

Tunnistaja ehk rapsod ehk jutuvestja tagasitulek*Jean-Pierre Sarrazac**(Tanel Lepsoo tõlge prantsuse keelest)*

ERSILIA (*Ludovico Notale*): Mina ei ole tahtnud enam elada oma elu, mina olen selle käes meeleehteni kannatanud, aga ma arvan, et vähemalt on mul õigus elada selles loos, mida sa räägid. (Luigi Pirandello, „Riietada neid, kes on alasti“.)

Põhimõtteliselt kuulub *jutuvestja* – prantsuse keelde võib saksakeelset sõna *Erzähler* tõlkida ka sõnaga *narrateur*, jutustaja – suulise traditsiooni ammumöödunud aegadesse. Ühes oma 1936. aastast pärit valgustavas kirjatükis täheldab Walter Benjamin, kuidas tänaseks on juba lõplikult kaduma läinud see arhailine figuur, kellele kuulus privileeg juttude kaudu edasi anda iseene ja osaliselt ka teiste inimeste kogemust, et tema kuulajad omakorda võiksid ammutada teadmisi ja tarkust sellest varasalvest, mida nad endis säilitasid nii lugude kaudu kui ka tänu võimalusele ise jutustajaks hakata.

Teatavas mõttes on Benjamin kirjeldatud jutustaja kadumaminek vaidlustamatu. Nii nagu suuline kõne on taandunud raamatu ees, nii näib, et ka jutustaja on andnud oma koha uuele eepilise kunsti viljelejale, kelleks on romaanikirjanik. Samas ei jäta filosoof siiski märkimata selle uustulnuka olemuslikku nõrkust ega varja mõningat kahetsust (mis pole siin pelgalt nostalgia). Kui jutuvestja andis edasi oma kogemust, mis sotsiaalses kontekstis laienes tervele kuulajaskonnale, kes hiljem osutusid ise jutustajateks, mille kaudu nad mõistsid paremini nii elu, kui ka oskasid paremini käituda, siis romaanikirjanik „on end eraldanud“ ja romaani „sünnitoaks on individid oma üksinduses, ta ei oska enam näidislikult rääkida oma tähtsaimatest asjadest, on ise nõutu ega suuda nõu anda.“¹

Walter Benjamin avab sellegipoolest ühe ukse, mille vahelt ma tahaksin sisse kiigata. Arutluse käigus jõuab ta kaaluka küsimuseni: aga äkki lubab modernsus – või vähemalt teatavat liiki modernsus – jutustajal endiselt edasi tegutseda või koguni tagasi tulla? Benjamin toob näiteks Leskovi (1830–1895), kes olevat Tolstoi sõnade järgi kõige venelikum kirjanik, kuid nimetab ka Hebbelit, Kiplingit, Poed, Stevensoni. Teises, meile lähemas kontekstis, milleks on teater ja Brechti järgi „teatri eepilise vormi“ genealoogia, räägib Benjamin „salakaubitsejate rajast“, „tähtsast, kuid halvastinähtavast teest“, mis viib „Hroswithast ja keskaja müsteeriumidest Gryphiuse ja Calderóni kaudu barokiajastusse, siis Lenzi ja Grabbeni ning lõpuks Strindbergi juurde välja“.²

1 Vt eesti k: Benjamin, Walter 2010. Jutustaja. Vaatlused Nikolai Leskovi teoste juurde. - Walter Benjamin, Valik esseid. Tlk M. Sirkel. (Loomingu Raamatukogu, 26-29.) Tallinn: Perioodika, lk 149. [T.L.]

2 Walter Benjamin, „Essais sur Brecht“, Pariis: La Fabrique, 2003, lk 41. – Eesti keeles ilmunud teostest pärinevad tsitaadid on tõlgitud prantsuse keele vahendusel. [T.L.]

Võime tähele panna, et Benjamini modernsus ei seisne mitte tagasipöördumises minevikku või mineviku juurde, vaid mineviku *enda* tagasitulekus – nende ülimalt oluliste näidete puhul on tegu teatri keskaegsete või hiliskeskaegsete vormidega, mis on kaugel regressioonist või lihtsast jäljendamisest. Kui me võtame ette Benjamini essee „Ajaloost mõistest“, siis tuleb meil hoopis rääkida mineviku tõelisest kujutuspildist, mis „vilksatab mööda“.³ Tegelikult ei kuuluta Benjamin – kes räägib nii siin kui ka mujal aura kadumaminekust – mitte vähemalgi määral suulise traditsiooni puhtakujulise jutustaja naasmist. Pigem vastupidi – ta kuulutab ja on valmis tunnustama taolist jutustamise viisi ja jutustamist ennast, mis avaldub „enneolematutes, julgetes vormides, millest meil pole veel vähimatki aimu“.⁴

Kui selleks, et juhatada sisse tunnistaja küsimus modernse ja tänapäeva teatri kontekstis, toon ma näiteks jutuvestja või jutustaja figuuri, või näiteks *rapsoodi* figuuri, siis seetõttu, et see modernsus, millele ma mõtlen, pürib lava ja saali, näitlejate ja vaatajate (taas)avamisele taolise „(käsitöö)oskuse suunas, mis avaldub jutustamise ja jutustatava vahel, ja milleks on inimtegevuse kogemus“. Me võime koheselt meenutada kuulsat Brechti teksti „Tänavastseen. Eepilise teatri stseeni põhimudel“, mis tõstab otseselt näitleja (kuid kaudsel ka autori ja lavastaja) tunnistaja rolli, et edasi anda seda, mida dramaturg nimetab *gestuseks*, ja mis on oma olemuselt sotsialiseeritud käitumislaad.

