



TARTU ÜLIKOOL
STUDIA LITTERARIA ESTONICA

5



EATRI
ja



EADUSE
vahel

TEATRI JA TEADUSE VAHEL

Tartu Ülikool
Eesti kirjanduse õppetool,
teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool
Studia litteraria estonica 5

TEATRI JA TEADUSE VAHEL

Tartu 2002

Koostanud ja toimetanud Luule Epner

Ilmub Eesti Kultuurkapitali toetusel

ISSN 1406-1228

ISBN 9985-4-0313-4

Küljendus ja kujundus: Aivar Täpsi

Trükk: Bookmill, Tartu

SISUKORD

Saateks	7
---------------	---

I. Teatriajalugu

<i>Liina Jääts</i> , Jutustades lugusid olematuse muutumisest. Teatriajalugude kirjutamisest.....	11
<i>Liis Hion</i> , Teater kui etendusettevõtte ehk Eesti NSV teatrite majanduspoliitika aastatel 1944-1953	25
<i>Kristiina Mänd</i> , Švejki tee teatrilavale	43

II. Teatriteooria ja -pedagoogika

<i>Anneli Saro</i> , Teatrikriitika toimetemehhanismid	55
<i>Herdis Kirk</i> , Draamateksti tõlkimise erijooni (Martin McDonaghi näidendite “Mägede iluduskuninganna” ja “Connemara. Üksildane lääts” näitel)	69
<i>Kristel Nõlvak</i> , Müüdilise ja postmodernse maailmapildi kokku- puutepunkte tänases teatris (Mati Undi “Meistri ja Margarita” näitel)	83
<i>Lianne Saage-Vahur</i> , Teatriõpetus koolis	91

III. Etenduse analüüs

<i>Luule Epner</i> , Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi	109
<i>Ene Paaver</i> , “Võlumägi”: romaan, dramatiseering, lavastus	127
<i>Juta Vallikivi</i> , “Võlumäe” lavailm	141

SAATEKS

“Teatri ja teaduse vahel” on Tartu Ülikooli teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetooli õppejõudude ning kraadiõppurite esimene iseseisev artiklikogumik sarjas *Studia litteraria estonica* – seni on sarja kogumikes teatrilaseid käsitlusi ilmunud vaid üksikuid. Selle raamatu ilmumine langeb kokku kümne aasta täitumisega teatriteaduse eriharu loomisest tollase eesti filoloogias osakonna raames, aastal 1992. Nii on käesolev kogumik ühtaegu ka kokkuvõtteks või aruandeks noorte teatriteadlaste uurimistegevusest. Sel põhjusel ei ole sihiks seatud temaatilist keskendatust, vaid pigem ülevaate andmist uurijate erisuunalistest huvidest ja meetodite mitmekesisusest. Kui otsida midagi ühendavat, siis viitab sellele pigem kogumiku pealkiri: asend elava, kaduva lavakunsti ning rangetele kriteeriumidele allutatud teaduse vahealas pingestab teatriuurimist tugevamaltki kui teisi kunstiteadusi ning nõuab igalt uurijalt oma uurimisobjekti iseäranis hoolikat määratlemist ja tasakaalukat, teatri spetsiifikat arvestavat meetodivalikut.

Kogumikus avaldatud artiklid on koondatud kolme alaossa. Üldpealkirja “**Teatriajalugu**” all mõtiskleb Liina Jääts teatriajaloo kirjutamise metodoloogilistest probleemidest: objekti kaduvus, uurija subjektiivsus, teatriloo narratiivsus, periodiseerimise probleemid jne. Liis Hioni artikkel, mis käsitleb Eesti NSV teatrite majanduslikku olukorda ja selle sõltuvust stalinistlikust kultuuripoliitikast, on üks osa tema 2002. a kaitstud magistritööst “Teatripoliitika Nõukogude Eestis aastatel 1944-1953”. Slavistika eriala magistrant Kristiina Mänd kaardistab Jaroslav Hašeki romaani “Vahva sõdur Švejki juhtumised maailmasõja päevil” (1923) surematu nimikangelase jõudmist teatrilavadele nii Euroopas kui ka Eestis.

Rubriigis “**Teatriteooria ja -pedagoogika**” käsitleb Anneli Saro teatrikriitika toimemehhanisme. Ta kirjutab nii kriitikas kasutatavatest hindamis- mudelistest kui ka teatrikriitika enese analüüsimudelitest, keskendades tähelepanu Madis Kõivu näidendite lavastuste vastuvõtule kriitikas. Artikkel põhineb tema valmival doktoriväitekirjal. Herdis Kirgi artikkel “Draamateksti tõlkimise erijooni” võtab kokku tema kaitstud magistritöö põhi- seisukohad. Draamatõlke eripära aitab mõista näitestik Martin McDonaghi näidendite “Connemara. Üksildane lääts” ja “Mägede iluduskuninganna”

tõlgetest ja lavastustest – saab ju ka lavastamist käsitada tõlkeprotsessina. Kristel Nõlvak jõuab Mati Undi lavastusest “Meister ja Margarita” tõukudes järelduseni, et tänapäeva postmodernistlik maailmapilt ei olegi nii kaugel müüdilisest, vaid mingis suhtes langevad nad kokku: mõlemad suubuvad Tühjuse seisundisse, olgugi sel omad erijooned. Jõgeva Gümnaasiumi õpetaja ja kuulsa kooliteatri “Liblikapüüdja” juht Lianne Saage-Vahur käsitleb oma artiklis teatriõpetuse probleeme ja alternatiive üldiselt ning tutvustab oma aastatepikkust kogemust. Muu hulgas sisaldab artikkel valiku harjutusi teatriõpetuse tundideks.

Kogumiku viimane alaosa “**Etenduse analüüs**” sisaldab artikleid, mis on valminud Eesti Teadusfondi rahastatava uurimisprojekti “Etenduse analüüsi meetodid ja nende rakendamine” (2002-2004) raames. Uurimisrühma juhi Luule Epereri artikkel “Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi” visandab teoreetilise aluspinna, millelt projekt on startinud. Magistrantide Ene Paaveri ja Juta Vallikivi kaastööd esindavad üsna erinevaid lähenemisviise lavastusele – Thomas Manni / Madis Kõivu “Võlumäele” Jaanus Rohumaa režiis, millele uurimisrühm keskendus 2002. aastal. Ene Paaver kõrvutab romaani, dramatiseeringut ja lavastust, jälgides alusteksti transformatsioone teel teatrilavale. Juta Vallikivi vaatleb “Võlumäe” lavastust kui ühe omanäolise lavailma loomist. Tema artikkel on näide lavastuse immanentsest lähilugemisest, katse “Võlumäge” interpreteerida vaid etendusteksti põhjal.

Oleme toetuse eest tänulikud Eesti Kultuurkapitali näitekunsti sihtkapitalile ja Eesti Teadusfondile.

Koostaja

Liina Järvis

I

JUTUSTAJAN LUGU - OLEMA TUJE
MUTUMISEST

Teatriajalugu kirjutamisest

TEATRIAJALUGU

1989. aastal

Teatri ajalugu on kirjutanud ja kirjutanud on palju inimesi, kes on sellest kirjutanud erinevatel põhjustel, erinevatel viisidel ja erinevatel tingimustel. Kirjutamine on olnud teatri ajalugu kirjutajate jaoks nii vajalik kui ka huvitav. Kirjutamine on olnud teatri ajalugu kirjutajate jaoks nii vajalik kui ka huvitav.

Teatri ajalugu on kirjutanud ja kirjutanud on palju inimesi, kes on sellest kirjutanud erinevatel põhjustel, erinevatel viisidel ja erinevatel tingimustel. Kirjutamine on olnud teatri ajalugu kirjutajate jaoks nii vajalik kui ka huvitav. Kirjutamine on olnud teatri ajalugu kirjutajate jaoks nii vajalik kui ka huvitav.

Teatri ajalugu on kirjutanud ja kirjutanud on palju inimesi, kes on sellest kirjutanud erinevatel põhjustel, erinevatel viisidel ja erinevatel tingimustel. Kirjutamine on olnud teatri ajalugu kirjutajate jaoks nii vajalik kui ka huvitav. Kirjutamine on olnud teatri ajalugu kirjutajate jaoks nii vajalik kui ka huvitav.

Teatri ajalugu on kirjutanud ja kirjutanud on palju inimesi, kes on sellest kirjutanud erinevatel põhjustel, erinevatel viisidel ja erinevatel tingimustel. Kirjutamine on olnud teatri ajalugu kirjutajate jaoks nii vajalik kui ka huvitav. Kirjutamine on olnud teatri ajalugu kirjutajate jaoks nii vajalik kui ka huvitav.

Liina Jääts

JUTUSTADES LUGUSID OLEMATUSE MUUTUMISEST

Teatriajalugude kirjutamisest

Meil on õigus öelda seda, mis on juba öeldud, ja isegi seda, mida pole veel öeldud, ainult meile omasel viisil, vahetult, otse, nii et see vastaks nüüdisaja tundelaadile ja et kõik sellest aru saaksid.

(Antonin Artaud)

Tänapäeval näib ajalugu tähendavat lugude jutustamist minevikust. Ürikust avastatud fakti edastamisega ei raba enam kedagi. Enamik sellest, mida on olnud võimalik välja uurida ja ära tõestada, on ammugi kirja pandud ja nüüd näib olevat oluline, kuis keegi suudab fakte interpreteerida, erinevaid sündmusi seostada, mõtestada, protsessi tajuda ja analüüsida. Kuidas ta suudab lugusid jutustada, narratiive luua.

Pole saladus, et mitmes keeles, sealhulgas eesti keeles, on mõisted *lugu* ja *ajalugu* omavahel tihedalt seotud (ingl *story* ja *history*), ja mõnes keeles, näiteks prantsuse või saksa keeles, tähistab sama sõna mõlemat mõistet (pr *histoire*, sks *Geschichte*).

Teatriajalugu jutustab lugusid minevikuteatrist. Kunagi toimunud etendustest, ammusurnud näitlejatest ja nende kostüümidest, parukaist ja teatrimajadest, teatriga seotud seadustest ja uuendustest - kõigest, mida on suudetud välja selgitada. Uurimisvaldkonna teeb eriliseks see, et teatriajalugu ei saa tegelda minevikuteostega sel viisil nagu näiteks kirjandus- või kunstiajalugu, sest teatrietendus ei säili peale vaatamist, nii nagu raamat säilib peale kirjutamist ja lugemist või maal peale valmimist ja vaatamist – mõnikord aastasadu. Peale teatrietenduse lõppu säilib see vaid mälus, märkmetes, videolindil, selle juurde tagasipöördumine – nii nagu saame korduvalt lugeda raamatut – on võimatu. Teater on elav, ja nii on iga järgmine etendus eelmisest erinev, kordumatu. Kuidas jutustada lugusid millestki, mille kõik asjaosalised ja pealtnägijad on surnud juba kuuesaja aasta eest?

Ajalugu ja paradigmad

Teatriajaloo alguseks loetakse Mauretaania kuninga Juba II (~50. eKr – 24. a) 17-köitelist kreekakeelset teatriajalugu (pole säilinud). Kaasaegne teatriajalugu hakkas kujunema 18. sajandil. Sündisid esimesed rahvuslikud teatriajalood, samal ajal jätkati ka “universaalteatriajalugude” kirjutamist – need on piiridelt rahvusvahelised ja meetodilt võrdlevad. Üheks esimeseks rahvuslikuks teatriajalooks on inglise õpetlase, Shakespeare’i-uurija Edmund Malone’i “Historical Account of the Rise and Progress of the English Stage and of the Economy and Usages of Our Ancient Theatres” (1790). Itaallase Pietro Napoli Signorelli nn universaalteatriajalugu “Storia critica dei teatri antichi e moderni” (1787-1800) peetakse esimeseks teatriajalooks, mis käsitleb lääne teatrit kui autonoomset institutsiooni.

Alates 19. sajandi teisest poolest oli teatriuurimises valdav positivistlik paradigma. Positivismi alusepanijaks loetakse prantsuse sotsiaalfilosoofi Auguste Comte’i (1798-1857) ning selle põhieesmärke on objektiivselt tõene ajalooseletus. Positivistide arvates on empiiriline teadus teadmise ülim vorm ning selle uurimistraditsiooni kohaselt peab uurija vältima tõlgendusi. Ajaloo-uurimise põhilised positivistlikud eeldused on Bruce McConachie arvates jäänud muutumatuks alates 19. sajandi lõpust ning on järgmised:

- 1) vaid objektiivsed tõed tulevad teadmistena arvesse;
- 2) ainult kiretult vaadeldud faktid võivad panna aluse tähtsatele tõedele;
- 3) faktide niisugune reastamine induktiivsel viisil, et nad toodavad objektiivse seletuse (McConachie 1985: 467).

20. sajandi alguses hakkas teatriteadusest kujunema iseseisev kunsti-teadus. Rõhutati teatri autonoomsust ja uurimisobjektiks üritati võtta teatritendust, mitte draamateksti. Esimesed sedasorti teatriajalood ilmusid Saksamaal. Sellegipoolest polnud teatriuurimine 20. sajandi keskpaigaks saavutanud eriti kõrgelt hinnatud teadusliku distsipliini positsiooni ning veel 1960. aastatel oli tavaline, iseäranis angloameerika kultuuriruumis, et teatriuurimine arvati kuuluvat ülikoolide kirjandusosakondade pädevusse, kus domineerivad väärtused ja uurimismeetodid lähtuvad kirjandusest. Selline paigutus baseerus ilmselt isegi 1960ndatel levinud väärarusaamal, et teater on võimalik ainult tänu draamakirjandusele.

1970.-1980. aastatel toimus teatriuurimises paradigmapuuutus: positivistlik paradigma asendus postpositivistlikuga. Postpositivismiks on nimetatud mõtteviisi, mis vaatleb kõiki faktilisi väiteid suhetes sotsiaalsete, kultuuriliste ja ideoloogiliste jõududega (Roach 1999: 294).

Nimetatud kümnenditel hakkas uus generatsioon teatriuurijaid mässama vana lähenemisviisi vastu ja otsima uusi. Kasutuses olevaid lähenemisviise kritiseeriti mitte ainult neile omase positivismi, vaid ka selle tõttu, et need välistasid kaasaegse teatri uurimise. Hakati välja töötama mitmesuguseid meetodeid etenduse analüüsiks, kujunes opositsioon "vana" teatriajaloo ja uue suuna - etenduse analüüsi vahel. Praegu paistab olevat levinud seisukoht, mida väljendab ka Erika Fischer-Lichte artiklis "Theatre Historiography and Performance Analysis: Different Fields - Common Approaches?": teatriajalugu ja etenduse analüüs ei ole kaks teineteisest sõltumatut valdkonda, vaid nad on omavahel läbi põimunud ja kasutavad mõnes etapis sarnaseid lähenemisviise. Mis on etenduse analüüsimise ja ajaloo kirjutamise vahe? Nende tegevuste erinevus on selles, et etendusel käinul on esteetiline elamus, kuid ikkagi ei analüüsi ta teatris. Ta võib teha märkmeid, talletada nähtu mälus. Analüüsimine algab hiljem ja toimub dokumentide põhjal, nagu kavalehed, arvustused, kirjeldused, intervjuud, käsikiri, märkmed, fotod, video. Sellest järeldub, et me ei analüüsi tegelikult mitte etendust, vaid dokumente selle kohta (Fischer-Lichte 1997: 345). Mõlemal juhul (ajalooline uurimine ja etenduse analüüs) viib uurimine tagasi dokumentide juurde sündmusest, mida töötame läbi konkreetse probleemi perspektiivist lähtudes ja baseerudes kindlale teooriale. "Analüüsi objekt ei ole mitte iialgi objekt ise" (Fischer-Lichte 1997: 346).

Kuid allikmaterjalides võivad olla erinevused. Ajalookirjutaja käsutuses on enamasti vaid kellegi teise poolt (teise inimese otsustuse järgi) valitud ja säilitatud materjalid, kuid uurija, kes dokumentidele tuginedes alustab mõeldud õhtul nähtud etenduse analüüsimist, on need dokumendid ise valinud või koostanud, võib-olla kasutatavast meetodist lähtudes. Samuti võib ajalookirjutajat etenduse analüüsijast eristada ajaloolise perspektiivi olemasolu. Ajaloolane, uurides näiteks mõnd konkreetset lavastust, teab juba sedagi, millised lavastused järgnesid. Etenduse analüüsijale saavad tuttavad olla vaid eelnenud lavastused.

Teatriajaloo objekt

Teatriajaloo probleemiks on uurimisobjekti ebamäärasus. Erika Fischer-Lichte: "Mida me teeme, kui me uurime teatriajalugu? /---/ Ei ole põhjust eeldada, et teatriajaloolaste vahel valitseb konsensus objekti suhtes, mida nad väidavad uurivat ja üles kirjutavat. Mida me mõtleme, kui kasutame terminit "teater"?" (Fischer-Lichte 1997: 340). Fischer-Lichte juhib tähelepanu sellele, et ainuüksi 20. sajandi jooksul on teatri mõistet kasutatud erinevas mahus (näiteks 1960-70. aastatel, seoses nn rituaalteatri taasavastamisega ja *performance*-kultuuri tekkimisega mõiste laienes - igasugune sündmus, kus keegi midagi esitab ja samal ajal laseb end vaadata, on käsitletav teatrina). Kes suudaks defineerida, mis on teater? Võime tsiteerida Peter Brooki krestomaatiliseks muutunud määratlust: "Ma võin võtta ükskõik missuguse tühja ruumi ja nimetada seda lavaks. Keegi läheb läbi selle tühja ruumi, mõni teine vaatab teda, ja ongi kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga." Kuid sealsamas jätkab Brook: "Aga teatrist rääkides me ei mõtle hoopiski seda. Punane eesriie, punktvalgus, blankvärss, naer, pimedus - kõik see kuulub segasesse kujutluspilti, mille võtab kokku üks kõikehaarav sõna" (Brook 1972: 7). Kuigi Brook alustab niimoodi peatükki mandunud teatrist, täituvad igal õhtul tuhanded teatrisaalid kogu maailmas inimestega, kes tõenäoliselt defineeriksid teatrit just sel teisel, punast eesriiet sisaldaval viisil. Paratamatult on teatriajaloolaste materjalid sellistes teatrites toimunu kohta tunduvalt kättesaadavamad kui dokumentatsioon ühemeheteatrist tänavanurgal (isegi kui sellised materjalid kusagil on või on olnud), ning missugune teatriajalugu valmib, sõltub ju sellest, millised andmed uurijani jõuavad.

Kui keegi väidab, et ta uurib teatriajalugu, mida ta siis tegelikult uurib? Usutavasti on teatriajaloo uurimisobjektiks teatrisündmus, ent kuidas seda defineerida? Teatrisündmused pole pelgalt esteetilised, vaid ka sotsiaalsed juhtumid. Thomas Postlewaiti järgi on teatrisündmus ajalooline sündmus ning viimane omakorda on iga minevikus aset leidnud tähendust omav väike või suur üksikjuhtum. Kuigi Postlewait leiab, et selle definitsiooni kitsaskohtadeks on sündmuse suuruse ja olemuse piiritlemine, väidab ta: ükskõik mis, kui see on tehtud inimeste poolt või inimestele, on potentsiaalne sündmus ajaloolastele (Postlewait 1991: 159).

Hoolimata sellest, et võime üritada teatrisündmust defineerida, on minevikus toimunud etendus uurija jaoks puuduv, jäädavalt kadunud sündmus. "Pilt sellest, milline oli uurimisobjekt, tuleb enamasti kokku korjata üksikutest killukestest, neid intuitsiooni abil ühendades ja täiendades" (Tormis 1978: 5). Teatriajaloolasel puudub vahetu juurdepääs uurimise all olevale etendusele, ta ei ole selles osalenud ega saa tegelda objektiga esteetilise kogemuse alusel. Saab kasutada säilinud dokumente, mille abil võib mõndagi teada saada ning leida vastused paljudele küsimustele, kuid materjalide läbitöötamine ei tekita kunstilist elamust - esteetiline kogemus on avatud ainult etenduse kohalviibivaile vaatajaile.

Allikmaterjalid

Teatriajaloolane mõistab kunagi toimunud etendust talle kättesaadavate materjalide kaudu. Mida me teada saame, sõltub sellest, kes, millal, kus ja miks on juhtumi jäädvustanud. Mineviku teatrisündmuse kohta teame seda, mida keegi on üles kirjutanud, või ammutame informatsiooni säilinud fotodest, esemetest, tihti juhuslikust materjalist. Võimalikud (kuid erineva kaaluga) infoallikad on kavalehed, režiimärkmed, arvustused, kirjeldused, intervjuud, fotod, videolindistused, näidendi tekst, mälestused. Nende allikate põhjal konstrueerib teatriajaloolane endale uurimisobjekti. Tuleb arvestada, et enamasti on dokumenteeritud vaid osa sündmusest, samuti kasutab uurija temani jõudnud informatsiooni valikuliselt. Hoolimata allikate nappusest, tuleb neisse suhtuda kriitiliselt, nagu ajalooteaduses ikka, ning määrata kindlaks allikate ehtsus ja väärtus, nende koostamisaegne eesmärk ja tähendus. On tegureid, mis võivad kahandada dokumendi usaldusväärsust (näiteks tsensuur). Kui uurime näiteks 1980. aastate Eesti teatrit, on oluline teada ja arvestada, et tolleaegne teater kõneles paljudest asjadest vaid aimamisi, n-ö ridade vahel. Publik mõistis, ja küllap ka kriitikud, kuid arvustustes nad seda loomulikult ei maininud. Tegemist oli ühise mänguga. Uurija, kes ei tunne tausta, võib tahes-tahtmata jõuda ekslike järeldusteni.

Tõlgendamine

Louis Mink: "Me ei saa osutada sündmustele kui sellistele, vaid ainult *kirjelduse all olevatele* sündmustele, nii võib ühest sündmusest olla rohkem kui üks kirjeldus ning kõik nad on tõesed, kuid viitavad sündmuse erinevatele aspek-

tidele või kirjeldavad neid erineval üldistusastmel” (Mink 1987, tsit Postlewait 1991: 162). Iga sündmus on avatud paljudele erinevatele tähendustele. Kui oleme sündmuse tunnistajaks, tõlgendame seda. Kui tegemist on ajaloo-sündmusega, tõlgendame seda säilinud materjale analüüsid. Lugematul arvul võimalikke tähendusi peitub ka igas säilinud dokumendis – tähendusi võib olla sama palju kui dokumendi lugejaid. Tihti ei loe me dokumenti otse, vaid juba kellegi tõlgenduse läbi, ning mida kaugemal ajas sündmus meist asub, seda rohkemate tõlgendajate ja tõlgenduste kaudu see tavaliselt meieni jõuab.

Et saaksime minevikus toimunud teatrisündmust analüüsida, tuleb see rekonstrueerida. Et rekonstrueerida, tuleb tõlgendada meieni jõudnud materjale. Nii tekib omamoodi nõiaring. Kättesaadavaid materjale läbi töötades satub ajaloolane vastamisi konstrueeritud sündmusega, mida ta võib kas aktsepteerida või interpreteerida uuel viisil. “Millisel viisil ta ka ei läheneks, sündmus tehakse, mitte lihtsalt ei leita. /---/ Ajaloolises uurimises ületab tõlgendamine alati tähtsuselt kirjelduse. See on uurimise põhiprintsiip” (Postlewait 1991: 161). Tuleb arvesse võtta, et sündmus ei ole isoleeritud, “ta omandab tähenduse mitte eraldiseisva juhtumina, vaid osana sündmuste seeriast. Kõik sündmused omandavad lisatähendusi nii osalejate kui ajaloolaste jaoks, sõltuvalt sellest, mis toimus enne ja mis pärast. Probleem, millega seisame silmitsi ükskõik millise sündmuste seeria puhul, on määrata, kas järgnevus on juhuslik, külgnev või kausaalne” (Postlewait 1991: 161). Marvin Carlson juhib tähelepanu sellele, et traditsioonilised eristused usaldusväärsete, neutraalsete või “objektiivsete” dokumentide ja “erapoolikute” või ideoloogiliselt moonutatavate tekstide vahel ei ole tänapäeval enam üldaktsepteeritud: “Ideoloogiat nähakse kui midagi, mis mõjutab kõiki tekste - nende loomist, säilitamist, tõlgendustraditsiooni, tänu millele nad on säilinud, meie oma valikut ja nende lugemist” (Carlson 1991: 276).

Oluline on meeles pidada, et mitte ühegi perioodi kunsti ei ole võimalik teisel ajajärgul absoluutselt adekvaatselt hinnata ega mõista täpselt samuti kui omas ajas. Oleviku teatrimõistmist ei saa minevikuteatrile üle kanda. Kontekst ja kriteeriumid muutuvad, uurimist mõjutavad ajaloolase ajastu väärtused ja isiklik perspektiiv. Teatriajalugu kirjutades kirjutame me sellest, mida me arvame juhtunud olevat, ja seletame seda nii, nagu me arvame, et see juhtus.

Subjektiivsus ja objektiivsus

Humanitaarteadusena on teatriuurimine subjektiivne. Kuid teatriajalugu oma ajaloolase jaoks olematu sündmuse ja fragmentidest sündivate lugudega on subjektiivsem teiste kunstiliikide ajalugudest. Objektiivset tõde ei ole olemas, subjektiivsuse vältimine on võimatu, uurija subjektiivsust ei ole võimalik taandada. Tulemuste kontrollitavus on keeruline probleem. Kogudes materjali (mida me valime enda subjektiivse otsustuse järgi) ja seda läbi töötades sõltume kellegi (enamasti mitte ühe, vaid paljude inimeste) erapoolikutest otsustustest ning ka iga mälestus on alati mäletaja subjektiivne nägemus asjast. “Kui lavastus on lavalt läinud, hakkab ta oma elu edasi elama mälestustes ja mõjutustes ning mälestuste mälestustes, mis samuti muutumisele alluvad” (Tormis 1988: 15). On oluline, et uurija teadvustaks oma subjektiivsust.

Maailmas on sadu teatriajalugusid ja neid tuleb kogu aeg juurde. Ajalugusid võib olla niisama palju kui kirjutajaid või niisama palju kui küsimusi, mida saab esitada. Fischer-Lichte: “/---/ teatriajalugu võib olla uuritud ja kirja pandud kui kultuuri- või sotsiaalajalugu, kui mõtete või ideede ajalugu, kui kunsti- või psühhoajalugu, kui ajalooline antropoloogia või teadmiste ajalugu ja nii edasi. Milline lähenemine ka ei valitaks, iga juhtum sõltub uurija huvidest ja teoreetilistest lähtekohtadest. Teatriajaloo kirjutamine tähendab sellisel juhul subjektiivset konstrueerimisprotsessi, mille eesmärgiks on mingi kindla probleemi lahendamine ja küsimustele vastuste otsimine” (Fischer-Lichte 1997: 343).

Periodiseerimine

Teatriajaloo puhul, mis hõlmab pikka ajavahemikku, on oluline periodiseerimise küsimus. Periodiseerimine on viis ajalugu süstemaatiliselt liigendada, korrapärastada. Nii või teisiti on see kokkuleppeline ja tinglik tegevus ning perioodide piirid üleminekulised, mõnikord rohkem või vähem kattuvad (näiteks barokk ja klassitsism). Osaliselt ühtelangevad mõisted liigendamisel on *periood* ja *ajastu*, viimane on siiski tavaliselt suurema mahuga. Teatriajaloos kasutatavad ajastumääratlused tuginevad enamjaolt muutustele kultuuris ja kunstis, vähem on nad mõjutatud ühiskondlikust korrast. Kunsti valdkonnas määratletakse ajastuid, lähtudes mentaliteedi, mõtlemise, vormikeele, stiili jne erinevustest võrreldes eelmise perioodiga.

Klassikaline viis teatriajalugu liigendada ongi välja tuua ajastud (renesansiajastu teater, barokkteater). Teine võimalus on siduda ajastuid võtmeisikutega ning nimetada perioode nende järgi (Shakespeare'i teater). Üldiselt on kõige levinumad jaotused, mis lähtuvad rahvusest (inglise teater), sajandist (teater 19. sajandil), kunstivoolust (ekspressionistlik teater).

Periodiseerimise problemaatikat ja ajalugu vaatleb Thomas Postlewait artiklis "The Criteria for Periodization in Theatre History": "Periodiseerimise kontseptsioon oma mõnel määral eksitaval normatiivsel viisil visandab ühe aspekti ajaloo, stabiilsuse (või identiteedi) seisundi, suhtes teise aspektiga - muutumise (või erinevise) protsessiga. Need kaks sündmuste aspekti, kuigi dünaamiliselt omavahel seotud ja vastastikku määratlevad, on ajaloo uurimises eraldatud kirjeldamise ja analüüsi eesmärgil" (Postlewait 1988: 299). Teatriajaloo suhteliselt varase periodiseerijana mainib Postlewait August Wilhelm Schlegelit (1767-1845). Schlegeli kontseptsioon baseerus arusaamal, et tekst on etendusest ülem, esteetiliselt eeldusel, et humanistlikud väärtused asetavad draama ühte ritta ilmaliku kultuuriga, ning ideel põhjuslikest muutustest sündmustes (Postlewait 1988: 301). Postlewait toob välja kuus põhilist punkti, mille poolest Schlegeli arusaamine ajaloo ja periodiseerimisest on märkimisväärne:

- 1) eeldus, et muutus on sündmuste loomuses - ajalugu ei ole mitte lihtsalt perioodiliselt korduv muster, vaid kõrvalekaldumine sellest, mis oli enne;
- 2) eeldus, et muutustel teatris on mingit laadi suhe sotsiaalsete, poliitiliste ja rahvuslike süsteemidega;
- 3) selle suhte nägemine põhjuslikuna;
- 4) soovitus, et perioodid ilmutaksid terviklikkust, ühtlustatud identsust. See tähendab, et iga perioodi kunst "sisaldab eneses täielikku ja lõpetatud süsteemi";
- 5) seda kokkukuuluvust, kuna see esineb ajaloo sees, saab eristada alguse ja lõpuga;
- 6) pöördepunkt võib olla (või isegi peaks olema) leitud perioodide vahel. Viimane eeldus toob meid tagasi esimese punkti juurde ja baseerub ideel ajaloolisest muutusest (Postlewait 1988: 301-302).

Postlewait juhib tähelepanu ka sellele, et laialt levinud meetod koostada ajaloolisi tabeleid nii, et ühes tulpas on teatrisündmused ja teises poliitilised sündmused, ei ütle peaaegu mitte midagi, sest teatril on vähe pistmist

poliitilise ajaloo. Samuti ei ole Postlewaiti arvates eriti kõnekas teatri ajaloo kõrvutamine teiste kunstiliikide ajalugudega, sest muutuste toimumise viis ja aeg on teatri, muusika, kirjanduse ja kujutava kunsti puhul pigem erinev kui sarnane (Postlewait 1988: 309-310). Paljud kultuuri-ajaloolased määravad perioode ühe ideoloogia seisukohalt, samas on selge, et ühe perioodi vältel võivad koos eksisteerida mitu esteetilist ideoloogiat (Postlewait 1988: 310). On autoreid, kes arvavad, et ajalugu ei tule süstematiseerida mitte kronoloogiliselt, vaid tüpoloogiliselt (Southern 1961, ref Postlewait 1988: 313), ning mõned väidavad, et perioode pole üldse vaja. Näiteks E. H. Gombrich kutsub üles hülgama periodiseerimise ideed ning selle asemel uurima voole ja üksikuid kunstiteoseid, kuid Postlewait peab seda pigem probleemi vältimiseks kui lahenduseks: "Pole kahtlust, et keskendudes süsteemide asemel detailidele, võime periodiseerimise küsimuse edasi lükata. Ajaloolane, pühendudes konkreetsele probleemile, võib sel juhul eeldatavasti ignoreerida filosoofilisi küsimusi ja selle asemel keskenduda sündmustele, kogu nende rikkalikule ja unikaalsele eripärale. /---/ Selline vahelejätmine võib mõnesid inimesi rahuldada, kuid varem või hiljem oleme vastakuti lihtsa faktiga: viis, kuidas me liigendame ja analüüsimise ajalugu, on probleem. Püüe eraldada perioode probleemidest on väär vastandus" (Postlewait 1988: 317). Postlewaiti järgi on periodiseerimine tihedalt seotud üldistamisega ning meil pole võimalik vältida periodiseerimist, kui me just ei soovi vältida ka üldistamist (Postlewait 1988: 317).

Mida ette võtta?

Nagu iga uurimistöö kirjutaja, peab ka teatriajaloo uurija esitama endale küsimusi ja koostama tööplaani. Kõige olulisem küsimus on: mis on töö eesmärk? Mis on selle ajaloo-alase uurimuse eesmärk, milline on tema suhe ajaloolise objekti ja oletatava lugejaskonnaga, milline lähenemisviis ja nii edasi.

Ajalugu uurib arengut. Muutusi, mis on toimunud, ja erinevusi eelneust. Mulle näib oluline uurida, miks ja kuidas miski muutus, kuidas muutus mõjutas teatrit tervikuna ja selle edasist arengut. Olulised ei ole mitte ainult teatrist enesest välja kasvanud muutused, sest teatri arengut oluliselt mõjutanud tegurid võivad pärineda ka hoopis muudest valdkondadest. Üheks selliseks näiteks võiks olla gaasivalgustuse kasutuselevõtt. Esimesed katsed kasutada teatris gaasivalgustust tehti 1803. aastal Inglismaal. 1817.

aastal kasutati lava valgustamiseks gaasi Lyceum Theatre's Londonis ning peagi ka Drury Lane'is ja Covent Gardenis. Siiski ei olnud gaasivalgustusele üleminek kuigi kiire, kuna see oli kulukas ning gaas tekitas ebameeldivat lõhna ja suurt kuumust. Lahtise gaasileegi kasutamine tõi kaasa palju tuleõnnetusi. Kuid valgustugevuse suurenemine oli võrreldes varem kasutatud vahaküünalde ja õlilampidega murranguline. Valgustugevust oli võimalik senisest tunduvalt paremini reguleerida ning selle suurenemine võimaldas tagalava paremat kasutamist. Üleminek gaasivalgustusele mõjutas misanstseneerimist (kogu lava sai paremini kasutada), kostüümi ja grimmi (senisest eredamas valguses näis endine ülepakutud ja vulgaarne) ning näitlemisstiili (miimika oli tunduvalt jälgitavam). Gaasivalgustus võimaldas senisest realistlikumaid valgusefekte ning värvilise valguse kasutamist. Lavale ilmusid efektsed päikesetõusud, videvikutunnid ja kuuvalgus. Ouline uuendus oli ka gaasivalgustuse kasutuselevõtuga ühte aega langenud saali pimendamine etenduste ajal.

Tähelepanu tuleb pöörata ka sotsiaalajaloole. Bruce McConachie juhib tähelepanu sellele, et vähesed teatriajaloolased töötavad meetoditega, mis võimaldaksid neil uurida erinevaid mooduseid, kuidas teatrietendused funktsioneerivad sotsiaalsete sündmustena (McConachie 1985: 465). "Näitemäng on sotsiaalne sündmus või mittemiski" (John L. Styan, tsit McConachie 1985: 465).

Ühiskond mõjutab teatrit ja teater ühiskonda. Teater räägib alati kaasaegsest inimesest. Isegi kui lavastaja valib lavastamiseks kuuesaja aasta vanuse näidendi, teeb ta sellise valiku n-ö oma aja lapsena, ning ka näitlejad, kellega ta tööle hakkab, on kaasaegse mõtlemisviisi kandjad. Seega aitab minevikuteatri mõistmisele kaasa minevikuinimeste mõistmine - teadmised mentaliteedist, ajastu vaimu tajumine.

Teatriajaloolane kui (ilu)kirjanduse lugeja ja kirjutaja. Narratiivsus

Pikka aega on teatrit peetud kirjandusega seotud alaks, mitte autonoomseks kunstiliigiks. See on teatriuurijatele kõvasti meeolehärmi valmistanud, kuid samas on teatriuurimine võtnud üle kirjandusuurimise meetodeid.

Kirjandusteadusest, täpsemalt retseptiooniestetikast on pärit ka lünga, konkretiseerimata koha mõiste. Nii nagu kirjandusteos konkretiseeritakse alles lugemisprotsessis, nii kirjutatakse fragmentidest teatriajalugu, mis

konkretiseerub alles kirjutamisprotsessis. Seega on teatriajaloo uurija materjali kogudes ja uurides (materjali lugedes) otsekui ilukirjanduse lugeja, kes olemasolevate fragmentide põhjal täidab lüngad, misjärel tekib tervikteos. Kui uurija vormib kogutud materjali kirjutatud teatriajalooks, siis iga selle lugeja peab omakorda täitma temal tekkivad lüngad. Materjali fragmentaarsuse tõttu on teatav lünklikkus ja lünkade täitmise vajadus paratamatu.

Seega paistab, et teatriajaloo kirjutaja on samahästi kui kirjanik, ja selline mulje polegi päris vale: “/---/ on püütud näidata ajalookirjutust ühe ilukirjandusžanrina ning leitud, et ajaloolase ja kirjaniku looming on põhiolemuselt identsed. Minevik ei esine loo vormis, selle omandab ta alles kirja panduna” (Tamm 1998: 53). Pärast detailset ja aeganõudvat uurimistööd peab ajaloolane maha istuma ning muutma oma teadmised sidusaks, alguse ja lõpuga looks, ning see loomisprotsess ei erine põhimõtteliselt sellest, kuidas töötab kirjanik (Tamm 1998: 55). Ehkki fakti vermimine “fiktsooniks”, narratiiviks on kirjanduslik võte, säilitab ajaloolase narratiiv rea tunnuseid, mis on talle ainuomased ning mis lubavad lugejal instinktiivselt häälestada ennast õigele lugemisviisile (Tamm 1998: 55). Louis Mink väidab, et narratiivne vorm on teadmuslik instrument ajaloo mõistmiseks (tsit Postlewait 1998: 362). Ometi ei tähenda narratiivsus ja subjektiivsus seda, et igaüks võib loominguliselt ja omaenese reeglite järgi lähenedes kirjutada oma väikese lookese ja ongi ajalugu valmis. Marek Tamm väidab, et iga ajalootekst (hoolimata oma subjektiivsusest, narratiivsusest ja kirjutaja kujutlusvõime kaasamisest) sisaldab talle ainuomaseid tunnuseid ja kontrollimehhanisme ning võib õigusega pretendeerida minevikuseikade võimalikult täpsele esitusele (Tamm 1998: 57). Ajaloo peamiseks erinevuseks ilukirjandusega võrreldes peaks seega olema võimalus fakte kontrollida. Ajaloolased võivad tõsiasju tõlgendada kümnetel erinevatel viisidel, kuid nende teksti aluseks on siiski kontrollitavad tõigad, mitte fantaasiaküllane mõttelend. Muidugi võivad ka ilukirjandusliku teksti aluseks mõnikord olla faktid ning sellisel juhul on võimalik neid ka üle kontrollida, ometi ei ole see mingil juhul ilukirjanduse eelduseks.

