

Acta Semiotica Estica III

Acta Semiotica Estica III

Tartu 2006

Koostajad ja toimetajad:
Elin Sütiste, Silvi Salupere

Raamatu väljaandmist toetas Kultuurkapital

Keeletoimetaja:
Eva Lepik

Kaane kujundus:
Rauno Thomas Moss
Mihkel Mõttus

Toimetuskolleegium:

Henri Broms (Helsinki, Soome)
Hasso Krull (Tallinn, Eesti)
Peet Lepik (Tallinn, Eesti)
Peeter Linnap (Tartu, Eesti)
Aare Pilv (Tartu, Eesti)
Aleksei Turovski (Tallinn, Eesti)
Jaan Valsiner (Worcester, USA)
Vilmos Voigt (Budapest, Ungari)

ISSN 1406–9563
ISBN-13: 978–9949–11–400–9
ISBN-10: 9949–11–400–4

Autoriõigus Eesti Semiootika Selts 2006

Tartu Ülikooli Kirjastus
www.tyk.ee
Tellimus nr 329

SISUKORD

EESSÕNA	7
LUULE EPNER	
Rahvuslik identiteet ja klassikamängud millenniumivahetuse Eesti teatris	11
ANNELI SARO	
Kultuurilise identiteedi järelekatsumine Eesti teatris	26
BERK VAHER	
Tunne oma võõrast: Artaud’ paradoks “oma” ja “võõra” semiootika vaatepunktist	38
MARTIN RÜNK	
Subjekti taandumine ironistlikus praktikas: eneserepresentatsiooni muutumine kunstis (eesti kunsti näitel).....	48
LAURA KUUSK	
Foto tähendusmehhanismid: “Mullatoidu restorani” juhtum	61
MAARJA PÕLD, ESTER VÕSU	
Rituaalid organisatsioonikultuuris väärtuste edastajate ja identiteedi kujundajatena Hansapanga näitel	77
ANDREAS VENTSEL “Stalin — see on Lenin täna”.	
Juhikultuse deiktiline analüüs	104
VIIVIAN JÕEMETS Lühike sissevaade hääle	
problemaatikasse	113
MARI NIITRA Tegelaste nimed laste- ja aabitsakirjanduses	
lapse kognitiivset arengut toetavate elementidena	127

RAUNO THOMAS MOSS

Varakristlike eremiitide praktiline semiootika (Pontose Euagriose askeetiline demonoloogia)..... 138

KATRE PÄRN Semioloogilisest kinokeeleteooriast..... 166

MARKKU ESKELINEN

Kübertekstiteooria ja laiendatud narratoloogia 184

MÄRKAMISI 197

Kaie Kotov

Juhatus Gregory Batesoni ökoloogilisse epistemoloogiasse 199

Gregory Bateson

Metalloogid 211

Juri Lotman

Kaks lähenemisviisi käitumisele..... 221

Kalevi Kull

“Semiosfäär”, 1982: kommentaariks..... 222

Juri Lotman

Mõistete “lõpp” ja “algus” modelleerivast tähendusest
kunstitekstides 225

Ülle Pärli

J. Lotmani “Kunstilise teksti struktuur” — 36 aastat hiljem..... 229

KROONIKA 2005 233

ABSTRACTS..... 259

Eessõna

Eesti Semiootika Seltsi väljaanne *Acta Semiotica Estica* on jõudnud oma kolmanda numbrini ja seega on juba põhjust rääkida perioodiliselt ilmuvast väljaandest. Kogumiku esitusviis ja ülesehitus on üldjoontes jäänud samasuguseks kui eelmises numbris, kuid siiski on *Acta Semiotica Estica* puhul toimunud ka oluline muutus: lisandunud on toimetuskolleegium, samuti on nüüdsest kõik artiklid eelretsenseeritud.

Rahvusvahelise toimetuskolleegiumi loomist ja *Acta Semiotica Estica* muutmist eelretsenseeritavaks väljaandeks võib pidada eelkõige puhtpragmaatiliseks tänapäevase teaduskirjanduse nõuetega kohandamiseks, kuid kogumiku toimetajatena rõhutame, et on oluline näha ka selle muutuse sisulist potentsiaali ja väärtust. Kindlasti aitab toimetuskolleegiumi tegevus ja artiklite eelretsenseerimine ühtlustada ning tagada tööde taset. Peale selle suurendab see ka akadeemilise sfääri sotsiaalset sidusust: eelretsenseerimine ärgitab tihedamat suhtlust mitmete erialade esindajate vahel ega võimalda seega semiootikalaastel kirjutistel jääda semiootikute siseringi asjaks. Kõige rohkem sisulist kasu on eelretsenseerimisest ehk just noorematele kirjutajatele, kes saavad sel moel vastukaja, kas nende öeldu on mõistetav ja dialoogivõimeline, ning vajadusel nõuandeid, mis suunas artikliga edasi töötada ja kuidas seda paremaks muuta. Samas võib juhtuda sedagi, et retsenseeritavate artiklid panevad proovile retsenseerijaid endid, kombates nende paindlikkust ja vastuvõtuvõimet ühel või teisel põhjusel “sobimatutena” näivate tekstide suhtes.

Noorus, julgus *oma* mõtteid avaldada ja mäng traditsioonidega ongi mõned märksõnad, mis sobivad iseloomustama käesolevat *Acta Semiotica Estica* numbrit. Traditsioonidega mängitakse mitmel tasandil, nii kogumiku ülesehituses kui temaatikas: põhiosa artiklite autorid on sedapuhku peamiselt noored kraadiõppurid, klassikud on valdavalt koondunud teistesse rubriikidesse, ning nii mõnigi artikkel toob eestikeelsesse semiootika-alasesse kirjandusse seni vähekasitletud või päris uue teema.

Mängud (teatri)klassikaga ja seeläbi ka traditsioonidega on esiplaanil nii **Luule Epneri** avaartiklis kui sellele järgnevas **Anneli Saro** kirjutises, ning mõlemas käsitletavat identiteedi teemat võib ühtlasi näha ühenduslülina eelmise *Acta Semiotica Estica* numbriga. Luule Epner analüüsib millenniumivahetuse eesti teatri klassikakäsitlusi,

uurides, kuidas rahvuslikku identiteeti moodustavaid tegureid neis lavastustes esitatakse ja (de)konstrueeritakse, milliseid tekstiloom- ja lavastusstrateegiaid kasutatakse. Sama teemat jätkab Anneli Saro, väites, et Eesti Vabariigi taasiseseisvumisega tekkis uus sotsiaalne situatsioon, mis tõi kaasa ka kultuurilise identiteedi ümberdefineerimise vajaduse. Ebaoluliseks muutus varem valitsev olnud dihhotoomia rahvusliku ja sovetliku kultuuri vahel, uued enesekirjeldused on kantud euroopalikust postmodernismi vaimust. Põhjalikuma vaatluse all on Peeter Jalaka lavastatud “Libahunt”.

Teatritemaatikast jätkab **Berk Vaheri** artikkel, mis mõtestab nn Artaud’ paradoksi ehk kirjanduse ja teatri keerulist oma–võõra vahet korda prantsuse teatrivisionääri Antonin Artaud’ kirjutistes. Autor jõuab järeldusele, et õigupoolest olid just Artaud’ kirjutised ise tema eksootilise teatriutoopia teostuseks.

Kaudsem seos teatriga ilmneb ka **Maarja Põllu** ja **Ester Võsu** ühisartiklis, mis käsitleb Eesti semiootikuile üsna uudset teemat — organisatsioonikultuuri ja -rituaale ning kuidas viimaste abil kujundatakse organisatsiooni, vaadeldud juhul Hansapanga identiteeti.

Eesti semiootika-alaste kirjutiste väljaandele sobivalt käsitleb suur osa kogumiku artiklitest eesti kultuuri üht või teist tahku, olgu selleks eesti teater (kogumiku avaartiklid), eesti lastekirjandus (Mari Niitra), foto (Laura Kuusk) või kunst (Martin Rünk). **Laura Kuuse** analüüsiobjektiks on Peeter Lauritsa ja Ain Mäeotsa fotoseeria “Mullatoidu restoran”; artikli autor toob esile mitmeid fotole iseloomulikke koode ning selgitab koodide koostoimet käivituvaid tähendusmehhanisme. **Martin Rünk** vaatleb eesti 20. sajandi kunsti näitel kunstniku kui subjekti avaldumist eneserepresentatiivsetes töödes autoportreedest kehakunstini.

Mitmes artiklis põimub identiteedi küsimus nimetamise temaatikaga ning ühtlasi võib märgata tendentsi revideerida uues valguses “vanu” teooriaid või tuua päevavalgele minevikunähtuste semiootilisi aspekte. Näiteks analüüsib **Andreas Ventsel** Émile Benveniste’i deiksise teooriat aluseks võttes juhikultust: Juhi (Lenini/Stalini) kuju keelelis-ideoloogilist konstrueerimist nõukogude kultuuris.

Tõukudes Roland Barthes’i väitest, mille kohaselt ei kuulu hääle ühegi teadusvaldkonna kompetentsi ja seda pole võimalik ammenda-valt käsitleda, vaatleb **Viivian Jõemets** oma sissevaates hääle probleemaahtikasse mitmekülgsest hääle ja häälelisusega seotud nähtusi ning kirjeldab häält selle seoste kaudu laulu, keele, kirja, kõne, kehaga.

Mari Niitra analüüsib nimesid ja nimetamist kui lapse kognitiivset arengut mõjutavat fenomeni, lähtudes kõne arengu käsitlemisel Lev Vögtski teooriast mõistete väljakujunemisest lapseas. Ilmekalt peegeldub nimetamine kui lapse arenguga seotud nähtus lastelektüüris, kus on võimalik täheldada ealist vastavust tekstide nimekasutuse ja mõistete arengufaaside vahel lapse mõtlemises.

Rauno Thomas Mossi uurimus tutvustab meile varakristlike eremiitide elu ja vaimutööd võitluses deemonite ja nende saadetud kiusatustega. Põhjalikele allikauuringutele tuginedes tõestab autor, et Pontose Euagriosse praktilises demonoloogias leidub hämmastavaid sarnasusi Charles Sanders Peirce'i hilisemate ideedega semiootika vallas.

Teistsuguse julge teemavaliku teeb **Katre Pärn**, kes püüab analüüsida kinokeeleteooriat, taaslustades selle semioloogilise suuna ja väites, et "kinokeeleteooriast liigsete lingvistiliste paralleelide väljajätmist võimaldab just naasmine Saussure'i ja Hjeltslevi keeleteooriate juurde, sest need teooriad lubavad eritleda mitte üksnes loomuliku keele, vaid kõikide keeleliste nähtuste struktuuri".

Artiklite rubriigi lõpetab soome eksperimentaalkirjaniku ja küberkirjanduse uurija **Markku Eskelise** ülevaade kübertekstiteooriast ja nn laiendatud narratoloogiast. Eskelinen toob esile trükitud kirjanduse uurimisel kasutatava "traditsioonilise" narratoloogia puudusi küberkirjanduse uurimisel ja ühendab klassikalise narratoloogia Espen Aarsethi kübertekstide tüpologia, tekstonoomia jt lähenemistega, et sobitada kirjelduskeelt uute meediaobjektide narratiivsete võimaluste ja praktikatega.

Rõõmustav on tõdeda, et eelmises numbris debüteerinud uued rubriigid on osutunud väga elujõulisteks. **Kroonikast** leiame põhjaliku ülevaate neist sündmustest (nii Eestis kui väljaspool), kus Eesti Semiootika Seltsi liikmed kas korraldajatena või aktiivsete osalistena on kaasa löönud. Uus teema on semiootikaüliõpilaste õpingute valgustamine välismaal (seekord Venemaal ja Itaalias), millele loodame kindlasti jätku. Juba traditsiooniline on ka nimekiri möödunud aastal kaitsnud magistri- ja doktoritöödest, mida on 2005. aastal tähelepanuväärselt palju.

Nagu eespool vihjatud, on rubriigis **Märkamisi** seekord põhirõhk klassikutel. Avaartikkel — **Kaie Kotovi** sisveaade **Gregory Batesoni** ökoloogilisse epistemoloogiasse — on positiivne näide, kuidas on võimalik tõsiteaduslik sisu valada kütkestavasse vormi. See haarav käsitlus on ühtlasi sissejuhatavaks kommentaariks kahele Batesoni "Metaloogile" **Silver Rattasepa** tõlkes. Rubriigi teine osa on pühen-

datud **Juri Lotmanile**. **Kalevi Kull** tutvustab semiosfääri mõiste esmamainimist trükis, mis huvitaval kombel leidis aset eesti keeles, ja toob ära ka Juri Lotmani vastava teksti. Edasi on võimalik lugeda **Silvi Salupere** tõlget Juri Lotmani teesidest “Mõistete “lõpp” ja “algus” modelleerivast tähendusest kunstitekstides” (1966), — tekstist, milles said alguse mitmed mõtted, mida Lotman oma järgnevates tekstides arendab. Rubriigi lõpetab **Ülle Pärli** kommentaar Juri Lotmani “Kunstilise teksti struktuurile”, mis ilmus äsja **Pärt Liase** tõlgituna. See tekst aitab tänasel lugejal paremini mõista Lotmani käsitluse tähendust nii oma ilmumisajas kui ka praegu, 36 aastat hiljem.

Kogumiku koostajate ja toimetajatena täname autoreid artiklite, koostöövalmiduse ja kannatlikkuse eest, värskeid kolleegiumiliikmeid valmisoleku eest aidata kaasa Acta Semiotica Estica edenemisele, retsensente, kes ei pidanud paljuks kulutada oma aega ja jõudu põhjalike arvustuste kirjutamisele, ning kõiki teisi, kes nõu ja jõuga abiks on olnud.

Toimetajad

Rahvuslik identiteet ja klassikamängud millenniumivahetuse Eesti teatris

Luule Epner

Rahvuslik identiteet on suurel määral rajatud ühistele müütidele, mida (taas)kujutavad kirjandus- ja kunstiteosed, mis aja jooksul võivad ise hakata funktsioneerima rahvuslike kultuurimüütidenä. Kodumaist klassikat lavastades suhestab teater neid müüte pidevalt muutuva sotsiaalse kontekstiga ning uuendab, kummutab või taaskinnitab nende tähendusi. Rahvuse jaoks oluliste lugude ja tegelastüüpide teatraalsed representatsioonid on üks osa identiteedi- loome mehhanismidest. 1990.–2000. aastate Eestis on rahvuslikud väärtused ja ühismüüdid, mis nõukogude ajal ühiskonda koos hoidsid, minetanud oma endise konsolideeriva jõu ning kuuluvad küsimuse alla seadmisele. Käesolevas artiklis vaadeldakse eesti nüüdisteatri lavastusi, mis põhinevad Oskar Lutsu proosa, August Kitzbergi tragöödia “Libahunt” ning rahvuseepose “Kalevipoeg” ülekirjutustel. Artiklis otsitakse vastuseid järgmistele küsimustele: kuidas identiteeti moodustavaid tegureid (näiteks suhet Teisega) nendes lavastustes esitatakse ja (de)konstrueeritakse; milliseid tekstilooime ja lavastusstrateegiaid neis kasutatakse.

Märksõnad: identiteet, teater, kirjandusklassika, mäng

Käesolev artikkel käsitleb rahvusliku identiteedi, kirjandusklassika ja teatri suhteid mõnede lähimineküü teatrilavastuste näitel. 1990. aastate järsud muutused poliitilises ja majandussfääris, elustiilis ja maailmapildis kõigutasid eestlase enesetaju; rahvuslik identiteet minetas kiirelt kihistuvaks ja ebastabiilseks üleminekuühiskonnas oma varasema konsolideeriva jõu. Viimase 10–15 aasta identiteediteemalisi kirjutisi läbib soov leida väljapääs eestlaseks olemise ebakindlusest (Kotov 2005: 190). Rahvuslikku identiteeti on ühiskonnauurijad pidanud postkommunistlike riikide võtmeprobleemiks — kõigi idaeurooplaste põhiküsimus üleminekuajal on “kes me oleme?” (Lauristin 1997: 28). Traditsiooniliste identiteetide problematiseerumist tingivad mitte ainult Euroopat raputanud poliitilised pöörded, vaid ka üldisemat laadi protsessid. Tänapäeva maailmas mõjutavad rahvaid ja riike kaks võimsat vastassuunalist protsessi: globaliseerumine, mis väljendub majanduslikus ja kultuurilises ühtlustumises, elustiilide sarnastumises ja tihenened suhtlemises, ning lokaliseerumine, mis rõhutab kohalikku

omapära, püüab säilitada või taastada algupäraseid elu- ja kultuurivorme. Rien T. Segersi järgi baseerub lokaliseerumistendents kultuurilisel identiteedil, kuna globaliseerumist õhutavad tagant eeskätt tehnoloogilised ja majanduslikud hoovused. Nende protsesside läbipõimumise tõttu on aga Segersi meelest võimatu mõista kaasaja sotsiaalseid arenguid, võtmata otsustava tegurina arvesse kultuurilist identiteeti (mille üheks dimensiooniks on rahvuslik identiteet) — ta kasutab selles seoses koguni mõistet “kultuuriline pööre” (Segers 2004: 87). Globaliseerumise mõjude arutelu seostub tihedalt viimastel kümnenditel peetud diskussiooniga postmodernismi üle. Robert G. Dunn peab identiteeti postmodernse ajastu peateemaks ning tõstab identiteedi problematiseerumise põhjustena esile kultuurikogemuse killustumise ja pluraliseerumise (Dunn 1998: 223). Niisiis, kas me vaatleme viimaseid kümnendeid globaliseerumise, postmodernsuse või postkommunistlike arengute perspektiivis, tõuseb tulipunkti identiteedi küsimus. Traditsiooniline, monoliitne rahvuslik identiteet on tugevalt survestatud ning on tekkinud tarvidus seda kriitiliselt mõtestada, uuesti või ümber konstrueerida.

Rahvuslik identiteet, kultuurilise identiteedi üks dimensioone, on ise paljukihtne konstruktsioon. Anthony D. Smith toob välja terve rea rahvusliku identiteedi komponente, nagu ajalooline territoorium (kodumaa); ühised müüdid ja narratiivid; ühine massiline rahvakultuur; ühised seaduslikud õigused ja kohustused; ühine majandus jne (Smith 1993: 14). On ilmne, et nende osatähtsus identiteedi moodustamises võib ajastuti ja/või rahvusesti varieeruda. Jagatud müüdid, ajaloolised jutustused, traditsioonid, väärtused, uskumused jms moodustavad rahvusliku identiteedi sümboolse aspekti, mida on peetud identiteedi püsivuse seisukohast otsustavaks, sest sellel rajaneb indiviidi emotsionaalne side rahvuse kui üle-individaalse üksusega (samas: 162). Mõne identiteedikomponendi nõrkus kompenseeritakse kultuurilise (sümbolse) “moodustaja” (üle)produtseerimisega, kusjuures selles osalevad, sageli määravalt tähtsana, jagatud müütide ja jutustuste (taas)kujutused kunstides. Müüdi loome kunstivahenditega on olnud eriti tähtis nende rahvaste puhul, kes pole saavutanud poliitilist iseseisvust (Sevänen 2004: 38). Ka Eesti on suure osa oma ajaloost kuulunud niisuguste rahvaste kilda: meie ärkamisaeg langeb 19. sajandi teise poolde, ent suveräänne riik rajati alles 1918. aastal — et see juba 1940. aastal Nõukogude okupatsiooni tagajärjel kaotada. Pole imestada, et eesti rahvusliku identiteedi nurgakiviks on tavaliselt peetud eesti keelt ja kultuuri, eriti kirjandust (vt Veidemann 2004:

110). Mida vähem poliitilist ja majanduslikku iseseisvust, seda suurem on tarvidus kogukonda ühteliitvate kultuurisündmuste järele — väide, mida kinnitab kunsti ebaharilikult kõrge prestiiž eesti ühiskonnas ja kunstiteoste toimimine rahvustunde kandjana nii saksa mõisnike ülemvalitsuse all kui ka nõukogude võimu aastatel.

Rahvusele oluliste müütide ja narratiivide kunstilised representatsioonid on identiteediloomes jaoks elutähtsad. Representeerimisviisid ja toimetehhanismid varieeruvad aga suurel määral nii ajaloolises kui ka (kunsti)morfoloogilises plaanis.

Kirjandus ja teater identiteediloomes

Nagu osutatud, on kirjandust peetud eesti identiteedi ehitamise seisukohast tsentraalseks; eesti kirjanduse esmaseks ülesandeks on omakorda öeldud olevat “eesti rahvusliku ja kultuurilise identiteedi tootmine ja taastootmine” (Undusk 1999: 249). Kirjandust tõstab teiste kunstide seast esile kõigepealt keelepõhisus — eesti kirjanduse ruumiks on esmajoones eesti keel, mitte geograafiline Eestimaa (samas: 250) —, kuna rahvuskeel on väikerahva identiteedi oluliseid ja kindlaid alustalasid. Teiseks kindlustavad rahvuslikku identiteeti ajaloolised ja ka fiktsionaalsed narratiivid, viimaste keskmeks on aga kirjanduskaanonisse ehk klassikasse kuuluvad teosed, mis (taas)loovad kollektiivsel enesepildil baseeruvat rahvuslikku karakterit ning väljendavad rahvuse ideaale ja väärtusi (vt sel teemal ka Annus 2000). Eesti kirjanduskriitikas on käibele läinud tüviteksi kujundmõiste: sellised tekstid toovad esile rahvuse kollektiivseid omadusi, ihasid ja hirme ning on rahvustunde “energeetiliseks väljaks” (Veidemann 2003: 891). Tuleb rõhutada, et tegemist on kahesuunalise protsessiga: tüviteksid kannavad rahvuslikke müüte ja sümbboleid läbi aja, teisalt hakkavad nad ajapikku ise toimima (kultuuri)müütidenä, mille najal ennast eestlaskonna liikmena identifitseeritakse. Taolised müüdistunud kirjandusteosed, millele toetub eestlaste eneseteadvus, on näiteks Fr. R. Kreutzwaldi eepos “Kalevipoeg” (1853–1862), Eduard Bornhöhe jutustus “Tasuja” (1880), August Kitzbergi tragöödia “Libahunt” (1911), Oskar Lutsu “Kevade” (1912–1913) ja selle järged, Anton Hansen Tammsaare romaan “Tõde ja õigus” I–V (1926–1933), Lydia Koidula ja Juhan Liivi luule jne.

Missugune on teatri positsioon ja funktsioonid identiteediloomes? Eesti teater sündis teatavasti 1870. aastal, rahvusliku liikumise laine-

harjal. Teater kui kunstivorm, s.t lavaliste konventsioonide ja praktikate süsteem, ei kasvanud välja omakultuurilisest pinnasest (ehkki eesti folklooris eksisteerivad teatripärased laulumängud ja tähtpäevakombed), vaid võeti üle (balti)saksa kultuurist. Teatri ülesande mõistmine lähtus samuti 19. sajandi Euroopa kultuurisüsteemist: teater on kunsti-institutsioon kirjandustekstide esitamiseks ja tõlgendamiseks. 19.–20. sajandi vahetusel (re)teatraliseerimise lipukirja all kulgenud emantsipatsiooniliikumisest jäi eesti teater pikaks ajaks puutumata. Rahvusliku eneseteadvuse tootmise ülesannet täitis teater omakirjandusel põhinevate lavastuste toel ning töötades kirjandustekstide kultuurilise võimendajana. Tänu teatrietenduste vastuvõtu kollektiivsele, teinekord lausa kogoduslikule iseloomule on neil (potentsiaalselt) tugev emotsionaalne mõjuväli. Teater kui kollektiivne meedium on suuteline tugevdama vastuvõtu poolest “üksildaste” kirjandustekstide sotsiaalset kõlajõudu. Teatrisündmuses osalemist on võimalik vaadelda sotsiaalse rituaalina, milles kinnitatakse usku teatud eetilismoraalsesse maailmakorraldusse ja korratakse teatud ühiseid müüte (Paavolainen 1992: 15)¹.

Teatri ja kirjanduse suhestumist kultuuriväljal saab kirjeldada ka mälu terminites. Juri Lotmani järgi on kultuur kollektiivne intellekt ja kollektiivne mälu, tekstide säilitamise ja vahendamise ning uute tekstide loomise üleisikuline mehhanism. Kultuuriruumi võib piiritleda just ühismälu alusel. Kunstimälus, mis on tüübilt kreatiivne, leiab aset juba loodud tekstide pulseerivas rütmis “unustamine” ja “meenutamine”, tekstid kord aktualiseeruvad, kord tuhmuvad (Lotman 1992: 200–201). Mõistagi ei toimu see iseenesest. Teater, mis toob minevikuteoseid rambivalgusesse — uute põlvkondade kultuuriteadvusse —, on üks kirjandustekstide “meenutamise” ning väärtustamise ja ümberväärtustamise mehhanisme. Lavastamine kui kirjandusteksti intersemiootiline tõlge on ühtlasi minevikutekstide aktiivne suhestamine lavastuse loojatele ja vastuvõtjatele ühiste ning ajas muutuvate sotsiaalsete ja ideoloogiliste kontekstidega. Teater (re)kontekstualiseerib kirjandustekste, kusjuures klassika puhul kuulub konteksti koosseisu teose ja autori tõlgendustraditsioon, millega uus lavastus nii või teisiti dialoogi astub. Klassikat aktualiseerides ning uusi tähendus-

¹ Oma uurimuses toob Paavolainen välja kaks 1960-ndate soome publikule tähtsat müüti: müüt ühtehoidvast rahvast ja müüt tugevast naisest, kes valitseb oma saatust. Mõlema kandjaks on eeskätt klassika (Aleksis Kivi “Seitse venda”, Hella Wuolijoe Niskamäe-sari) ja mõlemad on selgesti identiteeti (rahvuslikku ja soolist) toetava tähendusega.

kihte aktiveerides teater ühtaegu säilitab ja uuendab kogukonna vaimset sidet minevikupärandiga.

Teatrist rääkides tavatsetakse rõhutada tema efemeersust ja kaduvust (öeldakse, et teater on “liivale kirjutatud”), ent teiselt poolt on talle pärisomane korduvus (alates lavastuse korduvast etendamisest õhtust õhtusse), nagu ka kalduvus taaskasutada lugusid, tegelastüüpe, misantseene, kujunduselemente jm. Sellele küljele juhib tähelepanu Marvin Carlson, kes nimetab teatrit mälumasinaks ja kultuurimälu varaaidaks (Carlson 2001: 2). Teatri ja mälu tihedate suhete tõttu on väga tüüpiline, et rahvuslikke müüte ja jutustusi just teatri abil rahvuse kui kultuurilise konstruktsiooni (taas)kujutamise ja kindlustamise teenistusse rakendatakse (samas: 3).

Teatri suhe kirjandusklassikaga ei taandu ometi võimendamisele ja/või mäluoperatsioonidele, mis sugereerivad säilitava funktsiooni primaarsust. Tõsi, nõukogude-aegsed klassikalavastused täitsid valdavalt rahvusliku mälu hoidmise ja identiteedi kinnitamise ülesannet, kuna irooniline eneserefleksioon, nagu näiteks Mati Undi lavatõlgendustes, oli pigem erandiks. 1990.–2000. aastate täielikult muutunud poliitilises ja kultuurisituatsioonis ilmus teatripilti mitmeid demütologiseerivaid lavastusi, mille kaudu astuti kriitilisse dialoogi rahvusliku mineviku ja traditsioonilise identiteedimudeliga.

Kaks Oskar Lutsu loomingut teatritõlgendust

Oskar Lutsu nn Tootsi-lood eesotsas “Kevadega” on muutunud rahvusliku diskursuse oluliseks osaks, eeskätt tänu värvikatele tegelastele, kellest moodustub omamoodi eestlase koondportree. Alates 1930. aastaist on neid korduvalt dramatiseeritud; Lutsu-lavastused kuuluvad eesti teatriklassika südamikku ning on reeglina olnud väga publikumenukad. Lutsu jutustuste mõjuvälja kultuuris laiendavad mitu ekraniseeringut, estraadikavad, telelavastused jm. Oletus, et Lutsu üldtuntud ja ülipopulaarsed tegelased on nagu loodud “mütoloogilisteks operatsioonideks” (Mutt 1987: 40), ei leidnud teatripraktikas siiski kaua kinnitust. Esimesed dekonstruktiivsed ülekirjutused nägid rambivalgust 1990-ndate teisel poolel: Vanemuises Madis Kõivu

“Tali” (1996, lav Raivo Adlas), Eesti Draamateatris Mati Undi autori-lavastus “Täna õhta viskame lutsu” (1998)².

“Tali” on juba pealkirja järgi Lutsu tsükli jätk ja lõpetus — see, mis tuleb pärast “Sügist”³. Kõiv kirjutab Lutsu arhetüüpsed eestlased sisse nõukogude okupatsiooni ja stalinistlike repressioonide “talvesse” 1940-ndatel. Lavastuse lumme ja tuisku mattuv maailm on ühtaegu “sula”-eelse ajaloojärgu võrdpilt ning aastaegade-tsükli surmafaas. Kevad ja suvi metaforiseerivad seevastu rahvusliku mineviku kuld-aega ning visualiseeruvad lavastuses meenutuslike või nägemuslike stseenidena Lutsu samanimelistest jutustustest. Ajaloo surve all teeb eestlaste põhiomane “kuldse mineviku” müüt (“vanapõlve jutt” Kõivu sõnutsi) läbi veidraid metamorfoose. Eri ajakihid voolavad kokku, tekitades groteskseid kombinatsioone. Näiteks esitati krestomaatiline stseen Kiire kadunud saapanõõpidest KGB-liku ülekuulamise kontekstis, kusjuures süüdlasi ähvardati Siberiga, Tootsi ahjuroop osutus vintpüssiks, saapanõõpide asemel ilmusid välja padrunid, tegelaseks tehtud Oskar Luts käsutati aga toimuvat protokollima.

“Kevade” südamliku huumoriga kujutatud koolipere lõheneb “Talis” eestlaskonna ajaloolise saatuse jõujooni pidi. Kõiv ei kujuta eesti rahvast ajaloolise vägivalla kollektiivse ohvrina, vaid tuletab “kuldse mineviku”, s.o “Kevades” varjivatest vastandustest lahkne-mise vaenulikesse leeridesse: Tootsist saab metsavend, isatust ja narritud Visakust nõukogude miilitsavolinik, jõuka peremehe pojast Imelikust hästihoolitsetud pagulane jne. “Tali” Arno varjab end põran-da all, valutab südant ning tahab enda peale võtta igavese klassi-võitluse süü, et lunastada oma rahvas. (Kõivule on üldse omane “tõlkida” ajaloolised ja ajalised protsessid eetilistesse, süü ja karistuse kategooriatesse.) Kui lunastus luhtub, apelleerib ta tegelaskonda kuuluvale Lutsule kui autorile, nõudes enese “tagasivõtmist”, seega autori konstrueeritud mineviku tühistamist, olematuks kuulutamist, milleks Kõivu tegelasest autoril puudub aga võim: “mis oli, on olnud ja paratamatu.” Vastupidiselt Lutsu jutustusele manifesteeris lavastus katkestust, lõhestumist ja erinevusi nii eestluse ajaloolises ajas kui sotsiaalses ruumis. Pole imestada, et see kohtas publiku nõutust, halvemal juhul halvakspanu. Juba lahtise peaproovi järel puhkes

² Olen neist lavastustest pikemalt kirjutanud artiklis “Klassika kohandamine lavaga: Luts, Unt ja Kõiv”, mis ilmus kogumikus “Kohanevad tekstid” (2005).

³ Pealkirja võib interpreteerida ka osutusena keskele tegelasele Arno Talile.

poleemika, kas armastatud “Kevade” on õige alus eestlaste kollektiivse süü ja mineviku valupunktide avamiseks (vt Karja 1996).

Lisatagu, et Kõivu adaptatsioonis tematiseeritakse mälu oma eri hüpostaasides — individuaalne, kollektiivne ja kultuurimälu. “Tali” fiktsioonimaailmas elatakse aega, kus mäletamine ja äratundmine on ohtlik, sest ülekuulamisel tähendab mineviku kohta tunnistuste andmine reetmist ning seab ohtu asjaosaliste elu. Ajatasandeid mängitavat lavategevust saab tõlgendada ka Arno Tali mälupeilide või sonimisi nähtud nägemustena, milles leiavad väljenduse kollektiivse alateadvuse pained. Läbiva kujundina toimiv koolipinkidest laotud monstrumlik monument, mis korraga näitab ja varjab mälestusi, näib aga võrdpildistavat “Kevadet” kui omamoodi kultuurimonumendiks tardunud teost.

Mati Undi klassikalavastusi on nimetatud eesti arhetüübi ja väikerahva komplekside skeptiliseks ning eneseirooniliseks stuudiumiks (Kruuspere 2000: 193). See väide kehtib ka “Täna õhta viskame lutsu” kohta, mille tekst on lausehaaval kokku pandud veerandsajast Lutsu teosest ning kirjaniku biograafiat ja loomingu retseptiooni dokumenteerivatest tekstidest. Lavastuse esteetika alussambaiks olid varjamatu mängulisus ja metateatraalsus. Fiktsioonimaailma ruum määratleti põhialuselt teatrilavana, kus näitlejad mängivad Lutsu teostest pärinevaid episoodide. Mängust sõltuvalt tähendusi vahetavateks tsoonideks liigendatud lava hakkas tähistama kogu eestlaste eluilm ja niisama kõikemahutavaks mängiti lava-aeg. Ka Unt toob sisse autori, Oskar Lutsu kuju koos viidetega tema elulooseikadele, mis võimaldab fiktsioonimaailma integreerida ka stalinistlikud 1940.–1950. aastad. Undi ülekirjutus avab müüdilise “kuldse mineviku” ajaloole, nagu Kõivulgi, kuid teistpidi neeldub ajalugu tsükliliselt pulseerivasse, müüdilisse aega. Erinevalt “Tali” katkestuste poeetikast toob Unt ilmsiks ajaloo korduvuse: 20. sajandi ajaloosündmusi esitatakse kui variatsioone eesti elu põhisituatsioonidele, mis olemuslikult jäävad nendekssamadeks. Kui mehed lähevad sõtta, siis saab sõda tõlgendada mõlema maailmasõja ja Vabadussõjana; kordub fraasis “vana vene aeg” virvendavad nii tsaari- kui nõukogude aeg; esimese Eesti Vabariigi olud ja reaalsused ilmutavad hämmastavat sarnasust praegusaja Eestiga jne. Nii võtab kuju pilt Eesti ajaloost kui alalõpmatust iseseisvusvõitlusest, sõdadest ja elu ülesehitamisest nende järel. Kõik ajakihid — poliitiline (ajalugu), psühholoogiline (tegelassuhted), teatralne (lavategevus) — käituvad ühtmoodi, tuues esile kordumisi ja variatsioone juba olnule. Ei toimu hüppeid ühest

ajatasandist teise, vaid nad sulanduvad sujuvalt. Niisuguse aja- ja ruumipoeetika sihiks ei olnud siiski taaskorrata rahvuslikku ajaloomüüti, vaid pigem teha nähtavaks ühe ajalookujutelma müüdisus kui selline.

Samalaadset sulandamist kasutatakse tegelaste puhul, kes on sageli sünteesitud mitmest Lutsu tegelasest ning intertekstuaalse viitestiku abil seostatud nii eesti kui ka maailmakultuuri tekstidega. Näiteks “koosneb” Undi Imesson Imelikust ja Tõnissonist, viimane valab aga isamaalist viha sakslaste vastu välja tsitaadiga Bornhöhe “Tasujast”. Tegelaste ühendamisega intensiivistab Unt nende psühholoogilisi dominante, rõhutades nende toimimist rahvuslike arhetüüpidega rahvusvahelisel kultuurilisel tagapõhjal. Samas nihestatakse Lutsu tegelaskond traditsiooniliselt tõlgendusaluselt, lammutades nendega seotud stereotüüpe: hädine punapea Kiir (Taavi Eelmaa) oli Undi lavastuses vitaalne ja visa teoinimene, melanhoolset unistajat Arnot mängis Mait Malmsten võõritava iroonilise distantsiga jne. Identiteedi teema seisukohast on kõige intrigeerivamaks täienduseks arvukate Lutsu tegelaste baasil konstrueeritud märgiline muulaste paar — venelane Bolotov ja sakslane Sumpfentopf —, kes kehastavad Eestit mõjutanud poliitilisi ja kultuurilisi jõude. Narratiivis täidavad nad sookollide rolli Lutsu jutustusest “Soo”, ideoloogiliselt nähtuvad eestlaste kollektiivsesse alateadvusesse (“sohu”) vermitud arhetüüpsete võõrastena, kellega küll lõputult sõditakse, ent kellest mingil viisil lahti ei saa. Rahvuse mentaalsesse ruumi sisse-ehitatud Teine tehakse sel kombel teatrivahenditega nähtavaks.

Lisagem, et “Täna õhta...” eksplitseerib Lutsu loominguga klassikalise ning “mäletab” oma minevikku — see on kõrgel määral eneseteadlik tekst. Unt kasutab sel otstarbel tsitaate kriitikast ja Lutsu tegelasi kehastanud näitlejate mälestustest, samuti laseb näitlejail mõnd krestomaatilist stseeni esitada n-ö performatiivse žestina, s.o rõhutatult demonstreerides professionaalset meisterlikkust.

August Kitzbergi “Libahunt” Von Krahli teatris

20. sajandi algul, meie näitekirjanduse “kuldajal” valminud “Libahunt” on kõige rohkem lavastatud eesti näidend: umbes 40 lavastust Eesti kutselistes teatrites, lisaks kaks ekraniseeringut ja ballett. Kitzbergi tugeva pärimuskultuurilise kihistusega draama (rahvalaulud ja -mängud, loitsud jms, rääkimata rahvausundilisest libahundi-

motiivist), mis mängib muistses orjaajas, on toiminud rahvuslikku müüti konstrueeriva tekstina. Sünkroonkriitika väärtustas rahva hingeelu ja muinasloo mõjuvat kujutust. Sügavamalt puudutab identiteedikujundust aga Tiina ja Tammaru pere suur vastasseis, kus põrkuvad isikliku vabaduse idee ja põline elutarkus, mis nõuab enesesalgamist rahva püsimise nimel. See antagonism väljendab sajandeid võõra võimu all elanud eestlaste traagilist dilemmat: rahvusena kestmise kohustus ja hind, enesesäilitamisprogrammi möödapääsmatus ja ohtlikkus (vt Lauristin 1987: 51–52), kusjuures Tiina kehastab ohtlikku võõrast, kelle kaudu ennast identifitseeritakse. “Libahundi” nõukogude-aegsed lavastused tegelesid nimetatud dilemmaga, asetades rõhu kord vabaduse-ideele, kord kestmise kohustusele.

1990. aastail tõi avangardistliku alternatiivteatri mainega Von Krahli teatri juht Peeter Jalakas “Libahundi” lavale koguni kahel korral. Kõigepealt esitati seda teatri avalavastusena aastal 1992. Klassikalise tuumteksti valik oli sümboolne žest, kuid sellega ei manifesteeritud traditsioonipidevust, vaid, vastupidi, müütide lammutamise soovi — “Libahundi” kasutati kultuuriliste klišeede allikana ning mängiti koomilis-paroodilises võtmes. Teist korda pöördus Jalakas Kitzbergi draama poole 1998. aastal. Täpsemalt oli seekordne “Libahunt” lavastus Kitzbergi ainetel, dramaturgideks Peeter Jalakas ning Margus Kasterpalu. Lavastus määratleti eksperimendina, mille eesmärk on uurida teatrivahenditega Kitzbergi draama keskse konflikti ja väärtuste kehtivust tänapäeva ühiskonnas. Peamiseks lavastustrateegiaks oli “Libahundi” loo esitus “teater teatris” tehnika abil: näitlejad teevad näidendiga proove ning üksiti kommenteerivad seda. Niisiis näidati laval proove, kus näitlejad rakendasid erinevaid tõlgendusmudeleid, nagu psühholoogilis-realistlik, rahvusromantiline, ritualistlik, kuid heitsid kõik need kõrvale kui kaasaja maailmapildiga sobimatud. “Teater teatris” tehnikat täiendas lava ja lavategevuse fragmenteerimine eri võtetega, mille abil “Libahunt” kui müüt lõhestati, selle elemendid paigutati uutesse kontekstidesse ning seoti nii visuaalse kui verbaalse kommentaariga. Kommentaaritasandil paiknes Augustiks nimetatud tegelane (Raivo E. Tamm), kes istus väikesel platvormil lava kohal (justkui visualiseerides autori ülevõimu). Tema ülesandeks oli kanda ette Kitzbergi remärke, samuti lõike August Gailiti jutustusest “Libahunt”, katkendeid näidendi tõlgendustest kriitikas ja muid tekste, mis moodustasid laval esitatava loo “kajaruumi”. Teiseks liigendati lava elektrooniliste meediumide abil, millega loodi võimalus simultaanseks tegevuseks lava eri regioonides

(laval, suurel videoekraanil tagaseinas, televiisoriekraanil). Video-ekraan tagalaval meenutas akent, millest avaneb vaateid tänapäeva sotsiaalsesse reaalsusse: kord rahvarohke linnatänav, kord veidrad hundisarnased kujud, kes osutusi ühiskonna heidikuteks jne. Semantiliselt aktiivseim ekraanikujund oli läbi vahelduvate maastike kulgev ja nõõri rullile keriv mees, kes identifitseeriti kui piirikoguja — ilmselt viide (tuleviku) piirideta Euroopale. Tele-ekraanil esitati muu hulgas paroodilist reportaaži sellest, kuidas “uuritakse” ühe varsa tapmist arvatava libahundi poolt — tragöödia peamotiiv uputati massikultuuri laiatarbemüstikasse, nii et ta kaotas tõsiseltvõetavuse. Nii visuaalselt kui verbaalselt töötati läbi (sageli iroonilises võtmes) opositsioon inimene – hunt, mida käsitleti opositsiooni oma – võõras analoogina. Tiina osatäitja (Liina Vahtrik) ilmus proovi väljastulijana nagu Tiinagi, ent tema erandlikkust väliste võtetega ei rõhutatud, nii et tema ohtlikkus jäi sõltuma psühholoogilisest motivatsioonist, mida kaasnäitlejad kummatigi ei leidnud.

Üks Jalakase režiivõtteid on kultuuriliselt, stilistiliselt ja ideoloogiliselt erinevate teatrimärkide simultaansed kombinatsioonid, milles nood üksteist toetavad ja/või tühistavad. Näiteks jaanikustseenis hüppasid näitlejad üle lavapõrandale asetatud väikese televiisori, mille ekraanil oli põlev lõke, samal ajal kui suurel televiisoriekraanil näidati kaadreid väliseestlaste “Libahundi”-filmi jaanitulest: modernselt tinglik teatrimäng dissoneeris filmi naiivse etnografismiga, millega omakorda dissoneerisid ingliskeelsed subtiitrid. Järgmises stseenis mängiti välja neljakordne kombinatsioon: Augusti hüsteeriliselt natsionalistlik kõne nõudega tõrjuda välja venelased (ja põletada Tiina), kaitsmaks “meie sinisilmset rassi”; rahvuslikult emblemaatiline mees karjasepasunaga kesklaval; Tiina ja Marguse hundiliku plastikaga võrgutusstseen eeslaval; saatemuusikana ansambel Rammstein. “Teater teatris” tehnika lubas vabalt kokku segada pärimus-, kõrg- ja popkultuuri elemente ning sedalaadi kombinatsioonid tõid teravalt esile modernse – müüdilise vastuolusuhte rahvusliku identiteedi diskursuses.

Postmodernistlike lavastusstrateegiate ja fragmenteeritud lava abil killustati “Libahunt” kui rahvuslikku identiteeti põhistav kultuurimüüt, selleks et uurida tema koostisosi rekontekstualiseerimise ja metatekstidega suhestamise teel. Kunstilised uuringud tõid ilmsiks oma – võõra terava opositsiooni ebaadekvaatsuse, ning müüt hüljati. Etenduse lõpul pöördusid näitlejad Augusti kui autori poole, keeldudes aktsepteerimast ja esitamast traagilist lõpplahendust ning väites,

et tema tegelased on muutunud tühjadeks, tähenduseta märkideks. Lugu jäi lõpuni mängimata ning lavastust ajendanud küsimus sai eitava vastuse. Jalakase “Libahunti” võib käsitada kivistunud natsionalismi ning Võõra kui vaenlase kuju eitava žestina. Kriitikas märgiti samuti, et lavastus “manifesteerib uut, harjumatut ja kosmopoliitset eestlaseks olemise identiteeti” (Kruus 1998).

Andrus Kivirähki “Kalevipoeg” Rakvere teatris

Kivirähki “Kalevipoeg”, mis esietendus 2003. aastal Rakvere teatri suvelavastusena (lavastaja Ain Prosa), on eesti rahvuseepose paroodiline travestia. Kreutzwaldi eepost on nimetatud rahvust loovaks tekstiks, eesti rahvustunde ideoloogiliseks teljeks (Undusk 1994: 148) ning isegi eesti kirjanduskultuuri sakraaltekstiks (Veidemann 2003: 891). Lavastuse kultuurikontekst võinuks toetada sakraliseerivat tõlgendust: 2003. aasta oli kuulutatud Kreutzwaldi aastaks, mängupaigaks oli valitud Neeruti Sadulamägi, kus legendi järgi asuvad Kalevipoja künnivaod. Vahest võib konteksti mõju näha selleski, et etendusi külastas Eesti poliitiline eliit eesotsas presidendi ja peaministriga. Ent lavastus töötas sakraliseerivatele jõududele vastu, toimides pigem blasfeemilise vastukaaluna samal kevadel Rakvere iidsel Vallimäel korraldatud üritusele, kus ca 80 vabatahtlikku (sealhulgas Rakvere teatri näitlejad) luges 14 tunni jooksul eepose algusest lõpuni ette, taaselustamaks seda kollektiivses mälus. Rituaalsele retsitatsioonile vastandus Kivirähki kibeda maiguga paroodilisus. Linda Hutcheoni järgi on paroodia täiuslik postmodernistlik žanr, kuivõrd ta oma objekti üheaegselt kehastab ja ründab (Hutcheon 1988: 11). Lavastus taasesitas tõepoolest “Kalevipoja” loo, mida on eesti sõnateatris üllatavalt harva mängitud, kuid muutis otsustavalt tegelaskujusid ja sündmuste motivatsiooni.

Vägevast hiust ja eestlaste müütilisest valitsejast sai laval tavaline, pigem väikest kasvu mees (mängis Anti Reinthal), kes eristus muust rahvast vaid vastutus- ja autunde poolest. Kivirähk põimis teksti episoodide Kreutzwaldi “Kilplastest”, mille tulemusena eestlased nähtusid rumal-uhketena ning rahva vastupanuvaim mandus valitsejate kadevõimetuks kirumiseks; kolme lihtrahvast esindava mehe rollid olid lahendatud rämekoomiliselt. Mõned Kalevipoja vägiteod, mis eeposes on pigem negatiivse tähendusega (näiteks Soome sepa poja tapmine) pööratigi liialdatud kuulujuttudeks, mida lihtrahvas mõnuga

levitab, mõned teised lahendati puht teatraalse trikina — näiteks võitlus Sarvikuga, kus hiiglase kasvu Sarvik, keda mängis kaks näitlejat, lagunes sõna otseses mõttes pooleks, kui üks näitlejaist teise õlgadelt maha kukkus. Eepose prohvetlikud lõpuväärsid (Kalevipoeg tuleb kunagi tagasi, “oma lastel’ õnne tooma”) olid aga Kivirähki versioonis laipadega äritseva Siili hädavale. Lavastus demonstreeris koomilises võtmes kangelaslugude tekkemehhanisme ning tühistas seeläbi nende müütilisi tähendusi. Õieti sooritati kaks erimärgilist demütologiseerivat operatsiooni. Ühelt poolt naeruvääristati rahvalikku elutarkust, mida väljendavad ütlused “ela lihtsalt ja tasakesi” ning “meie oleme väikesed inimesed”, ja näidati eestlast üsna skeptilisest vaatenurgast. Teiselt poolt viidi müütiline Kalevipoeg inimlikesse mõõtmeteresse, vabastades ta nii heroilisest oreoolist kui ka juhmivõitu jõumehe mainest.

Identiteedi problemaatika ja Eesti demokraatia kriitika ei hakanud lavastuses kummatigi domineerima. Selle asemel kujundas vastuvõttu lavastuse metateatraalne tasand: “Kalevipoeg” kui palaganliku suveteatri autoparoodia. Arvustustes kõneldi küll müüdidpurustamisest, kuid tõdeti samas, et tegemist on laiale publikule suunatud meelelahutusliku lavastusega, mis pilab “Eesti süldist suvekuultuuri”, olles ise selle osa (vt Avestik 2003: 39–40). Sel eesmärgil oli eepose Tuuslarist (Andrus Vaarik) tehtud agressiivne meelelahutaja, kes nii tegelasi kui vaatajaid pidevalt mängima ja lõbutsema ärgitas. Etenduse-eelne jalutuskäik mängupaika, mille vältel vaatajad said laulda rahvalikke laule, osaleda rahvamängudes ja osta eesti käsitöötooteid ning mis oli tituleeritud rahvusretkeks, manifesteeris aga rahvuslikkuse üpris ambivalentset sidumist kommertshuvidega.

Kokkuvõtteid

Kui 1980. aastate eesti teatrile oli tüüpiline rahvuslik paatos ja identiteedi kinnitamine, siis järgmiste kümnendite üleminekuühiskonnas, kus toimuvad kohanemised turumajanduse tingimuste, globaliseerumise, multikultuurilisuse ideoloogia jm uute sotsiaalsete mõjuteguritega, on teatri toimimine identiteediloomes muutunud mitmeplaanisemaks ja keerukamaks. Seda kinnitavad mõnedki tüvitekstide lavastused, mis seavad küsimuse alla rahvuslikke müüte.

Identiteet konstrueeritakse suhestumise kaudu võõra/teisega. Selles seoses väärrib eritähelepanu oma – võõra konfliktse vastanduse ümber-

tõlgendamine teise ning erineva aktsepteerimise vaimus (“Libahunt”, “Täna õhta...”). Kui nimetatud lavastused puudutavad eestlaste suhet muulastega, siis “Tali” võtab fookusesse eesti kogukonna, näidates seda mitte monoliitse rahvuskehana, vaid erinevustest ja vastuoludest lõhestatuna. “Kuldse mineviku” müüt, mida mitmed klassikateosed representeerivad, avatakse teatriadaptatsioonides intertekstuaalse viitevõrgustiku varal nii ajalooliselt kui ka tänapäeva sotsiaalsele tegelikkusele, ning seeläbi demütologiseeritakse (“Tali”, “Täna õhta...”, “Kalevipoeg”). Teatri kui visuaalse ja tegevusliku kunsti võimuses on samuti osajaotuse ja näitlejate mängulaadi toel lammutada rahvusliku karakteri stereotüüpe, mis kehastuvad klassikateoste tegelastes, ning kriitiliselt valgustada rahvuslikku psühholoogiat. See tahk on esil Andrus Kivirähki üsna blasfeemiliste tekstide lavastustes. Tema näidendite populaarsus näib baseeruvat ühest küljest äratundmisrõõmul ja teisest küljest eneseiroonilisel naerul rahvuslike pühaduste üle. (Olgu märgitud, et sel kombel kultiveerivad nad tahes-tahtmata eneseiroonilise eestlase stereotüüpi.) Vaadeldud lavastused eksplitseerivad identiteeti põhistavaid müüte kui kultuurilisi konstruktsioone ning näitavad, et identiteet ei ole etteantud, vaid “tehtud” ja muudetav.

Milliseid tekstiloo- ja lavastusstrateegiaid sel otstarbel kasutatakse? Kõigepealt kõidab tähelepanu alustekstide ülekirjutamine ja lavastamine nii, et selgelt tuuakse nähtavale teatrisituatsioon; lava-tegevus kätkeb ilmseid signaale, et tegemist on teatrimängu, mitte mimeetilise reproduktiooniga. Gérard Genette'i “Palimpsestide” järgi on tegemist semantiliste transformatsioonidega, mis kasutavad ja/või toovad kaasa diegeetilise ja pragmaatilise ülekande (vt Genette 1982: 418), kusjuures semantilisi muudatusi vallandava algtoe annab ülekanne maailma, mille esmaseks aegruumiks on lava-aeg ja lava-ruum. Diegeetiline ülekanne kehtestab sellised algingimused, mis mängu printsiibi toel motiveerivad järgnevaid transformatsioone. Ühes teatrisituatsiooni eksplitseerimisega ehitatakse etendusse sageli sisse täiendav, metafiktsionaalne tasand. Tüvitekstide staatust, nende müüdidilisust teadvustatakse lavaliste kujunditega (“Tali”) ja/või viidete-ga senistele tõlgendusmudelitele (“Täna õhta...”, “Libahunt”), rahvuslikke arhetüüpe esindavaid tegelasi mõtestatakse ja esitatakse aga teatraalsete rollidena, millega aktiveeritakse eestlase mõistmine (loodava, muudetava) rollina (vt ka Kruuspere 2000: 198). Samuti tuuakse sisse demütologiseeritud autorikuju (“Libahunt”, “Tali”, “Täna õhta...”) kui looja, kes on minetanud võimu teose üle.

Niisiis ei mõisteta teatrit neutraalse meediumina, vaid ta tuuakse nähtavale kui spetsiifiline näitamine ja vaatamise situatsioon, lavalist tegevust käsitletakse aga mänguna. Klaus Schwindi sõnul on teatri-mäng ambivalentne, dünaamiline ja genuiinselt dialoogiline protsess, milles vaataja on positsioneeritud aktiivse kaasamängijana; mäng pigem komplitseerib kui lihtsustab struktuure ja elemente, mida ta kasutab (Schwind 1997: 425). Teater mängitab ka tekste, kasutades neid nii juhiste kui mängu-asjadena, s.t andes neile mängu kaudu uusi, varem kehtinutest erinevaid tähendusi (samas: 434). Tähendusi saab teisendada ja vahetada, võttes teksti koost lahti ning asetades selle elemendid mänguga loodud uutesse kontekstidesse. Klassikat n-ö mängulises režiimis esitavad lavastused lammutavad kultuurimüüte ja toovad neis esile uusi ulatuvusi.

Kirjandus

- Annus, Epp 2000. Kirjanduskaanon ja rahvuslik identiteet. *Keel ja Kirjandus* 1: 10–17.
- Avestik, Rait 2003. Purustamisjõuta tugev poiss. *Teater. Muusika. Kino* 8–9: 36–40.
- Carlson, Marvin 2001. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Dunn, Robert G. 1998. *Identity Crises: A Social Critique of Postmodernity*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Genette, Gérard 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hutcheon, Linda 1988. *A Politics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Karja, Sven 1996. Sürrrealistlik Luts Vanemuises. *Eesti Päevaleht* 25.01.
- Kotov, Kaie 2005. Kultuur, identiteet ja enesekirjeldus. *Acta Semiotica Estica* II : 184–192.
- Kruus, Martin [= Tomson, Tanel] 1998. Libahundi lahkumine lavalt. *Postimees – Kultuur* 23.10.
- Kruuspere, Piret 2000. The Role of National Theatre at the Turn of the Millennium: Estonian Theatre Interpreting Estonian Literature in the 1990s. *Interlitteraria* 5: 86–199.
- Lauristin, Marju 1987. Kestmine kui probleem. *Teater. Muusika. Kino* 6: 50–57.
- 1997. Contexts of Transition. — Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter; Rosengren, Karl Erik; Weibull, Lennart (eds.), *Return to the Western World: Cultural and Political Perspectives on the Estonian Post-Communist Transition*. Tartu: Tartu University Press, 25–40.
- Lotman, Juri 1992 = Лотман, Юрий 1992. Память в культурологическом освещении. — *Избранные статьи* I. Таллинн: Александра, 200–202.

- Mutt, Mihkel 1987. Oskar Luts ja *fin de siècle*. Teater. Muusika. Kino 1: 37–44.
- Paavolainen, Pentti 1992. Teatteri ja suuri muutto: ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.
- Schwind, Klaus 1997. Theater im Spiel — Spiel im Theater. *Weimarer Beiträge* 43 (3): 419–443.
- Segers, Rien T. 2004. The Underestimated Strength of Cultural Identity between Localising and Globalising Tendencies in the European Union. — Kupiainen, Jari; Sevänen, Erkki; Stotesbury, John A. (eds.), *Cultural Identity in Transition: Contemporary Conditions, Practices and Politics of a Global Phenomenon*. New Delhi: Atlantic, 64–92.
- Sevänen, Erkki 2004. The Study of Cultural Identity: Development and Background of a Multi-Disciplinary Field of Research. — Kupiainen, Jari; Sevänen, Erkki; Stotesbury, John A. (eds.), *Cultural Identity in Transition: Contemporary Conditions, Practices and Politics of a Global Phenomenon*. New Delhi: Atlantic, 33–63.
- Smith, Anthony D. 1993 [1991]. *National Identity*. Reno; Las Vegas; London: University of Nevada Press.
- Undusk, Jaan 1994. Rahvaluuleteksti lõppematus. Felix Oinas, soome meetod ja intertekstuaalne “Kalevipoeg”. — Oinas, Felix. *Surematu Kalevipoeg. (Keele ja Kirjanduse raamatusari, nr 1.)* Tallinn: Ajakiri Keel ja Kirjandus, 147–174.
- 1999. Eesti kirjanduse ajast, ruumist ja ülesandest XX sajandil. *Looming* 2: 249–255.
- Veidemann, Rein 2003. F. R. Kreutzwaldi “Kalevipoeg” kui eesti kirjanduskultuuri sakraaltekst. *Keel ja Kirjandus* 12: 891–896.
- 2004. Marginality and the Renewal of Independence in Estonia. — Kupiainen, Jari; Sevänen, Erkki; Stotesbury, John A. (eds.), *Cultural Identity in Transition: Contemporary Conditions, Practices and Politics of a Global Phenomenon*. New Delhi: Atlantic, 105–122.

Kultuurilise identiteedi järelekatsumine Eesti teatris

Anneli Saro

1990. aastail leidsid Eestis aset radikaalsed sotsiaal-kultuurilised muutused: Nõukogude Liidu kui suurriigi perifeeriast kujunes iseseisva poliitilise ja majandusliku süsteemiga euroopalik riik. Uus sotsiaalne situatsioon tõi kaasa ka kultuurilise identiteedi ümberdefineerimise vajaduse. Kui pärast Teist maailmasõda ehitati Eesti eneseteadvus üles peamiselt rahvusliku ja sovetliku kultuuri vahelisele dihhotoomiale, siis iseseisva riigi tingimustes muutus see opositsioon ebaoluliseks ehk kustus. Nõukogude Liidu lagunemisele järgnenud ideoloogilises vaakumis pööras Eesti kui ida ja lääne vaheline kultuuri-saar näo Euroopasse, et leida oma uus või tõeline identiteet (post)modernses ja globaliseerivas maailmas. Sel uute subgruppide ja identiteetide perioodil polnud ühtse rahvusliku identiteedi säilitamine enam oluline.

Kunstis tõi see üleminekuperiood kaasa klassikaliste tekstide ja rahvuslike müütide dekonstrueerimise ning kriitilise läbivaatamise. Lavakunstides oli selles protsessis oluline roll Peeter Jalakal ning Von Krahli Teatril (esimene erateater, asutatud aastal 1992). Jalaka rahvuslikke teemasid käsitlevad lavastused põhinesid samuti selgetel opositsioonidel: oma – võõras, vana – uus, kusjuures oma oli tavaliselt vana ning uus tavaliselt võõras. Eesti kultuuri tüvitektide dekonstrueerimisel ning ristamisel moodsa tehnoloogia ja esteetikaga ning eksootiliste kultuuridega katsuti pidevalt järele oma ja võõra vahelist piiri. Artiklis vaadeldakse rahvusliku identiteedi uurimist ja konstrueerimist Jalaka lavastuse “Libahunt” (1998) baasil.

Märksõnad: eesti teater, identiteedi etendamine, kultuuripärandi ümberkirjutamine

1990. aastail leidsid Eestis aset radikaalsed sotsiaal-kultuurilised muutused: Nõukogude Liidu kui suurriigi perifeeriast kujunes iseseisva poliitilise ja majandusliku süsteemiga euroopalik riik. Uus sotsiaalne situatsioon tõi kaasa ka kultuurilise identiteedi ümberdefineerimise vajaduse. Kui pärast Teist maailmasõda ehitati Eesti eneseteadvus üles peamiselt rahvusliku ja sovetliku kultuuri vahelisele dihhotoomiale, siis iseseisva riigi tingimustes muutus see opositsioon ebaoluliseks ehk siis kustus. Nõukogude Liidu lagunemisele järgnenud ideoloogilises vaakumis pööras Eesti kui ida ja lääne vaheline

kultuurisaar näo Euroopasse, et leida oma uus või “tõeline”, seni varjatud rahvuslik ning riiklik identiteet (post)modernses ja globaliseerumas maailmas.

1990. aastatel vähenes rahvusliku identiteedi osatähtsus eestlaste enesemääratlemisel ning olulisemaks muutusid uued tekkivad subgrupid ja nende identiteedid. Varem või hiljem löid kõikuma peaaegu kõik traditsioonilised sotsiaalsed struktuurid ja kollektiivsed väärtushinnangud, sundides inimesi — nii indiviidide kui erinevate kollektiivide liikmetena — küsitama oma positsiooni kiiresti muutuvast ühiskonnas. Pidevalt muutuvad sotsiaalsed ja kultuurilised kontekstid, mille taustal Mina konstrueeritakse, tegid selle protsessi eriti komplitseerituks ning identiteedi ebakindlaks. Kunstis tõi üleminekuperioodi kaasa klassikaliste tekstide ja rahvuslike müütide dekonstrueerimise ning kriitilise läbivaatamise.

Lavakunstides oli selles protsessis oluline roll Peeter Jalakal ning Von Krahli Teatril (esimene erateater, asutatud aastal 1992). Jalaka rahvuslikke teemasid käsitlevad lavastused on sarnaselt rahvusliku diskursusega põhinenud samuti selgetel opositsioonidel: oma – võõras, vana – uus, kusjuures oma on tavaliselt vana ning uus tavaliselt võõras. Eesti kultuuri tüvitekstide dekonstrueerimisel ning ristamisel moodsa tehnoloogia ja esteetikaga ning eksootiliste kultuuridega katsutakse pidevalt järele oma ja võõra vahelist piiri. Näiteks “Libahundis” (esietendus 1998¹) on August Kitzbergi 20. sajandi alguses kirjutatud näidendi tegelased ja süžee — mis kujutab domineerivat sotsiaalset ja mentaalset süsteemi 19. sajandi alguse Eestis — ühendatud 20. sajandi lõpu inimestega (tegelaste ja näitlejatega), kes interpreteerivad üht vana lugu postmodernistlikust eluhoiakust ja tehnilistest võimalustest lähtuvalt. Käesolevas artiklis vaadeldaksegi rahvusliku identiteedi ja kultuuripärandi rekonstrueerimist/dekonstrueerimist ühe lavastuse põhjal ning sellega seotud interkultuurilisi suhteid ja varjatud ideoloogiaid.

Stuart Hall tõdeb:

Tavamõistes on identifikatsioon teise isiku või grupiga (või mingi ideaaliga) konstrueeritud ühise algupära või jagatud omaduste äratundmise põhjal ning sellest lähtuva solidaarsuse ja ustavuse loomuliku sulu põhjal. Vastupidiselt selle mõiste “naturalismile” käsitleb diskursiivne lähenemine identitiseerumist kui konstruktsiooni, lõppematut, pidevalt arenevat protsessi. (Hall 2000: 16)

¹ Peeter Jalakas on lavastanud August Kitzbergi “Libahundi” Von Krahli Teatris kaks korda: aastal 1992 ja 1998.

Kuid siin tekib möödapääsmatu küsimus — mil määral sõltuvad identifitseerumine ja identiteedi konstrueerimine inimese vabast või teadlikust tahtest ning mil määral sõltub see protsess ideoloogiast ja diskursiivsetest praktikatest. On ajastuid ning piirkondi, kus üks diskursiivne praktika domineerib selgelt teiste omasuguste ning subjekti vaba tahte üle — näiteks kommunistlik ideoloogia Nõukogude Liidus. Tänapäeval ollakse üldiselt seisukohal, et indiviidi moodustub identiteetide paljususest, millest mõned kehtestab ümbritsev sotsiaalne ja kultuuriline süsteem ning mõned on omaks võetud vabatahtlikult.

Nagu kõik tähistamispraktikad, allub ka see [identifikatsioon — A. S.] erinevuste “mängule”. Lähtub loogikast “rohkem-kui-üks”. See on erinevusi ületav, sümboolseid piire tähistav ja siduv, piiriefekti loov diskursiivne protsess. Ta küsib selle järele, mis on välja jäetud, oma konstitutiivse võõra järele. (Hall 2000: 17)

Seega silmas tuleb pidada mitte ainult subjekti erinevaid identiteete, vaid ka Teisi, kellest eristudes need identiteedid on konstrueeritud.

Kuna eestlased on olnud vallutatud rahvas suurema osa oma teadlikust ajaloost, kujunes nende identiteet vastanduses mitte niivõrd naabrite, kuivõrd vallutajate ja valitsejatega. Rahvusliku identiteedi kõige tähtsamaks tunnuseks on Eestis peetud inimese emakeelt, kuid 20. sajandi alguseni märkis eesti keel ka kõneleja sotsiaalset staatust ning tõusuga sotsiaalses hierarhias kaasnes tihti keele vahetus. Eestlaste Mina-pildi teine konstitueeriv komponent on olnud eesti kultuur, millest kõige rohkem on väärtustatud traditsioonilist talupojakultuuri kui kõige ehtsamat ja algupärasemat substraati, ning seda peaaegu pidevalt kuni 1990. aastate alguseni. Mõjuka folkloristi Oskar Looritsa käsitlustes esindabki traditsiooniline kultuur eesti kultuuri staatilist (vastupidiselt kaasajale oli sel sõnal tema jaoks selgelt positiivne konnotatsioon) elementi ning välismaised mõjutused dūnaamilist elementi. 1938. aastal tõdes Loorits, et need kaks vastakasse suunda hargnevat voolu tuleks kokku liita ühiseks jõujaamaks, mis suudaks töötada läbi vana rahvakultuuri reservid ning transformeerida võõrad laenud ja mõjud originaalloominguks (Loorits 2000: 218). Selle ideoloogia ühe võrsena eesti kultuuri korduvate moderniseerimiskatsete kõrval tuleb nimetada ka nõukogude kultuuri põhimaatriksit “sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik”, mille rakendamise tulemuseks olid küllaltki veidrad ning kunstlikud kunstiteosed. Kuid vaatamata kõigele tuleb tunnistada, et kuni 1990. aastateni ning mingil määral isegi praegu mängivad rahvamuusika ja -tants, rahvariided ja

-kombed, vanad uskumused ja legendid olulist rolli eestlaste mentaliteedis ning elulaadis.

Soolist identiteeti analüüsid on Judith Butler tuginenud mõistele “performatiivsus”, mis on relevantne ka rahvusliku identiteedi kehtestamise kontekstis.

