

**Teispool draamat: tekst nullindate teatris***Luule Epner*

Kirjanduse sihtkapitali 2011. aasta draamaauhinna nominentide nimekiri on kõnekas näide draama ontoloogilisest duaalsusest ehk toimimisest ühtaegu kirjandus- ja teatriväljal. Nomineriti kolm autorit, kellel on kindel kirjanikustaatus (Indrek Hirv, Andrus Kivirähk, Jaan Kruusvall), mida ei saa aga öelda teise kolmiku kohta: Urmas Lennuk, kelle näidendeist pole seni ükski trükis ilmunud, pseudonüümi Villem Tuun taha varjuv lavastaja ja Teater NO99 lavastuse „The Rise and Fall of Estonia“ teksti eest. Kirjandusauhinna žürii valik näitab selgesti, et mõiste *näitekirjandus* tähendusmaht on läbi teinud muutusi, mille põhjusi tuleb ilmselt otsida teatris kui draama ühes elukeskkonnas toimunud nihetest. Millised need on?

Kui nullindate kirjanduse põhijoonis pandi paika juba 1990. aastatel ning ka uued autorid on seda põhijoonist jätkanud (Viires 2010: 276), siis eesti teatris kumuleeruvad uuendused minu arvates just nullindatel niivõrd, et võib sedastada uue perioodi saabumist. Jõuliselt esile kerkinud uusi suundumusi sobib tähistada mõistega *postdramaatiline teater*. Laiemat populaarsust võitis see mõiste saksa teatriuuriija Hans-Thies Lehmanni monograafia „Postdramatisches Theater“ (1999) järel ja mõjul, küllap ka seetõttu, et võttes fookusesse spetsiifiliselt teatrite esteetilised muutused, on katusmõiste *postdramaatiline* paremini piiritletav kui praeguseks õige laialivalgunud *postmodernism*. Lehmann defineerib postdramaatilist teatrit suhte kaudu (kirjandusliku) tekstiga, kombineerides seejuures kaht kriteeriumi, mis võivad, kuid ei pruugi esineda üheaegselt. Esimene, pragmaatiline kriteerium on teksti positsiooni ja staatuse muutumine: postdramaatiline teater ei pea oma ülesandeks kirjandusteose tõlgendamist, vaid kasutab teksti pelgalt ühe, mitte tingimata tähtsaima lavastuselemendina või kõigest toormaterjalina, millega võib ümber käia just nii vabalt, kui soovitakse. Teine, struktuurne tunnus on loobumine traditsioonilise draama struktuurist (jälgendav tegevus, sidus narratiiv, konflikt, dialoogiliselt suhtlevad tegelased) kui teatrilavastuse poeetika latentsest normist. (Lehmann 1999: 49–50, 73.) Teisal toob Lehmann välja kolm teksti puudutavat muutust postdramaatilises teatris: (draama)tekst kui valmismoodustis (*‘fertige’ Gebilde namens Text*) problematiseerub; teksti mõiste laieneb; sõnalise teksti osatähtsus lavastustes väheneb (Lehmann 2004: 26).

Kui Lehmann kirjeldab postdramaatilisi teatrimaastikke laiumas „teispool tegevust“ ja „teispool illusiooni“, siis uut teatriesteetikat väljendavaid tekste võiks kontseptuaalses ruumis paigutada „teispoole draamat“. Teksti ja postdramaatilise teatri suhet, nii nagu see avaldub nullindate omadramaturgias, vaatlen järgnevalt kahest perspektiivist: kuidas tekste tehakse (uued dramaturgilised praktikad) ja milline on postdramaatiliste tekstide struktuur ja poeetika.

## Dramaturgilised praktikad

Kes ja kuidas valmistavad tekste eesti nüüdisteatris? Jätkem kõrvale draamapõhise teatri normaaljuhtum: kirjanik (näiteks Andrus Kivirähk) kirjutab näidendi (näiteks „Vombati“) ja lavastaja (Merle Karusoo) toob selle lavale, kusjuures lavastus kujutab endast draamateksti tõlgendust. Niisugusest rollijaotusest erinevaid praktikaid on eesti teatrikriitikas nimetatud mitut moodi: lavastajadramaturgia, autoriteater, rühmatöö jm.

Lavastajadramaturgia all mõeldakse teatripraktikute (valdavalt just lavastajate) kirjutatud või kombineeritud tekste, mida nad üldjuhul ise lavastavad. Erinevalt tavalisest asjade käigust ei eelne valmisnäidend teatritõlgendusele, vaid pigem vastupidi: lähtepunktiks on lavastaja idee ja visioon ning teksti teema-asetust ja esteetikat mõjutavad tihti määravalt tulevase lavastuse mänguruum, näitetrupp, sihtrühm ja muud *antavad olukorrad*, kui pruukida Stanislavski terminit. Lavastajadramaturgia saab eesti teatris alguse juba 1970. aastatel, sageneb alates 1990. aastate teisest poolest ning muutub üldiselt aktsepteeritud tavapraktikaks nullindatel. Algatajate ja eeskujudena väärivad nimetamist Merle Karusoo ning Mati Unt – kui soostume Undi enesemääratlusega elu viimastel kümnenditel, mil ta pidas ennast kõigepealt lavastajaks. Nende dramaturgia on aga äärmiselt erinev, lausa vastandlik: Karusoo on töötanud autentse dokumentaalse materjaliga, eeskätt elulugudega, kuna Unt kirjutas üle ja ümber fiktsionaalseid kultuuritekste, eelistatult klassikat. Ometi olid mõlemal juhul tulemuseks tekstid, mida üsna üksmeelselt peeti originaaldraamaks või vähemasti piisavalt algupäraseks, et neid auhinnata: Karusoo „Misjonärid“, mille aluseks on 1980. aastatel Nõukogude Armee koosseisus Afganistanis sõdinud meeste mälestused, pälvis draama aastaauhinna 2005 ning Undi ülekirjutamist ja montaažitehnikaid kasutavad „Vend Antigone, ema Oidipus“ (kreeka tragöödiad kombinatsioonis eesti folklooriga), „Kärbeste saar“ (saareteemaliste teoste motiivide montaaž) ja „Stiil“ (stilistilised variatsioonid Peet Vallaku „Maanaisest“) said sama auhinna 2003. aastal. Võib oletada, et Undi kui kirjaniku sümboolne kapital on tõhusalt kaasa aidanud nii tema enda kui ka teiste lavastajate teatritekstide legitimeerimisele kirjandusena.

