

Acta Semiotica Estica XX

Acta Semiotica Estica XX

Tartu 2023

Koostajad ja toimetajad:
Silvi Salupere, Ott Puumeister, Daniel Tamm

Kogumiku väljaandmist toetas Tartu Ülikooli Filosoofia ja
semiootika instituut

Kaane kujundus:
Mehmet Emir Uslu

Kaane foto: *Mirjam Puumeister*

Toimetuskolleegium:

Henri Broms (Helsinki, Soome)
Marina Grišakova (Tartu, Eesti)
Hasso Krull (Tartu, Eesti)
Peet Lepik (Tallinn, Eesti)
Andres Luure (Tallinn, Eesti)
Aare Pilv (Tartu, Eesti)
Marek Tamm (Tallinn, Eesti)
Aleksei Turovski (Tallinn, Eesti)
Jaan Valsiner (Worcester, USA)
Vilmos Voigt (Budapest, Ungari)

ISSN 1406–9563

Autoriõigus Eesti Semiootika Selts 2023

Tartu: Bookmill

SISUKORD

EESSÕNA	7
LĪVA BODNIECE, JOVITA DIKMONIENE, MARIA KRISTIINA LOTMAN	
Ksenofoobsed hoiakud Euripidese “Medeias” ja nende vahendamine Baltimaade Medeia-retseptsioonis	10
RAILI LASS	
Interlingvistilise tõlke roll ja osakaal lavastuses: Tom Stoppardi “Leopoldstadt”	46
SIIRI TARRIKAS	
Otsingupildid kõverpeeglis	69
KRISTA SIMSON	
Visuaalkunsti ikoonilistest väljendusvahenditest Vassili Kandinsky kompositsiooniteooriast lähtudes.....	89
OTT PUUMEISTER	
<i>Parresia</i> ehk kuidas haukuda tõde	115
MÄRKAMISI	
Anti Randviir, Kalevi Kull	
Keda tähendab Thomas Sebeok?	135
Kalevi Kull, Ekaterina Velmezova	
Semiootikast seltsis Paul Cobleyga	145
Ene Lill	
Laip või toit	153
Evelin Hermaküla	
Abjektsiooni kogemus Theravaada budismis	167

Sisukord

Emma Lotta Lõhmus

Teoreem objektist 172

Karl-Joel Hussar

Boriss Uspenski ja meelsuse korraldamine/korrastamine 177

Jaanika Palm

Ajast lugu luues..... 181

Aleksander Amos Nigesen

Sakraalne ja kultuurne. Mõtisklus Juri Lotmanist ja Mircea Eliadest..... 185

Agnes Põder

Vabadusest ja sallivusest..... 190

Igor Gräzin

Õigus pärast-postmodernses kontinuaalsuses..... 196

KROONIKA 2022..... 205

ABSTRACTS..... 233

Eessõna

Acta Semiotica Estica on jõudnud väikse juubeli, XX numbrini. Sel puhul on Kroonika rubriigis ära toodud lühiülevaade käidud teest. Seekordses numbris on esindatud kõik kolm Tartu semiootika haru – kultuuri-, bio- ja sotsiosemiootika, kokku viis originaalartiklit ja traditsiooniliselt mahukas Märkamiste rubriik intervjuude ja esseedega.

Avaartiklik on kolme Balti riigi esindaja, **Līva Bodniece**, **Jovita Dikmoniene** ja **Maria Kristiina Lotmani** koostöös valminud “Ksenofoobsed hoiakud Euripidese “Medeias” ja nende vahendamine Baltimaade Medeia-retseptsioonis”, milles antakse põhjalik ülevaade Euripidese kuulsaima tragöödia “Medeia” erinevatest versioonidest leedu, läti ja eesti keeles. Peamiselt leksikaalset analüüsi kasutades vaadeldakse, kuidas on Euripidese tõlgetes ja tõlgendustes väljendatud hirmu või viha “teise” suhtes, keda tajutakse võõrana, tundmatuna või isegi ohtlikuna.

Ka järgnev artikkel on teatriteemadel, **Raili Lassi** “Interlingvistilise tõlke roll ja osakaal lavastuses: Tom Stoppardi “Leopoldstadt”. Analüüs toetub siin materialistlikule tõlketeooriale, mille kohaselt sõltub tõlge seda ümbritsevatest materiaalistest aspektidest. Eraldi vaadeldakse näidendit kui lähteteksti, mis on samaaegselt inglise-eesti tõlke sihttekst ja intersemiootilise tõlke lähtetekst, ning lavastust kui intersemiootilist tõlget.

Siiri Tarrikase artikkel “Otsingupildid kõverpeeglis” uurib, lähtudes Kanti vaatest tunnetusele, Uexkülli raamistikust ja Peirce’i märgiteooriast, kuidas kognitiivsed protsessid loomade omailmades toimivad erinevate piltide ja pildiskeemide kaudu ning kuidas tekivad uued loomingulised käitumisviisid. Lisaks Uexkülli otsingupildile ja -toonile pakutakse siin välja uus mõiste “otsinguskeem” ja võrreldakse erinevaid lähenemisviise peegelmaailmadele ja -piltidele ning seda, kuidas skeemid peegeldavad objekte loomade omailmades, moodustades vastumaailma.

Krista Simson jätkab eelmises numbris alustatud visuaalsemiootilise mõistestiku arendustega, keskendudes seekord Vassili Kandin-

sky kompositsiooniteooriale. Artiklis “Visuaalkunsti ikoonilistest väljendusvahenditest Vassili Kandinsky kompositsiooniteooriast lähtudes” näidatakse, et visuaalkunsti teose komponeerimise ja semiootilise analüüsi põhimõtted on ühildatavad, kui võtta aluseks teose elementide ja nende vaheliste suhete struktuuri ehk kompositsiooni analüüs. Autor väidab, et põhimõtteid, millele Kandinsky oma teoorias osutab, kasutatakse visuaalkunsti teose tähenduse loomisel seniajani: ikoonilised väljendusvahendid – vorm, värv, diagrammilised ja topograafilised suhted –, mille mõju põhineb tajusid mõjutavatel stiimulitel, on visuaalse retoorika alusmaterjal.

Ott Puumeister käsitleb Vana-Kreekast pärit *parresia* mõistet lähtuvalt Michel Foucault’ loengutest. Tähelepanu all on *parresia* roll poliitilise kõnena, mis on aval, otsene, ilustamata ning mis nõuab julgust. Lühidalt peatutakse platonliku ja küünilise *parresia* erinevustel ning tõdetakse, et viimane on poliitiliselt relevantsem. Tänapäevase näitena tuuakse Greta Thunberg’i kõnelemisviisi, mis tekitas alguses tugeva vastureaktsiooni jonnivate täiskasvanute ridades.

Märkamiste rubriik on traditsiooniliselt mahukas ja seekord on rõõmustavalt palju noorsemiootikute erinevate kursuste raames kirjutatud tuumakaid esseid. Alustuseks saab lugeda **Anti Randviiru** ja **Kalevi Kulli** kokku pandud mini-intervjuusid **Thomas Sebeoki** mõju ja osa kohta Eesti semiootikas. Kalevi Kull ja **Ekaterina Velmezova** jätkavad oma intervjuude sarja, seekord on vastajaks **Paul Copley**. Jätkamegi esseedega: **Ene Lill** vaatleb kujutava kunsti ja religioossete tekstide näidetele toetudes kahe ambivalentse substantsi – liha ja vere – tähenduslikke tagamaid toidukultuuris; **Evelin Hermaküla** kirjutab abjektsioonist budismis, **Emma Lotta Lõhmus** aga abjektsioonist Pasolini “Teoreemis”. **Karl-Joel Hussar** arutleb meelsuse korraldamise/korrastamise üle Peeter I näitel. **Jaanika Palm** lahkab ajaloosündmuste kujutamist telesarjades, rõhuga küsimusele ajaloolisest representatsioonist ja selle tööle vastavuse võimalikkusest. **Aleksander Amos Nigesen** mõtiskleb Juri Lotmanist ja Mircea Eliadest, **Agnes Põder** kirjutab vabadusest ja sallivusest Tartu Uue Teatri lavastuse “Vaba(n)dus” näitel. Märkamiste rubriigi lõpetab **Igor Gräzini** tekst post-modernistlikust õigusest.

Numbri lõpust leiame ülevaate 2022. aasta sündmustest, sealhulgas

Juri Lotmani juubelikonverents, ning nimekirja Tartu ülikooli semiootika osakonnas kaitstud magistri- ja doktoritöödest.

Toredaid lugemiselamusi!

Toimetajad

Ksenofoobsed hoiakud Euripidese “Medeias” ja nende vahendamine Baltimaade Medeia-retseptsioonis¹

Līva Bodniece, Jovita Dikmoniene, Maria Kristiina Lotman

Artikkel keskendub ksenofoobsetele hoiakutele, mis peituvad ühes Euripidese kuulsaimas tragöödias “Medeia”, uurides peamiselt leksikaalse analüüsi kaudu, kuidas on Euripidese tõlgetes ja tõlgendustes väljendatud hirmu või viha “teise” suhtes, keda tajutakse võõrana, tundmatuna või isegi ohtlikuna.

Ksenofoobilise ideestiku uurimiseks Euripidese “Medeia” Balti retseptsioonis valisime välja need Medeia-ainelised näidendid, mis on Balti rahvuskeeltesse vahendatud tragöödiažanris ja mis on kas juba lavastatud või sobivad oma vormilt teatrilavale. Analüüsitud materjali hulka kuuluvad Euripidese, Seneca, Franz Grillparzeri, Jean Anouilh’, Christa Wolfi ja Ljudmila Razumovskaja tragöödiad.

Artikli uurimuslik osa jaguneb kolmeks peatükiks, mis käsitlevad erinevaid “Medeia” versioone leedu, läti ja eesti keeles. Uurimistulemused näitavad, et Balti kultuuriruumis ei rekonstrueerita Medeia-tragöödiate tõlgetes ja tõlgendustes Euripidese ideoloogilist konstruktsiooni täiel määral peaaegu mitte kunagi: tähendusnihked toimuvad nii leksikaalsete asenduste kaudu kui ka väljajätmiste tulemusel. Muudatuste põhjused on aga väga erinevad: nende taga võib olla vajadus teha teos publikusõbralikumaks, kohandada sisu kvantiteerivasse värssi ja sobitada algne teema kaasaegsesse konteksti. Ka muudatuste agentsus on erinev: transformatsioonid võivad lähtuda nii tõlgendajaist, tõlkijaist, toimetajatest kui ka teatritegijatest.

Märksõnad: Euripides, Medeia, vanakreeka tragöödia, ksenofoobia, ideoloogia tõlkimine

¹ Oleme tänulikud Rebekka Lotmanile ja Kristi Viidingule heade nõuannete ja märkuste eest. Samuti soovime tänada Nastja Pertšjonokit ja Marianna Zvaigznet terminoloogiliste nõuannete, toetuse ja täienduste eest. Sellise uurimistöö puhul pakuvad suurt lisaväärtust teatritegijad, kes on olnud lahkesti valmis oma kogemusi ja mõtteid jagama – suur aitäh teile, Tiit Palu ja Anu Lamp!

Sissejuhatus

0.1. Ideoloogia tõlkimisest

Nagu on osutanud Maria Tymoczko (2012: 166), on tõlked paratamatult pelgalt osalised ning lähteteksti informatsioon ja tähendus on alati laiemad, kui neid on tõlkes võimalik vahendada. Tõlkija teeb oma prioriteetidest lähtuvaid valikuid ning kindlaid koode üle kandes on ta sunnitud mõne teise koodi või elemendi ohverdama.

Ilukirjanduse tõlkimisel on just ideoloogiline mõõde tihti peale see, mis pälvib vähem tähelepanu, saab harvem tõlkija dominandiks ja kaldub seega kergesti alluma erisugustele manipulatsioonidele. Siiski on viimastel aastakümnetel ka see aspekt tõlketeadlaste tähelepanusfääri tõusnud ja leidnud üsna laialdast käsitlemist (vt Torop 2020). Et ideoloogia leiab peamise väljenduse keeles (Hatim, Munday 2004), on ideoloogia vahendamine enamasti seotud keeleliste lahenduste ja valikutega (vt nt Munday 2007: 197). Ideoloogilist plaani mõjutavad nii leksikaalsed kui ka grammatilised vahendid (nt aktiivse tegumoe asendamine passiiviga jmt; vt lähemalt Schäffner 2003: 23, Puurtinen 2003: 54–55). Teisalt saab ideoloogilist plaani mõjutada ka tekstivõtete valikuga. Me võime siin rääkida sarnasest lahenduste spektrist nagu teistegi ilukirjanduslike koodide puhul: ideoloogilist koodi konstrueerivate elementide tõlkimisel on samuti võimalik kasutada väljajätku, lisandust, asendust, pehmendust, võimendust jm tekstimanipulatsiooni võtteid. Tõlkija võib ideoloogilist struktuuri ka üleüldse ignoreerida või siis transformeerida seda nii, et see sobituks tema enda või tema ajastu ja ühiskonna arusaamade ja hoiakutega. Laias laastus võib ideoloogilise plaani tõlkimisel eristada kolme hoiakut: (1) ideoloogiline plaan on tõlkija dominant, mistõttu ta pöörab selle taasloomisele tõlkes erilist tähelepanu, püüdes selle võimalikult originaalilähedaselt rekonstrueerida; (2) tõlkija ei tähtsusta ideoloogilist plaani ja võib selle muude tasandite vahendamiseks mõningates aspektides või koguni täielikult ohvriks tuua, (3) tõlkija loob teadlikult sihtteksti uue ideoloogilise struktuuri.

Tõlketeksti puhul ei piirdu ideoloogiliste sekkumiste agentsus üksnes tõlkijaga, vaid siin võivad osaleda kõik, kes on teksti väljaandmisega mingil viisil seotud (st toimetajast tsensorini, vt ka Fawcett, Munday 2009: 137–138). Teatritekstide puhul on aga asi

veelgi huvitavam: siin tulevad lisaks eelmainitutele mängu ka teised teatritegijad: oma hoiakute ja eesmärkidega mõjutab teksti ka lavastaja ja lõpuks näitlejad (vt ka Gielen, Lotman 2021: 199). Seejuures võib iga tõlkeprotsessi osalise poolt teostatud ideoloogilise plaani muutmine või mõnikord isegi täielik väljajätt toimuda nii tahtlikult kui tahtmatult (vt ka Puurtinen 2003: 55), kui tõlkija või mõni muu asjaosaline ei tunne ideoloogilise struktuuri võtmeelemente ära või ei pea neid oluliseks. Just seetõttu, tõlkimise osalisuse tõttu on kõik tõlkeprotsessiga seotud osapooled ideoloogiliselt või isegi poliitiliselt angažeeritud (Tymoczko 2012: 166).

Meie artikkel keskendub ühe ideoloogilise kompleksi tõlkimisele ja tõlgendamisele Euripidese “Medeia” kirjanduslikus retseptsioonis – nimelt Euripidese tragöödias peituva ksenofoobse plaani vahendamisele, püüdes kõigepealt välja selgitada, kuidas on tekstis sõnastatud need hirmust või vihast ajendatud hoiakud, mis väljenduvad “teise” suhtes, tajudes teda “endast” erinevana, võõrana või vähemalt võõrapärasena, aga ka metsiku ja ohtlikuna.

Ksenofoobseid hoiakuid võib täheldada juba arhailises kreeka kultuuris, kuid pärast Pärsia sõdu (490–479 eKr) need meeolud teravnesid ning kreeklased hakkasid üha enam võõraid kui barbareid põlgama, uskudes, et kreeka rahvas ja kultuur on kõikidest teistest rahvastest ja kultuuridest üle (Harrison 2002: 3 jj, Kristeva 1991: 50–52). Aischylose tragöödiat “Pärslased” on kirjeldatud kui “esimest ühemõttelist toimikut orientalismi arhiivis, diskursust, millega Euroopa on domineerinud Aasiat, kontseptualiseerides selle elanikke kui lüüasaanud, luksushimulisi, emotsionaalseid, julmi ja alati ohtlikke” (Hall 1989: 99; Harrison 2002: 1). Eri ajaloolistes kontekstides on kogu inimkonna ajaloo jooksul olnud võimalik jälgida, kuidas üks inimgrupp konstrueerib teisi ning sellega ühtlasi omaenda identiteeti. Selliseid hoiakuid on näha ka vanakreeka tragöödiaautoritel: juba Aischylos loob terava antiteesi kreeklaste ja pärslaste vahel, seades kreeka lihtsusele vastu pärsia luksuse ning kreeka demokraatiale Pärsia türannid ja despootia (Harrison 2002: 3–4). Euripidese tragöödiates on see opositsioon aga nõrgenenud ning vastasseis konstrueeritud hoopis üldisemalt barbarite ja kreeklaste vahele, ehkki vähem mustvalgena: tema teostes kohtame ka väljendeid nagu “auväärne barbar” ja “barbaarne kreeklane” (Harrison 2002: 20).

Euripidese “Medeias” väljendatud ksenofoobsete hoiakute uuri-

miseks ja vastava ideoloogilise struktuuri retseptsiooni analüüsimiseks Balti kultuurides oleme välja valinud Euripidese, Seneca, Franz Grillparzeri, Jean Anouilh', Christa Wolfi ja Ljudmila Razumovskaja Medeia-ainelised teosed ning analüüsinud nende tõlkeid leedu, läti ja eesti keelde, keskendudes nendes tekstides esinevale ksenofoobiaga seotud leksikale ja selle vahendamisele rahvuskeeltesse. Siinses käsitluses oleme piirdunud üksnes nende tekstidega, mis on vormistatud draamateostena ning on kas juba lavale jõudnud või on lavastamiseks sobilikud. Nii näiteks oleme vaatluse alla võtnud Seneca "Medea" tõlked ka siis, kui neid veel lavastatud pole, sest tegu on žanrilt tragöödiatega. Teisalt oleme Christa Wolfi romaani "Medea. Hääled" kaasanud vaid leedu tõlgetele pühendatud osasse, sest seda on Leedus ka lavastatud, ent jätanud välja eestinduste peatükist, kuna eesti lavadele see jõudnud ei ole, ehkki selle ilukirjanduslik tõlge ilmus Rita Tasa vahendusel juba 1997. aastal. Artikli uurimuslik osa jaguneb kolmeks peatükiks, milles käsitletakse erinevaid "Medeiasid" leedu, läti ja eesti keeles.

0.2. Medeia müüt

Medeia on vanakreeka mütoloogias traagiline kangelanna, kelle kuju, nagu ka temaga seotud sündmustik, on ajas muutuv ja sõltub iga konkreetse käsitleja tõlgendustest ja rõhuasetustest². Enamikus versioonides on ta Kolchise kuningatütar, taimetark ja nõid, kes reedab armastuse nimel oma lähedased, pagendatakse kodumaalt (mõne versiooni järgi tappes tagaajajate tähelepanu hajutamiseks oma väikevenna Apsyrtose, vrd Pseudo-Apollodoros 1.9.24) ning lahkub kodumaalt, minnes oma armastatu Iasoniga kaasa. Kuid see pole

² Samamoodi hakkab varieeruma ka Medeia nimekuju: roomlastel saab temast Medea (ja nii ka näiteks saksa ja inglise kultuuris), prantslastel Médée, venelastel Medea, läti keeles Mēdeja (v.a 1951.–1952. aasta antoloogias venestamise perioodil esinev Medēja) ja leedu keeles Medėja. Veel keerulisemaks läheb asi tõlgetes: nii näiteks on Seneca Medea eestinduses Medeia, samas kui Razumovskaja Medejust saab Medea. Kuna iga Medeia on omamoodi ainulaadne ja omandab igas uues kultuurikontekstis uusi kihistusi, siis lähtume Richard Kleisi õpikutes ja Ain Kaalepi kirjutistes populariseeritud nimekujude normi järgides ka siinses käsitluses nii Medeia kui ka teiste tegelaste puhul originaalteoste nimekujudest, need vajadusel transliteratsioonireeglite järgi eesti kirja üle kandes.

ainus lahkumine Medeia elus, tal on ees veel rida eksiiliminekuid ja tegelikult ongi pagendatu staatus üks tema olemuslikke tunnuseid, mis on taustaks kõikidele Medeiaga seotud müütidele pärast Kolchisest lahkumist.

Kui Iason ja Medeia on abiellunud, sünnib neil eri versioonide järgi 1–14 last, keda ootab ees traagiline saatus. Laste hukkumise lugu on müüditraditsioonis olemas juba eelklassikalisel ajal ning leiab kajastamist erinevates žanrites. Loost on erinevaid versioone: põhiliselt varieeruvad laste hukkumise asjaolud ja tapja(d). 7. sajandist eKr on fragmentidena säilinud Eumelose eepos “Korinthiaka”, milles Medeia on Korintose kuningasoost naine, kes elab Iolkoses Jasoni juures. Kui Korintose kuningas sureb ja Korintos jääb valitsejata, palutakse Medeial võim üle võtta. Medeia tapab oma lapsed kogemata: tema eesmärgiks on hoopis tagada oma lastele surematus. Selleks matab ta nad elusalt maha Hera templis, kuid lapsed hukkuvad selle tagajärjel.

Teine varane versioon Medeia loost pärines Samose eepiliselt luuletajalt Kreophyloselt, kelle täpne eluaeg pole teada. Kreophylose versioon ei ole küll säilinud, kuid teiste autorite kaudu teame, et tema järgi olid Medeia laste tapjateks hoopis Korintose elanikud, makstes kätte selle eest, et Medeia on tapnud Korintose kuninga Kreoni. Medeia laste surma kohta ringleb erinevaid versioone hiljemgi (vrd ka Nugent 1993: 307–308).

Kõige kuulsam Medeia müüdi versioon pärineb aga suure tragöödiakirjaniku Euripidese sulest (431 eKr). Tema käsitluses on laste tahtlikuks tapjaks nende ema Medeia, kes maksab sellel viisil kätte oma truudusetule mehele Iasonile. Ei ole teada, et enne Euripidest oleks selline variant ringelnud, st tegu võib olla Euripidese uuendusega. Millest selline muudatus, võime vaid oletada. Ühe seletusena on pakutud, et Medeia esitamine lastetapjana võis olla mõeldud hoiatuseks selle aja Ateenas leviva võõrsilt konkubiinide toomise kombe vastu (Nugent 1993: 322–323) ning olla üleüldse märk võimenduvast ksenofoobiast selle aja Ateena ühiskonnas. Teisalt ringles juba antiikajal versioon, mille järgi olla Euripides sellise lahenduse välja mõelnud korintlaste surve, kes talle selle eest viis talenti altkäemaksu andsid (vrd Buttrey 1958: 12). Euripides sai selle aasta tragöödiavõistlusel kolmanda koha ning on oletatud, et nimelt selle uuenduse pärast, mida Ateena publik hästi vastu ei võtnud.

0.3. Ksenofoobia ja Euripidese "Medeia"

Mis tahes lõpplahenduseni see müüdisündmuste jada ka eri versioonides ei arene, siis nagu öeldud, on üks selle loo dominante see, et Medeia on võõramaalane, väljaspoolt tulnu, kes on abielu kaudu Kreeka ühiskonda elama tulnud (Nugent 1993: 309). Oleks liigne lihtsustus tragöödia põhjal ühemõtteliselt järeldada, et Euripides ise jagas ksenofoobseid hoiakuid või uskus, et barbarid oleksid juba loomult kreeklastega võrreldes alamad (vrd nt Hall 1989: 188, teisalt vrd siiski Kristeva 1991: 51), kuid barbarite ja kreeklaste vastasseis on teda pidevalt huvitanud ja kolmest suurest tragöödiakirjanikust on just tema see, kes kasutas sõna *βάρβαρος* kõige sagedamini. Kõige rohkem kujutab suurtest tragöödiakirjanikest kreeklaste vastasseise barbaritega nimelt Euripides (Saïd 2002: 62), kelle tragöödiatest pooltes figureerib Kreekasse sattunud barbareid. Viimaste hulka kuulub ka Medeia, ühelt poolt võimas ja suursugust päritolu võõramaalane, teisalt aga transgressiivne naine, millega lahendatakse teist tähtsamat selles tragöödias peituvat opositsiooni – võimukas ja kõiges oma tahtmist saav mees vs. kõik ohvriks toonud ja ometi kõigest ilma jäänud naine. Soolisuse teema tuuakse sisse Medeia kaebuses koorile, kui ta kurdab, et naised on õnnetuimad selle lõivu tõttu, mis nad peavad maksma oma isandale ja keha valdajale, ning kui ka mees osutub kõlbmatuks, on lahutamine ikka häbiväärne (Eur. *Med.* 231–239). Seda kõike muudab veelgi teravamaks üksildus, mida Medeia tunneb väljamaalasena. Niisiis on Medeia kahekordses eksiilis: sisserännanuna oma kodumaalt ja naisena oma sünniperest (Nugent 1993: 313).

Medeia võõrast päritolu rõhutatakse juba tragöödia algul, kui tema amm soovib oma avamonoloogis, et Argo laev ei oleks kunagi Kolchisesse purjetanud, Iason sinna sattunud, Medeia temasse armunud ja Peliase tapnud, nii et vaene Medeia peab nüüd elama eksiilis Korintoses oma armastatutest eraldatuna ja teab vahetust kogemusest, et sunnitud eemalolek kodumaast on halb (Eur. *Med.* 1–35).

Medeia abikaasa Iason väljendab korduvalt vastumeelsust võõramaalaste suhtes, toonitades, et nad ei tunne ei seadust, õiglust ega au, nii et tuues Medeia kodumaalt ära, tegi ta talle teene (Eur. *Med.* 533–540). Kuid ka Medeia ise tunneb ennast üleliigse ja mitteomaksvõetuna. Nii kurdab ta ise oma monoloogis Korintose naistele (Eur. *Med.* 252 jj), et erinevalt nendest, kellel on oma kodu ja sõbrad alles, on tema ilma kodulinna, ema, venna ja teiste sugulasteta kaotamas ka

oma abikaasat. Koor võtab selle hoiaku omaks ja palvetab, et nemad ise kunagi sellisesse olukorda ei satuks, sest hädadest pole suuremat kui jääda ilma oma sünnimaast (Eur. *Med.* 652 jj).

Niisiis, Medeia on isamaata ja õigusteta barbar, kes enam kunagi oma sünnikoju naasta ei saa (Nugent 1993: 312). Sõna *barbar* kasutab Medeia kohta Iason teda alandades ja halvustades, kuid ka Medeia ise nimetab end irooniliselt barbariks (Eur. *Med.* 256, 536, 591, 1330). Ent samal ajal on ta mitte lihtsalt barbar, vaid kohutav ja hirmuäratav võõramaalane. Juba avamonoloogis väljendab amm oma hirmu Medeia ees, mööndes, et see naine on ohtlik, ja kahtlustades, et ta haub mingit pahatahtlikku plaani ja soovib kuningaperet tappa (Eur. *Med.* 37–45). Ka kuningas Kreon kardab Medeiat ja muretseb, et kuna Medeia on tark naine, kes valdab paljusid kurje kunste, võib ta viga teha Kreonile endale, tema tütrele ja Iasonile.

Medeia ja Iasoni vastasseis kulmineerub tragöödia lõputseeni dialoogis, kus ka käsitletud vastandused teravalt esile tõusevad. Iason tunnistab, et barbariga abiellumine oli viga ja ta oli hullumeelne, kui ta tõi Medeia barbarite keskelt Kreeka majja, rõhutades, et ükski Kreeka naine ei oleks neid kohutavaid asju teinud (Eur. *Med.* 1330–1340). Medeia ei ole naine, vaid emalõvi, kes on metsikum koletislikust Skyllast (Eur. *Med.* 1341–1342). Nii löi Euripides, kes põimis mehe ja naise konflikti ksenofoobia temaatika, terava vastanduse kreeklaste (oma) ja barbarite (võõra), lääne ja ida, nõrga ja tugeva, naise ja mehe vahel. Kui Medeia verine kättemaks aga ilmsiks tuleb, on selle opositsiooni poolused ümber pööratud: mehest saab nõrk ja naisest tugev, allaheitlik ja põlatud võõras saab valitsevast omast võitu.

1. Euripidese “Medeia” retseptsioon leedu kultuuris

See osa jaguneb neljaks alapeatükiks, milles analüüsitakse Euripidese “Medeia” tõlget leedu keelde ning kolme “Medeia” kirjanduslikku retseptsioonijuhtumit leedu kultuuris. Leedu keelde on tõlgitud nii Euripidese “Medeia” kui ka mitmed selle hilisemad interpretatsioonid: Seneca “Medea”, Anouilh’ “Médée” ja Christa Wolfi “Medea. Hääled”. Analüüsis pööratakse tähelepanu “oma” ja “võõra”

opositsiooni konstrueerimisele nendes tekstides ning uuritakse konteksti, milles ksenofoobiaga seotud leksikat kasutatakse.

1.1. Ksenofoobia Euripidese "Medeia" leedukeelses tõlkes

Esmakordselt tõlkis Euripidese "Medeia" vanakreeka keelest leedu keelde 1960. aastal Benediktas Kazlauskas. Tõlge taastrukiti 1988. aastal kogumikus "Antiiktragöödiad". Tegu on poeetilise tõlkega, mis on teostatud algupärastele kreeka tragöödiatele omastes värsimõõtudes. Kazlauskas ei kasuta oma tõlkes sõna *pagendus* (Eur. *Med.* 12), modifitseerides nõnda tragöödia algust, kus Medeiat kirjeldatakse pagendatuna, kes saabus Korintosesse võõralt maalt. Tema tõlkes kõlab see nii: "[...] būtų nepabėgusi / Korinto žemėn ji su vyru ir vaikais, / Nebūtų šios šalies piliečių pamilta, / įtikt Jasonui nuolat besistengdama." [ta ei oleks põgenenud Korintose maale oma abikaasa ja lastega, ta ei oleks olnud armastatud selle maa kodanike seas, püüdes pidevalt Iasonile meele järele olla] (Eur. *Med.* 10–13). Algses kreekakeeles tekstis ἴφρυγῆι πολιτῶν† ὦν ἀφίκετο χθόνα (*Med.* 12) on lakuun (tähistusega †), mistõttu ei ole võimalik originaali täpsel kujul taastada. Teksti väljaandja David Kovacsi redaktsiooni järgi on Euripidese tekstil kindel poliitiline alatoon, toonitades seda, et Medeia oli küll eksiliis, kuid Korintose rahvas armastas teda. Kovacsi tõlgendus on täpses tõlkes selline: "Algul oli tal kahtlemata isegi Korintosel hea elu koos abikaasa ja lastega, pagendatuna, keda armastasid kodanikud, kelle maale ta oli tulnud, toetades samal ajal täielikult Iasonit." (Eur. *Med.* 10–13), st selliselt mõtestatuna ei olnud kreeklastel (täpsemalt korintoslased) ksenofoobseid hoiakuid. Leedu tõlkes jäi poeetilise teksti lühendamise tagajärjel välja Medeia iseloomustamine pagendatuna, mistõttu ei tule siin "oma" ja "võõra" vastandus nii selgelt esile.

Euripidese konstrueeritud topeltantiteesi Medeia teisesusest ühtaegu naise ja võõrana (*Med.* 224–260), milles Medeia kurdab nii naiseks olemise vaevade üle (vrd ülalpool) kui ka võõramaalase raske elu üle, on leedu tõlkija vahendanud ilma suuremate muudatuste ega väljajätmudeta, andes edasi mõlemad opositsioonid, nii et ka leedu tõlge kajastab naise positsiooni alandust, võõramaalase üksindust ning rõhutab mehe võimu perekonnas, tema perepeastaatusest ja kodumaal elamisest tulenevaid privileege (Eur. *Med.* 224–260).

Lõigus, kus Medeia võõramaalase ja kodumaal elava inimese

vastastab, kasutabki Euripides siinses tragöödias esimest korda sõna *barbar*: ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη (sõjasaagina barbarite maalt toodud; Eur. *Med.* 256). Pärsia sõdade järel omandas see sõna uue tähenduse, hakates tähistama mitte ainult mittekreeklast, võõramaalast, vaid ka julma, tahumatut jmt (vt ka Kristeva 1991: 51–52). Kazlauskas tõlkis värsid 255–256 järgmiselt: “O aš čia be tėvynės, vyro pamesta / Ir atvežta toli iš svetimos šalies” [Ja siin ma olen kodumaata, mehe poolt hüljatud, / ja toodud kaugelt võõramaalt]. Kazlauskas pehmendab Medeia iseloomu, tema kalduvust kõike dramatiseerida, jättes ka välja motiivi, kuidas Medeia tunneb end võõralt maalt kaasa võetud sõjasaagina, keda kreeklased ei pea endaga võrdseks.

Teist korda kasutab Euripides sõna *barbar* 536. värsis. Siin väidab Iason Medeiale, et Medeia on tema käest saanud rohkem, kui ta ise on andnud. Iasoni kõne peegeldab tolleaegset kreeklaste ksenofoobset suhtumist võõramaalastesse: nad ei tunne seadusi, õiglust, au (vrd ka ülal). Kazlauskas tõlkis need värsid üsna lähedaselt originaalile ning säilitas sõna *barbar*, mida Euripides kasutab võõramaalaste alama staatuse märkimiseks: “Pirmiausia, gyveni Heladės žemėje, / Ne barbarų krašte; patyrei teisę čia, / Įstatymų globoj saugi nuo sauvalės” [Esiteks elad sa Hellase maal, / mitte barbarite maal; sa oled siin kogenud õigust, / seadusi, kaitstud seadusega omavoli vastu] (Eur. *Med.* 536–538).

Kolmandat korda selles tragöödias kasutab Euripides sõna *barbar*, kui Medeia süüdistab Iasonit, et too tunneb häbi, et ta on barbariga abiellunud (Eur. *Med.* 591–592): “Sa arvasid, et hilisematel aastatel toob barbarist naine sulle halba kuulsust” (βάρβαρον+ λέχος/ πρὸς γῆρας οὐκ εὐδοξον ἐξέβαινέ σοι). Kazlauskase tõlkes asendus sõna *barbar* võõraga: “laikei sau negarbe / Sulaukt žilos senatvės su svetimšale” [Sulle tundus, et on häbiväärne / oma hall vanaduspõlv veeta võõramaalasega]. Sõna *võõras*, mida Kazlauskas kasutas, ei kätke endas samal määral irooniat ja viha kui *barbar*, mille tagajärjel mahendab tõlge Euripidese teksti. Tuleb aga meeles pidada, et Medeia sõnad ei kajasta tingimata Euripidese või kreeklaste tegelikku suhtumist barbaritesse: “On aga selge, et väljendades seda kreeka vaatepunkti barbari suu läbi, kutsub Euripides meid üles seda kriitilise pilguga hindama” (Saïd 2002: 70).

Neljandat korda kasutab Euripides sõna *barbar* 1330. värsis. Kui

Medeia tapab kättemaksuks abikaasa truudusetuse eest Iasoni kihlatu, Kreoni, ja omaenda lapsed, neab Iason Medeiat, rõhutades kahel korral, et naine on pärit metsikult barbaritemaalt ja ükski kreeka naine ei käituks nii julmalt kui Medeia. Kazlauskas jättis teksti sõna *barbar*, tõlkides ka muu osa üsna täpselt, paljastades tragöödia kulminatsioonis Iasoni ksenofoobse meelestatuse: "Prasmek! Dabar matau, ko tąsyk nemačiau, / Kada vežiau tave iš tėviškės tavos / Ir barbarų šalies Heladėn, – žmogžudė, / Kurią išugdė tavo tėvas ir šalis. [...] Nėr graikės nė vienos visoj Heladėje, / Kuri galėtų pasielgti taip" [Hävi! Nüüd näen seda, mida ei näinud siis, / kui tõin su sinu kodumaalt / ja barbarite maalt Hellasesse – mõrtsukas, / kelle su isa ja maa üles kasvatasid. [...] Kogu Hellases ei ole ühtegi kreeka naist / kes suudaks midagi sellist korda saata.] (Eur. *Med.* 1329–1340).

Tragöödia viimases stseenis loob Euripides sarnase opositsiooni barbarite ja kreeklaste vahel, mida näeme Aischylose teostes: barbarite naised on julmad ja kättemaksuhimulised, samas kui kreeka naised on alluvad ja rahumeelsed. Medea, kes tunneb, et talle on kahekordselt liiga tehtud, kuna ta on naine ja võõramaalane, kellel pole võimalik relvaga võidelda nagu mehel (Eur. *Med.* 250–254), tõestab, et ta on tugev ja suudab end kaitsta (Eur. *Med.* 1360). Leedu tõlge pehmemdab teatud määral Medeia traagikat, rõhutamata niivõrd ksenofoobia teemat, kuid on sellegipoolest piisavalt täpne ja poeetiline.

1.2. Seneca "Medea" leedu tõlkes

Seneca "Medea" tõlkis leedu keelde 2021. aastal Dalia Dilytė ning see ilmus kogumikus "Tragöödiad" koos teiste Seneca säilinud tragöödiatega. Tõlge on täpne, kuid samas kunstiline, vahendades ka algupärandi värsimõõdud (jambiline trimeeter, daktüüline heksameeter, saphiline üksteistsilbik, trohheiline tetrameeter jt). Antiikluule arhaiseerimiseks ja poetiseerimiseks valis Dilytė oma tõlkes haruldasemat leksikat, mida leedu igapäevakeeles eriti ei kasutata.

Seneca konstrueeris oma "Medea" versiooni paljukihilisena, põimides sinna ohtralt mütoloogilisi allusioone, retoorilisi elemente, maagiamotiive ning stoilise filosoofia sententse. Tragöödias on esil mitte niivõrd ksenofoobsed hoiakud kui võõrandumise, üksinduse ja pagenduse temaatika. Seneca Medea pole mitte ainult võõras ja pagendatu, vaid täielikult hüljatud ja ükski jäänud. Pärast lahutust ei saa Medea oma lapsi pagendusse kaasa võtta, vaid nad jäävad Iasoni

juurde, nagu Rooma kombed ette näevad. Kui Euripidese koor on Medeia suhtes kaastundlik ja Aigeus pakub talle varjupaika Ateenas, siis Seneca tragöödias ei toeta koor Medeat, samas kui Aegeusest (Aigeus ladinapärasel kujul) pole juttugi. Nii rõhutab Seneca veelgi rohkem opositsiooni “Mina (Medea) – teised (võõrad)”. Laste tapmise järel lendab Medea tundmatus suunas minema, jättes laste kehad Iasonile. Medea enda sõnul on ta kõigest üle ning kõik, mis tal alles on, on tema ise: järele jääb Medea (Sen. *Med.* 166).

Tragöödia täpne kirjutamisaeg pole teada, kuid arvatakse, et Seneca võis “Medea” kirjutada umbes 43–53 pKr. Sel ajal oli Seneca ise poliitilistel põhjustel saadetud Korsika saarele pagendusse (Nisbet 1990: 96–97). Sõna *pagendus* on tragöödias korduv (Sen. *Med.* 21, 255, 459, 486, 509, 657, 857). Dilytē on selle peaaegu kõigis kohtades nii ka tõlkinud, jättes selle sõna küll kaks korda värsimõõdu tõttu vahele, nimelt värssides 21 ja 486. Seneca rõhutab, et Medea lahkus mitte ainult Iolcusest (Iolkos ladinapärasel kujul), vaid ka oma isa majast pagendatuna (nil exul tuli / nisi fratris artus). Dilytē tõlkes kõlavad need sõnad nii: “nieko nepasiēmiau / Vien brolio kūnā” [Ma ei võtnud kaasa midagi / Ainult oma venna keha] (Sen. *Med.* 486–487). Et Seneca Medeat ähvardab kolmas pagendus, neab Medea ära oma abikaasa, soovides talle mitte surma, vaid midagi veel hullemat kui surm – pagendust: “uiuat; per urbes erret ignotas egens / exul pauens inuisus incerti laris, / iam notus hospes limen alienum expetat.” [täpses tõlkes: elagu, ekselgu tundmatuis linnades puuduses / pagendatuna, hirmununa, vihatuna, kodutuna, / tuntud külalisena otsigu võõrast lävepakku] (Sen. *Med.* 20–22). Dilytē tõlkis need värsid järgmiselt: “Tegul gyvena! Teklaidžioja be namų visur / Kaip elgeta, bailus, nekenčiamas, bjaurus / Ir įkyrėjęs svečias, mindantis slenkščius!” [Ta elagu! Ta ekselgu kodutuna igal pool / Nagu argpükslik kerjus, kes on vihatud ja inetu, / Ja sissetungijast külaline, kes lävepakke tallab!].

Teistes värsiridades on Dilytē tõlkinud pagendusega seotud leksikat järgmiste sõnadega *tremtinys* [pagendatu] (Sen. *Med.* 254), *tremi* [sa pagendad] (Sen. *Med.* 459), *tremtinių vaikams* [pagendatute lastele] (Sen. *Med.* 509), *tremtis* [pagendus] (Sen. *Med.* 657), *tremtinė* [ta on pagenduses] (Sen. *Med.* 857). Dilytē tõlkes tähistab sõna *pagendus* alati karistusena väljasaatmist ega kannu endas paguluse ehk omal tahtel maapakku lahkumise tähendust.

Ka Seneca Medea on hirmutav võõramaalane, kes on kodulinnast pagendatud ja peab kohanema uue reaalsusega. Ent tema puhul on tähtis ka see, et ta pole sugugi metsik barbar, vaid päritolumaal väga kõrge staatusega, suursuguse, isegi jumaliku taustaga naine (Benton 2003: 272). Kõigest sellest jäi ta ilma, kui ta Iasonisse armus, tema aitamise pärast pagendusse saadeti ja peab nüüd uuel kodumaal elama mitte kuhugi kuuluvana, ilma lähedaste ja koduta. Medeat kardetakse aga tema intelligentsuse, julguse, võime ja kättemaksuvõime tõttu, mitte seepärast, et ta oleks alamast päritolust võõramaalane. Teisalt on tähtis aga ka see, et Seneca tõlge toimib juba uues kultuurilises kontekstis, milles ei saa jätta kõrvale impeeriumiaegse Rooma ideoloogiad ja muresid, eriti selle üle, kuidas pidevad kontaktid võõraga oma identiteeti murendavad ja lõhuvad (vt lähemalt Benton 2003). Seneca Medeagi pole enam sama naine kui Euripidese Medeia, vaid on viha täis, hirmutav ja otsusekindel tegelane, kes trotsib jumalaid ja viib otse laval oma kättemaksu täide (vt ka Liebermann 2014: 460).

Teatud ksenofoobse plaani elemendid, mis Euripidesel olid esil, on Senecal mahenenud. Seneca Iason ei nimeta oma naist barbariks ning ka Medea ise ei iseloomusta end sellisena. Seneca kasutab sõna *barbar* vaid kahel korral ning Dilytē säilitab selle nii 127. kui ka 612. värsi tõlkes. Medea õhutab end kättemaksule leedu tõlkes järgmiste sõnadega: "Visas pelasgū nusikalstamas veiklas / Ir barbarū, dar tau nežinomas, bandyk / Pritaikyti!" [Püüa teostada kõiki pelasgide kuritegusid ja sulle veel tundmatute barbarite tegusid!] (Sen. *Med.* 127–129). Nende värsside mõistmiseks on oluline, et Medeia ei näe ise ennast barbarina, barbarid on tema jaoks kreeklased ja teised mittekolchislased (Benton 2003: 272). Koor hoiatab kannatuste eest, mida argonautidena barbarite maale (*barbara ora*) purjetanud meremehed kogesid (Sen. *Med.* 612). Viimases näib sõna *barbar* olevat kasutusel pigem geograafilises mõttes ilma ksenofoobse lisavarjundita: barbarid on idamaised inimesed (kolchislased), samas kui pelasgid (kreeklased) on lääne inimesed.

1.3. Anouilh' "Médée" leedu keeles

Jean Anouilh' tragöödia "Médée" sündis 1946. aastal. Selle esietendus toimus Robert Micheli lavastuses 1948. aastal Hamburgis. Prantsusmaal lavastati see alles mõni aasta hiljem, 1953. aastal

Théâtre de l'Atelier's André Barsacqi juhendamisel (Silva 2019: 65). Anouilh' versioon "Medeias" oli oluliselt vähem menukas kui tema "Antigone". Selles astuvad Médée ja Jason üle valitsevaist moraali-põhimõtetest ning Médée tapab mitte ainult Jasoni uue naise, Créoni ja oma lapsed, vaid ka iseenda. Kolchise kuningatütre loo "Antigonega" võrreldes väheseks jäänud publikuhuvile selgitust otsides on arvatud, et asi võis olla ajastuses, kuna seos kaasaegsete sündmustega on "Médées" vähemtajutav (Silva 2019: 65). Siiski on Anouilh' "Médée" äratanud Leedus teatriringkondades märksa suuremat huvi kui teised Medeia-ainelised näidendid. Anouilh' "Médée" on Leedu teatrites kaks korda lavastanud professionaalsed näitlejad ja lavastajad ning mitu lavastust on valminud ka amatöörteatritegijate käe all. Leedukeelse lavateksti valmistas ette Donata Linčiuvienė 1974. aastal ning see avaldati hiljem kogumikus "20. sajandi prantsuse draamad" (vt "Médée" Anouilh 1988: 38–126).

Anouilh kasutas sõna *barbar* tragöödias ainult ühel korral. Kui Créon käsib Médéele maapakku minna, loob ta vastanduse "oma" ja "võõra", lääne ja ida kultuuride vahel. Tema oma rahvas (kreeklased) on kõrgkultuuri kandjad, barbareil (kolchislased) on madalam kultuur, nad on julmad ja ohtlikud.

Linčiuvienė tõlkis vastava lõigu nii: "Tu meluoji. Aš viską sužinojau. Jasonas nekaltas, jeigu jo poelgius vertinsime atskirai nuo tavųjų. Jo bylą galima apginti, tu save apjuodinau pati. Jasonas kilęs iš mūsų tarpo, jis čionykščio valdovo sūnus. Jaunystėje jis galbūt prikrėtė kvailysčių kaip daugybė kitų, dabar jis žmogus, galvojantis kaip ir mes. O tu atkeliavusi iš toli, tu čia svetima – ir tavo raganavimai, ir neapykanta. Grįžk į savo Kaukazą, susirask vyrą iš savųjų, tokį pat barbarą kaip tu; ir palik mus vienus po šituo giedru dangum, ant šitos ramios jūros kranto – ji abejinga tavo nežabotoms aistroms ir tavo šūkavimams" [Sa valetad. Ma sain kõigest teada. Jason on süütu, kui hindame tema tegusid sinu omadest eraldi. Tema tegusid saab kaitsta, sina aga oled end rüvetanud. Jason on pärit meie hulgast, ta on kohaliku valitseja poeg. Nooruses võis ta ju ringi hullata nagu paljud teisedki, kuid nüüd on ta mees, kes mõtleb nagu meie. Sina aga tulid kauge maa tagant, sa oled siin võõras – nii nagu su nõiakunst ja vihkamine. Mine tagasi oma Kaukasusele, leia endale mees omade seast, samasugune barbar nagu sina; ja jäta meid üksi selle selge taeva alla, selle rahuliku mere äärde – see on ükskõikne su

ohjeldamatute kirgede ja karjete suhtes] (Anouilh 1988: 18–19).

Oma ja võõra vastandus väljendub ka Medeia ja amme vahel. Medeia eneseniimetuste hulka kuuluvad *paniekinta* (hukkamõistetut), *persekiotama* [tagakiusatu], *bedale* [halvasaatuseline], *be tévynēs* [kodumaatu], *be namy* [kodutu] (samas, 9), *tremtine* [pagendatu] (samas, 18, 22), kellel pole kuhugi naasta (samas, 23). Amme nimetus Medeia kohta on *nečionykščia* (mittepõliselanik; samas, 8). Anouilh' "Médée" sisaldab nagu ka Euripidese "Medeiagi" mees- ja naissoo opositsiooni, esitades naist nõrgana ja meest võimukana; Anouilh' Médée põlgab oma loomust ja väidab, et oleks tahtnud sünnida mehena (samas, 12–13).

Anouilh' Médée ei ole ilma jäänud üksnes oma kodumaast ja mehest, vaid ka lootusest, kurtes ammele, et ta tunneb, et tema uus pagendus saab olema vaid surnute maailm (samas, 13). Médée ja Jasoni vastastikusest truudusetusest saab pagenduse ja igavese põgenemise metafoor (samas, 20–23).

Viimases stseenis jääb Jason mehe ja naise vahelises konfliktis peale. Médée lööb leegitsema vankris, mida ta oli oma pidevate ringsõitude jaoks kasutanud, Jason aga jääb Korintosesse ja lubab luua korra, tagada seadused ja luua illusioonideta maailma (samas, 37). See motiiv on allusioon Euripidese "Medeiale", kus Iason kiidab ksenofoobselt uhkeldades Medeiale, et Kreeka on parem kui Kolchis, sest see pole metslaste maa, Kreekas järgitakse seadust.

1.4. Christa Wolfi "Medea" ja selle leedu versioon

Ida-Saksa kirjanik Christa Wolf avaldas 1996. aastal autobiograafiliste sugemetega romaani "Medea. Hääled", mis tugineb vanakreeka müüdile. Kuigi see romaan pole otseselt teatri jaoks mõeldud, on seda Saksamaal lavatekstiks kohandatud ja ka lavastatud (2007. aastal Freiburgi teatris ja 2018. aastal Müncheneri Kammerspieles). Wolf, kes on omal nahal kogenud, mida elamine Ida- ja Lääne-Saksamaal tähendas, on oma teostes pidevalt uurinud kahte teemat: juhuse rolli ja poliitiliste süsteemide võimet kujundada inimeste elusid. Erinevalt enamikust meesautoreist, kes Medeias on kirjutanud, nägi tema Kolchise kuningatütar süütuna ja püüdis ka oma lugejates tema vastu kaastunnet äratada. Wolfi Medea ei ole mõrtsukas, vaid ebasoodsatesse oludesse sattunud naine, kes on langenud valesüüdistuse ohvriks, teda ei valitse kired (armastus, armukadedus, viha) nagu

Euripidese, Seneca või Anouilh' tragöödiate kangelannasid.

Wolfi versioonis armastab ta küll Jasonit, kuid see armastus tekib hiljem: see Medea ei ole seksuaalsete kirgede abituori. Algul on Jason suuresti eesmärgi saavutamise vahend – et Medea pääseks verisest Kolchisest põgenema, otsides kõrgemat ja inimlikumat tsivilisatsiooni. Kui Jason ta reedab, on see samuti Korintose reetmine tema idealistlikul otsinguil. (Atwood 1998: 10)

Wolfi romaanis võib Kolchist samastada Ida-Saksamaaga ja Korintost Lääne-Saksamaaga. Siiski pole see seos ilmselge, meenutades olukorda John Maxwell Coetzee romaanis “Barbareid oodates”, milles pole võimalik täpselt öelda, kes need “barbarid” on. Wolf esitab läänemaailma korrumpeerunud kogukonnana, kes endale valetab ja korrumpeerunud valitsejatega koostööd teeb, varjates oma kuritegusid ning mõeldes oma vastaste mustamiseks ja võimu säilitamiseks välja lugusid ja kuulujutte. Wolfi Medea on selle kogukonna patuoinas; tema ainus süü on see, et ta teab, kes tappis lapsed, seega ei ole tal ei Kolchises ega Korintoses kohta, kus tunda end kodus (Lauriola 2019: 103, 104).

Wolfi romaanis on kaks selget vastaspoolust: “meie” ja “nemad”, st korintlased ja kolchislased. Wolfi Jason eristab selgelt neid kahte inimrühma, nimetades “neid” ehk kolchislasi “metslasteks” ja liigitades ennast tsiviliseerituma rahva esindajana “meie” sekka. Wolf näitab, et lääne inimesed tunnevad kergendust, kui näevad võimalust kõigi nende ebaõnnestumiste eest süüdistada ja hukka mõista ühte inimest. Leukon valib “meie” poole:

Katk annab järele [...]. Nüüd võib igaüks näha, et me, olles nõia linnast välja ajanud, jumalate tahtest õigesti aru saime. Ma ütlen “meie” ega ehmu isegi ära. Meie, korintoslased. Meie, õiglased. Ka mina ei teinud tema päästmiseks midagi. Olen samuti korintlane. Õigem on seda tunnistada ja nautida lõpuni kurbust ning ka häbi, mis mind ööst öösse sellesse torni ajab. (Wolf 1997: 150, tlk Rita Tasa)

Wolfi teos on küll romaanivormis, kuid selle struktuuris, mis seisneb kuue inimese pikkades monoloogides, on vihjeid algupärasele tragöödiažanrile. Sõna *barbar* kasutab Wolf viiel korral Jasoni, Agameda ja Medea kõnedes. Wolfi romaani “Medea. Häälde” tõlkis leedu keelde Rūta Jonynaitė 1998. aastal. Jonynaitė tõlge on täpne, sõna *barbar*

säilib kõikjal, ilma et seda asendataks näiteks võõraga. Jason juhib tähelepanu sellele, et teda hirmutas barbarite komme mitte matta oma mehed maha, vaid riputada nende luud puu külge kinnitatud kottides üles, "õuduslik vaatepilt igale tsiviliseeritud inimesele, kel on kombeks surnuid matta kas maa alla või kaljukoobastesse" (Wolf 1997: 30, tlk Rita Tasa).

Teist korda nimetab kolchislasi barbariteks Agamed, kes on ise kolchislanna, Medea endine õpilane. Akamas üllatas teda, kui näitas selle barbari vastu üles headust. Agamed sõnul annab Medea talle "võimaluse endale tõestada, et võib ka ühe barbari vastu õiglane, eelarvamusteta ning isegi sõbralik olla. Absurdsel kombel on need omadused moes just õukonnas, mitte lihtrahva seas, kes süümepiinu tundmata ja igasuguse reservatsioonita oma viha barbarite peale välja elab" (samas, 58–59). Ka Medea ise nimetab end barbariks: "Ma poleks tohtinud Kolchisest lahkuda [...] Ei oleks tohtinud seda pikka, rasket meresõitu enda peale võtta ja kõik need aastad pooleli kardeatud, pooleli põlatud barbarina Korintoses elada" (samas, 76).

Seega rõhutab Wolf romaanis, et lääne inimesed peavad idamaa rahvast metsikuteks barbariteks, kes ei vääri austust, vaid äratavad hirmu, sest ida inimesed ei ole tsiviliseeritud ega järgi seadusi. Siin kasutatakse sõna *barbar* lääne inimeste ksenofoobsete hoiakute kirjeldamiseks. Teisalt on romaani autoriks naine, kes elas Ida-Saksamaal, ning seega kujutatakse läänemaaailma tumeda ja korrumppeerununa. Siin, erinevalt Anouilh' "Médéest", ei jää lootustki, et lääs või meessoost valitseja suudaksid luua demokraatliku ja õiglase ühiskonna.

2. Medeia läti kultuuriruumis

Medeia-müüdi retseptsioonis läti kultuuris võib eristada kahte suunda: neist ühte kuuluvad antiiktekstide tõlked ja nende kriitika, teise aga müüdi tõlgendused hilisemate autorite teostes ja teatrilavastustes. Siinse uurimuse materjaliks on kahe antiikteksti ja ühe hilisema tõlgenduse lätindus, mille analüüsitulemused esitatakse kolmes eraldi alapeatükis.

Nagu teisedki antiikmüüdid, jõudis Medeia ja Iasoni lugu läti

publikuni kõigepealt saksakeelsena. Ajalehed teatavad, et Franz Seraphicus Grillparzeri “Medeat” mängiti Riia linnateatris juba 1867. aastal saksa keeles (Akurate 1997: 106). Euripidese ja Seneca draamasid Läti esimese iseseisvuse perioodil on käsitletud antiikkirjanduse, teatri ja kultuuri õpikutes ja akadeemilistes artiklites, kuid neid ei ole läti keelde tõlgitud. Euripidese “Medeia” ja Seneca “Medea” fragmentide esimesed läti tõlked avaldati nõukogude okupatsiooni algusajal väljaandes “Antiikkirjanduse antoloogia” (1951–1952), mille sihtrühmaks olid humanitaarteaduste üliõpilased. Samuti kuulub väljaandesse Ovidiuse “Heroiinide kirjades” sisalduv Medea kiri Iasonile. Tõlgetele on lisatud sissejuhatused, milles esitatakse autorite biograafilisi fakte ja teoste lühikokkuvõtted, peale selle on antoloogia igas osas lühike lisa, milles selgitatakse pärisnimesid ja reaale.

2.1. Euripidese “Medeia” läti tõlkes

1951. aasta antoloogiaväljaandes sisalduva Euripidese “Medeia” lõpuosa (vv. 1116–1420) on läti keelde tõlkinud Augusts Ģiezens. Tegu on tekstilähedase tõlkega, mis järgib väljakujunenud antiikkirjanduse tõlkimise traditsiooni ja kasutab algupärase kvantiteeriva jambilise trimeetri rõhulis-silbilist ekvivalenti, ka kooriosades on vastavad skeemid võimalusel edasi antud silbilis-rõhulistes värsimõõtudes. Siiski ei ole tulemus päris ühtlane ning mõned värsid on vähem ladusad kui teised. “Medeia” ei ole Ģiezensil esimene katse vanakreeka tragöödiat tõlkida; tema lätindatud Sophoklese “Antigone” ilmus juba 1920. aastal; tõlgete ühesugused stiililised ja värsiehituslikud alused näitavad Ģiezensi väljakujunenud ja meisterlikku tõlkepoeetikat. Tragöödia täispikk tõlge, milles antoloogias ilmunud tõlge avaldati parandatud kujul, jõudis kogumikus “Vanakreeka tragöödiad” trükki 1975. aastal. Hiljem avaldati see pärast mõningast toimetamist Euripidese tragöödiade valimikus 1984. aasta väljaandes, mille sarnaselt 1975. aasta kogumikule toimetas ja kommenteeris Ābrams Feldhūns. Kommentaar sisaldab nii autorite biograafilisi ja loomingulisi fakte, lavastuslikke detaile kui ka müüdikirjeldusi, samuti selgitatakse pärisnimesid, etnonüüme, mütoloogilisi termineid, aga ka kunstilist väljendust – epiteete, metafoore jne.

Euripidese läti keelse “Medeia” tõlkija Augusts Ģiezens ei ole endale lubanud olulisi kõrvalekaldeid originaaltekstist, mistõttu

pagendust, võõrust ja barbarlikkust kirjeldav sõnavara vahendatakse läti keelde võimalikult täpselt. Amme avamonoloog etenduse alguses rõhutab ideed, mille kohaselt lähtuvad kõik Medeia õnnetused sellest, et ta on reetnud oma kodumaa (Eur. *Med.* 32), kuid mõistis hiljem, kui tähtis on mitte kunagi oma kodumaad hüljata (Eur. *Med.* 35). Ģiezens on täpselt vahendanud vārsid, kus pagendust esmakordselt mainitakse: "to ļaudis cienīja šeit Korintā, kur trimdā viņa apmetās" [rahvas austas teda siin Korintoses, kuhu ta pagenduses elama asus] (Eur. *Med.* 11–12).

Ģiezens on oma tõlkes enamasti jätnud sõna *barbar* võõrsõnana teksti. Siiski on erandeid, nt ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη (Eur. *Med.* 256; vt täpselt tõlget ptk 1.1) on tõlgitud kui "no Kolhīdas šurp atrautu" [siia veetud Kolchisest], kusjuures epiteet *barbarite maa* on asendatud Kolchisega, Medeia päritolumaa nimega. Sellist tehnikat, millega koha- või pärisnimed asendatakse ümbersõnastuste või epiteetidega ning vastupidi, kasutatakse tihti kas vārsimõõdu tõttu või näiteks selgitava strateegia puhul, kui tegu on sihtkultuurile võõra nimega. Ģiezensi puhul võib oletada mõlemaid motive: üsna tõenäoliselt nägi tõlkija Kolchises sūnonūūmi barbaritele, st Kolchis ongi tema jaoks barbarite maa. Ehkki sellistele variatsioonidele kohanime-de esitamisel võib leida sisulisi õigustusi, ei saa sama öelda 1984. aasta väljaande toimetaja Ābrams Feldhūnsi kahe erineva tõlkevari-andi kasutusele Ἑλλάδα lätindamisel. Näiteks 536. vārsirea tõlge kõlab selles "tu tagad nedzīvo vairs barbaros, bet Ģrieķijā" [sa ei ela enam barbarite seas, vaid Kreekas], kummati kasutatakse ülejāānūd tekstis paralleelselt ka nime *Hellāda*. Tragöödia eelmises 1975. aasta täispikas väljaandes tõlgiti Ἑλλάδα järjekindlalt lābivalt kui *Hellāda*.

Niisiis on Ģiezens tõlkinud *barbarite maa* Kolchiseks, samas kui *barbarist naine* on tõlgitud kui *svešiniece* [võõras] (Eur. *Med.* 592). Tragöödia algupārandis on Medeia kirjeldamisel kasutatud ka sõna ζένοϋς, mis on tõlgitud kui *võõras*. Tuues esile Medeia kui "võõra" staatuse, ei ole tõlkija seega omistanud Medeiale võõramaise barbaarsusega seonduvat atribuutikat.

Üks ksenofoobsemaid kohti Euripidese tragöödias peitub ridades 1330–1331, kus on nāha topektopositsiooni "ἐκ δόμων σε βαρβάρου" [sind barbari hoonest] ja "Ἑλλην' ἐξ οἴκου" [kreeka majja] – *barbarid* on siin vastasseisus *kreeklastega*, *hoone* aga *majaga*. Euripides osutab barbarite ja kreeka majale sūnonūūme kasutades,

kuid tähendusnüansid paljastavad siin siiski teatud hoiaku – *δόμος* tähendab *maja*, mis võib olla nii elumaja kui ka mõni muu hoone, võides muuseas tähistada ka nt loomalauta, samas kui *οἶκος* ei hõlma mitte ainult hoonet, vaid ka majapidamist ja seal olevaid esemeid, mis muudavad maja tsiviliseerituks, seda kasutatakse muu hulgas ka valitseja maja tähistamiseks. Värsse 1330–1331 on läti keelde tõlgitud kolmes variandis:

1. “...no tālās barbarzemes tevi atvezdams savu dzimteni, tu odze nekrietnā!” [...kaugelt barbarite maalt tõin su kodumaale, õel rästik!] (Upīts jt 1951: 245);
2. “Kad tevi es no barbarzemes uz Hellādu, tu ļaunais odzes perējums” [Kui ma tõin su barbarite maalt Hellasesse, sa õel rästikupesakond!] (Eiripīds 1975: 292);
3. “Kad tevi es no barbarzemes uz Hellādu, tu ļaunais odzes izdzimums” [Kui ma tõin su barbarite maalt Hellasesse, sa õel rästikusugu] (Eiripīds 1984: 59).

Esimene tõlge on sihtkultuurile orienteeritud, asendades *Hellase* universaalse *kodumaaga* ja võimaldades lugejatel nii sellega isiklikult samastuda. Teine ja kolmas versioon on võõrapärastavad ja lähtekultuurile orienteeritud. Kõik tõlked lisavad teksti emotsionaalse Medeia ja rästiku võrdluse, mis originaaltekstis puudub. Läti kultuuris on väga levinud ka muistsest ajast juurdunud kõnekäänd – rästikut toitma, mis tähendab hoolitsemist kellegi eest, kes tasub selle eest kurjaga. Läti mütoloogias on rästik tarkuse ja nõiduse sümbol, aga ka nõidade ja võlurite kaaslane. Medeia tõlgendust Läti kultuurimaastikul ongi võrreldud nõia kujundiga läti folklooris. Seda on väljendatud ka teatrikriitikud, kes on toonud esile sarnasusi nimiosalise Guna Zariņa Medeia rolli Mihhail Tšehhovi Riia Vene Teatri lavastuses ja Rainise näidendis “Tuli ja öö” (“Uguns un nakts”) nõia rolli vahel. Seetõttu täiendab see lisandus sobivalt teksti emotsionaalset sõnumit. Tõlkevariantides nähtud idiomaatiline rästikuvõrdlus toob esile selle teksti tõlgendamise erinevaid nüansse. Esimeses variandis nimetatakse Medeiast *kurjaks rästikuks*, st teda esitatakse rästikuna, keda Iason on oma põues soojendanud, samas kui hilisemates variatsioonides kasutatakse sünonüüme, mis tähendavad *rästikust sündinud*. Esimeses variandis viidatakse Medeiale kui rästikuks kasvatatule,

milles on osalenud ka Iason, kes ta võõrale maale tõi. Uuemates tõlgetes on aga ksenofoobsem hoiak: Medeia on rästikuna sündinud, ta kehastab juba sünnist saadik kurjust.

2.2. Seneca "Medea" läti versioonis

"Antiikkirjanduse antoloogia" 1952. aastal ilmunud teine osa sisaldab Seneca "Medeat" peaaegu terviktõlkes, välja on jäetud vaid mõned pikemad lõigud, mis vahendavad tegelaste kogemusi ja emotsionaalset arengut, kuid ei vii näidendi tegevust otseselt edasi; paraku puuduvad selles ka peaaegu kõik pagendust mainivad read. Teksti tõlkis Henriks Novackis, kes järgib samu värsiehituslikke põhimõtteid, mida kasutas Ģiezens oma Euripidese tragöödia tõlkes. Pagenduse motiiv tuleb siin sisse üksnes 21. värsis, kus lõik "vivat; per urbes erret ignotas egens / exul pavens invisus incerti laris" (Sen. Med. 20–21, vt sõnasõnalist tõlget 1.2) on tõlgitud järgmiselt: "Lai klīst viņš trūkumā pa svešām pilsētām / Bez pajumtes kā trenkāts visu ienīsts zvērs!" [Las ta rāndab hādas lābi vōōraste linnade / kodutuna nagu peksasaanud metsaline, keda kõik vihķavad!]. See on võrdlemisi vaba tõlge, kus sõna *pagendatu* on üldse välja jäetud, puudu on ka *hirmunud*. Järgmisest värsist on tõlkimata jäetud *tuntud külaline*, mis vajanuks sõnasõnalises tõlkes ehk selgitavat kommentaari.

Novackise tõlkes ei ole ka ühtegi rida, kus kasutatakse sõna *barbar* selle geograafilises tähenduses. Seega on vastav ideoloogiline konstruktsioon 1952. aasta tõlkeversioonist suures osas välja jäetud.

Hiljem on läti keelde tõlgitud ka Seneca "Medea" tervikuna. Tõlke autoriks on Ābrams Feldhūns ning see ilmus 1989. aastal koos teiste Seneca teostega tragöödiade kogumikus. Selle väljaande kommentaarid on sarnased kahe varasema Feldhūnsi kreeka tragöödiakogumike omadega – kõigepealt esitatakse tragöödias toimuvate sündmusteni viinud müüt, seejärel tegelased, reaalsed ja kunstilised väljendusdusse puutuvad märkused.

Feldhūnsi Seneca "Medea" täistõlge on samuti võrdlemisi lähedane originaaltekstile ning muuhulgas vahendatakse täpselt ka pagendusega seotud sõnavara. Siiski on siin üks terminoloogiline probleem: läti keeles ei ole pagenduse ja paguluse eristus nii selge kui ladina ja ka näiteks leedu või eesti keeles ning sõna *trimda*, mida pagenduse kohta kasutatakse, võib tähendada ka kedagi, kes omal tahtel riigist põgeneb. See aga toob paratamatult kaasa mõningase tähendusnihke.

Rohkemgi kalduvad originaalist kõrvale värsid 486, kus *exul* on tõlgitud partitsiibiga *es bēgot* [olen põgenemas], ja 657 *bēgla gaitas* [põgeneja/põgenev], mis on läti keeles poeetiline väljendus pagulase kohta.

Feldhūnsi tõlge 20.–21. värsist on originaalile lähemal kui Novackise oma: “Lai dzīvo, klaiņodams pa svešām pilsētām / Kā trimdnieks trūcīgs, baiļu māks un visu nīsts, / Lai ilgojas viņš sveša sliedīšņa, būdams tur jau viesis labi pazīstams.” [Las ta elab, rāndab vōōrastes linnades / Nagu pagendatu, kes on vaesuses, hirmul ja kōīgi poolt vihatud, las ta tunneb puudust vōōrast lāvepakust, kes ta on juba seal olnud tuntud külaline.]

Feldhūnsi tõlkes on 127. värsis kõrvutatud barbarite ja pelasgide linnad tõlgitud täpselt: “barbaru un pelasgiešu pilsētās”, samas kui reas 612 olev “barbarite ranniku” lätinduses on tähendusnihe: seal näeme neutraalsemat “svešais krasts” [vōōraste rannik]. See lahendus on tõenäoliselt ajendatud värsimõõdust.

2.3. Anouilh’ “Médée” lätindusest

Medea jõudis Läti teatrimaastikule 1975. aastal Jean Anouilh’ näidendi lavastusega Valmiera Draamateatris. Näidendi tõlkis prantsuse keelest Ieva Lase (Anuijs s.a.). Lavastaja Māra Ķimele lõi oma aja kontekstis täiesti uue kammerliku teatrivormi – publik istus näitlejatele väga lähedal ja puudus traditsiooniline lavakujundus, sest etendus ei toimunud mitte teatriruumides, vaid endises kirikus asuvas Valmiera kontserdihallis. Publiku paigutamine täies ulatuses ümber lava näitlejatele võimalikult lähedale aitas vaatajaid kaasata tragöödiasse ja võimendas teatrielamust. Teatrikritik Andris Bergmanis märgib, et lavastus ei surunud paljudest võimalikest üht tõlgendust peale, vaid pigem pakkus selle välja (Bergmanis 1975: 4), võimaldades samas publikul loos osaleda ja teha igäihel oma järeldused.

Ieva Lase tõlge Anouilh’ “Médéest” pole küll kunagi trükitis ilmunud, kuid Māra Ķimele 1975. aasta lavastuses kasutatud masinakirjaversiooni analüüs näitab, et tõlkes on edasi antud näidendis kätkevat inimeste seaduse ja moraalseaduse konflikt. See tuleb esile binaarsetes opositsioonides “mina, Médée” vs. “nemad, korintlased, kreeklased” ja “mina, naine” vs. “tema, mees”. Tõlkes on säilinud ka Créoni ja Médée dialoogis mainitud barbarid, kui Créon käsib Médéel lahkuda ja leida endale abikaasa, kes on samasugune barbar nagu

temagi. Käesoleva uurimistöö käigus vaadeldud tekstivariant sisaldab kommentaare ja käekirjalisi parandusi, mistõttu pole täpselt teada, milline tekst jõudis lõppvariandis lavale.

3. Medeia-draamad eestindustes

Lõpetuseks käsitleme ksenofoobsete ideede vahendamist "Medeia" eestindustes. Medeia lugu on siinmail käsitlust leidnud sõnateatris kolmes versioonis, lisaks sellele ühe kirjandusliku, lugejale mõeldud tõlkena ning ka ooperi ja balletina. Et käesolev analüüs keskendub etendamiseks mõeldud tekstidele, piirdume selles artiklis nelja tragöödiaga, millest kolm on Eestis endale lavastajad leidnud: Tiit Palu Euripidese "Medeia" mugandus, Franz Grillparzeri triloogia "Kuldvillak" kolmas, Medeiale pühendatud osa ning Ljudmila Razumovskaja "Medeia" versioon. Lisaks sellele on eesti keelde tõlgitud ka Seneca "Medea", mis on ilmunud 2009. aastal välja antud "Rooma kirjanduse antoloogias"; tõlkele on lisatud sissejuhatus ja kommentaarid.

