

Rahvusliku ajaloo tõlgendusi eesti draamas ja teatris 1970.–1980. aastatel

Piret Kruuspere

Teatrikunsti on määratletud ühtaegu nii konkreetse, kõneksoleva kultuuri eneseesitluse kui ka enesepeegeldusena (Fischer-Lichte 1992: 10). Väidetavalt toob teater eriti tabavalt esile kohalikus semiosises toimuvate muutuste mõjud (Carlson 1990: 113). Ajalugu *resp.* ajaloosündmusi kujutav või esitav teater püüab omakorda ületada lõhet mineviku ja oleviku vahel, seades eesmärgiks sellise kogukonna loomise, kus minevikusündmused omandaksid taas tähenduslikkuse (Rokem 2000: xii).

Käsitlen siinses artiklis nõukogude-aegse eesti teatri ja algupärase näitekirjanduse suhet rahvusliku ajaloo tõlgendamisse. Pean seejuures silmas rahvuslikku enesepeegeldust ja suhet oma ühisminevikku. Vaatlen 1970.–1980. aastaid, rõhuasetusega 1970ndatel, tuues näiteid algupärasest näitekirjandusest: Rein Saluri, Mati Undi ja Jaan Kaplinski loomingust. Mõnel juhul jälgin põgusalt ka lavateose retseptiooni muutumist ajas.

Teiste kirjandusliikidega võrreldes on erinevates kultuurides peetud just näitekirjandusele omaseks erilist religioosset, ühiskondlikku või poliitilist tähendust kandvate lugude taasjutustamist (Carlson 2001: 8). Vaadeldaval perioodil olid ajaloo *resp.* rahvusliku ajaloo lavalised taasjutustused eesti draamakirjanduses ja teatrilaval rüütatud metafooridesse, allusioonidesse ja salakoodidesse – nn Aisopose keelde. Nõukogude aja kultuuri uurimise kontekstis võime küsida, kas ja kuivõrd oli selleaegse teatri näol tegemist *vastupanu* fenomeniga, *poliitilise teatriga* või *sotsiaalse allegooriaga*. Püüan nimetatud ajajärgu teatri uurimisse lülitada ka *mängu* või *mängulisuse* kategooria.

Kultuuriuurimuse vaatenurgast on nõukogude aja käsitlemise juures rõhutatud kahte aspekti: ühelt poolt ajaloolise mälu (re)konstrueerimist ja teisalt lähimineviku uut mõtestamist (Annuk 2003: 14–15). Nõukogude aja uurija seisab silmitsi mitmete probleemidega, näiteks küsimusega allikatest ja nende usaldusväärsusest ning tsensuurist (sh enesetsensuurist) kui nähtusest, samuti vajadusega langetada otsus, milliseid analüütilisi kategooriaid (*venestamine, vastupanu, konformism-nonkonformism, topeltnõtlemine* jms) ta oma töös rakendab (Annuk 2003: 18–26, 29–30). Õigustatult on väidetud, et meie kaasaegne meediadiskursus võimendab nõukogude ajastut paraku „ühekülgset, teatud stereotüüpide kaudu” (Annuk 2003: 32), tegelik pilt on palju mitmesem ja komplitseeritum.

Kui vaadelda näiteks *vastupanu* mõistet toonases kultuurikontekstis, siis pole põhjust kahelda väites teatrist kui omalaadsest vastupanuliikumise vormist – kõlagu see kui tahes pateetiliselt; teatrilavastused ja laulupeod toimisid pea ainsate rahvast vabatahtlikult ühendavate, vahetut ühistunnet tekitavate foorumitena (Tormis 1995: 289). Neid oli võimudel ka

palju keerukam tsenseerida kui näiteks kirjasõna. Juri Lotmani sõnul ei realiseeru lavatekst „mitte mingis ainsas lõplikult antud vormis, vaid vahetult andmata invariandi ümber kujunevate variatsioonide summana” (Lotman 1990: 205–206), seetõttu ei olegi teatrikunsti võimalik n-ö lõpuni tsenseerida. Teisalt on siinkirjutaja seisukohal, et nõukogude-aegse kultuuri, sh teatrikunsti uurimisel ei tohiks *vastupanu* mõistet kultuurinähtustele liiga kategooriliselt ega üheselt üldistada. Nii mõnigi loovisik on ka ise leebemal või resolutsesemal moel protesteerinud oma loomingu poliitilises mõttes *ületõlgendamise* vastu; osutagem näiteks Paul-Eerik Rummo vastavale seisukohavõtule seoses tema näidendiga „Tuhkatriinumäng” (Karja 2001: 361). Küll aga tuleks põhjalikumalt analüüsida *vastupanu* erinevaid modifikatsioone, nagu *õõnestamine*, *opositsioon* ja *mimikri* (Annuk 2003: 29).

Ka teatriajaloo uurimisel aktualiseerub küsimus allikatest. Ühe või teise teatriloolise sündmuse identiteet sõltub sellest, kuidas seda on varasemates dokumentides määratletud; seega peaks kindlasti arvesse võtma minevikudokumentide suhtelisust (Postlewait 1991: 160). Nõukogude eesti kultuuri-, sh teatriloo kontekstis omandavad tähendusliku rolli sellised seigid nagu nn telefoniõiguse fenomen, dokumentide puudumine või nende ebausaldusväärsus, arvustusliku retseptiooni lünklikkus jms. Stalinismi-aegse eesti teatriloo uurimisega seotud allikakriitilistele ja psühholoogilistele probleemidele on osutanud Liis Hion (Hion 2002), samad küsimused kerkivad ka näiteks 1960.–1980. aastate teatriloo uurimisel. Võrreldes stalinismiaegsega on hilisemate kümnendite teatrikriitika küll kordades pädevam ja usaldusväärsem, kuid ajaline distants kunagise kunstisündmuse ja tänase uurija vahel hakkab siingi üha enam kaasmõju avaldama. Teatrilooliste sündmuste rekonstrueerimisega seoses on tõdetud, et kuigi kaasaegsed arvustused annavad otsekui võtme mineviku kultuuriatmosfääri, võib nende tekstide tõlgendamisel põrkuda mineviku ja oleviku koodide komplitseeritud vahekorrale (Postlewait 1991: 167).