Kui taandada Brechti teater kõige lihtsamale väljendusele, siis toimib see kui *ülelutse tunnistamisele*. Autor-lavastaja leiab, et „eepilise teatri põhimudeli püstitamine on suhteliselt lihtne“. „Praktiliste katsete ajal valisin ma kõige lihtsama, n.-ö. „loomuliku“ eepilise teatri näiteks tavaliselt juhtumi, mis võib toimuda kuskil tänavanurgal: liiklusõnnetuse pealtnägija demonstreerib kokkukulunud inimestele, kuidas õnnetus juhtus. Ümberseisjad ei tarvitse sündmust näinud olla või nad pole jutustajaga lihtsalt nõus, olles „näinud teisiti“. Peamine on, et demonstreerija näitaks sõidukijuhil või allajäänul või mõlema käitumist selliselt, et juuresolijad võiksid jõuda õnnetuse kohta otsusele.“⁵ Brechti järgi on näitlejal tarvis kahestuda, nii nagu seda teeb tänavastseeni tunnistaja: „T ä n a v a s t s e e n i olemuslik element seisneb loomulikus hoiakus, mille tänavademonstreerija kahes suhtes omaks võtab; ta arvestab pidevalt kaht situatsiooni. Ta käitub loomulikult kui demonstreerija ja laseb demonstreeritaval loomulikult käituda. Ta ei unusta iialgi ega luba iialgi unustada, et ta pole mitte demonstreeritav, vaid demonstreerija. See tähendab: see, mida publik näeb, pole mitte demonstreerija ja demonstreeritava ühtesulamine, mingi iseseisev, vastuoludeta kolmas, esimese (demonstreerija) ja teise (demonstreeritava) laialivalgunud kontuuridega, nagu

3 Walter Benjamin, „Ajaloost mõistest“, tlk Hasso Krull, rmt-s „Valik esseid“, lk 170. – Varem eesti keeles ilmunud ka pealkirja all „Ajaloofilosoofilised teesid“. [T.L.]

4 Walter Benjamini sissejuhatav märkus esseele „Jutustaja. Vaatlused Nikolai Leskovi teoste juurde“, rmt-s „Écrits français“, Paris: Gallimard, 1991, lk 201. [T. L.]

5 Bertolt Brecht, „Vaseost“, tlk Evald Kampus, Tallinn: Eesti Raamat, 1972, lk 59–60. [T. L.]

seda tavaline teater oma toodetes meile pakub. Demonstreerija ja demonstreeritava arvamused ja tunded pole tasalülitatud.“⁶

Taoline demonstreerija ja demonstreeritava tegelase kahestumine saab teatris toimuda vaid siis, kui sellega kaasneb üks teine kahestumine – *mimesise* ja *diegesise* vahel. Tänavastseen kui „põhimudel“ näitab meile, et Brechti eepiline teater kõigub pidevalt ühelt tugipunktilt teisele, mängult jutustusele ja vastupidi. Selles tähenduses on see vastuolus Aristotelese õpetusega „Luulekunstist“ ja asetub pigem Platoni liinile, ditürambi ja tragöödia vahele segažanrina, kus luuletaja kord räägib iseenese nimel, kord laseb – või teeskleb, et laseb – rääkida otse oma jutustuse tegelastel. „Lisad väikesele organonile“⁷ seda ka kinnitavad: Brechti faabulale on iseloomulik aristotelesliku *mythose* paigast nihutamine, sest eepilise teatri põhiprintsiip nõuab jutustuse episoodide vahel jutustaja vaatepunkti demonstreerimist. See protsess soodustab näidendi jagunemist iseseisvateks piltideks.

Brechti tänavastseeni jutustamisviis on seega modernse jutustaja või rapsoodi jutustamisviis. Oma olemuselt avaldub see kõige paremini näidendis „Kolmanda riigi hirm ja viletsus“, mille algne pealkiri polnud sugugi mitte juhuslikult „Saksamaa – jõe lugu“ („Deutschland – Ein Greuelmärchen“). Selles kroonikavormis näidendis, mis on hakitum ja „rapsoodilisem“ kui ükski teine autori tekst, liigub Brecht – kahekümne nelja (ja enamagi) stseeni vältel, mis on kirjutatud ajavahemikus 1935–1938 – mööda natsistuvat Saksamaad, millest ta annab fragmenteeritud ülevaate. Kui Benjamin sõnadega väljenduda, siis võiks ütelda, et selles teoses, mis „põhineb vahetute tunnistajate ütlustel ja ajaleheväljavõtetal“⁸ sooritab ta ajaloolise oleviku arheoloogilise uurimuse. Alates „Väljaandmisest“ kuni „Referendumini“ „Nuhi“ ja „Juudinaise“ kaudu esitab Brecht meile oma kaasmaalaste igapäevast elu, kuid kujutab seda natsismihaardes ajaloona. See igapäevaelu on talle pagenduse tõttu (alates 1933. aastast) korruga nii lähedane kui ka kauge. Kroonika episoodides, mis kulgevad 1933. aasta jaanuari lõpust 1938. aasta märtsini, vaatab Brecht Saksamaa näitel, kuidas nii riik, tsivilisatsioon kui ka kogu rahvas vajub katastroofi sohu. Võib ütelda, et ta järgib filosoofist sõbra õpetussõnu: „See, kes püüab omaenda mattunud minevikku tungida, peab käituma nagu väljakaevamistel.“⁹ Tänu tänavastseeni vahendusele saab kirjanik näha ja saab ka meile näidata seda, mida ta otse (enam) näha ega kuulda ei saa.

6 Samas, lk 65.

7 Samas, lk 217–253.

8 Märkused näidendi „Kolmanda riigi hirm ja viletsus“ kohta. Rmt-s Bertolt Brecht, „Théâtre complet 3“, Pariis: L'Arche, 1974, lk 328.

