

Tartu Ülikool

Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond

Kultuuriteaduste instituut

Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

ABSURDITEATER KRIISIAJA EESTIS (2020–2023)

Magistritöö

Kerttu Piliste

Juhendaja: professor Anneli Saro

Tartu 2023

## Sisukord

Sissejuhatus.....	3
1. Absurdidraama ja -teater.....	8
1.1 Samuel Beckett.....	10
1.2 Eugène Ionesco .....	11
1.3 Absurditeater nüüdisteatri kontekstis .....	12
1.4 Absurditeatri tunnusjooned ja temaatika.....	13
1.4.1 Koomika ja traagika.....	13
1.4.2 Keel.....	16
1.4.3 Kehalisus, haigus ja surm .....	17
1.4.4 Aeg ja (suletud) ruum .....	19
1.4.5 Sotsiaalne ja eksistentsiaalne kriis.....	19
1.5 Absurditeater Eestis.....	21
2. Eugène Ionesco „Ninasarviku“ (Eesti Noorsooteater, 2021) analüüs .....	23
2.1 Koomiline või traagiline absurd? .....	23
2.2 Keel .....	24
2.3 Kehalisus, haigus ja surm.....	25
2.4 Aeg ja (suletud) ruum.....	26
2.5 Sotsiaalne ja eksistentsiaalne kriis .....	27
2.6 „Ninasarviku“ retseptsioon .....	28
2.7 Kokkuvõte .....	29
3. Samuel Becketti “Lõppmängu” (Rakvere Teater, 2020) analüüs .....	30
3.1 Koomiline või traagiline absurd? .....	30
3.2 Keel .....	32
3.3 Kehalisus, haigus ja surm.....	32
3.4 Aeg ja (suletud) ruum.....	34
3.5 Sotsiaalne ja eksistentsiaalne kriis .....	35
3.6 „Lõppmängu“ retseptsioon.....	37
3.7 Kokkuvõte .....	37
4. Samuel Becketti “Godot’d Uutõn” (MTÜ Müüdnud Naer, 2021) analüüs .....	39
4.1 Koomiline või traagiline absurd? .....	39
4.2 Keel .....	42
4.3 Kehalisus, haigus ja surm.....	44
4.4 Aeg ja (suletud) ruum.....	45

4.5 Sotsiaalne ja eksistentsiaalne kriis .....	48
4.6 „Godot’ d uutõn“ retseptsioon.....	49
4.7 Kokkuvõte .....	49
Kokkuvõte.....	51
Kasutatud materjalid .....	56
Summary .....	60
Litsents .....	61

## Sissejuhatus

Magistritöö eesmärk on uurida, kuidas kõnetas absurditeater Eesti ühiskonda aastail 2020–2023 poliitilise, sotsiaalse ja tervisekriisi ajal. Sealjuures ei ole omaette eesmärk analüüsida tänapäeva poliitilist olukorda, vaid etendusanalüüsi kaudu välja selgitada, mil moel on antud ajavahemikus esietendunud absurditeatri lavastused abiks ühiskonnas domineerivate kriiside ja nendest tõukuva eksistentsiaalse kriisi mõtestamisel.

Lääne-Euroopast, peamiselt prantsuse kultuuriruumist välja kasvanud absurdidraama oli eelkõige 1950.–1960. aastate ühiskondlike pingete ilming, milles peegeldus ka II maailmasõja kestev järelmõju. Eestis jõudis publiku ette märkimisväärne arv absurditeatri lavastusi 1980. aastate lõpus. Selles oli oma roll nii tsensuuri leevenemisel kui ka murrangulistel ühiskondlikel sündmustel. Nii on põhjust tähelepanu pöörata ka asjaolule, et vahemikus 2020–2021 esietendus järjestikku mitu absurditeatri lavastust, seal hulgas Sander Puki tõlgendus Eugène Ionesco „Ninasarvikust“ (Noorsooteater, 2021), Peeter Raudsepa lavaversioon Samuel Becketti „Lõppmängust“ (Rakvere Teater, 2020) ning Taago Tubina lavateos „Godot’ d uutõn“ (MTÜ Müüdid Naer, 2021) Becketti „Godot’ d oodates“ alusel. Vaatlen töös nii seda, kuidas kõnetas absurdidraama lavastajaid, kui ka lavastuste retseptiooni, uurides sealjuures, kuidas muutunud ühiskondlik kontekst võimaldas juba esietendunud lavastustes uutel tähendustel esile tõusta. Sellest tulenevalt on uurimusse valitud lavastused, mis esietendusid töös analüüsitavast ajavahemikust kitsama perioodi jooksul.

Leidmaks absurditeatri ja Eesti ühiskonnas viimastel aastatel päevakajaliste kriiside ühisosa, käsitlengi käesolevas töös nimetatud kolme lavastust, mis põhinevad Eugène Ionesco ja Samuel Becketti näidenditel. Ionesco ja Becketti kaasaegsetest käsitletakse absurdinäitekirjanikena ka Jean Genet’ d, Harold Pinterit, Arthur Adamovit, Sławomir Mrożekit ja Václav Havelit, ning ka hilisemate põlvkondade autoritelt on ilmunud absurdinäidendeid. Siiski keskendun töös vaid neile kahele autorile, sest just Beckettit ja Ionescot peetakse selle avangardse suuna teerajajaks.

Tuginen absurditeatri defineerimisel peaausjalikult Martin Esslini kanoonilisele ülevaatele *The Theatre of the Absurd* (1969). Siiski tuleb teadvustada, et hilisemate allikate hinnangul (nt Bennett 2011) on Esslini pakutud absurditeatri mõiste problemaatiline, kuna lähtub Esslini väärtõlgendusest, milles peab Albert Camus’ d eksistentsialistiks, samas kui 1990. aastate lõpul levinud Camus’ uustõlgenduste kohaselt mässab ta eksistentsialismi vastu. Selles tõlgenduses ei tegele Camus ja absurdiautorid mitte elu absurdsusega, vaid püüavad absurdses maailmas

tähendust leida. (Bennett 2011: 2-4) Kuigi enamasti teadvustavad uuemad uurimused Essslini ideede puudusi, ei käsitleta neis Beckett, Ionesco ja teiste loomingut ometi täielikult absurditeatri paradigmat lahus. Seetõttu kasutan töös siiski läbivalt absurditeatri mõistet. Mõistmaks absurditeatri positsiooni nüüdisteatris, vaatlen ka Hans-Thies Lehmanni teooriat postdramaatilises teatris.

Täpsemalt tegelen absurditeatri tunnusjoonte ja temaatika seast viie aspektiga, mida on ühtlasi võimalik edukalt rakendada tänapäeva Eesti ühiskonnas domineerivate kriiside mõtestamiseks: koomika ja traagika, keel, kehalisus ja haigus, aeg ja ruum, sotsiaalne ja eksistentsiaalne kriis. Analüüsin lavastuste suhet koomika ja traagikaga, kuna absurdidraama on olemuselt segažanr, mis läheneb elutunnetuselt tragikoomikale. Traagika ja koomika suhe on sarnaselt voolav ka viisis, kuidas kriisidele reageeritakse: kriisist tõukunud afektiseisundis võib inimene midagi traagilist hoopis koomilisena kogeda või kasutada koomilist tõlgendust traagiliste sündmuste vastuvõtul teadliku toimetulekustrateegiana. Keel tõstatub võtmesõnana põhjusel, et absurdidraamas on keele funktsioon nihestatud ning sõnade tähendus sattub tegevusega vastuollu. Tõejärgses ühiskonnas ja lakkamatus infomüüras võib sama fenomeni märgata. Kehalisus on absurdidraamas koomika allikas, kuid on ühtlasi tihedas seoses haiguse kui kehalise kogemusega. Absurdidraamas on tihti tsükliline või staatiline ajakujutus ning tegevuspaikadeks klaustrofoobsed ruumid. Mitmetel nüüdisaja kriisidel on samasugune potentsiaal muuta aja ning ruumi kogemise viise. Viimaks analüüsin valitud absurdilavastusi suhtes sotsiaalse ja eksistentsiaalse kriisiga, kuna absurdidraama sündis kriisiühiskonnas ning kujutab enamasti eksistentsiaalset kriisiolukorda. Need jooned võimaldavad tunnetada teoste ühisosa ka tänapäeva ühiskondlike kriisidega.

Koomika, traagika ja tragikoomika mõistete avamisel tuginen Luule Epneri teosele „Draamateooria probleeme I“ (1992) ja artiklile „Uusi katsetusi kaasaegse tragöödiaga“ (2019), samuti Hans-Thies Lehmanni teosele *Tragedy and Dramatic Theatre* (2016) ning Andrew Stotti teosele *Comedy* (2005).

Keele ja absurditeatriga seoses pean oluliseks Gilles Deleuze'i ja Félix Guattari „väikese kirjanduse“ ideed, mille defineerimisega tegelevad autorid teoses „Kafka: Väikese kirjanduse poole“ (1975/1998), ning Marvin Carlsoni käsitlust makaroonilisest keelest<sup>1</sup>, murdekeelest ja nn dialektiteatrist teoses *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre* (2010). Ehkki

---

<sup>1</sup> Makarooniline keel – ladina ja kohalike keelte sulam. Algselt kasutati makaronismi võtet hiliskeskajses lääne teatris ja kirjanduses. (Carlson 2010: 27)

makarooniline keel on täitnud teatri- ja kirjandusteostes erinevaid funktsioone, on oluline meenutada renessansiajal kujunenud võtet, milles võõrkeeles kõnelemine tähistas hullumeelsust (Carlson 2010: 37).

Nii absurditeatris ilmneval koomikal kui sellele iseloomulikul klaustrofoobsel ruumitunnetusel on tugev seos kehalisusega, mida selgitan peaaesjalikult Michel Foucault' teooriaga biopoliitilistest kehast ja ruumi reguleerivatest võimusuhetest teoses „Valvata ja karistada: Vangla sünd“ (1975/2014). Lisaks võimaldab antud teoreetiline vaatenurk mõtestada kehalisuse ja haiguse seost. Ühtlasi pööran antud teemat käsitledes tähelepanu Emanuele Coccia teosele *Metamorphoses* (2020/2021), mis võimaldab mõtestada elu, surma ja kehalisi toiminguid ökoloogilisest vaatenurgast.

Avan töös lühidalt ka absurdidraamale iseomast ajakäsitlust ja selle seost klaustrofoobse ruumikogemusega. Viimaks vaatlen kriiside ja absurdidraama ning -teatri omavahelist seost nüüdisaja kontekstis. Selleks teen järgnevalt ülevaate aastail 2020–2023 Eesti ühiskonnas tooni andnud kriisidest. Töö teoorias osas täiendan seda Slavoj Žižeki pakutud selgitusega maailmalõpule ning inimkonna toimetulekustrateegiale. Samuti tegelen põhjalikumalt Mihhail Lotmani käsitlusega kriisi loogikast ja fenomenoloogiast.

Mihhail Lotman on väitnud, et me elame kriiside ajastul, ning juhtinud tähelepanu erinevate kriiside vastastikmõjule. Näiteks kliimakriisiga võimenduvad toiduainete ja migratsiooni kriisid, millest võivad omakorda välja kasvada sotsiaalsed ja julgeolekukriisid. (Lotman 2023) 2010. aastate lõpus tõusis keskkonnakriis tõepoolest teravalt päevakorda, teema sai sagedast meediakajastust ning tegeleti lahenduste otsimisega. 2019. aasta lõpus puhkenud koroonapandeemia ning 2022. aastaks pöördumatult eskaleerinud Vene-Ukraina sõda on aga uute kriisidena esiplaanile kerkinud ning üldsuse tähelepanu keskkonnakriisilt kõrvale juhtinud. Samas võiks öelda, et ka koroonapandeemia on praeguseks tagaplaanile langenud, selle asemel domineerivad üldine mure süveneva poliitilise äärmusluse ja Vene-Ukraina sõja pärast.

Poliitilise kriisi all pean töös silmas eeskätt populismi levikut Eestis ja Lääne ühiskonnas üldiselt. Tõnis Saarts on seda fenomeni analüüsides välja toonud, et neoliberalism ja populism on teadmispõhisel majandusel rajaneva kapitalistliku ühiskonna paratamatu osa. Nimelt võimendab teadmispõhine majandus hariduslikku ja geograafilist lõhet ühiskonnas ning jätab töölisklassi ja maapiirkondade elanikud populismile väga vastuvõtlikuks. Niisiis ei ole kosmopoliitsete liberaalide ja rahvusliku meelsusega konservatiivide väärtuskonflikt

parempopulismi tõusu esmane põhjus. Ühtlasi tõdeb Saarts, et aastail 2008–2011 aset leidnud majanduskriisi järel on populistlike erakondade toetus tõusnud 1930. aastate majanduskriisi aegsele tasemele, mis tähendab, et pea iga neljas valija Euroopas hääletab populistide poolt. (Saarts 2021)

Äärmusluse tõusu heaks näiteks on Eesti Konservatiivne Rahvaerakond (EKRE): aastaid tagasi oli tegu häältevähemuses oleva äärmusparteiga, nende valimisloosungeid oli võimalik vaadelda läbi huumoriprisma ning nende valitsusse pürgimist ei võetud eriti tõsiselt. Ometi oli EKRE Jüri Ratase juhitud valitsuse (aprill 2019 – jaanuar 2021) koalitsioonis (Vabariigi Valitsus). Kuigi EKRE 2023. aasta aprilli seisuga valitsuskoalitsiooni ei kuulu, on erakond Reformierakonna järel populaarsuselt teine (17%), jagades seda positsiooni Keskerakonnaga (Kantar Emor). Seega on paremäärmuslikud poliitilised vaated endiselt ühiskonnas väga levinud. Võib ka väita, et nii 2020. aasta alguses puhkenud koroonakriis kui ka 2022. aastal eskaleerunud Vene-Ukraina sõda on poliitilist äärmuslust hoogustanud. Esimese puhul kerkisid reaktsioonina koroonapiirangutele esile valitsusevastased hoiakud, samuti hakkas levima vaktsiinivastatus ning teaduspõhise meditsiini eitamine. Ka Vene-Ukraina sõjasse suhtutakse Eestis eri moodi – on neid, kes vaenavad Ukrainast saabunud sõjapõgenikke, kui ka neid, kes sõja toimumist ei tunnista.

Sotsiaalse kriisi all mõistan töös 2023. aastaks teravnenud ääremaastumise probleemi. Osalt on see seotud pideva linnastumisega ning maapiirkondade mahajäämusega. Teisalt süvendab probleemi eestlaste ja siinsete vähemusrahvuste puudulik lõimumine, seda enam et keelest tingitult on vähemusrahvused ümbritsetud Eesti üldsusest erinevast meediaruumist. Neil põhjustel on ääremaade elanikud ka populismile keskmisest haavatavamad. Samuti puudutan sotsiaalse kriisi raames keskkonnakriisi, millel on lisaks looduslikele tagajärgedele ka majanduslikud ja poliitilised tagajärjed. Sealjuures mõjutavad need erinevaid ühiskonnaklasse ebavõrdselt. Keskkonnakriisi iseloomustavad üha ekstreemsemaks muutuvad ilmastikuolud, tihedamini aset leidvad looduskatastroofid ning loodusressursside vähenemine. Samuti kaasnevad keskkonnakriisiga looduse üldise liigirikkuse vähenemine ning inimeste suremuse tõus.

Tervisekriisi näol viitan töös 2019. aasta lõpus alanud koroonapandeemiale, mis 2023. aastaks taandunud on. Viiruse leviku hoogustudes oli selle tõkestamiseks tarvis kasutusele võtta mitmeid ühiskonna tavapärasest toimimist häirivaid meetmeid. 2020. aastast 2021. aasta alguseni vahelduva eduga kestnud eriolukorra ajal olid suured kogunemised keelatud ning ka

kultuuriasutuste tegevust piirati. Avalikus ruumis tuli kinni pidada 2+2 reeglist (liikuda võis maksimaalselt paarikaupa ning teistest avalikus ruumis viibijatest tuli hoida vähemalt kahemeetrist distantsi) ning haigestunutele ja nende lähikontaktsetele kehtis 10–14-päevane isolatsiooninõue. Piirangute tõttu kannatasid ka vahetu suhtluse võimalused ning virtuaalsuhtluse hoogustudes süvenes üldine infomüra. Koroonapandeemiale võimaldati ulatuslikku meediakajastust. Viiruse leviku kõrgperioodil raporteeriti nii tele- kui veebiuudistes igapäevaselt haigestunute, haiglaravil viibijate ja haigusesse surnute arve. Hiljem lisandus sellele statistikale ka vaksineeritute arv.

Käesolev töö jaguneb neljaks peatükiks. Esimeses peatükis avan töö teoreetilisi lähtekohti: selgitan absurdidraama- ja teatri tunnusjooni ning kirjeldan absurditeatri positsiooni Eesti teatrimaastikul. Töö järgmised kolm peatükki keskenduvad uurimiseks valitud lavastuste analüüsile, lähtudes teooriaosas tutvustatud absurditeatri tunnustest ja temaatilistest võtmemõistetest. Töö teises peatükis analüüsin Sander Puki lavaversiooni Eugène Ionesco näidendist „Ninasarvik“ (Eesti Noorsooteater, 2021). Kolmandas peatükis tegelen Samuel Becketti „Lõppmänguga“ Peeter Raudsepa lavastuses (Rakvere Teater, 2020). Neljandas peatükis analüüsin Samuel Becketti näidendit „Godot’ d oodates“ Taago Tubina tõlgenduses „Godot’ d uutõn“ (MTÜ Müüdüd Naer, 2021). Kokkuvõttes annan vastuse töö uurimisküsimusele ning toon välja, kuidas kõnetas absurditeater Eesti ühiskonda aastail 2020–2023 poliitilise, sotsiaalse ja tervisekriisi ajal. Tuginen uurimuses meedias avaldatud lavastuste retseptioonile, kuid ka oma vaatamiskogemustele ja tõlgendustele.



## 1. Absurdidraama ja -teater

Christopher Innes defineerib ülevaate teoses „Oxfordi illustreeritud teatri ajalugu“ II maailmasõja järgse teatri arengus kaks suunda. Esimesele neist pani 1920. aastatel aluse Bertolt Brecht, kelle eeskujul töötasid Roger Planchon ja Arthur Adamov Prantsusmaal välja marksistliku teatrilaadi. Teine suund kasvas välja prantsuse eksistentsialismist ning tugines eeskätt Albert Camus’ absurdi käsitlevatele ideedele. 1950. aastatel debüteerisid teatrimaastikul selle suuna teerajajad, Samuel Beckett ja Eugène Ionesco. (Innes 2006: 466–469) Martin Esslin määratleb kahe arengusuuna põhierinevuse järgmiselt: Brechti teatri vahendid võimaldasid laval näidata välist reaalsust, ent absurdistide võttestik lõi vahendid näitamaks laval inimese sisemist, psühholoogilist reaalsust (Esslin 1969: 379).

Innes rõhutab maailmasõdade järel kujunenud tihedat seost teatri ja ühiskonna vahel ning toob välja, et teatrilaval käsitleti nii ideoloogilist ainet kui ühiskonna lõhestatust. Laastav sõda kukutas pea kõik varem aktsepteeritud tõekspidamised ja ühiskondlikud hierarhiad, inspireerides samas looma uuenduslikke kunstivorme, mida esines eriti sagedasti sõjas rohkem kannatanud riikides. (Innes 2006: 414, 417) Ühiskondlik ebakindlus püsis ka pärast aktiivse sõjategevuse lõppu, kuna juba 1940. aastate teises pooles hakkas pead tõstma külma sõja ideoloogiline vastasseis. Ka 1960ndatel jätkus poliitiline käärimine, mis kulmineerus viimaks 1968. aasta üliõpilasrahutustega. (Innes 2006: 458, 488) Niisiis jääb absurdidraama sünniaeg ühiskondlikest pingetest ja vastuoludest kantud aega ning on otseselt seotud kriisitunnetusega.

Prantsuse kirjaniku ja filosoofi Albert Camus’ käsitluses on absurd inimese ja maailma vahel eksisteeriv lõhe, mis tekib maailma irratsionaalsuse ja inimese selguseiha omavahelisest vastuolust. Absurdi iseloomustab paljuski inimese suhe ajaga: kuigi inimese elu lõpus on kardetud surm, kiputakse elama tuleviku nimel. (Camus 1972: 21, 26) Camus ärgitab inimest mõistma elu mõttetust ning absurdsust, väites, et see teadmine pakub vabadust. Ometi eitab ta seejärel absurdi vabastavat võimet ning toonitab, et absurd üksnes võrdsustab kõigi tegude tagajärjed, selmet neid lubada või keelata. (Camus 1972: 50–53, 62) Kaljurahnu üha uuesti ja uuesti mäetippu veeretava Sisyphe näitel võib elu absurdsus mõjuda masendavalt, kuid Camus’ nägemuses peitub elu absurdsuses vahel ka rõõm (Camus 1972: 105–106). Absurdi ja absurditraatrit kätkeva teose *The Theatre of the Absurd* autor Martin Esslin peab seda inimelu absurdsuse tekitavat metafüüsilist ängi Beckett, Ionesco, Adamovi ja Genet’ näidendite põhiteemaks (Esslin 1969: 5).

Esslini väitel on absurditeatril kaks eesmärki: esiteks näidata, kuivõrd absurdne on elu, mida elatakse, teadvustamata lõplikku reaalsust, inimese surelikkust. Teiseks pööratakse absurdidraamas tähelepanu inimeksistentsi absurdsusele maailmas, millest on religiooni taandumise tagajärjel kadunud kindlustunne. Absurdidramaturgia käsitleb fundamentaalseid teemasid nagu elu ja surm, eraldatus ja kommunikatsioon. Sealjuures ei tegeleta absurditeatris sündmuste representeerimisega, vaid indiviidi olukorra presenteerimisega. Keele funktsioon on selles olukorras taandunud, diskursiivse kõne asemel kasutatakse mustreid ja kujundeid. Lavaline tegevus on sealjuures tihti sõnadega vastuolus. (Esslin 1969: 351–354, 5–7) Absurdidraamale on omane tsükliline ülesehitus, seega lõppevad näidendid tihti nii, nagu algasid, või piirdub kogu näidendi areng vaid algolukorra intensiivistumisega (Esslin 1969: 365).