Moraal ja kokkuvõte

Ajalool ei ole lõpp-punkti. "Kui ajaloolane istub käsikirja taha, siis tema jaoks aja kulg nagu peatuks. Ta on petlikus lõpp-punktis, kus aja lugu tardub, lakates olemast dünaamiline protsess. Sellest näilisest lõpp-punktist pöörab ta pilgu minevikku, püüdes kirjeldada kogu eelnevat kui teekonda lõppjaama. Unustades sageli, et nii kaua, kuni ajalugu pole jäädavalt lõppenud, saab tegemist olla vaid ajutise vahejaamaga" (Vseviiov 1999: 3).

Kui ma kirjutan teatriajaloo, siis on see lugu teatrist, ajast ja minust. Ma olen seal kohal. Nagu me ootame uut Shakespeare'i-lavastust, et teada saada, mida, kuidas ja kellele see meie ajas kõneleb, peaksime ootama uut teatriajalugu. Iga teatriajalugu on uus, sest selle kirjutavad olnud aeg ja olev aeg. Ajalugu ei ole võimalik lahutada selle koostamise hetkest. Mõistame fakte läbi oma aja, need saavad tõlgendatud läbi meie arusaamiste ja väärtushinnangute. Thomas Postlewait: "Oma elusid kogedes me jutustame neid. Järelikult ajaloolased teevad seda, mis tuleb loomulikult; nad mõistavad minevikku samal viisil nagu me mõistame kogu elu" (Postlewait 1998: 363).

Kellelgi ega millelgi ei puudu minevik. See võib omandada ühe või teise kuju sõltuvalt sellest, kuidas seda jutustatakse. Olevik on alati mineviku jätk ning teatriajalugu - nagu iga muugi ajalugu - jutustab meile olevikust. See ongi, mille pärast me teda vajame.

On öeldud, et ajalugu on nagu tundmatu maa. Me võime seda tundma õppida.

Kirjandus

- A r t a u d , Antonin 1975. Tehkem lõpp šedöövritele. Rmt: Esseid ja kirju. Tallinn: Perioodika, lk 65-72.
- B r o o k , Peter 1972. Mandunud teater. Rmt: Tühi ruum. Tallinn: Perioodika, lk 7-36.
- C a r l s o n , Marvin 1991. The Theory of History. Rmt: The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics (eds. Sue- Ellen Case, Janelle Reinelt). Iowa City: University of Iowa Press, pp. 272-279.
- F i s c h e r - L i c h t e , Erika 1997. Theatre Historiography and Performance Analysis: Different Fields - Common Approaches? Rmt: The Show and the Gaze of Theatre. Iowa City: University of Iowa Press, pp. 338-352.
- M c C o n a c h i e , Bruce 1985. Towards A Postpositivist Theatre History. - Theatre Journal, nr 37, pp. 465-486.

- P o s t l e w a i t , Thomas 1988. The Criteria for Periodization in Theatre History. - Theatre Journal, nr 40, pp. 299-319.
- P o s t l e w a i t , Thomas 1991. Historiography and the Theatrical Event: A Primer with Twelve Cruxes. - Theatre Journal, nr 43, pp. 157-178.
- P o s t l e w a i t , Thomas 1998. History, Hermeneutics, and Narrativity. Rmt.: Critical Theory and Performance (eds. Janelle G. Reinelt, Joseph R. Roach). Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 356-368.
- R o a c h , Joseph R. 1999. Theater History and Historiography. Introduction. Rmt.: Critical Theory and Performance (eds. Janelle G. Reinelt, Joseph R. Roach). Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 293-297.
- T a m m , Marek 1998. Kuidas kirjutatakse ajalugu? - Vikerkaar, nr 9, lk 53-57.
- T o r m i s , Lea 1978. Saateks. Rmt: Eesti teater 1920-1940. Sõnalavastus. Tallinn: Eesti Raamat, lk 5-12.
- T o r m i s , Lea 1988. "Inimene ja jumal". Dramatiseeringust, lavastusest, vastuvõtust. Rmt: "Inimene ja jumal" 1962. Dokumendikogumik V. Kingissepa nim. TRA Draamateatri lavastusest (koostanud ja kommenteerinud Lea Tormis). Tallinn: Eesti Raamat, lk 15-94.
- V s e v i o v , David 1999. Ajalooõpikukirjutamisest. - Sirp 12. XI, lk 2.

Liis Hion

TEATER KUI ETENDUSETTEVÕTE EHK EESTI NSV TEATRITTE MAJANDUSPOLIITIKA AASTATEL 1944-1953

Käesolev artikkel on üks osa magistriväitekirjast “Teatripoliitika Nõukogude Eestis aastatel 1944-1953“. Antud artiklis käsitletakse teatrite majanduslikku olukorda aastatel 1944-1953. Teatavasti oli raha üks olulisemaid mõjutusvahendeid, millega uus võim teatritegelasi esialgu n-ö ära osta üritas. Hiljem kasutas Nõukogude Liidu keskvõim raha teatritele n-ö koha kättenäitamiseks, tõestamaks reegli “kes maksab, see tellib ka muusika” paikapidavust.

Eesti NSV-s teostas teatripoliitikat, sealhulgas ka teatrite majanduspoliitikat ENSV Kunstide Valitsus, mis oli NSVL Rahvakomissaride Nõukogu (hilisema Ministrite Nõukogu) juures asuva Kunstide Komitee vabariiklik organ. Teatrite majandamisega olid Kunstide Valitsuses tegevad mitu osakonda: Plaani-Finantsosakond, Administratiiv- ja Majandusosakond, Kapitaaletihituste Osakond, Varustuse Osakond ja Raamatupidamise Osakond (ENSV Teataja 1945: 387). Osakondade rohkust arvestades ei ole imekspandav, et alates 1948. aasta märtsist, kui võeti vastu üleliiduline teatrite isemajandamisele üleviimise otsus, oli Kunstide Valitsus edukalt võimeline tegutsema pigem majandus- kui kultuuripoliitikat teostava asutusena.

Teatrite majanduslik olukord esimestel sõjajärgsetel aastatel. Viisaastaku plaan

Mõnevõrra müütiline on ettekujutus, et teatrile kui ideoloogiliselt üliolulisele kunstiharule olevat esimestel sõjajärgsetel aastatel eraldatud piiramatult rahalisi vahendeid. Arvestada tuleb asjaolu, et inimeste nõudmised vahetult sõja järel olid tänase inimese nõudmistest tunduvalt väiksemad, samuti seda, et iseseisva Eesti rahalised vahendid majandus- ja kultuurielu taastamiseks oleksid kahtlemata olnud tunduvalt napimad kui olid Nõukogude Liidu omad. Ettekujutus rahalisest küllusest oli kerge tekkima, kuna Eestis oli saanud suurriigi osa ning kadus teadmine riigi tegelikust jõukusest või

võimsusest. Inimestele tundus pigem, et Moskvast tulev rahavool on katkematu. Võrreldes 1948. aastal alanud lauskokkuhoiu poliitikaga, oli sõjajärgsetel aastatel raha tõepoolest rohkem, kuid tegelikkuses oli teatrite olukord siiski väga raske. Suurem osa rahaeraldustest paigutati teatrihoonete taastamistöödesse, iseäranis uue "Estonia" projekteerimiseks ning ehitamiseks. Etteruttavalt olgu öeldud, et "Estonia" maja valmimisega ei lahenenud tegelikult teatri ruumiprobleem, sest samas majas olid üürilisteks veel Tallinna Riiklik Konservatoorium, Riiklik Kunstiinstituut, Eesti Teatriühing, Heliloojate Liit, Muusikafond jt. Kui teater 1950. aastal endale rohkem ruume nõudis, siis vastas tollane Kunstide Valitsuse juhataja Max Laosson, et Moskvast kohal käinud Kunstide Komitee esindaja olevat öelnud, "et kui te tõesti kavatsete anda need ruumid [mõeldes kogu teatrihoonet - L. H.] teatritele, siis tuleb küll korraldada ekskursioone ja näidata, et Nõukogude Liidus ühelgi teatril niisugust laiutamist arvestades meie põrandapinna kriisi praegu ei ole /---/" (ERA f R-2261, n 1, s 88, l 208-209).

Riiklik dotatsioon teatritele hooajal 1944/45 küll tõusis tunduvalt võrreldes hooajaga 1939/40 (87%-lt teatrite omatulust 137%-ni) (ERA f R-1205, n 3, s 1, l 193), kuid arvestada tuleb asjaolu, et sõjapurustuste tagajärjel ei olnud hävinud või kahjustada saanud mitte ainult teatrite hooned, vaid ka enamik kostüüme ning dekoratsioone. Kui Nikolai Karotamm 1945. aastal kuulutas, et "koos /---/ majandusliku jõukuse kasvuga avarduvad seninähtamatult ka meie teatri majanduslikud võimalused" (Karotamm 1945: 1), siis tegelikult valitses teatrites enneolematu kitsikus. Käivitatud olid küll šeflusprogrammid tehaste ja ettevõtetega, et hankida teatritele hädavajalikke materjale, kuid olukord oli sellest hoolimata raske. Kunstide Valitsuse korraldatud teatrijuhtide nõupidamisel 1945. aastal nuriseti ettevõtete hoolimatuse pärast, sest näiteks "Vanemuisele" oli tööstuskaupade jagamisel eraldatud kõigest "pisut pesuriet ja niiti" ning Rakvere Teatritele "ainult seitse paari imikupesu" (Teatrijuhtide... 1945: 8). Seda, millistes tingimustes tuli töötada, illustreerib "Vanemuise" olukord, kus 104 inimese kohta oli 8 garderoobi ning puudus igasugune abipind dekoratsioonide valmistamiseks (ERA f R-1205, n 2, s 22, l 233). Kaarel Ird on 1945. aastal öelnud, et "'Vanemuise" tööst rääkides vanemuislased ise armastavad kõnelda enamasti oma peamisest tegevusalast, ja see on olnud /---/ meie ehitustegevus" (ERA f R-1587, n 2, s 1, l 33). Kuressaare Teater märgib

ühe põhilise murena 1946. aastal küttepuude vähesust, “mille tõttu teater on just kõige külmematel kuudel jäänud kütmata”. Kuna olukorrale ei leitud lahendust, siis lõhkesid 1947. aastal teatrihoone keskkütteradiaatorid (ERA f R-1566, n 1, s 21, l 54).

Nõukogude okupatsiooni algusest peale toimus kontroll rahaeralduste üle kõigil riigivalitsemise tasanditel. Majanduslik kontroll oli seega üldine ning puudutas ka teatrit, hoolimata selle ideoloogilisest staatuses. Võib koguni väita, et vastupidiselt tavaarusaamale manitseti juba 1945. aastal piirama kulutusi isegi nõukogude propagandale. Näiteks saadeti Moskvast ENSV Rahandusministeeriumisse telegramm, mille sisuks oli Oktoobrirevolutsiooni 28. aastapäeva tähistamise kulutuste piiramine. Viidati Ülevenemaalise Kommunistliku (bolševike) Partei Keskkomitee määrusele 1938. aastast, mis pani paika kulutuste lubatud ülempiiri (ERA f R-1205, n 2, s 36, l 65). Seega oli Kunstide Valitsus majanduslikus mõttes täielikult võrdsustatud näiteks Metsamajanduse ja Puidutööstuse Rahvakomissariaadiga. Erinevatelt riigivalitsemise tasanditelt jõudis teatritesse hulganisti käskkirju ja määrusi, mille eesmärgiks oli kontrollida riigi raha kulutamist ning manitseda kokkuhoiule. Märtsis 1945. aastal saatis Kunstide Valitsus, ajendatuna NSVL Rahvakomissaride Nõukogu otsusest, oma allasutustele kirja, milles kohustas asutusi tagastama komandeeringutele kulutatud aruandeliste summade jäägid. Manitseti maksimaalselt vähendama kõiki majanduslikke kulutusi, iseäranis väljaminekuid komandeeringutele (ERA f R-1205, n 2, s 28, l 94). Juulis ilmus ENSV Rahvakomissaride Nõukogu määrus “Töötasufondide kulutamise kontrolli kohta”. Ühes teiste asutuste ning organisatsioonidega kohustati Kunstide Valitsust “parandama arvestust plaanimise, töö normeerimise, finants- ja koosseisulisest distsipliinist kinnipidamise ning tootmisplaanide mittetäitmise ja töötasufondide ülekulutamise põhjuste kõrvaldamise [üle - L. H.]” (ERA f R-1205, n 2, s 28, l 157). Juba 1945. aastal kasutati raha olulise mõjutusvahendina. Nii näiteks ähvardas Kunstide Valitsuse Plaani-Finantsosakond “Endlat”, et kui teater tööjõu ja töötasufondi aruannet viie päeva jooksul ei esita, siis suletakse nende krediit pangas (ERA f R-1205, n 2, s 152, l 33). Koondaruanne ENSV teatrite tööjõu ja töötasufondi kohta saadeti igal aastal NSVL Riiklikule Statistika-valitsusele. Torkab silma, et kogu Kunstide Valitsuse struktuuris oli teatri-töötajatel kõige madalam keskmine palk (ERA f R-1205, n 2, s 33, l 14).

Aastal 1945 koostas Kunstide Valitsus oma allasutuste viisaastaku plaanid. Viisaastaku plaan oli nõukogude ühiskonnas majakas, mis valgustas teed tulevikku, eesmärgistas igapäevase tegevuse. Plaani täitmine oli ausa ja riigitruu nõukogude kodaniku vastuvaidlematu kohus.

Teatrite osas oli eesmärk järgmine:

	1945	1946	1947	1948	1949	1950	%
Teatrite arv	10	11	12	13	13	14	140%
Istekohtade arv	4770	4786	5586	6036	6036	6036	127%
Truppide arv	17	18	20	21	21	21	124%
Etenduste arv	1878	2433	2600	2750	2750	2800	149%
Uuslavastuste arv	129	130	138	146	146	150	116%
Küllastajate arv *	541	736,5	790	800	800	820	152%
* arv tuhandetes							

(ERA f R-1205, n 2, s 134, 14)

Tuleb tunnistada, et viie aasta plaan oli algusest peale ülepingutatud. Esimesest aastast alates on tegelikult täheldatav kasv etenduste arvu osas ning langus küllastajate arvu ja uuslavastuste arvu osas (vt tabelit artikli lõpus). Üksikute aastate kohta koostati loomulikult eraldi plaanid, mis arvestasid aastatel 1945-1947 suhteliselt palju teatrites valitsevat reaalselt olukorda ega taotlenud viisaastaku plaani täitmist iga hinna eest. Seetõttu õnnestus aastatel 1945-1947 erinevatel teatritel erinevates valdkondades plaani siiski täita ja isegi ületada. Näiteks Draamateater täitis 1947. aastal küllastajate arvu plaani 115%, või Noorsooteater uuslavastuse plaani 1946. aastal koguni 157% (ERA f R-1205, n 2, s 311, 1 184). Esimesel kolmel sõjajärgsel aastal oli täheldatav teatrite majanduselu stabiliseerimise püüe. Arvestati reaalseid raskusi ning kohendati vastavalt reaalsemaks ka aastaplaane. Aastal 1947 nimetab Kunstide Valitsuse juhataja asetäitja Paul Rummo publikupuuduse põhjusena seda, et teatrite sõjaeelne püsipublik oli laiali paisatud ning uus küllastajaskond ei olnud veel peale kasvanud. Plaani mittetäitmise põhjustena toob P. Rummo välja teatrite töötamise sobimatutes ruumides, repertuaaripuuduse ning vajalike materjalide nappuse (ERA f R-1205, n 2, s 145, 1 119, 120). Kunstide Valitsus tegi järelduse, et 1947. aasta koondplaan oli mõne näitaja osas liiga kõrge (küllastajate ja uuslavastuste arv) ning riiklik

dotatsioon edukaks tegutsemiseks liiga madal. Järgmise aasta plaanis vähendas Kunstide Valitsus uuslavastuste arvu 21 võrra ning palus ENSV Riikliku Plaanikomitee Kultuuriosakonnalt luba vähendada ka oodatavate külastajate arvu, sest 1947. aasta keskmine külastatavus oli tõusnud tänu Draamateatri vabaõhulavastusele "Lembitu" (ERA f R-1205, n 2, s 311, l 187-190; s 420, l 4). Aastal 1946 maksis riik iga külastaja eest teatritele peale 15 rubla ja 94 kopikat ning 1947. aastal juba 21 rubla ja 94 kopikat (ERA f R-1205, n 2, s 311, l 189).

Teatrite külastatavust mõjutas ka 1947. aasta detsembris läbi viidud rahareform. Rahareformist tingituna paluti Kunstide Komiteelt luba keskmist piletihinda ca 30% alandada ning suurendada odavate kohtade arvu teatrisaalides (ERA f R-1205, n 2, s 145, l 121). Täpsed andmed Moskva vastuse kohta puuduvad, kuid erinevate allikate põhjal võib järeldada, et piletihinda tõepoolest mõnevõrra alandati. Siinkohal on sobiv rõhutada, et ENSV teatrite piletihinnad määras kindlaks NSVL Kunstide Komitee. Kui tänapäeva turumajanduse tingimustes on teatritel võimalik majandusliku olukorra parandamiseks piletihinda tõsta, siis nõukogude süsteemis oli selline lahendus ideoloogiliselt vildakas ning seega lubamatu. Kunstide Komitee rõhutas järjekindlalt, et majandusliku olukorra parandamise ainsaks võimaluseks on külastajate arvu suurendamine ning selle tagamiseks alandati edaspidi teatripiletite hinda veelgi. Kui aastal 1948 maksis teatripilet keskmiselt 9 rubla ja 48 kopikat, siis 1951. aastal 6 rubla ja 39 kopikat (ERA f R-1205, n 2, s 708, l 37).

Teatrite reaalse majandusliku olukorraga arvestamisest aastatel 1945-1947 annavad tunnistust aasta-aastalt kasvavad arvud. Kui 1945. aastal täideti külastajate arvu plaan 72,6%, uuslavastuste plaan 82,1% ning etenduste plaan 84,7% (ERA f R-1205, n 2, s 34, l 18), siis 1946. aastal täideti külastajate arvu plaan 78% ulatuses, etenduste plaan aga juba 99,3% ulatuses (ERA f R-1205, n 2, s 145, l 19). Aastal 1947 tõsis etenduste arv juba 99%-ni kavandatust, kusjuures enamik teatreid ületas plaani, külastajate plaan täideti 77% ulatuses ja uuslavastuse plaan 78% ulatuses (ERA f R-1205, n 2, s 311, l 184). Iseloomulik on, et ükski teater ei suutnud siiski täita kõiki plaani lahteid ning tasakaal eelarves saavutati riikliku dotatsiooni järkjärgulise suurendamisega. Aastal 1946 kulutasid ENSV teatrid plaanitust 1446,5 tuhat rubla rohkem riigi raha (ERA f R-1205, n 2, s 243, l

33) ja järgmisel aastal ületati riiklik dotatsioon 102% (ERA f R-1205, n 2, s 311, l 185). 1947. aasta lõpuks ulatus riiklik dotatsioon 192%-ni teatrite omatulust (ERA f R-1205, n 3, s 1, l 1193). Priit Põldroos tunnistas 1947. aastal teatritöölise vabariikliku aktiivi koosolekul, et plaan pidurdab teatrite kunstilist kasvu. Ta ütles: “Mina ei tea ühtegi plaani, mis oleks täidetud ja seetõttu on formaalseks muutunud igasuguste plaanide tegemine. /---/ Minu arvates peab plaan sinna jõudma, et plaan on täiesti reaalne. Muidugi tuleb mõelda seda, et ei saa mitte plaanist mehhaaniliselt kinni pidada /---/ See oleks mõttetu. Loominguline töö on siiski teistsugune” (ERA f R-2219, n 2, s 23, l 11).

Eesti NSV teatrite majanduslik olukord pärast 1948. aasta üleliidulisi muudatusi

Aastal 1948 seati üleliiduliselt eesmärgiks teatrite majandusliku tegevuse ümberkorraldamine isemajandamise põhimõttel. NSVL Ministrite Nõukogu määruse ja Kunstide Komitee käskkirjaga arvati riikliku dotatsiooni saajate hulgast alates 15. märtsist välja 646 teatrit, sh 10 üleliidulise alluvusega teatrit. Ülejäänud teatrite riiklikku dotatsiooni vähendati märgatavalt (Teatrid isemajandamisele 1948: 8). Ajaleht “Sovetskoje Iskusstvo” deklareerib 13. märtsi juhtkirjas, et “nüüdsest peale mõõdetakse iga teatri loomingulisi edusamme kõige loomulikuma ja täpsema mõõdupuuga: publiku tähelepanu ja armastusega teatri vastu” (Teatri ja vaataja ... 1948: 1). Ka Kunstide Valitsuse juhataja Kaarel Irdi tsitaat 1948. aastast viitab muutustele riiklikus teatripoliitikas. Ta kirjutab: “/---/ meie kunstnikkonnas pesitsevad ikka veel vanad iganenud arusaamised, mille järgi kunstnikkond on kuidagi rahvast /---/ erinev ühiskondlik kihistus, kellel on õigus eemale hoiduda materiaaletest muredest /---/” (Ird 1948: 4). ENSV teatrite 1948. aasta dotatsiooni vähendati ENSV Ministrite Nõukogu määrusega 13. märtsist 15,9 miljonilt rublalt 10,9 miljonile rublale (ERA f R-1205, n 2, s 270, l 64). Teatrid sattusid väga raskesse olukorda. Neil puudus sisuliselt igasugune otsustusõigus oma tegevuse üle. Teater ei saanud muuta pileti-hindu ega ajada iseseisvat repertuaaripoliitikat. Ühemõtteliselt oli rõhutatud, et “teatrite töö iseloomu muutumine seoses riikliku toetuse äralangemisega ei tohi mingil juhtumil ellu äratada äritsemisvaimu, põhimõtetud “kaubanduslikku” ettevõtlikkust” (Teatri ja vaataja... 1948: 1). Ainsaks

ellujäämise võimaluseks oli etenduste arvu kasvatamine. Riiklikul tasemel soovitati teatritel sissetulekute tõstmiseks korraldada rohkem ringreise, anda rohkem paralleelseid ning külalisetendusi. 1948. aasta teises kvartalis andis näiteks "Vanemuine" plaanitud 106 etenduse asemel 175 etendust, Rakvere teater 63 etenduse asemel 132 ning "Ugala" 53 etenduse asemel 139 (ERA f R-1205, n 2, s 474, l 8-11). Samas kasvasid sellise tegutsemismudeli puhul teatrite operatiivkulud. Kui "Vanemuine" andis 1950. aastal plaanis ettenähtud 365 etenduse asemel 431 etendust, siis sai teater Kunstide Valitsuselt noomida, sest etenduste kunstiline kvaliteet kannatas ja suurenesid "ebaproduktiivsed operatiivkulud" (ERA f R-1587, n 2, s 19, l 25-26). Valusa irooniana mõjub hoiatus, et kui niigi üle igasuguse piiri lõhki aetud plaani ületatakse 66 etenduse võrra, kannatab etenduste kunstiline kvaliteet. Teater oli sisuliselt muudetud kombinaadiks, mis oma toodangu ehk lavastustega pidi senised üleplaanelised kulutused korvama. Kellelgi ei olnud enam õigust kahelda, kas stahhaanovlik meetod on ikka kunstis rakendatav. 1948. aasta lõpetasid ENSV teatrid 1073,5 tuhande rublase üleplaanelise kahjumiga (ERA f R-1205, n 2, s 460, l 101-104).

Kunstide Valitsus tõhustas alates 1948. aastast kontrolli teatrite majandusliku tegevuse üle. Korduvalt saadeti teatritesse ringkirju, milles neid manitseti kinni pidama aruannete esitamise tähtaegadest ja juhenditest. Kunstide Valitsusele tuli esitada põhjused, miks teater ei suutnud plaani täita (ERA f R-1205, n 2, s 370, l 147). Alates 1948. aastast võibki Kunstide Valitsusest rääkida paljuski kui majandusasutusest, mis osales teatrite majandustegevuses vertikaalselt, s.t kooskõlastas plaanid, kontrollis jooksvalt nende täitmist (kvartalite, kuude, vajadusel isegi nädalate kaupa), analüüsis esilekerkinud probleeme ja produtseeris aasta koondaruandeid.

Aastal 1949 võeti üleliiduliselt suund viisaastaku plaani täitmisele nelja aastaga, seega sama aasta lõpuks, ning see tõi teatrite osas kaasa Kunstide Valitsuse veelgi jäigemal poliitika iga-aastaste plaanide koostamisel. Plaanide üha utoopilisemad numbrid tingisid olukorra, kus plaane täideti ja ületati peamiselt ainult etenduste arvu osas. Erinevate aastate lõikes suudeti kohati täita ja ületada ka uuslavastuste plaani. Majanduslikult kõige raske-
mad aastad ENSV teatritele olid 1948 ja 1949, mil oodatud küllastajate arvu kasv jäi tulemata ning teatrid pidid oma tulude plaani täitmiseks etenduste arvu järjest kasvatama, et kompenseerida küllastajate arvu vähenemist (ERA

f R-1205, n 2, s 420, l 4). NSVL MN määrusega 6. veebruarist 1949. aastal muudeti "teatrite direktorid isiklikult vastutavaks finantsilis-tootmisplaanide täitmise eest kõigi näitajate /---/ alal" ning hoiatati, et "üleplaaniliste kahjumite tekkimise puhul võetakse nad vastutusele kehtivate seaduste kohaselt" (ERA f R-1205, n 2, s 460, l 50). Taoline ähvardus ei mõjunud piisavalt tõsiseltvõetavalt ega osutunud kuigi tulemuslikuks, sest isegi finantsgeenius ei oleks suutnud sellises situatsioonis teatreid kahjumist päästa. Probleemi juur ei olnud mitte ebaefektiivses majandamises, vaid riiklikus poliitikas. Riiklik dotatsioon teatritele 1949. aastal oli 6,6 miljonit rubla (ERA f R-1205, n 2, s 648, l 58). ENSV teatrid lõpetasid aasta 820 tuhande rublase kahjumiga (ERA f R-1205, n 2, s 566, l 383; s 648, l 49). Sealjuures täideti etenduste plaan 128% ja küllastajate arvu plaan 98% ulatuses (ERA f R-1205, n 2, s 532, l 133). Enamikus teatrites oli raskusi töötajatele palga maksmisega, vee- ja elektriarvete jne tasumisega. Nii näiteks jäi novembris "Vanemuises" esietendumata Johann Straussi operett "Nahkhiir", kuna Teatritarvete Varustuskontorist ei antud teatrile lavastuseks vajalikke materjale, sest teatri võlg oli seal liiga suureks kasvanud (ERA f R-1205, n 2, s 532, l 5). Lõuna-Eesti Teater oli majanduslikes raskustes juba peale esimest kvartalit, kuid Kunstide Valitsus teatas, et plaani ei ole võimalik muuta ega dotatsiooni suurendada, nii et teater peab suutma oma jõududega tulud kuludega tasakaalu viia (ERA f R-1205, n 2, s 460, l 121). Lõpptulemusena täitis Lõuna-Eesti Teater küllastajate arvu plaani 53% ja etenduste plaani 74% (ERA f R-1205, n 2, s 532, l 133). Teatrite majanduslikku olukorda õhnestas ka Kunstide Komitee korraldus 1949. aasta jaanuarist, mille kohaselt teatrid ei tohtinud enam küllastajatele "piirituse saadusi" müüa (ERA f R-1205, n 2, s 460, l 14).

Aasta 1950 tundub teatritele olevat majanduslikus mõttes kaalukeele aastaks. Eelmise aastaga võrreldes vähenes riiklik dotatsioon (6,52 miljonit rubla) (ERA f R-1205, n 2, s 648, l 58) ning Kunstide Komitee andis jaanuaris välja direktiivi, millega kohustas teatreid katma eelmise aasta ülekulutused 1950. aasta esimese kvartali lõpuks. Nõue oli mittetäidetav. Draamateatri ametühingukomitee otsustas veebruaris saata Moskvasse Kunstide Komiteesse delegatsiooni teatri olukorda selgitama ning lisaraha paluma. Märtsis tegi delegatsiooni juhtinud teatridirektor ametühingu üldkoosolekul teatavaks reisi tulemused: raha juurde ei saa ning võlgnevus

tuleb kustutada 1950. aasta jooksul. Kunstide Komitee soovitas palka mitte vähendada, küll aga suurendada plaani. Ühtlasi lohutati, et “kõik teatrid on sellises olukorras” ning viga seisnevat selles, et “teater ei oska anda küllalt huvitavalt ja kaasatõmbavalt etendusi” (ERA f R-2219, n 2, s 10, 12, 6).

1950. aasta üheksa kuu tegevuse aruandes märkis Kunstide Valitsuse juhataja asetäitja, et mitmed teatrid on taotlenud riikliku dotatsiooni suurendamist. Sellist praktikat ei kiidetud mõistagi heaks, sest see oli vastuolus teatrite isemajandamisele üleviimise poliitikaga. Kunstide Valitsuse tegevusjuhise oli järgmine: “Peaksime endilt küsima, mis õigusega kulutame riigi raha selleks, et mängida tühjadele toolidele. /---/ peame tegema ühe ja sisulise järelduse, et meil tuleb asuda tõsiselt võitlusse külastatavuse tõstmise eest” (ERA f R-1587, n 2, s 19, 1 28). Aasta kokkuvõttes oli ENSV teatrite kahjum 487,3 tuhat rubla (ERA f R-1205, n 2, s 789, 1 18). Moskva lubas ENSV Ministrite Nõukogul üleplaaniilise kahjumi korvata (ERA f R-1205, n 2, s 566, 1 383). Tagantjärele vaadates tundub, et tegelikult võib juba 1950. aastal täheldada mõningast publiku arvu kasvu, iseäranis võrreldes aastatega 1947-1948. Edaspidistel aastatel kasvutendents tasahilju jätkus, nii et 1951. aastal õnnestus teatritel esimest korda külastajate arvu plaan täita. Aastal 1953 suudeti külastajate arvu plaan ületada isegi olukorras, kus teatrid andsid ettenähtust 9 etendust vähem ja välja tuli plaanitud 6 uuslavastust vähem (vt tabel artikli lõpus). Põhjuseks oli ilmselt oskuslik repertuaarivalik - panuse tegemine eesti klassikale ja kaasaegsele algupärandile. Draamateatris võeti uuesti mängukavva Anton Hansen Tammsaare - Voldemar Panso “Põrgupõhja uus Vanapagan” Priit Põldroosi lavastuses, Andres Särev lavastas noore kirjaniku Villem Grossi näidendi “Ankeet”, Pärnus tõi Kaarel Ird pärast nelja-aastast pausi taas lavale August Kitzbergi näidendi (“Kauka jumal”). Draamateatris, “Vanemuises” ja “Ugalas” võeti repertuaari August Jakobsoni “Kaitseingel Nebraskast”.

Teatrite majanduslik olukord oli kokkuvõttes siiski äärmiselt ebastabiilne. Teater oli kui paat lainetaval merel, mis ühel hetkel (aastal) oli laineharjal ja suutis eelarve tasakaalus hoida, teisel hetkel (aastal) võisid lained aga üle pea kokku lüüa. Näiteks “Vanemuine” oli 1950. aastal üks edukamaid plaanitajaid, kuid 1951. aasta lõpetas “Vanemuine” ENSV teatritest kõige suurema kahjumiga (ERA f R-1205, n 2, s 532, 1 133; s 789, 1 18). Seejärel oli “Vanemuine” aastatel 1952-1953 jälle üks väheseid kasumiga

töötavaid teatreid ENSV-s (ERA f R-1205, n 2, s 923, l 10; f R-1797, n 1, s 16, l 14). Riikliku ideoloogia ja repertuaaripoliitika ning üldise ühiskondliku hirmu ja ebakindluse meelevallas puudus teatritel võimalus majanduslikku kindlust saavutada. Laineharjalt kukkumiseks piisas sellest, kui teatri poolt kavandatud repertuaari, millega oli juba proove alustatud, ei kinnitatud, või sellest, et mõni lavastus osutus oodatust ebapopulaarsemaks, või oli ringreis kavandatud heinategemise ajale ja rahval ei olnud mahti etendusi vaatama tulla. Algusest peale eristub teistest teatritest Lõuna-Eesti Teater, mis ei saanudki jalgu alla ning ei suutnud kordagi täita ettenähtud plaane. Samas olid teatrite likvideerimise ning reorganiseerimise otsused poliitilise ja ideoloogilise tagapõhjaga ega lähtunud otseselt majanduslikest kaalutlustest. 1948. aastal otsustati küll, et nii ulatusliku teatrivõrgu riiklik doteerimine on majanduslikult ebaotstarbekas, kuid see, millised teatrid eluõiguse kaotasid, sõltus juba poliitilistest otsustest, mitte majandustulemustest. Majanduslikku ebaefektiivsust sai alati põhjusena ära kasutada, kuid ei tohi unustada, et riigil olid kõik võimalused vajaduse korral järsult halvendada teatrite majanduslikku olukorda. Sellise käitumise ilmeks näiteks on Paide Teatri juhtum. Aastatel 1948 ja 1949 oli Paide Teater plaanitaitmises üks edukamaid ENSV-s, suutis tegutseda ilma puudujääkideta. 1950. aasta alguses keelati ootamatult üks ja tunnistati väga nõrgaks veel teinegi teatri repertuaaris olev lavastus, millele eelnevalt oli Kunstide Valitsuse kaudu mänguload antud, nii et teater seisis hetkega majandusliku krahhi äärel. Sellele järgnes Paide Teatri likvideerimine 1950. aasta juulis (ERA f R-1205, n 2, s 586, l 5-6, 33-34; s 648, l 39).

Absurdset olukorda teatrites iseloomustab Draamateatri direktori Hugo Murre kiri Kunstide Valitsusele 1951. aastal, kus ta küsib paikapandud näitlejate kategooriaid ja palganumbreid silmas pidades, "millist tasumäära saab maksta koerale, keda teater kasutab K. Šneideri noorsoonäidendis "Sarmiko laul"" (ERA f R-1205, n 2, s 710, l 46). Samas leidub näiteid selle kohta, et teatrid tegid ise tänase pilguga vaadates ebaotstarbekaid kulutusi. Nii näiteks mahutab "Vanemuine" 1951. aastal oma kantseleikulude alla 10 vabariikliku ajalehe-ajakirja ja 4 üleliidulise ajalehe aastatellimuse. Jooksva repertuaari kulude all märgitakse muu hulgas 100 tükki seepi, 50 pakki sigarette ja 6 kilogrammi vorsti (ERA f R-1205, n 2, s 782, l 103). Draamateater tellis endale rekvisiitidena muu hulgas 500 pakki

sigarette, 2 kilogrammi tubakat, 100 meekooki, 10 kilogrammi võid ning veel leiba, sepikut, küpsiseid, piima, kohvi, teed, vorsti, juustu ja silku (ERA f R-1205, n 2, s 782, l 122). Võib oletada, et ühelt poolt oli tegemist sihtotstarbelise rahaga, mida ei olnud võimalik millelegi muule kulutada, ning teiselt poolt oli elu juba õpetanud, et isegi riigi kõhnukest rahakotti tuleb isiklikes huvides osavalt ära kasutada. Tundub ju mõeldamatu, et näitlejad ühe aasta etendustes suitsetasid ära 500 pakki sigarette, eriti kui on näha, et teine teater tuli toime 10 korda väiksema sigarettide hulgaga.

Aastal 1951 lõpetasid ENSV teatrid esmakordselt esimese poolaasta 56 tuhande rublase kasumiga. Aasta koondbilanss oli siiski negatiivne, puudujääk 487,3 tuhat rubla (ERA f R-1205, n 2, s 693, l 231). Ka järgneval kahel aastal suudavad teatrid kvartalite lõikes kasumit teenida, kuid kokkuvõttes lõpeb 1952. aasta 640 tuhande rublase (mõnedel andmetel 629,7 tuhande rublase) kahjumiga (ERA f R-1205, n 2, s 923, l 9; s 963, l 90) ja 1953. aasta 294,1 tuhande rublase puudujäägiga (ERA f R-1797, n 1, s 16, l 14). Kunstide Valitsus tegutses ühelt poolt ideede generaatorina. Korduvalt tuldi välja ettepanekutega teatrite “tegevuse parandamiseks ja finantsplaanide täitmise kindlustamiseks”. Paljud väljapakutud lahendused olid aga juba järele proovitud, utoopilised või lihtsalt totrad. Muu hulgas nähti ette “reserv-kontsertkavade” ettevalmistamine väljaspool plaani, mis oleksid näitleja haigestumise või töölt lahkumise korral n-ö tagavararepertuaariks (ERA f R-1205, n 2, s 719, l 5), ning piletimüügivolinike süsteemi tõhusamine asutustes ja ettevõtetes (ERA f R-1587, n 2, s 19, l 77-78). Heaks kiideti “Vanemuise” tegevus, kui viimane 1952. aastal raporteeris, et tulude suurendamiseks on teatri töökodades hakatud tootma riidepuid ja jahisportitarbeid (ERA f R-1205, n 2, s 842). Teiselt poolt oli Kunstide Valitsus formaalselt ise nende utoopiliste plaanide koostaja, kus näiteks paberil kasvatati uuslavastuste arv maksimaalselt suureks ja nähti ette ülikõrge tulu ühelt etenduselt. Näiteks oleks Draamateater 1952. aasta plaani täitmiseks pidanud vähendama koosseisu, moodustama paralleeltrupid ja loobuma juba kinnitatud repertuaarist, kuna see ei olnud paralleeltruppides teostatav (ERA f R-1205, n 2, s 710, l 105-107). Tegelikult oli aga riik siiski endiselt sunnitud üleplaanelisi kulutusi korvama, sest muidu oleksid teatrid oma ukseid sulgenud. Ilmselt taibati Moskvas üsna 1950. aastate alguses, et isemajandamisele üleviimise plaan osutus liiga radikaalseks ja kohati ideo-

loogiliselt ehk riigi huve kahjustavakski. Tasapisi vähenes teatrite suunas piitsa viibutamine, range majanduspoliitika muutus pehmemaks ning teatritele eraldati vaikselt taas rohkem lisaraha. Näiteks 1952. aastal eraldati ENSV Ministrite Nõukogu määrusega nr 887 vabariikliku alluvusega teatritele ja ENSV Riiklikule Filharmooniale vabariiklikust eelarvest 280,2 tuhat rubla ning kohaliku alluvusega teatritele lubati eraldada linnade täitevkomiteede eelarvest 177,9 tuhat rubla (ERA f R-1, n 3, s 524, l 752). Samal aastal andis ENSV Ministrite Nõukogu ka nõusoleku "Ugala" ja Rakvere Vene Draamateatri palgavõlgnevuse likvideerimiseks täitevkomiteede kaudu. Teatrid said vastavalt 36,9 ja 31,2 tuhat rubla (ERA f R-1947, n 1, s 4, l 45). Kummaliselt kõnekas on asjaolu, et ametliku riikliku dotatsiooni summat ei õnnestu allikatest enam tuvastada.