9 Walter Benjamin, „Images de la pensée“, Pariis: Christian Bourgeois, 1998, lk 181–182.

Paradoksaalselt võimaldab tema kirjutus, sel ajal, kui kirjanik ise on maalt põgenenud, kombata lähedalt kaasmaalaste ajaloolist igapäeva, alates väikekoodanlikust korterist ja koon-
duslaagrist, lõpetades kohtupalee ja haiglapaladini või töölispaari kooõgiuberikust Lüneburgi
tühermaani. Tunnistamise vahendusemehhanism käivitub seega reaalse juuresviibimise lülitist.
Selle mehhanismi keskpunktis asub „vahetu tunnistaja“, mida Paul Ricœur, oksüümoroniga
riskides, kutsus „loomulikuks institutsiooniks“¹⁰ (tuletagem meelde, et sõna „loomulik“
esineb kaks korda ka „tänavastseeni“ kirjeldavas tekstis). Brechti vahetu tunnistaja märgib
Benjamini aimatud jutustaja – või jutuvestja – tagasitulekut erakorralise olukorra tõttu.

Et oma ajastu katastroofidest rääkida, ei paiguta Piscator enne Teist maailmasõda
„dokumentaalteatrit“ visandades ning Peter Weiss 1960. aastatel end mitte Brechti kombel
vahetu tunnistaja, vaid *arhiivi* positsioonile. Eepikas ei nähta enam kaldumist subjektiivsu-
sesse – nagu Szondi kuulsa „eepilise subjekti“ puhul – vaid pigem objektiivsusesse, „faktide
ekspertiisi“¹¹. Rääkides oma 1925. aastal kirjutatud näidendist „Kõigele vaatamata“ („Trotz
allem!“), mis kujutab poliitilist ülevaadet Esimese maailmasõja algusest Karl Liebknechti
ja Rosa Luxemburgi mõrvamiseni, ei kõhkle Piscator rõhutamast „teema teaduslikku mõtes-
tamist“. Ja kui kasutada tänapäevameedia üht lemmiksõna, siis püüab nii Piscatori kui ka
Weissi dokumentaalteater anda põletavale materjalile võimalikult palju *lõbipaistvust*. Seal,
kus Brecht kuulutab käsitööoskuste ja „loomulikkuse“ varjundiga eepilist teatrit, mis põhineb
faabula arendamisel ja kommenteerimisel, soovib Peter Weiss, kes nii teorias kui ka prakti-
kas arendab välja Piscatori algset ideed dokumentaalteatrit, liikuda just nimelt industriaal-
sema, tehnoloogilisema olemusega eepilise teatri poole, mis aktualiseeriks, analüüsiks ja
ennekõike verbaliseeriks – diskursus ja „sündmuste skeem-mudel“ tulevad faabula asemele
– dokumentide massiivi, puudutagu see siis „pikka Vietnami vabastamissõda“ või Frankfurdi
protsessi, kus kakskümmend aastat hiljem on kohtu all „mõned Auschwitz'i hävituslaagri
väiksemad ülemused“.¹²

Ühel pool näitlikustav faabula, teisel teatrivormi pandud dokumentide veenev jõud. Kui
alates Aichylose „Eumeniididest“ on draama sihtinud õigussüsteemist erinevat kohtupidamise
vormi – mingit sorti ajaloo palge ees toimuvat apellatsiooniprotsessi ja/või õigusemõistmise
vigade või ebaõigluste parandamist –, siis võib ütelda, et Brechti eepilise teatri eesmärgiks
on rekonstruktsioon ning Piscatori ja Weissi puhul keskendumine juurdlusele („Juurdlus“ on
Frankfurdi kohtuprotsessi käsitleva Weissi näidendi pealkiri) või koguni *kohtumõistmisele*.
Weiss ja Piscator soovivad minna kaugemale kui Brecht. Nad ei piirdu kriitilise kunstiga, mis

10 Paul Ricœur, „La Mémoire, l'histoire, l'oubli“, Pariis: Seuil, 2000, lk 201–208.

11 Peter Weiss, „Notes sur le théâtre documentaire“, rmt-s „Discours du la guerre du Vietnam“, Pariis: Seuil, 1968, lk 11.

12 Samas.

toob välja vastuolud ja pakub ainek aruteluks, nad leiavad, et teater peab võtma vastu otsuse, andma hinnangu ja kui vaja, siis ka hukka mõistma.

Peter Weissi dokumentaalteater uuendab Piscatori teatrit sellega, et üritab vastu hakata kapitalismi ning imperialismi teenistuses seisvale kõikvõimsale meediale. Võideldes erinevate võltsingutega, mida väljastavad kõikvõimalikud võimuorganid – poliitika, õigussüsteemi või meedia kaudu –, kannab ta endas utoopiat *hüpertunnistusest*: „Dokumentaalteater on aruan-deteater. Protokollid, toimikud, kirjad, statistilised tabelid, börsiuudised, tööstusettevõtete või pankade aastaaruanded, valitsuse pressiteated, kõned, intervjuud, inimeste väljaütlemised, ajalehe- või raadioreportaazid, pildi- või filmimaterjal, ja kõik muud oleviku tunnistamise vormid on etenduse alusmaterjaliks. Dokumentaalteater keeldub igasugusest väljamõeldisest, ta kasutab autentset dokumentaalmaterjali, mida ta edastab lavalt, muutmata selle sisu, kuid struktureerides selle vormi.“¹³