Absurditeatri lähtekohad jaotuvad Esslini sõnul neljaks: 1. „puhas“ teater nagu akrobaadi, miimi või žonglööri tegevuses tekkivad abstraktsed kujundid; 2. klounaad ja hullu mängimine; 3. verbaalne nonsens; 4. unenäoline või fantaasial põhinev kirjandus. „Puhas“ ja abstraktne teater on absurditeatri antikirjanduslikkuse üks külge, mille kohaselt on teater enam kui keel. (Esslin 1969: 282) Etenduskunst, mis ei põhine sõnadel, on ühtlasi tihedalt seotud klounaadiga, mille arengukaar ulatub antiikaja miimist ja *commedia dell'arte* tüüptegelastest 20. sajandi alguse tummfilmini. Esslini sõnul avalduvad absurditeatris mitmed koomilise tummfilmi jooned: reaalsusest irdunud tegelase kui kõrvalseisja pilk maailma kummalisusele, maailma pidev ja eesmärgitu liikumine ning sõnatu ja eesmärgitu tegevuse sügav poeetiline jõud. (Esslin 1969: 283–286, 289)

Verbaalse nonsensi võte sobitub absurditeatri taotlusega keelest kaugeneda, kuna tähendusetus sõnade või silpide jadas ilmnevad riimid ja rütm, millest võivad kehtestuda kujundid. Ühelt poolt võimaldab verbaalne nonsens vabaneda keele ja loogika piiridest või neid õõnestada. Teisalt võib verbaalne nonsens keele ja loogika avardamise asemel rajaneda nende kitsendamisel: absurditeatris kasutatakse satiiri eesmärgil sageli just klišeetid ja nn surnud keelt. (Esslin 1969: 294–296, 301) Kuigi müütide võim ühiskonna üle on enamjaolt nõrgenenud, eksisteerib see endiselt üksikisiku unenägede, fantaasiate ja soovunelmate näol. Esslini sõnul püüdleb absurditeater üksikisiku sisemaailma väljendamise poole. Selles püüdluses seguneb väline reaalsus psühholoogilise ja unenäolisega. (Esslin 1969: 302–304)

Kuigi Esslini 1969. aastal ilmunud teos on märgilise tähtsusega ning käsitleb põhjalikult sarnaste tunnusjoonte ja ainese põhjal kokku koondatud 1950.–1960. aastate avangardsete

näitekirjanike loomingut, vajab Beckett, Ionesco ja teiste absurdiautorite looming ühes absurditeatri mõistega värskeimat tõlgendust. Michael Y. Bennett väidab teoses *Reassessing the Theatre of the Absurd* (2011), et Esslin on absurditeatri mõiste sõnastamisel eksinud nii ühe tema definitsioonile keskse Eugène Ionesco tsitaadi tõlgendamisel kui ka Albert Camus'd eksikombel eksistentsialistiks pidanud. Kui Esslini definitsiooni järgi käsitleb absurditeater inimeksistentsi absurdsusest tulenevat metafüüsilist ängi, siis Bennetti väitel võiks absurditeatrina defineeritud tekste nimetada parabooldraamaks, kuna need on vastureaktsioon eksistentsialismile ning toimivad mõistujuttudena, mis sunnivad publikut elus tähendust leidma. (Bennett 2011: 2) Ometi on enamik absurdinäidendeid konkreetse lõputa, mislābi teoses pūstitatud paradoksi lahendamine jääb vastuvõtja ülesandeks (olgu lahenduse või tähenduse võimaldamine näidendi autori taotlus või mitte). Absurdinäidendi kesksele vastuolule mõttelise lahenduse leidmine õpetab ühtlasi inimest oma elus absurdsuse kiuste tähendust leidma. (Bennett 2011: 19, 22)

Bennetti argument põhineb 1990. aastate lõpul levinud Camus' uustõlgendustel, mille kohaselt Camus mässab eksistentsialismi vastu ning mõistab elu ja inimeksistentsi kui paradoksi, mille absurdsus on enesestmõistetav. Sellest lähtudes ei ole Camus'le ja absurdiautoritele keskne küsimus mitte elu absurdsus, vaid mida teha absurdses maailmas ning kuidas sellises situatsioonis tähendust leida. (Bennett 2011: 3–4) Sealjuures ei ole absurdne inimene ega ümbritsev maailm, absurdsus seisneb hoopis inimese ja maailma ühiseksistentsis, kus inimese soovid on maailma võimalustega vastuolus (Bennett 2011: 11–12).

Inimese soovide ning maailma võimaluste vaheline vastuolu ja sellest sugenev absurd avalduvad võimendatud moel nii tänapäeva ühiskonda valdavates kriisides kui II maailmasõja järgses Euroopas, mille kontekstist absurdidraama välja kasvas. Järgnevalt annan lühülevaate kahe tuntuima absurdiautori, Samuel Beckett ja Eugène Ionesco elust ja loomingust, kuna nende teosed on antud uurimuse keskmes.

### 1.1 Samuel Beckett

Samuel Beckett (1906–1989) kasvas üles Iirimaal ning omandas Trinity College Dublinis bakalaureusekraadi romaani keelte erialal. Olles lühikest aega Belfastis õpetajaametit pidanud, läks ta Pariisi, ent naasis sealt 1930. aastal. Järgnevatel aastatel rändas ta kirjutades ja juhutööid tehes Dublinist Londonisse ning reisis mööda Prantsusmaad, Saksamaad ja Itaaliat. 1937. aastal leidis Beckett omale püsiva kodu Pariisis. II maailmasõja ajal, mil Pariis oli Saksa okupatsiooni all, osales Beckett põrandaaluses vastupanuliikumises, mistõttu pidi 1942. aastal

maapakku minema, et arreteerimist vältida, naastes Pariisi alles sõja lõppedes 1945. aastal. (Samuel Beckett)

Kuigi Beckett oli pärit inglise keeleruumist, langetas ta teadliku valiku prantsuse keeles kirjutamise kasuks. Tema stiili võib ära tunda lühikeste lausete ja lakoonilise sõnavara järgi. Võõrkeeles kirjutamine resoneerub tema loominguga temaatikaga: nii mõnigi Becketti teos käsitleb kommunikatsiooniprobleeme. Nii näidendid „Godot’ d oodates“ (*En attendant Godot*) (1952) ja „Lõppmäng“ (*Fin de partie*) (1957) kui ka romaanitrioloogia „Molloy“ (1951), „Malone sureb“ (*Malone meurt*) (1951) ja „Nimetamatu“ (*L’Innommable*) (1953) on algselt kirjutatud prantsuse keeles, seejärel tõlkis autor teosed inglise keelde. (Samuel Beckett)

Becketti tuntuim teos „Godot’ d oodates“ esietendus 5. jaanuaril 1953 Théâtre de Babylone’is Pariisis. Ka „Lõppmäng“ jõudis prantsuskeelse esiettekandeni, ent olude sunnil leidis see aset Londonis, 3. aprillil 1957. (Esslin 1969: 20–21)

## 1.2 Eugène Ionesco

Eugène Ionesco (1909–1994) sündis Slatinas Rumeenias, ent prantslannast ema tõttu kolis perekond peagi Pariisi. Ionesco emakeel oli seega prantsuse keel, rumeenia keele õppis ta selgeks 1925. aastal Rumeeniasse naastes. Ionesco õppis Bukaresti Ülikoolis prantsuse keele erialal. 1938. aastal pälvis ta stipendiumi, et minna Prantsusmaale doktorantuuri ning jäi alates 1945. aastast püsivalt Pariisi elama. (Eugène Ionesco)

Korrektorina töötades otsustas Ionesco inglise keelt õppida. Õpikus olnud formaalsed ja jäigad viisakuslaused andsid ainekst tema debüütnäidendile „Kiilaspäine lauljatar“ (*La Cantatrice chauve*) (1950), milles käsitles keele tähendusetust ja kommunikatsioonihäireid. Ionesco on vaidlustanud arusaama, mille kohaselt ta keele abil suhtlemist sootuks võimatuks peab. Küll aga lähtus ta oma loomingus eesmärgist lõhkuda ühiskonnas käibel olev klišeedest ja tühjast lööklausetest koosnev keel. Keele seesugune nihestamine pidi lammutama inimeste vahelised barjäärid ning võimaldama publikule uut reaalsustaju. (Eugène Ionesco; Esslin 1969: 101–102, 114)

Ionesco draamaloomingu sekka kuulub neli näidendit, mille peategelane on Bérenger’ nimeline mees: „Mõrtsukas kutsumusest“ (*Tueur sans gages*) (1959), „Ninasarvik“ (*Le Rhinocéros*) (1959), „Kuningas sureb“ (*Le Roi se meurt*) (1962) ja „Õhu-jalakäija“ (*Le Piéton de l’air*) (1963). Kuigi näidendid pole süžee poolest üksteisega seotud, on neid samanimelise tegelase tõttu ometi võrreldud. „Ninasarvik“ on tsükli teine näidend, mille peategelane Bérenger on

näidendi „Mõrtsukas kutsumusest“ peategelasest vähem idealistlik, ent ka vähem sünge. (Eugène Ionesco; Esslin 1969: 149)

### 1.3 Absurditeater nüüdisteatri kontekstis

Kuigi absurditeater sündis väga spetsiifilises ajalises ja ühiskondlikus kontekstis, on see nii temaatiliselt kui ka vormiliselt tugevas seoses nüüdisajaga. Täpsemalt võib absurditeatrit pidada oluliseks üleminekupunktiks dramaatilise ja postdramaatilise teatri arengukaarel. Hans-Thies Lehmann arutleb oma postdramaatilise teatri käsitluses ka absurditeatri positsiooni üle, märkides, et II maailmasõda ajendas absurdiautoreid eesotsas Beckettiga dramaatilise vormist kaugenema. (Lehmann 2005: 13) Sarnaselt postdramaatilisele teatrile, mis püüab pakkuda vahendamata kogemust reaalsusest, ei representeeri absurditeater sündmusi, vaid presenteerib inimese olukorda. Teose kokkuvõttes osutab Lehmann postdramaatilise teatri loobumisele algusest, keskpaigast ja lõpust, põhjendades seda arusaamaga, mille kohaselt inimesed võivad katastroofiks või meelelahutuseks pidada hoopis kõigi asjade tavapärast jätkumist (Lehmann 2005: 182). Kuivõrd seda ideed kannavad endas ka mitmed Becketti ja Ionesco näidendid, võib absurditeatritki postdramaatilise mõistega seostada.

Ka Richard Schechner on Beckettit, Genet'd ning Ionescot käsitledes viidanud „postdramaatilisele draamale“, mis on loobunud narratiivikesksusest ja võtnud lähtepunktiks mängu. Siiski jääb see dramaatilise struktuuri raamesse, kuna rajaneb fiktsioonil ja situatsioonil. (Lehmann 2005: 26) Lehmann rõhutab postdramaatilise teatri arengu juures 1950. aastail esile kerkinud „neo-avangardi“ olulisust, liigitades selle alla ka absurdiautorite ning eksistentsialistide teosed ja abstraktse ekspressionismi. Kuigi Esslini kirjeldusest lähtudes võiks absurditeatrit käsitleda postdramaatilisena, jääb absurditeater Lehmanni sõnul siiski osaliselt truuks dramaatilisele teatrile. Vaatamata antikirjanduslikule hoiakule lähtub absurditeater tekstist, samuti on säilinud süžee ning (kuigivõrd groteskne) maailma representeerimine. (Lehmann 2005: 52–54) Lehmann määratleb dramaatilise ja postdramaatilise teatri vahelise murdepunktina Brechti teatri. Kuigi absurditeater on Brechti-järgne, dramaatilisest teatrist kaugenenu nähtus, esindab see Lehmanni hinnangul siiski pigem dramaatilise teatri suunda. Nimelt ei ole absurditeatri puhul muud väljendusvahendid tekstiga päriselt võrdsel positsioonil, samas kui postdramaatiline teater on tekstist niivõrd kaugenenu, et võib ka ilma selleta toimida. (Lehmann 2005: 55)

## 1.4 Absurditeatri tunnusjooned ja temaatika

Alapeatükk annab ülevaate absurditeatri tunnustest ja temaatikast. Täpsemalt võtan vaatluse alla viis aspekti: koomika ja traagika, keel, kehalisus ja haigus, aeg ja ruum, sotsiaalne ja eksistentsiaalne kriis. Valitud aspekte on võimalik edukalt rakendada ka tänapäeva Eesti ühiskonnas domineerivate kriiside mõtestamiseks. Kuna absurdidraama on elutunnetuselt tragikoomikale lähenev segažanr, analüüsin lavastuste suhet koomika ja traagikaga. Traagika ja koomika suhe on samavõrd ambivalentne ka kriisidele reageerimise viisis: afektiseisundist tingituna võib midagi traagilist hoopis koomiline näida. Teistel juhtudel võib koomiline tõlgendus olla teadlik toimetulekustrateegia traagiliste sündmuste vastuvõtuks. Keel tõstatub võtmesõnana põhjusel, et absurdidraamas on keele funktsioon nihestatud ning sõnade tähendus sattub tegevusega vastuollu. Sama fenomeni võib märgata tõejärgses ühiskonnas ja lakkamatus infomüras. Kehalisus on absurdidraamas koomika allikas, ent seostub tugevalt ka haiguse kui kehalise kogemusega. Absurdidraama ajakujutus on enamasti tsükliline või staatiline ning tegevuspaikadeks on klaustrofoobsed ruumid. Ka mitmed nüüdisaja kriisid võivad aja ning ruumi kogemise viise sarnasel moel muuta. Kuna absurdidraama sündis kriisiühiskonnas ning kujutab enamasti eksistentsiaalset kriisiolukorda, vaatlen ka absurdilavastuste suhet sotsiaalse ja eksistentsiaalse kriisiga, leidmaks teoste ühisosa tänapäeva ühiskondlike kriisidega.

Martin Esslin määratleb absurditeatri segažanriks, väites, et naeru ja õuduse segamisel ületab absurditeater komöödia ja tragöödia piire. Täpsemalt teostub see groteskse maailmapildi ja psühholoogiliselt seletamatute tegelaste koosmõjul. Kuna tihtilugu ei võimalda absurditeatri tegelaste tegevuse ja motiivide arusaamatus nendega samastuda, säilib publikul kriitilist pilku võimaldav distants lavalistest sündmustest. Tõsiasi, et absurdidraama tegelastega ei saa samastuda, muudab nad Esslini sõnul sünge ja vägivaldse temaatika kiuste koomilisteks tegelasteks. (Esslin 1969: 360–361) Seega sõltub absurditeatri žanrimääratlus ning suhe traagika ja koomikaga suuresti retseptsiooni ajaloolisest ja kultuurilisest kontekstist, samuti vastuvõtja individuaalsest kogemusest. Sellest lähtudes tasub siinkohal avada koomika ja traagika mõisteid, vaatlemaks, mis kujul need käsitletavates lavastustes esinevad.

### 1.4.1 Koomika ja traagika

Koomika ja traagika ei ole sünonüümsed komöödia ja tragöödiaga, misläbi võib kumbagi nähtust esineda ka muudes žanrites ja vormides. Luule Epner osutab siinkohal uuemas näitekirjanduses leviva ambivalentse elutunde ja segatud emotsioonide suunas, mille näited on tragikoomika, grotesk ja absurd. (Epner 1992: 39)

Traagikat ja traagilist defineerides viitab Epner Hegeli, Schopenhaueri ja Nietzsche metafüüsilistele traagika-käsitlustele. Absurditeatriga sobib neist kõige paremini Schopenhaueri teooria, mille kohaselt väljendab tragöödia olemise lahendamatu vastuolusid ja näitab elu olemuslikku traagikat. Selles käsitluses kannatab inimene üksnes seetõttu, et on inimene. Nii muutub traagika paratamatuks ja üldiseks ning on lahendatav vaid allaandmise kaudu. Absurdidraamat iseloomustab sealjuures traagika segunemine groteskiga. (Epner 1992: 41–42) Inimeksistenti traagika väljendub hästi nii Beckett'i näidendites „Godot'd oodates“ ja „Lõppmängus“ kui Ionesco „Ninasarvikus“. Beckett'i kummagi näidendi peategelased ootavad surma ja maailmalõppu, ent sündmustiku vältel jäävad need neile kättesaamatuks. „Ninasarviku“ peategelane Bérenger on ühiskonnast võõrandunud ega suuda peavoolu ideoloogiaga kaasa minna, mistõttu on ta näidendi lõpuks täielikult isoleeritud.

Teatriteoreetik Hans-Thies Lehmann defineerib traagilise kogemuse traagilisest kangelasest eraldiseisvana, väites, et traagilisus väljendub eelkõige traagilise protsessi läbielanute kogemuses, olgu nad kõrvaltvaatajad või sündmusest osasaajad. Lisaks rõhutab ta traagika kogemisega kaasnevat sisekaemuse katkestust, mis annab ruumi tajupõhisele, pimestavale afektiseisundile. (Lehmann 2016: 10) See käsitlus võimaldab näha traagikat ajastuülese fenomenina ning leida selle ilminguid ka nüüdisaja ühiskonnas. Lehmann möönab, et tragöödia on alati olnud tihedas seoses absurdiga, kuna nii Sophokles kui Nietzsche on väitnud, et inimene poleks pidanud sündima ja parim lootus on surra nii vara kui võimalik (Lehmann 2016: 413). See peegeldab absurdidramaturgia tõukejõuks olnud eksistentsialistlikku filosoofiat, mille kohaselt on inimeksistent mõttetu.

On tõsi, et tragöödiažanr on 19.–20. sajandi jooksul oluliselt taandunud nii ateistliku maailmavaate leviku tõttu, mis jätvat inimese ilma pühaduse mõõtmest, kui ka massimeedias kajastatud rõhuva temaatika ülekülluse tõttu, mis muudab õuduse ja hirmu rutiinseks kogemuseks. Nii võib Epneri sõnul olla nürinenud ka traagilisuse tunnetus, seda enam, et 20. sajandi isiklike ja kollektiivseid tragöödiaid käsitletakse pigem trauma kui traagika paradigmas. (Epner 2019) Lehmann on siiski seisukohal, et globaalsete kriiside ja katastroofide kasvav mastaapsus, mis seab kahtluse alla ratsionaalse mõtteviisi potentsiaali need olukorrad seljatada, tagab kestva huvi tragöödia vastu (Lehmann 2016: 423).

Koomika võtetena võib Andrew Stotti teooria põhjal loetleda näiteks tavapäraste rollide ja olukordade ümberpöörämised, sotsiaalsetest normidest kaugenemise ja keele moonutamise, mille käigus tekivad olemasolevate tähenduste kõrvale nonsenss-tähendused. Samuti on

koomiline identiteet loomult lõhestunud või ebatäielik; selle edasiandmiseks kasutatakse võtteid nagu peategelaste või etendajate paarid ning koha ja isiku lahknevus, mis puhul on inimesed geograafiliselt, keeleliselt või eksistentsiaalselt vales kohas. (Stott 2005: 2, 9) Nimetatud võttestikku võib kohata nii Beckett'i kui Ionesco teostes. Näidendite „Lõppmäng“ ja „Godot'd oodates“ keskmes on tegelaste paarid, kes pole päriselt võimelised teineteiseta funktsioneerima. Nii „Ninasarviku“ kui „Godot'd oodates“ peategelased tunnevad end eksistentsiaalselt vales kohas olevat. Samuti on kõigis kolmes teoses erineval määral sotsiaalsetest normidest eemaldatud.

Kuna suur osa koomikast on kehaline, väidab Stott, et seda aitab mõtestada abjekt: termin, millega kirjeldatakse inimeses tülgaust tekitavaid nähtuseid, mis on ometi rohkem või vähem seotud inimkeha enesega. Kuna surelik inimkeha, mis kord laibaks saab, on abjekti selgeim ilming, selgitab see morbiidse ja vägivaldial põhineva huumori populaarsust. Sedalaadi koomikal rajanevad nii koomilisi ja õudseid vastandeid kõrvutatav grotesk kui ka robustse ja füüsilise huumoriga *slapstick*, millele on omased kukkumised, hoobid ja õnnetused. (Stott 2005: 86–87) *Slapstick* kasvas välja 20. sajandi alguse tummfilmižanrist ning seostub eeskätt Charlie Chaplini, Buster Keatoni ja Harold Lloydiga. Selles koomika vormis on keha tihti mõistusega vastuolus ning rõhutab seeläbi inimeksistentsi lõhestatust. (Stott 2005: 92–93, 153) Kehalisele koomikale tuginevad nii näidendi „Godot'd oodates“ Vladimir ja Estragon, „Lõppmängu“ tegelased kui ka „Ninasarviku“ Bérenger. Lavastuste analüüsis vaatlen seda lähemalt.

Nagu ülalpool viidatud, on traagika ja koomika segunemise tulem tragikoomika. Selle aluseks on äratundmine, et tragöödia on tänapäeva maailmas võimatu ja eksistentsiaalsed vastuolud lahendamatud. Sellest lähtudes saab traagilisi küsimusi (elu mõte, surm jne) käsitleda vaid komöödias, kus nende teemade traagika ometi ei kao. (Epner 1992: 47–48) Niisiis võiks traagika ja koomika suhet absurdidraamas üldjoontes mõista traagilise ainese ja koomilise võttestiku kombinatsioonina, ehkki sellest esineb ka kõrvalekaldeid. Absurdidraamale omases tragikoomikas kätkevad traagika ja koomika suhet on mõtestatud ka vastastikusena, milles traagika sünnitab koomikat ja vastupidi. Seega naerab publik millegi traagilise üle, kogedes samaaegselt tundeliigutust ja häiritust millegi koomilise tõttu. (Foster 2004: 169) Nii ei ole traagika ja koomika tragikoomikas selgelt piiritletud, rõhutades tragikoomika ambivalentset olemust.