Probleemid etendustega väljaspool statsionaari

Külalisetenduste küsimus väärrib eraldi käsitlemist, sest võrreldes statsionaariga ootasid ringreisil või külalisetendustel näitlejaid ning tehnilist personali ees eriti ekstreemsed tingimused. Kuna maapiirkondade kultuuriline teenindamine oli ideoloogiliselt ülioluline, siis pidid ringreise ja väljasõiduetendusi korraldama kõik ENSV teatrid. Kogu maa oli teatrite vahel jagatud nn teeninduspiirkondadeks. Aastate lõikes piirkonnad muutusid seoses ENSV teatrivõrgu kahanemisega. Aastal 1948 oli näiteks "Estonial" kohustus kultuuriliselt teenindada Harjumaa, Läänemaa, Hiiumaa ja Saaremaa elanikkonda (ERA f R-1205, n 2, s 370, l 66).

Kõik teatrid pidid Kunstide Valitsusele aegsasti esitama oma ringreiside plaanid. Kunstide Valitsus tegi oma korrektiivid ja kutsus siis teatrite direktorid kokku üldplaani kooskõlastama. Konkreetne asjaajamine rahvamajadega kuulus teatrite administraatorite töökohustuste hulka. Tihti muudeti Kunstide Valitsuses plaane selle tõttu, et kaks teatrit olid vaid mõnepäevase vahega kavandanud etenduse samas kohas. See oli aga iseäranis hiljem etendust andvale teatritele majanduslikult ebasoodne (ERA f R-1205, n 2, s 532, l 6). Niisugused situatsioonid olid tingitud sellest, et alates 1948. aastast pidid teatrid majandusplaanide täitmiseks oma tegevust intensiivistama ja olid sunnitud andma etendusi ka teistele teatritele määratud piirkondades. See rõõmustas keskväõimu, kuid tekitas paksu verd teatrite vahel, kes võitlesid üksteisega ellujäämise nimel. Sotsialistlikust võistlusest sai

sotsialistlik võitlus. Nii näiteks ei meeldinud Paide Teatrile kuidagi "Endla" 1949. aasta ringreis Järvamaa kultuurimajades. "Endla" afišše rebiti seintelt maha või kleebiti üle jne (ERA f R-1205, n 2, s 469, l 6). Augustis 1949. aastal saatis Kunstide Valitsus "Endlale" järgmise kirja: "Kuna Lõuna-Eesti Teater on praegu reorganiseerimise ajajärgus ja vajab /---/ erilist hoolitsemist ja mõningaid soodustusi, võrreldes vanemate teatritega, teeb Kunstide Valitsus Teile ettepaneku, /---/ et Teile loobuksite ringreisi etendusest "Lõbus lesk" septembrikuul Võru maakonnas." Teater vastas, et kuna kogu kollektiiv on 10. oktoobrini ringreisil, ei ole enam võimalik asja arutada. Seejärel keelas Kunstide Valitsus 13. oktoobril karistuseks "Lõbusa lese" etendused, kuna lavastus "ei seisa kunstiliselt vajalikul tasemel, mistõttu on /---/ esile kutsunud proteste publikus ja isegi ajakirjanduses." Kaks päeva hiljem õnnestus teatril Kunstide Valitsuselt välja kaubelda "Lõbusa lese" etendamisluba tingimusel, et lavastusest kärbitakse kankaan (ERA f R-1205, n 2, s 470, l 16, 19, 24-25). Suurepärase "hundid söönud, lambad terved" lahendus "Endlale" ja osaliselt ka Kunstide Valitsusele, kaotajaks pooleks oli Lõuna-Eesti Teater. Majanduslik olukord oli aga nii pinev, et Tallinna teatrites tekitasid nurinat isegi 1950. aastal aset leidnud Moskva Kunstiteatri külalisetendused. Kunstide Valitsus oli sellisel puhul võimetu sekkuma, sest teiste liiduvabariikide teatrite gastrollide korraldamine oli Kunstide Komitee haldusalas (ERA f R-1205, n 2, s 837, l 97).

Ringreiside ja väljasõiduetenduste majanduslik kasutegur sõltus teatri suuruselt. Mida suurem oli kollektiiv, seda tõenäolisem oli, et ringreisist saadav tulu ei ületa selleks tehtud kulutusi. "Estonia", "Vanemuine" ja Draamateater nimetasid korduvalt finantsplaani mittetäitmise ühe põhjusena ringreisikohustust. Kuid ideoloogilised ülesanded ei tohtinud majanduslike raskuste tõttu kannatada ja kui näiteks "Vanemuine" teatas 1951. aastal Kunstide Valitsusele, et neil ei ole võimalik talvel Saaremaad ja Hiiumaad teenindada, siis vastas Kunstide Valitsus, et selline vastus on ebarahuldav ning palus saata plaani saarte teenindamise kohta kuni 1952. aasta lõpuni (ERA f R-1205, n 2, s 711, l 140). Olukorra absurdsus hakkas siiski alates 1952. aastast mõnevõrra taanduma. Nii näiteks sai Draamateatris direktor Hugo Murre ja peanäitejuht Ilmar Tammuri juhtimisel teoks plaan, et arvestades väljaspool statsionaari antavate etenduste kahjulikkust, hakati inimesi maalt linna tooma ja viidi väljasõiduetenduste arv miinimumini (ERA f R-

2219, n 2, s 11, l 9; f R-1205, n 2, s 923, l 57). Samas olid väljasõiduetendused väikestele teatritele ainsaks ellujäämise võimaluseks, sest statsionaaris nappis publikut juba paari mängukorra järel. Kuressaare Teatri aruandest selgub, et peale 1948. aastat oli teater sunnitud viibima viis kuud aastast ringreisidel, “kuna teatri külastatavus on tunduvalt langenud, ehkki lavastuste tase on kunstiliselt tugevasti tõusnud” (ERA f R-1566, n 1, s 21, l 54). Paide Teatri direktor Raivo Opsola nimetas 1940. aastate lõpus väljasõiduetendusi teatrile “nii moraalselt kui finantsiliselt” tasuvamaks kui statsionaaris antud etendusi. Aastal 1949 andis Paide Teater statsionaari plaanitud 88 etendusest ainult 18 ning ületas samas kavandatud külalisetenduste arvu 96 etenduse võrra. Kokkuvõttes aitas see teatril täita nii külastajate kui sissetuleku plaani (ERA f R-1205, n 2, s 149, l 6). Sarnane sundolukord valitses ka teistes provintsiteatrites.

Väljaspool statsionaari antavate etendustega oli seotud rida konkreetseid raskusi. Probleeme oli sihtkohta jõudmisega. Paljud teed olid väga halvas olukorras ning muutusid eriti sügisel ja talvel tihtipeale läbipääsmatuks (ERA f R-1205, n 2, s 532, l 6). Samuti oli sõjajärgne veopark kaunis napp ja olemasolevad masinad kehvast seisukorras. Heikki Haravee on meenutanud, et kord väljasõiduetendusele minnes põlesid autolambid läbi ja edasi tuli sõita pimedas. Lugu lõppes sellega, et laenati petrooleumilamp, mida hoidev lavatöoline seisis auto porilaua ja näitas valgust (ERA f R-1587, n 2, s 19, l 40). 1946. aasta alguses palus teater “Säde” Kunstide Valitsusel eraldada näitlejatele 25 paari vilte ja 25 kasukat, kuna nad sõidavad etendusi andma lahtise veoautoga, millel puudub kate (ERA f R-1565, n 1, s 10, l 10). Aastal 1948 avastas Kunstide Valitsuse kontrollrevisjon Paide Teatri varimajapidamise. Peeti salajast arvepidamist teatrist ebaseaduslikult välja laenutatud inventari üle. Saadud raha kasutati teatrile kuuluva “uunikumauto” “Chevrolet” remondiks “vabaturu hindadega”. Juhtum oli täiesti lubamatu, teatri vanemraamatupidaja vallandati (ERA f R-1205, n 2, s 370, l 120). Transpordiprobleemi lahendamine oma jõududega ei olnud mõeldav, tuli leppida tsentraliseeritult jaotatavate autodega. Autode halva seisukorra ning juhtide kogenematuset tõttu juhtus teel tihti ka hullemaid õnnetusi kui eespool mainitud autolaternate läbipõlemine. Sellest tingituna hakkas Kunstide Valitsus teatritelt nõudma “veopargi töö aruannet” ning muutis 1952. aastal teatridirektorid isiklikult vastutavaks külalisetendustest osavõtjate

ohutu transportimise eest. Keelati öised sõidud halva ilmaga ning tundmatutel teedel, samuti mittekorras ning ülekoormatud autoga väljasõidud (ERA f R-1205, n 2, s 829, l 7). Probleemiks oli ka bensiinipuudus. Kuressaare Teater kurtis, et nemad on sunnitud oma bensiini Tallinnast tooma, kulutades selleks iga kord ca 100 liitrit kütet, kuna kohalik autobaas keeldub neid küttega varustamast (ERA f R-1566, n 1, s 21, l 54).

Sihtkohta jõudes olid lisaks rahvamajades valitsevale külmale ja niiskusele probleemiks alalised voolukatkestused või voolu puudumine üldse, nii et mängida tuli gaasi- või petrooleumilampide või koguni küünalde valgel. “Sädeme” reisi juht tõdeb 1945. aastal pärast Elvas antud etendust: “Üle hulga aja oli elektrivalgus. Siin, korraliku valgustuse juures alles näeme, mida teevad ringsõitudel need hämarad lavad: kogu tükk on vajunud, peenmäng on nürinenud” (ERA f R-1565, n 1, s 9, l 14). “Ugala” teater kirjutas veel 1952. aastal oma aruandes Kadila rahvamaja kohta järgmist: “Jalutusruum vilja täis, tuli ronida üle vilja. Ööbimine ühes poolikus elumajas. Külmad ruumid”, või Ranna rahvamaja kohta: “Maja külm. Vihma sadas otse lavale” (ERA f R-1205, n 2, s 845, l 43). Kohati olid väike-teatrid sunnitud ringreisi tingimustes ka uusi lavastusi ette valmistama, sest muidu ei oleks nad suutnud plaani täita (ERA f R-1205, n 2, s 588, l 104-105). Lisaks muudele ebamugavustele pidid nii näitlejad kui ka publik maa-kohtades võitlema kallalekippuva väsimuse ning unega, sest teatri kohalejõudmine võttis pea alati lubatust kauem aega. Etendused algasid tavaliselt kella 21 ja 24 vahel ning lõppesid varastel hommikutundidel. Tundub usku-matu, et inimesed pärast rasket tööpäeva oma uneajast külalissetendusi vaatama tulid, teades ette, et etendus algab lubatust ca 2 tundi hiljem. Ometi ei kohta tollastes ringreisipäevikutes kuigi sageli märget, et etendus jäi publiku puudusel ära. Teatavasti kehtis 1940.-1950. aastatel reegel, et eten-duse võib ära jätta, kui saalis on vähem kui 23 inimest (Viisimaa 1994: 13). Pigem oli probleemiks see, et alailma nõudis etendustele alusetult tasuta sissepääsu hulk kohalikke parteilisi ametimehi (ERA f R-1567, n 1, s 84).

Teatrid põhjendasid tihti majandusplaani mittetäitmist ringreisil ette-tulnud raskustega, kuid Kunstide Valitsus oli sellistele kaebustele kurt. Esines juhtumeid, kus mõistvat suhtumist ei leitud ka kolleegidelt. Ühel teatritegelaste nõupidamisel 1950. aastate alguses vastas Vene Draamateatri lavastaja V. Tsõpluhhin Heikki Haravee kurtmisele järgmiselt: “/---/ seltsi-

mees esines ligi tund aega, ta kaebas siin oma raskustest ja ühtegi sõna ta ei rääkinud ideest /---/. Ma tahaks temale nõu anda, et ta loeks veelkord läbi suurepärase romaani “Kaugel Moskvast”, /---/ siis ta mõistab bolševistlikku vaimu. Kui tal on idee, siis ei ole mingeid raskusi” (ERA f R-1587, n 2, s 19, l 57). Olgu tegemist demagoogia või siira veendumusega, kuid näiteks lekkiva katuse puhul on tõesti raske üllaste ideede turvil lahenduseni jõuda. Iseäranis veel siis, kui usk ideede üllusesse ei ole vankumatu. Kokkuvõttes mõjub selliste olude trotsimine nii teatrite kui ka publiku poolt tagantjärele vaadates tõepoolest kangelaslikuna.

Teater arvudes aastatel 1944-1953¹

	Teatrite arv	Uuslavastuste arv	Etenduste arv	Külastajate arv	Riiklik dotatsioon	Keskmine pileti hind
1944	11	37	336	15.000	13641,6 tuhat	1-16 rubla
1945	11	(157) 129	(2216) 1873	(743,6) 540,1	8213,4 tuhat	11.47 rubla
1946	11	(130) 88	(2453) 2437	(786,5) 614,2	(8301) 9791,5 tuhat	11.83 rubla
1947	11	(120) 111	(2469) 2342	(767,2) 593	13010 tuhat	11.86 rubla
1948	10	(99) 101	(2776) 3305	(803) 613,3	10900 tuhat	9. 48 rubla
1949	10	(98) 98,5	(3294) 4210	(805) 789,2	6600 tuhat	Andmed puuduvad
1950	9	(100) 97	(3500) 3883	(805) 798	6529 tuhat	Andmed puuduvad
1951	9	(89) 86	(3727) 3838	(842,6) 877,1	Andmed puuduvad	6.39 rubla
1952	9	(79) 85	(3480) 3599	(890) 878,5	Andmed puuduvad	7.72 rubla
1953	9	(82) 88	(3569) 3560	(900) 912,5	n+ 1680,6	Andmed puuduvad

* number sulgudes tähistab plaani.

¹ ERA, f R-1205, n 3, s 1, l 193; f R-1, n 3, s 195, l 306; f R-1205, n 2, s 460, l 50; s 525, l 46, 61; s 648, l 51; s 828, l 51; s 789, l 18, 21, 42; s 963, l 90; f R-1797, n 3, s 13, l 142; Rummo 1945: 2.

Kasutatud allikad ja kirjandus

Arhiiviallikad Eesti Rahvusarhiivi Riigiarhiivi osakonnas

F R-1 – Eesti NSV Ministrite Nõukogu.

F R-1205 – Eesti NSV Ministrite Nõukogu juures asuv Kunstide Valitsus.

F R-1565 – Valga Teater “Säde“.

F R-1566 – Kuressaare Teater.

F R-1567 – Paide Teater.

F R-1587 – Eesti NSV Teatriühing.

F R-1797 – Eesti NSV Kultuuriministeerium.

F R-1947 – Kohtla- Järve Vene Draamateater.

F R-2219 - Eesti NSV Kultuuriministeeriumi V. Kingissepa nimeline Tallinna Riiklik Akadeemiline Draamateater.

F R-2261 – Eesti NSV Riiklik Akadeemiline Ooperi- ja Balletiteater “Estonia”.

Publitseeritud allikmaterjal

ENSV Teataja 1945.

Kirjandus

I r d , Kaarel 1948. Teatrite töö ümberkorraldamisest. - Sirp ja Vasar 20.03, nr 12.

K a r o t a m m , Nikolai 1945. N. Karotamme kiri ETÜ juhatusesele 23.09.1945. aastal. - Sirp ja Vasar 29.09, nr 39.

R u m m o , Paul 1945. Teater - rahva lemmik. - Sirp ja Vasar 22.09, nr 38.

Teatrid isemajandamisele 1948. - Sirp ja Vasar 13.03, nr 11.

Teatri ja vaataja huvid on ühtsed 1948. - Sirp ja Vasar 20.03, nr 12.

Teatrijuhtide konverents 1945. - Sirp ja Vasar 3.02, nr 5.

V i i s i m a a , Heli 1994. Vastab Heli Viisimaa. - Teater. Muusika. Kino, nr 7, lk 3-16.

Kristiina Mänd

ŠVEJKI TEE TEATRILAVALE

Jaroslav Hašeki romaan "Vahva sõdur Švejki juhtumised maailmasõja päevil" (1923), kahtlemata kõige kuulsam tšehhi kirjandusteos, on tänaseks tõlgitud rohkem kui viiekümnesse keelde. Romaanile on kirjutatud palju järgesid, seda on teadaolevalt lavale seatud rohkem kui 130 riigis, sealhulgas näiteks Hiinas, Jaapanis ja Gruusias, selle järgi on tehtud nii ooperi- kui ka nukulavastusi, samuti on romaani korduvalt ekraniseeritud. Ehkki "Švejk" on äärmiselt populaarne, on see teos arusaadavam ja lähedasem siiski Euroopa ning eriti Kesk-Euroopa lugejatele, kes kujutatavaid ajaloolisi olusid paremini tunnevad.

"Švejki" kohta on kirjutatud hulgaliselt uurimusi ja monograafiaid, kuid suhteliselt vähe on uuritud selle teose saatust teatrilavadel. Ometi leiavad mõned uurijad, et Hašeki romaanile tõid maailmakuulsuse just instseneeringud ja lavaversioonid. "Švejk" on seniajani kogu maailmas kõige mängitum tšehhi "lavateos". Näiteks esietendus 2001. aastal Berliini Vesterniteatris (Theater des Westerns) Konstantin Weckeri muusikal "Schwejk it easy!", mille tegevus toimub kaasajal ning mis kujutab endast suurejoonelist ja fantaasiaküllast vaatamängu.

Novaatorliku kirjandusteosena on "Švejk" mõjutanud eeskätt uuenduslikku teatrit. Tšehhis on Hašeki romaan võlunud mitmeid avangardistliku suunilusega lavastajaid, nagu Emil Artur Longen, Emil František Burian, Jan Grossman. Korduvalt on selle teose poole pöördunud saksa teatriuendajad Erwin Piscator ja Bertolt Brecht.

Õigupoolest on vahvast sõdurist Švejkist teatri jaoks saanud kindel lavakuju - tüüp või isegi märk, mis on Hašeki tekstist tihti üsna kaugel ning mida iga lavastaja ja dramaturg oma äranägemist mööda ja vastavalt oma eesmärkidele kasutab. Sedasama näitavad ka rohkearvulised järjed ja kaasajastused, kus romaanist võetakse vaid peategelane. Hašeki teosel põhinevad instseneeringud ja lavastused on teostatud väga erinevas stiilis ja laadis, kuid neid seob ja ühendab üsna muutumatu Švejki kuju, lihtne oma

rahvalikkuses ja mässumeelne oma alateadlikus vastuhakus valitsevale korrale - inimene rahva hulgast, kellega publik saab ennast samastada.

Hašeki ja Švejki esimene kokkupuude avangardistliku näitekunstiga toimus kabarees. See rahvalik meelelahutus, millele on omased improvisatsioonilisus ja vahetu kontakt publikuga, jõudis 20. sajandi algul Pariisist Saksamaa kaudu Praha restoranidesse ja õlletubadesse. Tšehhi kabaree sünni juures olid paljud noored kirjanikud ja kunstnikud, kelle hulgast ei puudunud ka “boheemlaste kuninga” mainega Jaroslav Hašek. Ta kirjutas kabareedele arvukalt humoreske ja lühinäidendeid. Need ei olnud siiski terviklikud tekstid, vaid märkmed ja visandid, mille järgi vabalt improviseeriti. Tihti osales nendes improvisatsioonides ka Hašek ise.

Paljuski tänu Hašekile võttis Praha kabaree kiiresti poliitilise paroodia ilme. 1911. aastal lõi Hašek paroodilise müstifikatsiooni: Seaduse Raames Mõõduka Arenemise Partei. Improviseeritud koosolekutel esines kirjanik suurepärase oraatorina. Selle projekti raames kirjutas ja esitas Hašek koos František Langeri ja Josef Machiga mitu lühinäidendit, milles segunesid kaasaegse ühiskonna paroodia ja meeletu müstifikatsioon. Autorid viskasid kinda ka kaasaegsele teatrile, näiteks reklaamisid nad ühte oma etendust nii: “Teatrist põgenenud kunst. Seaduse Raames Mõõduka Arenemise Partei on jälginud meie teatrite asjatuid katseid midagi korralikku lavastada ja otsustanud ise kunstile käe ulatada ning tuua publiku ette draamakunsti uusimate suundade meistriteoseid...” (Пытлик 1977: 146).

Umbes samal ajal tekkis Hašekil idee luua ülimate kroonutruudust kehas-tava heasüdamliku ja lihtsameelse sõduri kuju, kes “ullikesena” võiks tõe välja öelda ning naeraks välja valitseva korra absurduse – astuks absurdiga absurdse ajastu vastu. “Inimene võib sellesinases maailmas ainult idioodina vaba olla,” on Hašek ise öelnud. Hašek kirjutas Švejki viis humoreski, mida kanti ette kabarees ja mis võitsid kohe suure populaarsuse.

Enne Esimest maailmasõda kirjutas Hašek mitu jutustust ja följetoni, mille peategelaseks oli romaani-Švejki eelkäija. Sõja puhkedes Hašek mobiliseeriti ja peagi andis ta end Venemaal sõjavangi. Kodumaale naastes esines ta küll taas mõnda aega kabareedes, kuid nende kodanlikuks muutunud mentaliteet oli vastuolus tema maailmavaatega. 1921. aastal hakkas vihikutena ilmuma romaan “Vahva sõdur Švejki juhtumised maailmasõja päevil”. Paaegu üheaegselt esimeste vihikute ilmunisega jõudis Švejki ka

teatrilavale. Esimese instseneeringu tegi Emil Artur Longen: maalikunstnik, näitleja, lavastaja ja draamakirjanik, teatri Revolutsiooniline Lava looja, kes oli enne sõda koos Hašekiga esinenud kabarees. Avangardistliku repertuaari nappuse tõttu seadis Longen lavale Hašeki romaani esimesed osad, instseneeringut mängiti kolmel järjestikusel õhtul. Etendused koosnesid üksikutest stseenidest ja sketšidest. Peaosas esines Karel Noll, suurepärase koomik ja ilmselt kõige kuulsam tšehhi Švejki (tema kehastas Švejki ka esimeses ekraniseeringus). Lavastuse edu põhineski peamiselt Noll suurespärasel osatäitmisel. Pärast Revolutsioonilise Lava sulgemist tegi Noll oma instseneeringu ja esitas seda koos rändtrupiga kogu Tšehhoslovakkias.

Kuna Longen oli "Švejki" lavastanud ilma Hašekilt luba küsimata, tekkis nende vahel tüli. Hašek protesteeris romaani stseenideks hakkimise vastu ja leidis, et instseneerima peaks terve romaani. Pärast leppimist kirjutas Hašek Longeni teatrilavale siiski kaks lühinäidendit, mis tsembril kohe ära keelas. "Švejki" sai aga Revolutsioonilise Lava üks menutükke. Ametlik kirjanduskriitika oli seni Hašeki romaani ignoreerinud, kuid Longeni lavastus äratas tähelepanu ka kirjandusringkondades.

Esimese ametliku loa romaani dramatiseerimiseks sai Hašekilt Antonin Fencel, kelle versiooni on Tšehhis kõige rohkem mängitud. Tema sulest on pärit ka esimene katse Švejki teemat aktualiseerida, nimelt kirjutas ta lavatüki "Švejki Genua rahukonverentsil". Esimesed saksakeelsed instseneeringud tegid Max Brod ja Hans Reimann, kuid need olid teostatud "vana teatri" stiilis ega võitnud erilist populaarsust.

Kui Longeni lavastus tegi Švejki kuulsaks Prahas, siis pärast Erwin Piscatori lavastust "Vahva sõdur Švejki seiklused" Berliinis (1928) saavutas Hašeki romaan maailmakuulsuse. Piscatori instseneering valmis koostöös Bertolt Brechtiga. See oli paljudest stseenidest koosnev montaaž poliitilise teatri vaimus, mis pidi olema süüdistuseks kapitalistliku korra, selle absurdsed kohtu- ja sõjaväesüsteemi vastu. Piscator leidis, et Hašeki romaani eepilisus tuleb edasi anda lavatehniliste vahenditega. Näiteks kasutas ta omapärast konveierite süsteemi peategelasest möödalibiseva maailma kujutamiseks. Nii tekkis terav kontrast ümbritseva maailma kaootilisuse ja Švejki kõigutamatu rahu vahel. Austria-Ungari ametnikkonna iseloomustamiseks kasutas lavastaja animeeritud projektsioone (Georg Groszi lavakujundus). Lavastus lõppes stseeniga taevariigis (romaanis kadett Biegleri

unenägu enne Budapesti). Piscator palkas grupi tõelisi invaliide, kes kordamööda jumala juures vastuvõtul käisid. See olevat olnud tõeliselt naturalistlik ja õudustäratav stseen.

Piscatoril õnnestus edasi anda Hašeki romaani sõjavastasus. Sealjuures ei olnud Švejk Piscatoril (nagu ka Hašekil) mitte võitlev, vaid pigem alateadlik antimilitarist. Oma raamatus "Poliitiline teater" kirjutab Piscator, et kui teised autorid avaldavad oma arvamust sõja kohta ja polemiseerivad sellega, siis Hašeki romaanis hävitab sõda iseennast. Hašek näeb sõda läbi tavalise inimese silmade ja see on tegelikult terve mõistuse triumf (Пытлик 1983: 222).

Švejki kehastas Piscatori lavastuses Max Pallenberg, kellest sai saksa Švejki võrdkuju. Kriitika väitis, et selles osatäitmises oli mingit sarnasust kaitsetu ja kannatava loomakesega, kes ei tea ega võigi teada, miks peab ta nii palju katsumusi läbi tegema. Ilmselt ei olnud Pallenberg päris rahul Piscatori versiooni teatava ühekülgsuse, ainult imperialismivastase suunaga. Hiljem lõi ta, nagu Karel Nollgi, Švejkist oma tõlgenduse ja esitas seda oma trupiga mitmel pool Euroopas. Piscator tuli "Švejki" juurde tagasi 1940. aastate algul Ameerikas viibides ja lavastas selle oma stuudioteatris New Yorgis. Veel vahetult enne surma aastal 1966 tõi Piscator "Švejki" Lääne-Berliinis Freie Volksbühne lavale.

Hašeki romaanist oli mõjutatud ka Bertolt Brecht, kes puutus sellega kokku Piscatori lavastuse instseneeringu kallal töötades. Brecht on öelnud, et kui tal palutaks nimetada 20. sajandi kolm olulist kirjandusteost, siis oleks üks neist Hašeki "Vahva sõdur Švejk" (Petr 1962: 143). 1943. aastal kirjutas Brecht "Švejki" aktualiseeritud draamaversiooni "Švejk Teises maailmasõjas", mida on edukalt mängitud paljudel Euroopa lavadel. Siiski ei kuulu "Švejk" Brechti tugevamate teoste hulka.

Parimad "Švejki" instseneeringud ja lavastused Tšehhis kuuluvad Emil František Burianile tema enese loodud Praha avangardistlikus poliitilises teatris D 34 1935. aastal ja Praha Armeeteatris 1955. aastal. Burian taotles oma teatris mitmesuguste väljendusvahendite kasutamist, ta sünteesis liikumise, valguse, värvide, heli ja sõna kõige erinevamaid võimalusi. 1930. aastate keskel püüab teater D 34 ületada formalistliku avangardi traditsioone ja otsib uut repertuaari, milles väljenduksid kaasaegse inimese ja ühiskonna suhted. Selline suund oli loomulikult tingitud ka poliitilisest ja

ühiskondlikust situatsioonist - fašismiohust, mis Tšehhoslovakkiaat ähvardas. Suuri ühiskondlikke teemasid käsitleb teater sel ajal Brechti "Kolmekrossiooperi", rahvaliku süüdi "Sõda" ja Hašeki "Švejki" lavastustes.

Kui varem oli Švejkis nähtud peamiselt poeetilist lürismi ja dadaistlikku vitsaalsust, siis Burian rõhutas oma lavastuses selle kuju inimlikkust, tema lihtsat vastuseisu sõjale kui sellisele, andes Švejkile sügava sotsiaalse tähenduse. Buriani lavastus ei olnud rõhutatult patsifistlik, see näitas lihtsalt paljude tšehhi sõdurite saatust, kes olid kistud neile võõrasse sõtta ning said ennast kaitsta vaid groteski ja loomuliku rahvaliku lihtsusega. See lavastus sai tšehhide jaoks rahva vastupanu sümboliks. Lõpurepliigi laenas Burian Alfred Jarry näidendist "Kuningas Ubu". Vaenlase rünnaku ajal tõuseb Švejk kaevikus püsti ja hüüab: "Ärge tulistage, elajad, siin on ju inimesed!"

Ka Eestis on Hašeki romaan vaibumatult populaarne olnud. 1928. aastal ilmus "Vahva sõdur Švejk" Bernhard Linde tõlkes "'Looduse" Universaalbiblioteegi" väljaandena. 1960. aastal ilmus uus, ladusam tõlge Lembit Remmelgase sulest.

Ka Eestis on "Švejki" korduvalt dramatiseeritud ja lavastatud. Tähelepanu vääriavad eelkõige kolm lavastust: Priit Põldroosi "Vahva sõdur Švejk" 1930. aastal Tallinna Töölisteatri, kus Švejki rollis esinesid Juhan Tõnopa ja Hugo Laur, Evald Hermaküla "Švejk läheb sõtta" 1974. aastal "Vane muises" Tõnu Tepandiga peaosas ja Ain Prosa "Vahva sõdur Švejk" 1998. aastal Rakvere Teatris Tarvo Sõmeraga Švejki rollis. Veel on "Švejki" instseneeringuid lavastatud 1928. a Endlas ("Švejk salapolitse'i küüsis"), 1930. a Tartu Töölisteatri (lav E. Nüssik), 1931. a Pärnu Töölisteatri (lav K. Hansen), 1936. a Eesti teatris Leningradis, 1980. a "Ugalas" ("Vahva sõdur Švejki juhtumised tagalas", lav Priit Pedajas) (vt Remmelgas 1983).

1963. aastal lavastas Udo Väljaots "Estonias" Antonio Spadavecchia satiirilise ooperi "Vahva sõdur Švejk" Kalju Karaskiga peaosas. B. Brechti näidendi "Švejk Teises maailmasõjas" lavastas 1985. aastal Vanalinnastuudios Roman Baskin, koerakaupmees Švejki rollis esines Mati Rebane, tema sõpra Balounit kehastas Aleksander Eelmaa ja võõrastemaja perenaist Anna Kopeckat Ines Aru või Eili Sild. "Švejki" järgi tehtud muusikalavastused ja Brechti "Švejk Teises maailmasõjas" on aga omaette teemad, mis siinkohal käsitlemata jäävad.

Priit Põldroosi võlus “Švejki” ilmselt just oma lihtsuse ja rahvalikkusega - otsis ju temagi teatri rahvalikke juuri. Muidugi sobis Hašeki teos ka Tallinna Töölisteatri üldise suunitlusega. Oma instseneeringus kasutas Põldroos romaani parimaid stseene, sidudes need ühtseks tervikuks. Kriitika hinnangul oli Põldroosi lavastus Töölisteatri väikeste majanduslike võimaluste juures üllatavalt kindel, leidlik ja terviklik. Põldroosi “Švejki” sarnanes kõige rohkem ilmselt Longeni lavastusega, põhinedes peamiselt suurepärasel koomilistel osatäitmistel. Nagu “Švejki” lavastamise puhul üldse, määras ka selle lavastuse edu suuresti peosalise valik. Töölisteatris esinesid Švejki rollis vaheldumisi Hugo Laur ja Juhan Tõnson (a-st 1935 Tõnopa). Kriitika sõnul oli Lauri Švejki traditsioonilisem ja mahlakam, küpsem, Tõnsoni oma jälle liikuvam ja kavalam, näitleja noorusest tingituna ehk pisut toores. Oskar Kurmiste kirjutas: “Lauri Švejki on kõigepealt palju lähemal üldisele kujutelmale tollest sõjakangelasest kui Tõnsoni tõlgitsetud kuju. Lauri Švejki on laiajoonelisem, lopsakam, ka rohkem liginev tolele ametlikule idioodile, millena see saadetakse sõjaväljale. Tõnsoni Švejki on isikupärasem, teravmeelsem ja ka huvitavam, kuna Lauri Švejki oma lopsakate värvidega on kindlasti publikule suupärasem ja vastuvõetavam” (Kurmiste 1930).

Kõigist Eesti “Švejkidest” erinev oli Evald Hermaküla dramatiseering ja lavastus “Švejki läheb sõtta” (1974), mille alapealkirjaks oli “näidend kahes osas laulude, kabaree ja puhvetiga”. Hermaküla dramatiseeringu omapäraks olidki kabaree stiilis vahemängud ja laulunumbrid. Kriitikud küll vaidlesid sellise võtte kohasuse üle; arvestades Švejki kuju “kabaree-päritolu”, pidanuks see ometi igati sobiv olema. Hermaküla lavastuses oli ilmselt ka teatud nõukogudevastasust, oli ju Švejki 1970., eriti aga 1980. aastatel eesti intelligentsi jaoks teatud “lubatud vastupanu” kehastuseks. Eriti huvitav oli selles seoses lavastuse lõpp, kus Švejki oma huumori ja mässumeelsusega on käeraudadega aheldatud sandarmi kui võimuesindaja külge.

Hermaküla lavastus tekitas küllaltki vastakaid arvamusi. Väga kriitiline oli romaani tõlkija ja tšehhi kirjanduse asjatundja Lembit Remmelgase arvustus. Ta kirjutas, et lavastus on monotoonne, et sellel puudub sära ja kaasakiskuvus, et Švejki kuju on muudetud ühekülgselt ja ei avata kogu tema sisemaailma. Remmelgase arvates oli sellest mitmeplaanisest kujust, mis asetub ühte ritta Cervantese, Rabelais’, Molière’i ja Gogoli tegelas-

kujudega, Hermaküla lavastuses saanud tühi märk. “Švejki on tüüp. Aga tüüp ei ole praegu moes, moes on märk. Tüüp on kunstilise kuju ja tegelikkuse suhete mõiste, märk aga struktuuri mõiste, mis enamasti tegelikkuse hülgab” (Rommelgas 1975). Jaak Allik omakorda leidis, et Švejki ei peagi olema psühholoogiliselt mitmeplaaneline karakter, vaid üheplaaneline märk, sümbol keisririigi süsteemi demonstreerimisel, ja et sellisel juhul kaotab mõtte ka arutlemine teemal, kas Švejki on tobu või agar ullike (Allik 1974). Tegelikult kehtivad kõik süüdistused, mis Rommelgas Hermaküla lavastusele esitas, suure osa “Švejki” lavastuste puhul, ja tingitud on need peamiselt draamažanri spetsiifikast. Läheb ju dramatiseeringus paratamatult kaduma romaani mitmekihilisus, polüfoonilisus. Dramatiseerija ja lavastaja valgustavad välja just selle, mida nemad antud hetkel oluliseks peavad, mida vaatajatega jagada tahavad, ja jätavad ülejäänud tagaplaanile.

Lavastuse näo lõi ka seekord peaosatäitja – Tõnu Tepandi. Tema rollilahendus ei põhinenud mitte ümberkehastumisel, vaid teatud kõrvalpilgul, näitleja teadlikul suhtel oma rolliga. Jaak Allik kirjutas: “T. Tepandi Švejki pole ega saagi olla tobu, sest tema loomine ei põhine ainuüksi või eelkõige ümberkehastumisel. Švejki on lemmik asemel näitab T. Tepandi meile seda, milline peaks olema inimene, kui ta täidaks täpselt Austria-Ungari riigisüsteemi nõudmisi ning kuidas see inimene sellesse süsteemi siis ei passiks” (Allik 1974). Ka Mati Undi jaoks oli lavastuse väärtus eelkõige Tepandi osatäitmises, kes ei mängi hästi ega halvasti tavalises mõttes. “Aga ta on vaba kui inimene, kui kunstnik. Ta ei häbene publikule mõista anda, et esineb enda nimel, esindab oma seisukohti asjadele. /---/ Lava on tema jaoks ilmselt loomulik paik. Tean vähe mehi, kes meie teatris nii mõjuvad” (Unt 1975: 18).

Tundub, et Tõnu Tepandi esitus oli teatud mõttes sarnane Hašeki enda näitlejanatuuriga. Eduard Bass on kirjutanud: “Hašekis oli alati kaks inimest. Üks mängis lolli ja teine vaatas seda pealt. See teine Hašek, keda vaid vähesed tundsid, nägi hirmsa tõsidusega inimeste elu närusust ja mõistes seda, katsus seda eitada, maha salata, vältida ja ninapidi vedada naljadega, ja provotseeris nõnda toda esimest Hašekit. Tema suurepärane koomiline esinemine oli täis tragismi” (Пытлик 1977: 150).

Ka Ain Prosa lavastatud “Švejki” Rakvere teatris oli üles ehitatud estraadliku piltide reana, näitlejate mäng oli pigem näitav kui ümberkehastav,

tingituna juba sellest, et Švejki mängis küll kogu aeg Tarvo Sõmer, ülejäänud kahtekümnet rolli aga vaid kaks näitlejat: Ardo Ran Varres ja Velvo Väli. Lavastus jäi aga üsna kahvatuks, Tarvo Sõmer lahendas rolli küll üsna švejkilikult, kuid mingi sära ja äratundmine tema Švejkil siiski puudus. Siinkohal tahaksin vastu vaielda Margus Kasterpalule, kes väitis, et Rakvere “Švejk” on huvitav ainult neile, kes Hašeki romaani lugenud ei ole (Kasterpalu 1998). Pigem vastupidi, Švejki paadunud austajatele pakkus see lavastus äratundmisrõõmu ja ilmselt naerdi tihti mitte laval toimuva üle, vaid tekkinud assotsiatsioonide ja meenunud lõikude üle - mitte Sõmera, vaid Hašeki naljade peale.

Kui Priit Põldroosi võlusid “Švejki” juures rahvalik elukäsitus ja orgaaniline huumor ning Evald Hermaküla lavastusest kumasid läbi vormiotsingud ja teatav vastuseis valitsevale korrale, siis Ain Prosat ajendas ilmselt soov rahvast lõbustada, mis ka suurepäraselt õnnestus.

Huvitav on Tõnu Aava fenomen - on ju just see näitleja eestlaste jaoks Švejki võrdkujuks, kuigi ta on Švejkina esinenud vaid Tšehhoslovakkiale pühendatud teleseriaalis “Viimane langeb välja” (1973-74) ja estraadil. See eesti “rahvuslik Švejk” on Hašeki kangelasest ehk pisut rahulikum ja melanhoolsem, tõestades sellisena František Černý väidet, et Švejkile on küll omased teatud tšehhilikud jooned, kuid iga rahvas lisab talle ka oma rahvuslikke omadusi. Õigupoolest on Aava Švejk lavakuju ilma lavastuseta ja sellisena üsna eriline fenomen.

