

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia
lavakunstikool

ANNE TÜRNPÜ

TRIKSTER LOOMAS MAAILMA JA ISEENNAST

Doktoritöö

Juhendaja: **prof AIRI LIIMETS**

Tallinn 2011

Abstrakt

Võtmesõnad: *trikster, lavastaja, mise en scène, fiktsionaalne maailm, virtuaalne ruum*

Käesolevas doktoritöös **Trikster loomas maailma ja iseennast** püütakse pärimusliku kultuuri mütolooilisest tegelasest triksterist lähtudes üles ehitada lavastajakeskne teatrimudel, mis oleks kasutatav postmodernistliku ning valdavalt lavastajakeskse teatriprotsessi interpreteerimisel, sest lavastaja kui suhteliselt uus fenomen ja amet teatrimaailmas ei ole senini leidnud kohta uurijate nn suurtes teatrimudelites. Tuginedes teaduslikule kirjandusele folkloristika, võrdleva usundiloo, teoloogia, sotsioloogia, filosoofia ja teatriteaduse valdkonnast, kirjeldatakse antud fenomenoloogilis-hermeneutilises uurimuses triksteri fenomeni ning interpreteeritakse teda konstruktina, mis aitaks avardada lavastaja kui sellise funktsioonide ja rollide mõistmist teatrimaailmas (ja minus kui lavastajas). Triksteri konstrukti puhul keskendutakse sealjuures tasandile, mis võimaldab üheaegselt ühendada kõiki teda iseloomustavaid polaarsusi, ning leida samalaadne tasand ka lavastajast kõnelemiseks. Kui triksteri puhul osutub selliseks ühendavaks tasandiks sakraalne dimensioon, siis lavastaja korral võiks sellena käsitada fiktsionaalset maailma, mis näitleja ja publiku vahel tekkiva virtuaalse ruumi kaudu kehtestub fiktsionaalseks reaalsuseks. Just olemasolevaks saamine, mis kaasneb eelkirjeldatud protsessiga, ongi fiktsionaalse maailma pürgimus, mis on ka iga triksteri tung, mis paneb ta otsima lavastajat. Selliselt mõistetud teatrimudel peaks aitama ka traditsioonilise elulaadi kandjatel suhestuda teatriga mitte kui ideoloogilise survevahendiga, vaid kui omakultuuri tööriistaga, mis taasloob kogukonnaliikmete reaalsuskäsitlust – traditsiooni.

Käesoleva töö näol on tegemist triksteri mõiste esmakordse käsitlusega teatri kontekstis.

Abstract

Keywords: *trickster, director, mise en scène, fictional world, virtual space*

Based on the figure of trickster, a mythological character from the folk culture, the creative doctoral thesis **Trickster Creating the World and Itself** tries to devise a director centered theatre model implementable for the interpretation of a postmodern, mostly director centered theatre process; the director being a relatively new and invisible profession in the field of theatre and not yet anchored to a specific place in the big theatre models laid down by the researchers of the field. Based on the scientific literature covering folklore, comparative religious studies, theology, sociology, philosophy and theatre studies, the phenomenological-hermeneutical research describes the phenomenon of the trickster, interpreting it as a construct which should in turn help to broaden the understanding of the director's functions and roles in the world of theatre (and in himself). Trickster as a construct centers on that level which ables to connect all his characteristic polarities at the same time and in turn, to come up with an analogous level for understanding a director. In case of a trickster, all those polarities come together under the sacral dimension, and with a director, a parallel could be drawn with the fictional world – a world where the virtual space springing up between the actors and the audience establishes itself as a fictional reality. The existence itself, supervening the aforementioned process, is always the aspiration of a fictional world and also the aspiration of every trickster, urging the trickster to look for a director. Such a theatre model should also assist the more traditionally minded people in perceiving theatre not as an ideological harassment device, but as an everyday cultural tool recreating the concept of reality for every member in the community - a tool for recreating tradition. The current thesis is the first one to define the term trickster in the context of theatre.

Sisukord

Sissejuhatus.....	5
1. Triksteri tulemised.....	14
1.1. Triksteri mõiste tekkest ja arengust.....	14
1.1.1. Indo-euroopalik triksteri mõistmine.....	17
1.1.1.1. Trikster ja kultuuriheeros.....	18
1.1.2. Folkloristide trikster.....	21
1.2. Trikster ja sakraalne maailm.....	27
1.2.1. Religioossus ja sakraalsus.....	29
1.2.2. Püha ja rüve.....	30
1.2.3. Kokkuvõtteks.....	33
1.3. Trikster ja sotsiaalne maailm.....	35
1.3.1. Küsimine identiteedi järel.....	35
1.3.1.1. Sõnulkirjeldamatusest.....	37
1.3.2. Metasiht.....	41
1.3.2.1. Tervemõistuslikust tegelikkusest.....	45
1.3.3. Trikster ja kloun.....	48
1.4. Trikster ja mängulisus.....	55
1.5. Kokkuvõtteks.....	61
2. Triksteri haakumised.....	62
2.1. Lavastaja kui fenomen.....	62
2.2. Lavastus kui fenomen.....	64
2.2.1. Sünkronismist.....	65
2.3. Rituaal ja teater.....	67
2.3.1. Performatiivsusest.....	67
2.3.2. Rituaalist.....	71
2.4. Virtuaalsus. Fiktsionaalsus. Intentsioon.....	75
2.4.1. Virtuaalne ruum ja intentsioon.....	76
2.4.2. Fiktsionaalne maailm.....	80
2.4.3. Fiktsionaalne reaalsus.....	83

3. Triksteri olemasolevaks saamine.....	86
0. Triksteri lahkumised.....	90
0.0. Lavastaja lahkumine.....	90
0.0.0. Triksteri lahkumine.....	90
Kokkuvõte.....	93
Kasutatud kirjandus.....	96

Sissejuhatus

Performatiivse pöörde¹ tulekul, kui teatrisõnavara hakkas tungima humanitaarteadustesse, sotsiaalsesse sfääri, päevapoliitikasse, igapäevasest kõnekeelest kõnelemata, ja tundus, et teatrikunsti piirid laienevad lõpmatusse – tuli äkki ilmsiks, et teatrit ennast ei ole enam võimalik teatrisõnavara abil käsitleda. Mõisted *etendus*, *näidend*, *dramatism*, *draama*, *näitleja*, *statist* jne jne olid välja veninud nagu trikotaažist riideesemed ja kukkusid ümbert ära. Samas kujunes etendusest (*performance*) viimaste aastakümnete jooksul uurimisobjekt, mis ei mahtunud enam ühegi traditsioonilise akadeemilise distsipliini raamidesse, ning küllap seetõttu tekkis omaette "interdistsipliin" – etendusuuringud (*performance studies*, mida võib võrrelda mitmete muude uuringu-tüüpi interdistsiplinaarsete suundadega nagu *communication studies*, *urban studies*, *enviromental studies*)².

Teatrisõnavara oli tarvitatud väljapool teatrit metafoorselt ja seejärel unustatud, et tegemist on metafooriga³. California Santa Barbara ülikooli draamakunste emeriitprofessor Bert O. States on osutanud metafooride ühesuunalisusele ja ohule, et sellega mitte arvestades kipub võtmesõnade tähendus ähmastuma⁴. Tänapäeva teatriuurijad kõnelevad etendamisuuringute raames teatrist kui kultuurietendusest⁵, kui kommunikatiivsena mõistetud etendumise ühest avaldumisvormist⁶. Sealjuures kõneldakse valdavalt ikkagi vaid näitlejast/esitajast ja vastuvõtjast/publikust kui

¹ Vt nt Kaljundi 2008.

² Võsu 2006: 109.

³ States 2006: 2474.

⁴ States 2006: 2475 j.

⁵ Kultuurietendus (*cultural performance*) – Milton Singeri poolt (teoses *Traditional India: The Structure and Change*) käibele toodud ja eri valdkondades laialdaselt kasutamist leidnud mõiste. Etendusuuringud kui interdistsiplinaarne nähtus on tihedalt seotud kultuuriuuringutega (*cultural studies*).

⁶ Richard Schechneri ja Victor Turner'i eestvõtmisel tekkis 1980-ndatel uus interdistsiplinaarne suund *performance studies – etendusuuringud*, mis esindab n-ö laia spektri lähenemist, kus etendusena võib uurida põhimõtteliselt mistahes (kultuuri)nähtust (2002: 1–45).

etenduse taandamatutest elementidest⁷, unustades lavastaja. Teatrist kui protsessist on tehtud lõigend, mis ei suuda minu arvates seletada etendamise fenomeni olemust. Protsessuaalselt mõistetud teatri puhul aga ei pääse me **lavastaja** kui protsesside käivitaja ja käiguhoidja käsitlemisest⁸. Lavastaja kui suhteliselt uus ja nähtamatu amet teatrimaailmas ei ole leidnud kohta teatriuurijate suurtes teatrimudelites. Ometigi kõneldakse tänapäeval valdavalt nn lavastajateatrist⁹. Kas nn lavastajakeskse mudeli puudumine¹⁰ osutab lavastajateatriperioodi lõppemisele või hoopis vajadusele mõtestada lavastajaamet taas, pidades silmas teisenevat teatrit muutavas kontekstis?

Möödunud sajandi 1990-ndatest aastatest peale olen näinud üsna palju Venemaal elavate soomeugrilaste teatrietendusi¹¹. Teater kui omakultuuri ja keelt hoidev ja ülesehitav fenomen on omariikluseta soomeugrilastel tänaseni sisuliselt tarvitamata. Nende jaoks on teater valitseva ideoloogia kohustuslik ja formaalne atribuut, teatritegijaid võrrutatakse riigiparaadis töötajatega. Samas on säilinud nn müütiline rituaalistik (nt hantidel-mansidel karupeied, volga-ugrilastel matused, setodel pulmad), mille kaudu mõtestatud teatritegemine võiks kasvada omanäoliseks kultuurifenomeniks, mis laiendaks ka globaalset teatriparadigmat¹². Kuidas on võimalik, et nende rahvaste pärimuslikud rituaalid on avatumad ja aktuaalsemad kui samade rahvaste teatrietendamised? Võtmeküsimuseks on minu jaoks jälle **lavastaja**, kes sealsetes teatrites on vaid vene teatri traditsiooni(s) lavakeelde tõlkijaks.

⁷ Jon Whitmore on etenduse kommunikatsioonimudel (Whitmore 1994: 24–26) pakkunud vahendajatena välja etendaja (tema väljendusvahendid), *mise en scène*'i (kogu tehnilise ja kunstilise vahendite süsteemi) ja publiku. Selles mudelis on lavastaja koht olemas (kui kõige eelnimetatu kehtestaja), kuid nimetamata (vt lisaks nt Vösu 2006, States 2006, Fischer-Lichte 2006).

⁸ Annan endale aru, et lavastajat keskmesse pannes muutub lavastus olulisemaks kui etendus. Etendus ja lavastus on aga kaks põhimõtteliselt erineva geneesiga tekstitüüpi – üks mõistetav kui teatav semiosfäär, teine kui kõigi lavastuse ettekandmisel osalevate märgisüsteemide ja lavastuslike tekstide kooseksisteerimise ajalik akt. Nende koosvaatlemine oleks lubatav vaid läbi kolmanda, mis oleks nende mõlema ühisnimetaja. Ja see võiks olla trikster, kes käitub nii aine kui ka lainena üheaegselt.

⁹ Nt defineerivad Riina ja German Schutting lavastajateatrit oma järelsõnas *Lavastamine kui elukutse ja lavastajateater* teosele *Teine teater* kui lavakunsti, mille lavastaja kui kunstiteose ainuisikuline autor loob enda ümber kindlatel ja selgelt sõnastatud esteetilistel eesmärkidel (Schutting & Schutting 1999: 351–361).

¹⁰ See, et lavastaja on vaateväljast väljapool, võib osutada ka sellele, et etendusuringute vaatepunkt langeb lihtsalt lavastaja omaga kokku. Aga ka säärasel puhul ei näe me lavastajat ega tema intentsioone.

¹¹ Olen viibinud nii osavõtja kui ka külalisena pea kõigil soomeugri rahvaste teatريفestivalidel *Majatul*; külastanud ka mordva (2010), handi-mansi (2010), karjala (2006) mari (1986–2010) ja udmurdi (1988) teatreid.

¹² Millegipärast on teatrimõtet laiendatud küll aasia, küll aafrika rituaalidega, aga mitte põhja-ameerika, siberi ja uurali omadega, s.o euroopa teatri asualaliste eellaste kultuuridega.

Soomeugri teatrite arengu jaoks on oluline sõnastada teatrikunsti lähedased suhestumised rituaaliga ja leida lavastaja vaste rituaalide korral. Kas selleks sobib etendusuuringute diskursus või tuleks seda millegagi laiendada või hoopis uuesti sisustada? Kas nn peremeest, kes haldab rituaali, kutsub külalised ja esitajad, muretseb abivahendid jne, saab nimetada lavastajaks? Või on lavastajaks rituaali korral siiski traditsioon, mida tundvad inimesed valmistavad ette ja korrigeerivad etendamist n-ö publiku hulgast? Ja missugune osa traditsioonist on valmis täitma lavastaja funktsioone? Kas **trikster**¹³ kui traditsiooni sisse kirjutatud juhus – stiihiline ja ambivalentne müütiline tegelane – on käsitatav lavastajana?

Töötades oma 2011. aasta augustis valmiva lavastuse "Sugrierror" kallal koos traditsioonilist kultuuri esindavate näitlejatega (seto, handi, mansi, mari, udmurdi), mõistsin, et seletamaks neile lavastaja tähendust ja funktsioone teatriprotsessis, vajan triksteri mõistet. Põhjus on selles, et pärimuslikes kultuurides on trikster kui määramatuse, muutlikkuse – ehk formaalsete süsteemide väline – fenomen kirjutatud sisse kultuuriparadigmasse (ning tema kui sakraalse vastuvõtmine on reglementeeritud ja ritualiseeritud). Just trikster on see tegelane, kellel on võime tuua argiellu sisse uut, kes **loob** uue rituaali, millel on võime kodustada määramatust, mis tagab kultuuri teisenemise ja protsessuaalsuse. Tuues kultuuri sisse määramatust ja stiihiat, loob trikster vajaduse normi ja traditsiooni järele, ning ka teostab, realiseerib selle¹⁴. Just triksteri kaudu mõtestatud lavastaja võiks ühitada pärimuskultuuri ja lääneliku teatri, sidudes rituaali lavastamisprotsessi ja etendamisega, ning ühtlasi anda võimaluse ka teatritraditsiooni edendamiseks/teisenemiseks ja selle interpreteerimiseks. Rituaalid ja teatrietendused kasutavad üsna sarnaseid vahendeid, n-ö sarnaseid kultuurilisi tööriistu¹⁵

¹³ Trikster – määramatuse ja juhuslikkuse sümbol, ambivalentne *jackass*, piiritu piiridel kõikuja, kes muudab piirid horisondiks, sakraalse maaletooja, püha ja püha rüvetaja, kõikjal kodus ja võõras, groteskne oma tegutsemises ja välimuses, sündmuste käimalükkaja, kosmiliste protsesside inimese isiklikeks elamusteks muutja, petja ja petetu, inimeste ja jumalate õpetaja ja tüssaja, kreatiivsuse ja mängimise kehasus – kuidas seesugust lavastajaga võrrelda? Kuidas seesugust üldse määratleda ja piiritleda? Defineerida? Teisalt just traditsioonilist elulaadi ja pärimuslikku kultuuri kandvatel rahvastel (kellega kokkupuutudes triksteri mõiste üldse tekkis) on trikster normi ja traditsiooni looja ja hoidja. See triksteri funktsioon jääb euroopaliku kultuuri paradigmas tihtipeale märkamata.

¹⁴ Siit nähtub triksteri ja euroopalikus traditsioonis klouni sarnasus ja erinevus – nad mõlemad tekitavad vajaduse normi ja traditsiooni järele, aga trikster ei tarvita selle vajaduse tekitamiseks ainult dualset vastandamist, vaid ka nn kolmandat võimalust. Pealegi just side sakraalsega määratleb triksteri erinevalt klounist ja ükski kloun ei kehtesta reegleid ega tegele seadusloomega või rituaalidega, vaid ainult osundab olemasolevaid. (Vt ka 1.3.3. Trikster ja kloun.)

¹⁵ Kasutan mõistet *kultuuriline tööriist (artefakt)* kui sotsiokultuurilise kompetentsi (info ja protseduuridena) talletatud kognitiivseid ressursse (Säljö 2003: 80–89).

oma tulemusteni jõudmiseks. Etendusuuringud on näinud sarnasust performatiivsuses¹⁶ ja komplekteerinud sellest lähtuvalt ühise nn tööriistakasti. Arvan aga, et peaksin nii pärimusliku rituaali kui ka teatri tööriistad võrdlemiseks uuesti üle vaatama. Kas või selleks, et enda kui lavastaja tööriistu paremini tundma õppida, ja mine tea, äkki leida mõni uus?!

Ka triksterit on võimalik vaadelda kultuurilise tööriistana, ehkki ausalt öeldes on ta üsna isekas. Esiteks on raske otsustada, mis tasandil ta töötab – kas tegemist on aednikukääridega või ajuoperatsioonide laseriga. Triksteri fenomen tundub läbivat väga erinevaid tasandeid: *bios*, teadvus, hing, mõistus, keel, kultuur, identiteet, stiil, kui nimetada mõningaid. Õigemini annab trikster endast märku erinevate tasandite piiridel – näiteks kultuuri ja looduse piiril, (veelgi täpsemalt öeldes: piirid piiritlevad end või nad piiritletakse) ehk piirid tulevad nähtavale loomult piiridetu triksteri¹⁷ tegevusse asudes.

Sellega seoses ilmnevad ka triksteri kui tööriista hädad (tagasipeegelduvus, läbipaistvus, efemeersus, hämusus), mistõttu tõenäoliselt ei ole triksteri mõistet seni tarvitatud ei filosoofilises ega ka teatri¹⁸ kontekstis¹⁹. Küll aga esineb trikster nt kirjandusteaduse, semiootika, pedagoogika, soo-uuringute jt valdkondades²⁰, andes võimaluse ühitada vastakaid käsitlusi terviklikeuks ja protsessuaalselt mõistetavaiks. Triksteri kasutamine tööriistana annab mõtlemiskonteksti vabaduse, avatuse, loob paljususe ja protsessuaalsuse ning just selle mitmekihilisuse tõttu võib lõppkokkuvõttes kõnelda ka triksteri mõiste kadumisest. Trikster sisenes humanitaarteadustesse kultuuripöörde kiiluvees ja vahetult enne või koos performatiivse pöördega, tagantkihutatuna multikultuurilisuse, interdistsiplinaarsuse ja soo-uuringute esiletõusust, samamoodi kui

¹⁶ Vt nt Schechner 2002.

¹⁷ Triksteri kui sellise loomuseks ehk peamiseks teda konstitueerivaks kvaliteediks võibki A. Liimetsast (2005: 254–265) lähtudes pidada piiri kui sellist, ehk ladina keeles öelduna *limest*, millel on laias laastus kaks tähendust: see on piiriala ehk diferentsifenomen, mis teatud kaht poolust omavahel ühtaegu nii seob kui ka eristab; teiseks on see sarnaselt *limese* matemaatilisele tähendusele ja vana-kreekalikult mõistetud sõnale “piir” (*horos*) tõlgendatav kui piiridetusena piiritletav ning lõpmatusse avanev loov potentsiaalsus.

¹⁸ Nt ei eksisteeri triksterit ja teatrimõtet siduvat märksõna teatrientsüklopeedias (vt *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Routledge, 1994; Michael Corvini *Dictionnaire Encyclopedique du Theatre*, Paris: Bordas, 1991).

¹⁹ Põhjuseks, miks triksteri mõistet ei ole tarvitatud eksaktsematel aladel, võib olla traditsioonilise pärimuskultuuri, kust ta välja on kasvanud, vähene tundmine.

²⁰ Vt nt artiklite pealkirjad Spinks 2001.

etendamisprintsiiip sisenes teatriuuringute valdkonda. Vaatamata sellele, et trikster alustas oma teekonda antropoloogide, etnoloogide ja folkloristide juurest, annaks teda kui kreatiivsuse, mängulisuse kehtestajat samastada iga looja ja kunstnikuga. On ju triksteri puhul tegemist isendiga, kelle üliperformatiivsus valgub ka tema tegemiste tulemustesse – rituaaliloomisesse²¹ –, mille kaudu ta ongi võrreldav lavastajaga, kes samuti loob maailmu, mis toovad nähtavale tegelikkuse varjus olnud palgepooli.

Kui tahta ikkagi kasutada triksterit tööriistana, satuvad omavahel suhtlema erineva taseme tekstid – ühed, mis n-ö tekitavad triksterit, ehk alustekstid, ja teised, mis teda uurivad ja kirjeldavad – ühelt poolt ideoloogia ja teiselt poolt metodoloogia valda kuuluvad. Iga autor, mina kaasa arvatud, muutub kohe avatuks, arenevaks, muutuvaks tekstiks – metafooriks –, mis ühelt poolt taasloob triksterit, teiselt poolt lõhub eelnevat traditsiooni – samuti nagu trikster ise või rituaal. Ideoloogilised tekstid hakkavad määrama ka metodoloogia struktuure, metodoloogia omakorda võtab ideoloogilise teksti mõõtmed ja triksteri omaduste tõttu osutab valitud tööriist viimselt uurijale enesele. Vähe sellest, et ideoloogiline tasand hakkab määrama metodoloogilisi struktuure – ideoloogia määratleb ka stiili keelekasutuseni välja. Nõnda siis väljendub triksteri kreatiivsus ja ambivalentsus ka minu töö keelelisel ja stiililisel tasandil, nagu ka iga katse uurida etenduse loomust osutub kohemaid omamoodi etenduseks²².

Käesolevas fenomenoloogis-hermeneutilises uurimuses püüangi teatrilavastajat kui fenomeni mõtestada omaloodud triksteri konstrukti kaudu. Triksteri tegevuse tagajärjel struktureerub ümber argine kontekst; triksteri kui määramatuse agendi ülesanne on anda võimalus uue struktuuri tekkeks (mis on rituaali olemus – uue formaalse struktuuri

²¹ *Selleks, et ilmneks rituaal, on tarvis, et keegi surelikest loobuks asju ja olukordi tavapäraselt struktureerimast, nagu see on omane sellele kultuurile ja ühiskonnale, või seguneks loomadega ja sarnastuks neile, naaseks loomuliku juurde seisundis, mida nimetatakse ka suguliseks promiskuiteediks ja sugulusastmete/piiride puudumiseks. Ja sel ajal, kui müüt keerab otsustavalt selja katkematusse ja valmistub katma ja lammutama maailmakorra eritlemise, astub rituaal opositsiooni ja kontrasti kaudu teistsuguseid radu. Alustades diskreetsete indiviididena, mis tahes-tahtmata on sellesse lülitunud, püüdleb see (kultuuri) pidevust, püüdes sulanduda sellesse, kuigi algne katkestumine, eristumine, mis on antud mütoloogilise mõtlemise poolt, ei anna selle protsessi lõpetatuseks mingit võimalust. Selles on rituaali tugevus ja nõrkus. See seletab ka, miks rituaalis alati heliseb kaasa mõni väga kõrge heli... mäng, mis oma keerukuse saab irratsionalismist on vältimatu vaatamata oma müüdiga vastupidisele suunale. (Lévi-Strauss 1971: 605).*

²² States 2006: 2475.

kinnistamine²³); lavastuse või rituaali loomist on võimalik vaadelda nii triksteri kui ka lavastaja teotsemise peamise aspektina. Seega on triksteri abil võimalik üles ehitada teatrimudel, mis ei katkesta ühendust rituaaliga, ja samal ajal on see kasutatav ka postmodernistliku ning valdavalt lavastajakeskse teatriprotsessi interpreteerimisel.

Lavastajapõhise mudeli loomiseks on tarvilik ka enamlevinud teatriterminoloogia (näitleja, publik, lava, misanstseen, mäng, lavastus, dramatism, teatri element jne) avamine triksteri fenomeni kaudu, kasutades nt fiktsionaalse²⁴ maailma mõistet kui ühte võimalikku ühenduslüli²⁵ lavastaja ja triksteri vahel. Niisugune teatrimudel peaks aitama ka traditsioonilise elulaadi kandjatel suhestuda teatriga mitte kui ideoloogilise survevahendiga, vaid kui omakultuuri tööriistaga, mis taasloob kogukonna liikmete reaalsuskäsitlust – traditsiooni. Samas lisab rituaal teatrist mõtlemisele sügavust, värve ja varjundeid ning annaks võimaluse näha nt eesti teatri omapära ja juurestikku, aitaks luua ka laiemat konteksti muutuva teatri mõistmiseks ja teisenemiseks. Teatrimaailma mitmekesisuse mõistmine ja hoidmine, oma näo säilitamine, aga ka avatus teisenemiseks ja muutumiseks on (postmodernistlikult mõistetud) kultuuridele saanud võtmeküsimuseks.

Niisiis ei huvita mind, kas teater (ka lavastajateater, mida läbivalt vaatlen) on sündinud rituaalist või mitte – mind huvitab teatri ja rituaali nn ühine tööriistakast, mis on komplekteeritud teistsuguseid paradigmasid silmas pidades, kui on iseloomulik etendusuuringutele. Selle ühise tööriistakasti komplekteerimise aluseks oleks triksteri konstrukt, mis peaks mõtestama teistsuguses valguses ka lavastaja. Triksteriuuringute kaudu loodan uuendada ka enda kui lavastaja tööriistu, neid iseenda jaoks mõtestades ja tõlgendades; sealjuures võttes üle ka triksteri poolt rituaalis tarvitata vaid tööriistu. Samuti loodan kõige tulemusel iseenese loojalikkusest kui fenomenist arusaamise teisenemist, st loodan avardada iseenda piire nende taaspiiritlemise läbi. Tavaliselt ei

²³ Nimelt kirjutab Alfred Radcliffe-Brown, et põlisrahvaste ühiskondades muudetakse rituaalsete toimingute objektiks kõik objektid, mis on sotsiaalselt olulised (nii positiivses kui negatiivses mõttes). Rituaali funktsiooniks oleks seejuures nende objektide (aga miks mitte ka tegevuste) sotsiaalsete väärtuste väljendamine ja kinnistamine – sotsiaalselt olulise sündmuse traditsioonilisse maailmapilti – raamistikku lülitamine ja tähenduslikuks muutmise katset (1997: 617).

²⁴ Vt Ecco 1997; aga ka Merilai 2003: 113–128; Sutrop 2000.

²⁵ Etendusuuringute spetsialistid on osutanud fiktsionaalse maailma fenomenile, kui võimalusele laiendada ja täiustada oma ala paradigmat, mis kipub kitsaks jääma (Epner 2002, Fischer-Lichte 2006).

suudeta ju reflekteerida protsesse, mis kreaatiivsuse tekitavad või mis toimivad loomisenä. Seega on küsimuseks, mis toimub selle piirilal²⁶, mida tavapäraselt ei seletata ei enesele ega teistele, millel kulgemist ei olla võimalik õpetada, mille kohta öeldakse [...] *aga siit edasi algab müsteerium, inspiratsioon või vaim tuli peale*. Kas selle piiriala läbimisel saaks mulle olla teejuhiks trikster, kas püüda tema abil järgnevatele sel teel kõndijatele jätta maha teemärke? Lavastaja mudeli konstrueerimine triksteri kui ürglooja kaudu tähendab, et ka mina antud töö kirjutajana ning lavastajana peaksin iseennast ikka ja taas piirilolevana uuesti konfigureerima, et olla ja jääda loominguliseks.

Fenomenoloogiline mõtlemiskontekst eeldab, et kirjeldan erinevate autorite nägemisviise ning **selle kaudu ilmnevaid semantikaid**; hermeneutiline mõtlemiskontekst aga eeldab, et oma aimest (trikster, lavastaja, teatrimudelid jm) ja ka ennast käsitlen pidevalt uueneva tekstina ning interpretatsioonilise fenomenina, arvestades sealjuures ka erinevate fenomenoloogiliste nägemisviiside (semantikate) võimalikku sulandumist ja **luban triksteril teisendada oma töö stiili ja keelt**, ka grammatikat.

Töö ehitub põhimõtteliselt üles kolmeosalisena: **trikster, lavastaja ning trikster ja lavastaja**. Teekonna lähtepunkt on fenomenoloogiline triksteri vaatlus eri kontekstides. Tuginedes teaduslikule kirjandusele folkloristika, võrdleva usundiloo, teoloogia, sotsioloogia, filosoofia ja teatriteaduse valdkonnas, püüan esimeses osas jõuda holistliku triksteri konstruktini, mis ei välista ühtegi tema omadustest, vaid seob need **kõik** tervikuks. Küll aga püüan vältida ideoloogilisi triksterikäsitlusi ja meetodeid, mis oleksid tagasiviidavad koloniseerimiseni või enesekoloniseerimiseni tsiviliseeritud kultuurrahvaks. Teises osas katsetan tekkinud triksteri konstrukti lavastaja mõtestamisel, lastes tekkida hermeneutilisel dialoogil nende vahel, mis omakorda on käsitatav minu poolt **iseenda kui lavastaja konstrueerimisenä triksteri konstrukti kaudu**, millele

²⁶ A. Liimets (2007), küsides loomise ja loomingu kodukoha *järele*, märgib, et looming kui selline sünnib piiril-olles ehk lastes end kaasa kanda protsessuaalsusel (PS tegevuse kui sellise filosoofilisest analüüsist Liimets järeldabki, et olla tegevuses tähendabki olla piiril ehk samastudes eelkõige subjekti ja objekti vahelise protsessuaalsusega/liikumisega, mis subjekti (loojat) ja objekti (loodavat/loomingut) omavahel nii seob kui ka eristab; loomisprotsessis olles ei kuulu looja täiel määral ei iseendale ega loodavale/objektile, vaid eelkõige protsessile nende vahel ehk nn piirialale, mis nii loojat kui loodavat loob), mis aga inimese kui *limese* kontseptsioonist lähtudes tähendabki inimese jaoks eelkõige olla tema **ise** (inglise keeles *self*, saksa keeles *Selbst*). Siinkohal ei saa jätta huvitava paralleelina märkimata, et ka Jenissei-äärse keti rahva trikster Kasket kannab nime – *ise-loomake*).

osutab ka töö pealkiri. Kolmandas osas vaatlen, mida on triksteri konstruktile lisanud võrdlus teatriga, ja vastupidi.

Kõigest eespool kõneldust tulenevalt seangi oma uurimistöole eesmärgiks:

1. kirjeldada triksteri fenomeni ning interpreteerida teda konstruktina, mis aitaks avardada lavastaja kui sellise funktsioonide ja rollide mõistmist teatrimaailmas (ja iseendas). Triksteri konstrukti konstrueerimise puhul püüan leida ja keskenduda tasandile, mis võimaldab üheaegselt ühendada kõiki teda iseloomustavaid polaarsusi. Püüdan leida samalaadse tasandi ka lavastajast kõnelemiseks.
2. luua triksteri konstrukt, mis avardaks triksteri kui sellise mõistmise ning ta iseenese loomise piire kuni tema lahkumiseni, mis on tõlgendatav saabumisena 0-territoriumile²⁷ ehk eikellegimaale (mistõttu järgneb ka antud töös kolmandale osale 0-osa ehk triksteri lahkumine).
3. anda võimalus lavastajakeskse teatrimudeli tekkeks, mis põhineks triksteri konstellatsioonil – kasvõi kuni lavastaja võimaliku kadumise või teisenemiseni; teades, et trikster on inimmaailmas alati ajutine.
4. lasta triksteril lõhkuda teaduse ja kunsti vahelisi jäiku piire, jättes nendevahelise sünteesi kujunemiseks ukse avatuks, ehk jäädes siinkohal eikellegimaale uue ootele...
... ja siis... **eesriie langeb**, sest trikster lahkub ei-tea-kust-ei-tea-kuhu, olles loonud mind, minu kaudu selle töö, mis omakorda mind ja mu maailma on teisendanud, mille tulemusel ei tea ka mina, kus algab või lõpeb minus trikster, kus Anne Tärnpu, kus

²⁷ A. Liimets 2005, lähtudes tegevuse kui sellise ning inimese kui *limese* filosoofilisest analüüsist, nimetab 0-territoriumiks ehk eikellegimaaks tinglikku üleminekuala lõppenud/lõppema hakkava ning taasalgava/alustava tegevusprotsessi vahel. Sinna jõudmine on tegevusprotsessis oleva ning sellega samastuva subjekti peamiseks teadlikuks või teadvustamata intentsiooniks. Protsessuaalsusega samastuvat subjekti iseloomustab tegevana enamasti ikkagi pürgimislikkus saada miski tehtav/loodav ning ka ise selle käigus n-õ valmis. intentsiooniks on seega täita maksimaalselt tähendustega ehk paisutada seda, mida veel pole (vrd utopos – koht, mida pole), sealjuures täitudes maailma paljususest ja ambivalentisusest.. Millegi valmimine ehk nõ lõpp-punkti jõudmine ehk maksimaalse täitumuse hetk oleks aga ühtaegu käsitatav kui maksimaalse tühjenemise hetk - sellisena on see aga käsitatav kui 0-territorium, kus "vana" enam pole ja "uut" veel ei ole. See on määramatuseala, kus lähedane taandub kaugemale ning kaugus (nt uued intentsioonid) ihkab lähemale. Sest kõik, mis juba on, on ka loodu ühel või teisel moel – miski, mis ühtaegu on see, mis ta on, ja see, mis ta ei ole, mis aga annabki võimaluse lõpmatuteks päralejõudmisteks ja taasalustamisteks, sest loomingu ja loodu mõõt ei saa iialgi täis. Mida sügavam looming, seda intensiivsem on tegevus- ehk loominguprotsess; seda utoopilisemad on looja sihid ja püüdlused ja avaram temas peituv ei-ole-territorium; seda sagedamini jõutakse 0-territoriumile ehk eikellegimaale.

lavastaja kui selline, kus mina **ise**; nagu on puudunud, puudub, ja saab ikka puuduma mul ka vastus küsimusele:

“Kuhu on teel maailma, iseend ja mind loonud trikster? Või olengi mina nüüd tema, või tema mina?!”

1. Triksteri tulemised

1.1. Triksteri mõiste tekkest ja arengust

Mõiste **trikster** tekkis kahe maailma kokkupuutest, kahe maailma piiril. Ühelt poolt õhtumaine kultuur, mis kaldub eristama, nimetama, abstraherima, kategoriseerima ja hierarhiseerima, püüeldes universaalsuse poole; teisalt pärimuskultuur, mis oma olemuselt on protsessipõhine, dünaamiline ja konkreetne (nimetamine, sõnastamine tähendab protsessi peatamist ega oma omaette olemist), kus hierarhilised süsteemidki on ebapüsivad, sest suheldakse alatasa muutuva universumiga²⁸.

Triksteri esmamainija ja nimetaja on tõenäoliselt Daniel Brinton, kes teoses *The Myths of the New World*²⁹ lihtsalt tõlkis põliskultuuri pärimustegelase nime inglise keelde. Veel kolmkümmend aastat hiljem ei olnud **trikster** ei üldmõiste ega termin³⁰. Küll aga kasutas Franz Boas 1898. aastal ilmunud teose *Traditions of the Thompson River Indians* eessõnas sõna **trikster** juba tüübinimetusena, mis laienes kõigi Põhja-Ameerika põliselanike samakoelistele mütoloogilistele tegelastele³¹. Boasi õpilane Paul Radin jätkas triksteritüübi kujustamist ja hakkas täitma mõistet sisuga. Radin püüdis kirjeldada mõistet n-õ seestpoolt, insaiderina – pärimuskultuurikandjate usaldusalusena ja mõistjana. Tema koguteoses *Trickster* on koos erinevatesse keelkondadesse (ja ka kultuuridesse) kuuluvate Ameerika põliselanike pühad lood ja tema saatesõna vastavatele triksterieepostele, mis seletab pärimusekandjate arusaamu triksterist ja ka

²⁸ Loomuldasa tuleneb erinevus ka kirjakultuuri ja suulise kultuuri erinevustest, nt suulise kultuuri multimodaalsusest lähtudes on pakutud selle vasteks ka *somaatiline kommunikatsioon* (Scollon & Scollon 2010).

²⁹ Brinton 1868.

³⁰ Jeremiah Curtini teoses *Creation Myths of America* ei ole triksterit mainitud, kuigi motive, mida triksteriga seostada ja tegelasi, kes triksterina tõlgendatavad, on küllaga (Curtin 1995 (1898)).

³¹ Teit 1898.

üldist usundilist konteksti³². Teisest küljest on Radin kultuurirelativistina lisanud teosele ka Karl Kerény ja Carl Gustav Jungi esseed triksteri kohta³³. Neis kirjutistes näidatakse samasisuliste müütide esinemist nn kultuurrahvastel, eriti aga võrdluses euroopa kultuuri hälliks peetava kreeka kultuuriga³⁴. Niisiis võrdleb Paul Radini teos erinevate Põhja-Ameerika põliselanike pärimuste trikster-tegelasi ja näitab sarnaste müüdimotiivide tundmist ka Vana Maailma rahvaste juures. (Seega nii insaiderina kui ka autsaiderina.) Triksteri-müüdid on Radini arvates leitavad nii primitiivsete hõimude kui ka nn kultuurrahvaste repertuaarist:

[...] oleme nende müütidega silmitsi Antiik-Kreekas ja Hiinas, Jaapanis ja semiitide juures. Paljud triksteri rajad on jälgitavad keskaegsete narride (jester) kaudu tänapäeva tsirkuse-klounideni välja³⁵.

