

Acta Semiotica Estica V

Acta Semiotica Estica V

Tartu 2008

Koostajad ja toimetajad:
Elin Sütiste, Silvi Salupere

Kogumiku väljaandmist toetas Kultuurkapital

Keeletoimetaja:
Eva Lepik

Kaane kujundus:
Rauno Thomas Moss

Kaane foto:
Timo Maran

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

Autoriõigus Eesti Semiootika Selts 2008

Tartu Ülikooli Kirjastus
www.tyk.ee
Tellimus nr 329

SISUKORD

EESSÕNA	7
MARIA-KRISTIINA LOTMAN, MIHHAIL LOTMAN, REBEKKA LOTMAN	
Autometakirjeldus eesti luules I.....	11
ANTI RANDVIIR	
Ruumisemiootikast Tartu–Moskva kultuurisemiootikas. Semiootiline subjekt	35
ANU HAAMER	
Nimetamisest linnas: protsess ja selle tasandid.....	63
LINNAR PRIIMÄGI	
Veel kord mõistetest “kuulsus” ja “au” (kujutavkunsti ainese põhjal)	75
PRIIT PÕHJALA	
Loomulik keel kui primaarne modelleeriv süsteem. Ühe mõiste elulugu	83
BERK VAHER	
Eksootiline keha modernismis ja postmodernismis: Josephine Baker ja Grace Jones.....	97
LEENU NIGU	
Ihu märgid: tantsulava semiootika ja fenomenoloogia kohtumispaigana	126
VIIVIAN JÕEMETS	
Kehast ja ratsionaalsusest vokaalses keeleta väljenduses	146
KATRE VÄLI	
Mängud häälte ja piltidega Ernst Enno isikuloo põhjal	163

EVELIN BANHARD

Ants Oras ja eesti Shakespeare'i kultuur	181
--	-----

SILVER RATTASEPP

Kuidas (mitte) võrrelda loomi ja inimesi	195
--	-----

ESTER VÕSU

Kultuur kui draama II.....	207
----------------------------	-----

MÄRKAMISI

Vladimir V. Ivanov

Küsimused arutlemiseks teemal "Semiootika piirid".....	239
--	-----

Robert Godel

Genfi saussure'lik koolkond	243
-----------------------------------	-----

Albert Sechehaye, Charles Bally, Henri Frei

Märgi arbitraarsuse poolt	250
---------------------------------	-----

Elo Liiv

Ese-me kodu	254
-------------------	-----

KROONIKA 2007

Semiootikat õpetades.....	271
IX semiootika maailmakongress	272
Rahvusvaheline konverents "Dialog nüüdisaja semiootika ja humanitaarteaduste vahel"	275
Kuidas torudest Lotman kokku pandi.....	276
IX semiootika sügiskool.....	278
Semiootika hoovused meilt ja mujalt	280
Pärisnimed seovad tänapäeva kultuuri mütoloogilise teadmisega...	282
Semiootikaüliõpilastena São Paulos.....	284
Kaitstud magistri- ja doktoritööd	290

ABSTRACTS	295
------------------------	-----

Eessõna

Acta Semiotica Estica viies number on juba harjumuspäraselt mitmekesine nii teemade kui ka autorite poolest. Ühiste kaane vahel on nii alles oma esimese artikliga valmis saanud noorautorid kui juba tunnustatud “vanad tegijad”.

Kogumiku avab kolme autori ühistöö: **Maria-Kristiina, Mihhail ja Rebekka Lotman** lahkavad ja süstematiseerivad märgilisi mehhanisme eesti luules alates selle algusajast kuni tänapäevani välja, kusjuures erilise tähelepanu all on autometapoeetilisus (mida Roman Timentšikust lähtudes määratletakse kui nähtust, kus teksti “struktuuris peegeldub vahetult teksti temaatika, samas kui viimane sõnastab struktuuri omadusi”) eesti värsi graafikas. Rohkete näidetega pikitud uurimuse ainuke puudujääk on tõdemus, et teist osa tuleb veel aastajagu oodata — käsitletav materjal on niivõrd mahukas, et lihtsalt ei mahtunud ühte numbrisse ära.

Tartu–Moskva semiootikakoolkonna arengut tekstianalüüsist ruumiliste semiootiliste üksuste uurimiseni jälgib **Anti Randviir**, kelle transdistsiplinaarne käsitus uurib võimalusi ühendada Uexkülli ja Lotmani baasmõisted (kui Eesti semiootika alustalad) Tartu–Moskva koolkonna kultuuri- ja ruumikäsiteluga “semiootilise subjekti” kaudu. Näitena semiootilise subjekti kohta, mis ei eralda end “võõrsemiootilisest”, kaasatakse eestlaste kui rahvuse eneseidentifikatsiooni arengu sisutihe ja omanäoline kirjeldus.

Ruumisemiootikale on pühendatud ka **Anu Haameri** artikkel nimetamisprotsessist ja selle tasanditest linnaruumis, mida käsitletakse Henri Lefebvre’i sotsiaalse ruumiproduktiooni teooria (hõlmab kolme ruumiproduktiooni tasandit: tajutud, kujutletud ja elatud ruum) valguses. Igal neist tasanditest toimub kommunikatsioon erinevalt ja see mõjutab ka nendel tasanditel aset leidvat nimeloomet.

Tänuväärset tööd mõistete täpsustamisel, nende tähendusvälja piiritlemisel jätkavad Linnar Priimägi ja Priit Põhjala. **Linnar Priimäe** lühikese, kuid väga sisuka artikli keskmes on ammu diskussioon Juri Lotmani ja Aleksandr Zimini vahel mõistete “au” ja “kuulsus” üle. Autor toetab Lotmani väidet selle mõistepaari opositsioonilisusest kultuuris (Zimini arvates on tegu kinnisväljendiga “au ja kuulsus”, kus mõisted mitte ei vastandu, vaid on poeetilisteks

sünonüümideks) näidetega kujutavkunstist. **Priit Põhjala** jutustab meile aga Tartu–Moskva koolkonna ühe põhimõiste “primaarne modelleeriv süsteem” elulugu, kirjeldades selle teket ja tekkimise võimalikke ajendeid ning funktsioneerimist teaduslikus diskursuses kuni käesoleva ajani. Erilist tähelepanu pööratakse selle mõiste retseptsioonile lääne semiootikute töödes.

Kolm artiklit vaatlevad, igaüks omal moel, keha ja kehalisusega seonduvat. **Leenu Nigu** artikli peamine eesmärk on “vaadelda Tartu–Moskva koolkonna, iseäranis Juri Lotmani ideid ning panna need tantsima Merleau-Ponty ning tema järgijate mõtetega, kasutades seejuures Fine5 Tantsuteatri lavastust “Panus” (2005) teoreetiliste arutluste tantsulavana”. Just tantsukunst, mis “kõõlub ihulise ja sõnalise ühenduslülidel”, on autori arvates võimeline meile näitama, kuidas semiootiline ja fenomenoloogiline pilk sulanduvad teineteisesse ühtseks ruumiliseks “binokulaarseks nägemiseks”. **Berk Vaher** jätkab eksotitsismi kursil: seekord analüüsitakse “semiograafiliselt (elulugude märgilistele aspektidele keskendudes) modernismiajastu diiva Josephine Bakeri ja tema postmodernistliku analoogi Grace Jonesi kuvandeid, küsides, millist tähendust anda 20. sajandi mentaliteetide kujunemises kehale üldse ja eksootilisele kehale iseäranis; mil määral omistada intellektuaalse kaasaraäkimise võimet artistile, kelle peamiseks loomevahendiks — kui mitte lausa loominguks endaks — on eksootilisena tajutav keha”. Autor on läbi töötanud muljetavaldava hulga materjale ning maalib meile tõetruu ja lausa füüsiliselt tajutava pildi nende kahe naisterahva kehakeele eksootilistest ilmingutest ja peegeldustest. **Viivian Jõemets** käsitleb häälelise väljenduse problemaatikat läbi keha ja presentsuse prisma, väites, et kirjaoskuse poole liikudes on “inimene sajandite vältel teadlikult kaugenenu oma kehast ja häälest”, keskendudes eelkõige keelelise sõnumi sõnadega väljendatud sisule. Siiski on keha poolt teadlikult või ebateadlikult edastatavad sõnumid kommunikatsiooniaktis endiselt tajutavad ja olulised. Autor tutvustab holistliku protokeele (omane lapsele kuni kõne omandamiseni ja oletatavasti ka inimese eellasele kuni keele tekkeni) ehk “hmmmm”-teooriate seisukohti ja otsib 20. sajandi lõpu muusikast katseid sõna-eelsest protokeelest esteetilist väljendust luua.

Eelnevaga haakub kenasti **Katre Väli** uurimus mängudest häälte ja piltidega: uurimuse materjaliks on Madis Kõivu näidend Ernst Enno tavatust elu- ja maailmanägemisest (“Las olla pääle”). Artikkel püüab selgitada, mille poolest erinevad raadio- ja tavateatri interpreteeringud,

kummas tuleb paremini esile Enno müstiline maailmavaade ning kumb versioon on Kõivu näidendile olemuslikult lähedasem. Rõhutatakse, et vastupidiselt tavaarusaamale ei pruugi raadioteater tähendada pelgalt kõnelemist-kuulamist, vaid kuuldemängudes on palju tegevust ning mängulisi ruumilahendusi. Visuaalset informatsiooni ületähtsustavas maailmas aitab just raadiomeedium leida kontakti oma kujutlusvõime piiride ja piiritusega.

Osaliselt teatriga seenduval teemal jätkab ka **Evelin Banhard**, kes süüvib eesti šekspiriaana ajalukku. Shakespeare'i teoste tõlkimist on sageli nähtud olulise versta-postina rahvuskultuuride eneseteadvuse, samuti nende kirjanduslike ja keeleliste traditsioonide kujunemisel. Ants Oras on olnud üks esimesi ja peamisi Shakespeare'i vahendajaid eesti kultuuri, ning artiklis antaksegi ülevaade tema teadlikust tegevusest eesti keele ja kultuuri rikastamisel Shakespeare'i teoste tõlgete ja analüüsidega.

Silver Rattasepp jälgib neid ebaausaid võtteid, mille abil inimene püüab oma zoosemiootilist loomust ülendada end looduse krooniks kuulutades. Autor vaatleb mõningaid inimeste ja loomade võrdlemise viise, tuues esile nende kitsaskohad ja vastuolud. Tõdetakse, et "levinud viisid eristada inimesi loomadest põhinevad inimese mõttelisel väljatõstmisel bioloogilisest maailmast ja tema vastandamisel kõikidele teistele elusolenditele, ehk teisisõnu looduse ja kultuuri vahelisel dualistlikul vastandusel".

Kogumiku viimane artikkel on **Ester Võsult**, kes jätkab eelmises numbris alustatud teemaga "Kultuur kui draama", keskendudes kahe konkreetse draama-analoogia võrdlevale analüüsile. Vaatlusalusteks autoriteks on antropoloog Victor Turner ja sotsioloog Erving Goffman, kelle draama-analoogiad sündisid samal ajal teineteisest sõltumatult, saades olulisteks teetähisteks tõlgendavas antropoloogias ja sotsioloogias. Autor tõdeb, et kuigi Turneri draama-analoogia lähtub draamateksti klassikalisest struktuurist ja Goffmani oma pigem lavastuse/etenduse dramaturgilistest põhimõtetest, võib nende lähenemistes lisaks olulistele erinevustele leida ka märkimisväärsed haakumisi.

Rubriigis **Märkamisi** saab lugeja tutvuda **Vladimir Ivanovi**, Tartu–Moskva koolkonna ühe rajaja intrigeerivate mõtetega semiootika piiride ja võimaluste kohta. Veel leiame siit **Robert Godeli** ülevaate Genfi saussure'likust koolkonnast. Kirjutise üks lisaväärtusi on põhjalik bibliograafia, samuti autori tutvustus tõlkija Tiit Kuuskmäe sulest. Ülevaadet täiendab Genfi koolkonna liikmete

Albert Sechehaye, Charles Bally ja Henri Frei klassikaline artikkel “Märgi arbitraarsuse poolt”. Eelnevate märkamiste teoreetilist panust tasakaalustab **Elo Liiv**, kes annab omanäolise ülevaate eseme mitte-ainult-asjalikust olemisest ja tegemisest, võrreldes struktuure, mis tekivad meid ümbritsevate esemete paigutamisel seoses inimeste enda paiknemisega. Seejuures ei keskenduta “ese-me kodu” otsinguil ühele kindlale valdkonnale või ühele Eesti piirkonnale, vaid arutletakse heidegeriaanlikus vaimus eseme-meie-kodu suhte üle, püüdes leida ka tegelikult olemasolevaid seoseid.

Kroonika jagab traditsiooniliselt muljeid ja mälestusi sellest, mis semiootikute elus möödunud aasta jooksul tähelepanuväärset on juhtunud. Vaatluse all on 2007. aasta olulisemad sündmused, nagu seminar “Semiootikat õpetades”, IX semiootika sügiskool, rahvusvaheline konverents “Nimetamisest tekstis ja kultuuris” ja Soome–Eesti semiootikaõppurite ühisüritus. Tuletame meelde ka Juri Lotmani monumendi avamist Tartus ja ülemaailmset semiootikakongressi, mis 2007. aastal toimus Helsingis ja Imatras ning millest võttis osa märkimisväärne hulk eesti semiootikuid. Veel saab teada, millest räägiti paljulubava nimega (“Dialoog nüüdisaja semiootika ja humanitaarteaduste vahel”) konverentsil Moskvas ja kuidas käis semiootikatudengite käsi Brasiilias. Loomulikult on olemas ka loetelu 2007. aastal semiootika osakonnas kaitstud magistri- ja doktori-töödest, mis on seekord rõõmustavalt pikk.

Ja muidugi tahame ikka ja jälle rõhutada, et just autorid on need, kes annavad ajakirjale näo — suur tänu kõigile, kes meie väljaannet oma töödega austasid. Meie sügavaim lugupidamine ka retsensentidele, kes täie tõsidusega ja vastutustundlikult oma ülesande täitsid ning kelle märkused ja nõuanded olid igati abiks ja toeks nii autoritele kui ka toimetajatele.

Toimetajad

Autometakirjeldus eesti luules I¹

Maria-Kristiina Lotman, Mihhail Lotman, Rebekka Lotman

Artikli eesmärgiks on süstematiseerida märgilisi mehhanisme eesti kunstluules. Eraldi käsitlemist leiavad need vormid, mida Roman Timentšik nimetab autometakirjeldavateks (1975). Uurimisobjektiks on kogu eesti luule alates Kristjan Jaak Petersonist ja lõpetades tänapäevaste autoritega. Lausanalüüs on tehtud 19. sajandi lõpu – 20. sajandi alguse autorite põhjal, samuti 20. sajandi lõpust, pisteliselt on käsitletud ka 1930.–1960. aastate tekste. Artikli esimene osa käsitleb autometapoetilisust eesti värssi graafikas.

Märksõnad: värssõpetus, autometakirjeldus, eesti värss, semiootika, värsigraafika

0. Sissejuhatuseks

0.1. Värssteksti semiootilised mehhanismid on äratanud tähelepanu juba antiikajal. Sellekohaseid märkusi leiame Platonilt, Aristoteleselt jt. Need muutuvad süstemaatiliseks normatiivses meetrikas ning kuni 19. sajandi lõpuni võis lugeda, mida täpselt tähendab üks või teine värsivorm. Nii näiteks võis saksa ja vene õpikutest lugeda, et jamb on tõsine ja ülev, aga trohheus kergemeelne ja tantsuline. Seevastu eesti poetoloogias on kujunenud täiesti teistsugune arusaam. Nt Jaan Bergmannil loeme: “Trochäus on tõsine oma elus ja olus; auusal ja mõjusalt sammul astub ta oma teed. [...] Jambus on nagu tormaja sõjamees: ta rõhub mõjusalt tugeval sammul edasi” (Bergmann 1878: 38–39)².

Pool sajandit hiljem leiame sarnase seisukoha poeetikaõpikust: “Trohheuse värss oleks kui madalmaa jõe jook. Eeltaktiga varustatud trohheus ehk jamb annab nagu kose langemise” (Ainelo, Visnapuu 1932: 142).

Mõlemal juhul käsitletakse trohheust kui väärikat ja rahulikku, jambi aga kui tormavat värsimõõtu. Juba toodud näited osutavad

¹ Artikli kirjutamist toetas ETF (grant nr 6959).

² Militaarsed konnotatsioonid värsitehnikas on üldse levinud, vrd M. Lotman 2005.

käsitluse küsitavusele, eriti selle üldisuse taotlusele: trohheus kui üldine põhimõte ei saa korraga olla nii kergemeelne (nagu seda väidab vene normatiivne poeetika) kui ka tõsine. Parimal juhul peaksime eristama ühelt poolt saksa ja vene trohheust ning teiselt poolt eesti trohheust. Ent sellega tekib uus küsimus: kui sama meetrum annab erinevates keeltes nii erinevaid tulemusi, mis siis teeb värsi vastavalt “hüplevaks” või “rahulikuks”? Kas keel? Ilmselt mitte, kuna igas keeles on võimalusi väljendada nii hüplevust kui ka rahulikkust, kuid miskipärast jaotab normatiivne poeetika erinevates traditsioonides need eri värsimõõtude vahel erinevalt.

Veel olulisem on aga, et selline vormide interpretatsioon on täiesti meelevaldne. Nt ei õnnestu kõiki eesti trohheusi tõlgendada “tõsistena”, vrd Jakob Tamme “Võitlus põrgu vastu”:

Vahvad sellid, vägevad, / kurjas külvis kavalad, / tonni ümber kokku tõtke, /
vaimustuseks märga võtke! //

Tüütav alaline töö, / kui ei lusti ligi löö; / löö siis, pill, nüüd lustilugu, / pöörle,
tantsi, põrgusugu!

Siin on raske leida tõsist ja mõjusat sammumist. Sama käib ka Juhan Liivi “Aafrika meeste” kohta ja iseloomustab üldse suurt osa trohheustest:

Armas sõber Pimbo-Pambo, / saatsin sulle palmiviina. / Mõtles, mis mul
saatnud piina: / viina tõi sul ilus Odu — / tüdrukut ei tule kodu? / Kas sa viina
kätte saanud? //

Saanud, joonud, armas Kamba! / Ole terve — ah, vaat seda, / eksitus, näe,
ütlen sulle — / mõtlesin, et kõik on mulle: / viina mina ära jõin, / tüdruku siis
pääle sõin. / Tervitusi saadan sulle.

Ka jambilistes tekstides ei õnnestu enamasti avastada tormamist, vrd Anna Haava “Jäin rahule”:

Üks ingel ilmus öösi unes, / mul terveks tegi südame: / ta pani käe sinna pääle
/ ja ütles: “Jää nüüd rahule!” //

Jäin rahule — ja sellest rahust / sull’ tahtsin öelda, armuke — / kuid kõrgel
tornis löödi kella — / mind sängitati hauasse.

Niisugused määratlused on kahtlased juba seetõttu, et neis räägitakse jambist ja trohheusest üldiselt, kuid ei arvestata värsimõõdu pikkust. Nii mõjuvad nelja- ja viiejalgne trohheus ka eesti keeles erinevalt ja seonduvad erinevate teemadega. Sama kehtib ka jambi kohta.

Samuti pole selge, mis peaks värsimõõdu kas kergemeelseks või tõsiseks tegema. Need arusaamad ei tulene värsi empiirilisest analüüsist, vaid rändavad ühest käsitlusest teise.

Sellegipoolest on niisugused väited väga visad kaduma ning nende mittevastamine materjalile tekitab pigem imestust. Nii näiteks on vene värsitraditsioonis üldlevinud stereotüüp, et pikemad värsid on seotud tõsiduse ja traagilisusega, sellal kui lühikesed lustakuse ja kerglusega. Kui aga selgus, et suurel osal lühikestes mõõtudes kirjutatud luuletustel on hoopis traagiline temaatika, suhtuti sellesse peaaegu nagu paradoksi. Näiteks märkis isegi selline asjatundja nagu Vladislav Holševnikov oma vene värsikultuuri antoloogias ära, et Aleksander Poležajev on "Hukkuva ujuja laulus" (1832) kasutanud kahejalalist trohheust, ja kommenteeris: "Traditsiooniliselt kerge dimeetri muudab Poležajev traagiliseks" (Holševnikov 1983: 81), samas antoloogias on aga lühikesed värsimõõdud, mis on seotud traagilise semantikaga, kindlas ülekaalus lõbusate ja kerglaste üle. Seda võib võrrelda Vladimir Majakovski avaldusega, kes väitis, et "ta on millegipärast veendunud", et lühikesed värsimõõdud on seotud "lõbusate teemadega", sellal kui pikad "heroiliste ja ülevatega" (Majakovski 1959 [1926]: 102); tema enda loomingus prevaleerib aga lühikestes värsimõõtudes selgelt just heroiline temaatika.

0.2. Moodsas värsiteaduses formuleeritakse peamine värsisemantikaga seotud küsimus tavaliselt sellisena: kas värssteksti struktuuri ja semantika vaheline seos on orgaaniline (vrd nt Opitz 1624, Boileau 176 [1674], Lomonossov 1965, aga ka Stewart 1924 ning Taranovsky 1963) või konventsionaalne (vrd Gasparov 1973, 1976, 1979, 1982, 1983, 1999; Tarlinskaja 1986, 1993; Tarlinskaja, Oganessova 1985)? Vt lähemalt ka M.-K. Lotman 2001.

Probleem on aga selles, et nii teksti struktuur kui ka selle semantika on kompleksed moodustised. Poeetiline tekst on erinevates keeltes (selle sõna semiootilises mõttes) kodeeritud ütlus. Oma käsitluses piirdume kolme keelega: neist esimene on loomulik (antud juhul eesti) keel, teine on värsimõõt ja kolmas graafika³. Nad on luules omavahel tihedalt seotud, kuid nende semiootilised mehhanismid on täiesti erinevad. Loomuliku keele aluseks on see,

³ Siin ja edasi räägime ainult kirjalikest tekstidest. Suuliste tekstide puhul mängib graafikaga sarnast osa intonatsioon, kuid selle aluseks on täiesti teistsugused semiootilised mehhanismid.

mida võiks Peirce'i järgi nimetada sümboolsuseks, seevastu graafika on ennekõike ikonism. Värsimõõdu ja rütmi semantilise staatuse küsimus on komplitseeritum; sellest tuleb juttu allpool.

Need keeled ei ole värsis sõltumatud, vaid moodustavad süsteemi ning värsstekst on nende koosmõju tulemus. Verbaalne semantika moodustab ka värsstekstis sõnumi tähtsama osa. Tekst on pööratud oma graafikaga lugeja poole. Selle taga on loomulik keel, mis esineb tekstis graafiliste vahenditega kodeerituna. Värsimõõt omakorda on kodeeritud loomuliku keele vahenditega (meetrilised positsioonid teostuvad eri tüüpi silpides vms; tavaliselt on meetriline informatsioon kodeeritud keeleprosoodia tasandil). Samas on meetriline informatsioon osaliselt kodeeritud graafiliste vahenditega, seda tavaliselt värsirea ja tihti stroofi tasandil. Väga harva tuleb ette, et meetrilised positsioonid on esitatud vahetult, mitte manifesteerituna loomulikus keeles. Nt lõpeb Heiti Talviku autometakirjeldava pealkirjaga teose "Poeemisugemeid" esimene osa nii:

Pimedus kiunus ning käristet katte
narmastest kargasid säravad täägid
rabama mägedel rebenend juuri,
nõeluma jõudude röökivan möllun
kosena kohevaid, kärisend tuuli
lämbuvaid ringmängu huugavan keerun,

—○○—○○—○○—○

—○○—○○—○○—○

—○○—○○—○○—○

—○○—○○—○○—○

Purunes mägede kaljune aine,
auras ning podises orgude neelun.
Taevaste viha all laastavaid lained
tuikusid jõudude metsikun keerun.

Analoogilise ülesehituse leiame teose teise osa lõpust.

Traditsioonilise värsigraafika sõnum ongi ennekõike see, et tegu on luuletekstiga, vabavärsis on see koguni tähtsaim värsilisuse märk. See, mida nimetame "traditsiooniliseks" värsigraafikaks, on üsna mitmekesine ja rikkalik nähtus, üht standardit siin ei ole. Homomeetriliste tekstide vasak äär moodustab tavaliselt vertikaalse sirge, samas kui heteromeetrilistel võib värsipikkus korreleeruda graafilise positsiooniga, vrd nt elegilist distihhoni. Vahel on koguni nii, et mida lühem värs, seda rohkem on ta paremale nihutatud. Tavaliselt korreleerub graafika mitte üksnes värsimõõduga, vaid ka riimiga, vrd Henrik Visnapuu "Kõnelus käsist":

Issand, ma ei mõista üldse, miks sa oled annud
inimeste lastel käed.
Et see õnnetuseks, et see hukatuseks,
Issand, seda kas sa näed?

või Felix Kotta “Vägev siil”:

Kihv Elevandil valutama hakkas
ja hirmsas valus
loom tiigrit palus,
et see ta kihva välja kaksaks.

0.3. Üheks oluliseks teemaks kunstis on kunst ise. Erinevatel ajastutel ja kultuurides käsitletakse seda temaatikat erinevalt. Kui klassitsistliku kunsti jaoks oli oluline orienteeruda Horatiuse “Ars Poetica” (vrd ennekõike Boileau “L’Ars Poétique”), luulekunstile pühendatud värss-traktaadile, siis romantiline ja modernistlik kunst arendab välja vormi, mida nimetatakse Roman Timentšiku järgi autometapoeetiliseks (1975). Tegemist on kahe põhimõtteliselt erineva semioosimehhanismiga: esimesel juhul käsitleb tekst luulega seotud problemaatikat kirjeldava ettekirjutuse vormis ning teksti enda värsivorm on ennekõike seotud teksti staatuse tõstmisega, samas kui analoogilised traktaadid võisid ilmuda ka proosas (vrd kas või Martin Opitzi “Buch von der deutschen Poeterey”)⁴; teisel juhul tekib n-ö semiootiline lühis struktuuri ja selle tähenduse vahel — struktuuris peegeldub vahetult teksti temaatika, samas kui viimane sõnastab struktuuri omadusi. Just seda laadi nähtusi püüame järgnevalt süstematiseerida.

0.4. Verbaalne semantika moodustab ka värssstekstis sõnumi tähtsama osa. Autometapoeetilise efekt tekib siis, kui verbaalne sõnum peegeldub teksti meetrilises ja/või graafilises struktuuris.

Tuleb vahet teha kahel erijuhul. Esimesel juhul kirjeldab verbaalne sõnum seda (värsi)vormi, milles antud luuletekst on kirjutatud, nt jambiline tekst, mille teemaks on jamb, sonett sonetist jne. Teisel juhul aga kajastub mingi teema või kujund teksti struktuuris, nt kui jutt on murdumisest, hüppest, suurenemisest, vähenemisest jne. Juba antiikajal sai kuulsaks rida Vergiliuse värssse, mille rütm oli kooskõlas sisuga. Nii andvat viis järjestikulist daktülit edasi hobuste kappamist

⁴ Nt vene klassitsismis vastasid Vassili Trediakovski ja Mihhailo Lomonossov Antiohh Kantemiri värss-traktaadile proosas.

(“Aeneis” 8.596): *quadripedante putrem sonitu quatit ungula campum*.⁵

Ning vastupidi, spondeiline rütm võivat edasi anda aeglast liikumist, aga ka vaevalist ja rasket tegevust, vrd “Aeneis” 8.452, kus kükloobid sepistavad Aeneasele võimsat kilpi: *illi inter sese multa vi brachia tollunt*.⁶

Vrd järgmist limerikku⁷:

Minu naaber on literaat Tõnu,
tema värssides on palju sõnu.

Talle ütlesin: kuule,
see on ikkagi luule!

Tema aga vastas: olgu pealegi, aga veidike pikemas viimases reas on ka oma mõnu.

Vrd ka Ene Mihkelsoni “Mere ees” algust:

Mere ees seisis vikatiga mees
ja niitis liiva
vaatasin teraselt Jah liiva nii-
tis mees.

Selle näite põhimõte on sama, mis ülaltoodud limerikus, ehkki ta sisu on vastupidine: esimeses seondub pikk värsirida värsirea pikkuse motiiviga, teises aga pooleks “niidetud” värss niitmise teemaga.

⁵ Ants Orase tõlkes: “kiirete kapjade plaks rabas murduvat mulda”. Oras on õnnestunud edasi andnud nii originaali onomatopoeetika kui ka autometakirjeldava rütm.

⁶ Ants Orase tõlge mitte üksnes ei anna edasi originaali rütmilist ikonismi, vaid võimendab seda (originaalis puuduva) siirde abil:

jõuliselt kerkimas käed kõik võrdses taktis ja taktis
laskumas <...>

Laskumist väljendav sõna on ise autometapoeetiliselt “laskunud” järgmisesse ritta.

⁷ Limerik (*limerick*) on kindla amfibrahhilise või anapestilise struktuuriga värsivorm (Am33223 või An33223, riimid: aabba), eriti populaarne anglo-ameerika kultuuris. Vrd limerikku Maalehest: “See meediaveis vana Õõda, / vist ongi too Vargamäe Krõõda / hull lehm, kes, veel rammus, / jäi ahtraks ja ammus: “Minu piima te enam ei mõõda!”” (A. Raats).

1. Teksti graafiline struktuur

Meie eesmärgiks ei ole kirjeldada ja süstematiseerida värsigraafika vorme ja nende tähendusi, graafika muutub meie aineks vaid siis, kui tal on iseseisev sõnum.

1.1. Peegelsümmeetria

Värssteksti struktuuris domineerib translatsiooniline sümmeetria: identselt korduvad üksused (värsijalad, dipoodid, värsiread, stroofid) moodustavad sümmeetrilise jada. Traditsiooniline graafika toetab sellist struktuuri. Kui aga luuleread korrastatakse peegelsümmeetriliselt, tekib kahe eriliigilise sümmeetria vahel dissoneeruv efekt. Autometapoeetilisusest võime rääkida siis, kui meetrikast lahku lõõnud graafika hakkab resoneerima verbaalse semantikaga. Kui graafika vastab verbaalsele sõnumile, nimetame seda graafiliseks ikonismiks, kui aga satub sellega vastuollu, nimetame seda antiikonismiks.

Kristiina Ehina kogumikus “Kaitseala” on luuletused läbivalt peegelsümmeetrilise kujundusega. Eriti selgelt avaldub sellise kujunduse ikooniline efekt järgmises luuletuses, mille keskmes asuvad riskordused rõhutavad peegelsümmeetriat veelgi:

tuhat põlvkonda sigijaid ja sigitajaid
kindakudujaid ja kübarakandjaid

noored norskavad heintel ja vanad võtavad viimast
oma elu viimaselt peolt
mina ei ole neist kumbki
hiilin öösse
ronin kiigele
üles alla alla üles
surm sünd sünd surm
üles alla alla üles
rõõm mure mure rõõm
alla – õõnes õnnetunne kõhus
enne suurt tõusu
üles – kaalutaolek enne kuldaega
enne küpset kukkumist
jälle vanaks
uesti nooreks saamist

Vrd ka ühte stroofi Tõnu Trubetsky trohheilisest luuletusest “Anarhia”:

Puhkeb koit ja
Kustub eha
Sina midagi ei pea
Siis sa oskad vahet teha
Mis on halb ja
Mis on hea

Siin on selged antiikoonilisuse märgid: temaatika on vastuolus range meetrilise ja graafilise korrastusega. Vastukaaluks vt Paul-Eerik Rummo “Ebasümmeetria ülistust”.

1.2. Trepp

1.2.1. Eesti luulesse ilmusid trepistatud värsid tõenäoliselt Vladimir Majakovski mõjul. Seega on tegu kõigepealt sümboolse märgimehhanismiga: graafiline struktuur viitab kindlale traditsioonile, kujutades endast omamoodi tsitaati graafilisel tasandil. Tavaliselt ei piirdu asi graafikaga: sellega kaasnevad kindlad semantilised, koguni ideoloogilised motiivid. Ühena esimestest võttis selle kasutusele Henrik Visnapuu, kelle puhul seos Majakovskiga pole nii selge, erinevalt näiteks Johannes Vares-Barbarusest, Johannes Semperist, Felix Kottast, Rudolf Rimmelist, Uno Lahest, Arvi Siiast jt, kellel need sildistavad ka luuletaja ideoloogilist orientatsiooni. Vrd Johannes Semperi “Veerand sajandit”:

Pulstund ja näljas,
luusivad väljas
 röövloomade tohutud karjad,
 et vägisi endale võtta
 Oktoobri salvede nisu.

Samas on trepil kui märgil tihti ka ikooniline komponent. Jaan Krossi luules on see võte enamasti semantiliselt motiveeritud, olles sageli seotud liikumise (veeremise, voolamise, lendamise, langemise) motiiviga. Liikumismotiivi graafiline eristumine muust tekstist läheneb juba autometakirjeldusele. Vrd nt Jaan Kross “Saatja”:

homsesse
 sõitvate
 ratsude
 korskamist.

Trepi ikooniline tähendus võib lisaks liikumisele olla seotud ka teiste motiividega. Nt Jaan Krossi “Õunas” leiame terve rea selliseid konnotatsioone. Esiteks kajastub ruumi kõveruse kujund ikooniliselt värsirea kõveruses:

Siis saabus Einstein.
Relatiivsuslaevas
ruumi kõverust
möödma
reisiti...

Edasi aga peegeldab trepp liikumise erinevust:

ja selgus, et täht-õunad
langevad taevas
maapealsest
terake
teisiti.

Kui maapealsed (Newtoni) õunad kukuvad vertikaalselt ja luuletuse esimese stroofi graafika on tulp, siis kosmiliste (Einsteini) täht-õunade langemistrajektor on “terake teine”. Selles luuletuses on semantiliselt motiveeritud mitte üksnes trepp, vaid ka sellest loobumine. Kui luuletuse pikemad read on enamasti esitatud tulba või trepina, siis katkendi viimane värs kooskõlas sisuga (langemist pole) moodustab graafilise terviku:

Üks õun
kord sünnitas hiigla-idee
ega langenud sealjuures viit jardigi!!!!...

Vrd ka nt Aare Pilve “Mida saab teha”, milles trepistatud värs illustreerib nõlva, Johannes Semperi “Täna teid mõistan”, Aino Perviku “Sest minu juurde tulevad...”, Lehte Hainsalu “Mooni” ja François Serpenti “Vaskratsanikku”, milles trepid toetavad laskumise, rippumise, vajumise ja langemise motiive — Serpenti lisab vähenev kiri ka perspektiiviefekti. Samas vt ka Indrek Hirve “Lear kanarbiku-nõmmel”, milles on trepistatud põlvililaskumise motiiv.

1.2.2. Trepp võib olla ikooniliselt seotud trepiteemaga (vrd Johannes Barbaruse “Tulipunkt”, Arvi Siia “Tütarlaps ööst”, Andres Aule “Kutsu mind kurvalt”) ja koguni trepi kui luulekujundusliku võtte motiiviga, vrd nt “Majakovskist ja neist teistest”, milles Jaan Kross ironiseerib Majakovski jälgendajate üle:

Seisis
nii kui Niagaara ees
hunnikus
ammuli sui
kamp
vastseid poetastreid –
kuni üks kisendas:
“Teate,
ta sunniku
saladus seisabki
ainult
neis astmeis!”

Hakkasid siis
oma ridade
rabamaad
sonkima nii, et see
lirtsus ja matsus!
Trepid tõepoolest said
jal
u
str
a
ba
vad!

koivad võis murda,
kes käia neil katsus!
Noh, aga vesi?
Pea seegi neil mulises
treppväsirennides
mulle pritsides!

Trepp ei viita siin niivõrd Majakovski enda loomingule, kuivõrd parodeerivalt tema epigoonidele, samas trepi “jalustrabav” kuju on ikooniline märk Majakovski graafiliste põhimõtete hüpertrofeeritusest.

1.2.3. Teksti trepikujuline graafika võib olla vastuolus selle sisuga, sellisel juhul toimib trepp antiikoonina. Sellist vastuolu võib märgata nt juba käsitletud Jaan Krossi “Õunas”:

Aga
elu
mõõdutu
tõusutee.

Teksti langev kuju kontrasteerub “tõusutee” kujundiga. Vrd ka Artur Alliksaare tsükli “Seitse etüüdi” viimase (7.) osa lõppu:

Kalla mu ripsmeisse valgust
pärlaina rippuma.
Iga mu rakk tulvab algust.
Pean,
 pean
 tippu
 ma
 kippuma!

Tippu kippumine on graafiliselt esitatud langevas värsis. Vrd sama mehhanismi Indrek Hirvel luuletuses “Kui tuul mu huultel”, Artur Alliksaarel “Eelärkamine”, Arvi Siial “Eilne fantaasia” ning Avo Üprusel “Tsiteerides klassikuid”.

1.2.4. Trepivariandina tuleb ära märkida n-ö tagurpidi trepp, mis kaldub mitte vasakult paremale, vaid paremalt vasakule. Sellise “vastukarva” trepi semantiline efekt rajaneb dissonantsil: nõnda liikuda (nii ajas kui ka ruumis) ei saa. Nt kasutab seda võtet Artur Alliksaar, kellel ka graafika on eesti luules pingestatumaid, vrd “Kes kompab kuud, peab ahnelt aevastama” 2. osa lõppu:

Bilanss: Nädalas on seitse päeva.
Kui palju nädalaid on igavikus?

Võimatu nihe ajast igavikku väljendub “teispoolses” trepis.

1.2.5. Paremale kalduval trepil võib olla ka teine tähendus, eriti kui ta on kombineeritud tavalisega. Ülar Ploomi luuletuses “Harlekviiini surm” väljendab graafika autometapoeetiliselt erinevaid kujundeid. Vrd selle lõppu:

jättes sirged selja taha,
liigub ta veel küllitsi,
sika-
 saka-
 jäljed
maha
 jätab
 endast
 lülitsi
-
-
-

Katkendi kaks esimest rida liiguvad “sirgelt” ja “külitsi”; neile järgneb sakiline tekst. Viimane rida koosneb laguneva Harlekiini sidekriipsudena esitatud lülidest ning järsu vaikiva trepina tähistab ta surma.

1.2.6. Esimene eestikeelne hüpertekstuaalne luuletus kannab samuti nime “Trepp” (Hasso Krull, <http://www.eki.ee/kodud/krull/>). Teksti ikoonilisus avaneb kolmel tasandil. Esiteks hüpertekstid ise, mis ikooniliselt illustreerivadki luuletuse peateemat, treppi — luuletuses on võimalik teatud sõnadele klikkides liikuda “järgmisele korrusele” ehk järgmisse stroofi. Teiseks kasutatakse tekstis erinevaid värve, seejuures sõna ‘punane’ on punane jne. Ning kolmandaks on viimases, silmadest kõnelevas stroofis (“silmad on jäänud ilma loheta / nad pole nüüd ei lahti / ega kinni / vaata / kuidas nad lahenevad: //”) viimane värsi hüpertekstis ikoon ehk pilt sõna otseses mõttes — pilt silmadest.

1.3. Figuratiivne luule

1.3.1. Figuratiivseks nimetatakse värssteksti, mille graafiline struktuur moodustab iseseisva ja oma loomult ikoonilise sõnumi. Risti-, vaasi-, kolmnurgakujulisi jne tekste teame juba antiikajast. Tuleb eristada kahte tüüpi: esimese puhul on graafiline struktuur puhtdekoratiivne, moodustades lihtsalt pildi, mis pole teksti verbaalse sõnumiga seotud. Nt on Valeri Brjusovi luuletus “Kolmnurk” tõepoolest kolmnurkajuline, kuid selle sisus pole midagi, mis võiks antud graafilise vormiga seostuda. Teise puhul aga illustreerib pilt verbaalset sõnumit või vastupidi. Nt Baude Cordier ütleb oma südamekujulises armastuslaulus, et kingib armastatule oma südame.



Süda figureerib siin kujundina mitmel tasandil: südamekujuline tekst ise on kingitus, mis räägib sellest, kuidas autor kingib oma südame, autori nimi aga sisaldab anagrammatiliselt südant (*cor, cordis*).

Kui ikooniline visuaalne märk kajastab sümboolset verbaalset sõnumit, tekib omamoodi lühiseefekt. Lühis seisneb selles, et tegu pole kahe tekstiga, vaid ühe ja samaga, milles on kaks resoneerivat sõnumit. Need sõnumid pole tasakaalus: verbaalne on primaarne, graafika aga sekundaarne. Eesti luules on sellist võtet kasutatud küllaltki palju: ette tuleb nii lihtsamaid graafilisi variatsioone kui ka keerulisemaid kompositsioone.

1.3.2. Jaan Krossi luuletuses “Kuradi sild” moodustuvad stroofide vasakpoolsed ääred poolkuukujuliselt, toetades luuletuses esinevaid erinevaid motive: kuu, sarviline kurat, mulksuv vesi, sild:

Kuu hõbekõverik on sarvega

jäänd kinni harali pagoodides.

Jõel sõidab kurat musta parvega

vett sirge sabarooga loodides

ja vahib, turris turja tulikarv,

verdnõretavat koonu noolides:

kaht prisket mandariini kuliparv

viib üle silla kandetoolides.

Üks tukub, kollakas, kolp hiline,

peas patsi toolitõukeist õõtsudes,

kui teine hüüab: “Kas ei ligine

säält kurat, leeke lõustast lõõtsudes?!”

Ent kurat pilliroogu losutab

ning, rõnga sisse lüües sabale,

näol edev-alandlikult osutab

käe süllalaiusele labale:

et iidset tava mööda silla-taks,

jõest üle saamaks terve nahaga,

ta panetunud pihku pillataks

heast kullast kõlahtava rahaga.

Näost mandariinid teevad õliseks

ja kullakorvidele viitavad:

“Siin... võta!” Ning jää sõbraks põliseks!”

Tont kummardab. Kõik kolm hi-hiitavad...

Ning hoobid piitsaga ja piitsata
 taas kandjatele selga saavad,
 kui äkki – ükski neist ei iitsata –
 kesk silda sirgu nad end ajavad!
 Pead sinisesse vingu mähkides
 tont silmad ümmarguseks rummutab –
 kui tümisevast vihast ähkides,
 salk kandetoolid jõkke kummutab!

Veel mulksub vesi sillataladel! –
 kui ju ka kuradi nad tabavad!
 Las olla täna pidu kaladel!
 Raudrusikad ta turja rabavad!
 Särk seljast! Pähe talle kotina!
 Siis leiavad nad jões rooharviku
 ja priiksatava vesirodina
 peadpidi mutta taovad sarviku!

Vrd ka Ilmar Laabani “Kuud”, milles on viimase stroofi vasak äär kuusirbikujuline (kuukumerusele vihjab ka kolme esimese stroofi paigutus), ning vasakpoolse ääre ja motiivistiku seotust Aare Pilve luuletuses “Pole asigi”.

1.3.3. Ivar Grünthali luuletuse “Duncan” alguses on terav ja tõmp esitatud ikooniliselt:

vahe
 on valul
 tera alul
 ja tõmp ots.

Sellised kolmnurgad on üks vanemaid ja levinumaid kujundluule vorme. Juba antiikajal oli populaarne nn ropalvärss (kr *ρόπαλον* – malakas, nuut), milles iga järgmine värss (või sõna) oli silbi võrra pikem kui eelmine, vrd ropalvärssi Ilmar Laabanil:

Uks lukku
 luugid ette
 kell seinalt maha
 õun vaagnal päikeseks
 sinine taevast lakke.

Levinud on ka vastupidine vorm: iga järgnev rida on silbi võrra lühem. Arvatavasti kuulsaim antiikaegne näide on Theokritose “Süürinks”, graafiliselt mõjub sellisena ka Ilmar Laabani autometa-poeetiline “Uueaasta öö” algus (ehkki kaks viimast rida on mõlemad kahesilbilised, on viimane visuaalselt lühem):

Ööpäike peaks
tungib nael
lauldes
läbi.

Ikooniliselt kujutab luuletuse algus endast naela: autometakirjeldus aitab ka õigesti tõlgendada lause süntaksit — lugejale antakse märku, et ‘peaks’ on nimisõna, aga mitte verb, veel enne seda, kui ta jõuab lause õige öeldiseni.

1.3.4. Isegi semantiliselt ambivalentse teksti puhul võivad ikoonilised märgid autometapoeetilises kasutuses esile tuua ühe kindla teema. Jaan Krossi luuletus “Katused” kõneleb lindudest, katustest otseselt juttu pole. Katused on esitatud ennekõike visuaalselt, kuid ka tropoloogiliselt: roo-, plekk-, laastu- ja kivilinnud on metonüümial rajanevad katusemetafoorid. Metafoori kinnitab ikooniliselt ka see, et need kujundid on graafiliselt korrastatud katustekujuliseks siksakiks.

[illegible]

THIVAD HOOLEGA KAHHEL POOL LOSAKIL

vihmamustad põuapleekinud külmakügevel tuiskude tuhina

viherikkude viha

kõuede kõma all

LENDU LENDU LENDU

puupesadelt kivipesadelt

rootübade plekktübade laastutübade kivitübade

mühisedes

käopajakantsakaid

puupesadel kivipesadel

munade kohal poegade kohal

Puupesades kivipesades

lepalinnupoegade seas pääsukesepoegade seas

kisakõrid noosinõudjad teistetõukajad käopojakäntsakad

Vt ka eespool toodud Ülar Ploomi “Harlekviini surma”, Ellen Niidu linnukujulisi “Linde”, Villem Ridala “Külvi”⁸, milles ovaalsed stroofid assotsieeruvad viljateradega, Aare Pilve “Heelikseid” ning Arvi Siia “Häält”, milles keskmise stroofi graafiline paigutus seondub lennuki pikeerimisega.

1.3.5. Graafiline paigutus võib illustreerida ka kaost, segadust, purunemist, vrd nt Arvi Siia “Naer”:

Kes märkab seda enne, kui see juhtub?

...Veel kummid kiunusid, siis röögatas metall:

kaks "Oldsmobile'i" uperkuuti kuhjus,

ja plahvatas ee r kui e
s a m a
k g a
ä n!

ja paiskus pimestavalt põlema bensiin,
ja musta pilvena suits paiskus taeva.[...]

ning Vahur Afanasjevi “Suurim zen on kutsa”:

linnas kus võtame viina

katusekambrite rägas

p ä
i k
e s
e

killud hälbivad kukult.

Samas võib tähtede juhuslik paigutus seonduda hoopis kaootilise langemisega, vt nt Paul-Eerik Rummo “Vihma maitsest”.

1.3.6. Doris Kareva luuletuses “Kui palve...” on ikoonilisus väljendunud mitmeti: graafika illustreerib nii sümmeetriaideed kui ka luuletuse sisu. Graafiline lahendus mitte üksnes ei toeta siin sisu, vaid

⁸ Villem Ridala oli arvatavasti esimene, kes kasutas eesti värsis figuratiivse luule põhimõtteid. Huvitav on märkida, et tema “Külv” ilmus veel enne seda, kui 1918. aastal avaldati eraldi kogumikuna Guillaume Apollinaire’i “Kalligrammid”. Ridala puhul ei saa ka välistada antiikmõjutusi.

ka loob seda: surma ja sünni sümmeetriline suhe väljendub üksnes läbi graafika.

Kui palve püsib puhas leht su ees,
ent pliiats paneb vastu pimesi.
Mis on, ei ilmuta end sõnades.

Näol pole nimesid

Ta vaatab sinu pääle sügavalt
ja kõrgelt. Veider, tõeline ja kurb,
peaaegu hirmutav harmoonia –

s

ü

n

d

sellega sümmeetriline

s

u

r

m

Vrd samasugust graafikat Arvi Siia luuletuses $\vdash$, milles kabeliaia kolm risti on ka ikooniliselt luuletusse toodud.

1.3.7. Arvi Siia “Dispetšeris” on ikooniliselt kujutatud dispetšeri armatuurlauda. Armatuurlaul on dispetšeri elu kokku võetud sümmeetrilise joonisena; joonise kuju assotsieerub korraga nii skaala kui ka osutiga: sümmeetrilist asümmeetriat rõhutavad omakorda palindroomid “tema amet” ja “ööTöö” (osuti), sellal kui “tabularasaabakadabrra” kehastab skaalat, pilt kokku aga nurgalaua taga istuvat dispetšerit. Sümmeetriat võimendab ka palindroomie raamiv riimikias, milles on vastasasetuses elu ja surm, nii nagu juba toodud Kristiina Ehina ja Doris Kareva luulenäidetes.

DISPETŠER ISTUB SELJAGA

Ta ees on armatuurlaud nagu
mingi üheainsa mõõteriista skaala:

```

      a
    a  b
  s      a
    a      k
    r      a
    a      d
  l      a a      a
    u      m m      b
    b      e      e      r
    a      t      õõTõõ      t      r
t      sünd      surm      a
      nurm      künd
  
```

Sellel liikus mingi osuti nagu
kaardikepi vari.

1.3.8. Arne Merilai luulekogus “Merlini aare” (pealkiri on ühtlasi autori anagramm) leidub mitu figuurilist pühendluuletust, mille kuju etümologiseerib adressaadi nime, kuid on täidetud sama nime anagrammatiliste sõnamängudega. Vrd nt “Lea Tooming”, mille kuju on puu (ilmselt toomingas) ja “Rein Kuresoo”, mis kujutab soo kohal lendavat kurge. Toome näiteks Andres Lilla anagrammi: luuletus kujutab lille (liiliat); tekstis representeeritud pärisnimi figureerib samas ka üldnimena, mis omakorda on visuaalselt esitatud sama teksti kujuga.

Dar
 es Sa,
 Nr N'illal lillander, Sa,
 Sal laser Lalla- randilell,
 Nr Dalile – landil... Sa, Indres lillar,
 sada Lundes- „Indlal” Indra (Indre andes Sellal
 Illet – ralli! laser? Lell, Lallas), lilla Nardi
 Dallase Rall- „Irdlal” Allan arind endas... sael-
 nr-il? sendila – lasen... serdil – sellal rr... landril
 Nirel rallin Lindlal Arnel arel lilla saen,
 Dallase? Ledas, aser – sillad, sandil andes lillard,
 Nired ralland randa rasend Andra sirnad seal –
 Sallal! esil... sellil! Illal! lilles! Ellal... landril!
 Lille-Sandra Sandri-Ellal Iland-Saller Sandra-Illet...
 Randis-Allet Endla Sillar (Linda Saller –
 Sall-Ilander); Ellar-sandil
 NASale Linde Sallar, Lisana
 drill... Sandril drell,
 Alle,
 Sendral
 Alli, Laar,
 sindre- sel
 Isend – Allal lind –
 lallar! Lalli- sellaar-
 Anders, lind!
 Illar
 „Endlas”,
 Ertil
 Ernal sallid – „Andlas”,
 salli-Erland... Lars
 Salli-Ilander – Lindale,
 erindla sall. Ernid Narid
 Sallal... sellal...
 ANDRES LILLA – Andreas Lill!

1.3.9. Huvitavamadki on ikoonilised mehhanismid Henrik Visnapuu “Vaarao tütre” graafilises struktuuris. Esimeses stroofis, mille sisuks on vaarao tütre surm ja hauakambrisse viimine, seondab autor surmateema püramiidiga. Teises, matuserituaalile pühendatud stroofis moodustavad värsiread kolm tõrvikut. Kolmas, amorfne stroof räägib hinge rändamisest ja teispoolsusest. Neljanda stroofi teema on taassünd, elluärkamine: seda märgib ümberpööratud püramiid. Iga stroofi põhiteema kajastub ikooniliselt selle graafikas:

ÖÖ
OMA
PYRAMIIDI
SOODO KANGAN VIIDI
SARKOFAAGIN IGAVESEKS
UVVESTTÕUSMISEKS JÄRÄNDÄMISEKS
VAARAO TYTRE BRONGSTÕMM UHKE KEHA

Tõrvikute

pu

na

mus

tas

lõu

na

ta

eva

täh

ten

öön

Silhouette

tants

ja

hüüd

ed

pyra

miidi

sulge

mise

töön

Säravite

väh

jä

tähte

eha

maa

juma

luse

pöö

ri

vöön

Hing on pikan rändämisen
päikse valgest tulest inimesse,
inimesest pyhä härjä sisse.

Puhastetud saavad Osirise riigin
kõik, kes käinud kannatusen.
Kadunu on armastusen
maha jättan nutuliste liigid.

MEELETUSEN SUUDLEN SIND MA JOOBUND TULLE
MILLEST HÕÕGUB SINU BRONGSIST KEHA
LÄBI SAJA PÕLVE MULLE
OLED TÕUSNUDEHA
VAARAO
TYTAR
UUS

1.3.10. Ikooniliselt on võimalik tähistada vahet (vrd Jüri Talveti “Keeleluuletus@luulekeeletus”; Ivar Grünthali “Pumbatud on juba...”, Mats Traadi “Puud ja valgus”; Indrek Hirve “Mure/nenud rahvas” ja “Sest hirm on äkki kadund”) ja vahe puudumist (antiikooniline on Doris Kareva “mõte / ole mu mõök / vahe-tu”), piire ja piiride ületamist (vrd Kersti Merilaasi “Üle piiri”, kus siirded toetavad luuletuse sisu, ning viimast värssi Avo Üpruse luuletuses “Tekk silmini tõmmatud”).

1.4. Vahekokkuvõtteks

Luuletekst kätkeb endas sõnumeid mitmes keeles (semiootilises mõttes), moodustades aga samas teatud ühtsuse, mis on ühtaegu nii terviklik kui ka ambivalentne. Erinevate keelte sõnumid interfereeruvad ja resoneeruvad omavahel; teksti üldtähendus on nende protsesside tulemus (vrd Gindin 1971). Iseenesest ei pruugi tulpadeks jaotatud tekst tähendada tõrvikuid, nagu see oli Visnapuu luuletuses, vaid hoopis nt sambaid. Ka daktüüline rütm ei pea tingimata olema seotud hobuse kappamisega, vaid hoopis nt valsiga. Samas ei pruugi kappamisest kõnelev verbaalne tekst olla onomatopoeetiliselt seotud vastava rütmiga. Autometapoeetiline “lühis” tekib siis, kui vastav verbaalne sõnum langeb kokku rütmilisega, nagu nt selles Ants Orase tõlgitud “Aeneise” värsis: “kiirete kapjade plaks rabas murduvat mulda”, või siis katuste teema vastavas Jaan Krossi luuletuses. Nagu teisedki keeled, koosneb graafika eri tüüpi märkidest. Siiski on värsigraafikas indeksaalsed märgid haruldased ja oma materjalis me ühemõttelist indeksaalsust ei kohanud. Seevastu sümboolsed märgid on üsna tavalised, absoluutses ülekaalus on aga ikoonilised. Värsigraafika sümbolum on tavaliselt sekundaarne, rajanedes ikonismil.

Kirjandus

A. Allikad.

- Afanasjev, Vahur 2004. *Kaantega viin*. Tartu: Irboska Teataja Kirjastus (Tartumaa Trükikoda).
 Aliksaar, Artur 1999. *Päikesepillaja*. Tartu: Ilmamaa.
 Aule, Andres; Sering, Paula 2001. *0-0*. Tallinn: Bahama Press.
 Barbarus, Johannes 1946. *Vastu voolu*. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst.

- Ehin, Kristiina 2005. *Kaitseala: Mohni 2004–2005*. Tallinn: Huma; Tartu: Greif.
- Grünthal, Ivar 1995. *Neitsirike*. Tartu: Ilmamaa.
- Haava, Anna 1924. *Luuletuskogu*. Tartu: Eesti Kirjanduse Seltsi Koolikirjanduse toimkonna kirjastus.
- Hainsalu, Lehte 1966. *Rukis loob pead*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Hirv, Indrek 1992. *Kuu vari*. Tallinn: Vagabund.
- 1997. *Kiviingel*. Tartu: I. Hirv.
- Kareva, Doris 1991. *Armuaeg*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kotta, Felix 1958. *Näojooned*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Kross, Jaan 1971. *Voog ja kolmpii*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Laaban, Ilmar 2004. *Sõnade sülemid, sülemite süsteemid*. Tartu: Ilmamaa.
- Laht, Uno 1973. *Mu kallis koduvillane provints*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Liiv, Juhan 1989. *Sinuga ja sinuta*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Merilaas, Kersti 1986. *Valitud teosed 1*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Merilai, Arne 1998. *Merlini aare*. Tartu: Ilmamaa.
- Mihkelson, Ene 2004. *Uroboros*. Tallinn: Tuum.
- Niit, Ellen 1960. *Maa on täis leidmist*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Pervik, Aino 1985. *Kellavalaja*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Pilv, Aare 2002. *Nägemist*. Tallinn: Tuum.
- 2007. *Näoline*. Tallinn: Tuum.
- Ploom, Ülar 2006. *Porr ja sorry*. Tallinn: Tuum.
- Ridala, Villem 1908. *Villem Grünthali laulud*. Tartu: Noor-Eesti.
- Rimmel, Rudolf 1987. Tasakaal. Tallinn: Eesti Raamat.
- Rummo, Paul-Eerik 2005. *Kogutud luule*. Tallinn: SE&JS.
- Semper, Johannes 1946. *Valik luuletusi*. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst.
- Serpent, François 2000. *Valgete kaantega raamat*. [Tartu]: F. Serpent.
- Siig, Arvi 2007. *Neoon kangialuste kohal*. Tallinn: Pegasus.
- Talvet, Jüri 1998. *Keeleluuletus@luulekeeletus. Looming 11: 1620–1621*.
- Talvik, Heiti 2004. *Legendaarne*. Tartu: Ilmamaa.
- Tamm, Jakob 1959. *Kogutud luuletused*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Traat, Mats 1977. *Legendiku aeg*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Trubetsky, Tõnu 1994. *Anarhia*. Tallinn: Tiritamm.
- Visnapuu, Henrik 1964. *Kogutud luuletused*. Stockholm: Tryckeri AB Esto.
- Üprus, Avo 1988. *Aja raamat*. Tallinn: Eesti Raamat.

B. Viidatud kirjandus

- Ainelo, Jaan; Visnapuu, Henrik 1932. *Poeetika põhijooni. Poeetika. Stilistika. Retoorika. Meetrika. Temaatika. Tektoonika. Kirjandite teooria*. Tartu: Noor-Eesti.
- Bergmann, Jaan 1878. Luuletuskunst. Lühikene õpetus luuletuste koorest. — *Eesti Kirjameeste Seltsi aastaraamat 1878*. Tartu: Eesti Kirjameeste Selts, 36–48.
- Boileau 1946 [1674] = Boileau Despréaux, Nicolas. *L'art poétique* (Henri Bénac, ed.). Paris: Hachette.

- Gasparov 1973 = Гаспаров Михаил Леонович. К семантике дактилической рифмы в русском хорее. — Jakobson, Roman; Schooneveld, Cornelis H. Van; Worth, Dean S. (eds.). *Slavic poetics: essays in honor of Kiril Taranovsky*. The Hague: Mouton, 143–150.
- 1976 = Гаспаров Михаил Леонович. Метр и смысл: к семантике русского трехстопного хорea. *Изв. АН СССР, СЛЯ* 35 (4): 357–366.
- 1979 = Гаспаров Михаил Леонович. Семантический ореол метра: к семантике русского трехсложного хорea. — Григорьев, Виктор П. (ред). *Лингвистика и поэтика*. Москва: Наука, 284–308.
- 1982 = Гаспаров Михаил Леонович. Семантический ореол трехстопного амфибрахия. — Григорьев, Виктор П. (ред). *Проблемы структурной лингвистики*. Москва: Наука, 174–192.
- 1983 = Гаспаров Михаил Леонович. «Спи, младенец мой прекрасный»: семантический ореол разновидности хореического размера. — Григорьев Виктор П. (ред). *Проблемы структурной лингвистики*. Москва: Наука, 181–197.
- 1999 = Гаспаров Михаил Леонович. *Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти*. Москва: Российский государственный гуманитарный университет.
- Gindin 1971 = Гиндин Сергей Иосифович. Онтологическое единство текста и его строевые корреляты. — *Машинный перевод и прикладная лингвистика* 14. Москва: МГПИИЯ им. М.Тореза, 77–79.
- Holševnikov 1983 = Холшевников Владислав Евгеньевич. *Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология по истории русского стиха*. Ленинград: Изд-во Ленинградского университета.
- Lomonossov 1965 [1739] = Ломоносов Михайло Васильевич. Письмо о правилах российского стихотворства. — Ломоносов М. В. *Избранные произведения*. Москва-Ленинград: Сов. Писатель, 486–494.
- Lotman, Mihhail 2005. Luule kui sõjakunst. *Acta Semiotica Estica* 2: 21–42.
- Lotman, Mihhail; Lotman, Maria-Kristiina 2000. Tekst ja mälu (värsistruktuur ja selle semantika). — Pärli, Ülle (ed.). *Kultuuritekst ja traditsioonitekst*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 133–150.
- Lotman, Maria-Kristiina 2001. Värsimõõt ja selle semantiline oreool: arhailine joonia värsitraditsioon. *Acta Semiotica Estica* I: 223–244.
- Mayakovski 1959 = Маяковский Владимир. Как делать стихи. — Маяковский В. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*, 12. Москва: Художественная литература, 81–117.
- Opitz 1624 = Alewyn, Richard (ed.) 1963. *Buch von der deutschen Poeterey nach der Edition von Wilhelm Braune neu hrsg. von Richard Alewyn*. Tübingen: Niemeyer.
- Stewart, George R. 1924. A method toward the study of dipodic verse. *PMLA* 39: 979–989.
- Taranovsky 1963 = Тарановский Кирилл Федорович. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. — *American contributions to the 5th International Congress of slavists*, vol. 1. The Hague: Mouton, 287–322.
- Tarlinskaja, Marina 1993. *Strict Stress Accent in English Poetry Compared with German and Russian*. Calgary: University of Calgary Press.

- Tarlinskaja, Marina; Oganeseva, Naira 1986. Meter and Meaning. The Semantic Halo of Verse Form in English Romantic Lyrical Poems. *American Journal of Semiotics* 4: 85–106.
- 1985. Meter and Meaning: The Semiotic Function of Verse Form. — Youmans, G.; Lance, D. (eds.). *In Memory of Roman Jakobson: Papers from the 1984 Mid-American Linguistic Conference*. Columbia, Mo.: Linguistics Area Program, 75–93.
- 1986. Timentšik 1975 = Тименчик Роман Давидович. Автометаописание у Ахматовой. *Russian Literature* 10/11: 213–226.

Ruumisemiootikast Tartu-Moskva kultuurisemiootikas. Semiootiline subjekt¹

Anti Randviir

Artiklis vaadeldakse Tartu–Moskva semiootikakoolkonna arengut tekstianalüüsist ruumiliste semiootiliste üksuste uurimiseni (viimastest tuntumaid on semiosfäär). Samas püütakse näidata, et Tartu–Moskva semiootikas on olnud nt “kultuuri” ja “ruumi” näol tegemist selliste mõistetega, millele nt “semiosfäär” juurde ei panusta. Uuritakse võimalusi ühendada Uexkülli ja Lotmani baasmõisted (Eesti semiootika alustaladena) Tartu–Moskva koolkonna kultuuri- ja ruumikäsiteluga “semiootilise subjekti” kaudu. Seesugune lähenemine võimaldab näha alles viimasel kümnendil tähtsustunud transdistsiplinaarsust juba Tartu–Moskva algkontseptsioonides, mis avaldusid “kultuuri” ja “ruumi” sümbiootilises kasutamises.

Märksõnad: ruum, semiosfäär, semiootiline subjekt, transdistsiplinaarne kultuurisemiootika, semiootilise ruumilisus

Tartu–Moskva semiootika koolkonda (TMK) on sageli määratletud kultuurisemiootika koolkonnana. Artikkel ajajärgust, mil Tartus oli semiootikaga tegeldud ligi kümme aastat, kandis tõepoolest koolkonna manifestina pealkirja “Kultuurisemiootika teesid” (Ivanov jt 1973). See kirjutis on kindlasti semiootikas märkimisväärne katse paradigmat piiritleda — seda pole kuigi tihti tehtud. Teisalt saame Tartu–Moskva kultuurisemiootika käsitluste edasisi arengusuundi vaadeldes järeldada vaid, et ei ‘semiootikat’ ega ‘kultuuri’ ei olnud (või ei ole) mõistetud piisavalt üheselt, iseloomustamaks ‘koolkonda’ ranges paradigmaatilises mõttes. “Tartu–Moskva semiootikakoolkonna kontseptuaalne sõnastik” (Levtšenko, Salupere 1999) visandab viis ‘kultuuri’ ja vähemalt kolm (vähem implitsiitsed võib lisada) ‘semiootika’ definitsiooni, ja kindlasti mitte ei näi see *paradigmat* iseloomustava tõigana.

Niisiis võib tekkida vajadus teiste tunnuste järele, mis võimaldaksid meil rääkida tegelikult mõttes *koolkonnast* või

¹ Artikli koostamiseks vajalikku uurimust on toetanud Eesti Teadusfond grandiga 6729.

paradigmast. Ei ole kahtlustki, et 'sekundaarseid modelleerivaid süsteeme' võib pidada TMK keskmeks; mõnikord võrdsustatakse TMK 'semiootika' kas loomuliku keele või keelepõhiste märgisüsteemide uurimisega (Revzin 1971). Hoolimata sellest, et sekundaarseist modelleerivaist süsteemidest on ehk näiteks 'tekst' või 'kultuur' TMK-s enam kasutust leidnud, on just sekundaarsete (või sekundaarselt) modelleerivate süsteemide loomusloogika TMK-le innovaatiline, omane ning ka semiootikamaailmas enim vastukaja leidnud. Tõenäoliselt on TMK juhuslik jäikus omaenda definitsioonides teinud võimalikuks oma seisukohtade ja võtmemõistete vaidlustamise (nt Sebeok 1988); siiski ei ole kahtlust, et see jäikus on — näiliselt paradoksaalselt — seotud heuristilise uuenduslikkusega. On selge, et kultuuritekkeliste märgisüsteemide pidamine sekundaarseks või tertsiaarseks ei oma tähendust TMK uurimuste või suhteliselt ebamäärase metodoloogia suhtes. [Siinkohal ei sisalda meetodite ebamäärasus hinnangulist aspekti, vaid tuleneb TMK arengu *ad hoc* olemusest; vt Randviir 2005.] Teisalt peaks meeles pidama T. Sebeoki vaiet sellise erinevuse kohta, nagu oleksid omailma analüüsist tulenevad aspektid kultuurilise sfääri uurimisse kaasa haaratud...

Tekstist (tekstuaalse) ruumini

Leidub ka teine viis vaadelda ja määratleda TMK positsiooni. See võib näida lihtsustatuna, kuid on kindlasti olulise tähtsusega nii TMK mõistmisel kui ka kasutamisel sotsiokultuuriliste fenomenide nüüdisaegses analüüsis. Kõne alla tuleb mitmesuguste nähtuste või — etteruttavalt — erisuguste sfääride (elementaarsetest binaarsüsteemidest kultuurilise tasandini) kõrvutamise või, sagedamini, otsene vastandamine. Sageli on sotsiokultuuriliste fenomenide vaatlus olnud allutatud valikule protsesside või struktuuride analüüsi vahel (Archer 1996). Semiootikat, seda enam TMK kultuurisemiootikat, on seostatud strukturalismiga sedavõrd korduvalt, et sellele aja ja ruumi kulutamine käesolevas artiklis ei ole küllaldase väärtusega. Võttes siiski TMK vaatluse alla, leiame, et üksikkäsitlusi võib küll identifitseerida strukturalistlikest seisukohtadest lähtuvatena (nt Lotman 2006), ent üldmulje on, et TMK lähtub funktsionalistliku (või protsessuaalse) ja strukturalistliku lähenemise sünteesist. Näib, et kui strukturalistlik lähenemine eelistab rakendada kõrvutamist, siis

vähemalt ei tohiks mõjuda üllatavalt kohata tekstide, kultuuriliste nähtuste või maailma vaatlemist vastandustele toetuvana, nagu seda TMK-s praktiseeriti. Binaarsüsteemide rakendamine on olnud strukturalistide olulisim tunnus, olgu nad kas TMK või greimaseliku traditsiooni esindajad. Kui täheldame A. Greimase pühendumust Aristotelese loogilisele ruudule semiootilise ruudu nime all (Greimas 1987: 66, 78) ning selle rakendamist eritüübilistele tekstidele, siis TMK-s on mõtlemine binaarsüsteemides olnud lihtsam — vähemalt pealiskaudsel vaatlemisel. Siiski on kummalgi traditsioonil ühine tunnus, kui mitte punane joon: olgu tegu kas semiootilise ruudu kategooriate või binaarsüsteemidega, on formatiivsed entiteedid ühetähenduslikult kindlad semantilised või semiootilised väljad (formaalloogilises tähenduses). TMK traditsioonis saame näha vähemalt järgnevate binaarsuste põhjal loodud kirjeldavate raamide kasutamist: kultuur–loodus; kultuur–teine kultuur; kultuur–mittekultuur; tekst–mittetekst; tekstuaalne–ekstratekstuaalne²; tekstuaalne maailm–ekstratekstuaalne maailm; mina–tema; oma–võõras jne. Kuigi need kategooriad on kindlaks määratud vastandustes ja nad hõlmavad mitteidentseid sisemisi komponente, on TMK töödes raske leida nende suhete käsitlemist teisiti kui dünamismi tunnustavalt. Lühidalt tähendab see, et TMK-s on strukturealne vaateviis siseomaselt ühendatud funktsionalistliku/protsessuaalse ideoloogiaga.

Kui käsitleme nüüd ülalmainitud vastanduste osiseid dünaamiliste struktuuridena (nt semantilised väljad, tekstuaalsed kogumid, materiaalsed fenomenid), saame kokkuvõtlikult väita, et TMK on suurel määral olnud ruumisemiootika koolkond. Mõtlemine sfäärides/sfääridest on olnud TMK-s tavapärane, alustades 'tekstuaalsetest ruumidest' ja lõpetades üksikisiku identiteediga või, viimaks, semiosfääriga. Saame TMK-s tõendusmaterjalina esile tuua mitmeid näitajaid või tegureid, mis kaasnevad ruumisemiootikaga, ning enamus nendest tunnustest on võttesõnadeks TMK enda

² Siinkohal on oluline pöörata tähelepanu ingliskeelse 'extratextual' ja venekeelse 'внетекстовый' vahelisele erinevusele. Kui 'ekstratekstuaalne' võib, aga ei pruugi hõlmata kontekstuaalseid või kotekstuaalseid seoseid, siis venekeelne originaal näib pigem osutavat 'tekstuaalsest' disjunktiiivse piiriga eristatud sfäärile. Siiski esineb seal samal ajal ka vihjeid ekstratekstuaalsele maailmale kui 'teistest tekstidest' koostatule. Näiteks, tekstide väärsti mõistmine võib aset leida seoses "[...] teksti kui terviku (või selle globaalstruktuuri elementide) tähendusliku orientatsiooni väärsti mõistmisega teiste tekstide või tekstivälise [внетекстовый] maailma suhtes" (Levin 1981: 88).

identifikatsioonis. 'Tekst' kui TMK keskne mõiste on kindla sisemise struktuuriga, mis on organiseeritud kindla dominandi ümber või sellele vastavalt, tekst on ekstratekstuaalsest piiriga eristatud... (Lotman 1969: 470jj). Teksti omadused võivad ja sageli ongi ekstrapoleeritud kultuuritasandile, ja seega tuleks TMK kontekstis meeles pidada pigem kultuuriruumi-mõistet. Kultuuriruumid on tõlgendatavad samuti seemisest vaatepunktist, mis võtab arvesse kindlat autokommunikatiivset tervikut hõlmava kommunikatiivse sidususe. Sellisest seemisest vaatepunktist lähtuvalt on kultuuriruumi-mõiste põhikriteeriumiks ennastselgitavate enesemudelite (*автомодель*) olemasolu. TMK-s, kus autokommunikatsiooni on alati kõrgelt väärtustatud, on selliseid enesemudeleid seletatud ja seostatud tekstuaalse terminoloogiaga järgnevalt:

[Enesemudel] eristab endas reeglina dominandid, mille alusel luuakse niisugune unifitseeritud mudel, mis peab toimima koodina antud kultuuri tekstide eneseteadvustamisele ja -dešifreerimisele. (Lotman 1971: 170)

Integreeritud kultuuriruumile võib omakorda viidata kui tekstuaalsele kogumile, milles toimub hermeneutiline kultuuriline liikumine, kus tekstid ja metatekstid on dünaamilises tsükliis, milles kultuurilised objektitasandi ja metatasandi kirjeldused on vastastikuses sõltuvuses. Näiteks on niinimetatud Peterburi-tekst "[...] vene sümbolistide 'neomütoloogiliste' teoste jaoks üks põhilisi 'tekst-tõlgendajaid'" (Mints, Bezrodnõi, Danilevski 1984: 80). Samas sisaldab 'Peterburi-tekst' mitte ainult sõnavaralisi tekste, vaid ka arhitektuurilisi ja skulptuurilisi objekte (samas: 82). See tähendab, et linnaruumi semiootilised ja füüsilised aspektid on interaktsioonis.

Teisalt — ruum tekstis on:

[...] modelleerimiskeel, mille abil võivad väljenduda igasugused tähendused, kui nad evivad struktuursuhete iseloomu. Seepärast on ruumiline korrastus igasuguste kultuurimudelite loomisel üks universaalvahendeid. (Lotman 1986: 4)

See on üks neist seisukohtadest, mis viitab metakeel(t)e arengu väga sagedasele äärmisel tihedale seotusele TMK-s n-ö süütute objektidega uurimislaua enne tegeliku analüüsi algust. Nagu mainitud, on TMK-s tihti 'tekste' asendatud 'tekstuaalsete ruumidega' ja 'kultuure' 'kultuuriruumidega' juba n-ö objektitasandil. Sellest vaatenurgast lähtuvalt täidab ruum kirjeldaja rolli ning teda võib asendada 'süsteem', 'mehhanism' (nt 'kultuurisüsteem' kui normikogum, vrd nt Zoljan ja Černov 1977: 155, 162). See analüüsiobjektide kirjeldavate

(või ideoloogiliste, kui soovite) tunnustega asendamise või koormamise lihtsus enne tegelikku analüüsi on leidnud kinnitust ka J. Lotmani poolt, kelle ülaltoodud tsitaati täiendab järgnev tähelepanek:

[...] ruum omandab sageli metafoorse iseloomu, misjuures tuuakse metaforism uurivasse kirjelduskeelde. See on seotud asjaoluga, et mõiste ruum sisaldab endas vastuolu: ta on täidetud nii matemaatilise kui ka olmelise sisuga. Iseenesest võib see vastuolu mängida isegi toetavat — loomingulist — rolli, kui uurija kasutab seda teadlikult ja eesmärgipäraselt. (Lotman 1986: 5)³

Ilmselt on see arusaam lihtsustanud TMK jaoks sagedast arutlemist ülalmainitud tekstuaalsete ruumide üle, samal ajal kui need tekstuaalsed ruumid võivad laieneda käitumise, isegi inimelude tekstuaalsetes terminites kirjeldamise valdkonda. Nagu teisedki kultuurilised nähtused, on 'käitumuslikud tekstid' üles ehitatud loomulikule keelele ja kuuluvad seega sekundaarselt modelleerivate süsteemide valdkonda (vt Lotman 1999b: 264). Selliseid nähtusi kirjeldavad TMK tööd täielikult tekstuaalsetes terminites — esile tulevad dominant (käitumise konstandid), žanr, süžee, stiil jne (Lotman 1999b). Teksti mõistetakse TMK-s avarates terminites ja vihjetes fenomenidele, mis on loodud loomulikul keelel tuginevate sekundaarselt modelleerivate süsteemide kaudu. Niisugune loogika juhib tähelepanu TMK lähedusele mis tahes teise distsipliiniga (nt kultuurantropoloogiaga), mis uurib kultuurilisi või sotsiokultuurilisi nähtusi, üksnes teise terminoloogiaga. Kultuurisemiootika teesides sisaldub, et "Kaasaegse semiootika fundamentaalset mõistet *tekst* võib lugeda siduvaks lüliks üldsemiootiliste ja kitsamalt slavistikaalaste uurimuste vahel. Tekst on tervikliku tähenduse ja tervikliku funktsiooni kandja [...] Selliselt käsitletuna võib teda vaadelda kui kultuuri algelementi (baasühikut)" (Ivanov jt 1998: 65). Et 'kultuuri' kirjeldatakse peamiselt ruumilistes terminites (nt 'kultuurisfäär', kultuuri 'sisemise' ja 'välimise' vastandus, kultuur kui 'piiristatud sfäär' jne), hakkab tekst jagama kultuuri ruumilist olemust, eriti terminis 'kultuuritekst' (või 'kultuuri tekst'): "Määratledes kultuuri teatud sekundaarse keelena toome sisse mõiste 'kultuuritekst', s.o tekst antud sekundaarses keeles" (Ivanov jt 1998: 70).

'Kultuuritekste' saab antropoloogias võrrelda 'kultuuriliste nähtustega' (või 'kultuuriliste üksustega', isegi nii semiootiliste kui ka füüsiliste 'kultuuri tunnustega' jne), ja tugevdada ettekujutust

³ Siin ja edaspidi on 'mõisted', 'kontseptsioonid' jms koos (nt 'kultuur', 'ruum' vms) kasutatud originaalteoste vorminduses, mitte ortograafiliselt.

kultuurist kui struktuuriliste (kultuuritekstid) ja funktsionaalsete (kultuuri keeled) integreeritud tunnustega ruumist. TMK teesides on välja toodud: “Mõistet ‘tekst’ kasutatakse spetsiifiliselt semiootilises tähenduses ja rakendatakse, ühelt poolt, mitte ainult loomuliku keele teadetele, vaid iga tervikliku (“tekstilise”) tähenduse kandjale — riitus, kujutava kunsti teos või helitöö” (Ivanov jt 1998: 66).

Seetõttu, pidades meeles J. Lotmani ülalsiteeritud seisukohta (Lotman 1986: 5), ei oleks tõenäoliselt vale arvata, et teksti ja ruumi mõisted on vastastikku mõjukad, ja — TMK järgi — isegi vastastikuses sõltuvuses. See vastastikune sõltuvus tuleb eriti ilmekalt esile tänapäeval, mil tehnoloogia ise sunnib globaalse kommunikatsiooni hüpertekstuaalset ruumi nägema ja sellest rääkima. Nüüd on kommunikatsioon, ruumi olemus ja tekstide struktuur läbi põimunud, ja me räägime intertekstuaalsetest ruumidest, intersemiootilisest ja intersemiootilisest kommunikatsioonist. Ühest küljest võib näida, justkui oleksid tekstuaalsed ruumid nüüdisaegse tehnoloogia arengus (internet, hüperruum, küberruum, virtuaalruum, tegelikult ka kosmiline ruum) kaotanud ühe oma esialgselt omastest tunnustest — piiristatud ja seeläbi struktureeritud olemise. Teisalt saab neid arengusuundi samuti vaadelda lähtuvalt seisukohast, et need piirid on muutunud ja muutumas disjunktivsetest konjunktiivseteks. Me saame seda transformatsiooni või sellise transformatsiooni eeldust näha juba semiosfääri kontseptsioonis. Semiosfäär komplitseeris ‘teksti’, ‘ruumi’, ‘kultuuri’ jne sisaldavat läbipõimunud võrgustikku ideega lingvistilisest interaktsioonist ja seemisest tõlgitavusest (Lotman 1999a). Teatud juhul võib seetõttu võrrelda semiosfääri laiemas mõttes ‘lingvistiliste ruumidega’, kuid samahästi ka ‘tõlkeruumidega’.

Semiootiline ruum ja semiootiline subjekt

Eelmainitud käsitus semiosfäärist näib omavat olulisemat tähtsust mitte üksnes kultuurisemiootika paradigmat. Nimelt tuleneb siit veel üks võimalus näha kultuurisemiootika ja (kultuuri)antropoloogia lähedust: ‘kultuurikandjaid’ kui tegelikke sootsiumi esindajaid saab mõista tekstuaalses perspektiivis. Tegelikke, aktuaalsete kultuurikandjate tinglik või analüütiline tekstuaalsus tagab nende kindlad peamised — või, kui soovite, universaalsed — tunnused, mis võimaldavad rakendada sootsiumi üksikliikmete käsitluses ühtseid analüüsivahendeid. Kultuurikandjate kui füüsiliste ja semiootiliste

kultuuri tunnuste edasiandjate tegelik füüsiline olemus lisab n-ö tekstualiseeritud indiviididele kultuuriruumis kõige pragmaatilisema dimensiooni. Samas tagab kultuuride ja/või ühiskondade mõistmine tekstuaalsete terminite abil ühesuguse vaatepunkti: me võime neid objekte vaadelda kui kultuurirume, milles kehtib kindel lingvistiline, semiootiline, tekstuaalne, tõkeline kooskõlalisus (vrd semiosfäär). Seega hakkavad individuaalne ja kollektiiv-kultuuriline tasand jagama (mitmeid) tunnuseid, ja — semiootilisest perspektiivist lähtudes — me saame mikro-ja makrotasandile rakendada ühtlustatud metodoloogiat, käsitledes oma uurimisobjekte *semiootiliste subjektidena*. Semiootilisi subjekte saab võtta semiootiliselt piiritletutena (semiootiliselt eraldiseisvatena) ja semiootiliselt aktiivsete füüsiliste organismidena või teatud tingimustel eraldiseisvate organismidena. Samal ajal peab neil eraldiseisvatel organismidel olema ühisosa, et olla võimeline moodustama kommunikatsiooni kaudu ühendatud sotsiokultuurilisi (või [inter]tekstuaalseid) tervikuid. See ühisosa puudutab teadmisi nii semioosi reeglitest kui ka leksikast; seega võivad semiootilised subjektid taas näida sisemiselt kohesiivsete informatsiooniliste ruumidena, mis eksisteerivad vastastikuses seoses (inter)tekstuaalses ruumis. See ühisruum eeldab ka vähemalt mingisuguseid erinevusi oma individuaalüksuste teadmistepagasis — vastasel juhul ei oleks võimalik rääkida kommunikatsioonist kui *vahetusest*.

Kultuurisemiootika paigutamisel laiemasse perspektiivi ja ka avaramasse semiootilisse konteksti on oluline semiootilise subjekti mõiste. Nimelt ei näi tulemuslik semiootilise aktiivsuse käsitlemine tingimata kahe ontoloogiliselt eraldiseisva subjekti vahelisena. Kui me räägime kahest semiootilisest sfäärist ja nende (osalistest) semiootilistest erinevustest, mis loovad tähenduse esiletulekuni viiva semiootilise pingeolukorra, siis ei ole enam vajadust käsitleda neid semioaktiivseid subjekte sama eraldiseisvatena ka ontoloogilisel tasandil. Tähenduse esiletulek saab võimalikuks pingeväljas, mis tekib kahe semiootilise subjekti vahel ning hõlmab mitmesuguseid kaasusi nn ühepoolsest kommunikatsioonist, autokommunikatsioonist, kultuurisisesest kommunikatsioonist jne. Seega kätkeb semiootilise subjekti mõiste endas kahte peamist semioosi funktsiooni. Semioos on (a) tähendusrikaste üksuste ja struktuuride ühendaja viisil, mis võimaldab kommunikatsiooni (noid) tähendusrikkaid fenomene (nt inimene) sisaldavate ja/või kasutavate entiteetide vahel. Teisisõnu — semioos on kokkukuuluvuse looja, võimaldades erinevatel tähendusrikkastel tasanditel ja üksustel organiseeruda seostatud funktsionaalseks

struktuuriks. Sellise integreeriva ja n-ö subjektimoodustava mõju tõttu saab võimalikuks semioosi osa (b) semiootiliste subjektide, teiste subjektide ja keskkonna vahelises interaktsioonis.

Semiootikas tehakse mõnikord objekti käsitluse põhjal vahet kahe fundamentaalse suuna vahel — märgisemiootika ja koodisemiootika. Kuna on täheldatud, et “*koodisemiootika* on operatsiooniline seadis *märgiloomesemiootika* teenistuses” (Eco 1976: 128), siis peaksime tõenäoliselt nende kahe fundamentaalset vastastikust sõltuvust tunnistama. Asjakohastele protsessidele vastavalt saame nimetada neid kas tähistamist või kommunikatsiooni uurivaks semiootikaks. Samas on lihtne jagada seisukohta, et ükski kommunikatsioon (semiootiliste subjektide vahel) ei saa teostuda märkideta. See tähendab, et koodi- (või kommunikatsiooni-) semiootikat ei saa välja töötada, kaasamata tähistamise uurimist. Samuti ei saa ükski tähistamisnähtus ilmnedä vähemalt kahe osaliseta (kuigi mõlemat saab luua üks ja seesama füüsiline kommunikaator), mis muudab raskeks märgisemiootika hakkamasaamise ilma koodi ja kommunikatsiooni tasandita.

Semioosilise tegevuse kaht peamist ala — semiootilise subjekti koherentsena hoidmist ja interaktsiooni ‘välisega’ — saab siduda vastavate uurimistraditsioonidega seotud kahe suure üldmõistega semiootikas. Need mõisted, J. v. Uexkülli ‘omailm’ (*Umwelt*) ja J. M. Lotmani ‘semiosfäär’, on biosemiootilise ja kultuurisemiootilise perspektiivi võtmesõnad. Tuleks meeles pidada, et saame tõepoolest nimetada neid perspektiivideks või aktsentideks, sest mõlemat terminit saab rakendada nii looduslike kui ka kultuuriliste nähtuste kirjeldamisel; samuti on sarnased nende ajalooline taust ja põhiolemus. On äärmiselt märkimisväärne, et biosemiootika ja kultuurisemiootika on fundamentaalselt sarnased ka metodoloogiliselt: mõlemad pooldavad oma objektide käsitlemist metafoorilistel viisidel. Huvipakkuv on see, et kaks nimetet mõistet on võrreldavad ajalooliselt ja arenguliselt. Aastal 1940 defineeriti omailm kui organismi ‘subjektiivne maailm’:

Iga *Umwelt* moodustab iseeneses suletud ühiku, mida kõigis selle osades valitseb tähendus, mis sel subjekti jaoks on. Vastavalt tähendusele, mis tal looma jaoks on, võtab lava [*Lebensbühne*], millel ta oma elurolle mängib, laiema või kitsama ruumi. See ruum on üles ehitatud looma tajuorganitega, mille lahutusvõimest sõltub selle paikade [*Orte*] suurus ja arv. (Uexküll 1982: 30)

Umbes samal ajal lõi V. Vernadski oma kontseptsiooni biosfäärist kui kõike elavat hõlmavast (tema monograafia “Biosfäär” ilmus 1926, vt Vernadski 1989), ja välmis selle jätkuna ‘noosfääri’ kui intellekti sisaldava biosfääri (hiljem levitas ‘noosfääri’ T. de Chardin, vt Chardin 1960). Need kaks mõistet olid aluseks ‘semiosfäärile’, mille J. Lotman defineeris kui ‘semiootilise kontiinuumi’, “mis on täidetud eritüübiliste ja erisugusel korrastusastmel semiootiliste moodustistega” (Lotman 1999a: 10), või ka nii: “semiosfäär on see semiootiline ruum, millest väljaspool on *semiosis*’e olemasolugi võimatu” (Lotman 1999a: 12).

Seega on maailma ja semiosfääri terminoloogilised alused seotud bioloogilise valdkonnaga, nende alged asuvad praktiliselt samas teaduslikus ajajärgus ja nad on saanud populaarseteks, ulatuslikeks ja laialt kasutatavateks sama perioodi vältel (J. v. Uexkülli tööde “avastamine” 1980-ndatel ja tõlge inglise keelde 1982, esimene väljaanne semiosfäärist 1984 ja tõlge inglise keelde 1990).

Need kaks mõistet — maailm ja semiosfäär — saame siinkohal siduda semiootilise subjektiga, sest eelmainitu lubab kirjeldada semiootilise subjekti ja selle keskkonna vahelisi suhteid. Viimane võimaldab tegelda semioosi analüüsiga intrasubjektiivselt: käsitledes kultuuri semiosfääri mõiste kaudu tekstuaalse makro-objektina, saame kirjeldada semiootilise subjekti konsistentsust või kohesiivset olemust tekstuaalsel tasandil (vt nt Taborsky 1997) sama hästi kui tekstuaalsele eelnevaid semioosiselisi protsesse n-õ intrasubjektiivses kommunikatsioonis. On äärmiselt tähtis meeles pidada autokommunikatsiooni olulisust ja sedagi, et semiootiline subjekt võib luua oma semiosfääri, olemata teiste maailmadega interaktsioonis. Samamoodi ei pea maailmadevahelise (sensoorse) kommunikatsiooniga tingimata kaasnema semiosfäärilised aspektid.

Kultuurist semiosfäärini ja tagasi

Siiski peame arvesse võtma ka teatud probleeme, mis on seotud TMK ruumiliste kontseptsioonidega, eriti semiosfääriga. Need küsimused tulevad ilmsiks, kui järgime enda kujundatud mudelit, milles seostame maailma kommunikatsiooniga semiootilise subjekti ja ‘välise maailma’ vahel ning semiosfääri semiootilist subjekti kohesiivsena hoidmisega. Eespool täheldasime, et semiosfääri üks olulisemaid tunnuseid on piiritletus (vrd Lotman 1999a: 12–17). Sellest tuleneb

omakorda mitmeid probleeme ja vastuolusid. Täpsemalt: kuna “[...] semiosfääri mõiste seondub teatava semiootilise homogeensuse ja individuaalsusega” ja “[...] mõlemad mõisted eeldavad, et semiosfäär on teda ümbritsevast semiootikavälisest või võõrsemiootilisest ruumist piiriga eristatud” (Lotman 1999a: 12), siis tekib küsimus, kuidas see piir tekib või kas ta üldse esile tuleb või kas ta on kuidagi välja mõeldud, fabritseeritud. J. Lotmani väited viivad paratamatult küsimusteni selle piiri päritolust kas objektitasandil või metatasandil. Teisiti öeldes saab kõne all olevat piiri kas objekti- või metatasandil visandada vaid kõrvutades ‘intrasemiootilist’ maailma ‘semiootikavälisega’ ning, kuni väline sfäär ei ole semiotiseeritud, jäävad eristusvõimalused tähelepanuta. Järelikult eeldab ‘absoluutne piir’ semiosfääri kirjeldamise võimalusi ja samaaegselt lükkab neid tagasi ning võimaldab selle piiri — ja ka semiosfääriterviku — kirjeldamist nihestatud (nt jumalikust või planeedivälisest) vaatepunktist, mis lubab rakendada sisemiste ja semiosfääriväliste ühikute võrdlust. Semiosfääri algupärane mõiste on seega seotud ühiskonna semiootilise reaalsuse mõistmisega totalitaarsetes terminites. Näib oluline tuua esile, et semiosfääri totalitaarsena mõistmine ei ole J. Lotmani jaoks juhuslik seik — kaks aastat pärast semiosfääri kontseptsiooni avaldamist väitis ta, et mõiste viitab: “[...] kultuuri semiootilisele ruumile, üksnes milles semiootilised protsessid võimalikud on” (Lotman 1986: 6). Kui J. Lotmani jaoks “[...] semiosfääri ‘suletus’ ilmneb selles, et ta ei saa kokku puutuda võõrsemiootiliste tekstidega ega mittetekstidega” (Lotman 1999a: 12), siis semiootilise subjekti individuaalsuse kaudu mõistame käesolevas kontekstis võimalust kirjeldada semiootilist reaalsust sidusana, see tähendab vähemalt minimaalselt individuaalse tervikuna. Semiootilise valdkonna seesmisest vaatepunktist lähtudes saab tegelikes juhtumiuuringutes kirjeldada tähendusrikast maailma just taustsüsteemi põhjal, mille sageli moodustab ‘mittekultuuriline’ või ‘mittetekstuaalne’. Et täpsustada semiootilise subjekti identiteedidiskursust, s.t selle (semiootilisi) piire, peame need piirid kuidagi esile tooma ja seda saab teostada vaid vastandades semiootilise reaalsuse välist selle seesmisega. Siin seisame vastamisi paradoksaalse situatsiooniga: olemaks võimeline rääkima semiootilisest subjektist ja selle individuaalsusest kui nähtusest, mille aluseks on kontrast semiotiseeritud ja mittesemiotiseeritud maailma vahel ning nende vaheline dünaamiline piir, võime järeldada, et see piir on määratlematu. Täpsemalt: seda piiri — seega samamoodi ka

semiootilise reaalsuse ulatust tingivaid tunnuseid — ei saa kaardistada püsivana. See käib semiootilise metatasandi ja veelgi enam (hüpoteetiliselt viidatud) semiootilise reaalsuse kohta objektitasandil: rääkides tähendusriikka maailma ulatusest, peame ta piiri kirjeldamiseks eelnevalt semiotiseerima (algselt) ‘tähenduseta maailma’ elemendid. On ilmne, et seeläbi lülitatakse viimati mainitud elemendid semiootilise reaalsuse raamistikku. Kavatsedes viidata ‘võõrsemiootilisele ruumile’ kui nähtusele väljaspool semiosfääri, peame olema selle juba eelnevalt semiotiseerinud. Järelikult ei tohiks ‘semiootikavälist’ võrdsustada ‘võõrsemiootikaga’, sest esimene ei saa põhimõtteliselt olla lülitatud (artikuleeritud) diskursusse. Seega, liitnud mittesemiotiseeritud maailma entiteedid semioosise kaudu tekstuaalse väljundiga, saab neile osutada pigem kui ‘mittekultuuri’, ‘võõrsemiootika’, ‘mittetekstuaalse’ esitajatele ja mitte kui ‘semiootikavälise’ sfääri esitajatele.

Et seoses tähendusrikkuse loomisega ilmnevad nii mitmed kahe-tähenduslikkused semiootilise subjekti ja reaalsuse definitsioonis juba semiosfääri mõiste tõttu, siis peaksime otsima konkreetsema nähtuse või kategooria, mille kaudu semiootilist subjekti piiristada. Johtuvalt üldmainit võimalustest eristada reaalsust ja semiootilist reaalsust, võime silmitsi seista tõega, et meie arutluse teema peaks vaikimisi puudutama ühest küljest loetamatut/arusaamatut/vaevalt tõlgitavat, teisalt aga loetavat/arusaadavat/tõlgitavat. Selline uus opositsioon toob sisse vaatepunktiteguri ja elimineerib semiosfääri liialt kategoorilise olemuse. Õigupoolest võib semiosfääri heuristilise väärtuse seada kahtluse alla, kui meenutame TMK teeside neid punkte, mis selgitavad TMK vaateid kultuuri kontseptidele. Kui J. Lotmani semiosfäärikäsitus asetab TMK kultuurikontseptsiooni sageli vaid üksnes teise sõnavarasse, siis näib, et tegelikuks analüüsiks võib algupärane arusaam olla paindlikum ja kohasem:

Semiootilis-tüpoloogilistes uurimustes on “kultuuri” mõiste algmõisteks. Seejuures tuleb eristada lähenemist kultuurile tema enda vaatepunktist või teda kirjeldava teadusliku metasüsteemi koostamise vaatepunktist. Esimeselt positsioonilt näeb kultuur välja teatud piiritletud alana, millele vastanduvad temast väljaspool asetsevad inimkonna ajaloo, kogemuse või tegevuse nähtused. Seega on kultuuri mõiste lahutamatu seotud tema vastandamisega “mitte-kultuurile”. (Ivanov jt 1998: 61)

On oluline, et TMK algupärane ‘kultuur’ on palju vähem kategooriline kui ‘semiosfäär’ kümme aastat hiljem:

Kultuurivälise mitteorganisatsiooni valdkond võib olla üles ehitatud peegelpildis kultuurisfäärina või siis ruumina, mis antud kultuuri lülitatud vaatleja seisukohast on mitteorganiseeritud, kuid väljastpoolt vaadatuna osutub teistmoodi organiseeritud valdkonnaks. (Ivanov jt 1998: 62)

Tekstuaalse lähenemisviisi rakendamine kultuurilistele nähtustele näib tähendavat, et semiootilised struktuurid või semiootilised subjektid saavad üksnes olla asetatud niisugusesse keskkonda, mis on demarkeeritud sellistest 'erinevatest organisatsioonidest' samamoodi, nagu 'kultuur' on vastandatud enda välisele. Tekstuaalse ja ruumilise sõnavara kombinatsiooniga ei kaasne sedavõrd kategoorilised vastandused, kui sisalduvad J. Lotmani semiosfääri-käsitluses. Tõendust sellele võime kohata isegi J. Lotmani enda 'normaalse' ja 'ebanormaalse', 'normaalse' ja 'kunstilise' käitumismodaalsuste sfääride vahelisel dünaamilisusel põhinevate nn käitumuslike tekstide praktilises analüüsis. Käitumuslikud tekstid käsitlevad interaktsiooni kultuuriruumis nii füüsilises kui ka täiesti semiootilises mõttes, näiteks: "Peetri-eelsel Venemaal kehtis binaarne vastandus rituaalse ja rituaalivälise ruumi vahel maailmas ja ka inimese poolt asustatavas ruumis" (Lotman 1999b: 277).