Mingil juhul ei saa järeldada, et etendatav sugu (*gender*) on “tõde”; etendus kui piiratud “akt” erineb performatiivsusest selle poolest, et viimane koosneb normide kordamisest, normid aga eelnevad etendusele ning piiravad ja vallutavad etendaja ning seepärast ei saa esitatavat käsitleda kui etendaja “tahte” või “valiku” avaldust. See, mida “etendatakse”, samas varjab, kui mitte ei eita seda, mis jääb läbipaistmatuks, teadvustamatuks, mitteesitatavaks. (Butler 1993: 234)

Nii iniviidid kui kogukonnad vajavad identiteedi kehtestamiseks mingeid avalikke deklaratsioone, mis tihti on organiseeritud etenduste või rituaalidena nende terminite laiemas tähenduses. Võib koostada terve repertuaari identifitseerumis-performatiividest (mõiste “performatiiv” pärineb John Austinilt — Austin 1975), mis on üldteada ning mida kasutatakse regulaarselt oma identiteedile viitamiseks: verbaalsed deklaratsioonid, riietuskood, osavõtt teatud sündmustest jne. Kuid performatiivsus ei ole vältimatult seotud ainult kehtivate normide ja traditsioonidega, isegi vastupidi — igas etenduses² on ontoloogiliselt peidus teatud annus juhuslikkust ning (teadlikku või teadvustamatut) originaalsust, rääkimata siis normide teadlikust eiramisest. Näiteks 1980. aastate lõpus muutus Eestis suurmoeks oma rahvusliku identiteedi või sümpaatiate demonstreerimine. Rahvusvärvide (sini-must-valge) ning rahvariideelementide kasutamine riietuses kui üks kõige ilmsemaid performatiivsuse märke jättis samas piisavalt ruumi improvisatsioonidele ning individuaalsetele erinevustele. Sellised väikesed individuaalsed manifestatsioonid viitavad küll oma seostele mingi hõlmavama kontseptsiooniga, kuid ei suuda kunagi väljendada kõiki identiteediteemaga seotud tähendusi, jättes nii identiteedi tuuma ometi piisavalt hämaraks ning kaitsvalt varjule. Redutseerivale loomusele vaatamata, on nii individuaalsetel, ühiskondlikel kui kunstilistel etendustel tähtis roll kogukondade ja identiteetide loomisel ning kinnitamisel.

² Nagu eelnevalt mainitud, kasutatakse mõistet “etendus” selles artiklis laias tähenduses, hõlmates kõiki avalikke esinemisi, alates vaataja juuresolekut teadvustavast argikäitumisest ning lõpetades näiteks poliitiliste esinemiste ning religioossete rituaalidega.

Seega võib performatiivsust interpreteerida nii normide kordamisena kui ka sidususe ja järjepidevuse tagajana, mis on identiteedi säilitamise seisukohalt hädavajalik. Identiteedi ning seda tähistavate erinevate performatiivsete strateegiate ümbermängimise ja katsetamise võimalusi uuritakse järgnevalt teatri kontekstis ning Von Krahli Teatri “Libahundi” põhjal.

Von Krahli Teater on oma algusaegadest saadik olnud eelkõige erinevate kultuuride, kunstide ja kõigi avatud meeltega kunstnike kohtumispaik — interdistsiplinaarse ja -kultuurilise loomingu laboratoorium. Esteetiliseks ja ideoloogiliseks manifestiks kujunes juba teatri avalavastus 1992. aasta sügisel, August Kitzbergi “Libahunt” (esmakordselt laval ja trükis 1912), eesti identiteedi konstrueerimise programmiline alustekst, mille arvukad lavatõlgendused on tõestanud teose püsivat kunstilist väärtust ja tähenduslikku paindlikkust. Viimast kinnitas ka näidendit mängulise vallatusega dekonstrueeriv Peeter Jalaka lavastus, mis kujunes programmiliseks nii lavastaja kui Von Krahli Teatri loomebiograafias. Jalaka interpretatsioon lähtus traditsioonilise eesti külaelukujutuse profaneerimisest ja (post)moderniseerimisest, kasutades muu hulgas rokkmuusikat, rulluiske, härjavõitlust ning teisi popkultuuri heterogeenseid elemente. See kujunes eestlaste orjapõlve ja orjameelsuse ümberkirjutuseks poliitilise ja esteetilise vabaduse ajajärgul. 1998. aastal tõi Peeter Jalakas uue trupiga lavale “Libahundi” teise versiooni, mis oli tema enda sõnul teadlikult poliitilisem ja retrospektiivsem (Adorf 1998).

Etendus algab videoklipiga, mis tutvustab näitlejaid nende igapäevases keskkonnas valmistumas “Libahundi” proovideks. Tähelepanelik vaataja märkab näitlejannade eesnimede üllatavat sarnasust ning riimumist peategelase Tiina nimega: Liina Vahtrik (kehastab Tiinat), Tiina Tauraite, Katariina Lauk-Tamm. (1992. aasta lavastuses mängis Margust Margus Värav, Mari Mari-Liis Roos ning Tiinat Kristina Paškevičius.) Nii on lavale loodud ruum erinevuste ja erinewuse vabamängu uurimiseks: Tiina kui üldistatud subjekt vangistatud vastuollu ühiskonna ja oma Minaga, näitlejannad taasesitamas seda eksistentsiaalset situatsiooni etendajate ja tegelastena. Sellist interpretatsiooni toetab ka kirjanik August Kitzbergi (Raivo E. Tamm) esitatav proloog, kust selgub, et kõik need inimesed osalevad sotsioloogilises eksperimendis, millega otsitakse vastuseid järgmistele küsimustele: kas “Libahundis” kirjeldatud iidset tõesid ja väärtushinnanguid kehtivad ka selles konkreetses grupis, mille liikmed esindavad

näidendi tegelaste isiksusetüüpe?; kas süsteemi, mis töötas tõrgeteta “Libahundis” kujutatud ühiskonnas, saab üle kanda ka meie kaasaega või on midagi nii radikaalselt muutunud, et see probleem on meie ühiskonnas täiesti tundmatu? Lava-Kitzbergi ennat huvitab projekti esteetiline külg — millised on selle teksti autentse lavastamise võimalused kaasaegse teatri stilistilise paljususe juures.

August Kitzberg jälgibki kõike etenduses toimuvat lava üleval paremas nurgas tellingutel istudes ning näidendi remärke lugedes ja näiliselt mängu juhtides. Kirjaniku jumalik füüsiline positsioon lava kohal pakub talle justkui lavastaja, fiktsionaalse maailma looja rolli. Autor ei olegi surnud, võib irooniliselt konstateerida Roland Barthes'i kirjutistega tuttav vaataja, vaid tema soov lavastuse üle ülemvõimu saavutada tuuakse nüüd laval ilmsiks nii füüsilisel kui mentaalsel tasandil.

Lavapilt jaguneb neljaks erinevaks piirkonnaks: lava keskel asub näitlejate mänguplats; üleval paremas nurgas on autori, mängujuhi platvorm; tagalaval üles seatud ekraanile projitseeritakse videopilt, aken, mis pikendab lavaruumi virtuaalsetesse ja teadvustamatutesse maailmadesse; ning televiisor lava paremal küljel. Telemeediumil on mitmeid funktsioone ja identiteete: mõnikord toimib see samal tasandil näitlejatega, kes vaatavad kriminaalkroonikat koduloomi murdvast hundist, mõnikord ilmub ekraanile Kitzberg ja üritab seeläbi võimendada oma kommentaare, mõnikord kasutavad näitlejad video-kaamerat ja telerit tegelaste nägude väljasuurendamiseks infoküllasest lavareaalsusest. Feministlik vaataja võib seda tehnikat interpreteerida kui mehe pilku, mis jälgib esinema õpetatud naisekeha (Adorf 1998).

Fragmenteeritud ja sünkroniseerimata lavategevus kujutab eksplitsiitselt killustunud, ebakindlat ja veidrat maailma, nagu me seda tihti tajume. Videoekraanil tegutsev vana mees, kes kerib kokku lumisel maastikul siuglevat punast köit, ainult tugevdab seda tunnet — piirid kaovad (riigipiirid Nõukogude Liidu ja Euroopa vahel ning sees, piiritlevad erinevused mentaliteetide ja mõistete vahel, piirid fiktsiooni ja reaalsuse vahel).

Erinevad ajad ja identiteedid (“reaalsed” ja fiktsionaalsed) segunevad ka indiviidide lõikes. Lavastus kujutabki postmodernistlikku eluhoiakut koos sellele kohustusliku identiteedikriisiga. Kui fiktsionaalsel tasandil on identiteedid üsna püsivad ja sidusad, siis performatiivsel tasandil muutuvad nad fragmentaarseteks ja/või voolavateks. Teater kui kogukondlik mudel peegeldab ning illustreerib erilise selgusega sotsiaalseid rolle ning rollimängu üldiselt. Näiteks Tiina

Taurait peab näitlejana esitama kaht tema loomusele lähedast fiktsionaalset rolli, Perenaist ja Vanaema. Kuigi ta püüab laval kehas-tada neid 19. sajandist pärit tegelasi, kõlavad mitmed tema repliigid kahtlaselt kaasaegsete ja ambivalentsetena, kukkudes nii mineviku ja oleviku diskursuse vahelisesse lõhesse. “Libahunt” uuribki pluraalseid identiteete ning mineviku (teadvustamata) pärandit kui selle fenomeni fundamentaalseid aluseid.

Tiina Taurait: Kes kardinad eest ära tõmbas? [Jääb selgusetuks, kas silmas peetakse lavaeesriideid või aknakardinaid. — A. S.] Kardinad peavad ees olema, muidu kuri silm kaeb ära.

Erki Laur: Kas sa ütlesid seda nagu sina ise, Perenaine või nagu Vanaema?

Tiina Taurait: Minu vanaema rääkis nii.

Kaksikidentiteet on ka Tiinal kui peategelasel: ta on libainimene ja libahunt. Selline kahepaiksus ja isiksuse piiritlematus mõjus eel-modernistlikul ajastul hirmutavalt, kuid Tiinast saab ebaususe (uskumise ja mitteuskumise) objekt ning sümbol ka mängu tasandil. (Etenduses kutsuvad näitlejad Tiinat mängivat Liina Vahtrikut ka väljaspool mängu Tiinaks ning ka ta näitlemislaad viitab teistest suuremale seotusele fiktsionaalse maailmaga või siis proovib ta järele fiktsionaalse ja reaalse vahelisi piire.) Näidendis põhineb Tiina identiteet tema teistsugususel, selges füüsilises ja käitumuslikus eristumises teistest tegelastest — tal on tumedad juuksed ja silmad, ta on elav ja rõõmsameelne, vastandina teistele, blondidele, siniste silmadega, aeglastele ja tagasihoidlikele, kui tüüpilistele (valitud, soovitud) eesti rahva esindajatele. Lavastuses on selline füüsiline vastandus kustutatud: näitlejannad, kes mängivad Tiinat ja Marit kui kaht oponenti armastuskolmnurgas ja mentaliteetides, kelle loomulik juuksevärv (muidugi, postmodernistlikul kehaliste manipulatsioonide ajastul peaks sellist konstruktsiooni vältima) on tumeblond, esitavad tumedajuukselisi ja suhteliselt introvertseid tegelasi. Kogu trupi välimus kinnitab, et tänapäeval on heledad juuksed ja sinised silmad kohalike elanike seas üsnagi haruldased karakteristikud ning esindavad pigem eestlaste stereotüüpset ja iganenud representatsiooni.

Teistsugusus ja Teine üldiselt ning antud juhul, libahundi puhul eriti on samal ajal hirmutav, kuid ka imeteldav ja ihaldatav. Küürakas Peremees (Erki Laur) näiteks tahab loobuda inimidentiteedist ning anub oma armastatut, Tiinat, et see muudaks ka tema loomaks, libahundiks, et ta saaks olla vaba, Tiinaga võrdne, ja põgeneda metsa. New Yorgis elav eesti teatriuurija (pluraalne identiteet!) Mardi Valge-

mäe kommenteeris binaarsete opositsioonide ümberpöördumist “Libahundis” juba aastal 1971:

Näib, nagu tahaks Kitzberg ütelda, et hele on tegelikult tume ja mustapäine Tiina on see tõeline ürgeestilik tüüp, kelle dionüüsoslikku elujanu ei ole suutnud lämmatada meie rahvale peale surut kristlik vagadus. (Ning eks olegi “Libahundi” konflikt esitet ühel pinnal ristiusu ja ebausuhelise võitlusena.) (Valgemäe 1995: 69–70)

See tsitaat illustreerib ka võimalikult iidsetesse aegadesse projitseeritud autentsuseotsinguid, millest oli juttu ka eespool.

Fiktsioonide, sündmuste, ruumide, tähenduste ja identiteetide pihustumine ning käestlibisemine tuleb “Libahundis” erilise selgusega esile jaanikustseenis. Rahvatraditsioone on ikka kasutatud rahvaste representeerimisel nii teatri- kui laiemas kultuuridiskursuses. 18. ja 19. sajandi vahetusel, kui uurijad hakkasid sotsiokultuurilist reaalsust jagama rahvuskultuurideks, tekkis neil huvi erinevate rahvaste iseärasuste ning “vaimsete” karakteristikute vastu. 19. sajandi algul levis huvi kohalike elanike vastu ka baltisaksa aadlike seas ning selle üheks väljundiks olid mitmed Tallinna saksa teatri lavastused, mis kujutasid eestlaste keelt ja kombeid. Kusjuures kõige soositumateks teemadeks kujunesid talgud, jaanikupeod ja pulmad, võimaldades “autentsete” laulude, tantsude, traditsioonide ning rahvariiete presenteerimist. Koloniseeritud riikide ja rahvaste puhul on see praktika levinud tänaseni.

Lavastuse jaanikustseenis vastandatakse erinevad maailmavaated ja traditsioonid: üks näitleja teeb ettepaneku organiseerida primitiivne paganlik rituaal, teine pakub välja moodsa urbaniseerunud pidupäevakontseptsiooni, parafraseerides tuntud rahvalaulu: “Tooge benssu, tooge diisli, tooge autokummid...” Laval rullub lahti siiski üsna postmodernistlik või teatraalne versioon ilutulestikku kujutavate värviliste tolmuharjade ning üle jaanitule (lõkgetuld näitava teleri) hüppamisega. Samal ajal näidatakse teisest telerist meelelahutuseks Kanada väliseestlaste pseudoromantilist filmi “Libahunt”, kus eesti keelt räägitakse kange aktsendiga ning tõlgitakse subtiitrite vahendusel inglise keelde. Film satub Jalakase lavastuse kontekstis esindama küll puhast kämpi ning paneb näitlejad ja publiku homeeriliselt naeru rõkkama, kuid selles hakkab aegamisi aimuma prohvetlikku futuristlikku nägemust. “Libahundi” heterogeensele intertekstuaalsele diskursusele lisatakse aga veel üks kiht — akna taha (ekraanile) ilmuvad poolmütoloogilised tegelased, urgveelased August Gailiti novellist “Libahunt”. Gailiti hoiatab vaatajaid Kitzbergi suu läbi nende

hirmuäratavate võõraste kui surma märgi eest, sest nende ilmumine kuulutab ette koduloomade surma. (Hiljem kaalutakse sotsiaalkriitilist tõlgendusvõimalust: kas urgveelased pole mitte kodutud, kes võõraste akende taga telerit vaatavad.)

Pidu kogub hoogu ning lavategevus muutub dionüüsiaks: videoekraanile ilmub "Viru valge" viinapudelilt tuttav ja mehaaniliselt tantsiv torupillimängija kui jaanikustseenis joobe ja mentaalse joobumuse märk (Mihkel Muti arvates võiks see embleem saada Eesti märgiks (Mutt 1998)), Tiina ja Margus hullavad jaanituld kujutava teleri ees nagu hundikutsikad, tuues nii esile oma libahundipotentsiaali jne. Selles vabastatud mitteteadvuse seisundis avaneb veel üks mõiste "libahunt" implitsiitne tähendus. Kitzbergi mängiv Raivo E. Tamm, kes viibib füüsiliselt kogu aeg laval, ilmub nüüd ka teleriekraanile, kus ta diktori monotoonse häälega lahkab Eesti–Vene suhteid ning venelaste olukorda Eestis, puhudes nii jälle lõkkele eestlaste varjatud süütunnet. Ja kuigi Kitzbergi/diktori/poliitiku häält matab peomelu ning tema mõttelõnga on raske jälgida, võib vaataja ometi järeldada, et selles poliitilises kommentaaris peitub otsene allusioon, et hirm libahuntide (Teiste, võõraste) ees on tänapäeval muutunud kartuseks ja vaenulikkuseks Venemaa ja venelaste suhtes, nii et "nad [venelased? — A. S.] tuleb endast ära lükata, nad tuleb kasvõi tuleriidal ära põletada, et kaitsta meie sinisilmset [kas ka naiivset? — A. S.] rassi, kuni seda veel on." See teleülekanne problematiseerib nii esituse vormi (kuidas muutub erinevate rahvuste ühisest areaalist pajatav neutraalne kommentaar hüsteeriliseks natsistlikuks manifestatsiooniks?) kui sisu (kust jookseb natsionalismi ja natsismi vaheline hägune piir?).

Igal juhul rahvuslik müüt eestlaste 700-aastasest orjapõlvest on lavastuses madaldatud Vanaema kui eestluse ideaale kandva ideoloogi ning trupi ainsa heledapäise liikme subliimseks ja pateetiliseks loitsuks. Tiina Taurait (leedu nimega eestlane!) retsiteerib ülemlaulu konservatiivsusele, kannatlikkusele, kannatustele ja verele, järgides Tšaikovski esimese klaverikontserdi rütmi ja meloodiat. Kitzbergi lauseid kompileerides rõhutab ta, et meie soontes pole tilkagi võõrast verd, see on puhas ning põlvkond põlvkonna järel seisavad heledapäised inimesed, kes kõik on palju kannatanud. Paatos ja liialdus annavad sellele loitsule selgelt iroonilise tähenduse.

Televisiooni kui vahendava ja manipuleeriva meediumi mõju tuleb veel kord ilmsiks intervjuus talumehega, kelle varsa hunt maha murdis. Vastates ambivalentsele küsimusele, kas hunt meenutas inimest, analüüsib mees panteistlikust maailmavaatest lähtuvalt hundi ja

inimese sarnasusi, leides lõpuks, et hunt on ainult ilusam. Reporter aga teeb vestlusest sellise kokkuvõtte: “Nagu kuulsite, oli hunt, kes härra Kivesti varsa ära viis, selgelt inimese moodi. See peaks teile mõtlemisainet jätma nii stuudios kui kodudes.” See lakooniline lausung näib pakkuvat vastuvõtjale tõlgendusvabadust, kuid juhib ta tegelikult valetõlgenduse rajale. Siin tekib teatud paralleel ühe teise juhtumiga, 77-aastase karjuse Gaston Dominici kohtulooga, mida Roland Barthes kirjeldab oma “Mütoloogiates” (Barthes 2004: 55–60). Mõlemad lood kujutavad konflikti erinevate lingvistiliste diskursuste ning erinevate elu- ja mõttelaadide vahel.

Üleminekuaegade ja väärtushinnangute relatiivsuse teema aktiivseerub “Libahundis” korduvalt. Juba lavastuse alguses ütleb poolpime Vanaema/Tiina Tauraita Kitzbergi sõnadega:

[...] ilm on asju täis, millest meel-mõistus aru ei saa. Vaatad ja vaatad küll, aga ei näe midagi. Vana usk see tegi vahet hea ja halva vahel: sortse oli ja tarku inimesi, kes rohkem teadsid kui teised. Uus usk ei tee vahet midagi — kõik on ühesugused nõiad. Aga ometi on seal nagu veesoonekesed mulla all peidus hääd ja halba. Hääd ja halba, mida meel ei mõista. (Kitzberg 1969: 10)

Kitzbergi näidend tutvustab üht üsna üldist eksistentsiaalset, käitumuslikku ja verbaalset mustrit, mis on mittehierarhiline ja paindlik ning mida kantakse edasi kultuuriliste institutsioonide ja geenide kaudu. Seda mustrit võib interpreteerida kui sotsiaalse ja kultuurilise stabiilsuse ning jätkuvuse peamist faktorit, mis on samas avatud ka mõningatele muutustele — mustrit võib täita erineva sisuga. Teatud struktuursed muutused on samuti võimalikud, kuigi mustri süsteem avaldab sellele vastupanu. Isegi mustri dekonstruktsioon kinnitab ja tugevdab struktuuri elujõulisust, või vähemalt aktiveerib selle kogukonna mälus ja teadvuses. “Libahundi” tegelased/näitlejad protestivad näidendi traditsioonilise lõpu vastu ning autori ülemvõimu vastu nende elude suunamisel. Mari ja Margus ronivad üles Kitzbergi tasandile ning sarnaselt Pirandello näidendite (“Kuus tegelast autorit otsimas” või “Täna õhtul me improviseerime”) tegelastele nõuavad muutuste tegemist tegelaskontseptsioonis ning loo lõpus, nii et armastus võidaks kõik sotsiaalsed takistused. Mari/Katariina Lauk kuulutab sotsiaalse eksperimendi, mis pidi testima näidendis kirjeldatud süsteemi sobivust kaasaega, läbikukkunuks:

“Libahunt” ei ole kirjutatud inimestest, seal on rääkivad nukud. Me oleme nagu mingid märgid, mis peavad midagi tähendama ja võib-olla kunagi ka tähendasid, aga mitte enam. See kõik on muutunud. Maailm ei jagune mustaks

ja valgeks, omadeks ja võõrasteks, tammarulasteks ja urgveelasteks. See kõik on palju keerulisem!

Ka Margus protestib esivanemate poolt ettekirjutatud käitumismustrite ja väärtushinnangute vastu, ta tahab abielluda Tiinaga armastusest, mitte ratsionaalsetest kalkulatsioonidest ja traditsioonist lähtudes. Margus deklareerib Kitzbergile ja Vanaemale:

Mind ei huvita sinu sugu ja võsa. Mind ei huvita, et Euroopa piirid on kokku keritud. Meie joonistame sinna uued piirid, mina ja Tiina, Tiina ja mina, oma armastuse verega. Rammstein!

(Keelemängu korras võiks Margust veel parandada ning väljendada nii: “Mis on minul sinu suguvõsast, soost ja võsast!” Sellega öeldakse end lahti nii suguvõsast kui Eesti isamaast, mis ongi muutumas soo ja võsa sünonüümiks.)

Kokkuvõtteks võib nentida, et “Libahunt” jälgendab püüdlikult kõige kanoonilisemat postmodernistlikku stiili ning pole selles laadis mitte esimene ega ainuke näide eesti teatris. Samas on dekonstrueerivad iroonilised metateatraalsed mängud rahvusliku kultuuripärandi ja müütidega läbi tehtud peaaegu igas kultuuris, sest ilmselt ainult nii tulevad kohalikud iseärasused esile globaalsete struktuuride taustal. Rahvuslikku kultuuri dekonstruktiivselt uurivaid teoseid võiks nimetada ka intrakultuurilisteks projektideks, “mis otsivad rahvuslikke, tihti unustatud, mugandunud või represseeritud traditsioone, et seda [...] allikat taas väärtustada, et seda paremini positsioneerida väliste mõjutuste suhtes ning et sügavamalt mõista oma kultuuri päritolu ja transformatsioone” (Pavis 1996: 5–6). Seega kasutatakse dekonstruktiivseid strateegiaid mitte rahvusliku kultuuripärandi lammutamiseks, vaid elustamiseks.

Eesti rahvusliku identiteedi etendamise analüüsi võib viia univertsaalide tasandile William Butler Yeatsi sada aastat tagasi lausunud sõnadega — meie maailm on lõhestatud kahe igavikulise nähtuse vahel: veri meenutab suguvõsa minevikku ning hing aimab ette kosmopoliitset tulevikku (Segers 2004: 80). Nii jäävad ka seda artiklit lõpetama mõned komplitseeritud küsimused: kas eestlastel õnnestub säilitada oma kultuuriline mälu ning rahvuskehand geograafiliselt, keeleliselt ja geneetiliselt või tahab nende hing endale igavikku teistes vormides otsida ning eestlus taandub “Libahundi”-sarnaseks etnograafiliseks väljapanekuks mõnes muuseumis.

Kirjandus

- Austin, John L. 1975. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Massachusetts: Harvard University Press.
- Adorf, Margit 1998. Libe hunt. *Sirp*, 20.10.
- Barthes, Roland 2004. Dominici ehk Kirjanduse triumf. — Barthes, Roland. *Mütoloogiad*. Tallinn: Varrak, 55–60.
- Butler, Judith 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London: Routledge.
- Hall, Stuart 2000. Who needs 'identity'? — Gay, Paul du; Evans, Jessica; Redman, Peter (eds.), *Identity: a reader*. London: SAGE Publications, 15–30.
- Kitzberg, August 1969. *Libahunt. Draama viies vaatuses*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Mutt, Mihkel 1998. Libahunt — mäng, koostvõtt ja poleemika. *Eesti Ekspress*, 2.10.
- Loorits, Oskar 2000. Eesti kultuuri struktuurist, orientatsioonist ja ideoloogiast. — Loorits, Oskar, *Meie, eestlased*. Tartu: Ilmamaa, 208–259.
- Pavis, Patrice 1996. Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre? — Pavis, Patrice (ed.), *The Intercultural Performance Reader*. London and New York: Routledge, 1–21.
- Segers, Rien E. 2004. The Underestimated Strength of Cultural Identity between Localising and Globalising Tendencies in the European Union. — Kupiainen, Jari; Sevänen, Erkki; Stotesbury, John A. (eds.), *Cultural Identity in Transition. Contemporary Conditions, Practices and Politics of a Global Phenomenon*. Delhi: Atlantic Publishers & Distributors, 64–92.
- Valgemäe, Mardi 1995. Rituaalteatrist ja "Libahundist". — Valgemäe, Mardi, *Linn ja teater. Lavamärkmeid mitmelt maalt*. Tallinn: Vagabund, 59–72.

Tunne oma võõrast: Artaud' paradoks “oma” ja “võõra” semiootika vaatepunktist

Berk Vaher

Artikkel käsitleb “Artaud’ paradoksi”, mis lähtub prantsuse teatrivisionääri Antonin Artaud’ (1896–1948) kirjutistest: kui Artaud niivõrd kirglikult vastustas teatri sõnakesksust, miks ta siis ise oma teatrieksperimentides nurjus, jättes samas püsiva jälje Lääne kultuurilukku eeskätt kirjanikuna? Mis on teatri ja kirjanduse paaris talle “oma” ja mis “võõras”? Tuginedes kolmele esseele, mis vastandavad Ida (Bali) teatrit Lääne (Prantsuse) teatritele, ja analüüsides neid Juri Lotmani ja Valdur Mikita pakutud mudelite abil, väidan, et Artaud’ kirjutamine oli õigupoolest ise tema eksootilise teatriutoopia teostus — diskursiivsele vastanduv performatiivne tekstiloom e läbi “võimatu” tõlke teatri ruumipoeetikast kirjanduse keelepoeetikasse, kasutades sünes-teesiale ja glossolaaliale viitavaid kujundeid.

Märksõnad: eksootikaauuringud, semiootika, teatriteadus, kirjandusteadus

*Aga ma ütlen teile, et mulle oleks
kauniks lohutuseks mõte, et kuigi ma
ei ole täiesti mina ise, nii kõrge, nii
tihke, nii lai kui mina, ma võin veel
olla midagi. (Artaud’ kirjust Jacques
Rivière’ile, Ojamaa 1975: 9)*

“Oma” ja “võõras” ilmnevad reaalses kultuuridünaamikas harva selges polarisatsioonis. Ometi ei pruugi tunduda enesestmõistetavana ka niivõrd kompleksne “oma” ja “võõra” suhe, nagu võib kohata sürrealismist välja kasvanud radikaalse prantsuse teatraali Antonin Artaud’ (1896–1948) mõningates esseedes.

1975. aastal ““Loomingu” Raamatukogu” sarjas eestikeelsena ilmunud Artaud’ valimik “Esseid ja kirju” kätkeb kaht saatesõna — üks tõlkijalt Ott Ojamaalt, teine Jerzy Grotowskilt (mis pole küll mõistagi kirjutatud spetsiaalselt selle väljaande jaoks, kuid ometi haakub antud valikuga tihedalt). Mõlemad jõuavad Artaud’ teatri-alaseid mõtteavaldusi vaagides Artaud’ paradoksi sõnastamiseni.

Ojamaa (1975: 9) väidab: “Artaud’ paradoks on minu arvates selles, et ta keele ja kirjanduse vastu suunatud teosed on vormistatud sõnakunsti vahenditega, ja tänu sellele on tema pärand tänini elav.” Grotowski aga kinnitab: “Artaud’ paradoks seisneb selles, et tema [teatrilaseid] ettepanekuid on võimatu teostada [...] Artaud ei pärandanud meile mingit konkreetset tehnikat, ei juhatanud ühegi meetodi juurde. Temast jäid järele ainult nägemused, metafoorid.” (Grotowski 1975: 10–11).

Pole raske märgata, et mõlemad kõnelevad ühest ja samast paradoksist, erinevad vaid rõhuasetused, lähtepunktid. Ojamaa käsitleb paradoksi kirjanduse, Grotowski teatri seisukohalt. Ojamaa tajub just nimelt esseid Artaud’ mõttemaailma ülima teostusena, Grotowski jaoks on need aga “ainult”, nad on ebatäielikud, kuna jäid pühitsemata adekvaatsest realiseerimisest teatripraktikas (vähemasti Artaud’ enda poolt).

Siit aga tõuseb käesoleva artikli keskne küsimus teatrist ja kirjandusest — kumb on Artaud’ jaoks “oma”, kumb “võõras”? Sellele küsimusele ei maksa loota ühest vastust, liiati kui esseede analüüsi käigus hargnevad sellest mitmed teisedki “oma” ja “võõra” semiootikaga seonduvad probleemid.

Ida vs Lääne teater

Eriti intrigeerivaiks võib ülalmainitud kogumikus pidada kolme esseed, milles Artaud vastandab Ida (Bali) ja Lääne (Prantsuse) teatrit: “Lavastamine ja metafüüsika” (Artaud 1975: 34–46), “Bali teatrist” (samas: 47–59) ning “Idamaa teater ja Lääne teater” (samas: 60–64). Kõik tekstid on kirjutatud 1930ndate alguses ning selgelt ja sügavalt mõjutatud 1931. aastal Pariisi koloniaalnäitusel nähtud Bali tantsijate etendusest. Samas ajavahemikus formuleeris Artaud ka oma julmuse teatri põhimõtted, milles Ida–Lääne vastandus pole enam esiplaanil; ometi tugineb ka julmuse teater kui Artaud’ loomepärandi tuntuim, uurituim, jälgendatuim ja vääritimõistetuium osa suurel määral äratundmistele, mis on väljendatud kõnealuses tekstikolmikus (mida kinnitab ka antud koguteose tekstijärjestus). Ja mõistagi on meil siin tegu veel ühe mõistepaariga, mis astub keerukasse “oma–võõra” suhtesse.

Ida ja Lääne teatri vastandus neis kolmes essees põhineb väitel, et Lääne teater on tekstikeskne (nõnda tegelikult pseudoteater, lavale

pandud kirjandus), Ida teater aga ruumipoeetiline; Lääne teater on psühholoogiline (liialt kinni argielulistest inimsuhetes), Ida teater aga metafüüsiline; Lääne teatris valitseb sõna, Ida teatris aga märk. Samuti rõhutab Artaud kõikjal sõnateatri keelepoeesia ühekeelsust, vastandades sellele ruumipoeetika mitmekeelsuse ja voolavuse. Ta küsib (retooriliselt):

Kuidas on juhtunud, et teatris, vähemalt teatris sellisel kujul nagu me teda Euroopas, õigemini küll Läänemaailmas tunneme, jäetakse tagaplaanile kõik spetsiifiliselt teatraalne, see tähendab kõik, mida ei saa kõnes, sõnades väljendada, või kui soovite, siis kõik see, mis ei sisaldu dialoogis (ja samuti dialoog ise, kui selle funktsiooniks pidada lava sonoreerimist ja lähtuda sellise sonoreerimise *nõuetest*)? (Artaud 1975: 37)

Ja deklareerib:

Ma ütlen, et see konkreetne keel, mis on määratud meeltele ning on kõnest sõltumatu, peab kõigepealt rahuldama meeli, ja et meelte tarvis on olemas oma poeesia, nii nagu see on olemas ka kõneldava keele tarvis, ja et see füüsiline ning konkreetne keel, millele ma viitan, on tõepoolest teatraalne vaid sedavõrd, kuivõrd tema väljendatud mõtted jäävad artikuleeritud keelele kättesaamatuks. (samas)

Esmapilgul näib Artaud' positsioon olevat ühene: teatri "oma" on Läänes unarusse jäetud, teatri argipäev põhineb teatrile "võõral". Lähemal vaatlusel ilmneb aga mitmeid kurioosumeid.

Ülaltoodud Artaud' paradoks põhineb tõigal, et Artaud esitab oma sõnavaba teatri nägemuse kummatigi verbaalses keeles — antud juhul õigupoolest esmalt loenguvormis (sealt ilmsesti ka "ma ütlen..."); meieni kandunult aga juba kirjandusliku tekstina. Kuid samavõrd paradoksaalne on, et ehkki Artaud väljendab sel moel ambitsiooni kukutada hetkel Läänes kehtiv teatriesthetika ja asendada see uuega (ühtlasi hästiunustatud vanaga!), avaneb viimatimainitu neis tekstides aina vaid vastandatuna kehtivale esteetikale.

Niisiis: on paradoksaalne, kuidas Artaud ei keskendu enda teatri-nägemuse seisukohalt "võõras" meediumis täielikult "oma" teatri-nägemuse manifesteerimisele, vaid loovutab poole tekstiruumist justkui niigi kirjanduse valda juba kuuluvale Lääne teatri *status quo*le — ehk siis modelleerib utopiaga vähemalt samal määral seda, mida peab enda (ja teatri!) jaoks "võõraks", kuid mis Lääne kultuuriruumis (ja teatris!) on kujunenud "omaks".

Ent samavõrd on paradoksaalne, kuis Artaud'le ongi tollesinase Lääne kultuuriruumi seisukohalt "oma" just hoopis kirjandus, kus

tema ideed on kandunud üle aegade, ja “võõras” teater, milles ta eksperimente on peetud ebaõnnestunuks; ka seetõttu, et Bali teatrikeel, mida ta pidas “omaks”, oli talle tegelikult ikkagi nii “võõras”, et ta tõlgendas seda täiesti ekslikult — nagu väidab Grotowski (1975: 13).

Lotmani kultuurianalüüsi programm

Need erinevad paradoksi formuleeringud võib ka taandada nendingle, et Artaud võtab oma esseedes ette võimatu tõlkeprojekti — tõlgib ruumilise ja olemuselt mitteverbaalse märgisüsteemi kirjanduse verbaalsesse keelde. Sellest lähtuvalt on võimalik Artaud’ teatrinägemuse vaagimisel tugineda Juri Lotmani kultuurianalüüsi programmile, mis on kokku võetud artiklisse “Kultuuri fenomen” (Lotman 2002). Tõlke tulemuse osas on aga informatiivne Valdur Mikita kreatiivsuskäsitlus, eriti selle osa, mis puudutab sünnesteesiat ja glossolaaliat kui semiootiliste eksperimentide mudeleid (Mikita 2000: 75–77).

Lotman esitab alljärgneva mudeli:

Kujutagem ette kahte keelt L_1 ja L_2 , mis on üles ehitatud sedavõrd erineva põhimõtte järgi, et täpne tõlge ühest teise näib täiesti võimatu. Oletame, et üks neist on keel stabiilseid tähendusi omavate diskreetsete märgiliste ühikute ja teksti lineaarse süntagmaatilise organisatsiooniga, teist aga iseloomustab adiskreetsus ja ruumiline (kontinuaalne) elementide organiseeritus. (Lotman 2002: 2646)

Artaud’ käsitluses on L_1 positsioonis “keelepoeetiline” Lääne teater ja L_2 positsioonis “ruumipoeetiline” Ida teater. Veelgi produktiivsem on Artaud’ vastanduse tõlgendamine Lotmani mudeli edasiarenduse baasil:

Võimatus täpselt tõlkida tekste diskreetsetest keeltest mittediskreetsetesse-kontinuaalsetesse ja tagasi tuleneb nende põhimõtteliselt erinevast ehitusest: diskreetsetes keelelistes süsteemides on tekst märgi suhtes sekundaarne, s.t jaguneb selgelt märkideks. Ei ole raske eristada märki kui teatud algset elementaarset ühikut. Kontinuaalsetes keeltes on esmane tekst, mis ei lagune märkideks, vaid on ise märk ja märgiga isomorfne. (samas: 2650)

Artaud’ Bali teater on küll tõlgitud diskreetsetesse metafooridesse, aga need metafoorid koonduvad ühe ja sama teema ümber, milleks on selle teatri ruumipoeetika ise. Artaud ei esita juhiseid selle teatri tehniliste võtete õppimiseks ega etenduse süžeed, ta esitab Bali teatri kui märgi. Ning selle märgi denotaat ei ole enam mitte Artaud’ jaoks

vapustav “võõras” — too konkreetne etendus, mida Artaud nägi (ega ammugi mitte kogu tegelik Bali teater) — vaid juba Artaud’ enda “oma” ruumipoeetiline utoopia, millesse on Brian Singletoni (2001: xxx–xxxi) sõnul sulandunud mitmed varasemadki eksootilised kogemused.

Seda kinnitab ka Grotowski (1975: 13): “Bali teater oli Artaud’le sama, mis ennustajale kristallkuul. Seal nägi ta hoopis teist etendust, mis tema vaimusügavuses oli seni uinunud, ja see, mida Bali teater temas äratas, annab meile ettekujutuse tema enda tohutust loomepotentsiaalst.” Niisiis: Artaud’ jaoks oli “oma” teater olemas juba enne Bali etenduse nägemist; viimast tulebki käsitada vaid lähima elulise metafoorina, mis Artaud’l oma utoopia väljendamiseks võtta oli, mitte aga selle utoopia endana, mida Artaud oleks pidanud teatrikeeles jäljendama või saanud Euroopa teatrikeelde drastiliste kadudeta üle kanda.¹

Sünesteesia ja glossolaalia

Selle utoopia tõlge kirjanduskeelde tugineb sünesteensial ja glossolaalial, mida Mikita käsitab kogu anomaalse kreatiivsuse võtmemõistetena (niisiis ka konstantidena kõigis individuaalsetes eksootikates):

Glossolaalia on seotud keeleühikute ebatavalise piiritlemisega, sünesteesia aga ebatavaliste assotsiatsioonidega kahte erinevasse koodisüsteemi kuuluvate kognitiivsete üksuste vahel, olles seega geneetiliselt seotud troobiga. [...] Kui glossolaaliat võib teatud mõttes vaadelda kui kreatiivset elementaarmehhanismi ühe keele piires, siis sünesteesia kujutab endast loovat elementaarmehhanismi kahe erineva keele kokkupuutepunktis. Siit tuleneb ühtlasi põhimõtteline võimalus kasutada mõlemat nähtust semiootilise eksperimendi mudelina. (Mikita 2000: 75)

Kui lisame siia ka mõlema nähtuse spetsiifilisemad määratlused — sünesteesia puhul sekundaarsete aistingute ilmumine (Mikita viitab

¹ Grotowski põhjendab ka, miks ei saanudki: “Märke, mis Idamaa teatris kuuluvad lihtsalt üldarusaadavasse tähestikku, ei saa, nii nagu Artaud seda tahtis, üle kanda Euroopa teatrisse, kus iga märk peab psühholoogilistest ja kultuurilistest assotsiatsioonidest lähtuvalt eraldi tekkima, enne kui ta saab omandada mingi erineva tähenduse.” (Grotowski 1975: 14). Ja deklareerib ju ka Artaud ise: “...nad annavad meile õppetunni, mida meie teatritehnikud kohe päris kindlasti ei suuda omandada.” (Artaud 1975: 54).

värvuse tajumisele helides, samas: 76) ja glossolaalia puhul kõneleja spontaanne, emakeelest erinevate ja dešifreerimatute foneemide produtseerimine (samas), osutub nende kesksus Artaud' esseedes juba ilmseks.² Ta iseloomustab Bali teatrit järgnevalt:

Igaühel neist väljendusvahendeist on oma poeetilisus, kõigepealt talle sisimalt omane, siis aga irooniline, mis tuleneb sellest, mil viisil ta kombineerib teiste väljendusvahenditega; edasi tulevad nende kombinatsioonide, nende vastastikuse reageerimise ja hävitamise tagajärjed, mida on hõlpus märgata. [...] Bali teatris heli võrdub žestiga, ja selle asemel, et olla lihtsalt dekoratsiooniks või saateks mõttele, arendab seda edasi, juhib, hävitab või muudab sootuks jne. (Artaud 1975: 39)

Artaud tajub taolist teatrit “tegutseva metafüüsikana” (samas: 43; see ei vaja mingit verbaalkeelelist selgituskihti, sest toimib juba eneseküllaselt, lausung on lahutamatu lausuja tegevusest — sõnad oleksid vaid voolu katkestajaks. Ja ometi modelleerib Artaud selle sünnesteetilis-glossolaalse keele just sõnutsi:

Kõige veenvamad vastavused seovad pidevalt nägemis- ja kuulmismeelt, vaimu- ja tundeelu, tegelaste žeste esilemanatud taime liikumisega mingi pillihääle kaudu. Mõne puhkpilli ohked jätkavad häälepaelte vibreerimist sellise samasustundega, et ei saagi aru, kas hääle kestab edasi või on mõte juba algusest peale absorbeerinud hääle. Iga liiges mängib: küünarnukist painutatud käsi moodustab muusikalise nurga, jalg vajub alla, põlv kõverdub, sõrmed paistavad labakäe küljest lahti tulevat, kõik see tundub meile pideva peeglite mänguna, kus inimese jäsemed paistavad edasi andvat kaja, muusikat või orkestrihelsid, puhkpillid manavad esile kujutluse täistuubitud linnumajast, kus näitlejadki ei tee muud, kui vaid lendlevad nagu liblikad. Meie teatril pole iial olnud vähimatki aimu sellisest žestide metafüüsikast (samas: 49).

Olles ilmsesti ka ise teadlik enda kirjutatu paradoksaalsusest, nagu ka tajudes taolise iidse traditsiooniga võrdväärse teatrikeele kehtestamise lootusetust Lääne teatris, ei suuda Artaud verbaalsest keelest ka oma

² Seejuures on huvitav, kuidas Artaud (1975: 43) toob märgina sisse draakoni kujundi, mida võib pidada ka kogu “orientalismi” märgiks. Lisaks on draakon erinevate olendite kehaosadest konstrueeritud hübriidina ju ise glossolaalne utoopiline eluvorm, ning (hüper)intellekti eviva kohutava loomolendina ka eri koodisüsteeme hõlmava semiootilise eksperimendi tähenduses sünnesteetiline. Veelgi intrigeerivam on, kuidas Artaud sama hooga internaliseerib oma utopias draakoni kui ülima “võõra” — “oma” teatri käivitumiseks vajaliku metafüüsilise Hādaohu — ja modelleerib “oma” teatri vastased samas vaimus, nimetades oma kaasaegseid dramaturge “inimmadudeks”.

teatrivisioonis päriselt loobuda. Kui esialgu pagendab Artaud verbaalse keele täielikult (“Lääne teatri” pärisosana ja “oma” teatril “võõrana”), siis üsna kohe võtab ta sõna kummati “oma” teatrisse tagasi, ehkki “puhastatud” kujul:

Keeleline metafüüsika tähendab artikuleeritud keele kasutamist selle väljendamiseks, mida ta harilikult ei väljenda, tema kasutamist uudsel, erandlikul ja harjumatul viisil. See tähendab, et talle tuleb tagasi anda füüsilise vapustamise võime, aktiivselt jagada ja jaotada teda ruumis, võtta intonatsioone absoluutselt konkreetsel viisil ja anda neile tagasi võime midagi puruks rebida või tõepoolest väljendada, mis tähendab pöördumist keele ja tema labaselt utilitaarsete allikate vastu, võiks isegi öelda, et tema alimetaarse, jahiloomaliku päritolu vastu, mis tähendab lõppude lõpuks seda, et keelt tuleb vaadelda *loitsimisena*. (samas: 45)

Otsese seose loomine maagia ja nõidumisega (vt ka samas: 63–64) aitab ka selgitada näilist vastuolu Artaud’ utoopilise teatrikeelee voolava meeltekesksuse ja täpselt kalkuleeritud intellektuaalsuse vahel: maagia traditsioonides on ju samuti kandvaks ettekujutus mingisuguse kõrgema/sügavama salajase korra tabamisest, ehkki selle vahendiks on nii süneesteetiline rituaal kui glossolaalne manamine.

Seda kinnitab ka Singletoni spetsiifilisem formulatsioon Artaud’ paradoksist: “teadlik õpitud käitumine ja alateadlik vabanemine sellest” ning tõlgendus selle lahendusest: “väline tõde, mis on käitumise motivaatoriks, tõlgitakse kodeeritud kehalisse jutustusse, mis oma jutustamise käigus loob materiaalse reaalsuse, mille kaudu võib avalduda sisemine tõde.” (Singleton 2001: xxxiv).

Performatiivne vs diskursiivne tekst

Millise vastuse annab eelnev käsitlus aga Artaud’ paradoksi eelmistele formulatsioonidele “oma” ja “võõra” semiootika vaatepunktist?

Väidan, et kui Artaud kasutas Lääne teatri kirjanduslikkuse vastustamiseks ise kirjandust, siis nõnda, et tõi kirjandusse Ida teatrisse projitseeritud utopia maagilise (süneesteetilis-glossolaalse) performatiivsuse. Grotowski räägib Artaud’ veast Ida teatri modelleerimisel, miska mudel teatripraktikas tööle ei hakanud, kuid see tõlgendus võib hoopis olla Grotowski enda viga. Kuigi Grotowski tõdeb, et “Artaud eitas diskursiivset printsiipi teatris” (1975: 12), käsitab ta ometigi Artaud’ esseid *diskursiivsetena*, selmet tajuda nende

performatiivsust. Need esseed polnud mitte nurjunud teooria teatritegemiseks, *need juba olidki teostunud teater*.³

See väide tundub ehk tavamõistusliku kultuuri kategooriate seisukohalt absurdne — kuidas saab *kirjanduslik tekst* (isegi mitte draamatekst!) juba ise olla *teater*? Ometi võib väitele kinnitust leida ka teistest käsitlustest, mis vaevad Artaud' loomingut “oma” ja “võõra” semiootika võtmes.

Murasov võrdleb Artaud' esseid Bahtini tõlgendusega Rabelais' loomingust kui kirjanduslikust lavast: “Nagu Bahtin, nii ka Artaud üritab ületada eristust semantika ja somaatika vahel, mis on aluseks traditsioonilisele teatrile.” Seejuures jääb see eristus paratamatult ületamata ning Artaud' teatri “julmus” võibki Murasovi arvates olla “sügav šokk, mis tekib somaatika ja semantika, keha ja vaimu eristuse pöördumast — teisisõnu, kirjanduslike psühhosotsiaalsete mõjude pöördumast”.⁴

Šokk tabas Artaud'd utopia teostamatuks osutumises teatri enda keeles, kui see oli ometi teostunud kirjanduse keeles. Vähe sellest, et performatiivsus sisenes edukalt diskursiivsesse ruumi — tulemus sidestus ka edukalt tagasi performatiivsesse ruumi Artaud' loengutena, mis olla olnud ülimenukad. Ja just oma tekstide suulises ettekandes õnnestus tal ehk veel kord oma utopia realiseerida.

Artaud kui inimteater — lihaks saanud paradoks

Helga Finter on juhtinud tähelepanu Artaud' loomingu mõneti varjujäänud osale — elu lõpuaastatel salvestatud “radiofoonilistele” etendustele, eksperimentaalsetele monokuuldemängudele, milles Artaud dekonstrueerib keele ja ka kujutluse kehastruktuuri erinevate häälte abil vahemikus 200st 1200 hertsini: “Polüloogiline subjekt visandab kõlaruumi, millesse kirjutatakse üle kaheoktaavilise diapaseoniga esile-

³ Samavõrd eksib Singleton (2001: xxix–xxxvi), kui ta näeb Artaud' Bali tõlgendustes “orientalistlikku” nurjumist Artaud' enda totaalse autentsuspüüu vastu. Sellel, et Artaud ise ei kogenud Bali teatritraditsiooni seisukohalt enamast ühest etendusest ja tõlgendas seda etendust tarbijaeksootilises võtmes, ei ole tema loomingu seisukohalt erilist tähtsust, kui lähtume autentsusest Artaud' enese eksootilise utopia suhtes, mitte Bali kultuuri suhtes.

⁴ Murasov, Jurij 2001. “The Body in the Sphere of Literacy: Bakhtin, Artaud and Post-Soviet Performance Art”. ARTMargins, <http://www.artmargins.com/content/feature/murasov.html>.

kutsutud häälte abil detsentreeritud subjekti semiootiline ja polümorfne joovastus [*jouissance*]” (1997: 24).

See oli õigupoolest naasmine esseedes saavutatud tekstuaalse teatri juurde, milles “omale” mitteverbaalsele teatriutoopiale andis maagilise elu metafüüsiline hädaoht, “võõras”:

Artaud’ jaoks oli selleks “võõraks” keel kui Seadus, esilekutsutud hääli ja esilekutsutud kõne, nagu ka perekond ja ühiskond. Ometi muutis ta “võõra” kuuldavaks, kirjutades keelde sisse ja moduleerides glossolaalides semiootilisi energiasid ja nende joovastust [*jouissance*]. (samas: 26)

Viidates Artaud’ enda sõnastatud epiteedile “Mina, Antonin Artaud, olen enda poeg, isa, ema, ja mina ise”, tõdeb Finter: “Seda mitmetist “mina” saab genereerida vaid kirjutamisprotsessis [...] mis transkribeerib ja artikuleerib Artaud’ unikaalset suhet keelde ja enda kujuteldavasse kehapaleusse” (samas).

Väljaspool sõna (mille Artaud muutis utoopiaga “omaks”) kadus ka utoopia kommunikatiivsus, naastes mõningal määral vaid Artaud’ karjelses tagasipöördumises keele juurde. Seega leiab tõestust Lotmani tees, mille kohaselt

mitte mingi mõtleval seadeldis ei saa olla ühestruktuurne ja ükskeelne: ta peab tingimata sisaldama erikeelseid ja vastastikku tõlkimatuid semiootilisi moodustisi. Igasuguse intellektuaalse struktuuri hädavajalikuks tingimuseks on tema sisemine semiootiline eripalgelisus. (Lotman 2002: 2647)

Artaud ise oli kahtlemata mõtleval seadeldis, kes koosnes vastastikku tõlkimatutest semiootilistest moodustistest — ja tema loominguga maagia rajanes just nende moodustiste kummalisel tõlkimisel, mille käigus “oma” ja “võõra” piirid sünesteetilis-glossolaalselt hägustusid. Nõnda ongi Artaud inspireerinud Claude Schumacheri (2001: xxi) väitma: “Artaud oli lihaks saanud paradoks” ja Brian Singletoni (2001: xxxv) nentima, et tema eneseideaaliks oli “inimteater”.⁵

⁵ Lisagem siia Murasovi väide, et “Bahtini turuplats, nagu ka Artaud’ teatrilava on mitte niivõrd konkreetsed kolmemõõtmelised ruumid representatsiooniks ja näitlemiseks, kuivõrd pelgad platvormid inimese (kõne-)keha virtuaalseks etendamiseks” ja Finteri (1997: 17) kinnitus, et Artaud’st sai “keelest ja sõnadest tehtud olend”, kelle “otsing osutus viimaks otsinguks “võimatu” teatri järele, “võimatuse” teatri järele. See hõlmab utoopiat, millesse kätkevad teatri asukoht ei ole kindlalt määratletav, kuna selle toimumispaiku võib ja tulekski tekitada vaid selle üksikvaatajate ja lugejate vaimus.” (samas: 19).

Postskriptum: Artaud' paradoks tänases Eesti kultuuris

Artaud' paradoks pole kultuuriloos sugugi ainukordne — ehk on tegu hoopiski kogu praeguse kultuurisituatsiooni mudeliga. Viitab ju Mikita oma kreatiivsuskäsitluse kokkuvõttes Bradd Shore'ile, kelle järgi

on kujunenud mõnevõrra veider situatsioon, kus paralleelselt eksisteerib kaks erinevat tähendusgeneesi ja loomingu käsitlemise traditsiooni — semiootiline ja psühholoogiline — mis omavahel praktiliselt ei haaku. Shore prognoosib, et juhul, kui tähendust püütakse mõista kui protsessi (vastandina staatilisemale struktuurimetafoorile), on lähitulevikus oodata mõlema traditsiooni sulandumist. (Mikita 2000: 101)

See dialoog kestab praegugi, ka Eesti kultuuris — ja sulandumine ei sünni kuigi kergelt. Võib ju ilmseid sarnasusi tuvastada Artaud' ja andreas w (Andrus Laansalu) poeetikas; ning ka andreas w esseid tõlgendatakse sageli diskursiivseina, mitte performatiivseina.⁶ Küllap aga ongi selle kreatiivse sulandumise katalüsaatoriks vaja semiootikat.

Kirjandus

- Artaud, Antonin 1975. *Esseid ja kirju*. [Loomingu Raamatukogu 12/13]. Tallinn: Perioodika.
- Finter, Helga 1997. Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty. *The Drama Review* 41(4): 15–40.
- Grotowsky, Jerzy 1975. Ta ei olnud täiesti tema ise. — Artaud, Antonin. *Esseid ja kirju*. [Loomingu Raamatukogu 12/13]. Tallinn: Perioodika, 10–17.
- Lotman, Juri 2002. Kultuuri fenomen. *Akadeemia* 12: 2644–2662.
- Mikita, Valdur 2000. *Kreatiivsuskäsitluste võrdlus semiootikas ja psühholoogias*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Ojamaa, Ott 1975. Saateks. — Artaud, Antonin. *Esseid ja kirju*. [Loomingu Raamatukogu 12/13]. Tallinn: Perioodika, 5–9.
- Schumacher, Claude 2001. Introduction. — Schumacher, Claude; Singleton, Brian (eds.), *Artaud On Theatre*. London: Methuen Drama, xi–xxviii.
- Singleton, Brian 2001. Artaud, East and West. — Schumacher, Claude; Singleton, Brian (eds.), *Artaud On Theatre*. London: Methuen Drama, xxix–xxxvi.

⁶ Hiljuti näiteks Jan Kaus, “Tõe keerubid ja võrgustik”, Areen, 28. aprill 2005 — vastus andreas w artiklile “Talupoja hämar unenägu”, Postimees, 5. aprill 2005.

Subjekti taandumine ironistlikus praktikas: eneserepresentatsiooni muutumine kunstis (eesti kunsti näitel)

Martin Rünk

Vaatluse all on kunstniku kui subjekti ja tema subjektiivsuse väljendumine eneserepresentatiivsetes töodes eesti kunsti näitel. Eneserepresentatsiooni olemus on 20. sajandi jooksul läbi teinud otsustava murrangu, mille peamiseks teostajaks oli 1960.–1970. aastate lääne kontseptualistlik keha-, tegevus- ja videokunst. Richard Rortylt laenatud ironistliku käitumismudeli mõiste abil käsitlet subjekti soovi ja suutlikkust sisse viia muutusi enda kujutise kasutamises ning uurin, miks hoolimata ponnistustest jääb kunsti autonoomne positsioon lõppkokkuvõttes siiski ületamatuks. Üheks selliseks autobiograafilisuse ainuvalda nullivaks mudeliks osutub kehakunsti intersubjektiivne loomus, mis tähistab kunstniku ja auditooriumi ühist tegevust kunstiteose tähenduse kujundamisel. Sarnane skeem esitub ka analüüsides visuaalkunsti ikoonilist koodi, mille puhul tähistatavaks pole Groupe µ käsitluses mitte semioosiväline reaalne objekt, vaid seda märgiloomesituatsioonis esindav kultuurikogemuse poolt filtreeritud mudel ehk referent.

Märksõnad: eneserepresentatsioon, kehakunst, kunstisemiootika, ikoonilisus

Eneserepresentatiivne kunst on möödunud sajandi jooksul näidanud üles ootamatut paindlikkust. Kuigi kitsaste žanripiiridega portreede ajastu on pöördumatult möödas, toimib eneserepresentatiivsus endiselt kunstiilma ühe keskse printsiibina ja isegi tugevamalt kui enne. Tõde nagu teisedki (meta)tähistajad on tunnistatud tähenduselt triivivaks ning välismaailm hāguseks ja ebamāāraseks nāhtuseks. Nii osutub iseenda ja maailma vaheliste suhete uurimine kõige vähem korruptsioonialtiks uurimisvallaks, kuid nüüd juba uues transgressiivsemas — elu ja kunsti piire järjest enam ületavas võtmes. Kehakunsti diskursiivsele kogemusele toetudes ilmneb siiski, et hoolimata nāivast piiride kadumisest on tegemist illusiooniga, mida hoiab üleval ja samas ka eitab kunsti(teose) enese narratiivne struktuur.

DIAGRAMM 1: kehakunst räägib

Kehakunst on 1960.–1970. aastail peamiselt euroameerika kultuuri-ruumis levinud ja tegevuskunstist võrsunud kunstinähtus, mis oma eriliseks vaatlusobjektiks on võtnud kunstniku tema kehalisuses, et selle kaudu edasi anda oma sotsiaalselt angažeeritud programmi. Ühtviisi sobivaiks väljundeiks võivad olla nii *performance* kui ka foto, film, video ja/või tekst, mis dokumenteerivad privaatset aset leidnud aktsiooni. Üheks kehakunsti oluliseks aluseks oli kontseptuaalne kunst, mis seadis oma eesmärgiks tegeleda aja-, ruumi- ja materjali-kogemustega otse, mitte objektide kaudu. Kunstniku keha osutus selle tarbeks kõige sobivamaks väljendusvahendiks. Filosoofias oli inimese eksistentsi kehalisuse rõhutajaks Maurice Merleau-Ponty, kes raamatus “Phenomenology of perception” seadis endale ülesandeks ületada kartesiaanlik keha ja vaimu lahusus ning näitas, et keha toimib filtrina maailma ja inimese vahel. Keha ei saa seega käsitleda kõigest ühe välismaailma objektina teiste seas, vaid ta kujutab endast vahelüli objekti ja subjekti vahel (Merleau-Ponty 1981: 198–199).

Kehakunsti tihti rõvedustesse eskaleeruvates aktides uurivad kunstnikud “iga kehaosa iga funktsiooni iga võimalikku aspekti” (Vergine 2000: 8) ning toovad selle halastamatu aususega vaataja ette, sundides neid suhestuma nähtuga. Esmakordselt 1974. aastal ilmunud mõjukas essees “Body language. Body art and like stories” räägib itaalia kriitik ja kuraator Lea Vergine, et kehakunsti üheks eesmärgiks on ületada kultuuri ja tsivilisatsiooni piir, et näidata inimese tabude taha peidetud olemust. See on ihade, keeldude, enesenäitamise, sadistlike mõnude ja surmaimpulsside labürint, mis kunstivälises maailmas võiks liigituda psühhopatoloogiliste ilmingute alla, kuid kunstiruumis saab teatava ebaisikliku ja rituaalse iseloomu (Vergine 2000: 9). Inimestele omane empaatiavõime laiendab kunstniku kogemused ka vaatajale — avalikult eksponeeritav valu ei ole kunagi ainult kunstniku oma, vaid situatsiooni intersubjektiivsus üldistab selle ja tekkinud kollektiivne kogemus eemaldub seega autorist. Kehakunsti üks tähtsamaid uurijaid Amelia Jones rõhutabki kehakunsti intersubjektiivset olemust, terava piiri kadu vaataja ja kunstniku vahel (Jones 1998).

Tekkinud dünaamilist intiimse, privaatse ja avaliku triaadi nimetab Richard Martel performatiivi koeks, mis esmakordselt avaldus juba futuristide tegevuslikus kunstis. Triaadi dünaamika aluseks võib pidada intiimse tungimist avalikku, sest see seab norme rikkuva strateegiana kahtluse alla kehtivaid ühiskondlikke väärtusi (Martel

2001: 32). Teistest tegevuskunsti vormidest, mis kõik kasutavad ühel või teisel viisil kunstniku füüsilist keha, eristab kehakunsti suurem keskendumine just intiimsele, et selle kaudu väljendada subjektide konstrueeritust.

Amelia Jones kirjutab kehakunstist kui nähtusest, mis ilmekalt kirjeldab eelmisel sajandil toimunud muutusi subjektimajanduses. Võttes aluseks modernismi ja postmodernismi vastanduse, konstrueerib ta ka vastavad subjektid. Modernistlik subjekt kujutab endast juba valgustusajast alates aktuaalset kartesiaanlikku subjekti, kes kehatu ja transtsendentaalsena on fokuseeritud ja igal hetkel enesest teadlik. Sellele vastab kunstiilmas kangelaslik kunstnik-geeniuse figuur, kellele on iseloomulik kehatu ja osavõtmatu [*disinterested*] positsioon (Jones 1998: 37). Feministlik mõte on sageli pööranud tähelepanu asjaolule, et modernistlikel autoportreedel kujutavad kunstnikud (tollal peamiselt valged mehed) ennast loomulikustatud normatiivsuse näitena, mistõttu nad näivad oma töödes olevat korraga nii kohal kui ka eemal. Nad on avalikku ruumi toonud oma privaatse, kuid mitte intiimse keha; on tunnuslik, et autori keha jääb modernismis peaaegu eranditult varjatuks. Isegi kui see kunstnik-geenius üritab luua endast väikekodanlikele väärtustele vastanduvat kuvandit, säilitab ta enda ja kunstikriitika silmis identsuse oma töödega (Jones 1998: 62, 66).

Postmodernistlikku subjekti iseloomustab seevastu intersubjektiivsus (teistest sõltuvus) ja selle kaudu ka killustatus. Eelnevale normatiivsusele hakkab vastanduma mittenormatiivsus: keha kujutamine sooliste, soorolliliste, rassiliste, klassikuuluvuslike jt teadlike või mitteteadlike tunnuste varal. Intiimse kaasamisega omandab kehakunst sotsiaalse ja poliitilise mõõtme ning haakub seega oma ajaloolise kontekstiga 1960.–1970. aastail, mil toimus sotsiaalselt aktiivsete survegruppide märkimisväärne tõus läänes.

Nende kahe subjekti käsitluse ristumiskohta paigutab Jones Jackson Pollocki, kelle *action painting*us saavad kokku modernistlik kunstnikufunktsioon ja intersubjektiivne vajadus publiku järele. Samas tunnistab ka Jones, et nihe kontseptsiooni suunas, mis defineerib subjekti fragmentaarsena, ei ole “olemuslik” nihe mitte subjektis, vaid viisis, kuidas kunstiajaloo diskursus seda subjekti mõtestab (Jones 1998: 57). Nii näiteks kujutas Marcel Duchamp oma väikekodanliku *alter ego* Rose Sélavy’na (Man Ray fotod 1921–1922) endast olulist kõrvalekallet tavapärasest modernistlikust subjektist. Seega piirid ei ole tavaliselt nii selged, kui neid konstrueeritakse. Võttes omaks, et

subjekti nihestatus on alati juba olemas, eristab postmodernistlikku subjektipositsiooni modernistlikust fakt, et esimene esitab oma nihestatust, mitte ei suru seda alla. Tunnistatakse, et tõde ega identiteeti pole võimalik lõplikult määratleda ja nähakse subjekti sõltuvust tõlgendavast tegevusest (Jones 1998: 58).

VORMEL 2: ironistlik subjekt

Kaasaegse kunsti sisemine sundus tegeleda sotsiaalsusega, mis on puhtesteetilised kvaliteedid dekoratiivsetena kunstiilma äärealale tõrjunud, lubab kunstnikke vaadelda subjektidena ideoloogilise diskursuse raames. Endast rääkides jutustavad nad üksikute näidete varal ümber ka ühiskonda. Kunstnik on oma tegevuse sotsiaalkriitilise eesmärgipüstituse teadvustanud (nagu Barthes'i mütoloog), ometi etteantud mõtlemis- ja väärtushinnangute maatriksisse pidama jäädes. Taolist kahetist olukorda kirjeldab Louis Althusseri tähelepanek, et "subjekt" on mitmetähenduslik mõiste — ta tähistab üheaegselt nii iseseisvat, algatusvõimelist kui ka mingile tegevusele allutatud olendit (Althusser 1993: 56).

Kuigi subjekt üritab ideoloogilist struktuuri paljastada, jääb ta sellega ikkagi seotuks. Nii leiab Umberto Eco, et ideoloogia on semiootikaväline jääk, mis määrab semiootiliste sündmuste kulgu. See on igasugune kommunikatsioonile eelnev eelteadmine, mis on haaratud semantilise välja, kultuuriliste üksuste ja seega väärtussüsteemide struktuuri (Eco 1994: 168).

Uuspragmaatik Richard Rorty vaatleb oma subjekti ainult keelelise maailma piires, nagu Althussergi, kelle jaoks ideoloogia on "representatsioon", mis tähistab indiviidide imaginaarset suhet oma olemise tegelike tingimustega (Althusser 1993: 36). Ideoloogiline väli koosneb Rorty jaoks erinevatest sõnavaradest, kus iga loovinimese ülesandeks on kehtestada oma piirsõnavara, et seeläbi rakendada enda kui subjekti aktiivset alget (Rorty 1999: 80). Looja on edukas, kui ta suudab oma piirsõnavaraga (s.o enda ja ümbritseva maailma kirjeldamiseks ja mõistmiseks kasutatava sõnavaraga) mõjutada teiste inimeste sõnavarasid.

Rorty konstrueerib raamatus "Sattumuslikkus, iroonia ja solidaarsus" metafüüsiku ja ironisti vastanduse, mis osutab tõsikindluse ja enese sattumuslikkuse teadvustamise opositsioonile. Historitsistlik pööre, millest alates hakkas ironist metafüüsikut tunnetustüübina välja

tõrjuma, toimus 18. sajandi lõpus uute poliitiliste ja filosoofiliste ideede tulekuga. Historitsistliku pöörde käivitajaiks olid teiste hulgas ka vararomantikud, nn Jena ring, mille üheks loomisprintsipiiks kujunes romantiline iroonia, mis tähistab koodilõhkuvat tegevust ja seeläbi väldib ühest tõlgendust. Iroonia on akuutne maailmast eraldatuse tajumine. Selle pöörde tulemusena hakatakse tajuma subjekti võõrandumist oma eneserepresentatsioonist ning tagajärjena kaasneb täpse deiksise ähmastumine (Finlay 1988: 239).

Romantilise iroonia tunnused säilivad ka Rorty visandatud ironistlikus praktikas, mida teostav liberaalne ironist tajub iseenda ja oma piirsõnavara sattumuslikkust ja tingitust välisest maailmast. Keele sattumuslikkus väljendab "tõsiasja, et pole võimalik astuda välja kõigist käibivatest sõnavaradest ja leida mingi metasõnavara, milles kuidagi kirjeldada kõiki võimalikke sõnavarasid, kõiki võimalikke otsustus- ja tundevisse" (Rorty 1999: 18). Ironisti eristab metafüüsikust teadmine, et puudub absoluutne keeleväline tõde. Tulemusena pürib ta teadvustatult kujundama oma individuaalset sõnavara.

Iroonia, mida ironist kasutab, pole iroonia argitähenduses, ta ei pruugi ironiseerida millegi konkreetse üle, kuigi ta võib ka seda teha. Ironisti iseloomustab pigem mänguline käitumine, ambivalentsus ja kindlate positsioonipiiride kadumine. Ta üritab jätkuvalt astuda välja ideoloogiast (kui kinnistunud väärtustega süsteemist) ning seepärast on tema strateegiaks kummastus, nagu seda on kirjeldanud Viktor Šklovski. Metafüüsiku ja ironisti vastandus ei lange ühte modernismi ja postmodernismi vastandusega, kuigi postmodernism on kahtlemata tunnistajaks ironisti võidukäigule.

MUDEL 3: eesti kunst

Eneserepresentatiivses kunstis on metafüüsiliselt positsioonilt ironistlikule üleminek toimunud järk-järgult realistliku kujutamislaadi ületamisega. Muutused inimese ja maailma suhete struktuuris pole tulenenud mitte füsioloogilistest tajumuutustest, vaid maailmanägemisviiside ümbermõtestamisest. Nüüdseks on realism (laiemas tähenduses) osutunud sama tinglikuks kui teised laadid; mäletatavasti leidis Lyotard, et realismi ainsaks definitsiooniks on soov vältida küsimust, kuidas kunst hõlmab reaalsust (Lyotard 2000: 1426).

