

TARTU ÜLIKOOL

LUULE EPNER

DRAAMATEOORIA

PROBLEEME

I

TARTU 1992

Kinnitatud eesti kirjanduse ja rahvaluule kateedri koosolekul 6. veebruaril 1992.a.
Käesolev väljaanne on trükiväljaande sisuline analoog, avaldatud autori nõusolekul.

Tehniline teostus Erkki Epner 2001

Saateks

Dramaatika
kirjanduse
põhiliigina

Draama ja teater.

Dramaatika zhanrid.

Teater ja ühiskond.

Viidatud kirjandus.

DRAAMATEOORIA

Saateks

Dramaatika
kirjanduse
põhiliigina

Draama ja teater.

Dramaatika zhanrid.

Teater ja ühiskond.

Viidatud kirjandus.

Saateks

Eestikeelseid kirjandusteoreetilisi käsitlusi on teadupärast napilt ning osalt on need ka lootusetult vananenud (näiteks B. Söödi "Kirjandusteooria lühikursus"). Näitekirjanduse uurimine nõuab teatavat teoreetilist aluspõhja. Käesolev raamat tahabki pakkuda põhiteadmisi draamateooriast ning tutvustada uuemaid uurimistulemusi, milleni on jõudnud eri maade teadlased. "Draamateooria probleeme" I käsitleb draama üldküsimusi: mis on draama, milline on draama vahekord teiste kirjanduse põhiliikidega, samuti teatriga.

Praegusaja draamateooria rõhutab draama ja teatri omavahelist seotust ning vastastikust mõju. Draamateose puht kirjandusteaduslikust analüüsist tulemusrikkam on teatrist lähtuvate käsitlusmeetodite ja vaatepunktide arvestamine ning rakendamine. Seepärast on käesolevas raamatus antud ülevaade ka teatrikunsti alustest ja teatri toimimisest ühiskonnas. Draamateose kirjandusliku analüüsi üksikküsimused (kompositsioon, dialoog jne.) tulevad vaatlusele II osas.

Raamatut sobib kasutada eesti filoloogidel, kes on oma õppekavasse valinud teatriteaduse või vajavad teoreetilist tuge eesti näitekirjanduse kursuse juures, aga samuti kõigil asjahuvilistel.

Dramaatika kirjanduse põhiliigina

1.Põhimõistetest.

2.Dramaatika eripärast.

3. Dramaatika ja eepika: ühist ning erinevat.

4. Draama episeerumine.

5. Eepika ja dramaatika piirimail. Dramaturgiline tekst

1.Põhimõistetest

Klassikaline kirjandusteooria jagab ilukirjanduse kolmeks omakorda panriteks liigendatud põhiliigiks. Need on **eepika, lüürika ja dramaatika**. Teoreetiliselt range mõistekasutuse kõrval on kriitilistes ja teaduslikes tekstides laialt käibel kolmikjaotus **proosa - luule - draama** (näitekirjandus) ligikaudu samas tähenduses. Mõiste "draama" levikut põhiliigi tähistamiseks on soodustanud analoogia vastavate liiginime-tustega levinumates võõrkeeltes. Nii on näitekirjandus vene keeles *драма*, saksa keeles *das Drama*, inglise keeles *Drama*, prantsuse keeles *le drame*. Tuntud on ka tuletised "draamakirjandus", "draamateooria", "draamakirjanik" jne. "Draama" kasutamisel "dramaatika" sünonüümina tuleb siiski tähele panna, et esimene käibib ka kitsamas tähenduses, märkides üht näitekirjanduse kolmest klassikalisest panrist (tragöödia - komöödia - draama). Kumma tähendusega on ühel või teisel puhul tegemist, peaks selguma kontekstist, milles seda mõistet kasutatakse.

Märksa ebamäärasem on võrdlemisi laialt kasutatav mõiste **dramaturgia**, mis muuhulgas võib tähendada ka dramaatikat kui põhiliiki. Nähtavasti on otstarbekas vältida "dramaturgia" kasutamist teoreetilistes arutlustes, kui peetakse silmas näitekirjandust tervikuna, kõrvutades-vastandades teda teiste kirjandusvormidega. "Dramaturgia" levinumad tähendused on järgmised.

1. **Kirjandusprotsessi tasandil** - ühe kirjaniku, rahvuse või ajastu näitekirjanduslik looming (näiteks "E.Vetemaa dramaturgia", "19. sajandi prantsuse dramaturgia").
2. **Draamateose** kompositsiooni ja lavastamise teooria.
3. **Tekstiehituse tasandil** - lavastuste, filmide, muusikaliste etenduste tekstiline alus selle struktuuri ning ülesehitusreeglite aspektist käsitletuna, samuti vastav tekstikogumi (näiteks "filmidramaturgia", "muusikadramaturgia", "režiidramaturgia").

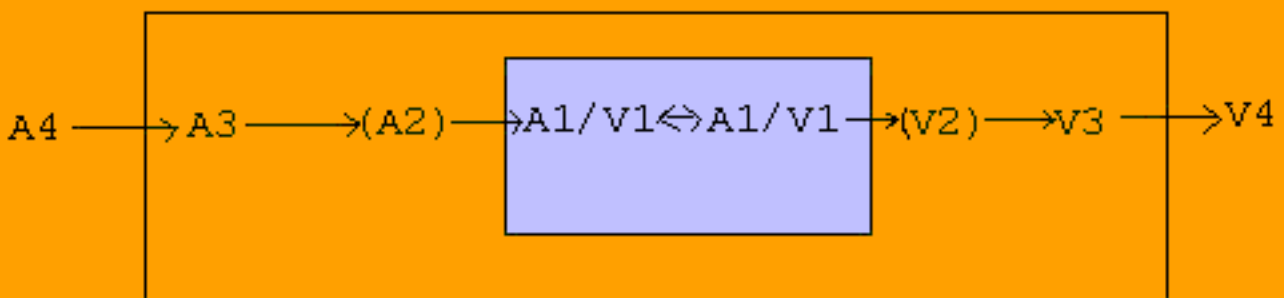
Kuid rääkides dramaturgiast viimases tähenduses jõuame ilukirjanduse piiridest välja - teatri, filmi, kõikvõimalike etenduste vormikirevale ja muutlikule alale, kus seos kirjandusega võib muutuda õige hapraks või katkedagi. Niisiis on aeg küsida: mis ikkagi on draama? Millised tekstid kuuluvad näitekirjandusse? Mille alusel me selle üle otsustame? Kuidas määratleda draama olemust ja piire?

2.Dramaatika eripärast.

Draama olemuse määratlemise ajalugu ulatub tagasi vähemalt kreeka mõtleja Aristotelese aegadesse. Traktaadis "Luulekunstist" (a. 336 - 322 e.m.a.) lähtub Aristoteles arusaamast, et kunst on jäljendus (*mimesis*) ning iseloomustab jäljendamisviise järgmiselt: "Võib ju jäljendada ühe ja sellesama abil üht ja sedasama, kord jutustades või saades jutustuses kellekski teiseks, nagu teeb Homeros, või siis olles üks ja seesama, ise muutumata, või jäljendades kõiki jäljendatavaid tegevuses olevatena ning toimivatena." [Aristoteles 1982:339]. Viimaseid jäljendusi nimetabki ta draamadeks (kr. *drama* 'tegevus'). Peamise liiki konstitueeriva tunnuseks on esile tõstetud tegevuslikkus. Aristotelese-järgsetes draamateooriates lisati tegevuslikkusele palju muidki tunnuseid, osalt sel teel, et kuulutati üldkehtivaks mõned omadused, mida Aristoteles antiikdraamas kirjeldas (näiteks ajaühtsus), osalt üldistades ühe või teise ajajärgu või kirjandussuuna tunnusjooni (näiteks konflikti olemasolu). Oma normatiivsuse tõttu osutusid niisugused määratlused varem või hiljem liiga kitsaks. Näitekirjanduse arengus tuli esile üha uusi vorme, mis ei tahtnud kuidagi mahtuda käibivate normide raamidesse ning sundisid muutma traditsioonilisi ettekujutusi draama liigiomastest võimalustest. Nii ei sobinud klassitsismi draamakontseptsiooniga kokku Shakespeare'i looming, Ibseni ja Tõehhovi näidendid ei olnud kooskõlas 19.sajandil kujunenud kaanoniga, raskusi tekkis Brechti eepilise draama, absurdidraama, mitte-euroopa näitekirjandusliku traditsiooni jm. teoreetilisel mõtestamisel. Draamateooria pidi loomingulise praktika surve all aina revideerima kinnistunud seisukohti ning loobuma nii mõnestki kõigutamatuna paistnud nõudest.

Uuem kirjandusteooria eelistab "ideaalse draama" konstrueerimisele n.-ö. diagnostilist, induktiivset lähenemisviisi, mille aluseks on antud kirjandusliiki kuuluvate teoste ühisjoonte kirjeldamine [1980:170-171]. Mõistlik on seejuures võrrelda dramaatikate teiste kirjandusliikidega, et spetsiifilist, liiki konstitueerivat eristada juhuslikust ja mitte-olemuslikust. Võrdlusvõimalusi pakub esmajoones eepika, mis on jutustava põhiliigina dramaatikale tunduvalt "lähemal" kui lüürika.

1. Näidendit, nagu üldse iga kunstilist teksti, võib käsitleda lülina kunstilise kommunikatsiooni (suhtlemise) ahelas: saatja (autor) - tekst - vastuvõtja. M.Pfister on jutustavate ja draamatekstide määravat erinevust näinud **kommunikatsioonimudel**is, mida kujutab üldistatult järgnev skeem [Pfister 1977:21].



TEKST

A4,V4-empiriiline autor ja vastuvõtja (reaalsed isikud)

A3,V3-tekstis implitsiitselt esindatud "ideaalne autor" ja "ideaalne vastuvõtja" (ehk "autorikujund" ja "auditooriumi kujund")

A2,V2-tekstis esinev jutustaja (jutustamise subjekt) ning jutustamise adressaat

A1,V1-dialoogiliselt suhtlevad tegelased

Täielikul kujul realiseerub see mudel jutustavates tekstides. Draamas on täitmata positsioonid A2 ning V2 (skeemil sulgudes), s.o. puudub vahendav kommunikatsioonisüsteem. Draamas **ei ole** sündmustikku kandvate tegelaste ning lugeja/ vaataja vahel **jutustajat**, kes vahendaks, kommenteeriks, selgitaks, nagu see on võimalik eepikas. Draamale eriomasest kommunikatsioonimudelist tulenevad mõned tähtsad järeldused.

A. Draama on **dialoogiline**. Kõne draamas on üles ehitatud paljusubjektilisena, integreeriv subjekt (autor) on otsekui kõne "taga", kuna vastuvõtjale on vahetult antud tegelaste dialoog.

Muidugi võib siinkohal tekkida küsimusi. On ju draamaski autorikõne olemas remarkide näol, mis võivad täita vahendamisfunktsiooni. Kuid autorikõne remarkides esineb

fragmentidena, tühistamata dialoogi domineerimist, pealegi on remargid vastuvõtjale antud ainult draama ühes olemisviisis - trükitud tekstis -, kuna teatrietendusel remarkide autorit- esindav tähendus kaob. Edasi võib küsida, mida arvata ühe tegelasega monodraamast, mille kõnevormiks on ju ometi monoloog. Miks me arvame V.Vahingu "Mees, kes ei mahu kivile" draamakirjanduse, J.Krossi monoloogi "Pöördtoolitund" aga proosa hulka - kui viimast on pealegi teatris ette kantud? Näib, et siin satume tõepoolest liikidevahelisele piirialale, kus on vajalik iga konkreetse teksti täpne analüüs. Dramaturgilisel monoloogil on rida tunnuseid, mis lähendavad teda "normaalsele" draamale: tugev sisemine dialoogilisus, tihe seos esitamissituatsiooniga, distantsti puudumine kõneleja ning kõneldava (aine) vahel jm. Määravaks võib osutuda see, et monoloog on mõeldud nimelt teatris esitamiseks ning vormistatud näidendina, kasutades draamale tüüpilist parateksti (sissejuhatav tekstiosa, kus antakse teada panrimäärang, tegelased, tegevusaeg ja -koht) ja tüpograafilisi tekstiliigendamise vahendeid (remargid, kõneleja nime esiletõstmine jms.). Trükipildist on kerge järeldada, et V.Vahing kavandas näidendi, J.Kross pole aga "Pöördtoolitundi" monodraamaks mõelnud.

B. Kõne draamas on **tegevuslik** (performatiivne). Dialoog on vahetult seotud situatsiooniga, milles kõneldakse ning mis kõne arenedes kasvab üle teiseks, muutunud situatsiooniks. Tegelase kõne muudab olukordi, kui tegelane näiteks annab mingi käsu, veenab vastase ümber, paljastab saladuse vm., olukorrad omakorda mõjutavad kõneaineid ja -viisi. Draama dialoog on n.-ö. sõnaline tegevus.

C. Draama aegruum on põhialuselt **olevikuline**. Eepikas on jutustamise aegruum distantseeritud jutustatavatest sündmustest, lugeja tajub sündmusi minevikku kuuluvatena. Jutustada saab sellest, mis on juba olnud. Draama sündmused rulluvad lahti "siin ja praegu", vahetult vastuvõtja ees. Teatrisaalis istuv vaataja viibib laval toimuvaga sõna otseses mõttes samas ruumis ja ajas. Dialoogiline tegevus toimub olevikus, just praegu. Fr. Schiller on öelnud, et kirjanduse jutustavad vormid kannavad oleviku üle minevikku, kuna draama teeb minevikust oleviku.

2. Näitekirjandus erineb kõigist muudest kirjandusvormidest selle poolest, et on **orienteeritud teatrile**, enamasti kirjutatudki teatris esitamiseks. Näidend kuulub ühekorraga kirjanduse ja teatri sfääri, olles põhimõtteliselt duaalne, kaheti-

orienteeritud. Draama ja teatri mitmetasandilisi, puhuti vastuolulisi suhteid käsitleb lähemalt järgmine peatükk. Ettehaaravalt rõhutagem, et teatris muutub draama - erinevalt trükitud tekstist - multimeedialiseks. Etendatava draama tähendus jõuab vastuvõtjani paljude erilaadsete märgisüsteemide kaudu mitmeid kanaleid pidi, sest sõnaga liituvad värvid, helid, liikumine ja palju muud. Kõiki teatris kasutatavaid vahendeid on võimalik ka draama tekstis, kas dialoogis või remarkides, sõnade abil ligikaudselt kirjeldada. Taolised etendusele viitavad kirjeldused muudavad näidendi mitmekihiliseks, verbaalsuse-mitteverbaalsuse piir on sageli problemaatiline.

Draama teatrile-suunatus tähendab sedagi, et kirjanik, kes on valinud aine jaoks näidendi vormi, arvestab teatri seaduspärasuste ja võimalustega.

Eesti tuntumaid lavastajaid Voldemar Panso kirjutas artiklis "Näidend teatri poolelt vaadatuna": "Usun, et näitekirjanik peaks suutma kahestuda - ta peaks suutma ette kujutada, kuidas tema loodud elu hakkab lavalaudadel hingama, tema tegelased käituma ja rääkima; /- - -/ Ja vaatajana peaks ta suutma erapooletult hinnata kogu tulevase etenduse kunstilist struktuuri. /- - -/ Pole oluline, et autori nägemus ei ühti hiljem lavastaja näge-musega. Tähtis on, et näidend pole kirjutatud õhutühjas ruumis. Nägemus sünnitab nägemuse, tühjusest ei sünni midagi." [Panso 1980:266].

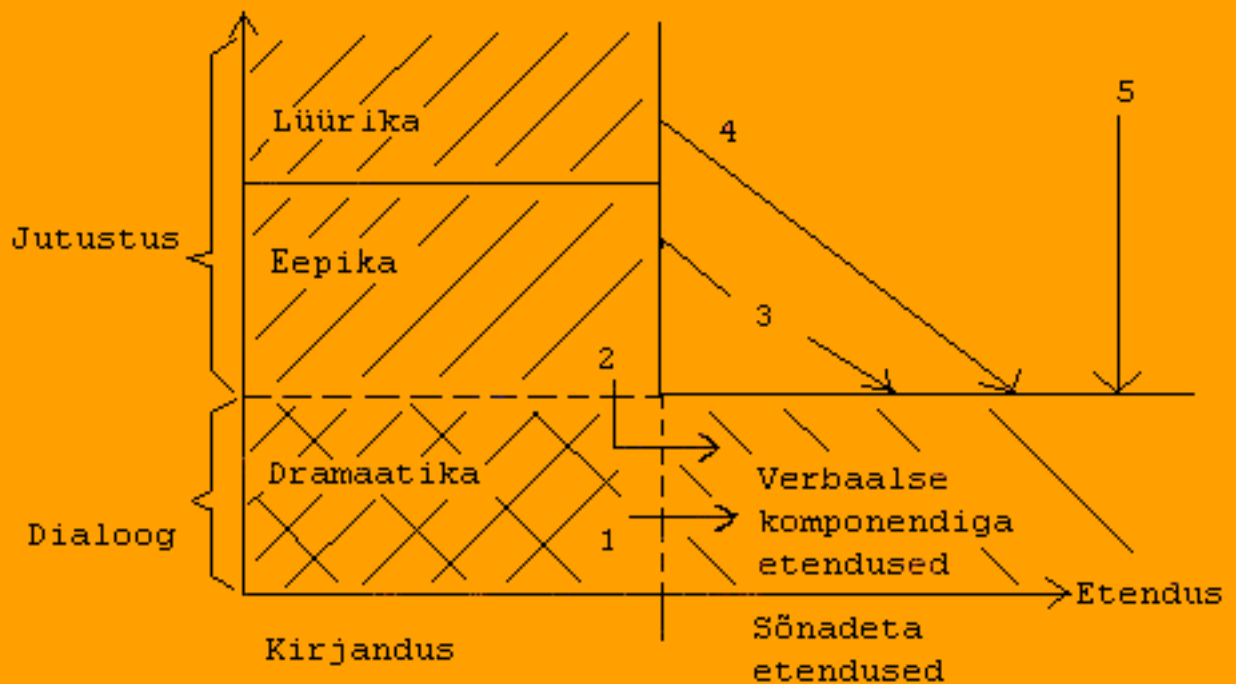
Kas öeldu kehtib ka nn. **lugemisdraamade** kohta? Tõepoolest, on terve rida näidendeid, mis üsna ilmselt on loodud lugemise, mitte aga teatris mängimise tarvis. Sellele võib osutada teatri jaoks liiga suur maht, erakordselt arvukas tegelaskond, ebamugavalt keeruline probleemistik, lavatehnilisi võimalusi ületav kujundus vm. Autor võib oma taotlusi ka selgesõnaliselt väljendada. Näiteks nimetas N.Baturin oma näidendid "Teemandirada" ja "Mu ööde päevik" lavanovellideks ning avaldas "lugemisteatrina". Ometi ei pruugi autori kavatsustel olla otsustavat tähendust. Lugemisdraamasidki on võimalik lavastada, olenemata sellest, kas autor seda tahtis või mitte, kui nende väljendusvahendid (vahetu dialoogiline tegevus, mida täpsustavad remargid) on põhimõttelises vastavuses teatri võimalustega. Orienteeritus teatrile tähendabki draamateksti ja etenduse rööpnemist, draama sobivust teatri väljendusvahenditega, mitte pelgalt autori tahet. Paljud nn. lugemisdraamad (näiteks J.W. Goethe "Faust") on leidnud tee lavale. Mõnesuguseid kärpimisi ja muudatusi tekstis, mida seejuures tehakse, võib lugeda täiesti tavaliseks menetluseks

- näidendi lavaredaktsiooni loomiseks.

Mõnikord on draama konstitueerimisel seotust teatriga peetud ainumääravaks tunnuseks. Kui seejuures teatrit mõistetakse avaralt - etenduskunstina, vaatamänguna üldse -, siis muutub draama pea hõlmamatuks kunstiilminguks. M.Esslini järgi on draama "näideldes esitatud fiktsioon", "mimeetiline tegevus", hõlmates seega ka pantomiime, filme, improvisatsioonilisi etendusi (*happening*), teleseriaale jne. Sõnaline tekst ei ole draama tunnuseks [Esslin 1980:13-14]. Kõik, mida saab etendada, on draama; ainult üks ja sugugi mitte suurem osa draamadest nii laias tähenduses kuulub kirjandusse.

Arvatavasti on mõistlik draamat määratleda mõnevõrra kitsamalt, lähtudes eespool käsitletud kahest tunnusest. **Draama on verbaalne dialogiseeritud tekst, mis on sobiv etendamiseks teatris.** Dialogiseeritus ja etendatavus on võrdselt olulised. Dialogiline tekst hõlmab ühe piirjuhuna ka monodraama, arvestades monoloogi sisestruktuuri ning suunatust teatrile. Etendatavus tähendab draama struktuuri kohandatust teatri väljendusvahenditele, "etenduse märkide" olemasolu tekstis. Draamasse ei kuulu mittekunstilised, filosoofilised või teaduslikud dialoogid (näiteks B.Brecht'i dialogiseeritud traktaat "Vaseost", milles selgitatakse eepilise teatri teooriat); õpetuslikud dialoogid, mis ei kuulu lavale (näiteks 1739. aastast pärinev "Hanso ja Mardi jut"); pantomiimide, *happeningide*, ballettide jne. stsenaariumid, mis ei pruugi üldse olla verbaliseeritud; segaliigina käsitletakse tavaliselt ka filmistsenaariume, kus jutustamine domineerib selgelt dialoogilise tegevuse üle. Draamas valitseb pinge kahe pooluse - kirjanduse ja teatri, sõna- ja etenduskunsti - vahel; ühe või teise alge nõrgenedes jõuame draama äärealadele, ambivalentsete piir- ja segavormide juurde, mille kuuluvus tekitab probleeme, ning lõpuks draama sfäärist välja, "puhta" etenduse või "puhta" jutustuse taas ühemõttelisse valdkonda. T.Kowzan aga on koguni leidnud võimatu olevat täpselt piiritleda draamat teiste kirjandusliikide suhtes - piirjuhte olevat liialt palju [Kowzan 1970:55].

Draama asendit illustreerib järgnev skeem.

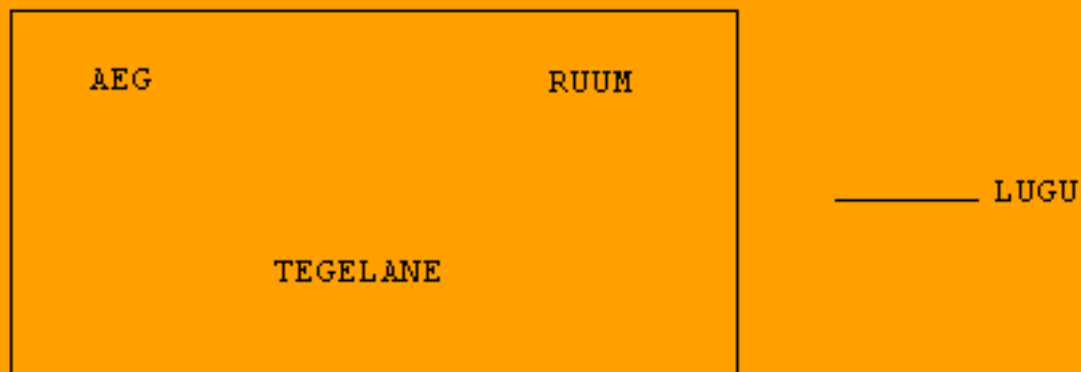


Katkendjoon näitab, et piir kirjandusliikide, samuti draama- ja teatrikunsti vahel on lahti, tekstid võivad migreerida ühest kunstiruumist teise. Skeemil draamale eraldatud alal võivad konkreetsete tekstid paikneda erinevates "punktides" kahe telje suhtes: üks telg näitab kõnestruktuuri muutumist, teine sõnakunstilise ("kirjandusliku") ja vaatamängulise ("etendusliku") alge vahekorda. Teatrietenduse sõnalise osa võib moodustada näidend (1) või dramatiseering (2), kuid teatris kantakse ette ka luulekavasid (4), proosamonolooge (3), dokumentaalseid kompositsioone (5). Teater hõlmab ka täiesti mitteverbaalseid etendusi (pantomim, osa happeninge jne.), millel pole ühisosa kirjandusega. Teater (etenduskunst) ja kirjandus lõikuvad draamas, säilitades muul alal täieliku kunstilise suveräänsuse.

3. Dramaatika ja eepika: ühist ning erinevat.

Dramaatiliste ja jutustavate tekstide kommunikatsioonimudeli võrdlus tõi esile draama ühe olemusjoone - vahetu dialoogilise tegevuse. Kahe põhiliigi vahekord väärrib lähemat vaatlust. Jätame siinjuures kõrvale draama eksperimentaalsed äärealad ning kõrvutame näitekirjanduse traditsioonilise tuumosa ning eepika panrite (esmajoones romaani, jutustuse, novelli) väljendusvahendeid.

Eepika ja dramaatika on mitmes suhtes lähedased. Neid on koguni käsitletud ühe ja sellesama väljendusvahendite süsteemi kasutamise erinevate printsiipidena, s.t. draama kujunevat otsekui mõnede eepikale omaste joonte redutseerimise ja teiste võimendamise, samuti kõnestruktuuri ümberkorraldamise tagajärjel [1986:44]. See vaatekoht jätab arvestamata teatri struktuurikujundava rolli, ent salgamatult on eepikal ja dramaatikal rida ühisjooni. Enamasti (kuigi mitte alati) on nii näidendi kui ka romaani või jutustuse aluseks **lugu**. Lugu (kr. *mythos* - traditsioonilises mõistesüsteemis vastab sellele enam-vähem "faabula") kui "sündmuste ülesehitus" on juba Aristotelese traktaadis välja tõstetud draama peamise elemendina: "Niisiis on lugu tragöödia alus ja otsekui hing ..." [Aristoteles 1982:342]. Lugu hargneb rohkem või vähem konkretiseeritud ajas ja ruumis ning seda kannavad loo subjektid - tegutsejad (aktandid), s.o. traditsioonilises mõistekasutuses tegelased (kuigi need mõisted täielikult ei kattu).



Lugu võib olla aluseks mitmetele tekstidele, mis erinevad loo esituse (süüpe) poolest. Loo olemasolu lubab ka draama analüüsis kasutada **narratiivi** kategooriat ning asjaomast mõistesüsteemi, pidades muidugi silmas, et draama narratiivsus on romaaniga võrreldes ebatäielik, "puudulik" - ei looda jutustamissituatsiooni, sest lugu esitatakse

vahetult. Muide, just see ühismõõde võimaldab teoseid eepikast näitekirjandusse üle kanda ehk dramatiseerida. Kui me vaatame teatris A. Särevi "Vargamäed" või V.Panso "Inimest ja inimest" ning oleme lugenud A. H. Tammsaare "Tõde ja õigust", siis tunneme dramatiseeringu ära kõigepealt loo alusel - tajume sündmuste arengu ning neis osalevate tegelaste põhilist kokkulangevust.

Loo esitamise vahendid ja võimalused näidendis on romaaniga võrreldes piiratumad. Asi on selles, et näidendi **vastuvõtt (retseptsoon) teatris** erineb oluliselt romaani lugemisest. Üldjuhul peab näidendit saama ühe õhtu jooksul ette kanda. Kui eepilise teose maht võib varieeruda aforismist epopöani ja koguni mitmekümneköitelise sarjani (Balzaci "Inimlik komöödia"), siis draamas on kõikumisamplituud märgatavalt väiksem. Edasi tuleb näitekirjanikul arvestada vaataja tähelepanuvõimet: teatris ei saa publik etenduse vastuvõttu vabalt reguleerida - muuta soovikohaselt vaatamise tempot, pöörduda arusaamatuks jäänud episoodi juurde tagasi või mõtiskleda peategelase monoloogi juures. Niisiis on tarvis vaatajale ühtaegu piisavalt arusaadav olla ning tema huvi edasise vastu pinevil hoida, et ta soostuks etendust lõpuni vaatama. Teatrile mõtlev näitekirjanik peab ka teadma, mis on teatris tehniliselt võimalik (kas näiteks saab lasta tegelastel maavärisemist üle elada) ning mida ajajärgu moraal lubab laval näidata ja mida mitte (kas näiteks on lubatav imiteerida laval seksuaalvahekorda).

Mahupiirangute ning retseptiooni iseloomu tõttu nõuab draamavorm aine tihendamist ja keskendamist e. **kontsentratsiooni**. Taoline tihendamine on vajalik sündmuste valikul ning järjestamisel, inimesekujutuses, poeetilise aja ja ruumi tasandil. Draama "lugu" ei mahuta nii palju ning nii pika aja jooksul toimuvaid sündmusi, nagu seda võimaldab näiteks romaanipär. Selle probleemiga puutuvad kokku dramatiseerijad. "Tõe ja õiguse" või "Kevade" kogu sündmustikku on võimatu ühte teatriõhtusse kokku suruda, seetõttu peab dramatiseerija keskenduma oma tõlgenduse seisukohalt olulisimale, tihendama süpeed, ning ikkagi on selge, et romaanist võib teha mitu erinevat dramatiseeringut, teost ammendamata.