Oma koomikat analüüsisivas teoses vaatleb Stott ka erinevaid arusaamu naerust. Absurditeatriga haakub ehk kõige enam poststrukturealistlik tõlgendus. Selles käsitluses on naer teispooleuse väljendus ja viitab millelegi, mis asub väljaspool keelt ja tavapärast tunnetust. Poststrukturealistlik naer ei esine naudingu väljendusena, vaid tähistab keelel põhineva mõistmise lõppu ja subjekti koomilist suutmatust seda hoomata. Ühtlasi on naer tihedas seoses valuga, rõhutades veelkord koomika ja traagika piiride voolavust. (Stott 2005: 141, 146)

#### 1.4.2 Keel

Käsitledes keele ja teatri seoseid, väidab Marvin Carlson, et teatrit tõlgendatakse või kasutatakse tihtilugu kultuuri ja keele kinnitamise vahendina (Carlson 2010: 3). Siinkohal on oluline vaadelda ka kirjakeele ja murdekeele suhet. Ehkki iga kirjakeelgi on algselt olnud murre, paiknevad murdekeele kõnelejad tihtilugu kirjakeele kõnelejate suhtes madalamal sotsiaalsel positsioonil, nende kõne annab märku nende alamast piirkondlikust päritolust või klassikuuluvusest. Teatri kontekstis on võõrkeele või murdekeele rääkija enamasti koomika allikas, keda naeruväärustatakse või pisendatakse. (Carlson 2010: 9–10)

Hiliskeskaegses Lääne teatris ja kirjanduses kasutati makaronismi võtet ehk segati tekstis ladina keelt ja kohalikke keeli. Nüüdisaja teatritekstides on üha levinum nähtus, kus originaalis ühes keeles kirjutatud teksti täiendatakse lisatekstide või originaalmaterjali ümbertöötlustega teises keeles. Ehkki makarooniline keel täitis teatri- ja kirjandusteostes erinevaid funktsioone, on kohati siiani säilinud renessansiaja teatris kujunenud seos, milles võõrkeeles kõnelemine tähistab hullumeelsust. (Carlson 2010: 27, 37, 56)

Makaroonilise teatri kõrval vajab tähelepanu ka dialektiteater – teatud murde kogukonnale loodud teater, mille tekstid on enamasti läbivalt murdekeeles. Üldjuhul ei ole keel ise näidendi põhiprobleem, ent toob näidendi sündmustiku jõuliselt kohalikule kogukonnale lähemale. (Carlson 2010: 63) Kui kirjakeelses teatris on murdekeelsed tegelased võimusuhetes nõrgemal positsioonil, siis murdekeelses näidendis saab üksikust kirjakeele kõnelejast kas ähvardamise või naeruväärustamise kaudu vahend avaldamaks vastupanu ametlikule, poliitilisele ja keelelist üleolekut kaasavale korrale (Carlson 2010: 64)

Analüüsimaks keele funktsiooni absurditeatris, võib pöörata tähelepanu Gilles Deleuze'i ja Félix Guattari väikese kirjanduse käsitlusele. Nad püstitavad „väikese kirjanduse“ idee Franz Kafka näitel, defineerides selle kui kirjanduse, mida vähemus loob suures keeles. Väikese kirjanduse tunnused on deterritorialiseerumine ehk võõrdumine või võõrandumine, individuaalse ühendamine vahetult poliitilisele ning kollektiivsus. Seega iseloomustab „väike“

igasuguse kirjanduse revolutsioonilisi tingimusi „suure“ või etableerunud kirjanduse sees. (Deleuze ja Guattari 1998: 57–60)

Samuti täheldavad Deleuze ja Guattari, et Beckett viibis „geniaalsetes väikese kirjanduse tingimustes“, seda nii iirlasena inglise keeleruumis kui ka prantsuse keeleruumis. Sealjuures on talle iseloomulik kuiv, kaine ja tahtlikult vaene keelekasutus, millega saavutab tugeva deterritorialiseeriva mõju. (Deleuze ja Guattari 1998: 62) Ionesco positsioon väikese kirjanduse suhtes on mõnevõrra komplitseeritud, kuna teadaolevalt veetis ta suure osa oma lapsepõlvest Prantsusmaal ning omandas rumeenia keele, oma emakeele, alles teismeeas Rumeeniasse naastes. Ometi oli ta rumeenia päritolu ja kirjutas prantsuse keeleruumis, mistõttu võiks ka tema loomingust väikese kirjanduse jooni otsida.

Absurditeatri puhul on keel tihti tegevusega vastuolus, sattudes seega üha enam reaalsusega vastuollu. Esslin toob näiteks totalitaarsed riigid, kus keelt kasutatakse reaalsuse avamise asemel reaalsuse varjamiseks ning seetõttu on harjutud ridade vahelt lugema. Samuti kritiseerib ta reklaami ja massimeediat, mis on pideva ülivõrrete kasutamise kaudu keelt sedavõrd devalveerinud, et enamiku sõnade tähendusetus on üldaktsepteeritud tõde. (Esslin 1969: 357, 359–360) Väike kirjandus opereerib etableerunud kirjandusest iseseisvunud tingimustel ning püüdleb autentse tähenduse väljendamise suunas. Niisiis on absurditeatril keele tasandil väikese kirjandusega ühine eesmärk. Seda enam on põhjust jälgida, milliseid tähendusi loovad Beckett ja Ionesco tekstidel põhinevad lavastused Eestis, kus kirjakeele kõrval eksisteerivad ka murdekeeled.

### 1.4.3 Kehalisus, haigus ja surm

Nagu eelpool koomika käsitluses viidatud, põhinevad mitmed koomika vormid kehalisel huumoril, nende hulgas grotesk ja *slapstick*, mis kumbki teataval määral absurditeatriga seostuvad. Andrew Stotti definitsiooni järgi on koomiline keha liialdatult füüsiline, vahel moonutatud, ebaproportsionaalne, labane või väärastunud (Stott 2005: 83). Näidendites „Godot’d oodates“, „Lõppmäng“ ja „Ninasarvik“ esinevad kehad on koomilised. Vladimir ja Estragon mõjuvad liialdatult füüsiliselt ja kohati labaselt, kuna kaevlevad kehaliste probleemide üle ning lõpustseenis jääb Estragon seisma, püksid rebadel. Nii Hamm kui Clov on kehaliselt piiratud: esimene on pime ja liikumisvõimetu, teine liigub äärmiselt puiselt ega suuda istuda. „Ninasarviku“ tegelaste füüsilisus võimendub neil hetkedel, kui nad ninasarvikuteks muutuvad.

Selle põhjal tasuks arutleda kehalisuse ja haiguse seoste üle. Need fenomenid aitab ruumiga siduda Michel Foucault' teooria biopoliitilisi kehasid ja ruumi reguleerivatest võimusuhetest. Nimelt on iga keha tihedakoeliste võimude haardes, mis asetavad ta kõiksugu sunduste, keeldude ja kohustuste alla (Foucault 2014: 197). Kehade korrapärast ja eraldatud paiknemist ruumis aitab tagada distsipliin, samas kui inimeste koondumine rühmadesse ja ebamäärastesse kooslustesse õhnestab distsipliini. Teiseks defineerib Foucault distsipliini kui nähtuse, mis nii poliitilises kui meditsiinilises mõttes vastandub katkule ning seega üleüldiselt haigusele. (Foucault 2014: 204–206, 285)

Kuna Foucault' sõnul tuleb haiguse vastase meetmena kehtestada distsipliin ehk piirata inimeste liikumist ruumis ja tagada eraldatus, võiks absurditeatrile omaseid suletud ruume ja neis paiknevaid tegelasi vaadelda kui katseid olukorra üle kontroll taastada. Teatud piirini see toimib: Bérenger oma isoleerituses ei nakatu ninasarvikutõvesse ning jääb inimeseks. Hamm ja Clov on väljas valitseva maailmalõpu eest kaitstud, kuid kumbki on jätkuvalt põdur ja olukorraga rahulolematu. Vladimir ja Estragon on kinnise ruumi asemel küll avatud väljal, ent on sellegipoolest oma asukohas ja olukorras kinni, kuna ootavad Godot' tulekut ning on selle lootuses võimetud lahkuma, muutes Godot' justkui nähtamatuks distsipliini täidesaatjaks.

Lisaks sellele, et nende kolme absurdinäidendi tegelased on oma olukorras lõksus, piiravad neid ka nende kehad ning nende positsioon ökosüsteemis. Emanuele Coccia ökofilosoofilise teose *Metamorphoses* (2021) põhjal on kogu ökosüsteem eri liikide vahel asetleidvate metamorfooside kaudu omavahelises seoses. Üks toiming, mis seda suhete võrgustikku pidevalt toodab, on söömine. Söömise akt komplitseerib elu ja surma vahelist suhet, kuna tähendab, et eluring ei ole suletud, vaid elu kandub pidevalt kehalt kehale ja liigilt liigile edasi. Niisiis ei kuulu elu kindlale indiviidile, vaid on anonüümne ja universaalne. (Coccia 2021: 89–90)

Sellises käsitluses on surm vaid üks põgus metamorfoosi etapp, milles ühine jagatud elu muundub ning kandub ühelt indiviidilt teisele. Seega ei sure looduses tõeliselt miski. Surm võib muuta elu eksisteerimise viisi, kuid mitte elu täielikult katkestada. See ei võimalda surma ja elu käsitleda üksteise absoluutsete vastanditena. (Coccia 2021: 90, 96) Sel põhjusel ei ole ka absurdidraama tegelastel eksistentsist lõplikku väljapääsu. Samuti madaldab selline elu ja surma tõlgendus indiviidi surma traagikat, rõhutades taas absurdidraamale omase elutunnetuse ambivalenttsust.

Coccia teooria muudab absurdidraama kontekstis iseäranis kõnekaks asjaolu, et söömise protsess teeb nähtavaks ka elusolendite ruumilise ja metafüüsilise ebastabiilsuse: nad ei jää püsivaks, vaid kanduvad nii evolutsiooni kui toitumise kaudu üle teistesse liikidesse. Nii ei saa ükski elusolend end oma kehas päriselt „kodus“ tunda. (Coccia 2021: 93) See ambivalentne suhe elu, surma ja oma kehaga toidab ka absurditegelaste eksistentsiaalset kriisi.

#### 1.4.4 Aeg ja (suletud) ruum

Marc Wittmann tõdeb, et aja kogemine võib ka valusalt mõjuda, kuna igavuse korral näib aeg liiga aeglaselt mööduvat. Sellisel juhul tuntakse end aja lõksus olevat. Ajataju on lähedases seoses inimese emotsionaalse seisundiga. Häiritud meeleseisundi nagu masenduse või ärevuse korral aeglustub aja kulgemine ja pikeneb subjektiivne kestus. Sellise meeleseisundi, mille puhul aega liiga aeglasena tajutakse, võivad esile kutsuda näiteks stimuleeriva keskkonna puudumine või mõttetuse tunne. (Wittmann 2014: 510)

Absurdidraama tegelaste eksistentsiaalsed probleemid loovad neile soodsa pinnase, et kogeda aega kui lõksus olekut. Samuti võimendavad seda tundmust absurditeatril omased klaustrofoobsed või sootuks suletud ruumid. „Ninasarviku“ Bérénger' jaoks tulenebki äng rohkem klaustrofoobsest ruumikogemusest kui tema suhtest ajaga. Nimelt liigub näidendi tegevus linnaväljakult kitsasse korterisse ning Bérénger jääb täielikult üksi, ka telefon ja raadio muutuvad kasutuskõlbmatuks ning side välismaailmaga katkeb.

Kuna nii „Godot'd oodates“ Vladimir ja Estragon kui „Lõppmängu“ Hamm ja Clov ootavad kannatamatult oma elu lõppu, mida ei tule ega tule, mõjub aja kogemine neile valusalt. Seda kogemust rõhutab neid ümbritsev keskkond: kummaski teoses kujutatud ruum on üpris tühi ning ei paku võimalusi ei vaheldusrikkaks tegevuseks ega lahkumiseks. Vladimir ja Estragon on lagedal väljal, mille keskel on üksik paju. Kuigi nad püüavad ära minna, ei ole nad selleks suutelised ning jäävad paigale. Hammi ja Clovi on nelja seina vahele sulgenud nii tegelaste terviseprobleemid kui maailmalõpp. Kuigi Clovil õnnestub näidendi lõpus lahkuda, ei saa Hammile osaks sama võimalus.

#### 1.4.5 Sotsiaalne ja eksistentsiaalne kriis

Mihhail Lotman on sõnastanud, et kriis väljendub teatud piiridele lähenemises või nende ületamises ning selle tagajärjel muutub olukord ohtlikuks (või seda tajutakse selliselt). Kriis vastandub ühteagegu normaalolukorrale ja katastroofile, kuna iseloomustab hetke, mil olukord on tasakaalust väljas, aga mitte veel katastroofiline. Lotman juhib tähelepanu ka teisele kriisi iseloomustavale paradoksile: „iga õige kriis on korraga nii etteaimatav kui ettearvamatu“.

Erinevate majanduslike, sotsiaalpoliitiliste, looduslike või muud laadi mõjudega kriisidega kaasnevad ühtlasi usalduse ja tähenduse kriisid. Usalduse kriisi aluseks on võõrandumine tähendussüsteemidest, tõest kui repressiivsest režiimist, samuti inimese võõrandumine iseendast kui sotsiaalsest subjektist. (Lotman 2023)

Kriisi olemuslik paradoksaalsus osutab kriisi ja absurdidraama ühisosale, arvestades, et Camus' definitsiooni järgi on absurdi keskmes maailma irratsionaalsuse ja inimese selguseiha vastuolu, mis muudab inimeksistentsi paradoksaalseks (Camus 1972: 21). Ka kriisiga kaasnev usalduse või tähenduse kriis võimaldab seda seostada absurдитеatriga, kus lavaline tegevus on tihti sõnadega vastuolus, mis läbi ei ole tähendust enam võimalik üheselt määratleda. Inimese iseenesest võõrandumine kätkeb endas ühtlasi absurdidraamale kesket eksistentsiaalset kriisi.

Kriisid iseloomustavad nii absurdidraama tekkeaega kui tänapäeva ühiskonda. 1950. aastateks oli Lääne ühiskond elanud läbi kaks maailmasõda, mis kukutasid suure osa varem kehtinud tööekspidamistest ja ühiskonnakorrast. Enneolematu hulk kaotatud inimelusid tegi inimesed teravalt teadlikuks sõja eksistentsiaalsest mõõtmest. Ühiskonnas valitses üldine ebakindlus, mida süvendas Teise maailmasõja järel alguse saanud külma sõja ideoloogiline vastasseis. (Innes 2006: 417, 558) Täna, 2020. aastate alguse Eesti ühiskonnas annavad tooni viimase 10 aastaga ulatuslikult kasvanud populistliku ideoloogia levik, keskkonnakriis, Vene-Ukraina sõda ja äsja seljatatud koroonapandeemia. Nii keskkonnakriis, sõda kui ka koroonapandeemia kätkevad endas tõsist ohtu inimeksistentsile, mistõttu süvendavad need sotsiaalsed kriisid ka eksistentsiaalset kriisitunnet.

Absurditeoreetiku Martin Esslini järgi võib 1950.–1960. aastate ja tänapäeva kriisitunde ühisosaks nimetada ka hulga lepitamatute tööekspidamiste kõrvuti eksisteerimist. Oma kaasajast toob Esslin näiteks traditsioonilised moraalsed ja massimeedias kantud väärtused, teaduse ja religiooni. (Esslin 1969: 363) Täna ühiskonnas võib tajuda teravnenud vasak- ja paremideoloogia vahelist konflikti ning koroonapandeemia valguses esile kerkinud teaduspõhise ja alternatiivuskumustel põhineva maailmapildi vastasseisu. Poliitilises plaanis oleme jõudnud nn tõejärgsesse ajastusse, milles eitatakse vaieldamatuid fakte või süüdistatakse teist osapoolt libauudiste levitamises. Seega pakuvad praegused ühiskondlikud kriisid turbulentses, II maailmasõja järgsest šokist toibivas ühiskonnas kirjutatud absurdidraamale soodsat kõlapinda.

Slavoj Žižeki teooria kohaselt liigub inimkond ökoloogilise kriisi ja tehnoloogia ülikiire arengu tõttu maailmalõpu suunas. Siinkohal kritiseerib Žižek inimkonna toimetulekustrateegiat, mis

põhineb suuresti probleemi varjamisel ja enesepettel. Kui varasemalt reageeriti keskkonnakriisile kui lähenevale katastroofile ning ärgitati kasutusele võtma hädaolukorrale kohaseid meetmeid, siis 2010. aastateks hakkas levima kalduvus probleemi pisendada ning kutsuda inimesi üles olukorda positiivselt suhtuma. (Žižek 2011: 327–328) Nii Beckett'i näidendites „Godot’ d oodates“ ja „Lõppmäng“ kui Ionesco „Ninasarvikus“ esitatud olukorrad on lähedal maailmalõpule, mis põhjustab tegelastes ängi. Sealjuures kasutavad antud näidendite tegelased vastandlikke toimetulekustrateegiaid. „Ninasarvikus“ on Bérenger ohust tugevalt teadlik ning kaitseb end välismaailma eest. Näidendi „Godot’ d oodates“ peategelased tahavad sellest olukorrast lahkuda, kuid tegutsemise asemel panevad nad kogu lootuse Godot’le. „Lõppmängu“ Hamm ja Clov viibivad juba maailmalõpujärgses ajas.

### 1.5 Absurditeater Eestis

Absurditeater jõudis eesti kultuuriruumi 1960. aastate teises pooles ja eeskätt teleteatri kaudu, kuna teatrite mängukava oli selle aja kultuuripoliitika tõttu üsna konservatiivne. Olulise tähtsusega oli absurdidraama eestikeelsete tõlgete ilmumine. 1967. aastal ilmusid trükis poola näitekirjaniku Sławomir Mrożeki „Tango“ ning Eugène Ionesco „Ninasarvik“, mõlemad Aleksander Kurtna tõlkes. Samuel Beckett'i näendid „Krappi viimane lint“ (tõlkinud Valdek Kruuspere) ja „Õnnelikud päevad“ (tõlkinud Ott Ojamaa) avaldati viimasenimelises kogumikus 1969. aastal. Tähtteosed „Godot’ d oodates“ ja „Lõppmäng“ ilmusid trükis Aino Pärsimäe tõlgituna alles 1973. aastal. (Epner 2015: 193)

Esimesena jõudis Eesti publikuni telelavastus Mrożeki teosest „Viirastuslik öö“ (1966), aasta hiljem järgnesid sama autori „Strip-tease“ ja „Ulgumerel“. Ühtlasi tuli 1967. aastal teleekraanile esimene Beckett'i-lavastus Nõukogude Liidus, „Mr Krappi viimne lint“ (lavastas Mikk Mikiver, esitas Jüri Järvet, kunstnik Malle Leis). (Neimar ja Epner 2015: 103; Epner 2015: 193)

Kuigi Evald Hermaküla avaldas juba 1967. aastal Kaarel Irdile saadetud kirjas huvi lavastada nii Ionescot, Mrożekit kui Beckettit, ei saanud need plaanid tol ajal teoks (Neimar ja Epner 2015: 103). Teatripublikuni jõudis Beckett esmakordselt 1973. aastal, kui Mikk Mikiver lavastas „Krappi viimase lindi“ Draamateatris. 1976. aastal esietendus Noorsooteatris Lembit Petersoni lavateos „Godot’ d oodates“, mis oli ühtlasi teose esmalavastus Nõukogude Liidus ja Eesti teatrimaastikul äärmiselt oluline sündmus. Seejärel absurdidraama retseptsioon seiskus ning elavnes Mati Undi, Evald Hermaküla ja Juhan Viidingu eestvedamisel taas alles 1980. aastate teises pooles, kui kultuuri üle kehtestatud kontroll oluliselt nõrgenes. Siis jõudis

esmakordselt Eesti teatrilavale Eugène Ionesco: kõigepealt esietendus Nukuteatris 1989. aastal Jüri Lumiste lavaversioon „Ninasarvikust“, sellele järgnes 1991. aastal Draamateatris Juhan Viidingu lavastajatööna esietendunud „Kiilaspäine lauljanna“. Sel perioodil tutvustati Eesti teatripublikule lisaks eelmainitud autoritele teiste seas ka Jean Genet’, Harold Pinteri ja Václav Haveli loomingut. (Epner 2015: 194; Eesti teatri lavastuste andmebaas)

1980. aastate lõpul tsensuuri kadumise tõttu elavnenud üldise absurddraama-alase huvi toob välja ka Sven Karja oma doktoritöös Eesti teatrite repertuaarist aastail 1986–2006, toonitades eeskätt Sławomir Mrożeki näidendite menu Eesti teatrilavadel. Kuigi perioodil 1986–2006 on absurddraama autoritest Eesti teatrites peale Mrożeki enim esindatud Samuel Beckett ja Harold Pinter, mainib Karja tendentsi tunnetada ka 1970ndate ja hilisema maailmadramaturgia puhul suuremat ühisosa just absurdi kalduvate autoritega nagu Tom Stoppard. (Karja 2020: 140, 150–151)

Perioodil 2006–2023 annab absurdiautoritest Eesti teatrite repertuaaris jätkuvalt tooni Samuel Beckett (12 lavastust). Ionesco, Mrożek ja Pinter on üsna võrdsel määral esindatud – iga autori loomingut ainetel on sel perioodil teatrilavale jõudnud kaheksa kuni üheksa lavastust. Ka Tom Stoppardi looming on sel perioodil populaarne – Eesti teatripubliku ette jõuab 11 lavastust – ehkki Stoppardi absurdistlikku teost „Rosencrantz ja Guildenstern on surnud“ lavastatakse vaid ühel korral. (Eesti teatri lavastuste andmebaas)

Kõige rohkem absurdiautorite tekste jõuab lavale aastail 2010–2011, mil esietendub vastavalt neli ja viis lavastust. Toona absurddramaturgiale osaks saanud kõrgeenenud tähelepanu võib seostada aastate 2008–2011 majanduskriisiga. Järgmine absurdiautorite kõrgeaeg on Eesti teatrites 2017. aastal. Võib oletada, et selles on oma osa 2016. aasta USA presidendivalimistel, kus Donald Trumpi võit mõjus populismi tõusule viitava ohusignaalina. Nende perioodidega võrreldes näib tõsiasia, et nii 2020. kui 2021. aastal esietendus kolm absurdiautorite teoste lavastust, vähem tähelepanuväärne, kuid tasub arvesse võtta ka koroonapandeemiaga kaasnenud piirangute võimalikku mõju. (Eesti teatri lavastuste andmebaas)

On märkimisväärne, et nii 2008–2011 kestnud majanduskriisi ajal, 2017. aastal, USA presidendivalimiste järellainetuses kui ka 2021. aastal koroonakriisi ajal on Eesti teatrilavadele toodud Ionesco „Ninasarvik“. Ühtlasi on „Ninasarvik“ Beckettigi „Lõppmängu“ ja Mrożeki „Tango“ kõrval üks populaarsemaid absurdinäidendeid Eesti teatris. Neist ühe võrra rohkem on lavastatud vaid Beckettigi näidendit „Godot’ d oodates“, mis on teatrilavadele jõudnud kuuel korral. (Eesti teatri lavastuste andmebaas)

## 2. Eugène Ionesco „Ninasarviku“ (Eesti Noorsooteater, 2021) analüüs

Sander Puki Eugène Ionesco näidendi lavastuse „Ninasarvik“ (Eesti Noorsooteater, esietendus 26.09.2021) tegevus leiab aset ühes väikelinnas, mille elanikud hakkavad ühtäkki ninasarvikuteks muutuma. Sündmuste keskmes on boheemlaslik ja alkoholilembene Bérenger (Mart Müürisepp), kes ainsana muunduda ei suuda ning jääb viimaseks inimeseks. Kõrvaltegelastena esinevad loos Bérenger' sõber Jean (Risto Vaidla), Bérenger' silmarõõm Daisy (Doris Tislar) ja teised. Lavastuse kunstnik on Annika Lindemann, helilooja Markus Robam ning valguskunstnik on Priidu Adlas.

Ionesco näidend on eelkõige metafoor võimu ja ideoloogia tagajärgedest. Ionesco ei määratlenud oma teoses ilmuvaid ninasarvikuid otseselt kommunistide või fašistide võrdkujuna. Ometi on ta möönnud, et sai kirjutades inspiratsiooni oma noorusajast, mil inimesed tema ümber üksteise järel fašistlikud põhimõtted omaks võtsid. (Esslin 1969: 150) Loomulikult kõnetas 1957. aastal esmalt novelli vormis kirja pandud teos ka II maailmasõda kogenud ühiskonda, seda enam, et ka Prantsusmaal, kuhu Ionesco sõja hakul kolis, oli tollal natsiokupatsioon.