Miks siiski on “Švejk” kõige erinevamate teatriinimeste hulgas nii populaarne olnud? Tšehhi teatriajaloolase František Černý arvates on põhjus selles, et Švejk on koomiline tüüp, keda 20. sajandi euroopa teater vajas. Ta võrdleb Švejki euroopa dramaturgias traditsioonilise koomilise teenri tüübiga, seades ta ühte ritta Plautuse Pseudoluse, *commedia dell'arte* Arlekiini, saksa barokkteatri Hanswurstiga, Sganarelle'iga Molière'i “Don Juanist” ja Leporelloga Mozarti “Don Giovannist”. Need on tegelased, kellega vaataja samastuda saab, alati pärit lihtrahva hulgast ja sugugi mitte ideaalsed, kuid tihtilugu oma isandatest leidlikumad ja kavalamad. Švejk ei teeni küll enam konkreetset isandat, vaid anonüümset võimu, riiki. Samuti käsitleb Hašek Černý sõnul 20. sajandil eriti aktuaalseks muutunud üksikisiku ja ühiskonna ning riigi suhet, nende vahelist konflikti. Nii seab Černý “Švejki” isegi Shakespeare'i “Hamleti” kõrvale (Černý 1994).

“Švejki” tuntumate ja õnnestunumate lavatõlgenduste puhul võib välja tuua mitmeid sarnaseid jooni. Need on üldjuhul lahendatud eepilise teatri laadis, koosnevad paljudest väheseotud stseenidest, milles arendatakse pigem teemat kui intriigi, rollilahendused on distantseeritud, pigem näitavad kui ümberkehastumisele rajatud. Sellist lähenemist on muidugi mõjutanud Erwin Piscatori lavastused. Traditsioonilises laadis dramatiseeringuid ja lavastusi ei ole eriti õnnestunuks peetud. Edukad on peamiselt koomilises võtmes lahendatud lavastused, mis Hašeki teost küll pisut lihtsustavad ja ühekülsemaks muudavad – on ju “Vahvat sõdurit Švejki” nimetatud ka tšehhi kirjanduse kõige traagilisemaks teoseks. Ja loomulikult on pea kõik lavastused peategelase-kesksed ning nende edu põhineb suuresti tugeval näitlejal Švejki rollis.

Siiski võib eristada mitmeid lavastajakontseptsioone, mida saab üldjoontes jagada kolmeks. Emil Artur Longeni lavastusest sai alguse rahvalikult humoorikas ja lihtne traditsioon, mida kannab pea ainuisikuliselt peaosatäitja. Selline stiil on ilmselt kõige Hašeki-lähedasem ja laiale publikule kõige vastuvõetavam, seetõttu on just seda tüüpi lavastusi ka arvuliselt kõige rohkem. Sellesse ritta võiks asetada Põldroosi ja teatavate mööndustega ka Prosa lavastuse. Teise suuna esindaja Emil František Burian kujutas Švejki äärmiselt inimlikuna, asetades ta samas laiemasse sotsiaalsesse konteksti ning näidates ühe rahva saatust võõras ja mõttetus sõjas. Selline lähenemine on küllalt tihedalt seotud Tšehhi või vähemalt Kesk-Euroopa oludega ega ole seetõttu väljaspool Tšehhiat eriti laialt levinud. Teatud paralleele võib tõmmata tšehhi teatriuudendaja Jan Grossmani “Švejki” lavaversioonidega 1970.-1980. aastail. Kolmandat suunda esindavad eelkõige Erwin Piscatori lavastused, milles lavastaja annab edasi oma konkreetseid ideid, sõja- ja imperialismivastasust, ning mis sellest tulenevalt Švejki kuju üsna ühekülgsena, puht märgilisenäitavad. Eestis võiks selle suunaga seostada ehk Hermaküla lavastust.

Ometi tunduvad need erinevad lavastused samas üsna sarnased olevat. Seob ja ühendab neid Švejki tegelaskuju, mis läbi aegade ja lavastuste enam-vähem muutumatuks jääb. Jaroslav Hašek ei ole andnud teatrile mitte niivõrd konkreetset teksti või süžeed, kui võrd Švejki tüübi, keda iga lavastaja oma äranägemist mööda tõlgendab, muudab ja kaasajastab, kes

elab oma sõltumatut ja eraldiseisvat elu. Ilmselt ei kao see rahvalikult lihtne ja samas mässumeelne tegelaskuju teatrilavadelt niipea.

Kirjandus

- A l l i k , Jaak 1974. Palju "Tagahoovist" ning pisut "Švejkist". - Edasi 22. XII, lk 2-3.
- Č e r n Ź , František 1994. Der brave Soldat Schwejk als komischer Typ des Europäischen Theaters des 20. Jahrhunderts. Rmt: Die lustige Person auf der Bühne I. Salzburg, S. 401-412.
- K a s t e r p a l u , Margus 1998. Vale võti Švejski lukuaugus. - Postimees 7. X, lk 16.
- K u r m i s t e , Oskar 1930. "Švejk" Hugo Lauriga. - Rahva Sõna 24. XII, lk 7.
- P e t r , Pavel 1963. Hašek's "Schwejk" in Deutschland. Berlin.
- R e m m e l g a s , Lembit 1975. Švejk ei lähe sõtta. - Sirp ja Vasar 31. 1, lk 6.
- R e m m e l g a s , Lembit 1983. Hašek ja Švejk laval ja linal. - Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 83-87.
- U n t , Mati 1975. Tagahoov ja Švejk. - Kultuur ja Elu, nr 3, lk 16-18.
- П ы т л и к , Ратко 1977. Гашек. Документальное повествование. Москва.
- П ы т л и к , Ратко 1983. Швейк завоевывает мир. Москва.

II

TEATRITHEORIA JA - PEDAGOOGIKA

Anneli Saro

TEATRIKRIITIKA TOIMEMEHHANISMID

Järgnev artikkel käsitleb mõningaid tendentse ja ilminguid teatrikriitika maastikul. Esmalt keskendutakse kriitika toimemehhanismide teoreetilise-mat laadi raamistiku loomisele, mida siis jõudumööda illustreeritakse eesti teatrikriitikast pärineva empiirilise materjaliga. Lähema vaatluse alla tuleb Madis Kõivu kolme näitemängu ("Kokkusaamine", "Tagasitulek isa juurde", "Filosoofipäev") lavastuste retseptisioon kriitikas.

Roland J. Pelias eristab teatrikriitikas viis hindamismudelit. Hindamismudel ei ole otseselt seotud lugemismudeliga, vaid eelkõige etenduse hindamisega metateatraalsel tasandil ja mingis laiemas kultuurilises kontekstis. Väidetavalt pakub hindamismudel kriitikule teoreetilise raamistiku, mis oma prioriteetidest lähtudes tõenäoliselt struktureerib tema vastuvõttu ja dikteerib hinnangu.

1. Etendus kui [kirjandusliku – A. S.] teksti uurimine. Etendust vaadeldakse kui esteetiliste tekstide eksplitseerimise võimalust. Kriitikute huvifookuses on tekst ning etendus on vaid vältimatu vahend selle uurimiseks. Seega lähtuvad hinnangud eelkõige tekstist. Kriitikud küsivad, mil määral oli etendajate tõlgendus tekstitruu ja adekvaatne. Mõistete "tõeline" ja "usutav" kasutamine õigustab end vaid siis, kui etendaja esitatud tegelane oli tõeline ja usutav. Etendust hinnatakse vaid sel määral, kuivõrd see peegeldab teksti mõnd tasandit või aspekti (Pelias 1992: 156).

Sellise lähenemise eelduseks on teksti või autori autoriteetsus ja tuntus (kõige tüüpilisemad näited on W. Shakespeare'i ja A. Tšehhovi näidendid) ning teksti ülimuslikkuse (vähemalt ebateadlik) tunnistamine lavastuse ees. Vaatamata niisuguse seisukoha anakronistlikkusele, kohtab seda laadi hindamiskriteeriume eesti teatrikriitikas üsna tihti. Kuna Madis Kõivul on filosoofi ja elava kirjandusklassiku imago ning tema näidendeid on mitu korda auhinnatud, siis vajutab Kõivu nimi tema näidendite lavastustele tugeva pitseri. Samuti ilmutavad nii materjali kohatine autobiograafilisus, kirjutaja isikupärane stiil kui ka teksti lavatõrksus autori tugevat kohalolu nii lavastus- kui ka interpreteerimisprotsessis. M. Kõivu näidendite lavas-

tusi on tihti käsitletud kui teatriinimeste jõukatsumist kirjandusliku materjaliga, mille lõpptulemus, lavastuse suurem või väiksem allajäämine teksti tähenduslikule ja visionaarsele potentsiaalile, on enamasti ette teada. Kuna M. Kõiv esitab oma draamatekstidega väljakutse nii teatrile kui kunstiliigile kui ka igale lavastajale, näitlejale, vaatajale, siis tõuseb retseptisiooniprotsessis paratamatult ka ülekande probleem kirjasõnast lavale (*from page to stage*).

2. Etendus kui kunstisündmus. Kriitikud oletavad, et kunstisündmustel on teatud omadused ja nad kutsuvad esile teatud reaktsioone. Kuid millised on need omadused ja reaktsioonid, see on vaieldav. Igal juhul on sellest mudelist lähtuvad kriitikud nõus väitega, et etendus on kunst ja etendajad kunstnikud. Kunstnikena peavad etendajad mitte ainult demonstreeerima oma osavust ja tehnikat, vaid pakkuma ka kunstilisi elamusi. Välitamatu hinnanguline küsimus on, kas etendus oli esteetiliselt veatu. "Tõeline" ja "usutav" on sel juhul teatri-realismi ajaloolisel traditsioonil põhinevad esteetilised standardid. See traditsioon laseb paljudel sellesse rühma kuuluvatel kriitikutel käsitleda neid mõisteid kui positiivseid hinnangulisi norme (Pelias 1992: 156-157).

R. J. Pelias rõhutab siin eelkõige etendust kui iseseisvat kunstiteost, mis pakub vaatajale kunstilise elamuse. Kuid kunstiline elamus võib põhineda puhtalt esteetilisel kogemusel, tegelas(t)ele kaasaelamisel tekkival emotsionaalsel (katartilisel) kogemusel, intellektuaalsel kogemusel või kõigi loetletud faktorite koostoimel. Kunstielamus sõltub paljuski konkreetsest etendusest ja individuaalsest vaatajast (kuigi võib-olla vähem, kui me seda arvame) ning lavastuse elamuslikkus on sellepärast suhteliselt raskesti prognoositav. M. Kõivu näidendite lavastused on teatrikunsti seisukohalt üsna suure riskiprotsendiga, seda eelkõige tekstide lavatõrksuse tõttu.

Antud mudeli puhul on võimalik rõhutada ka lavastuse/etenduse sündmusväärtust, selle erilist ja väljapaistvat positsiooni kultuuriprotsessis, mis seostub osaliselt ka edaspidi kirjeldatava neljanda hindamismudeliga. Lavastuse sündmuslikkus on oluline kriteerium massimeedia kontekstis: kaalutakse, kas ja mille poolest ületab lavastus tarviliku uudiskünnise. Juba esimese M. Kõivu näidendi, Vaino Vahinguga kahasse kirjutatud ja J. Smuuli nimelise aastapreemiaga pärjatud "Faehlmanni" lavastuse puhul rääkisid mõned arvustajad kultuurisündmusest (Heinsalu 1983, Kruus

1983). See tendents on jätkunud vahelduva eduga edaspidigi. Enamasti rõhutatakse, et M. Kõivu filosoofilised ning nägemuslikud näidendid, mis draamatehniliselt pole laitmatud, tõusevad esile algupärase näitekirjanduse üldise nappuse ja nõrkuse taustal. Ka 1990. aastate alguse teatripildis ning meedias vohava meeletahutuse kontekstis on M. Kõivu tõsise hoiakuga näidendid silmatorkavad ja tähenduslikud.

3. Etendus kui kommunikatsiooniakt. Kriitikute peamine huvi keskendub sellele, kuidas etendajad ja vastuvõtjad suhtlevad ning kuidas etendus saab tähenduse. Teatrietendused on sellised esitused, kus kommunikatsiooni õnnestumist ei hinnata mitte infokadude vähesuse põhjal, vaid teksti interpretatiivse potentsiaali ja vastuvõtja assotsiatsioonide põhjal. Etendused on seega avatud osalejate interpretatsioonile, nad on osavõtjate dialoogid. Siin on võtmeküsimuseks, kas selle suhtlemise tulemusena jõuti tõelise mõistmiseni. "Tõelise" ja "usutava" kategooria on siin kohaldatav niivõrd, kui võrd tõelised ja usutavad tegevused soodustasid etendajate ja publiku vahelist arusaamist (Pelias 1992: 157).

Kriitikud kui professionaalsed vaatajad julgevad harva tunnistada oma allajäämist etendusele ning kommunikatsiooni mittetoimimise korral näevad süüid eelkõige lavastuses. Logotsentristliku mõistmise/mittemõistmise kõrval tuleks aga käsitleda ka lavastuse tähenduslikku potentsiaali – kui võrd lavastus suudab käivitada vaataja fantaasia ja tekitada isiklike assotsiatioone. M. Kõivu näidendite lavastuste vaatajad on tihti tõdenud, et ei suutnud ehk haarata ja mõista etenduse kõiki tasandeid ja tähendusi. Kuid tihti on ka tunnistatud, et mõjuv lava-atmosfäär ning näitlejate suurepärase mäng motiveerisid sellesse maailma sisse elama või end sisse töötama. Kommunikatsiooni toimimise üks paremaid näiteid on Priit Pedajase lavastus "Tagasitulek isa juurde" (1993), mille kriitikagi tunnistas, et see puudutas paljudele kirjutajatele olulisi teemasid ning lavastus oli omalaadne tagasimineku rahvusliku ja isikliku mälu või ka mitteteadvuse sügavustesse. M. Kõiv näeb oma külmas läbi-mõtlemise teatris "äratundmise avalikku kohal-olekut" (Kõiv 1993), kuid see äratundmine, mõnel õnnelikul korral kollektiivnegi, võib olla siiski raskesti sõnastatav ning tihti jääda mingile intuiitvisele või väga isiklikule tasandile, mida avalikkuses (kriitikas) alati ei saa või ei tahagi teistega jagada, nii et kriitik inimeses vakatab.

4. Etendus kui kultuuriprotsess. Kõik etendused on kultuuriliste eelduste ja uskumuste väljendused. Etendused nagu teisedki inimkonna kultuurisaavutused räägivad inimestele sellest, kes nad on ja mida nad usuvad. Kuid selliste pürgimuste märkamiseks peab teatripraktikat lähemalt uurima. Nii avastavadki kriitikud reeglid, konventsioonid ja printsiibid, mis juhivad ning seadustavad etendusi. Nad näevad etendustes kultuuri muutvat jõudu, võimet luua uusi vaatenurki. Seega on etendused jätkuv kultuuri-praktika, mis ühelt poolt kinnitab kultuurilisi stereotüüpe, kuid teisalt loob uusi väärtusi ja tähendusi. Põhiline hinnangukriteerium on, kuidas etendus ja kultuur suhestuvad üksteisega inimeste eneseteadvustamise protsessis. Kriitikud uurivad, kuidas mõistetakse "tõelist" ja "usutavat" antud kultuuris ning kuidas kultuur nende mõistete semantikat mõjutab (Pelias 1992: 157).

Eesti teatrikriitikas rõhutatakse väga selgesti iga lavastuse kuuluvust kultuuriprotsessi ja juuri; ühelt poolt jutustatakse nii kultuurilugu, teisalt aidatakse lugejal haakida uus teos oma varasema kultuurikogemuse külge. M. Kõivu teatritretseptsioonis tuuakse alati esile kirjaniku varem lavale toodud näidendid või siis viidatakse mõnele silmapaistvamale neist. Paljulubavat sleppi kannab ka mitme Kõivu näidendi lavastaja Priit Pedajas ning tema firmamärgiks saanud poeetiline atmosfääriteater. Kõivu ja Pedajase nimed garanteerivad teatud kvaliteedi ning loovad lavastuse suhtes üsna spetsiifilise eelhoiaku, nii et teatrikriitikas on hakatud koguni rääkima Kõivu-kaanonist, mille minu arvates on kehtestanud P. Pedajas oma õnnestunud Kõivu-lavastustega ("Kokkusaamine" (1991), "Tagasitulek isa juurde" (1993), "Filosoofi-päev" (1994), "Peiarite õhtunäitus" (1997)). Kõiki M. Kõivu näidendite uusi lavalisi tõlgendusi võrreldakse kas teadlikult või ebateadlikult selle kaanoniga ning üldiselt kiputakse erinevust kehtestatud kaanonist hindama negatiivselt. Seega kohtuvad iga lavastuse retseptsioonis lisaks kirjaniku ja lavastaja loomingusleppidele ka M. Kõivu näidendite lavastamise slepp ehk praktika, ning iga lavastus võib olla kas ühte või teise ahelasse orgaaniliselt sobituv või selle utreeritud korrapära irriteeriv element.

5. Etendus kui eetiline seisukohavõtt. Kriitikud uurivad etendusega seotud implitsiitseid eetilisi teemasid. Tegeldakse selliste küsimustega nagu etendajate tekstide olemus, rääkimisvõimaluse saanud isikute õigused ja kohustused, etenduste poliitilised ja moraalsed tagamaad. Kõike seda saab uskumus, et etendus, esitades üht tüüpi väärtusi, summutab teisi. Põhi-

küsimus on, kas etendus järgis eetilisi printsiipe. Nii võivad kriitikud väita, et eelistades "tõelisi" ja "usutavaid" sündmusi teistele käitumisnormidele, võib mööda vaadata teatud isikute õigusest eneseväljendusele, või et mõne hääle (näiteks Hitleri) esitamine võib olla ebaeetiline (Pelias 1992: 157).

Etenduse kui eetilise, ideoloogilise või poliitilise seisukohavõtu käsitlemine ei ole eesti teatrikriitikas enamasti tavaks. Peamiseks põhjuseks on ilmselt nõukogude kultuuripoliitikast põhjustatud vastumeelsus ideologiseeritud kunsti ja kunstikäsitluste vastu. Teisalt ei ole ka poststrukturealistlikud teooriad, mis tegelevad keeles ja teadmises peituvate ideoloogiliste võimumehhanismide esiletoomisega, Eestis laiemat populaarsust võitnud ega teatrikriitikas kuidagi kanda kinnitanud.

Kui kirjeldatud hindamismudelid kujundavad kriitiku vaatenurga(d) ja hindamiskriteeriumid laiemal skaalal, siis järgnevalt kitsendame fookust ning vaatleme teatrikriitika potentsiaalseid teemasid ja lähenemisviise etendusele. Tõenäoliselt mõjutab eelistatud hindamismudel kriitikut ka käsitlusobjekti valikul. Patrice Pavis eristab teatrikriitikat selle **käsitlusaspektist** või -objektist lähtudes:

- 1) dramaturgiline analüüs;
- 2) vastuvõtu analüüs psühholoogilisest vaatenurgast;
- 3) kriitiku maitasel põhinev retsensioon, kus lavastust hinnatakse skaalal "õnnestus – ei õnnestunud";
- 4) näitlejate mängu analüüs tegelastest lähtuvalt;
- 5) tõlgendus, mis põhineb mingil teoorial või esteetilisel diskursusel (Pavis 1993: 98-99).

Tavaliselt ei kohta me tänapäeva eesti teatrikriitikas ühtki loetletud käsitlusaspekti eraldi ja puhtal kujul, vaid ikka omavahel kombineerituna. Eesti teatrikriitika peavoolu kuuluvad kirjutised on enamasti üles ehitatud järgmist **kompositsiooniprintsiipi** silmas pidades:

- 1) näidendi autori, lavastaja või teatri konteksti tutvustamine;
- 2) loo ümberjutustus, paremal juhul ka dramaturgiline analüüs;
- 3) lavastuse ja draamateksti võrdlus või üldmulje lavastusest;
- 4) näitlejate mängu kirjeldus/analüüs tegelastest lähtuvalt;
- 5) vastuvõtu (emotsionaalne) kirjeldus või mõjuvate elementide loetelu;
- 6) hinnang või vaatamissoovitus.

Rein Veidemann on kommenteerinud **hinnangulisust** eesti kirjanduskriitikas järgmiselt: "Eesti kriitika jõud on kulunud enamasti kriitiku enese maitseotsustuste eksponeerimisele ja põhjendamisele. Ühes arvustuses püütakse ühendada otsustused hea ja halva üle, jaatus ja eitus, voorused ja puudused. Vooruste ja puuduste loetelu oli näiteks 1970. aastate retsensiooni dominante. Kriitika meetodis võiks nimetada niisugust nähtust doseeritud hinnangulisuseks. Kui voorusi ja puudusi sai võrdset, siis oli tulemuseks keskmine – neutraalne null, nagu ikka siis, kui võrdne arv plussse "söüb ära" võrdse arvu miinuseid. Kui miinuseid näis kogunevat plussidest rohkem, siis püüti jõuda nullefektini vooruste paigutamisega retsensiooni lõppu, jätmaks muljet plusspoole võimsusest" (Veidemann 2000: 37). Analoogiliselt, lavastuse tugevusi ja nõrkusi loetlevat, kuid ühest selget hinnangut vältivat tendentsi võib täheldada ka 1990. aastate eesti teatrikriitikas. Kuid siin tuleb sisse tuua üks uus tegur – kriitiku põlvkondlik kuuluvus. Mitmed noored kriitikud on oma seisukohavõttudes tunduvalt radikaalsemad ja järsemad kui nende vanemad kolleegid. Eesti noort kriitikat iseloomustab samuti kalduvus filosoferimisele ja teoretiseerimisele, seda mõnikord lavastusega üsna kaudselt seotud teemadel. Seega domineerivad noores kriitikas P. Pavis' loetelu 3. ja 5. punkt – maitseotsustus ja mõtisklus.

M. Kõivu näidendite lavastuste retseptatsioon kriitikas näitab, et heade ja õnnestunud lavastuste ja lavastuskomponentide osas langevad kriitikute arvamused ning interpretatsioon enam-vähem kokku. Ebaõnnestunud lavastuskomponendid tunnistatakse samuti üsna üksmeelselt ebaõnnestunuks, kuid seletused ja põhjendused on tihti kardinaalselt erinevad. Näiteks võiks tuua P. Pedajase lavastuse "Kokkusaamine" erinevate tasandite interpretatsiooni kriitikas. Peaaegu kõik kirjutajad mainisid, et sotsiaalpoliitiline tasand oli selles lavastuses kõige skemaatilisem, hõredam, ebaühtlasem, segasem, kahvatum vms. Rahulolematu Leibnizi rolli ja tegelaskuju ebamääraste eesmärkidega tekitas aga hargnevaid ja vastakaidki interpretatsioone. Martin Veinmann esitab Leibnizi osa rutiinselt, Leibniz mõjub kergekaalulise (Karro 1991); "Veinmannile on heidetud kerge koomikavari" (Kakk 1991); "Tema juhtmotiiviks on jahedus, külmus" (Schutting, Schutting 1991); Leibniz mängib kohmakamalt kui Spinoza ning ei suuda vaatajat alati oma keerulise mõtteprotsessiga kaasa viia (Vellerand, Pedajas 1991: 20); "oma absoluutse ükskõiksuse maski taga võib see mees varjata ka piinlikkuse- ja

võib-olla isegi kergelt kaastunnet” (Vellerand 1991); Leibniz on nautleja, “Pole Veinmanni süü, et tal tuleb mängida inimlikes suhetes pealiskaudseks jäävat meest” (Palu 1992: 51). Nende repliikide tagant võib välja lugeda nii keerukamate (ebaorganiliste?) teatrimärkide sõnastamise raskust kui ka kriitikute soovi mõista Leibnizi tegelaskuju olemust.

Minu hüpoteesi toestab ja põhjendab omal kombel ka “The Times’i” kauaaegne teatrikriitik Irving Wardle: “Vaenulikke märkusi on palju lihtsam kirjutada; kas või sel põhjusel, et vaenulikkus laseb sul olukorda kontrollida ja genereerib seega mentaalset energiat. Imetlus asetab su alistuvasse positsiooni – kunstnik on teinud midagi, mis on sulle kättesaamatu –, mis võib madaldada sind ilatsevasse vasikavaimustusse või kidakeelsesse halvatusse. /---/ Kiites pead sa paljastama omaenese väärtushinnangud, tehes end avalikuks pilkeobjektiks. Vaenulikkus on igal juhul seotud enese kaitsmisega, kuid vaimustus mitte” (Wardle 1992: 36).

Aja- ja kohakajalisus ehk kaasaja ning Eesti ja eestluse teema projitseerimine lavastustesse on üks etenduse vastuvõttu suunavatest üldisematest ilmingutest. Teatri kui kaduva kunsti puhul eeldatakse enamasti, et lavastus püüab otsesemalt või kaudsemalt suhestuda oma ajaga ning kõnetada kaasaegset vaatajat ja leida seeläbi resonantsi. Teatri kui suhteliselt lokaalse ja piiratud levikuga kunsti osaks võiks olla mitte niivõrd mingite üldinimlike teemade esitamine, vaid kohaliku identiteedi ja eripära esiletoomine. Tuleb tõdeda, et 1990. aastate eesti teater ei soovi küll eriti eksplitsiitselt ja aktiivselt oma aja ning keskkonnaga suhestuda, kuid retseptisiooniprotsessis mingid implitsiitsed seosed siiski enamasti leitakse või luuakse. Kõivu-lavastustes ilmnes see tendents kõige võimsamalt ilmselt Spinoza ja Leibnizi kohtumist kujutava “Kokkusaamise” puhul, mille poliitilist mõju võimendasid esietenduse aegu toimunud teravad sündmused Leedus ning Eestis (teletorni ründamine Vilniuses, Boriss Jeltsini saabumine Tallinna). “Kokkusaamise” retseptisiooni dominandiks kujuneski näidendi ja lavastuse samaaegne ajakajalisus ning igavikulisus.

Kuid ka M. Kõivu teise filosoofinäidendi lavastuses, “Filosoofipäevas”, leidsid kirjutajad palju tuttavat:

- “... linnavanglas “liiga kurba” laulu laulev vang. Viimase puhul vaieldakse, on ta lätlane või eestlane, ja leitakse, et ega seal suurt vahet olegi. Meie praeguse eluga haakuvat leiab tähelepanelik vaataja etendusest

veelgi, muu hulgas Kanti aknast tuttavlikele kirikutornidele avanev vaade” (Kivi 1994);

- “... aken, mille taga hiljem avaneb linnapanoraam. Veel rohkem kui “Kokkusaamise” puhul (Mats Õuna kujundus) meenutab see vana Tallinna. /---/ Ainult vastast vangimajast kostab kurb lätikeelne laul, mis polegi nagu laul, ja mida kuuleb, kui hästi kuulata. Balti rahvaste ajaloo leitmotiiv ...” (Vellerand 1994);
- “Ajalooline taust - Prantsuse revolutsioon - pole eriti rõhutatud, kuid sünnitab ajuti tõsiseid või kentsakaidki ülitänapäevaseidki mõtteseoseid” (Tormis 1994).

Järgnevalt vaatleme **kunstiteose ja kriitika sõltuvussuhteid**. Lähtudes teksti suhtest objektiga, eristab Rein Veidemann kolme kriitikatüüpi:

1. Jäljendav, imiteeriv kriitika – prevaleerivad teose passiivne ümberjutustus ning objekti keel.
2. Produktiivne, laiendav, lisav kriitika – surub teosele peale oma kontseptsiooni ning kasutab valdavalt mingi teise valdkonna (sotsioloogia, ajalooteaduse, kirjandusteaduse, psühholoogia jms) keelt.
3. Kreatiivne kriitika – ühendab teose, tausta ja oma kontseptsiooni harmooniliseks tervikuks, objekti ja metakeel sünteesitakse siin uuel tasandil. Niisugune tekst on võimeline funktsioneerima lugeja jaoks ka ilma prototekstita (Veidemann 2000: 47-48).

R. Veidemann on modelleerinud need tüübid kirjanduskriitika põhjal ning sellest lähtudes näib autor hindavat eelkõige viimast laadi, kreatiivset kriitikat, mida võiks nimetada juba esseistikaks. Teatrikriitikas ei ole need tüübid enamasti nii selgelt üksteisest eraldatavad ega evi oma diskursuses alati ka hinnangulist väärtust. Kuna teatrikriitika objekti ehk etenduse keel on sünkretistlik, siis ei saa kriitika kunagi piirduda vaid etenduse keele kasutamisega, vaid peab tõlkima suure hulga mitteverbaalseid visuaalseid ja audiitiivseid märke verbaalsesse keelde (ning sellega kaasneb juba interpretatsioon). Kuna teatrikunst on efemeerne, siis õigustab etenduse kirjeldamine (ehk ümberjutustamine) end teatud määral nii kaasaegsete kui tulevaste teatrihuviliste silmis. Etenduse analüüsis kui distsipliinis on Erika Fischer-Lichte rõhutanud kolme komponendi obligatoorsust: vaatepunkti või metodoloogia valik, kirjeldus, interpretatsioon või analüüs. Teised uurijad on neid komponente modifitseerinud ja täpsustanud, kuid mitte ühtegi

kõrvale jätnud (Fischer-Lichte, Levshina, Rozik, Shevtsova 1997: 27-28). Eesti teatriloolased ja praktikud on järjepidevalt tähelepanu juhtinud etenduse kirjeldamise tähtsusele (vt näiteks Tormis, Kruuspere 2001), põhjuseks eelkõige kirjelduse osakaalu vähenemine 1990. aastate teatrikriitikas. Näiteks kui 1980. aastate algul oli lavastustervikust lähtuvate ja selle komponente kirjeldavate arvustuste osakaal 35%, siis 1998. aastal on vastav arv 7% (Epner 1999).

Kuid ka teatrikriitika ei saa piirduda üksnes etenduse kirjelduse või muljendiga. Eesti teatrikriitika kohtab tihti lavastuse lakoonilist ja stereotüüpset kontekstualiseerimist (entsüklopeedialik või siis populaarkultuuriline info kirjaniku, teose ja lavastaja kohta) ning mõnikord ka etenduse analüüsi mingitest kirjandus- või teatriteaduslikest printsiipidest lähtuvalt. Haruharva asetatakse lavastus laiemasse kultuurilisse ja sotsiaalsesse konteksti või kasutatakse süstemaatiliselt mingit teooriat ning meetodikat. Üldise teooriavaeguse taustal mõjub nn produktiivne teatrikriitika (R. Veidemanni terminoloogiat kasutades), näiteks Valle-Sten Maiste artiklid, enamasti üsna inspireerivalt ja valgustavalt. Kreatiivse teatrikriitika alla võiks paigutada nii Lilian Velleranna kui ka Andrus Laansalu paljud arvustused, kuigi nad on üpris vastandlikud. L. Vellerand ühendab tihti teose tausta, etenduse kirjelduse ja oma kontseptsiooni harmooniliseks tervikuks, sünteesides loovalt objekti- ja metakeele. A. Laansalu tekstid aga on sageli üsna iseseisvad ning võimelised funktsioneerima ka ilma prototekstita, kuid nende kuuluvus teatrikriitikasse on mõnikord kaheldav.

Teatrikriitika hindamiskriteeriume, kompositsiooni ja lähtekohti käsitledes on jõutud ka konkreetsete arvustajateni, et näitlikustada üht või teist kriitika- või kriitikutüüpi. Võiks rääkida erinevatest **kriitikurollidest**, mida teatrist kirjutajad suurema või väiksema järjekindlusega esitavad. Järgnevad näited pärinevad M. Kõivu näidendite lavastuste andunud arvustajate hulgast.

Lea Tormis esineb filosoofilise mõtisklejana, kelle jaoks on tähtsad humanistlikud väärtused ja keda huvitab teatri fenomenoloogiline külg. Ta keskendub konteksti loomisele ja retseptsioonile, visandades mingi universaalse (ideaalse) retseptsioonistrateegia. Tormis kirjeldab oma meelelisi ja emotsionaalseid elamusi väga täpselt, arvustus meenutab suunitluselt ravimi kasutusõpetust: kui tarvitate seda lavastust, siis saate unikaalse meele-elamuse ja naudingu osaliseks.

Lilian Vellerand esineb lihtsa inimese positsioonilt, aga see lihtne inimene on väga tähelepanelik ja tundlik vaatleja, kel on suur teatri- ja kultuurikogemus ning kes on teinud taustauuringuid. Ta keskendub paljuski konteksti loomisele, näitlejate rolliloomele ning retseptsoonile.

Ülo Tonts esineb tihti identiteediotsinguil teatrikriitikuna: käsitleb paralleelselt etenduse analüüsiga teatrikriitikat ja -kriitikuks olemist metataseandil, küsides, millega peaks tegelema teatrikriitika, kas see on adekvaatne, kuidas suhtleb etendusega kriitik jne. Vastused neile küsimustele jäävad küll enamasti leidmata, kuid lugejat informeeritakse teatrikriitika relatiivsusest ning kriitiku vaevadest.

Andrus Laansalu esineb kaasaja pop- ja intellektuaalse kultuuriga aktiivselt suhestuva mõtlejana. Ta kasutab lavastust kui tõukepinda oma mõtete läbimõtleamiseks ja edasiarendamiseks, lavastuse kirjeldamisele või analüüsile üldjuhul palju tähelepanu ei pööra.

Valle-Sten Maiste esineb valgustus- ja humanismivastase uusaegse, postmodernistlikke teooriaid levitava valgustajana, kes juhib pidevalt tähelepanu eesti teatrikriitika tegematajätmistele või valestimõistmistele ning viitab didaktiliselt vajalikele arenguteedele. Autoriteetide (näiteks M. Kõivu) mõjuvallas ja tugevate eelootustega autor, kes käsitleb etendusi oma kontseptsioonist ja ootustest lähtuvalt.

Lavastuse retseptiooni kaardistamiseks ajakirjanduses tuleks kõigepealt kindlaks määrata materjali kogumis- ja töötlemisprintsipiibid. M. Kõivu näidendite lavastuste retseptiooni uurimisel teatrikriitikas lähtusin järgmistest põhimõtetest.

1. Eristasin arvustused kui retseptiooniaktid reklaamist ning võtsin vaatluse alla ainult esimese grupi. Siiski tekkis kahe rühma vahele teatud piiriala, mille moodustasid informatiivsed nupukesed ja lühiartiklid. Neis esitleti enamasti lavastuse autoreid ja truppi ning anti mõne lausega ülevaade loost ja temast, kusjuures artikli autor jäi kas anonüümseks või hoidus igasugustest isiklikest kommentaaridest. Kuna töö käsitleb vaid retseptiooni, siis jäid taolised tekstid uurimismaterjalist välja.
2. Lisaks traditsioonilistele ühe lavastuse arvustustele on retseptiooni uurimisse kaasatud ka mitmesugused esietenduseelsed tutvustused ja intervjuud, mis kontekstualiseerivad lavastust, kujundavad lugejate hoiakuid ning suunavad retseptiooni. Väärtuslikuks materjaliks on iga-

aastane "Teater. Muusika. Kino" teatriankeet, mis annab laiema pildi lavastuse vastuvõtust nn ekspertgrupi seas. See ankeet peegeldub ühe ühikuna tabelis 1 esitatud statistikas, kui lavastust või selle aluseks olnud näidendit vm on seal mainitud. Juhul kui lavastust või sellega seonduvat on pikemalt käsitletud mõnes muus artiklis, on uurimusse kaasatud ka vastav tekst.

3. Alljärgnevas kvantitatiivses ülevaates esineb erinevat laadi väljaandeid: peamiselt on esindatud päeva- ja nädalalehed ning kultuurilehed, kuid on ka mõned ajakirjad ("Teater. Muusika. Kino" ning "Favoriit") ja 1995. aastast taasilmuv iga-aastane eesti teatrit käsitlev artiklikogumik "Teatrielu". Väljaande spetsiifikast lähtuvalt on tekstide pikkus, põhjalikkus ja kaal neis väga erinev, mida tuleb tabelis esitatud numbreid tõlgendades silmas pidada.

Tabel 1. M. Kõivu näidendite lavastuste kriitika.

	F	C	K	TI	PV	FP	T	P	S	KE	O	M	KT
<i>Eesti Ekspress</i>		1	1	1	1	1		1	1	1		1	1
<i>Eesti Kirik</i>							1						
<i>Eesti Päevaleht</i>				1			2	3	2	1	2	2	1
<i>Estonija</i>				1									
<i>Favoriit</i>					1	1		1					
<i>Hommiku leht</i>				3	1	3							
<i>Keskäidal</i>			1										
<i>Kultuuri maa</i>								2	1				
<i>Maaleht</i>					1		1					1	
<i>Meie Meel</i>				1			1	1	1	1		1	
<i>Molodjož Estonii</i>									1				
<i>Nedelja plus</i>								1	1				
<i>Noorte Hääl</i>	1												
<i>Noorus</i>								1					

	F	C	K	TI	PV	FP	T	P	S	KE	O	M	KT
Nädal												1	
Edasi/ Postimees	2	2		3	2	4	4	2	2	1	1	3	1
Päevaleht			2	1	1								
Pärnu Postimees													5
Püha- päevaleht				1		2		1		1	1		
Rahva Hääl	1		1	2	2	2							
Sakala				1	1								1
Sirp / Kultuuri- leht	1	1	1	1	1	2	3	1		1	3	1	4
Sõnumi- leht						1		1	1	2	1	1	
Tallinna Sõnumid					1								
Tallinn KesKus								1					
Teatrielu	2							2	2	2	1	3	1
TMK	1	1	4	3	4	4	1	2	2	1	4	1	2
Vetšernij Tallinn			1										
Virumaa Teataja						1							
Õhtuleht			3	2				2	1	1		1	
KOKKU:	8	5	14	21	16	21	13	22	15	12	13	16	16

F – “Faehlmann” (esietendus 1982)

C – “Castrozza” (esietendus 1991)

K – “Kokkusaamine” (esietendus 1991)

TI – “Tagasitulek isa juurde” (esietendus 1993)

PJV – “Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätõistkümnendama aasta suvõl”
(esietendus 1993)

FP – “Filosoofipäev” (esietendus 1994)

T – “Tali” (esietendus 1996)

P – “Peiarite õhtunäitus” (esietendus 1997)

S – “Stseene saja-aastasest sõjast” (esietendus 1998)

KE – “Kuradieliksiir” (esietendus 1998)

O – “Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga” (esietendus 1998)

M – “Kui me Moonsundi Vasseliga kreeka pähkleid kauplesime, siis ükski ei tahtnud osta” (esietendus 1999)

KT – “Küüni täitmine” (esietendus 1999)

(Sellest statistilisest tabelist on välja jäänud üks lavastus. “Sundströmi Ida sajandilõpp”, mis esietendus aastal 2000 Eesti Draamateatris, oli aasta- ja sajandivahetuse peoks mõeldud kompilatsioon M. Kõivu näidenditest, mis kriitikas vastukaja ei leidnud.)