Vahendaja (jutustaja) puudumine mõjutab oluliselt tegelaste **siseelu** kujutamist. Romaani jutustajal on piiramatud võimalused tegelaste käitumist kommenteerida, näidata vastuolusid nende sõnade ja tegude vahel, kirjeldada pisimaidki tundevarjundeid, lasta tegelasel sisemonoloogis avada oma varjatud mõtteid ja elamusi jne. Draamategelased peavad end "ise" mõistetavaks tegema. Mõned psüühikailmingud, nagu alateadlikud tungid, välkkiirelt muutuvad meeolud, vaevutabatavad tundeavaldused, on draamas kujutatavad vaid teatud mõõnustega. Draamategelase siseelu peab mingil moel

väljenduma, objektiviteeruma - saab ju vaataja ainult näitleja käitumise ja kõne, s.o. nähtava ja kuuldava järgi otsustada selle üle, mis toimub tegelase hinges (lähemalt vt. II osas).

Ka **poetilise aja** ning **ruumi** seisukohalt on draamavormis piirangud. Sündmustest distantseerunud jutustaja romaanis saab ajalisi-ruumilisi suhteid vabalt kujundada: libiseda mõnest episoodist paari lausega üle, mõnest teisest jutustada lehekülgede kaupa, esitada lugejale sündmusi suvalises järjestuses, viia tegevuse vabalt ühest kohast teise jne. Draamas nõuab aja ja ruumi muutumine, näiteks süpeelisest olevikust minevikku kandumine, selget markeerimist, et vaataja tegevuslõnga käest ei kaotaks, samuti pole teatris tehniliseltki võimalik aegruumiga nii vabalt opereerida, nagu seda saab teha jutustades.

Eelöeldust ei tohiks järeldada, et draama on "vaesem" või "halvem" kirjandusliik kui eepika. Ükski kirjandusvorm pole iseenesest teistest halvem ega parem. Küsimus on selles, et igal neist on oma mängureeglid, millega autoril tuleb aine vormimisel arvestada. Võib küsida ka nii: millal eelistada draama vormi? Mis on draama tugevad küljed?

Draama on kõige sobivam vorm inimliku **suhtlemise**, keeruliste inimsuhete kujutamiseks. Kui käsitada kunsti tegelikkuse mudelina, siis draama modelleerib suhtlemist sellisena, nagu see tegelikult toimub - dialoogina inimeste vahel. Draama on "suhtlemise kui spetsiifiliselt ja unikaalselt inimliku olemisvormi kontsentreeritud ja täielik kujutis." [1979:59]. Selles mõttes võib draamat pidada kõige inimesekesksemaks kirjandusliigiks. Inimesed või inimesestatud (antropomorfised) tegelased on draama keskpunktis, see, mis toimub nende vahel, moodustab dramaatilise tegevuse sisu. Teatris mängitav draama jäljendab suhtlemist **konkreetselt**.

Näiteks E.Vilde "Pisuhänna" I vaatuses Piibelehe ja Sanderi dialoogi jälgides saab vaataja nende välimusest vahetu ettekujutuse näitlejate füüsilise, riietuse, juuste värvi jm. järgi; ta kuuleb, missugust tooni nad kasutavad, kuidas kõlab Piibelehe murdekõne, näeb nende pilguvahetusi, peste, liigutusi. Ka suhtlemissituatsioon on konkreetselt esitatud. Näeme toasisustust, saame pildi Sanderi elujärjest ning selle põhjal tema sotsiaalsest staatusest, paigutame Sanderi-Piibelehe vestluse teatud sotsiaalsesse ning kultuurikonteksti. Vaataja saab rikkalikult mitteverbaalset informatsiooni, mis suunab teda dialoogi tõlgendamisel, aidates tabada alltekste. Romaanis tuleks kogu see informatsioon anda autorikõnes, intonatsiooni ning näoilmeid kirjeldades - sõnaline kirjeldus on aga otse nähtavast-kuuldavast paratamatult abstraktsem. Teiselt poolt annab mitteverbaalse informatsiooni suur osakaal vaatajale

rohkem vabadusi, kuna autor ei saa talle suhtumisi ette ütelda. Kui romaanis kirjutatakse " " Jah! " lausus ta kindlalt, ent tema pilgus vilkus irooniline tuluke", siis on lugejale kõik selge. Draamategelaste suhete üle otsustamisel lähtub vaataja aga sellest, mida ta näeb ja kuuleb, ning on pilkudele, pestideleja kõnetoonile tähendust andes samas olukorras nagu teiste inimeste jälgimisel igapäevasuhtlemises. Draama makrostruktuur (sündmuste käik, tegelaste suhete arengu põhijoon) ongi tavaliselt mõistmise hõlbustamiseks selge, n.-ö. läbipaistev, kuna iga üksiku kõneakti tähendusnüansid on vaatajale "avatud", lubades mitmeid tõlgendusvariante.

Liigiolemuslikult teatruga seotud draama on kohaseim kirjandusvorm tegelikkuse **teatraalsete** külgede kujutamiseks. *Mäng, teatraalne ja rituaalne käitumine, mask, roll, poos* - kõigi nende nähtustega puutume kokku ka väljaspool teatrit. Draama huviobjektiks on teatraalne ja mänguline elus, samas kaldub ta teatraliseerima ka igapäevast, mitteteatraalset käitumist. **Mängu põhimõttel rajanev teater (resp. draama) on struktuurilt analoogne teatraalse käitumisega elus.** Struktuurilist "sobivust" näitab draama ajalugu: me leiame kõigi ajastute näitekirjanduses hulgaliselt teatruga ühenduvaid motiive.

Teatri enesepeegeldusega seostub nn. teater teatris, mille korral draama üheks komponendiks on teatrietendus või selle fragment (näiteks "Hamleti" hiirelõksustseen). Klassikalise komöödia (vähemal määral tragöödia) traditsioonis, näiteks Molière'i, Shakespeare'i jt. loomingus rajaneb intriig sageli tegelaste mängulisel käitumisel: nad riietuvad ümber, etendavad kellegi teise rolli, müstifitseerivad, ning sellest sünnib suur segadus, mis komöödia lõpul õnnelikult laheneb. Ka eesti rahvusliku teatri esikteoses, L.Koidula "Saaremaa onupojas", tekitab koomilise efekti kõigi kolme tegelase maskeerumine oodatavaks onupojaks. Uuemas näitekirjanduses uuritakse elumängu, inimese maski ja tegeliku olemuse dialektikat. Teatraalne enesemuutmine, s.o. käitumine. mille puhul inimene pole enam "tema ise", vaid elab rollielu, allub hästi dramaatilisele kujutamisele. Mängu mõtestatakse ja hinnatakse 20. sajandi teatris äärmiselt erinevalt. Mängus nähakse inimese paratamatut, kannatusi põhjustavat olemisviisi (itaalia dramaturg L.Pirandello), peetakse seda loomisrõõmsa elulaadi imepäraseks omaduseks (vene lavastaja N.Jevreinov) või hoopis parimaks võimaluseks rebida maha igapäevaelus kantavad maskid (poola repissöör J.Grotowski).

4. Draama episeerumine.

Draama ja proosaepika lähedus soodustab mõistagi vastastikuseid mõjutusi. Eriti tugevaks mõjuallikaks kujunes romaan, mis alustas oma võidukäiku 19. sajandil ning tõusis domineerivale positsioonile 20. sajandi kirjanduses. Üks uuema näitekirjanduse arengu juhttendentse on **episeerumine**: draamasse püütakse sisestada

eepilisi struktuure, et korvata jutustaja puudumist.

Selle arengu üks kulminatsioone on saksa näitekirjaniku ja lavastaja **Bertolt Brechti eepilise teatri** teooria ja praktika. Oma seisukohad esitas Brecht peamiselt 30-ndail aastail kirjutatud töödes, rünnates ühtlasi ägedalt varasemat teatrit ja dramaturgiat, mida ta nimetas aristoteleslikuks. Brechti teatrikäsituse tagapõhjaks on marksistlik ühiskonnateooria. Brecht usub, et teater peab aitama tegelikkust muuta, näidates elu niimoodi, et vaataja hakkaks sellesse kriitiliselt suhtuma ning mõistaks ühiselu vanade vormide muutmise vajalikkust ja võimalikkust. "Võiks jäljendada inimeste ühiskondliku kooselu selliseid sündmusi, mis vajavad selgitamist, nii et nende plastilist esitamist vaadates võidaks saada teatavaid praktiliselt kasutatavaid teadmisi." [Brecht 1972:45]. Et vaataja säilitaks kriitilise pilgu, on vaja vältida sisseelamist. "Lavalummuses" vaataja on kammitsetud ning alla surutud. Brechti teatriteoorias on kesksel kohal nn. **võõritusefekt** (*Verfremdungseffekt*), s.o. tehnika, "mille abil võib inimeste vahel toimivatele kujutatavatele sündmustele anda silmatorkavuse, selgitamisvajaduse, mitte-endastmõistetavuse, mitte-lihtsalt-loomulikkuse pitseri. Efekti otstarve on võimaldada vaatajale viljakat kriitikat ühiskondlikust seisukohast." [Brecht 1972:65] Võõritustehnika on väga mitmekesine. Brechti arvates on tähtis, et näitleja distantseeruks tegelasest, keda ta kehastab, esineks põhimõttel "mina mängin Hamletit", mitte "mina olen Hamlet". Võõritus luuakse ka dekoratsioonide, muusika jm. abil. Kõik see muudab teatri Brechti meelest jutustavaks. Eepilise ja dramaatilise teatri erinevuse võib kokku võtta järgmiselt [vrd. Niemi 1975:153-154].

Dramaatiline teater

kehastab sündmusi
tõmbab vaataja kaasa, tarbides ta aktiivsust
paneb tundma
vahendab elamusi
vaataja elab kaasa
huvi lõpplahenduse vastu

Eepiline teater

jutustab sündmustest
teeb vaatajast jälgija, äratab ta aktiivsuse
paneb otsustama
vahendab teadmisi
vaatajale näidatakse
huvi tegevuse käigu vastu

Brechti eepiline draama pole muidugi jutustav sõna täpses mõttes. Kasutatav võttestik on suunatud eeskätt teatri-illusiooni lõhkumisele.

Episeerumine on eriti selgelt tajutav n.-ö. ideaalse draama taustal. Ettekujutus "ideaalsest draamast" formeerus põhiliselt

klassitsismiajastul ning kinnistus 19. sajandi draamateooriates. See on aja-, koha- ja tegevusühtne draama, mida keskendav konflikt areneb ajalis-põhjuslikult järjestatud sündmuste reas; sellisena on ideaalne draama absoluutne ja terviklik. Muidugi on tegemist abstraktse konstruktsiooniga, millele draama-ajaloos vastavad vaid vähesed näidendid, näiteks klassitsistlikud tragöödiad või 19. sajandi "hästi tehtud näidendid" (*la pièce bien faite*) E. Scribe'i, V.Sardou' jt.sulest.

Episeerumist võib M.Pfisteri järgi [Pfister 1977:104-106] jälgida kolmel tasandil.

1. **Sündmustiku** tasandil tähendab episeerumine draamale iseloomuliku finalismi e. lahendusele-suunatuse kaotamist (*Aufhebung der Finalität*). Eepiline on niisugune näidend, mille üksikstseenid on suhteliselt iseseisvad ega moodusta kausaalsete seostega tihedalt ühtepõimitud terviklikku sündmusrida. Näidend esitab "episoode", "lõike", "stseene" mingist loost. Pinget ei tekita mitte küsimus, millega lugu lõpeb, vaid **kuidas** see kõik toimub; mitte lahendus, vaid asjade käik. Kroonikalise ülesehitusega näidendid on selles tähenduses eepilised.

G.Helbemäe biograafilises näidendis Juhan Liivist "Üleliigne inimene" on üle 30 stseeni. Need on üksikud episoodid J.Liivi elust aastatel 1885-1894: töö ajalehetoimetustes, suhted Liisa Goldinguga, meenutused, hullumeelsushood. Üks episood ei tingi teist, ühe või teise stseeni ärajätmine ei muudaks lugu arusaamatuks. Lõpplahendus - Liivi vaimuhaigus - on igale eesti kultuuris elavale lugejale-vaatajale ette teada. Liivi eluloo põhifakte tundes on ometi põnev jälgida, mida autor on kujutamiseks valinud, kuidas ta Liivi elulugu eksponeerib, kuidas mõistab Liivi isikut ja loomingut.

2. **Poeetilise aegruumi** tasandil seisneb episeerumine keskendusprintsibi hülgamises (*Aufhebung der Konzentration*). Ainet püütakse esitada võimalikult täielikult ja detailiseeritult, nagu see on jõukohane eepika suurvormidele. Eepilised on panoraamse, laiuti haarava aegruumiga ning arvuka tegelaskonnaga, paljude sübeeliinidega näidendid, näiteks Shakespeare'i ajalookroonikad ("Kuningas Henry IV", "Richard III" jt.), Brechti "Ema Courage", "Galilei elu" jt. Küllaltki tavaline on näidendi episeerumine ühtaegu mõlemal, sündmustiku ja aegruumi tasandil.

V.Vahingu- M.Kõivu "Faehlmanni" mitukümmend stseeni mängivad väga erinevates paikades (küla, mõis, ülikool, kodu), tegevusaeg ulatub kaugelt üle kümne aasta, tegelasi on ligi 30, arvestamata massistseene. Nimitegelane liigub erinevates sotsiaalsetes

keskkondades. Näidendis antakse läbilõige 19. sajandi esimese poole Eestimaa ühiskonnast ning panoraamne ülevaade Faehlmanni tegevusest ja tema enesetunnetuse teest, millele lagendikustseenid lisavad igavikulise perspektiivi.

3. **Kunstilise kommunikatsiooni** tasandil ilmneb episeerumine draama absoluutsuse, endassesuletuse lõhkumises (*Aufhebung der Absolutheit*). Sel eesmärgil kasutatakse niisuguseid draamatehnilisi võtteid, mis lähtuvad otsekui autori/jutustaja positsioonilt, vahendades näidendi maailma vastuvõtjale. Episeerivate võtete repertuaar on võrdlemisi mitmekesine ning täieneb arvatavasti veelgi. Piirdugem enamlevinud võtetega.

A. Kirjeldavad ja kommenteerivad remargid, mida ei saa lavale üle kanda. Need remargid on suunatud eeskätt lugejale ning esindavad jutustajale analoogilist teksti subjekti.

Näiteks selgitab E.Vetemaa komöödiat "Ikka veel Püha Susanna ehk Noorpaaride kool" lõpetava miraakli eel auktoriaalses remargis oma dramaturgilisi taotlusi: "See ladinakeelse päritoluga sõna tähendab teatavasti "imemängu". Kuna autor on eelmistes Susanna-näidendes püüdnud seda keskaja dramaturgia kuulsat printsiipi järgida, siis teeb ta seda ka nüüd. Kuis muidu jõuaksimegi õnneliku lõpuni, mis on nagu loogikavastane. Kuna aga tegu on imega, siis tekivad uued mängureeglid, mis on muuseas eriti dramaturgile väga mugavad."

B. Autori "kohalolekut" näitavad selgitavad-kommenteerivad plakatid, projektsioonid, pealkirjad jms.

Õige tavalised on need B.Brecht'i näidendes.

"Kolmekrossiooperi" I vaatuses laskub Peachumi publikule adresseeritud monoloogi ajal lavale tahvel lausega "Õndsam on anda kui võtta" (irooniline vastuolu monoloogiga!), tahvlitele on kirja pandud ka laulude pealkirjad. "Ema Courage'i" ja mitme teise näidendi stseenid algavad autoripoolse kokkuvõttega,, mida saab projit-seerida vahe-eesriidele. N. Baturini näidendis "Anekdoot Haroni venest" on lava dekoreeritud tahvlitega, näiteks I vaatuse lahingu-väljal on kahur sildiga "Kõnele, sõõrsuuke, räägi rahu rinnasse" ning lava keskel plakat "Kaotus (pöördel võit)".

C. Eepilised struktuurid dialoogi sees: tegelane distantseerub situatsioonist, et pöörduda kommentaariga publiku poole. Need on repliigid või monoloogid *ad spectatores* (Id. 'vaatajatele'). Distantseerumine katkestab teatriillusiooni, sest teadvustatakse publiku juuresolek, lõhutakse nn. neljas sein saali ja lava vahel. L.Prometi draama "Los Caprichos" esimeses stseenis peatab don

Juanon linnakodanike rongkäigu, et tutvustada publikule tegelasi, ning kõnetab siis oma armsamat; repliigile ad spectatores järgneb dialoog.

DON JUANÓN. Don Felisardo - võimukas grande. Don Manuel - jõukas grande. Tema abikaasa donja Aldonza ja nende tütar ... (Hõikab.) Senjoriita Clarinda!

Neiu pöörab pead, ta elustunud näkku ilmub särav naeratus.

DON JUANÓN. Mu arm!

SENJORIITA CLARINDA. Juanón!

D. Mõned tegelased võivad olla eriasendis teistega võrreldes: nad toimivad kas **ainult** või **ka** vahendajatena näidendimaailma ja publiku vahel. Esimesel juhul kommenteerib tegelane sündmusi "eemalt", ise mängu lülitumata, teisel juhul on ta sündmustes osaline. Sageli on nende tegelaste etteasted ka kompositsiooniliselt eraldatud - näiteks proloog ja epiloog (monoloogi vormis), Ajaloolise Tõe monoloogid J. Smuuli "Kihnu Jõnnis". Kommentaatorina võib esineda koor (J. Anouilh' "Antigone") või sellele analoogiline tegelasrühm. Koori ekvivalendiks on Brechti *songid*: publikule adresseeritud, mängutasandil motiveerimata laulud.

E.

Eriasisendis tegelane võib olla kesksel kohal näidendi struktuuris. Tal on mitmesuguseid nimesid - Autor, Jutustaja, Mängujuht - ning ta võib olla ühtlasi sündmustes osaline (Torn T. Williamsi "Klaasist loomaaias"). See tegelane hõivab jutustaja positsiooni, käitudes nii, nagu oleksid sündmused tema jaoks minevikus. Ta võib mängu katkestada, stseenide järjestust muuta, sündmuste käiku ettehaaravalt valgustada, teisi tegelasi käsutada. Tavaliselt pöördub ta otse publiku kui adressaadi poole.

F. Teatrietendusel võivad lisanduda mitteverbaalsed episeerimisvõtted, nagu näitlemisviis, mille puhul näitleja ei ela rolli sisse, vaid demonstreerib seda, võõritava mõjuga lavakujundus (teatrimehhanismide näitamine vms.). Neid võtteid ühendab brehtiliku võõritusefekti taotlemine, mis lõhub illusiooni ning toimib vahendava kommunikatsiooni märgina.

5. Eepika ja dramaatika piirimail. Dramaturgiline tekst

Dramaatika ja eepika lähedus lubab teoseid ühest põhiliigist teise üle kanda.

Mõni romaan võib olla geneetiliselt seotud draamaga, milles on käsitletud sama ainet, või vastupidi. V. Beekman avaldas 1971. a. näidendi "Hunditubakad", mis käsitleb eluvaatelisi konflikte bolševike ja valgete vastasseisu taustal Narva-lähedasel rindejoonel 1918. a. Sama süpeekäik ning tegelased korduvad 1986. a. ilmunud romaanis "Narva kosk", kuid tagasivaates, tänapäeva vaatepunktilt (romaan omakorda on ekraniseeritud). Ühised tegelased ja sündmused seovad A.Liivese näidendit "Tormihoiatus" (trükkis 1974) ja romaani "Vastuarmastus" I-II (1982-1986). Hoopis laiemalt on levinud vastassuunaline ülekanne: eepilise teose ümbervormimine näidendiks e. **dramatiseerimine**.

Jutustavate teoste dramaturgilise töötlemise ajalugu ulatub tagasi vähemalt renessansiaega: 16. sajandist on teada üks anonüümne prantsuse farss, mille aluseks on Rabelais' "Gargantua ja Pantagruel". Erilise hoo sai dramatiseerimine sisse 19. sajandil, kui Euroopa teatrites toodi massiliselt lavale menuromaanide seadeid. Eesti teatris algas dramatiseeringute võidukäik 30-ndail aastail, tähelepanu koondudes Tammsaare, Lutsu, Mälgu teostele. Jätakuvalt oluline oli dramatiseeringute osatähtsus pärastsojajaeelses teatris; uus huviõus algas 1960-ndail aastail. Dramatiseerijate seas on olnud alusteose autoreid (näit. M. Traadi dramatiseering "Pommeri aed"), teisi kirjanikke (näit. P.-E. Rummo "Rakvere romanss" J.Krossi "Rakvere romaani" alusel), eriti palju lavastajaid (näit. A.Säre, V.Panso, R. Trass, L.Römmer jt.).

Dramatiseerimispehioõtted on aja jooksul muutunud. Kui varasemates töötlustes on dominandiks alusteose süpee, mida reprodutseeritakse täpsust taotlevalt, ning dramatiseering ehitatakse üles traditsioonilise näidendi reeglite järgi (näiteks A.Säre "Vargamäe"), siis viimaste kümnendite paremates dramatiseeringutes domineerib alusteose tähendussisu avamine, rakendatakse montaapi ning teatraalset kujundikeelt (näiteks kirjanik O.Toominga ning lavastaja J.Toominga "Tõde ja õigus").

Mingi ühe romaani või jutustuse dramatiseering on vaid üks kirjandusliku alusmaterjali kasutamise viise teatris. Lavale tuuakse ka mitmesuguseid kompositsioone, teatraliseeritud luulekavasid, dokumentaalmaterjali seadeid. Kirjanduse ja teatri vahekorra erilaadseid avaldumisvorme üldistab **dramaturgilise teksti** mõiste. Dramaturgiline tekst tähistab "ilukirjanduse ja teatri vahekorra tekstilist väljendust, iseseisvana võetavat vaheetappi ilukirjandusliku alusmaterjali ning tema lavalise tõlgenduse vahel

" [vt. Kruuspere 1989:323].

Rõhutagem kaht aspekti:

1. Dramaturgiline tekst tugineb teis(t)ele teksti(de)le - proosa, luuletused, dokumendid, kuid ka näidendid -, mida ta töötleb või kasutab ehedal kujul, erinevaid tekste kokku monteerides; need kasutusviisid võivad omavahel kombineeruda.
2. Alustekstide suhtes on dramaturgiline tekst tõlgendus, seega funktsioneerib ta metatekstina.
Näiteks M.Undi "Hamleti laulud", 60-ndate aastate luulest koostatud kava, on alustekstide (luuletuste) niisugune kokkupanu, mis püüab mõtestada "kuldsete kuuekümnendate" fenomeni ning väljendab koostaja suhet sellega.

Dramaturgiliste tekstide seas on tähtsal kohal mitmelaadsed lavalised **kompositsioonid**, mis omakorda jagunevad vähemalt kolme tüüpi.

1. Kirjanikukesksed kompositsioonid koostatakse ühe autori erinevatest tekstidest. See võimaldab modelleerida kirjaniku vaimuilma, rõhutades tema loomingu isiksuslikku eripära (näiteks B.Alveri luule kava "Alveriana").
2. Teosekesksete kompositsioonide tuumaks on mõne proosateose või ka üldtuntud draama tekst, millele lisatakse mitmesuguseid muid tekste, et võimendada, modifitseerida või poleemiliselt tõlgendada teose mõttesisu (näiteks J.Toominga Kitzbergi-lavastus "Viina vanne").
3. Selge dominandita kompositsioon, mis on koostatud vabalt valitud, ka mitteilukirjanduslikest tekstidest. Neid integreerib koostaja kontseptsioon (näiteks M.Undi "Doktor Noormanni kirjasõprade kokkutulek").

Lavakompositsioonidele võib leida rööbikvorme näitekirjandusest ning piir draama ja kompositsiooni vahel ongi mõnikord hajus. Esimesel juhul on paralleelnähtuseks näiteks biograafiline draama (G.Helbemäe "Üleliigne inimene"), teisel juhul mõnele klassikalisele sübeele tuginev näidend (M.Undi "Phaethon, Päikese poeg"), kolmandal - dokumentaalnäidend (J.Saare ja K.Kilveti "Tartu rahu").

On tähelepanuväärne, et näitekirjanduses kasutatakse iseäranis laialt mütoloogilisi, folkloorseid, ilukirjanduslikke sübeesid ja motiive. Draama paistab olevat teistest kirjandusliikidest vastuvõtlikum võõrale, juba varem kasutatud ainesele. Seda nähtust võib seletada draama staatuse eripäraga: asjaoluga, et näidendis nähakse lähtepunkti teise kunstiliiki kuuluva teatrilavastuse loomiseks, mistõttu originaalsus ei ole nii

oluline kui mujal [Kowzan 1970:132]. Tõepoolest võib mõnelgi puhul vaielda, kas tegemist on algupärase näidendi või dramatiseeringu/ töötluusega. "Võõra" ja "oma" vahekord on väga komplitseeritud näiteks M. Undi tekstides. "Gulliveri ja Gulliveri" (J.Swifti motiividel) on kirjanik eksponeerinud algupärase näidendina, paigutades selle oma "Valitud teostesse", "Helene, Marion ja Felix" (trükkis avaldamata) on aga pigem Fr. Tuglase "Felix Ormussoni" võrdlemisi vaba dramatiseering. Niisuguseid tekste tuleb hoolikalt analüüsida, et otsustada, kas ülekaalus on dramaturgilist teksti iseloomustav tõlgenduslikkus või tähendussisu originaalsus.

Omapäraselt põimuvad dramaatika ja eepika niisugustes tekstides, kus proosakõnet katkestavad draamavormis osad. Neid leidub meiegi kirjanduses. Mõnede B.Kangro Tartu-sarja romaanide dialogiseeritud, remarkidega varustatud vahe-peatükkides saavad kujutuslikul mängulaval kokku nii elavad kui surnud. A.Willmanni "Hundisõidul" (1975), autori määratlust mööda näidend-romaan, sisaldab küllaltki pikki dialoogilisi osi, mis kujutavad ühe näidendi proove. Taoliste tekstide puhul võiks nähtavasti kõnelda draama ja romaani **sümbioosist**. "Näidend romaanis" pole mõistagi iseseisev draama, sest ta on integreeritud romaani, on mõistetav selle kontekstis ega funktsioneeritervikteosena romaanist eraldi: tegelased on ühised, draamavormis osa lülitub sübbearendusse, tekivad tähenduseseosed jutustavate osadega.

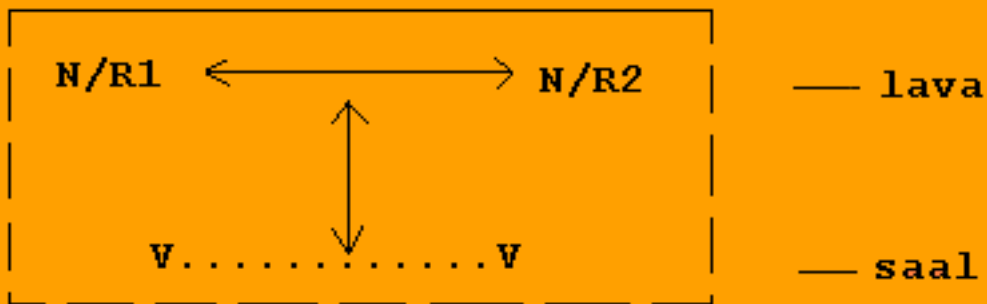
Kirjanduses, nagu igas elavas ja arenevas nähtuses, pole jäiku piire. Ka dramaatika ja eepika vahealal leidub liit- ja segavorme, mida saab mitmeti käsitleda.

Draama ja teater.

1. Teatri olemusest ja väljendusvahendeist.
2. Fiktsioon ja reaalsus.
3. Näidend teatris.
4. Teater draamas: kujutluslik etendus ja draamapoeetika.

1. Teatri olemusest ja väljendusvahendeist.

Teater on äärmiselt keerukas ja mitmepalgeline kunstiliik, kus liituvad ning põimuvad paljud erinevad kunstivahendid, mille koosmõjus tekib teatrikujund. Teatri väljendusvahendeid vaatlama asudes tuleks kõigepealt jõuda selgusele selles, mis õigupoolest konstitueerib teatri iseseisva kunstina, s.o. mis **võib** teatrietendusel olemas olla ja mis **peab** olema. Nähtavasti on võimalik korraldada etendus ilma dekoratsioonide ja rekvisiitideta, tühjal laval, ilma heliefektide ja muusikata, isegi ilma sõnalise tekstita, kuid selleks, et siiski sünniks etendus, peab olema **näitleja** ning muidugi teda jälgiv vaataja. Teatri "algtuuma" olemuse on inglise lavastaja P. Brook sõnastanud nii: "Ma võin võtta ükskõik missuguse tühja ruumi ja nimetada seda lavaks. Keegi läheb läbi selle tühja ruumi, mõni teine vaatab teda, ja ongi kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga "[Brook 1972:71. Kui lisame, et näitleja on tegutsev/mängiv inimene (teatritegevuse sisuks on mäng), võime teatrikunsti põhisituatsiooni kujutada järgmise skeemi abil.



N-näitleja

R-roll

V-vaataja

Teatrietendus loob spetsiifilise ruumi, mille tähtsaim tunnus on jagunemine kaheks osaks: **lava**. kus tegutsevad näitlejad, ning **saal** kus viibib publik. Sellel opositsiooni põhinev ruumijaotus võib etendusel teoks saada mitmel moel lava tähenduse võib saada iga mänguplats, asugu see turuväljakul, tänaval, keldris või tehasehoones, samuti ei pruugi saal olla kinnine ruum - saal on pigem "mittelava" etenduse ruumi piirides. Lava ja saali eraldab **piir**: ramp teatrihoones, kriidijoon väljakul vm., muidugi võib vahejoon olla vaid mõtteline. Eraldusjoon vaatajate ja näitlejate (vaadatavate) vahel rõhutab nende olemisviisi ja funktsioonide erinevust. Nad ei saa kohti vahetada, muutuda vaatajast vaadatavaks ja vastupidi, nagu see on lubatav karnevali tüüpi vaatamängudes, kus kõik on ühtviisi osavõtjad.