Nagu öeldud, soovin nõukogude-aegse eesti teatri uurimisse lülitada *mängu* või *mängulisuse* kategooria. Sotsiaal-psühholoogilisest aspektist võib viimane osutada just nimelt nii rahvuslikule *vastupanule* kui ka rahvuse kestmajäämisele võõra võimu, okupatsiooni tingimustes, teatud ellujäämis- või kohenemisstrateegiatele. Seeläbi võime viidata eestlasele kui ajaloos tahtmatult *homo ludens*’i rolli sattunule – mängu sunnitule, kes erinevate pealesurutud rollide kaudu üritab ajaloo keerdkäikudega muganduda.

Toonastes kultuuri ja ühiskonna vahelistes suhetes avaldunud *mängu*printsibile on viidanud Sven Karja, pidades eeskätt silmas 1960. aastate lõppu: „Niisiis pole liialdus öelda, et üle kogu tollase eesti kultuuri laotus üks suur ja keeruline salakoodide ja -vihjete silmakirjalik võrgustik. Mäng käis kahepoolselt: kunstiteose keele loomulikule allegooriale vastas kriitikute ning kunstiametnike nn administratiivne allegooria, et üht või teist väärtuslikku teost tsensuurisõelast võimalike vähimate kadudeta läbi lohistada.” (Karja 2001: 373) Nendele väidetele pakuvad kinnitust ka 1970. ja 1980. aastad (Eesti sõnateater.... 1999; Eesti sõnateater... 2000).

Eesti teatriloos on 1970. aastaid õigustatult peetud huvitavaks, rikkaks ja mitmekülgseks kümnendiks. Üldist teatripilti kujundasid mitme põlvkonna väljapaistvad ja omanäolised lavastajad: Voldemar Panso, Kaarel Ird, Grigori Kromanov, Adolf Šapiro, Mikk Mikiver, Jaan Tooming, Evald Hermaküla, Kalju Komissarov, Raivo Trass, Kaarin Raid, Ingo Normet, Merle Karusoo, Lembit Peterson jt. Rahvusliku ajaloo ja ühismälu teemat kandsid selles ajas suurel määral eesti klassika lavatõlgendused. Eestluse teema kajas lavalt enamasti koodide, sümbolite või allegooria kaudu; väliseesti draama- ja teatriuuriija Mardi Valgemäe ongi määratlenud mitmeid 1970. aastate algupärandeid (Rein Saluri „Kes ma olen?“, Mati Undi „Good-bye, baby“, Enn Vetemaa „Roosiaed“) ühiskonnakriitiliste mõistukõnedena (Valgemäe 1979: 31; Valgemäe 1990: 68–69). Ajastu ideoloogilise lubatavuse piire kompavasse rahvusliku lähiajaloo kajastusse andsid oma osa mitme kaasaegse prosaisti – Paul Kuusbergi, Mats Traadi, Juhan Peegli, Heino Väli loomingu dramatiseeringud; neist kõige põhjalikumalt on dokumenteeritud Mats Traadi romaanil põhineva Voldemar Panso dramatiseeringu ja lavastuse „Tants aurukatla ümber“ (1973) lavalugu koos ajastuomaste ideoloogiliste vaenamistega (vt Vellerand 2006). 1970. aastate lõpus esietendunud Jaan Krossi „Pöördtoolitund“ (1979) algatas eesti teatris ühelt poolt Krossi loomingu lavatõlgenduste tava, milles võimendus mõjusalt rahvusliku kohanemise temaatika; teisalt tähistas see eestluse teema tõsimeelse uurimise esiletõusu Mikk Mikiveri lavastajabiograafias. 1980. aastate algusest alates näeme eestluse teema olulisust ka Mati Undi lavastustes, kuid tema vaagis seda isikupäraselt iroonilis-mängulisemas võtmes. Kultuuriloolis-biograafiliste näidendite traditsiooni tõi just Unt julgelt mängulise lähenemise rahvuslikele suurkujudetele (Lydia Koidula ja Aino Kallase imaginaarne kohtumine näidendis „Vaimude tund Jannseni tänaval“, 1984) ning julgen väita, et Undi mõju kestab tänaseni.

1980. aastate lõpu ja 1990. aastate lavastused, mis käsitlesid rahvuslikku ajaloolist lähiminevikku, toimisid juba pigem avaliku ja vahetu meediumina rahvusliku ühismälu tagasi andmisel vaatajatele. Selle perioodi algupärased näidendid ja nende lavatõlgendused täitsid omal kombel mäluünki või ajaloo nn valgeid laike; samal ajal võis märgata ka huvi tõusu dokumentaalse ainese vastu. 21. sajandi algus on omakorda andnud tunnistust eesti rahvusliku ajalookäsitluse muutumisest veel mängulisemaks ja ambivalentsemaks, samas võib täheldada ka pedagoogiliste ja rahvavalgustuslike suundumuste jätkumist.

