

## **Representatsioon, presentatsioon ja kohalolu teatris**

*Anneli Saro, Kristiina Reidolv, Tanel Lepsoo*

„Teatrijalugu võib defineerida kui reaalse maailma kasvavat koloniseerimist – eriti siis, kui on püütud ületada oma traditsioone.“  
(Bert O. States 1985: 36.)

Ajakirja sissejuhatav artikkel koosneb kolmest osast. Esimeses osas tutvustab Kristiina Reidolv olulisemaid representatsiooniteooriad filosoofias. Teises osas annavad Anneli Saro ja Tanel Lepsoo lühikese ülevaate representatsiooni temaatikast etendus kunstides ning kolmandas tutvustatakse ajakirja sisu artiklite kaupa.

### **Representatsiooniteooriad**

Kuivõrd representatsioonalsus on ajalooliselt laetud mõiste, mille arutelude alguspunkt on Platoni metafüüsikas ja kunsti imitatsiooniteoorias, tuleb end positsioneerida erinevate representatsiooniteooriate kontekstis. Käesolev ülevaade lähtub analüütilise filosoofia traditsioonist ja põhieeldusest, et kunst on representatsioonisüsteem<sup>1</sup>. Järgnevalt antakse ajalooline ülevaade representatsiooniteooriate kujunemisest kunstifilosoofias. Nii imitatsiooni-, representatsiooni- kui neorepresentatsiooniteooriad tegelevad kunsti defineerimisega, mistõttu on need esitatud tarvilike ja piisavate tingimuste meetodi abil – „x on y tarvilik tingimus“ tähendab, et miski saab olla y siis ja ainult siis, kui see on x. Nimetatud teooriad esitavad kunsti olemuse tarvilikud tingimused, mis koosvõetuna oleksid piisavad. Teooriate puuduste väljatoomisel toetun Noël Carrolli (Carroll 1999) ja George Dickie vastuargumentidele (Dickie 1997).

Kõige varasemaks kunstiteooriaks võib pidada Platoni **imitatsiooniteooriat**<sup>2</sup>, millega ta tegeleb nii „Politeias“, „Sofistis“ kui „Seadustes“ (Hofstadter jt 1964). Siinkohal on oluline mõista, et vanakreeklaste kunsti mõiste oli avaram kui tänapäeval – kunst nõudis teatud oskusi, kunst oli *techne* – ja nii kuulusid kunstivaldkonda ka näiteks meditsiin ja sõjandus. Platoni puhul tuleb aga tähele panna ka seda, et kunstiküsimus on tõstatatud ontoloogiliselt ning ta käsitleb seda metafüüsika kontekstis.

Platonlikus ontoloogias asub kunst kui looduse imitatsioon ja mimees nähtumuste maailmas madalamal kui mateeria, olles ideede näivuste näivus nagu varjud ja uni. Ontoloogilises

---

1 Kontinentaalse filosoofia aruteludes pole eeldus, et kunst on representatsioonisüsteem, niivõrd sage ning seetõttu võib leida käsitlusi ka presentatsiooni ja representatsiooni vahekorrrast kunstis (vt allpool ja Derrida 1967).

2 Eestikeelsetes tõlketöstes on imitatsiooni mõiste enamlevinud vasteks jäljendamine (nt Jaan Undi Aristotelese-tõlkes), kuid analüütilise kunstifilosoofia vaimus kasutab käesolev ülevaade läbivalt *imitatsiooni* mõistet.

mõttes on tegemist kolmekordse laskumisega igavesest, universaalsest ja täiuslikust ideedemaailmast nähtumuste maailma imiteerimiseni – kunst on tõelisuse ehk ideedemaailma näivuse näivus.

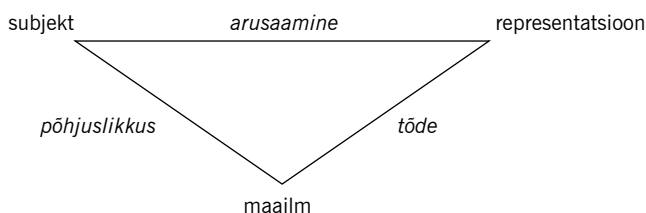
Kunst imiteerib nähtumusi ning kunsti teel pole võimalik jõuda olevasti olevate ideedeni. Kunst, omades vaid jäljendamise funktsiooni, ei saa ontoloogiliselt kõrgemaid astmeid mõjutada. Seega pole kunstil mõju ei meelelisele maailmale ega ideedemaailmale.

Kunsti imitatsiooniteooria defineerib kunsti imitatsiooni ehk jäljendamisenä – Sokratese järgi on kunst looduse peegel. Platoni jaoks on imitatsioon kunsti üks vajalik tingimus: *x on kunstiteos siis ja ainult siis, kui ta on imitatsioon*. Mittemimeetilised nähtused ei kuulu imitatsiooniteooria järgi kunsti alla.

Imitatsiooniteooria püsis kuni 19. sajandi ja 20. sajandi vahetuseni, kui visuaalne kunst hakkas kõrvale kalduma ülesandest imiteerida loodust. Võib väita, et mimeesi nõue kehtis kuni fotograafia leiutamiseni, mis andis kõige tõepärasema imitatsiooni loodusest.