3.1. Tiit Palu Euripidese "Medeia" mugandus

Euripidese "Medeia" lavastas Vanemuises 2018. aastal Tiit Palu, kes lõi ise ka lavateksti, toetudes eelkõige Cecelia Luschnigi ingliskeelsele tõlkele ja Johann Hartungi saksakeelsele tõlkele. Seejuures adapteeris ta teksti oluliselt, kooskõlastamaks seda enda kontseptsiooniga. Tiit Palu Medeia erineb Euripidese kangelannast: ta on rahulik ja ratsionaalne, annab endale selgelt aru nii toimuvast kui oma tunnetest ning on järjepidevalt tragöödia tegevusse kaasatud. Palu ise tõstis kõige uuenduslikuma elemendina esile emakeele kujundi sissetoomist: Medeia, kes on jäänud ilma kõigest, mis talle on oluline, pöördub tagasi sinna, kust ta pärit on: ta avastab enda jaoks taas oma emakeele, saades sealt tagasi oma jõu ja väärikuse ning viies sinna – kuhu keegi teine ei pääse, ka oma lapsed³. Viide Medeia emakeelele on teosesse kodeeritud ka Gruusia helilooja Giya Kanchel Amao Omi teose lühikese fragmendiga.

Nagu öeldud, siis Tiit Palu tõlge on väga vaba, hõlmates nii

³ Tiit Palu Maria-Kristiina Lotmanile 04.03.2018.

ümbersõnastusi, juurdekirjutusi kui ka väljajätte. Amme asemel juhatab loo sisse koor, kes räägib eelloo. On huvitav märkida, et Medeiat esitletakse mitte pagendatuna, vaid põgenikuna, kes on võetud Korintoses lahkesti vastu, hoolimata oma metsikutest tegudest. Ka edaspidi on Medeia just põgenik ja pagulane, aga mitte pagendatu: “KOOR: Põgeniku saatust on õudne. Paguluse üksildus on lämmatav. MEDEIA: Paguluse üksildusest on suurem ainult ema üksildus, kui temalt on võetud lapsed.” Ning teisel: “Ma tean, et pole halvemat saatust kui elada põgenikuna võõral maal.” Selline muudatus võib olla motiveeritud soovist sõnastada näidend nii, et see haakuks lavastamisaege poliitilise olukorraga, Euroopat tabanud pagulaskriisiga.

Võõrahirmu väljendab tragöödias kõige eksplitsiitsemalt Kreon ja neljast korrast, kui tekstis kasutatakse sõna *barbar*, on kolm Kreoni monoloogides. Nii kurdab Kreon, et pehme süda ja hirm käivad kokku ning tulemas on noored ja puhanud barbarid, mis tähendab, et lõpp võib olla tõesti lähedal. Ja hiljem: “Nüüd, kui barbarid on peaaegu siinsamas ja pilved on taevas, teeb muusika mind ainult kurvaks ja mu maks on läbi. Päike loojub täna kiiremini kui eile ja homme võibolla enam ei tõusegi. Sõbrad on kaugel või nad ei ole enam sõbrad. Kui tahan kuulda oma lossis naeru, pean selleks palkama näitlejad ja neid enne jootma. See joobnute naer on kunagiste pilvitute õhtute aheraine. Olen tundnud ainult hirmu... hirmu riigi pärast ja oma tütre pärast palju rohkem kui iseenda pärast...”

Kreon rõhutab ka Medeia võõrust, toonitades talle: “Sa oled võõramaalane Korintoses, me peame sellega arvestama. Sa oled tulnud kaugelt maalt, millest räägitu puhul on raske teha vahet väljamõeldise ja tõe vahel; me ei tea, kes sa tegelikult oled... Sul on teistsugune minevik, sul on teistsugused teadmised, sul on võibolla teistmoodi mõtted; sa kasutad endiselt mõtlemiseks teist, meile võõrast keelt, milles on teised, meile võõrad seosed; sa oled jäänud alati teistsuguseks, kuigi oled meie seas elanud juba kümme aastat.” Siit tuleb sisse Palu peamine fookuspunkt: võõruse tuum on võõras emakeel. Medeia sõnastab oma lastetapmise otsuse nii: “Täna õhtul laulan oma lastele unelaulu keeles, mille olen endasse maha matnud. Nüüd on aeg see üles kaevata ja selgelt kuuldavaks teha. Ma olen elanud liiga kaua võõrastes helides, mis on ära lõigatud mu öisest mälust ja lapsepõlve värvilistest piltidest, väga selgetest tummadest

õnnelikest värvilistest piltidest lapsepõlvest mu sünnimaal. Mitte mõtelda emakeeles, mitte tunda emakeeles, mitte armastada emakeeles, mitte vihata emakeeles – see on seni olnud mu saatus. Nüüd on aeg seda kõike endale lubada, haavad tuleb lahti rebida. Kahe keele, emakeele ja võõra keele piiril on vaikus, nagu salajane hauakamber, kus on peidus tõeline jõud; on aeg see kamber endas avada ja riistad välja võtta.”

Võõrahirmu tunneb põhiliselt Kreon, aga mitte niivõrd Medeia ees kui üldisemalt võõramaalasi kartes; amme kuju on üldse välja jäetud, koor on pigem filosoofiline taustainfo andja, kes siiski kaastundliku osapoolena sekkub ka tegevusse ja üritab Medeiat ümber veenda. Iason tunneb hirmu oma laste ja Medeia pärast, kes on tema sõnul muutunud, ainus, kes Medeiat otse barbariks nimetab, ongi Iason: “Sa oled barbar, su sõnadel pole kaalu... Sa tallud mu tunnetel, ja ometi olen ma sinuga nii siiras. Sa tulid küsimata mu ellu ja arvad, et võid seda nüüd suunata või juhtida; et see on sinu oma... Mina räägin sulle oma mõtetest ja sina isegi ei püüa mind mõista.” Nii vastandab ta võõra päritoluga empaatiavõimetu sissetungija ning siira ja avala kreeklase, kuid see opositsioon ei jää Palu variandis domineerima. Euripidese loodud kujund metsikust barbaarsest naisest, kes on nii hull, et tapab jõhkralt omaenda lapsed, on Tiit Palul leevenenud: tema Medeia on väljapääsmatus olukorras, oma mehe poolt reedetud ja lapsi kaotamas naine, kes ei näe muud pääsu, kui viia nad tagasi oma päriskoju, emakeele rüppe. Nii on ka tapmine ise võrreldes Euripidese ja eriti Seneca verise tapatööga palju mahedam: Medeia lihtsalt laulab oma lapsed võõras keeles unele.

3.2. Franz Grillparzeri “Kuldvillak”

Franz Grillparzeri triloogia “Kuldvillak” kolmas osa on pühendatud Korintose tragöödiale ja kannab pealkirja “Medea”. Triloogias on kangelanna võõramaisus väga rõhutatud ja väljendatud nii pidevate eksplitsiitsete meeldetuletustega kui ka implitsiitsete vahenditega (rõivakoodid, aga veel peenemalt ka meetrilised koodid, vrd Weissmann 2017). Samuti on korduvalt sisse kirjutatud võõraviha motiivid, kusjuures selle adressaadiks on nii Medea ise kui ka tema lapsed. Medeat esitatakse kui Kolchisest pärit hirmsat nõida, kes tunneb salakunste, aga kes on oma kodukohast välja heidetud, tema läheda-

sed on tema ees ukseid sulgenud, tal pole oma kodu ega pelgupaika⁴.

1930. aastal tõi Hilda Gleser tragöödia Estonia teatris lavale; tõlge telliti Marie Underilt. Tekst pole kunagi trükki jõudnud, kuid see on säilinud Estonia teatri arhiivis (säilik nr 419). Marie Under annab oma tekstis Grillparzeri sisustruktuuri üsna täpselt edasi: tema võõras päritolu, tema pagendatu seisund, viha ja hirm tema ees on ka eesti tõlkes vahendatud. Grillparzer kasutab sõna *barbar* viiel korral (kõik korrad esimeses vaatuses) ning Under vahendab need eesti keelde alati üsna tekstilähedaselt. Mõnikord ta isegi tugevdab algset sõnastust, nt tõlkides Jasoni sõnu, kui ta meenutab Medeale seda, kuidas teda väljarännanuna vastu võeti, lisab ta barbarile sõna *metsik*: “Kas unustasid pilke, millega / su peale vaatas alla kreeklane, s’us nähes ainult metsikut barbaari?” (originaalis: “Vergessen jenen Hohn, mit dem der Grieche Herab auf die Barbarin sieht, auf – dich?”). Teisalt identifitseerib Jason ka ennast pooleldi barbarina, kes on barbariga abiellunud: “ja pooleldi barbaar, barbaari naise kõrval / ma kodulinna jõudsin uhkesti” (“Und, halb Barbar, zur Seite der Barbarin, Zog stolz ich ein in meiner Väter Stadt”). Kuid mitte alati ei kasuta Jason seda sõna Medea kohta, vrd nt: “Sest loodus oli pahir pahiraimast; / heitluses temaga, barbaaridega teel / ka kõigepehmemal meist süda kalges” (“Denn die Natur war ärger als der Ärgste; / Im Streit mit ihr und mit des Wegs Barbaren / Umzog sich hart des Mildsten weiches Herz”). Ainsana teistest tegelastest nimetab Medeat barbariks Kreusa: “Ah, ühe võika naise, mürgisegaja / ja isatapja. Kuis ta nimi oli? / Barbaarinimi oli see” (“Ein gräßlich Weib, giftmischend, vatermörd’risch. Wie hieß sie? – Ein Barbarenname war’s”).

Kuigi Under tõlkis Grillparzeri tragöödia üsna tekstilähedaselt, tundub, et eesti publikuni see tekst sellisel moel ei jõudnud. Teatri käsikirjas on näha kärped, mis lavastaja on tekstis enne selle lavalejõudmist teinud, ja sellega paljastub küllaltki jõuline toimetajakäsi, kusjuures kärpimise ohvriks langevad muuhulgas ka need kohad, kus on juttu Medea päritolust, pagendatu staatusest, tema ja tema laste vastu tuntavast vihast. Nii näiteks on maha tõmmatud värsid, kus kirjeldatakse Medeat Kolchisest pärit koletisena, kes on hirmutiseks kogu rahvale ja kelle ees kõik pelglikult taanduvad, teisalt aga ka kodutuna, kes kusagil asu ei leia. Oluliselt on kärbitud Medea mono-

⁴ Põhjalikumalt Grillparzeri “Medea” kohta vt Thorpe 2014.

loogi, kus Medea oma keerulisest staatusest võõramaalasena ja raskustest uute kommetega kohanemisel jutustab, samuti sellest, kuidas ta on pidanud omaenda kombed maa sisse matma. Täielikult on maha kriipsutatud koht, kus Medea räägib Kreusale soovist võtta kreeka naise kombed omaks ja unustada ära oma päritolu, nii see, et ta isa on Kolchises kuningas, kui ka see, et tema esivanemad on jumalad.

Ehkki sarnaseid väljajätte näeme käsikirjas ohtralt veelgi, ei saa siiski öelda, et Medea võõras päritolu ja tema ees tuntav hirm oleks eesti lavalt tervikuna maha kustutatud, seda on vaid Grillparzeri originaaliga võrreldes oluliselt vähem rõhutatud. Ilmselt on kärped osalt motiveeritud ka soovist tükk vaatajale vastuvõetavamaks teha muu seas ka oma pikkuselt (vrd Rasmus Kangro-Pooli arvustust, milles ta kurdab, et neljas vaatus oli liiga pikk ja väärinuks kärpimist; R. K.-P. 1930).

3.3. Ljudmila Razumovskaja "Medeja"

Ljudmila Razumovskaja "Medeja" lavastati Eestis nõukogude aja lõpul Noorsooteatris (1990, eestinduse pealkiri "Medea", lavastaja Toomas Lõhmuste, nimiosas Anu Lamp). Tragöödia tõlkis lavastuse tarbeks Vahur Värk, tekst on jäänud käsikirja (TMM 2875/T7) ja pole rohkem Eesti teatrilavadele jõudnud.

Razumovskaja versiooni rõhuasetused on võrreldes Euripidese algupärandiga hoopis teised: see on esmajoones lugu vastamata armastusest, aga ka inimese ja võimu suhetest (loe lähemalt Seibel 2014). Avadialoogis esitatakse väikese inimese ja naiste maailma kui midagi eraldatut meeste omast, kes teevad oma otsuseid, nagu nad ise suvatsevad. Medeja söötab lastetapu idee ette kohalik vanaeit, kes räägib, kuidas ta hirmutas sellega oma armukest pidavat meest, st see ei ole võõra ja metsiku naise mõte, vaid seda võib hellitada ka kreeka tsivilisatsiooni kuuluv naine.

Siiski toonitab ka Razumovskaja Medeja, et tema ja Jason on pagenduses ning Jason on tema ainus kodumaa, kodu, kaitse ja kindlus. Samuti on korduv tema kui ränduri ja kodutu eksleja motiiv ning tragöödias rõõmustab Medeja selle üle, et nii paljude aastate järel on tal varsti võimalik leida Korintoses oma kodu. Kui ta kuuleb Jasoni plaanist ta tagasi kodumaale saata, tuletab ta meelde, et ta on sealt pagendatud ja see tähendaks talle surma. Medeja tegelaskuju on aga oluliselt modifitseeritud: tema varasemate tegude koledusi on

märkimisväärselt leevendatud ja hoidutud nende üksikasjalikumatest kirjeldustest. Oma lapsed tapab ta siiski pistodaga, kirjeldades nende tapmist eelnevalt küll võimalikult valutu ja kiirena. Ka lõpplahendus on teine: Razumovskaja Medeja tapab ennast ära. Lisaks on oluline märkida, et Razumovskaja versioonis ei ole Medeja võõramaisust rõhutatud, puudub ka halvustav sõna *barbar*. Selle asemel kordub motiiv, et Medeja on nüüd ka omadele võõras. Rõhutatum on Jasoni staatus: ka tema on kodutu ja pidetu ringieksleja, kes on sellest olukorrast väsinud ja püüab leida mingit stabiilsust. Mis aga puudutab hirmu võõraste ees, siis ehkki Jason möönab teise vaatuse algul, et Medeja vihkamist täis pilk äratas temas hirmu, pole see kuidagi seotud Medeja võõramaise metsikusega ning Razumovskaja versioonis ei ole hirm Medeja ees nii valdav nagu mitmes teises “Medeia” tõlgenduses; hoopis Medeja ise väljendab korduvalt, et ta kardab, Jason aga soovib tal oma lapsikud hirmud unustada.

Vahur Värgi eestinduses on nii võõrusega kui ka hirmu ja vihaga seotud semantiline kompleks vahendatud üsna täpselt. Juba originaalis puudutavat Medeia metsikuse ja barbaarsusega seotud leksikat ei näe me ka tõlkes. Erinevalt mitmest teisest eesti variandist on kangelanna staatus mitte pagulus, vaid pagendus, nagu ta ka ise vanaeidele meenutab: “Sa ju tead, et oleme pagenduses!” (originaalis: “В изгнании мы, ты это знаешь!”). Ehk vaid üks siinsesse teemasse puutuv tähendusnihe väärib märkimist: kui Jason tragöödia kulminatsioonis Medeja surnukeha kohal nutab, toob ta kuuldavale järgmise needuse: “Будь проклята Колхида – земля, родящая не женщин, но тигриц!” [Ole neetud, Kolchis – maa, mis sünnitab mitte naisi, vaid ematiigreid]. Eestinduses on aga üldistusest loobunud ning sõnastatud see väide kitsalt Medeja kohta: “Ole neetud, Kolchis! – maa, mis on sünnitanud tiigri, aga mitte naise!”

3.4. Seneca “Medea” eesti keeles

Seneca “Medea” eestikeelne tõlge, mille autoriks on Janika Päll, ilmus 2009. aastal Rooma kirjanduse antoloogias. Tegu on ekvimeetrilise ja -prosoodilise tõlkega, mis jäljendab originaali keerulist meetrilist struktuuri eesti keeles tavaks saanud kvantiteerivates värsivormides.

Analüüsides Medea staatust ja temavastaseid hoiakuid vahendavat leksikat, käsitleme kõigepealt neid lõike, milles eestindatakse sõna

barbar. Nagu ülalpool märgitud, kasutab Seneca sõna *barbar* kahel korral, 127. ja 612. vārsis. Neist esimese leiame Medea monoloogist, kus ta hoiatab: si quod Pelasgae, si quod urbes barbarae / nouere facinus quod tuae ignorent manus, / nunc est parandum. Janika Pālli tōlkes kõlab see nii: Kui on pelasgi vōi ka barbari linnadel / veel teada nurjatust, mis kāed ei tunne sul, / see valmis sea. Siin on täpselt vahendatud sõna *barbar*, kuid eesti tōlkes on sõnaga vōi loodud pelasgi ja barbari linnade vahele vastandus, mida algupārasest tekstis ei ole: nagu juba mainisime, siis tragōōdia seisukohalt on tähtis, et omaenda silmis ei ole Medea barbar, barbaarsed on hoopis kreeka linnad, ning seda nimetatud värss ka toonitab (Benton 2003: 272). Ūsna originaalilāhedaselt on aga tōlgitud 612. vārsi "barbara ora" – Janika Pālli tōlkes "barbarlik maa" (vt selle kohta lähemalt ptk 1.2). Samuti on õnnestunult tōlgitud nii neid Medea kirjeldusi, mis rõhutavad tema metsikust ja hullust, kui ka neid, milles väljendatakse tema ees tuntavat hirmu.

Medea staatust väljendava sõnavara puhul vāärivad ūhelt poolt tāhelepanu need kohad, kust ilmneb tema kõrge pāritolupositsioon, teisalt aga kogu leksika, mis seondub tema pagendatuse ja tōrjutusega. Esimese puhul on oluline jārgmine lōik (118–120; vt ka Benton 2003: 273–274): "uix ipsa tantum, uix adhuc credo malum. / hoc facere Iason potuit, erepto patre / patria atque regno sedibus solam exteris / deserere durus?" Janika Pāll tōlgib need read nii: "usun vaevu veel ma, vaevu rasket õnnetust: / et Iason nõnda vōis teha, nõnda hūljata / mind isata, kodumaast eemal, ūksi vōōral maal / maha jätta julmalt?" Siin on pōhisõnavara edasi antud, kuid nāeme ka mõningaid muudatusi. Kui originaalis kūsib Medea, suutmata oma õnnetust uskuda, kas Iason saab tōesti temalt, kellelt on isa, kodumaa ja kuningavōimu āra rōōvitud, ta nūūd julmalt maha jätta, siis eesti keeles on tōlkimata jāetud sõna *erepto* (rōōvitud), nii et Medealt ei ole isa, isamaa ja kuningavōim (Iasoni tegude tulemusel) rōōvitud, vaid ta on neist lihtsalt mingil viisil ilma jāānud. Samuti on tōlkimata jāetud *regno* (kuningavōim), mis on originaalis oluline, rõhutades tema kõrget pāritolu ja nõnda veelgi rohkem ohvrit, mille ta Iasoni nimel tōi. Seda vāljajāttu kompenseerib kūll samuti Medea kõrget pāritolu meenutavate vārsside 209–210 tōlge: "quondam nobili fulsi patre / auoque clarum Sole deduxi genus" kõlab eestinduses nii: "ūkskord ent isa ōilsa toes / ma hiilgasin kui Pāikse kuulus lapselaps".

Siin on originaaliga võrreldes küll pisut sõnastust ja rõhuasetusi muudetud, kuid laias laastus tuleb Medea kõrge päritolu nende värsside kaudu siiski välja.

Suursuguse põlvnemise kontrastina rõhutab Seneca korduvalt Medea muutunud staatust pagendatuna: ta on *exul*, *expulsa*, keegi, kes on kodumaalt välja saadetud, võimaluseta sinna naasta. See motiiv tuuakse sisse juba avamonoloogis, kui Medea soovib Iasonile sama saatust, mis temal endal: “per urbes erret ignotas egens / exul pauens inuisus incerti laris, / iam notus hospes limen alienum expetat” (Sen. *Med.* 20–22; vt sõnasõnalist tõlget 1.2). Need värssid on eestinduses järgmised: “Puudust tundes mööda võõraid maid / las hulgub kindla koduta, kartes vihkamist, / kontvõõras, varju palugu võõra ukse peal.” Näeme, et eesti tõlkes on sõna *exul*, pagendatu, välja jäetud, ning esile toodud hoopis kodutust. “Pavens inuisus”, mis tähendab hirmunud ja vihatud, on tõlgitud mõnevõrra mahendavalt: “kartes vihkamist”. Samuti on välja jäetud motiiv, millel on tragöödia ideestiku seisukohalt samuti teatud tähendus ja mis viitab Medea tuntusele, väljendudes soovis, et Iasonist saaks samasugune “notus hospes”, tuntud külaline nagu Medeagi (Sen. *Med.* 181; Benton 2003: 277–279); selle tõlkimine kontvõõrana toob samuti kaasa mõningase tähendusnihke, mis lõhub algupärase antiteesi.

Sarnane tõlkeraskus on olnud ka Medea laste staatusele osutamisel: kui Iason viitab neile kui pagendatute lastele, siis eesti tõlkes saavad neist põgenike lapsed: “meis Creusa liberis fratres dabit? / Iason Regina natis exulum, afflictis potens” (Sen. *Med.* 508–509, tõlkes: “Kas peaks mu lastel’ vendi Kreusa kinkima? / Iason: Põgenike vaestel lastel võimas valdjatar...”).

Veelgi tugevamalt väljendatakse originaalis Medea väljasaadetu staatust järgmistes värssides: “quo me remittis? exuli exilium imperas / nec das” (Sen. *Med.* 459–460, täpses tõlkes: kuhu sa mu saadad? Pagendatul käsid minna pagendusse, aga ei anna seda [st pagenduse kohta]). Eestikeelne tõlge nendest ridadest kõlab nii: “Jah, kuhu mu tagasi saadad? Saates pakku mind, / ei näita kohta!” Siin on samuti tõlkes kaduma läinud originaali lisavarjund: Medea juba on pagenduses ning ta saadetakse nüüd juba topeltpagendusse, samas kui eestindus osutab pigem, et Medea ei tea, kuhu tal on pakku saadetuna minna.

Veel üht nüansimuutust näeme värssides 114–115, kus koor

väljendab oma suhtumist abielusse võõramaalasega sõnaselgelt nii: "tacitis eat illa tenebris, / si qua peregrino nubit fugitiva marito, eestindatult aga: "ent siit varjude keskele mingi / too, kes võõralt maalt mehe kui põgenik omal toonud!" Siin on edasi antud üldine hoiak ja võõruse motiiv, kuid teatud määral rikutud sündmuste loogikat: kui müüdis tõi Iason endale võõralt maalt Medea naiseks, siis tõlkes toob hoopis Medea endale võõralt maalt mehe.

Janika Pälli tõkelahendustel ei ole küll tähendusstruktuurile tuntavalt mahendavat mõju ja muudatused on kohati isegi vaid vaevu hoomatavad, kuid et need on üsna süsteemsed, on neil tervikpildis siiski teatud tagajärjed teksti ideoloogilisele tasandile. Kindlasti ei ole tegu tahtliku moonutusega, vaid nimetatud valikud on tingitud sellest, et tõlke dominandiks on kvantiteeriv värsstõlge, mis seab sõnavarale teatud kindlad piirangud ja teeb täpsete tõlkevastete kasutamise kohati pea võimatuks.

Kokkuvõte

Euripides, kes tõi mehe ja naise vahelisse konflikti juurde ksenofoobia teema, konstrueeris oma "Medeia" tragöödiasse tugeva opositsiooni kreeklaste (oma) ja barbarite (võõra), lääne ja ida, tugevate ja nõrkade vahel, näidates barbareid kui julmi ja kättemaksuhimulisi inimesi, kes ei allu seadustele. Muu seas toetavad seda opositsiooni ka leksikaalsed valikud: Euripides kasutab "Medeias" võõramaalaste kohta korduvalt sõna *barbar*, mis toonitab kreeklaste ksenofoobseid hoiakuid; ka Iason alandab Medeiat teda barbariks kutsudes. Tragöödia lõpuks näib Euripides aga vahetavat poolt, näidates, et hoopis kreeklane Iason, aga mitte barbar Medea on see, kes rikub truudusvannet ega allu seadusele. Ka naise ja mehe vastandus on kättemaksu järel ümber pööratud nii, et mees omandab nõrga ja naine tugeva inimese omadused.

Euripidese "Medeia" ja Seneca "Medea" tõlked Baltimaade keeltesse on poeetilised ning esmajoones just seetõttu ei ole tegelaste ksenofoobseid sõnastusi tõlgetes alati edasi antud. Benediktas Kazlauskas tõlkis Euripidese "Medeia" leedu keelde 1960. aastal. Tema tõlge mahendab teatud määral Medeia tragöödiat ning

ksenofobia teema on selles vähem rõhutatud, näiteks jättis Kazlauskas Euripidest tõlkides vaid kahel korral teksti sõna *barbar* ja kasutas teistel kordadel sõna *võõramaalane*. Sellegipoolest on Kazlauskase tõlge ühtaegu piisavalt täpne ja samas ka poeetiline. Ka läti keelne versioon Euripidese “Medeias” on võõrapärastav ja poeetiline ning kohati on näha, kuidas tõlkija on ksenofobseid hoiakuid kajastavat leksikat oma maitse järgi tõlgendanud ja täiendanud. Kõrvalekaldest originaaltekstist ei ole tingitud mitte ainult läti ja klassikaliste keelte leksikaalsete tähendusväljade lahknevusest, vaid ka ideoloogilistest erinevustest; antiikaegne ksenofobia ei lange tingimata kokku tänapäevase arusaamaga sellest. Eestikeelne “Medeia” on aga teistsugune juhtum: selle versiooni valmistas ette Tiit Palu oma 2018. aasta Vanemuise lavastuse alustekstina ning ehkki see valmis Luschnigi ja Hartungi Euripidese tõlgete põhjal, on tegu vaba tõlgendusega, milles on erinevaid tekstitasandeid suurel määral kohandatud ja kooskõlastatud lavastuse kontseptsiooniga 2015.–2016. aasta Euroopa pagulaskriisi kontekstis. Nii on mugandatud ka tragöödia ideoloogilist plaani, pagendatust saab pagulane, barbarid ei ole enamasti enam kolchislased, vaid aina lähemale jõudvad pagulastest noormehed, Medeia ei ole metsik ja hullunud mõrtsukas, vaid meeleheitlikus olukorras naine, kes ei näe oma laste endale jätmiseks muud väljapääsu kui nad tagasi oma emakeele rüppe viia.

Euripidese “Medeia” on olnud inspiratsiooniks nende teemade edasiarendamisel paljudele kirjanikele. Seneca “Medeas” on ksenofobia teema leksikaalsel tasandil vähem rõhutatud kui Euripidesel: Seneca Iason ei nimeta oma naist barbariks ega tee seda ka Medea ise, seevastu rohkem on esil pagenduse teema. Dalia Dilytė tõlgis Seneca “Medea” leedu keelde 2021. aastal ning vahendas selles ksenofobiaga seotud leksikat võrdlemisi originaalilähedaselt. Nii annab ta mõlemal korral sõna *barbar* edasi samatüvelise sõnaga ka leedu keeles ning tõlgib ka pagendusega seotud sõnavara võrdlemisi täpselt, jättes vastavaid sõnu vaid kahel korral tõlkest välja ning kasutades muudel juhtudel leedu sõna, mis tähistab karistusena väljasaatmist ega kannu endas paguluse ehk omal tahtel maapakku lahkunu tähendust. Mis puudutab läti kultuuriruumi, siis siin esindavad Euripidese ja Seneca tõlkijad ühte ja sama traditsiooni ning võib koguni öelda, et mõlema klassikateose läti keelsed tõlked täiendavad nii teineteist kui ka Medeia müüdi retseptsiooni. Tragöödia esimeses

lätikeelses tõlkes, mille teostas Henriks Novackis, on väljaande mahupiirangute tõttu välja jäetud mitu lõiku, kus ei toimu otsest tegevust, vaid keskendutakse tegelaste emotsionaalsele arengule. Nimelt need lõigud aga ongi need, kus meie poolt analüüsitud ksenofoobne leksika valdavalt esineb. Siiski võib Novackise versiooni lugedes näha, et kuigi "oma" ja "võõra" vastandus pole selles eksplitsiitne, ei lähe see näidendi sõnumis siiski päris kaotsi, vaid on lihtsalt mahendatud. Esimese lätikeelse täistõlke, Ābrams Feldhūnsi tõlgitud Seneca "Medea" eesmärk on tuua sihtkultuuri lähtekultuurile lähemale ehk tegu on võõrapärastava tõlkega. Tõlget analüüsides tuli esile terminoloogiline probleem: läti keeles ei ole *pagenduse* ja *paguluse* eristus nii selge kui ladina keeles ning seega ei tule Medeia staatus mitmekordse pagendatuna nii selgelt välja. Enamgi veel, mitmel korral on pagendust tõlgitud põgenemist ja pagemist tähistavate sõnadega. Sarnast lahendust näeme ka Seneca "Medea" Janika Pälli 2009. aastal ilmunud tõlkes: pagendust ja pagemist on kasutatud võrdlemisi sünonüümselt. Mis puudutab sõna *barbar*, siis Feldhūnsi tõlkes on ühel korral see tõlgitud täpselt, kuid teisel juhul on arvatavasti värsimõõdust tingitult valitud neutraalsem sõna *võõras*. Eesti tõlkes on aga sõna *barbar* mõlemal juhul täpselt tõlgitud.

Nii leedu kui ka läti keelde on tõlgitud ka Jean Anouilh' "Médée". Selles näidendis on ksenofoobia teema rõhutatud kui Seneca tragöödias, ehkki Anouilh kasutas sõna *barbar* vaid korra. Siin vastandatakse "oma" ja "võõrast", läänt kui kultuuriliselt kõrgemat ja ida kui kultuuriliselt madalamat, julma ja ohtlikku ala. Donata Linčiuviene tõlkis Anouilh' versiooni leedu keelde 1974. aastal, säilitades selle ideoloogilise tasandi. Läti keelde tõlkis Anouilh' tragöödia 1975. aastal Ieva Lase – tegu oli Valmiera Draamateatri lavastuse jaoks valminud lavatekstiga. Lavastus oli vormilt märkimisväärne uuendus, mis tutvustas Läti publikule teistsugust teatrikeelt ja millest kujunes Läti kultuurielus tõeline sündmus. Eesti keelde pole Anouilh' näidendit veel tõlgitud.

Leedus on lavastatud ka Christa Wolfi romaani "Medea. Häälend", milles ksenofoobia on üks olulisi teemasid. Leedu keelde tõlkis selle Rūta Jonynaitė 1998. aastal üsna täpselt, vahendades ka teose ideoloogilise mõõtme: *barbar* on leedu variandis *barbaras* ning ei asendu näiteks *võõraga*. Romaani temaatiline struktuur tuleb tõlkes hästi

esile: nii idee kahest inimrühmast – ida ja lääne rahvast, kellest esimene on metsik, teine tsiviliseeritud, kui ka lääne inimeste üleolev suhtumine ida rahvasse kui barbaritesse, kes ei vääri austust, kellel puudub tsivilisatsioon ja kes ei järgi seadusi. Christa Wolfi teos on jõudnud ka eesti keelde (1997, tlk Rita Tasa), kuid Eestis ei ole see seni veel lavastajat leidnud.

Lisaks nimetatutele on veel kaks eestikeelset Medeia-ainelist tragöödiat, mida on siinmail ka lavastatud. Nendest esimene on Franz Grillparzeri “Medea”, teine Ljudmila Razumovskaja “Medeja”, esimese tõlkijaks Marie Under, teisel Vahur Värk. Ehkki tegu on väga erinevate tekstidega – üks värsivormis, teine proosavormis, üks väga peenelt kodeeritud, teine sirgjoonelisem, on mõlema puhul võrreldes Euripidese algupärandiga tulemuseks siiski olulised ideoloogilise tasandi muudatused, mis on kummalgi juhul tõlkijast sõltumatud. Mõlemad tõlkijad on ksenofoobset sõnavara vahendanud küllaltki tekstilähedaselt, kuid Grillparzeri puhul langes suur osa sellest tekstist teatritegijate kärbete ohvriks, Razumovskaja versioonis on aga ideoloogilist plaani juba venekeelses variandis märkimisväärselt muudetud ja Medeia tegelaskuju mahendatud.

Kokkuvõttes võib järeldada, et Balti kultuuriruumis tõlgitud ja lavastatud Medeia-ainelistes tragöödiates versioonides ei taastu peaaegu kunagi täiel määral seda ideoloogilist plaani, mida näeme Euripidese ja Seneca originaalides. Mahendusi teostatakse nii leksi-kaalsel tasandil kui ka väljajäätudega, nende motivatsioonid on aga erinevad: soov muuta teos lugeja- või vaatajasõbralikumaks, vajadus vastata kvantiteeriva värsi nõuetele, püüd sobitada see kaasaegsetesse oludesse. Samuti võib muudatuste agentsus olla väga erinev: vahel on need teostanud juba mugandaja või tõlkija ise, aga mõnikord ka lavastaja, nagu me nägime näiteks Grillparzeri versiooni puhul.

Kirjandus

- Akuratere, Līvija 1997. Rīgas pilsētas teātris un tā darbība 19. gadsimta 60.–80. gados. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. A daļa* 3/4: 102–111.
Anujis, Žanas 1988. Medeja. Donata Linčiuvienė (tlk). – Želvytė, Birutė (toim). *XX a. prancūzų dramos*. Donata Linčiuvienė (tlk). Vilnius: Vaga, 38–126.

- Anuijs, Žans s. a. *Mēdeja*. Tlk Ieva Lase. <https://www.kroders.lv/>.
- Atwood, Margaret 1998. Introduction. – Wolf, Christa. *Medea. A Modern Retelling*. New York: Doubleday, 7–12.
- Benton, Cindy 2003. Bringing the other to center stage: Seneca's "Medea" and the anxieties of imperialism. *Center and Periphery in the Roman World. Arethusa* 36(3): 271–284.
- Bergmanis, Andris 1975. Skatītāja septiņas tēzes par "Mēdejas" izrādi. *Padomju Jaunatne* 79: 4.
- Buttrey, Theodore V. 1958. Accident and Design in Euripides' Medea. *The American Journal of Philology* 79(1): 1–17.
- Eiripīds 1975. Mēdeja. Augusts Ģiezens (tlk). – Feldhūns, Ābrams (toim). *Sengrieķu traģēdijas*. Rīga: Liesma, 261–294.
- Eiripīds 1984. *Traģēdijas*. Augsts Ģiezens ja Ābrams Feldhūns (tlk), Ābrams Feldhūns (komm.). Rīga: Liesma.
- Euripidas 1960. *Medēja*. Tlk Benediktas Kazlauskas. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla. Kordustrūkk: 1988. Zabulis, H. (toim). *Antikinės tragedijos*. Vilnius: Vaga, 355–405.
- Euripides 1994. *Cyclops, Alcestis, Medea*. David Kovacs (tlk ja toim). Loeb Classical Library 12. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Feldhūns, Ābrams 1975. Atiskā traģēdija. – Feldhūns, Ābrams (toim). *Sengrieķu traģēdijas*. Rīga: Liesma, 393–407.
- Grillparzer, Franz 1930. *Medea*. Marie Under (tlk), kāsikiri Estonia arhiivis, nr 419.
- Hall, Edith 1989. *Inventing the Barbarian*. Oxford: Clarendon Press.
- Harrison, Thomas 2002. General Introduction. Introduction to Part I. – Harrison, Thomas (toim). *Greeks and Barbarians*. New York: Routledge, 1–23.
- Hatim, Basil; Munday, Jeremy 2004. *Translation: An Advanced Resource Book*. London: Routledge.
- Lāms, Ojārs 2017. *Sengrieķu traģēdija un mūsdienu cilvēks*. <https://www.kroders.lv/viedokli/936>
- Lauriola, Rosanna 2019. The Reception of Medea in the 20th and 21st Centuries. – Pérez, Andrés Pociña; López, Aurora; Morais, Carlos; Silva, Maria de Fátima; Finglass, Patrick J. (toim). *Portraits of Medea in Portugal during the 20th and 21st Centuries*. Leiden, Boston: Brill, 87–112.
- Legzda, Ausma 1990. Četras Mēdejas. *Rīgas Balss*, 7.03.1990, 6, 13.
- Liebermann, Wolf-Lüder 2014. Context. – Heil, Andreas; Damschen, Gregor (toim). *Brill's companion to Seneca: philosopher and dramatist*. Leiden: Brill, 459–474.
- Gielen, Katiliina; Lotman, Maria-Kristiina 2021. On Performativity and Perception in Early Estonian-Language Theatre Translation. *Methis* 27/28: 198–222.
- Kristeva, Julia 1991. *Strangers to ourselves*. New York: Columbia University Press.

- LSM 2012. *Lilita Ozoliņa jubileju svin ar izrādi "Mēdeja. Teātris"*
<https://www.lsm.lv/raksts/kultura/maksa/lilita-ozolina-jubileju-svin-ar-izradi-quotmedeja.-teatrisquot.a23928/>
- Munday, Jeremy 2007. Translation and Ideology. *The Translator* 13(2): 195–217.
- Fawcett, Peter; Munday, Jeremy 2009. Ideology. – Baker, Mona; Saldanha, Gabriela (toim). *Routledge encyclopedia of translation studies*, 137–141.
- Nisbet, Robin G. M. 1990. The Dating of Seneca's Tragedies with Special Reference to Thyestes. *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 6: 95–114.
- Nugent, Georgia 1993. Euripides' Medea: The Stranger in the House. *Comparative Drama* 27(3): 306–327.
- Palu, Tiit 2022. *Näidendid. Põlenud mägi. Medeia. Lugusid loomadest*. Tartu: Vanemuine.
- Puurtinen, Tiina 2003. Explicitating and implicitating source text ideology. *Across Languages and Cultures* 4(1): 53–62.
- R. K.-P. [Kangro-Pool, Rasmus] 1930. "Medea" "Estoonia teatris". *Päevaleht*, 29.04.1930, 6.
- Razumovskaja, Ljudmila s. a. *Medea*. Käsikiri TMM arhiivis, nr 2875/T7.
- Säid, Suzanne 2002. Greeks and Barbarians in Euripides' tragedies: the end of differences? – Harrison, Thomas (toim). *Greeks and Barbarians*. New York: Routledge, 62–100.
- Schäffner, Christina 2003. Third ways and new centres: Ideological unity or difference? – Calzada-Pérez, Maria (toim). *Apropos of ideology*. Manchester: St. Jerome, 23–42.
- Seibel 2014 = Сейбель, Наталия Эдуардовна. Власть и страсть в трагедиях о Мееде Х. Мюллера и Л. Разумовской. *Вестник ТГПУ* 11(152): 103–108.
- Seneca, Lucius Annaeus 2009. *Medea*. Janika Päll (tlk). – Kolk, Kaspar (toim). *Rooma kirjanduse antoloogia*. Tallinn: Varrak, 395–425.
- Seneca, Lucius Annaeus 2018. *Tragedies: Hercules. Trojan Women. Phoenician Women. Medea. Phaedra*. Fitch, John G. (toim ja tlk). Loeb Classical Library 62. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Seneka, Lucijus Annėjus 2021. *Dalia Dilytė (tlk). – Staškevičienė, Tatjana (toim). Tragedijos*. Vilnius: Sofoklis, 7–57.
- Seneka, Lūcijs Annējs 1989. *Trāgēdijas*. Ābrams Feldhūns (tlk ja komm.). Rīga: Liesma.
- Silva, Maria de Fátima 2019. In Search of Lost Identity: Jean Anouilh's Medea. – Pérez, Andrés Pociña; López, Aurora; Morais, Carlos; Silva, Maria de Fátima; Finglass, Patrick J. (toim). *Portraits of Medea in Portugal during the 20th and 21st Centuries*. Leiden. Boston: Brill, 65–86.
- Thorpe, Kathleen 2014. Medea the archetypal stranger. – Horn, Anette; Thorpe, Kathleen; Poeti, Alida (toim). *Hospitality and Hostility in the Multilingual Global Village*. Bloemfontein: Sun Press, 123–132.

- Torop, Peeter 2020. Ideoloogia tõlketeooria ja tõlkeloo dialoogis. *Methis Studia humaniora Estonica* 20(25): 9–26.
- Tymoczko, Maria 2012. Tõlkimine ja poliitiline angažeeritus Aktivism, sotsiaalne muutus ja tõlkimise roll geopolitiilistes nihetes. *Methis* 7(9/10): 165–188.
- Upīts, Andrejs et al. 1951. *Antikās literaturas antoloģija I*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
- 1952. *Antikās literaturas antoloģija II*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
- Weissmann, Dirk 2017. When Austrian classical tragedy goes intercultural: On the metrical simulation of linguistic otherness in Franz Grillparzer's *The Golden Fleece*. *Critical Multilingualism Studies* 5(3): 52–74.
- Wolf, Christa 1997. *Medeia. Hääled*. Tallinn: Eesti Raamat.
- 1998. *Medēja. Balsai*. Rūta Jonynaitė (tlk). Vilnius: Vaga.

Interlingvistilise tõlke roll ja osakaal lavastuses: Tom Stoppardi “Leopoldstadt”

Raili Lass

Artiklis analüüsitakse ühe juhtumiuuringu näitel interlingvistilise draama-tõlke osakaalu ja rolli lavastuses kui intersemiootilises tõlkes. Analüüs toetub materialistlikule tõlketeooriale, mille kohaselt sõltub tõlge seda ümbritsevatest materiaaletest aspektidest. Fookus on Tom Stoppardi “Leopoldstadt” inglise-eesti interlingvistilisel tõlkel ja Tiit Palu lavastusel Vanemuises. Eraldi vaadeldakse näidendit kui lähteteksti, interlingvistilist tõlget, mis on samaaegselt inglise-eesti tõlke sihttekst ja intersemiootilise tõlke lähtetekst, ning intersemiootilist tõlget. Jälgitakse mõtte liikumist eri tasandi tõlkelistes protsessides ja otsitakse, milline on näidendi intersemiootilise tõlke osakaal ja roll lavastuses kui intersemiootilises tõlkes.

Märksõnad: Leopoldstadt, Tom Stoppard, interlingvistiline tõlge, intersemiootiline tõlge, draamatõlge, materialistliku tõlke teooria

Sissejuhatus¹

Lavastus on heterogeenne meedium, mis on üles ehitatud erinevatest koodidest (Rozik 2008: 170) ehk tähendust kandvatest süsteemidest. Selliste koodide hulka kuuluvad nii lingvistilised kui ka mittelingvistilised süsteemid, mida eri teatriuurijad ja teatrisemiootikud on jaotanud erinevalt, kuid mille puhul pole võimalik määratleda kõige väiksemat homogeenset tähenduslikku üksust (samas). See tähendab, et iga tähendust loova üksuse mõte tuleb ilmsiks siis, kui see esineb koos teiste üksuste ja süsteemidega.

Lavastus on kindlate reeglite järgi loodud kooslus (Erika Fischer-Lichte (1992: 13–17) järgi teatrikood, *theatrical code*), mis koosneb teatrimärkidest ehk tähendust kandvatest märkidest, mis moodustavad lavastuses eri (tähendust kandvad) süsteemid. Teatrimärgid liigitatakse tavaliselt Charles Sanders Peirce'i järgi ikoonideks, sest

¹ Autor tänab väärt nõuannete ja asjakohaste märkuste eest oma juhendajaid Elin Sütist ja Maria-Kristiina Lotmani.

need toimivad sarnasuse põhimõttel (nt Fischer-Lichte 1992: 15–16; Rozik 2008: 171–172) – näiteks ese, mis on kõigi väliste parameetrite järgi raamat ja mida lavastuses kasutatakse raamatuna, ei pruugi olla väljaspool lavastuse reaalsust raamatu tavapärase omadustega (loetav), vaid võib hoopis olla tühjade lehtedega kaust või raamatu-kujuline karp. Etenduse kontekstis on ka muud tüüpi märke kui ikoonid, näiteks ajalis-ruumilisele piiritletusele viitavad tegevused (eesriide tõusmine/langemine vms).

Teatrimärgi puhul on oluline, et see *mõjuks* reaalsena ja annaks publikule edasi mõtet või tekitaks tunnet, mida lavastaja (koostöös teiste autorite-tõlgendajatega) taotleb. Sealjuures on tähtis, et sama mõtet ei anta edasi mitte identsete, vaid erinevate märkide või üksuste kaudu – näiteks hämar valgus võib viidata öisele ajale, videokujundusega loodud tähistaevas kinnistab muljet, et käes on öö, ja lisab igatsuslik-mõtiskleva mõõtme, ning vaiksed ja malbed tausthelid loovad unise-uneleva meeleolu. Nii tekib laval tähendus sama asja kordamisega pisut erinevas võtmes (Robinson 2017: 110). Sisuliselt muudab selline ülesehitus nii lavastuse loomise protsessi kui ka lavastuse kui selle protsessi tulemuse tõlkeliseks.

Kui lavastuse aluseks on võetud tõlkenäidend, saab ka tõlkest üks tähendust kandev süsteem teiste hulgas. Interlingvistiline tõlge on tavaliselt terviklik enne proovide algust, nii et näitlejad saavad seda kasutada juba esimesest proovist peale rollilooma alusena. Tõlgitud tekst on see baas, mida lavastaja ja näitlejad hakkavad kasutama saaliproovides, hiljem liitub nendega lavaproovides ja etendustel teatri tehniline kollektiiv (heli-, valgus- ja videokujundajad, samuti inspitsient ja muu etendust teenindav personal). Lavastamiseks mõeldud draamatõlgete eripära ongi võrreldes teist tüüpi kirjalike tõlgetega see, et tõlke “elu” jätkub väljaspool paberit ja kooskõlas teiste tähendust kandvate süsteemidega, mistõttu sinne analüüs toetub tugevasti materiaalse tõlke teooriale, mille järgi interlingvistilise tõlke tulemust mõjutab seda ümbritsev materiaalne reaalsus. Seda teooriat tutvustatakse põhjalikumalt teoreetilise raamistiku peatükis.

Lavastamise kui tõlkelise protsessi ja lavastuse kui selle protsessi tulemuse analüüsi alguspunktiks loeme siinkohal näitekirjaniku teksti ehk näidendit, mis on valitud lavastuse aluseks – ehkki ka kirjaniku originaallooming on intertekstuaalse tõlkelise protsessi tulemus tema

varasemast kokkupuutest erinevate kultuuritekstidega (Petrilli 2015: 99). Näidendis sisalduvaid mõtteid hakatakse lavastamise käigus erinevate tõkeliste protsesside käigus tõlkima/tõlgendama, ning juhul kui lavastuse aluseks valitud näidend on võõrkeelne ja vajab kõigepealt tõlget sihtkultuuris arusaadavasse keelde, on ka interlingvistiline tõlge üks nendest tõkelistest protsessidest, mille samad mõtted läbivad. Sellisel juhul on koguprotsess üldistatult järgmine: lähtetekst (näidend) – interlingvistiline tõlge (tõlkeprotsess ja tulemus, mis on valmis enne prooviprotsessi algust) – intersemiootiline tõlge (prooviprotsess, kõigi tähendust kandvate süsteemide loomise protsess) – lavastus (ja etendused ehk intersemiootilise tõlke tulemus, kus kõik tähendust loovad süsteemid on koostoimes publiku ees, sh interlingvistiline tõlge).

“Mõte” on analüüsi üksusena keeruline kahel põhjusel. Esiteks ei sisalda ka kirjaniku originaaltekst fikseeritud ja terviklikke mõtteid, mida on võimalik objektiivselt tekstist välja noppida (nt Elam 1980: 65; Birch 1989: 8; Marais 2019: 122). Teiseks on “mõte” piiritlemata üksus, mille väljendus võib tekstis ulatuda üksikutest sõnadest lehekülgede pikkuse dialoogini ning lavastuses ainsast detailist tervet etendust kandva lavakujunduseni. Samas on fakt, et tekst sisaldab erinevaid mõtteid, mida lavastamise protsessis tõlgendatakse ja publikule edasi antakse, mistõttu on “mõtet” siiski võimalik analüüsi üksusena rakendada, kuigi siinjuures tuleb rõhutada uurija subjektiivsust.

Siinse analüüsi aluseks on võetud Tom Stoppardi 2020. aasta näidend “Leopoldstadt”, mille tõlkis inglise keelest eesti keelde Kalle Hein ja lavastas Vanemuise teatris Tiit Palu (esietendus 16. septembril 2023). Analüüs on üles ehitatud sarnaselt lavastuse loomise tõkelisele protsessile: esmalt vaatame näidendit kui lähteteksti ning anname ülevaate selle intertekstuaalsetest aspektidest ja eripäradest, mis võivad omada kaalu nii interlingvistilises kui ka intersemiootilises tõlkes. Teisena vaatame interlingvistilist tõlget, et saada ülevaade esmasest tõkelisest protsessist ja tõlkija võimalikest lähtekohadest. Kolmandana vaatame lavastust kui intersemiootilist tõlget, milles jälgime ühtlasi eri mõtete edasiandmise viise ja vahendeid. Neljandas osas viime fookuse taas interlingvistilisele tõlkele ja üritame leida selle positsiooni ja tähtsust intersemiootilises tõlkes ehk lavastustervikus.

Analüüsi eesmärk on ühe juhtumiuuringu näitel määratleda inter-

lingvistilise tõlke osakaal ja roll lavastuses kui intersemiootilises tõlkes. Ühest juhtumiuuringust ei piisa, et teha üldistavaid ja üldkehtivaid teoreetilisi järeldusi, kuid see on väga hea alguspunkt praktiliseks rakenduseks – selline analüüs võiks aidata draamatõlkijatel mõista näidendi interlingvistilise tõlke edasist kasutust, kui paberile kirjutatud sõnad saavad väljenduse näitlejate kõnes ja muutuvad osaks lavastustervikust. Ühtlasi aitab selline analüüs mõtestada draamatõlkija tööd ja võib-olla teha sellelt pinnalt tõlkelisi valikuid, mis rohkem arvestavad interlingvistilise tõlke edasise funktsiooniga.

Teoreetiline raamistik

Kuigi lavastusprotsessi käsitlemises semiootilise tähenduseloome protsessina pole midagi uut, ei ole interlingvistilist tõlget seni sageli arvestatud selle protsessi osaks: tõlketeadlased uurivad näidendite tõlkimist pigem kultuurilise ja keelise protsessi ja fenomenina, teatriteadlased keskenduvad lavastusele (nii tööprotsessi kui ka tulemuse poolest) pigem interlingvistilisest tõlkest sõltumatult. Semiootiline analüüs aga annab võimaluse vaadelda interlingvistilist tõlget (nii protsessi kui ka tulemust) kui üht etappi intersemiootilise tõlke protsessis ja kui üht osa lavastustervikus.

Me ei saa mööda vaadata tõsiasjast, et tõlge, sealhulgas draamatõlge, on võrreldes lähtetekstiga juba muudetud tekst (Petrilli 2015: 99), mida samas hakkavad piirama sihtkultuuri materiaalsed ja kontekstuaalsed aspektid. Materiaalsest lähenemisest tõlkimisele on pikemalt kirjutanud tõlkeuurija Riku Haapaniemi, kelle sõnul hõlmab tõlkimine lisaks lähteteksti ja lähtekultuuri märgisüsteemide (*semiotic sign-complex*) tõlgendamisele ka sihtkultuuri märgisüsteeme, mille kaudu tõlge sobitub sihtkultuuri konteksti (Haapaniemi 2023: 1).

Materiaalse tõlke teooria järgi mõjutavad kirjandusteose tõlget elemendid, mis käivad koos lingvistilise tõlkega, näiteks kujundus, küljendus ja illustratsioonid (Sørensen 2022: 253) ehk tõlget ümbritsev materiaalsus. Kui näidend on tõlgitud lavastamiseks, siis muutub seda ümbritsevaks materiaalseks reaalsuseks mitte enam paberraamatu materiaalsus, vaid lavastuse materiaalne reaalsus ehk teatrilmärgid. Lingvistiliste märkide tõlgendamine leiab alati aset kindlas keskkonnas ja seda mõjutavad kommunikatsiooniprotsessis

kehtivad normid, kuid sama tähtsal kohal on tõlkeprotsessi materiaalsed aspektid (Haapaniemi 2023: 2).

Materiaalsus tähendab, et interlingvistilisele tõlkele saab läheneda mitte-keelekesksest ehk intersemiootilise tõlke vaatepunktist, ehk teisisõnu on keelt ümbritsev kontekst (materiaalne, sotsiaalne ja kognitiivne) tõlkimise puhul sama tähtis kui kirja pandud sõnad (Haapaniemi 2023: 3). Seega pole rõhk mitte niivõrd sõna-sõnaliste vastete leidmisel, vaid mõtte ülekandmisel uude konteksti ja eriti uutesse (materiaalsetesse) oludesse, mis hõlmavad lavastuse puhul nii lavaruumi, lavakujundust, rekvisiite, muusikalist kujundust kui ka kõiki teisi elemente, mis moodustavad lavastusterviku:

Märkide kommunikeerimine vajab alati materiaalsel meediumi ja arvestades, et meedium mõjutab seda, millises vormis hakatakse märke esitlema ja vastu võtma, siis mõjutab meediumi materiaalne reaalsus tähendust, mis nimetatud märkidest tekib. (Haapaniemi 2023: 3)

Interlingvistilise tõlke tulemusel sündinud tekst hakkab laval kõlama näitlejate kõnes ja saab rolliloomel kaudu üheks elemendiks lavastustervikus. Materiaalsus omab siinkohal tähtsust seetõttu, et lavastuse ükski element ei toimi eraldiseisvalt. See tähendab, et koos kõneldud tekstiga võtab publik lavastust vastu ka visuaalselt ja tekstile lisaks kõlavad ka muud helid (muusikaline ja muu helikujundus). Samuti saab sellisesse keskkonda asetatud tekst hakata toetuma lavastuse teistele tähendust kandvatele süsteemidele, kusjuures mittelingvistiliselt edastatud mõtted tõmbavad lingvistiliselt tekstilt fookust isegi veidi eemale. Kui kirjanduslikku tõlketeksti võtab lugeja vastu ainult lugedes, peab võimalikult palju olema väljendatud sõnades. Kui draamatõlget toetab määramatu hulk teisi märgisüsteeme, võib tõlkija teha rangelt korrektse sõnastuse (ja isegi grammatika) pealt järeleandmisi ja toetuda kontekstile, mille lavastus teksti ümber loob.

Märgikompleksi materiaalsed ja semiootilised omadused on omavahelises sõltuvuses ja pidevas interaktsioonis, mistõttu neid mõjutavad samad asjaolud: kaastekstilised faktorid, mis tulenevad teistest tekstilistest vormidest ja mis mõjutavad seda, millises vormis märke edasi antakse ning milliseid tähendusi saab nende põhjal luua. (Haapaniemi 2023: 11)

Selline materiaalne lähenemine tekstile võimendab veelgi tänapäeva

tõlketeaduses levinud kogemusliku tõlkimise (*experiential translation*) lähenemist, millest tuleb pikemalt juttu “Leopoldstadti” interlingvistilise tõlke analüüsis. Teoreetilises raamistikus tuleks aga peatuda veel asjaolul, et lavastus kui semiootiline ruum on käsitletav semiosfäärina (Petrilli 2015: 97), kus erinevatel tasanditel märgisüsteemide vahel toimub pidev tähendusloome.

Lavastusel on mitu omadust, mis teevad võimalikuks vaadelda seda semiosfäärina. Esiteks on lavastus alati piiritletud, sest etendused toimuvad eelnevalt kokku lepitud ajal ja kohas ning kindlaid konventsioone järgides – publik on teadlik, et nad jälgivad vaatamängu. Füüsiline lavaruum on küll üldjoontes kindlate piiridega (välja arvatud juhtudel, kus etenduse osaks on näitlejate pöördumine publiku poole, publikus istumine, “juhusliku teatrikülastaja” sekkumine või üksikute vaatajatega vestlemine), samas kui abstraktse ruumina on lavastus piiritlemata ja loob sageli seoseid ümbritseva kultuuri- või sotsiaalse ruumiga. Sarnaselt kirjeldab Juri Lotman semiosfääri:

Nii nagu matemaatikas nimetatakse piiriks punktide hulka, mis kuulub ühteaegu nii sise- kui välisruumi, nii on ka semiootiline piir kakskeelsete “tõlkefiltrite” summa, mille läbimine tõlgib teksti teise keelde (või teistesse keeltesse), mis asub (asuvad) väljaspool kõnealust semiosfääri. [...] Ja ainult sellise ruumi olemasolu muudab mingi märgilise tegevuse reaalseks (Lotman 1999: 12)

Teiseks on lavastuse raames segunenud eri süsteemid, mis võivad kohati olla hierarhilises suhtes, kuid mille puhul puudub kindlalt domineeriv süsteem. “Tegelikult semiosfääris on keelte ja tekstide hierarhia harilikult häiritud: nad põrkavad omavahel kokku, nagu asuksid nad ühel ja samal tasandil” (Lotman 1999: 18). Näiteks peetakse klassikalist Eesti draamalavastust suhteliselt sõnakeskseks ehk kirjalikku/suulist teksti lavastuse domineerivaks märgisüsteemiks. Samas võib lavastuses olla stseene, mis on täielikult üles ehitatud sõnatule liikumisele, pantomiimile või koreograafiale, st kõik stseenis toimuv antakse edasi muude väljendusvahenditega kui kõne.

Kolmandaks, nagu sissejuhatuses räägitud, puuduvad lavastuse tähendust kandvatel süsteemidel selged piirid. Erinevad märgisüsteemid on küll tuvastatavad, kuid me ei saa paika panna kindlat arvu

märgisüsteeme, mida igas lavastuses kasutatakse, samuti nende omavahelisi piire. Täendus tekib nende süsteemide koostoimes. Nagu ütles Juri Lotman semiosfääri kohta:

Niisiis läbistavad semiosfääri mitmekordsed sisepiirid, mis ta piirkondi semiootilises mõttes spetsialiseerivad. Informatsiooni translatatsioon üle nende piiride, mäng erinevate struktuuride ja allstruktuuride vahel, ühe või teise struktuuri pidevad sihikindlad semiootilised “sissetungid” “võõrale territooriumile” kutsuvad esile tähenduse sünni, uue informatsiooni tekke. (Lotman 1999: 20)

Kõigele eelmainitule lisaks sobib lavastuse kui semiosfääri käsitlusega ka järgmine Juri Lotmani kirjeldus: “Semiosfääri sisemine mitmekesisus peab silmas ka terviklikkust. Osad ei kuulu tervikusse mitte mehaaniliste detailidena, vaid nagu organid organismi” (Lotman 1999: 21). Sarnasel põhimõttel on üles ehitatud ka lavastuse misanstseenid: sõltumata sellest, milliseid tähendust kandvaid süsteeme on lavastaja misanstseenis kasutanud, on need kõik terviku teenistuses. Isegi juhtudel, kus lavastus on väga spetsiifilise fookusega, näiteks kindla autori muusikale üles ehitatud n-ö tribuutlavastus, toetab muusikat lavakujundus, koreograafia, valgus jne, mille ülesanne on edastada kindlat sõnumit, olgu meeoleolu, muusikateose taustalugu, kultuurilisi seoseid vms. “Semiosfääri elementide (allstruktuuride) dünaamiline areng kulgeb nende spetsialiseerumise ja järelikult semiosfääri seosmise mitmekesisuse suurenemise suunas. Ometi ei mineta semiosfäär seejuures oma terviklikkust [...]” (Lotman 1999: 25).

Siinkohal ei tohi unustada ka asjaolu, et lavastus on tõlge. Kui korrata veelkord üle, milline lavastuslik tõlkeahel struktuurselt on, siis juba iseenesest tõlkelise protsessi tulemusena on alguspunktiks autori kirja pandud lähtetekst ehk lähtemõtted, mille draamatõlkija tõlgib ühest keelest teise, selle tõlke põhjal läbivad samad mõtted intersemiootilise tõlkelise protsessi ja jõuavad etendusena publikuni, mis on meie analüüsis sihtpunkt, kuid tegelikkuses omaette intertekstuaalse tõlkeprotsessi üks lähtelülidest. Liigume selle mõttega edasi juhtumiuuringu, Tom Stoppardi “Leopoldstadi” analüüsi juurde.

Tekstianalüüs

“Leopoldstadt” on sarnaselt mitmele Stoppardi näidendile üles ehitatud nii, et väljamõeldud inimeste (Merzide ja Jakoboviczide perekonnad) lugu on asetatud reaalsele ajaloolisele ja kultuurilisele taustale. Näidendis mainitakse läbivalt tuntud sündmuseid, teoseid ja inimesi, näiteks Pariisi maailmanäitus, Mahleri teine sümfoonia või Sigmund Freud. Selline kirjanduslik võte annab publikule küllaltki kindla konteksti selle kohta, mida nad laval näevad – kirjanik on pannud reaalsete sündmuste taustal loo aegruumi paika ning loob päris ja väljamõeldud sündmuste vahel seoseid.

Juhul kui lavastaja taotleb autentsust, st otsustab näitekirjaniku teost ja selles kujutatavat ajastut võimalikult tõetruult esitada, nõuab sündmuste realistlikusse konteksti asetamine draamatõlkijalt kirjjaniku võrdväärseid teadmisi ajalooliste ja kultuuriliste sündmuste kohta. Vastasel juhul hakkaks valesti pealkirjastatud teos või valesti nimetatud sündmus lavastuse terviklikkust lõhkuma. Kui lavastaja on valinud vastupidise tee ja soovibki näidata ajaloolist konteksti läbi n-ö kõverpeegli, võib tõlkija sellest kinni võtta ja hakata meelega muutama tuntud teoste või sündmuste nimetusi, jättes ainult vihjamisi alles viited algupärastele nimedele või kasutades hoopis vastandlikke nimetusi.

“Leopoldstadti” puhul, mis on kirjutatud alles mõni aasta tagasi ja mille maailmaesietendus oli 2020. aastal, paistabki seni domineerivat võimalikult autentne ja realistlik käsitus. Ilmselt on põhjus selles, et tänapäeva ühe tuntuima ja hinnatuima näitekirjaniku Tom Stoppardi jaoks on tegemist väga isikliku näidendiga², kummardusena oma esivanematele, katsega mõtestada iseenda tausta ja päritolu, ning lavastajad on tundnud sarnast vastutust näitekirjaniku ees.

Lisaks poolautobiograafilisele raamistikule on Stoppard põiminud näidendisse väikeseid detaile tõestisündinud lugudest – näiteks kohtus kirjanik kunagi ühe inimesega, kelle käel oli väike arm.

² Broadwayl mängitud “Leopoldstadti” lavastuse kodulehel kirjeldab Stoppard pikalt oma suguvõsa Tšehhoslovakiast Inglismaale kolimist, juudi esivanematest põlvnemise tähendust tema jaoks lapsepõlves ja täiskasvanuna ning palju muudki, mis leiab mingil määral kajastamist “Leopoldstadti” näidendis. <https://leopoldstadtplay.com/history>

Haava, millest arm jäi, olevat kunagi kinni õmmelnud Stoppardi isa³. Selle loo on kirjanik näidendis talletanud kaheksandas stseenis, kus Ernst õmbleb kinni väikese Leo käel oleva haava. Näidendi sündmustiku arengu mõttes on see tühine detail, kuid kannab tegelikkuses suurt tähendust (eelkõige autori enda jaoks)⁴.

Stoppard kasutab oma tekstides väga palju viiteid lääne ajaloole ja kultuurile, vahel peaaegu möödaminnes ja märkamata, luues tekstile mitmekülgse lisatasandi. Samamoodi “Leopoldstadtis” arutavad tegelased erinevaid ajaloolisi sündmusi, kunstiteoseid ja muud (Pariisi maailmanäitus, Gustav Klimti maal “Filosoofia” jpm). Läbivalt on teemaks ka matemaatika – esimeses stseenis annab Ludwig väikesele Jacobile ülesande liita peast kõik numbrid ühest kümneni, hiljem annab ta Leole ülesande liita peast kokku kõik numbrid ühest kahekümneni, ja ühtlasi unistab Ludwig Riemanni hüpoteesi tõestamisest (“Aga kui ma sajak aastaks magama jääksin, oleks mu esimene küsimus üles ärgates: “Kas Riemanni hüpotees⁵ on tõestatud?””). Need on peaaegu tähtsusetud lausekatked loo üldise arengu mõttes, kuid äärmiselt olulised tegelaste isiklikus arengus ja vaadetes ning näidendi maailmale laiem konteksti ja lisatasandi loomises.

Säärane realistlike infokillukeste põimimine näidendi fiktsionaalse maailmaga mõjub ka info edastamisena vaatajatele. Vahel on tegelaste dialoog argine arutlus eluliste asjade kohta (näiteks Ludwig ja Ernst arutavad jõulupeol, miks ei ole doktor Freud veel ülikoolis *extraordinarius*), samas aga on tegelastel pikad monoloogid maailmas aset leidvate sündmuste ja nende (emotsionaalse) tähenduse kohta. Viimane puudutab eelkõige ajaloolist konteksti: maailmasõdade käiku ja nende tähendust näidendi tegelaste jaoks (aga ka inimeste jaoks üldiselt). Eelkõige heidavad sellised monoloogid valgust juutide elu-olule 20. sajandi alguses ja on kirjutatud justkui publiku poole pöördumise vormis, sest tundub, et nendes edastatav info on vestluspartnerile juba teada.

See, kas lavastuslikult on sellised monoloogid lahendatud tegelas-

³ Tom Stoppardi intervjuu Beth Stevensile saates The Broadway Show. https://www.youtube.com/watch?v=bBbR1c2_CjA

⁴ Tom Stoppardi intervjuu Daniel Kehlmannile.

<https://www.youtube.com/watch?v=gSFjTvDj5lw>

⁵ Saksa matemaatik Georg Friedrich Bernhard Riemann väitis, et algarvud ei esine juhuslikult, vaid kindla valemi järgi. See hüpotees on tänaseni tõestamata.

te omavahelise vestlusena, otsese pöördumisena publiku suunas või mingi vahepealse variandina, sõltub lavastuse kontseptsioonist, lavastaja valikutest ja teksti intersemiootilise tõlke eri elementidest – tähendust kandvatest süsteemidest nagu valguskujundus ja lavaruum, ning teatrimärkidest, millega on otsustatud erinevaid tekstis esinevaid mõtteid edasi anda. Sellised teatrimärgid moodustavad kokku audio-visuaalse teksti, mida kasutatakse teatris publiku mõjutamiseks, näiteks kindla reaktsiooni tekitamiseks (Presner et al. 2021: 127).

Stoppardi käekirja iseloomustab ka asjaolu, et tegelaste dialoogid on tihti meenutused mingist sündmusest, mida pole näidendis muul moel kajastatud, ettekantud dialoogi põhjal aga oleks võimalik terve sündmustik läbi mängida, kohati isegi tekstiga. Lavastaja jaoks annab see võimaluse kujutada selliseid dialooge nii, et teksti taustal mängitaksegi möödunud sündmused läbi, näiteks varjukujude või videokujundusega. Selliseid stseene saaks isegi lavastusele juurde põimida nende n-ö tegeliku toimumise ajale (lavaloo fiktsionaalse ajateljle vaatepunktist).

Stoppard ei ole lihtne autor mitte ühelegi tõlkijale, ei interlingvistilises ega -semiootilises mõttes. Tema tekst võib paista küllaltki sündmustevaene, kuid on samas mitmetasandiline ja ülimalt kontsentreeritud. Tegelased väljendavad oma tegelikke mõtteid vahel kaudselt ja mõistu, teinekord peaaegu robustse otsekoheusega. Samas kõlab tegelaste kõnes igapäevane ja isegi kõnekeelne sõnakasutus, mis võib osutuda draamatõlkes küllaltki keeruliseks väljakutseks. Järgnevalt vaatame üksikuid näiteid “Leopoldstadti” ingliseeesti tõlkest.

Tõlkeanalüüs

Draamatõlke teoreetiline käsitlus – nagu seda on märgata paljude distsipliinide puhul – on ajas märkimisväärselt muutunud. Draamatõlget hakati kirjandus- ja tõlketeaduses põhjalikumalt käsitlema 1980ndatel. Esimesed teoreetilised kirjutised seadsid keskele kohale nõude, et tõlge peab olema etendatav (*performable*) ja räägitav (*speakable*). Näiteks Ortrun Zuber Skerriit (1988: 485) kirjutas:

Lavastamiseks kirjutatud näidend peab olema mängitav ja räägitav. See tähendab, et arvesse tuleb võtta ka mitteverbaalseid ja kultuuriaspekte ning lavastamisel ilmneva võivaid probleeme. Näidend pole lihtsalt kirjandus-tekst, vaid näidendi kui etenduskunsti aluse tõlkimine sõltub eelkõige lavastusest ja teksti mõjust publikule.

Järgmistel kümnenditel hakkasid tõlketeoreetikud järjest enam võitlema selle vastu, mida tõlkija “peab” ja käsitlema tõlkijat pigem kui iseseisvat kunstnikku ja autorit, kelle elukogemus ja visioon määravad tõlke tulemuse – teisisõnu, ühest lähtetekstist võib luua lõputu hulga erinevaid tõlkeid:

Tõlkijad kasutavad lähteteksti ainult uue loomingu alguspunktina ning kasutavad enda käsutuses olevaid semiootilisi vahendeid, et improviseerida nagu jazz-muusikud ühe teema peale, nad naudivad oma instrumendi loomungulisi võimalusi, viidates kohati lähtetekstile vaid ükskõikse noogutusega. (Bennett 2023: 1)

Olenemata sellest, et tõlke mõiste on viimastel aastakümnetel laienenud just intersemiootilise lähenemise vaatepunktist (Presner et al. 2021: 127), kehtivad “klassikalises” ehk interlingvistilises tõlkes siiski ka samad fundamentaalsed tõed nagu kümme-kakskümmend-kolmkümmend aastat tagasi. Draamatõlkija leiab end ka tänapäeval positsioonilt, kus ta pendeldab interlingvistilise ja intersemiootilise tõlke vahel (vt Lass 2023), nii et tõlkija kui tähenduse otsija (*meaning-taker*) töötab kirjandusliku lähtetekstiga ning tõlkija kui tähenduse looja (*meaning-maker*, nt Haapaniemi 2023) töötab sihttekstiga mitte enam lihtsalt kirjanduslikul tasandil, vaid koostöös teiste inimestega, kes on seotud lavastuse loomise protsessiga.

Kui teha üldine ülevaade Stoppardi “Leopoldstadti” interlingvistilisest tõlkest (jättes siinkohal veel täielikult kõrvale intersemiootilise tõlke), näeme, et tõlkija Kalle Hein on valinud sellised eestikeelsed vasted, mis suuresti säilitavad lähteteksti sõnastust ja lauseehitust. Vaatame näiteks üht lühikest katket näidendi algusest.

Ludwig – New centuries just depend on when you start counting. But I don’t doubt that dreams can tell us something about ourselves. I sometimes dream I’ve proved the Riemann Hypothesis.

Ludwig – Uued sajandid sõltuvad ainult sellest, kust sa lugema hakkad. Aga ma ei kahtlegi, et unenäod võivad meile midagi meie eneste kohta öelda. Mina näen

(p 13)

mõnikord unes, et olen tõestanud
Riemanni hüpoteesi. (lk 11)

Näide Ludwigi tekstist on pärit näidendi esimesest stseenist. Tegevus toimub 1899. aastal, maailmasõjad pole veel inimesi räsitud ning Merzide ja Jakoboviczide pered tähistavad muretult üheskoos jõule (lisaks juutidele on perekondades abielu kaudu ka katoliiklaseid ja protestante). Inglise keeles kumab Ludwigi tekstist küllaltki argine maneer – nagu ikka inimene kasutab vestluses lähedase inimesega. Laused on lihtsad ja sõnastus voolav. Me näeme, et eesti keeles on tõlkija kasutanud inglise keelega sarnaseid sõnavorme. Näiteks “uued sajandid” on jäetud mitmusesse, sõnastus sina-vormi (... *where you start counting* – ... kust sa lugema hakkad), teise lause algus eitavasse vormi (*I don't doubt* – Ma ei kahtlegi) ja nii edasi. Seega on tõlkija väga täpselt pidanud kinni grammatilistest vormidest, kuid pikemate sõnade ja keerulisemate konsonantühendite kasutamine muudab teksti rääkimise keerulisemaks.