Nagu Brecht, nii teeb ka Weiss väsimatut „valede kriitikat“, kuid sel eesmärgil soovib ta teatrist välja heita need vormilahendused, mis talle tunduvad võltsid: faabula ja „dramaatilised karakterid“. Nende asemel otsib ta lavalt kohta *gruppidele*, *jõuväljadele* ja *tendentsidele*. „Juurdluses“, mis on „oratoorium üheteistkümnest laulust“ ja kaks aastat varasem kui „Märkused dokumentaalteatri kohta“, pole jälgegi naturalistlikule teatrile või bulvariteatrile iseloomulikust reaalselt aset leidnud kohtuprotsesside jäljendamisest, vaid analüüsitud, kus järjekorras laulud – inspireerituna Dante „Põrgust“ – seavad vastakuti kaheksateistkümne süüdistatava (kes kujutavad „reaalseid isikuid“) ja tunnistajate hääled (viimased kannavad numbreid esimesest üheksandani ja „kujutavad järgemööda erinevaid anonüümseid tunnistajaid“). Weiss rõhutab anonüümsust, sest nagu ta täpsustab, siis „isiklikud elamused ja konfronteerimised peavad taganema anonüümsuse ees“¹⁴, muutes selle oma teatri esteetiliseks väärtuseks. Sellega ta ühelt poolt kinnitab ja teisalt lükkab ümber Adorno tähelepanekud tänapäeva teatri võimetuse kohta ajalugu kujutada – mitte ükski dramaatiline intriig ei suudaks anda edasi Auschwitz'i tõelist olemust, küll aga on taoline dramaturgia nagu Weissi oma – ja siin võiks veel nimetada Groupovi „Ruanda 94“ kirevat ülesehitust või Vinaveri näidendi „11. september 2001“ pealtnäha süütut kroonikat – võimeline tõusma taolise anonüümsuse ja abstraktsiooni tasemele, mille kohta Adorno arvas, et see on teatrile kättesaamatu. Tunnistamise *gestus* – „Juurdluse“ üheksa tunnistajat, kes viitavad omakorda teistele, kes viitavad Paljususele – lükkab seega ümber Adorno seisukoha, et „kunsti progressiivset hääbumist kuulutab ette meie järjest süvenev võimetus ajaloosündmusi kujutada“ ja et „just toimunu olemuslikult abstraktne loomus ei ühildu vähimalgi määral esteetilise

13 Peter Weiss, „Notes sur le théâtre documentaire“, lk 7.

14 Peter Weiss, „Juurdlus“, tlk August Sang, Tallinn: Loomingu Raamatukogu, 1969, 4/5, lk 9. [T. L.]

kujutuspildiga¹⁵. Weissi, Groupovi ja Vinaveri teeneks on võtta ette see „ainus teema“, mis Adorno järgi „oleks tänapäevase kunsti vääriiline, ebainimlik kogu oma õuduses, kuid mis selle eest põgeneb oma ebainimlikkuse ja määratu olemuse tõttu“¹⁶.

Nägime, et lisaks faabulale lähenevad Brecht ja Weiss ka tegelaskujule erinevalt. Esimene lõikab tegelase kaheks, näitajaks – või jutustajaks või rapsoodiks – ja näidatavaks. Sellega muudab ta tavapärase dramaatilise tegutseva tegelase refleksiivseks tegelaseks – paradoksaalseks „targaks“, „ühiskonna vastuolude geomeetriliseks paigaks“, millest räägib Benjamin. Teine aga peaaegu et kaotab tegelaskuju kui sellise üldse ära või siis vähemalt taandab ta mingile – abstraktsele, anonüümsele – figuurile, mis on haaratud „grupi“, „jõuvälja“, „tendentside“ mängu.

Kas sellest tuleks järeldada, et kui asi puudutab tunnistamist, siis pole tegelasel enam midagi iseenele kohta ütelda? Või teisisõnu, mis saab selle tunnistuse teise poolega, mis ei välista eepikat ja ühendab selle intiimsusega? Keegi pole laval rohkem iseenele kohta tunnistust andnud, tehes seda tõeliselt rousseaulikus alastuses, kui „Damaskusesse“ ja „Unenäomängu“ autor. Või ehk siis Adamov, ja ilmselt ka Artaud, kui ta oma poeemis „Pèsernerfs“ kuulutab: „Ma olen tunnistaja / olen iseenele ainus tunnistaja.“

Ka seekord on Adorno halastamatu. Ta ei taha jätta ainsatki võimalust neile „isedele“, millega end rüütavad kirjanikud, keda ta peab ajast mahajäänuteks. Ta mõistab hukka „müütilise petturluse, mida endast kujutab puhas isesus“, sest selle on loonud ühiskond: „kõik selles pärineb ühiskonnast“¹⁷. Ja ka seekord on Adornol õigus ja ta eksib samal ajal. Tal on õigus väljendada umbusku inimese sisemaailma kujutavasse kirjandusse, mis keskendub subjektile ajal, mil on tegemist just nimelt „subjekti surmaga“. Kuid ta eksib, pannes ühte patta selle mina, mille oma näidenditesse on kirjutanud Strindberg, Wedekind või Pirandello, ja selle liikuva, rändava, impersonaalse, paljususele avatud *ise*, mis üksi annab tunnistust kogu inimkonnast ja mis on koha sisse võtnud modernsel ja tänapäevasel teatrilaval. Taoliste autorite ja tegelaste jaoks tähendab eksisteerimine *iseenesest välja tulekut*. Just lähtudes sellest *isest*, mis pole muud, kui Foucault' sõnade järgi *maskierinevus* või Deleuze'i järgi *rolle täitev roll*, olen ma välja pakkunud *mittetegelase* mõiste. Mittetegelane on iseenele elu tunnistaja, mitte individuaalse ja fikseeritud elu, vaid rändava ja transpersonaalse elu tunnistaja. Tunnistaja, kes nagu Brechti *kolmas osapool*, ei anna tunnistust mitte Kristusest, vaid inimesest.

Sest nagu Mallarmé Claudelile soovitas, tuleb edaspidi näidata laval inimese kannatusteet, mitte Kristuse oma nagu keskajal. Ammutades inspiratsiooni ühe Novarina näidendi pealkirjast, ütlesin seega, et mittetegelane annab tunnistust „eludraamast“.