Sander Puki lavastuses on säilinud nii tänapäeva Eestit kui ka üldisemalt Lääne ühiskonda kõnetav paremäärmusluse kriitika, mida täheldatakse ka lavastuse kohta ilmunud arvustustes. Lisaks näib, et lavastaja on püüdnud võimendada Ionesco näidendi seost koroonakriisi kõrgajaga. Ionesco tekstist on välja kärbitud suur osa filosoofia- ja ideoloogia-alaseid vaidlusi, mis võimaldab esiplaanile tõusta pandeemia alguse eriolukorda liigagi hästi iseloomustavatel repliikidel. (Olgu mainitud, et kuigi Pukk on Aleksander Kurtna tõlget veidi suupärasemaks sõnastanud ja kaasajastanud, ei ole Ionesco teksti ühegi pandeemiaviitega täiendatud.)

### 2.1 Koomiline või traagiline absurd?

Kuigi Ionesco teos ning seeläbi ka Puki lavastus käsitleb ninasarviku-allegooria kattevarjus tõsisemaid ühiskondlikke probleeme, milles peitub ka teatav traagiline potentsiaal, kaldub lavastus tervikuna rohkem koomika suunas. Võtme koomiliseks tõlgenduseks annavad kätte nii Markus Robami hoogne vodevilli laadis muusikaline kujundus kui ka esimese vaatuse tummfilmilik ülesehitus. Tegelased liiguvad lavale ja lavalt ära muusika taktis ning stseenide vahetudes lava pimendatakse, mis manab silme ette tummfilmide vahetiitrid. Samuti loob koomikat näitlejate füüsiline mängulaad, mis kannab endas taas tummfilmile omast *slapstick*-huumorit.



Eriti kannab endas füüsilist koomikat Bérenger, kes pidevalt ruumi reegleid lõhub, ajades komistades laua ja toolid ümber kui ka juues purskkaevust vett. Tema vedel ja korrapäratu liikumine aitab ühtlasi teda eristada teistest tegelastest, kelle liikumine on konkreetne ja rütmistatud. Olukorra krooniks ja igati *slapsticki* vaimus lüüakse keset etendust Bérenger'le tort näkku ning ta jätkab tegutsemist, vahukoor näos. Nii näeb ta välja naeruväärne ja tõsiseltvõetamatu. Absurdsel kombel on Bérenger sealjuures ainus, kel näib kõige kiuste olevat säilinud terve mõistus, kuivõrd ta suudab karjamentaliteedile vastu seista ning ei muutu ninasarvikuks. Isegi Kaisa Selde kehastatud perenaise kassi traagilisele lõpule ninasarvikute läbi antakse Sander Puki käsitluses koomiline varjund. Piiritus leinas ja osavõtlikkuses ei märka tegelased, kui looma surnukeha karbist välja kukub, ning tallavad sellest mitmeid kordi üle, korrates nii kassi surma põhjustanud olukorda.

Siiski leidub „Ninasarvikus“ ka traagikat, kuna sisuliselt jutustatakse lugu mehest, kes kaotab ühiskonna enamusele vastanduvate tõekspidamiste tõttu nii oma lähedase sõbra, töökaaslased kui ka oma armastatu. Kuigi nii publiku kui iseenda silmis on Bérenger' l „Ninasarviku“ lõpuks ainsana mõistus peas, pakub see asjaolu peategelasele ilmselt vähe lohutust, kuna oma põhimõtetele kindlaks jäämine isoleerib ta ühiskonnast ning jätab ta täielikku üksindusse. Ehkki lavastus jääb vormi poolest läbivalt koomiliseks, lõpevad koomilises võtmes alanud sündmused traagiliselt. „Ninasarviku“ või Bérenger' olukorra absurdsus seisneb tõsiasjas, et läinuks Bérenger üldsuse mentaliteediga kaasa, oleksid tema suhted lähikondlastega kestma jäänud. Samas oleks see peategelasele tähendanud enesest võõrandumist ning põhjustanud tugeva sisemise vastuolu.

## 2.2 Keel

Martin Esslini väitel on absurditeater anti-kirjanduslik ja tegeleb keele taandamisega. Nii tegeleb ka Ionesco oma loomingus keele probleemsega, loobudes oma varasemates ühevaatuselistes näidendites mõistuspärasest dialoogist ja loogilisest sündmustikust ning taandades kõne klišeede (Innes 2006: 469). „Ninasarvikus“ väljendub keele problemaatika asjaolus, et kõik ninasarvikuks muundunud tegelased hakkavad rääkimise asemel mõirgama ega suuda end enam inimestele arusaadavaks teha, või ehk pole inimesed altid neid mõistma. Kui meenutada, et „Ninasarvik“ on ideoloogia leviku ja tagajärgede metafoor, mõjub tekkinud kommunikatsioonihäire kui vastandlike põhimõtetega inimeste suutmatus teineteise seisukohti mõista.

Sander Puki lavaversiooni on keele temaatika ka teisel moel kaasatud. Kui ninasarvikud kirjastuse kontori trepi ära lõhuvad, on tegelased šokiseisundis, mille tõttu kaotavad nad mõneks ajaks osaliselt kõnevõime ning kogelevad ärevalt. Tekkivad silbikordused ja pausid, mis hägustavad sõnade tegelikku tähendust ning loovad nende vahele uusi.

### 2.3 Kehalisus, haigus ja surm

Nagu „Ninasarviku“ koomilisust hinnates põgusalt kirjeldatud, on kehalisus üks lavastuse põhilisi võtmesõnu. Noorsooteatri trupi rõhutatult füüsiline mängulaad ei täida üksnes koomika loomise eesmärki, vaid seostub ka haiguse temaatikaga.

Michel Foucault' biopoliitilisi kehasid ja ruumi reguleerivaid võimusuhteid käsitleva teooria kohaselt on iga keha tihedakoeliste võimude haardes, mis asetavad ta kõiksugu sunduste, keeldude ja kohustuste alla (Foucault 2014: 197). Bérenger'le ainuomane kaootiline ja vedel liikumine on sügavas kontrastis teiste tegelastega ning eristab ta algusest peale teisitimõtlejana, kuna tema neile ühiskonna kehtestatud normidele ja keeldudele alluda ei suuda. Ninasarvikute lähedus häirib ka teiste tegelaste normidekohast käitumist: ohtu tajudes katkestatakse rutiinsed tegevused, kogunetakse punkti ning püütakse end toolide ja laudadega kaitsta. Ka neis olukordades tekkivad rühmad ja ebamäärsed kooslused õõnestavad Foucault' sõnul distsipliini (Foucault 2014: 204–206).

Ninasarvikustumine kätkeb endas põhjalikku kehalist muutust, mõte sellest on paljuski ka lavastuse koomika allikas. Samas käsitletakse ninasarvikuks muutumist nagu haigust, kuna metamorfoosile eelnevad halb enesetunne (näiteks peavalu, kuumahood ja palavik) ning meeleolumuutus. Ninasarviku-haigus hävitab kontrolli keha üle. Seda tõendavad haigestunud tegelaste kõverasse kangestunud kehad, nurgelised liigutused ning toores, loomalik jõud, mis paneb nad möirgama, kriiskama ja kätega vehkima. Sander Puki versioonis tipneb Jeani muundumine natsidele omase käemärgiga, mis rõhutab viidet poliitilisele (parem)äärmuslusele. Lisaks nihestab haigus keha suhet ruumiga ning rikub ruumi reegleid. Nii saabub Jean lavale riidekapist välja kukkudes ja on haigena võimeline riidekappi õhku tõstma.

Haiguse levikul on ka teisene mõju. Kuigi Bérenger ei haigestu, on ta ninasarvikustumise suhtes sügavalt paranoiline, mis muudab tema kehakeele jäigaks ja agressiivseks. Samuti ei võimalda mure tal paigal püsida ning paneb tema jäsemed ka toolil istudes omasoodu liikuma. Hirm haigestuda iseloomustab ka koroonapandeemia kogemust, kus haigetega kontaktis olemine võis pahatihti viia enesetunde liigsele analüüsimisele, nagu seda teeb Bérenger

„Ninasarvikus“. Samuti kõlavad „Ninasarvikus“ mitmed koroonapandeemia võtmesõnad: mitmel puhul viidatakse ninasarvikluse levikule sõnaga „epideemia“. Bérenger muretseb veel, kas ta on muundumisele immuunne. Esineb ka hetki, mis pakuvad *lockdown*ile mõeldes kurbnaljakat äratundmisrõõmu. Näiteks töötab Bérenger, et jätab joomise maha, kui epideemia möödub, selgitades, et lükkab seda epideemia eel vastuvõetud otsust sündmuste valguses ajutiselt edasi. Teisel juhul keeldub Jean kategooriliselt arstiabist, väites, et arstid leiutavad haigusi ning tema usaldab hoopis loomaarste. See loob paralleeli alternatiivmeditsiini pooldajatega, kes haiglaravist või vaksineerimisest keelduvad.

## 2.4 Aeg ja (suletud) ruum

„Ninasarviku“ sündmuspaigad ei ole küll kõik absurditeatrilise omased kinnised ruumid, kuid kätkevad endas siiski samalaadset klaustrofoobsust, mis tuleneb ruumi järk-järgulisest kahanemisest. Etenduse esimese vaatuse sündmused toimuvad purskkaevuga linnaväljakul, kus tähistamaks mõnd vabaõhukohvikut, on paigutatud hulk laudu, igaühe ümber kaks tooli. Kunstmuruga kaetud väljakut raamistavad tulbid on ainus element, mis lava ja tegevust piirates ruumi suletusele võiks viidata. Siin täheldavad tegelased esmakordselt, et linnaelanikud nende ümber on ninasarvikuteks muutumas. Mida enam ninasarvikustumine levib ja süveneb ohutunne, seda väiksemaks muutub ruum.

Edasi liigub tegevus Bérenger' töökohta kirjastuse kontoris. Selleks puhuks on lava eesosasse paigaldatud sein, publikul võimaldatakse tegevusest osa saada suurte aknaavade kaudu. Kontorisse pääseb ruumi vasakus servas asuvat treppi mööda, ent ühel hetkel käib vali pauk ja ilmneb, et ninasarvikud on trepi ära lõhkunud. Kui sein võimaldab luua suletud ruumi, siis väljapääsu kasutuskõlbmatuks muutmine võimendab omakorda ruumi klaustrofoobsust. Siiski leitakse pääsetee ning kontoriasukad põgenevad akna kaudu.

Viimasena luuakse lavale ruum, mis toimib esmalt Jeani ja seejärel Bérenger' korterina. Erinevalt eelmisest tegevuspaigast ei piirata lavaruumi siin seinaga, vaid akent ning ust markeeritakse valgusega. Siiski mõjub korter veel klaustrofoobsemalt, kuna ruumi tagaosas asetseb hiiglaslik riidekapp, mis domineerib mõne üksiku laua ja tooli kõrval kogu lavaruumi üle. Mõnedel juhtudel lähevad tegelased riidekappi sisse, ühest küljest markeerides helikujunduse ja rekvisiitide abil teises toas käimist, ent teisalt sulgedes end seeläbi veel kitsamasse ruumi. Bérenger muudab haigusekartuses ja paranoias oma korteri Jeani omast veel väiksemaks, kuna barrikeerib riidekapi hulga laudade ja toolidega. Lõpustseenis selgub, et Bérenger' ettevaatus oli põhjendatud: riidekapp kerkib õhku ning selle alt ilmuvad välja

ninasarvikud, tõrvikud käes. Ionesco näidendi kohaselt ilmuvad lõputseeni jooksul tagaseinale vaid ninasarvikute pead, justkui piiluks ninasarvikud läbi uste ja akende Bérenger' korterisse sisse, lootes sisse tungida (Ionesco 1967: 129). Sander Puki lahenduses on ohutunne võimendatud, kuna ninasarvikud murravad Bérenger' ehitatud barrikaadist läbi ja sissetung korterisse saab teoks.

Paralleelselt ruumi suuruse kahanemisega liigub tegevus etenduse jooksul avalikust ruumist privaatsesse ruumi ning väheneb ruumis olevate tegelaste arv. Kui linnaväljakule tuleb vermutit jooma ja ümberringi toimuvat arutama terve hulk tegelasi, siis igas järgmises laval kujutatud ruumis on rahvast vähem. Kirjastuse kontoris on seltskond kahanenud viieni, kellele lisandub ootamatult sisse tormav proua Härg (Kaisa Selde). Jeani korteris on lisaks temale vaid Bérenger. Bérenger' korterit külastab küll kaks inimest, kuid loo lõpplahenduseks on mõlemad muundunud ninasarvikuteks ja Bérenger' üksi jätnud. Bérenger' üksindus on seda täielikum, kuna ninasarvikud on vallutanud kõik kommunikatsioonikanalid, ka raadio ja telefoni, mis pärast loomamõirete kuuldavale toomist plahvatavad. Nii katkeb Bérenger'l igasugune kontakt välismaailmaga.

Nagu absurdinäitekirjandusele omane, kumab „Ninasarvikuski“ selgelt läbi maailmalõputemaatika. Rahva seas levib justkui viirusena ninasarvikuks muutumise tõbi, inimeste hulk üha väheneb, ühiskonna tavapärane toimimine ning inimestevaheline suhtlus on häiritud ja ka kehtivad ruumisuhted on ninasarvikute leviku tagajärjel lõhutud. Vähemalt peategelane Bérenger kogeb asetleidnud sündmusi kui maailmalõppu, kuna tema ainsana ei suuda ninasarvikuks muutuda ning on seeläbi ühiskonnast välja lõigatud. Kuigi ta kahetseb suutmatust ninasarvikuks saada, lööb ta viimaks sellele käega. Ta võimestub tõsiasjast, et on viimane inimene ning töötab end kogu maailma eest kaitsta, mõjudes ühteagu nii lootustandvalt kui traagiliselt, sest tema eesmärk näib ette nurjuma määratud.

## 2.5 Sotsiaalne ja eksistentsiaalne kriis

Ionesco „Ninasarviku“ tegelased kogevad nii sotsiaalset kui eksistentsiaalset kriisi. Ühiskondlikul tasandil leiab aset justkui viiruslik ninasarvikuteks muutumine, mis tundub olevat teatavas seoses ka tegelaste endi põhimõtetega, ent ei näi siiski täielikult alluvat nende kontrollile. Ninasarvikustumine on järkjärguline protsess nii ühiskondlikul kui üksikisiku tasandil. Esialgu märgatakse linna peal vaid üksikuid ninasarvikuid ja ehmatas läheb kiiresti üle. Hiljem on ninasarvikuid näha tihemini ning nende hulk on suurenenud, samuti tuntakse nii mõneski loomas ära endine töökaaslane või sõber. Üksikisiku tasandil algab protsess esmalt

tõe ja vale kahtluse alla seadmisega ning mõttega, et ninasarvikud ei pruugi kõik üdini halvad olla. Edasi hakatakse neid imetlema ja nende käitumist õigustama ning viimaks muutub inimene ise ninasarvikuks.

Ninasarviku-haiguse levik peegeldab ühtlasi pandeemiakogemust. Ka lavastuses toimuv ruumi kahanemine ja inimeste arvu vähenemine seostuvad pandeemiaaegse isolatsiooninõudega ning avalikus ruumis liikumise piirangutega. Samuti võib paralleeli tuua Bérenger' kommunikatsioonivahendite plahvatamise ja pandeemiakogemuse vahel. Kuna isoleerituses kasvasid virtuaalsuhtlus ja meedia tarbimine, süvenes üleüldine infomüra, mis mõjus negatiivselt inimeste vaimsele tervisele ning külvas ühiskonnas lahkhelisid. Nende tegurite tagajärjel võis nii mõnegi jaoks saabuda hetk, kus tunti vajadust virtuaalsuhtlusest ja meediatarbimisest kaugeneda.

Peategelane Bérenger kogeb lisaks sotsiaalsele ka eksistentsiaalset kriisi, kuna ei suuda üldaktsepteeritud ühiskondlike normide järgi elada. Regulaarne töökäimine on talle suureks väljakutseks ning sellega toimetulekuks tunneb ta pidevat sundust alkoholi tarbida, selmet lugeda või muuseumis ja teatris käia. Ninasarvikute levikuga tema kriis süveneb, kuna ta eristub veel selgemalt teisitimõtlejana ning ei suuda üldsusega kaasa minna ja ninasarvikuks muutuda. Loo lõpplahenduses on ta oma vaadete tõttu täielikult isoleeritud.

Nagu eelnevas analüüsis näidatud, suhestuvad „Ninasarviku“ sotsiaalne ja eksistentsiaalne kriis tugevalt Eesti ühiskonnas viimastel aastatel esiplaanile kerkinud kriisidega. Ninasarvikustumisega sarnase järkjärgulise levikuga on olnud nii poliitiline äärmuslus, mille allegooria Ionesco teos on, kui koroonaviirus. Ühtlasi on 2020. aasta alguses puhkenud koroonakriis ning 2022. aastal eskaleerunud Vene-Ukraina sõda poliitilist äärmuslust veelgi hoogustanud. Indiviidi tasandil võivad lahknevad tõekspidamised ja äärmuslus süvendada eksistentsiaalset kriisi, kuna kahjustavad potentsiaalselt nii inimestevahelisi suhteid kui ka inimese suhet ühiskonnaga.

## 2.6 „Ninasarviku“ retseptsioon

Sander Puki „Ninasarvikut“ on kriitikas tõlgendatud peamiselt valitseva poliitilise ja ideoloogilise olukorra valguses, laiendamata lavateose tähendusvälja teistele ühiskonnas aktuaalsetele kriisidele. Ehkki retseptsioonis koroonapandeemia ja ninasarvikustumise vaheliste paralleelidega ei tegeleta, viidatakse mitmele koroonakriisi ja poliitkriisiga kaasnevale fenomenile nagu peavoolumeedia ning teaduspõhise meditsiini eitamine, vandenõuteooriate levitamine (Hvostov 2021, Purje 2021). Ehk kõige mitmeplaanisemat

seost tänapäeva Eesti ühiskonnaga näeb Sander Puki „Ninasarviku“ juures Auri Jürna, kes viitab sellele, kuidas erinevad maailmavaated, teadusevastaste seisukohtade ja vandenõuteooriate levik ühiskonda lõhestanud on. Osutatud probleemkohti võib seostada nii ideoloogilise ja poliitilise kriisiga kui ka koroonapandeemiaga. Kuigi ta neid seoseid pikemalt ei analüüsi, on Jürna ainus, kes mainib oma arvustuses otsesõnu koroonapandeemiat. (Jürna 2021)

## 2.7 Kokkuvõte

Kokkuvõttes on Sander Puki „Ninasarvik“ pigem koomiline absurditeatri lavastus kui traagiline. Absurditeatrit iseloomustavatest ja tänapäeva kriisidega seostuvatest võtmemoistetest domineerivad „Ninasarvikus“ eeskätt ruum ja kehalisus, samuti sotsiaalne kriis. Kuigi teoses esineb ka eksistentsiaalne kriis, jääb see tagaplaanile.

Ehkki kriitika seda asjaolu praktiliselt ei kajastanud, suhestub „Ninasarvik“ Sander Puki käsitluses lisaks ühiskonnas vahvale poliitilisele äärmuslusele üsna selgelt ka koroonapandeemiaga. Isegi teades, et Ionesco kasutas nakkavat ninasarvikustumist vaid allegooriana, tekib ninasarvikuks muutumise levikut ning tegelaste haigussümptomeid ja seonduvaid muremõtteid nähes tugev paralleel koroonakriisi kõrgajaga. Samuti toetavad pandeemiaaegset tõlgendust tegelaste rõhutatud kehalisus, mis ninasarvikuks muundumise eel oluliselt muutub, kui ka lavale loodud ruumid. Eriolukorra piirangute kohase avaliku ruumi vältimise ja oma kodudesse kapseldumise paralleelina kujutab „Ninasarvikus“ iga järgmine tegevuspaik üha väiksemat ja klaustrofoobsemat ruumi. Samamoodi väheneb ruumis olevate inimeste hulk.

Lisaks teose sisule puudutavad koroonalukorda ka lavastuse etenduste toimumise tingimused. „Ninasarviku“ esietenduse hetkeks olid piirangud juba leevenenud, teatripiletite müügile enam külastajate hajutamise eesmärgil limiite ei pandud ja publikule kehtis vaid vaktsineerimistõendi nõue. Siiski mõjutab pandeemia (ja haigused üldisemalt) jätkuvalt teatri toimimist. Kui ma 9. oktoobril 2022 „Ninasarvikut“ vaatamas käisin, oli näitleja Jevgeni Moissejenko haigestunud ning tema asemel astus Loogiku ja Tuletõrjuja rollides üles samas lavastuses vürtspoodniku naist mängiv Getter Meresmaa. Kuigi see lavastuse olemust ei muutnud, oli etendus siiski erandlik, kuna Meresmaa püstolrolli tõttu jäi „Ninasarvikus“ üks tegelane vähemaks. Kuna vürtspoodnik ja tema naine liiguvad lavastuses paarina ning on taustategelastena üsna lihtsakoelised, võimaldas see Meresmaa tavapärase rolli tegevused ning repliigid vürtspoodniku (Karl Sakrits) ja teiste tegelaste vahel ümber jaotada.

### 3. Samuel Becketti „Lõppmängu” (Rakvere Teater, 2020) analüüs

Peeter Raudsepa lavastaja- ja kunstnikutöö Samuel Becketti näidendist „Lõppmäng“ (Rakvere Teater, esietendus 17.10.2020) võtab vaatluse alla teineteisest hingepõhjani tüdinud, ent ühtlasi üksteisest sõltuvad tegelased, kelle päevad mööduvad surma ning maailmalõppu oodates ja pidevalt sõideldes. „Lõppmängu“ keskmes on pime ja kõndimisvõimetu vanamees Hamm (Margus Grosnõi) ning tema vaevatud käsualune Clov (Märten Matsu). Lisaks peavad nende seltskonda taluma Hammi vanemad Nagg (Volli Käro) ja Nell (Helgi Annast).

Kui Ionesco „Ninasarviku“ keskmes olid võimu ja ideoloogia tagajärjed, siis Becketti samuti 1957. aastal ilmunud „Lõppmäng“ keskendub pigem isiklikule kui ühiskondlikule tasandile. Näidendi sündmused leiavad küll aset maailmalõpu tingimustes, ent loo keskmes on eeskätt inimese sisemaailm, milles on kätketud täitmatu igatsus surma järele.