Undi ja Karusoo järel ilmub kirjutavaid lavastajaid ridamisi, eriti nullindatel: Andres Noormets („Aastapäeva pidu“, 2004; „Algus“, 2010 jt), Hendrik Toompere jr („Kommunisti surm“, 2007), Tiit Palu („Raimonds“, 2009), nooremast põlvkonnast Uku Uusberg („Vahepeatus“, 2008; „Pea vahetus“, 2009; „Kuni inglid sekkuvad“, 2011 jt), Andri Luup („Piloot“ ja „Fööniks“, 2010; „Pruuniks“, 2012) ja mitmed teised. Praktika levides, s.t kirjutajate ringi laienedes ähmastub nende professionaalne identiteet – haridustausta ja ametikohti arvestades ei pruugi teatriväljal tegutseva autori esmane (enese)määratlus alati olla „teatrilavastaja“. Nii on Urmas Lennuk, üks nullindate viljakamaid autoreid, saanud lavakunstikoolis lavastajadiplomi, töötanud nii lavastaja kui dramaturgi ametis, kirjutanud näidendeid,

mis on rambivalgust näinud teiste lavastajate käe all („Rongid siin enam ei...“ (2002) lavastas Andres Noormets, „Ilgavese kapteni“ (2009) Kalju Komissarov jne), aga teinud tekste ka iseendale lavastamiseks, näiteks Tammsaare-põhjalised „Vargamäe varjus“ (2010) ja „Vargamäe voonake“ (2011). Ivar Põllu õppis Tartus teatriteadust, töötas Endla teatris dramaturgina, kirjutab lastenäidendeid ja alles võrdlemisi hiljuti hakkas oma tekste ise lavastama: „Endspiel“ (2008), „Ird, K.“ ja „Sisaliku tee“ (2010), „Vanemuise biitlid“ (2012). Urmas Vadi on kahtlemata tuntud kirjanik, kuid raadiorežii eriala lõpetanuna valdab ta ka lavastajaoskusi, nii et neil juhtudel, kui ta oma näidendi ise lavastab („Kohtume trompemis“, 2004; „Peeter Volkonski viimane suudlus“, 2010; „Rein Pakk otsib naist“, 2011), tuleks arvatavasti rääkida topeltidentiteedist.

Niisugused arengud tingisid uue mõiste autoriteater lansseerimise teatrikriitikas. Taolist nimetust kandis teatrifestivali Draama 2010 kõrvalprogramm, mille kuraatori Ivar Põllu sõnutsi on autoriteatriga tegemist siis, kui need inimesed, kellelt pärineb lavastuse idee, juhivad kogu protsessi ehk enamasti see, kui kirjanik lavastab oma näidendi ise või lavastaja kirjutab ise näidendi (Põllu 2010). Põllu määratlus näib lähtuvat kirjanduspõhisest teatrimudelist, kus loominguks protsessi teljeks on tekst (näidend) ja selle tõlgendamine. Autoriteater antud tähenduses hõlmab lavastajadramaturgiat ning mahutab endasse probleemitu ka eespool mainitud hübriidse või topeltidentiteediga autorsuse juhtumid.

Siiski tekitab *autoriteatri* mõiste probleeme, eriti kui asetada see lääne teatriuurimise konteksti. Meil käibivas tähenduses on autoriteater teatav teksti- ja teatritegemise moodus ning sellisena neutraalne, mitte väärtustav mõiste. Rõhutatakse tavapraktikast suuremat individuaalsust: keegi tegijatest täidab mitut funktsiooni, suurendades sel kombel oma mõjuvõimu lavastuse kui kunstilise terviku loomises. Sellegipoolest ei produtseeri autoriteater automaatselt uut esteetikat, samuti ei tähenda see vastandumist niinimetatud institutsionaalsele teatrile – kahtlemata on autoriteatri levikut tagant tõuganud väike- ja vabatruppide teke, aga seda viljeldakse ka suurtes repertuaariteatrites, ning mitte üliharva erandina (vt lähemalt Epner 2011). Lääne teatriuurimises seevastu märgib mõiste *auteurism* niinimetatud autorlavastajate (ingl k *auteur director*)<sup>1</sup> ehk väga tugeva omastiiliga lavastajate loomingut, sõltumata sellest, kas nad lavastavad valmisnäidendeid, adapteerivad olemasolevaid tekste või kirjutavad neid ise. Põhikriteerium on selgesti äratuntav käekiri ning tekstide kasutamine oma maailmanägemise väljendamiseks, selmet kirjandusteost illustreerida või interpreteerida (vt Sidiropoulou 2011: 1–2). Et eristada tööd omakirjutatud tekstiga, on teoreetilises kirjanduses kasutatud oksümoorilist mõistet *self-collaboration* ehk koostöö iseendaga (samas, 76). Niisiis seostub *auteurism* kunstilise uuenduslikkuse, peavoolust

---

1 Prantsuse tüvi – *auteur* – tuleb sellest, et *autoriteatri* mõiste konstrueeriti prantsuse filmikriitikas kasutusele tulnud autorifilmi mõiste eeskujul.

eristumise ja katsetuslikkusega. Eestis sobib autoriteatriks nimetada näiteks Mati Undi, Andres Noormetsa või Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi (loomingulise tandemi) loomingut.

Näeme, et mõisted *lavastajadramaturgia* ja *autoriteater* viimati mainitud tähenduses kattuvad vaid osaliselt – kui lavastajal puudub selge isikupära, siis ei vii ka omaloodud tekst teda autoriteatrisse. *Autoriteatri* mõiste paistabki hästi töötavat teatriloomingu liigitamisel, kuna dramaturgia puhul sellest erilist tulu ei tõuse. Piisab, kui eristame lavastajadramaturgia, lähtudes rangelt teksti loomise viisist, mis mõjutab teksti enda loomust: juhul kui teksti kirjutab ja lavastab üks ja seesama isik, on see (kunstilisest tasemest sõltumata) protsessuaalse loomuga, võtab kuju autori lavastuslike strateegiate ja lavastaja ning näitlejate interaktsiooni mõjul. Kui me rühmitame tekste, mitte isikuid, ei ole probleemiks ka eespool kõneks olnud topeltidentiteet: Mati Undi „Graal!“ (2001, lavastas Peeter Jalakas) ei ole lavastajadramaturgia, aga Undi enda lavastatud tekstid on; Urmas Lennuki „Vargamäe varjus“ kuulub lavastajadramaturgiasse, kuid „Pärast surma Jendalis“ (2011, lavastas Hendrik Toompere jr) ei kuulu jne.