Näib, et TMK pidamisega ruumi ümber kontsentreerunud semiootiliseks koolkonnaks kaasnevad nii mitmed olulised juhtnöörid TMK arengu mõistmiseks kui ka tähelepanuväärsed järeldused teadusajaloo jaoks. Ruum on üks peamisi ja kaalukamaid kategooriaid refleksiooni ja analüüsi jaoks; ruum on uurimisobjekt, mis võib olla — ja TMK-s on olnud — kasutatud metalingvistilise konstruktsioonina. See tähendab, et TMK on olnud läbi kogu oma ajaloo — juba alates algusaegadest 1960-ndatel — üks tõeliselt transdistsiplinaarsetest koolkondadest mitte üksnes humanitaarteadustes, vaid puudutades ka nn tõsiteaduse sfääri (nt oma aruteludes tserebraalsest/kultuurilisest dünaamikast; Tšernigovskaja, Balonov, Deglin 1983; Nikolajetško, Deglin 1984). TMK alustas vene kirjandust uuriva distsipliinina ning jõudis erinevate kultuuriliste nähtuste vaatlemiseni kultuuritekstidena. Oluline on see, mis selle arenguga on kaasnenud, sest tegu on tõenäoliselt esimese transdistsiplinaarsuse näitega perioodil pärast *Ühendatud Teaduse* suunas liikumise (poliitiliselt ja militaarselt tingitud) aeglast hääbumist 20. sajandi alguses. TMK alustas vene kirjanduse tekste uurides, jõudes tinglikult kultuuride uurimiseni 'tekstidena' või 'tekstide' kogumikest koosnevatenä. See näiliselt väike nihe teaduslikus lähenemises omab tohutut, peaaegu erakordset tähtsust

metatasandi nihke seisukohalt üldiselt ning see võib olla üks vähestest sellistest metafooriliste lähenemiste ainulaadsetest juhtumitest, millel on heuristiline väärtus. Samas esindab TMK edasiliikumine vene kirjanduse tekstide analüüsist kultuurinähtuste analüüsini tekstuaalsetes terminites, nagu juba mainitud, tõenäoliselt üht esimestest tänapäevastest transdistsiplinaarsetest arengutest. 'Kultuuriteksti' kasutamine oli TMK-l iseenesest tähelepanuväärselt andekas võte (meenutagem Vene vormikoolkonda). See lähendas TMK olulisel määral muude kultuuri uurivate suundadega kasvõi seekaudu, et võimaldas nii füüsiliste kui ka semiootiliste *kultuurijoonte* (meenutagem Ruth Benedicti) uurimisel kasutada ühtseid meetodeid, mõista kultuuri füüsiliste ja semiootiliste osiste terviklikkust (meenutagem Jakob Hurda *vanavara*). Kultuur kui kultuuritekst koosneb kultuuritekstidest, mille arenguloogika peaks olema põhimõtteliselt hermeneutiline, mis osiseid ja tervikut on võimalik uurida ühtsete meetoditega. Niisugune olukord lähendab TMK tagasiulatuvalt mitte ainult Vene vormikoolkonna dünaamilisema paradigmapoolega, vaid ka näiteks uuskritikaga (meenutagem Thomas S. Elioti), aga tulevikusuunaltselt Autori surma propageerivate ratsionaalsema osaga. [Põhimõtteliselt muudeti TMK-s *tekst* ruumiliseks kultuurinähtuseks nii ontoloogilises kui ka episteemilises plaanis. Seepärast võib lühihinnanguna ilmselt öelda, et TMK *teksti* heuristiline potentsiaal on siiani *ruumi* omale peale jäänud, kuid see on omaette pikem teema.]

Kultuurinähtuste paigutamine sotsiokultuurilisse konteksti võimaldab rääkida semiootiliste ruumide ning semioosi tajude ja tunnetuse erinevatest aspektidest. Seega asub transdistsiplinaarsus teatud mõttes objektides ning arvukate perspektiivide ja vaatenurkade kogum juhib tähelepanu 'meetodite' ja 'distsipliinide' eraldamise püüde asjatusele. TMK käsitus ruumi uurimise ja metalingvistilise kasutamise ümber koondunud koolkonnana aitab seega näha TMK seoseid teiste mõtte- ja uurimistraditsioonidega; kahjuks on praeguseks olemas vaid üksikud näited selletaolistest uurimustest (vrd nt Portis-Winner 1999). Tegelikult viitab transdistsiplinaarsusele TMK ise juba oma teesides:

[...] kõrvuti lähenemisega, mis võimaldab luua semiootilise tsükli suhtelisel autonoomsete teaduste seeriana, on võimalik ka teine, mille seisukohast kõik nad vaatlevad *kultuurisemiootika* kui erinevate märgisüsteemide funktsionaalset suhestatust uuriva teaduse eri aspekte. (Ivanov jt 1998: 61)

Semiootiliste subjektide konstruktsioon

Ruumiline mõtlemine viis meid semiootilise subjekti mõisteni, viimane omakorda semiosfääri kontseptsiooni osalise jäikusega seotud probleemideni. Semiosfääri vaatlemist 'võõrsemiootilisest' eraldatuna võib pidada isegi ohtlikuks, sest see viiks semiootiliste subjektide isolatsioonini. Veelgi enam: makrotasandi semiootiliste subjektide, nt rahvuste vaatlemine toimivatena isoleeritud semiosfäärides osutab ajaloo käigus pidevalt realiseerunud otsesele ohule. Kui praktilises analüüsis võib ilmned, et semiootilised subjektid näevad mõnikord oma semiootilist reaalsust või oma konkreetset semiosfääri keskse ja isegi ainulisena (nt barbarite välistamine, natslik aarialaste rassi propaganda, tsiviliseeritud maailm vs Kurjuse Telg jne), siis ei tohiks seda pidada võimalikuks metatasandil. Kui anastajad on õigustanud oma sõjakampaaniaid, on sageli olnud tegu enesepositsioneerimisega välistamise kaudu — see on just see 'tsiviliseeritud enklaav', millele on omistatud vajadus 'harida' välist, leida endale uut eluruumi vms. Püüetes määratleda semiootilisi subjekte näiteks rahvustena leiab siiski harva aset *kultuursete* oikumeenide vastandamine ülejäänud keskkonnale või maailmale. Teatud mõttes on rahvuse teke samavõrd erinev riigi või sellega seotud valitsusstruktuuri rajamisest, kuivõrd viimased erinevad valitsusvälisest. On oluline, et vastupidiselt eelnevatele näidetele ajaloos osutus rahvusriikide loomisel Euroopas keskeks enesemääratlus rahvuslike sotsiokultuuriliste aluste kirjelduse kaudu, mis tingimata ei olnud teistele vastandatud eraldavas modaalsuses. Kuigi rahvusriigid apelleerisid territooriumile, näib nende semiootiline olemus teatud mõttes sarnanevat tänapäevastele valitsusvälistele (*non-governmental*) organisatsioonidele, mis on olulised tegurid globalisatsiooniprotsessis. Sellised organisatsioonid ei ole jäigad, ehkki nende alused on tavaliselt stabiilsed; nende piirid pigem interakteeruvad, kui eraldavad 'oma' 'võõrsemiootilisest'. Loomulikult võivad tuumkesksed ja inklusiivsed semiootilised subjektid, millel sageli ei pruugi olla isegi territoriaalseid nõudeid, olla erineva olemuse ja erinevate eesmärkidega (nt kasumile suunatud korporatsioonid vs ideoloogilised organisatsioonid). Mõnikord võivad sellised organisatsioonid siiski järgida ideoloogiat, mis eristab oikumeenilist ja 'võõrsemiootilist' (nt terroriühendused), kuid just selles avaldubki eespool mainitud kriitiline ohuolukord.

Nagu juba tähendatud, on semiootiliste subjektide (semio)sfääriline või ruumiline kontseptualisatsioon otseselt seotud identiteedi

(ehk semiootiliste piiride) ja (enese)positsioneerimise teemaga kommunikatsioonis, olgu interaktsioon seotud kas isikute- või kultuuridevahelise tasandiga.

Tänapäeval kätkeb kultuuridevaheline kommunikatsioon endas esmalt küsimuse, mis või kes on selle toimijad. Kas võtame arvesse kultuure, ühiskondi, rasse, riike, rahvusi, indiviide või teisi võimalikke subjekte? Pärast nendest ühe valimist on järgmisena oluline määratleda, mida täpselt silmas peetakse. Näiteks, valinud vaatluse all olevateks toimijateks 'kultuurid', võime massikommunikatsioonivahendite tõttu tõenäoliselt välistada 'kultuuridevahelise kommunikatsiooni enda', sest massikommunikatsioonivahendid ühtlustavad teadmisi ja käitumismustreid maailmas. Tänapäeva maailmakultuur ja kommunikatsiooni kiirus ning ulatus ühtlustavad selle, mida on vastavalt kultuurantropoloogiale peetud eraldiseisvateks kultuurideks ja isegi kultuuriareaalideks (nt Kluckhohn 1961). Kommunikatsioonil kui sõna otseses mõttes osalustehnikal on ühtlustatud teadmised, käitumine, kättesaadavad ja kasutatavad kommunikatsioonikanalid ning mustrid geograafiliselt ühtimatutes ja kaugetes piirkondades elavate inimeste vahel. Seega on raske piiristada eristatavaid kultuuriareaale nii, nagu neid visandati vaid mõned aastakümned tagasi. Tänapäeval saame ilmselt rääkida vaid maailmakultuurist, mis moodustab inimpopulatsiooni taustsüsteemi, varieerudes eri ühiskondades aktualiseeritava poolest. Inimesed, kes toimivad erinevates keeltes ja riigiorganisatsioonides või erinevad üksteisest antropoloogiliselt (bioloogilises mõttes), ei lahkne kultuuri seisukohalt lähtudes kuigi palju. [Loomulikult peame mees pidama, et globaliseerumine üheaegselt nii ühtlustab sotsiokultuurilisi grupe kui ka loob heterogeensust. Kui moodsad tehnoloogilised vahendid ei ole kättesaadavad, ei ole seda ka neis kanaldatud teadmised, ning tekivad informatsioonilise mahajäämuse oasid.]

Kuidas siis määratleda inimkooslust? Mis moodustab selle aluse ja mõjutab seda 'teistest' eristavaid tunnuseid? Arvestades, et tänapäeval peavad inimesed end sotsiaalsel tasandil määratlema/seostama kuulumisega kindlasse poliitilisse struktuuri, kõige sagedamini riiki kui ruumilisse struktuuri, peame ühiskondade tasandil nüüdisaegse Euroopa struktuuri moodustumise peamiste tegurite hulka haarama 'rahvuse' mõistet puudutavad teemad. Kuigi TMK käsitleb semiootilisi süsteeme sageli sotsiaalse formatsiooni (kõige sagedamini 'sootsiumi') piirides toimivatena, on huvitav, et vastava konglomeratsiooni enda konkreetset käsitlust või definitsiooni on

raske leida. 'Ühiskonna', 'kollektiivi' või muu sarnase mõistmisel on eristatavuse leidmise asemel lähim rohkem või vähem piiristatud mõiste 'rahvus'. TMK-le iseloomulikult puudub 'rahvusel' selgepiiriline lühike definitsioon (lisaks on 'rahvust' mõnikord tüpoloogiliselt võrreldud 'kvaasirahvusega'), kuid me võime pöörata tähelepanu järgnevale:

Määratlus 3. Alus: linn on kvaasirahvus [*квази-нация*].

[...] Olgu kogum inimesi X eelneva induktiivsammu järgi määratletud kvaasirahvusena ning olgu kogum inimesi Y selline, et täidetud on tingimused 1–4, nagu võimalikult ka 5:

- 1) X-i territoorium piirneb või lõikub Y-i territooriumiga;
- 2) X ja Y kasutavad sama keelt;
- 3) X-i ja Y-t iseloomustab majanduselu ühtsuse;
- 4) X-l ja Y-l on ühine kultuur;
- 5) X on Y-ga seotud religioosse ühisusega, mütoloogilis-eepilise traditsiooniühtsusega, või ajaloolise saatuse ühtsusega. Sel juhul on X-i ja Y-i ühendus kvaasirahvus, tema keelelised, kultuurilised ja muud tunnused on järeldatavad teda kujundavast induktiivsammust. [...] Iga kord on nõutav vähemalt nelja tunnuspunkti täitmine viiest.

[...] Määratlus 5. [...] Kvaasirahvus on rahvus, kui [...] ta vastandab ennast iseloomulike tunnuste abil naaberkollektiividega ning teadvustab ennast tervikliku, suletud kogukonnana. (Revzin 1977: 40)

See tsitaat näitab, et ühest küljest saab 'rahvust' defineerida läbi subjektiivsete kategooriate, mis õigupoolest on konstrueeritud ja mida ei saa objektiivselt tõestada. Isegi kui esmapilgul võivad keel, territoorium või majanduselu näida kindlate eristustunnustena, hajuvad nad konkreetsele osutusele omastes terminites väljendatuina, kui mõtleme globalisatsioonist, diasporaa-nähtusest, immigratsioonist ning integratsiooni ja assimilatsiooni mitmesugustest protsessidest ja tasanditest. Territoriaalsed piirid, ortograafiliselt korrektne keel ja sõltumatu majanduse ulatus on vaieldavad nähtuste tüübid, rääkimata juba kultuurilise või religioosse kuuluvuse suhtelisusest. Nimetatud eristustunnustele olemuslik konstrueeritus on ilmne ja sellele triviaalsusele ei ole vaja siinkohal rohkem tähelepanu pöörata. Kui teisalt aktsepteerime nende kategooriate subjektiivsust, hakkavad nad siiski funktsioneerima meie kontekstis 'semiootilise ruumi', 'semiosfääri', 'kronotoobi' või 'semiootilise subjekti' ümber koondunud paradigma raamistikus. I. Revzini rõhuasetus rahvuse (kui semiootilise subjekti) 'teistega' kõrvutamise või vastandamise tähtsusele seostab TMK diskursuse antud teemal lääne omaga natsionalisminähtuse käsitlemise seisukohalt. Lisaks lubavad (rahvuse

kui) semiootilise subjekti määratlemiseks olulise tähtsusega semiootilised ja ruumilised eristustunnused meil sotsiokultuuriliste üksuste kirjeldamisel näha teisigi paralleele TMK ja mitme lääne mõttekoolkonna vahel.

Natsionalismi on sageli aetud segi etnilisuse, rassi, rassismi ja muu sellisega. Me ei peaks kulutama aega teemadele, nagu rassism või muu samalaadne, sest ammu on tõestatud, et tõepoolest eksisteerivad Maal erisugused rassid, mis tegelikkuses erinevad tõenäoliselt vaid mõne morfoloogilise tunnuse poolest. Küsimus on pigem selles, kuidas on võimalik, et bioantropoloogiliselt sarnased subjektid erinevad oma identiteedis nii väga, et enda määratlemiseks ja alalhoidmiseks kasutatakse tõsist vägivalda. Pärast Teist maailmasõda on natsionalism olnud Euroopas enamasti negatiivne esikaaneteema. Samamoodi kuuluvad sellesse perioodi kasutatavad natsionalismi-definitsioonid. See on kummaline, sest rahvusspetsiifiliste entiteetide idee pärineb Euroopa praeguste riikide moodustumise ajast. Lühidalt öeldes leiti Valgustusajastul sotsiaalsete suhete käsitlemisele (ebavõrdsete) klasside põhistena alternatiiv inimsuhete 'võrdsete' aluste näol. Kui näiteks etnose puhul saame ühiku määratleda vähemalt lingvistilistes ja antropoloogilistes terminites, siis rahvuse defineerimine on märksa problemaatilisem. Rahvuse määratlemisel on kasutatud ja kasutatakse mitmeid kriteeriume (keel, kultuur, territoorium, aeg, ajalugu, sotsiaalne struktuur, bioantropoloogilised eripärad), millest enamus on vaieldavad, arbitraarsed ja enam kui tinglikud konstruktsioonid. Kuigi kohtame natsionalismi hukka mõistvat hoiakut üsna sageli 'adekvaatselt viisakas' või 'poliitiliselt korrektses' käitumises, näiteks poliitilistes avaldustes, avalikus diskursuses jne, ei ole see erudiitide mängumaa. Lisaks positiivse või negatiivse hinnangu välistamisele on oluline meeles pidada erinevust natsionalismi ja šovinismi, patriotismi jms vahel. Natsionalism vihjab ühiskonda kooshoidvale tundele ning etniliste, lingvistiliste, territoriaalsete ja teiste ülalmainitud dimensioonide ühildamisvajaduse rusikareeglile. Šovinism omakorda juba viitab *rolli* võtmisele kultuuridevahelises kommunikatsioonis (kõrge) enesehinnangu põhimõttele vastavalt. I. Revzini arusaam rahvusest (välja arvatud tema definitsiooni viies punkt) on kooskõlas nn positiivsele natsionalismile vastava semiootilise subjekti definitsiooniga, šovinistlikku natsionalismi saab kirjeldada pigem range semiosfäärikontseptsiooni kaudu. Positiivse natsionalismi kontseptsioon võimaldab meil tegelikult uuringus rakendada TMK kultuuri- ja

tekstikontseptsioone makrotasandilistele semiootilistele subjektidele, kusjuures kohtuvad ka tekstuaalsed ning ruumilised mõtted ja tunnused.

Semiootiliste subjektide enesemääratlus: näide

Näitena väga erinevatest probleemidest, mis on seotud kultuuridevahelises kommunikatsioonis subjektide positsioneerimise ja enesemääratlusega, kasutame siinkohal Eestit. Eesti puhul on kultuuriline ja rahvuslik identiteet olnud kaalul identiteedi ehitamisel, identiteedi kohandamisel Nõukogude Liidu (NL) assimilatsioonipoliitika kontekstis, identiteedi alalhoidmisel diasporaas, erinevate identiteedistruktuuride ülevaatamisel riigi teistkordsel rajamisel 1990-ndate alguses. Eesti puhul näeme riigi rajamise tüüpilisi protsesse, mis esinesid enamiku Euroopa rahvuste juures ja mida eeskätt juhtis etniliste, keeleliste ja territoriaalsete üksuste kattumispõhimõte. On eriti huvipakkuv uurida enesemääratluse selgitusi kauakestva püüde kohta rajada iseseisev Eesti riik, mis esmakordselt loodi 1918. aastal. Eestlased on oma praegust piirkonda asustanud (vähemalt) ligikaudu 10 000 aastat, olles viimase aastatuhande vältel olnud peamiselt orjastatud erinevate võõrvõimude poolt. Seega toetas 1918. aastal iseseisvuseni viinud Vabadussõda eesti rahvusliku kultuuri poliitilise formuleeringuga otseselt keelelist ja etnilist eesti ühiskonda, mis kattus ligikaudselt praeguse geograafilise territooriumiga (vrd: E. Gellneri põhimõte, et rahvuslik ja poliitiline peavad (osaliselt) kattuma; Gellner 1983: 7). Ometi hinnati võidetud iseseisvuse esimeste aastate jooksul ümber aeg ja ajaloolised sündmused 'tõena vastuvõetava' Eesti ajaloo loomiseks, kuivõrd eestlaste 'eluruumi' ja kultuuriareali puudutavaid küsimusi ei olnud palju. On eriti märkimisväärne, et 'eestlaste' konstrueerimine algas alles 19. sajandi keskel, kuna enne seda viitasid kohalikud endile kui saksa aadlikele vastandatud 'maarahvale'. Sõna 'eestlased' kasutuselevõtt enesele osutamiseks tõi kaasa sootuks uued enesekonstruktsiooni põhimõtted, seda eriti ruumiliselt integratsioonilt füüsilisele ja vaimsele suunatud arengu seisukohalt (P. Sorokini tähenduses). Selline eneseidentifikatsiooni areng — teistele gruppidele ainuüksi vastandumiselt omaenese kultuurituuma konstruktsioonini — vastab seejuures eespool esitatud arutelule põhimõtteliselt avatud semiootiliste subjekti kohta, mis ei eralda end 'võõrsemiootilisest'. J. Tõnisson, Eesti

peaminister aastal 1928, täheldas Eesti Vabariigi kümnendale aastapäevale pühendatud kõnes: “Riigi rajamise aastad kogu rahva ürgliku eneseuuendusega täis julget eneseohverdust, võitlustungi ja vahvust kujundavad vaba Eesti kangelasajajärgu” (Kümme aastat 1928: 4).

Eesti riigi loomist tähistas “Manifest kõigile Eestimaa rahvastele” (ette valmistatud aastal 1918), mis toob välja ka *locus communis*’e, territoriaalse põhimõtte ‘eestlaste’ määratluses. Lisaks territoriaalsetele, väliselt objektiivselt konstrueeritud põhimõtetele, toob ülaltoodud tsitaat esile rahvustunde ühe väga olulise aspekti: sageli viidatakse rahvustele kui inimgruppidele, mis jagavad ühiseid käitumismustreid ja elustiili. On eriti huvipakkuv ja informatiivne, et, nagu rahvusliku enesekirjelduse juures kasutati ja kasutatakse küllaltki sarnaseid kangelaslikke ja ülistavaid tunnuseid, töötati Eestis sootuks kiiresti välja ‘eestluse’ kategooria. Viimane muutus mõistetavalt eriti akuutseks pärast Teist maailmasõda kommunistliku režiimi tõttu Nõukogude Eestist põgenenud eestlaste seas, püüdmaks väljendada sageli üsnagi ebamäärase eestlaslikkuse mõiste sisu. ‘Eestlus’ on võrreldes ‘eestlasega’ väga huvitav termin, mis on ilmselt tekkinud olukorras, kus territoriaalsed enesemääratlusvõimalused ei toiminud, aga ka nt keelelisega hakkasid tekkima probleemid (näiteks: kas Eestis sündinud välismaale põgenenud laps, kes õpib võõrkeelses koolis ega oska eesti keelt, on eestlane). Järelikult, kui näiteks 19. sajandil oli keel ‘eestlase’ määratlemisel võtmetähtsusega (nt C. R. Jakobsoni arvates), siis nüüd oli vaja leida uued eristustunnused, mis koondatigi ‘eestluse’ mõistesse⁴. Näiteks on tuntud eesti kultuuriloolane O. Loorits nentinud, et diasporaas on kõige olulisem säilitada ‘eestlaslik käitumine’ ja ‘eestlaslik mõtlemine’, pöörates tähelepanu ‘eestlaste rahvuslikele iseloomujoontele’ ja lugedes nende hulka “töökuse ehk ‘virkuse’, vastupidavuse ehk ‘visaduse’ ja ‘sitkuse’, enesevalitsuse ehk ‘meelekindluse’ ja leppimise piskuga ehk ‘vähenõudlikkuse’” (Loorits 1953: 88).

Eestlus või eestlaslikkus on tunnuste kogum, mis näitab, et vaevalt on kasutatud ühtegi ontoloogiliselt objektiivset või kindlaksmääratud kriteeriumi (‘geneetiline rahvaskuuluvus’, Eesti geograafilises piirkonnas elamise aeg jne), määratlemaks kellegi eestlaste hulka

⁴ Siinkohal on huvitav võrrelda ‘eestlase’, ‘eestluse’ ja ‘Eesti kodaniku’ omavahelisi suhteid tänapäeval, kus keelelist aspekti püütakse riigistruktuuride poolt mõnikord taandada (nt valitsustasandi nägemus kodakondsuse andmisest taotlejale sobivas keeles).

kuuluvust. Seevastu leidub mahult ja ajaliselt küllaltki ulatuslik diskursus episteemiliselt objektiivsetest tunnustest, millele inimene peab vastama, et olla eestlane. On oluline märkida, et eestlaslikkusega seotud käitumismustreid ja väärtussüsteeme ei peetud vajalikuks esitada vaoshoitud või rangel ühetaolisel viisil. Perioodil 1918–1940 tagas sellise eneseidentifikatsiooni poliitika, mis võimaldas üle 3000 inimesega vähemustele kultuurilise autonoomsuse staatuse, hõlmates ka haridust. Niivõrd liberaalset poliitikat viis Euroopas esimesena ellu Eesti ning see osutab väga moodsale arusaamale erinevatest identiteeditasanditest, millega indiviid peab toime tulema (isiklikud rollid, sotsiaalsed rollid, kultuurilised rollid jne). Üksikisikute rollide mitmesuse mõistmine võimaldas riigil mõjutada inimesi üsnagi mitmesuguste gruppide kaudu ja viia nad *funktsionaalse integratsioonini* riigi tasandil. See on äärmiselt oluline, sest Eestiseste kultuuriliste erinevuste tunnustamine lubas erinevate gruppide suhtes rakendada kindlaid sotsiaalseid operatsioone (kaasa arvatud kultuuriline autonoomia) vastavalt sarnastele väärtus- ja toetussüsteemidele riigi tasandil. Mõistes, et sotsiaalsed protsessid on suurel määral kohanemise, integratsiooni jms kultuurilised protsessid, oli võimalik säilitada Eestis rahu arvukate erineva etnilise päritoluga gruppide vahel. Kultuuridevaheline kommunikatsioon jätkus eestlaslikkuse üldistes piirides, mida sai teisendada mitmekesiseks subkultuurseks käitumiseks, mis võis sisaldada ka tunnuseid välisest või isegi minimaalsest akulturatsioonist eesti rahvusesse (väline akulturatsioon — usk väliste sümbolite, s.t harjumuste, välisilme ja kommete vahetusse, vana väärtussüsteemi alalhoidmisse; minimaalne akulturatsioon — säilitatakse välised sümbolid ja sisemised väärtused, välja arvatud käitumine igapäevastes ostu- ja töökokkupuudetes; vt Ruesch 1972: 204).

Lühidalt saame Eesti riigi esimese iseseisvusaja kestel rääkida tüüpiliselt euroopaliku rahvusriigi rajamisest. Siiski ei olnud rahvustunne üles ehitatud, vastupidiselt I. Revzini ülaltoodud arvamusele, etnilistele, lingvistilistele või samalaadsetele kategooriatele, mis oleks tähendanud 'Eesti rahvuse' määratlust Eesti territooriumil elavatele *teistele* vastandatuna. Teiste lingvistiliste ja kultuuriliste gruppide tunnustamine aitas välja töötada sotsiaalsed operatiivmodelid, integreerimaks funktsionaalselt ühiskondlikul tasandil erinevaid individuaalseid 'eesti kultuure' või kultuure Eestis. Ühest küljest võimaldas territooriumi erinevate rahvaste avalik tunnustamine olulist kultuurilist interaktsiooni valitseva kultuuri ja

subkultuuride vahel, teisalt tegi võimalikuks rahvusvahelisel tasandil kultuuridevahelises kommunikatsioonis integreeriva positsiooni võtmise. See on oluline, arvestades järgnevat Nõukogude okupatsiooni ja võimu perioodi (1940–1991) Eestis, kuna suurel määral tegi Nõukogude Liidu kommunistlik kodanike homogeensuse nõue vajalikuks sobimatutest füüsiliselt vabanemise. Esialgne 'eesti rahvuse' kujunemine semiootilise subjektina oli väljatöötatud bilateraalse kommunikatsiooni kaudu nii lokaalsel kui globaalsel skaalal. Viimane aspekt on suure tähtsusega, kui vaadelda Nõukogude režiimi vältel rahvusküsimustega toimuvat Nõukogude Eestis ja teistes Nõukogude vabariikides, mis allusid Kremli ühepoolsele semiotiseerimisele. Nõukogude arusaam riigi sotsiaalsest ja kultuurilisest sisust kirjeldab üht väga huvitavat sotsiokultuuriliste operatiivmodelite imperialistlikku käsitlust. Vastavalt Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei (NLKP) programmile "NLKP peab oma internatsionaalseks kohuseks abistada neid rahvaid, kes sammuvad rahvusliku sõltumatuse kättevõitmise teed" (NLKP Programm 1961: 47). Lisaks:

Kommunism täidab ajaloolist missiooni — päästa kõik inimesed sotsiaalsest ebavõrdsusest, kõigist rõhumise ja eksploateerimise vormidest ning sõjakoledest — ja kindlustab maakeral **rahu, töö, vabaduse, võrdsuse** ja **õnne** kõigile rahvastele. (NLKP Programm 1961: 5)

NLKP käsitles sageli rahvusliku kuuluvuse küsimusi, kuigi ei olnud selles järjepidev. "NLKP Programmis" peetakse 'rahvusküsimuse lahendamist' suureks saavutuseks ning on korratud:

sotsialistlikus ühiskonnas on tagatud mitte ainult poliitiline võrdsus rahvaste vahel ja loodud nõukogude rahvusriiklus, vaid ka likvideeritud vanalt korralt päranduseks saadud majanduslik ja kultuuriline ebavõrdsus. (NLKP Programm 1961: 15–16)

Kõik Nõukogude rahvusvabariigid on eeskätt tänu suure vene rahvuse abile loonud oma kaasaegse kultuuri, mis on vormilt rahvuslik ja sisult sotsialistlik (NLKP Programm 1961: 16).

Kultuuridevahelise kommunikatsiooni ja asjakohaste küsimuste seisukohalt oli Nõukogude Liit huvitav tehisobjekt. Väidetavalt olid Nõukogude Liidus kõik rahvused võrdsed; on märkimisväärne, et võrdsust kasutati harva NL enda vabariike puudutavates avaldustes. Väljaõeldud eesmärk oli NL eri rahvuste ühendamine kultuurilises mõttes, jagades kultuurid 'rahvastevahelise suhtluse keele' — vene keele — alusel. Seega oli 'rahvus' nõukogude propagandas

korduvkasutatav üksus, sellal kui seda järk-järgult negatiivseks terminiks muudeti. 'Rahvuslane', sageli kombineeritud 'fašisti', 'natsisti' ja teiste samalaadsetega, sai mõisteks, mida kasutati sildistamiseks 'riigivaenlasi', kes eristati poliitiliselt süüdimõistetud kinnipidamisele määratud sotsiaalse grupi või kategooriana. Nagu sildistamine enamasti, võimaldas ka selline sildistamine muuta semiootilised subjektid osundusüksusteks Nõukogude semiootilises ruumis, ja seeläbi vabastada nad nii semiootilisest kui ka füüsilisest sõltumatuses; kommunikatsiooni subjektidest said kommunikatsioonis kasutatavad objektid. Teisisõnu lülitati nad 'võõrsemiootilisse' väljaspool Nõukogude semiosfääri ennast.

Mis juhtus 'rahvusega' Eestis? Eesti oli jõuga liidetud NL-ga ja juba "NLKP Programmis" oli selgelt väljendatud, et kõik 'liitunud riigid' said end identifitseerida vaid läbi Venemaa kui esimese Nõukogude vabariigi. Seega nihkus Eestis varem kasutatud rahvuse territoriaalne määratlus — nn territoriaalne tsentratsioonitsoon liikus teise kultuuriareaali. Teine aspekt on seotud keelega: saksa võimu ja venestamise tõttu oli keel olnud tähtis identifitseerimisstruktuuri osis 19. sajandil. Teatud mõttes kaasnes nõukogude ajaga identifitseerimiskäsitluse väga tihe seotus räägitava keelega ja arvestades, et vene keelt peeti rahvastevahelise suhtlemise keeleks, nihkus ka rahvusliku enesemääratluse lingvistiline aspekt.

Teisalt teravdasid NLKP antud rahvusliku ja kultuurilise enesemääratluse kesksed juhised keelte, kultuuride jne staatuste vaheliste erinevuste tunnetust. On üsna loomulik, et eestlaste väljasaatmisega Eestist ja vene keelt rääkivate inimeste sissetoomisega Eestisse (sama toimus paljudes okupeeritud riikides) kerkis küsimus enesemääratlusest: poliitilise võimu tsentraliseerituse ja asukohaga Moskvast, kust tulenesid ka kultuurilised, keelelised jmt traditsioonid, oli raske mõista, mida peeti silmas sõna 'eestlane' kasutades. Pidades meeles kohalike elanike stabiilse asustuse pikka ajalugu Eestis, näib seega küllaltki loomulik, et epistemioloogilisel alusel konstrueeritud *oma* ja *võõra* vahele tekkis eristus. Kõik NL kodanikud deklareeriti võrdseteks, kuigi juba tõsiasi, et mõnede oli vene keel emakeel ja teised said seda kasutada suhtlemiseks kultuuris läbi vene filtri pingutades, näitas, et osad, nagu tavaliselt öeldakse, olid võrdsemad kui teised. See võimaldas eestlaste määratlemise diskursuse üles ehitada antiteetilisele šovinismile: eestlaseks olemist sai defineerida oma loomulikust keelest ja kultuuritraditsioonist äralõigatuna võrdluses Eestisse sissetoodud inimestega, kes olid n-ö Nõukogude

muld kodanikena eelistatud positsioonil. Seetõttu oli nn rahvusvaheline (ehk kultuuridevaheline) kommunikatsioon NL-s tegelikult ühepoolne, teostatuna vene keele ja nõukogude-vene kultuuri positsioonist lähtuvalt. Samal ajal pidid nõukogude kultuurist endast välja surutud kohalikud kultuurid hakkama oma identiteeti säilitama opositsiooni modaalsuses, juhul kui nad tahtsid end eristada homogeensetest nõukogulastest. Nõukogude ideoloogia, mis nägi ette oma semiosfääri puhastamise ja iseenda 'võõrsemiootilisest' selgelt piiristamise, kutsus seega esile kohalikele kultuuridele tuginevad vastukultuurid, mis lõpuks oli oluline NL kokkuvarisemiseni viiv tegur.

Laiemal rahvusvahelisel skaalal tähendas Nõukogude aladel elavate rahvaste homogeniseerimine ühepoolse kommunikatsiooni kaudu kaasnevat vajadust vabaneda tunnustest, mis rikuvad ühtse semiootilise subjekti mainet. See omakorda tõi kaasa NL-sisest kultuuridevahelist kommunikatsiooni füüsiliste vahenditega reguleeriva nõiaringi (alustades nõukogude inimese definitsioonile vastavate kodanike [mõne] vajaduse rahuldamisest ja lõpetades sobimatute inimeste füüsilise kõrvaldamisega), mis muutis rahvusküsimuse mitte lihtsalt mis tahes kategooria kaudu identifitseerimist, vaid ellujäämist puudutavaks küsimuseks. Teisalt on rahvaste homogeniseerimist ja ühtse semiootilise subjekti loomist väga täpselt väljendanud F. Liebmanna aastal 1913 osutusega, et tööline peab vastama küsimusele oma rahvuse kohta järgnevalt: "Ma olen sotsiaaldemokraat" (Lenin 1953: 10). Kui kultuurilistest, rahvuslikest ja teistest identiteedi dimensioonidest loobuti, jäi NL-i vaid sotsiaalsetele või sotsiaalmajanduslikele asjaoludele toetuv identiteet — proletaarne identiteet. Teisisõnu pidi üksikisik hülutama enda semiootilise subjekti nõukogude ideoloogia semiosfääri nimel.

Tänapäeval seisab Eesti silmitsi mitme survega rahvuslikule identiteedile, nagu ajalooline (kultuuriajalugu ja peamiselt negatiivsed kokkupuuted rahvustega, kelle esindajad on jäänud Eestisse), territoriaalne (Balti riigid ja/või Skandinaavia), poliitiline (Euroopa Liit ja/või Sõltumatute Riikide Föderatsioon), sotsiaalne (elustandardi divergents Eestis), lingvistiline (eesti keel, venekeelne heterogeenne vähemus, rahvusvaheline inglise keele mõju) jne. Riigisisese ja rahvusvahelise kommunikatsiooni nimel töötava kultuurilise ja rahvusliku identiteedi ülesehitamiseks on vajalik defineerida sotsiokultuurilised kategooriad, mille kaudu eristada konstitutiivsed grupid Eestis; see teema väärib aga teist arutelu ja on liialt lai, et seda

käesolevas töös käsitleda. Meie arutluse teemaks olev semiootiliste subjektide määratlus ja mõnikordne enesemääratlus sotsiokultuurilises ruumis ühendab TMK (suhteliselt harukordse) rahvuskäsitluse teiste mõttekoolkondade esindajatega. B. Anderson (1983) on juhtinud tähelepanu sellele, et rahvusi tuleks mõista mõttekujutuslike ühiskondadena, kelle liikmed ei ole tingimata üksteisega füüsilises kontaktis. Rahvuste käsitlemine kindlate ideoloogiliselt piiristatud tunnetuslike konglomeraatidena jagatud aegruumis on küllaltki tavapärane (nt Handler 1988; Hroch 1996; Renan 1996) ning võib erineda 'ühiskonna' mõistmisest (nt C. Kluckhohn 1961, kes viitab tegelikule interaktsioonile). Kui me pöörame siiski tähelepanu rahvuste eristavate tunnuste põhiolemusele (nt meenutades ülaltsiteeritud I. Revzinit — territoorium, keel, kultuur, religioon, ajalooline saatus, kombestik, majanduselu; Revzin 1977: 32) kui konstrueeritule ja seega täielikult semiootilisele, on võimalik kokku viia sotsiaalsete formatsioonide objektiivsed ja subjektiivsed käsitlused. Näib, et kultuuride, ühiskondade, rahvuste ja teiste sotsiokultuuriliste konglomeratsioonide käsitluste erinevused saab ületada, rakendades ülkirjeldatud semiootilise subjekti kontseptsiooni.

TMK: ruumi kaudu transdistsiplinaarsuse suunas

TMK ilmutumist ei peaks pidama välguks selgest taevast. Hüpoteetiliselt saab välja tuua järgmised arenguastmed metakultuurides: distsipliin₁ → multidistsiplinaarsed uurimused → interdistsiplinaarsed uurimused → transdistsiplinaarsed uurimused → distsipliin₂/uus alusdistsipliin. Seda jada saab tõenäoliselt muuta mitmel viisil (nt lisades polüdistsiiplinaarsuse), kuid näib, et TMK arengut saab iseloomustada just selle loogikaga. Ilmselt asuvad TMK juured vene kirjanduse uurimises ning kirjanduse ajalugu oli ja on uurimisala, mida peetakse teadusharuks ka tänapäeval. Siiski ei saa semiootiline hoiak piirduda pelgalt tekstide uurimisega: see johtub juba loogikast, mis viis chomskiliku 'lingvistilise kompetentsuse' 'kommunikatiivse', 'kultuurilise' ja 'semiootilise kompetentsuseni'. Tekstide mõistmiseks tuleb pöörata tähelepanu kultuurilistele kontekstidele, mis mõjutavad kommunikatiivsete situatsioonide lahendusviisidest arusaamist. Kultuurivaldkondades orienteerumine nõuab ka võimeid, liikumaks semiootilises reaalsuses konkreetsete ja

abstraktsete referentide mõistmise ja eristamise seisukohalt lähtuvalt. Kontekstide (lisaks kirjanduslikule ka kultuuriline, sotsiaalne, majanduslik jne) avardamise kaudu tuli TMK toime tekstide uurimise laiendamisega kõigi nimetatud tunnetuslike kompetentside sfäärideni. Lingvistilist perspektiivi ja rangelt kirjanduslike tekstide analüüsi asendas kultuuriliste fenomenide (kaasa arvatud kirjanduslike tekstide) uurimine. Viimased positsioneeriti (multi-)kontekstuaalselt ning see võimaldas TMK-l laialdaselt kasutada ruumilisi termineid kirjanduslike tekstide konkreetsetes analüüsis. Ruum tekstis ning tekstuaalsed ruumid kui objektid ja uurimissuunad näitavad, et esmalt oli ruum teatud mõttes üsnagi rangelt sekundaarselt modelleeriva süsteemi (nt kirjanduse) ruum. Sellisel viisil sai ruumist efektselt ja järk-järgult uurimise tegelik objekt (mõnikord nimetatud ka [sotsiokultuurilisteks] kronotoopideks), samal ajal kui sellega seotult saavutasid ruumilised terminid üha suurema tähtsuse ka metakeele jaoks ('tekstuaalsest ruumist' näiteks 'linnaruumini' ja viimaks 'semiosfääri'). Tekstide kui sekundaarselt modelleerivate süsteemide väljundite kõrval mõisteti, et eksisteerivad ka tekstiloomed füüsilised ja ajaloolised kontekstid, ning nendega kaasnes mitmesuguste ruumiliste tasandite äratundmine:

Samal ajal, kui ruumi keel huvitab meid mitte ainult oma geneesi vaatepunktist, vaid kultuuri modelleerimiskoodina, peame arvestama selle keerukust, ning aru saama, et tegelikult on meil tegemist mitte ühe ühtse keele, vaid ruumikeelte hierarhiaga. (Lotman 1986: 6)

Tõenäoliselt ongi see seisukoht TMK ja tema metalingvistiliste konstruktsioonide üsnagi mitmesugustele fenomenidele rakendatavuse suhteliselt kõrge populaarsuse tagapõhi — õigupoolest võib kultuurisemiootikat koos selle uurimisobjekti, semiosfääriga, pidada üheks esimestest ülalmainitud transdistsiplinaarsuse juhtudest. TMK läbis ülalmainitud arenguetapid pärast algust vene kirjandust uuriva distsipliinina, sai individuaalseks distsipliiniks ning — pärast transdistsiplinaarsuse tasandile jõudmist — saab teda praegu pidada metodoloogiliseks aluseks, millele ehitada sotsiokultuuriliste fenomenide uurimine üldiselt. TMK vahendite kasutamine koos ta ruumisemiootilise terminoloogiaga võiks olla kultuuri kirjeldamisel ühtne perspektiiv, analüüsimaks tänapäevaseid sotsiokultuurilisi fenomene ja semiootilisi subjekte. Kui me rakendame kontseptsiooni semiosfäärist, ignoreerides teadlikult selle teatud ülalkirjeldatud totalitaarseid insinuatsoone ja meenutades selle juuri TMK

algupärase ja semiosfäärist märksa funktsionaalsemas arusaamas kultuurist, ning tugevdame omailma mudelist tulenevate töövahenditega vaadet semiootilistele subjektidele, võime end leida tõelise transdistsiplinaarsuse läve ees.

Kirjandus

- Anderson, Benedict 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Archer, Margaret Scotford 1996 [1988]. *Culture and Agency: The Place of Culture in Social Theory*. Revised edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chardin, Pierre Teilhard de 1960. *The Phenomenon of Man*. London: Collins.
- Eco, Umberto 1976. *A Theory of Semiotics*. Advances in Semiotics. Bloomington: Indiana University Press.
- Gellner, Ernest 1983. *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell.
- Greimas, Algirdas J. 1987. *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*. (Theory and History of Literature, 38.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Handler, Richard 1988. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec. New Directions in Anthropological Writing*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- Hroch, Miroslav 1996. From National Movement to the Fully-formed Nation: The Nation-building Process in Europe. — Balakrishnan, Gopal (ed.). *Mapping the Nation*. London: Verso, 78–97.
- Ivanov, Vjatšeslav V.; Lotman, J. M.; Pjatigorskij, A. M.; Toporov, V. N.; Uspenskij, B. A. 1998 [1973]. Kultuurisemiootika teesid. *Tartu Semiootika Raamatukogu* 1. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 61–88.
- Kluckhohn, Clyde 1961. *Mirror for Man: A Survey of Human Behavior and Social Attitudes*. Greenwich: Fawcett.
- Kümme aastat 1928 = *Kümme aastat Eesti riiklikku iseseisvust*. Tallinn: Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisus.
- Lenin, V. I. 1953. *Teosed*; 20. Tõlgitud neljanda väljaande järgi. Detsember 1913–august 1914. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Levin, Juri 1981 = Левин Юрий И. Тезисы к проблеме непонимания текста. *Труды по знаковым системам (Sign Systems Studies)* 12: 83–96.
- Levčenko, Jan; Salupere, Silvi (eds.) 1999. Conceptual Dictionary of the Tartu–Moscow Semiotic School. *Tartu Semiotics Library* 2. Tartu: Tartu University Press.
- Loorits, Oskar 1953. *Pagulaskodude kasvatusmuresid*. Vadstena: Törvik.
- Lotman, Juri 1969 = Лотман Ю. М. 1969. О метаязыке типологических описаний культуры. *Труды по знаковым системам (Sign Systems Studies)* 4: 460–477.

- 1971 = Лотман Юрий М. Проблема “обучения культуре” как её типологическая характеристика. *Труды по знаковым системам (Sign Systems Studies)* 5: 167–176.
- 1986 = Лотман Юрий М. От редакции: К проблеме пространственной семиотики. *Труды по знаковым системам (Sign Systems Studies)* 19: 3–6.
- 1999a [1984] Semiosfäärist. — Lotman, Juri. *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund, 7–35.
- 1999b [1977] Argikäitumise poeetika 18. sajandi vene kultuuris. — Lotman, Juri. *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund, 261–300.
- 2006 [1970]. *Kunstilise teksti struktuur*. Tallinn: Tänapäev.
- Mints, Bezrodnõi, Danilevski 1984 = Минц З. Г., Безродный М. В., Данилевский А. А. “Петербургский текст” и русский символизм. *Труды по знаковым системам (Sign Systems Studies)* 18: 78–92.
- Nikolajetško, Deglin 1984 = Николаечко Н. Н., Деглин В. Л. Семиотика пространства и функциональная асимметрия мозга. *Труды по знаковым системам (Sign Systems Studies)* 17: 48–67.
- Portis-Winner, Irene 1999. The Dynamics of Semiotics of Culture; Its Pertinence to Anthropology. *Sign Systems Studies* 27: 24–45.
- Randviir, Anti 2005. Cultural Semiotics and Social Meaning. — Bankov, Kristian (ed.). *Culture and Text, vol.X EFSS'2004*. Sofia: New Bulgarian University Press, 114–128.
- Renan, Ernest 1996. What is a Nation? — Eley, Geoff; Suny, Roland Gregor (eds.). *Becoming National: A Reader*. New York: Oxford University Press, 41–55.
- Revzin, Isaak 1971 = Ревзин Исаак И. Субъективная позиция исследователя в семиотике. *Труды по знаковым системам (Sign Systems Studies)* 5: 334–344.
- 1977 = Ревзин Исаак И. 1977. Об индуктивных определениях в исторических науках. (К логической экспликации понятий “нация” и “национальный язык”). *Труды по знаковым системам (Sign Systems Studies)* 8: 28–44.
- Ruesch, Jurgen 1972. *Semiotic Approaches to Human Relations*. Approaches to Semiotics, 25. The Hague: Mouton.
- Sebeok, Thomas A. 1988. In What Sense Is Language a “Primary Modeling System?” — Broms, Henri; Kaufmann, Rebecca (eds.). *Semiotics of Culture*. Helsinki: Arator, 67–80.
- NLKP Programm 1961 = *Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei programm* (vastu võetud NLKP XXII Kongressi poolt). Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Taborsky, Edwina 1997. *The Textual Society*. *Toronto Studies in Semiotics*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Tšernigovskaja, Balonov, Deglin 1983 = Черниговская Т. В., Балонов Л. Я., Деглин В. Л. Билингвизм и функциональная асимметрия мозга. *Труды по знаковым системам (Sign Systems Studies)* 16: 62–83.
- Uexküll, Jakob von 1982. The Theory of Meaning. *Semiotica* 42(1): 25–82.
- Vernadski, Vladimir 1989 = Вернадский Владимир И. *Биосфера и ноосфера*. Москва: Наука.

Zoljan, Černov 1977 = Золян Сурен Т., Чернов Игорь А. О структуре языка описания поведения. *Труды по знаковым системам (Sign Systems Studies)* 8: 151–163.

Nimetamisest linnas: protsess ja selle tasandid

Anu Haamer

Artiklis vaadeldakse nimeloomet linnaruumis H. Lefebvre'i sotsiaalse ruumiproduktiooni teooria valguses. Kolm ruumiproduktiooni tasandit (tajutud, kujutletud ja elatud ruum) võimaldavad erinevalt nendel tasanditel toimuvat kommunikatsiooni ning seeläbi mõjutavad ka nendel tasanditel aset leidvat nimeloomet. Vaatluse all on erinevused, mis avalduvad nimetamise protsessis, kus on kasutusel nii hüüdnimed, ametlikud nimed kui ka lihtsalt nimetused, mis oma vormilt ei pruugi olla nimed. Analüüsitakse ruumi/nimeloometasandite omavahelist suhet ning nimetamise protsessiga kaasnevat võimalikku ajalist järgnevust. Eraldi on vaatluse all sotsiaalsetest rollidest tulenev eristus nimeloomet tasandite vahel ning nende tasandite võimalik samaaegsus.

Märksõnad: ruum, ruumiproduktioon, Henri Lefebvre, nimi, nimetamine

Artikkel pöörab tähelepanu nimetamise ja nimeloomet protsesside mitmekesisusele linnaruumis. Püüan alljärgnevalt vaadelda nimeloomet linnaruumis kui mitmel tasandil aset leidvat protsessi. Ennekõike olen keskendunud indiviidi ja ruumi suhtele. Vaatluse all on signifikatsioon ruumis, mis on tihedalt seotud kommunikatsiooniga — seda nii ruumi endaga kui ka ruumis sees. Nimed ja nimetamine kuuluvad aga loomuliku osana kommunikatsiooni juurde.

Uurides elukoha ruumistruktuuri mõju indiviidile ja kasutades uurimismaterjalina kogutud kvalitatiivseid intervjuusid, olen neid analüüsides märganud, et suhe indiviidide ja ruumi vahel põhjustab erinevat nimeloomet ja nimede kasutamist ruumi ja selles kohatavate inimeste suhtes. Selles protsessis võib eristada erinevaid tasandeid, millest teatav nimetamisviis on sõltuvuses. Nimetamise eesmärgi ja sisu arvesse võtmine teeb ka intervjuude analüüsi tulemusrikkamaks. Järgnevas kirjutises püüangi kirjeldada üht võimalikku lähenemisteed, kuidas vaadelda nimetekke protsesse ja seda, millest need on mõjutatud. Jätan teadlikult tegemata eristuse isiku- ja kohanimede vahel, kuna minu teemakäsitlusest tulenevalt on nad samaväärselt tihedalt seotud ruumis toimuva nimetamisprotsessiga.

Nimi kui osaline tähendusloomes

Maurice Merleau-Ponty on öelnud: “Koha- ja linnakogemuse keskmes on tähendus” (Merleau-Ponty 1969). Tähendus on osa semioosist linnas. *Semioos* linnas (tähenduste loomine kohtadele ja radadele) ei sõltu aga ainult ruumilise keskkonna sidumisest kultuurilise tekstiga, vaid tähendab isikliku linnakogemuse teadvustamist (Lehari 2000: 42). Isikliku kogemuse teadvustumine on aga lahutamatult seotud märkamise ehk (foonist) eristamisega. Võime tinglikult öelda, et esimene samm märgilisuse tekkeks ongi foonist eristamine, mis võib samas olla nii sensoorne kui emotsionaalne protsess. Välised-sensoor- sed märgiprotsessi tegurid on seotud esmalt ruumi visuaalsete parameetrite tajumisega, sisemised-emotsionaalsed tegurid aga eristuvate emotsionaalsete aspektidega ruumis — nt sündmuste, nimede jms.

Nimi on emotsionaalsel tasandil toimiva eristajana ühtaegu piirkis tausta ja eristatava vahel (nt eristab võõrast ja tuttavat). Enamasti antakse nimi vaid sellele, mida on vaja nimetada — objektile, mis on märgatud, mõistetav, teadvustatud ja tähenduslik. Samal ajal annab nimi infot selle kohta, kuidas nimetatud objektiga suhtetuda. “Sotsiaalses ringluses [...] kannab nimi teatavat hinnangulist väärtust ja sisaldab infot nime kandja sotsiaalse staatuse jms kohta” (Pärli, Rudakovskaja 2002: 584).

Nimetamise kaudu tunnistatakse objekt tuntuks ja konkreetseks ning nimetamine võrdubki siinkohal *semioosiga*. Üldistatult võiks öelda, et ainult inimese jaoks tähenduslik objekt kannab nime. Ebao- luline, tähendusetu, tundmatu on anonüümne (Kallasmaa 2002: 482).

Nimi esineb meie jaoks reeglina vähemalt kolmes funktsioonis: olles samaaegselt *piir*, mis aitab eristada tuttavat ja võõrast, on nimi ka *tuttavuse kategooria*, andes teada, mil määral mingi objekt on tuttav ning samuti on nimi millegi *taustalt esile tõstja* või foonist eristaja, tähtsustaja. Nimi on see, mis muudab inimese või paiga meie jaoks teatud mõttes kogemuslikuks.

Nimetamine kui objekti/inimese piiritlemine sõltub aga suhtest nimetatavasse.

Märgiteke ja ruumiproduksioon

Linn ruumina on äärmiselt mitmekesine ja pakub rikkalikke võimalusi erinevateks märgitekke protsessideks. Erinevad kohad ja paigad

võimaldavad erinevat suhet endasse ja võivad olla kogetavad igaühe jaoks erinevalt. Näiteks pakub kesklinn võib-olla enamal hulgal erinevaid võimalusi märgiprotsessiks kui perifeerses alas asuv tööstusmaastik (seda juba tulenevalt asjaolust, et kesklinna ruumi tarbib potentsiaalselt suurem hulk indiviide, aga ka ruumistruktuurist tingitud potentsiaalsete tähenduslike objektide suuremast kontsentratsioonist kesklinnas).

Kohakogemus sõltub vaatepunktist. Nagu ka Algirdas Julien Greimas on märkinud, võime eristada nn eksternaalseid ja internaalseid kohakogemuse kategooriaid. Kogemuse olemuse määrab ära see, kas tegemist on linna *lugemisega* elaniku või külastaja aspektist. Seega oleneb erinevus ruumi interpreteerimisel suhtest konkreetsesse ruumi (Greimas 1986: 51).

Ruum on läbistatud sotsiaalsetest suhetest: sotsiaalsed suhted üksnes ei kasuta ruumi, vaid ka loovad seda, ja vastupidi — ruum toodab sotsiaalseid suhteid.

Lähemale artikli teemale viib Henri Lefebvre'i dünaamilise sotsiaalse ruumiproduktiooni käsitluse vaatlemine nimetamise kontekstis. Lefebvre'i käsitluse eesmärgiks oli näidata, kuidas toimub tegeliku ruumi tootmine, võttes samaaegselt arvesse erinevate ruumide ja nende modaalsuse tekkemehhanisme. Sotsiaalse ruumi produktioon on Lefebvre'i järgi protsess, milles võib eristada kolme tasandit: tajutud ruum/ruumiline praktika (pr k *l'espace perçu*), kujutletud/teoreetiline ruum ehk ruumi representatsioonid (pr k *l'espace conçu*) ja elatud ehk representatsioonide ruum (pr k *l'espace vécu*) (Lefebvre 1991: 38–39).

Tajutud ruum on empiirilisel vaadeldav ja meeltega aistitav. See ruumiline praktika on inimeste igapäeva praktiline ruum, mida uuendatakse ja taastoodetakse meie ruumilistes tegevustes. Selline arusaam ruumist võetakse tihti omaks etteantuna ja kujutletakse ruumi visuaalselt, mõtlemata seostele ühiskondlike protsesside, kohamüütide või -imagotega. Erinevused selle ruumi tajumises kujunevad eelkõige mentaalsel tasandil, kus nn anonüümsest linnaruumist saab teatud inimestele kindlat tähendust omav koht (Jauhianen 2005: 75–77). Sellel ruumiproduktioonis tasandil toodab sotsiaalne tegevus enesele sobivat ruumi seda dialektiliselt oma valdusse võttes.

Kujutletud/teoreetiline ruum on kontseptualisatsioon, milles puudub elu. See on ruumi abstraktsioon, nn komplekt detailseid ruumi representatsioone. Need abstraktsed representatsioonid on intellektuaalse ruumi lahtimõtestamised ja need mängivad olulist osa sotsiaalses

ja poliitilises praktikas (Lefebvre 1991: 39). Tegemist on näiteks arengukavade planeeringute, aga ka kaartide ja muu dokumentatsiooniga ruumi kohta. Ruumi representatsioonid rajanevad teadmisel ja püüdlevad andma ruumile korrastatust, mis rajaneb võimusuhtel ja ideoloogial (Jauhianen 2005: 75–77). See on teatav mõtteline ruumi üle võimu omamine, mis taotleb koherentsust.

Elatud ruum on Lefebvre'i järgi seotud elukogemustega, kodeeritud ja kodeerimata sümboolikaga ning mitteverbaalsete sümbolitega. See on elanike ja kasutajate ruum. See on domineeriv, kuid samas passiivselt kogetud ruum, mida kujutlusvõime püüab muuta ja täiustada (Lefebvre 1991: 39). See nn representatsioonide ruum on füüsilise ruumi pealiskiht, mis annab objektidele sümboolse kasutusväärtuse, omades allikaid inimkonna, aga ka iga üksikindiviidi ajaloos, lapsepõlvemälestustes, sisemistes kujundites ja sümbolites (Jauhianen 2005: 75–77). See hõlmab kirge, tegevust ja eluolukordi ja on seeläbi lahutamatult seotud ajaga (Lefebvre 1991: 39).

Edward Soja on Lefebvre'i teooriat edasi arendanud ja kasutab tajutava ruumi kohta terminit "esmaruum", millega on seotud objektiivsus, empirism ja materiaalsus. Kujutletud ruumi nimetab Soja "teineruumiks", mis on "esmaruumi" kujutletud geograafia. Elatud ruum on Sojal "kolmasruum" ehk vahepealne ruum, mis on ühtaegu nii reaalne kui kujuteldav (Soja 2002: 76–77). Soja ruumitasandite numeratsiooniline käsitlus viitab tasandite teatavale järgnevusele ruumiloomes protsessis. Vaatlen sellise järgnevuse võimalikkust seoses nimeloomega artiklis allpool.

Nimeproduksioon ruumis

Lefebvre'i ruumiproduksiooni teooria on inspireerinud mind vaatlema ühe võimaliku viisina nimetamist kui teatavat piiritlemisprotsessi, mis sõltub samamoodi objekti ja indiviidi suhtest. Järgnevalt esitan oma interpretatsiooni sellest, kuidas Lefebvre'i teooria võimaldab vaadelda nimeproduksiooni (linna)ruumis.

Teatavas mõttes aitab Lefebvre'i ruumiproduksiooniteooria mõista nimetamise kui piiritlemise sõltuvust suhtest objekti/indiviidi. "Esmaruum" on Lefebvre'il-Sojal seotud esmase ruumitajuga. Kommunikatsioonisituatsioonis võiks seda kirjeldada ka kui esmakohtumisel märgistamist. See on protsess, milles me anname objektile/isikule nime (ainult) enda jaoks, eristamaks teda teistest,

enne kui teame tema õiget, nn ametlikku nime. Esmase ruumitaju, kokkupuute pinnalt anname paikadele/inimestele nimesid, mis on seotud otsese kogemusega, mille pinnalt nad on tekkinud — sellisteks “esmaruumi”-nimedeks võib klassifitseerida hüüdnimed, argikasutuses olevad nn töönimed, mingite väliste tunnuste põhjal antud nimed, aga ka ruumis toimuva tegevusega seonduvad nimetused. Näiteks seesuguse ruumiproduktiooniga seotud nimetamise kohta on erinevate objektide kõnekeelsed tähistused, mis aitavad linnaruumis orienteeruda. Ametliku aadressi asemel kasutame linna elementide, milleks on Lynchi järgi “rajad” (tänavad, teed, kanalid), “ääred” (müürid, raudteed, kaldaääred), “piirkonnad” (oma kindla iseloomuga linnaosad), “sõlmed” (ristmikud, tänavanurgad) ja “maamärgid” (suured objektid, nagu majad, mäed jms) (Lynch 1970: 46) hüüdnimesid, mis toimivad selles kontekstis pärisnimelisena — nt jõgi, raudtee, Plasku, Peahoone, Riia rist, turg jms. Need on nimed, mis ei ole sellisel kujul ametlikud, vaid käibivad ennekõike kõnelistena. Sarnases võtmes on vaadeldavad ka isikutele antavad hüüdnimed — nimetused, mis rajanevad välisel või assotsiatiivsel kirjeldusel — paks mees, blondiin, jne. Nimi on sellel tasandil kasutusel kui instrument ja neid nimetusi reeglina ei kasutata otseses suhtluses. Pigem on neil väljapoole suunatud kirjeldav/piiritlev funktsioon, et eristada objekti/inimest, kirjeldada kellelegi kedagi/midagi, kui muud nime ei teata.

Nimeuurijate seisukohast lähtuvalt on nimi tõlkimatu, denotatiivse funktsiooniga, arbitraarne. Nimel on üks ja ainus objekt ning ta on reeglina ajas muutuv (Päll 2004). Nimetused, mis sünnivad “esmaruumi” tasandil, ei ole alati objektide tegelikud nimed, aga samas täidavad eeltoodud nimele esitatud nõudeid (nt Peahoone). Isegi kui sellised nimetused ongi vahel tõlgitavad, on neil üksainuke objekt, neil on denotatiivne funktsioon, nad on arbitraarsed ja ajas muutuvad.

“Teineruum”, ehk teoreetiline/kujutletud ruum kannab endas kontseptualiseerimist — ametlikuks muutumist. Nimeteppe seisukohalt on see mingile objektile, inimesele antud ametlik/pärisnimi. Siin kerkib küsimus, kas nimeteke nn “teineruumi” tasandil on üldse millegi tekkimine selle sõna loovas tähenduses või kas ei ole tegemist pigem nn “esmaruumi” nimede kontseptualiseerimisega? Nimed, mis aktualiseeruvad ja levivad kõnelises kasutuses, saavad sageli ühel hetkel koha ametlikes dokumentides. Tihti peale on seesugune protsess pikaajaline, toimudes vahel inimpõlvede pikkuse ajaperioodi vältel.

Seesuguste ametlikuks saanud kohanimede tekkeloo ja konteksti uurimine on äärmiselt huvitav, kohati lausa arheoloogiline tegevus. Näiteks võiks siin tuua erinevate linnade vanalinnade tänavanimesid.

Samas kätkeb ametlikustumine ka teatavat teist poolt — olles ideoloogia tööriistaks, kannab see tasand endas nimelooma protsessi, mis on seotud uute nimede tekitamisega või olemasolevate asendamisega, selleks, et muuta need poliitiliselt korrektseks (meenutagem tänavate ümbernimetamist pärast II maailmasõda või taastamist Eesti taasiseseisvuse alguses). Samal ajal on nimed inertsed ega taha muutmisele kergesti alluda. Mingi paiga/inimese kord juba omaksvõetud nimi on visa kaduma. Siin on heaks näiteks ümbernimetamiste kiuste inimeste mälus ja kasutuses pikka aega säilinud paikade, tänavate eelmised nimed. (Nimede mälus säilimine on seotud ka motivatsiooniga muutuda või alal hoida.)

Nimede loomine kannab vahel eesmärki luua mingile piirkonnale teatavat imagot. Mõelgem linnade juures töötavate nimekomisjonide peale, kus sünnivad linna elementide, nt tänavate ja väljakute nimed. Nii on ilmselt sündinud uuselamurajoonide huvitavad nimekomplektid, millel piirkonnaga aimatav seos — nii visuaalne, sotsiaalne kui kultuuriline — otsekui puudub. Rõhutan nähtava seose puudumist, sest enamasti toetuvad ka nimekomisjonid seal, kus võimalik, oma töös mingile olemasolevale praktikale või ajaloolisele kontekstile nimetatava suhtes. Olgu siis tegemist Kelmikülaga Tallinnas või Raadi elamurajooniga Tartus. Eredaks näiteks on ka Supilinn, mille tänavate nimed on samal ajal supikomponentide nimed. Nimetamise taustal on humoorikas tõsiasi, et linnaosa ja tänavate ametliku nime saamise ajal elas seal vaesem rahvakiht, kelle peatoiduseks oli supp, mistõttu igas Supilinna aias oli oma juurikapeenar, kus vajalikke supikomponente ise kasvatati.

Lefebvre'i-Soja "teineruum" ehk kujutletud ruum on seega pärisnimeline, ametlikustatud maailm, milles inimesed esinevad ees- ja perekonnanimedega, tänavatel ja objektidel (kinnistutel) on oma ametlik nimetus, mida võib leida kaartidelt ja dokumentidest.

Kolmanda, (elu)kogemusliku ruumiloomega seotud nimetamine ei näita erinevust mitte niivõrd nimetamise protsessis kui nimede tähenduses. Denotatsioon asendub konnotatsiooniga. Elatud ruum on maailm täis elu. See on ruum, mis on täidetud kogemustega seotud tähendustest, kodeeritud ja kodeerimata sümboolikast ning mitteverbaalsetest sümbolitest.

Selles ruumis saavad tänu tähendusele pärisnimeliseks kõik sündmused, kogemused, aga ka suvalised märgatud objektid. Võiks öelda, et *elatud ruum* on läbinisti märgiline ja pärisnimeline. Samas viitabki nimetamine Lotmani sõnul müütilise mõtlemise olemasolule, milles nimeandmine on seotud sõna ja denotaadi samastumisega, olles üllatavalt sarnane lastekeelele, kus üldse kõik sõnad võivad esineda pärisnimedena (Lotman 1999: 193–195). “Kolmasruumis” toimuv nimetamine on teatavas mõttes “esma-” ja “teineruumi” nimede omaksvõtt, isiklikustamine, neile koha andmine oma personaalses loos, nende tähendusega täitmine. Nii nagu Lefebvre’i ruumitasandi nimetus: *elatud ruum* juba isegi ütleb, puudutab see elu ja kogemust, ilma milleta seda tasandit ei eksisteeri. See on tasand, kus nimetused, nagu *Marja tänav* või *naaberõue blondiin*, aga ka sõnad *ema* ja *kodu* omavad teatud kontekstis erilist tähendust ning on ses mõttes nimedena võrdsel positsioonil, olenemata sellest, et üks on lingvistilises mõttes pärisnimi, teine hüüdnimi, kolmas lihtsalt nimisõna. Teatud mõttes võib väita, et tegelik kommunikatsioon ning suhe ruumiga ja ruumis saab toimuda just sellel tasandil.

Kuigi eeltoodud ruumi- ja nimeloometasandid ei pruugi olla realses ruumis alati selgelt eristuvad, pakub erineva ruumikontseptsiooni kaudu nimetamise vaatlemine siiski võimalust analüüsida ruumilooime erinevatel tasanditel toimuvat kommunikatsiooni.

Lefebvre ise on ruumiproduktiooni tasandeid reastanud järgnevustena, mis annavad nimetatud kontseptsioonile ajalise dimensiooni. Huvipakkuv on nimetatud tasandite vaatlemine järgnevusena just nimetekke ja -loome kontekstist lähtuvalt. Nagu iga sotsiaalne praktika, eelneb ka tajutud ruum (*l’espace perçu*) selle kontseptualiseerimisele teoreetilisel/kujutletaval ruumitasandil (*l’espace conçu*). Samas väidab Lefebvre, et spekulatiivne primaarsus, mida kujutletav ruum omab *elatud ruumi* (*l’espace vécu*) üle, näib siiski elamise enese käigus kaduvat (Lefebvre 1991: 41). Nimetamise kontekstis võiks vaadelda triaadi: *tajutud–kujutletud–elatud* ka kui ühte võimalikku ajalise järgnevusega protsessi, mis on sellisena vaadeldav just kohanime tekke puhul. Teatud mõttes on selline nimetekke protsess võrreldav ka Bergeri ja Luckmanni sotsiaalse konstruktsiooni teooriaga, mille kohaselt sotsiaalselt kasulik kogemus legitimeeritakse ning hiljem aktsepteeritakse indiviidide poolt kui vajalik ja kohane praktika sootsiumis (Berger, Luckmann 1991: 61). Nimetekke protsessi kontekstis võiks tuua näiteks olukorra, milles

objekt saab esmalt nimetuse tema väliste, sotsiaalsete või kultuuriliste tunnuste kaudu (mis võivad erinevatena esineda korraga sama objekti suhtes), nt “võllase mägi” — küngas, kus kunagi sulisid üles poodi. Seejärel muutub kõneline ametlikuks ning hakkab kajastuma kaartidel, plaanidel ja mujal — nt Võllamägi, Võllamäe tänav. Ametlik nimetus tuleb käibeles uuel ringil, olles kaotanud esmase tähenduse ja sideme algse nimetekke põhjustega ning asetub omaksvõetuna igaühe oma kogemusmaailma kui tähendust omav entiteet, millel puudub otsene praktiline seos/mälu objekti enesega. Nt uusasuka kodu asub Võllamäe tänaval ning tänavanimi tähistab tema jaoks esmalt kodutänavat.

Olukorda, milles miski (nimi) muutub kirjeldavast läbi seadustumise kogemuslikuks, sobib hästi kirjeldama alljärgnevat tsitaati Bergeri ja Luckmanni raamatust:

Teadmisi tõeluse kohta ei ole olemas iseenesest, vaid need ilmnevad ajaliselt ja ruumiliselt piiritletava kogemuse vahendusel ja olenevad seega alati kellegi tajust või tajumislaadist. Erinevad subjektiivsed kogemuslikud teadmised tüpologiseeritakse sotsiaalsete protsesside käigus ning nende korduv ja harjumuspärane kasutamine viib viimaks vastava kasutamissituatsiooni institutsionaliseerumiseni, ning sealpeale on võimalik rääkida objektiveerunud teadmistest. Teisisõnu kujutab institutsionaliseerunud terviklikkus — maailm — endast objektiveerunud inimkogemust. Seega objektiveerub tõelus pideva subjektiivse tõlgenduse ja objektiveerunud konstruktsioonide vahelises dialektilises protsessis. (Berger, Luckmann 1991: 78–79)

Kahtlemata sobib ülaltoodud mudel iseloomustama ainult teatud aspekte nimeloomeprotsessis ja ei ole tingimusteta kohaldatav näiteks isikunimedele ega ka selliste ametlike kohanimede sünni puhul, mille taustalt puudub nn ajalooline igapäevane nimetamispraktika ning kus paigad saavad oma nime kellegi loova mõttetöö tulemusena. Samal ajal aitab aga Bergeri ja Luckmanni teooria vaadelda nimeproduktiooni veel teisestki aspektist.

Nimed ja rollid

Berger-Luckmanni käsitluse järgi tekivad institutsionaliseerumise tulemusena sotsiaalsed rollid, mis määravad ära selles rollis toimija valikud ja tegevuspraktikad (Berger, Luckmann 1991: 54). Indiviidi sotsiaalne roll mõjutab teda selles, mil moel toimub kommunikatsioon

ümbritsevana. Ka ruumiproduktsooni/nimetekke tasandid muutuvad teatavas mõttes ilmekamaks, kui vaadelda neid läbi sotsiaalse rolli, milles toimub suhestumine ruumis oleva objekti/indiviidiga.

Eelmainitud ruumi/nimetekke tasandid eksisteerivad samaaegselt, kuid interpreteerija teatav sotsiaalne roll tõstab mingil ajahetkel ühe neist esile. Ka Lefebvre oma ruumiproduktsooni teoorias jagas tasandid ära sotsiaalsete rollide vahel.

Esimene, tajutud ruumi tasand on kulgeja, ruumi tarbija tasand. See on seotud argipäeva ja praktilise eluga, milles osaleb linnakodanik, argiselt toimetav indiviid, kelle jaoks linnas kulgemine on seotud ennekõike esmase visuaalse pertseptsiooniga. Selle tasandi roll on suuresti funktsionaalne ja praktiline ning toimib teatava ökonoomsuse printsiibil, ka nimetused on seotud ennekõike vajadusega nimetada selleks, et eristada, orienteeruda, selgitada jne (Lefebvre 1991: 38).

Kujutletud/teoreetilise ruumi tasand on Lefebvre'i jaoks arhitektide ja planeerijate tasand. Nimelooma kontekstis on see tasand seotud ametirolliga. See on tasand, mis on domineeriv politseiniku, ametniku, jt ametikandjate jaoks, kelle toimimine ja kommunikatsioon on ametlik, dokumenteeritud ja argumenteeritud. Nimed on kinnistatud objekti/indiviidi külge ning on oma sellises vormis ülimuslikud — s.t domineerivad teiste tasandite nimekasutuse üle. See on tasand, mis ei luba endale familiaarsust ega ka liigset emotsionaalsust. Nagu ka Lefebvre on maininud, puudub sellel tasandil elu. See on reglementeeritud ja konserveeritud ning stabiilne tasand (Lefebvre 1991: 38).

Kolmanda, elatud ruumi omistab Lefebvre loomingulisele indiviidile, kunstnikele ja kirjanikele, kes otsivad elu ja sümboleid. Selle tasandi sotsiaalne roll on mõtlema, tunnetava ja tundva indiviidi roll (Lefebvre 1991: 39). See on lapse tasand, kes avastab ja loob enda jaoks tähendusrikast maailma ning täidab seda nimetustega. See on elu ja kogemuse kaudu tähendustatud ja nimedest täidetud tasand.

Samaaegsus ja simultaansus nende tasandite vahel tuleb aga eriti esile nt ühe objekti/indiviidi nimetamise kaudu — kuivõrd me võime olla samaaegselt ka erinevate rollide kandjad.

Võtkem vaatluse alla näiteks mõni kõigile tuntud objekt Tartu linnas. Esmatasandi nimi, millega me kõnekeelselt seda nimetame on “plasku”, viidates esmalt tema välisele sarnasusele väljoogipudeliga. Samas oleme teadlikud selle objekti ametlikust nimetusest — “Emajõe

Ärikeskus” ning objektile tähendust andes kannab nimetus Plasku või harvem ka Emajõe Ärikeskus tähendust kui:

- 1) taasiseseisvumisjärgse Tartu uusarhitektuuri üks esimesi ilminguid,
- 2) hiljuti veel Tartu kõrgeim maja,
- 3) võib-olla ka maja, mis on varem sümboliseerinud teatavat edukust — see on maja, kus on end sisse seadnud edukad ja prestiižsed firmad.

Tähendusvõimalusi on veelgi. Sarnaseid tasandeid võime leida lisaks majadele ka muude objektide, aga ka indiviidide puhul.

Tooksin veel ühe näite, sedakorda Tallinnast. Linna külastava turisti jaoks on objekt ainsa omataolisena suurepärase maamärk ja kannab nimetust “kahe torniga kirik”. Ehitise ametlik nimetus on Kaarli kirik. Kui aga vaadelda nimetatud objekti kogemuslikult tasandilt, võib ta omada meie jaoks tähendust kui kirik, kus toimus minu laulatus või saadeti viimsele teekonnale minu vanaisa. Samal ajal võib olla nimetus “Kaarli kirik” kasutusel kõigil kolmel tasandil — ruumi kasutaja, ametniku kui ka üksikisiku elukogemuse kaudu —, kuid nime kasutusväärtus ja sisu erineb vastavalt rollile ja ruumitasandile.

Puuduv nimi

Lisaks võib siinkohal põgusalt vaadelda veel üht huvitavat fenomeni nimetamisega seoses. Selleks on teatav väljatõugatus, kõrvalejätus ruumis või nimetamatus ehk abjektsioon. Abjektsiooni puhul on tegemist olukorraga, milles teatud objektid või inimesed on väljaspool kategoriseerimist kui ebaolulised või mittevajalikud — neid ei märgata ega nimetata. Need on entiteedid, mis asuvad väljaspool suhet objekti ja subjekti vahel (Kristeva 1982: 24). Teatud mõttes on nad selektiivselt tähelepanu alt välja jäetud. Sellisteks nimetamatuse ilminguteks on meie ühiskonnas laokile jäetud tühermaad, asotsiaalsed inimesed või muud ebamugavust ja teatud mõttes abitustunnet tekitavad objektid/inimesed. Selliste tunnete vältimiseks valitakse alateadlikult ebaameeldivaid tundeid tekitava objekti või inimese (aga ka olukorra) vältimise strateegia. See protsess on samaaegselt nii sotsiaalne, kultuuriline kui individuaalne ja pakub uurimiseks huvitavat materjali.

Kokkuvõtteks

Kindlasti ei ole vajadust anda nime kõigele ja kõikidele, aga alati jääb alles nimetuid alasid, mille märkamist me väldime. Samal ajal jäävad eksisteerima inimesed ja paigad, mis kunagi ei saa meie jaoks kandma muud kui vaid hüüdnime. Niisamuti jäävad alles suhted ja kokkupuuted paikade ja inimestega, mis rajanevad vaid ametlikul tasandil või omavad üksnes empiirilist ja teoreetilist tahku. Oluline on aga, et oleks olemas ka suhteid paikade ning inimestega, milles peituvad kõik kolm nimetamise tasandit ning mis seeläbi on igas mõttes vajalikuks värviks indiviidi elukaardil.

On loomulik, et erineva struktuuriga ruumpiirkonnad pakuvad erineva tasandi nimeloomeks erinevaid võimalusi. Nimeloomes ruumis ongi teatavas mõttes indikaatoriks sellest, kuidas kommunikatsioon ruumis töötab, kas selles on olemas erinevad tasandid või ainult osad neist. Seega on ülaltoodud protsess lahutamatu seotud ruumi nii sotsiaalse kui füüsilise struktuuriga, mis aga alati ei pruugi (kommunikatsiooniprotsessis) teineteist toetada. Seesugusele võimalusele konfliktiks ruumi funktsionalismi ja selle semantilise sisu vahel on viidanud ka Roland Barthes, kelle sõnul nt linnaosa, mis on planeeritud olema funktsionaalne ja peaks otsekui esindama kõrget elustandardit, ei luba alati formeeruda suhtel sellisel viisil, et tekiks tähendusväljad, milles oleksid võimalikud emotsionaalsed ja isiklikud kogemused (Barthes 1986: 91).

Seega võib ruumilises kontekstis nimetekkest rääkides vaadelda ruumi kui tingimusi loovat keskkonda sotsiaalsetele suhetele, mis teevad muuhulgas võimalikuks ka erinevat tüüpi nimeloomes protsessid. Samal ajal on aga sotsiaalsed suhted ka selleks tõukejõuks, mis võimaldavad meid ümbritseval ruumilisel keskkonnal kujuneda just selliseks, nagu ta on. Edward Sojat refereerides võib öelda, et linna ruumiline eripära viitab teatavatele kindlatele ruumisuhetele, ehitatud vormidele ja inimese aktiviteedile linnas ja selle geograafilises mõjusfääris. See aga on lahutamatu linnaruumi kui inimese elukohana eristuva materiaalse ja sümbolse konteksti sotsiaalsest produktsioonist (Soja 2002: 78).

Seega ei ole ruum temas liikuvatest, toimivatest ja elavatest individidest iseseisvalt ja lahus eksisteeriv entiteet, vaid on aluseks temas toimuvatele sotsiaalsetele protsessidele, olles ise samal ajal ka nende protsesside tulemuseks. Nimed ja nimetamine on nende

protsesside üks eksplitseeritumaid osi, mistõttu annab nimeloomel mitmetahuline vaatlemine võimaluse rikastada ka ruumis toimuvate sotsiaalsete protsesside uurimist.

Kirjandus

- Barthes, Roland 1986. Semiology and the Urban. — Gottdiener, M.; Lagopoulos, A. (eds.). *The City and the Sign: An introduction to Urban Semiotics*. New York: Columbia University Press, 87–98.
- Berger, Peter; Luckmann, Thomas 1991. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London: Penguin Books.
- Greimas, Algirdas J. 1986. For a Topological Semiotics. — Gottdiener, M.; Lagopoulos, A. (eds.). *The City and the Sign: An introduction to Urban Semiotics*. New York: Columbia University Press, 26–54.
- Jauhianen, Jussi S. 2005. Linnageograafia. Linnad ja linnauurimus modernismist postmodernismini. *Eesti Kunstiakadeemia Toimetised* 4.
- Kallasmaa, Marja 2002. Toponyms as an Environment for a User of Names and an Object for the Researcher of Names. — Sarapik, Virve; Tüür, Kaja; Laanemets, Mari (eds.). KOHT ja PAIK / PLACE and LOCATION II. Tallinn: Proceedings of the Estonian Academy of Arts, 479–483.
- Kristeva, Julia 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Lefebvre, Henri 1991. *The Production of the Space*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Lehari, Kaia 2000. The Metaphorical Townscape. — Lehari, Kaja; Sarapik, Virve (eds.). KOHT ja PAIK / PLACE and LOCATION I. Tallinn: Proceedings of the Estonian Academy of Arts, 37–43.
- Lotman, Juri 1999. *Semiosfäär*. Tartu: Vagabund.
- Lynch, Kevin 1970. *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press.
- Merleau-Ponty, Maurice 1969. *The Visible and Invisible. Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*. Illinois: Evanston, Northwestern University Press.
- Päll, Peeter 2004. Nimed ja terminid. *Rahvusvaheline terminoloogiakonverents "Eesti oskuskeel 2003"* 10. ja 11. oktoobril 2003. Ettekanded. Tallinn <http://www.eter.ee/t-peeterpall.htm> külastatud 20.05.2008
- Pärli, Ülle; Rudakovskaja, Eleonora 2002. Juri Lotman on proper name. *Sign Systems Studies* 30.2.: 577–591.
- Soja, Edward W. 2002. Kolmasruum: geograafilise mõtte piire laiendades. *Maja* 2: 74–80.

Veel kord mõistetest “kuulsus” ja “au” (kujutavkunsti ainese põhjal)

Linnar Priimägi

1967–1971 vältas J. M. Lotmani ja A. A. Zimini teaduslik diskussioon mõistete “au” ja “kuulsus” üle — algul vanavene tekstides, seejärel rüütlikultuuris üldse. Neid mõisteid käsitas A. A. Zimin kinnisväljendina “au ja kuulsus”, J. M. Lotman aga kultuurisemiootiliste vastanditena. J. M. Lotmani seisukohti õigustab ka kujutavkunsteos — hauamonument, mis Aphrodisiase linnas Kaarias rajati 20. aastatel e.m.a vabakslastud orjast Rooma kodanikuks saanud ühiskonnategelasele Gaius Julius Zoilosele. Sealse allegoorilise reljeefi vasakul pool on kujutatud C. Julius Zoilost “kuulsuse”, paremal pool aga “au” sfääris. Nõnda näeme friisi keskset tegelast pärjatavat kahes erinevas maailmas: kõrges ja madalas, universaalses ja lokaalses.

Märksõnad: Juri Mihhailovitš Lotman, au, kuulsus, Gaius Julius Zoilos, rüütlikultuur, hauamonument

1967. aastal avaldas Juri Mihhailovitš Lotman artikli “Opositsioonist “au”–“kuulsus” Kiievi perioodi ilmalikes tekstides” (Lotman 1993a), kus ta osutas nende mõistete vastandlikkusele — ühelt poolt “feodaalse-ilmalikule arusaamale aust kui väärikuse märgist materiaalse autasu kujul, millel on märgiline loomus ja mis osutab andide vastuvõtja konkreetsele positsioonile keskaja hierarhilises süsteemis”, teisalt aga “kuulsusele”, mis “tähendab materiaalse märgi puudumist”.

See [“kuulsus”] ei ole aineiline ning on seetõttu — feodaalse ühiskonna ideedes — väärtuslikum, olles kellegi atribuut, kes enam ei vaja materiaalseid märke, sest seisab kõrgemal astmel. Just seepärast saab kuulsust pälvida järeltulijailt, kaugetelt rahvastelt, lunastada surmaga, au aga ainult kaasaegseilt. (Lotman 1993a: 114–115)

Talle oponeeris Aleksandr Zimin (1971), kelle meelest “au ja kuulsus” moodustavad kinnisväljendi, mille osised teineteisele ei vastandu, vaid mida isegi siis, kui nad kõrvuti esinevad erinevates kontekstides, tuleks vaadelda poeetiliste sünonüümidena.

J. M. Lotman vastas omakorda artikliga “Veel kord mõistetest “kuulsus” ning “au” Kiievi perioodi tekstides” (Lotman 1993b), kus ta

vene ainekstikku täiendas romaani keskaegse andmestikuga, mille ammutas Maria Rosaida de Malkieli raamatust “‘Kuulsuse’ idee lääne traditsioonis. Antiik, lääne keskaeg, Kastilia” (1952; pr k *L’idée de la gloire dans la tradition occidentale. Antiquité, moyen age occidental, Castille*, 1958) ning A. Greimase “Vanaprantsuse keele sõnaraamatust (kuni XIV sajandi keskpaigani)” (*Dictionnaire de l’ancien français jusqu’au milieu du XIVe siècle*, 1969).

J. M. Lotman kandis vaidluse keele ja kirjanduse pinnalt “rüütliväärikuse mõistete semiootika” kui teatava “kultuurikoodi” pinnale, kus “au” ja “kuulsus” tähenduselt lahknevad.

Ekkki *honneur*’i ja *gloire*’i pidevalt kasutatakse paaris kui kaksikvormelit, on nende mõte sügavalt erinev. Erinevused taanduvad lõppkokkuvõttes märgi funktsioonis asja ning samuti sotsiaalse märgi rolli etendava sõna vastandusele. (Lotman 1993b: 122)

Au saab anda nagu asja, kuulsus levib nagu sõna; au on alam, kuulsus kõrgem. Tähtsad ei ole mitte neid mõisteid tähistavad hääliku- ja täheühendid, vaid mõisted ise. “Au” (vn *честь*, pr *honneur*) ja “kuulsus” (vn *слава*, pr *gloire*) vastanduvad nagu “lokaalne tunnustus” ning “universaalne tunnustus”.

Juri Lotmani seisukohta kinnitavad kujutavkunsti andmed.

Ajakirja “La Documentation photographique” 2004. aasta viimases numbris avaldas Pierre Fröhlich lühikirjutise hauamonumendist, mis Aphrodisiase linnas Kaarias rajati 20. aastatel e.m.a vabakslastud orjast Rooma kodanikuks saanud ühiskonnategelasele Gaius Julius Zoilosele. Tutvustust illustreerib ülesvõte mälestist kaunistanud reljeefi fragmendist [ill 1] ja selle fragmendi rekonstruktsioon C. H. Halletilt [ill 2] (Fröhlich 2004: 32–33).

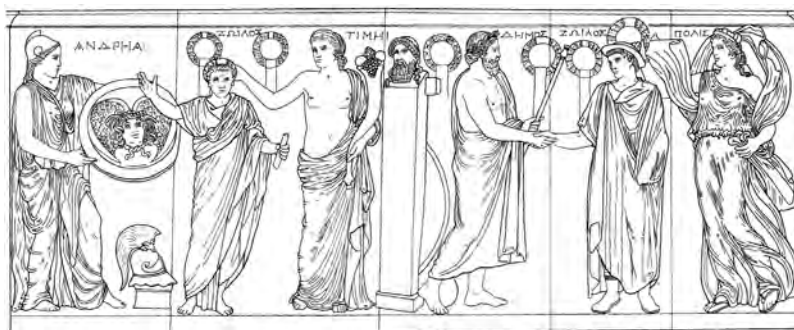
Reljeefi kompositsioon äratav tähelepanu: hermikujutisega lahutatud pindadel esineb C. Julius Zoilos kahel korral oma nime all võrdlemisi sarnases positsioonis: mõlemal pildiväljal seisab kummaldi pool teda figuur, kellest parempoolne teda pärgab. Noid kaht pargamistseremooniat toimetavad vasemal naisfiguuridena personifitseeritud ja nimepidi äramärgitud Mehisus (kr *Ανδρεία*) ning Au (kr *Τιμή*), paremal meesfiguur Rahvas (kr *Δῆμος*) ning jälle naispersonifikatsioon Linn (*Πόλις*).

Stseenide parallelism ajendab küsima, milles seisneb nende kordamise vajadus. Ilmneb, et selles kujutavkunstiteoses eristuvad mõisted “au” ja “kuulsus” just samas mõttes, mida pidas silmas J. M. Lotman.

Esmalt tuleb märkida, et ikonograafiliselt pole tähtsust persoonifikatsioonide sool: reljeefil on bioloogilise soona (ld *sexus*) visualiseeritud vaid vastavaid mõisteid tähistavate nimisõnade grammatiline sugu (ld *genus*) — mistõttu Mehisust kehastabki naine.



III 1. Gaius Julius Zoilose hauamonumendi friisi reljeef (20. aastad e.m.a)



III 2. Zoilose friis (C. H. Helletti rekonstruktsioon)

Früügia mütsiga Mehisus hoiab Athena kilpi gorgo peaga, mis lubab teda pidada tolleks jumalannaks, kuivõrd kilp on tema atribuut (ta ei ulata seda C. Julius Zoilosele, sest siis jääks too koomilisse olukorda — ühes käes kilp, teises kirjarull). Austatav on relvad maha pannud ning Au asetab tema pähe kiivri asemele pärja (käe tegevus paistab eriti hästi, sest friisil on pärjatava pea eest murdunud).

Ikonograafiliselt tõestamatu, kuid usutava oletusena võib öelda, et Linn kujutab Aphroditet — osutusena Aphrodisiase nimele (Boardman 1995: 132) ja meenutamaks C. Julius Zoilose teeneid, Rooma kodusõdade segadusi ära kasutades kodulinnale saavutatud tähtsaid privileege (Fröhlich 2004: 32).

Demose kätlus Zoilosega esindab kindlat süžeed, deksioosi (kr *δεξιόσις* — “parema käe ulatus”), mida kohtame ka umbes samaaegsel (u 50 e.m.a) Arsameia steelil, kus Herakles surub Kommagene kuninga Antiochos I Theose (69–40 e.m.a.) kätt [ill 3, 4].



Ill 3. Arsameia steel (u.50 e.m.a) Ill 4. Zoilose friis (fragment; 30/20 e.m.a)

Muiste piirimärgina kasutatud herm piiritleb siin kaht tähendusmaailma: lokaalset ning universaalset, “au” ja “kuulsuse” sfääri. (Hermi kujutist pildipinna liigendajana kohtab mujalgi, näiteks Ermitaaži “Kertši liual”, u 350 e.m.a. [ill 5]) Kummaski sfääris on Zoilose kasv erinev (seda mõõdavad selgesti reljeefi üla- ning alaserv): “kuulsuse” personifikatsioonidest on ta väiksem, “au” personifikatsioonidega samas mõõdus.



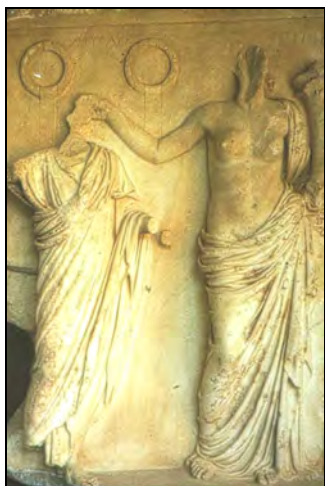
Ill 5. Kertši liud (fragment; u 350 e.m.a)

Vasaku, “universaalse kuulsuse” poole peamine aktant on Au (*Τιμή*). Siin tuleb eriti rõhutada, et kreeka *τιμή* ei tähenda mitte “au”

vastandina “kuulsusele”. J. M. Lotman osutab eraldi, et *τιμή* tõlkevasteks ei olnud vene keeles *честь*:

Seejuures tõlgitakse kreeka *τιμή* (*честь*), mida originaalis kasutatakse feodaalse au mõistele mittevastavas tähenduses, teise vene sõnaga. (Lotman 1993a: 114)

C. Julius Zoilost ei pärja niisiis õigupoolest mitte lihtsalt Au, vaid Igavene Au — *Κλαва* [ill 6].



Ill 6. Zoilose friis: Igavene Au pärjab C. Julius Zoilost (fragment; 30/20 e.m.a)



Ill 7. Zoilose friis: Linn pargab C. Julius Zoilost (fragment; 30/20 e.m.a)

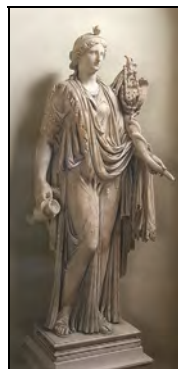
Sama toiming paremal, “lokaalsel” reljeefipoolel [ill 7] õieti ei õnnestugi, sest pärjatav kannab kaabut, mistõttu pärja pole kuhugi asetada. See loogiline vastuolu on nii ilmne, et lausa nõuab tõlgendust.

Kübar ja reisimantel kui olmelised (kreeka) riietusesemed — erinevalt “kuulsuse” poolal kantavast pidulikust (rooma) toogast — annavad selgelt märku paremast reljeefipoolal kui madalamast, siinpoolaluse sfäärilist. Selles osutuses seisnebki nende märgiline sõnum.

Kiivri ja kübara demonstratiivse vastanduse tematiseerib juba Atika vaasimaal V sajandi algusest e.m.a. [ill 8], mis kujutab



Ill 8. Achilleus võtab vastu kreeka vürstide saatkonda (V saj. algus e.m.a)



Ill 9. Külluse-sarvega Fortuna populi Romani

solvumusest sõjariistad maha pannud Achilleust vastu võtmas kreeka vürstide saatkonda: kiiver ripub seinal, heerosel on üll mantel ja seljal ümmargune kübar (Knittlmayer 1998: 25).

Küllusesarv Au käes samastab ta saatusejumalanna Tyche, roomlaste Fortunaga [ill 9] (Clement 1875: 446). Tyche figureeris enamasti lokaalse jumalusena, Fortunat austati ka kui üldriiklikku jumalannat (ld *Fortuna populi Romani*) (Hunger 1979: 415).

Veelgi kõnekamat keelt räägib deksioos. Arsameia steelil tervitab pooljumal ning olümposlane Herakles Kommagene kuningat kui võrdset mütoloogilises sealpoolsuses, universaalses kuulsuses — siit ka steelil leiduv Antiochos I lisanimi Theos, “jumal” (Smith 2001: 227) —, samal ajal kui Zoilose reljeefil kätleb nimitegelast siinpoolne Demos, lokaalse rahva kehastus, kellele C. Julius Zoilos on kasvultki võrdne. Võrdset kasvu rõhutab tema püstiseis, ehkki süžee võimaldanuks ka istesendit, nagu näha Ateena steelilt (336 e.m.a), kus Demokraatia pärgab Demost (Sarkady 1974: 354; Boardman 1995: 140). Austatava ning toimingut sooritava jumaluse kasvuahekord ei olnud pildiliselt sugugi tähenduseta (Boardman 1995: 132).

Nõnda näeme friisi keskset tegelast pärjatavat kahes erinevas maailmas: kõrges ja madalas, universaalses ja lokaalses.

J. M. Lotmanil keskaja romaani rüütliideoloogia eeskujul keskaegsetes vene tekstides tuvastatud “au” ja “kuulsuse” mõistelist erinevust kinnitab **antiikne kujutavkunstimälestis**. Järelikult on tegu

arvatust märksa aluslikuma vastandusega “lokaalne–universaalne”, üldise kultuurimudeliga, mille õigsust vaidlustada oleks raske.

Kirjandus

- Boardman, John 1995. *Greek Sculpture. The Late Classical Period and Sculpture in Colonies and Overseas. A Handbook*. London: Thames and Hudson.
- Clement, Clara Erskine 1875. *A Handbook of Legendary and Mythological Art*. New York (Hurd and Houghton), Cambridge: Riverside Press.
- Fröhlich, Pierre 2004. Les Grecs en Orient. L'héritage d'Alexandre. *La Documentation photographique 2004*, n° 8048.
- Hunger, Herbert 1979. *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Knittlmayer, Brigitte 1998. *Antikensammlung. Rundgang durch das Alte Museum*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.
- Lotman, Juri 1993a [1967] = Лотман Юрий М. Об оппозиции “честь”–“слава” в светских текстах Киевского периода. — Лотман Юрий М. *Избранные статьи в трех томах. Т. III: Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки*. Таллинн: Александра, 111–120.
- 1993b [1971] = Лотман Юрий М. Еще раз о понятиях “слава” и “честь” в текстах Киевского периода — Лотман Юрий М. *Избранные статьи в трех томах. Т. III: Статьи по истории русской литературы. Теория и семиотика других искусств. Механизмы культуры. Мелкие заметки*. Таллинн: Александра, 121–126.
- Sarkady, János 1974. *Reise in das alte Athen*. Budapest: Corvina Verlag; Leipzig: Prisma-Verlag Zenner und Gürchott.
- Smith, Roland R. R. 2001. *Hellenistic Sculpture. A Handbook*. London: Thames & Hudson.
- Zimin, Aleksandr 1971= Зимин Александр А. О статье Ю. Лотмана “Об оппозиции “честь”– “слава” в светских текстах Киевского периода”. *Sign System Studies (Труды по знаковым системам)* 5: 464–468.

Illustratsioonide allikad

- Ill 1. Gaius Julius Zoilose hauamonumendi friisi reljeef: Fröhlich, Pierre 2004. Les Grecs en Orient. L'héritage d'Alexandre. *La Documentation photographique 2004*, n° 8048.
- Ill 2. Zoilose friisi (C. H. Helletti rekonstruktsioon): Fröhlich, Pierre 2004. Les Grecs en Orient. L'héritage d'Alexandre. *La Documentation photographique 2004*, n° 8048.

- III 3. Arsameia steel (u.50 e.m.a): Smith, Roland R. R. 2001. *Hellenistic Sculpture. A Handbook*. London: Thames & Hudson.
- III 4. Zoilose friis (fragment; 30/20 e.m.a): Fröhlich, Pierre 2004. Les Grecs en Orient. L'héritage d'Alexandre. *La Documentation photographique* 2004, n° 8048.
- III 5. Kertši liud (fragment; u 350 e.m.a): Шапиро, Ю. 1973. *Эрмитаж и его шедевры*. Ленинград: Издательство "Искусство", Ленинградское отделение.
- III 6. Zoilose friis: Igavene Au pārgab C. Julius Zoilost (fragment; 30/20 e.m.a): Fröhlich, Pierre 2004. Les Grecs en Orient. L'héritage d'Alexandre. *La Documentation photographique* 2004, n° 8048.
- III 7. Zoilose friis: Linn pārgab C. Julius Zoilost (fragment; 30/20 e.m.a): Fröhlich, Pierre 2004. Les Grecs en Orient. L'héritage d'Alexandre. *La Documentation photographique* 2004, n° 8048.
- III 8. Achilleus võtab vastu kreeka vürstide saatkonda (V saj. algus e.m.a): Baumgarten, Fritz; Poland, Franz; Wagner, Richard 1908. *Die hellenische Kultur*. Leipzig, Berlin: B. G. Teubner.
- III 9. Küllusesarvega *Fortuna populi Romani*: Autori kogu.

Loomulik keel kui primaarne modelleeriv süsteem. Ühe mõiste elulugu

Priit Põhjala

Semiootika põhiliseks huviks loomuliku inimkeele uurimisel on selle suhe teistesse märgisüsteemidesse. Mis on loomuliku keele ja teiste märgisüsteemide vahelised sarnasused ja erinevused? Kuhu paigutub loomulik keel märgisüsteemide üldises hierarhias? Millised on mehhanismid, mis valitsevad loomuliku keele ja teiste märgisüsteemide vaheliste tõlkeprotsesside üle? Just need küsimused, olgu siis eksplitsiitselt või implitsiitselt, on keelesemiootiliste arutelude keskmes. Ka Tartu–Moskva kultuurisemiootika koolkonna teooriates on loomuliku keele käsitus eelkõige võrdlev-suhestav, võib-olla isegi rohkem kui muidu; seda põhjusel, et koolkonna semiootikute peatähelepanu polegi loomulikul keelel, vaid paljudel muudel kultuurilistel või inimtekkelistel märgisüsteemidel ning esimest vaadeldakse tavaliselt viimastega üheskoos. Võrdlevale aspektile viitab ka loomuliku keele kohta kasutatav mõiste “primaarne modelleeriv süsteem”.

Käesolev artikkel on katse jutustada mõiste “primaarne modelleeriv süsteem” elulugu — kirjeldada selle teket ja tekkimise võimalikke ajendeid ning funktsioneerimist teaduslikus diskursuses kuni käesoleva ajani. Lisaks püüan jõuda otsusele, kuidas peaks sellesse mõistesse suhtuma nüüd, semiootika paisumise ja ümberhindamise ajajärgul, mis pole jättnud puutumata ka antropo- ja lingvotsentrismi kalduvat kultuurisemiootika pärandit ning muid (strukturealistlikke) vaatenurki, mis on püüdnud tõestada, et loomulik keel on n-ö semiootiline matriits nii teadusmetodoloogilises mõttes, olles eeskujuks teiste märgisüsteemide kirjeldamisel, kui ka igapäevapraktikates, olles enimkasutatav teabe edastamise ja talletamise vahend. Artikli läbiv rõhk on mõiste “primaarne modelleeriv süsteem” retseptisioonil lääne semiootikute hulgas, sest just nendelt pärineb selle mõiste järjekindlaim kriitika.