15 Theodor W. Adorno, „Minima Moralia“, Pariis: Payot, 1980, lk 135–136.

16 Samas, lk 137.

17 Samas, lk 145.

Mallarmést Sarah Kane'ini, Becketti ja Novarina kaudu, siirdub tegelane neutraalsuse, impersonaalsuse või transpersonaalsuse suunas: „Vean oma keha mujale, kui sain [--]. Vean oma keha mujale kui mina.“ – Ühekordne Jaan näidenditest „Ma olen“ ja „Raevukas ruum“ on igas mõttes mitmekordne tegelane. Ja just tänu sellele saavutab ta tunnistaja staatuse. Rapsod-tegelane või jutuvestja-tegelane on ta kolmas osapool – *testis* – iseene suhtes. „Siin all me elame, ja siin all puhkab mu elukiri, mis ütleb *Ma olen*.“; „Ma olen olnud küll, ma ei ole saanud midagi maa peal olla ega viibida: nii ma siis istusin iseenda juurde maha ja ootasin oma katastroofi.“¹⁸ Oma passiivsuses on ta koguni tunnistajana „objekt mingi asukohta märkimiseks“, antud juhul siis märkimaks asukohta inimterritoriumil.

Siit saab alguse protsess, mille kohta Agamben ütleb, et „hääletu paneb rääkiva rääkima“¹⁹. Ja teatri ülesandeks on seada asjad nii, et seda kahekordistamist võimaldada. Mõned näidendid teevad seda kirurgilise peensusega. Näiteks Strindbergi „Unenäomäng“, kus Agnes on kord saadetud jumalate poolt inimkonna hukatuse põhjusi uurima, kord tavaline inimolend elulainetel, kes on nagu teisedki Mâyā loori ja maise õnne illusiooni kütkeis. Või siis Herbert Achternbuschi vaimustav näidend „Ella“, mille Claude Yersin omal ajal lavale tõi, kus jutustus ühe õõvastava ema elust – otseku umbilikaalne sõna – tuleb verejooksuna välja poeg Josephi suust enne, kui too end vabaturma viib. Ja loomulikult ei saa unustada Becketti tekste, nagu „Krappi viimane lint“ või siis „Seekord“, kus vastakuti seisavad esimeses kuuekümne üheksa aastane mees, kuulates lindistust omaenese häälest kolmkümmend aastat varem ja teises Kõnevõimetu meenutaja ning „ühe ja sama hääle, tema enda hääle katked, mis kostuvad mõlemalt küljelt ja ülevalt“.

Selleks, et tunnistaja staatusesse tõusta, peab mittetegelane viibima kindlas kohas – mingisugusel eenduval nukil, mis pole muud kui surmalävi. Sellel draamale iseloomulik filosoofilisel arengujoonel – mis olemuselt, ja eriti just Strindbergi puhul, tuleneb Schopenhauerist – saab elu üle arvamust avaldada vaid hauapõhjast. Ka Benjamin näeb surijat ideaalse jutustajana (või jutuvestjana): „Siin on aga selline asjalugu, et mitte ainult inimese teadmised või tarkus, vaid ennekõike tema elatud elu – ja sellest ainest sündivad lood – omandab pärimusliku kuju esimesena surija juures. Nii nagu inimese sisemuses läheb elu kulgedes liikvele piltide jada – koosnedes tema enda isiku vaadetest, mille hulgas ta seda märkamata on kohanud iseennast –, nii avaneb korraga tema näoilmetes ja pilkudes see unustamatu ning annab kõigele temasse puutuvale sellise autoriteedi, mis on surses ka kõige vaesemal röövlil teda ümbritsevate elusolijate jaoks. Jutustatu algupärasse jääb see autoriteet.“²⁰

18 Valère Novarina, „L'Espace furieux“, Pariis: P.O.L., lk 31, 27 ja 30.

19 Giorgio Agamben, „Ce qui reste d'Auschwitz“, Pariis: Payot, 1999, lk 158.

20 Walter Benjamin, „Jutustaja. Vaatlused Nikolai Leskovi teoste juurde“, lk 155. [T. L.]

Strindberg ongi just kogu oma teatri „Infernost“ alates sidunud taolise surija kogemusega või koguni (vt „Surnute saarel“ ja „Suurel teel“) *juba surnute* kogemusega. Siin langeb tunnistamise žest kokku testamendi žestiga. Just kohe saabuva surma perspektiivist nähtuna – mida stardiloendusena esitatakse – vabaneb Sarah Kane'i „Pühhoosis 4.48“ tegelaskõne elu kokkuvõtva jutustuse näol: „Kell 4.48 / kui külla tuleb meeleheide / poon ma end / oma kallima hingamise saatel.“²¹

Kuid selline surija ei sure kunagi. Ta võidab surma tunnistamise abil. Või siis äärmisel juhul haihtub, nagu me „Pühhoosi 4.48“ puhul märkame: „Ma ei ihalda surma / seda pole ihaldanud ükski enesetapja / vaadake mind, kuidas ma kaon / vaadake mind / haihtun / vaadake mind / vaadake mind / vaadake / Just selle mu mina nägu, keda ma kunagi kohanud pole, on kleebitud mu meele alumisele küljele“²² Tunnistajat võib iseloomustada ka formuleeringu abil, millele Benjamin osundab muinasjututegelastest rääkides: „Ja kui nad ei ole surnud, siis elavad nad tänase päevani.“ Muinasjututegelane on surematu, sest ühe jutustaja suu läbi teiseni jõudes langeb ta igavese tagasituleku ringi: „Jutustaja on mees, kes jutustuse leebel leegil võiks lasta lõpuni põletada elu tahi.“²³ Louis, Lagarce'i „Lihtsalt maailmalõpu“²⁴ ja „Kauge maa“ peategelane ei sure näidendi lõpus ega selle kestel, vaid – olles meile teada andnud oma lähenevast surmast – edastab meile surija nägemuse maailmast. Tema ümber on perekond, kelle hulgas ka „juba surnud“ isa, sõbrad, armsamad, tuttavad põgusalt kohtamistelt – ja isegi taolistelt kohtamistelt, mis pole aset leidnud – ja kõik nad esitavad meie, otsekui sõbralike kohtunike ees seda, milline oli Louis' elu – või ei – tegelikult seda, milline see *on*, sest tunnistus on lõppkokkuvõttes väljakutse ajale ja surmale. Üks Louis' sõpradest kannab tähendusrikast nime Pikk-Epohh, kelle ülesandeks on „Kauge maa“ alguses tuua sisse jutustuse, muinasjutu aeg: „PIKK-EPOHH: Ühe noore mehe lugu, kes surmatunnil otsustab käidud teed tagasi minna, näha uuesti oma perekonda, oma maailma. / Selle teekonna ja nende inimeste lugu, kelle ta on silmist kaotanud ja kellega uuesti kokku saab.“²⁵