Rõhutades *autoriteatri* individuaalsust, hõlmab Põllu selle mõistega ometi ka mitme autori ühisloomingu (Põllu 2010). Sellega ei saa siiski nõustuda. Tekstide ja lavastuste loomist kooperatiivselt on mõistlik vaadelda omaette praktikana – seda enam, et siin tõuseb esile näitleja kui (potentsiaalne) autor. Teatrikriitikas on kasutatud nimetust *kollektiivne loome* (ingl k *collective creation*), ent ingliskeelses kirjanduses on selle nüüdseks tagaplaanile tõrjunud mõiste *devising*, ehkki kattuvus ei ole täielik – *devising*-meetodit võib kasutada ka üks inimene, näiteks *performance*'i esitaja või koreograaf-etendaja nüüdistantsus. *Devising* on strateegiate kogum, millega luuakse lavastus tühjalt kohalt, ilma eelnevalt olemasoleva tekstita, ning tavaliselt mingi rühma liikmete koostöös (Heddon, Milling 2006: 3). Eestikeelseks vasteks on pakutud *rühmatöö meetod* (Pesti 2012: 123) ja *leiutav teater* (vt Vares 2011), kuna aga kumbki nimetus pole lõplikult kinnistunud, eelistan edaspidi ingliskeelset terminit.<sup>2</sup>

Lääne teatris oli *devising* uuenduslik ja katsetuslik 1950.–1960. aastatel, praeguseks on sellest saanud tunnustatud ja institutsionaliseerunud praktika, mis mõjutab mitmeti ka peavooluteatrit. Eestis ei olnud nõukogudeaegse eeltsensuuri tõttu (näidendi tekst tuli kinnitada enne proovide algust) kaua aega võimalik lavastusi „leiutada“, välja arvatud üksikutel erandjuhtudel, näiteks Merle Karusoo „Olen 13-aastane“ (1980). 1990. aastatest on nimetada Jaanus Rohumaa improvisatsioonilised lavastused, nagu „Impro 1 – Põhjakonn“ (1995), „Impro 2 – Nansen'i pass“ (1996) jmt, laiemalt hakatakse ühisloomingut harrastama aga nullindatel ning eeskätt väiketeatrite eestvedamisel: nii on Von Krahli teatri „The End“ (2010)

2 Soomes on kasutatud vastet *ei-tekstilähteen teatteri (esitys)*, samuti on levinud omamõiste *näyttämölle kirjoittaminen*, mis hõlmab ka lavastajadramaturgia. Vt Numminen 2011: 33–34.

autoriks märgitud kõik kuus näitlejat, kes seda etendavad, ja NO99 on kollektiivselt „leiutunud“ terve lavastuste tsükli, alates „Naftast“ (2006) ja lõpetades lavastusega „The Rise and Fall of Estonia“ (2011). Kuid näitetrupi ühistöös, valdavalt improvisatsioonidest sündinud lavastusi mängitakse ka Tallinna Linnateatris („Hecuba pärast“, 2009; „Homme näeme“, 2010), Rakvere teatris („Elu ja kuidas sellega toime tulla“, 2009; „Kunstveri ja -pisarad“, 2010) ja mujalgi.

*Devising* tähendab, et tekst valmib lavastusega simultaanselt, samas kui niinimetatud autoriteatris võib lavastaja saabuda esimesse proovi valmiskirjutatud tekstiga – olgu peale, et seda hiljem muudetakse. Teksti mõistetakse lavastuse ühe komponendina ning selle loomine on lahutamatu läbi põimitud teiste komponentide väljamõtlemisega. Töömeetodit kõlbaks nimetada brikolaaziks (kuivõrd *bricolage* tähendab meisterdamist käepärastest asjadest): trupp kannab kokku ideid, tekste, muusikat, etüüde, mida töödeldakse ja mille seast tehakse valikuid. Tüüpiliselt kasutatakse ka niinimetatud leitud tekste, mis on võetud massimeediast, ilukirjandusest, dokumentidest jm. Võtmelise tähtsusega on trupi improvisatsioonid kogutud materjali põhjal, samuti väärtustab *devising* protsessi (proovid, tööpajad) resultaadi ees. Ott Karulin ongi pakkunud välja nimetuse *protsessidramaturgia*, mis kataks nii autoriteatri kui ka rühmatööd (Karulin 2010).

*Devising*-meetodit tutvustan pisut lähemalt mõne NO99 lavastuse näitel. Nende algimpulsiks on mingi sotsiaalne ja/või kunstiline idee või teema, mida trupp asub läbi töötama: nii uuris „Nafta!“ naftavarude eeldatava lõppemise tagajärgi kapitalistliku tarbimisühiskonna jaoks, „GEP“ (2007) tegeles demograafilise kriisiga Eestis, „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ (2009) aga avangardse kunsti loomise ja vastuvõtuga ning kunsti marginaliseerumisega kaasaja ühiskonnas. NO99 puhul ei saa siiski rääkida täielikust demokraatiast: algidee annavad tavaliselt lavastajad Ojasoo ja Semper, kes kontrollivad küllalt kindlal käel ka lavastusprotsessi. Tõepoolest, ehkki rühmatööd peetakse mittehierarhiliseks, teatri konventsionaalseid võimusuhteid lagundavaks meetodiks, tõusevad sel kombel töötavates truppidest tihti esile juhtfiguurid, enamasti lavastajad, kellele kuulub viimane sõna (vrd Heddon, Milling 2006: 4–5). Ojasoo sõnutsi on nende töömeetodi eesmärk olla „väga koherentne“; alustatakse tähendustest või piltidest, millele tuleb juurde leida vastavad sõnad, märgid, tegevused (Helme 2010) – mitte vastupidi, nagu valmishäidendi tõlgendamisel. Sõnalise teksti headus ei ole kunagi eesmärk iseeneses, pigem on teksti ülesandeks anda impulsse teatud emotsionaalsete situatsioonide väljamängimiseks.

