

Viirastuse ja illusiooni vahel: Trooja Jean Racine'i traagilises dispositiivis

Maria Einman

Märksõnad: Jean Racine, Iphigeneia, Andromache, Trooja, tragöödiad, surm, illusioonid

Vastandudes Henri Bergsoni kestva, voolava aja kontseptsioonile, väidab Gaston Bachelard „Hetke intuitsioonis“ („L'Intuition de l'instant“, 1994), et aeg ei ole pidev, vaid katkendlik ning koosneb hetkedest, mida eraldab üksteisest eimiski. Tõeliselt on olemas vaid käesolev hetk ning minevik ja tulevik teatud mõttes ei eksisteerigi – esimene on mälu ning teine kujutlusvõime loodav pilt, esimene on viirastus ning teine illusioon. Tõeline ehk intensiivne elu peitub Bachelard'i sõnul olevikulises tegevuses, ning tegevuse puudumine (laisklemine) on tema jaoks puhas mitte-olemine samaväärselt unistustele ja mälestustele andumisega. (Samas, 47 jj.) Bachelard'i arutlusele toetudes võib spekuloida, et tõelise elu leiab teatrist, ja täpsemalt draamast¹ – nii näiteks defineerib Peter Szondi dramaatilise aja olevikuhetkede järjestusena (Szondi 2006: 16 jj), dramaatiline tegevus kuulub seega iseenesest mõistetavalt olevikku. Sellele vaatamata kipuvad drama tegelased langema oma illusioonide ja viirastuste lõksu: klassitsistliku teatri, ja täpsemalt Jean Racine'i tragöödiate tegelaste suhet ajaga analüüsid saab ilmsiks, et põhiline, millele nad pühenduvad, ei ole mitte niivõrd olevikus tegutsemine, kui minevikust ja tulevikust vestlemine, mis mõnikord võib küll kaasa tuua üsna vägivaldseid tagajärgi. Sealjuures on nad keskendunud eeskätt minevikust lahtisaamisele (vt Poulet 1985: 149, Barthes 1979: 57 jj) ning tuleviku võimalike variantide arutamisele (Campbell 1997: 593 jj, Philips 2003: 164 jj), pöörates olevikule üsna vähe tähelepanu. Racine'i tegelane on seega paradoksaalselt passiivne. Roland Barthes nendib, et teda võib parimal juhul nimetada „*mida-teha*-inimeseks ja mitte tegutsevaks inimeseks“² (Barthes 1979: 57).

Väidaksin samas, et Racine'i tegelased pole pooltki nii innutud, kui neist tavaliselt arvatakse: nende tegevuse tulemused ei avaldu mitte niivõrd konkreetseil, kuivõrd abstraktseil tasandil – eeskätt näidendi aegruumi sümbolilisel tasandil, mille nad oma kujutlusvõime abil loovad. Eriti selgelt illustreerivad seda põhimõtet kaks Racine'i ilmalikku tragöödiat – „Andromache“ (1667) ja „Iphigeneia“ (1674), mille ühiselemendiks on Trooja sõda: „Andromache“ käsitleb sõjajärgseid ning „Iphigeneia“ sõjaeelseid sündmusi, samas on

1 Draamat mõistan siinkohal tähenduses, mille annab sellele Peter Szondi „Modernse draama teoorias“: draama on poeetiline vorm, mis avaldub läbi inimvahelisi suhteid kätkeva olevikulise sündmuse. Dramaatiline aegruum on Szondi jaoks absoluutne, kuna sellel puudub referent välismaailmas. Peab lisama, et draama puhtaim näide on Szondi arvates Prantsuse klassitsistlik tragöödia sellele omaste piirangute tõttu (Szondi 2006: 12 jj).

2 Pr k: *l'homme du que faire? et non du faire.*

„Andromache“ aktantide tegevus selgelt suunatud minevikku ning „Iphigeneia“ omade tulevikku, kus sõda aset leidis või leiab. Nende tragöödiate puhul analüüsin seda, kuidas mõlema tragöödia tegelased Trooja linnast loodava kujutluspildi traagilises aegruumis liikuma ja muutuma panevad ning kuidas see efemeerne kujutluspilt lõppkokkuvõttes ka ruumi „materiaalset“ tasandit mõjutab. Tekstide valik on osaliselt tingitud ka sellest, et Eesti kultuurikontekstis on Racine, Molière'i kaasaegne, küllaltki vähetuntud autor – tema teoseid pole siinmaal tõlgitud ning johtuvalt sellest ka mitte lavastatud ega uuritud. Enne Trooja kujutluspildi analüüsimist tutvustan üldisi põhimõtteid, mille kohaselt Racine'i aegruum funktsioneerib. Meetodi ja kontseptsioonina, mis võimaldab uurida koos nii teatriteksti ruumilist kui ka ajalist mõõdet, kasutan Prantsuse teadusmaastikul viimasel ajal üha suuremat mõju saavutavat *dispositiivi kontseptsiooni*.

Racine'i traagiline dispositiiv

Humanitaarteadustes hakkas *dispositiivi* kontseptsiooni kasutama 1970. aastatel Michel Foucault. Esimest korda ilmus see teose „Valvata ja karistada“ lehekülgedel, kus autor käsitleb vanglat ja vange. Oma analüüsis tõmbas Foucault piiri ideaalse ning reaalse vangla vahele: kui esimene on pikema aja jooksul välja kujunenud struktuur, siis teise puhul lisandub sellele dünaamiline komponent – vangi keha, mis kindlatele reeglitele alluda ei soovi – ning struktuuri kaudu on seda kirjeldada küllaltki keeruline. Seetõttu võttiski Foucault kasutusele dispositiivi mõiste, millega tähistas füüsilise reaalsuse mõjul pidevalt muutuvat struktuuri ning mis võimaldas tal oma töödes strukturalistlikust mõtteviisist kaugemale minna (Foucault 1993; vt Lojkine 2012). Täpsem foucault'liku dispositiivi definitsioon kõlab järgmiselt:

Ma püüan selle mõttega tähistada väga heterogeenset tervikut, mis koosneb diskursustest, institutsioonidest, ehitistest, korraldustest, seadustest, valitsemisvõtetest, teaduslikest lausungitest, filosoofilistest, moraalsetest, filantroopilistest väidetest, ühesõnaga nii öeldust kui ka mitte-öeldust – need ongi dispositiivi elemendid. Dispositiiv ise on võrk, mis neist elementidest moodustub. (Foucault 1977, viidatud Tamm 2005: 182 järgi.)

1990. aastate lõpus sattus dispositiiv kirjandus- ja teatriteadlaste huviorbiiti. Toulouse'i ülikoolis loodi uurimisrühm, eesmärgiga arendada kontseptsiooni, et rakendada seda kirjanduse, kujutavate kunstide, teatri ning nendevaheliste seoste uurimisel³. Artiklikogumiku „Diskursus, pilt, dispositiiv“ (*Discours, image, dispositif*) sissejuhatuses defineerib üks „Toulouse'i koolkonna“ esindajatest, Philippe Ortel dispositiivi instrumentaalsuse kaudu.

