

**Tunnistamisest ja draama uuenemisest. Jean-Pierre Sarrazaci teatriteooria***Tanel Lepsoo*

Möödunud sajandi keskpaigas kirjutab Peter Szondi oma hegellikust kunstiesteetikast lähtuva „Modernse draama teooria“ („Theorie des modernen Dramas“, 1956), mille üks tuntumaid prantsuse teatriteoretikuid Patrice Pavis, küll paraja viivitusega 1983. aastal ka prantsuse keelde tõlgib. Sellest teosest saab aga koheselt, esmalt Sorbonne'is ja hiljem Pariisi III ülikoolis, teatriteaduse üliõpilaste kõige olulisem lugemisvara, ja on seda tänapäevani, millest annab tunnistust täiesti uue ja kommenteeritud tõlke ilmumine 2006. aastal. Pariisi III ülikool, tuntud ka kui Sorbonne-Nouvelle, on prantsuse akadeemilisel väljal väljapaistev institutsioon. Loodud 1968. aasta vabadustihkavate maisündmuste tuules, kuid jätkates väärika Sorbonne'i nõudlikku ja elitaarset traditsiooni, on just sealne teatriteaduse instituut läbi aegade koondanud endasse kaasaegse teatri viljakamad uurijad. Eesti lugejaile on küllap tuntuim Anne Ubersfeldi nimi, ent sugugi väiksema tähtsusega pole olnud Jacques Scherer, Bernard Dort, Michel Corvin või Jean-Pierre Sarrazac. Pisut lihtsustades võib ütelda, et erinevalt n-ö vana Sorbonne'i filoloogilisemast või Pariisi VIII ülikooli semiootilisemast lähenemisest on huvitanud Pariisi III ülikooli uurimiserühmi teatri poliitiline mõõde. Seetõttu pole üllatav, et just seal on töötanud läbi aegade kõige paremad Bertolt Brechti teatri spetsialistid.

Peter Szondi raamat, mis võttis vaatluse alla 19. sajandi lõpul ja 20. sajandi alguses aset leidnud dramaatilise mudeli kriisi ning püüdis seda mõtestada just brechtiliku eepilise jutustaja valguses, paigutus seega väga viljakasse interdistsiplinaarsesse konteksti. Juba pikka aega oli pead murtud selle üle, miks aastasadu kehtinud printsiibid – et korralikul näidendil peab olema lugu, millel selge algus, keskpaik ja lõpp – enam 20. sajandi alguses ei toimi ja et just kaugetest ja seni pea tundmatutest Skandinaavia maadest tulnud autorid, nagu näiteks Ibsen ja Strindberg, on vallutanud kogu Euroopa, sealhulgas Pariisigi, ning surunud seni trooninud prantsuse hästi-tehtud-näendid tahaplaanile. Selles, et lavastaja teke ja tema osatähtsuse määratu kasv on kogu protsessi mõjutanud, polnud kellelgi kahtlust, kuid selgitamist vajasisid muutused kirjaviisis, tekstides. Ja sellega seonduvalt uuema kirjutuse poliitiline mõõde – kui teater ei väljenda enam autori kõiketeadvat seisukohta, kas see siis asendub täielikult lavastaja (sh poliitilise, ideoloogilise) vaatepunktiga? Kas ühe autoriteedi/autokraadi asemele on lihtsalt astunud uus?

Üsna peatselt aga selgus, et Szondi oma raamatuga annab ainult osalise vastuse. Jean-Pierre Sarrazac oli üks nendest, kes pani 1970. aastatel tähele, et Brechti näidendeid ei saa käsitada ainult ühe narratiivse häälena (juba Sartre oli osundanud, et ideoloogilise kohtumõistjana saab Brechti teater toimida vaid väga piiratud ajaloolises kontekstis), vaid et sel

avaldub ka sügav poeetiline mõõde ning varieeruvus. Mitte kõigis Brechti näidendites ei ilmne eepiline instants ühtmoodi ja mõnes on see lausa vaevumärgatav. Mihhail Bahtini tähelepanekud teatri „romaniseerumisest“ ning polüfoonia imbumisest teatrilavale kinnitasid seda, et laval ei kõnele mitte ainult üks (olgu see autor, lavastaja või tegelane), vaid et hääle paljusus kannab endas komplitseeritumat mõtet. Kuid siiski ühist mõtet, mitte kakofooniat.