Algideest lähtuvalt otsitakse ja kogutakse mitut laadi materjali: dokumente, meedia- ja kirjandustekste, internetiallikaid, teadusuurimusi jms, samuti kasutatakse autobiograafilist ainet, s.o trupiliikmete isiklikke lugusid ja kogemusi. NO99-le on eripärane võrdlemisi pikk ja põhjalik „välitöö“: lavastajate ning dramaturg Eero Epneri vestlused ja intervjuud antud teema asjatundjatega. „Naftat“ tehes räägiti erakonna Eestimaa Rohelised toonase juhi Marek Strandbergiga, „GEP-i“ jaoks intervjueriti rahvastikuteadlasi (Kalev Katus jt), „Kuidas

seletada pilte surnud jänesele“ tarvis võeti videosse Eha Komissarovi kõnelus Joseph Beuysi samanimelisest *performance*’ist ja kunstivangardist üldse, „Ühtsele Eestile“ (2010) eelnesid jutuajamised eesti poliitika tagatube tundvate inimestega ning projekti konsultandiks ja kaasautoriks angažeeriti endine valitsuse pressinõunik Daniel Vaarik. Kogutud materjali kasutatakse osalt tsitaadiliselt, ent suuremalt jaolt siiski toormaterjalina, mille põhjal teatri dramaturg ja lavastajad kirjutavad stseene ning dialooge. Viimased võivad muutuda näitlejate improvisatsioonide käigus, samuti võib improvisatsioonist tekkida uusi stseene – proovid salvestatakse, nii et seal räägitut ja tehtut saab kasutada lavastuse komponeerimiseks. Näiteks põhineb „Kuidas seletada pilte...“ vaidlusstseen teatrist ja improvisatsioonist näitlejate spontaansel kõnelusel proovis, ent repliigid on näitlejate vahel ümber jagatud ning nad esitavad ka lavastaja väiteid, kes lavalt mõistagi puudub.

Rühmatöö ja *devising* kergitavad küsimuse tekstide autorsusest. Õigupoolest on juba Karusoo tekstide käsitlemine lavastajadramaturgiana pisut kahtlane: nagu Karusoo väitis „Olen 13-aastane“ puhul, on kirjalikult fikseeritud tekst lavastuse kollektiivse loomeprotsessi suhtes sekundaarne ning rääkida ei tuleks näidendi autorist, vaid lavastaja autoriõigusest (Lauristin 1983: 127). Nullindatel atribueeritakse rühmatööna tehtud tekste mitu moodi, näiteks „Hecuba pärast“ autoriteks on märgitud näitetrupp ja Linnateatri dramaturg Maria Lee Liivak, NO99 „Nafta!“, autorsus kuulub Ojasoole ja Semperile, kuna „GEP-i“ puhul lisanduvad Eero Epner ja trupp. Arvatavasti kajastavad autorimääratlused tegijate suuremat või väiksemat panust lõpptulemusse, mida kõrvalseisjal ongi raske kindlaks teha. Teoreetilises plaanis on aga rühmatööde autorsus problemaatiline. Kollektiivse autori mudel ei ole päris sobilik, sest selle all mõeldakse ühe autorinime all esinevaid isikuid, n-ö jagamatut paljusust, seega individuaalsele loomingle taandatavat nähtust (vt Tamm 2011). Kunstiloomingu individuaalsust eeldavad ka juriidilised normid ja kunsti väärtustamise tavad. „Tasustamisele, olgu siis autoritasude või sümboolse kapitali näol kuulub individuaalne, mitte kollektiivne saavutus,“ väidab Margus Tamm (samas, 141). Michel Foucault asetab samuti rõhu autori nimele ja selle klassifitseerivale funktsioonile – nimi võimaldab tekste rühmitada ja omavahel suhestada (Foucault 2000: 162). Kummaski osundatud käsitluses ei puudutata autorsust teatriloomingus, mis ongi üpris keeruline küsimus: lavastajat hakatakse tasahilju teatriteose (lavastuse) autorina käsitama 20. sajandi lavastajateatris, ent ka siis peetakse veel pikka aega lavastusjoonise kopeerimist teise lavastaja poolt täiesti lubatavaks, isegi kiiduväärt praktikaks. Teatriloomingu kuuluvust autorifunktsiooniga diskursuste hulka Foucault’ mõistes küsimustab muu hulgas asjaolu, et lavastus valmib paljude n-ö osa-autorite – näitekirjanik, lavastaja, stsenoograaf, näitlejad – koostöös. *Devising* kui põhimõtteliselt kooperatiivne praktika, kus osa-autorite funktsioonid selgesti ei eristu, on autorsuse mõttes veel komplitseeritum juhtum, ja eriti teravalt ilmneb see siis, kui vaatleme ühisloomelisi tekste kirjanduse kui traditsiooniliselt tugeva individuaalse autorsusega diskursuse raamistikus.

Nagu mainitud, ulatub lavastajadramaturgia ja *devising*-meetodi ajalugu eesti teatris tagasi 1970.–1980. aastatesse. Laiemalt levivad need aga alates 1990. aastatest, taasiseseisvunud ja tsensuurivabas Eestis. Täpset arvulist ülevaadet on raske anda – palju on piirijuhumeid, samuti on lavastuste statistika perioodi algupoolel lünklik –, kuid suurtes joontes (jättes kõrvale muusika-, tantsu- ja lastelavastused) on pilt niisugune: 1990. aastate teisel poolel jõuab sel viisil loodud tekste lavale igal aastal umbes 6–8, selge tõusujoon ilmneb alates aastast 2004 ning aastatel 2009 ja 2010 liigitub niinimetatud autoriteatrisse juba parkümmend lavastust. Uute tekstilooje praktikate levik käib käsikäes algupärase dramaturgia üldise elavnemisega, olles mõjutatud huvitõusust eesti materjali vastu ning seda huvi omakorda õhutades. Arvuliselt väljendub muutus algupärandite osakaalu tõusus: kui 1990. aastatel põhines eesti materjalil ca 25% uuslavastustest, siis 2009.–2010. aastatel ca 45%. Olulised tegurid on ka autoriteatrit viljelevate uute väiketeatrite teke (Tartu Uus Teater 2008, Cabaret Rhizome ja Improteater 2009), aastal 2004 loodud NO99 edu ja eeskuju jm.

Laiemas perspektiivis on uute praktikate levik ja „normaliseerumine“ üks osa eesti teatri üsna jõuliselt kulgenud sünkroniseerumisest lääne teatriga. Nii *devising* kui ka lavastajate komme kirjutada ise endale tekste tulid lääne teatrisse 1960. aastate avangardilaine harjal (vt lähemalt Pesti 2012) ning sel moel töötavad autorid ja trupid – Richard Foreman, Rimini Protokoll, Forced Entertainment, René Pollesch, Wooster Group, et nimetada vaid mõned – on hõivanud kindla koha postdramaatilise teatri kaanonis. Meie lähematest naabritest pakub head võrdlusvõimalust Läti. Vabatrupid tekkisid seal mõnevõrra hiljem, kuid praeguseks on esile kerkinud tugev noorte lavastajate plejaad, kes tihti loovad lavastusi rühmatööna – näiteks Valters Sīlis, Andrejs Jarovojš ja trupp United Intimacy jt. Neid on ilmselt mõjutanud Alvis Hermanise looming Riia Uues Teatris, eeskätt rühmatööna loodud tsükkel alates sõnadata lavastusest „Garā dzīve“ („Pikk elu“, 2003) kuni lavastuseni „Kapusvētki“ („Surnuaiapäha“, 2010), milles mänguliselt uuritakse Läti elu põhiprobleeme (vt lähemalt Zeltiņa 2012).