3 Stéphane Lojkine, kes on muuhulgas kirjutanud mitu põhjalikku käsitlust dispositiivi rakendamisest kirjanduslike tekstide uurimisel, täpsustab, et kuigi Toulouse'i ülikoolis arendati dispositiivkontseptsiooni Foucault', Lyotard'i ja Deleuze'i töödest sõltumatult, ei tohiks neid kahte suunda teineteisest siiski lahuses hoida (Lojkine 2011).

Tema jaoks on dispositiiv „võimalike interaktsioonide mudel“⁴ (Ortel 2008: 6), mis näiteks kirjanduslikule või teatritekstile rakendatuna lubab analüüsida teksti, inter- ja paratekstuaalsete elementide ning lugeja vahelisi interaktsioone, mille hulk võib teoorias olla lõpmatu. Samuti kirjeldab Ortel dispositiivi kolme tasandit, mille kaudu eelmainitud interaktsioonid toimivad: tehnilist, pragmaatilist ja sümboolset. (Samas, 39.) Kui võtta näiteks dispositiivina raamatut, on selle tehniliseks tasandiks raamat kui objekt, pragmaatiliseks – informatsioon, mida objekt edastab (tekst, köide, illustratsioonid jne), ja sümboolseks – informatsiooni tõlgendus. Need tasandid on omavahel seotud, mõjutavad üksteist ning võivad ajapikku muutuda: dispositiivi põhilisi eeliseid on selle dünaamilisus. Pole tähtsusetu seegi, et dispositiivil on kaks mõõdet – ruumiline ning ajaline (samas, 36) –, mis kokkuvõttes lubavad uurida kirjandusliku või teatriteksti poolt loodavat ruumi ja selle muutumist ajas ning sellest johtuvalt ka representatsioonimehhanisme.

Racine'i teatrit analüüsin Stéphane Lojkine'i mugandatud ja täiendatud dispositiivi mudeli kaudu. Lojkine jagab dispositiivi geomeetriliseks, sümboolseks ja skoopiliseks tasandiks. Fiktionaalse teksti geomeetrilisele tasandile kuuluvad tegevuspaik ja tegelased, sümboolne tasand on nendele omistatud tähendus, mis tekib skoopilise tasandi ehk välise vaataja (näiteks mõne muu tegelase või siis lugeja) pilgu läbi (Lojkine 2002: 245 jj). Lojkine'i käsitluse järgi on kaks põhilist dispositiivi, mida kirjanduslikus (või teatri-) tekstis kohata võib: stseen ja jutustus⁵. Kui tegemist on stseeni dispositiiviga, on geomeetriline tasand tegelastele kas osaliselt või täielikult nähtav; kui tegemist on jutustusega, on see nähtamatu ning jõuab nendeni kujutlusvõime vahendusel – näiteks mõne teise tegelase kõne kaudu (Lojkine 2012). Peab täpsustama, et stseeni all ei mõisteta dispositiiviteoorias mitte üht osa näidendist või filmist, vaid tegevust, mis toimub piiritletud ruumis kindlas ajavahemikus *v a a t a j a t e s i l m e a l l* – vaatajata stseen ei toimi (vt näiteks Rykner 2000: 254). Hiljem näeme, et Racine'i tragöödiates on stseenide ja lavalise ruumi⁶ vahekord küllaltki omapärane, sest tähtsaimad stseenid mitte ei toimu lavalises ruumis, vaid jõuavad sellesse jutustuse dispositiivi kaudu.

Selleks, et Racine'i dispositiivi paremini mõista, peaks lühidalt meelde tuletama klassitsistliku teatri teatud põhimõtted. Prantsuse klassitsistlik tragöödia on olemuslikult erakordselt selgepiiriline ja selle ruumi ning aja panevad paika kolme ühtsuse, tõenäolisuse ja kombekuse reeglid. Tragöödia tegevus peab toimuma ühes ruumis, tegevusliine ei tohi olla rohkem kui üks ning tragöödia ei tohiks kesta üle ööpäeva, suurema usutavuse tagamiseks võiks tege-

4 Pr k: matrice d'interactions potentielles.

5 Pr k: dispositif scénique et dispositif de récit.

6 Siin ja edaspidi mõistan lavalise ruumi all n-ö virtuaalset, fiktionaalset lavalist ruumi, mille paneb paika näidendi tekst (ruumilised indikatsioonid ja markerid, mida see nii eksplitsiitselt kui implitsiitselt – ajaloolisest kontekstist tingituna – kätkeb).

vuse aeg representatsiooni ajaga ühtida. Tõenäolisuse reegli järgi peab tegevus olema loomulik ning võimalik ka tavalises elus, teisisõnu ei tohiks lavalisse tegevusse sekkuda võlujõud, taunitavad on ka *deus ex machina* stiilis lahendused. Kombekuse reegli kohaselt ei tohiks laval näidata ühtki vägivaldset tegu, mis võiks vaatajat riivata, seega toimuvad kõik klassitsistlikud verevalamised väljaspool lavalist ruumi.

Tragöödia aegruum on seega ülimalt kontsentreeritud. Ühtlasi on see žanr puhas sõna-teater ning praktikas polnud selles kohta eriti rohkete lavaliste väljendusvahendite jaoks⁷. Samuti ei tunnista klassitsistlik tragöödia otseseid remärke ning ainus lisainformatsioon, mille autor lugejale edastab, puudutab tegelaste nimesid, staatust ning tegevuspaika. Seega on nii Racine'i kui ka suurema osa tema kaasaegsete näidendid puhas katkematu dialoog. Eelnevalt kirjeldatud piirangute tõttu on selles erakordne tähtsus jutustusel, mis laiendab tragöödia ajalisi ning ruumilisi piire peaaegu et lõpmatuseni.

Sellest johtuvalt joonistuvad klassitsistlikus tragöödias selgelt välja kaks omavahel seotud ruumi: lavaline ning lavaväline (pr k: *espace scénique et hors-scène*). Lavaline ruum on algselt tühi: seal ei ole ühtegi objekti, kui arvata välja need, mis tegelased mõnikord endaga kaasa toovad, ega ole näha žeste – tegelased saavad üksteist mõjutada vaid verbaalselt. Teatud mõttes on lavaline ruum võrreldav pimekambriga, kuhu tegelased projitseerivad oma kõne kaudu lavavälises ruumis nähtud sündmusi – kõik suurejoonelised stseenid leiavad aset väljaspool lava. „Klassitsistlik stseen toimib jutustuse kaudu ning jutustus lubab aduda „nähtavana“ nähtamatut diskursust. Stseeni loob jutustuse lavaväline ruum⁸ [---] nii vaataja kui lugeja jaoks.“ (Rykner 2000: 262–263.)

Sündmused on aga enamikul juhtudest vägivaldsed, nagu ka lavaväline ruum ise, ning sageli seisneb klassitsistliku tragöödia tegelase traagika asjaolus, et ta on lavalises ruumis lõksus ning isegi kui tahaks sealt põgeneda, peaks ta seisma silmitsi surmaga.