Märksõnad: loomulik keel, kultuur, primaarne modelleeriv süsteem, sekundaarne modelleeriv süsteem, tertsiaarne modelleeriv süsteem

Miks “primaarne modelleeriv süsteem”, mitte “loomulik keel”?

Mõiste “primaarne modelleeriv süsteem” võeti modelleerivate süsteemide teooria osana kasutusele Tartu–Moskva semiootika-koolkonnas 1960. aastatel. Esmapilgul tundub lühema ja lihtsama

väljendi “loomulik keel” või eriti ökonoomse ja argise sõna “keel” asendamine selle pika ja kohmaka konstruktsiooniga üsna põhjendamatu. Aga seda ainult esmapilgul, sest süvenedes on üsna hõlbus nimetada mõningaid pragmaatilisi impulsse, mis võisid panna Tartu–Moskva koolkonna semiootikuid eelistama just niisugust raskepärast terminit.

Esiteks tuleb silmas pidada neid sotsiaalpoliitilisi tingimusi, milles koolkonna teadlased tegutsesid, eelkõige nõukogude tsensuuri, mis sundis loov-, sealhulgas teadusintelligentsi pidevalt oma mõtteid ja nende vormi revideerima. Semiootika üldiselt ja sellega seotud terminoloogia ei olnud Nõukogude Liidu konformistlikes ametkondades kuigi soositud seisus, sest assotsieerus juudi õpetlaste ja dissidentliku teadusega. Thomas A. Sebeok (1987: 15), kes tutvustas Tartu–Moskva koolkonna modelleerivate süsteemide teooriat lääne teadusilmale, ütleb, et “semiootika” oli Stalini valitsuse ajal “räpane sõna”. Säärane nimetus tundub olevat küll veidi ülepingutatud, sest Stalini-aegses Nõukogude Liidus seda sõna eriti ei kasutatudki — semiootiline terminoloogia ja sellega seotud probleemid muutusid aktuaalsemaks mõnda aega hiljem, 1970. aastatel. Peeter Torop (2006: 526) toob sellest ajast ühe eriti väljendusrikka näite: 1970. aastal avaldas kirjastus Iskustvo uue sarja “Semiootilised uurimused kunstiteooria alalt” kaks avateost, misjärel sari lõpetati ja toimetis saadeti laiali. Paljud tollal valminud käsikirjad said raamatuks aastaid hiljem. “Primaarse modelleeriva süsteemi” mõiste peamine evitaja ja Tartu–Moskva koolkonna juhtfiguur Juri Lotman ujus nõukogude akademistliku filoloogia ja üldse humanitaarteaduste suhtes samuti vastuvoolu (Kull, M. Lotman 1995: 2471). Selline mitmeti konfliktne situatsioon pani teadlasi looma nn Aisopose keelt — mõisteid, mis tundusid ohutud ja olid sisuliselt arusaamatud tsensuurile, kuid varjasid asjasse pühendatute jaoks hoopis muid tähendusi.

Nii hakati semiootiliste süsteemide asemel rääkima modelleerivatest süsteemidest ja keele puhul võeti hiljem kasutusele täpsustus “primaarne”. Nõukogude revisjonimentaliteeti kui kõnealuse mõiste loomise peamist ajendit rõhutab Sebeok (1987: 15). Tuleb siiski küsida, kas seda motiivi pole üle tähtsustatud, sest “modelleeriva süsteemiga” paralleelselt kasutati ka mõisteid “semiootiline struktuur”, “semiootiline süsteem” jms, mida oleks pidanud tsensuuri tõttu justkui vältima. Sellest jääb mulje, et kontroll ja keelamine ei olnud järjepidev ning lihtsama termini asendamine keerulisemaga

puhtalt funktsionääride lollitamiseks polnudki nii hädavajalik, kui toonitama kaldutakse.

Siinkirjutaja peab mõiste “primaarne modelleeriv süsteem” kasutuselevõtu palju olulisemaks ajendiks tarvidust terminoloogilise täpsuse järele. Lotmani töödes on eriliselt silmanähtavad kaks aspekti, mis seda seisukohta toetavad. Esiteks tuleb rõhutada tema püüdlust leida universaalset metakeelt, et muuta kultuur analüüsitavamaks ja seeläbi mõistetavamaks ning säilitada terviklik ja sidus käsitlus ka siis, kui analüüsiobjekt muutub. Lotmani jaoks oli konkreetsete objektide või nähtuste spetsiifikast olulisem uue terviku väljaselgitamine ja kirjeldamine (Kull, M. Lotman 1995: 2468). Teine oluline aspekt ongi lausa loodusteaduslik täpsus. See ühtib Lotmani suure huviga n-ö kõvade teaduste (bioloogia, küberneetika) vastu ja kõrvutustega, mida ta sealt leidis (biosfäär – noosfäär – semiosfäär). Ann Shukman (1989: 196–197), üks Tartu–Moskva koolkonna semiootika olulisemaid tutvustajaid läänes, on sellel karakteristikul peatunud, võrreldes Mihhail Bahtini ja Lotmani väljenduslaadi: kui esimese oma oli voolav ja isikupärane, siis viimatimainitu oma jäik ja teaduslik-terminoloogiline. Oleks ebaõiglane väita, et Lotmani väljenduslaad oli kuiv ja isikupäratu, kuid vähemalt Shukmani arvates oli ta oma kirjutistes palju rangem ja akadeemilisem kui Bahtin. Lotmani selguse- ja täpsusepüüdele on viidanud ka Kalevi Kull ja Mihhail Lotman (1995: 2470).

“Keele” laialivalgus tähendus, tulenenud selle mõiste ülemäärasest ekspluateerimisest strukturalistlikus paradigmas, ei sobinud seda laadi terminoloogilise täpsuse taotlusse kuigi hästi. On ju teada, et traditsioonilise lingvistika ja argikasutusega võrreldes on semiootika, eriti kultuurisemiootika eraldanud “keele” mõistele märksa laiemat tähendusvälja — keeleks võidakse nimetada ükskõik millist parajasti kirjeldatavat kommunikatiivset märgisüsteemi. Lotman (2006: 19) ise sõnastab selle nii: “Iga süsteemi, mis teenib kahe või mitme indiviidi vahelise kommunikatsiooni eesmärki, võib määratleda kui keelt.” Sellise sisuga definitsioon, küll teistsuguses sõnastuses, kordub paljude semiootikute arvukates kirjutistes ja ka Lotmani teistes töödes (vt nt Lotman 1991: 18; 2004: 8). Slaavi kultuurisemiootika uurija Irene Portis-Winner (1994: 89) peab samuti vajalikuks seda selgitada, pidades silmas just Lotmani lähenemist: “On tähtis märkida, et Lotman kasutab mõistet “keel” laias tähenduses, kaasates kõik inimtekkelised märgisüsteemid, nii verbaalsed kui ka mitteverbaalsed.” Nõnda räägitaksegi semiootikas pildi-, filmi-, moe-, tantsu-,

teatri-, massikultuuri ja muudest keeltest ning jätkatakse vaidlemist selle üle, kas säärane raskesti hoomatav tähendussisu on õigustatud või mitte.

Kui panna nüüd kokku keele lai ja hägune määratlus märgiteaduses ning Lotmani püüe luua universaalset ja täpset metakeelt, tundub mõisteta, miks ta soosis innukalt “primaarse modelleeriva süsteemi” mõistet “loomuliku keele” tähenduses. See muutis terminoloogilise välja märksa arusaadavamaks. Kui öeldi “keel”, ei võinud kunagi päris kindel olla, millist märgisüsteemi parasjagu silmas peetakse. Ka täiendsõna “loomulik” ei saa pidada kõige õnnestunumaks täpsustuseks.¹ Aga kui öeldi “primaarne modelleeriv süsteem”, oli selge, et jutt käib verbaalsest inimkeelest, mis on asetatud võrdlvasse ritta teiste modelleerivate süsteemidega. Teaduslik, ka humanitaarteaduslik kõnepruuk on ju ikka püüelnud mõistelise täpsuse poole, sageli mõistete lühiduse ja suupärasuse hinnaga ning hoolimata asjaolust, et objekti uurimiseks ellu kutsutud mõisteaparatuuri korrastamine võib mõnikord muutuda objekti uurimisest isegi olulisemaks ja aeganõudvamaks.

Primaarne modelleeriv süsteem ja sekundaarsed modelleerivad süsteemid

Tartu–Moskva semiootikakoolkonna “primaarne modelleeriv süsteem” ei ole iseseisev mõiste, vaid osa terminoloogilisest paarist, mis võimaldab kirjeldada eri märgisüsteemide omavahelisi suhteid ja kuhu kuulub ka mõiste “sekundaarne modelleeriv süsteem”. Esimese tähendussisust saab kõige paremini aru teise valguses. Ent kõigepealt: mis on modelleeriv süsteem üldiselt? Lotmani (1991: 9) järgi on see elementide ja nende reeglite ühendamise struktuur, mis esineb tunnetatava, teadvustatava või korrastatava objekti fikseeritud analoogiana. Modelleerivat süsteemi võib vaadelda kui keelt (samas).

Primaarsed modelleerivad süsteemid on algupärasemad semiootilised struktuurid, näiteks sümptomid ja liiklusemärgid, eelkõige aga “selle kihi kohal kõrguv” loomulike keelte süsteem, nagu ütleb Lotman (1991: 3). Sekundaarsed modelleerivad süsteemid on keerukamad semiootilised struktuurid — kunst, rituaalid, müüdid,

¹ Vt Priit Põhjala artikkel “Oma ja võõras loomulik keel” (Hortus Semioticus 1; http://www.ut.ee/hortussemioticus/1_2006/pohjala.htm).

rahvuskultuurid ja muud kultuurisemiootika objektid (samas). “Kultuurisemiootika teesides”, mis ilmus 1973. aastal ja tähistas Tartu–Moskva koolkonna kultuurisemiootika manifesteeritud algust, nimetatakse sekundaarseid modelleerivaid süsteeme ka keelepealseteks süsteemideks (Ivanov jt 1998: 3.2.2, 6.1.5, 7.0.1). Põgusalt räägitakse ka keelealustest süsteemidest (7.0.1): “Keelealusteks nimetatakse selliseid semiootilisi süsteeme, millede iga element on loomuliku keele sõna (või sõnaühendi) denotaadiks.” Need süsteemid on tavad, olme ja tehnoloogia, ka käsitöö. Sealsamas öeldakse, et keelealused süsteemid ei ole loodud märkide ja loomuliku keele tekstide baasil ning neid ei ole võimalik transponeerida loomuliku keele märkideks ja tekstideks.

Sekundaarsed ehk keelepealsed ehk superlingvistilised modelleerivad süsteemid tuginevad primaarsele modelleerivale süsteemile, keelele selle esmases, denotatiivses tähenduses. “Süsteeme, mille aluseks on loomulik keel ja mis omandavad täiendavaid pealiskonstruktuure, luues sel moel teise astme keeli, on otstarbekas nimetada sekundaarseteks modelleerivateks süsteemideks” (Lotman 1991: 9). Loomulik keel on seega semiootiline alusmudel. “Kultuurisemiootika teesides” (6.1.3) illustreerib seda ütlus:

Kultuuri kui süsteemide süsteemi, mis lõppkokkuvõttes baseerub loomulikul keelel (seda peetaksegi silmas terminis “sekundaarsed modelleerivad süsteemid”, vastandatutena “primaarsele süsteemile”, s.o loomulikule keelele), võib vaadelda kui paariisiliselt suhestatud semiootiliste süsteemide hierarhiat, milledevaheline korrelatsioon olulisel määral realiseerub läbi suhte loomuliku keele süsteemi.

Või teisisõnu (6.1.5):

“Sekundaarsete modelleerivate süsteemide” all mõeldakse niisuguseid semiootilisi süsteeme, millede abil konstrueeritakse maailma või selle fragmentide mudeleid. Need süsteemid on sekundaarsed primaarse loomuliku keele suhtes, mille kohale nad asetuvad — kas vahetult (ilukirjanduse keelepealne süsteem) või talle paralleelsete vormide näol (muusika või maalikunst).

Sebeok (1991: 328; vt ka 1987: 16) sõnastab ülaltoodu marksistlikku sõnavara kasutades järgnevalt: “Lühidalt öeldes on loomulik keel primaarne või põhimine infrastruktuur kõigile muudele (inimesega seotud) märgisüsteemidele; viimased — nagu müüt või religioon — on esimesele ehituvad superstruktuurid.” Paralleel marksistliku terminoloogia ja ideoloogiaga pole juhuslik; Tartu–Moskva koolkonna

teoreetiliste skeemide ja marksistliku ühiskonnamudeli seostest on hiljem kirjutanud nii Mihhail Gasparov (1996) kui ka Marina Grišakova (2004: 27).

Sellega, et näiteks kirjandus on loomulikule keelele ehituv sekundaarne süsteem, pole eriti raske leppida — öeldakse ju üsna sageli, et keel on kirjanduse ehitusmaterjal. Aga kuidas on nende sekundaarsete modelleerivate süsteemidega, mis on mitteverbaalsed? Kuidas tuginevad loomulikule keelele näiteks maalikunst ja muusika? Lotman (2006: 22–23) selgitab seda nii:

“Keele suhtes sekundaarset” ei tule mõista mitte ainult kui “materjalina loomulikku keelt kasutatavat”. Kui terminil oleks niisugune sisu, siis oleks ebaõige lülitada temasse mittesõnalised kunstid (maalikunst, muusika ja teised). Kuid suhe on siin palju keerukam: loomulik keel pole mitte ainult üks kõige varasemaid, vaid on ka kõige võimsam kommunikatsioonisüsteem inimkollektiivis. Juba oma struktuuriga avaldab ta võimsat mõju inimeste psüühikale ning sotsiaalse elu paljudele külgedele. Sekundaarsed modelleerivad süsteemid (nagu ka kõik semiootilised süsteemid) ehitatakse üles *keele tüüpi* järgides. [...] Kuivõrd inimteadvus on keeleline teadvus, võib kõiki teadvusele rajatud mudelite liike — nende hulgas kunsti — defineerida kui sekundaarseid modelleerivaid süsteeme.

Õiglane on märkida, et kuigi Lotman ja paljud teised Tartu–Moskva koolkonna haritlased omistasid loomulikule keelele teiste märgisüsteemide seas erilise, esmase positsiooni, ei olnud see lähenemine kunagi päris kompromissitu. Nii kirjutatakse “Kultuurisemiootika teesides” (6.1.4): “Teesi ainult loomuliku keele mittepiisavusest kultuuri konstrueerimisel võib siduda tõigaga, et ka loomulik keel ise ei kujuta endast ühe struktuuriprintsiibi rangelt loogilist realiseerimist.” Aja möödudes muutus Lotmani seisukoht kultuuri keelelisest struktureeritusest kõikumamaks, kuigi jäi ka edaspidi tooniandvaks (Grišakova 2004: 27).

Ajaloolisi eeskujusid

Tartu–Moskva koolkonna semiootikud ei olnud kaugeltki esimesed, kes leidsid, et kogu inimtekkeline kultuur ehitub üles loomuliku keele seaduste järgi. Sellist seisukohta tuli ette ka varem, aga 20. sajandi algul tekkinud strukturalismist mõjutatud teadusmõtlemises muutus see valdavaks. Loomuliku keele mudeli dominantsusest on eri sõnastustes kõneldud nii palju kordi, et olgu siinkohal toodud vaid

mõned põgusad näited varasemast teadusloost, illustreerimaks tõika, et Tartu–Moskva koolkonna mõiste “primaarne modelleeriv süsteem” oli uudne peamiselt vormilt, kuid mitte midagi radikaalset sisult.

17.–18. sajandil elanud Giambattista Vico rõhutas, et kultuuri mõistmine on nagu keele mõistmine, sest eluviisid peituvad kõneviisides. Portis-Winner (1994: 71) peab Vicot just selle mõtte pärast kultuurisemiootika üheks olulisemaks eelkäijaks. Wilhelm von Humboldti ideede kohaselt kujundab inimese maailmapildi tema kõneldav keel (keeles hinge ja rahva hinge seotus) — arusaam, mille on 20. sajandi algusse kandnud nn neohumboldtiaanid Benjamin Lee Whorf ja Edward Sapir, kes ütlesid, et inimese mõtlemine ja käitumine olenevad keelest; koos keelega omandab inimene ka kindla mõtteviisi ja varjatud metafüüsika. Ludwig Wittgenstein arvas, et keel seab meie tunnetustele piirid ja metafüüsiliste teooriate püüdlus öelda midagi väljaspool keele piire on võimatu. Louis Hjelmslev (1961: 109), strukturalistlikust lingvistikast tugevalt mõjustatud Kopenhaageni keeleteaduse ringi ja glossemaatika käilakuju arvas, et keel on märgisüsteem, millesse saab tõlkida kõiki teisi märgisüsteeme.

Emile Benveniste kõneles loomuliku keele dominantsusest enam-vähem samal ajal, kui sündis Tartu–Moskva koolkonna modelleerivate süsteemide teooria. Benveniste (1969: 129) leidis, et keel on laialdaselt kokkuleppeline ja institutsionaliseeritud ning see tagabki kogu kultuuri võimalikkuse. Ta nimetas keelt “semiootiliseks matriitsiks” (matriitsiks ilmselt seetõttu, et prantsuse sõna *langue* on naissoost) ja “modelleerivaks struktuuriks, millest teised struktuurid reprodutseerivad tegevuse jooned ja viisi” (samas: 132). Ta lisas veel, et uute märgisüsteemide loome toetub keelele — generatiivsed suhted — ja keelt kasutame ka teiste märgisüsteemide tõlgendamiseks — interpretatsioonilised suhted (samas: 130–131). Lotmangi tsiteerib Benveniste'i, et toetada oma mõtet keele prevaleerivast positsioonist.

Nagu näha, ei sündinud Tartu–Moskva koolkonna modelleerivate süsteemide teooria tühjale kohale. Ometi on raske öelda, millised ülatoodud (võimalikest) eeskujudest on mõjutanud selle teket otseselt, millised kaudselt ja millised üldse mitte. Ilmne on paralleel primaarsete ja sekundaarsete modelleerivate süsteemide ning Mihhail Bahtini primaarsete ja sekundaarsete lausungite vahel. Primaarsed lausungid on seotud igapäevase kõne lihtsama iseloomuga, sekundaarsed lausungid aga keerulisemate kirjanduslike vormidega. Keerulisem esteetiline süsteem omastab lihtsama süsteemi struktuuriprintsiibid (Danow 1991: 110). Peamine erinevus on selles,

et sekundaarsetesse modelleerivatesse süsteemidesse on lisaks kirjandusele kaasatud ka muud kultuurivormid.

Sebeok (1987: 21) tunnistab, et ei Lotman ega Vjatšeslav Ivanov, teine Tartu–Moskva koolkonna keskne figuur, suutnud (või ei tahtnud?) tema järelepärimise peale meenutada, kust nad võtsid mõiste “primaarne modelleeriv süsteem”. M. Lotman (1994: 592) on selgituseks märkinud: “Juri Lotman ei ilmutanud vähimatki huvi oma kontseptsioonide filosoofilise ja metodoloogilise põhjendamise vastu, ta püüdis seda teatud mõttes koguni varjata.” Motiivid võisid küll enam-vähem selged olla — nonkonformistliku semiootika varjamine, terminoloogilise välja täpsustamine —, aga eeskujud mitte. Rääkides mõiste “primaarne modelleeriv süsteem” vormist — võimalik, et see tõukus mõistest “sekundaarne modelleeriv süsteem”, mille pakkus välja Tartu–Moskva koolkonna liikme Boriss Uspenski vend Vladimir. Küllap teadis seda ka Sebeok. Mõiste sisust kõneldes võib aga nimetada vaid implitsiitseid, avalikult omaks tunnistamata eeskujusid või inspiratsiooniallikaid, kelle otsestes mõjudes ei saa kindel olla.

Loomuliku keele kui primaarse modelleeriva süsteemi kriitika

Nagu teise peatüki viimases lõigus mainitud, ei olnud Tartu–Moskva koolkonna lähenemine keelele kui primaarsele modelleerivale süsteemile kunagi päris kompromissitu. Sellegipoolest oli nende modelleerivate süsteemide teooria küllalt strukturalistlik ja jäik, et pälvida läände jõudes teravat kriitikat. (Tõsi, läände jõudis see teooria, nagu ka paljud teised Tartu–Moskva koolkonna käsitused, mõnekümneaastase hilinemisega, seda peamiselt valitseva poliitilise olukorra tõttu. Pisut teisiti oli lugu Prantsusmaal, kus oldi eelkõige tänu Julia Kristeva tõlgetele koolkonna töödega kursis juba varemgi.) Teooria olulisim vahendaja Sebeok oli ühtlasi selle suurim ja järjekindlaim arvustaja. Arvestades Sebeoki tausta ja arengut teadlasena, on tema kriitiline tähelepanu keele kui primaarse modelleeriva süsteemi vastu ülimalt mõisteta. Alustanud keeleteadlase, täpsemalt soome-ugri keelte uurijana, laiendas Sebeok oma huvideringi keeleväliste kommunikatsioonisüsteemidele, eriti looduse semiootikale (algul zoo- ja seejärel biosemiootika). Ta mõistis hukka antropomorfismi ja mehhanistliku lähenemise semiootikas ning püüdis oma nn globaalsemiootika projekti raames sünteesida Tartu–

Moskva koolkonna ja lääne semiootikat, tuua seni antropotsentristlikku paradigmasse ka zoo- ja bioloogilise mõõtmelise, laiendada semiosfääri piire. Semiootika ehk märgiteaduse sidumisest (õigemini taassidumisest, sest Vana-Kreekas oli semiootika esmajoonel loomulike või looduslike, mitte keeleliste või tehnilike märkide uurimine) bioloogia ehk eluteadusega sai projekt, mille raames hakkas Sebeok muutma ka senist modelleerivate süsteemide hierarhiat.

Ta leidis, et modifitseerituna saab modelleerivate süsteemide teooriat kasutada kogu semiootikas, samas kui see modelleerivate süsteemide teooria, mille juured on mitmete 20. sajandi strukturalistlike semiootikute töös, pole kunagi saanud päriselt kõikehõlmavaks metodoloogiliseks raamistikuks, mida oleks võimalik kasutada semiootikas üldiselt (Danesi, Sebeok 2000: 10). Sebeok (1987: 16) arvas, et Tartu–Moskva koolkonna modelleerivate süsteemide teooria on õigustamatult triviaalne: “Ma küsisin endalt, kas tõesti on võimalik, et maailm on nii lihtne — et sul on primaarne ja sekundaarne modelleeriv süsteem, aga midagi muud ei olegi.” Õigupoolest on ju igasugune teaduslik teooria või mudel teatud määral tegelikkust lihtsustav, kuid Sebeoki meelest oli vaid kahe modelleeriva süsteemiga piirdumine juba nii ülemäärane lihtsustamine, et seda tuli korrigeerida.²

Sebeok (1987: 24; 1991: 328) liigub lihtsamalt keerulisemale, pakkudes primaarse modelleeriva süsteemina välja mitteverbaalse mudeli: mitte ainult inimesele, vaid kõikidele elusorganismidele omase tajuilma. Seejuures on eeskujuks Jakob von Uexküllil etoloogia ja *Umwelt*’i (omailma) kontseptsioon. *Umwelt* on mudel, iga liigi poolt unikaalselt tajutud maailm (Sebeok 1987: 22–23). *Umwelt* primaarse modelleeriva süsteemina lükkaks loomuliku keele sekundaarseks, seda nii biosemioosis üldiselt kui ka antroposemioosis kitsamalt, postlingvistilise kultuuri aga tertsiarseks modelleerivaks süsteemiks. Mitteverbaalne kommunikatsioon oleks keelest eespool, selle suhtes primaarne. Nii oleks modelleerivate süsteemide teooria ja mõisted kooskõlas biosemiootika ideedega ega alluks enam ainuüksi

² Liiga üldist ja lihtsustatud lähenemist, mõistete ebapiisavat artikuleeritust paneb nõukogude semiootikale pahaks ka Dell Hymes; kõikvõimalikud kahesed jaotused — binaarsused ja dihhotoomiad — on tema arvates iseloomulikud uurimuse algstaadiumile. Hymes kriitikast annab ülevaate Marina Grišakova artikkel “Varane ja hiline Lotman. Dell Hymes Tartu–Moskva koolkonna töödest” (2004).

antropotsentristlikule paradigmale, mille aluseks on piiratud arusaam, et kommunikatsioon koosneb peamiselt loomulikust inimkeelest. Sebeoki (1987: 23) kriitikas domineeribki seisukoht, et Tartu–Moskva kooli semiootikute kaheosaline mudel on väär, kuna unustab selle, mida inimesed kasutasid maailma modelleerimiseks enne, kui loomulik inimkeel arenema hakkas, ja mida nad sarnaselt kõigi teiste liikidega nüüdki kasutavad. Inimese seisukohast on verbaalne, keeleline modelleerimine tõepoolest ülioluline, oma ainukuuluvuses inimliigile unikaalne märgisüsteem, kuid kõik ülejäänud modelleerivad süsteemid looduses on mitteverbaalsed. Ja neid viimaseid kasutab ka inimene. Sebeokil (1987: 23–24) on isegi mõned markantsed näited, kus ta kirjeldab, kuidas mitmete kuulsate mõtlejate geniaalsed ideed sündisid kõigepealt just mitteverbaalsete mudelitena.

Lisaks lihtsustavale lähenemisele heitis Sebeok (1987: 16) nõukogude semiootikale üldiselt ja Lotmanile konkreetselt ette seda, et mitmed kasutatavad mõisted on väga segased; näiteks ei defineerita täpselt modelleerimist. Sebeok ja Danesi (2000: 1, 196) ise määratlevad seda kontseпти nii: “Modelleerimine on kaasasündinud võime luua vorme, mis tähistavad objekte, sündmusi, tundeid, tegusid, situatsioone ja ideid, millel tajutakse olevat mingi tähendus, eesmärk või kasulik funktsioon.” Samas täpsustab ta, et vorm võib olla nii imaginaarne/mentaalne kui ka mingil viisil, mõne meediumi abil väljendatud. Seesama vorm ongi mudel (samas: 2). Ometi räägib ka Lotman palju mudelist, defineerides seda näiteks nii: “Mudel on tunnetatava objekti analoog, mis asendab objekti tunnetusprotsessis” (1991: 8–9). Sellest lähtuvalt määratleb ta ka modelleerimise: “*Modelleeriv tegevus* on inimese tegevus mudelite loomisel.”

Sebeoki kriitika vormub põhjalikuks teooriaks raamatus “The Forms of Meaning. Modeling Systems Theory and Semiotic Analysis” (2000), millele olen juba paar korda viidanud. Selles kirjeldab Sebeok koos Marcel Danesiga detailselt uut modelleerivate süsteemide teooriat, mainides vaevalt Tartu–Moskva koolkonda ja Juri Lotmani nime. Uus modelleerivate süsteemide teooria on kiirelt areneva biosemiootika üks vilju, biosemiootika uurimisprogrammi — laiendada üldise semiootika mõisteid nii, et need hõlmaks kõikide liikide semioosi ja modelleerimistegevust — tulemus (Danesi, Sebeok 2000: 15).

Sellest raamatust selgub, et modelleerivaid süsteeme on kolm ning need vastavad ligilähedaselt kategooriatele, mida Charles Sanders

Peirce nimetab esmasuseks, teisesuseks ja kolmasuseks (Danesi, Sebeok 2000: 10).

1. Primaarne modelleeriv süsteem — esmasus — on seotud instinktiivse võimega modelleerida asjade tajutavaid omadusi (samas: 10, 198). Selle aluseks on teadmine, mis on omandatud meelte abil. Primaarne mudel on referendi jäljend (samas: 160).

2. Sekundaarne modelleeriv süsteem — teisesus — on seotud vormidele märgilise ja abstraktsema mõõtmise andmisega (samas: 10, 199). Selle aluseks on võime viidata objektidele näiteks verbaalsete märkide abil. Sekundaarne mudel on referendi jäljendi või indeksiaalse vormi laiendus (samas: 160–161). Loomulik inimkeel on “sekundaarne ja kohesiivne modelleeriv süsteem, mis tagab inimestele vahendid primaarsete vormide laiendamiseks *ad infinitum*” (samas: 108).

3. Tertsiaarne modelleeriv süsteem — kolmasus — on aga äärmiselt abstraktse, sümbolitel põhineva mudeldamise tulemus (samas: 10, 201). Selle aluseks on ülimalt abstraheeritud teadmine.

Iseenesestmõistetavalt toetab seda käsitlusviisi ka John Deely, kelle seisukohad sarnanevad väga Sebeoki omadega. Deely (2005: 94) eitab loomuliku keele primaarsust, kuigi tunnistab, et “keel on piiramatu selles mõttes, et ta on võimeline kõiki teisi semiootikaid (ja semioose) joondama liigiomasest *bioloogilisest* pärandist vabastatud suhtlusliku kavatsuse trajektoorige”. Deely jaoks on loomulik keel “avalikkusele kättesaadav maailma kodeering” — see definitsioon asetab *Umwelt*’i loomulikust keelest esmasemale positsioonile.

Kokkuvõtteks

Mõiste “primaarne modelleeriv süsteem” eksistents on algusest peale olnud komplitseeritud: kõigepealt sündinud poliitiliselt ja teaduslikult keerukasse olukorda, olles mõneti ka selle olukorra produkt, ning seejärel paisatud tulisesse koolkondadevahelisse poleemikasse — ühel pool strukturalistliku taustaga semiootikud, kelle jaoks semiootiline võrdus suuresti lingvistilisega, teisel pool aga semiootika kui üldisema eluteaduse apologeedid. Esimeste jaoks oli loomulik keel vaieldamatult primaarne modelleeriv süsteem, teised aga andsid kõnealusele mõistele uue sisu — organismi *Umwelt*. Viimatimainitud vaatepunkti aktsepteerimine sunniks ümber vaatama ka käesoleva

artikli pealkirja: mitte “Loomulik keel kui primaarne modelleeriv süsteem”, vaid “Loomulik keel kui sekundaarne modelleeriv süsteem”.

Mõned uurijad on püüdnud seda põhimõttelist vastuolu pehmenendada, väites, et Lotmangi pakkus välja preverbaalse modelleeriva süsteemi, kuigi ei viinud seda terminoloogiliselt kooskõlla mõistetega “primaarne modelleeriv süsteem” ja “sekundaarne modelleeriv süsteem”. Öeldakse, et Lotmani jaoks oli see keele-eelne maailma mudeldav süsteem väidetavalt semiosfäär. Kull (1998) võrdsustab kollektiivse *Umwelt*’i semiosfääriga ja Han-liang Chang (2003) pühendab terve artikli küsimusele, kuidas sobitada semiosfäär kui preverbaalne modelleeriv süsteem ülejäänud modelleerivate süsteemide ritta. Selle põhjal võiks välja pakkuda kaks skeemi:

Kultuurisemiootika (Lotman)

Sekundaarne modelleeriv süsteem (kultuur)



Primaarne modelleeriv süsteem (keel)



Semiosfäär (*Umwelt*)

Biosemiootika (Sebeok)

Tertsiaarne modelleeriv süsteem (kultuur)



Sekundaarne modelleeriv süsteem (keel)



Primaarne modelleeriv süsteem (*Umwelt*)

Nendes skeemides pole tegemist niivõrd sisuliste, kuivõrd terminoloogiliste erinevustega: iga tasandi tähendus jääb enam-vähem samaks, ainult tasandite nimetused on pisut nihkes. Lisaks veel see “pisiasi”, et Lotman huvitus rohkem ülemisest tasandist (kultuur), Sebeok aga — püüdes semiootilist probleemi laiendada ning keskendudes *homo semioticus*’e asemel *organismus semioticus*’ele — asetas rõhu alumisele tasandile (*Umwelt*). Teise skeemi kasuks räägib asjaolu, et see on mõisteliselt sidusam kui esimene. Kulli ja Changi kompromisettepanek on Lotmani tegeliku lähenemisega siiski pisut vastuolus, sest Lotman ise kõneles semiosfääri kontekstis peamiselt vaid kultuurist, kasutamata seda kontseпти modelleerivate süsteemide teooria korrigeerimiseks või täiustamiseks.

Praegu on mõlemad traditsioonid, nii Lotmani kui ka Sebeoki oma, küllalt elujõulised, mistõttu tuleb meeles pidada: ükskõik, kas me nimetame loomulikku keelt primaarseks modelleerivaks süsteemiks

või sekundaarseks modelleerivaks süsteemiks, teadmine alternatiivsest lähenemisest on samuti möödapääsmatu.

Kirjandus

- Benveniste, Émile 1969. Sémiologie de la langage. *Semiotica* 1(1): 1–12; 1(2): 127–135.
- Chang, Han-liang 2003. Is language a primary modeling system? On Juri Lotman's concept of semiosphere. *Sign Systems Studies* 31.1: 9–23.
- Danesi, Marcel; Sebeok, Thomas A. 2000. *The Forms of Meaning. Modeling Systems Theory and Semiotic Analysis*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Danow, David K. 1991. *The Thought of Mikhail Bakhtin*. Houndmills, London: MacMillan.
- Deely, John 2005 [1990]. *Basics of Semiotics. Semiootika alused*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Gasparov, Mihhail 1996. = Гаспаров, М. Л. Ю. М. Лотман: наука и идеология. — Лотман Ю. М. *О поэтах и поэзии*. СПб: Искусство. 9–17.
- Grišakova, Marina 2004. Varane ja hiline Lotman. Dell Hymes Tartu–Moskva koolkonna tödest. *Akadeemia* 1: 21–32.
- Hjelmslev, Louis 1961 [1943]. *Prolegomena to a Theory of Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ivanov, V. V.; Lotman, J. M.; Pjatigorski, A. M.; Toporov, V. N.; Uspenski, B. A. 1998 [1973]. *Kultuurisemiootika teesid*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Kull, Kalevi 1998. On Semiosis, Umwelt and Semiosphere. *Semiotica* 120 (3/4): 299–310.
- Kull, Kalevi; Lotman, Mihhail 1995. *Semiotica Tartuenssis*: Jakob von Uexküll ja Juri Lotman. *Akadeemia* 12: 2467–2483.
- Lotman, Juri 1991 [1967]. Kunst modelleerivate süsteemide reas. — Lotman, Juri. *Kultuurisemiootika. Tekst – kirjandus – kultuur*. Tallinn: Olion, 8–31.
- 2004 [1973]. *Filmisemiootika*. Tallinn: Varrak.
- 2006 [1970]. *Kunstilise teksti struktuur*. Tallinn: Tänapäev.
- Lotman, Mihhail 1994. Teksti taga: märkmeid Tartu semiootika filosoofilisest taustast. *Keel ja kirjandus* 10: 592–597.
- Portis-Winner, Irene 1994. *Semiotics of Culture. "The Strange Intruder"*. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer.
- Sebeok, Thomas A. 1987. Language: How Primary a Modeling System? *Semiotics* 1987: 15–27.
- 1991. In what sense is language a 'primary modeling system'? — Anderson, Myrdene; Merrell, Floyd (eds.). *On Semiotic Modeling*. Berlin: Mouton de Gruyter, 327–339.
- Shukman, Ann 1989. Semiotics of culture and the influence of M. M. Bakhtin. — Eimermacher, Karl; Grzybek, Peter; Witte, Georg (eds.). *Issues of Slavic Literary and Cultural Theory*. Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 193–207.

Torop, Peeter 2006. Järelsõna. — Lotman, Juri. *Kunstilise teksti struktuur*.
Tallinn: Tänapäev, 503–535.

Eksootilise keha kriitiline tegusus modernismis ja postmodernismis: Josephine Baker ja Grace Jones semiograafilises perspektiivis

Berk Vaher

Analüüsin artiklis semiograafiliselt (elulugude märgilistele aspektidele keskendudes) modernismiajastu diiva Josephine Bakeri ja tema postmodernistliku analoogi Grace Jonesi kuvandeid, küsides, millist tähendust anda 20. sajandi mentaliteetide kujunemises kehale üldse ja eksootilisele kehale iseäranis; mil määral omistada intellektuaalse kaasarääkimise võimet artistile, kelle peamiseks loomevahendiks — kui mitte lausa loominguks endaks — on eksootilisena tajutav keha. Väidan, et Josephine Bakeri tants on vaadeldav mitte ainult kehtiva iluideaali avardamisena, vaid terve kineetilise utopia postuleerimisena, kriitilise vastuseisu kehtestamisena akadeemilisele kehapõlgusele. Ometi käivad Bakeri kriitilise tegususe üle endiselt vaidlused; samas kui Jonesi manipulatsioone mustanahalise keha stereotüüpidega tõlgendatakse ühesemalt kriitiliselt tegusaina. Nood tõlgendused on võimaldanud ka Bakeri staatust konstruktiivselt ümber hinnata.

Märksõnad: eksotitsism, modernism, postmodernism, semiograafia, kehateooria, etenduskunstid, populaarkultuur, rassiuuringud, soouuringud

*The white imagination sure is something
when it comes to blacks.
Josephine Baker¹*

1.

Umberto Eco seni viimase romaani “The Mysterious Flame of Queen Loana” peategelaseks on raamatuantikvaar Yambo, kes ühtäkki mäletab küll kõiki loetud raamatuid, ent mitte midagi omaenda elust. Lapsepõlvkodus oma kadunud aega otsides satub ta ka vaimusilmitsi poisipõlve erootilise elamusega, mille kutsus esile pilt vanaisa poest näpatud prantsuse ajakirjas:

¹ Official Site of Josephine Baker,
<http://www.cmgww.com/stars/baker/about.quotes2.html>

Ma olen kodus, kõhutan oma voodil ja ajakirja sirvides surun oma kubet madratsisse, just sel moel, mida usulistes käsiraamatutes taunitakse. Ühel leheküljel — üsna väike, kuid ülimalt silmatorkav foto paljaste rindadega Josephine Bakerist.

Ma vahin tema looritatud silmadesse, et mitte vaadata ta rindu, siis mu pilk nihkub, need on (usutavasti) mu elu esimesed rinnad. [...]

Mesine laine voogab läbi mu soonte, ma tunnen kurgupõhjas kirbet järelmaitset, survet oma laubal, raugemist oma niuetes. Ma tõusen kohkunult ja leemendades, mõistatades, mis hirmsasse tõppe olen ma jäänud, vaimustuses tollest ürgleeme nõrgumisest. (Eco 2005: 387)

Võib arvata, et Yambo kujus on õige palju Ecot ennast ning Yambo koomikseid ja popkultuuri tulvil meenutustes omakorda tublisti taotlust mõtestada ümber kogu oma kultuurikonteksti dominante, tuua kultuurilukku tagasi mõndagi, mida on alahinnatud ja häbenetud. Tõepoolest, Yambo polnud oma esimese “ürgleemega” üksi: samalaadseid tundeid tekitas Ameerika päritolu mustanahaline tantsijatar Josephine Baker 1920ndail ja 1930ndail kõikjal Euroopas — olles David Toopi sõnul “naine, kelle karisma ja kohalolu kõrvetasid erootilise eksotitsismi müütikuvandi eurooplaste kujutlustesse” (1999: 55).

Hõlpus oleks piirduda Bakeri nimetamisega kõigest üheks tolle ajastu popstaariks, kel olid oma loetud hiilgeaastad, kuid kelle funktsiooni seksisümbolina hakkasid peagi täitma teised, nooremad ja moekamad. Bakeri mõju ei lõppenud tema (pika ja õigupoolest imagoloogiliselt üsnagi muutusteküllase) karjääriga ning ka tema läbilöögipäevil ei piirdunud see mõju pelgalt ta enda persooni kultusega. Võib väita, et mõneks ajaks oli Josephine Baker modernistlikule Euroopale mitte ainult üheks eksootiliseks atraktsiooniks, vaid kogu eksootika kehastuseks — mitte ainult kõmulehede lemmikuks, vaid iluideaaliks ka toonasele avangardile, kelle nägu on suuresti kogu tänane lääne mõjualasse kuuluv kultuur; ning mitte ainult mustanahaliste, vaid üldse võõraste kultuuride ja elutunnetuste adumise vahendajaks lääne teadvuses.

Mil määral ja kuidas see adumine on kulgenud ning omakorda mõjunud nende “teiste” kultuuride käekäigule läänes ja lääne korraldatud globaalses kultuuriruumis — see küsimus on aina elavate vaidluste allikaks. Ühelt poolt on nii mustanahaliste kui ka mitmete teiste aastasadu “maailmakultuuri” eliidist välja suletud inimkoosluste kohalolu õhtumaises ilmapildis täna kaalukam kui eales ning näiteks popmuusikas juba vaat et dominantne (seejuures on Bakeri eeskujule

viidanud nii mustanahalised superstaarid Diana Rossist Beyoncéni kui ka näiteks Madonna); teiselt poolt on kultuuriliste erinevuste säilitamine ja tegelik talutavus ikka teravalt päevakorral ning suures või isegi valdavas osas Euroopast võib kohata neidsamu rassilisi ja etnilisi eelarvamusi ja pingeid, mis prevaleerisid sajandi eest. Kas Josephine Baker oli revolutsionäär või rassiliste ja ka sooliste stereotüüpide kinnistaja? Mida suuremaks tema mõju avastada, seda rohkem argumente näib mõlema väite toeks jaguvat.

Ühest vastust ongi küllap võimatu anda ning samas tuleb kergekäeliste hinnangute andmise kiusatuses meeles pidada, et seda tohutut sümboolset rolli, mida Baker 1920ndate Pariisis täitma hakkas, ei taotlenud ta endale ise; allumatu ja isepäise hilisteismelise trupitantsijana rassistikust Ameerikast liberaalse mainega Prantsusmaale reisides lootis ta ilmsesti senisest menukamale varieteekarjäärile, kuid oma avaliku menu kõigist tähendusvarjunditest sai ta aimu alles järkjärgult. Küll võib nentida, et Baker oskas talle osaks saanud mitmekülgse tähelepanuga kiirelt kohaneda, seda hoida ja paindlike kuvandimuutustega süvendada. Mil määral stereotüüpidega manipuleerides on võimalik neid üle kavaldada, ilma et neid võimendataks ja nende orjusse jäädaks — selle küsimuse võib lõpuks esitada iga kunstniku loomingu kohta.

Käesolevaga püüan sellele vastata keha, täpsemalt eksootilise keha kriitilise tegususe (*critical agency*) aspektist. Bakeri eneseloome ja selle kultuurilooliste järelduste tõlgendamine sõltub suuresti sellest, millist tähendust anda 20. sajandi mentaliteetide kujunemises kehale üldse ja eksootilisele kehale iseäranis; mil määral omistada intellektuaalse kaasaraäkimise võimet artistile, kelle peamiseks loomevahendiks — kui mitte lausa loominguks endaks — on eksootilisena tajutav keha. (Ning selle keha tajutavus androgüünse või ka teriomorfsena on samavõrd oluline kui selle erootiline atraktiivsus just naise kehana.) Sellest lähtuvalt ka — mil määral on sellise keha diskursust uuenevas kultuuris võimalik taaskehtestada? Milliseid muutusi ja muutumatusi suhtes eksootilisse kehasse võrreldes sajandi alguskümnenditega toob esile analoogilisse rolli astumine sajandi lõpukümnenditeil? Teisisõnu: millised suhtumised eksootilisse kehasse ja selle intellektuaalsesse tegususse iseloomustavad modernismi ja postmodernismi ning mil viisil võimaldavad hilisemad hoiakud ka varasemaid korrigeerida?

Üritades neile küsimustele vastata, keskendun artikli teises pooles lauljale, modellile ja kultuspersoonile Grace Jonesile, keda on

korduvalt analüüsitud kui Josephine Bakeri ehk lähedasimat analoogi postmodernistlikus kultuuris — põhjalikumate käsitlustega paistavad silma Anderson (1993) ja Jules-Rosette (2007). Viimatimainitud laenan ka nn semiograafilise meetodi — eluloo sotsiosemiootilise analüüsi, mille keskmes on uuritava indiviidi teadlik kuvandiloome märkide, sümbolite ja lugude kätkemises oma avalikesse esinemistesse ning nende erinevad tõlgendused (2007: 5–7). Kuigi teemapüstitus on uudne nähtavasti ennekõike eestikeelse lugejaskonna jaoks, laiendan siin mitut alateemat, mis võiksid pakkuda huvi ka eespool mainitud varasemate Bakeri/Jonesi võrdlustega kursis oliajale.

2.

Bakeri käsitlemisega seotud vastuolud on tabavalt kokku võtnud mustanahaline tantsija ja tantsuteoreetik Brenda Dixon Gottschild, kel endal on nii valgete imetluse kui umbusu kogemus:

Mõistagi taipas Baker oma erakordset ilu soodsalt ära kasutada, pidades end üleval enesevalitsuse ja meelerahuga, mis täiustasid tema erilist sarmi. Ta oli iseteadlik naine, ehkki kellegi teise looming. Kuid samavõrd ilmselt oli ta oivaliseks näiteks musta keha ekspluateerimisest. Tema erakordne, isegi ainulaadne tantsu- ja lauluanne jäid kiimatekitava musta keha demonstreerimise varju. Tema rindu ja tuharaid ülistati, mütologiseeriti ja eksotiseeriti. Ta keha oli kui kontuurkaart ja ta ise kehastunud “primitiivse troop” (mustanahalisi rahvaid metslastena esitavate ideede, kuvandite ja seoste kogum). (Dixon Gottschild 2003: 43–44)

Bakeri-kultus oli üks 1920ndate Pariisi “negrofiilia” keskseid nähtusi. Veel 19. sajandil oli “neegrilembus” Euroopas ülima dekadentsi ja lausa seksuaalse hälbe tunnuseks; ometi sai mõne kümnendiga “primitivismist” kõrgmood (Archer-Straw 2000: 9). Samasugune muutus toimus suhtumises eksootilistesse taeistesse: kurioosumiteks peetud esemetest said kunstiväärtuslikud teosed (Clifford 2002: 228). Ehkki on kaheldud, kas Pariisi boheemlaste ja seiklusjanus seltskonnaeliidi maitse sel perioodil ka laiemalt prantslasi mustanahaliste suhtes soodsamalt meeletas (liiatigi kui konservatiivne haritlaskond ja reklaamides kasutatav imagoloogia vanu stereotüüpe taastootsid — vt Berliner 2002), võib “negrofiiliat” siiski kogu 20. sajandit hõlmavas perspektiivis murranguliseks pidada: Clifford (2002: 235) rõhutab, et sajandi keskpaigaks oli eksootiliste

artefaktide kunstiväärtus haritud eurooplaste ja ameeriklaste seas juba laialt tunnustatud.

Kuigi eksotitsism oli juba *fin de siècle*'i romantilis-modernistlikku loojakujusse kodeeritud (peamiseks eeskujuks Paul Gauguin oma ümberasumistega Tahitile ja teistele Vaikse ookeani saartele), oli laialdasema uue eksotitsismihuvi üheks peamiseks põhjuseks Esimene maailmasõda, mis lõi sügava mõra lääne kultuuri ja ratsionalistliku mõtteviisi ülimume müüti — nõnda pöördus mitmete Pariisi kunstnike ja intellektuaalide tähelepanu seniste ideaalide “metsikule” vastandile Archer-Straw 2000: 10–11). Oma osa selles protsessis oli ka psühhoanalüüsil: Aafrika tundus “tumeda kontinendina”, mille esteetiline ja etnograafiline avastamine pakkus mõisteid ja kujundeid varjusoleva esiletoomiseks isiklikus psüühes (samas, 13–14, 20). Samas tagasid arvukad mustanahalised immigrandid Aafrikast, Antillidelt ja Ameerikast kultuurilise “teise” vägagi reaalse ja pideva kohalolu linnaruumis — seetõttu võib mõista, miks selle perioodi eksootikahalus projitseerus ennekõike just afrokultuurile, mitte näiteks Gauguini Tahitile või Debussy'd, Raveli ja Artaud'd vaimustanud Indoneesia saarte kultuurile.

Clifford (2002: 122) mainib “negrofiilia” kõrghetkena 1925. aastat, tuues välja kolm sellele ajale kokku juhtunud olulist sündmust: ülimenukas varieteekava “Revue nègre”, millest sai alguse Josephine Bakeri tähelend; professionaalse etnoloogiainstituudi asutamine ning sürrealistide skandaalne toetusavaldus Maroko koloniaalvõimuvastasele ülestõusule. Berliner (2002: 1) lisab nendele näituse “Exposition des Arts Décoratifs”, mis viis kõrgkunsti staatusse tõstetud Aafrika kunsti ka tarbekunsti kaudu massidesse. Klubides aga levis kiiresti džässivaimustus ühes uute väljakutsuvate tantsudega. Nõnda oli mustanahalise kultuuri eksotiseeritud ettekujutus vägagi hübriidne:

Kahekümnendatel võis mõiste *nègre* hõlmata moodsat ameerika džässi, Aafrika suguharude maske, voodoo-rituaali, Okeania skulptuuri ja isegi Kolumbuse-eelseid taieseid. See oli kujunenud võrreldavaks nähtusega, mida Edward Said nimetab “orientalismiks” — läbipõimunud kollektiivseks representatsiooniks geograafiliselt ja ajalooliselt ebamäärasest, kuid sümboolselt eredast eksootilisest maailmast. (Clifford 2002: 136)²

² Erinevalt mitmetest postkoloniaalsetest teoreetikutest ei taanda Clifford siiski eksotitsismi täielikult orientalsismi mõistele; samas teoses lk 255–276 leidub ka põhjalik Saidi-kriitika.

See utoopiline fantaasiamaailm aktiveerus mõnest üksikust sünekdohhlisest märgist: “Mask, kuju või mistahes rebend mustast kultuurist võis edukalt esile kutsuda terve unistuste ja võimaluste maailma — kirgliku, rütmilise, selge, müstilise ja hoomamatu: “Aafrika”” (samas: 136–137). Eriti efektiivsena selle utoopilise Aafrika esilemanamisel tajuti paradoksaalselt aga just džässi, kuna see esitles primitiivset kirge modernselt tehnoloogilises laadis (samas: 198; Archer-Straw 2000: 109; vt ka Abraham 2001: 15–20). Josephine Bakeri keha väljendas selle utoopia kinesteetilist lahendust, eksootilis-erootilises utoopias elamise võimalikkust ja ihaldusväärsust:

Mustanahaline keha oli kahekümnendate Pariisis ideoloogiline artefakt. Arhailisele Aafrikale (mis tuli Pariisi tuleviku — ehk siis Ameerika kaudu) omistati seksuaalsust, soorolle ja “maagilisust” konkreetsetel viisidel. *La Bakaire* [Bakeri hüüdnimi] mugandatud standardpoosid mõjusid Légeri kostüümide kombel äratuntavalt “aafrikalikult” — alasti keha rõhutatud vaagna ja tuharatega, liigendatud stilisatsioon, mis kätkes kummastavalt mehaanilist elujõudu. (Clifford 2002: 197–198)

3.

Idee etendada Pariisis täienisti mustanahalistest koosneva trupiga džässrevüü pärines kunstnik Fernand Léger’lt, kes oli 1923. aastal loonud kostüümid ja lavakujunduse afrikanistlikku kultuuriutoopiat manifesteerivale modernistlikule lavastusele “Maailma loomine” (Archer-Straw 2000: 116, Jules-Rosette 2007: 130, Toop 1999: 55). Nooruke Josephine Baker sai kohemaid “La Revue nègre” staariks oma kirgliku finaalinumbri, milles ta esitas oma “metslasetantsu” fantaasiakaunitar Fatou’na, kes ilmus valgele meremehele ta troopilises unes (süžee pärines 19. sajandi populaarsete eksootiliste romaanide autori Pierre Loti 1881. aasta menükist “Le Roman d’un spahi”).

Esimese jahmatus- ja vaimustuspuhangu tekitas publikus õigupoolest juba Bakeri varasem, koomilist talenti esile toov number samas etenduses; Abraham (2001: 25–26) toob näiteid arvustustest, kus Bakerit iseloomustatakse selle etteaste põhjal kui “ristsugulist poksivast kangurust, närimiskummist ja võidusõiduratturist”, või siis küsitakse: “On see mees? On see naine?” ning vastatakse: “[S]ee ei ole naine ega tantsija; see on miskit sama ekstravagantset ja tabamatut kui see muusika, kõiki kuuldavaid helisid väljendav ektoplasma”.

Bakeriga koos töötanud kunstnik Paul Colin võrdles Bakerit samuti poksiva känguruga, India kumminaisega ja Tarzani naisega: “Ta väänas oma keha, kõõritas silmi, viskles ringi ja pungitas neljakäpukil lava ületades põski” (samas: 26).

Tänu kontrastile mõjus aga veelgi ülevamalt finaaletteaste koos teise mustanahalise tantsija Joe Alexiga; ajakirja New Yorker korrespondent Janet Flanner rõhutab, et rabavaim oli õigupoolest pausihetk, kui Alex oli Bakeri lavale heitnud ja viimane seisis seal kui “eebenipuust kuju”, mis “esimest korda tõestas, et must on kaunis” (samas).³ Ka Berliner rõhutab, et ennekõike tänu Bakerile ei piirnenud naiseilu ideaal sestpeale vaid enam valge nahavärviga (2002: 195, 201).⁴ See lubab taas täheldada, kuivõrd “teise” täieõigusliku inimlikkuse möönmine sündis toonases haritlaskonnas läbi kunsti: alles siis, kui Aafrika kujudele oli juba omistatud esteetiline väärtus, sai seda laiendada ka mustanahalistele endile.

Mustanahalist iluideaali oli eelnevalt väljendatud ka poeesias: Baudelaire'i esilemanatud “Musta Veenuse” luulekuju *seostati* mõne teisegi mustanahalise kaunitariga; kuid just Baker omandas mainitud esinemisega selle tiitli kõige püsivamalt. Tähelepanuväärne on, et Bakerit nimetas “Mustaks Veenuseks” esimesena André Levinson — üks Pariisi konservatiivsemaid ja negrofiilia suhtes skeptilisemaid tantsukriitikuid, kes ka “La Revue nègre”isse üsna halvaks panevalt suhtus, kuid Bakeri kehakunsti võrdles jällegi “parimate neegriskulptuuride” plastikaga (Archer-Straw 2000: 118, Dixon Gottschild 2003: 159–160, Buonaventura 2003: 197–198).

Kumb Baker ise tol ajahetkel siis (rohkem) oli — kas pelgalt estetiseeritud seksuaaliha passiivne objekt või uute ilu- ja kunstiväärtuste jõuline ja eneseteadlik kehtestaja? Bakeri kujutamine toonases meedias ja kunstis (näiteks Paul Colini graafilistel lehtedel sarjast “Le Tumulte noir”) annab mitmetele kriitikutele kinnitust

³ Flanneri arvustusest alguse saanud legendi kohaselt kandis Baker vaid roosat flamingosulge jalge vahel (tegelikult siiski ka satiinist bikiinipüksikuid ja täiendavaid sulgehteid — kuid vallapäästetud valge ihapilk projitseeris ta kehale veel rohkem alastust kui keha ise välja pakkuski) (Dixon Gottschild 2003: 158). Veel märgilisemalt häbematu eksootilise keha esiletõstja oli 1926. aasta Folies Bergère'i revüü “La Folie Du Jour” tarvis kujundatud, falliliste banaanidega ehitud niudevõõ, mis populaarkultuuris ongi saanud Bakeri tunnusmärgiks.

⁴ Sellega võiks siiski ka vaielda, kuivõrd eksootilisi iluideaale kohtab ju ka varasemas romantilises kirjanduses — kas või Victor Hugo loodud mustlas-tüdruk Esmeralda tegelaskuju, kes samas oli küll ka autsaideri rollis.

Bakeri passiivsest rollist kaubastatava-tarbitava eluskujuna. Tuharaid ja rindu rõhutavad joonistused tekitavad võrdlusi Sarah (ka Sara, Saartje, Sartjee) Baartmaniga, 19. sajandi alguses Euroopas oma suurte tuharate ja häbememokkade pärast anatoomilise ja seksuaalse kurioosumina demonstreeritud Lõuna-Aafrika naisega, kellest on saanud omamoodi rassilise alavääristamise ja ekspluateerimise sümbol. Nõnda süüdistab Archer-Straw Josephine Bakerit mitte ainult alandavate rassistereotüüpide taastootmises, vaid lausa selles, et tema kuvandi tõttu sai Prantsusmaal uut hoogu 19. sajandi eelarvamus, et kõik mustanahalised naised on potentsiaalsed prostituudid (Archer-Straw 2000: 122).⁵ Samuti heidab ta Bakerile ette, et too “oli liialt oportunistlik, et liituda [mustanahaliste eneseteadvust edendavate] poliitiliste rühmitustega” ning et tulles vastu kõrgkoodanluse maitsele, aitas ta kaasa kolonialismile (samas: 132–133).⁶

Tahta alles Pariisi jõudnud kirjaoskamatu teismeliselt tantsijatarilt kohemaid institutsionaalsesse poliitikasse angažeerumist on ilmselt liig; hiljem kujunes Baker aga vägagi aktiivseks, ehkki vastuoluliseks poliitikas osalejaks, millele pani aluse kas või juba see, et Baker ei jäänud Baartmanni kombel sugugi tolle passiivse “primitiivi” rolli juurde pidama, vaid edu saavutades asus hoolega õppima prantsuse keelt ja omandama suurilma kombeid-moode. Võib ju sedagi pidada “kõrgkoodanluse maitsele vastu tulemiseks”; Berliner väidab, et

Baker võeti prantslaste poolt omaks mitte ainult oma ande, seksualiseeritud energia ja välimuse pärast, vaid seetõttu, et tedagi peeti tsiviliseerituks ning sel moel kaubastatavaks ja tarbitavaks [...] Kuigi *Vénus noire* oli prantsuse

⁵ Archer-Straw toob samas aga välja ka Bakeri enda suhtumise: ta oli algul alasti poseerimise vastu, kuid peagi soostus, kuna “Paul andis mulle enesekindlust. Esmakordselt elus tundsin end ilusana” (2000: 187).

⁶ Archer-Straw’ jaoks pole aga kogu “negrofiilias” praktiliselt kedagi, kes poleks stereotüüpide taastootmisega “päris” mustanahalistele ja nende püüdlustele kahju teinud — justkui olnuks viimased niivõrd elujõuetud, et poleks hübriidsete ja eksotiseerivate tõlgenduste kiuste või najal uut kandepinda võita suutnud, ja justkui eksisteerinuks mustanahaliste eneseteadvustamises vaid üks vool — see, mis taotles kõiges valgetega samaväärset elujärge ja institutsionaalset hõlmatust; sel liinil on olnud aga ka palju kriitikuid, kellest mõned (nt džässmuusik-visionäär Sun Ra) olid vägagi aldis hübriidsusele ja eksootiliste identiteedimuundustele. Ent isegi Bakerit ülikõrgelt hindav Dixon Gottschild tunnistas Bakeriga tehtud filmide “Zouzou” (1934) ja “Princesse Tam Tam” banaalset kolonialismivaimu (2003: 163–165). Samas on Jules-Rosette filme põhjalikult analüüsid toonud välja nii Bakeri enda ambivalentse suhte neisse kui ka tema artistitalendi prevaleerimise lihtsakoeliste stsenaariumite üle.

kultuuris vägev ja tundeküllane kuvand, oli see ka paradoksaalne: teda ihaldati kujuteldava ürgsuseläheduse poolest, kuid suurlinlane ei saanud teda Veenusena tunnustada, kui poleks tunnistanud ta tsiviliseeritust. (Archer-Straw 2000: 196)

Jules-Rosette väidab, et “Must Veenus” oligi juba järgmine imagoloogiline staadium: “Ürgtantsija tugines toorel erotitsismil ja seksuaalsusel, Must Veenus oli aga keerukas ja ahvatlev eksootiline jumalanna. Esimene kuvand on “kuum”, teine “külm”” (Jules-Rosette 2007: 3). Samas ei olnud uude rolli astumine sugugi täielik assimilatsioon, mis tühistanuks varasema, paljudele ka šokeeriva “metslaskuvandi” (ehkki Pariisi mustanahaliste kogukonnast kaugenemist heideti talle küll ette — samas: 62). Baker viitas tollele tuntuimale, “ürgtantsija” kujule aina uuesti, et selle kaudu avalikkusele teadvustada ka enda jaoks hetkel aktuaalsemaid ja tõsisemaid teemasid.

Jules-Rosette toob välja nii Bakeri võime erinevaid kuvandeid osavalt kombineerida kui ka mitmetise suhte oma patroonide-stilistidega. Nõnda pole sugugi põhjendatud Bakeri käsitlemine pelga mängukannina trenditeadlike meeste käes; igale neist andis Baker võimaluse tõusta uude loomingulisse ja ühiskondlikku staatust ning muutus oma võimuandvast mõjust kiiresti teadlikumaks. See ilmnis ka tema ööklubis Chez Joséphine, kus ta domineeris mitte ainult vahetu ja sõbraliku, kuid siiski staariseisust rõhutava emandana, vaid ka õpetas arvukaile pariislastele uusi “eksootilisi” moetailantse, ehk siis — kehtestas sihipäraselt uut kehaga suhestumise ja kehalise eneseväljenduse viisi.

Bakeri seltskondlikust tegevusest, nagu ka tema varietee-etendustest, on aga säilinud vaid mälestused (ka filmid on alles hiljaaegu uuesti avalikkuse ette toodud) ning Bakeri kuvandi analüüsijatel on sageli jäänud üle toetuda vaid fotodele, mis võivad artistist luua petlikult staatilise ettekujutuse ning mida dekontekstualiseeritult on hõlpus oma ideoloogiliste taotluste põhjal “halvas usus” tõlgendada. Nii näitlikustab Archer-Straw (2000: 94–97) Bakeri “oportunistlikke” rollimänge kahe foto vaatlusega. Ühel neist seisab tantsijatar teatrihoone katusel, käed puusas, selg nõgus ja tuharad taha lükatud, pungitades ja kõõritades silmi. Teisel seisab ta oma mänedžeri, seltskonnas Sitsiilia krahvina esinenud endise müürsepa Pepito Abatino kõrval; mees hoiab Josephine-nukku, Baker ise naeratab, nagu paksu kahvatustava meigiga kaetud. Archer-Straw üritab nende piltidega tõestada, kuidas Baker karjääri nimel allus ka

kõige jämedamatele rassistlikele stereotüüpidele (esimene pilt) ja kuidas tema katsed valget kõrgseltskonna liiget mängida olid oma küündimatuses tragikoomilised (teine pilt).⁷

Siin alahindab (kummati ju ka mustanahaline naine!) Archer-Straw Bakeri kui isiksuse ja looja tegusust, tootes pigem rassistlikke stereotüüpe. Piltidesse on sisse loetud sedagi, mida seal ilmtingimata ei ole, eirates samas alternatiivseid tõlgendusvõimalusi. Nii väidab Archer-Straw, et Baker on esimesel pildil poosis, mis “meenutab pigem looma kui inimest” (2000: 94), täpsustamata, millist looma nimelt⁸; samavõrd võiks poosi aga tõlgendada Bakeri pilkena pariislaste hetkevaimustusele Aafrika skulptuuridest, mis kurioosselt laienes ka afroameerika artistidele.⁹ Ning pildil “krahvi” ja nukuga on ta naeratus pigem kaval kui “totakas” (samas: 97); temast endast on nuku kujul loodud ilmalik tootem, omamoodi kultuuriline staatusesümbol, millega mängimist ta ise pilklikult kõrvalt vaatab; samas tunnetades, et identiteedimuunded ja rollimängud ei toimu vaid rassiüleselt, vaid ta kõrval seisab temasugune “valge” identiteedimängur — kuna “Pariis oli kulissiks, mille ees kõik võisid oma fantaasiaid teostada ja endile uusi identiteete leiutada” (Abraham 2001: 87).¹⁰

⁷ Lisaks viitab ta Stephen Papichi vahendatud memuaaridele, milles Baker vestis ka teistest rollimängudest, koguni vajadusel tahitilannana esinemisest. Jules-Rosette (2007: 64–65) täheldab, et filmides ei mänginudki Baker kunagi ei “Sahara-tagust” aafriklast ega ka afroameeriklast, vaid tema tegelaskujud olid “Antillidelt (Martinique’i ja Haiti päritolu), Tuneesiast või mulatid” ning mõnedes artiklites nimetati teda hispaanlannaks.

⁸ Lk 128 kinnitab ta, et Baker rõhutas oma sarnasust loomaga aktiivselt nii eraelus kui esinemistes, selgitades seda märkusega (lk 192), et Bakeril oli väike eraloomaaed ja ta liikus ringi kaelarihma kandva leopardiga. Miks peaks see laiendama loomalikkust Bakerile enesele, jääb taas segaseks.

⁹ Selle seose tuvastab ühe teise foto najal Clifford (2002: 197–199). Jules-Rosette (2007: 20) viitab ülalmainitud foto puhul Bakeri varajaste vodevillide klounirollile ning analüüsib järgnevalt mitmeid teisi Bakerist tehtud fotosid; samuti viitab ta nukuga fotole (samas, 148–149).

¹⁰ Dixon Gottschild rõhutab “valge” rassi mõiste ajaloolist muutlikkust, mida mitmed teised rassisuhete käsitlejad ei eksplitseeri: “Juute, itaallasi, iirlasi ja isegi sakslasi pole mitte alati valgeteks peetud” (2003: 58). See komplitseerib veelgi ka eksotitsismi taandamist ebavõrdsele võimusuhtele “valgete” ja “mustade” vahel. Liiatigi oli Bakeri enda isa tõenäoliselt hispaanlane ning üks tädidest pidas end indiaanlannaks, mitte mustanahaliseks ning kuigi see andis talle valge publiku iluideaalidele lähedasema välimuse, võõrandas see teda ka ühtviisi nii mustadest kui valgetest (Abraham 2001: 60–67).

Jules-Rosette'i (senistest ehk põhjalikem) uurimus Bakerist kinnitab just Bakeri tegusust, võimet endale proijtseeritud rolle täita, kuid ka neid pilgata: "Oma elu pöördpunktidel kõnetas ja teisendas Baker oma kuvandeid, täites need paatose, lusti, iroonia ja ekstaasiga" (2007: 3). Jules-Rosette ründab staatilist keskendumist Bakeri varasemale loominguperioodile: "Kuidas on keegi, kes mängis niivõrd kandvat rolli Musée de l'Homme'i toetamises ning musta Pariisi intellektuaalsete ja kultuuriliste liikumiste kujundamises, jäänud mälestustesse ennekõike "metslasliku" tantsijana?" (samas: xv). Tõepoolest, miskipärast ei kõnele paljud Bakeri läbilöögist kirjutajad artisti hilisemast tegevusest nagu Teise maailmasõja ajal vastupanuliikumises osalemine (salajast informatsiooni toimetas ta Hispaaniasse, Portugali ja Põhja-Aafrikasse kodeeritud partituuridel), hulga eri rahvustest laste adopteerimine ja üles kasvatamine (ta nimetas seda oma "Vikerkaarhõimuks" ning võttis omaks lausa neitsimaarjaliku kuvandi), mitme mõistuloolise raamatu avaldamine, Ameerika antirassistlikus liikumises tegutsemine (kuni selleni, et talle pakuti Martin Luther Kingist jäänud juhtpositsiooni!).¹¹ Jules-Rosette jagab oma käsitluses võrdset tähelepanu kõigile Bakeri eluperioodidele ning see võimaldab hilisema ja ilmsema tegususe põhjal ümber mõtestada ka Bakeri "esimesi samme".

Ometi pole käesoleva artikli eesmärgiks Bakeri "arengu" rõhutamine, vaid tõestuse otsimine väitele, et ka Bakeri varajast, jõuliselt erootilis-eksootilist kuvandit ja keha väljendamisest tantsus on võimalik käsitada kriitilise tegususe ja isegi poliitikana.

4.

Nagu eespool mainitud, on Josephine Bakeri tants 1920ndate Pariisis ja mujal Euroopa lavadel vaadeldav mitte ainult kehtiva iluideaali avardamisena, vaid terve kineetilise utopia postuleerimisena — ning see on saanud reaalsuseks tänases globaalses "klubikultuuris". Polegi vahest suur liialdus väita, et nii, nagu Josephine Baker tantsis 1920ndatel, tantsitakse nüüd kogu maailma diskodel¹²; ehk veelgi

¹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Josephine_Baker, Official Site of Josephine Baker, <http://www.cmgwww.com/stars/baker/about.biography.html>

¹² Võrreldes hilisemate ja tänaste diskoklubidega toonase mustanahaliste klubi "Bal nègre" kaemust Ernest Léardée sulest: "Kõik tantsivad kõigiga. Piirangud ja klassierisused on tühistatud ning tekib tunne osalusest rituaalis, milles kogu

olulisem on aga kriitilise vastuseisu kehtestamine nii postkolonialistlike kriitikute kui vanade ja uute konservatiivide akadeemilisele kehapõlgusele:

Rõhutades musta keha seksualiseeritust, võis valge kujutus seeläbi eitada musta intellekti. Teisisõnu jätsid valged keha mustadele ja hoidsid (mõtlevalt) pead ainuüksi endi valduses. Ma oletan, et sel puhul oli üheks valgete varjatud kartuseks aimdus, et kehad *ei ole* rumalad — et mustad kehad olid tõesti mõtlevad kehad, mis võisid ilmatul hulgal hoiakuid väljendada ühe õlakehitusega, võisid oma valgeid vastalisi pilada ja häbistada puusanõksuga. Mustad kehad polnud juhmid; nad olid musta vaimu — taibuka vaimu — pikendused füüsilisel maastikul, kus kartesiaanlik keha ja vaimu vastandus mõjule ei pääsenud. Mustad kehad olid vaimkehad, tulvil taibukust, huumorit ja teravaid kommentaare. Selline keha ei tunnustanud tavapäraseid (valgete) piiranguid, võis osutada ohtlikuks, vajas ohjamist naeruvääristamise, kui mitte piitsaga. (Dixon Gottschild 2003: 43)¹³

Modernistide poolt lääne kultuuri vahendatud Aafrika kunst mõjus mitte ainult valgete kehateadvusele, vaid tekitas semiootilise revolutsiooni kogu kultuuri mõtestamises: “Keha, nagu semiootiliselt kujutletud kultuur, ei ole ühtne tervik, vaid sattumuslik kogum [*assemblage*] konventsionaalseid sümboleid ja koode” (Clifford 2002: 333). Josephine Baker esitles seda arusaama praktikas tantsuga, mis rõhutas demokraatiat keha suhtes, keha mittehierarhilisust:

Ta oli kogu kehaga tantsija, Robert Farris Thompsoni fraasi “Aafrika kunst liikumises” kvintessents. Tema õlad, rind, rinnakorv, kõht, põlved, reied, jalad ja nägu — kütkestavad silmad ja suu tegemas küllaga vaimukaid trikke, mis olid osalt koomialised ja osalt võrgutavad — olid kõik võrdsed osalised Maailmas Josephine’i järgi. (Dixon Gottschild 2003: 155)

rahvast ühendab sama rütmi- ja tantsukirg” (Berliner 2002: 210; tema kommentaar sel ja järgneval leheküljel on: “Kehalises ja meelelises kontaktis mustanahalistega kujutlesid prantslased ilmselt, et nad on vabastanud end keeldudest ja taastanud lapikese Eedenist, kaotatud paradiisist.”) Või ambivalentsem kajastus samast paigast, autoriks Georges Marie Goursat: “Seal, keset kirbet suitsu... basstrummi tükslemine ja soolotrummide rahetorm, metsiku hõnguga küllastatud õhustikus lööb loomalik elurõõm vabana lusti; selle musta maise paradiisi süütust rikub meie tsiviliseeritud riietus ning liigagi valgete ja patustama harjunud Eevade sissetung” (Berliner 2002: 212).

¹³ Sealsamas kasutab ta valgete kehavõõruse kohta Susan Cooki mõistet “inkultureeritud somatofobia” (*enculturated somatophobia*) ja vastandab sellele Yvonne Danieli postuleeritud “kehastunud teadmise” (*embodied knowledge*) mustade kultuuris.

Buonaventura (2003: 195) lisab, et Baker “mängis oma erinevaid kehaosi nagu džässorkestri instrumente, iga osa vastas teisele ootamatute trillerite ja nootidega, mida poetati näilise juhuslikkusega.” Samas jällegi ilmneb, et kui Bakeri enda kehatunnetus ja intentsioon oligi holistlik, siis publiku jaoks oli murrang kehatunnetuses ennekõike ikkagi seksuaalne ning tõmbas tähelepanu seksuaalsusega seostatud kehaosadele. Ka Archer-Straw möönab:

Ajastul, mil kunstnike hulgas levis polariseeritud naisekuvand, mis hõlmas nii loomingulisust kui mässulisust, oli Baker naise seksuaalse eneseväljenduse ikooniks. Tema kuvand oli nii vägev, kuna ta tundus oma naiseliku seksuaalsuse valla päästnuvat, ja ühtlasi kuna tema mustanahalisus ja kujutelm tema kättesaadavusest hakkasid vastu ühiskondlikele ja moraalsele hoiakutele nii seksi kui rassi osas. (2000: 119)

Nõnda on Bakeri puhul erilist tähelepanu pööratud just tema tuharatele.¹⁴ Ehk just selles aspektis tuleb Bakeri ambivalentsus (või siiski just kehapoeetika erakordsus) jõuliselt esile: nii patriarhaalsetele konservatiividele kui võitlevatele feministidele võib olla vägagi vastumeelt aktsepteerida tantsijatari tagumikku kirjaniku või avaliku intellektuaali “käekirjaga” samavõrd kriitiliselt tegusa kultuurilise eneseväljendusvahendina.¹⁵ Ja ometi keskendab Dixon Gottschild just selle kehaosa (ning ka kõhu ja rindade) rõhutamisele Bakeri tantsus “afrikanistliku” ja “europistliku” maailmataju sümboolse võitluse:

¹⁴ Nii Archer-Straw, Dixon Gottschild kui Buonaventura mainivad vastavat kehaosa Bakerit puudutava peatüki nimes — ehkki Abraham (2001: 92) rõhutab, et ühe moetantsu nimest tuletatud fraasi “Black Bottom” tegelik päritolu viitab hoopiski Mississippil mudasele põhjale (*bottom* tähendab inglise keeles nii tagumikku kui jõepõhja).

¹⁵ Siit oleks võimalik edasi arendada seost ühe Eesti lähiminekiku vastuolulise meediakuju, Seksi-Kristiga, kes muuhulgas (kui mitte ennekõike) tõmbas tähelepanu tupega maalimisega. Mulje on, et maalidest endist ei kirjutatud praktiliselt midagi, maalimise vahend tõmbas kogu tähelepanu ja see tähelepanu oli reeglina naeruväärstav — seda tundub kinnitavat tõik, et Kristi Sell on tänaseks muutnud oma nime ja välimust (vt Priit Pullerits, “Närbuvad staarid”, *Arter*, 14.07.2007). Iseenesest pole ju mingit mõistuspärast imperatiivi käe ainuliseks aktsepteerimiseks maalimisvahendina; ometi aktsepteeritakse teisi kehaosi vaid puuetega inimeste puhul, kel pole käsi või kel pole võimalik neid selleks tegevuseks kasutada; ja isegi nende puhul tõenäoliselt ei aktsepteeritaks maalimisvahendina suguoisi. Kultuurilise mõjukuse poolest on käesolev (kalambuuri ettekattemata) võrdlus nähtavasti ebaadekvaatne (võib-olla polnudki Seksi-Kristi maalid iseenesest midagi erilist!), kuid aimatavalt aitab mõista Pariisi konservatiivsema publiku esmareaktsiooni Josephine Bakerile.

Kuna silmapaistvad tuharad on Aafrika kogukondades ja diasporaades positiivse kultuurilise ja esteetilise väärtuse kandjaks, on tuharaid esile tõstvaid argipoose ja tantsu esteetikaid kasutatud aastasadu. [...] Tuharate väe kartus ja pärssimine, eriti tantsus, on kristliku kehapatususe dialektika põhikomponente. [...] Selles metsikut ja kultiveeritud vastandavas dialektikas sümboliseerivad tuharad afrikanistliku ja europistiku esteetika ajaloolist vastuseisu, [mille kohaselt] afrikanistlik kehaosade demokraatliku omaväärtuse tähtsustamine on teravas kontrastis euroopaliku keskendatuse ja (sirg)joondumisega ainsa eesmärgi nimel. Tavapärases Euroopa tantsu esteetikas peab torsot hoidma sirgelt, korrektses klassikalises asendis; jäik selgroog on kese — hierarhiline valitseja — millest lähtuvalt kogu liikumine tekitatakse [...] ja seetarvis tuleb varjata keha loomulikult väljaulatuvaid osi: nimelt tuharaid, kõhtu ja rindu [*the three "b's": buttocks, belly and breasts*]. (Dixon Gottschild 2003: 146–147)

Afrikanistlik tants tunnustab paindlikkust ja kehakumeruste rõhutamist, tajudes sirgjoonelisust steriilsena; ning Jules-Rosette'i (2007: 157) poolt "tantsivaks trubaduuriks" nimetatud Baker manifesteeris seda kogu kultuuri kriitikana, omades ühe oma armukese, kirjanik George Simenoni sõnul ainulaadset "huumorimeelega tagumikku" (samas: 155).

Samas rõhutab Dixon Gottschild, et Baker oli siiski intelligentne ka vaimult ja tajus väga täpselt oma konteksti, ka oma esinemistesse kätketud rassiparadokse (samas: 157). Ning kuigi naissoost loojad ei peaks vältimatult vajama patriarhaalset legitimeerimist, on ikkagi tähelepanuväärne see respekt, mis sai Bakerile osaks kaasaegsete suurmeeste poolt; mõnelgi juhul oli see märksa enamat tunnustusest efektsele kurioosumile või seksikale tantsutüdrukule. Tema kui kunstniku imetlejate seas olid Le Corbusier (Clifford 2002: 198, Archer-Straw 2000: 132, Jules-Rosette 2007: 148¹⁶), Picasso (kes nimetas teda "nüüdisaja Nofreteteks" — Toop 1999: 82), Jean Renoir (Powell 1997: 57), Remarque (Abraham 2001: 118), Hemingway¹⁷ jpt. Ning vastukaaluks liigagi tihti kriitilisi eksootikakäsitusi pärssivale eurotsentrismile tuleb mainida ka Teise maailmasõja ajal ühest Bakeri salvestisest vapustatud noort Jaapani ajateenijat Toru Takemitsut, kellest sõja järel kujunes üks rahvusvaheliselt tuntumaid nüüdis-

¹⁶ Jules-Rosette kirjutab ka Bakeri mõjust Viini arhitektile Adolf Loosile, kes projekteeris Bakerile tolle kehast inspireeritud elamu, mis siiski ei valminud (2007: 150–152).

¹⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Josephine_Baker; Official Site of Josephine Baker, <http://www.cmgww.com/stars/baker/about/quotes2.html>

heliloojaid. Baker oli ilmutuslikuks alternatiiviks traditsioonilisele Jaapani muusikale, mis Takemitsu jaoks sümboliseeris ummikusse jooksnud natsionalistlikku isolatsionismi (Toop 1999: 82). Suurepärase näide eksotitsismi kui nähtuse tegelikust keerukusest: ameeriklanna Baker oli eurooplastele Aafrika, jaapanlastele aga Euroopa sümboliks!

Võib ühtlasi tõdeda, et Baker ise taotles oma esinemistega toda sajandi jooksul üha enam kunstiväärtuslikus eksotitsismis mõjule pääsevat hübriidust, mis andis lahenduse paljudele hilisematelegi sõdade ja globaliseerumise tekitatud identiteedikriisidele: ei pea valima võistlevatest identiteetidest üht, vaid võib luua olemasolevate kultuuride ülese, utoopilis-eksootilise mina (seda kultuurideülesust üritas ta hiljem teostada ka oma pereelus, luues adopteeritud lastega Les Milandes'i utoopilise kogukonna). Kuigi Baker oli ilmselt andekas hetkega rabava märgi etendajana, suutis ta oma menu hoida ja võimendada ennekõike tänu oma improvisaatoritalendile, tantsunumbrit igal etendusel üle eksotitsismigamma varieerides:

Tema etteaste “La Danse sauvage” võttis vastavalt ta tujudele ja kostüümidele erinevaid vorme: mõnikord oli see koomiline ja napakas, mõnikord seksuaalne koos meespartneriga, mõnikord loomalik ja atavistlik. Põhinedes segul kokkulaenanud tantsuvõtetest ning tema enda vaimustunud metslase-tõlgendusel, pakkus Bakeri tants tema “tsiviliseeritud” publikule kogemuse, mida too tajus toore ja autentsena. (Archer-Straw 2000: 119–120)¹⁸

Afrikanistlikke kultuure muu eksootikaga lõimiv oli ka tema lauljakarjäär, mis kätkes nii Kuuba kui Hiina muusika elemente (Toop 1999: 55, 82), samuti eksotitsistlike standardite nagu “Brazil” esitamist; lisaks prantsuskeelsetele kuulusid ta repertuaari ka laulud inglise, hispaania, portugali, saksa ja vene keeltes (Jules-Rosette 2007: 176). Oma rollivalikuis võis ta ühtaegu trotsida ootusi ning tabada vastava paiga ja publiku sügavamaid eksootilisi fantaasiaid: kui “La Revue nègre” suundus Pariisist edukatele esinemistele Berliini, astus Baker üles ka krahv Harry Kessleri erapidudel, etendades seksika metslase asemel aga nüüdistantsuliselt jahedat ja kummastavat egiptusepärasest preestrinnast — ehkki taas mitte ilma teadvustatud eneseparoodiata (Dixon Gottschild 2003: 161).

Mõistagi oleks naiivne arvata, et see hübriididentiteet oli täiesti sundimatu ja konfliktivaba; niivõrd, kui mustanahalisusega kaasnevad eksootiliste unelmate projektsioonid talle edu tõid, tekitasid need ka

¹⁸ Vt ka Dixon Gottschild (2003: 159).

arusaamatusi ja tõrkeid; nii on kummati ka meenutatud, et Baker hõõrus oma Pariisi-karjääri hakul nahka sidrunimahlagaga, et seda heledamaks muuta (Toop 1999: 82).¹⁹

Dixon Gottschild nendib, et “[Bakeri] keha oli lahingute tallermaaks, millel peeti võitlust võimu, tunnustuse ja austuse pärast” (2003: 154–155) ning biograafilistes ja rassi- või eksootika-teoreetilistes käsitlustes arvatakse seda siiani.²⁰ Ometi vastandab see konfliktisus ja tõlgendusvõimaluste paljusus tema arvates Bakerit passiivsele, pelga kurioosumina näitusele pandud ja ennast tülpinult ära kasutada lasknud Sara Baartmanile²¹ ning Bakeri kohta kehtib Luce Irigaray fraas, et ta ka naisena väljakujunenud reeglitele alludes

¹⁹ Vt ka Dixon Gottschild (2003: 43); Jules-Rosette (2007: 63–64, rõhutades, et esialgselt piinlikkusest oma nahavärvi pärast sai kiiresti oma eksootilisusega manipuleerimine ja ka oma “valgendamise” pilkamine esinemistes). Samas jällegi viitab Buonaventura sellele, kuidas valged pariislannad Bakeri eeskujul oma nahka püüdsid pähkliõliga tõmmumaks muuta (2003: 198); ning ka Archer-Straw mainib juukselakki Bakerfix, mille abil pariislannad Bakeri soengut jäljendasid. Selle kommentaariks väidab ta siiski, et mustad jäljendasid valgeid majandusliku kitsikuse tõttu, valged musti aga hingeahistuse leevendamiseks või pelgast kapriisist (2000: 97). Ent Dixon Gottschild (2003: 59) nendib ka: “Mustad tahavad valgete klassi ja valged ihaldavad mustade seksuaalsust.” Kui kultuurikriitika seejuures eeldab, et “valged alustavad ja võidavad” ning mustad on kuidagi ette ja paratamatult nõrgemas seisus (alati vajajad, mitte vajatavad), siis see hoopiski võimendab ebavõrdsust, ning mitte ainult rassisuhetes: kui olukorra hindamisel võtta juba eelduseks, et ühiskondlik võimupositsioon on inimväärem elutervest suhtest oma seksuaalsusega ning vaimne identiteedikriis kergetaolisel materjalsetest puudustest, siis ei saa hinnangu lõpptulemus olla väljaspool sellesama võimupositsiooni enesekaemust. Ja lõppude lõpuks oli Baker ise tõestuseks sellele, et elu ei ole mustvalge: “Josephine’i kreemikas “piimakohvi” nahavärv tundus paljudele kätkevat parimat osa nii mustast kui valgest maailmast” (Abraham 2001: 97).

²⁰ Nii tõdeb Cilas Kemedjio Mainzi Ülikooli “Black European Studies” võrguküljel, et “Josephine Baker oli vaevu kirjaoskaja ja harimatu Prantsuse koloniaalsüsteemi realiteetide osas” ning pidi Prantsuse kodakondsuse eest maksma ränka hinda” (konverentsiteesid “The High Price of Citizenship: Blacks In France, between Racialized Identities and the Republican Rhetoric”, <http://www.best.uni-mainz.de/modules/AMS/article.php?storyid=92>), samas kui Jules-Rosette esitleb artisti iseseisva imagoloogilise mängurina ja ajast ees multikulturalistina.

²¹ Ega siin samas ei pääse küsimusest: mida me õigupoolest Baartmanist ja tema motiividest teame? Siinkirjutaja on teadlik, et selliste märgiliste vastanduste loomine jätkab Baartmani “ärakasutamist”; loodetavasti leidub ka uurijaid, kes sellelgi juhul ei rahuldu stereotüübiga passiivsest, tegususetu indiviidist.

“jääb mujale” (*remaining elsewhere*) (Dixon Gottschild 2003: 165). Jules-Rosette läheb veelgi kaugemale:

Bakeri ikooniline performatiivne kujundiloomine ületas viimaks — ja üritas kuulutada olematuks — rassi-, klassi- ja soobarjäärid euroameerika ühiskonnas. Ta taasleiutas end pidevalt oma ettevõtmiste sihi põhjal. Homi Bhabha on viidanud sellele taasleiutusprotsessile, mida ta kutsub topeldamiseks, kui etendusele, mille käigus mina subjektina muutub iseenda objektiks [...] Teisisõnu, identiteedi isiklik konstrueerimine mitte ainult ei peegelda, vaid ka teisendab subjekti sotsiaalset maailma. (Jules-Rosette 2007: 49)

5.

Bakeri fenomeni käsitlemine postmodernistlikus kultuurisituatsioonis peaks aga arvesse võtma — ja üha enam võtabki — tema eksootilise kehakuvandi projitseerumist uue paradigma loomingulistesse praktikatesse. See, kuidas teadlikult Bakerile viitavaid imagoloogilisi võtteid ja hübriidseid märgisüsteeme kasutav nüüdisartist suhestub ettekujutustega eksootilisest kehast, võimaldab nii paremini tajuda eri ajastute analoogilisust kui ka mõista, mis on muutunud — ja muutunud suuresti ka tänu Bakerile, kaalukamal määral, kui mitmed ta loomingu kajastajad on tahtnud tunnistada.

Miriam Kershaw kirjeldab üht etendust 1970ndate lõpu ja 1980ndate alguse pungijärgse “uue laine” perioodi vahest hübriidseima seltskonna ja programmiga keskuses, diskoklubis Paradise Garage, mida Robert Farris Thompson nimetas “musta tantsu episentriks” (Kershaw 1997: 23):

Ta kõnnib üle sammaste ja kettidega ehitud lava. Tema pikk, lihaseline keha tuksleb maalinguis. Valged viirused ja embleemid vastanduvad ta nahatoonile. Ta taob trummi, neonpunased ja -kollased ogad ta seelikul, jala- ja käevõrudel tema keha võnkumistega kaasa tantsimas. Ta rindadel on metalsed spiraalid. Märkide tants pörkub läbi sajandite ja üle kultuuride: raffiavööd ja jalavõrusid kandev maskiga Aafrika esivanem Elevandiluurannikul tantsimas; Josephine Baker tantsimas oma kuulsa banaaniseelikuga Foliès-Bergère’is; Calderi liikuv skulptuur svingimas läbi modernismi-maailma SoHo diskoklubi tänasesse tehpoppi, välkuvatesse tuledesse ja võimendatud helisse. Toimuv mõjub elektrilöögina ja publik Paradise Garage’is kriiskab erutusest. Aasta on 1985. (Kershaw 1997: 19)²²

²² Kursiiv originaalis. “Calderi liikuv skulptuur” viitab kujur Alexander Calderi traadist painutatud skulptuurile, mis kujutas Josephine Bakerit.

Ja artist on Grace Jones: Jamaicaalt pärit Ameerika modell, lauljatar ja näitlejatar. Temagi tähelend sai õige hoo sisse Pariisis, kuna Ameerika moeajakirjade jaoks osutus ta kuvand liiga karmiks (O'Brien 1986). Sarnaselt oli Josephine Baker olnud liig riukalik ja improvisatiivne kordeballeti koha jaoks — sümpaatne publikule, närvikulu kolleegidele. Ent varateismeline Baker ainult veiderdas süütult ja kõõritas silmi; Jones aga hirmutas koolikaaslast juba iseenda esile kutsutud vereköhimisega (Anderson 1993: 494). Ja ometi: kui Prantsusmaal staariks saanud Bakeri naasmine Ameerika lavadele 1936. aastal kukkus sealsete rassistlike eelarvamuste tõttu läbi, siis Jonesi saatis vähemasti diskoklubides edu kohe ka teisel pool ookeani.

1970ndate algul oli Grace Jones Pariisis mitmete tippmoeloojate modelliks; 1975. aastal jõudis oma esimese diskohitini "I Need A Man", mis tagas kultusstaatuse Prantsuse ja Ameerika geiklubides. (Selsamal aastal — ja kaks aastat peale viimaks saavutatud Ameerika-triumfi — andis oma viimase etenduse Pariisis Josephine Baker; retrospektiivi "Joséphine à Bobino 1975" premjäär jäigi ainukeseks: järgmisel päeval langes ta oma voodil keset ülistavaid arvustusi tulvil ajalehti unne, mis ta mõne päeva pärast siit ilmast kaasa viis — Jules-Rosette 2007: 276.) Kahe aasta pärast saavutatud plaadilepingu ajaks (*reggae*-lembese Island Recordsiga) oli Jones juba New Yorgi ööklubide ekstravagantseim diiva ning Andy Warholi järjekordne muusa.

Grace Jonesi sarnasust Josephine Bakeriga on täheldatud korduvalt (Anderson 1993; Toop 1999: 80–81; Powell 1997: 222; Kershaw 1997: 19; Jules-Rosette 2007: 252–255), samuti on Jones ise Bakeri eeskuju tunnistanud (Kershaw 1997: 21, tuginedes Andy Warholi ajakirja Interview 1985. aasta oktoobrinumbrile). Jonesi oma läbimurdeliseks "Revue nègre'iks" võib pidada 1978. aasta oktoobris New Yorgi Roselandi diskoklubis antud Halloweeni-etendust. Bakeri kulissideks olnud troopikapildi asemel oli Jonesi taustaks aga karm metallmaastik, mida puertoriiko kongamängijad siiski linnadžunglina markeerisid; see pidi olema "ligipääs müütilisele džunglile läbi postmodernse seisundi urbanistliku ahermaa" (samas: 20). Etendus manipuleeris mitmete "negrofiilia" kehakultuslike kinniskujunditega, Grace Jonesi lavaletulekust raevuka profipoksijana²³ kuni tippphetkeni, ülimetslase apoteoosini: tiigrikostüümis lauljatar seatakse vastamisi

²³ 1920ndate Pariisi modernistide poksivaimustuse kohta vt Archer-Straw (2000: 44, 46–49).

puuris lavale toodud bengali tiigriga; puuri uks avaneb, valgus kustub ja muusika katkeb; kostab võitlevate tiigrite mõirgeid ja lõrinat; äkki lahvatavad valgus ja muusika tagasi ning puuris on alles vaid Grace, laulmas ja lihakäntsakat järamas (Kershaw 1997: 20).²⁴

Veelgi avaramat eksootilise keha rollimängude diapasooni pakkus 1980. aastal käivitatud kontsertprogramm “A One Man Show”, mis 1982. aastal tuli välja videokassetina.²⁵ Mustanahaliste kunstiajalugu mõtestav Powell (1997: 222) täheldab, et kui reeglina on popvideo kommertsžanr, milles esiplaanil olevail artistidel on õigupoolest vähe hääleõigust, on “A One Man Show” silmapaistev kogum “helimaalinguid”, mis vaimukalt stereotüüpe vastustavad ning toovad muuhulgas meelde Josephine Bakeri ja Paul Colini koostöö; filmiloolase Raymond Durnat’ sõnul rakendab “A One Man Show” toonaste videote kontekstis ainulaadselt Sergei Eisensteini postuleeritud “dünaamilist montaaži”.²⁶

Programm algab kaadriga kõrgel poodiumil trummeldavast hiidgorillast, kes viimaks rebib “pea otsast” ja osutub Grace Jonesiks. Ehkki vahetuim ja loogilisim seos tekib King Kongiga ning “kaunitari” ja “koletise” sulandamisega ühte kehasse, on seegi tahes või tahtmata viide ka Josephine Bakerile — täpsemalt teostumata jäänud tantsuetendusele moodsaks daamiks moonduvast ahvist; stsenaariumi visand pärines modernistliku arhitektuuri isalt Le Corbusier’lt (Archer-Straw 2000: 132).

²⁴ Pikemalt vt Goude (1982: 104–105) ning Goude ja Mauriès (2005: 136–137). Mõlemad toovad ka välja moekunsti mõju dramaatilistele rollimängudele laval: “Moeilma kodanikud naudivad “mina” ümbermuutmise võlu ja vaeva läbi kiirete teisenduste välisilmes. Jones omandas need õppetunnid. Tema treenitus publiku lummutamisel kunsttükide ja konstrueeritud efektidega osutus tema tulevases loomingus keskeks” (Kershaw 1997: 19–20; pea samu mõtteid moest väljendab ka Jules-Rosette oma Bakeri-käsitluses, 2007: 142). Goude, kes nimetab moeetendusi imetabaseks teatriks, täiendab: “[Jones] oli esimene, kes tõstis radikaalse moe välja selle harjumuspärasest Pariisi kontekstist, et tuua see muusikalavale” (1982: 102).

²⁵ Jonesi eksootilisus tõi talle vastavaid rolle ka mitmes filmis: amatooson Zula “Conan the Destroyeris” (1984), James Bondi vastasleeri kuuluv May Day filmis “A View to a Kill” (1985), vampiirstriipar filmis “Vamp” (1986). Vt ka Anderson (1993: 507), Jules-Rosette (2007: 254). Masako Yokohama virtuaalreaalsuspõnevikus “Cyber Bandits” (1995) osaleb Jonesi kõrval ka teine 1980ndate märgiline eksoot Adam Ant.

²⁶ Powell viitab ka hilisemale videokogumikule nimega “A State of Grace” (1986), mille kohta on aga mujalt võimatu täpsemat infot leida.

Järgnevad etteasted kätkevad märke nii džässist kui militaarkultuurist (tuues Stingi kirjutatud “Demolition Mani” tõlgenduses lavale mehaaniliselt marssiva Jonesi kloonide armee), pooleteise sajandi eest musti naeruvääristanud minstrelipalaganist kui ka romantilisest Pariisist (akordionimängu-imitatsiooniga “La Vie En Rose” — laul, mida esitas ka Josephine Baker). Nõnda on “A One Man Show” ühelt poolt eksootilise (mustanahalise) kehaga seni seotud märgisüsteemide kataloog, teiselt poolt etendab nende märgisüsteemide hübriidiseerumist, tinglikuks ja paroodiliseks muutumist.²⁷

6.

Video kunstnik ja režissöör oli seesama, kes lavastas Roselandi etenduse ja seisis kogu Jonesi kuvandi radikaalse ümbertöötamise taga — tema toonane elukaaslane, prantsuse fotograaf Jean-Paul Goude, kes on koostööd ja -elu kajastanud ka oma kahes retrospektiivraamatus “Jungle Fever” (1982) ja “So Far So Goude” (2005). Eksotitsismiteooriale on need nauditavaks ja ärritavaks lugemismaterjaliks: paljugi, mis postkolonialistlikes imperialismi-kriitikates võis tunduda liialdusena juba varasemate sajandite käsitlemisel, leiab Goude’i retoorikas põhjenduse ka 20. sajandi lõpul. Teine raamat on esimese poole ulatuses õieti “Jungle Feveri” töötlus, milles leiduvad muudatused annavad jällegi aimu solipsismi kalduva esteedi kummatisest sunnitusest ajastukohasesse poliitilisse korrektsusse ja veel enam tema suutmatusest oma juurdunud hoiakuid sisimas muuta.

Jean-Paul Goude ise nimetab oma aastakümneid kestnud loomepraktikat “prantsuse korrektsiooniks” (“French Correction”) — kokkuvõtlikult oli see eksootilise keha niivõrd äärmuslik estetiseerimine, et taotles loomulike kehade ümberkujundamist kunstilise ideaali alusel. Vaimustudes eksootikast juba lapsepõlves ning olles 1960ndate keskel haaratud uude afrobuumi, armus Goude mitmetesse mustanahalistesse naistesse (üks neist, Ameerika päritolu tantsijatar Sylvia, nimetas seda pilklikult “džunglipalavikuks”; sealt ka

²⁷ Videokasseti põhjalikumat analüüsi pakub Kershaw (1997: 21–23).

esimese raamatu nimi — Goude 2005: 45).²⁸ Goude püüdis Sylviat ka päriselus “perfektseks” muuta, kohkudes siiski viimasel hetkel tagasi plastilisest ninaoperatsioonist (samas: 46). Järgmine, “liiga lühikest kasvu” tüdruksõber pidi aga seltskonnas pika kleidi varjus kandma ülikõrgeid platvormkingi; veel ühest tõmmust tüdrukust tegi Goude vähendatud elutruu nukk-koopia, mida oma maitse järgi tuunis, kuni neiu ta maha jättis (samas: 57, 71).

Sellest Pygmalioni- või sinihabemeloost tuligi kõige edukamana välja Grace Jones. Goude nägi teda esmakordselt esinemas geiklubis Les Mouches, paljaste rindade ja liiga väikse ballikleidiga: “Tema kujust kiirgav vägi pärines püsivast kahetisusest: ühelt poolt paistis ta karikatuursena, peaaegu grotesksena, kuid teiselt poolt oli klassikalisima aafrika ilu kehastus” (samas: 33). Esimeses raamatus sisaldus ses tõdemuses ka kiillauseline võrdlus leierkastimehe ahviga... (Goude 1982: 102).