Ajalehtede arv, mis 1990. aastate esimesel poolel kasvas, on kümnendi teisel poolel järsult kahanenud. Kuid see ei ole oluliselt mõjutanud M. Kõivu näidendite lavastuste vastuvõtu aktiivsust (kvantiteeti) meedias. Kui kõrvutada esitatud tabeli põhjal enim kajastamist leidnud lavastusi, auhinnatud lavastusi või rollisooritusi, artikli autori poolt läbi viidud publikuküsitluste soosikuid ning lavastuste külastatavust, siis kerkivad pea igas kategoorias esile kolm lavastust: “Tagasitulek isa juurde” (12 000 vaatajat), “Filosoofipäev” ja “Peiarite õhtunäitus” (8 000 vaatajat). Seega vähemalt M. Kõivu puhul osutuvad ajakirjanduses laialdasema tähelepanu osaliseks saanud lavastused tähtsaks ka kultuuriloolisel ja personaalsel tasandil.

Tabelist nähtub, et antud lavastuste vastuvõtt on üsna ekspansiivne: eestikeelsete päeva- ja kultuurilehtede kõrval on kaasatud ka venekeelne ajakirjandus ning kitsamate huvigruppide lehed, nagu “Eesti Kirik” ja “Maaleht”. Noortelehe “Meie Meel” ja kõmulehe “Õhtuleht” sihtgruppe arvestades on üllatav nende väljaannete huvi M. Kõivu kui üsna elitaarse ja raskepärase autori vastu.

M. Kõivu 15 näidendi lavastuse retseptsiooni kohta teatris ja kriitikas võib utreeritult öelda, et P. Pedajas on kehtestanud oma lavastusstiiliga teatris nn Kõivu-kaanoni ning tema Kõivu-lavastused on varem või hiljem leidnud tunnustust. Teiste lavastusi on tunnustatud sõltuvalt sellest, kuivõrd nad lähenevad Kõivu-kaanonile või kaugenevad sellest. Diakroonilisel skaalal on 1990. aastate esimese poole suur Kõivu-avastamine ning sellega seotud kõhkklused ja vaimustus kümnendi teisel poolel asendunud autori kindla filosoofimaine ja klassikupositsiooniga, mis mõjutab olulisel määral ka lavastuste vastuvõttu nii kriitikas kui publiku seas. Sellist laialdast populaarsust nagu A. H. Tammsaare ja O. Lutsu teoste dramatiseringud

või E. Vilde ja A. Kitzbergi näidendite lavastused Kõivu dramaturgia teatris vaevalt kunagi saavutab, selleks on ta näendid liiga fragmentaarsed, teatrikonventsioone ignoreerivad ja hämarad. Kuid võib-olla just selliste lavateoste puhul ootab vaataja kriitikalte kontekstide avamist, seletusi ning tõlgendusi.

Kirjandus

- E p n e r , Luule 1999. Eesti teatrikriitika 1998. - Sirp 26. III.
- F i s c h e r - L i c h t e , Erika; Levshina, Elena; Rokem, Freddie; Rozik, Eli; Shevtsova, Maria 1997. The International Symposium on Problems of Teaching Performance Analysis. Berlin, February 1997. - ASSAPH. Studies in the Theatre No. 13, Tel Aviv University, pp. 1-40.
- H e i n s a l u , Rein 1983. Juurtele mõeldes. - Noorte Hää 23. V.
- K a k k , Victor 1991. Kas siga on monaad? - Eesti Ekspress 25. I.
- K a r r o , Tõnu 1991. Kokkusaamine loojangupunase taeva all. - Sirp 12. IV.
- K i v i , Aita 1994. Kanti lõunalaud Eesti Draamateatri laval. - Rahva Hää 29. III.
- K r u u s , Oskar 1983. "Vanemuise" "Faehlmann". - Rahva Hää 22. V.
- K õ i v , Madis 1993. Külme Teater. - Kostabi nr 2.
- P a l u , Tiit 1992. Nali naljaks ja tegelikult. - Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 49-52.
- P a v i s , Patrice 1993. The Discourse of Dramatic Criticism. Rmt: Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre. New York: Performing Arts Journal Publications.
- P e l i a s , Roland J. 1992. Performance Studies. The Interpretation of Aesthetic Texts. New York: St. Martin's Press.
- S c h u t t i n g , Riina; S c h u t t i n g , German 1991. Puhta vaimuse hiilgus ja viletsus. - Õhtuleht 19. IV.
- T o r m i s , Lea 1994. Mõtelda on mõnus. - Eesti Ekspress 22. IV.
- T o r m i s , Lea; K r u u s p e r e , Piret 2001. Teatriteadusest – ajaloost ja teooriast. - Sirp 26. I.
- V e i d e m a n n , Rein 2000. Kriitikakunst. Uurimus kriitika olemusest ja toimest. Eesti kogemus. *Studia litteraria estonica* 3. Tallinn: Avita.
- V e l l e r a n d , Lilian 1991. Kõige kõvema käega lavastaja on – AEG. - Rahva Hää 17. I.
- V e l l e r a n d , Lilian; P e d a j a s , Priit 1991. Kokkusaamised. - Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 16-24.
- V e l l e r a n d , Lilian 1994. Lihtnimene "Filosoofipäeval". - Kultuurileht 22. IV.
- W a r d l e , Irving 1992. Theatre Criticism. – Theatre Concepts Series. London: Routledge.

Herdis Kirk

DRAAMATEKSTI TÖLKIMISE ERIJOOINI

(Martin McDonaghi näidendite “Mägede iluduskuninganna” ja “Connemara. Üksildane lääts” näitel)

Tõlgete kultuuriväärtus on alati olnud seotud nende võimega osaleda tõlki-va kirjanduse probleemide lahendamises (Torop 1999: 53). Tõlgete üheks olulisemaks funktsiooniks on peetud teistsuguse kunstikogemuse, uue teemaatika ja väljendusvahendite tutvustamist. Kahtlemata on igal tõlkel ka teist kultuuri tutvustav väärtus. Tuleb tõdeda, et eesti algupäranditega võrreldes jõuavad võõra päritoluga näendid meie teatrite mängukavadesse küllaltki tihti. Välisautorite näidendite suur osakaal Eesti teatrite repertuaaris tingib omakorda vajaduse dramaturgia tõlkeloo ja -analüüsi järele.

Dramaturgilise (kirjandusliku, verbaalse) teksti ja teatrilavastuse vaherkord on üks teatriteaduse keskseid probleeme. Draama kui kirjandusliigi traditsiooniline käsitlus hõlmab sageli ainult kirjutatud teksti analüüsi. Teatri kui kunsti liigi põhisuhte moodustavad dramaturgilise teksti esituslaval ja publiku retseptsioon. Suhet *tekst - etendus - publik* tuleks aga vaadelda laiemalt, sotsiaalsete ja kultuurikoodide kompleksse maatriksina, mis kõik omavahel “suhtlevad” ja mis annavadki etendusele tähenduse (Carlson 1990: 56). Võõrkeelse näidendi lavastus sisaldab paratamatult tõlkelist aspekti. Käesolevas artiklis tulevad lähema vaatluse alla nii interlingvistiline (tõlge ühest keelest teise) kui ka intersemiootiline tõlge (tõlge ühest märgisüsteemist teise). Esimesel juhul vaadeldakse ingliskeelse näidendi tõlkimist eesti keelde ning teisel juhul uuritakse, kuidas kõnes sisalduvat sõnumit on laval võimalik edasi anda ka mitmete teiste märgisüsteemide kaudu (näiteks dekoratsioonid, valguskujundus, muusikaline kujundus jne).

Antud käsitluse üheks lähtepunktiks on metatekstide teooria. Tegelikult on teooriaid, mis on semiootikas välja töötatud, päris mitu. Üheks olulisemaks on peetud slovaki teadlase Anton Popoviči (1933-1984) poolt 1973. aastal artiklis “Tekst ja metatekst” esitatud metatekstide teooriat, mille kohaselt lugeja on uus autor. Selle teooria järgi on iga tekst autonoomne, kuid saab öelda, millest ta on transformeeritud. Iga lugeja loob oma teksti kellegi teise teksti põhjal. Seega tekib metatekst. Kui mingi teksti põhjal

luuakse metatekst, siis muutub see tekst impulsi andjana prototekstiks. Seost prototeksti ja metateksti vahel võib iseloomustada kui tähenduse invariandi (muutumatu osa, prototeksti ja metateksti ühisosa) ja selle realiseerimise suhet (ref Torop 1999: 34). Nende ühisosa nimetab A. Popovič tekstidevaheliseks invariandiks; tõlke korral on see küllaltki suur. Piltlikult väljendudes - kaks teksti kontakteeruvad, tekib tekstidevaheline siduvus (*linking*). Siduvuse juures on Popovič eristanud nelja võimalust - imiteeriv, selekteeriv, redutseeriv ja komplementaarne. Tõlke puhul saab rääkida imiteerivast siduvusest, s.t see viitab konkreetsele prototekstile.

“Kirjanduslik kommunikatsioon ei ole mõeldav kirjandusliku metakommunikatsioonita, sest lugeja ei ole ainuüksi subjekt, kuhu kirjandus sumbub, vaid ta on kirjandusprotsessis aktiivselt tegev koguni nõnda, et ta võib temani jõudnud teksti põhjal luua uue metateksti” (Torop 1999: 34). Erinevate lugejate metatekstid on mõjutatud nende eelteadmistest konkreetse materjali kohta ning interpretatsioonist, s.o suhtumisest sellesse teksti. Lugejate hulka kuuluvad teiste seas ka tõlkijad ning tõlgetki võime pidada metatekstiks, mis luuakse metakommunikatsiooni käigus. Originaalid ja tõlked eksisteerivad kultuuris kogu aeg kõrvuti, teisisõnu – ei saa eksisteerida teksti ilma metatekstita. Mida intensiivsem on teisene kommunikatsioon (sh tõlkimine), seda kauem säilib tekst kultuuris. Teisene kommunikatsioon ehk metakommunikatsioon tagab teksti lülitumise kultuuri ja selles funktsioneerimise.

Tõlkimist kui sellist võib pidada läbinisti semiootiliseks protsessiks. Tõlke kultuuriväärtus on seotud sellega, kas ta täidab eesmärgi. Tõlgitud teksti esmane eesmärk on teisest kultuuriruumist pärineva kirjandusteksti toomine vastuvõtvasse kultuuri. Sealjuures on oluline, et tulevast retseptsiooni silmas pidades lähtutakse siiski originaalteksti eripära (stiili, selles sisalduva sõnumi) säilimisest. Eesmärgilisus ilmneb ennekõike selles, et algteksti ei tõlgita mitte lihtsalt autonoomseks tekstiks, vaid raamatuks: “Teksti raamatuks või raamatusse tõlkides saab tõlkija arvestada võimalusega kompenseerida tõlkimatuse probleemeid või taustsüsteemi kuuluvate kultuuriseikade selgitamise raskused väljaspool teksti” (Torop 1999: 23). Eesmärk on seotud dominandi mõistega. Dominandi mõiste on aluseks *skopos*-teooriale, mille väitel iga tõlke puhul domineerib tema otstarve või eesmärk (Torop 1999: 19). *Skopos*-teooria tähtsustab esmajärjekorras tõlke teksti retseptsiooni – kas antud teksti tõlkimine sihtkultuuri ja -keelde on

vajalik või mitte. Seega toimub kõigepealt algupärandile orienteeritud analüüs kui originaalteksti mõistmine ja mõtestamine ning seejärel leiab aset algupärandi taasloomine teise keele ja kultuuri vahenditega.

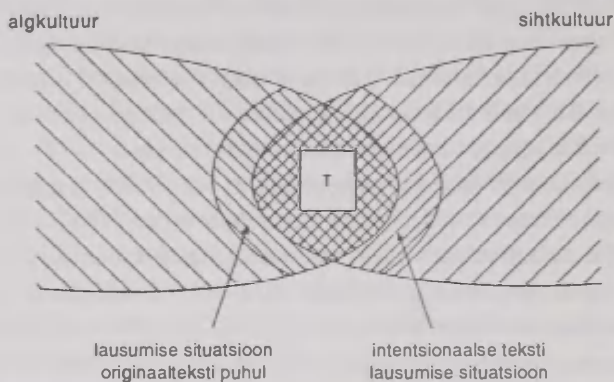
Draamateksti tõlke puhul peab tõlkija eelnevalt määratlema, kas ta tõlgib lugejale või teatrile, teisisõnu – kas teksti hakatakse lugema raamatuna või on see mõeldud laval ettekandmiseks. See on teatav kompromiss, mille tõlkija enne töö alustamist peab leidma. Eestis tegutsevate lavastajate ja tõlkijate vahel on aga täheldatav küllalt tihe koostöö (Rohumaa 2001; Mäeots 2001). Kui lavastaja tellib tõlkijalt näidendi tõlke, siis teeb ta seda veendumuse ja eesmärgiga antud teos lavastada. Seetõttu kaob ära vajadus eessõna või sissejuhatuse järele, sest asjaolu, et teos lavastatakse, sisaldab nõuet tõlkida tekst reaalseid, laval esitatavaid kõneakte silmas pidades, s.t tekst peab olema eelkõige kuulatav. Lühikese sissejuhatuse järele võiks vajadus olla üksnes lavastajal, kelle jaoks tõlkija selgitaks mõningaid tõlkimisega seotud otsuseid ja valikuid. Tõlkija ja lavastaja koostöö puhul arutatakse aga enne tõlke lõpliku versiooni valmimist olulisemad küsimused läbi ning kommenteeriva eessõna koostamiseks puudub vajadus.

Iga tekst saab autorilt oma dominandi, nii ka tõlketekst. Dominant on tõlkija jaoks justkui tasand, mille ümber ta koondab teksti. Nii võib näidendi tõlkimisel olla dominandiks näiteks leksikaalne tasand. See tähendab, et tõlkija on tähelepanu keskendanud sõnade valikule, võimalik, et isegi loonud palju uudissõnu. Dominandiks on võimalik aga tõsta ka vormi tasand – näiteks kui riim on olulise tähtsusega, siis võib tõlkimist alustada viimastest sõnadest, et riim säiliks.

Tuleb vahet teha draamatekstil (*dramatic text*) ja esitatud tekstil (*performed text*). Esitatud teksti moodustab draamateksti kõigi komponentide summa: draamatekstis realselt eksisteeriv verbaalne osa ja selles sisalduv lavastuslik potentsiaal, mille lavastaja realiseerib koos kunstniku, valgus- ja helikujundajaga ning näitlejatega konkreetsetes ajas ja ruumis (Toro 1995: 47). Lavalises esituses asendub dialoogi kirjutatud tekst suulise kõnega, remarktekst leiab aga reaalse väljundi näitlejate liigutustes, dekoratsioonides, helis jne. Seega võib väita, et muutuvad vahendid, millega teksti edasi antakse. Näidendi tõlkeakti kontseptualiseerimiseks peame arvestama nii teksti tõlkija, lavastaja kui ka näitlejaga.

Draamateksti tõlkimise protsess

Järgnevalt püüan anda ülevaate draamateksti tõlkimise protsessist, mida käsitletakse erinevate konkretisatsioonide jadana. Selgitan siinkohal lühidalt näidendi tõlkimisprotsessi kirjeldamisel kasutatavate terminite sisu. Algekultuur on kultuur, millest pärineb originaaltekst ehk algupärand. Algkeele all mõistan ma keelt, milles originaaltekst on kirjutatud. Sihtkultuur on kultuurikeskkond, millesse lülitatakse tõlgitud tekst. Sellest tulenevalt saame me keelt, millesse algupärand tõlgitakse, nimetada sihtkeeleks. Lisaks sihtkeeles eksisteerivale tõlkele kui metatekstile nimetan ma metatekstiks ka antud teose põhjal tehtud lavastust. Järgides A. Popoviči teooriat, mille kohaselt lugeja on uus autor, võib nii tõlkijat kui lavastajat nimetada uuteks autoriteks, kes loovad metatekste.



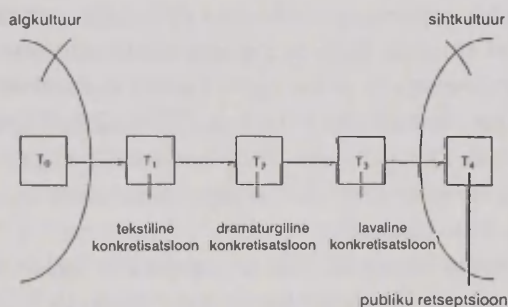
Joonis 1. Tekst kui lõikepunkt algkultuuri ja sihtkultuuri vahel.

Tõlketeksti võib vaadelda kui teatavat lõikepunkti algkeele teksti ja kultuuri ning teise, sihtkeele teksti ja kultuuri vahepeal. Eelduseks on aga, et originaalteksti semantilised, rütmilised, konnotatiivsed ja muud tasandid loodavas metatekstis säilivad. Joonisel toodud intentsionaalset teksti võib nimetada ka kujuteldavaks tekstiks. Draamatekst, mis on kirjutatud ja tõlgitud eesmärgiga see publikule esitada, saab lõpliku tähenduse selle lausumise hetkel, mis aga tavaliselt on kujuteldav, sest tõlkija jaoks on aluseks enamasti ikka kirjutatud tekst. Näidenditeksti tõlge on tulevikku suunatud protsess, ja kuidas see laval realselt välja näeb, seda tõlkija ette ei tea. Ta peab looma situatsiooni, millest ta tegelikult teadlik pole. Samas peab ta meeles

pidama, et tõlgitud tekst on suunatud sihtkultuuri publikule, mitte originaalteksti publikule. Draamateksti tõlkimisel tuleb arvestada, et tekst peab olema ka räägitav ning mängitav. Tõlkijast lähtuvalt on J. Lotman rõhutanud tõlkimise intentsionaalset aspekti – alati on olemas teadmine, et eksisteerib autori teadvus, nüüd on aga tähelepanu all see, kuidas uus autor ehk tõlkija käib ümber algmaterjaliga. Sellele avaldavad mõju õigekeelsuse, mõistuse ja argiteadvuse normid, tõlkija maailmavaate normid, tema subjektiivne maailmapilt, kirjandusliigi (antud juhul draamakirjanduse) normid.

Tõlge teatril on hermeneutiline tegevus – selleks et saada aru originaalteksti mõttest, tuleb see lahti mõtestada sihtkultuuri teksti (tõlgitud teksti) keeleliste vahenditega. Hermeneutilise akti ehk algteksti interpretatsiooni eesmärk on ühest küljest peamiste tegevusliinide visandamine teises keeles, et originaalteksti tõlgitavale tekstile lähemale tuua, teisalt on see aga ka teksti lahtirebimine allikast, originaaltekstist (Pavis 1992: 138). P. Torop on seda iseloomustanud kahe teksti vahel kulgeva protsessina kui seosena algupärandi ja tõlke vahel (Torop 1999: 48). Tõlkija orientatsioon, mis peegeldab tõlkija suhtumist algupärandisse, tõlke lugejasse jne, on määrav originaalteksti transponeerimisel sihtkeelde.

Draamateksti tõlke protsessist arusaamise lihtsustamiseks olgu esitatud järgmine skeem:



Joonis 2. Konkretisatsioonide jada – originaaltekstist lavastuseni.

Antud skeem on täiendatud variant P. Pavis' raamatus "Semiotik der Theaterrezeption" (1988) esitatud draamateksti ja etenduse suhte kirjeldamiseks.

dusest, mille kohaselt on näidendi lugemine oma loomult konkretiseerimine, lavastus konkretiseerib lugemise ja etenduse vastuvõtt konkretiseerib lavastuse. Pavis rõhutab, et konkretisatsiooni ei tule taandada indiviidi teadvuse sisule, vaid see objektiveeritakse kirjandusteksti alusel valminud lavastuse diskursuses (Pavis 1992: 139).

Eeltoodud skeemi on haaratud ka laiem kultuuriline taust. Originaaltekst, mis on autori valikute ja sõnastuste tulemuseks, on skeemil tähistatud T_0 -ga. Kirjalik tõlge on omamoodi süntees T_0 -st ja sellest, kuidas tekst tulevikus vastu võetakse. Tõlkija on järgnevalt nii lugeja kui n-ö tehnilise dramaturgi rollis - ta loeb näidendit ja teeb oma valikud võimalike sõnade, väljendite jne osas sihtkeeles. A. Popoviči metatekstide teooria järgi on tõlkija uus autor. P. Pavis iseloomustab aga tõlkija rolli järgmiselt: kõigepealt peab ta looma makrotekstilise tõlke ehk teostama algmaterjali dramaturgilise analüüsi; ta peab sisu paika panema vastavalt loogikale, mis sobib tegevuse ning tegelaskujudega, ja rekonstrueerima kunstilise terviku (Pavis 1992: 140). Tekstiliste ja lingvistiliste mikrostruktuuride makrotekstiline tõlge hõlmab omakorda mikrostruktuuride tõlget. Seega ei saa rääkida üksnes lingvistikast. Kõne all on ka stilistika, kultuur jm. Tegevuse ja sündmuste loogikat arvestades peab tõlkija "kirjutama" süžee teises keeles ning säilitama kunstilise terviklikkuse, tegelaskujudele iseloomulikud jooned, autori ideoloogia ja tema näidendi stiilile iseloomulikud keelelised valikud. Kahtlemata kaasneb tõlkimisega uue autori ehk tõlkija subjektiivsus keelekasutuse osas. A. Popoviči järgi on originaalteksti suhtes metatekstina toimiva tõlke stilistiline aspekt samal ajal ka aksioloogiline aspekt, kuna see sisaldab hinnangut prototekstile (Popovič 1976: 229). Tõlkija suhtumine originaali väljendub ka tema stiilis. Nii positiivne kui negatiivne hoiak annab A. Popoviči käsitluse kohaselt tõlkijale võimaluse teatud määral originaalteksti stiiliga polemiseerida.

Järgnevalt vaatlen Martin McDonaghi näidendite "Mägede iluduskuninganna" ja "Connemara. Üksildane lää" tõlkeid vastavalt Erkki Sivoneni ja Peeter Sauteri poolt. Siinkohal saab rääkida kahe tõlkija erinevast stiilist. M. McDonaghi keelekasutusest rääkides tuleb märkida, et tema näidendites on tegemist veidra, kunstliku hübriidkeelega, mis on segu inglise ja iiri keelest. Lisaks tuleb arvesse võtta ka tegelaste individuaalset eripära, näiteks seda, et "Connemaras" on vendade Colemani ja Valene'i kõne gram-

matiliselt vigane ning meenutab kohati arhailist kõnepruuki. Inglise keeles on grammatilisi vigu võimalik väljendada verbi valede ajavormide kasutamise abil, eesti keeles ei saa sama meetodit igas situatsioonis järgida, vaid tuleb kasutada näiteks mõne hääliku ärajätmist. Näiteks: “That dog did nothing but bark anyways” (McDonagh b: 4) – “See koer ei teinud muud kui aukus päevad otsa” (McDonagh c: 5). Antud lause on sisutäpne ja kuna selle tõlkimine sõna-sõnalt oleks kaotanud ütluse värvingu, on tõlkija Peeter Sauter leidnud kõnekeelse väljendi, mis loob vajaliku tähendusvarjundi (“päevad otsa”). Kui situatsioon seda võimaldab ning see tuleb teose kui terviku seisukohalt kasuks, siis võib tõlkija tegelase kõne eripära tuua ka sellistesse repliikidesse, kus seda originaalis ei ole. Näiteks inglise keeles on kasutatud slängi: “Feck off and sling your sermons at Maureen Folan and Mick Dowd” (McDonagh b: 4). Eesti keeles ei ole slängi kasutatud, vaid tekst on grammatiliselt vigane: “Käi kuradile ja pia oma loengusid Maureen Folanile ja Mick Dowdile” (McDonagh c: 5).

Kui võrrelda Erkki Sivoneni ja Peeter Sauteri tõlkimisstiili, siis võib viimase oma iseloomustada ehk pisut kõnekeelsema ja slängilikumana kui Sivoneni. P. Sauteri tõlkes ilmneb suurepärase oskuse kasutada jöhkraat ja “mahlakat” kõnepruuki. Ta on kohati toonud slängi isegi sellistesse repliikidesse, kus see originaaltekstis puudub, näiteks: “Are there no lasses on the horizon for ye, now’re free and easy? Oh, I’ll bet there’s hundreds” (McDonagh b: 3) – tõlge: “Sa oled nüüd vaba mees puha. Vaatad mõnda neiukest ka? Ma vean kihla, et sajad noorikud lähevad kihevile, kui neile silma teed” (McDonagh c: 4); “I have no luck” (McDonagh b: 3) – tõlge: “Mul ikka veab nagu surnud seal” (McDonagh c: 4); “They dragged his body out this morning” (McDonagh b: 47) – tõlge: “Nad õngitsesid ta laiba täna hommikul välja” (McDonagh c: 53); “Who’d go marrying you, sure? Even that girl in Greece with no lips’d would turn you down” (McDonagh b: 52) – tõlge: “Kes sinusugusele tuleks? See ilma huulteta kreeka tüdruk saadaks su ka pikalt” (McDonagh c: 59). Kahtlemata ei saa sellistel juhtudel rääkida tõlkija omavolist, sest tuletagem meelde – teatavas mõttes on tõlkija ikkagi uus autor, kes loob uue teksti. Kui tõlkimise protsessi ajal säilitatakse originaalteksti autori intentsioonid ja süžeele iseloomulik meeoleolu ning arvestatakse nõudega, et lavaline tekst peab olema mängitav ja räägitav, siis on tõlkija vabadus täiesti aktsepteeritav, kuivõrd see aitab kaasa kunstilise

terviku tekkele. Tõlkija, tehes oma töös nii teadlikke kui ebateadlikke valikuid, lähtub ikkagi selle kirjandusliku žanri eripärast ja normidest, millesse tõlgitav tekst ühe elemendina kuuluma hakkab (Aaltonen 1996: 50). Eeltoodud näidete põhjal võib järeldada, et P. Sauter on arvestanud ennekõike sellega, et tema poolt loodavast tekstist saab lavastus. Seetõttu on ta paljudesse originaalteksti väljenditesse vabamalt suhtunud ning tulemus vastab igati lava "reeglitele".

Erkki Sivoneni "Mägede iluduskuninganna" tõlget võib pidada äärmiselt originaaltruuks. Tema poolt tõlgitud teksti lausete rütm on võrreldav algupärandi lausete rütmiga. Slängilikke väljendeid on ta kasutanud üksnes juhtudel, kus seda on teinud ka McDonagh, näiteks: "I know well she does keep herself to herself. Loopy that woman is, if you ask me" (McDonagh 1996: 38), tõlge – "Seda ma tean väga hästi, et ta hoiab omaette. Peast soe, ma ütleks ta kohta" (McDonagh a: 34); "A half a dozen coppers you could take out with this poker and barely notice and have not a scratch on it and then clobber them just for the fun of seeing the blood running out of them" (McDonagh 1996: 39), tõlge – "Nende tuletangidega tõmbaks karja võmme maha, nii et silm ka ei pilgu, ja käiks veel üle ka korra puhtalt oma lõbuks, vaataks kuidas veri lendab" (McDonagh a: 36); "Don't be getting messed up in drugs, now, Ray, for yourself. Drugs are terribly dangerous" (McDonagh 1996: 54), tõlge – "Ära sa, Ray, narkotsiga küll jamama hakka. Narkots on õudselt ohtlik asi" (McDonagh a: 48). E. Sivoneni tõlge on ka remarkteksti osas, mida antud näidendis on suhteliselt palju, väga täpne. Samuti on ta tõlketekstis säilitanud kõik autoripoolsed sõrendused. "Mägede iluduskuninganna" originaalteksti iseloomustab dialoogi liiasus – väga palju on repliike, mis ei oma mingit erilist tähendust (nt *eh*, *aye*, *oh aye*, *uh-huh* jne). Võib väita, et näidendi tegelased peavad tihti faatilist vestlust, mis on tarvilik kõnelejatevahelise sideme säilitamiseks. Keele või kõne faatiline ehk kontaktfunktsiooni on Umberto Eco pidanud hädavajalikuks just seetõttu, et see säilitab kommunikatsiooni võimaluse, pidades silmas teist, olulisemat kommunikatsiooni (Eco 1997: 1398-1399). Kommunikatsiooni võimalused tähenduseta repliikide näol on hästi säilinud ka E. Sivoneni tõlkes (nt *hmh*, *oijah*, *aaa*, *nojah*, *jajah* jne).

Pöörduksin nüüd tagasi P. Pavis' konkretisatsioonide jada juurde. Olu- lise tähtsusega on dramaturgiline konkretisatsioon, milles tõlkija jätkab

teksti konstitueerimise protsessi. Dramaturgilise konkretisatsioonini (T_2) viib meid dramaturgiline analüüs. Selle käigus leiab aset nii sisu kui tekstis sisalduvate aegruumiliste viidete koherentne lugemine, remarkide ülekandmine – kas keeleliste või keeleväliste elementide abil. Ideaaljuhul võiks selles faasis toimuda tõlkija ja lavastaja vahel teatav koostöö. Kui lavastaja on tõlgitavat teksti algkeeles lugenud, on tal oma ettekujutus, kuidas antud näidend lavastusena võiks toimida. Selles faasis võiks aset leida ka teksti kärpimine, kui see lavastuse seisukohast vajalikuks osutub. Dramaturgiline konkretisatsioon tähendab teksti lugejale-vaatajale loetavaks või vaadatavaks muutmist. See sisaldab ka visuaalset aspekti – konkretiseerimisel peab arvestama, kuidas tekst väljendub laval ja publiku ees. P. Pavis iseloomustab seda protsessi kui fiktsionaliseerimist: tekstis antud viidete põhjal ehitatakse üles kujutluslik maailm. Sellega justkui aktsentueeritakse lavastaja visioon, mis on tegeliku, aistitava lavamaailma konstrueerimise eelaste (Pavis 1992: 141).

Edasi liigumegi järgmise faasini, milles lisandub uus lugeja (ja ühtlasi ka uus autor) – lavastaja – ning mille võib tinglikult tähistada T_3 -ga. Selles faasis toimub lavaline konkretisatsioon, n-ö tekstide T_1 ja T_2 lavale toomine. Kui T_2 loomise juures leidis aset koostöö tõlkija ja lavastaja vahel, siis on lavastajal antud faasis lihtsam materjaliga töötada. Selles faasis hakkab tööle teatrikeel – kõrvuti sõnalise tekstiga toimivad näitlejate mäng, kostüümid, dekoratsioonid, valgus, muusika jne. See on ka omamoodi “kontroll-etapp”, sest siin saab kõneakt realselt teoks ja nüüd on juba sihtkultuuri publiku otsustada, kas aktsepteerida tõlgitud teksti või mitte, kas see laval kõlab või ei. Üleminek T_3 -lt T_4 -le on peaaegu märkamatu. Antud etappide parema mõistmise ja nende eristamise eesmärgil võiks T_3 ehk lavalise konkretisatsiooni all mõista proovide protsessi, mille käigus vormistatakse eelnevate tekstide (T_0 , T_1 ja T_2) lavaline esitus. T_4 on aga resultaat – eten-dus sellisena, nagu publik seda näeb. Mainitud lõppfaasi võib nimetada retseptisiooniliseks konkretisatsiooniks. Siin jõuab vaatajani tekst, mis on läbi teinud erinevad konkretisatsioonid ning seetõttu võib selle sisu olla ahenenud, avardunud ja/või modifitseerunud.

Konkretisatsioonide jada mõistmiseks tooksin mõned näited M. McDonaghi näidendite “Mägede iluduskuninganna” ja “Connemara. Üksildane lääs” lavaversioonidest, mille lavastajateks on vastavalt Ain Mäeots ja Jaa-

nus Rohumaa. Lavalised märgisüsteemid, millest eelnevalt juttu oli, ilmnevad “Connemara” lavastuses kõige silmatorkavamalt kirikuõpetaja Welshi rollis. Üllar Saaremäe kehastatud kirikuõpetaja Welshi puhul torkab silma minimaalne miimika – üks valugrimass ja paar muiet välja arvatud, näoilme praktiliselt ei muutu. Žestid on põhiliselt religioosse tähendusega – käte ristamine, käe aeglane õlale asetamine jne viitavad tegelase kiriklikule taustale. Kahtlemata aitab tegelaskuju markeerida ka kostüüm. Kui teiste tegelaste, vendade Colemani (Erik Ruus või Velvo Väli) ja Valene'i (Hannes Prikk) neutraalsete kostüümide puhul on märgilisust raske välja tuua, siis isa Welshi talaar ning selle juurde kuuluv rist kaelas on selgelt märgilised. Tema kõne, mis lugedes mõjus tagasihoidliku ja naiivsena, omandab laval terava kontrasti kahe venna kõnepruugiga, ning seda selgepiirilisel väljendub lavastaja sõnum. Isa Welshi püüdlused inimesi lepitada, panna neid analüüsima oma käitumist ja järele mõtlema oma tegude üle kannavad endas usku, et inimene on olemuselt hea, ehkki ei lase seda alati välja paista. “Jaanus Rohumaa pole kujutanud isa Welshi niivõrd joodikust mahakäinud preestrina, vaid pigem juhuslikkuse tahtel Connemarasse sattunud viinalembese intellektuaalse vaimulikuna, kes ei mängi uhket kirikhärrat, vaid pigem rahvamehest preestrit, kellele läheb vägagi korda see, mis külas sünnib” (Leppik 1999).

Näidendi ja lavastuse oluline erinevus seisneb vendade Colemani ja Valene'i vanuses. Kui McDonagh on vendi kujutanud umbes 40-50-aastaste väljakujunenud vanapoisiliku maailmavaatega meestena, siis Rohumaa lavastuses on Coleman ja Valene umbes 25-30-aastased hädised eluvennad. Vanuseline nihe on märkimisväärne. Sellele vaatamata ei lähe näidendi sõnum – kui raske on omandada oskust andestada – lavastuses kaduma, kuigi hetketi võib tunduda, et kahe venna maailmavaade ei ole veel nii kindlapiiriline, et seda muuta ei saaks. Rohumaa on oma valikut põhjendanud osaliselt sellega, et näidendit lugedes teadis ta, et lavastab seda Rakveres, ning kujutas rollides ette just neid näitlejaid, kes praegu mängivadki. Teisalt põhjendab ta aga nooremate näitlejate kasuks otsustamist oma eaga – lavastajana eelistab ta töötada omavanuste näitlejatega, kes tunnevad teatud nüansse temaga sarnaselt (Rohumaa 2001).

“Mägede iluduskuningannas” saab kehakeele olulisusest rääkida kõikide näitlejate puhul. Magi (Herta Elviste) miimika väljendab selget hirmu, kui

ta kirja ära on põletanud ning Maureen teda ründab. Kuna ta istub peamiselt kiiktoolis ja liigub minimaalselt, siis on tema puhul verbaalse teksti kõrval olulisel kohal just miimika. Maureeni (Liina Tennosaar) meeleheide väljendub äkilistes liigutustes (näiteks toolilt püstihüppamine Magile teetassi ulatades). Magi ja Maureeni puhul saame rääkida prokseemika tähtsusest. Nende vahel on alati teatud distants, Maureen läheneb emale ainult kas sööki-jooki andes või siis, kui ta on raevus. Distsants väljendab antud lavastuses kahe lähedase inimese kaugenemist, ema-tütre vahelise suhte negatiivset äärmust, mille tagajärjel on nendevaheline füüsiline lähedus võimalik üksnes siis, kui põhjuseks on viha või meeleheide.

Pato (Indrek Taalmaa) ja Ray (Margus Jaanovits) on mõnes mõttes vastandlikud karakterid ning see väljendub ka kehakeeles. Pato on alati rahulik ja vaoshoitud flegmaatik, kellele elu näib head juhused kätte mängivat (heade töökohtade näol), ise ta selleks suurt vaeva nägema ei pea. Indrek Taalmaa Pato on ehk veelgi tahumatum ja maalähedasem, kui seda McDonaghi tekstist välja võib lugeda. Eriti väljendub see kirjutistseenis, kus ta stoilise rahuga meenutab seda, mis olnud, arutleb selle üle, mis on ja mis võiks tulla. Repliike saadavad kohati muiged, aeg-ajalt ka kohmetud käeliigutused. Ray on aga närviline – ta on 20-aastane ja tunneb, et nüüd on ta elu algamas ning et see tuleks täisväärtuslik, on tal kohe vaja autot ja head töökohta, loomulikult kuskil välismaal. Margus Jaanovitsi miimika on teiste näitlejatega võrreldes selgemini eristatav – nii põlgus, tülpimus, igavus kui viha väljenduvad kohe ka tema näoilmes. Seega konkretiseerib ja täiendab näitleja mäng, mis sisaldab kehakeelt ja miimikat, draamateksti ning mõjutab seeläbi publiku retseptiooni.

Viimasel ajal on semiootikute tähelepanu pöördunud rohkem just retseptioonile – retseptiooniprotsesside agressiivsus iga uue teksti suhtes on mõjutanud tekstide loojaid, kaasa arvatud tõlkijaid ja tõlketeoretikuid. Üldiselt võib tõlketeaduse arengut kujutada rõhuasetuse nihkumisena keelelt tekstile, tekstilt kultuurile, kultuurilt tervele ühiskonnale (Torop 1999: 18). Täieliku adekvaatsuse mõiste asemel on käibele tulnud uut pragmaatikat peegeldavad mõisted aktsepteeritavus (*acceptability*) ja kasutatavus (*applicability*), mis minu arvates on näidendite tõlkimisel primaarse tähtsusega. Just aktsepteeritavus näitab seda, kas tõlge on saavutanud oma eesmärgi. Teatri puhul väljendub see selgesti etenduse retseptioonis publiku

poolt – kui sõnastus on arusaadav, kaasaegne ning kõlab näitlejate esituses loomulikuna, siis aktsepteerib publik teksti. Kahtlemata on tegemist alateadliku aktsepteerimisega – iga vaataja ju ei arutle, kas repliigid olid suupärased. Tegemist on pigem tunnetusliku aspektiga. Teisalt sõltub publiku retseptsioon ka üldistest kultuurilistest teadmistest. Tõlge põhineb küll teisel tekstil, kuid publik teatris mõistab seda vastavalt oma kultuurilistele, käitumuslikele ja ideoloogilistele tõekspidamistele ning oma teadmistele antud kunstiliigi tunnustest (Aaltonen 1996: 87). Sellest lähtuvalt võib tõlkijat pidada retseptsiooniprotsessi üheks oluliseks kujundajaks. Kui traditsiooniliselt on hea tõlke üheks tunnuseks peetud tõlkija nähtamatust, siis viimasel ajal on hakatud enam toonitama vajadust tõlkija eksplitseeritud kohaloleku järele tekstis (saatesõnad, retseptsioonijuhendid jms) ja tõlkija vastutust tõlketeksti saatuse eest (Lane-Mercier 1997: 16). Käsitledes lavastajat kui tõlkijat, tuleb märkida, et tema roll on teksti ehk lavastuse loomisel primaarne – just lavastaja n-ö vastutab selle eest, et näidend adapteeruks sihtkultuuriruumi.