Siit hakkab Jean-Pierre Sarrazac otsima ja kaardistama seda häält, mida me igas eten-duses otsekui kuuleme, kuid mida näidendi tekstis (või etenduse tekstimaterjalis) on võimatu üheselt ära märkida. Esmalt vastandab ta mõisted *kollaaž* ja *montaaž*, tähistades esimesega lihtsalt pealiskaudse postmodernistliku „kokkumiksimise“, mis talle huvi ei paku. Ent kuidas määratleda montaaži ehk täpsemini monteerijat, kes võib erinevaid tekstielemente omavahel seostada, vastandada, koos kõlama panna? Kuidas ära tunda seda häält, mis ei kuulu mitte autorile, kelle institutsionaalne isik on surnud, nagu märgib Barthes oma „Teksti mõnus“, aga kelle figuuri me ometi, lugeja või vaatajana, tekstis ihaldame?

Esmalt pakub Sarrazac 1981. aastal välja *rapsoodi* mõiste, tuginedes selle sõna etümo-loogiale – *rhaptein* (õmblema). Rapsood-autorit iseloomustab „loobumine aristoteleslikust „ilusast loomast“ ja pöördumine ebaregulaarsuse poole; dramaatilise, eepilise ja lüürilise kaleidoskoopiline esitamine; üleva ja madala, traagilise ja koomilise järjepidev ümberpööra-mine; teatrilie igiomaste ja uute vormide kokkusobitamine; dünaamilise montaaži kaudu kirjutuse mosaiikpildi loomine; narratiivse ja küsitleva hääle kuuldavaks tegemine, mida ei saaks taandada szondiliku „eepilise subjekti“ vormi; subjektiivsuse dubleerimine (eriti Strindbergi juures), mis on kord dramaatiline, kord eepiline (või tulevikku vaatav)“ (Sarrazac 1999: 197). Sellele lisandub 2002. aastast *parabolisti* mõiste, millel on eelmisega küll ühised jooned, ent mille puhul montaažist olulisem on „samm kõrvale“. Parabool ei imiteeri midagi, vaid loob meile analoogilise situatsiooni, sealjuures seda analoogiat eksplitsiitselt rõhutamata. (Sarrazac 2005: 149.) Juuresolevas tõlkeartiklis toob Sarrazac näiteks Michel Vinaveri näidendi „11. september 2001“, kuid eesti vaataja võib siinkohal mõelda ka näiteks NO99 lavastuse „ГЭП ehk Garjatšije estonskije parni“ (2007) peale. Mõlema teemakäsitluse puhul mõistame, kuivõrd ohtlik on see, kui etenduses oleks valitud kindel pool. Vinaver on kaugel sellest, et eelistada Bushi sõnavõtte Bin Ladeni omadele (või veel hullem, vastupidi), nii nagu Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper ei esita meile ühelt poolt rahvuslik-romantilist nutu-laulu eestluse väljasuremisest ega ka naeruväärista demograafiliste protsesside traagilisi arenguid. Parabolist ei anna meile ideoloogilist hinnangut, vaid ta aktiveerib meie mälu-mehhanismid, toob nähtavale ühiskonnas avalduva kurjuse või ängistuse ning seeläbi toimib vabastava ja puhastavana.

Aristotelese tuntud kategooriatest, mis sajandeid Euroopa teatrit kujundanud, jääb seega domineerima katarsis, kuid kõrvale heidetakse tegelaskujude (psühholoogiline) kujutamine ja terviklik intriigiga lugu, mis muudaks igasuguse loo kergeks meelelahutuseks. Seetõttu pöörab Sarrazac tähelepanu ka uuele tegelasele, kel puudub iseloom ja kes ei räägi iseene

nimel, vaid otsekui kellegi teise nimel, kes on laval selleks, et „osutada millegi puudumisele“ või lausa ise olla kui „lavaliseks muudetud puudumine“ (Sarrazac 2005: 152). Käesolevas kogumikus avaldatud intervjuus ütleb Merle Karusoo väga selgelt: „Kui sa paned lavale tavalise, saba ja sarvedega ühe perekonna loo, siis sa võid seda käsitleda nii, et oled ühe poolt või oled teise poolt. Ja see on lihtne.“ Ühte inimest, indiviidi on alati võimalik uurida, mõista ja lõpuks kas hukka mõista või õigustada, aga kui teater võtab endale eesmärgiks näidata midagi enam kui üht fiktsionaalset maailma, siis ta peab liikuma kujutamisest, representeerimisest tunnistamise suunas.