Paul Radini koguteose teised autorid laiendavad triksteri mõistet veelgi. Arhetüüp, millena Carl Gustav Jung mõistab triksterit³⁶, toetub samuti motiividele, aga neid motiive on mõistetud psühholoogilises võtmes – pigem kui ajendit, mis ei tunne rahvuse ega kultuuri piire:

*Neidsamu motiive kohtame kaasaegse inimese fantaasiates, unenägudes, deliiriumides ja hallutsinatsioonides. Neid tüüpilisi kujundeid ja seoseid nimetan ma **arhetüüpilisteks ideedeks** [...] nad saavad alguse [...] teadvustamatust eelvormist, mis kõige järgi otsustades näib moodustavat osa psüühe pärilikust struktuurist ja mis võib seetõttu ennast spontaanselt ilmutada kõikjal ja igal ajal.³⁷*

Antiikkultuuri hea tundja Karl Kerény essee *The Trickster in Relation to Greek Mythology*³⁸ lähtub samuti arhetüübi-ideest, otsides kõikide triksterite ilmumiskujude

³² Radin 1972: 111–169.

³³ Radin 1972: 173–211; 1972. aasta kordustrükis veel Stanley Diamondi sissejuhatav essee *Hiob ja trikster* (Radin 1972: xi–xxii).

³⁴ Kelle juures Radini sõnul ilmnes trikster [...] oma varasemas ja arhailisemas vormis, millisena ta on leitav Põhja- Ameerika indiaanlaste juures (Radin 1972: xxiii, xxiv).

³⁵ Radin 1952: xxiiiijj.

³⁶ Jung 1972: 195–211.

³⁷ Jung 1958: 199 j.

³⁸ Kerény' (1956: 173–191) winnebagode ja antiik-kreeka mütoloogiliste tegelaste võrdlus (millele kuulub enamuse Kerény essee mahust) on kahetsusväärne, aga õpetlaste hulgas tavaline *obscurum per obscurius* menetlus – tumeda seletamine veel tuunjamaga, kuradi väljaajamine *peltsebuliga*. Ma ei arva, et nt eesti kultuuri seletamine läbi kreeka mütoloogia lisaks midagi olemuslikku või uut peale kahtlasevõitu au kuuluda ühte paati indoeuroopa rahvastega, kelle kokkuvarisenud koloniaalsüsteemi jätteid siia maani helbime.

(lisaks pärimuslikele ka kirjanduslike) taga olevat ürgtriksterit (*arch-trickster*)³⁹. Too *arhetrikster* pärineb Kerény järgi vanemast, juba kadunud, religioonikihist ja olla nõnda üks inimkonna vanematest jumalustest⁴⁰. Selliselt mõistetav trikster on siis ühelt poolt inimese psüühilisse muustrisse kuuluv pime pool, teisalt aga inimkonna vanima religiooni relik, keda primitiivsete rahvaste kultuuris veel elavana näha võib. Kas aga ka nn algelistel rahvastel on trikster nn pime pool või seisnebki nende algelikus hea ja kurja mittetundmises? Kui Sam Blowsnake, kellelt Paul Radin winnebagode⁴¹ triksterilood üles kirjutas, tunnistab triksteri kuratlikuks⁴², võib see tuleneda tema kui vastpöördunud kristlase innukusest⁴³. Aga ka selle põhjal ei saa me otsustada, missugune oli adepti suhe triksterisse enne kristlusesse pöördumist.

On aga oluline vahe, kas defineeritakse triksterit kui tüüpi (mis vastab küsimusele “kes?”) või triksterit vaadeldakse üldistatult kui (müütide) motiivide teostajat (vastab küsimusele “mida teeb?”). “**Kes**”-küsimusele vastust andes kõneleme me konkreetse rahva konkreetsest mütoloogilisest/pärimuslikust tegelasest, “**mida teeb?**” küsides aga oleme laiendanud peategelase esialgsetest piiridest välja. Triksterit esimesel juhul kirjeldades piirneb mõiste ühe kultuuriga, müüdimotiivide kaudu defineerides aga kõneleme juba paljudest kultuuridest, kus niisuguseid motiive leidub⁴⁴. Motiivid⁴⁵ aga on kergemalt lenduvad – ületavad lihtsamini rahvaste ja kultuuride (aga ka žanride) piire kui tegelased-tüübid – ja võivad kanda omil tiivul eri kultuures täiesti erinevaid

³⁹ Kerény 1972: 176.

⁴⁰ Sama ka: Brunevand 1996.

⁴¹ Tänapäeval tuntakse seda rahvast ka nimega hochunk.

⁴² Radin 2010: 120.

⁴³ Folklorist Ülo Valk on osutanud maailmareligiooniga kokku puutunud rahvausundi demonologiseerumisele (Ülo Valgu loengud Humanitaarinstituudis aastal 1999, vt ka Valk 1998).

⁴⁴ Ja muidugi oleme ideoloogilisest tekstist liikunud metodoloogilisse teksti. Vt Sissejuhatus.

⁴⁵ Motiiv on narratiivi väikseim osa, mis kannab endas veel kausaalset sidusust (“kana hüppas ja lõhkus muna”) ja mille stiil väljendab kuulumist suuremasse tervikusse (minu definitsioon).

tegelasi⁴⁶. Niisiis hakkas müüdimotiivide kaudu moodustunud trikster sisaldama jooni, mida ühelgi ühe rahva juures eksisteerival triksteril ühekorraga ei saanudki olla.

Kuidas juhtus, et Paul Radin, kes tahtis pärimusliku kultuuri triksterit seletada selle kultuuri enese kaudu (st seestpoolt mõistetuna), konstrueeris oma koguteoses vägagi n-ö väljastpoolt mõistetud triksteri, triksteri, keda hakati seletama ja mõõtma euroopalikust kultuuripärandist lähtudes?

1.1.1. Indo-euroopalik triksteri mõistmine

Nagu eespool öeldud – mõisted ei kannata üleviimist ühest kultuurist teise. Esiteks sellepärast, et mõiste, definitsiooni, aga ka kirjelduse loomine on protsessi seiskamine, mõiste on lõigend, piiratud ala – vähemalt samapalju kui mahub selle mõiste sisse, jääb olulist ka sellest väljapoole. Teiseks osutab mõiste mitte niivõrd ainesele, mida ta on määratud korrastama, kuivõrd mõiste kasutuselevõtjale, tema arusaamadele ja piiridele, aga ka ajastule ja mõtlemiskultuurile. Sellest johtuvalt kannab õhtumaine triksteri mõiste oma tekkimisaegset kolonialistlikku maailmanägemist ja ka kultuurirelativistlikku suhet, mille kohaselt läbivad kõik kultuurid ühesuguse arengu ja on üksteisele avatud ja mõistetavad – st omavahel suhtlevad üksused. Tänapäevase vaateviisi kohaselt ei arene kultuurid ühel sirgel ega ole ühe mooduli erinevad arenguastmed. Ka üks ja sama kultuur ei pruugi erinevatel ajastutel olla avatud samasugusele mõistmis-skeemile, kõnelemata siis erineva keele ja meelega kandjate maailmadest. Kultuuridel võivad olla täiesti erinevad intentsioonid, nende arenguteed võivad olla võrreldamatud, üht ja õiget ei eksisteeri. Seega – soovides mõista, lähtutakse iseendast ja hakataksegi kirjeldama iseennast (nagu triksteri puhul Radin), kas läbi inimese psüühilise arhetüübi (Jung) või läbi konstrueeritud ajaloo/arenguloo (Kerény vaatepunkt triksterile kui ammukadunud usundi relikthumalusele).

⁴⁶ Kõnelemata sellest, et üks ja sama motiiv (või motiivide kimp) võib olla ühel rahval naljand, teisel püha lugu ehk müüt, aja jooksul võib motiiv vahetada žanrit ka ühe rahva pärimuse sees. Isegi ainult motiivide kimpe omavahel võrreldes jäävad küll armatuur ja kood samaks, aga teade muutub.

Teated antakse edasi koodide abil, millel on oma grammatika ja leksika. Invariantne on just nende grammatika ehk sidusus, aga mitte leksika (ja seetõttu ka mitte teade). Nõnda libises Paul Radini (kui teose koostaja ja kaasautorite valija) triksterikäsitlus (Radin 1972) välja folkloristlikust (aga ka kultuurirelativistlikust) paradigmat, kuhu see ainese valiku ja esitamise tõttu kuulunuks, ja sisenes (sotsiaal)kultuuriantropoloogia ruumi, kus küsitakse üldisemate tendentside järele. Tõenäoliselt tahtis Radin oma koguteoses vaid näidata, et winnebagod on samuti kultuurirahvas nagu kreeklased ja antiigi lippu kõrgel hoidvad õhtumaalased. Võib-olla Radini *Tricksteri* ilmumisaegu oldigi jahmunud, et metslastel on kultuurirahvastega võrreldavad kangelased, aga tänapäeval osutab koguteos esmapilgul peidetule – winnebagod ongi teistsugused, õhtumaa kultuuriareng pole ainuvõimalik ja ainuõige.

Karl Kerény ongi üsna hädas triksteriga, kelle ta ise endale tekitas pärimuslikest motiividest antiikpalleelide lisamisega. Kerény loetleb võrdleva usundiloolasena triksteri tülikusest vabanemiseks mitmeid häid võimalusi, mida juba enne teda oli tarvitatud: esimene ja radikaalseim – taandada kõik triksteri endisaegsed funktsioonid süütuks meelelahutuseks, suurendades koomilisuse osakaalu, teiseks – võrrutada ta kultuuriheerosega, ja kolmandaks – nimetada ta kurja kehastuseks, saatanaks.⁴⁷ Kõiki neid võimalusi – asendada trikster tola ja kelmiga, võrrutada ta kultuuriheerosega ja samastada tumeda poolega inimteadvuses – on triksteri mõiste kasutamisel ajal jooksul tarvitatud.

Esimest rada on läinud kirjandusteaduslik käsitlus, milles ühitatakse triksteri nimetuse alla kõik pikareskse žanri kangelased (sh kelmiromaanide läbiva tegelase), aga ka kõik antagonistlikud tüübid, kus iganes nad ei esineks – dramaturgiani välja.⁴⁸

Tõenäoliselt ei ole olemas rahvast, kelle kirjanduses, aga ka pärimuses, ei oleks kelmi, seikleja, valevorsti, iseäratseja jaoks ruumi. Aga too ei ole veel trikster. **Enamikul nimetatud tegelastest jääb puudu sakraalne dimensioon, mis on ülioluline nt Põhja-Ameerika triksteritüübi juures**⁴⁹. Piirid, millel triksteriks pürgivad balansseerivad, on enamasti abstraktne/konkreetne (keeletasand), normaalne/hull (psüühika tasand) ja aus/petis (sotsiaalne tasand). Sakraalse (püha) ja profaanse tasandile satuvad nad harva, vaid läbi sotsiaalse tasandi. Sellest tulenevalt ei ole nende tegelaste puhul märgata looja – **rituaalikehtestaja** – jooni, mis on käesolevas töös lavastajaga võrdlemisel triksteri puhul väga oluline. **Trikster lõhub selleks, et oleks ruumi luua!**

Seetõttu ei käsitle ma oma töös üldse kirjalike kultuuride kirjanduslikke triksteritüüpe.

1.1.1.1. Trikster ja kultuuriheeros

Tihti peale võrrutatakse triksterit **kultuuriheerosega**. *Cultural hero, heros civilisateur, Heilbringer* jne. Teda määratletakse jumalate hulka kuuluva müütilise persoonina, kes loob või toob inimestele erinevaid kultuuri(lisi) tööriistu (tuli, kultuurtaimed, käsitöö- ja

⁴⁷ Kerény 1972: 186 j.

⁴⁸ Niimoodi piiritletult saab nt eesti anekdootide Jukust üks suurimaid trikstereid maailmas.

⁴⁹ Radin 1972: 118.

jahindusriistad), õpetab inimestele uusi töövõtteid, käsitöid, kunste; loob sotsiaalseid struktuure (nagu nt abielurituual); maagilisi ettekirjutusi, rituaale ja pidustusi. Winnebagode triksterit *Wakdjunkaga*'t keegi kultuuriheeroseks pidada ei oskaks, Radini triksterit – Hermese ja Prometheuse sugulast – aga juba küll.

Esimestena kirjutasid triksteri kahetisest loomusest – nii narr kui ka kultuuriheeros – Franz Boas ja Robert Lowie, kaks tunnustatud antropoloogi, ja lükkasid järgnevatele uurijatele selle libeda tee lahti, nõnda et enam ei küsitagi, mida üldse tähendab triksteri võrdlus kultuuriheerosega ja millest seesugune vaateviis toitub.

Kultuuriheeros on tuletatav indoeuroopa põhimüüdiks loetud kaksikute müüdist. Kaksikute müüt, kaksikvendlus, nagu Jaan Puhvel⁵⁰ nimetab, on lugu “esipaari” maailmaloomisest, mille käigus üks kaksikutest kulub loomismaterjaliks, teisest saab aga inimeste esiisa.⁵¹ Tõurastatud kaksikust saab allilma valitseja; teisest, inimeseks nimetatust, aga esimene suurvalitseja ja jumaliku korra kehtestaja (näiteks Romuluse ja Remuse lugu Rooma linna rajamisel, Tuisto ja Mannus germaanlastel, Jamá ja Manu veedapärimumes jne). Siis aga selgub, et olud ja jumalad ei ole lahked vennatapja vastu, ja olukorra lahendamiseks peab kuningas ka oma kaksiku troonile tõstma – kasvõi kullast kuju või maskina. See toob kaasa õiglase ja kauakestva valitsemise, mida meenutatakse ja järgitakse. Võimalik, et vennatapu suurimaks roimaks (riiklikus plaanis) pidamise juured on selles müüdis. Tihti algab vaenutsevate kaksikute võitlus juba emaülas, kus võideldakse esmasünni õiguse pärast – noorem vend peab ju vanemale orjaks saama (nt Eesav ja Jaakob Piiblis⁵², iraani usundi valgusejumala Ohrmazdi ja pimedusejumala Ahrimani süünd androgüünsest Zurvanist⁵³). Siin on Kerény otsitud esimene valetaja – triksteri prototüüp⁵⁴. Kui nii, siis peaks need sündmused olema seotud ka keele tekkega, sest keel on tööriist, mis võimaldab kõnelda ebatõtt. Ja siit juba nähtub indoeuroopa mõtlemise poolitatud tegelikkuse probleem – must-valge mõtlemise ilmsikstulek, mida pean käsitlema edaspidigi.

⁵⁰ Puhvel 1996: 285–291.

⁵¹ Puhvel 2001: 18–27; Lyle 2001; Willis 1985: 209 jj.

⁵² 1. Mo 25; 22–23.

⁵³ Zaehner 1955: 66.

⁵⁴ Kerény 1972.

Kultuuriheeros on siis üks omavahel vaenutsevatest kaksikutest (seda on loetud ka sugukondlike fraatriasüsteemide peegelduseks⁵⁵). Kuigi vene etnoloogil Eleazar Meletinskij⁵⁶ on trikster kultuuriheerose alltüüp, on vendade erinevus formuleeritud geograafilisest vaatepunktist, s.o leiukohast sõltuvalt on tegelane kas kultuuriheeros või trikster. Boreaalse maailma tegelased on triksterid, indoeuroopa omad kultuuriheerosed. Carl Gustav Jung aga jagab kultuuriloojad kaksikud raudse käega heaks ja halvaks – hea olla kultuuriheerose arhetüüp, halb triksteri oma.⁵⁷ Siit juba paistab Kerény pakutud kolmas võimalus – triksteri ühitamine saatanaga. Selliselt koormatud triksteriga on keeruline suhestuda (see lõpeks näitlejate ja lavastajate matmisega taas kirikuaast väljapoole), nagu oleks ka keeruline leppida põliselanikesse kui misjoniobjektidesse suhtumisega. Triksterimüütidest osasaamine, kuradi ja oma varjupoolega suhtlemine olla teraapiline, seetõttu triksterdab ja karnevalitab vahetevahel ka stressis kultuuriinimene⁵⁸.

Peatüki pealkiri oleks võinud olla ka “**Trikster miinus kultuuriheeros**”, sest triksteri kultuuriheerosega liitmine eemaldab meid pärimuslikust triksterist ja toob mõistesse kaasa indoeuroopa dualismiprintsiibi. Nagu Roy Willis on märkinud, on binaarse sisuga süsteemid mütoloogias ülitavalised ja duaalsuse põhjenduse võib leida inimaju ülesehituses, aga erilist seletust tuleb otsida hoopis *binaarsuse sisulisele allakäigule õhtumaises kultuuris*⁵⁹. Nagu edaspidises välja toon, võib binaarsuski eri kultuurides jagada kogetava realiteedi erinevalt⁶⁰. Mõnedele kultuuridele on aga omane hoopis nn kolmanda võimaluse otsimine, mis viitab **rohkemate dimensioonidega reaalsuse kogemisele** kui indoeurooplase keelemasin seletada võimaldab. Ehk on võimalik üles

⁵⁵ Meletinskij 1982: 25–27.

⁵⁶ Meletinskij 1982: 25–28.

⁵⁷ Selle arhetüübi alla topib Jung mitmel leheküljel armutult kõik selle, mis *simia dei* (Jumala ahvi) – euroopa kuradi – juurde kuulus, millest teda vähegi on arvatud sündivat ja milleks saavat. *Mercuriuse* ja *Hermese* koopiad, *Tom Thumb* ja *Stupid Hans*, *Jahve* ja *Fools Pope* (*fatuorum papam*), *Pulcinella*, *Cucorognas*, *Chico Sgarras*, kõik žonglöörid ja petruškad; karnevalid, libamissad, nõidade sabat ja šamaani ja *medicine-mani* rituaalideni välja – ühesõnaga kõik selle, mida Nietzsche kirjeldab Eeslipühana (Nietzsche 1993: 211–214). Lisaks sellele seletatakse triksterit kui madalamal arenguastmel oleva teadvuse väljendust, kui kultuuriinimese teadvuse varju (Jung 1972: 195–211). Kaksikutemüüti metafoorselt tarvitades võiks öelda, et kultuuriheeros tappis triksteri ja ehitas temast üles maailma, mida valitseb.

⁵⁸ Jung 1972: 207–209; vrd Bahtin 1987.

⁵⁹ Willis 1985: 209–211.

⁶⁰ Vt 1.2.2. Püha ja rüve.

ehitada triksteri konstrukt, mis oleks eelnimetatud vigadest prii, kus trikster oleks duaalsuse mõlema pooluse kandja – mitte ühel või teisel pool piiri olija, vaid piirilolija – ja nõnda ületaks binaarsusprintsipi.

1.1.2. Folkloristide trikster

Folkloristide trikster on eelkõige suulise pärimuse kaudu ilmnev⁶¹ ja leitav eri kultuurides üle kogu maailma, välja arvatud Austraalia ja inuittide asualad arktilises areaalis⁶². Suuresti eristuvad triksteri areaalid on Aafrika, Põhja-Ameerika, Põhja-Aasia ja Lõuna-Ameerika⁶³. Ka folklorist Yuri Berezkini arvates on trikster mentaalne konstruktsioon ja toetub inimpsüühikale (millele siis veel!). Kuid folkloorse triksteri variaablus regioonide raames näitab samal ajal fundamentaalseid erinevusi erinevate rahvaste psühholoogias⁶⁴.

Folklorist Arvo Krikmann kirjutab:

Tervikuna ilmutab triksteri kuju eri kultuurides ja etnostel äärmiselt paljumõõtmelist inkongruentsi ning identiteedi täielikku puudumist. Trikster pole sugugi puhtalt üleloomuliku maailma esindaja, kuna sellist maailma paljudes kultuurides ei eksisteerigi. Ta on tihti jumalikku või müütilist päritolu. Ta võib olla kujult antropomorfne või zoomorfne või ka elutu asi ja võib metamorfeeruda ühest olekust teise. Vahel puudub tal üldse füüsiline koherents, ta organid ja jäsemed võivad omavahel tülitseada ja kehast eralduda. Inimesena on ta enamasti mees, kuid ta võib oma sugu muuta. Talle on iseloomulik äärmuslik egoism ja pidev nälg toidu ja seksi järele. Ta on ühtaegu nii kultuuri ülesehitaja kui ka laostaja ja modifikaator⁶⁵.

Folkloorse triksteri kuju on universaalne, kuid igas pärimuses pole vembumees tingimata looja või leiutaja. Kuna kelm, petis või vigurvänt on üks kesksemaid tegelasi müütides, muinasjuttudes, pajatustes, anekdootides, samuti ilukirjanduses ja

⁶¹ Etnoloogide trikster seevastu ilmneb eelkõige rituaalides, tema kohta vt 1.3.3. Trikster ja kloun.

⁶² Toetudes Patricia P. Watermani Austraalia aborigeenide suulise pärimuse tüübiindeksile, väidab Yuri Berezkin ettevaatlikult, et vaatamata tosinale triksteri motiivile, mida on võimalik sealt leida, ei olevat trikster kui kindlate karakteristikutega figuur Austraalias tüüpiline (Berezkin 2010: 140). Meletinskij (1982: 26) järgi pole Austraalia aborigeenid jõudnud areneda triksteri tüüpideni, vaid omavad ainult motiive. Triksteri puudumisest inuittidel vt Berezkin 2010: 125.

⁶³ Berezkin 2010: 125, vrd Lankford 1996: 716–717; Funk & Wagnalls 1972 (1949): 1123–1125.

⁶⁴ Berezkin 2010: 125–127.

⁶⁵ Krikmann 1997: 161–177.

meelelahutuses, on mõned usundiloolased (nt Mircea Eliade⁶⁶), aga ka folkloristid (nt Yuri Berezkin⁶⁷) arvanud, et triksterist peaks rääkima vaid kitsalt Põhja-Ameerika põliselanike pärimuse puhul. Mõiste piiramise vastu räägib tõsiasi, et folkloristide meelest leidub maailma loovaid või kujundavaid trikstereid peaaegu kõigil mandritel. Seepärast tõstis Claude Lévi-Strauss⁶⁸ triksteri metsiku mõtlemise kategooriate ja protsesside hulka.

Franz Boas, Paul Radin ja Carl Jung on veendunud, et trikster on narride narr, kes oma väe saab primitiivse inimese eristumata psüühika diferentseerimise kaudu. Tulemusena usuvad nad, et mingi noorem, lihtsameelsem, kangelaslikum müütiline persoon on roninud vanema ja olulisema jumala kesta.⁶⁹

Tegelikult tuleb ilmsiks kolm valitsevat interpretatsiooni folkloorsele triksterile – psühholoogiline (nt Jung); strukturaalanalüütiline (nt Lévi-Strauss) ja sotsiaalantropoloogiline (nt uus-durkheimlik Laura Makarius⁷⁰ ja Robert D. Pelton⁷¹). Kõigi eelloetletud ja paljude muude määratluste üldnimetus võiks olla **liivast kõie keerutamine**, sest tulemuseks on meie realiteedis tühjad pihud. Me ei suuda ikkagi öelda, kes trikster on ja kes ta ei ole. Milles on asi? Kas häda on triksteri kuju loomuses või mõistemasina abitusel? Folkloristide trikster moodustub müütiliste narratiivide motiividest⁷² ja tüüpidest, kes nendes motiivides ilmnevad⁷³: trikster – kangelane,

⁶⁶ Eliade 1992.

⁶⁷ Berezkin 2009: 7.

⁶⁸ Lévi-Strauss 2001.

⁶⁹ Ja see vanem ja olulisem on muidugi indoeurooplaste kultuuriheeros; vrd Pelton 1980: 8–14.

⁷⁰ Laura Makarius näib uskuvat, et mitmepalgelisus seletub triksterit jutustavate inimeste vastakatest sotsiaalsetest kogemustest (1970: 18–19).

⁷¹ Peltoni arvates väljendab triksteri kuju liialduse kaudu seda, et inimelu ühendab korrastatust ja lõputut muutlikust, et õigem oleks kõnelda triksteri mustrist (*the trickster pattern*), mis mõtestub antud kultuuri realiteedikogemuses (Pelton 1980).

⁷² Motiiv narratiivi väikseim osa, mis kannab endas veel kausaalset nidusust (nt kana hüppas ja lõhkus muna) ja mille stiil väljendab seeläbi kuulumist suuremasse tervikusse (minu definitsioon). Pärimuses esinevad motiivid on kokku kogutud ja klassifitseeritud ATU = Uther, Hans Jörg 2004. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Editorial staff: Sabine Dinslage, Sigrid Fährmann, Christine Goldberg, Gudrun Schwibbe. 1: Animal tales, Tales of Magic, religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction; 2: Tales of the Stupid ogre, Anecdotes and Jokes, and Formula tales; 3: Appendices. (FF Communications 284/285/286). Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.*

⁷³ Berezkin (2010: 126) lausa väidab, et trikster *combines two pairs of opposite characteristics which in the norm are related to different types of actors.*

trikster – kultuuriheeros⁷⁴, trikster – looja, trikster – demiurg, trikster – looja-antagonist, trikster – kloun⁷⁵, trikster – kujumuutja⁷⁶ jne. Nõnda siis ehitab pärimuslik jutustamise traditsioon üles folkloristide triksteri. Kas see aga määratleb minu uurimuse jaoks sobiva tööriista?

Siit kerkib üles probleem. Jutuvestjana tean, kui palju modifitseerub lugu jutustamise käigus. Sõltuvalt konkreetsest kuulajaskonnast, omaenese eluetapist, keskkonnateguritest jm, võib muutuda mitte ainult hoiak tegelas(t)e suhtes, vaid ka narratiiv ise – milliste motiivide kaudu jõutakse seekord aktuaalsuseni. See aga tähendab, et omamata kõiki jutustaja esitamisi ühest loost, ei ole võimalik järeltada isegi mitte jututegelase tüüpi. Vestmise variaabluse tõttu moodustub polüfooniline pilt, kus on koht ka vasturääkivustel ühe tegelase raames. See on suulise traditsiooni eripära⁷⁷ ja seda kannab ka folkloristide trikster⁷⁸. Teiseks probleemiks saab nn müüdi žanr, mille tegelasena triksterit esitletakse. Müüdimotiivide kaudu triksteriga tegeledes võib väga lihtsalt libiseda välja ka müüdi žanrist.

Müüdi all mõeldakse sakraalset lugu, milles tegutsevad jumalad, vägilased ning teised olendid, kes korraldavad kosmost ning seavad sisse praeguse maailmakorra ja seda kõike kauges minevikus, algaegadel. Pärimuse kandjad peavad müüte kunagiste sündmuste tõseks kajastuseks⁷⁹. Üldse on põliselanike eneste žanrimääratlused

⁷⁴ Vt 1.1.1.1. Trikster ja kultuuriheeros.

⁷⁵ Kloun-trikster tekkis kokkupuutest võõraste kultuuride rituaalidega (mitte suulise pärimusega!), kus võimetus mõista rituaali konteksti andis tõuke rituaali läbiviijat või selles osalejat määratlema klounina (vt Christen 1998). Vt ka 1.3.3. Trikster ja kloun.

⁷⁶ Nt trikster, kes on zoo- ja antropomorfne üheaegselt; trikster, kes vahetab sugu. Berezkin väidab, et triksteri loomkuju valikut seletada on keeruline: loomulikult on ta seotud geograafilise faunaga; Lévi-Strauss seob zoomorfsuse mediaatori rolliga (elu-surm) ja ütleb selle loomtriksteri valiku printsipiiks. Igal juhul ei ole triksteri zoomorfne kuju kuidagi ühenduses hõimu tootemloomaga, (tootemi mõiste tühjaks-saamisest vt Niglas 2000). Traditsiooniliselt mõistetud totemistlik ühiskond jaguneb suguharudesse või klannidesse, mille liikmed on omavahel ühendatud kas tegeliku või fiktiivse sugulusega ning kes peavad oma klanni liikmeks ja enamasti ka esivanemaks mingit looma või taime, harvem muud loodusnähtust (Hartland 1980: 393–394). Siiski on näidatud, et paljudel klassikalistel tootemklannidel, mh *anishinabedel* (*Chippewa*, *Ojibwa*), kelle keelest on pärit sõna **tootem**, ei ole müüti tootemloomast põlvnemise kohta (Lévi-Strauss 2001: 51 j). Sõna **tootem** tähendab *anishinabe* keeles: ta vend-õde sugulane – *ototeman*. Mitte iial pole seda sõna odžibvedel olnud kasutusel inimese või müütilise olendi suhete tähistamiseks, vaid sõna *ototeman* väljendab inimeste sugulussuhteid (Niglas 2000: 2424 jj; Hewitt 1910: 787; Hartland 1980: 393–394), (ilukirjandusest tuntud kui *minu-valge-vend*-tüüpi suhte sõnastamine). Klassikalistele definitsioonidele vastavaid totemisme ei esine kusagil maailmas ning tegemist on pelgalt kunstliku konstruktsiooniga (Piddington 1950; Niglas 2000 jt). Nõnda selgub, et ainsate inimestena, kes on uskunud loomast põlvnemist, tulevad kõne alla darvinistid.

⁷⁷ Ja sellest pääsemiseks on vaid üks tee – teada vähem ühe loo ühe jutustaja erinevaid esitusvariante.

⁷⁸ Vrd Makarius 1970; Permjakov 1977: 18–19.

⁷⁹ Valk 2001: 95 jt.

kultuuriti väga erinevad, nt Põhja-Ameerikas eristatakse laias laastus vaid argilugusid ja pühasid lugusid. Pärimumt suulises vormis pidavatel rahvastel on vestmine tabuiseeritud tegevus⁸⁰. Triksterilood kuuluvad pühade lugude hulka ja neile laienevad vastavad vestmisreeglid. Ei ole olemas erilisi tabusid triksterilugudele⁸¹, st pärimusekandjad ei erista neid lugusid muudest pühadest lugudest, vaatamata sellele, et uurijad triksterit eriliseks peavad ja üsna meelevaldselt nimetavad ühte ja sama motiivi kord muinasjutuks, kord müüdiks, kord pärimuseks⁸². Probleemiks on ka see, et ka Aarne-

⁸⁰ Eriti seoses suvel jutustamisega – et ilm läheb külmaks või et vihma ei tule, või et koiott kuuleb ja saab vihaseks või et madu hammustab jutustajat või kuulajaid (vrd Radin 1972); ka eesti vestmistraditsioonis (vt Viidalepp 2004) tohib müütilisi lugusid ja muinasjutte kõnelda ainult talvel, argijutte aga ainult suvel.

⁸¹ Nt Funk & Wagnalls 1972, Radin 1972.

⁸² Tänapäeva Euroopas oleme harjunud olukorraga, kus müüt klassikalises tähenduses folkloorižanrina ei esine. (Ehk Vana Testamendi maailmaloomise ja veeuputuse lood kristlikus kontekstis; aga Uue Testamendi lood toimuvad ju ajaloolisel ajal, seega on nende žanrimääratluseks ajaloolised muistendid.) Avastasin, et minagi vassin muinasjutu ja müüdi žanriga, ja enese õigustuseks pole mul suurt midagi öelda. Kitujutuna vaid, et enne mind tegid nõnda Sigmund Freud, Claude Lévi-Strauss ja paljud teised tõlgendades nt kuningas Oidipuse lugu müüdina, sest folkloristide jaoks on see üks novelli-laadilistest muinasjuttest, mis Antti Aarne ja Stith Thompsoni kataloogis kannab tüübinumbrit 931 (Aarne-Thompson 1981).

Aga mis pole lubatud folkloristile, seda võib enesele lubada lavakunsti doktorant. Müüdi ja muinasjutu narratoloogilist (näiteks motiivi tasandil) vahet pole vist võimalik pädevalt seletada kõrvaltvaatajale, põhiline erinevus on selles, et müüt elab traditsioonilist elu vaid rituaalses kontekstis (Valk 2001: 106–107) ja nõuab ajas ja ruumis reglementeeritud esitust, osasaajatelt osadust.

Tundub, et ka folkloristide juures on müüt ülemäära mütologiseerunud, kõnelemata argikeelest, kus müütiliseks võib nimetada mida tahes – autoriloomingust massikultuurini. Müüdi mõistele on antud aja jooksul mitmeid erinevaid tähendusi (Puhvel 1996: 17–30), kuni selleni välja, et tekib kahtlus, kas informant või koguja/käsitleja/uurija peab uskuma müüti tõepäraseks. Tundub hoopis, et folkloristid (julgemata seda välja öelda) eeldavad, et müüt on struktuur, mis on edasiantav geneetiliselt (päritav inimeseks olemise kaudu), mitte ainult kultuurilise omandamise teel nagu muinasjutt. See aga tundub olevat inspireeritud mütoloogilisest mõtlemisest, millega taas on müüt segamini aetud. Nii või naa, antropoloogide, etnoloogide, filosoofide ja kultuuriteoreetikute jaoks on suur osa folkloorižanreid veel avastamata, nagu ütleb ka Ülo Valk: ka muinasjutul, muistendil ning nende allžanritel on oma poeetika, struktuur ja suhe maisesse ning üleloomulikku tegelikkusesse (Valk 2001: 107). Olgu müüt või (novellilaadne) muinasjutt – hädasolijad saavad paranemise psühhoanalüüsi meetoditega, teadustöid lisandub aina (kuigi folkloristi jaoks on hämmastav see, et Claude Lévi-Strauss on suurema osa oma müüditooriast kirjutanud muinasjuttude näitel, mis on ju hoopis teine žanr (Dundes 1997: 45–46)). Süžee ja motiivid jäävad samaks, sakraalsus kaob, lisandub uusi tähendusi ja vahetubki žanr. Ehk – kus lõpeb müüt ja algavad teised žanrid? Kas naljand muutub seeläbi müüdiks, et seal tegutseb müütiline trikster? Kas müütilised triksterilood, kui nad on muutunud loomamuinasjuttudeks, on ikkagi müüdid? Kus jookseb piir müütide ja ajalooliste legendide vahel, kui jutt on nimeliselt teadaolevatest esiisadest, kes teevad triksterinippe (näiteks Nama/Damara rahva juttudes). Muuseas, Aafrika namadel, kellel on rikkalik triksterifolkloor, ei ole mõistet ega sõna “müüt”. On isegi keeruline klassifitseerida nende lugusid fiktsioonideks ja tõsilugudeks või argi- ja pühadeks lugudeks, sest mis vanema generatsiooni jaoks on religioosne seletus maailma loomisest, võib nooremate jaoks olla hõimu kodukorra meeletuletus või lihtsalt naljakas lugu (Schmidt 2001: 195). Müüdi mõiste elab vaid folkloristide peas, selle kaudu triksteri avamine ei päde. Selge on see, et kuidagi seostub trikster sakraalsega, pühaga, aga müüt ja müütiline, mida enamik uurijaid tarvitavad sakraalsega suhestuvate kategooriatena, ei kirjelda midagi.

Thompsoni motiiviindeksid ei määratle triksterit⁸³, sest võib kergesti veenduda, et trikster tegelasena võib ilmuda ükskõik millises folkloorses motiivis. Eriti kuna motiiviindeks üldiselt ei väljenda vestmise stiili, võib trikster ironilises võtmes kasutada kogu motiivistikku.

Kuidas siis ära tunda triksterit, kui ta võib kasutada ilmutamiseks ükskõik millist narratiivi? Krikmann uurib puändita naljandite mehhanismi ja vaadeldes valetamist, liialdamist ja absurdi, jõuab triksterinipini keeles⁸⁴. Ka Hasso Krull nendib, et kõige lühem käibel olev triksterinarratiiv on anekdoot. Nõnda et kui trikster ei ole püütav narratiiviga, ehk määratleb teda keelekasutus, mida võib iseloomustada kui sisemonoloogilist, paragrammatilist ja kõne- ning kõlakujundeid rohkesti tarvitavat? Kirjandusteadlase Arne Merilai arvates on triksterid patafüüsikud: pudistavad välja ootamatu kujundi ja siis teevad laiendatud metafoori⁸⁵ ehk uue maailma selle alusel⁸⁶. Samamoodi nagu ehituvad üles kõnekujundid (oksüümoron, katakrees jne), ehitub üles ka trikster: kaks kokkusobimatut osist asetatakse kõrvu ja need asuvad omavahel suhtlema konteksti muutmise kaudu, inimlikku loogikat järgides. Kokkusobimatusest tekkiva ebamugavustunde oma peas lahendab inimene nt naeruga, samuti nagu kõdile reageerides. Naeruga reageeritakse enamasti lahendamatuks, absurdsetele olukordadele, naeruga luuakse sild kokkusobimatute osiste vahele, mis edaspidi annab võimaluse neid osiseid käsitleda, mõtelda neist üheskoos, ühes failis, otsekui poleks nende vahel piiri. Nii teotseb huumor ja trikster.

Nõnda siis libiseb trikster osavalt välja ka folkloristide püüdistest – **katse kirjeldada triksterit tüübina või määratleda teda müüdi või süžee kaudu põrkub kohe tema**

⁸³ Ülevaate Põhja-Ameerika põliselanike triksterilugude motiividest annab Stith Thompson (Thompson 1966: 319–328): *Võidujooks kavaldamisega/valskusega*; *Vargad ja kelmid* (trikster hirmutab inimesed toidu juurest minema ja sööb ise); *Imelised põgenemised ja vangistamised* (linnud ronivad ise triksteri kotti); *Imelised pääsemised* (triksterit kantakse lindude poolt läbi õhu); *Võrgutamine ja imeline abielu* (trikster esineb naisena ja abiellub mehega); *Petis langeb oma valedesse võrku*. Trikster kui looja – ürgmerest maa välja toomine, taevakehade oma kohale kinnitamine, aastaaegade, tõusude-mõõnade ja ööpäevade vahetumise korra kehtestamine, esimeste inimeste loomine ja õpetamine (A500–A599, A1703, A1058, A2252.3, A978.1; Thompson 1966). Ka tüüpides AT 1525–1639: *Tark mees* ja AT 1675–1724: *Rumal mees*; aga ka AT 1000–1199: *Lood rumalast hiiglasest*, tegutseb enamasti trikster.

⁸⁴ Liiasusriike, infojõnk ja assotsiatiivsus (Krikmann 1997: 19).