Kahe ruumiosa - lava ja saali - vahel tekivad mitmetasandilised suhted:

- lava on **mängu** ruum (teatavas mõttes konstitueerivadki mängivad näitlejad selle ruumi), saaliga seostub **vaatamise** funktsioon;
- laval toimuv on **tähenduslik**, ruum on semantiliselt küllastatud, kuna see, mis toimub saalis, on etenduse seisukohalt üldjuhul **mittetähenduslik** [vrd. Lotman 1990:190-194].

Lava ja saali lahutav piir pole läbimatu. Tänapäeva teatris taotletakse sageli näitlejate-vaatajate lähendamist ning viimaste kaasatõmbamist mängu sel moel, et etendus otsekui vallutab saali ruumi: mõned näitlejad istuvad saalis või liiguvad vaheajal publiku seas, vaatajatega suheldakse, provotseeritakse neid sekkuma, või siis alustatakse mängu saalis ja jätkatakse laval jne. Kuid niisugused võtted omandavad tähenduslikkuse üksnes lava ja saali eraldatuse tajumise taustal ning aktualiseerivad seeläbi piiri, mida püütakse ületada. Eraldusjoone lõplik kadumine tähendaks näitlejate ja vaatajate muutumist mingi ühise tegevuse osalisteks ning teatri kui kunsti ülekasvamist **parateatraalseteks** eksperimentideks, nagu seda olid näiteks J.Grotowski 70-ndate aastate projektid.

J. Grotowski parateater kujutas endast rida programme (näit. "Mägi", "Inimeste Puu"), mille eesmärgiks oli loovuse ja inimlikkuse otsimine tegevuse ning inimestevaheliste kontaktide kaudu. Programmis osalejad astusid ajutiselt, mõneks tunniks või koguni mit-meks päevaks, olmelisest argieluruumist välja. Vabas looduses või mõnes suletud ruumis sooritati juhtide eestvõttel mitmesuguseid tegevusi (rändamine läbi metsade, tantsimine liivas, läbi vee minek, laulmine jm.), püüeldi tegelikkuse kliideevaba tajumise ning tõeliselt inimliku suhtlemise poole. Parateatrit on võrreldud palverännakuga, sihiks on jõuda "inimestevahelise fakti põhiallikani enne selle jagunemist eluks ja kunstiks "[Osi•ski 1980:1761-1770].

Publiku juuresolek on teatri jaoks põhimõttelise tähtsusega selleski suhtes, et vaatajate reageeringud modifitseerivad lavategevust. Väljendades oma suhtumist vahelehiüüete, naeru, vile, aplausiga, avaldab publik mõju näitlejatele, kes soodsat vastuvõttu taotledes varieerivad rollikäsitlust. Publiku aktiivset rolli teatris sobib iseloomustama osaluse mõiste. Publik osaleb etenduses. Tulevase vaatajaskonna eeldatava elu- ja kultuurikogemusega, väärtuste ja ootushorisonidiga arvestavad lavastuse loojad teadlikult või alateadlikult juba loomeprotsessis, vaataja implitsiitse adressaadina kuulub nii draamateksti kui ka lavastuse struktuuri. Suhe võimaliku vaatajaga on muutlik. P.Handke provokatiivse "Publiku mõnitamise" eesmärgiks oli vaatajaid õokeerida; triviaalsete olmedraamade autorid seevastu mängivad äratundmisenefektile, tulles kõigiti vastu keskmise vaataja (eel)arvamustele ja käibearusaamadele.

Publiku vahetust osalemisest etenduses tuleneb kunstilise kommunikatsiooni spetsiifika teatris. Lava

ja saali vahel toimub tagasisidestatud suhtlemine; teatud mõttes võib kõnelda näitlejate ja publiku **dialoogist**. Muidugi ei olda võrdväärset partnerid, sest domineerib kunstilise informatsiooni voog lava - saal, ometi ei saa mööda vaadata asjaolust, et mõju on vastastikune. Teisiti öeldes, teatris on tegemist sotsiaalsetest ja kultuurinormidest determineeritud interaktsiooniga. Seda psühholoogiast laenatud kategooriat peab teatri aluseks näiteks A.Paul [Paul 1975:179-182]. Interaktsiooni sfääri kuuluvad teisedki vaatamängud, mis nõuavad publiku vahetut kohalolekut (jumalateenistused, spordivõistlused, rahvapildustused jne.) ning evivad seetõttu ühisjooni teatriga.

Viidakem veel kord P. Brooki arusaamale publiku osast teatris: "Pealtvaatajad võivad lihtsalt etendust vaadata, oodates, et näitleja teeb kogu töö ära, ja niisugune passiivsus paneb näitleja tundma, et ta ei suuda pakkuda muud kui proovide kordamist. /- -/ Mõnel teisel õhtul aga, "heal etendusel" võib ta kohata publikut, kes toob oma pealtvaatajarolli elava huvi ja ärksuse - niisugune publik abistab. Ja selle abiga, pilkude, tähelepanu, soovide, lõbu ja keskendumise abiga muutub kordamine uuestiesitamiseks. Ja selles uuestiesitamises ei ole enam vahet näitleja ja publiku, etenduse ja publiku vahel: see, mis on olemas ühe jaoks, on olemas ka teise jaoks. /- -/ Publik abistab näitlejat, ja samal ajal tuleb abi publikule endale lavalt tagasi "[Brook 1972:126].

Kunstilise suhtlemise eripära arvestamist nõuab vastamine küsimusele, mida lugeda teatrikunstis teoseks (või tekstiks). Kui kirjanduses on algüksuseks romaani, luuletuse, näidendi tekst, kujutavates kunstides maal, skulptuur, graafiline leht jne., siis teatris tuleb ilmselt teksti analoogina käsitleda **etendust**, mis on põhimõtteliselt ainukordne. Kuna õhtust õhtusse vaheldub saalis publik ning näitlejad ei korda rolli mehhaaniliselt, absoluutse täpsusega, siis on iga etendus kordumatu. Põhijoonis küll säilib, kuid muutuvad detailid, nüansid. Videosalvestus fikseerib vaid ühe etenduse, mis ei sarnane teistega - see teeb teatrikunsti uurimise raskeks. Näidendi **lavastust**, näiteks J. Toominga Ibseni-lavastust "Metspart", võib käsitleda teatava invariandina, kuna kõik etendused - olgu neid kaks või kakssada - on selle lavastuse variatsioonid. Etenduse ainukordsus eristab teatrit järsult tehniliste vahenditega loodud vaatamängulistest kunstidest (näiteks filmist, mille kõik koopiad on identsed) ning lähendab olemuslikult samuti variatiivsele folkloorile.

Teatrietendus oma paljude, osalt teistest kunstiliikidest lähtuvate komponentidega, mis integreerudes kaotavad autonoomsuse ning moodustavad sünteesi, on äärmiselt keerukas nähtus. Selle analüüsis on viljakaks osutunud semiootiline lähenemisviis: etendust vaadeldakse keerulise, hierarhiliselt organiseeritud märgisüsteemina, mis koosneb tervest reast madalama tasandi süsteemidest. J.Lotman eristab kolm suhteliselt iseseisvat alamsüsteemi - näidendi sõnaline tekst, näitlejate ja režiissööri poolt loodud mäng, lava-, heli- ja valguskujundus - ning rõhutab: "Ühelgi kunstilise teksti liikidest ei ole üksikutel alatekstidel ühtaegu nii kõrget iseseisvusastet ja integreeritust kui teatrietendusel " [Lotman 1990:205]. Detailsem on T.Kowzani märgisüsteemide klassifikatsioon, mille saab esitada järgmise tabelina [Kowzan 1970:172].

1.sõna	kõneldav tekst	näitleja	auditiivsed märgid	aeg
2.intonatsioon	kehaline väljendus		ruum ja aeg	
3.miimika				
4.zhest				

5.liikumine	näitleja välimus		visuaalsed märgid	ruum
6.grimm				
7.soeng				
8.kostüüm	lava välisilme	väljaspool näitlejat		ruum ja aeg
9.rekvisiit				
10.dekoratsioon				
11.valgustus	artikuleerimata helid		auditiivsed märgid	aeg
12.muusika				
13.mürad, helid				

Teatrimärkide loetelu on nähtavasti võimalik täiendada. Nii lisatakse lava märgisüsteemidele (dekoratsioonid, valgustus) ka ruumilahendus, s.o. ruumiliste suhete üleval - all, paremal - vasakul, ees - taga organiseerimise viis. Tabeli 4. lahtris liigitatakse märke vastavalt sellele, kas nad mõjuvad vaataja nägemis- või kuulmismeelele. Mõnikord tulevad mängu ka haistmismeel (lõhnad teatrietenduse tähenduslike komponentidena), kompimismeel (näitleja füüsiline kontakt vaatajaga) ning isegi maitsmismeel (etenduse käigus pakutakse vaatajaile toitu ja jooki).

Etendusel **täiendavad** teatrimärgid üksteist, mõjudes vaatajale üheaegselt, tervikkujundina. Kujutlegem näiteks Hamleti monoloogi "Olla või mitte olla" mõnes romantilises lavastuses: Shakespeare'i teksti saadab näitleja pateetiline þest ja traagiline näoilme, üldmuljet tugevdavad must kostüüm ja lehvivat lakkidega parukas, meeolelu nüansseerib hauaküngaste ja -ristidega kujundatud poolhõmar lava, helitaustana vihiseb tuul. Mõni sootuks teistsugune kombinatsioon, näiteks K. Komissarovi "Hamleti" -lavastuse punkstiilis, genereerib ka teistsuguseid tähendusi.

Kuid eri süsteemidesse kuuluvad märgid on ka **vahetatavad**: sõna võib asendada þestiga, dekoratsiooni sõnalise kirjeldusega jne. Üht ja sedasama tähendust saab teatris väljendada väga erinevalt. Näiteks tähendust "sajab vihma" võib edasi anda sõnadega, rekvisiidiga (avatud vihmavari), näitleja þesti ja liikumisega, helidega (vihmasabin helilindilt), kostüümiga (vihmakeep), valgusefektidega või neid vahendeid kombineerides.

Kogu seda mitmetasandilist ning muutlikku teatrimärkide kogumit koondab ja organiseerib näitleja tegevus, mis on olemuslikult **mäng**. Mäng kui üks inimtegevuse vorme on kaheplaaniline käitumine, mis ühendab praktilise ja tingliku (märgilise) tasandi n.-õ. maagilise kui abil. Mängitakse mujalgi kui teatris. Ent teatris, erinevalt teistest eluvaldkondadest, on mänguline käitumine näitlejate eesõigus ning sellisena nende poolt teadvustatud. Näitleja rollitegevus kujuneb vastavalt etteantud olukordadele, mis on dramaturgi või lavastaja poolt välja mõeldud. See on reaalse tegevuse märk, kuid samas on näitleja liigutused, näoilmed jne., olgu imiteerivad või üldistuslikud nagu pantomiimis, samuti reaalsed. Mängu samaaegne tinglikkus ja tegelikkus (näitleja lavaolemist võib käsitada "nii vahetu reaalsusena kui ka iseenda märgiks muutunud reaalsusena" [Lotman 1990:198]) on fiktsiooni ja reaalsuse kogu teatrimärkide süsteemi läbiva suhte üks tahke.

Näiteks J. Smuuli "Kihnu Jõnni" 3.pildis on etteantud olukorraks tuulevaikus ja mängu lähtetingimus - nagu oleks pikka aega kuuma päikese käes janus oldud. See *kui* määrab madruseid mängivate näitlejate käitumisjoonise ja tundeväljendused: jõuetus ning lootusetus hääles, aeglased liigutused, meeleheiteliga vahelduv apaatia jms. Näitleja jäljendab janus vaevlevat meremeest, kuid tema pestid ja miimika on täiesti reaalsed, meeltega tajutavad.

Teatrikunstil, mis sünteesib paljusid elemente, on mitmeid erivorme. Sõnateatris on sünteesi aluseks **kõnelev** näitleja, kaalukat osa mängib kirjanduslik substraat. Verbaalse komponendi nõrgenedes ning lõpuks kadudes hakkab domineerima näitleja füüsiline tegevus, nagu see toimub pantomiimis ja improvisatsioonilistes teatrivormides. **Laulev** näitleja konstitueerib muusikateatri (muusika ja näitlejakunsti süntees), **tantsiv** näitleja balleti (tants+näitlejakunst). Nukuteatrit lähendab näitleja poolt juhitava nuku olemasolu kujutavatele kunstidele, mille vahenditega ta on loodud [vrd. 1972:377-378].

Tänapäeva teater on rikastunud ennekõike niisuguste vormidega, milles visuaalsus ja tegevuslikkus domineerivad sõnalise teksti üle. Verbaalne komponent redutseerub, uhutakse etendusest välja (visuaalne etendus, happening). Teatri piiride määratlemisel evib olulist tähendust ka mänguline tegevus: kui käitumise märgilisus kahaneb, jõuame teatri äärealadele ning viimaks kunsti sfäärist välja, mitmesuguste mittekunstiliste vaatamängude, näiteks spordivõistluste, paraadide, jumalateenistuste jms. valdkonda, kus märgiline aspekt ei seostu enam mänguga.

2. Fiktsioon ja reaalsus.

Fiktsioon (lad. *fictio* 'moodustamine, kujundamine') tähendab kõige üldisemalt väljamõeldist. - Tähelepanuväärselt käibib vastav mõiste mitmes võõrkeeles ka ilukirjanduse tähenduses, näit. inglise *fiction*. - Fiktsioon ja reaalsus pole kunstifilosoofiliselt vaatepunktilt absoluutsed vastandid. Kunsti fiktiivne - näiv, mittetõeline - maailm vahendab reaalsust; fiktsioonid on n.-ö. teated tegelikkusest. Fiktsioon kunstis võib reaalse, kunstivälise tegelikkusega olla analoogiasuhtes ning toimida selle mudelina, kuid ta ei lange reaalsusega kokku. Fiktiivne maailm on **võimalik**, mitte tegelik. Sellel erisusel põhineb kunsti tajumine. Lugeja-vaataja, kes ei teadvusta kunstiteose fiktiivsust, vaid võtab seda tegeliku elu pähe, tormates näiteks keset etendust lavale Desdemonat Othello käest päästma, käitub ebaadekvaatselt. Kunst lakkab niisugusel juhul vastuvõtja jaoks olemast kunst, kuivõrd teadlikkus fiktsioonist on esteetilise tajumisviisi möödapääsmatu tingimus.

Fiktsiooni ja reaalsuse vahetõrge erinevates kunstiliikides saab erineva sisu sõltuvalt väljendusvahenditest, samuti materjali iseloomust. Muusikas on see vahetõrge valdavalt pingevaba: heli tekitatakse spetsiaalsete instrumentidega ning vaid äärmuslikes eksperimentides komponeeritakse muusikateos "reaalsetest" helidest ja müradest. Maalikunstis on värvidel lõuendile kantud pilt oma staatilisuses selgelt reaalsusest erinev, vaid erandjuhul võib tekkida pildi ja reaalsuse asjade segiajamise oht. Teatris, filmis, kirjanduses ja teistes kunstiliikides, mille vahenditega on võimalik luua küllalt täielik elu illusioon, kuid nii, et vastuvõtja mõistaks loodu illusoorisust, valitseb fiktiivse ja reaalse vahel püsiv pingeline.

Fiktsiooni ja reaalsuse vaheline pingeline hõlmab kõiki teatrietenduse tasandeid ning läbib kõiki märgisüsteeme. Vaatajad ja näitlejad viibivad korraka kahes aegruumis:

- fiktsiooni aeg ja ruum, milles hargnevad sündmused ning arenevad tegelastevahelised suhted (näiteks Eesti ranna-küla 1944. a. sügisel J. Kruusvalli "Pilvede värvides"), lokaliseerub laval;
- reaalne, etenduse toimumise aeg ja ruum (näiteks 1985.a. kevad, Draamateater Tallinnas) hõlmab nii lava kui ka saali, näitlejad ja publiku.

Iga etenduse märk ja märgisüsteem eksisteerib samuti kahel tasandil, olles samaaegselt tegelikkuse jälgend ning teatrimängu element. Kujuneb vastavuste rida:

Reaalsus

NÄITLEJA

(näit. Juhan Viiding)

LAVA, DEKORATSIOONID

(näit. maalitud lõuend)

REKVISIIDID

(näit. papist kroon)

KOSTÜÜMID

(näit. marlist kleit)

Fiktsioon

TEGELANE

(näit. Hamlet)

TEGEVUSKOHT

(Helsingöri loss)

ESEMED

(Claudiuse kroon)

TEGELASE RIIETUS

(Ophelia kleit)

Fiktsiooni ja reaalsuse vahelist pinget teravdab seegi, et mitteverbaalsetes teatrimärkides on tähistaja ja tähistatav tihtipeale samast substantsist. Hamletit mängib lihast ja luust näitleja, mõõk tema käes on tõeline mõõk, tool, millele ta istub, on tõeline tool, mitte pelgalt kujutus. Teatris liitub väljamõeldisega näitlejate, esemete, riiete salgamatu tõelisus [Esslin 1980:96]. Need füüsilised, meeleliselt aistitavad objektid laval tähistavad fiktsiooni suhteid ja objekte. Karraga kaetud papist võru näitleja peas võtab vaataja vastu Claudiuse kroonina, kuningavõimu sümbolina, "unustades", et tegemist on butafooriaga (tõenäoliselt oleks ta üllatunud, kui näitleja krooni äkki puruks rebiks) ning seda samal ajal siiski teades.

"Võnkumine" kahe tasandi vahel iseloomustab ka **näitleja** lavaolemist. Näitlejaks-olemise paradoks seisneb selles, et ta on korraga looja ja loodu, "mina" ja kellegi teise (tegelase) märk, võiks öelda - semiotiseerunud inimene. Totaalne ümberkehastumine tegelaseks on vaevalt võimalik, see tähendaks näitleja "mina" hävimist ning oleks pigem psühhiaatiline kui kunstiline sündmus. Teiselt poolt ei saa teatrietendusel jälgida tegelast lahus konkreetsest näitlejast. Kui näidendit lugedes võib endale tegelasi vabalt ette kujutada, siis etendusel saab tegelane näitlejalt välimuse -kasvu, kehaehituse, näokuju jne. - ning hääle. Näitlejal on oma raskesti kirjeldatav aura, isiksuslik kiirgus, milles ei puudu erootilised varjundid ning mille olulises osas loob ka mängitud rollide sadestus. Kõik see tuleb tegelasse kaasa, mõjutades publiku vastuvõttu. On hästi teada, et tihtilugu minnakse teatrisse vaatama lemmiknäitlejaid, seda nende isiksusliku võlu, mitte alati mängitava rolli pärast; vaatajat köidab Ita Everi virtuoossus või Evald Hermaküla sarm ka siis, kui näidend on banaalne ja lavastus tervikuna vähepakkuv. Kuna näitleja isiksus ning lavabiograafia mängivad kaasa iga uue rolli loomisel, on ühe või teise näitleja valik rolli juba iseenesest tõlgenduslik akt, mis võib lavastuse üldkontseptsioonis keskselt tähtis olla (me ei pea siin silmas näitleja kasutamist piiratud amplituudis, näiteks esimese armastaja või koomilise vanamehe rollides).

V. Panso "Hamleti"-lavastuse jaoks 1966.a. oli kontseptuaalse tähendusega Ants Eskola valik nimirolli. Tollal

58-aastase, oma näitlejakarjääri tipus oleva Eskola Hamlet oli elukogenud prints. K.Kask kirjutas: "A.Eskola Hamletis tajume väljakujunenud ellusuhtumisega haritlast. Ta on peajagu kõrgemal teda ümbritsevast keskkonnast, näeb läbi inimesi, nende tegusid ning mõtteid." [Kask 1989:139]. Juhan Viidingu kehastuses (M. Mikiveri lavastuses 1978.a.) muutus Hamlet vägivallasüsteemi kaitsetuks ohvriks, kes muserdub seesmiselt ka ise; lisatähendusi andis J.Viidingu kui luuletaja aura. "Viiding/näitlejaga on laval kõrvuti Viiding/poeet, kellele Shakespeare`i tekst on elu mõista püüdja pingsaks arutluseks iseendaga" [Kask 1989:143].

Fiktsiooni ja reaalsuse pingeväli muutub teatrivooluti: kord pannakse rõhk illusiooni täielikkusele, kord avameelsele tinglikkusele. Realistlikus, eriti aga naturalistlikus näitekirjanduses on väärtustatud loomutruudust, olukordade ja karakterite usutavust, elusamasust. Realismi laineharjal kujunes välja **illusionistlik** teater. Illusiooni luua oli teatris varemgi püütud, kuid alles 19.-20. sajandil, lavatehnika täiustudes, püstitati see ülesanne programmilisena. Illusionistlik teater taotleb jäljendada elu võimalikult täpselt. Fiktiivset lavamaailma lahutab saalist nn. neljas sein, näitlejad on "avaliku üksinduse" seisundis, hoidudes publikuga kontakteerumast, vaatajatelt aga oodatakse, et nad elaksid fiktsiooni jäägitult sisse ning jälgiksid sündmusi, nagu oleks tegemist episoodiga elust enesest, mille pealtnägijaks ollakse sattunud. Moskva Kunstiteatri lavastaja K.Stanislavski põhjendas näitleja ümberkehastumise vajalikkust ja töötas välja sellekohase tehnika. Vaid rolliga kokku sulades ning tema siseelu elama hakates võis näitleja saavutada täiusliku psühholoogilise tõepära. Stanislavski loobus maalitud dekoratsioonidest; lavakujunduses kasutati ehtsaid esemeid ning kostüümidena autentseid rõivaid, mis ekspeditsioonidelt mõõda maad kaasa toodi. Naturaalsus küündis n.-ö. "jõhvikateni hapukapsastes", mida laval söödi.

Siiski on teatri pikas ajaloo tooni andnud mitte-illusionistlikud voolud, vastureaktsioonina realistlik-naturalistlikule teatrile tekkis programmiliselt antiillusionistlik arengusuund, millel on selle sajandi teatris oluline tähtsus. Fiktsiooni ja teatrireaalsuse vahel valitsevat pinget kasutatakse ühe kujundiloo allikana, püüdmata seda varjata või tühistada. Õige levinud on mitmesugused võtted, mille abil takistatakse jäägitut sisseelamist fiktsiooni, teadvustatakse toimuva mängulisus ning lõhutakse seega tekkida võivat elu illusiooni. Etendus liigub kahel tasandil, mida sobib iseloomustada kas või kahe lavastuse nimetustega: "Seitse venda" ja "Täna mängime "Seitset venda"" (V.Panso).

Selle sajandi alguse teatrireformid olid suunatud elujäljenduse vastu. Raskuspunkt nihutati vaatamängulisusele, teatraalsetele väljendusvahenditele, mis on avalikult mitte-elusarnased. A.Appia, modernteatri suurimaid teoreetikuid, rõhutas muusika, valgustuse ja liikumise tähtsust lavastuses ning sõnastas oma kujutlusi kõikide kunstide sünteesil põhinevatest teatraalsetest vaatamängudest. Etenduse visuaalset mõjukust pidas tähtsaks G.Craig: värvi- ja rütmialamused pidid looma lavalise atmosfääri, jäljendamata seejuures loodust. Loomulikkuse printsiibile seadis ta vastu staatilise teatri idee, kus isegi näitlejaid võiksid asendada sümbolitena mõjuvad ülimarionetid. M.Reinhardt tegi suurejoonelisi lavastusi värvidemängu, võimsa valgustehnika ja muusikaga. Teater pidi olema sillaks tegelikkuse ja unelmate vahel, muutes viimased lavatõelisuseks.

Etenduse reaalsuse aktualiseerimine oli üks B.Brecht'i eepilise teatri aluseid; muide, sisseelamise vältimiseks võisid vaatajad saalis kohvi juua ja suitsetada. 60-70-ndate aastate avangardistlikus teatris (näit. absurditeater, J.Grotowski lavastused, Living Theatre jt. alternatiivteatri trupid) kaotab fiktsioon tähtsust. Väärtustatud on vahetud kontaktid publikuga, mis mõistagi eeldab "neljanda seina" radikaalset lõhkumist ning loob mänguteadlikkuse. Absurditeatris töötab illusiooni tekkele vastu lavategevuse rõhutatud erinevus argielu välistest vormidest, situatsioonide veidrus, dialoogi alogismid. Fiktsioon on läbinähtavalt "tehtud", kunstlik, niisiis hinnatav teatrina, mis ei pretendeeri

elulisele usutavusele. S. Becketti "Õnnelikes päevades" on Winnie algul rinnuni, pärast kaelani liiva mattunud, võimetu liikuma, kuid teeb oma pisitoiminguid ning esitab naiivselt optimistlikke monolooge, nagu oleks see täiesti tavaline elamise viis. Reaaleluliselt mõeldamatu, motiveerimata situatsioon sunnib näidendit/lavastust vastu võtma mänguna, milles Winnie kummalisele seisundile peab tähenduse andma lugeja-vaataja, tõlgendades seda inimese iseendasse-vangistatuse, eksistentsiaalse ahistatuse vm. võrdpildina. Fiktsionaalsuse nõrgenedes kasvab näitlejate ning vaatajate mänguteadliku suhtlemise osatähtsus etenduses. J.Grotowski käsitas 60-ndail aastail teatrit näitleja ja vaataja **kohtumisena**, kus näitleja absoluutselt siiras eneseavamine peab vaatajat õhutama harjumuslikust "minast" vabanema, et mõista iseennast. Mäng muutub puhastava toimega ühisrituaaliks, omamoodi suhtlemisteraapiaks. Paljud alternatiivsed teatritrupid seadsid sihiks ühise mängu, milleks tuli vaatajatega aktiivselt kontakteeruda, provotseerida neid lavategevusse sekkuma, ületada saali ja lava piir. Lava ja saali kokkusulamine kamevali-tüüpi ruumiks, milles kõik kohalolijad osalevad ühises tegevuses, ning mängu ja fiktsiooni dualismi taandamine üksnes mängu/rituaali reaalsuseks tähendab aga juba üleminekut parateatraalsete katsetuste sfääri kunsti - mittekunsti piiril (vrd lk. 25-26).

Kas ja kuidas puudutab fiktsiooni ja reaalsuse probleem **näitekirjandust**? Ka näidendi poeetika on orienteeritud fiktiivse maailma loomisele ja/või teatraalse mängu verbaliseerimisele. Episoodiliselt aktualiseerivad mängu tegelaste repliigid ja monoloogid *ad spectatores* (vaatajatele), viited etendusele dialoogis, aga samuti remarkides, ja muud võõritavad, lugejat fiktsioonist distantseerivad võtted.

E. Vetemaa näidendites põimuvad illusionism ja avameelne teatraalsus. Ikka on mõnes stseenis aktualiseeritud etenduse reaalsus, lõhutud illusioon. "Õhtusöögis viiele" lõikub argieluvoolu irreaalne "liblikapardiisi" stseen; "Püha Susanna" sündmustiku katkestab Inspitsiendi monoloog publikule, mida vaimukalt motiveeritakse käimasoleva kokkuhoiukampaaniaga; "Roosiaia" vahestseenides koketeerib saaliga Melusiine. Kuid näidend võib ka algusest lõpuni baseeruda totaalse mängu ideel, nagu näiteks M.Undi "Imperaator Nero eraelu", mis kujutab endast võimaliku lavastuse kokkusurutud kirjeldust, pretendeerimata mingisugusegi fiktiivse, reaalsust-teeskleva maailma loomisele, kuhu vaataja võiks siseneda.

3. Näidend teatris.

Draama ja teatri suhteid saab käsitleda kirjandus- või teatrikeskselt vaatepunktilt, kusjuures vaatepunkti valikust oleneb, missugused probleemid esile tõusevad.

Teatri poolelt vaadates on näidenditekst üks etenduse komponente, mille osakaal ja tähendus varieerub võrdlemisi laiades piirides, sõltuvalt lavastaja eesmärkidest, lavastuse stiilist jne. Sõna ei pruugi olla kaugelki domineerival positsioonil. Meenutagem, et teatrikunsti konstitueerib hoopis näitleja tegevus ning verbaalne tekst on vaid üks märgisüsteeme paljude teiste kõrval, ilma et tal mingeid privileege oleks. Niisiis pole põhjust näidendi rolli teatris ületähtsustada ega pidada lavastuse ülesandeks üksens näidendi tõlgendamist või koguni pelgalt illustreerimist. Muidugi tehakse teatris ka interpretatsioonilisi lavastusi, milles kirjaniku sõna on märgisüsteemide hierarhia tipus - niisugust teatrit pooldas näiteks K.Stanislavski -, kuid see pole veel kogu teater. Eriti 20. sajandi avangardistlike teatriveolude eesmärgiks sai vabaneda "kirjanduse teenri" seisundist ning arendada teatrispetsiifilisi, valdavalt mitteverbaalseid väljendusvahendeid. 60/70-ndate aastate eesti

teatriuunduse juhte, lavastaja Evald Hermaküla on väitnud: "Ma ei usu, et kirjandus, olgu ta või draamavormis kirjutatud, oleks teatrile lähemal kui muusika või maalikunst või arhitektuur või film." [Dramaturgia ja teater 1979:7]. Loobumine kirjanduse eelistamisest, mis sunniks lavastuse näidenid illustreerimise ja/või interpreteerimis raamidesse, on oma radkaalsemates vormides viinud nn. visuaalse teatri kujunemiseni. Visuaalse etenduse kõik märgid on võrdväärased, sõna taandub oma privilegeritud positsioonidelt või kaob etendusest sootuks. Võrdväärsete elementide dramaturgias pole ükski teisele allutatud [vt. Visuaalne teater... 1991:26-34].