Draamatõlkija saab voolava sihtkeelse kõne saavutamiseks vaadata isegi lähtekeele grammatilistest vormidest mööda. Näiteks esimese lause võib tõlkida “Sajandi algus sõltub sellest, kust sa lugema hakkad” või “Sajandi alguseks võib nimetada igasugust punkti”. Teist lauset võib alustada jaatusega, pidamata kinni “kahtlema” (*doubt*) sõnatüvest, näiteks: “Muidugi võivad unenäod anda meile endi kohta infot”.

Inglise keeles võib lause olla konstrueeritud ka nii, et seda pole võimalik üks-tühele eesti keeles üle kanda. Näiteks Hermann'i tekst seitsmendas stseenis, kus tegevus toimub aastal 1924.

Hermann – We're living on the charity of the victors presented as loans we can't repay and can't spend without the authorisation of a League of Nations book-keeper sitting in Geneva. (p. 59)

Hermann – Me elame võitjate armuandidest, mida esitletakse laenukena, aga neid laene ei saa me kasutada ega tagasi maksta muidu, kui selleks annab loa Genfis istuv Rahvasteliidu raamatupidaja. (lk 52)

Taas on perekond kogunenud samasse ruumi, kuid õhkkond on muutunud. Esimene maailmasõda on läbi, arutelude teemad on teravamad ja nii mõnestki tegelasest kumab läbi tõrges ja tõre olek segatuna hirmu ja ebakindlusega. Hermann'i tekst: “*charity of the victors*

presented as loans we can't repay, and can't spend” on lähtekeeles küll teravmeelne ja tugev, kuid samuti voolav ja arusaadav. Eesti keeles “võitjate armuandidest, mida esitletakse laenudena, aga neid laene ei saa me kasutada ega tagasi maksta” on sõnastuselt küll kohmakam, kuid siin on juhtunud huvitav asi – kuna grammatiline vorm pole ülekantav, on tõlkija leidnud lauseosasid põimides sidusa sihtkeelse sõnastuse. Niimoodi saab näitleja võimaluse mängida selle lause kõnelemise kestel pausidega, meeoludega, žestidega või muuga, mis osutub oma tunnete väljendamisest vajalikuks. Me näeme, et grammatiline täpsus ei toeta alati täpset mõtet – ja selle kaudu ka publiku vastuvõttu.

Kalle Hein on olnud “Leopoldstadt” tõlkes (suuremalt jaolt) ka terminoloogiliselt väga täpne. Stoppardi tekst ei ole tõlkijale sugugi lihtne ülesanne ja nõuab autoriga võrdväärtset süvenemist eri valdkondade terminoloogiasse. Näiteks Jacobi tekst seitsmendas stseenis:

Jacob – We didn't think he would take it literally, we meant just till Christmas when we'd won. But nobody was more pleased than Pauli when war was declared. Now a Jew would have a chance to rise in the regiment. So off he went in his shining white tunic with gold buttons and epaulettes and a plume in his shako, and his sash and tassels. What a target! (p. 53)

Jacob – Me ei arvanud, et ta seda sõnasõnalt võtab; pigem oli see mõeldud jõuludeni; me uskusime, et selleks ajaks oleme sõja võitnud. Ja kui sõjakuulutus tõesti tuli, polnud keegi sellega rohkem rahul kui Pauli. Juudil pidi nüüd ju võimalus olema auastmestikus kõrgemale tõusta. Nii ta siis läks oma säravvalges mundrikuues, kuldsete nõõpide ja narmasõlakutega, tuttide ja vöödega kirjatud, uhke sulg tšaakot ehtimas. Missugune märklaud! (lk 47)

Esimese lause puhul näeme sama, mida eelmise näite puhul – tõlkija on konstrueerinud eestikeelse lause selliselt, et näitleja saab võimaluse mängida rohkem pauside või intonatsiooniga, mis mõtet rõhutab. Kui tekst jõuab ühe sõjaväelase kirjelduseni, näeme seal “mundrikuube”, “narmasõlakuid” ja “tšaakot”, mis küll lähtuvad täpsusest, kuid annavad järgi *räägitavuse* poole pealt. Millegipärast on tõlkija eelistanud raskepäraseid vorme ka selliste sõnadega nagu “sõjakuulutus” ja “auastmestik”, kui eesti keeles oleks lihtsam öelda “kui sõda välja kuulutati” ja “saada kõrgem auaste”.

Terminoloogiline täpsus viitab alati tõlkija asjatundlikkusele, kuid

teisest küljest on “Leopoldstadi” tõlkesse lipsanud ka mõni ebatäpne terminoloogiline vaste. Näiteks kelgib Hermann:

Hermann – We played poker, I won a huge hand, and I won it with a bluff, which I then showed, to some applause ... (p. 31)

Hermann – Mängisime pokkerit, ma võitsin hiigeljaotuse, võitsin selle blufiga, mida ma siis mõningase aplausi saatel ka näitasin... (lk 26)

Sõnu “huge hand” ei saa nimetada hiigeljaotuseks, sest jaotus on pokkeris alati üks⁶. See, mille Hermann võitis, oli käsi, kus panused olid tõstetud erakordselt kõrgeks⁷ ehk mitte hiigeljaotuse, vaid eriti suurte panustega käe. Lause lõpp – “mida ma mõningase aplausi saatel ka näitasin...” jääb samuti veidi segaseks – nagu oleks Hermann mängulauas midagi etendanud. Pokkerimängijal on võimalus otsustada, kas ta näitab kaasmängijatele oma kaarte (kui käsi on mängitud ja võitja teada) või ei näita. Paljud mängijad otsustavad kaardid näitamata maha panna, et kaasmängijad ei saaks võimalust analüüsida nende käitumist, näoilmeid või muid märke blufist. Samas aga, kui bluff oli nii andekas nagu Hermann väidab, soovivad edevamad mängijad sellega kindlasti ka hiilata ja oma kaarte näidata. Näidendi mõttes on toodud näitelause küllaltki tühine ja möödaminnes poetatud, kuid tegelase avamise mõttes võib anda nii selle dialoogi käigus kui ka teistes stseenides näitlejale võimaluse lisada oma tegelase käitumisele eripäraseid nüansse.

Siin analüüsitud näidetest võime järeldada, et “Leopoldstadi” tõlge on pigem kirjanduslik kui “etendatav”, ehk tõlkija on hoidnud lähteteksti grammatikast üsna täpselt kinni ega ole kasutanud võimalust kohandada tõlget lavastuse muude elementide järgi. Kirjanduslikult täpne tõlge ei toeta alati arusaadavust suulises kõnes, sest vaatajal pole võimalik etendust peatada ega tagasi pöörata, et öeldusse põhjalikumalt süveneda. Tõlge on alati muutuv ja sõltub

⁶ Texas Hold'em pokkeris jagatakse mängijatele kätte kaks kaarti ja lauale pannakse viis (mängus on seitse kaarti ja kombinatsioon moodustatakse viiest parimast), vene pokkeris jagatakse igale mängijale viis kaarti. Näidendis pole selge, kumba stiili mängiti.

⁷ Iga jaotuse puhul on panused erinevad – alates sellest, et mängu jääbki ainult alpanus, kuni selleni, et mängijad panustavad oma kaartidele kogu enda mänguraha, mis kaotuse puhul tähendab mängust lahkumist.

seda ümbritsevatest asjaoludest, näiteks meediumist, milles seda esitatakse (Lee 2022), selle analüüsi kontekstis lavastusest/etendusest ja teatriga seotud kultuurikonventsioonidest.

Liigume selle mõtte pealt edasi “Leopoldstadti” intersemiootilise tõlke ehk lavastuse juurde ja vaatame täpsemalt, milliseid lavalisi vahendeid on lavastaja kasutanud oma “sihttekstis”.

Intersemiootiline tõlge

Itaalia semiootik Susan Petrilli, kes on kirjutanud tõlkimisest just semiootika raamistikus, ütleb, et tõlkimine ei tähenda mitte dekodeerimist ega dešifreerimist, vaid tõlgendamist: “Ja me teame, et teksti tõlkimine on seotud märgi tähenduse küsimusega” (Petrilli 2015: 102). Viidates Peirce’ile ja Bahtinile ütleb Petrilli samas:

[...] tähendus ei peitu mitte märgis, vaid märkide omavahelises suhtes, paiknegu need siis mingis kindlas süsteemis, näiteks koodis või keeles, või dünaamilises tõlgendusprotsessis, kus üht tüüpi märgi tõlkimisel teist tüüpi märgiks, ühest märgisüsteemist teise tõlkimisel puuduvad piirid.

Sellest lähtuvalt saame siinses analüüsis jälgida eri tekstiliste/keeliste elementide tõlkimist teatrimärkideks kui lavastaja tõlgendust autori mõtetest, milles pole esikohal mitte üks-ühele vasted, vaid nimelt sarnasus. Siinjuures, nagu sissejuhatuses öeldud, ei ole “mõte” mitte kindlalt piiritletav, vaid pigem tunnetuslik analüüsiüksus.

Alustame lavastuse analüüsi üldisest meeleolust, mille loob lavakujundus. See on kogu etenduse vältel küllaltki muutumatu. Suures plaanis on lava jagatud kaheks – eesmine pool on tumedal põrandal küllaltki tühi. Lavakujunduse moodustavad ainult lauad, toolid ja diivan, mis on ainuke heledam värvilaik tumedates toonides taustal (põrand, seinad ja muu mööbel). Selline värvi- ja kujunduse valik loob juba enne etenduse algust sünge meeleolu, sest kogu lavakujundus on publikule nähtav, eesriiet pole kasutatud. Just asjaolu, et tühi ja tume lava on saali kogunevale publikule näha, annab aega vaatajana seda süngust endassegi koguda, mis tähendab, et lavakujundus n-ö häälestab publikut.

Lava tagumine pool asub väikesel kõrgendusel, see on heledama-

tes toonides (kuldne-kollane), seal on rohkem mööblit – pikk söögi-laud koos toolidega, klaver ja esimeses stseenis ka jõulupuu koos kingitustega. Kui etendus algab ja tegevus käivitub, on lava eesmisel poolel paiknevad näitlejad üksteisest väga kaugel ja suurem osa vestlusest toimub üle tühja lava hõigates. Tagumisel poolel – mis on ka füüsiliselt väiksem ruum – paiknevad näitlejad rohkem lähestikku ja toimub suurem sagimine, sest seal on ka lapsed.

Suurem osa kostüüme on täiesti mustad, tumehallid või mustvalged, kuid ka nendest jääb domineerima süngus. Veidi värvilisemad on alguses laste kostüümid ja hiljem nende tegelaste kostüümid, kes mõjuvadki “värvilaikudena”, nagu sõõm värsket õhku ja rõõmu või siis mõne tegelase eriti helge olemine muu sünguse taustal. Tumedate värvide kasutamine on põhjendatud seda rohkem, mida rohkem sündmustik edasi liigub, maailmas toimuvad sõjad ja juute represseeritakse. See mõjub aga veidralt päris esimeses stseenis, kus peaaegu kõik tegelased vaatavad tulevikku lootusrikkalt ja tunnevad rõõmu ühisest koosviibimisest. Samas, kui lavastuse lõpus toimub tagasivaade sellele samale jõulupeole sajandvahetusel, siis meenutustes on kõigi tegelaste kostüümid heledad-valged. See viitab sellele, et inimesed kipuvad meenutama möödunud aegu ja eriti lapsepõlve tavaliselt helgetes toonides.

Nagu teksti analüüsi peatükis mainitud, põimib Stoppard teksti sisse palju reaalelu viiteid. Kõiki selliseid viiteid antakse lavastuses edasi ainult teksti tasandil, mõne üksiku erandiga. Näiteks Sigmund Freudi “Unenägude tõlgendamine” (“Traumdeutung”) on ka rekvisiidina olemas ja seda loetakse dialoogi vahele. Kui meenutada tegelast, kelle mõtted keerlesid suuresti matemaatika ümber (Ludwig, osatäitja Andres Mähar), siis tema repliikidest jääb kõlama matemaatika temaatika, mis loob tegelasele selgelt eristuva liini. Seda liini oleks võimalik väljendada ka muul tasandil, näiteks ajal, kui dialoogi peavad teised tegelased, saaks Ludwig mängida peast mõnele võrrandile lahenduse arvutamist või kritseldada arvutuskäiku või näiteks algarvude jada (viide Riemanni teoreemile) kriidiga tahvlile/seinale.

Lavastaja on lisanud lavastusse ka elemendi, mida pole otseselt teksti sisse kirjutatud, kuid milleni tõenäoliselt jõuti proovide käigus – Hermanni ja Gretli leppimine. Esimeses vaatuses on sündmustikus armukolmnurk Gretli, Hanna ja Fritziga: Hanna armub noorde sõjamehesse Fritz, kellel on afäär Gretliga, mida peetakse salajas nii

Hanna kui ka Gretli abikaasa Hermannist eest. Hermann saab sellest aga juhuslikult teada ja läheb Fritziga asju klaarima. Samas jätkub Gretli ja Hermannist abielu ja proovide käigus võis tekkida küsimus – *miks*? Kuigi me täpselt ei tea, mida näitlejad koos lavastajaga otsustasid, on leppimise hetk lisatud lavastuse esimese vaatuse lõppu imekauni tantsuna lava keskel.

Selle afääri tähtsus ülejäänud sündmustikus seisneb selles, et Fritz tunnistab Gretli lapse Jacobi isaks olemist ja võtab Jacobilt seekaudu ametlikult juudi päritolu. Afäär, mida publikule näidatakse, toimub ajal, kui Jacob on umbes 8-aastane, mida annab tõlgendada kahetiselt – kas Fritz tegi oma armsamale teene või oli afäär kestnud juba oluliselt kauem. Lavastusest jääb mulje, et mindi teist teed, sest Fritz (osatäitja Oskar Seeman) on mängitud erakordselt süüdimatuks kujuks ja sellise käsitluse puhul pole põhjendatud sedavõrd suur heategu. Lisaks vihjab nende varasemale tutvusele Gretli (osatäitja Ragne Pekarev) reaktsioon, kui Hanna temaga esimest korda Fritzist rääkis. Huvitav on ka see, et Gretli ja Fritzist stseen on ainus kord, kus Gretli kannab heledaid riideid – valget aluskleiti – mis viitab otseselt sellele, et Fritz oli tema jaoks rõõmustav väljapääs argisest pereelust.

Hanna-Fritzist-Gretli-Hermannist liin on näide sellest, kuidas tähendust luuakse lavastuse *raames* ja erinevate märgisüsteemide koosmõjus. Kirjalik tekst jätab võimalusi tõlgendamiseks ja iga trupp teeb tekstist omad järeldused, mis sõltuvad nii lavastaja ja näitlejate isiklikest kogemustest ja nägemusest kui ka kultuurikonventsioonidest.

Tiit Palu lavastuses tundus “Leopoldstadti” rõhuasetus olevat suuresti juutide rasketel läbielamistel viimase 100–150 aasta jooksul. Pikad monoloogid ja dialoogid, mida tegelased peavad, on kohati ette kantud pigem publiku poole pöördudes kui omavahelises vestluses. Seega saab nendel hetkedel näitleja vestluspartneriks publik ja monoloogi eesmärgiks paistab olevat vaatajates mingi reaktsiooni esile kutsumine, nende mõtlema panemine ja empaatilise tekitamine – seda enam, et praegusel ajal ei ole meile sugugi võõras ühe rahva genotsiidi ja paguluse teema.

Lagedal ja süngel laval võivad sellised publikusse pöördumised mõjuda veidi kaugena, kuid võivad ka, vastupidi, rõhutada üksilduse tunnet, tühjust ja isegi meeleheidet, mida inimene võib tunda, kui tema omaksed surevad ja rahval tervikuna paistab vähe lootust.

Kuidas igale vaatajale individuaalselt lavastus ja tervikuna ja eraldi-seisvad intersemiootilised tõkelised lahendused mõjuvad, on subjektiivne küsimus, kuidas ka oma osa sellises reaktsioonis võib olla ka interlingvistilisel tõlkel?

Tagasi interlingvistilise tõlke juurde

“Leopoldstadti” intersemiootilise tõlke ehk lavastuse läbivad jooned on süngus ja raskepärasus, mis on põhjendatud juba alusteksti temaatikaga. Raskelt mõjumine ei tähenda aga publikust kaugeks jäämist. Siin on suur roll interlingvistilisel tõlkel – eriti sellest küljest, kas publik ammutab tekstist saadavat informatsiooni kergesti või kipub see jääma mõistmatuks. Eri teatrimärkide kohandamise kaudu saab ka ilma tekstita muuta laval toimuvat tegevust publikule kergesti hoomatavaks ja seekaudu mõjusamaks. Kuna sinne analüüs keskendub eelkõige interlingvistilisele tõlkele, läheneme lavastustervikule just selle nurga alt – kuidas saab interlingvistilise tõlke kaudu muuta lavastust/etendust publikule arusaadavamaks ja isegi emotsionaalsemaks kogemuseks?

Võtame ühe näite esimese stseeni algusest.

Sally – Can I have mine, Grannie Emilia?

Grandma – You can when you finish the tree. We only have a tree for you little Papists.

Wilma – Ernst is Protestant, Emilia. (p. 5)

Sally – Kas mina saan ka, vanaema Emilia?

Vanaema – Sina saad siis, kui puu on ehitud. Puu ongi meil ainult teiesuguste väikeste paavstiusuliste jaoks.

Wilma – Ernst on protestant, Emilia. (lk 6)

Nagu eelmises peatükis kirjeldatud, oli lavakujundus jaotatud kaheks. Vanaema istus selle mõttevahetuse ajal lava eesmisel poolel diivanil, väike Sally aga tegutses koos teiste lastega tagumises osas, kus asetses ka jõulupuu. Kui mõni lastest vanaema poole pöördus, vastas vanaema vaid vaevu üle õla kiigates, mis iseenesest annab märku tema rangest olekust ja omamoodi tõrksusest lastega tegeleda. Aga vaatame seda sõnastust.

“Papist” on sõnaraamatus defineeritud kui solvav sõna roomaka-

toliku usku inimeste kohta⁸ ja et vanaema kasutab seda sõna oma lapselapsest rääkides, näitab kui mitte halvustavat suhtumist, siis vähemalt peenetundelisuse puudumist. Tõlkija on leidnud väga täpse vaste sõnadele “*for you little Papists*” – “ainult teiesuguste väikeste paavstiusuliste jaoks”. Paavstiusuline tähendab katoliiklast, mis selektab ka Wilma parandavat märkust: “Ernst on protestant”. Probleem just laval kõneldava tõlke vaatepunktist on see, et kuigi vasted on täpsed, kõlab lause “Puu ongi meil ainult teiesuguste väikeste paavstiusuliste jaoks” kohmakalt ja ühekordse kuulamise pealt on keeruline aru saada, mida siin üldse öeldi või öelda taheti. Me näeme selget erinevust kirjandusliku ehk lugemiseks mõeldud tõlke ja draamatõlke ehk esitamiseks mõeldud tõlke vahel: tekstiline täpsus näidendi tõlkes ei taga, et mõte laval säilib. Öeldust arusaamine sõltub vastuvõtja võimest lause süntaktilist struktuuri mõista (Petrilli 2015: 99). See tähendab, et tõlkija võib lähtekeele grammatilisest struktuurist lahti öelda, samuti ei ole tingimata tarvis otsida täpseid sõnalisi vasteid, vaid saab lähtuda ka seelst mida on kõnelejal lihtne öelda ja kuulajal lihtne mõista.

Esimene stseen jätkub Hermann ja Ernsti arutlusega doktor Freudist.

Hermann – He should go to Argentina. He'd be a professor in no time.

Ernst – Why Argentina?

Hermann – Or Africa. Palestine is a lost cause so long as it's ruled by the Ottomans. Or Madagascar! They say there's plenty of room for a Jewish state in Madagascar.

Ludwig – Madagascar with Jews – it sounds a bit like a dream in itself. (p. 6)

Hermann – Ta peaks Argentinasse minema. Seal saaks ta hoobilt professoriks.

Ernst – Miks Argentinasse?

Hermann – Või Aafrikasse. Palestiina ei tule kõne alla, niikaua kui seal Osmanid valitsevad. Või Madagaskarile! Räägitakse, et Madagaskaril on piisavalt ruumi juudi riigi loomiseks.

Ludwig – Juudid Madagaskaril – kõlab nagu helesinine unistus. (lk 6)

Me näeme taas, et tõlkija on olnud väga täpne, kuid ka seda, et tõlkija on muutnud dialoogi kõnekeelsemaks selliste väljenditega nagu “saaks hoobilt”, “ei tule kõne alla” ja “helesinine unistus”. Kõneldavuse vaatepunktist on need väga head lisandused, kuid laused

⁸ <https://www.thefreedictionary.com/papist>

tervikuna on veidi kohmakad. Sellises olukorras on draamatõlkijale käepärane lahendus kasutada ära seda, et laval toetavad interlingvistilist tõlget teised teatrimärgid. Tõlkija on verbaalse suhtluse vahendamiseks heal positsioonil – tal on ülevaade terviklikust lähtetekstist ja ta annab selle edasi sihtteksti märgisüsteemidega, mida siis publik tervikuna vastu võtab (Haapaniemi 2023: 14–15). Kuna suulises kõnes on konteksti lihtsam aduda kui kirjalikus tekstis, võib tõlkija toetuda just vestluse kontekstile ja teha järeleandmisi rangelt täpselt grammatikalt. Näiteks: “Ta peaks Argentinasse minema, saaks hoobilt professoriks”, või “Madagaskaril olevat juudi riigi loomiseks ruumi küll”. Just tõlkija saab panna sõnastuse maksimaalselt toetama tegevust, sest kõigist lavastuse loomisega seotud inimestest oskab eeldatavasti just tema kõige paremini keelt kasutada, isegi keelega mängida. Ladusam sõnastus aga annab omakorda näitlejale rohkem mänguruumi, sest ta ei pea keskenduma keeruliste lausekonstruktsioonide õigesti välja ütlemisele, vaid saab selle arvelt suunata oma fookuse karakteri tunnetusele ja kontaktile publikuga.

Vaatame viimase näitena repliiki, mille lausub vanaema, kui väike Jacob on pannud jõulupuu tippu Taaveti tähe.

Grandma – Poor boy, baptised and circumcised in the same week, what can you expect? (p. 7)

Vanaema – Vaene poiss, ristitud ja ümber lõigatud ühel ja samal nädalal, mis tast tahtagi? (lk 7)

Me näeme taas tõlkes sõnalist ja grammatilist täpsust, kusjuures ka lauseehitus on tõlkes sama, mis lähtekeeles. Kahjuks läheb sellises sõnastuses lause mõte veidi kaduma, sest puánt kõlab kohe alguses. Taoline usuline-kultuuriline nali päris lavastuse alguses on publiku tähelepanu haaramiseks äärmiselt tähtis. Taas saaks tõlkija peaaegu et lähtekeele grammatikale vastu töötada. Selles näites on nalja esile tulekuks vajalik ka info edastamise järjekord lauses. Näiteks võiks sõnastada vanaema lause ümber: “Mida sa ootadki poisilt, kes ristiti ja lõigati ümber samal nädalal?”.

Siin on toodud vaid üksikud näited tervest näidendist, mis võivad and alust induktiivseteks järeldusteks. Nii nagu näidendi kirjutamine on mitmekihiline loominguline protsess, nii on ka näidendi tõlkimine nüansirikas ja mitmekihiline protsess ning tõlkija kasutab selliseid lähendusi, mida peab antud hetkel kõige põhjendatumaks. Intersemi-

ootilise tõlke protsessis ehk proovide käigus analüüsivad lavastaja ja näitlejad kirjalikku teksti põhjalikult ning teevad tõlkesse ka muudatusi, kui tunnevad selleks vajadust. Seega võib ühe analüüsi käigus analüüsida lähte- ja sihtteksti ning pakkuda olemasolevatele tõlkelahendustele võimalikke alternatiive, kuid siinse analüüsi põhiline eesmärk on siiski interlingvistilise tõlkimise mõtestamine.

Kokkuvõte

“Leopoldstadt” on Tom Stoppardi väga isiklik näidend ja ilmestab suurepäraselt Stoppardi kui kogenud ja hinnatud autori väljakujunenud käekirja. Tema fiktsionaalsed tekstid on tihti tihedalt põimunud reaaleluga, ajalooliste ja kultuuriliste sündmustega ning tegelike inimestega. See annab Stoppardi näidenditele lisatasandi, millest tema näidendeid lavastanud lavastajad kinni võtavad ja seni on pigem taotletud tema tekstide lavastamisel autentsust.

Lavastust saab käsitleda kui semiosfääri, millel on küll otsesed seosed ümbritseva kultuurilise ja ajaloolise keskkonnaga, sest iga teksti luuakse, tõlgendatakse ja taasluuakse sellises dialoogilises suhtes olevate osapoolte vahel (Kourdis, Petrilli 2020: 6). Tähendusloome toimub aga siiski suuresti lavastuse kui ajalisel ja ruumiliselt piiritletud üksuse raames.

Lavastus moodustub paljude erinevate tähendust kandvate süsteemide koostoimes ning üks sellistest süsteemidest (juhul, kui lavastuse lähtetekst on tõlkenäidend) on interlingvistiline tõlge, kusjuures mitte lihtsalt kirjanduslik tõlge, vaid (juhul, kui lavastuse lähtetekst on näidend, mitte tõlkeromaani dramatiseering vms) draamatõlge. Draamatõlke eripära on see, et tõlge saab toetuda seda ümbritsevatele tähendust kandvatele süsteemidele, sest publik võtab etendust vastu mitte lugedes, vaid erinevate meelte kaudu – väga suure osa lavastusest moodustab visuaalne lahendus. Seetõttu väheneb vaataja võime kogu verbaalset teksti hoomata, sest tekst veidi mattub muudesse süsteemidesse. Kui tõlkija sellega arvestab, saab ta kohandada tõlget teiste tähendust loovate süsteemide järgi ja ühtlasi muuta tõlke sõnastust nii, et näitlejal on seda mugavam rääkida.

Siinse analüüsi fookuses on Tom Stoppardi “Leopoldstadti”

inglise-eesti tõlge, mille tegi Kalle Hein Tiit Palu lavastuse jaoks. Heina tõlget iseloomustab kirjanduslikule tõlkele omane stiil, mis on terminoloogiliselt täpne ja tihti järgib lähtekeele grammatikat ja lauseehitust, kuid mida võib olla keeruline kõnelda. Seetõttu mõjub tõlge laval raskepäraselt ja öeldu mõte võib minna esimese kuulamisega kaduma.

Lavastusterviku loomisel on kasulik, kui tõlkija saab aktiivselt osaleda proovides, et vajadusel tõlke sõnastust kohandada teiste tähendust kandvate süsteemide järgi ja lisaks muuta näitlejatele suupärasemaks. Kergem ja suupärasem sõnastus toetab näitleja tööd ja karakteriloomet ning muudab tema jaoks kergemaks karakteri tunnetuse. Tõlkija töö on juba loomupoolest selline, et suuresti töötab tõlkija üksi. Susan Bassnett ütles juba 1991. aastal, et me ei saa nõuda, et tõlkija suudaks üksi laua taga istudes kujutada ette tervet tulevast lavastust (Bassnett 1991: 100). Seega on interlingvistiline tõlkimine samamoodi intersemiootilise protsessi osa nagu teiste tähendust kandvate süsteemide loomine.

Draamatõlge saab paljuskki toetuda lavastuse teistele tähendust kandvatele süsteemidele. See muudab draamatõlke erinevaks tavapärasest kirjanduslikust tõlkest, sest draamatõlke eluiga jätkub ka väljaspool paberit, ehk kui kirjanduslikku tõlget võetakse vastu ainult lugedes, siis draamatõlget võtab publik vastu mitme meelega. Teised tähendust loovad süsteemid matavad tõlget veidi enda alla, mistõttu muudab lihtsam ja ladusam sõnastus etenduse vaataja jaoks arusaadavamaks ja seekaudu arvatavasti ka emotsionaalsemaks elamuseks.

Kirjandus

- Bassnett, Susan 1991. Translating for the Theatre: The Case Against Performativity. *Traduction, terminologie, redaction* 4(1): 98–111.
- Bennett, Karen 2023. Editor's introduction. Translation as springboard for artistic creation. *Translation Matters* 5(1): 1–6.
- Birch, David 1989. *Language, literature and critical practice*. London and New York: Routledge.
- Elam, Keir 1980. *The semiotics of theatre and drama*. London and New York: Routledge.

- Fischer-Lichte, Erika 1992. *The Semiotics of Theater*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Haapaniemi, Riku 2023. Translation as meaning-construction under co-textual and contextual constraints: A model for a material approach to translation. *Translation Studies*: 1–17. <https://doi.org/10.1080/14781700.2022.2147988>
- Kourdis, Evangelos; Petrilli, Susan 2020. Translation and Translatability in Intersemiotic Space. *Punctum. International Journal of Semiotics* 6(1): 5–14.
- Lass, Raili 2023. Interlingvistilise tõlke positsioon lavastuses kui intersemiootilises tõlkes ja selle mõju draamatõlkija töövõtetele. *Tõlkija hää* XI: 114–129.
- Lee, Tong King 2022. *Translation as Experimentalism. Exploring Play in Poetics*. Published online by Cambridge University Press.
- Lotman, Juri 1999. Semiosfäärist. – Lotman, Juri. *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund, 7–35.
- Marais, Kobus 2019. *A (Bio)Semiotic Theory of Translation. The Emergence of Social-Cultural Reality*. London and New York: Routledge.
- Petrilli, Susan 2015. Translation of semiotics into translation theory, and vice versa. *Punctum* 1(2): 96–117.
- Presner, Ruslana; Tsolyk, Nataliia; Vanivska, Oleksandra; Bakhov, Ivan; Povoroznyuk, Roksolana; Sukharieva, Svitlana 2021. Cognitive and Semiotic Model of Translation. *Postmodern Openings* 12(3Sup1): 125–142.
- Robinson, Douglas 2017. *Translationality. Essays in the Translational-Medical Humanities*. London and New York: Routledge.
- Rozik, Eli 2008. The homogeneous nature of the theatre medium. *Semiotica* 168(1/4): 169–190.
- Sørensen, Mette Biil 2022. Material translation: How do variations in form and materiality influence the ways we read translated editions of a book? *Orbis Litterarum* 77(4): 252–267.
- Stoppard, Tom 2020. *Leopoldstadt*. London: Faber and Faber Limited.
- 2022. *Leopoldstadt*. Tõlkinud Kalle Hein. Tallinn: Eesti Teatri Agentuur.
- Zuber-Skerritt, Ortrun 1988. Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science. *Meta* 33(4): 485–490.

Otsingupildid kõverpeeglis

Siiri Tarrikas

Artikli eesmärk on uurida loomade mitteverbaalset kognitsiooni Uexkülli mõiste “otsingupilt” kaudu, samuti erinevaid kujuteldavaid pilte ja pildiskeeme. Lisaks Uexkülli otsingupildile ja -toonile pakutakse siin välja uus mõiste “otsinguskeem”. Võrreldakse ka mitmeid lähenemisviise peegelmaailmadele ja peegelpiltidele ning seda, kuidas skeemid peegeldavad objekte loomade omailmades, moodustades vastumaailma. Lähtudes Kanti vaatest tunnetusele, Uexkülli raamistikust ja Peirce'i märgiteooriast, uuritakse, kuidas kognitiivsed protsessid loomade omailmades toimivad erinevate piltide ja pildiskeemide kaudu ning kuidas tekivad uued loomingulised käitumisviisid.

Märksõnad: otsingupilt, otsingutoon, otsinguskeem, skeemkujutis

Sissejuhatus

Pildiline mõtlemine on üheks kõige kergemini mõistetavaks mitteverbaalse kognitsiooni vormiks. Taju- ja kujutluspildid, mis ühendavad füüsilisi kogemusi ja kontseptuaalset arusaama maailmast, on ka kõige levinumaks viisiks, kuidas loomad maailma mõistavad. Midagi tajuda ei tähenda üksnes sellest tajupildi moodustamist, vaid ka dünaamilise suhte loomist objektiga. Seekaudu antakse objektile tähendus ja kombatakse selle piire antud keskkonnas. Käesolevas kirjatükis püüan semiootiliselt analüüsida, kuidas tekivad loomade omailmades otsingupildid ning millist rolli mängivad omailmades kujutluspildid üldisemalt.

Jakob von Uexkülli mõiste “otsingupilt” tähendab vaimset kujutist või otsitava representatsiooni, mis võib sisaldada nii ikoonilisi, indeksiaalseid kui ka sümboolseid elemente. See loob tähendusraamistiku konkreetse objekti tuvastamiseks keskkonnas, juhtides taju ja tähelepanu läbi märgisuhete otsitava suunas. Uurimaks otsingupiltide tekkimist, toon sisse “otsinguskeemi” mõiste. Viimase mõistmisel lähtun peegeldamise mehhanismist, sest otsingupildid ei teki vahetus kontaktis objektidega, vaid see protsess hõlmab teisiku või peegelduse – see ongi skeem – loomist, mille

vahendusel muutuvad maailm ja selle objektid tähenduslikuks – tekib maailm.

Peegliks nimetab Uexküll kujundlikult kujutiste skeeme, n-ö piltide diagramme. Kujutiste ja skeemkujutiste [*image schema*] mõisted tulenevad Immanuel Kantilt ja need on kohal ka Uexkülli töödes, kes pidas Kanti üheks oma eeskujuks (Uexküll 1926: xv). Lähtudes küll Kanti inimkesksest vaatest tunnetusele ja mõtlemisele, liikus Uexküll edasi loomakesksemas suunas, maailmade radadele.

Kant (1998[1781]) leidis, et pildiline kognitsioon sünnib kujutlusvõime kaudu ja eristas kujutisi ja nende skeeme ehk siis skeemkujutisi.

Kujutis on loova kujutlusvõime vili, skeem on aga loova kujutlusvõime empiirilise osa sünnitis, ning tajutavate mõistete skeemid (nagu kujundid ruumis) on toodetud puhta *a priori* kujutlusvõime poolt ja on omamoodi monogrammideks, mille kaudu ja vastavalt millele kujutised esmakordselt võimalikuks saavad, kuid mis peavad olema seotud mõistega, millega nad kunagi täielikult ei ühti, vaid on ühenduses alati ainult skeemi kaudu, mida nad tähistavad. [...] Seda kujutlusvõime pildilise toimimise representatsiooni nimetan ma selle mõiste skeemiks. (Kant 1998: 273–274)

Tajutavast objektist paneb vaataja seega kokku pildi, ning kui ta selle hiljem mälust uuesti esile kutsub¹, siis on sellisel esile kutsutud kujutis skeemkujutis. Kanti skeemkujutised on universaalsed mentaalsed abstraksioonid, mis on tingitud füüsilisest kehast ja kogemustest ning millel puuduvad peenemad detailid. Uexküll hindab Kanti ideed sellest, kuidas aistingutest moodustatakse skeemide kaudu enaktiivsed² objektid (*Gegenstände*) (Uexküll 1978: 135). Skeemid peegeldavad objekte loomade maailmades, moodustades sedakaudu vastumaailma (Uexküll 1985: 234; 240). Vastumaailma on Uexküll kirjeldanud järgnevalt:

Kui meie enda keskkond [*Umwelt*], mis moodustab kõigi loomade ümbruse [*Umgebung*; geograafiline keskkond], on täis värvilisi, kõlavaid, lõhnavaid objekte, siis meie vastumaailm [*Gegenwelt*] piirdub ergastuste järgnevusega

¹ Tänapäevases mõistes hõlmab “esilekutsumine” küll ka alati ümbertõlgendamise protsessi.

² Objektid, millel on otsene mõju indiviidi käitumisele.

meie aju eelstruktureeritud närvikoe skeemides [*nervösen Fasergebilden (Schema)*]. (Uexküll 1985[1909]: 250)

Uexküll nõustub Kantiga, et skeemid on abstraktsioonid, mis ei peegelda välist maailma selle täiuses. Skeem on “lihtsalt kokkuvõtlik kombinatsioon selle kõige olulisematest osadest ja seda konkreetsele loomale sobiva täpsusega” (Uexküll 1926: 149). Vastumaailm on Uexküllil seega märkide maailm, mis sõltub “närvisüsteemi struktuuridest ning aju elektrilistest signaalidest”, mis osalevad mälupiltide moodustamisel ja esilekutsumisel.

Peegelmaailm on metafoor, mida on lisaks Uexküllile kasutanud ka teised mõtlejad. Näiteks Jacques Lacan (2005[1949]) eristab selle abil füüsilist reaalsust ja vaimset maailma. Kui Uexkülli moel vaadelda maailma organismi seisukohast, siis oleks loogiline pidada reaalsuseks märkide maailma ja selle peegelduseks välist maailma, kuigi enamik klassikalisi mõtlejaid nagu Platon ja Lacan käsitlevad seda vastupidiselt, pidades sisemist maailma välise peegelduseks. Ka Uexküll ise on peegliks nimetanud hoopis skeeme, mis on vastumaailma ehk märgimaailma osadeks (Uexküll 1985: 234).

Hilisemad omailmateooria edasiarendused (nt Tønnessen 2017) on lihtsama mõistmise huvides eemaldanud peegel- ja vastumaailmade mõistetest ning jaganud omailma tuumaomailmaks (põhineb vahetul tajul) ja vahendatud omailmaks (sisaldab kujutlusi). Siin aga keskendun edaspidi just peeglitele ja peegeldustele, mis vahendamise käigus tekitavad skeemkujutisi.

Reegelmärgid ja otsinguskeem

Reegelmärgid

Jakob von Uexküll (2001) näitas, et omailm on looma tähenduslik keskkond sellisena, nagu see talle ilmneb. Tähendusi võime vaadelda funktsioonide kaudu. Omailm on seega organismi subjektiivne semiootiline maailm (Kull 1998) või kõigi funktsiooniringide summa. “Iga omailm moodustab iseenesest suletud üksuse, mida juhitakse kõigis selle osades tähenduste järgi, mis neil subjektile on” (Uexküll 1982: 30).

Omailma selliselt vaadeldes võiks arvata, et see koosneb ainult

märkidest ja märgiprotsessidest, aga Uexküll peab ilmselt ka materiaalseid tähendusekandjaid omailma osadeks. Omailm on seega organismi taju ja käitumist juhtivate märkide võrgustik ning otsingupilt on muster või märkide kogum omailmas, mis aitab leida sihtmärki või ressursi, suunates taju ja tähelepanu läbi märgisuhete otsitavaga. Kui loomal tekib vaimne pilt, mis sarnaneb otsitava sihtmärgi visuaalsete (või ka muude tajude kaudu saadud) omadustega, siis sisaldab otsingupilt enamasti ikoonilisi märke. Millegi konkreetse otsimise kontekstis võib otsingupilti tervikuna pidada indeksiaalseks märgiks, kuna see on otseselt seotud otsingu objektiga, osutades objekti olemasolule või selle konkreetsetele omadustele ning suunates ühtlasi vaatleja tähelepanu nende omaduste kaudu. Siin on juba tegu omaduste kombinatsiooniga. Samuti võivad sihtmärgiga seotud sümbolid (nt vaalade puhul kindel heliline signatuur, mis on seotud konkreetse isendiga) olla osa otsingupildi sümbolilisest esitusest.

Otsingupilt võib olla nii mälupilt või vastloodud kujutluspilt. Uexküll peab ainult kujutlusel põhinevat otsingupilti loomade omailmadesse ilmuvate “maagiliste” objektide tekke allikaks. Tavapärastelt põhineb otsingupilt siiski mällu talletatud tajupildidel. Tønnesseni (2018) väitel on otsingupilt oluliseks ühenduslüliks taju ja tegevuse vahel funktsioonitsüklis ning vajalikuks tööriistaks nii keskkonnas orienteerumisel kui tähelepanu suunamisel keha vajadustele.

Otsingupilt, Uexkülli mõistes, on looma ettekujutatav pilt objektist, mida ta otsib, samas kui otsingutooni korral puudub organismil täpne ettekujutus otsitavast, tal on vaid olemas ettekujutus selle praktilisest kasutusviisist (Uexküll 2001: 112). Uexküll ei kirjelda otseselt otsingupiltide tekkemehhanismi. Selleks on hea appi võtta Kanti skeemkujutised ning Peirce'i märkide süsteem. Skeemkujutised aitavad mõista, kuidas tekivad sensomotoorsetest kogemustritist tähendused ja abstraktsed mõisted (Johnson 2005).

Loomade käitumine põhineb suurel määral harjumustel, mida on siinkohal kõige sobivam mõista Peirce'ist lähtuvalt, kelle järgi märgivad harjumusi reegelmärgid. Kanti skeemkujutisi võiks käsitleda esimese reegelmärkide klassi alusel ehk ikooniliste reegelmärkidena (tõlgenditena). Ka Fomin (2023) näitab, et ikooniliste märkide omadused võivad mõjutada tõlgendamise käiku nii, et tekib harjumus sarnaseid märke üksteisega seostada. Selle käigus tekivad ikoonilised reegelmärgid ning need harjumused teevad võimalikuks edaspidi

sarnaseid märke ära tunda.

Skeemkujutisi saame seega pidada ikoonilisteks reegelmärkideks, mis soodustavad harjumusi ühendada asju nende sarnasuse põhjal. Nad on märkide mustrid (kogumid), mis on muutunud tõlgendamise reegliks. Näiteks võib konn ära õppida söödava putuka ikoonilise reegelmärgi (tõlgendi) – putukaks peab ta näiteks pikliku kujuga eset, mis liigub ots ees, mitte külg ees. Kui konn on selle ikoonilise reegelmärgi selgeks õppinud, suudab ta ära tunda enamuse toiduks sobivaid putukaid, olenemata nende kujust või värvist. Selline otsingupilt ei olegi enam lihtsalt otsingupilt, vaid pigem juba otsinguskeem või otsingukategooria, mis lubab teha valikuid. Seda tuleks eristada ka otsingutoonist, sest otsingutooni korral on teada ainult otsitava funktsioon (konn otsib lihtsalt midagi söödavat) ja valikuvõimalused on hoopis laiemad. Otsinguskeemi võiks defineerida abstraktse ikoonilise reegelmärgi või skeemkujutisena otsitavast, mis koondab endasse valiku otsitava omadusi, säilitades seejuures valikuvõimaluse, kuna selliste omaduste kombinatsiooniga objekte võib olla mitu.

Lisaks ikoonilistele on olemas ka indeksiaalsed reegelmärgid, mis nõuavad “tõlgendaja tähelepanu pööramist objektile, kuna märk oli tegelikult selle objekti poolt mõjutatud” (Fomin 2023: 207). Seega saame järeldada, et tähelepanu toimimiseks on tarvis moodustada indeksiaalseid reegelmärke, ning et need võivad olla aluseks tähelepanu toimimise metaprotsessidele ehk reeglistikule, millest räägib Graziano (2019) oma tähelepanuskeemide teoorias. Indeksiaalsed märgid on justkui markerid, mis märgivad looma jaoks, et keskkonnas leidub teatud objekte või organisme. Nad võivad samuti moodustada harjumusi, mis loovad tingimused edasiseks indeksiaalsete märkide märkamiseks.

Nägime, et Kanti skeemkujutised võiksid Peirce'i raamistikus olla ikoonilised reegelmärgid, mis koosnevad tajutud tunnuste põhjal loodud märgimustrist. Uexkülli otsingupilt on Kanti mõttes seetõttu samuti skeem. Gibbs (2005: 117) on ühe skeemide tunnuseksena välja toonud, et kui nad on juba keskkonnaga koostoimes omandatud, talletuvad nad pikaajalisse mällu ning neid saab edaspidi kasutada.

Otsingupildid ja selles sisalduvad märgid koos tõlgendustega, on dünaamilised ja muutuvad, kuna loomad saavad igal ajahetkel jätkuvalt uusi kogemusi, mis läbi nad otsingupiltte kohandada saavad.

Näiteks kui rebane otsib hiirt, on tal otsingupilt hiirest, mis kogemuste lisandudes areneb. Rebane võib olla tavaliselt kohanud näiteks tuhmpruune uruhiiri, kes elavad peamiselt maapinnal ja vahetult selle alla uuristatud madalates käikudes, ega armasta ronida; nüüd aga kohtab ta punakaspruuni leethiirt, kes ronib meelsasti pöösastel ja puudeokstel ringi. Selline kogemus muudab nii rebase otsingupilti otsitava hiire välimusest, kui ka arusaamist kohast, kust teda leida.

Otsingutoon ja otsinguskeem

Uexkülli otsingutoon on küll lihtsam kui skeemkujutis, kuid samas ka midagi enam. Otsingutooni puhul ei kujuta loom ette kindlat objekti, tal on ainult ettekujutus otsitava funktsioonist (Uexküll 2001: 112). Tooniga võivad sobida erinevad otsingupildid ja otsinguskeemid ning mõnikord võib toon minna üle otsingupildiks, nagu näiteks siis, kui ähmasest tühja kõhu tundest jõutakse taipamiseni, et praegu kuluks ära üks mahlane õun.

On aga protsesse, mida ei saa kirjeldada kujutisena ning millest on otsingupilti keeruline tekitada. Need on kirjeldatavad pigem dünaamiliste suhete kaudu, mis toimivad kujutiste/märkide vahel. Pildi puudumine ei tähenda tingimata aga seda, et loomadel ei oleks võimalik nende protsessidega suhestuda. Sellised on näiteks tuul, õhuvoolud või magnetväljad, mis mängivad paljude loomade elus olulist rolli. Kui kotkas otsib sobivat tõusvat õhuvoolu või hakid mänguks sobivat tuulepuhangut, siis töötab tõenäoliselt küll otsingutoon, kuid on raske ette kujutada ikoonilist otsingupilti. Loomal tekib vajadus käivitada mõni funktsiooniring ja selleks on tarvis leida objekt, mis antud tegevuse jaoks sobiks, kuid tal puudub kindel pilt otsitavast. Seega ei ole otsingutoon ei ikooniline ega indeksiaalne märk, kuna otsitavat ei saa alati otseselt ette kujutada, ning see ei hõlma alati ka valikut otsingupiltide vahel, mida võimaldab otsinguskeem. Küll aga saab loomal olla mälestus tundest või ka kujutluspilt endast mingit tegevust sooritamas – või on tal ettekujutus otsitava objekti omadustest, mis teda selle poole suunavad. Sellisel juhul tuleb siiski rääkida indeksiaalsest märgist, mis suunab tähelepanu. Ilmselt tuleks niisiis otsingutooni primaarseks lugeda. Otsingutoon ehk pilt objekti funktsioonist lubab loomal teha loovamaid valikuid ning

läheneda probleemile avatumalt kui otsingupildi alusel.

Otsingutooni all mõeldakse ka olukorda, kus otsitakse mõjupildile [*effect image*] vastavat objekti (von Uexküll 2010: 117). Näiteks võib mesilane otsida nii kindlat lille kui ka ükskõik millist taimset suhkrurikast vedelikku nagu õienektarit või puulehtede eritist, millest valmib lehemesi. Sellisel juhul on otsingutoon pigem sarnane sellele, kuidas Peirce räägib esmasusest: kehas tekkinud tunne saab märgiks, mille siis loom omakorda füüsiliseks tegevuseks tõlgib. Otsingupilt teeb otsingu kiiremaks ja lihtsamaks, kuid samas võib kitsendada valikuvõimalusi. Otsingutoon aga muutub tähtsaks näiteks siis, kui keskkonnas on vähe toitu (ja tuleb seetõttu olla toiduvalikul üsna valimatu). Ei ole teada, kas lihtsama omailmaga loomadel esinevad nii otsingupildid kui -toonid.

Uexküll (2010: 93) kirjeldab, kuidas vastavalt hetkel tooni andvale otsingutoonile või -pildile tekib loomal motiveeritus teise loomaga suhestumiseks, mis võib kontekstist sõltuvalt erineda. Näiteks võib emane väriämblik pidada isast, vastavalt otsingutoonile, kas söögiks või partneriks, ning kuigi emane ämblik paaril esimesel elunädalal poegi kaitseb, ei pruugi ta neid hiljem enam ära tunda.

Asjad peegelmaailmas

Peegelmaailm on Uexkülli käsitluses osa organismi omailmast, mis põhineb otsingupildidel. See on ühenduse loojaks looma semiootilise ja füüsilise reaalsuse vahel – sarnaselt Kanti skeemkujutistele. Uexküll on peegelmaailma käsitlenud oma “uue funktsiooniringi” teooria juures, kus ta toob sisse loomade agentsuse, käsitledes taju- ja mõjuorgani vahelist juhtimismehhanismi, millel on aktiivne roll ja mis saab saata sõnumeid mõlemas suunas – nii tajuorganilt mõjuorganile kui ka juhtimismehhanismilt endalt tajuorganile (Uexküll 1926: 157).³ Kui juhtimismehhanism saadab sõnumi tajuorganile, siis loob see otsingupildi peegelmaailmas. Kujutluspilt võib põhineda nii varasemalt loodud skeemkujutistel kui ka organismisisestel protsessidel –

³ “Looma enda kesksesse organisse viiakse välise funktsiooniringi toetamiseks sisse uus ring, mis ühendab tegevusorganit märgi-organiga. Sel viisil sobib looma enda tegevus-reegel väliselt saadud viidetega ja teenib nüüd märgireeglina, seesuguse skeletina, millele ta saab kinnitada väliseid viiteid” (Uexküll 1926: 157).

tekkida läbi kehatunnetuse ehk n-ö puhtas esmasuses, mis on siis aluseks Uexkülli “maagiliste” (välismaailmas “objektiivselt” mitteeksisteerivate objektide) otsingupiltide (Uexküll 1992: 377–378) tekkele, mis tekivad siis, kui kujutluspilt tekib subjekti siseilmas ilma, et eelnevalt oleks vastavat tajupilti kogetud. Sel viisil moodustub illusoorne otsingupilt millestki, mida olemas ei ole. Eagleman (2004) on tõlgendanud seda nii, et ka füsioloogiliste vajaduste ja kognitiivse protsessi koostoimel tekivad organismi vajaduste rahuldamiseks loodud otsingupildid, mis võivad erineda tegelikest tajupiltidest. Sellisteks nn maagilisteks otsingupiltideks võivad niisiis olla nii kujutluskui tajupildid – mõlemad lähtuvad keha esmasest tunnetusest ja vajadustest. Siin on olulisel kohal tõlgenduse ja tõlgendaja füüsiline maailm, mis mõjub kehaliste protsesside kaudu: uudsust luuakse füüsilise maailma ja tõlgendaja kokkupuutel, omailma piire kombates.

Uexkülli jaoks suhestuvad organismid asjadega veelgi keerukamalt. Objekt keskkonnas pakub Uexkülli järgi organismile kahte erinevat poolt. Esiteks, mõjupoolt, mis avaldab mõju meeleelunditele ning teiseks, tajupoolt, mis moodustatakseaju sensorsete keskuste poolt ning koosneb liigispetsiifilistest tajupidemetest. Tajupool peab ühendama kõigi objekti osade erinevad omadused tervikuks “vaimse kütke” kaudu, mislābi nad hakkavad harmooniliselt koos toimima (Uexküll 2012: 181–182). Seega koosneb objekt tervikuna juba erinevate omadusmärkide mustrist, mis meeleliselt kokku köidetakse.

Nagu eelnevalt nägime, ei põhine otsingupildid ainult visuaalsel informatsioonil, vaid võivad toimida ka teiste meelte kaudu. Seetõttu ei saa väita, et kujutiste skeemid oleksid ainult nägemispõhised. “Kujutised” on erinevate tajude skeemideks ning nende kaudu toimub ka loomade puhul representatsiooniline “sisekõne”, mida võiks laiendatult mõista tähendusloome ja tähenduste omavahelise suhestamise protsessina. See aitab omailma “kokku kleepida”, korrates tähendusi üha üle ja luues seoseid tähenduskandjate ja funktsioonide vahel. “Sisekõne” võib toimuda kas keeleliste sümbolite abil (nagu inimestel) või siis osutamise ehk indeksite ja piltide ehk ikoonide kaudu (koondades tähendusvõrgustikuks näiteks jada indeksiaalseid ja/või ikoonilisi märke). Nn “sisekõne” on seega osa omailmast, mis seob tähendusi terviksüsteemiks ja aitab organismil mõista ja reageerida oma ümbrusele. See on pidev protsess, mida on keeruline katkestada, nagu näitavad inimeste puhul idamaiste traditsioonide mediteerimis-

harjutused. Võiks spekuloida, et “sisekõne” katkemine võiks anda teistsuguse vaate reaalsusele ja lubada omailmast välja astuda. Tege-
likkuses seda aga ei juhtu, sest iga uus kogemus seotakse olemasole-
vate tähenduste võrku. Niipea kui loom suhestub neutraalse
objektiga, muutub see tema omailmas tähenduskandjaks (Uexküll
1982: 26–27). Mistõttu neutraalseid objekte omailmas ei ole, need
saavad olemas olla ainult väljaspool.

Kui lihtsa omailmaga loomadel otsingupildid esinevad, on keeru-
line küsimus. Klein ja Barron (2016) peavad otsingukäitumise
olemasoluks tarvilikuks eelduseks ruumitaju olemasolu. Nad on
näidanud, et nematoodid õpivad ja neil on mälu, aga neil puudub
ruumitaju, mistõttu need uurijad järeldasid, et nematoodidel puudub
ka otsimiskäitumine ning kui nad on näljased, siis nad lihtsalt liiguvad
kiiremini juhuslikus suunas. Antud juhul peaks siiski eristama
otsingupiltide teket, kui tähendusloome protsessi, ja otsingut, kui
tähendusele järgnevat sihipärast tegevust ruumis, ehk siis Uexkülli
järgi taju- ja mõjuprotsesse. Elades homogeenses keskkonnas võib
nematoodidel ka ruumitaju puudumisel siiski tekkida ettekujutus
otsitavast ja otsingupilt. Isegi kui nad ei ole võimelised valima
liikumissuunda, saavad nad valida kiirust ja eristavad, kas leitud
objekt vastab otsingupildile.

Funktsiooniringide kaudu toimubki märkide maailma ja materi-
aalse maailma sünkroniseerimine ehk siis tajutavate signaalide
eristamine, tähenduste loomine ja nende testimine reaalse ehk nn
vastumaailma peal. See protsess aitab luua ja säilitada omailma
erinevate märgiprotsesside ja nendele vastavate tegude kaudu. Kas
“sisekõnena” toimiv semioos on pidev ka lihtsamate loomade puhul?
Ilmselt taandub see küsimus tajumomentide kestvusele ajas ning
sellele, kas need momendid on ka ühe looma piires samasuguse
pikkusega. Näiteks on väriämblik võimeline liikuma vajadusel välk-
kiirelt, kuid samas ka istuma nädalaid liikumatult, mis sunnib aru
pidama tema semioosi pidevuse või katkendlikkuse üle.

Peegelpildid omailmades

Enesepeegeldus

Enese peegelpildi äratundmine on esmaseks uurijate otsitavaks märgiks eneseteadvusest, mida täheldatakse teatud loomadel nagu inimahvid, delfiinid, papagoid ja elevandid (Gallup 1970). Mõned loomaliigid võivad oma peegelpildis ära tunda oma liigikaaslase, mõned aga ei pruugi seda üldse tähendusrikkaks pidada. Nagu peegliks on näidanud, ei ole kaugeltki kõigil loomadel endast kujutuspilti ega sellisel kujul avalduvat eneseteadvust. Kujutuspilt iseendast, mida siinkohal võiks tinglikult ka otsingupildiks lugeda, peaks ka päriselt vastama tajupildile, et toimuks äratundmine. Peegel kujutab objekte ja organisme nende peegeldustes, muutes nad seeläbi tõlgendamist vajavateks märkideks. Peegel suunab tähelepanu tagasi tõlgendajale ning avab seeläbi enesetõlgenduse protsessi. Nii astub peegel objektina ise tagaplaanile ning rõhutab tõlgendaja tähtsust.

Organism, kes näeb enda peegelpilti, võib tõlgendada seda eraldi-seisva indeksiaalse märgina. Siis saab see märk juhatada organismi nii tagasi iseenda juurde kui ka endast eemale peegli kui objektini. Enese peegelpildi nägemine võib luua duaalsuse ja vastandite tunde. Tekib olukord, kus “oma” on “võõras” ja “võõras” on “oma”. Siin ähmastuvad “oma” piirid ja illusoorne mina on äkitselt reaalsem kui tegelik mina, sest ta on tervenisti nähtav, samas kui tegelikku mina (mis on kõigest osaliselt nähtav) saab pigem tunnetada. Peegelpilte võib seega vaadelda organismi omailma laiendusena, mille kaudu omandada tagasisidet iseenda kohta. Peegli kaudu saab organism luua ka otsingupildi iseendast.

Asendorpf (2002: 66–67) täpsustab peegeldamiskatse olulisust sellega, et “enda äratundmine peeglis vajab peegelkujutise (esmane representatsioon) koordineerimist enda representatsiooniga iseendast” ehk teise representatsiooni kognitiivset võimekust. Sellist teise representatsiooni võimekust saame siinkohal pidada ilmselt üheks tõendiks kujutuspiltide olemasolust.

Umberto Eco ei pea peegelpilte näiteks üldse märkideks (1984: 210), kuna peegelpilt ei ole meediumist sõltumatu ehk siis peegelpilti ei ole ilma objektita, mis parasjagu peegeldub; see ei saa olla märk, kuna peegel peegeldab absoluutselt kõik muutumatult, lihtsustamata ja tõlgendamata tagasi. Loomulikult ei ole peegilil agentsust tõlgenda-

jana, kuid peegel pakub võimalusi enese äratundmiseks ja mõõnustuste kaudu alternatiivseid enesenägemise viise. Peeglisse vaataja näeb ennast justkui kõrvalseisja vaatepunktist ja samas ka osana suuremast tervikust ehk siis ümbritsevast keskkonnast, mis samuti vastu peegeldub. Kui valguse elektromagnetlained tabavad peegli pinda, panevad need metallikihi aatomite vabad elektronid võnkuma resonantsis valguse elektriväljaga. Langeva valguse ja tagasi kiirguva valguse lained liituvad, tugevdades üksteist ja moodustades peegeldunud valguslainet. Ebakorrapärasused metallikihis tekitavad moonutusi, mida näeme kõverpeeglites. Sellised ebakorrapärasused peidavad endas potentsiaali vigade ja erinevate tõlgendamisvõimaluste tekkeks ning seega ka loovuseks.

Peirce'i järgi on peegelpildid siiski märgid. Peirce väidab ka, et midagi ei saagi vahetult tunnetada, vaid tunnetus toimib pigem tegude ja välismaailma objektide kaudu: "Seda, mis siseneb meie meelde, teame ainult siis, kui see peegeldub välistes objektides" (CP 8.144). Nii on märgid otsekui peeglid: ka endast saab mõelda vaid läbi märkide ja nende suhete. Seepärast on peegel eriline objekt, kuna see peegeldab meile detailset ikoonilist kujutist meist endast. Teiste loomade jaoks aga ei pruugi peegeldunud kujutis olla piisavalt usaldusväärne märk neist enesest, kuna esindatud on ainult üks osa sellest märkide muistisest, mis nende jaoks neid ennast tähistab. Eriti näiteks juhul, kui loomale on visuaalsest maailmast tähtsam haistmine või mõni muu taju. Säärane funktsiooniring võib puududa ka seetõttu, et loomadel puudub vajadus iseennast otsida. See aga ei tähenda, et nad end muul moel ära ei tunneks või teistsugust eneseteadvust ei omaks. Peegelpiltide tõlgendus oleneb loomade kategoriseerimise ja eristamise võimest ning loogikast, mis on ilmselt samuti liigi- ja maailmaspetsiifiline. Uexkülli raamistik rõhutabki taju ja märkide tõlgendamise liigispetsiifilist loomust, mistõttu võivad erinevad liigid (ja ka isendid) ümberpööratud peegelpiltidele eri viisidel reageerida.

Lisaks keskkonnast saadavale tagasisidele toimub peegeldamine ka kommunikatsioonis teistega:

Nii nagu peeglis peegeldunud objekt sünnitab sadu peegeldusi selle peegli kildudes, samamoodi tiražeeritakse ka semiootilisse tervikstruktuuri sisestatud teadet selle struktuuri madalamatel tasanditel. Süsteem on võimeline muutma teksti tekstide laviiniks. (Lotman 2022[1984]: 160)

Loomadele peegeldavad nende käitumist tagasi teised loomad, kes lisavad oma agentsuse kaudu kommunikatsioonilisele tagasisidele midagi juurde ja seega näeb esimene oma käitumist justkui erinevatest kõverpeeglitest. Siingi tekib võimalus loovaks enesepeegelduseks. Erinevaid peegleid on teiste organismide näol palju ning mida liigirikkam on kooslus, seda enam peegeldusi selles tekib. Lotman näeb peegelduste kaudu isegi võimalust teadvuse muutmiseks öeldes, et “Teksti enantiomorfilise muundamise elementaarne fakt muudab temaga suhestatud teadvuse tüüpi” (samas, 167). Organismide vahelised suhted ja omailmad peegelduvad üksteises ning moodustavad sedakaudu mustreid; sageli muudetakse ja moonutatakse niiviisi indiviididele tuttavaid reaalsusi, samas suurendades üksteise semiootilist vabadust, tundes enda omailma ära teise/võõra kaudu. Sellisel peegeldamisel on eelkõige semiootiline funktsioon:

Selleks, et üks või teine süsteem oleks võimeline täitma mitmesuguseid semiootilisi funktsioone, peab ta omama selle tähendust moodustava objekti kahekordistamise (õigemini mitmekordse multiplitseerimise) mehhanismi. (Lotman 2013[1987]: 211)

Erinevate liikide vaheline kommunikatsioon lisab uusi peegeldusi kaleidoskoopilisse kommunikatsioonimustrisse, muutudes igal hetkel ja pakkudes ootamatusi ja mitmeid tõlgendusvõimalusi ning seega võimalusi loovuseks.

Sümmeetria, kehaomane loogika ja peegelduse eri tähendused

Paljudel loomadel ei ole bilateraalsust ja peegelsümmeetriat, mis muudab inimeste jaoks peegeldused tähendusrikkaks. Lotman on pidanud peegelsümmeetriat oluliseks nii tähendusloome jaoks, kui ka kommunikatsioonis, kuna “Peegelsümmeetria ehitab üles hädavajalikud struktuurilise mitmekesisuse ja struktuurilise sarnasuse suhted, mis võimaldavad kehtestada dialoogisuhte” (Lotman 2022[1984]: 165). Inimesed on harjunud, et neil on kaks sarnast, aga mitte päris identset poolt. Selle abil näeme peegelpilti endaga sarnasena – kuid mitte samasena. Loomad võivad omada hoopis teistsugust vaatenurka. Meritähe radiaalsümmeetria puhul näib peegeldus võtvat pigem kaleidoskoopilise mustri kuju. Kuna kaleidoskoobis on kaks või enam peeglit, mis on üksteise suhtes nurga all, nii et erinevad objektid

nende peeglite ühes otsas moodustavad korduvate peegelduse tõttu teisest otsast vaadatuna korrapärase sümmeetrilise mustri, siis sarnaneb muster kaleidoskoobis hoopis enam selliste loomade kehale. Võib spekuloida, et radiaalsümmeetria mõjutab nende arusaamist maailmast ning võimalik, et näiteks aja kulgemine tundub neile mitte lineaarse vaid hoopis paisuvana, kuna nad küll kasvavad suuremaks, kuid neil puudub, erinevalt inimesest, esi- ja tagakül.

Mark Johnson võttis Kantilt pärit termini skeemkujutis kasutusele lingvistikas ning määratles seda nõnda: “Skeemkujutis on meie tajutavate interaktsioonide ja motoorsete programmide korduv, dünaamiline muster, mis annab meie kogemustele sidususe ja struktuuri” (Johnson 1987: xiv); lisaks on skeemkujutised “peamiseks võtmeks selle kohta, kuidas kogu tähendus tekib kehalisest kogemusest” (Johnson 2005: 29). Grady (2005: 44) täpsustab, et skeemkujutised võiksid olla “sensoorse kogemuse põhiüksuste vaimsed representatsioonid”. Kuna kehalised kogemused on inimeste puhul kujutiste või nende skeemide aluseks ja seega ka kognitiivsete märkide ja nende süsteemide aluseks, on loogiline eeldada, et nii on see ka teistel loomadel. Eri liiki loomade kehad ja meeheelundid on väga erinevad, mistõttu on ilmselt erinev ka nende omailmade sisemine loogika. Isegi lihtsate loomade puhul võib arvata, et nende semioosi aluseks on nende endi kehalisus ja sellest esile kerkivad tähendused. Enamasti saab kehalisest kogemusest märk kehatunnetuse ja funktsiooniringide toimimise kaudu. Kui aga organism juhtub enda tegutsemist peeglist nägema ning end ära tunneb, lisab see skeemkujutisele uue detailsema mõõtme. Kas abstraktsiooniastme vähenemine sellisel juhul lisab või hoopis vähendab skeemkujutise kasutamise vabadust, on keeruline öelda.

Olekuvormide mitmekesisus ja nende muutumine toimub erinevatel tasanditel juba alates biomolekulidest kuni liikide ja kooslusteni. Enamusel loomadel esineb mingil kujul sümmeetria, milles peitub tavaliselt ka teatud asümmeetrilisus. Loomadel on üldse neli erinevat sümmeetriatüüpi: sfääriline, radiaalne, biradiaalne ja bilateraalne ning on olemas loomi (nagu käsnad), kellel makrotasandil polegi sümmeetriat. Enamusel, umbes 95 protsendil loomaliikidest esineb peegelsümmeetria, mis võimaldab eesmärgipärast liikumissuunda ning on aidanud kaasa aju tekkele.

Peegelpildid – ümberpööratud kujutise tähenduses – on olemas

juba molekulide tasemel. Molekulidele on omane kiraalsus ehk optiline peegelpilt ning erineva kiraalsusega molekulide omadused on enamasti sootuks erinevad. Kui üks enantiomeer⁴ võib olla eluks vajalik, siis teine hoopis mürgine. Tavaliselt tekib enantiomeere võrdsel hulgal, kuid elusolendites võib toimuda termodünaamiliselt ebatõenäoline sündmus, kus on eelistatud üks vorm. Kuna nende molekulide eelistamine esineb juba ka väga lihtsatel loomadel, siis on pakutud, et selline enantioselekttsioon tekkis elu tekkega samaaegselt (Kiliszek ja Rypniewski 2020). Elusorganismides paiknevad äratundmisretseptorid ehk vabad närvilõpmed – mis võimaldavad tajuda keemilisi, füüsikalisi, elektrilisi muutusi – koosnevad enamasti kõik kiraalsetest molekulidest. Aminohapped, DNA, süsivesikud ja ensüümid on kiraalsed struktuurid ning retseptorid on samuti enamasti enantioselektiivsed.⁵ Seega, äratundmine ja tõlgendamine kõige algelisemal molekulaarsel tasandil, võib saada alguse peegeldustest. Ka Lotman kasutab enantiomeere mõiste “korrelatiivne erinevus” illustreerimiseks, kus võrdsed süsteemid ei ole täielikult vastastikku konverteeritavad:

Struktuurilise samasuse ja erinevuse ühenduse kõige lihtsam ja ühtlasi kõige levinum juhtum on enantiomorfism, s.o peegelsümmeetria, mille puhul mõlemad osad on võrdsed peegelduses, kuid ebavõrdsed ühitamisel, st suhtuvad teineteisesse nagu parem ja vasak pool. Niisugune vahekord loob sellise vastastikku suhestatud erinevuse, mis erineb niihästi poolte samasusest, mis teeks dialoogi kasutuks, kui ka vastastikku suhestamata erinevusest, mis teeks ta võimatuks. (Lotman 2022: 164–165)

Kiraalsust näeme paljude taimede ja loomade välimuses (näiteks tigude koad või ronitaimede võsud ja köitrad, inimese käed). Kuigi molekulaarsel tasandil on tihti eelistatud üks enantiomeer, siis makrotasand sellist ühepoolse kiraalsuse eelistamist tavaliselt enam ei peegelda, sest näiteks bilateraalse sümmeetriaga loomad nagu inimene peavad liikumisel suutma tasakaalu säilitada.

Fenomenoloogilise traditsiooni filosoofid väidavad, et meie ettekujutus endast peeglites ei ole ainult visuaalse esituse küsimus, vaid

⁴ Üks kahest ruumilisest isomeerist, mis on struktuurilt samasugused, kuid teineteise suhtes peegelpildid.

⁵ <https://biyokimya.vet/en-gb/the-importance-of-chirality-in-biological-systems/>

on seotud meie kehaliste kogemuste ja enesetajuga. Merleau-Ponty näeb keha peeglina, milles maailm tekib. Ta kasutab terminit “keha skeem”, et märkida keha kogemuslikku ja dünaamilist harjumuslikku tegutsemist keskkonnas (2019[1945]). Lacanlikus psühhoanalüüsis on peegelpilt dünaamiline konstruktsioon, mis mõjutab indiviidi enesepilti ja suhet maailmaga. Peeglifaas on etapp eneseidentiteedi arengus, kus laps eristab ennast välisest maailmast ning konstrueerib idealiseeritud minapildi (Lacan 2004[1949]). Minapildi olemasolu võib pidada ka empaatia aluseks. Kui jälgime ennast või teisi peeglis, siis aktiveeruvad peegelneuronid ja teatud kindlad ajupiirkonnad, mis on olulised empaatia toimimiseks ja teiste olendite mõistmiseks. On näidatud, et kui suhtluspartnerid omavahel kogemusi jagavad, aktiveeruvad neuronid kummagi ajus kokkusobivate mustritena – nii et metafoor “ühel lainepikkusel olemine” on igati õigustatud (Denworth 2023). Samuti on leitud, et nahkhiired koordineerivad gruppis suheldes ja parves lennates neuronite aktiivsust üksteisega (Zhang, Yartsev 2019).

Tajupsühholoogia vaatenurgast loovad peeglid optilisi illusioone. Need peegeldavad organisme ja asju viisil, mis hõlmab sageli inversiooni või ümberpöörast, mis on huvitanud peale psühholoogide ka kunstnikke, kes otsivad uusi eneseväljendusviise ning ebatavalisi tajuelamusi. Ilukirjanduslikud teosed käsitlevad tihti teemat “heast ja kurjast” kaksikust, milles nähakse oma peegelteisikut sageli iseenda halvema poolena. Goldberg (2001) seostabaju paremat poolkera uudsusega ja vasakut rutiiniga, kusjuures uudsus muutub dünaamiliselt õppimise kaudu rutiiniks. Siin jõuame tagasi Lotmani korrelatiivse erinevuse juurde. Isegi minimaalsed erinevused peegelpiltide vahel saavad olla inspiratsiooniallikaks uudsuse tekkele loovuse läbi. Loovust on nähtud tekkivat eelkõige kommunikatsioonis ja dialoogis olles teistega. Lotman kirjutab: “Kui võib öelda, et tegemaks dialoogi võimalikuks, peavad selle osalised olema erinevad ja ühtaegu evima oma struktuuris kontrahendi semiootilist kujundit, siis on enantio-morfism ideaalne elementaarne “dialoogimasin”” (Lotman 2022 [1984]: 165). Loovat käitumist inspireerivad erinevused omavahel võrdluses varasema harjumuspärase kogemusega ning kõige parem on neid erinevusi märgata, kui kommunikatsiooni partnerid käitumist tagasi peegeldavad. Ka loomade puhul on märgatud neofiilset ehk uudsust otsivat käitumist.

Loovad peegeldused

Neofiilia ehk uudsuse otsimine, mis viib loovate lahendusteni, eeldab loomadelt agentsust ja eristuste tegemist. Loomade puhul peetakse uudset käitumist loovaks, kui see on loomale endale tähendusrikas. Loovus nõuab kahekordset semiootilist süsteemi ning toimib mitmel eri tasandil. See on võime leida uut tüüpi seoseid, uusi alternatiivseid käitumisviise ja lahendusi probleemidele. Sageli on näiteks kommunikatsioonis uudseks lahenduseks illusiooni loomine või petmine – aga ka lihtsalt ootamatu tegutsemine (Tarrikas 2022). Selliste strateegiate kasutamine nõuab teise looma perspektiivi tajumist ja arusaamist selle piiratusest.