Eestis kujuneb murdepunktiks I maailmasõda (Eduard Wiiralti, Karl Pärsimäe, Adamson-Ericu, Jaan Vahtra jt kunstnike töödega), mil

ületatakse “metafüüsilisele” tõsikindlusele omane enese kujutamine avaliku ja ajatu ruumi mõistetes. Peamiselt denotatiivsusega piirduv kitsas tähendusväli hakkab murenema hetkelisuse sissetoomisega autoportreedesse, pead hakkab tõstma ironist. Alguse saavad rollimängud, kus kaob adekvaatse “mina” taotlemine. Raamitud avalikku ruumi (kuivõrd kunstiteos on enamasti mõeldud avalikuks esitlemiseks) tuuakse isiklikustatud privaatne inimene. Eelmise etapi jäigastunud vormelite lõhkumine toob endaga kaasa informatsiooni ja tähenduslikkuse tõusu, mis omakorda ärgitab tõlgendamistegevusele. Biograafilise ja pildilise maailma klapitamine tekitab tihti segadust, mille eriti markantseteks näideteks on Adamson-Ericu “Autoportree silmusega” ja Karl Pärsimäe “Autoportree pärlitega” (1935–1936, EKM) ning “Autoportree kübaraga” (1933, TKM). Viimaste puhul avaldab Heie Treier imestust, kuivõrd Pärsimäe lähikondlaste mälestused ei lähe kuidagi kokku tema autoportreedega, ning toob välja üle 10 erineva võimaliku tõlgenduse alates Katrin Kivimaa poolt pakutud allusioonist Duchamp/Rose Selavy’le, lõpetades Liivranna poolt esitatud geisensibiilsuse ja Treieri enda poolt visandatud pärlite kui võimalike arhailis-allegoorilis-psühholoogilis-poeetiliste sümbolite versiooniga (Treier 2004: 96–97).

Pärast 1940.–1950. aastate tagasilööke saabus uus etapp 1960ndate teisel poolel, mil vahepeal kaotatud kontakt läänega osaliselt taastus ning ennast hakati taas ajaga kurssi viima. Sirje Helme on kutsunud seda reprokustiks, kuivõrd meie kontekstis polnud ei majanduslikke ega sotsiaalseid eeldusi nn avangardseks tegevuseks (Helme 1989). Nimetan seda etappi lõbusateks mängudeks, kuna peamiselt jälgendati tõepoolest vormi ning mitte niivõrd sisulist poolt (ja vorm oli lõbus — pop, happeningid). Samuti on Leonhard Lapin ise korduvalt kutsunud happeninge teise nimega mängudeks (Lapin 2003: 193). Uuenduslikule kunstile on tähtis, et ta oleks pidevalt piire ületav. See, kui kaugele piirid ulatuvad, oleneb juba kultuurist ja ühiskonnast. Kui läänes pidi kunstnik ületama iseenda valuläve, siis Nõukogude Liidus oli selleks riigi valulävi. Seega oli eesti kunst sel ajal vähem isiklik — tulipunktis polnud mitte kunstniku isiksuse probleemid, vaid lääne kunsti vormikeelele taha peitudes riikliku totaalsuse eest põgenemine. Richard Marteli performatiivitriaadi rakendades lisandub siin avalikule ja privaatsele kohati ka intiimne, kuid viimane on siiski tinglikult esindatud, kuna seda intiimset pigem mängiti (Lapini “Autoportree Veenusena” 1981. a, Lapini “Leo” ehk Masin VII 1973. a, samuti Lapini, Jüri Okase, Vilen Künnapu, Avo-Himm Looveri 1972

aset leidnud happening “*Weekend Väänas*”: erootiline mäng kummist nukuga, mis ka üles filmiti; Kaarel Kurismaa objektid). Oluline muutus toimus niisiis ka meediumivalikus — foto osutus tõsiseltvõetavaks väljendusvahendiks, sellele lisandusid video, happeningid ja skulptuur.

Keha ja kehakunsti tähtsust 1990ndate kunsti mõtestamisel on rõhutanud Hanno Soans artiklis “Peegel ja piits. Mina köidikud uue-
mas eesti kunstis”, kus ta käsitleb kunstnike autoagressiivset käitumist kui üht kehakunsti valdkonda kuuluvat nähtust ja visandab selle tekke- ja arenguloo vahemikus 1987–1998. “Diskursust, mis peab keha kunstniku eheda eneseväljenduse või isegi enesetunnetuse viimseks kantsiks, on meie kunstiruumis teadlikult rakendatud rohkem kui kümme aastat” (Soans 2000: 318).

Autoagressiivsus ja koos sellega nn tõsine kehakunst tulid eesti kunsti Rühm T (Raoul Kurvitz, Urmas Muru, Peeter Pere ja hiljem Ene-Liis Semper) *performance*’itega:

Piitsutamine, ihusse tehtud löiked, *performance*’id kõrgel tellingul või rõdu ääre peal ning enda korduv ohtu asetamine või ohu simuleerimine olid Rühm T ühekordsetel sündmustel põhinevate kunstiekspperimentidele algusest peale iseloomulikud. (Soans 2000: 312)

Rühm T’ga samaaegselt tegutses Jaan Toomik, kelle maalid ja ka *performance*’id olid samuti mõjutatud saksa ekspressionistide vaimusest.

1990ndate teise poole kunstis tõstab Soans esile kunstnike pöördumist iseendasse ning autoagressiivsusest kitsama mõistena võtab kasutusele mõiste “vägivaldne autistlik subjekt“, millega tähistab enesesse sulgunud (introvertset) indiviidi, skisoidi, kes peab hinge siseelu välismaailma ees primaarseks (Soans 2000: 310). Sellise loojanatuuri keskmateks esindajateks peab Soans Ene-Liis Semperit ja Mark Raidperet, kuid osaliselt ka Andres Tali ja Marco Laimret. Semperi töödelegi omane depressiivsus ja olemisängi kehaline väljendamine sümboolse vägivalda kaudu leiab eriti jõulise väljenduse Raidpere seerias “Io” (1998), mis kujutab autori maniakaal-depressiivsete kogemuste taasesitust mustvalgete aktifotode näol. Väänlevates poosides esitatud autori keha on fotodel kaetud isetekitunud stigmalaadsete põletusarmidega, mis Soansi sõnul kuuluvad haigusest paranemise faasi ja annavad märku autoagressiivsuse tervendavast mõjust (Soans 2000: 339).

Lisaks Soansile on mitmed autorid üritanud kehakunstist mõjutatud eneserepresentatiivset kunsti kuidagi mõistetega hõlmata ning Katrin Kivimaale toetudes (Kivimaa 2002: 30) võib need mõisted kokkuvõtvalt jagada kolmeks:

- 1) natuurpoetiline — Anders Härmi poolt lansseeritud mõiste (Härm 2001b), mis tähistab eksistentsi üldisi aluseid kompavat šamanistlike joontega meditatiivset kunsti (Härmil eelkõige videokunst), nt Jaan Toomik, varasematest Siim-Tanel Annus, Jaak Arro, osaliselt Rühm T;
- 2) transgressiivne — radikaalsed piire ületavad tööd, sh enese vastu suunatud vägivald ja Soansi kirjeldatud vägivaldne autistlik subjekt, nt Ene-Liis Semper, Rühm T, Mark Raidpere; siia alla kuulub ka peamiselt tegevuskunsti viljelev rühmitus Non Grata, mis on üldiselt kehakunstilisest diskursusest millegipärast välja jäetud.
- 3) humoreskne — nali, paroodia, iroonia, nt Kai Kaljo “Luuser”, Puhas Rõõm “Autoportree” (2001), Mare Tralla “Autoportree eesti iludusena” (1996–1998).

Eelnevas võib näha eneserepresentatiivses kunstis tekkivat veelahet autobiograafilisuse ja rollimängurluse vahel. Kuigi Amelia Jones rõhutas ebaisiklikkust kehakunsti olulise omadusena, on avalikult esitatud intiimne siiski paljudel juhtudel üsna isiklik. Seega on tegu nende kahe kooseksisteerimisega. Seda piiri tähistab Mari Laanemetsa poolt välja pakutud termin psühhofüsiograafia, mis ei seostaks kunstinike jutustusi niivõrd järgalt tavapärase elulooga, selle (välise) kulgemise esitusega, kuivõrd viitaks autori psüühilistele või füsioloogilistele seisunditele. Klassikalist autobiograafilist pihtimust asendab seisundi registreering, mille seos konkreetsete elulooliste asjaoludega võib olla üsna hägus (Laanemets 2000: 275).

Eeltoodud kolmele eneserepresentatiivsele vormile lisandub veel fiktiivne omamüüt, mis esmapilgul võib tunduda autobiograafilist struktuuri lõhkuvana, kuid ikoonilise märgi tasandil võib pidada nende toimestruktuuri samalaadseteks, kuna esimeses toimib päriselulisus hoolimata suuremast autentsustaotlusest ikkagi samaväärse osana teose “müüdist”. Hea näide sellest on Marko Mäetamme ja Kaido Ole ühisprojekt John Smith, mille raames sulaaegne fiktiivtegelane tuleb Saksamaalt Eestisse ja jälgib geneetikauuringute tarvis kahte poissi (Olet ja Mäetamme) Raplas (vt Smith 2003). Kui John Smith on kiretu

fiktsoon, siis Ki wa omamüüt on palju hajusamate piiridega. Anders Härm poolt eesti Pipiloti Ristiks kutsutud Ki wa kunsti aluseks on pidevad ümberkehatumised popkultuuri klišeelikemasse rollidesse (Härm 2001a: 168). Imidž on popstaar ja kunst on urbanistlike eluvormide kohandumine meetripaksuse tähistajatekihiga, mida saadab naudisklev loobumine katsest sealt alt midagi leida.

SKEEM 4: märgitoime

Semiootilisest vaatepunktist kerkib eneserepresentatiivsuse puhul ühe keskse probleemina üles märgi ja osutuse (referendi) keeruline vahekord. Kui klassikalised autoportreed on justkui eneseküllased (tähistades peamiselt seda, mida nad ikoonilisuse koodi kasutades kujutavad), siis hilisema aja kontseptuaalsemad tööd taotleavad tähendusi, mis ei mahu enam pildi pinnale ära. Autori enesekujutis omandab lisaks enda jäädvustamisele ja vormiotsingutele ka konnotatiivse tähenduse. Eriti akuutseks osutub märgi ja osutuse suhe kehakunstilistes töödes, kus kunstnikud lahkavad enamasti iseennast materjalina kasutades suuremal või vähemal määral endast lähtuvaid teemasid. Eneserepresentatiivsus (eneseesitus) annab teed enese kasutamisele väljendusvahendina. Olukorrale aitab valgust heita ekskurss ikoonilisuse valda, mis on omandanud erilise tähtsuse foto, filmi ja eriti tegevuskunsti võidukäiguga, kus kunstiteose kaugus “reaalsusest” on esmapilgul kas kaduvväike või olematu.

Ikooni ja ikoonilisusega seotud teemadering on lai, kuid praeguses kontekstis pakub huvi peamiselt eelmainitud ikooni ja objekti suhe. Peirce'i klassikalise definitsiooni järgi on ikoon “märk, mis viitab objektile ainuüksi oma omaduste abil” (Peirce 1974: 2.247). Ikooni paikneb tal teises märkide trihhotoomias, mis jaguneb ikooniks (sarnasusel põhinev märk), indeksiks (ühisosal põhinev) ja sümboliks (konventsionaalsusel põhinev), kusjuures ikooni ainsaks aluseks pole mitte visuaalne sarnasus, vaid ikooniliseks võib nimetada ka erinevate objektide struktuuride sarnasust, mis avaldub osade omavaheliste suhete vastavuses. Eelnevast lähtudes eristab Peirce kolme liiki ikoone — kujutisi, diagramme ja metafoore (Peirce 1974: 2.277). Peirce'i pärandi lahtimõtestaja Morris on kirjutanud, et ikooniline märk on “märk, mis mingil määral sarnaneb sellele, mida ta tähistab. Ikoonilisus sõltub järelikult sarnasuse määra” (Morris 1949: 191). Ülim ikoon on seega objekt, mis on iseenda märgiks nii, et ta ei erine oma

osutusest ühegi omaduse poolest. Kuivõrd see aga enam märk on, on iseküsimus.

Neid varaseid ikooni definitsioone on järgnevate kirjutajate poolt hakatud nimetama naiivseteks, kuna ikoonilise märgi ja tema objekti suhet on peetud palju keerulisemaks kui ainult sarnasus. Groupe μ toob oma artiklis "Iconism" välja kaks olulist aspekti. Esiteks leiavad nad, et nn naiivsete lähenemiste suurim viga peitub viisis, kuidas need kirjeldavad objekti reaalsena. "Tõeliselt eksisteerivad objektid" kui empiirilise reaalsuse kandjad semioosist osa ei võta, vaid pigem on objektid märgiprotsessis üle kantud mudelilaadseteks referentideks, mille adekvaatsust suhtluskontekstis toetab kultuurilist koodi esindav tüüp (Groupe μ 1995: 26). Nii kujuneb välja ikoonilise märgi üldine kolmnurkne mudel, mille tippudes asuvad mõisted referent–tüüp–tähistaja.

Teiseks uudseks aspektiks on loobumine ikooni monovalentsest struktuurist: sarnasusel põhinev ikooniline märk evib küll oma referendi teatud omadusi, kuid kannab endas samas ka tunnuseid, mis ei tulene mitte referendist, vaid märgitootjast, seega ei viita ikoon sarnasuse kaudu mitte ainult oma referendile, vaid ka märgitootjale (Groupe μ 1995: 28–29):

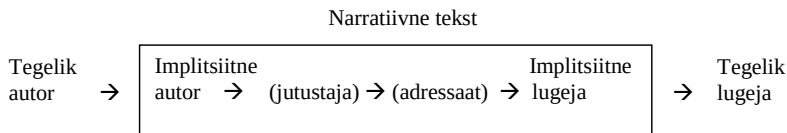
$$R \text{---}(t_1)\text{---}> [i_1/i_2] <\text{---}(t_2)\text{---}T$$

R – referent, t – transformatsioon, i – ikooniline märk, T – tootja

Joonis 1

Groupe μ jõuab küsimuseni objekti ja tema kui märgikandja suhetest: millal koormatakse mingi objekt tähendusega; mis sunnib seostama seda objekti referendi ja tüübiga, nii et see muutub märgiks. Vastus peitub autorite jaoks pragmaatikas ja situatsiooni raamistuses: olenevalt olukorrast võib iga objekt olla märgiks või referendiks (Groupe μ 1995: 36).

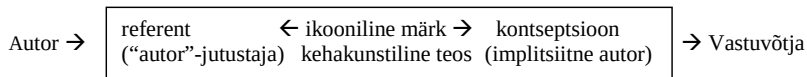
Autori ja teksti vahekorra üle on narratoloogias palju arutletud. Sarnaselt Groupe μ ettepanekule asendada objekt (kui semioosis mitteosalev) referendi mõistega, rõhutakse ka narratoloogias autori kui reaalse inimese ja tekstis avalduva autori erisust. Seymour Chatman võtab raamatus "Story and discourse" kokku erinevate kirjutajate käibeile lastud mõisted ja koondab need järgneviks juba krestomaatiliseks muutunud narratiivse kommunikatsiooni diagrammiks (Chatman 1980: 151):



Joonis 2

Kasti sees on esile toodud narratiivse teksti sisese kommunikatsiooni ahel. Reaalne autor, kes jääb väljapoolle teksti, on siin lahustunud implitsiitseks autoriks (antud teksti loov printsiip, kontseptsiooni hääletu esindaja) ja jutustajaks. Kui jutustaja esitab ennast autorina, pole tegu mitte tegeliku autoriga, vaid näivat ehedust taotleva autor-jutustajaga. Samuti nagu saatjapool, jaguneb kolmeks ka vastuvõtt. Esiteks teksti sisse kirjutatud adressaat [*narratee*], siis implitsiitne lugeja (kirjutamisel silmas peetud sihtgrupp) ning tekstist välja jääv tegelik lugeja, kelle kanda jääb kohus teksti tõlgendada² (Chatman 1980: 147–151).

Eelnevat kaht valdkonda sünteesides ja kehakunstilisi perspektiive silmas pidades võiks visanda alljärgneva tabeli, mis illustreerib autori ja ikoonilise *alter ego* lahusust eneserepresentatiivses kunstis:



Joonis 3

Kunstnik on loonud situatsiooni, kus ta on lakanud olemast ta ise ning on omandanud märgilise funktsiooni. Hoolimata sellest, kas teos põhineb autori kogemustel või mitte, muutub autor/esitaja oma füüsilises olekus ikooniliseks märgiks, mis tähistab ühelt poolt autori "mina"-jutustusena esitatud ja vastavate kultuuriliste koodide (s.t tüüpide) kaudu mõistetud referenti ning teisalt autori intentsiooni edastada vaatajale soovitud kontseptsiooni.

Teise nurga alt, aga sisuliselt sama skeemi saab esitada, kui vaadelda kunstiliselt mittetäenduslike s.t argiste struktuuride üleminekut tähenduslikeks. Julia Kristeva eristab tähistamispraktika puhul semiootilist ja sümboolset funktsiooni. Esimene on seotud tähistamises heterogeensust loovate keelespetsiifiliste vahenditega — rütmi, intonatsiooni, süntaksi lõhkumise (ehk vormiga), ning teine märgi

tähendusliku aspekti (ehk sisuga), mis seob märki tähenduse ja tähistatava objektiga (Kristeva 1980: 134).

Kristeva arutluskäiku jätkates toob saksa teatriteadlane Erika Fischer-Lichte olulise tähelepanekuna välja erinevuse kirjandusliku ja teatrilise teksti vahel. Kui Kristeva jaoks muudab kirjaliku teksti poeetiliseks sümboolse korra semiotiseerimine (s.t autori poeetiline keelekasutus), siis teatrilise teksti puhul toimub vastupidiselt semiootilise teksti sümboliseerimine: subjekti tavapäraseks situatsioonis mitte-tähistav füüsiline kuju struktureeritakse muutunud konteksti abil ümber tähistavaks (Fischer-Lichte 1992: 189).

Semiootiline Kristeva tähenduses toimib niisiis kehakunstilises teoses puhtikooniliselt iseendale viitavana (tühimärk), alles sümboolsuse lisamine vastava konteksti abil muudab subjekti millekski muuks kui ta tegelikult on (tähenduse kandjaks). Toimub jagunemine referendiks ja kõrgema astme tähenduseks (konnotatsiooniks).

Kunstniku kujutise võimas sisenemine kunsti märgilisse sfääri eelmisel kümnendil on loonud seniolematu “staar”-kunstnike plejaadi, kelle kunst seisnebki suuresti enda kujutise rakendamises. Ometi pole transgressiivsus muutnud midagi peale teemavaliku. Kuigi teose lõpliku tähenduse kujunemisel on oluline, kas esitatu taotleb autobiograafilist usutavust või mitte, pole see ikoonilisuse seisukohalt määrav, sest ka autobiograafilisus on kõigest üks osa teose “müüdist”, milles olemine on ammu üle läinud esitamiseks. Samavõrd ei mõjuta eeltoodud skeemi eriti ka see, mis kujul antud teos esineb — maali, filmi, foto või vahetu tegevusena, kuivõrd kõik erinevad teostused on “reaalsusest” ühevõrra eemal. Erineb vaid ikoonilisuse kood, mida nad kasutavad.

Kirjandus

- Althusser, Louis 1993. *Ideology and ideological state apparatuses. Essays on ideology*. London; New York: Verso.
- Chatman, Seymour 1980. *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Eco, Umberto 1994. *Einführung in die Semiotik*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Finlay, Marike 1988. *The romantic irony of semiotics. Friedrich Schlegel and the crisis of representation*. Berlin; New York; Amsterdam: Mouton de Gruyter.

- Fischer-Lichte, Erika 1992. *The semiotics of theatre*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Groupe µ 1995. Iconism. — Sebeok, Thomas A.; Umiker-Sebeok, Jean (eds.), *Advances in visual semiotics. The semiotic web 1992-93*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 21–46.
- Helme, Sirje 1989. Peegeldus ilma peeglita või miraaž. *Sirp* 20.01.
- Härm, Anders 2001a. Meediapiinna refleksioonid Eesti videokunsti. — Helme, Sirje; Saar, Johannes (toim.), *Ülbed üheksakümned*. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 160–174.
- Härm, Anders 2001b. Šamanism ja meditatsioon: „natuurpoeesia” 1990ndate Eesti videos. — Helme, Sirje; Saar, Johannes (toim.), *Ülbed üheksakümned*. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 150–159.
- Jones, Amelia 1998. *Body art. Performing the subject*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Kivimaa, Katrin 2002. Readings through the body: the body art and images in the Estonian art during the 1990s. — Helme, Sirje; Lisiewicz, Malgorzata (eds.), *Closing the distance*. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 29–36.
- Kristeva, Julia 1980. From one identity to an other. — Kristeva, Julia, *Desire in language. A semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press, 124–147.
- Laanemets, Mari 2000. Naise kõne avaldumusi eesti kunsti naisautobiograafias. *Kunstiteaduslikke uurimusi* 10: 273–303.
- Lapin, Leonhard 2003. *Avangard*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Lyotard, Jean-François 2000. Vastus küsimusele: mis on postmodernsus? *Akadeemia* 7: 1419–1430.
- Martel, Richard 2001. The tissues of performative. — Martel, Richard (ed.), *Art Action, 1958–1998*. Quebec: Editions Intervention, 32–60.
- Merleau-Ponty, Maurice 1981. *Phenomenology of perception*. London; Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Morris, Charles 1949. *Signs language behavior*. New York: Prentice-Hall.
- Peirce, Charles Sanders 1974. *Collected papers of Charles Sanders Peirce. Volume I–II*. Cambridge (Massachusetts): The Belknap Press of Harvard University Press.
- Rorty, Richard 1999. *Sattumuslikkus, iroonia ja solidaarsus*. Tallinn: Vagabund.
- Smith, John 2003. *Marko und Kaido*. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus.
- Soans, Hanno 2000. Peegel ja piits. Mina köidikud uuemas eesti kunsti. *Kunstiteaduslikke uurimusi* 10: 309–353.
- Treier, Heie 2004. *Kohalik modernsus kunsti. Eesti varamodernistliku kunsti teoreetiline ja ajalooline kontseptualiseerimine ning Karl Pärsimägi paradigmaleidmise perioodil*. Doktoritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kunstiteaduste Instituut.
- Vergine, Lea 2000. Body as language. Body art and like stories. — Vergine, Lea (ed.), *Body art and performance. The body as language*. Milano: Skira, 7–27.

Foto tähendusmehhanismid: “Mullatoidu restorani” juhtum

Laura Kuusk

Käesolevas artiklis käsitleme Peeter Lauritsa ja Ain Mäeotsa fotoseeriat “Mullatoidu restoran”. Artikli eesmärgiks on “Mullatoidu restorani” näitel uurida foto erinevate koodide integratsioonist tulenevaid välju ning koodide koostoimel käivituvaid tähendusmehhanisme. Vaatleme fotoseeriat “Mullatoidu restoran” läbi erinevate kontekstide, millesse see asetub. Kõne all on fotospetsiifilised tehnoloogilised koodid, diskursiivsed koodid ning nendest tulenevad ambivalentssed tõlgendused. Semiootilise tähendusmehhanismina näeme “tekst tekstis” konstruktsiooni teatri ja foto põimumises. Siit tuleneb “Mullatoidu restorani” tõlgendamine fotomeediumi suhtes autorefleksiivse ümberpööratud kujundina. Kirjeldatud juhul toimib ambivalentne tähendusväli pendeldusena järgnevatel telgedel: tehnoloogiline–looduslik, lineaarne–tsükliline, surm–elu, ajakohasus–ajaülesus, ühemõtteline–mitmetähenduslik (kahetine), empaatiline–distantseeritud, naer–nutt, etteaimatavus (varjamatuse)–ootamatus (varjatus), tõsine–groteskne, realistlik–sümboolne, reaalsus–utoopia, minevik–tulevik, märgiline–postsemiootiline.

Märksõnad: fotosemiootika, tekst tekstis, diskursus ja ideoloogia, metatekstuaalsus

Peeter Lauritsa/Ain Mäeotsa “Mullatoidu restoran” — see on seeria lavastatud fotosid, mis kujutavad apokalüptilisi stseene inimkonna hukule järgnevatest hetkedest (vt joonised 1–6). Fotodega kaasnev sünopsis annab legendi, mille kohaselt on tegemist ökokatastroofi tagajärjel inimkonna väljasuremise võimalike sümptomite läbimängimisega. Teiselt poolt on lugude taga surma fenomeni filosoofiline käsitus. Rõhutatakse groteski, taasärkavat loodust ning lähenetakse teemale indiviidi (vs massikatastroofi) tasandil. Selle Eesti kultuuri-kontekstis kõnekaks osutunud ning ka rahvusvahelist tähelepanu köitnud töö tähendus(t)e mehhanismide vaatluses toetume peamiselt Allan Sekula (1982) ja Peeter Linnapi (2003, 2005) fotosemiootilistele, Juri Lotmani (1990, 2001) kulturooloogilistele töödele, taustana ka Gunter Kressi ja Theo van Leeuweni (1998) visuaalsüntaksit käsitlevatele kirjutistele.



Joonis 1. Maailma lõpp



Joonis 2. Metsavarga hingehoid a



Joonis 3. Oicumenic Airlines



Joonis 4. Osoon



Joonis 5. Pärivoolu



Joonis 6. Püha õhtusöömaaeg

Eesmärgiks on “Mullatoidu restorani” näitel uurida foto erinevate koodide integratsioonist tulenevaid välju ning koodide koostoimel käivituvaid tähendusmehhanisme.

Tere tulemast “Mullatoidu restorani”, külmutatud ja viilutatud teatrisse

Seeria koosneb 22 fotost, multiplikatsioonidest ja muusikast. Sünap-sise järgi on tegu apokalüptilise seeriaga, mis kujutab inimkonna hukule järgnevaid tunde. Näeme ojasse uppunud kehasid, end surnuks söönud Jeesust ja jüngreid, osoonimürgituse saanud sõdureid, kiriku-torni otsa kukkunud stjuardessi. Fotod on lavastatud Setumaa ja Võrumaa metsades, piltide tonaalsust (valdavaiks on rohelised ja pruunid toonid) on digitaalselt modereeritud. Rekvisiitideks on oksad, vesi, risu, suled ja lilleõied, aga ka mootorsaag. Lavastuse paiga roll tähendusloomes pole mitte väheoluline. Metsakeskkond vastandub siin linnale kui tööstuse, progressi, individualismi ja monoteistliku maailmapildi kujundile. Samas lähenetakse probleemile siiski globaal-selt, mitte etnograafiliselt. Metsa kujundiretoorika räägib harmooniast, mitme(te organismide, maailmavaadete) kooseksisteerimisest, tervik-likkusest, pidevast jätkuvast eluslooduse ahelast.

Piltide stilistika lubab tõmmata iroonilisi paralleele moefotoga ning rõhutab dekoratsioone, poose, lavastuslikkust ja digitaalset tööt-lust. Osa kehi on alasti, osa rietatud tsiviil- või vormirõivaisse, mis-tõttu rõivastuse olemasolu või puudumine resonanceerub kehade endi maastikku pillatuse, “lābikomponeeritud juhuslikkusega”.

Nüüd aga vaadeldgem olulisemaid koode, mis selle fotoseeria kui semiootilise terviku komponeerivad.

Fotograafia kui koodide kompleks

Foto nagu muude tehniliste meediumite puhul tuleb tähendusloome mehhanismina oluliseks pidada tehnoloogilist komponenti. Linnapi (2005) sõnul käsitletakse ka uuemates visuaaluuringutes tehnoloogiat mitte kui kujutamisevahendi passiivset teenindavat komponenti, vaid aktiivset tegurit, kuna ta sünnib sotsiaalsete utoopiate kontekstis. Defi-neeriv tehnoloogia (ehk ajastu domineeriv kujutamise tehnoloogia) määrab piirid, mida ja kuidas saab kujutada, mis omakorda määrab meie valdavalt okulaartsentristliku (s.t nägemist teadmisega võrdsus-tava) maailmapildi menüü piirid, liiatigi tulenevad ka poeetilised moodustised (stiilid, žanrid, esteetikad) tihti tehnoloogilistest piiridest. Digitaalfoto, mis on viimase 10 aasta jooksul võtnud üle 35 mm värvi-filmi kui defineeriva tehnoloogia positsiooni, muudab ka fototaju.

Selles olukorras ei ole fotomeediumi piirideks mitte füüsilise maailma, vaid fototöötamise tarkvara omadused. Siit tuleneb aga kujutise kasvanud mängulisus: tal on eriline ruum, tema reeglid on määratud, ta on teatud viisil korrastatud/korrastatav, tema “omailm” tuleb digitaalsete operatsioonide ja nende teadvustamise kaudu selgemini esile. Seega tõstatab digitaalne kujutis küsimuse kujutise kohast ajas ja ruumis, tema eksisteerimisest, säilitamisest, kasutamisest, aga ka tähendusest, kontekstidest, retoorikast, kontrollist. Seeläbi kujuneb fotomeediumist omamoodi metameedium. Digitaaltehnoloogia läbi tuleb selgemalt esile fotokujutise mänguiseloom ja maskiline olemus (mis iseloomustab fotot ka analoogtehnoloogia puhul). Meediumi vorm ja võimalused, konstitueerivad elemendid ei ole häägustatud nn “loomuliku” ja “vahendamata” kujutamise müüdi poolt, mis fotomeediumit alates selle leiutamisest 19. sajandil saadab. Nagu ütleb Lister (1997: 263), vabastab digitaalne kujutis foto seostest sotsiaalse reaalsusega ning kujutist toodetakse ja tajutakse eraldiseisva (virtuaalse) reaalsusena (mis kehtib ka analoogkujutise ning mis tahes vahendatud visuaalsuse puhul). Kujutise ja sotsiaalse reaalsuse vahelise “peegeldussuhte” müüt pole siiski veel argiteadvusest kadunud, mistõttu vaatamata teadvustatud pertseptsioonile võib esmane spontaanne reaktsioon toetuda siiski ülimalt juurdunud vahendamata kujutise, reaalsuse peegli, “foto kui ajahetke peataja”, Roland Barthes’i “see-oli-seal”-noemile (Barthes 1979). Nende kahe tajuharjumuse põkkumine on üks neist mehhanismidest, mis tekitab “Mullatoidu restorani” ambivalentse tähendusvälja.

Fotograafiline transpositsioon hõlmab peale kontrasti muutmise (mille semantilist jõudu uurib põhjalikult René Lindekens 1973) ka selliseid operatsioone nagu kolmanda dimensiooni kaotamine, ruumi limiteerimine kaadris, liikumise puudumine, fotograafilise kujutise staatilisus ja monofokaalsus, teraline ja diskontinuaalne väljendusplaan, värvi kaotamine või moonutamine, fotografeerimise sõltuvus valgusest (võimaldades pildistada vaid teatud piisava valgushulga olemasolul) ja mittevisuaalse stiimuli puudumine (Sonesson 1998: 483). Need on aga elemendid, mille kombineerimisel teatud semantiline potentsiaal teostuda saab.

Väita, et tehnoloogia oleks ainsaks foto tähendust määravaks tasandiks, oleks ilmne lihtsustamine. Tehnoloogia muutumist tuleb vaadata koos teiste kultuuriliste faktoritega, mis mõjutavad foto konstrueerimise ja lugemisega seotud käitumist ja uskumisi ning millest kasvavad välja foto tähendused. Digitaalne tehnoloogia (tark-

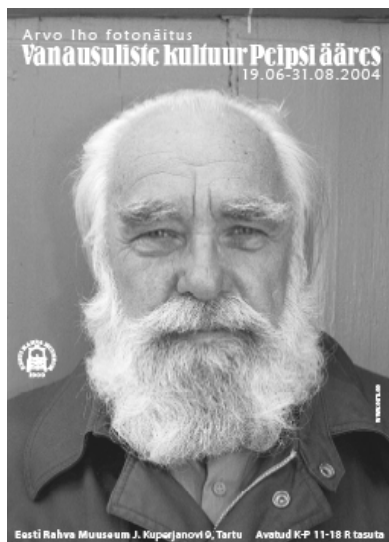
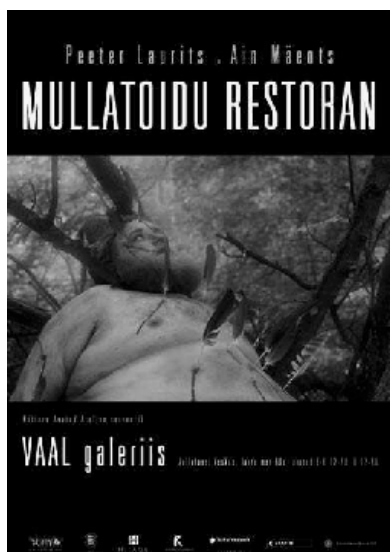
vara) on pigem mõistetav heuristilise fotost arusaamise viisina, mis näitlikustab (dekonstrueerib) meediumit ennast. Seega *ei taha* me siin rõhutada opositsiooni analoog- ja digitaaltehnoloogia vahel, vaid pigem välja tuua piltkujutise autorefleksiivset aspekti ja visuaalsete (alternatiiv)maailmade loomise võimalikkust (vt ka Lister 1997: 249–289).

Diskursiivne kood

Selleks, et mõista “Mullatoidu restorani” tähendusi ning visuaalseid ideoloogilisi väljendusvõimalusi, vaatleme võrdleva analüüsina kahte erinevasse diskursusesse kuuluvat fotot: dokumentaalfotona Arvo Iho “Vanausuliste kultuur Peipsi ääres” (edaspidi “Vanausuline”) ning fiktsiooni ehk kunstidiskursusesse kuuluvat “Mullatoidu restorani” (edaspidi “Mullatoiduline”) plakatit (vt joonis 7). (Olgu siinkohal diskursustesse jaotamine tinglik, kuivõrd niisugusesse piiritlemisel tuleb suhtuda reservatsiooniga. Lähtume eelkõige modaalsusest ja süntaksist, mis lubab selliseid eristusi teha.) Järgnev analüüs püüab kõnealuste diskursuste loogikat pigem ümber lükata kui kinnitada.

Mõlemal juhul on tegemist näituseplakatiga, mis on teostatud fotona, mida võib kirjeldada kui “habemega mees rohelisel taustal” (põhimõtteliselt võiks tegu olla sama modelliga). Ent tuleb tõdeda, et edasine sarnasuste otsimine oleks põhjendamatu, kuivõrd siit algabki kõik see, mis neid pilte erinevaks teeb ning lubab näiteks ühte pidada fotolavastuse (fiktsiooni) ja teist dokumentalistika diskursusesse kuuluvaks. Diskursuse konstrueerimine algab modaalsel ja visuaal-süntaktilisel tasandil, jätkudes metatekstides ja kontekstides.

Niisiis, plakatifotode modelliks on mõlemal juhul habemega mees. Ent kui rääkida modellide riietusest ja grimmist, siis “Vanausuline” on oma igapäevases riietuses, ilma grimmita ning “Mullatoiduline” on alasti, tema keha on kohati siniseks “tõmbunud”, grimeeritud. Kui mõlemat pildistruktuuri võib nimetada narratiivseks (seal tuvastatava pilguvektori kaudu — vt Kress ja van Leeuwen 1998), siis “Mullatoidulise” pilk on suunatud pildiruumist diagonaalselt üles paremale, Mullatoidulise” pilk on suunatud pildiruumist diagonaalselt üles paremale, samas kui “Vanausulise” pilk adresseerib vaatajat. Kressi ja van Leeuweni (1998) kirjeldatud sotsiaalselt distantsilt asetseb vaataja



Joonis 7. “Mullatoidu restorani” ja “Vanausuliste kultuur Peipsi ääres” näituseplakadid

“Mullatoidulisest” pisut kaugemal kui “Vanausulisest”, kuid see erinevus ei ole nii tähenduslikult kandev kui tegelase suunatus vaatajast ära või tema suunas, mis lisab “Mullatoidulisele” sümbolset ning “Vanausulisele” sotsiaalset dimensiooni. See frontaalplaani suunatus viitab žanrielistuslikele süntaktilistele valikutele.¹ “Mullatoidures-toran” viitab foto, laiemale aga inimeksistentsi piiratusele ja võima-tusele näha raami taha või seda, mis on enne/pärast päästikuvajutust. Sellest perspektiivist avanev vaade viitab sotsiaalsele reaalsusele kui teatrile, mille puhul meil on samuti vaatenurk ideoloogiate vms mõttesüsteemide/diskursuste näol, kasvõi keelena. Ning see teadmine annab omamoodi mänguvabaduse, võimaluse vaatepunktide piire teadvustades neid vahetada ning neisse mitte liiga tõsimeelselt suhtuda.

¹ Nii on dokumentalistikas eelistatuim otsene suunatus vaatajale, näiteks tele-uudistes, kus see konnoteerib neutraalsust, vahendamatus, ning kunstidominan-diga tekstides on eelistatuim vaataja asetamine nähtamatu pealtnägija rolli, eriti avaldub see teatri puhul, kus lava on justkui “ühe seinata ruum”, mida vaataja sellest küljest näha saab.

Esitusviisilt on “Mullatoidulise” plakat “ülekeeratud”, värvide tonaalsus, eristatus ja detailsus ei vasta realistlikule, naturalismi implitseerivale “jaotisele”, seevastu “Vanausuline” läheneb tunduvalt sellele imaginaarse skaala “jaotise” punktile, mis peaks vastama reaalsuses inimese silmanärv poolt tajutavale. Näeme “Vanausulise” habemekarvu, silmaiiriseid, pluusinööpe, veresooni, värvid on lähedased natuurile — esitus on ülimalt realistlik. Kui naturalistlik esitus on skaala keskel, siis “Mullatoidulise” puhul on skaala selle keskpunkti suhtes nihkes (kas üle- või alaesitatud). Detailid on hajunud, habe ja karvad on pigem markeeritud, samas tulevad esile ülerealistlikud värvid, sinakas ihu ja punane veri. “Mullatoidulise” näol näeme (plakati originaalformaadis A3 — L. K.) teatraalselt gravitatsiooni jõudu eiravat vereniret. Seega konnoteerib “Vanausulise” foto “vahendamast”, samas kui “Mullatoidulise” foto on justkui liigpüüdlikult ja nähtavalt/varjamatult “sätitud”.

Plakatite tähendusloomes on olulisel kohal ka raamistus: kui “Vanausulise” kaader täidab kogu plakati, luues muljet justkui raamimata, vahendamata reaalsusest, siis “Mullatoiduline” on ülalt ja alt piiratud musta ribaga, mis meenutab filmilinti. Sel moel kaasnevad esimesega dokumentalistikat (raamistust justkui polegi, see on “nähtamatu”), teisega fiktsiooni (raamide väljatoomine osana pildist) konnoteerivad pildi raamid. (Samas võiks filmilinti meenutav must riba konnoteerida just dokumentalistikat — tõik, mis toob muuhulgas esile nende diskursiivsete koodide kahetimõistetavuse ning küsitavuse.)

Kaasnevate tekstide paigutus on mõlemal plakatil ühesugune: plakati ülaservas autori ja näituse nimi, all toimumise koht ja lahti-olekuajad, alumise kolmandiku servas toetaja või tootja nimi. Ent näituste nimesid lugedes näeme, et “Mullatoidu restoran” kujutab endast tuntud metafoori surma kohta ning on seega konnotatiivse rõhuga, sümboliline. “Vanausuliste kultuur Peipsi ääres” viitab aga teatud rühmale inimestele ja paigale, kus nad elavad. Seega on viimatimainitu pigem denotatiivse rõhuga pealkiri, domineerib indeksiaalne dimensioon.

Müütiline ja selgelt piiritlematu jaotumine fiktsiooniks ja dokumentalistikaks on üks olulisi diskussioonitelgi fotouurijate seas. Allan Sekula sõnul leiab kogu fotograafiline kommunikatsioon aset selle binaarse folkloori tingimustes, kus “sümbolistliku” ning “realistliku rahvamüüdi” olemasolu väljendub eksitavas ent levinud opositsioonis kunstofoto ja dokumentaalfoto vahel. Sellest tulenevad ka järgnevad vastandused: foto kui väljendus vs foto kui reportaaž, kujutlusvõime

(ja sisemise tõe) teooriad vs empiirilise tõe teooriad, afektiivsed vs informatiivsed väärtused, metafooriline vs metonüümiline tähendus, spirituaalne vs empiiriline retoorika (Sekula 1982: 108). On üpris vähetulemuslik väita, et foto on kas pelgalt informatiivne või esteetiline, kuivõrd foto lugemisviis ja tähendusväli sõltub kontekstist. Foto iseenesest sisaldab vaid tähenduse *võimalust*, tema tähenduspotentiaal realiseerub alles konkreetsetes diskursiivses olukorras (Sekula 1982: 84–91). Seega foto autonoomne tähendus on müüt: kummagi koodirõhuga (kunst või dokument) foto puhul tuleb vaadelda nii esteetilist kui ka kontekstuaalset tähendust ning selgepiiriline eristamine ja range jaotus kunst/dokument oleks ilmselge liialdus ning pigem saame rääkida erinevaist mudeldavatest rõhuasetustest.

Siiski saame mööndustega väita, et “Mullatoidu restoran” on kunstoffoto (olles ka kunstipraktikana autorite loodud, eksponeeritud galeriides ning osaledes kunstiinstitutsioonis, saades siit ka oma rõhuasetuse retseptsioonis), millel on tugev informatiivne, afektiivne või sotsiaalne, kommunikatsioonile suunatud dimensioon (vt ka Linnap 2003c).

Semiootiline kood: tekst tekstis

Pöördugem nüüd “Mullatoidu restoranis” nähtava semiootilise konstruktsiooni juurde. Selleks on teatri ja fotomeediumi läbipõimunud suhted ning nende paigutamine teineteisesse — sellist mudelit nimetab Juri Lotman “tekstiks tekstis” (1990b). See on spetsiifiline retooriline konstruktsioon, mille puhul teksti osade kodeerituse erinevus muudetakse teksti loomise ja vastuvõtu oluliseks faktoriks. Tähenduse genereerimise aluseks saab sel juhul ümberlülitumine teksti ühest semiootilise teadvustamise süsteemist teise.

See tähendab, et siseneme kahekordsesse tinglikkusse: fotomeediumi raamistuse sees on teatrimeediumi märgisüsteem. Seega muutub väline või esmane, fotoraamistus, justkui primaarseks ja reaalseks, samas kui teatriraamistust selles tajume esimese suhtes tinglikuna. Samas aga toimub mäng mõlema tekstiga. Fotole omistatakse indeksiaalsust ehk külgnevussuhet ning ikoonilist ehk sarnasussuhet referendiga. Need kaks märgidimensiooni kas tugevnevad või nõrgenevad vastavalt konkreetsele foto kasutusjuhule (lisandub veel sümboli-aspekt). Siinkohal, kus tegemist on fotolavastusega, tõstab teater-teksti kihistus foto neid märgidimensioone veelgi esile. Kuid

sellelt pinnalt toimub mäng tinglikkuse ja reaalsusega, kuivõrd foto ei viita siin minevikusündmustele ning ka referenti (lavastuse modellid maskeerituna surnud kehadeks) reaalsuses/väljaspool fiktiivset olukorda ei eksisteeri. Nii käivitub mehhanism pulseerimisena kahe meediumi vahel. Niisugune topeltkodeeritus ühelt poolt rõhutab teksti esmast raamistust teise suhtes “reaalsena”, teisalt aga moonutab ja ühtlasi paljastab ta “loomulikuna” tunduva kujutise projekteerituse, mis kannab endas kindlat modelleerimiskeelt (Lotman 1990b: 297, vt ka Huizinga 2003). Nii võimaldab “tekst tekstis” konstruktsioon viia auditoriumi tähelepanu teatelt koodile. Tegemist on lavastatud fotodega, mis ei varja oma teatraalset, stiliseeritud, lavastatud ning imaginaarset olemust (sellele viitab ka näituse alapealkiri “Külmutatud ja viilutatud teater”). Sünopsises on öeldud, et “see ei ole teatraalse pealkirjaga tavaline fotonäitus, vaid teater uues kuues — külmutatud ning viilutatud misanstseenid, segu fotost, lavastusest, multiplikatsioonist ja muusikast”. Seega asetub kujutatu mudeldavasse teatrikujutise maailma. Teisisõnu, kui fotomeedium esmase raamistusena piiritleb, eraldab, tõstab “Mullatoidu restorani” mänguruumi välja ümbritsevast reaalsusest, siis teater teise raamistusena fotomeediumi raamistuse sees tõstab omakorda välja foto... justkui pöörates fotomeediumi iseenese vastu ning rõhutades selle mudeli-iseloomu. Teine raamistus muudab esimese läbipaistvaks, n-ö olematuks ning teisalt toob just foto meediumilisust esile. Teater oma väljapaistva stiliseeritusega, lausa karnevalliku kitšiga ja lavastuslikkusega neil fotodel viitab paradoksaalselt foto *meediumilisusele*. Lavastus, mida need fotod endast kujutavad, rõhutab Meediumit kui sellist ja selle võimalusi. Nii tehes viitab see muuhulgas ka foto defineeriva tehnoloogia digitaliseerumisele ja sellest tulenevale muutunud/muutuval foto- ja ehk ka reaalsustajule. Selle maailmalõpu versiooniga on Laurits ja Mäeots loonud maailma, mille nihkesolek viitab lääne turufundamentalistliku ideoloogia nihkesolekule.

Ent siit liigume *näitamise* kui sellise kaudu, samuti mälu, ajaloo ja kultuurilise teadvuse narratiivilise konstrueerimise kaudu ka foto enda kui teatud maailmade konstrueerimise vahendi poole. Siit tuleneb ka iroonia fotoga seostatava “hetke tabamise” esteetika suhtes: päästikuvajutus on toimunud pärast “sündmust”. Näeme liivaauku kukkunud pankurit, puuronti Romeo ja Julia peal, linnusulgedest nooli Püha Sebastiani rinnas, mooniõisi-verd seina najalt maha vajunud inimkehadel, uppunud Märtrit, laua taha vajunud jüngreid jne. Ent me ei näe nende surma hetke, sündmust ennast ning ka selle põhjuste kohta

võime kohati vaid oletusi teha. Nii asub vaataja siin hilineja positsioonil, kes jõudis kohale “peale sündmust”. Õhku jäävad küsimused (mis juhtus?, mis/kes selle põhjustas?) tekitavad teatud ärevuse — tahaks vaadata pildi raami taha, et näha pildiruumist välja jäänut ning pildistamisele eelnenud hetke. Me justkui näeme *kõike* ja samas *mitte midagi*. Sellest nägemise–mittenägemise ja teadmise–teadmatuse vastuolust tekkiv nihestatus toobki esile *raamistamise* esmalt puht-visuaalse ruumilise kategooriana, seejärel ajalise (ajaloolise) ning viimaks ideoloogilise või üldisemalt mõttesüsteemi raamist(at)usena.

“Mullatoidu restoran” kui metatekst

Fotograafiat on seostatud ajalooa (19. saj sündisid nii historitsism kui fotograafia), käsitledes ajalugu sündmuse loomise ja narratiivsuse kaudu. Jan-Erik Lundströmi sõnul (toetudes siin Lyotardi ning Habermasi töödele, vt ka Krull 1996) iseloomustab 20. saj ajalootaju suurte narratiivide puudumine, usu kaotus ajaloolisse progressi, katkendlikkus, ebaühtlus, fragmentaarsus. Terviku asemel on osad ning ajalugu käsitletakse oleviku seisukohast teisele ajahetkele projitseeritud tekstina (Lundström 1995: 48). “Fotograafia leiutamine aitas kaasa meie ajaloomõistmisele kui tsiteeringulisele, viitavale, kirjutavale, tekstuaalsele” (Lundström 1995: 50). Ses suhtes osutab “Mullatoidu restoran” viitava, kirjutava ja tekstuaalse teosena justkui sellele seosele ajaloo ja fotograafia vahel ja nende teatavale isomorfisusele (mis puudutab katkendlikkust, valikulisust, narratiivseid võimalusi jne).

Mängida saab foto puhul mõlemal pool objektiivi — enne objektiivi läbimist võib seda mängu nimetada “lavastuseks” ning peale seda “kollaažiks, montaažiks ja muuks laboratoorseks võttestikuks”, nagu toob välja Linnap (2003a: 77, vt ka 2003b: 34). “Mullatoidu restorani” puhul ongi mängitud mõlemal pool objektiivi. Tulemuseks on ühelt poolt vaatamisviis, kus näeme (fotot immanentsena vaadates) väga teadlikku ja läbikomponeeritud tervikut, teisalt vaatamisviis, kus (tinglikult vaataja või tähendustaja vaatepunktist nähes) domineerib mänguline ja ennustamatu moment. Ühelt poolt ütleb foto ainult seda, mida ta ütleb, aga teisalt midagi hoopis rohkem või muud. Foto kui sündmus on ühelt poolt irooniline vaade ajaloole, teisalt karje inimese poole, kelle omailma ajamõõt moodustub tarbimishetkedest. Ning sellest perspektiivist vaadatuna tundub Ajaloo, Uudise ja Sündmuse

teatrimaski taga peituv inimnägu õudsem, kui kõik need moondunud, pondunud, lagunevad kehad, mis on juba loodusega kokku sulamas, harmoonilises kompositsioonis “looduse enda sulenooleja” tabatud.

Niisiis toob “Mullatoidu restoran” aja tükeldamise ja looks mudeldamise avalikult mudeldamise, s.t kunsti sfääri (peame siin silmas Juri Lotmani kontseptsiooni kunstitekstidest kui teisestest, mudeldavatest, vt Lotman 1990a). Selle tagasiviitava ja enesereflektiivse mehhanismi poolest võime “Mullatoidu restorani” käsitleda ka metatekstina fotograafia, ajaloo ja kultuuri kui teatud piirangute süsteemi suhtes. Paradoksaalselt on tegemist kultuuritektiga, mis teatraliseerib, “näitlikustab”, maskeerib, mudeldab ja seeläbi eemaldab maske, liigub lähemale sellele reaalsusele, millest ta “kunstilisuse” poolest eemale liigub. Kui traditsiooniliselt on ajalugu ja fotograafia suunatud minevikku, siis “Mullatoidu restoran” on suunatud tulevikku, vastandudes sel moel progressi ideoloogiale. Walter Benjamin kirjeldab oma ajaloo filosoofilistes teesides Klee pilti “Angelus Novus”, mis kujutab ajaloo inglit, kelle nägu on pööratud mineviku poole.

Seal, kus meie ette ilmub sündmusteahel, näeb tema ühtainust katastroofi, mis lakkamatult kuhjab varemeid varemete peale ja paiskab need tema jalge ette. Ta tahaks küll jääda, äratada surnud ja panna purustatu uuesti kokku. Aga paradiisi poolt puhub marutuul, [... mis] ajab teda vastupandamatult tuleviku poole, millele ta pöörab selja, sellal kui varemetekuhi kasvab ta ees taevani. Seda marutuult nimetame meie progressiks. (Benjamin 2003: 374–375)

See, kes vaatab “Mullatoidu restorani” maailmale autori ja vaataja samastunud pilgu läbi, näeb neilt varemeilt tärkamas elu, sest teda ei kihuta tagant progressi marutuul.

John Stathatos rõhutab, et “see, mis loeb, on ühiskonna usk konkreetse ajaloolisse narratiivi; kas see jutustus on historiograafiliselt tõene või väär, pole oluline” (Stathatos 1995: 22). Usu seotust ajaloo eksplitsiierib “Mullatoidu restorani” narratiivne alus, mis tuleneb lääne kultuuriruumi mütoloogiast (kristlikest müütidest, aga ka ökotrendist, terrorismidiskursusest ja meediadiskursusest, moe- ja meediafoto esteetikast, maali- ja filmiajaloost jne). Uuema ajalookäsitluse väide, et inimkonna ajalugu on kannatuste, sõdade, katkestuste lugu, on juba viledaks kulunud. Ka “Mullatoidu restoran” oma õõvastava laibakultusega kuuluks nagu esmapilgul seda ajalugu loovate fotokujutiste ritta. Kuid ta kaldub pigem ümberpööratud kujundi valdkonda: esitades mitte mineviku-, vaid imaginaarseid/potentsiaalselt võimalikke (vrd Lotmani ajalookäsitust — Lotman

2001) sündmusi ning teiseks sündmusi varjamatu lavastuse kaudu kaamera jaoks luues. See on tulevik minevikus, meile esitatakse sündmused, mis fiktsionaalses/olematus/mängulises tulevikus on juba toimunud. Seega näeme siin meediumi autorefleksiivset momenti, kuna digitaalfoto ja lavastusfoto kalduvad pigem eksplitseerima kujutluslikke maailmu, samamoodi aga kohati viitavad (kasvõi mitte-märkeeritud elemendina, neist erinemise kaudu) minevikus või reaalsuses toimunud “sündmustele” kui teatud süsteemi raames legitimeerituile ja konstrueerituile. Samuti näitab selline fiktiivne palendus kultuuri kindlustuskompaniina, mis müüb meile turvalisuse-illusiooni, ning uinutab teadvuse — ja me ei märka, et vaatamata tabalukule on vargad käinud, ainus, mis on endiselt lukus ja kinni, on meie teadvus.

Kui enne digitaalset fotot peeti fotot muuhulgas mineviku (re)konstrueerimise vahendiks, siis digitaalfoto ajastul konstrueeritakse selle meediumi abil tulevikku/imaginaarseid stsenaariume, mida esitab ka “Mullatoidu restoran”, visandades groteskkes, teatraalses võtmes inimkonna huku, s.t ajaloo ja kultuuri lõpu. See on protsesside retrospektiivne vältimatusamine, mida fotomeedium võimaldab sellega kaasnevate tajuharjumuste ja konnotatsiooniliste tähenduste (foto müütilise staatuse) tõttu eriti mõjuvalt realiseerida.

Kui Lotman vastandab tehnoloogilise ja kunstilise arengu kausaalsete, järjepidevate ja plahvatuslike sündmuste kaudu (Lotman 2001), siis “Mullatoidu restoran” kunstitekstina mudeldab selle plahvatusliku arengu loogika ja toimib seega metatekstina kunsti enda suhtes. Samal ajal väidavad autorid ise paradoksaalselt, et nad kujutavad “inimkonna võimalikke väljasuremisviise”, see tähendab ikkagi tehnoloogilise üleastangu ja turufundamentalismi arengu tulemusi, mis peaksid olema kausaalsed. Seega, retooriliselt väidetakse üht, diskursiivselt teist. Need väited ei ole vasturääkivad, kuivõrd siin ei rakendu välistav kõneviis ja korraga saame omada ka mitut vaatepunkti.

Oma varjamatu lavastuslikkusega tõstatab Lauritsa ja Mäeotsa fototeater küsimuse iga foto, ka iga elulise “stseeni”, lavastuslikkusest, küsimuse “kultuurikontekstidest, mälu ja ajaloo anekdootlikust koormast” (Laurits 1996).

Nii käib lavastuslikul fotol mäng teljel loomulik (mis sisuliselt on harjumuslik)–kunstlik, juhuslik–planeeritud/kodeeritud/kavatsuslik. Niisiis on foto valitud hetk jäädvustatud valitud viisil — valitud palana — serveritud külmutatult ja viilutatult. Serveritud kallitele külalistele, kes te külastate seda kauget kohta ja aega. Foto võimaldab niisiis, nagu ütleb Susan Sontag, tekitada võõristust tuttavatest

objektidest ja samas muuta lähedaseks kaugaid objekte (pakkudes kas informatiivset või osaluskogemust) (Sontag 1977). Selles mehhanismis sisaldub fotomeediumi “võte”, mida ta jagab filmiga. Meetodid, mida selleks kasutatakse, on seotud foto tehniliste võimalustega, nagu objektiivi omadused, säriajad, valgus, erinevad protsessid laboris või digitöötluses, aga ka kaadri ja vaatenurga valik, raamistamine, mis on kunstide puhul essentsiaalne omadus. Niisiis aitavad fotospetsiifilised ja need vahendid, mida ta jagab teiste külgnevate meediumitega (film, maal), luua/edastada teatud tähendust, sõnumit. Ent ka kõige kontrollitumale-manipuleeritumale fotole jääb siiski nii mõndagi tähenduse- või verbaliseerimisülest, igatahes mitte üheselt tõlgendatavat.

Kirjandus

- Barthes, Roland 1979. *La Chambre Claire*. Paris: Seuil.
- Benjamin, Walter 2003. Ajaloofilosoofilised teesid. — Žižek, Slavoj. *Ideoloogia ülev objekt*. Tallinn: Vagabund, 369–382.
- Huizinga, Johan 2003. *Mängiv inimene. Kultuuri mänguelemendi määratlemise katse*. Tallinn: Varrak.
- Kress, Gunter; van Leeuwen, Theo 1998 [1996]. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London; New York: Routledge.
- Krull, Hasso 1996. Igavus ja vägivald. — Krull, Hasso. *Katkestuse kultuur*. Tallinn: Vagabund, 187–190.
- Laurits, Peeter 1996. Berliini reisikiri. *Postimees* 17.09.
- Lindekens, René 1973. *Éléments pour une analyse du code de l'image photographique* — Rey-Debove, J. (ed.), *Recherches sur les systèmes signifiants*. Symposium de Varsovie 1968. Hague, Paris: Mouton, 505–534.
- Linnap, Peeter 2003a. Eesti fotolavastus ja teatrisemiootika I. *Kunst.ee* 3: 77–84.
- 2003b. Eesti fotolavastus ja teatrisemiootika II. *Kunst.ee* 4: 34–43.
- 2003c. Narratiivist Eesti fotograafias I osa. *Cheese* 5: 60–70.
- 2005. Fotoloogia: Kommunikatsioon, mälu, väljendus. *Kunst.ee* 2: 44–49.
- Lister, Martin 1997. *Photography in the Age of Electronic Imaging* — Wells, Liz (ed.), *Photography: a Critical Introduction*. London; New York: Routledge, 249–291.
- Lotman, Juri 1990a. Kultuurisemiootika ja teksti mõiste. — Lotman, Juri. *Kultuurisemiootika. Tekst-kirjandus-kultuur*. Tallinn: Olion, 272–279.
- 1990b. Tekst tekstis. — Lotman, Juri. *Kultuurisemiootika. Tekst-kirjandus-kultuur*, Tallinn: Olion, 280–303.
- 2001. *Kultuur ja plahvatus*. Tallinn: Varrak.
- Lundström, Jan-Erik 1995. Fotograaf kui ajaloolane. — Linnap, Eve ja Peeter (koost.), *Fabrique d'histoire. Konverentsi tekstikogumik*. Saaremaa Biennaal, 45–52.

- Sekula, Allan 1982. On the Invention of Photographic Meaning — Burgin, Victor (ed.), *Thinking Photography*. London: Macmillan, 84–109.
- Sonesson, Göran 1998. Photography. — Bouissac, Paul (ed.), *Encyclopedia of Semiotics*. New York; Oxford: Oxford University Press, 482–484.
- Sontag, Susan 1977. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Stathatos, John 1995. Ajaloost ja fotograafiast. — Linnap, Eve ja Peeter (koost.), *Fabrique d'histoire. Konverensi tekstikogumik*. Saaremaa Biennaal, 22–28.

Rituaalid organisatsioonikultuuris väärtuste edastajate ja identiteedi kujundajatena Hansapanga näitel¹

Maarja Põld, Ester Võsu

Kultuurietendustena kujutavad rituaalid endast teatud tüüptunnustega (piiritletus, struktuursus, kollektiivsus, sümbolilisus, korduvus, transformatsioonilisus) kommunikatiivseid protsesse, mis muudavad organisatsioonikultuuris nähtavaks abstraktsemale tasandile kuuluvad väärtused ja identiteedi eri aspektid. Oma artiklis pakume ühelt poolt põgusa ülevaate kultuurikesksetest lähenemisviisidest organisatsiooni uurimisel, milles on esiplaanil mõisted, nagu väärtused, identiteet ja rituaalid, ning teiselt poolt uurime neist teoreetilistest seisukohtadest lähtudes konkreetse näite varal, kuidas Hansapangas praktiseeritavad rituaalid, eeskätt initsiatsioonirituaal, osalevad selle organisatsiooni väärtuste vahendamises ja identiteedi kujundamises. Uurimuse aluseks on kümme 2005. aastal läbiviidud poolstruktureeritud süvaintervjuid Hansapanga eri astmete töötajatega, fookuses peamiselt hiljuti tööleasanud tellerid, kes reflekteerivad initsiatsioonirituaali üle, mille nad on pidanud läbi tegema. Analüüsi tulemusena selgus, et tellerite initsiatsioonirituaal on Hansapangas üks selgemini rituaalile kui kultuurietendusele omaseid tunnuseid eviv toiming, seostudes ühtlasi sotsiaalanthropoloogias kirjeldatud üleminekuriituste põhifaasidega. Organisatsioonikultuuri ja rituaalide kirjeldustest tuli välja, et töötajate jaoks on Hansapanga kui organisatsiooni identiteedis elatud ja deklareeritud tasandid ning panga imago omavahel tihedalt seotud. Tellerite töölevõtu protsessi uurides ilmnes, et nende initsiatsiooni peetakse organisatsioonis väga oluliseks, kuna telleri amet on panga organisatsioonikultuurile eriomane (tihedalt seotud organisatsiooni identiteediga) ning just tellerite kaudu suhtleb pank kõige otsesemalt ja ulatuslikumalt organisatsioonivälise maailmaga, milles on oluline edastada oma põhiväärtusi ja identiteeti ning kujundada organisatsioonist soodne imago.

Märksõnad: organisatsioonikultuur, väärtused, identiteet, imago, kultuurietendus, rituaal, initsiatsioonirituaal

Me kõik kuulume mingitesse organisatsioonidesse, teatud korrastusprintsiipidel toimivatesse inimkooslustesse, ja küllap oleme tähel-

¹ Artikkel on valminud ETF-i grandi nr 5313 “Kultuuritekstide identiteet ja kultuurikeelte kreoliseerumine” toel.

danud, et organisatsioon on justkui kultuuri ja ühiskonna kokkusurutud mudel — selle liikmetel on sageli kindlad väärtused, olulised sümbolid ja tähenduslikud toimingud, mida etendatakse. Missugused tähenduslikud toimingud, täpsemalt rituaalid, eksisteerivad organisatsioonikultuuris ja mis funktsioone nad täidavad? Kuidas seostuvad organisatsiooni rituaalid, väärtused ja identiteet? Mida kujutab endast initsiatsioonirituaal ühe kaasaegse organisatsiooni kultuuris? Need on kesksed küsimused, millele selles artiklis vastuseid otsime.

Äriettevõtteid kui organisatsioone on võimalik uurida erinevatest distsiplinaarsetest rakurssidest lähtudes, pühendades tähelepanu ettevõtte majandamisele, personali juhtimisele, organisatsiooni imago kujundamisele jne. Organisatsiooni uurimine kultuurina on üks uuemaid lähenemisi organisatsiooniteoorias, olgugi et mõistele kultuur võidakse omistada võrdlemisi erinev sisu vastavalt sellele, kas lähtutakse ratsionalistlikust, funktsionalistlikust või sümbolilisest perspektiivist². Meie lähtume üldisest eeldusest, et organisatsioon on vaadeldav kultuurina ja toetume oma artiklis eeskätt neile autoritele, kelle organisatsioonikultuuri käsitlustes on kokkupuutepunkte sotsiaalanthropoloogia ja kultuurisemiootikaga (Schein 1992; Trice, Beyer 1984). Selline arusaam võimaldab käsitada organisatsiooni iseiseiva kultuuritüübina, milles avalduvad sellele eriomasel moel mitmed kultuurile laiemalt omased komponendid (nt väärtused, rituaalid, identiteet). Rituaalid on sellest vaatepunktist olulised nii organisatsioonikultuuriga adapteerumise ja integreerumisega seotud protsessidena kui ka organisatsiooni sümbolilisi tähendusi edastavate ja kujundavate käitumispraktikatena.

Rituaalidel on organisatsioonikultuuris mitmeid olulisi funktsioone ja tähendusi, aga enne viimastele keskendumist peame vajalikuks

² Ratsionalistlik, funktsionalistlik ja sümboliline on kolm peamist suunda organisatsioonikultuuri uurimisel. Ratsionalistlik käsitlus lähtub sellest, et organisatsioonil on teatud kindlad eesmärgid ja vahendid nende saavutamiseks ning kultuur on üks neist vahenditest. Funktsionalistlikku käsitlust huvitab kultuur kui teatud väärtuste ja baasarusaamade kogum, mille ülesandeks on tagada tegevuskeskkonna tingimustega kohanemine ja organisatsioonisisene ühtsus. Ehkki organisatsioonikultuuri sidusus on oluline, võib see organisatsiooni piires erineda, seetõttu on võimalikud ka n-ö organisatsioonisesed subkultuurid. Sümboliline käsitlus rõhutab sümboliliste tegevuste osatähtsust organisatsioonis, oluline on uurida, mida organisatsioon selle liikmete jaoks tähendab. Viimastest vaatepunktist on organisatsioonikultuur oma olemuselt mitmekesine, organisatsiooni liige võib mingit situatsiooni tõlgendada nii ühise kultuuri kui ka isiklikust seisukohast (Schultz 1994: 13–16).

peatuda rituaalil kui kultuuriteoreetilisel mõistel, et võimaldada selle sisu täpsustades ka organisatsioonikultuuri rituaalide toimimise paremat mõistmist.

Rituaalid kui kultuurietendused

Rituaal on paraku nii tavakeeles kui ka kultuuriteoorias väga mitmetähenduslik sõna, mida sageli kasutatakse sünonüümselt mõistetega riitus ja tseremoonia. “Rituaal” on eesti keeles ilmselt neist kolmest sõnast kõige neutraalsema ja avarama sisuga, osutades peale usutalituste ühtlasi kombetalitusele laiemas tähenduses. Sõna “tseremoonia” tähendab eeskätt pidulikku kombetalitust või piduliku sündmuse kavakindlat korraldust. Kõige otsesemalt sakraalsusele viitav on sõna “riitus”, mille puhul on välja toodud tähendused “kindlakujuline kultuslik talitus”, “liturgiline üksiktalitus” ja “liturgia ülesehitus” (EKS 1997: 107, 147; EKS 2002: 364). Edaspidi kasutame “rituaali” kui üldmõistet, mis hõlmab endas eri tüüpi toiminguid, sh riituseid ja tseremooniaid.

Traditsioonilised käsitlused sotsiaalanthropoloogias rõhutavad rituaalide erinevust igapäevaelu käitumispraktikatest (sakraalne vs profaanne) ja uurivad rituaale eeskätt seoses religiooni ja maagiaga (ratsionaalne vs irratsionaalne). Kaasaegne käsitus rituaalidest on aga märksa avaram ning ühtlasi komplekssem, lähtudes sellest, et pole võimalik välja tuua rituaalsuse üldkehtivaid erijooni, pigem võib rääkida teatavatest arbitraarsetest ja varieeruvatest tunnustest ning sümbolilistest tähendustest kultuurilises käitumises. Nii võib ka argikäitumises teatud tingimustel näha rituaalile iseloomulikke tunnuseid.