Kui teatrikeskselt vaatepunktilt käsitletakse näidendit lavastuse verbaalse alusena või etenduse ühe komponendina, siis **kirjandusest lähtudes** huvitab meid, kuidas saab näidendist etendus. Mis juhtub draamatekstiga teatris? Vastuse otsimisel tuleb silmas pidada, et tegemist on kahe iseseisva kunstiliigi kokkupuutega, kusjuures need kunstiliigid erinevad teineteisest vähemalt neljas suhtes.

1. Olemisviisilt kuulub kirjandus ajaliste, teater aga ajalis-ruumiliste kunstiliikide hulka. Kirjanduses tuleb ruumisuhted n.-ö. tõlkida sõnade keelde, kuna teatris on ruumi dimensioon reaalselt tajutav. Ruumimõõtme lisandu-mine laval avab draamateksti jaoks uusi võimalusi.
2. Kirjanduses on tegemist ühe, verbaalse märgisüsteemiga (selles tähenduses on ta homogeneenne kunst), teatrikunstis n.-ö. semiootilise ansambliga, kus põimuvad paljud märgisüsteemid ning erinevate kunstiliikide elemendid.
3. Et sõnad iseenesest on abstraktsed, nõuab kirjandusteose lugemine teose maailma konkretiseerimist kujutluses. Teatrietendus on suunatud vahetule meelelisele tajule.
4. Kirjandusteose loomine ja vastuvõtt on üldjuhul individuaalne, teatrietenduse loomine ja vastuvõtt aga kollektiivne.

Niisiis on (kirjanduslik) draama ja (teatraalne) etendus küll omavahel tihedalt seotud, kuid kunstiliigiliselt niipalju erinevad, et näidendi etenduseks-saamist ei saa pidada "tõlkimiseks" teatrikeelde ega "illustreerimiseks" teatrivahendite abil. Näidendi lavastamisel toimub tegelikult teksti **ülekanne** ühest kunstiliigist kui semiootilisest süsteemist (kirjandus) teise semiootilisse süsteemi (teatrikunst), kusjuures teiseneb paratamatult ka tekstis sisalduv kunstiline informatsioon [Fischer-Lichte 1987:199].

Et seda protsessi lähemalt jälgida, on mõistlik vaadelda eraldi näidendi kaht tekstikihistust - tegelaste dialoogi ning remarke -, mis suhestavad etendusega kumbki omamoodi.

1. **Remarktekstis** kirjeldatakse võimaliku etenduse mitte-verbaalseid elemente, näiteks lavakujundust, rekvisiite, näitleja miimikat ja žeste jne. Remarkides nähtub eriti selgelt näidendi liigiomane duaalsus: tegemist on autonoomse kirjandusteose ning teatrietenduse substraadiga samaaegselt. Remarke võiks käsitada lavastajale, kunstnikule ja näitlejaile adresseeritud juhistena ("käskudena"), kuid kahe olulise mõõndusega:
 - moodsa draamakirjanduse potentsiaalseks adressaadiks on peale teatriveaataja ka lugeja, seega on remargid orienteeritud kaheti - lugejaile ja teatripraktikuile;
 - remargid pole lavastuse loojate jaoks kohustuslikud, lavastaja võib vabalt autori juhised tähelepanuta jätta ning talitada oma suva järgi.

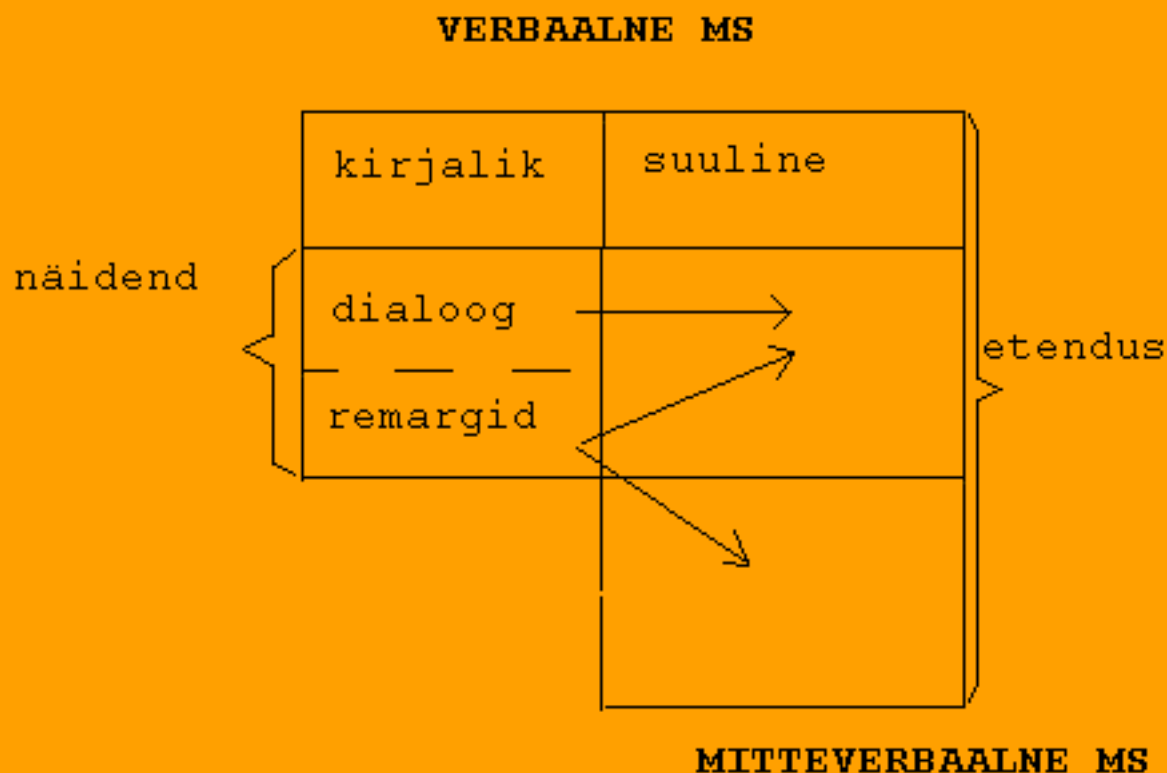
Erinevalt dialoogist ei reprodutseerita teatrietendusel remarke vahetult. Tõsi, mõnikord võib lavastaja remarke käsitleda samaväärselt dialoogiga, nagu tegi V.Panso, tuues J.Smuuli

"Pingviinide elu" lavastusse sisse kaks näitlejat, kelle ülesandeks oli ette kanda kõik autori remargid. Tavaliselt transformeeritakse remargid mitteverbaalseteks teatrimärkideks. J. Veltrusky järgi remargid otsekui elimineeritakse etendusel ning tekstis tekkinud tühikud täidetakse mittekeeleliste märkidega [vt. Bassnett-McGuire 1980:51].

Näiteks remark P.-E. Rummo seni lavastamata "Pseudopusest" - "Kaks Halastajaõde tolmuimejatega tulevad eri suunast mängu-platsile ja hakkavad seda puhastama, unustamata ka vaatajaid esimestes ridades. Seejärel nad märkavad teineteist ning peavad maha lühikese duelli, kasutades rapiiridena oma masinate imitorusid. Mõlema meisterliku võitluse eesmärgiks on teist puhtaks imeda ja ennast kaitsta" - tuleks teatris asendada näitlejate vastava liikumise ja tegevusega; stseen on sõnadeta, tolmuimejad ning näitlejate "duell" omandavad tähenduse etenduse käigus - või tähistavad ainult iseennast.

2. **Dialoog** kõlab laval enam-vähem niisugusena, nagu see on kirja pandud, kuid siingi toimub ülekanne, nimelt **kirjaliku** kõne süsteemist (näidendi tekst) **suulise** kõne süsteemi (näitlejate kõne). Suulises kõnes lisandub sõnale näitleja intonatsioon, hääletugevus, kõnetempo jm. paralingvistilised tunnused, mis modifitseerivad teksti tähendust. Näiteks võib näitleja kolmeneljakümnel erineval viisil lausuda "tere õhtust!", andes iga kord neile sõnadele erisuguse tähenduse. Võimalike tähenduste vaba valikut piirab aga konkreetne kõnelemissituatsioon ning tegelase psühholoogia; samuti võib autor remargis osutada repliigi lausumise viisile ("irooniliselt", "aeglaselt", "lahkelt" jne.), kontrollimaks dialoogi ülekannet suulisesse kõnesse. Ometi tekitab näidendi lavalejõudmine selliseidki tundmusi, nagu on avaldanud õveitsi dramaturg Max Frisch: "Avastus, et meie keel, kirjapandud keel, on üksnes kanvaat, mis pakub kõiksuguseid võimalusi, on esimestel proovidel meie jaoks alati õkk: me avastame kirjutatu mitmemõttelisuse" [tsit. Kowzan 1981:204].

Eelöeldut illustreerib järgmine skeem:



Näidendi dialoogi ja remarkide üksühene ülekanne teatrimärkide keelde tähendaks illustratiivset lavateostust, isegi kui arvesse võtta seejuures tekkiv variatsioonilisus. Eespool viidatud artiklis nimetab E.Fischer-Lichte lihtsaimat, otsest ülekannet lineaarseks; 19.-20. saj. teatrile on tunnuslikud aga keerukamad lavastusviisid. Näidendi tee lavale algab sellest, et näidendit loetakse ning loetut mõistetakse mingil viisil, s.t. konkretiseeritakse teksti elementide ja tervikteksti tähendused. Nende tähenduste taasloomiseks teatrilaval kasutatakse aga sageli teistsuguseid vahendeid, kui autor on ette näinud.

teksti tähendused → teatrimärkide kombinatsioonid → etenduse tähendused

Etenduse loojad opereerivad peaasjalikult teksti allstruktuuridega, nagu tegelane, ruum, tegevus/lugu jne. Kuid lavastus võib ka alles terviku tasandil toimida näidendi tähendussisu avamisena, kusjuures madalamatel tasanditel hälbatakse näidendis antust vahel õige põhjalikult.

Lavastuse-näidendi seos muutub aste-astmelt lõdvemaks ja vabamaks. Võrreldgem näiteks "Hamleti" kolme ülekandeviisi.

- lineaarne: lavastus Elizabethi ajastu teatris, Burbage'i trupi esituses, mille liikmeks Shakespeare ise oli; autori lavastusjuhised arvestavad trupi võimalustega ning lavastus tehakse neid juhiseid järgides.
- struktuurne: M.Mikiveri lavastus 1978.a. Tõlgenduslikult originaalne, säilitab lavastus näidendi põhistruktuurid, uusi tähendusi loob rõhkude ümberasetamine, näitlejate rollitõlgendus, lavakujundus jne.
- globaalne: K.Komissarovi lavastus lavakunstikateedri üliõpilastega 1986.a. Hamleti võitlus sotsiaalse kurjusega põhikonfliktina on võimendatud, lavateostus on näidendi suhtes uljalt hoolimatu - Hamleti ja Claudiuse rollide kahestamine, punkstiilis kostüümid, heavy-muusika ja populaarsed laulukesed helikujunduses jms.

Sageli võib lavastust pidada näidendi tõlgenduseks. Näidend on kirjutatud interpreteerimiseks teise kunstiliigi vahenditega. Aine tihendatud esitus, teatav visandlikkus kunstilise maailma loomisel tuleneb nii jutustajakõne puudumisest kui ka näidendi orienteeritust teatritõlgendusele: laval luuakse näidend n.-õ. lõpuni, konkretiseeritakse ja visualiseeritakse näidendimaailm, avatakse tähendussisu ning täiendatakse seda uute, lavateostuses tekkivate tähendustega. Seetõttu on draama tähendusruum üldiselt avaram kui teistes kirjandusliikides. Pole nähtavasti juhus, et paljud klassikateosed, mida peetakse eriti sügavamõtteliseks ja mitmetähenduslikuks, kuuluvad draamatikasse - olgu siis Sophoklese "Kuningas Oidipus", Shakespeare'i "Hamlet" või "Kuningas Lear", Goethe "Faust" või Beckett'i "Godot`d oodates". Niisuguseid näidendeid lavastatakse ikka ja jälle, jõudmata kunagi ammendava tõlgenduseni. Iga lavastus **piiritleb** ja **piirab** draama tähendusruumi. Etendus on tähenduslikult ja emotsionaalselt konkreetsem kui näidendi tekst, otse vaataja meeltele mõjudes suunab ta assotsiatsioone ning piirab võimalikke tõlgendusvariante. Teiselt poolt annab iga uus lavastus ka uue tõlgenduse, mis sõltub muuhulgas ajastust, sotsiaalsest ja kultuurikontekstist, lavastuse loojate maailmanägemisest. On öeldud, et "Hamlet" on peegel, milles iga ajastu näeb iseennast.

On oluline lisada, et näidendi lavastus on alati ülekanne teise semiootilisse süsteemi, kuid ei pruugi

iga kord olla näidendi interpretatsioon. Näidendi lavaline tõlgendamine pole sugugi alati olnud teatri eesmärgiks või on see jäänud teadvustamata. Mõnigi kord kasutatakse kirjanduslikku alusmaterjali sootuks teistel kui tõlgenduslikel eesmärkidel.

Näidendi teel lavale ei jää tekst muutumatuks. On koguni põhjust kõnelda näidendi erinevatest variantidest, mis võivad märkimisväärselt teineteisest lahku minna - need on **kirjanduslik** ning **lavaredaktsioon**. Tekstuaalset vaheetappi algupärase näidendi ning lavastuse vahel on nimetatud ka lavastajastsenariumiks, samuti sobiks kasutada dramaturgilise teksti mõistet (vt. lk 21). Lavaredaktsiooni all mõistame näidendi konkreetse lavastuse jaoks kohandatud tekstikuju, mis ei funktsioneeris iseseisva kirjandusteosena ega ole mõeldud lugemiseks. On selge, et lavaredaktsioone võib olla mitu, kui näidendit korduvalt lavastatakse. Lavaredaktsioon on tavaliselt käsikirjas, me leiame selle repiistsenaariumist või näitlejate osaraamatuid. Seevastu kirjanduslik redaktsioon on mõeldud trükis avaldamiseks ning kohandatud lugeja spetsiifilistele ootustele. Teatris "töötleb" teksti enamasti lavastaja üksi või koostöös autoriga, muutused võivad olla võrdlemisi suured: lavastaja võib kärpeid teha, repliike tegelaste vahel ümber jagada, stseenide järjekorda muuta, dialoogi "suupärastada", seda kõnekeelsemaks töödeldes jne. Sageli on tarvis teha mõtte- ja sübearendus reljeefsemaks, "läbipaistvamaks", et saalis ei tekiks retseptisioonitõrkeid. Kui aga lavaredaktsioon on valminud otse teatri jaoks ning trükkitoimetamine järgneb lavastusele, võib kirjanik lihvida sõnastust, arendada filosoofilist mõttesisu, taandades puhtteatraalseid efekte, tugevdada diskussioonilisust vms. Kirjeldatud redaktsioonid lahknevad põhiliselt stiilis ja ülesehituses.

Mõnikord ilmub siiski ka lavaredaktsioon trükis. Huvitava võrdlusvõimaluse pakub E. Vetemaa "Nukumäng", mille algne (kirjanduslik) redaktsioon ilmus kogumikus "Eesti näidendid 1977-1979", teatripoolne variant (Noorsooteatri 1980.a. lavastuse redaktsioon) aga kirjaniku "Väikese näidendiraamatu" 3. andes.

4. Teater draamas: kujutluslik etendus ja draamapoeetika.

Kumb on primaarne: kas draamatekst või teatrietendus? Vastus sellele küsimusele oleneb vaatepunktist. Teatud mõttes on iga etenduse aluseks tekst, ka siis, kui laval ei lausuta ühtegi sõna. Kui võrd mõtlemine toimub keeles, keele vahenditega, ning etendust saab sõnadega kirjeldada, (verbaliseerida), "katab" sõnade võrk kõiki vaatamänge. Näiteks M.Karusoo lavastuses "Popi ja Huhuu" puudus dialoog, kuid selle aluseks oli Tuglase samanimelise novelli tekst, mis eeldatavalt elustus etendust jälgivate vaatajate mälus. Sõnadeta tegevus pantomiimis, happeningis, balletis jm. kannab endas varasema kõne (vahel stsenaariumi või libretona kirjapandud kõne) või sisekõne jälgi. Vastuvõtja omalt poolt "tõlgib" etenduse sõnadesse, semantiseerib ning verbaliseerib visuaalsed kujundid. Tegijad ei tarvitse teksti kirjalikult fikseerida ega vaatajad seda lugeda, tekst võib olla üksnes juurdemõeldav ja sellisena ebastabiilne. Ometi on ta loomis- ja vastuvõtuprotsessi vaheetapina olemas. Teisest küljest eelneb etendus tekstile selles mõttes, et juba näidendit kirjutades või stsenaariumi koostades arvestab kirjanik rohkem või vähem teatri tingimuste ja võimalustega. Dramaturgi teatrikogemus, piirdugu see või teadmiseega teatri olemusest, suunab teksti loomist.

Nimetatud vaatepunkte sünteesib prantsuse teatrisemiootiku A.Ubersfeldi kasutatud **genoteksti** mõiste. See on mõtteline konstruktsioon, mis väljendab draama ja teatri ühismõõtmelisust, nende seotust mingi ajastu ja kultuuri teatrikoodiga, mis on olemas veel enne konkreetse näidendi ja lavastuse sündi ning genereerib nende ühiseid struktuure [Ubersfeld 1981:15-16].



Veidi teisest vaatenurgast iseloomustab draama ja teatri vahekorda **lavalisuse** mõiste, mida laialt kasutatakse, kuidvõrdlemisi laialivalguvas tähenduses. Lavaliseks peetakse head, lavale sobivat näidendit, mittelavaliseks aga lugemisdraamat või lihtsalt ebaõnnestunud teost. Tegelikult saab lavalisusest rääkida kahes tähendusmahus. Kõige laiemas mõttes tähendab see nõuet, et näidendi mõttesisu oleks dialoogiliselt ja tegevuslikult kehastatud: näidendit peab saama mängida, näitleja vajab materjali sõnaliseks ja füüsiliseks tegevuseks, milleta teatrit ei sünni. Lavalisus kui dramaatika üks alusprintsipi on mõistagi mittehinnanguline mõiste. Kitsamas mõttes iseloomustab lavalisus draama- ja teatripoeetika suhestatust; küsimus on selles, kuidas peegelduvad draamas ajajärgu teatrikonventsioonid, tehnilised ja mängulised võimalused, teatrit mõjutavad sotsiaalsed, eetilised ja kultuurinormid, ajastu- ja vooluomane stiil jms. Niisuguses tähenduses on lavalisus hinnanguline kategooria (näidates muuhulgas kriitika arusaama teatri ja draama suhetest) ning ajalooliselt muutuv. Ajastuti ja vooluti muutuvad lavalisuse kriteeriumid, teisenevad kriitika hindamisalused. See, mida peetakse lavaliseks näiteks hiina teatris, võib olla täiesti ebalavaline 19. saj. Euroopa teatrikultuuris. Igal ajastul on oma teatrikaanon, kujutluste süsteem sellest, missugune teater on "hea", "kunstiline", milline peab olema näitlejate mängustiil, missugune lavakujundus on teatripärase jne. Nii oodati klassitsismi valitsemisajal näitlejalt õilistatud, suursugust esinemisstiili, deklameerimiskunsti valdamist, etiketireeglite järgimist lavalises käitumises, väärtustati pateetikat. Naturalismi esteetikas hinnati seevastu kõrgelt olmelist lavakäitumist, dialoogi kõnekeelsust, argisust ja elusarnasust, kuna pateetikat ning teatraalset hüperbooli välditi. Arusaamu sellest, mis on lavaline ja mis mitte, mõjutab ka lavatehnika areng, mis avab uusi võimalusi dramaturgiliste fantaasiate teostamiseks.

Näidendi suhe ajastu teatrikeel(t)ega võib olla sisult mitmesugune.

1. Näidend vastab kinnistunud või juba kanoniseerunud teatriesteetilistele normidele, on orienteeritud domineerivale teatrikeelele (näiteks enamik A.Liivese hea teatritundmisega kirjutatud näidendeid, mille poeetika on kooskõlas 60-70-ndatel aastatel eesti teatris valitsenud olmerealismiga).
2. Näidend on orienteeritud alles kujunevale või alternatiivsele teatrikeelele, andes omakorda impulsse teatri uuenemiseks; ajastu domineeriva teatrikeele seisukohalt võib teda hinnata ebalavaliseks (näiteks J.Smuuli 60-ndate a. näidendeid hindas V.Panso kõrgelt just seetõttu, et nad sundisid otsima mittetriviaalseid lavalahendusi, nagu tubateater "Pingviinide elu" lavastamisel jne.).
3. Näidend on orienteeritud mõnele klassikalisele teatrikaanonile, mida jäljendatakse (stilisatsioonid ja paroodiad, näiteks miraakel E.Vetemaa "Ikka veel Püha Susanna" lõpp-pildis).

Näitekirjandus ja teater **mõjutavad vastastikku** teineteise esteetilisi alusprintsipi ja poeetikat. Kord tulevad uuendusimpulsid teatrist, kord kirjandusest; enamasti on raske otsustada, mis nimelt mängis otsustavat osa teatri ja draama koosarengus.

Vaadeldgem murrangut eesti teatris 60-70-ndate aastate vahetusel. Kui "Vanemuise" noored lavastajad E. Hermaküla ning J.Tooming katsetasid rituaali- ja õkiteatriga, uurisid mängu võimalusi ning küllastasid oma lavastused teatraalsete metafooridega, nähti nende otsingute tähtsust selles, et nad avardasid ettekujutust teatris lubatavast ja võimalikust ning andsid tulevastele dramaturgidele vabamad käed. Samas tegid Hermaküla ja Tooming koostööd M.Undi ja P.-E. Rummoga, kelle näidendid erinesid järsult tavapärasest realismist. Teatriuuenduse üks tähtsaid oli "Tuhkatriinumängu" lavastus 1969.a. (E.Hermaküla) - kuid uuenduslik lavalahendus oli sisse kodeeritud näidendisse endasse. E.Hermaküla on öelnud, et "Tuhkatriinumängus" polnud lavastamisel vaja midagi muuta ega täiendada - kõik oli tekstis olemas. P.-E. Rummo samal ajal kirjutatud, kuid lavastamata jäänud lühinäidendite "Pseudopus" ja "Kotkast-Prometheust" remarkides kirjeldatakse improvisatsioonilisi, avameelselt mängulisi kujutlusetendusi, mille teatriesteetilised lähtekohad olid Eestis vähetuntud ning tõrjutud. 60-70-ndate a. uuenduslaine mõõnamist on aga seletatud muu kõrval ka kongeniaalse algupärase dramaturgia vähesusega.

Kirjanduse ja teatri vahekorra üldiste probleemide juurest jõuame teose tasandile: kuidas peegeldub teater konkreetses näidendis? Kuidas mõjutab "teater draamas" näidendi lugejat?

Näidendi tekstis, nii remarkides kui ka dialoogis, on verbaliseeritud võimalik etendus, kuivõrd tekst determineerib lavateoetust. Seejuures tuleb silmas pidada, et

- a. tegemist on **kujutlusliku etendusega**, millel puudub teatri "füüsiline reaalsus";
- b. etendus ei peegeldu tekstis täielikult kujul, vaid fragmentidena, üksikmärkide ja -märgisüsteemide tasemel.

Kujutlusliku etenduse seisukohalt pakub kõige suuremat huvi remarktekst. Moodsa draama remarkide iseloomu on mõju-tanud nihked teatri ja kirjanduse suhetes. Kui varasematel ajaloojärkudel kuulusid näidend ja selle lavastus loomupäraselt kokku ning repissööri-tõlgendaja funktsioon oli selgelt välja kujunemata, siis möödunud sajandi lõpust algab repii iseseisvumine (nn. lavastajateatri sünn), millega kaasneb teatri emantsipeerumine kirjandusest. Teatri suveräänsuse aktsepteerimine mõjutas draamakirjandust mitmel eri moel. Sageli asub kirjanik ise lavastaja positsioonile. Lugejal tuleb sel

juhul luua kujutluslik etendus, näidend vaimusilmas remarkepidi läbi mängida. Remarkides kirjeldatakse seda võimalikku etendust - lavaruumi, misanstsene, kujundust, helitausta, näitlejate mängu jne. - kooskõlas ajajärgu domineeriva või alternatiivse(te) teatrikeel(t)ega. Kirjeldused võivad tiheneda näidendi lavastusprogrammiks, mis on mõnikord esitatud suure üksikasjalikkusega. Teatraliseerivates remarkides antud lavastusprogrammi täiendavad mõnikord kirjaniku ees- või järelsõnad, kommentaarid jm. selgitused oma näidendi kohta, mis kujutavad endast ühtlasi autointerpretatsiooni (meenutagem B.Shaw' ülipikki järelsõnasid näidenditele). Ühest küljest annab see tunnistust tahtest kontrollida tulevast lavastust ning kirjaniku teatriaktiivsusest, teisest küljest on autori lavastusprogramm mõeldud lugejale, pakkumaks tugipunkte teatrimängu kujutlemiseks. Vastuvõtja suunatakse nn. teatraliseerivale lugemisele, mis erineb romaani või luuletuse lugemisest. Lugejal tuleb remarkidest lähtudes konkretiseerida ruum, ette kujutada tegelasi, lavakujundust, vahel ka siduda kujutlusetendus mõne talle tuntud teatritüübiga. Erinevalt romaani lugemisest peab lugeja näidendimaailma kujutlema teatrilavale, visualiseerima nimelt etenduse, mängu, s.o. meeles pidama fiktsiooni ja teatriteaalsuse dialektikat.

Üks teatritundlikumaid eesti dramaturge on P.-E. Rummo. Tema eelistused kuuluvad modernsetele teatriveoludele. Rummo draamapoeetika alusprintsipi võib pidada mängulisust; poleemiliselt suhestub see illusiooniteatriga. Režiilisest mõtlemisest annab tunnistust ruumisuhete modelleerimise ja pantomiimi tähtis osa kirjeldatud teatrivahendite repertuaaris. Lavakujundust ja misanstsene kirjeldades kasutab Rummo teatritehnilisi mõisteid, tõkestades sellega lugeja sisseelamise ning suunates tema kujutluse etenduse maailma. Näiteks muinasjutu-ainelises näidendis "Kass! Kass! Kass!" on remarke, nagu "KASS teeb "Mjäu!", ja pöördlavaga - või mingil teisel moel - muutub peamiseks mänguplatsiks kapsaaed ja selle esine", "Kardina ringhorisont avaneb, kas tõustes üles või joostes kahele poole kõrvale /---/ üldisest lavapildist veidi kõrgemal on **stiliseeritud veski - dekoratsioon** (minu rõhutus - L.E.)". Lühinäidendite "Pseudopus" ja "Kotkast-Prometheust" mänguruumiks on ette nähtud ringi- või ovaalikujuuline areen, mille ümber istuvaid vaatajaid peaksid näitlejad kohati lausa provokatiivselt mängu kaasa tõmbama, pakkudes neile süüa või puhastades neid tolmuimejaga. Rummo kujutlusetenduste ruumi loob põhiliselt liikumine: teatrimängu tugisõrestikuna toimivad pantomiimilised stsenaariumid, mängijate rituaalse varjundiga tegevus, hoolikalt kavandatud misanstsenaariumid. Näidenditi varieerub teatriesteetiline tagapõhi. Nõutava stiili täpsustab autor remarkides, sidudes teksti nõnda (teatri)ajaloolise kontekstiga ning suunates ka lugejat oma teatrikogemusele tuginema. Näiteks on "Kass! Kass! Kass!" suhestatud tsirkusega, lühinäidendites aga antakse palju ruumi improvisatsioonidele ning happeningi laadis tegevustele (duell tolmuimejatega, vorstide jagamine publikule jne.). P.-E. Rummo teatraliseerivad, oluliselt etenduse mitteverbaalseid elemente kirjeldavad remargid raamistavad lugeja fantaasialennu lavatehniliste ja teatriveoluliste koordinaatidega.

Dramaatika zhanrid.

1. Üldküsimsusi

2. Dramaatika klassikalised põhižanrid: tragöödia ja komöödia.

Tragöödia

Komöödia

3. Draama. Tragikomöödia

Draama.

Tragikomöödia.

4. Teisi võimalusi näitekirjanduse klassifitseerimiseks.

I. Üldküsimsusi

Žanriteks nimetatakse tüpoloogilisi jaotusi põhiliikide sees: nii on romaan ja novell eepika, pastoraal ja epigramm lüürika, tragöödia ja komöödia dramaatika žanrid. Žanriteooria on kirjandusmõtte liikumistes hõivanud ühe kesksema positsiooni. Kuigi žanrite määratlemisel ja nende piiride fikseerimisel on põrgatud veel suurematele raskustele kui põhiliikide vahekorra selgitamisel, on läbi aegade tegeldud žanrisüsteemide ehitamise ja teoreetilise põhjendamisega. Traditsioonilised teooriad kaldusid sageli normatiivsusse (rõhk asetati žanrikaanoni väljatöötamisele) ning olid ülemäära hinnangulised, s.o. üht žanri peeti teistest "õilsamaks" ning väärtuslikumaks. Põhižanrite sajanditepikkuse ajaloo poolest silmapaistva dramaatika puhul on normeerimistahe olnud ehk tugevam kui näiteks eepikas, kus hilistekkelise romaani žanriomane poeetiline vabadus tõkestas liigjäikade teoreetiliste konstruktsioonide loomise. Klassitsismiajastu mõtlejad tuginesid määravalt just draamakirjandusele, kui nad ehtasid üles hierarhilise žanrisüsteemi tragöödia ja eeposega tipus ning nõudsid žanripuhtust, selgeid ja teravaid piire žanrite vahel. Kõrged ja madalad žanrid (dramaatikas vastavalt tragöödia ja komöödia) pidid selgelt eristuma aineriingis, tegelaskonnas, stiilis.