Juba Charles Henry Turner (1909) on kirjeldanud mao käitumisviisi, mida ta ei suutnud seletada teisiti kui loogilise probleemide lahendamise võimega. Ta kirjeldab, kuidas madu (*Zamiens flagellum*) jahtis sisalikku, kes põgenes puu otsa, kuhu madu talle järgnes. Sisalik põgenes mitmel korral ülespoole, heitis pilgu tagasi, ning kui madu oli lähemale jõudnud, siis põgenes taas. Siis viskus madu äkki maapinnale. Sisalik jätkas alla vaatamist, otsides madu maapinnalt. Läheduses oli aga teine puu ning madu ronis vaikselt sisalikust kõrgemale ja ründas teda ülalt. Selline käitumisviis eeldab, et madu saab sisaliku vaatepunktist aru, mis võimaldab loovat lähenemist probleemile. Mao käitumine annab tagasisidet sisaliku käitumisele ning peegeldab selle piiratust. Paljud jahipidamise strateegiad põhinevad pettusel või vähemalt ootamatuse momendil. Pettuse täideviimine eeldab, et loomad märkavad muutusi ja uudst keskkonnas ning on võimelised mõistma teiste loomade omailma või tähelepanu piiratust ning seda ära kasutama.

Alates linnulaulust kuni imetajate alarmhüüeteni kasutavad paljud liigid teiste isenditega manipuleerimiseks häält. See hõlmab erinevate liikide kutsete või hädakisa matkimist. Silmatorkavaks näiteks on Austraalias elav lüüralind, kelle helide repertuaar sisaldab teiste linnuliikide imitatsioone ja isegi mehaanilisi helisid nagu kaamera katikud ja mootorsaed. Isaste lüüralindude etendus emastele on helide, sammude ja rütmide rikas rituaal, mille tähenduse üle on teaduskirjanduses korduvalt diskuteeritud. Viimaseks seisukohaks⁶ on, et

⁶ D. Attenborough film *Wonder of Song* (2023).

<https://www.youtube.com/watch?v=AtDUrcX-rUM>

selline etendus on tegelikult keerukas pettus emaslinnu segadusse ajamiseks. Kuna isaslind matkib muuhulgas teiste lindude alarmhüüdeid, siis peab emane lahkumist ohtlikuks ning jääb piisavalt kauaks paigale. Isaslind edastab teadlikult tähendusega kommunikatsioonimärke, mis imiteerivad teiste lindude alarmhüüdeid, eesmärgiga panna emaslind teatud viisil käituma. Taoline emaslinnu käitumisega manipuleerimine näitab, et lüüralinnud on võimelised mõistma, kuidas tajuvad maailma liigikaaslased (teadmine sellest, et ka emaslind tõlgendab neid teiste liikide alarmhüüdeid märkidena), saavad aru teiste liikide alarmhüüetest ja on leidnud loova viisi neid ära kasutada. Selleks, et pettus toimiks ka järgmisel korral, on ilmselt tarvis välja nuputada uus lähenemisviis, mis sunniks emaslindu piisavalt kaua tõlgendamise tegelema. Selline teguviis näitab peegelneuronite osa lüüralindude käitumises, nende võimet kohaneda ning kasutada oma keskkonda loovalt, saavutades soovitud tulemusi.

Kui tajupiltte võrreldakse otsingupiltide ja muustritega, rakendub kahekordne semiootiline süsteem ja otsingupiltide ning tajupiltide võrdlemisel tuntakse ära uued mustrid/käitumisviisid ning leitakse neile uued tähendused ja vasted. Nagu eespool kirjeldatud, saab Uexkülli järgi otsingupilt olla mõnikord ka ainult kujutluspilt, mis võimaldab subjektidel kogeda mitteeksisteerivat ja "maagilist". Sellised organismi peegelilmast pärinevad kujutluspildid võivad tekitada uusi ootamatuid assotsiatsioone ja viia erinevate nähtuste ümber kategoriseerimiseni ning uute tähenduste ja tõlgenduste tekkeni, mis omakorda väljendub loova käitumisena. Samuti võib otsingupildi esile kutsuda mõni kommunikatsiooni teel saadud signaal. Seda nähtust saavad ära kasutada loomad ka üksteisega manipuleerimiseks. Eelpool toodud näites lüüralindudest kutsusid isase linna poolt imiteeritud teiste liikide alarmhüüded esile emaslinnu otsingutooni – ta otsis lähenevat kiskjat. Tekivad küsimused, et kas isaslinnu enda liigispetsiifiline alarmhüüe oleks mõjunud emalinnule samamoodi ja milleks kasutada nii keerulist meetodit? Ilmselt ei ole kõik tähendused, mis lüüralindude etenduses peituvad, siiski veel teada. Võimalik, et teised helid ja tants on protsessi lisatud tähelepanu kõrvale juhtimiseks ja tõlgendamise protsesside keerukamaks muutmiseks.

Otsingupiltidest peeglite kaudu otsinguskeemideni

Antud kirjatükis püüti näidata kujutluspiltide ja kujutisskeemide osa loomade omailmades, sidudes seda otsingupiltide, otsingutoonide ja uue mõistena ka otsinguskeemide tekkega. Kuna neurobioloogid on näidanud, et millegi nägemisel ja ette kujutamisel toimivad samad ajuosad, siis on vägagi tõenäoline, et vähemalt nendel selgroogsetel loomadel ja putukatel, kellel on silmad, esineb nii pildiline kognitsioon kui ka kujutluspildid. Otsingupilti on siin käsitletud kui kujutluspilti otsitavast, mis ei põhine ainult visuaalsel informatsioonil, vaid võib toimida ka teiste meelte kaudu.

Otsinguskeemi defineeritakse kui abstraktset ikoonilist reegelmärki või skeemkujutist otsitavast, mis koondab endasse valiku otsitava omadusi, kuid jätab alles võimaluse valikuks ja loovamaks lähenemiseks, kuna selliste omaduste kombinatsiooniga objekte võib olla mitmeid. Erinevaid skeemkujutisi võrreldes arutleti nende rollide üle omailmades.

Skeemkujutised ühendavad füüsilisi kogemusi kontseptuaalse arusaamaga maailmast, sidudes taju tähendusega ning kognitsiooni organismi sensomotoorse tegevusega (Johnson 2005). Need on olulised mõistmaks kuidas tähendused organismi jaoks tekivad läbi keskkonnas elamise ja tegutsemise. Otsimiskäitumine, millega on seotud Uexkülli mõisted otsingupilt ja otsingutoon on universaalne käitumisviis enamusele loomadest, sest on seotud organismi põhiliste vajaduste rahuldamise ja ellujäämisega. Analüüsi, millest koosnevad ja kuidas tekivad loomade omailmades otsingupildid ning kuidas peeglid ja peegeldused vahendamise käigus saavad tekitada skeemkujutisi. Kommunikatiivse peegeldamise kaudu jõuti põgusalt ka loovuse tekkevõimalusteni.

Kirjandus

- Asendorpf, Jens B. 2002. Self-awareness, other-awareness, and secondary representation. – Meltzoff, Andrew N.; Prinz, Wolfgang (eds.). *The imitative mind: development, evolution, and brain bases*. Cambridge University Press, 63–73.

- CP = Peirce, Charles S. 1931–1958. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. 1–6, 1931–1935, Charles Hartshorne and Paul Weiss (eds.); vols. 7–8, 1958, Arthur W. Burks, (ed.). Cambridge: Harvard University Press.
- Denworth, Lydia 2023. Synchronized Minds. *Scientific American* 329(1): 50–57.
- Eagleman, D. M. 2004. Time perception is distorted during slow motion sequences in movies [Abstract]. *Journal of Vision* 4(8): 491, 491a, <http://journalofvision.org/4/8/491/>, doi:10.1167/4.8.491.
- Eco, Umberto 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fomin, Ivan 2023. Poti-Interpretants, Sin-Interpretants, and Legi-Interpretants: Rethinking Semiotic Causation as Production of Signs. *Biosemiotics* 16: 197–218.
- Gallup, Gordon G. Jr. 1970. Chimpanzees: Self recognition. *Science* 167(3914): 86–87.
- Gibbs, Raymond W. 2005. *Embodiment and cognitive science*. New York: Cambridge University Press
- Goldberg, Elkhonon 2001. *The Executive Brain: Frontal Lobes and the Civilized Mind*, NY: Oxford University Press.
- Gómez-Moreno, José; Ureña, Manuel 2014. The Role of Image Schemas and Superior Psychic Faculties in Zoosemiosis. *Biosemiotics* 7(3): 405–427.
- Grady, Joseph E. 2005. Image schemas and definition: Refining a definition. – Hampe, Beate (ed.). *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*. (CLR 29.) Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 35–56.
- Graziano, Michael S.A. 2019. Attributing Awareness to Others. The Attention Schema Theory and Its Relationship to Behavioural Prediction. *Journal of Consciousness Studies* 26(3/4): 17–37.
- Johnson, Mark 1987. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: Chicago University Press.
- 2005. The philosophical significance of image schemas. – Hampe, Beate (ed.). *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*. (CLR 29.) Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 15–34.
- Kant, Immanuel 1988[1781]. *Critique of Pure Reason [M]*. Trans. and eds. Paul Guyer and Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kiliszek, Agnieszka; Rypniewski, Wojciech 2020. The emergence of biological homochirality. *Acta Biochimica Polonica* 70(3): 481–485.
- Klein, Colin; Barron, Andrew B. 2016. Insects have the capacity for subjective experience. *Animal Sentience* 9(1). doi:10.51291/2377-7478.1113.
- Kull, Kalevi 1998. On semiosis, Umwelt, and semiosphere. *Semiotica* 120(3/4): 299–310.
- Lacan, Jacques 2005[1949]. The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience. – *Écrits*. (Fink, Bruce, trans.) New York; London: W.W. Norton, 75–81.

- Lotman, Juri 2013[1987] Tekst ja kultuuri mitmekeelsus. *Acta Semiotica Estica* 13: 211–217.
- 2022[1984]. Semiosfäärist. – *Mida inimesed õpivad*. Tartu: Ilmamaa, 149–171.
- Merleau-Ponty, Maurice 2019[1945]. *Taju fenomenoloogia*. (Lepikult, Mirjam, tlk) Tartu: Ilmamaa.
- Tarrikas, Siiri 2022. Modelling Animal Creativity from Uexküllian Approach—Attention, Search Image and Search Tone. *Biosemiotics* 15(3): 531–553.
- Turner, Charles H. 1909. The Behavior of a Snake. *Science* 30(773): 563–564.
- Tønnessen, Morten 2017. The search image as link between sensation, perception and action. *Biosystems* 164: 138–146.
- Uexküll, Jakob von 1926. *Theoretical Biology*. New York: Hartcourt, Brace and Company, INC.
- 1978. Letter to Ernst Mach. [November 29, 1911.] – Thiele, Joachim (ed.), *Wissenschaftliche Kommunikation: d. Korrespondenz Ernst Machs*. Kastellaun: Henn.
- 1982. The theory of meaning. *Semiotica* 42: 25–87.
- 1985[1909]. Environment and inner world of animals. – Burghardt, Gordon M. (ed.). *The Foundations of Comparative Ethology*. New York: Van Nostrand Reinhold, 222–245.
- 1992[1934]. A stroll through the worlds of animals and men: A picture book of invisible worlds. *Semiotica* 89: 319–391.
- 2001. An introduction to Umwelt. *Semiotica* 134(1/4): 107–110.
- 2010. *A foray into the worlds of animals and humans: with a theory of meaning*. University of Minnesota Press.
- 2012. *Omailmad*. Tartu: Ilmamaa.
- Zhang, Wujie; Yartsev, Michael M. 2019. Correlated Neural Activity Across the Brains of Socially Interacting Bats. *Cell* 178(2): 413–428.

Visuaalkunsti ikoonilistest väljendusvahenditest Vassili Kandinsky kompositsiooniteooriast lähtudes

Krista Simson

Artikli eesmärgiks on näidata, et visuaalkunsti teose komponeerimise ja semiootilise analüüsi põhimõtted on ühildatavad, kui võtta aluseks teose elementide ja nendevaheliste suhete struktuuri ehk kompositsiooni analüüs. Antakse ülevaade kompositsiooni tähendusloome vahenditest ennekoike Vassili Kandinsky kompositsiooniteooriast lähtudes. Põhimõtteid, millele Kandinsky oma teorias osutab, kasutatakse visuaalkunsti teose tähenduse loomisel seniajani: ikoonilised väljendusvahendid, mille mõju põhineb tajusid mõjutavatel stiimulitel, on visuaalse retoorika alusmaterjal. Seetõttu ei saa ka kunstisemiootilises analüüsis tähelepanuta jätta tähenduse loomise protsessi, kus ikoonilisi väljendusvahendeid – vormi, värvi, dia-grammilisi ja topograafilisi suhteid – komponeerides luuakse seoseid, mis on ühtaegu nii vormilised kui semantilised, olgu siis tegemist traditsioonilise pildilise kompositsiooni, video, animatsiooni või filmiga.

Märksõnad: visuaalsemiootika, visuaalkunstid, tähendusloome, Kandinsky, kompositsiooniteooria, ikoonilised väljendusvahendid

Sissejuhatus

Käesolev artikkel käsitleb visuaalkunsti semiootilist analüüsi ennekoike praktiseeriva kunstniku seisukohast – võttes arvesse, et semiootika distsipliinina peab aja nõudel ikka enam laienema ka visuaalsfääri, võiks olla otstarbekas genereerida erinevaid meetodikaid, mis aitaksid terminoloogilise ühtlustamise kaudu luua silla kunstiteooria ja semiootika vahele.

Virve Sarapik pakub oma artiklis “Semiotics at the crossroads of art” (Sarapik 2013) välja visuaalsemiootika aladistsipliinide ternaarse jaotuse – visuaalne semiootika, pildisemiootika ja kunstisemiootika, tõdedes sealjuures, et tegemist on kolme osaliselt kattuva terminiga (Sarapik 2013: 69). Kunstisemiootika käsitlemine visuaalsemiootika

iseseisva alajaotusena on igati õigustatud, kuna võimaldab siduda erinevad vaatenurgad visuaalkunsti analüüsis – kunsti generatiivset momenti käsitlevad teooriad ja interpretatsiooniteooriad, lisaks on visuaalse andmeanalüüsi võimaluste arenemine loomas olukorda, mis võiks võimaldada üha rohkem visuaalkunsti liike sarnaste visuaalsete parameetrite alusel analüüsida. Artikli autor on siiski veendunud, et pildisemiootika käsitlemine semiootika eraldi alaliigina ei pruugi olla põhjendatud: kunstisemiootikat ja pildisemiootikat ühendavaid parameetreid on tunduvalt enam kui neid, mis neid eristavad. Laskumata siinkohal sarnasuste ja erisuste analüüsi üksikasjadesse, tuleb artikli rõhuasetust silmas pidades märkida, et üheks taoliseks kunstisemiootika kõiki alajaotusi ühendavaks parameetriks on kompositsiooni üldiste põhimõtete arvessevõtmine. Need põhimõtted on kehtivad ühtaegu nii tasapinnalise kui ruumilise, nii materiaalse kui virtuaalse visuaalkunsti teose puhul.

Artiklis käsitletakse ennekõike visuaalkunsti väljendustasandit: teose kujutamise viisi, elementide valik ja nende vastastikune suhe on kokku võetud ühise terminiga kompositsioon. Visuaalkunsti teos on komponeeritud ja opereerib pinna või mahtude raames organiseeritud vormi ja värvi elementidega, nii elementide omavaheliste suhetega kui ka elementide ning pinna või mahu suhetega. Asjaolu, et kompositsiooni ja selle elementide funktsioonide kirjeldamisel ja lahtimõtestamisel pöörduakse siinkohal tagasi ennekõike Kandinsky ja abstraktse kunstiteose komponeerimise põhimõtete juurde, on põhjendatud sellega, et just abstraktsionismi teoreetikutega näib visuaalsemiootika teoreetikutel kõige enam kokkupuutepunkte olevat. Visuaalse analüüsi, ennekõike andmeanalüüsi võimalusi uurides osutab abstraktselale kunstile ka uue meedia uurija Lev Manovich (2022).

Autori eesmärgiks on näidata, et visuaalkunsti teose komponeerimise ja semiootilise analüüsi põhimõtted on ühildatavad. Artikli näitlik materjal pärineb enamjaolt nii Vassili Kandinsky pea saja aasta tagusest kompositsiooniteooria analüüsi käsitlevast teosest “Punkt ja joon tasapinnal: pildikunstilelementide analüüs” (1926), mille näiteid omakorda illustreerivad fotod Rainer Sarneti 2017. aastal valminud mängufilmist “November”. Günther Kressi ja Theo van Leeuweni ning Groupe µ visuaalkunsti semiootilise analüüsi teooriaid on kasutatud võrdlusmaterjalina.

Siinkirjutatu aluseks on veendumus, et hoolimata erinevate meediumite kasutuselevõtmisest ei ole suur osa visuaalkunsti kompositsiooni loomise põhitõdedest aja jooksul märkimisväärselt muutunud ning on tänapäevalgi kasutuskõlblikud. Väites, et visuaalkunsti ikoonilistel väljendusvahenditel (värv, vorm, diagrammilisus ja topograafia) ning nende suhetel on kunstiteose semiootilises analüüsis märkimisväärne roll, mis praeguse valdavalt narratiivipõhise analüüsi puhul on sageli tähelepanuta jäetud, toetub autor oma kogemusele praktiseeriva kunstniku ja visuaalkunsti õppejõuna.

Ilmselgelt saab visuaalkunsti teost mõista ja analüüsida vaid muutuvate paradigmade valguses. Keeleline pööre tõi kaasa pildilise või performatiivse pöördega võrreldes märksa põhimõttelisema muutuse, mille tulemusena rakendati visuaalkunst, olgugi, et tänapäevastatud kujul, uuesti ühiskondliku arvamuse kujundamise teenistusse. Visuaalkunsti teose puhul oluliste kunstilise väärtuse ja kunsti sotsiaalse funktsiooniga seotud küsimuste käsitlemist käesoleva artikli maht siiski ei võimalda.

Visuaalkunsti teose analüüsi põhimõtted

Esmajärjekorras tuleks teadvustada parameetrid, mis eristavad kunsti kõigest, mis praeguse artikli seisukohalt kunstina ei kvalifitseeru. Kindlasti ei ole mõtet luua rohkelt kriteeriumeid olukorras, kus piisab vähemastki – Praha Lingvistilise Ringi kunstisemiootikat aluseks võttes ennekõike kavatsuslikkusest ja esteetilise funktsiooni olemasolust. Esteetika teooriad pakuvad siinkohal detailsemaid lahendusi, aga visuaalkunstniku seisukohast lähtudes võib olulisimaks pidada just neid kaht.

Kompositsioonist ja kogu kunstisemiootikast üleüldse ei tuleks rääkida mitte ainult teose interpretatsiooni, vaid ka loomisprotsessi seisukohast lähtudes. Ka maastikumaal ei ole ju tegelikult enam kui konstruktsioon, kuigi arusaamast, et tegemist on konkreetse maastiku, metsatuka või järvesilmaga, on valus loobuda – loodus maalil on samavõrra tinglikult loodus, nagu pühak ikoonil on tinglikult pühak. Peirce'i "näivuse hetkeliseks ilmumiseks" ("hetkel, mil me kaotame reaalsusetaju ning ei tee enam vahet tegelikkusel ja näivusel,

on see puhtalt ilmutus”, CP 3.362, 1885) võibki pidada habrast ajavahemikku, mil me selle unustame. Visuaalkunsti teose ikoonilised väljendusvahendid on need, mis annavad otseselt ja vahetult edasi visuaalkunsti teose sisu ja osutavad vajadusel ka inspireerivale reaalsusele.

Visuaalkunsti teose puhul visuaalse retoorika loomiseks kasutatakse ikoonilised väljendusvahendid on konstrueeritud tajusid mõjutavatest stiimulitest. Taoliste arhailiste tajuskeemidega manipuleerimise protsessis formeerub midagi märgilaadset. Vilmos Voigt küsib oma artiklis “Ikoonilisuse varased vormid etnilises ja rahvakunstis” (1986), mida tähendab ikooni mõiste semiootikas, ja vastab seal-samas: “Kui järgida pelgalt märgi klassifitseerimise traditsiooni Peirce’ist Econi, võib kindel olla väites, et ikoon kujutab endast teatud tüüpi esitist (*representation*). Sellegipoolest on ikooni kontseptsioonil isegi rangelt formaalses märkide klassifikatsioonis elav, liikuv, ajalooline iseloom” (Voigt 1986: 386), mis tuleneb selle toimimisest semioosis, protsessis, “milles, mille tõttu või mille käigus märgid tekivad, eksisteerivad ja kaovad” (samas, 387). Sisu ja väljenduse suhe on ikoonilises suhtes omaduste kogumi tõttu, mis on ikoonilist suhet iseloomustavad.

Mihhail Lotman defineerib ikoonilisust kui funktsiooni, kasutusviisi (Lotman 2012: 40), mis ei pruugi tähendada ikoonilist märki kui sellist. Märk on määratletud esitus, tööriistad (vrd funktsioon) aga saavad oma tähenduse olukordadest ja tegevuskontekstidest, mille osaks need on (Sonesson 1998: 18). Sonessoni sõnul võivad taolised ikoonilised märgid esineda näiteks onomatopoeetiliste sõnadena. Sonesson kasutab ikoonilisuse ja konventsionaalsuse suhtelist osa märgis primaarse ja sekundaarse ikoonilisuse eristamiseks: primaarse ikoonilisuse puhul on ikoonilisus motivatsioon millegi märgina tajumiseks (Sonesson 1998: 2), teisel, “poolkonventsionaalsel” juhul ehk sekundaarse ikoonilisuse korral on tegemist teadmise, et väljendusviis võib mõnes konkreetsetes tõlgendussüsteemis nimetatud sisu tähistada. Niisiis võib öelda, et ikooniliste väljendusvahendite puhul on tegemist eelkõige sekundaarse ikoonilisusega.

Virtuaalset ja materiaalset visuaalkunsti teost ühendab lisaks kavatsuslikule päritolule (Mukařovský 1976: 231, 1994: 574) ja selle loomise protsessile visuaalsete elementide süsteemi, seahulgas enne-

kõike ikooniliste väljendusvahendite süsteemi sihipärane kasutamine. Ikooniliste väljendusvahendite toel loodud kompositsioon on visuaalkunsti teose nähtav olemise viis ja nende väljendusvahendite mõju arvestamine on suures osas kompositsiooni loomise aluseks. Taoliste tähendusloome viisidele juhivad tähelepanu nii Kress ja van Leeuwen oma visuaalsemiootilistes analüüsides (2006) kui ka Victor Stoichita pildi kompositsiooni struktuure ja pildipinna jagamise põhimõtteid kirjeldades (1993).

Ikooniliste omaduste eristamiseks esitab David Armstrong parameetrid, mille alusel võiks näiteks vorme ja värve klassifitseerida (Armstrong 1978): a) klassi liikmetel on midagi ühist (kõik on vormid või kõik on värvid); b) kuigi neil on midagi ühist, on need mingis osas erinevad (erinevad kuju, värvi poolest); c) nende olemusel põhinev sarnasusjärjestus (punane sarnaneb rohkem oranži kui sinisega) ei ületa nende identiteedi piiri; d) moodustavad teiste klassidega ühtesobimatu komplekti (sama element ei saa olla korraga kolmnurkne ja ümmargune ega punane ja sinine).

Kunsti interpreteerimine vajab artefakti, vastasel juhul juhtub see, mis aritmeetikas nulliga korrutamisel – tulemuseks saab olla ainult null. Artefakt kui objekt, olgu siis materiaalne või virtuaalne, annab ühiku, mis võimaldab tehet üleüldse sooritada.

Kompositsioon

Teose vorm on teose sisu avaldumisviis. Visuaalkunsti teose mudeli puhul, mille aluseks on võetud loomise, s.o mitte ainult lugemise, vaid ka kirjutamise protsess (vene keeles *zhivopis*), on aluseks teose struktuuri loomise protsess ja sellest tulenevad esmased otsustused: vormi ja värvi valik, diagrammilised suhted ja elementide topograafiline ehk positsiooniline asetus. Kandinsky pakub välja küllalt universaalse mudeli visuaalkunsti teose kompositsiooni loomiseks (ja samas ka tõlgendamiseks), pöörates tähelepanu ennekõike struktuuri loomise protsessile. Kandinsky raamatus *Punkt ja joon tasapinnal: pildikunsti elementide analüüs* esitatud näidete puhul on tegemist nende elementaarsete visuaalkunsti elementide analüüsiga, mille alusel erinevad väljendusvormid praktilises teostuses moodustuvad.

Kandinsky teeneks, lisaks tema rollile abstraktsionismi esiisana, on traditsioonilise metoodika süstematiseerimine ja sõnastamine. Praktilises kunstihariduses on Kandinsky esitletud põhimõtteid ajast aega kasutatud ja kasutatakse praegugi.

1926. aastal kirjutatud kompositsiooniteoorias käsitleb Kandinsky loomulikult peamiselt pildianalüüsi. Kuigi käesoleval ajal on välja pakkuda palju enamat kui materiaalne kahemõõtmeline tasapind ja visuaalkunsti lisandunud virtuaalsed ja ajalised lahendused on muutunud pea valdavateks, kehtivad Kandinsky väited ruumilise ja ajalise kompositsiooni põhitõdede kohta ka uute meediumite puhul.

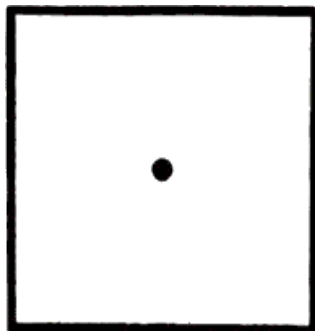
Samas on ettekujutus visuaalkunsti pildilisusest senini väga sügavale juurdunud: kolme kunsti liigi väljendusvahendeid võrreldes pakub Georges Molinié välja jaotuse verbaalseteks, pildilisteks ja muusikalisteks väljendusvahenditeks (tõsi küll, hiljem jõuab ta eraldi osas ka skulptuuri käsituseni), surudes seeläbi visuaalkunsti märkimisväärselt kitsamatesse raamidesse kui kirjanduse või muusika (Molinié 1998: 13). Visuaalkunsti kahemõõtmelisust võib, ühelt poolt, pidada maailmanägemise tasapinnale projitseeritud illusiooniks (Sonesson 2019), teisalt ei saa tasapinnalist kujutamist vaadelda “esisprintsibi loomuliku vormina, mille abil kolmemõõtmeline reaalsus edastatakse erinevatesse kahemõõtmeliste esituste meediuimitesse” (Purgar 2017: 207), vaid tegemist on põhjaliku ümberstruktureerimisega. Tasapinnalisus on üks poeetika loomise moodustest, ning ses mõttes on nii graafika kui maal alati abstraheerivad.

Visuaalkunsti teost tuleks ennekõike analüüsida kompositsioonilisi momente ja elementide omavahelisi suhteid arvesse võttes, toetudes sealjuures olemasolevale artefaktile ehk sellele, mis on reaalselt olemas. Nii saab teose ikooniliste väljendusvahenditena analüüsida seda, mis on nähtav – vormi, värvi, diagrammilisust ja elementide topograafiat ehk positsioonide suhet. Puhas ja isoleeritud vorm, nagu ka puhas ikoon (CP 3.362; 4.447) on teoreetilised mõisted, niisiis tuleb taolise analüüsi puhul määrata iga termini abstraheerituse aste ehk fikseerida mõiste sisu. Mis üldisemasse analüüsi puutub, siis tundub siingi, et vähem võiks olla pigem parem. Selle üle, kui detailselt nõ plastilist märki peaks analüüsima, on muidugi raske otsustada: näiteks kirjeldab Groupe µ plastilise märgi primaarse omadusena vormile ja värvile lisaks tekstuuri (Edeline et

al. 1992: 316), mis on, eriti praktiseeriva kunstniku seisukohast, kaheldav: värv ja tekstuur ei ole võrdväärsed tajustiimulid ning seega ei ole need võrdse mõjujõuga retoorilised elemendid. Groupe μ väide, et tekstuur ei moodusta analüüsimatut tervikut (samas, 197) ei pruugi olla väär, küll aga võib sügavalt kahelda tekstoreemilise analüüsi vajalikkuses, vähemalt analüüsi esmatasandil. Samuti tundub liialt hägune Kressi ja van Leeuweni struktureeritud analüüsile vastanduva struktureerimata analüütilise protsessi mõiste, mida iseloomustatakse kui “enam-vähem järjestamata loendit” (Kress, van Leeuwen 2006: 94) – kuigi ka siin peab arvesse võtma, et visuaalse kompositsiooni struktuuri kirjeldamise terminoloogia loomisel on mõningad ebamäärasused paratamatud.

Kuna kunstisemiootilise analüüsi puhul on tegemist visuaalkunsti terminitega, võiks mingil määral proovida opereerida ka mõistetega, mis on pikka aega olnud visuaalkunsti teose komponeerimise aluseks. Siinkohal on selleks kasutatud Kandinsky kompositsiooniteooriat.

Kõige lihtsam tee Kandinsky kompositsiooniteooria loogika mõistmiseks olekski alustada Kandinsky väljapakutud tasapinnalise kompositsiooni algvariantist, “nullkompositsioonist” (joonis 1) – punkt asetseb ruudukujulise formaadi keskel – see on kompositsioon, mille puhul ei ole rõhutatud ei formaadi vertikaalne ega horisontaalne mõõde (Kandinsky 2020[1926]: 141).



Joonis 1. Kompositsiooni algvariant, Kandinsky pildilise väljenduse prototüüp (Kandinsky 2020: 141).

Formaadi “venitamisel” nii kõrgusesse kui laiusesse tekivad kõrvaltähtsused, millest annavad vastavalt aimu ka formaatide üldkasutatavad nimetused *portrait* ja *landscape*. Nullkompositsiooni ainus element, punkt, asetseb pildipinna keskel ning sellele ei saa omistada mingeid liikumissuundi. Tähtsused tekivad siin punkti (objekti) liigutamisel paremale või vasakule, üles või alla (näiteks võib võrrelda liikumisi horisontaaltelje ja vertikaaltelje suhtes). Kõik formaadil aset leidnud liikumised fikseeritakse, sõltumata teose abstraktsuse astmest, konkreetse kompositsioonis.

Visuaalkunsti analüüsi retoorikast: joon

Visuaalkunsti analüüsi seisukohalt on oluline, et opereeritaks selgelt mõistetavate ühikutega. Joon on, vähemalt praktiku seisukohast, fiktsioon ja ei kuulu objekti juurde. Joon visuaalkunstis on juba idee järgi “loodud” ning eksisteerib ja kujuneb ainult autori tahtest sõltuvana. Joon, pind, maht, formaat on praeguses analüüsis vaadeldavad vormi osadena ning neid käsitletakse taandamatute algelementidena. Selline käsitus ei lange kokku Groupe µ visuaalse analüüsi teooriaga, mis eristab lisaks joonele ka kontuuri ja piiri, defineerides piiri kui neutraalset joont, mis jagab ruumi või tasapinna kaheks osaks, ilma et see looks *a priori* ühe või teise jaoks erilise staatuse. Sõltuvalt muudest elementidest (positsioon, dimensioon jne) võib joon muutuda kontuuriks, mis loob joonise (Edeline et al. 1992: 96), olles ühtaegu kujundi piir ja samas ka selle osa (samamoodi, 67). Kuigi Groupe µ visuaalsemootilise analüüsi aluseks on detailne süstematiseerimine, tundub taoline jaotus üleinterpreteerituna. Joone olemasolu võiks ju tegelikult redutseerida isegi väiteni, et joont tegelikult ei eksisteerigi, taandades joone kahe pinna kokkupuutepunktiks – laps võtab pliiatsi ja tõmbab joone, kui tahab näidata, et “see” asi pole “teine”, et asi, mida ta kujutab, on teisest (mõiste, kuju, tähenduse või otstarbe) poolest erinev. Kuna joonel on võime moodustada pinda, võiks joont isegi defineerida kui pinna erilist vormi, mida iseloomustavad suurel määral omadused, mis ka pinda iseloomustavad: suund, liikuvus ja väljendusvõimalus volüümi läbi.

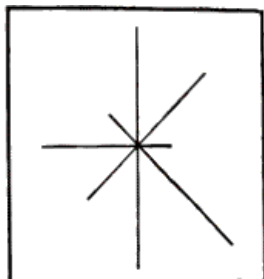
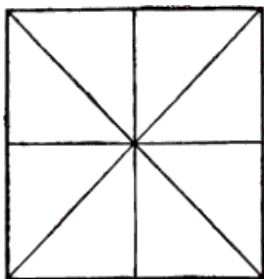
Joonistuse puhul on Sonesson'i väitel tegemist kolmekordse ko-

deerimisega (Sonesson 2015: 420), ning seeläbi vastandub joonistamine kui kirograafiline tegevus näiteks fotograafia. Kirograafiliste piltide erinevus tehnograafilistest piltidest seisneb selles, et kirograafiline tegevus, joonistamine näiteks, võimaldab teha konkreetseid valikuid pildi iga üksiku omaduse kohta ja sel moel tajukogemusi selekteerida (sammas, 446). Postfotograafilised pildid võiksid asetuda kuhugi sinna vahepeale: digitaalsed võimalused on fotograafia piire sedavõrd hāgustanud, et kunstiline kavatsus tuleb māngu paljudel juhtudel. Sel juhul tuleb ka fotograafia, nagu filmi ja teiste kunstiliikide puhul, rāākida kompositsioonist kui organiseeritud elementide struktuuri loomisest.

Joone olemuse analūūs vōiks siinkohal sellega ehk piirdudagi, kui joonel ei oleks imetabast vōimet moodustada nurki. Ūhelt poolt aitab nurk, eriti teravnurk, fikseerida kompositsiooni sisulist ja vormilist fookust, teisalt māārab nurk potentsiaalselt moodustuva pinna iseloomu (klassikaliseks nāiteks on El Lissitzky 1919. aasta konstruktivistlik plakat “Peksa punaseid valge kiiluga”, vt ka Kress, van Leeuwen 2006: 60). Kandinsky jārgi on vōime moodustada nurki, nii agressiivsena mōjuvaid teravnurki kui omadustelt ringile lāhenevaid nūrinurki, joone ehk tāpsemalt sirgjoone olulisimaid omadusi. Nurki moodustades muudab joon suunda, tekitades erinevaid pingeid; nurkade abil konstrueerib vaataja kujutlusvōime kergesti ka pinna, mis on omakorda algmaterjaliks mahtude vōrdlemisel.

Sōltumata sellest, kas tegemist on tasapinnalise vōi ruumilise kompositsiooniga, māāravad moodustuvad jooned (nii olemasolevad kui fiktiivsed) vōi nende kujutletav vōrgustik vaataja pilgu ja mōtte liikumise suuna. Kuigi ajaliste visuaalsete kunstide, nāiteks video vōi filmi kompositsioon tervikuna koosneb pea loendamatu test tāhendusvāljadest, on nende visuaalse “keele” ūheks aluseks jātkuvalt nāgemus kaadri kompositsiooni organiseerimise pōhimōtetest ja viisidest, mis annab kŭll pōgusa, aga olulise panuse kompositsiooni kui terviku tāhenduste loomisse.

Stabiilse kompositsiooni aluseks on peamiselt horisontaalid ja vertikaalid, diagonaalid (Kandinsky liigitab diagonaalide hulka kōik sirged, mis pole horisontaalid vōi vertikaalid) toovad kompositsiooni dūnaamika, kusjuures olulist rolli māngib ka elementide asetus formaadil (joonis 2).



Joonis 2. Staatiline vs. dunaamiline tsentreeritud kompositsioon (Kandinsky 2020: 239). Vormi pinge suureneb formaadi pinnale lähenedes, kuni see piiri puuduta-des järsku kaob (samas, 238).

Horisontaale ja vertikaale rõhutav kaader mängufilmist “November” (Foto 1) toob filmi kulgu hetkeks tüüne ja rahulikuna mõjuva momendi. Kuigi kompositsioonis on rõhutatud x- ja y-telgi ehk horisontaal- ja vertikaaltelge, liigub figuur kaadri ruumilisusele osutaval z-teljel, minnes, kui tsentraalperspektiivi arvesse võtta, ära, kaugusesse. Kandinsky poeetilistes kirjeldustes on must ja valge nõ vaikivad värvid ja horisontaalne ning vertikaalne sirge “vaikivad sirged”: kummagi iseloomulik “kõla” – aktiivsuse ja väljendusvõime mõttes – on taandatud miinimumini (Kandinsky 2020: 163). Seda, mida Kandinsky elementide “kõlaks” nimetab, võiks sama hästi nimetada ka ikooniliste väljendusvahendite mõjuks – “kõla” on üldjoontes sama, mis ikooniliste väljendusvahendite realiseerunud toime.



Foto 1. Kaader filmist “November” (2017). Foto autor Mart Taniel © Homeless Bob Production.

Kirjeldatud põhjustel on, erinevalt eelmisest kaadrist (kus kaadri kompositsioonis domineerivad suunad on horisontaalne ja vertikaalne), järgmise kaadri puhul horisontaalide ja vertikaalide kasutamisest loobutud, kompositsioon on dünaamiline tänu rohkete diagonaalide kasutamisele (Foto 2). Nurgad esiplaanil on selged ja teravad.

Joonte kokkupõrke “kõla” tuleneb Kandinsky teooria kohaselt vähemalt kahe jõu vastastikustest toimest. Tekkinud jõu intensiivsuse astme määravad sirgete vahel moodustuvad nurgad. Teravnurka kirjeldab Kandinsky jõulise ja ülimalt aktiivsena, nürinurka abitu, nõrga ja passiivsena (Kandinsky 2020: 172). Liikumise suunda paremalt vasakule (Foto 2) rõhutab asjaolu, et kaadri vasak pool on kaadri paremast poolest “raskem”. Suund vasakule on Kandinsky kompositsiooniteooria järgi suund tagasi, “koju” (samas, 223; vt ka Kress, van Leeuwen 2006: 75–76). Tagaplaani joonte liikumisi võib iseloomustada vabade tsentreerimata joonte liikumistena: side taustaga on suhteliselt nõrk, jooned ei sula taustaga kokku ja tunduvad mõnikord olevat sellest läbi tunginud (samas, 163). Asjaolu, et figuuri toetuspinda ei ole näha, rõhutab figuuri liikumise kergust ja ebamaisust.



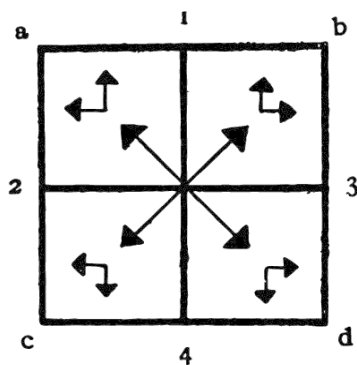
Foto 2. Kaader filmist “November” (2017). Foto autor: Margus Tamm © Homeless Bob Production.

Visuaalkunsti analüüsi retoorikast: pind

Visuaalse teose tajumist eristab visuaalse nähtuse või ilmingu tajumisest asjaolu, et esimese puhul on formaat pinnal, ruumis või ajas määratletud, teise puhul määratlemata. Isegi juhul, kui pildiline kujutamine ja pildi vaatamine on mingil määral oma tähtsust minetanud, siis formaadi, pinna või ruumi eraldatuse osatähtsus visuaalkunstis säilib – nii, nagu tasapinnaline kunst, mängivad ka nii ruumiline kui virtuaalne kunst alaga, kus kompositsioon toimib. Lev Manovich'i teooria kohaselt erineb näiteks film, mille elementide järjekord on lõplikult kindlaks määratud, seetõttu diametraalselt uue meedia esitistest, mille elementide järjekord on sisuliselt muutuv: struktuuriliselt ühilduvad uued meediumiobjektid teiste arvutifailidega ja on seega ümberkodeeritavad (Arns 2002: 3). Sealjuures on

rida omadusi, mida ekraan on traditsiooniliselt jaganud näiteks maaliga (Manovich 1995), või miks mitte raamatu leheküljega: kõik need on esiletõstetud pinnad (või ruum), mis, nagu ekraangi, sunnivad ennast jälgima, endasse süvenema, omistama eraldatud pinnal (või ruumis) toimuvale omadusi, mida seal ei ole, ja kasutama neid paralleel-reaalsuse loomiseks.

Kandinsky opereerib mõistetega nagu 'ülal', 'all', 'tõus', 'langus' 'liikumine', 'tihedus', 'raskus' jne ennekoike tasapinnalist aluspinda silmas pidades. Need on mõisted, millest tuleb aru saada mitte nende literatuurses tähenduses, vaid nähes neid elementides kätkevate pingete ja aluspinna pingete koosmõju kirjeldusena (Kandinsky 2020: 219): aluspinna kvadrandid on tähendusloome seisukohalt erinevad ja osalevad pingeväljade loomisel, pinna erinevate kvadrantide kasutamine annab kunstnikule võimaluse mängida nii elementide hierarhia kui nende "kaaluga". Ükskõik millise vormi lähenemine formaadi servale allutab selle omakorda täiesti erilisele, kompositsiooni jaoks vägagi olulisele mõjule (joonis 3).



Joonis 3. Kandinsky skeem formaadi piirjoonte erinevate osade vastupanujõu kujutamiseks (Kandinsky 2020: 229). Osa a – pinged 1 ja 2 suunas – kõige vabam ühendus, osa d – pinged 3 ja 4 suunas – kõige suurem vastupanu. Niisiis on osad a ja d teineteisega kõige suuremas vastuolus (samas, 228).

Joonisel 3 määrab diagonaalide lõikumispunkt formaadi keskpunkti. Läbi keskpunkti tõmmatud horisontaal- ja vertikaaljoon jaotavad aluspinna neljaks osaks, millest igaühel on erinev "ilme". Kõik tekki-

nud nelinurgad puudutavad ühe nurgaga neutraalset keskpunkti, kust lähtuvad diagonaalsuunalised pinged. Numbrid 1, 2, 3, 4 tähistavad piirjoonte vastupanujõude, tähed a, b, c, d nelja osa (Kandinsky 2020: 228–229).

Kompositsiooni skemaatilised ikoonilised suhted

Suur osa skemaatilisi ikoonilisi suhteid rakendub automaatselt spon- taanse kujutlusvõime teenistusse. Skemaatilise ikoonilise suhte näitena võib siinkohal tuua Sun-Joo Shini skeemi avaldisele $f \in A$ (Shin 2002: 26–27), kus Shin kasutab Fido¹ jaoks sümbolit f , loomade jaoks A (antud juhul A tähistaks hulka, mis ühendab kõiki potentsiaalseid objekte) ja $\in$ liikmelisuse jaoks ($\in$ = kuulub).



Joonis 4. Skemaatilise ikoonilise suhte näide: f ringi sees näitab objekti ja hulga vahelist kuuluvusseost (Shin 2002: 26).

Kui asendada A näiteks ringiga (joonis 4), siis tähendus ei muutu: f ringi sees näitab objekti ja hulga vahelist kuuluvusseost seetõttu, et taolist homomorfset suhet tajutakse intuiitiivsel tasandil, samas on ka

¹ Ilmselt viitab Shin siin 'Fido'-Fido põhimõttele, millele andis nime Gilbert Ryle ja mis "tekib naiivsest analoogia tuletamisest: just nagu on olemas entiteet, mida ma hästi tunnen, nt minu koer Fido, keda tähistab nimi "Fido", peab iga tähendusliku väljendi kohta olema kindel entiteet, millega see on tähistamis- või nimetamissuhtes, s.t suhtes, mida kehastab "Fido"-Fido. Kritiseeritav uskumus on seega hüpostatiseerimine, s.t selliste väljendite kohtlemine nimedena, mis ei ole nimed" (Carnap 1998: 1207).

“... selge, et suhe "liikmeks olema" on ikooniline esitis” (Shin 2002: 26). Et f ja A on sümbolid, on neid võimalik asendada teistsuguste sümbolitega, näiteks geomeetriliste kujundite või muude visuaalkunsti elementidega. Iga selline süsteem võib olla osa suuremast süsteemist, mida saab lõputult laiendada, kuid mille raames asetleidvad suhted on siiski ikoonilised.

Piiritletud hulga näide filmist “November” (Foto 3): kaarjoon kannab endas pinna alget – kui joone mõlemat lõpp-punkti muutumatutel tingimustel edasi nihutada, peab tekkiv kaarjoon varem või hiljem alguspunkti tagasi jõudma (Kandinsky 2020: 182).



Foto 3. Kaader filmist “November” (2017). Foto autor: Gabriela Urm © Homeless Bob Production.

Hoolimata küllalt aktiivsetest horisontaalidest ja vertikaalidest on kaadri kompositsioonis pööratud tähelepanu ennekõike kaarjoonele ja selle abil tekitatud ovaalile. Joon staatilise figuuri ümber on pea-aegu sulgunud: figuur kuulub orgaaniliselt kujutatud taustsüsteemi, ning teda ümbritsev müür on massiivne. Grupeeritud elementide omadused laienevad sageli automaatselt grupi teistele elementidele (Shin 2002: 26), fikseerides grupi ja võimaldades seeläbi elementide

gruppe teiste gruppidega võrrelda.

Kandinsky järgi on võimalik “aktiivsete, kõrgusse pürgivate pingete” ja laiformaadi suhte abil tuua kompositsiooni dramaatikat, kuna tõkestatus [*Hemmung*] on sel juhul eriti teravalt tajutav (Kandinsky 2020: 172). Formaadi ülemisele piirile lähenedes suureneb reeglina elementide “kerguse” osakaal – “pinnad mitte ainult ei kaugene üksteisest, vaid kaotavad kaalu ning koos sellega kandevõimet” (ehk me eeldame, et need elemendid peaksid olema kergemad), niisiis rõhutab iga kõrgemal paikneva raskema vormi asetus selle kaalu (samas, 219) ja seetõttu mõjub kompositsiooni suurima kontrasti abil loodud “raskus” figuuri pea kohal eriti rõhuvana. Vähesed teravad nurgad osutavad figuurile, mis on staatiline, otsevaates nägu tundub koosnevat horisontaalidest ja vertikaalidest. Korduvat ristimotiivi võib pidada filmi kujundikeele läbivaks elemendiks. Tausta suhteliselt ühtlane tonaalsus välistab heletumedusest tulenevad liikumised.

Diagrammilisus

Terminit *diagrammilisus* kasutatakse käesolevas artiklis pindade ja mahtude vahetõrgete suhte tähistamiseks. Diagrammilisus kui suhte visuaalsete elementide vahel ja nende suhte tervikusse (ruum, ekraan, lõuend) võib väljenduda nii materiaalsete kui virtuaalsete visuaalsete elementide suhtena, kujutades endast sageli rohkete alajaotustega komplitseeritud suhete süsteeme. Mõistete “vähe” ja “palju” või “rohkem” ja “vähem” läbi tulevad hulkade omavahelised suhted ja hulga ja terviku suhted kõige paremini esile, diagrammiline kujutis või ettekujutus on lihtne ja selge, sõnalise seletuse tõlgib kujutlusvõime enamjaolt ikkagi pildiliseks kujutiseks. Diagrammilised suhted on oma olemuselt puhtalt ikoonilised. Joondigrammi võib vaadelda kahe erineva pinna suhtega ehk etteantud graafiku tasapinna ehk formaadi jaotamisega ülal- ja allpool asetsevaks pinnaks, mille suhe on võtnud joone kuju (Pietarinen 2006: 112).

Diagrammilise suhtena kui osa suhtena tervikusse võib analüüsida nii üksikut detaili kui omavahel seotud osade summat. Klassik Alfred Hitchcocki järgi nime saanud nn Hitchcocki reegel illustreerib seda-

sama põhimõtet praktiku seisukohast: mida tähtsam keegi või miski filmi konkreetse ajahetke seisukohalt on, seda suurema osa kaadri pinnast peaks ta/see hõivama (Mercado 2022: 27).

Diagrammilised suhted võimaldavad objektide hierarhiat vahetult hoomata: ekspressiivne moment võib põhineda näiteks ühe elemendi suuruse või mõju valdaval ülekaalul teiste elementide suuruse või mõju suhtes, ehk siis, nagu mõnede suprematistlike tööde puhul, olla nende suhete kontsentraat. Ekstreemsete variantidena võib siinkohal näiteks tuua nii Malevitši “Musta ruudu” (1915) kui Barnett Newmani maali “Vir Heroicus Sublimis” (1950–51), mille kompositsiooni aluseks tundub esialgu olevat vaid üks element. Sisuliselt on siiski tegemist erinevate elementide (formaat, vorm ja värv) vastastikutestega. Kuigi käesoleva artikli maht ei võimalda nii vormi kui värvi küsimustel pikemalt peatuda, on järgnevad diagrammiliste suhete näited filmist “November” (Fotod 4 ja 5) sellega siiski seotud, osutades varju ja valguse abil loodud heledate ja tumedate pindade diagrammilistele suhetele kaadri kompositsioonis.



Foto 4. Kaader filmist “November” (2017). Foto autor Mart Taniel © Homeless Bob Production.

Hele-tumedus on tasapinnalise kompositsiooni üks olulisemaid ja efektiivsemaid väljendusvahendeid, niisiis võiks järgneva kaadri puhul diagrammilistena analüüsida pinnaliste vormide abil loodud

mahuliste suhete vahekordi. Fotol 4 võtab varjusolev ala, tumedus, enda alla küll suurema osa pildi pinnast, kuid sellest hoolimata mõjub hele pind tunduvalt intensiivsemana: silmatorkavate diagonaalide ja moodus-tunud nurkade tõttu mõjub hele pind aktiivsemana. Valgus loob liikumissuuna ning võimaldab mängida loomafiguuri tähendusega (tuleb kõrgemalt).

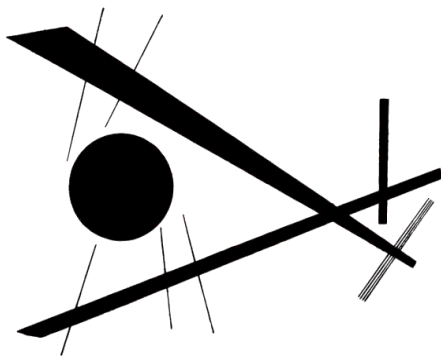
Figuurid tumedal pinnal paiknevad horisontaalselt, kehade abil loodud suhteliselt monotoonne rütm viitab pigem kordusele. Sel moel on tegemist mitmete vastandustega: üksik vastandatakse hulgale, valgus varjule, monotoonsus erilisusele, horisontaalid ja vertikaalid diagonaalidele. Et antud filmi puhul on tegemist paganlike uskumuste teemaga, võib kompositsioonis pidevalt esinevat ristimotiivi pidada “vastanduva jõu” sissetoomise momendiks. Risti kujund domineerib erinevates kaadrites ja mõjub korduse tõttu siduva motiivina. Jättes siinkohal analüüsimata kitse kui sümbolse figuuri võimalikud tähendused, võiks siinkohal edasi minna järgmise kaadri kui diagrammilise suhte veel dramaatilisema kasutamise näite juurde, kus figuuri heledus hõlmab kaadri pinnast rõhutatult väikese osa ning elementide kontrastsus on viidud maksimumini (Foto 5).



Foto 5. Kaader filmist “November” (2017). Foto autor Mart Taniel © Homeless Bob Production.

Hoolimata kompositsiooni staatilisusest on figuur ja taust heledate ja tumedate pindade kasutamise abil vastandatud maksimaalselt draamatilisel moel. Kolmandike reegli kasutamine asetab figuuri vaataja tähelepanu fookusesse. Tugevate vertikaaljoonte toomine esiplaanile laseb figuuril veelgi hapramana mõjuda. Esiplaani puude pehme kaarjoon leevendab mingil määral sünget üldmuljet.

Domineeriv diagrammiline suhe võib visuaalse retoorika seisukohalt osutada kõikevaldavalt võimsaks ning selle olulisust saab vähendada vaid kompositsioonilise liikuvuse lisamisega – kompositsiooni liikumissuundade summa on ainus, mis suudab domineeriva diagrammilise suhte võimsust tasakaalustada (joonis 5).



Joonis 5. Kandinsky näide must-valge kompositsiooni dünaamika loomisest (Kandinsky 2020: 255).

Diagrammide, nagu ka topograafiliste visuaalide mõõtkava skaala ei põhine füüsilistel mõõtmetel, vaid identseteks peetavate osalejate kogumite hulgal või sagedusel – kogus tõlgitakse suhteliseks suuruseks (Kress, van Leeuwen 2006: 102). Niisiis on diagrammilisi suhteid luues võimalik ka rekonstrueerida, postuleerida ja süstematiseerida ruumilise aktsiooni termineid ja sellega seotud kogemusi (Bogen 2016: 205).

Topograafilised suhted

Mõningaid paralleele võiks tõmmata visuaalkunsti teose kompositsiooni loomise ja kartograafilise semioloogia põhimõtete vahele. Nii nagu kunstiteos, ei ole ka kartograafiline kujutis objektiga samaväärne, vaid on loodud objekti või teema kahemõõtmelisele pinnale paigutamise moodsuseid kasutades – vahe kunsti ja kaardi vahel on kõigepealt konventsionaalsuse ja poeetiliseuse astmes. Erineva teabe edasiandmiseks loodud kartograafilise semioloogia reeglistik on “täieõiguslik keel, mis on välja töötatud suhtlemise hõlbustamiseks ja mis kasutab graafilisi tööriistu, mida nimetatakse visuaalseteks muutujateks” (Audric et al. 2018: 7). Visuaalsed muutujad eristuvad üksteisest võime poolest esile tõsta mitte ainult koguseid, erinevusi ja sarnasusi, vaid ka hierarhiat (samas) ja kompositsiooni elementide või pindade intensiivsuse astet.

Sarnaselt visuaalkunstile ja kartograafiale järgitakse taolisi strateegiad andmeanalüüsi visualiseerimisel, analüüsides andmekogumi struktuuri, selle osade omavahelisi seoseid ja terviku moodustumise mehhanisme. Konkreetse pinna või ruumi struktuur näiteks võib olla graafiliselt kujutatud kas sarnase või erineva intensiivsusega, ühtlase või erineva punktiühedusega (näiteks rahvastikutiheduse kaart) – nii saab andmeanalüüsi tulemusi visualiseerida verbaalseid kirjeldusi kasutamata. Manovich väitel pakub numbrilise esituse ja andmeanalüüsi meetodite kasutamine välja uue keele mitte ainult kultuuri dünaamika, vaid ka artefakti kirjeldamiseks (Manovich 2020: 1, 31), loodetavasti arenedes välja meetoditeks, mis võiksid olla alternatiiviks juhtudel, mil verbaalne väljendus osutub liialt kategoriseerivaks.

Ennekõike annavad topograafilised suhted võimaluse elementide positsioneerimiseks. Kressi ja van Leeuweni järgi on visuaalse objekti analüütilised struktuurid topograafilised juhul, kui need esindavad täpselt füüsilisi ruumilisi suhteid ja elementide asukohta üksteise suhtes (Kress, van Leeuwen 2006: 99), topoloogilised analüütilised struktuurid seevastu näitavad elementide vahelisi “loogilisi” suhteid ehk viisi, kuidas elemendid on üksteisega ühendatud: ühised piirid, kaasatus, ühenduste järjestus jne (samas, 101). Kuna praegusel juhul on visuaalkunsti teose analüüsi aluseks eelkõige Kandinsky teooriast lähtuv kompositsiooniskeemide ana-

lүүs ning Kressi ja van Leeuweni analüüsimeetodid jäävad sellest kaugele juba seetõttu, et hõlmavad märksa laiemat uurimisala kui ainult visuaalkunsti, tundub siinkohal otsus jääda topograafia mõiste juurde põhjendatuna.

Umbkaudu taoline 2D-visualisatsiooni loomine võib sisuliselt toimuda ka tasapinnalise formaadiga töötava kunstniku mõttes: erineva tihedusega töötlus erinevas pinna või ruumi osas loob erineva tähenduse, koordinaadid tasapinnal, piki- ja põikiformaat ja objektide asetus x- ja y- teljel võimaldavad osutada nii fookusele kui hierarhiale (on ülem). “Kaart” võimaldab tajuda kogu informatsiooni ühekorraga ja samas ka diagrammilisi suhteid omavahel võrrelda, positsioon pinnal või ruumis näitab kätte elementide hierarhia. Tsentraalperspektiivile kuuletumine ei ole obligatoorne. Suhteid visuaalkunsti teose elementide vahel võib teatud moel pidada visuaalse grammatika osaks: pildipinna topograafiline analüüs, nagu ka ruumi-analüüs, sisaldab reeglina tähenduslikku teavet.

Fotol 6 esitatud kaadri kompositsiooni puhul iseloomustab figuuride tihe paigutus külaelanikke kui monoliitset massi, millest eralduvad vaid üksikud äratuntavad tegelased. Figuuride hulk ei ole määratud – hulga määramatusel osutab parempoolne, kaadri servaga lõigatud figuur. Kompositsiooni parem pool on, vastupidiselt vasakule, tihe, lausa ülerahvastatud, kuid kaadri vasakul poolel loodud fookuseasetus (valguse ja sea pea hele-tumedus, kolmandike reegli järgimine) tasakaalustab kompositsiooni vasakut ja paremat poolt. Fookuse loomine ja kompositsiooni elementide suunamine fookuse poole võimaldab samuti elementide mõju esile tuua: diagonaalid annavad kaadri kompositsiooni dünaamika ja suuna.

Kaader on valdavalt tume, tumedatele pindadele vastanduvad valgustatud pinnad ei ole seotud stseeni tegelastega – valgus tuleb kusagilt mujalt. Kaadri kompositsiooni ootamatuse momendi loob, hoolimata kaadri figuuriderohkusest, kompositsiooni fookuse suunamine etteaimamatusse, kuhugi salapärase umbisikulise valguse poole – see, mis juhtuma hakkab, on olulisem kui hetkel nähtav. Kaadri kompositsiooni dünaamika ja vastandused luuakse hele-tumeduse, mahtude vahekordade, diagonaalide ja nurkade abil: külaelanike massi võib vaadelda ühe fookuse poole suunatud kolmnurgana, sea figuuri teisena; nende vahel on moodustumas ukse poole suunatud kolmnurkne kujund, kuhu kuulub ka maas lamav figuur, olemata osa

kummastki vastanduvast osapoollest.



Foto 6. Kaader filmist “November” (2017). Foto autor Mart Taniel © Homeless Bob Production.

Kuigi nii tasapinnaline kui ruumiline visuaalkunsti teos koosneb teatud hulgast omavahel idee läbi seotud kunstilistest ühikutest, võib see endas sisaldada erinevaid modaalsusi: teose koloriit võib olla vähese, figuuride kujutamine aga kõrge modaalsuse astmega. See, millega tõepärasuse äärmistes piirides mängitakse, on vähemodaalne ja kummastatud. “Novembri” must-valge koloriit määrab suuresti filmi domineeriva modaalsuse.

Aeg

Visuaalkunsti teos on ajaliselt fikseeritud isegi juhul, kui tegemist on avatud tekstiga. Lõpetatuse moment eristab kunsti mittekunstist, eriti olukorras, kus visuaalkunst kasutab ajaliselt järgnevaid kaadreid viisil, mis igapäevaelu dokumentaliseerimisest märkimisväärselt ei erine. Siinkohal võib jällegi tagasi pöörduda Praha Lingvistilise Ringi ja Mukařovský kunstiteooria juurde, mille kohaselt kunstilise objekti kui sellise staatuse juurde kuulub kunstilise kavatsuse realiseerimise

fakt. Kunstilist kavatsust võib mõista ka kui soorituse – semantilise žesti – planeerimist ja täideviimist, seda nii traditsioonilist visuaalkunsti kui uue meedia objekte silmas pidades, hoolimata sellest, et uue meedia objektid võivad olla nii vormiliselt kui sisuliselt ümberkomponeeritavad. Draama huvides võiks sellist olukorda näha kui kompositsiooni kadu, kuid tõenäoliselt poleks olukord siiski traagiline, sest sellisel juhul asenduks üks kompositsioon lihtsalt mitme teisega.

Erinevate autorite käsitus ajast visuaalkunstis on erinev: kui rääkida kujutatud ajamomendist, on tegemist teose teemaga, kui teose loomise protsessist – struktuuri loomisest – on tegemist ontoloogiaga. Visuaalkunsti teose aeg on meediumi poolt määratud. Realistlik kunst, erinevalt abstraktsest kunstist, asetab vaataja silmitsi faktiga, et midagi kujutatud moel toimub või on toimunud. Abstraktse kunsti võlu on selles, et enamjaolt ei jutusta see olnust, vaid nõ hoiab vaatajat reaajas. Volüüm annab küll joonele aja – joone volüümi muutusi võib narratiivina tõlgendada, sest muutused toimuvad ajalisel järjestuses – kuid tegemist ei ole siiski fikseeritud ajahetkega. Kõik muud ajalisuse momendid on klassikalise visuaalkunsti teose, näiteks klassikalise maali puhul vaikimisi välja lülitatud – aeg ei ole realselt nähtav ning on tajutav vaid kompositsiooni loomise akti analüüsi läbi.

Film või videoteos teeb aja nähtavaks. Vaataja näeb, kuidas objekt või tegelaskuju liigub, tajub selle liikumise omapära ja rütmi, kaadrite järgnevus annab võimaluse kompositsiooni ja selles aset leidvaid muutusi rütmiliselt korrata, andes vaatajale võimaluse jätta meelde tegelaskujude ja tegevuspaikade iseloomulikke omadusi. Loendamatud võimalused, mis seeläbi tekivad, võimaldavad ühelt poolt kompositsiooni lõputult mitmekesistada, teisalt aga teevad fookuse loomise ja selle alalhoidmise raskemaks. Kolmas mõõde lisab tähendusloomele võimalusi, kuid ei muuda selle loomise viise: kui tasapinnalise ja ruumilise kompositsiooni puhul võiks ikooniliste väljendusvahendite mõju näha teatud visuaalsete “märksõnadena”, siis video või filmi puhul abstraktsuse määr väheneb ja visuaalsete “märksõnade” asemele tuleb jutustus. Siiski – lihtsustatult – on ka sel juhul ikka ja jälle tegemist üsna nendesamade joonte, mahtude ja liikumissuundadega, millega klassikalise tasapinnalise kompositsiooni loomisel opereeritakse.

Kokkuvõtteks

Katseid tuvastada visuaalse struktuuri organiseerimise printsiipe, mis on vaikumisi kogu kunstiajaloo vältel olnud visuaalkunsti aluseks, on sageli peetud põhjendamatuks, ometi põhineb neil printsiipidel suur osa visuaalkunsti tähendusloomest. Väljendustasandi vormilised seosed on ühtaegu kompositsioonilised ja semantilised: kunstiteos koosneb elementide ja nende vaheliste suhete struktuurist, milles tähenduse seisukohalt olulised elemendid on kompositsiooni abil esile tõstetud. Visuaalkunsti analüüsi puhul keskenduvad Euroopa semiootikakoolkonnad suuremalt osalt semioosiprotsessi narratiivskeemist tulenevale analüüsile (Žemaitytė 2017) ning kunstiteose ikooniliste väljendusvahendite analüüs on jäänud narratiivse analüüsi varju. Üks võimalus ikooniliste omaduste kunstisemiootilisse analüüsi tagasitoomiseks on taaslustada erinevad teoreetilised lähened, mis opereerivad pinna ja ruumi kasutamise ideedega.

Kandinsky kompositsiooniteooria, nagu ka mitmete teiste kunstinike kirjapandud kompositsiooniteooriad põhineb mitte ainult praktilisel kogemusel, vaid sageli ka silmapaistval teoreetilisel analüüsivõimel ning võiks seetõttu olla semiootilise analüüsi jaoks tänuväärne materjal: ikoonilised väljendusvahendid, mida visuaalse retoorika loomiseks kasutatakse, kuuluvad nii semiootika kui kunstiteooria uurimisalasse ja ühendavad need kaks distsipliini rohkemate seoste läbi, kui esmapilgul tundub. Ikoonilised väljendusvahendid loovad vahetu, kuid mitte alati hõlpsalt sõnulseletatava sideme teose ja selle vaataja vahel ning väljendusvahendite detailset analüüsi võib pidada visuaalseks süvalugemiseks. Et visuaalkunsti teose loomise printsiipe arvesse võttev teose struktuuri semiootiline analüüs võiks avada uusi võimalusi nii visuaalkunsti väljendusvahendite kui tähendusloome mõistmisel, tuleks visuaalkunsti loomis- ja tõlgendamisvõimaluste analüüsile lisaks pöörata enam tähelepanu ka artefaktile – mitte ainult artefaktile kui globaalse märgisüsteemi osale, vaid kui komplitseeritud ülesehitusega kavatsuslikult komponeeritud märgile, mille tõlgendused on märkimisväärsel määral teose struktuuriga määratud.

Kirjandus

- Arns, Inke 2002. Metonymical Mov(i)es: Lev Manovich's "The Language of New Media". *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien* 4: 1–8.
- Audric, Sophie; de Bellefon, Marie-Pierre; Durieux, Eric 2018. Descriptive spatial analysis. – *Handbook of Spatial Analysis* N° 131. Montrouge: Institut national de la statistique et des études économiques, 7–9.
- Bogen, Steffen 2016. The diagram as board game: Semiotic discoveries in Alfonso the Wise's Book of Games (1283 CE). – Krämer, Sybille; Ljungberg, Christina (eds.). *Thinking with Diagrams*. Boston/Berlin: Walter de Gruyter Inc., 179–207.
- Carnap, Rudolf 1998. Empirism, semantika ja ontoloogia. *Akadeemia* 6: 1193–1214.
- CP = Peirce, Charles S. 1931–1958. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. 1–6, 1931–1935, Charles Hartshorne and Paul Weiss (eds.); vols. 7–8, 1958, Arthur W. Burks, (ed.). Cambridge: Harvard University Press.
- Groupe µ: Edeline, Francis; Klinkenberg, Jean-Marie; Minguet, Philippe 1992. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Éditions du Seuil.
- Kandinsky, Vassili 2020[1926]. *Vaimsusest kunstis, eriti maalikunstis. Punkt ja joon tasapinnal: pildikunsti elementide analüüs*. Tartu: Ilmamaa.
- Kress, Gunther; van Leeuwen, Theo 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London, New York: Routledge.
- Lotman, Mihhail 2012. *Struktuur ja vabadus I*. Tallinn: TLÜ Kirjastus.
- Manovich, Lev 1995. *An Archeology of a Computer Screen*. Germany: Kunstforum International, NewMediaTopia; Moscow: Soros Center for the Contemporary Art.
- Manovich, Lev 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press.
- 2020. *Cultural Analytics*. Cambridge, London: The MIT Press
- 2022. Who is an "Artist" in Software Era? – Manovich, Lev; Arielli, Emanuele (eds.). *Artificial Aesthetics: A Critical Guide to AI, Media and Design*. Chapter 2, http://manovich.net/content/04-projects/168-artificial-aesthetics/artificial_aesthetics.chapter_2.pdf
- Mercado, Gustavo 2022. *The filmmaker's eye: learning (and breaking) the rules of cinematic composition*. New York: Routledge.
- Molinié, Georges 1998. *Sémiostylistique. L'Effet de l'art*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Sarapik, Virve 2013. Semiotics at the crossroads of art. *Semiotica* 195: 69–95.
- Shin, Sun-Joo 2002. *The iconic logic of Peirce's graphs*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press.

- Stoichita, Victor 1993. *The Self-Aware Image. An Insight In to Early Modern Meta Painting*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Sonesson, Göran 1998. That There Are Many Kinds of Iconic Signs. *Visio* 1(1): 33–54.
- 2015. Semiotics of Photography: The State of the Art. – Trifonas, Peter P. (ed.). *International Handbook of Semiotics*. Berlin: Springer, 417–483.
- 2019. Visual signs in the age of digital reproduction. – Gimete Welsh, Adrián, (ed.). *Ensayos Semióticos, Dominios, modelos y miradas desde el cruce de la naturaleza y la cultura. Proceedings of the 6th International Congress of the IASS, Guadalajara, Mexico, July 13 to 19*. México: Pourrua, 1073–1084.
- Žemaitytė, Gintautė 2017. Plastic semiotics: From visuality to all the senses. *Sign Systems Studies* 45(1/2): 152–161.
- Voigt, Vilmos 1986. Early Forms of Iconicity in Ethnic and Folk Art. – Bouissac, Paul; Herzfeld, Michael; Sebeok, Thomas A. (eds.). *Iconicity: Essays on the Nature of Culture*. Tübingen: Stauffenburg, 385–400.

***Parresia* ehk kuidas haukuda tõde**

Ott Puumeister

Artikkel käsitleb *parresia* mõistet poliitilise kommunikatsiooni kontekstis. Kõigepealt iseloomustatakse lähtuvalt Bruno Latourist, milles seisneb poliitikalale kui tegevus- ja kõnelemisvallale iseomane tõerääkimise ehk veridiktisiooni laad. Siinkohal ei ole aga tõel midagi pistmist eetika ega “tõese eluga”. Selle seose leidmiseks käsitletakse lähtuvalt Michel Foucault’ töödest Vana-Kreekast pärit mõistet *parresia* – avalat, ausat, ilustamata, julget kõnet, milles elu- ja kõneviis kokku langevad. Leitakse, et kõige otsesemalt seostub poliitikaga küüniline *parresia*, tõehaukumine. Tõehaukuja lööb mõra domineerivasse diskursusesse, seades sellele vastu oma *bios*’e otsekui kõverpeegli. Lõpetuseks lühidalt tänapäevasest tõehaukujast Greta Thunberg’ist.

Märksõnad: *parresia*, Michel Foucault, Greta Thunberg, vanakreeka filosoofia, poliitiline kommunikatsioon

Sissejuhatavad märkused

Tõde ei ole midagi absoluutset ega müstilist, see on siit maailmast. Tõde tehakse kogu aeg igas ühiskondlikus institutsioonis. Michel Foucault on kuulsalt väitnud, et “poliitiliseks peaküsimuseks pole mitte viga, illusioon, võõrandunud või ideoloogiline teadvus; selleks on tõde ise” (1992: 49). Ta ongi kogu oma (elu)töö käigus otsinud ja uurinud neid viise, kuidas tõde toodetakse: kuidas teatud teadmistest moodustub tõene diskursus, millistel tingimustel on tõerääkimine üleüldse võimalik, millise võimuavaldused kaasnevad tõega, kuidas võimusuhted võimaldavad tõerääkimist.

Alljärgnevas keskendun peamiselt Foucault’ kahele viimasele loengukursusele – *Enese ja teiste valitsemine* (*Gouvernement de soi et des autres*, antud aastal 1983) ja *Tõejulgus* (*Le courage de la vérité*, 1984) – ning neis välja arendatud mõtisklusele *parresia* (παρρησία) teemadel. *Parresia* on antiiksest Ateenast pärit mõiste, mis tähendab kõige üldisemalt vaba kõnet (pr *franc-parler*), mis on otseselt seotud subjektiga, tema julgusega poliitilistes suhetes välja astuda, esitada

varjamata ja kõneliselt ilustamata tõde. *Parresia* on suunatud just paljastamisele, varjust päevavalgele toomisele, seejuures midagi välja jätmata.