Artikli alguses väitsin, et tõlkija peab endale selgeks tegema, mis on tema eesmärk. Samas ei tohi tõlkija anda omapoolset sisulist tõlgendust või kommentaari. Tõlkija eesmärk sõltub sellest, kellele ta tõlgib, kellele antud tekst saab olema suunatud. Siin ilmneb teatav vastuolu A. Popoviči käsitlusega, mille kohaselt iga lugeja on uus autor. Kuid meenutagem, et ta väitis ka, et metateksti ja prototeksti ühisosa on tõlke korral küllaltki suur. Seega ei pea autorit antud juhul tõlgendama kui millegi *t ä i e s t i* uue loojat. Tõlkija looming on paratamatult seotud originaali looja tekstiga, see on tõlkija töö eripära. Tõlge teatrile peab aga arvestama ka tõsiasja, et tõlgitud materjaliga hakkavad tööle lavastaja, näitlejad, kunstnik jt. Sisulises mõttes peab tõlketekst jääma lavastajale/näitlejatele avatuks, see peab elustuma teatava rütmi kaudu, ilma et seda otseselt peale surutaks. Tõlkija peab end kontrollima, et säiliks originaalteksti autorile omane isikupära ja saladuslikkus, ta ei tohi lauset, mis originaalis võib kõlada mitmemõtteliselt, tõlgitavas keeles üheselt edasi anda. Samas on selge, et mis tahes lugemine ja mis tahes tõlkimine on ikkagi originaalteksti teatud interpretatsioon. Nii näiteks sõltub tõlkija sõnavalik tema isikust, arusaamadest ja keeleoskusest. Sellele vaatamata peaks tõlgitud tekst sisaldama võimalikult vähe tõlkija subjektiivsust. Näidendi teksti tõlkimine on lavastuse loomise võimalikuks

tegemine, mitte selle ennustamine või kujutamine. Teatud mõttes on tõlkimine sarnane lavastamisega: tegevus on sama - see on kunst teha valik märkide hierarhias. Niisiis on oluline mitte samastada tõlketeksti eesmärgilisust ja tõlgendust. Tõlkija on ikkagi teksti vahendaja ühest keelest ja kultuurist teise keelde ning kultuuri. Ta ei tohi püüda teksti lahti mõtestada (replike pikemalt selgitada, kahemõttelist lauset muuta ühemõtteliseks jne), sest see on draamateoste puhul lavastaja, näitlejate ning publiku ülesanne. Iga konkreetne tõlge on alati vaid ühe põhimõttelise vahendusvõimaluse näide (Torop 1999: 21).

Niisiis jääb püsima teatav vastuolu A. Popoviči teooria ja käesoleva töö autori seisukoha vahel, et tõlkija ei tohi tekstile anda omapoolset sisulist tõlgendust. Üheks huvipakkuvaks küsimuseks metatekstide teoorias võikski olla tõlkija staatuse määratlemine autorina – kui vaba või piiratud on tema tegevus teksti ühest keelest teise tõlkimisel.

Kokkuvõtvalt võib öelda, et draamateksti tõlkimise eripäraks on asjaolu, et tõlge teatrile peab arvestama teksti lausumise situatsiooni näitleja poolt konkreetsel ajal ja konkreetses ruumis. Tõlkimise protsessis ei tohi unustada, et kirjutatud tekst muudetakse lavastuses suuliseks. Tõlkija peab silmas pidama seda, et tekst oleks räägitav ning mängitav. Selles peab sisalduma võimalus kasutada keele kõrval ka teisi teatri märgisüsteeme. Mistahes tõlke, sh draamateksti tõlke puhul on oluline kultuuriline aspekt. Teksti ühest kultuurist teise tõlkides tuleb arvesse võtta sihtkultuuri iseloomulikke jooni, mis mõjutavad sihtpubliku retseptsiooni. Samas peab tõlge jääma tõlkeks, mitte aga olema originaali asendaja (Torop 1999: 69). Tõlkija peab leidma kompromissi algkultuuri elementide ülekandmisel sihtkultuuri. Niisiis ei piisa adekvaatse teatritõlke tegemisel üksnes sihtkeele lingvistiliste võimaluste tundmisest, vaid oluline roll on ka taustteadmistel alg- ja sihtkultuurist. Draamateksti tõlkeprotsessis võiks ideaaljuhul toimuda tõlkija ja lavastaja koostöö. Dramaturgilise konkretisatsiooni puhul, mille käigus teeb tõlkija lisaks keeleliste elementidele valikuid ka keeleväliste elementide osas, oleks lavastaja algkontseptsioonide teadmisest palju abi. Sellest, kuidas tõlkija suudab draamateksti fiktsionaalse maailma sihtkeelde tõlkida, sõltub ka publiku retseptsioon.

Kasutatud allikad*Trükitud allikad*

- Aaltonen, Sirkku 1996. Acculturation of the Other. Irish Milieux in Finnish Drama Translation. Publications in the Humanities. Joensuu: University of Joensuu.
- Carlson, Marvin 1990. Theatre Semiotics. Signs of Life. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, Umberto 1997. Spordiloba. - Looming, nr 10, lk 1395-1399.
- Lane-Mercier, Gillian 1997. Translating the Untranslatable: The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company.
- Lepik, Jaan J. 1999. Süngelt helge lugu jumalast hüljatud kohas. - Postimees 4. X, lk 11.
- McDonagh, Martin 1996. The Beauty Queen of Leenane. London: Methuen Publishers Limited.
- Pavis, Patrice 1988. Semiotik der Theaterrezeption. Tübingen: Narr Verlag.
- Pavis, Patrice 1992. Theatre at the Crossroads of Culture. London and New York: Routledge.
- Popovič, Anton 1976. Aspects of Metatext. - Canadian Review of Comparative Literature, nr 7, lk 225-235.
- Toro, Fernando de 1995. Theatre Semiotics. Text and Staging in Modern Theatre. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press.
- Torop, Peeter 1999. Kultuurimärgid. Tartu: Ilmamaa.

Käsikirjalised allikad

- McDonagh, Martin a. Mägede iluduskuninganna. Osaraamat. Tartu "Vanemuine".
- McDonagh, Martin b. The Lonesome West. Osaraamat. Tallinna Linnateater.
- McDonagh, Martin c. Connemara. Üksildane lää. Osaraamat. Eesti Näitemänguagentuur.

Suulised allikad

- Mäets, Ain 2001. Intervjuu Tartu "Vanemuises", 26. märts.
- Rohumaa, Jaanus 2001. Intervjuu Tallinna Linnateatris, 23. märts.

Kristel Nõlvak

MÜÜDILISE JA POSTMODERNSE MAAILMAPILDI KOKKUPUUTEPUNKTE TÄNASES TEATRIS

(Mati Undi “Meistri ja Margarita” näitel)

Uskumises, et müüdiline maailmapilt (või vähemalt mingi osa sellest – näiteks müüt) ei ole tänasest päevast kuhugi kadunud, pole tegelikult enam midagi uut. Nagu ka selles, et postmodernism vastandub modernismile ning annab viimase dualistlikku kategorisatsiooni ja progressiusku tühistades inimesele maailma tunnetamiseks vabamad käed. Kuid antud kirjutise eesmärgiks pole niivõrd püüd määratleda postmodernismi¹ või defineerida müüdilisust, kuivõrd näidata, mil viisil sellest valitsevaks saanud postmodernistlikust maailmavaatest kumab läbi mõndagi igiomaselt müüdilisse maailmapilti kuuluvat.

Alustuseks olgu lühidalt öeldud, mida mõiste *maailmapilt* siinses kontekstis hõlmab. Konkreetsuse huvides piirdun Enn Kasaku määratlusega, kelle järgi on maailmapildi näol tegemist kogu maailma käsitleva kujutluspildiga subjekti teadvuses, millele lisandub korrastav teadmiste süsteem, mis seda pilti koos kõige selle juurde kuuluva mittepiltliku ja raskesti kujuteldavaga mõista aitab (Kasak 1999: 41-42). Võib loetleda eri tüüpi maailmapilte – religioosne, teaduslik, filosoofiline jne. (Kuni võimaluseni, et neid on niisama palju kui erinevaid subjekte.) Tavapärane on arvamus, et teaduslik maailmapilt on mingil ajahetkel asendanud müüdilise, kuid juba ammu räägitakse ka nende omavahelisest lähenemisest. Nii või teisiti, enamik maailmapilte eksisteerib tõenäoliselt üheaegselt ning kõik käesolevas artiklis esitatavad väited põhinevad usul, et müüdiline maailmapilt ei ole õieti kunagi lakanud olemast, küll aga olnud rohkemal või vähemal määral

¹ Postmodernismi mõiste hõlmab käesolevas artiklis sellele kõige üldisemalt omistatavaid tunnusoone (mis ilmselt üleloomad ei vaja) ja leiab esmajärjekorras kasutust sõnasõnalises tähenduses, s.t modernismile järgneva fenomenina, mis viimasele eeskätt oponenteerib. Nii modernismi kui postmodernismi mõistet kasutatakse kui teatud maailmatunnetusviisi, mitte kunstilise võttestiku või voolu ühisnimetajat.

peidus mõne parajasti valitseva maailmavaate taga. Et postmodernistliku maailmatunnetuse saabumine laseb müüdilisel taas kord jõulisemalt esile tõusta, püüangi siinkohal välja joonistada nende omavahelisi kokkupuutepunkte, veelgi enam – näidata mainitud kahe, esmapilgul vastassuunalise maailmatunnetuse sarnast, võib-olla koguni samast suuet. Seda väljendab alljärgnev skeem.



Nagu näha, jõuavad mõlemad poolused, vaatamata vastandustele loome vs dekonstruktsioon, usk vs uskmatust, välja ühte punkti ehk seisundisse – Tühjusesse. Kasutan budistlikku terminit selles sisalduva igavese oleviku ja suletud täiuse tähenduse tõttu, ehkki ei väida otseselt, et postmodernse maailmavaate puhul oleks tegemist samasuguse Tühjuse tunnetusega, nagu see esineb müüdilises maailmapildis. Millest siiski sarnasus?

Võtmesõnaks on usk, uskumine. Müüdilise maailmapilt taasloob pidevalt müüti, ometi pole siinjuures esmatähtis mingi konkreetne müüt, konkreetne lugu, vaid uskumine loo kui sellise olemasolusse üldse ning seeläbi uskumine maailma korrapärasse, tervikusse, lahenduste olemasolusse. Sest müüdilise maailma aluslugu on lugu Maailma Kõikainsusest, usk, et kõik on kõiges: “/---/ lugematute “maskide” (ajalugu, tänapäev) paraadis tuleb

vaid ära tunda neis ilmuva Maailma Kõikainsuse pale (mida kehastab müüt)” (Lotman 1990: 344). Postmodernse maailmapildi puhul seevastu ei usuta enam loo olemasolusse ning dekonstrueeritakse lugu, tõestamaks selle paikapidamatust. Postmodernne inimene ei usu tervikusse, kuid ta lepibki kaose maailmaga, uskudes, et üks tähendus pole teisest kehtivam ja kõik on pidevas muutumises. Kuid: “Kui ükski konkreetsetest tähendustest ei oma teiste ees eelist, aga tähenduste lakkamatu läbivool tõstetakse põhimõtteks iseeneses, siis substantialiseerub tähenduse mõiste” (Undusk 1998: 20). Seega, lahendustesse mitte uskudes leiab postmodernne inimene lahenduse lahenduste puudumises, olukorra, kus kõik on võimalik. Müüdilise maailmapildiga inimene jõuab sinnasamasse läbi uskumise, et kõik ongi võimalik.

Identiteedi kehtestamine ei ole kummagi jaoks tegelikult esmane probleem. Müüdilise maailmapildiga inimesel on tänu usule tervikusse identiteet etteantult olemas, ta on teadlik oma kuulumisest tervikusse (ükskõik millisel kujul tema identiteet seal ka ei väljendu), tal pole vaja identiteeti otsida, vaid ainult taaskinnitada. Postmodernne inimene seevastu püsivast identiteedist ei huvitugi, ta konstrueerib endale soovi korral ise enesemääratlusi, pidades ennast mitte kuhugi lõplikult kuuluvaks, seega – kehtestades oma identiteedi Tühjuses, kus kõik määratlused on samaväärsed. See muudab tegelikult postmodernse inimese identiteedikehtestuse samavõrd paigalpäsiavaks, kui võrd see muudab dünaamiliseks müüdilise maailmapildiga inimese oma. See on võrreldav D.T. Suzuki ütlusega Ise kohta *zen*’is: “See on null, mis on staatilisus ja samaaegselt lõpmatus, näidates, et see on kogu aeg liikumises” (Suzuki 1970: 25). Claude Lévi-Strauss on oma identiteedi tajumise suutmatusest rääkides öelnud, et ta on enese jaoks koht, kus miski toimub, ent on võimatu kasutada sõnu, nagu “mina”, “mind”, “minule” jne. Ta arvab, et mingis mõttes oleme me kõik risteed, kus miski toimub, samal ajal kui ristee ise jääb juhtunu suhtes passiivseks taustaks (Lévi-Strauss 1986: 1510). Sedalaadi passiivsus, täpsemalt – aktiivne passiivsus on olemuslik nii müüdilisele kui postmodernsele maailmatunnetusele.

Tühjuse ajamääratlus on paigalseis, teatav avatud suletus, milles müüdilise maailmapildiga inimene on alati kohal, igaveses müüdilises olevikus, kus üheaegselt heiaistuvad ka minevik ja tulevik. Postmodernne inimene seevastu on ühelt poolt pidevas kiires liikumises ja muutumises, suutmata

enam eristadagi minevikku tulevikust (Frederic Jamesoni tuntud määratlus aja killustumisest lakkamatute olevike jadaks), katkestades nii teiselt poolt selle liikumise uskmatus läbi kuhugi jõuda ja kehtestades end seega samuti pidevas kestvas olevikus, asetades mööduvaid olevikukilde mitte üksteise kõrvale, vaid üksteise peale.

Postmodernne inimene ei tunnista teadupärast modernismile omaseid dualisme, kuulutades kõik tähendused ja olemused üheväärselt kehtetuiks või kehtivaiks, ning sama teeb ka müüdiline inimene – Tühjuses ongi kõik samaväärne.

Kuid teatri juurde. Muidugi ei ole müüdilise ja postmodernse maailmapildi määratlemine nii probleemivaba, nagu see eelöeldu järgi ehk tundub, siiski läheb asi veel ebakindlamaks konkreetsete kunstiliikide juurde siirdudes.

Me räägime postmodernistlikust teatrist, kuigi ei mõtle selle all kogu hetkel eksisteerivat teatrit. Müüdilisest teatrist ei räägi me küll üldse, kuid räägime või oleme rääkinud rituaalsest teatrist, mis kannab kõigi eelduste kohaselt nimelt müüdilist maailmanägemist, kasutades lavastuste keskmena enamjaolt müüti ning esitades seda kehaliikumise ja sõna (hääle) maagiale kontsentreerudes. Puuduvale Teisele orienteerudes aktiveerib see teater vaataja tajusid ja sidet “juurtega” ning usku harmoonilise maailmapildi olemasolusse. Siiski on rituaalteatris tema kõrgajal, 1960-ndatel, olnud palju ka modernistlikuna määratletavat, nimelt selles, mis puudutab poliitilise võitlusvaimu varjundit, või millegi poolt või vastu võitlemise eesmärki üldse - see ei ole enam müüdilise elu armastamine kogu tema mitmepalgelises tervikus ega ka postmodernne (olgu või küüniline) leppimine elu kõigi avaldusvormidega. Siiski näen siin lihtsalt suvalist ümberkäimist nimetus-tega, mitte tõestust n-õ päris rituaalteatri olematuse kohta, nii nagu ka kõik postmodernistliku teatri nimetuse alla koondatav ei ole kaugeltki mitte postmodernistlik. Huvitav on asjaolu, et ka postmodernistliku teatri algus paigutub rituaalteatri tekkega samasse aega (ideelise läheduse ja kohati ehk ühildumise tõttu *performance*’iga), veelgi enam – paljud rituaalteatri viljelejad (Grotowski, Schechner, Wilson jt, Brookist rääkimata) on vähemalt tagantjärele saanud külge ka postmodernisti sildi.

Mil määral on siis ühte või lahku viidav rituaalne ja postmodernistlik teater? Seletan seda konkreetse näite alusel, kus ühes kahtlemata post-

modernistlikus võtmes tehtud lavastuses väljenduvad tegelikult koos postmodernne ja müüdiline maailmapilt. See on hooajal 2000/2001 "Vanemuises" lavale jõudnud "Meister ja Margarita", mille lavastaja Mati Unt kuulub eesti postmodernistliku teatri esiridadesse (isegi kui see arvamus johtub paljuski tema üheks esipostmodernistlikuks kirjanikuks olemise aurast).

Lavastuse aluseks on Mihhail Bulgakovi samanimelise romaani järgi lavastaja enda poolt kirjutatud näidend, mis järgib põhimises Bulgakovit, küll aga on romaani Moskva kirjanikkond asendatud Moskva teatringkonnaga ja raamatus eraldiseisev Jeesuse-aegne lugu Pilatuse hingepeinadest (ehk Meistri romaan) on toodud lavale "teater teatris" vormis, Meistri näidendi proovide kujul.

Seega on juba tema müüdiline; lavastuse aluseks on kristliku müüdi töötlus, millesse lavastaja omakorda kõikvõimalikke lisatähendusi sisse loeb ning nende abil loo tõlgendusvõimalusi laiendab, vaatajale aga valmiskujul midagi ette andmata. See on kahtlemata postmodernistlik suhtumine publikusse. Olgugi et nii rituaalses kui postmodernistlikus teatris on rõhuasetus liikunud referentsiaalselt performatiivsele ning vaatajalt eeldatakse kaasamõtlemise asemel kaasa tundmist, *siin ja praegu* toimuva protsessi teravat tunnetust, on rituaalteater selles osas aktiivsem ning sõnumi jõudmine vaatajani (läbi energiavoo, seisundi) on ühise rituaali toimumise eelduseks. Postmodernistlikust etendajast hoovab aga ehk teatav annus ükskõiksustki, sest erinevalt rituaalsetest ei pea tema taaskinnitama vaataja usku, vaid jätab vaatajale etendatava vastuvõtul vabad käed. Mäng, mida rituaalteater kasutab nii etendaja kui vaataja sügavamate psüühiliste tasandite avamiseks, toimib postmodernses teatris paljus ka mängumõnu enese pärast.

Müüdi dekonstrueerib lavastus erinevate profanatsiooniaktide kaudu. Kuigi iseenesest teotab ka rituaalteater tihti püha, on teotus seal abivahendiks katarsise saavutamisel. Postmodernsuse puhul tekib aga siin kriitilisim küsimus: kas mahub *püha* mõiste üleüldse postmodernsesse maailmapilti, kas ei välista dekonstruktsioon igasugust transsendentsust, mis müüdilisse maailmapilti on endastmõistetavalt kaasatud? On selge, et müüdilise maailmapilti sisaldab vältimatult sakraalset dimensiooni, uskumist üleloomulikku ja samas sellesse, et üleloomuliku ja loomuliku vahe on hägune ja ületatav. Postmodernne maailmapilt, nagu ülaloodud skeemistki näha, põhineb aga uskmatusel, väikseimategi dogmaatiliste kehtetuks kuulutamisel. Ja siiski ei

või kindel olla, kas uskmatusest ei saa siin mitte samasugune usk, nimelt usk uskmatusse, sest inimene ei oska eksisteerida ilma substantsitunnetuseta?² Kas ei saa äkki postmodernse inimese jaoks transtsendentne pühakuju asendatud teisega, mis pole ehk sugugi vähem transtsendentne, kuigi teda teisiti nime-tatakse ja pühaks kuulutamast hoidutakse?³

Mulle tundub, et antud lavastus on vaadeldav nimelt taolise negatiivse teo- loogia seisukohalt. Tükis on Ješua esitatud lihtsameelse, koguni rumala tota- kana, kelle juhmilt ebaadekvaatne käitumine publikus naeru esile kutsub. Reaal-ne näitleja (Riho Kütsar) mängib lavastuses näitleja Ivan Bezdomnõid, kes kehastab algul Jeesust (Meistri näidendi proovides) ning seejärel viimase jüngrit Johannest, kandes samal ajal hullusärki mõistuse kaotanud Bezdom- nõina. See on ilmselge Jeesuse müüdi profanatsioon, kuni ikooni rüüstamiseni jõutakse ka sõna otseses tähenduses: tagalava tühjuses seisvalt ristilt võtab Johannes/Bezdomnõi Jeesuse elusuuruse kullatud kuju ning alustab sellega popmuusika saatel tantsisklemist suurel tühjal laval. Ning just sellel hetkel leiab ilmselt selgeimalt tõestust väide, et Jumala eituses on peidul tema jaatus ja ikooni lõhkumise alateadlik eesmärk võib olla selle kildude lähema vaatluse läbi jõuda terviku tunnistamise ja kultustamiseni.⁴

Lavastust tervikuna läbib ühe näitleja poolt mitme rolli esitamise printsiip; kohati toimivad rollid peaaegu simultaanselt. Aloizi/Juudas (Janek Joost), olgugi Aloizina armunud Margaritasse ja Juudana Nizasse, võib "Aloizi ajas" olles hüüda oma kallimat ühel hetkel ka Nizaks, seda enam, et ka Marga- ritat/Nizat kehastab sama näitlejanna (Kersti Heinloo) jne. Selles peitub ühelt poolt postmodernismile omane skisofreeniline kahesus, kuid teisalt müüdiline ühtsus – üks on kõiges, kõik on ühes. Eriti siis, kui vastandlikud pooled on ühendatud ühte tegelaskujusse, näiteks Margarita sekundiga toimuv muundu- mine kriiskavast nõiast väljapeetud nooreks daamiks.

Müüdilisel maailmal pole reaalselt keset, ammugi ei tunnista seda post- modernsus, mõlemad on ühtmoodi atsentrilised ja aalooilised. Siiski sisal-

² Vt Unduski veenvaid argumente sel teemal ja väidet, et kui on midagi, mida ini- mene tõsiselt võtab, siis on see tung substantsiaalsusesse (Undusk 1998: 16).

³ Eliade järgi pole puhtakujuline mittereligioosne elukogemus võimalik, inimene ei saa kunagi täielikult lahti religioosest käitumisest, ükskõik kui suure määrani ta maailma ka desakraliseerida ei püüa (Eliade 1992: 55).

⁴ Vt Undusk videoklipliku ikoonirüüstamise ja staarikultustamise kohta (Undusk 1998: 21).

dab vähemalt esimene korrastavat printsiipi ning ka teise puhul ei saa selle eitamist võtta üksüheselt; kui antud lavastuses on Jumala koht täitmata, saab korrastavaks printsiibiks siin Kurjus ise, Woland, ja üllatav või mitte, tulemus on sama. Selle lavastuse Wolandis (Hannes Kaljujärv) on head sama palju kui kurja, juba hall parukas tähistab tema ilmset empaatiavõimet inimeste murede suhtes. Jälle on üks modernistlik dualism – hea vs kuri – tühistatud. Selle Saatana käe läbi võidab õiglus – rumalad saavad karistada ja head teenitult tasutud.

Tulen lõpuks ajalise dimensiooni juurde. Lavastuses väljendub selgelt müüdiline olevik, mitte ainult n-ö Wolandi aja kaudu, mis tõesti seisab kesköötunni läheduses, sinna jõudmata, vaid ka selle kaudu, kuidas lavastaja etenduse kulgedes ühendab Moskva teatriringkonna profaanse argipäeva Jeesuse müüdi ajaga, lastes tegelastel viibida ühes ruumis ja aja-hetkes – seega kestvas müüdilises olevikus. Kuid laskmata seejuures kaduda ka postmodernsel olevikuhetkede kiirel vahetumisel, mille ilmekaim näide on lavastuse lõpp, ja tegelikult ka algus. Lavastus visandab avastseeni, Meistri ja Margarita esimese kohtumise kui välgusähvutuse, libisedes sellest ülikiiiresti üle, justkui jätmaks muljet alguse puudumisest ja takistades seega kogu loo raamistamist, piiridesse hõlmamist. Nii libiseb lavastus üle ka lõpust, kus Meistrile ja Margaritale, kes vaevalt rahu leidnud, ei anta hetkegi kokkuvõtva mõttepausi tarbeks, vaid juba röögatab lindilt laul ja näitlejad jooksevad kummardama. Nagu oleks neil seejärel kohe tarvis tegevusega kiiresti edasi minna. Siin on hetk, kus müüdiline ja postmodernne kokku jooksevad – siin on lõpp ja ei ole ka.

Kirjandus

- E l i a d e , Mircea 1992. Sakraalne ja profaanne. - Vikerkaar, nr 4, lk 52-58; tervikuna nr 4-12.
- K a s a k , Enn 1999. Müüdist. - Akadeemia, nr 1, lk 32-46.
- L é v i - S t r a u s s , Claude 1986. Müüt ja mõtlemine. - Looming, nr 11, lk 1510-1528.
- L o t m a n , Juri 1990. Kultuurisemiootika. Tallinn: Olion.
- S u z u k i , D. T. 1970. Lectures on Zen Buddhism. Rmt: D. T. Suzuki, Erich Fromm, and Richard de Martino. Zen Buddhism and Psychoanalysis. New York: Harper Colophon Books.
- U n d u s k , Jaan 1998. Maagiline müstiline keel. *Oxymora* 2. Tallinn: Virgela.

Lianne Saage-Vahur

TEATRIÕPETUS KOOLIS

Eesti haridus liigub isiksusekeskse õpetuse poole. See tähendab, et kool peab tegelema inimese kui tervikuga. Isiksuse igakülgseks arenguks, tema loovuse suurendamiseks ja suunamiseks ei piisa enam ainult traditsioonilistest õppeainetest. Paremaid tulemusi isiksuse arengu aspektist saadakse humanitaarainete süsteemsel õpetamisel. Ühe võimalusena seob teatriõpetus kui õppeaine muusika, kehalise kasvatuse, kirjanduse, ajaloo, kunstiõpetuse, kultuuriloo jne tundides saadud teadmised ja oskused üheks tervikuks. See on kõige inimesekessem õppeaine, kuna laps on kaasa haaratud üht-aegu nii vaimselt kui füüsiliselt.

Teatriõpetuse eesmärk

Kui teatri eesmärk on produkt, s.t lavastus, siis teatriõpetuse eesmärgiks on protsess ise. Koolis ei ole esmatähtis millegi esitamine teistele võimalikult hästi, tähtis on esitamine üldse – loov eneseväljendus. Kui koolis tehakse mitmesuguseid etüüde, ei saagi põhimõtteliselt rääkida, et see mõnel lapsel ebaõnnestub. Väärtus on kaasamängimises (analoogiline on tipp- ja tervise-spordi vahekord). Teatriõpetuse tundides tuleks teha kontsentreerumis- ja lõdvestusharjutusi. Tegevus toimub mitte kõrgema kunstitulemuse saavutamiseks, vaid vaimse keskendumise harjutamiseks, lõdvestumiseks ja koolipingi alandamiseks. Teatriõpetuse kasvatusväärtuseks on tegelemine loovvõimete arendamisega ja seeläbi isiksuse kujundamisega. Inimisisksusele on omane individuaalsus, mis on isiksuse psühholoogiliste iseärasuste kordumatu koostis (Üldpsühholoogia 1975: 146-144).

Toomas Lõhmuste on rõhutanud, et tähtis on see resultaat, mis ilmneb alles aastate pärast, kui avastatakse, et mõni noor inimene on kaaslastest avatum, suhtlemisaldim ja julgem, mõtlemiselt loomingulisem jne. See on midagi väga äraseletamatut, mis teatriõpetusega ellu kaasa võetakse, kuid ometi on seda võimalik kasutada kogu tulevases iseseisvas elus; samas on see midagi niisugust, mida paraku ühestki teatmikust ei leia. Paljudele õpilastele on teatriõpetus saavutatud suhtlemisjulguse tõttu eelkõige võimalus

ületada oma isiklike komplekse. Grupitöö distsiplineerib. Omandatud esinemisjulgus suurendab ka enesekindlust ning väljendusoskust. Tegelemine teatrimänguga annab kaunite kunstide sünteesimise võimaluse, on ju sellesse kaasatud nii liikumine, muusika kui ka kunst. Tekstide valik võib anda impulsi süveneda maailmakirjandusse. Lõpuks võimaldab see nii õpilasel kui õpetajal koguda positiivset energiat argipäevaks. Teatrimängu kaudu saab kasvatada südameheadust. Teatrimänguga saab täita nn emotsionaalset karbikest, mille tühi olek sünnitab agressiivsust. Nii võiks teatriõpetuse üks põhiväärtusi olla võimalus anda vägivallajõule loominguline väljund (Lõhmuste 1996: 52-53).

Mati Unt on 1976. aastal kirjutanud kino- ja teatriõpetusest meie koolides. Tema arvates räägitakse teatriõpetuses näiteks sisseelamisest – aga mis see sisseelamine on? Eemaldudes kitsalt teatriprofessionaalide platvormilt, võib öelda, et sisseelamine on ühe teatriveolu poolt antud nimetus ühele osale protsessidest, mis toimuvad näitlejapsühholoogias. Mis on aga lapsel asja sisseelamisega, küsib Unt. Võib-olla eelistab ta oma mängudes hoopis etendamisteatrit. Laps pole ju tingimata mingi kindla draamaklassi kandidaat, kus üht stiili eelistatakse teisele. Unt toonitab: “Kõik need stiilid saavad alguse mängust, sest see on teatri alus. Laps valdab mängu hästi, sellepärast kadestavad teda näitlejadki. Kas mitte sellest, kõige loomulikumast, ei peakski algama laste teatrikasvatus?” (Unt 1989: 158-159). Näitleja otsib katsetades, laps peaks samuti otsima katsetades. Uurimused näitavad, et mäng on lapsele tema aktiivsuse realiseerimise vormiks (Üldpsühholoogia 1975: 146).

Ajapikku on hakanud selginema, mida teatriõpetusega tuleks taotleda ja mida tegelikult on võimalik saavutada. Kõige üldisemal kujul võib täheldada kaht suunda: üks asetab pearõhu teatriharidusele, teine – kunstikasvatusele ja loovusele teatrikunsti mõjuvahenditega. Praktiliselt pöörab esimene suund enam tähelepanu retseptiivsetele töövormidele (tunnetustegevusele), nagu teadmiste omandamine teatriajaloost, uuematest teatrisuundadest; põhimõtteliselt kuulub siia ka lavastuse analüüs ning lavastuse ja draama (dramatiseeritud teose) suhte vaatlus jne. Mida ajas edasi, seda enam leiab pooldamist nn loovuslik-aktiivsete töövormide rakendamise suund. Sellesse koondub väga mitmekesine harjutuste ja loovtööde kompleks, mille ühisnimetajaks on dramaatiline tegevus. (Muidugi ei tähenda see

rõhuasetus teadmiste ja tunnetustegevuse tähtsuse vähendamist; eeldatakse nimelt, et loovuslik-aktiivses tegevuses omandatakse teadmised subjektiivselt läbitunnetatuna ja seda kindlamini.) (Leht 1976: 42)

Haridusministeeriumi õppekava kohaselt, mille on koostanud Reet Mikkel, on teatriõpetuse kursuse eesmärgiks anda õpilasele ettekujutus teatrikunsti arengust ja olemusest. Kursuse käigus käsitletavat teemat oleksid: teater väljendusvahendina; nukk kui tegelaskuju; kunstiline sõna, esinemis- oskus; väikelava kujundamine; teatrilava tinglikkus; vaataja ja tegija suhe; ametid teatrites, kuidas õpitakse näitlejaks; eesti teater (lavastajad, näitlejad); koolkonnad - Menning, Põldroos, Panso, Ird, Tammur jne; teatrikunsti ajalugu antiigist tänapäevani; eesti teatri ja maailmateatri suurnimed (vt Haridusministeeriumi Eesti põhi- ja keskkhariduse riiklik õppekava. Valikkursused gümnaasiumile. Teatriõpetus. <http://www.ise.ee/oppekava/valikgym/emakeel/teater.htm>).

Käesolevas artiklis käsitletava teatriõpetuse kursuse põhieesmärgiks on loovuse arendamine. Loovust ei ole siin mõistetud kitsalt, üksnes kunstiloominguna. Tuginedes oma töökogemustele kümne aasta jooksul Jõgeva Gümnaasiumi teatriõpetuse õpetajana, püüan teha üldistusi teiste autorite töödest teatriõpetuse kohta koolis ning oma kogemustest ja tähelepanekutest. Seminari "Kooliteater ja teater koolis" materjalidest lähtuvalt on selles valdkonnas kolm suunda:

- treeningtunnid, kus pearõhk pööratakse kehale, selle treenimisele;
- draamaõpetus – rollimängud ja mitmesuguste elusituatsioonide läbimängimine;
- suund, kus põhiliseks on etenduste ettevalmistamine.

Teatriõpetus Jõgeva Gümnaasiumis

1989. aastal asus Jõgeva Gümnaasiumis koos uue direktoriga tööle rida noori õpetajaid, kes tõid kaasa uusi mõtteid, tegevusvaldkondi ja ettevõtmisi. Nii alustas 1990. aastal tööd ka kooliteater "Liblikapüüdja", mille eesmärk esialgu oli eelkõige suurema huvi tekitamine kirjanduse, lugemise ja sõnakunsti vastu. Huvi kooliteatri töös osalemise vastu oli õpilaste hulgas kohe alguses väga suur. Aga kuna kooliteatri tegevuse tulemuseks on eelkõige lavastus ja lavastuses on võimalik kasutada ainult väikest osa õpilastest, siis hakkas kooli juhtkond otsima probleemi lahendamise võimalusi.

Tekkis mõte lülitada humanitaarklasside õppekavasse teatriõpetus. Mõtte teostamise eesmärgil suunati mind 1992/93. õppeaastal Haridustöötajate Koolituskeskuse täiendõppesse, mille maht oli 304 tundi. Kursuse käigus kuulasin loenguid teatriaaloost ja kaasaegse teatri suundumustest, osalesin lavalise liikumise, kõnetehnika ja näitlejameisterlikkuse praktikumides, omandasin algteadmised tööks-näidendi või muu kirjandusliku materjaliga. Kursuse õppejõududeks olid Merle Karusoo, Tõnu Tepandi, Katrin Saukas, Aleksander Eelmaa, Maret Mursa ja teised. Samal ajal alustasin gümnaasiumi humanitaarkallakuga 10. klassis ühe teatriõpetuse tunniga nädalas. Kuna puudus programm ja metoodika tunni läbiviimiseks, kasutasin eelkõige kursusel saadud materjale, teadmisi ning kogemusi, samas oli ka võimalik tunnis tekkinud probleemid läbi arutada oma õppejõududega. Õppeaasta lõpul õpilaste hulgas läbiviidud küsitlusest selgus, et huvi teatriõpetuse kui õppeaine vastu on väga suur. Järgmisest õppeaastast alates oli teatriõpetus nii 10. kui ka 11. klassi õppekavas, nüüdseks ka 12. klassi programmis. 1998. aastal alustasin eksperimendi korras teatriõpetusega 2. klassis, mis on muusikakallakuga.

Huvi teatriõpetuse tundide vastu gümnaasiumis on suur ning mõju märgatav. Sellest lähtuvalt kaalub kooli juhtkond võimalust lülitada teatriõpetus ka reaalkallakuga klasside ning keskastme ja valikuliselt algklasside õppekavasse.

Teatriõpetus Jõgeva Gümnaasiumis ei ole teoreetiline draamakursus ega ka näitlejakoolitus. Kasvatuseväärtuseks on tegelemine loovvõimete arendamisega ja seeläbi isiksuse kujundamisega.

Mäng

Juri Lotmani järgi on mäng praktilise ja tingliku (semantilise) käitumise samaaegne realisatsioon. Mängija teab, et ta ei asu tegelikus, vaid tinglikus mängumaailmas. Ta ei pea jahti, vaid nagu peaks jahti. Kuid seejuures elab ta läbi neidsamu tundeid, mis vastavad tegelikule olukorrale. Mängulise käitumise olemus seisnebki teadmise ja teadmatuse samaaegsuses, olukorra tinglikkuse meelespidamises ja samas selle unustamises. Mäng loob inimese ümber mitmeplaaniliste võimaluste erilise maailma ja stimuleerib sellega inimese aktiivsust. Mängud kujundavad isiksust. Mängu aktiivne iseloom

väljastab võimaluse jaguneda tegelasteks ja pealtvaatajateks. Mänguruumis puudub auditoorium, siin on kõik osalised (Lotman 1990: 185-187).

Tänase päeva teater on lähedane laste mängule. Mängu ja kunsti suhteid käsitlevad autorid tulevad järgmisele järeldusele: mäng on kunsti (eriti muidugi lavakunsti) geneetiline alus, kunst on mängu produkt, mis on mängust välja kasvanud tema teisenemise tulemusel antropogeneesi käigus. Pedagoogika seisukohast on mäng eelkõige ülitähtis arengutegur – unikaalne õppimisvorm ning kunstilise tegevuse alus ja algus. Kunsti loomise ja vastuvõtmise alged ilmnevad lapse mängu selles liigis, mida nimetatakse rollimängudeks.

Mängu allikas on imitatsioon ja kogemus. Mängides jäljendab laps täiskasvanuid. Laste mäng toimub tavaliselt ilma reeglita. Lapse toimingud juhivad mängitava rolli funktsioonidest ja kasutatavate asjade omadustest. Järgmises etapis – mängus, mida mängitakse reeglite kohaselt - olemuse poolest mäng lakkab, sest tähtis pole enam tegevus ise, vaid tulemus. Selles etapis läheneb mäng tööle (mille eesmärk ei ole tegevus ise, vaid tulemus) ja õppimisele (mille eesmärgiks on mängu omandamine) (Üldpsühholoogia 1975: 144). Pakkudes rikkalikku materjali fantaasiale, võimaldavad rollimängud lapsel süvendada isiksuse väärtuslikke omadusi (julgust, osavust, kontsentreeritust, leidlikkust jms); võrreldes enda ja teiste käitumist kujutletavas situatsioonis kujutletava reaalse tüübi käitumisega, õpib laps võrdlema ja hindama (Üldpsühholoogia 1975: 293).

On huvitav märkida, et kreeka ajaloolane Herodotos peab täielikku keskendumist mängule põhjuseks, miks mängud üldse välja mõeldi. Herodotos omistab mängude väljamõtlemise lüüdiastetele, keda tabanud suur näljahäda. Ta jutustab: “Mõnda aega elasid inimesed nii kannatlikult kui oskasisid, aga hiljem, kui lugu ei paranenud, hakkasid nad otsima midagi, mis nende häda leevendaks. Leiutati mitmeid vahendeid: mõteldi välja täringud ja pallimängud... Et nälga paremini taluda, kasutasid nad neid väljamõeldisi nii, et sõid ja mängisid ülepäeviti – ühel päeval mängisid kogu aeg, nii et neil polnud aega toidule mõelda, ja teisel päeval sõid ega mänginud üldse. Sel moel õnnestus neil elada kaheksateist aastat” (Cohen 1993: 24).