Sarrazaci järgmine keskne mõiste tuginebki seetõttu Giorgio Agambeni arutlustele tunnistamisest: „Tunnistamine on võime, millel tekib kontakt reaalsusega läbi ütlemise võimatuse, ja ütlemise võimatus saavutab kontakti eksistentsiga läbi võime rääkida. Mõlemad vormid ei saa kokku sulada ühte subjekti ega ühte teadvusesse ega eralduda kaheks eraldi suhtluseta substantsiks. Selleks lahutamatuks sisemiseks seoseks on tunnistus.“ (Agamben 2003: 159.) Sarrazac kommenteerib seda järgmiselt: „Agambeni ääretult täpne analüüs näitab meile, et kui inimene annab tunnistust sellest, mida ta ise on läbi elanud, toimub see alati mingit laadi kahestumise läbi, ta püüab anda sõna kellelegi, kes pole tema ise, või kellelegi, kes on temas“ (Sarrazac 2004: 33). Ja viidakem veelkord Merle Karusoo intervjuule: „Ta [näitleja] ei mängi mitte seda, kes ta on, vaid annab tunnistust selle „mina“ kohta, kes ta oli, olgu või ainult kaks kuud tagasi.“ Sellist tegelast või näitlejat (tavapärase eristamine muutub tunnistamise puhul keeruliseks) nimetabki Sarrazac Agambenist lähtuvalt mittetegelaseks (*impersonne*).

Sarrazaci kriitika Szondi aadressil paigutub seega vastaspoolele kriitikast, mida oma Eestiski tähelepanu leidnud teoses „Postdramaatiline teater“ teeb Hans-Thies Lehmann. Kui viimase jaoks on Szondi eepilise teatri mudel lihtsalt tavapärase, teksti ülimumlikuks pidava teatri edasiarendus ning seega olemuselt iganenud, siis Sarrazac keeldub kategooriliselt tekstikeskse dramaturgia ja traditsioonilise draama vahele võrdusmärki panemast. Küsimus ei ole selles, mis lavalaudadel domineerib, kas näitleja keha, videopilt, (kuulsa) autori tekst või autentne dokumentaalne materjal, vaid selles, kas etendus tervikuna tõuseb kõrgemale pelgast inimeste, olukordade ja sündmuste kujutamisest. Tunnistamise teater ei pea olema alati dokumentaalteater selle sõna sotsioloogilises tähenduses, vaid võib olla ka tunnistus inimeseks olemisest, armastusest, surmast, ehk kõigist neist asjadest, mida sageli nimetatakse üldinimlikeks, et neid vastandada päevapoliitilistele. Aga nagu ütleb Aristoteles oma „Poliitikas“, oleme me kõik need „poliitilised loomad“, kes jagavad ühist elu, ühist minevikku ja kel on ühised tavad ja rituaalid. Teater on üks neist hädavajalikest rituaalidest, mis võimaldab meil iseennast kui kollektiivi kõrvalt vaadata, ning seetõttu on paratamatult ka armastus ja surm teatris poliitilised nähtused. Suurte draamatekstide veetlus seisnebki selles, et need võimaldavad meil iseene muutuva eksistentsi kohta küsimusi esitada,

vastuseid otsida ja on seetõttu (ning mitte lavastaja „originaalse“ tõlgenduse tõttu) alati uued.

Eesti võrdlemisi ahtas teatri(loo) kontekstis näib seega Sarrazaci teatriteooria, mis ei heida kõrvale ühtegi olulisemat teksti ega lavastust, mis keeldub nägemast teatrit kui evolutsiooni või revolutsiooni, küllaltki rakendusliku väärtusega. On tõsi, et oleme loomu poolest enam seotud saksa kultuuriruumiga, mistõttu ka Lehmanni *postdramaatilise teatri* mõiste on siin tuntumaks saanud kui Sarrazaci *parabolist* või *rapsoodautor*. Ent kui Lehmann saab oma kriitikas lähtuda tugevast dramaatilise teatri traditsioonist, siis meil pole see paraku võimalik. Sellele on Luule Epner juba hulk aega tagasi tagasi tähelepanu juhtinud: „Szondi ajaloolis-teoreetiline draamakontseptsioon ei ole hilistekkelise eesti draama suhtes kuigivõrd relevantne. Klassitsistlikku tüüpi näidendeid, mis peaksid kinni aja-, koהa- ja tegevusühtsuse nõudest ning panustaksid tihedalt kokkuseotud intriigile, leidub eesti näitekirjanduses harva, samuti pole szondilik mudel olnud esil meie õhukeses draamateoreetilises traditsioonis. Kas eesti näitekirjanikud on arenguloolistel põhjustel olnud sallivamad ja vastuvõtlikumad mitte-dramaatiliste elementide ja vormivõtete suhtes või on lihtsalt nappinud draamatehnilist suutlikkust, jäägu iga konkreetse teksti puhul arutleda.“ (Epner 2007: 5.)