Ka Racine'i tragöödiade dispositiiv põhineb lavalise ja lavavälise ruumi vastandusel ning sellest vastandusest tekkival pingel, mida vahendatakse pilkude kaudu. Dispositiivi geomeetrilist tasandit võib ette kujutada kontsentrisena. Lavalist ruumi ümbritseb lavaväline ruum, mis jaguneb kolmeks kujuteldavaks „vööndiks“: lavaga külgnevaks, lähemaks ning kaugemaks. Et kõigis Racine'i tragöödiates kujutab lava kas valitseja palee tuba või sõjapealiku telki, on lavaga külgnev lavaväline ruum selle loomulikuks jätkuks, moodustades lavaga mõttelise terviku – edaspidi kasutan selle terviku tähistamiseks mõistet *pretoorium*⁹, – kus

7 Tavaliselt oli Racine'i tragöödiade etendamise ajal laval stenograafilistest elementidest taustapilt, mis andis aimu sellest, kus tegevus toimub. Näitlejad olid laval oma ajastu kostüümides ja vaatajate jaoks oli kõige tähtsam see, kui hästi nad teksti ette kanda oskavad. (Vt näiteks Scherer 1950: 150 jj.)

8 Pr k: ce qui fait scène, c'est le hors-scène du récit

9 Algselt oli pretoorium väejuhi telk Rooma sõjaväelaagris, hiljem laienes tähendus ka vägede ülemjuhataja või riigipea paleele (Irmscher jt 1985). Seega sobib pretoorium suurepäraselt tähistama Racine'ile omast ruumilist

on algselt ainukehtiv valitseja võim ning kus sellele vastandudes üritavad oma tahtmise maksma panna ka kõik teised tegelased. Lähemas lavavälises ruumis (pretooriumit ümbritsevas linnas või sõjalaagris) tegutseb rahvamass, kelle huvid üldjuhul valitseja omadega kokku ei lange. Sõltuvalt tragöödiast võivad massiks olla kas linnakodanikud või sõjavägi ning üldjuhul toimub enamik lahinguid, kahevõitlusi, mõrvu, ohvritoomisi ja enesetappe just mainitud võõndis. Seega valitseb nii pretooriumis kui ka lähemas lavavälises ruumis tavaliselt teatud segadus ja korrapäratus ning küsimusele, kellele kuulub tegelik võim ruumi üle, leitakse vastus alles viimases vaatuses.

Kaugem lavaväline ruum, mis on lähemast palju rahulikum tänu neid eraldavale vahe- maale ning looduslikele tõketele – merele, jõe- või metsale – on olemuselt ambivalentne. Tegelasel näevad selles kohta, kuhu võib põgeneda pretooriumis ja lähemas lavavälises ruumis varitsevate ohtude eest – nii tahab näiteks „Andromache“ Orestes viia armastatu Hermione oma isamaale, Pyrrhose paleest võimalikult kaugemale. Samas varjab tihtilugu ka see oma kauguse tõttu turvalisena tunduv ruum segadust ja surmaohtu, mis tulevad ilmsiks alles viimastes vaatuses, sest selles ruumis peituvad jõud on dünaamilised ning liiguvad pidevalt pretooriumi suunas, et lõhkuda piirid selle ja ülejäänud lavavälise ruumi vahel: „Mithridateses“ ründavad kaugelt tulnud Rooma väed kuninglikku paleed, „Aleksander Suures“ vallutavad Aleksandri väed Poruse laagri, „Bajazeti“ tegelased elavad pidevas hirmus, et tegelik valitseja jõuab sõjaretkelt tagasi ning laseb surmata kõik reeturid jne. Pittlikult öeldes on kaugem lavaväline ruum kui rõngas, mis kokku tõmbudes selle sisse jäävat ruumi hävitada üritab.

Seega tekivad pretooriumi ning lavavälise ruumi vahel pinged: kui tegelane tahab pretooriumist põgeneda või oma mõjuala laiendada, hakkab lavaväline ruum talle alati vastu. Jacques Scherer kirjeldab seda põhimõtet järgnevalt: „Tragöödias on alati juttu konfliktist kahe ruumi vahel: esimeseks on sisemine ruum ehk lava, mis on hea, ning teiseks välimine ruum, mis jääb kulisside taha ning peidab endas surma. Kui üks ruumidest haarab enda alla teise, kui nendevaheline habras piir lõhutakse, sekkub surm tegevusse.“ (Scherer 1950: 207.) Samuti tekivad pinged ka pretooriumis endas eri tegelaste mentaalsete ruumide vahel – selle juurde tulen hiljem tagasi.

Väärtused, millega opereeritakse dispositiivi sümbolisel tasandil, on lahutamatu seotud võimu, armastuse ning surmaga – ajastule kohaselt seisneb Racine'i tragöödiates peamine konflikt selles, et esimest kahte on võimatu kaotusteta ühitada. Nii need väärtused kui ka eelnevalt mainitud pinged aktualiseeruvad dispositiivis skoopilise tasandi ehk siis tegelaste, rahvamassi ning jumalate pilgu kaudu¹⁰. Enne kui lavavälises ruumis toimunud sündmused

konfiguratsiooni, kus lava on vaid osa suuremast ruumist, mis valitsejale kuulub.

10 Põhjaliku analüüsi pilkude tähtsusest Racine'i tragöödiates leiab Jean Starobinski „Elavast pilgust“ („L'Œil vivant“, 1999) ning Roland Barthes'i teosest „Racine'ist“ („Sur Racine“, 1979).

jutustusena lavale jõuavad, peab mõni tegelane neid ihusilmaga nägema – vastasel juhul on tegemist kuulujutuga, mis mõne aja möödudes valeks osutub. Samuti pääsevad Racine'i tegelase pilgu kaudu ümbritsevasse ruumi kõik teda seest söövad patused ihad, mistõttu tahab ta tihtilugu oma silmad igaveseks sulgeda, et maailma endast säästa. Rahvamassi ning jumalate pilk on tavaliselt karm ja süüdistav, nad jälgivad tegelaste iga sammu ning mõistavad nende üle endamisi kohut. Pilk on ka võimu instrumendiks: Racine'i valitsejad kardavad oma alamate pilku, Racine'i armastajad alluvad täielikult oma armastatu pilgule. Pilgud tagavad seega Racine'i dispositiivi toimimise ning eriti tähtis on see, mida tegelased oma vaimusilmas näevad: sageli üritavad protagonistid muuta traagilist dispositiivi just kujutluspiltidele toetudes.

Mineviku viirastus...

„Andromache“ ja „Iphigeneia“ on „Phaidra“ kõrval Racine'i tuntuimad ilmalikud tragöödiad. Mõlema süžee on seotud Trooja müüdiga. „Iphigeneia“ tegevus leiab aset vahetult enne Trooja sõda, „Andromache“ pärast selle lõppu. Mõlemal juhul esineb Trooja omaette aktandina: „Andromache“ tegelaste jaoks jääb see minevikku, kuid mõte sellest jälitab neid lakkamatult, „Iphigeneias“ on ta ülim, ent illusoorne eesmärk, millele on suunatud suurema osa tegelaste aated. Trooja ei kuulu traagilisse olevikku ning on tegevuse suhtes alati ajalises nihkes, samas üritavad nii mõnedki tegelased teda oma eesmärkide saavutamiseks olevikuga ühtima panna.