Täpsema arutluseni *parresia*’st jõuan väikese ringiga, olles kõigepealt käsitlenud tõe ja poliitilise kommunikatsiooni üldisemaid suhteid. Selleks kasutan Bruno Latouri “modernsete antropoloogiat” raamatus *Urimus olemise laadidest* (2013). Latour eristab modernsetes ühiskondades mitut tõerääkimise ehk veridiktsooni tüüpi, mis on igal olemise laadil eripärane. Nii näiteks põhineb teaduslik veridiktsoon viiteahelate loomisel ja kinnistamisel, poliitiline tõerääkimine aga kollektiivide kogumisel ja nende esindamisel. Segadused poliitika ja tõega tulenevad tihtilugu sellest, et ei eristada neid kahte veridiktsooni tüüpi: eeldatakse, et poliitiline kõne peab olema vastavuses millegi välisega. Latourilik analüüs tõerääkimisest poliitikas on aga üsna formaalne ja kirjeldav, puutumata kuidagiviisi eetilistesse, “tõese eluga” seonduvatesse küsimustesse. Selleks ongi tarvis *parresia*’t – ausat ja julget kõnet, mis võimaldaks poliitilisi väärtuseid ümber väärtustada.

Poliitiline tõerääkimine

Poliitiline kommunikatsioon on üks isevärki tõerääkimise laad. Ta on sedavõrd iselaadne, et tal justkui ei olegi midagi tõega pistmist: niipea kui hakatakse rääkima poliitiliselt, hakatakse valetama. Aga nagu Bruno Latour (2003: 145) ütleb, lähtub säärane arusaam asjaolust, et poliitilist kommunikatsiooni hinnatakse ja mõtestatakse teistsuguse suhtlusrežiimi reeglite alusel. Otsekui oleks poliitilise kõne eesmärk tabada asjade olemust, esitada läbipaistvalt fakte,¹ luua viiteahelaid. Tõepoolest, kui eeldame, et poliitiline kõne peab viitama millelegi enesest väljaspoolsele, mingile “välisele” maailmale, ei ole meil

¹ Loomulikult ei toimi ükski kommunikatsioonilaad läbipaistvalt, otse ja vahetult, see on pigem nõue või unistus, mida Latour (2013: 93–95) nimetab “topeltklõpsuks” [*double-click*] – arvutihiire opereerimise järgi. Topeltklõpsu-ideoloogia järgi peab informatsioon viima otse selleni, millest jutt käib, seda kuidagi ilustamata või moonutamata. See on n-ö “objektiivsuse” ja “puhta teadmise” nõue.

enam võimalik seda mõista tõerääkimise laadina, vaid üksnes valetamise vohamisena. Keegi isegi ei püüa tõtt rääkida, kõik muudkui vassivad – kõne on permanentselt nihkes.

Aga mida siis kujutab endast poliitiline kõne tõerääkimise laadina? Mis on selle eesmärk? Latouri järgi on tegu kollektiivi või kogukonna koondamise, kogumise eesmärgil kasutatava väljenduslaadiga (vt 2013: 327–356). Poliitiliselt rääkimine tähendab kollektiivi leiutamist – ning just selle kaudu tuleb hinnata tema tõesust. Sedasi jääme kommunikatsiooni enese piiresse, tema immanentsuse tasandile. Siinkohal võiks aga vastu väita, et kollektiivid ja kogukonnad on ju kõnest eraldiseisvad, sellele eelnevalt eksisteerivad antused. Seetõttu oleks poliitilisel kõnel siiski oma referents, oma viiteilm, millele peab paratamatult osutama ning mis teda kas tõese või väärana kehtestab.

Latouri järgi see aga nii ei ole, sest alles kõne kaudu kutsutakse kollektiivid ellu, neid ei eksisteeri kusagil mujal – selles mõttes on nad “fantoomid”.² See ei tähenda muidugi midagi niivõrd labast, et füüsilisi isikuid, olendeid, institutsioone ei ole diskursusest eraldiseisvalt olemas. Selles just asi ongi: kõik nad on olemas, aga eraldiseisvalt – enne kõnelemist ei ole nad kollektiivi liikmed, vaid on laiali pillatud üksikkehaded. Poliitilise kommunikatsiooni kaudu moodustatakse kehadest, eraldiseisvatest üksustest, subjektidest, institutsioonidest jne kollektiiv, kogukond, kooslus. Ja selle kommunikatsiooni tõesuse määrab kogumistegevuse edukus, ei miski muu. Kas poliitikutud suudavad kõneleda säärasel viisil, et kutsuda välja kollektiivne tegutseja, kes sellest kõnest lähtuvalt omandaks autonoomsuse ühiskondliku rühmana (valijad on rääkinud!). Poliitika on tõene, kui tal õnnestub luua, ellu kutsuda kollektiiv, kelle eest ta kõneleb.

Kes on poliitik? Kellel on õigus kõneleda poliitiliselt? Muidugi mõista ei ole poliitik kitsalt parteisse kuuluv isik. Igaüks, kes katsub koguda kokku kollektiivi, on poliitik. Nii et kõik, kes väidavad end kellegi eest kõnelevat, kes kutsuvad enesega liituma, tegutsema ja mõtlema nendega sarnasel viisil (või ka “oma peaga”!), on poliitikutud.

² Latour viitab siin Walter Lippmanni 1925. a raamatule *The Phantom Public* (Lippmann 1993), mille järgi poliitiline avalikkus tekib ainult siis, kui on hädasti vaja, kõige põletavamate probleemide ümber – tavaolukorras ei seo inimesed end poliitikaga ning ajavad oma asju individidena, poliitikast võimalikult kaugel.

Nii et näib, et kõik võivad olla poliitikud, kõigil on õigus teha poliitikat, kasutada ükskõik millist kõnet ja milliseid argumente, et saada edukaks ja olla võidukas. Seda näeme muidugi professionaalsete poliitikute puhul alatasa, kõigil valimistel. Poliitiline tõerääkimise laad (või “veridiktsoonilaad”) ei ole oma loomult seega ei eetiline ega ebaeetiline, ei hea ega halb.

Tõde võib seega olla äärmiselt moonutatav ja võõrandav, kollektiivi kogumine võib potentsiaalseid kogukonnaliikmeid hoopis üksteisest eraldada. Säärase poliitilise vahendina töötab imepäraselt reklaamindus ja turundus, keskendades ihad kollektiivselt ja massiliselt üksikisikule. Kuna kõiki kutsutakse üles muutuma – muidugi pakutava teenuse/toote kaudu – kõige suurepärasemaks, õnnelikumaks, täiuslikumaks indiviidiks, siis tekib kollektiivne eraldatus, milles kõige suuremaks õnnestumiseks ongi saavutada olemuslik side, koosolu toote/teenusega, samas aga seista kollektiivis lahus – olla “päris” indiviid. Jean-Paul Sartre (1960: 2. raamat) nimetab säärast kollektiivi “seerialiseks”: inimesed, kel ei ole muud ühist peale selle, et nad on ühes kohas, ühes maailmas koos. Kollektiiv on, kuid kogukond on puudu. Sedakaudu võõrandatakse indiviidid ühiselust, lahutatakse ühistegevusest ning elutegelikkus hakkab seisnema tarbimises ja omandamises. Poliitilise kõne enese (siinkohal reklaamindus, turundus) kaudu võõrandatakse elutegevus poliitikast ehk ühiselu kujundamisest ja sellele suuna määramisest.

Säärane olukord on tänapäeval valdav ja väga hästi nähtav selles, kuidas vastutust ökoloogilisele kriisile vastamise eest ikka ja jälle üksikisikute õlgadele asetatakse: kui te ostate meie tooteid, kui kasutate meie teenuseid, vähendate “ökoloogilist jalajälge” jmt. Aga ostma ja kasutama peaks ikka samas tempos edasi... Niiviisi tugevdatakse jällegi sidet indiviidi ja toote, kaubamärgi vahel, mitte ei looda kooslust või kogukonda; tugevdatakse seerialisuse tunnet: kõik on ühes kohas koos (“oleme kõik ühes paadis”), kuid ühiselt, ühise asja nimel tegutsemiseks ei ole kogukonda. Latouri käsitus poliitilisest tõest võimaldab aru saada, et kogukonna puudumine on poliitika enese tulemus, säärase kõne tulemus, mis esmatähtsustab indiviidi ja tema eraldatust. Individualistlik kõne on tõesti olnud äärmiselt edukas, taandades kogukonna ja ühiskonna viirastusteks, mille kõige tõelisem reaalsus on üksikkehad: kui palju rahvast siin

elab, mitu protsenti neist on “muulased”, mitu protsenti toetab Reformierakonda, mitu protsenti eelistab käia jala, käia Selveris või Maximas...

Selline võiks siis olla domineeriv tõemoonutus, ühe poliitilise tõerääkimise laadi edukuse tulemus: eksisteerivad ainult üksikkehad, kogukond on illusioon, mille saab alati taandada individuaalsetele eelistustele. Järgnevalt käsitlen üht tõerääkimise viisi, mille kasutamine võiks sellesse domineerivasse diskursusesse augu lüüa, tuua poliitilise tõe taas elule lähemale, aidata luua “tõest elu”, st lähendada eetikat ja poliitikat. Sellesse diskursusesse augu löömine tähendaks ennekõike ühendamise, ühisuse ja kogukonna loomist ehk säärase operatsiooni teostamist, mille individualistlik poliitika on keelustanud. Selleks tõerääkimise viisiks on *parresia* nii nagu seda käsitleb Foucault oma loengukursustes *Enese ja teiste valitsemine* (2011a) ja *Tõejulgus* (2011b). *Parresia* mõiste ümber koondub õigupoolest terve praktikatekimp, mille Foucault antiikajaloost välja kaevas ning milles tõde ei ole sugugi lausungi sisemine omadus, vaid hõlmab kogu lausumise olukorda, sellesse haaratud võimusuhteid, subjekti-positioone, institutsioone.

***Parresia* üldine tähendus**

Vaatame kõigepealt *parresia* sõnaraamatu-tähendust ja selle üldiseid koostisosi. Kõige üldisemalt tähistab *parresia* ausat, avalat, tõest, vaba kõnet ning sellega käib lahutamatult kaasas lausumise tegu ning lausuja olemisviis.

Walter Baueri Uue Testamendi ning varakristlike tekstide leksikon annab *parresia*’le kolm peamist tähendust: 1) avameelsus [*outspokenness*], otsekoheus, avalus [*frankness*], kõne lihtsus [*plainness of speech*] (mis ei varja midagi); 2) avatus/ilmsus [*openness*], “areneb välja avalikkuses, nende ees, kellele kõneletakse ning kelle ees tegutsetakse” (vastand salajas olevale, *en krypto*’le: *en parresia*); 3) julgus [*courage*], enesekindlus [*confidence*], vaprus [*boldness*], “eriti kõrgema positsiooniga isikute juures” (Bauer 1979: 630–631). Peab mainima, et varakristlikes tekstides leiduvad tähendusväljad ei ole sugugi erinevad neist, mille Foucault demokraatlikust Ateenast (st 5. ja 4. sajand eKr) päevavalgele toob. Kuigi Baueri teine tähendus-

väli jääb Foucault' arutlustes eksplitsiitselt rõhutamata, on see alati implitsiitse eeldusena kohal: *parresia*, isegi kui tegemist on avameelsuse ja otsekoheusega iseenda suhtes, toimib alati poliitilisel väljal, st avalikkuses,³ suhestatuses teiste isikutega.

Avatus ja avalus tähendavad, et see, kes kasutab *parresia*'t,

ütleb välja kõik, mis tal mõttes: ta ei varja midagi, vaid avab kõnes oma meele ja südame täielikult teistele inimestele. [...] Ning seda tehes hoidub ta igasugusest retoorilisest vormist, mis varjutaks tema mõtted. (Foucault 2001: 12)

Siin tuleb juba sisse esimene vastandus, mis võimaldab *parresia*'t paremini positsioneerida: otsene vastasseis retoorikaga, mida eriti Platon näeb kui meelitust, "publiku-rõõmustajat". Sokratese sõnade-ga: „[R]etoorika näib mulle praktikana, millel ei ole midagi pistmist kunstiga [...] Kutsuksin seda meelituseks” (*Gorgias*, 463a3–463b). Mis on retoorika eesmärgiks? Retoorika on diskursiivne vahend “veenmaks inimesi selles, milles nad juba on veendunud” (Foucault 2011a: 229). Retoorika on veenev kõne, mis kasutab keeles leiduvaid ilustavaid-suurstlevaid vahendeid argumendi ja sõprade võitmiseks. Retoorika on suunatud teise meele muutmisele või uskumuste kinnistamisele. Võiks öelda, et retoorika on just poliitilise kommuni-katsiooni kõige olemuslikum töövahend. *Parresia* oleks siis katkestus tavapärasest poliitsuhtluses ja -diskursuses.

Parresia kohta ütlebki Foucault (2011a: 55), et tegu ei ole üldsegi “diskursiivse strateegiaga” (nagu debatt, õpetamine, veenmine või demonstratsioon). Siin tasub meelde tuletada Foucault' diskursuse-käsitluse üldist põhimõtet: subjekt ei *valda* kunagi diskursust, ta on kõigest võimeline end diskursuses positsioneerima, kõnelema vaid seda, mis juba eelneb tema kõnele. Diskursus surub subjektile peale

³ Siin peab rõhutama, et avalikkus ei ole igal ajal ja igal pool sugugi ühesugune. Vanakreekalik agora puudub täielikult nt praegusel Venemaal, tänapäeva Euroopa kontekstis võiks selle vasteks olla pigem internet, mille kaudu toimub enamik avalikust arutlust ja vaidlusest – kuid seegi on suurfirmade omand ning juhitud pigem maksimaalse kasumi imperatiivist, mistõttu n-ö “vaba” avalikkus, ühisomandis olev avalik ruum tuleb sealgi iga kord kätte võidelda ja uuesti tekitada. Avalikkuse muutumise kohta vt klassikalist käsitlust Habermas 2001; tänapäevase olukorra kohta võrgus Zuboff 2019.

teatava kõnelemisviisi (st ka: teatava eluviisi), teatava tõe subjekti kohta – diskursus praktiseerib võimu. Samamoodi võime öelda retoorika kohta, et see viib subjekti enesest eemale; mitte selles tähenduses, et ta muudaks subjekti olemuslikku tähendust, vaid selles, et ta rajab subjekti suhte iseenesega meelitusele, mitte tõele (siin võib mõelda neile tekstikatketele nt *Gorgias*es, mis seavad otsesesse vastavusse retoorika ja ebaõigluse: need, kes peavad retoorikat au sees olevaks, argumenteerivad tihti ka ebaõigluse eeliste üle õigluse ees).

Kõneaktina tähendab *parresia* niisiis kõneleva subjekti *kokkulangemist iseendaga*, st tõese suhte loomist iseendaga, mis võimaldab tõesusel põhineva suhte loomist teistega ning avalikkusega üldisemalt. Iseenesega kokkulangemine tähendab valdavast diskursusest väljalangemist. *Parresiastes* räägib tõtt, lähtuvalt iseendast ja oma olukorrast. Kuid siin tuleb tähele panna olulist erinevust tänapäevase ja antiikse tõekäsitluse vahel, nagu ka Foucault (2001: 14) rõhutab:

Kreeklaste jaoks ei toimunud uskumuse ja tõe kokkulangemine (vaimses) kogemuses, vaid *verbaalses tegevuses*, nimelt *parresia*'s. Tundub, et *parresia* sellises kreekalikus tähenduses ei saagi enam meie modernses epistemoloogilises raamistikus esineda.

Tõde, mis *parresia*'ga seostub, ei ole niisiis eelnevalt eksisteeriv, kõneaktile eelnev, vaid kõneaktis *teostuv*. Asjaolu, et tõde ei eksisteeri eelnevalt, et teda ei kinnita ükski diskursus, viitab ka *parresia* mitte-institutsionaalsusele: ei ole olemas eelnevaid ühiskondlik-poliitilisi asutusi, kombeid, tähendusi, mis garanteeriksid öeldu kehtivuse.

Institutsionaalse kaitse puudumine muudab *parresia* “julgustükiks”: “Kui üldse on olemas “tõestust” *parresiastes*’e siirusele, siis on selleks tema julgus” (Foucault 2001: 15). Oleme nüüd liikunud Baueri kolmanda tähendusväljani, mis viitab kõneleja alamale positsioonile võrreldes kõnetatavaga. See, et *parresia* puhul on tegemist mitte-institutsionaalse kõneaktiga, ei tähenda, et see ei võiks olla suunatud ühiskondlike-poliitiliste institutsioonide vastu, et see ei võiks just nimelt tõena päevavalgele tuua seda sundust, mille valitsusasutused subjektile peale panevad. Samal ajal toob ta siis lagedale ka valitseja iseloomu ja kavatsused.

Foucault (2011a: 49) toob siinkohal näiteks Platoni vastuse Sūra-

kuusa Dionysuse küsimusele “Milleks oled sa Sitsiiliasse tulnud?” – “Ma tulin otsima head meest.” Dionysuse reaktsiooniks on vihane hüüe “Jumalate nimel, on selge, et sa ei ole teda veel leidnud!” ning käsk Platon kas tappa või orjaks müüa. Türrann Dionysius paljastatakse mitte-voorusliku ja väärituna – ebaõiglasena; ning paljastaja – Platon – seab enda elu otsesesse ohtu ning asetab end poliitilise välja suhtes välisesse positsiooni. *Parresia*’s loodud tõde on

vägivaldne, järsk, ning öeldud niivõrd käskival ja kindlal viisil, et tõerääkija vastas seisja ei saa teha muud kui vaikida, raevus lämbuda või vahetada registrit, mis Dionysuse puhul tähendab katset Platonit tappa. (Foucault 2011a: 54)

Parresia tõestuseks on kõnetatava reaktsioon, häiring viimase tegevusmustris: *parresia* sunnib kõnetatavat oma tegevust muutma.

Nüüd hakkame aga juba üldise tähenduse juurest spetsiifilisema juurde liikuma. Kokkuvõtteks võib siinkohal välja tuua tähendusväljad nagu tõesus, seos lausuva subjektiga, avatus, julgus, mitte-institutsionaalsus. Lausuva subjekti julgus astuda välja institutsionaliseeritud diskursustest ning käitumisharjumistest, esitada enese tõde teistes terminites, on ennekõike küünilise *parresia* omadused. Kuid vaatame kõigepealt demokraatia ja *parresia* suhteid veidi rahulikuma vaatepunkti kaudu, nimelt platonlikku või sokraatilist *parresia*’t, mille eesmärgiks oli eelkõige parim võimalik valitsemine. Kuna aga parima valitsemise poole püüdlemine muutus Platoni käsitusel aina enam individuaalseks, mis on just see probleem, millele vastata üritame, siis liigume ühisust ja potentsiaalselt kogukondi loova *parresia* otsinguil edasi küünikute poole.

Platoni *parresia*: vooruslikkuse nimel

Platoni jaoks mängis väga suurt rolli tõde, mille vastandina ta käsitles arvamust või näilisust – *doxa*’t. Kui Platon *Politeias* oma ideaalset riiki kujundas, seadis ta üheks asutamistingimuseks vale väljaajamise. Luule, allegooria jmt diskursuse vormid, mis viitavad tegudele ja maailmadele, mis ei ole tegelikud (ning mis sellest tulenevalt on kahjulikud, maailmast eemale viivad), tuleb seadusega ära keelata.

Kui tahta õiglasi ja õnnelikke kodanikke kasvatada, tuleb noorukitele õpetada ainult kõige õilsamad asju kõige parematest lugudest. Sedakaudu saab edendada vooruse arengut (*Politeia*, 387d7–e3). Õpetaja on loomulikult filosoof, kes valdab tõde. *Gorgias*es teatab Sokrates otsesõnu, et tõde on tema “omand” (472b7).

Tõde on Platoni jaoks loomulikult seotud vooruslikuga, õiglusega, õnnelikkusega; inimene, kes elab vales, ei saa kunagi olla õnnelik. Kogukondlik ja individuaalne aspekt osutuvad siin tihedasti läbi põimunuks: õiglane ühiskond saab eksisteerida vaid õiglaste kodanike toel. Sokratese ülesanne juhtida Ateenas kodanikke tõe poole on esmatähtis poliitiline ülesanne: “Ma usun, et ma olen üks vähestest ateenlastest – võib-olla isegi ainuke –, kes uurib tõelist poliitilist kunsti, ning et ainsana oma kaasaegsete seas rakendan seda praktikas” (*Gorgias*, 521d4–521d6).

Demokraatliku riigi üks hädasid on nimelt selles, et kõigil kodanikel on *õigus* kõneleda, õigus, mida Ateenas nimetati *isegoria*’ks ehk “kõne võrdsuseks, teisisõnu, iga indiviidi – niivõrd kui ta on *demos*’e liige – võimaluseks kõnelda” (Foucault 2011a: 150). Kui mõtleme tänapäeval kõne- või sõnavabaduse peale, peame ilmselt suurel määral silmas just *isegoria*’t: kõigil on õigus avaldada oma arvamust. *Parresia*, vastupidi, ei tähendanud sugugi õigust ega võrdsust, vaid pigem vabadust ning (eristavat) isikuomadust: “*Parresia* ei olnud demokraatias sõltuv mitte tsenseerimisvabadusest, mida kaitsti seadusega, vaid enesekindlusest väljendada oma arvamust” (Carter 2004: 214). Kui demokraatlik ühiskonnakorraldus lubab kõigil kodanikel muutuda niivõrd julgeks – siinkohal võib ehk öelda isegi, et jultunuks –, et kõik hakkaksid sekkuma poliitilistesse asjaajamistesse, ei ole enam võimalik seaduste alusel valitseda. *Parresia* omandab siin halvustava tähenduse, mis ei ole “väga kaugel “lobisemisest” ning mis tähendab ükskõik mille väljaütlemist, mis inimesele pähe tuleb – ilma igasuguste eristusteta” (Foucault 2001: 13).

Kuidas kasutada *parresia*’t nii, et see tooks kogukonnale kasu, et see muudaks kogukonna paremaks, õiglasemaks? See võiks olla Platoni küsimus ja probleem. See ei tähenda, nagu Foucault (2011a: 286) rõhutab, et filosoofia peaks poliitikale “ette ütleva”, mida teha ning kuidas valitseda. Võimukandjad peavad ise teadma, kuidas on kõige parem valitseda. Kuid filosoofia peab säilitama oma tõerääkimisefunktsiooni, peab n-ö näitama võimule, et tõde eksisteerib. Aga

platonlik mure on selles, et demokraatlik ühiskonnakord, millel ei ole ühtset juhtivat printsiipi ning mis sõltub iga kodaniku hetkehuvidest, ei ole suuteline “eristama häid ja halbu kõnelejaid, tõest ning linnale kasulikku diskursust ning diskursust, mis lausub valesid, mis meelitab ning mis on kahjulik” (Foucault 2011b: 40). Siin kohtame taaskord tõdemust, et demokraatias ei eksisteeri tõdesid, vaid ainult arvamused, millel ei ole end kuskile haakida peale individuaalsete huvide. Tänapäevases ühiskonnas on see hästi näha selles, kuidas “tõde” rahvastiku kohta üritatakse taandada vastustele arvamusküsitlustes.

Mida saab filosoof tõerääkijana *polis*’e heaks ära teha? Kesken-duda *ethos*’ele, inimeste keha ja hinge kasvatamisele tõese elu vormis, kuna demokraatlik inimene elab “ilma ühtsuseta, mitmekesisusele pühendatud” elu. Demokraatlik elu ei ole võimeline *logos alethes*’eks, tõseks kõneks (Foucault 2011b: 223). Kuid milline on see tõene elu, mis peaks ühiskonda tervikuna paremuse poole juhatama? *Alkibiades* on dialoog, mis Foucault järgi kehtestab *hinge* selle “reaalsusena, millele meie tähelepanu pöörata tuleb” (2011b: 158). Sokrates esineb siin *parresiastes*’ena, tõerääkijana, kes peab noore *Alkibiades*e hinge *harmooniasse* juhatama. Enesehool – praktikad, mille abil luuakse *ise* – eraldab siin hinge kehast; see tähendab samal ajal ka, et enesehoole eesmärgiks ei ole mitte niivõrd inimese poliitilise-sotsiaalse eksistentsi kujundamine kuivõrd sisemise rahu tagamine. *Alkibiades* peab ennekõike valitsema enese *hinge*. See on aga tegevus, mis viib pigem praegusest ühiskondlikust situatsioonist eemale. Hingeline harmoonia ja tasakaalukus, mitte poliitiline aktiivsus.

*Alkibiades*ele vastandab Foucault Platoni dialoogi *Laches*, mis keskendub pigem *bios*’ele, konkreetsele sotsiaalsele eksistentsile. Enesehool, mis keskendub *bios*’ele, “loob tõerääkimise viisi, mis ei eralda võimaliku metafüüsilise diskursuse valda [*hinge* – *OP*], vaid joonistab välja tõerääkimise viisi, mille rolliks ja eesmärgiks on anda *bios*’ele (sellele elule, eksistentsile) teatud vorm” (Foucault 2011b: 160). On selge, et Foucault eelistab eetilise hoiakuna – eetosena – just *Laches*es postuleeritud varianti; on ta ju teoses *Valvata ja karistada* kuulsalt kirjutanud, et “hing on keha vangla” (Foucault 2014: 47), mida võib *parresia* kontekstis mõista nii, et keskendumine hingele ja

hinge harmooniale on käesoleva eksistentsi kogemise takistuseks, tõese *poliitilise* eksistentsi takistuseks. Hinge kehtestamine eraldi-seisva “metafüüsilise reaalsusena” vangistab tõerääkimise *privaat*-sesse *ethos*’esse. Ning pikenduse-lisana: säilitab poliitilises tegevuses vaid *isegoria*, õiguse avaldada oma arvamust, mis tuleneb isiklikest huvidest (ning mida seetõttu ei pruugi enam sugugi tõeseks pidada). Keskendumine hingele võib niisiis viia hoopis poliitilise ükskõiksuseni, tänapäevaste sõnadega, individualismini.

Kahtlemata kujundasid kõige radikaalsema oluviisi või *bios*’e antiikajal välja küünikud, eesotsas Diogenesega Sinopest (412/404–323 eKr). Siin omandas isiklik otseselt poliitilise tähenduse: “Küünikute jaoks tähendas eetilise elu avalik esitus poliitilist avaldust avaliku ja erasfääri lahutamatus seotusest” (Kennedy 1999: 34). Kui platonliku *parresia* juures on märgata suundumust pagendada tõde poliitikasfäärist välja isiklikku ja metafüüsilisse valda, siis küünikud sisestavad eetika otse poliitilise tegevuse keskmesse.

Bios kunikos: tõehaukuja elu

Kristen Kennedy (1999: 36) kirjutab, et küünikute jaoks eksisteerib tõde vaid

niivõrd kui indiviidi tegutsemist juhivad põhimõtted. Tõde on seega enesekülluse või küünilise asketismi esitus, *parresiaatiline* väljakutse, mis teeb kuulajaskonnale enese tõe teatavaks ja nähtavaks, olgu see tõde kui tahes häiriv.

Küünik asetab ennast algusest peale kõige teravama kriitiku rolli. Platoni jaoks oli ennekõike tähtis õpetamine ja kasvatus: “Filosoofia kõrgeim poliitiline potentsiaalsus [...] on tegutseda võimukandjate eranõunikuna või – nagu talle öelda meeldib – “arstina” [*physician*]” (Sharpe 2007: 92). Küünikute jaoks on esmatähtsad aga väljakutse ja isegi pilkamine (Foucault 2011b: 287). Küünik võtab ametliku poliitika ja vastuvõetava poliitilise kommunikatsiooni suhtes niisiis *välise* positsiooni. Välisust ei tohi siin sugugi mõista selliselt, nagu ei sõltuks küüniku elu poliitikast või nagu ei tahaks ta poliitikaga midagi tegemist teha. Välisust võib mõista pigem institutsionaalsel tasandil:

“Asetunud kultuuri äärealadele, loob küünikust *parresias*tes – see, kes kõneleb avalalt ning iseenesega riskeerides – ruumi, milles kõnelda” (Kennedy 1999: 27).

See ruum ei ole sugugi sõna otseses mõttes kultuuri äärealal, kuidagi eraldatud valdus, kus küünikud tegutsesid; nende isiklik elu rullus lahti otse kogukonna südames, kõigile nähtaval:

Küüniku elus ei ole privaatsust, saladust või mitte-avaldatust. [...] Küünik elab tänaval, templite ees. [...] Peregrinus otsustas end avalikult olümpiamängude ajal põletada, nii et tema surma tunnistajateks oleks võimalikult suur hulk pealtvaatajaid. Küüniku elu absoluutne nähtavus. (Foucault 2011b: 254)

Küünik muutis kogu oma elu avalikuks kõneaktiks. Selle käigus muutis ta harjumuspäraselt taustamürana tajutava poliitiliselt tähendusrikkaks. Näiteks mängisid tõese eksistentsi loomisel väga olulist rolli argised kehalised toimingud. “Küüniku avalik elu on seega otsekoheselt ja täielikult nähtaval looduslik elu [...]” (Foucault 2011b: 255). Ühesõnaga, mitte ainult need platonlikud ja üldaktsepteeritud tõed, mida seostati “hea eluga”, ei kuulu tõese eksistentsi juurde. Küüniku elu etendamise puhul näeme väga selgelt, kuidas tõde moodustub kõneaktis – õigem oleks ehk siin öelda, eksistentsiaktis – ning kuidas sellel puudub igasugune eelnevus kõneaktile. Looduslikkus või loomulikkus kehtestub tõena eksistentsiaktis ning sunnib end peale kehtestunud ühiskondlikele institutsioonidele. Institutsioonilist poliitikat vastustav *parresia* osutab sedasi valitsemise võõrandavale iseloomule.

Ühesõnaga, küünikute eksistentsivormiga oleme jõudnud otseselt vastupanu osutava *parresia*’ni. *Bios kunikos*, koera elu, võttis omale eesmärgiks õõnestada kehtestatud institutsioone, näidates nende kahepalgelisust ja silmakirjalikkust; koera elu väljendub “tõehaukuja” figuuris. Foucault (2011b: 243) toob välja neli tähtsaimat aspekti, milles see tõehaukuja elu seisnes: 1) tagasihoidlikkuse, häbi ja inimliku austuseta elu, mis sooritab avalikkuses kõike seda, mida inimesed tavaliselt varjavad; 2) ükskõikne elu, mis ei hooli teda ees ootavast, mis ei ole millestki sõltuv ning seetõttu ei vaja midagi üleliigset; 3) haukuv ja kriitiline elu, mis võitleb, eristab aktiivselt tõde valest; 4) valvekoera elu, mis näitab pühendumust nii oma isandatele kui ka

teiste päästmisele. *Bios kunikos* on seega kõike, mida üks platonist võiks karta: häbitu tõerääkija, kes räägib kõige radikaalsemate tegude keeles otse keset *polis*'t. Ühesõnaga, küünik on *hääring*.

Aga hääringuna on tema eesmärk ümber mõtestada väärtused, mis on ühiskonna muutnud silmakirjalikuks ja võltsiks. Just selle tähenduse võib omistada nõudele valuuta uueks vermid, mis

muutus Diogenese ja tema järgijate mantraks, kui nad üritasid väärtusi ümberväärtustada. Rõhuga peaaegu täielikult eetilisel, muutus kultuurilise valuuta väärtuse muutmine korruptsiooni ja külluse avaliku süüdistuse abil üheks küünismi keskseks printsiibiks. “Valuuta uueks vermid” [*remint the coinage*] sai küünismi loosungiks ning tähendas avalikku rünnakut kehtivatele ideedele ja tavadele. (Kennedy 1999: 28)

Küünikute eesmärgiks oli niisiis eelkõige suurema vabaduse ja ühiskondliku võrdsuse saavutamine, kuna osavõtt demokraatlikest protsessidest oli avatud siiski vaid jõukatele meeskodanikele. Foucault (2011b: 226) rõhutab, et kui Sokratese missiooniks oli eelkõige tunda iseennast, siis Diogenese omaks sai just “muuta valuuta väärtust” – missioon, mille andis talle Delphi jumal Apollo ise. Muuta valuuta väärtust tähendas loomulikult (eriti Foucault tõlgenduses) ka seda, et oli tarvis eelkõige muuta olemise laadi, eksistentsi vormi, muutuda *teiseks* ühiskonnas, milles elati, kujundada “teistsugune elu” [*une vie autre*]. Ja selle kaudu oleks võimalik ka transformatsioon ühiskonnas.

Teistsugune või teine elu on Foucault' järgi “tõelise elu” (harmoonilise, enesega kooskõlas oleva, avatud ja ausa elu) pea peale pööramine – transformatsioon, mis “asub küünilise skandaali südames”: 1) aval elu viidi äärmusesse ja muudeti häbituks eluks; 2) sõltumatus, vabadus muudeti vabatahtlikuks viletsuseks, kerjamiseks; 3) aus elu, elu kooskõlas mõistuse ja looduse seadustega dramatiseeriti loodusliku elu vormis, tavatu ja erakorralise eluna (Foucault 2011b: 269–270). Sokratese rahulikust, õiglasest filosoofist on saanud metsik ja võitlev koer, kuid koer, kelle eesmärkideks on siiski ühiskondliku rikutuse eemaldamine: “Künism on seega teatav grimass, mida filosoofia iseenesele näitab, mõranenud peegel, millest filosoofia peab end vaatama ning milles ta siiski ei suuda end ära tunda” (Foucault 2011b: 270).

Lõukoer Greta

Kas tänapäeval leidub tõehaukujaid, tõelisi lõukoeri? Prantsuse filosoofi Bernard Stiegleri jaoks on *parresia* musternäidiseks keskkonnaaktivist Greta Thunberg, kelle kohta ta ütleb, et ta ise ongi kõne ja et “see kõne on jõud” (Stiegler 2020: 14). Milles seisneb Thunberg’i kõne jõud? Kõigepealt: milles see ei seisne? Esiteks ei jutlusta ta vajadusest kanda hoolt oma hinge, isiku eest, ta ei kutsu üles enesesse sulguma ja poliitikast eemalduma. Teiseks ei põhine tema kõne ühelgi juba väljakujunenud ühiskondlikul identiteedil ega äratuntaval poliitilisel subjektiivsusel. Thunberg’i sõna jõud peitub niisiis selles, et ta ei kasuta neid kõige tavapärasemaid tänapäevase poliitilise kommunikatsiooni tööriistu: indiviidi tähtsustamine ja identiteedipõhine rühmitamine (need on tööriistad, mille abil eristatakse ja eraldatakse, mitte ei ühendata).

Thunberg seab need mehhanismid kahtluse alla, tõmmates uue poliitilise rajajoone, mis jookseb järgmise kahe rühma vahelt: 1) need, kes peaksid vastutama, kuid kes on läbinisti vastutustundetud; 2) need, kel ei ole õigust vastutada, kuid kes on äärmiselt vastutustundlikud. Planeedi ja selle elustiku on kollapsi äärele viinud just nimelt inimesed, kes peaksid näitama eeskuju ja hoolt kandma tulevaste põlvede käekäigu eest. Tuleb ilmsiks, et vanem generatsioon – kitsamalt see osa, kel on võimu otsustada ja mõjutada suundumusi ühiskonnas – käitub täiesti lapsikult. Teisipidi jälle ilmneb, et lapsed, kellel ei lasta põhimõtteliselt millegi eest otsustada, on enda peale võtnud täiskasvanu rolli.⁴ Praeguses maailmas on seega asjad pahupidi, täiskasvanud jonnivad ja laamendavad, lapsed peavad kogu töö enda peale võtma: eelkäijad “paistavad infantiilsena, arutuna, tarkusest ilmajätuna, samas kui lapsed ja noored on kohustatud neile õpetust andma” (Stiegler 2020: 16).

Selle paradoksaalse olukorra väljatoomisega kehtestab Greta Thunberg end ühiskonna *teisena*, heidikuna, kes keeldub sobitumast rolli, milles tema olemislaad võõranduks. Ta ongi oma kõne ja sõna, elades sellele vastavalt: näiteks keeldudes lendamisest ja purjetades üle ookeani. Ja selle *bios’*e, mis paneb sõna ja teo kokku langema –

⁴ Ilmselt ei saa muidugi sedavõrd selget põlvkondlikku joont tõmmata ning asjad on “tegelikult” keerukamad (vt Lardeux 2023).

ehk mis võtab oma sõnade eest vastutuse –, tulemusel sünnib kõverpeegel, millest võimukandjad saavad näha oma vastutustundetust. Pole siis ime, et Thunberg'i hüsteerikuks ja hulluks tembeldati ning ähvardati maha lüüa (nt Vowles, Hultman 2020). Säärane reaktsioon on aga just *parresia* tõestuseks, mis toob ilmsiks nende valskuse ja lapsiku jonnakuse, kelle pihta kõnetegu on suunatud. Nagu üks teine noor aktivist, Txai Suruí, ütles selle peale, kui ta pärast Glasgow kliimakonverentsi ettekannet vihase rünnaku alla sattus: "Ma usun, et laususin õiged sõnad – nad ju ründasid mind" (Fleming 2021). Foucault ütlebki, et *parresia*'t kõnelejatele lüüakse tihti hullumärk külge, sest nad toovad nähtavale valitseva arutuse ja kuritöö.

Parresia, mille tõestuseks on verbaalne või füüsiline kallaletung, mis võtab sihikule kõneleja olemise viisi enda (sest kõne ja tegu langevad kokku ning neid ei toeta juba aktsepteeritud diskursus), nõuab julgust: astuda avalikult välja diskursuse turvavõrgust ehk juba-öeldust tähendab enese alasti kiskumist, avamist rünnakutele. Aga ilma säärase tõejulguseta ei ole võimalik vabadust kätte võidelda ega tõmmata uusi avaliku ruumi piire. Stiegler (2020: 37) tõmbab joone Immanuel Kanti "Julge teada!" (*Sapere aude!*) ja Thunberg'i "Kuidas te julgete!" (*How dare you!*) vahele: kuidas te julgete *mitte teada*, olla sedavõrd ignorantset? Turvaline diskursuse mulin toodab niisiis ignorantset. Diskursiivsed strateegiad, poliitiline kommunikatsioon on suunatud ennekõike mitteteadmise levitamisele. Teisisõnu, tõe ja elu lahutamisele. Et neid uuesti kokku tuua, on tarvis teistsugust elu, küüniku elu, mis tõmbab tõe maa peale tagasi ning paneb inimese maa eest vastutama.

Teistsuguse elu visandamine algab platsi puhtaks löömisest: kinnistunud, enesessesulguvad identiteedid, individikultus, kasumajandus jne, mis kõik toituvad otsustusõiguse ja vastutustunde lahutamisest. Säärase mõttelaadi kirjeldamiseks, milles otsustamine ja vastutamine kokku langevad, kasutab Stiegler neologismi *pænsée*, mis koosneb prantsuse sõnades *penser* ehk mõtlema ja *panser* ehk hoolitsema, hooldama. Et säärane mõttehool võimalikuks saaks, tuleb ilmselt nii mõnelgi tõehaukujal korralikult lõuata ja hoope vastu võtta. Julgustav on aga see, et haukuma hakatakse aina enam.

Kirjandus

- Bauer, Walter 1979[1957]. *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature*. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Carter, D. M. 2004. Citizen Attribute, Negative Right: A Conceptual Difference Between Ancient and Modern Ideas of Freedom of Speech. – Sluiter, Sluiter; Rosen, Ralph M. (eds). *Free Speech in Classical Antiquity*. Boston; Leiden: Brill, 197–219.
- Fleming, Melissa 2021. Climate activists are under attack. Why we must protect the planet protectors. *Medium*, 24. nov. <https://medium.com/we-the-peoples/who-protects-the-planet-protectors-104689ce6239>.
- Foucault, Michel 1992. *Tõde ja võim*. (Krull, Hasso, tlk) *Vikerkaar* 11: 31–49.
- Foucault, Michel 2001. *Fearless Speech*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Foucault, Michel 2011a. *The Government of Self and Others. Lectures at the Collège de France 1982–1983*. New York: Picador.
- Foucault, Michel 2011b. *The Courage of the Truth (The Government of Self and Others II): Lectures at the Collège de France 1983–1984*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
- Foucault, Michel 2014[1975]. *Valvata ja karistada: Vangla süüd*. (Lepikult, Mirjam, tlk) Tartu: Ilmamaa.
- Habermas, Jürgen 2001[1962]. *Avalikkuse struktuurimuutus: Uurimused ühest kodanikuühiskonna kategooriast*. (Luure, Andres, tlk) Tallinn: Kunst.
- Kennedy, Kristen 1999. Cynic Rhetoric: The Ethics and Tactics of Resistance. *Rhetoric Review* 18(1): 26–45.
- Lardeux, Laurent 2023. Génération climat? *La Vie des idées*, 21. nov. <https://laviedesidees.fr/Generation-climat>
- Latour, Bruno 2003. What if we talked politics a little? *Contemporary Political Theory* 2: 143–164.
- Latour, Bruno 2013. *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*. (Porter, Catherine, trans.) Cambridge: Harvard University Press.
- Lippmann, Walter 1993[1925]. *The Phantom Public*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Plato 1987. *Gorgias*. (Zeyl, Donald J., trans.) Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Plato 2008. *Republic*. (Waterfield, Robin, trans.) Oxford: Oxford University Press.
- Sartre, Jean-Paul 1960. *Critique de la raison dialectique, tome I, Théorie des ensembles pratiques*. Paris: Éditions Gallimard.
- Sharpe, Matthew 2007. A Question of Two Truths? Remarks on Parrhesia and the ‘Political Philosophical’ Difference. *Parrhesia* 2: 89–108.
- Stiegler, Bernard 2020. *Qu’appelle-t-on panser? 2. La leçon de Greta Thunberg*. Éditions Les Liens qui Libèrent.

- Vowles, Kjell; Hultman, Martin 2020. Dead white men vs. Greta Thunberg: Nationalism, misogyny, and climate change denial in Swedish far-right digital media. *Australian Feminist Studies* 36(110): 414–431.
- Zuboff, Shoshana 2019. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. London: Profile Books.

MÄRKAMISI

Keda tähendab Thomas Sebeok?

Anti Randviir, Kalevi Kull

Seoses Thomas Sebeoki sajanda sünniaastapäevaga ilmus ajakirja *Chinese Semiotic Studies* erinumber, kd. 17(4), 2021, “Thomas A. Sebeok for the 21st century”, kus ka meilt artikkel (Randviir, Kull 2021; vt samuti varasemad Randviir 2001; Kull, Lotman, Torop 2002; Raudla, Pern 2011; Kull 2011; Cobley jt 2011).¹ Ent jõudsime puudutada vaid mõnd tahku, seos Tartuga väärib enamat tähelepanu. Pidas ju Sebeok ise Eesti-seost oluliseks (Sebeok 2000). Ta külastas Tartut kolmel korral (18. augustil 1970, juuni algul 1997, ja 7.–9. juunil 1999).

Niisiis, 6. augustil 2022 laekus mõnelede kolleegidele järgmine kiri.

Tere!

Söandame [...] teile mini-intervjuu vormis esitada alljärgnevad Thomas Sebeokiga seotud küsimused. Tahame nimelt artikli jaoks välja selgitada, milline on Sebeoki tegelik osa ja mõju Eesti semiootikas – millised mõisted ja uurimisvallad rohkem, mis vähem. Seega ongi ettepanek, et teie vastustest alljärgnevatele küsimustele kujuneks vastav tõendusvara. Need küsimused on niisiis järgnevad. Kui neile on midagi lisada, on kõik arvamised-meenutused väga teretulnud.

Järgnevalt saabunud vastused neljale esitatud küsimusele neljalt vastajalt. Lisasime ka enda vaated.

1. Milline on Teie meelest Sebeoki roll Tartu semiootikas, Tartu semiootikale?

Silvi Salupere

Ma arvan, et üsna suur. Alates esimesest külaskäigust Tartusse Semiootika suvekooli 1970 ja pärast juba seoses biosemiootikaga.

Mihhail Lotman

Tuleb eristada Tartu semiootikat enne Kalevi tulekut ja pärast seda. Enne

¹ Tähelepanuväärselt Ungari Semiootika Selts korraldas Lotmani ja Sebeoki sajandat sünniaastapäeva tähistava konverentsi ühisena, kevadel 2022 Budapestis.

seda oli Sebeoki roll tähtis organisatoorsest aspektist – ta aitas populariseerida Tartu-Moskva koolkonda ingliskeelses maailmas. Pärast Kalevi tulekut lisandus sellele intellektuaalne mõju, nii et praegu on Thomas Sebeok meil klassiku staatuses.

Peeter Torop

Tartu semiootikat on Sebeok populariseerinud juba sellega, et astus Lotmaniga poleemikasse sekundaarsete modelleerivate süsteemide küsimuses. Pärast Lotmanit on ta toetanud Tartu semiootika jätkumist. Kohtusin temaga Tartus kahel korral ja mõned korrad ka Imatral. Kindlasti toetas ta soome-ugri semiootika liikumist. Võin eksida, aga minu arvates sai Tartu semiootika erinumber Austrias uue hoo sisse alles pärast Sebeoki visiiti Tartusse. Järgnesid muud visiidid (Sonesson, Johansen). Meie õppekava ja Kalevi tulek osakonda tekitasid sellise maine, et Sebeoki raamatukogu jõudis Tartusse. Kindlasti aitas ta kaasa Kalevi kujunemisele biosemiootika juhtfiguuriks. Hetkel on tema mõju nähtav just bio- ja eriti zoosemiootika vallas.

Andres Kõnno

Igor Černov väga hindas Sebeoki intellektuaalset ja organisatoorset panust semiootikasse. Černovi üks talente oli, et ta suutis ära tunda uued trendid ja mõtted, millel on potentsiaali rahvusvaheliselt tuntuks saada – ma kaldun arvama, et kui Sebeok ei oleks biosemiootikat ja Uexkülli omailma mõistet tema jaoks legitimeerinud, ei oleks biosemiootika ka Tartus arenenud. Ma arvan ka, et Paul Cobley on intellektuaalses mõttes Sebeoki laps, tema mõju Tartule ei maksa alahinnata.

Anti Randviir

Tartu semiootika kontekstis on teada-tuntud-mäletatud kindlasti diskussioon, mille Sebeok algatas seoses semiootiliste süsteemide hierarhiaga ning väitega, et loomulik keel ei ole selle hierarhia alustala, vaid et ta on ise sekundaarne või sekundaarselt modelleeriv süsteem. Juba mõne aasta möödudes võis tõdeda, et tema arutelu ei olnud semiootikadomeeni lõhestav, vaid pigem sidustav – kultuurisemiootika ja biosemiootika, samuti muud semiootikavaldkonnad hakkasid seeläbi lähenema. Seda tunnetame ja näeme üha enam nii Tartu semiootikas kui ka tänapäevases 'globaalses semiootikas'.



Foto. Thomas Sebeok ja Igor Černov, juuni 1997, Tartus.

Kalevi Kull

Esiteks, et Sebeok ajakirja *Semiotica* alustades haaras õige pea Juri Lotmani epistolaarselt kaasa. See varane tähelepanu Tartu semiootikale, lisaks prantsuse semiootikutele ka ameeriklaste poolt, oli siinsele semiootika autoriteedile väga oluline. Teiseks, Sebeok toetas Tartu semiootikuid ka hiljem, elu lõpuni; ta pidas üldse oluliseks erinevaid – sealhulgas alustavaid – semiootikakeskusi toetada. Kui taastasime oma ajakirja *Sign Systems Studies* väljaandmist ja küsisin talt kaastööd, siis saatis ta üllatuslikult loo,² millel on samuti olnud tähelepanuväärne ühendav mõju. Et ta lülitas selle artikli enda viimasesse valikkogumikku, näitab seose olulisust ka talle endale.³ Ning nüüd on Sebeok püsivalt Tartus oma raamatukoguga.

² Sebeok 1998.

³ Sebeok 2001c.

2. Milline on Sebeoki tähtsaim töö Teie enda uurimiste ja mõtteviisi jaoks?

Silvi Salupere

Ma neid nimetusi ei mäleta, aga see, kus ta kuus märgitüüpi toob,⁴ tema mõtisklused keelest (*I am a Verb* vist oli⁵). Samuti modelleerivatest süsteemidest (koos Danesiga),⁶ Viimane avastus, seoses keelesemiootikaga, oli “*Naming in animals with reference to playing: A hypothesis*”.⁷

Mihhail Lotman

Encyclopedic Dictionary of Semiotics.⁸ Samuti hindan tema tegevust uralistika valdkonnas.

Peeter Torop

Mul ei ole Sebeoki loomega väga süsteemset kontakti. Põhjalikumalt olen tudeerinud tema käsitlusi globaalsemiootikast (need on küll kollektiivsed), indeksiaalsusest ja modelleerivatest süsteemidest. Viimane on ehk olulisim kontseptuaalsete vaatepunktide eristamise seisukohast semiootikas – ehk kuidas saab olla õigus nii Sebeokil kui Lotmanil.

Andres Kõnno

Meie põlvkonnale – vähemalt enda eest ma võin kosta – oli Sebeoki entsüklopeedia ülikooli raamatukogu avariilülil küll see koht, kus aegajalt taustaks erinevaid artikleid lugemas käia. Teine oli Winfried Nöthi entsüklopeedia,⁹ aga see oli Tallinnas Teaduste Akadeemia raamatukogus. Minu meelest on ka ajakiri *Semiotica* Sebeoki pärand, nii et seda võib samuti esile tõsta. See oli samuti üheksakümnendate alguses varaste aastakäikude kaupa ülikooli raamatukogus olemas.

Anti Randviir

Esiteks ei olnud Sebeok mingi lihtne inimene. Ta võis muidugi konverentsidel ringi käia toasusside või tossude ja kilekotiga, temaga niisama paar sõna vahetada oli ka lihtne. Ent ta teadmiste pagas oli hiiglaslik ning seetõttu oli ka ta mõttemaailm pealispindselt raskesti hoomatav. Mõttekäigud, teadmisvaldkondade, teadmisajastute ja loogikate ühendamised

⁴ Sebeok 2001a.

⁵ Sebeok 1986b.

⁶ Sebeok, Danesi 2000.

⁷ Sebeok 1986c.

⁸ Sebeok 1986a.

⁹ Nöth 1990.

võisid olla nii kompleksed, et neile oli mõnikord raske jälile saada ning nende üle võis mitu päeva järele mõelda. See kajastub aeg-ajalt ka ta kirjutistes, ja seepärast on raske öelda, et mõni töö oli mäekõrguselt teistest kõigist üle. Sinna lisandub muidugi ka see hoomamatu arv, milleni tema publikatsioonid kokku lugeda. Teiseks, ta vist ei pidanud isegi oma ainsaks tööks või põhitööks publitseerimist, vaid suhtlemist, teadmusvõrgustiku loomist geograafiliselt, valdkonnaliselt, ajastuliselt. 'Sidemed' olid tema töö rubriik, ja see kajastub vaid põgusalt mõnes ta kirjutise pealkirjas. Sidemete loomine oli see, millest ta paljuskki tegelikult kirjutas, millest rääkis, kuidas ta üldse suhtles. Nii et tema tööde hulka kuulub kindlasti ka suuline suhtlemine, samuti suhtumistöö. Avatud suhtumine oli ehk see tema töö, mida me tänapäevalgi meeles võiksime hoida.

Kalevi Kull

Sebeoki nimi jäi mulle silma väga varakult, arvatavasti juba tudengina, kui etoloogiaga tegelesin. Ent 1980ndail Jakob Uexkülli kirjutades ma veel Sebeoki töid Uexkülli ei teadnud. Kuna Sebeok otseselt bioloogia teooriast peaaegu ei kirjutanud, oli ta 1990ndate esimesel poolel mu jaoks pigem kui biosemiootika oluline toetaja ning side rahvusvahelisse semiootikasse. Hiljem, kui tegin Sebeokist põhjalikuma ülevaate,¹⁰ võin öelda, et ta oli tähtis semioosi modelleeriva funktsiooni esiletoojana, mille kaudu ta ühtlasi Juri Lotmani ja Jakob Uexkülli arusaamad semiootika teoorias ühendas.

3. Millist Sebeoki tööd/tööpanust peate üldlase olulisimaks?

Silvi Salupere

Globaalsemiootika ideed¹¹ ja kindlasti [tema koostatud semiootika] entsüklopeedia.

Mihhail Lotman

(a) Thomas Sebeok oli suurepärane teaduse organiseerija. Kõik semiootikud on talle võlgu.

(b) Thomas Sebeok on biosemiootika pioneer ja teerajaja. See jääb.

Peeter Torop

Lisaks bio- ja zoosemiootika väljaarendamisele on hindamatu tema tegevus teatmekirjanduse loomise organiseerimisel ja semiootilise

¹⁰ Kull 2011.

¹¹ Sebeok 2001b.

teadusvälja kujundamisel zoo- ja globaalsemiootika vahel. Suulise esinejana oli ta samuti oluline semiootika propageerija. Oma nõrkusena nägi ta meie Tartu vestluses seda, et tal ei jätkunud julgust Indianas semiootikat erialana välja kujundada, sest sõltus liialt tööturu nõudmistest. Tartu toetamises oli midagi kompensatoorset.

Andres Kõnno

Sebeok jäi ikkagi lingvistiks, mida iganes ta šimpansitest ja mikroobidest kokku võis kirjutada. Ma üldiselt arvan, et ajalukku jääb ta võimeka administraatori ja hooliva organiseerijana, aga seda tänu eruditsioonile ja tarkusele olulist ja ebaolulist eristada. See on tegelikult oluline. Ma entsüklopeediat ja *Semiotica*-t juba mainisin, eks neid olulisi tekste on veel, aga mul lambist rohkem ei tule.

Nojah, mul tuli veel meelde üks anekdoot mis Černov Sebeokist rääkis. *Jakobson helistas Sebeokile Bloomingtoni, tellis kaugekõne. Operaator siis sai Sebeoki toru otsa ja küsib: "Mister Sibi, okay?"*

Anti Randviir

Thomas Sebeoki panus semiootikasse on väga mitmekülgne. Nagu mujalgi maailmas, haaras see Tartus ja Eestiski mitmeid tahke, kuid ehk olid need aspektid siin oma mitmekülguses esindatud veidi suuremas samaaegsuses ja kooskõlas. Sebeok oli – tema enese vastavaid määratlusi järgides – ühtaegu nii põllumees kui ka korraldaja, hallates nii välja (*field*) kui ka semiootikasüsteemi (*domain*). Ta töötas semiootikapõllul, olles otsustavaks kaasajajaks organisatsioonides, kirjastamisel, inimestevaheliste suhete arendamisel. Semiootikadomeeni kujundamisel oli tema lähtekohaks keeleteaduslik haridustaust, millele lisandus kõige märgatavamalt bio- ja zooloogiahuvi, kuid samuti muid teadmis- ja tegutsemisvaldkondi, mis kõik kokku võimaldasid tal liikuda semiootika interdistsiplinaarse rolli tunnetamiseni. Kindlasti on vaja meeles pidada tema avatud suhtumist teadmismaailma laiendamise osas ka nende valdkondade kaasamisel, mida tavapäraselt teadusväliseks peetakse. See puudutab näiteks kunste, eelkõige kirjandust. Kahjuks ei ole selline suhtumine liiga levinud tänapäevalgi, mis siis veel rääkida ajastust, mil Sebeok püüdis ühtse semiootika ja üldise ühtse teadmuse (taas)loomisele. Muidugi – kirjastamistegevuse, inimestega suhtlemise, organisatsioonilise töö kaudu haalus sellega semiootika kui domeeni arendamine nii distsiplinaarse sügavuse kui ka interdistsiplinaarse ulatuvuse plaanis. Sebeoki tegevuse need kolm aspekti osutusid oluliseks ka Tartu semiootika arengul.

Kalevi Kull

Sebeeki sügav ja põhjendatud usk semiootika olulisusesse teadustes üleüldse. Ning tema uskumatu ettevõtlikkus ja pühendumus ühendada semiootika globaalselt. Ühendades mitte üksnes peamisi semiootikakeskusi, vaid otsides üles semiootikud kõikvõimalikest maailma maadest.¹² Sellega seotult publitseerimistöö, rajades selleks ühise mahuka pinna ajakirja *Semiotica* ning rea semiootikale pühendatud raamatusarjade kaudu kirjastustes Indiana University Press ja De Gruyter – nende seas tema toimetatud 127-köiteline sari *Approaches to Semiotics* (aga samuti raamatusarjad *Advances in Semiotics* ning *Approaches to Applied Semiotics*).

4. Kas olete Sebeokiga isiklikult kokku puutunud?*Silvi Salupere*

Jah, siis kui Černov kutsus, Draakoni hotellis käisime söömas. :-)

Mihhail Lotman

Oleme korduvalt kokku puutunud alates 1990ndatest. Esimest korda Imatras semiootika suvekoolis ja siis korduvalt nii Soomes kui Eestis. Imatras oli meil väga pingeline ja mitte eriti sõbralik diskussioon (tema esitas empiristlikku semiootikat, mina struktuuraset), kuid juba samal õhtul vestlesime väga sõbralikult muudel teemadel ja sõbralik suhe jäi meil kuni lõpuni, sellest on jäänud soojad mälestused.

Peeter Torop

Kaks kohtumist Tartus, mõned Imatral ja mõned muudel rahvusvahelistel sündmustel. Algaja juhatajana sain temalt palju tuge rahvusvaheliste kontaktide loomisel.

Andres Kõnno

Mul oli temaga üks huvitav jutuaajamine kevadel 1997, kui ta Tartus käis. Meil oli just lõpetamine ja bakaeksam, ma käisin tal Tallinnas lennujaamas taksoga järel. Ega me need kaks tundi nüüd järjest juttu ei ajanud või et ta mulle mingit loengut oleks pidanud. Aga tema vaates käis semiootika ikkagi “*either linguistics or pragmatics*” traditsioonis ja muud ruumi ta seal väga ei näinud. See on hea ja hoiatav näide, mis juhtub, kui vana mees mängib huvitavate mõtetega aga neofüüdid teevad nendest endale uue maja. See Tarasti “*existential semiotics*”¹³ on kantud samast pisikust

¹² Sebeok, Umiker-Sebeok 1986.

¹³ Tarasti 2000.

(s.t Uexkülliist); ma mäletan kuidas Tarasti Imatras seda ideed sisse juhatades rääkis ka elu mõtte leidmisest ja teaduslikust defineerimisest – kolmandik saali oli hämmeldunud, kolmandik pilgutas silmi ja ei saanud millestki aru ja kolmandik noogutas innustunult kaasa.

Ja mis veel oluline – Sebeok juhtis ühe repliigiga mu tähelepanu sellele, kui olulised on retoorilised kujundid tähenduse konstrueerimise perspektiivist vaadates. See oli vist aastal 1995 kui me esimest korda Imatras olime, keegi tegi innustunud ettekande muuhulgas ka Lakoffist ja tema *Metaphors We Live By*¹⁴ raamatust. Sebeok ütles midagi umbes, et “*it was back in the 1980s when Lakoff, a naive young man unfortunately managed to publish his book...*” jne. See on tõesti rumal raamat, aga selle näite varal mulle jõudis kohale, miks peaks eristama metonüümiat ja metafoori ja miks on see oluline. *Pars pro toto* kõlab lihtsalt, aga see vajab tegelikult pikemat sissejuhatust, et selle printsiibi olulisust semiootika kontekstis mõista.

Sebeok kommenteeris tihti ja pikalt, ma näiteks mäletan, et ühele ettekandjale pidas ta loengu Erving Goffmani *framing*-teooriast¹⁵ ja stigmatiseerimisest – see tähendab Goffmanist kui sõbrast ja tuttavast. See oli äge, jah.

Anti Randviir

Kummaline olukord, kus sain teada, et semiootikaklassikud eksisteerivad päriselt, leidis aset millalgi 1990ndate keskel Imatras, kui muude hulgas nägin reaalselt istuvat-kõndivat-söövat-rääkivat Thomas Sebeokki. Sellest ajast toimus temaga lävimine; harvem kirjalikult, sagedamini suuliselt (Sebeoki-ajastu, mis loodetavasti tegelikult möödab pole, tähendas aktiivset osalemist rahvusvahelistel konverentsidel). Kindlasti jääb meelde temaga umbes kolmetunnine vestlus-intervjuu Tartus.¹⁶ Tähtis moment ongi, et peale keeleteaduse, kirjanduse, semiootika ja muude valdkondade klassikaliste suurkujudega suhtlemise, nende kokkuviiamise ning nende tegevuse promoveerimise, pidas Sebeok võimalikuks suhteliselt samaväärselt edendada ja tõsiselt suhtuda noorte teadlaste arengusse. Meenub juhtum ühe Tartu noorsemiootikuga, kes oma esimesel rahvusvahelisel konverentsil ei pidanud 1990ndate keskpaigas paljuks esineda toonastele semiootikamaailma suurkujudele, kelle hulgas oli ka Sebeok, katastroofisemiootikat paikapaneva ettekandega. Sebeok, olles ettekande rahulikult ja kannatlikult ära kuulanud, tutvustas selle lõpus Tartu noorele kõigepealt seda, kuidas inglise

¹⁴ Lakoff, Johnson 1980.

¹⁵ Goffman 1974.

¹⁶ Randviir 1997; 2001.

keeles sõna ‘katastroof’ üldse kirjutatakse ja hääldatakse, ning ka seda, millega selles valdkonnas sinnamaani tegeldud oldi. Hiljem said nendest head tuttavad hoolimata sellest, et ajuti meeldis Sebeokile nentida: “ma ei kuulu tagasihoidlike inimeste kilda”.

Kalevi Kull

Esimest korda kohtusin Thomas Sebeokiga väiksel sümpoosionil 1992. aastal Saksamaal, Glottertalis. Ent selleks ajaks olin juba tema toimetatud raamatusse loo kirjutanud.¹⁷ Selle seose tekitaja oli arvatavasti Thure Uexküll. Seejärel real teistel konverentsidel, eriti neil, mis toimusid Imatras, aga ka näiteks Itaalias Sienas jm. Aastal 1999 korraldasime ise konverentsi “Uexküll and Living Environment” Tartus, kus ta oli osaline. Ning samal 1999. aastal veetsin terve nädala Bloomingtonis, iga päev Sebeoki kodukabinetis temaga koos olles ja töötades. Hulk juttusid ja nalju – ja ühist usku semiootikasse.

Kirjandus

- Cobley, Paul; Deely, John; Kull, Kalevi; Petrilli, Susan (eds.) 2011. *Semiotics Continues to Astonish: Thomas A. Sebeok and the Doctrine of Signs*. (Semiotics, Communication and Cognition 7.) Berlin: De Gruyter Mouton.
- Goffman, Erving 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. New York: Harper & Row.
- Kull, Kalevi 1992. Evolution and semiotics. – Sebeok, Thomas A.; Umiker-Sebeok, Jean (eds.). *Biosemitotics: Semiotic Web 1991*. (Approaches to Semiotics 106.) Berlin: Mouton de Gruyter, 221–233.
- 2011. The architect of biosemiotics: Thomas A. Sebeok and biology. – Cobley, Paul; Deely, John; Kull, Kalevi; Petrilli, Susan (eds.). *Semiotics Continues to Astonish: Thomas A. Sebeok and the Doctrine of Signs*. (Semiotics, Communication and Cognition 7.) Berlin: De Gruyter Mouton, 223–250.
- Kull, Kalevi; Lotman, Mihhail; Torop, Peeter 2002. Thomas Albert Sebeok. *Trames* 6(1): 110–112.
- Lakoff, George; Johnson, Mark 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nöth, Winfried 1990. *Handbook of Semiotics*. (Advances in Semiotics.) Bloomington: Indiana University Press.
- Randviir, Anti 1997. What is semiotics, really? An interview with Thomas A. Sebeok. *Trames* 1(4): 291–305.
- 2001. Mis on semiootika, tõepoolest? Intervjuu Tartus Thomas A. Sebeokiga. *Acta Semiotica Estica* 1: 11–32.

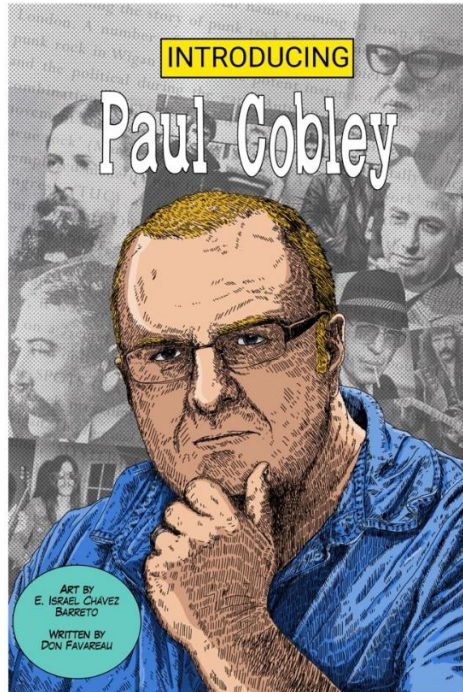
¹⁷ Kull 1992.

- Randviir, Anti; Kull, Kalevi 2021. Bridging Sebeok and the Tartu circle. *Chinese Semiotic Studies* 17(4): 575–586.
- Raudla, Tuuli; Pern, Tanel 2011. The Tartu connection: Thomas Sebeok's correspondence with Juri Lotman. – Cobley, Paul; Deely, John; Kull, Kalevi; Petrilli, Susan (eds.). *Semiotics Continues to Astonish: Thomas A. Sebeok and the Doctrine of Signs*. (Semiotics, Communication and Cognition 7.) Berlin: De Gruyter Mouton, 475–484.
- Sebeok, Thomas A. (ed.) 1986a. *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, vols. 1–3. Berlin: Mouton de Gruyter.
- 1986b. *I Think I Am a Verb: More Contributions to the Doctrine of Signs*. New York: Plenum Press.
- 1986c. Naming in animals, with reference to playing: A hypothesis. – Sebeok, Thomas A. *I Think I Am a Verb: More Contributions to the Doctrine of Signs*. New York: Plenum Press, 82–96.
- 1998. The Estonian connection. *Sign Systems Studies* 26: 20–41.
- 2000. Eesti-seos. (Tõlkinud Kati Lindström.) *Vikerkaar* 1: 63–78.
- 2001a. Six species of signs. – Sebeok, Thomas A. *Signs: An Introduction to Semiotics* (2nd ed.). Toronto: University of Toronto Press, 39–63.
- 2001b. *Global Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sebeok, Thomas A. 2001c. The Estonian connection. – Sebeok, Thomas A., *Global Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 160–171.
- Sebeok, Thomas A.; Danesi, Marcel 2000. *The Forms of Meaning: Modeling Systems Theory and Semiotic Analysis*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Sebeok, Thomas A.; Umiker-Sebeok, Jean (eds.) 1986. *The Semiotic Sphere*. New York: Plenum Press.
- Tarasti, Eero 2000. *Existential Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Semiootikast seltsis Paul Copleyga

Kalevi Kull, Ekaterina Velmezova

Vist enim tõlgitud semiootikaraamatuks maailmas on Paul Copley teksti ja Litza Janszi koomiksilaadsete piltidega *Semiotics for Beginners* (1997), eesti keeli *Juhatus semiootikasse* (2002). Sellest ajendatuna ilmus Paul Copley 60. sünnipäeva puhul samas koomiksi stiilis juhatus temasse endasse – Israel Chávezi joonistuste ja Donald Favareau tekstiga – avaldatuna ajakirja *Chinese Semiotic Studies* erinumbris (“Championing global semiotics: In honor of Paul Copley”; vt Chávez Barreto, Favareau 2023; vt joonis).



Joonis. Copley koomiksi avaldus (Chávez Barreto, Favareau 2023: 4). Israel Chávezi joonistatud portree aluseks on 13. okt. 2008 Houstonis tehtud K. Kulli foto.

Paul Copley on töötanud semiootika ja kommunikatsiooni professorina (London Metropolitan University), ning keele ja meedia professorina (Middlesex University, London, alates aastast 2013). Ta on avaldanud kolm monograafiat: *The American Thriller* (2000), *Narrative* (2001; 2014), ja *Cultural Implications of Biosemiotics* (2016), lisaks paarsada teadusartiklit. Erakordselt mahukas on ta toimetajatöö – tema koostatud ja toimetatud on enam kui 25 raamatut ja ajakirjade erinumbrit.¹⁸ Nende seas on erilisel kohal 4-köiteline kommunikatsiooniteooriate antoloogia (Copley 2008), samuti *The Routledge Companion to Semiotics* (2010) – leksikon, mis märgib olulist sammu kogu semiootika kui teadusharu arengus. Ühtlasi on ta ajakirja *Social Semiotics* ning semiootikavalla ühe olulisima raamatuseeria *Semiotics, Communication and Cognition* kaastöötaja (kirjastus De Gruyter Mouton). Paul Copley on üheksas Sebeoki Auhinna laureaat (2014). Sel puhul ilmus ajakirja *The American Journal of Semiotics* erinumber 30(3/4), 2014 – “Umwelt exploration: Essays by Paul Copley, 9th SSA Sebeok Fellow”. Aastal 2014 valiti Paul Copley Rahvusvahelise Semiootika Assotsiatsiooni kuuendaks presidendiks. Talle on selles ametis eelnenud Émile Benveniste (1969–1972), Cesare Segre (1972–1984), Jerzy Pelc (1984–1994), Roland Posner (1994–2004), ja Eero Tarasti (2004–2014).

Olgu lisatud, et Paul on suurepärase kaaslane. Kodus Whitstable’is on ta aiamajast teinud oma (raamatuid täis) tööruumi. Seal asub üleilmse semiootikavõrgustiku oluline sõlm, sest Pauli akadeemiline suhtlusvõimekus on tõepoolest sarnane Thomas Sebeoki omale.

Paul Copley kuuekümnenda sünnipäeva tähistamiseks sõnastasime mõned küsimused ja palusime tal endal vastata. Siin osa sellest.¹⁹

Oled Tartus käinud korduvalt. Kas on midagi Juri Lotmanilt või vanast Tartu-Moskva semiootikakoolkonnast, mida oled pidanud eriti huvitavaks või tähtsaks? Kas nad on Su jaoks olulised?

¹⁸ Sealhulgas sotsiosemiootika erinumber koos Anti Randviiruga (Copley, Randviir 2009) ning integratsioonismi erinumber ajakirjas *Sign Systems Studies* (Copley, Pablé, Siebers 2020); pühendusteosed Thomas Sebeokile (Copley *et al.* 2011), John Deely’le (Copley 2009), Søren Brierile (Thellefsen *et al.* 2011), Jesper Hoffmeyerile (Favareau *et al.* 2012), Donald Favareau’le (Kull, Copley 2017). Copley bibliograafia on ilmunud artikli Kull, Velmezova 2023 lisana.

¹⁹ Täielik intervjuu vt Kull, Velmezova 2023. Vt temast ka Kull 2023, ning varasemat eesti keeles ilmunud intervjuud (Kotov 2004).

Puutusin varakult kokku kogumikuga *Soviet Semiotics*.²⁰ Kuid ma arvan, et olin Lotmanist teadlik juba enne selle kogumiku lugemist, sest tema artiklid *New Literary History*'s²¹ ja tekstid, mida ma lugesin ingliskeelsetest tõlkekogudest, olid väga tuntud. Ning Sebeoki essee “Mis mõttes on keel “primaarne modelleeriv süsteem”?”²² oli ju dialoog Lotmaniga. Lotmani raamat *Universe of the Mind* ilmus inglise keeles 1990. aastal, kuid mäletan, et 1993. aastal ei olnud ma seda veel lugenud. Ent selleks ajaks, kui ma raamatut *Semiotics for Beginners* ette valmistasin, juba olin: mäletan arutelu Richard Appignanesi'ga, kui ta mu teksti toimetas, Lotmani kui futuroloogi märkimisväärsetest saavutustest. Parajasti oli küberruumi mõiste väga moes, vahetult enne seda, kui internet ja üleilmne veeb hakkasid üldkasutatavaks muutuma. Meid intrigeeris see, kuidas Lotmani 1950ndate lõpu arutelu küberneetika üle kuulutas ette ruumi ümberkujundamist, mis ei saanud teoks enne neljakümne aasta möödumist.