See, mis on õige näitekirjanduse suhtes, kehtib ka üldisemalt lavastamise ja etendamise kohta. Eesti teater sündis täpselt sel ajal, kui Euroopas oli tõeline kriis puhkenud, ning tegi lühikese aja jooksul väga kiire arengu amatöörteatrist professionaalse teatri suunas, ilma et ükski vormiline või žanriline kontseptsioon oleks saanud tugevalt kinnistuda. Möödunud sajandi alguse teatrikriitika puhul võib aga ühe selge joonena märgata just kunstilise väärtuse otsingut, mis oli sageli rüütatud üsnagi vastuolulistesse retseptidesse (elulähedus vs. diktsioon; laulumäng vs. tõsine draama; menukus vs. moraal). Sarrazaci *parabolist* või *rapsoodautor* aga muutubki operatiivseks mudeliks siis, kui me tahame ületada formaal-tehnilisi kategooriaid, kui meil ei ole oluline mitte žanrispetsiifika, vaid see, et teater, milliseid vahendeid ta ka ei kasutaks, vaatajat tõeliselt puudutaks. Kui me ei räägi pelgalt näidenditest või lavastustest, vaid räägime etenduskunstist. Ja kui sellele teorialle midagi ette heita, siis seda, et see üsna varjamatul moel tõstab esiplaanile ühelt poolt kunstilise tegevuse eetika ja teisalt esteetilise väärtuse. Seda ei ole võimalik rakendada kommertslike, ühemõtteliselt moraliseerivate, mõne kindla ideoloogia truus teenistuses olevate teoste analüüsiks. Nende uurimiseks tuleb kasutada teistsuguseid meetodeid. Draama pole Sarrazaci jaoks mitte žanr, vaid väärtus, mis seisneb olemuslikus avatuses ja pidevas muutumises.

---

### Kirjandus

**Agamben, Giorgio** 2003. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Payot & Rivages.

**Epner, Luule** 2007. Lisandusi post-mõistestikule: postdramaatiline tekst. – Keel ja Kirjandus, nr 1, lk 1–14.

**Sarrazac, Jean-Pierre** 1999. L'Avenir de drame. Belval: Circé.

**Sarrazac, Jean-Pierre** 2004. Jeux de rêve et autres détours. Belval: Circé.

**Sarrazac, Jean-Pierre** 2005. Lexique du drame moderne et contemporain. Belval: Circé.

---

**Jean-Pierre Sarrazac** (sünd 1946) on Pariisi III ülikooli emeriitprofessor (alates 2010. aastast) ja olnud Leuveni katoliikliku ülikooli külalisprofessor (2012. aastani). Ta on olnud kauaaegne Pariisi III ülikooli teatriteaduse instituudi juhataja ning seal 1995. aastal asutatud modernse ja nüüdisdramaturgia uurimisrühma üks eestvedajatest. Lisaks arvukatele teaduspublikatsioonidele ja -kogumikele on ta osalenud mitmete tänapäeva teatrit käsitlevate entsüklopeediliste väljaannete koostamisel, sh kirjutanud põhjanevaid ülevaateartikleid Encyclopaedia Universalisele. Tema monograafiates on teatriteoreetiline käsitlus ühendatud väga põhjaliku tekstianalüüsiga, mida ta on hoolikalt rakendanud pea kõigile olulisematele 20. sajandi Euroopa näitekirjanikele. Tema suurimateks lemmikuteks on lisaks Brechtile veel August Strindberg ja Paul Claudel, uuematest autoritest ka Bernard-Marie Koltès ja Valère Novarina. Lisaks teadustööle on Jean-Pierre Sarrazac ligi 15 näidendi autor, ta on lavastanud ning tegelenud aktiivselt näitlejakoolitusega.

*Jean-Pierre Sarrazaci artikkel „Tunnistaja ning rapsood ehk jutuvestja tagasitulek“ („Le Témoin et le Rhapsode ou le Retour du Conteur“), mis põhineb 2011. aastal Pariisis ning Leuvenis korraldatud konverentsi „Tunnistamise tegu“ avaettekandel ja on ilmunud Leuveni ülikooli ajakirjas Études théâtrales nr 51/52, 2011, on siinse tõlke aluseks. Väljaandjad tänavad Jean-Pierre Sarrazaci ja Véronique Lemaire'i lahke loa eest artikli tõlkimiseks ja avaldamiseks.*