„Andromaches“ on neli peategelast: Achilleuse poeg Ipeirose kuningas Pyrrhos; Andromache, Trooja kuningas Hektori lesk, kes langes Trooja vallutamise ööl Pyrrhose vangiks; Agamemnoni poeg Orestes ning kauni Helena tütar Hermione, kes on Pyrrhosega kihlatud. Tragöödia intriig põhineb Racine'i jaoks tavapärasel tundeliste ja võimuhuvide konfliktil: Pyrrhos armastab Andromachet, kuid too eelistab jääda truuks oma surnud mehele, ehkki Pyrrhos lubab oma vangile kaitsta tema ja tapetud kuningas Hektori poega Astyanaxi kreeklaste eest, kes nõuavad tolle väljaandmist või surma; Hermione armastab Pyrrhost ning kreeklaste saadik Orestes Hermionet.

Tragöödia tegevus toimub Buthrotumi linnas ühes Pyrrhose palee tubadest. Lähemaks lavaväliseks ruumiks on seega Buthrotum ning selle tähtsaimaks kohaks tempel ja templis asuv altar, mis on ühtaegu nii pühaks paigaks, kuhu Pyrrhos tuleb Andromachet kroonima, kui „ohvritoomise“ kohaks, kus kreeklaste väed kroonimise tseremoonia ajal Pyrrhose tapavad ning kus hiljem tapab enda ka meeltesegaduses Hermione. Trooja, või täpsemalt sellest alles jäänud „tuhast kaetud tornid, verest värvunud jõgi ning inimtühjäd külad“ (I, 2)^{11, 12},

11 Pr k: ...des Tours, que la Cendre a couvertes, / Un fleuve teint de sang, des campagnes désertes...

12 Siin ja edaspidi lisan Racine'i tsitaatidele ka prantsuskeelse originaali. Kõik tsitaadid on toodud Racine'i kogutud teoste 1999. aasta väljaande järgi (Racine 1999).

kuulub kaugemasse lavavälisesse ruumi, mis on lähemast eraldatud merega. Vaatamata sellele, et Trooja linn on füüsiliselt hävinud, eksisteerib ta endiselt tegelaste mälestustes ja seeläbi ka nende kujutlustes.

„Andromache“ konflikti keskmes on nimitegelase poeg Astyanax. Kuigi ta ei ilmu kordagi lavale, sõltub kõigi tegelaste saatus teatud määral sellest, kas Pyrrhos otsustab ta kreeklastele välja anda. Andromache jaoks on see elu ja surma küsimus, Hermione ja Orestese jaoks sõltub Astyanaxi saatus kummagi armuõnn ning Pyrrhos kasutab oma võimu Hektori poja üle Andromache tunnetega manipuleerimiseks. Kreeklased ise, kes on „Andromache“ lähema lavavälise ruumi põhiline jõud, ei hooli kuninglikus palees toimuvast, kuid nende jaoks on Astyanax hävitatud Troojast järelejäänud võrse, millest võib tulevikus sündida uus, veelgi võimsam linn, mis nende sõjavõidu mõttetuks muudaks – seetõttu soovivadki nad Hektori poja kätte saada, et ta seejärel surmata. Kreeklaste saadikuna üritab Orestes Pyrrhost veenda selles, et Trooja taassünd on vägagi tõenäoline: „Kes teab, milleks see [Hektori – M. E.] poeg on võimeline? / Võib-olla näeme teda üks päev meie sadamais / Nagu nägime ta isa põletamas meie laevu“¹³ (I, 2). Andromache poja päästmise või surmamise küsimus võrdsustatakse seega algusest peale Trooja taastamise või hävitamisega.

Astyanax sümboliseerib Troojat ja Hektorit ka Pyrrhose ja Andromache silmis. Kuid lisaks Astyanaxi topeltkuvandile eksisteerib nende kujutluses Trooja linnast veel üks pilt, mis protagoniste teatud moel ühendab. Tegemist on ööga, kui kreeklaste väed Troojasse tungisid ning Priamos ja Hektor võitluses surma said. Andromache jaoks oli see õudusi täis öö, mis tõi esimest korda tema silme ette üleni verise Pyrrhose:

Kujuta ette põleva pilguga Pyrrhost [---]

Rajamas endale teed läbi mu surnud vendade,

Verega üleni kaetud, hoidis ta veresauna soojas [---]

Just sellisena nägin ma Pyrrhost¹⁴ (IV, 1).

Mis Pyrrhosesse puutub, on tema mälestus tollest ööst samuti seotud vägivalga ja verega („Võit ja öö olid meist julmemad, / Ässitades meid tapma ning suunates meie hoope. / Minu raev vaenlaste vastu oli liiga karm“ (I, 2))¹⁵. Paradoksaalselt ei tundu Achilleuse poeg oma

13 Pr k: Et qui sait ce qu'un jour ce Fils peut entreprendre ? / Peut-être dans nos Ports nous le verrons descendre, / Tel qu'on a vu son Père embraser nos Vaisseaux...

14 Pr k: Figure-toi Pyrrhus les yeux étincelants / [---] Sur tous mes Frères morts se faisant un passage, / Et de sang tout couvert échauffant le carnage. / [---] Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue.

15 Pr k: La Victoire, et la Nuit, plus cruelles que nous, / Nous excitaient au meurtre, et confondaient nos coups. / Mon courroux aux Vainqueurs n'était que trop sévère.

võitu nautivat, ning selleks on tal mõjuv põhjus – minevikus vaenlastele jagatud hoobid tulevad talle nüüd Andromache pilgu kaudu ringiga tagasi:

Küll on teie pisarad mulle kalliks maksma läinud! [---]
 Vaevlen samade piinade käes, mis olen Troojale põhjustanud.
 Olen võidetud, aheldatud, kahetsuste küüsis,
 Põlen palju võimsamas tules, kui ise süüdanud olen... (I, 4)¹⁶.

Teisisõnu, kuigi Trooja hävitamise õõ jättis Andromache leseks ning muutis ta poliitilises mõttes Pyrrhose vangiks, sai ta selsamal õõl enda valdusesse võitja südame. Sümbolisel tasandil tekib hävitatud Trooja ja Pyrrhose sisemaailma vahel tugev seos¹⁷. Piinades pääsemiseks ei piisa sellest, kui Ipeirose valitseja Andromache endale naiseks saab – ta peab ka Trooja taastama. Seetõttu väidabki Pyrrhos Orestesele, kui too kreeklaste nimel Astyanaxi välja nõudma tuleb ning Ipeirost uue sõjaga ähvardab, et temal poleks midagi selle vastu, kui kreeklased „Ipeirosesse teist Troojat otsima“ tuleks (I, 2)¹⁸. Ka Andromachele lubab ta, et juhul, kui naine talle lootust annab, kaitseb ta Astyanaxi kreeklaste eest ning tagab tallele „teises Troojas“ ülemvõimu:

...õelge mulle, et võin loota,
 Annan teile tagasi poja ja olen talle isaks [---]
 Karistan kreeklasi teile ja mulle põhjustatud kannatuste eest [---]
 Teie Trooja võib veel tuhande tõusta,
 Mu võimuses on [---]
 Kroonida teie poeg selle taastatud müüride vahel (I, 4)¹⁹.