Pean siiski tunnistama, et ma ei ole kunagi suutnud Lotmani vaateviisi oma töös rakendada, hoolimata sellest, et tunnen selle vastu sümpaatiat ja mulle meeldivad paljud tema arusaamad. Arvatavasti üks põhjus on see, et paradoksaalsel kombel on Lotmani enda kirjutised, arvestades tema huvi süsteemide vastu, üsna vihjelised, kirjanduslikud ja mitte väga organiseeritud. Selles suhtes on ta natuke nagu Marshall McLuhan. Aga inimesed armastavad Lotmanit just nende omaduste pärast ja ma tean inimesi, kellele on tema tööd kinnisideeks saanud. Ma saan sellest aru. Kuid pärast seda, kui olin näinud Stuart Halli esinemisi, püüdsin alati tema süstemaatilise, aste-astmelise selguse poole. Ma ei ole saavutanud neid kõrgusi, kuid mul on need alati meeles. Tulemus oli ilmselt vähem selles, et ma ise sellist selgust tekitasin, vaid pigem selles, et ma ei suutnud omaks võtta nende töid, kes olid allusioonilisemad. Ma arvan, et Lotmani kirjutamine – ja võib-olla ka tema mõtlemine üldiselt – kandis endas raskesti mõistetavuse kihti. See ei olnud mitte hägusus, vaid pigem see, et ta oli tahtlikult mitte päris kättesaadav ja täielikult määratletav. Sara Cannizzaro juhtis mu tähelepanu võimalusele, et Lotman kirjutas nõukogude ajal teadlikult sellisel viisil, et vältida tsensuuri, tuues sisse arutelusid, mis oleksid teadjaskonna jaoks tugevalt kodeeritud. Mäletan, et lugesin tööd dekabristide kohta ja mulle jäi just selline mulje.

Kuigi Lotman oli arusaadavalt suur ja oluline, ei ole ma kunagi tundnud, et Tartu oleks paratamatult seotud tema nimega. Kui ma esimest

²⁰ Lucid 1977. Selles ilmus kaheksa Juri Lotmani artikli tõlget.

²¹ Ajakirjas *New Literary History* on ilmunud viie Lotmani artikli tõlked (aastail 1975–1982). Vt Kull 2011.

²² Sebeok 1988.

korda Tartus käisin – ja hiljem samuti – pidasin Tartut emalaevaks. John Deely nimetas seda esimese semiootikakursuse toimumiskohaks “planeedil Maa”. Kõik teadsid, et neil oli esimene semiootikaajakiri. See oli semiootika kodu, kuid mitte ainult: see oli ka modelleerimise kodu. Mäletan, et ühes suvekoolis sõidutati meid bussiga ... heinamaale. Ma ausalt öeldes imestasin, mis toimub ja mida me sealt otsime. Eestlased seevastu olid sealsest elurikkusest ja roheluse mitmekesisusest vaimustuses. Mina nägin ainult umbrohtu. See vahejuhtum näitas võimsalt inimese modelleerimistegevuse võimu ja kinnistas mu arusaama inimkonna (mõnikord teadvustamata) missioonist enda omailma edendamisel. Ilmselt ei ole juhus, et Tartu suvekoolis osaledes kohtusin Hollandi teadlase Barend van Heusdeniga. Nädala jooksul peetud lõunasöökide ajal toimunud vestluste käigus vaimustas ja valgustas ta mind selles, kuidas korraldada kõrgemat õppetegevust kunsti- ja humanitaarteadustes kui otsesõnu modelleerivat tegevust.

Juba enne esimest Tartu-külastust teadsin selle mineviku tipptegijate saavutusi, kuid mind puudutasid enim mu kaasaegsete tööd: Peeter Torop, Kalevi Kull, Anti Randviir (keda esimest korda kohtasin 1999. aastal), tähelepanuväärsed inimesed, nagu ka varalahkunud Ivar Puura, ja hiljem Timo Maran, Riin Magnus, Tiit Remm ja hulk eri rahvusest doktorante, keda on mainimiseks liiga palju. Teadsin ka Boriss Uspenskit, kes oli aastaid varem Roomas eluaseme leidnud. 2001. aastal Šveitsis konverentsil olles sõin temaga iga päev koos hommikust. Õnneks olin tema tööga veidi tuttav ja võisin talt üht-teist küsida. Vaatamata oma näiliselt karmile käitumismaneerile oli ta äärmiselt humoorikas isiksus ja soovis rääkida pigem laiast maailmast kui oma akadeemilistest saavutustest. Lõpuks õnnestus mul teda veidi pinnida, kui olime koos Milanos Malpensa lennujaamas ja panin ta rääkima oma sidemetest kolleegidega *Soviet Semiotics* raamatust. Viimati nägin teda 2011. aastal Palmes suvekoolis. Mäletan tema teravmeelsust, selles on sarnasust tartlaste Mihhail Lotmani ja Anti Randviiruga.

Veel üks eriliselt “Tartu küsimus”: kummast Sa enne kuulsid – Jakob von Uexküllist või Juri Lotmanist? Kas mäletad, millises seoses, millal ja kus see juhtus?

Sellega on lihtne: enne Lotmanist. Mu tudengiajal oli see, mida tollal nimetati teooriaks, väga integreeritud. Mulle tundus see igal juhul nii. Muidugi tõdeti, et koolkondi oli erinevaid, aga nelikümmend aastat tagasi tundus teadmiste käsitlemisel olevat rohkem eklektikat. See oli enne ajakirjade tohutut paisumist ja akadeemiliste niššide üha jõulisemat

kinnistumist valdkonnas, millel on juba kalduvus tribalismile. Ma vaatasin rahvusvahelist teadust Põhjamere saare moonutavast kihelkondlikust enklaavist. Lotman näis olevat tuntud kui üks “nõukogude teoreetikutest”, laias laastus kategoriseerituna. Olen maininud *New Literary History* artikleid; kuid Lotman, nagu ma mäletan, käis koos selliste nimelega nagu Luria või Võgotski ja hiljem Bahtin. Üks asi, mida tuleb meele pidada, on see, et minu põlvkond kasvas üles siis, kui Eestist kui ühest kunagisest “Balti riigist” oli vaid ähmane tunne. Igaüks Eestist, isegi kui ta oli pärit Moskvast ega tahtnud tagasi minna, oli endiselt Nõukogude Liidust.

Mis puutub Jakob von Uexküll, siis pidin temaga kokku puutuma 1988. aastal, kui otsisin semiootikatekste, mida saaks kasutada bakalaureuseõppes ja leidsin raamatu *Classics of Semiotics*²³ (ilmus aasta varem ja oli mulle väga kasulik, kuid minu arvates siiski kasutu selle kursuse jaoks, mida pidin õpetama). Nii Thure von Uexküll kui ka Eugen Baeri artiklid rääkisid Jakob Uexküllist tööst.²⁴ Arvan, et hiljem lugesin Sebeoki raamatust *The Sign and Its Masters* (1979) väikest lisa “Neglected figures”.²⁵ Nüüd ei tundu Uexküll enam tähelepanuta jätud; kindlasti mitte sealt, kus ma seisan.

Milline on Su ettekujutus semiootika tulevikust? Kuhu ta areneb? Millised on olulised suunad ja probleemid sellel teel?

Minu ettekujutus tulevikust on selline, kus kõigil semiootikutel on mugav, hästi tasustatud töökoht, kus on aega mõelda ja aega näidata õpilastele, kolleegidele ja kõigile neile, kes nendega väljaspoolt akadeemilist ringkonda konsulteerivad, kuidas teadustes, kunstides, humanitaar- ja sotsiaalteadustes olevaid probleeme saab kõige paremini lahendada, kui mõista nende tähenduslikku alust liigispetsiifilises semioosis ja kuidas selline arusaam võib aidata inimkonnal laiendada omaailma, kasulikuna nii tunnetusvõimele kui ka võimaldades paremini hoolitseda planeedi eest.

Aga nüüd las ma võtan oma virtuaalreaalsuse peakomplekti ära. Nii, arvan vähemalt, näen “päris” reaalsust natuke paremini.

See on üks viis lõppeesmärkide sõnastamiseks. Loodan, et midagi sellesarnast on kõigi teadlaste ettekujutuses. Lühiajalises perspektiivis on siiski mõned nõuded, mida peaks olema veidi lihtsam saavutada.

²³ Krampen *et al.* 1987.

²⁴ Uexküll 1987; Baer 1987.

²⁵ Peatükk “Neglected figures in the history of semiotic inquiry: Jakob von Uexküll” – Sebeok 1979: 187–207.

Ma arvan, et semiootika peab olema isemääratlev, kui tal on üldse sõnum ja eesmärk. Seetõttu olen viidanud teiste katsetele meid määratleda ja öelda, kes me oleme. Sageli on need küll omakasupüüdlilikud pakkumised meid prügikasti suunata. Probleem on selles, et need spekulatiivsed rünnakud ei tule ainult väljastpoolt semiootikat. Äsja lugesin raamatut, mis pidi olema “Sissejuhatus semiootikasse”. Kõlab hästi, välja arvatud, et raamat rääkis ainult Greimase semiootikast. Sellisena üsna kasulik; mul on alati huvitav lugeda selle osa kohta meie pärandis ja praktikas. Kuid pealkiri viitab kas teadmatusele või tahtlikule sektantlusele. Meie enesemääratlus peab tulenema oikumeenilisusest, mitte lokalismist, kitsusest ja eksklusiivsusest.

Kooskõlas selle viimase tähelepanekuga näeksin ma semiootika arenemist kõigis selle võimalikes vormides, kaasa arvatud neis, mis on keskendunud puhtalt inimese loodud tekstidele, aga ka neis, mis käsitlevad inimese püüdlusi ja eksistentsi universumi semioosi kontekstis. See ei oleks litsents lihtsalt olemasolevate semiootiliste analüüsides kordamiseks. Selline kordamine võib olla kasulik, kui ilmnevad või avastatakse uued nähtused, mille mõistmiseks ja vajadusel kohandamiseks saame tulemuslikult rakendada semiootilist analüüsi. Kuid me kustume, kui jätkame nendesamade lähenemisviiside kordamist; ma näen tulemusi muutustes, mis on kasulikud inimese tunnetusele ja keskkonnale. See hõlmab üsna sageli olemasolevate märgisüsteemide pahelisuse kriitikat. Ent see *ei hõlma* analüüsi, mis parandaks selliste ettevõtete kommunikatsioonistrateegiaid, mille eesmärk on rahvaste ekspluateerimine ja maa hävitamine. Siin on probleem, mida ma oma teel näen: et semiootikas võib tekkida kiusatus puhata oma tööst, eesmärgist määratleda, mis teeb meist oma tähenduse kaudu inimese ja kuidas see on seotud kogu muu eluga, aga ka mõne elutu asjaga. Mõnikord võib see “puhkus” esineda stagneerunud, rutiinsete analüüsivormide kujul, mis taanduvad pelgalt kirjeldamisele. Olen aga piisavalt kindel, et inimlik uudishimu jääb püsima ja leidub intellektuaale, kellel on healoomulisi soove tunnetust edasi arendada. Muidugi, et need oleksid tõhusad, vajavad nad kindlat ja tulevikkusuunatud institutsionaalset raamistikku ... aga see on juba teine jutt.

Kirjandus

- Baer, Eugen 1987. Thomas A. Sebeok's doctrine of signs. – Krampen, Martin; Oehler, Klaus; Posner, Roland; Sebeok, Thomas A.; Uexküll, Thure von (ed.). *Classics of Semiotics*. New York: Plenum Press, 181–210.

- Chávez Barreto, E. Israel; Favareau, Donald 2023. Introducing Paul Copley: a graphic guide. *Chinese Semiotic Studies* 19(1): 3–14.
- Copley, Paul 2000. *The American Thriller: Generic Innovation and Social Change in the 1970s*. London: Palgrave.
- Copley, Paul 2001. *Narrative*. (New Critical Idiom series.) London: Routledge.
- Copley, Paul (ed.) 2006. *Communication Theories: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. 4 vols. London: Routledge.
- Copley, Paul (ed.) 2009. *Realism for the 21st Century: A John Deely Reader*. Scranton: Scranton University Press.
- Copley, Paul (ed.) 2010. *The Routledge Companion to Semiotics*. London: Routledge.
- Copley, Paul 2014. *Narrative*. 2nd ed. (New Critical Idiom series.) London: Routledge.
- Copley, Paul 2016. *Cultural Implications of Biosemiotics*. (Biosemiotics 15.) Berlin: Springer.
- Copley, Paul; Deely, John; Kull, Kalevi; Petrilli, Susan (eds.) 2011. *Semiotics Continues to Astonish: Thomas A. Sebeok and the Doctrine of Signs*. (Semiotics, Communication and Cognition 7.) Berlin: De Gruyter Mouton.
- Copley, Paul; Jansz, Litza 1997. *Semiotics for Beginners*. Cambridge: Icon Books.
- Copley, Paul; Jansz, Litza 2002. *Juhatus semiootikasse*. (Sundja, Lennart, tlk) Tallinn: Koge.
- Copley, Paul; Pablé, Adrian; Siebers, Johan (eds.) 2020. Integrationism, Biosemiotics, Philosophy of Communication. *Sign Systems Studies* 48(1).
- Copley, Paul; Randviir, Anti (eds.) 2009. Sociosemiotica. *Semiotica* 173(1/2).
- Favareau, Donald; Copley, Paul; Kull, Kalevi (eds.) 2012. *A More Developed Sign: Interpreting the Work of Jesper Hoffmeyer*. (Tartu Semiotics Library 10.) Tartu: Tartu University Press.
- Kotov, Kaie 2003. Alati kerkib esile uusi küsimusi: Intervjuu briti semiootiku Paul Copleyga. *Sirp* 1: 4.
- Krampen, Martin; Oehler, Klaus; Posner, Roland; Sebeok, Thomas A.; Uexküll, Thure von (eds.) 1987. *Classics of Semiotics*. New York: Plenum Press.
- Kull, Kalevi 2011. Juri Lotman in English: Bibliography. *Sign Systems Studies* 39(2/4): 343–356.
- Kull, Kalevi 2023. Paul Copley's impact on biosemiotics: Thomas Sebeok's next century. *Chinese Semiotic Studies* 19(1): 15–23.
- Kull, Kalevi; Copley, Paul (eds.) 2017. *Biosemiotics in the Community: Essays in Honour of Donald Favareau*. Tartu: University of Tartu Press.
- Kull, Kalevi; Velmežova, Ekaterina 2023. How to develop semiotics: Paul Copley. *Sign Systems Studies* 51(1): 195–227.
- Lotman, Y. M. 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. (Shukman, Ann, trans.) London: I. B. Tauris.
- Lucid, Daniel P. (ed.) 1977. *Soviet Semiotics: An Anthology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Sebeok, Thomas 1979. *The Sign & Its Masters*. Austin: University of Texas Press.

- Sebeok, Thomas 1988. In what sense is language a 'primary modelling system'? In: Broms, Henri; Kaufmann, Rebecca (eds.), *Semiotics of Culture: Proceedings of the 25th Symposium of the Tartu-Moscow School of Semiotics, Imatra, Finland, 27th–29th July, 1987*. Helsinki: Arator, 67–80.
- Thellefsen, Torkild; Sørensen, Bent; Cobley, Paul (eds.) 2011. *From First to Third via Cybersemiotics: A Festschrift Honoring Professor Søren Brier on the occasion of his 60th Birthday*. Frederiksberg: Scandinavian Book
- Uexküll, Thure von 1987. The sign theory of Jakob von Uexküll. – Krampen, Martin; Oehler, Klaus; Posner, Roland; Sebeok, Thomas A.; Uexküll, Thure von (eds.). *Classics of Semiotics*. New York: Plenum Press, 147–179.

Laip või toit

Ene Lill

Toit ei ole pelgalt füsioloogilist vajadust rahuldav substant, vaid kannab endas tähendusi. Toidukultuur on heterogeenne valdkondadeülene igapäevapraktika ja nagu iga kultuur, on see semiootiline mehhanism, mille eesmärgiks on informatsiooni väljatöötamine ja talletamine (Lotman 2010: 25). Köök on semiootiline süsteem, mis annab tähenduse potentsiaalselt toiteväärtusliku aine muutmisele toiduks (Jurado 2016: 247). Läbi “köögi” e toidukultuuri tuntakse erinevaid rahvaid (itaallaste pitsa, pasta ja lärmakad söömaajad pereringis; rootslaste lihapallid, hapusilk ja Rootsi laud jne), luuakse esmakontakte ja kultuurisidemeid, eristatakse võõraid ja omasid.

Simona Stano on toidusemiootikaga tegelenud juba üle kümne aasta. Ta sedastab, et toitu on pikka aega analüüsinud vaid antropoloogid, etnoloogid, sotsioloogid, ajaloolased, keeleteadlased ja psühholoogid. Alles viimasel ajal on toidule kui sotsiokultuurilist identiteeti väljendavale märgile ja kommunikatsioonisüsteemile hakanud tähelepanu pöörama ka semiootikud, dešifreerides toidu grammatikat (strukturealistide puhul) ning analüüsides erinevaid toiduga seotud tekste, diskursusi ja praktikaid (Stano 2014: 54).

Niisiis on toitumine mitmekülgne tegevus, mida Fabio Parasecoli sõnul juhivad mütoloolilised, religioossed, esteetilised ja eetilised seisukohad. Roogasid ja tavasid saab aga tema väitel tõlgendada kui tähendust kandvaid, kasutada kultuuride ja keskkondade kohta teabe ammutamiseks ning kommunikatsiooni vahendina, uute vaatenurkade loomiseks nii toidule kui ka omavahel seotud kehaliste semioosi-protsesside võrgustikule (Parasecoli 2011: 647).

Toidukultuur on eluliselt tähtis ja puudutab inimesi igapäevaselt, see on inimese ellujäämist tagav organismi toitainetega varustamise protsess kultuurikeskkonnas kehtestatud reeglite alusel. Harjumuste väljas ehk *habitus*e's kujuneb arusaam, mida üldse toiduks peetakse ja just kultuuri tasandil luuakse organismi tegelik heaolu – see, kas ja kuidas inimene rahuldab oma bioloogilised vajadused.

Toidukultuur vajab mõistmiseks (ajaloolist) konteksti, et aduda selles sisalduvaid semiootilisi koode. Toit läbib tõlgendusprotsessid erinevatel integreeritud ja üksteist mõjutavatel tasanditel. Biosemiootika valdkonda

paigutub toit keele-eelses kommunikatsiooniprotsessis materiaalse substantina (rakkudevaheline kommunikatsioon peale toidu sisenemist inimkehasse, kuid ka eelneval sensoorsel tasandil – lõhn, maitse jne). Sotsiosemiotika valdkonda liigitub toit ühiskonna kommunikatsiooniprotsessi osana nii substantsi kui ka tekstina (toitmissituatsioonid ning nende pragmaatilised reeglid nagu retseptid, etikett jne). Kultuurisemiotika valdkonnas on toit sümbol (kujutav kunst, ilukirjandus jne). Kunstiteksti osana illustreerib toidu kujutamise viis hoiakute muutumist ja paradigmade vahetumist ajas, kunstisemiotika koodid aitavad analüüsida toiduga seonduvaid mõtlemisviise ja teha üldistusi. Kõik kolm semiotika valdkonda mõjutavad toidusemiotikas üksteist ja inimene oma kehalisuse ning minateadvusega on selle semioosi kese.

Käesolevas kirjutises püütakse avada toidukultuuri semiootilist olemust ja uurida, kuidas selles konstrueeritud tähendused mõjutavad inimeste toitmiskäitumist. Kujutava kunsti ja religioossete tekstide näidetele toetudes vaadeldakse kahe ambivalentse substantsi – liha ja vere – tähenduslikke tagamaid toidukultuuris.

Toitumise mikro- ja makrotasand

Semiotika uurimismeetoditega saab siduda toitumise erinevad tahud – bioloogilise, sotsiaalse ja kultuurilise – toidusemiotikaks. Kalevi Kull sedastab biosemiotika teesiga nr 6, et semiotika kirjeldamisel laiemalt on biosemiootilised tööriistad vältimatud (Kull jt 2009: 170). Toidukultuuri semioosi uurimiseks on oluline kõigepealt eristada selle biosemiootiline komponent. See aitab toitumise jaotada kaheks selgelt eristatavaks tasandiks: mikro- ja makrotasandiks.

Toitumise mikro- ja makrotasanditena toob Simona Stano oma väitekirjas välja Marcel Maussi 1934. aastal pakutud eristuse: makrotasandina tavad ja söömiskohad, mikrotasandina serveerimine ja “keha tehnikad” (sensoorne ja sotsiokultuuriline interaktsioon) (Stano 2014: 71). Mikrotasandi sensoorne interaktsioon kuulub peamiselt biosemiotika valdkonda, sotsiokultuuriline aga sotsio- ja kultuurisemiotika valdkonda. See muudab jaotuse raskesti hoomatavaks.

Semiosfääri teooriale toetudes saab toitumise mikro- ja makrotasandi asetada vastavalt mikro- ja makrosemiosfääri, mõlemal tasandil kehtivad semiosfääri mehhanismid. Mikrosemiosfääriks on indiviidi toitumine organismi tasandil ja toidukultuuri mikrotasandiks on seega inimkeha. Toit läbib suus katastroofipunkti (Thom 2010: 342), lõpetab eksistentsi väliskeskkonnas ja allaneelatult “tõlgitakse” see välises makrosemio-

sfääris tekitatud kaosest (toidu purustamine, vaateväljast kadumine) keha mikrosemiosfääri struktureeritud korda selle reeglite alusel – iga toidumolekul paigutatakse keha sees ümber, võõras saab omaks primaarsel ehk raku tasandil. Toidukultuuri biosemiootiline e mikrotasandi lävend on “katastroofipunkt”, toidu kommunikatsiooni algus organismi-ga viimase sees (inimese teadvust seejuures kaasamata).

Katastroofi vallandamise (toidu söömise) otsus toimub teadvuse tasandil, selle teeb inimene makrosemiosfääri (kultuurikeskkonna) osana tolle koodi järgides. Ka makrotasandil toimivad semiosfääri mehhanismid – perifeerseid toidukultuure tõlgitakse, need muutuvad inertseks tuumiktekstiks ja neid heidetakse välja unustamise, keelamise, loobumise kaudu (Lotman 1999: 11–25). Toit makrotasandil on märgisüsteem, kus inimese isust olulisemad on kehtestatud toitumistavad: toitumisel läbib nälja kustutamise primaarne instinkt alati kultuurilise tsensuuri. Kui süüakse ühtviisi, ollakse ühe teatud kultuurigrupi osa, teistviisi söömine võib muuta võõraks (“teiseks”), viia ka konkreetsest grupist väljaheitmiseni (sealiha ja moslemid, veri ja juudid, liha ja veganid, jne).

Toitumisega luuakse lisaks homeostaatilisele funktsioonile ka “mina”. Oma ja võõra dilemma juhib toitumisprotsessi kultuurilist poolt. Toidule antakse tähendus, see on MINA-MINA kommunikatsiooni osa (Lotman 2010: 128). Kui suhe toidusse on minapildi osa, saab biosemiootilise toitumise kultuurisemiootiliseks lävendiks pidada ka inimese sisekõnet Vögotski mõttes.

Toidukultuuri makrotasandile paigutub ka toidu kujutamine kunstitekstides. J. Lotmani järgi on kunst informatsiooni säilitamise ja edastamise kõige ökonoomsem ja kompaktsem viis (Lotman 2006: 44). Toit on kunstiteoses kujutatuna mitmekordselt kodeeritud, kunstikeele koodid annavad teavet suhtumiste ja hoiakute kohta. Marek Tamm sedastab J. Lotmani kultuurisemiootika kokkuvõtlikult: “Selleks et kommunikatsioon kultuuris toimiks, peab igat teadet (teksti) olema mingil moel võimalik kodeerida ja dekodeerida” (Tamm 2013: 1754).

Vere, liha ja surma abjektsus kui semiootiline kood

Toidukultuur koosneb toitudest ja nende kasutuskorrast – reeglitest, kuidas, millal ja kas üldse objekt toiduks kvalifitseerub. Suhtumine vere- ja lihatoitudesse on varieeruv geograafilises, religiooses ja ajalises raamistuses. Veretoidud on olulisel kohal paljude rahvaste põlises toidukultuuris Iirimaast Koreani (*Blood Sausages of the World*, s.a.). Ka Eestis on veretoitudel pikk, kuigi vähe dokumenteeritud ajalugu

(Bardone jt 2016: 186). Eestis on valmistatud verikäkke, -leiba ja -pannkooke, neis kasutati eelistatult seaverd, kuid ka lamba-, veise-, hane- ja isegi kanaverd (Moora 2007: 302). Verivorsti hakati tegema baltisakslaste eeskujul, eelmise sajandi alguseks oli nende valmistamine ja tarvitamine levinud üle Eesti (Bardone jt 2016: 187). 1930ndail kajastati ajakirjas Taluperenaine veretoitude ja verivorsti tarvitamist sagedasti: “Õhtuks. Ahjus küpsetatud seaküljeliha õunte ja pruunide kartulitega. Verivorstid palukakeedisega. Tee küpsiste ja jõulusaiaga” (Ottenson 1937: 361). Verivorst on 1968. aasta *Kokaraamatus* esindatud Eesti rahvustoitude rubriigis (Peterson, Pasopa 1968: 292). 1970. aastal välja antud raamatus *Eesti rahvatoite* on veretoitudest kirjeldatud verivorst, verikäkid, verileib ja veripannkoogid (Kalvik 1970: 66–69).

Tänaseks on verivorst kinnistunud Eesti rahvustoiduna, just see on oma verikäkist suurema kultuuri sisaldusega (Claude Levi-Straussi kulinaarse kolmnurga mõõtkava järgi) eestlasele meelepärased teistest veretoitudest.

Veebiotsingul sõnaga “verivorst” on 47 200 tulemust, mille seas on toidupoodide pakkumisi, toiduportaalide valmistamisõpetusi, videoid ning küpsetamisnippe. Otsingusõna “verikäkk” annab 6090 ja “verileib” 1260 tulemust, jaemüüjate pakkumised siin puuduvad.

Võib öelda, et verivorst on Eesti toidukultuuri tüvitekst. Nii näiteks kirjeldab üks suuremaid retsepte jagav veebileht toidutare.ee traditsioonilist jõulutoitu: “klassikaline ja turvaline – sült ja verivorstid, sealih ja hapukapsad, lõpetuseks Mummu kringel ja mõni lahe magustoit”. Verivorst kinnitab Eestis veretoitude tarvitamise järjepidevust ja seob rahvast emotsionaalselt – kõigi eestlaste ühismälus on jõululaud, millele auravad krõbedad verivorstid.

Veretoitude söömine on praktiline – vere toitaineline koostis on üks täiuslikumaid. Veretoitude müütiline pool on läbi Eesti põlise pärimuskultuuri samuti seotud vere toitvuse ja järelikult selles sisalduva väega. Hiljem on lisandunud sissetoodud religioonidest mõjutatud tähendusi.

Veri on tähendustega laetud substantis. Veri on elu kandja, selle vähesus tähistab nõrkust, puudumine võrdub surmaga (McCarthy 1969: 166). Veri peab olema kehas piiritletud ja kontrollitud. Kontrollitult ja omal kohal eksisteeriv substantis tähistab korda ja puhtust, need asjad aga, mis paiknevad kohtades, mis pole harjumuspärased, tähistavad mustust (Douglas 2015: 89–97). Veri, nagu kõik kehavedelikud, tekitavad “vales” asukohas võõristusega seotud jälestust e abjektsiooni. Suu, nina, soolestiku, kuseteede sekreedid ja veri on inimese (kui elusorganismi) sees osa tervikust. Veri soontes loob turvalisust ja kindlustunnet, vabalt voolav veri tekitab kaost ja hirmu. Kõik, mis on

ületanud keha piiri, on väljunud selle avaustest, tähistab korra puudumist ja ohtu (samas, 219).

Looduses kuulub veri lihaga kokku. Kuid inimeste suhtumine lihasse on ambivalentne. Inimesed küll tarvitavad liha, kuid selle toiduks saamise retrospektiivset teekonda püütakse aina enam endast distantseerida. Industrialiseerunud ühiskonna kultuur on armsa kitsekese Bambi ja kitseprae üksteisest täielikult lahutanud. Inimesed tarbivad fileed ja karbonaadi, mitte tapetud looma lihasgruppe. Keedetakse seakoote, mitte amputeeritud seareisi. Inimesed vajavad liha anonüümsust, et muuta see toiduna täiuslikuks objektiks. Intensiivpõllumajanduse ajastul hiigelsuurtes karjades kasvatatud loom on objektistatud juba oma eluajal – tüübiks veis e loom või siga. Eesti keeles tähistatakse liha ja selle päritolulooma sama sõnaga, inglise keeles nt on eraldi terminid lambale ja tema lihale (*sheep – mutton*), vasikale ja tema lihale (*calf – meal*), seale ja sealihale (*pig – pork*) jne. Seega on loom on juba keele tasandil oma lihast eraldatud.

Lihasse kui toiduainesse suhtumist ja selle tähenduse muutumist ajas aitab mõista kujutava kunsti analüüs. Tuues näiteks erinevate ajastute maalid (joonised 1–4), püütakse avada visuaali kirjutatud koodid. Surma lihalikkuse abjektsiooni näitlikustamiseks on lisatud Kristust kujutav kunstiteos (joonis 5). Näitlikustatud abjektsiooni lähteid tuvastatakse allpool kultuuris juurdunud müütide näitel.

Madalmaade 18. sajandi natüürmortidel on tapetud, kuid nülгимata liha loomulik lauakaunistus, esteetiline vaatepilt, toit ja loom üheaegselt (joonised 1 ja 2). Tapetud looma keha peeti esteetiliseks ja isuäratavaks. Ülitäpne flaami maalimistehnika, luues kujutatavast realistliku pildi väikseimate detailideni, kandis ka turunduslikku eesmärki. Liha oli vaikeludel osa “surnud loodusest” sarnaselt murtud lille ja õunaga. Nendel vaikeludel on märkimisväärne üks oluline detail – tapetud loomad ei ole seal maalitud lihtsalt surnud tervikuna, vaid nad on puhastatud, nende sisikonnad on välja võetud ja veri välja lastud. Potentsiaalne väljaimbumine on välistatud, need loomad on muudetud rooja- ja verevabaks, “puhtaks”, esteetiliseks ning isuäratavaks, nad on säilitanud mõningase subjektsuse, kuid kaotanud abjektsust.



Joonis 1. Frans Snyders. Vaikelu hirve, metsseapea, puuviljade ja lilledega. Rijksmuseum.²⁶

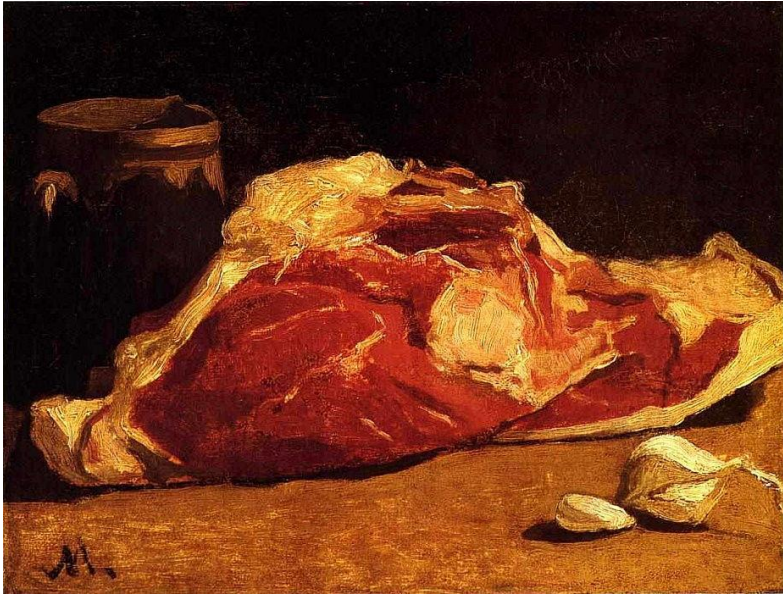


Joonis 2. Frans Snyders, Turulaud, York Art Gallery.²⁷

²⁶ <https://zone47.com/crotos/?p170=29231&p135=1994273&p136=170571>

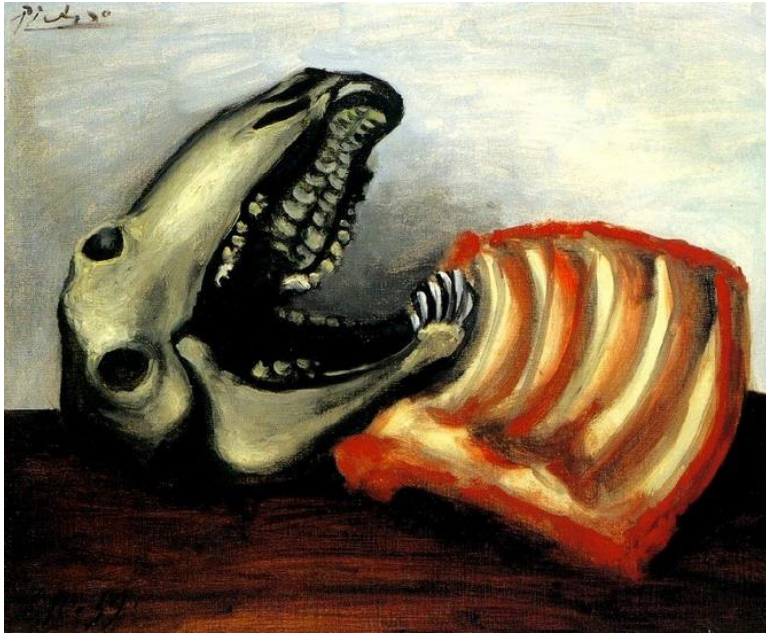
²⁷ <https://zone47.com/crotos/?p170=29231&p135=1994273&p136=170571>

Paarsada aastat hiljem on looma kui toidu vaatlemise viisis näha esteetiline nihe. Looma ja liha ei näidata enam koos (joonis 3), liha ei ole enam loom, vaid lihtsalt liha. 20. sajandil hakkavad isuäratav ja ilge üksteise tähendusi üle võtma. Pablo Picasso maalil (joonis 4) seguneb suhtumine elutusse toitu juba jälestusega – natüürmort on groteskne, irevil hammastega pealuu viitab mitte toidule, vaid surmale ja koledusele. Toidu kujutamisel on hakatud markeerima ka surma abjektsust.



Joonis 3. Claude Monet. Vaikelu lihaga.²⁸

²⁸ <https://www.meisterdrucke.ru/reproduktzii/Claude-Monet/351146/Nature-Morte,-le-quartier-de-viandenEnglish.html>



Joonis 4. Pablo Picasso. Vaikelu lamba kolbaga.²⁹

Surma abjektsus ja selle enesest distantseerimise püüd on ajas suurenenud. “Loomulik” surm ei ole tänapäeval enam inimese elu loomulik osa. Heaoluühiskonnas on see meditsiini ja sotsiaalhoolekande abil inimesest eraldatud. Enam ei ülistata surma ilu, surm seondub tänapäeval enamasti vana, kõdunemist alustanud kehaga. Kõdunemine on roojane, keha sisemuse väljapoole imbumise abjektne protsess. Jälestus laiba vastu on sarnane väljunud kehavedelike jälestamisega, sest need rikuvad ettenähtud korda. Etümolooogia sõnaraamatu järgi on “laiba” vasteks “raibe”, “toidu” vasteks “elama” (Metsmägi jt 2012). Laip on potentsiaalne raibe, kui see paikneb “valesti” ja on seega söömiseks ebasobiv (selles sigivad bakterid võivad põhjustada sööjale surma). Laip on jälestusväärne, toit aga isuäratav, kutsuv ja elule kaasaaitav. Neid kahte, toitu ja laipa, ollakse harjunud vaatlema erinevates kontekstides, kuigi looduses (mille osa inimene tahes-tahtmata oma kehalisusega on) on ühe organismi surm teiste elu alus.

Kaasaegse kristliku paradigma kontekstis on bioloogiline surm oma

²⁹ <https://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-1566.php>

naturaalsuses mitte lihtsalt jäle, vaid ka pühaduse rüvetamine (Bal 1999: 53). Jeesus suri ristil, kuid seda, et koos hingega väljuvad tema kehast ka kehavedelikud, ei aktsepteerita (joonis 5). Surma füüsilist poolt abjektiseeritakse, vaimset sakraliseeritakse.



Joonis 5. Andres Serrano. Piss Christ. (1987)³⁰

Võib öelda, et surma tähendus on tänases igapäevakultuuris lõhestunud kaheks: anonüümne virtuaalne surm ja abjektne reaalne surm. Virtuaalseid surmasid vahendab meedia, sh mängufilmid, ka videomängud on surmadest küllastatud. Virtuaalsel kujul on surm inimestele täiesti vastuvõetav. Reaalne surm, kus on kohal aroomid ja abjektsust tekitavad kehavedelikud, on peidetud. Surma vaatamängu nautimine on jäänud, kuid erineb avaliku hukkamise vaatamängust keskaegsel linnaväljakul. Julia Kristeva sõnul on abjektsus see, mida endast eemale aetakse, kuid

³⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Piss_Christ

salamisi ikkagi ka ihaldatakse (Kristeva 2006: 13). Surm on asendatud simulaakrumiga (Baudrillard 1999).

Vanasti surdi enamasti kodus omaste käte vahel, surnu pesti samuti kodus (rituaalne tegevus). Surm võeti vastu ja tunded sublimeeriti otstarbekatesse tegevustesse. Tänapäeval on inimeste suremine institutsionaliseeritud samuti nagu loomade tapmine tapamajades. Inimesed kardavad, jalestavad ja tõrjuvad surnuid, surma ning surmamõtted. Nii püütakse ka igapäevane toit (sh liha) surma küljest lahti siduda.

Loomad jaotatakse (lemmik)loomadeks ja lihaks. Loomade vastu on inimeste huvi peamiselt kultuuriline ja keskkonnavaateline. Kulinaarset huvi näidatakse üles mitte looma, vaid pelgalt tema liha vastu. Nagu ülalpool märgitud, oli nülgrimata, värskelt hukatud looma kujutamise eesmärk vanadel maalidel muu hulgas ka isu äratamine. Selline presenteerimine, kus visuaalselt on võimalik hinnata korjuse vanust ja värskust, rõhutab toidu kvaliteetsust ja külluslikku, ehkki lõppevat elu. Ajal, mil toidu säilitamiseks ja värskena transportimiseks puudusid tehnilised võimalused, oli just kohapeal tapetud ja lihaks tehtud loom ainuke võimalus seda värskelt/kõlblikult tarbida.

Vere olemasolu lihas muudab selle olemust – abjektsiooni ja tabu suunas. Veri *ad hoc* ei ole toit, kuid muutub selleks gastronoomilistele reeglitele allutatud tehnoloogia tulemusel ja kontekstis. Toidud saavad semantilist legitiimsust, kui on täidetud ka süntaktika reeglid. Kuid mitte semantika ja süntaktika ei määra toidu olemust, vaid just pragmaatika. Vere joomine on rituaal, veri vorstis/käkis/leivas on kulinaaria.

Vere müütilised tähendusväljad

Vere tähendusvälju aitab dekodeerida ka müütiliste tekstide uurimine. Vana testamendi rangete kulinaarsete ettekirjutuste kohaselt ei või verd toiduks üldse tarvitada, liha ja piima aga võib, kuid üksnes tingimusel, et nende tarvitamine on ajas eraldatud 3 kuni 6 tundi – mõlemat võib küll tarvitada, kuid mitte korraga (Kosher Alliance 2023). Seega on veri juudi toidukultuuri semiosfäärist välja arvatud, liha ja piim rangelt kodeeritud. Judaismis kehtestati juba tuhanded aastad tagasi hulgaliselt jäiku toitumisreegleid ning vere söömine oli ja on tabu. Kolmandas Moosese raamatus on kirja pandud vere söömise reeglid:

10. Ja kui keegi Iisraeli soost ja nende keskel asuvaist võõraist sööb mingisugust verd, siis ma pöoran oma palge selle veresööja vastu ja hävitan tema ta rahva seast.

11. Sest liha hing on veres, ja selle ma olen teile andnud altari jaoks lepituse toimetamiseks teie hingede eest; sest veri lepitab temas oleva hinge tõttu.
12. Seepärast ma olen öelnud Iisraeli lastele: Ükski teist ei tohi verd süüa, ka teie keskel asuv võõras ei tohi verd süüa!
- 13 Igauks Iisraeli lastest ja nende keskel asuvaist võõraist, kes kütib söödava jahilooma või linnu, peab selle vere maha kallama ja mullaga katma.

(Piibel 1997: 3 Mo 17)

Vere söömise keelul võis nende tekstide loomise ajal olla vähemalt kolm põhjust. Praktilisem oli seotud tervisega. Kardeti taudide levikut kas otsese või ajaloolise kogemuse alusel. Teiseks olid keelud religioosse võimuvõitluse atribuudiks. Paganlikku religiooni – Baali usku, mille rituaalides oli palju vereohvreid (lisaks ka vasika keetmine piimas – vt eespool), püüti judaismi levikualast karmide ettekirjutuste abil välja juurida. Kolmandaks kultiveeriti aukartust juutide karmivõitu jumala vastu, sest vaid veres arvati olevat jumalik alge.

Kristluses verd enam nii karmis võtmes ei käsitleta. Kristlik kirik kasutab verd ja ihu sakramentides märgina – vein, mida juuakse, sümboliseerib Jeesuse verd, armulaualeib aga ta ihu. Riituses ületatakse nii kultuurisemiootiline kui ka biosemiootiline lävi, vaimne akt legitimeeritakse füüsilise aktiga.

Müüdid säilitavad ja edastavad vere märgilisust ning vere kodeeritud tähendusi. Juri Lotmani järgi tagatakse kultuuriruumile ühine mälu teatud konstantsete tekstide olemasoluga, nende koodide ühtsuse või invariantuse, katkematususe või transformatsioonide seaduspärase iseloomuga (Lotman 2013: 1731).

J. G. Frazeri rituaalikoolkonna kontseptsiooni järgi (Frazer 2022: 179) on veri inimese elujõu kandja (on siiani – vereproov on tervise seisundi indeksiaalne märk, ka doonoriverd saavad anda vaid terved). Veres usuti olevat elusolendi hing ja vägi – vaenlase või kütitud looma verd juues usuti joojasse üle minevat tolle elujõud. Verd ohverdati jumalatele, sellega õigustati igasugust verevalamist. Mesopotaamias arvati inimese veri pärinevat otse jumalatelt – savi ja ohverdatud jumala vere liitmisel saadi inimene. Loomade verd ohverdati religioosse ja maagilise tegevuse seguna altaritel jumalatele toiduks ka vanas Egiptuses. Hiljem, antiigi ajal, kuulusid verrega rituaalid pigem surma, allilma sfääri (McCarthy 1969: 166). Ka müüdid vampiiridest seovad vere allilmaga, kuid need on levinud hilisemal ajal, kui rahvaste seotus religiooniga oli juba lõdvem.

Roland Barthes'i jaoks on kaasaegne müüt teatud tüüpi imperatiivne

kõneviis, mille sõnum kehtestatakse meelevaldselt ja tähendusi muudetakse eesmärgipäraselt, müüt “märgib ja kuulutab, paneb mõistma ja surub peale”, selle kavatsus on olulisem otseselt kirja pandust (Barthes 2004: 238–146). Tänapäeval, mil inimkonna tegevus on suunatud kasumi teenimisele ja hedonismile, rakendub igas eluvaldkonnas, ka toidukultuuris, Roland Barthes’i müüdi diskursus – tõe ja algupära varjamine. Loodud konstruktsioone esitatakse kui ainu- ja enesestmõistetavaid, jäetakse mulje, et teistviisi ei olegi võimalik. Barthes’i müüdikäsitlus rõhutab, et side tähistaja ja tähistatava, märgi ja objekti vahel peab tunduma loomulik, nii saab asendada ükskõik millise sisu (e tähenduse). Näiteks liha söömise tervislikkus ja ebatervislikkus on tänapäeval pidevalt diametraalselt tähendusi vahetav teema. Juba üle kümne aasta tagasi murti Maailma Vähiuuringute Fondi uurimuses müüt punase liha söömise kahjulikkusest, kuid inimeste teadvuses on liha endiselt potentsiaalne metaboolse sündroomi haiguste (sh südame-veresoonkonna haigused ja vähk) põhjustaja (McAfee jt 2010).

Müüt on pidevas muutumises, Barthes väidab, et igavesi müüte pole olemas, sest need toetuvad ajaloole – objektid kord on müüdi küüsis, kord vabanevad sealt (Barthes 2004: 228). Vere ja veretoitudega seonduv müütiline mitmekesisus annab sööjale palju võimalusi või siis vastupidi, kitsendab neid, olenevalt sellest, kellena ennast identifitseeritakse. Sakraalse taaga saab distantseerida, kuid võib kasutada ka selle varasemat, väe ja jumaliku alge tasandit – biokeemiliselt on sellel tasandil teaduslik tugi olemas. Müütide tuvastamine aga aitab mõista, kuidas, miks ja kes kujundab kaasaegset toidukultuuri ja mõjutab selle kaudu nii inimese tervise kui ka looduskeskkonna seisundit.

Kokkuvõte

Toidukultuur on see osa üldisest kultuuriruumist, mille uurimisobjektiks on toit kui substantis ja märk koos selle ümber kehtestatud koodidega. Juri Lotman on vastandanud toidu ja sõna – toit on tõde, sõna salakaval ja vale allikas (Lotman, Pogosjan 2015: 17). Toidu tõde peitub selle füsioloogilises toimes ja toidu abil selgub ka “oma” ning “võõras”. Toidukultuuri reeglitega korraldatakse, korrastatakse ja kehtestatakse ümbritsevat maailma. Kultuur, mille osaks on ka toidukultuur, on kõige täiuslikum inimkonna loodud entroopia informatsiooniks muutmise mehhanism, mille ülesandeks on infot säilitada ja edasi anda (Lotman 2010: 122). Mälu – traditsioonid ja pärimus – küll säilitab informatsiooni, kuid pidevalt muutuvate ühiskondlike hoiakute integreerimisega

see ka transformeerub.

Toit semioosi tähendusliku keskmene loob semiosfääri enda ümber. Biosemiootilises vaates on toidukultuuri mikrosemiosfääri lävendiks katastroofipunkt – toit lõpetab eksistentsi välismaailmas ja siseneb inimese organismi. Kultuurisemiootiliseks lävendiks on sisekõne, toitumisprotsessi teadvustamine ja teadlik suunamine – mida üldse toiduna tuvastatakse ja otsustatakse kultuurilistel kaalutlustel süüa. Toiduvalikuid tehes tsenseeritakse oma limbilise süsteemi informatsioon (mil määral, see on edasise uurimise teema) ja keskendutakse kultuurilisele informatsioonile. Makrotasandi toidusemioos on toidukultuur laiemalt: reeglid ja normid, toidu valmistamise ja toidu tarbimise viisid. Siia kuuluvad sotsiosemiootilised ja kultuurisemiootilised mehhanismid. Toitumise kultuuriline pool on mõjutatud nii ajaloolistest kui ka kaasaegsetest hoiakutest, sealhulgas müütidest – nii religioossetes tekstides jäädvustatutest kui ka kaasajal loodutest.

Verest ja lihast valmistatud toite on inimene tarvitanud alati – need on toitainerikkad, juba vähesest hulgast piisab, et organism saaks varustatud elutähtsate toitainetega. Eesti toidukultuuris ja põlises toidupärimuses on need olnud hinnatud toiduained, kuid nii kristlike kui ka ideoloogiliste müütide (Barthes'i mõttes) mõjuväljade integreerimisega e tõlkimisega Eesti toidukultuuri semiosfääri võivad siinsed seni kehtinud hoiakud muutuda. Müütidel on kultuuris suur mõju, sest diskreetseid üksusi on tänapäeva teadusmahukas maailmas rohkem kui inimesed keskmiselt suudavad talletada, nii toetutakse sageli müüdi kontinuaalsele kergesti meeldejäävale terviktekstile. Oluline on tuvastada, missugused müüdid ja kuidas inimeste toidukultuuri mõjutavad, tuvastada nende päritolu ja “kasusaaja”. Toidukultuuri semiootiline uurimine aitab paremini aru saada ka erinevatest rahvastest ja religioonidest, kasutada teadlikumalt toidukultuuri keelt, et aidata inimestel säilitada kõige hinnalisemat vara – tervist.

Kirjandus

- Piibel 1997. Piibel.NET. (s.a.). https://www.piibel.net/est_97/3ms-17.html
 Kosher Alliance. *Liha ja piimatoodete eraldamine košeri dieedis*. Salvestatud 16. september 2023, <https://www.kosheralliance.org/et>
 Bal, Mike 1999. *Quoting Caravaggio*. Chicago: The University of Chicago Press.
 Bardone, Ester; Kannike, Anu; Põltsam-Jürjo, Inna; Plath, Ulrike 2016. *101 Eesti toitu ja toiduainet*. Tallinn: Varrak.
 Barthes, Roland 2004. *Mütoloogiad*. Tallinn: Varrak.
 Baudrillard, Jean 1999. *Simulaakrumid ja simulatsioon*. Tallinn: Kunst.

- Blood Sausages of the World: Best Recipes & Restaurants* | TasteAtlas. (s.a.). Salvestatud 28. august 2023, <https://www.tasteatlas.com/blood-sausages>
- Douglas, Mary 2015. *Puhtus ja oht*. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Frazer, James G. 2022. *Kuldne oks*. Uurimus maagiast ja religioonist. Tallinn: Varrak.
- Jurado, Alfredo T. C. 2016. The culinary and social-semiotic meaning of food: Spicy meals and their significance in Mexico, Italy, and Texas. *Semiotica* 211: 247–269.
- Kalvik, Silvia. 1970. *Eesti rahvatoite*. Tallinn: Valgus.
- Kristeva, Julia 2006. *Jälestuse jõud*. Tallinn: Tänapäev.
- Kull, Kalevi; Deacon, Terrence; Emmeche, Claus; Hoffmeyer, Jesper; Stjernfelt, Frederik 2009. Theses on Biosemiotics: Prolegomena to a Theoretical Biology. *Biological Theory* 4(2): 167–173.
- Lotman, Juri 1999. *Semiosfäär*. – *Semiosfäär*. Tallinn: Vagabund, 7–36.
- 2006. *Kunstilise teksti struktuur*. Tallinn: Tänapäev.
- 2010. *Kultuuritüpoloogiast*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- 2013. Mälu kulturooloogilises valguses. *Akadeemia* 25(10): 1731–1735.
- Lotman, Juri; Pogosjan, Jelena 2015. *Suurilma lõunasöögid*. Tallinn: Tänapäev.
- McAfee, A. J., McSorley, E. M., Cuskelly, G. J., Moss, B. W., Wallace, J. M. W., Bonham, M. P., Fearon, A. M. 2010. Red meat consumption: An overview of the risks and benefits. *Meat Science* 84(1): 1–13.
- McCarthy, Dennis J. 1969. The Symbolism of Blood and Sacrifice. *Journal of Biblical Literature* 88(2): 166–176.
- Metsmägi, Iris; Sedrik, Meeli; Soosaar, Sven-Erik 2012. *Eesti etimoloogia sõnaraamat*. Eesti Keele Sihtasutus. www.eksa.ee
- Moora, Aliise 2007. *Eesti talurahva vanem toit*. Tartu: Ilmamaa.
- Ottenson, Hilda 1937. Mida sööme detsembri kuus. *Taluperenaine* 12: 360–362.
- Parasecoli, Fabio 2011. Savoring semiotics: Food in intercultural communication. *Social Semiotics* 21(5): 645.
- Peterson, Milda; Pasopa, Anita 1968. *Kokaraamat*. Tallinn: Valgus.
- Stano, Simona 2014. *Eating the Other. A Semiotic Approach to the Translation of the Culinary Code*. Università della Svizzera Italiana.
- Tallinna Piiskoplik Toomkirik Armulaud (s.a.). <http://toomkirik.ee/toomkogudus/talitused/armulaud/>
- Tamm, Marek 2013. Juri Lotman ja kultuurimälu teooria. *Akadeemia* 10: 1747–1771.
- Thom, Rene 2010. From Animal to Man: Thought and Language. – D. Favareau (ed.), *Essential Readings in Biosemiotics: Anthology and Commentary*. Springer Netherlands, 337–376.

Abjektsiooni kogemus theravaada budismis

Evelin Hermaküla

Julia Kristeva on kirjutanud, et “erinevad abjektidest puhastumise viisid [...] moodustavadki religioonide ajaloo ning lõppevad [...] kunstiga, mis ulatub üle religioonide piiride” (Kristeva 2006: 34). India usundites, sealhulgas budismis, on siiski mitmeid praktikaid, mille eesmärgiks on inimkeha abjektsuse teadvustamine. Saada teadlikuks kehade ja esemete lakkamatust vananemisest ja hääbumisest on budismis oluline. Asjade külge klammerdumine on mõttetu – õige pea on käes hetk, mil sellest *objektist* on alles vaid kõdu ning muld. Kehaga seotud iha ületamiseks ja keha tegeliku olemuse mõistmiseks vaatlevad theravaada budistlikud mungad üheksat erinevat lagunemisastmega laipa ning skeletti.

Abjektsiooni mõiste autor on Bulgaaria päritolu prantsuse filosoof Julia Kristeva, kelle raamat *Jälestuse jõud: essee abjektsioonist* tõlgiti eesti keelde 2006. aastal. Kristeva loodud mõiste on tänaseks üsna laialt levinud. Autor ise tõlgendab abjektset kui miskit, mis rikub mingit korda või süsteemi. Abjektsus on ebamoraalsus ja kultuuri poolt paika pandud *normidest* üle astumine (Kristeva 2006: 17). See on see osa maailmast, mille teadvustamist inimene väldib. Indiviid kogeb abjektsiooni juhul, kui ta tajub enda *mina* millenagi, mida ta on üritanud eitada. Seda miskit võib Freudi teooria järgi nimetada *id*'iks: inimese hämar, sümboolne ja instinktiivne pool. Abjektsioon hoiab *subjekti* pidevas ohus (Kristeva 2006: 24). Kristeva tõdeb, et abjektsuse ülimalts näiteks on surm. Inimesed elavad pideva, alalise teadmisega, et kord jääb neist järele vaid hunnik konte. Kuna idee sellest on hirmutav ja elamine võib antud tõsiasja valguses näida mõttetu, siis inimesed kipuvad elama nii nagu surma ei eksisteeriks. See teadmine istub ajusagarate vahel peidus ning otsustab end aeg-ajalt ilmutada. Nendel hetkedel inimene kogebki abjektsiooni: ta mõistab, et ta on lihtsalt üks surmale määratud armetu füüsiline keha. “Ta avastab, et ta ei olegi midagi muud kui abjekt”, kirjutab Kristeva (2006: 18). Eriti agressiivselt ilmutab abjektsus end juhul, kui inimene näeb laipa. Kristeva kirjutab, et laip ise on “üksainus kõike vallutav piir”, sest inimesel ei ole enam kontrolli selle üle, mida ta enda *minaga* seostada tahab. *Mina* tõugatakse välja: ta on laiba ehk surma sümboli ees kaitsetu. Autor nendib, et seda muidugi juhul, kui laipa nähakse ilma *Jumalata* (Kristeva 2006: 16). Seega tuleb laip inimesele meelde tema elu juhuslikkust ja tähtsusetust, millest muidu

hoidutakse, et elada.

Theravaada koolkonna mungad üritavad seevastu enda *mina* illusoorsest just teadlikuks saada. Tegelikult võib isegi Mahāpadānasuttas esinevat Siddhartha Gotama³¹ virgumise teele pöördumise lugu käsitleda abjektsiooni kogemusena. Gotama Buddha eluloos on kirjeldatud nelja märki, mis aitasid tal aru saada asjade püsimatusest ja elu paratamatust kannatustest. Pärast 29 aastat luksuses elamist sattus noor mees tõsisemalt vastamisi inimeksistentsi reaalsusega. Enda palee väravatest väljudes nägi Gotama kõigepealt vana meest, seejärel haiget meest, kolmandaks surnukeha, ning neljandaks ilmalikust elust lahkunud ja vaimsele teele asunud rändaskeeti. Pärast esimest kolme kogemust oli Gotama väga häiritud ja haaratud hirmutavast mõttest, et ka tema keha on määratud vananemisele, haigustele ja *surmale*. Ta ei püüdnud enda *abjektsust* eemale tõrjuda, vaid sellest veelgi teadlikumaks saada. Ta otsustas hakata askeediks, sest ilul ja luksusel ei ole mõtet, kui kõigest sellest on varsti järel vaid kõdu. Tema õpetus, mida budistid järgivad, on *dhamma* ehk “õpetust sellest, kuidas asjad tõeliselt on”. Budistide eesmärgiks on kesktee läbimine, sest andudes naudinguõnnele ja enesevaevamisele ei saa kannatustest vabaneda. Suttades on kirjas, et Buddha õpetus ei ole pessimistlik ega optimistlik, vaid *realistlik* (Thitañāṇa 2022: 21–22). Buddha õpetuse kohaselt ei eksisteeri kõrgemat jõudu, kes võiks inimesi nende tehtud kurjast päästa, vaid inimesel on isiklik vastutus, et taassündide ahelast vabaneda. Kannatustest vabanemiseni viib eelkõige tarkuse, kõlbluse ja keskendatuse süsteemne arendamine nelja aarijaliku tõe kaudu (Thitañāṇa 2022: 27).

Buddha kutsub nelja aarijalikku avaldust tõeks, sest need sisaldavad fakte, mis on “muutumatud ja ajatud”. Esimeses aarija tões, milles käsitletakse kannatuse olemust, on öeldud, et inimeksistentsis puututakse kokku kannatustega. Inimlik on ka see, et nendest kannatustest püütakse terve elu vältel pidevalt vabaneda. Iga inimene kogeb paratamatult sündi, vananemist, haiguseid ja surma. Surmahirm on aga inimese peamine vaimse kannatuse tekitaja, mida põhjustab teadmatus olemasolu ja inimkeha tõelisest olemusest (Thitañāṇa 2022: 36–39). Siinkohal võib tõdeda, et tegemist ei pruugigi olla ainult teadmatusega, vaid samuti selle kriipiva ja valusa teadmise sihiliku ignoreerimise või eitamisega. Inimkeha tõelist olemust iseloomustab lakkamatu kulg surma suunas. Surmahirmu põhjustavad teadmatus keha tõelisest olemusest ja olemasoluiha, mida motiveerib soov pidevalt uusi naudinguid kogeda. Selleks et kannatustest vabaneda on vaja budistide kohaselt järgida

³¹ Teistes tekstides omistatakse nelja märgi kogemust ka teistele virgunutele.

kaheksaosalist teed, mis koosneb õigest vaatest, mõttest, kõnest, teost, eluviisist, püüdlusest, teadlikkusest ja keskendumisest. Kristeva teooria valguses on paslik siinkohal mainida, et üheks valeks vaateks on *kehapõhine vaade ehk minavaade*, mille kohaselt usutakse *mina* olemasolusse. Usutakse, et eksisteerib keegi igavene *mina*, kes *kasutab* enda füüsilist keha (Thitañāṇa 2022: 52–56). Budistliku õpetuse keskseks ideeks on arusaam, et inimeksistents on dukkha ehk lõplikkude rahulolu mittesisaldav (mida sageli tõlgitakse kannatuseks), millest on võimalik vabaneda praktiseerides realistlikku maailmavaadet, mis ei tohi aga nihilismi kalduda. Saamaks surmast ja sellega kaasnevatest protsessidest teadlikumaks, on budistlikel munkadel mitmeid meeleharjutusi.

Üheks kaheksaosalise aarijaliku tee osaks on niisiis õige teadlikkus. Keha teadlikkusest kõnelevad mitmed kanoonilised tekstid, sealhulgas näiteks Ambalatthikarāhulovāda-sutta ja Aṅguttaranikāya, Amata vagga (Thitañāṇa 2024: 57). Nende praktikate eesmärgiks on saada teadlikuks keha *abjektsusest*, et kaotada iha, mis on ühtlasi peamiseks inimeksistentsi kannatuste põhjustajaks. 2024. aastal ilmuvas Dhamma-Vinayas, mille tõlkijaks ja autoriks on Eesti Theravaada Sangha munk Thitañāṇa, on toodud teiste hulgas kāyānupassanā-nava-sivathika praktika ehk keha vaatlemine üheksa laiba kaudu. “Suures teadlikkuse loomise suttas” on Buddha kirjeldanud üheksat erinevat laiba lagunemisastet, mida *bhikkhud* ehk budistlikud mungad vaatlama peavad. Buddha on surnuaias kõdunevate laipade lagunemisastmeid klassifitseerinud üllatava täpsusega:

1. mis on surnud üks, kaks või kolm päeva, veritsev, lillakas, mädane;
2. mida on söönud varesed, kullid, raisakotkad, haigrud, koerad, tiigrid, leopardid, šaakalid ja erinevad väikesed tekkinud olendid (pāṇakajātehi = vaglad, ussid);
3. millest on järel vaid luukere, koos osalise liha ja verega, mida hoiavad koos kõõlused;
4. millest on järel vaid luukere, ilma lihata, verine, mida hoiavad koos kõõlused;
5. millest on järel vaid luukere, ilma lihata, ilma vereta, mida hoiavad koos kõõlused;
6. millest on järel vaid luukere, mille luud on laiali erinevates suundades: siin-seal käeluu, jalaluu, sääreluu, reieluu, puusaluu, seljaluu (selgroog), ribiluu/roided, rinnakuluu, õla(varre)luu, kaelaluu, lõualuu, hambaluu (hammas), pealuu.
7. millest on järel vaid merekarbi (valget) värvi luud;
8. millest on järel vaid rohkem kui aasta vanuste luude hunnik;

9. millest on järel vaid pehkinud ja tolmuks pudenenud luud. (Thitañāṇa 2024: 57–58)

Vaatluse käigus peab munk endaks peetavat keha samastama selle järkjärgult mädaneva laibaga ja teadvustama endale, et tema kehal on sama olemus, paramatus ja tal ei ole võimalik seda ületada (samas). Nagu öeldud sai, on antud praktika peamiseks eesmärgiks tajuda endaks peetava keha hääbumist, mis päädib vabanemisega keha ja asjade külge klammerdumisest. Surnuaiamõtluse juhendis on Buddha välja toonud küsimused, mille üle *bhikkhu* mõtisklema peab: kas see laip on üles tursunud? mis värvi see laip on? kas see mädaneb? jne. Laipa peab ta esmalt vaatlema avatud silmadega ning seejärel sulgema need, et endale teadvustada, et selline on kõikide kehade saatus (Thitañāṇa 2024: 59). Kuna kultuuris represseeritakse sellist hirmutavat ja tühjuse tunnet tekitavat teadlikkust, võib selline praktika mõjuda munkadele laastavalt. On täheldatud, et käyānupassanā-nava-sivathika võib tekitada kehade suhtes “sügava vastikustunde” ning põhjustada isegi enesetapumõtteid. Juhul kui *abjektsusest* teadlikuks saamine niimoodi mõjub, siis peab meditatsiooni kohe lõpetama ja pöörduma rahustavamate praktikate juurde, milleks on näiteks hingamise teadvustamine või sõbralikkuse arendamine (samas).

Lisaks keha teadlikkuse arendamise praktikale on olemas ka maraṇa-sati ehk surmateadlikkus. “Teises surmast teadlikkuse suttas” juhendab Buddha bhikkhusid minema üksildasse kohta, et mõtiskleda *surma* üle. Munga eesmärk on harjuda mõttega, et igal hetkel võib ta surma saada: “*Madu, skorpion või sajajalgne võib mind nõelata, mille tagajärjel võin ma surra – see oleks mulle takistuseks*”. Samuti teadvustatakse endale ka lähedaste inimeste surma: “*Vennad ja õed on püstitud. Nende surm on kindel, keegi ei pääse surmast. Nende keha vananeb, haigestub, sureb, laguneb ja lakkab*” (Thitañāṇa 2024: 63–65). Viimast fraasi kasutatakse ka iseendaks peetava keha üle mõeldes. Kui munk saab surmast teadlikuks, siis peaks kaduma elu lõppemise ja keha hävinemisega seotud hirm (samas). Julia Kristeva abjektsiooniteooria valguses on huvitav arutleda ka mõningate tajude üle, mida budistid arendama peavad. Üheks neist on näiteks āhāre paṭikkūla-saññā ehk ebapuhustaju. Seda taju peaks arendama eelkõige juhul kui budistil on tugev iha toidu ja ülesöömise järele. Selle taju tugevdamiseks keskendutakse eelkõige toiduga seotud *kehalistele* protsessidele. Arahant Upatissa on kirjeldanud antud praktikat järgmiselt: kõigepealt tuleb minna üksildasse kohta ning mõtiskleda toidu tegeliku olemuse üle. Praktiseerija peab üksikasjalikult keskenduma seede protsessile: näiteks endale kinnitama, et “*maost liigub lagunev*

mass edasi soolestikku. Ka praegu on selle keha soolikad täis lagunenud toitu, käärimisel tekkivaid gaase ja lehkavat paska”. Lühidalt öeldes endale teadvustama, et “toit muutub pasaks ja kuseks” (Ṭhitaṇṇa 2024: 326–328). Antud budistliku praktikaga samanimelises peatükis “Eba-puhtus” on Kristeva kirjutanud, et toiduga seotud vastikus on abjektsiooni kõige “algsem ja ürgsem vorm” (Kristeva 2006: 15). Lisaks inimkehaga ja olemasoluga seotud ihadele, saab *abjektsiooni* kogemuse kaudu loobuda ka oma kirest toidu vastu, teadvustades endale seda, milleks see toit ühel hetkel saab.

Mitmed theravaada koolkonna budistlikud praktikad on huvitavalt seotud Julia Kristeva poolt välja pakutud abjektsiooni teooriaga. Kristeva on öelnud, et enamike religioonide üheks eesmärgiks on olnud abjekti-dest puhastamise praktikad, kuid budismis ei eksisteeri kõrgemat jõudu, mille valguses *abjektsust* vaadata. Budistide eesmärgiks on pigem *abjektsusest* pidevalt teadlik olla, et vabaneda erinevatest ihadest, mis põhjustavad kannatusi. Kui inimene mõistab, et ühel hetkel kõik hääbub ja muutub kõduks, saab ta aru erinevate kireobjektide külge klammerdumise mõttetusest. Enda surma ja kehalisuse teadvustamine, pideva abjektsiooni seisundi tekitamine on aga vaimsalt raske. Inimesed on küll enda kehalisusest alaliselt teadlikud, kuid ignoreerivad seda, sest teadmine kõikehõlmavast ja pääsmatust surmast võib kaotada soovi elada. Seetõttu soovitatakse surma ja keha teadlikkust praktiseerida rohkem kogenenud munkadel. Samuti ei eksisteeri budismis *mina*, sest see on illusoorus, kuid inimesed on harjunud ennast nägema kellenagi, kes kasutab seda keha, kuid ei ole see keha. Abjekti seisund tekitab aga olukorra, kus inimene mõistab, et ta ei olegi midagi muud kui ainult *abjekt*.

Kirjandus

- Kristeva, Julia 2006[1980]. *Jälestuse jõud: essee abjektsioonist*. Tallinn: Tänapäev.
- Ṭhitaṇṇa (Andrus Kahn) 2022. *Virgumise tee – nii nagu õpetas Buddha*. Tallinn: Auratrükk.
- Ṭhitaṇṇa (Andrus Kahn) 2024. *Dhamma-Vinaja kogumik*. Tallinn. [ilmumas]

Teoreem abjektist

Emma Lotta Lõhmus

Antud essee keskendub Emilia tegelaskuju abjektiivsele arengule Pier Paolo Pasolini jutustuses “Teoreem”. Essee ei püüa ammendavalt analüüsida tegelaskuju kõiki psühhoanalüütilisi, religioosseid ega kirjanduslikke tahke, vaid seab eesmärgiks anda ülevaade tema loo käigus vältavast kujunemisest Julia Kristeva abjekti mõiste kaudu.

Abjekt ei ole osa subjekti *minast* – ta pole ka viimase vastand, objekt. Abjektil pole objekti ja millestki kinni haarata pole ka abjektsiooni kogeval inimesel – see tõmbab ta kaasa sfääri, kus binaarsuste habras konstruktsioon on kokku kukkunud ja tähendus puudub. Abjekt on väljatõugatu, mis asub ikka veel *siin* – vaatamata kõigile oma vastuolulistele ja siia maailma mitte kuuluvatele tunnustele. *Mina* kaotab jalge alt pinnase, ta tõugatakse abjektsiooni teel endast ja oma maailmast välja ning tühimiku täiteks saab *teine*. Too *teine* pole aga subjekti vastand ega äratõuke tulemus, vaid subjektile eelnenu, mis seeläbi on subjekti olemise tingimus – õudu, vastikust, iha äratav miski, mis korraga on ja ei ole osa *minast*. Abjektsiooni kaudu saab *mina* tõeliselt iseendaks, kuid millekski muuks, mis ta oli enne. Abjekt asub piiri peal – seda ei saa eitada ning seega ei saa seda kogeda passiivselt, kuna abjekt ärkab ellu äratõukamise, aktiivse reaktsiooni momendil. Ometi abjekti piir ei eralda, pigemini loob see vahepealsuse ala, kus tähendused tuleb alles luua ja miski ei ole selgepiiriline. Abjektis on midagi anarhistlikku – see rikub korda, murrab truudust, ei tunnista tähistaja ja tähistatava vahelist loogilist suhet, kuna tähistaja muudkui vahetub, tähistatava kohta pole aga võimalik midagi kindlat öelda. Pigem võib vaid välistada kõik, mida ei saa tähistada, kuivõrd välistamine on abjekti olemasolu eelduseks. Kuigi abjektsiooni pole otseselt võimalik kuhugi paigutada, kasutab Kristeva sellele koha andmiseks sõna *chora* (anum), märkimaks tungide valitsetavat ruumi. Tungid loovad mitte-mina ja selle objekti, andes mõlemale seeläbi ka olemasolu. See, mis ma olen, ihaldab *teiseks* saamist, enese väljatõukamise kaudu uuesti sündimist, mitte-minaks saamist. Tungi teispoolisusesse, jälestuse ja hämaruse puudutust, tähendussetut, aga seeläbi kütkestavat ülevust (Kristeva 2006, McAfee 2004).

Järgnev püüab anda edasi Emilia mitmetasandilist üleminekut *minalt teisele*, uuele minale ehk kirjeldada tema abjektsiooniprotsessi Pasolini loo raamide piires.

I Külalise armastus on püha

Emiliaga tutvub lugeja riivamisi ka varem, põhjalikumalt aga teose esimese osa seitsmendas peatükis, mil tema ja külalise vahel toimub esimene ja viimane intensiivsem kokkupuude. Emiliat on kirjeldatud varjumas oma “vaikusbarjääri taha” (Pasolini 1990: 17). Vaikimine on üks tema *mina* omadusi – tüüpilise külatüdruk, kes on tulnud teenima kodanlasi, sotsiaalne staatus on Emiliale ette kirjutatud tema tumma leplikkuse. Ütlemata ühtegi sõna, sulgub ta iseendasse, ei tõuka enesest midagi ära. Olgugi et vaikides jääb Emilia passiivseks, ei tõkesta ta maailma, lastes seega kõigel valimatult endasse ladestuda. Kristeva kirjutab, kuidas ülevuse nimetamine vallandab “terve valingu aistinguid ja sõnu, mis avardavad mälu lõpmatuseni” (Kristeva 2006: 27) – just nimetamisest *hoidumisega* tõmbub Emilia endale ettekirjutatud sotsiaalse staatuse kookonisse ja tõrjub abjektsiooni, püüdes veel subjektide ja objektide, ideede ja staatuste maailmas.