Uueks kandvaks teooriaks sai **representatsiooniteooria**, mis oli üldisem ning võimaldas mõista kunstiteostena ka neid, mis loodust ei imiteerinud. Representatsiooni mõiste on avaram kui imitatsiooni mõiste. Representatsiooni all peetakse silmas midagi, mis on kavandatud representeerima (esindama/asendama/tähistama) midagi muud ja publik tunneb selle kavatsuse ära. Carroll väidab, et ka representatsiooniteooria ebaõnnestub, kuna on kunsti teoseid, mis pole representatsioonilised, nagu näiteks arhitektuur (Püha Peetruse katedraal Roomas ei esinda Carrolli järgi jumala koda, vaid on jumala koda). (Carroll 1999: 25.)

**Arthur C. Danto** kunstifilosoofia järgi iseloomustab kunsti representatsioonilisus. See ongi põhjuseks, miks Danto kunstifilosoofiat tavatsetakse kutsuda **neorepresentatsionalismiks** (Kivy 1997). Inimene on Danto jaoks esitav ehk representeeriv olend. Danto representatsiooniline filosoofia lähtub kartesiaanliku tunnetusteooria kolmikjaotusest – põhiline tunnetusepisood koosneb subjektist, representatsioonist ja maailmast. Danto lisab nendevahelised seosed – maailma ja subjekti vahele põhjuslikkuse, representatsioonide ja maailma vahele tõe, subjekti ja representatsiooni vahele arusaamise (Danto 2000b: 26, 100).



Joonis 1. Danto representatsioonilise tunnetusteooria kolmikjaotus.

Representatsioone on kaheksaguseid: materiaalseid ja mittemateriaalseid. Materiaalsed representatsioonid on näiteks kunstiteosed, skeemid, maakaardid jne. Mittemateriaalsed representatsioonid aga iseloomustavad subjekte – keel, propositsioonid, ideed, muljed, nähtumused jne. Mittemateriaalsed representatsioonid moodustavad omavahel süsteeme.

Representatsioonid on kas tõesed või väärad. Representatsioon on tõene, kui see vastab mingile objektile, faktile või olukorrale maailmas – see on representatsiooni aluseks. Representatsioon on väär, kui see ei vasta oma alusele.

Danto väitel näeb inimene maailma läbi representatsioonide, aga ta ei näe oma representatsioone. Selleks, et oma representatsioonidest teadlikuks saada, peab ta distantseeruma enesest – võtma ennast objektina. Danto järgi nõuab representatsioonide tunnistamine enda omadena kompleksset identifikaatiooniakti. (Danto 1981: 205–207.)

Inimeste representatsioonid on ajaloolised. Inimene on määratud oma ajastu ja kultuuri prevaleerivate representatsioonidega. Mingil kindlal ajalooperioodil elades ei teadvusta inimene selle perioodi representatsioone, seda saab teha ajaloolase positsioonilt, mis eeldab samuti antud perioodist distantseerumist. (Danto 2000b: 402–403.)

Tavalise asja ja kunstiteose erinevus on Danto järgi ontoloogiline. Danto toob välja kunsti paralleeli keelega – kunst on distantseeritud reaalsusest ning vastandub sellele oma semantilise loomuse tõttu, isegi kui kunstiteosed on muus mõttes sama reaalsed kui asjad. Reaalsus on representatsioonilisest ilma. (Danto 1974: 141.)

Danto kunstifilosoofia käsitlemisel on vaja eristada representatsiooni mõiste kahte tähendust (selle eristuse esitas Nietzsche „Tragöödia sünnis“):

- a) *re-presentatsioon* – üks ja sama nähtus on taasesituv,
- b) *representatsioon* – üks nähtus asendab teist (Danto 1981: 19).

Danto meelest iseloomustab representatsiooni esimene tähendus (mimeetiline) kunsti, mida tehti enne 19. sajandi lõppu. Kaasaegne kunst on valdavalt iseloomustatav aga teises tähenduses. Imitatsiooniteooria järgi kehtas kunst seda, mida kaasaegsete teooriate järgi vaid asendab. Danto arvates nägid usklikud vanasti kõikides ristilöömise piltides sündmuse taasesitust, ehkki see toimus teises meediumis. Moodne kunst aga tähistab nähtusi. (Danto 1981: 20–21.) Danto kasutab oma neorepresentatsionalistlikus kunstifilosoofias representatsiooni mõistet teises, s.t tähistamise ja asendamise tähenduses.