### Postdramaatiline tekst

Loomulikult ei keela keegi lavastajatel kirjutamast korraliku klassikalise draamatehnikaga näidendeid, kummatigi näivad nad eelistavat vormikatsesusi. Samuti produtseerib *devising* reeglina fragmentaarseid, mittelineaarseid tekste, mis kätkevad erinevaid vaatepunkte ja perspektiive (vrd Heddon, Milling 2006: 221–222). Tekstilooje sulandumine teatriprotsessiga, tekstuaalsete strateegiate tihe läbipõimimine lavastuslike ja esitusstrateegiatega juba teksti kavandamise ning kirjutamise faasis mõjutab mitmeti tekstide immanentset teatraal-

sust ja poeetikat; väga sageli on tulemuseks postdramaatiline tekst.<sup>3</sup> Taotlemata tühjendavust, annan järgnevalt põgusa ülevaate niisuguste tekstide tunnusjoontest ja neis kasutatud strateegiatest.

Postdramaatilises teatris etendavad tihtipeale domineerivad või konstitueerivad rolli mitteverbaalsed teatrivahendid. Kirjutatud tekst saab neid kirjeldades või mainides neile muidugi üksnes osutada. Nii on lavastaja Uku Uusbergi näidendis „Pea vahetus“ ja „muusikalises müsteeriumis“ „Jõud“ (2010) verbaalse tekstiga samaväärselt osiseks tema venna Pärt Uusbergi koorimuusika. Muusika ei toimi neis tegevuse tausta ega emotsioonide võimendina, vaid kannab iseseisvat tähendust, puhuti allutab endale sõnalise osa. Õigupoolest olevatki lavastused alguse saanud Pärt Uusbergi muusikast ning tekstide-lavastuste eesmärk olevat avada muusika „imelisim ime“ (Uusberg 2010: 44). Muusika võrdväarsust dialoogi ja tegevusega manifesteerib ka Andres Noormetsa autorilavastus „Algus“, žanrinimetusega „kontsertdraama“. Selle tekst jaguneb kaheks osaks: „kontsert“ – laulude sõnad, mida esitab laval mängiv bänd, ja „draama“ ehk stseenid kahe abielupaari ja ühe üksiku neuu elust, millest kummatigi ei kujune läbivat lugu. Need pooled seostuvad assotsiatiivselt, kusjuures laulud ja stseenid suhtlevad üksteisega mõlemat pidi: laulutekstid on argielus kogetu kujunditeks tihendatud või ümber kodeeritud väljendus, teisalt loob laulude kujundikeel iseendast üsna lihtsatele stseenidele poeetilisi allkihte, lisab sügavusi ja tähendusi.

Äärmuslikumaid näiteid on NO99 „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ napp tekst (vaid 15 lehekülje ümber).<sup>4</sup> Kirjutatud tekst on kildne ja heterogeenne, pigem verbaalne sõrestik, mille toel lavastust mitte näinud lugeja saab visualiseerida kujutlusliku lavastuse, küllap samuti katkendliku ja ebatäieliku. Tekst sisaldab erilaadseid stseene: „lood kultuurist“ (lühistseenid ja sketšid kunsti loomise, vastuvõtu, rahastamise, ärakasutamise jm teemadel); kunstiloolase Eha Komissarovi videoloeng; remarkides kirjeldatud heli- ja videoinstallatsioonid; tantsustseenid; sõnadeta tegevused, mis lähendavad lavastust tegevuskunstile jpm. Postmodernismile omaselt on verbaalne tekst küllastatud tsitaatidest, küll toonase kultuuriministri Laine Jänese kõnedest, küll Mati Undi „Võlast“ ja Tšehhovi „Kajakast“ jne. Intertekstuaalsusega seltsib visuaalkunsti (eeskätt *performance*'ide) taaskasutus,<sup>5</sup> alates lavastusele nime andnud Joseph Beuysist ning lõpetades „koormeese“ Oleg Kulikuga. Teksti lugedes on täiesti ilmne, et see kirjeldab lavastust, milles teatrivahendeid kasutatakse mittehierarhiliselt, sõna (suulist kõnet) kuidagi eelistamata.

3 Olen sellest pikemalt kirjutanud artiklis „Lisandusi *post*-mõistestikule: postdramaatiline tekst“ (Epner 2007).

4 Põhjult vaadelda seda näitekirjanduse kontekstis annab nominatsioon Eesti Teatriliidu algupärase dramaturgia aasta-auhinna 2009.

5 Taaskasutus (ingl k *recycling*) on laiem strateegia kui intertekstuaalsus, kuna hõlmab ka muusika, visuaalkunsti, aga samuti teatud esteetikate, žanrite, traditsioonide uuestikasutamist, sageli võõritavas kontekstis.



Lavastus „Kuidas seletada pilte...“ sisaldas mitmes stseenis näitlejate improvisatsioone, mida verbaalne tekst ei kirjelda, vaid ainult nimetab: „Sergo ütleb esimesed sõnad, siis Inga, siis ka teised ütlevad sõnu ja näitlejad teevad neid etüüde“ (Kuidas... 2009: 7), või veelgi lakoonilisem „Nüüd vabad improvisatsioonid“ (sammas, 13). Postdramaatilise teatri improvisatsioonilisusest tuleneb teatritekstide sagedane e b a s t a b i i l s u s: lavategevus või koguni dialoog pole lõplikult fikseeritud, tekst sisaldab ulatuslikke lünki, jätmaks ruumi etenduslikeks variatsioonideks. Ilmekas näide on lavakunstkoolis dramaturgiks õppinud Mart Kase kirjutatud ja lavastatud „Startup“ (2009), mille tekst on osaliselt näitlejate poolt improviseeritud, näiteks teatab remark, et Skype'i kõne on igal etendusel erinev (Kase 2009: 31). Fikseeritud on situatsioon: ühes firmas pakutakse välja ideid, millest üks – jälle iga kord erinev – valitakse tootearenduseks välja. Failis, mis on kättesaadav Eesti Teatriagentuuris, on fikseeritud tekst 5. juuni 2009 etenduselt, mil arendatavaks tooteks oli meenutamise masin, kriitikas aga kajastub ka etendus, kus arendati ausa tagasiside teenust. Ilmesti on tekstil palju versioone – NO99 koduleheküljel leidub pikk nimekiri ideedest –, s.t see on põhimõtteliselt variatiivne.