Situatsiooni mängimine või situatsioonis olek tähendab suhtlemist teiste inimestega. See toimub tagasisidemeringi kaudu, kus iga sõna, žest, hingetõmme, pilk ja füüsiline toiming kannab tähendust. Käitumine on niisiis

kommunikatsiooniprotsess: signaalide vastuvõtmine ja saatmine. Kommunikatsioon ei kujuta endast üksiksündmusi, vaid pidevat protsessi. Tagasisidemering tekib alati, kui inimesed on teadlikud üksteise kohalolekust (või eeldavad seda); kui ring on olemas, käivad vastastikune mõju ja kommunikatsioon pidevalt nii teadlikul kui alateadlikul tasemel. Kommunikatsioonil on kaks põhiviisi, mis toimivad samaaegselt: sisu- ja suhtekommunikatsioon. Suhtekommunikatsioon on kogu kommunikatsiooni alus, sest kui suhteteateid võib vahetada ka ilma sisuta (nagu naeratuse puhul), siis sisu ilma suhteta on mõttetu (Cohen 1993: 43).

Teatriõpetuse tundide märksõnadeks on kommunikatsioon, mäng, loovus, improvisatsioon, etüüd. Mõtlemine toimub kohapeal, mis vabastab kujutlust ja emotsionaalsust. See annab võimaluse mõtlemiseks: mida ma teen? Miks? See tähendab, et teatrimäng eeldab spontaanset, otstarbekat reageerimist, mis omakorda vabastab energia, annab võimaluse ühistegevuseks. See tähendab teistega arvestamist, head mikrokliimat jne. Lapsed tahavad teha teatrit, teha seda rõõmuga, kasutades motiive, mida nad haaravad oma ümbrusest, oma elust, massikommunikatsioonist, vanemate jälgimisest. Mis on mäng? Mäng on prognoos, katse, oletus. Seepärast ka laste kohatised julmad mängud (surm, tapmine). Antud juhtudel proovitakse lihtsalt seda, mis võib inimest oodata, elatakse mängult läbi seda, mida pole veel läbi elatud.

Mäng on kasutatav teatritreeningus selleks, et: 1) avada etendaja võimalusi ja probleeme; 2) leida kaudseid füüsilisi kogemusi, mida ei leia otse; 3) juhtida eneseteadvustamise ja -tundmise protsessi; 4) anda kehakogemusele vorm; 5) luua selle vormi sõnastik (Barker 1989: 65-66). Mänge võib eristada:

- A. Tegevuse laadi järgi: 1) kehalised ehk liikumismängud (jooksumängud, pallimängud, jõu- ja osavusmängud, viske- ja löögimängud); 2) vaimsed ehk mõtlemismängud (lauamängud, pandimängud).
- B. Osavõtjate arvu järgi: 1) individuaalsed ehk üksikmängud (kogumine, hobi); 2) ühis- ehk seltskondlikud mängud.
- C. Mängu sisu järgi: 1) funktsioonimängud (esemete käsitlemine, mängu algeline vorm lapseas); 2) loovmängud (täiskasvanute tegevuse jäljendamine, rollimängud); 3) reeglimängud (didaktilised mõistatamismängud, reeglitega liikumismängud); 4) psühholoogilises treenin-

gus on kasutusel juhtimis- ja suhtlemismängud; 5) võistluslik liikumismäng on sportmäng.

Loovus

Ootamatute ideedega inimene suudab loovalt läheneda ükskõik millele – olgu see siis inimestega suhtlemine, sünnipäevakingi valimine, kutsetöö või puhkus. Loovus ei ole ainult võime, vaid seda saab vaadelda ka kui erilist avatud ja paindlikku eluviisi. Loovus on võime välja mõelda ja teha midagi uut, seniolematut, mis on kellelegi kasulik ja nauditav. Loovuse alged on olemas igas lapses. Kahjuks peab traditsiooniline kasvatus nii koolis kui kodus kuulekust ja pähetuupimist-ülesütlemist märksa väärtuslikumaks kui isetegemist ja isemõtlemist. See aga loob lapses maailmapildi, mis koosneb “õigetest küsimustest” ja “õigetest vastustest”, ning kujundab veendumuse, et igale küsimusele on kusagil olemas kindel, autoriteetne ja kõigutamatu vastus. See tuleb ainult üles leida ja pähe õppida. Nii polegi mingit tarvidust iseenda aju pingutada. Seega harjumuspärane kasvatus ei toeta ISEtegemist, ISEolemist, ISEmõtlemist. Seeläbi aga stimuleeritakse “nagu kõik” mõtteviisi (Hango 1993: 8).

Loovust saab arendada rohkem kui näiteks vaimseid võimeid. Nagu järeldasime, on lapsele kõige omasem tegevus mäng. Organiseerides teatriõpetuse tundide raames mängu ja etüüde, on esmatähtis vaba suhtlemise keskkond ja loominguline atmosfäär. See tähendab, et inimest tunnustatakse tingimusteta. Teda peetakse väärtuslikuks igal juhul ja just sellisena, nagu ta on, ilma talle erilisi nõudmisi esitamata. Sellises olukorras saab inimene olla tema ise, käituda isikupäraselt ega pea pidevalt mõtlema sellele, mida teised temalt ootavad ja temast arvavad. Jõgeva Gümnaasiumi teatriõpetuse tundides ei hinnata õpilast väliste kriteeriumide ja veel vähem tulemuse põhjal. Hinnatakse aktiivsust, julgust, leidlikkust ja arengut. Andes õpilasele tagasisidet, olen teadlikult püüdnud hoiduda hinnangu andmisest mingite kindlate normide või tõekspidamiste põhjal.

Psühholoog Karin Hango on tabavalt andnud juhise lapses loovuse ja arengu mahasurumiseks.

Suru end peale. Kamanda. Korralda.

Ähvarda. Hirmuta. Hoiata. Nõua.

Süüdistä. Sõima.

Tee lapse kulul nalja.

Ära omista millelegi tähendust. Ole kannatamatu. Katkesta lapse jutt kohe, kui saad. Näita üles tüdimust.

Ära pane tähele. Ära kuula. Ära löö kaasa. Hoidu kõrvale.

Ära anna tagasisidet. Tee kivinägu ette.

Saa valesti aru. Vaidle. Löö lahingut.

Ole kriitiline. Too ainult vigu välja. Nori pisiasjade kallal. Mõista hukka.

Paranda. Heida kõik ideed kõrvale. Nõua kiiret täpsustamist.

Targuta. Räägi, kui lootusetu see kõik on ja et niikuinii ei tule midagi välja (Hango 1993: 24).

Need on asjad, mida tuleb vältida, et mitte teha vigu praktilises pedagoogilises töös.

Loovust arendava teatriõpetuse tunni läbiviimisel on väga suur roll õpetaja isiksuseomadustel, kogemustel, nii õpitud kui inimlikul tarkusel. Kahjuks puudub antud distsipliini õpetamiseks nii ühtne metoodika kui ka kirjandus. Puudub ka õpetajate ettevalmistamise süsteem. On selge, et käesoleval ajal ei ole sellist ettevalmistust vajalikus ulatuses ühelgi pedagoogikaeriala lõpetajal. Vajalikud on täiendavad teadmised nii psühholoogia aluste kui ka praktiliste harjutuste, mängude ja etüüdide kohta. Vajalik on kogemus ja oskus tundide praktiliseks läbiviimiseks, andmaks tagasisidet selliselt, et see last innustaks, õpetaks ja arendaks.

Jõgeva Gümnaasiumis on teatriõpetuse tundide jaoks kujunenud siiski välja oma reeglistik, mis tugineb nii mitmete autorite teoreetilistel näpunäidetel kui ka minu enese kogemuste üldistamisel. Need reeglid on tunnisi osalejate poolt aktsepteeritavad.

1. Tunni läbiviimisel tuleb lapsi julgustada tegutsema, sidudes erinevate alade probleeme ja teadmisi. Lapsed peavad õppima probleeme nägema ja julgelt proovima otsida neile lahendusi.

2. Austades laste ideid, tuleb aidata neid realiseerida. Tagasisidet antakse eelkõige suunavate küsimustega. Hinnatakse ideid ja nende arendamist, mitte niivõrd konkreetset tulemust.
3. Tunni keskkond peab olema suhteliselt vaba. Reeglina ei ole tunnis külalisi – osalejad löövad kõik kaasa. Eelduseks on vastastikune austus.
4. Vajalik on tunnustada laste loomulikku püüdu olla teistest erineval seisukohal või käituda erinevalt ning aidata lapsel mõista, et vigade tegemine on õppimise loomulik ja vajalik osa.

Et õpilastel säiliks sisemine soov ainet õppida, tuleks neil lasta valida ise õppeülesandeid, kui see on vähegi võimalik, lasta õpilastel läheneda ülesannetele neile sobival viisil ja anda õpilasele piisavalt aega oma tegevusest arusaamiseks ning probleemi sisseelamiseks (Krull 2000: 99-100).

Harjutused

Ühtegi harjutust ei tohi teha mehhaaniliselt, vaid pideva mõttetöö saatel. Seega tuleb juba esimestest sammudest alates pöörata tähelepanu üksiku seosele üldisega, vajadusele otsida ja leida neid seoseid. Töötama peab kogu keha – vaim pluss füüsis –, siis on harjutusest kasu edaspidises töös. Väga tähtsal kohal on inimeste, olukordade ja sündmuste jälgimise oskus ning harjumus – seega töötab iga õpilane ka individuaalselt. Harjutused ei ole mõeldud mitte füüsilise vormi parandamiseks või soojenduseks, vaid teenivad rohkem tunnetuslikku eesmärki (Tuuling 2001: 23-60). Järgnevalt mõned näited harjutustest.

Tunnetus- ja lõdvestusharjutused

Eesmärk on: 1) välja lülituda igapäevaelust; 2) viia end rahulikku seisundisse; 3) lõdvestuda nii vaimselt kui füüsiliselt; 4) ergutada mängulist fantaasiat.

Kui osalejad üksteist ei tunne, siis peaks alustama tutvumisharjutustega.

1. Grupp istub ringis. Esimene ütleb oma nime ja küsib ühe küsimuse paremal pool istuvalt naabrilt, kes omakorda ütleb nime, vastab küsimusele ning seejärel esitab uue küsimuse oma naabrile jne. Harjutust võiks jätkata umbes 15 minutit.
2. Paberilehtedele on kirjutatud erinevad mõisted (igale lehele üks). Paberid on riputatud ruumi seintele. Osavõtjad kogunevad selle mõiste üm-

ber, mis neile midagi tähendab. Umbes 10 minuti pärast selgitavad moodustunud gruppide liikmed, miks just see mõiste neile tähtis on. Mõisted võiksid olla näiteks: lained, pâike, valgus, peegel, roos, aeg, pilv, algus jne.

Tunnetusharjutused

1. "Orpheuse mäng". Mängijad lamavad tardunult, oma kujutluspildis püüavad nad olla näiteks kivid, pöösad, lilled vm. Kui muusika hakkab mängima, siis kõik elustuvad, alguses liiguvad aeglaselt käed, pea jne. Seejärel püüavad kontakteeruda kaaslastega, aitavad üksteist jne. Kõik toimub suletud silmadega. Kui kõik on püsti, järgneb tantsuline liikumine muusika saatel. (Mängu nimi on tulnud sellest, et Orpheus olevat nii kaunilt musitseerinud, et isegi kivid elustusid.)
2. Kõik käivad ruumis ringi suletud silmadega, vahetatakse tempot ja suunda. Seejärel võtavad osalejad paardesse, üks suleb silmad ja laseb teisel end läbi ruumi juhtida. Hiljem vahetatakse osad. Harjutuse eesmärk on usalduslikkuse arendamine.
3. Mäng "Elevandid - kassid - hiired". Osavõtjad jagunevad kolme gruppi, vastavalt elevandid, kassid ja hiired. Esimene grupp – elevandid: tahavad kassidele peale astuda, aga samas kardavad hiiri. Teine grupp – kassid: püüavad hiiri ära süüa, aga tunnevad hirmu elevantide ees. Kolmas grupp – hiired: hirm kasside ees, otsivad elevantidelt kaitset.
4. Üks osavõtja istub seotud silmadega ruumi keskel. Tema ees maas on "aare". Käes on "relv" – näiteks kokkukeeratud ajaleht. Teised hiilivad vaikselt tema ligi ja püüavad "aaret varastada". Keda juht ajalehega tabab, langeb välja või peab algasendist uuesti alustama.
5. Õpilased seisavad ringis, iga mängija saab numbri, mida teised ei tea. Üks mängija tuleb ringi keskele ja hõikab kaks numbrit. Vastavad mängijad peavad võimalikult kiiresti salaja kontakteeruma ja kohad vahetama. Ringi keskel olev mängija püüab ise ühele nendest kohtadest asuda. Kes kolmest mängijast jääb ilma kohata, asub ringi keskele.
6. "Dirigent". Grupp seisab ringis. Üks mängija saadetakse teise ruumi või ukse taha. Seejärel valitakse grupi hulgast nn "dirigent". Eemal olnud mängija tuleb nüüd ringi keskele. Teised jälgivad dirigenti, kes alustab võimalikult erinevaid liigutusi, hääliitsusi jne, mida teised kohe

imiteerivad. Ringi keskel olev mängija peab ära arvama, kes on dirigent.

Lõdvestusharjutused

Aitavad tunnetada oma keha käitumist ja reaktsioone, arendada kujutluspiltide tekkimist ning nende isiklikku ja otsest tunnetamist. Vältida tuleks puhtalt võimlemisharjutusi.

1. Grupp kõnnib aeglaselt ringis ja täidab juhi korraldusi: kõndida kiiresti, aeglaselt, aegluubis, edasi-tagasi, kõrvale, selg ees, jalad koos hüpates, kikivarvul; uhkelt, õnnelikult, õnnetult, laisalt jne.
2. Liikuda eesmärgita. Liikuda uimaselt, kiirustades tähtsa isiku juurde, puusärgi järel, kergelt joobnuna koduteel, raske kohvriga jaama, jälitada isikut, kes teid näha ei tohi, kui olümpialipu kandja jne.
3. Olla väga väike, suur, peenike, paks, ettevaatlik, robot, köietantsija, lõvi, ahv, tõstesportlane, tuleneelaja, kloun; paljajalu soojal liival või jääl või keset klaasikilde, kastesel aasal, kõrrepõllul, kruusateel, soos, vaibal, põlvini külmas vees jne.
4. Kujutleda, et kannad erineva raskusega koormaid, oled keset kärestikulist jõge, tormi ja vihma käes jne.
5. Tervitada erinevalt: tuttavat, ebameeldivat partnerit, sümpaatset partnerit, võõrast jne.
6. Grupp seisab rivis, osalejad annavad kujuteldavat täis veeämbrist käest kätte, seejärel saadavad ämbri tühjana tagasi. Antakse edasi erinevaid asju – kärnkonn, kuum triikraud, tibupoeg, vihmauss, kuum ääreni täis teetass jne.

Neid harjutusi võib teha ka osava jutustaja loo saatel, tehes parajasti seda, millest jutustaja räägib.

Kujutlusvõime harjutused

See grupp harjutusi on keerukamad ja juhendaja peaks nende puhul pöörama rohkem tähelepanu vigadele.

1. Hoiakute võtmine. Miljonäri hoiak banketil, vaese sugulase hoiak banketil, reumahaige, kes kõnnib vastutuult (pärituult), ülbe turvamees, endast lugupidav ärinaine jne.
2. Figuurgruppide moodustamine. Esimese osaleja poolt võetud poosi täiendab iga järgnev osaleja, mille tulemusena peab tekkima mingi figuur.

3. Skulptuuri loomine. Üks osalejatest tekitab skulptuuri, paigutades teised osalejad oma äranägemise järgi.
4. Masina ehitamine. Iga osaleja kujutab endast mingit masina detaili ja koos peab masin töötama.
5. Sõnaline fantaasia. Vestlused koos žestide ja miimikaga. Vestlevad pudel ja õlekõrs, jakk ja nõõp, auto klaasipuhastid, uks ja võti, haamer ja nael, koer ja kont, lill ja aknaruut jne.
6. Miimika. Kõik seisavad üksteise järel reas. Viimane teeb grimassi, koputab ees seisjale õlale, see pöördub, vaatab tagumise näo grimassi ja annab selle enda ees seisvale kaaslasle edasi, nii kuni esimeseni välja. Lõpuks võrreldakse esimese ja viimase isiku miimikat.
7. Kirja lugemine. Üks "loeb" oma kujuteldavat kirja, teised püüavad ära arvata, millest kirjas juttu on. Võib kasutada ka kujutletavat telefonikõnet, filmi vaatamist jne.
8. Erinevate situatsioonide kujutamine. Proovida kübaraid, tunda rõõmu eelseisvast peost, saabuda võõraste linna, olla üksi pimedas ruumis, kirjutada hüvastijätukirja, igavleda pargipingil jne.
9. Kirjalood. Valmistada sedelid lühiteadetega, millele tuleks kohe reageerida. Nn kirjakandja jagab kirju mängijatele, kes peavad käituma kirja sisule vastavalt.
10. Meeleolumuudatused. Reageerima peaks antud ülesandele võimalikult kiiresti.

10.1. Individuaalsed harjutused:

10.1.1. Riputatud pestud pesu nõõrile. Hakkab sadama. Korjad pesu ära, samas lõpeb ka vihmasadu.

10.1.2. Ootad raudteejaamas sõpra. Rong saabub, aga sõpra pole. Jaamaülem selgitab, et see polnud õige rong. Veidi aja pärast saabub õige rong ja ka sõber.

10.1.3. Õmbled vennale sünnipäevaks kaisulooma. Äkki kuuled samme, peidad töö ära, kogemata torkad nõelaga sõrme. Sammud lähevad mööda, otsid asjad uuesti välja, töötad edasi.

10.2. Grupiharjutused.

10.2.1. Olete metsas, hakkab külm. Teete lõkke, hakkab soojem. Seejärel algab vihmasadu, mis kustutab tule ära.

10.2.2. Olete tormisel merel, päästeparvel, laev aga sõidab mööda. Veidi aja pärast tuleb aga uus laev.

Igas harjutuses peaks püüdma väljendada vähemalt kahte erinevat meeleolu.

11. Kujutluspilt.

11.1. Tulete peolt koju, panete mantlit kappi – seal on laip. Püüda reageerida kui koleerik, sangviinik, melanhoolik, flegmaatik.

11.2. Muuseum. Osalejad saavad sedeli, kus on kirjas, keda nad kujutavad. Teised püüavad ära arvata: a) sa pole kunagi muuseumis käinud; b) oled asjatundja; c) sind huvitavad rohkem teised külastajad; d) oled eksponaat; e) detektiiv; f) muuseumi direktor; g) soovid üht pilti osta, aga ei oska valida; h) tahad üht pilti varastada.

11.3. Paarisharjutus (kahekaupa): a) sünnipäevaõnnitlus; b) kaastundeavaldus; c) hüvastijätt armsamaga (vihavaenlasega); d) kohtan head sõpra, aga on väga kiire; e) teen näo, et ei märkagi partnerit.

12. Kujutluspildid märksõnade järgi, näiteks: ootamine perroonil, arsti ooteruumis, eksamiruumi ukse taga, piletisabas, ülemuse kabinetil ukse taga, tualeti ukse taga, kulisside taga enne etendust jne.

13. Kujuteldavast kastist võetakse “asju” välja. Püütakse arvata, mis need on.

14. Harjutus “Pulmakülalised” Kuidas keegi käitub? A. Pruudi sõbranna, kes ei salli peigmeest. B. Peigmehe sõbratar, kes ei suuda andestada. C. Pruudi närviline ema. D. Peigmehe ülijutukas kolleeg. E. Pruudi kolleeg, kes oli kohustatud tulema. F. Preester. G. Pruut ja peigmees.

15. Momentharjutus. Osavõtjad jagatakse 3-5-liikmelisteks gruppideks. Nende ülesanne on hõigatud märksõnade järgi kedagi või midagi kujutada. Osavõtjad omavahel ei konsulteeri. Mõisted võiksid olla näiteks: põgenemine, rõõm, nälg, hädaoht, vaikus, orkaan, võit, lein, jõud, hirm, lootusetus, kadedus jne.

Etüüd

Etüüd on improvisatsioonil rajanev lavaline õppeülesanne. See on ka näitlejakoolituse aluseks. Etüüde võib taotletavate eesmärkide järgi jaotada mitmeti. Õppetöös võib etüüdi pidada iseseisvaks väikeseks uurimistöök,

kuna ta valmib eelnevate vaatluste, ühe või teise detaili täpsustamiseks ette võetud uurimise tulemusena. Etüüdil on oma algus, sündmus (mis juhtub?) ja lõpp. Üldjuhul on etüüd ühekordseks mängimiseks mõeldud tinglik eten- dus, mille käigus avastatakse enda ja kaaslaste omadusi, puudusi ja voorusi, ka näitlejameisterlikkuse algõtodesid ning miks mitte ka lavakunsti võima- lusi üldse. Etüüd ei ole mäng, kuigi on olemas väline sarnasus, mõned ühi- sed omadused. Etüüdi jaoks püstitatakse ülesanne, kuid ülesande tulemus pole eesmärk. Etüüdi võib käsitleda kui õppimist. Selle õppimise eesmärk ongi etüüd ise (Tuuling 2001: 61-72). Selleks et ülesanne ergutaks tegu- sema, on soovitatav alustuseks leida vastus kolmele küsimusele: Mida ma teen? Miks ma teen? Kuidas ma teen?

Kindlasti peab pedagoog iga etüüdi koos tegijatega analüüsima, juhtima tähelepanu möödalaskmistele, kasutamata võimalustele, ja muidugi esile tooma õnnestumised. Etüüd ja harjutus erinevad teineteisest juba keerukuse astmelt, eelkõige aga etüüdi polüfunktsionaalse iseloomu poolest. Pedagoogilised etüüdid on suunatud küll ühe või teise tervikliku elemendi tunne- tamisele, ent kuidas ka ei piiraks või koondaks etüüdi ühele konkreetsele ülesandele, jääb ta ikka mitmete "mänguvõtete" sulamiks. Üksiketüüdi ei tohiks õppetöö käigus reeglina korrata ega lihvida, sest siis kaotaks etüüd oma väga olulise improvisatsioonilise iseloomu. Teatripedagoogikas on etüüd eelkõige vahend, abinõu, mis aitab kujundada maitset, näitlejameis- terlikkuse ja režii põhitõdesid, on tähelepanu ja kujutusvõime proovikiviks, soodustab väga vajaliku küünarnukitunde ja kollektiivse töö harjumuse süvenemist. Seega ei eelda etüüd alati ka lõpetatust. Kokkuvõtteks võiks öelda, et etüüd on eelkõige erinevate tunnetuste omandamise üks vorme.

Improvisatsioon (etüüdid)

Improvisatsiooni puhul on kõige tähtsam esitada küsimusi. Kes ma olen? Kus ma olen? Mida ma tahan? Milline on sündmus (mis toimub)? Oluline on, et õpilased lahendavad situatsioonid ise. Tavaliselt on vajalik ette- valmistusaeg. Etüüdide tegemise juures on ääretult oluline ka tagasiside. Siinkohal mõned näited.

1. Paarisetüüd. Erinevate loomade kohtumine. Kohtuvad kaks looma. Mis juhtub?
2. Paarisetüüd. Kerjus ja politseinik tänaval.
3. Paarisetüüd. Tüdruk ja poiss pargipingil.

4. Paarisetüüd. Poes. Nõudlik ostja ja müüja.
5. Paarisetüüd. Pangaröövel sööstab pangast välja, kohtub juhusliku mõõdujaga.
6. Paarisetüüd. Kupees. Keegi naudib üksindust, siseneb kaaslane, kes soovib rääkida.
7. Paarisetüüd. Ma pean millegagi hakkama saama nii, et sõber ei näe.
8. Paarisetüüd. Ma kingin sulle päikese.
9. Paarisetüüd. Suu laulab, süda muretseb.
10. Individuaalsed etüüdid.
 - 10.1. Tulen koju, tahan leiba süüa, aga ei saa. (Mis see on, mis mind takistab?)
 - 10.2. Tulen koju, järsku juhtub midagi õudset. (Mis saab edasi, mis on õudne?)
 - 10.3. Kuulen midagi ja sellest sõltuvalt muudan oma tegevust. (Mida kuulsin?)
11. Grupietüüd. Bussijaam. (Mis inimesed seal on? Miks nad seal on? Mis juhtub?)
12. Grupietüüd. Viis inimest liftis, mis jäi seisma. (Kes nad on? Mis juhtub?)
13. Grupietüüd. Kolmesõnaetüüd. Näiteks: heeringas, lõngakera, nuga; nartsiss, kikilips, kahvel; klaver, huulepulk, piibel. (Kasutades kõiki kolme sõna ja neid omavahel sidudes, luuakse etüüd.)
Kokkuvõtteks võib öelda, et teatriõpetusest saadakse Eesti koolides väga erinevalt aru. Käesolevas töös on põhjalikumalt käsitletud õpilase loovust arendavat suunda. Teatriõpetuse tundides on võimalik kasutada enamikku näitlejakoolituse praktikas olemasolevaid harjutusi ja etüüde. Erinevad on aga eesmärgid. Näitlejakoolituses on selleks professionaalne näitleja, kooli teatriõpetuse eesmärgiks aga saab olla ainult loov, elava kujutlusvõimega, intelligentne, eluga toime tulev noor inimene.

Kirjandus

- Barker, Clive 1989. Theatre Games. A New Approach to Drama Training. London: Methuen Drama.
- Chen, Robert 1993. Näitlemisvägi. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Hango, Karin 1993. Kuidas vannitada dinosaurust ehk harjutusi lastele loovuse arendamiseks. Tartu.

- Haridusministeeriumi Eesti põhi- ja keskkariduse riiklik õppekava. Valikkursused gümnaasiumile. Teatriõpetus. – <http://www.ise.ee/oppekava/valikgym/emakeel/teater.htm>.
- K r u l l , Edgar 2000. Pedagoogilise psühholoogia käsiraamat. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- L e h t , Kalju 1976. Teater – lapsed ja noored, nende lähenemise teedest. Rmt: Nüüdisteater õppuri pilguga. Tallinn: Eesti Raamat.
- L o t m a n , Juri 1990. Kultuurisemiootika. Tallinn: Olion.
- L õ h m u s t e , Toomas 1996. Kooliteater – mis see on? Määratluskatse kevadel 1996. - Teater. Muusika. Kino, nr 7/8, lk 52-54.
- T u u l i n g , Margus 2001. Esimesed sammud teatriteel. Tallinn: Tallinna Pedagoogikaülikooli Kirjastus.
- U n t , Mati 1989. Teatrist ja lastest. Rmt: Kuradid ja kuningad. Tallinn: Eesti Raamat, lk 158-160.
- Üldpsühholoogia 1975. Õpik pedagoogilistele instituutidele. Tallinn: Valgus.

III

ETENDUSE ANALÜÜS

Luule Epner

ETENDUSE ANALÜÜS: LÄHTEKOHTI JA KÜSIMUSEASETUSI

Etenduse analüüs kui teatriteaduse uurimisvaldkond

Etenduse analüüs (*performance analysis*), üks teatriteaduse noorimaid valdkondi, kujunes 1960.-1970. aastatel välja kui distsipliin, mis keskendub kaasaegsete teatrilavastuste interpreteerimisele. Nõnda näib ta tihedalt külgnevat, kui mitte kattuvat teatrikriitikaga; tõepoolest ongi sageli raske nn akadeemilise kriitika ja teatriteadusliku etendusanalüüsi vahele piiri ajada. Erinevus seisneb viimase varjamatus teoreetilisuses ja meetoditeadlikkuses, samuti sisaldab etenduse analüüs sageli retseptiooni, niisiis ka kriitika käsitlust, tõustes sellega metakriitilisele tasandile. Konkreetsetest lavastustest tõukudes tegeldakse ka üldiste küsimustega, nagu teatrikunsti spetsiifika, teatraalsuse fenomen jne. 1997. aasta veebruaris Berliinis peetud rahvusvahelisele sümposiumile järgnenud vestlusringis (vt *The International... 1997*) rõhutati uurimisala kultuuriteoreetilist tähtsust: etenduse analüüs on üks teatri eneserefleksiooni viis (Jelena Levšina); lavastuste keeruka märgistruktuuri uurimise kogemus aitab heita valgust kultuuri performatiivsetele aspektidele laiemalt (Erika Fischer-Lichte). Teiselt poolt on E. Fischer-Lichte pisut provokatiivselt põhjendanud etenduse analüüsi metodoloogilist sarnasust teatriajalooga. Tema arvates tegelevad mõlemad distsipliinid "puuduva" objektiga, mis tuleb kõigepealt rekonstrueerida olemasolevate allikate ja dokumentide põhjal – lihtsalt etendusanalüüsi juhtumil kuuluvat allikate hulka ka uurija märkmed kui isikliku kogemuse üleskirjutus (Fischer-Lichte 1994).

Millised on etenduse analüüsiks kohased meetodid, mis on nende tugevad ja nõrgad küljed – see on tänini kestvate vaidluste aine. Seni on eelistatud semiootikal põhinevat meetodit, mispuhul huvikeskmes on teatrietenduse märgiline struktuur, koodide repertuaar ja tähendusloome viisid. Siiski on ranget, n-ö ortodoksset semiootilist meetodit hakatud pidama teatri puhul piisamatuks ning püütud seda ühendada hermeneutilise lähenemisega ja/või retseptiooniestetikast lähtuva vastuvõtu-uurimisega. Raamatus

“Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice” (1995) esitavad Willmar Sauter ja Jacqueline Martin käibivad lähenemisviisid järgmise loeteluna: kirjaliku teksti ja etenduse võrdlus (*script to performance*), retseptiooniuurimine, teatriantropoloogia, semiootika (rõhu nihkumisega struktuurilt kommunikatsioonile), fenomenoloogia ja hermeneutika, hermeneutiline semiootika. Samas on viimastel aastatel välja pakutud mitu uut lähenemisviisi: nõnda tutvustavad Sauter ja Martin kõnealuses raamatus kommunikatsiooniteooriale tuginevat (lavaliste) tegevuste ja reaktsioonide mudelit (*theatrical actions and reactions*); Josette Féral pooldab lavastuse valmimisprotsessile keskenduvat geneetilist lähenemisviisi (*genetic approach*) (Féral 1997); Patrice Pavis tutvustab oma raamatus “L’analyse des spectacles” (1996) nn vektoriseerimisel (*vectorisation*), s.o etendussiseste jõujoonte võrgustiku väljajoonistamisel põhineva meetodi aluseid. Mainitud raamatus hindab Pavis uurimisvaldkonna seisukorda järgmiselt: mingeid üleüldiselt tunnustatud ja universaalselt kehtivaid meetodeid ei ole, otsingud ja diskussioonid jätkuvad. Etenduse analüüs on arenev, avatud, metodoloogilist pluralismi soosiv uurimisala.

Semiootilise etendusanalüüsi alused

Klassikaline semiootiline etendusanalüüs lähtub arusaamast, et etendus on semiootiliselt heterogeenne, s.o eri märgisüsteemidesse kuuluvaist märkidest koosnev **tekst**. Teksti mõiste kasutamist on kritiseeritud, kuna see tekitab segadust – nimetatakse ju ka lavastuse kirjanduslikku alust tekstiks, ning analüüs peaks muu hulgas selgitama tolle kitsamalt mõistetud teksti vahekorda lavastusega. Väljapakutud alternatiivmõisted (näiteks (etenduse) tekstuur) pole siiski laiemalt käibele läinud.

Etendust saab käsitada tekstina, kuivõrd ta evib teksti tunnuseid: väljendatus, piiritletus, struktuursus, samuti ühtne tähendus. Väljendatus avaldub etenduse toimumise faktis. Etendus pole pelgalt mentaalne konstruktsioon, vaid materialiseerub mitmesugustes teatrimärkides ning kujutab endast sisemiselt liigendatud struktuuri. Näiteks eraldab Juri Lotman teatrietenduses vähemalt kolm alateksti (sõnaline tekst; mäng; lava-, heli- ja valguskujundus) ning väidab: “Ühelgi kunstilise teksti liikidest ei ole üksikutel alateksidel ühtaegu nii kõrget iseseisvusastet ja integreeritust kui teatrietendusel”

(Lotman 1990: 205). Kahtlemata on etendus ka piiritletud: tal on algus ja lõpp ajas ning kindlaksmääratud, ehkki mõnikord liikuva piirid ruumis.

Mõnesuguseid raskusi valmistab teatrikunsti transitoorne loomus – iga etenduse kordumatus ja kaduvus. Tõepoolest, praktikas saame tekstina käsitleda vaid etendust, ent analüüsi eesmärgiks peaks siiski olema tabada see põhistruktuur, mis on kõigi etenduste karkassiks, s.o lavastus. Seesugune invariant on aga mõtteline konstruktsioon, tegelikult näeb vaataja selle etenduseti erinevaid realiseerumisi. Probleemile on pakutud Gordioni sõlme läbiraumise stiilis lahendust: etenduse analüüs olgu ainult ühe konkreetse etenduse analüüs, sest niisugune olevat vaataja normaalne kogemus (Pavis 1996: 21). Uurimusliku analüüsi sidumine tavavaataja käitumisega on siiski küsitav, rääkimata sellest, et lavastuse mitmekordset vaatamist ei saa pidada kuidagi hälbeliseks käitumiseks, vähemalt meie oludes mitte. Nähtavasti on mõistlik toimida kompromislikult: vaadata kindlasti mitut etendust (võimaluse korral kasutada mälu toeks ka videosalvestust), eeldades vaikimisi, et nende põhjal valminud analüüs kirjeldab piisava täpsusega lavastuse struktuuri. Muidugi tuleb välja selgitada, kas pole lavastuse etendamise käigus tehtud suuremaid tõlgenduslikult tähtsaid muudatusi. Keeruliseks probleemiks on lavastused, mis varieeruvad etenduseti nii suurel määral, et vaatluse alla tuleb võtta etendamisprotsess kui selline (näiteks improvisatsiooniline teater).

Urija esimeseks ülesandeks on etendusterviku liigendamine, osadeks jagamine – just seda analüüs algupäraselt tähendabki (kr *analysis* 'liigendamine, lahutamine'). Üht ja ainukehtivat printsiipi paraku pakkuda ei ole, sest teatritekstis pole võimalik eristada vähimat tähenduskandvat ühikut – sellist, nagu kirjanduses on sõna, muusikas noot, filmis kaader jms. Liigendusvõimalusi on mitu, valik tuleb teha lavastuse iseloomu ning oma eesmärkide ja huvide põhjal.

Toetudes Erika Fischer-Lichte (kes omakorda toetub Algirdas Greimas'le), kuid kasutades teistsugust mõistekeelt, toogem välja neli semantilise koherentsuse tasandit (vrd Fischer-Lichte 1992: 224-230).

1. Etenduse algelemendid ("aatomid"), s.o väikseimad märgid eri märgisüsteemidest - näiteks üks žest, sõna, peapööre, kostüümi detail, ese, valgusvihk jne. Etendust vaadates neid enamasti eraldi ei interpreteerita, vaid nad sulanduvad suurematesse kooslustesse. Kui aga mõni detail

fokuseeritakse, tõstetakse suurde plaani - fraas, mida ümbritseb vaikuse tsoon, näitleja nägu pimedal laval valgussõõris, fikseeritud poos, üksik terav heli vm -, omandab see iseseisva tähenduse. Näiteks on Jaanus Rohumaa lavastuse "Võlumägi" (2001) I vaatuses stseen, kus pimedal laval paneb kardina tagant ilmuv käsi lauale keerlema suure heleda taldriku – keerlev taldrik on sel hetkel ainuke pilgupüüdja ning sunnib vaatajat seda võtma olulise, tõlgendamist vajava kujundina.

2. Märjikooslused ehk liitmärgid – mitmesugused konfiguratsioonid ning aheldumised, kus samasse või erinevatesse märgisüsteemidesse kuuluvad märgid on ühendatud nii, et tähendus tekib nende omavahelistest suhetest. Taolise liitmärgina võib toimida näiteks näitleja käitumisakt (repliik koos žestide, miimika, hoiaku ja liikumisega), kostüüm (kleit, kübar, kingad) vms. Nii lavastust luues kui vastu võttes opereeritaksegi rohkem liitmärkidega – näitleja otsib oma tegelasele välist kuju ja käitumisviise, kunstnik sobitab kokku värve ja vorme jne.
3. Etenduse alatekstid (allstruktuurid) – näiteks rollid (roll kui alatekst hõlmab lavakuju välimuse ja käitumise kogu etenduse jooksul), ruumitekstid (kujundus koos teiste visuaalsete märkidega), tegevuslõigud jne.
4. Etendus kui tervik.

Mõnevõrra teisiti läheneb sellele küsimusele Anne Ubersfeld. Tema eristab semiootilise analüüsi kolme tasandit, mis ei ole omavahel hierarhilises suhtes. Etendusest võib teha läbilõike kolmel eri viisil (vrd Ubersfeld 1981: 36-37): a) diskursiivne tasand – etendus kui märjikonfiguratsioonide ehk "piltide" rida (seda peegeldaks fotoseeria etendusest); b) narratiivne tasand – lugu oma arengus: kuidas hargnevad sündmused ja suhted; c) seemiline tasand – üksikute tähendusüksuste ehk seemide (esemete, fraaside jne) oma lood etenduse sees, tähenduslike detailide esiletulek ja neist kujunevad mustrid. Näiteks võib "Võlumäes" jälgida Settembrini ja Naphta raamatute "lugu": kuidas neid vastamisi uuritakse, Castorpile sokutatakse, mida too nendega ette võtab jne.

Analüüsipraktikas on keskne **alatekstide** tasand, kust vajadust mööda liigutakse nii madalamatele nivooale kui terviku juurde. Valikuprintsiip – mille alusel liigendada lavastus alatekstideks – ei ole ette antud. Osutagem kolmele põhivõimalusele: a) analüüs toimetatakse märgisüsteemide või nende gruppide kaupa – nimetagem seda n-ö semiootiliseks liigenduseks.

Sellele suunab Patrice Pavis' küsimustik (vt artikli lisa); b) kindlakontuurilise süžeeiga lavastust võib analüüsida situatsioonide ja stseenide kaupa, jälgides loo arengut, selle tõuse-mõõnu, pöördepunkte jne – see on narratiivne analüüs; c) peaaegu alati võib analüüsida rollide kaupa – nimetagem seda psühholoogiliseks lähenemiseks (vrd ka Fischer-Lichte 1992: 227-228). Igal juhul ei tohiks analüüs ammenduda alatekstide vaatlusega, vaid peaks jõudma lavastuse terviktähenduseni – või terviktähenduse puudumise nentimiseni.