Representatsiooniteooriale oponeeriv Carrol väidab aga, et osa kunstist on mitterepresentatsioonaalne – ei imiteeri midagi, ei tähista midagi ega ole ka millegi kohta. *Millegi kohta olemise* tingimust on kritiseerinud mitte ainult Carroll (1993), vaid ka Dickie (1997), esitades näiteid kunstiajaloo kohta, mis pole millegi kohta (Dickie esitab mitteobjektiivsed maalid, Carroll abstraktse disaini ja muusikalised fantaasiad). Võib esineda kunstiobjekte, mis kutsuvad esile vaid meelelist naudingut, ilma et nad midagi väidaks või millegi kohta oleks. Samuti pole nende meelest põhjust oletada, et kõik kunstiteosed alluvad teooriale ja on teooria poolt õigustatud. Dickie väitel eksisteerisid kunstiteosed palju varem kui nende kohta käivad teooriad. Carrolli järgi võivad kunstnikud kunstiteoste kaudu esitada kellegi teise vaatepunkti või siis loobuda üldse vaatepunkti esitamisest. Samuti ei vaja kõik kunstiteosed, näiteks meeleliseks nautimiseks loodud, interpretatsioone.

Danto (2000a) vastab kriitikale, et see, mille kohta tühjad ja pealkirjatud teosed on, on millegi kohta olemine, ja nende sisuks on kunsti mõiste. Midagi võib kunstiliselt identifitseerida sellisena, mis see objekt juba ise on. Puhaste abstraksionistide puhul ongi tegu viimase juhtumiga ning need teosed edastavad sõnumit „see kunstiteos on tavaline asi (puhas värv)“. Kunstiteos on kavatsusliku kommunikatsiooni instrument, kavatsusliku sõnumi edastamine pole Danto järgi tavalise asja omadus.

Carroll kritiseerib imitatsiooniteooriat ja representatsiooniteooriat nende liigse välistavuse tõttu ning möönab, et neorepresentatsioonism on neist kõige avaramat definitsiooni pakkuv – kunsti tingimus on semantiline sisu. Ometi ei sobitu see Carrolli järgi kogu kunstile – leidub kunsti, millel pole semantilist sisu. Carroll tunnistab, et suur osa kunstist on representatsioonaalne ning seetõttu peab vajalikuks töötada välja erinevad representatsioonitüübid, mida kasutavad kõik kunstiliigid:

*Mittetingimuslik representatsioon (unconditional representation)*, mis toimub samamoodi nagu tavaelus. Näiteks standardne dramaatiline representatsioon, kui näitleja representeerib söömist seda imiteerides – publik tunneb ära tema tegevuse ilma, et vajaks selleks mingeid lisakoode.

*Leksikaalne representatsioon (lexical representation)*. Selleks, et publik saaks aru, et x tähistab y, peab ta mõistma spetsiifilisi koode. Näiteks klassikaline ballett, mille „sõnavara“ peab publik tundma, vastasel juhul jäävad liigutused tähenduseta.

*Tingimuslik spetsiifiline representatsioon (conditional specific representation)*. Publik mõistab representatsiooni vaid tingimusel, et ta teab juba ette, mida representeeritakse (olles tuttav vastava näitekirjandusega vmt).

*Tingimuslik üldine representatsioon (conditional generic representation)*. Publik saab aru, et x tähistab y tingimusel, et ta teab, et kunstnikul on plaanis midagi representeerida. Teadmine, et kunstniku sõnum on mõeldud representatsioonalsena, ilma et teaks, mida konkreetselt representeeritakse, häälestab publikut seda vastu võtma. (Carroll 1999: 50–52.)

### **Representatsiooni taandumine teatris**

Jättes kõrvale idamaade teatri mõjud ja teatri rituaalse loomuse, mida on püütud rohkem või vähem õnnestunult teatriajaloost otsida, võib Euroopa kontekstis näha esimesi ilminguid teatri konventsionaalse ja representatiivse olemuse põhimõtteliseks lammutamiseks 20. sajandi alguses, kui modernistliku avangardi esindajad – futuristid, dadaistid ja sürrealistid – asetasiid kahtluse alla teatri narratiivsed, diskursiivsed ja semiootilised mõõtmed. Tuues etenduse keskmesse näitleja keha, tema füüsilise kohalolu ja instinktid ning nõudes illusoorse tegelase pagendamist ja etenduse sümboolse tähenduse kõrvale jätmist, avasid need perifeersed liikumised üsna pea ukse ka teatri põhivoolule, kus hoolimata traditsiooniliste vormide säilitamisest või nende külge klammerdumisest hakati järjest suuremat tähelepanu pöörama teatrietendusele kui sündmusele ning vaatamängule. Need mõjud ei jätnud meidki

puudutamata – võime siinkohal mõelda näiteks Hommikteatrile või Noor-Eesti teoreetilisele esseekogumikule „Teatri-Raamat“, mis jäid küll ülejäänust eraldatud ettevõtmisteks, kuid olid silmatorkavalt kaasa haaratud Euroopas valitsenud virgutavatest tuultest. Ent kabaree-, tantsu- või koguni tsirkusenumbrite imbumine kõikjale, uute ning ääretult heterogeensete vormide levik ja populaarsus aitasid vähehaaval ületada esialgset esteetilist ja ideoloogilist vastasseisu ning ka radikaalsete teatriuudajate entusiasm rauges seda enam, mida keerukamaks muutus vaenuobjekti selge määratlemine. Võib öelda, et avangardi mõjul hakkas teater ise tundma huvi kujutamiskiiside fenomenoloogilise olemuse vastu, tehes representatsioonist mitte iseenesestmõistetava raamistikku, vaid ontoloogilise probleemi.