Rituaalset käitumist kultuuris on võimalik koondada “kultuurietenduse” (*cultural performance*³) kui katusmõiste alla, mis hõlmab endas eri tüüpi rituaalseid toiminguid kui kultuurietenduste erinevaid žanre (vt Schechner 2002; 1988). Rituaalidele kui kultuurietendustele, mis aitavad kujundada sotsiaalseid gruppe, on iseloomulik terve rida eritunnuseid, millest olulisemad on nende koordineeritus ja struktureeritus (suhteliselt kindel tegutsemiskava või stsenaarium; “lavastajaks” võib olla nii kultuuritraditsioon kui ka konkreetsed teostajad), korduvus ja korratavus (teatud variatsioonidega), ajalis-ruumiline

³ Siinkohal tuleks “etendust” mõista mitte ainult teatripärase mõistena, vaid avaramalt, inglise keele eeskujul, kus sõna “performance” tähenduseks on esitus, samuti toiming, teostus, sooritus jne.

piiritletus (sageli ruumiline eraldatus ja ruumi sümboolne markeeritus), kollektiivsus (osa võtab mitu inimest, võidakse jaguneda etendajateks ja publikuks), esteetiline ja sümboliline väärtus (kõrgendatud meeleolu, pidulikkus, esteetiliste kvaliteetide nautimine) (Singer 1980; Turner 1985; Stoeltje, Bauman 1988). Rituaalsete kultuurietenduste puhul võib olulisemate erijoontena mainida veel transformatsioonilisust, ning eeltoodud määratluseski sisalduvat olulist rolli sotsiaalses kommunikatsioonis. Teatud tüüpi sõnumite edastamiseks on rituaalid üheks efektiivsemaks vahendiks kultuuris. Ritualiseeritus nii inimeste kui loomade käitumises seostub üldisemalt korduvuse, tsüklilisuse, rütmilisuse, struktureerituse ja muutuvusega, see on üks viise, kuidas kultuur/loodus ühtaegu nii säilib kui ka areneb (Rappaport 1999; Sebeok 1990: 31; Schechner 2002: 28).

Kui kujutleme nüüd skaalat, mille ühes otsas on argikäitumine ja teises rituaalne käitumine, siis kaldub käitumine seda rohkem rituaalse suunas, mida kodeeritum, sümbolilisem, transformatsioonilisem ja kommunikatiivsem see on (Rappaport 1999; Michaels 2001). Kõige kõrgema ritualiseerituse astmega on riitused ja tseremooniad. Niisiis suurendab invariantus, kultuuriline determineeritus ja formaliseeritus toimingu rituaalsuse määra, samas säilib ka rangelt määratud struktuuriga rituaalides alati teatav varieeruvus, kuna kultuurietendustena nende sooritus muutub — need on elavad ja aja jooksul eri inimeste poolt teostatud esitused. Teisalt kasvab rituaalsus korrelatsioonis sümboliliste tähenduste kasvuga. Et rituaalset käitumist argikäitumisest eristada, rõhutatakse tavaliselt esimese erilisust (pidulik, sümboliterohke vms)⁴. Seda, kui erinev ja eriline rituaalne käitumine ikkagi peab olema, pole aga sugugi lihtne üheselt määratleda. Ehkki igasugust korratavat igapäevatoimingut ei saa nimetada rituaaliks vaid pigem harjumuseks, võib selline käitumine aja jooksul omandada sümbolilisi, konnotatiivseid tähendusi, selle eesmärk on teatud korrastuse loomine meie maailmas (Besser 2003). Niisiis võib tõdeda, et mida rohkem sümbolilisi (konnotatiivseid) tähendusi käitumine evib ja mida enam tahaplaanile jäävad selle praktilised ja instrumentaalsed aspektid, seda rituaalisarnasemaks ta muutub⁵ (Leach 1954).

⁴ Küllap on sellise eristuse taustaks traditsioonilise rituaalteooria profaanse ja sakraalse käitumise eristus, mis nägi rituaale eeskätt religioossetes käitumispraktikates.

⁵ Nt tseremoonia on enamasti kõrge sümbolilisuse astmega kultuurietendus, mis on sageli seotud ka sümboolsete isikute kaasatusega (presidendi või preestri ametisepühitsemine) või olulise staatusemuutusega (keskkooli või ülikooli lõpuaktus).

Ka rituaalide sümbolilised tähendused on seotud dünaamika aspektiga — rituaali sümbolite mitmetähenduslikkus ilmneb selles, kuidas konkreetsed osalejad neid erinevalt interpreteerivad, kuidas iga osaleja jaoks on rituaalil oma personaalsed tähendused, mis suhestuvad tähendustega, mis rituaalil on teiste osalejate jaoks (Handelman 1998: 620; Mitchell 1996: 492). Sageli võib sümbolilisuse kasvuga seostada ka esteetilisuse suurenemist — rituaalid võivad pakkuda mitmesuguseid sensoorseid naudinguid, “mängu ilu”, lahutada osalejate meelt jne. Rituaalidega kaasneva kõrgendatud meeleolu, emotsionaalse ekspressiivsuse tõttu jäävad need sündmused inimestele paremini meelde, tugevdades omakorda kogukonna ühtsustunnet (McAuley; Lawson 2002).

Rituaal muudab enamasti midagi nii selle siseses kui ka rituaalivälises maailmas. Võimalik, et transformatsioonilisus on üheks olulisemaks tunnusjooneks, mis rituaalset käitumist igapäevastest harjumustest eristab. Rituaalisiseselt muutub aeg ja ruum, selle tähendus ja kasutus (sageli seotud üleminekuga ühest seisundist teise), muutuda võib nii selles osaleja kehaga seotu (teistsugune rõivastus, ehted, soeng, kehamaalingud, mõnikord ka keha vigastamine jne) kui ka vaimumaailm (teistsugune teadvusseisund, väärtused), teisisõnu — osaleja identiteet, tema roll ja staatus. Rituaalis muutuvad enamasti ka kommunikatsiooni meediumid (teistsugune keelekasutus ja kõneviis, retsiteerimine, laulmine), teistsugused žestid, miimika jne) (vt Michaels 2001; Besser 2003). Rituaalse transformatsiooni aluseks on sarnaselt mängulisele käitumisele selle topeltkodeeritus — praktilise ja tingliku käitumise üheaegsus ja nende vahel balansseerimine⁶ (Lotman 1990: 185, Bateson 2000: 180). Transformatsiooni määr sõltub muidugi osaleja sisseelamisest rolli, sellest kui oluliseks rituaali etendamist peetakse; võib tekkida pinge välise transformatsiooni ja sisemise muutumatuse vahel või vastupidi. Kaasaegse kultuuri rituaalides on transformatsioonid sageli küll ajutised, nii nagu seda on ka kuulumine sotsiaalsetesse gruppidesse (Handelman 1998: 621).

Kokkuvõtvalt võib öelda, et rituaalidel on oluline osa kultuurilises kommunikatsioonis (sh autokommunikatsioonis) — nad täidavad selles mitmeid tähtsaid funktsioone, mida niisugusel moel ei saa asendada ükski teine käitumispraktika. Rituaalid toimivad sotsialiseerimise vahendina, olgu siis kogukonna ühendajana ja ühtsustunde loojana (ühine sööming ja pidutsemine), kogukonda uute liikmete

⁶ Erinevalt mängust võib aga rituaali mõju osalejatele olla tugevam ja otsesem ja justkui midagi tegemisest võib saada reaalne tegu (nt enesevigastamine, tapmine).

integreerijana (initsiatsiooniriitus) või inimeste ideoloogilise mõjutajana ja võimu legitimiseerijana (paraad). Siiski tahaksime rõhutada, et rituaalid pole üksnes vahend kultuuritraditsioonide ja konventsioonide kinnitamiseks ja väärtuste edastamiseks, rituaalid mitte ainult ei representeeri ega manifesteeri sotsiaalset korda, vaid on ühtlasi kultuuriprotsessid, mis võivad sotsiaalsete normide üle kriitiliselt või mänguliselt reflekteerida ja käibivat korda ümber kujundada (eeskätt üleminekurituaalid) (Turner 1957; 1969, Ingold 1994).

Järgnevalt liigume edasi organisatsioonikultuuri rituaalide käsitluste juurde, et vaadata, milliseid funktsioone rituaalid organisatsioonikultuuris täidavad, kuidas toimub kommunikatsioon läbi rituaalide ja kuidas rituaalid seostuvad organisatsiooni identiteediga.

Organisatsioonikultuur, identiteet ja rituaalid

Organisatsioonikultuuris, nagu kultuuris laiemaltki, on võimalik eristada selle abstraktsemat sisu, mentaalsesse sfääri kuuluvat (ideoloogiad, normid, väärtused) ja nähtavaid avaldusi või praktikaid (lood, kangelased, rituaalid, materiaalsed sümbolid jne), mille kaudu sisutasandile kuuluvat edastatakse. Rituaalid kuuluvad organisatsiooni-kultuuri otseselt vaadeldavasse ossa, nende kaudu on võimalik uurida selliseid organisatsioonikultuuri abstraktsemaid tasandeid nagu väärtused, normid või ideoloogiad⁷ (Trice, Beyer 1984; 1993; Edgar Schein 1992; Hofstede 1991). Lihtsuse ja arusaadavuse mõttes keskendume edaspidi rituaalide seosele eeskätt väärtustega, arvestades ühtlasi viimastega seostuvaid norme ja ideoloogiaid. Ka organisatsioonikultuuri sümbolilise käsitluse puhul ei saa muidugi tähelepanuta jääda sellised aspektid nagu organisatsiooni tüüp ja suurus, juhtimisstiil jms, mis võib olulisel määral mõjutada nii organisatsiooni väärtusi, identiteeti kui ka selles praktiseeritavaid rituaale. Organisatsioonikultuuri uurimise muudab keerukaks see, et organisatsiooni jagatud väärtused ei pruugi selle liikmete jaoks selgelt teadvustatud olla, samuti võivad mõned väärtused omavahel vastuollu sattuda. Olgugi et jagatud väärtused on üheks organisatsioonikultuuri eksisteerimise eeltingimuseks, ilmneb nende tähenduslik ambivalentsus organisatsiooniliste

⁷ Harrison Trice ja Janice Beyer (1993: 33) nimetavad organisatsiooni *ideoloogiaid* "emotsionaalse värvinguga tõekspidamiste, väärtuste ja normide kogumiks, mis ühendavad inimesi ja aitavad neil ümbritsevast maailmast aru saada".

subkultuuride või üksikliikmete tasandil — sugugi kõik liikmed ei pruugi organisatsiooni väärtusi sarnaselt interpreteerida.

Organisatsioonikultuur on tihedalt seotud organisatsiooni identiteedi mõistega. Organisatsioonikultuuris tekkiv identiteeditunne soodustab kollektiivset panust, toetab sotsiaalse süsteemi stabiilsust (sellega on seotud ka normid ja kontrollimehhanismid) ja aitab organisatsiooni liikmetel mõista oma ümbruskonda (Kreitner, Kinicki “Organizational Behavior” 1992: 710 — viidatud Siimon, Vadi 1999: 194–195 järgi). Organisatsiooni identiteeti on defineeritud “kollektiivse arusaamana kesketest ja suhteliselt püsivatest omadustest, mis eristavad organisatsiooni teistest organisatsioonidest” (Gioia 2004: 351–352). Nende kesketest ja võrdlemisi püsivate omaduste hulka võib lugeda ka väärtusi. Nii identiteet kui väärtused kuuluvad seega organisatsioonikultuuri abstraktsemasse ossa, avaldades organisatsiooni nähtaval tasandil materiaalsetes sümbolites, liikmete käitumispraktikates jms.

Kuidas seostuvad aga omavahel organisatsiooni identiteet ja imago? Siin osutub vajalikuks täpsustada organisatsiooni identiteedi mõistet, eristades selles kahte tasandit — *elatud* ja *deklareeritud identiteeti*⁸. Organisatsiooni *elatud identiteet* viitab eeskätt sellele, kuidas liikmed organisatsiooni tajuvad, tunnetavad; mida nad mõtlevad organisatsioonist, millesse nad kuuluvad. See on kollektiivselt jagatud arusaam organisatsiooni väärtustest ja erijoontest võrdluses teiste organisatsioonidega (Hatch, Schultz 2000; Gioia 2004). Tegetmist on grupisisese minapildiga, mis ei pruugi tavaolukorras ollagi aktiivselt teadvustatud, vajadus organisatsiooni kollektiivset identiteeti määratleda või selle üle reflekteerida tekib sageli muutuste olukorras (organisatsiooni reorganiseerimine, kahe organisatsiooni ühinemine). Organisatsiooni *deklareeritud* ehk korporatiivne *identiteet* seevastu on eeskätt väljapoole suunatud enesekirjeldus, teatav ideaalnägemus sellest, milline see organisatsioon on või võiks olla väljastpoolt vaada-

⁸ Mõisteid “tegelik” ja “deklareeritud identiteet” on kasutatud eristamaks kujunenud kultuurilist identiteeti kui heterogeenset ja kultuuri n-ö igapäevaelus selgelt piiritlemata fenomeni kultuuri enesekirjeldusest, mis loob eelmisest teatava kindla korra (vt Kotov 2005: 184–192). “Tegeliku identiteedi” asemel eelistame mõistet “elatud identiteet” (vrd ingl *lived identity, experienced identity, perceived identity*). Erinevust “manifesteeritud” (korporatiivse) ja “kogetud” (organisatsioonilise) identiteedi (Moingeon, Soenen 2002) või “tajatud organisatsioonilise identiteedi” ja “konstrueeritud välise kuvandi” (Dutton *et al.* 1994) vahel on peetud oluliseks ka organisatsiooniteoorias.

tuna, kuidas see organisatsioon soovib teiste poolt ära tuntud saada (deklareeritud väärtused; tunnuslaused, logo jm). Organisatsiooni deklareeritud identiteet on tavaliselt ühtsem ja selgemini kirjeldatav kui organisatsiooni elatud identiteet oma mitmekesisuses. Organisatsiooni imagoks nimetatakse kujutelma vastava organisatsiooni kohta sellesse mittekuuluvate inimeste jaoks (Alvesson 2004: 163–166), seda ettekujutust vormitakse omakorda organisatsiooni enesekirjelduste poolt, mis võivad varieeruda vastavalt sellele, millisele grupile vastav kirjeldus on suunatud (Brickson 2005). N-ö tagasi peegeldudes mõjutab see, kuidas teised meid mõistavad, jällegi arusaama sellest, kuidas “meie” end määratleme. Organisatsiooni identiteet on seega mitmekihiline ja dünaamiline nähtus, mis kujuneb pidevas interaktsioonis organisatsioonivälisega (Hatch, Schultz 2002).

Rituaalid teenivad organisatsioonis nii väärtuste etendamise ja edastamise kui ka sotsialiseerimise ja kollektiivse identiteedi kujundamise ja kindlustamise eesmärgi. Kollektiivsetest rituaalidest osavõtmine võib tugevdada selles osalevate liikmete ühtsustunnet, nende grupiidentiteeti ja seeläbi ka organisatsiooni identiteeti. Kui töötaja tunneb ja oskab etendada organisatsiooni rituaale, näitab see tema kompetentsi organisatsioonikultuuri insaiderina. Siiski ei saa rituaalides osalemise määra üksüheselt võrdsustada organisatsioonilise pühendumuse määraga.

Ka organisatsioonikultuuri teoorias on rituaale⁹ määratletud sarnaselt sotsiaalantropoloogiale koherentsete kultuuriliste sündmustena, millel on selgelt markeeritud algus ja lõpp, kindel struktuur (kava, planeeritus ja korraldatus) ja orienteeritus publikule, ning milles inimesed kasutavad teisi kultuurivorme (keelt, žeste, ritualiseeritud käitumist, sümboleid jne) eesmärgiga avaldada mitmesugust sotsiaalset mõju¹⁰ (Trice, Beyer 1984: 655). Lisaks sellele on organisatsiooni-

⁹ Trice ja Beyer (1984) kasutavad tegelikult mõistet “riitus” selles tähenduses nagu meie kasutame “rituaal” — s.t riitused ühendavad nende jaoks mitmeid diskreetseid elemente üheks kultuurietenduseks, ning tseremoonia omakorda on sündmus, mis ühendab endas erinevaid riitusi.

¹⁰ Kõrvutuseks võib tuua juhtimisteoorias valitseva ratsionalistliku vaatepunktiga haakuva arusaama, mille kohaselt rituaalid on toimingud, mis muudavad ettevõtte väärtused (tegevusjuhised, suunised, normid) töötajate jaoks hoomatavaks ja tajutavaks ning võimaldavad ühtlasi nende käitumist juhtida (Deal, Kennedy 1989: 27–33). Seos organisatsiooni juhtimise (sh võimu, ideoloogia) ja rituaalide vahel on kahtlemata oluline, kuna rituaalid võivad tõepoolest olla efektiivseks mõjutusvahendiks. Sageli ilmneb see just “lavastatust” eeldavate, kõrge kodeerituse ja sümbolilisuse astmega tseremooniade puhul.

rituaalide puhul rõhutatud nende (a) interaktiivsust (organisatsiooni liikmed osalevad neis koos kujundades vastastikku üksteise rolle); (b) kontekstuaalsust (konkreetses organisatsiooni kultuur); (c) episoodilisust (ajaline piiritletus, tsükliline korduvus) ja (d) improvisatsioonilisust (rituaalide struktuur pole kunagi lõpuni ette kirjutatud, liikmetel on vabadus reegleid teataval määral muuta või ignoreerida (Pacanowsky, O'Donnell Trujillo "Communication and organizational cultures" 1982 — viidatud Keyton 2004: 83–84 järgi)). Kõik rituaalid või rituaalsed toimingud organisatsioonis ei pruugi olla ühtviisi selgelt piiritletud, struktureeritud ja kõrge sümbolilisuse astmega, seetõttu tuleks konkreetseid rituaale alati vaadelda organisatsioonikultuuris esinevate käitumispraktikate avaramas kontekstis¹¹.

Organisatsioonikultuuris esinevaid rituaale on püütud ka süstematiseerida, siinkohal toome üldistavalt välja neli peamist tüüpi (vrd Trice, Beyer 1984: 656–663)¹²:

- (1) *üleminekurituaalid* — seotud eeskätt sotsiaalsete rollide või situatsiooni muutumisega (nt uue töötaja töölevõtmine ja integreerimine organisatsioonikultuuri, töötaja lahkumispidu, streik);
- (2) *uuenemisrituaalid* — eesmärgiks eeskätt organisatsiooni areng, siin võidakse kasutada ka väliskonsultantide abi (nt töötajate koolitus, töö ümberkorraldusega seotud programmid);
- (3) *ülendavad rituaalid* — tõstavad eeskätt töötaja staatust ja tugevdavad tema sotsiaalset identiteeti organisatsioonis (töötajate autasustamise tseremooniad),
- (4) *ühendavad rituaalid* — eesmärk on eeskätt kollektiivse identiteeditunde tugevdamine, seetõttu on enamasti kaasatud palju inimesi, sageli ka töötajate perekonnaliikmed; siin võivad sarnaselt karnevaliolukorrale ajutiselt kaduda ametialased hierarhiad, võidakse tunnetada suuremat lähedust ja solidaarsust (nt jõulupidu, suve- ja talvepäevad, banketid).

¹¹ Vähe sümbolilise tähendusega rituaalide näiteks võib tuua rutiinsed iga-hommikused või -nädalased töökoosolekud, milles ei puudu siiski mitmed rituaalile omased tunnused ning mis on olulise tähtsusega organisatsiooni toimimise seisukohalt.

¹² Originaalis eristavad Trice ja Beyer kuut tüüpi rituaale, meie muutsime pisut nende poolt kasutatud nimetusi ja pidasime võimalikuks osade rituaalitüüpide koondamist nende tähendusliku sarnasuse tõttu.

Trice ja Beyer (1984) leiavad, et ammendavat ja üldkehtivat organisatsioonikultuuri rituaalide tüpoloogiat pole võimalik pakkuda ning ülaloodud tüüprituaalid on eeskätt teatavaks üldiseks aluseks, millest konkreetse organisatsiooni rituaalide analüüsil lähtuda. Ühes organisatsioonis praktiseeritavaid rituaale mõjutavad loomulikult seda ümbritsevas kultuuris üldiselt levinud rituaalid ning viimastega seostuvad organisatsioonide tüüprituaalid, tähelepanu fookuses peaks aga olema eeskätt sellele organisatsioonile eriomaste “rituaalide repertuaar” (Schultz 1994: 86), milles mainitud tüüprituaalid võivad omandada võrdlemisi erinevaid tähendusi.

Siinkohal peatume põgusalt üleminekurituaalidel, konkreetsemalt initsiatsioonirituaalidel¹³ organisatsioonikultuuris, mida artikli analüüsiosas põhjalikumalt vaatleme. Identiteedi kujundamise seisukohalt on initsiatsioonirituaalid märkimisväärsed seetõttu, et organisatsiooniga liitumisel muutub uue töötaja individuaalne sotsiaalne identiteet, samas ei tohiks grupi-identiteet iga uue liikme lisandumisel liialt teiseneda. Ülemineku käigus püütakse vastastikku välja selgitada, kas organisatsiooni väärtused sobivad kokku uustulnuka väärtustega ja vastupidi. Initsiatsioonirituaalide lõppeesmärgiks peaks olema uue töötaja integreerimine “meie”-gruppi ning temapoolne organisatsioonikultuuri väärtuste omaksvõtt. Kui traditsioonilised üleminekurituaalid on enamasti konkreetse alguse ja lõpuga sümboliterohked ja argisest selgelt eristuvad sündmused — näiteks pulmad, rüütliks löömine —, siis tänapäevastes organisatsioonides ei pruugi rituaalne üleminek väljaspool seisjast organisatsiooni liikmeks nii selgepiirilisel eristatud olla. Kindlalt piiritletud rituaali asemel koosneb üleminek tavaliselt mitmetest ajaliselt hajutatud rituaalsetest toimingutest — näiteks tööintervjuu, lepingu allkirjastamine, esimese tööpäeva tähistamine jm. (Tegelik initsiatsiooniprotsess kestab nii traditsiooniliste üleminekute kui ka organisatsiooni sisenemise korral veel mõni aeg pärast rituaali — tänapäevastes ettevõtetes vähemalt katseaja ehk 4 kuud.) Uue töötaja organisatsiooni täieõiguslikuks liikmeks saamise protsessi aitavad struktureerida traditsiooniliste kultuuride initsiatsioonirituaalide puhul välja toodud kolm põhifaasi: (1) eraldumine e preliminaalne faas, (2) piiriala, üleminek e liminaalne faas ning (3) taasühinemine; postliminaalne faas (van Gennep 1909;

¹³ Organisatsiooniteoorias kasutatakse ka antropoloogiast pärit mõistet “siirde-riitus” (Trice, Beyer 1984), aga meie jääme siiski rituaali mõiste juurde (vt märkus eespool).

Turner 1957; 1969)¹⁴. Organisatsiooni initsiatsioonirituaali esimeses kahes etapis ilmneb organisatsiooni juhtivate töötajate (nt personali-juht) võimupositsioon siseneja suhtes — esimesed on suuresti “lavastaja” rollis, struktureerides tegevust ja kujudades osalejate rolle¹⁵ (vt Alvesson 1996). Vahepealne üleminekufaas on vajalik mõlemale poolele, andes aega kohanemiseks nii uustulnukale kui olemasolevale grupele. Initsiatsiooni kui sotsialiseerumisprotsessi viimast faasi võib lugeda edukalt lõppenuks, kui uus töötaja tunneb ja aktsepteerib organisatsiooni norme, väärtusi ja rituaale ning samas hindavad teised organisatsiooniliikmed teda usaldusväärse ja kompetentse indiviidina (Robbins 1993: 613–614).

Kokkuvõtteks võib öelda, et rituaalid ei ole organisatsiooni-kultuuris pelgalt praktilis-instrumentaalseid funktsioone täitvad toimingud, vaid nagu kõigi kultuurietenduste puhul, on ka siin olulised sümbolilised, esteetilised ja emotsionaalsed aspektid. Ka “rituaal rituaali pärast” võib olla “meie”-tunde tugevdajaks ja oluliseks komponendiks organisatsiooni elatud identiteedis. Rituaalid on küll seotud organisatsioonikultuuri n-ö nähtamatu sisuga (väärtused, normid jne), võimaldades seda välja tuua, vahendada ja ühtlasi oma identiteedi üle reflekteerida, kuid rituaalid on ka iseseisvalt tähenduslikud — rituaalid ei ole mitte üksnes kultuuriliste tähenduste kandjad, vaid ka kujundajad. Oluline on see, *kuidas* nad toimuvad — kes ja mil moel neis osalevad, missuguseid materiaalseid vahendeid neis kasutatakse jne. Organisatsioon kultuurina pole midagi oma liikmetest eraldiseisvat — kõik organisatsiooni liikmed on mingil määral organisatsioonikultuuri loojad oma tegevuste ja nende käigus omandatud kogemuste tähenduslikustamise, tõlgendamise ja tähtsusta-

¹⁴ Esimene faas sisaldab sümbolilist käitumist, mis tähistab indiviidi või grupi eemaldumist varasemast kohast sotsiaalses struktuuris või kultuurilistest oludest või mõlemast. Vahepealse, liminaalse perioodi jooksul läbib rituaali subjekt kultuurilise piirkonna, millel möödunud või tulevase olukorra omadusi on vähe või need puuduvad sootuks. Rituaali subjektidel tekib omavahel eriline kamraadlik suhe. Kolmandas faasis on “teekond” lõpule viidud. Rituaali subjekt, indiviidualne või kollektiivne, on taas suhteliselt stabiilses olukorras ning sellest tulenevalt omab teistega võrreldavaid õigusi ja kohustusi (Turner 1969: 94–96).

¹⁵ Avatuma kultuuriga organisatsioonides ei kujunda initsiatsiooniprotsess uustulnuka eelnevat sotsiaalset identiteeti täielikult ümber, pigem püütakse see sobitada organisatsiooni väärtuste ja kultuuriga, suletumad organisatsioonikultuurid (nt sõjavägi, vangla) aga soovivad enamasti, et uustulnuk loobuks suuresti või täielikult oma eelmisest identiteedist, väärtustest ja mõnikord ka õigustest (Ashfort, Mael 2004: 144–145).

misega (Schultz 1994: 8). Rituaalid on ühtaegu seotud nii organisatsioonikultuuri traditsioonidega kui ka muutustega selles; rituaalid on dünaamilised protsessid, mis kujundavad aktiivselt nii organisatsiooni kultuuri kui ka identiteeti.

Järgnev empiiriline analüüs keskendub sellele, kuidas ühe Eesti suurettevõtte, Hansapanga, puhul suhestuvad organisatsiooni deklareeritud ja elatud identiteet, milliseid rituaalseid sündmusi etendatakse ja kuidas need edastavad ettevõtte väärtusi, ning millistest osadest koosneb uue töötaja initsiatsiooniprotsess ja kuidas see kujundab tema arusaamist organisatsiooni identiteedist.

Hansapanga rituaalide analüüs: uurimismetoodika

Käesolev analüüs tugineb 2005. aasta mais tehtud süvaintervjuudele Hansapanga (edaspidi ka HP) töötajatega¹⁶. Soovides uurida, milliseid sümbolilisi elemente üks kaasaegne ettevõtte oma rituaalides ja rituaalsetes toimingutes kasutab ning kuidas nende kaudu töötajatele organisatsiooni väärtusi edastatakse ja organisatsiooni identiteeti kujundatakse, valisin Hansapanga osalt seetõttu, et olin panga imago kujundamist juba varem uurinud¹⁷. Hansapank tundus sobiv uurimisobjekt ka selle poolest, et ta on silma paistnud teadliku ja isikupärase reklaami ning sponsorlustegevusega — see andis alust arvata, et ka organisatsiooni sees on soodne keskkond eriomaste rituaalide ja rituaalsete toimingute praktiseerimiseks. Konkreetse näitena võib tuua Hansa- ja Hoiupanga ühinemisel korraldatud matusetalituse, kus tahvel Hoiupanga nimega uuenenud organisatsiooni töötajate osalemisel maha maeti. Rituaali sümbolilisest tähtsusest kõneleb selle toimumise koht, osavõtjate rohkus ning see, et rituaalist võtsid osa ka organisatsiooni endised liikmed:

Käisin teisipäeval Hoiupanga peiedel. Asutust, kus ma üsna mitu head aastat töötasin, ei ole enam. Peie dele Türi salu pangale oli kogunenud umbes kakssada Hoiupanga sõpra. Minu suureks üllatuseks oli seal ka inimesi, kes

¹⁶ Intervjuud viis läbi ning saadud andmeid analüüsis Maarja Põld, seetõttu kasutame järgnevalt uurija subjekti puhul “mina”-vormi. Uurimuse tulemused on põhjalikumalt esitatud tema bakalaureusetöös (vt Põld 2005).

¹⁷ Siinjuures soovin eraldi rõhutada, et intervjuude tegemine eelnes avalikkuse tähelepanu äratanud Hansapanga noortepanga kampaaniale (NPNK), millega seotud võimalikud muutused identiteedis ja imagos selles analüüsis ei kajastu.

juba pikemat aega on Hoiupangast ära, sealhulgas ka päris pika staažiga hansapankureid. (Kokk 1998: A4)

Uurimust ettevalmistaval kohtumisel Hansapanga juhtiva personali-töötajaga leidsime, et uurimisküsimused võiksid olla: (1) milliseid sündmusi tähistatakse ja kuidas need kujundavad organisatsiooni identiteeti?; (2) millised on Hansapanga kollektiivsed väärtused ja milles need avalduvad?; (3) töölevõtu protsessi etapid ja nende kaudu edastatavad sõnumid personalitöötajate kui “lavastajate” arvates; ning (4) töölevõtuprotsessi etapid ja nende kaudu edastatavad sõnumid uute töötajate kui protsessis osalejate arvates.

Poolstruktureeritud süvaintervjuu¹⁸ valisin uurimismeetodiks see-tõttu, et sellisest intervjuust tulevad lisaks olukorra kirjeldusele välja ka põhjendused, miks üks või teine asi nii on. Üleskirjutuste põhjal tehtav teksti kvalitatiivne analüüs võimaldab aga vastuste stiilist, ütlemistest ja ütlematajätmistest ning sõnakasutusest muuhulgas välja lugeda ka vastaja suhtumist uuritavasse teemasse. Osalusvaatlusest, mis oleks Hansapanga initsiatsioonirituaalidest veelgi põhjalikuma pildi andnud, tuli loobuda eeskätt ajapuuduse tõttu. Samuti on mõnevõrra keeruline organiseerida tööintervjuudel osalemist nii, et see kandidaatidele ebamugavust ei tekitaks.

Valimi koostamisel lähtusin põhimõttest, et vastuseid annaksid personalitöötajad ning uued töötajad, kelle tulekust organisatsiooni oleks möödas teatud aeg — et nad mäletaksid protsessi, kuid vaataksid sellele teatava distantsiga. Uued töötajad jagunesid omakorda telleriteks ja teiste ametikohtade esindajateks. Niisuguse jaotuse põhjuseks on see, et tellerite töölevõtu protsess erineb ülejäänud Hansapanga töötajate töölevõtmisest. Intervjueeritavad jagunesid ühtlasi Tallinna ja Tartu kontorite töötajateks. Kokku viisin 2005. aasta maikuus läbi 10 poole kuni pooleteise tunni pikkust intervjuud. Allpool neile viidates on vastajate anonüümsuse tagamiseks kasutatud varjunimesid. Lisaks tahan taustainfona mainida, et enamiku intervjueeritavate vastuseid mõjutas ilmselt nende väike vanusevahe minu kui intervjueerijaga, mis aitas luua head kontakti ning tõenäoliselt ausaid vastuseid saada.

Intervjuude küsimusi koostades ning inimesi küsitledes puudus mul uurijana tol hetkel isiklik kogemus suurettevõttes praktisee-

¹⁸ Poolstruktureeritud süvaintervjuu puhul valmistab uurija ette intervjueeritavatele esitatavad põhiküsimused, kuid võib nende esitamise järjekorda vestluse käigus muuta ning esitada täpsustavaid lisaküsimusi.

ritavatest rituaalsetest sündmustest. Järgneva analüüsi tulemusi võib teatud määral mõjutada mu praegune kogemus, kuna olen nüüdseks üle poole aasta suures organisatsioonis töötanud ning ka ise rituaalsete ürituste ettevalmistamise juures olnud.

Intervjuude analüüsi põhjal ma oma eelhäälestuses oletatud rohkelt sümbolilisi aspekte sisaldavaid erilisi rituaale Hansapangas ei leidnud. Siiski võimaldavad kogutud andmed kirjeldada mitmeid Hansapangas etendatavaid rituaalseid sündmusi, eeskätt sümboliliste tähenduste poolest rikast initsiatsioonirituaali, ja leida nende seoseid organisatsiooni väärtuste ja identiteediga.

Hansapanga deklareeritud ja elatud identiteedi seosed

Kuivõrd Hansapank on üks Eesti suurimaist ja tuntumaist ettevõtetest, siis mõjutavad Hansapanga kui organisatsiooni identiteeti nii panga deklareeritud identiteet kui ka avalik imago. (Võib oletada, et enamik Hansapanga töötajatest on ka selle panga kliendid, paljud küllap juba enne panka tööleasumist.) Pank kirjeldab kodulehel oma korporatiivset e deklareeritud identiteeti järgmiselt¹⁹: Hansapank on *ühne, tulevikule orienteeritud kaubamärk*, Hansapangal on *tugev ja eristuv firmakultuur ja ühtselt tajutav tegevus kogu Baltikumis*. Enda iseloomustamisel rõhutakse oma suurusele: *Hansapanga Grupp on Baltikumi juhtiv finantsinstitutsioon, millel on ligi 3 miljonit aktiivset klienti ning üle 6000 töötaja*²⁰. Hansapanga edu tagab veebilehe andmeil muuhulgas see, et *tunneme oma äri, oleme tulemustele orienteeritud, võrdleme end parimatega Euroopas*. Ka intervjuueeritud Hansapanga töötajad näevad oma tööandjat suure ja edukana, iseloomustades organisatsiooni järgmiste väljenditega: *suur organisatsioon* (mainitud mitmel korral), *turuliider, igapähele teada ettevõtte, hea maine, prestiižne, edukas, väärt firma, korralik firma, stabiilne, usaldusväärne, eesmärgile pühendunud, kasvav ja õppiv organisatsioon, kliendisõbralik, väike maailm suure maailma sees*. Hansapangal on neli kodulehel²¹ ja trükistel esitletavat deklareeritud väärtust: *vitaalsus* — oleme tulemustele orienteeritud; *ausus ja avatus* — oleme läbipaistvad ja siirad; *uuenduslikkus* — oleme õppimisvõime-

¹⁹ Vt http://w.hansa.ee/est/hpgrupeeristis_identiteet.html.

²⁰ Vt http://w.hansa.ee/est/hpgrupeeristis_juhtimisphimotted.html.

²¹ Vt http://w.hansa.ee/est/hpgrupeeristis_missioon.html.

lised ja avatud muutustele; *kvaliteet* — oleme professionaalsed. Panga personalijuht leiab, et lisaks neile on organisatsioonis olulised koostöö, lihtsus protseduurides ning suhtumine, et vigu võib teha ja neist tuleb õppida.

Panga kodulehel²² on täpsemalt määratletud ka *hansalikku töötajat* iseloomustavaid omadusi (koostöövalmidus, positiivsus ja avatus, professionaalsus, korrektsus jne). Personalijuht mainib seda oma intervjuus järgnevalt:

*Hansalik töötaja on veel selline huvitav väljend, et seda ei suuda kirjeldada, aga on olemas. Kui *** mind siia tööle kutsus, siis ta ütles, et ma olen kohe selline hansalik töötaja, aga ta ei selgitanud, mida see tähendab. Seda ei suudagi kirjeldada. (Piret, HP juhtiv personalitöötaja)*

Intervjuudest leidsin kinnitust peamiselt kahele deklareeritud väärtusele: Hansapangas ollakse tulemustele orienteeritud ning professionaalsed. Hansapanga töötajaid ühendavate omadustena ehk elatud identiteedi komponentidena on vastustes välja toodud: *eesmärgipärasus* (mainitud mitmel korral), *saavutusvajadus*, *meeskonnatöö*, *inimesed on pühendunud ja tahavad töötada*, *inimesed on positiivsed*, *inimesed on stabiilset-konservatiivset töökohta otsivad ning sinatamine*. Mitme intervjuueeritava arvates on Hansapangas hea töökeskkond ja meeldivad kolleegid. Järgnevad tsitaadid illustreerivad Hansapanga töötajate nägemust oma organisatsioonist:

Kõik tegutsevad selle panga nimel, kõigil on ühine eesmärk. Et pangal oleks hea maine, et klientidega suhe oleks super. See taseme hoidmine on õudselts tähtis. [...] Inimesed on hästi sõbralikud ja alati, kui midagi on, öeldakse. Et ei ole mingi seljataga suss-suss — “sulle ma ei ütle, aga sa oled nii paha. Sa teed seda halvasti ja toda halvasti” (Tiina, sekretär, HPs töötanud 6 kuud)

No müüjaga ei saa ju võrrelda Hansapanga töötajat. Nad on nii väljakoolitatud ja panganduse alal ikkagi megatargad. Hansapanga töötaja käest sa võid kõike küsida majandusest. Ega siia ju lolle ei võeta tööle, kõik on targad. (Annika, arhivaar, HPs töötanud 7 kuud)
Mingi värk on, et helistad ükskõik kuhu ja sulle öeldakse “tšau” ja sind sinatatakse, kuigi sa räägid ilmselt endast 30 aastat vanema inimesega, keda sa iialgi pole näinud ja iial ei näe ka. Mingi omamoodi värk on. (Kristi, teller, HPs töötanud 6 kuud)

²² Vt http://w.hansa.ee/est/tuletoole_tootaminehansapangas.html.

Hansaliku töötaja erinemise kohta teistest töötajatest esineb ka vastandlikke arvamusi:

Hansalik töötaja erineb teistest töötajatest — see on õige, aga ma ei oska seda kommenteerida. See on nii lihtsalt, seda ütleb sisetunne, et hansa töötajad on natuke teistsugused kui — no ma ikka pean võrdlema oma endiste töökohtadega — aga ma pigem ei kommenteeriks seda. (Helle, juht, HPs töötanud 6 kuud)

Hansalik töötaja ei erine mitte millegi poolest teistest töötajatest, kui tal ei ole Hansapank pähe löönud. (Miia, teller, HPs töötanud 4 kuud)

Intervjuudest selgub, et Hansapanga deklareeritud identiteet ehk see, milline pank “ütleb” ennast olevat, kajastub suurel määral ka töötajate enesemääratluses. *Hansaliku töötaja* mõiste on hea näide sellest, et panga töötajaid seob tugev ühtekuuluvustunne ning n-ö patriotism oma organisatsiooni suhtes.

Hansapanga rituaalid identiteedi kujundajatenä ja väärtuste edastajatenä

Hansapanga töötajate poolt tähistatavateks erilisemateks sündmusteks, mida võib käsitleda ülemineku-, ülendavate ja ühendavate rituaalidenä, on panga suvepäevad, talvepäevad, jõulupidu, laste jõulupidu, aastalõpukonverents, kõrgkoolilõpetajate päev, *tähtede* ja *meistrite* (tublimate klienditeenindajate) autasustamine. Lisaks tähistatakse erinevates kontorites ja osakondades erinevalt osakonna jõulupidu, valentinipäeva, kontori asutamise päeva, heade tulemuste saavutamist, töötaja sünnipäeva ja töötaja lahkumist. Uuenemisrituaale ei too ma eraldi välja seetõttu, et näiteks koolitusi või strateegia arendusega seotud tegevusi peavad panga töötajad pigem praktilisi funktsioone täitvateks, mitte erilisteks või sümboolseteks tegevusteks. Ühes Tartu kontoris on ühel osakonnal tavaks käia reede õhtuti koos väljas söömas ning viia ühiselt ellu muid pähetulevaid ideid, näiteks käidi koos joogatrennis ja botaanikaaias piknikul. Kontoritevaheliste subkultuuride erinevuse näiteks võib tuua selle, et ühes Tallinna kontoris tähistatakse sündmusi õhtul pärast tööd, Tartus aga hommikul, enne tööpäeva algust. Sellised osakonna ühisüritused on näide spontaansetest rituaalsetest toimingutest, mis erinevad juhtkonna poolt ellukutsututest.

Viimastest rääkides selgitab personalijuht, et ühistel üritustel on oluline roll ühistunde tekitajana ning et nende kaudu edastatakse teadlikult organisatsiooni väärtusi. *Vitaalsus* avaldub näiteks võistluslikkuses, *siirus* kõnede pidamise viisis, *uuenduslikkus* ürituste korraldamise viisis ning professionaalsus nende *kvaliteedis*. Küsimusele, kuidas panga väärtused kajastuvad sündmuste tähistamistes, vastas personalijuht järgnevalt:

Innovatiivsus nii, et me püüame ikka jälle leida mingeid uusi viise, kuidas üritused või peod oleksid põnevad või uudsed. Kas dekoratsioonides või lauakatmises või kingituste väljamõtlemises. [...] Ja kvaliteet samuti, et kui on pidu, siis see peab olema hea kvaliteediga. Kindlasti head bändid, kindlasti hea söök — mis ei ole kuidagi odav. Vitaalsus on see elujõud, et peod kestavad hommikuni ja sporti tehakse südamest ja viimse veretilgani, et kõike maksimaalselt. Avatus ja läbipaistvus sündmustes — see on jälle selline kommunikatsioonimaneer, et kui sa esined kõrgkooli lõpetajatele või kui sa kõnet pead jõulupeol, et see siis on siiras ja aus. (Piret, HP juhtiv personalitöötaja)

Töötajad leiavad (nagu personalijuhtki), et ühisürituste korraldamise kaudu edastab Hansapank organisatsiooni jaoks olulisi sõnumeid, et organisatsioon hoolib oma töötajatest ning et ürituste eesmärgiks on ühistunde loomine. Vastates küsimusele, mida Hansapank selliste sündmuste tähistamisega töötajatele “ütleb”, on täheldatud:

Pank tahab sellega öelda igale töötajale, et iga töötaja on oluline panga jaoks. Et kui neid töötajaid ei oleks, ei oleks ka selliseid tulemusi ja seda panka ennast. Töötajate väärtustamine ikkagi. (Helle, juht, HPs töötanud 6 kuud)

Sõnum töötajatele. Kui neid kahte üritust võtta [suvepäevad ja jõulupidu], siis see, et me oleme üks suur pere. Et kõigil on samad eesmärgid. Ükskõik, mis ametipostil sa oled — lõppeesmärk on kõigil sama. Eks ta näitab kuuluvustunnet. Minu jaoks ongi Hansapank selline väike maailm suure maailma sees. Algul naersin hästi palju selle üle. Tundus müstiline, aga see vist on nakkav. (Priit, juht, HPs töötanud 4 kuud)

Minu jaoks ütlevad nad seda, et inimesed ei ole sellised mitesuhtlejad ja külmad, et nad käiksid siin ainult töö. Et kui kell kuus kukub, siis pannakse uks kinni ja minnakse oma sõprade ja oma tuttavate juurde, vaid tahetakse koos tööd teha ka töövälisel ajal, selles mõttes et joogatrenn on ikka töö ka. Et koos aega veeta, üksteist paremini

tundma õppida. See tugevdab meeskonda ka. (Miia, teller, HPs töötanud 4 kuud)

Intervjuust personalijuhiga selgub, et iga ürituse korraldamisel mõeldakse ka sellele, kuidas sündmuste käigus kajastuksid panga deklareeritud väärtused. Peamine sõnum, mis töötajad üritustest välja loevad, on see, et Hansapank hoolib oma töötajatest, samuti nähakse neis ühtsustunnet suurendavat komponenti. Hansapanga deklareeritud väärtustest avalduvad ühisüritustes rohkem vitaalsus ja kvaliteet ning vähem ausus ja avatus ning uuenduslikkus.

Hansapanga töölevõtuprotsess kui initsiatsioonirituaal

Uue töötaja tulevast identiteeti organisatsiooni liikmena hakkab tööandja kujundama juba alates informatsiooni levitamisest vakantse ametikoha kohta. Kogu töölevõtu protsess koos selles edastatavate organisatsiooni väärtuste ja identiteedi tutvustamisega täidab samu eesmäärke, mis traditsiooniline initsiatsioonirituaal — selle sihiks on vastse liikme tutvustamine tema tulevase rolliga ning grupi täieõiguslikuks liikmeks tunnistamine. Tellerite töölevõtmise protseduuri Hansapangas võib pidada selle organisatsiooni üheks sümbolite-rohkemaks rituaaliks.

Hansapangas erineb töölevõtuprotsess sõltuvalt sellest, millise ametikohaga on tegemist. Tellerikandidaatidel tuleb läbida neljanädalane koolitus, mille pidulik lõpetamine selle rituaalsuse astet suurendab. Teistel ametikohtadel piirdub koolitus poole päevaga. Siinne analüüs keskendubki peamiselt tellerite initsiatsiooni rituaalsele protsessile, kuid selle esimest faasi ilmestavaid näiteid toon ka intervjuudest teiste töötajatega. Üleminekuprotsess algab kandideerija jaoks reeglina kuulutuse lugemisest ning ankeedi täitmisest-ärasaatmisest. Valituks osutumisel järgnevad sellele erinevates variatsioonides grupitöö, testid, kodutöö(d), vestlus(ed) ning koolitus. Töölepingu sõlmimise korral tuleb uuel töötajal läbida veel neljakuuline katseaeg.

Töölevõtuprotsessi alguses toimuv grupitöö leiab aset koosolekuruumis, kus osalejad istuvad ümarlaua ümber. Grupitöö juhendaja kujundab õhkkonda, tutvustab ennast ja vaatlejaid ning selgitab, miks kandideerijad just selliseid ülesandeid lahendama peavad. Grupitöodes kasutatakse ülesandeid, mis aitavad mõõta neid oskusi, teadmisi, käitumisviise või suhtumist, mis taotletaval töökohal olulised on: *Põhimõte on see, et me kasutame ülesandeid, mille puhul on võimalik*

paralleeli tõmmata selle tulevase tööga (Marju, HP juhtiv personalitöötaja). Enne grupitöö algust palutakse osalejatel teha endale nimesildid — keegi ju ei tunne üksteist, selleks, et paremini omavahel tutvavaks saada, tehakse nimesildid ja siis on hea üksteise poole pöörduda (Marju, HP juhtiv personalitöötaja). Grupitöö protsessi käigus saavad osalised parema ettekujutuse, mida see töö endast kujutab, kuhu nad kandideerivad. Näiteks selgub, et telleri ametis peab tegema ka müügitööd, samas saavad kandidaadid selles kohe kätt proovida, etendades mänguliselt oma tulevast rolli. Ühtlasi edastab see töөлövõtuprotsessi etapp Hansapanga organisatsioonikultuuri väärtuste kohta järgnevalt selgitatud sõnumeid. Ümarlaud koosolekuruumis viitab sellele, et kõik töötajad on võrdsed. Seda printsiipi kinnitab ka personalijuht:

Meil ei ole piire, ei ole tiitleid [...] — à la et Indrek Neiveltiga ühte lauda sööma ei istuta. Tiitleid positsiooni mõttes, paguneid. Kõik on üksteisega vabad ja suhtlevad. Teller ei põe, kui ta kohtab Neivelti. Mis ei ole igas ettevõttes. (Piret, HP juhtiv personalitöötaja)

Võrdsust ja avatust peaksid toetama ka nimesildid ja sinatamine ning ülesannete tagamaade kohta antavad selgitused. Protsessi kujundaja leiab, et kandidaadid saavad *hansalikkusest* ja organisatsiooni väärtustest aimu järgnevalt:

Ta ju näeb neid inimesi, kes on vaatlejad või ka see, kuidas seda grupitöö õhkkonda juhitakse, kuidas seda kujundatakse. Mis on Hansapangas hästi tüüpiline, on ju see, et meil on vigade tegemine lubatud, et meil ei ole sellist autoritaarset õhkkonda. Seesama on grupitööl: “sellest ei ole midagi, et sul kõik välja ei tule, tähtis on see, et sa proovid”. (Marju, HP juhtiv personalitöötaja)

Intervjueeritud uutele töötajatele on grupitöö meelde jäänud valdavalt positiivse kogemusena, selle iseloomustamiseks kasutatakse väljendeid *väga huvitav, lõbus ning hästi läbi viidud*. Tänu grupitööle muutus Hansapank paari vastaja jaoks tööandjana atraktiivsemaks. Vastates küsimusele, “kuidas grupitööl osalemine mõjutas Sinu arusaamist Hansapangast?”, on öeldud:

Siis ma tahtsin ikka hirmsasti siia saada. Eks ma arvan, et iga inimene tahab korralikus firmas töötada ja see on ju korralik firma. (Annika, arhivaar, HPs töötanud 7 kuud)

Grupitööle ma läksin nii, et mul ei olnud mingit närvi ka sees. Aga seal oli nii palju inimesi, kes kõrvalt vaatasid seda ja nii palju oli

neid, kes tahtsid Hansapanka tööle tulla, siis mõtlesin, et väga paljud arvavad, et nad peavad siia tööle saama, et see on nagu unelmate asi. (Birgit, teller, HPs töötanud 7 kuud)

Seda, et grupid tööle pääsenud kandidaate juba *hansalike töötajatena* koheldakse ning et Hansapanga kultuurile iseloomulik käitumine võib mõnele inimesele hoopis võõrastav tunduda, ilmestab hästi järgmine arvamus:

Pidime kõik endale rinnasildid tegema, et lihtsam oleks suhelda ja kohe pidi sinatama kõiki. Mõnel oli küll nii, et mis nüüd saab, et tema küll ei saa paugupealt sinatama hakata. Et isegi ei ole oma töötaja veel, aga juba räägitakse “sina”. (Tiina, sekretär, HPs töötanud 6 kuud)

Testid, mis tööle kandideerijal täita tuleb, on internetipõhised. Seega saab testi täitja etteantud ajaperioodi jooksul ise valida, millal ja kus ta oma vaimset võimekust, visuaalset kiirust-täpsust ning isiksuse omadusi mõõtvaid ülesandeid lahendab. Kuna testide tegemine võtab aega 1,5 tundi, antakse kõikidele huvilistele nende täitmise kohta ka tagasiside raportid. Töölevõtuprotsessi juhtijate selline teguviis edastab sõnumit, et kandideerijaid usaldatakse, et neid koheldakse võrdsete partneritena ning et nende suhtes ollakse ausad ja avatud. Samas ka seda, et Hansapank valib oma töötajaid väga hoolikalt.

Intervjueeritud töötajad iseloomustavad antud teste tavapäraste vaimse võimekuse testidena ning leiavad, et nende tegemine on vajalik ning jätab pangast professionaalse mulje.

Selles mõttes professionaalse mulje, et nad väga valivad, kelle nad tööle võtavad. Peale selle, et sa jutumees oled, et sul mingi sisu ka on. Ma täitsa aktsepteerin seda. (Priit, HPs töötanud 3 kuud)

Samas, umbes pooled vastanutest isegi ei maini teste oma töölevõtuprotsessi osana, mis võib tähendada, et neid peetakse millekski väga loomulikuks ja ülejäänud töölevõtuprotsessiga seotud toimingute kõrval, milles Hansapanga identiteet avaldub, n-ö isikupäratuks.

Kodutöö seisneb essee kirjutamises, kus kandidaat peab avaldama oma nägemuse mingi situatsiooni lahendusest või tootearendusest, vastavalt sellele, millisele ametikohale ta kandideerib. Kodutöid teevad ainult kõrgemate ametikohtade taotlejad. Essee on samuti üks näide sellest, et üleminekuprotsessis osaleja peab — nagu traditsiooniliste kultuuride initsiatsioonirituaalideski — oma tulevast rolli läbi mängima ja teatava protseduuri reeglites ettenähtud katse edukalt sooritama.

Viimane hindamisvoor on tavaliselt intervjuu, mille käigus uuritakse kandidaadi sobivust üldiselt, samas tuleb intervjuueeritaval aga lahendada ka mõni etteantud situatsioon. Nii kandidaat kui hindajad istuvad ümarlaua taga, õhkkonna hubasemaks muutmiseks pakutakse kohvi, teed ja mineraalvett. Personalijuht kirjeldab intervjuu õhkkonda nii:

Kindlasti me tahame teha võimalikult mugavaks temal selle olemise — alati rõhutame, et me võime kõik siin ümber istuda, peaasi, et sina ennast siin mugavalt tunned. Ja see joogi pool — et ta tunneks ennast partnerina. (Marju, HP juhtiv personalitöötaja)

Võib öelda, et intervjuul avalduvad Hansapanga väärtused peamiselt hindajate suhtumises kandidaati:

See peaks talle kindlasti silma hakkama, millised on hansalikud väärtused. Täpselt see suhtlemisstiil, kuidas me suhtume ja kogu selgituspool, mis me jagame ja julgustamise pool, et me julgustame neid endid küsima. (Marju, HP juhtiv personalitöötaja)

Uued töötajad meenutavad intervjuud erinevalt: ühe jaoks oli see raske ja pingeline, teiste arvates väga lõbus ja tore. Vastates küsimusele, “mis mulje see intervjuu Hansapangast jättis?” on muuhulgas välja toodud selline pangapoolne sõnum:

Eesmärgile pühendunud organisatsioon. Et ta tahab teada, mis on ka inimese eesmärgid, et kas need ühtivad organisatsiooni eesmärkidega. (Birgit, teller, HPs töötanud 7 kuud)

Terve kandidaatide hindamise protsess edastab nii personalitöötajate kui kandidaatide arvates sõnumit, et Hansapanga personalitöötajad on professionaalsed ning et panka võetakse tööle ainult parimaid.

Ma arvan, et sõnum on see, et me võtame seda tööd tõsiselt. Et see on hästi läbimõeldud ja teadlik protsess. (Marju, HP personalijuht)
Selline suht peenike sõel on, ütleme. (Tiina, sekretär, HPs töötanud 6 kuud)

Siiani kirjeldatud töölevõtu protsessi konkursietapp on võrreldav Arnold van Gennepi (1909) poolt kirjeldatud eraldumise faasiga üleminekurituualis — see avaldub kandideerija soovis uut positsiooni omandada ning oma mõtetes mängitakse senisest staatusest lahtilaskmine tõenäoliselt läbi. Seejuures on tellerite väljaõppel ilmsed ka Victor Turneri (1957; 1969) kirjeldatud rituaali liminaalse etapi tunnused. Koolitus kestab neli nädalat, mille jooksul väljaspool Tallinna

elavad inimesed on majutatud hotelli, olles seega juba ruumiliselt oma varasemast tavapärasest elukeskkonnast lahutatud. Väljavalitute roll on piiripealne, sest nad ei ole veel tellerid ning samas justkui juba on ka. Koolitust peetakse raskeks ja pingeliseks, aga grupi omavahelisi suhteid väga headeks:

See oli hommikul 9-st õhtul 5-6-ni. Hästi väsitav oli ja hästi-hästi palju tuli iga päevaga uut infot. [...] Nädalase koolitusega kerkis materjali no ikka selline hunnik [näitab käega]. [...] Meil sattus hästi lahe grupp. (Kristi, teller, HPs töötanud 6 kuud)

See oli hästi raske, selles suhtes, et hästi palju eksameid, iga päev tuli õppida, materjali oli nii palju [näitab käega]. [...] Hästi tore grupp oli — kõikidega saime õudseltsi hästi läbi ja osadega suhtlen siiaani. (Annika, arhivaar, HPs töötanud 7 kuud)

Nii nagu traditsiooniliste initsiatsioonirituaalide käigus võidakse nõrgemad osalised grupist välja heita, eksisteerib ka tellerite koolitusel võimalus, et need, kes eksamitega hakkama ei saa, on sunnitud sellele ametikohale kandideerimisest loobuma. Muidugi võib grupist lahkuda ka omal soovil:

Selle ajaga on võimalik veel ümber mõelda, kas tahad telleriks saada või mitte. See paneb sind proovile, et kas suudad. See on suht pingeline, kogu aeg teha neid teste. (Birgit, teller, HPs töötanud 7 kuud)

Tellerite koolitus lõpeb eksamitega ning eksamite edukale sooritusele järgneb pidulik aktus. Aktusel antakse igaühele kätte tunnistus õppe läbimise kohta, Hansapanga väärtusi selgitav raamatuke ning apelsinikujuline trükis kümne teeninduspõhimõttega — *selline rõõmu tekitav. Selle nad saavad panna oma töökohal üles, et oleks kogu aeg silme ees see, kuidas klienti teenindada* (Anu, HP personalitöötaja). Sündmuse pidulikkust rõhutatakse kringlipakkumisega. Vastates küsimusele, kas sa tundsid mingil hetkel ka pidulikkust, on öeldud: *Jaa, siis kui lõppes ära [koolitus], siis olid kringlid ja igast muid asju, saime diplomid ja plaksutati.* (Annika, arhivaar, HPs töötanud 7 kuud).

Järgmisel päeval asutakse tööle ning see, kas uut töötajat tema “kodukontoris” ka kuidagi eriliselt vastu võetakse, sõltub konkreetse allüksuse ülemusest. Personalidivisjon seda ette ei kirjuta, ning intervjuueeritud uutest töötajatest ei olnud kedagi pidulikult vastu võetud: *[pidulikkuse momenti] ei olnud. Esimene päev juhutati sisse: siin*

on sinu laud ja siin on sinu osakond ja siin on need probleemid. Päris nii hull ei olnud, natuke tutvustati ka (Priit, juht, HPs töötanud 3 kuud).

Teiste ametikohtade uued töötajad osalevad oma esimesel tööpäeval koolitusel, kus tutvustatakse organisatsiooni ja töökorraldust ning Hansapanga arvutivõrgu kasutamist. Nende jaoks seisneb olukorra erilisus üksnes selles, et tegemist on esimese tööpäevaga uues organisatsioonis. Tellerite initsiatsiooniprotsessi lõppu markeerib ka konkreetne sümbol — pärast neljakuulist katseaega peaks otsene ülemus uuele töötajale (nii tellerile kui teistele) kinkima Hansapanga logoga hõbedase rinnamärgi. Ühe personalitöötaja sõnul võib selle sümboolse eseme üleandmine mõnel juhul ka ära ununeda, mistõttu initsiatsioonirituaali lõppfaas võib jääda kinnitamata.

Kokkuvõte

Alustades enesekriitilisest tagasivaatest, on käesoleva artikli analüüsi-osa tulemused kahtlemata sõltuvuses valitud uurimismeetodist, selle rakendamisest ja vaatlusaluse valimi väiksusest. Tõstmaks uurimuse representatiivsust peaks edaspidi organisatsioonikultuuri rituaalide ja identiteedi seoseid uurides lähtuma suuremast valimist ja seal, kus võimalik, täiendama süvaintervjuusid osalusvaatluse ja võimalik et ka mõne täiendava küsimustiku teel saadud infoga. Organisatsiooni elatud identiteedi tasandit aitaks ilmselt paremini mõista mitmete erisuguste rituaalide võrdlev uurimine (sh igapäevaselt korratavad rituaalid, subkultuurilised rituaalid, rituaalid, milles osalevad organisatsioonivälised grupid) ja nende käsitlemine organisatsiooni käitumispraktika kontekstis laiemalt.

Kui pöördume nüüd tagasi artikli sissejuhatuses esitatud küsimuste juurde, võib öelda, et rituaalide tähendused ja funktsioonid on tihedalt seotud konkreetse organisatsiooni kultuuriga ja kommunikatsioonisituatsiooniga, milles neid etendatakse. Peaaegu kõigis tänapäevastes organisatsioonides võib eristada teatavaid tüüpiliseid, milles domineerib eeskätt üht liiki tähendus või funktsioon — üleminekurituaalid (nt uue töötaja töölevõtmine), uuenemisrituaalid (nt töötajate täiendkoolitus), ülendavad (nt töötajate autasustamine) ja ühendavad (nt jõulupidu) rituaalid. Ka Hansapangas esinevad kõik mainitud tüüpide alla liigitatavad rituaalid (üle-organisatsioonilised suve- ja talvepäevad, jõulupidu, töötajate sünnipäevad, aastalõpukonverents jt). Samas tulid esile ka isikupärasemad rituaalid nagu kõrgkoolilõpetajate

päev või Hansapangale spetsiifiline *tähtede* ja *meistrite* (tublimate klienditeeninajate) autasustamine. Ühtlasi leidis kinnitust, et ka Hansapangas on struktuuriliste allüksuste tasandil eristatavad mitmed subkultuurilised rituaalid.

Hansapanga kui tänapäevase äriettevõtte organisatsioonikultuuri, identiteeti ja rituaale analüüsid mõistsime, kui vajalik on interdistsiplinaarne lähenemine. Organisatsiooni identiteet on kompleksne fenomen, mida uurides tuleb ka kultuurikeskse vaatepunkti puhul arvestada teiste käsitlusviisidega (organisatsioonikäitumise psühholoogia, juhtimis- ja marketingiteooriad jt) (vt Hatch, Schultz 2002; Moingeon, Soenen 2002). Peamiseks raskuseks on aga see, et erinevad uurijad omistavad organisatsiooniidentiteedi mõistele küllaltki erineva sisu ja rõhutavad selle puhul võrdlemisi erinevaid aspekte. Meie jaoks tõi asjasse selgust organisatsiooni deklareeritud ja tegeliku identiteedi ning imago eristamine ja samas nendevaheliste seoste määratlemine. Empiirilisel osutus identiteedi elatud tasandi uurimine praeguses uurimuses saadud andmete põhjal siiski keeruliseks. Näiteks deklareeritud ja elatud identiteedi eristamise ja vastasmõju raskusest võib tuua mõiste *hansalik töötaja*, kelle iseloomustamine panga kodulehel ja töötajate vastustes suuresti kattus, olgugi et leidis ka neid, kes ei osanud sõnastada, mida *hansalik töötaja* nende jaoks tähendab või arvasid, et seda elatud tasandil ilmselt ei eksisteerigi.

Juhtivate töötajate vastustest tuli välja, et pangas tegutsetakse teadlikult selle nimel, et deklareeritud väärtusi kõigi töötajateni viia ja elatavateks muuta ning rituaalid on selle realiseerimisel heaks vahendiks. Juhid rõhutasid näiteks seda, kui oluline on ka mõnede eelnimetatud meelelahutuslikke funktsioone täitvate rituaalide puhul nende korralduse, esinejate, toitude jms *kvaliteet* kui organisatsioonikultuuri taseme näitaja. Kvaliteet on ühtlasi üks neljast Hansapanga deklareeritud väärtusest, millest rituaalides kajastus otsesemalt ka *vitaalsus* ("oleme tulemustele orienteeritud"). Võimalik, et Hansapanga kui suure ja jõulise deklareeritud (korporatiivse) identiteediga organisatsiooni puhul ongi seda, kuidas töötajad (eeskätt mittejuhtivatel ametikohtadel) igapäevast kollektiivset "meiet" tunnetavad ja määratlevad, käesoleva uurimuse fookuses olnud rituaali(de) kaudu väga raske uurida. Nii initsiatsioonirituaali kui ka mitmeid teisi enammainitud rituaale on paljuski organiseerinud panga juhtivad töötajad, kellel on oluline roll deklareeritud identiteedi sõnastamisel ja edastamisel.

Rituaalile kui kultuurietendusele iseloomulikud tunnused ilmnesisid Hansapanga organisatsioonikultuuris kõige selgemalt tellerite tööle-

võtu protsessis — tänapäevases initsiatsioonirituaalis. Lisaks kõrgele sümbolilisuse määrale tulid selles selgelt esile niisugused rituaalile omased tunnused nagu korduvus ja koordineeritus (on sageli korratavad fikseeritud struktuuriga protsessid), transformatsioonilisus (muutus nii indiviidi kui olemasoleva kogukonna jaoks) kui ka kommunikatiivsus (paljude inimeste kaasatus ja interaktsioon). Esines ka mängulise käitumise elemente (nt müügiga seotud tööülesannete läbimängimine). Hansapanga uute tellerite initsiatsioonirituaali struktuur vastas traditsiooniliste kultuuride initsiatsioonirituaalide peamistele osadele — nii eraldumis-, ülemineku- kui ka taasühinemise faasid olid võrdlemisi selgelt eristatavad. Ühtlasi osutas tellerite initsiatsiooni kestus sellele, et uue liikme lülitumine organisatsioonikultuuri on tegelikult pikaajaline protsess, mis koosneb mitmetest erinevatest rituaalidest ja rituaalsetest toimingutest (grupitöö, testid, kodutöö, vestlus, koolitus).

Miks siis ikkagi tellerite initsiatsioonirituaal Hansapangas teiste töötajate töölevõtu protsessist oluliselt erineb? Üheks põhjuseks on kindlasti see, et telleri amet on (Hansa)pangale spetsiifiline, samas kui teiste ametikohtade esindajaid (nt sekretäre, osakonnajuhatajaid jt) leidub ka teist tüüpi organisatsioonides. Määravaks põhjuseks peame aga seda, et telleri amet on eriomases seoses panga identiteediga. Telleritel on täita oluline roll panga ja pangaväliste gruppide vahelises kommunikatsioonis — just telleriga puutub klient kõige enam kokku ja just teller edastab panga organisatsioonikultuuri ja identiteedi kohta olulist informatsiooni igapäevaselt korratavates rituaalsetes kohtumistes. Seetõttu on väga oluline, et tellerid tunneksid hästi initsiatsiooni väärtusi, norme ja ideoloogiaid ja tunnetaksid ühtlasi oma rolli nii panga identiteedi kui imago kujundamisel.

Allikad ja kirjandus

Maarja Põllu intervjuud Hansapanga töötajatega ajavahemikus 5.–13. maini 2005. Intervjuude litereeritud täistekstid on avaldatud autori bakalaureusetöö lisadena.

Alvesson, Mats 2004. Organization: From Substance to Image? — Hatch, Mary Jo; Schultz, Majken (eds.), *Organizational Identity: A Reader*. Oxford; New York: Oxford University Press, 161–182.

Ashfort, Blake E.; Mael, Fred. 2004 [1989]. Social Identity Theory and the Organization. — Hatch, Mary Jo; Schultz, Majken (eds.), *Organizational Identity: A Reader*. Oxford: Oxford University Press, 144–145.

- Bateson, Gregory 2000 [1972]. *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Besser, Ralf 2003. Eine Magische Kraftquelle. *ManagerSeminare: Das Weiterbildungsmagazin* 70: 18–25.
- Brickson, Shelley L. 2005. Organizational Identity Orientation: Forging a Link Between Organizational Identity and Organizations' Relations With Stakeholders. *Administrative Science Quarterly* 50: 576–609.
- Deal, Terrence E.; Kennedy, Allen A. 1989 [1982]. *Corporate Cultures: the Rites and Rituals of Corporate Life*. Reading, MA.: Addison-Wesley Publishing Company, Inc.
- Dutton, Jane E.; Dukerich, Janet M.; Harquail, Cynthia V. 1994. Organizational images and membership commitment. *Administrative Science Quarterly* 39: 239–263.
- EKS 1997 = *Eesti Kirjakeele Seletussõnaraamat*. V kd. R-T. 1. vihik (rappimärädirisikas). Peatoim. Valve Kullus jt. Tallinn: Eesti Keele Instituut.
- EKS 2002 = *Eesti Kirjakeele Seletussõnaraamat*. VI kd. 2. vihik (tinakatkundlus). Peatoim. Rudolf Karelson jt. Tallinn: Eesti Keele Instituut, Eesti Keele Sihtasutus.
- Gennep, Arnold van 1909. *Les rites de passage*. Paris: Emile Nourry.
- Gioia, Dennis A. 2004. Organizational Identity, Image, and Adaptive Instability. — Hatch, M. J.; Schultz, M. (eds.), *Organizational Identity: A Reader*. Oxford: University Press, 349–376.
- Handelman, Don 1998. Victor Turner. — Bouissac, Paul (ed. in chief), *Encyclopedia of Semiotics*. New York; Oxford: Oxford University Press, 620–622.
- Hatch, Mary Jo; Schultz, Majken 2002. The Dynamics of Organizational Identity. *Human Relations* 55: 989–1018.
- Hatch, Mary Jo; Schultz, Majken 2000. Scaling the Tower of Babel: Relational Differences between Identity, Image, and Culture in Organizations. — Schultz, M. et al (eds.), *The Expressive Organization: Linking Identity, Reputation, and the Corporate Brand*. Oxford: Oxford University Press, 11–35.
- Hofstede, Geert 1991. *Cultures and organizations: Software of the Mind*. New York: McGraw Hill.
- Ingold, Tim 1994. Introduction to Culture. — Ingold, Tim (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London, New York: Routledge, 613–647.
- Keyton, Joann 2004. *Communication and Organizational Culture: A key to Understanding Work Experiences*. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications.
- Kokk, Aavo 1998. Hoiupank 1928–1998. *Eesti Ekspress*, nr. 30, 24. juuli, A4.
- Kotov, Kaie 2005. Kultuur, identiteet ja enesekirjeldus. *Acta Semiotica Estica II* : 184–192.
- Leach, Edmund 1954. *Political Systems of Highland Burma*. London: Bell.
- Lotman, Juri 1990. Lavasemiootika. — Lotman, Juri. *Kultuurisemiootika: tekst – kirjandus – kultuur*. Tallinn: Olion, 182–216.
- Martin, Joanne 2002. *Organizational Culture: Mapping the Terrain*. Thousand Oaks; London; New Delhi: Sage Publications.