16 Pr k: Qu'ils [vos yeux] m'ont vendu bien cher les pleurs qu'ils ont versés ! / [---] Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie. / Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé, / Brûlé de plus de feux que je n'en allumai [---]

17 Mis on Racine'i tragöödiatele ka üldisemalt omane: valitsejate südame/hinge ja nende võimu all oleva ruumi vahele tõmmatakse sageli paralleele ning nende sisemaailm peegeldub välises. Nii näiteks pärib „Andromache“ esimeses stseenis Orestes oma sõber Pyladese käest, kas too teab, mis toimub „tema [Pyrrhose – M. E.] õukonnas, tema südames“ (... dans son cour, dans son cœur...), „Berenike“ nimitegelase jaoks peegeldab Rooma tulevase valitseja Tituse palee tolle valelikkust („Bérénice“, V, 5) jne.

18 „Ei, ei, olen sellega meeleldi nõus. / Tulgu nad Ipeirosse teist Troojat otsima.“ – Pr k: [---] Non, non. J'y consens avec joie. / Qu'ils cherchent dans l'Epire une seconde Troie.

19 Pr k: [---] dites-moi seulement que j'espère, / Je vous rends votre Fils, et je lui sers de Père [---] / J'irai punir les Grecs de vos maux et de miens. [---] / Votre Iliion encor peut sortir de sa cendre. / Je puis [---] dans ses Murs relevés couronner votre Fils.

Kuid Andromache on kindlameelne: ta süda kuulub endiselt surnud abikaasale ning tema, Pyrrhose, Hektori ja Astyanaxi vahel tekib kummaline kujutluspiltide ja ümberkehastumiste mäng. Kuigi Hektor on surnud, eksisteerib ta nagu Troojagi fantoomina Andromache kõrval ning Astyanax muutub tema kehastuseks. Teise vaatuse lõpus jutustab Pyrrhos oma usaldusisikule Phoenixile ümber kohutava²⁰ stseeni, mida ta pealt nägi. Nuttev Andromache hoidis poega embuses ning „kordas lakkamatult“ Hektori nime: „See on Hektor (*ütles ta teda endiselt suudlustega kattes*) / Tema silmad, ta suu ning talle omane julgus, / See on tema, see oled sina, kallid mees, keda ma suudlen.“ (II, 5)²¹. Vaatepilt ajab Pyrrhose raevu. Astyanax muutub ühtaegu nii viimaseks võimaluseks Andromachet mõjutada kui ka rivaaliks, kes saab endale koha Andromache südames, samas kui Pyrrhos ise jääb oma armastatu jaoks vaid tagakiusajaks²². Ainus tee, mille kaudu Ipeirose kuningas oma eesmärgini jõuda võib, on võtta sümboolne Hektori/Astyanaxi koht endale. Jällegi pole selleks tõhusamat moodust kui üritada Trooja minevikust olevikku tuua, seekord mitte pelgalt sümboolse tasandi kaudu, vaid selle taastamise tseremoonia ka geomeetrilisel tasandil läbi mängides. Viimane pakkumine, mis Pyrrhos Andromachele teeb, on „kas surra või valitseda“ (III, 7)²³ – kas järgneda talle templisse ning lasta end kuningannaks kroonida või näha samas templis, kuidas Astyanax kreeklastele ohverdatakse. Kuigi Pyrrhos teab suurepäraselt, et kreeklased võtavad tema otsust reetmisena ning võivad uut sõda alustada, astub ta siiski ohule vastu. Pretooriumi ja lavavälise ruumi vahelised pinged kasvavad ning surm jõuab esimesele üha lähemale.

Tegevuse kulminatsiooniks on Andromache kroonimise stseen, mis kordab teatud muutustega dramaatilise konflikti lähtepunktiks olnud Trooja rüüstamise ööd²⁴. Selleks hetkeks jõuavad lähemasse lavavälisesse ruumi muidu kaugemal olnud antagonistlikud jõud: nii viirastuslik Trooja, mille sümboolseks taastamiseks piisab nüüd ühest Pyrrhose žestist, kui ka reaalsed ründamisvalmis Kreeka väed Orestese juhtimisel. Ka teine protagonistide paar, Orestes ja Hermione mõistavad suurepäraselt Pyrrhose plaani tegelikku tähendust. Orestes teeb ettepaneku reeturile kätte maksta ja seda oma vanemate kaudu:

20 Esiteks kuulub stseen tapmistele-mõrvadele sarnaselt lavavälisesse ruumi, teiseks võib selles näha teatud intsestuaalseid motiive.

21 Pr k: C'est Hector (disait-elle en l'embrassant toujours ;) / Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace, / C'est lui-même, c'est toi, cher Epoux, que j'embrasse.

22 „Kas ma ei saa siis tõesti ta salalikus südames / Muud kohta kui tagakiusaja oma?“ (II, 5) – Pr k: Et je ne puis gagner dans son perfide Cœur / D'autre rang que celui de son Persécuteur ?

23 Pr k: Je vous le dis, il faut ou périr, ou régner.

24 Ajaloo kordumisest ning Nietzsche „igavesest tagasitulekust“ Racine'i „Andromaches“ saab lugeda Louise K. Horowitzi artiklis „The Second Time Around“ (1998).

Aga lähme siis, proua [---]
 Võtame endale mu käe ja te nime kaudu
 Helena ja Agamemnoni kohad
 Leidkem selles riigis õnnetu Trooja
 Ja räägitagu meist sama, mis meie vanematest (IV, 2)²⁵.

Kolm peategelast panevad seega endale ette Trooja sõja kangelaste maskid: Pyrrhos tahab muutuda Hektoriks, Hermione – Helenaks, Orestes – Agamemnoniks. Vaid Andromache jääb selleks, kes ta on algusest peale olnud. Kui tegelased on oma positsioonid sisse võtnud, võib Trooja sõda uuesti alata.

Hektori lese kroonimine toimub lähemas lavavälises ruumis, ja sellest, mis tseremoonia käigus toimub, saavad nii teised tegelased kui vaatajad teada kõike pealt näinud Orestese jutustusest. Stseen on kaheosaline. Kõigepealt asetab Pyrrhos Andromachele pähe kuningliku diadeemi, saates žesti lühikese performatiivse monoloogiga:

Ma annan teile, ütles ta, oma krooni ning truuduse,
 Andromache, valitsege minu ja Ipeirose üle,
 Vannun jumalate ning ema ees,
 Et olen teie pojale isaks.
 Kõik tema vaenlased on nüüdsest ka minu omad,
 Ning tunnistan temas troojalaste kuninga (V, 3)²⁶.

Kui need sõnad on altari ees lausunud, jõuab seni ainult tegelaste kujutluses eksisteerinud Trooja traagilise tegevuse olevikku ja reaalsusse²⁷: Pyrrhos nimetab Astyanaxi troojalaste kuningaks, tunnistades Trooja kui sellise olemasolu, ning ennast kreeklaste vaenlaseks, muutes Ipeirose oma plaanile vastavalt uueks Troojaks. Paraku ei lahuta kreeklasi seekord vaenulikust linnast tuulevaikne meri, mida on võimatu ületada, vaid nad ongi juba linnamüüride vahel ning „nendele [Pyrrhose – M. E.] sõnadele [---]/ Vastasid meie kreeklased raevukarjega, / Piirasid reeturi igalt poolt sisse [---] / Igaüks tahtis saada endale au ta mõrvata...“

25 Pr k: Hé bien allons Madame/ [---] Prenons, en signalant mon bras et votre nom,/ Vous la place d'Hélène et moi d'Agamemnon. / De Troie en ce pays réveillons les misères / Et qu'on parle de nous ainsi que de nos Pères...