Ka Jonesi edasiste diskoesinemiste kuvand tundus Goude’ile liiga konventsionaalne, eksootilised elemendid liiga kohmakad. Nii otsustas kunstnik ta täielikult ümber kujundada, uurides “[Jonesi] elu iga hetke entomoloogi täpsusega” (2005: 135). Nõnda kui André Levinson õilistas enese ja lugejate jaoks Josephine Bakerit võrdluses Aafrika kunstiga, nii tõdes ka Goude:

Grace’il on geomeetriline nägu, mõneti Aafrika maski moodi. Tema jultunult esiletungivad põsesarnad moodustavad kaks kolmnurka. Soenguga, mille pügasin ruudukujuliseks, et rõhutada ta morfoloogia vorme, sarnanes ta tõesti Aafrikast inspireeritud kubistlikule skulptuurile. Samadelt alustelt lähtusid ka tema lavakujundused ja kostüümid. (Goude 2005: 138)²⁹

Kuid lisaks näo maskilisuse eksponeerimisele kaasati esinemistesse ka müütilised tõmmud tuharad; nii paljastas Jones oma tagapoole ühel standardi “Les Feuilles Mortes” esitusel (samas, 135). Kunstilise keha-tuunimise kvintessentsiks on aga Jonesi esimest hitikogumikku

²⁸ Siin ja edaspidi viitan kattuvate teemade puhul Goude’i hilisemale raamatule, kui tekstid drastilisel määral ei erine.

²⁹ Anderson (1993: 495) viitab aga Herbert Cole’ile tuginedes, et Aafrika maskide puhul on sarnasus loomuliku inimnäoga üpris haruldane — niisiis tugineb ka Goude’i võrdlus Aafrika maskiga juba pigem modernistlikule eksootilisele utoopiale Aafrikast kui Aafrika kultuurile enesele. Jones on maski kombel sünekdohhiline tolle fantaasia suhtes, kuid samas vastab tänasele esteetikale: “Läbi säärase metonüümia võime kujutleda romantilist versiooni iidsest Aafrikast, mis hõlmab kõike, mis meile endi ajas ja kultuuris kõige enam meeldib” (samas: 496).

“Island Life” ehtinud “egiptlaslik” anatoomiliselt võimatu poos, millesse artist on foto lõikamise, kleepimise ja ülemaalimisega viidud: samal ajal nii eestvaates kui profiilis (samas: 133, staadiumid 146–149).³⁰ Goude esitleb pilti ka mustanahaliste tantsijakeha apoteoosina ning esmapilgul sarnanevad tema hoiakud Dixon Gottschildi vahendatutega:

Mind on alati hämmastanud, miks nii paljud tantsijad, keda pole õnnistatud loomuliku põiakumerusega, püüavad nii väga oma jalgu baleriinide kombel sirgeks lükata. Miks nii meeleheitlikult sundida takka oma tõrksat jalavõlvi, kui võib ju oma “puude” eeliseks muuta? Minu pilt üritas näidata, kuidas kõverdatud jalg võib klassikalise arabeski huvitavamaks muuta — ühtaegu ilusaks ja groteskseks, nagu Grace ise. (Goude 2005: 133)³¹

“Jungle Feveris” on aga selle teema juures mitmeid fraase ja nendinguid, mille väljendamine veerand sajandit hiljem enam eksootilise kehade suhtes sünnis ei olnud: “enamiku mustanahaliste tantsijate labajalgade loomulik lamedus”, “kõverdatud jalgade primitiivne liikumine”, tõdemus, et “Mustad ameeriklased on õnnelikud, sest nad on primitiivse Aafrika kultuuri ja tsiviliseeritud lääne ristumiskohal, nad võivad võtta osa mõlemast ja pidada seda endale kuuluvaks. Mõlema kultuuri tahtlik segu võis mu arvates musta Ameerika tantsukunsti põnevamaks muuta” (Goude 1982: 103).

Teisisõnu: naiivsed ettekujutused mustanahaliste universaalsest füsioloogilisest sarnasusest (ja anomaalsusest) ning Ameerika ja Aafrika mustanahaliste ühisest “primitiivsusest” löid mustadele artistidele konteksti nii kakskümmend aastat 20. sajandi algusest kui ka kahekümne aasta kaugusel selle lõpust; ning nende arusaamade endi primitiivsuse äratundja pidi endiselt küsima, kuidas eksootilise keha valdaja nendega suhestub — kas allub nendele ja tugevdab stereotüüpe veelgi või võtab nende väe ja pöörab need irooniliselt enda kasuks? (Anderson 1993: 492 — “Jonesi kuvand tekitab eriti huvitavaid küsimusi oma individuaalse ja kultuurilise identiteedi leiutamisest *versus* mugandamisest *versus* eksploateerimisest.”)³² Ses

³⁰ Vt ka Powell (1997:221);

<http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/grace7.jpg>. Huvitav on pilti võrrelda Henri Matisse'i orientaal- ja afroeksootikat siduva “Helesinise aktiga” (Archer-Straw 2000: 56).

³¹ Goude ise alustas tantsijana, kuid osalt just füsioloogilise sobimatuse tõttu jäi tantsukool tal pooleli.

³² Ambivalentsust tunnetas ka Goude ise, õigustades end “Jungle Feveri” Grace'i-peatüki lõpus alljärgnevalt (“So Far So Goude” seda lõiku jällegi ei sisalda):

suhtes on tähelepanuväärne, et 2005. aasta raamatust jäi välja ka lause “Grace kutsub seda pilti “Nigger Arabesque” (Goude 1982: 103). Kumma hoiaku poolt see nimi kõneles?

Goude näeb vaeva, et näidata esialgu ähvardavana tundunud Grace Jonesi passiivsena, manipuleeritava ja kontrollitava materjalina, kes isepäise käitumise tõttu ebaõnnestudes mehe rinnale nutma jookseb. Ta rõhutab: “Laval muutus Grace tolleks erootiliseks ohuks, meesnaine-automaadiks, keda ma temast tahtsin. [...] Minu “meistriteos” oli ainult minule kuuluva visiooni tulemus” (2005: 139). Ning lausa: “See isevärki must naine, see erakordne trofee, see minu naisekujutelmade kokkusaamine oli minu loodud. Mu sõbrad olid vapustatud. Mõned isegi kadestasid mind” (samas: 141). Nii viis eduka eksoodipaari lahku suuresti ühelt poolt Goude’i frustratsioon, et kõige selle juures peetakse teda ikka vaid diiva abikaasaks, teiselt poolt Jonesi raev, kui ta oli “Jungle Feveri” käsikirja lugenud. Leidus ju seal veelgi drastilisemaid passusi “tõrksa taltsutusest” ja metslase (ebaõnnestunud) kasvatamisest:

Minu meistriteos oli täienisti minu visioon olemuselt lihtsast, naiivsest isikust, kes kiskus tagasi selle poole, kes ta oli alati olnud. Paharet. Kui “One Man

Eurooplasena lubage mul siinkohal peatuda ütlema, et mul on eelis kirjeldada oma romantilist arusaama mustanahalisusest valge vaatepunktist. Minu arusaam on vaba kõigist sotsiaalsetest konnotatsioonidest, kuna ma olen europlane. Ameeriklased ei saa end lahutada mustanahalistele antava kunstilise hinnangu sotsiaalsetest implikatsioonidest. Liberaalid kardavad selliste kunstiliste hinnangute andmisel olla väärmõistetud kerglaste, pealiskaudsete või frivoolsetena. Rassistlikud konservatiivid aga muidugi pole võimelisedki kunstilist hinnangut andma. Nad on niivõrd vallatud mustade pidamisest Ameerika ühiskonna parasiitideks, et nad ei suuda nendest kunstilise inspiratsiooni võttes tõsiselt mõeldagi. Nii leian ma end kummastavast olukorrast, kuna ühelt poolt tekitab minu suhtumine liberaalides piinlikkust, samas kui saatuse iroonia rassistid peavad mind ekslikult üheks endi seast. Ja mustanahalised? Ma pole kindel; ma arvan, et minu arusaam võiks meeldida mõnele, kelle tunnetus minu omaga sarnaneb. Ma pole kindel. (1982: 107)

Ühelt poolt toob see meelde Baudrillardi ettekujutuse ameeriklaste enesetõlgendusvõimetusest ja eurooplaste suutlikkusest seda teha; teiselt poolt suhestub sellega Berlinerl lõppsõna lausa raevukas etteheide prantslastele, et ameeriklasi rassismis süüdistades olid nad ometi ise võimetud mustanahaliste suhtes oma humanistlikest ideaalidest kinni pidama (2002: 237–238). Baker, Jones ja mitmed teised Ameerika ja Prantsusmaaga ühtviisi seotud artistid on kandnud endas ka selle kultuuriloolise rivaliteedi pingeälja.

Show” jõudis Ameerikasse, teadsin, et olen ta kaotanud. “Peoneeger” [*party nigger*] oli tagasi läinud selle juurde, mida ta kõige paremini oskas, ja mina pidin leidma endale uue loomevahendi [*vehicle*]... (Goude 1982: 107)³³

Kui Jonesi protestid või muutunud kultuurikriitiline kontekst panidki Goude'i mõningaid selliseid löike oma uue retrospektiivteose käsikirjast välja võtma või mahendama, on mõned teised samalaadsed hoopiski teravnenud.

7.

Tulles taas Josephine Bakeri ja Grace Jonesi võrdluse juurde, on märkimisväärne, kui vähe Goude'i vahetu kogemuse autoriteedile pürgivad memuaarid on suutnud kahandada teoreetikute ettekujutust Jonesi enda kriitilisest tegususest (samas kui märksa rohkem biograafiaid ahvatlenud ja mitmeid ka tellinud Josephine Bakeri kriitilise tegususe üle käivad endiselt vaidlused, ehkki ükski tema “Goude'idest” — Abatino, Colin jne — pole Goude'i endaga võrreldavat ennastkehtestavat dokumenti maha jätnud). Kahtlemata Goude'i kunstilises võimekuses, käsitavad Jonesi fenomenist kirjutajad ikkagi artisti ennast oma kuvandi ja sellesse kätketud eksootilise keha kujunditemängu täieõigusliku kaasautorina, kui mitte põhiautorina.³⁴

Neid käsitusi kokku võttev Kershaw nimetab Jonesi ülesastumisi “afrotsentristliku kultuuri ja identiteedi rekontseptualiseerimiseks”, mis rõhutab “postkoloniaalse ja postmodernse vastastikust sõltuvust” läbi “mitmekihiliste viidete rassilistele ja seksuaalsetele stereotüüpidele, mida seostatakse Aafrika diasporaaga, ja nende suhtega koloniaalsetesse euroameerika eelarvamustesse”, ning lisab, et “Jonesi raevukas esinemismaneer kõigutab ajaloolisi võimusuhteid, mida teostatakse läbi mehe/naise, musta/valge suhtluse, samas kui

³³ Võrdluseks: Berliner (2002: 227) kirjutab äärmiselt ambivalentse musta kultuuri huvilise Paul Morandi romaanist “Magie Noire” (1928), milles Josephine Bakeri sarnane mulatitarist varieteetäht Congo Montmartre'il voodoo-rituaali käigus alasti ja hullunult tantsib ning leiab end ühtäkki Mississippi kaldalt. “Morandi kujutatud Aafrika kajastas veel üht ajastu stereotüüpi: tamtammi maagilist väge koorida pealt tsivilisatsiooni kattekiht ja tuua neegris lagedale loomulik primitiiv.”

³⁴ Omapäraseid ja süvitsiminevaid netiintellektuaali käsitusi Jonesist võib leida näiteks k-punki blogist: nt <http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/-004115.html> ja http://k-punk.abstractdynamics.org/archives/2006_12.html

tema käskiv hääл juhиb vaataja läbi sümboolse ümbermõtestamise” (1997: 19). Ta juhиb erilist tähelepanu aspektile, et Jones läks Bakerist kaugemale, kuna “tema etteasted võnkusid “primitiivse” meelelisuse “naiseliku” müüdi ekspluateerimisest ähvardava metsluse “meheliku” konstrueerimiseni” (samas: 21).³⁵ Rollid pöörati ümber mitte ainult sümboolselt laval, vaid ka kultuurireaalsuses: ta inspireeris küll meeskunstnikke, kuid 1980ndate keskpaiga koostöö Keith Haringiga polnud Jean-Paul Goude’i töödest vähem tähtis ja sel juhul on meeskunstnik pigem tema väge toetavas rollis: “Haringi valged mustrid tähistavad Jonesi keha energiavooge ja topograafiat [...] Ta on muundatud väepaigaks [*power site*]” (Kershaw 1997: 23).³⁶

Kui need teoreetilise sõnavara aukahurid ongi mõnel määral ka strateegilised (s.t naisloojate ja naisuurijategi eneseteadvuse tõstmiseks on varasemate kangelannade kriitilist tegusust kasulik veelgi suuremaks kirjutada kui see ehk päristiselt ja pidevalt oli³⁷), siis ometi aitab see kaasa ka arusaamale kehast kui mõtlemisvahendist, tantsiva eksootilise keha võimest tekitada sügavaid kultuuriliste väärtushinnangute nihkeid. Kes iganes süüdistab kirjasõnas eksootilist keha enese seksuaalses objektistamises ja Teise kohta käivate stereotüüpide tugevdamises, peaks võtma omaks ka süü omaenda kirjutamisakti abil logotsentristliku kultuuriparadigma taaskehkestamises kehakeskse üle. Ning kes iganes usub, et kirjasõna suudab ümber kujundada seda sajanditega ehitatud võimuaparaati, mis tema teket võimaldab, peaks uskuma ka keha võimesse väidelda

³⁵ Võrdluseks: “Tema liigutused olid aina nii kärmed, et kellelgi polnud mahti taibata, mis toimub. “On ta mees? On ta naine?” imestati. On ta õudne või imeline? Must või valge? On need päris juuksed või pähe maalitud? Ta kehastas kaksipidistust, uusi piirialasid.” (Biograaf Phyllis Rose Josephine Bakeri kohta teoses “Jazz Cleopatra”, tsitaat võrguküljel Official Site of Josephine Baker, <http://www.cmjwww.com/stars/baker/about.quotes2.html>) Vt ka Jules-Rosette’i analüüsi vastassugupoole riietuse kandmise ja alastuse märgilistest seostest ja soopoliitilisest toimest (2007: 66–68).

³⁶ Õigupoolest pidi ka Goude tunnistama Jonesi *jäämist mujale* — võrreldes teda kõhedusttekitava tulnukaga (1982: 106; 2005: 139).

³⁷ Selles suhtes on äärmiselt intrigeerivaks materjaliks Jonesi 1985. aasta kontseptalbum või pigem muusikaline kuuldemäng “Slave To The Rhythm” — osalt toonase hinnatuima pop-produtsendi Trevor Horni *tour de force*, osalt popkultuuri postmodernistliku teooria abil kontseptualiseerimise apogee, osalt kollaaž Grace Jonesi enda ja Goude’i meenutustest. Küsimus artisti ja stilistide vastastikusest sõltuvusest/sõltumatuses on siin selgelt ja kavatsuslikult esil. Vt ka Anderson (1993: 505–506).

kultuuriliste etteantustega, isegi kui see ei saa hoiduda väitluse enda “keelest” kui kultuurilisest etteantusest.

On vajalik jälgida, et kultuurierinevuste hierarhiaid murdes ei taaskehtestataks neid ajateljel. Kui Anne McClintock on tõdenud, et imperialistlikes seikluslugudes kujutletakse geograafiliselt kaugesse ja võõrasse ruumi rändamist ka tagasiminemisena ajas (Berliner 2002: 192), siis on täheldatav ka vastupidine tendents: kauem aega tagasi elanud inimestele kiputakse omistama suuremat primitiivsust, kasinamat arusaamist ümbritsevast kultuurikontekstist ja väiksemat võimet stamphoiakuid kritiseerida. Võib-olla suurte valgete kirjameeste suhtes see printsiip ei kehti, seda enam hakkab aga silma Bakeri-suguste mustanahaliste tantsijataride puhul. Kui tänased uurijad tajuvad lauljat, tantsijat ja modelli Grace Jonesi ennekõike stereotüüpsete soo- ja rassirollide teadliku dekonstrueerijana³⁸, miks siis mitte eeldada samasugust või jõulisematki eneseteadlikkust ka Josephine Bakeri tegevuses? Ka tema kehakunsti kohta on võimalik väita: “Ta kaardistas dünaamilise teekonna läbi musta diasporaa ajaloo, et pühitseda selle põnevat tänapäevast seisu”, nagu väidab Kershaw (1997: 24) Jonesi kohta — ent kas Jonesi kohta võib väita nii, nagu Jules-Rosette (2007: 283) Bakeri kohta?

Baker demonstreeris, et seosed teooria ja etenduse vahel on tajutavad ja konkreetseid. Oma muutuvate teatrirollide toel rajas ta alternatiivseid kogukondi, teostas poliitikat ja kehtestas uusi agendasid eneserepresentatsiooni kultuurilise võimalikkuse osas.

Josephine Baker kirjutas oma kehaga lääne kultuuri terve kineetilise utopia, mille järel arusaamad mõjusast kultuuriaktist järkjärgult muutusid kuni tänase seisundini, milles kirjutatud tekst ei saa end enam pidada väärtushinnangute monopoolseks kujundajaks. Grace Jones kordas, võimendas ja täiendas seda kineetilist utopiat, tõendades ühtlasi, mil määral see oli juba teostunud;³⁹ ent seejuures

³⁸ Grace Jones ise: “Ma arvan, et teen mustanahalistele naistele teene, kui portreerin end seksimasinana. Mis siis seksimasinaks olemises halba on, kullake? Seks on vägev, seks on elu, seks on vägev nagu elu, nii et see meeldib igatihele, kes elab — või vähemalt peaks meeldima.” (<http://www.theworldofgracejones.com>)

³⁹ Lõhe dekadentliku avangardi ja konservatiivse tavamaitse vahel võib siiski olla ka paljuskki konstantne. Vahest hedonistlikeima diskoklubi Studio 54 kohta on ka meenutatud: “Grace Jones saabumas ihualasti nii sageli, et see muutus väsitavaks” (Brewster ja Broughton 1999: 203); samas jällegi leidub Wikipedias märge, et septembris 1998 sai Jones esinemiskeelu kõigis Disney korporatsiooni valdustes,

osutus ta ise küll muljetavaldavaks, ent enam mitte revolutsiooniliseks artistiks. See ei tähenda etteheidet Jonesile, et ta on erinevalt Bakerist piirdunud meelelahutaja rolliga; pigem kätkeb see nendingut, et mitmed modernismist pärinevad eksootilise keha kriitilise tegususe aspektid on endiselt niivõrd mõjusad, et piisab vaid (abstraktestki) viitest neile, imagoloogilisest parafrasist. Ja teistpidi — just tänu sellistele parafrasidele ilmneb nende aspektide tegelik tähendus kultuuriloos.

Jonesi emantsipeerumise ajaks 1980ndate kestel olid mitmed Bakeri kättevõideldud mustanahalisse kehasse ja selle tantsukeelde puutuvad väärtushinnangud juba olulisel määral internaliseeritud mitte ainult mustas kogukonnas, vaid rassiüleselt;⁴⁰ nii et see mõjutas ka Jean-Paul Goude'i taolise imperialistlikke-patriarhaalseid hoiakuid alal hoidva solipsistliku esteedi eneseväljendust.⁴¹ 1980ndatel alguse saanud ja üha võimendunud musta tantsumuusika stiilidekülluse mõju popkultuurile (ja taas ka avangardile) üle kogu maailma on selle väärtusnihke veelgi vägevamaks kinnituseks; ent Anderson (1993:

kuna oli ühel Walt Disney Worldis peetud kontserdil paljaste rindadega (http://en.wikipedia.org/wiki/Grace_Jones). Veelgi lähemasse kultuurilukku kuuluv Janet Jacksoni Superbowli skandaal näitab, et üldrahalikul sündmusel paljastatud naiserind suudab endiselt Ameerikas moraalse paanika tekitada. Nõnda siis kõneleb Grace Jones, kujutledes ennast 60-aastasena: “Elan siis ikka Pariisis. Seal on vanem kultuur. Pariisis pole kohtumõistmist. See on ainus koht, kus ma tunnen end tõeliselt mugavalt. Ameerikas, Jumal küll, räägivad nad nostalgialt, enne kui nad vanakski saavad.” (<http://www.theworldofgracejones.com>)

⁴⁰ Dixon Gottschild (2003: 155) võrdleb Josephine Bakerit hoopiski Madonnaga — see seos vääriks põhjalikumat käsitlemist: ka Madonna pärineb ju Ameerika ühest etnilisest vähemusrühmast, on selle piirid aga pea pretsedenditu menuga ületanud, tuginedes seejuures ühelt poolt suuresti musta kultuuri märkidele, ka geikultuurile (temagi karjääri varased edusammud olid tantsijana Pariisi geiklubides!) ning teiselt poolt valge kultuuriloo ikoonidega mängimisele (varajase perioodi sarnasus Marilyn Monroe'ga, kellega Dixon Gottschild mõlemal analoogiati leiab. Samas vaeb bell hooks (1994: 24) kriitiliselt Madonna erootilist fotot, millel *samuti* tänapäeva Josephine Bakeriks nimetatud supermodell Naomi Campbell on allaheidetud poosis. Ning et võrdlusahelale sõlm peale teha: 1994. plaadistas Grace Jones (küll seni ilmutamata jäänud) elektroalbumi “Black Marilyn” (vt http://en.wikipedia.org/wiki/Grace_Jones).

⁴¹ Kas või kuivõrd tema hoiakuid ainuliselt “mehelikeks” pruugiks pidada, on omaette teema. Väga põnevaks võiks kujuneda Goude'i ja Leni Riefenstahli loomingut võrdlev analüüs – mitte ainult nende sügavalt ambivalentse negrofiilia poolest, vaid ka suurte etenduste korraldamises, olgugi need näiliselt vastasmärgilised (Riefenstahlil “Tahte triumf”, Goude'il Prantsuse Vabariigi 200. aastapäeva pidustused).

508) toob välja ka Jonesi kuvandi androgüünsuse mõju mõlemast rassist 1980ndate popstaaridele, rõhutades samas, et praktiliselt mitte kellegi teise puhul pole tegelik sugu olnud niivõrd kaheldav. Soorollidele “vastavuse”/”mittevastavuse” aspektis on keha aga endiselt ägedate semiootiliste ja ideoloogilistegi lahingute tallermaaks ning nõnda pole tulevikus välistatud ka Grace Jonesi eksootilise kehakeele osutumine märksa revolutsioonilisemaks ja poliitilisemaks, kui seda seni on osatud hinnata.

*I assumed an expression as clownish and wild as possible; I became a
fabulous opera*
Grace Jones⁴²

Kirjandus

- Abraham, John Kirby 2001. *In Search of Josephine Baker*. London: Pen Press.
- Anderson, Carolyn G. 1993. En route to transnational postmodernism: Grace Jones, Josephine Baker and the African diaspora. *Social Science Information* 32 (3): 491–512.
- Archer-Straw, Petrine 2000. *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. London: Thames & Hudson.
- bell hooks 1994. *Outlaw Culture*. New York, London: Routledge.
- Berliner, Brett A. 2002. *Ambivalent Desire: The Exotic Black Other in Jazz-Age France*. Amherst, Boston: University of Massachusetts Press.
- Brewster, Bill, Broughton, Frank 1999. *Last Night A DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey*. London: Headline.
- Buonaventura, Wendy 2003. *I Put A Spell On You: Dancing Women from Salome to Madonna*. London: Saqi Books.
- Clifford, James 2002 [1988]. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Dixon Gottschild, Brenda 2003. *The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool*. New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Eco, Umberto 2005. *The Mysterious Flame of Queen Loana*. London: Vintage Books.
- Goude, Jean-Paul, 1982. *Jungle Fever*. London: Quartet Books.
- Goude, Jean-Paul; Mauriès, Patrick 2005. *So Far So Goude*. Pariis: Assouline.
- Jones, Grace 1985. *Slave To The Rhythm*. ZTT/Island MC Grace C1-198.
- 1986. *Island Life*. Island MC GJCC1
- Jules-Rosette, Bennetta 2007. *Josephine Baker in Art and Life: The Icon and the Image*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

⁴² Jones 1985, ümbrisetekst.

- Kershaw, Miriam 1997. Postcolonialism and Androgyny: The Performance Art of Grace Jones. *Art Journal*, Winter 1997: 19–25.
- O'Brien, Glenn 1986. *Saatetekst Grace Jonesi kogumikule Island Life*. Island MC GJCC1.
- Powell, Richard J. 1997. *Black Art and Culture in the 20th Century*. London: Thames and Hudson.
- Toop, David 1999. *Exotica: Fabricated Soundscapes in a Real World*. London: Serpent's Tail.

Ihu märgid: tantsulava semiootika ja fenomenoloogia kohtumispaigana

Leenu Nigu

Kehaline kohalolu on igasuguse tähenduslikkuse eeltingimuseks, sellal kui meie kehalised aistingud on juba tähendustatud varasemate kultuuriliste kogemuste poolt. Käesoleva artikli peamine eesmärk on vaadelda Tartu–Moskva koolkonna, iseäranis Juri Lotmani ideid ning panna need tantsima Merleau-Ponty ning tema järgijate mõtetega, kasutades seejuures Fine5 Tantsuteatri lavastust “Panus” (Bet 2005) teoreetiliste arutluste tantsulavana.

Representatsiooni kriisi puudutavates aruteludes on semiootika sageli võrdsustatud strukturalismiga, suhtudes sellesse kui aegunud meetodisse tänapäeva teatri (sh tantsu) uurimisel ning nähes fenomenoloogias tunduvalt kohasemat võimalust, seda iseäranis juhul, kui uurimisobjektiks on inimkeha. Varasem teatrisemiootika kannab endas tõepoolest strukturalismi mõjusid, ent tänaseks päevaks on teatri semiootiline analüüsimine jõudnud lingvistika-põhistest tähistusmodelitest üpris kaugemale. Bert O. Statesi välja pakutud “binokulaarne nägemine”, mis teatri uurimisel ühendaks võrdsetel alustel fenomenoloogia ja semiootika, on nüüdseks laialdaselt tuntud. Ometi on viimase aja uurimustes fenomenoloogiale (performatiivsusele) pööratud tunduvalt enam tähelepanu, selmet ümber hinnata semiootikas kätkevaid võimalusi. Käesolev artikkel püüabki rakendada “binokulaarset nägemist” just nimelt võrdsetel alustel.

Märksõnad: kehalisus, tähendus, tants, teatriteooria, Juri Lotman, Maurice Merleau-Ponty

We literally embody metaphysics when we dance; we become more present to ourselves, more alive to others and the world: everything radiates. Sondra H. Fraleigh

Paari viimase aastakümne vältel on varem humanitaarteadustes ülipopulaarne semiootiline lähenemine kujunenud kriitika märklauaks ning kultuuriteadustes on selle kõrvale hakatud otsima alternatiivseid mõttesuundi. Semiootika-alaseid käsitusi (Elam 2002; Fischer-Lichte

1992; Foster 1986) on peetud liialt keele- ja tekstikeskseteks¹, ette on heidetud jääka strukturalismi ning semiootilise kirjelduse liialt staatilist ning rangelt hierarhilist iseloomu. Nii mõneski valdkonnas on semiootikateooriast üle võetud saussure'lik märgimudel tähistajast ning tähistatavast ning seda lihtsustatuna erinevatele objektidele üle kantud, nähes semiootikas pelka objekti struktuuri määratlemise ja tähistatava lõpliku paikapanemise vahendit. Rangelt representatsioonile keskenduv semiootik oleks justkui see, kes näitab näpuga märgile ning ütleb oma autoriteedile tuginedes, mida see tähendab.

Üheks levinumaks uueks suunaks semiootikale alternatiivi pakkuvate teiselaadsete meetodite otsingul on seejuures kujunenud fenomenoloogia. Käesolevas artiklis vaadeldakse iseäranis taju- või ihufenomenoloogiks nimetatud traditsiooni, millele on aluse pannud Maurice Merleau-Ponty, kes tugevalt kritiseeris õhtumaist vaimufilosoofiat ning tõstis oma teostes kehalised tajud ning ihulise kogemise filosoofilise mõtte keskmesse. Just subjektiivsele ihulikkusele ning läbielamisele keskenduv fenomenoloogilises lähenemises on ka hiljem nähtud väljapääsu semiootikale omistatud liigest keelekesksusest, staatilisusest ning kuivast intellektuaalsusest.

Fenomenoloogia mõjust pole jäänud puutumata ka teatrilased uurimused. Selliste kitsalt semiootilistest kirjeldustest välja murdvate otsingute avapauguks võib pidada Bert O. Statesi mõjukat esseekogumikku "Suured äratundmised väikestes ruumides. Teatri fenomenoloogiast" (*Great Reckonings in Little Rooms. On Phenomenology of Theater*) (States 1985). States pakub esseid raamivas sissejuhatuses välja võimaluse vaadelda teatrit "kaksikpilguga" (*binocular vision*) — ammendava ettekujutuse teatrilaval toimuvast saame vaid siis, kui representatsioonile ning mimeesile keskenduva semiootilise pilgu kõrval kasutame ka oma fenomenoloogilist "silma", märgates etenduse materiaalsust, etendajate-vaatajate kehalisust ja kogemuslikkust (States 1985: 8–13). Kui varasem teatrisemiootika keskendus traditsiooniliste draamavormide uurimisel sellele, kuidas teatrimediumi vahenditega luuakse erinevaid märgisüsteeme kasutades kujuteldav lavamaailm, siis States tõstab tähelepanu keskmesse just selle, mis realselt laval toimub —

¹Krestomaatiliseks näiteks võib siinkohal tuua Keir Elami teose "Teatri ja draama semiootika". 1980. aastal ilmavalgust näinud raamatu 2002. aasta kordustrükile on Elam kirjutanud järelsõna (Elam 2002: 193–221), milles ta "post-semiootilise" ajastu kontekstist lähtuvalt omaenese teose ümber hindab.

etendamise enda, performatiivsuse, protsessuaalsuse. Ehkki States ei viska semiootikat iganenud uurimissuundade prügikasti, on juba mainitud kogumiku pealkirjastki näha, et põhirõhk on tema teoses pandud just fenomenoloogiale. Seejuures on viimane implitsiitselt semiootikale vastandatud — tegu on kahe poolusega, mis vastastikkult teineteist täiendavad ning koos loovad ruumilise nägemise.

Samasuguse eristuse on omaks võtnud ka paljud teised teatriuurijad (Garner 1994; Preston-Dunlop, Sanchez-Golberg 2002; Vallikivi 2006). Seejuures võib viimaste aastate kirjanduses kohati täheldada semiootilise “silma” märgistamist miinusmärgiga. Just selle jäiga vastandusega tahaksingi käesolevas kirjatükis polemiseerida. Fenomenoloogilise pöördega on suurt rõhku pandud keha ja vaimu ühtsusele. Selline pööre ja kehalisuse esiletõus on igati tervitatav ja isegi hädavajalik. Ent kui me tõmbame semiootilise (representatsioonilise, intellektuaalse) ning fenomenoloogilise (tajumusliku, kehalise) vahele jäiga piirjoone, siis kas see viib meid keha ja vaimu ühtsuse poole või pöörab hoopistükki senise keha-vaimu vastanduse pea peale, ülistades nüüd vaimse asemel lihtsalt kehalist? Mõnes mõttes võib niisugust “vaimust vaba” kehalisuse rõhutamist vaadelda kui 20. sajandi teise poole lääne kultuurile omase kehakesksuse, “korpotsentrismi” (Spackman 2004: 5–6) ilmingut humanitaarteadustes. Ometi võiks Merleau-Ponty väljendatud ning nõnda ohtrat heakskiitu leidnud tõdemus keha ja vaimu ühtsusest viia sellesama ühtsuse adumisele ka kultuurinähtuste kirjeldamisel ning mitte piirduda senisele keha vs vaim opositsioonile omase hierarhia ümberpööramisega.

Semiootika ja fenomenoloogia — binokulaarne nägemine või binaarne opositsioon?

Kirjeldatud semiootikat ja fenomenoloogiat vastandavale lähenemisele on omane semiootika mõistmine kitsas küberneetilises võtmes ühetähenduslike fikseeritud teadete edastamise ja nende tähenduste tuvastamisena, kus tegevuslikkus/performatiivsus ning tähenduslikkus/semiootilisus teineteisega ei haaku. Ühe näitena võib siinkohal tuua staažika ning tunnustatud tantsuteoreetiku Valerie Preston-Dunlopi, kes kirjutab Merce Cunninghami loomingut kohta järgmist:

Cunninghami teos ei ole sõnum. Sõnum on vorm, millega ühtede inimeste mõtted kantakse üle teistele. Sõnum on tähenduslik. [...] Ilmselgelt osutub selline kontseptsioon Cunninghami teoste vaatlemisel absurdseks, kuna tema ei püüagi üldse tähendusi edasi anda. (Preston-Dunlop, Sanchez-Golberg 2002: 260)

Josette Féral aga kirjutab teisel teatri ja *performance*'i erinevusi selgitades viimase kohta järgmist: "Peale žesti kineesika ei jää järele mitte midagi. Tähendus — igasugune tähendus — on haihtunud." (Féral 1982: 292). Loomulikult tekib niisuguseid tekstide lugedes küsimus, mida üldse on mõeldud sõna "tähendus" all. Kohati vanamoodsakski peetud Tartu–Moskva koolkonna kultuuri- ja kunstisemiootika-alaste tööde valguses näivad ülaltsiteeritud mõtted üpris kummaliste ning vastuolulistena. Kultuurisemiootika jaoks ei ole tekst (sõna kõige laiemas võimalikus tähenduses) kunagi ühetähenduslik ning fikseeritud. Juba teksti mõiste ise, mida Tartu–Moskva semiootikud laiendavad fundamentaalsel määral (Ivanov *et al.* 1998; Lotman 1990: 276–279), annab sellest tunnistust. Lähemalt tuleb sellest juttu allpool.

Siinne artikkel ei püüa semiootikale omast lähenemist teps mitte plekituks pesta või seda imperialistlikult ning universaalselt õigeaks ja kõikehõlmavaks kuulutada. Kahtlemata on senistes semiootilistes uurimustes aspekte ja nüansse, mis vajavad täiendamist, parandamist, edasiarendusi. Ometi näib, et teatrisemiootika-alaste teooriate rakendamisel ja nende kritiseerimisel on semiootikat mõistetud mõneti erinevalt ning kohati kitsamalt kui "päris" semiootikas. Et mõista, millisena on erinevad teatri- ja tantsukunstist kirjutavad inimesed semiootikat mõistnud, lähenen semiootika ja fenomenoloogia eristamise küsimusele eriti ortodoksse semiootikuna — kaardistan teatri-uurijate arusaama semiootikast ja fenomenoloogiast läbi binaarsete opositsioonide (vt Tabel 1).

Nagu tabelist näha võib, on semiootilise lähenemise kitsaskohaks osutunud liiga jäik keeleanalooogia ülekanne etenduskunstile ning ka liigne keelekeskus uurimisobjekti valikul — s.t keskendumine ainult draamažanri analüüsile, kus erinevatest verbaalsetest ja mitte-verbaalsetest märgisüsteemidest moodustuva teatriteksti aluseks on

semiootika	fenomenoloogia
teater (draama)	<i>performance</i>
märgilisus, tähendus	performatiivsus, tegevus
artefakt	kogemus, tegevusse haaratus (<i>engagement</i>) (Preston-Dunlop, Sanchez-Colberg 2002: 125)
tekst	sündmus (Fischer-Lichte 2006)
tähistatava tähendus	tähistaja materiaalsus
tähenduse/märgi fikseeritus, kommunikatsiooni ühemõttelisus ja ühesuunalisus saatjalt vastuvõtjale. Erika Fischer-Lichte Andrea Berthi lavastusest “Kajakas”: “Tähendus ei tekkinud seega tuntud märkide ega isegi fikseerunud tähenduste kombinatsioonis, vaid kerkis esile eripärastest konstellatsioonidest, mis tekkisid performatiivsete protsesside käigus.” (Fischer-Lichte 2006: 2469)	performatiivne mitmetähenduslikkus (Feral 1982: 293) “Lavastuse “BIPED” esteetiline tasand on mitmeti tõlgendatav, avatud igale vaatajale vastavalt tema soovidele ning need tõlgendused lisavad veel ühe kihi arusaamale, et see töö on performatiivne (ja mitte üks kommunikatsiooni vorme)” (Preston-Dunlop, Sanchez-Colberg 2002: 269). Hääle paljususe (Nunes 2005)
märgi konventsionaalsus, seotus traditsiooniga (States 1985: 12–13)	uudsus, nihe, võõristus (Preston-Dunlop, Sanchez-Colberg 2002)
tähenduste tuvastamine	läbielamine, kogemine
vaataja positsioon (Preston-Dunlop, Sanchez-Colberg 2002: 125)	praktikapõhine (Preston-Dunlop, Sanchez-Colberg: 125; Rouhiainen 2003; Nunes 2005)
referentsiaalsus, refleksioon, representatsioon, mimees (States 1985: 5–6)	pre-refleksiivsus (Rouhiainen 2003: 142), elatud keha, kogemus, atmosfäär, mõju, energia (Fischer-Lichte 2006).
lingvistiline (Nunes 2005)	kujundiline (States 1985: 8–10)
üksikmärk	etenduse terviklikkus, holism (Vallikivi 2006: 97–98; Nunes 2005)
“objektiivne”/neutraalne/intellektuaalne analüüs (Vallikivi 2006)	subjektiivne/afektiivne/pertseptuaalne (States 1985: 7; Nunes 2005) subjektiivne <i>kirjeldus</i> (Fraleigh 1998: 135; 138 ²)
kultuuriline, kollektiivne	individuaalne (Vallikivi: 94; Preston-Dunlop, Sanchez-Colberg 2002)

Tabel 1. semiootika ja fenomenoloogia teatriuurijate pilgu läbi.

² Tegelikult Fraleigh ei välista kommunikatiivsust ja tähendust fenomenoloogias, vaid leiab, et viimane just tähenduse ehitamisele püüdlebki (1998: 139), ent samas taunib temagi “külmalts semiootilist” lähenemist (2004: 10).

reeglina sõnaline draamatekst — näidend. Põhjus, miks teatrisemiootika senine kitsalt tekstikeskne lähenemine enam kohane ei tundu ning kriitika turmtule alla sattunud on, seisneb selles, et uurimise objekt ise on muutunud. Ehkki teatrimaastikul on traditsiooniliste draamavormide kõrval alati eksisteerinud ka teisi (olgu siis miim, tants, varjuteater jmt), on reeglina kirjandusteadusest välja kasvanud teatriuurimine keskendunud ikka sõnakesksele draamale.

Ent 20. sajandi teisest poolest on ka sõnateater aina enam huvitunud teistest teatrikunsti käsutuses olevaist märgisüsteemidest ning hakanud tähelepanu pöörama iseenda meediumite läbivalgustamisele. Iseäranis Antonin Artaud' ning *performance*-kunsti mõjud on olnud need, mis sõnateatrile omase narratiivi, karakteri ja sõnalised väljendusvahendid tähelepanu keskmest välja on tõrjunud ning tõstnud fookusesse teatrivormid, mis keskenduvad tavapärase valmis loo jutustamise asemel teatrikunsti tekkeprotsesside endi lavaleseadmisele, mängulisusele, performatiivsusele, kehalisusele.

Muutunud objekt ei mahu enam senise teooria raamesse ning see on kaasa toonud fenomenoloogilise pöörde teatri mõtestamisel. Objekt ja teooria käivad käsikäes. Tabelis eelnevalt põgusalt viidatud artiklis kurjustab Erika Fischer-Lichte selle üle, et teatrist rääkides on pahatihti piirdutud kitsa karplavale omase realistliku esteetikaga, see aga on omakorda toonud kaasa paljude teatrivormide eiramise teatri uurimisel ning viinud välja selleni, et semiootilisust ja performatiivsust on nähtud teineteist välistavate tendentsidena (Fischer-Lichte 2006: 2460). Niipea kui võtta vaatluse alla mõni teatrikunsti vorm, kus etendaja ei kehasta kedagi teist, kus puuduvad traditsioonilisele draamale omased karakterid ning lavastus ei põhine eelnevalt olemas olnud draamatekstil, lööb opositsioon semiootilise ja performatiivse vahel kõikuma. Kaksikpilkl ühildub. Performatiivne tegevus osutub semiootiliselt tähendusrikkaks. Brasiilia päritoluga tantsu-uuriija Nirvana Marinho osutab, et performatiivsuse esiletõusu ongi võimalik vaadelda kui keha kujutamist (*representation*) teatrimediumi vahenditega, ent märgi materiaalsuse esiletõus ei tähenda veel representatsioonilisuse täielikku kadu (Marinho 2003: 63–66). Ihuline tähenduslikkus on sama semiootiline kui sõnaline. Märkide tähenduseni jõuame läbi ihulise taju ning seda märgi äratundmist, tähenduse päralejõudmist, edastame teistele juba läbi uute märkide. Märgi materiaalsust ei saa eirata ning sellele on fenomenoloogia tänuväärselt tähelepanu juhtinud. Ent samas tuleb nõustuda fenomenoloogiat kritiseerinud kultuuriantropoloogi Clifford

Geertziga ning tõdeda, et ainult kultuurinähtuse materiaalsusele keskendudes läheb meil kaduma erinevus silmapilgutuse ja pelga tõmbluse vahel (Geertz 1973: 7). Iseäranis oluliseks muutub see tähelepanek kunsti, seda enam veel nii etendajate kui vaatajate füüsilist kohalolu ning ihulist haaratust eeldava teatrikunsti uurimisel, mis kätkeb endas alati kultuurilisi tähendusi.

Ühe tantsulavastuse vastupanu rängele kaksikpilgule

Tantsukunst on üks neid teatri vorme, mis reeglina on virvendanud teatri-alaste uurimuste äärealadel. Ehkki ka klassikalises balletis on “narratiivsus, representatsioon ja tegelaskujude konstrueeritus” (Fischer-Lichte 2006: 2457) täheldatavad, on tantsu kui kehalise kunsti puhul eristust semiootilise ja performatiivse vahel märgatavalt raskem teha. Viimane osutub aga suisa võimatuks, kui tantsulavastus keskendubki iseenese olemuse läbivalgustamisele — kui lavaline tegevus osutab lavalisele tegevusele, tantsuline liikumine tantsulisele liikumisele.

Fine5 Tantsuteatri lavastus “Panus: keha/kogemus/aeg” (2005, lavastaja René Nõmmik) on üks sellistest tantsukunsti nähtustest. Selles ei anta kehalise liikumise keeles edasi mõtteid millegi “muu” kohta. “Panuses” panustatakse muule. Tegijad ise selgitavad kavalehel oma püüdlusi järgmiselt:

Panus?

Fine5 Tantsuteatri uus kaasaegse tantsu etendus “Panus” keskendub viiele väga erineva taustaga tantsijale. Etendus toob vaataja ette huvitava mängu, kus täiesti erineva kogemuse, motivatsiooni ja taustaga tantsijad lavaruumis kokku saavad. Iga tantsija on nagu mängija – oma panusega, mille lavale toomine on alati risk. Tantsija panus mängu sõltub sellest, kui suur ja pikaajaline kogemus tal on, kas ta on uus juurdetuli, kellega ta eelnevalt mänginud on jne. (Kavalehel)

“Panus” esietendus 2005. aasta 30. septembril; selle koreograafia on valminud ühe Eesti kogenuma tantsulooja René Nõmmiku käe all, ent sellesse on andnud oma panuse ka kõik viis etendajat. Koreograafi ülesandeks pole olnud mitte kindlaid liikumisjooniseid ja juhtnööre ette anda, et etendajad neid siis võimalikult täpselt sooritaks, vaid pigem visata õhku erinevaid ülesandeid, mida panustajad oma varasema kogemuse, fantaasia ning julguse abil lahendada püüaksid.

Nende improvisatsioonilistest katsetustest on lõpuks kombineeritud terviklik lavastus.

Panustajateks on Tiina Ollesk — tantsija, koreograaf ning õpetaja, Nõmmiku kauaaegne partner ning tänavu 15. tegutsemisaastat tähistanud Fine5 Tantsuteatri eestvedaja; Irina Pähn — rahvusoooper “Estonia” endine baleriin, praegune klassikalise tantsu õpetaja; žonglöörid ja artist Dmitri Kruus; Rain Saukas — disainer, Kunstiakadeemia üliõpilane ning Fine5 Tantsukooli kasvandik; ning esietenduse ajal 17-aastane Mattias Siitan, Tallinna Muusikakeskkooli õpilane, kes enne “Panuse” seltskonda sattumist tantsuga kokku puutunud polnudki; lisaks veel Soome päritolu heli- ja valguskunstnik Juuso Voltti. Viis tantsijat, kõik oma individuaalse mineviku ning isikupäraga, on laval nemad ise, kogu lavastus on üles ehitatud panustajate koos-olemisele, nende erinevast soost, vanusest, lavalisest kogemusest ning senisest eluteest hoolimata ning seejuures panustajate isikupära tasalülitamata. Etendajate ealised, soolised, kehalised ning kogemuslikud erinevused on pigem just see, millele antud lavastuses mängitaksegi.

Tegu on omalaadse inimese kehalisuse aabitsaga. Misanstseen misanstseeni järel näidatakse publikule selle eri aspekte — 1) ühe ja sama lihtsa liigutuste kombinatsiooni sooritamine erinevatel tasanditel (püsti seistes vs põrandal) ning erinevates ruumisuundades (näoga publiku poole vs seljaga); 2) keha katmine nii riiete kui erinevate pooside ja kehatehnikatega — stseen, mis kujutab kõnekalt endise baleriini kogemust sellest, kuidas teised teda lava taga kiiruga riietasid, temal endal tegutseda ning valikuid teostada laskmata, riietuse/kostüümi moondumine maskiks, mida balletitantsija rolli sattunud naine on sunnitud kandma, et oma individuaalset eripära varjata; 3) ühe inimese tõlgendus teise liikumisest — rikkaliku kogemustepagasiga endise baleriini tantsu tõlgendamine varem tantsimisega mitte kokku puutunud noore muusiku poolt, tegemist pole mitte üksühese kopeerimisega (otseselt sarnaseid liigutusi või kombinatsioone kahe etendaja esituses praktiliselt pole, see muunduks etendajate erinevaid kehalisi võimeid arvestades paratamatult paroodiaks), vaid just nimelt ühe ihulise liikumise “tõlkega” teise keha “keelde”, mis mõlema ihu individuaalsused esile toob; 4) liigutuse markeerimine ja mälestus liigutusest — professionaalne žonglöörid esitab nüüdistantsulavastuses omaenda leivanumbri, ta žongleerib kolme palliga, seejärel pistab need taskusse ning kordab sama liigutustejada ilma pallideta — palli põrget märgib vaid heli — ning

seejärel ka ilma käteta; ainsaks liikuvaks osaks kehast on silmad, jääb vaid mälestus liigutusest ning helitaustal kostvad pallipõrked, mida tegelikult enam ei ole; 5) duett kahe tantsija vahel, kes esitavad Mozarti muusika saatel kindla liikumisjada, mis muutub täielikult, kui varieerida liikumisjada sooritamise tempot või kui kaotada algses kombinatsioonis võtmerollis olnud etendajate vaheline füüsiline kontakt; 6) sellele lisaks kiired ja jõulised võitlus-stseenid, kus taas markeerib reaalseid jalahooppe ja käelööke heli, ning nende vaheldumine varjumängudega, kus noor muusik “varastab” oma varju teiste omadesse sulatades kogenumate tantsijate kehakujutisi; 7) liikumise seletamine, kehaasendi kirjeldamine, tantsutunnetuse edasiandmine sõnades, mis kasvab üle arusaamatuks üksteisest ülerääkimiseks, toob esile sageli unustatud tõiga, et ka inimhää on ihuline; 8) lavastus lõpeb helge ühise tantsimisega, kus kõik etendajad viibivad üheaegselt laval, ent tantsivad kõik omaenda tantse, oma sisetundele ning ihulisele olemusele vastavalt.

Kõik lavastuse aluseks olevad improvisatsioonilised etüüdid ning lavale jõudnud misanstseenid on üles ehitatud kehalisusele, tähendused ilmnevad läbi füüsilise tegevuse ning viitavad tagasi ihu enda materiaalsusele kõigis selle erinevais ilminguis. Seejuures ei saa antud lavastuse puhul eristada etendajat ja rolli, keha ning indiviidi, tähistajat ja tähistatavat — Tallinna Muusikakeskkooli õpilane Mattias Siitan on laval ikka Mattias Siitan ühes kõige oma varasema elatud elu ning läbitehtud kogemustega ning just seeläbi annab ta lavastuse tervikusse oma kordumatu panuse. Täpselt seesama kehtib ka kõigi teiste panustajate — Tiina Olleski, Irina Pähna, Dmitri Kruusi ning Rain Saukase kohta. Selles lavastuses puudub igasugune hinnanguline või normatiivne aspekt selle kohta, milline peaks olema ilus tantsiv keha. Kehalisus(t)e, liigutuste ning kogemuste fookusesse tõstmise läbi viitab “Panus” kui teatrikunstitekst iseenele, oma primaarsele vahendile ja meediumile — inimihule, mis pole kunagi lihtsalt füüsikaline keha, vaid alati isiksus. Selle ihu ning tema eelneva liikumiskogemuse olemasolu on igasuguse tantsu vältimatuks eeltingimuseks, kusjuures see kehtib nii tantsuks saamise s.t lavalise liikumise tekkeprotsessi kui ka vaataja ihulise tantsu mõistmise kohta — kui meil endil liikumiskogemus puuduks, ei oleks meil võimalik tantsust “aru saada”, seda tantsuna kogeda³. Erika Fischer-Lichte

³ Eestis on juba aastaid käimas diskussioon selle üle, kas postmodernset tantsu (s.t tantsu, mis igasuguse rütmilise korrapärastatud ilusa liikumise küsimärgi alla

sõnutsi on niisuguse teatri eneseleviitavuse näol tegu ühega teatri viimase aja arengutest (Fischer-Lichte 2006: 2466). “Panuse” eneseleviitavus ei seisne mitte osutamises tantsukunstile kui teatrivormile, vaid pigem tantsu algainesele — liikuja ja liigutuse, keha ja kogemuse paratamatule ja lahutamatu ühtsusele.

Ehkki “Panuses” tõstetakse narratiivi ja karakterite asemel esile liigutuste füüsiline sooritus ning etendaja subjektsus — omadused, mida on omistatud *performance*’ile (Féral 1982: 290), pole antud juhul tegu teatrinähtusega, millele saaks viidata kui *performance*’i piirimail olevale. Pigem on tegu oma ülesehituselt ning stiililt üpriski tavapärase moodsa tantsu lavastusega. Esmapilgul võib sellise narratiivitu tantsulavastuse puhul tõepoolest tunduda, et kitsas representatsiooni mõiste siin ei toimi. Vaataja ette ei looda imaginaarset lavamaailma, siin pole lugu, karaktereid, isegi viiteid lavavälisele maailmale justnagu ei oleks — tähistaja, etendajate ihulisus, kattub tähistatavaga, sellesama ihulisusega. Ent tähenduslikkuse ummikusse jooksmisest rääkida on siiski ennatlik. Parimal juhul saab rääkida kitsalt representatsioonile keskenduva semiootika kriisist, kuid kindlasti mitte tähenduse kadumisest. Semioos toimib. Teater jääb teatriks ka ilma (realistlikule) draamale omaste karakteriteta, tähenduslikkust sellest ära kaotada on tunduvalt keerukam, siis kaoks ka tantsu ja teatri mõte. Me ei saa eraldada ihuliselt kogemuslikku ning intellektuaalselt analüüsivat tähendust, sest need kaks langevad ühte.

Fenomenoloogiline semiootika ja/või/kui semiootiline fenomenoloogia

Kõike eelnevat silmas pidades tundub perspektiivikas vähemasti spekuloida fenomenoloogilise/performatiivse semiootika (või kui soovite — semiootilise fenomenoloogia) võimalikkuse üle. Loomulikult vajab see idee ulatuslikku uurimistööd ning põhjalikumat süvenemist. Käesolev kirjatükk püüab vaid selle idee vajalikkust

seab) saab üldse tantsuks nimetada. Probleem tekib paljude vaatajate jaoks just sellest, mida seni on harjutud tantsuliseks pidama; postmodernse tantsu ideoloogia ja esteetika läheb vastuollu nii tantsimise kui tantsu vaatamise varasema kogemusega.

kuidagi põhjendada ning selle võimaluse tantsukunsti vaatlemisel õhku visata.

Leidub teisigi, kes on semiootikat ja fenomenoloogiat näinud küll eri allikatest tulenevate, kuid lõpuks segunevate mõttehoovustena. Richard Lanigan on väitnud, et Charles Sanders Peirce oli see, kes tegi normatiivse loogika, s.t semiootika traditsiooni sees fenomenoloogilise pöörde ning vaatleb Maurice Merleau-Ponty loomingut omakorda kui semiootilise suuna algatust fenomenoloogias (Lanigan 2005: 11, 20). Aleksandr Pjatigorski on seevastu täheldanud, et fenomenoloogia on igasuguse semiootilise nähtuse eeltingimuseks (Pjatigorski 1996: 22). Paul Ricoeur leiab oma teoses “Tõlgenduste konflikt” (*The Conflict of Interpretations*), et fenomenoloogilise kirjelduse kõige hõlmavam kategooria on tähendus, mis omakorda on universaalne vahendus maailma ning inimese vahel (Ricoeur 1974: 246–47). Seejuures pole keel mitte funktsioon või operatsioon, vaid keel saab samastatud kogu tähistava ümbrusega (*signifying milieu*) — “märgikogumitega, mis on meie tajule, tegevusele, elule võrguna ümber visatud” (samas)⁴.

Et veidi lähemalt mõista, kuidas täpselt fenomenoloogiline ja semiootiline mõte teineteisele kätt ulatada saaksid, heidan pilgu kummagi mõttevoo suurkuju tekstidesse — vaatlen kaksikpilgule omase eristuse võimalikkust fenomenoloogia poolelt Maurice Merleau-Ponty ning kultuurisemiootika osas Juri Lotmani töodes. Lisan kohe, et kuna mõlema autori pärandi näol on tegu väga mahuka ning tervikliku teooriakorpusega, võetakse siinses artiklis fenomenoloogia ja semiootika suhe luubi alla vaid paari mõiste kaudu. Merleau-Ponty ideedehulgast leiavad mainimist harjumuse-keha mõiste, inimihu suhe teiste inimestega ning samuti Merleau-Ponty käsitus tähendusest, Lotmani töödest aga küsimused sisu ja vormi

⁴ Viimane väide on intrigeerivalt sarnane biosemiootikute ideedega. Hiljutisel TÜ ja Helsingi Võrguülikoolide kraadiõppurite ühisseminaril täheldas Morten Tønnessen, et juhindub J. v Uexkülli fenomenoloogilisest semiootikast ning D. Abrami ökofenomenoloogist ning et just läbi semiootilise tegevuse (*semiotic agency*) on kõik elusolendid fenomenoloogilise maailma subjektid. Õigupoolest, biosemiootika taustal vaadelduna kukub küsimus fenomenoloogilisest ja semiootilisest täiesti kokku. Ka teatris kokku saades ei jäta ei etendaja(d) ega publik oma bioloogilist olemust ukse taha. Bioloogilised märgisüsteemid toimivad teatris nagu igal pool mujalgi. Käesolev artikkel jääb aga teadlikult inimese- ja kultuurikeskseks.

ühtsusest ning kunstiteksti kommunikatiivsest ambivalentsusest ja rikkusest. Ulatuslikum arutelu jäägu edaspidiseks.

Ihulised tähendused tantsukunstis

Maurice Merleau-Ponty tajufenomenoloogia olulisim panus seisneb inimihu asetamises filosoofilise mõtte keskmesse. Kartesiaanlikku keha ja vaimu eristust kurjasti kritiseerides ning idealistliku ning realistliku mõttevoo ühenduslülidel balansseerides leiab Merleau-Ponty, et inimese keha on elatud keha — ihu⁵, mis ühtaegu on nii subjekt kui iseenese objekt, meie maailmaga suhtlemise vahend, millest me omakorda saame teadlikuks vaid maailmas olemise kaudu (Merleau-Ponty 1981: 91–93 jj). Meie maailmas olemine on ihuline, ent samal ajal oleme ihuliselt maailmast sõltuvad ning see maailm, keskkond, milles me tegutseme, vormib ja kujundab meie kehasid.

Siinses tantsulavastuse vaatluses on oluline Merleau-Ponty käsitelu **harjumuslikust kehast** (*le corps habituel*) (Merleau-Ponty 1981: 83 jj). Ihulise kogemuse saab jagada kahele tasandile — hetke-kehaks ja harjumuse kehaks. Viimane on justkui motoorne mälu, mis viitab meie kehalisele võimekusele, ihusse talletatud teadmisele, mis kujuneb aja jooksul ning pideva kordamise teel. Merleau-Ponty toob ka ise siinkohal näitena uue tantsu õppimise, mis ei toimu reeglina mitte liikumise ratsionaalse analüüsi teel, vaid just ajapikku ja läbi korduste, mis muudavad kehalise liikumise ihuliseks teadmiseks, harjumuseks, mis sobivates situatsioonides aktiveeruda võib⁶. See tähendab, et igal ihul on oma ajalugu (oma ihulugu) ja on ilmne, et endise baleriini ihulugu on kardinaalselt erinev 17-aastase noore meessoost muusiku omast. Just need erinevad ihulised ajalood, millest lavastuse viie etendaja kehad pajatavad (ja mida tunnistavad vaatajate elu- ja ajaloolised ihulised kogemused) ning mis on omavahel pidevas suhtluses ja koos-olemises, on Fine5-i “Panuse” põhiline raskuskese. Ehkki tegijad ise vaevalt et Merleau-Ponty tajufenomenoloogiat

⁵ Sarnaselt Husserli eristusele mõistete *Körper* ja *Leib* vahel püüan ka siinses artiklis teha vahet kahel suhtumisel inimkehasse: sõna “ihu” viitab elatud, isiksuslikule kehale ning “keha” traditsioonilisele objektistatud kehakäsitlusele.

⁶ Christine Greiner on täheldanud, et tagantjärele on organism võimetu õpitud ja loomumomente liikumisi, looduslikku ja kultuurilist infot eristama (Greiner 2007: 148).

põhjalikult tunnevad (vähemalt ei ilmnenu see ei intervjuust “Panuse” tegijatega⁷ ega ka põhjalikust arutelust VIII semiootika sügiskoolis), võib “Panust” vaadelda kui tema ideede sõna otseses mõttes kehastamist ning edasiarendust tantsukunsti vahenditega.

Siit on paslik edasi liikuda selle juurde, millisena näeb Merleau-Ponty inimese ihulise olemise seost **teiste** ihuliste olenditega ning vaadata, kuidas need erineva ajalooga ihud omavahel suhestuvad ning suhtlevad. Ülaltoodud tabelist nähtub, et fenomenoloogia-lembesed teatriuurijad on fenomenoloogiat pidanud sobivaks pigem individuaalsete, olgu siis etendaja või vaataja tajumuslike kogemiste kirjeldusvõimalusena, mis on eristatud kollektiivselt kinnistunud kultuurilistest tähendustest. Merleau-Ponty ise seevastu sotsiaalset ja kommunikatiivset aspekti päris tähelepanuta ei jäta. Ehkki isiklik ihuline kogemus on alati ajalooline, konstrueeritakse see käesolevast hetkest lähtuvalt ja heidetakse kultuurilisse maailma (Merleau-Ponty 1981: 346) ning see toimub just nimelt kohtumises teisega. Kui viis erineva taustaga panustajat laval kohtuvad, saavad nende ihulised individuaalsed iseärasused esile tõstetud ning sarnasused omavahelistesse suhetesse asetatud. Kui keskkooliõpilasel palutakse jäljendada kogenud baleriini improvisatsioonilist liikumisjada, siis saab sellest sootuks isevärki tantsulise koosluse, mis erineb tavapärastest duettidest — etendajad ei loo laval omavahel mitte mingisugust suhet, ei silmsidet, ei puudutust, ei sarnaseid koreograafilisi elemente. Suhe nende vahel tekib just läbi ihuliste erinevuste, mis üheaegselt lavale asetatuna mängima hakkavad.

Merleau-Ponty järgi on õigupoolest kõige esimene ning fundamentaalsem kultuuriline objekt — see, millele kõik ülejäänud oma eksistentsi võlgnevad — just teise inimese keha (Merleau-Ponty 1981: 348). Ma tajun omaenese ihu läbi teise keha ning avastan seeläbi “omaenese intentsioonide imelise pikenduse, sarnase viisi maailmas toimimiseks” (samas, 354). Ent see teine ihu ei ole minu omaga identne, need on kui ühe ja sama nähtuse kaks poolust (samas), mis toob enesega kaasa teadvuste paljususe (samas, 351). See aga omakorda tähendab, et nõnda nagu ma leian end juba füüsilisse maailma haaratuna, olen ma ümbritsetud ka kultuurilise maailmaga ning sestap tuleb meil loodusliku maailma kõrval taasavastada ka sotsiaalne. Viimane pole mitte meie mõtte objekt või objektide

⁷ Triinu Aroni intervjuu „Panuse” tegijatega on kättesaadav Fine5-i vörgulehel (vt Aron 2005).

summa, vaid kui “pidev olemise väli või dimensioon”, millest võib küll ära pöörduda, ent suhteid sellega täiesti läbi lõigata ei saa (samas, 362). Selles valguses näivad ütlused igasuguse tähenduse kadumisest mitte fenomenoloogilised, vaid pigem solipsistlikud. Seejuures on Merleau-Ponty sõnutsi isegi suhtlemisest keeldumine üks suhtluse vorme (samas: 361). Uuri ja pilgu jagamine fenomenoloogiliseks ja semiootiliseks, millest üks keskendub kogeja isiklikule enesetajule ning teine kultuurilistele tähendustele, eeldab valikut iseenda ja teiste vahel. Kuid Merleau-Ponty ise väidab, et valides ühe teise *asemel*, kinnitame seeläbi mõlema olemasolu — üksindus ja kommunikatsioon ei saa olla dilemma kaks otsa, vaid ühe ja sama nähtuse kaks “hetke” (samas: 359–360).

Ehk on niisugune vastandus kogemise ja suhtlemise vahel tulnud üldmainitud kartesiaanlikust vaimu ning keha eristusest. Kui adume, et omavahel ei suhtle mitte abstraktsed teadvused, vaid ihulised keelevõimelised olendid, kes suudavad üksteist kommunikatsioonis mõjutada, peame tunnistama, et just tänu oma kehalisele ning keelelisele “varustusele” on kõigel, mis me ette võtame, **tähendus**, isegi kui me seda esialgu ei tea. Merleau-Ponty järgides ei saa sel juhul ideid pidada enam füüsilisest maailmast omaette eksisteerivaks teiseseks reaalsuseks (Merleau-Ponty 1964: 19–20).

Kui me nii või teisiti oleme sunnitud teiste olemasoluga arvestama ning nendega suhtlema (olgu või suhtlusest keeldumise läbi), ei saa me seejuures üle ega ümber tähenduslikkusest. Nagu juba eelnevast nähtub, ei kujuta ihuliku olemise rõhutamine veel loobumist kommunikatsioonist ning kultuurilistest tähendustest. Samas aga oleks Merleau-Ponty vististi olnud teatrifenomenoloogidega nõus selles osas, et tähendus pole midagi fikseeritud. “Tajufenomenoloogiast” (*Phénoménologie de la perception*, esmatrükk 1945) viisteist aastat hiljem ilmunud keele ja tähenduse küsimusi lahkavas essees (mis ilmus kogumikus, mille pealkiri — “Märgid” — ise on antud küsimuse valguses juba üpris kõnekas) “Kaudne kõne ja vaikuse hääled” (*Le langage indirect et les voix du silence*) kirjutab ta, et kultuur ei anna meile kunagi täiesti läbipaistvaid signifikatsioone, tähenduse teke ei jõua kunagi lõpule (Merleau-Ponty 1964: 41–42). Kahtlemata tuleb sellega nõus olla, ent see ei lükka mitte kuidagi uppi semiootilist vaatevinklit. Juba ainuüksi semiootikateooria üks alusmõisteid — lõppematu semioosi kontseptsioon — viitabki nimelt tähenduslikkuse protsessuaalsele loomusele. “Sest tähendus on kõne totaalne liikumine, meie mõte roomab keele sees ringi” (Merleau-

Ponty 1964: 42). Kitsa representatsioonimõistega oleks Merleau-Pontyl ilmsesti probleeme tekkinud ning siinkohal tuleb fenomenoloogia panust teatri ja tantsu uurimisse kahtlemata hinnata. Vaagides kriitiliselt André Malraux' ideid klassikalise ja modernse kunsti erinevustest, väidab Merleau-Ponty, et isegi ükski klassikaline maal pole kunagi üles ehitatud pelgale representatsioonile. Klassikaline perspektiiv on pigem üks moodus, mille inimene on leiutanud, projitseerimaks tema ees laiuvat maailma, ja mitte maailma aus koopia. Perspektiiv on vahetu nägemise optiline tõlgendus (Merleau-Ponty 1964: 48–49). See lähenemine meenutab modelleerimise — tunnetuslike mudelite loomise — mõistet Tartu–Moskva kultuurisemiootikas (Lotman 1990: 8–13 jj). Nõnda nagu perspektiivi kasutamine või selle eiramine on kaks moodust maailma korrastamisel ning inimese jaoks mõistetavaks kujundamisel, on seda ka tantsukunst. Mõõdamannes mainib seda ka Merleau-Ponty ise: arabeski sooritava kunstniku liikumine võimendab lihtsaid imesid, mis on omased tavalisele suunatud liikumisele või millegi haaramisele (1964: 67). Igasugune inimkeha kasutamine on oma olemuselt juba algelisim väljendus (samas) ning nii perfektselt väljapeetud arabesk klassikalises balletis kui ka täiesti koolitamata kehaga etendaja “Panuses” annavad sellest tunnistust, olles nende lihtsate argiste liigutuste omalaadsed tõlgendused.

Keha-vaim ja sisu-vorm

Ent need tõlgendused on lahutamatud liikumisest endast. Erinevalt sõnast, mille puhul me enamasti saame märgi tähistajaks ja tähistatavaks “lahti lõigata”, tantsukunsti puhul asjalood nõnda selged ei ole. Õigupoolest tuleb tunnistada, et igasuguse kunsti näol on meil tegu segasema nähtusega. Juri Lotman pühendab sellele küsimusele märkimisväärse osa oma teose “Kunstilise teksti struktuur” algusest, väites, et kunstiline informatsioon on lahutamatu antud kunstiteksti struktuursetest erijoontest (Lotman 2006: 16 jj) ning et struktuuri keerukus toob enesega paratamatult kaasa info keerukuse — sisu ei saa eksisteerida ja teda ei saa edastada väljaspool antud struktuuri/vormi (samas: 24–25). Sestap ei saa väita, et isegi 1970. aastate semiootika oleks tegelenud pelgalt tähistajate-tähistatavate tuvastamise ning kitsalt mimeesi küsimustega. Iseäranis kunsti puhul

on see, *mida* miski tähendab, lahutamatult seotud sellega, *kuidas* miski tähendab.

Kunstiteose struktuuri ja selle sisu ühtsuse osas sekundeerib Lotmanile iseenese teadmata ka Merleau-Ponty (ajaliselt on tegu küll vastupidise järjestusega). Postuumselt ilmunud teoses “Nähtav ja nähtamatu” (*Le Visible et l’invisible*, orig. 1964) kirjutab ta, et tähendus ei ole nagu või leival, mis asetseb teise kihina “füüsilise reaalsuse” peal, vaid just ütlemise totaalsus, kõigi sõnalise ahela eristuste ühtsus, mis on antud neile, kel on kõrvad, et kuulda (Merleau-Ponty 1968: 155). Ilmsesti on tulemuslik järgida Lotmanit, kes soovitab vormi ja sisu dualismi asendada idee mõistega. See idee realiseerub kindlas kunstitekstile omases struktuuris ega eksisteeri sellest väljaspool ja sestap on kunstitekst pigem keeruliselt korrastatud mõte (Lotman 2006: 27). Merleau-Ponty kiidab talle takka ja tunnistab, et kunstilisi ideid ei ole võimalik edasi anda ilma lihaliku, ihuliku kogemusest (Merleau-Ponty 1968: 150). Tantsukunst toob selle tõdemuse isäranis ihulikult esile.

Sisu ja vormi lahutamatus osutub tantsukunsti puhul keha ja vaimu lahutamatuseks. See, millised elatud kehad laval tegutsevad ning kuidas nad liiguvad, mõjutab fundamentaalselt seda, milliseks üks või teine tantsulavastus kujuneb. Michele Febvre on selgitanud, kuidas tänapäeva tantsuloojate jaoks on kehaehitus ning tantsijate individuaalsed eripärad omalaadne pre-teatraalne materjal, mis annab lavastamisel väga intrigeerivaid tähendusefekte (Febvre 1992: 55). Keda/milline ihuline olend lavastusse kaasata, on tõepoolest nüüdisaegse tantsu puhul juba teadlik tähendustloov valik, ent implitsiitselt kehtib see ka kõigi muude tantsustiilide puhul — (lavale) ilmuv inimene annab juba oma kehalise kohalolu läbi alust aimata, millises tantsukunsti “keeles” järgnevad liikumisjadad toimuma hakkavad. Ja kui neid eelaimusi petetaksegi, siis toimib tähendustloov efekt just nimelt selle ootuse teadliku rikkumise läbi. Klassikaline ballett või võistlustants eeldavad teatud sorti kindla treeningu- ning kogemustepagasiga ihusid — eeldustele mittevastavad inimesed reeglina tantsulavale ei pääsegi, sest nad lihtsalt ei valda seda konkreetset tantsulist “keelt”. Fine5-i “Panus” aga tõstab just nimelt eri “keeli” — eri liikumisviise ja ihulisi olemisi — valdavad kehad kilbile ning asetab need laval omavahelisse dialoogi, millesse omakorda saab panustada oma ainukordse ihulise taustaga vaataja. Ilma nende ihuliste “vormideta”, nende konkreetsete inimesteta ning erinevate ülesanneteta, mida need inimesed laval koos, kuid igaüks

isemoodi, täidavad, kukuks kogu lavastuse mõte kokku. See oleks juba üks hoopis teine lavastus.

Saatja ja vastuvõtja kohtumine

Oluline aspekt, mida Merleau-Ponty kunsti käsitledes rõhutab, on tähendusmehhanismide protsessuaalne loomus (1964: 45–46) ning kahtlemata on fenomenoloogiatraditsioon teatrikunsti uurimisel selle tänuväärselt fookusesse tõstnud. Subjektiivse ja afektiivse etendamiskogemuse kirjeldamine on seejuures kujunenud fenomenoloogilise teatrefleksiooni peamiseks meetodiks, pakkudes alternatiivset lähenemist senisele mõnetisele vaataja/tõlgendajakesksusele. Selle kõrval, et vaadelda lavastust kui valmisprodukti, on oluline keskenduda ka teatrinähtuste protsessuaalsele loomusele. Tantsukunsti võtmes on sellest kirjutanud ülal põgusalt tsiteeritud Nirvana Marinho (Marinho 2003). Siinkohal on huvitav märkida, et loomeprotsessidest rääkides ei tee Merleau-Ponty vahet sõnalistel ja visuaalsetel kunstidel ning väidab, et kirjaniku looming ei teki teps mitte kontseptualiseeritumalt ega intellektuaalsemal moel kui maalikunstniku teosed (Merleau-Ponty 1964: 45).

Ometi ei ole vahest kõige tulemuslikum teha ranget vahet publikukeskselt semiootilise ja etendajapoolse fenomenoloogilise lähenemise vahel. Kui etendajat huvitaksid vaid tema enese subjektiivsed läbielamised, jääks ta alatiseks proovisaali iseenese ihulisi võimalusi ja piire kompama ega jõuaks kunagi lavale. Etendamisituatsioon ise juba eeldab minimaalsetki kommunikatsiooni. Kuid seejuures ei pruugi tingimata tegu olla (ning enamasti ju polegi) ühesuunalise saatjalt vastuvõtjale (etendajalt publikule) suunatud kommunikatsiooniga, vaid pigem ikka kohtumisega, millesse mõlemad suhtluspartnerid erinevate, kuid võrdsetena panustavad. Kunstitekst, sh tantsuetendus, on pigem autori ja publiku kohtumispaik, mitte sirge toru, mida mööda edastatakse üheselt mõistetavaid sõnumeid. Lotmani järgi eksisteerivad kõneleja ja kuulaja (etendaja ja vaataja) koodid koos iga kõnekandja teadvuses; lugeja ja autori vaatepunktid vahetuvad ning segunevad omavahel pidevalt (Lotman 2006: 29, 54). Osapooled, olgu nendeks siis poeet ja lugeja või etendaja ja publik on haaratud pidevasse dialoogi (Lotman 1992: 161–166). Võib spekuloida selle üle, et ka Merleau-Ponty poleks ehk viimasele väitele väga vastu vaielnud. Ajalookirjutusest rääkides nendib ta

järgmist: “Tõeline Waterloo ei asu mitte selles, mida Fabrice, Keiser või ajaloolane näeb, see pole kindel objekt, see on see, mis *tuleb esile* kõigi vaatepunktide äärealadel ...” (Merleau-Ponty 1981: 363). Olgu tegu ajaloo või kunstitõlgendustega, erinevate vaatepunktide lõikumiskohtadel tekkivas dialoogis oleme ikkagi. Seda kinnitab veel Lotmani kultuurisemiootikale omane käsitus kunstiteksti väga erinevatest sotsiaalkommunikatiivsetest funktsioonidest, kus tekst, selle autor, kultuurikontekst ning auditoorium osalevad omavahel väga erisugustes võimalikes suhtlusprotsessides (1990: 272–279). Kunstitekst, ka tantsukunsti tekst, toimib seega kui isiksus ja suhtluspartner, mis on omakorda võimeline teateid muutma ja moodustama. See kehtib nii nüüdisaegse tantsu esiisa Merce Cunninghami tööde kui ka kõige kanoonilisema “Luikede järve” puhul. Täendus pole ka märgiteooriast lähtuvalt üksüheselt fikseeritud ning sestap pole ülaltoodud tabelis fenomenoloogiale omistatud omadustes midagi, mis semiootilisele lähenemisele täiesti vastuvõetamatu oleks. Ja vastupidi.

Kokkuvõtte asemel

Et käesoleva artikli näol on tegu vaid mõningaid võimalusi õhku viskava esialge visandiga, on seda raske ammendavalt kokku võtta. Pigem saab otsida siin ettevõetule põhjendust ning võimalikke edasisi arengusuundi.

Tantsukunsti pealtnäha triviaalsest ja kõrvalisest olemusest hoolimata aitab selle uurimine uude valgusse seada seniseid keeleanaloogial või draamavormi uurimisel põhinevaid lähenemisi teatrikunstile. Tantsu praktika ja teooria vahel eksisteerib muna ja kana suhe, kus pole mõtet küsida, kumb oli enne, vaid tuleb uurida lähemalt seda, kuidas see suhe toimib. Konkreetse tantsukunsti teose vaatlus on võimeline avama uusi horisonte. Mõistes tantsus eneses leiduvat metafüüsikat, saab ka teoreetilisi ideid panna uute mustrite järgi tantsima. Kunst on inimeseks olemisele hädavajalik, nõnda nagu teaduski — nad mõlemad on elu tunnetamise vormid (Lotman 2006: 10). Tantsukunstile kui kõige otsesemalt kehalisele kunstile omases tunnetuses võib näha võimalust ületada dualistlikke eristusi nähtava ja nähtamatu, tähistaja ja tähistatava, keha ja vaimu, sisu ja vormi, semiootilise pilgu ja fenomenoloogilise pilgu vahel. Tants teeb kunstiliste vahenditega selgeks selle, mida fenomenoloogia on

viimased 40 aastat sõnadega seletanud — keha pole asi, keha pole idee, see on asjade mõõt, tähenduse eeltingimus ning ilmsikstegija, mitte väljatõrjuja.

Mingis mõttes, kui meil õnnestuks täielikult ilmsiks tuua inimkeha arhitektuur, selle ontoloogiline raamistik ja see, kuidas keha iseend näeb ja kuuleb, märkaksime, et tema tumma maailma struktuur on selline, et kõik keele võimalused on selles juba antud. (Merleau-Ponty 1968: 155)

Ilhulise ja sõnalise ühenduslülidel kõõludes näitab tantsukunst, kuidas semiootiline ja fenomenoloogiline pilk sulanduvad teineteisesse ühtseks ruumiliseks nägemiseks.

Kirjandus

- Aron, Triinu 2005. *Intervjuu koreograafide ja tantsijatega peale esietendust*. 03.01.2008 <http://www.fine5.ee/et/kompanii/panus.html>
- Elam, Keir 2002 [1980]. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London & New York: Routledge, 193–221.
- Febvre, Michele 1992. Dance and Theatricality. *Assaph — Studies in the Theatre* 8: 51–66.
- Féral, Josette 1982. Performance and Theatricality: The Subject Demystified. *Modern Drama* 25: 170–181.
- Fischer-Lichte, Erika 1992. *The Semiotics of Theater*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- 2006 [2001]. Performatiivsuse esteetika poolt. *Akadeemia* 11: 2457–2472.
- Foster, Susan Leigh 1986. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley: University of California Press.
- Fraleigh, Sondra 1998. A vulnerable glance: seeing dance through phenomenology. — Carter, Aleksandra (ed.). *The Routledge Dance Studies Reader*. London: Routledge, 135–143.
- 2004. *Dancing Identity. Metaphysics in Motion*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Garner, Stanton B. Jun 1994. *Bodied spaces: phenomenology and performance in contemporary drama*. London: Cornell University Press, 1–17.
- Geertz, Clifford 1973. *Interpretation of Cultures. Selected essays by Clifford Geertz*. New York: Basic Books.
- Greiner, Christine 2007. Researching dance in the wild. Brazilian experiences. *The Drama Review* 51(3): 140–155.
- Ivanov, V. V.; Lotman, J. M.; Pjatigorski, A. M.; Toporov, V. N.; Uspenskij, B. A. 1998. *Kultuurisemiootika teesid*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Lanigan, Richard L. 2005. The semiotic phenomenology of Maurice Merleau-Ponty and Michel Foucault. *Sign System Studies* 33.1.: 5–25.
- Lotman, Juri 1990. *Kultuurisemiootika*. Tallinn: Olion.

- 1992 = Лотман Юрий М. Текст и структура аудитории. — Лотман Ю. М. *Избранные статьи I*. Таллинн: Александра, 161–166.
- 2006 [1970]. *Kunstilise teksti struktuur*. Tallinn: Tänapäev.
- Marinho, Nirvana 2003. Sampling the media through the body — a critique of the product of dance. *Maska. Dance and Politics* 18 (5/6): 63–67.
- Merleau-Ponty, Maurice 1964 [1960]. Indirect Language and the Voices of Silence. — Merleau-Ponty, M. *Signs*. Evanston: Northwestern University Press, 39–83.
- 1968 [1964]. *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press.
- 1981 [1962] *Phenomenology of Perception*. London & Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Nunes, April 2005. *Towards Intersubjectivities in Contemporary Dance Choreography*. (03.01.2008)
http://www.newnessdance.org.uk/2005_01_01_newness_archive.html
- Pjatigorski, Aleksandr 1996 = Пятигорский Александр. О некоторых теоретических предпосылках семиотики. — Пятигорский А. *Избранные труды*. Москва: Школа “Языки русской культуры”, 30–32.
- Preston-Dunlop, Valerie; Sanchez-Colberg, Ana 2002. *Dance and the Performative: a Choreological Perspective — Laban and Beyond*. London: Verve Publishing.
- Ricoeur, Paul 1974 [1969]. The Question of the Subject: The Challenge of Semiology. — Ihde, Don (ed.). *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*. Evanston: Northwestern University Press, 246–261.
- Rouhiainen, Leena 2003. *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. Doctoral dissertation. Helsinki: Theatre Academy.
- Spackman, Helen 2004 [2000]. Minding the matter of representation: Staging the body (Politic). *Contemporary Theatre Review* 10 (3): 5–22.
- States, Bert O. 1985 *Great Reckonings in Little Rooms. On Phenomenology of Theater*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Vallikivi, Jutta 2006. Kehalised ja mõistmine teatris. *Etenduse analüüs: võrrand mitme tundmatuga*. *Studia litteraria estonica* 8: 92–107.

Kehast ja ratsionaalsusest vokaalses keeleta väljenduses

Viivian Jõemets

Artiklis käsitlen häälelise väljenduse problemaatikat läbi keha ja presentsuse prisma. Suulisust ja kirja eristavad mitmed omadused edastatava sõnumi vormis — helilisus, visuaalsus, korratavus. Kuid sügavama suulise ja kirjaliku väljenduse lahknevuse tingib keha olemasolu või puudumine suhtlemisakti juures.

Probleemi analüüsimiseks arutlen põgusalt sekundaarse suulisuse olemuse üle. Sekundaarse suulisuse olemasolu eeltingimuseks on läbitud interioriseeritud kirjaoskuse etapp antud kultuuris. Täielikult interioriseeritud kirjaoskust võib vaadelda kui mitmete sensorsete, afektiivsete ja seeläbi ka esteetiliste probleemide alget, mille tunnuseks on keha presentsuse puudumine keelelise suhtlusakti juures.

Liikudes kirjaoskuse poole, on inimene sajandite vältel teadlikult kaugenenud oma kehast ja häälest. Inimese etoloogia viimaste aastate tähelepanekud viitavad keele kui sõnumi edastaja ebapiisavusele ning sunnivad vaatlema täielikult interioriseeritud kirjaoskust ning selle mõju inimesele kui võimalikku probleemi ratsionaalsust idealiseerivas ühiskonnas. Holistlik protokeel, mis on omane lapsele kuni kõne omandamiseni ja oletatavasti ka inimese eellasele kuni keele tekkeni, rakendab väljendusse inimese kõik füüsilised ja emotsionaalsed vahendid, ilma et oleks kasutusel sõna kui kokkuleppeline tähenduse kandja.

Tutvustan ka mõningaid holistliku protokeele ehk “hmmmm”-teooriate seisukohti ning otsin 20. sajandi lõpu muusikast katseid sõna-eelsest protokeelest esteetilist väljendust luua.

Märksõnad: hää, keha, suulisus, tähenduseta laul

Kui tähtis on ikkagi *cogito*?

Ratsionaalsus on Platoni aegadest alates olnud lääne kultuuris inimese üha kõrgemalt hinnatud omadus, mille lühiformulari pakkus välja Descartes, sõnastades oma *cogito*-printsibi: “*Je pense, donc je suis*” (2000 [1637]: 66). Mõistusega tajutav, kontseptuaalne maailm pakub tegelikku tõde, mis on abstraktne ja millel põhineb teaduslik

arutluskäik, ning “läbielatud, tajutud maailm, nagu seda kogetakse tänu tunnetuslikele tegevustele, langeb mõistusliku, puht-kontseptuaalse maailma suhtes ebasoosingusse” (Le Breton 2005: 72). Sensoorne, meeltega tajutav maailm ja teisalt uskumused, müüdid ja sümbolid ei võimalda tänapäeva inimesele enam teadmist asjade olemusest — veekogud ja pinnavormid on geoloogilise tekkega, mitte sündinud ühe või teise müütilise sündmuse tagajärjel, animismil ei ole linnastunud massilise tarbimise ühiskonnas enam kohta mujal kui kultuurimälus. Kontseptipõhise maailmanägemise puhul on suhtlemise vormiks võimalikult täpselt ja ökonoomselt kirja pandud sõnum — läbimõeldud, selge, hästi struktureeritud ja vormiliselt viimistletud, ehk siis “valmis”, ning vabastatud igasugustest parasiteerivatest kaasnähtudest, mis otseselt sõnumi edastamises ei osale. Keelelisel loogikal põhinev maailma tajumise viis on inimeksistentsi aastatuhandete pikkust ajalugu arvesse võttes väga hiline ja sugugi mitte globaalne nähtus. Veel keskaegsete tekstide käsitlemiseks pakub Paul Zumthor välja lähenemise läbi suulisuses sügavalt juurdunud teksti kehalise aspekti, vaadeldes neid kui “sensoorseid tajubjekte” (1983: 2). Kahtlemata on kehalisuse ja füüsilise tajumise aspekt oluline igasuguses suulises pärimuses, mis näiteks eesti kultuuris säilis kõrvuti kirjaoskusega kuni 20. sajandi alguseni¹ ja pole päriselt kadunud ka tänasel päeval².

Käesolevas artiklis vaatleme keha problemaatikat ühelt poolt läbi kõneleva subjekti kehalise presentsuse, milleks on suulisus, ning teisalt läbi tähenduseta kõne-laulu, mis hülgab keele kokkuleppelise tähistaja funktsiooni ning milles keha, selle liigutused ja helid ise tähendust kannavad väljaspool mõistete võrgustikku või koos sellega.

¹ 20. sajandi algus ei ole mingi pöördepunkt eesti kultuuris suulisuse ja kirja seisukohalt, mainin nimetatud perioodi ulatuslike rahvaluulekogumise aktsioonide tõttu, mille põhjal võib järeldada, et suuline pärimus oli sel perioodil veel elujõuline, enne kui teisene suulisus 20. sajandi keskel audiovisuaalsete tehniliste võimaluste abil kogu suulisuse olemust muutis.

² Algse suulisuse (*primary orality*) ilmingud modernses kirja-järgses kultuuris, kus täielikult interioriseeritud kirjaoskus seguneb uute audio-visuaalsete tehniliste võimalustega, on eseseisva ulatusliku uurimistöö teema ja siinkohal käsitlemisele ei tule.

Kaugenemine kehast visuaalsusesse

Inimese etoloogia viimaste aastate tähelepanekud³ viitavad keele kui sõnumi edastaja ebapiisavusele inimese psüühilise terviklikkuse seisukohalt ning sunnivad vaatlema täielikult interioriseeritud kirjaoskust ning selle mõju inimesele kui võimalikku teadvustamata probleemi. Holistlik protokeel, mis on omane lapsele kuni kõne omandamiseni ja oletatavasti oli seda ka inimese eellasele kuni keele tekkeni⁴, rakendab väljendusse inimese kõik füüsilised ja emotsionaalsed vahendid, ilma et oleks kasutusel sõna kui kokkuleppeline tähenduse kandja. Inimesele on omane suhtlusvõime ka ilma verbaalsete vahenditeta, võime kontakti luua keha, pilgu, hääle ja žestiga, mis asub väljaspool grammatikat ja kindlaid ettemääratud struktuure. Hinnanguliselt on kindlaks tehtud, et inimene räägib keskmiselt 12 minutit päevas (Mithen 2006: 156), samas kui kehakeel saadab meie tegevust katkematult. Kuid paradoksaalsel moel on need 12 keelelist minutit kommunikatsiooni aluseks ning tähelepanu keskmes, samas kui

me oleme tänapäeval suhteliselt tundetuks muutunud keha žestide ja liigutuste peensuste suhtes, osalt seetõttu, et oleme niivõrd sõltuvad keelest, mistõttu meil on raske kujutleda žesti- ja liigutustepõhise kommunikatsioonisüsteemi mõjuvust. (Mithen 2006: 157)

Kui palju minuteid või tunde inimese päevast meie kultuuriruumis kulub keskmiselt erinevate *visuaalsete* keelel põhinevate sõnumite lahtikodeerimisele, ei ole vist üldse võimalik kindlaks teha, sest ärkveloleku ajal võtab aju pidevalt vastu nägemise edastatavaid signaale, millest osa jõuab teadvusse ja pälvib tähelepanu ning osa mitte, mis ei tähenda, et aju selliseid märgatud, kuid teadvustamata märke ei talleta (mis kajastub nt igapäevases “oot-oot-ma-kuskil-nägin-seda” ütluses).

Kaugenemine kehast toimub nii inimese arengu tasandil kui kultuuriliselt. Looteeas tajub inimene ümbritsevat läbi kompimise, maitsemise ja kuulmise. Erinevad uurimused on näidanud loote võimet kompida (s.t areneb välja naha tundlikkus) raseduse 3. kuul ja kuulda

³ Vt nt Boris Cyrulnik “La naissance du sens” (1995, Paris: Hachette).

⁴ Holistlikust lähenemisest keele evolutsioonile vt Otto Jesperseni “Progress in Language” (1895) ja pärast teda paljud teised (vt märkus 13); oluliseks teetähiseks keele, muusika ja väljenduse teemal on John Blackingi väike raamat “How Musical is Man?” (1973, Seattle: University of Washington Press).

juba raseduse 5. kuul. Raseduse lõpus areneb välja ka nägemine, mis täiustub pärast sündi, saavutades esimestel elukuudel täiskasvanuga sarnase vaatevälja, teravuse ja värvide eristamise võime⁵. Seega on nägemine arenguliselt hilisema arenguga meel kui kuulmine või kompimine, mille abil loode tajub maailma enne sündi ja ka pärast seda kuni ajani, mil nägemine olulisima meele rolli omandab. Kogu edasise elu areneb inimene üha sügavamale visuaalsusse: maitsmine, haistmine ja kompimine muutuvad ebaolulisemaks, kuulmine kaotab teravust, kehaline tundlikkus (Ducard 2002: 42) hääbub. Kõnelema õppides kaugeneb laps oma senistest väljendusvahenditest kehist ja häälest ning lugema-kirjutama hakates hülgab omakorda oma senise suulise eksistentsi.

Samalaadne liikumine visuaalsete märkide hegemoonia suunas toimub ka ühiskonna tasandil. Kirjaoskuse poole liikudes on inimene sajandite vältel kaugenenu oma kehist ja häälest ning minetanud võime ja vajaduse väljenduseks nende kaudu, sest suhtlemise peamiseks vahendiks saab kõne, mis näiteks Merleau-Ponty sõnul “üldisemas tähenduses on ratsionaalse päritoluga entiteet” (Merleau-Ponty 2002: 203). Kõne talletamiseks arenes pildiline, seejärel, umbes 700. a. eKr (Havelock 1963: 49) foneetiliselt alfabeedil põhinev kiri⁶, esmalt käsikirjaline ja unikaalne, seejärel trükitud ja üha suurenevates tiraažides. Keskajal saatis kirja veel hääli ja žest; lugemine muutus tummaks ja täielikult interioriseerituks märksa hiljem. Suulisus muutus ebaolulisemaks, kaotas praktilisuse ja viimaks osutus suure hulga suhtlussituatsioonide puhul võimatuks ning asendus visuaalsusega: “nägemine, mis oli keskaja ja isegi renessansiaja inimese jaoks vähetähtis meel, saavutab järgnevate sajandite jooksul üha olulisema rolli. Sellest kauguse meelest on saanud modernsuse võtmeküsimus, sest see võimaldab suhelda, jättes osapooled teineteise suhtes diskreetsesse kaugusesse” (Le Breton 2005: 42) Elektroonilise kirjaga kadus edastatavast sõnumist ka jälg žestist ning kirja puhul ei ole enam tegemist “mälestuse” või “jäljega” elavast kõnest ja kirja loonud inimese keha presentsusest — e-kirjal ei ole käekirja, sellele ei kuku pisarad ja seda ei saa lõhnastada, nagu see daamidil mitme

⁵ Loote võimel kuulda ja kompida põhineb haptonoomia, mis võimaldab emal-isal lapsega juba raseduse teises pooles kontakti astuda. Loote ja lapse sensoorse arengu teemal on tehtud hulgaliselt töid, vt nt Marie-Louise Aucher 1983. “L’Enfant sonore” (1983, Paris: EPI).

⁶ Dateerimine on tinglik. Foneetiline alfabeet pärineb foiniiklastelt; kreeklased täiustasid seda vokaalide lisamisega (Calvet 1998: 121–136).

sajandi vältel kombeks oli. Kirjal põhineva kultuuri tulemusena on inimese mõtlemine lääne ühiskonnas taotluslikult loogiliselt järjestatud, lineaarselt progresseeruv, kronoloogiline, visuaalne, tegelikkuse ja võimalikkusega piirnev ning regulaarsust taotlev⁷. Sellised omadused valmistavad ette soodsa pinnase abstraktse mõtlemise ja loogilise arutlemise jaoks, samas tõrjudes tegutsemisest ja vahetust osalemisest tulenevat intuitsiooni ja emotsiooni. Kuna “foneetiline kiri lahutab mõtte teost” (McLuhan 1962: 22), kaugeneb inimene kuulmisest, kompimisest ja haistmisest maailma tajumisel, tunnetamisel ja tõlgendamisel ning kohandub visuaalsuse hegemoniaga. Sellist tasakaalustamata sensorset tegevust, kus üks meel, s.t nägemine, oluliselt domineerib teiste meelte üle, on peetud ka tänapäeva lääne inimese vaimse ja emotsionaalse terviklikkuse lõhestatuse põhjuseks, sest “igas kultuurikontekstis on alati problemaatiline, kui ühele meelele langeb osaks katkematu tugev energiavoog ning seda stimuleeritakse rohkem kui kõiki teisi meeli” (McLuhan, Powers 1989: 37) ning ratsionaalse mõtlemise ja tunnete lahususe võivad põhjustada ühe meele nii üle- kui ka alastimuleerimine (samas), millest lähtuvalt võibki vaadelda meie aja inimest kui “skisofreenilist” (McLuhan 1962: 22).

Sõnumi saaja eelistab puhast sõnumit ilma **segavate** kaasnähtudeta nagu keha ning selle helid; sõnumi edastaja kui kehaline subjekt tekitab piinlikkust. Hääle kuulmine nagu ka mingi lõhna tajumine on seega see, mis tungib läbi tavapärase tähistatava mõistmise (Nassif 2004: 20). “Argipäevane” keha ei ole ekspressiivne, vaid tumm, helitu ja lõhnatu minapildi üks tahke. Kehaline väljendusrikkus on meie tänases kultuuris teatud kindlate ametite pädevuses; toidupoe kassapidaja, notari või registratuuritöötaja puhul tekitaks kehaline ekspressiivsus võõristust ja tunduks kohatuna. Iga tähelepanujuhtimine oma kehale peab olema mingi kindla asjaoluga õigustatud ja seega põhjendatud ning “vabandata”. 20. sajandil, mil hoogustus täielikult interioriseeritud kirjaoskuse levimine kõigisse ühiskonnakihtidesse, tekkis kirjaõhise ja kehast kaugenenu kultuuri ja suhtlemise vastukaaluks ja ka selle mõtestamiseks iselaadne kunstiline žanr — laul või häälitsemine tähenduseta silpidel koos keha tekitatud helidega —, mis keha taas suhtlusakti juurde tagasi toob. Lähemalt sellest allpool.

⁷ Traditsioonilise ja modernse mõtlemisviisi vastandamisest vt McLuhan, Powers 1989: 35–56.

Kultuuriline keha

Lääne kultuuris ei teadvusta inimene oma keha helilise ega vokaalsena, kuigi arvatakse, et vaid mingi osa informatsioonist edastatakse keele kaudu, ülejäänut kannavad hääl, žestid ja kehakeel üldisemalt⁸. Keha peab olema lõhnatu ja helitu vaatamata sellele, et tänapäeva inimene ei jäta reeglina lõhnamärke ega ole ka sunnitud ohu tõttu helitult liikuma. Helitus on esteetiline kategooria ning puudused selles võivad põhjustada probleeme inimese minapildis ning sundida teda otsima ravi. Lisaks on kehalise helituse norm kultuurispetsiifiline. Euroopa kultuuriruumis ei peeta heaks tooniks söömise ajal ja järel rõhitseda, kuid teisel võib sama häälightsust tõlgendada tunnustusena kokale hea ja küllusliku kõhutäie eest. Lennujaamades või muudes avalikes kohtades rinda saav imik, kes süües mõnust matsutab ja muidu rinnaga mängides rahuloluhäälitsusi kuuldavale laseb, põhjustab lähemalolijate üldise kangeksümise, mis leebub ja möödub, kui nähakse, et matsutaja-luristaja ei ole täiskasvanu, vaid alles kultuurinormide suhtes täielikus ignorantsuses elav väikelaps. Huvitav on jälgida, kui suurt ebamugavust tekitab niiöelda “lubamatute” kehahelide kuulmine: püütakse mitte ringi vaadata, välditakse otsavaatamist, kohe alustatakse kõnelemist.

Kristlus, lääne kultuuri oluline alustala, on pika aja vältel kehasse puutuva sidunud lihalikkuse ehk iharusega ning andnud kehaga seonduvale pahelisuse varjundi. Iharas kehas on ka sellele vastav vokaalne vorm; keha kasinus ja vooruslikkus kajastuvad ka hääles. Georges Sand illustreerib selliseid hääle ja keha suhtes välja kujunenud moraalseid kategooriaid oma romantilises romaanis “Consuelo” (1988 [1842]): vooruslik, püha Ceciliat meenutav keha vastandub iharale ja meelelisele naiseihule; esimeses peitub taevalik (Consuelo), teises ilmalik, frivoolne, ihulisi naudinguid väljendav (Clorinda) hääl. Vana Porpora esineb lõpliku tõena ning tema suhtumise läbi saab üks keha ja hääl, spirituaalne ja kehalisusest prii, ühendatud ja teine, lihalik, kuid seeläbi ka inimlik, hukka mõistetud⁹.

⁸ Tähistajate osakaalust sõnumi edastamisel on tehtud palju uurimusi, mis lihtsate vahenditega tõestavad, et sõna ei ole ainus ja alati isegi mitte peamine info edastaja; näideteks on kas või laialt tuntud punane silt sõnumiga “SEE SILT ON SININE” ja ütlus “ta läks alla”, mida saadab käeliigutus üles.

⁹ Vaatamata kaanonitele vastavale tegelaskujude käsitlele kandis katoliku kirik raamatu koos muu Sandi loominguga 1863. aastal “Index librorum prohibitorumisse”.

Kehatu, ebamaise hääle ideaal ei ole ka tänasel päeval lääne kultuurist kadunud, millest annavad tunnistust lugematud *bel canto* ideaalist kantud salvestised, milles vokaalne meisterlikkus võrdub laulja keha tabamatuks muutumisega ja muusikasse hääbumisega.

Traditsioonilistes kultuurides moodustavad teadmised kehist hägusa pildi, mille taustsüsteemiks on laiem arusaam inimesest kui tervikust ning kus keha ei käsitleta subjektist eraldiolevana, nagu seda teeb tänapäeva teadus ja meditsiin.