- McAuley, Robert N; Lawson, Thomas 2002. *Bringing Ritual to Mind: Psychological Foundations of Cultural Forms*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Michaels, Axel 2001. "Le rituel pour le rituel" oder wie sinnlos sind Rituale? — Caduff, C.; Pfaff-Czarnecka, J. (eds.), *Rituale heute: Theorien – Kontroversen – Entwürfe*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH, 23–48.
- Mitchell, Jon P. 1996. Ritual. — Barnard, Alan; Spencer, Jonathan (eds.), *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London: Routledge, 490–493.
- Moingeon, Bertrand; Soenen, Guillaume 2002. The five facets of collective identities: integrating corporate and organizational identity. — Moingeon, B.; Soenen, G. (eds.), *Corporate and Organizational Identities: Integrating Strategy, Marketing, Communication and Organizational Perspectives*. London; New York: Routledge, 13–34.
- Pöld Maarja 2005. *Organisatsioonikultuuri rituaalid identiteedi kandjatena (Hansapanga näitel)*. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool, semiootika osakond.
- Rappaport, Roy 1999. *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge University Press.
- Robbins, Stephen P. 1993. *Organizational Behavior: Concepts, Controversies, and Applications*. Sixth ed. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Schechner, Richard 2002. *Performance Studies: An Introduction*. London; New York: Routledge.
- Schechner, Richard 1988. *Performance Theory*. Revised and expanded ed. New York; London: Routledge.
- Schein, Edgar H. 1992 [1985]. *Organizational Culture and Leadership*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- Schultz, Majken 1994. *On Studying Organizational Cultures: Diagnosis and Understanding*. Walter de Gruyter.
- Sebeok, Thomas A. 1990. *Essays in Zoosemiotics*. Monograph Series of the Toronto Semiotic Circle 5. Toronto: Toronto Semiotic Circle.
- Singer, Milton 1980 [1972]. *When a great tradition modernizes: An anthropological approach to Indian civilization*. New York: Praeger.
- Siimon, Aino; Vadi, Maaja 1999. *Organisatsioon ja organisatsioonikultuur*. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Stoeltje, Beverly J.; Bauman, Richard 1988. The Semiotics of Folkloric Performance. — Sebeok, T.; Umiker Sebeok, J.(eds.), *The Semiotic Web 1987*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 585–599.
- Trice, Harrison M.; Beyer, Janice M. 1993 [1992]. *The Cultures of Work Organizations*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall
- Trice, Harrison M.; Beyer, Janice M. 1984. Studying Organizational Cultures Through Rites and Ceremonials. *Academy of Management Review* 9(4): 653–669.
- Turner, Victor 1957. *Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndembu Village Life*. Manchester: Manchester University Press.
- 1969. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. London: Routledge & Kegan Paul.
- 1985. *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. Tucson: University of Arizona Press.

“Stalin — see on Lenin täna”

Juhikultuse deiktiline analüüs¹

Andreas Ventsel

Juhikultus markeeris nõukogude kultuuri üht dominanttunnust — selle ranget hierarhilist struktuuri koos seda krooniva tipuga. Siinse artikli raames üritatakse valgustada juhikultuse toimemehhanismi keeleteoreetilisest aspektist. Kõigepealt kirjeldatakse juhikultuse kujunemise kultuurilisi lähteid Venemaal. Edasi käsitletakse deiktilisest vaatekohast Stalini-ajastu juhikultust iseloomustavat keskset teesi “Stalin — see on Lenin täna”. Tees “Stalin — see on Lenin täna” oli Stalini-ajastul sama, mis “Lenin — see on Stalin täna”, sest Stalini lausumise akt alles loob lausungi aja: näiteks loob Lenini kuju. Ja teistpidi: Stalini lausungi aeg loob lausumise situatsiooni tingimused — “nõukogude rahva” jaoks kanoniseeritud Lenini kujutamise ja nägemise viisi. Kuid just selle Stalini “mina” totaalsus lubab väita, et tegemist oli ühe — Stalini kultusega. Ühtlasi tagas see “mina” ühiskonna ideoloogilise enesepildi ühtse tähendussüsteemina.

Märksõnad: juhikultus, nõukogude poliitiline diskursus, deiksis, Stalin

Pealkirjas esitatud tees “Stalin — see on Lenin täna” iseloomustas Stalini ajastu poliitilises diskursuses kõige selgemini juhikultuse kahest loomust. Ühelt poolt legitimeeris see Stalini võimupretensioonid Lenini järglasena. See tähendas, et revolutsiooniidee puhtus ja õigsus oli säilitatud. Teisalt aga osutab toodud tees juhikultuse paradoksaalsusele. Jääb selgusetuks, kas kultuse objekte oli kaks — Stalin ja Lenin või kujutas Lenini kultus üht osa Stalini juhikultuse mehhanismist ning esimene osutub seega viimase teenistuses olevaks. Stalini kui Lenini järglase küsimus on huvitanud ka ajaloolasi, kes eristavad kaht teineteisele vastanduvat seisukohta: nn Termidoori koolkond, mille juured viivad tagasi juba Trotskini, näeb Stalinit revolutsiooni Bonaparte’ina. Stalinism kasvas välja bolševismist, kuigi lahkes sellest ja oli lõpuks sellega opositsioonis. Teist seisukohta esindab nt Roy Medvedev, kes oma raamatus “Let history judge: the origins and

¹ Artikkel on valminud ETF-i grandi nr 6484 “Nimetamine ja anonüümsus kultuuris” toel.

consequences of Stalinism” (1971) peab Stalinit ja stalinismi Marxi-Lenini “teadusliku” süsteemi loogiliseks jätkuks.

Käesolevas artiklis loobutakse ajaloolase perspektiivist. Selle asemel üritatakse valgustada juhikultuse toimemehhanismi keeleteoreetilisest aspektist. Ühtlasi võimaldab suures osas prantsuse keeleteoretikust Émile Benveniste’ist lähtuv mina-keskne deiksisele lähenemise traditsioon näidata lausumises avalduvat “mina” subordineerivat loomust ehk siis selgust tuua juhikultuse toimimise osas².

1. Juhikultus nõukogude ideoloogias

Kangelaslikkuse printsiip — olgu siis stahhaanovlaste, sõjakangelaste, parteitegelaste jne näol — oli üks peamistest teksti ülesehitavatest struktuurielementidest nii poliitilises retoorikas kui ka sotsrealistlikus kunstikaanonis. Kuid n-õ ülemkangelase ehk Juhi roll oli nõukogude ideoloogias eriliselt markeeritud. Juhi positsioon oli see “püha koht”, mis pidi alati täidetud ja esindatud olema: Juht kujutas endast nõukogude kultuuri üht olulisemat tunnust — rangelt hierarhilise ja püramiidikujulise süsteemi tippu.³

Sakraalne Juht-valitseja pole Venemaal kahekümnenda sajandiga dateeritav nähtus, see on erinevate kultuuriareaalide vastastikuse lävimise käigus tekkinud eriline poliitilis-religioosne mõtteviis, mis leiab oma selgeima väljenduse ettekujutuses valitsejast kui müstiliste võimetega üliinimesest. Selle nähtuse kujunemise alged ulatuvad tagasi kokkupuudeteni Bütsantsi ja lääne kultuuritraditsioonidega. Esimesest kandub Vana-Vene kultuuri üle tsaari ja Jumala parallelism. Lääne mõjud ilmnevad arusaamas monarhi isiklikust üleloomulikust karismast. Tsaar on kui Jumal-Inimene ühes isikus (Uspenski 1994: 122). Kuna Konstantinoopoli langemise järel (1453. a) osutub Moskva ühtlasi ainsaks sõltumatuks õigeusklikuks riigiks maailmas, “siis vastavalt keskaegsele ideoloogiale, kus ainuüksi tõelise usu kandjaile omistati õigus tõelisele eksistentsile [...], osutub Moskva riigipea nende mõistete keeles kogu maailma valitsejaks” (Lotman 1999: 307). Selle kontseptsiooni järgi nähakse Venemaad ülejäänud maailma

² “Meie” kategooria deiktilise analüüsi kohta poliitilises diskursuses vt Ventsel 2005.

³ Antud artikli raames peetakse silmas üksnes võimu avalikku eneseesitlust poliitilises diskursuses.

suhtes sakraalse kohana, mille Jumal-Inimesest valitseja peab messiana päästma kogu inimkonna.

Loomulikult oleks siin liigselt lihtsustav näha tsaari sakraliseerimise mehhanismi üksühest ülekandumist juhikultusele nõukogude totalitaarses ühiskonnas. Esiteks, totalitarismi iseloomustab riikliku võimu totaalne või peaaegu täielik kontroll ühiskonna üle (Brzezinski, Friedrich 1956), mis tsaristlikus riigikorras, vaatamata viimase salapolitsei pingutustele, kunagi ei teostunud. Samuti oli totalitaarne ühiskond massiühiskond, mida iseloomustas propaganda poolt äärmuseni lihtsustatud maailmapilt koos sinna kuuluvate stereotüüpidega, võimu monopol informatsioonikanalite üle (Anderson 1993: 142; Arendt 1996), aga samuti vägivalla kaudu tekitatud hirmutunne ja industrialiseerimise käigus loodud töölisklass (Djilas 1958) jne. Samas pole siinse artikli raames relevantne mitte kultuuri materiaalsete artefaktide maailm, vaid vene kultuuritüübi eripära. Venemaal olid hingeline lunastus ja maailmamuuamine (riiklik korraldus) kui ühe mündi kaks poolt: inimese religioosne lunastus tagas parema maailma, ja vastupidi, (materialistlikus mõttes) parem maailmakorraldus sünnitas uue ja täiuslikuma inimese. Erinevalt läänemaailmast jäid teaduslik ja religioosne teadvus siin lahutamatuks monaadiliseks teadvuseks, Venemaal ei eristatud hinge lunastust teaduslikust maailma ümberkorraldusest (Sedov 1989: 440).

Üle poole sajandi olid teadusliku marksismi teoreetikud oma vaimuenergia suunanud ideaalse ühiskonna tingimuste kindlakstegemisele ning ühes sellega uue inimese loomisele. Võimupüramiidi tipu kehastajana asetus Lenin ja hiljem Stalin Venemaal juba ajalooliselt väljakujunenud traditsiooni. Poliitilises diskursuses omasid Lenini teosed “Mis teha?” (1902), “Üks samm edasi, kaks sammu tagasi” (1904), “Sotsiaaldemokraatia kaks taktikat demokraatlikus revolutsioonis” (1905) jpt ning Stalini kirjutatud “ÜK(b) Partei lühikursus” (1938) ja “Leninismi küsimusi” (1945) samasugust sakraalset tähendust kui õigeusklikus diskursuses omas piibel⁴.

Kirjeldame alljärgnevalt nõukogude juhikultust lähemalt. “Lenin-Juhi” kultus sündis bolševistliku partei eliidi seas 1920. aastal Lenini juubelisünnipäeval. Neil päevil partei liidrite peetud kõnedes sisaldub tegelikult juba kogu “leniniaana” olemus (ning hilisem “staliniaana”)

⁴ Stalinliku ideoloogia eneserefleksiooni seisukohast kuulus poliitikale subordineeriv funktsioon *par excellence*, seega kujundas poliitiline identiteet ka inimese sotsiokultuurilise identiteedi.

(Dobrenko 1993: 75–76). Juhikultust võib iseloomustada järgnevate karakteristikute kaudu:

- Juhi üleiniimlikkus — “peale suuruse, läbitungivuse, mõistuse, tohutu tahte [...], on temas midagi üleiniimlikku”. Ja teiselt poolt, Juhi “lihtsus, iniimlikkus” — Lenin on, vaatamata oma üleiniimlikkusele, seltsimees teiste parteilaste hulgas (Dobrenko 1993: 76).
- Rahvalikkus — oma lihtsuses on ta ühtlasi rahvale-massile mõistetav. Juht on tõeline oraator ja rahvamees. Partei on rahva südame-tunnistus ja Juhis koondub omakorda partei südame-tunnistus (vt Vladimir Lenini “Mis teha?” (1945a), “Üks samm edasi, kaks sammu tagasi” (1945b)).
- Ettenägelikkus — Juht on see, kes suudab ette näha sündmusi tulevikus.
- Läbinägelikkus — Juhi üleloomulikkust ilmestab võime mitte ainult ette näha, vaid ka läbi näha. Stalin suutis tänu jumalikule läbinägelikkusele jõuda trotskismi olemuseni, “poliitiliste tege-lasteni”, “kes varjasid omi vaateid mitte üksnes töölisklassi, mitte üksnes trotskistide masside, vaid ka juhtivate trotskistide eneste eest” (Vaiskopf 2002: 355). Siin oleks Stalin justkui Trotski ise, teades vaenlaste (trotskistide) plaane ja mõtteid paremini kui vaenlased ise teavad.

Kirjeldatud iseloomustust võiks jätkata, kuid juba nimetatud omadustest on näha, et siin on tegemist täiesti eriliste ja vastuoluliste võimetega inimesega, kes on üheaegselt nii lihtne partei seltsimees kui ülivõimetega demiurg.

2. “Stalin — see on Lenin täna”

Pärast Lenini surma 1924. aastal jäi võimu reaalne koht vakantseks. Ühelt poolt oli alus pandud “Lenini kultusele” — võimu sümboolsele kohale, teisalt vajab võim ka realselt uut liidrit. Kahekümnendate aastate lõppu ja eriti kolmekümnendaid aastaid Nõukogude Venemaal iseloomustabki nende kahe erineva võimukultuse — sümboolse ja reaalse — kokkusulamine, mis väljendub teesis “Stalin — see on Lenin täna”.

1920ndatel, kui juhi kujutamine sai ilukirjanduses “teemaks”, tekitas see ühtlasi vaidluse, kuidas on õige juhti kujutada. Esialgu kesken-

duti üksnes Leninile. Arvestades tollase kirjanduselu mitmekesisust ja pingelisust pole midagi imestada, et iga kirjanduslik rühmitus püüdis püstitada enda — ainuõiget — Lenini kuju, ideaalset monumenti, mis oleks teistele kaanoniks. Nende vaidluste käigus muutus võim tegelikult esteetika objektiks (Dobrenko 1993: 78). Kuuludes esteetika valdkonda, muutus Juhi/võimu kujutamine samaaegselt võimu enese huviobjektiks, sest “totalitaarne kunst on oma olemuselt võimu keel, sotsrealistlik diskursus aga ennekõike võimudiskursus” (Dobrenko 1993: 36). Seega ei allunud tekkiv sotsrealistlik kunstikaanon mitte üksnes esteetilistele kriteeriumitele, vaid ennekõike poliitilis-ideooloogilisele võimufäärile.

Lenini surmale järgnenud aastatel, kui toimus terav parteisisene võimuvõitlus, oli just Stalin see, kes kasutas ära kujunevat Lenini-kultust. Osutades oma kirjutistes Lenini kirjalikele tekstidele, nendest samaaegselt tsitaate välja rebides ja endale sobivasse konteksti paigutades, mängis Stalin osavalt sümboolse Lenini-kultusega. Stalin lõi endast pildi kui Lenini ustavast õpilasest, kes hoiab puhtana leninismi vaimset pärandit (Vaiskopf 2002: 278). Omaenda individuaalsus ei omanud võrdluses õpetajaga mingit väärtust. Nagu ka Lenini tekste enda vajadusele vastavalt interpreteerides ei olnud Stalini eesmärgiks Lenini kui autori individuaalsuse säilitamine. Siinkohal tuleb eristada kahte tekstilist diskursust. Üks on minapilt, mille Stalin ise oma teostes iseendast lõi. Stalin esineb siin tõesti üksnes leninismi “vahendajana”, kelle ainsaks eeliseks on Lenini õpetusest adekvaatne arusaamine (mitte tõlgendamine) ja selle õige(aegne) elluviimine⁵. Teise tekstikorpuse moodustavad aga tekstid Stalinist: kuidas nägid Juhti teised. Sellesse diskursusesse kuuluvad tekstid Stalinist kui suurest juhust ja õpetajast, kommunismi arhitektist jne, mida võib leida nii poliitilisest retoorikast kui sotsrealistlikust kirjandusest. Kuid tasub meeles pidada, et kontroll mõlema diskursuse tekstikorpuste avalikku ringlusse saatmise üle oli Stalinil.

Koos võimu kontsentreerumisega Stalini kätte kristalliseerus ka Lenini kujutamine. 1930. aastate keskpaigast, eriti aga pärast Stalini “Leninismi küsimuste” ilmumist 1939. aastal, oli kanooniline Lenini kujutamine võimalik üksnes mainitud teosele tuginedes. Selle

⁵ Ühes oma intervjuus kirjanik Lion Feuchtwangerile, mis avaldati ka lääne pressis, läheneb tema tagasihoidlikkus juba absurdile. Stalin põhjendab oma isikukultust “kahjurite” kavatsuste valguses, kes üritavad teda sel moel diskrediteerida ja rahvast distantseerida (Sinjavskij 1989: 118).

protsessi kulminatsiooni võtabki kokku tees “Stalin — see on Lenin täna”.

Järgnevalt lähenetakse sellele teesile Émile Benveniste'i deiksise teooriat aluseks võttes ja püütakse näidata Stalini ja Lenini kultuse ühtesulandumist. Rõhk selles teesis on kahel aspektil. Esiteks: sõnal “täna”, mis viitab lausumise hetkele. Iga lausumise akt loob uue reaalsuse lausungiajas. See võib olla paralleelne, lausumise hetk on lausungis markeeritud samaaegselt kulgeva narratiivina. Kuid aeg lausungis võib olla ka nihkes ning teha hüppeid tulevikku ja minevikku. Siin lauses on aeg markeeritud nüüd-hetkega: täna. Teiseks: siin räägitakse Stalinist. Benveniste'i järgi omab 3. pööre aga tõeväärtust, s.t diskursiivsel tasandil on tegemist tõega, kui dialoogis osalejad on selles kokku leppinud (Benveniste 2002: 264–265). Kuid siin ilmnebki Stalini kahetine asend: ta asub samaaegselt nii “sisu” maailmas, suhestudes “objektidega” ning “ajaloolise ajaga”, kui ka, kasutades Bühleri terminoloogiat (Bühler 2001), viitemaailmas. Kommunikatsioonisituatsioonis “Stalin” – “sina” (ükskõik, kes see ka ei oleks) valitseb siin ebasümmeetria. Benveniste'i *subjektiivsuse korrelatsioon* on igas lausumise aktis Stalini subjektiivsus. Lühidalt lahti seletades tähendab *subjektiivsuse korrelatsioon*, et “mina” on aktiivne ja loob lausungis “enda”, kuna lausumise subjektina on just nimelt tema (ehk “mina”) “reaalsuse” looja. Seetõttu on “mina” alati “sina” suhtes transtsendentne, sest “mina” peab “sina”-ga kontakti luues end endast väljapoole asetama. Seega on “mina” subjektiivne “nägu”, sellal kui “sina” on mitte-subjektiivne ja nad ühtsena vastanduvad “tema”-le, kes on üldse “näotu” (Benveniste 2002: 266). Laiendades nüüd Benveniste'i deiksise käsitlust analüüsitavale teesile “Stalin — see on Lenin täna”, saab öelda, et fiktiivsuse omistamine ja “reaalsuse” loomine on siin Stalini poolt juba monopoliseeritud. Stalinist ei määratleta, vaid ta määratleb ennast ise. Seega ühinevad teesis “Stalin — see on Lenin täna” ‘Stalinis’ 1. ja 3. pööre, s.t ta kuulub küll dialoogi “objektiivsesse aega” kui see, kellest räägitakse (3. pööre), kuid samaaegselt määratleb dialoogis osalejatele lausungite tingimused ning osaleb ise dialoogis justkui lausuja (1. pööre) ja allutab “sina” subjektiivsuse.

Õigem oleks öelda, et dialoog “mina-Stalin” – “sina” vahel asendub “mina” – “meie” dialoogiga, s.t dialoogi puudumisega. Benveniste'i järgi on “meie” teatav ühendus, mis koosneb “minast” ja “mitteminast” (mis selle mittemina koostis ka poleks). See on hoopis erilist laadi ühisus, mis tugineb liikmete mitteekvivalentsusel: ase-

sõnas “meie” on alati domineeriv “mina” (lausumise subjekti tõttu) ja see “mina” allutab endale “mittemina” oma transtsendentsusest lähtuvalt (enesest välja astudes ta alles loob konkreetse “meie” ja määratleb ühtlasi ka “mittemina”) (Benveniste 2002: 268–269). Olles ainuke subjekt, allutab Stalin “meie” enda “mina” transtsendentsusest lähtuvalt ja kogu dialoog transformeerub tsirkulaarsesse minakommunikatsiooni. Enesest välja astudes Stalin alles loob konkreetse “meie”. Dialoog kommunikatsiooniruumis väljaspool Stalinit ei loo lausungite subjektiivset “objektiivset aega”, sest see “aeg” on varem Stalini poolt kehtestatud.

Kokkuvõtteks tuleb öelda, et teesi “Stalin — see on Lenin täna” oleks sellisel juhul õigem lugeda “Lenin — see on Stalin täna”, sest lausungi “ajaloolise aja” loomine ei ole siin kokkuleppe küsimus “mina” – “sina” sümmeetrilise kommunikatsiooni käigus, kus Stalinit n-ö mõõdetakse konstantse Leniniga. Ei, viimase alles loob Stalini lausumishetk ja selle lausungi loodud “ajalooline aeg”. Seetõttu saabki öelda, et Stalin on üheaegselt mõlemas ajas. Stalini lausumise akt loob lausungi aja: näiteks loob Lenini kuju. Ja teistpidi: Stalini lausungi aeg loob lausumise situatsiooni tingimused — “nõukogude rahva” jaoks kanoniseeritud Lenini kujutamise ja nägemise viisi. Tuleb veelkord rõhutada, et see kanoniseeritus kehtis “nõukogude rahva” jaoks, mitte sealt välja arvatud “teise” jaoks. Stalin on totaalne nüüd-punkt, kus lausumis- ja lausungiajad ühte sulavad. Viimane asjaolu on ühtlasi üks faktoritest, miks Juhi kujutamise kaanon reaalsuses kunagi valmis ei saanudki, sest Lenini kujutamiseks tema “tõelisuses ja terviklikkuses” oli võimeline üksnes Stalin. Ja mitte sellepärast, et Stalin oli Leniniga olemuslikult samaväärsem kui teised parteilased. Stalin oli ainuke, kes omas võimu kehtestada poliitilises diskursuses ringlevate mõistete tähendused. Tõde Leninist taandub sellisel juhul üksnes poliitilise võimuvõitluse küsimuseks. Lenin, olles Stalini poolt loodud — “mina” allutab “mitte-mina” — , on samaaegselt Stalini minapilt ja seega võimu eneseesitluse puhtaim kehastus. Selle samastusprotsessi — Stalin = Lenin — tõttu muutub aga Juhi kultus sõltuvaks Juhi lausumishetkedest. Seega oleks vale rääkida kahest juhikultusest nõukogude kultuuris. Oli ainult üks kultus — Stalini kultus.

Loomulikult ei tule seda võtta sõna-sõnalt, et iga lause, mis Stalin lausus, n-ö muutis maailma ja muutus kohe kaanoniks. Krestomaatilised tekstid olid stalinlikus kultuuris igati olemas, kuid see kaanon ei olnud kunagi üks ja igavene. Oluline on fakt, et kresto-

maatiliste tekstide staatus sõltus Stalini nägemusest⁶. Ka enda varasemaid seisukohti hindas Stalin pidevalt ümber (Vaiskopf 2002). Tekstid, mis uue lausumisega kokku ei sobinud, muutusid ideoloogilise eneseesitluse seisukohast mitte-tekstiks (s.t nad kõrvaldati avalikust diskursiivsest ringlusest) või mõningal juhul antitekstiks⁷. Selle kõige taga oli muidugi lihtne reaalpoliitika — monopol “õige Lenini” kujutamise üle võimaldas võimuvõitluses kõrvaldada neid, kes polnud nõus Stalini poliitikaga. Stalinlik üleskutse “parteilisele enesekriitikale” oli tegelikult selle võimuvõitluse üks ideoloogilistest varjamise viisidest.

Juhikultus markeeris nõukogude kultuuri üht dominanttunnust — selle ranget hierarhilist struktuuri koos seda krooniva tipuga. Võimu kontsentreerumisega Stalini kätte muutus ka juhikultus. Tees “Stalin — see on Lenin täna” oli Stalini-ajastul sama, mis “Lenin — see on Stalin täna”, sest Stalini lausumise akt alles lõi Lenini kuju, ning ühes sellega lõi Stalini lausungi aeg lausumise situatsiooni tingimused “nõukogude rahva” jaoks ehk siis Lenini kujutamise ja nägemise kanoniseeritud viisi. Kuid just Stalini “mina” totaalsus lubab väita, et tegemist oli ühe — Stalini kultusega. Mitte Stalinist “ei mõõdetud” Lenini järgi, vaid vastupidi: Lenin pidi ühituma Stalini hetke minapildiga. Ühtlasi tagas see “mina” ühiskonna ideoloogilise enesepildi ühtse tähendussüsteemina, sest kõrvaldas ohu, mis võib tekkida diskursiivsel tasandil tähendustamisprotsessis, kui samaaegselt eksisteerivad kaks üksteisega vastuollu minevat juhikultuse diskursust.

⁶ Stalini biograafia kirjutamine, mis pidi saama samasuguseks sakraalseks tekstiks nagu nt “Partei lühikursus”, venis aga teistel põhjustel. Nimelt polnud massiliste repressioonide tõttu parteiladvikus võimalik kasutada Stalini kaastööliste nimesid, kuna kirjutamise ja ilmumise vaheline periood võis kaasa tuua olulisi muudatusi nende määratlemisel omade või võõrastena. Krestomaatilises “Stalini eluloos” piirduiti vaid Stalini tollaste lähimate kaastööliste ja tema nooruspõlve võitluskaaslaste, kes olid juba jõudnud loomulikku surma surra, nimetamisega.

⁷ Tartu–Moskva semiootikakoolkond eristab kultuuris mitte-teksti ja anti-teksti. Esimene on tekst, mida ei säilitata, teine aga tekst, mis hävitatakse. (Ivanov, V; Lotman, J; Toporov, V; Uspenskij, B 1998: 71)

Kirjandus

- Anderson 1993 = Андерсон, Ричард. Тоталитаризм: концепт или идеология. *Polis* 3: 142–154.
- Arendt 1996 = Арендт, Ханна. *Истоки тоталитаризма*. Москва: Прогресс.
- Benveniste 2002 = Бенвенист, Эмиль. *Общая лингвистика*. Москва: УРСС.
- Brzezinski, Zbigniew K.; Friedrich, Carl. J 1956. *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bühler 2001 = Бюлер, Карл. *Теория языка*. Москва: Прогресс.
- Djilas, Milovan 1958. *The New Class — An Analysis Of The Communist System*. New York: Praeger.
- Dobrenko 1993 = Добренко, Евгений. *Метафора власти*. München: Verlag Otto Sagner.
- Ivanov, Vladimir; Lotman, Juri; Pjatigorski, Aleksander; Toporov, Vladimir; Uspenskij, Boris 1998. *Kultuurisemiootika teesid*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Lenin, Vladimir 1945a [1902]. Mis teha? — Lenin, V. I. *Valitud teosed* I. Tallinn: Poliitiline kirjandus, 233–273.
- 1945b [1904]. Üks samm edasi, kaks sammu tagasi. — Lenin, V. I. *Valitud teosed* I. Tallinn: Poliitiline kirjandus, 113–232.
- 1945c [1905]. Sotsiaaldemokraatia kaks taktikat demokraatlikus revolutsioonis. — Lenin, V. I. *Valitud teosed* I. Tallinn: Poliitiline kirjandus, 377–452.
- Lotman, Juri 1999. *Semiosfäär*. Tartu: Vagabund.
- Lühikursus 1951 [1938]. = *Üleliidulise kommunistliku (bolsheviike) partei ajalugu: Lühikursus*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus
- Medvedev, Roy 1971. *Let History Judge: The Origins and Consequences of Stalinism*. New York: Alfred A Knopf.
- Sedov 1989 = Седов, Леонид. И жрец и жнец. К вопросу о корнях культа Вождя. — Кобо, Х. (сост.), *Осмыслить культ Сталина*. Москва: Прогресс, 429–448.
- Sinjavskij 1989 = Синявский, Андрей. Сталин — герой и художник сталинской эпохи. — Кобо, Х. (сост.), *Осмыслить культ Сталина*. Москва: Прогресс, 112–125.
- Stalin, Jossif 1945. *Leninismi küsimusi*. Tallinn: Poliitiline kirjandus
- Uspenskij 1994 = Успенский, Борис. Царь и Бог. — Успенский, Б. *Избранные труды I*. Москва: Гнозис, 110–217.
- Vaiskopf 2002 = Вайскопф, Михаил. *Писатель Сталин*. Москва: Новое Литературное Обозрение.
- Ventsel, Andreas 2005. “Meie” konstrueerimine nõukogude poliitilises retoorikas 1940. – 1953.a. Magistriväitekirj. Tartu: Tartu Ülikool, semiootika osakond.

Lühike sissevaade hääle problemaatikasse

Viivian Jõemets

Hääl, hingeõhu heliliselt vibreeriv tulem, on inimest alati lummanud. Nagu mitmetahulise mõiste puhul ikka, saab korraga hoomata siiski vaid mingit ühte aspekti häälest ning mitte häält tervikuna ja lõpuni. Oma artiklis püüan edasi mõelda Roland Barthes'i väitest, mille kohaselt ei kuulu hääl ühegi teadusvaldkonna kompetentsi ning kuidas seda ka ei defineeritaks, klassifitseeritaks või analüüsitaks, ammendav ei ole hääle käsitlemine kunagi. Kuidas defineerida häält ja mis eristab seda helist ja mürast? Tuleb ilmselt nõustuda väitega, et häälepaelad üksi tekitavad müra; laulu ja kõne tekitajaks on aju, s.t mõte — helist saab laul või kõne ainult läbi tähenduse/tähendamise.

Artiklis käsitlen mõisteid nagu keel, hääl, kiri ja tähendus ning vaen nendevahelisi seoseid. Valdav enamus maailma kultuurides loodud luulest on suuline, kusjuures puudub eristus laulu ja luule vahel (ka eesti keeles tähendab laulik traditsiooniliselt nii viisi kui sõnade autorit/edasiandjat ja nende esitajat). Hääl seostub otseselt keelega, kuid samas ei ole hääl keele olemiseks vajalik tingimus. Kaasaegses lääne kultuuris on keel läbi kirja üha rohkem kaugenenud häälest ja muutunud vaikivaks, mõtteliseks kujutluseks. Sõna heliline vorm osutub tähenduslikust aspektist tarbetuks.

Häält võib vaadelda vaheastmena minu ja teise, keha ja hinge, füsioloogilise ja kultuurilise, sisemise ja välise vahel. Hääle allikaks on keha ning see eeldab alati mingi subjekti füüsilist kohalolekut, mis on hääle olulisim aspekt võrreldes kirjaga. Viimast on defineeritud kui kehatut ja hääletut kõnet.

Luuleteksti graafiline paigutus ja illustreeritud partituurid näitavad veenvalt, et 20. sajand liikus luule ja muusika käsitamisel visuaalsuse poole. Elav hääl on tänasel päeval taas äratamas teoreetikute huvi. Artikli eesmärgiks ongi pakkuda sissevaadet hääle problemaatikasse.

Märksõnad: hääl, kiri, suulisus, keha, laul

Kirjutada häälest on iseenesest paradoksaalne: kiri eitab häält, viimane vastandub talletatud märkidele oma vitaalsuses ja efemeersuses. Hääle kui uurimisobjekti spetsiifika seisneb erinevate ja esmapilgul kaugete valdkondade lahutamatuses: orgaaniline ja füüsikaline ühineb sümbolse, sotsiaalse ja kultuurilisega. Hääle käsitlemiseks on möödapääsmatu ühendada erinevate teadusvaldkondade pädevus üheks mitmetahuliseks diskursuseks, milles igaüks neist paratamatult säilitab oma vaatenurga. Pakun siinkohal välja põgusa sissevaate hääle

problemaatikasse läbi mõnede märksõnade, mis hääle kui nähtuse defineerimisel ja analüüsil vältimatuteks osutuvad.

Käesolevas artiklis käsitlen häält tema esmasest toimimises, s.t vaatluse alt jäävad välja kõik kaasaegsed tehnilised võimalused hääle salvestamiseks, edastamiseks, modifitseerimiseks ja reprodutseerimiseks. Mainitud vahendid ei muuda hääle tekitamise ja vastuvõtmise protsessis oluliselt midagi, vaid lisavad ühe vaheetapi, meediumi töötlemise, teisendades seeläbi hääle sotsiaalset kasutusala.

I. Hääle mõiste

Hääl ühendab endas materiaalse ja spirituaalse, ta on kompleksne füsioloogiline ning akustiline nähtus, millele lisandub sotsiokultuuriline, psüühiline ja religioosne mõõde. Hääles sisaldub olemuslikult terve rida binomiaale: ühtaegu sama ja teine, alati uus ja erinev, kuid ometi selgelt äratuntav¹, sisemine ja väline, vaimne ja kehaline, konkreetne ja tabamatu, ainsus ja paljusus — hääl võib väljendada kõike, olles ise eimiski.

Hääle amorfne materjal paelub oma ebamäärasuse ja tabamatussega. Tema olemus on olemuse puudumine. Hääl iseeneses ei väljenda midagi, ta on vormitu, sisutu. Varjunud kõne ja muusika taha, esineb hääl nähtusena, mis ei ole subjekt ega objekt, vaid fluidum. Siin võib näha teatud paralleeli valgusega, mis saab tajutavaks läbi esemete, millel ta peegeldub. Meie jaoks ei ole olemas valgust ega häält kui asja nullastmes, iseendas oma algses olemises. Võimatu oleks määratleda “normaalset” häält, tal puudub standard või mudel, millesse subjekt püüab oma häält sobitada. Arusaam meeldivast, tervest ja kaunist häälest kujuneb kultuuri ja individuaalsete kogemuste koostoimel. Hääle olemuseks on kaduda, olla efemeerne ja fikseerimatu². Hetkel, mil hääl tuleb üle huulte, on ta juba minevik.

Oma alatises kadumises on hääl, tema (aktiivne) tekitamine või (passiivne) kogemine sündmus. Hääl ei jäta endast mingit visuaalselt või muul moel füüsiliselt tajutavat jälge. Heliefekt, mida tekitab hääl läbi kõne või ilma selleta, kestab vaid hetke. Ometi on hääle tekitatud efemeerne tulem püsiv ja staatiline, seda ei saa muuta, hävitada ega

¹ Inimese häält võib kasutada kohtusaalis asitõendina tema kasuks või tema vastu.

² Seda rangelt võttes kuni aastani 1877, mil Edison leiutas fonograafi.

tagasi võtta — jälg on end söövitanud individuaalsesse või kollektiivsesse mällu.

Hääl võib esineda mitmes vormis: kõne, laul ning kõik astmed kõne ja laulu vahelisel skaalal nagu psalmoodia, *Sprechstimme* ja muud emotsioone väljendavad häälotsused (ohked, nuuksed) ning keha hääled (korinad, rõhitsused, köhatused), mida kaasaegne looming on hakanud kunstilistel eesmärkidel muusikasse tooma³. Kust täpselt läheb laulu ja kõne vaheline piir (kui selline piir üldse eksisteerib), sõltub kultuurist ja indiviidist. On küsitav, kas hääleks saab nimetada ka helisid, mida tekitavad teised kehaosad peale hääle- ja artikulasiooniorganite. Kuulates näiteks Bobby McFerrini muusikat⁴, kus ta meloodia saateinstrumendina enese keha kasutades saavutab esteetiliselt nauditava tulemuse, peab nentima, et hääle defineerimine heli allika — hääleparaadi — kaudu oleks ebatäpne.

Hääl võib endale võtta tähenduse kandja rolli, mispuhul saame ekstraheerida kõne keelelise sisu, toomaks esile heli ja selle erinevaid omadusi (tämb, kõrgus, valjus) ja hääle tekitamise akti. Hääle ja sõnade (kui tähistajate) tähendus võib ühtida, vastanduda või need võivad üksteist vastastikku täiendada. Claude Canet-Palaysi (1990: 152) nimetab seda hääle ja keele vahelist ühildumist/ühildamatust hääle võimalikuks metafoorseks dimensiooniks (*la dimension métaphorique possible de la voix*).

Öeldakse, et sõnad võivad valetada, aga hääl mitte⁵. Hääle edastatud sõnum võib olla emiteerija poolt teadvustamata või tahtmatu, sest hääle kasutamine ja valitsemine on ühiskonnas tähelepanu alt välja jäänud, vastupidiselt kõnele, mida ohjavad erinevad perekonnast, haridusest, kultuurist ja muudest faktoritest tingitud keelud ja piirangud. Selliseid mehhanisme võib seada teatud hierarhiasse, kus sõnal on suurim teadvustatud emiteerija-poolne kontroll ning vastuvõtja tähelepanu, järgneb žest kui visuaalne tähenduse kandja ning viimaks kõige vähem olulisemana hääl ja selle omadused.

Hääl ilma keele või laulu raamistikuta kohutab meid. Paradoksaalsel kombel vajab hääl oma ilmumiseks õigustust ja oma algse olemuse varjamiseks raami. Väljendus hääles ilma kõne või lauluta tekitab võõristust ja hirmu. Patsiendid, kel aju verevarustuse häire tagajärjel tekib ajutine keelekaotus, kuid kes säilitavad kõik muud

³ Nt Fatima Miranda hääle-etendused, mida ka eesti publik on kuulnud-näinud.

⁴ Bobby McFerrin, "Circle Songs", "The Blue Note Years" jm.

⁵ Meredith Monk, intervjuu D. Gere'ga, plaadi "Volcano Songs" bukletis, ECM, 1997.

enese väljendamiseks vajalikud vahendid — hääle, miimika, žestid — eelistavad sageli vaikida, justkui peljates häält tema alastuses. Kurtide viipekeelt saatev häälekasutus pakub meile teise huvitava näite: viipav kurt, kes toob kuuldele häält, mis antud juhul on vaba oma alatisest keelt toetavast funktsioonist, kasutab akustilises plaanis seega “puhast” häält kui tungi (*la voix pulsionnelle “pure”*) (Poizat 2000: 107). Siin on hääel vabanenud keele vältimatust tähistaja-kohustusest, s.t hääel väljendab seda, mida keha tajub. Selliselt purustatakse trihhotoomia keha → hääel → keel ja tekib seos keel → keha → hääel, kus tähendust kannab žest, s.t kehaline liigutus, ja milles hääel väljendab emotsiooni, afekti — mingit kehalist, vaimset või hingelist seisundit. Kuuljate jaoks on raske tajuda hääle ja tähendusliku kõne lahusust, üks sulandub teisesse, kusjuures dominandiks on tähendus, kõne n-ö sisu: “Hääel kui selline ei ava oma tegelikku olemust teisiti, kui vaid paljastades end ilma sõnadeta või sõnadeüleselt” (Nassif 2004: 22).

II. Hääel, keel, kiri

Hääel saavutab oma iseolemise läbi *anthropose* vabanenud käe, mis enese väljendamiseks ja maailma tõlgendamiseks hakkab looma ja talletama visuaalseid märke, nende hulgas kiri, mis ei ole suulise kõne transkriptsioon, vaid iseseisev meedium⁶. Ükski kiri ei peegelda täiuslikult keele helilist kõla, graafiline kõne talletamine jääb alati ligikaudseks. Ka eesti keeles on aspekte, mida kirjakeel ei fikseeri, nt palatalisatsioon, välde jm.

Hääel peidab endas keele-eelseid tähenduse edastamise mooduseid, mis on keele ja kirja tekkega tarbetuks või teisejärguliseks taandunud. Keel on oma olemuselt ennekõike vokaalne, kuid samas ei defineeri hääel ennast läbi keele, kuna viimane ei ole ainus hääle olemise moodus, nagu ka keel võib olla ilma hääleta. Igasugune kõneakt sisaldab kaht poolust: heli (tämbel, rütm, valjus, kõrgus) ja sõnad (semantilise tähenduse kandjate artikuleerimine):

Mingis mõttes oleme kõik kakskeelsed. “Elaval häälel” on erakordne võime: ta ühendab endas kahte keelt. Arengu tulemusena tekkinud keel, mida räägitakse täna sel päeval maailma erinevates

⁶ Kirja algseks funktsiooniks oli siiski ka kõne võimalikult ökonoomne transkriptsioon (vt bibliograafia: E. A. Havelock. Suulise ja kirjaliku keele probleemist vt Jacques Derrida, “De la grammatologie”, Paris, Minuit, 1985, [1967]; Paul Zumthor, “Introduction à la poésie orale”, Paris, Seuil, 1983.

paikades ning teine, esimesest suuresti erinev keel, mis on tõenäoliselt lähedasem meie kaugete esivanemate keelele: sõnade-eelne semiootiline süsteem, mis on kümnete aastatuhandete jooksul järkjärgult transformeerunud tänasteks arenenud keelteks (Fonagy 1990: 69)

Kirja ja visuaalse info hegemooniat tänapäeva lääne kultuuris võib pidada ajalooliseks juhuseks, asjaolude kokkulangemiseks:

Inimese evolutsiooni aspektist vaadatuna oleme inimese kui looma “suulisust” (*oralité, orality*) [...] arvestades sunnitud tunnistama, et suuline keel on meie liigile sügavalt omane, samas kui lugemist ja kirjutamist võib käsitada kui suhteliselt hilist ja juhuslikku nähtust. (Havelock 1981: 13)

Tuletagem meelde, et maailmas loetletakse tänapäeval rohkem kui viis tuhat keelt⁷, millest vaid umbes 13 protsendil on väljakujunenud kiri (Ducrot, Schaeffer 1995: 303). Kirja teke on kaasa toonud muudatusi keeles endas: tänu võimele kõnet talletada toimib kiri suulise keele standardiseerijana, mis läbi suureneb definitsioonide täpsus, kuid samas väheneb erinäolisus: “Iga indiviidi hääles leidunud algne, ülimalt personaalne vägi nõrgeneb. Võib konstateerida, kuivõrd keele taandamine kirjale ning kirjaoskuse areng hävitavad hääle kui vokaalse kommunikatsioonivahendi individuaalsust” (Kawada 1998: 28).

Ühest küljest on keel muutunud keerukamaks, täpsemaks, analüütilisemaks ja struktuurilt liigendatumaks, mis omakorda on mõjutanud mõtlemise⁸ arenemist ratsionaalsemaks. Teisest küljest on aga keeles toimunud teatud kuivamine, hääle kantava hinguse hääbumine: “Kiri on end fikseerinud ruumis ja endale omistanud jätkuvuse, kustutades hääle, keele hinguse (*le souffle du langage*)” (Kawada 1998: 11). Kaob kõne mahlakus, vahetus, värvikus, aset leiab n-ö keele *algebroos*⁹, mis läbi hääle kui meediumi tunnetus nõrgeneb, seotus žestiga taandub.

Kõne tähenduse edastamise kahest moodusest — segmentaalsest ja suprasegmentaalsest — edastab kiri teatud täpsusega vaid esimest, s.t tähendust, mida edastavad täis- ja kaashäälikute kombinatsioonidest tekkinud sõnad ning nendest moodustatavad laused. Kõik suprasegmentaalse ehk prosoodilise aspekti alla kuuluvad näitajad ning afektiivsus jäävad täielikult suulise suhtlemisakti valda, mille juures

⁷ Jääme selle arvu juurde, laskumata keele ja dialekti defineerimise problematikasse.

⁸ Mõtlemine tähenduses *reasoning/raisonnement*.

⁹ Marcel Jousse'i termin.

saame eristada prosoodilise ja afektiivse aspekti semantilisest, hääli ja sõnad võivad tähenduslikult ühtida või vastanduda — vastavalt siis paralleelne või ristuv seos — *mode parallèle* või *mode perpendiculaire* (Sapir 1990: 10). Reeglina jäävad hääli ja žest sõnade lingvistilise sisu varju, kuid viivuks, kuni sõna taaskestab oma võimu, võib juhtuda ka vastupidi: kuulaja, unustades hetkeks öeldu sisu jälgimise, keskendub hääle või žestide omadustele.

Hetkel, mil me alustame kõnelemist, võib kuulaja tähelepanu hetkeks peatuda kõneleja hääle omadustel, ühel või teisel aktsendivarjundil või mingil muul hääle omapäral, kuid üsna ruttu jääb kõik see tähenduse varju, sest tähelepanu keskendub sõnade poolt edastatavale sõnumile. (Poizat 2000: 100)

Tavaolukorras ületab sõnadega edastatav info tähtsuselt teised kõneakti koostisosad ning vaid harjumuspärasest erinev häälekasutus või žestikuleerimine juhivad tähelepanu ajutiselt sõnade kui tähistajate jadalt eemale: ühtäkki haarab kuulajat täielikult kõneleja hääle tämber või köidavad tema pilku kõneleja käed, ning sõnade sisu jälgimine ununeb sootuks.

III. Hääle vahelisus¹⁰

Hääle võimuses on luua sidet teisega, välisega ka visuaalse ning füüsilise kontakti puudumisel. Subjekti kui (hääle) emiteeri ja seiskohalt võimaldab hääli kahetist väljendust — ühelt poolt iseenda sisemiste tunnete, soovide ja hirmude avaldamine, mis ei ole mõeldud kellegi väljaspoolseisja kõrvadele, teisest küljest suhtlemine teise, jumalate ja ümbritseva elu ja eluta loodusega. Hääli asetub sisemise ja välise, mina ja teise vahele, tähistades üleminekut, kuid samas luues seose:

[hääli ja suulisus] asetsevad piiril, mis eristavad ühelt poolt inimest, tema olemust ja psühhosomaatilist struktuuri ning teiselt poolt tema sotsiaalset eluviisi, mida kõikides tsivilisatsioonides toidab teadmiste suuline edasiandmine. (Rosteau 2000: 51)

Hääle vahelisus osaleb inimese suhtestumisel iseendaga ning võimaldab samas astuda kontakti ümbritsevaga — hääle psüühikasisene ja suhtlustasand (*intrapsychique vs interactionnel*).

¹⁰ *L'entre-deux de la voix.*

Hääl kui kehaline ekspressioon tõlgendab ja iseloomustab subjekti. Inimene mõtestab iseend läbi oma hääle ja kõne, luues nn autointerpretatsiooni. Väljendus, “heliline tunnistus iseendast” (Fugain 1990: 100), jääb siin enese ümber suletuks ega eelda publikut. Kuuldes tühjuses enese häält, mis kandub ruumis kajana subjektile tagasi, esitab subjekt küsimuse või kutse näiliselt teisele, väljapoole iseend, kuid tegelikkuses seab end ise vastaja rolli tõdedes, et hüüdele “On siin keegi?”, millele ei tule vastust teiselt, peab vastama “Jah, *mina* olen”. Vaikusesse paisatud häälest saab peegel kõneluses iseendaga.

Alates hetkest, mil hääl lahkub huultelt ja väljub kehast, on ta avalik ning võib jõuda vastuvõtjani, tekitades kommunikatsiooni: “Kuigi hääl on nähtus, mis väljub minu enese kehast, saab temast niipea, kui ta ületab minu suu “läve”, ühine omandus, mida mul tuleb jagada teistega” (Kawada 1998: 11). Peegeldades vältimatult kombinatsiooni subjekti alalisest ja hetkelisest olemisest, on hääle “loovutamine” teistele oma intiimsuse paljastamine, mida võib kogeda meeldivana (kui jagamine, osakssaamine) või ebameeldivana (kui soovimatu alastus). Mitteteadlikult paneme häälesse infot, mida kuulaja samal, mitteteadlikul tasandil tajub, mis läbi tekib suulisse suhtlemisse keeleülene või -väline dimensioon: “hääle vibratsioon reedab sedavõrd palju, et just seal, vibratsioonide vahel, tekib tõeline kommunikatsioon, sisemusest sisemusse, läbimata välist” (Régy 1997: 44). Hääles peituv kutse (ld *vocare* — kutsuma) lähtub tunde- ja tajutasandilt ning toimib selsamal tasandil ka teises.

IV. Hääl ja keha

Hääl on kehast lahutamatu: “Hääle eraldamine kehast on vivisektsioon” (Régy 1997: 45). Hääle tekitamise eelduseks on elav ja funktsioneeriv keha, hääl on elu olemasolu tõestus. Siinkohal ei ole artikli eesmärgiks anda ülevaadet hääle tekitamise protsessist kehas; viimasest on palju ja põhjalikult kirjutatud alates 19. sajandi keskpaigast¹¹. Pööraksin tähelepanu mõnele aspektile keha ja hääle seoses, mis on ehk olulised hääle kui mõiste piiritlemisel ning aitavad tänu psühhiaatria, etoloogia ja teiste teaduste saavutustele vältida asjatut

¹¹ Hääle tekitamisest on kirjutatud ka varem, kuid meie tänane arusaam hääle funktsioneerimisest kehas põhineb Manuel Garcia (1805–1906) avastustel ja tähelepanekutel, kes 19. sajandil leiutas mooduse häälepaelte funktsioneerimise vaatlemiseks peeglite abil.

ekslemist definitsioonide tasandil. Inimese käitumise vaatlemine hääle ja keele seisukohalt aitab selgemalt määratleda keha rolli kõne tekitamisel: “Uus etoloogiline lähenemine kõnele muudab selle staatust: sõna ei kuku enam taevast, vaid saab alguse kehast, afektiivsest ja sotsiaalsest” (Cyrulnik 1995: 117). Tänu keelele on inimene minetanud võime (ja vajaduse) edastada tähendust läbi hääle ilma sõnadeta. Nimetatud asjaolu muudab äärmiselt raskeks kui mitte võimatuks vaadelda hääle kasutust inimese juures sarnaselt teiste liikidega, mistarvis tuleks inimene isoleerida keelest.

Keelt võib vaadelda kui üht keha produktsioonidest, mis lisaks tähendust kandvatele sõnadele hõlmab ka heli ja liikumist ehk žeste, mis on suulise keele “väärtused” (*les “valeurs” de la langue parlée*) (Gayda 1990: 85), ning intonatsiooni ja rütmi, mis hõlbustavad tähenduse edastamist, täpsustamist. Mitteverbaalsed kõnekomponendid edastavad peamiselt afektiivseid tähendusi.

Lähemal vaatlusel osutub hääle organismi rudimendiks, sest tal puudub elu püsijäämiseks vajalik ülesanne. Vaikimine ei tekita inimese organismis vähimatki orgaanilist või funktsionaalset häiret. Omamata kehas konkreetset asukohta, puudub häälel ainult talle omane organ, kõik hääle tekitamises osalevad organid täidavad inimese kehas mingit teist, primaarset funktsiooni: suu peenestab toitu, häälepaelad takistavad toidu ja sülje sattumist hingetorru, kopsud varustavad verd hapnikuga. Patsiendid, kel on kõrivähi tõttu eemaldatud häälepaelad, suudavad ka pärast operatsiooni hingetoru abil tekitada kõnet ehk nn pseudososinat. Seega ei ole ka häälepaelad rangelt võttes hääle produktsiooniks mõõdapääsmatud. Ainus hääle tekitamiseks vajalik tingimus on õhusamba olemasolu.

Psüühika ja hääle lahutamatusel viitab funktsionaalne düsfoonia — seisund, kus ühel või mitmel hääle parameetril on ilma nähtava orgaanilise põhjusega tekkinud anomaalia (Fugain 1990: 100). Selliste hääle tekitamise füüsiliste tõrgete ravi toimib psüühika kaudu. Teisest küljest kasutab vokaalteraapia häält vahendina psüühika mõjutamisel¹².

Hääle suur seduktiivsus seletub ehk muu hulgas tõigaga, et hääle on otseselt seotud inimese seksuaalsusega: suudame vaevata eristada mees- ja naishäält — hääle on sekundaarne sootunnus. Hääle omadused

¹² Nt Hôpital Cochin'is Pariisis ravitakse laste ja teismeliste söömishäireid muu hulgas vokaalteraapia abil, kus laulu abil õpetatakse patsienti oma keha tajuma kui võimalikku väljendusvahendit.

muutuvad seoses testosterooni sisaldusega kehas; kastreeritud näite varal teame, et testosterooni tekkimise takistamise tagajärjel säilitab mees sopranihääle. Naishääl on inimese hääle neutraaltasand, meeshääle tekkeks on ainus võimalus hormoonide võtmine, samas kui meeshäälest naishääle tekitamine on võimalik ainult kirurgilisel meetodil, sest hormoonravi tagajärjel tekkinud meeshääl on pöördumatu nähtus (Abitbol 2000: 20–21).

Keha rolli hääle ja kõne tekitamisel ja vastuvõtmisel aitavad näha uuest vaatevinklist kurtide rehabilitatsiooniga seotud uurimused, mis lähtuvad hüpoteesist, et *kogu* keha osaleb kõne tekitamisel ja vastuvõtmisel, seda tänu võimele tajuda helivõnkeid mitte ainult kuulmismeele abil, vaid kehaga tervikuna. Inimene on vibratsioonide tajumise võime kuulmise tõttu suures osas minetanud, mida tõestab asjaolu, et täieliku kurtusega sündinud inimene õpib oma keha abil helivõnkeid tajuma kergema vaevaga kui inimene, kes on kunagi olnud kuulja või kes mingeid helisid kuuleb¹³.

Kaasaegse tsivilisatsiooni aegruum oma istuva eluviisiga, kus visuaalsel infol on tohutu tähtsus, on jätnud inimese keha ilma tema olulisest rollist: keha kui väljenduse ja tunnetuse vahend. Kehast on saanud “kest” füsioloogiliste vajaduste täitmiseks ja ülioluliseks on muutunud selle kesta esteetiline normatiivne kujundamine. Keha kui eneseväljenduse vahend on minetanud oma otstarbe. Seda võiks võrrelda instrumendiga, mida küll maalitakse, lihvitakse ja poleeritakse, kuid mis tegelikult ei tee häält ega suuda ületada ilusaks asjakeseks olemise staatust.

V. Hääl ja sakraalsus

Märkimisväärne osa erinevate rahvaste kosmoloogilistest müütidest omistab maailma tekkimise mingile häälele, hingusele või helile (Schneider 1960). Erinevalt muusikainstrumentidest on inimese hääl mingis vormis — laul, psalmoodia, kõne — olnud peaaegu kõikides kultuurides religioossete rituaalide lahutamatu osa.

Võime viidata asjadele ja mõistetele väljaspool iseend ning hääle positsioon keha ja mõtte sidujana annavad häälele teatud eelise pühadusetunde tekitamisel: “tänu erakordsetele võimetele, mis on

¹³ Kurtide häälekasutusest vt Michel Poizat “La voix sourde: la société face à la surdité”, Prais, Métalié, 1996.

häälele algselt omased, saab häälest “instrument”, mis suudab rohkem kui ükski teine “sakraliseerida”, tuua meid välja igapäevasest ja ilmalikust” (Cohen-Levinas 1987: 19). Kristlikus kirikus on hääl ainus muusikainstrument, mis ei ole olnud pühakojas keelatud, seda paradoksaalsel kombel vaatamata hääle seotusele ihuga ja seksuaalse kirega. Tuleb küll möönda, et hääle kasutamine kirikus on sajandite vältel tekitanud rohkem või vähem huvipakkuvat diskussiooni, mida resümeerides võiks väita, et hääl on jumalale ja kirikule meelepärane vaid siis, kui tema eesmärk on sõnumi edastamine ning hääle enda omadused jäävad jumalasõna varju. Säärane arusaam seletab ka mõningal määral kirja privilegeeritud staatust ning hääle tajumise võime tuimenemise protsessi meie kultuuriruumis.

Tänapäevaseski lääne ühiskonnas on kirik jäänud kindlaks elava hääle traditsioonile, kus kirikuõpetaja kantslist kogudusele jumalasõna kuulutab ja kogudus teksti ei näe. Miks kirik ei ole üle läinud trüki-sõnale, kus pühakojas jagataks lehed laiali, kokkutulnud istuvad ja loevad igaüks omal moel ja omal kiirusel, lõpuks tõstavad silmad ja lähevad laiali, võiks esitada retoorilist laadi küsimuse. Elavas hääles võib näha sõna “lihakssaamist”, kirjasõna realiseerumist *õelduks*: hääl tõstab teksti välja selle suletusest ja blokeeritusest, annab tekstile selgelt konkreetse ja alati ainukordse füüsiliselt tajutava vormi (Cheyronnaud 1990: 212). Hääl moodustab ruumi, milles viibijaid seob teatud ühekssaamise tunne, individuaalsed piirid hajuvad, hääl tekitab fluidumi, mis täidab kogu pühakoja. Hääle kehaväline, eeterlik olemus sobitub ideaalselt jumala kõiksuse ja abstraktsuse põhimõttega — palve jõuab Loojani mittemateriaalses olekus sõnana, sosinana, hingusena. “Heli, ohe, žest võivad samamoodi olla palve nagu sõnagi” (Mauss 1967: 242).

Olgu märgitud, et võõra keele kasutamine sakraalsetel riitustel on paljude rahvaste juures pigem reegel kui erand (vaadakem kasvõi kristliku kiriku ladina keele lembust). Jättes kõrvale selle nähtuse sotsiaalse ja ajaloolise tausta, võiks hüpoteesina ka oletada, et võõra keele kasutamine juhib kõrvale sõnade otsesest, liigtuntud, triviaalsest tähendusest ja toob inimese tagasi hääle kui omamoodi “mantrani”: lausudes sõnu, mille kõla on kummaline ja tähendus tundmata, jõutakse mingi uue kommunikatsioonini, milles vorm on sisuülene ja sisu on abstraktsioon. Sama eesmärki täidab ka glossolaalia.

VI. Hää ja muusika

Et hää on muusika pärisosa, ei vaja ilmselt pikka tõestust: hää kuulub loomuldasa helide abstraktsesse maailma. Hää toob muusikasse juba iseendas täiusliku heli täiendusena sõna, s.t võimaluse viidata millelegi väljaspool muusikat, mida ei suuda ükski teine instrument: “Tuleb tunnistada vaieldamatult objektiivseks reaalsuseks fakt, et hää on ainus “instrument”, mis suudab samaaegselt tekitada ja edastada nii helilisi kui keeleliselt tähenduslikke entiteete” (Cohen-Levinas 1987: 35). Hää, ainus iidne instrument, mida pole leiutatud, konstrueeritud ega algselt kasutatud tööriistana, viib muusika tagasi tema alguse juurde; asjaolu, mis seletab muusikasse vormitud hääle ürgset ja sügavat sugestiivsust, haarates kuulajat mitteteadvuslikul, keele-eelsel tasandil. Muusikalises hääles toimub ühekssaamine kuulaja ja muusika vahel: teadvustatud või teadvustamata, hää kui muusikaline pill on meis kõigis olemas, seega peitub igäihes füüsiline kogemus selle pilli kasutamisest, mis hõlbustab empaatiat kuulatava helilise abstraktsiooniga ning teravdab kunstilist elamust. Laul oli inimesele algselt sama omane kui kõnelemine: “Ei ole kahtlust, et algselt inimene kõneles samavõrd kui laulis. Laulu ja sõna lahusus on olnud psühholoogia suur viga” (Maus 1967: 114).

Muusikaline hää on muidugi ennekõike laul, kuid mis on laul, on juba raskem kindlaks määrata; näiteks islamis käibel olev kutse palvusele kõlab meie kõrvadele lauluna, kuid islamikultuuri siseselt seda “hüüdu” lauluks ei peeta. Näiteid leiame ka lähemalt: setu hällilaule esitanud laulik ei pea lapsele lauldud hällitusi lauluks, vaid lapsega kõnelemiseks (Kasema, Sarv 1999: 8). Seega on tegemist kahe selgelt erineva kategooriaga laulu defineerimisel, üks akustilis-füsioloogiline ja teine sotsiokultuuriline. Akustilisest ja hääle tekitamise füsioloogilisest aspektist on setu hällituste puhul selgelt tegemist lauluga: mõõdetavad helikõrgused, kõnega võrreldes suurem helikõrguste amplituud, aeglasem ja mõõdetav kiirus ja rütm.

Lauluhääle käsitlemist raskendab lisaks veel asjaolu, et erinevates kultuurides valitsevad esteetilised tõekspidamised laulust võivad suuresti erineda või koguni vastanduda. Lääne klassikalises traditsioonis ideaaliks olev puhas, ühtlaselt voolav, kahinateta ning täpselt intoneeriv hää kõlab teises kultuurikontekstis igavalt, tühjal¹⁴.

¹⁴ Hääle kasutusest erinevates kultuurides vt Hugo Zemp, Gilles Léothaud, Bernard Lortat-Jacob, Jean Schwarz, Trần Quang Hai, “Les voix du monde, Une

Üks muusikalise hääle omapärasemaid ning intrigeerivamaid esinemisvorme — laul tähenduseta sõnadel — viib subjekti tagasi sõnade algupärase hällini, kus, vabanenud vajadusest millelegi viidata, taaskleitakse vabadus ja rõõm mängust, helidest, rütmist. Tähenduseta sõnadel ehk n-ö pudikeelne skandeerimine või laulmine (*scat-singing*, glossolaalia, rahvalaul tähenduseta silpidel, jm) ongi keele tähendusliku ja kõlalise aspekti lahutamise tulemus: hää, millele lisandub artikulatsioon, kuid ilma tähistaja-tähistatava seoseta. Ehk siis sõnad justkui oleks, aga midagi ei tähenda. Erinevate rahvaste rahvalauludele, mis kasutavad tähenduseta silpe, on iseloomulik täielik ühildumine antud keele kõlalise ja rütmilise karakteriga: nt “Å da, du å deig” Norrast, “Vat lupsadi luusangadi” Eestist või “Fidderlirum van der lipp un dal!” Saksamaalt. Silbid, millel puudub tähendus, kuid mis oma kõla poolest justkui oleks keel, võimaldavad “mängult” naasta sõnade-eelse kõneni.

Muusikalise hääle äärmusliku ja puhtaima vormi vokaliisi¹⁵ puhul prevaleerib nauding abstraktsest helist, mis, olles vaba kõigist viidetest, loob teise, mõistetevälise reaalsuse ja siseneb müstilisse. Vokaliseeriv hää, mängib aistingutel, tunnetel, mis ei ole sõnadeks saanud. Ta asub väljaspool mõtet ja keelt ja toimib läbi teadvusseisundite. Vokaliisis realiseerub hääle vaba väljendus — puuduvad konsonandid, mis oma olemuselt on seatud heli voolamist liigendama ja takistama. Puhast, kontseptualiseerimisest väljaspool seisev hää, kannab endas tundeseisundeid, mida keele vahendusel ei suudeta edasi anda ega vastu võtta¹⁶.

Kokkuvõtteks

Hääle kui mõiste käsitlemine sõltub sellest, mida me hääle all mõistame, kas füsioloogilist, akustilist, sotsiaalset, antropoloogilist, psühhoanalüütilist, muusikalist või muud nähtust — loetelu võiks jätkuda. Kõikehõlmavat analüüsi häälest on niisama võimatu kirjutada

anthologie des expressions vocales”, 3 CDs, coll. “Le Chant du Monde”, CMX 3741010.12.

¹⁵ Vt nt Natalie Dessay, “Vocalises”, EMI, 1997.

¹⁶ Viitame siin Jacques Lacani teooriale, mille kohaselt keel takistab esmast ja vahetat kogemust maailmast. Lacani teooriast lähtuv käsitus häälest on huvipakkuv, kuid kuna tegemist on mahuka ja rohkesti läbikirjutatud temaga, siis ei pea me võimalikuks seda käesolevas artiklis refereerida.

kui täielikku uurimust inimesest — teema on liiga kompleksne ja eripalgeline, et seda ammendada. Teisest küljest peab nentima, et kõik hääle erinevad tahud on omavahel tihedalt seotud ning käsitledes ühte neist ilmneb paratamatu vajadus arvestada ka paljusid teisi. Füsioloogia ja akustika seavad häälele omad piirid, millesse meie hääle käsitlemine ja tunnetus peavad end sobitama. Mõõdetavad teadmised häälest ei ole tänasel päeval enam saladus, kuid need (siiski mitte lõplikult) vastatud küsimused moodustavad üsna väikese osa häält ümbritsevast müsteeriumist, mida inimene enese jaoks mõtestada püüab.

Nagu teisteski inimese ja kultuuriga seotud kontseptuaalsetes küsimustes, peitub ka hääle käsitlemises teatud annus subjektiivsust, mille tingib hääle kui kogemuse unikaalsus ja kordumatus. Juba ainuüksi hääle defineerimine suubub paratamatult võimatusse — häälel on sama hoomamatu mõiste kui “mina” või “inimene”.

Kirjandus

- Abitbol, Jean 1990. Voyage au centre de la voix. — Alby, Jean-Marc (ed.), *L'esprit des voix : études sur la fonction vocale*. Grenoble: La pensée sauvage, 19–34.
- Canet-Palaysi, Claude 1990. Pouvoir et créativité de la voix. — Alby, Jean-Marc (ed.), *L'esprit des voix : études sur la fonction vocale*. Grenoble: La pensée sauvage, 151–160.
- Cheyronnaud, Jacques 1990. Hiérophonies. Questions de voix dans le culte chrétien. — Alby, Jean-Marc (ed.), *L'esprit des voix : études sur la fonction vocale*. Grenoble: La pensée sauvage, 211–220.
- Cohen-Levinas, Danielle 1987. *La voix au-delà du chant*. Paris: Michel de Maule.
- Cyrulnik, Boris 1995. *La naissance du sens*. Paris: Hachette.
- Ducrot, Oswald; Schaeffer, Jean-Marie 1995. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
- Fonagy, Ivan 1990. Les langages de la voix. — Alby, Jean-Marc (ed.), *L'esprit des voix : études sur la fonction vocale*. Grenoble: La pensée sauvage, 69–84.
- Fugain, Claude 1990. La dysphonie fonctionnelle. — Alby, Jean-Marc (ed.), *L'Esprit des voix : études sur la fonction vocale*. Grenoble: La pensée sauvage, 99–106.
- Gayda, Michel 1990. Le corps et la voix. La démutisation par la méthode verbo-tonale. — Alby, Jean-Marc (ed.), *L'esprit des voix : études sur la fonction vocale*. Grenoble: La pensée sauvage, 85–92.
- Havelock, Eric A. 1981. *Aux origines de la civilisation écrite en Occident*. Moreno, Paris: Maspero.
- Kasema, Maarja; Sarv, Vaike 1999. *Setu hällitused*. Tallinn: Eesti Keele Instituut.

- Kawada, Junzo 1998. *La voix. Etude d'ethno-linguistique comparative*. Paris: EHESS.
- Mauss, Marcel 1967. *Manuel d'ethnographie*. Paris: Payot.
- Nassif, Jacques 2004. *L'écrit, la voix. Fonctions et champ de la voix en psychanalyse*. Paris: Flammarion.
- Poizat, Michel 2000. Le contrôle social de la voix en tant qu'objet de jouissance. — Deniot, Joëlle; Dutheil, Catherine; Vrait, François-Xavier (eds.), *Dire la voix. Approche transversale des phénomènes vocaux*. Paris: L'Harmattan, 89–110.
- Régy, Claude 1997. Le champ de la voix. *La Licorne* 41: 43–52.
- Rosteau, Gabriel 2000. Voix et oralité. — Deniot, Joëlle; Dutheil, Catherine; Vrait, François-Xavier (eds.), *Dire la voix. Approche transversale des phénomènes vocaux*. Paris: L'Harmattan, 49–86.
- Sapir, Michel 1990. Avant-propos. — Alby, Jean-Marc (ed.), *L'esprit des voix: études sur la fonction vocale*. Grenoble: La pensée sauvage, 9–12.
- Schneider, Marius 1960. Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non-européennes. — Roland-Manuel, (dir.), *Histoire de la musique 1. Des origines à Jean-Sébastien Bach*. Paris: Gallimard, 131–214.