Strindbergi, Kane'i või Lagarce'i juures – ja nimetada võiks veel paljusid – on tunnistamise kaudu avalduv autobiograafilisus täielik vastand sellele, mida tänapäeval kirjeldatakse mõistega *autofiktsioon*. Viimase puhul, mis avaldub näiteks Christine Angot' loomingus, on *mina* esile tõstetud ja lakkamatult suurstlev, esimesena nimetatud autorite juures aga

21 Sarah Kane, „Pühhoosis 4.48“, tlk Laur Kaunissaare, Eesti Teatri Agentuur [käsikiri], 2008. [T. L.]

22 Samas.

23 Walter Benjamin, „Jutustaja. Vaatlused Nikolai Leskovi teoste juurde“, lk 168. [T. L.]

24 Näidendit mängiti Tallinna Linnateatris 2010. aastal Uku Uusbergi lavastuses ja Anu Lambi tõlkes pealkirja all „Üsna maailma lõpus“. [T.L.]

25 Jean-Luc Lagarce, „Kauge maa“, tlk Anu Lamp, Tartu: Prantsuse Teaduslik Instituut, 2010, lk 177. [T. L.]

tegutseb pidevalt iseene hääbumise, iseene kaotamise nimel. Aga kui sünn ja surm on lootusetult lineaarse trajektoori kummaski otsas, siis kadumine ja ilmumine on sellises iseene tunnistamise teatris vaid ühe mündi kaks külge.

Tunnistus on tugev tegu, mis hõivab esitaja täielikult. „Ma usun vaid neid tunnistajaid, kes laseksid end rattale tõmmata,“ märgib Pascal. Loomulikult on siin jutt usutunnistusest, Kristuse tunnistamisest, mille „puhtust“ „Mõtete“ autor soovib. Siin saab tunnistajast kui kolmandast isikust pigem märter, kes riskib eluga ja nõustub enese proovilepanekuga piinamise läbi. Et teater puutub nii mõneski punktis religiooniga kokku, siis pole üllatav, et Artaud paigutab näitleja-tunnistaja just tuleriidal žestikuleeriva „piinatava“ olukorda. Tunnistamise tegu püüdleb haruldase väärtuse poole, milleks on *tõesus*, tõe subjektiivne väljendus. On seega mõistetav, et ühtedele avaldub see käsu ja korralduse näol, teistele võimalusena valetamiseks ja võltsimiseks. See võib ka kalduda kolmandas suunas kui tunnistus eksitusest ja ülekohtust. Oma näidendi „Anna Politkovskaja mälestuseks“ kohta ütleb Lars Norén, et on tundnud kõrvetavat kohustust, tunnistajana, „rääkida tänavalaste elust Afganistanis, Venemaal või Tšetšeenias“. „Asi pole selles, et ma seda tahaksin, vaid et ma olen olnud nii paljude asjade tunnistajaks, et ma pean neist rääkima. Ma pean kirjutama taolistel teemadel.“²⁶

Ent kuidas eristada siirast ja autentset tunnistust sellest valetunnistuste massiivist, mida hommikust õhtuni kasutavad ja ketravad meediakanalid, ennekõike televisioon? Tänapäeva ühiskonna valetunnistuste nimekirjal pole lõppu. Märgime siinkohal vaid niipalju, et kõik need, kes helesinisel ekraanil oma elulugu (või osa sellest) meile esitavad, on meedia allutanud kindlatele stsenaariumidele ja stereotüüpidele. Televisioon moondab nad teisisõnu inimloomaia asukateks. Mediatiivne oligarhia korraldab sel kombel lausa kannibalistliku riituse: lihtrahvast serveeritakse üksikute allakäiguteel viibivate „kuulsustega“ garneeritud lihtrahva enese rõõmuks. Tunnistuse südames on vale, ehkki selle eesmärgiks peaks olema tõesus, autentsus ja siirus. Ja ka teater pole võltstunnistuste eest kaitstud, taoliste tunnistuste eest, mis moondatakse puhtaks meelelahutuseks. Me teame, millise himurusega tarbivad kino ja eriti televisioon kohtuprotsesse ja tunnistusi. Ja ka teater muuhulgas. Kui võtta näiteks Heinar Kipphardi näidend „J. Robert Oppenheimeri kaasus“ („In der Sache J. Robert Oppenheimer“), mida tavaliselt peetakse dokumentaalteatri näiteks, siis asub see tegelikult Weissi nõuete vastaspoolel.²⁷ Selle asemel, et tegutseda anonüümse materjaliga nagu Weiss, viib Kipphardt läbi „lihtsa dokumentide montaaži“ ja jõuab sellega Lukácsile hingelähedase

26 Tsiteeritud Hélène Kuntzi avaldamata essees „Théâtre à l'épreuve du réel“. [T. L.]

27 Oma järeilmärkustes pealkirjaga „Näidendi ja dokumentide suhetest“ ütleb autor muuseas, et on järginud Hegeli soovitus – eristada „südamik ja tähendus“ ajaloolisest faktist, milleks on Oppenheimeri afäär, eristada need „ümbritsevast tingimuslikust kontekstist“ andmete kaudu, mis toovad esile „sündmuste substantsi“. Vt Heinar Kipphardt, „En cause: J. Robert Oppenheimer“, Paris: L'Arche, 1967, lk 7–9. [J.-P. S.]