Traditsioonilistes ühiskondades, kus inimese eksistentsi mõtestab tema sidusus grupiga, kosmosega, loodusega, ei ole keha individuaalsioonelement grupi erisuste harmoonias. Keha isoleerimine lääne ühiskonnas annab tunnistust sotsiaalsest võrgustikust, milles inimene on ära lõigatud kosmosest, teistest ja iseendast. (Le Breton 2005: 23)¹⁰

Ratsionaalne, koolis, muuseumis või teatmeteostest õpitud teaduslik arusaam kehist, täpsemalt selle anatoomiast, on abstraktne, mõisteteel põhinev, visuaalse päritoluga ning käsitleb keha inimesest lahusolevana, s.t et keha on inimese atribuut ning ei samastu subjektiga; sellest mitesamasusest on välja kasvanud keha ja subjekti analüüsimisel kaks vaatepunkti: “mina olen” või “mul on” lähenemine.¹¹ Huvitav on märkida, et (teaduslik) teadmine organismi toimemehhanismidest¹² seisab paradoksaalselt lahus inimese keha kui oma füüsilise mina tunnetamisest, ehk teisitiöelduna ei mõjuta puhtratsionaalne *teadmine* näiteks rakkude ainevahetusest või vereloomest kuigivõrd kehalise tajumise sisu. Selle lahususe igapäevaseks näiteks on inimese suutmatuse vaatamata kõikidele meditsiinilistele argumentidele loobuda ebatervislikust toidust tervislikuma kasuks. Tänapäeva inimesel on võimalik kogeda ja enesele teadvustada keha ja subjekti

¹⁰ Sellisest sidususest ning terviklikust maailmanägemusest vt nt Padoux 1989. Vastavasisuline uurimus eesti rahvakultuurist, -usundist ning nende peegeldustest tänases ühiskonnas ootab alles tegemist.

¹¹ Le Breton ja M. G. Marcel ja teiselt poolt Merleau-Ponty tõlgendavad omama/olema dihhotoomiat erinevalt, esimestel on “omama” tähenduses “mul on raamat”, ning “olema” tähenduses “mina olen mees, naine, õpetaja” jne. Merleau-Ponty käsitleb “omama” tähenduses “mul on üks mõte”, “minu idee” ning “olema” seotuna asjade olemisega: “laud on...” (vt Merleau-Ponty 2002: 203). Sama dihhotoomiat vaeb ka Peter Strawson läbi P-predikaadi ja M-predikaadi (vt Danto 2000: 332–333).

¹² Teadmine organismi toimimisest on siiski ka kultuuriline, s.t erinevatel ajastutel ja kultuuridel on igal oma tõde, kaasa arvatud moodsal lääne “teadusmeditsiinil”.

lahusust teatud piirsituatsioonides: haiglas, õnnetusjuhtumis viga saades, operatsioonilaul.

Inimene tajub oma keha tervikuna, sellel on teadaolevad füüsilised piirid, millest väljaspool keha lõpeb ja mis moodustab meie keha vormi. Erinevad kehaosad on selle terviku osad ja sellisena ka tajutavad. Kehalise tunnetuse *sisuks* (Le Breton 2005: 150) on arusaam oma kehast kui millestki ühtsest, mis vahendab tuntud aistinguid — soojus, maitset, lõhnad, valu, liigutused jne. Keha vormi tunnetamise muudavad keerukamaks teatud “ülejooksud”, mille puhul on raske kindlalt paika panna keha piiri suhtes välisega. Pean silmas keha eritisi, küüsi, juukseid — kõiki kehast eralduda võivaid osi, millest ilmajäämine ei lõhu keha terviklikkust. Keerukaks osutub ka hääle käsitlemine inimese keha osa ja ühtaegu selle välisena. Esiteks muidugi puudub häälel igasugune füüsiline ja nähtav vorm. Kõik tehnilised vahendid hääle visuaalseks muutmiseks on vaid vahendid hääle mingi aspekti analüüsimiseks ja mitte selle tajumiseks. Ükski hääle omadusi analüüsiv skeem ei anna ettekujutust kõlanud helist tervikuna. Keha terviklikuna tajumise suhtes mitteolulised on ka kehast opereerimise läbi eemaldatud osad, milleta elamine võib küll olla vaevarikas, kuid mis “ei paista välja” ning seetõttu ei mõjuta keha tervikpilti subjekti jaoks kuigivõrd. Kultuuris levivad mentaliteedid, teadvustatud või ka teadvustamata, vormivad inimese väärtushinnanguid oma keha suhtes ning struktureerivad viimaste hierarhia: haige maks on inimese minapildi aspektist väiksem probleem kui muu, silmaga nähtav, kuid meditsiinilises mõttes elukvaliteeti vähem mõjutav haigus, näiteks lonkamine, juuste väljalangemine või kõõrdsilmsus.

Lisaks eelmainitule mängib keha tajumises olulist ning tänapäeva inimese jaoks ehk ka keskset rolli oma keha *hinnaanguline* tajumine erinevate väärtuste hierarhias: normaalsus või kõrvalekalded sellest, seksapiil, ilu. Oma keha hinnaanguline tajumine põhineb välisel, teistele (potentsiaalselt) teadaolevatel asjaoludel, mis on vähe või pole üldse seoses keha sooritustega, millele üks või teine väline omadus justkui viitaks. Ei ole tõestust leidnud, et kulturist oleks ainuüksi tänu suurele lihasmassile ka edukas lõõmamees või et pikad sirged sääred ja ülespaisutatud rinnad tagaksid naisele kõrge orgastilisuse või soodustaksid mingil moel järglaste saamist.

Keha, keel ja väljendus: küsimus holismist

Kõne tekkimise ja arengu uurijate seas võime leida kaks vastanduvat seisukohta: kõne on välja kasvanud holistlikust protokeelest-laulust-üminast¹³ või siis on laul mittevajalik ja keele tekkimisel ebaoluline tahk ning keel on tekkinud kompositsiooniliselt, s.t väiksemate tähenduslike ühikute kombineerimisel keerukamateks fraasideks¹⁴; sellised teooriad jätavad muusikale¹⁵ meelelahutuse ülesande, nt *cheesecake-theory* (Mithen 2006: 34), mis loomulikult eeldab ellujäämiseks vajalike toimingute kõrvalt vaba aja ja energia olemasolu. Teooriad, mille kohaselt keel ja muusika arenesid paralleelselt teineteisest sõltumatute nähtustena, jätavad tähelepanuta asjaolu, et keelel ja muusikal on mitu ühisosa, mis eraldiseisva arengu tõenäosuse kasuks ei räägi: nii keel kui muusika võivad kasutada häält, keha liigutusi ja viimaks ka kirja ning mõlemad on otseses sõltuvuses inimese ajust. Holistliku protokeeles arenemine keeleks toimus selle teooria kohaselt vastupidiselt kompositsioonilisele arengule¹⁶: terviklikust tähendusega helilisest, vokaalsest fraasist koos liigutuste ja miimikaga eraldusid ajapikku väiksemad ühikud, millest moodustusidki sõnad; muusika ja keele lahusus on inimese evolutsioonis hiline nähtus. Laskumata arutlusse, kas muusika kui selline oli inimese eellasele suhtlemiseks vajalik, vaatlen keha ja keele problemaatikat selles artiklis läbi holistliku protokeeles teooria seisukohtade, sest väikelapse arengut kehalisusest läbi hääle keelelisuseni tema keele-eelses staadiumis vaadeldes on usutav, et suhtlusakt ei moodustu mitte elementide omandamise ja grammatika kaudu, vaid keha, miimika, pilgu ja hääle terviklikust kooskasutusest, mille puhul ei ole ei lapse ega vanema jaoks “lünki”: väikelapsel ei

¹³ Charles Darwin “The Expression of Emotion in Man and Animals” (1872); Rousseau 1990 [1781]; Otto Jespersen (1895, vt märkus 4) ja hilisemad keele ja muusika evolutsiooni teooriad: Steven Mithen (2006), Alison Wray (2002).

¹⁴ Vt nt Derek Bickerton “Language and Species” (1990, Chicago, London: University of Chicago Press.; ka Merlin Donald “Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition” (1991, Cambridge (Mass.): Harvard University Press).

¹⁵ Kasutan sõna *muusika* käesolevas artiklis aktiivse musitseerimise tähenduses, mis hõlmab ka keha ja häält.

¹⁶ Kasutatakse ka terminit “holistlik keele arengu teooria” vastandina mõistele “analüütiline keele arengu teooria”.

teki “tahaks-õelda-aga-ei-saa” tunnet, mis ahistab keelekaotuse puhul täiskasvanuid¹⁷.

Keele ja muusika ühise algvormi pooldajad kasutavad selle nimetamiseks erinevaid termineid: Steven Brown (2000: 271) nimetab keelt ja keha ühendavat keele eellast “muusikeeleks”¹⁸, Alison Wray (2002: 118) holistlikuks protokeeleks. Termin “protokeel” asemel pakub Steven Mithen kõne ja laulu ühise eellase nimetamiseks terminit hmmmmm, ehk siis suhtlusvorm, mis on olemuselt holistlik, manipuleeriv, multi-modaalne, muusikaline ja mimeetiline (2006: 138). Mitheni termini eeliseks on sõna “keel” puudumine keele-eelse suhtlusvormi definitsioonis ning oluliste omaduste sisaldumine. “Holistlik” viitabki mitme erineva tahu kooseksisteerimisele suhtlusaktis, milleks meil tänasel päeval teadmiste vähesuse ja teooriate paljususe tõttu täpsem nimetus puudub.

Muusika, sh ka keele muusikaline aspekt ehk prosoodia, mängib emotsiooni väljendamisel suuremat rolli kui sõnad ning on tundemaailmaga otsesemalt seotud kui diskreetsete tähistajate vahendusel edastatud sõnum. Viimane on küll tõhus viitamiseks ja uue informatsiooni edastamiseks, kuid mitte tunnete ja aistingute väljendamiseks ning sotsiaalsete suhete tekitamiseks ja alalhoidmiseks (Wray 2002: 117), mille puhul teabe maht on väike ja sageli korduv. Lähenedisest, mille kohaselt keele semantilisel aspektil on piiratud võimalused ja teisalt tajumisest, et hää, keha ja helid on lähedalt seotud tunnetega, on välja arenenud tänapäevane, kirjakultuuri järgne kehakeskne keele-hääle kasutus vokaalkunstis.

Nüüdisaegne “hmmmmm”

Keha on vokalisatsiooni — lingvistilise või muusikalise kommunikatsiooni — keskmeks. Inimese keha on algselt heliline (Ducard 2002: 11), seda nii inimese eellase evolutsiooni aspektis kui ka loote võimete arengus; kuuldava suhtlemise asendumine visuaalsega on erinevate sotsiaalsete ja tehniliste arengute tulemus, mitte inimese psüühiline või bioloogiline vajadus. Visuaalsus ja ratsionaalsus, kirjaliku keele alustalad, moodustavad vaid osa inimese

¹⁷Täiskasvanu kõnekaotusest tingitud valusa kogemuse on kirja pannud Chantal Kerdilès raamatus “Je crie et vous ne m’entendez pas” (1981).

¹⁸*musilanguage*.

terviklikkusest, millele lisandub kommunikatsioonis rida kehalisi ja helilisi aspekte, mille teadvustamise protsessis on sündinud 20. sajandil mitteverbaalsete häälightsuste žanr, mida me siinkohal tinglikult vokaalmuusikaks nimetame. Sõnadeta laulu kui kunstilise väljenduse tekkemomenti on raske kindlaks teha, sest paljudes muusika-, kirjandus- ja filmiteostes esineb vastavaid elemente, ilma et teos tervikuna tähenduseta laulu definitsiooni alla sobiks. Esimene teos, mis lääne kultuuris laiemat kõlapinda leidis, kuid siiski veel nähtust kui sellist ei loonud, on Kurt Schwittersi "Ursonate"¹⁹. Tähenduseta silpidel laulmine sai jazz-muusikas läbi Ella Fitzgeraldi loominguga hoo sisse 1950. aastatel; samuti asutati 1954. aastal Luciano Berio²⁰ osalemisel Itaalias "Studio di fonologia musicale", mis oli muusika ja keele eksperimentaalsele käsitlemisele klassikalises muusikas kindlasti üheks tõukejõuks. Siinkohal võib ära märkida teatud arenguloolise parallelismi keeleteaduslike, antropoloogiliste ja muusikateaduslike uurimuste ja vokaal-keeleliste otsingute tekkimise vahel kunstis.

Laulu tähenduseta sõnadel-silpidel-häälightsustel võib vaadelda kui nüüdisinimese katset minna hetkeks tagasi holistliku protokeele juurde, kus tähendus sünnib väljaspool tähistaja-tähistatava suhet. Sisu jääb avatuks ning on ühtaegu universaalne, üldinimlik või laiemaltki käsitletav, sest lähendab keele-laadse väljenduse loomalikule, s.t keele-eelsele²¹ ja -välisele. Samas on iga mitteverbaalse vokaalse esituse tunnetamine teravalt isiklik, sest puudub enamik keelelisi ja kultuurilisi viiteid, mis tavapäraselt vokaalmuusika ja igasuguse keelel põhineva kunstiga kaasnevad.

Sõnadeta laul ehk keeleta vokaalmuusika jääb väljapoole klassikalise muusikateaduse ning samas ka keeleteaduse piire. Kuna tegemist on peamiselt suulise nähtusega, kus partituuri, kui see ka olemas on või esituse järgselt transkriptsioonina tekib, kantakse vaid

¹⁹ Loodud ja kirja pandud aastatel 1922–1932. Vt:

<http://www.peak.org/~dadaist/English/Graphics/ursonate.html>

²⁰ Luciano Berio ja Cathy Berberiani koostöös loodi mitmeid teoseid, mis eksperimenteerivad keele ja tähenduse tekkega muusikas. Berio loomingust on väga palju kirjutatud ning midagi uut on sellele raske lisada. Seetõttu me käesolevas artiklis tema loomingul ei peatu.

²¹ M. C. Corballis (2002: 171) ei usu vokaalse keele arenemist emotsioone väljendavatest häälightsustest, pidades viimaseid liiga emotsionaalseteks ja muudatustele immuunseteks. Peame siiski ebatõenäoliseks, et sellised häälightsused keele arengust täiesti kõrvale jäid.

mingi osa esitatavast nähtuste kooslusest, ei ole tähenduseta improvisatsiooniline laul muusikateaduse huviorbiidis ega selle distsipliini klassikaliste meetoditega ka edukalt analüüsitav.

Mittekeelelise laulmise analüüsimiseks keha- ja keelekasutuse vaatepunktist lähtuvalt pakuksin välja järgmise liigituse:

- Vokaliseerimine kui puhtinstrumentaalne lähenemine häälele. Erinevalt laulust tähenduseta silpidel järgib vokaliseerimine lääne kunstmuusika pikka traditsiooni ja jääb selle raamesse. Vokaliisi eesmärgiks klassikalise muusika puhul on vokaaltehnilise virtuoossuse ja perfektse kantileeni eksponeerimine, mille näiteks võiks tuua Natalie Dessay' albumi "Vocalises"²². Klassikalises muusikas esineb vokaliis sageli teksti sees, ühe pikaksvenitatud silbi vokaalil; viimast leidub eriti barokkmuusikas. Täielikult vokaliisile üles ehitatud teosed on muusikaliteratuuris siiski suhteliselt harv nähtus ja neid leidub väheste heliloojate loomingus²³. Sellist huvi vähesust puhta inimehääle vastu võib seletada ehk asjaoluga, et just häälele on ainsana instrumentidest antud võime edasi anda ka sõnade kantavat tähendust ning heliloojatele pakub huvi just teksti kaasamine teosesse kui situatsioonivälist viidet võimaldav, kuid muusikas puuduv lisadimensioon. Klassikalises muusikas esineval vokaliisil me käesoleva artikli raames pikemalt ei peatu, sest nimetatud žanris ei ole kehal ja presentsusel erilist, muudes kunstiiliikides ja -žanrites puuduvat rolli ning selline keha ja hääle kasutus muusikas vastab tavapärastele lääne kunstmuusikas levinud võtetele ja on ka teoreetiliselt käsitletav samal viisil, s.t partituuri analüüsides.
- Hääle ja keha kasutamine ühtse ja teineteisest lahutamatu instrumendina. Hääle kasutamise puhul instrumendina on tegemist juba pikaajalise traditsiooniga, mida on palju kasutatud klassikalise muusika töötlustes nagu näiteks Bobby McFerrini ja Yo-Yo Ma dueti esitatud Bachi/Gounod' "Ave Maria"²⁴ puhul: meloodia on siin antud tšello esitada ja

²² EMI 1997.

²³ Mainigem siin näiteks selliseid heliloojaid nagu Ravel, Rahmaninov, Berio, Messiaen, Villa-Lobos.

²⁴ Album "Hush", Sony, 1991.

vokaal arpedžeerib harmooniaid. Tegemist on Euroopa kultuuris tugevalt konnotatiivse teosega, mille ladinakeelse teksti väljajätmine esitusest ei tee veel võimalikuks avatud interpretatsiooni, sest enamikule kuulajatest on Gounod' teos (1852) tuttav ning arvestatav osa muusikasõpru tunneb ka ära Bachi "Hästitempereeritud klaveri" (1722) esimese prelüüdi, esitajaks siin Bobby McFerrini vokaal. Hääle ja keha instrumendilaadne kasutamine on levinud eriti jazz-stiilis: The King Singers, The Manhattan Transfer, Take 6, ka The Hilliard Ensemble ja paljud teised on viljelenud esituslaadi, milles üks või mitu instrumenti asendatakse vokaaliga, seejuures püüdes sageli ka imiteerida algesituse helitämbrist, atakke, hingamist ja muud. Nimetaksin sellist laulmist muusikalis-instrumentaalseks laulmiseks, mille kaugemaleulatuv variant on täielikult instrumentaalne "laulmine" nagu seda võib kuulda Rootsi vokaalansambli The Real Group aldi esituses palas "Li'l Darlin'"²⁵; pealiskaudsemal kuulamisel võib jääda märkamatuks, et tegemist ei ole puhkpilli, vaid inimehäälega. Keeleküsimust seejuures ei tekigi, sest hääle on siin vaba igasugusest Barthes'i mõistes "keeles kandja" rollist ning kasutatavatel häälikutel ja silpidel on puhtalt kõlaline väärtus ning hääle ja keha kasutamine instrumentide imiteerimiseks ei loo mingit uut tahku keha ja hääle suhetestumisse keelega tähenduse tekitamise seisukohast.

- Tähenduseta, ette kindlaks määramata silpidel laulmine, mida võib vaid tinglikult *laulmiseks* nimetada²⁶. Täpsem oleks ehk sõna "häälitsemine", kuid sellel sõnal on teatud negatiivne, kaootilisusele ja pisut ka patoloogiale viitav kõrvalmaik, mistõttu kasutame tinglikult ja ebatäpsusest teadlik olles siiski sõna "laul".

Hääle kasutamine keelelises väljenduses on tahteline ja teadvuslik protsess. Inimene toob kuuldavale ka teistlaadseid, tahtmatuid ja kontrollimatuid hääletsusi nagu valu, ehmatust, hirmu, jälestust või muud seisundit väljendavad hüüatused, nutt, halin ja naer, mis keelele lisanduvad ja sellega segunevad. Keeleta häälitsemine lähendab inimest teistele loomadele, kelle jaoks selline häälekasutus, mis

²⁵ The Real Group. "Allt det Bästa", Virgin Records, 2001.

²⁶ Inglise keeles *nonsens-song*, *nonsensical singing*, mis on üks *voice art*'i alaliike.

otseselt tuleneb kehist ja selle aistingutest, on ainus hääleaparaadi kasutusviis, mis kehakeelele kombineerituna moodustabki kommunikatsiooni. Inimese hääle loomallikkusele viitavat häälekasutust kuu-
leme näiteks Sainkho Namtchylaki teoses "Night Birds"²⁷. Ratsionaalsus kui meile harjumuspäraselt kõrgeim inimese olemise viis kaotab tähtsuse ja keha presentsus tõuseb selgelt esile olulise ja suhtlusaktist lahutamatu tahuna. Hääle viitab elava, hingava ja liikuva keha kohalolekule, sest laulma on võimelised ainult hingestatud/liikuvad kehad²⁸ (Rousseau 1990: 130). Ilma kehata ei ole hääle võimalik, keha presentsus on seega suulisuse ja kirja peamine eristaja.

Milline on tähenduseta laulu funktsioon? Võrreldes inimese eellasega ei kanna holistlik keha ja hääle loodud suhtlusakt tänasel päeval enam neid funktsioone, mille on üle võtnud keel kui kiirem ja ökonoomsem vahend: tervitamine, hoiatamine, ähvardamine, ümbritsevast teada andmine, käskimine jm. Järele jäävad funktsioonid, milles prosoodial on oluline roll: esmased funktsioonid nagu lohutamine, vastassugupoole võlumine, mäng ning kunstilised eesmärgid — ilu, uudsus, mängulisus. Tähenduseta häälsustel on keelest ja ratsionaalsusest sõltumatu, ratsionaalse vahendajata mõju inimeste emotsioonidele, mis on inimestele üldomased ning võimaldavad seeläbi kognitiivselt lihtsamat empaatilist samastumist kuuldavate helidega kui sõnad, mis toimivad läbi mõistuslikkuse vaheastme ja mille semantiline tähendus on mõistetav vaid konkreetse keele valdajatele.

Jagatud kogemuse läbi tekib ühisest häälelisest või rütmilisest tegevusest piiride hägustumine²⁹ (Mithen 2006: 209), mis mängib olulist rolli tähenduseta laulu kui kunstilise võtte puhul, mille heaks näiteks on Bobby McFerrini lindistatud "Circle Songs"³⁰, milles tänu muusikalise materjali lihtsusele ja sõnade puudumisele võib kuulajal kergesti tekkida osalustunne esitatavates sõnadeta lauludes, nagu see algselt aafrika samanimeliste traditsiooniliste laulude eesmärk ka oli.

Tähenduseta keeles ja partituurita (improvisatsiooniline) laulmine omab sarnaseid jooni väikelapse keele-eelse lalinaga, kes oma hääle ja kehaga eksperimenteerides mängib ja seeläbi maailmaga suhtleb ning sellega suhestub. "Laps on subjektina enim võimeline kuulma hääle

²⁷ Vt <http://www.ubu.com/ethno/soundings/sainkho.html>

²⁸ *le corps animé*.

²⁹ Samal teemal vt ka Blacking "How Musical is Man?"

³⁰ Sony, 1997.

tõesust vaatamata kõne üleküllusele ja väljaspool seda. Vestlusele kui kodeeritud sõnakasutusele seab laps vastukaaluks puhaste tähistajate võrgustiku tajumise” (Coste 2005: 151). Samas viitab selline laulmine ka inimese eellase holistliku protokeele olemusele, mille puhul on tegemise muusikalise ja mimeetilise väljendusega, nagu seda võib kuulda Tuva artisti Sainkho Namtchylaki teoses “Dream of Death”³¹ või Meredith Monki teoses “Lost Wind”³². Mõlemal juhul võib tähistajateta laulu vaadelda kui “naasmist” millegi algse, ürgse ja unustatu juurde, millest keel nüüdisinimest lahutab³³. Kehal on siin keskne roll: hääle, pilgu ja liigutuste abil väljendatu tuleb otseselt kehist, mis ei ole varjatud, alla surutud või unustatud, vaid vastupidi, on suhtlusakti ja kunstilise väljenduse aluseks ja lähtepunktiks. Esitaja poolt toimub iselaadne oma keha vormi ja sisu³⁴ ning nende suhte ja piiride mõtestamine — milline on minu keha, kuidas ma seda tajun ja millist väljendust see võimaldab? Kus on piir, millest edasi saab ainult läbi keele? Kuidas loob keha helilist tähendust ilma kokkuleppeliste märkideta? Kokkuleppelisuse puudumine on tähenduse avatuse seisukohalt hmmmm-laulu puhul oluline: häälsus, mis saavutab tähistaja funktsiooni, mis on esitajale ja kuulajale tuttav, toimib juba keelena ning varjutab vahetult tajutavat, kehast ja häälest lähtuvat tähendust.

Holistlikku väljendusse kaasatud keha toimib väljaspool õhtumaises kultuuris olulisi keha olemise kriteeriume nagu tervis, kehakaal, riietus, jumestus, soeng. Kõigi mainitud vahendite eesmärgiks on keha standardiseerimine olemasolevatele esteetilistele visuaalsetele normidele vastavaks. Holistliku keele-eelse või -välise suhtluse omaduseks on standardi puudumine ning teadmatus ilu mõistest (lapse puhul) või selle teadlik transformatsioon (*voice art*’i puhul). Kehast saab otsese ehk baas-väljenduse³⁵ vahend, mille sooritus on vahetu ega ole vahendiks mingi muu väljenduse tekitamiseks. Hääled ja liigutused on kehale loomulikult omane

³¹ Vt: <http://www.ubu.com/ethno/soundings/sainkho.html>

³² “Volcano Songs”, ECM, 1997.

³³ Psühhoanalüüs tegeleb põhjalikult keele kui barjääri või lõhe probleemiga, millel me siinkohal ei peatu.

³⁴ Le Bretoni mõistes vt eelpool.

³⁵ Laename baasi mõiste A. C. Dantolt, kelle kohaselt “Tegu on baastegu, kui seda tehakse, tegemata selleks midagi muud” (2000: 331). Loomes siinkohal paralleelse mõiste kehalise väljendusega seondult, s.t baas-väljendus on väljendus, mis toimib väljenduse tekkimisel otse, selleks muid tegevusi ja selgitusi kasutamata.

toimimise viis, milles üks element ei varja teist, vaid tähendus, selle avatus ja paljusus sünnib keha, hääle ja liigutuste terviklikus koos-eksisteerimises.

Tähenduse avatus ja sellega seonduv ebatäpsus tingivadki holistliku keha ja häälekasutuse ebapiisavuse täiskasvanud inimese jaoks tänases keelel põhinevas ühiskonnas, sest kontseptipõhine ei ole mitte ainult keelekasutus, vaid kogu maailmanägemus, millest mõtlemiseks ja milles suhtlemiseks on mõistete võrgustik olemuslikult vajalik.

Kokkuvõtteks

Oma keha teadvustamine ja selle terviklikkuse tajumine on praeguses kirja- ja ratsionaalsete teadmiste põhises ühiskonnas marginaalne ja väheaktuaalne küsimus. Maailma ratsionaalne tajumine toimib läbi tähistajate võrgustiku, mis oma arengus visuaalsusse keha ja häälest eemaldub ning need rudimentaarseks muudab. Suulisuse ja kirja problemaatika teoreetiline käsitlemine toob keha presentsuse küsimuse keeleteooriasse, mis tänapäeval on tihedalt seotud faktiliste teadmistega inimese keha ja aju toimimisest. Keele tekke teoreetiline uurimine ja suuliste kultuuride üha parem tundmine seavad kirja ja sõna rolli lääne kultuuris uuesti vaatluse alla. Täielikult interioriseeritud kirjaoskusel põhinevas kultuuris on sõna juba mõnda aega vabanenud suulise kõne puhul immanentsest seotusest häälega. Häälelise väljenduse lahutamine sõnast tekitab vaba ja (kõla)mängulise lähenemise tähistajasse ja selle suhtesse kehaga, mille tulemusena näeme inimese arengus läbitud etapi — tähenduseta laulu-ümina ja sõnadeta keelevälise väljenduse — naasmist nii teoreetilisse diskursusesse kui ka kunstitaotlustesse. Tähenduseta improvisatsioonilise laulu puhul kaotab kokkuleppelistel mõistetel põhinev ratsionaalsus igasuguse mõtte, kuid ometigi võib selline vokaalne helisündmus³⁶ tekitada ja edasi anda midagi, mis ei ole ei tunne, mõte ega tajumus, kuid on siiski kõik need kokku pluss tundmatu x.

Kirjandus

³⁶ *sound event* — heliline elamus, mille puhul jääb määratlemata, kas tegemist on muusika, keele, või millegi muuga.

- Brown, Steven 2000. The 'musilanguage' model of human evolution. — Wallin, Nils L.; Merker, Björn; Brown, Steven (eds.). *The Origins of Music*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 271–300.
- Calvet, Louis-Jean 1998. *Histoire de l'écriture*. Paris: Hachette.
- Corballis, Michael C. 2002. Did Language Evolve from Manual Gestures? — Wray, Alison (ed.). *The Transition to Language*. Oxford: Oxford University Press, 160–179.
- Coste, Claude 2005. La voix de Barthes. — Lecroart, Pascal; Toudoire-Surlapierre, Frédérique (eds.). *Eclats de voix, L'expression de la voix en littérature et en musique*. Paris: Editions L'improviste, 147–169.
- Danto, Arthur C. 2000. *Ühendused maailmaga: filosoofia põhimõisted*. Tõlkinud Tiit Hallap. Tallinn: Hortus Litterarum.
- Descartes, René 2000. *Discours de la méthode*. Paris: Flammarion.
- Ducard, Dominique 2002. *La Voix et le Miroir, Une étude sémiologique de l'imaginaire et de la formation de la parole*. Paris: L'Harmattan.
- Havelock, Eric A. 1963. *Preface to Plato*. Cambridge Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.
- Le Breton, David 2005. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: Quadrige/PUF.
- McLuhan, Marshall 1962. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto.
- McLuhan, Marshall; Powers, Bruce R. 1989. *The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21st century*. Oxford: Oxford University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice 2002. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge.
- Mithen, Steven 2006. *The Singing Neanderthals, The Origins of Music, Language, Mind and Body*. London: Phoenix.
- Nassif, Jacques 2004. *L'écrit, la voix. Fonctions et champ de la voix en psychanalyse*. Paris: Flammarion.
- Padoux, André 1989. La présence imaginaire de la parole dans le corps, perspectives indiennes. — Lew, R.; Sauvagnat, F. (eds.). *La voix. Colloque d'Ivry*. Paris: La Lysimaque, 141–150.
- Rousseau, Jean-Jacques 1990. *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Gallimard.
- Sand, Georges 1988 [1842]. *Consuelo*. Tõlkinud L.-M. Kask. Tallinn: Eesti Raamat.
- Wray, Alison (ed.) 2002. *The Transition to Language*. Oxford: Oxford University Press.
- Zumthor, Paul 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil.

Mängud häälte ja piltidega Ernst Enno isikuloo põhjal

Katre Väli

Ernst Ennot võib pidada Eesti üheks tuntumaks looduslühirikuks, kelle tekstides olid olulised koduigatsus, eeleegilised noodid ning loodusprotsesside empaatiline mõistmine. Enno omapärase religioosses maailmamõtestamises segunesid lõuna-eesti muinasjutud ning Bô Yin Râ arutlused igavesest elust ning õnnest. Madis Kõivu näidend “Las olla pääle” on inspireeritud kirjaniku erakirjadest, proosateostest, tõlgetest ning käsikirjadest, segades elavate ja surnute maailma ning eirates remarkides teatrilava reaalseid võimalusi — ristikuväljad, mesilased, tuhasadamine, mängud häälte ja helidega. Näidendit on lavastatud Võru Teatriateljees ning Eesti Raadio Raadioteatris Taago Tubina käe all (pealkirjaga “Ennola”).

Artikkel püüab selgitada, mille poolest erinevad raadio- ja tavateatri¹ interpreteeringud, kummas tuleb paremini esile Enno müstiline maailmavaade ning kumb versioon on Kõivu näidendile olemuslikult lähedasem. Siin esitatud kõrvutus püüab rõhutada, et raadioteater ei pruugi tähendada pelgalt kõnelemist-kuulamist, vaid kuuldemängudes on vastupidiselt tavaarusaamale palju tegevust ning mängulisi ruumilahendusi. Helitaustade vahendusel on võimalik vastuvõtjatele edastada komplekssemaid tähendusi. Visuaalset informatsiooni liigselt usaldavas maailmas aitab raadiomeedium leida kontakti oma kujutlusvõime piiride ja piiritusega.

Märksõnad: raadioteater, luuletaja biograafia, helitaust, luule, suuline esitus

Artikli sissejuhatuseks tahaksin rõhutada, et mulle ei paku huvi mitte Madis Kõivu loodud kirjanduslikud tekstid, pigem ühe näidendi ja selles kasutatavate luuletekstide erinev kõlamine raadioeetri ja teatrilava kontekstis. Kõivust on palju kirjutanud mitmed

¹ Kasutan siinkohal mõistet ‘tavateater’, et luua eristust raadioteatriga, soovimata esile tuua, et üks on tavalisem või tavapärasem kui teine. Võib väita, et ühel on rohkem publikut (raadiokuulajad), aga teist tuntakse rohkem ning peetakse enam metatekstidega kritiseerimise väärilisemaks (teatrikriitika arvestab Raadioteatri tegemistega minimaalselt). Ka ei viita ma siinkohal raadioteatrile kui teatri irdvormile, vaid iseseisvale valdkonnale.

teatrikriitikud ning tema mitmekülgetele tegevusaladele (füüsikast maalikunstini) on antud hinnanguid erinevatel konverentsidel ning artiklikogumikes. Püüan selgitada, kas lavastajal Taago Tubinal oli õigus, kui ta väitis, et antud tekst on pigem mäng kuulmismeelele ning Raadioteatri esietendus² oli tema jaoks isegi tähtsam.

Näidendi erinevate esitusviiside tausta võrdlemiseks pean vajalikuks anda ülevaade Ernst Enno eluloost ja loomingust ning Kõivu (auto)biograafilistest tekstidest paigutamaks “Las olla pääle” tema loomingumassiivi. Raadioteatri ja audiokunsti mõtestamisel tuginen peamiselt Tamur Tohver'i teosele “Tasa kuulata on kergem” (2003): see on eesti kultuuriruumis üks väheseid tekste, mis teoretiseerib audiokeele, -märgi ja -kunsti üle ning avab praktilise poole pealt raadioteatri etenduse-esituse sünniprotsessi.

Ernst Enno elu- ja vaimulugu

Kõige põhjalikuma ülevaate luuletaja elust annab tema lapselapse Elin-Kai Toona kirjutatud raamat “Rõõm teeb taeva taga tuld” (2000). Toona mainib oma tekstis, et pigem on tegemist Ernst Enno vaimulooga, kuna peamiselt tegeleski too kõikvõimalikel viisidel argitegelikkusest pääsemise püüdlustega ning sündmuste filosoofilise mõtestamisega. Kunstiinimesele tüüpiliselt tähendas reaalse elu ja teooria mitesobitumine mitmeid probleeme tema lähedastele, eriti abikaasale.

Ernst Enno sündis 8. juunil (27. mail vkj) 1875. aastal Rannu kihelkonnas Valguta mõisa Kõõdsa kõrtsis Prits Enno ja Anna Enno esimese lapsena. Lapsepõlve kaalukuse kohta tema mälupiltide seas annab tunnistust ainuke proosateos “Minu sõbrad” (lapsepõlve temaatika imponeeris Madis Kõivule, kes pühendas sellele suurema osa näidendist, mis on kahjuks mõlemast lavastusest välja jäetud). Ema Anna ilmselt tundis posimisesõnu ja “kuigi ei tegelenud otseselt nõidumisega, oli nendest asjadest piisavalt teadlik, nii et külarahvas teda kartis” (Toona 2000: 22). Hiljem pöördus ema baptismi poole ja kodust sai luuletaja kaasa range kristliku kasvatus. Lisaks vanaema

² Kasutan artiklis terminit ‘radio esietendus’, kuigi tegelikult pole antud juhul etendamise ega näitamise pistmist, vt arutelu terminoloogiliste probleemide üle ka Tohver (2003). Raadioteatris on sobilik mõiste pigem esitus.

pajatustele³ jäi Ennot kogu eluks mõjutama isa 1884. aastal ostetud Soosaare talu, mis hiljem maha müüdi.

Enno haridustee kulges külakoolist möldritütre kodukooli ja 1886. aasta sügisel Tartusse Treffneri juurde (kust ta liigse vallatuste tegemise pärast välja heideti) ja hiljem reaalkooli. 1896. aastal astus Enno Riia polütehnikumi ja liitus seal korp! Vironiaga (mis oli välja kasvanud Riia eesti üliõpilaste grupist). Enno üliõpilaselust pajatab lisaks Toona biograafia põhjalikule peatükile Edgar V. Saks (1935). Enno polnud üliõpilasaastatel kaugeltki eraklik (millisena teda hiljem iseloomustati), pigem hoogne seltsivend, kelle ametiteks olid nii korp! ökonom kui vaidluskomisjoni liige ja esimees (Kangro 1987: 29). Ülikooliperioodil puutus Enno kokku filosoofilise, teoloogilise ja teosoofilise kirjandusega. Tartus töötas Enno Krediidiühisuses ning ajalehe Isamaa toimetuses, lahkudes linnast 1906. aastal. Hendrik Visnapuu (1921: 104–105) arvab, et just Tartu perioodil toimus tema mõttemaailmas oluline murrang. Visnapuu oli üks vähesi Enno toetajaid, kes nimetas Fr. Tuglase, B. Linde ja K. A. Hindrey kriitikat ekslikuks ning kõrvutas Ennot Juhan Liiviga ("helinate" olulisuse tõttu mõlema loomingus) (samas: 99).

Enno luules võib leida mitmeid sümbolistidele omaseid motiive: "teispooluse" väärtustamine, väljaspool teadvuse ja tunnetuse piire asuva tabamine ning Idee väljendamine tunnetatavas vormis. Samas puuduvad viited Enno kokkupuudetele sümbolistide teostega või tema huvile nende loomingu vastu. Enno ei kuulunud ühtegi kirjandusvoolu ega võtnud omaks uusi suundi, kuigi Eesti kirjandusmaastikul kerkis esile mitmeid rühmitusi ja liikumisi (Noor-Eesti, Siuru, Tarapita). Oma debüüdi ajal jäi Enno G. Suitsu ja V. Ridala varju, tema vormitunnetust peeti vanamoeliseks (Säärts 1934: 203). 1909–1919. aastatel töötas Enno Valga Krediidiühisuses, olles üks selle rajajaist. 1910. aastal ilmusid teine luulekogu "Hallid laulud" ning ainus proosakogu "Minu sõbrad". Aastal 1919 kolis Enno koos oma naise ja lapsega Haapsallu ning töötas oma surmani 1934. aastal Läänemaa koolinõunikuna. Tema kaks viimast luulekogu "Valge öö" ja "Kadunud kodu" ilmusid 1920. aastal. Pere ainsa leivateenijana ei leidnud ta hilisemal eluperioodil luuleloomiseks aega ega jõudu, mida

³ Mitmed motiivid nendest lõuna-eesti lugudest on leitavad Juhan Jaigi (1980) pseudomuinasjuttudes nt kaarnakivi, mis on Kõivu näidendis läbivaks sümboliks, võimaldades teha pimedad nägijateks, anda luuletajale anne, kuid mitte tuua tagasi kadunud kodu.

ta kurdab mitmetes erakirjades lasteluuletajale Karl Eduard Söödile (samuti üks kaasaegseid Enno loomingu mõistjaid ja tema sõber).

Koolikatsumiste käigus pidas Enno maarahvale kõnesid karskusest, kasvatuslikest, usulistest ja seksuaalsetest küsimustest, kõnede aluseks olevaid tekste tõlkis ta ise. Tõlgete järgi võib Ennot seostada vabamüürluse ja okultistlike lunastusõpetustega. Samuti tegeles ta Bō Yin Rā teostega Vana-Egiptuse aegadest eksisteerinud nn Valge looži kohta, kuhu väidetavalt olid kuulunud nii Konfutsius, Lao-zi, Buddha, Platon, Pythagoras, Kristus jt (Seidla 1987: 19). Saksakeelse proosatöötamise vahendusel tõlkis Enno lõike India eeposest “Mahābhārata” ning Krišna legende. Idamaade usundite sümbolid ja põhimõtted, eriti arusaam inimesest osana looduse kõiksustervikust, avalduvad Enno loomingus. Sööt peab võimalikuks Enno kuuluvust Teosoofilisse Ühingusse, mille eesmärgiks oli kõikide maailma religioonide ühendamine. Lisaks müstikuks tituleerimisele võib Ennot tema käsikirjadele tuginedes (Fond 28 M 5:2; M 5:6)⁴ nimetada naiste emantsipatsiooni pooldajaks, kuna ta rõhutas naise rolli olulisust ning viitas, et kui soovime kasvatada väarikaid inimesi, peame eelkõige tõstma naise positsiooni ühiskonnas.

Kasvatuse juures pidas ta määravaks muinasjuttude tundmist, sest nendesse on erinevad rahvad pannud kirja oma filosoofia ja maailmamõistmise, oskamata neid muul viisil väljendada. Kuigi Enno ainsa lapse Liki sünd oli vaevaline ja tütar väiksena sageli pödes, pidas Enno Likit endale võrdväärsemaks partneriks kui naist, rõhutades laste võimet loogiliselt ja rikkumatult mõelda, mitte emotsioonide varju pugeda. “Lapse maailm ei ole üldsegi lapsik — sügavamad tunnetused ilmnevad juba põlvepikkusel lapsel. Lapsi “õpetatakse”, aga tegelikult õpivad nad kõike ise.” (Toona 2000: 33). Lasteluulet avaldades kasutas luuletaja varjunime Soosaare Erni (Niit 2003: 106). 1922. aastal asub Enno vastutava toimetajana tööle Tallinnas ilmuvasse ajakirja *Laste Rõõm* (kuni 1923. aastani). Oma eluajal ei õnnestunud Ennol oma lastelaule, või nagu ta neid ise nimetas “lillelalleraid” (samas: 107–108), välja anda, ometi neid loeti ja teati. Kirjavahetusest B. Lindega võib lugeda, et väljaandmist arutati, mõeldi ka Nikolai Triigi illustratsioonidele. Enno lasteluulelaad on lähedane K. E. Söödi omaga. Nende ühiseks

⁴ Käsikirjalised tekstid “Kasvatus kui sugemine (sünnitamine)” ja “Kuidas saavutame ilusa, terve ja suursuguse inimsoo?” Kirjandusmuuseumi Eesti Kultuuriloolises Arhiivis. Samas ka tema tõlked.

lähtekohaks oli tuginemine rahvapärasele lasteluuletraditsioonile, mida aga eriilmeliselt tõlgendati (Niit 2003: 105).

Enno loomingu eripäraks on, et ta peagu üheski värsis ei keskendu kaasaegsetele sündmustele (välja arvatud üksikud sõja- ja iseseisvusestemaalsed luuletused, nt “Tikk, takk!” (1998: 221), “Nad lä’evad pikas reas” (1998: 224), “Ja vabadus...” (1998: 237)). Toimusid ju tema eluajal 1905. aasta revolutsioon, aastatel 1918–1920 Eesti Vabadussõda ja Eesti Vabariigi sünd. Uuendustega seotud keerulised sündmused ei saanud jätta puudutamata Enno igapäevaelu. Ometi jääb ta looming ühiskondlikest teemadest irdu, selles pole ajalooliste murrangute ega ühiskondlike ja sotsiaalsete probleemide üle vaagimist ega terast vaatlust. Nii kirjutab ta Eestimaa kui kodu kiituseks ega rõhuta riigi kui sellise teket ja olemasolu, pigem kõneleb kunagisest esivanemate maarahva ühisest kodust.

Madis Kõivu (auto)biograafilised kirjutised

Laskumata pikemalt Kõivu loomingu interpreteerimisse, viitaksin siinkohal biograafiatele tuginevate tekstide osakaalule tema loomingus. Luule Epner (1999: 225) on Kõivu näidendimassiivi jaotanud näidenditeks ajaloo suurmeestest ning isiklikel mälestustel ja “mälestuste mälestustel” põhinevateks. Jaak Rähesoo (1999: 1861–1874; 2000: 1363–1382) on neid jaganud rühma- ja rekonstrueerimise näidendeiks, mis põhinevad kas ajaloolisel ainesel või isiklikel mälestustel. Anneli Saro (2004: 15–16) jagab tekstid kolme põhitüübi alla: ajaloolised näidendid, mälestus- ning mudelnäidendid. “Las olla pääle” liigitab ta esimesse rühma kuuluvaks. Kõivu enda žanrimääratlused on mitmekesised ja omanäolised, näiteks “melodraama ühes pikas vaatuses” (“Tagasitulek isa juurde”), “hullus” (“Peiarite õhtunäitus”), “näidend stseenides” (“Faehlmann. Keskpäev. Öhtuselgus”), “dialoogid” (“Tali”), “lavalugu” (“Küüni täitmine”) jpt. Kõiv tegeleb peamiselt “maailma huviga kõrvalt jälgimisega” (Unt 2004: 15), seetõttu meeldib talle oma näidendeis jälgida kõrvalt teiste elu ning seda omamoodi mõtestada.

Soov minevikku seletada ja läbi tunnetada on teda ajendanud kirjutama mitmeid eluloolisi tekste, mille tegelasteks on kuulsad filosoofid (Kant, Leibniz ja Spinoza), Eesti kultuuriloo suurkujud (Kreutzwald, Faehlmann) või tema esivanemad (“Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelatõistkümnendama aasta suvõl” tegelaskond Pekri

talus). Kõiv oskab arvestada tegelaste reaalsete uskumuste-lootustega tolles aegruumis, kus nad elasid, lisamata mõjutusi hilisematest sündmustest, mida tegelased ei võinud ette näha. Paljudes tekstides põimib Kõiv inimeste tegusid ja neist ajalooürikuis kirjutatud, tuletades selle kaudu nende koduse elu ja suhted ümbritsevate inimestega, luues tihtipeale üsna sünge ja muredest põimitud biograafia. Saro (2004: 17) kategoriseerib Kõivu näidendeid läbivate teemade kaudu, millest “Las olla pääle” sobitub kõige paremini “müstilis-maagilise realismi” alla. Ernst Enno koduotsingutest ja (arvatavalt) mälestustest inspireeritud luuleloominguga võib kõrvutada Kõivu proosatekste “*Studia memoriae*” sarjast. Nende üheks põhiliseks teemaks on enese olemuse otsingud lapsepõlve sündmuste “õigete” ruumiliste ja ajaliste järjestuste loomise kaudu. Ka tema näidendite ruum on muutuv vastavalt sellele, kuidas “visualiseeruvad mälestused koos mälupeetetega, unenäod, kujutlused, intellektuaalsed mõttekujundid” (Epner 2003: 13). Seetõttu on Kõivu näidendites tegevus ühtaegu väljas ja sees, siin- ja sealpoolsuses, kõige elava kõdunemiseni välja.

Huvitava kõrvalmärkusena võib mainida, et Ennole on Kõiv viidanud sarja esimeses osas “Rännuaastad” (raamat on kirjutatud aastal 1988, trükitud 1994). Teoses jutustatakse mälestusi Enno liikumisradadest töölt koju ja kodust tööle (“teedel” kõndimine nii otseses kui metafoorses tähenduses on läbiv motiiv mitmes Enno luuletuses). Luuletaja nime kordamine toob esile tema tähtsust ning on peetud meelitavaks, et sellise isiku kõnnakud on kulgenud Kõivu enese lapsepõlve jaoks tähenduslikel kodutänavatel. “Linn on paksult rohelisest läbi kasvanud, kuum munakivisillutis, punased telliskiviseinad; Ernst Enno tuleb krediitkassa majast, Gartenstrasse 16, sest kell on pool neli ja ametnikud lähevad koju” (Kõiv 1994: 7). Veel kirjeldab Kõiv vestlust ühe professoriga, kellele ta oli avaldanud imestust, miks ei ole Enno kodumajal Valgas mälestustahvli, kuna

Ernst Enno päriskoht ongi siin pori ja suitsu vahel, juuli liigrohelises kuumuses, jalutuskäigus Aia tänavalt Poskasse, sest siin ju pomiseti omaette need sõnad, mida me nüüd järele ümiseme, siin, mitte Haapsalu õilsas merejaheduses ja sinistes merekaugustes. (Kõiv 1994: 8)

Samas ütleb Kõiv ootamatult: “Enno elas ühel teisel tänaval [...], ja mina ei ole Ennot kunagi näinud, ei siin ega Haapsalus — ainult pildidel, nii Tartus kui Tallinnas” (samas). Vastuolulised kirjeldused,

mille abil on võimalik mõtiskleda mälu paikapidavuse üle, on Kõivu tekstidele omased.

Lõpetuseks võiks öelda, et Kõivu näidendeid mängiti 1990. aastatel palju ning kõneldi lavastamise “Kõivu-kaanonist”, pärast Draamateatri “Finis nihilit” (esietendus 19. märts 2004) ning Võru Teatriateljee “Ennolat” pole Kõivu tekste 2000. aastatel lavastatud. Ehk sai 1990. aastatel Kõivu dramaturgia uudsus “läbi mängitud”, kuid 14. augustil 2007 esietendus Võru Teatriateljees “Castrozza” ning ilmselt peaks varsti jõudma Eesti Draamateatri lavale “Lõputu kohvijoomine”. Viimases on keskseks kaks eesti kultuuris tähtsat tegelast läbi muutuvate aegade — Artur Alliksaar ja Werner Kohvik Tartus. Madis Kõivu spetsiaalselt Tartu Üliõpilasteatri jaoks dramatiseeritud lavastuses “Huck Finni lugu. Seiklused võlujõel” (esietendus 16. märts 2006) keskendus Kalev Kudu mängudele hääle ja helidega. Sosinates ja salapärestes ilma nähtava tekkeallikata helides on midagi Kõivule igiomast. Tema tekstid on seetõttu raadiosse eriti sobivad.

Lavastusest “Ennola” eri meediumeis

“Ennola” on Võru Teatriateljees 28. oktoobril 2003. aastal esietendunud Taago Tubina lavastus. Lavastuses osalevad harrastustrupi näitlejad, Ernst Ennot mängib vabakutseline Tarmo Tagamets. Näidendit on žanriliselt liigitatud müsteeriumiks ning kirjeldatud kui Ernst Enno isikuloost lähtuvat. Muusikutena lõövad lavastuses kaasa Toivo ja Stella Sõmer (kollektiivid Triskele, Via Sonora), kõlab eesti rahvalik muusika. Kunstnikuks on Piret Räni rühmitusest Puhas Rõõm. Lavastus võitis III Üleriigilisel Harrastusteatri Festivalil 2003. aastal *Grand Prix*, olles seal peafavoriidiks tuntud näitekirjaniku ning lavastaja tõttu. Kiideti etenduse esteetilist pinget ja žürii esimehe Peeter Raudsepa sõnul väljendamatut väljendamist (Märka 2003: 9). Lisaks peapreemiale võideti kunstnikutöö ning muusikalise kujunduse preemiad, näitlejapreemiad said Meinhard Uiga (parim episoodiline osatäitja — vanaema) ning Liis Otstalu (parim noor näitleja — Liki).

Lavastusest on valminud ka kuuldemäng (esimest korda amatöörnäitlejatega vabas õhus lindistatud), mis kõlas Eesti Raadio Raadioteatris 30. novembril 2004, helirežissööriks Külli Tüli. 27. märtsil 2005, Eesti teatriauhindade üleandmisel, pälvis peaosatäitja

Tarmo Tagamets oma raadioversioonis tehtud rolli eest Eesti Raadioteatri preemia. Lavastaja Taago Tubin on öelnud, et tema jaoks on näidendile sobivam verbaalne meedium, kuigi enne sai valmis "tavapärase" lavaversioon. Samuti rõhutas ta, et nn mõttekujutuslikud lõigud tekstist tuleks kindlasti salvestada vabas õhus (Karja 2004: 28). Kuuldemängudes pidavat selguma harrastaja ja professionaali vahe, kuna eesmärgiks pole lihtsalt "huvitava hääle ekspluateerimine" (samas). Raadioteater kasutab meediumina ainult ühte tavateatri meediumitest sõnumi edastamiseks (auditiivset), ent võimaldab avaramat pilku (näidendi)teksti interpreteerimisele. Lavastuslike külgede erinevuste väljatoomisel keskendun just raadio- ja tavateatri lavastuste kohati vastandlikele "ruumikujundustele". Siinkohal pean rõhutama akustiliste märkide mitmetähenduslikkust ja subjektiivsust, kuna "ei ole võimalik luua helisid, mis mõjuvad meile kõigile ühiselt" (Tohver 2003: 15). Akustilise märgi tähenduse võivad omandada kõik audiokunsti teose eri elemendid, esitatud tekst, muusika, helitaustad ja tehnilised eriefektid, edastades kunstiliselt interpreteeritud sõnumit (samas: 21). Teisalt tuleks meeles pidada, et audiokeele sõnum on alati tehniliselt rekonstrueeritud.

Raadiolavastuses "Ennola" on kasutatud erinevaid kuuldemängu struktuuri osi, mis võimaldavad väljendada tegevuspaiga muutust, tegelaste omavahelisi suhteid ja tundeid kõnelemise hetkel. Kuuldemäng on audiokunsti teos, mis põhineb dramaturgial ja edastab kuulmismeelga vastuvõetavat emotsionaalset sõnumit läbi oma erižanriliste elementide komponeeritud ja interpreteeritud dramaturgilise terviku (Tohver 2003: 83). Nendeks on näitlejate dialoog, illustreerivad taustad (ööbiku laksutamine, käo kukkumine ja lehelinnu laul viitavad maal asumisele), atmosfääri ja emotsiooni loovad taustad (tuulevihin, kirikukella löögid), misanstseen stereopanoraamis (luulelugemine) ja muusikaline kujundus (instrumentaalmuusika: lauto- ja fiidlimäng). Ükski illustreeriv taust pole raadiolavastuses pelgalt illustreeriv, ka reaalsed helid viitavad pigem atmosfäärile, Enno suhtlemisele lapsepõlvesõbra Jankeliga või asumisele n-ö olematutes, kujutuslikes ruumipunktides (kunagistel Soosaare talu maadel).

Näidendis "Las olla pääle" puudub draamale omane tegevus või narratiiv, kogu tekst on üles ehitatud stseenidele, mis võivad olla vaid Enno kujutlused. Ainsaks reaalseks sündmuseks näidendis on Enno surm. Kõivu näidendis on surm ikka olulisel kohal, ta on öelnud: "Ja see suremise teema jookseb, ma ei ole seda kokku lugenud, aga ma

kardan, et see on vist igas näidendis sees” (Põlma 1998: 52). Kui tavateatri lavastuses on surm justkui loogiline lõpp luuletaja pürgimistele ja kogu lavalugu saatnud kristlikule sümboolikale, siis raadiolavastuses on surm vaid aimatav Enno sügavast hingetõmbest ja seejärel saabuvast lõplikust vaikusest. Kui teatriski kõneldakse järelemõtlemist võimaldavatest kandvatest pausidest, siis raadiomeediumis võime pausi ajal ise kujutleda, milline on parasjagu lavastuse maailmas toimuv tegevus, tegelaste peas liikuva mõtte või nende näoilmed. Vaikusel on raadioeetris teistsugune tähendus kui laval, kus näeme siiski näitlejaid tardunud poosides või tühja lava (mis ei ole ju kunagi täiesti tühi).

Luule(taja) erinevast rollist näidendis ja lavastustes

Näitemängu “Las olla pääle” sünniloo kohta on Taago Tubin viidanud Eesti Raadio vestlusingis⁵ naljaloole, et Võru Kreutzwaldi muuseum palus Kõivul kirjutada midagi Kreutzwaldist. Kui tähtaeg saabus, tuli välja, et näidend on hoopis Ernst Ennost, kes pidi kirjanikule lähedasem olema. Kõiv on jätnud kõrvale helgemad hetked ja lasteluuletused, mille osaks on kanda Enno lapsepõlvemälestuste ning loomingusse ja elusse suhtumise rõõmsamat poolt. Enno mäletaks justkui oma lapsepõlvest vaid ema pragamist, halenaljakaid ühiskonnaheidikuid, kellest ühena ta end luuletajana tunneb, ning vanaema legende. Kõik meenutused, mis Ennot näidendis valdavad-haaravad, on sõnalised. Kehad ei ole tegevuses ega liikumises, vaid funktsioneerivad hääle kandjatena, sõnade kaudu mõistame suhteid ja toimunud sündmusi.

Näidendi remargid esitavad küll ruumide kirjeldusi, kuid mitte inimeste paiknemisi ruumis, hääled ei pruugi olla markeeritud asukohaga. Hääled võivad hõljuda ruumis, olles saadetud müstilistest sammudest või valgusallikatest. Nad kannavad näidendi tähenduslikkust ning põhjendavad stseenide ülesehitumise ning järgnemise loogikat. Kõivu näidadeile on iseloomulik, et tegelased räägivad tsitaate oma kirjapandud tekstidest, nende kaaslased võivad vastata nende tekstide metatekstiliste kommentaaridega, kuigi ei pruugi tegelaskujuna olla esitatud metateksti autorina. Niisugust ülesehitust

⁵ Saade “Ütsik täht”, Eesti Raadio eetris 01.12.2003, toimetaja Maris Johannes.

võib kõrvutada Juri Lotmani (1990: 280–304) käsitlusega “tekstist tekstis”, mille järgi heterogeense tekstisisesed ümberlülitumised ühest semiootilise teadvustamise süsteemist teise on aluseks tähenduse genereerimisele; selline konstruktsioon teravdab tekstis sisalduvat mängumomenti. Tekstide vaheldumise abil on saavutatud näidendile omane “kompositsiooniline rütm” (vt ka Epner 1994: 69).

Kõiv avab “võõraste” vaadete tsiteerimise kaudu oskuslikult Enno mõttemaailma, mis omakorda väljendub luuletekstides. Proosatekstidest saame aimu, miks Enno niimoodi surmast mõtles ja millistest allikatest oma teadmisi ammutas. Näidendi-Enno on vastuoluline isiksus, ta tahab lasta oma häälel kõnelda, et olla kui jumal, kes juhatab inimesi arusaamisele ehk siis nägema nii nagu tema. Näiteks võib tuua Enno kõne Roesu Jürist, keda kõik põlgavad, kuid luuletaja mõistab tema ülima madaluse lähedust Jumalale. Sama saatus on ka luuletajal, kes iga loodud teosega enesest midagi ära annab, mis hakkab elama oma elu teiste inimeste häälte läbi, teiste lugemiste, mõtestamiste läbi.

Luulelugemise häälel on näidendis oluline positsioon, see võib olla Enno häälel, kuid see võib olla ka luuletuse häälel, mis on poeedist kaugenenud. Paljudes remarkides märgitakse luuletekstide puhul, et “keegi hakkab lugema luuletust” (Kõiv 2006a: 225) või “kellegi vanainimese hääle loeb” (samas: 231) või “sammude rütmis luuletus, mis aegamööda kaob” (samas: 245). Seega on luulel osaliselt oma mitte-personifitseeritud hääle. Näidendi teksti lugemisel võiks kujutada luulet kui ühte eraldi tegelast, kellel on oma muutlik häälekõla, kuid pole ruumilist keha. Just seetõttu avaldub Kõivu näidendi olemus paremini raadiomeediumis, kus näitlejate kehad pole nähtaval. Lisaks on oluline, et lavastuses “Ennola” mängivad amatöörnäitlejad, kelle välimus ei ole enamikule kuulajatest tuttav, erinevalt tuntud näitlejate häälest, mille juurde suudetakse kohe vastav tüpaaž luua. Luuletekste kuuleme raadiolavastuses vähem kui tavateatris, nende puhul on aga huvitav n-ö suures plaanis lugemine, mis võimaldab erinevalt teatrilavast tuua esile luule maailma. Tekstid kõlavad kas luuletaja peas või kuskil tema ümber kellegi loetuna, nende ettekandmise ajal pole taustahelisid. Mitut teksti loeb Enno ise justkui nende kirjutamist proovides või neid endale üle lugedes kahe erineva häälekõlaga, üks selgem ja rõõmsam, püüdliselt maisem, ja teine murelik murtud häälega, nagu pärit Enno siseilmast (nt “Las olla pääle”). Mitut teksti loeb sosinal aga Liki häälel, keda Enno pidas oma lähimaks sõbraks ja mõistjaks. Draamateoreetiku Kenneth Pickeringi (2005: 147) arvates

peaks luuleteksti esitaja olema võimalikult abstraktne ja impersonaalne, võimalusel kandma laval maski, mis on samavõrdne kunstiteos kui esitatud luulereadki. Raadiomeedium on samuti teatav maskeering (miinusvõtte), mis võimaldab koondada kogu tähelepanu hääle kõlale. Ka lavakujundus peaks Pickeringi arvates olema sümboolne ja dekoratiivne. Kõlakujundite abil illustreeritud tegevuspaigad järgivad seda juhendit.

Remarkides ei mainita, et Enno oleks ehmunud või üllatunud, kui pimedusest tõusevad esile surnud kodused, vestlus on loomulik ning jätkub sealt, kus kord pooleli jäi. Kõik dialoogid kodukohast tulnuteaga on lõunaeestikeelsed (Jaak Peebo on kogu “Las olla pääle” teksti tõlkinud Rõngu murrakusse, mida on keeruline lugeda)⁶, vestlused naise, lapse ja poeetidest kiusajatega aga eesti kirjakeelsed. Ka Epner on rõhutanud (1999: 16–19), et vestlustes surnud kallitega muutub Kõivu tekstides kõne isiklikumaks (siinkohal kodusesse murrakusse). Kõiv on ka ise rõhutanud, et just inimeste rääkimisviis muudab mingi koha kohaks ja kinnistab sellele olemusliku (Maiste 2004: 12), seega murdekeele kõnelemine viis Enno tagasi kohta, mille järele ta igatses ning kust kõik tema elus keskne pärit oli.

Draamadialoogis peavad teatriteoreetikud Aston ja Savona (1991: 52–53) oluliseks rääkija-kuulaja (mina-sina) osutamist mitte ainult tegelikule ja mimeetilisele (nähtavale) maailmale, vaid ka mitte-eksplitseeritud tegelastele, sündmustele või ruumidele, tehes nad viitamise kaudu osaks teatri fiktsionaalsest universumist. Raadio nõuab näitlejate häältelt paindlikkust ja läbimõeldud häälekasutust võimaldamaks kuulajal luua “osutatud maailmu”, sosin kõlab raadios teisiti (nagu kõrva ääres ehk personaalselt minule-kuulajale, nt Liki luuletusi lugemas) kui laval. Näitleja peab pigem ennast tagasi hoidma kui üle pingutama, pidades samas silmas oma hääle nüansirikkust, kasutades oma häälelisi eeldusi ja tehnikat omapäraselt ja sihikindlalt (Tohver 2003: 107).

⁶ Eespool mainitud vestlusringis viitavad paljud näitlejad, et nende jaoks on antud näidendi kirjaviis raske lugeda, nagu ka võru murdes tekstid, rõhumärkide ja q tähe kasutamise tõttu. Ometi kõnelevad paljud neist võru keelt emakeelena.

Raadiolavastuse ja teatrilavastuse ruumikasutus

Selles osas kõneleksin lähemalt kujundusele viitavate remarkide rakendumisest laval ning helide kaudu edasi antavate ruumide sobitumisest Enno maailma ja näidendi konteksti. Järgmises peatükis toon eraldi välja algusstseeni lavastuse kahes erinevas variandis, kuna seal ilmneb vahe teatrilava ja raadiomeediumi vahel kõige selgemini. Teatrisemiootik Erika Fischer-Lichte (1992: 137) sedastab, et teatrilise kommunikatsiooniprotsessi käigus luuakse eriline esteetiline suhtlemise kategooria. Laval luuakse märke (raadio puhul akustilisi märke), mis konstitueeriks mõtet, millele publik annab tähenduse, osaliselt produtseerijate intentsioonile vastavalt, osalt enesest lähtudes. Lavaruum ei oma ranget piiravat, vaid lubavat funktsiooni, ja stimuleerib seega näitlejat mingeid liigutusi tegema ja seeläbi tegelaskuju karakterit avama. Lavaruumi mõtestab ja piiritleb otseselt näitleja, kes kehastab mingit tegelast, seega ruumil on nii praktiline kui sümboolne funktsioon: ruum, kus näideldakse, ning ruum, kus leidub tegelane (samas: 101).

Raadiolavastuses on mõnes mõttes olemas ainult viimane, kuna näitlemise ruumi ehk siis salvestustuba, ei kujuta ilmselt suurem osa kuulajaid endale ette. Just seetõttu võib raadiokuulaja rakendada täiel määral enese fantaasiat, tuginedes oma isiklikele kogemustele ja mälestustele mingitest helidest. Siinkohal ei soovi ma raadio- ja teatrilavastust kõrvutades väita, nagu oleks raadioteater kuidagi puudulikus vormis tavateater, ilma ruumilise mõõtmeta. Raadioteatris puudub n-ö traditsioonilise etendusolukorra mõõde — ruum (mida teatakse juba Peter Brooki käsitlest ruumi, etendaja ja vaataja suhte kohta). Raadioteatrit tooksin siinkohal esile kui vastuvõtja jaoks avaramat ja haaravamat kogemust. Raadioteatrit võib võrrelda filmikäsitlesega — raadiomeedium “kui ilma pildita film”, kus kasutatakse montaaživõtteid, “suuri plaane”, “välivõtteid” jmt. Selle teema edasiarendamise jätan järgmise artikli teemaks. Kuna Kõivu tekst võimaldab mängimist helidega, nagu eespool viidatud, töötab see paralleel tema puhul hästi. Sarnasusi võib näha ka Tamur Tohveril lavastatud mitmeid tunnustusi pärvinud Kõivu kuuldemänguga “Haug”.

Teatrilaval näeme süngemat ja tumedamat maailma, mida ei ilusta helgemad stseenid, ekskursid lapsepõlve jäävad painavateks ja igatsuslikeks. Lavakujunduse kandilisuus rõhutab maailma kitsikust ja normidest kinnipidamise paratamatust. Loodud on range sümmeetria,

millest välja kõrguste poole pürgimine (laua peale ronimine, käte tõstmine, kapi otsas istumine või sealt alla hüppamine, kukile ronimine) omandab staatilise lavakujunduse taustal tähenduslikkuse. Esile tungib kristlik sümboolika: ristikujund ning Enno töölaud kui altar, mille ümber, peal, kõrval, all toimuvad peamised stseenid. Laud on koht, kus asuvad raamatud, neid kas otsitakse, avatakse, suletakse või loobitakse laua läheduses vastavalt tegelase suhtumisele kirjasõnasse ja Enno luulesse. Paralleele võib tõmmata kristliku maailma tähtsaima raamatu — piibliga, mida samuti asetatakse altarile. Tulenevalt lavakujundusest (lisaks näidendi teksti valikulisele kasutamisele) kerkib esile vastuolu Enno mittekristliku olemusega, mida võis välja lugeda tema biograafiast. Kristluse osakaalu lavastuses rõhutab põhiliini kandjaks valitud Jankel, kelle puhul ei tule esile mitte südamlikkus ja suur sõprus Ernstiga (Ärni parim sõber teoses “Minu sõbrad”, kus korduvalt rõhutatakse, et meie Jankeliga “armastasime teineteist” (1973: 8)), vaid just tema soov taevasesse Jerusalemma ja Isa juurde pääseda. Küsitavaks jääb teatrilavastuse eesmärk näidata Enno pürgimisi hingelisuse poole kristlike tekstide ja sümboolika taustal.

Tähenduslik on ka Enno surmastseen kui lamamine ristil valge palaka all ning ülestõusmine, kui teda juba surnuks peetakse. Surmastseenis liigub Enno pühendunud ilmel kauge valguse poole, mida võib mõista taevasse tõusmisena. Enno biograafia näidendi vormis tundub olevat ausam kui teatrilavastuses näidatav traagika. Enno mõtles ja arutles palju elu ja surma üle, kuid teda ei saa kõrvutada vaga misjonäriga, sest tema teemad olid pigem šokeerivad.

Raadiodraama ja raadioteatris näitlemise uurija Alan Beck⁷ viitab, et raadioteater on elliptiline, mittetäiuslik ja metonüümiline. Me ei saa kuulates oma pilku millelegi kindlale fikseerida, kuid helid täidavad ruumi, kus kuulajana parasjagu viibime (kõige õigem tundub silmad sulgeda). Raadiodraama on mõnes mõttes “alati juba ebatäiuslik”, kuna kuulates loome alati fiktsionaalse reaalsuse kujutuse, teatava simulaakrumi, saades tugineda ainult helide, hääle ja atmosfääri edasi antud jälgedele tegelikkusest (Stanton 2004: 103). Raadiolavastuse “Ennola” ruumi loovad helid, millest paljud on üheselt mõistetavad, kuid nagu eespool mainitud, loob konkreetse ruumi kuulaja ise. Erinevalt tavateatri hämarast, paheliselt nõiduslikust ja rüsumast

⁷ www.kent.ac.uk/sdfva/sound-journal/beck981.html

ruumist jäävad kõige rohkem meelde suvise metsa ja niidu hääled. Looduses lindistatud reaalsed helid: ööbikulaul, kumalase sumin, käo kukkumine ja rohukõrte sahin ning puupingi naksumine andsid teispoolsusale helgema värvingu. Dialoogid Jankeliga taevasse minemisest ja Messia otsimisest omandavad poisikeste omavahelise naljatamise-aasimise, suviste lõbusate mängude varjundi. Enno on ilmselgelt õnnelik, olles tagasi armastatud Soosaare maadel.

Ka olid raadiolavastuses selgelt piiritletud üleminekud teispoolsusse või mälestustesse kas kirikukella löökide, kumina või trummipõrinaga. Nendele üleminekutele vastasid teatrilavastuses kapist tulemine või aknast sisseastumine, kuid lavapilt oluliselt ei muutunud. Valguskujundusel ei näi antud lavastuse kontekstis olevat samasugust erinevate maailmade edasiandmise võimet kui helitaustadel. Kõige huvitavamad olid stseenid, kus võis tabada üleminekut paganlikust sfäärist baptistide maailma, mis kajastusid Ernst Enno vanaema ja ema vastuseisudes. Nendes stseenides kõlasid paganlikud trummihelid taustal ja neile sekundeerisid kirikukella löögid või lauto- ja fiidlimäng. Kakofooniline üha valjenev kumin ei tekitanud hirmuatsmofääri, pigem põnevust ja ootusärevust. Sama realistlikult kui lavastuses nähtav, on aga kuuldemängus tajutav Ernst Enno aknaalune laud, kus ta kirjutab või pannkooke sööb, Ella või Liki hüüatused ukse taga või Jankeliga kadunud kodu otsimine Soosaare mail. Kõigi raadiolavastuses esinevate helide kulminatsioon on stseenis, kus kriitikud-varesed rannas Enno kallal kisuvad, mil väsinud ja haige Enno elab välja oma mure mõistmatuse pärast ning needsamad kriitikud "sõtkuvad ta otsas seni, kuni poeedi hinge päris puruks kisuvad"⁸. Raadioruum on tunduvalt avaram, võimaldades laiemahaardelist käsitlust Enno elust ning tuues esile Kõivu jaoks olulist eri maailmade, ajastute, mälestuspiltide ja reaalsuse akronoloogilist vaheldumist.

Remarkide rakendamine eri meediumites

Järgnevalt toon esile Kõivu remargi näidenditekstist ja selle erineva interpreteeringu raadios ja teatris, mis aitavad avada ideed raadiomeediumi helgemast, aga ka paradoksaalselt täpsemast ning

⁸ Maris Johannese kokkuvõtte lavastuse lõpustseenist eelpool viidatud ER saate vestlusringis.

ambivalentsemast kujundlikkusest. Ühe stseeni kirjeldus Kõivu remarkides on järgnev:

Valge tuba. Tagaseinas aken. Heledad kardinad. Tuul aeg-ajalt, liigutab kardinaid. Mingid rasketiseloostatavad väikelinna hääled: kassi küünte-kabin tõrvapappkatusel, vankrilogin, koera üksik haugatus. Raamatud riivulis. Kummud, kell. Akna all tool. Akna taga puuvõra, lehestik.

Keegi hõikab: Jussssssiii!

Paljaste jalgade patsatused murul.

Kell tiksud ja loeb justkui luuletust. Midagi erilist ei ole kuulda, ainult sõnu: tikk-takk.

(Kõiv 2006a: 214)

Lavastuses näeme hämarat ruumi, mille nurgad kaovad pimedusse ja mille keskel paikneb kõrgendatud pinnal laud, kummalgi pool lava ääres valgusallikas elusa tulega. Taustalolev kardin võiks markeerida akent, kuid omandab lavastuse käigus pigem tähenduse “aken teispoolsusse” (sealt ilmub ühes stseenis surnud vanaema, kõnnib mööda kadunud Jankel, sealt tagant varjuteatri laadis paistvad külamehed on kui saadikud taevast, kes toovad koju surmavalt haige Enno). Näidendis on aken võimaluseks vaadata välisesse, igapäevasesse maailma, reaalsusesse, millest Enno üritas välja pääseda. Samas ei ole akna taga võimalik aduda midagi looduslikku või realselt aknast paistvat. Luuletaja on kui surutud oma raskete mõtete ja loomingu maailma. Kellatiksust asendab teatrilavastuses metronoomi ühtlane väljamõõdetud heli, sümboliseerides aja lõputut kulgemist, monotoonset elurütmi ning surmahetke, mil tiksumine lakkab.

Raadiolavastuse alguses kostvad hääled tõid aga selgelt silme ette suveleitsakus aleviku, kus mängivad lapsed, sõidab rong ning koliseb aknaluuk. Kohe alguses tuuakse sisse raadiolavastust läbiv ööbikulaksutamine kui igatsuse ja unistustemaailma väljendus. Luuletaja sahistab pliiatsiga paberil, mõtiskledes järgmise stroofi üle ning vaadates aeg-ajalt aknaluugi kolinal välja päikese kätte. Tegemist tundub olevat meeldiva pühapäevase pärastlõunaga, mil poedil on iseenda ja oma loomingu jaoks aega. Kellatiksumine on aga reaalne, kumisev plekine kolin meenutas mulle kohe vanavanaema suurt puidust kapiga pommidega kella, mis minu arvates sobitub luuletaja tupp. Raadios ja tavateatris sarnaselt kuuleme tuuletuhinat, mis esimesest stseenist peale märgib keerulisemaid olukordi ja pöördelisi momente Enno elus. Tohver (2003: 23) sõnadega võin kokkuvõtteks öelda, et audiomaailm annab meile vabad käed ja ei piira meie

fantaasiat. Seega, mida vähem on informatsiooni, seda vabamad me oleme.

Kokkuvõte

Ernst Enno luule on aegadeülene, kaasaegsed kirjandusteoreetikud ei hinnanud tema sõnakordusi ja lihtsaid motiive, kuid hilisematel perioodidel on tema “helisevaid” tekste kasutatud mitmetes luulelavastustes, eriti 1970.–1980. aastatel. Samuti on tekstidele loonud viise tuntud heliloojad (nt Urmas Alender), neid on esitatud luulekavades ning kooliõpikutes. Kõivu näidend Enno elust uurib luuletaja loomingu tagamaid, püüab tema eluloole tähendusi anda ning eelkõige näidata loovisiku eksistentsiprobleeme siinses maailmas. Näidendi “Las olla pääle” põhjal kahes erinevas meediumis tehtud “Ennola” lavastused on võrdlemisi erinevad.

Sama lavastaja on näidendi teksti erinevalt komponeerinud ja isegi sarnane muusikaline taust mõjub raadios ja teatrilaval erinevalt. Raadioteatri teos on salvestatud viisil, mis võimaldab teda igal hetkel uuesti kuulata (vastavalt uues olukorras, kontekstis, uue emotsiooniga), erinevalt tavateatri salvestusest, mis on “siin ja praegu” tekkiva teatrifluidumi tõttu videosalvestuselt tabamatu. Nii võibki etenduselt meelde jääda üks interpreteering, ebageeldiv naaber või liiga külm ilm vabaõhuetendusel. Raadioteatri puhul võin ma aga ööbiku häält kuuldes ise ette kujutada, kui soe või külm parasjagu antud paigas on. Raadioteatri rituaal on pigem enesega olemise ja enesesse vaatamise rituaal, mitte kollektiivne kogemus (vt ka Beck). Kõivu tekstide kummalise lavamaailmaga, mida tavateatris on keerukas kujutada ja mis tundub veider, sobivad raadioteatri võimalused hästi kokku. Vaid kellalöögi ja ööbiku lauluga on võimalik anda märku, et Enno on jälle jõudnud oma igatsetud kadunud kodusse ning vestleb seal vabalt kadunukestega.

Ilmselt sobitub luule raadioteatrisse paremini kui tavateatrisse, kus tekstide kuulamisele keskendumise asemel tuleb jälgida näitlejate liikumISRütmi, tugineda muudele helidele ning muusikalisele kujundusele, videorežiile jmt visuaalselt haaratavatele elementidele. Nii tavateatri lavakujunduses kui lisatud muusikalises taustas aimdub palju kristlikku sümbolikat, mis polnud nii olulisel kohal Kõivu lähenemises Enno elule ega ka Enno enese jaoks, kui lähtuda tema biograafiast. Radioversioon oli helgem ning mitmetähenduslikum.

Lõpetuseks tsiteerin Doris Kareva (2007: 86) arvamust luuletaja elust ja loomingust: “Võib süveneda üksnes nende loomingusse, mille rütmide, kõlade ja kujundite kaudu tungib esile tema ainukordne olemus”. Kareva jaoks peitub luuletaja elulugu tema riimides ja metafoorides ning kasutatud rütmides. Enno rütmid, metafoorid ja kujundlik keel tulid täpsemini esile raadiolavastuses.

Kirjandus

- Aston, Elaine; Savona, George 1991. *Theatre as a Sign-System: a Semiotics of Text and Performance*. London, New York: Routledge.
- Bô Yin Râ 2007. *Raamat sealpoolsusest*. Tartu: Frontex.
- Enno, Ernst 1910. *Hallid laulud*. Tartu: K. Sööt.
- 1920a. *Kadunud kodu*. Tallinn: Varrak. / Tartu : Ed. Bergmann.
- 1920b. *Valge öö*. Tallinn: Varrak. / Tartu : Ed. Bergmann.
- 1934. Vaateid luule ja luuletaja kohta. *Eesti Kirjandus* 7: 203–206.
- 1973. Minu sõbrad. *Loomingu Raamatukogu* 36. Tallinn: Perioodika.
- 1998. *Rändaja õhtulaul*. Tartu: Ilmamaa.
- 2003. *Üks rohutirts läks kõndima: luuletusi lastele*. Tallinn: Sinisukk.
- Epner, Luule 1994. *Draamateooria probleeme II*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- 1999. Madis Kõiv's Visionary Theatre. *Estonian Literary Magazine, Autumn* 9: 16–19.
- 2003. Maailma lava-valguses ja varjus. — Balbat, Maris; Kruuspere, Piret (eds.). *Madis Kõivu mõttelistes maailmades*. Tallinn: Eesti Teatriuurijate Ühendus, 123–141.
- Fischer-Lichte, Erika 1992. *The Semiotics of Theatre*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Jaik, Juhan 1980. *Kaarnakivi. Valimik tondi ja loomajutte*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kangro, Bernard 1987. *Häitsmemehi ja pärlipüüdjaid. 2. (kd.): esseid ja märkmeid eesti kirjandusest*. Lund: Eesti kirjanike Kooperatiiv.
- Kareva, Doris 2007. *Tähendused: kirjutisi aastaist 1988–2007*. Luige: Verb.
- Karja, Sven 2004. Pimeteater võitles Matsalus trimmeri ja ööbikuga. *Postimees* 17. juuni, 140: 28.
- Kõiv, Madis 1994. *Studia memoriae I. Rännuaastad*. Tallinn: Öllu.
- s.d. *Lõputu kohvijoomine. Osaraamat*. (käsikiri)
- 2006a. Las olla pääle. — Kõiv, Madis. *Näidendid I*. Tartu: Akkon, 209–267.
- 2006b. *Näidendid I*. Tartu: Akkon.
- Lotman, Juri 1990. *Kultuurisemiootika. Tekst-kirjandus-kultuur*. Tallinn: Olion.
- Maiste, Valle-Sten 2004. On auküsimus auahnusest üle olla. Vestlus Madis Kõivuga. *Sirp* 3. detsember, 45: 11–13.
- Märka, Veiko 2003. Amatööride pidu lõimuval teatrimaastikul. *Sirp* 12. detsember, 47: 9.
- Niit, Ellen 2003. Järelsõna. — Enno, Ernst. *Üks rohutirts läks kõndima:*

- luuletusi lastele*. Tallinn: Sinisukk, 105–108.
- Pickering, Kenneth 2005. *Key Concepts in Drama and Performance*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Põlma, Ülle 1998. Die Hammerklaviersonate. Kokkusaamine Madis Kõivuga. *Teater. Muusika. Kino*. 11: 12–24; 12: 52–57.
- Rähesoo, Jaak 1999. Madis Kõivu näidenditest. *Looming* 12: 1861–1874.
- 2000. Madis Kõivu näidenditest II. *Looming* 9: 1363–1382.
- Saks, Edgar V. 1935. *Ernst Enno üliõpilasaastad: korp. “Vironia” arhiivi valgusel*. Tartu: Postimees.
- Saro, Anneli 2004. *Madis Kõivu näidendite teatriretseptsioon*. Doktoritöö. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Seidla, Anu 1986. “Kodu” sümbolina Ernst Enno luules. Diplomitöö. Tartu: Tartu Ülikool. (käsikiri)
- Stanton, William 2004. The Invisible Theatre of Radio Drama. *Critical Quarterly* 46 (4).
- Säärts, Ado 1934. Ernst Enno. Tema surma puhul. *Eesti Kirjandus* 5: 195–203.
- Tohver, Tamur 2003. *Tasa kuulata on kergem*. Tallinn: Kirjastuskeskus.
- Toona, Elin 2000. *Rõõm teeb taeva taga tuld*. Ernst Enno. Tartu: Ilmamaa.
- Unt, Anto 1999. Kõigest muust peale analüütilise filosoofia. Madis Kõiv. *Looming* 12: 1875–1886.
- Visnapuu, Hendrik 1921. *Vanad ja vastsed poeedid*. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.

Ants Oras ja eesti Shakespeare'i-kultuur

Evelin Banhard

Artikkel vaatleb Ants Orase rolli Shakespeare'i tutvustajana. Kuna Oras tegutses ise nii teoreetiku kui praktikuna — tõlkides Shakespeare'i eesti keelde ja kirjutades tema kohta ka nii tutvustavaid tekste kui tõlgete analüüse — võib selles tegevuses näha omamoodi missiooni. Seda on Oras ka ise rõhutanud, tuues oma kirjutistes korduvalt välja tõika, et Shakespeare'i teoste tõlkimine on ühele keelele ja kultuurile ülima tähtsusega ülesanne. Niisugust mõtet, mida hiljem on väljendanud mitmed rahvusvaheliselt tuntud šeikspiroloogid (nt Dirk Delabastita), väljendas Eestis enne Orast ka Johannes Aavik, ja seda juba 1912. aastal.

Käesolevas artiklis on lähema vaatluse all Ants Orase kirjatööd Shakespeare'i kohta eesti kultuuriajakirjanduses 20. sajandi 20ndail ja 30ndail aastail ning tema hilisemad, paguluses kirjutatud arvustused. Esimesel mainitud perioodil tekkis huvitav "dialoog" Johannes Silveti ja Orase vahel – Eesti Kirjanduse ja Loomingu veergudel võib jälgida esimese arvustusi Orase Shakespeare'i tõlgetele ja viimase vastuseid neile arvustustele. Paguluses analüüsib Oras omakorda järgmise peamise Shakespeare'i eestindaja Georg Meri tõlkeid.

Nii püüabki käesolev artikkel anda ülevaadet Orase teadvustatud tegevusest eesti keele ja kultuuri rikastamisel Shakespeare'i teoste tõlgete ja analüüsides.

Märksõnad: Ants Oras, Shakespeare eesti keeles, Shakespeare'i tõlkimise olulisus rahvuskeeltele, Shakespeare'i tõlgete mõju vastuvõtvale kultuurile

Shakespeare'i teoste tõlgete mõju eri sihtkultuuridele rõhutatakse üha enam, koguni niivõrd, et neid tõlkeid ning nende retseptsiooni võib pidada rahvuskultuuride staatuse märgiks. Nende roll eri rahvaste kultuurilise identiteedi ja nii kirjanduslike kui lingvistiliste traditsioonide kujundamisel on märkimisväärne (Delabastita 1998: 222). Järgnev tsitaat on vaid üheks näiteks niisugustest arvamustest:

Shakespeare'i tähendus inglise keelt kõnelevates maades erineb suuresti sellest, mis tal näib olevat Saksamaal, Skandinaavias, Prantsusmaal või Ida-Euroopas. Mitmetes Ida-Euroopa riikides kristalliseerus rahvuslik kirjandus ja seega ka rahvuslik eneseteadvus just Shakespeare'i tõlgete ümber. Alles seejärel, kui üks keel oli suuteline edasi andma maailma draamakirjanduse paremiku kuuluvate näidendite (millisteks Shakespeare'i tekste ju peetakse) vormi ja sisu, võis see vastava rahva silmis saada poeetilise väljenduse

lennukamate mõtete kandjaks. Kui ühel keelel oli juba olemas täiesti adekvaatne versioon Shakespeare'ist, oli see suuteline kandma rahvuse, tema institutsioonide ja poliitilise autonoomia alustalasid. Niisuguse arhetüüpilise tähtsuse aspekti osas võib vaid piibel Shakespeare'iga võistelda. (Esslin 1996: xii)

Kuigi ülaltoodust võib pidada kaheldavaks väidet, et ükski Shakespeare'i (või ükskõik millise teise autori) tõlge võiks olla "täiesti adekvaatne", siis kindlasti ei ole kaheldav tema teoste tõlgete olulisus vastuvõtivatele kultuuridele.

Sama mõtet väljendas Ants Oras selgelt juba 20. sajandi 20ndail aastail, olles ise nii teoreetiku kui praktiku rollis — tõlkides Shakespeare'i eesti keelde ja tehes seda teadvustatult kui omamoodi missioonitööd ning arutledes selle üle ka eesti kultuuriajakirjanduse veergudel. Nii kirjutab ta juba 1927. aasta Loomingus, artiklis "Shakespeare eestikeelsena":

Olen ühes lõpmatu hulga muudega veendunud, et nii laia haardega kirjanikku, kes oleks ühtlasi nii intensiivne kui Shakespeare, ei ole uue ajal üldse olemas ja et tutvumine temaga on otse rahvuslik ülesanne, millest ükski kultuurriik ei pääse kahjusaamata mööda. (Oras 2003: 20)

1939. aastal ilmunud ajakirja Teater Shakespeare'i 375. sünniaastapäeva puhul ilmunud erinumbris rõhutab ta seda mõtet taas: "Igatahes on selge, et senikaua, kui meie lavaelus ebapiisavalt on esindet Shakespeare, jääb meil puudu üks suurimaid kunstiliste elamuste allikaid, millest Euroopa kultuurkond on ammutand karastust" (Oras 1939: 169), ja jätkab aastal 1961 artiklis "Shakespeare ja eesti keelekultuur"¹: "Nagu Soomeski, on Eestis maailmakirjanduse tõlkimise probleem juba ammu kujunenud üldtunnustet rahvusliku tähtsusega asjaks" (Oras 2004: 97).

Ants Orase roll eesti kultuuris ja tähtsus sellele peaks nüüdseks olema teadvustatud ja vääriliselt tunnustatud — ilmunud on teoreetilised kirjatööd tema enda sulest ("Luulekool" I–III) ja Anne Lange monograafia "Ants Oras". 2007. aastal toimus Tallinna Ülikooli ja Eesti Kirjandusmuuseumi ühistööna Orasele pühendatud sümposium "The Critical Heritage of Ants Oras" (millel kõnelejate ettekanded andis Tallinna Ülikooli Kirjastus 2008. aastal välja kogumikuna "Widening Circles: The Critical Heritage of Ants Oras").

¹ Esmakordselt ilmus see soomekeelses teoses "Vironseppo: Juhlakirja Julius Mägitsten 60-vuotispäiväksi" 1960. aastal (vt Ants Oras, "Luulekool II" Tartu: Ilmamaa, 2004: 442).

Siinses artiklis on lähema vaatluse all Orase tegevus Shakespeare'i tutvustajana eesti keelele ja kultuurile, milles võib näha omamoodi mitmeplaanilist kommunikatsiooniakti. Kuna tõlkija on alati kommunikaator², osutavad hetked (nii ajas kui kultuuriruumis), mil teatud tõlked sünnivad, suhtumist nii tõlgitavasse autorisse (ning seega muidugi ka ajastusse ja kultuuri, milles vastav autor kirjutas) kui kultuuri, milles teda (taas-)tutvustatakse. Need hetked heidavad vastuvõtvale kultuurile valgust mitmest küljest, andes aimu sellest, kuivõrd vastuvõttev kultuur teadvustab end iseseisvana, tema suhtumisest oma keelde ja ka vastava keele hetkeseisust, võimalikest poliitilistest ja kultuurilistest repressioonidest ja tsensuurist, kirjanduslike tekstide ning, loomulikult, tõlgete ja tõlkijate endi staatusest vastaval ajastul. Kuna Orase tegevus ei piirdunud vaid Shakespeare'i tõlkimisega eesti keelde, vaid hõlmas ka (enda omadest) varasemate ja hilisemate tõlgete arvustamist, rääkimata oma tõlgete arvustustele vastamisest, osales ta selles protsessis lausa mitmekordselt. Alljärgnev on püüe seda kajastada.

Lühike ülevaade Shakespeare'i tõlkimisest eesti keelde

Esimesed teadaolevad Shakespeare'i tõlked eesti keelde tehti juba 19. sajandi keskel. Esialgu ilmselt väga suurel määral muudetuna, proosajutustusteks kujundatuna ja saksa keele kaudu (nt leidub Endel Annuse bibliograafia "Eestikeelne raamat 1851–1900" I osas viide teosele "Wenediko linna kaupmees. Üks jut tullulikuks aeawiteks Ma-rahwale" (*The Merchant of Venice*), mille 1856. aastal tõlkis G. Nieritsi saksakeelsest versioonist F. H. Wilberg) (Annus 1995: 468). Mõned aastakümned hiljem valmis juba mitmeid Shakespeare'i tõlkeid, nüüd enamjaolt teatrite tellimustel, kuid jätkuvalt saksakeelsete tekstide põhjal tehtud, valdavalt jäid need tõlked ka käsikirjalisteks. On teada, et 1888. aastal lavastas August Wiera Vanemuises "Venedigu linna kaupmehe" (*The Merchant of Venice*), mille seekord tõlkis Jaan Parv, kes oli elukutselt ajakirjanik. Juba järgmisel ehk 1889. aastal lavastas Wiera Vanemuises järgmise Shakespeare'i näidendi, sedakorda "Kangekaelse taltsutamise" (*The*

² Tuginen siin Basil Hatimile ja Ian Masonile, kelle sõnul on tõlge "kommunikatsiooniakt, mis, liikudes üle kultuuriliste ja lingvistiliste piiride, püüab luua järgmist kommunikatsiooniakti" (Hatim, Mason 1997: 1).

Taming of the Shrew). Näidendi tõlkis Vanemuise etteütlesja Johannes Tõnisson (Reining 1939: 145–149).

20. sajandi alguses toimub oluline murrang eesti keele ja kultuuri teadvustamises iseseisvate ja väärtuslikena ning see kajastub ka tõlketegevuses — tõlkima hakatakse originaaltekstidest, mitte enam teiste keelte kaudu, ning mõistagi üha rohkem. Alates 20. sajandi teisest kümnendist tõlgitakse ning avaldatakse ka Shakespeare'i teoseid. Esimene neist pärineb aastast 1910, mil Aleksander Ferdinand Kaljuvald (pseudonüümi A. F. Tombach-Kaljuvald all) tõlkis eesti keelde "Hamleti", seda tõlget kasutati Estonia teatri uue maja avalavastuses ning see anti välja ka trükitud kujul Ühiselu kirjastuses Peterburis (Ellip 1996: 120). Järgneva seitsmeteistkümne aasta jooksul tehti eesti keelde kolm arvestatavat Shakespeare'i tõlget ning need kõik ilmusid ka trükkis. Sealtpeale ilmub juba üsna mitmeid tõlkeid Shakespeare'i teostest, tõlkijateks teiste seas ka tuntud teadlasi ja kirjanikke, näiteks Ants Oras ja Anna Haava. Trükki pääsesid Anna Haava tõlgitud "Suveöö unenägu" (Tallinn: TEKÜ, 1924), Mihkel Jürna tõlgitud "Kuningas Lear" (Tartu: EKS, 1926) ja Mihkel Reimani tõlgitud "Veneetsia kaupmees" (Tartu: EKS, 1927) (Ellip 1996: 122–123). Suure töö tegi Shakespeare'i eesti keelde vahendamisel ära just Ants Oras, kelle vahendusel jõudsid eesti keelde Shakespeare'i sonetid ja kaheksa näidendit (kolm neist küll alles 1946. aastal). 1929. aastal — "Macbeth" (Tartu: EKS); 1935. aastal — "Romeo ja Julia" ja "Torm" (Tartu: Noor-Eesti); 1937. aastal — "Sonette; Suveöö unenägu; Othello" (Tartu: EKS); 1946. aastal — "Julius Caesar; Antonius ja Kleopatra; Coriolanus" (Tallinn: IK) (Ellip 1996: 120, 122–123). Et Shakespeare'i tõlked sel ajajärgul koondväljaandena ühiste kaante vahele ei jõudnud, paneb Ants Oras just ajastu ja poliitika süüks, öeldes: "Sõda katkestas selle töö" (Oras 2004: 99). Ometi jätkas Oras Shakespeare'i tõlkimist ka paguluses, on teada, et valmisisid veel järgmised tõlked: "Kuningas Lear", "Hamlet", "Kolmekuningaõhtu", "Mõõt mõõdu vastu" ja "Nagu teile meeldib", kuid need jäidki arhiivi (Lange 2004: 236).

Nõukogude ajal, aastatel 1959–1975, ilmub eesti keelde tõlgituna ühtede kaante vahel kogu Shakespeare'i looming, "Kogutud teosed". Pea kõik näidendid tõlgib Georg Meri, teisteks tõlkijateks on tema kõrval Jaan Kross ja Rein Sepp. Sonettide tõlge pärineb Harald Rajametsa sulest. Oluline on siinkohal mainida ka "Kogutud teostele" kommentaaride kirjutajat Johannes Silvetit, kellel on samuti märkimisväärne koht eesti šekspiroloogias — juba esimese Eesti

Vabariigi ajal võttis ta aktiivselt sõna siis ilmunud Shakespeare'i tõlgete kohta, millest lähemalt allpool.

1980ndail aastail võib märgata huvi elavnemist uute Shakespeare'i tõlgete vastu. Tõlgitakse teatrite tellimusel ja tõlkijateks on sageli inimesed teatringkondadest, näiteks kirjanik ja lavastaja Mati Unt, näitleja ja lavastaja Anu Lamp, Doris Kareva, Anne Lange, ning viimastel aastatel ka "tandemina" koos tõlkivad Hannes Villemson ja Peeter Volkonski. Nende tõlgete seas on nii vägagi postmodernseid lahendusi pakkuvaid, näiteks Mati Undi proosatõlge "Hamletist", kui üsna täpselt originaali järgivaid tõlkeid (samuti kohandatud ja nii-öelda lavapärasemaks muudetud versioone "Kogutud teoste" tõlgetest).

Vastukaja Shakespeare'i tõlgetele esimese Eesti Vabariigi ajal

Kuigi siinse artikli põhirõhk on eelkõige Ants Orase rollil Shakespeare'i vahendajana eesti keelde ja kultuuri, alustaksin tagasipõikega veidi varasemasse aega. Nimelt kirjutas Johannes Aavik 1912. aastal arvustuse esimesele trüki ilmunud "Hamleti" tõlkele eesti keelde. Selles leiduvad mõtted saavad edasistele tõlkearvustustele omamoodi aluseks, väljendades jõuliselt Shakespeare'i tõlgete tähtsust eesti keelele ja kultuurile. Aavik arvustab 1910. aastal ilmunud A. F. Tombach-Kaljuvaldi tõlgitud "Hamletit" 1912. aasta Eesti Kirjanduses. Artikkel keskendub küll eelkõige tõlke grammatilisele analüüsile (heites sellele ette mitte just parimat eesti keele kasutust³), kuid antud artikli raames on märkimisväärne Aaviku järgmine mõte:

Tähtsate maailmakirjanduse klassiliste meistriteoste tõlkimine Eesti keele on igapidi hea ja soovitav asi nii hästi keele harimise ja kirjandusliku maitse peenendamise kui nende tööde tundmaõppimise pärast, mida peetakse inimsuse vaimu kõige suuremiks avaldusteks kunstivormi läbi ta tuhandeaastasel arenemisekäigul. Niisugused maailmakirjanduse nurgakivid on piibel, Homeri Ilias ja Odysseia, Dante Jumalik komöödia, Cervantese Don Quijote,

³ Mainimist väärib veel ka Aaviku väide, et tõlke kehva eesti keelt ei saa mitte ainult tõlkijale süüks panna, vaid selle eest vastutab "meie keele üldine madal seis ja arenematus [...] Meie inimesed ei taha grammatikaga kuidagi hakkama saada, pealegi hoolitakse meil sellest ka liig vähe. Ja ümbruse mõju on suur" (Aavik 1912: 297).

Shakespeare'i Hamlet ja Goethe Faust. Need on klassilised teosed *par excellence*. Nende eestitamine peaks üheks meie edeneva ja kasvava kirjanduse ülesandeks saama, ja meie rahvuslik uhkus ei peaks lubama, et me selle poolest oma põhja ja lõuna naabritest, soomlastest ja lätlastest, liig taha jääme, kes meist nagu igas asjas, nii ka selles tükis kaugele ette on jõudnud. (Aavik 1912: 295)

Huvitav on Aaviku mõtete kokkulangevus (ajaliselt lausa ennetamine) artikli alguses toodud tsitaatidega nii Esslinilt kui Delabastitalt, mis toonitavad Shakespeare'i tõlgete tähtsust eri kultuuridele ja samuti tema teoste (Aaviku puhul küll neist vaid "Hamleti") kõrvutamist piibliga. Seega võib julgelt öelda, et Shakespeare'i tõlkimises eesti keelde nähti rahvuslikult ja keeleliselt olulist ülesannet juba 20. sajandi alguses, ning Orase edasine töö sellel suunal oli juba välja öeldud (ja ilmselt ka teadvustatud) mõtete jätkamine ja ülesande täitmine.