„Lõppmäng“ jõudis eesti kultuurimaastikule 1973. aastal Aino Pärsimäe tõlkes, kuid Rakvere Teatri lavastuses on tõlkena kasutatud Mati Undi 1999. aasta tekstiversiooni (Beckett 1973; Beckett, Unt 1999). Võib oletada, et valik sai tehtud lähtuvalt tõlke valmimisajast, mis muudab Undi teksti 2020. aasta kontekstis Pärsimäe omast kaasaegsemaks. Kuna Unt on oma adaptatsioonis Naggi ja Nelli tegelaskujud välja jätnud ning teatud tekstiosade järjekorda muutnud, täiendab Raudsepp oma lavastuse teksti neil puhkudel Pärsimäe tõlkeversiooniga. Nii säilivad lavastuses Undi tõlkes sisalduvad sõnamängud ja mitmekihilisus, ent Pärsimäe tõlke abil jäädakse truuks ka Becketti originaalile (Beckett 1952). Kuigi Raudsepa „Lõppmäng“ esietendus 2020. aastal ning suhestub seeläbi teravalt koroonast tingitud eriolukorraga, õnnestus lavastajal teksti sellisel viisil kärpida ja tihendada, et ka fookusest kõrvale jäänud kliimakriisi ei saa lavastust vaadates täielikult unustada.

#### 3.1 Koomiline või traagiline absurd?

Lavastus algab etüüdiga, milles Clov puiselt edasi-tagasi liigub, treppedelile ronib ja aknast välja vaadates sõnadeta haliseb. Märten Matsu rollilahenduses on tegelasel kange kehakoiak ja Clov liigub sirgete jalgadega, puusad ning põlved lukus, ülakeha ette naaldunud. Kuigi lavastuse algus seostub klounaadiga, ei looda nende vahenditega koomikat, vaid häälestatakse publik traagilisele absurditunnetusele. Samamoodi mõjuvad prügikonteinerites kükitavad Nagg ja Nell, kes sealt hüpnukkudena välja ilmuvad. Kuigi see võiks tunduda koomiline, kaob mõju niipea, kui mõelda, kui võrd julm on inimene prügikonteinerisse sulgeda, eriti kui ta pole suuteline sealt ise välja pääsema. Väärib märkimist, et sellegipoolest reklaamitakse

lavastust teatri kodulehel fraasiga „nali maailma kadumisest“ ning Raudsepp ise kirjeldab „Lõppmängu“ kui musta komöödiat (ERR kultuuritoimetus 2020).

Raudsepa lavastuses on esiplaanil tekst, mille põhiteemadena kerkivad esiplaanile üksindus, tüdimus ja surmaootus. Sünget ainet ei täiendata lavastuses ei koomilise muusikalise kujundusega ega lavastuslike võtetega. Paaril korral laulab Clov juppe laulust „Igaühe jaoks on kuskil keegi“, ent laulu kontekstis romantiliselt ja klišeena mõjuv fraas on lavastuses irooniline ja parastav ning loob ambivalentsi. Clov ja Hamm on maailmalõpu eest nelja seina vahele suletud ning jälestavad teineteise seltskonda. Lisaks on Hamm füüsiliselt võimetu lahkuma. Need asjaolud väljendavad elu olemuslikku traagikat ning nihestavad lavastuses kasutatavate koomika võtete mõju.

Hamm mainib, et tunneb ennast „natuke koomiliselt“, kuid kui „Lõppmängus“ koomikat leidubki, on tegu millegi kibeda ja õõnsaga. Koomiliselt ei mõju ka Naggi ja Nelli jutustatud anekdoot inglise rätsepast, mille puänt viitab ümbritseva maailma armetusele ning selle paratamatusele. Kuigi Nell puhkeb anekdoodi peale naerma ning olevat nooruspõlves sama naljaloo peale naerdes peaaegu üle paadiserva järve kukkunud, on see naer pingutatud ega tundu enam mingit lõbusust väljendavat. Nelli reaktsioon kahandab anekdoodi koomilisust ka publiku jaoks.

Hamm ja Clov on tüdinud nii oma olukorrast kui teineteisest, ent ometi ei saaks nad teineteise seltskonnata hakkama. Kumbki räägib lahkumisest, ent pole suuteline seda tegema. Kumbki igatseb surma, kuid seda ei saabu ning ei Hamm ega Clov pole nõus teise palvele vastu tulema ning teist ära tapma, kohati kiusust, kohati hirmust üksi jääda. Hamm ähvardab Clovi söögist ilma jätta, ent kui Clov seepeale rõõmustab, lootes surra, lubab Hamm anda talle piisavalt vähe süüa, et Clovi pidevalt näljas hoida, ent ometi mitte lasta tal surra. Clov väidab, et ei tapa Hammi, kuna ta ise ei tea puhvetkapi ukse sihvrit. Niisiis on nende eksistents traagiline, kuna Hammi ja Clovi suhe rajaneb lahendamatu vastuolul ja ambivalentsetel tunnetel, millest samas kasvab välja kibe koomika.

Teises vaatuses avastab Clov köögist roti ning kuulutab, et kui tema seda rotti ei tapa, sureb see rott ära. Kuigi tegu on absurdse ja kohati koomilise väitega, on see terviku kontekstis tähenduslik. Roti tapmine on Clovi repliigi põhjal tõlgendatav päästeaktina ning näitab, et Clovil on olukorra üle kontroll. Ometi ei ole Clov valmis Hammi samamoodi elusolemisest päästma. Seega on „Lõppmängu“ näol tegemist traagilise absurdiga, kuna kumbki tegelane ei saa erinevatel põhjustel surra ega lahkuda, samuti ei täitu nende eesmärgid väliste faktorite



mõjul. Siiski lisavad lavastuse esietendumise tingimused veidi koomikat. Kuna Raudsepa „Lõppmäng“ jõudis publiku ette 2020. aasta lõpus, tunnetasin teatrivaatajana tugevat ühisosa laval presenteeritud suletud ruumi ja sellest tingitud isolatsiooni ning koroonapandeemia tõttu kehtestatud eriolukorra vahel. Sellest perspektiivist vaadatuna muutus tegelaste traagika ise koomiliseks, kuna nende hoiakud näisid mu enda isolatsioonikogemuse valguses äärmuslikud, ehkki tekitasid ka õudu. Seesugune tragikoomika mehhanism, milles traagika sünnitab koomikat ning koomiline võib mõjuda traagiliselt, on üks absurdidraama alustalasid.

### 3.2 Keel

„Lõppmängu“ tegelaste eesmärk surra on keelega seotud kahel viisil. Ühest küljest püüdlevad nad täieliku vaikuse poole, mis võimaldaks neil teatud mõttes eksisteerimast lakata. Seda püüdlust esindab kõige enam Hamm, kes Naggi ja Nelli jutustamise tõttu meeleheidet tundes imestab, millest võib üldse veel rääkida, ja nõuab, et nad ükskord ka lõpetaksid. Pealegi näib Clovi jutu põhjal, et see vaikus ongi lähenemas. Kohati on raske kõneleda ning Clov räägib kokutades, väljendades lootust, et varsti on lõpp. Ühtlasi tundub, et keelelisi väljendusvahendeid jääb üha vähemaks. Aknast välja või prügikonteinerisse piiludes toob Clov kuuldavale sõnadeta halina, mitte ei väljenda oma mõtteid keeles. Samuti toob ta enese õigustuseks välja, et kasutab üksnes Hammi õpetatud sõnu ning juhul, kui neist ei piisa, siis õpetatagu talle sõnu juurde.

Teisest küljest ei suuda tegelased vaikuse ihkamise kiuste rääkimist lõpetada ning kasutavad keelt, et oma tähelepanu elamise painelt kõrvale juhtida. Hamm tegeleb näiteks romaani välja mõtlemisega ning sunnib teisi kuulama, kui ta lugu jutustab. Samuti esineb tegelastevahelises vestluses suurel hulgal kordusi. Hammi ja Clovi sõnavahetused peegeldavad Nelli ja Naggi omi ning näidendi jooksul tullakse aina tagasi samade fraaside juurde. Ometi ei ole neil sõnadel täidesaatvat jõudu: Hamm soovib rahustavat rohtu, et end reaalsuse suhtes tuimestada, ent kuna seda pole, peab olukorra tõelust vältima tühjade sõnade abil. Clov kordab aina, et ta läheb, kuid ei ole näidendi lõpuks sellegipoolest päriselt lahkunud, kõigest vaikinud. Seega kaotab keel tähenduse, samu vestlusi peetakse aina uuesti pelgalt selleks, et vaikust täita.

### 3.3 Kehalisus, haigus ja surm

Beckett'i „Lõppmäng“ tegeleb nii kehalisuse kui haigustemaatikaga. Nimelt on laval neli rohkem või vähem eakat tegelast, kellel kõigil on omad füüsilised vaevused. Clov ei saa oma kangete lukustatud jalgade tõttu istuda ning tema silmad on kehvad. Hamm on sama hästi kui tooli külge aheldatud, kuna ei ole võimeline seisma ega kõndima ning on lisaks ka pime.

Hammi vanemad Nagg ja Nell on veel põduramad ning ei suuda oma prügikonteineritest väljuda, ka üle konteineri serva teineteise suunas sirutumine näib neile üle jõu käivat. Nagu pealkirjast aimata võib, siis tegelased üha lähenevad surmale. Nad on sellest füüsilisest kuhtumisest teravalt teadlikud, nagu ilmneb Hammi kirjelduses, mille kohaselt nad kaotavad nii oma juukseid, hambaid, noorust kui ka värskust. Siiski ei toimu need arengud tegelaste jaoks piisavalt kiiresti ega aita surmani jõuda kellelgi peale Nelli.

Ehkki „Lõppmängu“ tegelased ei paista samavõrd suremise nimel tegutsevat kui Vladimir ja Estragon teoses „Godot’d oodates“, näivad ka nemad elu lõppu ootavat. Eksistents selles piiratud ruumis ja seltskonnas on neile talumatu ning surm pakuks võimalust sellest olukorrast jäädavalt lahkuda. Selle saavutamist komplitseerib inimeste ambivalentne suhe oma kehaga ning sellest tulenev metafüüsiline ebastabiilsus. Nimelt on elu Emanuele Coccia ökofilosoofilises tõlgenduses eri indiviidide ja liikide vahel ühiselt jagatud ja pidevas ringluses. Seeläbi ei ole elu ja surm absoluutsed vastandid, kuna surm ei katkesta elu täielikult, vaid tähistab kogu ökosüsteemi hõlmava metamorfoosi üht etappi, milles elu kandub ühelt indiviidilt või liigilt teisele. (Coccia 2021: 90, 93, 96) Seega jäävad surm ja eksistentsi lõpp absurdidraama tegelastele alati kättesaamatuks.

Lisaks nende kehadest tulenevatele piirangutele on tegelaste liikumine justkui male mängureeglitega sätestatud: jäikade jäsemetega Clov liigub Raudsepa lavastuses sirgetel joontel ning läbib etenduse jooksul nii risti kui diagonaalis kulgevaid trajektoore nagu lipu malend. Hamm asetseb ruumi keskel ja iseseisvalt ei liigu. Seega võiks teda malelaua kontekstis võrrelda kuningaga, kes samuti enamiku mängu vältel paigal püsib, ent ometi lõpplahenduse üle kõige enam mõjuvõimu omab. Lipp on küll kuningast suurema liikumisvabadusega, kuid tegutseb siiski kuninga huvides. Sama kehtib ka Hammi ja Clovi vahelises dünaamikas. Ühtlasi muudavad „Lõppmängu“ tegelaste liikumismustrid nähtavaks Foucault’ teooria kohased keelud ja kohustused, mis biopoliitilisi kehasid ruumis reguleerivad (Foucault 2014: 197). Nagg ja Nell ei liigu etenduse jooksul kordagi paigalt, Hamm saab liikuda üksnes siis, kui Clov teda tooliga piki ruumi seinu sõidutab. Clov ise liigub justkui sirgete ja diagonaalide kammitsais ning kaob ainsana vahepeal kõrvaltuppa, ehkki etenduse lõpuks pole tal endiselt õnnestunud lahkuda. Ei ole lõpuni selge, kas tegelasi hoiab laval kujutatud ruumis lõksus nende piiratud liikumisvõime või hirm väljas valitseva maailmalõpu ees, mida duubeldab samas maailmalõpus kätkeatud surma võimalus.

### 3.4 Aeg ja (suletud) ruum

„Lõppmängu“ tegevus(etus) leiab aset tühjas pimedas ruumis, mille kummaski külgsenas on kitsas aken, ühes seinas lisaks ka uks. Ruumis pole ühtegi muud eset peale Naggi ja Nelli prügikonteinerite ning Hammi tooli. Seevastu köögis, kus Clov aeg-ajalt paremas seinas oleva ukse kaudu käib, tundub olevat suur hulk asju, mis igal käigul kõrvulukustavalt kolisevad. Lavapealne tühjus mõjub rusuvalt ning kinnistab teadmist, et need neli tegelast on elamisest loobunud, pole ju ruumis ühtegi igapäevaelus kasutatavat eset. Nagu äsja mainitud, on „Lõppmängu“ tegelased ruumis lõksus, kes vähenenud liikumisvõime tõttu, kes kohustuste või väljas lasuva maailmalõpu tõttu. Hamm käseb Clovil minema minna, ent kuigi Clov on enda sõnul sünnist saati seda teha püüdnud, ei osutu äraminek võimalikuks ei suremise ega asukoha vahetamise tasandil.

Kuna ruum on välismaailmast eraldatud ega paku tegelastele vaheldust, on nad harjunud teatava klaustrofoobsusega ning ka nende mugavustsoon on ahenenud. Hammi jaoks võrdub tooliga ümber toa tiiru tegemine ümbermaailmareisiga. Sealjuures hakkab ta seina ääres olles hirmu tunnema ning nõuab, et teda tagasi koju, ruumi keskele viidaks. Kui Hammi maailm tundub piiratud, siis Naggi ja Nelli oma on seda veel enam, kuna nad pole suutelised konteineritest väljuma ning ka konteinerikaante avamine, mis neil teiste ruumis viibijatega suhelda võimaldab, toimub Hammi käskude järgi. Kuigi tegelased ei taha olla seal, kus nad viibivad, tundub nende neljast seinast väljapoole jääv maailm neile samavõrd talumatu. Hamm nimetab seda „teiseks põrguks“.

Tühi ja üksluine ruum, mis on välismaailma eest peaaegu täielikult suletud (võimaldades kokkupuudet välisega vaid aknavaate kaudu), tekitab ühtlasi igavust ja toob ruumis viibijate tähelepanu aja aeglasele kestusele. Clovi ainus vaheldus rusuvale õhkkonnale ja talumatule seltskonnale on vahtida köögis seina ning oodata, kuni Hamm teda uuesti kutsub. Oodates jälgib Clov, kuidas tema valgus kustub. Niisiis on igavusel ja tegevusetusel ajale aeglustav mõju. Lisaks toob tegevuse puudumine tähelepanu suure ajalise mõõtmega protsessidele nagu elu, kehaline mandumine ja järkjärguline suremine.

Traditsioonilised aja mõõtmise viisid on „Lõppmängus“ kaotanud tähenduse. Päeva ega ööd pole võimalik eristada, vaid pidevalt on hall. See tekitab meeleheidet ning muudab konkreetse kellaaja üle arve pidamise mõttetuks. Mõisted nagu „eile“ ja „homme“ ei tähenda Hammi ja Clovi jaoks mitte midagi, kuna kumbagi lahutab olevikust ääretult pikk aeg. Et miski muu ajaliselt ei muutu, püüavad tegelased ise ajale tähendust anda, kasutades selleks äratuskella.

Kokkuleppe kohaselt tähendab äratuskella helisemine, et Clovi pole, ning selle mitte helisemine, et Clov on surnud. Ometi ei pea kokkulepitud tähendused paika, kuna esimese vaatuse lõpus kuulavad Hamm ja Clov koos äratuskella helinat ning teises vaatuse lõpus, kui Clov lahkuda otsustab, kell ei helise. Samas võib etenduse lõpus kuulda kella tiksumist, mis meenutab taimerit ning tekitab lootuse, et aeg on otsa saamas. Teisalt võib tiksumises näha ka aja kangekaelset jätkumist, mis toonitab veelkord „Lõppmängu“ tegelaste lootusetut olukorda.

Aja lõppemine võib tähendada nii tegelaste kauaoodatud surma saabumist kui maailma lõppemist. Lisaks tegelaste isoleeritusele väljendub maailmalõpp „Lõppmängus“ erinevate looduse ja keskkonnaga seotud aspektide kaudu. Hamm on veendunud, et väljas ootab surm. Nende väikeses varjupaigas hakkavad asjad aga üksteise järel otsa lõppema. Puder on otsas ning seda ei saa enam mitte kunagi, samamoodi on otsas rahustav rohi. Ka väljas on erinevad esemed, olendid või nähtused otsa saanud või võõraks teisenenud. Tuletorn on vundamendi pealt lahti tulnud, silmapiir on tühi, taevas ei ole enam kajakaid ega päikest. Clov tõdeb ka, et metsa ei ole enam ning loodus on üleüldse nende lähiümbrusest taandunud.

Ka romaan, mida Hamm ajaviiteks jutustab, keerleb ebatavaliste ilmastikunähtuste ümber. Hamm viitab mitmel korral „erakordselt tuulisele“ või „erakordselt päikesepaistelisele“ ilmale ning paneb kuulajatele pahaks lootust, et loodus kunagi taastuda võiks. Hammi nägemuses ei ärka maa kevadel uuesti ning ka jõed ja mered ei muutu taas kalarikkaks. Ka Naggi ja Nelli vestlusest ilmeb, et loodus on tasapisi välja surnud. Nimelt ei too Clov nende konteineritesse enam saepuru, vaid rannaliiva. Sellest võib järeldada, et puid on vähemaks jäänud või on puud sootuks otsa lõppenud. Ometi tundub, et maailmalõpp ei ole sugugi erandlik juhtum. Hamm meenutab, et tundis kunagi üht hullu kunstnikku, kes nägi loodusmaastiku asemel tuhka ning arvas, et on viimase inimesena alles jäänud. Lisaks seab see meenutus kahtluse alla, et „Lõppmängus“ tõepoolest maailmalõpp käes on: siingi võib olla tegu Clovi hirmudest tingitud ettekujutusega, mida ta Hammile kirjeldades vahendab.

### 3.5 Sotsiaalne ja eksistentsiaalne kriis

Kuigi „Lõppmängu“ keskmes on Hammi ja Clovi eksistentsiaalne kriis ning tungiv soov surra, võib teose välismaailmas võimust võtnud maailmalõppu tõlgendada viitena sotsiaalsetele kriisidele. 1957. aastal ilmunud näidendi originaalkontekstis võis see viidata II maailmasõja laastavale mõjule, mis valdas pea kogu Euroopat, ent 2020. aasta kontekstis seostub „Lõppmäng“ Peeter Raudsepa lavastajatööna eeskätt kliimakriisi ja koroonapandeemiaga.

Kliimakriisiga seotud tõlgenduseks annavad ainek tekstiviited looduse hääbumise, äärmuslike ilmastikuolude ja elusolendite kadumise kohta. Peale Hammi, Clovi, Naggi ja Nelli tunduvad tegelasi lähemalt ümbritsevas maailmas alles olevat vaid üks poiss ja üks rott, kes Clovi hinnangul ka peagi surra võib. Ka reaalses maailmas on ilmaolud muutunud ekstreemsemaks, sellega on kaasnenud arvukalt looduskatastroofe nagu metsapõlengud ja üleujutused. Ühtlasi on suviste kuumalainete tõttu tõusnud inimeste suremus. Vähenenud on ka looduse üldine liigirikkus. Samamoodi võivad keskkonnakriisi süvenedes nii taastuvad kui taastumatud loodusvarad kriitilise piirini väheneda, mis tekitaks „Lõppmängule“ sarnase olukorra, kus on lõplikult otsas puder ja muu eluks vajalik. Kui enne 2020. aasta alguses puhkenud koroonapandeemiat sai keskkonnakriis ühiskonnas omajagu tähelepanu, siis pandeemia saabumisega jäi see meedias ja poliitikas tagaplaanile.

„Lõppmängu“ seosed koroonapandeemiaga joonistuvad välja eeskätt isolatsiooni näol. „Lõppmängu“ tegelased viibivad kinnises ruumis ega saa sealt lahkuda, välismaailm on teadaolevalt ohtlik ning võib põhjustada surma. Ka koroonapandeemia kõrgajal kehtestatud eriolukord nägi ette kodus viibimist, haigussümptomite korral täielikku isolatsiooni. Kodust väljas käimise kogemus teises millediski võõraks, kuna selleks kanti kaitsemaske ning hoiti teistest inimestest eemale. Kuna avalikes kohtades käimisega kaasnes haigestumise oht, muutis see üldist arusaama välismaailmast ja suunas välja minekut tõlgendama kui riski.

Ometi on „Lõppmängu“ keskmes hoopis Hammi ja Clovi kogetav eksistentsiaalne kriis, mis tuleneb asjaolust, et vaatamata tugevale tahtele maailmast ja teineteisest lahkuda, ei ole kumbki võimeline seda saavutama. Õhkkond on rusuv ning päevad sulavad ühte. Aeg kulgeb talumatult aeglaselt ja teiste seltskond tekitab vaid tüli ja meelehärmi. Hamm imestab, kas keegi võib temast veel suuremat ahastust tunda. Siiski ei lase Hamm ja Clov teineteisel selle sisemise kriisi ajal midagi ette võtta: kumbki ei tee midagi, et teist surmale lähemale aidata, ning koos talutakse elusolemise taaka. On tõsi, et ka pandeemiaaja eriolukord sulges kodudesse pered ja majapidamised, kes ei pruukinud olla harjunud teineteisega nii palju aega koos veetma, tuues kaasa nii häid kui halbu tagajärgi. Kuigi kriisiolukorral on potentsiaal inimesi lähendada, võib see ka suhteid kahjustada ning pakkuda soodsat pinnast vaimse tervise probleemide kasvaks.

„Lõppmängu“ ja koroonapandeemia seosed ilmevad ka lavastuse esietendumise oludes. „Lõppmäng“ toodi lavale 2020. aasta oktoobris, mil ühiskonda reguleerisid koroonapiirangud. Avalikus ruumis kehtis maskikandmise nõue, teatris käimiseks pidi tõendama oma koroonanegatiivsust. 2020. aasta lõpus karmistati Ida-Virumaal ja Harjumaal piiranguid ning

peatati kultuuritegevus, Rakvere Teater ja asutused mujal Eestis võisid aga avatuks jääda. (Aibel ja Sippol 2022: 288) Mina nägin „Lõppmängu“ Tallinnas külalissetendusena 2021. aasta alguses, mil etendusasutustele kehtis 50% saalitäituvuse piirang. Sobivale distantstile asetud publikutoolidega ning maskikohustusega teatrikogemus ei võimaldanud laval loodavat fiktsionaalset maailma vaadelda reaalsest maailmast eraldi, mis tugevdas retseptsioonis tekkivaid seoseid koroonapandeemiaga.