⁸⁵ *Extended metaphor; conceit*.

⁸⁶ Alfred Jarry on oma teoses *Patafüüsik Doktor Faustrolli tegemised ja arvamis* (1907) loonud (pseudo)teaduse, kus omaleiutatud eeldustele ehitatakse üles teooriad, mida hakatakse realiseerima. Trikster ja patafüüsika on omavahel suguluses (Arne Merilai e-mailid autorile 01.2011).

omnimorfsuse ja dünaamilisuse vastu. Tegelast, kes vahetab vaevata mitte ainult oma väliskuju, vaid ka loomust, nagu tavainimesed riideid, on väga raske äratuntavalt kirjeldada. Triksteri tagaotsimiskuulutusel puuduks igasugune mõte, sest iial ei ilmuks ta kaks korda järjest ühesugusena. Ega teeks seda, mida tegi eelmine kord. Trikster on nagu kujutu kuju, vormitu vorm, narratiivita narratiiv. **Kõik on tühjaks tehtud ja vajab uut täitmist.**

Niisiis, vaatamata sellele, et trikster kui mentaalne konstruktsioon toetub inimpsüühikale, on tema variaablus tohutu ja eksitav, kui me ei piira mõistet geograafiliselt. Ehk siis tarvitades triksteri konstrukti niisugusena, nagu ta folkloristide käes on⁸⁷, oleme lihtsalt temast ilma, sest ta libiseb etteantud parameetritest välja nagu kalamaim liigsuure silmaga võrgust. Triksteri kirjeldamine narratiiviväliselt lõpeb enamasti loendiga kõne ja keele kujunditest, mis enamasti ju koosnevad kahest lineaarselt kokkusobimatust osisest ja nendevahelisest suhtest. Samasugune muster on omane ka triksterile kui piiripealsele tegelasele. Kui aga triksterlik muster on absoluutselt kõigi kõnekujundite taga, ei määratle see taas midagi. Ilmselt tuleb leppida ka inimpsüühika erinevusega eri kultuurides.

Ja siit edasi on kaks teed, kaks interpreteerimisvõimalust:

– tunnistadagi trikster vastuoluliseks ja -rääkivaks tegelaseks ja seda aktsepteerides korjata maailmast kokku kõik tema erinevad maskid ja paigutada need ühte mentaalsesse ruumi, otsekui muuseumi, varustada seletavate sedelitega ja müüa vaatajatele pileteid⁸⁸;

– triksterit aktsepteerides otsida ikkagi põhjust või õigemini olemise tasandit, mis võimaldaks seesuguseid mitmepalgelisi vasturääkivusi üheaegselt.

Kuna aga tahan tarvitada folkloorset triksterit kui ainet, mitte aga folkloristide käsitlust temast, püüan leida tasandit, mis õigustaks ja võimaldaks vaadelda triksterit kui fenomeni terviklikuna.

⁸⁷ Tegelikult on probleem selles, et mina vaatlen triksterit potentsiaalina, folkloristid aga produktina, mis suulises pärimuses lõplikuna ilmub.

⁸⁸ Küllastuda, uurimaks müüdi struktuuri ja struktureerimist iseeneses, süvenedes kas müüdimotiivide rändesse, inimpsüühikasse või sotsiaaliasse.

1.2. Trikster ja sakraalne maailm

Tasand, mis võimaldab triksterile kõiki mitmepalgelisi vasturääkivusi üheaegselt, on sakraalne tasand. Seletades triksterit kui sakraalse agenta argises, on võimalik kõik tema vasturääkivused omaks võtta ja tõeks kuulutada.

Tundub, et inimene on alati sakraliseerinud määramatust⁸⁹, teades, et määramatus on laiem, rohkemate dimensioonidega ja ettearvamatum kui mis tahes inimese loodud ning normeeritud tegelikkus. Algselt on “**püha**” kodumaailmast väljapoolne, on määramatu. Kodumaailm on aga inimese “tehtud” ja püsib justkui kokkuleppel jumalatega (nn püha kord). Seal kehtib kausaalsus ja determineeritus, lihtsustatud mudel olemiseks ja elamiseks.

Vaatlen järgnevalt, kuidas käsitletakse sakraalset, kuidas seda piiritletakse ja millistes kontekstides vaadeldakse, et mõista, kuidas suhestub sakraalse ja profaansega folkloorne triksterikuju. Loon oma käsitluse sakraalsest, lähtudes **piiri** mõistest, mis läbi täpsustuvad ka mõisted **rituaal**, **mäng** ja **vägi**, mida oma töös kasutan. Asetan triksteri ta kontekstuaalsesse tervikusse ja uurin, missugused piirjooned ta siis omandab.

Üldjoontes jagunevad **püha** ehk sakraalse käsitlused kaheks: transtsendentaalseteks ja sotsioloogilisteks⁹⁰. Osa teadlasi tunnistab radikaalset piiri profaanse ja sakraalse vahel, teised püüavad sotsioloogiliste protsesside kumuleerumises näha teed **pühani**.

Transtsendentaalset lähenemist esindavad näiteks Rudolf Otto ja Mircea Eliade. Nende vaatepunktist on sakraalsel nn teispoolne eksistents. Rudolf Otto räägib sakraalsega seoses hirmust ja lummusest selle ees, mis tulenevat sellest, et sakraalne on täiesti teistsugune. See jääb väljapoole inimese loomulikku võimalikku kogemuse maailma ning on seega eksistentsi piirsituatsioon ja väljakutse tavateadvusele.⁹¹ Émile Durkheim

⁸⁹ Matemaatikas nimetatakse määramatusteks niisuguseid olukordi, mis pole teadaolevate üldiste reeglitega hoomatavad, kuid neid võib avada igal konkreetsel juhul nn nupuvõtetega. Kõige levinum määramatus on piirväärtus 0/0. Niisugune avaldis pole üldse defineeritav, sest nulliga jagamist pole olemas. Ometi võib kahe jada, mille mõlema piirväärtus on 0, jagatisest piirväärtus eksisteerida. Näiteks võib siin kasutada nn L'Hôpitali reeglit või mingeid muid mitte üldkasutatavaid nippe. Niisiis, nn määramatuste avamine on tegevus, mille tulemus pole ette määratud ja sõltub uurija isiksusest. Seega kätkeb matemaatiline määramatus endas potentsiaali subjektiivse aspekti ilmnemiseks (Heino Tüürpu kirjas autorile, suvi 2010. aastal).

⁹⁰ Anttonen 1996: 210.

⁹¹ Otto märgib, et sakraalne on midagi täiesti muud – *Ganz Andere* (Otto 1923: 29).

ja Peter Berger⁹² aga vaatlevad sakraalset sotsioloogilisest aspektist. Durkheim peab püha kui sellist sotsiaalseks nähtuseks ja leiab, et see on ühiskonna looming ning sellel pole järelikult mingisugust teispoolest ontoloogiat. Püha kogemine sünnib kollektiivis usuliste riituste käigus, kui riituses osalejad elavad läbi grupisoldaarsuse tunde⁹³. Nii sünnib riituste käigus inimkooslus kui tervik ning teadlikkus enesest. Surelik “mina” (üksikisik) hakkab kummardama surematut “meiet” (inimkooslust, mille liige see üksikisik on). Pühadeks objektideks saavad “meie” sümbolid nagu näiteks tootem, riigilipp, rist jne. Ühiskond koondub oma pühade sümbolite ümber, mis väljendavad kogukonna identiteeti. Püha on seega ühiskonda siduv element⁹⁴.

Püha kui transtsendentselt mõistetava (kui tõeliselt eksisteeriva) ja **püha** kui sotsiaalselt mõistetava vahel näib olevat vastuolu⁹⁵. Võimalik, et esiteks sakraalne kui teistsugune, kui teisel pool piiri olev, ja teiseks sakraalse kohta käivate teadmiste edasiandmine ehk traditsioon sakraalsest (mis on sotsiaalia valda kuuluv), on kaks eri asja. Üht võiks nimetada primaarseks ja teist sekundaarseks. Nõnda on sakraalne sekundaarses mõttes ka see, mis ühendab ühiskonna tervikuks ja kaitseb selles kehtivaid väärtusi. Pühal on seadustav jõud ja seda võib mõista kui argise korra pühasid dimensioone. Kuna püha ja profaanne on dünaamilises opositsioonis, ohustab profaanne pidevalt püha korda (moraali, rituaale ehk sekundaarset) ning püha kord vajab aina taaskehtestamist⁹⁶. Sakraalne kui struktureeruv jõud võib lisanduda mitte ainult ühiskonna, vaid ka indiviidi tasandil, eri keeltes tähendab sõna **püha** ka mingis suuremas tervikus olemist,

⁹² Berger 1967.

⁹³ Durkheim 1995: 390.

⁹⁴ Altnurme 2001: 105.

⁹⁵ Seda vastuolu on püütud nii üle rõhutada kui ka tasandada. Lutz Hoffmann oma teoses *Von der sakralen zur säkularen Gesellschaft* leiab, et see vastuolu on näiline. Ta arvab, et **püha** on alati seotud jumalikuga ja selle kogemine sünnib religioosses elamuses, kuid teadmised **püha** kohta antakse edasi lähtuvalt traditsioonidest, st sotsiaalselt on loodud ainult teadmised, ideed, kujutlused ja arvamused **püha** kohta, mida ühiskonnas edasi antakse, kuid mitte **püha** ise (Altnurme 2001: 106).

⁹⁶ William E. Paden (1996: 3–9) on uurinud orientaalsete usundite mõisteid nagu hinduismi *dharma* ja *rta* ning konfutsianismi *li* ja *tao*, mis kõik tähendavad muu seas ka **püha korda** (vrd eesti keele transkriptsiooni ja tõlkega: *dharma* – seadmus, *liji* – kombed, *dao* – kulg (Mäll 2006)). Püha kord on laiema tähendusega kui religioon, kuid religioon on tema esmane prototüüpne väljendus. Püha kord avaldub nii seadmuses, kommetes kui ka neid järgivas õiges toimimises ehk sotsiaalsetes struktuurides. See on struktureeriva jõu kehtestamine ja taaskehtestamine argises, üks **püha** mõistmis- ja kasutusviise paljude seas.

millega kaasneb väe omandamine⁹⁷. Kas mitte lisanduv vägi/energia (kui teistsugune korrastatusega kokkupuutumise vili, teatud laadi nakkus), mis kaasneb **püha** kogemisele, ei vihja kokkupuutele argisest erineva struktuuriga aegruumile, mis ju ongi transtsendentaalne. Mõistele **püha** teispoelse eksistentsi tähenduse andmine tõstab vajaduse nn teispoelsuse tõlgendamise järele. Kas on võimalik näha **püha** väljapool religioosset paradigmat?⁹⁸

1.2.1. Religioosus ja sakraalsus

20. sajandil tegutsenud nn religioonifenomenoloogiline koolkond (Émile Durkheim, Nathan Söderblom, Rudolf Otto, Mircea Eliade, Paul Tillich, Uku Masing jt) mõistis **püha** vaid religioosuses kontekstis. Mõistet **püha** on aga võimalik vaadelda ka religiooni (de)väliselt, sest kuigi püha loob religiooni ja religioon taasloob **püha** kategooriat, on paradoksküsimusele *kumb-oli-enne-kas-muna-või-kana?* antav vastus – enne oli **püha**. Kuigi transtsendentaalsustki võib vaadelda religioosse kujutelmana⁹⁹, võib seda vaadelda ka kui kognitiivset kategooriat, mis samal ajal nii eraldab kui ka seob¹⁰⁰. Argise ja sakraalse piiri ületamine loob sotsiaalsel skaalal vajaduse reglementeerituse/ritualiseerituse järele, mis mitmekordse kompleksina moodustabki religiooni sotsiaalse struktuuri. Kuna aga **pühana** tajutavat võib kohata ka sellistel elualadel, millel pole midagi pistmist religiooniga, nagu näiteks militaar-, riigi-, või kunstivaldkonnas, arvatakse, et **püha** ei saa käsitleda kui usundi-keskset tunnust ega rääkida sellest üksnes

⁹⁷ Aafrika bantude *nzambi*, berberite *baraka*, melaneesia *mana*, Põhja-Ameerika põliselanike irokeeside *orenda*, siuude *wakonda*, algonkinite *manitu*; uurali *jémen* (handi), *jelpin* (mansi), *häebidje* (neenetsi), aga ka jumalanimedes (india *brahma*, Vana Testamendi *gadosh*), mis kõik tähendavad *tugev, väekas, terviklik olema* (vrd ka inglise *holy – whole*; Anttonen 1992: 2514; Hiob 2007: 2542–2543).

⁹⁸ Ühegi religiooni sees ei räägita üldjuhul (välja arvatud akadeemilises kontekstis) religioonist, see on kõrvaltvaataja poolt antud nimetus. Paljudes keeltes (kindlasti indiaanlaste juures jm) ei ole sõna religiooni (nagu ei ole ka kunsti) jaoks, mõlemad on traditsioonilise eluviisi (mida tänapäeval tihti inglise keeles on nimetatud spirituaalsuseks) aspektid. Mingis mõttes on pühadus religioosse diskursuse omadus ja mitte objektide oma, millele selle diskursuse kaudu viidatakse (Rappaport 1999: 281) – kivi võib olla püha, aga mitte kõik kivid. Jeesus Kristus ajaloolise isikuna oli enamik aega ilmselt inimene, võib-olla tähelepanev, aga mitte püha jne).

Konsensust ei ole selles osas, mida sõna “religioon” tähendab. Kas olemuslik on mingi omadus või funktsioon? Mõnede autorite, nt Wilfred Cantwell Smithi (1963: 51–79), arvates tuleks hoopis loobuda sellisest sõnast. Kindlasti ei aita ka etümoloogia (mis nii või teisiti on ebaselge) mõista, mida inimesed nt praegu või mingis konkreetsetes situatsioonis religiooniks peavad. Kuigi sidumise (*religare*) motiiv pole paha – suhete sõlmimine kas inimeste või inimeste ja jumaluste/vaimude jne vahel (autori meilivestlusest Anne Kulliga 04. 2011).

⁹⁹ Anttonen 1996: 43.

¹⁰⁰ Vahet ju pole, kas vaadelda püha kognitiivse kategooriana või aegruumis ilmuvana – lõppeks märkab ka aegruumi eristumist inimene. Ja meel kipub nii eristama kui ka siduma.

religiooniga seoses¹⁰¹. Siiski leian, et **pühal** on omaette olemine ka väljapool religiooni, aga **püha** käsitlemiseks ja sellest kõnelemiseks vajame religioonide kontekste. Religioon kui **püha** sekundaarne kogemine, kui **püha** säilitamise ja kodustamise traditsioon annab meile raamistiku ja konteksti, milles saame kogeda ja kirjeldada **täiesti teistsugust**.

1.2.2. Püha ja rüve

Jääb küsimus, kas on oluline, millise religiooni paradigmas me püha järele pärime. Erinevad religioonid piiritlevad sakraalse erinevalt. Puudub üldkehtiv **püha** määratlus. Seni kasutatud määratlused pärinevad (meil) kristlikust kultuuritraditsioonist ning ei sobi iseloomustama püha mitmetes orientaalsetes¹⁰², aga ka traditsioonilistes usundites¹⁰³. Ka võrdleva religiooniteaduse lipulaev Mircea Eliade kasutab **püha** mõiste selitamiseks ladinakeelset sõna *sacrum*, lähtudes ikkagi (Rudolf Otto) kristliku teoloogia käsitlusest¹⁰⁴.

Mircea Eliadest hoopis kaugemale läheb soome võrdleva usundiloo professor Veikko Anttonen, kes püüab mõiste **sakraalne** asemel tarvitada eesti-soome (laiemalt läänemeresoome) sõna *püha/pühä*, küsides selle sõna kristluse-eelse tähenduse järele pärimustekstide ja säilinud või kirjeldatud sotsiaalsete praktikate valguses. Vajadust niisuguse asendamise järele põhjendab Anttonen sakraalse ja profaanse mõistmise erinevustega judaistlik-kristlikus ja arhailistes kultuurides¹⁰⁵.

Väljendi *sacrum* (või *sanctum*) võttis kristlus üle antiikmaailmast, kus see tähendas jumalatele kuuluvaid paikasid, mis olid eraldatud inimese argiasualadest – sellest, mis oli *profanum*. *Sacrum* ja *profanum* – sakraalne ja profaanne – moodustavad kontradiktiiivse opositsiooni. Neid eraldava piiri sotsiaalset ja metafüüsilist tähendust on kogu ajaloo vältel rõhutatud vastandusega puhas-roojane. Kristlikus kultuuris on pühaks peetu alati ka puhas, samal ajal kui argine on religioosselt määratletuna ebapuhas

¹⁰¹ Altnurme 2001: 106.

¹⁰² Altnurme 2001: 104.

¹⁰³ Anttonen 1996: 43.

¹⁰⁴ Eliade 1992: 4–12.

¹⁰⁵ Anttonen 1993: 2514–2535.

(roojane/rüve). **Arhailistes kultuurides aga liigitati roojane (rüve) nii keelatuks, hädaohtlikuks kui ka pühaks**¹⁰⁶.

Töenäoliselt eksisteerib kõikides kultuurides binaarne opositsioon: **püha** ja **argine**. Erinevates kultuurides aga komplekteeritakse need mõisted erinevalt. Esimesel hetkel võõristust tekitav mõttekäik, nagu võiks **püha** samal ajal olla nii püha kui ka rüve, osutub mõttekaks, kui vaadelda nt ropendamist väelisuse tekitajana ja kandjana eesti pärimuskultuuris, aga ka veel vennastekoguduse liikumise raamides (nt nn *sõelumisajal* rongkäikudes tarvitata Jeesuse küljehaava transparent (vagiina paralleel) ja samasisulised loitsulised laulud; kurja/kuradi peletusmanad jne)¹⁰⁷. Olen lavastajana isegi tarvitanud oma lavastustes ropendamist kui **püha** ilmnemisega kaasnevat nähtust või **püha** juurdemeelitamist¹⁰⁸.

Trikster on samuti samaaegselt püha ja rüve – oma üliseksuaalsuse, rektaalsete ja masturbeerimismängudega, mis ei tulene mitte alamal arenguastmel olemisest¹⁰⁹, vaid hoopis püha/argise teistsugusest jaotuspõhimõttest traditsioonilistes kultuurides. Niisugune oli ka ladina sõna *sacer* tähendus-sisu enne kristlusest tingitud muutust¹¹⁰. Varjatult kannab ka kristliku paradigma raames mõistetud **sakraalne** mõlemat tähendust, nii mentaliteedimuutuse-eelset kui ka -järgset, sisaldades vastandlikke tähendusi: *jumalale pühendatud, püha, taevalik, jumalik ja allilmajumalusele pühendatud, neetud; jälk, jõle*. Selle tagajärjeks on mõiste “püha” *irriteeriv paljutähenduslikkus, sest eraldatakse nii puhas kui ebapuhas*¹¹¹.

Vaatamata sellele, et sakraalsuse teoloogiline mõistmine kannab (küll varjatult) ka vastandlikke tähendusi, on indoeuroopa mõtlemiskultuur oma dualistlikus käsitluses hinnanguliselt (hea-halb) poolitanud tegelikkuse ja pika aja jooksul välistanud nn

¹⁰⁶ Samas segab Veikko Anttose eestindaja Aino Laaguse sõnavalik *roojane*, millele olen lisanud *rüve*. Anttonen kasutab siiski kristlikku binaarset opositsiooni *roojane-püha* oma teooria ülesehituseks.

¹⁰⁷ Pöldmäe 1940.

¹⁰⁸ *Valge Laev ja Taevakäijad*, Albu 2000; R. Reimann *Painaja ja tulnukad*, Leigo Suveteater 2006; *Katkuaja lood*, Naissaar, Omari küün 2009.

¹⁰⁹ Jung 1972.

¹¹⁰ Anttonen 1993: 2514–2515 ja seal tsiteeritud autorid.

¹¹¹ Hiob 2007: 2539–2582 ja seal tsiteeritud autorid.

tumeda poole (ebapuhas, vari, kuri, kurat)¹¹². Tõenäoliselt on binaarsuse allakäigu teadvustamisel õhtumaises kultuuris oluline osa triksteri fenomeni märkamisel Põhja-Ameerika põliselanike pärimuskultuuris. Sest winnebagode mütoloogias ei ole trikster Wajdjunkaga tegelane number üks, vaid tähtsuse poolest teise kümnendi tegelane, kui niisugust reastamist mütoloogiliste tegelastega ühenduses üldse endale lubada tohib.

Kui vaadelda triksteri fenomeni, lähtudes **püha** ja **argise** eespoolkirjeldatud liigendamisest, kus argisest eraldatakse ja pühaks/väekaks peetakse (ka) ebapuhas ja roojane, tekib tunne, et trikster ongi laiapõhjaliseks fenomeniks muutunud vaid **püha** erineva semantika tõttu erinevates kultuurides. Sest see, miks trikster antropoloogiale huvi pakkus (või miks nad teda nägid), oli kokkusobimatus kristliku kirjakuultuurse dualismiga – kuidas saab keegi olla looja ja valetaja üheaegselt, kuidas on võimalik, et mingi müütiline tegelane on ühtaegu nii püha kui ka rüve. Traditsioonilise kultuuri kandjatele on aga niisugune tegelane enesestmõistetav. Üllatunud antropoloog, kelle jaoks rüve ei saa iial olla **püha**, märkab aga, et trikster kui piiravate definitsioonide alt üliosavasti äralibisev tegelane osutab tühjade kätega jäänud defineerija enese piiridele. Tahtes sõnastada triksterit, suudame vaid sõnastada iseennast.

Soome religiooniuurija Veikko Anttonen väidab oma artiklis “*Pyhän*” käsite *kansanperinteen tutkimuksessa*¹¹³, et püha on sotsiaalkultuuriline nähtus ja seetõttu suhteline ja kultuuriti erinev¹¹⁴. Ka emotsioon, mida **püha** tekitab, on kultuuriti erinev. Anttose järgi esineb **püha** kolmel tasandil: aeg, inimkeha ja territoorium, ning seda iseloomustavad kolm tunnust: anomaalsus, liminaalsus ja transformatsioon. Need kolm **püha** iseloomustavat tunnust aga näitavad minu arvates, et Anttose käsitletav fenomen ei ole ainult sotsiaalkultuuriline fenomen, vaid vaadeldav ka transtsendentaalsena.¹¹⁵ Tullles tagasi Veikko Anttose järgi **püha** iseloomustavate tunnuste – anomaalsus, liminaalsus ja transformatsioon – juurde, leian, et need on kasutatavad ka triksteri

¹¹² Vt ka triksteri mõiste Jungil (1972).

¹¹³ Anttonen 1993: 2514–2535.

¹¹⁴ Anttonen 1996: 43.

¹¹⁵ Kognitiivteadlased ja neuroloogid ütlevad, et kõigi meie kogemuste vahel on kontinuiteet (kõiki vahendab aju ja kesknärvisüsteem). Erinevused ilmnevad vaid tõlgenduses ja intensiivsuses. Numinooset (Otto mõisteski) ei koge ilmingimata kõik inimesed, aga kõik on selleks põhimõtteliselt võimelised. See numinoosse negatiivse või hirmuäratava kadumine lääne kultuuris juhtus üsna pikkamööda. Numinoosne on paradoksaalne (autori meilivestlusest Anne Kulliga 04. 2011).

määratlemiseks. Triksteri paljunäolisus võiks olla taandatav nendele omadustele. Tema somaatiline ilmnemine on anomaalne (füüsilise koherentsi puudus, ta organid ja jäsemed võivad omavahel tülitseda ja kehast eralduda), transformeeruv (ta võib olla kujult antropomorfne või zoomorfne või ka elutu asi ja võib metamorfeeruda ühest olekust teise, muuta sugu) ja liminaalne (ons tal inimese keha või pole?¹¹⁶). Triksteri ilmumise kronotoop¹¹⁷ näitab üles täielikku aja ja ruumi ühtsust – perifeeria muutub alati tsentriks, mis mõtestab olnu ja tuleva, võimaluste ja šansside *locuseks*¹¹⁸, ja nõuab teistsugust kommunikatsiooni¹¹⁹. See on sotsiaalia paradigmas mõistetav kui revolutsiooniline situatsioon – endistviisi ei saa, uutmoodi ei oska. Ja selle probleemi lahendab trikster¹²⁰. Trikster, kellele loomupäraselt on avatud sakraalne dimensioon.

1.2.3. Kokkuvõtteks

Kui üldistavalt ja kokkuvõtlikult loetleda sakraalset ehk püha iseloomustavaid karakteristikuid, siis ilmneb, et püha tähistab ühteageu:

- 1) teispool argist asuvat, piiriga eraldatut, teispool piiri asuvat, mis on olemuslikult teistsugune;
- 2) selle teistsuguse üle piiri toomist;
- 3) üle piiri toomise kohta, see võib olla ka tehtud või loodud asi, mis toimib aknana teispoolsusse;

¹¹⁶ Vrd Bahtini *groteskne keha* (Bahtin 1987).

¹¹⁷ Bahtini termin kognitiivsele strateegiale, mis seob toimuva laiemas plaanis ajalisse ja ruumilisse perspektiivi (Bahtin 1987).

¹¹⁸ Toporov 1987.

¹¹⁹ Teistsugune kommunikatsioon toob kaasa uue orientatsioonikeskme ja sellega kaasneb fenomen, mida on nimetatud **väeks, jõuks** – st **püha** kogejale lisandub midagi. See *midagi* lisanduvat ongi see, mida saavutatakse, mida kontrollitakse ja võrreldakse tegevuses, mida nimetatakse **mängimiseks** (vt 1.4. trikster ja mängulisus).

¹²⁰ Transformatsioonis ehk ritualiseeritud muutusseisundis ületab kollektiiv argitegelikkust ülalhoidvaid piire ehk künniseid läbi liminaalsuse faasi, kus valitsevad tähendussuhted ei ole enam argiviisil jõus. Antropoloog Victor Turner on näidanud, kuidas Kesk-Sambia Ndembu kultuuri rituaalides on liminaalsus faasiks, kus kultuuri **püha** väljendatakse selliste sümbolitega, mis tähistavad roojasust (ebapuhtust), nähtamatust, piirideta olekut, eraldamatust ja sootust (Turner 1961: 93–111). Mati Unt vihjas eravestluses rituaali liminaalse faasi ja teatrilavastuse prooviperioodi sügavale sarnasusele/ samasusele (samuti *communitase* iseloomustuse ja reeglite kehtivusele näitetrupi kohta). Trikster ja lavastaja juhivad seda protsessi seestpoolt.

- 4) selle teistsuguse üle piiri toomise vahendeid, aga ka vahendaja meeleseisundit ja **püha** agenti;
- 5) selle praktika struktuuri, mis üle piiri toodut argises säilitada püüab;
- 6) seda nn struktuuride struktuuri, mis eelnevat struktuuri (mis üle piiri toodu säilitab) aina taaskestestab/taasloob, sest teiselt poolt piiri toodud **püha** on protsessuaalne, on aina muutumises, on nagu tuline kartul, mida tuleb peopesal hüpitada;
- 7) nii üle piiri toomiste / piiri tagant tulemistele ajalugu, intellektuaalset tööriista kui ka seda, mis argises selle üle piiri tooduga seostub, mis nn struktuuride struktuuriga kinnitust leiab;
- 8) ajahetke või ajavahemikku, mil see kõik juhtub ja seeläbi ajamõõtjad ei kehti või näitavad erilist aega;
- 9) kõige eespoolkirjeldatuga kaasnevat lisaenergiat/korrastatust indiviidi tasandil, sotsiaalsel tasandil;
- 10) argise ruumi punkti, kus seda üle piiri toodut säilitatakse.

1.3. Trikster ja sotsiaalne maailm

1.3.1. Küsimine identiteedi järele

Eelnevalt olen näidanud, kuidas triksteri mõiste on teadlaste käsitlustes arenenud Põhja-Ameerika põliselanike müütilisest tegelasest inimteadvuse fenomeniks ja mustriks, mille juuresolu nähakse väga erinevates kultuurides. Trikster osutab alati oma sõnastaja piiridele. Inimese, ajastu, kultuuri, teadusvaldkonna ja meetodi piiridele, aga ka isiksuslikule piiratusele. Olen lubanud endale märgata teiste piire ja piiratust, kuid selles peatükis paljastan ma oma piiratuse, püüdes määratleda triksterit mulle vajalikul moel. Erinevad definitsioonid osutavad ühiselt triksteri fenomeni sõnastamatusse. Tundub, nagu poleks midagi kindlat, määratlevat. Triksteril puudub igasugune identiteet, mis võimaldaks teda tarastada kindlatesse mõistetes. Kui aga inimest mõista lõpmatuse potentsiaalina, mis end aegruumis teostab lõpliku, sureliku, piiratud kreatuurina, siis saab selgeks, miks inimene triksterit kogeb, miks mina saan praegu temast kirjutada või, nagu hüüatas kord ääremärkuses juhendaja Airi Liimets: *inimene kui limes ongi trikster!*¹²¹. Sellest tulenevalt võibki öelda, et trikster on ühteaegu see, mis ta on, ja see, mis ta ei ole. **Seepärast pean triksteri avamisel oluliseks tema vaatlemist nähtumusena, fenomenina**, tema vaatlemist kättesaamatu tuule, mitte külma ja sooja õhu kohavahetamisena, vaid sellena, mis liigutab oksid, keerutab tolmu, lükkab liikvele lained. Tuul ei ole küll mitte oksad, tolmu ega lained, aga tema toimimist näeme me ainult läbi oma maailma muutumise. Triksteri puhul kõneleme tema mõjust, tema põhjustatustest. Sest põhjustatustest tundub olevat üldistadeski võimalik saada midagi sõnastatavat. Kõigis on trikster peidus, lihtsalt triksterim inimene käivitab selle fenomeni ka teistes. Sellepärast sobib trikster tööriistaks, kirjeldamiseks inimese olemist maailmas¹²².

Kui püüda lokaliseeruda orienteerumise tarvis ja tahta kirjeldada seda aegruumipunkti, milles/millal kokkupuude võimalikuks saab, tuleks vaadelda triksterit omalaadse markerina. Markeriga märgistunud aegruumi punktid – nimetame neid murdumiskohtadeks – on kultuuri struktuuridena valmis saanud / ennast ammendanud

¹²¹ A. Liimets (2005): trikster kui selline on käsitatav kui *limes* ehk piir, ehk piirilolev fenomen, sarnaselt kontseptsioonile inimesest kui *limes*'est (vt joonealune märg nr 17).

¹²² Vt ka Pelton 1980: 261, Radin 2004: 108–109.

ning jõudnud omalaadse stagnatsioonini. Neis on vajadus uue impulsi, uue vaatepunkti, uue informatsiooni järele ja/või on neis valmidus muutumiseks – see võiks olla triksteri ilmnemise ja ta kogemise eelduseks. Triksteri poolt sissetoodud uus informatsioon või muutus tingib ümberstruktureerimise – kodustamise läbi rituaali, mis päädib uue identiteediga.

Identiteeti võib mõista inimese “mina” sügavama psüühilise muustrina, teadvusliku kvaliteedina – struktuurina, mis seob inimest reaalsuse erinevate tasanditega ja annab võime orienteeruda. Identiteet kui selline on individualiseerumisprotsessi tulem – alatasa kinnistamises, muutumises ja taasloomises. Just kokkupuutes, õieti dialoogis *teise* ja *sinaga* saab *mina* nähtavaks. Markerina mõistetud trikster osutab alati *mina* piiridele, kokkupuude triksteriga toob kaasa identiteedi muutumise tema kogeja *minas*. Ja seda nii kõneldud/kirjutatud loo kuulaja/lugeja tasandil kui ka lugude tegelastes.

Nõnda oleme jõudnud jälle piiride järele küsimiseni. Piirid sõltuvad alati ka küsija identiteedist, tema *minast*. Triksterist kõneldes osutame me tahtmatult alati enese piiridele, nende nähtavaks saamisel oskame tahta neid muuta¹²³. Ja see on juba minu lugu, minu väsimus kõikvõimalikest enese identiteetidest ja vaateviisidest. Sest on ükskõik, kas su kaardipakis on 20 või 2000 kaarti – ühel hetkel oled sa tüdinud nende pasjansitamisest uueks loometööks. Ja tahad täiesti uusi, palun! Mitte stiilis, et *vana kuub kulus viledaks, ostame uue* või *teeme õige vanale onnile uue õlkatuse*. Uue annab vaid püha/määramatuse sissetung, kui suudad seda vastu võtta. Minu eas (ja ametis) tuleb uus kehateadvuse¹²⁴ kaudu. Ainult.

Identiteedimuutus, nagu ka ümbruse ja keskkonna ümberstruktureerimine toob kaasa uue orientatsiooni maailmas. Kuna aga orienteerumine on suhestumine transtsendentaalsega, tähendab see, et on tekkinud uus hierofaaniakoht, uus **püha**¹²⁵.

¹²³ Sellepärast on veider kõnelda triksterist kui piiriületajast (Kerény 1972). Triksteril kui püha agendil puuduvad meie sotsiaaliat määratlevad piirid, temaga suheldes tuleb ilmsiks vaid meie enese piiratus.

¹²⁴ Kehateadvuse ja triksteri võrdlemiseni ma ei küüni. Aga aiman, et nende sarnasus on rohkem kui juhus, olen mitmeid kordi avastanud, et just kehalikkus, kehamälu käitub triksterlikult ja nendega suhtlemine vajab triksterlikke strateegiaid. Ka see on üks põhjusi kõnelda lavastajast kui triksterist, sest lavastaja peab minu arvates mõjutama oma loomemollektiivi kehateadvust – sealt kaudu algab kreatiivsus! Samuti on õpetaja pööranud õpilase kehateadvuse poole, sest sealtkaudu sisenenu haarab inimest tervikuna.

¹²⁵ Eliade 1992.

Kokkuvõtvalt, sellest, mis juhtub kokkupuutel triksteriga:

- a. määramatuse sissetung,
- b. piiride nähtavaletulek, piiride ületamine ehk mängimine, kreaatiivsus,
- c. uus orientatsioon, mis käivitab
- d. identiteediloome/individualisatsiooni, mis käivitab
- e. suhestumise transtsendentaalsega, ja sellega koos
- f. stiililoome suhtlemiseks reaalsusega
- g. stagnatsioon ehk valmisolek muutuseks.

1.3.1.1. Sõnul kirjeldamatusest

Selles alapeatükis võtan vaadelda triksteri kirjeldamatust. Loomuldasa tuleneb kirjeldamatus ka sellest, et trikster on määramatuse agent, aga kuna sakraalse tasandi määravuse juurde jõudsin just läbi triksteri kirjeldamatuse, pean oluliseks selle alapeatüki lisamist. Pealekauba on võimalik kirjeldamatuse kui sotsiaalse mittekuuluvuse kaudu jõuda triksteri metasihini, mis on oluline lavastaja vaatlemisel.

Seda vaatlust teostan folkloorse ehk siis suulise pärimuse üleskirjutuste põhjal tekkinud triksteri pealt. Olen lisanud winnebagode *Wakdjunkagale* Siberi keti rahva triksteri *Kasketi* põhjusel, et see väikerahva trikster on Vladimir Toporovi poolt lahti kirjutatud metasihti silmas pidades. Ka sobib folkloristide reformeeritud triksteri alla Põhja-Ameerika kõrval Siber kui kunagine väljarännuala¹²⁶.

Paul Radin kirjutab järeldsõnas koguteosele *Trickster*, et iga winnebago teab väga hästi, kuidas *Wakdjunkaga välja näeb*;¹²⁷ ometi ei kirjeldata teda tekstides kusagil. Kas (välimuse) kirjeldamise järele pärimine on valge mehe rumalus või kasutavad ka winnebagod ja ketid triksteri puhul kirjeldamisi? Kui pärida keti informantide käest nende triksteri *Kasketi* välimuse kohta, püüavad nad vastamisest kõrvale hiilida, kasutades kõnes määratlematust, kahemõttelisust, hämamist¹²⁸.

¹²⁶ Berezkin 2010: 127–130.

¹²⁷ Radin 1972: v.

¹²⁸ Toporov 1985: 145–150; 1987: 11–12.

Aga miks? Nendele kultuuridele ei ole tegelaste kirjeldamine ju võõras, muinasjuttes tarvitav küll ja küll? **Kas on midagi eripärast triksteri loomuses, mis teeb ta kirjeldamatuks?**

Ketid ütlevad, et nende trikster Kasket on *volshebnõi* (võlu, maagiline) või teatavad, et trikster ei kuulugi inimeste maailma, kuigi võib ajuti inimkujul esineda¹²⁹. Ka winnebagode triksteri-tsükli tekstid ei kirjelda triksteri välimust. Ja ka triksteri teised ipostaasid winnebagode juures – nt loomana või naisena – on ajutised või hämusad. Ajutisus on aga tema loomuses, trikster võib osutada teistsuguseks, võib muutuda. Võib isegi öelda, et triksteri välimus on fantoomne¹³⁰. Triksteri vorm on vormi muutuvus.

Kuna kultuurikandjad triksteri välimust ei kirjelda, jääb mulle võimalus vaadelda, kuidas tekst kirjeldab triksterit, kuidas trikster kirjeldub tekstis. Kas nt on kehaosi, mida mainitakse (1); sugulussuhteid (2), mis seovad teda sootsiumiga; kas tegevused (3), aga ka tema otsene kõne (7) viitavad kuidagi ta väliskujule; kas kõrvaltegelased (4) eristuvad millegi poolest; kas triksterile omistatud nimed (5) annavad mingit informatsiooni; kas ametid (6), mida trikster võtab pidada (winnebago tekstis), kirjeldavad teda; kas olukorrad (8) (situatsioonid, ruumipunktid), kus trikster ilmneb, iseloomustavad teda kuidagi, või on kõik eelpoolmainitu vaid teksti kui maatriksi teenistuses jäägitult ega kirjelda triksteri kuju.