1970. aastate eesti teater ilmutas kahtlemata vastuseisu Nõukogude võimule ja valitsevale võõrideoloogiale. Teatrikunstile omane koguduslik fenomen toimis nõukogude süsteemi surutise tingimustes vabastava ja konsolideeriva kanalina, võimaldades publikul kogeda ja välja elada varjatud pingeid ja protesti. Kas võiksime eelöeldust lähtuvalt toonast teatrit nimetada ka *poliitiliseks teatriks*? Osa kultuureteetikuid rõhutab kogu inimkultuuri, sealhulgas teatri ja draamakirjanduse põhimõttelise poliitilise või ideoloogilise loomuse (Holderness 1992: 5; Worthen 1992: 146). Euroopa kultuuriloos on osutatud seigale, et nende maade puhul, kus kodanlikud kultuurihuvid langesid ajaloolises plaanis ühte rahvuslike vabastuslii-

kumistega, on juba mõistel *rahvuslik teater* otsene poliitiline tähendus (Barker 1992: 19–20; kuigi antud juhul peetakse konkreetsete näidetenäidetena silmas Tšehhoslovakkia ja Ungarit, võib seda seisukohta laiendada ka eesti rahvuslikule teatriloole.)

Eesti teatriuurimuses on *poliitilise teatri* fenomeni põhjalikult käsitlenud Madli Pesti, lähtudes saksa teatriteoreetiku Erika Fischer-Lichte poliitilise teatri määratlusest: see on teater, kus ühiskondlike ja globaalsete probleemide käsitlemise kõrval on sama oluline lavastuse uudne esteetika (Pesti 2009: 6). Tõdedes, et mõistet *poliitiline teater* 20. sajandi eesti teatri puhul üldiselt ei kasutata, annab Pesti siiski ülevaate nimetatud näidetest Eestis, leides 1960.–1970. aastate teatriuuduse kontekstis poliitilisi aspekte eeskätt Evald Hermaküla ja Kalju Komissarovi lavastustest; samas osutab ta nõukogude-aegse eesti teatri topeltkodeeritusele või kahekordsele politiseeritusele – nõukogude võimu ideoloogiline surve kunstile vs. sümbolne õonestustöö lavalaudadel – ning tõdeb publiksistliku teatri tõusu 1980. aastatel (Pesti 2009: 35, 42–47). 1970. aastate teatripildis näeb teatri *poliitilisuse* märke just Hermaküla ja Komissaroviga seoses ka Reet Neimar (vastavalt lavastustes „Südasuvi 1941” ja „Protsess” – Neimar 2007: 106, 128).

Nõukogude aega silmas pidades võib kokkuvõttes siiski nõustuda Clive Barkeri seisukohaga, kes on Ida-Euroopa kontekstist pärit vastavate näidete varal väitnud, et teatrit pigem *kasutati poliitiliselt* kui loodi poliitilist teatrit (Barker 1992: 25).

Rein Saluri „Külalised”: vaade rahvuslikule ajaloole läbi allusiooni maailmakirjandusele

Joseph W. Meeker, kes on uurinud nii kirjandust ökoloogilisest aspektist kui ka mängu eetikast, osutab koomilisele tegevusele *resp.* mängule kui nähtusele, mis tuleneb organismide vajadusest iga hinna eest adapteeruda eksisteerivate oludega (Meeker 1997: 20–21). Eesti ajalugu silmas pidades ei saa välistada kohanemisvajaduse seost *konformismi* fenomeniga. Juri Lotmani järgi seisneb oskus mängida kaheplaanilise käitumise harjumuse valdamises (Lotman 1990: 186). Ambivalentseid näiteid eestlasest, kes on *mängu sunnitud*, pakuvad mitmed 1970.–1980. aastate eesti näidendid ja teatrilavastused. Mängu võib tõlgendada nii opositsiooni kui ka mimikri võtmes ning siin kohtame selliseid rollimodifikatsioone nagu *kohaneja/konformist* ja *mängur*, samuti *revolutsionäär/intellektuaalne mässaja*. Muu hulgas on taolise rahvusliku *homo ludens*'i puhul küllaltki kõnekas verbaalsel tasandil avaldud (mänguline) vastupanu, mille kohta leiab mitmeid näiteid Rein Saluri draamaloomingust (vt Kruuspere 1999: 305–314). Vastava paralleelina maailmakirjandusest osutagem William Shakespeare'i „Hamletile”, kus nimitegelane manipuleerib tema endaga manipuleerida üritavate inimestega (Rosencrantz ja Guildenstern, Polonius), rakendades seejuures aga pigem sõnalist pilget kui otseselt agressiivset tegevust (Meeker 1997: 38–39, 40, 43, 47).

Saluri esiknäidendis, intellektuaalses mudeldraamas „Külalised” (laval ja trükis 1974) üritab peategelane (I vaatuses kannab ta tegelasnime Peremees ja II vaatuses Külaline) jõuda

jälile sündmustele, mida ta ei mäleta. Otsides minevikutõde, üritab ta taastada mälu, panna tagantjärele kokku üksikfragmentidest pilti keerukatest aegadest ja saada selgust eeskätt kodu ja isa saatust puudutavates küsimustes. *Mälu ja tagasitulekut* võib pidada Salurile olulisteks tunnetuslikeks teemadeks, nn kadunud poja tagasipöördumine maale, isakoju võrdsustub „Külalistes” eksistentsiaalse enesemääratluskatsega. Nagu 1970.–1980. aastate näitekirjandusele üldisemaltki iseloomulik, on siin rahvusliku identiteedi janu kodeeritud põlvkondliku või üksikisiku mina-identiteedi ja tööotsingutesse, mida juba kaasaegses retseptisioonis nimetati ka hamletlikeks.