Kirjanduse areng on siiski kulgenud žanripiiride jätkuva hägustumise ning žanrite üha tihedama põimumise ja segunemise tähe all. Tänapäeva kirjanduses kohtab palju mitmesuguseid hübriidvorme, piirid on liikuvad ja ebaselged, žanrikaanonid kaotanud oma normeeriva jõu. Need protsessid sunnivad žanriteooriat otsima teistsuguseid lähenemisviise ning välja töötama uusi liigisiseseid tüpoloogiaid, vahel traditsioonilistest hoopis erinevatel alustel. Viljakaks on osutunud žanri kategooria varasemast avaram mõtestamine tema funktsioonide kaudu kirjanduse suheteväljas.

1. Kirjandusprotsessi seisukohalt esindab žanr teatud **kirjandustraditsiooni**, on "loomingulise mälu" kandja (M. Bahtin). Žanr hoiab ja säilitab kirjanduse järjepidevust, olles üks arengut stabiliseerivaid faktoreid. Muidugi pole žanridki muutumatud, ent nende põhitunnused püsivad siiski läbi ajaloo - see lubab žanrikuuluvuse alusel siduda teose selle žanri varasemate

näidetega. Näiteks pika traditsiooniga farssi iseloomustab olustikuline aines, jämekoomilised situatsioonid, kontrastsed, sageli karikeeritud tüüptegelased. Kuitahes erinevad ei oleks konkreetseid olukorrad ning tegelased, lubab selline ühisosa siduda uusaja farsse, näiteks A. Adamovi ja E. Ionesco omi absurditeatris, samatüübiliste näidenditega draama ajaloos antiigist alates (Plautus, *commedia dell' arte*, Molière jt.).

2. Retseptiooni seisukohalt toimib **panri lugeja orienteerimise** ja eelhäälestamise vahendina. Teose kuuluvus mingisse panri kujundab lugejal, kes toetub oma kirjanduskogemusele, s.t. asjaomase traditsiooni tundmisele, teatud ootused teose üldlaadi, emotsionaalse põhiheli, poeetiliste vahendite jne. suhtes - nn. panriootused. Lugeja asetab loetava teose ühte ritta talle tuntud teostega samast panrist ning otsustab analoogia põhjal, mida on oodata; harituma lugeja puhul tuleb arvesse ka tema kirjandusteadmus, näiteks koolis panrite kohta õpitu. Panri vahendab lugeja kirjanduskogemusi ja loetavat teost. Nii teab lugeja, et tragöödias võib oodata peategelas(t)e hukkumist, komöödias saab nalja, detektiivdraama on põnev ja ettearvamatu lahendusega jne.

Näidendite lugejaskonda tuleb kindlasti arvata ka lavastajad jt. teatripraktikud oma spetsiifiliste huvidega. Panrikuuluvus "ütleb ette" kavatsetava lavastuse põhilaadi; on ilmne, et tragöödiat tuleb esitada teisiti kui lõbusat komöödiat. Üks ja seesama situatsioon (näiteks abipalumine), isegi üks ja seesama dialoog kõlab tragöödias üht-, komöödias sootuks teistmoodi, omandades tekstuaalsest ümbrusest olenevalt erineva tähendussisu ning mõjudes sellele vastavalt. Panriliselt determineeritud põhimeeleolu määrab näitleja väl-jendusvahendite valiku: intonatsiooni, kõnetempo, pestid jne.

E. Vetemaa "Jälle Püha Susanna" II vaatuses esitab Rudolf väljamõeldud klassiku Euriphanese monoloogi: "Oh õel türann, sind nean, sind mõistan hukka! / Mult oled võtnud kõik, mis pidasin ma omaks: / mu koja, kuhu aastaid kive kandnud töökalt, / mu väl-javalitu, kel juba homme pidin / ma tundeist rääkima ja sellest, mis mul plaanis" jne. See monoloog eraldivõetuna kõlab nii, nagu pärineks ta tragöödiast. Näitleja võiks rõhutada traagilist paatost, saata kõnet meeleheidet väljendavate pestidega, taotleda ülevat üldmuljet vms. Kuna aga on tegemist komöödiaga, peab monoloog saama teistsuguse värvingu: näitleja deklameerib seda remarkide järgi "nutuselt", "vastumeelselt", rõhutades vastuolu monoloogi sisu ning Rudolfi koomilise abituse vahel.

Rebissöör ei ole muidugi lavastust panriliselt kujundades kohustatud arvestama kriitikute arvamuse ega isegi autori enda tahtega. On näidendeid, mida saab mängida erinevate panrites, ilma et tähendussisu moonduks. Panriliselt ambivalentseid tekste leidub eriti palju uusaja näitekirjanduses. Nii leiame A. Tõehhovi näidendite lavaloo lausa vastandlikke panrilisi lahendusi. "Kirsiaia" nimetas Tõehhov komöödiaks, soovides selle mängimist kergelt ja lõbusalt. Esimesed lavastused (K. Stanislavski) lahendasid näidendi pigem tragöödiانا. Viimastel kümnenditel on lavastajad (nende seas A. Dapiro Noorsooteatris) lugenud "Kirsiaeda" tragikomöödiانا, kuid seda on esitatud ka komöödiانا, "autoritruult". Kas on mõtet küsida, kes lavastajaist määras panri "õigesti" ja kes eksis? Nähtavasti mitte, sest "Kirsiaia" haralikiskuvad meeleolud ja koomilise - traagilise vahel võnkuvad karakterid lasevad end emotsionaalselt ja tähenduslikult konkretiseerida komöödiانا, tragöödiانا, psühholoogilise või ideedraama, tragikomöödiانا. Kõik sõltub lugejast (lavastajast).

Kui panri käsitada vastuvõtja vaatepunktilt, kuidas siis suhtuda **kirjanikupoolsesse panrimäärangusse** - juhul kui see tekstis esineb? Milline on selle staatus ja ülesanne? Autori panrimäärang ei pruugi näidata teose panri kirjandusteoreetilises mõttes ning sageli seda ei teegi.

Panrimäärang, kuuludes nn. parateksti, mis tekstimaailma raamistab ja eksponeerib, võib täita mitmesuguseid ülesandeid: anda lugejale informatsiooni näidendi aine, tegevusaja jm. kohta, üldistada näidendi kunstilist eripära või põhimeeleolu, häälestades lugejat soovitud viisil, osutada näidendi mittetriviaalsele ülesehitusele või tekkeviisile jne. Eksponeeriv panrimäärang on enamasti mittekanooniline, vahel metafoorne, ega pruugi haakuda kirjandusteadusliku panrisüsteemiga.

Näitekirjanduses leiame näiteks niisuguseid panrimääranguid.

1. Informeerivad, lisaandmeid esitavad:

- kolmekümneaastase sõja kroonika (B.Brecht "Ema Courage");
- perekonnapilt 1856. aastast (P.O. Enquisti "Vihmausside elust");
- jutustus Albert Schweitzerist 2 osas (O.Toominga "Musta Mandri kasupoeg"),
- 8 pilti maainimeste elust (O. Kooli "Kes paljajalu käib"),

2. Näidendi kunstilist eripära, meeleolu, tekkeviisi iseloomustavad:

- naturalistlik kurbmäng (A. Strindbergi "Preili Julie"),
- ohudraama 2 vaatuses (E. Vetemaa "Tuul Olümposelt tuhka tõi"),
- dramatiseering ankeediandmete järgi 2 vaatuses (M. Karusoo "Meie elulood").

Panrimäärang võib olla stilistiliselt ühtlustatud põhitekstiga, näiteks komöödiates. J. Tuuliku "Hübriidgloobusel" on naljakas panrimäärang "kriminaalne komöödia 13 tegelasega, laskmise, löömise, ühe vaheaja ja kolme õllega lõpus".

Panrikategooria normatiivse rolli taandudes ning panripiiride hajudes on teravnenud vastuolud traditsiooniliste panrisüsteemide ning kirjanduspraktika vahel. Võib-olla eriti tuntavad on need dramaatikas, klassikalised põhipanrid - tragöödia, komöödia, draama - ei suuda ammugi enam rahuldavalt kirjeldada näitekirjanduse kogu mitmekesisust. Dramaatikas diferentseerib panre esteetiline vaatenurk tegelikkusele, mis on seotud **hinnangulise** suhtumisega: traagiline konstitueerib tragöödia, koomiline korreleerub komöödiaga. Uusima näitekirjanduse tüpologiseerimisel osutub see alus ebapiisavaks, sest "puhtad" esteetilised suhtumised on taandunud "segatud" emotsioonide, ambivalentse elutunde ees (tragikoomika, grotesk, absurd). Olukorda komplitseerib veelgi panrijaotuse aluste erinevus põhiliigiti. On mõistetav, et panriteoorias otsitakse uusi klassifitseerimisaluseid ning universaalseid, kõiki põhiliike haaravaid printsiipe, mis lubaksid kirjanduspraktikat paindlikumalt ja täpsemalt kirjeldada.

M. Kagan on näidanud, et panriline diferentseerumine toimub kunstis neljal tasandil, seega on igal üksikul teosel mitu "koordinaati", panrispetsiifika kujuneb tasandite lõikumispunktis.

Traditsioonilised panrisüsteemid on ühetasandilised ning vajavad seetõttu täpsustamist ja täiendamist. Eelnimetatud neli tasandit osutavad ühtlasi panriteks jaotamise võimalikele kriteeriumidele [vt. 1972: 412-424].

1. Temaatilisel tasandil diferentseerib teoseid kujutatav eluvaldkond (näiteks ajalooline draama, psühholoogiline näidend). Tavaliselt eristatakse sel alusel panrite alaliike.
2. Tunnetuslik haare () on kvantitatiivne

tunnus; draamatikas eristab see näiteks lühinäidendi nn. õhtut täitvast, 2 - 5-vaatuselisest näidendist. Määrav on see tasand eepika traditsioonilises siseliigenduses (romaan, jutustus, novell).

3. Aksioloogilisel tasandil tekib panrispekter hinnangulise suhtumise alusel kujutatavasse. Tragöödia ja komöödia eristuvad just sellel tasandil, lisada võib näiteks satiirilise, heroilise jne. draama.
4. Kunstilise modelleerimise tasandil on määrav mudeli loomise viis, mis oleneb üksiku - üldise vahekorra; panrispekter ulatub dokumentaaldraamast paraboolini.

M. Kagani klassifitseerimismoodus pole vaieldamatu, kuid ta osutab vajadusele luua **avatud, dünaamilisi** tüpoloogiaid, mis oleksid piisavalt paindlikud tekkinud ja tekkivate panriiustuste hõlmamiseks. Mingi ühe tunnuse järgi üles ehitatud süsteemid selleks ei sobi. Viljakam on arvestada mitmete panri kujundavate teguritega, mis kombineerudes genereerivadki teatava panrikuuluvusega tekste. Sellesuunalised otsingud panriteoorias jätkuvad.

Kõrvale ei saa siiski jätta klassikalisi panre, millel on pikk traditsioon. Nende tundmine on eriti draama arengu varasemate perioodide mõistmiseks hädavajalik. Draamatika põhipanrid on **tragöödia, komöödia ja draama**, mis omakorda liigenduvad paljudeks vormideks; uuema näitekirjanduse vaatekohalt pälvib lähemat vaatlust ka **tragikomöödia**.

2. Draamatika klassikalised põhipanrid: tragöödia ja komöödia.

Tragöödia

Komöödia

Tragöödia ja komöödia, draamatika ajalooliselt vanimad ning esteetiliselt terviklikemad panrid, on rööbiti arenenud Vana-Kreeka kirjandusest alates, kuid nende tekkimine jääb tõenäoliselt veelgi kaugemale ajalukku. Tragöödia algmed esinevad ürgsetes müütides viljakusjumala kannatusest, surmast ja ülestõusmisest ning neid sümboliseerivad kordavates rituaalides, mille vanim üleskirjutus pärineb muistsest Egiptusest, IV aastatuhandest e. Kr. Samasuguse aluspõhjaga Dionysose-kultus Vana-Kreekas on tragöödia geneesiga juba kõige otsesemalt seotud. Viljakusriitustes kaasneb traagilise elemendiga elurõõmus, erootilise värvinguga stiihia, mis andis alguse komöödiale. Mõlemad põhipanrid tekkisid seega sünkreetilisest, traagilist ja koomilist ühendavast rituaalst [vt. Valgemäe 1990:31-32]. Ühed uurijad on ajalooliselt varasemaks pidanud tragöödiat, teised on väitnud komöödia olevat Vana-Kreeka kõige arhailisema panri.

Nagu osutatud, on draamatika panriliigendus rajatud esteetilistele kategooriatele: põhipanrid väljendavad kontsentreeritult traagilist ja koomilist elutunnet. Traagilise ja koomilise olemus on õigupoolest üks esteetika sõlmküsimusi, seetõttu pole üllatav, et läbi aegade on see olnud filosoofide vaateväljas ning nende vaated on mõjutanud draamateooriatki. Nii on tragöödia ja komöödia panriteoreetiline analüüs omandanud tugevalt filosoofilise värvingu, piirdumata kirjandusspetsiifiliste küsimustega.

Vaatleme põgusalt mõlema panri spetsiifikat.

Tragöödia

Tragöödia kujunes välja antiigis. Sõna "tragöödia" etümoloogia (kr. *tragos* 'sikk' + *odé* 'laul') viitab Dionysose rituaalsele austamisele pühendatud pidustustele. Antiiktragöödia rituaalne lähe avaldub ka toetumises kreeka ja rooma müütide süpeedele. Aristoteelse traktaadi "Luulekunstist" draamatikakäsitlus ongi valdavalt tragöödiakeskne (komöödiat käsitletud osa arvatakse olevat kaotsi läinud). Keskaja müsteeriumide traagilised süpeed on võetud piiblist (Kristuse kannatuslugu ja ülestõusmine), kuid panriliselt pole tegemist tragöödiatega. Uueks kõrgperioodiks saab antiigist innustuv renessanss ning sellele järgnenud, antiiki kanoniseeriv klassitsism. Tuleb märkida, et selle aja hierarhiliste panrisüsteemide tippu asetatakse tavaliselt tragöödia (koos eeposega) kui kirjanduse õilsaim ja väärtuslikem panr. Tragöödia hiilgeaegu märgivad Sophoklese "Kuningas Oidipus", Euripidese ja Seneca teosed, Shakespeare'i "Hamlet", "Kuningas Lear", J. Racine'i "Phèdre", P. Corneille' "Cid" ja paljud teised kõrgklassikasse kuuluvad teosed. 18.-19. saj. muutus tragöödia tõsiseks konkurendiks hilistekkeline draamaapanr, mis hakkas tragöödiat tahaplaanile tõrjuma. Panrisüsteemi ümberkorraldumise sotsiaalsühholoogiliseks taustaks on suur murrang elutunnetuses kesk- ja uusaja piiril, mistõttu maailmapilt põhjalikult muutus. Uemas näitekirjanduses esineb tragöödia suhteliselt harva. Seda võib muuhulgas seletada puhtraagilise elutunde taandumisega absurdi- ja groteskitaju ees; "segatud" emotsioonid sobivad pigem tragikomöödia või koguni tragifarsi aluseks. Sageli parafraseerivad 20. saj. tragöödiad müüte või varasemas kirjandustraditsioonis juba kasutatud süpeid, kuid muutunud elutunnetuslikul alusel (J. Giradoux' "Elektra", J. Anouilh' "Antigone", "Lööke"), "Need on inimese tragöödiad jumalatest tühjaks jäänud taeva all," on öelnud M. Dietrich [Dietrich 1961:5131].

Eesti rahvusliku näitekirjanduse alguses seisavad komöödiad ning hiljemgi püsib selle panri ülekaal. Panripuhtaid tragöödiad on napilt. Tragöödiaks võib pidada A. Kitzbergi "Libahunti" ja A.H. Tammsaare "Juuditit". Piibel ja rahvusliku ajaloo traagilised kollisioonid on ainet andnud E. Vetemaa "Taanielile" ja E. Nirgi "Tabelinusele" (mõlemad värssides). Tragöödiana võib tõlgendada J. Kaplinski "Neljakuningapäeva" ja A. Kaalepi "Mäe verd", mis on jäänud käsikirja.

Traagilise olemust on kirjandusteaduses, esteetikas ja filosoofias trakteeritud mitmeti. Seejuures eristuvad kirjanduskeskne, sageli panrikaanonit põhistav traagilise kontseptsioon, mis lähtub Aristoteelse traktaadist, ning laiema kandepinnaga, metafüüsiline traagilisekäsitlus (Hegel, Schopenhauer, Nietzsche jt.). Klassikaline tragöödia arenes nende ristumisväljas, niisiis on traagilise väljendamisel allutatud nii poetika kui ka mõttesisu. Traagilises konfliktis on kangelane vastamisi mingi üleisikulise (transsendentse) moraalse, religioosse, sotsiaalse jõuga, kusjuures vastasseis on lahendamatu, põhjustab kannatusi ning lõpeb harilikult kangelase hukkamisega. Vastuolu metafüüsiline sisu tingib tragöödia kõrge üldistusastme: filosoofiline küllastatus, olustikulise taandumine üldinimliku ees, mastaapsus on sellele panrile reeglina tunnuslikud. Tragöödia tegeleb inimese olemise põhiliste ja määravate vastuoludega: inimene ja Jumal, inimene ja saatus, inimene ja ühiskond, eksistentsi lõhestatus jms. Klassikalises traditsioonis ei kutsu kangelase allajäämine ebavõrdses vastasseisus esile meeleheidet ega lootusetust. Kangelane on ise valinud või aktsepteerinud oma saatuse ning lõpplahenduses jääb kõlama leppimine kõrgema õiglusega, mis vastandjõudude kokkupõrke järel taas valitsema pääseb. Lepitust ja lunastust vajab kangelane seetõttu, et ta kannab traagilist süüd (kr. *hamartia*); antiigis oli see jumalate määratud saatus, hilisemas traagilisekäsitluses tuleneb see kangelase vabast valikust lahendamatus dilemmas. Tragöödia panri on sageli seotud teatud stiilikaanoniga, mis nõuab ülev-pateetilist kõnet, karakterite

monumentaalsust vms., samuti tendeerib tragöödia värsskõne kasutamisele.

Tragöödia avaldab vaatajaile eriomast mõju, mida tähistatakse Aristoteleselt pärineva Katarsise (kr. *katharsis* 'puhastus') mõistega. Katarsise täpne tähendus on jäänud üheks draamateooria mõistatuseks, sellele on antud lausa vastukäivaid seletusi. Aristotelesel on katarsis seotud hirmu ja kaastundega: tragöödia on jäljendus, "mis kaastunde ja hirmu läbi teostab puhastuse sellistest kannatustest." [Aristoteles 1982:341]. Katarsist on seletatud: a) eetilises plaanis - vaataja õilistub, seesmiselt vabanedes (puhastudes) hirmust ja kaastundest või nende afektide äärmustest (viimase tõlgenduse puhul räägitakse õudusest ja haletsusest); b) meditsiinilises või psühhoanalüütilises plaanis - tragöödia õhutab hirmu ja kaastunde äärmuseni, seejärel saabub kergendustunne, nauding, mida tekitab ebameeldivate tunnetest "tervistumine"; c) on arvatud, et katarsis on tragöödia enese element ning tähendab hingeseisundit, milleni kangelane jõuab - kirkastumist, leppimist; kangelase katarsis eelneb vaataja omale,

Mõjurikkamaid traagilise ja tragöödia kontseptsioone kuulub Hegelile. Hegeli universaalsusele pürgiv draamateooria on üks osa tema esteetikast, mis omakorda kuulub ühe osana kõikehõlmavasse filosoofilisse süsteemi. Hegelil on tragöödia draamatika panrite seas kõrgeimal kohal, ajalooliselt väärtustab ta antiiktragöödiat, pidades selle täiuslikemaks näiteks Sophoklese "Antigonet". Hegel näeb tragöödia konflikti olemust substantiaalsete, võrdselt õigustatud jõudude kokkupõrkes, mis kehastub tegelaste individuaalsetes eesmärkides. Tragöödia keskendub jumalikule, mis aga maises reaalsuses avaldub eetilisena. Vastandlike kõlbliste jõudude (näiteks "Antigones" riigi- ja perekonnakeskne eetika) paratamatus konfliktis avaldub nende ühekülgsus: mõlemad on õiguspärased, ent saavad oma positiivse sisu avada üksnes teist eitades. Traagiline süü langeb mõlema võitleva poole osaks. Lepitamatu vastuolu laheneb vaenulike eetiliste printsiipide harmoonias, milles nende vastandlikkus on ületatud: igavene õiglus taastab moraalse substantsi ühtsuse, kuna tegelase individuaalne moraalne süü, mis seisnes harmoonia rikkumises, viib tema hukkamiseni. Lepitav, harmooniat taaskinnitav finaali kutsuvad esile katarsise [Hegel 1976:548-551].

Hegeli traagilise-teooriat eitas järsult A. Schopenhauer, kelle käsituses tragöödia väljendab olemise lahendamatu vastuolusid, näitab elu olemuslikku tragismi. Traagiline süü kaotab tähenduse: inimene kannatab sellepärast, et on inimene. Tragism on paratamatu ja üldine. Tragöödia esitab elu otsekui hirmsa unenäona ning laheneb resignatsioon. Uusi jooni lisas Fr. Nietzsche käsitlus tragöödia sünnist, milles ta nägi seost dionüüosliku algega, orgiate ja primitiivsete rituaalidega, mis emotsionaalselt avaldavad õuduse ja hirmu taju ning katset seda ületada.

Uusaja draamas võtab kõrgem, üleisikuline printsiip tihti inimest rõhuva saatuse kuju, juhtides traagilise tundepõhjaga saatusdraamasse (Ibsen, Hofmannsthal jt.), või siis samastub ühiskonna võimuga inimese üle, sotsiaalse võõrandumise tragismi esile tuues (Hauptmann). Traagilise segunemine grotesksega iseloomustab absurdidraamat. Need draamavormid hälbivad siiski klassikalisest tragöödiast. Tragöödia võimalikkus / võimatus üldse kaasaja ühiskonnas on olnud pingeliste vaidluste aineks.

Komöödia

Komöödia nagu tragöödiagi kasvas välja Dionysose pidustustest ja nimelt nende elurõõmu avaldavast osast (pilkelaulud, maskistseenid, viljakusriitusega seotud falloserongkäigud), millele viitab ka panrinimetuse etümoloogia: kr. *kômos* 'lõbus, lärmitsev salk' + *ôdē* 'laul'. Komöödiat on peetud kõige arhailisemaks kirjandusvormiks, mis etendas otsustavat osa draama- ja teatrikunsti geneesis, kõige

universaalsemaks þanriks [1988:17]. Kahtlemata on komöödia pika ajalooa, vägagi püsiv ja vitaalne, mitmetesse alaliikidesse hargnev þanr. Juba antiigis tekib vajadus eristada vana, poliitilis-päevakajalise tendentsiga komöödiat (Aristophanese "Linnud", "Pilved" jt.) uuest, olustikulist laadi komöödiast (Menandros jt.). Koomilise väljaarendatud teooria antiigi kirjanduspärandis ometi puudub. Aristotelese "Luulekunstist" vastav osa on kaotsi läinud. Keskajal kuulub komöödia rahvalikku naerukultuuri, olles kantud karnevali mängulisest stiihiast. Kuid koomilised stseenid, mille kangelaseks oli Saatan, sisaldasid ka keskaja vaimulikes draamades. Koomilise rahvateatri traditsiooni jätkab Itaalias tekkinud *commedia dell' arte* vorm. Komöödia kõrgklassikasse kuuluvad Molière'i "Tartuffe", "Ihnus"), Shakespeare'i ("Suveöö unenägu", "Tõrksa taltsutus"), Shaw' ("Pygmalion"), Lope de Vega jpt. teosed. Uemas komöödias põimub naljakas sageli traagilise või dramaatilisega (Fr. Dürrenmatti, H. Pinteri, E. Ionesco jt. looming). Eesti rahvuslik näitekirjandus algab komöödiapänris (L. Koidula näidendid) ning see on hiljemgi püsivalt populaarne. Meie komöödiaklassikasse kuuluvad E. Vilde ("Pisuhänd"), A. Kitzbergi, H. Raudsepa ("Mikumärdi"), J. Smuuli ("Polkovniku lesk"), E. Vetemaa (Susanna-triloogia) jpt. teosed.

Koomilise ja komöödia kontseptsioonid on olnud mõneti sekundaarse iseloomuga, tuletudes traagilise-käsitusest ja/või sellele vastandudes. Antiigi pärand on napp. Aristotelese fragmentaarsed arutlused ning tõenäoliselt endast antiigi komöödiateooria konspekti kujutav "Tractatus Coislianus", mis avaldati alles 15. sajandil, määratlevad komöödiat naljaka ja ebatäiusliku tegevuse jäljendusena, mis avaldab naeru läbi vaatajale puhastavat ja õilistavat mõju. Klassitsism käsitleb komöödiat tragöödiast madalama þanrina, mille tegelased pärinevad alamatest kihtidest ning sündmused on argised, eraelulised. Hegeli järgi võimutseb komöödias subjektiivsus, tegelaste eesmärgid on mitesubstantsiaalsed ning nad ise ebatõsised. Taolise traagilisest lähtuva lähenemisviisi on ajapikku välja vahetanud koomika olemuse ja avaldumisvormide süvauurimine nii filosoofilisest kui ka kirjandusspetsiifilisest vaatepunktist.

Koomilise sügavamat olemust nähakse tavaliselt mingis mittevastavuses, olgu see siis näiva ja tegeliku, sisu ja vormi, teooria ja praktika, füüsilise ja vaimse, välimuse ja iseloomu vm. kokkusobimatus. Mittevastavuses väljendub ühtlasi kõrvalekaldumine sotsiaalsetest, moraalsetest, esteetilistest normidest, mis on vastuoluvabad. "Normaalsest" hälbimist tajutakse ebatäiuslikkusena, kusjuures normid, millest hinnangud lähtuvad, ei tarvitse olla teadvustatud. Mittevastavuse ootamatu esiletulek tekitab koomilise efekti, paneb naerma. Naeruga jaatab inimene normi või ideaali, millega koomilised nähtused vastuollu satuvad. Psühholoogiliselt põhineb koomika vastuvõtja üleolekutundel: normile/ideaalile mittevastava sümboolne "hävitamine" naeruga kinnitab naerja eneseteadvust, vabastab pingest ning pakub seetõttu rahuldust. Nn. pilkenaeru puhul on üleolekutunne eriti kindel, kuid see ei puudu ka heatahtlikus naerus väikeste ja ebaoluliste puuduste üle. Koomilise tajumine eeldab vastuvõtja distantseerumist nähtavast-kuuldavast; ainult psühholoogilise distantsti olemasolu lubab nähtuste üle naerda.

Naer on sotsiaalne fenomen. Ta ühendab inimesi ning kinnitab ühiseid väärtushoiakuid. Harva naerdakse üksi olles, seevastu kollektiivis, näiteks teatrisaalis, "nakatab" naer kiiresti peaaegu kõiki. Komöödia laia populaarsust selgitab ositi seegi, et see þanr nõuab üldiselt aktsepteeritud normide jaatamist, mis annab vaatajaile otsekui moraalse pideme, sisendades kindlustunnet ja eneseusku.

Muidugi ei pea komöödia solidariseeruma ühiskonnas valitsevate, ofitsiaalsete normidega, vastupidi, naer on sageli sotsiaalse enesekaitse või vastuhaku vorm. Võimu puudusi ja valitsevat ideoloogiat

naeruväärstav komöödia lõhub sotsiaalseid müüte, teadvustab mittevastavusi ideaaliga. Komöödia demaskeerib ja profaneerib, pilkab ja parodeerib. Võimu ja autoriteetide pühadust õõnestades võib komöödia muutuda võimsaks jõuks, mis aitab korrigeerida mõtteviise ja valitsevat ühiskondlikku praktikat. Meenutagem näiteks Beaumarchais' "Sevilla habemeajajat", B. Shaw' või E. Vetemaa lavateoseid. Komöödia on iseäranis aldis reageerima aktuaalsetele kollisioonidele ühiskonna elus.

Mitte ainult valitseva ideoloogia, vaid ka üldiselt omaksvõetud metafüüsiliste, eetiliste, esteetiliste hoiakutega võib komöödia vastuollu minna. Komöödia looja(te)le ja publikule ühise jaatuste - eituste skaala asemel on tegemist radikaalse lahkuminekuga. Niisugune koomika lammutab harjumuslikke ettekujutusi inimesest ja maailmast, naeruväärstav loogikat ja nn. tervet mõistust. Oma äärmustes, näiteks absurdikoomikana S. Beckett, E. Ionesco jt. näidendeis, ahendab ta pigem publiku psühholoogilist "toetuspinda". Võimalike jaatuste skaala kitseneb äärmuseni, piirdudes ehk ainult maailma korrastamatuse ja mõttetuse aktsepteerimisega. Vaataja osaks jääb kibe, (enese)ironiline naer. Koomika puutub siin kokku tragismiga, tekivad nn. "must komöödia" ja tragikomöödia.