„ajaloolise maailmategelase“ dramaturgiani. Ehk teisisõnu, kui Weiss toob lavale üheksa tegelast, kes „esitaksid seda, mida sajad teised on ütelnud“, siis Kipphardt piirdub kuuega, et neid kõiki paremini *iseloostada*.

Tunnistajateatri puhul tuleb loomulikult vabaneda hegellikust teatrikoormast, Kipphardt aga sulgub sellesse mõnuga. Ja pole seega üllatav, kui me näeme selle kirjutuse keskel, kus peaks troonima autentne dokumentatsioon, hoopiski ammusest ajast vananenud psühholoogilisele teatrile iseloomulikke remarktekste: „Oppenheimer heidab põlgliku pilgu“ aatomienergia komisjoni esimehele või siis „möödab kõrgilt pilguga“ füüsik Tellerit, kes tema vastu tunnistab.

Et tunnistamise tegu on tugev tegu, siis on see eriliselt haavatav ja võib iga hetk kokku kukkuda. Üks Marcel Coheni lühijutt näitab ilmekalt, kui õhuline on tunnistus ja kui kallutatav on tunnistaja: „Hommikul metroosse suundudes uurib üks mees jälgi õnnetusest, mille tunnistajaks ta oli varasemalt olnud. Vereplekid on endiselt asfaldil ja betoonist äärekivil nähtavad. Samuti lebab seal säriginööp, mille päästjad ilmselt kiiruga küljest olid tõmmanud, punetav vatitampoon ja tükike plaastrit, mis on rentsliste kinni jäänud. Järgmisel hommikul on vatitups kadunud, kuid plaaster ikka veel kahe sillutiskivi vahele takerdunud. Alles neljandal päeval päästab tänavapühkija luud selle lahti. Vereplekkide osas sigineb tunnistaja pähe kahtlus kuuendal päeval. Kuid veel päev hiljemgi usub ta ära tundvat betoonploki õnarustes viimseid pruunikaid jääke imepisikeste kvartsikildude vahel, mis sädelevad talvapäikese viltuste kiirte all. Või on tegu kõigest meelepettega?“²⁸

Et siiras ja autentne tunnistus meieni jõuaks – olgu see elus või teatris –, peab sündima mingi ime, mida ei varjutaks unustamine ega pettus. Paul Ricœur on täpselt kirjeldanud tunnistamise kolme faasi: 1. nähtava stseeni pertseptsioon; 2. mälestuse konstruktsioon ja säilitamine; 3. sündmuse iseloomulike joonte deklaratiivne ja narratiivne olevik. Kui tahta sellist protsessi teatrilavale panna, siis tuleb esmajärjekorras luua „narratiivne olevik“ ja sellega jutustaja, jutuvestja, rapsood – või kuidas me teda soovime nimetada –, kellel on koht dramaatilise kujutamise juures. Selle asemel, et olla kõige üliluslikuma reegli järgi dramaatiline progressioon, liikumine edasi katastroofi suunas, on draama siinkohal hoopiski tagasivaateline.

Selle tagasivaatelisuse, juba toimunud draama esitamiseks on ääretult palju võimalusi. On radikaalseid, nagu Weissi „Juurdluses“ või Brechti tänavastseenis. Aga ka palju diskreetsemaid. Ma mõtlen siin just Vinaverile, kelle puhul sisuliselt iga näidend alates „Korealastest“ on üles ehitatud kroonikana, see tähendab terve reana eepilises suhtes olevatest pealtnäha hakitud sündmustest, mis võiksid näida tühiste või süütutena. Selles valguses ei eristu märkimisväärselt ka „11. september 2001“, mis võtab vaatuse alla kaasaja ühe suurema katastroofi. Kui me lähemalt vaatame, siis toimub siin sündmuse ajaloolisest keskmest eemaldumine sisuliselt samamoodi nagu „Hotell Iphigeneias“ ning Vinaver võiks liigitada ka selle

28 Marcel Cohen, „Faits. Lecture courante à l'usage des grands débutants“, Paris: Gallimard, 2002, lk 84.

näidendi kroonikate alla: „Kroonika all mõeldakse üldjuhul draamateost, mis esitab episoodiliselt ühe aastatepikkuse ajajärgu kindlaid silmapaistvaid momente, jättes vaataja hooleks need omavahel siduda. Hoolimata sellest, et „Hotell Iphigeneia“ tegevus piirdub kolme päevaga ning et loomupoolest on tegemist fiktsionaalse teosega, võib seda sellegipoolest pidada kroonikaks – sündmuste sattumuslikkus (juhtus nii, aga see oleks võinud juhtuda ka teisiti või oleks võinud juhtuda hoopis midagi muud) nõuab ka episoodilist lavastust, see tähendab rõhuasetust hetkesituatsiooni kujutamisele, lastes kestusel ise moodustuda.“²⁹

Me ei saa siin jätta tähelepanuta Benjaminini sõnu krooniku kohta: „Kroonik on ajaloojutustaja. [---] Ajaloolane peab sündmusi, millega tal tegu on, ühel või teisel viisil seletama; ta ei või mingil juhul piirduda sellega, et esitada neid maailmakäigu musterpaladena. Just seda teeb aga kroonik [---]. [Seletamise] asemele astub tõlgendus, millel pole tegu teatavate sündmuste täpse kokkuviimisega, vaid selle viisiga, kuidas nad on sängitatud suurde uurimatusse maailmakäiku. [---] Jutustajas on muutunud ja otsekui sekulariseeritud kujul säilinud kroonik.“³⁰