A. F. Tombach-Kaljuvaldi "Hamleti" tõlge antakse uuesti välja 1930. aastal, seekord Orase toimetatuna. Jättes käesolevas artiklis kõrvale küsimuse, kui palju Oras esialgset tõlget muutis ja/või parandas⁴, on huvipakkuv ka see, millist vastukaja see väljaanne tekitas. 1931. aasta Eesti Kirjanduse viiendas numbris arvustab seda Johannes Silvet (kes alustas Orasega juba paar aastat varem diskussiooni Shakespeare'i tõlgete üle eesti keelde, millest lähemalt allpool). Arvustuse alguses kordab Silvet selleks hetkeks juba eesti kultuuriajakirjanduses välja öeldud mõtet (vt Aavik) Shakespeare'i teoste tähtsusest ühe rahvuse tõlkekirjanduse hulgas: "[...] teatud keelkonna-kultuurkonna kirjanduslikku tasapinda praegusel ajal võib mõõta selle järgi, kui palju ja kui hästi on sellesse keelde tõlgitud Shakespeare'i" (Silvet 1931: 287). Kuigi Silvet toob selles lüheldases arvustuses välja mõned keelelised apsakad, mis tõlkes leiduvad, rõhutab ta siiski, et tegemist on väärtusliku, lausa meisterliku tõlkega (samas: 289). Ta läheb oma hinnangus isegi nii kaugele, et väidab selle "ühistöö vilja" (samas: 288) olevat parema Orase üksi tõlgitud "Macbethist".

Liikudes ajas kahe aasta võrra tagasi, näeme sama Eesti Kirjanduse veergudelt alanud Silveti ja Orase "dialoogi" viimase Shakespeare'i tõlgete üle. See on iseenesest väga huvitav kahekõne, mis näitab ühest

⁴ Johannes Silvet mainib oma arvustuses sellele väljaandele küll, et seda ei ole mainitud ka Orase sissejuhatuses uuele trükile, ometi arvab Silvet: „[...] esimese trüki lõppemisel ei võidud teost mitte lihtsalt teises trükis välja anda, vaid uus väljaanne on oluliselt uus tõlge“ (Silvet 1931: 287).

küljest, kui tõsiselt võttis seda tõlkimistööd Oras (ja mis aitab ehk ka mõista tema hilisemat kriitilist hoiakut “Kogutud teoste” tõlgete suhtes) — vastates korduvalt tõlgete arvustustele ja põhjendades oma valikuid ja otsuseid tõlkimisel, ja teisest küljest seda, et sama tõsiselt võeti ka Shakespeare'i teoste ilmumist eesti keelde tõlgitud teoste hulka. Eesti keele ja kultuuri vastava hetke seisundit võiks kirjeldada lausa “januse pinnasena”, mis igati ootas maailmakirjanduse suurnimedele tõlkeid, nähes neis enese kehtestamise vahendit, kinnitust, et ka meie oleme kultuurrahvas.

Nagu varem mainitud, oli Oras 20. sajandi 20ndail, 30ndail ja ka 40ndail aastail üks peamisi Shakespeare'i eesti keelde tõlkijaid. Selles töös nägi ta tõesti kultuuriliselt lausa üliolulist väljakutset — võrreldes varem tehtud amatöörlikega, vajas eesti kultuur tema sõnul hädasti “korralikke” Shakespeare'i tõlkeid —, kirjutades 1927. aasta Loomingus järgmist: “Teatrite suurelt osalt saksa keelel põhjenevaid ümbertaondeid ei saa vist küllalt tõsiselt võtta, kuigi mõni neist on siiski parem sellest, mis pääsenud trükki” (Oras 2003: 20). Esimeseks tõsiseltvõetavaks tõlkeks peab Oras juba mainitud 1910. aasta Tombach-Kaljuvaldi “Hamletit”, mis tema arvates siiski väga hiline algus oli: “See on otse kuulmatu kultuuriline hiljaksjäämine, mida vabandavad ainult meie tolleaegsed võimatud olud” (samas: 20).

Samas artiklis vaatleb Oras teisigi selleks ajaks ilmunud tõlkeid. Anna Haava “Suveöö unenäos” näikse ta olevat üsna pettunud: võrreldes seda Tombach-Kaljuvaldi “Hamletit” tõlkega, kirjutab Oras, et Haava tõlkes on küll rohkem värvi, kuid samas ka rohkem “ebatäpsusi ja stiilist väljasattumisi” (samas: 26).

Mihkel Jürna “Kuningas Leari” tõlkele heidab Oras ette eelkõige eksimusi eesti keele vastu, tuues välja tõlkija ebajärjekindluse erinevate partitsiipide kasutamisel, kuid süüdistab teda lõpuks ka algupärandist mitte arusaamisest tulenevates ebamäärasustes (samas, 28–29). Hinnangu saab ka Mihkel Reimani “Veneetsia kaupmees”, mida Oras just otseselt ei kiida, kuid ometi ka ei laida. Pigem näeb ta Reimanis potentsiaali saada heaks tõlkijaks, kui ta selle heaks pingutab: “Korratusi leidub selleski [s.t Reimani] tõlkes, tõlkija peab tegema veel palju tööd, enne kui valmistab tõesti püsivad eestindused — kuid ta on noor, ja käesolev on ta esiktöö värssides ning sarnasena õnnestunud” (samas: 30).

Artikli lõpetab Oras taas rõhutusega Shakespeare'i olulisusest: “Meil on seda luuletajat tarvis, kuid kultuurises, rikkas, painduvas,

julges ja ebaväikekodanlikus keeles, mitte ümbertehtuna lastele” (samas: 30).

Oras kui Shakespeare'i tõlkija

Ometigi ei olnud Oras ka ise alati kindel, kas eesti keel üldse küündib niisuguse rikkalikkuse ja mitmekesisuseni, nagu seda kujutas endast varajane uusaja inglise keel, mida Shakespeare'i poeetiline ja koguni grammatiline panus omakorda rikastas. Orase mure on ka mõistetav — eesti keele kui kultuurkeelee seisund ei olnud isegi 1930ndail aastail veel kuigi kindel, mida illustreerima sobivad hästi Tartu Ülikooli toonase saksa professor Heinrich Mutschmanni Orasele lausunud sõnad, kui viimane pakkus talle lugemiseks oma tõlkeid Shakespeare'i sonettidest: “Misjaoks on eestlastele üldse sääraseid asju tarvis? Kas te ei raiska oma jõudu” (Lange 2004: 41). Kuigi viimast väljaütlemist võib pidada ka seisukohavõtuks inglise keele ja kultuuri kohta — Mutschmann olla olnud “Briti-vastaste vaadetega” (samas) — kajastub öeldus siiski ka negatiivne hinnang eesti keelde tõlkimisele.

Samas on Ants Oras rõhutanud, et eesti keel 20. sajandi alguses sarnanes mitmes mõttes renessansiajastu inglise keelega — eesti keel oli kiiresti muutumas ja arenemas ning selles leidis juba rohkelt uuendusi (nii leksikaalseid — nt uudissõnad — kui grammatilisi), aga kasutati ka arhailisi vorme. Kuid võrdluse kahe keele arengu vahel võib viia veelgi kaugemale — nii nagu Shakespeare tõi inglise keelde lugematul hulgal uusi sõnu, tegid seda ka 20. sajandi alguse eesti kirjanikud ja teadlased, oli see ju keeleuuenduse aeg. Ka Orase enda tõlgetes leidub uudissõnu, mida ta joone all selgitab, mõni neist on jäänud eesti keeles kasutusse, mõni mitte (Lange 2004: 237). Kuid nende uudissõnade kasutamine tõlgetes ei oma ilmselt seda efekti, mida ta tõlkijana ise silmas pidas — “Orase tõlgetega oleks kõik korras, [...] eelistanuks ta veskilikku, keeleloomulikku keeleuuendust, kus uudsus silmaga ei hakka. Tema jäi aga Shakespeare'i puhul isepäisemaks romantikuks, keele üleöö muutjaks [...]” (samas).

Kuigi Ants Oras oli silmapaistev kirjandusteadlane, inglise renessanssluule spetsialist, kellest sai Eestist Ameerikasse emigreerudes Florida ülikooli professor, kes avaldas sel teemal mitmeid uurimustöid ning kelle teoreetilised teadmised Shakespeare'i keele poetikast ja värsimõõdu ning rütmi kasutamisest olid kahtlemata ülimalt põhjalikud, ei saa tema tõlkeid siiski kuigi õnnestunuteks

pidada. Need tunduvad kohmakad ja, tsiteerides Jaak Rähesood: “[...] kummaliselt ebauhtlased: meisterlikud lõigud kõrvuti häiriva kunstlikkusega” (Rähesoo 1995: 194). Paradoksaalselt süüdistab Oras hiljem Meri Shakespeare'i tõlkeid samuti kohmakuses ning kammitsevas arglikkuses, mis väljendub peamiselt proosalisuses (Oras 2004: 104), öeldes koguni: “Kärbit tiibadega Shakespeare pole Shakespeare, lonkav Pegasus pole luule” (samas).

Orase tõlkeid süvitsi uurinud Anne Lange on samuti leidnud, et publik (ka lugeja) ei saa Orase lausest “ühekordse kuulamisega suurt midagi aru” (Lange 2004: 236). Lisaks ei varieeri Oras tõlgetes piisaval määral tegelaste keelekasutust, justkui peljates laskuda selle madalaimate registriteni. Kolmekümnendate aastate tõlkeid lugedes torkab silma ka liigne “keeleline hillitsetus”, nagu seda nimetab Lange: “Shakespeare vahetab registrit sõltuvalt sellest, kas räägib Julia või Amm, Väravavaht või Macduff. Ent Orase tõlgete foonil olnud eesti kirjakeel oli traditsiooniliselt siivas” (samas: 237). Ilmselt jäi peamiseks põhjuseks, miks Orase tõlgetel teatrites suurt edu ei olnud, siiski nende kohmakus ja raskepärasus, selguse puudumine mõtte edasiandmisel.

Orase ja Silveti Shakespeare'i-dialoog

1929. aasta “Macbeth” oli Orase esimene trükkis ilmunud Shakespeare'i tõlge eesti keelde. Ning see sai ka kohe väärilise arvustuse — Eesti Kirjanduse 1929. aasta seitsmendas numbris analüüsib Silvet (Schwalbe) seda põhjalikult, üheksa lehekülje pikkuse artikli ulatuses. Silvet alustab üsna kiitvalt, kuid mainib peagi, et tõlke mõttekäiku on sageli keerukas jälgida, öeldes: “Siiski oleksin soovinud Orase tõlget mõnes üksikus kohas veidi läbipaistvamana, eriti seal, kus Shakespeare on võrdlemisi lihtne” (Silvet 1929: 296). Samas toob ta piisavalt näiteid, kus tõlge on leidlik ja meisterlik ning toonitab, et raskesti mõistetavaid kohti on selles siiski vähe. Kuid Silveti arvustuse peamine rõhk on “puhtfiloloogilisel küljel”, nagu ta ise seda sõnastab (samas: 298). Kinnitades, et ei kahtle Orase inglise keele oskuses, ja mööndes, et Shakespeare'i tekstide tõlkimise muudavad sageli ülikeeruliseks just eri väljaannete erinevad tekstiversioonid, toob Silvet siiski suurel hulgas näiteid küsitavustest ja/või lausa vigadest eestikeelses “Macbethis”. Kuigi Silvet näib sellise vigade otsimise eest esialgu vabandavat, öeldes: “Kõigest

hoolimata julgen siiski esineda paari koolmeisterlikult-targutseva ja osalt noomiva märkusega mõne üksiku koha suhtes" (samas: 298), ununeb see veidi alandlik toon arvustuse kulgedes, ja juba järgmisel leheküljel arvab ta üsna hukkamõistvalt, et nii mõnigi viga tõlkes tuleneb lausa tähelepanematusesest algteksti suhtes (samas: 299). Ja veel lehekülje võrra edasi on tõlkija tema sõnutsi ka "hajameelne proosalisi üksikasju tähele panema" (samas: 300). Ometi võtab Silvet artikli kokku mõttega, et Orase tõlge "ka puhtfiloloogiliselt vaatepunktilt enam kui rahuldavalt õnnestunud" (samas: 303).

Oras oli kiire sellele arvutusele reageerima — isegi ülikiire, kuna tema vastus ilmus ajakirja samas numbris, lausa järgmisel leheküljel. Selle vastuse toonis on kuulda solvumist, kuid samas näitab see, nagu käesolevas artiklis varem öeldud, kui oluline see tõlketegevus Orase jaoks oli. Ta alustab oma teksti järgmiselt: "Minu tõlkele on tehtud au seda sõeluda sama täpsusega, kui oleks olnud tegemist usklikkude hingeõndsust mõjustada võiva piibli-eestindusega" (Oras 1929: 304). Taas kord Shakespeare'i ja piibli kõrvutamine, kuigi seekord irooniliselt äraspidises tähenduses (millest ometi aimub seda, et see kõrvutamine ei ole sugugi alusetu). Oras vastab Silveti kriitikale, põhjendades oma valikuid tõlkimisel peamiselt enda kui tõlkija õigusega sellisteks valikuteks, ning osutades, et need ei ole mitte teadmatusest, vaid vastupidi, teadlikult tehtud, tuginedes (üle)külluslikule sekundaarse materjali hulga, mis Shakespeare'i uurijate poolt läbi aegade kirjutatud. Nii lõpetab Oras oma vastuse, jäädes endale kindlaks:

Oleks vist olnud lõpptulemusile kasulik, kui hr. Schwalbe, keda minul muide on põhjust tänada mitme tähelepaneliku märkuse eest, oleks pisut teravamalt pidanud silmas seda maailma ja Shakespeare'i asjade suurt vaieldavust ja kombinatsioonirikkust, selle asemel, et oletada, et minul oma tõlgitsuste jaoks puudusid põhjused. (samas: 308)

Solvumist paistab ka teksti sees olevas märkuses, kus Oras mainib talle ette heidetud hajameelsust, ning osutab sealjuures, et ka arvustaja on samas "patus" süüdlane (samas, 305).

Kui nüüd mõelda, et järgmine Silveti sulest pärinev arvustus oli 1931. aasta artikkel "Hamleti" uustrüki puhul, millest varem juttu oli, ning kus ta kiidab Orase toimetatud Tombachi tõlget, jääb mulje, et arvustaja soovis sellega oma varasemat kriitikat veidi mahendada.

Kahekõne Shakespeare'i üle jätkub 1935. aastal, kui on ilmunud "Romeo ja Julia" ja "Torm" Orase tõlkes. Silvet võtab neid tõlkeid

taas analüüsida, kuid tema kirjatöö toon on nüüd juba märksa leebem, lausa kiitev: "Võib tõsiselt rõõmustada, et mõlemad näidendid esitatakse eesti lugejale nii õnnestunud tõlkes, mida võib julgesti kõrvutada olemasolevate üldtuntud Shakespeare'i-tõlgetega suurrahvaste juures" (Silvet 1935: 469). Ometi ei suuda Silvet silmi täiesti kinni pigistada kohtades, kus (vähemalt tema arvates) leidub siiski vigu, kuid ta mainib neid põgusalt, justkui möödaminnes, sageli vaid osutades lehekülgedele, kus näiteks eesti keele grammatikareeglite vastu eksitud (samas: 470). Taas viitab ta ka Orase tõlgetele omasele teatavale raskestimõistetavusele (samas: 469), kuid maandab selle kriitikanoole teravust kohe tõdemusega, et see asjaolu tuleneb üldjuhul originaali enese keerukusest (samas).

Ka sellele arvustusele leidub juba ajakirja samas numbris Orase enda vastus, samuti lühem (kõigest poole lehekülje pikkune) ja toonilt väga vaoshoitud. Tõlkija esitab taas argumente oma valikute kaitseks, toetudes n-ö rahvusvahelistele allikatele Shakespeare'i uuringutes (Oras 1935: 470).

Orase "Romeo ja Julia" ning "Tormi" tõlgetele leidub arvustus ka 1935. aasta Loomingu kaheksandas numbris, sedakorda Harald Pauksoni sulest. See arvustus kiidab tõlked lausa suurepäraseks, peatumata tõlkija (võimalikel) vigadel. Ülistava tooni näiteks võiks tuua järgmised read Pauksoni arvustusest, kus ta vaatleb "Romeo ja Julia" tõlget: "Meie sõnakunsti praeguse taseme seisukohalt on raske kujutella, et ülesannet saanuks täita vähegi oluliselt paremini, kui näeme käesolevas tõlkes. [...] Tõlkimatuid sõnamänge on asendet vastavate eestiliste sõnamängudega tihti väga õnnestunult" (Paukson 1935: 938). Arvustaja läheb "Romeo ja Julia" tõlke kiitmisega isegi nii kaugele, et võrdleb seda saksa tõlkija (ja tuntud Shakespeare'i uurija) Friedrich Gundolfi vastava tööga ja leiab, et eestikeelne versioon ületab viimast "lavalise kõlavuse" poolest (samas: 938). "Tormi" tõlge pälvib samuti vaid tunnustust, Orase tõlketöö "on läind korda vägagi piisaval määral. Lugemisel tundub värsistik täiesti eheda, esmakordse tootena, milles ei näe jälgi urgitsevast või pingutatud tõlketööst" (samas: 939).

Silvet võtab Orase tööd tõlkijana veel kord arvustada 1937. aastal, kui viimase tõlkes ilmuvad ühiste kaante vahel valik Shakespeare'i sonette ja näidendid "Suveöö unenägu" ning "Othello". Alustades oma artiklit viitega 1927. aastal ehk kümme aastat varem Loomingus ilmunud Orase artiklile, mis käsitles Shakespeare'i tõlkeid eesti keelde, võtab Silvet nende dialoogi taas üles. Ning veel kord saab

toonitatud selle meistri teoste tõlkimine kui rahvuslikult oluline ülesanne: “Artikli autor püstitas väite, et Shakespeare’i tõlkimine peaks meil olema rahvuslikuks ülesandeks, mille täitmist ei tohiks hooletusse jätta” (Silvet 1937: 1164). Oma seekordses artiklis tõstab Silvet Orast esile kui selle ülesande igati väärilist täitjat, rõhutades, et just tema on viimase kümne aasta jooksul teinud kõik Shakespeare’i tõlked eesti keelde. Tuues küll taas tõlgetest näiteid, kus Silveti arvates oleks saanud (või pidanud) mõtet eesti keeles teisiti edasi andma, kui seda tegi Oras (nii sonettide kui näidendite puhul), on arvustus üldtoonilt vägagi kiitev, andes kokkuvõttes järgmise hinnangu:

Kõik need pisimärkused ei kaalu kuigi palju üldmulje kõrval, et on tegemist silmapaistva saavutisega. Kuna sedasama võis öelda juba Orase varasemate tõlgete puhul, siis on viimased Shakespeare’i-tõlked ühtlasi tunnistuseks A. Orase tõlkijavõimete küpsemisest ning väljaarenemisest, mille viimased tooted kuuluvad tõlkekunsti suursaavutiste hulka. (samas: 1166)

Kokkuvõtlikult saab öelda, et sel ajajärgul, esimeses Eesti Vabariigis, arutletakse palju ja ägedalt eesti keele ja kultuuri üle. Ka tõlked on sagedasti teemaks, ja trükkis ilmuvad Shakespeare’i tõlked saavad lausa erilise tähelepanu osaliseks. Ometi jäävad selle perioodi Shakespeare’i tõlked, eelkõige Ants Orase omad, ilma igasuguse tähelepanuta järgnevatel aastakümnetel, Nõukogude okupatsiooni aegses Eestis. Pole kahtlust, et selle vaikuse põhjuseks oli Orase emigreerumine Ameerika Ühendriikidesse, kus temast sai tunnustatud teadlane, kes lisaks kirjandusalastele tekstidele publitseeris ka kriitilisi käsitusi Nõukogude Liidust ning okupatsioonist Eestis.

Märkimisväärselt vastukaja ei pälvi ka aastatel 1959–1975 “Kogutud teostena” ilmunud uued Shakespeare’i tõlked eesti keelde. Mainitud väljaande tõlgete kohta ilmuvad Nõukogude Eesti perioodi vältel vaid mõned arvustused ja/või ülevaated. Teada on küll see, et teatriringkonnad ei olnud “Kogutud teoste” tõlgetega alati sugugi rahul — konkreetsete lavastuste tarvis lasti tõlkeid sageli kohendada/kohandada, ehk nagu ütleb Jaak Rähesoo: “[...] Shakespeare’i koguväljaande tekstid vajavad enamasti lava jaoks mõnesugust töötlemist [...]” (Rähesoo 1995: 194).

Väljaspool Nõukogude Eestit ilmus mainitud tõlgete kohta küll kriitikat ja seda just Ants Orase sulest, kes varem ka ise samu näidendeid oli tõlkinud. Orase kui läände emigreerunud eestlase tekste

aga siin mõistagi ei avaldatud, ilmselt laiem üldsus ei teadnudki nende olemasolust.

1959. aastal ilmus eesti keeles Shakespeare'i "Kogutud teoste" esimene köide, mille kõik tõlked (ajaloolised näidendid "Kuningas John", "Richard Teine", "Henry Neljas, I" ja "Henry Neljas, II" ning "Henry Viies") on Georg Meri tehtud. Ants Oras, kes elas sel ajal juba Ameerikas, kirjutas nende tõlgete arvustuse, mis ilmus ajakirjas Shakespeare Quarterly aastal 1962. "Kogutud teoste" esimesest köitest kirjutab ta ka varem mainitud artiklis "Shakespeare ja eesti keelekultuur". Oras räägib neis artiklites eri tõlgete omavahelistest suhetest, tõlgete retseptsioonist ja nende mõjust sihtkultuurile ning ka poliitilisest võimust. Tema sõnul on klassikute teostel just nimelt läbi tõlgete Eestis ja Nõukogude Liidus laiemalt oluline roll, kuna kaasaegne nõukogude kirjandus ei ole just parim võimalik. Tõlgete tähtsusele viitab ta seetõttu, et "algupärane inspiratsioon" on kontrolli all ning "Mõnigi väljapaistev loov anne tohib avalduda ainult veel tõlke alal" (Oras 2004: 98). 1962. aastal Shakespeare Quarterlyl ilmunud artiklis süüdistab Oras "Kogutud teoste" järelsõna koguni kommunistliku ideoloogia vankri ette rakendamises:

On ütlematagi selge, et sissejuhatav ülevaade hoiab rangelt kinni marksistlik-leninlikest juhtnööridest. Shakespeare'i arengut esitatakse järjest intensiivistuva kirjandusliku sõjakäiguna renessansikapitalismi korrumpeerunud jõudude, enamuse arvel elavate väheste vägevate halastamatu, "machiavelliliku" individualismi vastu. (tsit. Lange 2004: 241)

Pole kahtlust, et Shakespeare'i tõlkimine eesti keelde oli Orasele südameasjaks, ning tema panus eesti Shakespeare'i-kultuuri on suur, märksa suurem kui käesoleva artikli põgus ülevaade anda suudab. Eesti keele- ja (tõlke)kultuuri põhjalikumaks analüüsimiseks ning ka jäädvustamiseks selle eri arenguetappidel oleks vajalik uuesti välja anda ka Orase Shakespeare'i tõlked, kaasa arvatud paguluses tehtud ja siiani avaldamata tööd. Äsja (2007. aastal) ilmunud Orase "Fausti" tõlkega on ju hea algus tehtud. Tõlkeid ei saa hinnata vaid skaaladel hea–halb ja uus–vana, vaid tuleks kuulata, mida nad räägivad kultuurisituatsioonidest, millest ja millistes nad sündisid. Samuti ei saa teha ennatlikku järeldust, et tõlgete kvaliteet oleks ajalisel teljel liikudes järjest paranenud (või halvenenud) — igast ajastust leidub nii paremaid kui halvemaid tõlkeid. Oletuse eest, nagu oleks tõlgete kvaliteet ajas pidevalt paranenud, hoiatavad ka koguteose "European Shakespeares" toimetajad oma eessõnas. Viimaste sõnul võiks sellisel juhul mingil hetkel lähitulevikus oodata n-ö lõpliku tõlke (*the ultimate*

translation) valmimist, mille võimalik täiuslikkus on juba ette välistatud (Delabastita, d'Hulst 1993: 14).

Kirjandus

- Aavik, Johannes 1912. Daani prinz Hamlet. *Eesti Kirjandus* 7: 295–299.
- Annus, Endel 1995. *Eestikeelne raamat 1851–1900. 1, A–Q*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Delabastita, Dirk 1998. Shakespeare Translation. — Baker, Mona (ed.). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 222–226.
- Delabastita, Dirk; d'Hulst, Lieven (eds.) 1993. *European Shakespeares*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Ellip, Kai 1996. *Inglise kirjandus eesti keeles*. Tallinn: Eesti Rahvusraamatukogu.
- Esslin, Martin 1996. Introduction. — Kott, Jan (ed.). *Shakespeare Our Contemporary*. New York: Doubleday & Company, Inc., xi–xxi.
- Hatim, Basil; Mason, Ian 1997. *The Translator as Communicator*. London: Routledge.
- Lange, Anne 2004. *Ants Oras*. Tartu: Ilmamaa.
- Oras, Ants 1929. Tekstikriitilis-stilistilis-filoloogilisi märkmeid J. Silvet-Schwalbe arvustise puhul. *Eesti Kirjandus* 7: 304–308.
- 1935. Õienduseks. *Eesti Kirjandus* 10: 470.
- 1939. Ääremärkusi Shakespeare'i puhul. *Teater* 4: 164–169.
- 2003. Shakespeare eestikeelsena. — Oras, Ants. *Luulekool I*. Tartu: Ilmamaa, 17–30.
- 2004. Shakespeare ja eesti keelekultuur. Märkmeid uue eestikeelse Shakespeare'i-tõlke puhul. — Oras, Ants. *Luulekool II*. Tartu: Ilmamaa, 97–104.
- Paukson, Harald 1935. Kaks Shakespeare'i tõlget. *Looming* 8: 937–939.
- Reining, Eduard 1939. Shakespeare eesti teatrilavadel. *Teater* 4: 145–163.
- Rähesoo, Jaak 1995. Shakespeare'i peeglis: Järelmõtteid Jerevani festivalist. — Rähesoo, Jaak. *Hecuba pärast*. Tartu: Ilmamaa, 187–195.
- Silvet (Schwalbe), Johannes 1929. William Shakespeare: Macbeth. *Eesti Kirjandus* 7: 295–303.
- 1931. William Shakespeare: Taani prints Hamlet. *Eesti Kirjandus* 5: 287–289.
- 1935. Noor ja vananev Shakespeare eesti tõlkes. *Eesti Kirjandus* 10: 468–470.
- 1937. Uusi tõlkeid Shakespeare'ist. *Looming* 10: 1164–1166.

Kuidas (mitte) võrrelda inimesi ja loomi

Silver Rattasepp

Eristuse tegemine inimeste ja loomade vahel on paljudes filosoofilistes vaidlustes üldlevinud, olles neist mitmete jaoks määrava tähtsusega, näiteks küsimuses loomade õigustest või inimloomusest. Ometigi jääb selle eristuse tegemine ise sageli sügavama analüüsita. Artiklis võetakse vaatluse alla mõningaid inimeste ja loomade võrdlemise viise ja tuuakse esile nende kitsaskohad ja vastuolud. Inimeste ja loomade vahelise eristuse puhul katsutakse sageli leida üht spetsiifilist tunnusoont, mis rajaks inimese ja teiste loomade vahele ületamatu veelahkme. Sääraseks tunnuseks on kõige sagedamini peetud tööriistade valmistamist, kultuuri või sümboolse keele võimet. Artiklis näidatakse, et sellise joone otsimine on mitmes aspektis vastuoluline, põhinedes problemaatilistel retoorilistel võtetel ja kontseptuaalsetel segadustel. Osutatakse, et levinud viisid eristada inimesi loomadest põhinevad inimese mõttelisel väljatõstmisel bioloogilisest maailmast ja tema vastandamisel kõikidele teistele elusolenditele, ehk teisisõnu looduse ja kultuuri vahelisel dualistlikul vastandusel. Sellisesse segadusse jõutakse, kui kasutusele võetakse arusaam muutumatust bioloogilisest inimloomusest, millele kultuur lisandub justkui eraldiseisva täiendina.

Märksõnad: inimese–loomade suhe, inimloomus, dualism, bioloogia, evolutsioon, tähendusloome

*Placed on this isthmus of a middle state
A being darkly wise and rudely great:
He hangs between, in doubt to act or rest
In doubt to deem himself a God or Beast
In doubt his mind or body to prefer
Born but to die, and reas'ning but to err
Alexander Pope, "Essay on Man"*

Kõige erinevates filosoofilistes aruteludes, eriti nendes, mis üritavad mõtestada inimese kohta ja rolli bioloogilises maailmas, on tavapärane tuua sisse võrdlusi inimeste ja loomade vahel. Nii mõnelegi levinud arutelule on selliste eristuste tegemine suisa olemusliku tähtsusega, olgu nendeks eetilised diskussioonid loomade õiguste üle või selle üle, kas loomad tunnevad valu, jne. Veel üheks levinud rakenduseks on lakkamatud arutelud selle üle, mis teeb või ei

tee inimest ainulaadseks kogu ülejäänud eluslooduse sees, ehk küsimus inimloomusest. Kõikide nende väitluste ühisjooneks on, et elusloodus jaotatakse ühelt poolt inimesteks ja teiselt poolt (teisteks) loomadeks. Kuna niisuguse eristuse tegemine ise jääb sageli sügavuti läbi mõtlemata, oleks paslik välja tuua mõningaid selle eristuse tegemise kitsaskohti, millega võiks sisukamates aruteludes arvestada. Alljärgnevalt katsuksingi seega näidata, et mitmes aspektis võib problemaatiliseks pidada juba inimeste ja loomade vahelist võrdlust ennast, sõltumata sellest, kas temast tuletatud järeldused ise on õiged või mitte. Pakun sellega poleemilise analüüsi mõnedest levinumatest retoorilistest võtetest ja mõttelistest segadustest, nii nagu need filosoofilistes aruteludes esile kerkivad. Süstemaatilisema, klassifitseeriva analüüsi antud teemast pakub käepäraselt Martinelli (2005).

Vahest kõige esimesena hoomatav probleem “inimeste” ja “loomade” võrdlemisel seisneb asjaolus, et need kaks mõistet ei ole samal abstraktsusastmel. Kas võrdlus esitatakse positiivse, negatiivse või neutraalsena, on kõrvaline, kuna need mõisted ise on algusest peale kokkusobimatud. “Loom” on laiahaardeline abstraktnete kategooria nii igapäevakeeles kui bioloogilises taksonoomias. Esimesel juhul viitab see sõna tavaliselt imetajatele ja on võrreldav analoogsete kategooriatega “linnud”, “kalad”, “maod” jne. Teisel juhul viitab ta suurele taksonoomilisele grupile, elu ühele riigile, mis hõlmab tohutut hulka enamasti liikumisvõimelisi hulkrakseid organisme, mida iseloomustavad muuhulgas nt rakuseinte puudumine (erinevalt taimedest), heterotroofia ehk toitumine teistest organismidest (nad ei suuda ise mineraalidest või päikesevalgusest energiat tekitada), ning toidu seedimine kehasiseses kambis. Taksonoomiline grupp “loomad” sisaldab imetajaid, linde, roomajaid, lüliljalgseid ja nõnda edasi. Loomulikult kuuluvad sellesse gruppi ka inimesed.¹

Eelneva põhjal peaks olema selge, et võrdlus “inimeste” ja “loomade” vahel ei ole otseselt kohane ei igapäevases ega teaduslikus mõttes. “Inimesed” on üks konkreetne liik, mis kuulub

¹ Sellest loomade riigi lühiseloomustusest bioloogiateadustes peaks olema selge, et paljudes filosoofilistes aruteludes on bioloogiast pärit määratlus sisuliselt kasutu. On raske ette kujutada, kuidas näiteks jäikade rakuseinte puudumine võiks puutuda õiguste küsimusse või siseomase väärtuse omamisse. See asjaolu aga on alljärgneva arutelu suhtes teisejärguline.

taksonoomilisesse kategooriasse “loomad”. Neid võrrelda või nendevahelisi kontraste esile tuua tähendab sooritada Gilbert Ryle'i raamatus “The Concept of Mind” (1949) kategooriaveaks nimetatud eksitust, mida tehakse, kui mingi tunnus või omadus omistatakse entiteedile, mis ei ole tegelikult võimeline sellist tunnust omama. Tunnused, mida tavaliselt peetakse inimesele eriomaseks ning teda “loomadest” eristavaks, nagu näiteks tööriistade valmistamine või keelevõime, on tunnused, mida abstraktsel taksonoomilisel kategoorial “loomad” ei saagi olla, mistõttu on sellised võrdlused kehtetud. Toomaks säärase võrdluse kohatust täielikult esile, võiks selle üle viia teistsugustele entiteetidele ja kategooriatele ning analoogselt väita, et “Ford Escort on kiirem kui autod”. Tulemuseks on väide, mille kentsakuses vaevalt keegi kahtleb, kuigi see on sisu poolest samaväärne lausega “inimesed on targemad kui loomad”.

Kui sellega kitsaskohad inimeste ja loomade vahelise võrdluse tegemisel piirduksid, ei oleks palju katki. Lõppude lõpuks võib võrrelda omavahel inimesi ja n-ö “teisi” loomi, viidates sellega, et inimesi võrreldakse teiste loomariiki kuuluvate loomadega. Seisukohta võiks veelgi täpsustada väitega, et enamik selliseid võrdlusi käib vaid “kõrgemate” loomade kohta, võib-olla nt nende kohta, kellel on piisavalt keerukas närvisüsteem, ükskõik kuidas viimast ka määratletakse. Siiski tuleb esile tuua veel mitmeid küsitavusi.

Alustuseks tuleb märkida, et võrdlused inimeste ja kõikide teiste loomade vahel on tugevalt tasakaalust väljas. Ühe konkreetse liigi tunnused on tõstetud teiste seast esile ning kujutatud nii, nagu neid saaks vastandada kõikide teiste liikide tunnustega. Paratamatult meenub 19. sajandil ja hiljemgi levinud inimeste jaotamine ühelt poolt metslasteks ja teiselt poolt valgustatud lääne inimesteks. Esimesi kujutati sageli nii, nagu oleks nad alles tegemas esimesi samme rajal, mis lõpuks viib vabastavasse tsivilisatsiooni, kuid esialgu on nad veel nii omaenda bioloogia kui ka traditsionaalsete kultuuride deterministlikus vangistuses. Valgustatud lääne inimesi aga kujutati nii, nagu oleksid nad oma ratsionaalse mõistuse abil ületanud bioloogia ja ka oma kultuuri piirangud, mistõttu on nad nüüd võimelised “metslasi” teaduse ja mõistuse objektiivsete kriteeriumite abil uurima. Viktoriaanliku tugitooliantropoloogi jaoks ei olnud tähtis, kas tema uuritavad metslased olid kriid, tuvad või walbirid — nad kõik olid tsiviliseerimata, alles alustamas oma teekonda

tsivilisatsiooni poole, pigem looduse kui kultuuri osad ja seega vastandatavad lääne inimesele.

Samamoodi on asjalood sageli ka tänastes filosoofilistes aruteludes loomadest ja inimestest, sedapuhku üle kantuna inimeste ja loomade vahelisele eraldusjoonele. Tavaliselt ei peeta tähtsaks ega mainimisväärseks, millist looma nimelt inimesega võrreldakse või talle vastandatakse (ainsaks erandiks vahest “meie lähimad sugulased”, primaadid). Liigagi sageli kujutatakse loomi justkui ühtse, eristamatu massina, “loomadena kui niisugustena”, mille ainsaks eesmärgiks on olla ühetaoliseks pinnaks, mille taustalt võiksid välja joonistuda vaid inimesele omased tunnused. “Inimese” määratlemine seisneb sageli lakkamatus püüus leida just täpselt neid tunnuseid, mille puudumist võib märgata eranditult kõikidel teistel liikidel. Niipea kui otsingu käigus inimese eripära järele leitakse mõnel muul liigil mõni tunnus, mida varem peeti vaid inimomaseks, joonistatakse kähku ümber piirid, mis tõelist inimsust määratlema peavad, nii et selle tunnuse saab inimloomuse “tõeliste” tunnuste seast kõrvaldada ning madaldada üldisesse “teiste” massi kuuluvaks.

Nii näiteks peeti pikka aega tööriistade valmistamise võimet selleks määravaks tunnuseks, mis eristab inimesi loomadest (Oakley 1950, 1972) — Benjamin Franklin nimetas inimest tööriistu valmistavaks loomaks juba aastal 1778. Kui aga avastati, et ka mitmed teised liigid peale inimese kasutavad tööriistu, sai uueks määratluseks, et inimesed on ainsad olendid, kes kasutavad tööriistu, valmistamaks uusi tööriistu. Varasemaid selle seisukoha pooldajaid oli Henri Bergson, kes väitis aru olevat “*võime valmistada kunstlikke esemeid, eriti tööriistu tööriistade tegemiseks, ning varieerida lõputult nende valmistamist*” (2005 [1911]: 148 — algupärane rõhutus) (vt ka Ingold 1986: 348–352). Peagi aga märgati, et selline määratlus eemaldab suure hulga tavapäraselt kultuuri valda kuuluvaks peetud asjadest ära loodusesse, ning tarvis oli veel üht ümbermääratlust. Selleks sai väide, et tõeline inimloomus seisneb mentaalsete representatsioonide loomises tööriistade kohta, mis toimub enne, kui kultuuristunud inimene neid representatsioone tegelikkusesse hakkab viima (nt Medawar 1957). Tööriista valmistamisest saab protsess, mis seisneb teadvustatud mentaalse kujutluse või idee loomises esemest, mida peagi valmistama hakatakse ja mis seetõttu eelneb eseme materiaalsele realiseerimisele — “tööriist osutab oskusele, mis osutab ideele” (Wilson 1980: 31). Väidetavalt ei oma peale inimese mitte ükski teine loom sääraseid sisemisi representatsioone, nii et isegi kui

nad valmistaksid tööriistu, valmistamaks tööriistu tööriistade valmistamiseks, siis seni, kuni need on määratletud geneetilises programmis ega seisne eelnevate mentaalsete representatsioonide teadlikus rakendamises, ei ole neil inimestega võrdseid vaimseid võimed, ning järelikult on loomad inimeste vastandid. Ent kuna säärane käsitlus viib inimest eristava tunnusjoone kartesiaanlikule alusele (Ingold 1986: 295–297) ning kuna mentaalsete representatsioonide mõiste tarvilikkus inimtegevuse ja -käitumise selgitamiseks on küsimuse alla seatud (nt Gibson 1986 [1979], Varela jt 1993, Thompson 2007), kestavad katsed leida uut definitsiooni.

Tahaksin aga väita, et äsjakirjeldatud lähenemise peamiseks probleemiks ei ole mitte ainult küsimus, kas on võimalik või ülepea tarvilik leida just ühtainust võtmetähtsusega tunnusjoont, mis eristaks kõiki inimesi kõikidest teistest liikidest. Pigem on selleks teatud arutlusviga või retooriline võte, mis kasutab inimeste ja loomade kirjeldamisel erinevaid standardeid või erinevaid põhimõttelisi lähtekohti. Selle esile toomiseks tuleb vaadata, kuidas selliseid eristusi tavapäraselt raamistatakse.

Kui kõne all on ükskõik millised muud liigid peale *Homo sapiens*'i, kirjeldatakse neid täiesti mõistlikult nende liigispetsiifiliste tunnuste põhjal. Iga liik on selles mõttes unikaalne, et ta on evolutsiooni kulgedes kujunenud iseseisvaks, teistest liikidest reproduktiivses isolatsioonis olevaks elusmaailma osaks, mille isenditel on oma eripärased tunnused. Sellise lähenemisega ei ole midagi katki ja selle rakendamine inimestele on samuti täiesti kohane — inimesed ongi täiesti unikaalne liik, täpselt nagu ka elefantid ja mesilased on täiesti unikaalsed liigid. Kui aga kõne all on inimolend, ei viidata talle tavaliselt kui lihtsalt järjekordsele unikaalsele loomale või liigile. Pigem räägitakse inimesest justkui loomast, kellel on veel teatud sorti lisand. Lisandiks ongi tavapäraselt see, mida arvatakse inimesi loomadest eristavat, ning mille tänapäeval kõige levinumad ja tuntumad näited on võime kultuuriks või keelekasutuseks, mille tulemusena inimene “ei ole nüüd enam ainult füüsilise maailma, vaid ka sümboolse maailma elanik” (Cassirer 1999 [1944]: 46; sarnaseid väiteid võib leida ohtralt). Kui aga tähelepanu alla võetakse inimene lihtsalt ühe bioloogilise liigina, osana loomulikust asjade korrast, tehakse kannapööre ja kiputakse rõhutama just neid inimese ülesehituse aspekte, mida ta teiste liikidega *jagab*. Selle asemel et pöörata tähelepanu inimese liigispetsiifilistele eripäradele, muudetakse rõhuasetust ja hakatakse kirjeldama neid aspekte, mille põhjal on

inimesed teistest loomadest *eristamatud*. Näiteks viidatakse inimese evolutsioonilisele pärandile või erinevatele instinktidele, mis valitsevad loomade elu üle täpselt samamoodi nagu inimeste üle, või nimetatakse liigselt seksuaalselt erutunud või räpaseid inimesi “loomadeks”. Lühidalt öeldes, kui kõne all on inimese bioloogilised aspektid, rõhutatakse enamasti seda, mille poolest inimene sarnaneb paljude teiste liikidega. Tagajärjeks on paradoks: sellal kui kõikide teiste loomade olemus seisneb nendes liigispetsiifilistes tunnustes, olgu morfoloogilistes või käitumuslikes, mis *eristavad* neid teistest loomadest, siis inimloomus koosneb kõigest sellest, mida see teiste loomadega *jagab*. Elevantidel on ainulaadne elevantide loomus ja mesilastel ainulaadne mesilaste loomus, inimestel aga on üleüldine animaalne loomus või bioloogiline baas, mis on laias laastus sama mis kõikidel teistelgi loomadel, ning sellele on juurde või peale lisatud veel mingi lisand – kultuur, keel või ükskõik mida parajasti selleks lisandiks peetakse. “Lühidalt öeldes kujutatakse inimolendit mitte loomalikkuse spetsiifilise manifestatsioonina, vaid erilise inimomase essentsi manifestatsioonina, mis on üldistatud loomalikkuse substraadile peale surutud” (Ingold 1990: 210).²

Ülalkirjeldatu illustreerimiseks võib tuua näite vaidlusest küsimuse üle, kas mõnel teisel elusolendil peale inimese on olemas episoodiline mälu. Viimast määratletakse tavaliselt võimena tajuda aja kulgu, moodustada isiklikke mälestusi möödunud sündmustest ja tunda, et need sündmused toimusid just *minuga* ning et need toimusid millalgi minevikus (Tulving 1972). Episoodilise mälu juurde käib teatud minakontseptsioon, taju aja kulgemisest, teadvuslikkus, ehk teisisõnu komplekt tunnuseid, mis võimaldavad meenutada kogemusi nende üksikasjade ning ruumilise ja ajalise asukoha järgi. Küsimusele episoodilise mälu järele teistel liikidel peale inimese vastatakse täna enamasti eitavalt, milline väide on küllalt hästi põhjendatud (siiski vt Dere jt 2006, mis esitab põhjaliku kirjanduse ülevaate alusel vastupidise väite).

² Arusaam, et inimestel oleks justkui kahekordne loomus, üks “loomne” ja teine “ratsionaalne”, on sarnane iidsele, juba antiikajast pärit *scala naturæ* ideele, mille kohaselt inimesed asuvad mineraalidest ingliteni jooksva suure olemise ahela keskpunktis, neist allapoole jäävate loomade ja ülespoole jäävate vaimuolendite vahel (Lovejoy 1964 [1936]). Vanad harjumused kaovad visalt, ka filosoofias ja teaduses.

Kuigi mitmete küllaltki rafineeritud uuringute põhjal võib nõustuda, et episoodilist mälu tõepoolest suure tõenäosusega ühelgi teisel elusolendil peale inimese ei ole, on see järeldus kas küllalt triviaalne või saab oma emotsionaalse jõu ja värvingu äsjakirjeldatud topeltstandardist inimeste ja loomade kirjeldamisel. Põhjuseks on, et episoodiline mälu ei ole mingi eraldiseisev, terviklik “asi” või lihtne bioloogiline tunnus, mis mõnel liigil kas on või ei ole. Tegemist on keeruka kompleksiga mitmetest erinevatest võimetest, ja mitte kõik need võimed ei osale eranditult vaid episoodilise mälu võime tekitamisel, ega ole kõik ka täielikult inimomased (nt Griffiths jt 1999). Väide, et vaid inimestel on episoodiline mälu, on sisu poolest samaväärne väitega, et inimestel on kujunenud välja teatud hulk erinevaid tunnuseid, mille just neile omane komplekt on tekitanud selle unikaalse nähtuse, mida nimetatakse episoodiliseks mäluks. Säärane väide on küllalt triviaalne selles mõttes, et sisuliselt on kõikidel liikidel mõni samasugune spetsiifiline tunnuste komplekt, mis annab talle mõne sellise liigispetsiifilise tunnuse, mis puudub kõikidel teistel liikidel. Mõne säärase tunnustekomplekti leidmisel inimestelt kujutatakse seda aga äsjakirjeldatud retoorilisele taktikale vastavalt mitte lihtsalt ühe järjekordse liigiomase tunnusenähtuse, mis inimesi teistest eristab, vaid sellise tunnusenähtuse, mis on seatud “kõikide ülejäänute” kui terviku vastu — seda hakatakse pidama just selleks üheks konkreetseks asjaks, mis tõmbab murrangulise piiri inimeste ja kõikide teiste loomade vahele. Kui aga leitakse mõni unikaalne komplekt tunnuseid, mis eristab mõnda muud liiki peale inimese samamoodi viimsest kui ühest ülejäänud liigist, peetakse seda vaid huvitavaks kurioosumiks, põnevaks, ent lõppkokkuvõttes vaid bioloogidele huvi pakkuvaks looduse kentsakaks eripäraks. Vaid inimese puhul näib talle ainuomane tunnus või tunnuste komplekt teda loodusest välja tõstvat ja sellele vastandavat. Ühtegi teist liiki sel viisil ei kirjeldata, olgugi et ka neil leidub küllaldaselt vaid neile ainuomaseid tunnuseid või tunnuste komplekte.

Siinkohal oleks paslik lisada paar märkust selle küllalt levinud arusaama kohta inimloomusest kui bioloogiliste kalduvuste või tunnuste kogumist, millele lisandina akumulēerub kultuur või ajalugu. Tänapäeval on üldlevinud arusaam, et inimese füsioloogia on praegu põhimõtteliselt täpselt samasugune, nagu see umbes 250 000 aastat tagasi pleistotseeni ajastikus välja kujunes, ja et täna eristab meid kiviaja inimestest kultuuri või ajaloo pidev akumulēerumine põlvkondade vältel (nt Barkow jt 1992). Selle arusaama kohaselt

moodustus inimloomus kahe telje, bioloogia ja kultuuri ristumispaigas, millest esimene, evolutsiooniline telg viib meie primitiivsetest eellastest “anatoomiliselt tänapäevaste inimesteni” ja teine, kultuuriline telg primitiivsetest metslastest tänapäevasesse teadusesse ja tsivilisatsiooni. Kuna evolutsioon kulgeb väga aeglaselt, on inimeste bioloogiline külg jäänud samaks, mis see oli kauges möödanikus, ning kõik inimestevahelised eripärad on seletatavad bioloogiast lahutatud kultuuri- või ajaloo protsessi kulgemisega. Ilmselt on just siit pärit eelkirjeldatud arusaam inimesest kui animaalsest substraadist, millele on lisatud kultuur.

On hästi teada, et evolutsioon, mis kulgeb juhuslike geneetiliste mutatsioonide ning loodusliku valiku teel — või Darwini enda märksa kohasemat väljendit kasutades “muudatustega põlvnemise” teel —, on eluslooduse jaoks üheks peamiseks muutlikkuse allikaks, olles vastutav nii liigitekke kui ka küllalt paljude individuaalsete erinevuste eest. Kui see tõsiasi nüüd viia kokku usuga universaalsesse, muutumatusse, pleistotseenist pärinevasse inimloomusesse, mille väljakujunemise üheks märkimisväärsemaks tagajärjeks on “inimkonna vaimne ühtsus” (Shore 1996: 15–41), jõutakse vastuoludesse ja paradoksidesse. Kuigi ühelt poolt kinnitatakse täielikku evolutsioonilist pidevust inimeste ja tema eellaste ning nende kaudu ka varasemate olendite vahel ehk graduaalset üleminekut ühest liigist teise, järeldeb sellest usust teiselt poolt, et loodusel oleks justkui teatud sorti “ülemine piir”, mille kõikide elusolendite seast vaid inimesed näivad olevat ületanud. Sest just see jätkuvalt otsitav lisand bioloogilisele inimloomusele, olgu selleks keel, võime kultuuriks või episoodiline mälu, vastutab kultuurilise akumulatsiooni eest, milleks ükski teine elusolend võimeline ei ole. Järelikult tähistab just nende tunnuste väljakujunemine seda punkti, kus inimene end loodusest välja, kultuuri murrab.

Selline ilmselt dualistlik käsitlus kinnitab taas traditsioonilist vastandust bioloogia ja kultuuri ning evolutsiooni ja ajaloo vahel — ja vaid inimestel on privilegeeritud juurdepääs kultuurile ja ajaloole. Veelgi märkimisväärsem on aga tõsiasi, et kuigi jätkatakse uskumist muutumatusse, bioloogilisse inimloomusse, mis pleistotseeni ajastikuks välja kujunes, arvatakse ometigi, et seesama inimloomus arenes välja loodusliku valiku teel, mis toimib aga vaid seetõttu, et bioloogilised liigid on lõpmatult muutlikud ja ka iga liigi individid on suure varieeruvusega. Sellise seisukoha pooldajad peavad tunnistama kummastavat paradoksi, et “sellal kui inimvälises maailmas on

bioloogia kogu muutlikkuse ja erinevuse allikaks, siis inimeste maailmas teeb see kõikidest ühesugused!” (Ingold 2006: 264).

Seda maailma kaheliijaotust, kus vaid inimestele omistatakse eraldine uus, kultuuriline või sotsiaalne maailm, millesse nad on loodusest välja tungides sattunud, võiks nimetada “vicolikuks dualismiks”, eristamaks seda kartesiaanlikust dualismist ja jättes viimase püüsmaks eristuse vaimse (või mentaalse) ja materiaalse vahel. Just Giambattista Vico oli see, kes oma äärmiselt originaalses raamatus “Uus teadus” (“Scienza Nuova”, 1725) kinnitas, et inimesele on kohane uurida inimese maailma, sellal kui vaid Jumalale teadaolev looduslik maailm jääb talle igavesti saladuseks. “[T]siviilühiskondade maailm on päris kindlasti loodud inimeste poolt, mistõttu on selle printsiibid leitavad meie oma inimaju modifikatsioonidest” (Vico 1986 [1744]: 96); ta hurjutab filosoofe, et need raiskavad kogu oma aja ja energia looduse uurimisele, mida ei ole aga mõtet uurida, sest “kuna selle lõi Jumal, teab seda vaid Tema”, ning imestab, miks filosoofid on hüljanud inimühiskondade uurimise, sest “kuna selle on loonud inimesed, saavad inimesed selle kohta ka teada” (samas: 96).

Know then thyself, presume not God to scan
The proper study of mankind is Man,

nagu Alexander Pope on sama mõtet meeldejäävamalt väljendanud.

Lõpetuseks naaseksin lühidalt näiliselt probleemivaba võrdluse juurde inimeste ja piisavalt keeruka närvisüsteemiga elusolendite vahel, mida märkisin möödaminnes artikli alguses. Üks kõige levinumaid versioone sellest võrdlusest filosoofias (mida pooldab nt Singer 1975) väljendub küsimuses “kas loomad tunnevad valu?”, ja kõige sagedamaks vastuseks paistab täna olevat, et jah, tunnevad küll, juhul kui neil on olemas valu tundmiseks sobiv närvisüsteem, mida on meiegi poolt aistitava valu tundmiseks tarvis. Kuigi see väide pole iseenesest ekslik, tundub ta olevat ühes aspektis kergelt problemaatiline, ja oleks hea see segadus lahti harutada.

Lühidalt öeldes seisneb probleem järgmises: bioloogilise organismi mõne organi *funktsioon* samastatakse siin täielikult selle organismi *morfoloogia* mõne aspektiga. Valu on evolutsiooni käigus välja kujunenud funktsioon, mille toimimine on suunatud kahjustavate mõjude vältimisele ja sellise käitumise ajendamisele, mis kaitseks vigasaanud kehaosi edasiste kahjustuste eest, kiirendades nii

organismi paranemist.³ Närvisüsteemid on teatud keerukate organismide morfoloogia osad, ja selle organi toimimise üheks tagajärjeks on tõepoolest n-ö valu tundmine. Siit aga ei järeldu, et see osa organismi morfoloogiast on paratamatult vajalik sama funktsiooni täitmiseks. Ükskõik milline muu morfoloogiline aspekt teistsugustes organismides, näiteks nendes, kellel närvisüsteem puudub, mis täidab sedasama ülesannet, võiks ju samamoodi selle organismi jaoks valu tekitada — seda juhul, kui samastame valu vigastuse vältimise funktsiooniga. Näiteks mitmed keemilised reaktsioonid taimedes, mis põhjustavad lehtede ja okste deformatsioone, toimuvad kahjulike sissetungijate hävitamise eesmärgil. Sääraste keemiliste protsesside funktsioon on mõneti sarnane närvisüsteemi talitlusele “kõrgematel” loomadel.⁴ Kirjeldatud eksituse paremaks illustreerimiseks on vahest jällegi hea kanda see üle teist sorti nähtustele: väita, et valu tundmiseks on vajalik närvisüsteem, on sisu poolest analoogne väitega, et liikumiseks on tarvis jalgu — sest jalad on ju selleks morfoloogiliseks struktuuriks, mida meie, “kõrgemad” loomad, ringiliikumiseks tarvitame.

Siiski on mõningaid muid põhjuseid arvamaks, et taimed valu ei tunne. Võiks eeldada, et näiteks mingit sorti teadvustatus valust, teatud sorti fenomenaalne tunnetus on meie poolt “valuks” kutsutud nähtuse lahutamatuks osaks, ning keemilised reaktsioonid taimelehtedes ei ole kindlasti võimelised midagi analoogset tekitama. Esitatud väite eesmärgiks ei olnud kedagi veenda, et taimed tunnevad valu. Pigem oli sooviks rõhutada, et selgema ja tuumakama argumenteerimise huvides oleks hea siin esiletoodud segaduste ja kitsaskohtadega arvestada, kuna neil võib olla olulisi implikatsioone filosoofilistele aruteludele kõige erinevatel teemadel. Kõiki neid probleeme, paradokse ja vastuolusid läbib üks ja sama lõim: sisuliselt põhinevad nad kõik asümmeetrilisel jaotusel omade ja võõraste vahel, kusjuures vaid omad on nüansirikkad, mitmekesised ja läbimõeldud, teised elusolendid aga on üheülbastatud halliks massiks, mida võib nimetada üheainsa sõnaga “loom”, justkui oleks see piisav peaaegu igasuguse vaidluse jaoks. Sellistelt alustelt lähtuvad arutelud ütlevad

³ Tegemist on siiski vaid ühe funktsiooniga paljude seast. Haiguste ajal tuntav valu võib sageli olla ka juhuslik ja kõrvaline, ning mõned haigused, nagu näiteks radiatsioonimürgitus, kulgevad väga pikka aega täiesti valutult.

⁴ Võib muidugi väita, et sellisena on need reaktsioonid analoogsed pigem immuunsüsteemiga. Ent käesoleva pigem filosoofilise arutelu jaoks see asjaolusid väga palju ei muuda.

meile väga vähe teiste liikide kohta peale inimese, ja inimesegi kohta ei ütle nad palju head. Inimeste ja loomade võrdlemine pole mitte ainult huvitav, vaid ka viljakas ja oluline edasiste uurimiste ja filosoofiliste arutelude tarbeks, ja oleks hea muuta see võrdlus praegusest nüansikamaks ning täpsemaks.

Kirjandus

- Barkow, Jerome H.; Tooby, John; Cosmides, Leda 1992. *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Bergson, Henri 2005 [1911]. *Loov evolutsioon*. Tartu: Ilmamaa.
- Cassirer, Ernst 1999 [1944]. *Uurimus inimesest*. Tartu: Ilmamaa.
- Dere, E.; Kart-Teke, E.; Huston, J.P.; De Souza Silva, M.A. 2006. The Case for Episodic Memory in Animals. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 30 (8): 1206–1224.
- Gibson, James J. 1986 [1979]. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- Griffiths, Daniel; Dickinson, Anthony; Clayton, Nicola 1999. Episodic memory: What can animals remember about their past? *Trends in Cognitive Sciences* 3 (2): 74–80.
- Ingold, Tim 1986. *Evolution and Social Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1990. An anthropologist looks at biology. *Man, New Series* 25 (2): 208–229.
- 2006. Against human nature. — Gontier, Nathalie; Bendegem, Jean Paul van; Aerts, Diederik (eds.). *Evolutionary Epistemology, Language and Culture*. Dordrecht: Springer, 259–281.
- Lovejoy, Arthur O. 1964 [1936]. *The Great Chain of Being*. Cambridge: Harvard University Press.
- Martinelli, Dario 2005. Sissejuhatus antropoloogilisse zoosemiotikasse. Inimeste ja teiste loomade vahelise suhte semiootiline käsitlus. *Acta Semiotica Estica* II. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 135–152.
- Medawar, Peter B. 1957. *The Uniqueness of the Individual*. London: Methuen.
- Oakley, Kenneth P. 1950. *Man the Tool-Maker*. London: British Museum.
- 1972. Skill as a human possession. — Washburn, S. L.; Dolhinow, P. (eds.). *Perspectives on Human Evolution*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 14–50.
- Ryle, Gilbert 1984 [1949]. *The Concept of Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Shore, Bradd 1996. *Culture in Mind*. Oxford Oxfordshire: Oxford University Press.
- Singer, Peter 1975. *Animal Liberation: A New Ethics for Our Treatment of Animals*. Random House: New York.

- Thompson, Evan 2007. *Mind in Life*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Tulving, Endel 1972. Episodic and semantic memory. — Tulving, E; Donaldson, W (eds.). *Organization of memory*. New York: Academic Press, 381–403.
- Varela, Francisco; Rosch, Eleanor; Thompson, Evan 1993. *The Embodied Mind*. Cambridge: MIT Press.
- Vico, Giambattista 1986 [1744]. *The New Science of Giambattista Vico*. Thomas Goddard Bergen and Max Harold Fisch (transl.). Ithaca and London: Cornell University Press.
- Wilson, Peter J. 1980. *Man, the Promising Primate: The Conditions of Human Evolution*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.

Kultuur kui draama II*

Ester Võsu

2. Sotsiaalsed draamad ja argielu dramaturgia: Victor Turner ja Erving Goffman

Artikli esimeses osas käsitlesin eeskätt draama-analoogia üldisi sõlmküsimusi, võrreldes draama mõistevälja teatriestetikas ja draamateoorias ning sotsiaalteadustes, alljärgnevalt aga pühendun kahe konkreetse draama-analoogia võrdlevale analüüsile. Vaatlusalusteks autoriteks on antropoloog Victor Turner ja sotsioloog Erving Goffman, kelle draama-analoogiad sündisid samal ajal (1950. aastate teisel poolel) teineteisest sõltumatult, saades olulisteks teetähisteks tõlgendavas antropoloogias ja sotsioloogias. Kuigi Turneri draama-analoogia tähendab lähtumist draamateksti klassikalisest struktuurist ja Goffmani draama-analoogia pigem lavastuse/etenduse dramaturgialistest põhimõtetest, võib nende lähenemistes lisaks olulistele erinevustele leida ka märkimisväärsed haakumisi. Turneri puhul keskendun alljärgnevalt tema varastele (*Schism and Continuity in an African Society*, 1957) ja hilistele töödele (*Dramas, Fields, and Metaphors* 1974, *From Ritual to Theatre* 1982 jt), kuna neis joonistub sotsiaalse draama mudel ja selle mõtestamine välja kõige selgemalt. Erving Goffmani puhul piirdun aga peamiselt tema esimese, kõige kuulsama ja ühtlasi kõige väärtõlgendatuma raamatuga “The Presentation of Self in Everyday Life” (1959), kuna just see uurimus pakub dramaturgia perspektiivi süstemaatilist väljaarendust.

Artikli alguses tutvustan lühidalt Turneri sotsiaalset draamat ja Goffmani argielu dramaturgiat kui analüüsimudeleid, seejärel toon välja mõningad olulisemad erinevused ja sarnasused nende lähenemistes, keskendudes põhjalikumalt argise-mitteargise kogemuse

* Artikkel on valminud ETFi granti nr 6670 toel. Autor tänab Luule Epnerit, Anneli Saro, Riste Keskaika, Marko Veissonit ja Silvi Saluperet asjakohaste kommentaaride, nõuannete ja huvitavate arutelude eest.

kirjeldamise problemaatikale ja uurija refleksiivsusega seotud küsimustele sotsiaalse draama/dramaturgia rakendamisel.

2.1. Sotsiaalne draama ja rituaalid Victor Turneril

Aafrika lõunaosas elavat Ndembu hõimu¹ uurides töötab Victor Turner välja draama-analoogial põhineva tõlgendusliku skeemi. Millist draamat ta aga silmas peab, arvestades, kui keeruline on selle mõiste tähendusväli anglo-ameerika kultuuriruumis? Turner näib esmapilgul tõukuvat kitsamast klassikalisest aristotellikust draamateooriast ehk neljavaatuselise näidendi (tragöödia) struktuurist², kuna ta eristab sotsiaalsetes draamades järgmisi faase: (1) murranguline muutus normaalsetes sotsiaalsetes suhetes ühiskonna- või mõne grupi liikmete vahel (*breach*); (2) kriis või lõhe laienemine, kui konflikti ei ole võimalik kiiresti lahendada (*crisis*); (3) lepituse ja hüvituse mehhanismid, mis tuuakse mängu sotsiaalse grupi liidrite poolt (*redressive action*); (4) kriisis oleva grupi liikmete uus lõimumine või parandamatu lõhenemise tunnustamine laiema üldsuse poolt, lõhenemisega leppimine (*reintegration*) (Turner 1996 [1957]: 91–93). Sotsiaalne draama avaldub niisiis kõigepealt mingite ühiskondlike normide rikkumises, ükskõik kas nendeks on moraalireeglid, seadus, kumbed vm. See rikkumine võib olla nii mitteteadlik kui ka teadlik või isegi mõnede isikute poolt, kes soovivad ühiskonnas mingeid muutusi esile kutsuda, kalkuleeritud (Turner 1982b [1981]: 70). Konflikt võib areneda sügavamaks kriisiks, mille tulemusena võidakse jõuda isegi sõjani, enamikul juhtudel püütakse olukorda siiski lahendada teatud reeglistikuga rituaalsete toimingute abil (kohtuprotsess, ohverdus vm). Pärast normi(de) rikkumist ja konflikti arenemist võtavad häiritud grupi liidrid tavaliselt kasutusele mingeid lepitavaid või tasakaalustavaid abinõusid (nii formaalseid kui informaalseid) vastavalt konflikti iseloomule. Lepitavad mehhanismid võivad varieeruda personaalsetest nõuannetest avalike rituaalideni, milles tuuakse kas otsene või sümboolne ohver, saab välja elada

¹ Ndembu hõimu territoorium asub Kesk-Aafrika lõunaosas, olles jagatud kolme riigi — Sambia (tollal Põhja-Rodeesia), Sairi (tollal Belgia Kongo) ja Angoola (tollal Portugali Angoola) vahel.

² Muidugi ei saa eitada ka mitte-teatrist-pärit mõjusid sotsiaalse draama ideele, millest kõige otsesem on Arnold van Gennepi kirjeldatud üleminekuriituste (*rites de passage*) kolmetine struktuur (eraldus-üleminek-taasühinemine).

rituaalset vägivalda vms. Kriisi lahendiks võib olla konfliktieelse olukorra taastamine või uue pingelise situatsiooni kujunemine ja sellega leppimine, mõningatel juhtudel on lahenduseks aga ka tragöödia vääramatu lõpplahendus — katastroof (mõrv, pagendus vms).

Konfliktide iseloom ja nende lahendamine sõltub suuresti ühiskonna tüübist — traditsioonilistes ühiskondades satuvad konflikti klannid, perekonnad või erinevad religioossed rühmad, tänapäevastes lääne tüüpi ühiskondades³ erinevad etnilised grupid, sotsiaalsed klassid, jne⁴. Turner leiab, et esimest tüüpi, tihti tsüklilise arenguga ühiskondades on sotsiaalse draama kõik neli faasi palju selgemini jälgitavad ja lõpetatavad (eeskätt just suurema kogukondliku konsensuse tõttu), samas on indiviidide osa sotsiaalsete draamade algatamisel ja lõpetamisel traditsioonilistes ühiskondades palju suurem kui kiirelt kulgevate mitmetasandiliste muutustega kaasaegsetes läänelikes ühiskondades, kus sotsiaalsete draamade käiku kontrollivad sageli sellised institutsioonid nagu politsei või sõjavägi (Turner 1982a: 92).

Kuigi Turneri sotsiaalse draama mudel on lineaarne, pole see kindlasti mitte jäik ja suletud, vaid pigem avatud protsessuaalne mudel, mis ühendab endas nii diakroonilise kui sünkroonilise analüüsi võimalused (Babcock, MacAloon 1987: 6). Turner rõhutabki hilisemates kirjutistes, et sotsiaalsed draamad ei leia erinevalt teatri-draamadest (eeskätt tragöödiatest) sageli selget lõpplahendust ning üsna tihti kujunevad neljandas faasis tingimused, mis võivad saada uue draama sünni aluseks.

2.1.1. Rituaalide koht sotsiaalse draama protsessis

Milline on siis täpsemalt rituaalide koht sotsiaalse draama protsessis? Varasemates töodes on rituaalid Turneri jaoks eeskätt üks osa sotsiaalse draama protsessist (olles sageli rituaalivälist sotsiaalset

³ Turner ise nimetab neid ka postindustriaalseteks või kompleksseteks ühiskondadeks.

⁴ Alustades Ndembu rituaalide uurimisega, huvitub Turner tegelikult sotsiaalsete konfliktide dünaamikast laiemalt, sellest, kuidas poliitiliste ja majanduslike muutustega käsikäes muutub üha keerukamaks ühiskonnas tekkivate konfliktide lahendamine (sh sotsiaalsete draamade repertuaar). Hilisemates uurimustes toob Turner sotsiaalse draama tagasi lääne kultuuri konteksti ja uurib muuhulgas "kriisirituaale" 1970ndate USA poliitilises elus.

stabiilsust tagavad mehhanismid), aga hilisemates töödes muutub järjest olulisemaks rituaalide liminaalsus ja transformatiivne potentsiaal, ning viimastes kirjutistes pühendab ta palju tähelepanu rituaalides osalejates tekkivale refleksiivsusele⁵.

Oma esimeses mahukamas uurimuses — “Schism and Continuity in an African Society” (1957), milles Turner arendab esimest korda välja sotsiaalse draama kontseptsiooni, pühendab ta rituaalidele ainult ühe peatüki, keskendudes rituaalide poliitiliselt integreerivale funktsioonile (Turner 1996 [1957]: 288–317). Varane Turner näeb rituaalides eeskätt kompensatoorset mehhanismi, mis lahendab mingi ühiskonna sekulaarses korras tekkinud pingeid. Rituaalid kuuluvad sotsiaalse draama mudelis lepitavasse (*redressive*) faasi, milles püütakse tekkinud kriisiolukordi mitmesuguste formaalsete või vähemformaalsete ritualiseeritud tegevuste abiga lahendada ja takistada kogukonna ja/või sotsiaalse korra lagunemist (Turner 1982a: 92). Samas pole Turneri varased rituaalikäsitlused puht-funktsionalistlikud, vaid neis ilmneb tema huvi inimese loovuse väljendusvormide vastu⁶. See huvi suureneb hilisemates töödes veelgi, mistõttu Turneri tähelepanu pälvivad lisaks rituaalidele ka mitmed rituaali-laadsed kultuurietenduste žanrid.

Turneri jaoks on rituaalidel oluline, võiks isegi öelda, et määrav osa sotsiaalse draama protsessis, kuna neis etendatakse vastava kultuuri sümboleid ja väärtusi. Teisisõnu, kultuur või sotsiaalne grupp manifesteerib end rituaalides. Turner leiab, et rituaalide kõige tüüpilisemad kultuuridevahelised vormid on tihti omakorda korrastatud “dramaatilise struktuuri” (ehk teatava süžee) abil ja rituaalse tegevuse energeetiline ja emotsionaalne värving lõimib argisest erineval moel kognitiivsed struktuurid ja sensoorsed elamused (Turner 1982b: 81). Olgugi et Turner pidas oluliseks eristust rituaalide vahel traditsioonilistes ühiskondades (nagu Ndembu

⁵ Turner leiab, et rituaalid (aga ka mitmed teised kultuurietendused) ei ole mitte niivõrd kultuuri refleksioonid (peegeldused), vaid pakuvad osalejatele võimalust refleksiveerida tunnetuseks, võimalust teadvustada enda ja oma kultuuri suhteid justkui teatavalt distantsilt. Seetõttu seostub refleksiivsus Turneri jaoks metakommunikatsiooniga Gregory Batesoni mõistes.

⁶ Huvi kreativeivsuse vastu oli mõjutatud Turneri teistest huvidest — Turneri ema oli näitleja, siit tema varane huvi teatri vastu. Enne antropoloogia tudeerimist õppis ta Londoni University College’is kirjandust. Kirjandus huvitas teda ka kogu järgneva elu jooksul ning tema antropoloogilistes uurimusteski on parajal määral belletristlikkust.

hõimuühiskonnas) ja rituaali-laadsetes sündmustes oma kaasaegses lääne ühiskonnas, leidis ta hilisemates töödes, et nii rituaale kui rituaalilaadseid sündmusi iseloomustab suurem või väiksem liminaalsus/liminoidsus. Selle mõistega viitas ta n-ö piiri peal viibimise seisundile, milles tekib võimalus tajuda teravamalt kui argielus kulgedes, mida tähendab olla antud kultuuri liige ja mida tähendavad selle kultuuri väärtused ja normid⁷. Kui Turneri kaasaegne antropoloogia rõhutas peamiselt rituaalide n-ö peegelfunktsiooni (rituaalid kui refleksioon mingist kultuurist), siis Turneri jaoks muutub 1970.–1980. aastail eriti oluliseks rituaalides kogetav kõrgendatud “pluraalne [kollektiivne] reflekstiivsus” (Turner 1982b: 75). Oma kultuuri ja iseenda teravdatud tajumine ei võimalda omakorda mitte ainult sotsiaalseid väärtusi ja norme kinnitada ja kinnistada, vaid pakub ühtlasi võimaluse neid väärtusi ja norme transformeerida (vähemalt sümboolsel tasandil, aga viimane võib hiljem esile kutsuda konkreetseid muutused sotsiaalses reaalsuses). Seega võivad rituaalid toimida sotsiaalsete transformatsioonide katalüsaatoritena.

2.1.2. Sotsiaalse draama kontseptsiooni arengust: universaalsus ja transformatsioonilisus

Turneri sotsiaalse draama kontseptsioon näib esmapilgul asetuvat strukturalistlik-funktsionalistliku antropoloogia peavoolu, ent tegelikult pole see nii. Turner arendas Manchesteri koolkonna⁸ lähtealuseid edasi ja saavutas selle, mida paljud varasemad antropoloogid ei olnud suutnud — ühendas tegutsejakeskse ja struktuurikeskse perspektiivi (ehk mikro- ja makroperspektiivi) ning suutis luua sotsiaalsete süsteemide muutumise ja püsivuse dialektilise käsitluse (seni olid antropoloogid kirjeldanud peamiselt koherentseid staatilisi struktuure) (Kapferer 1996: ix).

⁷ Turneri idee, et liminaalsus on “viljaka kaose, uute sotsiaalsete reeglite ja süsteemide tekkimise toitepinnas” (Turner 1990: 12) haakub tihedalt Juri Lotmani käsitlusega “piiri” funktsioonidest kultuuris (Lotman 1990: 131–142).

⁸ Tegelikult oli Manchesteri koolkond tollases Briti antropoloogias võrdlemisi uuenduslik ja radikaalne, selle keskseks lähtekohaks oli metodoloogiline rõhuasetus kultuuripraktikatele, ja üheks esileküündivamaks näiteks Max Gluckmanni situatsioonaalne analüüs — keskendumine sellele, kuidas inimesed ise konstrueerivad sotsiaalkultuurilist reaalsust, milles nad tegutsevad.

Turner on oma sotsiaalse draama kontseptsiooni kujunemisest ja arengust palju kirjutanud, leides, et huvi dramaatiliste tegevuste vastu uuritavates kultuurides oli tingitud huvist muutuste vastu inimestevahelises interaktsioonis eri aegadel ja möönab, et oma lääne kultuuritausta tõttu ei suutnud ta uuritavaid “avalikke tegevusi” kirjeldada kuidagi teisiti kui dramaatilistena (teatripärastena) (Turner 1984: 19). Kõik Turneri varastes töödes esinevad kesksed mõisted — draama, üleminek, tegevus, protsess — viitavad dünaamikale, muutustele, arengule. Alates esimestest uurimustest tõstatab Turner teema, mis läbib edaspidi kõiki tema hilisemaid töid — sotsiaalne kord ei põhine mingitel püsivatel või essentsiaalsetel struktuurireeglitel, pidevus ja muutused on ühiskonnas pidevas dialektilises suhtes. Kui traditsiooniliselt kirjeldasid antropoloogid rituaale eeskätt sotsiaalset korda kinnistavate kultuuripraktikatena, siis Victor Turner oma sotsiaalse draama teooriaga tekitas lõhe sellesse levinud rituaalikäsitusse, osutades rituaalide transformatiivsele potentsiaalile ja rituaalide seosele liminaalsusega, “antistruktuuriga”, mis asub justkui väljaspool sotsiaalset korda. Vaatamata protsessuaalsete aspektide rõhutamisele on Turneri sotsiaalse draama mudel aga siiski vaid üht tüüpi dramaturgiline struktuur, mille abil õnnestub hästi kirjeldada eeskätt teatud tüüpi konfliktseid olukordi.

Sotsiaalsest draamast saab Turneri jaoks ajapikku üldine mudel, mille abil kirjeldada sotsiaalsete transformatsioonide protsesse, hilisemates uurimustes lisaks traditsioonilistele ühiskondadele ka lääne tüüpi komplekssetes ühiskondades. 1980ndateks on Turner veendunud, et tegu on kultuuriuniversaaliga — sotsiaalne draama on “spontaanne üksus sotsiaalses protsessis ja fakt igapäevase kogemuses mis tahes inimühiskonnas” (Turner 1982b: 68), mis esineb “sotsiaalse korrastuse kõigis astmetes alates riigist kuni perekonnani” (Turner 1982a: 92). Sotsiaalse draama universaalsus ei tähenda seda, et see väljenduks kõigis ühiskondades täpselt ühtmoodi (nt mõnedes kultuurides kulgevad sotsiaalsed draamad üsna varjatult) või et need sotsiaalpoliitilised jõud⁹, mis sotsiaalseid draamasid ajendavad, oleksid samad (Turner 1982b: 71–72). Sotsiaalse draama universaalsus on üks Turneri analoogia kriitika peapõhjusi — leitakse, et ta loeb mittelääne kultuurinähtustesse sisse seda, mida seal tegelikult pole,

⁹ Millised need jõud on ja kuidas nad sotsiaalsete draamade kulgu mõjutavad ning selles toimuvaid sündmusi legitimeerivad, muutub Turneri jaoks eriti oluliseks küsimuseks alates 1960ndatest aastatest nii Ameerikas kui Euroopas aset leidnud poliitiliste sündmuste mõjul.

mis on kantud eeskätt tema kui lääne uurija soovist näha kõikjal “draamat”¹⁰. Isegi kui antud analoogiat aktsepteerida, ei pruugi rituaalid alati tekkida sotsiaalsete draamade lepitavas (*redressive*) faasis, samuti ei pruugi sotsiaalsetes kriisides, isegi kui käsitleme neid draama-analoogia valguses, alati välja joonistuda neli faasi (neid võib olla ka vähem või rohkem) jne. Teisalt on Turnerile ette heidetud sotsiaalse draama kontseptsiooni ülemäärast “transformatsioonismi” — kõik rituaalid ei ole seotud muutustega, on ka rituaale, mis “kinnitavad” või “pühitsevad”, ilma midagi ümber kujundamata (Grimes 2004: 115–116). Nagu eespool mainitud, tunnistas Turner ise, et sotsiaalse draama kontseptsioon sündis tema huvist muutustega seotud protsesside vastu kultuuris, seetõttu ka tema valik kõikvõimalike üleminekute või kriisidega seotud rituaalide kasuks. Turner möönab tegelikult ka ise, et sotsiaalne draama on otseselt agonistlik mudel, mis on loodud vastavatest kultuuris esinevatest situatsioonidest lähtuvalt ning lisaks sellele on võimalik sotsiaalseid protsesse kirjeldada mitmete teiste mudelite alusel (nt sotsiaalsed sündmused kui harmoonilised mudelid) (Turner 1982b: 71). Seega peaksid uurijad sotsiaalse draama mudeli rakendamisel jälgima, et sündmused või rituaalid, mida analüüsida tahetakse, oleksid välja kasvanud sarnasest kontekstist (konfliktid, kriisid jms) nagu Turneri uuritu, vastasel juhul võidakse jõuda eksitavate tulemusteni.

2.2. Argielu dramaturgia Erving Goffmanil

Hoopis teistsugusest empiirikast — välitöödest Shetlandi saartel Šotimaal ja hiljem Ameerika Ühendriikides — kasvab välja Erving Goffmani idee inimeste igapäevakäitumist korrastavast dramaturgiast. Sealjuures ei ole Goffmani “dramaturgia” mitte draama-analoogia kitsamas, vaid avaramas tähenduses (draama kui tegevuse kujuteldav struktuur). Dramaturgia ei tähenda siin mitte draamateose kompositsioonireeglistikku (ehk tekstuaalsel analoogial põhinevat mudelit), vaid eeskätt lavastuse või etenduse dramaturgilisi

¹⁰ Antropoloog Don Handelman (1998 [1990]: xliii) peab Turneri probleemiks unitaarset rituaalikäsitlust — sotsiaalse draama tüüptunnuste (sümbolid, liminaalsus) otsimist eri kultuuride eri tüüpi rituaalidest. Samas ei tegelenud Turner Handelmani arvates piisavalt draama-analoogia kriitilise (ümber)hindamisega erineva etnograafilise materjali valguses.

põhimõtteid (tegevuse loogika, tegevuse jaotamine stseenideks, valikud teatri väljendusvahendite hulgast, lavastuse sidusust loovad võtted jms) nii nagu neist oli juttu artikli esimeses pooles (vt Vösu 2007: 203–204). Dramaturgia kontseptsioonis lõimib Goffman nii sotsiaalsete stsenaariumide kui ka etendusliku käitumise ideed.

Goffman ei paku raamatus “The Presentation of Self in Everyday Life” (1959) dramaturgiat välja kui mingit üheselt defineeritavat või konkreetselt rakendatavat analüüsimudelit, ta vaatleb pigem mõningaid igapäevast sotsiaalset interaktsiooni organiseerivaid “dramaturgilisi printsiipe” või “tehnikaid”, mida kasutatakse enese väljendamiseks ja teiste käitumise mõistmiseks. Goffman nimetab kuue olulisema dramaturgilise printsiibina järgmisi: (1) etendus (*performance*), (2) meeskond (*team*), (3) piirkond (*region*), (4) eripargelised rollid (*discrepant roles*), (5) tegelaseväline kommunikatsioon (*communication out of character*) ja (6) mulje lavastamise oskused (*arts of impression management*). Kuna käesoleva artikli maht ei võimalda neist kõigile keskenduda, peatun siinkohal pikemalt etenduse kontseptsioonil, sellega seotud etendaja-tegelase temaatikal ja sotsiaalse tegevuse eri piirkondade tähtsusel. Kõik nimetatud teemad võimaldavad ühtlasi puudutada üht Goffmani dramaturgia põhiküsimust — indiviidi ja ühiskonna vahelisi suhteid.

Niisiis, dramaturgia ei alga Goffmani jaoks mitte sotsiaalsete stsenaariumide “käsikirjade” rekonstrueerimisest, vaid sotsiaalsete tegutsejate vahetu suhtluse jälgimisest ja mõtestamisest. Sotsiaalsete etenduste dramaturgia ei viita mitte teatraalselt ülespuhutatud käitumisele, vaid kõige tavalistemale argistele suhtlussituatsioonidele. Sealjuures huvitab Goffmani inimeste käitumise motiividest enam see, kuidas käitutakse ja end väljendatakse, ning keelelisest kommunikatsioonist enam paralingvistiline ja mitteverbaalne kommunikatsioon (intonatsioonid, näoilmed, kehakeel jms). Tõsi, etendusteks ei nimeta Goffman mis tahes käitumisakte, ennekõike peab ta silmas kellelegi näitamiseks ja kellegi mõjutamiseks sooritatud tegevusi — “antud osaleja kogu tegevust antud sündmuse käigus, mille tulemusena mõjutatakse ükskõik millisel viisil ükskõik millist teist osalejat”¹¹ (Goffman 1990 [1959]: 26). Etenduse sündmuse ajalis-ruumilised piirid määravad sealjuures selles osalejad, eeskätt etendav individ ise oma kohalu ja tegevusega mingi publiku ees (samas: 32).

¹¹ Üsna sarnaselt käsitleb Goffman (1990: 83–108) ka kollektiivseid ehk meeskondade etendusi (*team performances*).

Goffmani etendusemääratlusest lähtuvalt on tema dramaturgiat mõnikord üsna kergekäeliselt peetud lihtsalt indiviidi manipulatsiooni-strateegiaid käsitlevaks teooriaks. Selline lihtsustatud arusaam ei arvesta, et Goffmani käsitluse keskmeks on suhtlus indiviidide vahel ning seetõttu on igale sotsiaalsele tegutsejale või etendajale oluline ka teiste hulgas aktsepteeritud ja mõistetud saamine. Käsitledes mulje lavastamise erinevaid strateegiaid (*arts of impression management*¹²) indiviididevahelistes etendustes, rõhutab Goffman “dramaturgilise lojaalsuse olulisust etendajate vahel, samuti “dramaturgilise distsipliini” vajalikkust etenduses, mis viitab teadlikule nõurollis püsimise vajadusele, et tagada etenduse sidusus ning järjepidevus, samuti taktitunnet teise suhtes, mis omakorda genereerib taktitunnet (Goffman 1990: 207–112; 227–230). Nii ei saa väita, et indiviidil oleks Goffmani käsitluses lõputud võimalused teistega mängimiseks; igas etenduses sisaldub alati valmidus kohandada oma esialgseid kavatsusi vastavalt teiste reaktsioonidele. Sotsiaalse etenduse tuumiku võib küll moodustada etendaja eneselavastus (kellegi teise suhtes), ent kogu sotsiaalne etendus koosneb paljudest dramaturgilistest komponentidest ja “mina” areneb kõigi nende elementide koosmõjus.

2.2.1. “Mina”: etendaja ja tegelane

Erinevalt paljudest sotsioloogidest pöörab Goffman eraldi tähelepanu mõistete etendaja–tegelane–roll vahekorrale. Ta eristab indiviidi “minas” (self) *etendajat* (see, kes on hõivatud teistele mulje avaldamisega, enese lavastamisega) ja *tegelast* (see, kellena soovitakse end teistele näidata) (Goffman 1990: 244). Mõiste “tegelane” asemel kasutatakse sotsioloogias enamasti mõistet “roll”, mis muutus sotsioloogias oluliseks just 1950ndatel aastatel¹³. Ehkki ka

¹² Ehkki seda väljendit on mõnikord eesti keelde tõlgitud ka “mulje korraldamisena”, pooldan pigem teatrisõnavarast pärit “lavastust”. Siinkohal on sobiv osutada Goffmani terminoloogilisele järjekindlusetusele, kuna ta kasutab üsna sarnases tähenduses — lavastamise vastetena — erinevaid mõisteid (*staging, conduct, organization, management*).

¹³ “Rolli” mõistet kasutati varases sotsioloogias valdavalt funktsionalistlikus paradigmas, mis määratles rolle deterministlikust aspektist — rollid on ühiskonna dikteeritud indiviidideüleised käitumisharjumused teatud sotsiaalse staatuse puhul, ja indiviidid eeskätt rollide täitjad (Baert 2006: 524). Goffmani dramaturgia (ja teised interaktsionistlikud käsitlused — George Herbert Mead (*Mind, Self and Society*, 1934), H. H. Gerth ja C. W. Mills (*Character and Social Structure: The*

Goffman räägib aeg-ajalt rollidest (nt kõneldes “eripalgelistest (*discrepant*) rollidest”, nagu eesistuja, mänedžer või spioon, kes kuuluvad korraga mitmesse “meeskonda”), on ta enamasti etendaja–tegelase eristuses järjekindel ning selline arusaam haakub igati teatrietenduse situatsiooniga, milles “minale” vastab roll, mille loob näitleja (see, kes etendab) ja tegelasele draamategelane (see, keda etendatakse). Goffman leiab, et lääne ühiskonnas levinud tegelase ja mina (*self*) samastamisest hoolimata on neid vaja teineteisest eristada.

“Mina” loojaks (lavastajaks) pole ainult etendaja ise, vaid kogu interaktsioonistseen, milles tegevus aset leiab:

[...] mina on stseeni tulem, mitte selle põhjus. Mina kui etendatud *tegelane* [minu rõhutus – E.V.] pole midagi orgaanilist [...] mina on pigem dramaturgiline¹⁴ efekt, mis tekib diffuusselt stseenis, mida etendati ja põhiküsimuseks on siin see, kas seda [mõju] usutakse või hakatakse selles kahtlema. (Goffman 1990: 245)

Mina kui tegelane ei sõltu seega ainult selle konkreetsest kehastusest, vaid seda võib käsitada kui kollektiivselt tajutud kujutelma (vrdl sotsiaalne roll). Aga indiviid kui etendaja on nagu näitleja teatris, kes tunneb rõõmu õnnestunud eneseesitusest, hirmu läbikukkumise ees ja häbi mitteveenva esituse pärast ning need pole enam “dramaturgilised”, vaid “psühhobioloogilised efektid”, s.t tõelised emotsioonid ja psühhofüsioloogilised reaktsioonid, mis tekivad reaalselt konkreetses inimeses (samal: 246). Üks olulisemaid aspekte, millele Goffman osutab, on indiviidi võime kehastatavaid tegelasi valida ja oma rolle kujundada. Nagu näitleja teatris, suudab sotsiaalne etendaja olla teadlik teatud olukorras tegutsemisest ja mõnikord ka tegelasest, keda ta parasjagu kehastab, aga see teadlikkus ei tähenda teadvustatust ratsionaalselt kalkuleeritud või kõrgendatud eneseteadvuse mõttes, vaid pigem agentsust, situatsioonipõhist teadlikkust, mis tekib läbi vahetu kohalolu (vrdl Harré 1993: 172).

Psychology of Social Institutions, 1953), R. H. Turner (*Role Taking, Role Standpoint, and Reference Group Behavior*, 1956) — vastupidi, nägid rolle komplementaarsest vaatepunktist, mille järgi rollide sisu luuakse nii inimestevahelises suhtluses (mis omakorda konstitueerib sotsiaalset korda) kui ka aktiivsetes individuaalsetes rollitõlgendustes. Ka tänapäevane sotsioloogia mõistab rolli kui analüütilist kontseпти, mis võimaldab siduda sotsiaalse struktuuri ja indiviidi käitumise (Franks 2007: 3945).

¹⁴ Goffmani originaalne mõiste on “dramaatiline efekt” (*dramatic effect*), aga see tekitaks taas vääraid lisakonnotatsioone. Vt eristus dramaturgilise ja dramaatilise vahel artikli esimeses osas (Vösu 2007: 204–205).

“Mina” on Goffmani jaoks “situatsioonipõhine etendaja”, mitte populaarpsühholoogia “tõeline mina”, kes varjab end rollimaskide taha (Elliott 2007: 44).

Nagu teatrilavalgi, kus näitleja (sõltumata näitlemisestetikast või teatrižanrist) peab publikut oma esitusega veenma, on ka sotsiaalsetes etendustes etendaja usutavus ja veenvus etenduse mõjuvuses olulisel kohal. Etendaja pühendumus — usk tegelasse, keda ta etendab ja/või omaenda esitusse — on seotud etendaja hoiakutega enda ja etendatava tegelase suhtes. Ent nagu teatrirollide puhul, nii ka elus võib veenva rolli loomiseks kasutada erinevaid strateegiaid, mis osutavad sellele, et veenev esitus ei pea tingimata olema tõeliselt siiras. Lääne teatris võib üldjoontes eristada kaht enimtuntud näitlemistehnikat, millest esimene tähendab psühhofüüsilist rolli sisseelamist (nn Stanislavski koolkond) ja teine rolli n-ö näitamist publikule, säilitades sellega psühholoogilise distantsi näitleja ja tegelase vahel (nn Brechti koolkond). Ka Goffman (1990: 28–29) eristab sotsiaalsetes etendustes kaht strateegiat, millest esimene tähendab siirast haaratust etenduse tõelisusest ja teine küünilist suhtumist omaenese esitusse ning situatsiooni jälgimist justkui kõrvalseisja pilguga (Goffman räägib ka etendaja rollidistantsist)¹⁵. Konkreetsetes sotsiaalsetes olukordades esineb aga mõlemat puhtal kujul harva, enamasti varieeruvad ja vahelduvad need kaks võimalust ühe etendaja esituses, ehkki üldjoontes muudab etendaja usk kehastatavasse tegelasse/sotsiaalsesse rolli inimestevahelise suhtlemise vastastikku lihtsamaks ja valdavalt ka meeldivamaks (isegi kui tegu on teeskclussega).

2.2.2. Sotsiaalse tegevuse piirkonnad: lava ja lavatagune

Erisugused tegelased/rollid ja nendega seotud käitumuslikud eripärad on Goffmani jaoks tihedalt seotud erinevate sotsiaalsete piirkondadega (mis on ühtaegu füüsilised ja sotsiaalsed keskkonnad), mida ta jaotab laias laastus kaheks — “lavaks” (*front stage*, *front region*) ja “lavataguseks” (*backstage*, *back region*)¹⁶. Esimene neist on tavaliselt

¹⁵ Teisisõnu võib eristada situatsioone või hetki sotsiaalsetes olukordades, kus “mina” kui etendaja end üsna suurel määral etendatava sotsiaalse tegelasega samastab, ja neid, milles ta seda ei tee.

¹⁶ Sarnase eristuse leiame ka Juri Lotmani Vene aadlike argikäitumise käsitlustest, kes eristab “rampi” ja “vaheaega” kui kaht erinevat sotsiaalse tegevuse piirkonda — liikudes ühest teise võib jälgida muutusi indiviidi käitumises (nt teatraalselt

etendajate ja publiku ühisala, mis on seotud avaliku tähelepanuga, tegelaste etendamisega, teine on privaatsem või kitsamalt “meeskonnasisest” suhtlust võimaldav territoorium, kus tullakse sageli avalikust rollist n-ö välja. Teatriinstitutsiooni puhul on lava koht, kus näitleja suhtleb publikuga, aga mitte ainult iseendana, vaid fiktsionaalse tegelasena; oma garderoobis intervjuud andes on ta aga näitleja kui individ. Goffman (1990: 32–40) laiendab lava-piirkonna käsitlust mõistega “esiletoodav”¹⁷ (*front*), mis jaguneb omakorda “lavakujunduseks” (*setting*) ja etendaja “välimuseks” (*appearance*). Lavakujundus viitab eeskätt mingisse sotsiaalsesse situatsiooni kuuluvatele materiaalsetele objektidele ja selles kasutatavatele rekvisiitidele. Etendaja personaalse välisilme moodustavad nii välimusega seotud karakteristikud kitsamas tähenduses (sugu ja vanus, kehaline eneseväljendus, rõivastus, soeng, aksessuaarid jms), aga ka sümboolsed aspektid, nagu sotsiaalne staatus ja selle juurde kuuluv avaramas mõttes (Goffman 1990: 32–34). Sotsiaalse etenduse “lavakujundus” loob publiku/teiste etendajate jaoks situatsiooni konteksti, etendaja välimus võimaldab aga tõlgendada tegelast, keda ta kehastab.

Lavatagune on nii teatris kui sotsiaalses sfääris piirkond, kuhu tavaliselt pääsevad vaid “meeskonnaliikmed”, see on koht, kus etendatakse teistsuguseid tegelasi kui laval ja kus tegeldakse lavarollide ettevalmistamisega või puhatakse etenduste vaheaegadel. Goffman (1990: 118–121) ilmestab sotsiaalsete piirkondade eristust näitega restoranist, mille külastajatepoolses osas (laval) kehtivad teised reeglid kui köögis (lava taga) (saalis suhtleb kelner külastajatega teisiti kui restorani köögis oma “meeskonnakaaslastega”, külastaja ei lähe aga tavaliselt restorani kööki, vaid esitab vajadusel kaebuse toidu kohta kelnerile jne).

Erinevad piirkonnad annavad etendustes osalejatele olulist infot nii selle kohta, kuidas ise käituda, kui ka selles osas, kuidas teiste käitumist interpreteerida. Goffman seostab lavataguse piirkonna ka n-ö

siiraks). Mis on lubatud esimeses, pole lubatud teises piirkonnas ja vastupidi (vt Lotman 2003: 279–281).

¹⁷ Ingliseelsele sõnale *front* on raske leida samasisulist eesti tõlkevastet. Põhimõtteliselt sobiks ka sõna “fassaad”, mis ülekantud tähenduses osutab välisilmele (tihti petlikule muljele, mis teadlikult luuakse). Sõna “esiletoodav” osutab otsesemalt sellele, et midagi esitatakse väljapoole, ning on samas neutraalsema tähendusega kui “fassaad”. (Täna sellekohase märkuse eest Anneli Saro.)

proovisaaliga, milles tegeldakse etenduse lavastamisega, millest osa moodustab rollide õppimine. Ehkki proovisaali iseloomustab võrreldes etenduse situatsiooniga märksa suurem teadlikkus kalkuleerivas mõttes, on olukord rollide omandamise seisukohalt näitleja ja tavaelu etendaja jaoks muidugi üsna erinev — kui teatris on prooviprotsess (rollide loomine) ja etendused (rollide etendamine) reeglina teineteisest eristuvad etapid, siis sotsiaalses elus need enamasti kattuvad. Sotsiaalsed tegelased sünnivad sotsiaalses interaktsioonis ja sotsiaalsel etendajal on võimalik oma rolle õppida vaid etenduste käigus¹⁸.

2.2.3. Goffmani dramaturgia paatos

Goffman ühendas vahetu interaktsiooni mõiste sotsiaalse struktuuri mõistega, mis andis olulise panuse mitte ainult n-ö mikroteooriate arengusse, vaid integreeritud sotsioloogia arengusse tervikuna (milles samuti traditsiooniliselt on fookuses pigem ühiskondlikud struktuurid tervikuna) (Roberts 2006: 63). Kuna Goffmani dramaturgia pole aga rangelt võttes teooria või meetod, vaid pigem perspektiiv või vaatepunkt, võib selle kergekäelisel rakendamisel jõuda nii funktsionalistlikku determinismi kui ka äärmuslikku indiviididekesk-
sesse relativismi (igapähe on võimalus teistega lõputult manipuleerida). Goffmani ise püüdis neisse äärmustesse kaldumist vältida.

Dramaturgia ei viita Goffmani puhul mitte tekstikesksele, vaid etendusekesksele vaatepunktile¹⁹. Dramaturgia tähendab Goffmani jaoks eeskätt tegevust etendamise situatsioonis, milles on esiplaanil käitumise väljenduslikud, mitte instrumentaalsed aspektid ega tegevuse põhjuslikud taustad (Roberts 2006: 66). Etendused

¹⁸ Tõsi, vahel harjutatakse olulisi eelseisvaid etendusi koduste või sõprade abiga loodud proovisaali situatsioonis (nt eksam, tähtis ettekanne, intervjuu), aga kunagi pole võimalik ennustada, mis juhtub etenduse käigus, interaktsioonis konkreetsete inimestega (sama kehtib tegelikult ka teatri puhul, kus nii partner kui publik võivad rollisooritust küllalt palju mõjutada).

¹⁹ Nagu artikli esimeses pooles mainisin, on dramaturgia mõistel ka teatriteoorias mitu erinevat tähendust ning see võib omakorda olla mõistelise ebaselguse põhjuseks sotsiaalteadustes. (Meenutan veelkord, et dramaturgia teatris ei tähenda mitte ainult draamateksti kompositsioonireegleid, vaid ka lavastuse loomise põhimõtteid.) Sotsiaalset ja teatridramaturgiat ühendab eeskätt tegevuslikkus.

sotsiaalses elus on Goffmani jaoks piiritletud “rituaalse korraga” ja sotsiaalse korra säilitamine on ühiskonna stabiilsuse seisukohalt oluline (seda kinnitavad ka mitmed vastastikku arvestavad põhimõtted sotsiaalses interaktsioonis), ometi näeb Goffman igapäevastes dramaturgilistes strateegiates ühtlasi võimalust indiviidide panuseks omaenda ja teiste sotsiaalse elu aktiivsesse kujundamisse (Branaman 1997: xlv; lxiii).

Dramaturgia räägib paljusi inimeste oskusest valida, kasutada ja manipuleerida teatud sotsiaalsete reeglitega, oskusest ennast lavastada ja kaasetendajaid või publikut mõjutada. Teisisõnu, Goffman keskendub oma raamatus “The Presentation of Self in Everyday Life” sellistele sotsiaalse mina loomise strateegiatele nagu eneselavastamisele ja -etendamisele, mis paraku ei saa toimuda ilma “teise” vastasmõjuta. Goffmani dramaturgilises perspektiivis pole inimese “mina” midagi essentsiaalset (n-ö “tõeline mina”), vaid areneb pidevalt läbi interaktsiooni teistega. Uurides eneselavastamise ja -etendamise viise, huvitus Goffman tegelikult laiemalt indiviidi-ühiskonna suhetest, mitte ainult “mina” lavastamisest kui identiteediloomise strateegiast, vaid ka “minast” kui sotsiaalsest lavastusest. Dramaturgia ei ole seega mitte manipulatsioonipoliitikat propageeriv perspektiiv, vaid ennekõike kriitiline vaatepunkt sotsiaalsele interaktsioonile, mis püüab sellele vaatamata inimeste käitumist pigem mõista kui hukka mõista. Üldise teoreetilise kontseptsioonina, mis uurib sotsiaalsete etenduste struktuuri, etenduste toimumispaiku, inimeste rollikäitumist jms on dramaturgia sotsiaalteadustes suhteliselt väärtusneutraalne mõiste, kuna see ei viita mingile kindlat tüüpi käitumise repertuaarile, mingile konkreetsele argikäitumise poetikale (Manning 2007: 1227).