(1) Loendist ja kontekstist paistab, et kehaosad aktualiseeruvad situatsioonis, neil on situatsioonist sõltuvad mõõtmed (ülisuured, ülipikad või üliväikesed) ja kehaosad omavad omaette olemist – tavaliselt nendega suheldakse ja suhestutakse kui eraldi olevate subjektidega¹³¹. Seega võib ütelda, et tekstis mainitud kehaosad ehitavad üles teksti maatriksi ja on selle teenistuses.

¹²⁹ Toporov 1987: 11–12.

¹³⁰ Toporov 1987: 10–12.

¹³¹ Vt nt *Siis kõneles ta oma munnile: noorem vend, võid talle järele minna, ta kiusas sind hulk aega.* (Radin 2004: nr 38), suguelundist eraldatud tükkidest luuakse inimesele kasutatavad taimed (Radin 2004: nr 39).

(2) Mõlema rahva tekstide puhul on aga sugulussuhetele osutatud kui skeemidele – tema ema/vanaeit on tegelikult maa-ema¹³²; vanaema vendadeks ehk vanaisadeks hüütud on müütilised tegelased, kes seotud loomislooga; vennaks on kõik samasuguse meelelaadi kandjad; isa on pärandaja¹³³ tähenduses. Sugulussuhted ei seo triksterit sootsiumiga, talle on omane asotsiaalsus, grupist väljapoole jäämine, ja seda nii winnebago kui ka keti tekstides; temast kõneldakse ka kui orb-poisist¹³⁴.

(3) Ükski triksteri tegevus ei iseloomusta tema kuju tervikuna, vaid on tema ipostaasi atribuudiks. Nii keti triksterit *Kasketi*'t kui ka winnebagode *Wakjunkaga*'t iseloomustavad jooned ei kuulu mitte tema kui tegelase (kirjeldamise) juurde, vaid loovad teda sel hetkel ümbritseva maailma matriitsi (umbes nii nagu näo-auguga laadafoto raamistik, kus pärast fotol nähtav ümbrus ei ole sinu reaalne koht, ei ole sinu rännatud aegruumi pidi).

(4) Tegelased, kellega trikster kokku puutub, kuuluvad mütoloogilisele tasandile – ka nende inimeseks-olemine või väline vorm võib olla petlik¹³⁵. See on kui riietus, kui kostüüm või mask, kui mimikri.

(5) Ka nimed, mida triksterid kannavad¹³⁶, on pigem struktureerivad rollid. Pärisnimedena (millede mainimine kuulub lahutamatu ja kahtlematu kokku triksteriga) on toimivad vaid *Wakdjunkaga* winnebagodel ja *Kasket* ketidel. Teisi nimetatud nimesid võivad kanda ka need, kes triksterid ei ole.

¹³² See seletab, miks ta ka kõrvu oma emaga on ikkagi orb (vrd Toporov 1987; kommentaar Radin 2004: 96).

¹³³ Juba mu isa toitit seda jänest (Dulson 1966: nr 5).

¹³⁴ Vrd orvu staatus Siberi rahvaste folklooris – sootsiumisse kuuluv, aga mitte seotud –, on V. N. Toporovi järgi suisa triksterlik alge (Toporov 1987: 23; vrd ka Masing 1989, orb kui nõiaaks saamise eeldus).

¹³⁵ Nt Toporov 1987: 12; Radin 2004: nr 6 ja 57–61.

¹³⁶ Winnebagodel *Wakdjunkaga*, tõlgitakse – *kavaldaja*, aga verbi sellest sõnast moodustada ei saa; sõna päritolu on teadmata; Vanamees, Kunu, Vembuvana, Lollpea, mis on pigem hüüdnimed; ketidel *Kasket*, *Kazged*, *Hasinget*, *Qazgyt*, kus *-ket*, *-gyt* tähendab rahvast (vrd eesti keeles loomarahvas, naisterahvas) ja esimene silp on tagasi viidav verbile *gas*, mis tähendab tahtma (süüa), *ihkama* (vrd eesti vanapaganalugusest *Ise tegi!*).

(6) Sama võib öelda ka winnebagode triksteri ametite kohta, mida ta pidada võtab¹³⁷. Alati on triksteri amet mimikri, mis sunnib temaga suhtlejad teatud rolli, aga see situatsioon ei laiene triksteri enese peale. Tema ametite pidamine on samuti nagu kostüüm, mis ühel hetkel triksteril seljast kukub, paljastades... tühjuse.

(7) Triksteri printsiipaalne irrelevantsus on nii suur, et on üldse imelik, et keel annab taset kõnelda. Seetõttu ongi vist nii triksteri kirjeldused (välimus, tegevus) kui ka ta enda kõne, mis teda samuti iseloomustab ja kirjeldab, täis oksüümorone, metafoore, troope, sõnamängu, aga ka paradokse ja alogisme – kõiki neid keelelisi struktuure, mis toovad juhuse ja määramatuse keeletasandile, mis leksikat ja grammatikat muutes tekitavad mängulise seisundi¹³⁸.

(8) Triksteri ilmutiskoht saab alati keskmeks, ükskõik kui perifeerias ta ka ei asu.

Mida kõigest eelöeldust saab järeldada:

- 1) Triksteri välimuse kirjeldamised keti ja winnebago tekstides näitavad, et me ei saa teda ära tunda ühestki konkreetsest atribuudist lähtuvalt, ükski väline kirjeldus ei määratle triksterit. Triksteri välimus on nii printsiipiaalselt irrelevantne, et isegi nimi ei anna mingit informatsiooni: näiteks pärisnimesid (*Wakdjunkaga, Kunu, Kasket*) ei saa muuta verbiks, nende lingvistiline päritolu on kas teadmata (winnebago) või vihjamas psüühilisele protsessile (keti); hüüdnimed ja epiteedid aga määratlevad vaid triksteri mittekuulumist sootsiumisse.
- 2) Kirjeldamine on alati diskreetne (matemaatilises mõttes), kirjeldamise ajaks peatub narratiivi voolavus. Triksterlik käitumine seevastu on orienteeritud pidevusele, sellele, mis ei allu diskretiseerimisele ja järelikult ei saa olla ei kirjeldatud ega mõistetud (ilma suurema kaota) (grupi) loogikast lähtudes. Triksteri-käitumise kandjale ja vastavale maailma vaatele on oluline, et tegelikkus on pidev protsess ja et see katkematus on kaoseline ja juhuse *locus*, aga järelikult ka võimaluste/šansside *locus*.

¹³⁷ Pealik (Radin 2004: nr 1), sõjamees (Radin 2004: nr 2, 3), lapsehoidja (Radin 2004: nr 6, 7, 27), suur laulik (Radin 2004: 12), pealiku naine (Radin 2004: nr 20), pereisa (Radin 2004: nr 22, 40, 41–45).

¹³⁸ Vt nt Mikita 2000.

3) Vene semiootik Vladimir Toporov näib uskuvat, et kirjeldamatuse taga peitub olm, et trikster ei kuulu kunagi ühegi sotsiaalse grupi koosseisu. Tõenäoliselt väljendabki deskriptiivsus alati “meie” hoiakuid ja väärtushinnanguid, ja seda ka pärimuslike kultuuride tekstide puhul. Samuti on kirjeldaminegi alati protsessi peatamine, aga trikster on protsessuaalne, pidev, (matemaatilises mõttes) diskreetsusele allumatu stiihia.

1.3.2. Metasiht

Järgnevalt püüan aru saada, kas see, et triksteri ei kuulu ühessegi sotsiaalsesse gruppi, võib täita mingit laiemat ülesannet, täiendada üldist sotsiaalset mustrit, et saaks täpsustada, missugune on triksterile omane (grupist) *eristuv käitumine*.

Möödunud sajandi 1980ndatel oli Tartus käibel lugu, mida tunti “rottide kommunismikatse” nime all¹³⁹. Sellest olid kuulnud nii keskkooliõpilane (mina, Anne Tärnu) kui ka ülikooli professor (Peeter Tulviste). Täna ei ole võimalik enam teada saada, kas niisugune katse tõepoolest kunagi kuskil kellegi poolt läbi viidi, aga teisalt pole sellel ka tähtsust.¹⁴⁰ Kuna selle loo järele on olnud tõenäoliselt laiapõhjaline sotsiaalne tellimus¹⁴¹, tähendab, et lugu väljendab kuidagi tolle ajastu psühhosotsiaalset realiteeti ja säärasel puhul pole vahet, kas tal on algallikas ja maaletooja või kas tegelasteks on seal rotid või inimesed. Võin seda katsekirjeldust tarvitada ka kui folkloorset materjali, sest kuigi loomamuinasjuttudes askeldavad *põderid ja sõberid*, nähakse selle taga ometi teatavat (inimeselikku) psüühilist realiteeti, mis seesuguste kaudu end avaldab. Esitan siin interpreedi õigusega folkloorse loo möödunud sajandi 1980ndatest, Tartust, rahvasuust:

Grupp rotte (10–20) pannakse väga heade keskkonnatingimustega (lihtsalt kättesaadav toit, väliste ärritajate puudumine, piisavalt ruumi) puuri. 1/13 osa rottidest (tavaliselt 12–13%) jäetakse aga kaaslaste poolt grupistruktuuridest väljapoole. Neile ei võimaldata kaasrottide poolt ei toitumist ühiskaussidest ega puhkust.

¹³⁹ Telefonivestlus Peeter Tulvistega 22.02.10. Peeter Tulviste soovitas küll lugu mitte tarvitada doktoritöös, sest rottide rühma käitumismudelite ülekandmist inimeste sootsiumile ei peeta teadustöös heaks tavaks.

¹⁴⁰ Heiti Pakk omakorda mäletas selle kaasuse lähtumist Ülo Vooglaiu esinemistest, millega viimatimainitu illustreeris oma arusaamu sotsiaalsete struktuuride dünaamikast (eravestlus Heiti Pakuga Eesti Teatriliidus 06.02.11). Ka see vihjab tollasele psühhosotsiaalsele tellimusele.

¹⁴¹ Vrd nimegi – *Rottide kommunismi katse* (telefonivestlus Peeter Tulvistega 22.02.10).

Kui aga muudetakse keskkonnatingimusi (toidu kättesaamiseks on vaja teatud osavust; stressi-tekitavad välised ärritused), suudavad ainsatena leida tee toiduni ja võimalusi puhkamiseks grupist välja jäetud rotid. Nende rottide käitumismallide ülevõtmisel säilib rotigrupp ka muutunud/muudetud välistingimuste/keskkonnatingimuste korral. Uued käitumismallid moodustavad grupile uue formaalse struktuuri, millest jälle eraldatakse uus autsaider.

Ühele osale Tartu publikust oli see lugu ebainimliku riigivormi – kommunismi – tekkest; minule muutus lugu aja jooksul metafooriks loojaisiksuse asendist ja ülesandest sootsiumis¹⁴² (ja isegi kreatiivsuse tähendusest väljapool inimkultuuri, looduses¹⁴³). Ja tõesti sai Eesti taasiseseisvumisel esimese riigikogu liikmeteks väga palju kirjanikke, näitlejaid, kunstnikke, aga ka teisi nõukogude aja ühiskonna äärealade tegelasi, kelle osa taasiseseisvumises on raske üle hinnata. Põhjus on selles, et tavaliste grupiliikmete ülim siht on suunatud alati sissepoole – grupi säilitamiseks samasugusena, stabiilsena. Muutunud välistingimuste (ohu) korral peab ka grupi struktuur muutuma, aga seda ei saa teha grupiliikmed, sest neil puudub grupiväline intentsioon. Ellujäämiseks on vaja sihti, mis on suunatud grupist väljapoole, ja seda saavad teostada vaid need, kelle seotus grupistruktuuridega on nõrgem, ehk siis minu tõlgenduse korral kunstiinimesed, loojad.

Vene semiootik V. N. Toporov mainib oma artiklis *Obraz triksteri v jennisseiskoi traditsii*¹⁴⁴, kõneldes keti rahva trikster *Kasketist*, et ka selle folkloorse-mütoloogilise kuju taga on psühhosotsiaalne reaalsus oma käitumismudelitega, mis võimaldavad saavutada nn ülimalt sihti/metasihti (*sverhtselj*). Trikster kui käitumismudel sobib väga hästi eelkirjeldatud näidete raamidesse, tekitades oma gruppi mittekuulumisega¹⁴⁵ võimaluse nn metasihi teostamiseks. Ülimaks nimetatakse sihti seepärast, et see asub väljapool/kõrgemal neid sihte, mille saavutamiseks on kollektiivil välja töötatud standardsed skeemid. Ülima sihi/metasihi saavutamine nõuab alati uut, ootamatut,

¹⁴² Kreatiivsuse kognitiivseid parameetrid ei ole võimalik inimeses märkimisväärselt muuta. Kreatiivsus, nagu ka intelligents, on olulisel määral kaasasündinud omadus umbes 13% inimestest (Mikita 2000: 9).

¹⁴³ Jänese, keda rebane taga ajab, kreatiivsus on ebajänelik käitumine, mida rebane oodata ei oska, ja mis tagab jänesele pääsemise. Nõnda on siis kreatiivsus seotud liigivälise käitumismudeliga, avaldades äärmise ohu korral, kaasnedes stressiga. Vaesed loomeinimesed!

¹⁴⁴ Triksteri kuju Jenissei (äärsete rahvaste) traditsioonis (Toporov 1987).

¹⁴⁵ Vrd 1.3.1.1. Sõnulkirjeldamatusest.

mittestandardset lahenduskäiku/otsust, kusjuures enamasti vastupidiselt käibelolnud skeemide radadele/käitumistele. Ülima sihi saavutamine, kuigi vajalik kollektiivile, ei toimu siiski läbi kollektiivi, vaid läbi indiviidi, kes eristub kollektiivist oma käitumis- ja suhtumusmuustrite poolest, läbi omalaadse *kangelase*, kes asub kollektiivist väljaspool (või on mõnes mõttes isoleeritud, isegi asotsiaalne), ja kellele on omane eristuv käitumislaid ning ka eristuv psüühiline struktuur. Olemuslik on, et niisuguse kangelase eristumist teadvustatakse nii igapäevastes situatsioonides (orb, vanatüdruk, nõid) kui ka mütopoeetilise teksti sees/raames. Tõepoolest on triksteri käitumine *tugevates* (võimalusterohketes, ohu-, võtme-) situatsioonides alati teistsugune võrreldes tavainimeste, tavakangelaste käitumisega (mille määratleb kollektiivse käitumise matriits indiviidile). Niisugune *teistsugusus*, mida tajutakse normirikkumisena, mida ei õigusta iialgi nn *tervemõistuslik* käsitlus, on vaadeldav ka kui käitumuslik paradoks (mida kloun kasutab/matkib, aga ei tekita!). Ühelt poolt puudutab triksteri käitumine igäuhte, teisalt aga seob sündmusi ja inimesi nn teispooldusega, teistsugususega, millesse ta kuulub. Triksteri ilmumine tähistab punkti, kus personaalne ja transtsendentaalne saavad kokku¹⁴⁶.

Triksterliku loomusega inimene (näiteks dünamistlikult orienteeritud fatalist) ja trikster – müüdi- ja rituaalitegelane – otsivad alati oma ainukordset šanssi mittetavapärastel radadel, aga niisugusteks osutuvad reeglina need, mida kollektiivne tervemõistuslikkus määratleb (vähemalt esmapilgul) ebaõigete, ebaefektiivsete ja vigastena. Tegelikult peabki see nii olema, eriti kui silmas pidada, et kollektiivi siht, intentsioon on suunatud mitte maksimumile, vaid ellujäämise garantiile, mis loodab stabiilsust keskkonnalt, muutumatust oludelt ja aprobeeritud mudelite kehtivust. Kollektiivi intentsioon on säilida. Kuid on ekstreemseid situatsioone (nt pudelikaela efekt¹⁴⁷, mis on olulised liigile tervikuna!), kus ainus võimalus pääsemiseks on valida maksiimi *kõik või mitte*

¹⁴⁶ Samamoodi defineerivad Combs and Holland ka sünkronismi (inglise keeles – *synchronicity*; 2001: xx), mis tegelikult on Jungi termin (2005: 236–238; 385–387; 391–393; vt ka 2.1.1. Sünkronismist).

¹⁴⁷ Pudelikaela efekt (*bottleneck effect*) – ajutise e. mööduva geneetilise triivi üks erijuhte, mis tuleneb populatsiooni arvukuse järsust, kuid 1–3 põlvkonna jooksul mööduvast arvukuse langusest. Populatsiooni arvukuse suur langus ja järgnev lühiajaline madalarvukuse ("pudelikaela") periood põhjustavad olulisi juhuslikke muutusi geenifondis. Need muutused on oma olemuselt sarnased asutaja efektiga, selle erinevusega, et ei teki emapopulatsioonist eraldatud uut populatsiooni, vaid algselt suur populatsioon teeb ise läbi ajutise arvukuse madalseisu ja taastub seejärel samal asualal, kuid suuresti juhuslikult muutunud geneetilise struktuuriga. Populatsiooni arvukuse kollaps võib olla tingitud looduslikest katastroofidest, kuid osal loomadel esinevad perioodiliselt korduvad arvukuse järsud langused ja tõusud – nn populatsioonilained e. elulained.

midagi raames, pääsemine või hukk, valida riskitee, kus ebaõnn on lõplik, pöördumatu ja võib igaveseks sulgeda situatsiooni. Trikster esineb enamasti just niisugustes situatsioonides, mis seletab veel ühte paradoksi – ootamatute juhuste ja kokkulangemiste hulka, isegi mitte traagiliste, vaid igapäevaste ebaõnnestumiste ahelat kuni surmani välja, mis rikuvad isegi nn muinasjutu-loogikat ja **on kõigist müütilistest tegelastest omased vaid triksterile**. Jäägitu andumine niisugusele situatsioonile ei ole miski muu kui varjatud reservide otsing, kuid mittestandardsete otsustuste või maagia¹⁴⁸ kaudu. Valmisolek ja oskus omandada teistsugune käitumismuster on triksterile omane, see on aktiivne tegevus, mitte passiivne, kus tegelane osutuks mängukanniks saatuse käes, kui just Saatust järgmisel hetkel ninapidi ei veeta ja oma kasuks tööle ei rakendata. Teistsugune käitumisstrateegia eeldab mitte ainult teistsugust tegelast, vaid ka teistsugust ettekujutust kausaalsusest/põhjuslikkusest¹⁴⁹.

Inimeste jaoks jääb trikster alati võõraks, tema käitumismotiivid arusaamatuks, kõnelemata vahenditest, millega ta oma sihid saavutab – tema esteetikast. Inimese seisukohalt toob *Kasket* alati kasu ootamatul moel (tihtipeale paradoksaalsel moel). Tema võimalus on seal ja ainult seal, kus pole näha kohta standardsetele lahendustele ega omakasule. Sest tema käitumine on kirjeldatav pigem kui mänguline, mitte kui taktikaline-pragmaatiline. Sellepärast on triksterimüüdid/-muinasjutud, mis peaksid järgima müüdiloogika pidevust, üsna ebaloogilised ja jätavad juhitamatu mulje, kui neisse siseneb trikster, kes lõhub müüdi lõpetatuse ja lisab sinna protsessuaalsuse ja juhitamatuse/juhuslikkuse, mis ei allu seletamistele, arutlemistele ega vaja neid. Nagu rituaal, ei ole ka trikster maailma, vaid selle peegeldus, mida on maailmaga teinud mõte. Need fenomenid suhestuvad selle mudeliga, kuidas inimene mõistab maailma; suhestuvad seega mitte maailmaga, vaid representatsiooniga maailmast. Niimoodi mõistetud trikster ei ole isoleeritud mingisse aja- või ruumipunkti, sest selliselt mõistetud trikster esineb igas traditsioonis ja tõenäoliselt igas inimeses ja igas kollektiivis, hetkis, mida võib olla keeruline näha ja endale tunnistada. Igal juhul ei maksa alahinnata sellist triksterlikku komponenti ei inimese psüühilises struktuuris ega ka sootsiumi käitumises.

¹⁴⁸ Sisuliste struktuuride poolest triksterile võõras, aga ikkagi kasutatav triksteri poolt.

¹⁴⁹ Olen vastandanud kausaalsuse ja sünkronismi; vt 2.1.1. Sünkronismist.

Lõppkokkuvõttes võib öelda, et triksteri teotsemine erineb sootsiumi/grupisisesest tunnustatud *meie*-käitumisest. Psühhosotsiaalne realiteet grupisiseses käitumise taga otsib grupistruktuuri säilumist, on suunatud sissepoole ja eeldab muutumatuid välistingimusi / toetub muutumatutele välistingimustele. Triksteri teotsemise taga olev reaalsus omab vähemalt ühte lisamõõdet, mis on suunatud grupist väljapoole. Muutuvate välistingimuste korral aga ei suuda grupp alles jääda, kui tal pole lisaks sisestruktuuridele väljapoole suunatud sihti. See isetu siht eristab triksterit ja narri/klouni, kelle teistsuguse käitumise taga on ikkagi grupi väärtushinnangute, struktuuri kinnistamine ja aktualiseerimine, mis on võõrad triksterile. See isetu siht eristab triksterit ka kõikvõimalikest petistest ja kavaldajatest, viimati ka Thomas Manni tegelasest Felix Krullist, keda alatas triksteri kirjanduslikuks paralleeliks tuuakse. Trikster ei ole kunagi omakasu peal väljas. Esiteks seepärast, et tema kodu on **pühas** ja seetõttu ei saa meie väärtushinnangute alusel tehtud valikud ja varad temale mõttekad olla. Laiemas mõttes nähtub tema teotsemises aga hoopis küsimus inimkonna säilimisest.

Samalaadne isetus on omane ka lavastajale. Kui lavastaja tegutsemise taga on soov näitetruppi täiuslikuks sootsiumiks luua, lõpetab ta sotsiaaltöötajana. Lavastaja siht on suunatud grupist väljapoole, et koos näiteseltskonnaga dramaturgia (või mistahes muu sõna) kaudu minna teekonnale – küsima inimkonna püsimise järele.

1.3.2.1. Tervemõistuslikust tegelikkusest

Igasugune grupisisesene ideoloogia, mis ehitab üles grupiidentiteeti ja säilimist, on vaadeldav nn **tervemõistusliku tegelikkusena**, millest on läbivalt kirjutanud eesti mõtlejatest Uku Masing. Inimese normaalset analüütilist maailma, kus usutakse meelte ja mõistete vastavust reaalsusele (nn naiivset tunnetusteoreetilist realismi), nimetab Uku Masing, nagu Immanuel Kantki¹⁵⁰, tervemõistuslikuks tegelikkuseks:

Normaalse inimese tervemõistuslik maailm ainult koosneb meelte andmeist (seejuures on meeltest teada, et nad on puudulikud), päämiselt aga arvamusi, vaateist 'maailma' kohta, mis omakorda on abstraktsioonid tõelusest.

¹⁵⁰ Kant 1982.

Samuti võib Masingu meelest kõnelda üldises mõttes *tervemõistuslikust reaalsusest, mis on üksikute inimeste abstraktsioonide summa ehk integraal*¹⁵¹.

Tervemõistuslik maailm on inimese lõhkumistöö tulemus. Inimene, kes on *loonud oma deduktiivse/diskursiivse mõtlemisega eri nähted, hakkab siis neid ühendama võõriti, luues võltside nidekondade maailma*¹⁵².

Masingu relativismi arvestades kehtib ka siin, et *ükski vaateviis, ka analüüsiv kausaalitamine pole vale, aga [...] reaalsuse võltsimine avaldub selles, et kõik, mis tegeleb vähem kui tervikuga, võib anda ainult moondkuju tõelusest*¹⁵³.

*Tervemõistuslik maailm on muidugi olemas, sest tervemõistus on olemas ja kogeb teda nii, ja ometi teda ei ole olemas. Võib öelda, et ta on illusioon, et ta on relatiivne*¹⁵⁴, ehk tal puudub eksistents iseenesest¹⁵⁵. Usk tervemõistusliku maailma reaalsusesse on Masingu meelest seisanud kogu Euroopa kultuuri¹⁵⁶.

Võiks öelda, et tervemõistuslikust maailmast vabanemine tähendab kõigi sündmuste transtsendeerimist. Sellepärast *reaalsus*, mida kogetakse *tervemõistusliku reaalsuse relatiivistudes, ei ole sugugi vähem reaalne*¹⁵⁷. Lunastust tervemõistuslikust maailmast on Masingu väitel taotlenud taoism, budism, kristlus ning kõigi aegade prohvetid, ekstaatikud ja müstikud, kelle kaudu on taas tärganud (peamiselt boreaalse ja semiitliku keelkonna vahendatud) šamanistlik – dünaamiline ja ekstaatiline – mentaliteet. Lisaks tundub mulle¹⁵⁸, et Uku Masing on uskunud, et ka kreatiivsed naturid – kirjaniku, kunstniku, helilooja, näitleja, lavastaja jt ametite kandjad – tarvitavad samasuguseid

¹⁵¹ Nimetus *tervemõistus* kasutamine muutub Masingule tüüpiliseks alates Joadi filosoofiaraamatu tõlkimisest 1945–49. (Joad 1966), kuigi Joad pole kriitiline tervemõistuse (*common sense*) vastu, aga Masing on (Hiob 2000).

¹⁵² Masing 1959–1960: 102.

¹⁵³ Masing 2000: 212.

¹⁵⁴ Masing 1995A: 87 jj.

¹⁵⁵ Siin oleks paslik meelde tuletada ameerika sotsioloogi Thomase teoreemi, mille kohaselt on sellel, mida inimesed reaalsena määratlevad, reaalsed tagajärjed (Thomas & Thomas 1928: 571–572).

¹⁵⁶ Hiob 2000: 17 jj.

¹⁵⁷ Masing 1995A: 84.

¹⁵⁸ Arvan, et Uku Masingu artiklist *William Blake (1757–1827)* võiks niisugust arusaama välja lugeda (1986: 26–34).

töövahendeid¹⁵⁹ ja võivad oma loomingu kaudu jõuda tervemõistuse relatiivistamiseni. (Teisalt on trikster vaadeldav kui tõhusaim relatiivistaja – selle pealt ta toimibki). Uku Masingu loomingule toetudes tohiksin ka ehk väita, et **kreatiivsuse taga ei seisa mitte tervemõistuslik maailm** (*common sense*), vaid **kreatiivsus avaneb argise poolt määratlematu ehk siis sakraalseks nimetatusse**. Meil on lootust.

Olen mitu puhku mõelnud, kas Vladimir Toporov ja Uku Masing olid omavahel tuttavad¹⁶⁰. Võimalik, et Toporov oma triksterini, kes seisab tervemõistuslikkusest väljapool, jõudis iseseisvalt. Lõppeks kõnelevad kõik religioonid inimese loodud maailmast väljapoole suunatud sihi omamise vajadusest inimkonna säilimiseks¹⁶¹. Ja muidugi pole Toporov ainus, kes triksterit seesuguses funktsioonis on näinud – nt Mary Douglas, keskendudes Aafrika triksteritele, väidab, et triksterite ülesanne on tuletada inimestele meelde, et kultuur on inimlooming ja seega piiratud, et osutada realiteedile väljapool kultuuri¹⁶². Aafrika dahomeede juures näitab jumalik trikster Legba, Looja noorim poeg, filosoofilist printsipi õnnetusjuhtumite puhuks – teekonda välja predetermineeritud maailmast¹⁶³. Kummaline tundub aga, et Masing ise iial kusagil ei maini triksterit, kuigi ta Radini raamatuid teadis ja hindas¹⁶⁴, ja sakraalse-profaanse maailma piirifenomenidega tegeles kogu oma eluaja.

¹⁵⁹ Õigem oleks öelda, et kogevad nn inspiratsioonina Masingu poolt ekstaasiks nimetatut, st kuigi nende sihiks on lühiajaline pääsemine tervemõistuse kütkeist, on nad võrreldavad prohvetite, ekstaatikute, müstikutega, nende asendiga, tähendusega ja ka tulemustega sootsiumis. Vrd: *ekstaasis meel toimib just väga energiliselt* – nii et *tõenäoliselt inimene teab nõnda rohkem ja näeb ka rohkem* (1989: 885 j); *ta näeb/kuuleb seepärast, et diskursiivne mõtlemine ja kaitsemüür mõistus teatavil hetkil ei arva midagi ning inimene voolab endakistamatult* (1962: 9); *mida kõrgemal inimene, seda vähem diskursiivset* (1962: 16); ning *ekstaasis endas on vist ka kõik inimese meeled (vastuvõtupunktid) korrelatsioonis* (1962: 284); ta on *midagi võrreldavat ulmaga*, kus inimene samuti *ei kasuta ühtki neist võimeist otseselt* (1962: 37). Ekstaasis viibimise geomeetria erineb tavalisest. Kui inimene *tavatseb elada pinnal, siis ta kogeb ruumi; kui Eukleidese ruumis, siis ta kogeb teistsugust ruumi ja viibib selles* (1962: 35). Sellel tasemel saavutata *esteetiline õndsus võimaldab inimesel paisuda seni, kuni tunneb enda identse kogu aegruumiga* (2009: 254); ja siis lisandub uus dimensioon (1962: 35), mis on *alati vabastanud inimese aegruumist üldse, nii et ajanoolele võib panna mistahes suuna, ruumi dimensioonide arv võib minna piiramatuks* (2009: 254). *Siis inimene võib tõesti teada kõike, ühtmoodi minevikku ja tulevikku* (1995: 186, 289); aga *iga tulevikutaip on nagu ekstaaski praegu üksnes intuitsioon või inspiratsioon* (1962: 16).

¹⁶⁰ Pole midagi võimatut ka selles, et Käärikul semiootikute laagris ettekandeid tehes nad kohtusid ja vestlesid. Ketid. Winnebagod. Radin. Sallimatus tervemõistusliku maailma vastu. Huvide kokkulangemisi oli teisigi: nt Toporov tõlkis vene keelde Dhammapada.

¹⁶¹ Hiob 2000: 19.

¹⁶² Douglas 1968: 361–376.

¹⁶³ Funk & Wagnalls 1972 (1949): 1123–1125.

¹⁶⁴ Võib-olla vältis seda sõna kui terminit, teades kuidas terminid ja mõisted moodustuvad ja tähendusest tühjaks valguvad (vt totemismi mõiste üle Masing 1989: 223).

Tähelepanuväärne on selles kontekstis Uku Masingu tekst *Taevapõdra rahvaste meelest*¹⁶⁵. Tihti unustatakse selle teksti käsitlemisel, et tegemist on loengusarjaga Vanemuise stuudio noortele näitlejatele mille tellijaks oli Jaan Tooming. Uku Masing ei esita nois loenguis esmaselt mitte oma käsitlust šamanismist, vaid tema sihiks oli näidata noortele näitlejatele tervemõistusest erineva intentsiooni paljastumisi (muinasjutu) tekstistruktuures (teistsugune kausaalsus, teistsugune narratiivsus, antididaktilisus jne) ja ka teistsugustel tasanditel, kus kulgetakse boreaalsete rahvaste muinasjuttudes – teistsuguse intentsiooni võimalikkust (ja vajalikkust kunstnikuna olles). Võib isegi öelda, et Uku Masing oskas näha triksterimustri kui tervemõistusest pääsemise vajalikkust näitleja/lavastaja ametis omameelse teatri tegemisel.

Kunagi mõtisklesin Jaan Toominga näite varal, et on olemas teema, mille näppimise eest karistatakse loovinimest ühiskonnast väljaheitmisega. See juhtub, kui sotsiaalse tellimusena vormistatakse teos, mis otsesõnu kahtleb inimkonna vajaduses ja valitsemisõiguses, teatab, et inimene peab arenema ja muutuma või kaduma. Üheltpoolt peab lavastajal olema metasiht, sakraalse maailma tõmme väljapoole tervemõistuslikkust, transtsendentaalsus; teisalt peab tal säilima kontakt ühiskonnaga. Kui ta ühest neist lahti laseb, ei saa ta häälestuda pillikeelena¹⁶⁶. Ja triksteri puhul ei teagi ma, kas hoiab tema kinni meist või meie temast. Võib-olla on temal meid rohkem vaja, kui meil teda.

1.3.3. Trikster ja kloun

Eelnevalt olen määratlenud triksteri, keda näen oma mudeli alusena, suulisest traditsioonist lähtuvana¹⁶⁷. Pärimuslikes kultuurides on aga veel üks triksteri kuju, keda võtan vaadelda alljärgnevalt. See on nn **püha kloun**¹⁶⁸, füüsiline trikster, keda kogukonnaliikmed esitavad/mängivad. Pärimuslikud klounid nt on olnud inimeste

¹⁶⁵ Masing 1989.

¹⁶⁶ *Looming on osa enese seadistamise ja olemise mõtestamise protsessist, vahend ja läbiminev eesmärk üheskoos, see kõik on lahutamatu tervik, teekond terviklikkuse poole* (Tulve 2011: 12).

¹⁶⁷ Vt 1.1.2. Folkloristide trikster.

¹⁶⁸ Juba 17. sajandist pärinevad misjonäride ülestähendused grotesksete ja metsikute tegelaskujude kohta Ameerika põliselanike rituaalides. Ja pisut pärast triksteri ilmumist kirjeldab antropoloog R. M. Stephen groteskseid kloune hopide tseremoonial (Christensen 1998: ix).

teejuhid läbi maa-aluste valduste kehtivasse reaalsusesse (hopidel, zunidel); nad on nt initsiatsiooniriituse osalised – noviitside õpetajad ja juhatajad; rituaalide läbiviijad ja ravitsejad¹⁶⁹; kes tegelikult ei sobi kuidagi Euroopa traditsioonilise klounimõiste alla¹⁷⁰. Niisiis tuleb püha kloun nähtavale rituaalides, eelkõige Viktor Turneri poolt liminaalseteks nimetatud initsiatsiooni- ehk siirderiitustes, kus osalejad (*communitas*) astuvad välja ühest sotsiaalsest sidemete koest ja lõimest, minnes teise. Vahepeal aga ollakse sotsiaalselt määratlematud ja kuulatakse nn sakraalsesse sfääri¹⁷¹. Just seal on teejuhiks püha kloun.

Väga mitmed uurijad on pidanud triksterit ja klouni ühe ja sama fenomeni erinimeliseks erimiks¹⁷². Küsimuseks on: kas need piirid, mille kaudu neid defineeritakse, on samad. Alljärgnevalt püüan näidata, et kloun ja trikster võivad küll olla ühe ja sama fenomeni erimid, aga tõmmised on tehtud erinevatest tasanditest lähtudes. Juba see, et trikster on jutustava püha proosa tegelane, kloun aga inimese esitatud roll/osa (rituaalis), tõmbab nende vahele piiri¹⁷³. Uurijate häda on selles, et nad lähtuvad pärimuslike pühade klounide uurimisel euroopalikust klouni-narri-tola sisust.

Kui eesti kõnekeeles ei tehta sõnadel *narr*, *tola*, *kloun* sisulist vahet¹⁷⁴ siis, inglis- ja venekeelne teatralane kirjandus opereerib enam-vähem ühesuguselt sisustatud terminitega *clown*, *jester*, *fool*.

Vaatleme korraks, kuidas sisustuvad need mõisted euroopalikus kultuuris.

¹⁶⁹ Parsons & Beals 1934.

¹⁷⁰ Põhja-Ameerika lakootade Päikesetantsu püha kloun Heyoka (Black Elk 1991: 103, hantide manside karupeiede lõbusate laulude (handi k *lungaltupat* – sisseastunud, saabujad) tegelased: Petshoora inimesed, Kүүrakas ja Kõhukas jne (Moldanov 2010). Laura Makarius (1970) väidab, et piir triksteri ja Õhtumaise klouni vahel jookseb nende müütilist (mille all ta mõistab sakraalset, teispoolset) tähendust pidi. Õhtumaisel narril, tolal ja klounil tõepoolest sakraalne mõõde puudub, samas kui pärimuslikul klounil on see alati.

¹⁷¹ Turner 1982: 25–27; 41 j. Vt ka 1.2.3. Kokkuvõtteks.

¹⁷² Christensen 1998; Radin 1957.

¹⁷³ Oma töös piiritlesin triksteri konstrukti folkloorse, ehk siis suulise traditsioonilise tegelasega, sest sellise kohta on olemas ka otsest materjali, mitte ainult tõlgendusi. Tegelikult eksisteerib ka traditsioonilisi füüsilisi tegelasi, kes toimetavad rituaalis (vt nt Black Elk 1991; Moldanov 2010).

¹⁷⁴ Ka kirjakeeles kasutatakse nt Rotterdami Erasmuse *Narride laev*, kuigi tõlgitakse sõna *fool*, mille tähendus võiks olla “tola”.

Tola – *fool*. Sõnajuur tuleb ladinakeelsest sõnast *follis*, mis tähendab *tuult täis kott*. Tühja täis, aga ka torupill. Nende juured on rahvakultuuris, vembutavate jumalate Odin, Loki (skandinaavia), Veles (slaavi) kultuses.¹⁷⁵ XIII sajandist alates on jälgitav nende nn tüüpiline stiil ja kostüüm (sarviline müts, kolm haru – eesli kõrvad ja saba, kuljus ja kepp, fallilised sümbolid, mitmevärviline keep, mõnikord seest ühte ja väljast teist värvi – vihjates sellele, et tola on ühe jalaga reaalses maailmas ja teisega imaginaarses¹⁷⁶). Keeleliselt kasutavad tolad riime ja sõnamänge, sõnakasutus on suunatud publiku rabamisele (*skorogavorki, tongue-twisting rhymes*, absurdsed lood, kahemõttelised laulukesed).

Narr – *jester*. Kuningavõimu juurde kuuluv amet/institutsioon Euroopas, alguse saanud ehk Pärsia kuninga tavast pidada võidetud hõimupealikke oma õukonnas (maata kuningas on narr). Õukonnast on see libisenud laadaplatsile ja teatrisse, kostüümis on sarnaseid elemente tolagaga (sarviline müts, mitmevärvilisus). Kasutavad vigast keelt (nii sotsiolekte kui ka murdeid). Võib-olla sulandanud endasse ka kuninga nõia/maagist nõuandja rolli¹⁷⁷.