### 3.6 „Lõppmängu“ retseptsioon

Esietenduse eel antud intervjuudes viitab lavastaja Peeter Raudsepp otsesõnu koroonapandeemia ja „Lõppmängu“ seosele. Raudsepp märgib, et jõudis materjalini just 2020. aasta kevadel *lockdown*'i aegu ning et näidend kõnetab hästi 2020. aasta olusid, mil inimesed pidid pikka aega üksteisega koos olema ja kuskil ruumis kinni istuma, saamata selle vastu midagi teha (Kundla 2020; Kaugema 2020).

Kuigi just pandeemia puhkemine ja sellest tingitud eriolukord 2020. aasta kevadel andsid Raudsepale tõuke Beckett'i „Lõppmängu“ lavale toomiseks, ei pööra suur osa lavastuse retseptsioonist neile seostele tähelepanu. Pigem on arvustustes vaatluse alla võetud materjali üldinimlik ja eksistentsiaalne mõõde, omajagu rõhku pannakse ka näitlejatööde kirjeldamisele. Erandiks on Auri Jürna arvustus, milles autor tunnetab „Lõppmängu“ juures ka ühiskondlikke allhoovusi. Täpsemalt seostab Jürna „Lõppmängu“ koroonapandeemiaga teravnenu vajadusega oodata ning päev päeva haaval elada. Jürna lõimib pandeemiakogemust ka Hammi tegelaskuju analüüsi. Pikemalt Jürna oma arvustuses „Lõppmängu“ ja ühiskondlike kriiside seostega siiski ei tegele, ent mainib teksti lõpus vajadust ühiskondlikel, poliitilistel ja keskkonnateemadel seisukohti võtva teatri järele. (Jürna 2020) Seega jääb „Lõppmängu“ tagaplaanil pulbitsev keskkonnakriisi temaatika retseptsioonis hoopis puudutamata.

### 3.7 Kokkuvõte

Kokkuvõttes pean Peeter Raudsepa lavatõlgendust Samuel Beckett'i „Lõppmängust“ pigem traagiliseks kui koomiliseks absurdiks, seda lavastaja antud „musta komöödia“ määratluse kiuste. Lavastuses esineb küll koomilisi elemente nagu Märten Matsu rõhutatult füüsiline rollilahendus ning Nelli ja Naggi hüpiknukkudena konteineritest ilmumine, lisaks mõjuvad mõned traagilised hetked koomiliselt, kuna pakuvad pandeemiakogemusest tingituna äratundmisrõõmu. Sellegipoolest pääseb minu kogemuses Raudsepa „Lõppmängus“ esile traagika, kuna loo keskmes on tegelaste eksistentsiaalne kriis ja puudub lootus olukorrast pääseda.

Absurditeatri ja tänapäeva kriiside ühisosale osutavatest võtmemõistetest on „Lõppmängus“ lisaks eksistentsiaalsele kriisile fookuses kehalisus ning haigus, samuti aeg, suletud ruum ja maailmalõpp. Kuna suletud ruumis lõksusolek ja piinavalt aeglane aja kulg seostuvad koroonapandeemia oludega, loob lavastus siiski silla oma kaasaja ühiskondlike kriisidega. Lisaks pandeemiale puudutatakse Clovi vahendatud maailmalõpu kirjelduste kaudu ka keskkonnakriisi.

#### 4. Samuel Becketti „Godot’ d Uutõn” (MTÜ Müüdüd Naer, 2021) analüüs

Taago Tubina lavastus „Godot’ d uutõn“ (MTÜ Müüdüd Naer, esietendus 23.07.2021) on Jan Rahmani tõlgitud võrukeelne versioon Samuel Becketti absurditeatri tüvitekstist „Godot’ d oodates“. Näidendi peategelased on tühermaal virelevad Vladimir (Tarmo Tagamets) ja Estragon (Imre Õunapuu), kes ootavad kord Godot’ d, kord päeva lõppu või midagi lõplikumat. Nende eksistentsi vaevalisse ja üksluisesse kulgu toovad vaheldust Pozzo (Agu Trolla) ja tema teener Lucky (Patrick McGinley) ning vaatuste lõpus välja ilmuv poiss (Henn Rahman), kes vahendab teateid Godot’ lt. Lavastuse kunstnikud on Taago Tubin ja Tarmo Tagamets, helikujundaja Patrick McGinley, valguskujundajad on Mari-Riin Paavo ja Sander Aleks Paavo ning McGinley helikujundust mängib etendustel Vootele Ruusmaa.

Nagu Becketti „Lõppmäng“, tegeleb ka „Godot’ d oodates“ pigem inimese sisemaailmaga kui ühiskondlike probleemidega, näidates kahte tüdinud ja meeleheitel tegelast, kes tulutult ootavad, et midagi muutuks ning tuleks Godot, kes nad päästab. Ka näidendi „Godot’ d oodates“ inimtühjast üksiku pajupuuga avamaast aimdub maailmalõpu olustik, ehkki tekib küsimus, kas antud maailmalõpp seisneb üldises olukorras või Vladimiri ja Estragoni asupaigas.

„Godot’ d oodates“ ilmus eestikeelsena 1973. aastal Aino Pärsimäe tõlkes (Beckett 1973). Taago Tubina lavastuse alus on Jan Rahmani võru keelde tõlgitud tekst, mis tugineb Pärsimäe tõlkele ning Juhan Viidingu 1986. aasta lavastuse tekstiversioonile (Beckett, Rahman, Tubin 2021). Et Becketti teksti kohalikule publikule lähemale tuua, on Tubina tekstiversioonis välja kärbitud enamik prantsuse kohanimesid sisaldavaid lõike. Nii sobitub näidendi sündmustik võru keeles esitatuna üheselt Eesti konteksti, lisaks mõjub Lucky prantsuse keeles esitatud monoloog veel võõramalt ja kohatumalt. Kuivõrd omajagu kärpeid on tehtud ka teksti tihendamise huvides, liigub „Godot’ d uutõn“ hoogsamas tempos. Ka pausid kaovad tervikusse ära, kuna neid illustreerib helikujundus. Kuigi ootamise kujund domineerib lavastuses muudatuste kiuste, peegeldavad tihendatud tekst ja lavastusse sisse toodud helikujundus ehk tänapäeva ühiskonna kiirenenud elutempot ja lakkamatut infomüra, mis võimaldab ka ootamise sundolukorras tekkivalt aegluselt tähelepanu kõrvale juhtida.

##### 4.1 Koomiline või traagiline absurd?

„Godot’ d uutõn“ tegeleb tõsiste eksistentsiaalsete teemadega: peategelased Vladimir ja Estragon on oma olukorrast tüdinud ning igatsevad lahkuda või sootuks ära surra, nagu võib välja lugeda nende soovist end üles puua või ka Vladimiri hirmu- ja lootusesegusest



mõtisklusest viimase minuti saabumise üle (Beckett 1973: 11). Ometi ei osutu lahkumine ega suremine võimalikuks. Tundes kohustust Godot'ga kohtumist oodata, ei ole nad suutelised sündmuspaigalt lahkuma. Kuna neil pole piisavalt pikka ega tugevat nööri, ei saa nad end ka üles puua. Samuti säilib neil kõige kiuste väike lootus, et Godot siiski tuleb ja nad päästab. Niisiis on Vladimir ja Estragon tegevuspaigas ja oma üldises olukorras lõksus, mis muudab nende eksistentsi traagiliseks.

Sarnaselt „Lõppmängu“ Hammile ja Clovile on ka Vladimiril ja Estragonil kummalegi kahetiselt mõjuv sõltuvussuhe: püüdmise kiuste ei ole nad võimelised teineteisest lahkuma, kuigi nad seda aeg-ajalt soovivad. Vahel on nad üksteisest tüdinud ja ei taha teiselt sõnagi kuulda, vahel on teise rääkimine hädavajalik, et aega mööda saata ja tähelepanu olemise painetelt kõrvale juhtida. Estragon nõuab Vladimirilt: „Är putku minno! Küsügu ei midägi! Är kõnõlgu mukka! Jää mu mano!“<sup>2</sup> (Beckett, Rahman, Tubin 2021: 35). Teinekord palub Vladimir Estragoni: „Kõnõlõ ummõtõ midägi“, seejärel täielikus ahastuses „Kõnõlõ ütškõik midä!“<sup>3</sup> (Beckett, Rahman, Tubin 2021: 39). Seega on „Godot'd uutõn“ lavastuses esitatud traagiline situatsioon, kuna ka Vladimiri ja Estragoni suhtumine teineteisesse on ambivalentne, kätkedes endas lahendamatu vastuolu, ning eksisteerimine, olgu see koos või üksi, on neile tüütu ja kannatusterohke kogemus.

Ka Pozzo ja Lucky on teineteisest äraspidiselt sõltuvad. Pozzo on harjunud Luckyt enda healuks kamandama, Lucky aga püüab kehva kohtlemise kiuste Pozzole meele järele olla, et too teda ära ei ajaks. Lucky traagika võimendub stseenis, kus ta nutab ning seejärel Estragoni lööb, kui too talle pisarate pühkimiseks taskurätti pakub. Antud käitumine vihjab, et kuna Lucky pole kaastunde ja lahkusega harjunud, ei oska ta sellist suhtlust vastu võtta. Samas pöördub olukord peagi vastupidiseks: Pozzo puhkeb Lucky käitumise peale nutma ning kurdab, et ta ei suuda enam. Seepeale hurjutab Vladimir Luckyt, et too oma peremeest piinab, seades küsimuse alla, kelle käes on võim ning kes tegelikult kaastunnet väärrib. Tubina lavastuses võtab Pozzo ja Lucky keerulise dünaamika kokku suudlus, mille Pozzo algatab, ent seejärel röögatab ja tõukab Lucky eemale.

Teose teises vaatuses võimendub nii Lucky kui Pozzo traagika: Lucky on muutunud tummaks ning Pozzo on jäänud pimedaks. Õnnetuseks on see asjaolu nad veel tihedamalt kokku köitnud: kuna Pozzo ei näe, hoiab ta Luckyt lühema nööri otsas. Samuti on traagiline, et pimedas Pozzo

---

<sup>2</sup> „Ära puutu mind! Ära küsi midagi! Ole vait! Ja jää mu juurde!“ (Beckett, Pärsimägi 1973: 60).

<sup>3</sup> „Räägi ometi midagi!“, „Räägi ükskõik mida!“ (Beckett, Pärsimägi 1973: 66).

ja tumma Luckyga kohtumise hetkeks on Vladimiri ja Estragoni empaatiavõime ning inimlikkus kahanenud: Pozzo haleda palumise kiuste ei lähe nad tükk aega teda püsti aitama ja tegutsevad üksnes siis, kui Pozzo vastutasuks piisavalt suurt rahasummat pakub. Empaatiavõime kahanemises võib näha inimkonnast ja iseendast võõrandumist, mis on omane eksistentsiaalsele kriisiseisundile (Lotman 2023).

Tegelaste traagika kiuste peitub lavastuses omajagu koomikat, mis väljendub eelkõige kehaliselt või üldisemalt tegevuse kaudu. Mitmes stseenis esineb *slapstick*-huumorit: näiteks saavad tegelased sündmuste jooksul mitu korda löögi kubemesse, teinekord aga hiilib Estragon salaja Pozzo pudelist jooma ning kui teda kõnetatakse, sülitab ehmudes joogi suust välja. Lisaks vajuvad Estragonil lavastuse lõpus püksid alla. Veel on lavastusse koomikat toodud klounaadi näol. Žanrile omaselt on üks tegelastest lõbusam, teine jälle kurvem, kuna tal kipub kõik ebaõnnestuma. Nii kõlistab Vladimir sellest lõbu tundes oma pudelikorkide või müntidega täidetud kuetaskuid, Estragon proovib sama teha, ent nõrdib, kui tema tühjad taskud heli ei tekita. Lucky tegelaskuju viitab klounaadile kõige otsesemalt, seda enam, et Tubina lavastuses on tal nägu valgeks võõbatud ning vöö küljes kelluke, mis tema liikudes kõliseb. Lisaks liigub Lucky sirgel joonel ning kükitab ja kargab kohalt püsti nagu hüpiknukk. Klouni või narriga tekkiv paralleel kinnistub veel Pozzo Lucky kohta käiva repliigiga „Vanast peeti narrõ. Parhilla peetäs knuukõ.“<sup>4</sup> See narrist peksupoisini joonistuv arengukaar lisab Lucky tegelaskuju koomilisusele kibedust ning meenutab tema olukorra traagikat.

Lavastuse teises vaatuses leiavad Vladimir ja Estragon Luckyst maha jäänud kübara ning toimub etüüd mütsidega, milles nad kahekesi kindla skeemi järgi kolme peakatet vahetavad, tehes seda piisavalt kaua, et tegevus muutuks iseseisvaks kujundiks. See sõnadeta stseen koos kaabude ja tegelaste kulunud pintsakutega seostub Charlie Chaplini kehastatud tummfilmikangelastega. Stseenile lisab koomikat asjaolu, et Vladimir Lucky kübarat pähe pannes tähenduseta silpe kuuldavale tuues kokutab ja „Conard“<sup>5</sup> hüüatab, viidates nii Lucky peetud monoloogile. Hiljem teeb Vladimir Estragonile ettepaneku mängida Luckyt ja Pozzo'd, et aega mööda saata. Vastupidiselt tegelaste ootustele ilmneb, et Pozzo sõimusõnade, Lucky monoloogi ja sellele järgnenud tantsu järele aimamine ei ole aga eriti naljakas. Beckett'i näidendi koomika õõnsat olemust iseloomustab hästi lõik, kus Estragon väidab, et aja seisma jäämise üle kurtnud Vladimir näeb kõike läbi mustade prillide, mispeale Pozzo vastab „Vällä

---

<sup>4</sup> „Vanasti peeti narre. Praegu peetakse peksupoisse.“ (Beckett, Pärsimägi 1973: 36).

<sup>5</sup> Prantsuse keeles „mölakas“ või „idiot“.

arvatu taivast“<sup>6</sup>, viidates, et Vladimiri tahte kiuste ei ole päev veel lõppemas (Beckett, Rahman, Tubin 2021: 21).

Kokkuvõttes on „Godot’d uutõn“ tragikoomiline, kuna olukorra ja tegelaste sisemine traagika ei domineeri päriselt koomiliste mänguvõtete üle ega vastupidi. Koomika ja traagika tihedale seosele ja võrdsele osakaalule viitavad ka mitmed tegelaste repliigid. Kui Pozzo usutleb, kas ta näib inimesena, keda võib kannatama panna, vastavad Vladimir ja Estragon jaatavalt ning võrdlevad olukorda teatris või tsirkuses toimuvaga, viidates, et teise inimese tragöödia võib kõrvaltvaatajale tunduda koomiline. Teinekord sattuvad Vladimiri ja Estragoni meeleolud või repliik ja seda saatev emotsioon omavahel naljakasse vastuolusse: heatujuline Vladimir keelatab Estragoni ütleva „me oleme rõõmsad“, ent Estragoni mornil häälel öelduna mõjub väide koomiliselt. Kui Estragon pärib, mida nad rõõmsatena peale peaksid hakkama, vastab Vladimir, et tuleb Godot’d oodata, näidates seega, et tegelaste meeleolul ei ole võimet nende olukorda muuta. Koomilise ja traagilise sümbioos ilmneb ka peategelaste iseloomudes: Vladimir on ratsionaalsem ja rõõmsameelsem, samas kui Estragon on emotsionaalsem ja kurvameelsem ning heitub kergesti.

## 4.2 Keel

Lavastus „Godot’d uutõn“ on tähelepanuväärne, kuna toob näidendi sündmused publiku ette võru keeles. See asjaolu ühtaegu lähendab sündmusi eestlasest vaatajale kui ka mõjub võõristavalt publikule, kes võru keelt ei oska. Mitmed repliigid muutuvad võru keele eripärade ning sellele omaste keele- ja kõlakujuundite tõttu kodusemaks. Samas on võrukeelne tekst Beckettiga näidendiga eelnevalt tuttavale publikule võõras, kuna ootuspäraste repliikide asemel kõlavad teistsugused. Küll aga tekitab see võru keele mitteoskajale hasarti, et laval kõneldav tekst ära tunda ning sellest aru saada.

Ühtlasi tegeleb võru keelt mitterääkiv inimene lisaks teksti sisule mõtlemisele rohkem ka keele enda kuulamisega, mis võimaldab paremini märgata nii sõnades peituvat vaimukust kui kõlas tekkivaid kujundeid. Kui Beckettiga originaalis ja eesti kirjakeelses tõlkes näib keel pigem lakooniline, siis võrukeelses tekstis tõuseb esile väljendusvahendite paljusus. Heaks näiteks on Vladimiri ja Estragoni dialoog teise vaatuse alguses, kus võrreldakse tühje sõnu erinevate loodushäältega nagu „tsiivakohhin“, „lehti kahhin“, „liiva sahhin“ ja „tuha tsihhin“<sup>7</sup> (Beckett, Rahman, Tubin 2021: 38–39). Et võru keeles on need sõnad kahe h-ga ja kolmandas vältes,

---

<sup>6</sup> „Välja arvatud taevast.“

<sup>7</sup> „tsiivakohin“, „lehtede kahin“, „liiva sahin“ ja „tuha sihin“ (Beckett, Pärsimägi 1973: 65–66).

toob see tugevamalt esile sõnade onomatopoeetilise jõu ning nagu Estragon soostub rahulikumalt kõnelema, viiakse ka teatripublik neid helisid kirjeldades rahulikku seisundisse.

Et lavastus on kirjakeele asemel murdekeeles, käivad sellega paratamatult kaasas ka klassiühiskonna teemalised konnotatsioonid, milles kirjakeele kõnelejat seostatakse pahatihti kõrgema ja harituma ühiskonnaklassiga kui murdekeeles kõnelejat. Samuti on levinud arusaam, et murdekeelt oskavad eelkõige vanemad põlvkonnad. Ühiskonnas, kus toimub pidev linnastumine ning maaelu edendamiseks aktiivselt ei tegeleta, jääb mulje, et murdekeelt räägivadki vaid maal elavad inimesed, kes on linlastega võrreldes kehvemal järjel. Vladimir ja Estragon on Beckett'i näidendis virelevad heidikud, kes kraavis magavad ja kõhutäiteks möödujailt kanakonte paluvad. Eeltoodud põhjustel võimendab Tubina võrukeelne lavaversioon veelgi arusaama, et peategelaste näol on tegu ühiskonna põhjakihiga.

Samas on maailmaklassika võru keeles esitamine omal moel transgressiivne. Beckett'i näidendi kanoonilisus kinnistab võru keele väärtust, ent teisalt toob võrukeelne esitus ka keeruliseks kõrgkultuuriks peetavat absurdidramaturgiat inimestele lähemale. Et murdekeelte rääkijaid on Eestis üha vähem ning nii kõrgkultuuris, massimeedias kui igapäevases asjaajamises domineerib kirjakeel, aitab „Godot'd uutõn“ ka võru keelt säilitada ning murde- ja vähemuskeelte hääbumise probleemile tähelepanu tuua. Siiski tuleb siinkohal mõnda, et võru keelel on Eesti üldises kultuuripildis tugev positiivne kuvand ning võrukeelse kogukonna aktiivne omakeelne kultuurilooming on selle murdekeeles tasandist ehk veidi kõrgemale toonud.

Lavastuses „Godot'd uutõn“ on lisaks tehtud valik esitada Lucky pseudoteaduslik monoloog võru keele asemel prantsuse keeles. Kuigi sarnaselt võru keelega ei oska sugugi kõik eestlased prantsuse keelt, näib prantsuse keel vastupidiselt võru keelele millegi prestiižsena, kuna see on läbi ajaloo seostunud Lääne ühiskonna ja kõrgkultuuriga. Sõltumata sellest, kas publik prantsuse keelest aru saab või mitte, mõjub prantsuskeelne tekst Navi küla küünis esitatult liigintellektuaalselt ja seeläbi naeruväärselt. Samas võimendub prantsuskeelse monoloogi ja võrukeelse teksti kontrastis tunne, justkui ollakse tsivilisatsiooni äärealal ning Lääne ühiskonnast peaaegu ära lõigatud. Ka Marvin Carlson on dialektiteatrit käsitledes viidanud ümberpööratud võimusuhetele, kus murdekeelsetest tegelastest ümbritsetud üksik kirjakeele (antud juhul lausa võrkeele) kõneleja sattub ähvarduste või naeruvääristamise tagajärjel nõrgemale positsioonile (Carlson 2010: 64). Antud stseen muutub seda kummastavamaks, kui vaadelda lähemalt Lucky monoloogi sisu. Esmalt räägib ta eksistentsist, jumalast ja põrgust, seejärel mainib korduvalt erinevate teadlaste uurimusi, ent ei jõua jutus nende uurimuste

tuumani, vaid takerdub nimedele viitamis. Ometi koorub sellest sõnajadast välja mure inimkonna mandumise üle igasuguse ühiskondliku progressi kiuste.

Kuivõrd Jan Rahmani ja Taago Tubina tekstiversioonis on olulisel määral Vladimiri ja Estragoni sisukamaid mõttevahetusi välja kärbitud – ära jäetud on nii nooruspõlve meenutused kui unenägude kirjeldamine, ka kristliku jumala ja lunastuse teemalist arutelu on lühendatud – on Lucky oma mõtetega üpris üks. Näib, et keelebarjäärast tingitud eraldatus koos Pozzo-poolse julma kohtlemisega mõjub Luckyle laastavalt, kuna ta kipub monoloogi edenedes aina enam sõnu kordama ja kindlatesse fraasidesse takerduma. Samuti satuvad monoloogi lõpupoole teiste sõnade sekka üha tihedamini üllejäänuga seost mitte omavad sõnad „päälü“ („kolp“) ja „Conard“. Viimane esineb monoloogis algul teadlase nimena, ent tähendab prantsuse keeles ka idioti või mōlakat. On kõnekas, et võõrkeeles rääkimine on alates renessansiaja teatritraditsioonist ka hullumeelsusele viidanud.

Vladimiri ja Estragoni dialoog seevastu on lakooniline ning täidab sarnaselt „Lõppmängule“ kahetist funktsiooni, võimaldades tegelastel vaikuse poole püüelda, aga samas ka rääkimise abil tähelepanu elamise painelt kõrvale juhtida. Võru keele rikkalike kujundite tõttu võimendub pigem viimane funktsioon, vaikus, sõnade tühjus ja tähendusetus näivad aga eesti kirjakeelse „Lõppmänguga“ võrreldes kättesaamatamad. Peategelaste lakooniline keelekasutus väljendub napisõnalistes repliikides ning tõsiasjas, et ikka ja jälle korratakse neidsamu mõttekäike, millega kuhugi välja ei jõuta. Täpset põhjust mäletamata ootavad nad Godot’ d ning kuigi nad tunnevad korduvalt tungi ära minna, ei saa nad seda ootamise kohustuse tõttu teha. See teostamatute tahete surnud ring saavutab kulminatsiooni kummagi vaatuse lõpus, mil otsustatakse järgmisel päeval samasse paika tagasi tulla, et kas Godot’ ga kohtuda või end üles puua. Nii Vladimir kui Estragon ütlevad siinkohal „lähme“, ent ometi jäävad nad paigale, mis näitab, et ka selles teoses puudub keelel täidesaatev jõud.