Kase tekstis on tegelastel väljamõeldud nimed, samas kui NO99 „leiutatud“ tekstides pruugitakse näitlejate pärisnimesid, nagu näha eespool toodud tsitaadistki: Sergo (Vares), Inga (Salurand) jne. See on üks märk nihkest fiktsionaalsete lugude esitamiselt reaalse teatrisündmuse juurde: tekst ei projitseeri ega konstrueeri koherentset kujutluslikku maailma, vaid kirjeldab etendussündmust, kus näitleja (kui professionaalne roll) on primaarne tegevuse käigus mängitavate fragmentaarsete rollide suhtes. Laiemalt saab kõnelda autentsuse mulje loomise strateegiatest, mille sekka kuulub ka teksti komponeerimine autentsetest dokumentidest, neid sõna-sõnalt või kergete muudatustega tsiteerides. Sedalaadi tekste teeb nullindatel jätkuvalt Merle Karusoo, näiteks on kakskeelne „Küpsuskirjand 2005“ (2006) kokku monteeritud eesti gümnaasiumide lõpukirjanditest teemal „Rahvussuhted 21. sajandil“ ja vene koolide omadest teemal „Etu zemlju zovu ja rodinoi“ („Seda maad nimetan ma kodumaaks“). Dokumentaalse koega on ka Paavo Piigi näidend „Panso“ (2010, lavastaja Merle Karusoo), kus kasutatakse Voldemar Panso artikleid, märkmeid, tema tundide konspekte ja muid dokumente. Piik ühendab dokumentaalsuse mängulisusega: nimitegelasele mängivad neli näitlejat vastu vahelduvaid rolle, teatraalset münti lisab Panso legendaarse lavastuse „Tants aurukatla ümber“ kujundistik. Nii ei ole „Panso“ sidus lugu nimitegelase elust ja tegevusest, vaid mängulise teatrisündmuse tekstiline alus ja generaator.

Autentsuse efekt luuakse sageli loo j u t u s t a m i s e (ingl k *storytelling*) abil: lugusid ei esitata draamavormis, tegelastevaheliste suhete arengu kaudu, vaid jutustatakse lugejalevaatajale minapositioniilt, kusjuures eelistatakse autobiograafilisi, mälestuslikke või dokumentaalseid lugusid. Elulugude jutustamist kohtab jällegi Karusoo teatris, nullindatel peale juba nimetatud „Misjonäride“ veel kakskeelses lavastuses „Save Our Souls“ (Eesti vanglates karistust kandvate mõrvarite lood) ja venekeelses „Täna me ei mängi“ (Moskvas näitlejaks

õppinud noorte elulood). Andres Keili „Elud“ (2009) on koostatud prostituutide lugudest, mis võetud raamatust „Vaikijate hääled 2“, lisaks rääkisid kaks näitlejannat ja lavastaja Keil publikule ära ka omaenda lood. Roy Strideri reisikirjaks nimetatud „Mässajate“ (2009, dramaturg ja lavastaja Andres Noormets) tegelased jutustavad osalemisest G8 tippkohtumise vastastes protestiaktisioonides Saksamaal Rostockis aastal 2007. „Mässajad“ pole puhas dokumentaalnäidend (ehkki põhineb autori isiklikul kogemusel), küll aga on tekstis blogies-teetika jälgi. Eelmistest erineva tonaalsusega, kuigi samuti väga isiklik on Kaarel B. Väljamäe tekstidest kokku kirjutatud „uussiiras“ monoloog „Suur mees juba“ (2009, dramaturg ja lavastaja Diana Leesalu).

Nullindate omadramaturgias on jätkuvalt populaarne ülekirjutamine (ingl k *re-writing*), mispuhul alusteksti või -tekstide (sageli kirjandusklassikast pärinevate) fiktsionaalset maailma, motiivistikku ja stiili teisendatakse sedavõrd, et domineerima hakkab ülekirjutaja autorsus. Arvukalt huvitavaid näiteid pakub Mati Undi looming, nullindatest näiteks „Vaimude tund Kadrioru lossis“ (2000), kus Unt dialogiseerib ja dramatiseerib Gaston Bachelard'i fenomenoloogilise filosoofia klassikasse kuuluva „Ruumipoeetika“ teksti, Shakespeare'i „Othello“ moderniseering „Hot“ (2002) jm. Lavastajadramaturgiasse kuuluvad veel Taavi Eelmaa „Faust 2006“, Uku Uusbergi viiest Shakespeare'i tragöödiast kokkumonteeritud „Head ööd, vend“ (2008) jm, kuid ülekirjutusena saab käsitleda ka Andrus Kivirähki „Kalevipoega“ (2003), mille peamised alustekstid on rahvuseepos ja Kreutzwaldi kilplaste-lood.

Mõned eespoolsed näited annavad tunnistust sellest, et postdramaatilisi tekste kirjutatakse ka väljaspool lavastajadramaturgiat ja rühmatöö-praktikat. Olgu lisaks nimetatud kaks teksti, mida kannab draamat eneseteadlikult eitav või eirav hoiak: Jakob Karu „Asjade seis“ (2004) ja Siim Nurkliku „Kas ma olen nüüd elus“ (2010).<sup>6</sup> „Asjade seis“ on moto ja alapealkirja „publiku sõimamine ühes osas“ abil suhestatud Peter Handke kõnenäidendiga „Publikumsbeschimpfung“ (1966), mis kuulub postdramaatilise teatri kaanonisse. Stseenis „Lõppselgitus“ teatatakse lugejale-vaatajale resoluutselt, et tegemist ei ole draamaga: „See ei ole mingi näidend, see on teatritekst. Siin ei toimu konflikti ega katarsist, siin mängitakse läbi katkendlikke peegeldusi suurematest skeemidest. Isegi dialoogid on suures osas monoloogid.“ (Karu 2004: 18.) Mittenarratiivne tekst koosneb lõdvalt seotud ning erineva struktuuriga stseenidest (pseudorituuaalid, monoloogid *ad spectatores*, sketšid, sõnadeta stseenid – pauk lava tagant, „erakordselt rólge“ muusikanumber), mis annavad lõikavalt iroonilise läbilõike kaasaja Eesti ühiskonna mentaliteetidest, foobiast, suhtumuslikest stereotüüpidest. Siim Nurkliku tekstil puuduvad ülepea draama vormitunnused: tekst on küll jagatud lõikudeks, ent rudimentaarsest dialoogi kohtab harva, läbisegi monoloogiliste proosalõikude ja