Kloun – *clown*, tsirkuse tüpaaž, välja kasvanud euroopa narrist ja tolast. Keelekasutuses järgib samuti narri ja tola. Repertuaaris on olulisel kohal improvisatsioon, millise sõnaga tähistatakse tavaliselt ka mängimist laiemalt¹⁷⁸.

Tänapäeval mahuvad triksteri mõiste alla (kui me ei kõnele folkloorsest ühele areaalile omasest tüübist) ka kõikvõimalikud narrid, klounid ja tolad¹⁷⁹ just selle tõttu, et nii trikster kui ka kloun eristuvad oma käitumismustri poolest ühiskonnast või grupist (1),

¹⁷⁵ Christen1998: 52–54.

¹⁷⁶ Christen 1998: 53.

¹⁷⁷ Varakeskaegses Euroopas, kus reisimised käisid rohkem vett kui maad pidi, peeti õukonna juures nõuandjatena Boreaaliast pärit *fenne*, kes olid tuule- ja ilmatargad (eesti lood tuulesõlmedest), ehk siis ilmaennustajad. Mind on alati rabanud saamide rahvariiete ja narrikostüümi sarnasus. Kas põhjus on selles, et saamid säilitasid keskaegse euroopa riidemoe rahvariietena (kuna keskajal kuuluti täieõiguslikult euroopa rahvaste hulka; alles hiljem muututi nende jaoks paganateks), või on saamid tõepoolest olnud euroopa kuningate õukondades nõuandjad.

¹⁷⁸ Christen1998: 32–33.

¹⁷⁹ Võrdle nt triksterikogumiku *Prodelki hitretsov* (Permjakov 1977) või entsüklopeedia *Klounid ja Triksterid* tegelasteloend (Christen 1998: xvii–xix).

mõlemad kasutavad mängimist analüütilise kategooriana (2)¹⁸⁰, mõlema tegutsemisele on omane amneesia – mälu puudumine (3)¹⁸¹, neile mõlemale on omane grotesksus¹⁸², nende keel põhineb suulise teksti keelelistel (triksteri)nippidel¹⁸³(4) ja mõlemad justkui kasutaksid liminaalsust ja kahel pool piiri olemist (5).

Kui võrrelda triksterit ja klouni/narri/tola, siis:

(1) eristumine argisest jääb, aga klouni/narri/tola käitumisest saab järeldada, et ta on alati grupi liige ja jääb grupisisese intentsiooni väljendajaks, toetab grupi/ühiskonna formaalseid struktuure ja väärtuselist ülesehitust läbi eituse, läbi valesti tegemise; tal puudub nn *sverhtselj* – ülim- ehk metasiht¹⁸⁴. Tavalise, tüüpilise triksteri (antagu andeks see oksüümoron!) käitumine (antagu andeks ka see oksüümoron!) on alati erandlik, vastupidiselt klounile, kelle puhul sõna *käitumine* on omal kohal.

(2) mängimist ja mängu harrastavad mõlemad, kuid sealjuures mäng kui piiriületamisfenomen on tunnuslik üksnes triksterile. Kloun küll tarvitab oma esinemistes mängulist elementi, aga kui tuletist või tõmmist mängulisest reaalsusest – kuna tal puudub sakraalne mõõde ja tegelik teisel pool piiri olemine. Samas aga ilmneb pärimuslikul klounil alati sakraalne mõõde, tema eristumine triksterist on sellest paradigmat lähtudes vaid žanriline.

(3) teistsuguse võimalusena *mälu* kasutamine triksteri poolt, millele vastab tsirkuseklouni naiivsus, suisa töövõttena¹⁸⁵.

¹⁸⁰ Hynes & Doty 1993.

¹⁸¹ Triksteri puhul töötab amneesia spontaansusena ja klouni puhul naiivsusena (eravestlus Toomas Trossiga 2010. aasta kevadel). Kuigi triksteri tegutsemises on jälgitav amneesia, sarnaneb mälu tööpõhimõtte triksterile. Mälu on teadmine, mis ilmub alati akontekstuaalselt, sidudes erinevaid aja- ja ruumipunkte sünkronistlikult (nagu ka trikster).

¹⁸² Bahtin 1997.

¹⁸³ Oksüümoron, paradoks jne, vrd 1.1.2. Folkloristide trikster.

¹⁸⁴ Toporov 1987. Mina mõtestan triksteri metasihti läbi sakraalse dimensiooni.

¹⁸⁵ Eravestlus Toomas Trossiga 2010. aasta kevadel.

(4) triksterinippide kasutamine keeles ei eelda sakraalset päritolu, see on keele ja kreatiivsuse ühistulem. Neid võivad kasutada nii narrid kui ka triksterid¹⁸⁶. Trikster on kui semiootiline märgiloomemasin, **kloun aga tarvitab olemasolevaid kultuurimärke copy ja paste, neid juurde loomata, uusi tähendusi loomata**. Kloun ei ole kunagi tüpaaži poolest Looja, vaid üksnes loomingulise matkija.

(5) Klouni/narri/tola teisel pool piiri olemine on näiline, on mask ja kostüüm, aga tegelikult tegutseb ta grupi säilimise huvides, ja kasutab eristuvat käitumismustrit vaid selleks, et põlistada reeglipärane käitumine vastandina triksterile, kes lõhub reeglipärast käitumist¹⁸⁷. Teisalt aga eristuvad kloun/narr/tola ja trikster selle poolest, et kloun/narr/tola **tarvitab** mingit osa triksteri mustrist, mitte aga ei **loo** seda mustrit iga oma tegevusega. Ta tarvitab triksterlust otsekui supilusikat supi söömiseks, aga mitte ei loo lusikat või suppi kohapeal. Kloun tekitab/ehitab läbi kultuurikonteksti kõik need situatsioonid ise, mida ta lahendab sobimatu käitumismustriga, ja selle taga on teadmine õigest valikust ja kultuurikontekstist. Triksteri triivis aga pole õigel ja valel, sobival ja sobimatul kohta.

Kõik öeldu on ka põhjuseks, miks ma ei kõnele näitlejast kui triksteri fenomeni ilmingust, vaid lavastajast. Lavastaja loob maailma, mida näitleja publikuga koos realiseerib ja milles ta teotseb. Trikster loob maailma, mida kloun/narr/tola kasutab, matkib; ka kloun kasutab negatsiooni, aga grupi omakasupüüdlikel säilimiseesmärkidel. Grupi enesealalhoiuintinkt ja sellest sündinud jahmerdamised ei saa kunagi olla pühad. Euroopa traditsioonis vastanduvad kloun/narr/tola sakraalsele, näitavad, kuidas paistab **püha** ilma transtsendentaalsuseta ja neil puudub olemuslikult **püha** mõõde, ilma milleta triksterit ei ole olemas. Trikster ilma sakraalse dimensioonita, ilma sakraalsesse kuulumata ongi euroopa mõistes kloun/narr/tola. Mitte ainult kultuuriheerose tume kaksik pole kadunud euroopa kultuurist, ka narr, kloun ja tola on kaotanud oma tähenduse ja saanud veiderdajateks nurgas – laste rõõmuks; vahetevahel küll puudutades keelatud inimlikus olemises, ilmuvad nad indoeuroopa kultuurimaastikule otsekui

¹⁸⁶ Keele teke juba eeldab sakraalsust. Pingestatud suhe sakraalse-profaanse vahel on juba keeles sees või tekibki ta alles keelega, loomadel on ju üks terviklik maailm. Võiks öelda, et keel kui märgiloomemasin on paradiisiõun, millest võetud suutäis lükkab kasutaja pöördumatult paradiisist välja.

¹⁸⁷ Tõepoolest, ka kloun eristub argisest, nt olukorra jaoks sobimatut käitumismudelit kasutades. Ja kui me selle peale naerame, osutame me sellega, et teame, kuidas on õige ja normikohane käituda ja aktualiseerime/teadvustame õige ja paraja.

süvaveest pinnale kerkivad õhu- või gaasimullid. See on aga omaette teema, mida siinkohal avama ei hakka, sest triksteri fenomeni see ei puuduta. Sest see teema on triksteri puudusest ja valge inimese vaevadest.

Arutledes sakraalse ja püha üle ja ümber, jõudsin tõdemusele, et trikster kuulub sakraalsusele. Kolmikust kloun/narr/tola on sakraalse poolt hõlmatav vaid kloun (ja sedagi vaid siis, kui seda terminit kasutatakse väljapool euroopa kultuuriruumi traditsiooniliste kultuuride tegelaste kohta), sest (õukonna)narr on institutsionaalne amet, tola aga euroopa traditsioonis abiventiil formaalsetele institutsioonidele¹⁸⁸. Triksteri argisest eristuva käitumise taga on ehk jumalate hirm, et inimeseloomake, kes on alustanud maailma skemaatilist mudeldamist (nt keele kaudu), ei suuda enam leida radu vahetu kogemise juurde. Alatasa põrkab trikster kas vastu inimeste loodud struktuure, mis ei sobi kokku kogemusega, või lausa kogemise võimatusele/absurdsusele inimeste kultuurimaailmast tulenevalt. Aga seesugust inimkultuuri **viga** saab kogeda ainult väljastpoolt vaadates, ainult teiselt poolt tulnu. Niisiis on trikster otsekui õng, mis seob kahte erinevat maailma – kallast ja vett; ta on otsekui hüpe, mis ühendab kahte kuristikuga lahutatud mäge. Ja kuristikke ei saa kahe hüppega ületada. Ikka ühe hüppega ja tõukejalg “pühas” ja maabumispaik “sotsiaalses” sfääris.

Trikster vajab sakraalset dimensiooni, see on immanentne osa tema loomusest. Põhjus, miks seda ei nähta, võib peituda selles, et trikster on väga tugevalt kinni ka siinpoolsuses. Tal on alati seos inimese kultuuriga ja sotsiaalsete struktuuridega. Triksteril on inimest väga vaja. Olen kogu aeg mõelnud, et inimesel on vaja triksterit. Taipasin äkki, et triksteril on hoopis inimest vaja. Ka eesti folklooris on küllalt muinasjutte, kus vanapaganad (aga need on ju eesti genuiinsed triksterid!) tahavad inimestega lapsi vahetada; või haldjad lummutavad ära inimese, et temaga abiellu heita ja järglasi saada¹⁸⁹. Kuid ühtäkki mõistsin, **miks** nad inimese manu tulevad: inimese käes on olemasolemise võti. Inimesele teadaolevalt on vaid inimese kaudu võimalik saada nn teiste maailmade tegelastel reaalseks. Trikster vajab olemasolevaks saamist ja sellepärast vajab inimest. Mida inimlikumat, seda parem. Inimene, kes on lasknud

¹⁸⁸ Karneval Bahtini mõttes (1987).

¹⁸⁹ Nt motiivid: Vahetatud laps, Luhast leitud naine, Naine oherdiaugust, ka Sõepuder jpt.

enesele triksteri meelde ja südamesse, hakkab tegema imelikke, triksterlikke tegusid ja elama triksterlikku elu. Ta hakkab mängima.

1.4. Trikster ja mängulisus

Selleks et määratleda mängimise filosoofiline tähendus, tuleks kõigepealt leida see teoreetiline kontekst, milles mõtestub mäng, vaatamata hulga ja vormi tohutule variaablusele. Kuid seda teha polegi nii lihtne. Algusest peale on mängimine eristunud kategooriatest, millega me kirjeldame oma identiteeti ja sotsiaalset maailma. Kirjeldada mängimist paarikutega tõde-vale, tarkus-rumalus, hea-kuri, kole-ilus, sünnis-sündmatu, on mõttetu. Aga isegi, kui ütleme, et mäng ei ole päris, et mäng vastandub tõsidusele, ei suuda me kuidagi hõlmata mängu ja näitame vaid, kuidas suhestub mängimine tõsise tegevusega; saame vaid bioloogilisest, sotsioloogilisest ja pedagoogilisest vaatepunktist näha mängu vältimatust. Ja samas – mäng on päris ja mängimine on tõsine tegevus¹⁹⁰.

Mängu fenomeni kõige olulisemaks omaduseks on tema haaravus.¹⁹¹ Et tunneme mängu vastu seletamatut tõmmet ja et see haarab meid alati tervikuna ja ühendab mängijad erilises osaduses.¹⁹² Siin aga oleme juba otsapidi irratsionaalsuses. Kuidas saame arutada fenomeni üle, mis oma olemuselt on absurdne tegevus, mis pole meile võõras, kuid ületab mõistuse piirid? Kui iga tegevus, mis ühendatud mängulise käitumisega, osutab ebareaalsusele, kas ei aseta siis mäng ennast väljapoole mõtestamist üldse? Mäng tundub olevat tabamatu, kapriisne, alatasa uuenev kergemeelne tegelane, kes oskuslikult lammutab iga katse teda mõõta ja määratleda, väldib üldtuntud kategooriaid selleks, et luua oma mõõtühikud ja mõõdud. Eks ole võrreldav triksteriga? Trikster tundub olevat kehastunud/isikustunud mäng. Niisugused mängu (ja triksteri) omadused (või õigemini omaduste puudumine) juhivad meid küsima, kas pole nii mängu ja kui ka triksteri läte kusagil mõtte tekkimise juures või kaugemal veel – teadvuse tärkamise juures?

Paradoksaalsel kombel püütakse sõnastada mängu tähendus läbi mittemänguliste kategooriate. Selle asemel, et näha mängu omaette valdkonnana ja anda talle originaalne käsitus, püütakse mängu siduda tõsise ja rakendusliku tegevusega (võib-olla selleks, et

¹⁹⁰ Vt ka Huizinga 1951.

¹⁹¹ Vrd. Voiren 1979. Lotman on samuti sedastanud, et mänguseisund on erinev inimese tavaseisundist (1990: 8–15).

¹⁹² Siin on ühenduslülil teatrimaailmaga; mitte et näitleja mängib ja las tal mängida, vaid ka **publik peab saama haaratud mängust**, auditooriumit ja lava seob üks ja seesama mänguosadus.

õigustada tegelemist nii tühise ja mõttetu asjaga). Nõnda püütakse mängu kirjeldada hoopiski mittemänguliste mõõdetega. Ja mängimine isegi sisaldaks nagu midagi negatiivset/keelatud, mis vastandub tõsisele tegevusele, olles samas selle kaksik või antipood; kuigi salajas sisimas teatakse, et nii sotsiaalsete institutsioonide, aga ka kogu kultuuri allikad ja toimimise mehhanismid on mängus¹⁹³.

Möödunud sajandi 1940. aastatel kirjutati kaks põhjapanevat tööd mängimise kohta: Johan Huizinga *Homo ludens* ja Mihhail Bahtini *François Rablais' looming ja keskaja ning renessansi rahvakultuur*. Silmnähtav on nende teoste kontseptsionaalne erinevus. Kui Huizinga jaoks kuulub igasugune kultuur mänguvaldkonda, sest see ületab inimese sõltuvuse loodusest ja tekitab impulsi vabaduse järele, mis ei mahu tõsise, üheseltmõistetava utilitaarse käitumise raamesse, siis Bahtini jaoks kuulub mängimine ainult alamkihi repertuaari, rahvakultuuri juurde, millega leevendatakse pealesunnitud sotsiaalse korda ja hierarhilist süsteemi, mis iseenesest on mängimisvaenulik, painet¹⁹⁴.

Saksa keeleruumi mängukäsitlus aga lähtub mängimisest kui vabaduse kõrgeimast astmest, nt Friedrich Schiller:

*[...] inimene [...] mängib ainult siis, kui ta on sõna täies tähenduses inimene ja ta on ainult siis täielikult inimene, kui ta mängib.*¹⁹⁵

Mängimine on inimeseks olemise lõppsiht, edasi pole enam kuhugi püüelda. Schilleri filosoofias muutub mängimine utoopiaks, mis on suunatud igavikku – *esteetilise nähtumuse riiki*, kus valitseb mäng ja inimene on vaba valima ja vahetama maske, olemisi ja (kunstilisi) vorme¹⁹⁶. Schilleri mängukäsitluse mõju on tuntav nii Wagneri, Nietzsche, Hesse, kui ka Heideggeri loomingus.

¹⁹³ Johan Huizinga *Homo ludens*’i olulisus ongi selles, et ta näitas, et (õhtumaine) kultuur põhineb mängul ja tarvitab mängustruktuure. Nt seadusloomet, värsimõõtu, kontrapunkti, perspektiivi, teatrikunsti, jumalateenistust, sõjastrateegiat ja filosoofilist väitlust on võimalik vaadelda kui mängureegleid (Huizinga 1951).

¹⁹⁴ Kontseptsioonide erinevus on mõistetav, kuna Bahtin elas kommunistlikul Venemaal, ja kirjutas oma teose väljasaadetuna Saranskis. Tema ei saanudki näha kreatiivse mänguna represiivset sotsialistliku korra ülesehitamist, mida nõukogude kultuuriks nimetati, ammugi mitte sellest avalikult kirjutada. Sestõttu siis kirjutab Bahtin Rabelaise’st ja renessansist (vt Bahtin 1987).

¹⁹⁵ Schiller 1961: 73.

¹⁹⁶ Schiller 1961: 69–75.

Kõik eelmainitud käsitlused lähtuvad antiikmaailmast, erinevused algavad suhestumisest oma allikatega. Esimese mängukäsitluse leiame Platonil tema ideaalriigi projektis. Platon leiab, et mängimine on inimeseks olemise vääriiline, loomuomane ja kohane, elama peab mängides, kuigi inimene on ka mängus/mängides iseseisvusetu, alluv ja pigem mänguasi kui mängija – Jumala väljamõeldud mänguasi. *Mängiv inimene on oma maiste orjade isand*, ütleb Platon, aga samas on inimene ori taevastele isandatele, kes otsekui marionetti hüpitavad nõõre ja seadusi pidi. Niisugune pessimistlik traagiline heroism.

Aristoteles jälle vaatles mängimist kui sihipärast harjutamist, valmistumist tööks, aga ka lõõgastumist, et jaksaks tublilt tööd teha. Mäng väljapool tööjõu taastamist oli tema arvates absurdne ja nõme – inimeseks olemist raisata mängimise pääle. Keeldudes nägemast mängu kui üht õnne vormi, kus tegevus on iseenda sihiks, pani Aristoteles aluse õhtumaisele suhtumisele mängu.¹⁹⁷ Nõnda kujunes arusaam, et mängimine ei nõua pingutust, see on meie nõrkuse, saamatuse, ebatäiuslikkuse ja arenematuse näitaja, teatud laadi atavism, aga ka käibelt kadunud sotsiaalia vormide esitamine. Üsna jabur on lugeda Jean Giraudoux' seletust, et mängus kopeeritakse füüsilisi, aga ka vaimlisi tegemisi, millel tänapäeva maailmas ei olevat enam kohta, et näiteks kaugushüpe on põgenemine krokodilli eest ja odaviske puhul ikka veel püütakse eemale peletada pärslasi¹⁹⁸. Niisuguste museoloogiliste ja arhivaarsete väärtuste lisamine spordile ei seleta, miks seda tehakse veel täna ja miks seda tehakse ka nt pärslaste juures ja miks isegi krokodillid mängivad. Seletab aga haaravuse efekt. Pealekauba aetakse alatasa omavahel segi mängimine kui tegevus ja mäng kui fikseeritud ja korratav üksus. Ka ingliskeelse maailma *play* ja *game*¹⁹⁹ eristamine ei lisa minu arvates midagi suurt mängimise olemuse mõistmiseks.

Oma uurimuse seisukohalt käsitan mängimist kui fenomeni, tuues esile järgmist:

¹⁹⁷ *Nikomachose eetika* X, 6.

¹⁹⁸ Giraudoux 1946: 112–113.

¹⁹⁹ *Play* on vaba mäng, pigem mängimine, nagu lapsed seda teevad, improvisatsioon ja *game* reeglitega mäng ehk mäng. Esimene neist trakteerib asise maailma kui lõpuni reguleeritud, kus kogu käitumine on kanoniseeritud ja mängimise ülesanne on lõhata kanoniseeritud struktuurid, pühkida selle palgelt kõik reeglid ja alustada uuesti ÜHTSENA olemist, eraldamatuna maailmast, kus igäüks võib olla ükskõik kes. *Game* aga tajub reeglite ja kaanonite vahel tühikuid, kustkaudu on võimalik põgeneda vabadusse, st reeglid ja piirangud annavad vabaduse. Ehk siis – *game* vastandab inimesi, *play* ühendab.

1. Mängimine ei ole ainult inimmaailma fenomen, ka loomad mängivad (kuigi neil ei ole mängu), kui neil on tarvis ületada indiviidide (aga ka asja ja olendi, subjekti ja objekti) vahelisi piire²⁰⁰. **Mängimine on instinktiivne käitumine, mille käigus omandatakse mitteinstinktiivseid käitumismudeleid**²⁰¹.
2. Mängu kohta ei ole piisav öelda, et see on oma (algse) funktsiooni kaotanud tegevus. Tihti ei tea või ei näe kõrvaltvaatleja mängu tegelikku funktsiooni, mängijate jaoks võib see olla enesestmõistetav sedavõrd, et sellest ei kõnelda (keeke funktsioonid!). Nii võib näiteks juhtuda, kui antropoloog vaatleb pärimuslikke mängu. Kuna mängimine tarvitab instinktiivset käitumist, mis pole aga enamasti esmakordne, vaid mingi käitumusliku mustri produkt, on **mängimine alati performatiivne**.
3. **Mängimisel on oma funktsioonid ja intentsioonid.**
4. Mängimine on **piiride ületamisega** seotud nähtus:
 - a) reaalsuse piirid nt unenäoaga minek;
 - b) ajalised piirid;
 - c) ruumilised piirid;
 - d) sakraalsuse seotud piirid (hierofaania ja argimaailm);
 - e) olemise piirid (surelikkus, ealisus, sugu);
 - f) sotsiaalsete rollidega (hierarhiate, kastisüsteemiga) seotud piirid;
 - g) kreatuurlikud piirid (asi – olend; loom – inimene; taim – inimene; vaim – inimene);
 - h) isiksuslikud piirid.
 - i) Mängu sooritatakse (kindlalt piiritletud) kohas – **mänguruumis**. Ka lindudel/loomadel on aastasadu tarvitavad ühed ja samad mänguplatsid pulmamängudeks (tedred, metsised, tildrid, põdrad jne).
5. Ajalises plaanis on mängimine samuti piiratud või määratletud alguse ja lõpuga; traditsiooniline toimumisaeg seob seda sakraalse tasandiga.
6. Mänguvahendid on eriliselt valmistatud, nende tähendus ja kasutusväli on väljaspool mängu teistsugune. Mänguruum **deformeerib** temas tegutsejad ja ka objektid, millega tegutsetakse.
7. Mänguruumi iga ajaühiku vahelt ja ruumipunkti seest on võimalik siseneda lõpmatusse, kontakteeruda sakraalsega, **mäng on määramatuse sissetoomise masin**.

²⁰⁰ Nt eesti keeles tähendab *mängimine* eelkõige loomade innaaegset käitumist; aga ka igasugust kiiret ja etteaimamatut muutuste jada (nt valgus – päike mängib, taevast mängib, meri mängib jne); vt Saarest 1958: 1027–1051; EKSS 1994: 561–567.

²⁰¹ Lotman 2007: 219.

8. Mängimisel on **reeglid**, mis piiravad või välistavad argise käitumise, loovad oma hierarhilise süsteemi nii ajalises kui ka ruumilises mõttes, mis toetavad määramatuse sissetungi argisesse.
9. Mäng on haarav tegevus, mis seob kõiki mängijaid osadusse. Kõik mängijad on mängus **võrdsed**, on teatud rollid, aga need pole hierarhilised vaid protsessuaalsed.
10. Kõik mängijad on ühesuguse maailmapildi (kitsamas ja laiemas mõttes) kandjad (läbi traditsiooni ja läbi haaravuse).
11. Mäng on **suunatud** enesest **väljapoole** – alati juhib/määrab mängu käiku juhus (mitte ainult faatum-mängudes), mida tõlgendatakse argisest väljapoole vastusena.
12. Mängu siht on **uue** hierarhia, uute reeglite/seaduste **kehtestamine**, mis on saadud kokkupuutel määramatuse ja sakraalsega, aga ka vanade reeglite/seaduste taaskehtestamine, mis on uuendatud/kinnitatud kokkupuutel sakraalsega ja mida hakatakse rakendama argipäevas.
13. Uute struktuuride kehtestumine käib läbi (mängija) isiksuse kui tervikut peegeldava integraalse fenomeni – läbi uue **stiili** kehtestamise, mis läbib individuaalsuse kõik hierarhilised tasemed²⁰². Stiili kui filosoofilist konstrukti võib määratleda ta elementide suhtenähtusena, st kui mingist konglomeraadist tekib uus korrastatud tervik, milles funktsionaalsed seosed elementide vahel on just sellele tervikule kui integraalsele individuaalsusele iseloomulikud. Kõigile on iseloomulikud ühed ja samad nende kui inimeste struktuuri loovad elemendid (nt biokeemilised ja neurodünaamilised, psühhodünaamilised, sotsio-psühholoogilised omadused jm), kuid otsustavaks individuaalsuse kui sellise ning inimesele iseloomuliku mis tahes tegevuse eripärase stiili kujunemisel osutub nende elementide omavaheliste seoseviiside kvaliteet, ja see, missugust tähendust terviku struktuuris need seoseviisid kannavad. Nõnda seostub stiili kui sellise kujunemine nii fenomeni sisu kui ka vormiga ning haakub eriliselt terviku pürgimuslikkusega täiuslikkuse suunas. Tulemuseks võib olla (kunsti)looming, mille sisemise korrastatuse ja elementide omavahelise seostatuse aste on kõrgem tervemõistuslikkuse tegevusproduktidest. Tulemuseks võib olla näiteks tekst, mille organiseerituse aste läheneb nn *ktisisise*²⁰³ ehk sakraalse reaalsuse omale. Nõnda järelikult võikski ka mängu ja mängimist vaadelda kui stiili kujunenisprotsesse või seda soodustavaid tegureid. Stiilielemente

²⁰² Liimets 1999: 45 jj.

²⁰³ Kosmosena käsitletakse inimese loodud maailma, *ktisisena* – Jumala loodut (Masing 1995: 325).

iseloomustab tervikutung, tung määramatusest määratuse, korrastamatusest korrastuse suunas, mis on ju iseloomulik ka mängule kui sellisele.²⁰⁴

Ka lavastamist võib ju vaadelda stiliseerimisprotsessina – see on ju lavastuse kõigi osiste orgaanilisse tervikusse ühendamise tegevus; ja iga lavastust võib vaadelda kui tervikut, kui mingis mõttes uut stiili. Seda muidugi juhul, kui loodav lavastus ei asetu lavastaja juba varasemaid lavastusi iseloomustavate kvaliteetide stereotüüpsesse ringi, vaid saab alguse 0-territoriumilt ehk eikellegimaalt. Kui lavastaja saab osa loomingulisest palangust – ja selle potentsiaalsuseks on täiuslikkusetung ehk utopiatemõõduline intentsionaalne pürgimuslikkus, siis saavad tõepoolest lavastamise haaratud lavastaja individuaalsuse kõik hierarhilised astmed, ning me võime rääkida eripärasest individuaalsest stiilist.

²⁰⁴ Liimets 1999: 45.

1.5. Kokkuvõtteks

Esimeses osas vaadeldakse triksteri mõiste erinevaid tulemisi, mis kõik täidavad lõppkokkuvõttes kultuurilise tööriista rolli sisult komplementaarse ja ambivalentse, kuid siiski tervikliku triksteri konstrukti loomisel/loodumisel. Eri teadusvaldkondade vahelise rändurina on triksteri mõiste muutunud hämusaks ja laialivalguvaks, mis ositi tuleneb ka mõiste tekke- ja arenguloost. Nimelt tekkis mõiste seoses Ameerika kolonialiseerimisega läbi euroopalike ja põlirahvaste kultuuride konfrontatsiooni.

Töös loodavast triksteri konstruktest on püütud välja jätta kolonialistlikke (kultuuri) arusaamu, aga ka indoeuroopa keeltest väljakasvanud binaarsusprintsipi allakäigust põhjustatud tõlgendusi, samuti kirjaliku kultuuri ja suulise kultuuri vastandumisest tingitud. Välja on jäetud (ilu)kirjanduses ringlevad triksterid ja folkloorsete triksterite puhul on piiratud nn reformeeritud triksteri mõiste alla kuuluva – st Põhja-Ameerika ja Siberi triksterite ainesega, lubades enesele siiski sobivaid teoreetilisi tõlgendusi kogu maailmast. (Vt 1.1.–1.1.2.)

Holistliku konstrukti loomisel on tuginetud soome usundiloolase Veikko Anttose “püha” käsitlusele, mis sedastab, et eri kultuurid sisustavad “püha” mõiste erinevalt. Pärimuslikes kultuurides ei moodustu binaarset opositsiooni ‘püha-rüve’, vaid need hõlmavad üksteist (vt 1.2). Sakraalse agendina ei kirjeldu trikster tekstides, sest ta ei kuulu ühessegi sotsiaalsesse gruppi, sest ta eristub neist kõigist. Sellise eristumise taustaks on laiem sotsiaalne muster, mille kohaselt on triksteri teotsemise taga võimalik tabada metasihti, mis on suunatud mis tahes sotsiaalsetest gruppidest väljapoole, küsima inimkonna kui sellise püsijäämise järele (vt 1.3.–1.3.2). Niisuguse kreatiivsuskäsitluse korral on loojaisiksuste intentsioon suunatud mitte tervemõistuslikkusega, vaid sakraalsuse, määramatuse ja lõpmatusega piiritletud maailma (vt 1.3.2.1). Samal ajal vihjatakse võimalusele, et mitte ainult inimesed ei janune sakraalse dimensiooni järele, vaid ka sakraalse/määramatuse/lõpmatuse agentidel (nt triksteril) on vaja inimest, kelle käes on nende olemasolevaks saamise võti. Sakraalse/määramatuse/lõpmatuse agentidel on tung saada reaalseks ja olemasolevaks (vt 1.5) ning teater on üks võimalikke ning käegakatsutavaid viise selleks.

2. Triksteri haakumised

2.1. Lavastaja kui fenomen

Teatri kui kunstiliigi uurimise algus on seotud eeskätt lavastajateatri tekkimisega 19. saj. lõpus – 20. saj. alguses. Enne seda on teater vaadeldav rituaalina, sest toimetas oma traditsiooni sees. Draamakirjanduse areng aga seadis teatri ette uued ülesanded, mille tarvis traditsioon, mis enne lavastas, puudus. Seega tekkis vajadus ameti järele, mis töötaks välja **uue ühekordse traditsiooni ehk stiili**. Stiil aga saab tekkida ainult terviku haldamisest. Ja siis tuli see tervik välja mõelda, teadlikult välja mõelda ja sellest lõpuni kinni hoida. Teiseks stiili tekkimise tingimuseks on inimohver. Tervikukandja peab olema valmis surema oma terviku eest, kui vaja. Järelikult peab tervik olema temale isiklikult ja sügavalt oluline, ligemal kui nahk, veri, liha ja luud. Enne ebateadlikult protssi juhtinud žanritraditsioon sai individualisatsiooni-protsessi läbi ka isikulise kandja – lavastaja, kelle töö tulemusena tekkis lavastusele etendamisel stiil²⁰⁵. Traditsioonilises pärimuslikus kultuuris on stiilist kõnelemine sündmatu. See murdepunkt – stiili tekkimine – aga tähistabki traditsioonist väljamurdmist ja lavastaja ja lavastajateatri sündi²⁰⁶.

Lavastaja ülesandeks sai lavastuse kui terviku tarvis süsteemi loomine, mis on oma olemuselt semiootiline protsess. Kadusid ranged piirid erinevate teatriliikide (õukonna-, rahva- jne teater) vahel, järjest olulisemaks sai publikupoolse retseptiooni küsimus, mis

²⁰⁵ Vt ka Schutting & Schutting 1999: 351–361.

²⁰⁶ Traditsioonilises kultuuris ei ole põhjust kõnelda stiilist. Stiili järgi tekib vajadus alles traditsiooni katkedes, siis kui on võimalik vahetada/uuta/muuta traditsiooni, valida eri traditsioonide vahel, või õigemini näppida traditsiooniväliselt ala. Nõnda et stiilist saame kõnelda ainult rituaalitekitajaga seoses, kes on euroopa kultuuri poolt triksteriks nähtud/vaadatud.

Teatrist (ikkagi kohutavalt häirib, et modernset euroopalikku teatrit ja traditsioonilist teatrit (nt Kathakali, No, Bali) ühe ja sama sõnaga õnnistatakse. Luban, et annan alati teada, kui traditsioonilist, rituaalset teatrit mõtlen) saame siiski kõnelda alles siis, kui ükskõik millist narratiivi (ka kultuuritraditsiooni mittekuuluvat) või ideoloogiat on võimalik tema vahenditega üles ehitada – st modernsest teatrist saame kõnelda alles siis, kui traditsioonid ei päde, vaid tuleb üles ehitada IGA LAVASTUSE JAOKS UUESTI, ja seda lavastaja poolt. Seda, mida pärimuslikus kultuuris lavastab traditsioon – luues tekib lavastuse stiil, mis aga teostumise hetkel saab traditsiooniks. Teises mõttes saame kõnelda traditsioonist, kui sarnased stiilid aja jooksul kumuleeruvad – olgu siis ühe lavastaja käekirjana või eesti teatritraditsioonina laiemalt. Nõnda saame stiilist kõnelda alles lavastajateatriga seoses. Seega saan eraldada traditsioonilise ja lavastajateatri, et ei tekiks segadusi sõnaga **teater**.

Teisalt, lavastajateatri kadumist näitab ka see, et iga lavastuse eriomase stiili asemel hakkab kujunema lavastajateatri traditsioon, mis täiustades on võimeline ise lavastama, kas siis näitleja või mõne muu funktsionääri kaudu.

Kui lavastaja on taandumas – see, kes hakkab kandma stiili, määrama stiili, hakkab mind huvitama tulevikus, sest teda (kes ta ka teatris ei oleks) tean ma triksteri mantlipärijana. Läbi stiili on niisiis lavastaja ja trikster seotud kindlasti.

tingis omakorda teatritegijate-poolse vajaduse mõista teatrikommunikatsiooni toimimist ja lahendada üheaegselt kahte põhiküsimust teatris: kuidas luua laval sõnumit ja kuidas see vaatajateni viia. Teiselt poolt kuulub lavastajateatri teke modernse maailma spetsialiseerumise ja sekulariseerumise ajastusse, võõrandunud inimese maailma. **Lavastajat on eelkõige vaja spetsialiseerunud, sekulariseerunud ja seeläbi võõrandunud teatritöötajatele**, kes enne olid universaalsed ja enamasti näitlejad. Lavastaja amet sündis 19. sajandil koos gaasilampide kasutuselevõtuga Euroopa teatrilavadel. Siis tekkis vajadus lavastaja järele, kes mõtestaks seni pimeduses (või eristamata valguses, sõltuvalt mängupaigast) olnud lavategelased ruumi kaudu ja suunaks ka vaataja tähelepanu. Üldise industrialiseerumise ja spetsialiseerumise raames on lavastaja professiooni nähtavaletulek ja isikustumine loomulik. Aegade jooksul vormitud intellektuaalse tööriista nähtavaks saamine ja seestpoolt välja kolimine. Sealt peale on lavastaja kord vähem, kord rohkem olulisena teatri nägu määranud. See juhtus Euroopas.

Samal ajal tekkis Ameerikas mõiste **trikster**, mis on olnud õhtumaise kultuuri abiventiil ja toimiv (vaikse sisinaga) sellisena siiamaani. Mõiste tekkis seepärast, et oma kultuuris lubamatut ja tabulist nähti kokkupuutel teiste kultuuridega. Isikustunud häbi ja meelehaigus. Kas on tegemist lihtsalt juhusliku kokkulangemisega? Kas neil kahel, lavastajal ja triksteril on rohkem kokkupuutepunkte kui sünnihetk, mis jäädvustub mõiste süvastruktuuri? Kas saan kirjutada midagi enam kui horoskoopi, kui tahan käsitleda neid koos?

Trikster – määramatuse ja juhuslikkuse sümbol, ambivalentne *jackass*, piiritu piiridel kõikuja, groteskne oma tegutsemises ja välimuses, sündmuste käimalükkaja, petis ja pettasaanu, inimeste ja jumalate õpetaja ja tüssaja, kreatiivsuse ja mängimise kehastus – kuidas seesugust võrrelda lavastajaga? Lavastajaameti teke teatris ja triksteri leidmine on ajaliselt kokkulangevad. Triksteri nähtavaletulek tähistab allasurutu ilmsiksamist euroopa kultuuris.

2.2. Lavastus kui fenomen

Jon Whitmore on etenduse kommunikatsioonimudel²⁰⁷ pakkunud vahendajatena välja etendaja (tema väljendusvahendid), *mise en scène*²⁰⁸ (edaspidi MES; kogu tehniline ja kunstiline vahendite süsteem) ja publiku²⁰⁹.

MESi esmakordne kasutamine terminina on fikseeritud 1820. aastal²¹⁰ ja kõige laiemas plaanis tähistab see sõna teatri väljendusvahendite kogusummat (ehk siis lavastaja tööriistakasti²¹¹). Levinum, kuid kitsam tähendus puudutab näitlejate fikseeritud paigutust ja nende liikumist laval mängu erinevatel momentidel (näitleja fikseeritud liikumisjoonis, mis tavaarusaamist mööda hõlmabki lavastaja tööülesandeid).