26 Pr k: Je vous donne, a-t-il dit, ma Couronne, et ma Foi; / Andromaque, régné sur l'Epire et sur moi. / Je voue à votre Fils une amitié de Père, / J'en atteste les Dieux, je le jure à sa Mère. / Pour tous mes Ennemis je déclare les siens, / Et je le reconnais pour le Roi des Troyens.

27 ...lähema lavavälise ruumi raames. Kõik lavavälised elemendid, olgu need ajalised või ruumilised, on lavalise suhtes paratamatult nihkes.

(samas)²⁸. Pyrrhos langebki üleni verisena altarile, nagu kunagi langes Hektor – ajalugu kordub, ainult et aeg kahe sündmuse – Trooja (taas)sünni ja hävitamise – vahel pannakse liikuma tohutul kiirusel.

Paradoksaalselt õnnestub Pyrrhosel saavutada oma tahtmine ning võita endale Hektori koht surma kaudu. „Andromache“ esimeses väljaandes ilmub nimategelane pärast tseremooniat korra lavale, ütleb, et Pyrrhos on tapetud, misjärel neab Hermione ja Orestese ning ühes sellega ka kõigi kreeklaste julmust ja nendib lõpetuseks: „[on juhtunud see – M. E.], mida ei suutnud saavutada ei lubadused ega ähvardused, / Pyrrhos tundub olevat võtnud endale mu Hektori koha“ (V, 3)²⁹. Samuti suudab Pyrrhos muuta oma kuningriigi teiseks Troojaks. Andromache on tema „ametlik“ lesk ning kuna Astyanax on elus, kardavadki kreeklased juba troojalaste raevu: „Siin alluvad kõik Andromachele, / Käsitlevad teda kuningannana ning meid vaenlastena. / Andromache ise [---] nõuab kättemaksu“ (V, 5)³⁰.

Mineviku fantoome on seega võimalik tuua minevikust dramaatilisse olevikku, peaaegu et lavalisse ruumi, kuid hind, mida selle eest maksta tuleb, on kõrge: „... Trooja on Trooja, Ipeiros on Trooja, Trooja on surm: Trooja on surma nimi“ (Horowitz 1998: 26).

Tuleviku illusioon

„Iphigeneia“ aluseks võttis Racine tuntud vana-kreeka müüdi Iphigeneiast Aulises: Agamemnoni juhitud Kreeka väed ei pääse Aulisest Trooja poole minema, sest jumalate tahtmisel on meri täiesti tuulevaikne ega lase laevadel edasi liikuda. Selleks, et jumalad kreeklastele armu annaks, peab neile ohverdama Agamemnoni tütre Iphigeneia.

Oma näitemängu alusena kasutab Racine Euripidese tragöödiat, kuid soovimata hukata „nii õilsat ja meeldivat isikut“ kui Iphigeneia ega kasutada „väheusutavat ja absurdset“ *deus ex machina* lahendust, laenab ta Pausaniaselt Eriphyle tegelaskuju (Racine 1999: 698). Eriphyle on Theseuse ja kauni Helena tütar, kelle Achilleus oma Lesbose-sõjaretkel vangistab ning endaga Kreekasse toob. Racine'i käsitluses muutub Eriphyle Agamemnoni tütre teiseks, kes viimase vaatusel lõpus Iphigeneia asemel altaril sureb – prohvet Kalchase ennustuse järgi peab jumalatele ohvriks tooma „tütarlapse, kelle soontes voolab Helena veri“ (I, 1)³¹ ning Helena tütar Eriphyle sobib selleks paremini kui ta õetütar Iphigeneia. Samas peab mainima, et Eriphyle tegelikku päritolu – seda, kelle tütar ta on – ei aima Eriphyle ise ega

28 Pr k: A ces mots [---] / Nos Grecs n'ont répondu que par un cri de rage, / L'infidèle s'est vu partout envelopper [---] / Chacun se disputait la gloire de l'abattre.

29 Pr k: Et ce que n'avaient pu promesse ni menace / Pyrrhus de mon Hector semble avoir pris la place.

30 Pr k: Aux ordres d'Andromaque ici tout est soumis, / Ils la traitent en Reine, et nous comme Ennemis. / Andromaque [---] commande qu'on le venge.

31 Pr k: Une Fille du sang d'Hélène.

keegi teine tragöödia lõpuni, ning arvestades, et Racine'i tragöödiates määratakse tegelaste identiteet eelkõige vanemate kaudu (Scherer 1982: 184), ei olegi ta teatud mõttes „täisvereline“ tragöödia osaline, vaid sarnaneb pigem varjuga. Eriphyle üheks suuremaks sooviks on saada teada oma vanemate nimed: oraakli sõnul peitub see saladus Trooja müüride vahel, kuid selle teadmise eest peab Eriphyle eluga maksma (II, 1).

Seega seostub Trooja surmaga ka „Iphigeneias“, kuid ühtlasi on ta „Andromache“ Trooja peegelduseks. Linn ei kuulu ka sel korral olevikku, eksisteerides tegelaste kujutluses. Siiski ei ole ta mitte minevikust tulnud fantoom, vaid tulevikku jääv sündmus, uhke pilt³², mille poole enamik meesprotagonistidest ühel või teisel põhjusel püüdleb või ennast püüdlevat usub. Ruumiliselt paikneb ta küll „Andromache“ Troojaga sarnaselt kaugemas lavavälises ruumis – Agamemnoni võimu all olevast pretooriumist ning seda ümbritsevast kreeklaste sõjalaagrist eraldab linna ületamatu meri, võimsatest müüridest rääkimata, – kuid jõudude liikumise suund on vastupidine. Mitte Trooja ei tule viirastusliku pildina läbi aja lähema lavavälise ruumi poole, vaid hoopis selles asuvad kreeka väed üritavad kaugemasse lavavälisesse ruumi pääseda. Siiski on mõlema tragöödia tegelaste eesmärk sama. Nimelt soovivad nii ühed kui teised muuta nende ja Trooja vahelise ajalise distantsi võrdseks ruumilisega: kas muuta olematuks („Andromache“) või meretee pikkusega võrdsustada („Iphigeneia“), ehk siis Trooja olevikku või vähemalt sellele lähemale tuua.