Ilmselt kõige selgemini sõnastab avangardse teatri paradoksi selle ühe väljapaistvama esindaja, Antonin Artaud' näitel Jacques Derrida 1967. aastal oma artiklis „Julmuse teater ja representatsiooni sulgumine“, kus ta seab kahtluse alla puhta kohalolu võimalikkuse, väites, et kunstis on võimalik vaid kõikumine presentatsiooni ja representatsiooni vahel: „Et kohalolu saaks olla üldse kohalolu ja sealjuures iseenese kohalolu, peab see juba olema varasemast olemas. Väide ise saab kuuldavale tulla vaid korduse läbi. Isatapp, mis avab representatsiooni ja tragöödia ja mida Artaud tahab tegelikult korrata oma alguses ja *vaid korra*, sel pole tegelikult lõppu ja see kordub lõputult.“ (Derrida 1967: 366.)

Representatsioon ei pea ilmingimata olema presentatsiooni vastand. Just seda peab ka Peter Brook silmas mõned aastad hiljem, kui ta elegantselt oma „Tühjas ruumis“ esitab üldtuntuks saanud definitsiooni: „Ma võin võtta ükskõik missuguse tühja ruumi ja nimetada seda lavaks. Keegi läheb läbi selle tühja ruumi, mõni teine vaatab teda, ja ongi kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga.“ (Brook 1972: 7.) Brook püüdis seega vabastada teatrit representeerimise ainukohustusest ning pidas primaarseks hoopis vaataja mentaalset raami. Umbes samas vaimus arutleb ka Erika Fischer-Lichte, kes leiab, et performatiivne pööre teatris toimus 1960. aastail ning üheks selle verstepostiks oli Cluas Peymanni Peter Handke „Publikumõnituse“ lavastus Frankfurdis aastal 1966. „See viis näitleja ja vaataja suhte ümberdefineerimisele. Teatrit ei saanud enam käsitleda kui fiktsionaalse maailma representatsiooni, mida publik omakorda peaks vaatlema, interpreteerima ja mõistma. Midagi pidi toimuma näitleja ja vaatajate *vahel* ning see oligi teater.“ (Fischer-Lichte 2008: 20–21.)

Performatiivne pööre, millele Fischer-Lichte viitas, tähistas teatris eelkõige performatiivsuse esiletõusu ning referentsiaalsuse ja representatiivsuse taandumist. Erinevad autorid kasutavad nende kahe väljenduse aspekti kirjeldamiseks küll erinevat terminoloogiat: Jean Alter räägib näiteks referentsiaalsest (kujuteldavale loole ja maailmale viitav) ja performatiivsest (lavategevusele viitav) funktsioonist (Alter 1990: 31–32), Fischer-Lichte semiootilisest ja performatiivsest tahust (Fischer-Lichte 2008: 21), filosoof John Rogers Searl referentsiaalsest ja autoreferentsiaalsest ehk eneseleosutavast intentsionaalsusest (1991) jne. Lähemal uurimisel jooksevad erinevad terminid aga kõigi nimetatud autorite teostes kokku. Näiteks rõhutab Fischer-Lichte „Publikumõnituse“ ja teiste toodud näidete puhul, et kuna

näitlejate ja vaatajate tegevused tähistasid ainult seda, mida nad korda saatsid, – olles samas nii eneseleosutavad (*self-referential*) kui ka osa reaalsusest, siis võib neid nimetada performatiivideks J. L. Austini tähenduses (Fischer-Lichte 2008: 21).

Lisaks eelnimetatud dihhotoomilistele paaridele on teatriuurimises üsna laialt käibel ka vastandus „representatsioon versus kohalolu, presentsus (*presence*)“, kusjuures viimasega peetakse silmas näitleja/etendaja eriliselt intensiivset keskendatust nüüd-hetkele ja mõju juuresolijatele. Näiteks Hans-Thies Lehmann väidab: „Representatsioon ja kohalolu, mimeetiline mäng ja etendus, representeeritud reaalsused ja eneserepresentatsiooni protsess – sellest struktuuralsest lõhest tuleneb nüüdisteatri postdramaatilise paradigma keskne element, mis tematiseerib seda [lõhet – A. S.] radikaalselt ja asetab reaalse fiktiivsega võrdsesse suhtesse“ (Lehmann 2006: 103). Sõnaga „kohalolu“ tähistatakse igal juhul midagi hinnalist (isegi autentset) ja kohal olevat, mitte puuduvat või vahendatut, nagu teeb seda representatsioon, aga mitte ka performatiivset, teatrile ja enesele kui etendusele osutavat. Kohalolu näiteks tuuakse tihti just eelekspressiivne, väljenduseelne lavalolek. („Jutt on uuest, mitteargisest energiast, mis muudab keha teatraalselt „otsustunuks“ (*decided*), „elavaks“, „usutavaks“, mistõttu etendaja „kohalolek“ (*presence*) või siis teisiti öeldes lavaline bios äratav vaataja tähelepanu enne, kui mingi sõnum on üldse edasi antud. Kusjuures see on loogiline, mitte kronoloogiline „enne“. (Barba 1999: 53.)) Kuigi teatri tingimuseks on see, et vähemalt üks näitleja/etendaja on lavaruumis (võib olla ka virtuaalses lavaruumis) kohal, ei pruugi ta samas saavutada täielikku kohalolu.