Tegelaste nimed laste- ja aabitsakirjanduses lapse kognitiivset arengut toetavate elementidena¹

Mari Niitra

Lastelektüür toetab peale adressaadi üldkultuurilise arendamise ka kognitiivset arengut. Artiklis on analüüsitud aabitsates ja lastekirjanduses esinevate tegelaste nimesid. Analüüsi eesmärgiks on näidata, kuidas ka pealtnäha teisejärgulised tekstielemendid nagu nimed võivad kaasa aidata lapse kognitiivsele arengule.

Vaadeldud on ilukirjanduslikke lasteraamatuid, aabitsat ja algklasside lugemikke, mis kuuluvad paari-kolme- kuni kümneaastaste laste lugemisvarasse. Lähtepunktiks lapse kõne arengu käsitlemisel on L. Vögtski teooria mõistete väljakujunemisest lapsea vältel. Põhitähelepanu on pööratud loomadest tegelaste nimedele. Erinevad loomaliigid on väikelapsele üheks esmaseks kokkupuuteks klassifikatsioonide ja klassifitseerimisega.

Vaadeldud lastelektüüri puhul ilmnes ealine vastavus tekstide nimedekasutuse ja mõistete arengu faaside vahel lapse mõtlemises. Seega toetavad erinevad nimetüübid lapse klassifitseerimisoskuse ja kognitiivsete kategooriate arengut. Samuti on nimed lastekirjanduses reeglina motiveeritud, kandes mitmesuguseid tähenduslikke seoseid või kirjeldades ühe või teise tegelase olemust.

Märksõnad: pärisnimed, kognitiivne areng, lastekirjandus

Käesolev artikkel keskendub lapse kognitiivse arengu peegeldamisele lastekirjanduses, aabitsates ja algklasside lugemikes. Vaadeldavaks materjaliks on 1990–2004 Eestis ilmunud algupärased lasteraamatud, Leelo Tungla, Ene Hiiepuu ja Edgar Valteri koostatud aabits, mida kasutab 90–95% 1. klasside õpilastest ning 2. ja 3. klassi lugemikud samadelt autoritelt.

Nii sotsialiseerumist kui maailmapildi avardamist on vaadeldud läbi materjalis esinevate pärisnimede, analüüsitud on lastekirjanduses esinevate loomtegelaste nimesid. Loomade puhul väljendub nimetüpoloogia eriti selgelt, kuna võrreldes inimesenimedega on nende omista-

¹ Artikkel on valminud ETF-i grandil nr 6484 “Nimetamine ja anonüümsus kultuuris” toel.

mise reeglid ja võimalused märksa avaramad. Teiseks piltlikustub antud tekstides lapse sammsammuline maailma avastamine ja avarustumine nimede kaudu.

Kuna vaatlusalune õppe- ja ilukirjandus katab lapse arenguperioodi esimestest eluaastatest kuni umbes 10. eluaastani, on võimalik uuritud tekstide kaudu eristada etappe keele kujunemises alates pärisnimeilisest keelekasutusest väikelapseeas kuni esimeste teaduslike mõistete kujunemiseni algklassides.

Raamatutegelaste nimede käsitlemisel lapse kognitiivset arengut toetavate elementidena olen lähtunud peamiselt Lev Vögotski teostest “Mõtlemine ja kõne” (1934). Vögotski uurimus kujutas endast murrangut arengupsühholoogia-alastes käsitlustes, kuna ta tuvastas esimesena mõistete arengu järkjärgulise protsessina. Nende protsesside areng, mis viib hiljem mõistete moodustamiseni, algab juba varases lapsepõlves, kuid täielikult kujunevad need välja alles täiskasvanueaks (Van der Veer ja Valsiner 1993: 262).

Seega jätkub sõnade tähendusväljade kujunemine veel pikka aega peale seda, kui esimesed sõnad lapse kõnesse ilmuvad (Wertsch 1985: 99). See tähendab, et keele sümbolilisuse mõistmine kujuneb välja pikaajalise protsessi vältel ja sõnast saab lapse teadvuses mõiste alles pärast mitme olulise vaheetapi läbimist. Lastel kujunevad suhteliselt varakult välja abstraktsete mõistete funktsionaalsed vasted, kuid need erinevad oma struktuurilt ja opereerimisviisilt täiskasvanute kasutatavaist mõisteist.

Klassifitseerimine on kognitiivses arengus otsustava tähtsusega oskus, kuna just sellest saab alguse võime tajutavat maailma organiseerida. Seejuures on loomade roll klassifitseerimise õppimises väikelapseeas äärmiselt oluline. Antropoloog ja zooloog Paul Shepard kirjeldab raamatus “The Others: How Animals Made Us Human” (Shepard 1996), kuidas teisel eluaastal, keelelise arengu suhtes murrangulises faasis, tunnevad lapsed tohutut huvi loomade vastu. Seda aga mitte niivõrd loomade kui olendite kui just teatavate “nimetsid kandvate tüüpide” vastu (samal: 44). Loomaliigid erinevad üksteisest sedavõrd selgelt, et lapsel on neid lihtne eristada, nende najal uusi teadmisi omandada ning seeläbi avardada oma kognitiivseid tajuskeeme.

Shepard väidab, et nii varases arengufaasis pole kõne omandamine seotud mitte niivõrd kommunikatsiooni kui just kognitsiooniga. Ja

loomaliikide “mosaiik” on parim mõeldav mudel, mille abil seda oskust omandada (samas: 46).

Samas vanuses — paariaastaselt — algavad tavaliselt ka esimesed süstemaatilised kokkupuuted raamatutega. Esialgu loeb lapsele ette täiskasvanu, umbes kooliminekuas algab areng iseseisva lugejana, kusjuures lugemaõppimine eeldab järelegi olulist hüpet lapse abstraktsioonivõimes.

Loomad tegelastena on kõige iseloomulikumad eeskätt lastekirjandusele, samuti on loomaraamatud kõige populaarsemad just väikelaste kirjavara. Kooliealiste raamatuis ilmub juba mitmeid muid žanre: realistlikud jutustused on kõrvuti äärmiselt heterogeense fantaasiakirjandusega. Loomad kangelastena esinevad eelkõige viimastes.

Aabitsakirjandus, olles küll avalikult didaktilisem, on samas lastekirjandusega tihedalt seotud, koondades omamoodi antoloogiana kanoonilisi tekste tunnustatud lastekirjanikelt.

Järjnevalt avan Vögotski teooriast lähtudes pisut lähemalt keelelise arengu erinevaid etappe, püüdes samal ajal tõmmata tinglikke paralleele lastekirjanduse eri vormidega. Vaadeldud lasteraamatute ning õppekirjanduse puhul ilmneb, et laste kirjavara järgib lapse keelelise ja kognitiivse arengu faase üpris selgelt.

Keelelise väljendusvõimaluse avastamine ja üldnimede kasutamine pärisnimedena

Esmalt, tinglikult määratledes 2 aasta vanuses, teeb laps avastuse, et igal asjal on nimi (Vygotsky 1973: 43). Avastus väljendub aktiivses uudishimus sõnade vastu ja sellest tulenevas sõnavara kiires kasvus. Sellega on laps avastanud sõnade tähistava funktsiooni, ent esialgu on sõna pikka aega lapse jaoks pigem mingi asja omadus, mitte selle märk. Selles faasis käituvad sõnad pärisnimedena, s.t laps ei suuda sõna ja denotaati teineteisest lahutada. Siinkohal võib tuua paralleele B. Russelli käsitlusega objektsõnadest, mille tähendus omandatakse kokkupuutel tähistatava objektiga ning mille esmaseim kasutus on osutav (Russell 1995: 23).

Ka hilisemate empiiriliste eksperimentide käigus on leidnud kinnitust sõnade samastamine tähistatava objekti või tegevusega lapse varases keelelises arengus (Foster-Cohen 1999: 190). Sõna pole selles arenguetaapis veel mõisteks kujunenud, kuna lapse teadvuses eksisteerib sellisel sõnal esialgu vaid osutus, puudub aga tähenduse

moodustamiseks vajalik üldistus (Wertsch ja Stone 1985: 167–169). Sõnal on siin osutav, ent mitte tähistav funktsioon (Minick 1991: 42). Võgotski järgi kujutavad esimesed sõnad lapse teadvuses pigem “suulist osutavat žesti” (Vygotsky 1973: 30).

Väikelastele adresseeritud kirjandusse kuulub hulganisti tekste, milles esinevad pärisnimena toimivad üldnimed. Sageli on need äärmiselt lihtsa ülesehitusega, skemaatilise süžega monoepisoodilised tekstid, mis sarnanevad struktuurilt rahvamuinasjuttudele, käesoleva materjali puhul eeskätt loomajuttudele. Väikelaste raamatuis on tegelasteks erinevaid liike esindavad isendid, kes esinevad enamasti ühekaupa; sagedased tegelased on üks ja arhetüüpne Karu, Hunt, Rebane, Jänes jne. Iga tegelasega kaasneb hulk omadusi, näiteks karu suurus, aeglus, magusalembus; rebase kavalus ja mesikeelsus jne. Rõhutatakse kas omaduste kimpu või tuuakse välja üks neist. Väikelapsel, kes on alles õppinud sõnu kõnes kasutama, pole veel arusaama üldmõisteist tekkinud. Seega on üldnimel nagu nt “karu” sellistes tekstides eeskätt identifitseeriv funktsioon. Lotman ja Uspenski, kes on juhtinud tähelepanu lapse teadvuse mütoloogilisele olemusele, rõhutavad mütoloogilise ruumi(kogemuse) tunnusena tema piiritletavust ja loendatavust; mütoloogiline ruum pole mitte erinevate tunnuste abil kirjeldatav kontinuum, vaid pärisnimesid kandvate üksikobjektide kogum (Lotman ja Uspenski 1999: 195–196).

Seejuures on üldnimede kasutamine pärisnimede funktsioonis levinuimaks nimede moodustamise viisiks lastekirjanduses. Selle, kas üldnime tuleb mõista pärisnimena, määravad ära nime ortograafiline vorm ning grammatiline ja ekspressiivne kontekst (nt suur algustäht, ainsuse või mitmuse kasutamine jne). Ehkki loomadele omistatakse lastekirjanduses reeglina inimlikke jooni, on nende “loomalikke” iseärasusi sageli rõhutatud just vastavate liikide üldnimesid kasutades (Bertills 2003: 130). Kuna lapse mõtlemises ei eristu pärisnimed veel üldmõisteist, võivadki antud tegelased funktsioneerida üheaegselt nii üldmõistetena kui pärisnime kaudu identifitseeritavate indiviididena. Niisiis väljendavad sellised tekstid väikelapsele iseloomulikku mütoloogilist maailmakogemust (vt Lotman ja Uspenski 1999: 196–197).

Sageli leiab muinasjututekstides aset lastele esmaste entsüklopeediliste ja kultuuriliste teadmiste jagamine, kusjuures need teadmised ei taotle sugugi bioloogiaalast adekvaatsust. Juba paari-kolme aastasel lapsel tekib seeläbi ettekujutus ühe või teise loomaliigi omadustest, mis on olulised just muinasjutusüžee seisukohalt. Laps omandab teadmised, millises rollis üks või teine loom raamatus ilmub.

Mõistete sünkretistlikud vasted. Kirjeldavad nimed

Arenguetapil, mil laps hakkab mõistma sõna ja objekti lahutatavust, pole tema teadvuses veel tekkinud abstraktseid mõisteid. Suhteliselt varakult arenevad küll välja abstraktsete mõistete funktsionaalsed vasted, kuid mõtlemise vormid, mida laps kasutab, erinevad oluliselt oma kompositsioonilt, struktuurilt ja opereerimisviisilt täiskasvanute omadest (Vygotsky 1973: 57).

Mõistete kujunemise käigus läbib lapse teadvuse areng veel mitu olulist vaheetappi. Laps võib erinevaid objekte oma teadvuses ühise nimetaja alla kategoriseerida esialgu täiesti juhuslikult, ent ka näiteks ajalise või ruumilise külgnevuse alusel. Sõna tähendus on lapse jaoks individuaalsete objektide sünkreetne kooslus, mis on teadvuses kujundiks koondunud. Seetõttu on taolised kujundid väga ebapüsivad. Vögotski sõnul ei saa aga väita, nagu oleksid sedalaadi kujundid täielikult subjektiivsed — sõnatähenduse alla koondunud objektide “kuhjad” peegeldavad samas ka objektiivseid suhteid, kuna reaalsete objektide vahelised suhted kattuvad osaliselt lapse muljete ja tajude vaheliste suhetega (samas: 59–60).

Koolieaks toimib lapse mõtlemine n-ö kompleksides. See on juba samm objektiivse mõtlemise suunas: taoliste mõisteliste komplekside puhul juhindub laps nii subjektiivsetest muljetest kui ka reaalsest objektidevahelistest seostest. Asjadevahelised seosed avastatakse vahetu kogemuse läbi ja seepärast puudub neis kompleksides loogiline ühtsus. Taoliste komplekside puhul on komponentidevahelised seosed veel konkreetseid ja faktilised, mitte aga abstraktsed ja loogilised. Objektide vahel luuakse seoseid nt visuaalsete või funktsionaalsete sarnasuste baasil. Koolieelikud seletavad objektide tähendust sageli nende omaduste kaudu (samas: 129). Erinevate komplekside ühisjooneks on seotus konkreetse kontekstiga (Wertsch 1985: 101).

Vaatlusaluses aabitsas (Hiiepuu, Tungal, Valter 1997) võib kohata just sarnaseid komplekse: erinevaid loomaliike, mis on kategoriseeritud vastavalt sellele, mis tähega nad algavad. Lastekirjanduses on selle vasteks algriimilised ja kirjeldavad nimed.

Algriimilised nimed hõlbustavad klassifitseerimist ning nagu selgub, on algriimilised loomanimed vaadeldavais lasteraamatuis ülekaalukalt populaarseimad: nt Jänku-Juta, Hirve-Hilla, Rebase-Rein (H. Mänd, “Mõmmilood” — Mänd 1999). Siin on tegemist kombinatsiooniga üld- ja pärisnimest, mis on klassifitseerimist hõlbustavaks vaheastmeks mõistete kujunemisel. Samuti loetakse lasteraamatuid

sageli valjusti ette ning häälikute kokkukõla pääseb siin erilisel mõjule. Oluline on ka märkida, et väikelapsed seletavad sõnade tähendusi sageli alliteratsiooni kaudu (Bertills 2003: 161–162).

Vaadeldavas aabitsas on laste tutvustamist akadeemiliste teadmistega alustatud väga mänguliselt, kasutades tähtede õppimiseks just erinevaid loomaliike. Kõnealune aabits on üles ehitatud kategoriseerimisele algriimiliste nimede kaudu. Iga tähte õpetatakse mingi looma läbi, kusjuures looma pärisnimi algab sama tähega (nt dogi Doora, madu Muia, ööbik Örru). Kasutatakse lastejuttudest tuntud stereotüüpe: eesel on rumalavõitu, põrsas räpakas ja kommeteta, vares valelik. Aabitsaga kaasnevas töövihikus ilmnebki tähtede õppimist kokkuvõttvas harjutustikus tähtede tegelastega sidumise mnemotehniline funktsioon — palve meelde tuletada, missugust tähte iga tegelane lapsele õpetas. Olulisel kohal on konnotatsioonid: aabitsa esimene täht A on seostatud päkapikupoiss Adamaga. Nii väljendab esimene täht esimest inimest, rõhutades uue maailma avanemist kirjaoskuse omandamise näol.

Teiseks vaheastmeks kompleksses mõtlemises on kirjeldavad nimed (loomanimed nagu Mustnina, Kirjak, kaksikud kassipojad Triibulised jne), mis viitavad metonüümiliselt teatud omadustele. Ka traditsioonilistes rahvamuinasjuttudes, mille iseloomulikuks tunnuseks on skemaatilisus ja detailidenappus, puuduvad tegelastel sageli pärisnimed. Kui need aga on, siis on need “kõnelevad”, andes tegelase iseloomustuse (Kaval-Ants, Kuldkihar, Lumivalgeke) ning tähistavad jällegi kas käitumismudeleid või teatud omadusi.

Sõnade ja objektide lahknemisele juhib tähelepanu episood H. Männi raamatust “Tulirebane Unne” (Mänd 1993), kus jänes nimega Vapper õrritab hunti ja langeb tema saagiks. Moraal kõlab järgmiselt: “Jänes ei tohi olla julge, ka siis kui ta nimi on Vapper. Jänes peab olema tark.” (Mänd 1999: 23). Seega on siin teatavat laadi “lõks” lapsele omasele maagilisele mõtlemisele eristuse tõmbamise näol nime ja reaalsuse vahele, juhtides tähelepanu tähistaja ning tähistatava lahutatavusele.

Kirjeldava nime näiteks on ka tuletised olendi iseloomust või eluviisidest. Nii on E. Valteri raamatus “Pintselsabad” (Valter 1998) rändroti nimeks Rändolf, keda iseloomustataksegi palju rännanud, laia silmaringiga ja üpris haritud isiksusena.

L. Hainsalu jutustuses “Väike hiiglane” (Hainsalu 2003) avaldub küllaltki huvitav nimesüsteem. Noorima hiiglaspoisi, seejuures keskse

tegelase nimeks on Rait². Konventsionaalne ja praegu küllaltki levinud nimi loob lugejale eeldused tegelane kergemini omaks võtta või koguni temaga samastuda. Ülejäänud vendade nimed on aga Vägev, Tugev, Lihav, Priske, Turske, Sitke, Tüse, Jäme, Ruse, Südi, Tragi ja Tubli — kirjeldavad nimed, millel on olemas ka mütoloogilised konnotatsioonid. Selliseid nimesid võiksid kanda vägilased. Hiiglaste ema Hiiu Hiiglatar ja isa Kalivägi on juba otseselt mütoloogilise kõlaga nimed. Kui peategelane Rait ühendab meid tänapäevaga (olles ka ainus, kes tekstis inimestega otseselt suhtleb), siis ülejäänud hiiglastesugu näib kuuluvat mütoloogilisse ja ajaloovälisesse aegruumi.

Kontseptuaalse mõtlemise tekkimine ja konventsionaalsed nimed

Üleminek komplekselt mõtlemiselt kontseptuaalsele leiab aset märkamatult, kuna nn kompleksid langevad oma osutuselt täiskasvanute poolt kasutatavate mõistetega kokku, tähenduselt aga mitte (Vygotsky 1973: 74). Mõiste eeldab abstraherimist, osiste eraldamist ja nende nägemist väljaspool konkreetset kogemust. Siinkohal mõjutab mõistete kujunemist formaalne kooliharidus: esiteks õpib laps koolis sõnade tähendusi osana laiemast teadmiste süsteemist; teiseks toimub mõistete õppimine mitte vahetult kokkupuutel asjade või nähtustega, vaid läbi teiste sõnade (Minick 1991: 41). Niisiis erinevalt lapse enda loodud spontaansetest mõistekompleksidest ei koge laps enamikku koolis õpitavaist teadmistest vahetult, vaid nende omandamine toimub süstemaatilise õppetöö ning senikogetuga võrreldes teoreetiliste teadmiste omandamise läbi (Vygotsky 1973: 90).

Kontseptuaalse mõtlemise tunnuseks on sõna ja asja täielik eraldumine teineteisest lapse teadvuses. Nn teaduslike mõistete kasutamine võimaldab mentaalseid operatsioone sõltumatult konkreetsest kontekstist (Wertsch 1985: 104). Lastekirjanduses markeerib seda perioodi nimede lahknemine mõistetest — need ei ole enam seotud tegelaste omadustega.

² Antud nime puhul on tegemist oksüümoroniga, kuna vähelevinud sõna “rait” tähistab hiiglasuurt asja (“Eesti keele sõnaraamat”, Tallinn, Eesti Keele Sihtasutus 2003), kõnealust raamatutegelast on kujutatud aga tibatlukese põialpoisina, kes elutseb suure kuuse okstes. Oksüümoronile viitab ka raamatu pealkiri “Väike hiiglane”.

Analüüsimaterjali hulgas liigituvad antud alajaotusse nii konventsionaalsed looma- ja inimesenimed kui ka nt mütoloogiliste kangelaste pärisnimed. Konventsionaalne nimi asetab selle kandja kultuurilisse konteksti, spetsiifilisse ajaperioodi ja mõnikord ka sotsiaalsesse registrisse (Bertills 2003: 199). Kooliealine laps on omandanud juba üpris palju kultuurilisi teadmisi ning on sestap võimeline aduma ka erinevaid tähendusnüansse. Põrnikas Pedro (J. Põldma, “Lepatriinude jõulud” — Põldma 2002) on äärmiselt temperamentne, suure südamega ja mängib kitarril kirglikke viise. A. Kivirähki loos “Kaelkirjak” (Kivirähk 1995) kannab tüdruku kõhus elav paeluss rõhutatult tavalist nime Tõnis. Nimi on antud juhul olukorra pentsikusega iroonilises nihkes ja nime tõlgendamine põhjustab koguni perekonnadraama: Kai vanemad peavad Tõnist nime järgi mõneks poisiks ning kahtlustavad, et too tungis salaja nende aeda marju sööma.

Üldistavalt võib välja tuua tendentsi: mida ebatavalisem (kas inimesenimi või sootuks mütoloogilise taustaga) nimi loomtegelasele raamatus omistatud on, seda keerukam on vastavalt ka raamatu ülesehitus ja seda kandvam roll antud kangelasel.

Henno Käo jutustuses “Kuningas, kuninga kass ja teised” (Käo 1993) on üheks keskseks figuuriks kass Ewald, kes ise ei väsi rõhutamast kaksisveed kirjapildis. Astrid Reinla raamatus “Lumeelevant” (Reinla 1994) vaadeldakse kogu tegevust filosoofikalduvustega isakassi Ptolemaiuse silme läbi.

Paavo Matsini raamatus “Väike viiul ja kassimaffia” (Matsin 1998) vehib karpkala Eugen sisse basseini lennanud koti kuldrahadega. Kui basseinist vett välja hakatakse laskma, põgeneb Eugen kanalisatsiooni kaudu merre. Hiljem selgub, et Eugenist sai miljonärkala, kes elas vee alla rajatud pilvelõhkujas Ameerika lähistel.

J. Rannapi jutustuses “Röövel Rinaldo” ilmub üksi elava mehe majapidamisse rott, kes oma püüdjat pidevalt üle kavaldab. Mees reageerib roti sigadustele spontaanse sajatusega: “Päris pätt! Röövel! Rinaldo Rinaldini!” (Rannap 1995: 24). Seeläbi tõstetakse anonüümne parasiit nime andmisega võrdse vastase positsioonile. Mees ei raatsigi rotti tavapärasel moel hävitada, vaid püüab ta puuri ning päästab kodust eemal vabadasse.

Tekstides esineb mõistagi ka traditsioonilisi loomanimesid nagu koerad Sammi või Nelli. Taolised nimed kõlavad tõepäraselt ja usutavalt ning esinevadki pigem realistlikes juttudes. Torkab silma suundumus: mida rohkem taotleb tekst elutruudust, vastavust reaalsusele, seda tavapärasemad on ka loomanimed. Selliste nimedega

isendid ei oma aga enamasti tegelastena erilist kaalu, vaid figureerivad pigem taustakirjeldustes.

Huvitavaks näiteks lapse kognitiivse arengu suunamisest õppekirjanduses on 2. klassi lugemikus (Hiiepuu, Tungal 2003) üleminek loomade hulgast “pärislaste kooli”. Esiteks juhatatakse laps nüüd loomade juurest sujuvalt inimeste kollektiivi. Vanad loomadest klassikaaslased otsustavad hakata hoopis mänguasjadeks, kellega Aadam ja Anna saavad mängida pärislaste koolist vabal ajal.

Ka siin toimub klassifitseerimise õpetamine läbi nimede. Klassijuhataja Anne Metsa käe all õpivad uues klassis nt Jüri Pihlakas, Kaarel Tamm, Mati Lepp ja Mari Seeder. Torkab aga silma, et nimede valikul on erinevalt aabitsast teadlikult hoidutud algriimist. See klassifikatsioon põhineb juba teaduslikel alustel — need on puuliigid, mida seob bioloogiline klassifikatsioon, mitte enam sünkretistlik omaduste-kompleks.

Konnotatsioonid — täiskasvanute ja laste kood

Lastekirjanduse eripäraks on, et reeglina kirjutavad raamatuid täiskasvanud, mitte lapsed ise. Sellest tulenevalt võib lastekirjandust iseloomustada kui ambivalentseid tekste, milles on korraga esindatud nii laste kui täiskasvanute kood. Ühest küljest on tegemist autori enda kogemuste sissekirjutamisega, teisalt aga loevad täiskasvanud lastele raamatuid sageli ette ning sestap on osa tekstist (vaikimisi) neile adresseeritud (Nikolajeva 1996: 57). Sageli avaldub pöördumine täiskasvanust adressaadi poole näiteks intertekstuaalsete viitamiste kaudu teistele kirjandusteostele või kirjandusvälisele kontekstile, mida nopib tekstist sageli välja vaid täiskasvanu.

Võgotski ideede üks edasiarendajaid, haridusteoreetik A. Kozulin rõhutab intertekstuaalse kompetentsuse tähtsust kognitiivse küpsuse ühe kriteeriumina. Tema sõnul pole eesmärgiks dekontekstualiseeritud mõtlemine iseeneses (mis väljendub abstraktsete mõistetega opereerimises), vaid ka intertekstuaalselt rikka diskursuse valdamine (Kozulin 1998: 145). Seega võib ka nimekonnotatsioone vaadelda kui noore lugeja intertekstuaalset kompetentsust arendavaid segmente.

Sellegipoolest võivad nimekonnotatsioonid olla tihti arusaadavad vaid täiskasvanule või laiema silmaringiga lapslugejale. Näiteks on päkapikulaste vanaema nimeks aabitsas Mamma Miia, H. Käo eespool mainitud teoses figureerib Mutionu Mihkel kui humoorikas viide

Mihkel Mutile. 2. klassi lugemiku klassikollektiivis õppivat krutskivenda Johannest hüütakse Jukuks — tegelase käitumise põhjal joonistub välja arhetüüpne koolianekdootide vigurvänt.

Henno Kão lühijutt “Paha nimi” 3. klassi lugemikus (Hiiepuu, Tungal 2003) räägib poisist, keda koolis pentsiku nime pärast narritakse, nii et ta on sunnitud poppi tegema. Lugu lõpeb järgmiselt: “Tühja kah! Pole olemas hädasid, millest mees jagu ei saaks! Eriti veel mees, kes tahab saada kapteniks! Aga tal on ju ka väike õeraas. Õde läheb kooli tuleval sügisel. Ja õe nimi on Lutsille Internetta Károlyn...” (samas: 42). Arvestades tänase Eesti nimepraktikaid, näib see lugu toimivat samuti kahel tasandil: manitsusena lapsevanemaile, et nad oma lastele veidraid nimesid pannes järeltulijaila määratud taaka ei tekitaks ning lohutuseks neile lastele, kes just säärase nimedega toime peavad tulema. Samas lugemikus on läbivatel lapstegelastel rõhutatult lihtsad ja levinud nimed nagu Katrin, Tiina, Piret, Taavi.

Kokkuvõtteks

Eeltoodu on kõigest visandlik pilt pärisnimede laialdastest ja keerukatest tähendusseostest laste- ja õppekirjanduses. Ilmneb, et nimi nendes tekstides on reeglina motiveeritud, kandes mitmesuguseid konnotatsioone või kirjeldades ühe või teise tegelase olemust, rõhutades või esile tõstes teatud omadusi. Tegelase nimi võib avada mitmesuguseid kultuurilisi seoseid ning pole kunagi “tühi”.

Kirjandust võib muuhulgas käsitleda kognitiivse arengu toetajana, millel on peale esteetilise ja informatiivse funktsiooni kanda oluline roll lapse psühholoogiliste protsesside väljakujunemisel (Kozulin 1998: 132). Vaadeldud materjali põhjal ilmnes, et lastekirjandustekstis esinevatel nimedel on oma osa nii lapse kognitiivse kui üldkultuurilise arengu suunamisel. Näiteks toetavad tekstides esinevad erinevad nimetüübid lapse klassifitseerimisoskuse ja kognitiivsete kategooriate arengut ning kujundavad ka lugeja intertekstuaalset kompetentsust.

Vaadeldud lastelektüüri puhul ilmnes ealine vastavus lastetekstide nimedekasutuse ja Vögotski poolt kirjeldatud vastavate lapse arengu faaside vahel. Väikelastekirjanduses on tegelaste nimedena kasutatud üldnimesid pärisnime funktsioonis ning vastavas keelelise arengu faasis pole lapse teadvuses üld- ja pärisnimedel põhimõttelist vahet. Vaheastet mõistete arengus markeerivad lastekirjanduses kirjeldavad ja alliteratiivsed nimed, mille puhul nimi seostub mingite objekti

tunnustega. Kooliealiste laste lugemisvaras on nimesüsteem lahkenud tähistatavate objektide omadustest, nimede abil jätkub aga üldkultuuriliste teadmiste ning intertekstuaalse pädevuse kujundamine.

Kirjandus

- Bertills, Yvonne 2003. *Beyond Identification. Proper Names in Children's Literature*. Abo: Abo Akademi University Press.
- Foster-Cohen, Susan H. 1999. *An Introduction to Child Language Development*. London: Longman.
- Hainsalu, Lehte 2003. *Väike hiiglane*. Tallinn: Maalehe Raamat.
- Hiiepuu, Ene; Tungal, Leelo; Valter, Edgar 1997. *Aabits*. Tallinn: Avita.
- Hiiepuu, Ene; Tungal, Leelo 2003. *Eesti keele lugemik 2.klassile*. I osa. Tallinn: Avita.
- 2003. *Eesti keele õpik 3.klassile*. II osa. Tallinn: Avita.
- Kivirähk, Andrus 1995. *Kaelkirjak*. Tallinn: Tiritamm.
- Kozulin, Alex 1998. *Psychological Tools. A Sociocultural Approach to Education*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Käo, Henno 1993. *Kuningas, kuninga kass ja teised*. Tallinn: Kupar.
- Matsin, Paavo 1998. *Väike viiul ja kassimaffia*. Tallinn: Valgus.
- Minick, Norris 1991. The development of Vygotsky's thought. An introduction to Thinking and Speech. — Daniels, Harry (ed.), *An Introduction to Vygotsky*. London: Routledge.
- Mänd, Heljo 1993. *Tulirebane Unne*. Tallinn: Oktoober.
- 1999. *Mõmmilood I*. Tallinn: Tiritamm.
- Nikolajeva, Maria 1996. *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*. New York & London: Garland Publishing, Inc.
- Rannap, Jaan 1995. *Röövel Rinaldo*. Tallinn: Monokkel.
- Reinla, Astrid 1994. *Lumeelevant. Krooksjalad*. Tallinn: Kupar.
- Russell, Bertrand 1995. *Urimus tähendusest ja tõest*. Tallinn: Hortus Litterarum.
- Shepard, Paul 1996. *The Others. How Animals Made Us Human*. Washington, D.C.: Island Press.
- Valter, Edgar 1998. *Pintselsabad*. Tartu: Elmatar.
- Van der Veer, René; Valsiner, Jaan 1993. *Understanding Vygotsky. A Quest for Synthesis*. Oxford, Cambridge: Blackwell.
- Vygotsky, Lev S. 1973 [1934]. *Thought and Language*. Cambridge (Mass.): MIT Press.
- Wertsch, James V. 1985. *Vygotsky and the Social Formation of Mind*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wertsch, James V.; Stone, Addison C. 1985. The concept of internalization in Vygotsky's account of the genesis of higher mental functions. — Wertsch, James V. (ed.), *Culture, Communication and Cognition. Vygotskian Perspectives*. New York: Cambridge University Press.

Varakristlike eremiitide praktiline semiootika (Pontose Euagriose askeetiline demonoloogia)

Rauno Thomas Moss

Käesolev artikkel keskendub semiootilise diskursuse, märkide tõlgendamise ja klassifitseeritud märgisüsteemi ühe arhailisema esinemisvormi — vaimude eristamise võime (ingl *the discernment of spirits*, ld *discretio spirituum*) ehk demonite tundmise kunsti diskursiivsele analüüsile. Artikkel põhineb Pontose Euagriose (345–399) traktaatidel, mis käsitlevad munkluse teoreetilisi aluseid. Säilinud materjalidest keskendutakse peaausjalikult töödele “Peri Logismon” (CPG 2450), “Praktikos” (CPG 2430), “Peri Euches” (CPG 2452), “Kephalaiä gnostika” (CPG 2432), “Skemmata” (CPG 2433).¹ Eesmärgiks pole määratleda ja kirjeldada demoonilisust ennast ja selle arenguid, vaid tuvastada demoonilise maailmataju ja inimese kui üksikindiviidi eneseanalüüsi peamiste siseparametrite projitseeringuid ühiskonnale ehk semiootilise teadvuse arengut (Deely 2004: 75), nagu see väljendub Euagriose kasutatud terminites ja keeles, ning vaadelda seda võrdlevas analüüsis läbi C. S. Peirce'i märgiteooria paradigmade, kusjuures tuuakse esile Euagriose tekstides implitsiitselt leiduva märgiteooria triaadiline iseloom.

Märksõnad: semiootika, demonoloogia, semioos

Käesolev artikkel tegeleb nende sotsiaalsete, kultuuriliste, filosoofiliste ja teoloogiliste probleemidega, millega keiserliku Rooma silmis tunnustust leidnud ja ametlikuks riigiusuks saanud kristlus kokku puutus. Eremitlike eluviiside populaarsuse järsku kasvu IV sajandil seostatakse ristiusu kuulutamisega riigi ametlikuks religiooniks ja levimisega Rooma maailmas. Kogudused kasvasid jõudsalt: liitus hulgaliselt pöördunud paganaid, kes kandsid enesega “võõraste sfääride”, paganlike riituste ja filosoofiate elemente. See tõi kaasa

¹ CPG — “Clavis Patrum Graecorum.” Toim Maurice Geerard, 6 köidet (Turnhout: Brepols, 1974–1998). Robert E. Sinkewicz'i töös (Sinkewicz 2003) on tekstid leitavad: “Peri Logismon” (*On Thoughts*) 136–182, “Praktikos” (*The Monk: A Treatise on the Practical Life*) 91–114; “Peri Euches” (*Chapters on Prayer*) 183–219; “Skemmata” (*Reflections*) 210–216. “Kephalaiä gnostika” puhul on kasutatud Luke Dysingeri O.S.B. avalikus domeenis esitatud tõlkeid ja kreeka teksti (Dysinger 2000).

vältimatuid muutusi koguduse vaimsuses, hoogustas mitmete teoloogilis-filosoofiliste mõttearenduste ja uute dogmaatiliste tõdede arengut ning levimist, millest paljud pälvisid järgmiste sajandite jooksul erinevail põhjuseil anateemi. Kristluses peituv rigorism ja martüüriumiihalus nõudsid väljendust ka peale Constantinus Suure lõplikku võitu Licinianuse üle.² Martüürium oli kristliku koguduse esimestel sajanditel saanud selle pärisosaks, pühaduse ideaaliks ja märgiks, et usklik on tõesti elanud oma elu Kristuses, ning saavutanud võidu suures võitluses ($\gamma\backslash v$). See oli lahing kurjuse jõududega, mida enne kristluse riigiusuks saamist kehastas riik oma väärjumalakummardamisega — viimast nähti sageli deemonitega võitlemise analoogina. Eremitluse levides asendus nn “punane” martüürium “valge” martüüriumiga (Louth 1981: 98).

Eric Robertson Dodds (1893–1979) juhatab peatüki “Inimene ja demooniline maailm” (loengukogumikus “Paganad ja kristlased ängistuse ajastul”³) sisse Wystan Hugh Audeni (1907–73) luulereaga: “Meie elu juhivad Väed, / mida teeskleme end mõistvat.” (Dodds 2003: 36)⁴, viidates sellega varakristlase demoonilisele maailmanägemusele, sõnastatud ängile ja hirmule, mida püütakse ületada neid “vägesid” defineerides, tõde otsides. Sügavamas taustaplaanis on siinse artikli aineks varakristlaste “jumalikustumise”⁵ kontseptuaalne

² Valerius Licinianus L. (u 265–325), Rooma keiser 11. XI 308–18. IX 324. Ajutises liidus Constantinus I-ga andsid 313. a koos välja Milaano edikti, kuid 320. aastast alates laskis Licinianus taas kristlasi jälitada. Pagendati pärast lüüasaamist Constantinuselt aastal 324 (teistel andmetel 323) Thessalonikisse ja hukati aasta hiljem.

³ Neljast 1963. a mais Belfastis Queensi ülikoolis peetud loengust koondatud teoses “*Pagan and Christian in an Age of Anxiety: Some Aspects of Religious Experience from Marcus Aurelius to Constantine*”.

⁴ *We are lived by the Powers / we pretend to understand*, tlk Marju Lepajõe.

⁵ Lugejal tuleb häälestuda kaasajal prevaleerivast teoloogiast erinevale nägemusele Jumala ja inimese vahekorra. “Jumalikustumine” (Θεωσις), tõlgitud ka “Jumala sarnaseks saamine”, on lähenemine pigem üksiku hinge vaatepunktist. Maailmaparandamine ei ole kristlase ülesanne, see oleks ülbuse näitaja ning rohkendaks ebaõiglust ja kurjust; eesmärgiks on enese kasvatamine ja distsiplineerimine, mille õnnestumine toob kaasa muutusi keskkonnas (arhailine usk peegeldumise efekti). Püha Hieronymus on kirjutanud, et munga ülesandeks pole mitte õpetada, vaid nutta. Jumalikuks saamise ideed arendas kõige selgemalt Aleksandria Athanasios oma töös “De incarnatione verbi” (“Sõna lihaks-saamine”). Jumalikustumine tähendab mitte mingit juba valminud olekut; seda on mõistetud pideva protsessina, tahtelise uuenemisena, mille lõppeesmärgiks on kristlase täielik ühekssaamine Kristusega.

kompleks, mis võis muuhulgas seonduda maailmakorra tajumisega demoonilisena. Samas ei ole küsimuseks, kuivõrd on selle näol tegemist autokommunikatiivsete mehhanismide ja realiteetidega, või milline oli kristlike ja gnostiliste rigoristide psühhofüüsilise lõhestatuse ja resignatsiooni ulatus ning kliiniline mõju (põlgust inimolu ja vaenulikkust keha vastu on nimetatud kogu käsitletava perioodi kultuuri endeemiliseks haiguseks (Dodds 2003: 35)). Artikli eesmärgiks on vaadelda üksnes semantilisi mehhanisme Euagriose kirjeldatud monastilises praktikas ja sellest välja kasvava demoonilise maailmakäsitluse semiootilist rõhuasetust.

Varakristlik eremiit, nagu varasemad märtridki, asus demonite ja kurjuse jõududega peetava ususõja lahingus eesliinile. Aleksandria Athanasiose (293/298–373) teos “Püha Antoniuse elu” märgib olulist sammu kristlikus arusaamises inimese ja Jumala, maise ja taevase printsiibi vahekorra. Kui platonismile toetuvast müstilises teoloogias nähti Jumala ja inimese vahel sarnasust, siis Athanasiose tekst osutab suurele ontoloogilisele kuristikule Jumala ja kõige muu — hing kaasa arvatud — vahel (Louth 1981: 99). Kuristikku sai ületada vaid Jumal, ja inimene sai võimaluse Jumalat taas tundma õppida alles seejärel, kui Jumal oli tulnud *alla*, sellesse lagunevasse surmamaailma. Sellises Jumala inkarnatsiooni valguses avaneb ka eremiitluse alge, milles need, kes tunnistavad ennast inkarneerunud Jumala *omaks*, peavad järgima sama liikumistrajektoori e *mudelit*.⁶ Neid ei tõmmata maises ruumis mitte üles pühaduse ja aupaiste poole, vaid nad leiavad endid

⁶ Viitan siinkohal Juri Lotmani tekstile ““Leping” ja “eneseloovutus” kui arhetüüpsed kultuurimudelid.” Demonoloogilises diskursuses on see oluline aspekt, kuna kaks erinevat sotsiokultuurilist mudelit (maagiline *versus* religioosne) objekteerivad demonoloogiat kui uurimisteema kardinaalset erinevustega. Varakristlane ei küsi demonite kohta seepärast, et teda huvitaks nendega “lepingulistesse” suhetesse astumine (mis oleks võimalik, kuna kehtivad Lotmani poolt välja toodud: 1. mõlemapoolsus; 2. sunduslikkus; 3. ekvivalentsus; 4. lepingulisus) (Lotman 1999: 240). “Jumalikustumist” võib tänapäeva seisukohalt vaadelda eneseloovutusprotsessina, kuid varakristliku eremiidi jaoks oli tegu pigem enese loomisega. Loobutakse “liha järgi inimesest” ja mõistetakse too hukka; see tegevus raputab ja hirmutab deemoneid, kuna puudutab (Origenese ja sealt edasi Euagriose õpetuse järgi) kõige olulisemat: indiviidi lunastuse ideed ehk seda suurt võitlust, mis võtab kokku terve kristliku lunastuse probleemistiku ning on inimeseks kehastunud hinge elu ainuke mõte ja privileeg. Seega ei ole varakristlasele teadmine demonitest vajalik nende otsimiseks või väljakutsumiseks, kuna demonid tulevad ise tema juurde. Demonid suhtlevad inimesega nii sümbolite kui märkide abil, mis annavad võimaluse pettusteks ning vajavad tõlgendamist.

tõepoolest tõmmatuna alla sellesse lihalikku surmaorgu, surutuna “räpasesse ekskrementide ja uriini kotti” (Dodds 2003: 32). Varakristlik eremiit ei tõuse jumalikus kontemplatsioonis mitte kõrgematesse sfääridesse, vaid kordab ja kopeerib Kristuse kannatusi, leides end vastamisi olevat selle maailma pattude ja süütegudega, ning on silmitsi deemonitega, kes kasutavad kõiki võimalusi, et panna eremiiti loobuma tema pühast ettevõtmisest. Nii nagu Kuri võitles kõrbes Kristusega, võitleb ta ka kristlasega; Kristus võitis vaenlase, see annab ka kristlasele lootust ja usku Kurjust võita. Kristus on selle võidu märk.

Siinse maailma demonilisus on varakristlikus kirikus üks olulisemaid aspekte indiviidi eneserefleksioonis. Deemoni — δαίμων ja deemonlikkuse — τῷ δαίμονι vaatleme allpool põhjalikumalt, kuid siinkohal on oluline viidata Doddsi väitele, et II sajandil pKr oli usk deemonitesse:

...banaalne käibetõde. Pea igaüks, olgu pagan, juut, kristlane või gnostik, uskus nende olendite eksistentsi ja nende vahendajategevusse, vaatamata sellele, kas ta nimetas neid deemoniteks või ingliteks või aioonideks või lihtsalt vaimudeks (πνεύματα). (Dodds 2003: 32)

Hilisantiigis ja keskajal tajuti inimest ümbritsevat ruumi sõna otseses mõttes kubisevana mitmesugustest olenditest, kellel on kõigil oma eripärane olemine, nagu ja iseloom (Givry 1971: 21–23; Lepajõe 1998: 9). Inimene, kellel pole privileegi ega oskust neid näha, on otsekui pimedusega löödu keset lahingutandrit võitlevate osapoolte vahel, kuid siiski on talle antud võimalus tasapisi õppida mõistma neid märke (näiteks läbi mõtete ja ideede), mille kaudu deemonid ja inglid temaga suhtlevad ja tahtelist tegutsemist võimalusel mõjutavad. Kommunikatsioon toimub nii ärkvelolekus kui unes. Selles valdkonnas asjatundja osutub deemonlikuks inimeseks (Dodds 2003: 37). Semiootika on selles kontekstis deemonite kunst ja semiootiline teadvus teadlikkus deemonite tegevusest, rollist ja märgilisest toimest. (Siinõeldu sihilik kahemõttelisus avatakse edaspidi.)

Euagriose ja varakristlase jaoks ei ole deemonid ja inglid niisiis metafoorsed kujundid, vaid reaalsed, teistsugusest substantist koosnevad olendid, loodud ja omal moel piiratud võimetega, nagu ka inimene. Kreeklaste arusaam deemonitest ja demonilisusest oli lähemal loodusrahvaste nägemusele vaimolenditest; kristluse ja püha Pauluse kaudu jõuab personifitseeritud kurjuse kontseptsioon kreeka-keelsesesse kultuuriruumi (Dodds 2003: 26). Nii Aleksandria Makarios (†406) kui Euagrios ilmutavad eelõeldu taustal loomulikku huvi

deemonite ja nende tegevuse vastu. Euagrios kirjutab deemonite võimest kiusata munka läbi kindlatüübiliste füüsiliste kontaktide ning tsiteerib oma eelkäijana Makariost (Sinkewicz 2003: xx).

Pontose Euagriose elutee ja looming

Pontose (praegu Ibora) Euagrios (345–399) oli üks IV sajandi olulisemaid askeete. Tema tekstid on monastilises traditsioonis krestomaatilised selle mõiste tähenduses *par excellence*. Kristlikus kirikus on ta olnud pühak ja samal ajal neetud hereetikuna (Dysinger 2000). Oma eluajal (siinkohal on olulised tema elu viimased kuusteist kõrbes elatud aastat) oli Euagrios väidetavalt väga lugupeetud ja autoriteetne praktiseeriv munk ja teoloog (ehkki tal oli diakoni pühitsus, pole temast kui praktiseerivast klerikust tänapäevases mõttes kohane rääkida) (Bunge 1999: 29). Isegi Püha Hieronymuse (340–420) süüdistused origenistlikes vigades ja Euagriose kuulutamine Pelagiuse⁷ eelkäijaks ning VI, VII ja VIII kirikukogu otsused panna ta koos Origenese (u 185–253/254) ning Didymos Pimedaga (u 309–u 394) kirikuvande alla ei suutnud lõpetada tema tekstide levikut ja populaarsust. Pärast 553. aastat levisid Euagriose tekstid pseudo-nüümide, nt Ankyra Neilos all (Murphy 1981: 255). Armeenia ja Gruusia õigeusu kirikutes loeti püha Euagriose tekste jätkuvalt ja avalikult. Tuleb arvestada, et kiriku anti-origenistlik pööre toimus kohe peale Euagriose surma, nii ei saanud ta enam oma tekste kaitsta või õpetuslikke kontsepte täiendavalt kommenteerida. Hieronymus on tunnistanud, et Euagrios oli väga loetud ennekoike kreeklaste hulgas ja Rufinuse (340/345–410) ning Massilia Gennadiuse (†496) ladina-keelsete tõlgete kaudu ka läänes. Süüdi mõisteti Euagrios ideede tõttu, mis sisaldasid töös “Kephalaia gnostika”.⁸ Viimatimainitu ja teiste

⁷ Pelagius oli Walesist pärit vaimulik, kes tegutses V sajandi algul Roomas, Põhja-Aafrikas ja Lähis-Idas. Eitas pärispatu edasikandumist ja ei pidanud seega ristimist hädavajalikuks sellest vabanemiseks. Pelagiuse järgi on inimene see, kes astub esimesed sammud oma pääsemise poole ning seda jumalaarmu abita. Pelagiuse õpetust ründas ägedalt Augustinus, kes lasi ta 416 ketseriks kuulutada. See kinnitati 431 Ephesose kirikukogul.

⁸ “Sada peatükki Teadmisesest”. Alles 1952 leidis A. Guillaumont Briti Muuseumist teose tervikliku süüriakeelse versiooni. Guillaumont avaldab oma refereeringus arvamust, et tegemist on ühe vanima ja huvitavama kristliku mõtleja teoloogilise spekulatsiooniga ning sellisena on arusaadav Justianuse anateem sellele tekstikorpusele (Murphy 1981: 253). Kreekakeelset tervikteksti pole säilinud.

Euagriose teoste tugevat mõju on nähtud Püha Johannes Cassianuse (u 360–433) teostes,⁹ mis samuti aitasid kaasa Euagriose ideede levikule ladinakeelses kultuuriruumis. Euagriose sõnavara ja kontsepte on leitud veel tema õpilase Palladiose ning ka hilisemate autorite, nt Pseudo-Dionysios Areopagita (V saj) ja Püha Maksimose (21. I 580–13. VIII 662) töödest (Dysinger 2000). Dysinger, osutades Michael O’Laughlinile, viitab läbi teoloogi vaatepunkti sellele, mil määral suhe Euagriose ideedesse sõltub tekstidest, mida loetakse ning milliseid küsimusi loetu põhjal esitatakse. Nii leiavad need, kes süvenevad Euagriose käsitlustesse askeetlikust praktikast (“Praktikos”, “Peri Logismon” ja “Antirrhethikos”), et tegemist on silmapaistva ortodoksse õpetajaga, kes on valinud ja esitanud kõrbeisade traditsioonist prima, ning teised, kes keskenduvad filosoofilisematele töödele (“Kephalaia gnostika” ja “Epistula ad Melaniam” — (Kiri Melaniale)) leiavad Euagriose olevat spekulatiivse, esoteerilise teoloogi, kes varjab salapärase stiili taha oma doktrinaalselt vastukäivaid nägemusi ning kelle sõnasõnaline tsiteerimine oleks ohtlik.

Euagriost mainides ollakse parimal juhul teadlik tema ja Origenese tekstide kirikuvande alla panekust aastal 553 Konstantinoopoli II kirikukogul. Kahekümnes sajand, taasavastades ja korrastades Euagriose kadunukspeetud kreeka-, süüria- ja koptikeelseid teoseid, leiab askeedi mõtteavaldustes ja analüütilises lähenemises inimese emotsioonidele sarnasusi Jungi ja tänapäevase psühholoogiaga (Murphy 1981: 267). Sisuliselt kajastavad Euagriose tekstid Egiptuse ja Süüria kõrbetes ühiskonnast eemale tõmbunud eremiitide kogemusi ja praktikaid. Lugejad, kelle vajadusi silmas pidades Euagrios kirjutas, olid ennekõike askeetlikku elu elavad kirjaoskajad mungad, s.t end kristlastena määratlenud inimesed, kellele kirjutades polnud vaja kristlust õigustada ega särava ja nüansseeritud kreekakeelse filosoofiaga pöörata või kimbatuse ajada nagu paganaid. Need tekstid fikseerivad semiootilise teadvuse olemasolu.¹⁰ Esmalt tundub, et

⁹ Cassianuse otseste sidemete üle Euagriosega ollakse hüpoteesides ettevaatlikud. Cassianust uurinud (C. Stewart, S. Marsili) väidavad kindlalt, et Euagrios oli tema olulisim mõjutaja monastilises teoloogias ning et Cassianus omas väga head ülevaadet Euagriose tekstidest. Vaidlust tekitab vaid, kas Cassianusel oli Euagriosega isiklikke kontakte.

¹⁰ Kui Euagrios räägib teoloogiast, siis mõtleb ta selle all palve-elu. Teoloog on inimene, kes palvetab, keskendub läbi palve Püha Kolmainu Jumala tarkusele. Edaspidi on veel väga oluline meeles pidada kahe palvetraditsiooni eristust: *katafaatiline* ja *apofaatiline* ($\kappa\alpha\tau\epsilon\phi\alpha\sigma\iota\varphi$ – ‘ $\pi\epsilon\phi\alpha\sigma\iota\varphi$). Esimene neist, afirmatiivne e

nõnda, nagu osutab ja rõhutab John Deely viitega Poinset'le, rääkides Aquino Thomase (u 1225–7. III 1274) traktaatides sisalduvatest märgiteooria elementidest iseseisva doktriini mõtmes (Deely 2004: 102), ei ole ka Euagriosel märk eraldiseisvaks küsimuseks. Tundub, et Euagrios ei kirjuta midagi, mis võiks puudutada märgiteooriat semiootilises mõttes. Ta “jälgeb” ja “nimetab” deemonid läbi deemonlike ideede, kontseptide ning kujutelmade (φαντασμοί), mida need inimhinges äratavad või mille läbi jälje jätavad, ja vaatleb demoonilisest seestumusest vaba hinge märke, kasutades sõna συμβολον (Praktikos: 63–90). Euagrioise jaoks ei ole märk algusest peale ainuline ühik, vaid see koosneb reast elementidest, mis moodustavad selle, mida meie nimetame märgiks ning Euagrios deemonlikuks mõtteks — δαιμονιῶδες λογισμός. Euagrioise deemonite tundmise kunsti puhul on küsimuseks, kas ja kui võrd võiks siin kehtida eristus märkide tõlgendusest *per accidens* ja *per se*¹¹ ehk kas “vaimude järelekatsumine” lähenemisena on pigem kontekstipõhine ja olemuslik ning märgid on seega tõlgendatavad absoluutidena, või lähenetakse märkidele läbi nende eraldi võetava tähenduse — kontekstist eraldiseisva tähistuskorrana, mis on muutuv. Euagrioise esoteeriline metafoorsus ja üldine sünkroonsus väärivad sellega seoses tõsiselt tähelepanu.

Artiklis kasutatavatest materjalidest toetun Euagrioise tekstide tõlgete puhul ennekõike Robert E. Sinkewiczi põhjalike kommentaaridega publitseeritud tööle ja “Sources Chrétiennes” sarjas ilmunud “Sur les Pensées” (*Peri Logismon*) kreeka-prantsuse paralleeltekstilisele toimetisele (Pontique 1998). Lisaks on osundamiseks ning mõistete kontrollimiseks kasutatud Oxfordis aastatel 1995–2000 tehtud uurimistööl vilju: Luke Dysingeri O.S.B. avalikus domeenis

jaatav, keskendub loodu ilule; sellesse palvetraditsiooni kuuluvad avalikud teenistused, psalmide laulmine, litaaniate lugemine, ristitee palved, roospärg — kõik, mis seondub Jumalale pühendumisega läbi pildilise (helid, kujutised). Teine (*apofaatiline*) on eitav palvetee, s.t nõutav on järkjärguline loobumine pildilistest kujutlustest, eesmärgiks igasugustest sõnadest, objektidest ehk mõtetest vaba palve. Siia alla kuulub Jeesus-palve, n-ö kristlik zen. *Lectio Divina* (pühakirja kontemplatiivne lugemine) on nende kahe palvetraditsiooni sulam, sisaldades mõlemat. Nende kahe eristus on müstilise teoloogia aluseks (Dysinger 2000).

¹¹ Eristust *per accidens* – *per se* käsitleb Umberto Eco, Roberto Lambertinile, Cosma Marmole ja Andrea Tabarronile toetudes John Deely (Deely 2004: 77). Deely väidab, et ladinakeelses mõtteruumis oli just Püha Augustinus selleks, kes oma halva kreeka keele oskuse tõttu ja ise selle olulisust adumata ületas selle teoreetilise dihhotoomia.

asuvaid tõlkeid ja kreekakeelsete tekstide originaalvorme. Sinkewicz toimetatud kreekakeelsetest tõlgetest inglise keelde on siinkohal olulisim Euagriose töö “Praktikos”. Selles on kasutatud instrueerivat stiili, toodud kohati üsna peensusteni minevaid kirjeldusi ja detailseid juhiseid isiklike pahedega töötamiseks ning abivahendeid pahede väljajuurimiseks (Sinkewicz 2003: 91–95). Seejuures arutleb Euagrios veel emotsioonide loomuse üle ja selle üle, millisel viisil nad “elustuvad” või käivitavad omamoodi “ahela”, mis on väga sarnane C. S. Peirce’i semioosile. “Praktikos” on üks neist töödest, mis oli mõeldud ennekõike praktikat õppivale ja üht-teist kogenud askeedile. “Praktikose” lõppu on lisatud pühade munkade ütlemissi, mis sarnanevad “Apophthegmatas” esitatutega.¹² Euagriose tekst “Peri euches” (Palvest) (CPG 2452, Sinkewicz 2003: 183–219) esitab mõningaid taksonoomilisi eritlusi, mis seonduvad palve ja palvetamisega. See on üks neist töödest, mis levisid kreekakeelses ruumis Ankyra Neilose nime all. Nagu eelminegi, on ka see tekst kirjutatud n-õ vaimses elus edasijõudnuile, kes ei võtaks seda kui lihtsalt kirjutatud teksti, vaid mõistaks armule rajatud kogemuste läbi ühtaegu nii kirja kui kirjutatu mõtet (Sinkewicz 2003: 184). Euagrios tutvustab siin numbrilist sümboolikat, mis kajastub läbivalt alates peatükkide koguarvust (153 — viitab Püha Kolmainu tarkusele), vaimse ehk kristliku elu kolme astet, ja jõuab eelnevaga seoses metallide ning vääriskivide metafoorikani. “Peri Logismon” on töö, milles võib leida enim paralleele Euagriose ja C. S. Peirce’i vahel. Rohkem või vähem implitsiitsed sarnasused avalduvad deemonlike mõtete äratundmise vajalikkuse kontekstis. “Kephalaia gnostika” on süntees teoloogilistest ja askeetliku praktika alustest Origenese maailmaehituslikus raamistuses. Siinkohal uurib Euagrios erilise hoolega kannatusi ja emotsioone, ihasid ja ambitsioone, s.t vaimseid ja moraalseid segajaid, mis kombineeruvad inimeses ja motiveerivad tegevust. Seda keerukat kristlikku psühhoteraapiat hoiavad koos doktrinaalsed seisukohad hingede preeksistentsist ja õpetus algse korra taastamisest *ᾠποκατστασις*.¹³ “Skemmata” (Refleksioonid) on komposiittekst

¹² *Apophthegmata* ehk “Isade ütlused” pärineb Alam-Egiptusest (Sketise kõrbest) ja kuulub kristliku pärimuse krestomaatiliste tekstide hulka.

¹³ *Apokatastasis* — taastamine, tagasipöördumine (ld *restitutio in pristinum statum*). Doktriin kõikide vabatahtelistena loodud olendite (sealhulgas ka deemonite ja hukatusele määratud hingede) tagasipöördumisest Jumalasse. Vt Origenes, Nyssa Gregorios, püha Hieronymus, püha Augustinus. Euagrios osundab töös “Peri Logismon” Pauluse kirju: Gl 3, 28 ja Kl 3, 10–11. Doktriin pandi anateemi

“Kephalaia gnostika” peatükkidest (1–39) ja “Peri Logismoni” teisest osast (40–62) (Sinkewicz 2003: 210).

Euagriose kosmoloogia

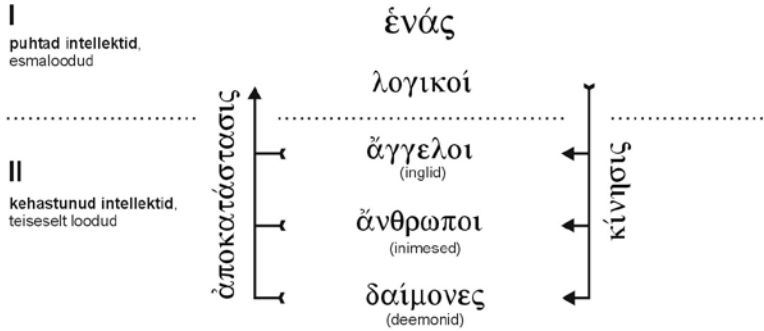
Euagriost tuleb vaadelda kirikuajaloolises ja filosoofilises kontekstis läbi kosmoloogilise perspektiivi, sest terviku killustumisel kaotame kogu mõisteparatuuri käivitava ja mõtestava jõu. Lähenedes materjalile läbi peirce'iliku pragmatitsismi, on võimalik heita sügavam ja tõsisem pilk Euagriose ja varakristlike rigoristlike eremiitide maailmapildile, tajuda seda mitte kui veidrat museaali, vaid kui samavõrra elavat ja funktsioneerivat märgilist kehandit nagu mis tahes muud, meile “lähedasemat” reaalsust.

Euagriose kosmoloogiline kord toetub Origenesele (Sinkewicz 2003: xxxvii). Selle arvamisel uusplatonistlikuks tuleb olla ettevaatlik. Viitan siinkohal Gabriël Bungele, kes on antud küsimuses kogunisti eitaval seisukohal (Bunge 1999: 28).¹⁴ Maailm on mitmekordselt loodud (joonis 1): olles kord emaneerunud Jumalast, suubub sinna tagasi. Euagrios nimetab seda algset täiusliku terviklikkuse seisundit *alghenaadiks* ($\square v \leq \phi$ — tulenedes sõnast *heis* — üks) ehk “ainuühtsuseks”, mis koosnes esmaselt loodud ratsionaalsete olendite harmoonilisest kooslusest $\lambda\omicron\gamma\iota\kappa\omicron$ — puhastest teadvustest, indiviididest (nagu Gottfried W. Leibniz seda mõistab) või intellektidest, kes olid loodud tundma Jumalat ning olid ühes Püha Kolmainususega, mis kehastab olemuslikku ühtsust kui monaadi ($\mu\omicron v \leq \phi$).¹⁵

alla 543. aastal Konstantinoopoli kirikukogul. *Apokatastasis*e ideed kui usku üleüldisse päästesse on jaganud väidetavalt peaaegu kõik reformaatorid. Seda on toetanud Schleiermacher ja teoloogid Farrar, Eckstein, Pfister ja Matter (Dysinger 2000).

¹⁴ Euagriose lähenemine kosmoloogiale ja tunnetusteoriale on lähedasem stoikutele; deterministina tunnistab Euagrios osaliselt asjade ringkäigu printsiipi, tsüklilist loomust. Tõepärane taju allub teatud tingimustele nagu selgus, süsteemsus, tõenäosus. Stoikute eesmärgiks oli samastumispüüd universumi ükskõikse ja vältimatu moraalkorraga. Seda on nimetatud eneseküllase ja suuremeelse rahu eetikaks, milles inimese tarkus väljendub tema samastumispüüdluses Jumalaga.

¹⁵ On võimalik, et selle läbi tunnistab Euagrios fundamentaalset ja olulist seisukohta, et suhete sügavaimaks seletuseks on asjade kateooriline, mitterelatsiooni-loomus, kuid ta väldib sellise küsimuse või väite tekkimist, kirjutades, nagu me ülejärmisest tekstilõigust näeme, et meil pole sellest kui esmasesse loomisse puutuvast teadmisi.



Joonis 1. Esmased ja teisesed loodud Euagriose kosmoloogias.

Täiuslikust kontemplatiivsest Igavikulisest Tarkusest (Jumalast) häälbimise tõttu toimus osaline langemine; $\square v \leq \phi$ rebenes, andes lagunemise läbi elujõu ürgalgsele, tsentrifugaalsele liikumisele — $\kappa \square \nu \eta \sigma \iota \phi$, haarates mingi osa $\lambda \omicron \gamma \iota \kappa \iota \phi$ tervikust enesega kaasa. See rebestus mitte ainult ei purustanud ühtsust loodud intellektide vahel, vaid hävitas ka selle vaimsuse välja, mida nad jagasid, muutudes erinevateks, kehalisteks olenditeks (ingliteks — $\alpha \gamma \gamma \epsilon \lambda \omicron \phi$, inimesteks — $\alpha \nu \theta \rho \omega \pi \omicron \phi$ ja deemoniteks — $\delta \alpha \square \mu \omicron \nu \epsilon \phi$), sealjuures on igaühel neist sealtpeale ainukordne “pale” (Murphy 1981: 256).

Seega räägib Euagrios “esmastest” ja “teisestest” olenditest (Kephalaia gnostika: I, 50). Esimesed on intellektid $\lambda \omicron \gamma \iota \kappa \iota \phi$ või $\nu \omicron \phi$, teised on kehastunud hinged, vastavalt nende langemise astmele. “Enne muutust oli Jumal hea, kehatute intellektide looja [...] pärast muutus ta kehade loojaks, kohtunikuks ja valitsejaks” (Kephalaia gnostika: VI, 20). “Olenditest esimesed loodi enne kohut, teised pärast seda. Esmastest pole meil teadmist, kuid teistest andis see, kes oli Hoorebi¹⁶ mäel, meile üksikasjaliku ülevaate.” (Kephalaia gnostika: II, 64). Loomislugu Euagriose järgi kirjeldab seega teist loomist.

Langemisest tulenes kolm kategooriat mõistuslikke olendeid. Nende staatus ehk kehalisus sõltus nende süü suurusest — kui palju oldi eemaldunud ülimal mõistuse osadusest. Kehalise eksistentsi said inglite, inimeste ja deemonite hinged — $\psi \upsilon \chi \approx$, igal tasandil erineva

¹⁶ Siinai mägi.

materiaalsusega. Selline “teiseste” olendite loomine andis langenutele ürgalgse (pärispatu) süü lunastamise võimaluse. Eesmärgiks on saavutada taas esialgne kontemplatiivne seisund — tasand, mis võimaldaks suubuda jumalikku teadvusse, täiuslikku gnoosisesse (Jumal = absoluutne tõde ja teadmine). Erinevalt inglitest ja inimestest, kes aktsepteerivad oma võimalust, on deemonid oma vaenulikkuse tõttu selle võimaluse hüljanud. Veelgi enam, nad on pühendunud sellele, et hoida inimesi saavutamast vabadust ja taas Jumala näo järele olemist.

Igal neist kolmest tasandist on oma eripärane mõtlemise viis ehk kontemplatiivne tasand, mõtlemise muster (ingellik, inimlik, deemonlik). Tasandid erinevad ka kehade konsistentsi ja maailmade poolest, milles nad on kehastunud. Ingellikul tasandil on domineeriv mõistus — νοῦς ja tule element, inimlikul domineerib iha — πικρυμια ja maa element, deemonlikul tasandil raev — θυμικος ja õhu element (Kephalaia gnostika: I, 68).¹⁷ Need kolm olemise tasandit omavad igaüks tunnetust või mõtlemisvõimet vastavalt nende olemisele: raske ja segane on deemonite oma, sekundaarne kontemplatsioon loodu üle inimeste ja primaarne kontemplatsioon loodu üle inglite oma (Sinkewicz 2003: xxxviii). Kehastunud olend on võimeline tõusma kõrgemale, kui ta järgib oma tasandile seatud või püüab jäljendada ingelliku tasandi mõtlemisviisi (mis sarnaneb kodeeringule), ning langema sügavamale, kui ta toimib vastupidiselt, s.t liigub (läbi raevu ja kire) tihkemate mõttemudelite poole. Inimesel on seega võimalik liikuda nii ingellikku kui deemonlikku maailma, saavutada nende staatus. Samas jaotab Euagrios kontemplatsiooni karakteristikud dihhotoomselt: üks on ilmne ja rumal, teine selgelt mõistetav ja vaimne. Huvitavam on see, et Euagrios toetub pühakirjale ning väidab, et deemonid ja osa inimesi mõistavad esimest mõtlemise tüüpi, osa inimesi ja Issanda inglid aga teist. Nii nagu inglid omavad suuremat teadlikkust vaimsest kontemplatsioonist, nii teavad ka deemonid enam pimedast ja segasest (tihkest). Nii inglid kui deemonid on õpetatud andma neid teadmisi edasi inimestele, kes neile “kuuluvad” (Sinkewicz 2003: xxxviii, Kephalaia gnostika: VI, 2). Inimestel pole võimet mõjutada inglaid, aitamaks neid nende püüdes kõrgemale tõusta ega muuta deemoneid veel ebapuhtamaks (Peri Logismon: 19; Kephalaia gnostika: III, 78).

¹⁷ Plotinos defineerib deemoneid “mõteldava ainenähtuse” üleminekuna maisesse ainelisusse. Plotinos, iseloomulikult oma ajastule, kirjeldab deemoneid kui õhust või tulest kehi (Lepajõe 1998: 9).