Koomika eriliikidest on tähtsamad huumor, satiir, ironia (viimast on arvatud ka poetilise tehnika sfääri). Huumor ja satiir erinevad autorihoiakult. Satiirik on moralist, võitleja, ka uurija, kellel on kujutatavaga aktiivne hinnanguline suhe. Satiir seostub pilkenaeruga kõige tihedamalt. Huumorist on pigem vaatleja, kes heatahtlikult naerab elu veidruse üle; huumor ei välista melanhooliat ega skepsist (nn. naer läbi pisarate). Domineeriva koomikaliigi alusel on küllalt selgepiiriliselst välja kujunenud satiiriline komöödia, milles naeruväärstatakse negatiivseid, ideaalile mittevastavaid nähtusi ning tendents on selgelt nähtaval (Molière, Gogol jt.).

Koomika loomise mitmekesised **vahendid** koonduvad peamiselt kolme vormi.

1. Situatsioonikoomika - naljakad olukorrad, nagu ootamatud ebaõnnestumised, äravahetamised, automatiseerunud tegevus, ebakohane käitumine, üllatuslikud sübeepöörakud jne. Füüsilise tegevuse komism mängib tähtsat osa farsis; sübeelised ootamatused etendavad pearolli nn. intriigikomöödias.
2. Karakterikoomika seisneb tegelase mingite omaduste koomilises liialdamises (hüperbool, karikatuur), näiteks Harpagoni ihnsus, Jaak Joorami iseteadlikkus, Polkovniku Lese agressiivne rumalus. Koomiline tegelane on tavaliselt üldistatud tüüp. Koomiliste tüüpide - võiks öelda maskide -nimistu on pikk. Antiik eristas kolme põhitüüpi: teeskleja, hoopleja ning narr. Koomiliste tüüpide galeriisse kuuluvad ka kloun, saatan, patuoinas, lihtsameelne, veidrik jne. jne. Nn. karakterkomöödia keskpunktis seisab koomiline tegelane.
3. Sõnakoomika - kalambuurid, paradoksid, ironia ja sarkasm dialoogis, automatiseerunud kõne, keelelised kontrastid (murre/kirjakeel, släng/peenutsev kõnepruuk jne.), alogismid, ootamatud assotsiatsioonid jms. Suurelt jaolt just vaimukal dialoogil põhineb nn. salongikomöödia.

Varasem draamateooria tegi vahet kõrge ja madala koomika vahel, sidudes esimese teravmeelse dialoogi ja varjatud vihjete, teise füüsilise tegevuse komismi, rämeda hüperbooliga. Ehkki üht koomikaliiki pole põhjust teisest paremaks pidada, on komöödia mõned alaliigid tõepoolest orienteeritud üht või teist laadi komismile. Kindla ajaloolise traditsiooni ja selgete eritunnustega farss

ning vodevill baseeruvad nn. lihtkoomikal, mis on homogeenne ega sisalda hinnangulisi elemente [vrd. 1974: 91].

Farss on jämekoomilist tehnikat kasutav, enamasti olustikulise sisuga näidend (eesti omavasteks sobib "jant"). Domineerib situatsioonikoomika, mis õige sageli on seotud füsioloogiliste seikadega, on räme ja frivoolnegi. Farss madaldab ja profaneerib. Farsilik alge on tugev antiikkomöödias (Aristophanes, Plautus), kuid panrina kujuneb ta lõplikult välja keskajal, ilmaliku draama ühe vormina ("Meister Pathelin" jt.). Algselt tähendas "fars" siiski vaimuliku draama koomilist vahepala. Eesti dramaturgidest on farsse kirjutanud näiteks M. Unt: B. Thomase vaba töötlus "Charley tädi", traagilist ainet ramedasse koomikasse transponeeriv tragifarss "Imperaator Nero eraelu".

Vodevilli õitseag on 18.-19. saj., mil seda panri viljeldakse Euroopa bulvariteatrites (E. Labiche, E. Scribe jt.). Vodevill välistab rameduse, see on kerge komöödia kupleede ja tantsunumbrite, keeruliseks aetud intriigi ja vaatajat naerutava dialoogiga.

Ameerika draamakriitika E. Bentley käsitluses kujutavad panrid endast inimlike kalduvuste ja psühholoogiliste tarvete rahuldamise vorme. Tragöödiat ja komöödiat dramaatika "kõrgeteks" panriteks pidades leiab ta mõlemale "madala" rööbikpanri, mis on metsik, lapselik ja liialdav. "Madalad" panrid on "kõrgete", tsiviliseeritud panritega võrreldes ühekülgsed ning lihtsustavad.

tragöödia → melodraama

komöödia → farss

Farss on E. Bentley järgi barbaarne, vulgaarsusse kalduv komöödia, melodraama aga hea ja kurja võitlusele taandatud, emotsionaalselt paisutatud tragöödia [1978:239].

Komöödia, mis eeldab vaataja distantseerumist kujutatavast ning võimaldab kõrge ja üleva madaldamist naeru abil, allub kergesti võõritustehnikale ning on valmis autoparoodiaks. Seetõttu on komöödia vahest kõige eneseteadlikum dramaatika panr, mis võib toimida teatri ja draama metakeelena [Pavis 1980:70].

3. Draama. Tragikomöödia

Draamapanr tekib valgustusajastul. 18. sajandil elavnes teatritegevus Prantsusmaal, tärkas saksa teater, restauratsioonaja tõus Inglismaa teatrites jätkus. Ehitati uusi teatrihooneid ja sündis uusi näitetruppe. Teatrisse voolas keskklass, mis moodustas üha suurema ja määravama osa publikust. Selle uue sotsiaalse kihi maitse ja ootustega tuli teatril arvestada. 18. sajandi draama-alane mõte liigub valgustusideoloogia mõjuväljas. Aristoteles lakkab olemast vaieldamatu autoriteet. Näitekirjandust peetakse üha enam ühiskondliku arvamuse väljendajaks, sotsiaalsete suhete ja rahva elu peegliks ning ühtaegu mõjutajaks. Sotsiaalseid ja eetilisi printsiipe esiplaanile nihutades murrab draamateooria ja -praktika jõuliselt läbi klassitsismi normide ja reeglite süsteemist.

18. saj. hakkab levima mõte niisuguste näidendite vajalikkusest, milles lavale jõuaksid keskklassi esindavad tegelased, kes on lähedased publiku enamusele. Uue panri põhimõtteid selgitab kõige järjekindlamalt valgustusfilosoof D. Diderot. Ta peab komöödiat ning tragöödiat moraalsete äärmuste väljenduseks ning arvab, et nende vahel peab olema koht nn. tõsisele panrile, mille sündmused on

argielust võetud, intriig lähedane tegelikule elule, moraal üldine ja veenev, tegelased kehastaksid aga ühiskondlikke seisusi, mitte karakteritüüpe. Diderot seab tõsise panri ette kunstile omase ülesande jäljendada loodust ning edendada sel teel kodanlikke voorusi. Tema näidendid ("Vallaspoeg", "Perekonnaisa"), mis käsitlevad keskklassi perekonnaelu kollisioone, algatavad draamaapanri ka praktikas.

Draama kujuneb 18. saj. näitekirjanduses tragöödia ja komöödia modifitseerumise, uue sotsiaalse ja esteetilise sisuga täitumise teel. Nihkeid panrisüsteemis peegeldavad käibivad panrimäärangud. Komöödia käsitleb tõsiseid teemasid ning pakub vooruslikkuse eeskujusid ("tõsine komöödia"), näitab liigutavaid sündmusi rõhutatult tundelisel viisil (sentimentaalne, nn. pisarakomöödia). Tragöödia laskub jumalate ja ülikute ringist lihtsurelike ellu (kodanlik tragöödia). Diderot' esitatud põhimõtetele vastab kõige enam nn. kodanlik draama (pr. '*drame bourgeois*'), mis kujutab keskklassi igapäevaelu moraalseid konflikte ning lõpeb enamasti võitlevate poolte leppimisega.

Algul "keskmise" panrina tragöödia ja komöödia vaheruumis tekkinud draama levis ikka laiemalt. 19. saj. realism tõstis draama veel enam esile, sest just selles panris oli tekkeaegadest peale kujutatud era- ja argielulisi kollisioone ning tõepäraseid karaktereid, mida realism programmiliselt väärtustas. Tragöödia taandudes jääb draamaapanri hõlvata aina laiem aineala ning emotsioonide skaala. Draama ekspansioon 19.-20. saj. teeb sellest kõige massilisema ning tavalisema näitekirjanduse panri; ka selle perioodi lavaloomingu tipptasemel (H. Ibsen, G. Hauptmann, A. Tõehhov, B. Shaw jne.) on draama peamisi panre. Draama sulatab endasse nii traagilist kui ka koomilist (sünteesimata neid tragikomismiks!), käsitleb kõige mitmesugusemaid aineid. Ent niisuguse protsessi kaasnähtusena ähmastuvad panripiirid ja liberaliseeruvad panri määravad normid (on see ju ka 19.-20. saj. kirjanduse arengus üldine nähtus), kuni selleni, et mõiste "draama" tähendus neutraliseerub ning kipub muutuma lihtsalt näidendi sünonüümiks. Ebamääraste piiridega draama mahutab palju üpris erinevaid lavateoseid. Nii on tekkinud vajadus panri sisemiselt liigendada, täpsustamaks draama erilaadi aineala, käsitusdominandi, üldistusastme või mõne muu tunnuse alusel. Mitmesuguseid jaotusi ning neile vastavaid panrinimetusi on kasutusel terve hulk, ilma et oleks maksvusele pääsenud mõni üks ja üldiselt tunnustatud süsteem: räägitakse lüürilisest, heroilisest, dokumentaal-, karakterdraamast jne. Tegemist on pigem näitekirjandusliku loomingu käepärasemaks korrastamise kui teoreetiliselt rangete klassifikatsioonidega. Viimast taotlemata nimetagem eesti draama seisukohalt olulisemaid draama alaliike (käsitusdominandist lähtudes), mida võib loetleda vähemalt neli.

1. **Olmedraama**, milles domineerib argielu reprodutseerimine elusarnasuse põhimõttel; konfliktidki on igapäevased, tekivad sageli moraalseste vastuolude pinnal. Olustikulisus kutsub vaatajas esile nn. äratundmisefekti; keskkonna tõepäral ja tüüptegelaste elulisusel on olmedraama jaoks suur tähtsus. Näiteks sobib suur osa A. Liivese näidendeist ("Madalrõhkkond").
2. **Psühholoogiline draama** on ülesehituselt karakterikeskne, palju ruumi antakse peategelase psüühika avamisele, konflikt juurdub tavaliselt tegelase sisevastuoludes. Sübearendus sõltub tegelase mõtte- ja tundedünaamikast. Näiteks B.Kangro "Linnuaiad", V. Vahingu "Mees, kes ei mahu kivile".
3. **Ideedraama** eesmärgiks on mingi üldise tähendusega ideede esitamine ja/või põhjendamine; tegelased ja sübee on sellele ülesandele allutatud. Konflikt baseerub harilikult vastandlike

vaadete-hoiakute kokkupõrkel. Idee võib omakorda esineda mitmel erikujul: filosoofiline, (sotsiaal)poliitiline, religioosne draama on ühtviisi ideekesksed, kuigi sõnum on paljuski erinev. Näiteks P.-E. Rummo "Tuhkatriinumäng", E. Vetemaa "Nukumäng".

4. **Publitsistlik draama**, milles on valdav aktuaalsete probleemide otsejooneline esitus, teadvustamiseks neid laiale publikule. Konflikt on tavaliselt lapidaarsuseni selge, tegelased ja süpee allutatud ühiskonnaelu ja/või majanduskorra ebakohtade eksponeerimisele. Näiteks V. Udami "Vastutus".

Loetelu pole mõistagi lõplik ega välista ristumisi teiste, muude kriteeriumide alusel tekkivate jaotustega (näiteks "Pimedus tähendab ööd" on ühtlasi dokumentaaldraama, "Kaks viimast rida" lüüriline draama, "Tuhkatriinumäng" metafoorne draama jne.; vrd. ka M. Kagani neljatasandiline panrisüsteem, lk. 51).

Tragikomöödia mõistet kohtame esmakordselt Plautuse "Amphitruo" proloogis (*tragicomoedia*), kuid mitte tänapäevases tähendusmahus. Eialgu osutab see panrimäärang kõrvalekaldumisele tragöödia või komöödia reeglitest: näiteks Plautusel jumalate ja orjade esinemine samas loos, klassitsismis tragöödia, mis ei lõpe kangelase hukkamisega (Corneille' "Cid") jms. Traagiline ja koomiline (resp. tragöödia- ja komöödiapärase) vahelduvad mõnikord süpees (traagiliste stseenide vahel on koomilised etteasted) traagiline karakter satub koomilisse keskkonda ja vastupidi - ent kuigi taolistes koos- ja kõrvutiolemistes võib näha moodsa tragikomöödia lätteid, ei loo need siiski veel tragikomöödiat kui iseseisvat panri. 16. saj. lõpul peab G.B. Guarini tragikomöödiat kaasajale kõige sobivamaks panriks; tema pastoraalne tragikomöödia "Ustav karjane" saab tuntuks kogu Euroopas. Panri määravaks peab Guarini tragöödia ja komöödia elementide ühendamist: tragöödiast võetakse õilsad kangelased ja tunded, komöödiast naer, meelelahutus, õnnelik lõpp; tragikomöödia ei sisalda õudusi ega vapustusi ning puhastab vaataja hinge melanhooliast [vt. 1967:169].

Moodsas tragikomöödias, mis kujuneb 19. saj. lõpul (E Rostandi "Cyrano de Bergerac") ning võidab pinda eriti 20. saj., on panri määravaks **tragikoomika**, s.t. traagilise ja koomilise ühtesulamine, vahetatavus. Tragikoomika omaette esteetilise kategooriana avaldub selles, et ühed ja needsamad sündmused, tegelased, omadused mõjuvad vaatepunktist või esitusviisist olenevalt koomilise või traagilisena [1974:133]. Ambivalentseid, korraga nii traagilised kui ka koomilised situatsioonid ja tegelased kutsuvad vaatajas esile vastandlikke emotsioone, mis väljenduvad samaaegselt (n.-ö. traagiline naer). Tragikoomiline on näiteks juut Shylock "Veneetsia kaupmehes", ka Molière'i Harpagon oma kõikeneelava rahakirega. Tragikoomikat võib leida komöödiates, draamadest, isegi tragöödiates. Kui see tegevuses, inimesekujutuses, stiilis domineerib, on põhjust kõnelda tragikomöödiast kui panrist.

Tragikomöödiateks võib niisiis pidada ambivalentseid, nii traagiliselt kui ka koomiliselt mõjuvaid ja mõtestatavaid näidendeid. Sellesse panri on paigutatud 19./20. saj. "uue draama" esindusteoseid, nagu A. Tõehhovi ("Kolm öde", "Kirsiaed"), H. Ibseni ("Metspart", "Hedda Gabler"), A. Strindbergi ("Isa", "Preili Julie") näidendid, mida teisalt on iseloomustatud ka draamadena. 20. saj. tragikomöödia väljendab radikaalselt muutunud elutunnetust. Piir traagilise ja koomilise vahel on lõhnutud. Uuema tragikomöödia aluseks on äratundmine, et tragöödia on võimatu tänapäeva olemuslikult traagilises maailmas, mille eksistentsiaalsed vastuolud pole lahendatavad eimingis transtsendentses ühtsuses. Kirgastav lepitus igavese õigluse valguses osutub absurdses, lõhestatud maailmas saavutamatuks. Traagilistele elunähtustele ja traditsiooniliselt tragöödia ideeringi kuulunud

küsimustele (elu sügavam mõte, surm, moraalne väärikus ja vastutus jne.) leidub niisuguse maailmapildi korral koht üksnes komöödias - mis siiski ei ületa ega tühista tragismi. Traagiline ja koomiline sulavad kokku Fr. Dürrenmatti ("Romulus" Suur"), E. Ionesco ("Ninasarvik") S. Mropeki ("Emigrandid"), J. Cocteau', S. Beckett, H. Pinteri jpt. lavateostes. Tragöödia madaldumise veel üheks astmeks on tragifarss (näiteks E. Ionesco "Toolid"), mis ühendab traagilisega jämekoomilise. Eesti autoreist on tragikoomika andeomane näiteks E. Vetemaale ("Jälle häda mõistuse pärast"), M. Undile (tragifarss "Imperaator Nero eraelu"), P.-E. Rummole ("Pseudopus").

Tragikoomika on lähedalt seotud groteskiga. Kujutamiseviisina kõrvutab ja ühendab grotesk vastandlikke nähtusi: kohutavat ja naljakat, ilusat ja inetut, ülevat ja madalat jne. Groteski tehnika nõuab normina aktsepteeritud vormide deformeerimist, teravatel kontrastidel mängimist, vastandudes seeläbi ühekülgsel ilu-esteetikale. Laiemalt mõistetakse groteski esteetilise kategooriana või elutundena; inimene on otsekui "noateral, surma ja tantsu, tardumuse ja elu, võimetustunde ja vastupanujulguse vahel, seal, kus naer ja nutt ühte langevad" [Dietrich 1961:483]. M. Frischi, Fr. Dürrenmatti, S. Mropeki jt. näidendite grotesk ei ole pelgalt destrukttiivne, kuivõrd üldinimlikud põhiväärtused annavad orientiiri groteski abil deformeeritud maailma hindamiseks; suhtumuslikult ei pea grotesk olema sugugi nihilistlik. Fr. Dürrenmatti väitel annab just grotesk võimaluse tuua esile ajajärgu põhiküsimused, muutumata tendentslikuks või reportaaplikuks [Dürrenmatt 1966:136-1371].

4. Teisi võimalusi näitekirjanduse klassifitseerimiseks.

Uuema näitekirjanduse areng on kulgenud üsna olulises osas väljaspool traditsioonilisi põhipanre või nende piire lõhkudes ja ähmastades. Nii on tekkinud vajadus leida näitekirjanduse tüpoloogilise kirjeldamise uusi võimalusi. M. Kagani universaalsust taotlev süsteem annab tugipunkte ka dramaatika panrispektri kirjeldamiseks. Selle kõrval on esitatud muidki tüpoloogiaid paljuski lahkuminevate kriteeriumide põhjal. Osalt on tegemist nn. teoreetiliste panritega, millel on "näidistüüpide" iseloom, s.o. teostes võivad nad realiseeruda ka ebatäielikult, vahel üksnes struktuuri dominandina toimides [1980:194]. Piirid teoreetiliste panrite vahel pole teravad, võimalikud on vahevormid ja pideva panrispektri moodustumine mingi tunnuse alusel. Sel moel saab hõlmata võimalikult palju erinevaid teoseid. Osalt lähtutakse kirjandusele mittespetsiifilistest tunnustest (näiteks kommunikatsiooniviisist), Peatumise põgusalt mõnedel klassifikatsioonidel.

A. Saksakeelses kultuuriruumis on võrdlemisi populaarne W. Kayseri tüpologia, mille aluseks on teose **kompositsiooniline dominant**. Teoses eristatakse kolm põhielementi - tegevus, tegelane, ruum -, panrid kujunevad vastavalt sellele, missugune neist on määrava, struktuuri kujundava tähtsusega. See tüpologia on kasutatav ka jutustavate teoste puhul, olemata niisiis kitsalt draamaspetsiifiline.

1. Karakterdraamas (*Figurendrama*) keskendub sündmustik peategelase ümber ning on suunatud karakteri avamisele ja/või kõigekülgsel demonstreerimisele. Sübbearendus pole tähtis iseenesest, vaid tegelase jaoks vajalike olukordade loomiseks. Seda draamavormi ei tule samastada psühholoogilise draamaga, sest näidendi keskpunktis olevat tegelast saab eksponeerida, ilma et tema siseelu oluliselt valgustataks. Karakterdraamad on näiteks A. Kitzbergi "Kauka jumal", J. Smuuli "Kihnu Jõnn".
2. Sündmusdraamas (*Handlungsdrama*) valitsevad sündmused, mis tihenevad läbivaks tegevuseks. Tegelasid avanevad sündmuste kaudu (karakterdraamas on sündmused

korrastatud tegelase ümber), sübearenduse käigus ning sellele allutatult. Selline on näiteks klassitsistlik tragöödia, eesti näidendeist H. Raudsepa "Mikumärki", E. Vetemaa "Roosiaed" jpt.

3. Miljöödraama (*Raumdrama*). Tegevusruumi domineerides kujutab näidend valitud elulõike mitmekülgset ja ulatuslikult, ilma et mõni sübeeliin või tegelane silmatorkavalt esile tõuseks. Sübeeliine on tavaliselt mitu, tegevuspinge nõrk, tegelasi palju; näidend kaldub muutuma suhteliselt lõdvalt seotud piltide reaks. Ajalooline, sageli ka sotsiaalkriitiline, ühiskonda analüüsiv näidend on tihti miljöökeskne: näiteks Shakespeare'i ajaloolised kroonikad, Brechti paljud näidendid, J. Smuuli "Atlandi ookean", J. Kruusvalli "Vaikuse vallamaja" jne.

Esitatud tüpoloogiale võiks näitekirjanduse eripära arvestades lisada veel nn.

konversatsioonidraama (võib võtta ka diskussiooni ilme), milles domineerib dialoog.

Seejuures ei ole dialoog niivõrd sõnaline tegevus, kuivõrd vahend mitmesuguste probleemide üle arutlemiseks ja nende laiemaks teadvustamiseks (B. Shaw, O. Wilde'i mõned näidendid, J. Smuuli "Pingviinide elu").

- B. **Kompositsioonitüübist** lähtuvaid jaotusi on veelgi, näiteks suletud ja avatud vorm (V. Klotz), tegevusühtsuse järgi kontsentriiline ja kroonikaline draama (V. Halizev). Neil peatume pikemalt draama kompositsiooni käsitlevas peatükis.
- C. Teiste tunnustega kombineeritult kasutatakse näidendi **pikkust**. Sellel on tähtsust teatri seisukohalt, sest pikkusest sõltuvad mõnevõrra lavastamisvõimalused. Üldjoontes jagunevad näidendid kolme gruppi.

1. N.-ö. täispikk näidend, tavaliselt 2-5-vaatuseline või vaatusteks koonduvatesse episoodidesse jagatud. Teatris sünnib selle põhjal õhtut täitev lavastus, meie teatritraditsioonis ühe või mitme vaheaega, kusjuures need ei pruugi kokku langeda näidendis ette nähtud pausidega.
2. Lühinäidend on ühevaatuseline, vaheaega pole ette nähtud, kuigi on võimalik siseliigendus stseenideks või piltideks. Teatris mängitakse lühinäidendeid teatriõhtu ühe osana, tavaliselt neid kahe- või kolmekaupaga ühendades. Lühinäidend sobib esitamiseks harrastusteatris, aga samuti alternatiivtruppide etendusteks. Näiteks J. Kruusvalli "Endine wunderkind", P.-E. Rummo "Kotkast-Prometheust" R. Raua "Kõnelev puu".
3. Dramaatika pisivormid, tavaliselt mõneleheküljelised tekstid, mis on nimetatud sketšiks (koomiline pisinäidend), draamaatiliseks etüüdiks, dialoogiks vms. Mõeldud on nad lugemiseks või ettekandmiseks n.-ö. kontsertnumbritena, näiteks estraadietendustel. Näiteks P. Aimla sketšid, A. Kaalepi lüürilised miimid "Neli aastaega".

- D. Lavastuspraktika seisukohalt on oluline võtta arvesse ka eeldatav **kommunikatsioonikanal**. Vastuvõtjani jõudmise viisi järgi saab välja tuua järgmised draamatüübid,

1. Lugemisdraama kui spetsiifiliselt lugejapoolseks vastuvõtuks arvestatud näidend (N. Baturini "Teemandirada", "Mu ööde päevik").
2. Sõnateatris etendamiseks mõeldud näidend, kõige levinum ja tavalisem vorm.
3. Kuuldemäng, mis on mõeldud esitamiseks raadioteatris (A. Liivese "Neljas, lõpetamata

portree", M. Undi "Saunakuuldemäng").

4. Telenäidend, mis on mõeldud lavastamiseks televisioonis (E. Vetemaa "Illuminatsioonid", H. Aderi "Ära jäta mind maha").
5. Kui dramaturgiat mõista laialt, tuleks lisaks ka muusikalavastuste libretod ja filmistsenaariumid, mida sagedamini on siiski arvatud kirjanduse segaliikideks ning draamatikast lahus hoitud.

Igal nimetatud draamatüübil on levikanalist olenev eripära - näidendi poetika on kehastatud ühe või teise kanali eriomaste väljendusvahenditega. Kuuldemängus valitseb auditiivne kujundlikkus, visuaalne aspekt puudub; telenäidend võimaldab mängu erinevate plaanide ja rakurssidega jne. Muidugi võib neid kõiki - tele- ja raadionäidendeid, stsenaariume ja libretosid jne. - avaldada trükis, nii et nad muutuvad lugemismaterjaliks.

Ometi pole erinevused nii suured, et tekst ei võiks edukalt liikuda ühest levikanalist teise, kas täiesti muutmata kujul või väikeste variatsioonidega. Algupäraselt raadiole kirjutatud kuulde-mänge on lavastatud sõnateatris (R. Saluri "Külaliste" I osa) ja vas-tupidi, sõnateatrile mõeldud näidendeist tehtud kuuldemänge (P.-E. Rummo "Kass! Kass! Kass!"), telenäidendi spetsiifika polegi veel vä-ga kindlalt välja kujunenud, pealegi võivad kõik tekstid trükituna saada lugemismaterjaliks. Hea näide teksti "liikumisvabadusest" on A. Liivese "Hüvasti, mereröövel!", mis lavastus Rakvere teatris 1975, ilmus trükis 1976; sellega peaaegu täielikult kattuv "Kunin-ganna Maudi maa" kanti ette raadioteatris 1973, lavastus televi-sioonis 1980 ning ilmus kuuldemängukogumikus 1984.

Teater ja ühiskond

1. Teatraalsus elus ja teatris

2. Publik teatris. Teatri funktsioonid ühiskonnas

3. Teater, draama ja massikommunikatsioon

1. Teatraalsus elus ja teatris

"Teatraalsus" ja "teater" on mõisted, mille kasutusala on kaugelt laiem kui teatrikunst. Me räägime teatraalsest käitumisest, ütleme, et keegi "teeb teatrit", kõneleme eluteatrist, poliitilisest teatrist jne. Nähtavasti viitab selline kõnepruuk igapäevaelu ja teatri mingitele ühisjoontele, mis teeb nende kõrvutamise võimalikuks.

Teater on teatraalne. Mida see pealtnäha tautoloogiline väide õigupoolest tähendab? Kõige üldisemalt osutab see näitleja käitumise ja kõne erinevusele "igapäevasest" käitumisstiilist väljaspool teatrit. Näitleja esineb laval, s.o. ruumis, mida saalist lahutab füüsiline või mõtteline vahejoon. Ruumiline eraldatus tingib vajaduse hüperboliseerida eneseväljendust, et olla vaatajaile saalis nähtav, kuuldav ja arusaadav. Lavakõne on valjem ja ilmekam, þestid rõhutatamad ja täpsemad, miimika ekspressiivsem kui argisuhtlemises. Näitleja ei pöördu ju ainult lavapartnerite poole, tema tegevus on põhimõtteliselt avalik, mõeldud avaldama mõju saalis viibivale publikule. Niisiis omandavad teatrietenduse ruumilised tingimused sisulise, näitleja käitumist määrava tähenduse.

Erinevates ruumides toimuvaid etendusi võrreldes näeme, kuidas muutub näitleja käitumis- ja kõnestiil. Vabaõhuetendusel kümnete tuhandete inimeste ees on näitleja þestid, poosid ja kõne efektsemad, enam paisutatud kui näiteks tubateatris, kus näitleja on publikule väga lähedal. Kui lavastus kantakse väikesest saalist üle suurde (või vastupidi), tuleb näitlejal korrigeerida oma mängustiili, muidu võib juhtuda, et suures saalis etenduse mõjuväli hajub ning tagumistes ridades hakkab vaatajail lihtsalt igav. Väga ruumiteadlik lavastus on näiteks M. Undi "Priius, kallis anne" (A. H. Tammsaare "Tõe ja õiguse" III osa järgi), mida mängiti kahes saalis: suurel laval revolutsioonistseene, masside liikumisi, intiimses väikesaalis perekonnaringi suletud sündmusei Vargamäel.

"Võõrsõnade leksikon" seletab mõistet "teatraalne" järgmiselt: "näideldud, mitteloomulik, ülespuhutud". Seniõeldust lähtudes võime täpsustada: teatraalsus **argielus** väljendub (1) väliselt silmatorkava, "liialdatud" käitumise ja kõnena, mis on (2) orienteeritud pealtvaatajaile, kellele soovitakse mõju avaldada. Avalikkus ja hüperboliseeritus on teatraalse käitumise peamised tunnused.

Teatraalset käitumist lähemalt analüüsinud V. Halizev eristab kaht käitumistüüpi [1986:66-67].