Millisest vaatenurgast me ka tunnistamise žesti ei jälgiks, selle tungimine näidendisse või teatrietendusse põhjustab teatridispositiivi ümberpööramise. Nii võime näiteks märgata, kuidas need kolm näidendit, mis seavad eesmärgiks meile edastada vastavalt Auschwitzis, tutside genotsiidi Rwandas ja 11. septembrit 2001. aastal, võtavad pigem oratooriumi kuju, lüürilise žanri vormi, mis on omane pigem pidupäeva- või mälestusüritusele kui draamale selle kitsamas tähenduses. Me võiksime selle nentimisega piirduda, kui ei oleks ohtu minna mööda kõige olulisemast ehk teisisõnu tunnistamise žestuaalsest loomusest. Selles küsimuses on Quintilianus ja Benjamin samal meelel. Esimest huvitab „nähtavus jutus [---], kui ei tule mitte ütelda, vaid otsekui näpuga näidata“ ja teine, meenutagem, ütleb, et jutustaja „näitab inimeste näidiseid“. Teisisõnu tuleb meil sõrmega katsuda seda, mis ometigi minevikulise sündmusena meie pilgule on varjatud. Kuid just nimelt tunnistamise žesti läbi ilmub nähtavale see „mineviku tõeline pilt“, mis „vilksatab mööda“ (Benjamin).

Tunnistamine on teatavas mõttes *derepresenteerimine*. See on meie vaimusilma ees mingile *a priori* kättesaamatule ja nähtamatule esemele osutamine ja selle elustamine. Ammune retoorika selgitab seda meile hüpoteepoosi stiilifiguuri näol, mis „maalib asju nii elavalt ja energiliselt, et toob need otsekui meie silme ette“ (Fontanier). Teatris suudab hüpoteepoos muuta nähtavaks ja olevaks – või koguni rohkem kui olevaks – pelgalt sõnade abil stseeni, mis toimub nägemisväljast ja ka ajalises ulatusest väljaspool. Mis leiab aset ühes „kujuteldavas ja tinglikus“ kohas, mille Jon Fosse oma näidendis „Ma olen tuul“³¹ esile

29 Michel Vinaver, „Écrits dur le théâtre“, Lausanne: L'Aire, lk 232.

30 Walter Benjamin, „Jutustaja. Vaatlused Nikolai Leskovi teoste juurde“, lk 156–157. [T. L.]

31 Jon Fosse, „Ma olen tuul“, tlk Eva Eensaar-Tootsen, Eesti Teatri Agentuur [käsikiri], 2012. – Näidendit on mängitud Theatrumis Lembit Petersoni lavastuses 2013. aastal. [T.L]

manab. See on üks teine koht, silma alt väljas, mis ei ole muudmoodi kättesaadav kui vaid sõnade abil. Ma märgin siinkohal, et nii Vinaver kui ka Novarina on kumbki oma arenguteel täheldanud huvi enam kõrvade kui silmade teatri vastu...

Kuid naaskem sõrmega näitamise, selle deiktalise žesti juurde. Benjamin vahendab meile Leskovi sõnu, mille järgi kirjutamine pole talle mitte „vaba kunst, vaid käsitöö“. Pole seega vaja üllatuda, et filosoof, kes tõi fookusesse Brechti teatri žestuaalse olemuse, rõhutab ka käe peamist rolli jutustamise kunstis: „Pigem avaldab ehtsale jutustamisele mõju käsi, mis sajakordsel viisil toetab oma töös kogenud žestidega seda, mis kostab hääles.“³² Nimetatud žest, mis kokkuvõttes langeb kokku tunnistamise žestiga, nõuab mitte ainult elavust ja energiat – kreeka *energeiat* –, mis on omased hüpotüpoosile, vaid ka seda ilmselgust, mida kreeklased kutsusid *enargeiaks* ja roomlased *evidentiaks*. Sest tunnistamise žest tuleneb antiikaja *demonstratio*'st: „nähtamatu ese, millele kõnepidaja žestiga osutab, seda peaaegu käegakatsutavaks muutes – ilmub, *emarges* – kuulajate ette tänu sõnade võluväele.“³³ Tunnistamise žesti kaudu saab teater omandada – ja igati ausate kavatsustega – natuke sellest maagiast, mis on suurtele kõnemeestele omane. Andes ilmnevuse, säravuse sellele, millest tunnistatakse, olgu tegu iseenese, maailma või mõlemaga korraga. (Ginzburg märgib, et omadussõna *argos*, seostatuna sõnaga *enargeia*, märgib „valget, säravat“; ta lisab ka, et „me peame eeldama selle päritoluna tähendusvälja, mis väljendab valgusähvatusse kiirust ja kiiskavat valevust“. Ja muidugi mäletame seda, et Benjamin jooks mineviku tõeline pilt vaid vilksatab mööda.)

Teatri fiktsionaalsele dispositiivile toob taolise lisanduse tunnistamise žest. See asetub nõnda, vastupidiselt igasugusele välisele või mingisugusele „reaalsusele“ taandamisele, heuristilise realismi perspektiivi, pannes aluse pidevaks tõese ja/või tõe otsinguks.

Kommunikatsiooniakt seal, mida Enzo Cormann nimetab „teatriassambleeks“, on protsessi käigus sügavalt paigast nihutatud. Tunnistamise žest loob uue suhte saali ja lava vahele, näitleja ning vaataja vahele. See püüab rajada ühe neist „emantsipeerunud kogukondadest“, mille Jacques Rancière välja toob: „jutustajate ja tõlkijate kogukond“. „Tõlkijate“ all tuleb siin mõista kuulajaid, neid vaatajaid, kes loovad „omaenese tõlke, et 'ajalugu' omandada ning selle läbi omaenda lugu vermida“.³⁴ Ja kes võtavad jutustajalt järje üle. Lõppude lõpuks pole tegemist millegi muu kui tunnistaja teatempelga edasi andmisega.

Prantsuse keelest tõlkinud Tanel Lepsoo.

32 Walter Benjamin, „Jutustaja. Vaatlused Nikolai Leskovi teoste juurde“, lk 168. [T. L.]

33 Carlo Ginzburg, „Le Fil et les traces“, Paris: Verdier, 2010, lk 28–30.

34 Jacques Rancière, „Le Spectateur émancipé“, Paris: La Fabrique, 2008, lk 29.