MESi on kirjeldatud ka kui dünaamilist dialektikat draamateksti, lavastaja, etenduse ja publiku vahel, teisalt aga saab MESi vaadelda kui dialektilist opositsiooni, mis on võtnud lavalise vormi vastavalt metatekstile, mis on loodud lavastaja ja tema tiimi vahel, mis on kehastunud konkreetse lavastuses ja publiku vastuvõtu vahele. Riina ja German Schutting on kirjeldanud MES-i kui režissuuri²¹².

Tarvitan MESi mõistet, et lihtsustada teatriskeemi. Loomulikult võtavad lavastuse loomisest osa ka stsenograaf ehk lavastuse kunstnik, kostüümikunstnik, valguskunstnik, helikujundaja (ükskõik kuidas või mitme isiku vahel jaotuvad ametid ja tööülesanded) – kõik need, kelle loomingu kaudu avaldub MES.

Luule Epner pakkus MESi tõlkevastena välja **lavastus**²¹³.

²⁰⁷ Whitmore 1994; 24–26.

²⁰⁸ Schutting & Schutting 1999: 354–355.

²⁰⁹ Mulle aga tundub, et publik on samalaadne vahendaja kui etendaja ja MES.

²¹⁰ Schutting & Schutting 1999: 354.

²¹¹ “Huvitaval kombel võis veel möödunud sajandil kohata prantsuse keeles mõistet, mis hiljem kadus ning millega tähistati draamateksti tõlget lavakujundite keelde, lavastuse visuaalse väliskuju loomise protsessi. See mõiste oli *mise à la scène*. Lavastaja (*metteur en scène*) oli sel juhul *mise à la scène*’i looja, vaataja näeb aga *mise en scène*’i. Hiljem sulasid need kaks mõistet üheks *mise en scène*’iks, mis oma tähenduselt võrdus režissuuri mõistega.” (Schutting & Schutting 1999: 355).

²¹² Schutting & Schutting 1999: 355.

²¹³ Vestlus Luule Epneriga 2010. aastal lavakoolis. Ka Patrice Pavis suunab märksõna *mise en scène* otsijad lavastamise märksõna all (Pavis 1998: 216; 363jj).

2.2.1. Sünkronismist

Ja samal hetkel, kui naine lõi noa lihakäntsakasse, lõi kell 11, ja naine teadis, et tema poeg on surnud.

Sünkronism²¹⁴ kui sündmuste kausaalsusväline kokkulangemine, vihjab alati mingisugusele teistsugusele realiteedile, mõtestab sündmustena pealtnäha tühised elujuhtumid, ühendades need loogilise mõistuse vastaselt võrgustikku. Sünkronism näitab meile vilksamisi tegelikkuse varjupoolt, nagu kuu tagumist külge ja see jätab alati inimesele abituse tunde tundmatu määrava fataalse jõu ees. Sünkronism tähistab punkti, kus personaalne ja transtsendentne saavad kokku²¹⁵.

Carl Gustav Jung, kellelt termin pärineb, mõistab sünkronismina põhjuslikku seost mitteomavate väliste ja seesmiste sündmuste tähenduslikku kokkusattumist²¹⁶: moodust, mille abil saab uurida *psyche* ja materia vahekorda²¹⁷, mis toetub oletusele, et on olemas sisim alateadvuslik teadmine, mis loob ühenduse füüsilise sündmuse ja psüühilise seisundi vahel, nõnda, et juhusliku või sattumuslikuna tunduv sündmus võib tegelikult olla psüühilises mõttes tähendusrikas²¹⁸. Psühholoogia ja füüsika vahelised paralleelid on viinud Jungi järelduseni, et uuritavad reaalsusvaldkonnad võivad olla oma sügavamalt olemuselt üks ja seesama, st kõigile elunähtustele on omane psühhofüüsikaline ühtsus²¹⁹. Idee, et reaalsus on ühtne, andis Jung nimeks *unus mundus* (st maailm kui üks tervik, millest materia ja *psyche* ei ole veel eraldunud ega eraldiseisvana aktualiseerunud). Sillutades teed sellisele unitaarsele vaatepunktile, osutas Jung, et arhetüübil on *psühhoidne* (st mitte ainult puhtpsüühiline, vaid ka materiaalne) aspekt, kui ta ilmneb sünkronistliku sündmuse käigus, kuna sellises sündmuses moodustavad sisimad psüühilised ja välised tõigad tegelikult tähendusliku terviku²²⁰. Teisiti öeldes on Jungi arhetüübid kooskõlas välisolukordadega (nagu ka loomade käitumismallid on kooskõlas ümbritsevate loodustingimustega), kaldudes oma

²¹⁴ Jung 1973: 22.

²¹⁵ Combs and Holland 2001: xx.

²¹⁶ Jung 2005: 236.

²¹⁷ Jung 2005: 237.

²¹⁸ Jung 2005: 364; 1973.

²¹⁹ Jung 2005: 390.

²²⁰ Jung 2005: 391–392.

sügavaimas olemuses avalduma sünkronistliku korrastatusena, kuhu kuulub nii materia kui ka *psyche*²²¹. Kuna mu keeleaparaat ei võimalda seda teemat eksaktselt käsitleda (ja üldse on mul tunne, et seda postulaati on kergem sõnastada luule- ja muinasjutu-keeles kui teaduse paradigmas), tuleb lihtsalt leppida tõigaga, et Jungi sedastatu sarnaneb pärimuslike kultuuride hoiakuga seesmise ja välimise maailma ühtsusest; ja tõenäoline on, et ka teater kui üks inimkonna väga vana tööriistakast tugineb nn alateadlikult niisugusele arusaamale oma väljendusvahendite (MES) kasutamises.

Muinasjuttudes, pärimuslikes lugudes on sünkronism sage esinema. Enamasti ilmneb see kahe erineva maailma kokkupuutudes, selle kaudu hakkavad tekkima tähendused²²². Lavastaja üks ülesanne paljude hulgas on determineerida vaataja tähelepanu. Vaataja pilgu suunamine etenduse jooksul fiktsionaalse realiteedi aktualiseerimise jaoks (olgu siis narratiivi pidi või kangelase tundeelu jmt kaudu), käib ikka nii, et väliskeskond MES (ja/või näitleja) pannakse reageerima sündmusetele. Sageli on see sisse kirjutatud dramaturgi poolt, dramaturg suhtubki MESi läbi sünkronismi või illustratiivsuse). Niisiis sünkroniseerib lavastaja lavastust etendusel publiku pilku suunama.

Lavastaja on loominguline inimene, triksterikandja, *trikstophoros*, kes kannab eneses realiteeti ja fiktsionaalsust (võimalikkuse võimalust). Lavastaja on näitlejate (samuti *trikstophoroste*) tahe ja ärataja, kes peab suutma olla nii näitlejapositsioonis kui ka lavastajapositsioonis (teatraalseid väljendusi otsimas, aga ka seda, mida väljendatakse, taasloomas ja hoidmas). Ühtlasi on lavastaja märgisüsteemi looja; MES (kunstniku alal ja fiktsionaalsuse agendina); (näitleja alal ja publiku agendina), fiktsionaalse realiteedistaja, kehtestaja, uue maailma looja.

²²¹ Vrd skolastikute, nt John Duns Scotuse ideid: *unus mundus* oli Jumala meeles eksisteerinud terviklik ehk arhetüüpne kujutus maailmast enne selle tegelikku loomist.

²²² Minu jaoks ongi sünkronism tähenduse tekkega seotud ja paljastab tähenduse tekke mehhanisme ja süvastruktuuri.

2.3. Rituaal ja teater

2.3.1. Performatiivsusest

Küsid triksteri ja lavastaja järele, on otstarbeks vaadelda, kuidas on suhestatud nende mänguväljakud – rituaal ja teater. Kas teatri ja rituaali kokkupuutepunkt on ainult selles, et nad mõlemad tarvitavad etendamisfenomeni²²³ või on teatri algus rituaalis²²⁴? Kas renessansiaegsest mõtlemisest algav tahtmine, et euroopalik kultuur omaks juuri antiikkreeklaste toimetamistes ja arusaamades, õilistab kuidagi nt eesti teatri tegemisi²²⁵?

Kas on üldse võimalik mingisugust pärimuslike kultuuride kandjate toimetamist näha ainult etendamisena väljapool rituaalistikku, religiooni ja väljapool nende reaalsuskäsitlust²²⁶? Kas teatri, nagu ka mängu algus on sekularisatsioonis, st kui miski on kaotanud oma algse, genuinse tähenduse, aga seda tehakse ikka edasi mingil põhjusel (esteetiline nauding?), siis tohime seda nimetada teatriks, aga kui genuinne tähendus on säilinud kas või ühe osaleja teadvuses, peaks seda nimetama rituaaliks? Ja kes on küsitlenud osalejaid, nii teatris kui ka rituaalis – mida nemad kogevad, milliseid maagilisi mõtteid veeretavad omis päades?

Kultuuri idee avastamist sotsiaal- ja humanitaarteadustes peavad Alfred Louis Kroeber ja Clyde Kluckhohn²²⁷ niisama fundamentaalseks pöördeks nagu evolutsiooni-idee

²²³ *Perform* – sõna tuleb vanaprantsuse sõnast *perfournir*, mis tähendab “tegema”, “sooritama”, “lõpetama”, “teostama” jms; inglise keeles on sõna kasutusel umbes aastast 1300, teatripärase tähenduse omandas 1600. aastate alguses (Etymology Dictionary 2001). Teatraalset etendust hakkas see sõna mh tähistama alles 18. sajandi alguses. *Performance* tähendusvälja kohta inglise keeles vt nt States 2006: 2478–2479; eesti keeles Võsu 2006: 195–196, 201–206.

²²⁴ Richard Schechneri vaateviisi kohaselt etendamine (*performance*), mille alla ka teatrietendused kuuluvad, ei põlvne rituaalist rohkem, kui ta põlvneb mõnest esteetilisest žanrist (2002: 45–79). Mis on traditsioonilise kultuuri raames esteetiline žanr, jätab ta seletamata. Kas on võimalik “esteetilist žanri” näha ka traditsioonilise kultuuri kandjana või on seesugune määratlus võimalik ainult väljastpoolt vaadates, nägemata seoseid? Ja mida saab tähendada *rituaali kasutamine teatris, tantsus ja muusikas* (2002: 74–76)????

²²⁵ Rituaalist algavast etendamisest – antropoloogide aruannetest, Cambridge’i õpetlased Gilbert Murray, Francis Conford ja Jane Helen Harrison, kes “uskusid, et nad leidsid vanakreeka tragöödias tõendeid “esmise rituaali” ehk *sacer ludus* (püha mängu) olemasolust” ja keskaja uurijad, kes leidsid renessansiaegse teatri juured kiriklikus rituaalis (Schechner 2002: 71–74).

²²⁶ Rituaal on üks religiooni element – selle käitumuslik aspekt –, mida pole võimalik kirjeldada eraldi vastavast tervikust, st religioonist (Insoll 2004B: 2–3).

²²⁷ Kroeber, Kluckhohn 1952: 3.

avastamist bioloogias²²⁸, millele järgnes performatiivne pööre, mis ka teatriterminoloogia on võimaldanud kõnelda kultuurist traditsioonilise eluviisi kandjatel ja rituaalidest oma kultuuri raames.²²⁹

Maailma teatriga võrdlemise traditsioon on Euroopas vana (*kogu maailm on lava ning meie vaid näitlejad tema sees*²³⁰); osutama peaks mängimise peatüki²³¹ lisana Ludwig Wittgensteini käsitlusele 1930. aastatest – eluvormidest kui keelemängust (*Sprachspiel*) ning Johan von Neumani ja Oskar Morgensterni 1944. aastal ilmunud teosele *Mängude ja majanduskäitumise teooria*, mis ühtlasi viitab toleaegele teatritseptsioonile kui mängimisele²³². Ka sotsioloogid võtsid kasutusele teatrisõnavara, täpsemalt mõisted *draama* ja *roll*. Igapäevast sotsiaalset käitumist, suhtlust ja sotsiaalseid rolle vaadeldi kui etendust, sümboolset interaktsiooni, rõhutades kontekstuaalsust ja heterogeensust²³³. Täna on sotsioloogide käsitlus sotsiaalse elu etenduslikkusest oluliselt teisenenud ning kõrvutused teatrikeelele muutunud järjest ettevaatlikumaks ning harvemaks²³⁴.

Kui sotsioloogid keskendusid eelkõige etendamisele ja näitlejale, siis Victor Turner tõstis alguses keskpunkti draama (näidendi) ehk stsenaariumi. Mõjuka idee sotsiaalsest draamast tõi Turner käibe 1957. aastal ilmunud teoses *Skisma ja kontinuiteet Aafrika ühiskonnas* (*Schism and Continuity in African Society*), mida hakati tarvitama nii siirderiituste kui ka terroriaktide uurimiseks. Kuigi hilisemates töödes keskendus Turner mõistele „etendus“ (*performance*)²³⁵, kritiseeriti teda teatrimetafoori liiga kergekäelise rakendamise eest²³⁶. Samas on Turneri etendamise käsitluses tajutav kultuuriruumi

²²⁸ Viik 2008: 604.

²²⁹ Kaljundi 2008: 636–640; vt ka Võsu 2006.

²³⁰ Tsitaat William Shakespeare'i näidendist “Nagu teile meeldib” (tlk G. Meri).

²³¹ 1.4. Trikster ja mängulisus.

²³² Võsu 2006.

²³³ Nt Kenneth Burke: *Motiivide grammatika* (1945) või Erving Goffman *Mina esitamine igapäevaelus* (1959).

²³⁴ Kaljundi 2008: 630.

²³⁵ Turner 1982: 89–101.

²³⁶ Kohati võib küsimus olla ka omandiõiguses: teatriteoreetikud väidavad sageli, et muudes valdkondades on mõiste *etendus* kasutamine eelkõige metafooriline (Kaljundi 2008: 631, vrd States 2006).

vertikaalne ehk sakraalne dimensioon, aga hilisemates kultuurietenduste uurimustes on see asendunud horisontaalse ehk sotsiaalse dimensiooniga.²³⁷

Victor Turneri pöördumist performatiivsuse poole saatis dialoog erinevate rituaalteoreetikutega (Arnold van Gennep, Catherine Bell, Milton Singer, aga ka Clifford Geertz). Rituaali mõistele, mis üldistatult tegeleb tavaelust eraldatud ja liminaalse sfääriga, tekkis vastena Milton Singeri käibele toodud ja eri valdkondades laialdast kasutamist leidnud *kultuurietenduse (cultural performance)* mõiste, mis aitas juurutada arusaama, et kultuuri kui sümboolse märgisüsteemi toimimisel on oluline koht igapäevases praktikas, n-ö õpitud käitumises laiemalt. Performatiivse pöörde otseseks eeskujuks on olnud Clifford Geertzi tõlgendus Bali kukevõitlusest kui draamast ja uurimus teaterriigist XIX sajandi Bali²³⁸.

Samas tõdeb Bert O. States, et praktikas nimetatakse ühte nähtust etenduseks ühel põhjusel ja teist hoopis teisel põhjusel²³⁹, nii et me võime selle mitmekesise mõistekasutuse abil teha kindlaks hulga erinevaid võimalikke etendamismooduseid, kuid mitte nende ühisnimetajat:

[...] ükski spetsiaalne sõnavara ega mõistete kompleks ei ammenda nähtust, mille kirjeldamiseks ta on mõeldud [...], vaid lihtsalt „fikseerib“ selle ühe võimaliku kavatsuslikkuse või väljenduslikkuse nurga alt.

Seega:

[...] me ei saa kunagi defineerida sellist nähtust nagu etendus, see jääb ähmaste piirjoontega mõisteks, mis on pidevalt avatud uutele tähendustele.

Performatiivse pöörde elujõud näib paljuski tulenevat just sellises avatuses peitavas potentsiaalis *versus* taagaga rituaali mõiste²⁴⁰. Kuigi oli tegemist antropoloogia ja usundiloo keskse mõiste nimevahetusega (rituaal kui performatiivne akt), mida

²³⁷ Sama kehtib muuseas ka teatritegijate puhul – kui Grotowski loomingul puhul on tajutav vertikaalne suund, siis tema õpilaste – nt Eugenio Barba puhul – horisontaalne.

²³⁸ Geertz 1973 ja Geertz 1980.

²³⁹ *Etenduse* kitsamalt määratlemine on kahtlemata olnud üks neid küsimusi, millele on pühendatud kõige enam tähe märke. Lühidalt on olemas laiem ja kitsam definitsioon. Esimene väidab, et kogu inimkäitumine, sealhulgas igapäevaelu on õpitud ja ritualiseeritud, teine aga keskendub igapäevaelust eraldunud ja selgemini raamistatud sümboolsetele tegevustele ja sündmustele (States 2006: 2503–2504).

²⁴⁰ Rituaali ja teatri suhestumist vaadates tõuseb alatasa pinnale nt nn primitivismi-probleem – koloniaalne antropoloogia eeldas „teiste“ kultuuride tundmaõppimisel primitiivsete rituaalide olemasolu – mis reserveeris läänemaailmale kultuurse etendaja rolli. Euroopa ajalugu ongi sageli vaadeldud arenguna *riitusest, rituaalist* eemale.

kulturooloogid ja sotsiaalteadlased meelsasti kasutasid, reageerisid kõige valulisemalt teatriuurijad, kes hakkasid teatri mudelina nägemagi etendamist ja nimetasid isegi oma uurimisala ümber etendusuringuteks. Richard Schechneri ja Victor Turneri eestvõtmisel tekkis 1980-ndatel uus interdistsiplinaarne suund *performance studies* (New Yorgi ülikoolis, laienes üle maailma), mis esindab n-ö laia spektri lähenemist – kus etendusena võib uurida põhimõtteliselt mistahes (kultuuri)nähtust²⁴¹.

Niisugune paradigmuuutus tõi kaasa perifeersete ja alternatiivsete, suisa teatriväliste sündmuste uurimise teatriteoreetikute poolt, kes oluliselt laiendasid teatri piire²⁴² poliitika, tänavarahutuste, spordi, filmi, aga ka terroriaktide etendustena käsitlemisega. Samal ajal kitsenes teatrist arusaamine, sest nii teatri kui ka kultuurietenduse uurimise teeb raskeks asjaolu, et puudub üks distinktiivne meedium (isegi kui näitlejat/etendajat pidada taandamatuks elemendiks) ja veelgi enam see, et kumbki pole fikseeritud materiaalse artefaktiga. Teatrietenduse siin ja praegu sündiva mitmehäälsuse, laiema märgisüsteemilisuse ja tajumusliku mitmekesisuse (mitte ainult nähtava ja kuuldava, vaid ka taktilise, lõhnade ja maitsete buketi) kaudu kujunev tähendusloome käsitlemine on nagu unenäo ärakõnelemine, mis raamistab nähtu igaveseks vaatepunktiks. Ja muidugi, kuna kultuurietenduse korral pole sünnis küsida lavastaja järele, kadus lavastaja ka teatripildist. Üks võimalus eristada kultuurietendust teatriprotsessist on just see, et kultuurietenduse korral ei ole põhjust kõnelda **stiilist**, mis lavastajateatris minu arvates on määrav.

Lisaks võiks rõhutada, et etendamisel on võime luua reaalsuskogemust läbi nakkava kehalisuse; kunstil aga suisa üles ehitada fiktsionaalset reaalsust – midagi, mis on

²⁴¹ Schechner 2002: 226–273. Richard Schechneri kriitikaga ei ole siin põhjust tegeleda; tema näol on tegemist teaduslikkusele pretendeeriva aimekirjandusega. Näiteks siiski; ta defineerib etendamise, olgu kunsti, rituaali või tavaelu valdkonnas kui *kahekordselt käitunud käitumise* (*twice-behaved behaviours*), kui *taastatud käitumise* (*restored behaviours*). See aga ei erista teatrietendust kuidagi argipäevast, harva me teeme midagi, mida me varem ei oleks teinud, veel harvem järgimata oma tegemise üldmustreid, hoopis harva, mida keegi inimestest pole teinud; teisalt peaks kreatiivsus, mis etendamisega kaasneb, viima jänese käitumise ebajäneslikuks ja inimese oma seega ebainimlikult ainukordseks (vt joonealune märg nr 140).

²⁴² Aga ka lingvistikas ja kirjandusteaduses ja sotsiolingvistikas, alates briti keeleteadlase ja filosoofi John Langshaw Austini performatiivsete lausungite (*performative utterances*) käsitlemisest 1962, lõpetades Jacques Derrida iteratsiooniga, Noam Chomsky “pädevuse” ja “sooritusega” kuni Pierre Bourdieu’ keele sümboolse võimu käsitlemiseni, mis aitas kaasa tõlgenduste politiseerumisele (Kaljundi 2008: 632). Bert O. States: *[...] nihe etendusuringute poole toimus [...] siis, kui mõisted teater ja teatraalsus minetasid oma keskse koha (või vähemalt sattusid kriitilise analüüsi objektiks) ja põhimõisteks kerkis etendus* (2006: 2485); vt ka Epner 2002; 2006.

võimalik, aga realiteedis puudub; midagi, mis on võimatu; või annab mingi uue vaatepunkti olemasolevale. Fiktsionaalse reaalsuse loob nii näitleja oma kehalisusega kui ka kõik see, mis laval nähtaval või nähtamatu, kuuldav ja tajutav vaataja kaudu. Ühesõnaga – kogu teatrimeeskonna töö tulem vaatab läbi vaataja UNIVERSUMIGA ehk OLEMISEGA tõtt. Fiktsionaalse maailma loob aga lavastaja. Kas dramaturgiast põhjustatuna või isepäi – see on tema asi ehk tema loomise lugu.

2.3.2. Rituaalist

Kõigepealt – termin *rituaal* ei käi kitsalt religioosse tegevuse kohta. Sigmund Freud²⁴³ rakendas sellega lähedalt seotud või koguni sünonüümset terminit *tseremoonia* niihästi mõningate neurootikute käitumise kui ka religioosete rituaalide kohta, püüdes heita valgust nende arvatavale sarnasusele. *Webster International Dictionary* sedastab, et oma kõige laiemas tähenduses viitab **rituaal** *mis tahes tegevusele [...], mida regulaarselt korratakse täpselt kindlaksmääratud viisil, et rahuldada oma kõlblikkuse tunnet*²⁴⁴. See definitsioon paneb paika rituaalide kolm aspekti: nimelt et need koosnevad konventsionaalsetest, isegi stereotüüpsetest liigutustest või asenditest; et neid sooritatakse regulaarselt (kella, kalendri, või spetsiifiliste asjaolude poolt määratud aegadel); ja et neil on afektiivseid või emotsionaalseid jooni. Lisandub veel vihje, et vähemalt mõnedel rituaali koostisosadel ja vahel ka rituaalil tervikuna puudub praktiline otstarve, see tähendab, et nad ei aita otseselt kaasa sooritaja bioloogilise või majandusliku heaolu suurendamiseks²⁴⁵.

Siiski tundub olevat õige kõnelda rituaalist kui religioosest praktikast²⁴⁶. Rõhutades erinevust ilmalike ja religioosete rituaalide vahel, kirjutab Michigani ülikooli antropoloogiaprofessor Roy A. Rappaport: *ilmalikke rituaalide puhul ammendub rituaali semantiline sisu rituaali kaudu edastatava sotsiaalse informatsiooniga*²⁴⁷. Teisisõnu: rituaali semantiline sisu ning rituaalis osalejate vahel vahetatud sõnumite

²⁴³ Freud 1948–50.

²⁴⁴ 1965: 1961.

²⁴⁵ Rappaport 1996: 159.

²⁴⁶ Vt ka Certeau 2005.

²⁴⁷ Rappaport 1996: 379.

semantiline sisu on sama ulatusega. See ilmaliku rituaali ühetähenduslikkus muudab minu jaoks *rituaali* mõiste kasutamise mõttetuks. Religioosse rituaali kaudu edastatavad sõnumid ja rituaali eesmärk on selgelt lahus. Et rituaali näilik eesmärk on tema sisus äratuntav, siis rituaali enda semantiline sisu ning rituaali osalejate vahel vahetatavate sotsiaalsete sõnumite semantiline sisu ei ole sama ulatusega. Ja see, nagu Rappaport mainib, on religioosete rituaalide puhul iseloomulik ja isegi määrava tähtsusega²⁴⁸.

Thimothy Insoll on oma teoses *Kas arheoloogid kardavad jumalaid* sõnastanud rituaali kui religiooni elemendi – selle käitumusliku aspekti –, mida pole võimalik kirjeldada eraldi vastavast tervikust, st religioonist²⁴⁹. Arheoloogias iseloomustatakse terminiga *rituaal* seda, mis tundub ebatavaline, mittefunktsionaalne-mitteutilitaarne või mida on keeruline mõista ja kirjeldada²⁵⁰. Religiooniuurija Catherine Bell aga kirjeldab mõiste **rituaal** sisu järgnevalt:

Rituaali ei saa mõista kui mingit ühemõttelist/selgepiirilist faktide kogumit, mida on võimalik kergekäeliselt taastada ja analüüsida. Idee rituaalist on juba iseenesest konstruktsioon, st kategooria või analüüsi hõlbustav vahend, mis loodud etnograafiliste kirjelduste ja paljude kontrollimatute oletuste abil. Seda rakendatakse eesmärgiga seletada inimkäitumise religioosseid juuri viisil, mis oleks selle sajandi eurooplastele ja ameeriklastele tähendusrikas ²⁵¹.

Niisiis – nii teater kui ka rituaal on sündinud kokkupuutest piiridega. Nagu eelpool kirjeldatud²⁵², põhjustab rituaali sakraalse (piiritaguse, määramatu) sissetung inimese korrastatud argisesse (mõistetud nii ruumilise kui ka mentaalsena), manifestatsioon, mis nõuab profaanse, argise inimmaailma ümberstruktureerimist. Selle ümberstruktureerimise käigus saab sakraalne tähenduse, ta seostatakse argisega – taasluuakse kogukonna reaalsuskäsitlus ja seda nimetangi edaspidi rituaaliks²⁵³.

Kui nii Milton Singer kui ka Richard Schechner tõdevad, et kultuurietendused on koordineeritud ühiskondlikud sündmused, ehk siis sotsiaalsed praktikad, mis arendavad

²⁴⁸ Rappaport 1996: 380. Vt ka 2.4.1. Virtuaalne ruum ja intentsioon.

²⁴⁹ Insoll 2004b: 2–3.

²⁵⁰ Insoll 2004a: 11.

²⁵¹ Bell 1997: 21.

²⁵² Vt ka 1.5. Kokkuvõtteks.

²⁵³ Vt Radcliffe-Brown 1997: 617.

osavõtjate kogemust etenduse sisemiste kvaliteetide nautimise kaudu²⁵⁴, on uss hammustanud oma saba. Ükskõik kui suure ringi mingi nähtuse defineerimiseks inimene ka ei joonista, ükskõik kui tugeva piirjoonega – ikka on midagi, mis jääb väljapoole ringi. Ja see **midagi** muutub üha tähtsamaks ja kõnekamaks dialoogides seespool olevaga, kuni lõpuks muutub määravaks just väljapoole jäänu. Ja kui *theatrum mundi* puhul ei ole küsimust, kes on lavastaja, tekib sotsiaalse ja kultuuri-etendamise puhul vägisi küsimus – **kes on lavastaja või mis lavastab?** Ja sellele vastates ei saa me lahti küsimusest – **miks too siis ka teatris ei lavasta?**

Ester Võsu sedastab, et kultuurietendus on muutunud universaalse kommunikatsioonimudelina nii etoloogide kui ka inimeste ja keskkonna suhete uurimise vahendiks²⁵⁵. Siis aga käsitletakse etendamist tegelikult kui rituaali²⁵⁶. Ja teisalt – lingvistid ja etoloogid on põhimõtteliselt nõus sellega, et kõige tähtsam erinevus loomade ja inimeste signaalide vahel on vahekord adressaadiga²⁵⁷. Loomade puhul on selleks **märk** (füsioloogiline sõltuvus, valetamine ei ole võimalik), inimeste puhul **sümbol**²⁵⁸. Sümboolne kommunikatsioon võimaldab aga väheste põhiühikute abil edestada piiramatut hulka sõnumeid. Seega tuleb rituaali mõista lähtuvalt sakraalsest dimensioonist ja teada, et intensionaalsus välistab, samuti nagu ka sakraalsus, sõnumi ühetähenduslikkuse.

²⁵⁴ Ma võiksin veel õelalt Freudile vihjates küsida, kust nii palju neurootikuid leitakse, et kultuurietendusi läbi viia.

²⁵⁵ Võsu 2006.

²⁵⁶ Etoloogid on kasutanud terminit *rituaal* ka loomade etenduste kohta, mis samuti kipuvad sisaldama stereotüüpseid, pealtnäha otstarbetuid asendeid ja liigutusi; ja kui inimeste rituaalide puhul tihti manipuleeritakse pealtnäha kasutute esemetega, siis loomade rituaalides on tähtis osa pealtnäha kasututel bioloogilistel struktuuridel, mis lehvivad, võbisevad, vahetavad värvi või lihtsalt paisuvad. Kindlad ajad, kindlad kohad. Etoloogid tavaliselt tõlgendavad loomade rituaale kommunikatsioonisündmustena. Selle tõlgenduse valgel muutub mõistetavaks isegi mõningate stereotüüpsete rituaalsete asendite ülimalt groteskne iseloom. Et signaal oleks efektiivne, peab see eristuma tavalisest otstarbekast tegevusest. Mida absurdsemalt mõjuvad kehaosade rituaalsed liigutused, seda kergemini on need äratuntavad rituaalina (Rappaport 1996: 159–160).

²⁵⁷ Etoloogid tavaliselt tõlgendavad loomade rituaale kommunikatsioonisündmustena. Selle tõlgenduse valgel muutub mõistetavaks isegi mõningate stereotüüpsete rituaalsete asendite ülimalt groteskne iseloom. Et signaal oleks efektiivne, peab see eristuma tavalisest otstarbekast tegevusest. Mida absurdsemalt mõjuvad kehaosade rituaalsed liigutused, seda kergemini on need äratuntavad rituaalina. Seega defineeritakse inimeste kui ka loomade rituaale konventsionaalsete etendustena, mille kaudu üks või rohkem osalisi edestab iseendale või siis ühele või rohkemale osalisele informatsiooni oma füsioloogilise, psühholoogilise või sotsioloogilise seisundi kohta. (Rappaport 1996: 159–160; ka Wallace 1966: 236; Leach 1954: 14).

²⁵⁸ Rappaport 1996: 380–381.

Kokkuvõtteks võiks öelda, et kultuurietenduse mõiste, mis ilmub kultuuriuuringute (*cultural studies*) tekkimisega, maandub ikkagi rituaali rüppe. Etendus ongi rituaal, olgu siis vaadatuna ülesehituse poolest või oma asendi ja tekke poolest kultuurides. Ainult lääne mõtlemine eristab etendamist ja rituaali, tahtes nõnda lahti saada sakraalsusest, mida tänapäeva euroopa kultuuris ei ole kombeks näha. Kultuurietenduse mõiste kaotas ära sakraalse mõõtme ja tegi lavastaja nähtamatuks, sest ühiskondlike sündmusi lavastab ühiskondlik traditsioon. Jumalata ilmapilti loojad ei mahu.

2.4. Virtuaalsus. Fiktsionaalsus. Intentsioon

Paljud teatriuurijad on leidnud, et kommunikatsiooniteooriast ja semiootilisest muustrist ei piisa teatrietenduse kirjeldamiseks. Laiema nägemisnurga andvat etendusuuringute teoreetilisele baasile *fiktsionaalse maailma poeetika lisamine*²⁵⁹. Kommunikatsiooniteooriate nõrkus, arvestades võimalust neid etenduse analüüsimisel kasutada, seisneb selles, et teatris enamasti puudub selgelt väljendatud sõnum, ehk teisisõnu – see koosneb teatrifenomenile omaselt paljudest eri märkidest ja nende kombinatsioonidest, nii et raskusi tekitab juba kommunikatsiooni objekti piiritlemine. Seetõttu peab kommunikatsiooniteooriatele toetuv analüüs lavastuse neile teooriatele kohandamiseks paratamatult piirama võimaliku sõnumi lihtsustamise hinnaga²⁶⁰. Kui Roman Ingarden kõneleb intensionaalsetest lausekorrelaatidest kirjanduses, mainib ta, et lause ei koosne ainuüksi teadetest – mis oleks ju lõputult absurdne, sest teateid saab avaldada ainult nende asjade kohta, mis on olemas –, vaid taotleb midagi, mis on tegelikult öeldava taga²⁶¹. Samamoodi ka etendus.

Teiselt poolt lihtsustub protsess analüüsile allumiseks ka võimalike mõjurite vähendamise hinnaga. Väljajätavateks mõjuriteks on eelkõige lavastaja, kelle töö tulemusena moodustunud etendus on analüüsi peatähelepanu all, ja selle tõttu ei ole tema kadu lihtsustatud mudeli puhul eriti nähtav, teisalt aga publiku ja keskkonna (ehk siis antuste nii laiemas kui ka kitsamas plaanis) osatähtsuse vähendamine²⁶².

Kultuuris üldiselt, ja kindlasti teatrikunstis, on olulised need märgid, mis kujunevad protsessi käigus, st märgid ei ole diskreetsed, vaid moodustavad konfiguratsioone. Tähtsad ei ole detailid ise, vaid eelkõige semantilised **konfiguratsioonid**, mis on tuletatavad nende abil. Ka semiootik Juri Lotman rõhutab, et rääkides teksti väljenduslikkuse materiaalsest küljest, peame silmas märgisüsteemide üht, ülimal määral spetsiifilist omadust:

²⁵⁹ Epner 2006, Fischer-Lichte 2006.

²⁶⁰ Jänes 2007: 12.

²⁶¹ Ingarden 1989: 29.

²⁶² Mulle tundub, et kommunikatsioon mudelina ei sobigi teatriprotsessi kirjeldama juba oma liigselt jäiga ja konkretiseerunud intentsiooniobjekti tõttu.

*Materiaalse substantsina ei esine neis „asjad”, vaid asjade suhted. Vastavalt avaldub see ka kunstilise teksti puhul, mis ehitatakse üles kui organiseerimisvorm, see tähendab kui teatud materiaalsete ühikute suhetesüsteem.*²⁶³.

Märgiks kujunevad seega publiku poolt vastuvõetud, publiku poolt nähtud asjade seosed, mis omakorda mõjutavad tagasisidena ka näitlejat laval ja tema uut rõhuasetust väljatöötatud detailide mängimisel. Samas on selge, et mingid detailid saavad keskkonna läbi tugevama võimenduse kui teised, mis samuti määrab (aga seekord juba) nii näitleja kui ka publikupoolse aktsendi ainese vastuvõtmisel.

Sündiv (ka märgiloome) protsess näitleja ja publiku ja keskkonna üksteisega kohandumises ja arvestamises ja võimendamises on hädapärastelt seletatav teksti ja lugeja vahel tekkivate interaktsioonide mustriga²⁶⁴, samas kui loetav tekst (vaatamata tõlgendamise vabadusele) on lõpetatud, aga etendus palju suuremas plaanis avatud ja muutuvuses ka autoritaarse/despootliku lavastaja korral. Virtuaalse ruumi moodustavad: 1. näitleja(d), 2. antud ruum (keskkond), 3. loodud ruum (MES), 4. publik ja 5. suhestumised nende vahel.

2.4.1. Virtuaalne ruum²⁶⁵ ja intentsioon

Fenomenoloogiline kunstiteooria rõhutab ideed, et oluline pole mitte üksnes tekst, vaid samal määral ka tekstile reageerimise mehhanismid. Ehk siis hermeneutika. Nii näiteks kirjandusteose puhul kunstiline pool, mis seostub autori tekstiga ja esteetiline pool lugeja tehtava aktualiseerimisega/konkretiseeringuga²⁶⁶. Teos on seega enam kui tekst, sest tekst saab elavaks alles siis, kui ta on konkretiseeritud. Teos tekib lugeja ja teksti ühildumisel, kusjuures, nagu kirjutab Wolfgang Iser: *[...] teda ei saa kunagi täpselt ära näidata, vaid ta peab alati jääma virtuaalseks, sest teda ei saa samastada ei tegeliku tekstiga ega lugeja individuaalse soodumusega*²⁶⁷. Ka etendamisel tekkiv interaktsioon

²⁶³ Lotman 2006: 96; Jänes 2007: 16.

²⁶⁴ Vt Iser 1990.

²⁶⁵ Erika Fischer-Lichte kirjeldab nn *vaheruumi*, mis tekib näitleja ja vaataja vahele. Tema jaoks on aga tegemist väljaga, mille moodustumine näitab, et vaataja... *pilk ei ole suunatud enam fikseeritud positsioonidele...*, mis omakorda olla märk sellest, et... *näitleja ja vaataja hakkavad kaotsi minema, üksteiseks üle minema* (2006: 2468 j), nagu oleks tegemist mingi uue ja regressiivse nähtusega teatrimaailmas. Minu virtuaalne ruum aga ei ole ühe lavastaja kapriis või stiil. See on aastatuhandeid vana tööriist.

²⁶⁶ Ingarden 1989: 49 jj; Iser 1990: 2090.

²⁶⁷ Iser 1990: 2091.

publiku, lava (MES ja näitleja) ja keskkonna vahel on tajutav protsessuaalse virtuaalse ruumina, milles tekivad seosed, tähendused ja aktsendid, millest paljusid ei ole võimalik ette näha. Mõlemal puhul tekitab virtuaalsus dünaamilise olemuse, mida saab kirjeldada kui haaravust, kui mängulisust.