Käesolevas ajakirjas kasutatakse lisaks eelnimetatutele ka terminit *presentatsioon*, esitus, mis on mõnevõrra haruldasem ja vajab ehk rohkem selgitusi. Üks, kes presentatsiooni mõistega otsesemalt ja kaudsemalt opereerib, on Bert O. States. Ta eristab näitlejatões kolme modaalsust: eneseväljenduslik (*self-expressive*) (mina, näitleja), kaasav (sina, publik) ja representatsioonaalne (tema, tegelane). (States 1985: 160.) „Eneseväljendusliku modaalsuse puhul tundub näitleja esinevat iseenda nimel. Tegelikult ta ütleb: „Vaata, mis ma teha võin.““ (Samas, 161.) Teatud rollid ja žanrid on sellele eriti altid. Näiteks tragöödiate peategelaste rollid (Cyrano, Faust, Hamlet, Lear, Medeia) õhutavad eneseväljendusliku tendentsi, sest nad on niivõrd nõudlikud ja tihti teadlikult loodudki näitleja kogu jõu demonstratsiooniks. Mõnikord lavastataksegi üks või teine teos just konkreetse näitleja, staari eneseväljendusliku vahendina. (Eesti teatri lähiajaloo sobib siin näiteks Ita Ever ja mitmed just tema jaoks ning pärast välja toodud lavastused.) Ooper, tants ja pantomiim on aga põhiliselt eneseväljenduslikud teatrivormid, sest nende esitus on sisust tähtsam. (Samas, 161 jj.) Tuleb tähele panna, et States ei räägi siin otseselt performatiivsusest, vaid ikkagi eneseväljendusest, kuigi need kaks on omavahel tihedalt seotud, sest laval on etendaja eelkõige etendajana (demonstreerimaks oma performatiivseid võimeid) ning alles seejärel inimese või kodanikuna.

Mõnevõrra ettevaatlikumalt kasutab States presentatsiooni mõistet, väites näiteks: „Võib öelda, et Grotowski teatris on representatsioon publiku (kehalise ja vaimse) olemise presen-

tatsioon näitleja isikus, kes laias laastus kopeerib Kristuse suhet inimesega ristilöömisel“ (samas, 110). Ta viitab siin sellele, et Grotowski vaese teatri „püha näitleja“ sooritab laval publiku ees – rollis olles, aga samas iseenda nimel – ohverduse, enesepaljastuse, maskide maharebimise, lootes vargsi, et vaatajad implitsiitselt järgivad tema eeskuju (vt Grotowski 1968: 16, 21–22, 35–53).

Presentatsiooni on üheks keskseks mõisteks seadnud Bernard Beckerman oma teoses „Theatrical Presentation: Performer, Audience and Act“ (1990). Ta eristab kolme üksteisega osaliselt kattuvat terminit: šou, etendus ja presentatsioon. „šou on nii etendus kui ka presentatsioon. Etendusena keskendub ta sellele, mida inimesed teevad, ja presentatsioonina sellele, mis saab ära tehtud. [...] Nendest kolmest terminist viitab presentatsioon kõige erinevamatele tähendustele. Selle sõna juured ulatuvad tagasi kinkimise ideeni [sellise võrdluse leiab ka Grotowskilt (1968: 16) – A. S.]: kingi tegemine selle realiseerimise, hetkeks olemasolevaks tegemise kaudu. Presentatsioon seega ei sisalda mitte ainult andmise, vaid ka olemise akti...“ (Beckerman 1990: 1.) Mõnevõrra hiljem teatristiilidest rääkides tundub ta sellele sõnale andvat siiski pisut teise, performatiivsusele läheneva tähendusvarjundi. Beckerman nendib, et kui performatiivsed aktid ei ühildu tähistatava fiktsionaalse sündmusega, siis nimetatakse seda stiili teatralismiks (*theatricalism*) või presentatsionalismiks (*presentationalism*). Ja vastupidi, kui need on enam-vähem vastavuses, siis realismiks või representatsionalismiks (*representationalism*). (Beckerman 1990: 38.)

Oluline eristus, mille siinkohal teha tahame, on see, et presentatsioon ei vaja tingimata muud referentsi kui tema ise, s.t et ta on autoreferentsiaalne. Presentatsioon on see, millena seda esitletakse ja tajutakse. See tähendab, et representatsionalismi või representeeriva teatri kõrval eksisteerib ka presenteeriv teater, mis võib presenteerida ka muud kui konkreetset lavalist tegevust – näiteks näitlejat/etendajat kui isikut või dokumentaalset materjali vm. Enesekohane presentatsioon on ka eneseloome või autopoiesis. Merle Karusoo konstateerib ajakirja lõpus: „Esinevate ja kirjutavate inimestega on raskem, aga tavaline inimene, kes kunagi oma elulugu rääkinud ega kirjutanud ei ole, loob selle 1,5 tunniga oma eluloo iseenese jaoks ja tal on endal seda huvitav teha.“ Sõltuvalt esitaja keskendatusest võib siis rääkida ka tema kohalolekust või performatiivsetest tehnikatest. See eneseesitlus on siis korraka nii eneseloome (s.t presentatsioon), enese olemasolevaks tegemine (Beckermani mõttes) kui ka eneserepresentatsioon.