1. Teatraalne eneseavamine seisneb kõne, miimika, þestide paisutamises, millega püütakse juuresolijaid mõjutada. Teatraalselt esinevad oraatorid miitingul või jutlustajad, kes mängivad väljapeetud pausidega, saadavad oma sõna efektsete þestidega jms. Pateetika mõjub alati

teatraalsena, samuti teatraliseerub käitumine afekti- ja ekstaasiseisundis.

2. Teatraalne enesemuutmine on "päristeatrile" veel lähemal: inimene mängib justnagu mingit rolli, näidates end sellisena, nagu ta tegelikult ei ole. Ekstsentrilisus, klounaad, n.-ö. maski taha varjumine on niisuguse rollikäitumise avaldusi. Teatraalsed on väikesed eraelulised etendused (näiteks uje nooruk mängib kohmetusest ülesaamiseks küünikut), kuid teatraliseeruda võib ka kogu avaliku käitumise sfäär, nii et valitud roll määrab inimese elustiili (näiteks dekabristide "elulooming" romantilise kangelase rollis, mida on täpselt kirjeldanud J. Lotman).

Mitte kõik avalikud esinemised ega paisutatud käitumisaktid pole teatraalsed. Moodsad massikommunikatsioonivahendid (raadio, televisioon) kahandavad miinimumini psühholoogilise distantsi esineja ja publiku vahel ning soosivad intiimset, familiaarsetki käitumisviisi. Teisalt võib inimene pateetiliselt või afektiivselt käituda ka üksi olles, näiteks äärmise erutuse või viha seisundis, tahtmata sellega teistele mõju avaldada.

Sotsiaalses plaanis on teatraalsus lähedalt seotud **rituaalsusega**. Teatrikunst ongi välja kasvanud ürgsetest rituaalidest, nagu muistsed viljakuspidustused ja Vana-Kreeka dionüüsiad. Rituaal kinnistas inimeste elu organiseerivaid müüte, tehes seda mitte niipalju sõnade kui mängulise etendamise, laulude ja tantsude abil; ka iseseisvudes säilitab teater rituaalile omase sünkreeksuse ning on käsitatav "ajaloolis-olmeliste tekstide kandumisena mütoloogia sfääri" [Lotman 1990:323, 327]. Teatrietendus on rituaalile lähedane nii vaatamängulisuse kui ka mimeetilise poolest: rituaalne ja teatraalne tegevus jäljendab ja asendab "midagi muud". Mõlemas valdkonnas on tegemist kollektiivse kogemusega. Inimene vajab teistega ühiseid kogemusi, mis aitavad tal identifitseeruda mingi sotsiaalse rühmaga - koguduse, rahvuse, kodanikkonnaga. Rituaal loob selleks vajaliku ühistunde, korrastades sel moel sootsiumi elu. Teatri ja rituaali vastastikused mõjud on jälgitavad läbi ajaloo. Keskaja vaimulik draama on esialgu kirikliku rituaali osa ("elavad pildid" jumalateenistustel) ning väljub seejärel kirikust lavale. Ilmalik draama, eeskätt farss, kuulub karnevalikultuuri hoovusesse. Klassitsismiajastu teatris peetakse kinni õukonnarituaali reeglitest. 19.-20. saj. draamas ja teatris leiame kajastusi poliitilistest, seltskondlikest, religioossetest, kohtu- jm. rituaalidest. Nii näiteks on Garcia Lorca draamade poetikast seletatud hispaania *corrida* mõjudega. B. Shaw' näidendeis on jälgi parlamendiistungite ja poliitiliste diskussioonide korraldusest jne. [1979:27]. Eesti näitekirjanduse rituaalimõjulisus on - küllap hilistekkelisuse tõttu - vähene, kuid mitte olematu: E. Vilde "Tabamata ime" ja "Pisuhänd" ning seltskonna rituaalid, A. Kitzbergi "Libahunt" ja rahvakombed, P.-E. Rummo ja M. Undi näidendite seosed iidsete müütidega ("Tuhkatriinumäng", "Phaethon, Päikese poeg" jt.).

Teatraalsus argielus on niisiis seotud

- isiku tasandil inimesele omase mängutarbega: mäng on üks inimlikke vajadusi, mis eri vormides saadab inimest ja inimkonda kogu arengu vältel;
- sotsiaalsel tasandil rituaalse käitumisega, mis organiseerib ja korrastab ühiselu vorme, pakkudes ühendavaid emotsionaalseid kogemusi.

Teatraalsus elus ja teatris on omavahel mitmel viisil seotud. Draama ja teater ammutavad aineid teatraalse käitumise sfäärist, kujutavad eelistatult mängulise ja rituaalse käitumise vorme (vt. selle

kohta lk. 15). Niisugust käitumist, mis on väliselt mitteefektne, napijooneline, tagasihoidlik, kaldub draama aga teatraliseerima. Mitteteatraalne igapäevasuhtlemine omandab laval teatraalse vormi. Teatraliseerimine on teatri ruumisuhete ja näitleja tegevuse avalikkuse tõttu möödapääsmatu, küll aga on selle aste ajastuti ja vooluti üsna muutuv. Realistlik draama ja teater püüavad tavaliselt rõhutatud teatraalsust vältida, eelistavad loomulikku, elusamast lavakäitumist - kuigi teatav paisutatus jääb muidugi alles. S. O'Casey on väitnud: "Mida rohkem läheneme konkreetsele elule, seda enam kaugeneme draamast. Draama, mis piirdub ainult elu imiteerimisega, ei ole draama" [O'Casey 1971:100].

See, mida tajutakse teatraalse ja mida mitteteatraalse, loomulikuna, sõltub antud ajastu, kultuuri, rahvuse käitumuslikest normidest. Lõunamaalase temperamentsus, mis meile tundub teatraalsena, on oma rahvuskeskkonnas tavakäitumine, mis laval allub teatraliseerivale võimendamisele.

Eesti kutselise teatri algusaegadel eksisteerisid kõrvuti romantilis-teatraalne ja realistlik mängustiil. "Vanemuises" nõudis K.Menning näitlejailt loobumist välistest väljendusvahendeist usutavuse huvides. "Haledus ja armsus, loomuvastased liigutused ja häälekõla, suur ja kuiv paatos /---/ on kadunud, " märkis A. H. Tammsaare [Tammsaare 1913:67-68]. "Estonias" andsid tooni staarid P. Pinna ja T. Altermann. Pinna mängustiili iseloomustas efektne þest, imponeeriv poos, mängulust komöödias ja paatos traagilistes rollides [Kask 1970:173]. Altermanni kingseppa ühes jandis kirjeldas A. Lauter nii: "... see oli ilmne liialdus ja loomulikust, elulisest lavakujust väljakargamine. Aga kui keegi nii lustimeelselt oskab nurgast nurka tantsu vehkida, vana kinga vikside ja kupleesid serveerida, siis jääb vaatajale üle ainult kogu südamega ühes näitlejaga kaasa karata..." [tsit. Kirepe 1968:20].

Draama ja teater reprodutseerivad käitumisvorme, eelistades teatraalset ja mängulist. Kas ja kuidas mõjutab teater omalt poolt inimeste igapäevast suhtlemist? Mingis suhtes on teater tõepoolest "käitumise kool". Laval nähtu võib olla eeskujuks, mida argielus jäljendatakse. Mitmesuguseid situatsioone ja käitumisviise ette mängides aitab teater kujundada vastavaid norme ning etendab sellega oma osa sotsiaalse kogemuse ühtlustamisel ja vahendamisel. Tänapäeval on aga juhtpositsiooni hõivanud film ja televisioon, teatri tähtsus käitumismallide pakkumisel on järsult vähenenud. Nüüd jäljendatakse pigem filmikangelasi ja teleseriaalide staare.

Euroopa tsivilisatsiooni ajaloos on teatraalsuse mõjuväli olnud muutuv, koos sellega on muutunud ka teatri ja draama koht kultuuris tervikuna [vt. lähemalt 1978:24-55].

Varasemate ajajärkude ühiskonnaelu (antiigist romantismini) on suurel määral ritualiseeritud ja teatraliseeritud. Inimese elu on pööratud väljapoole, privaatsuse sfäär on kitsas, ka eraelu on põhimõtteliselt avalik. Avalikkuse kontroll toimib püsivate käitumisnormide kaudu, mida põhistab traditsioon ja kinnistab rituaal. Nii perekonna kui ka kogu ühiskonna elu organiseerivad reeglipäraselt korduvad rituaalsed toimingud: sünni, abielu ja surma tähistamine, külvi- ja lõikuspidustused, usulised rituaalid, keskaja karnevalid, õukondlikud tseremooniad jne. Kunst on avalikule ja väliselt eredale käitumisele palju vastuvõtlikum kui uusajal, tavaline ning silmapaistmatu jääb kultuuriliselt väärtustamata. Nii oodatakse teatriski võimsaid kirgi, temperamendipurskeid, afekteeritud paatost tragöödias ja ekstsentrilist klounaadi komöödias. Väärrib märkimist, et tragöödia kuulub sel ajal kunstide hierarhia tippu.

Uusajal (19.-20. saj.) väheneb ühiskonnaelu allutatus rituaalidele, kasvab isiksusliku, reeglistamata

käitumise väärtus. "Avalikkuse diktatuuri" nõrgenedes saab inimene õiguse puutumatu eraelule, mis on võõraste eest varjatud. Trükisõna levides väheneb vajadus avalike esinemiste järele ja pateetiline kõne kaotab autoriteetsuse. Massikommunikatsiooni kujunemine 20. saj. kiirendab neid protsesse veelgi: raadio, televisioon, ajakirjandus võimaldavad sundimatut suhtlemist hulkadega, mis retoorilisi paisutusi ei vaja. Kultuuri **deteatraliseerumine** toob muutusi kunstide arengusse. Kirjanduses ning teatris tõuseb huviorbiiti inimese isiklik elu, niisugused suhtlemis- ja käitumisvormid, mis on loomult mitteavalikud. Lavale jõuavad perekonnadraamad ja psühholoogilised näidendid. Realistlik teater loobub paatosest ja välistest efektidest, au sisse tõusevad lihtsus ja loomulikkus. Draama kaotab "poesia krooni" koha, algab romaani võidukäik.

Deteatraliseerumisest saab rääkida muidugi vaid suurtes joontes. Ka uusaeg tunneb teatraalsuse puhanguid, mis käivad kaasas sotsiaalsete murrangutega, kui tekib taas vajadus rituaalse iseloomuga vaatamängude ja ühistegevuse järele, et kinnitada kokkukuuluvust mingite üleisikuliste väärtustega. Näiteid pole vaja kaugelt otsida: Eesti lähiminevik oma "laulva revolutsiooni", emotsionaalsete rahvakoosolekute, Balti keti, keeleloitsu ja muuga on eredalt teatraalne. Teatraalseid vaatamänge toimub pidevalt ka rahulikumatel aegadel: spordivõistlused, rahvapidustused, meelevaldused jne.

Uusaja kultuuris on teatri positsioon oluliselt teistsugune kui varasematel ajajärgudel. Muutunud eluvormid toovad ühelt poolt kaasa teatri lähenemise argielule (realism, naturalism), balansseerimise teatraalse-mitteteatraalse piiril ning äärmusliku reaktsioonina koguni teatri eitamise üldse ("Teater segab maailma vaikust ja tõsidust," kirjutati 1913. a. [1913:36]). Konkurents filmi ja televisiooniga sunnib teatrit pidevalt otsima ja uuesti määratlema oma kohta kultuuris. Teatraalsuse prestiiž ühiskonnas, usaldus või usaldamatus hüperboliseeritud käitumisvormide vastu on üks teatriprotsessi sotsiaalpsühholoogilisi taustmõjureid. Kui argielu murrab sisse teatrisse ja "maandab" paatoslik-afektiivsed vormid väliselt vaoshoitud mängulaadiks, siis teiselt poolt võime järgida teatri ekspansiooni katseid argiellu, mille kaugemaks eesmärgiks on elu "reteatraliseerida". 20. saj. alguse naturalistliku argisuse vastu suunatud teatriveolud koonduvadki osalt nn. elureformiliikumiseks - teatrist pidi saama "elu pidu" (*Fest des Lebens*).

Reformiliikumises löid kaasa paljude kunstialade inimesed - arhitektid, kunstnikud, muusikud. Kuulutati teatri mütoloogilise sisu taassündi ning vabanemist kirjanduseorjusest, toetudes varasemale traditsioonile (maski- ja marionetteater, *commedia dell' arte*, antiikteater), koos sellega taheti luua uut, estetiseeritud elukultuuri. Esimese maailmasõja eel sai reformiliikumise keskuseks Hellerau aedlinn Saksamaal, kus lavastati suurejoonelisi vaatamänge, mis tegijate kavatsust mööda pidid muutuma rituaalset ühiskogemust andvateks massipidustusteks. Elu ja kunst pidid sulama ühte, teatrist saama uusaja sekulariseeritud kultus.

Tagasipöördumist müüdilise ja rituaalse juurde taotlevad paljud 20. saj. teatriuudajad (A. Appia, G. Craig, A. Artaud, J. Grotowski jt.). Näib, et teatraalsuse taandumine tavaelus sundis teatrit oma rituaalseid aluseid säilitama ja arendama, et just sel kombel pidada vastu uut tüüpi vaatamängude tulvas, mis ei vaja tingimata teatraalsust (film, televisioonietendused, video).

Uusi probleeme tõuseb viimaste kümnendite teatrieksperimentide puhul. Teater püüab lõhkuda raame, väljub saalidest tänavale, üritab vaatajaid ühisesse tegevusse kaasa tõmmata. Maksimaalselt avatud teatritegevus hajutab piiri teatri ja elu vahel. Kas etendus muutub üheks situatsiooniks eluvoolus (näiteks *happening* või *performance*) või tiheneb argielu teatraalseks tegevuseks? Kui pidada argielu ja teatri segunemist karnevalilikuks, nagu seda on teinud mõned uurijad, siis on taas põhjust siduda uusimad arengud Euroopa kultuuri "teatraalsete" arengujärgudega, praegusjuhul

karnevalitraditsiooniga. Nii või teisiti, üks võimalikke järeldusi on niisugune: teater säilitab iseennast **teatraalsustraditsiooni ikka ja uuesti aktualiseerides**.

2. Publik teatris. Teatri funktsioonid ühiskonnas

Teatri mõju ühiskonnas on suurel määral seotud sellega, missugune koht antakse publikule ja kuidas vaatajad etendust vastu võtavad. Nii lavastuse loomine kui ka vastuvõtt on **kollektiivne**. Lavastuse autorite hulka kuulub terve rida inimesi: näitekirjanik, lavastaja, kunstnik, näitlejad, valgustajad, grimeerijad, kostümeerijad jne. Kunstitervik sünnib kõigi osaliste koostegevuses, mida uusaja teatris tavaliselt korraldab ja/või oma tõlgendusele allutab lavastaja. Ka vastuvõtjaid on reeglina palju. Eraetendused ühele vaatajale, nagu neid laskis korraldada oma õukonnas Baieri kuningas Ludwig II 19. saj. lõpul, on harukordsed. Vaatajate arv võib muidugi kõikuda väga suurtes piirides. Paljude tänapäeva alternatiivtruppide etendused toimuvad väikesele grupile, vahel vaid paarikümnele vaatajale; Vana-Kreeka Epidaurose amfiteater mahutas 12 000 vaatajat; suured vabaõhu-vaatemängud toovad kokku kümneid tuhandeid inimesi. Etenduse publik koosneb paljudest inimestest, kes erinevad üksteisest temperamendi, maitse-eelistuste, varasema kultuurikogemuse, meeoleu jms. poolest. Kõik need vägagi erinevad inimesed vaatavad koos neidsamu lavasündmuse - teatrietendusest saab nende ühine kogemus. Kuigi iga vaataja reageerib laval nähtavale individuaalselt, vastavalt oma ootustele ja eelistustele, liidab teatraalne ühiskogemus inimesi ning sarnastab vastuvõttu. Publik hakkab käituma enam-vähem ühtse kollektiivina: naer nakatab kergesti kogu vaatajaskonna, spontaansed kiiduavaldused või vaikiv nõrdimus levivad hämmastava kiirusega üle kogu saali. Ometi ei muutu teatripublik reeglina massiks, mis suruks maha iga üksiku vaataja eneseavaldused. Teatrikogemus ühendab vaatajaid, võtmata neilt vabadust reageerida isepäi - äärmusjuhul kas või saalist lahkudes.

Kollektiivne vastuvõtt erineb mitmes suhtes individuaalsest (näiteks raamatu lugemisest).

1. Vastuvõtja ei saa vabalt reguleerida vastuvõtu käiku: üksikul vaatajal pole võimalik muuta etenduse tempot, kord nähtu juurde tagasi pöörduda, mõne stseeni juures peatuda ja mõtiskleda jne.
2. Ühiskogemus intensiivistab ja ühtlustab etenduse vastuvõttu. Seejuures mõni emotsioon võimendub, teine nõrgeneb: näiteks hulgakesi ollakse altimad naljale ja hakatakse kergemini naerma, kuid hirmu ja õudust on saalis võrdlemisi raske esile kutsuda.
3. Etenduse ajal toimub suhtlemine ka vaatajate vahel: pilguvahetused, repliigid, üksteise emotsionaalne "nakatamine". Tänapäeva teatris katkestavad etendust tavaliselt vaheajad, mille jooksul publik saab suhelda ja muljeid vahetada. Nii muutub teatrikülastus ka sotsiaalse käitumise aktiks, seltskondlikuks sündmuseks.

Publiku käitumist teatris, suhtlemist omavahel ja lavaga mõjutab muuhulgas teatrihoone ruumilahendus ja arhitektuur. Shakespeare'i-aegses teatris seisid vaatajad ümber lava, ümbritsedes seda kolmest küljest, kõrgest soost isikud istusid aga otse laval. Lava piiravate inimeste vaateväli oli avar, sai näha sõpru ja tuttavaid (pealegi toimusid etendused päevaajal), etenduse ajal jalutati ringi, aeti juttu ja söödi. Shakespeare'i ajastu teatriruum soodustas suhtlemist vaatajate vahel ning takistas lavalummusse langemist. 17. saj. õukonnateater ja 19.-20. saj. karplavaga saal asetasid vaatajaskonna hopis teistsugustesse tingimustesse. Vaatajate ja näitlejate vahele tõmmati teravam piir, seda hakkas

markeerima eesriie. Kinniseesse teatrihoonesse mahtus inimesi vähem kui varasemate aegade teatris. Igal vaatajal oli saalis kindel istekoht, kusjuures pikka aega järgis kohtade jaotus sotsiaalset hierarhiat: kõrgemast soost publik istus loo?ides ja parteri esimestes ridades, lihtrahvale jäid saali tagaosa ja rõdud. Võeti kasutusele kunstlik valgustus, mis lavale koondudes jättis saali pimedusse. Kindlad kohad ja pime saal tegid suhtlemise vaatajate vahel raskeks, selle jaoks jäid vaheajad. See, mis toimus saalis, kaotas tähenduslikkuse. Publikult oodati jäägitut sisseelamist illusoorseesse lavamaailma. Pole juhuslik, et B.Brecht pidas teatri sotsiaalse mõju tingimuseks publiku aktiivsust ja vabadust. Avatud kommunikatsiooni taotleb suur osa meie sajandi teatriuendusliikumisi. Etendusi antakse elukorterites, isegi kohvikutes, mille intiimne õhkkond aitab saavutada lava - saali lähedust, elavat dialoogi publikuga.

Etenduse kollektiivsel vastuvõtul on põhjapanev tähtsus teatri toimimisele ühiskonnas. Teater annab vaatajaile emotsionaalselt võimendatud ühiskogemusi ning mõjub kaasa inimese **sotsialiseerumise** protsessis, s.o. sotsiaalse kogemuse vahendamises ja ühtlustamises üle individuaalsete erisuste.

Teatri ja draama mõjuvälju ühiskonnas on raske täies ulatuses kirjeldada. Teatri sotsiaalseid funktsioone võib üksnes tinglikult üksteisest lahutada, sest etendus mõjub publikule (ja publiku kaudu ühiskonnale) tervikuna, kõigi oma komponentidega. Jälg, mille üks lavastus jätab sootsiumi ellu, ei tarvitse olla kuigi märgatav. Erisuunalised mõjud ladestuvad üksteise peale, liituvad teiste kunstide mõjuväljaga, moodustavad keerukaid ideede, emotsioonide, kujundite põiminguid, mis lõppkokkuvõttes kujundavad ühiskonna vaimse atmosfääri. Teatri roll on mõnedel ajajärkudel esileulatav, teistel aegadel jääb ta muude kunstide varju, nii nagu muutub teatri sotsiaalne staatus. Kord on teater konservatiivne või stabiliseeriv, kord revolutsiooniline või destruktiivne jõud. Teatri võimalikke funktsioone sotsiaalsete ja kunstiliste jõujoonte paljuses võiks koondada vähemalt kolme rühma - pidades meeles, et tegelik pilt on alati keerukam ja vastuolulisem mistahes üldistavast kirjeldusest ning funktsioonid on vaid teatava piirini üksteisest lahutatavad.

1. **Sotsiaalpsühholoogilises** plaanis on teatri mõju aluseks emotsionaalne ühiskogemus, mis ulatub puudutama ka alateadvuse kihte. Kollektiivne vastuvõtt ergutab iga üksiku vaataja elamusi. Teater võib olla muidugi psühholoogiliselt tasakaalustav, "rahustav", väljakujunenud suhtumisi ja hoiakuid toetav. Nn. äratundmisrõõm sellest just tekibki: laval nähakse harjumuspäraseid käitumis- ja reageerimisviise, see sünnitab rahulolu ja usku olemasoleva elukorralduse õigsusse. Äratundmisefektile on rajatud näiteks triviaal-kirjanduslike perekonnadraamade edu teatris. Samas võib just teater edukalt teadvustada pingeid, mille allikaks on mingite vastuolude teadlik või alateadlik varjamine iseenesegi eest. Psüühika süvakihtidesse tõrjutut avalikkuse ette tuues ja lahti mängides aktsentueerib teater argielus tõkestatud käitumisvormid koos neid tingivate eluvaatelistele ja tundmuslike hoiakutega. Teater pakub võimaluse igapäevasest intensiivsemaks ja sihiteadlikumaks tundeeluks (muidugi on see vaid võimalus), annab argikogemusest kardinaalselt erinevaid elamusi. Teatris on seetõttu nähtud võimsat vahendit stereotüüpide ja (sotsiaal)psühholoogiliste tabude lõhkumiseks. Vaatajat üllatades, irriteerides, koguni õokeerides kõigutab teater rutiinseid norme ja hoiakuid, aitab vabaneda sisetõketest ja ületada võõrandumist.

Neid eesmärke pidas silmas J. Grotowski 60-ndail aastail, kui ta kirjutas: "Püüdkem selle poole, et teada tõe meist endist, maha võtta elus kantavad maskid. Olen alati näinud teatris kohta, kus näitleja provotseerib, võitleb endaga ja vaatajaga. Teater peab purustama meie maailmanägemise stereotüüpe,

konventsioone, harjumusi, purustama seda brutaalsemalt, mida kindlamalt need stereotüübid on juurdunud inimese organismi, purustama tabusid, ületama neid vapustuse ja isegi õkiga "[tsit. Unt 1968]. Ka eesti 60-70-ndate a. teatriuendajad E. Hermaküla ja J. Tooming tegid katseid publikut "unest üles raputada" ja vabastavasse mängu kaasa tõmmata. M. Unt kirjutab: "... mäng paneb meid värskelt nägema ümbritsevat ilma ja inimesi. /---/ mäng on tähtsaim ja tõhusaim tee inimese tundmaõppimiseks. Mäng on ajutine vabanemine moodsa tsivilisatsiooni pahede ahelatest, jõudmine iseenda juurde, siirusesse "[Unt 1989:72-73]. Emotsionaalne kõrgtemperatuur laval, forsseeritud eneseväljendus, karjed ja "ebaloomulik" füüsiline tegevus varjatud psüühiliste impulsside vahetu väljendusena ei suutnud siiski alati publikut vapustada. Psüühika mõjutamiseks ongi ka teisi teid - viidakem näiteks J. Kruusvalli näidenditele ("Jõgi voolab", "Juba täna, juba homme"), mille argistes suhtlemissituatsioonides avaneb elu varjatud, kummaline pool, T. Williamsi jt. psühhoanalüütiliste sugemetega draamadega, mis muu kõrval avaldavad ka teraapilist, alateadlike tungide teadvustamise läbi tervendavat ja puhastavat mõju.

- Sotsiaaleetilises** plaanis on teatril võimalus koondada inimesi teatud vaimsete ja moraalsete väärtuste ümber ning seeläbi ühiskonda integreerida või vähemalt sellele kaasa aidata. Teatri sellekohane mõjujõud on tugevam kui intiimset vastuvõttu nõudvatel kunstidel, mille impulsid hajuvad ajas ja ruumis. Kahtlemata mängib siin oma osa ka teatri geneetiline ja olemuslik seos inimesi iidsetest aegadest peale ühte liitnud rituaalidega. Igal ajastul ja igas kultuuris kannavad teatrit ja draamakirjandust mingid domineerivad väärtused, osalt väga püsivad (näiteks armastuse väärtustamine), osalt vahelduvad ja muutuvad. Publiku ja teatri väärtushoiakud võivad seejuures põhijoontes ühte langeda, kuid ka erineda. Esimesel juhul kinnitab teater usku mingitesse ideaalidesse ja väärtustesse, teisel juhul lõhub müüte ja illusioone, külvab kahtlusi, pakkudes asemele uusi ideaale või väärtustades radikaalsel skeptitsismil põhinevat ellusuhtumist. Teater - nagu kunst üldse - annab vormi ka varjatud, veel selgelt väljendamata suhtumistele ning ergutab väärtustamisprotsesse ühiskonnas.

Eesti rahvuslik teater saab 19. saj. alguse L. Koidula lavateostega, mis propageerivad ärkamisaja ideaale. Teater õhutab hariduspüüdeid ja kultuuri edendamist ning kinnitab rahvuslikku eneseteadvust. Ühendavaid aateid on teater pakkunud rahvale rasketel aegadel, nimetagem vaid A. Kitzbergi "Libahundi" vabaduspaatost, J. Toominga Tammsaare-lavastuste ("Põrgupõhja uus Vanapagan", "Tõde ja õigus") kirgastavat humanismi, J. Kruusvalli "Pilvede värvidest" ja R. Saluri "Minekust" õhkuvat rahvana püsimise jõudu, vastupanukindlust. Ühtaegu on teatris murtud käibivaid müüte, asetades neid iroonilisse valgusesse - olgu mainitud näiteks E. Vilde "Tabamata ime" kultuurilise eneseupitamise vastu suunatud pilget või M. Undi rahvuslust demütologiseerivaid klassikatõlgendusi ("Vedel vorst", "Kapsapea ja Kalevi kojutulek").

- Sotsiaalpoliitilises** plaanis on teatrilava läbi aegade kasutatud tribüünina, kus tuuakse avalikkuse ette ühiskonnas olulised probleemid ja konfliktid. Inimeste hoiakuid kujundades võib teater mõnel määral mõjutada probleemide lahendamise suunda. Muidugi ei saa ega pea teater asendama poliitilise propaganda vahendeid, tema mõju on pigem kaudne; probleemide teadvustamise ja valitsevate meeolude kanaliseerimise kaudu toimib teater sotsiaalsete protsesside kiirendaja või pidurdajana. Näiteks on arvatud, et naisõigusliikumise tekkes mängis teatud osa H. Ibseni dramaturgia, eriti "Nukukodu", mis tõi publiku ette abielu institutsiooni ja mehe-naise suhted uuest, ootamatust vaatenurgast nähtuna. Ühiskonna muutmist pidas teatri eesmärgiks B. Brecht: teatris tuleb elu näidata nii, et vaataja mõistaks selle muudetavust ning hakkaks kriitiliselt suhtuma olemasolevatesse ühiselu vormidesse. Brechti pahempoolsel ilmavaatel rajanev teater ei muutu ometi tendentslikuks propagandaks. Pigem rõhutatakse probleemide keerukust, ainuõigete tõdede asemel pakutakse poolt- ja vastuargumente ning suunatakse vaatajat otsima lahendust, olgu siis tegemist teaduse ja

poliitika vastuoludega ("Galilei elu"), "väikese inimesega" sõjas ("Ema Courage") vm. Iseküsimus on see, kui teatrit kasutatakse valitseva ideoloogia propageerimiseks. Nii illustreerisid A. Jakobsoni näidendid 40-50-ndail aastail päevapoliitilisi loosungeid, mida valitsev võim soovis teatri kaudu laiemalt levitada, et inimesi ideoloogiliselt "kasvatada".

Teater reageerib tundlikult muutustele ühiskonnas. Saali reageeringud peegeldavad täpselt valitsevaid meeleolusid, mis kollektiivse kogemuse läbi võimenduvad. Pole imestada, et mõnigi teatriõhtu on muutunud poliitiliseks meeleavalduseks. P. Beaumarchais' "Figaro pulma" tormiline esietendus 1784. a. andis tõuke kuningavõimu autoriteedi kiirele langusele, mis mõned aastad hiljem lõppes Suure Prantsuse revo-lutsiooniga. Revolutsioonilisi, mingit olulist pööret algatavaid või ajendavaid impulsse on andnud Molière'i "Tartuffe" Fr. Schilleri "Röövlid", G. Hauptmanni "Kangrud" jne.