Shakespeare'i „Hamletis” asetuvad küllaltki tihedatesse mõtteseostesse mõisted *mälu* ja *mäng*, kõige aredamalt „hiirelõksu”-stseenis, kus nimategelane teeb katse tabada kuninga süümet, elustades teatri abil mälu (Carlson 2001: 4). Eesti dramaturgias ongi *teater-teatris* võtte kui provotseeriv mäletama ärgitaja leidnud „hiirelõksu”-teisenduse Saluri „Külaliste” I vaatuses. Näidendi esimeses pooles (veel) Peremehe nime kandev tegelane mängib oma isakodu kandist maalt pärit Külalisele (keda tal on tegelasteksti sõnul oma minevikutõehalusega soov „nihelema panna” – Saluri 1989: 82) ette makilindile salvestatud automaadi-valanguid, ja mõnevõrra hiljem Külalise poolt äsjases omavahelises vestluses kõneldud teksti – kusjuures Peremees ise on küsimustega selles jutuajamises pigem ründavaks pooleks. Muu hulgas liitub mainitud stseeniga peategelase mälupilt kadunud isast, kes heiestub talle tagasivaates „nagu kuskilt kaugelt läbi suitsupilve” (Saluri 1989: 84); pöörakem tähelepanu mälupildi üldisele atmosfäärile – oli külm ja selge öö – ning võrreldgem seda „Hamleti” avastseeni õhustikuga Helsingõri lossimüüri, kui Hamlet kohtab oma isa vaimu. *Kadunud isa* on veel üks Saluri loomingu tähenduslikke motive, *isatus* võrdsustub tema näidendites tihti *kodutusega*.

Saluri „Külaliste” lõpuremark kõlab: „Ootamatult terav automaadivalang, pikk paus, mille kestel Külaline (sama tegelane, kes I vaatuses oli Peremees – P.K.) aeglaselt pörandale vajub. [---] Tühijooks.” (Saluri 1989: 118) Meenutagem Shakespeare'i „Hamleti” lõppu: „Jääb vaid vaikus” (Shakespeare 1970: 124). Siinkohal peab täpsustama, et 1974. aastal Draamateatris esietendunud Kaarin Raidi „Külaliste” lavatõlgenduse üldkontseptsioon, sh teose lõpplahendus leidis autorihoiakuga võrreldes helgema tonaalsuse: peategelast kehastanud Martin Veinmannil lasti finaalis isukalt mahlakat õuna haugata (luues seeläbi võimaliku assotsiatsiooni piibliga).

Catherine Bates, kes on analüüsinud mängu teooriat ja praktikat Shakespeare'i, Nietzsche ja Freudi loomingus, tõdeb: „Hamlet” algab sellega, et nimategelane leinab taga maailma, milles mängiti ausate reeglite järgi, teos lõpeb aga tema kui sõduri rituaalse matusega. Bates'i sõnul on Shakespeare paigutanud oma näidendi tegevuse „kahemõttelisele keskpörandale”, sellisesse õõvastavasse paika või maailma, kus *teatraalsus* ning *mäng* sattuvad küsimärgi alla ning usk struktuuridesse ja seadustesse lööb kõikuma (Bates 1999: 196–199). Tegelaskõne tasandil peegeldab sellist maailma dialoogi pidev nurjumine – põhjuseks asjaolu,

et tegelased kas annavad ühtepuhku valesid vastuseid või segavad üksteisele vahele (Bates 1999: 198); midagi samalaadselt põiklevat leiab aset ka Saluri näitemängude, sh „Külaliste” maailmas. Bates’i järgi osutub Hamleti katse mängu *resp.* „hiirelõksu”-stseeni kaudu tegelikust ohjata nii koomiliselt kui ka hukatuslikult mõjuvaks enesehävituslikuks tegevuseks (Bates 1999: 199). Selline käsitus näib haakuvat Saluri „Külaliste” finaaliga – nii nagu kirjanik ise selle on kirja pannud. Näidendi II vaatuse kolmes külamehes (kirjaniku juhust mõõda peab neid mängima üks näitleja – Raidi lavastuses oli selleks Einari Koppel) võib aga hoomata nii Claudiuse kui ka Poloniuse, s.t minevikusüü kandja ja tunnistaja rollivariatsioone. „Külaliste” lavastuses tõlgendas teatrikriitika nimetatud kolmikrolli, millesse väidetavalt koondusid nii kohalik külafilosoof kui saamamees, vihjena inimliku tunnetuse vastuolulisusele ja teisenemisele (Vellerand 1976: 21–22).

Analüüsid Saluri näidendeid, näeme alates „Külalistest”, et *mängu* printsiip on neile seesmiselt omane. See avaldub eeskätt just rollilisuse, aga ka tegelaste keelekasutuse tasandil ning loob nii võõritust kui ka tragikoomikat. Valdeko Tobro kirjutas „Külalistega” seoses mängust teatris, nimetades Saluri teost teatrimängu inspireerivaks draamatekstiks, mida toonane noor režii olevat juba ammu pikisilmi oodanud ja mis vastavat viimase tungivatele vajadustele – oma poeetilise tinglikkuse astme, ideeliste taotluste ja põlvkondliku ühtsus-tunde poolest (Tobro 1974). „Külaliste” lavastuses sedastati olustikulise ja metafoorse teat-rivormi õnnestunud sünteesi (Mida arvati... 1974), mida seostati paar aastat varasema nn teatriuudusega. Mitme kriitiku arvates toetusid Raidi külluslik ja füüsiline lavakeel ning vormiline uudsus otseselt Saluri tekstis peituvatele võimalustele. Samas puudutas eesti teatrikriitika antud juhul vist esimest korda tõsisemalt *mälu* teemat, rõhutades „mälestuste organiseerimise piinarikka protsessi” kujutamist (Tobro 1974).