Arutluse representatsioonist, presentatsioonist ja kohalolust teatris lõpetab Tõnu Õnnepalu, teatrifestivali „Draama 2014“ kuraatori poeetiline tunnistus: „Ja tõsi on ka see, et me tegelikult ju lähemegi teatrisse alasti inimest otsima. Meie salasoov ongi teda näha sellisena, nagu ta on. Ilma kateteta, ilma rollita, ilma kostüümita, otse. Nii, nagu me elus kunagi kedagi ei näe. Salajas me ootame kunstilt seda, mida me elus iial ei julge. See, mis meid kunstis sel mugaval lõpuajal üldse veel köidab, on tõesti isiklikkus. Inimene ise, vahetult, ilma milletagi meie ees laval! Paraku see ongi kõige suurem kunst üldse. See vahetu isiklikkuse, täieliku loomulikkuse illusiooni saavutamine. Jaa, see nõuab ka suurt julgust.“ (Õnnepalu

2014.) Nähtust, mida Õnnepalu kirjeldab, võib nimetada inimese presentatsiooniks teatri kui harjumuspärase representatsioonikunsti raamis. Inimese kujutamiseks ei vajata siis enam tegelast kui kilpi või fooni, mille varjus endalt maskid maha rebida, nagu deklareeris seda Jerzy Grotowski oma vaese teatri perioodil, vaid suheldakse otse, üksikisikuna, üldinimlikkust ja üldistuspüüdeid unustades. Muidugi võib see olla vaid illusioon, ambivalentne vahetuse simulatsioon mängu või teatri egiidi all (nagu Grotowski hilisemates parateatraalsetes projektideski), kuid vahetuse ja autentsuse nimel tehtud totaalne enesepaljastus või pihtimus (vt ka Karusoo intervjuud ajakirja lõpus) võib kergesti õhku lasta selle kriitilist distantsi ja turvatunnet loova piiri, mida tihti peetakse vajalikuks kunsti tajumiseks kunstina.

Laiemas ühiskondlikus ja ideoloogilises perspektiivis on tänapäeval näha representatsiooni määratud kasvutrendi, mõtelgem näiteks pildi ja video üleküllasusele igapäeva meedias ja tavakasutuses. Et pilt võib olla ühelt poolt ääretult veetlev ning teisalt leida kasutust töö moonutamise ja varjamise vahendina, sellele juhib tähelepanu ajakirja teooriavahenduse rubriigis Jean-Pierre Sarrazac, kui ta teeb põhimõttelist vahet televisiooni poolt töödeldud valdavalt visuaalsetel kujutamisiisidel ja neil üürikestel, möödavilksatavatel tõhetkedel, mis võivad just tunnistamise kaudu, mis on ennekõike suuline, seega sõna ja kuulamise kaudu vastuvõtjani jõuda. Võitlus representatsiooni kui sellise vastu näib seega tulutu, sest nagu märgivad mitmed postmodernismi teoreetikud, on ka keha ja kehaline olemine representatsioonist mõjutatud. Olgu mainitud näiteks Judith Butleri käsitlused soost kui performatiivsest kategooriast (vt nt Butler 1990) või Michel Foucault' arutlused võimu läbitungivast olemusest, mis läbib nii kehad, tegevused, suhtumised kui muu (Foucault 2005). Representatsiooni kui kunstilist või teaduslikku tegevust ongi kritiseerinud eelkõige feministlikud kultuuriteoreetikud ja antropoloogid, „viidates representatsiooni pragmaatilisele ja epistemoloogilisele esmasusele“ (Csordas 1997: 9). Niisiis on mitmes mõttes oluline tunnistada ja uurida seda kunstnikke haaranud iha reaalsuse presenteerimise ning representatsioonist vabanemise järele, sest kunstnikud tunnevad alati esimesena seda, millest ühiskonnal puudu on või millest hakkab puudu jääma.

### **Erinumbri artiklid**

Siinse erinumbri artiklid on järjestatud temaatilist kronoloogiat silmas pidades, kuid külgnevad tekstid haakuvad üksteisega tihti ka sisulistes küsimustes.

Karina Taltsi artikkel „Vägivaldne surm Aischylose tragöödias „Agamemnon““ käsitleb surma tähendust antiigis, selle kujutamise viise tragöödiates ning analüüsib põhjalikumalt „Agamemnonis“ aset leidvaid mõrvu semiootilises perspektiivis. Kuna antiikteatris välditi tapmise ja vägivalda visuaalset kujutamist laval, on surma representatsiooni uurimisel võimalik analüüsida vaid selle tekstilise esituse erinevaid strateegiaid. Autor rõhutab, et Agamemnoni mõrva võib käsitleda metafoorse ohvriitusest, sest sealne „sakraliseeritud vägivald“ jäljendab kultuslikke praktikaid.