Kui „Andromaches“ oli Trooja „võtmeks“ ja sümboliks kuningapoeg Astyanax, on „Iphigeneias“ selleks nimitegelane, kelles nähakse ainsat võimalust Troojale ligi pääseda. Nii satub ta kõigi konfliktide keskmesse. Agamemnonis käib sisevõitlus isaliku armastuse ja väejuhi kohustuste vahel, lisaks sellele peab ta sõdima Klytaimestra ning Achilleuse vastu, kes on valmis Iphigeneiat kaitsma oma elu hinnaga. Achilles peab valima, kas saada surma lahingus Trooja või Kreeka vägedega. Iphigeneia ise kõhkleb, kas olla kuulekas tütar ja tagada nii oma isale kui ka peigmehele „kuulsusrikas saatus“ või siiski ellu jääda. Kõige huvitavamaks kujuneb antud perspektiivis siiski Iphigeneia teisiku Eriphyle positsioon. Nimelt armastab too oma vangistajat Achilleust ning Iphigeneia surm võiks temale igati kasulik olla. Ometi ihaldab Eriphyle kõigi ootuste vastu ise Iphigeneia asemel ohvrialtarile tõusta. Oma konfidendi Dorise nõutule pärimisele („Ah! Mis te mulle räägite? Mis veidra hullumeelsuse tõttu / Te ihaldate Iphigeneia saatust? / Tunni aja pärast ta sureb. Ning te ütlete, / Et eales ei kadestanud sel määral tema õnne“, IV, 1³³) vastab ta, et sooviks näha, kuidas muidu vankumatu

32 Nii näiteks kirjeldab seda kõhklevale Agamemnonile Odüsseus: „Kujutage ette meie aerude all vahutavaid Dardanelle / Ning leekides reeturlikku Troojat [---] / Ja õnnelikku triumfi, millest räägitakse pärast / Veel mitu sajandit“ (I, 5). – Pr k: *Voyez tout l'Hellespont blanchissant sous nos rames, / Et la perfide Troie abandonnée aux flammes [---] / Et ce triomphe heureux, qui s'en va devenir / L'éternel entretien des siècles à venir.*

33 Pr k: *Ah ! Que me dites-vous ? Quelle étrange manie / Vous peut faire envier le sort d'Iphigénie ? / Dans une heure elle expire. Et jamais, dites-vous, / Vos yeux de son bonheur ne furent plus jaloux.*

Achilleus mitte Iphigeneia, vaid tema pärast kannatab ja nutab („Kas ma ei sooviks siis need pisarad enda arvele saada? / Kui peaksin nagu tema tunni aja pärast surema...“, samas³⁴). See on „Andromachest“ tuttav motiiv: Eriphyle tahab saada endale oma rivaali kohta, tahab muutuda oma rivaaliks.

Kahe tragöödia vahel leiab veel ühe peegelduse: kui Pyrrhos kannatas nende leekide tõttu, mille ta Troojas oma käega süüdanud oli, siis näeb Eriphyle juba ette, et leegid, mis Achilleuse ja Iphigeneia pulma auks kunagi süüdatakse, põletavad nii Troojat, mis tema sündimise saladust peidab, kui ka teda ennast:

Kuulen igalt poolt, kuidas mu isamaad ähvardatakse,
Näen, kuidas raevus sõjavägi selle vastu astub,
Näen, kuidas Hümenaios, et mind lõplikult hävitada,
Annab teile [Achilleusele – M. E.] tule, mis peab selle [Trooja – M. E.] alla neelama (III, 5)³⁵.

Teisisõnu on Eriphyle pealtnäha väljapääsmatus olukorras: Trooja ja tema päritolu saladus peavad hävima, Iphigeneia ja Achilleuse õnn hävitavad teda ennast, ning tal ei ole poliitilist võimu, et Achilleuse armastust endale vägisi nõuda. Kuid Eriphyle saavutab siiski oma tahtmise, tuues enda ohvriks ning avades ühtlasi kreeklastele tee Troojasse.

Näidend lõpeb Odüsseuse jutustusega Iphigeneia õnnelikust pääsemisest. Kõik on ohverdustseremooniaks valmis. Achilleusele truud väesalgad kaitsevad Klytaimestra tüdart Kreeka vägede eest, kui ilmub Kalchas ja peatab lahingu, osutades Eriphylele sõnadega:

Teine Helena veri, teine Iphigeneia
Peab jätma sellele kaldale oma elu.
Pärast Helena röövimist
Astus Theseus temaga salaühendusse.
Sellest sündis tütar, kelle ema ära peitis.
Tütrelle pandi nimeks Iphigeneia (V, 6)³⁶.

Nüüd, kui Eriphyle saab oma tõelise nime tagasi ning teab, kes ta vanemad on (see saladus peitubki otseses mõttes Trooja müüride vahel), kantakse muidu Agamemnoni tütrel

34 Pr k: Ne lui voudrais-je point disputer de tels pleurs ? / Quand je devrais come elle expirer dans une heure ...

35 Pr k: J'entends de toutes parts menacer ma Patrie. / Je vois marcher contre elle une Armée en furie. / Je vois déjà l'Hymen, pour mieux me déchirer, / Mettre en vos mains le feu qui la doit dévorer.

36 Pr k: Un autre sang d'Hélène, une autre Iphigénie / Sur ce bord immolée y doit laisser sa vie. / Thésée avec Hélène uni secrètement / Fit succéder l'hymen à son enlèvement. / Une Fille en sortit, que sa Mère a celée. / Du nom d'Iphigénie elle fut appelée.

omistatud sümbolised tähendused temale üle, ning kõik altari ümber kogunenud jõud nõuavad tema surma („Kuid et tema surma hinnaks on Trooja, / Astuvad väed valjuhäälselt tema vastu“³⁷ (samas)). Kalchas valmistubki Eriphylele surmahoopi andma, kuid Helena tütar haarab tema käest noa ja tapab ennast ise. Selle žestiga hävitab Eriphyle kõik tõkked Aulise ja Trooja vahel: algab kohutav äike, mis kõigi kohalviibijate meeled imelikul kombel rahustab, ning Kreeka laevastik võib teele asuda. Nii nagu Andromache kroonimine ja Pyrrhose surm toob Trooja Ipeirose, nii muudab Eriphyle metamorfoos Trooja linna petlikust tulevikust peaaegu et käegakatsutavaks olevikuks.

Kokkuvõte

Trooja linn on „Andromache“ ja „Iphigeneia“ tragöödiate lahutamatu element, mille kaudu saab mõista seda, kuidas dispositiiv nii ajas kui ruumis muutuda võib ja kuidas see aja ruumiga seob. Kui alguses on Trooja illusoorne ja kättesaamatu objekt ning eksisteerib vaid pildi, mälestuse või tulevikunägemusena tegelaste kujutluses – või siis nähakse selle sümbolina üht tegelastest, – siis tegevuse arenedes jõuab ta üha lähemale dispositiivi keskpunktile ehk pretoriumile, kuni lõpuks jääb nende vahele minimaalne kaugus. Trooja liigub seega ajas ning ruumis, haarates lõpuks enda alla kõik dispositiivi tasandid geomeetriliseni välja. Lisaks sellele muudab Trooja esialgne asend ajateljel (kas minevikus või tulevikus) ka dispositiivisest jõudude liikumise suunda.