Tegelaste rollidega seostuvad Saluril nende üldnimed – näiteks *kohanejad* moodustavad tema näidendites üpris selgepiirilise tegelaserühma. Rollid võivad aga ka segamini või vahetusse minna; ses suhtes on kirjaniku representatiivseim rollipaar *külaline* – *peremees*. Vaieldamatult mängib siin kaasa mitte küll otsesõnu kõneks olev, ent siiski aimatav rahvuslik ajalootaust ning sünnib sümboolseid mõtteseoseid eestlaste aastakümnete pikkuse staatusega oma kodumaal. (Peremehe nimelise tegelaskuju kõnekatele teisenditele eesti näitekir-janduses on osutanud Jaak Rähesoo – Rähesoo 1994: 280–282.)

Mati Undi „Peaproov” ja Jaan Kaplinski „Neljakuningapäev”: mängud ajalooga ja ajaloos

Revolutsionääri kui tegelaskuju eesti laval võib vaadelda kui üpris intrigeerivat ja ambi-valentset juhtumit; üldjuhul on teda kujutatud pigem *tundliku intellektuaalse mässajana*, nagu seda on näiteks prantsuse II maailmasõja aegse vastupanuliikumise liige, eesti juurtega keeleteadlane ja etnograaf Boris Vilde Rein Saluri näidendis „Kes ma olen?” (laval 1977), kes

kannab teoses üldnimelist tegelasnime Vang. Sellise tegelase kaudu vihjatakse tihti pigem üldinimlikele või rahvuslikele väärtustele. Saluri näiteks kujutab üldistavas ja sümbolises võtmes mudelsituatsiooni: vaimuinimese ja võõrvallutajate põhimõttelist vastasseisu. „Ma tuletan jõudehetkil impeeriumi lagunemist meelde,” lausub Vang (Saluri 1979: 87); sama-laadseid vihjeid totalitarismile kui ajaloolisele fenomenile ning fašismi ja nõukogude totalitaarse süsteemi põhimõttelisele sarnasusele võis kohata teisteski toonastes draama- ja lavateostes.

Mati Unt on osutanud eeskätt 1960.–1970. aastate kultuuri, sealhulgas teatrikunsti iseloomustavale paradoksile, mispuhul „poliitiliselt mõjusid ka puhtinimlikud filosoofilised kategooriad”, sest kaasaegset ühiskonda oli tegelikult võimatu kritiseerida ning seetõttu hakkasid lava ja publiku vahel toimima mitmed koodid, nagu näiteks Eesti Vabariigi salapolitsei kaudu KGB-le vihjamine jms (Unt 1990: 4–5). Oma näidendis „Peaproov” (laval 1977) seab Unt vastamisi vana revolutsioonitegelase Matieseni, kes on kutsutud konsultandiks Eesti 1920. aastate põrandaalust liikumist kujutava filmi võtetele, ja võttegrupi. Matiesenit on kujutatud endassetõmbunud ausa ja põhimõttekindla mehena. Noorsooteatri lavastuses kehas tas teda lavastaja Kalju Komissarov, vastandades filmirahva olemuslikule sebimisele vana mehe teistsuguse seesmise rütmi ning filmi ohjajate kunstilis-ideoloogilisele demagogiale nappide väljaütlemiste enesestmõistetava tõesuse (Kalda 1980: 28). Nii filmi režissöör kui ka üks osa näitetrupist (eeskätt groteskne statistidepaar – Undile üldisemaltki omane topeldatud tegelane) satuvad tegevuse kulgedes välist efektsust taotlevatel nn revolutsioonäärimängudest üha suuremasse ja süüdimatusse vaimustusse ega märkagi, kuidas vana mees hakkab oma vaikselt üritama neid nende n-ö kunstilistes liialdustes ja veiderdustes tagasi hoida või maha rahustada. Undi käsitluses omandab *mäng* siin seega pigem ironilise tähendusmõõtmelise. *Teater-teatris* või *mäng-mängus* võõritav võte on nii Undi kirjaniku- kui ka hilisemale lavastajaloomingule väga omane. Talle samavõrra iseloomulikku ambivalentsust rõhutab veelgi seik, et oma mitmes, juba 1990. aastatesse jäävas lavastuses on Unt kujutanud revolutsioonisündmusi just nimelt mänguna, isegi farsi või karnevali võtmes.

„Peaproovis” sõlmub aga aegamööda Matieseni ja filmi peategelast Johannest kehas tava näitleja Juhani vaheline vaimne side. Johannese monoloog „Palun, austu mind kui inimest...”, milles ta vangistatuna keeldub talle pakutavast enesemüümise võimalusest, kordub näidendi tekstis kolm korda: avarepliigina lausub/õpib Juhan seda veel kui tegelaskõnet, III vaatuses kõlab monoloog filmitavas stseenis ja näidendi lõpus, kui pärast Matieseni südamerabandust võtteplatsil on Juhan otsustanud *sellest mängust* välja astuda, kõlab monoloog juba tema isikliku veendumusena (Unt 1981: 8, 36–37, 46). Ühelt poolt puudutab „Peaproov” seega inimliku aususe ja põhimõttekindluse probleemistikku, teisalt aga uurib kunstniku/loovisiku suhet ametlikku/kunstilisse ajalookujutusse, seades ironilisse valgusesse valmisoleku ajaloo väliselt efektseks tõlgendamiseks, sellega mängimiseks. Paar aastat hiljem tõstab Enn Vetemaa näidend „Nukumäng” (laval 1980) ajaloosündmustega manipuleerimise võimalus-

tele osutades fookusesse teadlase, ajaloolase eetika ning ka Vetemaa näidendis omandab sümbolse tähenduslikkuse *mängu* printsiip – sedapuhku etendatava nukuteatri vormis.