6 Sellegipooltest on mõlemad tekstid lavale jõudnud: „Asjade seisu“ lavastas Tiit Ojasoo aastal 2002, täiendades seda Kivirähki kirjutatud monoloogidega rahast. „Kas ma olen nüüd elus“ lavastas Lauri Lagle 2010. aastal. Autor Siim Nurklik võttis lavastuse suhtes järsult eitava seisukoha.

suurtäheleliste fraasidega; ei ole lugu ega läbivaid tegelasi, repliikide ees on nimede asemel tähed (A, B, C) või numbrid (1, 2, 3) või on fraasid jäetud üldse atribueerimata. „Kas ma olen nüüd elus“ on autori sõnul kirjutatud lava peale mõtlemata, peamine oli välja anda raamat, mida ei tarvitse lugeda näidendina (vt Nurklik 2011: 25). Draamateksti staatuse annab Nurkliku tekstile asjaolu, et see pälvis auhinna Eesti Teatri Agentuuri näidendivõistlusel ja lavastati teatris.

### Kokkuvõtteks

Eesti teatrimaastiku üpris põhjalik muutumine nullindatel on kaasa toonud väikestviisi dramaturgilise plahvatus: teatritekste kirjutatakse märksa rohkem ja muutused omadramaturgias on teravamad kui eelmisel kümnendil. Muutuste peamisi põhjusi on tekstide tegemise ja lavastamise kokkupõimumine, nagu seda näeme eriti rühmatööde, aga ka lavastajadramaturgia puhul. Teksti loomine on osa teatriprotsessist, kus seda käsitatakse ühe lavastuse komponendina. Tekst saab kuju proovide käigus ning interaktsioonis teiste lavastuse osadega, autorifunktsiooni täidavad sageli lavastuse tegijad. Sedalaadi muutusi on kriitikas nii kiidetud kui kahetsetud: mõned panevad suuri lootusi autoriteatrilile ja arvavad, et valmisnäidendite lavastamine teatrisse uuendusi ei too, teised kurdavad, et kirjanik on teatrist minema aetud ja teatrikunst oma kirjanduslikult aluselt ära nihkunud.

Postdramaatiline tekst on protsessuaalne ja dünaamiline, teinekord ebastabiilne, varieerudes etendusest etendusse, ning klassikalise draamaga on tal vähe ühist. Saksa draamaauurija Gerda Poschmann paneb oma monograafias „Mitte enam dramaatiline teatritekst“ koguni ette kasutada pragmaatilist määratlust *teatritekst* ning vaadelda *draamateksti* selle kategooria ühe alaliigina (Poschmann 1997: 41). Teatritekstit on Poschmanni järgi aga „keelelised tekstid, millele on omane performatiivne, teatraalne mõõde“ (samas, 42). Kui ka soostuda sellise jaotusega, tuleb ikkagi küsida, kas postdramaatilistel teatritekstidel on kirjanduslikku iseväärtust. Kas või mis mõttes on tegemist näitekirjandusega? Teatritekstide legitimeerimine näib meil toimuvat pigem institutsioonilisel alusel, kokkuleppeliselt, kui teoreetiliselt põhjendatud „kirjanduslikkuse“ kriteeriumide järgi. Eesti näitekirjanduse koosseis ja kaanon kujuneb selle põhjal, milliseid tekste nomineeritakse ja auhinnatakse kui algupärast draamat, käsitletakse draama aastaülevaadetes või mis lavastused saadetakse Eestit esindama Balti omadrama festivalil. Üpris jõuliselt „teeb“ näitekirjandust Eesti Teatri Agentuuri loomenõukogu, kes otsustab, kas omandab teksti esindusõiguse või mitte, lähtudes peamiselt korduslavastatavuse kriteeriumist (vt Karulin 2010). Ehkki lavastajadramaturgia ja rühmatööde korral paistab teksti

lahutamine konkreetsest lavastusest olevat ebatõenäoline, on elu näidanud, et päris võimatu see pole, nii näiteks on korduslavastatud Merle Karusoo „Meie elulood“ ja NO99 „GEP“.<sup>7</sup>

Teatriväljal aktsepteeritakse postdramaatilisi teatritekste näitekirjandusena küllaltki kergesti ja meelsasti. Kirjandusväljal on tõrked tõenäolisemad. Kui vaadelda neid tekste üldisemate kultuuriprotsesside kontekstis, ei tohiks nad siiski mõjuda kirjanduses ülemäära võõrikuna. Kirjutatud kirjanduse kõrvale on sünenud aina rohkem suulise kirjanduse ilminguid, s.o osa kirjandust, eriti luulet eksisteerib paralleelselt kirjandusega ka etenduskunste väljal: etenduslikud luuleõhtud, *poetry slam*'id, räppimine jms (vt ka Saro 2006). Vahast olulisemgi on digikultuuri tõus, mis kahtlemata mõjutab arusaamist tekstist: ajal, mil tekste saab teha lõika-ja-kleebi meetodil ning hõlpsasti muuta nii alg autori kui hilisemate kasutajate poolt, vajub kujutelm tekstist kui millestki püsikindlast ja pühast ilmsesti minevikku. Siinse artikli üldisem järeldus ongi ehk niisugune: tekstide tegemise praktikad ja vahendamise meediumid ei ole teksti esteetika suhtes neutraalsed. Neid tasub tõsiselt uurida.

---

## Kirjandus

**Epner, Luule** 2007. Lisandusi *post-mõistestikule*: postdramaatiline tekst. – Keel ja Kirjandus, nr 1, lk 1–14.

**Epner, Luule** 2011. Allkirjaga autoriteater. – Teater. Muusika. Kino, nr 11, lk 27–31.

**Foucault, Michel** 2000. Mis on autor? Tlk Katre Talviste. – Vikerkaar, nr 11-12, lk 156–172.

**Heddon, Deirdre; Jane Milling** 2006. *Devising Performance: A Critical History*. Palgrave Macmillan.

**Helme, Peeter** 2010. Poliitilise teatri meistrid, Semper ja Ojasoo. [Intervjuu.] – Eesti Ekspress, 17. dets.

**Karu, Jakob** [Tõnu Kaalep] 2004. Asjade seis. – Vikerkaar, nr 1/2, lk 2–19.

**Karulin, Ott** 2010. Protsessidramaturgia karid. – Sirp, 8. okt.

**Lauristin, Marju** 1983. Sotsioloogia pluss improvisatsioon = sotsioloogiline dramaturgia? – Kirjanduse jaosmaa '81. Tallinn: Eesti Raamat, lk 123–129.