Ometi osutub tegelaste kavatsus Trooja traagilise olevikuga ühtima panna väga ohtlikuks, sest antud dispositiivi raames peidab linn endas surma, mis neid loomuldasa ligi tõmbab³⁸. Seetõttu üritavad tegelased muuta olematuks distantsi, mis neist sellest eraldab, ehk siis piltlikult öeldes: kui mitte saada surma kätte, siis jõuda surmale võimalikult lähedale. Samas mängib see paradoksaalselt kaasa nende soovide täitumisele, muutes tragöödia lõpu mõne tegelase jaoks peaaegu et õnnelikuks: Pyrrhos võidab endale ihaldatud koha Andromache südames, Andromache päästab oma poja, saab Ipeirose – uue Trooja valitsejaks ning tal on nüüdsest peale võimalik kreeklastele kätte maksta; Eriphyle saab teada oma päritolu ning tõuseb Iphigeneia kohale, päästes kõik ülejäänud tegelased verisest lahendusest – tema ja Pyrrhos surevad niisiis lunastuslikku surma. Lõppkokkuvõttes kehastab Trooja Racine'i tegelaste jaoks nii vahendit kui eesmärki, nii surma kui elu, nii tulevikku, minevikku kui olevikku, nii viirastust, illusiooni kui reaalsust.

37 Pr k: Mais puisque Troie enfin est le prix de sa mort, / L'Armée à haute voix se prononce contre elle.

38 Surma ja absoluudi lummust ning selle seost kirjanike ja fiktsionaalsete tekstidega on ehk kõige veenvamalt kirjeldanud omal ajal Maurice Blanchot „Kirjanduslikus ruumis“ („Espace littéraire“, 1955). Tema käsitluse kohaselt on absoluut/surm kirjandusteose *gravitatsioonikeskmeks*, mis seda koos hoiab, kuid millele on ometigi võimatu sõnade kaudu ligi pääseda.

Kirjandus

Bachelard, Gaston 1994 [1931]. *L'intuition de l'instant*. Paris: Librairie générale française.

Barthes, Roland 1979. *Sur Racine*. Paris: Seuil.

Blanchot, Maurice 1955. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.

Campbell, John 1997. Tragedy and time in Racine's „Mithridate“. – *The Modern Language Review*, Vol. 92, No. 3, lk 590–598.

Foucault, Michel 1977. Le jeu de Michel Foucault. – *Bulletin périodique du champ freudien*, No. 10, lk. 62–93.

Foucault, Michel 1993 [1975]. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard.

Horowitz, Louise K 1998. The second time around. – *Esprit Créateur*, Vol. 38, No. 2, lk 23–33.

Irmischer, Johannes (toim) 1985. *Antiigileksikon*. Tallinn: Valgus.

Lojkine, Stéphane 2002. *La scène de roman: méthode d'analyse*. Paris: A. Colin.

Ortel, Philippe 2008. „Vers une poétique du dispositif“ in *Discours, image, dispositif*. Paris: L'Harmattan.

Philips, Henry 2003. Racine et le temps du futur, temps tragique. – *Jean Racine 1699–1999, Actes du colloque du tricentenaire*. Paris: PUF.

Poulet, Georges 1985. *Etudes sur le temps humain I*. Paris: Agora.

Racine, Jean 1999. *Oeuvres complètes. I. Théâtre – Poésie*. Edition présentée, établie et annotée par Georges Forestier. Paris: Gallimard.

Rykner, Arnaud 2000. *Paroles perdues: faillite du langage et représentation*. Paris: Ed. J. Corti.

Scherer, Jacques 1950. *La dramaturgie de l'âge classique en France*. Paris: Nizet.

Scherer, Jacques 1982. *Racine et/ou la cérémonie*. Paris: Presses universitaires de France.

Szondi, Peter 2006. *Théorie du drame moderne*. Paris: Circé.

Starobinski, Jean 1999. *L'oeil vivant*. Paris: Gallimard.

Tamm, Marek 2005. „Michel Foucault – tõe ajaloolane“ in *Michel Foucault. Seksuaalsuse ajalugu I. Teadmistahe*. Tlk Indrek Koff. Tallinn: Valgus, lk 173–182.

Veebiallikad

Lojkine, Stéphane 2011. „Something white...“: Lacanian Theory And The Theory Of Operative Devices. – S, nr. 4. – <http://www.lineofbeauty.org/index.php/s/article/view/65/139> (7.11.2013).

Lojkine, Stéphane 2012. Dispositif. – <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/GenerateurTexte.php?numero=15> (7.11.2013).

Maria Einman on prantsuse keele ja kirjanduse doktorant Tartu Ülikoolis ja teatriteaduse doktorant Pariisi III Ülikoolis. Oma magistriõpingute jooksul on ta tegelenud 16. ja 17. sajandi prantsuse teatriga dispositiiviteooria vaatepunktist, tema doktoritöö käsitleb enesetapu-dramaturgiat valdavalt 19. sajandi Prantsuse teatris.

E-post: maria.einman[at]gmail.com.

Between Delusion and Illusion: Troy in Jean Racine's Tragic Dispositive*Maria Einman*

Keywords: Jean Racine, Iphigenia, Andromache, Troy, tragedies, death, illusions

This paper explores the role of Troy in the space-time continuum of Jean Racine's (1639-1699) two most widely known, secular tragedies „Iphigenia“ (1667) and „Andromache“ (1674). The tragic space-time continuum and its effect on the image of Troy is analysed according to the theory of operative devices. Stéphane Lojkin adapted this theory to the analysis of the space created by fictional texts. In the first section, the paper gives a brief overview of the history of the theory of operative devices and the principles and primary concepts involved, then describes the space-time of Racine's tragedy as an operative device, which functions because the tensions created between the different zones and levels of space-time are mediated on a scopic level (i.e. the character's viewpoints). The second section takes a closer look at how the images of the Trojan War that are created shift and change within these zones, depending on whether the events of war take place in the present or the future vis-à-vis the events of the tragedy.

In „Andromache“, Troy has already been destroyed. One of the Greek commanders, King Pyrrhus, is driven by sentimentality and wishes to restore it „within the walls“ of his kingdom. However, in „Iphigenia“, the characters are only just making preparations for war and their main desire is to be free of the curse of the gods that has rendered the waterway leading under the walls of Troy impenetrable. The male protagonists of both tragedies wish to bring Troy into their own, present space-time continuum. The conflicts in both tragedies revolve around a character who is the „key“ to Troy: in „Andromache“, it is Astyanax, the son of Hector, the dead king of Troy, and in „Iphigenia“, it is the main character's double, Eriphyle, the daughter of beautiful Helen and Theseus. The delusional city in „Andromache“ materializes when Pyrrhus places the crown on Andromache's head, thereby ensuring Astyanax's survival. In „Iphigenia“, Eriphyle's suicide in the last scene of the tragedy makes the illusive Troy accessible by lifting the curse and thereby opening the waterway. As the action continues, Troy moves through both space and time: it moves from the far-away, off-stage space into the on-stage space; from imaginary fiction into reality; from the past or future into the present. And, yet, death lurks within the walls of Troy and Troy demands that there be death, which makes it both dangerous and fascinating at the same time.

Maria Einman is a PhD candidate in French Language and Literature at the University of Tartu and a PhD candidate in Theatre Studies at the University of Paris III. Her master's thesis focused on French theatre during the 16th and 17th centuries from the perspective of the theory of operative devices. Her PhD thesis focuses on the dramaturgy of suicide mainly in 19th century French theatre.

E-mail: maria.einman[at]gmail.com