### 4.3 Kehalisus, haigus ja surm

Nagu lavastuse koomikat ja traagikat hinnates kirjeldatud, on lavastuse „Godot’ d uutõn“ kehad enamasti koomiliselt laetud, mitmes stseenis on selle väljenduseks *slapstick*-humor. Puhuti võimendub koomika ka kehade erinevuses: ühes stseenis teeb Vladimir end hästi suureks ja ajab kõhu punni, samas kui Estragon sirutab end pikaks ja tõmbab kõhu sisse. Ühtlasi on tegelaste emotsioonid tihti liikumise kaudu võimendatud. Kordi ja kordi sirutavad Vladimir ja Estragon lootusetuses käed taeva poole või viskuvad meeletest põrandale upakile, saavutades liialdatud füüsilisusega tragikoomilise efekti. Haigusele, mis on kehalisusega

lähedases seoses, viitavad lavastuses „Godot’ d uutõn“ üksnes Vladimiri ja Estragoni suu ning jalgade haisemine ja teadmine, et Estragon aeg-ajalt kellegi tundmatu käest peksta saab.

Tugevamalt väljendub kehalisuse aspekt Pozzo ja Lucky tegelaspaari puhul, milles Pozzo on justkui ülalpool kehalist eksistentsi ning publiku tähelepanu asetub üksnes tema kõnele ning Luckyle antud käskudele, samas kui Luckyle ei ole väljaspool tema hullunud monoloogi sõnalisi väljendusvahendeid võimaldatud. Sarnaselt „Lõppmängu“ Hammi käsualusele Clovile liigub ka Lucky sirgel joonel, ent tema keha reguleeriv võim on tehtud nähtavaks teda Pozzo külge köitva nõõri näol. Asjaolu, et ta on nõõriga Pozzo tahtmist täitma aheldatud, muudab Lucky tantsitud tarantella eriti tähenduslikuks, vihjates, et just Pozzo on isik, kelle võrgust Lucky välja püüab sipelda. Lisaks pakub tarantella Luckyle hetkeks täieliku vabaduse murda välja inimesi ja ühiskonda kontrollivatest normidest, kuid ei võimalda tal siiski Pozzo köidikuist vabaks saada.

Kui Lucky ja Pozzo soovivad tulutult teineteisest lahkuda, siis Vladimiri ja Estragoni jaoks on sellest olulisem eksisteerimast lakata ning surra. See eesmärk jääb teose lõpus saavutamata. Nagu eelpool viidatud, on lõplik surm ka ökofilosoofilisest perspektiivist kättesaamatu, kuna tähendab vaid elu muundumist ning ühelt indiviidilt järgmisele üle kandumist. Kehad on selles tõlgenduses vaid ajutised nähtused, tagades seeläbi elusolendite ruumilise ja metafüüsilise ebastabiilsuse. (Coccia 2021: 90, 93, 96). Näib, et teatud tasandil on Vladimir ja Estragon sellest ambivalentsest olukorrast ka teadlikud, kuna on otsustanud, et ei ole nõõs teineteiseta ei surema ega edasi elama.

#### 4.4 Aeg ja (suletud) ruum

„Godot’ d oodates“ on tsüklilise ülesehitusega näidend, milles kumbki vaatus on sama lõpplahendusega. Vladimiri ja Estragoni jaoks ei ole loo lõpuks sündmustes toimunud ühtegi arengut ning nad jäävad nii füüsiliselt kui igas muus tähenduses paigale. Mõlemas vaatuses ilmuvad välja Pozzo ja Lucky, kelle saabumine peategelastele lühikeseks viivuks vaheldust pakub, ja poiss, kes väidetavalt Godot’lt teateid toob. Nende juhtumite kordumisest võib oletada, et ka näidendis kujutatud sündmustele eelnenud ja järgnenud aeg möödus samas rütmis, tekitades illusiooni aja seismisest ning lõksusolekust.

Näidendi vaatuste alguses tuuakse remarkides aja kohta vaid järgmised täpsustused: esimese vaatuse juures „Õhtu“, teise vaatuse juures „Järgmine päev. Sama kellaaeg. Sama koht“. Oluline erinevus on, et teise vaatuse alguses on tegevuspaigas oleval puul lehed küljes. See seab autori toodud ajamääratlused kahtluse alla ning vihjab, justkui oleks vahepeal möödunud

rohkem aega, ent tegelaste jaoks on päevad ühte sulanud, mis hägustab reaalsuse ja kujutelma vahelise piiri ka publiku jaoks.

Lavastuse „Godot’d uutõn“ valgus- ja helikujundus muudavad laval kujutatud ajast arusaamise veel keerulisemaks. Helikujunduses kostuvad aeg-ajalt üksikud kella- või ksülofonilöögid, mis võiks justkui teatud kellaaja saabumist tähistada, ent ajalist loogikat neis siiski ei kehtestu. Valguskujunduses võimendatakse algul küüni seinapragudest paistvat loomulikku valgust, et jätta mulje päikesepaistest ja päevast, kummagi vaatuse lõpus hämardub lava pea täielikku pimedusse, viitamaks, et käes on öö. Kuna vahepealseid stseene valgustatakse tegevuse või mõttekäigu olulisuse rõhutamiseks või pimendatakse, et saavutada muusika ja lavasuitsu koosmõjul salapärasuse efekt, võib vaataja eksikombel ka neid hetki päeva ja öö vaheldumiseks pidada, mis läbi on publiku arusaam fiktsionaalse maailma aja möödumisest sama ähmane kui Vladimiril ja Estragonil.

Etenduse jooksul ilmneb, et Vladimir ja Estragon ei omagi aja kulgemisest täpset arusaama. Öö ja järgmine päev tunduvad neile mõõtmata kaugel. Kui pimedaks jäänud Pozzo neile oma taskukella annab ja kellaaja kohta küsib, vaatavad Vladimir ja Estragon kella asemel taevasse ning annavad päikese kõrguse ja valguse põhjal vastuseks umbmäärase hinnangu. Varem aimdub Pozzo jutust, et kuna Vladimir ja Estragon pole sealtkandist pärit, ei tunne nad selle koha taevast ning sealset valguse ja pimeduse vaheldumist piisavalt hästi, et õigesti aru saada, mis aeg parasjagu on. Aja möödumisest annab märku ka vaatuste lõpus saabuv poiss, kes väidab, et Godot sel õhtul enam ei tule, ent järgmisel päeval kindlasti tuleb. Poisi saabumine kinnitab Vladimirile ja Estragonile, et parasjagu on käes õhtu, ent kuna Godot’d järgmisel päeval ei tule, tähendab see, et peategelaste jaoks ei tule ka järgmist päeva ning aeg seisab seni, kui Godot ükskord tuleb.

Erinevalt Beckett'i „Lõppmängust“ ei kujutata näidendis „Godot’d oodates“ tingimata suletud ruumi. Näidendi tegevus toimub ühteaegu teatrilaval ja kuskil avaras tühjuses, mille keskel on üksik paju. Tubina lavaversioonis on metateatraalne aspekt tekstist välja kärbitud, mistõttu on teisenenud ka arusaam ruumist. Ehkki tegevuspaik on vabas õhus, on Vladimir ja Estragon sealt samamoodi suutmatud lahkuma nagu Hamm ja Clov oma nelja seina vahelt. Kuigi kumbki tegelane kaob põgusalt lava taha, peidab end lava ette nurka või ronib publikutribüüni tippu, toob miski neid varem või hiljem keskklavale tagasi, olgu see Godot’d ootamise kohustus või kaaslase kutsumine.

Kui teatrisaalides mängitud „Godot’d“ lavastustes tekib teatriruumi eripärast tingituna mulje vaakumist, mis rõhutab tegelaste võimetust laval kujutatud paigast päriselt lahkuda, siis „Godot’d uutõn“ mängupaigas, Tamme talu küünis tekib kohati vastupidine seos, seda enam, et näidendi metateatraalne aspekt on lavastusest välja jäetud. Küün on pigem olmelise tähendusega ruum ning küüni seinapragudestki paistavad valgus ja välismaailm, mis sekkub lavastusse aktiivselt ka küüni lae all tiirutavate pääsukeste näol. Reaalse maailma lähedus vähendab laval loodava klaustrofoobse atmosfääri mõju ning annab lootust, et ka Vladimir ja Estragon saavad lavastuse „Godot’d uutõn“ lõpus lahkuda. Teisalt võimendab avatud kõrge katusealusega ruumis sakraalne mõõde ning üleval lava tagaseinas asuva ukse vitraaž seostub samuti pühakojaga, eriti kui ruum pimendatakse. Võrumaa kontekstis ning küünis, mis asub looduse vahetus läheduses, viitab ruumi pühadus eeskätt eestlaste maausule, kuid toob tähelepanu ka Beckettis sisalduvale kristlikule aspektile.

Kuigi näidendi remarkides mainitakse paju, ei ole puud „Godot’d uutõn“ lavakujunduses realistlikus võtmes lavale toodud. Selle asemel ripub lavaserva kohal laes lühter, millesse on põimitud puuoksi. Puule tekivate lehtede tähistamiseks süüdatakse lühtril teiseks vaatuseks küünlad põlema. Puu tinglik kujutamine lisab küsimusele „näed sa siin mõnd teist puud?“ koomikat ning muudab Estragoni ja Vladimiri plaani end seal üles puua veel kaheldavamaks, kinnitades teadmist, et nende olukorrast pole väljapääsu. Samas võib lühter-puu viidata ka looduse taandumisele ja tehislikuks teisenemisele.

Näidendi tekstis kirjeldatakse tegevuspaika kõigepealt kui ilusat paika, kus silm puhkab. Hiljem muudab lahkumise võimatus sellesama koha tegelastele ebameeldivaks. Eriti suure vihaga reageerib nende asukohale Estragon, öeldes Vladimirile „Kae seod mülgätüst“<sup>8</sup> ning kirudes, et on kogu elu sealsamas kükitama pidanud (Beckett, Rahman, Tubin 2021: 37). Hiljem aimdub tekstist Estragoni tülgastuse põhjus: nimelt tundub talle hirmus olla kohas ja olukorras, kuhu kedagi ei tule ning kust keegi ei lähe ära. Navi küla küünis pääseb selles repliigis peituv õud oluliselt tugevamini esile kui mõne linnateatri saalis. Ehkki distantsi poolest ei asu see linnasaginast kaugel, on etenduspaika ilma autota üsna keerukas läheneda. Mõistsin seda vaikes maakohas kogetavat ängi ja väljapääsmatust veel selgemini, kui olin juhilubadeta liiklejana sunnitud etenduse järel enam kui tund aega maanteed mööda kõndima, et Võru kesklinna jõuda.

---

<sup>8</sup> „Vaata seda neetud kohta.“ (Beckett, Pärsimägi 1973: 64).



#### 4.5 Sotsiaalne ja eksistentsiaalne kriis

Eelnevalt analüüsitud Sander Puki „Ninasarviku“ ja Peeter Raudsepa „Lõppmängu“ puhul olen täheldanud tugevaid seoseid aastail 2020–2022 Eesti ühiskonnas domineerivate kriisidega nagu poliitilise äärmusluse tõus, koroonapandeemia ja kliimakriis. Taago Tubina „Godot’d uutõn“ juhib maailmaklassikat võrukeelsena publiku ette tuues tähelepanu vähemuskeelte positsioonile ühiskonnas. Beckett'i teksti esitamine võru keeles aitab aktiivselt kaasa eesti keele mitmekesisuse säilimisele. Ühtlasi annab algteksti positsioon kultuurikaanonis lavastuses kasutatud murdekeelele kõrgkultuuri staatuse.

Teisalt toonitab Beckett'i „Godot’d oodates“ sündmuste toomine Eesti maapiirkonda selle vastandust linnaga. Vladimiri ja Estragoni ümbritseva keskkonna suhtes tuntav tüdimus ning väljapääsmatus tematiseeruvad Eesti ühiskonnas päevakajalise probleemina esile kerkinud ääremaastumise kontekstis. Lavastuses avalduvad nii maaeluga seostuv aeglus, eraldatus linnaühiskonnast kui ka klassierinevused. Nii Vladimir, Estragon kui Pozzo näivad kuuluvat madalamasse ühiskonnaklassi, Pozzol seevastu on kõigi kolme üle teatav võim. Eesti ühiskonnas süvendab maakohtade mahajäämist ja eraldatust linnaelust pidev ressursside kärpimine, mille raames on suletud kohalikke koole, postkontoreid, raamatukogusid ja muid avalikke asutusi, mis haridusele, suhtlusele ja kultuurile ligipääsu võimaldavad. Ääremaastumist iseloomustab ka asjaolu, et üldjuhul pooldatakse maapiirkondades populistlikku ideoloogiat tunduvalt rohkem kui linnas. Avalike hüvede kättesaadavuse vähendamise tõttu võib nii mõnigi otsustada linna kolida, selle tagajärjena võib väikeasula lõpuks Beckett'i teoses kujutatud avaraks tühjuseks muutuda. Sellegipoolest toimus koroonapandeemia ajal ka vastupidine liikumine, milles linlased eelistasid ülerahvastatud piirkonnas kätketud ohtude eest maale kolida (Rudi 2021).

Ehkki „Godot’d uutõn“ etenduspaik on mõne linnateatri asemel hoopis loodusest ümbritsetud küünis, ei rõhuta kohalik teosest võrdlemisi napilt välja loetavat keskkonnatemaatikat. Lavakujunduses üheainsa puuga tühermaa markeerimisel koondub tähelepanu lavaruumi tinglikkusele ning Beckett'i näidendi remarkides sätestatud kujundusega looduskeskkonna illusiooni edasi anda ei püüta. Tubina lavastuse puu on aga veel tinglikum, kuna puu asemel märgib lava keskpunkti laes rippuv lühter, mille ümber on põimitud raagus puuksad. Sel moel keskkonnakriisi küsimus siiski tõstatub, kuna laval eksisteerib justkui düstoopiline reaalsus, kus loodus on enamjaolt hävinud ning seda asendatakse tehislake vahenditega. Teisalt suurendavad lavastuse ökoloogilist mõõdet küüni katuse servas pesitsevad pääsukesed, kes etenduse vältel ikka ja jälle tiiru ümber lühtri lendavad. Pääsukeste näol on üks eluslooduse

liik lavastusse aktiivselt sekkunud ning mõjutab publiku teatrikogemust. Et lavastuse loominguline meeskond seda asjaolu kontrollida ei saa, võib siinkohal mõelda antropotsentrilise maailmapildi taandumisele ning selles peituvatele võimalustele.

Nii vähemuskeelte ja -kultuuride positsioon, ääremaastumine kui keskkonnakriis on ka eksistentsiaalse tähendusega. Vähemuskeelte püsima jäämisest sõltub nende kõnelejate rahvuslik või etniline identiteet. Kasvav ääremaastumise probleem, millega kaasneb inimeste kolimine maalt linna, võib tähendada maapiirkondade peatset tühjaks jäämist ja „välja suremist“. Keskkonnakriis on tekkinud pikaajalise ja laiaulatusliku inimtegevuse tagajärjel ning ohustab nüüd kõigi Maal elavate liikide eksistentsi. See oht on juba realiseerunud liikide väljasuremises, inimeste suremuse tõusus ja eluohtlike looduskatastroofide sagenemises. Lisaks rajaneb eksistentsiaalne kriis olukorra ambivalentuses, milles mõistetakse, et tegu on inimtekkelise probleemiga, ent ei suudeta selle juhtumist peatada. Beckett'i „Godot'd oodates“ tegelased on samalaadses eksistentsiaalses kriisiseisundis, kuna ka nemad ei näe olukorrast väljapääsu ning kuna nad oma agentsust ei tunneta, tajuvad nad oma tegevust ja üldist eksistentsi mõttetuna.

#### 4.6 „Godot'd uutõn“ retseptsioon

Kuna tegu on Võrumaal etendunud suveteatri lavastusega, on „Godot'd uutõn“ saanud kriitikas oluliselt vähem kajastust kui näiteks Tallinnas, Noorsooteatris etendunud „Ninasarvik“. Kriitika vähesuse tõttu ei sisaldu Tubina lavastuse retseptsiooni seas ka suurt hulka erinevaid tõlgendusi. Auri Jürna ja Lisanna Lajal tõlgendavad mõlemad lavastust komöödiavõtmes ning pööravad põgusalt tähelepanu võru keele funktsioonile (Lajal 2022). Jürna sõnul toob võru keel teose publikule lähemale ning lisab teoses kujutatud olukorrale koomikat. Autor vihjab arvustuses möödaminnes ka koroonapandeemiale, kommenteerides Godot' ootamise kujundi tabavust, ent ei loo ühiskondliku olukorraga tugevamaid seoseid. (Jürna 2021)

Kõige otsesemalt seob lavastuse nüüdisaja kriisidega lavastaja Taago Tubin, kes samastab tegelaste kogetud ootamise koroonapandeemiaga, kui oodati, millal see läbi saab ning millal jälle omavahel kohtuda saab. Oluliseks peab Tubin tõika, et ootamine on pandeemia puhul jagatud kogemus ning see teadmine lohutab, vaatamata üldisele teadmatusele ja olukorra ebaselgusele. (Seo kuu lõpun oodõtas Navi külän Godot'd, 2021)

#### 4.7 Kokkuvõte

Kokkuvõttes on Taago Tubina „Godot'd uutõn“ tegelaste traagilise olukorra kiuste pigem koomiline absurditeatri lavastus. Selle tagavad nii füüsilise koomika rakendamine kui ka

tegelaste melodramaatika piiril asuvad reaktsioonid nende olukorrale. Samuti taandavad traagikat ning võimaldavad koomikal domineerida võrukeelne esitus ja lühendatud pausid tekstis, mis ei kehtestu piisavalt kauaks, et panna publik tegelaste kogetud ängi tundma. Absurditeatrit iseloomustavatest ning tänapäeva kriisidega seostuvatest võtmemõistetest domineerivad lavastuses „Godot’ d uutõn“ eelkõige keel, kehalisus ja eksistentsiaalne kriis.

Ehkki lavastaja lõi esietenduse eelses pressikajastuses seose Godot’ d ootamise ja pandeemiakogemusele omase ootamisega, ei pääsenud see suveteatri kontekstis märkimisväärselt esile, kuna eriolukord ja piirangud olid selleks hetkeks ajaliselt kaugeks jäänud. Samuti ei toetanud selle seose kehtestumist etenduspaik, mis asus keset loodust ning võimaldas publikul end seeläbi vabamalt tunda.

Küll aga tõstatub lavastuses murdekeele kasutamise kaudu sotsiaalne kriis, mille üks ilming on ääremaastumine. Võru keele kasutamine annab vajaliku lisadimensiooni Beckett’i näidendis kujutatud tegevuskohale, muutes sealse tühjuse, paigalseisu ning ängi meile geograafiliselt ja kultuuriliselt lähedaseks probleemiks ning võimaldades seda tõlgendada kohalike ühiskondlike probleemide kontekstis. Maapiirkonna eraldatus, mis lavastuses „Godot’ d uutõn“ välja joonistus, võimendub minu kogemuses veelgi, kuna pidin hõreda transpordiühenduse tõttu etenduse järel jalgsi Navi külast Võru kesklinna liikuma.

## Kokkuvõte

Prantsuse kultuuriruumis sündinud absurdidraama kasvas välja 1950.–1960. aastate ühiskondlikest pingetest, milles andis tooni ka II maailmasõja järelmõju. Ühtlasi panustas selle avangardse vormi tekkesse 1940ndate Prantusmaal kujunenud eksistentsialistlik filosoofia. Eesti kirjandus- ja teatrimaastikul on absurdinäidendid tooni andnud 1980. aastate lõpus, mil leidsid aset Nõukogude Liidu järk-järguline lagunemine ja Eesti iseseisvumine. 21. sajandi alguskümnenditel on absurdinäitekirjandus tihedamini teatrite repertuaaris figureerinud aastail 2008–2011 majanduskriisi aegu ning seejärel 2017. aastal, pärast Donald Trumpi võitu USA presidendivalimistel, mis märkis populistliku ideoloogia leviku pöördepunkti.

Ehkki vahemikus 2020–2023 absurdiaines Eesti teatrite repertuaaris sama arvukalt esindatud ei ole (osaliselt võis selle põhjuseks olla ka koroonapandeemia ning kultuuriasutustele kehtestatud piirangud), tasub selle perioodi absurdilavastustele siiski tähelepanu pöörata ning käsitleda neid kui ühiskondlike pingete sümptomit. 2019. aastaks oli avalikkuses laiemat kõlapinda leidnud keskkonnakriis, mille varjutas 2020. aasta alguses Eestisse levinud koroonapandeemia. Vaevu jõudis koroonakriis leevenema hakata, kui 2022. aasta veebruaris alustas Venemaa Ukrainas aktiivset sõjategevust. Sõja ametlik algus Eesti iseseisvuspäeval mõjus isiklikult ning muutis teravalt tajutavaks eksistentsiaalse ohu, mida Ida-Euroopa piirkonnas toimuv sõda Eestile kui endisele Nõukogude okupatsiooni all elanud riigile tähendada võib. Niisiis iseloomustab perioodi 2020–2023 kriiside paljusus, mis põhjustab lisaks globaalse kaaluga tagajärgedele ka eksistentsiaalset ängi.

Magistritöö eesmärk oli uurida, kuidas kõnetas absurдитеater Eesti ühiskonda aastail 2020–2023 poliitilise, sotsiaalse ja tervisekriisi ajal. Sotsiaalse kriisi all käsitlesin töös ääremaastumist ja keskkonnakriisi. Poliitilise kriisi all pidasin silmas populismi levikut ning poliitilisi erimeelsusi teravdanud Vene-Ukraina sõda. Tervisekriisi näol viitasin koroonapandeemiale. Lähtusin uurimuses viiest absurdidraama ja kriisidega seostuvast võtmemõistest: koomika ja traagika, keel, kehalisus ja haigus, aeg ja ruum, sotsiaalne ja eksistentsiaalne kriis. Neid aspekte silmas pidades teostasın etendusanalüüsi kolme määratud ajavahemikus esitetendunud absurdilavastuse kohta: Eugène Ionesco „Ninasarvik“ (lav. Sander Pukk, Noorsooteater, 2021), Samuel Becketti „Lõppmäng“ (lav. Peeter Raudsepp, Rakvere Teater, 2020) ja Samuel Becketti „Godot’ d uutõn“ (lav. Taago Tubin, MTÜ Müüdüd Naer, 2021).