Maria Einmani „Viirastuse ja illusiooni vahel: Trooja Jean Racine'i traagilises dispositiivis“ analüüsib Trooja representatsiooni kahes Racine'i näidendis: „Iphigeneias“ (1667) ja „Andromaches“ (1674). Teoreetilise mudelina kasutab ta Eesti kultuuriuringutes vähetuntud dispositiivi kontseptsiooni, mis on inspireeritud Michel Foucault' lansseeritud „võrgust“ ja mille on fiktsionaalsete tekstuaalsete ruumide analüüsiks mugandanud Philippe Ortel ja Stéphane Lojkine. Dispositiiv ongi oma olemuselt teatrile igiomane representatsioonimehhanism, mis ühelt poolt varjab ja moonutab tõde, kuid samas muudab silmale nähtamatu (või keelatu) otsekui nähtavaks. Einman pöörabki seetõttu tähelepanu mentaalsetele representatsioonidele ning nende mõjule ja võimalustele, näidates, kuidas tragöödiate tegelased Trooja linnast loodava kujutluspildi aegruumis toimima panevad ning kuidas see lõppkokkuvõttes ka ruumi materiaalselt tasandit ja tegelaste saatust muudab.

Artiklis „Kurjus ja tema teisik“ vaatleb Anne-Marie Le Baillif kurjuse kujutamist 16.–17. sajandi näidendites ning nende 21. sajandi uustõlgendustes. Ta väidab, et kui 16. sajandi lõpul esines kurja vaimuna veel peamiselt saatana figuur, siis tagasipöördumisel antiigi suunas kerkis esile uus, efemeersem kurja kuvand, mis polnud enam seotud kristlusega. Le Baillif analüüsib kurjuse representeerimist kolme kujuteldava teisiku ehk tegelase (Fuuria, Tumma ja õhuvaim Arieli) abil, kel puudub referent reaalses maailmas ning kes on loodud selleks, et vastuvõtjal saaks tekkida neutraalne kriitiline diskursus nii abstraktse kui konkreetse ja tänapäevase kurja suhtes.

Anneli Saro tegeleb reaalsuse re/presenteerimise strateegiatega etenduskunstides. Ta väidab, et representeeriv teater, kus etendajad ja objektid esindavad kedagi/midagi teist, on taandumas presenteeriva teatri ees, kus etendajad ja objektid esindavad eelkõige iseennast. Seega, nüüdisteatri peavool on lähenemas performansi ja happeningi esteetikale, kus rõhk on kordumatusel ja improvisatsioonil ning etenduse ja reaalsuse vaheliste piiride hägustamisel. Kuna (etendus)kunstidel on raske vabaneda representatiivsest funktsioonist, siis jäävad ka kirjeldatud katsetused representatsiooni ja presentatsiooni vahealasse.

Riina Oruaasa artiklist „Von Krahli Teatri „Luikede järv“ kui mälumasin: esteetiline absoluut ja sotsiaalne kontekst“ selgub, et kriitilis-analüütilist suhet representatiivsesse teatrisse ja audiovisuaalsesse meediasse laiemalt võib leida ka Eesti nüüdisteatrist. Autor uurib selles multimeedialises tantsulavastuses etendamise ja videoprojektsioonide vastakaid suhteid (hierarhiseeritud, vastastik-suhe ning hübriidsus) ning nende kaudu genereeritavaid tähendusi. Lavastus ise viitab muuhulgas väljapääsmatusele kultuuris tugevalt kinnistunud representatsioonidest ja mudelitest.

Liina Unt analüüsib oma artiklis Tartu Uue Teatri kahte lavastust („Autori surm“ ja „Vanemuise biitlid“), mille mõlema eripäraks on erinevate tegevuspaikade loomine füüsilist lavaruumi muutmata üksnes tegevuse ja üksikute tekstiliste viidete abil. Sellised teosed põhinevad mängu esteetikal, mis eeldab vaatajalt keskmiselt aktiivsemat kaasaloomist ning aktiviseerib tema kujutlusvõimet. Uurimus kannabki pealkirja „Lavakujunduse nähtamatust

olekust. Mängu esteetika lavaruumi loomisel“. Unt leiab, et mänguna vaadatuna muutub lavakujunduse kui visuaalsuse ja representatsiooni funktsioon ning tähendus.

Ajakirja viimane originaalartikkel kannab pealkirja „Ka sisaliku tee kivil jätab jälje: tant-suteatri uurimise metodoloogias Rahel Olbrei pärandi näitel“. Selle autor Heili Einasto uurib, milliste vahendite abil ja kuidas on võimalik edastada ning jäädvustada koreograafi loomingu ehk kuidas representeerida representatsiooni. Keskseks meediumiks liikumisteksti edastamisel on küll kehamälu, kuid mingil määral korvavad seda ka suulised, kirjalikud ja visuaalsed allikad. Artikkel annab ka hea ülevaate koreograaf Rahel Olbrei napist säilinud tantsupärandist.