**Lehmann, Hans-Thies** 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

**Lehmann, Hans-Thies** 2004. Just a word on a page and there is the drama: Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater. – Theater fürs 21. Jahrhundert. Text + Kritik. Sonderband. München, lk 26–33.

**Numminen, Katariina** 2011. Tekstin ja esityksen suhde nykysteaterissa. – Nykysteaterikirja: 2000-luvun alun uusi skeene. Toim Annukka Ruuskanen. Helsinki: Like, lk 22–39.

**Nurklik, Siim** 2011. [Intervjuu.] – Allkirjaga teater! Draama: Eesti teatri festival 2011. Tartu, lk 25.

---

7 Mõlemad lavastati teistkordselt venekeelses teatris: „Meie elulood“ (pealkirjaga „Tähetund“) Vene Draamateatris 1984 (lavastaja Adolf Käis), „GEP“ Banaanikala Projektiteatris 2011 (lavastaja Allan Kress). „GEP“ on Läti oludele teisendatult lavastatud ka Läti Rahvusteatris, pealkirjaga „Čikstošais klusums“ (2011), sama teater mängib ka Uku Uusbergi „Pea vahetust“ (2012). Lisagem Mati Undi „Täna õhta viskame lutsu“, mille Ingo Normet taaslavastas pealkirjaga „Huntluts“ Vanemuises 2010.

**Pesti, Madli** 2012. Tekstiloomestrateegiatest eesti nüüdisteatris. – Keel ja Kirjandus, nr 1, lk 123–133.

**Poschmann, Gerda** 1997. Der nicht mehr dramatische Theaterertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

**Põllu, Ivar** 2010. Autoriteater. Ääremärkused. – Postimees, 25. aug.

**Saro, Anneli** 2006. Kirjandus kui etendus. – Keel ja Kirjandus, nr 2, lk 89–103.

**Sidiropoulou, Avra** 2011. Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre. Palgrave Macmillan.

**Zeltiņa, Guna** 2012. The New Riga Theatre. – Theatre in Latvia. Ed. G. Zeltina. University of Latvia, Institut of Literature, Folklore and Art, lk 156–178.

**Tamm, Margus** 2011. Mis on kollektiivne autor? – *Acta Semiotica Estica* VIII, lk 125–150.

**Uusberg, Uku** 2010. [Intervjuu.] – Mõõndusteta teater! Draama: Eesti teatri festival 2010. Tartu, lk 43–44.

**Viires, Piret** 2010. *Twilight Zone*. Nullindad kui hämarala. – Looming, nr 2, lk 273–282.

#### **Käsikirjalised allikad**

**Kase, Mart** 2009. Startup. Käsikiri Eesti Teatri Agentuuris.

**Kuidas...** 2009. Kuidas seletada pilte surnud jänesele. Käsikiri Eesti Teatri Agentuuris.

**Vares, Inga** 2011. Stsenograafi töövahendid leiutavas teatris. Magistriröö. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstikoolis.

---

**Luule Epner** – PhD eesti keele ja kirjanduse alal, Tallinna Ülikooli eesti kirjanduse dotsent ja Eesti Kirjandusmuuseumi kultuuri- ja kirjandusteooria töörühma vanemteadur, teatriteaduse kursuste õppejõud Tartu Ülikoolis. Peamised uurimisvaldkonnad: teatri- ja draamateooria, eesti teatri ajalugu.

E-post: [luule.epner@tlu.ee](mailto:luule.epner@tlu.ee).

**Beyond Drama: Text in the Theatre of the 2000s***Luule Epner*

The article examines the relations between Estonian dramaturgy and the rapidly renewing 'post-dramatic' theatre of the 2000s from two viewpoints: new text creation practices and how the poetics of texts have changed.

In the 2000s, the share of original dramaturgy increased sharply: in the 1990s, about 25% of new productions were based on Estonian material, whereas by 2010 the percentage was 45%. A quite popular form was 'director-dramaturgy' (i.e. the director writes or compiles the text for production), which had started as early as the 1970s (e.g. works by Merle Karusoo and Mati Unt). Theatre criticism took up the concept of *author's theatre* (e.g. Ivar Põllu), also emphasising one person's control over both the text and directing the production. In this case, text-creation is processual: a text takes shape according to the author's directorial strategies and the interaction between the director and the actors. The collective creation of texts and productions should be examined separately; this emerged powerfully in the 2000s and was primarily connected with smaller theatres. Quite often, text and production are created through the method of devising; the article tackles this approach on the basis of productions by Theatre NO99. In the case of group work, the issue of the text's authorship is rather complicated, as it is a cooperative practice, where the authors' functions are not clearly differentiated.

The blending of text creation with theatre process influences the poetics of drama texts in various ways. The most important changes are as follows: a) a dominant or constituting role can be assumed by non-verbal means of theatre; the text written for them serves only as a general indication (e.g. the music in Uku Uusberg's texts, and the methods of visual art in *How to Explain Pictures to a Dead Hare* of NO99); b) there is an instability in the text, which varies in different performances, resulting from improvisation as a strategy of text creation; c) a shift from the fictional to the factual, producing the impression of authenticity, e.g. by means of documentary material (e.g. Paavo Piik's *Panso*); d) monologue storytelling, usually autobiographical and documentary stories (e.g. Roy Strider's *The Rebels*); e) rewriting of classics continued (e.g. works by Mati Unt and Andrus Kivirähk).

During the 2000s, the changes in Estonian dramaturgy have been more cutting than in the 1990s, a result of the tight intertwining of dramaturgic and directorial practices and strategies. In a wider perspective, the spread of new practices constitutes one part of the synchronisation of Estonian theatre with Western theatre, where the paradigm of post-dramatic theatre emerges. Legitimising post-dramatic theatre texts in the field of literature occurs more on an institutional basis and is based on individual cases rather than according to literary criteria.

**Luule Epner** – PhD in Estonian literature. She is an associate professor at Tallinn University, and a senior researcher in the Cultural Theory Research Group at the Estonian Literary Museum. She also teaches theatre courses at the University of Tartu. Her main research fields are theatre and drama theory, and the history of Estonian theatre.

E-mail: luule.epner@tlu.ee.