Töö esimene peatükk andis ülevaate uurimuse teoreetilistest lähtekohtadest, avades absurdidraama tunnusjooni ning tekkekonteksti, samuti absurditeatri suhet nüüdisteatriga. Hinnates absurdidraama suhet koomika ja traagikaga, ilmnes, et absurdidraama on segažanr, mille suhe traagika ja koomikaga on voolav ning sõltub ka retseptsiooni kontekstist ja vastuvõtja individuaalsetest kogemustest. Tihti iseloomustavad absurdidraamale omast elutunnetust tragikoomika ja ambivalents. Absurdidraamas esinevat tragikoomikat võib mõista vastastiksuhtena, milles traagika sünnitab koomikat ja vastupidi. Teistel juhtudel eristuvad need selgemalt traagiliseks aineseks ja koomiliseks võttestikuks.

Avades keele tähendusvälju absurdidraama kontekstis, pöörasin tähelepanu Deleuze'i ja Guattari väikese kirjanduse ideele ning Marvin Carlsoni käsitlusele keele funktsioonist teatris. Iseäranis olulise teemana kerkisid esile kirjakeele ja murdekeele suhe ning makaronismi näitel ka võõrkeele funktsioon teatritekstis.

Kehalisuse ja absurdidraama seost käsitledes ilmnes, et reeglina on absurdidraamas esinevad kehad koomilised: liialdatult füüsilised, ebaproportsionaalsed, labased või vääristunud. Absurditeatris kujutatud kehade normist irdumine võimaldas kehalisust vaagida ka Foucault' biopoliitilisi kehasid ning ruumi reguleerivate võimuhete kontekstis, mis avas ühtlasi haigust kui kehalist ja ruumilist kogemust. Kuna absurdidraamale keskne eksistentsiaalne äng on tihedas seoses surmatungiga, vaatlesin kehalisuse käsitluses ka elu ja surma suhet. Ökofilosoofilises tõlgenduses ei põhine see absoluutsel vastandusel ning muudab eksistentsist lõplikult lahkumise absurditegelastele kättesaamatuks, seda osalt ka iga indiviidi ja tema keha suhtes ilmneva ambivalentsi tõttu.

Defineerimaks kriisi mõistet, tuginesin Mihhail Lotmani käsitlusele kriiside loogikast ja fenomenoloogiast. Teooria viitas kriisi olemuslikule paradoksile, milles kriis on samaaegselt nii etteaimatav kui etteaimamatu, andes seega põhjust pidada kriisi absurdseks kogemuseks. Kuna iga sotsiaalse kriisiga kaasnevad ka usalduse ja tähenduse kriisid, milles toimuvad nii võõrandumine tõest kui võõrandumine iseendast, on iga sotsiaalne kriis ühtlasi eksistentsiaalne.

Magistritöö järgmistes peatükkides kasutasin teooriaosas defineeritud mõisteid ja filosoofilisi vaatenurki, et analüüsida valitud kolme absurdilavastust, mis vahemikus 2020–2023 Eesti teatrites etendusid. Analüüsisides Sander Puki Eugène Ionesco tekstile loodud lavastust „Ninasarvik“ (Eesti Noorsooteater, 2021), ilmnes, et „Ninasarvikut“ iseloomustavad valitud võtmemõistetest kõige enam järkjärguliselt sulguv ruum ja kehalisus ning sotsiaalne kriis. Et

eksistentsiaalne kriis jääb lavastuses tagaplaanile, võimaldab see Puki „Ninasarvikut“ kogeda pigem koomilise absurdilavastusena. Minu tõlgenduses oli lavastusel arvestatav ühisosa koroonapandeemia ja poliitilise kriisiga, neist esimene on tugevas seoses nii ruumi kui kehalisusega. „Ninasarviku“ retseptsiooni iseloomustas suutmatuse „näha metsa, kuna puud olid ees“. Kuna Ionesco algteos on kirjutatud kritiseerimaks fašismi levikut ning ideoloogias kätketud ohupotentsiaali, tõlgendas enamik kriitikuid lavastust allegoorilisel tasandil ja seostas seda eelkõige nüüdisaja poliitilise kriisiga, kaalumata teose haigust tematiseerivat otsetähendust, mis andnuks võimaluse luua seoseid ka koroonapandeemiaga.

Töö kolmandas peatükis analüüsisin Peeter Raudsepa lavastust, mis põhines Samuel Becketti näidendil „Lõppmäng“ (Rakvere Teater, 2020). Erinevalt „Ninasarvikust“ domineeris „Lõppmängus“ traagiline absurditunnetus. Absurditeatri ja kriisidega seostuvatest võtmemõistetest osutusid kõnekateks kehalisus ja haigus, aeg ja ruum. Neist lähtudes samastasin „Lõppmängu“ nii koroonapandeemiaga kui ka keskkonnakriisi ja eksistentsiaalse kriisiga, mis oli lavastuses ehk valdavamgi kui ühiskondlikud kriisid. Ehkki on teada, et Raudsepp sai tõuke „Lõppmängu“ lavastamiseks 2020. aasta kevadisest eriolukorrast ning viitab esietendusele eelnenud pressikajastuses otsesõnu pandeemia ja „Lõppmängu“ seosele, ei pööra enamik lavastuse retseptsioonist sellele seosele tähelepanu. Üldiselt tegeletakse arvustustes eksistentsiaalse kriisi aspektiga. Ainsana kajastub pandeemia ja „Lõppmängu“ seos Auri Jürna arvustuses, keskkonnakriisi ei leia aga üldse kõlapinda.

Neljandas peatükis käsitlesin Taago Tubina lavastust „Godot’ d uutõn“ (MTÜ Müüdnud Naer, 2021) Samuel Becketti näidendi „Godot’ d oodates“ alusel. Sarnaselt „Lõppmängule“ on ka selles Becketti tekstil põhinevas lavastuses esiplaanil eksistentsiaalne kriis, mille traagilisuse kiuste mõjus lavastus tervikuna koomiliselt. Keele, ruumi ja aja aspektide kaudu joonistus välja ka sotsiaalne kriis, täpsemalt ääremaastumine ning vähemuskeelte ühiskondliku positsiooni küsimus. Ehkki etenduspaik asub looduse vahetus läheduses ning Beckett metateatraalne lavaruum on Tubina versioonis teisenenud sakraalse alatooniga ruumiks, millesse loodus pääsukeste näol pidevalt sekkub, ei kehtestu lavastuses keskkonnakriisi temaatika. Ühtlasi mõjusid ajakäsitlus ja ootamise kujund 2022. aasta suvisel etendusel pigem eksistentsiaalse kriisi tähistajatena kui viidetena koroonapandeemiale, mis oli nii lavastaja sõnastatud rõhuasetus kui ka 2021. aastal lavastuse retseptsioonis täheldatud seos.

Lisaks ühiskondlikule kontekstile oli iga lavastuse vastuvõtt tugevalt mõjutatud individuaalsetest kogemustest. Sander Puki „Ninasarviku“ puhul võimendas üldist absurdsust ja

seost koroonakriisiga asjaolu, et näitleja haigestumise tõttu tekkis minu nähtud etendusel olukord, kus naisnäitleja tegi püstolrolli meestegelasena ning üks tegelane jäi selle asenduse tagajärjel ilma igasuguse selgituseta sündmustest välja. Peeter Raudsepa „Lõppmäng“ esietendus pandeemiaaegsete piirangute kontekstis, milles publiku hajutus ja avalikus ruumis kehtiv distantse hoidmise nõue võimaldasid tegelaste isoleerituse ja ängiga tugevamalt samastuda. Taago Tubina „Godot’ d uutõn“ puhul võimendus minu vastuvõtuks aga sotsiaalne kriis ning ääremaastumise teema, mis tõusis esile lisaks võrkeelsele tekstile ka kaugel asukoha tõttu. Etendusest saadud ruumikogemuse muutis täielikuks etendusele järgnenud tunniajane jalutuskäik Navi külast tagasi Võru kesklinna, mis rõhutas maakoha ja linna omavahelist eraldatust.

Töö teemapüstitus lähtus paralleelset 1950. aastate absurddraama tegelaste ja kesksete teemade ning tänapäeva Lääne inimeste ambivalentsete kehaliste kogemuste ja meeleseisundite vahel, mis nüüdisaja ühiskondlike kriiside kontekstis võimendus. Absurddraamas käsitletakse teemasid nagu elu, surm, eraldatus ja kommunikatsioonihäired. Ka nüüdisaja kriiside kogemises on ilmnunud sarnased fenomenid. Koroonapandeemia valguses tõusis tugevalt esile tavapäraselt tõrjutud haigusetaatika, mis avaldas füüsilist, vaimset ja sotsiaalset mõju nii individidele kui ühiskonna terviklikule toimimisele. Samuti muutis pandeemia nähtavaks ühiskonda reguleerivad meetmed, mida igapäevaelus üldiselt ei teadvustata. Keskkonnakriis on süvendanud eksistentsiaalset ängi ja süütunnet isiklike tarbimisharjumuste pärast, samuti juhtinud tähelepanu inimese võõrandumisele loodusest, mis on aina tugevamalt võimaldanud kinnistuda antropotsentrilisel maailmavaatel. Ääremaastumises väljenduva sotsiaalse kriisi kontekstis võimenduvad lisaks geograafilisele eraldatusele ka sotsiaalmajanduslik eraldatus ja linna- ning maapiirkondade erisusest tingitud (ühiskondlikud) kommunikatsiooniraskused. Poliitilise kriisi taustal on välja kujunenud usalduse kriis nii ühiskondlikus plaanis kui üksikisikute vahel. Nii koroonapandeemia, ääremaastumise, keskkonnakriisi kui ka poliitilise kriisi ja Vene-Ukraina sõja kontekstis on võimendunud eksistentsiaalne maailmalõputunne ning enesest või ühiskonnast võõrandumine, need fenomenid iseloomustavad ühtlasi absurddraama tegelaste kogemust.

Kokkuvõttes ilmnes kõigi kolme lavastuse näitel, et eksistentsiaalne kriis ja sotsiaalsed kriisid on omavahel tihedas seoses, seda nii absurddraama fiktsionaalses maailmas kui reaalses ühiskonnas. Ometi järeldus nii minu vastuvõtuks kui iga lavastuse kohta ilmunud kriitikast, et ka juhul kui tegijad on töö käigus määratlenud oma lavateose seose konkreetse tänapäeval ühiskonnas domineeriva kriisi või pingeväljaga, ei pruugi publik seda seost samal viisil

tunnetada. Samuti avaldab siinkohal mõju etenduse ja publikukogemuse ajaline distants lavastuse loomise perioodist, mistõttu võib tähendus lavastuse mängukordade möödudes teiseneda.

Ehkki retseptsiooni pinnalt üldistuse loomist komplitseerib asjaolu, et töös käsitletud kolme lavastuse kohta ilmus etenduspaikade asukohtadest tingituna üsna erinevas mahus kriitikat, tuleb tõdeda, et enamikel juhtudel ei seostunud analüüsitud absurdilavastused tänapäeval ühiskonnas tooni andvate kriisidega. Seega väljenduvad ka siin absurdidraamale omased kommunikatsiooniraskused, milles lavastaja püüab rõhutada seost konkreetse ühiskondliku kriisiga, kuid teatrivaatajani see tähendus ei jõua. Samas suutsid lavastused siiski pakkuda tragikoomilist äratundmist ühiskondlikest oludest tõukunud eksistentsiaalse kriisitunde kaudu, mis neis teostes kesksel kohal on. Ehk avas absurdilavastuste ja tänapäeva kriiside võrdlemine rohkem lavastuste ja nende alustekstide endi tähendusvälju kui ühiskonnas valitsevate kriiside tajukogemust. Sellegipoolest osutus kindlas ajaloolises kontekstis kirjutatud absurditeoste tänapäeva sotsiaalpoliitilisest kontekstist lähtuv ülelugemine viljakaks ettevõtmiseks, kuna tugevdas seost 1950.–1960. aastate pingetest laetud Lääne-Euroopa ühiskonna ning praeguse kriiside ajastu vahel ja tõendas, et iga järgmise lugemisega võib teos uuesti sündida.



## Kasutatud materjalid

### *Primaarne*

Beckett, Samuel 1973. *Godot'd oodates. Lõppmäng*. Tõlk. Aino Pärsimägi. Tallinn: Eesti Raamat.

Beckett, Samuel 1952. *En attendant Godot*. Paris: Minuit.

Beckett, Samuel, Jan Rahman, Taago Tubin 2021. *Godot'd uutõn*. Käsikiri. MTÜ Müüdüd Naer.

Beckett, Samuel, Mati Unt 1999. *Lõppmäng*. Käsikiri. Eesti Draamateater.

*Godot'd uutõn*. Lav. Taago Tubin. Videosalvestis. MTÜ Müüdüd Naer.

Ionesco, Eugène 1967. *Ninasarvik*. Tõlk. Aleksander Kurtna. Tallinn: Eesti Raamat.

*Lõppmäng*. Lav. Peeter Raudsepp. Videosalvestis. Rakvere Teater.

*Ninasarvik*. Lav. Sander Pukk. Videosalvestis. Noorsooteater.

### *Sekundaarne*

Aibel, Liisi, Tiia Sippol 2022. Eesti teatri teine koroona-aasta. *Teatrielu 2021*. Koost. Vallesten Maiste ja Alvar Loog. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Teatri Agentuur, 288-291.

Bennett, Michael Y. 2011. Introduction. *Reassessing the Theatre of the Absurd*. New York: Palgrave Macmillan. 1-26.

Camus, Albert 1972. *Sisyphose müüt: Essee absurdist*. Tallinn: Perioodika.

Carlson, Marvin 2010. *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Coccia, Emanuele 2021. Reincarnations. *Metamorphoses*. Trans. Robin Mackay. Cambridge: Polity Press, 87-113.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari 1998. Mis on väike kirjandus? *Kafka: Väikese kirjanduse poole*. Tallinn: Vagabund.

Eesti teatri lavastuste andmebaas. <https://lavabaas.eamt.ee/> (10.02.2023).

Epner, Luule 2019. Uusi katsetusi kaasaegse tragöödiaga. *Teater. Muusika. Kino*. 01.02. <http://www.temuki.ee/archives/2010> (11.05.2023).

Epner, Luule 2015. Teatrite mängukava. *Eesti sõnateater 1965-1985*, I köide. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstkool, Eesti Teatriliit, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus. 166-207.

Epner, Luule 1992. Dramaatika žanrid. *Draamateooria probleeme I*. (e-õpik). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Esslin, Martin 1969. *The Theatre of the Absurd*. Garden City, New York: Anchor Books.

Eugène Ionesco. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Eugene-Ionesco> (23.04.2023).

Foster, Verna A. 2004. Modern Tragicomedy II: Metatheatre and the Absurd. *The Name and Nature of Tragicomedy*. London: Routledge, 159-199.

Foucault, Michel 2014. Kuulekad kehad. *Valvata ja karistada: Vangla süind*. Tallinn: Ilmamaa. 195-244.

Foucault, Michel 2014. Panoptism. *Valvata ja karistada: Vangla süind*. Tallinn: Ilmamaa. 281-330.

Godot'd uutõn / MTÜ Müüdüd Naer. *Eesti Teatri Agentuur*. <https://teater.ee/teatriinfo/lavastused/godot-d-uuton-mtu-muudud-naer-tamme-talu-kuun-navi-kula/> (03.04.2023).

Hvostov, Andrei 2021. „Ninasarviku“ peategelane – ekreiidlik vastupanuvõitleja, kes mõtleb „oma peaga“?. *Eesti Ekspress*. 20.10. <https://ekspress.delfi.ee/artikkel/94830449/ninasarviku-peategelane-ekreiidlik-vastupanuvoitleja-kes-motleb-oma-peaga> (13.01.2023).

Innes, Christopher 2006. Teater pärast kaht maailmasõda. *Oxfordi illustreeritud teatri ajalugu*. Toim. John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit, EMTA Lavakunstkool, 414-488.

Järna, Auri 2021. Kuidas seletada valimisi surnud kassile? *Sirp*. 22.10. <https://sirp.ee/s1-artiklid/teater/kuidas-seletada-valimisi-surnud-kassile/> (13.01.2023).

Järna, Auri 2021. Ootuse ootamine. *Sirp*. 20.08. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/teater/ootuse-ootamine/> (03.04.2023).

Jürna, Auri 2020. Ootamise aeg, olemise aeg. *Sirp.* 20.11. <https://sirp.ee/s1-artiklid/teater/ootamise-aeg-olemise-aeg/> (07.03.2023).

Kantar Emor. *Erakondade toetusreitingud.* <https://www.kantaremor.ee/erakondade-toetusreitingud/> (24.04.2023).

Karja, Sven 2020. *Eesti teatrite repertuaar aastatel 1986-2006*, doktoritöö. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Kaugema, Tambet 2020. Rakvere teatri sööstud vasakule ja paremale. *Sirp.* 20.11. <https://sirp.ee/s1-artiklid/teater/rakvere-teatri-soostud-vasakule-ja-paremale/> (07.03.2023).

Kundla, Rene 2020. Peeter Raudsepp lavastusest „Lõppmäng“: Beckett'i vaimukust toetab hea tõlge. *Aktuaalne kaamera.* 19.10. <https://kultuur.err.ee/1148907/peeter-raudsepp-lavastusest-loppmang-beckett-i-vaimukust-toetab-hea-tolge> (07.03.2023).

Lajal, Lisanna 2022. Ootamatult naljakas Godot. *ERR-i kultuuriportaal.* 25.07. <https://kultuur.err.ee/1608666709/arvustus-ootamatult-naljakas-godot> (03.04.2023).

Lehmann, Hans-Thies 2016. Introduction. *Tragedy and Dramatic Theatre.* Trans. Erik Butler. London: Routledge: 1-16.

Lehmann, Hans-Thies 2016. Tragedy and Postdramatic Theatre. *Tragedy and Dramatic Theatre.* Trans. Erik Butler. London: Routledge: 390-450.

Lehmann, Hans-Thies 2006. *Postdramatic Theatre.* Trans. Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge.

Leppik, Sakarias Jaan 2021. Peeter Raudsepa „Lõppmängust“ Rakvere teatris. *Teater.Muusika.Kino.* 01.01. <https://www.rakvereteater.ee/sakarias-jaan-leppik-peeter-raudsepa-loppmangust-rakvere-teatris> (07.03.2023).

Lotman, Mihhail 2023. Meie igapäevased kriisid – kriisi loogika ja fenomenoloogia. *Edasi.* 18.01. <https://edasi.org/164092/mihhail-lotman-meie-igapaevised-kriisid-kriisi-loogika-ja-fenomenoloogia/> (22.04.2023).

Neimar, Reet, Luule Epner 2015. Teatriprotsess üldvaates: teatrikeelee uuenemine. *Eesti sõnateater 1965-1985*, I köide. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, Eesti Teatriliit, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus. 84-165.

- Purje, Pille-Riin 2021. Viimane vintis lillelaps jääb inimeseks. *Postimees*. 29.09. <https://leht.postimees.ee/7348877/arvustus-viimane-vintis-lillelaps-jaab-inimeseks> (13.01.2023).
- Rakvere Teater toob lavale musta komöödia maailma kadumisest. *ERR kultuuriportaal*. 12.10.2020. <https://kultuur.err.ee/1145861/rakvere-teater-toob-lavale-musta-komoodia-maailma-kadumisest> (07.03.2023).
- Rudi, Hanneli 2021. Koroonaaeg on andnud hoogu pealinnast maale kolijatele. *ERR*. 24.11. <https://www.err.ee/1608414425/koroonaaeg-on-andnud-hoogu-pealinnast-maale-kolijatele> (22.05.2023).
- Saarts, Tõnis 2021. Neoliberalismi ja populismi paratamatus ehk XXI sajandi demokraatliku kapitalismi anatoomia. *Sirp*. 17.12. <https://sirp.ee/s1-artiklid/c9-sotsiaalia/neoliberalismi-ja-populismi-paratamatus-ehk-xxi-sajandi-demokraatliku-kapitalismi-anatoomia/> (22.04.2023).
- Samuel Beckett. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Samuel-Beckett> (23.04.2023).
- Seo kuu lõpun oodõtas Navi külän Godot'd. *Uma Leht*. 01.07.2021. <https://umaleht.ee/article/seo-kuu-lopun-oodotas-navi-kulan-godotd/> (19.05.2023).
- Stott, Andrew 2005. *Comedy*. New York: Routledge.
- Žižek, Slavoj 2011. Interlude 4: Apocalypse at the Gates. *Living in the End Times*. London and New York: Verso. 315-252.
- Varasemad valitsused. *Vabariigi valitsus*. <https://valitsus.ee/peaminister-ministrid/varasemad-valitsused> (14.01.2023).
- Wittmann, Marc 2014. Embodied Time: The Experience of Time, the Body, and the Self. *Subjective Time: The Philosophy, Psychology and Neuroscience of Temporality*. Ed. by Valtteri Arstila and Dan Lloyd. Cambridge, MA and London: The MIT Press. 507-523.

## Summary

Rooted in existentialism, the theatre of the absurd originates primarily from France of the 1950–1960s, still governed by the aftermath of the Second World War. In the 21st century, the repertoires of Estonian theatres have notably featured absurdist drama during the economic crisis of 2008–2011, and in 2017, after Donald Trump’s victory of the US presidential elections, which marked a turning point in the spread of populist ideology.

While in 2020–2023 absurdist drama is not as widely featured in Estonian theatre, it should nevertheless be examined as a symptom of societal tensions of the time, considering that in recent years the COVID-19 pandemic, the Russo-Ukrainian war, growing political extremism, and the ecological crisis have strongly impacted Estonian society. Notably, it has been said increasingly often that we live in an era of crises.

The first chapter of this thesis details the theoretical background of the work, exploring the characteristics and origins of absurdist drama, with focus on five key characteristics which may also be extended to understand the crises in today’s Estonia: tragedy and comedy, language, bodily experience and illness, time and space, social and existential crisis. The second chapter analyses Sander Pukk’s production of Eugène Ionesco’s *Rhinoceros* (2021). The third chapter analyses Peeter Raudsepp’s production of Samuel Beckett’s *Endgame* (2020). The fourth chapter analyses Taago Tubin’s production of Samuel Beckett’s *Waiting for Godot* (2021).

This thesis investigated the way in which absurdist drama has related to Estonian society during the political, social and health crisis of 2020–2023. The hypothesis was that there is a parallel between the characters and central themes of 1950s absurdist drama, and the ambivalent emotional and bodily experiences of people in today’s Western society, emphasised in the context of contemporary crises.

The thesis demonstrated a strong connection between existential crisis and societal crises, both in the fictional world of absurdist drama and in reality. Nevertheless, it appeared that despite the artists’ intentions and deliberate foregrounding of their work in societal tensions, the audience may not share this interpretation, as in most cases, the performances were not associated with the crises in today’s society. Still, through the existential crisis central to both absurdist drama and the experience of today’s society, the works offered a tragicomical moment of recognition.

## Litsents

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

Mina, Kerttu Piliste,

1. Annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose  
„Absurditeater kriisiaja Eestis (2020–2023)“,  
mille juhendaja on Anneli Saro,  
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  
Commonsi 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.

*Kerttu Piliste*

**22.05.2023**