Teatri poliitiline mõju võib järsult kasvada autoritaarsetes riikides, kui vaba teabelevi ja mõttevahetus on tõkestatud. Teatrietendused - olgu publitsistlikud või allegoorilised - on üks väheseid võimalusi teha ühiskonna varjatud sisepinged avalikuks. Sellel on oma psühhoteraapiline mõju (võimalus teatris pingeid maandada), kuid samaaegselt saab publik demonstreerida opositsioonilisust valitseva repiimi suhtes. Teater saab mõnikord ütelda seda, millest mujal vaikitakse. Eesti teatri avalikustaja-roll oli märkimisväärne näiteks 70-80-ndate a. vahetusel, kui suur publikumenu saatis ajakirjanike ja asjaarmastajate publitsistlikke näidendeid (V. Udami "Vastutus" jt.), mille peamine voorus seisnes ebakohtadele osutamise julguses. Teater võttis osalt enda kanda massikommunikatsioonivahendite funktsioonid; vaba ajakirjanduse puududes tõusis tähelepanu fookusse pool- või veerandvaba teater.

Teatri sotsiaalsete toimeviiside uurimine on olemuselt teatri ja publiku suhete probleem. Teatri kunstispetsiifika seab ta palju suuremasse sõltuvusse publikust kui näiteks maalikunsti või kirjanduse. Teatri ja publiku vastastikune mõju kajastub muuhulgas **repertuaaris**.

Repertuaarivalikut suunavad nii lavakunstnike taotlused (mida teater tahab publikule pakkuda) kui ka nn. sotsiaalne tellimus (mida publik teatris tahab näha). Et mitte vaatajaskonda kaotada, tuleb arvestada potentsiaalse publiku eelhoiakute ja ootustega. Samas ähvardab publikust liigsesse sõltuvusse sattumine teatri kommertsialiseerumisega. Ainult kindlale edule välja minnes võib teater eemale tõrjuda nõudlikumad vaatajad ning lakata uuenemast. Kui ka eksperimentaalsetel lavastustel, mis satuvad konflikti väljakujunenud ootustega, on väike publikumenu, on nad vajalikud. Teatri arengu jaoks on ka äärmuslikest eksperimentidest saadav kunstikogemus kasulik. Küsimus on selles, kuidas saavutada mõistlik tasakaal üldist huvi pakkuvate ja traditsioonilisi väärtusi kinnistavate ning elitaarsete, laia publiku ootustega konfliktsete lavastuste vahel.

Vastandlikud seisukohad publikusse suhtumises pörkasid teravalt kokku kutselise "Vanemuise" algusaegadel (1906-1914), kui teatrit juhtis K. Menning. Menning pidas oma ülesandeks publikut arendada. Teater pidi muutuma pelgalt meelelahutuse pakkujast sotsiaalsete probleemide käsitlejaks ning edendama rahva kultuurihuvi. Repertuaarivalik lähtus rahvahariduslikest eesmärkidest. "Kõigepealt on meie kohus rahvast sellest vaelevarvamisest, mis tal näitemängu kohta on, vabastada. Meie peame teda üleüldiselt kunsti tundmises tõstma ja ära näitama, et meie näitekunsti läbi oma seismist rikkust avaldame. Kui me seda rikkust ei hari, laseme tal tarduda, siis jääme ka selles vaimses elus maha, mis rahvaid edenemise teel edasi kannab," kirjutas Menning [Menning 1970:87]. Rahvas pidi tulema kunsti, mitte kunst rahva järele. Menning tõrjus etteheited, nagu oleks repertuaar liiga tõsine, seisis vastu komöödia laiemale viljelemisele ning eriti opereti võtmisele mängukavasse. Repertuaar ei tohtinud sõltuda kassahuvidest, vaid üksnes rahva harimise ja arendamise nõuetest.

Menningu repertuaaripoliitika ei meeldinud paljudele. Seltsi juhatuses nõuti rohkem kergesisulisi tükke, et rahva maitsele vastu tulla. Kunstiteatri põhimõttele vastandati "Postimehe" ringkondades rahvateatri idee; Menning arvati tõrjuvat laiemaid rahvakihte teatrist eemale liiga raskepärase repertuaariga. Konflikt, milles mõlemal osapoolel oli omajagu õigust, viis K. Menningu lahkumiseni "Vanemuisest" ja teatrist üldse.

Omaette probleemiks on publiku osa etenduse kui keerulise märgisüsteemi **tähenduse** produtseerimises. Etenduse mõistmise tingimatuks eelduseks on teatav teatripädevus. Nagu iga teinegi kunstiilik, pole teater iseenesestmõistetav. Et tajuda etendust kunstisündmusena, tuleb kõigepealt tunda teatrikeelet põhireegleid. Vaataja peab suutma lahus hoida mängu ja tõelisuse, näitleja ja tegelase, olema teadlik lava ja saali eraldavast vahejoonest. Peale selle on igal ajastul ja kultuuritüübis oma teatrikonventsioonid. Teatri ja publiku vahel eksisteerib otsekui vaikiv kokkulepe mängureeglite kohta. Näiteks Vana-Kreekas pidasid vaatajad loomulikuks, et teatris kannavad näitlejad maske ja kõnnivad koturnidel, et laval on peale tegelaste ka koor jne. Jaapani traditsioonilises nukuteatris kannavad nukujuhid musti riideid - see on publikule märgiks, et nad on niisama hästi kui olematud, neid "ei nähta". Meie ärkamisaja teatris aktsepteeris vaataja mehed naisrollides (Koidula teatris naised ei esinenud) ning võttis teadmiseks, et repliike "kõrvale" teised laval viibivad tegelased "ei kuule". Kuivõrd etendus jälgendab tegelikkust, on selle mõistmiseks vaja tunda ka sotsiaalkultuurilisi konventsioone: käitumisnorme, välimuse, riietuse ja kõne reeglistikku. Sõnadest arusaamisest veel ei piisa. Vaataja peab teadma, mida tähendab üks või teine pest (näiteks tähendab pearaputamine mõnes kultuuris eitust, teises jaatust), millele viitab kostüüm (riietus võib olla kandja sotsiaalse seisundi vm. märk). Laval nähtava mõistmine nõuab sageli ajaloolis-kultuuriliste reaaside ja seoste tundmist, millele teatrimärgid viitavad. Vaataja teatripädevus, sotsiaalne ja kultuurikogemus, eruditsioon mängivad kaasa etenduse tõlgendamises.

Samas kujuneb näidendi ja lavastuse tähendusväli vahetus suhtlemises publikuga ning on seetõttu muutuv. Ajaloolis-kultuuriline kontekst annab oma värvingu ühe ja sama näidendi erinevatele lavastustele; palju sõltub sellest, millal ja kellele etendust mängitakse. "Hamleti" kohta on öeldud, et see näidend on peegel, milles iga ajastu näeb iseennast. M. Carlson on kirjutanud: "Avastanud selle sajandi algul, et Shakespeare oli freudist enne Freudi, siis, et ta oli eksistentsialist enne Sartre'i, ja siis, et ta oli absurdist enne Beckettit, on meil nüüd täielik alus oodata uue Shakespeare'i avastamist, kes illustreerib iga uut tähtsamat intellektuaalset liikumist "[Carlson 1989:260-261]. Et teater elab vaid olevikus ning dialoogis publikuga, on vaja ja võimalikki kohandada lavastus muutuva sotsiaalse taustaga.

E. Vilde "Tabamata ime" näitab autori taotlust mööda, kuidas langeb rusudeks ebakunst, lavastustes naeruvääristati tõusikliku seltskonna ambitsioone ja eneseupitamist. M. Karusoo lavastuses 1975. a. tõusis peamiseks küsimuseks andeka kunstniku hävitamine. Jaatati kunstniku õigust uskuda oma kutsumusse ja andesse, "päikesenaisest" Eeva Marlandist sai aga ebasümpaatne, mõistmisvõimetu tegelane.

Teatri ja ühiskonna vastasmõjud on mõlemapoolsed: muutuvad olud ja väärtushoiakud peegelduvad teatris (sotsiaalkultuuriline kontekst → teater), teiselt poolt valmistab teater pinda muutustele ühiskonna vaimuelus (teater → sotsiaalkultuuriline kontekst) või siis kinnistab poliitilist ja ideoloogilist *status quo'd* (eriti puudutab see massikultuuri).

Lavakunsti sotsiaalne mõju on seotud **teatri kui institutsiooni** asendiga ühiskonnas. Ühiselu reguleerivad institutsioonid rajanevad teatud väärtustel ja normidel, mille toimimine tagatakse organisatsioonilise korraldusega. Teater on läbi aegade olnud üks kindlama struktuuriga kultuuriinstitutsioone. Institutsionaliseerumise üks eeldusi on lavakunsti kollektiivsus. Üksik looja on mõnes suhtes vabam kui teatritrupp, milles ladusa ühistöö huvides läheb vaja kindlaid reegleid ja rollijaotust. Kindlat organisatsiooni vajab teater sellekski, et majanduslikult püsima jääda. Teatrit institutsioonina uurib teatrisotsioloogia. Institutsiooni sisestruktuuri (s.t. ühtlasi sotsioloogia uurimisvaldkondi) kirjeldab järgmine skeem [Salosaari 1982:98].

	STRUKTUUR	TEGEVUS	KÄITUMINE
LOOMING	loomingu sotsiaalsed eeldused; kunstnike organisatsioonid	teos ja selle omadused	kunstniku roll
VAHENDUS	vahendusorganisatsioonid, nende eesmärgid ja vahendid	kunstiturg	vahendajad, nende roll
TARBIMINE	publiku eri rühmad	kunstiellamus	kunstharrastus ja - maitse

Teatris on lavastuse loomine proovide käigus ja selle vahendamine publikule lahutamatu seotud ja toimub sellesamas organisatsioonilises vormis: teatritrupp on nii looja kui ka vahendaja rollis. Näitekirjanduses on aga teose loomine ja vahendamine lahutatud ning vahenduskanaleid on mitu: näidendi võib lavastada ühes või mitmes teatris, avaldada ajakirjas või raamatuna. Teatris selliseid alternatiive pole. Lavastus kas jõuab publiku ette või mitte, seda ei saa tuleviku jaoks "konserveerida". Kui kasutatakse teisi kanaleid (film, video), siis reeglina lavastuste tutvustamiseks laiemale publikule, seega teatri kõrval, mitte asemel.

Teiste sotsiaalsete institutsioonide - riigi, kiriku, parteide - ja teatri vahekorrad moodustavad **teatripoliitika** sisu. Riik reguleerib teatrielu mitmesuguste vahenditega, alates teatrite sulgemisest (näit. lõpetati võimude poolt Tartu Töölisteatri tegevus 1939. a.) või teatrietenduste keelustamisest üldse (Tartus kehtis üliõpilaste moraali kaitsmiseks teatrikeeld 1802-1867) ja lõpetades kaudse suunamisega majandushoobade abil (rahalised dotatsioonid esindusteatritele jms.).

Teatritegevuse korraldus on aegade jooksul olnud väga mitmesugune. Eestis haldasid teatreid peamiselt seltsid, nii "Estonia" kui ka "Vanemuine" kasvasidki välja laulu- ja mänguseltsidest. Erateatreid ei tegutsenud, v.a. Pinna Rahvateater lühikest aega 20-ndail aastail. 1940. a. viidi sisse riiklike teatrite süsteem. Sellega, kas ja kuidas riik teatreid juhib ja finantseerib, saab mõjutada repertuaarivaliku põhimõtteid, loomistingimusi ning lõppkokkuvõttes rohkem või vähem teatrikunsti kontrollida. Näitetrupid formeeritakse mitmeti, kas püsitruppina, nagu meil hiljuti veel tavaline, lepingusuhete alusel ühe kindla lavastuse tegemiseks või pikemaks ajaks vm. Tänapäeval tegutsevad püsitateatrite kõrval nn. alternatiivtrupid, mis enamasti vastandavad end institutsionaliseerunud teatrile. Need on sõltumatust taotlevad, tihti asjaarmastajatest koosnevad või poolkutselised trupid, mis viljelevad eksperimentaalset, domineerivast (teatri)ideoloogiast ja/või -stiilist erinevat lavastuslaadi. Alternatiivtrupid on pahatihti ebastabiilsed ning nende publik on suhteliselt väikesearvuline, kuid nad ergutavad ja

elavdavad kahtlemata teatrielu, tuues käibele uusi ideid ja väljendusvahendeid.

Omamoodi alternatiivtrupina tegutses 20-ndate aastate algul Hommikteater - A. Bachmanni juhitud entusiastlik noortetrupp, mis esitas ekspressionistlikke näidendeid uuenduslikus stiilis. 70-ndate aastate algul esines TRÜ klubis Ööteatri nime all E. Hermaküla trupp, kus vaba, improvisatsioonilist mängu harrastades otsiti uusi meetodeid. Tartu üliõpilaste trupp "Valhalla" tutvustas 80-ndail aastail teatrietenduste vormis rahvuskultuuriliselt olulisi, ent ideoloogiliselt tõrjutud kirjandusnähtusi ("Siuru"-etendus jt.).

Kunstiloomingut kontrollib riik või mõni teine sotsiaalne institutsioon (kirik, partei) muuhulgas **tsensuuri** abil. Lavastuste eel- või järeltsensuuriga püütakse tõkestada valitseva ideoloogia poolt mitteaktsepteeritud, poliitiliselt ja moraalselt ohtlikuks peetavate ideede laiemat levikut. Kuigi teatris on vahel rohkem lubatud kui mujal, on tsensuur siiski tugevam kui mõnel teisel kunstialal (vrld. näiteks muusika ja teatri võimalusi ohustada kehtivat süsteemi) ning muidugi teose (lavastuse) jaoks hukatuslikum: ei saa ju ära keelatud lavastust säilitada ega peita paremate aegade saabumiseni.

Eesti lähiajalugu pakub hulgaliselt näiteid võitlusest tsensuuriga, lavastuste keelustamisest ja ideoloogiaametnike ülekavaldamise katsetest. Näiteks saadi vaid mõned korrad etendada M. Karusoo lavastust "Kui ruumid on täis" 1982. a., kümnekonna etenduse järel võeti repertuaarist maha J. Kaplinski "Neljakuningapäev" M. Mikiveri lavastuses 1977. a., ei trükki ega lavale ei pääsenud M. Undi "Imperaator Nero eraelu" jne.

3. Teater, draama ja massikommunikatsioon

Massikommunikatsioonivahendite - trükiajakirjanduse, raadio, televisiooni - tormiline areng selle sajandi teisel poolel on põhjalikult muutnud kultuurisituatsiooni. On loodud tehnilised võimalused üheaegseks (ja ühepoolseks) suhtlemiseks suurte hulkadega. Massikommunikatsiooni peamisi ülesandeid on reguleerida sootsiumi elu avaliku arvamuse kujundamise ja väärtushinnangute mõjutamise teel, samuti pakkuda meelelahutust. Loomulikult hõlmab massikommunikatsioon ka kultuuriväärtuste levitamist. Teatriga konkureerivad nn. visuaalsed meediad, ennekõike televisioon; draamakirjanduse seisukohalt pole tähtsusetu ka raadio. Televisioonis kantakse üle teatrietendusi ja näidatakse nende salvestusi, tehakse telelavastusi ja -filme, raadios esitatakse kuuldemänge. Televisioonis ja raadios tekivad teistsugused suhted ja probleemid kui teatris. Selle põhjuseks on terve rida tegureid.

A. Tehnilised tegurid.

Kuuldemängud, telefilmid ja -lavastused on salvestatud tehniliste vahenditega (kaamera, mikrofoni); tekib niisuguseid väljendusvõimalusi, mis teatris puuduvad. Näiteks saab repissööri vaatenurka vahendada kaameraliikumise lähi- ja kaugvõtete kombineerimise, lindi montaapi, mitmesuguste tehniliste trikkidega. Tehnilised vahendid muudavad vastuvõtusituatsiooni.

1. Teatris määrab iga saalisviibija vaatepunkti tema koht, samas võib iga vastuvõtja valida, mida ta laval vaatab - kas näitlejat eeslaval või statisti, maalitud tagaseina või

ilusat kostüümi. Kaamera lubab lavastajal määrata vaatepunkt ja seda soovikohaselt vahetada. Me vaatame seda, mida meile näidatakse - kord maastikku, kord näitleja silmi või eset tema laes vm.

2. Teatris on vahemaa vaataja ning lava vahel muutumatult ühesugune, televisiooni ja raadio vahenditega saab seda otsekui vähendada, luues näiteks psühholoogilise läheduse efekti suure plaaniga näitleja näost või vaikse (sisemonoloogiga raadios. Vastuvõtjale saab tulla väga lähedale, hajutada distantsitunne ning saavutada intiimne kontakt.
3. Tele- ja raadiolavastuste salvestusi on võimalik esitada korduvalt muutumatul kujul. Kuna vahetat tagasisidet pole (vastuvõtja reageeringud ei mõjuta kuidagi salvestust), kaob teatrile tunnuslik ainukordsuse võlu. Seevastu iseloomustab massikommunikatsiooni seerialisus: esitused kalduvad koon-duma ühiste tegelastega pikkadeks sarjadeks à la "Dallas" või "Dünastia".

B. Psühholoogilised tegurid.

1. Teatris viibitakse hulgakesi ning saadakse ühine ja ühendav kunstielamus. Televiisorit vaadatakse ja raadiot kuulatakse üksinda või väikeses grupis, perekonna või sõprade keskel. Massikommunikatsiooni auditorium on ruumis hajutatud, jagunenud väikesteks osarühmadeks. See mõjutab omakorda vastuvõtu psühholoogiat. Emotsionaalne pinge jääb tavaliselt nõrgemaks ning reageeringud on heterogeensemad kui teatris.
2. Teatrisseminek on kultuurilise käitumise akt. See tähendab astumist argielust kunstisfääri, sisenemist teistsugusesse, igapäevasest eluvoolust erinevasse teatriaega ja -ruumi. Televisiooni ja raadio vahendusel tuleb kunst inimese juurde koju. Vaadata-kuulata saab argitoiminguid katkestamata, n.-ö. muu seas, ilma et keskendutaks kunsti tajumisele.

C. Sotsiaalsed tegurid.

1. Kunstiline teave on unikaalne ja personaalselt orienteeritud, massikommunikatsioonikanalite kaudu vahendatav teave aga standardiseeritud ja sotsiaalselt orienteeritud [Lauristin, Vihalemm 1977:18]. Lavastuse potentsiaalne vaatajas-kuulajaskond on väga lai ning heterogeenne. Televisioon ja raadio toovad teatri juurde palju inimesi, kes teatris käivad harva või üldse mitte. Võimaliku publiku kunstikogemus on üldjoontes väiksem kui teatrikülastajatel. Tele- ja raadiolavastuste adressaadi probleemid kallutavad kirjanikke ja lavastajaid orienteeruma üldlevinud hoiakutele ja ootustele. Massikommunikatsioonikanaleis levitatavas kunstilises teabes on sageli (kuid mitte alati!) stereotüüpseid elemente rohkem kui "päristeatris".
2. Kunstifaktid satuvad massikommunikatsioonikanaleis pidevasse infovoogu, millest eristumine ja vastuvõtja tähelepanu köitmine nõuab lisapingutusi. Kunstinõudlikel lavastustel ja filmidel tuleb siin konkureerida poliitika-uudiste, majanduskommentaari, reklaami, kerge meelelahutusega, kusjuures konkurentsitingimused sõltuvad raadio ja televisiooni töö aluseks olevast doktriinist.

Kultuurisotsioloog A. Moles eristab nelja printsiipi, millest massikommunikatsioon juhinduda võib:

- a. "demagoogiline": vahendatakse peamiselt tarbijalikke väärtusi, esikohal on reklaam, kultuurile jääb

dekoratiivne osa;

- b. "dogmaatiline": massikommunikatsioonivahendid levitavad kind-laid ideoloogilisi väärtusi (esikohal on propaganda), teenivad poliitilise partei, kiriku või riigi huve, kultuurifaktid alluvad vastavale ideoloogilisele kontrollile;
- c. "eklektiline" entsüklopedism: eesmärgiks on teadmiste kättesaadavaks tegemine laiadele hulkadele, vahendatakse objektiivsust-taotlevalt kultuuriliselt olulist teavet;
- d. "dünaamiline": kultuurifaktide vahendamisel orienteeritakse vastuvõtjat minevikule või tulevikule, taotluseks on kultuuri arengut mingis suunas pidurdada või kiirendada [1973:343-345].

Enamasti ei toimi need info valiku ja vahendamise printsiibid puhtal kujul, vaid kombineeruvad omavahel.

Massikommunikatsioonivahendid on tänapäeva ühiskonnas tohutu jõud. Nende mõjul on kultuuriteadvus oluliselt teisenenud. Kui traditsiooniline euroopalik kultuur andis inimesele põhiliste teadmiste ja universaalsete väärtuste sidusa süsteemi, siis tänapäeva nn. mosaiikkultuur (A. Moles) kujuneb erilaadsetest elementidest (faktid, ideed, kujundid, märksõnad jne.); inimeseni jõuab korrastamata infovoog, maailmapilt moodustub juhuslikest fragmentidest, teabekildudest, sellest, mida on loetud ajalehest ja raamatust, kuulnud raadios, nähtud televisioonis ja kinos [1973:84]. Kui suur osa selles mosaiigis kuulub kunstile ning mida nimelt kunstis väärtustatakse, oleneb paljus massikommunikatsioonist. Seal "filtreeritakse" kultuuri, valitakse välja mõned kultuurifaktid ja jäetakse teised kõrvale, võimendatakse mingeid hoiakuid, vahendades neid laiale auditooriumile, ja kritiseeritakse teisi.

Teatri (draama) ja massikommunikatsiooni suhetes võib välja tõsta kaks aspekti.

1. Konkurentsivõime visuaalsete meediatega saab teater oma mõju laiendada massikommunikatsiooni abil (etenduste telesalvestused, raadioülekanded, teatripropaganda trükiajakirjanduses jne.).
2. Teater ja draama kohanevad uute levikanalite tehniliste ja kunstiliste võimalustega. Tekivad uued draamavormid: kuuldemäng ja telenäidend.

Kuuldemäng on juba küllaltki pika ajalooga žanr, mis kujunes 20-ndail aastail. Kuuldemängu poeetika põhineb auditiivsel kujundlikkusel. Teatri vaatamängulisus ja visuaalsus langevad raadios mõistagi ära. Häälele ja helidele üles ehitatud kuuldemäng vajab läbitöötatud dialoogi. Eriti sobiv on see žanr inimese siseelu kujutamiseks. Kuuldavaks tehtud sisemonoloogid ning aja- ja ruumitasandite vahetamine mõjuvad kuuldemängus loomulikumalt ning on kasutusel laiemalt kui teatrilaval.

Polüfoonilised kompositsioonid, milles segunevad väline ja sisemine, minevik ja olevik, reaalne ja kujuteldav, ilmuvad meie raadioteatrisse juba 60-ndail aastail, veel enne draama uuenemist.

Telenäidend on hoopis hilisem nähtus, suveräänseks žanriks pole ta meil veel kujunenud.

Näidendeid, mis on spetsiaalselt televisioonis esitamiseks kirjutatud ning kasutavad ära selle meedia vahendeid ja võimalusi, on meil võrdlemisi vähe. Telenäidendi poeetikat mõjutab teatrit ja filmist erinev, intiimne vastuvõtusituatsioon, samuti ekraani suhteline väiksus. Teleekraanile sobivad lähi- ja keskpilaanidega psühholoogilised ja perekonnadraamad, mis nõuavad tegelaste toomist vaatajale lähedale. Samuti saab telenäidendis ära kasutada reportaazi elemente, dokumentaalkaadreid (näiteks E. Vetemaa teleülekannet imiteeriv näidend "Illuminatsioonid"), viia tegevus loomulikkude keskkonda.

Tele- ja raadiolavastused ning teater avaldavad kahtlemata üksteisele mõju. Raadio ja televisiooni

kogemus rikastab draamapoeetikat; teiselt poolt proovitakse uued ideed ja võtted sageli läbi kõigepealt teatris, alles seejärel võivad nad minna kultuuriringlusse massikommunikatsioonikanaleis, mis on alalhoidlikumad ja suuremas sõltuvuses valitsevast ideoloogiast ning majanduslikust edust.

Massimeediad on kaasa mõjunud massikultuuri levikule, milles peitub ohte ka teatrile. Surudes inimese passiivse tarbija rolli, tuues talle koju kätte omamoodi "kultuurikonservid", mille valik sõltub kommertskaalutlustest ja valitsevast ideoloogiast, vähendab massilevi huvi elava, aktiivse suhtlemise vastu kultuuriga. Teatrile, mis eeldab dialoogi publikuga, on tarbijalike hoiakute levik potentsiaalselt ohtlik. Kõrgeltarenenud tööstusriikides ongi teatriskäijate protsent suhteliselt väike. Tänapäeva kultuurisituatsioonis, mida oluliselt mõjutavad ja kontrollivad massimeediad, tõuseb uue teravusega küsimus: milleks teater? Vastust on otsitud teatrile ürgselt olemuslike suhete aktualiseerimises, vaatajate kaasatõmbamises ühisesse mängu või rituaali. Püütakse hajutada piiri elu ja teatri, vaatamise ja näitlemise vahel, et etendusest kujuneks osavõtjate ühine ja ühendav kogemus. See, mis toimub näitleja ja vaataja vahel, nende omavaheline suhe, muutub peamiseks (Grotowski, A. Barba, Living Theatre jt. alternatiivtrupid). Seejuures on tähtis psühholoogiline toime igale etenduses osalejale kui indiviidile, kogemuse individuaalsus - muuhulgas seistakse nii vastu massikultuuri nivelleerivale mõjule. Happeningid, *performance*'id, keskkonnateater (*environmental theatre*), visuaalne teater jt. uued suunad, mida võib hõlmata etenduskunsti (*performing arts*) mõistega, on teed elava, isiksust massist eristava ja siiski teistega ühendava kultuurikogemuse juurde.

VIIDATUD KIRJANDUS

- Aristoteles** 1982. Luulekunstist. - Keel ja Kirjandus, nr. 7, lk. 337-356.
- Bassnett-McGuire, S.** 1980. An introduction to theatre semiotics. - Theatre Quarterly, vol. X, nr. 38, lk. 47-53.
- Brecht, B.** 1972. Vaseost. Tln.
- Brook, P.** 1972. Tühi ruum. Tln.
- Carlson, M.** 1989. Local semiosis and theatrical interpretation. - Semiotica, vol. 73, nr. 3/4, lk. 249-261.
- Dietrich, M.** 1961. Das moderne Drama. Strömungen. Gestalten. Motive. Stuttgart.
- Dramaturgia ja teater** 1979. - Sirp ja Vasar, 2.III, nr. 9.
- Dürrenmatt, Fr.** 1966. Theaterschriften und Reden. Zürich.
- Esslin, M.** 1980. Draaman perusteet. Jyväskylä.
- Fischer-Lichte, E.** 1987. The performance as an 'interpretant' of the drama. - Semiotica, vol. 64, nr. 3/4, lk. 197-212.
- Hegel, G.W.Fr.** 1976. Ästhetik. Bd. II. Berlin und Weimar.
- Kask, K.** 1970. Teatritegijad, alustajad. Tln.
- Kask, K.** 1989. Teatriaeg liigub kiirelt. Tln.
- Kirepe, L.** 1968. Theodor Altermann. Tln.
- Kowzan, T.** 1970. Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques. Warszawa.
- Kowzan, T.** 1981. Le texte et son interprétation théâtrale. - Semiotica, vol. 33, nr. 3/4, lk. 201-210.
- Kruuspere, P.** 1989. Dramaturgilise teksti käsitusvõimalusi. - Keel ja Kirjandus, nr. 6, lk. 321-327.
- Lauristin, M., Vihalemm, P.** 1977. Massikommunikatsiooni teooria. Trt.
- Lotman, J.** 1990. Kultuurisemiootika. Tln.
- Menning, K.** 1970. Kunstiviha on niisama püha kui vaimustusid. Tln.
- Niemi, I.** 1975. Nykyteatterin juuret. Helsinki.
- Osi•ski, Z.** 1980. Grotowski maailmanägemine ja Laboratoorium. -Looming, nr. 12, lk. 1761-1770.
- Panso, V.** 1980. Teatriartikleid. Tln.
- Paul, A.** 1975. Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln. Rmt.: Moderne Dramentheorie. Kronberg, lk. 167-192.
- Pavis, P.** 1980. Dictionnaire du Théâtre. Paris.
- Pfister, M.** 1977. Das Drama. Theorie und Analyse. München.
- Salosaari, K.** 1982. Teatterintutkimus. Rmt.: Taiteentutkimuksen perusteet. Helsinki - Porvoo - Juva, lk. 89-105.
- Tammsaare, A.H.** 1913. "Estonia" ja "Vanemuine". Rmt.:Teatriraamat. Trt., lk. 64-73.
- Ubersfeld, A.** 1981. L'école du spectateur. Lire le théâtre 2. Paris.
- Unt, M.** 1968. Jerzy Grotowski ja tema teater. - Edasi, 25. VIII, nr.200.
- Unt, M.** 1989. Kuradid ja kuningad. Tln.
- Valgemäe, M.** 1990. Ikka teatrist mõteldes. Stokholm.
- Visuaalne etendus ja projektteater Skandinaavias 1991 (refereering K.O.Arntzeni artiklist).** - Teater. Muusika. Kino, nr. 6, lk. 26-34.
- , .1967.

. . . , .1913. . . .
 , .1978. . . .
 , .1974. . . .
 , .1979. 20. . . .
 , .1972. . . .
 , .1979. – ? – , No.6, .
 57-60.
 , .1980.
 , .1973. . . .
 , .1971. . . .
 , .1978. . . .
 , .1986. . . .
 , .1988. . . .

6-27.