Kaasajas tekitas „Peaproov” arvustajates ka mõnevõrra hämmingut. Unt ise oli loonud intrigeeriva dialoogi oma kahe teose vahel: vaid mõnevõrra varem oli tema sulest sündinud filmistsenaarium „Surma hinda küsi surnutelt” (film linastus samuti 1977), milles kujutatakse just nimelt põrandaalust tegevust sõjaeelses Eesti Vabariigis. Seega tekkis küsimus, kas „Peaproovi” näol on tegu kirjaniku autoparoodiaga. Undi puhul ei saa tänases kirjandus- ja teatriloolises tagasivaates autoparoodia elemente täielikult välistada, pigem võib „Peaproovis” aga siiski näha kunstniku enesepeegelduse katset või enesemääratluse otsinguid oma konkreetse kaasaja kontekstis, suhestatuna ametliku ajaloo (kunstilisse) tõlgendamisse-kujutamisse.

Samuti läbival mänguprintsiibil põhinev Jaan Kaplinski näidend „Neljakuningapäev” (laval 1977, toonases teatrikroonikas fikseeritud žanrimääratlus kõlabki: mäng) tõstatab sümbolselt küsimuse eestlaste rahvuslikust eneseteadlikkusest – see teema oli ka üldisemalt 1970. aastate kultuuris ja kunstis aktuaalne. Näidend põhineb eesti ajaloost tuntud, omal moel müütilise tähenduse omandanud lool eestlaste neljast kuningast, kes läkitati 1343. aasta maarahva ülestõusu järel läbirääkimistele Saksa orduga ja kes Paide lossis sakslaste poolt tapeti. Kaplinski näidendis on ajalooline sündmustik asetatud kaasajas toimuva kunagiste klassikaaslaste kokkutuleku raami ja siingi rakendatakse *teater-teatris* võtet: peoseltskonda saabub Peremehe (*sic!*) kutsel näitetrupp ammust lugu etendama (vrd rändnäitlejate saabumisega „Hamletis”). Kuna näidendil puudub lõpp, palutakse aga ka pidulised kaasa mängima-improviseerima. Tegevuse käigus ähmastuvad üha enam piirid mängu ja tegelikkuse vahel (tekstitasandil on eraldusjooneks küll seik, et minevikusündmusi esitatakse valdavalt vabavärsilises tegelaskõnes) ning nelja kuningat kehastavad näitlejad tapetakse näidendi finaalis päriselt. Seda traagilist lõpplahendust – eestlased ise tapavad oma kuningad – võib tõlgendada sümbolse lahtiütlemisena oma rahvuslikust identiteedist ja eneseväärikusest. Kaplinski näidendit on seetõttu loetud ka hoiatusnäidendiks või ohudraamaks (Mutt 1979: 203; Langemets 1987: 36). Kirjanik ise on aga tagantjärei polemiseerinud näidendi esmalavastuse vaatajaretseptiooniga, milles teost tõlgendati eeskätt kui rahvuslikku kuulutust; tema soovinuks autorina rahvuslikust ideoloogiast pigem vaba olla (Kaplinski 1991).

Muu hulgas leiab ühe kuninga tegelaskõnest ka viite eestlaste suhtele ajaloo: „Meie ei teadnud, / mis on ajalugu, / enne kui / tulite teie, / rüüstasite külad, / viisite lapsed, / ehtasite kantsid, / sundisite meid / võõraid jumalaid paluma, / võõraid nimesid kandma. / Nii algas / meie ajalugu, / meie pole / seda alustanud, / ja meil pole jäänud / teha muud kui / hakata / selle / teie ajaloo vastu” (Kaplinski 1987: 73; siin omandab tähenduslikkuse ajaloo(tõlgenduse) vägivaldsus või väljastpoolt pealesunnitus; vrd seda Saluri näidendite ühe, eesti ajaloost tõukuva kordumotiiviga *vägisi*). Lisaks ajaloolisele temaatikale, sümbolitele ja paralleelidele

kajastus Kaplinski lavateoses terav ühiskonnakriitika oma kaasaja tõusikliku mentaliteedi aadressil.

„Neljakuningapäev” jõudis Mikk Mikiveri lavastuses 1977. aastal Draamateatris vaatajate ette vaid 11 korral. Lavastuse arutlusel teatri kunstinõukogus võrreldi seda olulisuse poolest küll Rummo omaaegse „Tuhkatriinumänguga”, samas kõlas ka ajastuomane ennetavalt pareeriv fraas: „Kartused on üleliigsed ideoloogilises mõttes” (Vellerand 2008: 140–141). Ometi jäi lavastus aja ideoloogiliste hammasrataste vahele. Sarnaselt Traadi–Panso lavastusele „Tants aurukatla ümber” suretati ka „Neljakuningapäev” vaikselt välja. Kõrgemalt poolt, EKP Keskkomiteest pärit soovitus mööda tuli teatril etendusi üha harvemini ja üha pikemate vaheaegadega mängida ning hooaja lõppedes lõpetada ka mängukorrad. Lavastuse arvustuslik retseptsioon jäi seetõttu samuti ülinapiks: ilmus vaid kaks retsensiooni (Tinn 1977, Mutt 1979), neist teine pealegi n-ö tagantjärgi, kui lavastus oli juba mängukavast maas.