Euagrios eristab laiemas plaanis kolme tüüpi deemoneid: 1. need, kes on käskude pidamise vastu, 2. need, kes on loomuliku mõtlemise (tarkuse) vastu, 3. need, kes on Jumala λόγο□ vastu¹⁸ (Kephalaia gnostika: I, 10). Vastavalt sellele, millisele tasandile eremiit on oma arengus jõudnud, võivad peamisteks kiusajateks olla “erialased” deemonid.¹⁹ (Neist paljusid nimetab ja kirjeldab Euagrios oma töös “Peri Logismon” peatükkides 9–18) (joonis 2: d). Deemonite kehad omavad värvi ja vormi, kuid kuna nende kehade koostis ei sarnane inimese omale, jäävad nad meile tavatingimustes nähtamatuteks. Kui deemon mingil põhjusel soovib,²⁰ saab ta endale võtta inimesele nähtava kehavormi, siiski aga näitamata oma tõelist palet (Kephalaia gnostika: I, 22). Deemonite kehad on väga külmad ja sarnased jääga (Peri Logismon: 33).

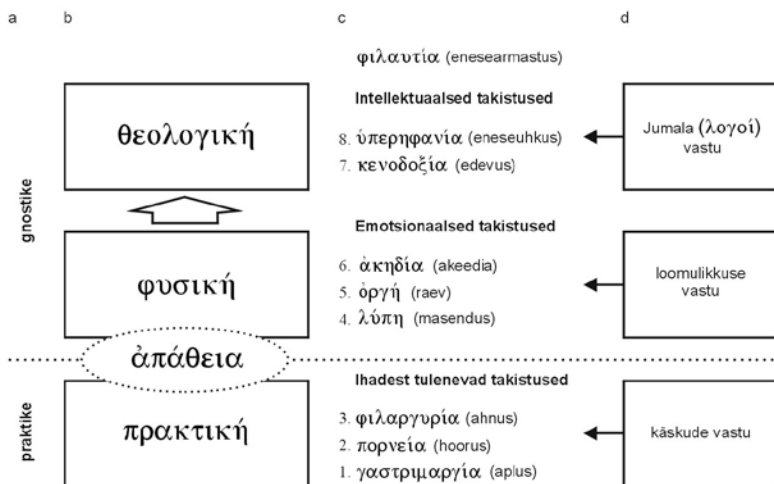
Kuna Jumal on vaim, peab inimene tõstma oma lõplikud väärtus-hinnangud vaimsete väärtuste tasemele. Siitpeale siseneme vaimsete väärtuste maailma, vaimsesse sfääri, mis on reaalsem ja suurem kui meeltega tajutav maailm, ning kus on omad märgid ja sümbolid, mille tundmine aitab meil selles liikuda ja kõrgemale tõusta. Kõik püüdlus saavutamaks taas-ühekssaamist Jumalaga, nägemaks Teda taas näost näkku, saab olla kantud ainult rõõmust. Kuna Jumala suhe oma looduga on soe ja intiimselt isiklik, siis ligimesearmastus on otsekui ühendavaks — jumalikuks — keeleks indiviidide vahel, ühendades ja ülendades mõistuslikke olendeid. Nii muutubki ligimesearmastus moraalseste vooruste alusprintsipiiks ning doktriiniks, arenedes levi-nuimaks ja populaarseimaks õpetuseks Kreeka ja Kapadookia erakute

¹⁸ “Alguses oli Sõna ja Sõna oli Jumala juures ja Sõna oli Jumal” Jh 1, 1.

¹⁹ Euagriose järgi eelistavad deemonid rünnata tavaelu elavaid inimesi läbi asjade (materie), aga munki läbi mõtete, ning vaimset võitlust peab Euagrios raskemaks kui füüsilist (Praktikos: 34, 48). Deemonid ründavad inimest nii ükski kui mitmekesi, ning Euagriose järgi kutsub üks deemon teisi enesega kaasa inimhinge hävitama, kuid sealjuures jäävad deemonid üksteise suhtes sallimatuks ja vihkavaks. Ühine hävituslik eesmärk on ainus, mis neid omavahel ühendab (Praktikos: 45).

²⁰ Kõrbeisad kirjutavad, et tavainimeste puhul deemonid ennast näidata ei soovi, sest nii saavutatakse vastupidine efekt, neil on mõistlikum jääda nähtamatuks. Ainult eremiitidele (ning mida subtiilsemale vaimsele tasandile on munk (või pühak) jõudnud, seda parem) on deemonitel mõtet ilmuda: I. meelitamiseks ja eksitamiseks, näidates endid võõras (ingellikus) kujus, või II. selleks, et hirmutada ja suuremasse kiusatusse ajada, näidates ennast hirmsamate ja tugevamatena. Euagrios viitab võimalusele, et deemon võib ilmuda algajale eremiidile valgus-olendi vormis niiviisi teda eksitades.

seas. Nii Nazianzose Gregoriose (329–25. I 389) kui Nyssa Gregoriose (335–394) juhib see idee tõelisesse kristlikku müstitsismi. Ligimesearmastuse ja enesedistsipliini abil kasvab müstitsism lakka-
matuks palveks.²¹



Joonis 2. a. kehalise ja vaimse dihhotoomiline jaotus, b. kristlase trihhotoomiline jaotus, c. kõrbeisade kaheksa kurja mõtet, d. deemonite kolmik-jaotus.

Euagrios defineerib kristlust ja kristlaseks olemist selgesõnaliselt triaadse jaotuse abil, mis koosneb 1. askeetlikust praktikast, 2. kontemplatsioonist olemasoleva üle ehk teadmisest loodu kohta ja 3. teoloogiast (teadmine Kolmainsast Jumalast) (joonis 2: b):

1. Kristlus on meie Lunastaja Kristuse õpetus, mis koosneb [askeetlikust] praktikast, loodu [kontemplatsioonist] loomulikkuse [üle] ja teoloogiast.
2. Taevaste kuningriik on hinge kannatusvabadus (‘πᾶσις’) koos tõelise teadmisega loodust.
3. Jumala kuningriik on teadmine Pühast Kolmainsusest

²¹ Origenese ja Euagriose maailmas vajab inimene voorusi saavutamaks Jumala üha suurenevat armuandi πνεῦμα. Seeläbi on vaja, et kristlane oleks pidevas dialoogis Jumalaga, mille saavutamiseks omakorda oli vajalik alandlikkus (loovutamise akti läbi), mis väljendub ja areneb palvelisuses ja palvekunsti arendamises, mida on vaja eristada: esimene on seisund ja teine on vaadeldav kui praktika (tehnika). Nende kahe omavaheline suhe on dialoogiline — ühe läbi arendatakse teist.

mis hõlmab kogu mõistuse (νοῦς) substantsi, ületades oma hävimatuse. (Praktikos: 1–3, tlk Marju Lepajõe)²²

Kahe viimase puhul on tegemist erinevate kontemplatsioonitüüpide ja eesmärkidega. Mõtlus olemasoleva ehk loodu üle tähendab teadmist olenditest ja asjadest; selle eesmärgiks on, et hing saavutaks läbi tõelise teadmise 'πσθεια ehk kannatusvabaduse või häirimatuse seisundi, mida iseloomustab emotsioonide, hingeseisundite ja tungide valitsemine. Samas ei tähenda see tundetust või emotsioonide alla-surumist, vaid see on kõiki oma sisemisi kirgi kirjeldama ja kontrollima õppinud kristlase võime astuda kindlameelselt vastu ahvatlustele, armu ja palve läbi kasvatatud vaimne saavutus (Murphy 1981: 265). See mõiste tekitab ja tekitab jätkuvalt vääritimõistmist. Hieronymos tõlgendas seda, nagu räägiks Euagrios hinge pärispatuta seisundist (ja selle saavutamisest Jumala abita), ning süüdistas teda seetõttu pelagiaanluses.

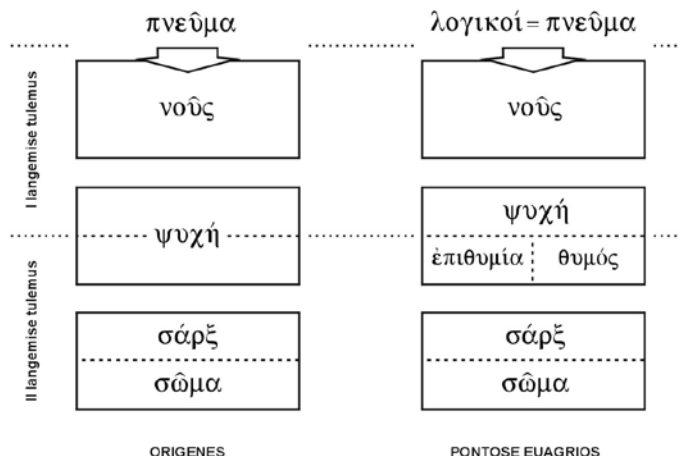
Arendades Origenese kosmoloogiat, sõnastab Euagrios inimese olemuse, milles on kolm eristuvat elementi: νοῦς, ψυχῃ ja σπρξς või σμα.

Origenes räägib enam sarksist ja *psychest* ning *nousist* kui hinge kõrgeimast osast. *Nous* valgustab *pneumast* või vaimust, mis on palve, vooruse ja õigete tegude algatajaks.

Nii Euagrios kui Origenes arvavad kujutlusvõime ja kirgede põhialused leiduvat *psyches*. Origenes eristab aga *psyche* kõrgemat tasandit madalamast, kus paiknevad sarksis kogetavad tunded ja emotsioonid. Euagrios rakendab *pneumat* sünonüümina *nousile*, tabamata seega Origenese peent eristust mõistuse ja "inimese sees oleva vaimu" (mis toimib nagu *nousi* jumalik õpetaja) vahel. Esimene on tegelikult mõistus algupäraselt identifitseeritud *logikosega*, mis on inimese individuaalsuse või isiksuse allikaks ning mis eksisteeris enne teisest loomisakti ning jätkab eksisteerimist *apokatastasises*. (Murphy 1981: 266)

Nii Origenese kui Euagriose jaoks on inimene ülesehituselt trihhotoomne. Origenese trihhotoomset doktriini on arvatud enam dūnaamiliseks visandiks kui ontoloogiaks (Crouzel 1989: 88) ja seepärast on selle kõrvutav esitus Euagriose omaga õigustatud (joonis 3).

²² α/. Χριστιανισμῳ οστι δγμα το Σωτροφ μλν Χριστοῦ κ πρακτικῶ κα φυσικῶ κα θεολογικῶ συνεστῳ. β/. Βασιλεα οραν λν στιν ' πσθεια ψυχῶ μετ γνσεωφ τλν νντων 'ληθοῶφ. γ/. Βασιλεα Θεοῦ οστι γνλσιφ τῶ Υγαφ Τριδοφ συμπαρακτεινομνη τς συστσει το νοῦ , κα ὀπερβλλουσα τ—ν 'φθαρσσαν αλτοῦ.



Joonis 3. Origenese ja Euagriose antropoloogiliste kolmikjaotuste võrdlus.

Πνεῦμα ehk vaim (ld *spiritus*) on jumalikuks elemendiks inimeses. Tegelikult on ka Origenese jaoks πνεῦμα ja νοῦς'i suhe üheaegselt eristav ning samas on nad ühendatavad. πνεῦμα funktsioneerib mõlemas konstruktsioonis ψυχή ≈ õpetajana, motiveerides seda praktiseerima voorusi, palvetama jne. νοῦς ehk mõistus (ld *mens*, *intellectus*) on moraalse teadlikkuse asupaik, intellekt, stoikute terminoloogias *hegemonikon* (ld *principale cordis* või *mentis* või *animae*) ning pühakirjas süda (ld *cardia* või *cor*) (Crouzel 1989: 88). Inimese jaoks ebaloomulik tegu ehk ebamoraalsus ja patt lõhub nende ühenduse ja sisemise rahu, meelearandus ehk patukahetsus ühendab neid ja taastab sisemise rahu. πνεῦμα on erinev Pühast Vaimust, kuna on loodud (λογικό□ osa) ning on olemas ka ristimata inimeses, ning ei kao, kui inimene on püsivalt patuseisundis. Sellel kõrgema arukusega osal inimesest ei ole tegelikku personaalsust, ning sellisena ei kanna ta ka vastutust pattude eest, mida inimene on sooritanud.

Ψυχή ehk hing (ld *anima*) on vaba tahte asupaik — valikuvõimeline ja isiksustatud. Kui hing võtab kuulda vaimu ja selle soovitatut, siis toimub terviklik hinge sublimatsioon — vaimsustumine, kuid kui ta pöördub liha poole, siis võtab madalam kõrgema üle võimu ning protsess on tagasipöördeline. Origenesel on hing kahelijaotuslik, madalam osa selles on teise langemise tulemuseks. Inimene

võitleb pidevalt nende kahe hinge osa — kõrgema ja alama tekitatud mentaalsete ärrituste ehk valikuvõimaluste vahel.

Euagrios aktsepteerib Platoni tuntud hinge kolmikjaotust ja paigutab kired hinge “kirglikku ossa” ning toob välja selle kaks komponenti: kiimalisus (ilmalikud ihad) ja vihastuvus (raev). Kired pärinevad lõppkokkuvõttes tajumusliku maailma pertseptsioonidest ning olles hinges aktiivsed, takistavad nad mõistuse loomulikke tööd vaimse tarkuse saavutamisel. (Sinkewicz 2003: xxv).

Kuid kire kahelijaotuslikke komponente, himu — $\pi\theta\upsilon\mu\alpha$ ja raevu — $\theta\upsilon\mu\phi$, on eremiidil peale teatava kogemuse omandamist omaenese langenud mina mõtete ja kurjade vaimude seletamises ja tundmises võimalik kasutada oma eesmärgi huvides. Täielik kiretus jääb Euagriose järgi maises elus saavutamatuks eesmärgiks (Praktikos: 36) ja seega jääb vihastuvus mingil määral inimese hinge tema surmani, kuid iha ehk himu tuleb suunata kogu hingest Jumala tarkuse saavutamise poole ja viha peab arendama põlgust kõige kurja ja demoonilise vastu (Sinkewicz 2003: xxxii).

Euagriose analüüsil inimese $\psi\chi$ alateadvuslikust alast on sidusjooni Freudiga. Ta kirjutab:

Palju kirgi on peidetud meie hinge, kus nad põgenevad meie vaateväljast ning läbi ahvatluste nad paljastavad endid [oma olemasolu ja olemust]. Ja on vajalik valvata südant kogu tähelepanuga, et niipea, kui mingi asjaolu, mis ajendab kirge [meis], ei saaks me äkitselt kinni püütud demonist toimetamiseks midagi, mis on keelatud Jumala poolt. (Kephalaiä gnostika: VI, 52)²³

Maksimos Usutunnistaja, kes ilmselgelt viitab Euagriosele, mõistab isiksuse alateadvuslikku osa haaramatuna. Madalamal kui tajumatud psüühilised elemendid, on jõud või jõud mitmuses — meie mõistes traumad — mis kahtlematult mõjutavad inimlikku teadvust ja toimet (aktiivsust). Selle nähtusega tegelemisel nõuab Euagrios eemaldumist — mis on Freudi mõistes sarnane tegevusest hoidumise ja teadvustamisega — mistahes mõtetest või tunnetest, mis tulvavad südames. Kui nad paljastatakse, kaotavad nad oma jõu, kui neid aga alla suruda, naasevad nad tugevamadena kui enne.

²³ Πολλα παθη εν τη ψυχη αποκεκρυμμενα εστιν α ημαφ λανθανοντα — οι πειρασμοι επιτυχοντεφ ημιν αποδεικνυουσι: και παση φυλακι τηρειν τ ην καρδιαν πρεπει μηποτε απροσδοκητωφ καταλαβον ημαφ το παθοφ το α ποκεκρυμμενον ερεθιζηι — υφέλκεσθαι οπισω πραγματωφ υπο θεου μη εργ αζεθαι απειρημενου.

Antropoloogilise konstrukti kolmanda elemendi osised $\sigma\leq\rho\xi$ ja $\sigma\mu\alpha$ ei ole sünonüümsed. $\sigma\leq\rho\xi$ on tõlgitav lihane (ld *caro*), mis äratav huvi $\sigma\mu\alpha$ (keha, ld *corpus*) vastu. Hing langeb madalamale läbi lihalike mõtete (ld *sensus carnis* või *sensus carnalis*) (Crouzel 1989: 89). Lihalistes pertseptsioonides võivad äratada hinges nii himu kui raevu; läbi himu või raevu käivituvad (kas siis deemonite sisendatud või hinge langenud osast tõusvad) kaheksa patumõtet ehk takistust jumalikustumisel. Nii tulebki eremiidil võidelda omaenese hingest tõusvate kirgedega, osutades samal ajal suurt tähelepanu kurjadele vaimudele, kes omakorda külvavad hinge üle ahvatlustega. Viimasteta poleks vaimset võitlust ja poleks võimalust võiduks, s.o pääsemiseks. Siinjuures on veel oluline ja vaimse diagnoosi interpretatsiooniks spetsiifiliselt tähenduslik unenägude aspekt.²⁴

Euagriose järgi pole deemonid oma olemuselt kurjad. See on nende hukatuslik haigus, aga mitte olemus. Deemonite soovimatus võidelda ja tõusta kõrgemale raevust — $\theta\upsilon\mu\textcircled{R}\phi$ — muudab neid vaenu ja paha-tahtlikkuse orjadeks. Neil on võime mõjutada inimest läbi inimlike emotsioonide, kirgede, ihade ja isude (äratades mälu pilte ja kujutelmi), mõjutades meeli unenägudes ja uneleivas mõtiskelus, äratades mis tahes viisil patuseid ja hukatuslikke soove või vahel isegi füüsiliselt piinates,²⁵ kuid mitte kunagi ei saa nad sekkuda tahtlisse enesemääratlusse. Oluline on, et deemonitele pole antud õigust näha inimese südamesse. Südamesse näeb vaid Isa (Euagrios osutab pühakirjas kohtadele: Ap 1, 24, 15, 8; Ps 32(33), 15). Deemonid on omandanud aga äärmise leidlikkuse inimese seisukorra (selle, mis peitub südames) mõistmises läbi väliste märkide ja vihjete, mida inimene reedab oma sõnade või kehaliigutustega (Peri Logismon: 37).

Nii muutuvad Euagriose jaoks mõisted “mõtted” (*logismoi*) ja “fantaasiad” (*phantasiai*) märkimisväärselt negatiivseteks tähistajateks, mille seast viimati mainitu kannab tänapäevase psühholoogia omistatud konnotatsioone. Iga

²⁴ Euagrios suhtub unenägudesse kui märki haigusest. Deemonid ründavad unenägude kaudu askeeti, näidates talle tema “eelmise” elu sõpru, perekondlikke pidusid, tantsivaid inimesi, naudinguid jne, tekitades selle kaudu masendust, rahulolematust (Praktikos: 54). Üldiselt jaotab Euagrios unenäod kaheks: segased unenäod on märgid hinge vanematest ihadest ja realistlikud unenäod on sümpotomaatilised värskele haavadele (Praktikos: 55).

²⁵ Aegajalt võivad deemonid askeeti rünnata füüsiliselt läbi erinevate tajude, nagu keegi puutuks pead, kaela või aju, äärmisel viisil võides jätta isegi nähtavaid haavu kehale. Euagrios käsitleb seda pikemalt oma teoses “Antirrhetikos” 4 (Kurbusest).

mõtte taga seisis deemoni töö, ulatuses, mis võimaldas Euagriosel kasutada vaheldumisi sõnu “mõte”, “deemon” ja “kuri vaim” (Sinkewicz 2003: xxv).

Oma traktaadis “Peri Logismon” pühendab Euagrios rohkelt ruumi eristustele tegevuste vahel, mille kaudu deemonid sisendavad paha-tahtlikke soovkujutelmi. Deemonite võimu alt jäävad välja just need teadvustamatud sügavamad tasandid, kus tegelikult peituvad emotsioonid, ihad ja ambitsioonid, psüühilised ja moraalsed segajad, ning tegelikult ei saa deemonid sundida meid tegutsema mingil viisil, vaid ainult äratada meie endi sees peituvat kindlat liiki kurje mõtteid.

Euagrios esitab taksonoomia — kõrbeisade defineeritud kaheksa pattu (ehk kurja mõtet) λογισμοί — kolme rühma jaotatuna: 1. soovid, mis väljenduvad apluses — γαστριμαργία, hooruses — πορνεία ja ahnuses (kiindumine rahasse, s.t varalisse) — φιλαργυρία; 2. emotsioonid, mis väljenduvad masenduses — λυπη, vihas — ὄργη ja akeedias²⁶ — κηδία; 3. intellektuaalsel tasandil edevus (auahnus) — κενοδοξία ja eneseuhkus (kõrkus) — περηφάνια. (Praktikos: 6). Kõige üle jääb aga enesearmastus — φιλαυτία (joonis 2: c). Viimasega võitleb eremiit pidevalt oma maise eksistentsi lõpuni. Euagriose jaoks on eelnevat silmas pidades oluline eristada, kas ja milline hinges esile kerkinud emotsioonidest on deemoni äratatud, milline mitte. Selleks, et jõuda selgusele, kas munka ründab deemon või mõni tema enese langenud mina kirgedest, kirjeldab Euagrios sümptomi triaadset iseloomu ja demooniliste ideede eripära.

Euagriose ideed Peirce'i semiootika valguses

Askeetiline demonoloogia peaks sisaldama püüet jälgida deemoneid (eristades: 1. millist emotsiooni on deemonlik mõte häiritud mees ärganud; 2. millistest elementidest see koosneb; 3. mis selles erilisel mõjustab subjekti) (Peri Logismon: 19) ning sellel eesmärgil välja-töötatud tehnikat. Oma printsiibilt sarnaneb see C. S. Peirce'i teadusliku meetodiga (abduktsioon — deduktsioon — induktsioon), mis tegelikult vastab signifikatsiooniprotsessile, ehk C. S. Peirce'i terminoloogias semioosile.²⁷ Kui me võtame aluseks, et “Semiootika-

²⁶ Akeedia (ld *acedia*) ehk meelemasendus, nimetatud ka keskpäevadeemoniks (Praktikos: 12, 36).

²⁷ Semioos seisneb järelduste ja vaatluste toimes, mis võivad käivituda kolmes erinevas modaalsuses: teadlikus vormis, s.t läbi loogilise argumentatsiooni

uuringute objekt ehk sisuvaldkond ei ole lihtsalt märgid, vaid märgitoime ehk semioos” ja edasi: “Semiootika on teadmine semioosist. Ta on teoreetiline käsitlus märkidest ja sellest, mida nad teevad” (Deely 2005: 136), siis võime hüpoteesina esitada väite, et Euagriose tekstides on semiootiline teadvus implitsiitselt kohal, ning Euagrios käsitleb mõtete ja mentaalsete representatsioonide esitust süstemaatiliselt triaadse suhtena. Kuidas on see võimalik ja milline on selle tähendus?

Nagu eespool öeldud, ei ole Euagriose jaoks eraldiseisvaks küsimuseks märk kui selline Püha Augustinuse (354–430) traditsiooni kohaselt, mistõttu on teisiti kasutatud ka mõisteid σημειον või σημειον (verbina ja ümberütlevalt). Ka looduse ja kultuuri vastandus, nagu seda tuuakse näiteks kreeklaste ja kreekakeelse filosoofia juures, ei ole hästi kohaldatav, sest Euagrios toetub täiesti muutunud maailmapildile ja elufilosoofiale — kristlikule metafüüsikale, kus on trinitaarne Jumal ja topeltloodud maailm, ja kõike seda hoiab koos väga mitmekordselt kodeeritud metafooriline võrgustik. Tõenäoline, et Euagrios kasutab mõistet σημειον, arvestades Uue Testamendi sõnakasutust, milles see märgib “imet”. Võimalik, et see kuulub teise valdkonna sõnavarasse (meditsiin), tema jaoks paganlikku maailma — rohkemal või vähemal määral raskesse või sekundaarsesse kontemplatsiooni loodu üle. Viimane põhjus on spekulatiivne, kuid näib tõepoolest, et Euagriose jaoks pole olemas dihhotoomilist eristust loomulike ja konventsionaalsete, märkide *per accidens* ja *per se* vahel, sest kõik tähistusprotsessid teiseselt loodud maailmas on märgid *per accidens* — nad on, mis nad on (põhjus–tagajärg), sõltumata meie õigest või valest interpretatsioonist. See peegeldab väga olemuslikku kontrasti kahe koolkonna, stoikute ja epikuurlaste vahel, kellest esimesed vaatlesid märgilisi suhteid *a priori*, formaalsete ja ratsionaalsetena, samas kui viimased tõlgendasid neid *a posteriori*, toetudes täielikult empiirilistele suhetele (Manetti 1993: 124–125). Hoolimata oma kehvast kreeka keele oskusest, mõistis selle sümbolloogikale ülesehituva märgilise universumi mudeli teoreetilist potentsiaali Püha Augustinus, ning osava kirikupoliitiku, filosoofi ja teoloogina arendas seda omal viisil edasi, luues teooria konventsionaalsetest märkidest (*signa data*).

(kolmasus); eel-teadlikus vormis, s.t akriitilise järeldusena (teisesus) ja teadvustamatus vormis, s.t assotsiatiivsete veendumuste esituses (esmasus) (Baest 2000: 38).

Esiteks saab Deely mõistes semiootilisest teadvusest Euagriose juures rääkida märkidest ja semioosist teadveloleku selgesõnalise esituse tõttu tema tekstides. Täpsemalt öeldes Euagrios ei tegelegi praktika tasandil millegi muuga,²⁸ kui märkide ehk tema määratluses mõtete (nt deemonlike) rolli ja toime selgitamisega. Euagrios mõistab, et selliste kujutelmade märgitoime on erinevail juhtudel erinev ja ei põhjusta muutusi otseselt, et märgid ehk mõtted on alati vahendatud ning neis orienteerumiseks on vaja süsteemset meetodit, mis võimaldaks eremiidil viia läbi kindlakujulisi protseduure. Euagriose jaoks on kogu füüsikaline inimkogemus tõlgendatav struktuur, mida vahendavad ja hoiavad püsti märgid (õigemini on olemas vaid üks tõeline ja absoluutne märk (λογος, tõlgitakse “sõna”, kuid mille konnotatiivne väli kreeka keeles haarab enesega kaasa mõisteid: vägi, tegu, mõistus²⁹), mis kõike koos hoiab ja mõtestab, ning selleks on Kristus, ülejäänud elemendid on erineva langusastmega osad suuremast tervikust), ning seega pretendeerib ta omal moel kuuluma Poinot’–Locke’i–Peirce’i traditsiooni.³⁰ Selles perspektiivis võib näha Euagriose ja Peirce’i vahel kummastavat sarnasust lähemisel universumile kui puhtalt märgilisele ja monaadsele.³¹ Kuna Euagriose eesmärgiks polnud luua teadust märkidest, siis on tema mõisteparatuur üles ehitatud teisele paradigmale. Selle teoloogilis-historioloogilist aspekti oleme ülevaatlilikult juba kirjeldanud. Euagrios kasutab mõistete

²⁸ Tuleb meeles pidada, et meie mõistes semiootilisest teadvusest räägib Euagrios vaid ja ainult praktika tasandil, üksnes suhtes deemonitega, üksnes väljastpoolt vaadatuna. “Taevaste kuningriigis” ja “Jumala kuningriigis” on sellised “kommunikatiivsed probleemid” olematud.

²⁹ Kristliku müstikuna toetub Euagrios Johannese Evangeeliumi algusele: “1 Alguses oli Sõna ja Sõna oli Jumala juures ja Sõna oli Jumal. 2 Seesama oli alguses Jumala juures. 3 Kõik on tekkinud Tema läbi ja ilma Temata ei ole tekkinud midagi. Mis on tekkinud 4 Tema kaudu, oli elu, ja elu oli inimeste valgus. [...ilma Temata ei ole tekkinud midagi, mis on tekkinud. Temas oli elu, ja elu oli inimeste valgus...] 5 Ja valgus paistab pimeduses, ja pimedus ei ole seda taibanud [ka “kätte saanud/mõistnud” või “kätte saanud/kinni võtnud”].” (Jh 1, 1–5).

³⁰ “See traditsioon näeb semioosi palju laiemana ja fundamentaalsema protsessina, mis haarab inimsemioosi ka füüsilise universumi ja mis teeb semioosist meie liigis osa semioosist looduses. Abduktsioon, s.t protsess, mis on ainuke tee jõuda uute ideedeni — ideeni, mida seejärel deduktiivselt arendatakse ja induktiivselt katsetatakse, alustades tsükli, või õigemini, spiraali, otsast peale — abduktsioon on ennekõike loodusunähtus. Ta toimib ka tehislake märkide puhul, kuid mitte ainult ja mitte esmajoones nende puhul.” (Deely 2005: 8–9).

³¹ “Kogu universum on täidetud märkidest, kui see nendest ainult ei koosnegi.” (CP 5.448).

λογισμῶν tähenduses “kuri mõte”, mis võib tähistada veel mõtteid, kujutluspile, aga ka arutlust, (loogilist) mõtlemisvõimet, mille triaadselt lahti seletatud toimemehhanismi alljärgnevas lähemalt vaatleme, kasutades Marju Lepajõe toimetatud tõlget.

Kirjutades mõtetest, õpetab Euagrios oma lugejat — kristlikku askeeti — analüüsima deemonliku mõtte arengut ja toimet triaadse suhtena:

Kõik deemonlikud mõtted (δαιμονιδειφ λογισμοί) toovad hinge mõttepildid meeleliselt tajutavatest asjadest; kui need jätavad mõistusesse jälje, siis kannab ta endas nende asjade kujusid ja tunneb läheneva deemoni asjast endast ära.

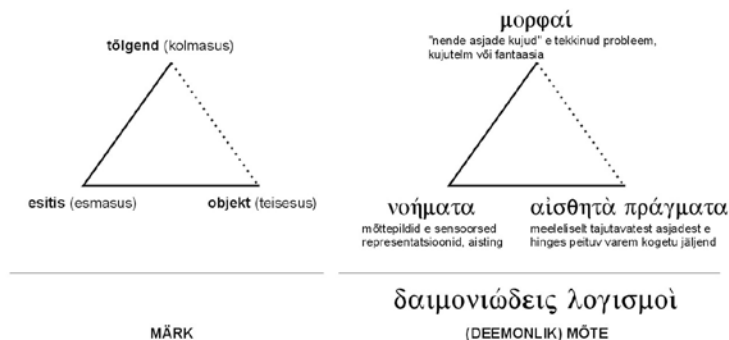
Näiteks, kui kellegi inimese nägu, kes on mulle halba teinud või mind alandanud, ilmub mu meelde (διανοήσῃ), siis see äratas minus vihameele. Või kui minus tõuseb mõte rikkustest ja auhiilgusest, siis on asjast selge, kes mind ründab. Samamoodi on teiste mõtetega, et asja järgi saad sa määrata, milline deemon seisab sinu kõrval ja sisendab [neid fantaasiaid sinusesse].

Ma ei väida, et kõik mälpildid neist asjadest tuleneksid deemonitest — kuna mõistusele on endale loomuomane (kui inimene paneb ta liikuma) arendada fantaasiaid (φαντασάσθαι) asjadest, mis on olnud —, vaid ainult need mälpildid, mis toovad kaasa viha (θυμῶν) ja himu (πιθυμῶν), mis ei ole loomupärane. Sest nende kahe jõu tekitatud segaduse läbi teostab mõistus kujuteldavat abielurikkumist ja muutub vägivaldseks ning pole enam võimeline vastu võtma kujutluspile oma seadusandjalt Jumalalt; kuna too valgustus ilmub (hinge) juhile (ἐγεμονικῇ) palvetamistunnil üksnes siis, kui kõik teised mõttepildid asjust puuduvad.”³² (Peri Logismon: 2)

³²Πέντε οὐ δαιμονιδειφ λογισμοί νοήματα ἐφ' ἃ τὸ ψυχρὸν ἀποθηλύνει σφύρουσι πραγμάτων, ὃν οὐκ τυπονμενὸς ἔστι τοῦ φανταστικῆς πραγμάτων κενὸν ὃν αὐτὸ περιφύρει καὶ πᾶσι λοιπῶν τοῦ πρᾶγματος πῶς γινώσκει τῶν προσεγγισάντων δαίμονα, ὅσον : ἐπὶ τοῦ ζήμιλλαντος μετὰ τὴν μνησικακίαν παραβαλὺν λογισμῶν : ἐπὶ πλείων χρημάτων δὲ δόξῃ πρὸς μνησίαν γινώσκῃ, καὶ τοῦ πρᾶγματος δηλονότι ἔστι θλόβων ἐμψυχῶν πῶς γινώσκῃ : καὶ πῶς τὸ ὅλον δὲ λογισμῶν (σαντων) πῶς τοῦ πρᾶγματος ἐπὶ ὅσον πῶς παρῆλθε καὶ ποβέλλοντα. Ὁ δὲ πρᾶγματος φανταστικῆς μνησίαν τὸν τοιοντων πραγμάτων καὶ δαιμονίων λῶν συμβαίνει, πῶς δὲ πῶς καὶ αὐτῶν ἔστι τοῦ κινουμένου πῶς τοῦ νῦν τοῦ γινώσκοντος ἡ φανταστικῆς, ἢ αὐτῶν τὸν μνησίαν θυμῶν δὲ πῶς παρῆλθε πῶς συνέπῃσιν : δι' ἧς τὸν παραχρῆν τὸν δυνάμεων τωντων ἔστι τοῦ κατὰ δυνάμειαν μοιχεύει καὶ μέχεται, τοῦ νομοθετῶσαντος αὐτῶν θεοῦ τὸν φανταστικῶν ἡ δὲ ξασθαί μὴ δυνάμενος, ἐπεὶ ἡ λαμπρότης κενὴ κατὰ στήλησιν πέντων τὸν οὐκ πρᾶγματος νοημάτων ὃν τῇ καιρῇ τῇ προσευχῇ τῇ ἐγεμονικῇ παραφάνεται. (Sur les Pensées: 154–156)

Vaatame tsitaati Euagrioselt lähemalt läbi C. S. Peirce'i esmasus–teisesus–kolmasus ja esitis–objekt–tõlgend kategooriate (joonis 4). Peirce on esitist, ehk märki (ingl *sign*), mida Euagrios nimetab siin $\nu\omicron\mu\alpha\tau\alpha$, tõlgendanud kui mida tahes, mis oleks määratletud objektist ja samal ajal piiritleks ideed subjekti mõistuses (CP 8.343) ning sellisel viisil viitab märk (esisit) objektile ja tõlgendile, ühendades kaht viimati mainitut. Peirce tegi selgeks, et kõik, mis on subjekti jaoks tunnetatav (ingl *cognizable*), võib olla märk (CP 8.177). Esmasus on võimalikkus, analüüsimat, “erinev objektiivsest pertseptioonist, tahtest ja mõttest” (CP 1.303). Kuivõrd erineva kategooriana esitab Euagrios mõistet $\nu\omicron\mu\alpha\tau\alpha$, keeldudes seda samastamast nii objekti kui tõlgendiga, järeldub väidetest:

- kõik mõtted ei ole deemonite poolt sisendatud. Objekt või isik, kelle kaudu deemonlik mõte siseneb, ei pea mingil viisil olema deemonlik. Tõlgendi ehk kujutelma kurjus sõltub aga varem kogetu jälgendist ning askeedi enesedistsipliinist ja oskusest mõtteid jälgida ning juhtida. Pigem rakendab Euagrios omamoodi trihhotoomset jaotust siingi: erinevad mõtted võivad pärineda 1. deemonitelt, 2. inimese enda teadvustamata hingetasanditelt ning 3. inglitelt. Kõik need on Euagriose jaoks eristatavad vastavalt nendest tekkivatele n-ö tõlgenditele ehk probleemidele ja küsimust ehk reaalselt kiusatust äratavat objekti vaadeldes. Euagriose eesmärgiks on analüüsida esitise päritolu. Kui need sünnitavad subjekti tõlgendina viha ($\theta\upsilon\mu\lceil\lceil v$) või himu ($\lceil\lceil\pi\lceil\theta\upsilon\mu\lceil\alpha v$), siis, kuna nad on ebaloomulikud, tuleneb nende tõlgendite sügavam päritolu deemonlikest esmasustest.
- Euagriose jaoks on ebaloomuliku teo põhjuse otsimisel loogiliselt vajalik keegi/miski, mis ärataks subjekti sensoorset tajut. Seda eriti siis, kui puudub lähedal olev objekt, mis või kes võiks subjekti mingeid (nt ebaloomulikke) soove või kirgi äratada. Näib, et Euagrios on mõistnud, et objekt ja tõlgend on seonduvad vaid läbi esitise ehk sensoorse ($\nu\omicron\mu\alpha\tau\alpha$) märgi.



Joonis 4. C.S. Peirce'i trihhotoomne märgimudel võrdlevas esitluses
Euagriosse deemonlike mõtete trihhotoomse mudeliga
konstrueerituna tekstinäite (Peri Logismon: 2) põhjal.

Euagrios põhjendab teisesuse imprindilist funktsioneerimist läbi mälestuste võrgustiku — kõik, mis meie mälus seondub emotsioonidega (olgu nendeks meelelised kired või kannatused, s.t igasugused tundmused) on seda seepärast, et me oleme neid sellistena kogenud (Praktikos: 34). Nad on meisse $\alpha\iota\sigma\theta\eta\tau\acute{\alpha}\ \pi\rho\acute{\alpha}\gamma\mu\alpha\tau\alpha$ “meeleliselt tajutavatest asjadest” kogemuse läbi jälje jätnud. See sarnaneb Peirce'i arusaamaga teisesusest, mille predomineerivaks karakteriks on “see, mis on tehtud” (CP 1.343) ja mis on seotud sellega, mis on toimunud meie minevikus (Baest 2000: 25). Ebapuhtaid mõtteid ei teki meis tunnetusliku objektita (Peri Logismon: 24) ning askeedi eesmärgiks on, et ta suudaks alati neid mõtteid vastu võtta distantseeritult tegevust käivitavatest emotsioonidest (Skemmata: 16). See on oluline selleks, et ta saaks deemonite sisendatud või subjekti hinge langenud osast esile kerkivad ebaloomulikud ja ebapuhtad tendentsid n-ö läbi lõigata, lõpetada ebaloomulikud mõtted, mis võiksid viia ebaloomulike tegudeni ning seeläbi takistada jumalikustumise saavutamist.

Peirce'i jaoks on objekti mõistel semioosis hulga laiem tähendus kui ainult korrelaadiks või referendiks olemine esitisele. Teisesuse näol on tegemist Peirce'ile omase reaalsustunnetusega — see on kogusumma kõigest, millest meil on teadmised (teisesuse vormina) ja kõigest, mille kohta me semioosis võime teadmist omada (haarates sellega kaasa kogu esmasuse mõõtme ja selles peituva märgilisuse potentsiaali). Siinkohal toimub semioosis oluline ühendus teadaoleva

märgi (esitis ehk märk, mis meenutab meile teadaolevat) ja tundmatu märgi (dünaamilise objekti, kuuludes reaalsusse) vahel, mille ühendamise lõpptulemusena viimane kaotab oma “tundmatu” staatuse. Võiks öelda, et suhe esitis–objekt aktualiseerib, põhjendab ja arendab eksistentsi.

Euagrios rakendab samalaadset ideed kristlase kolmejaotuslikus “teisesuses” ehk $\phi\upsilon\sigma\iota\kappa\approx$ tasandil, märkides seda eesmärgistatud kontemplatiivse tööna mõistmaks loodut. Euagriose kirjas Melaniale (Epistula ad Melaniam, CPG: 2438) ilmneb autori nägemus teiseselt loodud maailmast kui mitmekordselt kodeeritud ja metafoorset võrgustikust erilise selgusega. Eremit on motiveeritud vaatlema, lugema ja tundma õppima teda ümbritsevat maailma, niisamuti kui ta loeb teksti raamatus. Euagrios ei räägi meid ümbritsevast maailmast kui raamatust (mille on kirjutanud Jumal läbi oma Vae ja Tarkuse) siiski mitte ainult metafoori tasandil, vaid et kristlase kui $\lambda\omicron\gamma\omicron\phi\alpha\chi$ –kingiga loodu pingutused peavadki olema pööratud püüdele mõista neid kirjutatud tähti ja sõnu, mille kaudu on tähendusi ja saladusi meile avaldatud. Inimene, kes ei oska loodut “lugeda” või “loeb” seda valesti, on nagu kirjaoskamatu raamatu ees ning selles toodu tähendust ja tõde see oskamatus ei muuda (Epistula ad Melaniam: 13–30). Sellepärast nimetabki Euagrios tööd sellel tasandil taevaste kuningriigi enesele haaramiseks (Kristuse kuningriigiks), mille otseseks eelduseks on *apatheia*, koos tõelise teadmisega loodust (Praktikos: 4, 92).

Tõlgend (ingl *interpretant*) ehk kolmasus n-ö juhib meie tegutsemist. See on etapp, mida Euagrios kirjeldab, kasutades mõistet $\mu\omicron\rho\phi\alpha$ kui tekkinud kujutelma, “nende asjade kujud”, mõtet, probleemi, käsitledes seda jäljena, mille on jätnud deemon. Kui Peirce'i jaoks oli esmasus “puhas tabamata idee” ja teisesus oli “juhtumid, millistele see vastab”, siis kolmasuse kategooria, haarates enesesse esimesed kaks, on “seaduspärasus, mis kannab enesega tuleviku fakte” (CP 1.23). See on tagajärjeks millelegi, mis on ühendanud kaks elementi. See on aktiivse mentaalse töö tulem. See sisaldab üldiseid printsiipe, mille järgi toimivad loogilised seletused ühendades “absoluutse esimese ja absoluutse viimase” (CP 1.337). Kolmasus on nende ühendaja. Signifikatsioon pole midagi muud kui intellektuaalne protsess, milles üks element on seoses teisega, sisaldudes kolmasuses — seeläbi järeldeb Peirce, et “tähendustamine on silmnähtavalt triaadne suhe” (CP 1.344). Kolmasus on tähendusdamise protsessina peirce'ilikus mõttes toiming, mille kaudu inimene n-ö kujundab oma tunnetuslikku maailma. Omal moel kordab Peirce

Euagriose mõtet, öeldes: “asi tähendab lihtsalt seda, millist harjumust ta sisaldab” (CP 5.400). “Harjumus muudab käitumise reegliks, mis aga toetub usule ehk varasemale kogemusele ning mis on võimeline leevendama meie kahtlusi” (CP 5.397).

Eelnevas avanes meile Euagriose tekstide semiootilisus, mis aga kõige olulisem, Euagrios kirjeldas demoonilise mõtte kui eraldi võetava ja lahkamisele alluva ühiku kujunemist triaadse suhtena, tuues välja need elemendid, millel on esmapilgul häärmastavad paralleelid C. S. Peirce’i märgiteooria mõisteaparatuuriga. Euagriose paradigma järgi on semiootika deemonlike mõtete määratlemise teadus, mis defineerib mõtete ja kujutelmade päritolu ja sügavamat loomust, eesmärgina $\pi\leq\theta\epsilon\iota\alpha$ seisundi saavutamine. Euagriose semiootiline tunnetus jääb üksnes esimesele tunnetusastmele, praktikasse, kus on nn aineiline tunnetus.³³ Nüansina võib aga lisada, et Euagriose järgi on deemonid (hoolimata nende intellekti või mõtlemisvormi erinevusest inimeste omast) need, kes täiuslikult haldavad semiootilist oskust inimesi paljastada ja nende hinges toimuvat ära arvata. Askeedil alles tuleb seda (deemonite) kunsti enesekaitseks ning päästeks omandada ja rakendama õppida.

Trihhotoomsete jaotuste rohke rakendamine oli varakristlike eremiitide tekstides mudelina populaarne. Kolmikjaotust skeemina kohaldati nii inimliku kui sellest väljapoole jääva eksistentsi kõigile tasandele (Crouzel 1989: 91). See on osa usust ja maailmatunnetusest — kristliku mõtlemise baasist. Ka Peirce tunnistas oma erilist kiindumist triaadsesse jaotusse. Määratledes ennast esmaklassiliseks filosoofiks ja teadlasena antimetafüüsikust eksperimentalistiks, teadvustas Peirce, et teaduslik loogika juhib realistliku metafüüsika juurde (Baest 2000: 18).

Peirce’i järgi on meie mõtlemise eesmärk etableerida tähendusi ja läheneda seeläbi uuritava fenomeni tõele. See tõde, see tähenduste summa tuleneb fenomeniga seotud kujuteldavate võimalikkuste kogusummast (CP 5.402). Sellega tõlgendab Peirce reaalsust ja seda ülesehitavat tõde relativistlikult, mõistes selle sõltuvust ühiskondlikest valikutest (Caivano 1993: 233):

Reaalsus [...] on see, millesse informatsioon ja loogiline põhjendatus varem või hiljem jõuab, ning mis seetõttu on sõltumatu minu või sinu iseärasustest. Seega, reaalsuse idee algupära näitab, et see idee sisaldab olemuslikult ÜHIS-

³³ Inglite ja deemonite semioos on täiesti erinev probleem. Inglite semioosi kohta: John Deely, *The Semiosis of Angels*, *The Thomist* 68 (2004), 205–258.

KONNA mõistet, ilma määratletud piirideta ning võimelisena märgatavaks teadmiste kasvaks. Säärasena need kaks teadmise jada — reaalne ja mittereaalne — koosnevad sellest, mida ühiskond piisava aja möödumisel jätkuvalt taaskinnitab ja sellest, mida samadel tingimustel ikka ja jälle tagasi lükatakse. (CP 5.311)

Peirce'i pragmatitsimi maksimum³⁴ väljendab sisulist mõtet, et meie kujutlus mingi nähtuse võimalikest efektidest tuleneb konventsioonidest, mis toetuvad veendumustele ja usule. Igasugune mõtestatud tähendus on virtuaalne, mitte aktuaalne (Brent 1998: 12). Kahtluse, usu ja harjumuste kontseptsid mängivad Peirce'i teaduslikus meetodis peamisi rolle. Sellele vastavalt ei esita siin artiklis vaadeldu sügavamatel tasanditel mitte küsimusi nagu, kas on olemas demoonilised mõtted või metafüüsilised teiseselt loodud olendite erinevad kategooriad [Peirce'i järgi on teadlikkus Jumalast leitav ainult läbi kogemuse (mis peab olema subjekti poolt tunnistatud kogemusena ehk märgina), mingisugune spekulatsioon ei saa ületada kogemuse olulisust (Brent 1998: 18–19)] vaid, toetudes Lucia Santaella Braga poolt esitatule: milliselt loogikaliselt positsioonilt lähtutakse, määratledes esitise ehk märgi ja objekti positsioone (kuna tõlgend on kahest esimesest erinevana muutuv ja transformeeruv, konventsionaalne)? Lucia Santaella Braga osutab aspektile, et Peirce'i teoreetilise pärandi rakendajad on harjunud käsitlema märkidena vaid tekstilisi kategooriaid, mis on silmnähtavalt märgid.

Tulemusena oleme me üldiselt pimedad suure hulga fenomenide ja protsesside suhtes, mis võivad selgineda läbi semiootilise analüüsi, kuid, kuna nad pole raamistatud raamatusse, pilti või muusikalisesse kompositsiooni, siis jäävad nad märkidena meie tähelepanuta. Sellised on näiteks ühiskondlikud protsessid, looduse keel, objektilised süsteemid jne. (Santaella Braga 1993: 409)

On näha, kuivõrd laiatähenduslikuna mõistis märki Peirce. Kuna tegevus või emotsioon võib funktsioneerida märgina, siis Peirce'i semiootika analüütiline mõõde ei oma piire ning kindlasti ei piirne verbaliseeritud kultuuri märkidega (Santaella Braga 1993: 409). Euagriose ja Peirce'i metafüüsiline ühisosa on palju sügavamal kui siin esitatud trihhotoomsuse jaotuses. Mõlema puhul avaneb universum potentsiaalse märgilise kontinuumina, ning plahvatuslikult kasvab kujuteldavate võimalikkuste kogusumma ja selle läbi potentsiaalse tõe väärtus.

³⁴ §3. Some Applications of the Pragmatic Maxim (CP 5.403)

Autor tänab julgustuse, viidete ja nõuannete eest Mariina Viiat, Ott Thomas Ojaperve, Silvi Saluperet, Peeter Toropit ja Kalevi Kulli. Eriti sügav tänu kuulub Marju Lepajõe paljude oluliste täpsustuste ja paranduste eest artiklis ning loa eest kasutada tõlkeid.

Kasutatud kirjandus

- Baest, Arjan van 2000. *A Semiotics of Opera*. Delft: Eburon.
- Brent, Joseph 1998. *Charles Sanders Peirce: A life*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Bunge, Gabriël (OSB – Roveredo) 1999. Erschaffen und erneuert nach dem Bilde Gottes: Zu den biblisch-theologischen und sakramentalen Grundlagen der evagrianischen Mystik. — Brinker-von der Heyde, Claudia; Largier, Niklaus (Hgg.), *Homo Medietas*. Bern: Peter Lang, 27–41.
- Caivano, José Luis 1993. Semiotics and reality. *Semiotica* 97(3/4): 231–238.
- CP = Peirce, Charles S. 1931–1958. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. 1–8. Cambridge: Harvard Univeristy Press.
- Crouzel, Henri 1989. *Origen: The Life and Thought of the First Great Theologian*. Worrall, A. S. (trans.). Edinburgh: T. & T. Clark.
- CPG = *Clavis Patrum Graecorum* 1974 – 1998. Toim. Geerard, Maurice. Turnhout: Brepols.
- Deely, John 2004. The role of Thomas Aquinas in the development of semiotic consciousness. *Semiotica* 152(1/4): 75–139.
- 2005. *Basics of Semiotics/Semiootika alused*. (Tlk Kati Lindström.) Tartu Semiotics Library 4. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Dodds, Eric Robertson 2003. *Paganad ja kristlased ängistuse ajastul*. (Tlk Marju Lepajõe.) Tallinn: Varrak.
- Dysinger, Luke (OSB – Valyermo) 2000.
http://www.ldysinger.com/Evagrius/00a_start.htm
- Givry, Grillot de 1971. *Witchcraft, Magic & Alchemy*. Locke, J. Courtenay (trans.). New York: Dover Publications.
- Lepajõe, Marju 1998. On the Demonology of Plotinus. *Folklore* 9: 7–16.
<http://www.folklore.ee/folklore/vol9/plotinos.htm>
- Louth, Andrew 1981. *The Origins of the Christian Mystical Tradition. From Plato to Denys*. Oxford: Oxford University Press.
- Lotman, Juri 1999. “Leping” ja “eneseloovutus” kui arhetüüpsed kultuurimudelid. — Lotman, Juri. *Semiosfäär*. Tallinn: Vagabund, 237–259.
- Manetti, Giovanni 1993. *Theories of the Sign in Classical Antiquity*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Murphy, Francis X. 1981. Evagrius Ponticus and Origenism. — Hanson, R. P. C.; Crouzel, F. (eds.), *Origeniana Tertia: The Third International Colloquium for Origen Studies* (University of Manchester September 7th – 11th), 253–269.
- Pontique, Évagre le 1998. Sur les pensées. — Géhin, Paul; Guillaumont, Claire et Antoine (eds.), *Sources Chrétiennes* 438. Paris: Les Éditions du Cerf.

- Santaella Braga, Lucia 1993. Difficulties and strategies in applying Peirce's semiotics. *Semiotica* 97(3/4): 401–410.
- Sinkewicz, Robert E. (trans.) 2003. *Evagrius of Pontus: The Greek Ascetic Corpus*. New York: Oxford University Press.
- Uus Testament ja Psalmid ehk Vana Testamendi Laulud* 1990. (Tlk Toomas Paul ja Uku Masing.) Tallinn: Olion.

Semioloogilisest kinokeeleteooriast

Katre Pärn

Kinokeeleteooria varasemal perioodil kasutati kinokeele mõistet mänguliselt või otsiti selle teaduslikumaks käsitlemiseks tuge lingvistikalt. Viimane lähenemine viis aga olukorrani, kus kinokeele olemasolu sõltus keelemääralusest: kas tegemist on sõnade kogumiga, vastastikust suhtlust võimaldava vahendiga vms.

Mõneti ehk paradoksaalselt võimaldab kinokeeleteooriast liigsete lingvistiliste paralleelide väljajätmist just naasmine Saussure'i ja Hjeltslevi keeleteooriate juurde, sest need teooriad lubavad eritleda mitte üksnes loomuliku keele, vaid kõikide keeleliste nähtuste struktuuri. Semioloogia eristamine semiootikast võimaldab omakorda eristada kahe erineva tähendusloome mehhanismi — keele- ja tekstitähenduse — olemasolu kinosfääris.

Määratledes semioloogia objektina kinokeele struktuuri uurimise, saavad keskseks paradigmaatika ja süntagmaatika ehk elementide inventari ja elementide ahela mõisted. Seejuures muutub keelesüsteemi vaatepunktist oluliseks seleksioon — seda nii paradigma ja süntagma ehk “võimalike valikute” ja “realiseeritud valikute” vahelise lülina kui paradigmaatilise tasandi enese korrastruktuurina. Paradigmaatilise tasandi konstrueerimisel ongi keskseks küsimus, milliste elementide vahel toimub seleksioon. Selle kaudu võib eristada väljendusplaanist lähtuvat ja sisuplaanist lähtuvat seleksiooni. Esimese puhul tuleb määratleda need väljendusmaterjalid, millest moodustub kinokeel, teine seleksioonitüüp on seotud tähenduse ja koodi probleemiga kinokeeles.

Märksõnad: semioloogia, kinokeel, semioloogiline meetod, seleksioon, kombinatsioon, tähendus, kood

Kinokeele mõiste pole iseenesest uus. Viitaski ju sellele juba kinematograafiale pakutud nimetused, mis sisaldasid mingis vormis kreeka-keelset mõistet *graphie*, “kirjutis” (Stam 2003: 23). Nii räägiti juba esimestes “filmiteooriates” filmist kui keelest ja võrreldi seda erinevate keeleliste nähtustega: hieroglüüfidega, ideogrammidega, kirjaga. Ehkki algselt polnud kinokeele mõiste teaduslikus plaanis kuigi tõsiseltvõetav, oli selle mõistega mängimine aluseks hilisematele konkreetsematele küsimustele kinokeele olemuse kohta ja sellega ka kinokeeleteooriale enesele.

Semioloogiline kinokeeleteooria¹ on kinokeele² käsitlemise hilisem aste, ent siiski mitte lõpetatud teooria, sest erinevad teoreetikud on selle raames käsitlenud filmikunsti erinevaid aspekte ja nende vaatepunkt ei ole alati semioloogiline olnud. Ent kuna keeletaoliste keeruliste objektide puhul ei ole objekt vaatepunktile eelnev, vaid just vaatepunkti poolt loodav (Saussure 2000: 8), muutubki vajalikuks semioloogia ja semioloogilise lähenemise piiritlemine ja määratlemine, et sellelt pinnalt liikuda kinosemioloogia objekti piiritlemisega seotud probleemide juurde. Esimesel juhul on küsimus semioloogia suhetes semiootika ja lingvistikaga, teisel juhul semioloogilisest vaatepunktist tekkivas objektis ja sellega seonduvates probleemides. Ent nii kinokeele mõiste enese arengu kui kinosemioloogia tausta vaatlemiseks alustame ülevaatega KKT ajaloost.

Kinokeeleteooria ajaloost

KKT arengut on võimalik vaadelda selle kolme allvaldkonna — filmiteooria, lingvistika ja semioloogia — ja nende objektide — kino, loomuliku keele ja märgisüsteemide — mõjuvälja kaudu. Sellest lähtuvalt saab kinokeele mõiste arengus eristada kolme käsitlust: filmiteoreetilist, filmolingvistilist ja kinosemioloogilist.

(a) Filmiteoreetilised käsitlused

KKT kujunemise esimene aste oli filmiteooriasisene. See oli paralleelselt kino eneseavastamise ja objektkeele loomise aeg, mil keskenduti uue meediumi olemuse uurimisele ning kombati kino ja teiste kunstide vahet. Sel perioodil kasutati kinokeele mõistet eelkõige metafoorina, mille kaudu kino kommunikatiivse potentsiaali üle arutati.

Üheks domineerivamaks kujundiks oli toona universaalkeele idee. Nii rääkis Vachel Lindsay juba 1915. aastal oma “Liikuvate piltide

¹ Kinokeeleteooria — edaspidi KKT.

² Filmikeele ja kinokeele mõisteid kasutatakse sageli läbiseigi, sünonüümsena või konkreetse autori isiklike eelistuste järgi, seetõttu määratleme ääremärkusena nende kasutuse ja rolli antud artiklis. Antud kirjatöö objektiks on kinokeel kui laiema kinosfääri keel, mis on mahult hõlmavam kui filmikeel ehk konkreetse filmi või piiratud filmikogumi keel. Seega suhestub kinokeel filmikeelega nagu Saussure'i keelesüsteem kõnega, nagu abstraktne tervik realiseeritud osaga. Selline eristus on võrreldav ka Christian Metzi eristusega “kino” ja “filmi”, konkreetsemalt “üldiste kinokoodide” ja “konkreetsete kinokoodide” vahel (vt Metz 1974).

kunstis” kinost kui hieroglüüfide keelest, uuest universaalsest, piltidel põhinevast tähestikust, liikuvate piltide esperantost, mis taastaks väljenduse täpsuse ja oleks kõikidele kättesaadav visuaalne ilu³. Ka Riccioto Canudo ja Louis Delluc võrdlesid kino keelelist olemust “visuaalse esperantoga”, mis suudab ületada rahvuskeelte piire (Stam *et al.* 2002: 28). Ajastu meeleolud võttis kokku Lilian Gish 1929. aasta “Encyclopedia Britannica” artiklis “Liikuvad pildid: universaalne keel”, kirjutades, et kino on lõbustav, informatiivne ja esteetiline esperanto, universaalne keel, mis tänu piktoriaalsele pantomiimile on kõigile arusaadav⁴.

Toonastele KKT-tele iseloomulikuks jooneks oli teatav normatiivsus⁵, mingi isikliku arusaama kaitsmine kino(kee)le olemuse küsimuses (Odin 1990: 23) ja sellest tulenenud debadid (tumm- vs helikino, montaaž vs realism jne). Isikliku esteetilise vaate domineerimine teoreetilistes kirjutistes oli osalt ka põhjuseks, miks sel perioodil ei loodud kinokeelest terviklikku, hõlmavat teooriat. Samas osutavad just toonased debadid kinokeele metafoori taustal eksisteerinud konkreetsemale intuitsioonile selle olemusest. Nii näitas näiteks heli tulek, et kinokeelt tajuti just visuaalse keelena ja heli kui selle terviklikkust ja universaalsust, isegi kinolikkust lõhkuvana. Tõsiasi, et heli võeti kiiremini omaks praktikas kui teoorias (Metz 1991: 51–52), viitas omakorda sellele, et ebamäärasele ja mängulisele kasutusele vaatamata oli kinokeele mõistel toonase filmiteooria metakeeles välja kujunenud stabiilne kino väljendusmaterjali puudutav tähendusväli. See oli pildikeel ja kui heli muusikalisel poole suhtuti leplikumalt, siis selle verbaalne pool (vaatamata sellele, et loomulik keel oli vahetiitrite näol filmide tavapärane osa) tekitas tugevat vastu-seisu.

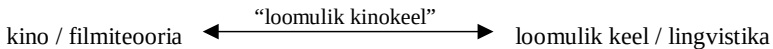
³ Lindsay, Vachel (1915 [1922]). “The Art Of The Moving Picture”. Internetis: <http://www.gutenberg.org/files/13029/13029-h/13029-h.htm>.

⁴ Gish, Lilian (1929) “Motion Pictures: A Universal Language”. Internetis: http://www.britannica.com/heritage/article?content_id=1326.

⁵ Roger Odini arvates iseloomustabki kinosemioloogiat (mida tema nimetab kinosemiolingvistikaks) sellise esteetilis-normatiivse dominandi asendumine kirjeldamise ja seletamisega (Odin 1990: 25–27).

(b) Filmolingvistikased käsitlused

Keelemetafoori kasutamine tõi kaasa kahtluse sellise kujundi otsustatavuses. Ühel hetkel ei olnud kinokeelest rääkimine üksnes küsimine kino olemuse, vaid ka keele kui sellise olemuse järele. Nii hakati kinokeele analüüsimiseks konkreetsemaid, teaduslikumaid vahendeid otsima lingvistikast. See tõi kaasa nihke “ontoloogiliselt paradigmalt” “metodoloogilisele paradigmale” (Stam 2003: 109), viies KKT uuele tasandile.

**Joonis 1:** Kinokeeleteooria II aste: filmiteooria + lingvistika

Lingvistika oli ennast teadusena juba tõestanud ja oma meetodid leidnud ning arvati, et kui kinol/filmil on tõepoolest keel, peaksid lingvistikased tööriistad selle analüüsimiseks sobima. Ühelt poolt see nii ka oli, sest modernse lingvistika üheks alustalaks oli ju Ferdinand de Saussure'i teooria, mida semioloogid erinevate “keelte” analüüsimisel juba kasutasid, ja olid esimesed kinokeele teaduslikumad uurijadki (Christian Metz, Umberto Eco, Jean Mitry jt) semioloogid või semioloogiast mõjutatud. Ometi ei olnud see nii lihtne, sest toona oli semioloogia enese suhe lingvistikaga ebamääraseks muutunud. Nimelt sai Saussure'i hilisema ülelugemise käigus oluliseks “Cours'i” lõik, mille kohaselt on loomulik keel kõige “keerulisem”, “laialdasem” ja “iseloomulikum” semioloogiline süsteem, mistõttu “võib lingvistika saada kogu semioloogia mudeliks” (Saussure 2000: 68) ning sellega sai lingvistikast semioloogilistes arutlustes keskne teema.

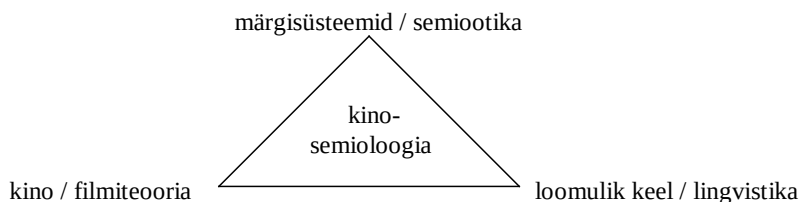
KKT raames viis see olukorrani, kus semioloogia ja lingvistika metakeeled segunesid ning kino enese keele asemel uuriti järjekindlalt loomuliku keele struktuuri olemasolu kinokeeles. Uuriti, kas kinokeel on loomuliku keelega analoogselt artikuleeritud, milline on filmi vähim ühik, millest moodustub filmi sõnavara, milline on filmisüntaks jne. Algne metafoor muutus rangeks analoogiaks ja kinokeele olemasolu hakkas sõltuma keelemääratlusest: kas keel on sõnade kogum, topeltartikulatsiooni omav materjal või vastastikust kommunikatsiooni võimaldav suhtlusvahend.

Nii rakendati semioloogilise meetodi asemel järjekindlalt lingvistilist meetodit ja selle tulemust nimetati sama järjekindlalt semioloogiliseks, mis aga pärssis Saussure'i enese teooria potentsiaali kõnetada mis iganes keelelisi nähtuseid. Seejuures mõistab ka (varane)

Christian Metz, et lingvistilist metakeelt ei saa kinosemioloogias kergekäeliselt kasutada (Metz 1991: 107), jõudmata siiski vajaduseni neid konkreetsemalt piiritleda. Selline lingvistiline lähtekoht viis aga teooria kino enese keele uurimiselt eemale ning seetõttu eristame antud perioodi kinosemioloogiast, nimetades seda filmolingvistiliseks⁶.

(c) Kinosemioloogilised käsitlused

Lähenemine, mida saab nimetada KKT kolmandaks astmeks, tõi “kino – loomulik keel” paarile juurde kolmanda osapoolse — märgisüsteemi, viies kinokeele semiooloogilise käsitluse (joonis 2). Ehkki lingvistika ei kadunud arutlustest ka kinosemioloogias, on siin suhe lingvistilisse metakeelde ettevaatlikum ja keskseks on konkreetsem huvi just kinokeele enese olemuse vastu. See omakorda tõi isiklikest eelistustest lähtuvate käsitluste asemele terviklikumad ettekujutused kinokeelest.



Joonis 2: Kinokeeleteooria III aste: kinosemioloogia

⁶ John M. Carroll nimetab filmolingvistika (mida tema sõnul nüüd filmisemiootikaks nimetatakse) mõiste esmakasutajana Sergei Eisensteini (Carroll 1980: 31) ja tuntumaks sai see mõiste just kinosemioloogia kontekstis. Ka Metz kasutab oma algselt 1964. aastal avaldatud artiklis “Kino: keel või keelesüsteem?” (taasavaldatud Metz 1991) “filmolingvistika” (Metz 1991: 60) ja “filmolingvistilise” strukturalismi mõistet (samas: 70). Filmolingvistika ja -semioloogia (või isegi -semiootika) samastamine tuleb aga levinud arusaamast, et semioloogia (või isegi semiootika) on valdkond, mis tegeleb (üksnes) lingvistilise mudeli rakendamise muudele kultuurinähtustele, mis on üksjagu lihtsustatud vaade. Samas võiks filmolingvistikat laiendada ka ranget lingvistilist analoogiat rakendanud mittesemiooloogilistele teooriatele (nt J. H. Lawsoni “The Creative Process. The Search for Audio-Visual Language and Structure”, 1967).

Seega alustas kinosemioloogia oma teoretiseerimist eelnevate käsitlustega loogilises järgnevuses, mis ei ole loomulikult juhuslik, sest oli ju, nagu eelpool märgitud, kinosemiolooge ka filmolingvistide seas. Just sellise vahekorra kaudu tekibki KKT ajaloo kajastamisel mudel, mis on sobilik ka kinosemioloogia interdistsiplinaarseks kaardistamiseks.

Keskseks figuuriks on kinosemioloogilistes arutlustes loomulikult Christian Metz. Ühelt poolt on ju ta kinosemioloogia rajaja, teisalt on tema “Keel ja kino” nii toonaste semioloogiliste arutluste jõuline ajastukokkuvõte kui ka üks põhjalikumaid probleemipüstitusi kinosemioloogia alal. Nii ei olekski võimalik kinosemioloogiline käsitlus ilma Metzi vaadete otseste või kaudsete mõjudeta. Siiski tuleks Metzi puhul eristada tema arutluste varast perioodi (mil kirjutatud tekstid on koondatud originaalis 1968. aastal ilmunud raamatusse “Essais sur la signification au cinéma”), kus KKT vaatepunktist käsitletakse pigem filmolingvistilisi probleeme ning hilisemat, kinosemioloogilist perioodi (mis päädis originaalis 1971. aastal ilmunud “Langage et cinéma’ga”)⁷. Sellise eristusega satuksid konfliktisena kokku Metzi algsed vaated kinokeelesüsteemi puudumisest ja selle süsteemi hilisem käsitlus (vt näiteks Dudley Andrew kokkuvõtet Metzi kinosemioloogiast (Andrew 1976)).

Samuti ei saa kinosemioloogiast rääkides mööda Juri Lotmani “Filmisemiootikast” (Lotman 2004), mis ei ole küll sama mahukas, ent sisaldab oluliselt dünaamilisemat vaadet kinokeele olemusele ja funktsioneerimisele kultuuriruumis.

Ent kui Warren Buckland peab kinosemioloogiat lühikese ajalooga projektiks, mida Metz olulisel määral kujundas (Buckland 1991), siis antud töös püüaksime siin ja seal Metziga polemiseerides viidata just kinosemioloogia edasiarendamise võimalustele.