2.3. Goffmani ja Turneri analoogiate võrdlus: sarnasused ja erinevused

Nii Turner kui Goffman kuuluvad tõlgendavate sotsiaalteadlaste hulka, mõlema varased uurimused andsid olulise tõuke tõlgendusliku ja refleksiivse sotsioloogia ning antropoloogia tekkimisele. Teisalt on mõlema metafoorsed teatri-analoogiad põhjustanud sotsiaalteadlaste hulgas vähemalt sama palju kriitikat ja segadust kui vaimustust. Järgnevalt võrdlen mõningaid nende analoogiatest välja kasvavaid üldisemaid sotsiaalteaduslikke teemasid, keskendudes pikemalt argiste

ja mitteargiste kogemuste modelleerimise küsimustele ja uurija vaatepunktiga seotud refleksiivsusele Goffmani ja Turneri töodes.

Goffmani ja Turneri teooriate tähelepanuväärseimaks ühisosaks on kahtlemata rõhuasetus draamade etenduslikule poolele — dramaturgia/draama pole pelgalt abstraktne struktuur või sotsiaalne normatiiv, vaid sõltub konkreetsetest etendamisest konkreetsete inimeste poolt. Teisisõnu, draama ei tähenda nende jaoks mitte draamateksti, vaid pigem suhete ja seoste võrgustikku inimestevahelises tegevuses²⁰. Nii Goffman kui Turner peavad dramaturgiat/draamat inimeste sotsiaalse elu olemuslikuks osaks (ehk n-ö objektitasandile kuuluvaks), ehkki erinevalt Turneri sotsiaalsetest draamadest puudub Goffmani dramaturgial selge struktuur. Kui sotsiaalne draama on mudelina võrdlemisi üldine narratiivne struktuur (alguse, keskpaiga ja lõpuga), mis ei kirjelda dramaturgiat selle täpsemates aspektides²¹, siis Goffman keskendub dramaturgiliste printsiipide, nagu ta neid nimetab, avamisel pigem teatrietendust konstitueerivatele elementidele (lava-lavataegune, etendus, stseenid, näitlejad, (draama)tegelased ja rollid, publik jne).

Vahest üks keerulisemaid küsimusi nii dramaturgia kui sotsiaalse draama puhul on küsimus indiviidi ja ühiskonna vahelistest suhetest. See teema nõuaks omaette käsitlust, aga siinkohal mainin vaid mõnda aspekti indiviidi-ühiskonna vastastikususes kõnealuste autorite töodes. Kuigi Goffman tegeleb eeskätt mikrotasandi dramaturgiaga ja huvitub üksikindiviidi mõjust sotsiaalsetele etendustele, tuleb meeles pidada, et individuaalsed etendused on tema käsituses alati situatsioonipõhised. Teisisõnu, dramaturgia ei sõltu ainult üksikute etendajate kavatsustest või strateegiatest, vaid kogu sotsiaalses situatsioonis tekkivast interaktsioonivõrgustikust tervikuna. Dramaturgia ühendab endas indiviidi ja sotsiaalsete normide tasandid — indiviididel on võimalus oma tegevust teatud sotsiaalsete normide

²⁰ Tõsi, liminaalsete rituaalide puhul on tekstuaalsus selgemini esile tulev kui liminoidsete rituaaliladsete sündmuste puhul.

²¹ Ronald Grimes (2004: 114) juhib tähelepanu sellele, et kuigi Turner uuris rituaale väga põhjalikult läbi draama aspekti, huvitus ta kummalisel kombel üsna vähe dramatismist ehk Grimesi sõnutsi draama-analoogia laiendatud, süstemaatilise rakendusest. Täieliku dramatistliku (*dramatistic*) lähenemisviisi näitena toob Grimes David Cole'i uurimuse "The Theatrical Event" (1975), milles Cole kasutab selliseid kategooriaid nagu stsenaarium, näitleja, publik, stseen, keel ja tõlgendus, selleks et analüüsida seoseid teatri ja šamanistlike rituaalide vahel. Grimesi dramatismi võib siin käsitleda Goffmani dramaturgia vastena (viimast mõistet pean antud juhtumi puhul tegelikult täpsemaks).

raamistikes ise lavastada, indiviidide interaktsioonist kasvavad välja kogu ühiskonna dramaturgilised printsiibid ja vastupidi. Ehkki Turneri sotsiaalne draama tervikuna kirjeldab ühiskonna või kogukonna liikumapanevaid dramaatilisi jõude, võib rituaale (kui sotsiaalse draama otsustavasse faasi kuuluvat nähtust) käsitada protsessina, milles indiviididel on võimalus mõjutada sotsiaalse draama kulgu ja seeläbi ühiskonna arengut laiemalt. Rituaalid seovad omavahel individuaalse ja kollektiivse refleksiivsuse.

Ühe olulisema ühisjoonena näevad nii Goffman kui Turner dramaturgiat/draamat eeskätt tegevuslike ja protsessuaalsete analoogiatena (vrd Aristotelese draama-määratlusega, mis rõhutas tegevuslikku aspekti) — draama ei eelne sotsiaalsetele sündmustele, vaid avaldub neis. Dramaturgia kasvab välja sotsiaalsetest situatsioonidest, inimestevahelisest suhtlusest ning on seetõttu pidevas muutumises. Ka Turner (1974: 13; 1990: 16) rõhutab, et sotsiaalne tegevus on alati protsessuaalse ülesehitusega ja sotsiaalne draama väljendub kultuuris eeskätt kollektiivsete etendustena (nt rituaalides). Teisalt iseloomustab Turner “sotsiaalset draamat”, vaatamata tegevusliku ja protsessuaalse aspekti rõhutamisele, siiski sotsiaalset kogemust korrastava narratiivse skeemina (sotsiaalsed draamad on “implitsiitsed retoorilised struktuurid” või “kultuurilised juurparadigmad” (Turner 1981: 73)). Goffman leiab, et ehkki igapähele on mingi ettekujutus sellest, kuidas ta mingis situatsioonis käitub, milliseid väljendusvahendeid ja strateegiaid ta kasutab, sünnib meie igapäevase etendamise dramaturgia lõplikult alati konkreetse sündmuse käigus (Goffman 1990: 80). Eneseetendamine igapäevaelus — ükskõik kas indiviidi või grupi puhul — ei saa seega kunagi olla samal määral n-ö ette lavastatud, nagu seda on teatrietendus. Pigem sarnaneb sotsiaalsete etenduste dramaturgia tänapäeva eksperimenteerivate improvisatsiooniliste teatrivormidega, milles ei looda traditsioonilises mõttes rolle, vaid kujundatakse pidevalt muutuvaid lavalisi tegelasi koostöös teiste etendajatega²².

²² Argielu dramaturgia uurimine sarnaneb sotsiaalteadlase jaoks seega justkui eksperimentaalse teatri uurija ülesandega, kes peab analüüsima etendust, mille aluseks olevat teksti ta tutvumiseks ei saa, kuna see tekst eksisteerib vaid näitlejate mälus, olles kollektiivne looming.

2.3.1. Argise ja mitteargise kogemuse uurimine

Goffmani ja Turneri suurima erinevusena torkab kohe silma nende erinev uurimisobjekt — esimesel igapäevase tava suhtluse situatsioonid (ehk sotsiaalsed etendused) lääne ühiskonnas, teisel rituaalide mitteargine kogemus traditsioonilistes hõimuühiskondades²³. Goffman uurib dramaturgia kaudu eeskätt argielu kogemust, Turner seevastu kasutab sotsiaalset draamat mitteargiste kogemuste mõtestamiseks²⁴.

Goffmani teeneks sotsioloogias võib pidada kõige lihtsama ja argisema igapäevase vahetu suhtluse — “silmast-silma interaktsiooni” — jõulisemat toomist sotsioloogia uurimisobjektiks²⁵. Kirjeldades oma kaasaegse ühiskonna kõikvõimalikke kultuuristseene, mille kodeeritust enamik meist tavaliselt tähele ei pane, dramaturgia (või teatri) analoogia²⁶ abil, tekitab Goffman oma kaasaegsetes lugejates kummastust, kuna osutas sellele, et ka pealtnäha “niisama” tegutsemine hõlmab endas tervet hulka erinevaid koode ja vastastikusi käitumisstrateegiaid. Eeskätt 1950ndate Ameerika ühiskonda²⁷ uurides

²³ 1970ndate lõpus, 1980ndatel pöörab Turner järjest rohkem tähelepanu ka rituaalilaadsetele sündmustele lääne ühiskonnas.

²⁴ Tegelikult pole kogemuse mõistmine Turneril ja Goffmanil põhimõtteliselt erinev — mõlemad pööravad tähelepanu vahetule kehastunud kogemusele kultuuris. Victor Turneri jaoks, kes arendab edasi filosoofide Alfred Schutzi ja Wilhelm Dilthey mõistet *Erlebnisse*²⁴ (“läbielatud kogemus”), on kogemuse uurimine niivõrd oluline, et ta nimetab oma lähenemist ka “kogemuse antropoloogiaks” ja seda, mida ta uurib, “kogemuse struktuurideks” (Turner 1982a) vastandina abstraktsetele sotsiaalsetele struktuuridele. Turner uurib kogemuse antropoloogiat sotsiaalsete draamade ja kultuurietenduste kaudu, keskendudes kultuuri “tegemisele” — kehastamisele, läbielamisele, etendamisele. Goffman kasutab mõistet “kogemuse organiseeritus”, rääkides erinevatest käitumist korrastavatest “raamidest” (*frames*) sotsiaalses elus (sh etenduse ja rituaali raamidest). Kogemuse organiseeritust teadvustab eeskätt individid — organiseeritus sisaldub “individuaalse tegutseja meeles, mitte ühiskonnakorralduses” (Goffman 1971: 11–13). Mõlema kogemuse-käsitlus on seega tegutsejat ja struktuuri sünteesiva lähenemise heaks näiteks.

²⁵ Tõsi, siinkohal ei saa unustada sotsioloog Georg Simmelit, kes veel enne Goffmani osutab tähelepanu argikäitumise komplekssele valdkonnale, mida võib nimetada “väikesteks interpersoonalseteks rituaalideks” (Manning 1992: 21).

²⁶ Hiljem kasutas ta ka *mängu* ja *rituaali* kui analoogiapõhiseid mudeleid sotsiaalse interaktsiooni analüüsiks.

²⁷ Doktoritöös, millest raamat “The Presentation of Self in Everyday Life” välja kasvas, uuris Goffman Shetlandi saarte kogukonda Šotimaal.

jõudis Goffman ideeni sotsiaalse käitumise dramaturgiast, mille kaudu saab kirjeldada ja tõlgendada inimeste interaktsiooni kõige igapäevasemates olukordades või kultuuristseenides (kohvikus, kaupluses, tööalastes suhtluses, paarisuhetes jne).

Erinevalt Goffmanist huvitavad Victor Turnerit varastest uurimustest peale erilised, piiripealsed olukorrad ühe kogukonna elus — lõhed ja kriisid ning rituaalid nende lahendamiseks —, mis võivad viia nii osapoolte leppimise kui lõpliku lahknemiseni, kuid toovad enamasti alati endaga mitteargiseid kogemusi ja kõrgendatud teadlikkust. Varasemate antropoloogide-rituaaliuurijate eeskujul²⁸ näeb Turner *sotsiaalsetes draamades* “argielu voolust eristuvaid objektiivselt isoleeritavaid ühikuid konfliktis, konkureerivas või agonistlikus sotsiaalses interaktsioonis”, mis alandavad pingeid, lahendavad või koguni välistavad konflikte ühiskonnas (Turner 1985: 33; Turner 1974: 33). Turneri “sotsiaalsete draamade” puhul on seega fookuses kultuuri argipäevast selgelt isoleeritavad ja seeläbi piiritletavad ja kirjeldatavad uurimisobjektid. Valides oma uurimisvaldkonnaks sotsiaalsed kriisisituatsioonid ja nendega seotud rituaalid, analüüsib Turner, kuidas eri tüüpi konfliktid ühiskonnas tekivad, arenevad ja lahenevad. Ta leiab, et just kultuuri piirsituatsioonides mõistavad konflikti osapooled enamasti teravamalt kui teistel aegadel, missugused reeglid ja põhimõtted nendevahelisi suhteid on kujundanud.

Argise ja mitteargise kogemuse eristuse valguses tahaksin viidata ka huvitavatele, mõnes mõttes vastasuunalistele arengutele Goffmani ja Turneri töödes. Kui Goffman alustab 1950ndatel (lääne) inimeste argielulise käitumise kirjeldamisest sotsiaalsete etendustena, siis hilisemates töödes (Goffman 1971; Goffman 1967; Goffman 1963) muutuvad tema käsitlused järjest rituaalikeskemaks. Mõnes mõttes on nii Goffmani dramaturgia kui teiste analoogiate puhul läbivaks

²⁸ Turneri sotsiaalse draama kontseptsioon oli osalt mõjutatud 20. saj alguse varaste sotsiaalteadlaste Arnold van Gennepi ja Émile Durkheimi rituaalikäsitlustest, teisalt aga ka tema huvist (draama)kirjanduse ja teatri (eeskätt oma kaasaegse Briti ja Ameerika teatri) vastu. Paralleele võib näha ka Turneri kaasaegse, antropoloog Milton Singeri lähenemisega, kes võttis 1950ndatel, uurides India tseremoniaalseid rituaale kui “kultuurietendusi” (*cultural performances*), selle analoogia aluseks mitmed struktuurilised ja välised sarnasused rituaalide ja teatrietenduste vahel: selgelt määratletav algus ja lõpp, tegevuslik stsenaarium, etendajad ja (enamasti ka) publik, kindlalt markeeritud toimumispaik (Singer 1972: 71).

uurimisobjektiks ühiskonna rituaalne kord, teisisõnu, need reeglid ja praktikad igapäevaelus, mis aitavad luua ja säilitada sotsiaalset korda (Branaman 2001: 97)²⁹. Võrreldes Goffmani liikumisega etendustest rituaalideni teeb Turner läbi teistpidise arengu. Varastes töödes keskendub Turner eeskätt hõimuühiskondade ja nende rituaalide uurimisele, kirjeldades neid sotsiaalse draama analoogia abil, hilisemad tööd (Turner 1982b, 1985, 1988) aga kalduvad pigem rituaalide etendusliku käsitluse ja etendusliku antropoloogia poole. Ent vaatamata Turneri suurenevale huvile kultuurietenduste erinevate žanride vastu jääb tema fookusesse kõigele vaatamata mitteargine kogemus ja “nostalgia [rituaalidest] lummatud olemise järele” (Alexander 2006: 10), Goffman seevastu jääb vaatamata erinevate analoogiatega žongleerimisele truuks eeskätt n-ö tavaliste inimeste igapäevaste kohtumiste ja kogemuste mõtestamisele³⁰.

2.3.2. *Emic-etic* problemaatika Turneri ja Goffmani lähenemistes

Nii Goffmani kui Turnerit võib lugeda nende hulka, kes panid aluse vastavalt tõlgenduslikule sotsioloogiale ja tõlgenduslikule antropoloogiale. Nende teooriate ühisosaks on tuginemine metafoorsetele teatri-analoogiatele, kusjuures mõlemad teadvustavad oma analoogiate metafoorsust ning reflekteerivad nende rakendamise piiride üle. Samas kasvab analoogiatel põhinev teooria välja mõlema autori konkreetsetest etnograafilistest uurimustest ja järjekindlast huvist selle vastu, kuidas inimesed teatud situatsioonides tegutsevad, mistõttu Turnerit on nimetatud “praktika-teoreetikuks” (Kapferer 1996: xii) ja Goffmani “teoreetiliselt orienteeritud empiirikuks” (Collins 1980: 174) või “kultuuripragmaatikuks” (Alexander, Mast 2006: 2–5).

Turneri “sotsiaalse drama” mudel on kriitikat pälvinud peamiselt seetõttu, et ühelt poolt on see liigselt laetud teatrikonnotatsioonidest ja teisalt “liiga universaalne metodoloogiline tööriist” (Firth 1973: 194). Clifford Geertz (2003 [1983]: 43–44) leiab, et sellise universaalse mudelina võimaldas sotsiaalne draama esile tuua kriisistituatsioonides

²⁹ Eriti oluliseks muutub rituaalse korra uurimine muidugi pärast uurimust “Mina esitamine igapäevaelus” ilmunud töödes (*Behavior in Public Places* 1963, *Interaction Ritual* 1967, *Relations in Public* 1971).

³⁰ Erandi moodustavad siiski uurimused “Asylums” (1961) ja “Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity” (1963), milles ta keskendub sotsiaalselt stigmatiseeritutele.

sündinud sotsiaalsete protsesside sarnaseid tunnusjooni eri kultuurides, ent nivelleeris ühtlasi nende protsesside sotsiaalkultuurilisi erinevusi³¹. Turner väitis vastu, et kriitikud polnud mõistnud tema mudeli põhipaatos — sotsiaalsed draamad ei eksisteeri tema käsituses kui pelgalt indiviidideülesed abstraktsed kognitiivsed stuktuurid, vaid kui välja elatud, kehastatud, etendatud “protsessuaalsed vormid”. Sotsiaalne tegevus on alati protsessuaalse ülesehitusega ja sotsiaalne draama püüab tabada seda ülesehitust pigem tagantjärele kui ettehaaravalt (vt Turner 1974: 13; Turner 1990: 16).

Niisiis ei pidanud Turner tegelikult silmas draama kui eel-eksisteeriva vormi rakendamist mis tahes muutustega seotud protsessidele, vaid püüdis pigem mõista neid draamasid, mida ta välitööde käigus nägi-kuulis-mõistis, ja seda, kuidas rituaalide osalised ise oma kogemust tõlgendasid. Tõsi, rakendades mitte-lääne kultuure uurides draama mudelit, kerkib paratamatult küsimus, kas ei tähenda see kõigele vaatamata *etic*-tüüpi käsitlust uuritava kultuuri suhtes³²? Religiooniajaloolane Catherine Bell (1992: 42–43) leiab, et rituaalide käsitlemisel draamade või etendustena toetutakse ebakindlatele implikatsioonidele, millest üheks problemaatilisemaks on uurija mudeli “sisselugemine” uuritavasse, eriti just traditsiooniliste kultuuride puhul — “draama” või “etendus” on ju ikkagi kultuuri-uurija konstruktsioonid, mitte see, mida rituaalis osalejad ise tunnetavad. Turner oli veendunud, et draama kui tegevuslik kogemust korrastav struktuur on midagi nii universaalset, et seda tajutakse ka mitte-lääne tüüpi kultuurides, ehkki nimetused, mida nende kultuuride esindajad meie mõistes “dramaatilistele” nähtustele annavad, võivad olla erinevad (vt Turner 1982b: 65–68,

³¹ Geertz juhtis tähelepanu sellele, et initsiatsiooniriitused Sambias ja talupoegade ülestõus Mehhikos, Kariibi karneval ja 1960te lõpu poliitilised rahutused Euroopas võivad olla küll vormiliselt sarnased protsessid, ometi on neil erinev sisu, erinevad tähendused vastavas ühiskonnas.

³² *Etic-emic* viitab antropoloogiast tuntud eristusele vastavalt uurija jaoks tähendusliku ja tegutseja jaoks tähendusliku vahel. Antropoloog Roger D. Abrahamsi arvates on teatrianalooגיעte puhul oht kalduda *etic*-tüüpi käsitlustesse. Ta pakub, et kitsikusest pääsemiseks võiks sellised analoogiad nagu “etendus”, “stsenarium” ja “draama” asendada üldisemate neutraalsemate kontseptidega nagu “tegevus” (*action*), “sündmus” (*event, occasion*) ja “kogemus” (*experience*). Ehkki ka viimased võivad eri kultuurides tähendada erinevaid asju, on lootus saavutada vastastikune mõistmine siiski suurem, kui esimeste puhul (Abrahams 1986: 70).

86). Ta pidas oluliseks rituaalide tähenduste otsimist koos oma informantidega, püüeldes nii dialoogilise uurimuse poole. Turner leiab, et need sündmused, mida ta nimetab sotsiaalseteks draamadeks, olid olulised ka tema uuritud kultuuri esindajate endi jaoks, eristudes selgelt igapäevaelu mittedraamatlikust voolust. Otsides sotsiaalse draama universaalsust eri kultuurides, üritas Turner midagi sarnast, nagu mõnevõrra hiljem on teinud teatriantropoloogid, püüdes otsida etendusliku käitumise üldisi põhimõtteid ja tuues eri kultuurides selle kirjeldamiseks loodud sõnavarast välja sarnastele tehnikatele või kogemustele osutavaid mõisteid (vt Barba 1999).

Kokkuvõtvalt võib nentida, et Turneri sotsiaalse draama mudelis on nii *etic* kui *emic* komponente, mis suhestusid omavahel hermeneutilise ringi põhimõttel: uurides Ndembu külaühiskonda (või mõnda muud kultuuri), hakkas Turner kogutud etnograafilist materjali tõlgendama kui sotsiaalset draamat (kuna see oli kõnekas tema kultuuritausta tõttu), aga sealt edasi huvitus ta sellest, kuidas saaks seda sotsiaalset draamat “tagasi tõlkida ndembulaste maailmavaatesse ja läbi dialoogi sündis juba edasiarendatud arusaam sotsiaalsest draamast” (Turner 1982b: 72). Turneri uurimuste lugeja võib ise veenduda, et tema draama-analoogia rakendused pole kunagi pelgad abstraktsed üldistused, vaid rikkalike remarkidega varustatud narratiivid.

Goffman esitleb raamatus “The Presentation of Self in Everyday Life” dramaturgilist perspektiivi teadlikult kui üht võimalikku metafoorset analoogiat, mööndes, et tegu on eeskätt “retoorilise manöövriga” (Goffman 1990: 246), mis on “vaid üks võimalikest vaatepunktidest inimeste sotsiaalse käitumise analüüsil” (samas: 233, 237).³³ Goffman märgib, et sotsiaalset süsteemi/korda võib uurida mitmest erinevast perspektiivist lähtudes (soovitavalt komplementaarselt), olgu selleks siis tehniline, poliitiline, struktureaalne või kultuuriline lähenemine. Dramaturgiline perspektiiv on tema jaoks eeskätt tõlgenduslik perspektiiv, mis suunab meid kirjeldama antud organisatsioonis kasutatavaid mulje lavastamise tehnikaid ja selles tegutsevate erinevate etenduse-meeskondade identiteeti ja omavahelisi suhteid (samas: 233). Samuti rõhutab Goffman, et tegu pole staatilise mudeliga, vaid et dramaturgiline raamistik hõlmab nii indiviidi soovi

³³ Goffman ei väida oma raamatus kordagi, et sotsiaalne elu on teater, vaid pigem et see on *justkui* teater, samas on tema hoogne stiil ajanud segadusse nii Goffmani järgijaid kui kriitikuid, kes kalduvad talle omistama esimest arvamust.

säilitada oma etenduslikud kavatsused, kui ka võimet dünaamiliselt reageerida muutuvale olukorrale (Goffman 1990: 232). Erving Goffmani dramaturgia kui analüüsimudeli (nagu ka tema teiste analoogiate “rituaal” ja “mäng”) hindamine on märksa keerukam kui “sotsiaalse draama” puhul. Viimane oli Turneri jaoks üsna selge struktuuriga analoogia, mis omandas aja jooksul küll lisaaspekte (nt liminaalsused-limonoidsed faasid, etenduslikkus jm), aga Goffman oli oma analoogiates teadlikult ebasüstemaatiline ja ebajärjekindel. Dramaturgiline meetod konstrueerib justkui pidevat vastuolu meie ühiskonnas endastmõistetavaks peetavate eelduste ja Goffmani enda ühitamatute metafooride ja väidete vahel (Trevino 2003: 57). Ta töötas välja ja testis erinevaid analoogiaid, teadvustades endale ja oma lugejatele pidevalt, et ükski teoreetiline kontseptsioon pole tema jaoks nii oluline, et ta ei suudaks seda kriitiliselt hinnata ja/või sellest loobuda. Ühe akadeemilise uurija puhul on see kahtlemata harvaesinev ohverdusvõime.

Selles osas, kas Goffmani dramaturgia on mudel, mis sobis kitsalt 1950ndate Ameerika keskklassi ühiskonna kirjeldamiseks, milles domineeris teeskluse ja manipulatsioonide n-ö fassaadipoliitika (vt Gouldner 1970), või saab dramaturgia perspektiivi rakendada universaalselt, uurides inimestevahelist suhtlust mis tahes ajas ja kultuuriruumis (vt Perinbanayagam 1974, Collins 1980), pole Goffmani tõlgendajad üksmeelel. Goffman (1990: 233) ise väitis, et need põhilised dramaturgilised printsiibid, mis on iseloomulikud argisele sotsiaalsele interaktsioonile angloameerika ühiskonnas, on põhimõtteliselt nii üldised, et võiksid olla uuritavad ka teiste ühiskondade puhul, aga samas “ei tohi meil jääda märkamata teiste ühiskondade eluvaldkondade need aspektid, milles nähtavasti järgitakse teistsuguseid [dramaturgilisi] reegleid” (samas: 237). Lisaks manitseb ta meid liigse agaruse eest dramaturgia otsimisel kõikides sotsiaalse elu valdkondades (samas). Ehkki mitte-lääne ühiskondi uurides on dramaturgia mudelit siiski veel üsna vähe rakendatud (vt Srinivasan 1990: 141–162; Oommen 1990: 389–408), arvan, et Goffmani dramaturgia võimaldab uurida nii teatavaid dramaturgilisi universaale inimeste käitumises (nt etendaja–tegelane–roll suhted, käitumine avalikus ruumis (laval) ja sellest väljaspool (lava taga), etendajate interaktsioon ja etendaja–publiku suhted) kui ka konkreetse kultuurikonteksti spetsiifilist dramaturgiat (nt rollide loomise stilistiliselt erinevad strateegiad). Seda muidugi juhul, kui me ei

unusta, et paljudes kultuurides on arusaam teatrist, sh dramaturgiast, üsna varieeruv nii erinevate kultuuri- kui teatritraditsioonide tõttu³⁴.

Niisiis jääb üle nentida, et ka Goffmani dramaturgia kannab endas nii *emic* kui *etic* lähenemise aspekte. Dramaturgia võib argielus olla nii latentne kui ka teadvustatud (ja kalkuleeritud), inimesed võivad mõnikord, kui situatsioon seda soosib, mõelda oma käitumisest dramaturgia terminites, aga mitte alati. Goffmani puhul tekib paratamatult küsimus, kus on tema kui uurija positsioon argielu dramaturgiat analüüsides. Sellele küsimusele polegi väga lihtne vastata. Ühelt poolt jääb mulje, et Goffman jälgib sotsiaalseid etendusi, mida ta kirjeldab, justkui “metaperspektiivist”, olles mitte publiku liige (nagu nt teatriuurija enamasti on), vaid pigem etenduse kõrvaltvaataja (Manning 2007: 1226). Teisalt ei saa unustada, et Goffmanile olid kogu elu olulised etnograafilised meetodid (eriti osalusvaatlus³⁵), mis eristab teda paljudest sotsioloogidest ja osutab tema soovile mõista sotsiaalseid etendusi osaleja kogemusele lähedaselt. Tõsi, me ei leia Goffmani töödest sotsiaalsete etendajate endi tõlgendusi olukordadest, milles nad tegutsesid, samuti ei reflekteeri Goffman erinevalt Turnerist oma töödes kuigivõrd selle üle, kus oli vaadeldud etenduste ajal tema positsioon või kuidas mõjutas tema kohalviibimine etenduses tegutsejaid. Kuna dramaturgiline perspektiiv ei ole aga suletud, vaid avatud ja dünaamiline, võib sellesse alati teha muudatusi vastavalt uuritavates sotsiaalsetes olukordades esilekerkivatele teemadele ja probleemidele. Uurija-dramaturgia ja etendaja-dramaturgia vaatepunktide selgem ühendamine n-ö dialoogilise dramaturgia huvides oleks ilmselt üks selle lähenemise täiustamise viise.

³⁴ Goffmani dramaturgiat oleks ilmselt omakorda huvitav kõrvutada teatritantropoloogias ja etendusuuringutes (*performance studies*) välja toodud etendusliku käitumise universaalidega (vt Barba 1999; Schechner 1985; Schechner 1988).

³⁵ Goffman “välitööd” viisid selleni, et ta töötas pikemalt näiteks kasiinos ja vaimuhaiglas, selleks et mõista paremini inimeste käitumist teatud insitutsionaalses ja organisatsioonikultuurilises kontekstis (vt Verhoeven 1993: 317–348).

Kokkuvõte

Artikli esimeses osas ilmnes, et vähemalt angloameerika kultuuriruumis pole võimalik leida ühte arusaadavat ja ainukehtivat draama definitsiooni, milles sisalduksid kõik need tähenduslikud aspektid, mida draama mõiste tänaseks erinevates kasutuskontekstides on omandanud. Sellele vaatamata võib öelda, et draama-analoogia uurijal või rakendajal oleks kasulik tutvuda draama mõisteväljaga, et suuta oma lähenemist selles positsioneerida. Kui sõna draama viitab tavakasutuses eeskätt näidendi tekstile, siis nii artikli esimese kui teise osa aruteludest selgus, et rääkides draama käsitlustest nii teatriestetikas kui sotsiaalteadustes peetakse draama-analoogia alusena enamasti silmas mitte niivõrd draamat kui teksti, vaid pigem draamat kui teatrit (või teatrietendust). Või veelgi laiemalt — draamat kui tegevust, protsessi, hajusat narratiivi või stsenaariumi. Nii Turneri kui Goffmani lähenemised osutasid sellele, et draamat ei mõisteta sotsiaalteadustes sugugi mitte alati determineeriva tekstuaalse mudelina (n-ö ideoloogilise “käsikirjana”), mis suunab inimesi teatud moel tegutsema, vaid pigem tegevusliku ja protsessuaalse (narratiivse) korrastusena (lähedasena kreekakeelsele mõistele *drâma*, mis tähendas eelkõige tegevust või toimingut). Nii Turner kui Goffman eristuvad paljudest draama-analoogiat kasutanud sotsiaalteadlastest selle poolest, et nad ei eelda, nagu oleks elu “näidend”, mida keegi on meile ette kirjutanud, vaid et indiviidil on sotsiaalsete draamade/dramaturgiate loomisel oluline roll.

Selle taustal tõusis ühe draama-analoogiatega suurima probleemina esile kontseptuaalne ebaselgus või järjekindlusetus selles osas, missugune draama (või teater) on võetud analoogia aluseks. Mõnikord viitab draama-analoogia klassikalise tragöödia struktuurile (nagu Turneril), mõnikord improvisatsioonilise teatri etenduste dramaturgiale (nagu Goffmanil), mõnikord on draama-analoogia aluseks lihtsalt üks teatrimõiste nagu nt roll. Teisalt peegeldab see mõisteline segadus ka muutusi 20.–21. sajandi teatris, milles on tugevalt muutunud draamateksti autori ja autoriteedi positsioon, kus lavastused sünnivad, ilma et toetutaks kindlale draamatekstile, kus piir näitleja ja fiktsionaalse tegelase vahel võib kaduda jms. Seetõttu pole ilmselt juhus, et draama-analoogia on tänapäeva sotsiaal- ja humanitaarteaduslikus kasutuses suures osas asendunud etenduse-analoogiaga.

Viimast kinnitasid ka nii Turneri kui Goffmani tõlgenduslikus antropoloogias/sotsioloogias teed rajanud lähenemised, mis lõimisid

omavahel draama (tähenduses sotsiaalsed normid) ja etendaja aspektid: Goffmanil olid ühendavateks lülideks nt etendused ja rollid (milles avalduvad sotsiaalsete tegelaste individuaalsed tõlgendused), Turneril sotsiaalse draama lepitavad faasid ja rituaalid (milles indiviididel on võimalus algatada sotsiaalseid muudatusi). Indiviidi “mina” on Goffmani jaoks ühtaegu nii etendaja kui sotsiaalne tegelane, kes lavastab nii ennast, kui on ise sotsiaalsete etenduste poolt lavastatud. Nii Turner kui Goffman pööravad ühtlasi tähelepanu dünaamika ja stabiilsuse komplementaarsele käsitlusele. Valides dünaamilise mudeli (etenduse dramaturgia) uurib Goffman ka sotsiaalse korra püsivust, Turner aga jälgib sotsiaalse draama kindla struktuuriga mudeli kaudu muutustega seotud protsesse, milles ometi püüeldakse sotsiaalse stabiilsuse säilitamise poole ühiskonnas. Sotsiaalsetes etendustes on indiviididel küll võimalus end lavastada, ent samas luuakse ja kinnitatakse neis “rituaalset korda”, mis tagab ühiskonna stabiilsuse. Rituaalides avaldub inimeste kollektiivne autorlus läbi kollektiivselt jagatud reflekstiivsuse, mis võimaldab mitte ainult sotsiaalseid väärtusi ja norme teravalt tunnetada, vaid ka vastavaid väärtusi ja norme transformeerida. Niisiis osutasid Goffmani dramaturgia ja Turneri sotsiaalne draama sellele, et teemad, mida draama-analoogia abiga on püütud lahata, on tegelikult sotsiaalteaduste põhiprobleemid läbi aegade — kollektiivsete protsesside mõju indiviidile, sotsiaalsete normide ja individuaalse vabaduse vahekorid, stabiilsuse ja dünaamika suhted ühiskonnas.

Väitsin artikli esimeses osas, et draama-analoogiaid uurides tuleks jälgida, mida ja kuidas uuritakse, kui seda analoogiat rakendatakse, teisisõnu, kuidas draamaga seotud metafoorid ja uurimisobjektid teineteist vastastikku mõjutavad. Turneri ja Goffmani puhul ilmnes ühe olulise erinevusena esimese huvi rituaalide (ehk mitteargiste kogemuste) ja teise tähelepanu igapäevase sotsiaalse interaktsiooni (ehk argiste kogemuste) vastu. Selle põhjal võis omakorda näha, et rituaalide või sotsiaalsete kriisisituatsioonide uurimiseks sobis pigem nende käsitlemine draamatekstile lähedase struktuurina, milles on selgesti eristatavad neli faasi (murrang, lõhe, lepitus, uus lõimumine) ning milles muutused struktuuri tasandil on olulisemad indiviididevahelisest dramaturgiast. Argise suhtluse uurimiseks seevastu sobis pigem etenduse dramaturgia (lavalolek, tegelased ja rollid, suhtlemine publikuga jne), mis ignoreeris teadlikult sotsiaalse draama n-ö “suurt skeemi”.

Sotsiaalse elu draamade või sotsiaalse dramaturgia uurimisel kerkis ühe keskse teemana esile *emic-etic* problemaatika, ehk küsimus sellest, kelle draamast/dramaturgiast õigupoolest räägitakse. Teisisõnu, kas draama/dramaturgia, mida sotsiaalteadlane uurib, on ka uuritava ühiskonna liikmete endi poolt teadvustatud korrastav narratiivne või tegevuslik strateegia, või on tegemist eeskätt uurija konstrueeritud vaatepunktiga, mis võimaldab näha draamat ka seal, kus osalejad seda märgata ei pruugi. Victor Turneri jaoks oli draama näol tegemist inimkäitumist korrastava universaaliga mis tahes aegadel ja ühiskondades. Ta uskus ühtlasi, et draama-analoogia märkamisel ei mõjutanud teda ainult lääne kultuuritaust, vaid ka uuritava Ndembu hõimu liikmete käitumine ja arvamused endast. Erving Goffman jäi pisut ettevaatlikumaks, arvates, et dramaturgiat võib küll uurida ka mitte-lääne ühiskondades, ent ei “oma” ega “võõrast” uurides ei tasu dramaturgia otsimisega liiale minna, kuna tegu on eeskätt sotsiaalteadusliku “retoorilise manöövriga”. Niisiis, kui uurija suudab võtta refleksiivse positsiooni, saab nii sotsiaalset draamat kui ka dramaturgiat pidada kultuuriuniversaalideks, mille avaldumisvormid võivad sõltuvalt konkreetsest ajastust, ühiskonnast ja kultuurist olla lõpmatult mitmekesised.

Kirjandus

- Abrahams, Roger D. 1986. Ordinary and Extraordinary Experience. — Turner, Victor; Bruner, Edward M. (eds.). *The Anthropology of Experience*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 45–72.
- Alexander, Jeffrey C; Mast, Jason, L. 2006. Introduction: Symbolic Action in Theory and Practice: The Cultural Pragmatics of Symbolic Action. — Alexander, Jeffrey; Giesen, Bernhard; Mast, Jason L. (eds.). *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–28.
- Ashely, Kathleen M. 1990. *Victor Turner and the Construction of Cultural Criticism: Between Literature and Anthropology*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Babcock, Barbara; MacAloon John 1987. Commemorative Essay: Victor Turner. *Semiotica* 65 (1/2): 1–27.
- Baert, Patrick 2006. Role. — Harrington, Austin; Marshall, Barbara M.; Müller, Hans-Peter (eds.). *Encyclopedia of Social Theory*. London, New York: Routledge, 524–526.

- Barba, Eugenio 1999. *Paberlaevuke: sissejuhatuse teatriantropoloogiasse*. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Bell, Catherine 1992. *Ritual theory, ritual practice*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- Branaman, Ann 1997. Goffman's Social Theory. — Lemert, Charles; Branaman, Ann (eds.). *The Goffman Reader*. Cambridge: Blackwell Publishing, xlv–lxxxii.
- 2001. Erving Goffman. — Elliott, Anthony; Elliott, Bryan S. (eds.). *Profiles in Contemporary Social Theory*. London: Sage Publications, 94–106.
- Collins, Randall 1980. Erving Goffman and the Development of Modern Social Theory. — Ditton, J. (ed.). *The View from Goffman*. New York: St. Martins, 170–209.
- Elliott, Anthony 2007. *Concepts of the Self*. Cambridge: Polity Press.
- Firth, Raymond 1973. *Symbols: Private and Public*. London: George Allen and Unwin.
- Franks, David D. 2007. Role. — Ritzer, George (ed.). *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Vol. 8 (Q–SE), 3945–3948
- Geertz, Clifford 2003 [1983]. *Omakandi tarkus. Esseid tõlgendavast antropoloogias*. Tallinn: Varrak.
- Goffman, Erving 1963. *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York: The Free Press.
- 1967. *Interaction Ritual: Essays on Face to Face Behavior*. Garden City, New York: Doubleday.
- 1971. *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*. New York: Basic Books.
- 1990 [1959]. *The Presentation of Self in Everyday Life*. London etc: Penguin Books.
- Gouldner, Alwin 1970. *The Coming Crisis of Western Sociology*. London: Heinemann.
- Grimes, Ronald 2004. Performance Theory and the Study of Ritual. — Antes, Peter; Geertz, Armin W.; Warne, Randi R. (eds.). *New Approaches to the Study of Religion. Vol 2. Textual, Comparative, Sociological, and Cognitive Approaches*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 109–138.
- Handelman, Don 1998. Victor Turner. — Bouissac, Paul (ed.). *Encyclopedia of Semiotics*. New York, Oxford: Oxford University Press, 620–622.
- Harré, Rom 1993. *Social Being*. Second Edition. Oxford, Cambridge: Blackwell Publishers.
- Hindin, Michelle J. 2007. Role theory. — Ritzer, George (ed.). *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Vol. 8 (Q–SE), 3951–3954.
- Kapferer, Bruce 1996. Preface to the 1996 edition. — Victor Turner. *Schism and Continuity in an African Society. A Study of Ndembu Village*. Oxford, Washington: Berg Publishers.
- Lotman, Yuri 1990. *Universe of the Mind*. Translated by Ann Shukman. London, New York: I. B.Tauris.
- 2003. *Vestlusi vene kultuurist I. Vene aadli argielu ja traditsioonid* 18. sajandil ja 19. sajandi algul. Tallinn: Tänapäev.

- Manning, Peter K. 2007. Dramaturgy. — Ritzer, George (ed.). *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Vol III (D-E). Malden (Mass.) etc.: Blackwell Publishing, 1226–1229.
- Manning, Philip 1992. *Erving Goffman and Modern Sociology*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Oommen, T.K. 1990. Erving Goffman and the study of everyday protest. — Riggins, Stephen Harold (ed.). *Beyond Goffman. Studies on Communication, Institution, and Social Interaction*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 389–408.
- Perinbanayagam, R.S. 1974. Dramas of Structure: Theory and Performance in Sri Lanka. *Anthropological Quarterly* 54(1): 36–43.
- Roberts, Brian 2006. *Micro Social Theory*. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.
- Schechner, Richard 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Simpkins, Scott 1998. Erving Goffman. — Bouissac, Paul (ed.). *Encyclopedia of Semiotics*. New York, Oxford: Oxford University Press, 257–260.
- Singer, Milton 1972. *When a Great Tradition Modernizes*. New York: Praeger.
- Sibeon, Roger 2004. *Rethinking Social Theory*. London etc: Sage Publications.
- Srinivasan, Nirmala 1990. The cross-cultural relevance of Goffman's concept of individual agency. — Riggins, Stephen Harold (ed.). *Beyond Goffman. Studies on Communication, Institution, and Social Interaction*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 141–162.
- Trevino, Javier A. 2003. Introduction: Erving Goffman and the Interaction Order. — Trevino, J. A. (ed.). *Goffman's Legacy*. Lanham etc.: Rowman and Littlefield Publishers Inc., 1–49.
- Turner, Victor 1974. *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- 1982a [1974]. Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual. An Essay in Comparative Symbolology. — *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 20–60.
- 1982b [1981]. Social Dramas and Stories About Them. — *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 61–88.
- 1984. Liminality and the Performative Genres. — MacAloon, John J. (ed.). *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia: ISHI, 1–41.
- 1985. *On The Edge of Bush: Anthropology as Experience*. Tucson: The University of Arizona Press.
- 1986. Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience. — Turner, Victor; Bruner, Edward M. (eds.). *The Anthropology of Experience*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 33–44.
- 1988. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- 1990. Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama? — Schechner, Richard; Appel, Willa (eds.). *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 8–18.

- 1996 [1957]. *Schism and Continuity in an African Society. A Study of Ndembu Village Life*. Oxford, Washington: Berg.
- Verhoeven, Jef C. 1993. An Interview With Erving Goffman, 1980. *Research on Language & Social Interaction* 26 (3): 317–348.
- Võsu, Ester 2007. Kultuur kui draama I. *Acta Semiotica Estica* IV: 195–224.

MÄRKAMISI

Küsimused arutlemiseks teemal “Semiootika piirid”

Vladimir V. Ivanov¹

1. Selliste mittekeeleliste süsteemide puhul, nagu nt abstraktne (esemetu) maalikunst, mitteprogrammiline (mitte-ooperlik, sõnaliste tekstideta) muusika, kui need tunnistada märgilisteks (semiootilisteks), oleks ilmselt mõtet arutleda mõistete nagu “tähistatav” (Saussure'i *signifié*), “sisuplaan” (Hjelmslevi glossemaatikas) või sümboliseeritav (Florenski) kasutatavuse üle. Kas võib omaks võtta Florenski teesi sümboliseeritava (nt imettegeva ikooni religioosse sisu) mõjust sümboliseerivale ja selle koostisosadele (nt värvid ja nende seosed ikoonil)? Kas poeetilise teksti tähistatav mõjutab kuidagi selle helilise organisatsiooni elementide valikut?

2. Saussure'i väljapakutud “väärtuste” (*valeur*) teaduse mõiste ühendab endas lingvistikat, semiootikat ja majandusteooriat. Mil määral on selline ühendamine kasulik igale neist teadustest? “Väärtuse” idee, mis tuuakse välja elementide seostest teatud ajaühikus, on aluseks sünkroonia ja diakroonia (märgisüsteemi kaasaegse oleku ja tema ajaloo kirjeldused) vastandusele. Kuidas see ühendada diakroonia ja sünkroonia erinevuse ületamisega (nt Praha lingvistikakoolkonnas)? Kuidas vastavate mõistete sissetoomine võib mõjutada semiootika ja majandusteooria lähenemist? Kas võib mõelda, et viimane võiks rikastuda tänu semiootiliste põhimõtete omandamisele? Mis mõttes võiks raha ja teiste finantsdokumentide funktsiooni pidada semiootiliseks?

3. Tartu–Moskva koolkonna peamiseks uurimisobjektiks oli märgi ja teksti vahekord. Kas võib teksti pidada eriliseks märgiks? Milline on tekst-märgi suurim võimalik suurus ja kuidas seda eristada teistest tekstidest? Millisteks elementideks võib jaguneda selline märgina vaadeldav tekst? Milline on jumalate, deemonite ja teiste mütoloogiliste tegelaste semiootiline staatus suhtes nende tekstidega, mis neile on

¹ Käesoleva teksti esitas Tartu–Moskva koolkonna liige Vladimir Ivanov aruteluks 2007. aastal Moskvast toimunud rahvusvahelisel konverentsil “Dialog nüüdisaja semiootika ja humanitaarteaduste vahel” (vt Kroonika lk 275–276). Kõik allmärkused on lisanud tõlkija.

pühendatud või arvatakse olevat nende semiootilise tegevuse tulemus? V. Toporov pani ette vaadelda varajaste religioonide põhiühikuid universaalsete märgikompleksidena (nt maailmapuu). Kas niisugusele lähenemisele on võimalik leida analooge ka hilisemates märgisüsteemides? Kas nad moodustavad antud kultuuri raames mingi süsteemi? Kuidas tekste laenatakse ja kuidas ehitada üles intertekstuaalne võrdlus? Mil moel omandavad ajaloolised isikud semiootilise staatuse? Kas on siin analoogia helilise erinevuse fonologisatsiooni protsessiga? Mil määral võib ajalugu tervikuna kirjeldada semiootilistes terminites?

4. Mil määral võib diskreetsete märkide (nt sõnade ja teiste keeleühikute) uurimismeetodeid üle kanda mittediskreetsetele tekstidele (muusika, kujutav kunst, mittemontaažiline kino, mis kasutab kaader-episoodi kui põhivõtet, mille sees teostatakse kaamera panoraamvõtte montaaži lõigeteta nagu Hitchcocki “Nöör” või Sokurovi “Vene laegas”)? Kas võib semiootikat jagada diskreetseks ja katkematuks? Informatsiooniteoorias, mille areng kulgeb osaliselt paralleelselt semiootikaga, võidab koos kvantteooria loomisega diskreetne vaatepunkt. Kas võib midagi sarnast oodata ka semiootilises teoorias? Mil määral võib diskreettuse printsiibi võidukäik, mis iseloomustab XX saj teadust (geneetika, fonoloogia, strukturaallingvistika tervikuna, diskreetse matemaatika erinevad alad, sugulussüsteemide uurimine antropoloogias), muutuda oluliseks ka meie sajandi teadmise jaoks?

5. Kas semiootika printsiibid on kasutatavad süsteemides, nagu mängud (analoogia keele ja male vahel Saussure’i², matemaatilise sümbolite süsteemi ja male vahel Kleene’i raamatus metamatemaatikast³, lihtsad semiootilised süsteemid, mida Hjelmslev oma “Prolegomenas”⁴ nimetab kui tulevase uurimisobjekte) ja kommunikatsiooni bioloogilised süsteemid (vrd Benveniste’i artikkel mesilaste tantsudest⁵)? Mil määral selginevad semiootika võimalused suhteliselt lihtsate “degradeerunud” tüüpiliste situatsioonide analüüsides (nagu nt Zaliznjaki töös liiklusreeglitest ristmikul ja õigusest)? Kas võib rääkida semiootikast seoses geneetilise koodiga (DNA)? Kuidas vaatlaja mõiste muutub märgi idee erinevatel kasutusjuhtudel humanitaar- ja loodusteadustes? Kui igasugust loodusunähtust võib laialt mõistetud kvantteooria raames pidada arvutuse tulemuseks, siis milles võiks seisneda vahe nende teaduste, mis uurivad nende arvutuste (ükskõik mis tüüpi) tulemusi ja märgisüsteeme uurivate

² F. de Saussure 1916. “Cours de linguistique générale”. Lausanne, Paris: Payot.

³ S. C. Kleene 1952. “Introduction to metamathematics”. New York: Van Nostrand.

⁴ L. Hjelmslev 1961 [1943]. “Prolegomena to a Theory of Language”. Madison: Univ. of Wisconsin Press.

⁵ E. Benveniste 1953. Animal Communication and Human Language: The Language of the Bees. Diogenes 1: 1–7.

teaduste vahel? Millised märgikandjad peale inimeste on võimalik lülitada semiootiliste uurimuste sfääri?

6. Kui kasulik on “denotaadi” (referent-objekt) ja märgi enda (mis moodustab kolmnurga: kontsept – denotaat – märk, vt nt A. Churchi “Sissejuhatus matemaatilisse loogikasse”⁶) eristamine? Milline on semiootika suhe semantilise informatsiooniteooriaga (nt Bar Hillel⁷ ja Carnap⁸)? Kui tulemuslikud on tõenäosuslikud meetodid märkide ja tekstide puhul? Kas võib rääkida stohhastilisest semiootikast? Viimastel aastatel on hakanud arenema informatsiooni kvantteooria, mida mõningad teadlased mõistavad kui ühtset kogu maailma kirjeldamise viisi (põhimõte *it from qubit* — “kõik olev informatsiooni kvantühikust” asendab varasemat põhimõtet *it from bit* — “kõik olev informatsiooni binaarsest ühikust”). Mil määral võivad informatsiooni kvantteooria uusimad saavutused ja järeldused (Margolus–Levitini teoreem, mis võimaldab hinnata informatsiooni ja aja suhet jt) kaasa aidata semiootika ja informatsiooniteooria lähenemisele? Mil määral võivad need teadusdisipliinid kinnitada arusaama teadusest tervikuna (mitte ainult märkidest ja tekstidest) kui uurimust eelkõige dešifreerimise võimalustest (vrd Shannoni tööd krüptograafiast⁹ ja uusimaid saavutusi selles vallas)? Teisiti öeldes, kas õpetlane dešifreerib teadet, mille loodus ja Universum kui hiiglaslik arvutusi tegev raal (loodusteadustes) või teised inimesed (humanitaar- ja sotsiaalteadustes) on eelnevalt šifreerinud? Kas von Neumanni¹⁰ idee, mille järgi maailma võib pidada masina passiivseks mäluks, mõistes Universumit kui arvutavat mehhanismi, konkretiseerub informatsiooni kvantteoorias? Milles seisneb inimese kui märgisüsteemide ehitaja erinevus teistest arvutavatest mehhanismidest maailmas (Descartes’i järgi automaadi ja teiste elementide suhe inimeses)?

Vene keelest tõlkinud Silvi Salupere

⁶ A. Church 1944. “Introduction to Mathematical Logic”. Princeton.

⁷ Y. Bar-Hillel 1964. “Language and Information”. Reading, Mass.: Addison-Wesley.

⁸ R. Carnap 1942. “Introduction to Semantics”. Harvard Uni. Press.

⁹ C. Shannon 1949. Communication Theory of Secrecy Systems. Bell System Technical Journal 28: 656–715.

¹⁰ J. von Neumann 1966. “The Theory of Self-reproducing Automata”. Urbana, IL: Univ. of Illinois Press.

Genfi saussure'lik koolkond¹

Robert Godel²

1. AJALOOLIST. Just Genf on see, kus 1931. aastal leidis aset II rahvusvaheline lingvistide kongress.³ Eelneva perioodi kohta võib olulise leida A. Sechehaye artiklis *Genfi üldlingvistika kool*⁴ (JGF 44, 1927, lk 217–241); aastaid 1939–1947 puudutava H. Frei lühiartiklis *Saussure'lik lingvistika Genfis alates 1939. aastast*⁵ (Acta linguistica 5, lk 54–56).

Genfi Ülikoolis oli Saussure'i ametijärglaseks Ch. Bally (1913–1939); üldlingvistika õpetamine usaldati seejärel A. Sechehayele (1939–1945), hetkel on sellel kohal H. Frei. Mais 1940 tuli S. Karcevskil idee ühendada Genfi lingvistid ning inimesed, kes huvitusid keeleprobleemidest. Need kohtumised päädisid detsembris Genfi lingvistikaseltsi loomisega, mille president aastatel 1941–1946 oli A. Sechehaye, Ch. Bally nimetati aupresidendiks. 1941. aastal ilmus esimene *Cahiers F. de Saussure* (CFS) number. Selts arvas peagi oma liikmete hulka mitmeid Šveitsi ja välismaa lingviste, kellest paljud austasid seltsi osavõtuga mõnest istungist.⁶ A. Sechehaye surm 1946. aastal, Ch. Bally surm 1947. aastal ning teiselt poolt lingvistiliste ringide ja ajakirjade küllus sõjajärgsel ajal mõjus Genfi seltsi elule ning õitsengule ebasoodsalt; ometi jätkas ta oma tegevust ka pärast S. Karcevski surma (1955); selts lakkas olemast 1956. aasta

¹ Artikkel pealkirjaga *L'école saussurienne de Genève* avaldati 1961. aastal IX rahvusvaheliseks lingvistika kongressiks ilmunud väljaandes "Trends in European and American linguistics 1930–1960" (Utrecht et Arvers, 294–299). Käesolev tõlge pärineb 1985. aasta ajakirjas *Cahiers Ferdinand de Saussure* nr. 38 ilmunud kordustrükist (lk 77–82). Tegemist oli Robert Godelile pühendatud erinumbriga (tõlkija märkus).

² Prantsuse keelest tõlkinud Tiit Kuuskmäe. Teksti tõlkimisel olid suureks abiks Šveitsi Konföderatsiooni Valitsuse stipendium nr. 2007/0237/Estland/OP ning Eesti Kultuurikapitali stipendium nr. S09-07/0167L (tõlkija märkus).

³ *Actes du Ile Congrès...*, Adrien Maisonneuve, Paris 1933.

⁴ *L'école genevoise de linguistique générale* (tõlkija märkus).

⁵ *La linguistique saussurienne à Genève depuis 1939* (tõlkija märkus).

⁶ W. von Wartburg, S. Pop (1942); A. Debrunner (1945, 1951); G. de Poerck, D. Jones (1946); R. Jakobson, G. Redard (1950); B. Malmberg (1950, 1952); E. Laroche (1952).

detsembris, kuid CFSi ilmumine jätkub tänu toimetuskollegiumi tööle, millest võtavad osa H. Frei, A. Burger, E. Sollberger ja allakirjutanu. See kolleegium, mis on loodud Ferdinand de Saussure'i ringi (*Cercle F. de Saussure*) nime all, tuleb kokku lingvistikaküsimusi arutama või juhul, kui Genfi saabub mõni välismaa keeleteadlane.

2. PUBLIKATSIOONID. Mainime siin üksnes viimase 20 aasta jooksul Genfi kooli lingvistide avaldatud töid:

Ch. Bally, *Linguistique générale et linguistique française* ("Üldlingvistika ja prantsuse keele lingvistika"), 2me éd. entièrement refondu, A. Francke, Berne 1944.

Ch. Bally, *Manuel d'accentuation grecque* ("Kreeka keele aktsentueerimise käsiraamat"), A. Francke, Berne 1945.

R. Godel, *Grammaire torque* ("Türgi keele grammatika"), Public. de l'Ecole d'interprètes de l'Université, Genève 1945.

Edm. Sollberger, *Le système verbal dans les inscriptions 'royales' présargoniques de Lagaš* ("Verbaalne süsteem eelargoonilise Lagaši 'kuninglikes' raidkirjades"), Droz, Genève 1952.

H. Frei, *Le livre des deux mille phrases* ("Kahe tuhande fraasi raamat"), Droz, Genève 1953⁷.

F. Kahn, *Le système des temps de l'indicatif chez un Parisien et chez une Bâloise* ("Pariislase ning basellase kindla kõneviisi aegade süsteem"), Droz, Genève 1954.

S. Karcevski, *Manuel pratique et théorique du russe* ("Vene keele praktiline ja teoreetiline käsiraamat"), Droz, Genève 1956 (avaldatud postuumselt).

A. Burger, *Lexique de la langue de Villon* ("Villon'i keele sõnavara"), Droz, Genève 1957.

R. Godel, *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de F. de Saussure* ("Ferdinand de Saussure'i üldlingvistika kursuse käsikirjalised allikad"), Droz, Genève 1957.

R. de Dardel, *Le parfait fort en roman commun* ("Tugev perfekt harilikus romaanis"), Droz, Genève 1958.

CFSis on võimalik leida mitmeid olulisi artikleid, eriti A. Sechehaye omi.⁸ Mujal ilmunud artiklite täielik bibliograafia ei mahu selle lühikese märkuse raamidesse; järgnevalt on meil võimalik tsiteerida neist peamisi.

⁷ vrd H. Frei, *Qu'est-ce qu'un dictionnaire de phrases?* ("Mis on fraaside sõnaraamat?") CFS 1 (1941), lk 43–56.

⁸ *De la définition du phonème à la définition de l'entité de langue* ("Foneemi definitsioonist keele entiteedi definitsioonini"), CFS 2 (1942), p. 45–55. Vt ka nr.

3. SAUSSURE'LIKUD POSITSIOONID. Saussure'likele lingvistidele ei ole *Üldlingvistika kursuses* (CLG) esitatud põhimõtted dogmadeks, mida aksepteeritaks ilma diskussioonita; nad on Saussure'i enese väljenduse kohaselt "vaatepunktid" keelele. Kuid teiste võimalike vaatepunktidega võrreldes on neil saussure'like lingvistide silmis eelis sisaldada märksa vähem ohte vigu teha. Just sel põhjusel neid kaitstakse, eriti siis, kui kriitika, mida tehakse, nagu see tihti juhtub, põhineb ebatäpsel või pahatahtlikul tõlgendusel.⁹ Mis puudutab ülejäänut, siis ei ole Genfi koolkond sugugi suletud uutele ideedele, mis pärast Saussure'i surma on esile kerkinud: koolkond arutleb nende üle meelsasti, kasutades ning seades proovile omaenese kriteeriume; ning fonoloogide ja strukturalistidega on diskussioon tavaliselt kasulik.¹⁰

Et ta selline tõesti ka oleks ning et ta ei pöörduks koolkondade vastuoludeks, on esimeseks tingimuseks mitte hälbida Saussure'i tõelisest mõttest. Bally ja Sechehaye toimetatud CLG annab Saussure'i mõttest tervikuna truu väljenduse. Ometi on siingi toodud välja kummalisi peatükke, isegi vastuolusid, eriti vigane on mõnikord terminoloogia.¹¹ H. Frei oli esimene, kes püüdis neid raskusi lahendada, pöördudes tagasi CLG toimetajate kasutatud käsikirjadeni: näiteks tõdes ta, et kahes oma viimases kursuses ei kasutanud Saussure mõisteid *erinevus* (*différence*) ja *vastanduvus* (*opposition*) samas tähenduses.¹² Käsikirjade (õpilaste vihikute, F. de Saussure'i originaalsete märkmete) uurimine lubas teatud

4 (1944), mis on pühendatud A. Sechehayele tema 75. sünnipäeva puhul. Nr. 14 (1956) on pühendatud S. Karcevski mälestusele.

⁹ Ch. Bally, A. Sechehaye ja H. Frei, *Pour l'arbitraire du signe* ("Märgi arbitraarsuse poolt"): *Acta Linguistica* 2 (1940–1941), lk 165–169 [selle artikli tõlge on käesolevas kogumikus lk 250–253]. Vt samuti E. Buyssens, *Mise au point de quelques notions fondamentales de la phonologie* ("Mõningate fonoloogia põhimõistete täpsustus"), *CFS* 8 (1949), lk 37–60, ja H. Frei repliiki *Saussure contre Saussure?* ("Saussure Saussure'i vastu?") *CFS* 9 (1950), lk 7–28.

¹⁰ Vt näiteks A. Burger, *Phonématique et diachronie à propos de la palatalisation des consonnes romanes* ("Foneemika ja diakroonia romaani konsonantide palatalisatsiooni puhul"), *CFS* 13 (1955), lk 19–31; H. Frei, *Critères de délimitation* ("Piiritlemise kriteeriumid"), *Word* 10 (1954), lk 136–145; *Caractérisation, indication, spécification* ("Iseloomustamine, osutamine, eritlemine"), *For Roman Jakobson, Mouton, La Have* 1956, lk 161–168.

¹¹ Rulon S. Wells, *De Saussure's System of Linguistics* ("Saussure'i lingvistika süsteem"), *Word* 3 (1947), lk 1–31.

¹² *Langue, parole et différenciation* ("Keel, kõne ja eristamine"), *Journ. de Psych.* 1952 (lk 139 n. 1). Saussure ei oleks kirjutanud alla Troubetzkoy vormelile: "Erinevuse idee eeldab vastanduvuse ideed" (*Principes de phonologie* ("Fonoloogia printsiibid"), prantsuse keelde tõlkinud J. Cantineau, Paris 1949, lk 33).

määräl taastada Saussure'i mõtte arengut; täpsustada fundamentaalseid mõisteid nagu *entiteet* (*entité*), *ühik* (*unité*), *märk* (*signe*), *liige* (*terme*), *süntagma* (*syntagme*), *väärtus* (*valeur*), *lineaarsus* (*linéarité*); samuti vähendada paljudes punktides Bally ja Sechehaye arendatud esituse jäikust.¹³

Saussure'istid peavad oluliseks *keelee* (*langue*) uurimist, mis erineb *kõnest* (*parole*). See, tihti vastuoluline eristus jääb vajalikuks, isegi kui me leiame, et kõne definitsioon oma viimases vormis (CLG, lk 30–31) vajab veel selgitamist. Näiteks eristus *foneemi* (*phonème*) ja *realisatsiooni* (*réalisation*) vahel, mis end fonoloogidele peale sunnib, vastab keele ja kõne eristusele; seevastu, [realisatsiooni] variandid, kuigi nad on kohustuslikud, ei too esile kõne. Keelt saussure'likus tähenduses määratletakse kui semioloogilist süsteemi: just *kood* on see, millela mis tahes verbaalse kommunikatsiooni akt jääks täiesti arusaamatuks, milline ka poleks selles aktis individuaalsete faktorite osa. Keel on ühekorraga nii institutsioon kui väärtuste süsteem; need kaks aspekti, nagu seda on näidanud H. Frei¹⁴, ei ole vastuolulised.

Institutsiooni ja süsteemi iseloom, mida keele puhul on tunnistatud, kohustab lingvistikat esimese ülesandena kirjeldama vaadeldava keele seisundeid; evolutsiooniliste nähtuste uurimine saab tulla üksnes teises järgus ning ei tohi igatahes iialgi olla segatud kirjeldavast või staatilisest uurimisest. *Sünkroonia* (*synchronie*) ja *diakroonia* (*diachronie*) on kaks perspektiivi, mida peab lingvistiliste faktide analüüsimisel ja selgitamisel pidevalt eristama.¹⁵

Saussure käsitles sünkroonset lingvistikat üksnes oma viimases kursuses (1910–1911), ning sedagi ainult kevadsemestril. Väga üldiste

¹³ R. Godel, *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale* ("Ferdinand de Saussure'i üldlingvistika kursuse käsikirjalised allikad"), Genève 1957. Vt ka: *Notes inédites de F. de Saussure* ("F. de Saussure'i toimetamata märkmed"), CFS 12 (1954); *Cours de linguistique générale (1908–1909). Introduction* ("Üldlingvistika kursus (1908–1909). Sissejuhatus"), CFS 15 (1957); *Nouveaux documents saussuriens* ("Uued saussure'istlikud dokumendid"), CFS 16 (1958–1959); R. Engler, *CLG und SM: eine kritische Ausgabe des Cours de linguistique générale* ("CLG ja SM: *Cours de linguistique générale*'i kriitiline väljaanne"), Kratylos 4 (1959), lk 119–132.

¹⁴ Sealsamas / vrd R. Godel, *Les sources manuscrites...* ("...käsikirjalised allikad"), lk 199–200.

¹⁵ Selle eristuse tarvilikkus oli Saussure'ile ilmne algusest peale ning ta kinnitas seda alati samasuguse jõuga. Sünkroonse uurimuse prioriteedist, vrd A. Sechehaye, *Programme et méthodes de la linguistique théorique* ("Teoreetilise lingvistika programm ja meetodid"), Paris 1908, vrd X Semantiliste küsimuste rakendused: H. Frei, *Carrés sémantiques (à propos de véd. utpā-)* ("Semantilised ruudud (veeda *utpā* puhul)"), CFS 16, lk 3–21.

¹⁸ Näiteks “null-märkide” (*signes zéro*) küsimus: H. Frei, *Zéro, vide et intermittent* (“Null, tühi ja vahelduv”), *Zeitschr. für Phonetik* 4 (1950) lk 162–191; R. Godel, *La question des signes zéro* (“Nullmärkide küsimus”), *CFS* 11 (1953), lk 31–41.

mis takistab siin nägemast lakkamatut loomist, mõtte ja tunde täiesti spontaanset väljendust,¹⁹ just nimelt vestluskaaslaste kasutatav märkide identiteet. See identsete ühikute pidev tagasitulek lubab läbi individuaalse improvisatsiooni tunda ära institutsiooni olemasolu: keele. Lingvistilised entiteedid on selgesti olemas üksnes sel määral, mil igauks neist säilitab kõnes või dialoogis oma identiteedi: *identiteet kõnes* (*l'identité dans la parole*) on sügavamal tasandil elemendi reaalse keeles eksisteerimise ainus tõend. Kuid mida isegi ühe süsteemi sees arvata elemendi identiteedist, näiteks *make* ühendites *I make, to make*? Saussure ei osutanud kõikidele *identiteedi* kriteeriumitele keeles (*l'identité dans la langue*); nagu ta ei viinud väga palju edasi ka süntagmade teooriat, väljapoole tuletatud ning liidetud sõnade juhtumeid.

Saussure'lik doktriin sisaldab seega veel uurimist vajavaid arenguid. Samuti peaks rakenduste kaudu katsetama tema vastupidavust sellistele süsteemidele, mida Saussure ise ei uurinud: just seda on teinud H. Frei oma uurimuses ergatiivsest konstruktsioonist hiina keeles²⁰. Veel võib oodata rõõmustavaid tulemusi diskussioonidest saussure'istide ning teisi suundi esindavate lingvistide vahel, sel määral, mil need viimased on piisavalt informeeritud Genfi õpetaja mõttest. CLG kriitiline väljaanne, mida valmistab ette M. R. Engler²¹ ning teiselt poolt selle tõlge inglise keelde, mille äsja tegi M. W. Baskin²², aitavad sellele kindlasti kaasa.

Autorist²³

Robert Godel (7. august 1902 – 3. juuni 1984) sündis Genfis, vaeses perekonnas. Kuigi noorena soovis Godel saada õpetajaks, määrati ta koolis omandama hoopiski klassikalisi keeli. Juba keskkoolis kohtas

¹⁹ A. Sechehaye kriipsutab oma juba tsiteeritud artikli *L'école genevoise de linguistique générale* ("Genfi üldlingvistika koolkond") lõpus, antud punktis, tugevalt alla K. Vossleri vaadete ja tema kooli kokkusbimatumust saussure'liku kontseptsiooniga.

²⁰ *The Ergative Construction in Chinese: Theory of Pekinese Pa₃* ("Ergatiivne konstruktsioon hiina keeles: Pekingi Pa₃ teooria"), Gengo Kenkyu (Journ. of the Lingu. Soc. of Japan) 31 (1956), lk 22–50; 32 (1957), lk 83–115.

²¹ Vrd eespool, märkus 13.

²² *Course in General Linguistics* ("Üldlingvistika kursus"), transl. from French by Wade Baskin, Philosophical Libr., New York 1959.

²³ Refereeritud artiklist: Amacker, René 1985. *In Memoriam Robert Godel* (7. août 1902 – 3 juin 1984) ("Mälestades Robert Godeli (7. august 1902 – 3. juuni 1984)", Cahiers Ferdinand de Saussure 38: 5–18.

Godel esimest korda Ferdinand de Saussure'i õpilast Charles Ballyd, kes õppeaastal 1919–1920 asendas kreeka keele õpetajat Jules Dubois'd. 1920. aasta sügissemestril astus Godel Genfi Ülikooli keeleteaduskonda, kus tema õppejõuks sai taas Charles Bally. Ülikoolipäevil (aastal 1922) ilmus Saussure'i "Üldlingvistika kursuse" kordustrükk, teos kuulus Godeli kohustusliku kirjanduse hulka.

1925. aastal, pärast ülikooli lõpetamist sattus Godel osalt intellektuaalsetel, osalt juhuslikel asjaoludel Istanbuli, kus ta Galataseray lütseumis asus õpetama prantsuse keelt. Türgis kohtas Godel ka oma tulevast armeenlannast abikaasat, omandades korraga türgi, kaasaja ja klassikalise armeenia keele. Ühtlasi sai Godel sõbraks Georges Duméziliga, kes tegeles Istanbulis kaukaasia keelte õppimisega. Istanbulist pöördus Godel Genfi tagasi 1931. aastal, mil toimus Albert Sechehaye korraldatud II rahvusvaheline lingvistide kongress. Sechehaye kutsus Godeli sekretäriks ühte kongressi sektiioonidest. Sealpeale sai Robert Godel osaks Genfi lingvistilisest liikumisest.

Aastatel 1947–1956 oli Godel Genfi lingvistikaseltsi president. Samuti pidi ta hoolitsema ajakirja Cahiers Ferdinand de Saussure regulaarse ilmunise eest. Oma esimese publikatsiooni avaldas ta aga alles 43 aastasel ning asus ülikooli tööle 50 aastasel. Kuigi Godel oli tuntud nii põhjaliku latinisti kui armenoloogina, on ilmselt enim tuntust kogunud tema 1957. aastal valminud doktoritöö *Ferdinand de Saussure'i üldlingvistika kursuse käsikirjalised allikad (Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale)*. Idee selliseks lähenemiseks — uurida Saussure'i terminoloogiat, selle variatsioone ning arengut — sai Godel oma juhendajalt Henri Freilt. (Just Robert Godeli doktoritöö põhjustas saussure'istikas pöördet CLG interpreteerimiselt Saussure'i erinevate käsikirjade uurimisele — T. K. Märkus.)

1964. aasta jaanuaris suundus Robert Godel Roman Jakobsoni kutsel Harvardi Ülikooli. Loengute kõrval erinevates Ameerika ülikoolides võttis ta aktiivselt osa ka mitmesugustest konverentsidest nii Ameerikas kui Euroopas. Oma elu lõpus oli Godel tõlgiks kurdi põgenikele Genfis ning ühele noorele süüdimõistatud armeenlasele.

Tõlge prantsuse keelest ja järelsõna Tiit Kuuskmäe

Märgi arbitraarsuse poolt¹

Albert Sechehaye, Charles Bally, Henri Frei

Ferdinand de Saussure vaates lingvistilist probleemi kitsalt objektiivsest ja teaduslikust aspektist lähtudes ning pakkus välja lahenduse, millega ta tõi esile tiheda seose inimõtte ja keele kui kõne teenistuses oleva ühiskondliku tava arengu vahel.

Keeleüksused, s.t märgid, on kollektiivse eluga kaasaskäivad saadused, mis ei tugine mingisugusele loomulikule suhtele häälikulise ühendi ja idee või eseme vahel, vaid üksnes teatud hetkel mingis ühiskondlikus situatsioonis tekkinud kokkuleppele. Nende peamiseks ülesandeks on olla selgelt diferentsiaalsed ning moodustada ühtlasi nii oma asendis kui vastastikuses tasakaalus üks selge vorm kahe poolega, millest üks on häälikuline ja teine intellektuaalne. Kui keeles on artikuleeritud vorm identne selle mõttelise vormiga, mida ta sisaldab, siis samamoodi hõlmab igas märgis tähistaja kindlat tähistatavat ning on temaga seotud süsteemist lähtuvast vajadusest. See vajadus, mis sugugi ei välista juhuslikku kokkusattumust või nagu ütleb Saussure, “arbitraarset märki”, eeldab seda, kuna eksisteerib kaks täiesti selgelt erinevat väljendusviisi: tähistajal, mis on iseenesest ekspressiivne tänu loomulikule seosele tähistatava asjaga (*φύσει*), pole vaja olla surutud kindlasse süsteemi, ning vastupidi, tähistaja, mis on oma tähistatavaga seotud märkide opositsioonilise süsteemi kaudu, mille on ette kirjutanud üldine

¹ Acta linguistica 2 (1940–1941), lk 165–169. See avaldus sai sõnastatud tänu otsusele, mis võeti vastu Genfi Lingvistikaseltsi Komitee poolt 7. juunil 1941.

Vt: (1) Damourette ja Pichon *Des mots à la pensée* (“Sõnadest mõtteni”), vol. I, 1927, lk 95. (2) G. Esnault, ülevaade eelnevast teosest ajakirjas *Mercure de France*, 1. juuni, 1935. (3) E. Benveniste, *Nature du signe linguistique* (“Keelemärgi olemus”), Acta linguistica 1: 23–29. (4) E. Lerch, *Vom Wesen des sprachlichen Zeichens* (“Keelemärkide olemusest”), Acta linguistica 1: 145–162. (5) † Ed. Pichon, *Sur le signe linguistique, complément à l’ article de M. Benveniste* (“Keelemärgist lisaks Benveniste’i artiklile”), Acta linguistica 2: 51–52.

ühiskondlik surve (*θέσει*), ei pea tingimata olema iseenesest ekspressiivne.

Saussure'i jaoks on keel kui ühiskondlik tava oma olemuselt puhas vorm, diferentsiaalsete märkide süsteem, ja kui mõned keelemärgid on mõjutatud omaenese kõlast (onomatopöa) või kui nad on iseeneslikult ekspressiivsed oma abstraktse vormi poolest (tuletised), on nad siiski vaid osaliselt motiveeritud ning see ei muuda keele kui fenomeni üldist iseloomu.

Selline on see doktriin, milles kõik osad on kooskõlas ning mis oma autori arvates peaks kõlbama põhiolemuselt igale lingvistilisele teooriale.

Eespool mainitud nimekirjas olevad tekstid esindavad üheskoos omamoodi kampaaniat, mille eesmärgiks on vastu astuda saussure'likule mõtteviisile ning kõigutada süsteemi ühte oluliselt tähtsat küsimust.

Kui jääme kindlaks vanameistri väitele, mille järgi keele süsteemis on tähistaja ja tähistatav üksteisega seotud vajadusest, siis hülgame kui väära ning esimesega vastuolus oleva väite, mille kohaselt peaks märk olema arbitraarne ülalpool esiletoodud mõttes.

Kummutamaks antud vaatenurka, pole vaja korrata kõike seda, mis on sellel teemal kirjutatud; piisab, kui läbi vaadata Benveniste'i kriitika, mis enam kui kõik teised asjasse puutuvad tekstid, on nii detailsetl läbimõeldud kui ka väga hästi märgi arbitraarsuse probleemile keskendunud.

Me ei peatu Benveniste'i kriitikal tema ettekande alguses, kus ta käsitleb raamatus *Cours de linguistique générale* ("Üldlingvistika kursus") (lk 102–103, 1. tr) esinevaid keelemärgiga seotud definitsioone. Õigupoolest pole need definitsioonid täiuslikud ning see tuleb kirjutada nende tingimuste arvele, milles see teos välja anti. Sealjuures on need definitsioonid sama raamatu teistes lõikudes asendatud teistsuguste ja paremate vormelitega ning just sellises valguses, et neid on võimalik esialgsete definitsioonide vastu välja vahetada. Selle teema kohta soovitage lugeda Ch. Bally asjakohaseid märkusi hiljuti ilmunud artiklis *L'arbitraire du signe, valeur et signification* ("Arbitraarne märk, väärtus ja tähendus") ajakirjas *Le Français moderne*, juuli 1940.²

Sellel olulisel parandusel on ainult kaudne seos meie vaidlusega ning igal juhul jääks Benveniste'i järeldus samaks (lk 24): "Niisiis on vastuolu selle vahel, kuidas Saussure defineerib lingvistilist märki ning millise fundamentaalse iseloomu ta sellele märgile omistab" — s.t arbitraarsuse.

² Vt samalt autorilt: *Sur la motivation des signes linguistique* ("Lingvistiliste märkide motivatsioonidest"), Pariisi Lingvistikaseltsi Bülletään, köide XLI, lk 75 jj.

Kas tegemist on vastuoluga või mitte, kas fundamentaalse või manusliku tunnusoonega, arbitraarsus jääb ikkagi alles. Foneemide seerial *b-ö-f* ja loomal, mida antud seeria prantsuse keeles tähistab, pole mitte mingisugust loomulikust vajadusest tingitud seost, mille mõjul üks oleks teine. Võime välja kutsuda igaihe, kes tõestaks vastupidist ning Benveniste on sellest teadlik, kuna erinevalt teistest ei eita ta seda täies ulatuses. Ta rahuldub sellega, et annab mõningate reservatsioonidega järgi. Leheküljel 24 ütleb ta, et “ainult siis, kui mõtleme loomast “boeuf” (veis) tema substantsiaalses ja konkreetses eripäras, on meil põhjust samas reaalsuses pidada arbitraarseks suhet, kus ühel pool on *böf* ja teisel pool *oks*.” Ja teises kohas ütleb ta (lk 29): “Keelele omane juhuslikkus mõjutab denominatsiooni kui reaalsuse häälikulist sümbolit ja seda nende omavahelises vastavuses”. Kuna Saussure tahtiski seda öelda, siis ei ole siin tegemist tema doktriini ümberlukkamisega. Küsimus seisneb selles, kui suurt tähtsust peaks sellele konstateeringule omistama.

Esmapilgul näib, et meie vastase meelest pole sellel mingit otsustavat tagajärge: “Seda küll, et arbitraarne, ent Siiruse ükskõikse pilgu jaoks, või siis selle meelest, kes erapooletu kõrvaltvaatajana täheldab seost objektiivse reaalsuse ja inimese käitumise vahel ning on seega sunnitud nägema selles vaid juhuslikkust... Tegelik probleem on tunduvalt sügavam” (lk 25).

See tegelik probleem on loomulikult teada saada, kuidas mõte omandab keeles kuju. Siin ei ole tegemist märgi arbitraarsusega, või vähemalt — uus mõõndus (lk 26) — on sellel küll teatud seos või, nagu soovite, pigem näiline kui reaalne seos selle igipõlise küsimusega; siinkohal mõeldakse seda kuulsat probleemi, et kas *θέσει* või *φύσει*: kas keelemärgid on tingitud kokkuleppest või sobivusest? Benveniste arvab, et selle küsimuse taga on peidus teine palju olulisem küsimus, metafüüsiline küsimus vaimu ja maailma kooskõlast. Küsimus, “millega keeleteadlane on ehk ühel päeval võimeline rinda pistma” (lk 26); ent märgi arbitraarsus annab talle hetkel vaid ühe vale vastuse, mis on täiesti jämedakoeline ning provisoorne.

Nüüd olemegi jõudnud kogu vaidluse keskmesse. Avastame siinkohal palju murettekitavaid põhjusi, mis kaheldamatult on selles asjas mänginud otsustavat osa (vt tekst 1 *in fine*). Kuna me oleme halvasti ette valmistatud, et diskuteerida mõtte ja maailma vaheliste seoste üle, keeldume vastu võtmast meie kaaslaste kutset astuda territooriumile, kus ta eriti isegi õnne ei katsi; ent me sõandame nendele metafüüsilistele märklaudadele vastu seada ühe tervest mõistusest ja selgusest tingitud lahenduse, mis jääb objektiivse teaduse raamidesse pidama.

Kusjuures Benveniste, kes näib kurvastavat, et peab end lahti kiskuma vanameistrist, kelle tugevat ning subtiilset mõtteviisi ta sügavalt imetleb,

abistab meid siinkohal, tehes ise ühe uue möönduse, mis tema algset skeptilist hoiakut mõnevõrra leevendab. Ta tunnistab, et Saussure, kes ei omistanud märgi arbitraarsusele vajalikku tähtsust, tegi “kaugeleulatuvaid järeldusi” ja et “ta näitas imetlusväärset, et saab rääkida üheaegselt märgi muutumatusest ja muutlikkusest: muutumatusest, kuna olles arbitraarne, ei saa teda mõistusega võttes pidada küsitavaks; muutlikkusest, kuna olles arbitraarne, kaldub ta pidevalt teisenema”. Ja kinnituseks tsiteerib Benveniste siinkohal Saussure’i (CLG, lk 112): “Keel on võimetu nende faktorite vastu, mis vahetpidamata paigutavad ümber tähistaja ja tähistatava vahelise seose, see on üks märgi arbitraarsusest põhjustatud tagajärgedest.” Ei saaks olla veel saussure’likum ja selleks korraks oleme taas maapinnal elava keele konkreetse reaalsuses.

Hästi. Ent miks mitte järgida *Cours de linguistique générale*’i kuni lõpuni? Mis kahtluseiva sunnib meid põikpäiselt sulgema tähistaja ja tema tähistatava keele süstemaatilisse raamistikku (lk 28), ja miks peaks meile olema keelatud vaadelda lähemalt tähistajate konfrontatsiooni esemetega ning esemete mõistetega, mis võiks olla abiks nimede määramisel? Me saame sellest veel vähem aru, kuna kõnelejad jõuavad tähenduste abil kõnes pidevalt välja selle konfrontatsioonini. Kas pole see mitte tänu tuhandeid ja tuhandeid kordi kordunud protsessile, et “mentaalne elu ning seda peegeldav lingvistiline elu” läheb üle “järk-järguliste omaduste lisamiseni, alustades suhteliselt rohmakast olekust kuni intuiitiivse peenekoelisuseni välja” (tekst 1)?

Ja kuidas lõppude lõpuks rääkida sellistest omaduste lisamisest, võtmata arvesse märgi arbitraarsust, mis esineks negatiivse tingimusena? Liiatigi on tähelepanuväärne, et ka Benveniste ise teeb seda, olgugi et üldistavas, ent siiski täiesti selges sõnastuses, kui ta heakskiitvalt tsiteerib Saussure’i öeldes: “Keel on võimetu nende faktorite vastu, mis vahetpidamata paigutavad ümber tähistaja ja tähistatava vahelise seose, see on üks märgi arbitraarsusest põhjustatud tagajärgedest”.

Tegelikult ei tea me, millest see doktriin märgi arbitraarsusest alguse sai: seda rünnatakse täiesti avalikult, ent kui võtta kätte ning leida lahendus, siis ollakse nagu muuseas nõus kõigega, mida see doktriin ette näeb.

Prantsuse keelest tõlkinud Lea Tigalane

Ese-me kodu

Elo Liiv

Inimene paigutab endaga seotud esemeid enese ümber teatud korda. See kord sõltub inimese, tema perekonna, piirkonna ja hõimkonna kommetest, valitsevast ilumeelest ja väärtushinnangutest. Oluliste esemetele on erilised, igapäevastele võimalikult kättesaadavamad kohad.

Neid kohti võib käsitleda esemete kodudena. Sõltuvalt eseme valdaja või kasutaja võimalustest ning esemest ja eesmärgist on need kohad kas avalikud või salajased, ehitud või tagasihoidlikud, seotud suuremate või väiksemate kombetalitustega.

Käesoleva kirjutise eesmärk ongi võrrelda struktuure, mis tekivad meid ümbritsevate esemete paigutamisel seoses inimeste enda paiknemisega. Ülesandeks ei ole tegeleda vaadeldava teema keeleanalüüsiga ega keskenduda ühele kindlale valdkonnale või ühele Eesti piirkonnale. Pigem on siinkohal tegemist üldise arutlusega antud teemal, kus pealkirjas ära toodud sõnademängu tagant on otsitud ka tegelikult olemasolevaid seoseid.

K o d u, **k o d o** on väga vana sõna läänemeresoome keeltes, määratleb inimese ning teda ümbritsevate lähedaste pereliikmete, elajate, asjade, vähem ja rohkem mütoloogiliste olendite sündimise, kasvamise ning suremise kohta — **k o d u k o h t a**, sellega seotud vaimseid ja hingelisi väärtusi, kooslusi.

K o h t, **k o t u s**, **k o t o s s** sõna on kasutusel laias piirkonnas Pöidest Setomaani, tähendades mingi asja, olemise, tegevuse või olevuse paiknemise kohta (nt *ahikotus* ohverdamispaik *Trv*; *meelekotus* meelekoht *Hls*, *Krk*, *Ran*, *Ote*, *Krl*, *Har*, *Vas*, *Se*, *Lei*; *kodukoht* jne), maa-ala, piirkonda või omandust.

E s e on meie rahval keeleliselt käibes olnud uuemal ajal, õigem oleks tegelikult tema asemel kasutada sõna **a s i**. Siiski puht mänguliselt on esimest siinkohal toredam kasutada: “Ese-me kodu” väljanägemine mahutab visuaalselt enda sisse mitut sorti tõlgendamise viise — “me kodu”, “eseme kodu”, “ese — meie kodu”.

Mõtlemapanev tähendus on kogu Eesti aladel sõnal **a s j a t u**, **a s j a n d a**: mõttetu, tähtsusetu *Trv*, *Hls*, *Krk*, *Hel*, *Ran*, *Puh*, *Nõo*, *Urv*,

Krl, Har, Rõu, Plv, Vas, Ráp, Se. Keegi ei räägi tänapäeval, et mingi ese on esemetu või esetu, küll aga räägitakse, et mingi asi oli *asjatu või asjata!*

Käesolev kirjutis võib olla seega ilmaasjata kirjutatud, kuid mitte mingil juhul esemetu, kuna juttu tuleb just esemetest, asjadest.

Kodud, meie sees ja ümber

Mõelgem, mis meid ümbritseb? Andmata hinnanguid inimeste arusaamadele, võime saada vastuseks tunnetuslikult ja teadmistelt erinevaid märksõnu tähistamaks nii olendeid kui territooriume: erinevad hinged, keha, kehanäppajad, loodus, rõivad, tuba, maja, maaomandus, küla, vald, maakond, atmosfäär, info jne.

Samuti võiksime küsida, mis on meie sees, n-ö nahast seespool — peale infostruktuuride ja hingede oleme koduks mikroelementidele, miljarditele elusolenditele: lestadele, seentele, bakteritele, viirustele jt.

Meie ümber ja sees võib olla terveid süsteeme, mis on omased ainult meile, aga samas võivad jaguneda lisaks veel paljude teiste meiesarnaste vahel.

Kodu kirjeldades räägime tihti selle piiridest ja reeglitest, sest rääkides oma kodust, mida ta sisaldab ja mis hetkest tuntakse “kodutunnet”, ei pääse me mööda oma kodu võrdlemisest piiri taga olevatega, teises kodus olevate kommetega. Ületades mingi piiri, saame teada, mis on olemas meil endil.

Liikumine ühest piirkonnast teise, erinevate kodude, territooriumite vahel on rahvapärismuses olnud täiesti teadvustatud toiming. Piirialadel ei kehti päris samad reeglid, mis alade keskustes, kodude südames. Piirialadel valitsevad teistsugused jõud, mille tähelepanemine on olnud teinekord elu ja surma küsimus. Ületades piire, on pandud tähele nendeid ja jälgitud hoolega igat oma sammu, sest sellest sõltub kogu edasine käekäik uuel alal, aga ka seljataha jäänud piirkonna kaitse ja avatus sinu tagasijõudmiseks. Samas on piirialasid käsitletud ka eriliste turvatsoonidena, kus sind jälitav või ette varitsev jõud kimbutama ei pääse.

Üle ukseläve teretamine, jutuajamine, jumalaga jätmiseks käe andmine on keelatud, see tuua riidu inimeste vahele, millest see on tingitud seda ei ole teada saand. RKM II 9, 193 (11h) < Rapla khk., Varbola v., Pühatu k. — Emilie Poom < Liisa Saareniit, s. 1890 (1947).

Kui pühkmeid üle läve välja visatakse, et pühkija ei viitsi välja viia, teeb hunt suvel palju kahjo. E 17100 (141) < Rõuge khk. — Märt Siipsen (1895).

Halijas elas metsas. Kui huilgasid, siis halijas huilgas vastu ja tuli su juure. Üks naine lõigand päeva läbi otra, hakand õhtul hilja koju tulema läbi metsa. Huiland korra, halijas tulnud ta juure ja pannud ikka ennast tassima. Rõhund aina naisele selga, et see tassigu teda. Naine saand viimaks jooksu, tahtnud jõuda üle risttee, et siis halijas ei saa midagi teha talle. Jõudnudki enne halijast üle risttee. Halijas läind siis nagu heinasaad naisest mööda. ERA II 20, 297 (8) < Jüri khk., Nabala v., Piissu k., Tünpuu t. — Rudolf Pöldmäe < Mart Veeber, 77 a. (1929).

Täiesti eraldi alalõiguna tooksin siinkohal välja veel rahva kombe endaga seotud kodude, alade kaitsemisel, mida on kutsutud p i i r a m i s e k s . Mitmedki kombed on säilinud tänapäevani.

Kui lastel maa-alused ehk visked pääl, siis tuleb teha süte vett, sinna sisse kraapida hõbedat, käsi sisse kasta ja selle käega p i i r a t a kolm korda vastu päeva ümber pää. ERA II 9, 205 (27) < Ridala khk., Valgevälja kõrts — Meinhard Meiusi < Juhan Marlei, 90 a. (1928).

Muiste ajal om kaits velle ollu, tõne rikas ollu, tõne om vaene ollu. Rikas veli om iks rikkambas lännu, vaene veli om vaesembas jäänu. Vaene veli om rikka velle käest küsinu, kost seo tule, et mina vaesembas jää ja sina rikkambas läät. Rikas veli om ütelnu: “Misperast sina oma põllule ka ni juhti ümbre ei aa kui mina aa.” Vaene veli toonud rikka velle ütlemlise järgi poodist juhtinahka ja nakanu rihma ümbre põllu lõigma. Rikas veli om nännu, kui tema om rihmjuhte põllule ümbre säadanu. Rikas veli ütelnu: “Mitte nahkjuht ei ole põllu juht. Adraga aetas põllule j u h t ü m b r e , kui seemen om maha külvedu ja seo juht hoid põllu õnnistust kokku, nii et seda õnnistust ei saa kiagi põllu küllest ära võtta.” Sestsani olev nakadu põllule adraga juun ümbre ajama. H III 21, 642/3 (4) < Otepää khk., Palupera v. — Jaan Kukrus < Joosep Kukrus (1894).

Lisaks piiramisele on kasutatud kõiksugu füüsilisi piirdeid aedade, kraavide, tarade ja müüride näol või piiritähiseid (nt *piirikivi*, *peremärk*), mis pidid ära näitama inimesele, perele või kogukonnale kuuluvad alad kui ka asjad. Piirded nii märkidena kui aladena muutuvad kergesti täiesti eraldivõetavateks hingestatud territooriumiteks, kodudeks.

Kui küläst koer tuuas, sõs puuritas oherdiga auk seina sissi, lõigatas koeral tükk karvu hanna otsast ära, pannas oherdi auku ja lüüas pihlapune pulk ette, siis ei minnev koer tagasi. E 1003 (3) < Tarvastu khk. — J. Kuusk (?).

Piirikivi Rooksu mõisa maade veerul olevat kivi, kuhu nelja valla piirid kokku tulevad, seal olevat ka kivil märgid, ennem sõda olla seal käinud rootsi üliõpilased ja seletanud, et nimetatud kivi olla ka vanade kaartide peal üleväl. EKL, f 199, m 25, 131 < Rõuge khk., Väikeruuga k. — Evald Blumfeldt < Els Linnas, 79 a. (1927).

Piirid, piiritähised ja nendega seotud reeglid võivad olla nii maised kui vaimsed ning arvestades kogu ülejäänud loodust — mitte ainult

inimestekeskseks. Samal ajal paiknevatel kodudel on eriliigistel kasutajatel erinevad piirid ja reeglid: mis ei tarvitse lugeda inimesele, võivad olla olulised näiteks mõnele loomale või seente kolooniale.

Seega võime mõista maailma, milles elame, kui *k o d u d e k o r r a p ä r a* — korda, kus väiksem mahub suuremasse ja suurem võib jaotuda väiksemate vahel, mille algust ja lõppu ning hargnemiste võimalusi ei ole inimesed võimelised tajuma — kuid millega läbi ajaloo on püütud arvestada.

Hingega seotud asjad ning nende hoiukohad

Me kordame sedasama maailmamudelit, milles me elame, ka oma valduses olevatele esemetele ehk asjadele. Teisiti öeldes: esemetele, mis inimesed on ise loonud, on inimesed kehtestanud samad tingimused, mis neil endil. Asjadele on loodud välimus, neid on alateadlikult või teadlikult hingestatud, neile on valitud kindel koht ehk kodu, nende kasutamisel on vastavalt eseme iseloomule tehtud kindlad reeglid: köögiriistad on köögis, noad ja kahvlid eraldi, riided on sorteeritud suuruste ja omanike järgi, on magamistuba magamisasjadega, töötuba tööasjadega jne. Erilisematel asjadel on eriline koht, igapäevastel asjadel on kättesaadavam koht, seda kõike meie enda kodu sees, aga ikkagi oma kohtades, oma kodudes.

Arvestades, et kogu meie esivanemate ja suures osas ka tänapäeva Eesti inimeste (ca 54%) maailmapilt oli ja on hingestatud¹, siis peaksime aru saama, et nii esemed, meie ise kui meid ümbritsevad erinevad kodude süsteemid on ühtlasi ka hingede kodud.

Inimese *k e h a o s a d* (nt *süda, juuksed, küüned, veri*) ja kõik, mis on *k e h a g a s e o t u d* (nt *inimese vari, jälg, nimi, kujutis, valmistatud esemed, pesemisvesi, riided*), on isegi kehast eraldunult inimese hingega seotud, mille kaudu on arvatud olevat võimalik inimest ja tema hinge(de) tasakaalu vajalikus suunas mõjutada. Sellele korrale allub kõik elav ja mitte-elav meie lähedal. Sellepärast on kõiki kehaga seotud asju hoitud kindlates hoiukohtades: *märsid, kotid, kirstud, vakad, kapid* uuemal ajal või vähemalt peidetud nad nii ära, et keegi meile kahju ei saaks teha. Neid hoiukohti ja panipaiku võiks sümboolselt kodudeks pidada.

Meie hõimul on olnud kombeks lõigatud küüne jupid kas ära põletada või *k u h u g i t a l l e l e* panna. Eestis on kirjeldatud, et küüned pannakse

¹ Emor, TSN 2005: Special EUROBAROMETER 225 “*Social values, Science & Technology*”

http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_225_report_en.pdf

pluusi kaelaaugust p õ u e , et neist hädaajal abi oleks, sealt võivad nad edaspidi maha kukkuda, kui kukuvad, siis keegi ei tee sellest probleemi. (Boecler, Kreutzwald 1854: 139)

Juuksed peab panema kindlasse kohta. Nad koguti hoolega ja pisteti s e i n a p r a k k u või selle jaoks eraldi uuristatud l õ h e s s e . Virumaal pandi kammides tulnud juuksed aia posti alla. (Hämäläinen 1920: 20)

Eestlased (virulased) ei pane surnule selga ega kaasa midagi sellist, mis on olnud kellegi teise seljas, sest see tähendaks tolle inimese peatset surma. (Wiedemann 1876: 477)

Kui inimese keha n-õ tükkidesse suhtutakse alati eriliselt, siis inimese valmistatud esemeid võib jagada tinglikult kahte rühma — p ü h a d ja i g a p ä e v a s e d . Esimesed on seotud eriliste taigade või riitustega. Väga selgeid piirjooni alati tõmmata ei saa, sest kogu elu oli ja jääb tõenäoliselt alati olema seotud igapäevaste taigadega, kommetega (nt *vasaku saapa enne jalga tõmbamine*). Ometigi on mingid esemed siiski natukene pühamad kui teised, kuigi nad on suures osas inimese valmistatud ja seega juba seotud inimese hingega, hingestatakse neid ikkagi veel eraldi. Neile luuakse oma koht, kus nad peavad ootama kasutamist või siis täitma neile määratud ülesannet (nt *hea viljasaagi korraldamine, maja ja pere kaitse*). On olemas igapäevased lastenukud ja erilist hingejõudu sisaldavad hingenukid (nt *Metsik, Tõnn, Pell, Peko*), riided ja piduriided (nt *pulmariided, palvuse riided*), igapäeva mõõgad ja pidu- ehk taigadega seotud mõõgad (nt *pulmamõõk*), igapäevanuga ja taia-, vereandidega seotud nuga, igapäevakulbid, toidunõud ja erilistel puhkudel kasutatavad toidunõud, igapäevased ja n-õ võlutööriistad, mis nagu imevael kõik tööd ära teevad.

Täpselt nii nagu võõraid ei lasta oma pere pühakohta või tagatuppa, nii ei näidatud erilisi, pühasid esemeid või nende hoiukohti vabalt kõigile. Nad on seotud eseme ehk koha valdajaga teisiti kui igapäevased ja avalikud.

Tavaliselt on erilised asjad eriliselt kaunistatud, kirjatud tähenduslike kirjadega ja väliskuju andmisega, kuid mitte alati. Asju on märgistatud, et anda märku, milliste vägede või hingedega nad seotud on — kuhu kodusse nad kuuluvad, kellele või millele nad koduks on. Pühade esemetega on tihti seotud mingid tükid loomadest, lindudest, olulistest inimestest, stihiast, sisaldades vastavat hingejõudu. Need loovad sideme mitte ainult konkreetse looma või taimega, vaid ka kogu selle looma- või taimeliigiga.

Seega inimese soov väljendada oma sidemeid ümbritseva ilmaga väljendub sümboolselt ka inimese ümber olevates esemetes. Sidemed moodustavad kujundlikult teeradade võrgustiku erinevate kodustruk-

tuuride vahel, mis kokku moodustavad inimese enda jaoks tervikliku süsteemi ja kuuluvustunde, võimaldades ühendada nii sisemised kui ka välimised maailmad.

Võib arvata, et erilisi esemeid kasutati harvem seetõttu, et suurem töö ja vaev nendega säiliks kauem. Samas on võimalik, et kuna need esemed olid eriliselt hingestatud ja seoses eseme kasutusega, kutsutakse välja ju ka vastavas esemes elavat hinge — talle tuleb ande anda jne, seega neid hingi ei tohiks ja ei ole majanduslikult võimalikki sageli välja kutsuda.

Erilisi esemeid kasutati erilistel hetkedel, arvestades kombeid, aastaaegu, kuufaase ja päikeseseise. Sest nii nagu meie ise teeme töid (töötlemine looduses olevaid ressursse) ning “suur loodus” kasutab meid vastavalt looduses kehtivatele reeglitele, nii tuleb meil ka enda loodud esemeid kasutada vastavalt nende kodus olevale kalendriale ja kommetele.