Vaatlen sellise ruumi kehtestumist lihtsaima lavastajateatri konstruktsiooni puhul, nimelt vestmisetenduse korral. Ühelt poolt on põhjuseks mu enese kogemused²⁶⁸, teisalt – kuna vestmistraditsioon on pärimuslik rituaal²⁶⁹ ja samas on seda võimalik vaadelda ka kui lavastajateatri võtmes etendamist –, siis just selles žanris tekkisid mul nii küsimused kui ka vastused. Vaadeldes vestmisetendust lavastajateatri paradigmas, on näitleja ise ka lavastaja; MES realiseerub nii näitleja kui teksti, kui ka keskkonna kaudu, sest dekoratsioone ja rekvisiite tavaliselt ei ole. Keskkonda²⁷⁰, mis on antus, kasutatakse nagu loodud ruumi (lava- ja helikujundust), mis määrab koos publikuga (kes on samuti mingis mõttes antus) teose variaabluse ja mõnikord isegi žanri.

Lähtun lugemisenomenoloogiast ja püüan tekitada paralleele vestmisetendusega. Nii nagu lugemine on nauding, ei tohiks unustada, et ka etendusest osasaamine on nauding ja seda ainult siis, kui ta on aktiivne ja loov. Igavus ja liigpingutus on kujundavad piirid, mille ületamisel loomisprotsessis nii lugeja kui ka vaataja enam kaasa ei mängi²⁷¹. Samal ajal määrab piirid ka lavastus – mida struktureeritum, organiseeritum ta on, seda rohkem omandab kontuure ka nn **lavastamatu osa**. Umbes nii, nagu ehitishoone keskkonnas, maastikus struktureerib oma ümbrust, **lavastab lavastaja läbi lavastuse**, (publiku ja keskkonna) **lavastamatut osa**²⁷².

Nõnda algab virtuaalseks ruumiks nimetatud dünaamiline protsess – fikseeritu seab fikseerimatule teatud piirid, et takistada laialivalgumist, ja publik annab fikseerimatule oma teadvuse üürile. Ehk siis – lavastaja üürib näitleja keha (ja kunstnike kreatiivsuse

²⁶⁸ Olen vestnud muinasjutte alates 1985. aastast, mõnel perioodil ka elatunud sellest, mängides 3–4 etendust nädalas.

²⁶⁹ Viidalepp 2004.

²⁷⁰ Isegi aastaag, kellaag ja ilm võtsid määrata nii kvaliteeti kui kvantiteeti – ehk siis keskkond nii laiemas kui ahtamas mõttes.

²⁷¹ Iser 1990: 2093.

²⁷² Ka see määratleb lavastajateatrit, vt ka Schutting & Schutting 1999: 355.

kaudu olevaks saanud *asjad*) ja publiku käest teadvuse, selleks, et fiktsionaalne maailm saaks olemise (virtuaalses ruumis).

Mis siis selles virtuaalses ruumis toimub? Esiteks on oluline meeles pidada, et virtuaalses ruumis toimub loov protsess. Lavastuse moodustavad osised viitavad lõhnade, visuaalsete, auditiivsete, taktilsete, mentaalsete ja somaatiliste teadetenähtetena, tähelepanekutena, informatsioonikandjatena alati sellele, mis on tulemas ja mille struktuuri laseb ette aimata nende spetsiifiline sisu. Sealjuures toimivad ja toimuvad kõik osised koos ja kujundavad mitte ainult seda, mis on tulemas, vaid kujundavad ka selle ootust²⁷³. Ehk siis mitte niivõrd ootuste täitumine, vaid **pidev teisendamine**. Selle teisendamise kaudu, mis käib ju läbi mälu²⁷⁴, tekib keskkonna ja mälu kokkumängul võimalus seosteks, mida seni ette näha ei võinud. Need seosed omakorda mõjutavad näitlejat, kes loodud ja antud keskkonna ja lavastusega kooskõlas samasuguse protsessi läbi käib ja annab sellele kehalise väljenduse. Virtuaalne ruum on seega lavastuse fiktsionaalse maailma ja publiku kujutlusvõime kohtumine antuste ruumis ehk keskkonnas.

Etteaimamiste ja tagasivaatamiste (mälu²⁷⁵) rida ei arene kindlasti mitte sujuvalt. Ja kui Roman Ingarden näeb lünki infoühikute voolu katkestusena, mis on juhuse tagajärg ja tuleb arvata puuduseks²⁷⁶, siis saksa retseptiooniteadlane Wolfgang Iser näeb väljajätteid, katkestusi ja lünki (*gaps*) dünaamilisuse ja mängulisuse äratajatena²⁷⁷. Nende protsesside jooksul konstrueeritakse virtuaalset ruumi tõlgendusaktidega ja samal ajal püütakse üles ehitada ka iseendale kujutuslik tervik²⁷⁸. Nagu kirjutab Wolfgang Iser:

*Ootused võivad pidevalt muutuda ja kujundid lakkamatult avarduda, kuid samal ajal püüab lugeja, kas või ebateadlikult, üheksainsaks autentseks mudeliks (consistent pattern) sobitada*²⁷⁹.

²⁷³ Edmund Husserl, fenomenoloogia isa on oma teoses *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (Gesammelte Werke 10; Haag 1966: 52)* nimetanud **eelintentsiooniks**.

²⁷⁴ Iser 1990: 2096.

²⁷⁵ Juhin siin eksitavalt tähelepanu sellele, et ka trikster töötab mäluna, millel on omadus ilmutada midagi väljapool oma konteksti võõras kontekstis, mis teebki mälu kasutamise kreatiivseks.

²⁷⁶ Ingarden 1989: 32.

²⁷⁷ Iser 1971: 1-45; 1990: 2097.

²⁷⁸ Vrd prohvetite, religioosete visionääride (sh šamaanide) ettenägemise võimet (ennustamisvõimet) ajas ja ruumis, tervikliku nägemuse omamine vt 1.3.2.1. Tervemõistuslikust tegelikkusest.

²⁷⁹ Iser 1990: 2102.

[...] see omakorda teisendab teksti lugejakogemuseks. Selle kogemuse tekkimise viis pideva teisendamise kaudu on väga sarnane kogemuste omandamisele elus²⁸⁰ [...]

Lugemise ja teatrietendusest osasaamise kogemuslikkus on tähelepanu väärne. See näitab minu arvates, et publiku osa etenduses ei ole mitte ainult adressaadi roll kommunikatsiooniprotsessis, vaid et publik on samasugune osaline etenduses nagu näitleja või keskkond või loodud ruum ja seega nihkub ka **tähendusloome** virtuaalsesse ruumi. See tähendab nii näitlejale kui ka lavastajale tööd liiasusega, sest enne kokkusaamist publikuga ei tea me täpselt, milline detail kuidas ja millisesse seosesse selles auditooriumis ühitub, kusjuures detail peab olema päästikuna valmis seostuma erinevatesse seostesse, mida ette planeerida ei ole võimalik²⁸¹.

Siinjuures on veel üks oluline nüanss, mis võetud vestmistraditsioonist. Nimelt kirjutab Richard Viidalepp, et muinasjutu vestmine ei ole kunagi suunatud kuulajatele – muinasjutu funktsioon on mõjutada üleloomulikke vägesid, kes seeläbi muudavad inimeste elatavat realiteeti²⁸². Seda intentsiooni publikust väljapoole (ja publikki on osaline fiktsionaalse maailma kehtestamisel), mis mõjutab meie realiteeti – on võimalik jälgida ka teatrietenduste puhul. Sest tõepoolest, mida haaratum on publik, mida loovam ja osasaavam, seda võimsamalt kehtestub fiktsionaalne maailm fiktsionaalseks maailmaks. Olen tarvitanud publikut kui sõnumi **võimendajat** oma lavastustes, aga ka etendajat (lava peal) publiku funktsioonis²⁸³. Nagu ka rituaalipeatükis osutatud on *rituaali näilik eesmärk tema sisus äratuntav, ja siis rituaali enda semantiline sisu ning rituaali osalejate vahel vahetatavate sotsiaalsete sõnumite semantiline sisu ei ole sama ulatusega*²⁸⁴.

Etendajate intentsioon publikust edasi, või publiku abil edasi on oluline erinevus kommunikatsiooniteooriaga võrreldes, kus lõpp-punkt on publikus; see loob teistsuguse protsessuaalsuse. Siin on õige aeg tuua sisse taas võrdlus triksteriga. Triksteri fenomeni loobki suhtlemine sakraalse maailmaga kõrvaltegelaste kaudu. Mitte suhtlemine teiste

²⁸⁰ Iser 1990: 2102.

²⁸¹ Ja seda eriti jutuvestmissetenduse puhul, kus järgnevate väljapakutud detailide valik sõltub eeltoimunud tähendusvalikust.

²⁸² Viidalepp 2004: 15–23.

²⁸³ Lavastades kooride etendumisi olen kasutanud koori kui publikut – kui võimendajat näitleja tekstile. Kontsertetendusel Uku Masing 100; esietendus sept. 2008, Tartu.

²⁸⁴ Vt 2.3.2. Rituaalist.

tegelastega, vaid suhtlemine sakraalse maailmaga läbi teiste tegelaste. See sunnibki triksteriga suhtlejad teistsuguse orientatsiooni järele küsima ja uue identiteedi otsingutele. Ja kui neil on õnne, siis saab neile uus stiil nende olemises ja käitumises. Triksteri ülim- või metasiht, mis on tingitud tema sakraalsest päritolust, on võrreldav etendamise **intentsiooniga publikust edasi**²⁸⁵.

Virtuaalse ruumi kujundi abil olen püüdnud näidata publiku, keskkonna ja esitaja vahel toimuvaid protsesse. Suuremate lavastajateatri etenduste puhul hakkavad selles ruumis lisaks publikule, keskkonnale ja etendajale kõnelema ka lavakujundus, muusikaline kujundus, valguskujundus ja muidugi ka juhus (isegi juhus ruudus), sest mida rohkem on struktureeritud osiseid, mida keerulisemad need on, seda rohkem on paralleelseid määramatusi, juhuse allikaid. Etendaja, muusikaline, lava- ja valguskujundus aga edestavad selle lavastuse fiktsionaalset maailma.

2.4.2. Fiktsionaalne maailm

Sõnaga **fiktsioon** tähistatakse eelkõige ebatõest informatiivses mõttes, väljamõeldist. Samas on kirjandusteadlane Arne Merilai sedastanud, et fiktsionaalne teos sisaldab väljamõeldise kõrval ka **tegelikke tõdesid**, mis jaotuvad **üldisteks** tõdedeks (üldised arusaamad armastusest, vihast, sõjast, inimesest ja tema hingeelust jne, tõetingimustega filosofoeringud); **erilisteks** tõdedeks (ajalooliste isikute, geograafiliste alade või ruumipunktide või kõige muu reaalselt olemasoleva kirjeldusi ja osutusi) ja **metafoorseteks** tõdedeks, mille tõesus avaldub laiemas kontekstis²⁸⁶. Seega ei ole tõesuse kriteerium määrav ega üheselt mõistetav, liiatigi kui silmas pidada, et ka meie reaalsuskäsitlus iseenesest on juba väljamõeldis.

²⁸⁵ Hädapärast võib etendamise metasihina vaadelda ka etendamise järelmõju (Schechner 2002: 211 jj), mis realiseerub kultuuris ja traditsioonis; aga tihtipeale on mul tunne, et teatrikunstis on niipalju seletamatut ja *jumalteabmillest* sõltumist ja seega võib ühe või teistsuguse tulemuse määrata juba intentsiooni sõnastamine, või õigemini tema asukoha sõnastamine.

Kõneldes lavastaja Mart Kolditsaga suvel 2010 publikust, jõudsime järgmise metafoorini: publik on nagu Peetrus taeva väraval. Ühegi inimese elu siht ei ole jõuda Peetruseni, vaid ikka taevariiki, aga kui Peetrus sind läbi ei lase, siis nii ka jääb. Nõnda ka lavastaja ja publiku vahekord – ühegi lavastaja lõppsiht/eesmärk ei ole publik, aga kui publik sinu lavastust vastu ei võta, siis taevariiki ei saa.

²⁸⁶ Merilai 2003: 116–117.

Ka ei aita meid edasi (nt kirjandusteose) autori **intentsioon** – millisesse žanrisse ta oma loominguga liigitab või kuidas oma loomeprotsessi hindab, sest nt ühiskonnakriitilist teost avaldades on kergem määratella end ulme valda kuuluvaks ja esitada oma nägemus universumi korrapärasest utoopiana. Võimatu pole, et seik, mis on autori poolt intensionaalselt määratletud kui fiktsioon, võib osutuda tõeseks (nt on egiptoloogid tunnistanud Mika Waltari Sinuhe-lugude fantaasiaga täidetud tühimikud hiljem tegelikeks tõdedeks²⁸⁷). Niisamamoodi vastuvõtjana (lugejana) võime igasugust teost lugeda kui fiktsiooni, isegi autobiograafiaks nimetatut võib paari sajandiga kolida lugeja jaoks nt ulme valdkonda.

Gregory Currie fiktsiooniteooria²⁸⁸ kohaselt püütakse fiktsiooni olemust avada mängult uskumise (*make-believe*) mõiste läbi. Ka Schechner tarvitab sedasama mõistet, aga vastandades usku loovad (*make-belief*) ja uskuma panevad (*make-believe*) etendamise argisest eristamiseks²⁸⁹. Sellega tõmmatakse intentsionaalsus veelgi enam inimpsüühika tasandile ja sealne lehmakauplemine tundub mulle hämmamisesena, kus mul igal juhul nahk üle kõrvade tõmmatakse. Usu, usaldamise, mängult usu ja reaalsuse-väljamõeldise vahekorrad tunduvad keeletasandi sissetoomisena eristamatuse tsooni. Uskumise ja mängult uskumise teooria peidab mu jaoks olma, et euroopaliku mõtlemistraditsiooni kohaselt saab tõene olla ainult üks väide. Et risti vastupidised väited ei saa ühekorraga olla tõesed realiteedi peegeldused. Pärimuslike kultuuride ja kreatiivsuse loogika kohaselt on aga seesugune vaateviis võimalik.

Hoopis olemuslikum tundub fiktsionaalsuse sedastamine läbi mängulisuse, läbi haaravuse²⁹⁰. Kahe omavahel mittekokkulangeva maailma kõrvutipanek vastuvõtjas tekitab mängulise situatsiooni, kus tekivad uued tähendused ja seosed²⁹¹. Just

²⁸⁷ Merilai 2003: 119.

²⁸⁸ *The Nature of Fiction, 1990.*

²⁸⁹ Näilust loovad etendused säilitavad etenduse maailma ja igapäevamaailma vahel selge piirjoone. Uskuma panevad etendused ähmastavad või saboteerivad seda piirjoont (Schechner 2002: 35 j).

²⁹⁰ Kirjandusliku väljamõeldise olemuslik roll on pakkuda lugejale võimalusi enda kujutlemiseks kellegi teisena, näha maailma teisest vaatepunktist ja kogeda talle tegelikkuses kättesaamatut (Sutrop 2000: 222).

²⁹¹ Ka semiootik Juri Lotman on osutanud düaadilisele tekstile kui kunstilise tekitajale (Lotman 2007); vrd ka Bert O. States'i kirjeldatud binokulaarne vaatamisviis (*binocular vision*), mis on semiootiline ja fenomenoloogiline üheaegselt, nagu inimese kahe silma nähtu, mis kokku annab ruumilise nägemise (1984: 8 j).

kreatiivsuse tööle hakkamisena, mis on pigem kogetavana kui defineeritavana taibatav fiktsionaalsus.

Vestmise juurde tagasi tulles – selgus, et väga palju sõltus ka minu ettevalmistavast etapist. Sellest, kuidas töötasin muinasjutuga enne esitamist, kas suutsin luua loole nn fiktsionaalse maailma, ja missuguse. Tänapäeval on enamik lugusid vahendunud ka vestjale kirjakultuuri kaudu. Kirjasõna ja suulise kõne erinevus on aga olemuslik. Kindlasti oleksin saanud päritud loo puhul (mis mulle oli vestetud) kaasa fiktsionaalse maailma, mis oleks moodustunud tolle ajahetke pärimuslikust traditsioonist, vestmistraditsioonist ja jutustaja traditsioonist. Kirjalikust allikast aga vestmislavastust luues tuli fiktsionaalne maailm endal üles ehitada, otsustada näiteks, kui palju määrab kronotoop. See tähendab, kas lugu on toodav näiteks tänapäeva maailma, kui palju ja millise ajastu pärimuslikku traditsiooni on loo enese terviklikkuse pärast hädavajalik sisse tuua ja kui palju tuleb kõrval hoida jne. Aga selle kõrval peab väga täpselt tegema enesele pildistiku toimuvast ja erinevatest ruumidest, kus tegevus toimub. Seda detailideni visualiseerimist, ka **puuduoleva traditsiooni aseainet**, mis iga mu jutustamiseks valmis oleva loo taha tekkis, nimetasin enese jaoks fiktsionaalseks maailmaks.

Kirjandusteaduses tähistab fiktsionaalsus eelkõige teatud diskursust, milles asjaolusid esitatakse sellisel viisil, et see sugereerib neid pidama tegelikeks. Kõneldes fiktsionaalsest narratiivist, nendib Margit Sutrop, et (vastandina faktuaalsele narratiivile) fiktsionaalset narratiivi kirjutades ei väljenda autor oma usku, vaid kujutlust. Fiktsioon on autori kujutlusakti väljendus.²⁹² Kujutlusakt omakorda tähendab, et fiktsioon ei pruugi olla keeleline või ainult keeleline.

Fiktsionaalse maailma haldaja on lavastaja. Kas ta loob selle üksi või kaasautoritega, kirjandusteose põhjal või mitte, kas see tekib proovide käigus või alles siis, kui näitlejad on astunud kostüümides lavakujundusse, ei oma tähtsust. Võib nii ja võib teisiti. Aga lavastaja haldab fiktsionalset maailma, mis läbi etendajate ja kunstnike (valgus-, heli- ja lavakujundus) hakkab toimetama virtuaalses ruumis, ja koosmõjul publikuga kehtestub

²⁹² Sutropi mõiste “kujutlusakt” (*versus* usk) peaks vihjama teatud laadi vabadusele, määramatusele ja üllatuslikkusele.

fiktsionaalne reaalsus. Ja seda igal tasandil läbi haaravuse, mida mängimise peatükis olemuslikuks pidasin, ja kreatiivsuse.

2.4.3. Fiktsionaalne reaalsus

Fiktsionaalseks reaalsuseks nimetan ma fiktsionaalse maailma realiseerumist virtuaalse ruumi kaudu. Selle ulatuslikumaks mõistmiseks toon näite ühest rituaalist, mis on levinud Siberi väikerahvastelt nii inuittide kultuuri kui ka Põhja-Ameerika põliselanikele; rituaali, mida esineb ka Aasias ja Lõuna-Ameerikas ja mida nimetatakse pimedada koja rituaaliks²⁹³ või *shaking tent ritual*²⁹⁴. Tegemist on Põhja-Ameerikas ravirituaaliga, Siberis ennustamis-rituaaliga²⁹⁵. Vene riigitegelane ja etnoloog Mihhail Bonifatjevich Shatilov kirjeldab oma kirjutises *Vah-i jõe ostjakkide*²⁹⁶ draamakunst²⁹⁷ pimedada koja rituaali²⁹⁸ kui *muusikalis-religiooset müsteeriumi*²⁹⁹, kus on nii lavastaja kui ka näitlejad, publik, rekvisiidid ja lavakujundus. Refereerin siikohal lühendatult kirjelduse toimunust:

Inimesed kogunevad südaööl kasetohukattega püstkotta, kus kõik praod ja pilud kaetakse või topitakse kinni. Metallesemed viiakse välja. Keset püstkoda asetatakse hiiglaslik kasetohulaam, mis kaetakse heinaga. Inimesed istuvad seina äärde maha – mehed meestepoolele, naised-lapsed teisele poole. Nõid³⁰⁰ istub tuleasemest tagapool ning mängib vaikselt handi kannelt (panan-juh) ja ümistab laulda. Shatilov teab, et seda umbes 30-aastast nõida, kelle nimi on Segeljetov, G. I., hüütakse Harakaks.

²⁹³ Siberis Shatilov 1976: 155–165.

²⁹⁴ Hultkrantz 1997: 37–39.

²⁹⁵ Hultkrantz 1997: 37–39, Shatilov 1976: 155–165. Kuigi Jakuutias sahha nõid tarvitas sama rituaali oma ema ravimiseks (olin Jakuutias 2008. aastal seesuguse rituaali publikuks).

²⁹⁶ *Ostjak* – handi rahva vanem nimetus.

²⁹⁷ 1969. aastal leiti Tomski koduloomuuseumi arhiivist käsikiri *Vahhi jõe ostjakkide draamakunst*, ilma viiteta autorile (arhiiv TOKM, op 4; d. 91). Kuna Vahhi jõe hantidega tegeles M. B. Shatilov, samuti aga olla käsikirja stiil sarnane Shatilovi trükis ilmunud töödele, lisaks veel mõned seigad, mida ei avata – omistati käsikiri Shatilovile.

Käsikirjal ei ole ka daatumeid, kuid töö lõpus on viide ilmunud teosele *Vahhi ostjakid*, mis on ilmunud 1931. a. ja põhines 1926. aasta ekspeditsiooni materjalidel. Seega oletati, et käsikiri valmis aastatel 1931–1937. (Shatilov 1976: 155). Tegelikult on viimased aastaarvud kaheldavad – 1933. aastal sai Mihhail Shatilov, süüdistatuna valgekaartlikus rühmituses osalemises, 10 aastat paranduslikke töid töölaagris; 1959. aastal rehabiliteeriti postuumselt. Eelmainitu seletab ehk ilma igasuguste kirjeteta käsikirja esinemist arhiivis.

²⁹⁸ Handi keeles *njukul-velj* – uudiste näitamine (Shatilov 1976: 158).

²⁹⁹ Shatilov 1976: 163.

³⁰⁰ Handi keeles *elte-ku* (Shatilov 1976: 163).

Varsti hakkab lõke vaikselt kustuma ja on kuulda, kuidas nõid paaril korral haigutab ja hakkab seejärel norisema. Nüüdseks on kottpime. Pillihelid aga ei katke, neid kuulduv äkitselt ruumi erinevatest suundadest, aga ka maa-alt ja peade kohalt. Heli kaugeneb ja läheneb. Kõik see kordub. (Shatilovi küsimise peale vastatakse, et nõid lendab ringi.)

Järsku nagu kukuks kasetohule midagi rasket ja kandleheli vaikib; miski nagu lendaks kojast suure hooga välja. Nüüd on kuulda kutsuvat häälitsemist, nagu meelitataks loomi-linde, ja seejärel kuulevad kõik kohalolijad kojapõrandal sadade küunte krabinat. Nad kuulevad linnutiibade vuhinat ja linnukisa, loomade häälitsemist. Need olla metshaldjad (handi keeles *lung*), kes looma kujul nõia kutse peale kohale on saabunud. Kägu kukub koja erinevatest nurkadest, öökull huikab, täites kogu ruumi oma häälega. On kottpime. Seejärel hakkab häälitsema part ja kohe lendab üle ka kureparv. Kohalolijail, ka Shatilovil, on tunne, nagu viibiks ruumis väga palju pisikesi närilisi, oravaid ja rotte, kes mööda kojalatte ronivad ja vigisevad. Shatilov mõistab, et neid helisid teeb nõid, aga ta ei saa aru, kuidas too oskab suunata oma häält kõlama erinevatest ruumipunktidest.

Algab metshaldjate ennustamine. Kui saabub orav, hõikab keegi: "Orav, ma lasen, sa kuku maha!". Ja on kuulda, kuidas orava keha puult alla kukub. See ennustab jahimehele head saaki. Aga kui on kuulda orava parastavat kädinat, ei ole saaki loota. Proovitakse oma õnne. Siis kuulakse samme ja ruumi siseneb kohmakas, tohutu suur ägisev ja puhisev olend. Ülejäänud metshaldjad vakatavad, sest tulija on kasukaga vanamees – karu, kes kõiki kohalolijaid teretab. Karu püüab kellegi kinni, maadleb tollega ja kommenteerib seda aiva ("et ma nüüd käpaga ei lööks; lõingi, vaatan, kus see teine on..." jne). Erinevad metshaldjad hakkavad taaskord häälitsema, jälle on inimestel võimalus tulevikku teada saada. Mõnel puhul saavad jahimehed otsesõnalisi juhiseid, kuhu ja millal minna ning milline jahitaktika valida. Siis lendab keegi vuhinal läbi lae sisse ja hakkab kostma kandlehelisid ja nõia laulmist. Nõid hakkab metshaldjaid ükshaaval ära saatma ja räägib neile samal ajal, kus ta vahepeal rändles. Pillihelid ja nõiajutt kostavad erinevatest kohtadest, inimesed kordavad lauldes nõia sõnumeid. Järgneb hetk vaikust ja äkitselt kuulduv kusagilt väga kaugelt tüdruku laulu. Ta läheneb kojale ja jälle kaugeneb, käib ümber koja ja lahkub siis. Shatilov on lummatud, tema kaaslane nutab.

Nõid hakkab juuresviibijaid ükshaaval teretama, osadele midagi lisaks sosistades; Shatilovile sooviti head reisi lõunapoole ja head kojajõudmist. Hõõgvel tulle lisatakse puid, lõke lööb loitma. Etendus kestis kaks tundi. Inimesed veel istuvad, teevad suitsu ja arutavad haldjatelt saadud vastuste üle³⁰¹.

Niisuguse pimedada koja rituaal erineb kuuldemängust, väga palju on taktiilseid mõjureid. Shatilov kirjutab, et koges loomade nuhutamist, lindude tiivatuult jne. Küll aga olnud kõik helid perfektsed. Ei maksa unustada, et handid on jahimehed, kes enamuse aastast veedavad üksi metsas ja tunnevad väga hästi ulukite kombeid ja häälitsemisi; ometi võeti kogu rituaal hantide poolt vastu reaalsusena, tõesena³⁰². Nägemismeelt

³⁰¹ Ülesehituse poolest on rituaal väga sarnane hantide ja manside karupeiedega (handi keele *põpi-ar* – karulaulud), mis aga kestab neli või viis ööpäeva ja toimub tavaliselt valgustatud ruumis (vt Moldanov 2010).

³⁰² Shatilov 1976: 162–165.

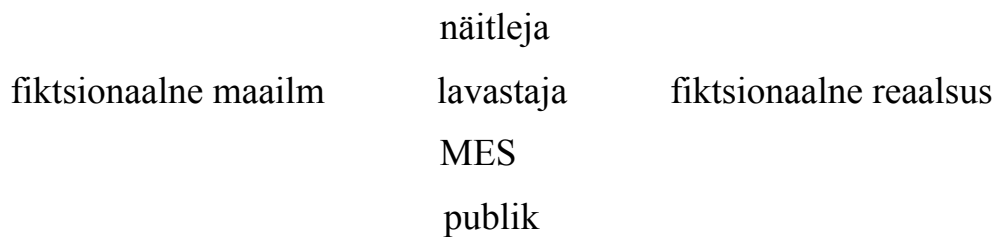
mittekasutatav etendus teeb publiku, aga ka esitaja ülitundlikuks, väga kergesti tekivad kujutluspildid, fantaasia lendab ja **ühine kogemus** on tajutav ja tugev.³⁰³

Eelkirjeldatud etenduse teeb minu jaoks eriti huvitavaks ja võimalusterohkeks etenduse **toimumise koht**, mis ei ole ju püstkoda Vahhi jõe kaldal Siberis, vaid **virtuaalne ruum**. Tegelikult on mul tunne, et teatrietenduste toimumiskohaks on alati virtuaalne ruum, muidu poleks mõistetav nt ülilakooniliste lavakujunduste töölehakkamine lavastuskeskkonnana. Virtuaalses ruumis kehtestuv fiktsionaalne reaalsus vajab lavakujundajalt vaid vihjet, ajendit (sama kehtib ka valgus- ja muusikalise kujundaja kohta), loomaks terviklikku maailma.

³⁰³ Põhja-Ameerikas on rituaal järgmine: haige inimese sugulased ehitavad eraldi koja, väga väikse, kuhu sisse istub nõid. Vaatlejad on ümber. Nõid läheb paljalt sisse. Laulab ja kõristab kõristeid, kutsub kokku vaimusid/haldjaid. Nende saabumist nähakse (nt karu käppa, kopra pead ja visklevat kala pisikese koja kangaseinal varjuna) koja värisemisest (konstruktsiooni poolest võimatu, aga nõial on üleloomulik vägi man), kuuldakse ja tuntakse. Haldjad vastavad nõia suu läbi küsimustele, aga võib ka nii, et nõid ütleb, mida talle öeldi. Võib olla ka dialoogi nõia ja haldjate vahel. Küsimused puudutavad haiget ja haigust, võimalikku ravi. Haldjate/vaimude lahkumisel vappub kojake taas. (Hultkrantz 1997: 37–39).

3. Triksteri olemasolevaks saamine

Lavastajat uurides on kuidagi märkamatuks peategelaseks saanud hoopis fiktsionaalne maailm, mille vaste triksteri konstrukti puhul on sakraalne dimensioon. Triksteritamisi võiks fiktsionaalse maailma prevaleerimist osutada skemaatiliselt nõnda³⁰⁴:



Joonis 1.

kus näitleja, MES ja publik üheskoos moodustavad läbi virtuaalse ruumi fiktsionaalse reaalsuse. Fiktsionaalne maailm valib teostumiseks lavastaja, teeb tema sisse pesa, kasutab tema meelt – südant ja mõistust, energiat ja **tahet**; võtab lavastaja tahte kaudu pantvangiks näitleja ja kunstniku, kasutab näitleja **keha** (ja kunstniku kreatiivsust mittekehalise MESi loomiseks) ja vangistab ka publiku, kasutades tema **teadvust** selleks, et kõnelda universumiga/universumis nagu realiteet teiste realiteetide kõrval. Poetiliselt öeldes käitub fiktsionaalne maailm ise nagu teadvus. Ja siit ei ole kaugel nägemine, et kuigi lavastaja evib paljusid triksteri omadusi, on ta ikkagi fiktsionaalse maailma väes nagu “püha kloun” triksteriväe käes ja tegeliku triksterina käitub fiktsionaalne maailm, mis vahetab kesta, otsib omale pesapaiku, et relatiivistada inimeste kaljukindlaid arusaamu maailmast ja tuua natukene sakraalse maailma määramatust inimkultuurikanga koe- ja lõimelõngadesse.

Triksteripõhise teatrimudeli ülesehitamiseks peaks aga veel korra üle vaatama sakraalse dimensiooni peatüki kokkuvõtte³⁰⁵, laiendades seda ka teatrimõistetega:

³⁰⁴ Ka eesti keeles avaldub seesugune ilmapilt väljendis *töö tahab tegemist*, kus otsekui töö valiks tegija ja paneks tegutsema. Tunnet, et mitte mina ei vali lavastamise materjali, vaid materjal valib mind ja nõuab realiseerumist, on kogenud tõenäoliselt paljud lavastajad.

³⁰⁵ 1.2.3. Kokkuvõtteks.

Püha tähistab:

1. teispool argist asuvat, piiriga eraldatud, teispool piiri asuvat; mis on olemuslikult teistsugune = fiktsionaalne maailm
2. selle teistsuguse üle piiri toomist = mängimine
3. üle piiri toomise kohta (= teatrilava, hiis, pühakoda), see võib olla ka tehtud või loodud asi, mis aknana teispoolsusse toimib (= ikoon, puuslik, MES ainelisena);
4. selle teistsuguse üle piiri toomise vahendeid (= trikster kui nn püha kloun, lavastaja, näitleja), aga ka vahendaja meeleisundit (= love, transs, ekstaas, kreatiivsus, näitlemistehnikad), kui ka **püha** agenti (= trikster);
5. selle praktika struktuuri, mis üle piiri toodut argises säilitada püüab (= rituaal, lavastus; MES režiina, stiil);
6. seda nn struktuuride struktuuri, mis eelnevat struktuuri (mis üle piiri toodu säilitab) aina taaskehtestab/taasloob (= religioon, kultuur, teater kui traditsioon), sest teiselt poolt piiri toodud **püha** on protsessuaalne, on aina muutumises, on nagu tuline kartul, mida tuleb peopesal hüpitada;
7. nii üle piiri toomiste / piiri tagant tulemistele ajalugu, intellektuaalset tööriista (= vastavad ajaloolised käsitlused) kui ka seda, mis argises selle üle piiri tooduga seostub, mis nn struktuuride struktuuriga kinnitust leiab (= püha korra sotsiaalsed struktuurid, teater laiemas mõttes, monarhia, isamaa);
8. seda, mis argises selle üle piiri tooduga seostub, mis struktuuride struktuuriga kinnitust leiab;
9. ajahetke või ajavahemikku, mil see kõik juhtub, ja seeläbi ajamõõtjad ei kehti või näitavad erilist aega, ja selle kordused (= rituaali esitus ehk riitus, püha päev, pühad, esietendus, etendus)
10. kõige eelkirjeldatuga kaasnevat lisaenergiat/korrastatust indiviidi tasandil (= jõud, vägi, õnn, šarm), sotsiaalsel tasandil (= isamaa-armastus, kunstiviha ja teatriarmastus);
11. argise ruumi punkti, kus seda üle piiri toodut säilitatakse.

Mida sellest kõigest annab järeldada:

1. etendumispaigaks on virtuaalne ruum, mis tekib publiku ja etendajate vahele. Lavastajateatri korral võimaldab sellise ruumi tekke lavastaja. Virtuaalne ruum

määratleb kokkuvõttes stiili, millest on põhjust kõnelda ainult lavastajateatri puhul. Mida terviklikum ja elusam on lavastaja peas loodunud maailm, seda enam on see detailide kaudu taastekiv nii näitlejate kui ka publiku tasandil. Terviklikkus ja elusus sisaldab alati ambivalentust ja ripakil olevat müra, tugeva keskme korral haaratakse eelnimetatud terviku teenistusse ja need tekitavadki tunde protsessist, mitte skeemist, ja annavad võimaluse sünkronistlikult tekkivaks tähendusloomeks virtuaalses ruumis, mida lavastaja poolt ei ole võimalik/vajalik lõpuni välja töötada.

2. lavastuse intentsioon on suunatud publikust edasi, publikuga koos edasi.
3. etendub fiktsionaalne maailm, mida haldab lavastaja,
4. kuna fiktsionaalne maailm on kujutuslik, on peamiseks seostamisviisiks kuni fiktsionaalse reaalsuseni, ja veel edasi, mitte *kausaalsus*, vaid *sünkronism*, mis seob kujutusliku füüsilise maailmaga.
5. kuna tegemist on mentaalse maailmaga, on lisaks nägemisvõimele virtuaalses ruumis töös ka audiaalne, taktiline, lõhna- ja maitsmismeel ja nende koosmõju (*sünergia*) ning segunemine (*sünesteesia*), ükskõik kas lavastaja sellega arvestab või mitte.
6. kõik materiaalne laval – *mise en scène* –, on fiktsionaalse maailma kehtestamiseks, aga ka viiteks, vihjeks, ajendiks virtuaalses ruumis tekkiva mängukeskkonna tarvis, samuti kui toimumispaiga ja -aja kiireks vahetamiseks.
7. tähendused tekivad virtuaalses ruumis. Tähenduste tekitamine oma tegevusega on ka triksterile, kes kultuuri ja natuuri piiril, omane. Siit omakorda tuleneb küsimine kehalisuse järele, mis jälle on oluline nii triksterile, kelles on nähtud suisa kehateadvust, kui ka lavastajale – tema hoitud fiktsionaalne maailm pürgib olemasolemise poole (läbi MESi ja eelkõige läbi näitleja kehalisuse³⁰⁶ ning läbi publiku teadvuse). Trikster oma mängimisega, mis väljendab ja aktualiseerib tema maailma, tekitab oma kogejatele uue identiteedi, mis asetab kogejad olukorda, kus nad peavad looma uue maailma (mis lähtub triksteri maailmast). Fiktsionaalse maailmaga kokkupuude annab uue identiteedi näitlejatele, kes oma kehalisusega võimaldavad realiseeruda uuel maailmal, mis saab olemasolevaks alles siis, kui publik saab sellest kogemuse. Inimese kehalise tegevuse võimest tekitada reaalsust.
8. inimese kehalise tegevuse võimest tekitada reaalsuse efekti. Näitleja keha ja liikumine teenivad nii primaarset universumit (*ktisis*) kui ka sekundaarset universumit

³⁰⁶ Kehalisuse, kehateadvuse kaudu reaalsuse kehtestamine on omane nii triksterile kui ka lavastajale. Mõlemad kehtestavad kehalise läbi kreatiivsuse, läbi mängimise, trikster kannab oma eristuvat maailma ja mängib ise, lavastaja on mängimise osas teinud allhanke näitleja(te)le.

(kosmos), milles nt miim mängib rahvahulki õnnistavat preestrit³⁰⁷. Kas see õnnistamine on efektiivne? Teisisõnu – kas teisese/sekundaarse maailma kaudu saab mõjutada esmast/primaarset? Kui vastus on jah, kui miim suudab õnnistada rahvahulki, siis performatiivsus transsendeerib fiktsiooni. Näimine saab olemiseks.

9. näimise/mimesise ja olemise/tõesuse vahekord, vaated sellele. Miks prohvetearing, mille prohvet on näiteks valetanud, saab tõeks, st miks prohvet ei suuda valetada. Kuna fiktsionaalset maailma väljendatakse primaarse kaudu, kuna näitleja mängib oma keha ja meelega fiktsionaalset, saab fiktsionaalne olemasolevaks. Nõnda siis omandame transsendentaalsuse keha kaudu, kehateadvuse kaudu.

10. sakraalse dimensiooniga³⁰⁸ kokkupuude on totaalne. See läbib olemise kõiki tasandeid ja avaldub kõigi tasandite koostöös. Teater käitub nagu religioon. Lavastuse ükski osis ei ole mõistetav väljaspool oma konteksti. Lavastaja ülesandeks on hõlmata/seostada näitleja(te) olemise kõiki tasandeid ja ka MESi kõiki väljendusvorme; st kas või imiteerida kokkupuudet sakraalsega. Sakraalsuse intensiooni, mida lavastaja teostab oma fiktsionaalse maailma peal (kui loomine tema ilmavaate kohaselt ei ole juba sakraalne), võib teostuda mitmeti³⁰⁹.