Nagu öeldud, tapeti Kaplinski näidendi finaalis nelja kuningat kehastanud tegelased-näitlejad. Aasta hiljem (1978) lavastas Mikiver Shakespeare'i „Hamleti” Juhan Viidinguga nimiosas. Väärib tähelepanu, et siin kordus üks kõnekas tegevusmotiiv: Mikiveri tõlgenduses sattusid – kuigi nüüd juba Shakespeare'i tegelaskonda kuuluvad – näitlejad õukonnaintriigide reaalsedteks ohvriteks. Vallandunud, lahti päästetud mäng, mida eestluse ajaloolis-rahvuslikus kontekstis on põhjust tõlgendada kui ellujäämise katset, võib kõigest hoolimata ometigi osutada hukatuslikuks. Mikiveri loomebiograafias ühendab neid kaht lavastust küsimus kunstniku aususest iseenda vastu ja distantsihoidmise vajadusest valitseva võimu *resp.* võimumängude suhtes. Võib ka öelda, et „Hamletis” võimendatud näitlejate-liin oli Mikiveri isiklikuks vastureageeringuks „Neljakuningapäeva” lavasaatusele.

1987. aastal tõi Rudolf Allabert „Neljakuningapäeva” lavale Noorsooteatris. Otsustades ilmunud arvustuste järgi, oli näidend paradoksaalsel moel otsekui midagi oma aktuaalsusest kaotanud, kuigi võinuks põhimõtteliselt haakuda 1980. aastate lõpu rahvusliku taasärkamise õhustikuga. Ka lavastus polnud kuigi õnnestunud. Muutunud ühiskondlikus ajas tõstatus kriitiku jaoks Kaplinski näidendis aktuaalsena küsimus mitte niivõrd „tõusikute vemmeldamisest ja rahvuslikust enesepiitsutamisest”, vaid pigem kogu mängu juhtivast süsteemsest ja totaalsest võimust, s.t suurest Näitejuhist (Langemets 1987: 36).

Teatriteadlane Freddie Rokem näeb ajalugu esitaval teatril suuremat potentsiaali ideoloogilistes debattides kaasaraäkimiseks – puudutagu need kas rahvusliku identiteediga seotud küsimusi või võimustruktuure. Ajaloo esitamine laval võib kord kalduda rohkem fiktsiooni ja allegooriasse, kord taotleda suuremat ajalootäpsust ja dokumentaalsust (Rokem 2000: 3, 7–8). Eesti teatri näitel näeme, et nõukogude ajal, sh 1970ndatel domineerisid rahvusliku ajaloo lavakujutustes pigem fiktsioon ja allegooria. Kui, siis osales toonane teater rahvuslikku kogukonda ühendavates varjatud debattides lavaliste mõistukõnede kaudu ja mõnel juhul

tingis juba teose temaatika algse autorimõttega võrreldes suuremat rahvusmeelset resonantsi publikupoolses vastuvõtus.

Analüüsidest iisraeli teatrilavastusi, mis käsitlevad holokausti, eristab Rokem kolme erinevat laadi: mälestavat, dokumenteerivat ja kujutuslikku. Kujutuslik laad vahendab teoses avalduvat olemuslikku kahevahelolekut ja selle laadi üheks väljenduseks võib pidada *teater-teatris* võtet – holokausti kujutatavates lavastustes lähtub kõige sagedamini just siit ajaloosündmuste tunnetuslik kriitika, samas toimib *teater-teatris* võte ka tegelikkuse ja kujutusliku dialektika mõõdupuuna (Rokem 2000: 31, 37–38).

Kõrvutades Saluri, Undi ja Kaplinski loomemeetodit, näeme neil kõigil *teater-teatris* või *mäng-mängus* võtte rakendamist eestlaste ajaloo tõlgendamisel. Saluri „Külalistes” avardab vastav allusioon maailmaklassikale omal kombel mudelnäidendi rahvuslik-sümboolset tähendustausta ning teost läbiv nn rollimäng pakub allegoorilisi viiteid muutustele rahvuse staatuses ja minapildis. Undi „Peaproovi” puhul toimib *mängu* võte võõritava ja ambivalentse peegli-efektina nii üldhumanistlikus kui ka konkreetsemalt kunstnikeetika kontekstis. Kaplinski „Neljakuningapäevas” loob selle kasutamine aga intrigeeriva piirsituatsiooni, rõhutades näidendi müütilist ja ajaloofilosoofilist mõõdet ning poleemilist autorihoiakut.

Kirjandus

Annuk, Eve 2003. Totalitarismi ja/või kolonialismi pained: miks ja kuidas uurida nõukogude aega. – Võim & kultuur. Toim Arvo Krikmann, Sirje Olesk. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk 13–39.

Barker, Clive 1992. Alternative theatre/political theatre. – The Politics of Theatre and Drama. Ed. by Graham Holderness. London: Macmillan, lk 18–43.

Bates, Catherine 1999. Play in a Godless World. The Theory and Practice of Play in Shakespeare, Nietzsche and Freud. London: Open Gate Press.

Carlson, Marvin 1990. Theatre Semiotics. Signs of Life. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Carlson, Marvin 2001. The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Fischer-Lichte, Erika 1992. The Semiotics of Theatre. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Hion, Liis 2002. Eesti teater stalinismi ajal. Uurimisega seotud allikakriitilised ja psühholoogilised probleemid. – Kohandumise märgid. Koost ja toim Virve Sarapik, Maie Kalda, Rein Veidemann. Collegium litterarum 16. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 87–98.