Sõltuvalt eseme tüübist on esemetele tehtud vastavad kodud, kohad — igapäevased kapid (nt *rõiva-*, *jalanõukapid*) ja erilised kapid (nt *pühasekapp kivot*, *kibot* Se), igapäevakirstud, vakad, märsid ning kotid ja erilised kirstud, vakad, märsid ning kotid (nt *andevakk*, *pulmavakk*, *-kirst*, *ehetevakk*, *Tõnnivakk*, *nõiakott*), igapäevased kohad looduses ja riituslikud paigad (nt *annikoht*, *Tõnniauk*, *leedomägi*), vahepealsed — ahjukapid (nt *pell*, *peetska*), mida sai kasutada nii taiaesemete kui igapäevaasjade hoidmisel. Oluline on, et need esemete kodud on paiknenud alati ise kindlates kohtades, kas siis vastavalt ruumi võimalustele või maaomanduse, maja paiknemisele, ilmakaartele.

Pühi ehk erilisi asju ja nende hoiukohti võib ühekordse või korduva kasutuse printsiibi järgi jaotada neljaks:

1. Püha ese ise on ühekordne, teatud kindla ülesande jaoks tehtud või valitud, kuid koht, kuhu ta pannakse, on pidevalt korduv, aastast aastasse üks ja seesama. Näiteks haige koha pesemise vesi või silumisel kasutatud rauatüki viimine haiguse tõrjumise eesmärgil mõnele kivile või hingenukud, mis seotud üleminekuaegadega, et mingi olulise asja jätkumist või kaitset kindlustada:

Soonda külas, siit kiriku poole, teest paremat kätt, m a a l j a k i v i . Ennem kodus pestakse, pesuvei viiakse sinna. Hobuseraudu ja vanu naelu ka viiakse. ERA II 130, 292 (5) < Muhu khk., Muhu-Suure v., Soonda k., Paali t. — Richard Viidalepp < Leo Väärtnõu, 19 a. (1937).

Esimesena lõigatud v i l j a v i h k u keskendub vilja elujõud, mis sureb sügisel ja mida on vaja säilitada läbi talve, et see siis kevadel taas uut elu idanema paneks:

Kui sügisel esimest villä lähtse lõigama, siis lõigas pereisa esimese, ühe väikese vihu, viis kodu, pani kuskille üles räästa alla paaride vahele ripnema. Need on “h i i r e v i h u d ” ; siis ei tee hiired villäle kurja. (Tähendus:

Mina mäletan, lapsepõlves olid veel kõik r ä ä s t a v a h e d seesugusi vihkusi täis; minu isäisast pantud) H II 22, 828/9 (6) < Saarde khk., Jäärja — Jaan Jakobson (1889). (Loorits 2000: 164)

T u l u - p o i s s — kui esimest korda iga aastal õsuma mindud, siis õsus peremees ise esimesena kõige esimese vihu ning pani ise vihu sidemesse. Kinni pandi see vihk kolme sidemega. Sammuti kui akati rehtesid tegema ning rabama, siis viidi see vihk kõige esmalt koju ning pandi keige esimeseks üles rehese parsile. S i a l r e h e n u r k a s p a r r e o t s a l t a seisas, niikaua kut rehtesid tehti ning jähi sõnna veel pärast rehtesid. Sedä's kiputand sial ükskid. See vihk rabati viimaks jõululaupa õhta ära. Peremees ise rabas. Peremehel pidid rabades kolmed püksid jalas olema ERA II 8, 661/2 < Karja khk., Purtsa k. — Mihkel Toomas < Hendrik Tuuling, s. 1862 (1928). (Loorits 2000: 164)

K õ u e l a a s t — laast, puukild, mis pikne puu küljest ära, siis pandi kõue laastusid laka sisse, siis ta pole enam tulnud < Kaarma (Saareste 1958).

2. Püha ese ja tema hoiukoht ehk kodu on mõlemad ühekordsed või ajutised. Näiteks erinevad arstimiseks, edenduseks, paha teinud inimesele karistuseks, perest paha välja viimiseks tehtavad ühekordsed hingenukud, aga ka erilist väge sisaldavad asjad, mis peale kasutust kas ära visatakse, põletatakse, maha maetakse või mõnda läbikäidavasse kohta ahvatlevalt üleskorjamiseks jäetakse:

Maast hakanud haigust arstiti sealsamast kohast, kus keegi maas istus, võeti prügi, põletati, ja selle veega pesti haiget kohta ja vesi visati r i s t t e e l v a s t a p õ h j a k a a r t . Ära tulles ei tohtinud veeviskaja tagasi vaadata. RKM II 8, 53 (2) < Rakvere khk. — August Krikmann (1947)

1680. aastast Mihkli kihelkonnast pärineva kirjelduse järgi oli M e t s i k 30 tolli pikk, linadest juuste ja habemega ning selgelt markeritud sugutiga, peas müts ja õlal puulaastust mõök. Metsik tehti ühel aastal mehe-, teisel naisekujuline. Metsik valmistati enamasti talve hakul ja teda austati laulude ja tantsudega mängutubades, kus koosolemised olevat kohati võtnud pöörase ilme. Metsikupidu peeti harilikult vastlapäeval, ka jõulude ja vastlapäeva vahel või varakevadel. Pidulikus rongkäigus viidu Metsik pillimängu, laulu ja tantsu saatel külast välja metsa, külakarjamaale või võõrale maale, asetati puu otsa ja tantsiti tema ümber. Metsik jäeti seotuna puu latva < Mihkli (Läänemaa Muuseum)². Pole teada, kas iga kord kasutati sama või erinevat puud (autori märkus).

Hanilas tõnisepäeval pimeda tulekul kogunesid külanaised kokku, vanu riideid ja muid asju kaasa tuues. Need panid nad kera moodi kokku. Niisugust kotti vanade riiete ja muude asjadega kutsuti k a d a k s . Kott seoti kinni, naised võtsid pikad pulgad kätte ja hakkasid kada küla karjamaale veeretama, ise kooris üteldes: “Kada, mine ... karjamaale!” Kada pidi karja suvel kõige kurja

² Läänemaa Muuseum: “Läänlaste uskumustest”

<http://www.muuseum.haapsalu.ee>

ja õnnetuste eest hoidma. Karjakaitsja sai riided ja muu tühja-tähja, tänutäheks pidi ta kada valmistajate loomi hoidma < Hanila (Läänemaa Muuseum)³.

3. Korduvalt kasutatavad pühad hingestatud esemed, mille kodud on pidevalt ühes ja samas kohas. Ainus muutumine toimub täienemise, aga mitte kunagi äravõtmise teel. Juurde võib alati panna, andi võib alati anda, aga igasugune äravõtmine või lõhkumine toob kaasa häda ja viletsust.

Sellisteks erilisteks asjadeks ja kohtadeks on näiteks olnud kunagised jumalakujud pühakohtades, aga ka Tõnni-, Pelli-, Penni-, õnnevakad. Viimaste näol on tegemist viljakushaldjate või maja(kodu)vaimudega, kellest oleneb sigivus ning kasvamine.

Tõnnivakk võib olla nii kasetohust märsike metsas, aidanurgas või peremehe toas valvsa pilgu all, savist või rauast tehtud ja aiaga ümbritsetud ahi põllunurgas, künataoline asi rehe all, püripilbastest tehtud korv ahju ees laudil kui ka kott rehetoa otsas, mille sees elab teinekord vastavat vaimu kujutav hingenukk, kellele ande toodi:

T õ n i s a v a k k oli üks kivi, känd ehk mõni muu sarnane koht, kuhu keegi oli oma lootust pannud ja kuhu igaüks, kelle päralt niisugune känd oli, oma esimesest saagist pidi viima, näiteks kui keegi peksis rehe maha, pidas ta kohe natukene tõnisavakka viima. Teiseks, tappis keegi midagi looma, pidi ta jällegi oma tõnisavakale natukene viima, enne kui kuskile mujale, kui ta mitte ei tahtnud tõnisavaka kahjutegeva käe alla langeda. Nõnda viidi igast asjast kõige enne tõnisavakale ja usuti, et see tuua neile suurt kasu 9588 < Rõuge khk, Roosa — P. Kanger (1894).

Tõnnivakk — kasetohust tehtud veikene vakk, sinna sisse pannakse karvu nagu hobuste, lehmade, lammaste, sigade, kanade, ka igat seltsi vilja ning üks veikene tita, mis puust on tehtud ja riided selga seutud — see on siis jumal, kes seda õnnistust jagab. Seda vakka ei pia aga keigi täädma muud kui peremees, kes seda isi valmistab ning aidas oma kirstu põhjas hoiab. Tõnisepäeva hommikul enne koitu võtab peremees salaja selle vaka ja laternaga tule, kelle sees tükk rasvaküünalt põleb ning lähab elajatelauta, võtab vakast tüki lehmakarvu, süitab seda küünlatule pääl põlema ning suitsetab sellega lehma ümberringi läbi. Pärast võtab see selle tite, paneb seda lehma selja pääle istuma ja viimaks keerab veel lehma kõhu alt läbi mõned ringid ümber ja paneb seda vaka tagasi. Pääle selle lõikab veel tüki karvu tulevaks aastaks vaka sisse valmis. Nõndaviisi tehakse iga looma juures, olgu mis tahtsugune. Ka vili suitsutasse ja sorgitasse titaga läbi. On tema majandus keik sedaviisi läbi käidud, siis viib vaka jälle kirstupõhja tagasi. Tulevaks aastaks, nagu üteldud, salaja, et keigi ei tää ega näe E 6991/6992 (10) < Pärnu — Jaan Karu (1893).

³ Läänemaa Muuseum: "Läänlaste uskumustest"

<http://www.muuseum.haapsalu.ee>

Vanalrahval olnud see mooduks, tehtud kesend põldu savist ja raudkivist ahi. Seda nimetud Tõnu vakas. Seda pruuki olli aga neljakümne aasta eest. Niisugune ahi seisis nurmel, senna viidi iga kord esimest uudistvilja, kui esimene kord peksiti ja jahvatati käsikividega ära ja viidi ahju. Kui lehmalt poeg olli, tapeti kolme päeva pärast ja verega märiti seestpoolt ahju ja liha küpsendati ahjusuu ees, siis panti ahju. Lambatalle tapeti ära, määriti rasvaga ära, siis põletati ära. Kui naine lapse ilmale tõi, siis võttis vanamoor lapse ja peskis ahjusuu ees, isi laulis: "Kallis Tõnu, kaitse seda last keige kurja eest." Vesi visati ahju peale, et laps kõva kui ahi oleks tulevikus. Tulli kallid pühade ajad. Seda rooga, mis ahju kanti. Aid olli ahjul ümber tehtud, et loomad ligi ei pääse, seda pühapaika ära ei rikuks, jumalat ei vihastaks ja õnnetusi kaela ei saadaks. E 28944/5 (1) < Saarde khk., Jäärja k. — A. Kuningas (1896).

Jäärja Ulita?/ talu õues püha kase otsas n õ i a v a k a d j a - k o t i d . Sinna viidi osa igast viljast sügisel, loomatapmisel tükk liha, lambaniitmisel villu jne. Endine peremees kõik hävitanud E 1582/5 (2) < Suure-Jaani khk. — Hermann Karell (1892).

4. Korduvalt kasutatavad hingenukid ja pühad esemed, millel pole kindlat kodu või kohta — nad rändavad kogukonna või pere siseselt. Heaks näiteks on siinkohal setode põllu-, karja- ja viljakusjumal Peko kuju, keda arvatakse puust või viljavihust olnud, aga hiljem vahaküünalde rohkel kasutusel vahakujuks muutunud. Teda hoitakse salaja aidas ja vaid Peko pühadel või külvamise ajaks tuuakse kuju välja. Igal aastal on erilised kombetalitused, otsustamaks, kelle kodu saab Peko koduks.

Neid kohti, kuhu P e k o külviajal viidi põldu õnnistama, kutsutakse "Peko kohtadeks". Peko kohad said vanemal ajal mõnesuguseid ohvreid, ka siis, kui Peko koduaidas istus. Ohverdati raha, aga niisama ka soola, vilja, linu ja muud.

Sügisene Peko-praasnik toimus pärast viljalõikust, enamasti mihkklipäeva paiku, seegi öösel. Osalesid ainult peremehed. Kaasa võeti leivakott. Peoruumi aknad suleti ning Peko-peremees tõi kahe teise mehega Peko kuju aidast viljasalvest tuppa. Ringis ümber Peko istudes, seljald Peko poole, asuti leivakottidest sööma. Pärast sööki tõusti, võeti kätest kinni ning ümber Peko käies paluti järgmiseks aastaks kaitset viljale ja karjale. Järgnes uue Peko-peremehe valimine vereliisuga: mehed jooksid välja ning hakkasid üksteist takistades ja kriimustades üle aia hüppama. Kel seejuures esimesena veri välja tuli, oli eeloleval aastal Peko-peremees. Seejärel jätkus praasniku pidamine teises toas, kuhu peremees oli laua katnud. Peolt lahkuti vastu hommikut. Uus Peko-peremees võttis Peko kuju kaasa ja viis ta aastaks oma aita salve. Peko

kuju hoiti ja kanti ühest kohast teise valge lina sees, mis oli keskelt võõtatud (Berta 2004)⁴.

Eseme kolimine

Aeg ajalt peavad asjad “kolima”. Otsese kolimise põhjusena ei käsitle ma siinkohal meie endi kolimist, kus meiega seotud esemed haaratakse kaasa uude kohta, uude kodude süsteemi. Kolimisena käsitleksin siinkohal just esemega seotud inimese või kogukonna vahetust — asju näiteks varastatakse, antakse, kingitakse või visatakse ära. Mis saab nende vanade asjade sidemetest kunagise omanikuga, mis viidud näiteks muuseumi, antikvariaati? Kuna pole enam inimest isikliku suhtega (sümboolselt kui võti kodu avamiseks) sellesse esemesse, siis on vähe tõenäoline, et see ese ka “avaneb” nii nagu enne. Tänapäeval on teadlastel võimatu ära tunda kõiki neid nähtamatuid ja nähtavaid kihte, vaadeldakse ja võrreldakse suures osas vaid esemete välimust. Enamik kujundite, vormide ja kirjade uurijaid on jõudnud vaid erinevate stiilide klassifitseerimiseni ja tõdemuseni, et nendel märkidel on olnud oluline tähendus. Põhjus, miks täpsemaks ei suudeta minna, on just selles, et ei teata omaaegset “kodude” struktuuri, nende esemete ja inimeste ning ümbruse omavahelisi mänge, tähendusi.

Asju, mida meil enam vaja ei lähe, on meil kahju ära visata — nii proovime neid kellelegi kinkida, ära anda, müüa — asjale uut kodu pakkuda. Kergem on visata ära asju, millega polegi sidet tekkinud (pole meeldinud kanda või kasutada, pole meeldinud asja välimus või asja andja). Ei tohi tähele panemata jätta, et andes asju, (sh hingi ja baktereid!) seome ennast asjade vastuvõtjaga. Seega asjade kolimise puhul on eseme väärtuse kõrval oluline ka side asjaga, mida andja või vastuvõtja võib ära kasutada. Seda on vanasti kardetud, seepärast pidi ikka midagi vastu andma või muid tempe tegema, et sõltumatust säilitada.

Sidet asjaga võis ka hästi kasutada, nii sai teist inimest ja tema tegemisi kaitsta, edendada, üksteise jõud ühendada. Sõna otseses mõttes riputad inimese külge mingi ehte, mis sisuliselt on tüki ke sinu väest, hingejõust või hoolimisest. Mida erilisem on ese, seda tähtsamale inimesele seda edasi tahetakse anda. Selliste andmistega kaasnevad erinevad rituaalid ning pühendused, et uus omanik võtaks täielikult üle endise sideme ehk võtme, sest muidu ei saa seda eset kasutada.

⁴ Berta ehk Eesti Rahvakalendri Tähtpäevade Andmebaas
<http://www.folklore.ee/Berta/index.php>

Asju, mida keegi ei taha, ootab tänapäeval p r ü g i l a . Vanast ajast ei ole eriti teada selliste maa-alade olemasolu, kõik inimese kodude süsteemid on arvel. Tundub, et vanasti ei olnud isegi asju, mida prügilasse viia, risu ja prügi sõna kasutati pigem seoses looduse tekitatud loodusliku prahiga või siis inimese lohakusega — ei viitsinud asju taaskasutatavaks teha või lohakilt ära panna. Vajadus katki läinud või mittevajalike asjade paigutamiseks (väärtushinnangute muutumine) tuli päevakorrale ajastuga, mis tõi kasutusele materjalid, mida ei saanud uuesti kasutada. Selle vajaduse on noorem põlvkond lahendanud asjade prügilasse viimisega, kuid vanem põlvkond nn kolikambrisse või pööningule korjamisega. Ruumidele, mis olid enne teiseks otstarbeks, on antud lisatähendus.

Öeldakse, et tühja kohta (kodu) looduses ei ole. Kas võime siis väita, et pole olemas ka kodutuid asju või mahajäetud kodusid? Et anda õigeid vastuseid, peab hakkama arvestama looduses inimesele tajutavate ja mittetajutavate olemiste ja olendite liigiliste kihistustega. Inimesele tajutava “koduta” termini mõistmine tekitab meis ängi, ja tõenäoliselt on proovitud vanasti ja proovitakse ka praegu vältida endaga seotud asjade koduta jätmist.

Pühakohad

Olen käsitlenud oma artiklis igapäevaseid ja pühasid esemeid, hingenukke ning nende hoiukohti, kodusid, veel käsitlemata on meie pärimuses p ü h a k o h a d — hiied, pühad mäed, allikad, metsatukad jms. Kas neid paiku tuleb mõista jumalate/ loodusvägede/ haldjate kodude ehk eluasemetena või on tegemist ainult nende külla kutsumise paikadega? Kui arvestada sellega, et meie esivanemad mitte ainult ei hingestanud, vaid ka jumalustasid kogu ümbritsevat maailma, siis kogu maailm, milles elame, ongi jumalate/haldjate kodu. Milleks luua veel eraldi paiku nende kummardamiseks või palvetamiseks?

Osa loodusvorme lihtsalt on nii erilised, et neid ei ole sobilik majanduslikuks tegevuseks kasutada. Kas seal elavad hinged seoses oma elupaiga erilisusega tundusid nii teistmoodi, et nende elupaika kõheldi muuta? Kuid miks siis teinekord tehti pühakoht sinna, kuhu näitas liisuheitmine?

Kindlaid vastuseid andmata peame nentima, et meie pärimuses on väiksemate või suuremate piirangutega paiku, kus inimene käib vaid üle aia ande andmas, ise kunagi sisenemata või selliseid, kuhu võib siseneda ja jumalate poole pöörduda, kuid vaid väga austava suhtumisega. Mõlemas on inimese tegevus piiratud karmide reeglitega — ei tohi murda

ega kaasa võtta midagi, peab käituma pühalikult. Kui eksida nende reeglite vastu, siis tabavad eksijat ja tema järeltulijaid suured õnnetused.

Kõnnu küläh om vanal ajal kats p ü h ä a i d a olnu, tõine aid om tõisen külä veeren olnu. Neil kate vana rahva püha paigal om ümbergune aid ümbre tettu. Ja sinna ommava kiik külä rahvas omi andit viinuva. Ne paiga ommava külä rahvas niida pühä pidanuva, et neide pidi oma ande, mes temal oli, üle aia sisse pandma. Ja neide aido sisse es tohtnu ütski oma jalga pista. See arvati selle kiike suurembast patust, kes seda pühä paika oles rojastanu, ja selleperast oliva ka neil paikadele kõva aia ümbre tettu, niida et neid ütski patune es või puttu. Ja kes oma andet tahtsi sinna pühä aida viia, see pidi oma ande, mes temal oli, üle aia sisse pandma. Ja neide aido sisse korjati kiiksugust varandust. Mõlembin aien olli üts raha korjamise anum ehk üts puu mold, vana aegse anoma, molli sarnane. Senna molli sisse pilluti üleiaia vask raha tükkä. Ja mõni kõrd om see mold raha veerini täüs olnu ja ütski inemise käsi ei tohtnu neid andit säält pühäst aiast ära minna võtma. Kes sedä oles julgenu tetä, see oles pidänu senna samma paika koolma. Seeperäst ei julgenu seda ka ütski tetä, seeperäst jäie see varandus kiik aien puutumada, niida kuis temä pühä aida oli pantu... (EKS 8, 5, 533/8 (11) < Räpina, Kõnno külä, Miko talu — Jakob Jagomann (1876).

P e d ä j e m ä g i oli ümbruskonna ilu ja uhkus. Kõrgel mäekünkjal oli veel väike mäekuppel, mille keskel kasvas mänd, mida kutsuti ladvas kasvava toreda tuti järgi "Tottugõ pettäi". Tema ümber kasvas mitmesuguseid väiksemaid puid, nii et see oli nagu väike park. Säält oli näha kaugele ümbruskonda. Aga kahjuks ilmus meie kanti üks halb inimene, kes 1953. a selle kauni ainulaadse puu maailmas oli ühel ööl salaja maha lõiganud. Kui saime teada tottugõ pedäjä mahasaagimisest, oli eriti minu isa kurbus ja nõrdimus tohtu [...] Kas puu mahasaagimine tegi mehe õnnelikuks? Juba külarahvas oli hoiatanud, et kes puule halba teeb, sellel läheb ka endal halvasti. Loodetud varandust muidugi ei leitud, mis olevat olnudki ajendiks. Ka ei ole tal oma elukorralduses enam õnne olnud — haigused, tulekahjud, loomade lõppemine. Kõige lõpuks uppus see mees ise ära... (Raudsepp 2002). Võib väita, et paiga pühadus on kinnistunud ka maale — kui puistu on mingil põhjusel hävinud (hävitatud), on paika või hiieaset edasi pühaks peetud ning selle suhtes on kehtinud kündmise keeld (Kütt 2004: 41).

Samas võib mõelda ka vastupidi, et mingil põhjusel maa pühadus on kandunud edasi kõigele, mis selles kohas kasvanud. Nimelt on matmis- või põletus- ja pühakohad tihti seotud, on teada, et pühapaikadesse maeti veel 17.–18. sajandini ning matmispaiga funktsioonile viitavad mitmed toponüümid (nt *Surnumägi*, *Kabelimägi*, *Kalmumägi*):

Põlva Vanakülas K a l m e t e m ä e jalal oli aasta 10 eest veel paarisaja aastane kadak, kellele ohverdati tõnisepäeval tennüsteri — uhmris tehtud tangu. Ka Holvandi küla Hirve pettäile ohverdati. E I 50 (359) < Põlva khk. — M. J. Eisen < Reinu teated (?)

Kuna tegemist on väga mahuka valdkonnaga, siis vajaks see eraldi käsitlemist. Järgnevas alalõigus siiski prooviksin mõnda antud teemaga seotud punkti käsitleda.

Surnu kodu

Kui eelnev jutt oli peamiselt seotud elavate inimeste kodudesüsteemiga, siis käesolev on kodudest, mis lisaks oma funktsioonile, olemusele peavad olema ka vahendajaks surnute ja elavate vahel. Pärimuslikult on kogu inimese elu olnud täis hoiatusi või seletusi, mis valmistavad ette turvalist kodu või olemist peale surma. Muinaseestlaste teadvuses on surnu jätkanud oma elu lihtsalt oma uues kodus, s.t hauas, hiies, kalmistul, mõne hoone põranda all — juhul kui surnu hingel säilib side selle paigaga (kui hingel ei säili side tema kehaga, siis kirjeldatakse hinge koduna väga erinevaid võimalusi). Ka tänapäeval tehakse h a u d surnu koduks, kirstu pannakse kõik vajalikud esemed või siis midagi, mis on surnu ja elava vahel oluline. Haua eest hoolitsetakse, kirstu kaunistatakse, sest üks surnugi taha, et tal oleks kena ja puhas kodu. Kui kaua inimesed nii talitanud juba on, pole teada, kuid üks seda on tehtud ka sellepärast, et surnu ei ihkaks koju tagasi tulla.

Vaieldakse palju kahe erineva matmiskombe ja hinge tee seoste üle: kas maetud surnu hingel on teine kodu kui põletatud surnul, kas sidemed elavate ja kodupaigaga on erinevad? Kas tegu on lihtsalt erinevate ajastute kommete erinevusega või millegi laiemaga? Kui küsimus on ajastutes, siis mis on ühiskonnas nii muutunud, et oma surnutele on otsustatud teistsugust kodu pakkuda?

Pronksi- ja rauaajal on olnud surnukombestikus kasutusel n-ö surnute majad (nt Saaremaal Lepna ja Tõnija Tuulingumäe), paljud tarandkalmetena käsitletud segatud luudega ühishauad on võinud olla palk- või paehitised, paekatustega, kus võidi läbi viia rituaale, mis seotud surnutega (Mägi 2005: 34). Tänapäeval võime vaid aimata, mis reeglid seal elavatele käitumiseks ja surnute säilmete paigutuseks olid, millal seal käidi ja mis põhjustel.

Tänapäeva s u r n u a e d u vaadates on tihti tunne, et tegu on mingi omapärase linnakuga ja huvitav on, et tegelikult matkivad inimesed ka selles valdkonnas korda, milles nad elavad ise. Vanad inimesed, kes surma ootavad, ootavad pääsemist surnute maailma — surnute koju, oma surnud lähedaste juurde. Nendel on ammugi valmis pandud riided, mis teised neile pärast selga peavad panema ja juhised, kuidas nende kehaga käituda. Matmiskombestikud on läbi aegade erinevad olnud, kuid ühes on nad sarnased: inimene tahab surra kodus oma lähedaste juures ning

viimset elupaika saada kodus või kodu lähiumbruses, kuhu on maetud ka kõik teised tema hõimlased. Ehk on see soov seotud tundega, et keha surmaga ei lakka olemast ometigi mingid muud territooriumid (millest jutt artikli alguses), muud kodud, selle paigale jäämine on oluline kogu kodude süsteemile, milles inimesena ollakse omakorda vaid üksainus osake.

Lõpetuseks

Teemakäsitletuse lõpetuseks tahaksin öelda, et kogu selles reeglistike süsteemis on siiski tõenäoliselt alati olnud koht *eranditele* nii inimeste kui esemete juures. Erandliku hinge on tekitanud erandlik välimus või vastupidi — erandlik hing on tekitanud erandliku välimuse. Erandid võivad reeglitele mitte alluda, see ongi nende reegel, seda neilt teinekord oodatakse. Sõltub ühiskonna või kogukonna suhtumisest. Nad on nagu lapsed või vanurid, kes võivad eksida. Seega, ükskõik kui palju me ka ei tahaks mõista ja süstematiseerida seda keerulistes osalussuhetes olevat kodude ja kodudes elavate olijate, esemete maailma, siis alati on selles mõni koht, mis ei allu reeglile.

Loota tänapäeva inimesena seda, et just meie need erandid oleme, oleks naeruväärne. Hea, kui me oma tajumisvõimaluste piires oma ning meile vajalike loomade, lindude, taimede, asjade, hingede ja jumaluste kodud vajalikus seisus hoiame, sest me ei tea, kui suurel määral muudab kodude *kvaliteet* aja jooksul meie endi ehk “kodus olevate” kvaliteeti.

Mida tegid karjalapsed vanasti karjas? Nad valmistasid kujukesti kariloomadest, samuti karust, hundist, jumalustest, inimestest. Nad panid need kõik mänguaeda ning eraldasid metsakiskjad kariloomadest ja inimestest, majadest — eesmärgiga hoida kiskjad eemal ka tegelikust karjast. Sellised “mängud” on esemete ja elusolendite, aga ka loodusjõudude paigutamised, oma koha kätte näitamine, kodude loomised. Lapsed tegelevad sellesama kehtiva maailmamudeli loomisega, ikka ja uuesti.

Me kordame sama süsteemi, mida maailm meiega kordab. Olles koduks ja koduloojaks tervele hulgale ese-me-tele ning elajatele, kasutame ise koduna seda ümbrust, mida me päevast päeva teistega koos loome: “Iga asi olgu omal kohal!”

Kirjandus

- Boecler, Johann Wolfgang; Kreutzwald, Friedrich 1854. *Der Ehsten abergläubische Gebräuche, Weisen und Gewohnheiten*. Sankt-Peterburg.
- Hämäläinen, Albert 1920. *Ihmisruumin substanssi, suomalais-ugrialaisten kansojen taikuudessa*. Helsinki.
- Kütt, Auli 2004. *Pühade puude ja puistutega seotud käitumisnormid pärimustekstides*. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool.
- Loorits, Oskar 2000. *Endis-Eesti elu-olu III, Lugemispalu põllumehe elust*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum.
- Mägi, Marika 2005. Kivikalmed ja surnumajad. Matmiskombestiku areng rauaaegsel Saaremaal. *Saaremaa Muuseum, kaheaastaraamat 2003–2004*. Kuressaare, 3–34.
- Raudsepp, Naata 2002. Rusi talu uus elu Rocca al Mares. *Kultuur ja Elu* 4 (470): 40–43.
- Saareste, Andrus 1958–79: *Eesti keele mõisteline sõnaraamat I–IV*. Stockholm, Uppsala.
- Väike murdesõnastik 1996. Toimetaja Valdek Pall: <http://www.eki.ee/dict/vms>
- Wiedemann, F. J. 1876: *Aus dem inneren und äusseren Leben der Ehsten*. Peterburg.

KROONIKA 2007

Semiootikat õpetades

2007. aasta aprillikuus toimus Saksa Kultuuri Instituudis ühepäevane seminar “Semiootikat õpetades”, mis oli järg 2006. aasta seminarile “Semiootik tööturul”. Mõlema seminari eesmärgiks oli üheskoos arutleda semiootika ja semiootiku rolli üle ühiskonnas, esile tuua raskusi, mis kerkivad semiootika kui distsipliini õpetamisel ja omandatud teoreetiliste teadmiste rakendamisel, aga samuti rääkida eestikeelse semiootika-hariduse murekohtadest tervikuna.

Eesti Semiootika Seltsi eestvedamisel aset leidnud üritusele kutsuti rääkima inimesed, kes — mõni rohkem, mõni vähem — on pidanud kokku puutuma semiootika õpetamisel esile tulevate probleemidega. Esinejad jagunesid 3 suuremasse teemaderingi:

Semiootika õpetamine semiootika osakonnas.

Semiootika õpetamine mujal Eestis (nii kõrg- kui keskkoolides).

Eestikeelne semiootikaharidus ja selle valupunktid.

Seminari alguses tegi **Andreas Ventsel** lühikese kokkuvõtte semiootika osakonna tudengite seas läbiviidud küsitlusest, mille eesmärgiks oli anda õpilastele võimalus esitada oma nägemus, kuidas semiootika osakonnas peaks õppetöö välja nägema. Küsitlusest selgus, et tudengite sooviks oleks suurendada kirjalike tööde hulka, ühiseid arutelusid nende üle ja õppejõududepoolset individuaalsemat lähenemist ja tagasisidet töödele. Keegi tudengitest ei seadnud kahtluse alla osakonnas antava hariduse teoreetilise poole kõrget kvaliteeti, samas aga on just teoreetiliste teadmiste rakendamisvõimaluste näitamisega (kodutööd, konkreetsed analüüsid jne) lood oluliselt viletsamad. Ettekandele järgnenud lühikese diskussiooni järel jäi meelde õppejõududepoolne lubadus neid tudengite seisukohti oma pedagoogilises tegevuses teadmiseks võtta. **Silvi Salupere** rääkis semiootika e-õppest Tartu Ülikoolis, märkides, et huvi semiootikakursuste vastu on üles näidanud kõige erinevamate elualade inimesed.

Semiootika õpetamist mujal kõrg-ja keskkoolides käsitleva bloki avas **Riste Keskpai**, kes rääkis oma kogemustest Viljandi Kultuurikolledži õppejõuna. Eelkõige jäi tema sõnavõtust kõlama auditooriumi tundmaõppimise ja selle eripäradega arvestamise vajadus. Vastavalt kuulajaskonna erialale (nt teatritudengid) ja nende eelnevale kokkupuutele semiootika ja kultuurianalüüsiga tuleb loengukursuse

didaktika ka üles ehitada, mõnikord ainek arusaamisele aine lihtsustamisega lõivu makstes. **Tiit Kuuskmäe** osutas sarnastele probleemidele Descartes'i Gümnaasiumis saadud õpetamiskogemuse põhjal.

Viimases blokis rääkis **Peet Lepik** eestikeelsest semiootikaalasest kirjandusest ja selle hetkeseisust. Tõdeti, et hetkel ainsa õppematerjalina kasutatav Danesi ja Perroni "Kultuurinähtuste analüüs" ei ole õpikuna kõige sobilikum. Peet Lepik rõhutas, et on raske, kui mitte võimatu, kirjutada õpikut, mis sobiks kõigile — seega peaks kirjutama lausa mitu erinevat õpikut, nii "algajaile" kui "edasijõudnuile". Jäädi lootma, et peagi valmib originaalne eestikeelne semiootikaõpik koos korraliku seletava terminoloogilise sõnastikuga.

Lõpus läks vägagi tuliseks aruteluks, mis näitab, et sarnaseid seminare on mõttekas läbi viia ka järgnevatel aastatel. Sest õnneks on säilinud vajadus eneserefleksiooniks...

Andreas Ventsel

IX semiootika maailmakongress

2007. aasta 11.–17. juunini toimus üks semiootikute viimaste aastate suuremaid üritusi: Rahvusvahelise Semiootika Assotsiatsiooni (The International Association for Semiotic Studies – Association Internationale de Sémiotique ehk lühendatult IASS/AIS) 9. maailmakongress, mis kandis pealkirja "Kommunikatsioon: mõistmine/mitemõistmine"¹. Seekordne kongress toimus meile mõnusalt lähedal Soomes ning küllap peamiselt just seetõttu oli maailmakongressil Eestit esindamas rekordarv inimesi: kui uskuda kongressi teesideraamatut, esines ettekandega 21 inimest Eestist (tegelikuses vist päris kõik siiski kohale ei jõudnud), lisaks oli veel lihtsalt huvist kaasalööjaid. Kongress toimus kahes paigas: esmaspäevast kolmapäevani (11.–13. juunini) Helsingis ja reedest pühapäevani (15.–17. juunini) Imatras; neljapäev kulus reisimisele ja uues paigas kohanemisele.

1969. aastal loodud IASS/AIS-i (mille liige on ka Eesti Semiootika Selts) esimene kongress leidis aset 1974. aastal Milanos, Itaalias ning pikka aega toimusid kongressid regulaarselt iga viie aasta tagant, kuni 1994. aastal otsustati Berkeley, USA-s peetud 5. kongressil nende

¹ Vt <http://www.helsinki.fi/iass9/>. Ühe ülevaate kongressist annab korraldustoimkonna liikme Harri Veivo kirjutis <http://www.semioticon.com/semiotix/semiotix10/sem-10-04-1.html>.

ürituste sagedust suurendada. Nõnda toimus üle-eelmine, 8. kongress aastal 2004 Lyonis, Prantsusmaal², 9. kongress 2007. aastal ning järgmist, 10. kongressi on oodata juba 2009. aastal La Coruñas, Hispaanias.³

Maailemakongressi mastaapsusest ja üldteema tõlgendamise võimaluste rohkusest annavad mõnevõrra aimu faktid: viie täistööpäevaga üritusest võttis osa ligikaudu 500 esinejat kokku üle 550 ettekandega, kusjuures iga päev töötas paralleelselt umbes 20 sektsiooni-ümarlauda. Lisaks põhitööle sektsioonides ja ümarlaudades kujundasid kongressi üldilmet plenaarettekanded, kus kõnelejateks olid **Anne Hénault**, **Youzheng Li**, **Juri Tsivjan**, **Eliseo Veron** ja **Eero Tarasti** ning soomeugri semiootikale ja kultuurile keskenduvalt **Ilkka Niiniluoto**, **Vilmos Voigt**, **Pirjo Kukkonen** ning **Jaan Kaplinski**. Kongressi töö toimus kõigis neljas assotsiatsiooni ametlikus keeles (inglise, prantsuse, hispaania, saksa), ehkki valdav oli siiski inglise keel.

Kuna tegemist on niivõrd suure üritusega, on püüe anda sellest põgusatki sisulist ülevaadet üsna lootusetu. Siiski on võimalik esile tuua mõningaid teemasid, mis meelitasid ligi suuremat hulka ettekandeid või mis lihtsalt silma jäid: näiteks erinevad kunstiliigid ja nendega seotud kultuurisfäärid (kujutav kunst, teater, kino, televisioon, aga samuti muusika); palju tähelepanu pälvis ka linna ja selle ruumiga seotud problemaatika, sealhulgas ka arhitektuuri teema. Laias mõttes sotsio- ja kultuurisemiootika kõrval oli tugevalt esindatud ka biosemiootika ja sellega seotud teemad, nt loodus kui kultuur jt. Mitmes sektsioonis ja eri nurkade alt arutati semiootika teooriat, samuti semiootika seoseid erinevate filosoofiliste suundumustega; palju oli juttu viimastel aastatel üksjagu kõneainet pakkunud semiootikast (ka selle mõiste lansseerijad ise — Augusto Ponzio ja Susan Petrilli — olid kongressil kohal ja esinesid mitme ettekandega). Arutleti ka semiootika tänapäeva ja tuleviku ning semiootika õpetamisega seotud probleemide üle.

Nagu öeldud, osales Eestist kongressil seekord suur hulk inimesi. Et kõiki ettekandeid ei ole võimalik siin lähemalt tutvustada, olgu siis vähemalt ära mainitud esinejate nimed ja ettekannete pealkirjad (aluseks on siin jälle võetud teesideraamat): **Evelin Banhard** (“Reception of Shakespeare in Estonia: Translation as communication”), **Maria Goltsman** (“Body as a graphic sign in the art of ballet”), **Jelena**

² Rahvusvahelise Semiootika Assotsiatsiooni 8. kongressist “Maailma märgid: interkultuurilisus ja globaliseerumine” (Lyon, juuli 2004) on kirjutanud Marina Grišakova (Sirp, 1.10. 2004); 7. kongressist “Märgiprotsessid komplekssetes süsteemides” (Dresden, oktoober 1999) on andnud ülevaate Anti Randviir (Sirp, 22.10.1999).

³ IASSi kongresside ja assotsiatsiooni enda kohta vt <http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/AIS/IASS/>.

Grigorjeva ("Perceptive boundaries reconfigured by art"), **Jaan Kaplinski** ("Two types of human communication" — soome-ugri semiootika plenaarettekanne), **Kaie Kotov** ("Human–environment–technology: Telling a biosemiotic story"), **Kalevi Kull** ("Vegetative, animal, and propositional semiosis", "The semiotic thresholds and types of semiosis" ja "Ecosemiotics as the extended semiotics of culture"), **Andres Kõnno** ("The notion of 'private' at changing mediascape. The case of Estonian media: 1980–2000"), **Peeter Linnap** ("Bodily perversions in "early capitalist" societies"), **Maarja Lõhmus** ("Publicity and a model of media"), **Timo Maran** ("Biological mimicry and Peircean categories"), **Anneli Mihkelev** ("Literary dialogue in the literary text: The play between understanding and misunderstanding"), **Daniele Monticelli** ("Misunderstanding as generator of new information within Lotman's semiosphere"), **Ülle Pärli** ("Proper name and common noun as the objects of cultural semiotics"), **Anti Randviir** ("Creating misunderstanding: Stereotypes and semiotic subjects"), **Tiit Remm** ("Understanding temporal meanings of space"), **Lill Sarv** ("Semiotics of life: Nature, otherness and social design"), **Elin Sütiste** ("Metacommunication and translation history"), **Morten Tønnessen** ("Where I end and you begin. The threshold of the self and the intrinsic value of the phenomenal world"), **Peeter Torop** ("Montage and semiotics of culture" ja koos **Katalin Kroóga** "A dialogue of Estonian and Hungarian literary semiotic approaches. The legacy of Russian classics and the Lotmanian critical heritage as *"our text"*"), **Aleksei Turovski** ("Signs of age, health and sex in leadership dynamics of some eusocial species of birds and mammals"), **Kadri Tüür** ("Resemblance and recognition: depiction of natural objects in nature writing").

Mingi ettekujutuse sellest, kui erinevates aruteludes oli võimalik osaleda, annab ka loetelu nendest seksioonidest, mida juhatasid Eesti delegatsiooni liikmed: kunstis muutuvad tajupiirid (Jelena Grigorjeva), meediasemiootika ja avalik sfäär (Maarja Lõhmus), biosemiootika (Timo Maran), sotsiosemiootika (Anti Randviir), soome-ugri semiootika aktuaalsus (Peeter Torop), tekst, heli, pilt (Kadri Tüür). (Ühtlasi meenutagem, et siin on loetletud vaid kuus seksiooni rohkem kui sajast tegelikult toimunust.)

Kui 1999. aasta Dresdeni kongressi ülevaates märgib Anti Randviir, et arvestades Eestist pärit osavõtjate "arvu suhet Eesti rahvaarvu, olime ilmselt konverentsi suurim delegatsioon"⁴ (tol korral osales kongressil Eestist kaheksa inimest), siis 2007. aasta aktiivset osavõttu kongressist võiks ilmselt nimetada lausa Eesti invasiooniks. Muuseas, kui 9.

⁴ <http://www.sirp.ee/Arhiiv/22.10.99/sirp.html>.

kongressi alles plaaniti, kaaluti Helsingi kõrval ka teiste lähikonna semiootiliselt aktiivsete linnade, nagu Tartu ja Peterburi kaasamist. Tegelikuses toimus 2007. a kongress Helsingi kõrval hoopis Imatras ning konverentsi lõpus toimus ekskursioon ka Peterburi. Tartut korraldavate linnade seas kahjuks ei olnud. Ehk millalgi tulevikus?

Elin Sütiste

Rahvusvaheline konverents “Dialog nüüdisaja semiootika ja humanitaateaduste vahel”

30. augustist kuni 1. septembrini 2007. aastal toimus Moskvas Jurgis Baltrusaitise kultuurikeskuses esinduslik rahvusvaheline konverents, mis oli pühendatud Algridas Greimase 90. sünnipäevale ja tema ning Jacques Fontanille’ raamatu “Kirgede semiootika. Asjade olekust hinge olekuni” (*Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d’âme*) venekeelse tõlke ilmumisele (tlk Inna Merkulova). Korraldajateks Moskva Ülikooli Maailmakultuuri Instituut, Vene Teaduste Akadeemia Slaavi uuringute Instituut, Pariisi Sorbonne’i Ülikool ja Algirdas Greimase sünnimaa Leedu suursaatkond kuulsa leedu näitleja ja Leedu Venemaa kultuuriatašee Juozas Budraitise eestvedamisel. Osalejaid oli Venemaalt, Prantsusmaalt, Itaaliast, Leedust, Gruusiast, Lätist ja Eestist.

Konverentsi avas **Vjatseslav Ivanov** ettekandega semiootika piiridest ja tulevikuperspektiividest (selle ettekande põhiseisukohad on esitatud ka käesolevas Acta numbris rubriigis “Märkamisi”). Võib öelda, et seal esitatud ideed on justkui kokkuvõtte nendel kolmel konverentsipäeval ettekantud seisukohtadest. Ühelt poolt nähti semiootikas potentsiaali matemaatikat kasutava teadusideaali-sarnase kirjelduskeele väljatöötamiseks. Niisugust arusaama semiootikast kui “kahekümnenda sajandi füüsikast” esindasid paljud vene teadlased, kellest võib eraldi välja tuua ühe konverentsi peorganisatori, võluva **Inna Merkulova**, ilukirjandust käsitleva ettekande “Rääkida ja mitte öelda: kirglik tegelane ühes Bernard-Marie Koltès’ näidendis” ja **Viktor Finni** väga emotsionaalse ettekande “Semiootika mõisteaparaat ja eksperimentaalse pragmaatika võimalus”, mis küll sissejuhatavatest märkustest ja esoteerilistest skeemidest kaugemale ei jõudnud. Teiselt poolt jäadi traditsioonilisema arusaama juurde semiootika piiritlemisel teiste teadustega, sidudes seda eelkõige hermeneutika, müüdi uurimise, psühhoanalüüsi jmt distsipliinidega. Niisugust liini esindasid eelkõige prantsuse teadlased, näiteks **Jacques Fontanille** oma ettekandes “Kirgede semiootika, mõtte

otsingud ja interdistsiplinaarsed kohtumised” ja **Jean-François Bordron** “Semiootika koht humanitaarteaduste kontekstis”, aga samuti itaallane **Paolo Fabbri** “Müütide analüüsilt kultuurisemiootika juurde: A. Greimas Lévi-Straussi ja Juri Lotmani vahel”, kui nimetada meeldejäävamaid. Pigem seda meelt olid ka Eestist kohalesõitnud. Eestist esinesid **Ülle Pärli**, kes kõneles pärisnimede interdistsiplinaarse uurimise võimalustest ja **Silvi Salupere** ettekandega Juri Lotmani ja prantsuse strukturalismi seostest.

Kokkuvõtvalt võib öelda, et konverentsi tugevus ja nõrkus võrsus samast juurest. Ühelt poolt oli suurepärase võimalus näha laia ringi tunnustatud teadlasi, teisalt, nagu konverentsi nimigi näitab, oli tegemist liialt laialivalguva teemade ringiga. Ettekandeid oli eksperimentaal-pragmaatikast kuni varese semantikani läti pärimustes. See osutab niimoodi üles ehitatud semiootikakonverentside eripäradele: piire ei tõmmata mitte uurimisobjekti, vaid objektile lähenemise viisi järgi. Seejuures piisab mõnikord täiesti, et konverentsil osaleja ettekujutus semiootikast piirdub Charles Sanders Peirce'i nime õigekirjaga.

Andreas Ventsel

Kuidas torudest Lotman kokku pandi

6. oktoobril avati Tartu ülikooli raamatukogu kõrval Tartu Ülikooli 375. aastapäeva juubeliürituste raames Juri Lotmani ausammas.

See tähelepanuväärne sündmus ja kaunis sügispäev tõi kokku palju huvilisi, kelle hulgas võis märgata paljusid Lotmani endisi õpilasi ja kolleege, aga ka tänaseid tudengeid ja tavalisi linnakodanikke, kokku tuhande inimese ringis.

Kuju avamisel võtsid sõna Tartu linnapea Urmas Kruuse, Tartu Ülikooli rektor Alar Karis ja kultuuriminister Laine Jänes ning Rahvusvahelise Semiootikauuringute Assotsiatsiooni president Eero Tarasti. Saateks mängis Tartu Keelpillikvartett. Semiootikamagistrant Tuuli Raudla kätte oli usaldatud pult, mis peale mõningaid viperusi oma töö ära tegi: torudest, mis peaks kujutama Lotmani “juuksekiharaid” (Mati Karmini väljend), hakkas voolama vesi.

Taies kutsus tuliseid vaidlusi esile juba siis, kui arhitekt Andres Lunge ja skulptor Mati Karmini konkursitöö “Vihm” võitjaks kuulutati. Paljudele tundus selline lahendus liiga ekstsentriline ja suurt tartlast alavääristav. Samas ei ole kahtlust, et meie ees on MÄRK, mis on avatud kõige erinevamatele tõlgendustele. Rahvas ristas selle kähku Toru-Jüriks

ja ma olen kindel, et Juri Lotman oleks selle peale vaid mõnusalt muhelenud. Tuleks veel mainida, et täies hiilguses tuleb monumendi omapära esile õhtupimeduses, kui koos veega hakkavad mängima ka valgus ja värvid.



Timo Marani foto ausamba avamiselt

Meeleolukale avamisele järgnes seminar Tartu Ülikooli raamatukogu konverentsisaalis, millega tähistati ka Tartu Ülikooli semiootika osakonna 15. aastapäeva. Selleks puhuks oli raamatukogus üles seatud näitus (koostaja Irina Avramets), mis tutvustas haruldaste arhiividokumentide abil osakonna (mille alusepanijaks oli Juri Lotman) lühikest, kuid sündmusrikast ajalugu.

Seminari juhatas sisse **Eero Tarasti**, kes rääkis semiootikast tänapäeva maailmas ja enda kohast selles. Semiootika osakonna juhataja **Kalevi Kull** vestis osakonna tänapäevast ja tulevikuplaanidest. **Mihhail Lotmani** lähimõeldud ja -tunnetatud sõnavõtt kutsus kaasa mõtisklema Juri Lotmani elutöö tähenduse üle, ja oli tõeliselt kahju, et seminari reglemendist lähtuvalt see ettekanne nii ruttu lõppes.

Vene kirjanduse osakonna esindajana sai sõna emeritprofessor **Larissa Volpert**, kes kutsus üles annetama Juri Lotmani fondi, toetamaks andekaid noori nende teadlasete alguses.

Seminari mõte oli algusest peale keskenduda just sellele, mis on elus — mõttele, traditsioonile — mitte olla memuaaritsev. Seminari korraldaja **Kaie Kotov** rääkis oma põlvkonnast, kellel ei olnud õnne Lotmaniga isiklikult kohtuda, aga kelle jaoks ta on olemas olnud tekstides, mõttes, oma õpetajate vahendusel ja mälestustes. Juhatades sisse telesarja “Vestlusi vene kultuuriloost” loengut “Suhtlemise tähtsusest”, põhjendas Kaie Kotov oma valikut: “Mulle meeldib mõelda, et täna avatud monument ja see seminar ei ole pühendatud mitte ainult lahkunud teadlasele, vaid elavale mõttele. Et see on monument humanismile, vaimusele, särale, mõttejulgusele, espriile. Täna viimane ettekanne on Juri Lotmanilt endalt: kuidas tema mõte kõnetab meid, meie kultuuri ja ühiskonda täna, siin ja praegu?” Ja tõesti, suurelt ekraanilt meile kõneleva Juri Lotmani mõtted kõlasid uskumatult tänapäevaselt, haarates ühe hetkega auditooriumi oma lummusesse. Vaimne kirgastumine, mis peegeldus kuulajate nägudelt, oli lausa füüsiliselt tajutav. Nii mõnigi vanema generatsiooni esindaja pühkis silmanurgast vargsi pisara ja minu kõrval istunud vene keelt kõnelev tütarlaps tundis huvi, kus saaks Lotmani teostega tutvuda.

Õhtu lõpetas kummastav trailer filmist “Lotmani maailm”, mis nüüdseks on jõudnud juba ka kinos linastuda.

Silvi Salupere

IX semiootika sügiskool

Semiootikahuviliste sügisene kokkutulemise traditsioon jätkus 2007. aastal 3.–4.11. Kiidjärvel. Arutelu keskendav teema oli sedapuhku seatud küsimusena “Semiootika elamise filosoofiana: kas, ja kuidas siis, või mispärast siiski mitte?”. Proovimata semiootikat määratleda, püüdsime tähele panna tema võimalikku eksistentsiaalset väärtust, võimalikku toimimist elamise viisina, elamise tarkusena. Semiootika taotlus ei ole ju kunagi olnud kellegi elamise viisi kujundada, ent nii muuseas ta kummatigi mõningasel määral me ilmataju siiski kujundab.

Teema iseärást láhtuvalt tánavu séktsioonidesse ei jaotunud. Ometi ilmnes, et filosoofid ja semiootikud väljenduvad praegu veel liig erinevates keeltes, filosoofid nimelt tuginevad traditsioonil, mille leiavad ilmseks taustaks, semiootikud otsivad pigem igas konkreetse kõneluses uuesti määratleda kasutatavad mõisted. Sestap on inspireeriva kõneluse loomine omavahel veel keerukas.

Sügiskooli ajakavandatud osa toimus lumesajuses Kiidjärve raamatukogus. Vestlusringi avas **Kaie Kotov**, juhtides tähelepanu mõnele

semiootilisele paradoksile. Semiootika täheldab ju, et sõnad on ainult sõnad, ja seejuures samuti, et sõnad on kõik, mis meil on. Semiootika täpsustab aina oma meetodit, et üdimalt kirjeldada kommunikatsiooni, ning seejuures ajuti jällegi tabab, kuis kõik tema töö ometi ikka veel topiste vahel linnulaulu uurimisega sarnaneb.

Tartu Ülikooli orientalistika teadur **Märt Läänemets** arendas edasi mõtet, et tõsisel semiootikul mitte midagi muud ei olegi hinge taga, kui need sõnad, tuues analoogia budismi dharmadest, mis tühjad, mille täita võib mis tahes tähendustega. Budistliku vabanemise kese olevatki õigupoolest tos, et märk tuntakse ära kui märk.

Eesti Humanitaarinstituudi filosoofia õppetooli lektor **Mart Kangur** kaitses teesi, et kunstikeel on lihtsam kui loomulik keel, kuivõrd kunstikeel toimib kujundites, mis ei taandu ära, sellal kui loomuliku keele märgid on teistsuguse loomuga. Sõnus elamise teemat puutus kõneleja väide, et keel on lahe, mille inimene peab tegema, ja mis inimese teeb.

Kirjanik **Tõnu Õnnepalu** vestlus maa mäletamisest meenutas, kuis erinevates traditsioonides korduv muster varjupaiga võtmisest sõnades, olgu need siis rahvaluule või religioosse või teadusteksti kujul, toetub õigupoolest alati ometi päris ruumis, kuivõrd me mäletamisel on alati paik. Inimeselt inimesele anname ju mäletamisväärset ikka edasi keele kaudu, ent keele ase on kummatigi kusagil. Semiootika otsib mõista, kuis kujunevad need natukene püsivamad ajutised suhted, see mäletamine. Nõnda võib semiootika elamise viisina väljenduda elamisena mäletamise mõistmises.

Tartu Ülikooli filosoofia ajaloo lektor **Eduard Parhomenko** kõneles Heideggeri “elust” ja “hoolest”, osutades sedasi üht võimalikku viisi, kuis filosoofia võib toimida praktilise elamise tarkusena. Ettekandest ärgitatuna arenes elav arutelu “mure” tähendusvälja üle, mis päädis tõdemusega, et erinevuseni filosoofide ja semiootikute vahel võib viia ka filosoofide liigne muretsimine.

Eesti Humanitaarinstituudi filosoofia õppetooli teadur **Andres Luure** visandas semiootika iselaadi võimaliku kohtumise paigana semioosikale ja filosoofiale, kuivõrd kumbki omaette poolik, ühekülgne. Inimesed on ju kahepaiksed, ent välja pööratud seejuures ikka ühe küljega. Semioosika on elamise viis, filosoofia on mõtlemise moodus. Semiootika avaldub ja ilmneb suhtluse ja koosluse, semioosi ja märgisüsteemi dialoogina. Semiootika muudab elamist ja teisendab mõtlemist, kuivõrd paljastab illusiooni.

Andres Kurismaa modereeritud arutelul leiti, et kuigi semiootika siiski on teadus, ning tema ülesanne sestap ei ole leevendada kellegi eksistentsi vaeva, võib ta ometi avardada me mõistmist elamise viiside mitmekesisuse osas. Ilmselge ju ometi, et elamise tarkusena igäühel võib

olla ja vahest ongi päris oma semiootika, ning ühismõõdu otsimine nende oma semiootikate vahel filosoofiline küsimus. Filosoofilise küsimuse eripära meenutati aga olevat, et ta ei kao ära.

Ajakavandatud kõneluste vahele peeti arutlusi väiksemates ovaalides, rüübatas kohvi ja ampsates kõrvale rohkem või vähem koduseid küpsetisi.

Kahe sisuka ja mõttetiheda päeva vahele sai mitte vähem sisukas muusikast täidetud öö, kuulata sai esmalt **Auli Küti** laule, hiljem varaste hommikutundideni tantsida **Jüri Lotmani** muusikavaliku saatel.

Semiootika kui elamise viisi praktilisust otsiti varavalges lumeväljus kohaliku loodusõppe spetsialisti **Ain Eriku** juhendamisel. Kuulati lugusid paiklikust ajaloost, vaadati ürgmetsa ning saadi osa külmetava metsavaikuse, lumevalguse ja samblalõhna kooslusest.

Sügiskooli korraldav toimkond — koosseisus **Leene Korp**, **Andres Kurismaa**, **Liisi Rünkla**, **Tuuli Trikkant** — sõnastas vestlustest inspireeritud arutelusid kokkuvõtvdad teesid sellises vormis:

1. Semiootika ei tegele kõigega.
2. Semiootika otsib mõista mäletamist, ning mäletamiste loodumisi.
3. Semiootika elamise viisina tähendab elamist mäletamise mõistmises.
4. Semiootika märkab märke, millest koosnevad mälu kehastavad lood. Ta peab neist lugudest lugu, kuna märkab ka, et tal ei ole midagi muud.
5. Semiootika elamise viisina tähendab mäletamise mõistmist lugudes kehastununa.
6. Taolist lugudekogumit oma elamise paigana tähele pannes proovib semiootika lakkamatult täpsustada oma kirjeldust.
7. Semiootika ei taotle kedagi vabastada näivusest, ta teeb seda nii muuseas.
8. Ja nõnda ongi.

Liisi Rünkla
Tuuli Trikkant

Semiootika hoovused meilt ja mujalt

Novembri alguses said Tartus kokku Soome ja Eesti semiootikud, et arutada Euroopa tänapäevaseid semiootikasuundumusi. Kahepäevasel meeldivalts sisukal seminaril kõnelesid nii õppejõud kui kraadiõppurid Helsingist ja Tartust.

Professor **Peeter Torop** juhatas esimese seminaripäeva sisse kultuuri-semiootika metodoloogiasrääkides. **Samuli Pöyhöneni** ettekanne “A

dialectic of sign and referent: The looping effect of representations in the human sciences” sidus filosoofia ja isiksusehäirete küsimuse. **Katrin Alekand** andis ülevaate kehamuutmistehnikatest ning käsitles kehaproblemaatikat nüüdisaegses lääne ühiskonnas. Professor **Harri Veivo** kirjeldas moodsa kirjandussemiootika probleeme autoriuuringutes. Pärastlõunased ettekanded olid soomlastelt: **Marko Laaksoneni** ettekanne “Strategy as a sign: Preliminary interpretations about the strategy of Ministry of Defence of Finland” pakkus kuulajatele mõtlemisainet kaitseväge ning militaarteemadel; **Ano Sirppiniemi** aga viis seminaril osalejad popmuusikailma, vaadeldes tämbrit kui žanrimarkerit elektroonilises tantsumuusikas.

Silver Rattasepp ja **Sven Vabar** juhtisid õhtust ümarlaua-arutelu teemal “Mida peaks õpetatama elukutselisele semiootikule”, mis jätkus mitteametlikus vormis õhtusöögil.

Reedese päeva avas professor **Erkki Vainikkala** ettekandega narratiivi piiridest, keskendudes eelkõige Roland Barthes'i arusaamadele. **Morten Tønnessen** pakkus sissevaateid ja kõrvalpilke Norra huntide maailma ning **Katre Pärn** käsitles oma ettekandes kinokeele vajalikkust ja vajadusi. Professor **Mihhail Lotmani** ettekanne viis kuulajad kaasa mõtlema dialoogile Ülimaga, uurides Jumalaga vestlemise retoorilisi iseärasusi. Õhtused ettekanded olid looduslähedasemad. **Vesa Matteo Piludu** andis meeoleluka ja võrdleva ülevaate karust kui sümbolloomast Soome ja Venemaa rahvussümbolina, **Sandra Grötsch** aga öökulli rollist populaarsetes Harry Potteri tekstides. Seminari lõpetasid **Ester Võsu** ja **Silvi Salupere** arutlustega Eesti rahvustoidu, köögi ning Eesti Toidu üle.

Kahepäevane seminar lõpetati vabamas vormis üritusega Saksa Kultuuriinstituudi ruumides. Aruteludele pakkus lisatemaatikat väga intrigeeriv lühifilm George Lakoffi kommenteeritud USA presidendivalimiste retoorikast “Why democrats can't win”. Lõppenud kahepäevane seminar võeti kokku kui kordaläinud ja infotihe üritus, kus lisaks kontaktidele, mõtte- ja ideedevahetusele jõuti ka äratundmisele edasise tiheda koostöö võimalustest ja vajadustest. Seda enam, et seminari lõppedes oli ilmnenud ka omamoodi kurioosne olukord, kus ühes Euroopa sapis, kahes erinevas riigis, aga võrdlemisi väikesel maa-alal oli saanud täiesti sõltumatult teoks semiootika kõrghariduse inglise keelse kraadiõppe rahastamine. Lähitulevikus on siis võimalik kraadiõppe tasemel inglise keeles semiootikat õppida nii Tartus kui ka Helsingis.

Seminaril kõlanud teemad ning õhku jäänud arutelud saavad ehk järjeürituse Helsingis. Ja õelgu kohalikud, mis tahavad — vastavatud Juri Lotmani ausammas avaldas soomlastele sügavat muljet.

Pärisnimed seovad tänapäeva kultuuri mütoloogilise teadmisega⁵

Tartus toimus 14. ja 15. detsembril 2007 rahvusvaheline konverents “Naming in Text, Naming in Culture” (“Nimetamine tekstis ja kultuuris”), mille organiseerijateks olid TÜ semiootika osakonna nime- ja ruumisemiootika teemaliste projektide juures tegutsevad töörühmad. Valdavalt semiootika osakonna noorema põlvkonna teadlastest koosnevale esinejaskonnale pakkusid tuge rahvusvaheliselt tuntud teadlased Vilmos Voigt Ungarist ja Göran Sonesson Rootsist, kolleegid Soomest ja Venemaalt ning Peeter Päll Eesti Keele Instituudist.

Tartu konverentsil keskenduti eelkõige pärisnimele, hõlmates laia nime spektrit isiku- ja kohanimedest, s.o traditsioonilistest individuaalset objekti identifitseerivatest nimedest kuni nn “libisevate tähistajateni” ehk kindla osutusega tühja nimeni (mida G. Frege nimetab “võltspärisnimedeks”), nagu näiteks “rahva tahe”. Ettekandeid ühendavaks jooneks oli keskendumine nimetamise strateegiatele, kuna oma olemuselt pigem asemiootiline pärisnimi saab tähendusrikkaks tänu kasutusele, kultuurikontekstis temale omistatud funktsiooni läbi ja teiselt poolt nimetamine kujundab seda konteksti, loob ja struktureerib kultuurilisi, sotsiaalseid objekte, teeb nähtavaks ühiskonnas toimuvaid protsesse.

Pärisnime müüdilist aluspõhja puudutasid ühel või teisel määral juba oma vaatenurga valiku kaudu mitmed ettekanded. Lapse maailmanägemise ja kõne arenguga seonduvalt kõneles pärisnimest ja mütoloogilisest teadvusest Aino Perviku Paula-lugude näitel **Mari Niitra**. Kõige ilmselt väljendus see aga **Svetlana Amossova** ja **Svetlana Nikolajeva** (Peterburi Euroopa Ülikool) ettekandes, kus oli Ida-Euroopa eri piirkondades korraldatud ekspeditsioonide andmetele tuginedes vaadeldud juudi lastele nime andmise traditsiooni ja esile toodud arhailiste uskumuste ja rituaalide elulisus nime andmisel ka praegu. Siinjuures võiks märkida, et Venemaa uuemas nn Moskva semiootika nimeuurimises on osutunud üldse viljakaks diakrooniline nimekäsitlus, nime arhailise etimoloogilise kihistuse kaudu “varjatud keelelise mälu” ilmsiks toomine, mis oli oluline ka omaaegsele Tartu–Moskva koolkonnale. Heaks näiteks traditsiooni jätkamisest on kas või Vladimir Toporovi mälestusele pühendatud (ja tema olulisemaid nimealaseid uurimusi taaspublitseeriv) eelmisel aastal Moskvast ilmunud kogumik “Nimi: semantiline aura”.

⁵ Ülevaate täisversioon ilmus 1. veebruaril 2008 Sirbis

Konverents tõi ühe uurimist vääriva teemana esile nime funktsiooni tähendusliku kultuuriruumi korrastamisel ja loomisel.

Tiit Remmi pronkssõduri näitega illustreeritud arutlus oli pühendatud ruumi ajalist mõõdet kandvale dimensioonile. **Peeter Pälli** teaberikas ülevaade eesti tänavanimede muutmistest XX sajandi jooksul oli hea näide selle kohta, kuidas nimetava tähistuse kustunud semantiline tähendus tänu ideoloogilistele muutustele aktualiseerub. Ettekanne haakus suurepäraselt Boriss Uspenski omaaegse tähelepanekuga (uurimuses “Nime muutmine Venemaal ajaloolises ja semiootilises perspektiivis”), et nimede vahetamine suurte ühiskondlike muutuste puhul tuleneb uuest suhtumisest märki üldse. Seda, mida varem oli peetud puhtaks tinglikkuseks, mõistetakse hiljem sisulisena. Elustub pärisnime etümoloogia. Semiootilise käitumise järsku muutumist peegeldabki väga hästi nimede ja nimetuste muutmine; Edela-Soome saarestiku kui terviku, selle soome- ja rootsikeelsete osade nimetamisluгу esitav **Katriina Siivoneni** ettekanne (Turu ülikool) demonstreeris omakorda, kuidas nimetamine toob esile ühiskonnas toimuvaid protsesse ja väärtusi. **Anu Haameri** ettekanne “Linn ja nimi” viis nimetamise kokku Henri Lefebvre’i triaadilise ruumikontseptsiooniga ja selle edasiarendustega. Linnaruumi vaadeldi siin eelkõige kommunikatsioonikeskkonnana, kus nimetatud või nimetu ruum omab erinevat tunnetuslikku väärtust.

Erilise teemana tõuseb pärisnimega seoses esile küsimus kunstiteksti pärisnimelisest loomusest, nagu sellest on kõnelnud Juri Lotman, või näiteks luule puhul Jaan Undusk, ja siit juba küsimus traditsiooniliste pärisnimede eripärast kunstiteoses tavakeelega võrreldes. **Ülle Pärli** püüdis oma ettekandes Jossif Brodski luulele tuginedes näidata, kuidas pärisnimed sulanduvad luule poeetilisse koesse. **Eva Lepiku** ja **Ott Heinapuu** süsteemne uurimus Katarina nimest kui juhtmotiivist Karl Ristikivi ajaloolistes romaanides lähtus samadest eeldustest ja demonstreeris pärisnime erilist staatust Ristikivi tekstides, selle integreeritust teoste semantilisse konfiguratsiooni. Ka **Vilmos Voigt** peatus teise konverentsipäeva avaloengus põgusalt pärisnimekasutusel kirjanduslikus tekstis, keskendudes siiski eelkõige muinasjutule ja seal esinevatele “aktuaalsetele” nimedele ja nende moodustamise mudelite järgi loodud muinasjutunimedele. Ühtlasi rõhutas kõneleja võrdlevate uurimuste vajalikkust nimetamise vallas. Kirjanduse temaatikat täiendas **Ilari Hongisto** ettekanne muusikast kui katse süstematiseerida ja interpreteerida rock- ja klassikalise muusika teoste ja esitajate nimede valikut.

Konverentsil kõlanud teoreetilise suunitlusega ettekandeid ühendas interdistsiplinaarse lähenemise otsing. See jäi kõlama nii **Göran Sonesson**i ettekandest, kus nimetamist polnud mõistatud mitte niivõrd

iseseisva uurimisalana kuivõrd semiootiliste valdkondade suhteseosena. Seega siis ka dünaamilisuse tagajana, mis kõige üldisemas mõttes tähendaks võimaluse pakkumist bio- ja kultuurisemiootika mudeli ühildamiseks. **Peeter Selg** ja **Andreas Ventsel** viisid semiootilise hegemooniateooria raames kokku Ernesto Laclau “tühja tähistaja” kontseptsiooni ja Juri Lotmani kultuurisemiootilised alusideed, loomaks meetodit, mille abil uurida ja üldistada ideoloogilist nimetamist. Lõpuettekandegaga esinenud **Anti Randviir** (“Kommunikatiivne situatsioon: kirjeldustelt pärisnimede”) juhtis omakorda tähelepanu vajadusele integreerida filosoofilist ja semiootilist nimeteooriat, et selgitada, kuidas kommunikatsioonisituatsioone moodustavad füüsilised, kultuurilised ja sotsiaalsed objektid on defineeritud ja loodud.

Konverentsi üheks tähtsamaks tulemuseks saigi vahest tõdemus, et Tartu–Moskva koolkonna nimesemiootika on endiselt elujõuline ja väärib tänaseid nime- ja kommunikatsiooniteoreetilisi ideid arvesse võtvat edasiarendamist ja rikastamist.

Ülle Pärli

Semiootikaüliõpilastena São Paulos

São Paulo — hiigellinn

SP on Brasiilia suurim linn, absoluutselt igas mõttes. Tegemist on lõunapoolkera kõige rahvarohkema linnaga. Olenevalt sellest, kuhu linnapiirid tõmmata ja millise hoolega inimesi lugeda, elab seal 10 kuni 20 miljonit inimest. Neid on igas suuruses, vanuses ja värvitoonis, mõningatel andmetel seitsekümmend, teiste arvates kuni 100 erinevat rahvust segiläbi.

SP pole mitte ainult suur, vaid ka tähtis. Tegemist on täieõigusliku metropoliga. Siin on üks maailma suurimaid finantskeskusi. Kõige olulisem tänav — Avendia Paulista — kannatab vabalt võrdluse välja nii Manhattani kui Londoniga. Pilvelõhkujate arvu poolest aga on SP hiiglaslike kivitornide linn, mis teeb väidetavalt silmad ette isegi New Yorgi ja Tokyo kõrghoonestusele. Pilvelõhkujad ulatuvad silmapiirini ja sealt veel natukene edasi. Kuigi tuleb tunnistada, et silmapiiri on suhteliselt harva näha, sel lihtsalt põhjusel, et tõenäoliselt varjab mõni pilvelõhkuja vaate ära. Seejuures pole nii umbes neljakümnekorruselise maja mitte alati mõeldud peente ärikontorite jaoks, vaid tegu on ka keskmise paulistano (SP elaniku) koduga. “Eramajad on nii väga eilne päev,” ütleb meie armastusväärne semiootikaprofessor Irene Machado.

Kõrgmajas elamist peetakse turvaliseks ja moodsaks. Ja kui veab, võib vaade koduaknast pakkuda hingematvaid elamusi.

Nagu iga teinegi suurlinn, peidab SP eneses tohutuid võimalusi ja kontraste — see on linn, kus vasakukäelistele mõeldud käsitööpood ei pea kundedepuuduses viirama. Siit võib leida kõike — kõige peenemast *haute couture*'ist keset ummikuid meeste pesu müütava elatanud härrasmeheni välja. Ülimodernse pilvelõhkujast pangahoone ees võitlevad tänavalapsed, kes pole päevagi oma elus koolis käinud, pooliku piruka pärast.

Ent suurlinlik on SP ka igas muus mõttes. Inimesed veedavad suure jupi oma elust liikluseummikutes, õhk on saastunud ja kesklinnas on soojal ajal pea ilm võimatu hingata. Kunagised vägevad jõed — Tietê ja Pinheiros — on nüüdseks kuivanud kokku vängelt lõhnateks sopanirekesteks. Paar linna vääriliselt hiiglaslikku parki pakuvad püगतud rohelist vaheldust kuubikukujulisele ja asfaldilõhnalisele linnakärale.

Päralejõudmine

Kõik algas sellest, et vanemad auväärased kolleegid käisid paar aastat tagasi São Paulos semiosfääriteemalisel konverentsil. Sellest jäi paar kontakti ja mõtteseemet idanema ja pärast ligi aastapikkust ettevalmistamist ja hoovõttu olime meie, Leene ja Leenu, vastu igasuguseid ootusi tõepoolest pisikeste semiootikasaadikutena São Paulos.

Tuletatagu nüüd meelde São Paulo määratud mõõtmeid ja siis saadagu aru, et Leenu on terve elu elanud napilt saja tuhande elanikuga Tartus ja Leene on üleüldse pärit Pärismealt, kus talveperioodil elutseb alaliselt ehk kokku kolmkümmend inimest. See siin on hoopis teine maailm, mida kodusel Maarjamaal ettegi kujutada ei oska.

Lennukist maha tulles lööb näkku niiske kasvahoone õhk. Pärast lõpututena näivaid tolli- ja taksosabas seismisi oleme teel kesklinna hotelli poole. Meeled on üpris ärevad, võrastest aistingutest segadusse aetud. Heitumust suurendab see, et olles küll Brasiilia suurlinnade kriminaalse pahupoolega üldjoontes kursis, oleme alles lennukis teada saanud, et kesklinn on lõunapoolkera suurlinnades reeglina üle keskmise kahtlane kant. Maailma kuklapoolel Euroopa linnaloogika ei kehti. Taksojuht sõidab peatumata punase tulega ristmikust üle. Teadupoolest on see SP-s lubatud, sest iseäranis pimedal ajal on kurikaeltel foori taga seisvaid autosid väga lihtne röövida. Kõhe. Ja siis ta peatub ühe mitmekümnekorruselise hoone ees ja ütleb, et oleme kohal. Terves hiiglasuures majas ei põle ainsaski aknas tuld. Tänav on lehkv ja räpane. Üle tee jookseb paljajalu napolis kleidis viimaseid nädalaid rase tütarlaps.

Kas see siis ongi see koht, kuhu me semiootikat õppima oleme tulnud? Maailma suurim slumm? Pooleteise ööpäeva pikkusest lennureisist rammetult vajume hotellitoas nõukogudeaegsete auguliste flanelltekkide all unne.

Hommik tuleb kärarikka ja säravana. Päevavalgel ei ole võõras maailm nii heidutav. Meie esimene kodukant, Avenida São João on küll rämpsevõitu ja lämbe, ent täiesti elatav. Ainult millegi pärast passib igas teises ukseorvas kahtlaselt napis rõivastuses nooremaid ja vanemaid naisterahvaid ning iga kolmas asutus näikse olevat täiskasvanutele mõeldud kino. Mis siis ikka — brasiillased pididki ju kuumaverelised olema. Kolmanda päeva hommikuks ei oska me poolalasti näitsikuid enam tähelegi panna. Ainult et kui me oma sealse võõrustaja ja õppejõu Irenega esimest korda kohtume, on tema üle keskmise šokeeritud. Kaks väikest valget eesti tüdrukut on kogemata suurlinna kõige kuulsamale punaste laternate tänavale elama sattunud!

Kirju

Nagu öeldud, on Brasiilia üldiselt ja São Paulo eriti äraütlemata mitmekesine. Alles mai lõpul leiti Amasooniast taas üks uus senitundmata hõim. Viimase viiesaja aasta jooksul on Brasiiliasse kokku jooksnud karvaseid ja sulelisi üle terve maailma.

Rannikuäärsetes piirkondades on peamiselt tupi hõimkonda kuuluvaid indiaanirahvaid küll nutuselt väheks jäänud. Selle asemel elutseb São Paulos aga nii Euroopast pärist kunagiste kolonisaatorite, Aafrikast suhkrurooistandustesse sisseveetud orjade ja kohvikasvandustesse toodud Euroopa immigrantide järeltulijaid. Sellele segapudrule lisaks on São Paulos veel maailma suurim Jaapani asustus väljaspool Jaapanit ja viimasel ajal on hoogu kogunud sisseränne Boliiviast. Ja siis veel brasiillaste endi valgumine vaesematest kirdepiirkonna osariikidest suurlinnadesse São Paulosse ja Rio de Janeirosse. Ilmselgelt need inimesed ei hoia puhtalt omasuguste lähedusse, vaid erinevad vereliinid, traditsioonid ja maailmavaated on segunenud üheks suureks ja värvikirevaks brasiilia kultuuriks. Karneval on sellest vaid üks näide. Tegemist on kreoliseerumise tõelise katsepolügooniga.

Toit

Brasiillase toidulaua neli alustala on riis, uba, suhkur ja suhkrurooviin; kõik muu näib sõltuvat nahavärvist, päritolust ja elupaigast. Nii

eelistatakse lõunapoolsetel aladel, kus enamik elanikke on saksa ja itaalia päritolu, ja ületõldse valgema rahva seas toitusid, mille koostisesse pole sattunud grammigi pipart. Kummalisel kombel näib harjumuse kõrval põhjuseks olevat ka vana arusaam, et ega õige valge inimene võrtsikat toitu süüa tohigi, see on neegrite, madama klassi toit. Sestap imestavad meie tuttavad paulistanod väga, kui kaks “päris” eurooplase võrdkuju, kel tilkagi neegrivõrd sees pole, kiidavad vaimustusega kirde-brasiilia võrtsikaid roogasid, mis mitusada aastat tagasi ühes orjadega Aafrikast sisse rändasid.

Küll aga ühendab kõiki kihte ja kohti otsatu magusahimu. Brasiilia ajalugu on ju väga tugevasti suhkrurooga läbi põimunud: põhiline osa orje toodi rooistandustele, mis siiani laiuvad silmapiirini, suhkruterise nime kannavad nii mäetipud kui poeketid. Ega siis polegi imestada, et imemaitsvate roogadega kauplevaid *padaria*-id leiab igast kvartalist ning maiustuste-jutuga on brasiillase silmi kõige lihtsam särada panna.

Kultuurielu

Kuigi meile pool aastat koduks olnud mammutlinna püütakse nii võõramaalastele kui teistele brasiillastelegi tutvustada suure ja võimsa ärikeskusena, võiks ta üsna vabalt — küllap palju ilusamaid — medaleid koguda ka väga vilka kultuurielu pärast. Omajagu on siin süüdi toosama kõrge asustustiheduse tõttu läbipõimunud mitmekesisus, mis vaat et iseenesest hoovidesse spontaanseid tantsuringe, mahajäetud kõrghoonete seintele grafitit, tänavanurkadele trummimängijaid tekitab. Samas on kultuuriüritustega tegelevad asutused väga kenasti korraldatud ja ka toetatud. Igasse linnajakku jagub mõni riigi või panga poolt rahastatud mitme(kümne)korruseline “pank-kultuurimaja”, kus viies hiiglaslikus saalis kujutavat kunsti, viies järgmises teatrikunsti või kino pakutakse, mõnesse ruumi aga on jällegi avalik internetipunkt või filmiõpituba mahutatud. Esialgu hämmastab asjaolu, et otse peene kontserdisaali ülakorrusele on rajatud basseini ja allkorrusele jõusaal, ning et seda üksmeelselt kultuuriasutusele sobivaks peetakse. Samamoodi paneb imestama seegi, et erinevatele huvirühmadele suunatud ja eri hinnaga (aeg-ajalt kindlasti ka tasuta) sündmused — aeroobikatunnid algajatele ja kuulus keelpillikvartett — kõrvalruumidesse rahumeeli ära mahuvad.

Vilgas kultuurielu São Paulo moodi tähendab, et väga osavalt ja usinalt tuleb teha ränku valikuid: PÖFF, folk ja Draamafestival kestavad siin üheaegselt ja alalõpmata. Või nagu Leenu ükskord märkas — kui tahta vaadata ainult kesklinna kanti jäävaid ning ainult odavaid

nüüdistsuetendusi, peaks teatris käima iga päev ning ikka jääks muist elamusist ajapuudusel saamata.

Kinniste ruumidega piiratud ürituste kõrval leiab São Paulost ka meie jaoks hulga eksootilisemat kraami: näiteks koguneb sadakond noort nädalavahetusiti suurele koolistaadionile Maracatu-nimelisele peole, süles mitmes mõõdus trumme ja muid pille. Afrobrasiilia rütmide uskumatult võimas kõmin kõlab kokku portugali keelsete kaasaegsete rahvalauludega, taustaks tantsivad satsilistes seelikutes tütarlapsed.

Üks kõige eriskummalisemaid kultuurisündmusi on korra aastas aset leidev Virada Cultural (kultuuriline tiir/pööre): ööpäeva jooksul saab muidu nii põlatud ja välditud kesklinnast väga mitmesugust tantsu, kujutavat kunsti, afromissasid, muusikat, tsirkust ja teatrit täis tore paik. Hirm mammutlinna kõige vanema ja väärikama linnaosa ees on juba aastakümneid tekitanud tühje tänavaid, need omakorda andnud enam alust karta seal jalutamist. Kui aga rahvast satub olema väga palju ja siia-sinna mahutatakse lavasid või niisama dj-pulte, siis saab ka kõige kõledamal tänavanurgal südamerahus tantsu vihtuda, saateks sealsamas elavate kodutute sõbralik rütmiline peavõngutamine. Virada Culturali lõppedes vajub kesklinn jälle kummalisse hirmu-unne.

Kool

Käima hakkame me kahes koolis. São Paulo ülikoolis (Universidade de São Paulo, USP) oleme ametlikult üliõpilasteks prof. Machado juhendamise all ja osaleme kursusel “Kommunikatsioonisemiootika kultuuris”. Loengute ja seminaride käigus tutvustab prof. Machado entusiastlikult oma sama innustunud kraadiõppuritele Tartu–Moskva semiootikakoolkonda, iseäranis Juri Lotmani töid. Juba ammugi kuulnud teooriatest hoolimata on meil äraütlemata huvitav kuulata ja vaadata, millisena Lotmanit maakera kuklapoolel tõlgendatakse. Tuleb tunnistada, et oma rännakul lõunapoolkerale on Lotmani looming omandanud mõneti uue ilme ja olemise...

USP on nagu linn linnas — tegu on Lõuna-Ameerika suurima ülikooliga, mille hingekirjas on 75 000 üliõpilast ja mis hõlmab 11 ülikoolilinnakut. Neist olulisim katab 7 443 770 m². Ülikoolilinnakus vuravad ringi spetsiaalsed bussid; tudengid, kes elavad USP-i ühiselamus peaaegu ei väljugi ülikooli alalt. Seejuures on tegemist äärmiselt tunnustatud õppe- ja teadusasutusega, nii mõnigi uuring ja pingerida on USP paigutanud maailma parima saja kõrgkooli hulka.

Aga et võtta, mis võtta annab, lipsame salamisi aeg-ajalt veel ka São Paulo Katoliiklikku Ülikooli (Pontifícia Universidade Católica, PUC)

loenguid kuulama. See on see ülikool, kus aeg-ajalt annavad loenguid Eestiski tuntud Lucia Santaella ja Winfred Nöth. Lisaks on siin veel terve trobikond energilisi semiootikuid, kes huvituvad kehast ja liikumisest.

Streik

Kui brasiillane on rahulolematu, leiab ta reeglina täie õigusega, et on aeg asuda streikima. Nii näiteks võivad PUC-i noored tantsuõpilased prooviruumide nappusele tähelepanu osutamiseks ilma suuremat kära tegemata hõivata rektoraadi, lamades selili selle koridorides ja kontorites.

São Paulo ülikoolgi jõudis meie ainsa Brasiilia-semesteri napist neljast kuust ligi 50 päeva streikida. Põhjused olid tõepoolest väga üllad: protesteeriti näiteks ülikooli liigse kommertsialiseerumise vastu. Vähe sellest, et enamik loenguid ära jäi, sööklad-muuseumid-postiasutused kinnisena seisid ning nädalate kaupa ei veetud ära prügi — lisaks vallutati mitmekorruseline rektoraat, aeti sealt välja nii rektor kui ametnikud, korraldati ööpäevane valve ja hoone ette püstitati autokummidest ja muust käepärasest kõrge barrikaad. Kõikjal jagati lendlehti, kirjutati seintele hüüdlauseid, peeti toetusaktsioone, avaldati meelt. Seejuures ei pidanud rektor mitmeid nädalaid oluliseks streikijatega mingeidki läbirääkimisi alustada. Pingeliseks kiskunud olukord hakkas lahenema alles siis, kui streigi korraldajaid politseiga ähvardama asuti.

Enne Brasiilia-sõitu püüdsime ehmunud tuttavatele ja sugulastele asjatundlikult seletada, mispärast on hea mõte just seal õppida — rääkisime semiootikaga tegelevate teaduskeskuste vähesusest, portugali keele ilust, sealsest kehauuringute keskusest. Tagasituleku ajaks aga oli ammugi selge, et eesmärk sai olla ainult Brasiilia ise — kogu tema imelises kirjususes, mis rahumeeli mahutab nii hämaratel tänavatel varitsevad röövlid, jõekallastel laisklevad alligaatorid kui arutu karnevalimelu.

Leenu Nigu

Leene Korp

Kaitstud magistri- ja doktoritööd 2007

Teadusmagistritööd

27. veebruar 2007

Alo Joosepson (TÜ). “Oma” ja “võõra” modelleerimine: neli eesti mängufilmi.

Juhendaja: Peeter Torop, PhD, Tartu Ülikool

Oponent: Silvi Salupere, MA, Tartu Ülikool

Kristi Raudmäe (TÜ). Auhindamine kirjanduse institutsionaliseerija ja väärtuste loojana. Eesti kirjandusauhinnad aastatel 1887–1940

Juhendaja: Ülle Pärli, PhD, Tartu Ülikool

Oponent: Anneli Mihkelev, PhD, Tallinna Ülikool

25. mai 2007

Pille Jänes (TÜ). Tähenduse teke lavakujunduses.

Juhendajad: Peeter Torop, PhD, Tartu Ülikool; Ester Võsu, MA, Tartu Ülikool

Oponent: Liina Unt, Helsingi Kunstiülikooli doktorant, MA

25. juuni 2007

Riin Magnus (TÜ). Holism ja Jakob von Uexkülli biosemiootika: kas vormis on väärtus ja funktsioonis eesmärk.

Juhendaja: Kalevi Kull, PhD, Tartu Ülikool

Oponent: Peeter Tulviste, akadeemik (ETA)

Magistritööd (3+2)

25. juuni 2007

Tiit Remm (TÜ). Sotsiokultuuriline ruum ja aeg: ajalise omistamisest ruumile. Pronkssõduri näide.

Juhendaja: Anti Randviir, PhD, Tartu Ülikool

Oponent: Helen Sooväli, Tallinna Ülikooli geoökoloogia dotsent

Sven Vabar (TÜ). Uurimus Uku Masingu Tõest.

Juhendaja: Ülle Pärli, PhD, Tartu Ülikool

Oponent: Hasso Krull, MA, Tallinna Ülikool

Katre Väli (TÜ). Luulelavastus tänapäeva eesti teatris.

Juhendajad: Ülle Pärli, PhD, Tartu Ülikool; Ester Võsu, MA, Tartu Ülikool

Oponent: Anneli Saro, PhD, Tartu Ülikool

Doktoritöö

17. detsember 2007

Peet Lepik (TÜ). Universaalidest Juri Lotmani semiootika kontekstis.

Juhendaja: Peeter Torop, PhD, Tartu Ülikool

Oponent: Dr Vilmos Voigt, Eötvös Lorándi ülikool, Budapest

ABSTRACTS

MARIA-KRISTIINA LOTMAN, MIHHAIL LOTMAN, REBEKKA LOTMAN. Autometadescription in Estonian poetry

The purpose of the paper is to systematize the sign mechanisms in Estonian poetry. Special attention is paid to these forms which Roman Timenchik has called autometadescriptive (1975). The subject of the study is Estonian poetry in its entirety, beginning with Kristjan Jaak Peterson and ending with contemporary authors. Full analysis has been made of the authors of the end of the 19th century – the beginning of the 20th century and of the end of the 20th century, selectively also the texts from the 1930–1980 have been studied. The first part of the paper treats autometapoetics in the graphics of the Estonian verse.

Keywords: *theory of verse, autometadescription, Estonian verse, semiotics, verse graphics.*

ANTI RANDVIIR. Of spatial semiotics in the cultural semiotics of the Tartu-Moscow School. Semiotic subject

The article views the development of the Tartu–Moscow semiotic school from the analysis of texts to the study of spatial entities (semiosphere being the most well known of them). It comes to light that ‘culture’ and ‘space’ have been such notions in TMS to which, e.g., the ‘semiosphere’ does not add much. The article studies possibilities to join Uexküll’s and Lotman’s basic concepts (as certain grounds of Estonian semiotics) with TMS’s treatment of culture and space through the notion of ‘semiotic subject’. Such an approach allows to see transdisciplinarity, which has come to issue only during the last decade, already in the first conceptions of TMS where transdisciplinarity revealed itself in the symbiotic use of ‘culture’ and ‘space’.

Keywords: *space, semiosphere, semiotic subject, transdisciplinary cultural semiotics, spatiality of the semiotic.*

ANU HAAMER. On name production in city space: process and its levels

The article analyses name production in city space in the light of H. Lefebvre’s theory of social production of space. Three levels of the production of space (perceived, conceived, lived space) allow different

communication and hence also different name production on these levels. Attention will be paid to differences that manifest in the naming process which uses nicknames, official names as well as designations that need not be formally names. The article analyses the relationship between space and name production levels and the temporal sequence possibly accompanying the naming process. Special attention is paid to how name production levels may differ depending on one's social role as well as to the possible simultaneity of these levels.

Keywords: *space, production of space, Henri Lefebvre, name, naming.*

LINNAR PRIIMÄGI. Once more on the concepts “glory” and “honour” (on the basis of plastic arts)

In 1967–71, there was a discussion between J. M. Lotman and A. A. Zimin about the meaning of the concepts “honour” and “glory” – first in old Russian literary texts, and later in the medieval chivalric culture at all. These concepts were taken by A. A. Zimin as a simple fixed figure of speech, J. M. Lotman saw a semiotic opposition in them. J. M. Lotman's view is supported by a monument of plastic arts, the allegorical funerary relief of Gaius Julius Zoilos. On the left side, the deceased is depicted as surrounded by universal “glory”, on the opposite right side, as in the sphere of local “honour”.

Keywords: *Juri Mikhailovich Lotman, honour, glory, Gaius Julius Zoilos, chivalric culture, funerary monument.*

PRIIT PÕHJALA. Natural language as a primary modeling system. The biography of a concept

The aim of this article is to narrate and interpret the biography of a well-known concept “primary modeling system” that was used by Tartu-Moscow Semiotic School to refer to natural language. The first chapter concentrates on the birth of this term and tries to explain those sociopolitical and scientific impulses that motivated Soviet semioticians, especially Juri Lotman, to use and popularise it. The second part of this article defines the concept “primary modeling system” more precisely by placing it in the context of another related concept – “secondary modeling system” or “culture”. The third chapter is a brief and selective historiography in a way, because it outlines some similar terms and possible ideological “forerunners” from the past. In the fourth and fifth

part the contemporary criticism is introduced. The main antagonist of the idea of natural language as a primary modeling system is Thomas A. Sebeok, who – from the biosemiotic point of view – suggests to call the human language a secondary modeling system, because the primary one is organism's *Umwelt*.

Keywords: *natural language, culture, primary modeling system, secondary modeling system, tertiary modeling system.*

BERK VAHER. The critical agency of exotic body in modernism and postmodernism: Josephine Baker and Grace Jones in semiographic perspective

I will conduct a semiographic analysis (i.e. concentrating on signs in biographies) of images of the modernist diva Josephine Baker and her postmodernist counterpart Grace Jones, asking what kinds of meanings should be given to body generally and exotic body specifically in the development of the 20th century mentalities; to what extent should the capacity for intellectual participation be granted to artists whose main creative vehicle – indeed, if not the end result – is the exoticized body. I will state that the dance of Josephine Baker can be viewed as not just expanding the established ideal of beauty but also postulating a whole kinetic utopia, presenting critical opposition to the academic contempt for the body. Nevertheless, Baker's critical agency has been heavily debated whereas Jones's manipulations with the stereotypes of the black body are more unanimously credited with critical agency. This credit has also enabled positive revaluations of Baker's status.

Keywords: *exoticism, modernism, postmodernism, semiography, body theory, performance arts, popular culture, race and gender studies.*

LEENU NIGU. Signs of flesh: Dance as a meeting point for semiotics and phenomenology

Bodily presence is the precondition for all meaning, while our bodily perception is already made meaningful by our previous cultural experiences. The present article aims to examine the ideas of Tartu-Moscow School of Semiotics, especially those of Juri Lotman, and make them dance with the ideas of Maurice Merleau-Ponty and his followers, using the dance production "Bet" ("Panus", 2005) by Fine5 Dance Theatre as a dancefloor for theoretical discussion.

In the discussions on the crisis of representation, semiotics has often been equated with structuralism and seen as an outdated method for the study of contemporary theatre (including dance), while phenomenology has been regarded as a somewhat more appropriate approach, particularly in cases where the human body is the object of study. The notion of “binocular vision” by Bert O. States that would join semiotics and phenomenology on equal grounds is widely known by now. Yet, the latest studies focus on phenomenology (performativity) significantly more than on re-thinking semiotics. The present article aims at establishing the “binocular vision” on even grounds.

Keywords: *corporeality, meaning, dance, Juri Lotman, Maurice Merleau-Ponty.*

VIIVIAN JÕEMETS. On body and rationality in vocal expression outside language

The article deals with the question of the creation of meaning in voice without language from the aspect of the presence of the body, and thus orality, in a vocal act such as speech or song or any other voiced utterance. The ideal of rationality that predominates in the Western civilization characterized by fully interiorized literacy underlies the purely conceptual view of the world, influences man's perception of his body. In his striving towards the visual and the written, which has proved to be a significant practical advantage, man has distanced himself from his body and voice on the individual as well as social level. Body, perceived as a whole, has become an attribute, not a part of man's inseparable self. Body is cultural as it is through the society that man forms his understanding of his body, assesses its normality, beauty, functionality.

Language in its visual form of phonetic writing is a very recent invention when compared to the history of mankind. Contemporary voice artists attempt to return in some way to the pre-literacy situation of the unity of expression and body, creating a form of non-sense singing employing holistic protolanguage that has been proposed by some evolutionary theorists as one possible scenario for the emergence of language. Such holistic protolanguage includes body in the signifying act as an integral part of man's self.

Keywords: *voice, body, orality, non-sense singing.*

KATRE VÄLI. Playing with pictures and sounds to open a poet's biography

This article compares the interpretations of a play in radio and theatre, paying attention to the emergence of and closeness to the mystic worldview of the playwright and the depicted poet. Radio theatre has several advantages, such as montage, rapid change of sets and locations. This offers possibilities to call into existence various atmospheres. Besides, the signification of poetry is more obvious on radio, where sound and voice are the only meaning carriers, as activities and visual backgrounds do not interfere. While examining radio and theatre I am trying to stress that there is actually a lot of activity, soundscapes and playfulness on radio. Soundscapes enable to carry more complex meaning mechanisms and allow listeners to find contact with the limits of their own imagination. All in all visual information is overrated and too easy to follow.

The play called "Ennola" is about an Estonian poet Ernst Enno (1875–1934) who was known for his nature lyrics. The poet was interested in German mysticism as well as Eastern philosophy, especially in their views on life and death. Working as a school advisor, he also wrote hundreds of pages on pedagogical problems, all of which remained in manuscripts. His idiosyncratic religious worldview combined folk tales and Bô Yin Râ's philosophy. The play by an Estonian famous playwright Madis Kõiv is inspired by the poet's texts, letters and translations. It combines the world of the living and the dead and describes an impossible stage, with bees, fields of shamrock, raining ashes and weird noises. The main idea of this article is that all of these can be best depicted in radio theatre.

Keywords: *radio theatre, soundscape, poetry, poet's biography, oral presentation.*

EVELIN BANHARD. Ants Oras and Shakespeare in the Estonian language and culture

The article looks into the role of Ants Oras as the introducer of Shakespeare to the Estonian language and culture. Since Oras was active both in the theoretical and practical fields – he translated Shakespeare into Estonian and wrote analyses of his works and the translations of his works – it can be viewed as a mission for him. Oras has stressed that idea himself by writing repeatedly about the fact that translating Shakespeare

is a highly important task for every language and culture. Such an idea, that later has been pronounced by many internationally noted Shakespeare scholars (e.g. Dirk Delabastita), was actually worded in Estonia already before Oras did so, it was done by Johannes Aavik as early as in 1912.

The current article focuses on Oras's writings about Shakespeare in the culture periodicals in Estonia in the 20ies and 30ies of the 20th century and also on his later analyses, written in emigration. During the first period, an interesting "dialogue" was born between Johannes Silvet and Oras – on the pages of the journals *Eesti Kirjandus* and *Looming* one can see Silvet's reviews of Oras's Shakespeare translations and the latter's replies to these reviews. In emigration Oras, in his turn, writes about the work of Georg Meri who was the next main translator of Shakespeare into Estonian.

The article is an attempt to give a survey of Oras's conscious work in enriching the Estonian language and culture via translating and analysing the works of Shakespeare.

Keywords: *Ants Oras, Shakespeare in the Estonian language, the importance of translating Shakespeare into different languages, the influence of Shakespeare translations on receiving cultures.*

SILVER RATTASEPP. How (not) to compare humans and animals

Comparison and differentiation of humans and animals is common in various philosophical discussions, being frequently the very defining element for certain issues, such as animal rights and human nature. The making of this distinction itself is, however, frequently glossed over. The paper surveys customary ways of distinguishing humans and animals and indicates several problems and contradictions lying therein. In making such distinctions, there is a frequent attempt to find, in humans, a singular key element that would work as the definitive Rubicon which humans alone have crossed. The most commonly cited solely human characteristics that could function this way are tool-making, culture and symbolic language. The paper argues that the very search for such key elements is contradictory in several respects, being based on problematic rhetorical devices and conceptual confusions. It is indicated that some of the more habitual ways of distinguishing humans from animals are based on lifting humans above the natural world and opposing them to any and all living beings as a whole – that is, on a dualistic separation of nature and culture. This confusion results if one accepts the notion of an

unchanging biological human nature upon which culture is added as a separate layer or substrate.

Keywords: *human-animal relations, human nature, dualism, biology, evolution, signification.*

ESTER VÕSU. Culture as Drama

The metaphorical comparison of drama (play) with life (socio-cultural phenomena) has been popular in the tradition of Western thinking, being part of the wider idea of *theatrum mundi*. The heuristic potential of drama as a “root metaphor” has likewise proven attractive for many social scientists during the second half of the 20th century. The first part of the paper focuses on an analysis of the terminological field of drama, by providing a critical-comparative analysis of the approaches in the theory of theatre and social sciences since the middle of the past century. The aim of this review is to demonstrate the genesis and variety of drama as an analogy among different disciplines, traditions and authors in social sciences. The second part of the paper focuses on an in-depth analysis of the two major, distinct traditions that apply the drama analogy. The first, cultural anthropology, regards “social drama” (Victor Turner) as a model for studying extraordinary, special events in cultural life, connecting drama with rituals, traditions, liminal phases, conflicts and crises. Here the emphasis is on dramatic, exceptional experiences, where the scenarios “written” in the collective consciousness are outlined as if they are forces of tragedy, functioning above the individuals and thus destining their behaviour. The second tradition comes from sociology and it does not propose a concrete model but rather a dramaturgic perspective (Erving Goffman) for interpreting social interaction between people. Performing social roles in everyday life is treated as an act of self-dramaturgy, where mutual influences between social actors are of utmost importance. Drama therefore becomes a cognitive strategy that supports us in everyday social situations, helping us to understand the others and likewise contributing to the formation of the self, which consists of diverse social roles.

Keywords: *drama, analogy, social sciences, Victor Turner, social drama, Erving Goffman, dramaturgic school, social roles.*