See, et fiktsionaalne maailm on sakraalsuse sugulane, et sel on tung olemasolevaks saada, see, et virtuaalses ruumis juhtunu on kogemuslik, see, et virtuaalsel reaalsusel on komme olemasolevana toimida, näitab muuhulgas, et karmaseadus kehtib ka teatris – igal teol on tagajärg. Triksteril on aeg lahkuda.

³⁰⁷ Pavel 1986: 60.

³⁰⁸ Vt ka 1.2.3. Kokkuvõtteks.

³⁰⁹ Nt 1970ndate teatriuunduste puhul (Tooming, Hermaküla) tekitati näitlejas väga tugevad emotsioonid (hirm, armastus), mis enamasti kaasnevad sakraalse kogemisega ja mis tõepoolest läbivad kõiki olemise kihte kuni uue identiteedi vajaduseni, mille realiseerudes tekib uus stiil (nt No99 eshatoloogiline hoiak).

0. Triksteri lahkumised

0.0. Lavastaja lahkumine

Olen jõudnud arusaamale, et lavastajateatri ja lavastaja määravamaks tulemiks on stiil, millega eristutakse käibelolevast (lavastaja)traditsioonist ja samas ehitatakse traditsiooni taas üles. Eristumine ja ehitamine on triksterlikud funktsioonid, aga kindlasti koos. Kui üks neist kaob, pole ka triksterit – ja tegelikult pole ka enam lavastajat.

Kuigi otsesõnu ükski teatriuurija ei kirjuta lavastaja kadumisest, on jutud lavastaja lahkumisest (funktsioonide muutumisest ja teatrikeelega teisenemisest) siin-seal esile kerkinud. Ühelt poolt on lavastajateatri traditsioon küpseks saanud ja institutsionaalses teatris, kus tulemus peab olema ekstrapoleeritav esimesest hetkest peale, on lavastamas enam traditsioon kui persoon. Teisalt võib triksterina käituv fiktsionaalne maailm valida olemasolevaks saamiseks mingi teise tee kui minu kirjeldatu. Iseküsimus on, kas me seda teekonda **teatriks** või **lavastajateatriks** nimetama hakkame.

Selge on vaid see, et meie käest luba küsima trikster ei hakka.

0.0.0. Triksteri lahkumine

Kui ma 1985. aastal ostsin antikvariaadist oma esimese triksteri-kogumiku³¹⁰ ja lugesin esmakordselt triksteriteadlikult triksterilugusid, olin vaimustuses. Olin vaimustuses selle üle, et eksisteerib reaalselt niisugune tegelane, kes ühitab endas kõiki neid jooni, mida olin imetlenud traditsioonilise eluviisiga rahvaste suulise pärimuse üleskirjutuste juures³¹¹: teistsugused piirid või suisa piiritus, kummastav kreatiivsus, teistsuguse ülesehitusega narratiiv, suulise teksti protsessuaalsuse lummus ja absurdus kirjakuultuuri taustal; ja samas tajutav sügavam sisemine korrastatus kõige selle taga, mille reegleid ma ei tunne. Veelgi enam – olin vaimustuses, et niisugune tegelane on universaalne – et ta eksisteerib kõigil mandritel ja kõigil rahvastel, peites ja maskeerudes küll igakord erinevate maskide ja tegelaste selja taha.

Aastate jooksul kogunes materjali, mida erinevamate kultuuride ja religioonide triksteritest ja triksterlikest narratiividest – mulla Nasreddin ja rabi Nahman, erinevate

³¹⁰ Permjakov 1977.

³¹¹ Aga ka parimates kirjakuultuuri näidetes.

jumalate prohvetid ja müstikud, zen budismi koan lood ja muidugi Wakdjunkaga ja lakootade Heyokad, polüneeslaste Maui ja eesti hiiud ja rebaselood ka Kaug-Idast ja koioti ja jänese lood Ameerikast, Ananse lood Aafrikast jne. Selgines ka teatud laadi muster kõigi nende lugude taga, kuni taipamiseni, et kõik see kokku on kuidagi võrreldav lavastaja tööga, lavastaja mustriaga kõige selle taga, mida ta teeb³¹².

Nõnda siis alustasin doktorantuuri teadmiseiga, et triksteri muster on kõigi rahvaste pärimuses (ja loomulikult kirjakultuuris) olemas ja kuidagi võrreldav lavastamisega. Täna sees päevas, viis aastat hiljem, olen jõudnud oma teekonnal niisugusse vahejaama, kust raudteed enam edasi ei lähe. Kuigi on jaamahoone ja jaamakorraldaja ja jaamakassa, kus müüakse pileteid järgmistesse jaamadesse, on sõiduplaanid ja ooteruum, tean mina, et raudteed siit edasi ei lähe.

Kõik põlisrahvaste folkloori **müütilised tegelased** evivad sedasuguseid karakteristikuid, mida triksterlikuks peetakse.

Ja just. Niisugust universaalset tegelast nagu trikster ei eksisteeri. Ei eksisteeri mujal kui uurijate kujutluses³¹³ ja selle kujutluse põhjused on euroopaliku kirjakultuuri dualismis. Ja selles, et ajaloo arenedes üks pool duaalsusest kuulutati monomaaniliselt ebakultuurseks, ketserlikuks, vaimuhaiguseks, sest taheti olla see, kes ei oldud – parem, targem, puhtam, ideaalsem (kas või antiigi ideaalide edasikandjatena). Aga äralõigatu, allasurutu ja ärapeidetu ei kadunud, vaid ilmus aina ja üha nähtavale – prohvetite karjetes, maalikunstnike mitteformaalsetes kritseldustes, heliloojate, kirjanike, luuletajate loovusväljatustes, alternatiivdiskursustes, unenägudes ja nägemustes. Teatris, mis ehk seletamatuim kõigist kunstidest oma efemeersuses ja kehalisuses.

Ja lõppeks – kokkupuutes võõrastega. Võõraste kultuuridega, arusaamatute keeltega, seletamatute rituaalidega³¹⁴. Kõike nähtut peeti oma kultuuris keelatuks, halvaks ja vasakuks. Ja kui kõigele sellele leiti koondmõiste – trikster –, sai see mõisteanum kiiresti ääretasa täis nagu solgiämber pühade-eelses köögis – kõigile ülejääkidele oli korraga koht, et töötasandid oleksid puhtad ja klanitud, toidud tervislikud ja põhja kõrbemata. Carl Gustav Jungil on õigus – niisugune arhetüüp eksisteerib, aga ainult

³¹²Magistritöö raames sai enese jaoks lahti kirjutatud *näitleja – nõid* ja hakkasin mõtlema kes vastaks lavastajale pärimuses.

³¹³Samale tulemusele jõudis ka Robert Pelton (1980).

³¹⁴Kummalisel kombel pidasid nt Ameerika põliselanikud valgeid kolonisaatoreid triksterimustri kandjateks, teise maailma saadikuteks.

euroopaliku kultuuri paradigmas. Niikaua, kuni valgemehekultuuri dualism pole põliskultuurideni jõudnud, on trikster kui sakraalse agent nende kultuuri osa, ja hoopis teisi funktsioone kandes.

On uued ajad. Postmodernismi saabudes pole monomaanial kohta. Tööriistana trikster ju töötab – avas lavastaja teistsugusest rakursist, andes talle võimaluse lahkuda või teiseneda, õiguse, mis on igal traditsioonilise eluviisiga suulise kultuuri müütilisel tegelasel, olgu ta nimi mistahes.

Pealegi on triksteril kui rituaaliloojal kogemusi aastatuhandete kaupa ja aastatuhandete tagant, selle kohta, kuidas formaalses struktuuris hoida alles protsessuaalsust. Ja seda püüab ka lavastaja – luua formaalset struktuuri, mis suudaks mahutada ka protsessuaalsuse. Ja kuna protsessuaalst nõutakse aiva rohkem ja rohkem, siis õgvenduvad ka formaalsed struktuurid ja kaob lavastajagi.

Või saab formaalne masinavärk nõnda täiuslikuks, et kraanajuhti ei ole enam vaja. Igamees plöksib oma rüperaalil, mida tahab.

Ma ei tea, kuidas maitseid piduroad, aga ämber on küll vaja viia aianurka tühjaks. Et ta toas ei haiseks ja et saaks komposti – kasvuks uutele taimedele. Nõndamoodi trikstergi.

Kokkuvõte

Käesolevas töös seadsin endale eesmärgiks pärimusliku kultuuri mütoloogilisest tegelasest triksterist lähtudes ehitada üles lavastajakeskne teatrimudel, mis oleks kasutatav postmodernistliku ning valdavalt lavastajakeskse teatriprotsessi interpreteerimisel, sest lavastaja kui suhteliselt uus ja nähtamatu amet teatrimaailmas ei ole leidnud kohta teatriuurijate suurtes teatrimudelites.

Tuginedes teaduslikule kirjandusele folkloristika, võrdleva usundiloo, teoloogia, sotsioloogia, filosoofia ja teatriteaduse valdkonnas, kirjeldatakse antud fenomenoloogilis-hermeneutilises uurimuses triksteri fenomeni ning interpreteeritakse teda konstruktina, mis aitaks avardada lavastaja kui sellise funktsioonide ja rollide mõistmist teatrimaailmas.

Triksteri konstrukti puhul keskendutakse tasandile, mis võimaldab üheaegselt ühendada kõiki teda iseloomustavaid polaarsusi ning leida samalaadne tasand ka lavastajast kõnelemiseks. Kui triksteri puhul osutub niisuguseks ühendavaks tasandiks sakraalne dimensioon, siis lavastaja korral võiks sellena käsitada fiktsionaalset maailma, mis näitleja ja publiku vahel tekkiva virtuaalse ruumi kaudu kehtestub fiktsionaalseks reaalsuseks. Just olemasolemine, mis kaasneb eelkirjeldatud protsessiga, ongi fiktsionaalse maailma pürgimus, mis on ka iga triksteri tung, mis paneb ta otsima lavastajat. Kirjeldatud teatrimudel peaks aitama ka traditsioonilise elulaadi kandjatel suhestuda teatriga mitte kui ideoloogilise survevahendiga, vaid kui omakultuuri tööriistaga, mis taasloob kogukonnaliikmete reaalsuskäsitlust – traditsiooni.

Käesoleva töö näol on tegemist triksteri mõiste esmakordse käsitlusega teatrist mõtlemise kontekstis. Samuti pole trikster olnud esindatud ei filosoofias ega teistes eksaktsemat ja mõtestatumat keelekasutust nõudvates valdkondades. Küll aga on triksterit kohatud nt antropoloogia, etnoloogia, folkloristika, kirjandusteaduse, semiootika, pedagoogika, soo-uuringute jt valdkondades, mis kõik on andnud mulle võimaluse sünteesida vastakaid käsitlusi terviklikuks ja protsessikeskselt mõistetavaiks.

Töö ehitub põhimõtteliselt üles kolmeosalisena: **trikster**, **lavastaja** ning **trikster ja lavastaja**. Esimeses osas vaadeldakse triksteri mõiste erinevaid tulelisi, mis kõik täidavad lõppkokkuvõttes kultuurilise tööriista rolli sisult komplementaarse ja ambivalentse, kuid siiski tervikliku triksteri konstrukti loomisel/loodumisel. Eri teadusvaldkondade vahelise rändurina on triksteri mõiste muutunud hämusaks ja laialivalguvaks, mis ositi tuleneb ka mõiste tekke- ja arenguloost. Nimelt tekkis mõiste seoses Ameerika kolonialiseerimisega läbi euroopalike ja põlirahvaste kultuuride konfrontatsiooni.

Töös loodavast triksteri konstruktest on püütud välja jätta kolonialistlikke (kultuuri) arusaamu, aga ka indoeuroopa keeltest välja kasvanud binaarsusprintsipi allakäigust põhjustatud tõlgendusi, samuti kirjaliku kultuuri ja suulise kultuuri vastandumisest tingitud. Välja on jäetud (ilu)kirjanduses ringlevad triksterid ja folkloorsete triksterite puhul on piirdutud nn reformeeritud triksteri mõiste alla kuuluva – st Põhja-Ameerika ja Siberi triksterite – ainesega, lubades enesele siiski sobivaid teoreetilisi tõlgendusi kogu maailmast. (Vt 1.1.–1.1.2.)

Holistliku konstrukti loomisel on tuginetud soome usundiloolase Veikko Anttose “püha” käsitlusele, mis sedastab, et eri kultuurid sisustavad “püha” mõiste erinevalt. Pärimuslikes kultuurides ei moodustu binaarset opositsiooni ‘püha-rüve’, vaid need hõlmavad üksteist (vt 1.2). Sakraalse agendina ei kirjeldu trikster tekstides, sest ta ei kuulu ühessegi sotsiaalsesse gruppi, kuna ta eristub neist kõigist. Sellise eristumise taustaks on laiem sotsiaalne muster, mille kohaselt on triksteri teotsemise taga võimalik tabada metasihti, mis on suunatud mis tahes sotsiaalsetest gruppidest väljapoole, küsima inimkonna kui sellise püsijäämise järele (vt 1.3.–1.3.2). Niisuguse kreatiivsuskäsitluse korral on loojaisiksuste intentsioon suunatud mitte tervemõistuslikkusega, vaid sakraalsuse, määramatuse ja lõpmatusega piiritletud maailma (vt 1.3.2.1). Samal ajal vihjatakse võimalusele, et mitte ainult inimesed ei janune sakraalse dimensiooni järele, vaid ka sakraalse/määramatuse/lõpmatuse agentidel (nt triksteril) on vaja inimest, kelle käes on nende olemasolevaks saamise võti. Sakraalse/määramatuse/lõpmatuse agentidel on tung saada reaalseks, olemasolevaks (vt 1.5), ja teater on üks võimalikke ning käegakatsutavamaid viise selleks.

Teises osas katsetan tekkinud triksteri konstrukti lavastaja mõtestamisel, võimaldades nende vahelise hermeneutilise dialoogi tekkimist, mis omakorda on käsitatav minu poolt **iseenda kui lavastaja konstrueerimisena triksteri konstrukti kaudu**, millele osutab ka töö pealkiri. Lavastajakeskse teatrimudeli kokkupanemisel on silmas peetud triksteri konstrukti: sakraalse dimensiooni määravust, metasihti ja olemasolevakssaamise pürgimust. Sakraalse tasandi vastena teatrimaailmas on käsitatud **fiktsionaalset maailma**, lavastajamõtet ja -tahet, mis töö kirjutamise käigus hakkas ise toimima kui trikster. Sel teel sai sedastatud trikserina mitte lavastaja, vaid lavastajamõte ja -tahe kui fiktsionaalne maailm, mille tung olemasolemise järele sunnib seda otsima ja leidma lavastajat, kes anastaks näitleja keha (sunniks kunstnikke jt looma *mise-en-scène*'i) ja publiku teadvuse, saamaks fiktsionaalseks reaalsuseks (vt 2.–3).

Kolmandas osas vaatlen, mida on triksteri konstruktile suutnud lisada võrdlus teatriga, ja vastupidi. Triksteri kasutamine kultuurilise tööriistana annab mõtlemiskonteksti vabaduse, avatuse, loob paljususe, käivitab protsessuaalsuse ning just kujuneva mitmekihilisuse tõttu võib lõppkokkuvõttes kõnelda ka triksteri mõiste kadumisest. Viimane ehk 0-osa ei ole mõeldud uurimusliku töö jätkuna, vaid sisulise ja vormilise triksteripärasuse järgimisena loomingulise doktoritöö ülesehitumisel.

Lavastaja ja triksteri lahkumiseta ei osutuks võimalikuks nende ikka ja jälle taasolemasolevaks saamine ei inimmaailmas kui sellises, loomingus ega minus kui antud töö autoris ja loomingulisust vajavas teatrimaailma lavastajas.

Kasutatud kirjandus

- Aarne, Antti & Thompson, Stith 1981 (1961). *The Types of the Folktale. Classification and Bibliography*; FF Communications, nr 184, Helsinki: Suomalainen Tiedeakademia, Academia Scientiarum Fennica.
- Altnurme, Lea 2001. Eesti koolinoorte püha mõistest. – *Usuteaduslik Ajakiri*, nr 1, lk 103–124.
- Anttonen, Veikko 1992. “Püha” mõiste rahvausundi uurimises. – *Akadeemia*, nr 12, lk 2514–2535.
- Anttonen, Veikko 1993. Rethinking the Sacred: The Notions of “Human Body” and “Territory” in Conceptualizing Religion. *The Sacred and its Scholars*, Th. A. Idinopulos and Ed. A. Yonan. Leiden, New York, Köln: E. J. Brill.
- Anttonen, Veikko 1996. *Ihmisen ja maan rajat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bahtin, Mihhail 1987. *Valitud töid*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Bell, Catherine 1997. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. New York: Oxford University Press.
- Berezkin, Yuri 2009. Distribution of Tricksters Across the World. *Keelest meeleni 3. Rahvusvahelise teaduskonverentsi ettekanded*. Tartu Kirjandusmuuseum.
- Berezkin, Yuri 2010. Tricksters Trot to America: Area Distribution of Folklore Motifs. *Folklore*. Electronic Journal of Folklore. <http://www.folklore.ee/folklore/vol46/berezkin.pdf>, pp 1–18.
- Berger, Peter 1967. *The Sacred Canopy*. New York: Garden City.
- Black Elk, Wallace (& Lyon, William S.) 1991. *The Sacred Way of a Lakota*. San Francisco: Harper & Collins.
- Brinton, Daniel 1868. *The Myths of the New World*.
- Brunevand, Jan Harold 1996. *American Folklore. An Encyclopedia*. New York & London: Garland Publishing Inc.
- Christen Kimberly, A. 1998. *Clowns & Tricksters. An Encyclopedia of Tradition and Culture*. Denver etc: ABC-CLIO.
- Combs, Allan & Holland, Mark 2001 (1996). *Synchronicity: Trought the Eyes of Science, Myth and the Trickster*. New York: Marlow & Company.

- Curtin, James. 1995 (1889). *Creation Myth of America*. London: Bracken Books.
- Douglas, Mary 1968. *The Social Control of Cognition: Some Factors in Joke Perception*. Man, n.s.
- Dulson, Andeas (Andrei). 1966. *Ketskie skazki*. Tomsk.
- Dundes, Alan 1997. Binary Opposition in Myth: The Propp / Lévi-Strauss Debate in Retrospect. – *Western Folklore*, Vol. 56, No. 1, pp 39–50.
- Durkheim, Émile 1995. *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: The Free Press.
- Ecco, Umberto 1997. *Reis hüperreaalsusse*. Tõlkinud Joel Sang. Avatud Eesti Fond. Vagabund.
- Eliade, Mircea 1992 (1959). *The sacred and the profane. The nature religion*. New York and London; *Sakraalne ja profaanne. Religiooni olemus*. – Vikerkaar, nr 4–12; ilmunud ka: Tillich selts, <http://tillich.schools.officelive.com>.
- EKSS 1994 *Eesti Kirjakeele Seletussõnaraamat*. III kd, 3. vihik. Eesti Teaduste Akadeemia, Eesti Keele Instituut.
- Epner, Luule 2002. Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi. Rmt: *Teatri ja teaduse vahel*. Studia litteraria estonica 5. Toim. Luule Epner. Tartu Ülikooli kirjastus.
- Etymology Dictionary 2001 = *Online Etymology Dictionary* 2001. www.etymonline.ee.
- Fischer-Lichte, Erika 2001. Quo Vadis? Theatre Studies at the Crossroads. – *Modern Drama*, Vol. 44, No 1, pp 52–71.
- Fischer-Lichte, Erika 2006. Performatiivsuse esteetika poolt. – *Akadeemia*, nr 11, lk 2457–2472.
- Freud, Sigmund 1948–1950. Obsessive Acts and Religious Practices. – *Collected papers*, Vol. II. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- Funk, Isaac Kaufmann & Wagnalls, Adam Willis 1972 (1949). *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legends*; Leach, M. (ed). London: New English Library. (1949 – by Funk & Wagnalls Publishing company, Inc.)
- Geertz, Clifford 1973. *Deep Play. Notes on the Balinese Cockfight*. – *The Interpretation of Cultures*, pp 412–453.
- Geertz, Clifford 1980. *Negara. The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Geertz, Clifford 1983. *Omakandi tarkus. Esseid tõlgendavast antropoloogias*. Ajalugu. Sotsiaalteadused. Varrak.

- Giraudoux, Jean. *Sans pouvoirs*. Monaco.
- Hartland, E. Sidney 1980. Totemism – J. Hasting (ed.) *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, Vol. 12. Edinburgh: T. & T. Clark, pp 393–407.
- Hewitt, John Napoleon Brinton 1910. Totem. Rmt: F. W. Hodge (ed.) *Handbook of American Indians North of Mexico*. Part 2. Bureau of American Ethnology, Bulletin 30. Washington: Government Printing Office, pp 787–794.
- Hiob, Arne 2000. *Uku Masingu religioonifilosoofia põhijooned*. Doktoritöö. Tartu Ülikool, usuteaduskond, süstemaatilise teoloogia ja filosoofia ajaloo õppetool. Tartu.
- Hiob, Arne 2007. Püha mõistest ajaloos ja tänapäeval. – *Akadeemia*, nr 12, lk 2539–2582.
- Huizinga, Johan 2004 (1939). *Mängiv inimene. Kultuuri mänguelemendi määratlemise katse*. Tallinn: Varrak.
- Hultkrantz, Ake 1997. *Shamanic Healing and Ritual Drama. Health and Medicine in Native North American Religious Traditions*. A Crossroad Herder Book. New York: The Crossroad Publishing Company.
- Hyde, Lewis 1998. *Trickster Makes this World*. New York: North Point Press.
- Hynes, W. & Doty, W. G. 1993. *Mythical Trickster Figures: Contours, Context, and Criticisms*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Ingarden, Roman 1989 (1972). *Ontology of the Work of Art*. Athens: Ohio University Press.
- Insoll, Timothy 2004A. *Archaeology, Ritual, Religion*. London: Routledge.
- Insoll, Timothy 2004B. Are archaeologists afraid of gods? Some thoughts on archaeology and religion. *Belief in the Past: the Proceedings of the 2002 Manchester Conference on Archaeology and Religion*. Ed. T. Insoll. (BAR International Series, 1212.) Oxford.
- Iser, Wolfgang 1971. Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction. – *Aspects of Narrative*. Ed by J. Hillis Miller, pp 1–45. New York.
- Iser, Wolfgang 1990. Lugemine. Fenomenoloogiline lähenemisviis. Tlk Toomas Rosin. – *Akadeemia*, nr 10, lk 2090–2117.
- Joad, Cyril Edwin Mitchinson 1996 (1936). *Sissejuhatus filosoofiasse*. Tlk Uku Masing. Tartu: Ilmamaa.
- Jung, Carl Gustav 1958. Das Gewissen. Studien aus dem C. G. Jung-Institut. – *Das Gewissen in Psychologischer Sicht*. Zürich.

- Jung, Carl Gustav 1972 (1956). *On the Psychology of the Trickster Figure*. Rmt: *Trickster*. P. Radin. New York: Schocken Books.
- Jung, Carl Gustav 1973. *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle*. CW, Vol. 8, Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press.
- Jung, Carl Gustav 2005 (1964). *Inimene ja tema sümbolid*. Eesti C. G. Jungi Analüütilise Psühholoogia Selts.
- Jänes, Pille 2007. *Tähenduse teke lavakujunduses*. Magistritöö. Tartu Ülikool, filosoofiateaduskond, semiootika osakond. Tartu.
- Kaljundi, Linda 2008. Performatiivne pööre. – *Keel ja Kirjandus*, nr 8–9, lk 628–640.
- Kant, Imanuel 1982 (1783). *Prolegomena igale tulevasele metafüüsikale, mis on võimeline esinema teadusena*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kereny, Karl 1972. *Trickster*. P. Radin. New York: Schocken Books.
- Krikmann, Arvo 1997. *Sissevaateid folkloori lühivormidesse I. Põhimõisteid, žanrisuhteid, üldprobleeme*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Kroeber, Alfred Louis & Kluckhohn, Clyde 1952. *Culture. A Critical review of Concepts and Definitions*. Cambridge, MA: The Museum.
- Kärgatav Kõu 2010. Ühe indiaanlase autobiograafia. Toim Paul Radin, tlk Hasso Krull. *Loomingu Raamatukogu*, nr 31–33. Tallinn: SA Kultuurileht.
- Leach, Edmund Roland 1954. *Political Systems of Highland Burma*. London: G. Bell & Sons.
- Lévi-Strauss, Claude 1971. *Mythologiques. IV L'homme nu*. Paris.
- Lévi-Strauss, Claude 2001 (1967). *Metsik mõtlemine*. Tallinn: Vagabund.
- Liimets, Airi 1999. *Refleksioon õpitegevuse stiilist kasvatusteadusliku kategooriana*. Monograafia. Acta Universitatis Scientiarum Socialium et Artis Educandi Tallinnensis; Tallinna Pedagoogikaülikooli toimetised A 15; humanoria, Tallinn.
- Liimets, Airi 2005. Bestimmung des lernenden Menschen auf dem Wege der Reflexion über den Lernstil. *Erziehungskonzeptionen und Praxis*, Band 63. Frankfurt am Main etc: Peter Lang.
- Liimets, Airi 2007. Teatri ja kooli ühendusteedest. *Huvijuht koolikultuuri kujundavas võrgustikus*. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia, kultuurhariduse osakonna toimetised, nr 1. Viljandi, lk 65–75.
- Lotman, Juri 1990. *Kultuurisemiootika: tekst – kirjandus – kultuur*. Tallinn: Olion.
- Lotman, Juri 2006. *Kunstilise teksti struktuur*. Tlk Pärt Lias. Tallinn: Tänapäev.

- Lotman, Juri 2007. Isiksuse ja ühiskonna semiootika. Loengusari Tartu Ülikoolis 1967. M. Lauristini konspekti põhjal välja andnud P. Lepik. *Universaalidest Juri Lotmani semiootika kontekstis*. Tartu semiotics Library 6. Tartu Ülikool.
- Lyle, Emily 2000. Vaenulike kaksikute positsioon etteantud teagoonilises struktuuris. *Mäetagused* 19.
- Makarius, Laura 1970. *Ritual Clowns and Symbolical Behavior*. – *Diogenes* 69, pp 44–73.
- Masing, Uku 1959–1960: Juudi müstikast. – *Vikerkaar* 1992, nr 2, lk 45–53 (1. ptk); ülejäänud käsikirjas.
- Masing, Uku 1962. *Vana testamendi prohvetlusest; Prohvetluse saatus V sajandil*: (helilindistuse litereering), masinkiri. Käsikiri UI rmtk; inv 25274.
- Masing, Uku 2009. Elpida Echomen. Eesti mõttelugu 19, Tartu: Ilmamaa, lk 138–174.
- Masing, Uku 1986. William Blake (1757–1827). *Eesti Evangeelne Luterlik Kirik. Aastaraamat*; EELK konsistooriumi väljaanne, Tallinn, lk 26–34.
- Masing, Uku 1989. Taevapõdra rahvaste meelest, ehk, juttu boreaalsest hoiakust. – *Akadeemia*, lk 193–223, 419–448, 641–672, 865–895.
- Masing, Uku 1995A. *Budismist*. Ilmamaa: Tartu.
- Masing, Uku 1995B. Kosmos ja ktisis. *Pessimismi põhjendus*. Eesti mõttelugu. Tartu: Ilmamaa, lk 318–342.
- Masing, Uku 2000. *Üldine usundilugu*. Tartu: Ilmamaa.
- Meletinskij, Eliazar M. 1982. Kuljturnõi geroi. S. A. Tokarev (ed.) *Mifõ narodov mira*. Izdateljstvo Sovetskaja Entsiklopedia, pp 25–28.
- Merilai, Arne 2003. Pragmapoeetika. Kahe konteksti teooria. *Studia litteraria estonica* 6. Tartu Ülikool, teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool. Tartu Ülikooli kirjastus.
- Mikita, Valdur 2000. *Kreatiivsuskäsitluste võrdlus semiootikas ja psühholoogias*. Dissertationes Semioticae Universitatis Tartuensis 3. Tartu University Press.
- Moldanov, Timofei 2010. Lungaltupat. *Kanj kunsh olang. Zemlja koshatshego lokotka*. võpusk 5. Departament obrazovanija i molodjozhnoi politiki Hantõ-Mansiiskogo avtonomnogo okruga – Jugrõ Obsko-jugorskij institut prikladnõh issledovanij i razrabotok. Hantõ-Mansiisk.
- Mäll, Linnart; Läänemets, Märt; Toome, Teet 2006. *Ida mõtteloo leksikon. Lõuna-, Ida- ja Sise-Aasia*. Studia Orientalia Tartuensia, Series Nova, Vol II. Tartu Ülikooli Orientalistikakeskus. Tartu.

- Nietzsche, Friedrich 1993 (1932). *Nõnda kõneles Zarathustra. Raamat kõigile ja ei kellelegi*. Tlk J. Palla. Tallinn: Olion; Tartu: EKS.
- Niglas, Mihkel 2000. Totemismist. – *Akadeemia*, nr 11, lk 2422–2449.
- Otto, Rudolf 1923. *Das Heilige*. Breslau: Trewendt und Garnier.
- Paden, William E. 1996. Sacrality as Intergrity: “Sacred Order” as a Model for Describing Religious World. *The Sacred and Its Scholars: Comparative Methodologies for the Study of Primary Religious Data*. Ed by Thomas A. Idinapulos, and Edward A. Yonan. Leiden, pp 3–18.
- Parson, Elsie Clews & Beals Ralph 1934. *The Sacred Clowns of the Pueblo and Mayo-Yaqui Indians*. *American Anthropologist* 36, No 4, pp 491–514; www.jstor.org/pss/661824
- Pavel Thomas 1986. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard UP.
- Pavis, Patrice 1998 (1996). *Dictionary of the theatre: terms, concepts, and analysis*. Trans. By Christine Shantz. Toronto: Buffalo: University Toronto Press.
- Pelton, Robert D. 1980. *The Trickster in West Africa. A Study of Mythic Irony and Sacred Delight*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London.
- Permjakov, Grigorij L. 1977. *Prodelki hitretsov. Skazki i mifõ narodov vostoka*. Glavnaja redaktsija vostotshnoi literaturõ, Moskva. Izdatel'stvo Nauka.
- Piddington, Ralph 1950. *An Introduction to Social Antropology*. Vol. 1. Edinburgh and London: Oliver and Boyd.
- Puhvel, Jaan 1996. *Võrdlev mütoloogia*. Eesti mõttelugu. Tartu: Ilmamaa.
- Puhvel, Jaan 2001. Loomisloo lähistel (Indoeuroopa kosmogooniast). *Uurimusi müüdist ja maagiast* (koost. P. Lepik). Tallinna Pedagoogikaülikool, TPÜ kirjastus, Tallinn, lk 7–18.
- Põldmäe, Rudolf 1940. M. Fr. Hasse usuliialduslik “sõelumisaeg” Lõuna-Eesti vennastekoguduses. *Eesti Kirjandus* nr 1. Tartu.
- Radcliff-Brown, Alfred 1997. Metodõ etnologij i sotsialjnoi antropologij. Rmt: Antologija issledovaniij kuljturõ. Tom 1. Interpretatsii kulturõ. Sankt-Peterburg, Universitetskaja kniga, c. 603–632.
- Radin, Paul 1923. *The Winnebago Tribe*. – 37th Annual Report of the Bureau of American Ethnology. Washington: Government Printing Office.
- Radin, Paul 1972 (1956). *Trickster*. Schocken Book, New York.

- Radin, Paul 2004. Winnebago lood. Vembuvana. Jänes. Tlk Hasso Krull. *Loomingu Raamatukogu*, nr 33–35. Tallinn: Perioodika AS.
- Rappaport, Roy, A. 1996. Rituaal, pühadus ja küberneetika. – *Akadeemia*, nr 1, 2, lk 153–168, 379–391.
- Rappaport, Roy, A. 1999. *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge University Press.
- Saareste, Albert 1958. *Eesti Keele Mõisteline Sõnaraamat*. Stockholm: Kirjastus Vaba Eesti.
- Schechner, Richard 1988. *Performance Theory*. London & New York: Routledge.
- Schechner, Richard 2002. *Performance Studies: An Introduction*. London & New York: Routledge.
- Schiller, Friedrich 1961. *Esseesid*. Tlk Ü. Torpats. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Schmidt, Sigrid. 2001. *Tricksters, Monsters and Clever Girls. African Folktales*. – Text and Discussions. Afrika erzählt. Band 8. Rüdiger Köppe Verlag. Köln.
- Schutting, Riina & Schutting, German 1999. *Teine teater. XX sajandi alguse režiieksperiment kommentaaride ja järelsõnaga*. Tallinn.
- Scollon, Ron & Scollon, Suzanne. Somaatiline kommunikatsioon: kui kasulik on sõna *suuline* kõneaktide ja kultuuride iseloomustamisel. <http://www.folklore.ee/seminar>. Viimati vaadatud 17.03.2010.
- Shatilov, Mihhail B. 1976. Dramatitsheskoe iskusstvo vahhovskih ostjakov. – *Iz istorii shamanstvo*, st 155–165. Tomsk.
- Smith, Wilfred Cantwell 1963. *The Meaning and End of Religion. A New Approach to the Religious Traditions of Mankind*. New York: The Macmillian Company.
- Spinks, C. W. 2001. *Trickster and Ambivalence: The Dance of Differentiation*. Atwood Publishing. Madison, WI.
- States, Bert O. 1984. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theatre*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- States, Bert O. 2006 (1996). Etendus kui metafoor. – *Akadeemia*, nr 11, lk 2473–2515.
- Sutrop, Margit 2000. *Fiction and Imagination: The Anthropological Function of Literature. Explicatio*. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft. Paderborn: mentis.
- Säljö, Roger 2003. *Õppimine tegelikkuses. Sotsiokultuuriline käsitus*. Eesti Vabariigisliit.

- Teit, James 1898. *Traditions of the Thompson River Indians*. Memoirs of the American Folklore Society, Vol. 6. New York: Houghton Mifflin & Co.
- Thompson, Stith 1966. *Motif-index of folk-literature*. Bloomington.
- Thompson, Stith 1977 (1946). *The Folktale*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Thomas, William Isaac & Thomas, Dorothy Swaine 1928. *The Child in America: Behavior Problems and Programs*. New York: Alfred A. Knopf.
- Toporov, Vladimir 1985. Jenisseiskij obraz trikstera (ketskoe – Kasket, jugsko-sõtskoe – Hasinget) v svete arealjnõh i tipologitsheskikh parallelej. in *Mirovoztrenie narodov Zapadnoi Sibiiri po arheologitsheskim i etnografitsheskim dannõm: Tezisõ dokladov*, lk 145–150. Tomskij ordena Trudovogo krasnogo znamenja i ordena Oktjaberjskoi revoljutsij gosudarstvennõi universitet im. V. V. Kuibõsheva. Izdateljstvo Tomskogo universiteta. Tomsk.
- Toporov, Vladimir 1987. Obraz trikstera v jenisseiskoi traditsii. lk 5–27. in: Gemuev, I, Sagalaev, A. (eds). *Traditsionnõe verovanja i bõt narodov Sibirii. Akademiya Nauk SSSR, Sibirskoe otdelenie. Institut istorii, filologii i filosofii*. Novosibirsk, Izdateljstvo Nauka Sibirskoe otdelenie.
- Tulve, Helena 2011. Looming on enese seadistamine. – Sirp, 11.02. lk 12.
- Turner, Victor 1957. *Schism and Continuity in African Society*. Manchester. Manchester University Press.
- Turner, Victor 1961. *Ndembu divination: its symbolism and techniques*. Manchester: Manchester University Press. Rhodus-Livingstone Paper, No 31.
- Turner, Victor 1969. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Cornell Paperbacks: Cornell University Press. Ithaca, New York.
- Turner, Victor 1982. *From Ritual to Theatre*. New York, PAJ Publications.
- Turner, Victor 1985. *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. Tucson: University of Arizona Press.
- Turner, Victor 1987. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ.
- Valk Ülo 1998. Allilma isand: kuradi ilimumiskujud eesti rahvausus. *Eesti Rahva Muuseumi sari 1*. Tartu: Eesti Rahva Muuseum.
- Valk, Ülo 2001. Müüt kui püha olevik: jumalate elust tänapäeva Indias. *Uurimusi müüdist ja maagiast*. Koost. P. Lepik. Tallinna Pedagoogikaülikool, TPÜ kirjastus, Tallinn. lk 95–110.

- Viidalepp, Richard 2004. Eesti rahvajuttude laadist, funktsioonist ja jutustajatest. *Sator* 4. Eesti Kirjandusmuuseumi rahvausundi tööühm. Tartu.
- Viik, Tõnu 2008. *Kultuuriline pööre*. – Keel ja Kirjandus, nr 8–9; lk 604–616.
- Voiren, M. 1979. Tshto takoe igra? *Cultures*, No 4.
- Võsu, Ester 2006. Mõningatest kultuurietenduse analüüsi teoreetilistest ja metodoloogilistest probleemidest. Rmt: *Etenduse analüüs: võrrand mitme tundmatuga*. Toim. Luule Epner, Anneli Saro. Teatriteaduse ja kirjanduse õppetool. Tartu Ülikool, lk 108–133.
- Willis, Roy 1985. Do the Fipa have a word for it? *The Anthropology of Evil*. Parkin, David (toim). Oxford: Basil Blackwell, lk 209–223.
- Wallace, Anthony F. C. 1966. *Religion: An Anthropological View*. New York: Random House.
- Whitmore, Jon 1994. *Directing Postmodern Theatre*.
- Zaehner, Robert Charles. 1955. *Zunan: A Zoroastrian Dilemma*. Oxford: Clarendon Press.