Holderness, Graham 1992. Introduction. – The Politics of Theatre and Drama. Ed. by Graham Holderness. London: Macmillan, lk 1–17.

Kalda, Helen [Kadi Vanaveski] 1980. Matiesen. – Teatrimärkmik 1977/78. Koost Kadi Vanaveski, Lilian Vellerand. Tallinn: Kirjastus Eesti Raamat, lk 28–30.

- Kaplinski, Jaan** 1991. Näidend ümber näidendi. – Eesti Aeg, 15. oktoober.
- Karja, Sven** 2001. Lossimängud. Paul-Eerik Rummo – Evald Hermaküla „Tuhkatriinümäng”. – Teatrielu '99. Toim Reet Neimar. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 359–387.
- Kruuspere, Piret** 1999. Külalised ja peremehed. Sissevaade Rein Saluri näitemängude maailma. – Mis on see ise: tekst, tagapõhi, isikupära. Toim Maie Kalda, Ötne Kepp. Collegium litterarum 11. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 272–318.
- Langemets, Andres** 1987. Neli kuningat näitejuhtimise meeevallas. – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 32–36.
- Lotman, Juri** 1990. Kultuurisemiootika. Tekst – kirjandus – kultuur. Tallinn: Olion.
- Meeker, Joseph W.** 1997. The Comedy of Survival. Literary Ecology and a Play Ethic. Tucson: The University of Arizona Press.
- Mida arvati...** 1974 = Mida arvati „Külalistest”? (Helen Kalda, Mikk Mikiver, Marju Lauristin, Lea Tormis.) – Sirp ja Vasar, 8. märts.
- Mutt, Mihkel** 1979. Ühest algupärandist. – Teatrimärkmik 1976/77. Koost Helvi Einas, Inna Rips, Enn Siimer. Tallinn: Kirjastus Eesti Raamat, lk 200–203.
- Neimar, Reet** 2007. Sajandi sada sõnalavastust. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- Postlewait, Thomas** 1991. Historiography and the theatrical event: A primer with twelve cruxes. – Theatre Journal, 43. kd, nr 2, lk 157–178.
- Rokem, Freddie** 2000. Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre. Iowa City: University of Iowa Press.
- Rähesoo, Jaak** 1994. Hecuba pärast. Kirjutisi teatrist ja draamast 1969–1994. Tartu: Ilmamaa.
- Saluri, Rein** 1979. Rebane räästa all. Tallinn: Kirjastus Eesti Raamat.
- Saluri, Rein** 1989. Sõiduraamat. Minek. Poiste sõidud. Külalised. Tallinn: Eesti Raamat.
- Shakespeare, William** 1970. Hamlet. Othello. Suveöö unenägu. Tallinn: Kirjastus Eesti Raamat.
- Tinn, Eduard** 1977. Neli kuningat ja suhtumine ajaloosse. – Sirp ja Vasar, 8. aprill.
- Tobro, Valdeko** 1974. Kirjad „Külaliste” kohta. – Noorte Hääl, 30. märts.
- Tormis, Lea** 1995. Subjektiivinen teatterihistoria. – Viro, kansa, kulttuuri. Toim Seppo Zetterberg. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 610. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, lk 276–299.
- Unt, Mati** 1981. Peaproov. – Eesti näidendid 1977–1979. Koost Ülev Aaloe. Tallinn: Kirjastus Eesti Raamat, lk 5–46.
- Unt, Mati** 1990. Vastab Mati Unt. – Teater. Muusika. Kino, nr 4, lk 5–14, 76–77.
- Valgemäe, Mardi** 1979. Rebane räästa all. – Aja Kiri, nr 4, lk 31–32.
- Valgemäe, Mardi** 1990. Ikka teatrist mõeldes, Stockholm: Väliseesti & EMP.
- Vellerand, Lilian** 1976. Kaks algupärasat lavalugu. – Teatrimärkmik 1973/74. Koost Inna Rips, Maimu Valter. Tallinn: Kirjastus Eesti Raamat, lk 17–27.
- Vellerand, Lilian** 2006. „Tants aurukatla ümber”. Dokumendikogumik Draamateatri lavastusest. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Vellerand, Lilian** 2008. Mikk Mikiver. Teater. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Worthen, William B.** 1992. Modern Drama and the Rhetoric of Theatre. Berkley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.

Käsikirjalised allikad

Eesti sõnateater... 1999 = Eesti sõnateater 1965–1985. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstkooli teadusteema „Eesti sõnateater 1965–1985” tööühma seminari (5. november 1999) litereering. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstkool. Käsikiri.

Eesti sõnateater... 2000 = Eesti sõnateater 1965–1985. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstkooli teadusteema „Eesti sõnateater 1965–1985” tööühma seminari (7. aprill 2000) litereering. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstkool. Käsikiri.

Kaplinski, Jaan 1987. Neljakuningapäev. [Eesti NSV Riikliku Noorsooteatri lavastuse osaraamat.] Eesti Näitemänguagentuur. Käsikiri.

Pesti, Madli 2009. Poliitiline teater Eestis ja Saksamaal 20.–21. sajandil. Magistritöö. Tartu Ülikool, kultuuriteaduste ja kunstide instituut, teatriteaduse õppetool. Käsikiri.

Piret Kruuspere on Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse teadur, EMTA Lavakunstkooli eesti teatriajaloo dotsent, Helsingi ülikooli doktorant. On avaldanud artikleid näitekirjandusest ja rahvuslikust teatrilooost; kollektiivse monograafia „Eesti kirjandus paguluses XX sajandil“ (2008) ning on mitmete kirjandusteaduslike kogumike ja teatriramatute toimetaja. Kontakt: piret@utkk.ee