Teoriavahenduse rubriigi tarbeks on Tanel Lepsoo tõlkinud tuntud prantsuse teatriuurija Jean-Pierre Sarrazaci artikli „Tunnistaja ning rapsod ehk jutuvestja tagasitulek“. Prantsuse teatriteoreetiline mõte on nii eesti- kui ingliskeelses teadusruumis teenimatult vähetuntud ning käesolev tekstki on autori loomingu esimene tõlge eesti keelde. Sarrazac tõukub Walter Benjaminist ja Bertolt Brechtist ning vaeb nii traumaatilise kogemuse edastamist konkreetsemalt kui ka representatsiooniga seotud probleeme teatris üldisemalt, astudes seega dialoogi teatriuurimise mitmete aktuaalsete teemadega. Sarrazaci ja tema teatriteooriat aitab paremini mõista ja kontekstualiseerida Tanel Lepsoo kommentaar.

Sarrazaci mõttekäigud poliitilis-dokumentaalsest teatrist ja tunnistaja fenomeni analüüs haakus otseselt Merle Karusoo dokumentaalteatri ja väljaütlemistega ning ajendas looma uut, intervjuu rubriiki. Tanel Lepsoo ja Anneli Saro uurivad Karusoolt dokumentaallavastuse loomise ja esitamise ning tunnistamise ja pihtimise eripärasid.

Numברי lõpetavad arhiivileiu rubriigis ilmuvad katkendid Maris Balbati „Tabamata ime“ (1965) proovipäevikust, mis kajastab nii lavastaja Voldemar Panso töömeetodeid ja tõlgendusvalikuid kui ka konkreetset lavastusprotsessi. Arhiivileid pärineb Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi varasalvedest ning selle juhatavad sisse autori ja muuseumi teatriosakonna juhataja Kirsten Simmo kommentaarid.

---

## Kirjandus

- Alter, Jean** 1990. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Barba, Eugenio** 1999. *Paberlaevuke. Sisesejuhatuse teatiantropoloogiasse*. Tallinn: Eesti Teatriliit, EMA Kõrgem Lavakunstikool.
- Beckerman, Bernard** 1990. *Theatrical Presentation: Performer, Audience and Act*. London and New York: Routledge.
- Butler, Judith** 1990. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. London and New York: Routledge.
- Brook, Peter** 1972. Tühi ruum. *Loomingu Raamatukogu nr 44/45*. Tallinn: Perioodika.
- Carroll, Noël** 1993. *Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art – Danto and his critics*. Ed. Mark Rollins. Oxford: Basil Blackwell, lk 79–106.
- Carroll, Noël** 1999. *Philosophy of Art. A Contemporary introduction*. London and New York: Routledge.

- Csordas, Thomas J.** 1997 [1994]. Introduction: the body as representation and being-in-the-world. – Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self. Ed. by J. T. Csordas. Cambridge: Cambridge University Press, lk 1–24.
- Danto, Arthur C.** 1974. The Transfiguration of the Commonplace. – The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 33, lk 139–148.
- Danto, Arthur C.** 1981. The Transfiguration of the Commonplace. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Danto, Arthur C.** 2000a. Art and Meaning. – Theories of Art Today. Ed. Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, lk 130–141.
- Danto, Arthur C.** 2000b. Ühendused maailmaga. Filosoofia põhimõisted. Tallinn: Hortus Litterarum.
- Derrida, Jacques.** 1967. Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation – L'écriture et la différence, lk 341–368. Paris: Seuil.
- Dickie, George** 1997. The Art Circle. Evanston: Chicago Spectrum Press.
- Fischer-Lichte, Erika** 2008 [2004]. The Transformative Power of Performance. A new aesthetics. London and New York: Routledge.
- Foucault, Michel** 2005. Seksuaalsuse ajalugu 1. Teadmistahe. Tallinn: Valgus.
- Grotowski, Jerzy 1968. Towards a Poor Theatre. London: Methuen.
- Hofstadter, Albert, Richard Kuhns** (Ed) 1964. Philosophies of Art & Beauty. Chicago: University of Chicago Press.
- Kivy, Peter** 1997. Philosophies of Arts: An Essay In Differences. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lehmann, Hans-Thies** 2006. Postdramatic Theatre. London, New York: Routledge.
- Searle, John R.** 1991. Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind. Cambridge: Cambridge University Press.
- States, Bert O.** 1985. Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theatre. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Õnnepalu, Tõnu** 2014. Alastiolek. (Teatri)reisikiri VI. – Sirp, 10.01.

---

**Anneli Saro** on Tartu Ülikooli teatriteaduse professor ja ajakirja Nordic Theatre Studies peatoimetaja.

E-post: anneli.saro[at]ut.ee

**Kristiina Reidolv** on Tartu Ülikooli teatriteaduse doktorant ja Vaba Lava tegevjuht.

E-post: reidolf[at]gmail.com

**Tanel Lepsoo** on Tartu ülikooli prantsuse kirjanduse lektor ja tõlkija. Tema doktoritöö (2006) käsitleb representatsiooniküsimusi prantsuse tänapäeva näitekirjanduses.

E-post: tanel.lepsoo[at]ut.ee