Seitsmendas peatükis tegeleb Emilia muruniitmise, seltsiks ainult külaline, kellele ta vahetevahel salajasi pilke heidab. Tegevuse monotoonus ja muruniitja lõigin väljendavad üksluisust, päikesevalgusega üle ujutatud külaline Rimbaud’ luuletuste köitega kehastab seevastu midagi ülevat ja puutumatut. Külalise keha, mis “pakub ennast vaatamiseks nii ebateadlikult ja tervenisti” (Pasolini 1990: 20), muudab Emilia liigutused hullunuks ja väljakutsuvaks. Külalise keha ongi abjekt. Selle ahvatlev, meeleu ja kohatu ilu, markantne erinevus võrreldes teiste pereliikmetega joonistab välja *teise*, mis julma sekkumisega (külalise ilmumisega) paiskab makrotasandil (perekonnas) segi kollektiivi sisse harjutatud dünaamika, mikrotasandil (suhtes Emiliaga) teeb sedasama naise identiteediga. 15. aprillil 2023 Draamateatris esietendunud lavastuses “Teoreem” (lavastaja Juhan Ulfsak) paistab jutustusega võrreldes silma huvitav nüanss – Liisa Saaremäeli kehastatud külalisel on nii naise kui mehe tunnuseid, ta on androgüünne. Sooline hajusus laseb külalisel paista lihast ja luust abjektina, sellisena, millisena subjekt võis olla enne Jacques Lacani esmast killustumise faasi.

Alguses püüab Emilia abjekti – mis antud hetkel on veel objekt – vastu võidelda. Abjekt, laveerides tavaolukorras inimese teadvuse ja alateadvuse piiril, hoiab *mina* valvsana, kuid hakkab käivitudes aktiivselt selle piire murendama, *mina* ahvatlema (McAfee 2004: 49–50). Emilia niidab muru edasi, kuigi pilgud külalise suunas muutuvad aina sagedasemateks ja talumatumateks, lõpuks lausa väljakannatamatuteks. Ta põgeneb tупpa, naastes rahunenuna, kuid teeb seda siis uuesti – seekord

nuttes ja rõökides. Vaikusebarjäär murdub ja abjektsioon lastakse käiku justkui eksperimenti läbiviiva teadlase piinliku täpsusega. Emilia enesepilt, mis senimaani oli ühiskondliku korra järgi hääletult paika seatud, killustub – abjektsioon laiutab üle kõigi piiride. Külaline on talle tundmatu nii sotsiaalse klassi kui isikliku kokkupuute poolest, kuid sellegipoolest mõjub ta Emiliale põhjendamatult kütkestavana. Õieti ei esindagi külaline mingisugust sotsiaalset klassi ega stereotüüpi, temas ei leia asu ei tähistaja ega tähistatav, need on mööda Emiliat laiali pillutatud. Külalisel pole iseendana mitte mingisugust funktsiooni, tema loomus on abjektiline, teiste *minade* kaudu üles ehitatav. Kiusatus nimetamatu suunas ajab Emilia raevu ja hüsteeriasse – saatustlik hetk, mil ta avab oma suu, jätab ta määratlematusse positsiooni, kuna ihaobjekt ei lase end nimetada. Ta haarab gaasivooliku, et endale ots peale teha. Iha ja tülgaistus sunnib end iseenesest välja heitma, abjekt on niivõrd jõuline. Külaline lohutab Emiliat “emaliku hoole ja mõningase irooniaga” (Pasolini 1990: 21) ning astub naisega pärast ta osalist rahunemist seksuaalvahekorda. See viib Emilias läbi lõpliku transformatsiooni *minast mitte-minasse* ehk veel tõelisemasse *minasse*. *Teine*, külaline, abjekt, on naise täielikult *minast* välja tõuganud ja vahekorrast saab selle kehaline, rüve, nauditav tõend. “Ja just nimelt seetõttu, et selline žest” (Emilia tõmbab oma seelikusaba üles) “on jõle, kätkeb see endas loomalikkust puhtust ja alandlikkust” (Pasolini 1990: 21). Abjekt ilmutab end paradoksaalsel kombel sakraalsuses – hirm, mis välistab püha, välistab ühtlasi ka abjektsiooni (Arya 2014: 64). Välistamisakt, olles aluseks mõlemale, tõukab Emilia lõplikult välja nii iseendast kui ka ümbritsevast sümboolsest maailmast, kus sakraalset ja abjektilist võib veel käsitleda kahe eri asjana.

II Emilia järeltus

Pärast külalise lahkumist lahkub perekonnast esimesena ka Emilia. Minetanud oma võltsi identiteedi, pole Emilial selle kohaga enam midagi pistmist, ta astub bussile ühes “inimestega, kes on roninud bussi peaaegu hardas vaikuses” (Pasolini 1990: 66). Vaikus on taas naise olemuse tuumaks, kuid nüüd on see abjektsiooni kaudu saavutatud vaikus, külalise puudutuse ja julma määramise kaudu kätte võidetud vaikus, mitte enam vaese külatüdruku *habitus*. Hardus, sügav rahu ja sakraalsus peegeldub ka maastikus, mida Emilia jalgsi läbib: paplitega ääristatud tühimikud on “kitsad ja korrapärase nagu kiriku põhiplaan” (Pasolini 1990: 67). Bataille kirjutab, kuidas sakraalsus ja profaansus pole kaks teineteist välistavat reaalsust, vaid esimene esineb teises just trans-

gressiooni kaudu (Arya 2014: 65). Sama teeb abjektsioon vastandlike tähenduste kaotamise kaudu. See transformeerib subjekti ja annab talle läbi enda uue ja kehtiva tegeliku identiteedi, *mitte-mina* määratluse. Pühaduse alge, mis Emilias alati olemas on olnud, teiseb abjektsiooni käigus millekski ülevaks. Ta jõuab oma lapsepõlvekoju ja märkab üht vana pinki, “istub sellele ja jääbki istuma” (Pasolini 1990: 68).

III Jälle nõgesed – õhkutõusmine

Emiliast on saanud pühak. Ta on saavutanud tähistaja positsiooni sümboolse maailma piirides. Taas on ta piiritletav sotsiaalse staatusega – teda külastavad palverändurid, ta viib läbi tervendavaid akte ja tema ette on asetatud vahaküüнал. Emiliast on saanud representatsioon millelegi nimetatavale, mistõttu näib, nagu oleks abjektsiooni kaudu saavutatud *mitte-mina* vaid üürike aja möödudes taas *minaks* taandunud. Kuid temaga on juhtunud midagi, mis lubab arvata hoopis tema enda abjekteerumist – “pideva nõgesesöömise tagajärjel on kõik Emilia ihukarvad, tema kulmud, ripsmed ja juuksed, läinud roheliseks. Ka tema näonahk, eriti silmade ümbert, on rohekas” (Pasolini 1990: 80). See muutus mõjub teistele koomiliselt ja kohatult. Pühakule võib loogilises maailmas küll omistada vaikimise, aga mitte nõgesevärvi püsilokid. Nende kokkusobimatute omaduste koosolu näib kaudselt lõhkuvat 20. sajandi Itaalia katoliikliku ja sotsialistliku mudeli pühakust, sakraalsusest, jumalast – võiks öelda, et Emilia abjekteerib lääneliku usu traditsioonilise idee.

Mõni aeg hiljem tõuseb Emilia õhku, viies siiski oma pühakurolli selle puhtaima kulminatsioonini. Ta on elanud läbi loogilise binaarse telje – maalt pärit teenijast taevas hõljuva pühakuni – aga seda vaid tänu abjektsioonile. Nimetamatu, tähendusetu, positsioneerimatu on andnud tähenduse *minade* maailmale, nii nagu abjektsioon on pidevalt kohal igas subjektis ja annab tähendusväljale pinge. Enne olemist *nagu jumal*, tõukas Emilia end ära, heitis end *minas* ära. Kuid lugu on lõplikuks väljaheitmiseks liiga ilus ja sellega veel ei lõpe.

IV Aeg on tulnud surra

Ühel varahommikul hakkab Emilia ühe vana naiseга Milano poole kõndima. Abjektsioon ei ole end veel täielikult ammendanud. Kuivõrd Emilia senist trajektoori võiks kirjeldada *maa-taevas*, siis on see dualistlik ja seega polaarne – abjektsioon aga eeldab selle polaarsuse taha

minemist, selle ületamist. Veel pole Emilia seal, aga ikka veel siin nagu Kristeva näide laibast (2006: 16). Terve tee nutab ta suuri pisaraid. Jõudnud ehitusplatsile, ronib ta koos naisega ekskavaatori kõrvale auku ja “katab oma uskliku kaaslaste abiga kogu oma keha mudakihiga, nõnda et ülalt ei ole teda enam näha, kuna ta sulab ühte läikiva sõmera pinnase ja poriloikudega” (Pasolini 1990: 104). Nüüd saab abjektsiooni ring täis. Nii kehaliselt, kuivõrd Emilia keha sulandub mullaga – räpase ja musta substantsiga –, kui vaimselt – teenijast pühakuks (poemüüjast peaministriks) suund murtakse katki. Emilia heidab end välja maailmast, mis lõhestab identiteedid lihtsakoeliselt kaheks (kodanlased ja mainimeesed, usklikud ja ateistid, tähistajad ja tähistatavad). Ja ometi on ta ikka veel siin. Pärast augu täitmist hakkavad kohast, kuhu Emilia maetud on, välja purskama veejoad. See lõplik väljaheitmine pole rängem kui esimene, mil külaline paljastas naises tema abjektse *mina* ja oma puudusel põhineva olemuse mõistmine mõjus isiklikult, aga vähemalt sama valus on see ikkagi – sellest annavad tunnistust hääletud veejoad, tung ka *olemata* ikkagi *elada*. “Abjektsioon on uuestisünd (mina) surma kaudu” (Kristeva 2006: 31).

Pasolini loodud tegelaskujus peegeldub äratõukamise akt mitmel korral ja mitmel tasandil – külalise ajal ja protestiks polaarse maailma vastu, *mina* surmas ja religioosse (ning sotsiaalse) *status quo* kahtluse alla seadmises. Emilia liigub maalt linna, *minast mitte-minasse* ja siis veel sellegi taha. Pasolini kahetsus neljakümnenendatel kogetud arhailise ja religioosse talupojamaailma kadumise üle (Pau 1990: 117) annab alust tõlgendada Emilia teekonda ka kui *tagasipöördumist* abjekti, *mina*-eelsesesse müütilisse aega. Kuivõrd karakteri trajektoor annab abjekti analüüsimiseks nii mitmekülgeid võimalusi, jääb selles ruumi ka edaspidiseks tõlgendusteks.

Kirjandus

- Arya, Rina 2014. *Abjection and representation: An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*. Palgrave Macmillan.
- Kristeva, Julia 2006. *Jälestuse jõud: essee abjektsioonist*. Tallinn: Tänapäev.
- McAfee, Noëlle 2004. *Julia Kristeva*. Taylor & Francis e-Library: Routledge.
- Pasolini, Pier Paolo 1990. *Teoreem*. (Loomingu Raamatukogu 7/9.) Tallinn: Perioodika.
- Pau, Merike 1990. Järelsõna. – Pasolini, Pier Paolo. *Teoreem*. (Loomingu Raamatukogu 7/9.) Tallinn: Perioodika, 117–118.

Boriss Uspenski ja meelsuse korraldamine/korrastamine

Karl-Joel Hussar

Selles essees üritan leida ning analüüsida võimu ilmnemist ja käsitlust Uspenski tekstides “Ajalugu ja semiootika” ning “*Historia sub specie semioticae*” (tlk: “Ajalugu semiootilisest vaatevinklist”), võttes appi ka mujalt teadusmaailmast tuntud mõtlejaid, kes aitavad antud nähtust paremini ilmestada. Silmas tuleb pidada ka binaarsusi, mis on meelsuse kujundamisel mingi nähtuse suhtes vägagi tähtsal kohal.

Semiootikutele meeldivad millegipärast binaarsused, kuid see on täiesti arusaadav, arvestades semioosi kui nähtamatu nähtuse uurimise keerukust. Binaarsused on kõige lihtsamad viisid inimhõimustuses korra loomiseks, mille abil saab mõtestada kellegi või millegi agentsust või luua struktuure erinevate narratiivide vahel, mis võivad keerulise liblika-efekti tulemusel tekkida. Olgu binaarsusteks siis holistlik vs. atomistlik; vaimulik vs. ilmalik; “meie” vs. “nemad”, mida võib analüüsitava tekstide puhul võrdsustada binaarsusega “meie” vs. Peeter Esimene.

Üks meeldejäavamatest tekstidest, milles Uspenski “meie” vs. Peeter I fenomenist kirjutab, on “*Historia sub specie semioticae*” (2013b), milles ilmneb seoses binaarsusega vaimulik vs. ilmalik väga huvitav mutatsioon. Peeter I võttis oma tegudes vaimuliku ning väenas selle kõigeks, mis on ilmalik. Inimesed olid ju ometi harjunud, et tsaar valitsejana on nagu aamen kirikus, kuid tsaarist saigi sõna otseses mõttes aamen kirikus, kui Peeter I põhimõtteliselt tõstis end Jumala staatusesse. Näiteks polnud ta vastu sellele, kui teda kutsuti “Jumalaks” või “Kristuseks”. Uspenski kirjutab, et neid tulebki võtta pigem pärisnimedena kui üldnimedena. Selle kuvandi kinnitamiseks korraldas Peeter I pärast vaenlase alistamist Moskvast palmipuudepühal paraadi, kus tervitati teda kirikulauluga ja ta kandis väidetavalt siis peas ka krooni, mis sarnanes silmnähtavalt just okaskrooniga.

Viimasest seigast leiame seose ideega, millega on välja tulnud George Lakoff ja Mark Johnson. Oma raamatus *Metafoorid, mille järgi me elame* väidavad nad (2011: 35; 272), et inimeste mõtlemisprotsessid on metafoorsed. Erineva tausta, väärtuste ja teadmistega inimestel võib osutada teineteise mõistmine raskeks, kuid õigete metafooridega on ideede edasiandmine võimalik, sest metafoorne kujutlusvõime on üks tähtsamaid oskusi, et anda teisele poolele edasi omapoolseid arusaamu ja

teadmisi erinevatest kogemustest ning nähtustest.

Peetri muundumine n-ö üleloomulikuks jõuks polnud midagi erilist, sest tegemist oli absoluutse monarhiga, teame ajaloost ka teisi näiteid, mil absoluutset võimu on vaadeldud võrdväärsena jumaliku võimuga. Vastu aga ei saa asjaolule, et just tema kuvand kui midagi inimolendist teistsugust ja erilisemat kujundas paljude elanike mõttemaailma, mille läbi paljud seigad ja ajalukku talletunud juhtumid ongi toimunud – kelle jaoks asendus siis Peeter Antikristusega, kelle jaoks Kristusega.

Ühiskonnateooriates on võimu kui fenomeni uurimisel ilmnenud n-ö “kolm võimu nägu”. Esimese võimu näo käis välja Robert Dahl (1957: 202–203) võimu “intuiitiivse idee” mõttena, milles sätestab, et A omab võimu B üle, kui suudab panna B-d tegema midagi, mida B muidu ei teeks. Peter Bachrah ja Morton S. Baratz (1962: 947–952) pakkusid välja, et võimu “teine nägu” ilmneb ka mitte-otsuste tegemises ja agenda seadmisel. Steven Lukesi (2005: 27) “kolmas nägu” pöörab oma pead võimu rakendamisel läbi “mõttekontrolli”, mis ilmneb siis, kui rahvas hakkab soovima seda, mida võimu rakendaja tahab, et nad sooviks.

Jääb mulje, et Peeter I kasutas semiootiliselt osavalt ära võimu erinevaid palesid – kõik tema reformid, Põhjasõda ning aken Euroopasse, mida ta oma valitsusajal juurutada üritas. Seega võiks ta lahterdada suureks võimu “esimese näo” kehastajaks. Tema kloostrist väljumist võib aga vaadelda kui võimu “teise näo” rakendamist, sest see näitab eos agentsuse loomist. Kuskilt ei tulnud välja, et Peeter I ise oleks öelnud, et ta teeb seda, sest ta tahab, et teda võrdsustataks Kristusega. Ja tsitaat Uspenski tekstist viitab samuti sellele seigale üpriski selgelt:

Peeter oli otsekui avalikult end Jumalaks kuulutanud, enesest kui Jumalast rääkima hakanud – kui mitte just otse lingvistilises mõttes, siis semiootilises mõttes küll. Ja tõepoolest, teada on juhtumeid peaaegu et religioossest Peetrikummardamisest. Näiteks Peetri võitluskaaslane invaliid Kirillov hoidis Peetri portreed ikooninurgas pühapiltide keskel ja kummardas seda kui ikooni: andis sellele iga päev suud, asetask selle ette küünla jmt. (Uspenski 2013b: 143)

Niccolo Machiavelli oli see, kes ütles, et harva on juhtumeid, mil armastus ja hirm suudavad koos eksisteerida, mistõttu on parem olla kardetud kui armastatud. Tundub, et Peeter I oli Machiavelli “Valitsejat” lugenud, mis ilmnes ka tema jäikades ja sageli päris tihti rahva seas taunitud otsustes. Kui vaadelda näiteks habemete keelustamist ning selle nõude väidetavat karmi järgimist, oli Peeter I üpris rigiidne. Keeruliseks teeb asjaolu ka see, et kõik ajaloo-annaalid ei räägi läbinisti sama juttu, nii et täiesti kindel ei saa kahjuks või õnneks kõiges loetavas olla, kuid

väidetavalt käis Peeter I isiklikult meestel habemeid maha lõikamas, kui selleks tema arvates põhjust oli.

Kuigi Foucault kirjutas distsiplinaarsest võimust, mis 17. ja 18. sajandil Lääne-Euroopas välja arenes, polnud see võim Peeter I valitsemise ajal siiski nii sarnane lääneriikidele, nagu ta oleks soovinud, sest distsiplinaarne võim peaks Foucault' järgi põhinema distsipliinil, mitte represioonil, toimuma distantsilt, mitte valitseja kohaloleku kaudu, mis omakorda viib selleni, et võim avaldub rahva seas täieliku enesejälgimisega.

Kui vaatleme nüüd klassikalist Lotmani mõistepaari häbi ja hirm, mida ei saa päris binaarsuseks nimetada, kuid mille sees esineb siiski binaarsus “meie” vs. “nemad”, siis läheb inimeste kohustus käia ringi palja lõua ning ninaalusega pigem hirmu kui häbi alla, sest kui ajapikku oleks välja kujunenud norm, mille järgi realselt olekski habe tabu, siis saaks karvase näolapi kandmise põhimõtteliselt häbi alla paigutada. Näiteks selline kuvand, et ajamata habe viitab hoolitsemata mehele, kellel puudub austus enda vastu ja seetõttu ka teiste vastu. Kuid kui sootsiumis puudub ajend, mis sellise liigenduse on esile kutsunud, siis ei saa seda häbi näol ka vaadelda. Sest võim esineb siiski ühiskonnas olevate suhete näol. Aga kui puuduvad alused ja/või põhjendused mingisuguste tabude või keeldude tekkimisele, siis kannatabki kogu ühiskond pigem hirmuvalitsuse kui häbivalitsuse all. Ja see pole omane lääne ühiskonnale, mida Peeter nii kangesti oma impeeriumis taga ajas.

Tähtis on toonitada asjaolu, et ei saa üle ega ümber meelsusest, mis valitseb olevikus. Oma artiklis “Ajalugu ja semiootika” kirjutab Uspenski (2013a), et ajalooline kogemus, mille kaudu me paljusid nähtusi mõtestame, ei esine vaid mineviku faktide näol, vaid faktide tõlgendus muutub aja käigus ning on tehniliselt hoopiski tuletatud ja realiseeritud vahetus olevikus.

Seetõttu lähtusin lisaks Uspenskile ka Lotmanist, kelle ideed ja mõtted said samuti kirja alles palju hiljem, kui Peeter I tegutses. Kes suudab aga täpselt öelda, mis toimus aadelkonna sisemaailmas, kui Peeter I mõne oma (meie jaoks) veidra keelu kehtestas? Ilmselgelt polnud häbi ja hirm võrreldavad tänapäevase häbi ja hirmuga. Kui tänapäeval tuntakse Eestis rohkem hirmu surma ees, sest see pole nii igapäevane, siis arvestades kui palju tapmisi pidi Peeter näiteks juba oma perekonna sees tunnistama, võib järeldada, et surma aktuaalsuse ning usu suurema leviku tõttu, oli hirm surma ees tollal ilmselgelt väiksem.

Kui lähemalt binaarsustesse süveneda, ilmneb ka nende haprus, mida Peeter Suur / Esimene / Kristus (“Antikristus”) teadlikult või mitteteadlikult enda kuvandi loomisel suutis ära kasutada. Tundub, et kliše

kultuurimälus: “Armastuse ja vihkamise vahel on õhuke piir” võiks justkui paika pidada. Mis puutub aga meelestatustesse ja mentaalsusesse ning selle kujundamisesse rahva seas, mis pole valmis erinevateks muutusteks... Võin oma punasele Ladale Ferrari kleepsu peale panna, aga see ei muuda minu Ladat Ferrariks.

Kirjandus

- Bachrah, Peter; Baratz, Morton S. 1962. Two Faces of Power. *The American Political Science Review* 56(4): 947–952.
- Dahl, Robert 1957. The Concept of Power. *Behavioral Science* 2(3): 201–215.
- Lakoff, George; Johnson, Mark 2011. *Metafoorid, mille järgi me elame*. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus.
- Lukes, Steven 2005. *Power: A Radical View. Second Edition*. Great Britain: Palgrave Macmillan.
- Uspenski, Boriss 2013a[1988/1989]. Ajalugu ja semiootika. – Uspenski, Boriss. *Vene kultuuri jõujooni. Valik artikleid*. Tartu: Ilmamaa, 27–90.
- Uspenski, Boriss 2013b[1976]. *Historia sub specie semioticae*. – Uspenski, Boriss. *Vene kultuuri jõujooni. Valik artikleid*. Tartu: Ilmamaa, 91–110.

Ajast lugu luues

Jaanika Palm

Viimasel ajal on nii voogedastuse platvormidele kui televisiooni jõudnud mitmeid ajaloolisi sarju, mis on osutunud äärmiselt menukaks. Nii võiks perioodi alates 2010. aastate teisest poolest kuni tänaseni ehk isegi uute ajalootõlgenduste buumina käsitleda. Siin saab tõmmata paralleele ka 19. sajandil, romantismiperioodil õitsenud, aga õigupoolest alati olulist rolli mänginud ajaloolise romaaniga. Nüüdisajal, mil kirjanduse asemel on juhtivaks meediumiks pigem film ja üha jõulisemalt on esil just igasugu seriaalid, väljendatakse ajalooliste sündmuste representatsioone aga pigem filmikeeles kui raamatuna. Kuna ajaloolised sarjad flirdivad ajalooga erinevatel viisidel, kutsus see mind küsima ajaloolise tõe ja looja vabaduse vahekorra järele ajaloolises seriaalis. Laiemal skaalal on see aga küsimus ajaloolisest representatsioonist ja selle tõelisuse (vastavusest tõele) võimalikkusest üldse.

Seriaale, mis mind selliselt küsima ahvatles, on kolm ja need jõudsid minuni suhteliselt lühikese ajaperioodi jooksul. Viimase aja ühe mõjukamana maksaks siinkohal mainida Ameerika sarja “Kroonitud pead” (*The Royals*), mis nüüdseks on jõudnud Eesti vaatajateni Kanal 2 vahendusel ka eestikeelsete subtiitritega. Seriaal kajastab intriige lähiajaloos Suurbri-tannia praegusele kuningakojale kahtlaselt sarnases õukonnas, kuigi tegutsejaks on fiktsionaalsed, tegelikkuses mitte eksisteerivad karakterid (nt kuninganna Helena, tema kaksikutest lapsed Liam ja Eleanor jne). Sündmustikku esitatakse kergelt koomilises võttes. Üle maailma on vägagi menukaks osutunud ka Netflixi platvormil linastunud “Kroon” (*The Crown*), milles vaadeldakse hiljuti lahkunud Suurbritannia kuninganna Elisabeth II valitsusaega. Huvitav on siinkohal märkida, et seriaali võtteid alustati juba enne kuninganna lahkumist. Valmimisajalt hiliseim, kuid siiski meedias rohkelt arvamusi tekitav on ka Kanal 2-s hiljuti linastunud “Keisrinna” (*The Great*) mis presenteerib end kui “ülimalt meelelahutuslikku ja ajalooliselt absoluutselt ebatäpset satiiri-draamat Katariina Suure tõusust naiivsest neiust Venemaa ajaloo kõige kauem valitsenud naisvalitsejaks”.

Nimetatud seriaalidest käib igaüks ajalooliste faktidega pisut oma-moodi ümber. Kasutatakse nii reaalselt eksisteerinud isikuid vastavas ajastutruus olustikus (“Kroon”), reaalselt eksisteerinud isikuid, mitte nii väga reaaelses olustikus ja käitumismaneeridega (“Keisrinna”) kui ka alternatiivajaloolisemat lähenemist (“Kroonitud pead”). Niisiis tõstatub

küsimus, millist rolli mängib ajalooline tõelisus ajaloolises seriaalis. Kas ja mil määral saame me üldse rääkida sellises kontekstis ajaloolisest tõest? Kas see kehtib ainult kuupäevade, nimede ja asukohtade osas? Kuidas suhtuda muusse, niinimetatud ajaloo tekstile juurde loodusse, mis paratamatult narratiivi loomiseks vajalik on?

Boriss Uspenski toob esile, et semiootilisest vaatepunktist saame me ajalooprotsessi kirjeldada kui kommunikatsiooniprotsessi, milles pidevalt lisanduv uus informatsioon kutsub esile ühiskonna kui adressaadi mingisuguse reaktsiooni. (Uspenski 2013a: 136). Kusjuures koodina toimib seejuures teatav “keel” (mõistagi ei käsitle Uspenski seda terminit siin kitsas, lingvistilises, vaid avaramas, semiootilises tähenduses), mis määrab ühte või teiste faktide retseptsiooni nendele vastavas kultuuri-kontekstis (samas). Niisiis võrdleb Uspenski siin ajalugu teatava suhtlemismehhanismiga. Kuna aga sellisel juhul on välistatud üksüheselt tõlgendatavus, siis kas ei tähenda see ühtlasi seda, et ajalugu kui objektiivset ja faktipõhist teadust ei eksisteeri? Kui iga ajalookirjutus kui selline on ise tõlgendus, milles lugu on miskit tuletatud, siis võiks ehk öelda, et pole ühte ja ainukest ajalugu, vaid pigem on ajalood, mis omavahel põimudes moodustavad inimesele teatava mentaalse arusaama teatud ajalooperioodist või ajaloolisest isikust.

On mõistetav, et taoline vaatepunkt on pisut harjumatu ja on põhjustanud ajaloolastes teatavat identiteedikriisi, millele vihjab Marek Tamm. Ajalugu kui distsipliin on ju “ennast 19. sajandist peale üles ehitatud läbi eristuse nii ilukirjandusest kui rahvalikust mälust” (Tamm 2013: 123), rõhutades just erinevalt eelnevaist ajaloo objektiivsust, sõltumatust, üheselt tõlgendatavust ja faktipõhisust. Uspenski lähenemises leiab aga rõhutamist ajaloo kanoonilisele käsitlemisele pigem vastupidine suund. Ta kirjutab:

Ühed ja samad objektiivsed faktid, mis moodustavad reaalsete sündmuste teksti, võivad eri keeltes saada erineva interpretatsiooni – vastava sootsiumi keeles ja mingis muus, teise ruumi ja aega kuuluvas keeles (seda võib näiteks tingida sündmuste erinev liigendamine, s.t teksti erinev segmenteerimine, aga samuti erisused vastavaid segmente suhestavate põhjuste ja tagajärgede kehtestamisel). (Uspenski 2013b:137)

Ilmekas näide selle kohta, kuidas samas ajas toimunud sündmus, antud juhul Ukraina sõda, väga erinevates sootsiumides erinevaid reaktsioone tekitada võib, ilmus ajalehes Sirp Maarja Kangro sulest (Kangro 2023). Kui aga tuua näide käsitletavaist seriaalidest, siis võiks neid järjelugusid siinkohal vaadelda kui reaalsete sündmuste interpretatsiooni, millele on saanud osaks muutused lausa kõigis kolmes sfääris: Eesti vaates nii teise

ühiskonna, teise aja kui ka teise ruumi keeles.

Erinevate tõlgenduste ja interpretatsioonide paljusust möönab ka Uspenski:

Ajaloosündmuste seletamiseks on mitmesuguseid võimalusi ja vastavalt sellele võivad ühed ja samad sündmused saada erineva interpretatsiooni – kas siis riigipoliitilise, sotsiaalmajandusliku, kultuurisemiootilise vms. On ilmne, et igaüks nendest seletustest tugineb ajalooprotsessi kindlale modelile, teatud ettekujutusele tema olemusest. Niisugune interpretatsiooniliste võimaluste mitmekesisus peegeldab nähtavasti ajalooprotsessi reaalsel keerukust – teisisõnu, mitmekesised seletused ei ole üksteist eitavad, vaid üksteist täiendavad. (Uspenski 2013a: 29)

Uspenskist lähtudes võiks kiita iga uue ajalootõlgenduse tulekut ning loota, et igaüks neist, olgu selleks siis ajalookirjutus erinevatest vaatenurkadest või mõne ajaloolise sündmuse, isiku või muu analoogse kunstiline tõtlus, pakub interpretatsioone, mille mitmekesisus ja rohkearvulisus mitte ei tühista, vaid ainult täiendab teineteist. Seega kui näiteks varasemates teostes on Suurbritannia kuningannat käsitletud teatavate faktide kaudu, siis ei tähenda see seda, et uus ajalootõlgendus, olgu selleks kirjutis ajalooõpikus, raamat, eelmainitud seriaal “Kroon” või alternatiivajaloolisem “Kroonitud pead”, ei võiks neid samu fakte teisiti põhjendada, neile uusi tagamaid või tõlgendusi leida. Ehk lühidalt kokku võttes – iga uus tõlgendus võib läbi objektiivsete faktide rägastiku teistsugust aja lugu otsida ja niimoodi justkui vana loo üle kirjutada.

Iga uus ajalootõlgendus sõltub lisaks muudele mõjutajatele ka konkreetsest perioodist, mil see kirja on pandud, ja seob niimoodi omal kombel kokku erinevad ajalõimed – mineviku, oleviku ja tuleviku (Uspenski 2013a). Erinevates tõlgendustes, sealhulgas ajaloolistes seriaalides, on rõhk erinevatel ajalistel kategooriatel. Kui näiteks seriaalis “Kroon” on dominantne minevik ja sarja autorid rõhutavaid vastavaid aspekte nii olustikus, kui omavahelistes suhetes ja kommetes-tavades, siis “Keisrinna” puhul on selleks pigem olevik. Nimelt otsitakse selles seriaalis pigem paralleele seriaali loomise ajaga ning rõhutatakse keisrinna tavalisust, tänapäevasust. Ühelt poolt tuuakse selle lähenemisega küll ajaloosündmused vaatajale lähemale, kuid samas ka lihtsustatakse erinevaid ajalooperioode ning tavalikustatakse või tasalülitatakse need. “Kroonitud pead” loob rõhu aga valdavalt tulevikule ning küsib, mis võiks olla.

Eriilmeliste ajalootõlgenduste suur hulk ja mitmekesisus tõstatab ka küsimuse ajaloonägemusest nii üksikisikute seisukohast kui kultuurimälus tervikuna. “Jagatud mälestused minevikust ei ole pelgalt sotsiaalsete

gruppide juhuslik toodang, vaid kultuurilise vahendamise, eeskätt tekstualiseerimise ja visualiseerimise tagajärg” (Tamm 2013: 118) ning “määravalt kujundavad kollektiivse mälu iseloomu siiski kõikvõimalikud kultuurilised vahenduskanalid, nagu tekstid, pildid, esemed, ehitised, rituaalid jne” (samas). Seega tulekski ehk nõustuda Tammega, kes leiab, et inimeste teadvuses ei asetse ajalugu eraldi lahtis, mistõttu “ajalookirjutust tuleks käsitada ühe kultuurimälu meediumina paljude teiste kõrval, nagu näiteks romaanid, filmid, rituaalid või arhitektuur” (Tamm 2013: 124).

Niimoodi erinevate ajalootõlgenduste baasil kujundab üksikisik oma arvamuse, millest moodustub teatavast ajaloolisest perioodist või mõnest ajaloolisest isikust kujutelm. Selle kujutelma loomisel satuvad võrdväärsesse rolli nii ajaloolised faktid kui ka nende põhjal valminud lood. Kusjuures lugudeks võivad siin olla mälestused, ajalooõpiku tekstid, kuuldud mälestused, artefaktid aga ka ajaloo tõlked erinevatesse kunsti-keeltesse (kujutavasse kunsti, kirjandusse, filmi jne). Kaks olulisemat kriteeriumi, mille järgi inimese mälu säilitamiseks olulisema teabe välja valib, on esimesena saadav info ning teatav seotus emotsionaalsel tasandil. Et aga tõsiseltvõetavatel, st objektiivsetel, faktipõhistel ja teaduslikel ajalookäsitlustel on neis kategooriates keerukas esile tõusta, ei maksaks alahinnata kunstiteoste, näiteks eeltoodud seriaalide mõju ses vallas, seda eriti laste ja noorte seas, kellele see võib olla esimesi kogemusi vastavast ajalooperioodist.

Kirjandus

- Kangro, Maarja 2023. Jõud olgu sinuga! *Sirp*, 13.01., kättesaadav <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/arvamus/joud-olgu-sinuga/>
- Tamm, Marek 2013. Ajalugu, mälu ja mäluajalugu: uutest suundadest kollektiivse mälu uuringutes. *Ajalooline Ajakiri* 1(143): 111–134.
- Uspenski, Boriss 2013a. Ajalugu ja semiootika. – Uspenski, Boriss. *Vene kultuuri jõujooni. Valik artikleid*. Tartu: Ilmamaa, 27–90.
- Uspenski, Boriss 2013b. *Historia sub specie semioticae*. – Uspenski, Boriss. *Vene kultuuri jõujooni. Valik artikleid*. Tartu: Ilmamaa, 136–150.

Sakraalne ja kultuurne. Mõtisklus Juri Lotmanist ja Mircea Eliadest

Aleksander Amos Nigesen

Kultuuris ei ole kunagi üks inimene kogu kultuur või tema tekst kogu kultuuri tekst. Eesti mõttelugu pole ainult Juri Lotman ja Rumeenia mõttelugu pole ainult Mircea Eliade. Ometi on mõlemad maha jätnud endast märkimisväärse jälje (ja mitte ainult oma kodumaal) ning avaldanud mõju oma kaasaegsetele. Kuigi kaks tollast “mõttehiiglast” üksteise töödes ei kajastu, on seda huvitavam, et neid omavahel võrreldes ilmnevad teatud sarnasused. Lotmani puhul on aluseks võetud tekstide hulk mitmekesisem, Eliadet käsitlen tema teose “Sakraalne ja profaanne” (1988) prantsuskeelse versiooni kaudu.

Enne põhjalikumat analüüsi tuleb kirjutada mõlema autori taustast. Nii Lotman kui ka Eliade olid polüglotid. Lotmani polüglotism väljendus peamiselt kultuurilises mitmekeelsuses, aga mitte ainult: ta valdas peale emakeele ka saksa ja prantsuse keelt (kindlasti jäi mõni võõrkeel nimetamata). Eliade valdas lisaks rumeenia keelele prantsuse, inglise, portugali ja saksa keelt. See tähendab, et mõlemad olid võimelised orienteeruma erinevates kultuurikontekstides ja nende üle mõtlema. Sellist haaret ilmestavad mõlema autori puhul käsitlused paljude kultuuride kohta nii idast kui läänest. Nii ületasid nad arusaama, et kultuurne maailm piirduv kristliku Euroopaga, ja seletab ka nende püüet mõista mitte vaid enda vahetut ümbrust, vaid kogu olevat.

Selle püüde juures on neil läbivaks jooneks teatud fenomenoloogiline aspekt. Eliade ütleb seda enda teose eessõnas otse: “See raamat on laiemale publikule üldiseks sissejuhatuseks religiooni fenomenoloogiliseks ja ajalooliseks uurimiseks” (Eliade 1988: 9). Eesmärk ei ole lihtsalt religiooni kui sellise uurimine, vaid maailmataju seletamine. Kitsas religiooni uurimine ei ole piisav: tema ühe põhimõiste, *homo religiosus*’e implikatsioonid on laiemad. Kuigi Lotmanil on uurimisobjektiks kultuur, kiirgab ta töödest sarnane arusaam selle tähtsusest: kultuur ei ole valik, asi teiste seas, mille kaudu maailm avaldub, vaid kultuur on *keskne* mõiste. Püüan selgitada. Teatavasti jagunevad semiootikad (kui tohib) kahasse: peirce’ilikeks ja saussure’ilikeks. Kui teine on lingvistikakeskne, siis esimene on just fenomenoloogiline. Semiootika oli Peirce’i jaoks vahend, et teadvuse struktuuri kaudu kogetav loogilisse süsteemi asetada. Lotman kasutab oma tekstides palju lingvistilisi termineid, kuid seal on ka peirce’ilik iva, soov leida see,

mille kaudu inimene maailma tajub. Ükski indiviid ei suuda teadvuse aegruumilisi piire ületada, samas teatakse maailma kohta enam kui seda, mida vahetult meeleliselt või mõistuslikult kogetakse. Siit järeldeb, et lisaks üksikule intellektile on vaja teist, või mitut, mis looksid ühisuses millegi uue, et mäletada varasemat, mõista praegust ja tulevat. Variant oleks möödunud sündmuse andmetena püsivalt salvestada. See aga tähendaks öelda, et andmed ise on piisavad järelduste tegemiseks, kuid neid on vaja vastavalt mingitele kriteeriumitele struktureerida ja töödelda, et neist saaks informatsioon, üksus, millel on kvalitatiivne mõõde, tähendus. Ühtlasi, osa informatsioonist muutub tänu sellele uuele asjale tähtsamaks, osa kaotab oma tähtsuse: tekib väärtuse mõõde. Vaja on mehhanismi, mis aitaks kollektiivi jaoks andmeid korrastada ja säilitada ning seadeldist, mis lisaks säilitamisele on võimeline andmeid töötlemata ja genereerima (Salupere 2022: 15). Vaja on kultuuri — just see loob andmete kvantitatiivsele sfäärile juurde tähendusliku informatsiooni kvalitatiivse sfääri. Kui Eliade jaoks korrastab mineviku, oleviku ja tuleviku inimese religioossus, siis Lotmani jaoks on see kultuur. Ja viimase metakeel püüab mõtestada kultuuride vahelisi erinevusi, erinevaid lähenemisi maailmale.

Põhjendatult võib jääda mulje, et kultuur on inimkonna uurimiseks palju mõistlikum vahend kui religioon, sest, nagu nähtub Eestistki, ei ole kaugeltki iga inimene usklik. Kuid siit poleemikast avaldub ka Eliade mõistestiku universaalsus. *Homo religiosus* ei piirdu mingi kindla konfessiooni liikmetega. Maailma jaotamine sakraalseks-profaanseks on midagi üldisemat. Eliade seletab, et see jaotus kujutab endast maailma kvalitatiivset süstematiseerimist. Ehk kui õigeusklik näeb puidule maalitud ikooni, siis esiteks pole see mitte lihtsalt igasugune puit ja teiseks pole sinna tehtud igasugune kujutis, vaid sellel on omadus, mis ta muust maailmas välja tõstab: ikoonil kujutatu on tema jaoks sealsamas päriselt olemas, mitte ainult pintsliõmmetena. See objekt pole osa profaansusest, vaid on sakraalne. Profaanses maailmas pole midagi, mis üksteisest kvalitatiivselt eristuks, vaid ainult kvantitatiivselt. Kõik jaotub geomeetriliselt väiksemateks osadeks, kõik on materia — puudub mingi keskne väärtus, mille põhjal asju eristada. Valitseb relatiivsus, maailmal puudub selge kese. Kuid sisimas on ka sügavalt profaanne inimene sarnane religioossuga: neis on “krüptoreligioossus” (Eliade 1988: 28), individuaalne sakraliseerimine. Sest ka profaanse inimese jaoks on iga paneelmaja nagu teinegi, iga põld või kaasik talumaja juures korduv ja osa üldisest materia, kuid koht, kus on tema kodu või kus ta on näiteks lapsepõlves aega veetnud, on “teistsugune”, vaatamata sellele, et mingit selget eristavat tunnust välisele vaatlajale ei paista. Indiviid jaotab ruumi

enda ümber sakraalseks ja profaanseks, omistab sellele teatava “pühaduse” või üldisuse, isegi siis, kui ta ennast usklikuks ei pea. Kodu erilisus, oma toa, isikliku ruumi tähtsus, *kvalitatiivne* erinevus ülejäänud maailmast saab seega ilmseks.

Lotmani ja Eliade töödest indutseerub mõte, et on miski, mis on inimestele ühine. Mitte üldised arumõisted, nagu Kantil, või lihtsalt bioloogilised omadused, nagu Uexküllil, vaid pigem selgelt kollektiivne nähtus, mis ühel hetkel tekib ja seejärel valitseb inimolu. *Nihil ex nihilo*, on kunagi öeldud. Tuleb välja selgitada, kuidas kultuur ja sakraalsus inimese maailma valitsema saavad. Eliade mõistestikus seostub see probleem sõnaga *hierophania*, pühaduse avaldumine. Inimene elab profaanses maailmas ja üks hetk saabub talle ilmutus. Aabrahamlikes religioonides saab sellena käsitleda pühasid tekste, imesid ja kõike muud, mida Jumal oma sulastele saadab. Budismis on selleks valgustus, panteistlikes religioonides võib ilmutus saabuda näiteks looduses, kus jumalus näitab ennast selle osana. Sealtnaudu kogeb inimene maailma sakraalsust, selle keskseks osaks saab kogatud ilmutus, saabub korrapära, tähendus. Ilmutuse kaudu toimub maailma keskmestamine ehk keskpunkti paikapanek, mille kaudu suhestuvad maa, taevast ja allilm (Eliade 1988: 38). Sealjuures, kuigi Eliade räägib maailma keskmestamisest pühaduse, tõelise reaalsuse kogemise kaudu, ei näi tema töödest paistvat mõne religiooni suurem pühadus teiste ees. Tema töö pealkiri ei ole näiteks “Puhtus ja patt” või “Nirvaana ja sansaara”. Iga religioon loob enda järgijatele unikaalse maailmakogemise viisi. Et teist mõista, ei saa lähtuda puhtalt enda maailmapildist. Oma töö alguses lähtub Eliade Rudolf Otto “Pühaduse Ideest”, kus viimane räägib numinoosusest, kogemusest, mis seisab väljaspool ratsionaalsust, milles ilmub midagi *ganz andere*, midagi täielikult teistsugust, mis inimese võõrahirmu kaudu endale allutab (Otto 1917, viidatud Eliade 1988: 15). Eliade ei juhi see-eest tähelepanu sakraalsuse irratsionaalsusele, vaid ratsionaalsusele, süsteemile, mis selle kaudu tekib, sest ilma struktuurita, mille sakraalsus loob, pole võimalust ka teist religiooni, teist maailma mõista.

Tulen nüüd korra Lotmani juurde. Kultuurisemiootika teesides öeldakse, et tekst on osa sekundaarsest modelleerivast süsteemist (Lotman jt 2013[1973]: 113). Sellele eelneb primaarne süsteem, loomulik keel. Kui käsitleda kultuuri tekstina, tekib küsimus, kumb oli enne, kas keel või tekst. Kumba põhjal õpitakse teist. Loogilisem on see, et õpid kõigepealt ära keele ja siis mõistad teksti. Kaastöös Boriss Uspenskiga juhivad nad aga tähelepanu sellele, kuidas laps kogeb maailma (Lotman, Uspenski 1999[1973]: 197). Ta tunneb ära sõnad, mis on tema jaoks alguses kui pärisnimed. Maailm avaldub talle tekstina, mis

koosneb ikoonilistest märkidest: iga märk on justkui ise see, mida tähistab. Ei ole lingvistilist relatiivsust, sõna puhul märgi ja tähistaja vahelist süsteemset suhet, vaid antus. Alles ajapikku tekib arusaam keelest millegi eraldiseisvana ja seejärel mõistmine, et üht asja võib mitmel erineval viisil sõnaliselt tähistada. Siit järeldub asjaolu, et paradoksaalselt kipub sekundaarne süsteem olema primaarsem. Kultuuri kogetakse enne keelt. Maailma kogetakse esmalt tekstina, kust seejärel otsitakse struktureerivat süsteemi. Kui Eliade sakraalsust Lotmani mõistestikus mõtestada, tundub mulle, et hierofaania on pigem tekst kui süsteem. Toimub ilmutus, mis avaldab maailma sakraalsuse, *tõelise* olemuse. Näiteks inimene kogeb Jumalat. See kogemus on märgiline, teisisõnu kogeb inimene sakraalsust kui märki, olgugi et ebatavalisel moel, isomorfelt (Lotman, Uspenski 1999[1973]: 189). See märk võrdub antud juhul tekstiga: sakraalne maailm rullub inimesele lahti. Selles kogemuses olles, sakraalset maailma kogedes, avaldub inimesele primaarne süsteem, struktuur, millel tekst püsib, kuid alles teisesusena. Ehk kultuur ja sakraalsus on vastuoluliselt esmasused, mis annavad maailmale kvalitatiivse mõõtme, mis tekitab võimaluse vaadata selle taha.

Ilmselgelt tähendab kas kultuuri või religioossuse maailma mõistmine kvalitatiivsuse allikana väga erinevaid asju. Vaatamata neile erisustele paistavad mulle Eliade ja Lotman lähedaste mõtlejatena, kelle tööd on ühildatavad ja kelle eesmärk on jõuda viisini, mille põhjal erinevaid kultuure ja religioone metatasandi kaudu mõtestada. Nende töödes on sarnasusi veelgi. Üks alapealkiri Eliade raamatus on “Teofaania ja märgid” (1988: 28), kus ta ütleb, et sakraliseerimine toimub ka märkide kaudu. Ta töödes on õrn semiootiline alge, kuid just õrn, sest paraku ma ei leidnud sealt viidet ei semiootikutele ega semiootikale. Või kui Lotman kasutab vastandust sakraalne-profaanne (Lotman 1992: 60), jääb mulje, et Eliade mõistestik on tema töödesse siiski jõudnud, kuigi selget viidet sellele ei ole. Lõppeks jääb vaid kujutleda maailma, kus nende struktureaal-fenomenoloogiline analüüs tõepoolest ühinenud oleks.

Kirjandus

- Eliade, Mircea 1988. *Le sacré et le profane*. Paris: Éditions Gallimard.
 Lotman, Juri; Uspenski, Boriss 1999[1973]. Müüt – nimi – kultuur. — Lotman, Juri. *Semiosfäärist*. Tallinn: Vagabund, 187–218.
 Lotman, Juri; Ivanov, Vjatšeslav; Pjatigorski, Aleksander; Toporov, Vladimir; Uspenski, Boriss 1973. Kultuurisemiootika teesid (slaavi tekstidest lähtuvalt). — Salupere, Silvi; Kull, Kalevi; Torop, Peeter (toim) 2013. *Beginnings of the Semiotics of Culture*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 105–126.

- Lotman, Juri 2022[1992]. Tekst ja kultuuri mitmekeelsus. — Lotman, Juri. *Mida inimesed õpivad*. Tartu: Ilmamaa, 60-68.
- Salupere, Silvi 2022. Kahest tähelepanuta jäänud mõistest Juri Lotmani metakeeles. *Akadeemia* 2: 329–348.

Vabadusest ja sallivusest

Agnes Põder

*Ja päike tõuseb ja päike loojub ning läheb
tagasi oma paika, kust ta jälle tõuseb.
(Vana Testamendi Koguja raamat 1:5)*

Alguses plaanisin esseele veidi teistsugust lähenemist, kuid kui jõudsin Juri Lotmani artiklikogumiku “Mida inimesed õpivad” viimase kahe artikli lugemiseni, tundsin, et tahan käsitleda miskit nendega seoses. Lotman sai nende kahe kirjutise toel minu silmis inimese mõõtme. Kuigi ka varemalt mõistsin tema olulisust ja hindasin väga tema mõtteid, siis artiklid “Me elame, sest oleme erinevad” ja “Me jääme ellu, kui oleme targad” avasid kogu ta tarkuse kõrval, mis olid maalinud temast kuskil kaugel asuva abstraktse intelligendi pildi, inimese, kes on tundnud minuga sarnaseid emotsioone; ja neist artiklitest kumas läbi murelikkust, samas ka lootust.

Lavastusest

Tartu Uue Teatri lavastus “Vaba(n)dus” käsitleb väga erinevate aspektide kaudu vabadust ja selle puudumist. Vabadust vaadeldakse naiste õiguste, polügaamia, orjanduse kaudu. Loomingulise vabaduse küsimust avab stseen, kus Veiko Porkanen üritab ette lugeda Kaur Kenderi “Untitled 12”, kuid juba esimese paari sõna pealt (on huvitav, et juba sellest piisab, et ka publik saaks aru, millega tegu) ründavad teised näitlejad teda patjadega ning karjuvad pahaselt, et ta vait jääks. Lisaks kasutatakse lavana puuri, taustal mängivad loodushelid ning ka näitlejad võtavad vahel loomade kuju, häälitsevad loomalikult ning lapseliku rõõmuga mängitakse erinevaid mängu. Seega on välja toodud tohutult palju situatsioone ja objekte, mida vabadusega või selle puudumisega tavapärast seostatakse.

Just selle lavastuse ja sellega seotud sotsiaalmeedias toimuva arutluse valisin analüüsiobjektiks, kuna Tartu Uue Teatri näitleja Martin Kork andis lavastuse eel intervjuu (Võsu 2023), mis paljusid pahandas. Meelepeaha kostus mitmel pool sotsiaalmeedias, kuid eriti jäi see silma

feministlikus Facebooki grupis (Virginia Woolf Sind Ei Karda 2023). Postituse kommentaariumis väitsid mitmed, et seda lavastust nad kindlasti ei külasta. Eveliis Padar tegi Facebooki postituse näol ka Tartu Uuele Teatrile arupärimise, kas Uus Teater nõustub artiklis öelduga.

Kork esitas antud intervjuus faktiliselt valesid väiteid, nimetades näiteks mRNA-vaktsiine “eksperimentaalseks geeniteraapiaks” ning andis Nürnbergi sõjatribunalile kummastava tõlgenduse. Lisaks esineb seksismi kalduvaid väiteid: arvamus nagu üritatakse naistele ülemääraselt palju õiguseid anda; samuti ei paista Kork mõistvat, et naiste võimaluste piirangud ei pea johtuma vaid seadusandlusest (Võsu 2023).

Ruumi sisenemine, saalis tulede hämardumine ja valguse koondumine lavale loob uue ruumisituatsiooni, eraldab argielu ja tingliku teatrimaailma, kuid artikli taustal oli see eristus keeruline tekkima. Pidevalt avastasin end mõttelt, et ehk kajastub lavastuses liialt näitlejate endi poliitiline suunitlus. Teatrietenduse tuumaks on siiski lavastuse sisu ning näitleja on pigem perifeerias asetsev vahetatav, liikuv osa, kuid perifeeria ja tuum on pidevas ringluses ning iga näitleja toob lavastusse “minasuse”, mida mõni teine näitleja ei saa esile manada. Seega on näitleja uue informatsiooni tootja ja kujundab tuuma.

Tartu Uus Teater jagas intervjuud ka enda Facebooki seinal, kuid plahvatusliku pahameele tõttu lisati juurde ka märgi: “PS! Uus Teater ei jaga kõiki intervjuus esindatud seisukohti, kuid toetab vabadust neid seisukohti omada ja jagada” (Tartu Uus Teater 2023). Plahvatuse hetkel kasvab potentsiaalsete võimaluste arv tohutult ning valik oli seejuures Uuel Teatril. Otseselt nad sel teemal rohkem sõna ei võtnud, vaid piirdusid välja toodud kommentaariga.

Martin Kork ise aga otsis võimalust tasandada pahameelt, seega näitas üles ka enda ühiskondlikku vastutustunnet, mitte ei reageerinud Lotmani sõnul mittekultuursele inimesele kohaselt mõeldes: “[N]ad lepivad milleski kokku, on minu vastu, ma pean kohe relvastuma” (Lotman 2022c: 349). Seejuures võibki näha ka Martin Korgi arenemisvõimelisust, kultuursust, kuna ta otsis ise ühendust ajalehtedega, tema suuremate kritiseerijatega ning erinevate taskuhäälingutega, et ta saaks selgitada, astuda päriselt dialoogi (Koik 2023: 25:50).

Binaarsusest

Kõikidel semiootilistel süsteemidel on mälu, nad mäletavad enda varasemaid seisundeid, struktuure. Samuti eeldab igasugune semiootiline süsteem suhet, semiootilist ruumi. Semiootiline ruum on seejuures

heterogeenne ning hajusate piiridega. Läbides aga enesekirjelduse võtab süsteem omaks kindlamad piirid, mis võimaldavad suuremat ühtlust (Lotman 2022b: 343). Piir, mis luuakse nii semiosfääris, kultuuris, igasuguses semiootilises ruumis, lahutab “meie” ja “hea” “nendest” ja “halvast”, seega toimub eraldumine, kuid samas piir ka ühendab, kuna loob kollektiivi sees ühtsust.

Järjest tugevamalt paistab tekkivat kiil konservatiivse ja liberaalse maailmapildi vahel. Lotman (2007b: 67) mainib Jean Delumeau püsitatud küsimust, kas ehk on seos ohutunde ja kultuuritaseme vahel. Siiski mälu seisukohalt paistab liberaalsem pool üritavat varasemaid arusaamu lammutada nende alustaladeni ning uusi struktuure sisse põimida, mida üritab ka konservatiivsem pool, kuid siiski jäädes vana struktuuri piiridesse. Mõlemad töötavad üksteisele vastu ning järjest vähem võimaldatakse rahulikke dialooge.

Lotman eristab binaarset ja ternaarset kultuuritüüpi. Binaarses struktuuris on maailmapilt parajalt jäik, samas kui ternaarset süsteemi iseloomustab dünaamiline järkjärgulisus (Lotman 2007a: 24). Ternaarsetes struktuurides säilivad alati eelmise perioodi arusaamad. Binaarse struktuuri juures just eneseteadvuse tasandil tekib soov täielikult hävitada vana ning seejärel luua selle varemetele uus (Lotman 2022b: 344). Seega toimib binaarses süsteemis peegelmehhanism, kus luuakse endale vastand, antikultuur.

Binaarsed struktuurid ei tunnista poolte võrdsust ega sallivust, vastaspool soovitakse olematuks tunnistada ning tahetakse vaid kompromissitut võitu teise üle (Lotman 2007a: 26). Selle kaudu on binaarne struktuur lahutamatu seotud ka plahvatuslike protsessidega, mis võimaldavad mineviku kustutamise. Olenemata binaarse struktuuri semiootilise reaalsuse heterogeensusest üritab ta enesekirjelduse tasandil tekitada arusaama homogeensusest. Binaarsetes struktuurides saab omaseks arusaam, et kõik, kes pole meie poolt, on meie vastu ning selle toel luuakse pidevalt vaenlase kuvandit (samam, 40). Ternaarsetes kultuurisüsteemides ei toimu plahvatused tavaliselt kõikides kultuurikihistustes korraga, seega kui ühes kihis toimub plahvatus, jätkub järjepidev areng teistes (Lotman 2022b: 344). Samuti toovad ternaarsed süsteemid plahvatusel hetkel keskmesse selle, mis juba varem süsteemis järkjärguliselt on kuju võtnud (Lotman 2007a: 33), seega üritatakse enda enesekirjelduse, ideaali tasandit tasapisi reaalsusega ühendada.

“Ternaarne süsteem püüab kohaldada ideaali tegelikkusega, binaarne – viia ellu teostamatut ideaali” (Lotman 2001: 188). Binaarse struktuuri eeliseks on, et kui mõista teda tõesti vaid ideelisel tasandil ja mitte praktilise tegevusprogrammina, kuna kunsti vallas võimaldab see väärtuslikke

ideid, kuid poliitilisel tasandil kaldub despotismi äärmuslike vormideni, kuna üritatakse luua paradiisi maa peale (Lotman 2007a: 39).

Seega on näha, kuidas mõlemad struktuurid toimivad korraga. Ühelt poolt üritatakse alla suruda teistsugust arvamust ning ka leebem küsimusepüstitus ühiskondliku pinge taustal loob arvamusalaldajast vaenlase. Samas lülitub ta ka järjepideva protsessi osaks, mis on alguse saanud feministliku liikumisega ning koroona ajal enam olulise võitlusega kahjuliku valeinfo vastu. Ka Lotman (2007a: 41) toob välja, et kuigi igas ajastus ja kultuuris võib dominandina välja tuua ühe või teise süsteemi, jaotuvad nad siiski kultuuri eri kihistuste vahel. Ternaarsed süsteemid esinevad loomulikumalt kultuuri empiirilises sfääris, binaarsed teoreetilistes konstruktsioonides ja fantaasias, kuid ka siin on mitmeid erandeid. Kuigi ka minu maapealses paradiisis oleks ajakirjandus vastutus- tundlikum selliste intervjuude avaldamisel ning üldse esineks valeinfot ja sallimatust vähem, mõistan, et see tõesti jääb vaid mudeli tasandile.

On huvitav, kuidas väljendati enda pahameelt lubadusega, et seda kindlat lavastust vaatama ei minda või ollakse üldse Uue Teatri suhtes skeptilisem, enam üldse ei külastata. Enesekirjelduse tasandil on suhtkui loodud arusaam sellest, milline peab olema maailm, inimeste arvamused ja seda eriti kultuuriasutuses. Liberaalsele mõttemaailmale vastanduv üritati kõrvale lükata. Lotman (1990: 128–129) toob semiosfäärist rääkides välja, et olukorras, kus semiosfääri sisemus muutub liialt mitmekesiseks, tekib liigselt erinevaid keeli ning ühtsus hakkab lagunema, on enesekirjelduse tekkimine päästerõngaks. Semiosfääri üks osa loob seega endast mudeli ja üritab seda laiendada kogu semiosfäärile teda korrastades. See enesekirjeldus on aga idealiseeritud. Kõik, mis aga loodud mudelisse ära ei mahu, kuulutatakse tähendusetuks, valeks, mitteeksisteerivaks. Seda tendentsi võib laiendada ka kultuurile ja seeläbi antud olukorrale. Kohates arvamust, mis seab kahtluse alla meie endi arusaamad, tekib vastureaktsioon. Soovitakse näidata enda arvamust kui ainuõiget, kuid see toimib vaid metakirjelduse tasandil, kuna reaalsuses tekstid, mis valeks kuulutati, liiguvad kultuuri perifeeriasse, mitte ei lakka eksisteerimast. Pidades end feministiks ning olles samuti häiritud artikli sisust, tundsin, et reedan enda põhimõtteid ning annan enam voli jordanpetersonlikele meesteale öelda, mida soovitakse. Kuivõrd me peaksime lubama sallimatuid ideid ja valeinfot jagada on loomulikult oluline küsimus, kuid poliitilisel maastikul paistavad viimasel ajal silma liialt binaarsed mõttestruktuurid. Saab olla kas meie poolt või meie vastu.

Sallivusest

Sallivus tähendab Lotmani jaoks sallivust kõigi suhtes, ka siis kui tundub, et mõeldakse kahjulikult, kuid ta toonitab, et sallivus saab teostuda mõtte, mitte teo osas. Ta ütleb, et selles laevas oleme kõik koos ning koos olemiseks on vaidlused ja dialoogid vajalikud (Lotman 2022c: 350). Karl Popper (2010: 475) osalt sellega nõustuks. Ta väidab, et igasuguseid sallimatuid filosoofiaid ei pea alla suruma, vaid algul proovima neile ratsionaalsete argumentidega vastata ning neid avaliku arvamusega survestama, kuid siiski ka toonitab, et sallimatute sallimine viib sallivuse kadumiseni, seega peame jätma endale ka õiguse vajadusel inimeste väljaütlemisi piirata. Arvamuste paljusus on seega oluline, et luua dialoogi ning leida lahendusi, mis võimaldaksid igaühel end ühiskonnas turvalisena tunda. Sallivus poleks ilma erimeelsusteta isegi võimalik, kuid ka sellel on piirid.

Dialoogil pole mõtet, kui kommunikatsioonipartnerite vahel on täielik ühtsus. Dialoogis osalejate koodid ei tohiks seega kattuda, et vestlus saaks olla produktiivne nagu illustreerivad seda mitmetes loengutes Venni diagrammid valgetel tahvlitel. Lotman küsib: “[A]ga millest meil rääkida, kui ta on nagu mina” (Lotman 2022c: 347). Tõesti saab nii isiklik kui ühiskondlik areng toimuda vaid siis, kui anname võimaluse enda arvamust avaldada ka neile, kellele seda vabadust ehk salajas üldse anda ei sooviks, kuna “ükski meist ei moodusta isegi osa tõest, vaid me kõik koos moodustame tee selleni” (samas, 347).

Ehk võib siin näha üht järjekordset lumehelbekest valamas pisaraid väljamõeldise kohal, kuid kahjuks ollakse ekspertide jutust väsinud ning näitlejad, suunamudijad on need, kelle poole vaadatakse ning kes kujundavad kultuuri ja meie arusaama maailmast. Nõustun dialoogi vajalikkusega ning erinevate arvamuste avaldamise õigusega, kuid vaadates ka Riigikogu infotunde tekib järjest enam küsimus, kuivõrd peaksime laskma sallimatutel ideedel ja eriti sel viisil, kuidas neid väljendatakse, muutuda normaalsuseks. Päike küll enda kulgu ei peata, kuid igaühel meist lasub vastutus kujundada turvaline ühiskond kõigi jaoks.

Kirjandus

- Koik, Märt 2023, 29. aprill. *Vestlus Martin Korkiga* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/0uzJrDLG9cU>.
- Lotman, Yuri M. 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. London: I. B. Tauris.
- Lotman, Juri 2001. *Kultuur ja plahvatus*. Tallinn: Varrak.

- 2007a. Segadusteaja mehhanism. – Lotman, J. *Hirm ja segadus. Esseid kultuurisemiootikast*. Tallinn: Varrak, 23-42.
 - 2007b. Nõiajaht. Hirmu semiootika. – Lotman, J. *Hirm ja segadus. Esseid kultuurisemiootikast*. Tallinn: Varrak, 50-68.
 - 2022a. Semiosfäärist. – Lotman, J. *Mida inimesed õpivad*. Tartu: Ilmamaa, 149–171.
 - 2022b. Järelduste asemel. – Lotman, J. *Mida inimesed õpivad*. Tartu: Ilmamaa, 343–346.
 - 2022c. Me elame, sest me oleme erinevad. – Lotman, J. *Mida inimesed õpivad*. Tartu: Ilmamaa, 347-350.
- Popper, Karl 2010. *Avatud ühiskond ja selle vaenlased. Platoni lummus*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Tartu Uus Teater 2023, 6. veebruar. *Martiniga ilmus intervjuu. Kuidas see käib? Üks vaba inimene küsib ja teine vaba inimene vastab*. [Artikkel]. Facebook. <https://www.facebook.com/uusteaterleht/posts/pfbid02WgkwDyqjapXEa7Ce6XJtp8St3SRKoYb1mZpriW8qVsjRPbnA3mnQ2JFDseBB2Lsl>.
- Virginia Woolf Sind Ei Karda 2023, 5. veebruar. *Mul hakkas halb*. [Artikkel]. Facebook. <https://www.facebook.com/groups/WoolfEiKarda/permalink/6493005654060987/>
- Võsu, Greeta 2023. Näitleja Martin Kork: Meeste privilegeeritust võetakse justkui tõsiasjana, aga mida selle tõestuseks näidata on? *Eesti Päevaleht*. <https://epi.delfi.ee/artikkel/120137504/intervjuu-naitleja-martin-kork-meeste-privilegeeritust-voetakse-justkui-tosiasjana-aga-mida-selle-toestuseks-naidata-on>.

Õigus pärast-postmodernses kontinuaalsuses

Igor Gräzin

Alustame probleemi olemusest. Kultuur (õieti – kultuurisfäär) kujutab endast kontinuaalset tervikut, milles puuduvad täielikult isoleeritud diskreetsed osised: ka kõige eraldiseisvam nähtus on igal juhul millegagi olemuslikult seotud. Ka Robinson Crusoe oli ühiskonna aktiivne osaline selle läbi, et mõtles inglise keeles ning kasutas tööriistu ja kõiksugu laevalt päästetud vahendeid. Ta kuulus ühiskonda ka seeläbi, et soovis kodumaale tagasi pöörduda ja kohtles Reedet ühiskondlike moraalinormide kohaselt. Diskreetne oli Crusoe viibimine üksikul saarel (millel oli defineeritav algus ja lõpp), ent mitte tema suhestumine kultuuri. Defineerides paari “diskreetne/kontinuaalne” peame tähele panema, et nende vahel eksisteerib üleminek – vesi oma voolamisega on kontinuaalne, aga koosneb H₂O molekulidest. Juriidilises semiootikas väljendub kontinuaalsus kvalifitseeriva sätte taga oleva tähendusruumi lõpmatuses. Juriidilised faktid on aga alati diskreetsed.

Ma ei tea, kui universaalne see reegel on, aga mõnes kohas toimub üleminek diskreetsest kontinuaalsele siis, kui diskreetsed ühikud hakkavad peegeldama teatavat üldisust. Toon allpool näite: Elva suvilamajad 1930. aastatest (joonis 1). Arhitektuuriline artefakt on selgelt diskreetne, aga kuulumine mingisse stiili – nn Elva arhitektuur, hiline puitgootika vms, on kontinuaalne.

See üleminek toimub ka juuras: kui kohtupidamisel puudub selge ja ühemõtteline kvalifitseeriv koosseis, siis võib juriidiline vaidlus üle minna kontinuaalseks. Advokaadi praktikas on teada juhtumid, kus kriminaalasjas võib kaitse puudumise või kuritöö raskuse tõttu tekkida küsimus: “Aga mis asi on üldse kuritegu?” Siin toimub üleminek kontinuaalsusele, mis kohtunikke äärmiselt ärritab.



Joonis 1. Arhitektuuri diskreetsed fenomenid Elvas, kus elavad ka kontinuaalsed nähtused – Tartu Ülikooli õppejõud.

Sellel taustal eristub õigus (tähenduses “Law”, “Recht”, “Droit”) kui selgelt piiritletav diskreetne nähtus. Õigus kui niisugune ei “voola”, ei muutu väljaspool seadusandlikku protsessi, mis on samuti diskreetne – seadusi ja õigust ei tee kes tahes ja kuidas tahes. Selle jaoks eksisteerib omaette normide süsteem – riigi- ja haldusõigus. Küsimus on aga niisugune: kui õigus eksisteerib kontinuaalses kultuuriruumis, siis kuidas ta säilitab oma tähendusliku mõtte olukorras, kus **ta ise on stabiilne, aga maailm, mille kohta ta käib, ei ole**. Toome ühe hästi tuntud näite. Euroopa inimõiguste alguseks loetakse aastat 1215, mil John Maata andis välja Suure Vabaduste Harta – *Magna Charta Libertatum*. See kehtib tänini ja sisaldab õigusi, mis on meile arusaadavad: keeld arreteerida ilma vastava orderita, keeld ilma loata elamut läbi otsida (siit: “Mu kodu on mu kindlus”), kuid selle tähendus on teine. 1215. aastal tähendas Harta

Inglise kuninga allaandmist lordidele, kes need õigused enda kasuks välja nõudsid, tänapäeval aga kodanliku ühiskonna võrdsuse printsiibi aluseid.

Kuni hiljutise ajani ehk postmodernistliku ühiskonnani polnud konflikt kontinuaalse kultuuriruumi ja diskreetse õiguse vahel kuigi tajutav, ent olukorras, kus me oleme siirdumas mingisugusesse uude kultuurilma – tinglikult siis pärast-postmodernistlikku maailma –, kus õigus on kaotamas oma diskreetsust, hakkab olukord muutuma. Mingil määral on see konflikt eksisteerinud alati, kõik kultuurilised fenomenid on loodud ühe- või teistsuguste normide alusel: keele “all” eksisteerib tema grammatika, kunstivoolu “taga” omaks võetud esteetilised normid jne. Ent kui enamjaolt on need normid implitsiitsed – keele tagant pole grammatikat näha –, siis õigus kujutab endast eksplitsiitsete normide kogumit. Kui keel muutub ajas sujuvalt iga uute rääkijate põlvkonnaga, siis õigus on nähtav, stabiilne ja eesmärgistatud olema läbi aja üks ja seesama. Õigusnorm, mis alailma muutuks, poleks ei norm ega õigus. Ja seega on õiguse eksistents pärast-postmodernses ruumis muutunud problemaatiliseks.

Küsime täpsemalt: kas kõige üldisemad juriidilised mõisted, mis peegeldavad õiguse kõige abstraktsemaid kontseptsioone, saavad eksisteerida edasi õigusena või “voolavad” nad minema kontiinum. Mõiste “suveräänsus”, mis on veel tänini üks rahvusvahelise õiguse nurgakive, kajastab asjaolu, et rahvusvaheline õigus muutub tänapäeval üha vähem ja vähem oluliseks. Võime öelda, et rahvusvahelises õiguses on üha vähem legaalsust ja üha enam legitiimsust, teisisõnu “pehmet” õigust, mis päris õigus ei olegi. Näiteks USA kallaletung Iraagile ja Serbia pommitamine: mõlemad ebaseaduslikud aktid, mis olid moraalselt õigustatud, st legitiimsed. Asi pole selles, et rahvusvaheline õigus on degradeerunud (kuigi võiks ka seda väita), vaid selles, et klassikaline modernne kultuur on asendunud postmodernsega, kus harjumuspäraseid definitsioonid ja mõistete piirid on hägustunud.

Klassikalise modernismi tähtsamaid omadusi on diskreetsus ehk piiritletus. Mendeli herneste omadused olid diskreetsed, hernetera oli kas krobeline või sile, ja hiljem saadi aru, et selle diskreetsuse tingis omaduste seos diskreetsete geenidega. Newtoni massi mõiste (m) eristus selgelt jõu (F) mõistest ja alles nende kombinatsioon, milles säilusid matemaatilised erisused, tekitas kaalu. Heaks näiteks on ka Linné taksonoomia: kuigi ta nägi taimede liikides sujuvaid üleminekuid, vajas tema klassikaline botaaniline maailmapilt selgeid eristusi. Lille õiel oli kas neli või viis õielehte, aga mitte neli ja pool.

Vaadeldes juriidilist mõistet “suveräänsus”, otsime selles peegelduvat muutumist postmodernismis ja selle jätkus. Probleemi teravus

väljendub selles, et olenemata postmodernismi edasiliikumisest pärast-postmodernismi jääb juriidilise mõtlemise aluseks endiselt klassikaline modernism. Näiteks inimese igagi kasvab sujuvalt, aga juriidiliselt on oluline vahe selles, kas isik on 17 aastat, 364 päeva ja 23 tundi vana ja tal ei tohi müüa alkoholi või on ta 17 aastat, 365 päeva ja 1 tund vana ja tal on õigus alkoholi osta. Õigusteadus sellistest näidetest koosnebki. Niisiis keskseks probleemiks on siinkohal juriidiline mõtlemine oma diskreetsustega postmodernistlikus ja isegi pärast-postmodernistlikus maailmas, kust diskreetsus kipub kaotsi minema. Modernse maailma kunst, tehnoloogia, poliitika, teadus ja religioon on vastandatud maailmale, kus nendevaheline piir võib puududa.

Maaailm on asunud voolama, kuid mitte selles pole probleem, vaid selles, et voolavuse määr on radikaalselt suurenenud ja seda ilma perioodilise korduvusega. Maaailm voolab, aga ei tule sama voolavuse juurde tagasi. Ilm ja kliima on alalisel muutuvuses, aga nad on seda perioodiliselt. Uus fluktuuaalsus on voolavus ilma ilmse korduvusega. Diskreetsed õigusnormid saavad kontinuaalses ruumis eksisteerida ainult tänu sellele, et õigus on samuti muutuv. Õiguse eelduseks on “seadusandja” või kellegi temalaadse olemasolu, mis on eriti nähtav anglosaksi õigussüsteemis, kus õigus eksisteerib kohtute loodava pretsedendina.