Sellist KKT ajaloo käsitlust on võimalik kokku võtta järgmiselt:

- (1) *Filmiteooria võimaldas ligipääsu kinole, aga mitte keelele*, s.t filmiteoreetilisel perioodil olid olemas vahendid kinokeele elementide (montaaži, kaameratöö jne) uurimiseks, ent puudusid vahendid nende elementide vaatlemiseks ühtse süsteemina — keelesüsteemina;
- (2) *Lingvistika võimaldas ligipääsu keelele, aga mitte kinole*. Semioloogilisest lähenemisest kaugenenud lingvistika ei olnud enam mis

⁷ Sellisest perioodiseeringust ja antud artiklist üldisemalt jääb välja Metzi psühhoanalüütiline kinokäsitlus “Le signifiant imaginaire” (1977).

tahes märgisüsteemide uurimiseks, vaid spetsiifiliselt loomuliku keele uurimiseks väljatöötatud vahendeid omav teadus, millel puudusid vahendid kinokeele elementide analüüsimiseks;

(3) *Semioloogia võimaldab märgisüsteemse lähenemise kaudu ligipääsu mõlemale*, s.t semioloogia omab vahendeid nii kino üksikelementide käsitlemiseks kui ka nende vaatlemiseks keelesüsteemina.

See on pinnas, millest edasistes arutlustes lähtume.

Kinosemioloogia põhiprobleemidest

(a) *Semiootika ja semioloogia*

Kinosemioloogia mõiste toob kaasa vajaduse määratleda semiootika ja semioloogia vahelised piirid. Siin vaadeldakse semioloogiat semiootilise keeleteooriana ja seega semiootika osana. Selline vaatepunkt ei arvesta küll eksplitsiitselt nende erineva kujunemisloo ja lähtekohtadega, ent semioloogia kui semiootika osa eraldi määratlemine osutub otstarbekaks just kinosemiootika kontekstis (võttes kinosemiootikat valdkonnana, mis uurib kõikvõimalikke tähendusega seotud aspekte filmis).

Nimelt, filmitähendusest rääkides saame eristada kultuurikontekstist tõukuvaid teksti kui terviku tähendusi (kinosemiootika objekti) ning kinokeele tähendusi, s.t tähendusi, mis tekivad kultuuri ja narratiivi poolt mõtestatud maailmale spetsiifilise kinokeelse vormi andmisel (kinosemioloogia objekti).⁸ Ent kuna semioloogia on semiootika osa, ei ole mõeldav kinosemiootika ilma kinosemioloogiata. Kui filmikriitika saab kinokeelest tekkiva tähenduse mõju filmitähendusele eirata, siis kinosemiootika seda teha ei saaks.

Samas muudab sellise eristuse vajalikuks ka asjaolu, et varasemate kinokeelekäsitluste puhul on filmiteksti tähenduse ja kinokeele tähenduse eristamine olnud sageli probleemiks. Nii kaldub ka Lotman arvama, et kinokeele “sõnavara” moodustub pildiväljade, kujundite

⁸ Samasuguse eristuse teeb ka Metz, lahutades filmianalüüsi kinokeeleanalüüsist, ehkki ajastu terminoloogiast ja valdkondlikust jaotusest tulenevalt ei seosta ta seda kinosemiootika ja kinosemioloogia eristusega. Siiski rõhutab ta aspekti, et konkreetses filmis mängivad tähendusloomes kaasa nii koodid, mis kuuluvad kinokeelde, kui koodid, mis sinna ei kuulu, pärinedes laiemast kultuurisfäärist (vt Metz 1974: 70–74). Nii saab vaadelda üht ja sama teksti nii unikaalse tekstina (ainulaadse süsteemina) kui koodi- või koodide (kui mitteainulaadsete süsteemide) manifestatsioonina (samas: 75–76).

sisust ja nende vorm võimaldab luua üksnes abstraktsemat sõnavara, anda lisatähendusi (Lotman 2004).

Oluline on seejuures rõhutada, et selline semiootika ja semioloogia eristus ei ole tehtud konkureerival alusel, nagu seda esitab Keyan Gray Tomaselli (Tomaselli 1981). Küsimus ei ole selles, mida semioloogia semiootikast “paremini” seletada suudaks või milliseid semiootilise analüüsi puuduseid ületaks, vaid kahe erineva tähendusloome mehhanismi — keeletähenduse ja tekstitähenduse — olemasolus filmis (ja laiemalt kinos), mille uurimiseks oleks semioloogia ja semiootika meetodite lahutamine otstarbekas.

Semiootika ja semioloogia eristamine on seega vajalik nii kino-semioloogia kui kinosemiootika objekti määratlemiseks ja piiritlemiseks, rõhutamaks, et kinosemiootika ei piirdu üksnes kinokeele probleemiga, ja vastupidi — kõik, millega kinosemiootika tegeleb, ei puutu kinokeelde. Täheandusi loovaid süsteeme on kinos (filmis) palju ja kinokeel ainult üks neist.

(b) Semioloogiline meetod ja lingvistiline meetod

KKT ajalugu muudab vajalikuks ka eristuse lingvistilise meetodi ja semioloogilise meetodi vahel, jõudmaks loomuliku keele struktuuri otsimiselt kinokeele enese struktuuri uurimiseni⁹. Selline eristus on mõneti kunstlik, sest Saussure ju otseselt “semioloogilisest meetodist” ei kirjuta, vaid loob just lingvistilist meetodit ja alust lingvistikale. Siin tuleb arvestada kahe aspektiga: ühelt poolt oli toonane lingvistika metodoloogilistes lapsekingades ja semioloogiat ei olnud veel üldse; teisalt aga arenesid mõlemad omasoodu. Metzi-aegne ja veelgi enam praegune lingvistika ei piirdu üksnes Saussure’i väljajoonituga ning enam ei ole võimalik “lingvistilisest meetodist” rääkides viidata üksnes Saussure’ile ja Louis Hjelmslevile¹⁰. Samas aga, vaatamata

⁹ Antud artikli keskendumine just semioloogilisele lähenemisele tingib ka selle, et arutlustest jäävad välja mitmed konkreetsemast lingvistilisest suunast lähtuvad kinokeelekäsitlused, näiteks John M. Carrolli (“Toward a Structural Psychology of Cinema”, 1980) või Michel Colini (“Langue, film, discours: Prolégomènes à une sémiologie générative du film”, 1985) katsed läheneda kinokeelele generatiivse grammatika kaudu.

¹⁰ Seda tuleks rõhutada just ülalosundatud Saussure’i vaate — lingvistika kui semioloogia mudel — valguses. Kui Saussure’i enese töö raames oli selline arusaam loogiline, siis just lingvistika edasine areng toob kaasa selle vaate problemsuse. Nii ei tabanud mitmed “lingvistilise meetodi” rakendajad, et lingvistika spetsiifilised edasiarendused ei ole enam Saussure’i loodud mudeli osadeks. Veelgi enam. Kui Saussure seadis eesmärgiks uurida neid aspekte, mille

hõlmava semiootika väljakujunemisele ja prevaleerimisele või just tänu sellele, jõudis semioloogia üksjagu spetsiifilise teemavälja ja meetodini, mis lähtus just Saussure'i keeleteooriast, ehkki kasutas sageli ka üldisemaid lingvistika vahendeid.

Seega semioloogia enese piiritlemiseks ning kinokeele semioloogilisest teooriast liigsete lingvistiliste paralleelide väljajätmiseks nimetaksime Saussure'ist lähtuvat käsitlust semioloogiliseks meetodiks. Seda enam, et kui Saussure tegeles veel konkreetset loomuliku keelega (kuigi projitseeris välja ka laiema huvisfääri), siis Hjeltslevi edasiarendus Saussure'i teooriast ei olnud enam nii loomuliku keele keskne, püüdes leida omadusi, mis on kohalolevad kõiges, mida inimesed keelteks nimetavad (Hjeltslev 1961: 27) ja mille vorm on analoogne loomuliku keele omaga (samas: 102). Nii loob semioloogilise meetodi eristamine lingvistilisest omakorda vaatepunkti, mille kohaselt ei ole loomulik keel ainus "tõeline" keel, vaid üks võimalikest keeltest. Sellise eristuse eesmärgiks oleks kasutada Saussure'i ja Hjeltslevi teooriate potentsiaali mis tahes keelelise nähtuse struktuuri kirjeldamiseks ja seda mitte lingvistilisest, loomuliku keele, vaid konkreetset semioloogilisest vaatepunktist.

(c) Kinokeel: süsteem ja tekst

Kinokeele konstrueerimisel ja semioloogia objekti piiritlemisel on primaarne eristus keele ja kõne vahel. Teadupoolest jaotas Saussure keelesfääri kaheks suhteliselt kattuvaks osaks: kõneks [*parole*], individuaalseks keelekasutuseks ja keelesüsteemiks [*langue*], lingvistiliste harjumuste tervikkogumiks, mis lubab indiviidil mõista ja mõistetud olla (Saussure 2000: 77). Seega on keelesüsteem keelt kasutava kollektiivi poolt jagatud kehand, mis tekib korduse kaudu, olles keelekasutuse sotsiaalne produkt. Korduse tähtsusele viitavad nii Lotman, öeldes, et mingi süsteem on keel, kui ta kasutab piiratud arvu korduvaid märke (Lotman 2004: 56) kui Metz, määratledes koodi mitteainulaadse süsteemina (Metz 1974: 76). See aga tähendab, et kinokeelesüsteem ei moodustu filmi pildiväljadest, mis võivad esineda lõputuis vormides. Kõne ja keelesüsteemi eristamise otstarve tuleb esile näiteks (varase) Metzi arusaamas, et kino saab rääkida vaid

pooltest märgisüsteemid omavahel sarnanevad ja pidas nende spetsiifilisi aspekte sekundaarseks, üksnes üht teisest eristavaks (Saussure 2000: 17), siis filmolingvistiline periood toetus sageli just loomuliku keele spetsiifikat käsitlevatele teooriatele (nagu seda on nii topeltartikulatsiooni kui mis iganes morfoloogiliste, leksikaalsete või süntaksisse puutuvate probleemide käsitlused).

neologismides (Metz 1991: 69), mis tulenes just sellise eristuse puudumisest, teksti enese esitatava ja keele esitatava samastamisest.

Keelesüsteemi ja kõne suhe on aga kinokeele uurija jaoks keeruline, sest Saussure'i sätestus, et keeleuurija objektiks on keelesüsteem, loob üksnes näilise selguse. Nagu täpsustab Hjelmslev: keele uurimist tuleb paratamatult alustada tekstidest¹¹, sest ainult keele konkreetseid manifestatsioone uurides saame jõuda teadmiseni keelesüsteemist, mis omakorda võimaldab luua uusi tekste (Hjelmslev 1961: 16–17). Ouline on seega tekste uurides jõuda arusaamisele tekstideülestest kordustest.

Nii muutubki semioloogilise KKT objekti “piiritlemiseks” vajalikuks kõne ja keelesüsteemi positsioonide määratlemine kinos. Kui levinud arusaama järgi on kinosfääri kõneks/tekstiks film(id), siis semiootika/semioloogia eristust silmas pidades piiritleme siin kinokõne konkreetsemalt filmikeelega, jättes sellega mitmed filmiteksti probleemid keeleraamidest väljapoole. Selleks, mida filmikeeltes (erinevate filmide keelekasutuses) korratakse, on kino väljendusmaterjal — pilt ja heli. Ent kuna Saussure'i määratluse järgi on keel vorm, mitte substantis (Saussure 2000: 120), ei moodustu kinokeel pildist ja helist kui sellisest, vaid nende teatud viisil vormimisest¹² — filmid “kirjutatakse” teatud kaameravõtteid kasutades, teatud diegeetilisi ja mittediegeetilisi helisid kombineerides, teatud viisil seda kõike üheks tervikuks sidudes, ja just nendest “võtetest” moodustubki kinokeelesüsteem¹³. Seega on kinokeelesüsteem teatud (kinolikul) viisil vormitud väljendusmaterjal (vt nt Metz 1974: 68–69). See, mis lugu nende vahenditega kirjutatakse, on kinokeeleväline probleem.

(d) Seleksioon ja kombinatsioon kinokeeles

Keelesüsteemi ja kõne/teksti suhteid mõtestab Saussure'ist lähtuv ja Hjelmslevi keeleteoorias konkreetse vormi saanud eristus paradigmaatika ja süntagmaatika ehk semiootilise süsteemi ja semiootilise

¹¹ Hjelmslevi vaste kõnele.

¹² Selles kontekstis ehk parima määratluse pildi vormile annab Jan Peters, öeldes, et pildi vorm on erinevus selle vahel, kuidas me näeme reaalselt objekti ja kuidas see pildil esitatud on (Peters 1981: 10). Just vorm on see, mis annab pildile diskreetsuse, mis lülitab ta keelde kui erinevuste süsteemi (erinevus filmimise distantsis, rakursis, pildivälja kompositsioonis jne).

¹³ Muide, on küllaltki iseloomulik, et filmipildi ikoonilisuse probleemidest välja kasvanud klassikalistes (1970. aastate) semioloogilistes kinokeelekäsitlustes ei ole terviklikku helikäsitlust ja heli probleemidel peatutakse neis küllaltki põgusalt.

protsessi vahel. Paradigmaatilist tasandit saab vaadelda ühikute inventarina, kust valitakse elemendid, millest moodustatakse süntagmaatiline struktuur (filmikeel). Sellest lähtuvalt käsitles Roman Jakobson neid keele kahe korrastusviisina [*mode of arrangement*]: paradigmaatilise selektsioonitajena, mille elemendid suhestuvad omavahel samaväärsuse alusel ning süntagmat kombinatsioonitajena, mille elemendid suhestuvad omavahel külgnärvuse alusel (Jakobson 1981: 27).¹⁴

Kombinatsioon on seega tekstiloomes mehhanism, mille kaudu valitud elemendid süntagmaatiliseks tervikuks ühendatakse. Ehkki kinokeeles ei eksisteeri nii rangeid kombinatsioonireegleid nagu loomulikus keeles, on siingi avastatavad teatud regulaarsused. Üheks süntagmaatiliste seaduspärasuste esituseks on Metzi “filminarratiivi suur süntagmaatika”, mida võiks tema arvates pidada omamoodi filmi “grammatikaks”, ehkki, nagu selle nimigi ütleb, on tegemist eelkõige narratiivikeskse, mitte niivõrd keelekeskse lähenemisega. Suures süntagmaatikas eristab Metz ajalis-ruumiliste suhete kaudu kuut võimalikku süntagmaatilist tüüpi, alustades stseenist kui filmiteksti esimese astme jaotusest ning lõpetades autonoomse võtte kui väikseima süntagmaatilise ühikuga (Metz 1966).

Ometi eksisteerib ka just kinokeele elementide kombineerimise tavade kogum, mille hulka kuuluvad näiteks võtted, mida Buckland koondab pidevusmontaazi [*continuity editing*] üldnime alla (Buckland 1991: 199); näiteks 30-kraadi ja 180-kraadi reeglid, vaatejoone ühildamine jne, mille kaudu luuakse loogiliselt jälgitav ahel.

Ent semioloogilisest vaatepunktist on ehk olulisemgi selektsioon, seda ühelt poolt konkreetse selektsiooniaktina, paradigmaatika ja süntagmaatika vahelise mehhanismina (n-ö ülekandemehhanismina), ahelaks kombineeritavate elementide valikuna, teisalt paradigmaatilise tasandi korrastajana (ja seega keelesüsteemi struktuuriprintsiibina). Selektiooni puhul võib eristada kahte funktsiooni ja nende järgi ka vastavaid selektsioonitüüpe — väljendusplaanist lähtuvat ja sisuplaanist lähtuvat selektsiooni.

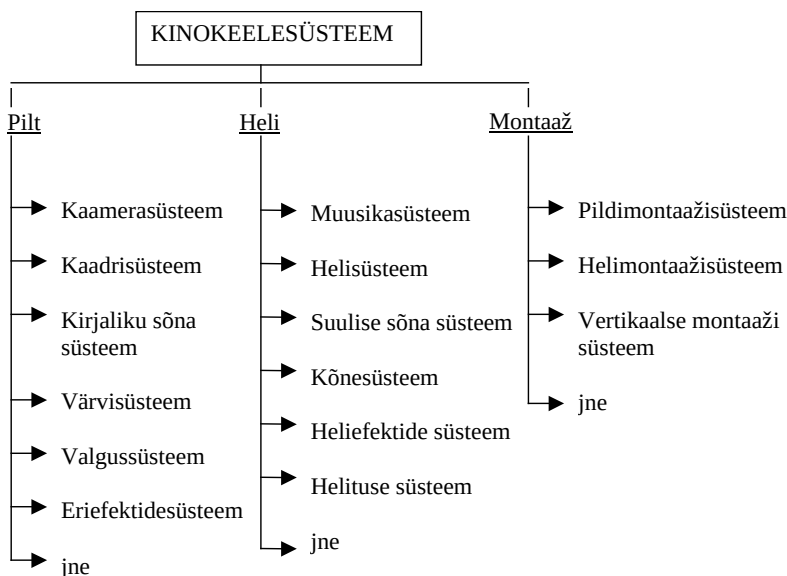
Väljendusplaanist lähtuv selektsioon on üldisem, toetudes valikul teatud normidele, mis on vaja täita selleks, et “lugeja” saaks teksti ära tunda vastavas keeles kirjutatud tekstina, filmi vastavalt kinotekstina; seega toimub selektsioon väljendusmaterjalide (heli ja pildi erinevate

¹⁴ Hjelmslevi süsteemis on paradigma liikmed omavahel korrelatsioonis ehk “kas – või” suhtes ja süntagma osad relatsioonis ehk “nii – kui ka” suhtes (Hjelmslev 1961: 38).

vormide) vahel. Sisuplaanist lähtuv seleksioon on aga detailsem ja siin toimub valik tähenduse alusel, tagamaks, et tekst lisaks äratuntavusele ka tähenduslik oleks ning määravaks saab elemendi võime vajalikku infot edastada.¹⁵ Ülekandemehhanismina on seleksioon aga alati tihedalt seotud kombinatsiooniga, sidudes paradigmaatilise tasandi süntagmaatilisega kui “võimalikud valikud” “realiseeritud valikutega”.

Selleks, et seleksioon oleks võimalik, hoomatav, peab paradigmaatiline tasand olema korrastatud ning siin funktsioneerib seleksioon paradigmaatilise tasandi korrastusprintsibina. Kinokeele puhul tähendab esimesest seleksioonitüübist lähtuva paradigmaatilise süsteemi konstrueerimine esmalt selle uurimist, mis on kino väljendusmaterjal, s.t mis teeb kinost selle, mis ta on. Seega kino kui audiovisuaalse kunsti puhul saab süntagmaatilist telge moodustavaid elemente jaotada visuaalseks, auditiivseks ja montaaži puutuvaks, s.t filmitekst luuakse baastasandil pilti ja heli teatud viisil kombineerides. Selle põhjal saab luua katselise paradigmade jaotuse (joonis 3):

¹⁵ Selline seleksioonitüüpide eristus lähtub osalt Noam Chomsky transformatsioonilisest generatiivsest grammatikast, mis nägi lingvistilise analüüsi eesmärgina ebagrammatiliste ja grammatiliste lausete eristamist ning üksnes viimaste uurimist. Grammatilisusel ei ole selle vaate järgi mingit pistmist tähendusega. Nii toob Chomsky kuulsa näite grammatilisest lausest: *Colorless green ideas sleep furiously* (Chomsky 1963: 15), mis täidab antud keele järjendiks olemise tingimused, olles seega äratuntav loomuliku keele lausena. Chomsky keeleteooriat kritiseerib aga semiootika perspektiivist Sebastian Shaumyan. Tema sõnul ignoreerib Chomsky vaade tähenduslikkusest lahutatud grammatilisusest fakti, et keele puhul on tegemist märgisüsteemiga, s.t tähendusi eviva süsteemiga. Selle kaudu eristab Shaumyan (1) grammatilist tähendust (2) leksikaalsest tähendusest (Shaumyan 1984: 246–255). Seda seleksiooni probleemile üle kandes saab järeldada, et esimesest lähtuv seleksioon annab äratuntava lause, teisest lähtuv seleksioon arusaadava, mõtestatud lause. Ent grammatiline ja leksikaalne ei ole mõisted, mida saaks kinokeele kontekstis kasutada.



Joonis 3: Kinokeelesüsteemi paradigmaatiline jaotus

Edasi liikudes on võimalik luua kaamerasüsteemi allparadigmade jaotus (võtted distantsti, kõrguse, kaameratüübi jne järgi), muusika-paradigma jaotus (diegeetiline, mittediegeetiline) jne, kuni iga paradigma väikseimate struktuurielementideni, mida kombineerides teelikud süntagmaatilised tervikud luuakse (vt nt Metz 1974: 132).

Selline jaotus ei ole siiski ainuvõimalik¹⁶ ning silmas tuleb pidada, et mis iganes paradigmaatilise mudeli konstrueerimine on abstraherimine, mille loomise tingib eelkõige üks vajadus: tuvastada, milliste elementide vahel toimub selektsioon.

Ent nagu ülalpool märgitud, eksisteerib väljendusplaanist lähtuva selektsiooni kõrval ka sisuplaanist lähtuv selektsioon ehk valik tähenduse alusel. See tähendab, et semioloogilises plaanis ei ole küsimus lihtsalt äratundmist lubavate elementide valimises ja kombineerimises, vaid ka tähendusliku järjendi loomises, mis viib omakorda tähenduse probleemi kinokeeles.

¹⁶ Taas on otstarbekas viidata Metzi (Metz 1974: 16) väljatoodud minimaalselt viiele paradigmale (visuaalne pilt, muusikaline heli, verbaalne kõne, heliefektid ja tiitrite graafiline vorm) kui ühele võimalikule jaotusele.

(e) Tähendused ja koodid kinokeeles

Kinokeele sisuplaani ehk tähenduslikkuse käsitlemine on KKTs sageli probleemne olnud. Ühelt poolt on ju filmipilt ikooniline ja pildiväljas olev inimene tähistabki inimest, puu puud jne. Film esitab lugusid, mis on meile arusaadavad, seega justkui peaks neid saama kinokeeles esitada, s.t esitatav lugu peaks olema kinokeele sisuplaaniks. Siiski ei saa kinokeelt käsitleda filmiteksti sisu, jutustatud loo tähistajana, suisa vastupidi, neid peaks eristama kui semioloogia ja semiootika uurimisobjekte.

Nii nagu iga keel loob oma väljendusmaterjalist spetsiifilise tähistaja, loob ta sellele ka (sisusubstantsist) spetsiifilise tähistatava. Seega on igal keelel oma sisusubstants ehk spetsiifiline teemadesfäär, mida ta kõnetab. Kinokeeles ei esitata lihtsalt lugusid, vaid esitatakse neid teatud viisil. Nii ei tähista kurb muusika filmilõigus niivõrd seal toimunud sündmusi, kuivõrd teatud emotsiooni, mida filmilooja tahab vaatajas esile kutsuda, aegluubis pilt ei tähista aegluubis jooksvat meest, vaid teatud kontseptsiooni, aja venimist.

Kinokeele puhul ongi peamiseks küsimuseks see, kas seal eksisteerib mingi autonoomne tähendustasand või omandavad keeleelemendid tähenduse alles konkreetse filmi raames ehk teisisõnu: kas kinokeel on tähendusi omav süsteem, s.t märgisüsteem selle sõna kitsamas tähenduses, või eksisteerivad tähendused üksnes filmikeeles? Enamik antud teemat uurinud teoreetikuid on Metzi sõnul jõudnud järeldusele, et kinokeele figuurid omandavad konkreetse tähenduse oma kontekstis, sellest lahutatuna neil tähendus puudub (Metz 1974: 133). Ühelt poolt on ka ta ise selle vaatega nõus, olles arvamusel, et kinokeel erinebki loomulikust keelest selle poolest, et tema tähistavatel ühikutel ei ole stabiilset ja universaalset tähendust (samas: 131) ning tähendused hangitakse erinevate allkoodide raames (samas: 135). Teisalt peab ta oluliseks täpsustada, millist konteksti silmas peetakse: süntagmaatilist või paradigmaatilist. Esimene viitab sellele, et teatud "kinoprotsesse" on filmist lahutatuna võimatu interpreteerida; teisel juhul on võimalik leida kinokeeles elemente, millel on üsnagi kindel arv tekstist sõltumatuid tähendusi. Selle põhjal teeb ta järelduse, et elemendid omandavad tähendusi kahel tasandil: erinevate "kasutuste" kaudu ja konkreetsetes filmis, mis seda tähendust piirab¹⁷ (samas: 135). Selline vaade tõstatab aga huvitava küsimuse:

¹⁷ Neid kahte võib eristada kui kogemuslikku konteksti tekstuaalsest kontekstist. Seejuures põhineb Lotmani markeeritud ja markeerimata kinokeele elementide

kui laialdaselt peaks mingi figuur filmikeel(t)e kontekstis ühtset tähendust evima, et me saaksime rääkida kinokeele tähenduslikkusest?

Tähenduse küsimus (kino)keeles on aga probleemsem, seostudes ka koodi mõistega. Ühelt poolt tõlgiti juba Saussure'i mõistet *langue* (keeles)koodina, mis on adekvaatne kõrgelt koodistunud loomuliku keele puhul, ent nn kultuurikeelte puhul, eriti peamiselt kunstilisel otstarbel kasutatavate keelte puhul on asi keerulisem. Kui Metz nimetab koodiks mitteainulaadset süsteemi, mida iseloomustab teatud üldisuse aste ja taaskasutatavus, s.t kood on süsteem, mida kasutatakse rohkem kui korra (Metz 1974: 83–84), siis siinses käsitluses vastab see pigem paradigma mõistele, sest koodi puudutav kordus on semiootilises plaanis mitmetasandiline — kood kätkeb märgifunktsiooni (Hjelmslevi tähenduses), s.t tähistaja ja tähistatava kombinatsiooni kordumist ja kordumise kaudu fikseerumist (vt Eco 1979). See tähendab, et kood on miski, mis suunab keelemärki ühetähenduslikkuse poole, tänu millele me võime saatjana arusaadavaid sõnumeid luua ning vastuvõtjana sõnumitest aru saada. Seega ei ole kood lihtsalt korduvalt kasutatavate väljendusplaani elementide kogum, vaid miski, mis tagab kindla kasutuskorra kahel tasandil: äratuntavuse ja arusaadavuse konstrueerimisel. Nii võib koodi määratleda ka piirangute süsteemina, mis kommunikatsiooni täpsusele suunavana on saatja valikuid piiravaks mehhanismiks.

Kui ülalpool peatusime paaril kombinatsioonitaval, siis märgitasandil on kinokeeles koodi leida keerulisem. Ühelt poolt on kinokeel noor keel ning nii lühikese ja pidevalt keelt mõjutavatest tehnoloogilistest innovatsioonidest tulvil aja jooksul on stabiilse koodi väljakujunemine keerukas, teisalt ei soosi koodistumist ka kino kunstiline olemus — koodi eemärk on tagada sõnumi ühetähenduslikkus, aga kunstil sellist eesmärki ei ole. Seega kui loomuliku keele puhul püüeldakse koodistumise, s.t kommunikatsiooni täpsuse ja kadudeta arusaadavuse poole (kus keelesüsteem ja kood on praktiliselt kattuvad mõisted), siis kinos sellised eesmärgid puuduvad või vähemalt ei ole domineerivad. Samuti on kinokeele “kõnelejate” kogukond väike ja seega indiviidi mõju keelele suurem. Ent see ei tähenda, et kinokeel ei võiks olla koodistunud, sest selliseid märke võib leida ka kinos (näiteks lõhutud pildiväli [*split screen*] kui simultaanselt toimuvate

eristus just kogemusliku konteksti ja konkreetse kasutuse vahelisel erinevusel — tähenduslik, ütleb Lotman, on alati millegi ootuspärase rikkumine (Lotman 2004: 52–54).

sündmuste esitaja, mustvalge visuaal kui minevikus toimunu esitaja jne), kuid selline kasutus ei ole kunagi kohustuslik ja suure tõenäosusega leiame mainitud märke ka teistsugustes kontekstides, ilma et selles midagi “ebagrammatilist” oleks.

Koodi silmatorkamatus aga ei ole samastatav tähenduse puudumisega, vaid osutab just individuaalse “kõneleja” suuremale mõjule tähistaja ja tähistatava kombineerimisel — et koodistunud märgifunktsioonid ei domineeri, pole ka olulisi piiranguid ja filmiloojal on vabamad käed edastamist vajava tähenduse tähistamiseks sobivate tähistajate valimisel ja ka loomisel. Ometi pole need valikud piiratud, sest on ilmne, et lähivõtte sobib teatud tähenduse edastamiseks paremini, kui näiteks panoraamvõtte (just keeleelemendi tähenduspotentsiaali arvestamist pidasime silmas sisuplaanist lähtuva selektsiooni all).

Semioloogilises plaanis ei huvita meid siiski üksnes see, milleks mingi võtte on sobivam, vaid ka seda sobivust genereerivad mehhanismid; seega ei ole küsimus pelgalt mingi “märgipotentsiaaliga” elemendi vaatlemises erinevates filmikontekstides ja vastavate järelduste tegemises, vaid kinokeele üldiste keeleliste mehhanismide uurimises. See puudutab keelemärgi arbitraarsuste, keele sotsiaalsuse, süsteemi väljakujunemise, elementide funktsioneerimisaluste ehk teisisõnu kogu keelelise terviku mehhanismide uurimist kinos.

Kokkuvõtte

Semioloogilises kinokeeleteoorias on vaatamata Metzi küllaltki põhjalikule käsitlelele mitmeid vastamata küsimusi, mis suuremas osas on tingitud erinevatest vaatepunktidest, mille kaudu kinokeelele lähenetakse. Kui Metzi jaoks olid keskseks juba loodud filmid ning peamiseks huviks see, kuidas nad oma tähendust edastavad ehk vaatajale mõistetavad on, siis tähelepanu kinokeelesüsteemile enesele pöörates tekivad teistsugused küsimused.

Sellise nihkeni viib ühelt poolt semioloogilise lähenemise piiritlemine ja semiootikast eristamine ning teisalt kinokeele kontekstis üleliigsete lingvistiliste paralleelide ja mõistete väljajätmine. Just viimane teeks võimalikuks ilma kujundlikkuseta või kahtlusteta rääkida kinost kui keelesüsteemi omavast (nii korrastatavat elementide inventari kui nende kombineerimistavasid sisaldavat) nähtusest.

See nihe omakorda toob teksti mõistmise asemele küsimuse mõistetava teksti loomisest, s.t “kuidas lugeda filme?” asendub probleemiga “kuidas kirjutada filme?” (olemata seejuures normatiivne). Kui olemasolevast filmist lähtuvas analüüsis oli selektsioon kui selline teisejärguline, siis loodava filmi vaatepunktist lähtudes saab elementide inventari ja kombineerimisreeglite kõrval keskseks just arusaam selektsioonist nii süsteemi ja teksti vahelise mehhanismina kui paradigmaatilise tasandi ehk keelesüsteemi enese korrastajana.

Keelesüsteemi tõstmine kesksele kohale viib omakorda vajaduseni vabastada tähenduse probleem otsesest filmikontekstist ja uurida just seda, millise jälje elementide erinevad kasutused keelesüsteemile jätavad ja kuidas see hakkab mõjutama selle süsteemi edasist kasutamist, s.t keelekasutaja valikuid. See omakorda toob kaasa koodiprobleemi ehk elemendi ühetähenduslikkuse väljakujunemise fikseeriva korduse kaudu ning seda soodustavate või pärssivate aspektide analüüsi kinosfääris.

Eelkõige aga peakski semioloogiline kinokeeleteooria rõhutama kinokeele tähenduslikkust, seda, et ka filmiteksti loomise protsess ei peaks olema narratiivikeskne ja kinokeele suhtes ükskõikne, sest arvestada tuleks ka kinokeelest tõukuva tähenduse osa filmiteksti terviktähenduses.

Kirjandus

- Andrew, J. Dudley 1976. *The Major Film Theories. An Introduction*. London, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Buckland, Warren 1991. The Structural linguistic foundation of film semiology. *Language & Communication* 11(3): 197–216.
- Carroll, John M. 1980. *Toward a Structural Psychology of Cinema*. The Hague: Mouton Publishers.
- Chomsky, Noam 1963. *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton Publishers.
- Eco, Umberto 1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hjelmslev, Louis 1961. *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison: The University Wisconsin Press.
- Jakobson, Roman 1981. Linguistics and poetics. — Jakobson, Roman. *Selected Writings* III. The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers, 18–51.
- Lotman, Juri 2004. *Filmisemiootika*. Tallinn: Varrak.
- Metz, Christian 1966. Le grande syntagmatique du film narratif. *Communications* 8: 120–124.
- 1974. *Language and Cinema*. The Hague: Mouton Publishers.

- 1991. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Odin, Roger 1990. *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin.
- Peters, Jan M. 1981. *Pictorial Signs and the Language of Film*. Amsterdam: Rodopi N.V.
- Saussure, Ferdinand de 2000. *Course in General Linguistics*. London: Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- Shaumyan, Sebastian 1984. Semiotic Laws in Linguistics and Natural Science. — Copeland, Kames E. (ed), *New Directions in Linguistics and Semiotics* (Current Issues in Linguistic Theory 32). Amsterdam: John Benjamins B.V., 231–257.
- Stam, Robert 2003. *Film Theory. An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy 2002. *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-Structuralism and Beyond*. London, New York: Routledge.
- Tomaselli, Keyan Gray 1981. Semiotics, Semiology and Film. *Communicare* 2 (1): 42–61.

Kübertekstiteooria ja laiendatud narratoloogia

Markku Eskelinen

Kübertekstiteooria ja laiendatud narratoloogia ühendab Espen Aarsethi kübertekstide tüpoloogia ja tekstonoomia klassikalise narratoloogiaga (süsteemiseeritud Gérard Genette'i, Seymour Chatmani ja Gerald Prince'i poolt), võttes samas arvesse veel kahte 20. sajandi teise poole narratiivsuse, kirjanduse ja tekstuaalsuse mudelit: Brian McHale'i postmodernismi konstruktsioone ja OuLiPo kombinatoorseid ja piiravaid praktikaid, nagu neid on kirjeldanud Marcel Bénabou ja Jacques Roubaud. Kuigi kübertekstiteooria ei ehita tekstuaalsete meediate vahele olemuslikke barjääre, on siiski selge, et peaaegu kõik teadmised, mida me saame traditsioonilisest kirjandusteadusest, põhinevad objektidel, mis on staatilised, mittekaduvad, rangelt determineeritud, impersonaalsed, suvapöördustega, puhtalt interpretatiivsed ja ilma linkideta. Narratoloogia ei ole siinkohal erandiks ja seetõttu on ta valmis küberteksti teooria osas ümber kujunema, laienema ja teisenema, et saada hakkama uutes meediaobjektides sisalduvate narratiivsete võimaluste ja praktikatega, mis käituvad vastupidiselt praeguste edumeelsete kirjandusteooriate eeldustele. Artikkel on jaotatud neljaks osaks: esimene osa arutleb viiside üle, kuidas narratoloogiat vastutustundlikult laiendada (et vältida pan-narrativismi); teine laiendab ajalisi registreid kahelt neljale (süsteemiaeg, lugemisaeg, diskursuse aeg, loo aeg); kolmas võrdleb fokalisatsioone mitmete narratiivse informatsiooni edastamiseks mõeldud digitaalsete kanalitega, ja neljas teeb Genette'i hääle-parameetriga paar trikki.

Märksõnad: kübertekstiteooria, ergoodiline kirjandus, meediapositsioonid, narratoloogia

Espen Aarsethi kübertekstiteooria (Aarseth 1994 ja 1997) on meile lähtepunktiks kahel põhjusel. Selles keskendutakse tekstilise meediumi funktsioneerimisele ja see on meediast sõltumatu. Täpsemalt on kübertekstiteooria orienteeritud tekstoloogiale (tekstuaalse meediumi uurimisele), mitte tekstonoomiale (tekstilise tähenduse uurimisele). Tehakse tarvilik eristus tekstonite (märkide jadad, nii nagu need esinevad tekstis) ja skriptonite (märkide jadad, nii nagu neid esitatakse lugejale) vahel, kuna need pole tingimata identsed. Mehhanismi, mis läbi skriptoneid tekstonitest genereeritakse või esile tuuakse, nimetatakse ülekandefunktsiooniks (*traversal function*), mida kirjel-

datakse kui seitsme muutuja (dünaamika, determineeritavus, aeg, perspektiiv, juurdepääs, lingid ja kasutajafunktsioonid) kombinatsiooni ning nende võimalikke väärtusi (Aarseth 1997: 60–63).

Selline kombineeriv lähenemisviis annab meile peaaegu 576 erinevat meediapositsiooni, kus iga teksti (*I Ching*-ist MUD-ideni) asukoha võib määrata vastavalt sellele, kuidas tolle meedium funktsioneerib. Seetõttu on Aarsethi teorial märkimisväärne selgituslik ja heuristiline jõud, kuna isegi kõige edumeelsemad tänapäevastest kirjandusteooriatest põhinevad lõppkokkuvõttes kirjanduslikel objektidel, mis on staatilised, rangelt determineeritud, liikumatud ja umbisikulise perspektiiviga suvapöördused; lingid puuduvad, ja kasutajalt nõutakse vaid tõlgendavat tegevust. Sellisele üht kindlat tüüpi objektile lisab kübertekstiteooria 575 uut alternatiivi, mis on võimalised õonestama ja raputama mitmeid trükipressi ajastust pärinevaid põhilisi eeldusi ja oletusi. Kuigi kübertekstiteooria ei ehita tekstuaalsete meediumite vahele olemuslikke barjääre, on siiski selge, et erinevalt trükist ja filmist võib digitaalne meedia kergesti hõlmata kõiki neid 575 positsiooni. Kuna kirjanduslik narratoloogia on seotud samade puudustega mis kirjandusteooriad üldiselt, on selles tarvis teha mitmeid olulisi muudatusi, et saada hakkama uutes meediaobjektides leiduvate narratiivsete võimaluste ja praktikatega, milles esineb suur hulk ettenägematuid tekstilisi käitumisi¹.

Klassikalist kirjanduslikku narratoloogiat (Genette'i, Chatmani ja Prince'i oma) võib vaadelda kui lihtsat süsteemi, millel on 10 kuni 12 põhilist parameetrit. Käesolevas tekstis eeldatakse, et need kate-

¹ Mitmed traditsioonilise narratoloogia peamised lähtepunktid on juba ümber lükatud. Kui võtta üks näide igalt oluliselt narratoloogilt, kelle üle käesolev artikkel diskuteerib, ei ole järgmised eeldused digitaalse meedia puhul enam enesestmõistetavalt õiged: 1) Prince'i (1981: 35) järgi on alati võimalik kindlaks teha jutustajate hierarhia (ja seeläbi narratiivsed tasemed), kuna alati on olemas esimene jutustaja, kes juhatab sisse järgmise. See eeldus ei kehti enam nende hüpertekstiliste kirjandusteoste puhul, kus saab valida paljude alguste vahel, ja millel on seetõttu rohkem kui üks sissejuhatav järjekord; 2) Genette'i (1980: 30–31) kohaselt ei saa narratiivi kiirust mõõta ja seda käsitletakse ruumis mõõdetava pseudo-ajana. Kuid sellised hüpertekstid nagu Stuart Moulthropi "Hegirascope" (<http://iat.ubalt.edu/moulthrop/hypertexts/hgs/>) kasutavad nii reaalaega kui ka pseudoaega. "Hegirascope'is" on lugejal iga sõlmpunkti lugemiseks aega 30 sekundit (kuigi neid saab ilma piiranguteta taaskülastada); 3) võimalik, et Chatmani narratiivse kommunikatsiooni mudel (1980: 235) on ümber lükatud, kuna nüüd võivad (teatud *online*-keskkondades) nii autor kui ka tegelikud lugejad teksti sisestada ja seda väljastpoolt täiendada, samuti ka omavahel suhelda.

gooriad on juba täiesti konventsionaalsed ja konventsionaliseeritud sellises mõttes ja säärases mahus, et kompetentne lugeja peaks ära tundma nii need parameetrid kui ka erinevad narratiivsed trikid, mis peaksid neid kahjustama (vrd McHale 1987 ja 1992). Järgneb kokkuvõtlik katse seda äratuntavate formaalsete tunnusjoontega narratoloogilist süsteemi laiendada, kasutades kübertekstiteooria põhilisi parameetreid. Piiratud mahu tõttu keskendume peamiselt küsimustele ajast ning jätame viisi ja hääle kategooriate muutumise probleemid ja võimalused² kõrvale.

Enne selle plaaniga edasi minemist peame arvestama aga ühe reservatsiooniga. Vältida tuleks pan-narrativismi ohtusid (uute praktikate, positsioonide ja võimaluste valimatu ümberdefineerimine narratiivideks), mis on viimase kahe aastakümne jooksul ähmastanud ja stagneerinud juba liigagi palju arutelusid ja eristusi (hüpertekstist mängu-uuringuteni). Seetõttu ei laiendata siinkohal lugeja peamisi kognitiivseid ja interpretatiivseid ülesandeid võrreldes kirjanduslikes (ja filmi-) narratoloogiates leiduvatega: sündmustevaheliste ajaliste seoste taaskonstrueerimine, niipalju kui see on võimalik, (piiratud) fookustatud informatsiooni piirangute vastu võitlemine ning narraatorite, tegelaskujude, narratsiooni adressaatide ja jutustatu seas ja vahel toimivatest suhetest arusaamine. On ütlematagi selge, et tegeledes tekstidega, mis muutuvad ajas kas lugeja tegudest sõltuvalt või sõltumatult ja mis ei võimalda täielikku juurdepääsu kõikidele oma osadele, tuleb mitmed eeldused ja konventsioonid ümber mõelda, hüljata ja ära muuta.

Arutledes narratiivse aja üle, kasutame näiteid narratiivsest hüperteksti-kirjandusest (nii klassikalistest kui ka Moulthropi hilisematest ja eksperimentaalsematest tekstidest). Kuigi need teosed kombineerivad erinevaid suuri tekstitüüpe (narratiivseid, deskriptiivseid, argumentatiivseid ja ergoodilisi), näib olevat selge, et teised tekstitüübid on narratiivi teenistuses³. Teistsuguseid, rohkem kübertekstilisi sõnu

² Nendeks on muuhulgas jutustajate ja tegelaskujude tekstooniliste ja skriptooniliste poolte vahelised seosed, uued kanalid narratiivse informatsiooni edastamiseks, narratiivsete tasemete dünaamilised kogumid, bidiegeetiliste jutustajate nihkumine homo- ja heterodiegeetiliste positsioonide vahel, kasutajate diskursuste adapteerimine jutustajate ja tegelaskujude omadeks, jutustaja funktsioonide ümberjagamine, edastamis- ja vastuvõtuaegade lisamine jutustamise ajale, ühe, kahe ja mitmesuunaliste narratiivse kommunikatsiooni mudelite visandamine. Vt Eskelinen 2002.

³ Tekstilise teenistuse kohta vt Chatman 1990: 10–11.

kasutades võiksime öelda, et tõlgendav kasutajafunktsioon domineerib uuriva üle.

Järjekord ja samaaegsus

Aruteludes hüperteksti-kirjanduse suhtelise uudsuse üle on paljud kommentaatorid ja uurijad liialt rõhutanud järjestuse olulisust. Selle tagajärjel on teisi ajalisi dimensioone kas valesti tõlgendatud või kahe silma vahele jäetud. Tavapäraselt tehakse esmane eristus mitmete potentsiaalsete hüpertekstisõlmede lugemise järjekorra ja lugeja poolt tegelikult valitu vahel. Väljapakutud terminid ei paku meile siinkohal huvi (näiteks nagu Liestøli lugu talletatuna, lugu täideviiduna, diskursus talletatuna ja diskursus täideviiduna⁴), kuna eesmärgiks pole selle eristuse järjekordne ümbernimetamine. Palju olulisem on täheldada, et need eristused ei vii meid kuigi kaugemale, kuna nad viitavad vaid ühele (ja ainult ühele) fundamentaalsele viisile, kuidas hüpertekstid tavalistest raamatutest erinevad. Aarsethi ja tema tüpoloogiat rakendades näeme, et nende kahe standardi poolt kasutatavad tavapärased meediaposisioonid erinevad vaid kolmes dimensioonis (juurdepääs, lingid ja kasutajafunktsioon), olles samas sarnased neljas (dünaamika, määratavus, perspektiiv ja ajaline liikuvus).

Samuti on oluline täheldada, et oma osade korrastatuse poolest jääb hüpertekstikirjandus kuskile köidetud raamatu fikseeritud korra ja köitmata lehekülgede juhusliku järjekorra vahele (viimast näitlikustavad sellised tööd nagu Marc Saporta "Composition No. 1"). Matemaatiliselt tähendab viimatinimetatud korrastatus võimalike järjestuste maksimaalset arvu. Kui aga arvestada tulemuseks oleva lugemiskogemusega, muutub võrdlus raskemaks (ja tasakaalukamaks). Kui me järjestame sada köitmata lehte ükskõik millises suvalises järjekorras, on siiski selge, et sajas lõik teksti tähistab lugemise lõppu, kuna sel hetkel me oleme tinglikult öeldes läbi lugenud kõik, mis lugeda on. Nii ei ole see 100-sõlmpunktilise hüpertekstikirjandusega, kus me peame lugemiseks liikuma edasi ja tagasi ja lugema (või vähemalt läbima) paljusid kohti sagedamini kui vaid üks või kaks korda. Niisiis, senikaua kuni lugeja rabeleb kogu teksti läbilugemise raamatuliku harjumuse käes, esitab hüpertekstikirjandus sellele tavale

⁴ Liestøl 1994.

märksa rohkem väljakutseid kui ükskõik milline suvaliste lehtede hunnik.

Enamiku hüperteksti-kirjanduse puhul on järjekord ainuke ajaline ja mõnikord ka ainuke narratoloogiline dimensioon, mille kasutamine on trükiparadigmast erinev. Sest senikaua kuni sisu või tähistajate arv ei muutu, ei esine muutusi kiiruses või sageduses. Väheste muudatustega kehtib see ka fokuseerituse ja distantsi puhul, nagu ka Genette'i hääle alamkategoriate puhul (isik, tasand ja jutustamise aeg). Kõige selle taustal tundub kogu haip ja kära muutuste ja komplikatsioonide üle vaid ühes dimensioonis nii õigustamatu kui ka üllatav. Veelgi üllatavam on, et haip, hädaldamine ja teadmatus jätkuvad ka käesoleval aastakümnel, nagu need kaks tsitaati Marie-Laure Ryanilt näitavad:

Mida ma pean tegema näiteks siis, kui ma lugemise käigus leian lõigu, mis kirjeldab tegelaskuju surma, ning hiljem lõigu, mis kirjeldab tema tegusid elavana? Kas ma pean otsustama üleloomuliku tõlgenduse kasuks, mille kohaselt tegelaskuju äratati surnuist üles? (Ryan 2001)

ja

Klassikalise hüperteksti puhul on võrk liiga tihedalt ühendatud, et autor suudaks lugeja liikumist pikemas ulatuses kontrollida. Peale ühte või kahte siiret algab juhuslikkus. Kuid juhuslikkus on narratiivi loogilise struktuuriga ühildamatu. Kuna autoril on võimatu ette näha koherentset narratiivset arengut iga liikumisraja jaoks, siis ei saa lekside avastamise järjekorda pidada narratiivset järjestust moodustavaks. (Ryan 2001⁵)

Paratamatult peame järelutama, et Ryani "loogiliste" kriteeriumide kohaselt on isegi mälestuspildid liiga keerulised ja tema arusaamaga narratiivsest koherentsist ühildamatud. Nagu juba märgitud, ei ole hüperteksti-jadad juhuslikud, ning jääb mõistatuseks, kas (staatiliste tekstilõikude) võimalike näitamisjärjekordade suur hulk oleks nõnda suureks väljakutseks, kui oldaks tuttavad 20. sajandi keskpaiga ja lõpupoole ilukirjanduse antinarratiivsete suundade ja postmodernistlike trikkidega.

Tagasivaates tundub, et palju segadust ja haipi oleks olnud välditav, kui see lühike ja lihtne lõik Genette'ilt oleks läbi loetud:

⁵ "Beyond myth and metaphor — the case of narrative in digital media". *Game Studies*, vol. 1, nr. 1 (2001). Kättesaadav aadressilt www.gamestudies.org/0101/ryan.

Narratiivi ajalise järjekorra uurimiseks tuleb võrrelda järjestust, milles sündmused või ajalised lõigud on narratiivses diskursuses korrastatud, järgnevusega, milles needsamad sündmused või ajalised lõigud esinevad loos endas, senikaua kuni lugu ise järjestusele eksplitsiitselt osutab või kui see on järel-datav mõnest kaudsest vihjest. Ilmselgelt pole selline taastamine alati võimalik, ning teatud äärmuslikel juhtudel muutub see kasutuks, nagu näiteks Robbe-Grillet' romaanide puhul, kus ajalisi osutusi on teadlikult saboteeritud. (Genette 1980: 35)

Esiteks on ilmselgelt tarvis katsuda taastada loos leiduvate sündmuste järgnevus. Teiseks võib see protsess olla rohkem või vähem keeruline ja seda võib raskendada akrooniliste järjestuste olemasolu. Robbe-Grillet'ga tuttavad hüpertekstide lugejad tõenäoliselt ei oota, et nad suudavad nii trüki- kui ka hüpertekstikirjanduse puhul alati loo sündmuste kronoloogilise järjekorra kokku panna. Huvitaval kombel ei ole hüperteksti müsteeriumitele pühendatud loendamatu õpetatud teoste hulgas mingit märki sellest, et hüperteksti-kirjandusel võiks tegelikult olla mitmeid erinevaid lugejaskondi, või siis vähemalt kaks: need, kes on karastatud eksperimentaalse kirjandusega ja need, kes on seotud aristotellike ootustega.

Kuna lugeja võib valida mitme raja vahel, on ühe aktualisatsiooni suhteline väärtus peaaegu olematu, kui seda võrrelda kõikide teiste võimalustega. Tavaliselt on kõikide radade ja kõikide ühenduste läbiproovimine sama võimatu kui Raymond Queneau 100 000 miljardi poemi (Queneau 1962) kõikide permutatsioonide läbilugemine. Mida on võimalik teha ja mida tavaliselt tehaksegi, on katsuda läbi lugeda kõik sõlmpunktid. Mõnikord on see väga keeruline või isegi võimatu, kuid mida lähemale jõutakse selleni, et kõik on läbi loetud, seda paremini mõistetakse ka jutustatud sündmuste ajalist järjestust. Trüki- ja hüpertekstiautorite hooleks jääb valida, milliseid ajalisi osutusi ja kaudseid vihjeid kasutada, ja kus ja kuidas. Selle vaatepunkti põhjal otsustades on narratiivse hüperteksti-kirjanduse mõju järjekorra kui olemasoleva narratoloogilise kategooria paikapidavusele küllalt minimaalne.

Siiski võib hüperteksti-kirjandusel olla suurem mõju selle kategooria kasulikkusele ning selle seismistele eristustele ja vastavatele kognitiivsele protsessidele või ülesannetele. Hüperteksti-kirjanduse lugemisel tekib peamine pinge tänu piiratud juurdepääsule ja uurivale kasutajafunktsioonile, ja seetõttu peaks iga lugemine keskenduma terviku ja osade vahelistele suhetele, ning mitte laskma end segadusse ajada tavalisest mittelineaarsusest. Osade omavahel kokkusidumise protsess tühistab tavaliselt eripärad, mis tekivad arvukatest võima-

likest läbi teksti liikumise trajektooridest ja nende aktualisatsioonide vahelduvast rütmist (või kiirusest) (rääkimata valitud radade suhtes tekkivatest anakrooniastest).

Trükikirjanduse puhul on loo arvukate sündmuste jutustamisel raske luua tõelist samaaegsust. Digitaalne kirjandus võib kergesti laenata kinost pärinevat jagatud ekraani konventsiooni ning minna isegi kaugemale, olukorrani, kus märkide jaded ilmuvad, kaovad ja taasilmuvad (ning isegi liiguvad) ekraanil nii üheaegselt kui ka järjekorras. Ilmselgelt on need praktikad või tehnikad iseloomulikud digitaalsetele luulele ja palju vähem või üldse mitte digitaalsetele narratiividele. Ometi ei takista miski kahe või mitme märgijada paigutamist ekraanile nõnda, et nad samaaegselt nii ilmuvad kui hakkavad kaduma, tuues sellega kitsikuses lugeja jaoks sisse ka võimaluse ja vajaduse samaaegseks (ja mitte ainult järjestikuseks) valikute tegemiseks. Kuna mittelineaarsus võib ilmneda ka ajas (Aarseth 1994: 61), peame olema valmis mõtestama ka selliseid digitaalseid tekste, mis sisaldavad üksteisele järgnevaid teineteist välistavaid faase (mitme püsiva ja samaaegselt kättesaadava osa asemel).

Sagedus

Sagedus puudutab suhteid “nii loo kui ka narratiivi kordusvõime” vahel (Genette 1980: 35). Nagu ka meie arutluses järjekorra üle, saab sageduse alamkategoriaid (iteratiivsed, ainukordsed ja korduvad narratiivid ning nende determinatsioonid, laiendused ja täpsustused) edukalt rakendada enamikul narratiivsetest hüpertekstidest. Kuna neil on staatiline dünaamika ja uuriv kasutajafunktsioon, siis nende tekst ei kao ega muutu. Kuigi on märgatavalt raskem läbi lugeda kõik “Afternooni” (Joyce 1990), “Victory Gardeni” (Moulthrop 1991) ja “The Patchwork Girli” (Jackson 1995) sõlmpunktid kui lugeda läbi kõik kohad peaaegu ükskõik millisest raamatust, on ikkagi võimalik see konventsionaalne “eesmärk”⁶ saavutada ja seeläbi lausungite ja sündmuste vahelised korduvusmustrid välja mõelda.

⁶ Ilmselgelt eeldab paljude, isegi enamiku narratoloogiliste kategooriate ja eristuste kasutatavus, et lõpuks on võimalik läbi lugeda kogu tekst ja ei midagi muud peale kogu teksti. Vastasel korral jäävad verifitseerimata lugeja hüpotees jutustuse ebausaldusväärsusest või intradiegeetiliste tasemete suhted (kui mainida vaid mõnda kogumit).

Kuna kübertekstiteooria jagab tekstid kahte kihti (tekstonid ja skriptonid), toob see esile võimaluse, et küsimus korduvusest muutub keerukamaks. Stuart Moulthropi "Reagan Library"⁷ premeerib järjekindlat lugejat taaskülalastatavatele sõlmpunktidele teksti lisamisega. Need sõlmed jõuavad oma täispikkuseni ja lõpliku sisuni alles neljandal lugemisel (on ka erandeid). Selline teostus loob tekstist mitmeid järjestikuseid versioone, tuues samal ajal esile uue viisi narratiivse kirjanduse loomiseks. Me mitte ainult ei liigu ega vali radasid staatilises labürintis, kus viimne kui üks osa ja sõlmpunkt jäävad igavesti samaks, vaid reageerime süsteemile, mis reageerib vastu, muutes oma osade sisu (ja tehes seda mitu korda). Teiste sõnadega on "Reagan Library" algstaadium erinev tema lõplikust ja permanentsest staadiumist.

Sellel on huvitavad tagajärjed sagedusele kui kategooriale, mis tuleks edaspidi ehk jagada kaheks erinevaks suhteks. Esimene asub tekstoosilise ja skriptoonilise kihi vahel ja määrab, millised teksti osad on permanentsed ja millised ajutised (sellised, mida korratakse vaid piiratud arv kordi). Teine ja traditsioonilisem asub skriptoonilise teksti ja selle poolt jutustatavate sündmuste vahel. "Reagan Librarys" ei korrata sõlmpunkti esimest kolme versiooni, kuna need ilmuvad vaid korra, misjärel nad asendatakse järgmise versiooniga, ning vaid viimane versioon käitub nagu traditsiooniline permanentne tekst, sulgedes nõnda esimese dimensiooni.⁸ Asjaolul, et "Reagan Library" sisaldab ajutisi osi (kuigi vaid sõlmpunktide sees), on lisaks seotusele (ja mitteseotusele) narratiiviteooriaga mitmeid huvitavaid tagajärgi. Üks neist on ajutiste faaside olek; "Reagan Librarys" on need tavaliselt lõpliku versiooni vähendatud variandid ja varasemate versioonide laiendatud variandid, mis teatud määral tasakaalustab võõrdumiseefekte (kuna sel moel ei kao tekstist tegelikult mitte midagi). Me saame niisiis mõneti paradoksaalselt öelda, et lähtudes traditsioonilisest vaatepunktist narratiivsele sagedusele, korrutab Moulthropi fiktsioon korduvust neljaga.⁹

⁷ Kättesaadav aadressilt <http://iat.ubalt.edu/moulthrop/hypertexts/rl/>.

⁸ Kuna "Reagan Library" on veebikirjandus, võib lugeja sellisest asjade korraldusest mööda hiilida, taassisenedes teksti mõnest muust kohast, ning nõnda sama tsüklit uuesti alustada.

⁹ Lisaks tuleb märkida, et "Reagan Library" tekstiliste lisanduste tagajärjed ei piirne vaid ühe narratoloogilise kategooriaga. Asjaolu, et üksteisele järgnevad versioonid annavad jutustatavatest sündmustest täielikuma pildi, mõjutab (aeglustab) narratiivi kiirust ning paratamatult raskendab ka arusaamist jutustatud sündmuste järjekorrast.

Kiirus ja kestus: teispool pseudo-aega

Iseenesest on erinevad jutustamise kiirused (stseen, kokkuvõte, paus, ellips ja venitused) hüpertexti-kirjanduses sama paikapidavad kui trükikirjanduses. Kuid problemaatiliseks muutub Genette'i arusaam kiiruse püsivusest (1980: 87), mis on nende kasutusväärtuse aluseks. Kuigi me võime teksti üksikute osade kiirust klassifitseerida sama kergesti kui varem (neid mõõtes, kasutades ruumi ja lõppkokkuvõttes tähistajate arvu), muudab mittelineaarsus lugemise rütmi vahelduvaks ühest lugemisest teise. Teisest küljest võivad kättesaadavaks muutuda keerukamad rütmid, kuna nüüd on võimalik erinevate märgijadade ilmumist täpselt ajastada. Dialoogid võivad seetõttu kulgeda päriselule lähedasemalt kui enne, koos pausidega ja oma sõnalistes väljendustes ja kommunikatsioonis erinevaid kiirusi kasutavate jutustajate ja tegelastega.

Genette (1988: 33–34) toob esile veel ühe kiiruse aspekti: narratiivse teksti kestuse kontrollitavus või mittekontrollitavus, mõõdetuna läbi selle lugemise aja (kestuse). Mõistagi ei saa seda trükiteksti puhul mõõta, kontrollida ega juhtida, kuid ükski neist piiranguist ei kehti digitaalses maailmas, mis sillutab teed teistsugustele piirangutele, millest kõige tüüpilisemad on need, mis piiravad lugeja võimalust teksti lugeda, või teksti kättesaadavust üldiselt. Näiteid sellistest võimalustest leidub Moulthropi “Hegirascope’is” (külastusaeg on piiratud 30 sekundiga iga sõlmpunkti kohta) ja William Gibsoni “Agrippas” (loetav vaid üks kord). Sääraste tekstide tõttu on vajalik üle minna kahelt traditsiooniliselt ajakihilt (narratiivi aeg ja loo-aeg) neljale kihile (kahte lisandust sisaldavale: lugemisaeg, mis arvestab lugeja lugemis- ja taaslugemisvõimalustele seatud piirangutega ning süsteemiaeg, mis tähistab teksti ja selle osade ja faaside ajalise jäävuse variatsioone). Oluline on mõista, et need lisakihid ei ole iseenesest narratiivid, kuigi neid võib rakendada narratiivsete (ja ka paljude teiste) eesmärkide teenistusse.

Lugemisaeg ja süsteemiaeg

Kübertekstilised parameetrid toovad ajalistesse raamidesse sisse mitmeid tegelikke ja potentsiaalseid muudatusi, mida lugejad peaksid tavaliselt igal juhul iseenesestmõistetavaks pidama. Tekstoonaliselt dünaamilised tekstid, kus nii tekstonite arv kui ka sisu muutub, näitavad, et erinevatel märgijadadel on erinevad kestused (ja ilmumise

ning eksisteerimise mustrid), ning seega sisaldab tekst nii vanemaid kui ka uuemaid osi, samuti ka ajutisi ja püsivaid osi (ja mõningatel juhtudel ainult ajutisi). Sealjuures avavad need dünaamilised tekstid ennast potentsiaalselt lõpmatutele lisandustele väljastpoolt. Mitte-determineeritud tekstid kahjustavad teksti funktsioneerimise stabiilsust, nagu ka lugeja võimalust taaslugeda teksti sellisena nagu see varem oli (mis lisab narratiivi sagedusse veel ühe parameetri, ülekande-funktsiooni (*traversal function*) stabiilsuse, ning üldisemalt korduvuse kui kirjanduse tagatise). Kontrollitud juurdepääsetavusega tekstid esitavad väljakutse harjumuspärasele tavale lugeda läbi kogu tekst, kuna põhimõtteliselt võib sellise “eesmärgi” saavutamise teha võimatuks (võib-olla peaksime lisama kontseptuaalse paari, täieliku ja piiratud ligipääsu, Aarsethi juhuslikule ja kontrollitud juurdepääsule, tähistamaks vaid osaliselt loetavate kõige kirjutajalikumate [*scriptible*, Barthes’i mõiste — *toim.*] tekstide võimalikkust). Ajaliselt liikuvad tekstid seavad omaenda tempo ning seeläbi kirjutavad osaliselt ette viisid, kuidas neid saab lugeda. Samuti võivad nad lugemisse sisse tuua mitmeid tõsiseid ajalisi piiranguid. Põhimõtteliselt ei takista miski tekstide lugemiseks vajalikku aega ulatumast üle mitme aastakümne või koguni eluea. Kontrollitud juurdepääsu ja ajalise liikuvuse kombineerimine võiks luua tekste, millel on kindlaksmääratud avanemis- ja sulgumisajad. Lugemise võimalik kestus või külastuste arv võivad kergesti olla piiratud. Samuti on lihtne koguda andmeid lugeja ajalise käitumise kohta, ning seejärel kavandada nende andmete põhjal mitmesuguseid tulemeid (kaasa arvatud tulemeid, mis mõjutavad teksti ümberkorraldusi tulevikus ja võimalusi seda uuesti lugeda).

Lühidalt öeldes on trükitud narratiivsetel tekstidel lõpmatu süsteemiaeg (nagu öeldakse, kestavad raamatud igavesti), lõpmatu lugemisaeg ja muutumatud seosed narratiivi aja ja loo-aja vahel. Nagu näidatud allpool Tabelis 1, on see vaid üks peamistest ajalistest asetustest vähemalt seitsme teise hulgas.

Tabel 1. Narratiivi aja peamised asetused digitaalses meedias.

<u>Parameeter</u>	<u>Võimalik väärtus</u>
Narratiivi aeg / loo-aeg	staatiline, dünaamiline
Lugemisaeg ¹⁰	piiramatu, piiratud
Süsteemiaeg	piiramatu, piiratud

Konventsioonid

Trükikirjanduse lugejad on paratamatult seotud eelduste ja oletustega, mis omaenda kontekstis tunduvad triviaalsetena, kuid mis teevad keerukaks ja lükkavad edasi digitaalse kirjanduse vastuvõtuks ja kasutamiseks sobilike ja arukate uute konventsioonide esilekerkimise. Neid eeldusi võib vaadelda kui rida epistemoloogilisi ja ontoloogilisi tagatise varasemast ajast tuttava lugemisprotsessi valiidsusele või kasutusväärtusele. Heuristiliselt kasutatuna aitab kübertekstiteooria meil näha neid tagatise ja veendumusi erijuhtumitena paljude teiste alternatiivide ja organiseerimispõhimõtete seas.

Muidugi mõjutavad uued kübertekstilised ja ergoodilised võimalused ka paljusid teisi kirjandusvorme, žanre ja laade (*mode*) peale proosanarratiivide. Sõltumata sellest, kuidas me kontseptuaalselt asetame McHale'i postmodernismi-sondeeringud (kas narratiivis või ilukirjanduses), võib kübertekstilisi dimensioone kergesti rakendada lugeja jaoks uute epistemoloogiliste ja ontoloogiliste probleemide tekitamiseks (seoses sellega, kuidas tekst funktsioneerib, võib funktsioneerida ja võidakse panna funktsioneerima) viisidel, mis kahjustavad, häirivad ja mängivad lugejate trükikirjandusest pärineva ootuste horisondiga (kuna tuuakse sisse varem tundmatud ja võimatud tekstilised käitumised lugejate jaoks, kellel pole veel olemas sobivaid konventsioone nende uute kogemuste tarbeks).

Sellisel üleminekuperioodil võiks võib-olla laenata mõningaid konventsioone teistest meediatest. Televisioon koos harjumusega kanaleid vahetada võiks pakkuda meile kasuliku analoogia, mis oleks mõnevõrra vähem eksitav kui tavapärasem analoogia — raamat. Televisioon ei ole ühekanaliline terviklus, vaid platvorm mitmete samaaegsete, üksteisest sõltumatute ülekannete vastuvõtuks. Eristust kanalite ja ülekannete vahel võib tõlkida rohkem kirjanduslikuks,

¹⁰ Lugemisaeg sõltub ilmselgetel põhjustel süsteemiajast. Kui tekst lakkab eksisteerimast, ei saa enam olla ka lugemisaega.

radikaliseerides või ajalikustades oulipolikku eristust objektide ja tehete vahel. Klassikalises oulipolikus mõttes (Bénabou 1986) on objektid sõnadest ja silpidest kuni lõikudeni lingvistilised ühikud ning peale selle teisendavad erinevad tehted kas teost ennast või algmaterjali teoseks. Selle tulemusena saaksime kirjandusteosed, mis sisaldavad mitmeid osi või järke kui objekte, mis käituvad vastavalt kasutajast sõltuvatele või sõltumatutele tehetele.

Muidugi on see kõik peaaegu utopistlik mõtlemine ja sellisena tõenäoliselt tulutu spekulatsioon. Suhteliselt lihtsad vahendid aja kõrgetasemeliseks digitaalseks manipuleerimiseks on nüüdseks olemas olnud juba mitu aastakümnet, kuid on väga vähe põhiosas narratiivseid tekste, mis on astunud samme siin visandatud suunas, kuigi sellised sammud viiksid kindlasti inimkäitumise ja eksistentsi ajaliste keerukustega arvestamiseks aina täielikumate ja paremate viiside avastamise ja leiutamiseni. Siin nagu ka mujal ei tulene peamised piirangud ja kitsendused mitte tehnoloogiast vaid, nagu näib, inimmõistuse püsikestvatest harjumustest.

Inglise keelest tõlkinud Silver Rattasepp

Kirjandus

- Aarseth, Espen 1994. Non-linearity and Literary Theory. — Landow, George P. (ed.), *Hyper/Text/Theory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 51–86.
- 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Bénabou, Marcel 1986. Rule and Constraint. — Warren J. Motte, Jr. (ed.), *OuLiPo — A Primer of Potential Literature*. Lincoln: The University of Nebraska Press, 40–47.
- Chatman, Seymour 1978. *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press
- 1990. *Coming to Terms*. Ithaca: Cornell University Press.
- Eskelinen, Markku 2002. *Kybertekstien narratologia*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Genette, Gérard 1980. *Narrative Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- 1988. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gibson, William 1992. *Agrippa: A Book of Dead*. New York: Kevin Begos.
- Jackson, Shelley 1995. *The Patchwork Girl*. Cambridge, Ma.: Eastgate Systems.
- Joyce, Michael 1990. *Afternoon, a story*. Cambridge: Eastgate systems.
- Liestøl, Gunnar 1994. Wittgenstein, Genette, and the Reader's Narrative of Hypertext. — Landow, George P. (ed.), *Hyper/Text/Theory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 87–120.

- McHale, Brian 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
— 1992. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.
Moulthrop, Stuart 1991. *Victory Garden*. Cambridge, Ma.: Eastgate Systems.
Queneau, Raymond 1962. *Cent Mille Milliard de Poèmes*. Gallimard: Paris.
Prince, Gerald 1982. *Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter.
Saporta, Marc 1962. *Composition No. 1*. Paris: Seuil.