Sellises olukorras on ratsionaalset esseed raske kirjutada. Ja edasine pool-filosoofiline arutelu on seetõttu pool-ebaratsionaalne. Senine õigus on puhtalt modernne asi, st rangelt piiritletud tähendusi kasutav. Iga juriidiline termin või väide peab olema selgelt defineeritud ja omama selgeid piire, mis teebki õiguse olemuse pärast-postmodernistlikus ruumis omapäraselt keerukaks. Õigust kontinuaalse olemise poole suunata on võimalik vaid läbi paindliku õigusfilosoofia. Kui keemia, mehaanika, geoloogia ja grammatika saavad eksisteerida ilma nende kohal kõrguva filosoofiata siis õigus ilma filosoofiata ei saa (Grauberg, Grauberg, Gräzin 2021: 284–285). Õigusfilosoofiliste tekstide analüüs on osa õigusteksti interpretatsioonist ja selle edasistest rakendustest.

Õigus on reduktsioon poliitikast kui kontinuaalsusest. See ei eksisteeri vahetult poliitikaga seoses, vaid läbi kõige abstraksemate semantiliste süsteemide, nagu näiteks “suveräänsus”, “õiglus”, “legaalsus”, “legitiimsus” jne. Põhiline tunnetuslik probleem on siin see (nagu ülal öeldud), et õiguse diskreetsed semantilised üksused eksisteerivad õigluses kui katkematus semiosfääris (Gräzin 2013). USA Iseseisvusdeklaratsiooni sõnum sellest, et inimeste lahutamatu õiguste hulka kuulub õigus püüelda õnnele, loob seose kehtiva õiguse ja kontinuaalse tähendusruumiga, milles mõistetakse õiglust. Juba sellepärast, et mõiste “õnn” on olemuselt piiritu. See, mis kunagi oli erand (mõiste, mida ei

kohta enam üheski juriidilises tekstis), on muutunud probleemiks reaalses juriidilises mõtlemises. USA kohtusüsteem tunneb tuhandeid kaasusi, kus erinevalt filosoofiast, eetikast või psühholoogiast tuleb õnne diskreetse mõistena tõlgendada. Kõige enam “romantilisi” juriidilisi mõisteid kohtab mereõiguses. Merekindlustuse oluliseks osaks on “Jumala tahe”, mille hulka ei kuulu vastutuul, “piraadid” (isikud, kes ei kuulu kindlustatud laeva munsterrolli); varasemates õigusteks oli merekadude põhjuste hulgas nimetatud näkineide.

Õiguse diskreetsust ilmestavad ka normid, mis on kontinuaalsetest õigusteoreetilistest tekstidest tuletatud reeglid. Ent needki kipuvad ajaga laienema. Näiteks suveräänsuse kui normi liikumist täiendava kontinuaalsuse suunas ilmestab protsess, mille käigus Vestfaali rahuleppest (mis lõpetas 30-aastase sõja ja kehtestas Euroopas religioosse universaalsuse), kasvas hiljem välja Rahvaste Liiga ja sellest omakorda ÜRO harta ning Euroopa Liidu alusdokumendid. Ühiskonna postmoderniseerumine on sealjuures olnud vastandatud tema fragmenteerumisele. Maailmas, milles piirid ja piirangud on kadumas, on normatiivsus omandanud erilise tähenduse läbi standardiseerumise. Just tänu rahvusülestele korporatsioonidele oleme saavutanud turul elektripatareide ühtsuse (standardid nagu “AA”, “AAA”, “C” jt). Enne seda valitses olukord, kus iga mänguasi ja habemeajaja kasutas omaenese standardiga patareisid. Sarnaseid arenguid leiame ka kunstis ja disainis, kui võtta eeskujuks näiteks Aalto universaalseim disain – “Item 60”.



Joonis 2. Item 60.

Tabureti unikaalsus oli üürike, sest tänapäeval esindab ta ülemaailmset toodet oma sadades variatsioonides. Ühest taburetist on saanud üleilmne tarbeese ja üleilmse kunstivoolu (nn põhjamaade arhitektuuri) arhetüüp. Sõnastame probleemi nüüd järgmiselt. Kaasaegne ühiskond on teatav tervik, ruum, mateeria, mis on pidevas voolamises. Ja selles võivad olla elemendid, mis on suhteliselt stabiilsed ja mis loovad semiootilise olemise võimalikkuse. Suhtelist stabiilsust ühiskonnas kehastavad traditsioonid, tavad, keel, kunst, mõtlemise loogiline struktuur, materiaalne kultuur jne. Ja ka õigus. Juriidiline ideaal seisneb selles, et igat reeglit tuleb rakendada ühtemoodi kõikidele sarnastele juhtudele. Kuid juhtumid pole kunagi samased, vaid üksnes sarnased. Ja kuivõrd õigus ei piirdu üksnes normatiivsed tekstidega, vaid sisaldab ka nende "kohal" kõrguvaid tekste – juriidilis-filosoofilisi traktaate, puht normatiivset eetikat, poliitilisi fenomene –, siis just see annab õigusele dünaamilise kontinuaalsuse, mis puhtakujulistes normides puudub. Jean-Jacques Rousseau ja John Austini (analüütilise õigusfilosoofia rajaja), Lon Fuller (lepinguõiguse alusfilosoofia autor), Franz Kafka (sotsiaalkindlustuse jurist, aga tuntud ka kirjanikuna) ja Platoni tekstid on osaks õigusest kui tervikust, mis kujutab endast sotsiaalse dünaamikaga kohanduvat kultuurilist fenomeni. Selle kontinuaalsuse loovad ka kaasustes tehtavad otsused, õigustraktaadid, juriidiliste ajakirjade publikatsioonid jne. Kusjuures normitekstide ja nende kohal loodavate juriidiliste tekstide vahel eksisteerivad üleminekud: juriidiline traktaat võib muutuda juriidiliste normide allikaks ja viimased õigusfilosoofilise diskursuse objektiks.

Kirjanduses on veel üks episood, mis iseloomustab modernismi ja postmodernismi suhet sotsiaalses normis. 21. sajandi suurimaid kirjanikke Milan Kundera kirjeldab romaanis *Surematus* Goethe ja Beethoveni jalutuskäiku pargis, kus neile jalutab vastu hertsoginna Marie-Louise. Goethe tõstab alandlikult oma kübara ja nihkub teeserva, aga Beethoven surub oma kübara tugevamini pähe. Goethe žest oli modernistlik ja esindas teda mitte ainult kui poeeti, vaid ka kui loodusteadlast. Beethoven esindas seevastu koitvat postmodernismi, ilmestades modernismi piiratud ja normatiivsust (mille üheks väljenduseks on etikett).

Riikidevahelistele konfliktidele mõeldes saame eristada kolme arenguastet: premodernism, modernism ja postmodernism. Esimest iseloomustab post-imperiaalne kaos, milles seni eksisteerinud riik pole enam päris legitiimne (Somaalia, Libeeria, Tšetšeenia – majandusgeograaf Hardo Aasmäe nimetas taolisi riike läbikukkunuteks). Modernistlike riikide käibiv nimetus on "*nation states*", millele puudub eestikeelne

vaste. “Rahvusriigid” viitavad etnilisele rahvusele, mis “rahvusriigi” seisukohalt ei oma mingit tähendust. Modernne riik ja maailmakord on korrastatud. Õiguses väljendub see rahvusvahelise õiguse normides, ÜRO tegevuses, rahvusvahelise kohtu jurisdiktsioonis jne. Kaasaegse sõja tehnilised vahendid – suurtükid, tankid, hävituslennukid jne on olemuselt modernsed. Ukraina sõda droonide, täpsusmürskude, liikurmiinidega jne esitab aga postmodernismi kalduva küsimuse: mis sõda see on ja kas ta on üldse sõda (Putini formuleeringus: eriline sõjaoperatsioon). Kas näiteks droonid alluvad õige sõjapidamise reeglitele, kuna nad pole rangelt võttes lennukid. Ja mida kujutab endast Wagneri relvajõud, milles sõdivad kriminaalkurjategijad, kes vabastatakse rindele saatmise nimel neile määratud vanglakaristustest. Modernse ajastu Prantsuse Võõrleegioni puhul seda olemuselt postmodernistlikku küsimust ei kerkinud.

Kaasaegse juriidilise maailma teeb keerukamaks nähtuste mastaap. See, mida me mõistsime juriidilis-poliitilise maailma prototüübina Kreeka polise näol, hakkab omandama tähtsust ülemaailmses mõttes. Asi pole ainult selles, et kaasaegse juriidilise kultuuri osisteks pole erinevad kultuurid (näiteks rooma õiguse domineerimine Lõuna-Aafrika Vabariigis), vaid “voolamine” ühe kultuuri sees. Õhtumaa kultuuri õiguses eksisteerib ainult üks vastandpaar – kontinentaalne ja sellest põhimõtte- liseelt erinev anglosaksi õigussüsteem.

Liikumine pärast-postmodernismile on struktuuraalselt sarnane liikumisega premodernismilt modernismile ja sealt edasi postmodernismile. Ainult liikumise vektor on vastupidine. Feodaalomandid ühendusid riikideks ja nüüd näeme riikide sujuvat lahustumist teatavatesse riigijärgsetesse nähtustesse: massilistesse kodanikuliikumistesse, suurkorporatsioonidesse, konglomeraatidesse jne. Vaatamata sellele, et üleminekud on korduvad ja sümmeetrilised, pole nende olemus analüütiliselt samane. Toome kaks näidet.

Kõigepealt on kadumas “lääs” kui semiootiline tähistus teatavale kultuurile. Isegi Venemaa poliitika on kujundanud selle kohta uudse mõiste: “kollektiivne lää”, kes olevat vastandatud traditsioonilisele euraasialikule Venemaale. Andy Warhol seisab täpselt ülemineku piiril. Campbelli supi etikett on täiuslikult modernne, aga pilt, mis koosneb 32st sarnasest etiketist, seda enam ei ole. Siin lakkab etikett olemast etikett. See muutub aga postmodernistliku kunsti fenomeniks siis, kui nimetatud leht pannakse raami ja see eksponeeritakse näitusel, st mittetehnoloogilises kontekstis.



Joonis 3. Andy Warhol, Campbelli supi purgid, 1962 (Wikimedia).

Nõukogude süsteemi kontinuaalne olemine on lakanud olemast ja asendunud amorfse pseudo-Vene kultuuriruumiga, milles normid enam sisuliselt ei tööta. Putin on muutnud põhiseadust, sotsiaal-seadusandlust jne suvaliselt, muutes õiguse “voolavaks” mitte-õiguseks. Sel puhul on kohane kasutada Mart Helme väljendit “Venemaa pole riik, Venemaa on tsivilisatsioon”. Venemaa ja Lääs, Orient ja Oksident, Põhi ja Lõuna on fenomenid postmodernistlikus vastanduses, juriidilises debatis. Paradoksaalsel moel on just see kultuuriülesus teatav sild, mis kultuure ühendab. Tsiviilkoodeks on Venemaal, USAs ja Hiinas sisuliselt ühesugune.

Uus poliitiline olukord paneb inimesi mõtlema, kas senine võitlus riikide suveräänsuse ja rahvusriikide eest on püsiv fenomen. See on küsimus, mille ümber koondub kogu Euroopa Liidu problemaatika. Rahvusriigid loovutavad oma suveräänsust aina enam, õõnestades seega modernistlikku suveräänsuse filosoofiat. Ja see omakorda tähendab nende riikide ja õiguste konstruktsiooni kadu, mis sai alguse Vestfaali rahuleppest. Kui seniajani oli ühiskondi struktureerivaks jõuks religioon ja sellel baseeruv rooma ning Hansa linnade õigus, siis Vestfaali rahu aluseks sai rahvusriikide poliitiliste ja sõjaliste võimekuste tasakaal.

Kirjandus

Grauberg, Indrek; Grauberg, Ene; Gräzin, Igor 2021. *Philosophy of postmodern (non)sovereignty*. Tallinn: Nord Press.

Gräzin, Igor 2013. Definition of post-modernism through the semiotics of sculpture in urbanistic room. *East-West Studies* 5: 19–29.

KROONIKA 2022

Acta Semiotica Estica XX: ülevaade käidud teest

Acta Semiotica Estica (ASE) sündis 2001. aastal Eesti Semiootika Seltsi (ESS) väljaandena, mille esmaülesandeks oli olla semiootilise uurimistöö eestikeelseks väljundiks. Kogumiku esimese numbriga toimetajad **Anti Randviir** (kes oli sel ajal ka ESSi esimees) ja **Andres Kõnno** kirjutavad oma eessõnas, et ASE on Eesti Semiootika Seltsi väljaanne ja ESSi üheks funktsiooniks peale suhtluse ja infovahetuse on võimaldada “semiootika-alast diskussiooni, millesse oleks kaasatud eri valdkondade esindajad ja mille eesmärk peaks olema nii Eesti intellektuaalide kursishoidmine sündmustega globaalsemiootikas kui, samaaegselt, ka eestikeelse semiootilise terminoloogia korrastamine”. Just tervikliku ja sidusa semiootikadiskursuse loomine oli algselt uue kogumikuseeria ülesandeks ja eestikeelsusel on siin oluline roll. Veel peaks AES aitama kaasa “üldise reflektiivse mõtte korrastamisele eesti kultuuris” ja “lõppkokkuvõttes mõjutab just avalik kultuuri kirjeldav diskursus seda, mismoodi suudetakse edendada või kindlustada sotsiokultuurilise (ja miks mitte ka riikliku) identiteetide diskursuse arusaadavust ja pidevust”. Laias laastus on need põhimõtted jäänud ka praegu ASE prioriteediks.

Järgmist numbrit pidi ootama neli aastat. Vahetus toimetus (nüüdsest **Elin Sütiste** ja **Silvi Salupere**), muutus kaanekujundus (autor **Rauno Thomas Moss**) ja ka väljaande struktuur. Otsustati hakata välja andma iga-aastast ajakirja ja lisandusid kaks uut rubriiki. “Märkamisi” on mõeldud vabalt valitud žanris talletama mitmesuguseid pilkupüüdvaid tähelepanekuid ja silmiavavaid mõtisklusi semiootika vallas. Nii sai selles numbris lugeda Purdue’ ülikooli professori **Myrdene Andersoni** mõtisklusi semiootika õppimise olulisusest ja viisidest. Teiseks uueks rubriigiks on “Kroonika”, kus antakse ülevaade eelmise aasta jooksul toimunud üritustest Eestis ja mujal maailmas, kus ESSi liikmed on osalenud. Samuti on esmakordselt ära toodud aasta jooksul kaitsstud magistri- ja doktoritööde loetelu.

Kolmanda numbril ilmumisega (2006) toimus veel üks oluline muutus: lisandus toimetuskolleegium, samuti on nüüdsest kõik artiklid eelretsenseeritud. Rahvusvahelise toimetuskolleegiumi loomist ja ASE muutmist eelretsenseeritavaks väljaandeks võib pidada eelkõige puhtpragmaatiliselt tänapäevase teaduskirjanduse nõuetega kohandamiseks, kuid samas rõhutasid kogumiku toimetajad, et sel muutusel on ka sisuline potentsiaal ja väärtus, suurendades akadeemilise sfääri sotsiaalset sidusust ja ärgitades tihedamale suhtlusele mitmete erialade esindajate vahel. Seekord on põhiosa artiklite autorid peamiselt noored kraadiõppurid ning nii mõnigi artikkel toob eestikeelsesse semiootika-alasesse kirjan-

dusse seni vähekasitletud või päris uue teema.

ASE seerias on seni ilmunud ka kaks erinumbrit külalistoiemetajate käe alla. Nr 9, “Poliitilisuse semiootika”, mille koostajateks ja toimetajateks olid **Andreas Ventsel**, **Peeter Selg**, **Mari-Liis Madisson** ja **Ott Puumeister** ning nr 11, “Nominatsiooni semiootikast” (toimetajad **Ülle Pärli** ja **Tanel Pern**).

Järgmine suurem muutus sai teoks aastal 2015, mil ASE 12. number ilmutab uue kaanekujundusega (autoriks **Mehmet Emir Uslu**), mis annab ehk taas põhjust ka ajakirja ennast visuaalsemiootiliselt tõlgendada. Vahepealsel ajal on originaalartiklite arv vähenenud – kui esimestes numbrites oli üle kümne artikli, siis nüüd on tavaline arv kuus kuni kaheksa. Samas on suurenenud “Märkamisi” rubriigi olulisus ja maht. Sellest numbrist muutus ka toimetuse koosseis – Elin Sütiste asemele tuli Ott Puumeister.



Kolm põlvkonda kaanekujundusi: esimene, teine, ja kaheteistkümnnes number.

Aastate jooksul on ASE kaante vahel ilmunud suur hulk tekste, mis on oluliselt rikastanud eesti humanitaariadiskursust. Autorite hulgas on nii auväärne teadlasi kui ka bakalaureusetudengeid, artiklite vastuvõtmisel lähtub toimetuse ainult teksti kvaliteedist, mitte autori CVst. Ilmunud artiklist tooks ainukesena eraldi välja **Maria-Kristiina Lotmani**,

Mihhail Lotmani ja **Rebekka Lotmani** väikse monograafia mõõtu neljas numbris ilmunud jätkuartikli “Autometakirjeldus eesti luules” (ASE V–VIII).

ASEs on alati olnud oluline roll intervjuudel. Esimese numbri avas programmiline intervjuu **Thomas Sebeokiga** “Mis on semiootika, tõepoolest?”. Sellega haakub ka teine intervjuu Sebeokiga, mis tehti samal ajal, aga jäi mingitel põhjustel toona avaldamata ja ilmus alles aastal 2020. Teises numbris sai lugeda **Kadri Tüüri** intervjuud Myrdene Andersoniga “Semiootika õpetamisest” ja 18. numbris ilmus **Kalevi Kulli** juba 1995. aastal kirja pandud pikk ja põhjalik intervjuu **Thure von Uexkülliga**. Tänu- ja tähelepanuväärne on Kalevi Kulli ja **Ekaterina Velmezova** intervjuude sari eesti teadlastega semiootikast ja Juri Lotmanist nende elus. Tänapäeva seisuga on kokku ilmunud üheksa intervjuud: **Tiit-Rein Viitso** (13. number), **Leo Võhandu**, **Matii Hint** (14.), **Peet Lepik**, **Jaan Kaplinski** (15.), **Linnar Priimägi**, **Jaan Undusk** (16.), **Jüri Talvet** (17.) ja **Aleksei Lotman** (18.).

Kuna AESi üks missioon on eestikeelse semiootika arendamine ja emakeelse terminoloogia korrastamine, siis on ajakirjas järjepidevalt ilmunud klassikute tõlkeid. Suurema osa neist moodustavad tõlked vene keelest, Tartu-Moskva koolkonna liikmetelt, sest Lotmani koolkond on meie jaoks oluline ja vene keele oskajaid jääb järjest vähemaks (tihti-peale ei ole neid tekste ka inglise keeles olemas). Kõige rohkem on tõlgitud **Juri Lotmanit**, aga ka **Vladimir Toporov**, **Vjatšeslav Ivanov**, **Aleksander Pjatigorski**, **Boris Gasparov**, **Juri Levin**, **Olga Freidenberg** ja **Juri Knorozov** on esindatud. Teistest autoritest veel **Julia Kristeva**, **Roman Jakobson**, **Gregory Bateson**, **Tim Ingold**, **Robert Godel**, **Susanne K. Langer** jt.

Käesolev number on järjekorras juba kahekümnes ja väsimuse märke pole paista. AES elab, hingab, ja ilmub loodetavasti vähemalt 20 korda veel.

Silvi Salupere

Näitus “Rännak Juri Lotmani semiosfääris”

Juri Lotmani juubeliaastat avavaks ja üheks põhisündmuseks oli Lotmani kui säravat teadlast, süümega intellektuaali ja erakordset inimest laiemale avalikkusele tutvustav näitus pealkirjaga “Rännak Lotmani semiosfääris”, mis avati Eesti Rahva Muuseumis 3. veebruaril 2022.

aastal. Näituse sisu- ja kujunduskontseptsiooni loojateks olid filmikunstnik **Katrin Sipelgas** ja režissöör **Jaak Kilmi** (OÜ Filmikunst) koostöös Eesti Semiootika Seltsi, Tartu Ülikooli semiootika osakonna, Tallinna Ülikooli Juri Lotmani semiootikavaramu ja Eesti Rahva Muuseumiga.

Näituse kujunduse keskmeks oli Lotmani korter Veski (toona Burdenko) tänaval, mis andis võtme avamaks tinglikus vormis Lotmani isiku erinevaid tahke. Kodused objektid – pliit, raamaturiil, televiisor, peegel, kapp, kirjutuslaud – pandi jutustama Lotmani elu, töö ja isiksuse erinevatest mõõtmetest. Lotman kui aval haritlane ja lahke võõrustaja, kelle kodus olid sagedasteks külalisteks kolleegid, tudengid, kultuuritegelased, ent kuhu kutsumata külalisena tuli ka KGB. Lotman kui kultuuriajaloolane ja kirjandusteadlane, kelle jaoks **Puškin**, **Karamzin** jt olid midagi palju enam, kui “uurimisobjektid”: dialoogipartnerid, eeskujud, kelle vaadetes, väärtuses ja väärikuses leidis Lotman endale hingepeegli. Lotman kui legendaarne õpetaja ja avalik intellektuaal, kes sai keerulistel aegadel televiisori vahendusel paljude jaoks südametunnistuse hääleks. Lotman kui loominguline ja särav teadlane, kes suutis oma teadustöös lõimida eri valdkonnad ja ideed ning muuta Tartu rahvusvaheliselt tuntud semiootikakeskuseks. Lotman kui mänguline ja hooliv vanaisa, kellel oli alati aega pere ja lastelaste jaoks.



Näitus vahepeatuses Thessaloníkis

Korteri tinglikest piiridest väljaulatuv ruumiline lahendus markeeris pingevälja suletud linna ja ühiskonna ning avatud mõtlemisega intellektuaali vahel – Lotmani semiosfääri, mis ületas olude ja olme kehtestatud piire. Suutmata leida tööd Venemaal, leidis ta Tartus töötades sealt omale mõttekaaslased, kellega koostöös sündis ideeline plahvatus humanitaarteadustes. Ehkki Lotmani ei lubatud 1986. aastani välismaale, sai ta rah-

vusvahelise tuntuuse ja tunnustuse osaliseks aastakümneid varem. Piiratud oludes sündisid piiratud ideed, visioon semiosfäärist kui tervikust, mis on suurem, kui osade summa. Nendest ideedest oli kantud ka näitus.

Näitus oli ERMis avatud 4.02.–20.04.22. Näituse raames toimus ERMis 11. veebruaril ajakirja Akadeemia Lotmani juubelile pühendatud erinumbri esitlus ja 8. aprillil vestlusõhtu “Meenutades Juri Lotmanit”, kus oma mälestusi jagasid teiste seas **Malle Salupere**, **Ljubov Kisseljova** ja **Ülle Pärli**.



Prantslased näitust kaemas

Rahvusvahelisel kongressi “Lotmani semiosfäär” (25.–28.02.2022) raames korraldati kongressi delegaatidele kolm giidiga näitusekülastust. Juubeliaasta jooksul rändas näitus edukalt Kreekasse ning oli avatud Thessaloniki Kaasaegse kunsti muuseumis MoMus 30.08.–20.09.2022. Näituse raames korraldati ka **Peeter Toropi** ja **Silvi Salupere** giidituur ning Aristotelese Ülikooli Semiootika labori töötuba. Seejärel rändas näitus UNESCO peakorterisse Pariisis, kus see oli Seguri Hallis avatud 10.10.–21.10.2022. Näituse avasid Eesti suursaadik UNESCO juures **Priit Pallum** ja Tartu semiootika osakonna **õppejõud Elin Sütiste**.

Suur tänu kõikidele, kes aitasid kaasa näituse loomisele, samuti **Katrin Pastakule**, kes aitas korraldada näituse rändamise nendesse sihtkohtadesse ning Eesti Rahva Muuseumile, Eesti Kultuurkapitalile,

Tartu Ülikoolile, Eesti Kultuuriministeeriumile, Tartu Kultuurkapitalile ja teistele, kes toetasid näituse elluviimist.

Katre Pärn

Kongress “Juri Lotmani semiosfäär” 25.–28. veebruar

Juri Lotmani sajandat sünniaastapäeva tähistavad pidustused tipnesid üle nelja päeva ja kahe linna väldanud kongressiga. Selle jooksul leidis aset ligi 300 ettekannet, sekka veel raamatuesitlused, filmiseansid, näituste avamised, ekskursioonid ja vastuvõtud – ikkagi juubel. Arvukas oli ka korraldajate leer: konverentsi kutsusid kokku Tartu Ülikooli semiootika osakond ja vene filoloogia osakond, Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste instituut, Eesti Semiootika Selts ning Juri Lotmani semiootikavaramu.



Juri Tsivian astumas üles Tartu Ülikooli raamatukogus

Esmalt sisust. Erinevate ülesastumiste näol leidis kinnitust Juri Lotmani kui teadlase ja semiosfääri kui mõiste jätkuv inspireerivus. Kummagi najal mõtestati lahti näiteks ajalugu, religiooni, poliitikat, kirjandust, kujutavat kunsti, kultuuri, filosoofiat, lingvistikat, antropoloogiat, huumorit, pandeemiaid, mälu, fotograafiat, filmikunsti, folkloristikat, teadust, ennustamatuid protsesse, internetti, kohapärimust, konflikte, migratsiooni, ambivalentust, ökoloogiat, ilu, strukturalismi, sugu, diskursust, inimsuhteid, müüte, sisekõnet, tõlget, linnaruumi ja graafilist disaini. Kui tuua vaid mõned näited ja jätta sealjuures mainimata semiootika või Tartu-Moskva koolkond kui sellised. Sellest kõigest trende otsida suudaks ainult inimene, kes kõik paneelid läbi käis ja kuna sellist pole võtta, jääb üle ainult tõdeda, et kirevus ei ähvarda Juri

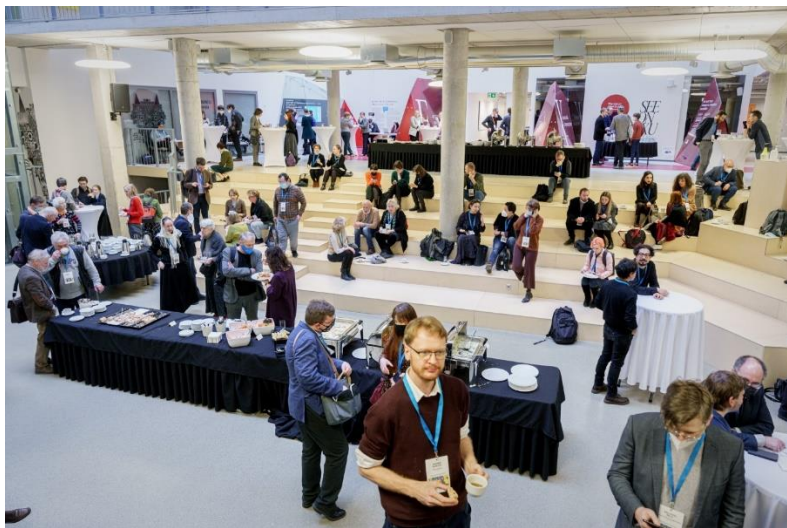
Lotmani pärandist niipea kaduda. Olgu vaid nimetatud veel plenaar-esinejad: **Aleida Assmann** (kes kõneles kollektiivse mälu ja selle valikulisuse tähtsusest), **Mieke Bal** (kes lahkas Lotmani najal oma varasemat loomingut), **Boriss Gasparov** (kes vaagis subjektiivsuse ja reaalsuse vahekorda erinevate mõtlejate näitel), **Juri Tsvijan** (kes kõrvutas **Sergei Eisensteini** kunstiteooriat sünnipäevalapse vastavate arusaamadega) ning **Boriss Uspenski** (kes võttis pulkadeks lahti lingvistika alused).



Boriss Uspenski peab Tartu Ülikooli peahoones loengut

Teiseks olmest. Päev enne konverentsi algust ründas Venemaa teatavasti taas Ukrainat. See raputas tervet maailma, rääkimata Eestist, vene ja ukraina päritolu külastest ning üritusest endast, mille üks eesmärke oli just erinevates keele- ja kultuuriruumides arenenud pärandit kokku tuua. Nõnda kanti konverentsi viimasel päeval eesti, vene ja inglise keeles ette ka avalik pöördumine, milles kutsuti Venemaad üles sõjalist tegevust lõpetama, tuletades meelde seda, et ajaloo kulg sõltub ka Lotmani sõnul inimeste tegudest ja näib ettemääratuna vaid tagasivaatavalt. Korraldajatele tähendas (taas)alanud sõda aga logistilist õudusunenägu, kuna piirid olid sulgumas ja paljude külaste kodutee seega küsimärgi all. Omaette väljakutse oli olnud juba toimumiskoha jagamine Tallinna, Tartu ning videosildade vahel. Samal ajal hõljus kongressi kohal edasi pandeemia vari ja lisaks väiksematele koroonakolletele õnnestus mõnel konverent-

silisel üles korjata ka toidumürgitus.



Kehakinnitus Tallinna Ülikooli vestibüülis

Lõpuks saadi aga kõik külalised koju, kõik bussid väljuma, suurem osa mikrofone tööle ja peaaegu kõik slaidid õigetele ekraanidele. Ettekanded said peetud, näitused avatud, raamatud esitletud, filmid vaadatud ja Lotmani stipendiumid üle antud (**Jelena Aksamentova** ja **Merit Rickberg**). Seega kokkuvõtvalt võib öelda, et kongress õnnestus ehk liigagi hästi, kuivõrd see matkis üllatavalt täpselt juubilaride enda katkudest ja sõdadest saadetud töötingimusi (vt all). Kusjuures kaootilisus ja muud kitsikused ei takistanud teda suurepärasest teadust tegemast, vahest isegi vastupidi. “Juri Lotmani semiosfäär” ilmestas, et see traditsioon elab ja innustab edasi, tulgu taevast või pussnuge.

Tartus on leetrite, düsenteeria ja – jumal andestagu mulle – sarkoptoosi epideemia. Ootame veel süüfilist ja koolerat. Nii et katk on juba kohal ja pidusöök tuleb kindlasti varsti – tere tulemast! (Tsitaat Juri Lotmani kirjast kolleegile Boriss Jegorovile 1965. aastal, mis konverentsi-külalistele saadeti.)

Daniel Tamm

XLVIII Teoreetilise Bioloogia Kevadkool 22.–24. aprillini

Viimasel ajal pälvib palju kõneainet Euroopa geopoliitiline olukord ning olustik Ukrainas. Sestap on põnev, et Teoreetilise Bioloogia Kevadkooli 48. kohtumisel oli teemaks just “Kaitse teooria”. Tõenäoliselt täielik kokkusattumus, teemastik aga oli hoopis teine. Proovin teile edasi anda natuke teadmisi, aga ka sumedat õhustikku, mis mind kevadkoolis kostitasid.

Esimesel õhtul käis rääkimas **Toivo Maimets**, kes on bioloog ja haridusteadlane, Tartu Ülikooli rakubioloogia professor. See tähendab, et pole paremat inimest, kes teaks rääkida koroonaviirusest, ning seda ta dokumenteeriski. Proovin põneva ettekande lühidalt kokku võtta: inimese immuunsüsteemis on nii T kui ka B rakke, mille hulgas võib leiduda tapjaid või informeerijaid. Vaktsiin aitab neid rakke juurde tekitada, et koroonaviirus ei saaks nii hõlpsalt levida. Teatud inimestel on juba eelnev kaitse olemas 2003. aastal levinud CoV1 tõttu. Pandeemia positiivne pool on, et RNA vaktsiinid, aga ka paljud muud sellega seotud tehnoloogiad, on saanud laialdast rahastust, et hüppeliselt areneda.

See võttis kokku sumeda reede õhtu Voore puhkekeskuses. Edasi läksime õhtust sööma ja kolleegidega tutvuma, toidulauas muljetasime vaktsiinidest ning ettekandest ja naersime kassi üle, kes kõõki hiilis. Keegi lauast mainis seepeale “loom pole loll”.

Järgmisel hommikul juhatas päeva sisse bioloog ja looduskaitaja **Aleksei Lotman**, kes mainis, et tänavu möödub Yellowstone'i rahvusparki moodustamisest 150 aastat ning see on tähtis, sest seda loetakse tänapäeva looduskaitse aluseks. Yellowstone päästis valla rahvusparkide ja teiste kaitsealade loomise laine, mis kestab tänaseni. Küll aga tuli rahvusparki algne idee **George Catlinilt** 1830. aastatel eesmärgiga luua koht, kus piisonid ja põliselanikud saaks koos elada. Juhtus aga vastupidine, põliselanikele ei jätkunud rahvusparkides enam ruumi. Sageli juhtus, et põliselanikud ei olnud alati loodussõbralikud, kuid on ka vastupidiseid näiteid. Näiteks Ängsö niidud, kust aeti välja elurikkuse taganud põliselanikud. Aleksei Lotman mainis, et raske on leida tasakaalu jõukasutusel ja koostööl. Mõlemad on looduskaitseks vajalikud, kuid pelgalt jõule tuginedes loodust kaitsta võimalik ei ole. Jutuks tuli ka sõjaväe kasutus looduskaitstes, aga ka selle mõju loodusele. Mõningased edulood on, taastumas on Euroopa ja Põhja-Ameerika tippkiskjad, aga ka stratosfääri osoon ja merikotkad, hallhülged ja valgepeamerikotkad. Lisaks suurenevad kaitsealade arvud, aga ka pindalad.

Põnevad ettekanded jätkusid, kui **Jaan Valsiner** kirjeldas filosoofilisest vaatevinklist loodust kui vahendatud kontseptsiooni. Organismi

tasemel on kõik vahendatud: asjad pole mitte nii, nagu nad on, vaid nagu neid "reklaamitakse". Filosoofina seostus see minul **Kanti** vaatega objektist iseeneses. Valsiner kirjeldas aga edasi, et objekt loob omale vastandi, mis loob endale piirid. Niisuguse kontseptsiooni nimi on *Gegenstand* ning see hõlmab endast osa A ja automaatset vastandosa, ehk mitte-A. Kuidas see kõik kaitsega seotud on? Nimelt selleks, et kaitsemehhanismid saaksid tekkida, peab aset leidma kahesuunalise vektori teke, millest üks on edasiminev ning teine mingis natuke teises suunas minev vektor. See tähendab, et tänases momendis on meil olemas nii tuleviku võimalused, kui ka piirangud. Igal arengumomendil peame vaatama, millisel moel luuakse kaitsemehhanisme järgmiseks momendiks.

Kalevi Kull rääkis kaitsevaimust ja sellest, kuidas organism ennast elus hoiab, tehes teatud valikuid, tõlgendusi ja otsustusi. Bioloogial on ajaloo vältel olnud mitmeid keskseid küsimusi, mida lahendada. 21. sajandil on selleks bioloogia läbivaks probleemiks otsustusvõime.

Kaitsest vähi vastu rääkis **Tuul Sepp**, kes viis koos oma üliõpilastega läbi uuringuid Läänemere lestade peal. Tuleb välja, et soomuslestadel on suurem vähisoodumus, kui lestadel, kuna neil ei ole täpselt samad geenid, esimestel on nimelt usinam ainevahetus reoainete osas. Küll aga ei aktsepteeri paljud niisugust uuringut, sest ei tunnista inimsarnasust – kui teave põhineb inimeste andmetel, siis on teada, mis need geenid inimestel teevad. Antud juhul on uurimise all aga vähikaitsega kala ehk siis eelduseks on see, et kalade geenid toimivad samamoodi, nagu inimeste omad. Küll aga saime teada, et kaladel, kellel on rohkem vähki allasuruvaid geene, on pikem eluiga. Lühem eluiga on seega näiteks lõhedel ja merihobudel, rohkem vähki allasuruvaid geene aga näiteks draakonkaladel. Lisaks õppisime, et niisugused uuringud on tegelikult väga vajalikud tuleviku jaoks, ning sellest rääkis meile järgmine esineja.

Loodusteaduslike kogude rollist ja nende kaitsest rääkis **Lennart Lennuk**. Kuna looduskogud on füüsiline tõendmaterjal, justkui aken minevikku, et vaadata tulevikku, siis on iga eksemplar kordumatu tõend mingis kindlas ajas ja kohas aset leidnud liigist või sündmustest. Tuleb välja, et ühe naela (GBP) investeerimine loodusteaduslikku kogusse võib tulevikus tagasi tuua kümme naela, kui teha uuringut ja pikaaegne ülevaade juba olemas on. Tänapäeval on ka digiteeritud andmebaasid, millele on lihtne ligipääs. Ühe digiteeritud eksemplari külge on võimalik infot siduda, näiteks kompuutertomograafiaid või muud sellist. Säilitatud kogud võivad näidata, kuidas mingid teatud liigid ökosüsteeme pikas perspektiivis mõjutavad või millised zoonootilised haigused levivad teatud ajas ja ruumis.

Kuigi kolmest Voorel veedetud päevast võiks arutlema jäädagi, olen hetkel üles loetlenud just need teemad, mis kõige huvitavamad ja meeldejäävamad tundusid. Kahtlemata on ka kevadkooli atmosfäär ise midagi, mida ma ei oska sõnadesse panna ka kõige parema tahtmise juures. Päevad Vooremaal möödusid kiiremini kui oskasin arvata koos targa ja sõbraliku seltskonnaga, kellega sai peale arutlemise ka omajagu naerda.

Karl Vilu

Plakatinäitus “Ennustamatus. Juri Lotman 100”

2022. aastal oli Haapsalu graafilise disaini festivali plakatinäitus-konkurss “Isikupära/Individuality” pühendatud maailmakuulsa semiootiku, kirjandus- ja kultuuriteadlase **Juri Lotmani** 100. sünniaastapäevale, kandes alapealkirja “Ennustamatus”. Rahvusvahelist Haapsalu graafilise disaini festivali on korraldatud 2005. aastast. 2022. aasta plakatifestivali ideeliseks lähtekohaks said Lotmani mõttekillud ennustamusest.

“Plahvatuslikes olukordades ei toimi võimalikkuse arutamine, toimib ainult juhus ja tulemus on ennustamatu”, kirjutab Lotman. Tema kirjeldustes on ennustamatus seotud esmalt kultuuriga. Lotman selgitab, et tulevikku on vaja austada. Ja austada just tuleviku ettearvatust, mille juures ta rõhutab kunsti tähtsust: “Kunst on see õpetaja, kes on meile antud kogu eluks ja mis on just võimeline õpetama meile ka, kuidas ennustamatusega hakkama saada”. Näitus-konkursile saadeti plakateid 152 autorilt üle maailma ja professionaalidest koosnev rahvusvaheline žürii valis eksponeerimiseks välja 84 teost. Plakatite visuaalset keelt mõjutas veebruaris Venemaa alustatud sõda Ukrainas.

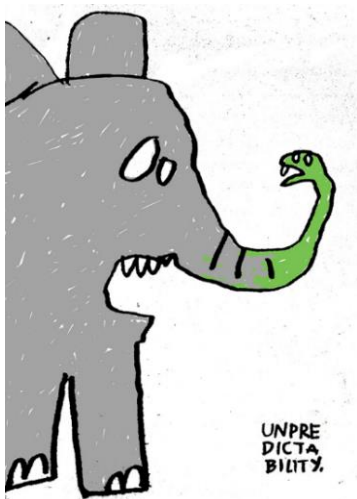
Haapsalus avati näitus-festival 28. mail 2022. Traditsiooniliselt saab pärast Haapsalut plakatinäitusest rändnäitus. Nii oli ka “Ennustamatus” aasta jooksul vaatamiseks väljas Pärnu InGraafika festivalil, DisainiÕÖ festivalil Tallinnas, Tallinna Ülikooli Balti filmi, meedia ja kunstide instituudis ja Viljandi linnagaleriis. Juri Lotmani 101. sünniaastapäeval, 28. veebruaril 2023, avati plakatinäitus “Ennustamatus” kaheks kuuks Tartu Ülikooli raamatukogus, mis oli näituse viimane peatuskoht.



Autor: Darius Allahyari



Autor: Erik Teemägi



Autor: Anna Lukyanova



Autor: Mirjam Varik

Eesti Semiootika Seltsi üldkoosolekul valisid seltsi liikmed festivali-plakatitest enda lemmikud. Nendeks said plakatid, mille autoriteks olid **Darius Allahyari** (Iraan), **Erik Teemägi** (Eesti), **Anna Lukyanova**

(Venemaa) ja **Mirjam Varik** (Eesti). Haapsalu graafilise disaini festivali korraldaja **Marko Kekishev** loovutas Lotmani 100. sünniaastaks loodud näituse Eesti Semiootika Seltsile.

Egon Erkmann

Rahvusvahelise Semiootika Instituudi kolimine Olomouci

Üleilmselt on semiootikuid koondanud 1969. aastal asutatud Rahvusvaheline Semiootika Assotsiatsioon (IASS). Lisaks sellele on õige oluliseks institutsiooniks olnud Rahvusvaheline Semiootika Instituut (*International Semiotics Institute*, ISI), mille eellugu pärineb Torontos toimunud suvekoolidest. Toronto Semiootika Ringi ja **Paul Bouissaci** initsiatiivil ning **Thomas Sebeoki** toetusel asutati Rahvusvaheline Semiootika Instituut 1988. aastal Soomes (Tarasti 2015). Pikka aega tegutses see Imatras, **Eero Tarasti** juhtimise all. Aastast 1992 hakati ISI egiidi all välja andma sarja *Acta Semiotica Fennica*. Igal aastal korraldati Imatras semiootika suvekoole, kus 1990ndail ka Tartu semiootikud rahvusvahelist koolitust said ja üleilmsesse võrku ühendusid.

Soomest läks Instituut Leetu. Eero Tarasti andis instituudi 2014. aastal üle oma endisele õpilasele **Dario Martinelli**le, kes töötab Kaunase Tehnoloogiaülikoolis (Martinelli 2016). Dario asutas selle instituudi raames raamatuseeria *Numanities*, ning korraldas semiootika maailmakongressi Kaunases 2017. aastal.

24. märtsil 2022 kirjutas Dario mulle muuhulgas, et ISI koduks võiks edaspidi saada Tartu. Sellele järgnes mitmeid arupidamisi. Lühidalt kokku võttes leidsime, et kui Tartu jaoks tähendaks see suhteliselt väikest lisa, siis mõnele teisele semiootika rühmale võiks instituut olla suureks toeks. Mõttes oli Olomouc, kus oli kogunenud noor entusiastilik semiootikute rühm, kuhu suundunud ja suundumas rida Tartu kasvandikke (peale **Claudio Rodríguez**e ja **Tyler Bennetti** ka **Israel Chávez** ja **Thorolf van Walsum**). Konsulteerisin veel IASSi presidendi **Paul Copley** ning Praha Karli ülikooli semiootikutega. Nii saigi, et tegime 20. aprillil veebikohtumise, kus osalesid Dario Martinelli ning **Ludmila Lacková** ja Tyler Bennett, ning leppisime ISI ülemineku Leedust Olomouci lõplikult kokku.

Olomouci semiootika rühma juhib Ludmila Lacková üldkeeleteaduse kateedrist. Ta on peatoimetajaks ajakirjale *Linguistic Frontiers*, mis ilmub aastast 2018 ning mida võib pidada semiootika ajakirjaks. Selle tegevtoimetaja on **Claudio Rodríguez Higuera**.

Suvel 2022 viidi Kaunasest Olomouci ka ISI raamatukogu. See kujunes põhiosas kingitustest instituudi Imatra perioodil ja sisaldab umbes 700 köidet semiootikaalast kirjandust. Raamatukogu paigutati instituudi jaoks eraldatud ruumi Palacký ülikoolis Olomoucis.

Instituudi pidulik avaüritus Olomoucis leidis aset 29. oktoobril 2022. Lühikeste kõnedega esinesid Ludmila Lacková, Dario Martinelli, **Alin Olteanu**, **Susan Petrilli**, **Kalevi Kull**, Paul Cobley, Eero Tarasti, **Marcel Danesi**, ja instituudi uus direktor Tyler James Bennett (neist Petrilli, Kull, Cobley ja Danesi veebi kaudu).

Instituudi edasisest tegevusest annab aru nende koduleht <https://isisemiotics.upol.cz>.

Kirjandus

Martinelli, Dario 2016. Appendix: A short(pre)history of numanities. In: Martinelli, Dario, *Arts and Humanities in Progress: A Manifesto of Numanities*. Cham: Springer, 203–240.

Tarasti, Eero 2015. Imatra starts: Founding of the ISI. In: Tarasti, Eero, *Sein und Schein: Explorations in Existential Semiotics*. Berlin: De Gruyter Mouton, 428–431.

Kalevi Kull

Biosemiootika aastakonverents Olomoucis 25. juunist 1. juulini

Kahekümne teine biosemiootika aastakonverents (*Gatherings in Biosemiotics*) peeti Olomouci linnas Tšehhimaal. Koht väärib eraldi esiletõstu. Esiteks sai just 2022. aastal Rahvusvaheline Semiootika Instituut (*International Semiotics Institute*) üle viidud Kaunasest Olomouci. Teiseks oli korraldav rühm, mida juhatas **Ludmila Lacková**, õige noor; selle liikmeiks on mitu Tartu semiootikaosakonna kasvandikku: **Claudio Rodríguez**, **Tyler Bennett**, ning nüüd on seal ka **Israel Chávez**. Kolmandaks, Olomoucis pidi seesama üritus toimuma juba 2020. aastal, mispuhuks sai Tartu Semiootika Raamatukogus välja antud eraldi köide (Lacková jt. 2020), kuid tookord jäi kroonviiruse pandeemia tõttu üritus veebipõhiseks (vt Kull 2021). Tegijail oli aga väga suur tahtmine ikka päris kokkusaamine teha, ning nii sai see siis lõpuks teoks. Tšehhimaal on nii semiootika kui teoreetilise bioloogia traditsioon

õige pikk ja rikas. Seejuures avaldavad nad biosemiootika vallas märkimisväärselt palju ka tšehhi keeles (nt Kliková, Kleisner 2006; Markoš 2015; Švantner jt 2020; jt).



Grupipilt asjaosalistega

Esimesed kaks päeva oli väiksema osavõtjaskonnaga eelkava (seda on varemgi olnud, nt Salzburgis 2006, Tartus 2012, Castiglioncellos 2013). 25. juuni sisustas **Elize Bisanz** oma rühmaga Texase pragmaatika-keskusest, teemaks inimese ja masina suhted kunstliku intellekti ajastul Peirce'i semiootika taustal. 26. juunil olid pikemad ettekanded **Anton Markošelt** ja **Jana Švorcovált** epigeneesi ja biosemiootika käsitlustest, koos päevalõpukommentaaridega **Fatima Cvrčkovált** ja **Vít Gvoždíkilt**. Päris kogunemine algas 27. juunil, esmaspäeval. Põhiprogrammiks oli viis päeva ettekandeid – hommikust õhtuni, vaid kolmapäeval ja reedel kuni lõunani. Kolmapäeva pealelõunal käidi Bouzovi lossis, koos ajaloojutu, söögi-joogi ja muusikaga **Martin Švantneri** ansamblilt.

Hoolega koostatud 148-leheküljeline abstraktideraamat (Rodríguez Higuera 2022) sisaldab 65 lühilugu. Jutud salvestati ka, need on Youtube'is üleval.¹ Tartut esindasid **Timo Maran**, **Silver Rattasepp**, **Pauline Delahaye** ja **Kalevi Kull**, ning lisaks me tudengid – **Auli Viidalepp**, **Israel Chávez**, **Óscar Miyamoto**, **J. Augustus Bacigalupi**, **Daria Arkhipova**, **Nicolas Hemann**, **Denys Sultanhaliiev**, **Anastasia Bondarenko**.

¹ Kanalil *Biosemiotics Palacký University in Olomouc*.



Ettekannet peab Israel Chávez, teised kuulavad

Alates aastast 2018 on neil kogunemistel välja antud **Jesper Hoffmeyer**i auhinda parima ettekande eest teadlastee alustajale. Pärast pikemat võrdsete seast valikut pälvis seekord esiletõstu **Rebeca Méndez**'i ja **Óscar Castro** töö (*"I Contain Multitudes"*: *Biosemiotical notes on the holobiont and individuation in microbiome studies*).

Neljapäeva (30. juuni) õhtuks oli kavas "paneelarutelu", see osutus aga osalistele üllatusena raamatuesitluseks (Favareau, Velmezova 2022), millele järgnes pikem aiapidu. Nooruslikkust ja energiat oli sel Olomouci kokkusaamisel palju. Palju positiivset, biosemiootika areng on märgatav. Vaatamata tihedale programmile oli koosistumise ja arutamise aega piisavas jaos. Väga hästi korraldatud. Muide, saime Olomoucist ka COVIDi kaasa – vähemalt Timo, mina, **Donald Favareau** ja **Yagmur Denizhan**. Koduseks järelmänguks pödeda.

Kirjandus

Favareau, Donald; Velmezova, Ekaterina (eds.) 2022. *Tunne loodust! Knowing Nature in the Languages of Biosemiotics*. (Epistemologica et historiographica linguistica Lausannensia 4.) Lausanne: Université de Lausanne.

Klíková, Alice; Kleisner, Karel (eds.) 2006. *Umwelt – koncepte žitěho světa Jakoba von Uexküllu*. Praha: Pavel Mervart.

- Kull, Kalevi 2021. Biosemiootika kahekümnes aastakonverents 2020. *Acta Semiotica Estica* 18: 173–174.
- Lacková, Ľudmila; Rodríguez H., Claudio J.; Kull, Kalevi (eds.) 2020. *Gatherings in Biosemiotics XX*. (Tartu Semiotics Library 20.) Tartu: University of Tartu Press.
- Markoš, Anton 2015. *Znaky a významy v evoluci*. Praha: Nová beseda.
- Rodríguez Higuera, Claudio Julio (ed.) 2022. *Gatherings in Biosemiotics – 2022*. Olomouc: Palacký University.
- Švantner, Martin; Karfa, Michal; Šedivcová, Karolína (eds.) 2020. *Život ve znacích: Studie k dílu Johna Deelyho*. Praha: Polemos.

Kalevi Kull

XV semiootika maailmakongress “Semiootika eluilmas” 30. augustist 3. septembrini Thessalonikis

Tartu Ülikooli semiootika osakonnas saabus esimene september seekord omapäraselt – palavalt ja Vahemere ääres. Õigupoolest oli selleks hetkeks käimas juba semiootika maailmakongressi kolmas päev, mis oli ühe katuse alla toonud kõikide maade märgiteadlased, arutamaks semiootika kohta eluilmas (tuntud ka kui elumaailm või elavik). Katus kujutas endast täpsemalt Makedoonia Ülikooli, kes oli lahkelt võtnud maailmakongressi võõrustada ja asus vähemalt allakirjutanu üllatuseks Kreekas, Thessaloniki linnas. Tuleb välja, et nende naaberriik nimetas end ümber Põhja-Makedooniaks just sellepärast, et eristada end (kreeklaste meeleheaks) Makedoonia nime kandvast ajaloolisest piirkonnast. Kes soovib sealkandis aga kohalikega vestlust alustada, siis elava vastukaja garanteerib küsimus sellest, kust **Aleksander Suur** täpsemalt pärit oli. Elevust polnud õhus aga mitte ainult geopoliitika pärast – nimelt oli konverents pandeemia tõttu aasta võrra edasi lükkunud ja seda rohkem oli asjaosalistel arutada.

Nagu avalausest järeldada võib, oli Tartu semiootikute eestseisus traditsioone austades arvukas. Kokku oli meid kohal 32 tükki, kellest kolmandik olid osakonna töötajad ja ülejäänud doktorandid-tudengid. Teisisõnu lausa nõnda palju, et kõikide asjakohaste ettekannete iseloomustamiseks jääb ruumi väheks, seega olgu siin ära toodud vaid põgus läbilõige (vt ka tabel allpool). Suurematest uudistest alustades pidas professor **Peeter Torop** näiteks plenaarloengu dialoogist kunstilise maailma ja eluilma vahel. Tartlaste eest vedada olid ka kolm eraldi paneeli: “Biosemiootika, omailm ja eluilm” (**Kalevi Kull**), “Poliitikasemiootika ja strateegiline kommunikatsioon: probleemid ja võimalused”

(**Andreas Ventsel**) ning “Lotmanlikud lähenemised 21. sajandi kriisidele” (**Maarja Ojamaa**).



Konverentsi avamine



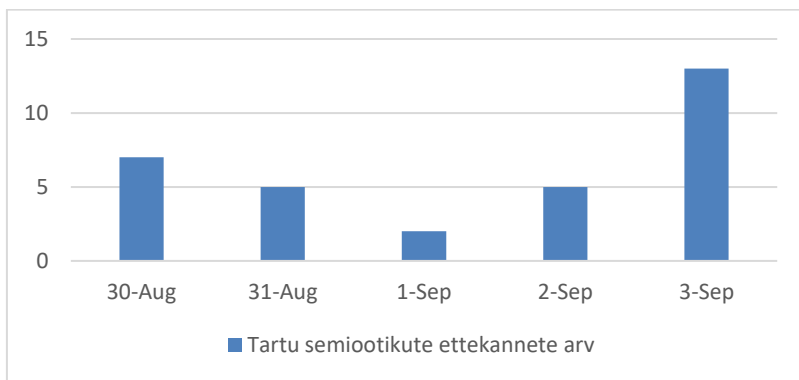
Suurem osa tartlastest, kõik ühe pildi peal

Esimene nendest keskendus omailma mõiste teoreetilistele ja empiirilistele rakendustele. Teiste seas väitis Kalevi Kull, et omailm on igasuguse semioosi alus, **Nicholas C. Hemann** lõi lauale siseilma termini, **Silver Rattasepp** lahkas omailma ontoloogiat ning **Oscar Miyamoto** näitas, kuidas see kõik NASA astrobioloogia programmiga seostub. Poliitika-semiootika paneelis astusid tartlastest üles **Heidi Campana Piva**, kes vaatlus kliimaskeptikute vandenõuteooriaid, **Ott Puumeister** vastustas poliitika universaalsust, Andreas Ventsel kõneles semiootilisest lähene-misest strateegilistele narratiividele ja **Daniel Tamm** lahkas rahvuskon-servatismi ümberraamistamist internetimeemides. Kaasaegsetele kriisi-dele läksid Lotmaniga relvastatuna vastu aga näiteks **Silvi Salupere**, kes rääkis Lotmani metakeelest, ja **Ekaterina Velmezova**, kes võttis uurida tema kirjavahetust teise maailmasõja päevilt. Samas paneelis kõnelesid Andreas Ventsel ja **Mari-Liis Madisson** veel kollektiivsest hirmust ja vandenõuteooriatest, **Muzayin Nazaruddin** kirjeldas plahvatuslike momentidena looduskatastroofe, Erik Kõvamees käsitles dialoogi kui eetilist ideaali, **Merit Rickberg** vaagis erinevaid viise, kuidas kriise klassiruumis kajastada, **Maarja Ojamaa** tutvustas digitaalse semiosfääri mõistet ning **Timo Maran** paigutas ökoloogilisi kriise tähendusloome raamistikku. Mõni ime, et fotograafil oli raskusi kõikide Tartu semioo-tikute ühele grupipildile mahutamisega.

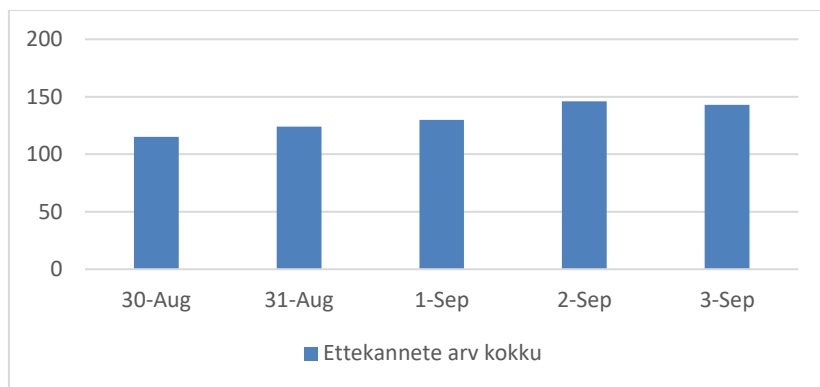


Jätku leiba!

Õhtusel ajal võttis teatepulga üle Thessaloníki linn, mis pakatas ajaloost ja vallutamist vajavatest mägedest ja kus temperatuur langes tänuväärsest vähemalt vastu keskööd ka alla kolmekümne kraadi. Kebab maitstes hästi ja kasse oli palju. Kreeka suursaadiku rolli võttis üle meie doktorant **Eleni Alexandri**, kes on tegelikult küll Ateenast pärit ja jäi seisukohale, et too on ikka parem linn. Oponentidest tal puudust ei tulnud. Toreda kokkusattumuse näol leidis maailmakongressiga samal ajal ja vaid mõnisaada meetrit eemal aset ka Thessaloníki käsitööõlu festival, kuid see vääraks juba eraldi reisikirja. Käesoleva raames tasub veel aga ära mainida, et lisaks ettekannetele näidati konverentsil ka ERMis debüteerinud näitust “Rännak Juri Lotmani semiosfääris”, tutvustati eraldi kõiki semiootikale pühendatud teadusajakirju ja esitleti mitmeid raamatuid. Konverentsi mitteametlik järelpidu toimus viimase päeva õhtul kohalikus lennujaamas, kuna peaaegu terve Tartu delegatsioon oli otsustanud naasta sama lennuga. Jääb üle ainult imetleda Duty Free poe müüja kannatlikust, kelle kliendid kippusid kassas maksmise asemel esmasuse ja teisasuse vahekorra üle vaidlema.



Tabel 1: Tartu semiootikute ettekannete arv päevade lõikes



Tabel 2: Kõikide ettekannete arv päevade lõikes

Daniel Tamm

XXI semiootika (kevad)sügiskool “Nali” 1. aprillil 2023

Aastal 2023 tuli kevad teisiti. Koroonaaeg ei ajanud sassi mitte ainult elu- ja õppekorralduse, vaid ka semiootika sügiskooli traditsiooni, mistõttu toimus see sel kevadel pisut teistsugusel kujul, leides aset ühel (!) varakevadisel (!) laupäeval Tartu (!) Lodjakojas. Toimumisaja sisse visatud vimka pakkus aga vahva vigurina välja ka vahva teema – nalja! Olles viimaste aastate jooksul loksunud ühest raputavast olukorrast teise, tekkis meil tahtmine kõigi nende tõsiste sündmuste keskel mõtiskleda selle nii lihtsa ja ometi nii keerulise fenomeni üle. Meie teesid olid järgnevad:

- nali on frivoolne;
- nali on tõsine asi;
- nali on ventiil, mis laseb maha pingeid;
- nali on ora, mis ärritab inimesi ja rahvaid;
- nali on süütu;
- nali on jumalavallatu;
- nalja saab teha kõige üle;
- on asju, millega nalja ei tehta.

Küsimuste tõstatamiseks ja lahkamiseks oli kutsutud kuus esinejat

ettekannetega ning samal teemal jätkati ka õhtuses meelelahutusprogrammis. Korraldajate ja esinejatega liitus naljateemalistes mõtisklustes veidi üle kuuekümmne osaleja.

Korralduslike avasõnade järel astus esimesena publiku ette folklorist **Piret Voolaid** Eesti Kirjandusmuuseumist, kelle jaoks huumor, naljad ja naljandid on üheks uurimisteemaks. Üks olulisi arenguid viimase aja naljakultuuris on visuaalsete naljade plahvatuslik levimine meemide näol, mida on koroonaaja kontekstis ka eraldi uuritud, ent Voolaid juhtis tähelepanu, et näiteks 1. aprilli kontekstis pole visuaalsed naljad midagi uut. Järje võttis üle **Aleksei Turovski**, kes, ütlemata küll viimast sõna selle kohta, kas ka teistel loomadel on huumorisoon või võime nalja teha, esitas vareslaste ja šimpansite põhjal nii mõnegi näite, mis paneb seda võimalust tõsiselt kaaluma.

Pärast kohvipausi jätkas bioloogiaga **Toomas Tiivel**, kes võttis seekord evolutsioonilise vaate, arutledes huumori (ja ka keele) rollist inimliigi välja kujunemises. Seejärel tuldi tagasi kultuuri valda, ent nüüd hoopis kaugema kandi kultuuri valda, sest japanoloog **Margit Juurikas** Tallinna Ülikoolist avas Jaapani karikatuurikultuuri, eriti poliitilise karikatuuri ajalugu ja iseloomu, mis sai suuresti alguse 19. sajandil koos ajakirjanduse enda tekke ja arenguga. Eriti olulist rolli mängis selles väljaanne Japan Punch.



Nuputamist lugejale: kes või mis on pildil?

Visuaalse nalja teemadel jätkas pärast lõunapausi ka Tartu Ülikooli semiootika osakonna doktorant **Daniel Tamm**. Oma ettekandes keskendus ta sellele, kuidas äärmuslased kasutavad oma kommunikatsioonis rohkem või vähem peidetud sõnumeid, demonstreerides publikut kaasates ka seda, kui keeruline võib võhikutel olla neid kodeeritud sõnumeid välja lugeda. Päevasele programmile pani punkti politoloog **Peeter Selg** Tallinna Ülikoolist vabamas vormis aruteluga võimu ja huumori kui mõistete kentsakast sarnasusest, kuivõrd mõlemast on kümneid definitsioone, ent ometi ei paista ükski neist olevat ei ammendav ega täielikult rahuldav.

Õhtune programm algas viktoriiniga, millele järgnes Eesti vabariigi kuulsaimast karikaturistist **Gorist** jutustava filmi “Gorikaturist” vaatamine. Filmikogemust oli mõttevahetusega rikastamas ka filmi režissöör **Raimo Jõerand**, pärast mida jätkus keskustelu veel südaööni.

XXI semiootika (kevad)sügiskooli korraldusmeeskond:

Evelin Hermaküla

Joel Hussar

Reelika Jõuram

Rene Kriisa

Mia Riin Roosalu

Kaitstud magistri- ja doktoritööd 2022

Magistritööd:

Eestikeelne õppekava:

Andrus Kannel. Helimaastikud: Foto ja heli koosmõju kummastusvõtte kaudu.

Juhendajad: Nelly Mäekivi, Timo Maran.

Oponent: Katre Pärn.

Ene Lill. Biosemiootilised ja kultuurisemiootilised mehhanismid inimese toitumiskäitumises.

Juhendajad: Silvi Salupere, Nelly Mäekivi.

Oponent: Riin Magnus.

Lii Ranniku. Pakendisemiootika ja roheline diskursus.

Juhendaja: Katre Pärn.

Oponent: Lona Päll.

Marko Karilaid. Comparative Discourse-Semiotic Analysis of the Historiography in the History Textbooks of the Soviet Union and the Soviet Republic of Estonia.

Juhendaja: Andreas Ventsel.

Oponent: Erik Kõvamees.

Ulla Juske. Kuidas luua absurdi (kunstis)? Vaade semiootikast ja kujutis kunstist.

Juhendajad: Ott Puumeister, Silver Rattasepp.

Oponent: Indrek Grigor.

Ingliskeelne õppekava:

Anastasiia Tsvion. Russia's Strategic Narratives in Telegram: The Case of Coronavirus Propaganda in Ukraine.

Juhendaja: Andreas Ventsel.

Oponent: Mari-Liis Madisson.

Andrei-Ioan Bleahu. Representations of Mental Illness in “Joker”: The Form of Madness.

Juhendajad: Ott Puumeister, Katre Pärn.

Oponent: Andrew Creighton.

Denis Sultanhaliev. Materiality and Meaning: Ontological Relations.

Juhendajad: Timo Maran, Silver Rattasepp.

Oponent: Karl Joosep Pihel.

Erfan Fatehi. Towards a Political Theory of Semicide.

Juhendajad: Ott Puumeister, Silvi Salupere.

Oponent: Mehmet Emir Uslu.

Guosheng Xu. Semiotics of the “Chain of Contempt” in Chinese Media.

Juhendaja: Tiit Remm.

Oponent: Ott Puumeister

Hongjin Song. Representing the Scars: How Traumatic Past Is Mediated and Remembered.

Juhendajad: Maarja Ojamaa, Peeter Torop.

Oponent: Siobhan Kattago.

Jin Yan. Transmedia Narrative and Fan culture: The Example of The Grave Robbers’ Chronicles.

Juhendaja: Elin Sütiste.

Oponent: Maarja Ojamaa.

Kaustubh Khare. Semiotic Analysis of the Mission Perna Structured Pedagogy Toolkit.

Juhendaja: Maarja Ojamaa.

Oponent: Aleksandr Fadeev.

Richard McLawhorn. Postmodernity 2.0.

Juhendajad: Ott Puumeister, Silver Rattasepp.

Oponent: Eleni Alexandri.

Sergio Alejandro Velásquez Sabogal. Political Mechanisms of Naming: The Case of “FARC-EP”.

Juhendajad: Andreas Ventsel, Ott Puumeister.

Oponent: Daniel Tamm.

Yulia Tishkina. OBERIU: Between Modernism and Avant-Garde.
Juhendaja: Peeter Torop.
Oponent: Alexandra Milyakina.

Doktoritööd:

17. jaanuar 2022

Jonathan Grant Griffin. A Semiotic of Motives: Kenneth Burke and Deely-Tartu Semiotics.
Juhendajad: Kalevi Kull, Mihhail Lotman.
Oponendid: Richard A. Fiordo, North Dakota Ülikool, Ameerika Ühendriigid; Andres Luure, Tallinna Ülikool.

5. aprill 2022

Kyle Jonathan Davidson. Semiotic Modelling of Identity and Communication in Virtual Reality, Augmented Reality, and Mixed Reality.
Juhendajad: Kalevi Kull, Anti Randviir.
Oponendid: Kay O'Halloran, Liverpooli Ülikool, Suurbritannia; Merja Lina M. Bauters, Tallinna Ülikool

13. juuni 2022

Aleksandr Fadeev. Lev Vygotsky's Approach in the Contemporary Semiotic Research of Learning, Meaning-Making and Inner Speech.
Juhendaja: Peeter Torop.
Oponendid: Jaan Valsiner, Clarki Ülikool, Ameerika Ühendriigid; Laura Gherlone, Argentina Katoliiklik Ülikool, Argentina.

Eugenio Israel Chávez Barreto. The Semiotic Theory of Luis Jorge Prieto.
Juhendaja: Kalevi Kull.
Oponent: Emanuele Fadda, Calabria Ülikool, Itaalia.

ABSTRACTS

LĪVA BODNIECE, JOVITA DIKMONIENE, MARIA KRISTIINA LOTMAN. Xenophobic attitudes in Euripides' "Medea" and their interpretation in Baltic Medea-plays

The article examines the xenophobic attitudes voiced in one of Euripides' most famous tragedies "Medea", revealing mainly through lexical analysis how fear or anger towards the "other" perceived as foreign, unknown or even dangerous is expressed both in Euripides's original play and its translations and interpretations.

In order to study the mediation of xenophobic ideas in the Baltic reception of Euripides' "Medea", we selected those Medea-themed plays conveyed into the Baltic national languages in the genre of tragedy, and which have either already been staged or are suitable for the stage in their form. The analyzed material includes the tragedies of Euripides, Seneca, Franz Grillparzer, Jean Anouilh, Christa Wolf and Lyudmila Razumovskaya.

The research part of the article is divided into three chapters devoted to different versions of "Medea" in Lithuanian, Latvian and Estonian. Research results show that in Medea tragedies in the Baltic cultural space, Euripides' ideological construction is almost never fully recreated: shifts in meaning occur both through lexical substitutions and as a result of omissions. However, the reasons for the changes are very different: behind them may be the need to make the piece more audience-friendly, to adapt the content to quantitative versification, and to fit the original theme into a modern context. The agency of these changes is different as well: transformations are made by interpreters, translators, editors and/or theater-makers.

Keywords: *Euripides, Medea, ancient Greek tragedy, xenophobia, translation of ideology*

RAILI LASS. The role and significance of interlingual drama translation within the intersemiotic translation of a stage production: a case study of "Leopoldstadt" by Tom Stoppard

This article is a case study of an English-Estonian interlingual translation of Tom Stoppard's "Leopoldstadt" and the Estonian stage production of the same play. The analysis uses material translation theory in the context

of drama translation, approaching the stage production as a semiosphere, i.e., a temporally and spatially limited sphere where meaning is constructed in communication among different sign systems. The analysis is constructed similarly to the translational process: first, we analyse the English-language play as a source text (keeping in mind that this, too, is the result of intertextual translational processes). Second, we will analyse the English-Estonian interlingual translation by Kalle Hein. Third, we will analyse the intersemiotic translation of the stage production in Vanemuine (staged by Tiit Palu, premiered in September 2023). Lastly, we will revisit the interlingual translation to see if different phrasing of the same thought could have any effect on the end result, and vice versa: could the stage production and *mise-en-scène*, i.e., the interplay of different meaning-making systems and theatrical signs have an effect on the interlingual translation? The main objective of this analysis is to offer drama translators insight about the life span of a translated play to enable more meaningful choices in their translations.

Keywords: *Leopoldstadt, Tom Stoppard, interlingual translation, intersemiotic translation, drama translation, material translation theory*

SIIRI TARRIKAS. Search images in a curved mirror

The aim of this article is to explore animals' nonverbal cognition through Uexküll's search image concept, as well as different imaginary images and image schemas. In addition to Uexküll's search image and tone, we propose a new concept of search schema. This article also compares several approaches to mirror worlds and mirror images and how schemas are mirroring objects in animals' *umwelten*, forming a counter-world. An attempt has been made to return to Kant's approach and, based on this, from the Uexküll framework and Peirce's sign theory, to examine how cognitive processes in animals' *Umwelten* work through different images and image schemas and how new creative behaviors are emerging.

Keywords: *search image, search tone, search schema, image schema, mirror world*

KRISTA SIMSON. Iconic means of expression in visual art based on Wassili Kandinsky`s theory of composition

The author of this article aims to show that the principles of composition and semiotic analysis of a work of visual art are compatible if the structure of the work's elements and the relationships between them, i.e., composition, are taken as a basis. The article provides an overview of the means of creating meaning in composition, notably based on Wassily Kandinsky's composition theory. The principles that Kandinsky points to in his theory are used to create the meaning of a work of visual art to this day: iconic means of expression constructed from stimuli affecting perceptions are the primary material of visual rhetoric. Therefore, the process of creating meaning cannot be ignored in the semiotic analysis of art, whereby composing iconic means of expression – form, color, diagrammatic, and topographical relations – creates connections that are both formal and semantic, whether it is a traditional pictorial composition, or frames of a video, an animation or a film.

Keywords: *visual semiotics, visual arts, meaning-making, Kandinsky, composition theory, iconic means of expression*

OTT PUUMEISTER. *Parrhesia* or how to bark the truth

The article deals with the concept of *parrhesia* in the context of political communication. We start by characterizing, based on Bruno Latour, the type of veridiction that belongs to the political mode of existence. However, this type of veridiction has nothing to do with ethics or “true life”. To find this connection, we will turn to Michel Foucault's understanding of the Ancient Greek term *parrhesia* – frank, open, courageous, plain speech that makes the modes of living and speaking coincide. The cynics who bark, rather than speak the truth practice the most political form of *parrhesia*. Cynical *parrhesia* aims to fracture dominant discourses by making the latter confront its *bios* as a curved mirror. We will conclude with briefly characterizing Greta Thunberg as a contemporary cynic.

Keywords: *parrhesia, Michel Foucault, ancient Greek philosophy, political communication, Greta Thunberg*