Tähelepanu väärib ka märgisüsteemide (koodide) **valik** ja nende omavahelise suhte tüüp antud lavastuses. Küsimus on selles, milline vahendite repertuaar on kasutusel ning millest (ja miks) on loobutud. Tänapäeva kõikelukubavas, esteetiliste normideta teatris omandavad tähtsuse ennekõike mõtestatud loobumised mingeist ootuspärastest väljendusvahendeist – näiteks sõnadeta lavastus draamateatris (Priit Pedajase “Popi ja Huhuu”), liikumatu lavastus (Lembit Petersoni “Merimees”), valgusefektideta lavastus vms. Millegi tähendusrikast puudumist võib nimetada miinusvõtteks: see on “teadlike ja järjekindlate, lugejale [teatris: vaatajale – L.E.] tajutavate loobumiste süsteem” (Lotman 1990: 51-52). Samas ei pruugita kaasajal kaugeltki kõiki teatrivahendeid ühtviisi endastmõistetavalt. Harvaesinevate vahendite (näiteks mask) kasutamine nõuab tõlgitsemist. Nii on “Võlumäes” uudseks võtteks modernballeti leksikal põhineva tantsu kasutamine tegelaste varjatud tunnete väljendamiseks. Ühtlasi tuleks pöörata tähelepanu sellele, milline märgisüsteem (või -süsteemid) domineerib, kujundades lavastuse esteetilist üldilmet: kas lavastus on rajatud peamiselt sõnale, või hoopis pildilisusele (visuaalne teater), või on määravalt tähtis näitlejate kehaline mäng, nende plastika ja liikumine – või ei saagi rääkida dominandist, vaid eri koodid (“keeled”) on võrdväärsed.

Etenduse analüüs peaks selgitama, kuidas alatekstit ja (liit)märgid omavahel suhestuvad – teisiti öeldes, milline on lavastuse **süntaktika**, kuidas õieti kujuneb tema struktuur. Fischer-Lichte toob välja kaks põhilist suhtetüüpi: ekvivalentsus (samaväärsus, vastavus) ja opositsioon (välistavus), mõistes viimast küll väga avaralt, pigem erinevusena. Ekvivalentsuse all ei peeta silmas etenduse osiste täielikku identsust (see on üksnes piirjuht), vaid vähemalt ühe omaduse või tunnusoone kokkulangemist – tingimusel, et see ei ole juhuslik sarnasus, vaid “hakkab tööle”, omandab tähend-

duslikkuse. Näiteks on “Võlumäes” korduva misantstseeni abil seostatud Joachimi ja Peeperkorni surmad: mõlemal korral veeretatakse lavale tühi valge voodi, kus padjal lebab Joachimi n-ö isikusümbolina valge roos, Peeperkornil kotkasulg. Rõhutagem, et vastavusi ei teki mitte ainult ühe märgisüsteemi piires (sarnased poosid või kostüümid jne), vaid ka erinevatesse süsteemidesse kuuluvate märkide vahel: näiteks punane värv valguskujunduses, dekoratsioonides, kostüümis, tematiseerituna dialoogis.

Opositsiooniga on tegemist juhul, kui etenduse elemendid vähemalt ühe omaduse poolest teineteist välistavad. Ent siin vajame siiski peenemat käsitlust – võimalusi on mitu:

- selgepiiriline vastandus: tunnusjoon on ühtedel elementidel olemas ja teistel mitte (näiteks “Võlumäes” on tegelasi, kes väljendavad end tant-sukeeles, ja teisi, kes seda ei tee);
- mingi tunnusjoon tuleb esile eri astmetel, erineva intensiivsusega (näiteks Mahleri muusika “Võlumäes” kord taustal, kord võimsa jõuna stseeni valitsedes);
- mingi tunnusjoon on välja mängitud, esile toodud erinevatel viisidel (näiteks tegelaste erinevad reageeringud ühele ja samale sündmusele – ütleme, Naphta enesetapule).

Taolistest eritasandilistest kordumistest, sarnasustest, erinevustest, vastandumistest kujunebki etenduse semiootiline kude. Mingid elemendid ilmuvad, kaovad, seostuvad ühel või teisel kombel teiste elementidega; midagi viiakse kokkupuutesse, midagi lahku. Mõõda seda võrgustikku liikudes loeme ja tõlgendame etendust.

Järgmisena tulekski vaadelda, kuidas etenduse elemendid omandavad **tähenduse**. On oluline silmas pidada, et märgid ei saa tähendust isoleeritult, vaid suheldes oma lähema ja kaugema ümbrusega, mille moodustavad teised märgid. Fischer-Lichte tarvitab siin Lotmanilt laenatud mõisteid *sisemine* ja *väline ülekodeerimine*. Lihtsustatult võime rääkida ka tähenduse tekkest (valdavalt) etenduse sise- või välisseostes.

Siseseosed on mitmelaadsed suhted etenduse enda elementide vahel, s.o etendussisene võrgustik, mis haarab nii üheaegselt mõjuvate elementide (näiteks repliik ja seda saatev žest) kui ka üksteisele järgnevate elementide (näiteks repliigid dialoogis) suhestumisi. Kujunev seostevõrk, kus üks element viitab teisele, juhatab teise juurde, on aluseks tähenduse tekkele. Näi-

teks saab padjal lebav kotkasulg Peeperkorni surmastseenis tähenduse eelmiselt stseenilt, kus Peeperkorn mägedes kotkast näeb – siin omakorda annavad motiivile ülev-piduliku tähendusrikkuse nii näitleja intonatsioon kui fraas Mahleri muusikast. Välisseoste puhul saavad elemendid tähenduse mingeis etendusvälistes suhetes, millesse nad asetuvad. Siin mõistame etenduse osiseid mitmesuguste kultuurikoodide alusel ning ilmsiks tuleb vaataja kultuuripagasi tähtsus semioosis, eeskätt (kuid mitte ainult) lisatähenduste ehk konnotatsioonide rikkuse seisukohast. Välisseosed piiritlevad lavastuse intertekstuaalse ruumi. Nii on “Võlumäe” III vaatuses Peeperkorni ja Castorpi idamaise värvinguga stseen, mille algul Peeperkorn ütleb end noormehele mediteerimist õpetavat. Thomas Manni tekstile lisatud allusioonid Ida maailmavaatele ja elustiilile on kindlasti tähendusrikkad; kuivõrd ida filosoofia hakkab toimima lavastuse intertekstina, sõltub aga paljuski vaataja kultuurikogemusest ja tõlgendushuvidest. Tekstiväliste koodidega võib etendus suhestuda mitmeti: poleemiliselt, ironiliselt, paroodiliselt, väärtustavalt, lammutavalt jne. Siin avaldub teatri, nagu üldse kunsti võime kultuurilisi tähendusi nihutada. Välis- ja sisesesed põimuvad, kusjuures sisesesed on semioosis primaarsed. Etendus seletab ennast ise, tähendusi luuakse ja neid arendatakse etendussiseselt. Näiteks ei pruugi risti kristlikust tähendusest teadlik-olemine veel anda võtit vastava kujundi mõistmiseks laval - etendus võib seda parodeerida või anda ristile sootuks uue *ad hoc* tähenduse.

Dramaturgiline tekst ja lavastus

Üheks võtmeküsimuseks on visuaalse ja verbaalse komponendi osakaal etenduse tähendusväljas. On loomulik, et palju tähelepanu pühendatakse dramaturgilise (kirjandusliku) teksti ja lavastuse suhtele. Mis toimub verbaalse tekstiga teatris, mida tähendab teksti lavastada? Dramaturgilise teksti ning etenduse kui semiootiliselt paljukeelse teatriteksti vahekord on teatri-teaduse südamikku kuuluv probleem.

Ühtsetel teoreetilistel alustel saab protsessi *tekst – lavastus* kirjeldada esmajoonel sel põhjusel, et tegemist on eri tüüpi tekstidega. Mõistagi pole need tekstid isomorfsed ega ole tegemist sõnalise teksti mehhaanilise kandumisega läbi teatrimediumi. Lavastus on alusteksti suhtes tõlgendus, mistõttu on võimalik kõnelda selle metatekstuaalsusest (mida saab omakor-

da vaadelda intertekstuaalsuse ühe avaldumisvormina). Kui asetada rõhk tõlgenduslikule aspektile, võib lavastamist kirjeldada kui alusteksti metatekstuaalsete transformatsioonide jada. Teiselt poolt saab antud protsessi kirjeldada ka retseptsiooniteooria abil – on ju lavastaja koos näitlejatega ning seejärel teatrivaatajad alusteksti vastuvõtjateks. Kui vaadata antud protsessile vastuvõtja poolelt, võib seda kirjeldada retseptsiooniahelana.

See protsess pole sugugi sujuv ega sirgjooneline. Üleminek lavale on murdepunktiks, teatud mõttes isegi katkestuskohaks, millega on seotud terve pundar probleeme, mille üle lõppematult vaieldakse: autori- ja tekstitruudus, lavastaja õigused ja vabaduse ulatus, teatrikunsti vahekord kirjandusega ja tema olemus üldse jne. Tänapäeva teatriteadus on kõrvale heitnud niisugused mudelid ja metafoorid, mis tuletavad lavastuse suhteliselt sirgjooneliselt tekstist, nagu näiteks lavastuse võrdlemine muusika-teose partituuri esitamisega, dramaturgilise teksti mõistmine eri lavastuste invariandina või süvastruktuurina *versus* lavastus kui pindstruktuur jms. Keelte (semiootiliste süsteemide) põhimõttelist erinevust arvesse võttes tuleks ehk hoiduda sõnalise teksti lavastamist nimetamast tõlkeks, sest nõnda hägustaksime teatri ja kirjanduse põhimõttelist erinevust – või peaks seda sõna võtma vaid väga ligikaudse kujundina. Vene *perevod*, mida Peeter Torop oma totaalse tõlke teoorias kasutab ka teksti transformatsiooni kohta mitteverbaalsete koodide abil (nn ekstratekstiline tõlge, vt Torop 1995: 13-14), on avarama tähendusväljaga kui eesti *tõlge*. Roman Jakobsoni järgi oleks verbaalsete märkide interpreteerimine mitteverbaalsete koodide abil, nagu see toimub teatris, intersemiootiline ülekanne (ref Torop 1995: 10). Võib-olla olekski eesti keeles lavastamisega seoses sobilikum vene *perevod*'i põhitähendus – ülekanne.

Erika Fischer-Lichte on antud protsessi kirjeldanud kui **transformatsiooni**. Sidelüliks on seejuures tegelane: tegelase nimi/tähistus näidendis, mis näitab, kellele omistatakse repliigid, ja näitleja keha laval on mõlemad lavakuju märgid ning nad viitavad vastastikku teineteisele. Lavastuse lähtepunktiks on sõnaline tekst, mille elementidele omistatakse teatud tähendused, kuid tekst ei sea piiranguid nende tähenduste väljendamiseks kasutatavate teatrimärkide valikule (Fischer-Lichte 1987: 203-205). Fischer-Lichte toob välja kolm transformatsiooniviisi, mis tavaliselt ei esine puhtal kujul – küsimus on dominandis. Lineaarne transformatsioon lähtub üksik-

repliikide tähendusest, eesmärgiks on dialoogi tähenduse adekvaatne edasiandmine teatriva henditega. Struktuurse transformatsiooni puhul on esiplaanil draama allstruktuuride (tegelased, ruum, stseenid) tähenduse vahendamine. Globaalne transformatsioon, mis on iseloomulik moodsale lavastajateatril, lähtub näidendi terviktähendusest, lavastus tervikuna toimib selle interpretatsioonina (Fischer-Lichte 1992: 199-210).

Jean Alter hõlmab transformatsiooni mõistesse kogu protsessi näidendi lavastamisest (proovidest) kuni etenduse vastuvõtuni publiku poolt, rõhutades selle protsessi kaksikloomust – loomise ja vastuvõtu ühtesulamist kõigis faasides. Teksti lugemine läheb üle lavastamiseks, mille käigus teksti retseptsioon jätkub ja areneb edasi: algse retseptsiooni kaudu muudetud teksti alusel sünnib konkreetne lavastus (Alter 1990: 152). Lavastamisel kasutatavaid transformatsioonistrateegiaid on Alteri arvates vaid piiratud arv. Ta võtab aluseks teksti referendid, s.o objektid näidendi fiktsionaalses maailmas, millele sõnad viitavad, ning jälgib, mis suunas neid tekstimaailma elemente muudetakse ehk kuidas laval nähtav suhestub loetuga. Alter toob välja viis strateegiat (vt Alter 1990: 195-210):

- 1) kinnitamine (*confirmation*): lava näitab sedasama mis tekst. See on teksti suhtes neutraalne põhistrateegia;
- 2) võimendamine (*reinforcement*): mingeid elemente rõhutatakse, neile antakse suurem osakaal kui tekstimaailmas;
- 3) ahendamine (*restriction*): mingid elemendid taandatakse või kõrvaldatakse. Võimendamise ja ahendamise strateegia on omavahel seotud, küsimus on lavastaja valikutes ja rõhkude paigutamises. Nii on “Võlumäes” esile toodud armastuse teema (armastussuhted on teravamalt välja mängitud ning juurde on lavastatud härra Albin ja Hermine Kleefeldi tundesuhe), kuna samas on Settembrini ning Naphta maailmavaatelistel vaidlustel osakaal tunduvalt väiksem kui romaanis või Madis Kõivu dramatiseringus;
- 4) kummutamine (*subversion*): laval nähtav räägib tekstile vastu või pakub tekstis antule alternatiivseid lahendusi. Selle strateegia domineerides riskib lavastus Alteri arvates muutuda paroodiaks. Alternatiivse lahendusena saab vaadelda näiteks idamaise koloriidi lisamist eespool kirjeldatud stseeni “Võlumäes”;

5) kõrvalejuhtimine (*diversion*): mitmesugused asendus- ja maskeerimisvõtted, lavamärgid, millele tekstis vastet pole. See strateegia manifesteerib kõige enam lavastaja vabadust ja fantaasiat. Näiteks saab Naphta ja Settembrini väitlus "Võlumäes" koomilisi värve tänu sellele, et on sageli "kaetud" mingite tegevustega, mis tõmbavad vaataja tähelepanu endale – tilgutite panek, samas kui räägitakse piinamisest ja surmanuhtlustest; kohvijoomine ja kohvitassi suhkru kühveldamine, kui vaieldakse vaimu ja loomulikkuse üle; keeglimäng suurte valgete keeglite ja sinise kuuliga, kui teemaks on surm ja haigus jne.

Monograafias "Semiotik der Theaterrezeption" (1988) kirjeldab Patrice Pavis kõnealust suhet Roman Ingardenile ja Jan Mukařovskýle toetudes **konkretisatsioonide** reana: näidendi lugemine on loomult konkretiseerimine, lavastus konkretiseerib lugemise ja etenduse vastuvõtt konkretiseerib lavastuse. Lugemise mõistmine konkretiseerimisena on pärit retseptiooni-estetikast. Silmas peetakse teksti lünkade täitmist, määratlemata elementide ja suhete selgitamist, ambivalentssüste kõrvaldamist, s.o teksti lõpuniloomist, millesse rakenduvad lugeja kujutlus ja intellekt. Pavis toonitab, et konkretisatsioon ei piirdu teatris indiviidi teadvussisuga, vaid see objektiiveeritakse lavastuses, muutub eksplitsiitseks ja loetavaks alles siis, kui leiab väljenduse lavastuse diskursuses (Pavis 1988: 26). Pavis' mudelis on tähtsal kohal teksti fiktsionaliseerimine (*Fiktionalisierung*), mille all ta mõistab kujutlusliku (fiktsionaalse) maailma ülesehitamist tekstis antud viidete põhjal. See kujutluslik maailm taasluuakse laval, kuid mitte täpp-täpilt, vaid pigem tekstimaailmast inspireerituna. Pavis kinnitab, et teksti ja etenduse suhe ei tähenda esimese topeldamist teises, vaid väljendub kahe fiktsionaalse maailma ülekandes ja vastamisi asetumises (Pavis 1988: 56). Seega aktsentueerib ta lavastaja visiooni, mis on nägeliku, aistitava lavamaailma loomise eelastmeks. See võtab kuju hermeneutilises ringis: lugedes tekkiavad kujutluspildid sobitatakse lava võimaluste ja trupi näitlejapotentsiaaliga, kujutlus virtuaalsest lavailmast avaldab aga tagasimõju lugemisele. Fiktsionaalne maailm konkretiseerub lugeja/lavastaja mõtte ja fantaasia liikudes ringis tekst - lava - tekst (Pavis 1988: 59-60).

Teatrisemiootika tekke- ja õitseajal (1960.-1970. aastatel) taheti selle meetodi jõul ületada etendusest rääkimise muljelisust ja subjektivismi. See tõi

kaasa mõnevõrra kramplikke pingutusi objektiivsuse ja (täppis)teaduslikkuse saavutamiseks. Püüdu analüüsi objektiveerida ning leida universaalseid struktuure kohtas eeskätt strukturalismist väljakasvanud, lingvistilise kallakuga etendusanalüüsis. Peagi langes see suund küllalt terava ning ositi ka ebaõiglase, semiootika vääritimõistmisest johtuva kriitika alla. 1990. aastail on vahest põhjust rääkida koguni klassikalise teatrisemiootika kriisist, mis on tinginud katseid seda teiste lähenemisviisidega ühendada või lausa asendada. "Assaph'i" vestlusringis osalejad (1997) toetavadki üsna üksmeelselt seisukohta, et semiootiline analüüsimeetod ei ammenda etenduse tähenduspotentsiaali ning selle mõistevara vajab täiendamist ja vaatlusväli laiendamist.

Uusi rõhuasetusi etenduse analüüsis

1980.-1990. aastate uued aktsendid, mis on tõlgitsetavad teatava vastureaktsioonina klassikalise semiootilise mudeli analüütilisusele ja ratsionaalsusele, võib kokku võtta järgnevalt:

- etenduse kui terviku kogemine *versus* struktuurianalüüs;
- etenduse tajumine tema materiaalsuses *versus* tähenduste omistamine;
- vaataja tähtsustamine semioosis; tähenduste suhtelisus ja individuaalsus.

Mõjuritest nimetagem prantsuse poststrukturealistlikke mõttevoole (Derrida, Foucault, Barthes jt), samuti süvenevat huvi hermeneutika ja fenomenoloogia saavutuste rakendamise vastu teatriuurimises. Muidugi on nihked etendusanalüüsis seotud ka uute ilmingutega (postmodernistlikus) teatripraktikas, nagu *performance*, moodne tantsuteater, või Robert Wilsoni rafineeritult nägemuslik teater.

Etendust kui **tervikut** ei unusta tegelikult ka semiootikud. Nii on paindlik Lotmani arusaamine tekstist: koosnedes küll elementidest, funktsioneerib tekst samas ka iseseisva, jagamatu terviktähendusega semiootilise üksusena, koondudes justkui "suureks sõnaks" (Lotman 1990: 236). Samuti eristab Lotman kaht kodeerimissüsteemi: kontinuaalne (pidev), mille puhul üksikmärke on raske eristada ning põhitähenduse kandmisel on primaarne tekst tervikuna, ja diskreetne (mittepidev), kus peamiseks tähenduse kandjaks on märk, kuna tekst on sekundaarne. Teatrietenduses töötavad mõlemad kodeerimissüsteemid: sõnaline osa (dialog) kaldub tähenduste disk-

reetsele edasiandmisele, mänguline (näitlejate rollitäitmine) kontinuaalsele (Lotman 1990: 214).

Terviku tähtsustamine annab põhjenduse semiootilise struktuurianalüüsi ühendamiseks teiste vaateviisidega, näiteks hermeneutikaga (Fischer-Lichte nimetabki oma meetodit hermeneutilis-semiootiliseks). Hermeneutilist protsessi, teksti mõistmist ja tõlgendamist iseloomustab tsirkulaarsus. Nn hermeneutiline ring ilmneb mitmel viisil. Vastuvõtja ei ole kunagi *tabula rasa*, vaid evib mingeid eel-arvamusi ja ootusi (mida uurija peaks võimalust mööda endale teadvustama). Need mõjutavad vastuvõttu, kuid ka muutuvad ja teisenevad vastuvõtu käigus, tekstiga kokku puutudes. Teksti tähenduse mõistmine toimub ringses liikumises osadelt terviku juurde ja tagasi: osade analüüs aitab mõista terviktähendust, mida vastuvõtja pidevalt ette visandab (tegemist on siis õieti tähendusootustega), etteaimatav terviktähendus heidab omakorda valgust osadele. Nõnda rõhutatakse tähenduse mõistmise protsessuaalsust.

Tervikut tähtsustab ka (fiktsionaalse) maailma mõiste, mille tekst kui semiootiline meedium ellu kutsub. Eli Rozik leiab, et semiootikat tulebki täiendada fiktsionaalse maailma poeetika uurimisega, samuti arvab ta, et teatri semiootiline mudel jätab uurija hätta teksti esteetilise organiseerituse tasemel, kus tuleb tegelda niisuguste küsimustega nagu kunstiline terviklikkus, harmoonia - disharmoonia - eklektika jms (vt *The International...* 1997: 9-10). Küsimus on siis etenduse esteetilistes alustes, stiilis ja žanris, mis ilmnevad terviku tasandil. Silmist ei tohiks lasta võtmelisi esteetilisi valikuid, mis võivad tugevasti mõjutada üksikelementide tähendusi. Martin Esslin ongi kasutanud võtmemärgi (*key sign*) mõistet (Esslin 1987: 109-111). Mõned näited: kõnestiil (värss või proosa, kõnekeel või literatuurne dialoog); üldine värvigamma ja/või materjalid (naturaalsed *versus* kunstlikud; domineerib nahk, puit, peegelpinnad vm); kujundusstiil (elusarnasus, stilisatsioon, tinglikkus vm); mängustiil (realistlik või tinglik, sisseelav või võõritav jne); lavastuse žanr.

Etenduse eksistentsi isepärase, meeleliselt kogetava maailmana toonitab ka Pavis. Selle maailma konstitueerivad aeg, ruum ja tegevus: aeg visualiseerub ruumis ja ruum keerdub lahti ajas, tegevus konkretiseerub teatud paigas ja hetkel. Ka näitleja tegevust käsitleb Pavis ruumi ja temporaalsuse amalgaamina. Aega – ruumi – tegevust nende interaktsioonis tajutakse nii

konkreetses lavailmana (siin ja praegu) kui kujutlusliku maailmana (Pavis 1996: 138-139).

Kui hermeneutikas tõrjutakse teose nägemist pelgalt esteetilise elamuse allikana ning rõhutatakse, et kunsti kogemus on tähenduskogemus (Gadamer 2002: 391), siis fenomenoloogias inspireeritud teatriuurijad tähtsustavad just etenduse "kehalisust" ja selle meelelist tajumist (loomulikult tähendust eitamata). See on ühtlasi opositsioon klassikalisele teatrisemiootikale, kuivõrd too pühendub etenduse ratsionaalsele lahtiseletamisele. Oponentide meelest jäetakse niimoodi õigustamatult kõrvale need etenduse tahud ja omadused, mis pole otsejoones verbaliseeritavad, kuid mis teatri kui "elusa" kunsti puhul on taandamatult tähtsad. Rõhutatakse, et etenduse esteetilist taju, vaataja raskesti sõnastatavaid meeltemuljeid ei saa etendus-kogemusest elimineerida. Tuntud parooli "Tagasi asjade endi juurde!" all räägitakse vajadusest kogeda laval nähtavat mitte üksnes millegi märkidena, vaid asjadena nende iseolemises. Just teatrit peetakse sobivaks paigaks tajude teravdamise, "uue nägemise" jaoks – eks nõua ju teatriveataja roll tähelepanelikku jälgimist ning keskendatud valmisolekut vaadata ja kuulata, et tungida läbi asju katva tuttavlikkuse kirme. Mingil määral tähendab fenomenoloogiline kriitika muljelise, impressionistliku lähenemise rehabiliteerimist. On kõnekas, et neis raames leiab taas koha etenduse tihe, kujundlik kirjeldus oma püüdega sõnastada peeni esteetilisi tajumusi. Fenomenoloogias, aga samuti poststrukuralismist on ajendatud ka huvi teatri kui energiavoogude ja ihalainete mänguvälja vastu. Populaarsust on kogunud niisugused mõisted nagu *energia*, *atmosfäär*, *rütm*, *aura*, mis pole liiga täpsed, ent teatrietenduse puhul kõnekad.

Ehkki semiootiline ja fenomenoloogiline vaateviis tunduvad olevat teineteisele vastukäivad, on nende ühendamist ometi peetud viljakaks perspektiiviks. Bert O. States räägib nende komplementaarsusest ehk n-ö "binokulaarsest nägemisest": kui fenomenoloogia tegeleb pertseptuaalse kogemuse, tajudega, siis semiootika vaatleb tajutavaid asju märgilise kommunikatsiooni kontekstis; mõlemad vaateviisid on õigustatud ja ühendatavad (States 1987: 8). Kuidas nimelt selline vaateviiside liitmine peaks teostuma, on aga küsimus, mis alles ootab lahendamist.

Omaette küsimus, mis jäägu praegu lähemalt avamata, on vaataja (ka uurija on eelkõige vaataja!) positsioon ja "võimupiirid" etenduse interpre-

tatsioonis. Tuleb tunnistada, et etendusanalüüs on vältimatult subjektiveeritud – mis ei välista nõuet, et uurija oma subjektiivsust teadvustaks ja kontrollida üritaks. Üha tugevamini on hakatud rõhutama tähenduste sõltuvust individuaalsest kogemusest ning sellest johtuvat tähenduslikku avatust ja pluraalsust. Üksikvaataja juurest liigutakse nn tõlgenduskollektiivideni ja tõlgenduste sõltuvuseni mitmekihilisest sotsiaalkultuurilisest kontekstist, milles paikneb nii etendustekst kui ka selle vastuvõtjad.

Uued rõhuasetused ei ole jätnud mõjutamata ka semiootilist etendusanalüüsi. Põgusa näitena osutagem Tadeusz Kowzani teatrimärgi avatud määratlusele ning kolme põhiaspekti eristamisele märgis – katse, mis tundub olevat sammuks fenomenoloogilise vaateviisi integreerimise poole semiootilisse mudelisse. Teatrimärgi omadused on Kowzani esituses järgmised (lühendatult; vt Kowzan 1992: 171-172):

- teatrimärk on kunstlik, s.o kavatsuslikult loodud – ehkki ka loomulikud märgid võivad etenduses esile tulla;
- teatrimärk on ühtaegu mimeetiline ja ikooniline, kuid väga varieeruv alastmel;
- kommunikatsioonis on teatrimärgil topeltadressaat – sisemine (laval) ja väline (saalis);
- teatrimärk on harva ühehäälneline, tavaliselt on ta polüvalentne, mõnikord ebaselge (*ambigu*);
- teatrimärk on mobiilne, siin toimub heterosemiootiline metaforiseerumine (tähendusülekanne ühest märgisüsteemist teise);
- teatrimärk pole kunagi isoleeritud (ehkki teda saab isoleerida), vaid funktsioneerib märkide konfiguratsioonides (ruumi teljel) ja/või jadades (aja teljel);
- teatrimärgil pole mitte ainult semantiline, vaid ka esteetiline ja afektiivne väärtus.

Niisiis, teatrimärkidel on semantiline, esteetiline ja afektiivne (emotsionaalne) väärtus. Ei ole õige taandada etenduse analüüs ainult semantikale (mida see tähendab?). Esteetiline väärtus (kr *aisthetikos* 'meeliliseks tajuks kohane/võimeline') on seotud eeskätt tähistaja-aspektiga, s.o märgiga tema materiaalsuses, meelilises individuaalsuses. Emotsionaalsele küljele seevastu pole teatrisemiootikas seni kuigivõrd tähelepanu pööratud. Märki või märkide kogumit (kuni etenduse kui tervikmärgi/tekstini) saab skemaatili-

selt kujutada kolmnurgana, millel on semantiline, esteetiline ja emotsionaalne mõõde (“külj”); nende “pikkus”, s.o osakaal kogumõjus on muutuv. Ideaalne harmoonia on vaid harv erijuht. Nii võib märk olla tugeva emotsionaalse laenguga, ent semantiliselt vaene ja esteetiliselt üheplaaniline (näiteks punane valgus tulekahju märgina); või esteetiliselt atraktiivne, samas lihtsa semantikaga ja erilise emotsionaalse sisuta (näiteks toretsev kuningannakostüüm) jne. Ka vaataja võib olla tundlikum kord ühe, kord teise tahu suhtes või erinevad vaatajad erinevate tahkude suhtes – kes otsib tähendusi, kes elab tundeliselt kaasa, kes tahab silma- ja kõrvamõnu (vrd Kowzan 1992: 165-166).

Kokkuvõtte asemel on ehk õigem tagasi pöörduda küsimuste juurde, mis on teatriuurijate ette tõusnud uute suundumuste raames. Kuidas ühendada etenduse kui terviku kogemine ja tõlgitsemine vajadusega teda liigendada ning peenstruktuuri analüüsiga? Kuidas hoida tasakaalus osalt teadvustamata meeleline tajumine ja tähenduste omistamine kui intellektist juhitud tegevus? Kuidas võimalikult adekvaatselt ja sisukalt verbaliseerida ning seeläbi analüüsi integreerida niisugused etenduse omadused, nagu tema energeetika, rütmika, atmosfäär, näitleja mõjuväli, sh erootiline aura jms? Kuidas kontrollida isiklikke, vahel väga intiimseid tähenduseseid ja tajumusi, samal ajal neid siiski analüüsis avades ja välja paista lastes?

Kirjandus

- A l t e r, Jean 1990. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- E s s l i n, Martin 1987. *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*. London – New York: Methuen.
- F é r a l, Josette 1997. *For a Genetic Approach to Performance Analysis*. – Assaph C, No. 13, pp. 41-54.
- F i s c h e r - L i c h t e, Erika 1987. *The Performance as an ‘Interpretant’ of the Drama*. – *Semiotica*, vol. 64, nr 3/4, pp 197-212.
- F i s c h e r - L i c h t e, Erika 1992. *The Semiotics of Theater*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- F i s c h e r - L i c h t e, Erika 1994. *Theatre Historiography and Performance Analysis: Different Fields – Common Approaches?* – Assaph C, nr 10, pp 99-111.
- G a d a m e r, Hans-Georg 2002. *Hermeneutika universaalsus*. Tartu: Ilmamaa.
- The International Symposium on Problems of Teaching Performance Analysis: Berlin, February 1997*. – Assaph C, No. 13, pp. 1-40.
- K o w z a n, Tadeusz 1992. *Sémiologie du théâtre*. Paris: Éditions Nathan.
- L o t m a n, Juri 1990. *Kultuurisemiootika. Tekst – kirjandus – kultuur*. Tallinn: Olion.

- Martin, Jacqueline; Sauter, Willmar 1995. Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Pavis, Patrice 1988. Semiotik der Theaterrezeption. Tübingen: Narr Verlag.
- Pavis, Patrice 1996. L'analyse des spectacles. Paris: Éditions Nathan.
- States, Bert O. 1987. Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Ubersfeld, Anne 1981. L'école du spectateur. Lire le théâtre 2. Paris: Éditions Sociales.
- Trop, Пётр 1995. Тотальный перевод. Tartu: Tartu University Press.

Lisa. Küsimustik teatrietenduse analüüsiks (Patrice Pavis' järgi, 1996)

1. Lavastuse üldised omadused.
 - A. Mis ühendab etenduse erinevaid elemente (lavaliste süsteemide resp märgisüsteemide suhe)?
 - B. Lavastuse sidusus (koherentsus) või seosetus; millel see põhineb?
 - C. Lavastuse koht esteetilises ja kultuurikontekstis.
 - D. Mis lavastuses häirib; millised on lavastuse tugevad ja nõrgad/igavad kohad? Kuidas lavastus paigutub praegusesse teatripilti?
2. Stsenograafia.
 - A. Ruumitüübid: linnaruum, arhitektuuriline ruum, lavaruum jne.
 - B. Publiku- ja mänguruumi (lava ja saali) suhe.
 - C. Ruumi struktureerimise printsiibid:
 - 1) lavaruum ja selle kasutamise dramaturgiline funktsioon;
 - 2) lava ja lavavälise ruumi suhe;
 - 3) kasutatava ruumi seos lavastuse aluseks oleva teksti fiktsionaalse ruumiga;
 - 4) näidatava ja varjatu suhe;
 - 5) kuidas stsenograafia muutub; millele vastavad transformatsioonid.
 - D. Värvid, vormid, materjalid, nende konnotatsioonid.
3. Valguskujundus.
 Põhilaad, seos fiktsiooniga, etendusega, näitlejatega. Mõju etenduse vastuvõtule.
4. Esemed.
 Põhilaad, funktsioon, materjal, suhe ruumi ja (näitleja) kehaga, kasutamine.
5. Kostüümid, grimm, maskid.
 Funktsioon, süsteem, suhe (näitleja) kehaga.
6. Näitlejate mäng.
 - A. Näitlejate välimus (kehaplastika, miimika, grimm), muutused välimuses.
 - B. Näitlejate liikumine ja selle tajumine vaatajate poolt.
 - C. Tegelase konstrueerimine; näitleja/roll.
 - D. Näitleja suhe ansambliga (grupiga), ümberpaiknemised; suhted grupi sees.
 - E. Suhe tekst/keha.

- F. Hää! omadused, mõju, suhe laulmise ja lavakõnega.
G. Näitleja staatus: tema lavaminevik, positsioon teatris jne.
7. Muusika, müra, vaikus.
A. Põhilaad, tunnusjooned; suhe looga, lavakõnega.
B. Mis kohtades ilmuvad? Mõju etendusele.
8. Etenduse rütm.
A. Mõne märgisüsteemi rütm (repliikide järgnevus dialoogis, valgustus, kostüümid, žestid vm). Etenduse tegelik pikkus ja vaataja kogemus.
B. Etenduse üldine rütm: sujuv/katkendlik, rütmimuutused; seos režiiga.
9. Loo lugemine lavastuses.
A. Mis lugu jutustatakse? Võtke see kokku. Kas lavastus jutustab sedasama mis tekst?
B. Millised on dramaturgilised valikud? Kas lugemine on sidus või mitte?
C. Mis on ebaselge (mitmemõtteline) tekstis, kuidas lavastus neid kohti selgitab?
D. Kuidas on lugu üles ehitatud?
E. Kuidas lugu näitlejate ja lava poolt üles ehitatakse?
F. Milline on teksti žanr lavastuse järgi?
G. Teised lavastamisvõimalused.
10. Tekst lavastuses.
A. Lavaversioon; milliseid muudatusi on tekstis tehtud?
B. Tõlke tunnusjooned (vajaduse korral). Tõlge, adaptatsioon, uusversioon või originaaltekst?
C. Milline koht on tekstile lavastuses antud?
D. Teksti ja pildilisuse, nägemis- ja kuulmismuljete vahekord.
11. Vaataja.
A. Millise teatriinstitutsiooni raames toimub etendus?
B. Mida ootasite etenduselt (tekstilt, lavastajalt, näitlejailt)?
C. Milliseid eeldusi on vaja, et seda etendust hinnata?
D. Kuidas publik reageeris?
E. Vaataja roll tähendusloomes. Kas ergutatakse ühesugust või erinevat arusaamist lavastusest?
F. Millised pildid, stseenid, teemad teid erutasid ja meelde jäid?
G. Kuidas lavastuses suunatakse vaataja tähelepanu?
12. Kuidas jäädvustada (pildistada, filmida) seda etendust? Kuidas seda meelde jätta? Mida ei saa jäädvustada?
13. Mis ei ole semiotiseeritav?
A. Mis ei omandanud teie jaoks tähendust?
B. Mis pole taandatav märgile ja tähendusele? Miks?
14. Kokkuvõte.
A. Millised eriprobleemid tekkisid?
B. Muud märkused, teised kategooriad selle etenduse või kogu küsimustiku jaoks.

VÕLUMÄGI

Thomas Manni romaani järgi dramatiseerinud Madis Kõiv.

Lavastaja: Jaanus Rohumaa. Koreograaf: Teet Kask (Norra Rahvusooper).

Kunstnik: Mae Kivilo (Vanalinnastudio). Kunstniku assistent: Mihkel Ehal. Muusikaline idee: Erkki-Sven Tüür. Helikujundus: Jaanus Rohumaa ja Jaan Tootsen (Raadioteater).

Osades: Hans Castorp – Indrek Sammul. Joachim Ziemssen – Andres Raag. Clawdia Chauchat – Liina-Riin Olmaru. Ōuenōunik Behrens – Allan Noormets. Dr. Krokowski – Andres Ots. Ülemõde von Mylendok – Ene Järvis. Ludovico Settembrini – Rain Simmul. Professor Leo Naphta – Kalju Orro. Mynheer Peeperkorn – Ago Roo. Marusja – Külli Teetamm. Hermine Kleefeld – Triinu Meriste. Härri Albin – Andero Ermel. Proua Stöhr – Helene Vannari. Proua Blumenthal – Marje Metsur.

Esietendus 4. detsembril 2001 Tallinna Linnateatris.

Ene Paaver

“VÕLUMÄGI”: ROMAAN, DRAMATISEERING, LAVASTUS

Kujutlegem, et teame mingi lavastuse kohta ainult järgmist: 1) see on Tallinna Linnateatri lavastus; 2) lavastas Jaanus Rohumaa; 3) peaosi mängivad Liina Olmaru ja Indrek Sammul; 4) mängupaik on Taevalava. – Ilmselt on juba nüüd võimatu vältida teatud eelhäälestust. Kui veel lisada, et tegu on Madis Kõivu dramatiseeringuga Thomas Manni romaanist “Võlumägi”, on (eesti teatri)vaataja kõrged ootused oluliselt determineeritud.

Tuntud alusteksti mõju vastuvõtule ja tõlgendusele on erakordselt suur. Nagu kinnitab retseptioon kriitikas, on “Võlumägi” mitmetele keskealistele meesintellektuaalidele olnud oluline teekaaslane isiklikus kujunemisloos, noorpõlve kultusteos. Paljudele tänastele noortele vaatajatele võib “Võlumägi” olla ka “kuulus tundmatu”, maailmaklassika kanoniseeritud tähtteos,

mida küll ei olda lugenud, kuid teatakse – isikliku lähedase suhte asemel on jahe formaalne teadmine "suurest", "kõrgest" kirjandusest. Süütut teadmast ega alusteosest mõjutamata vastuvõttu ei ole aga selle lavastuse puhul ühelteki vaatajategrupilt võimalik loota.

Ja kuigi etenduse analüüsi keskmes on mõistagi t e a t r i looming, ei pääse ka meie "Võlumäe" võimsast varjust ja keskendumegi järgnevas nimelt sellele aspektile, kirjandusliku alusmaterjali ja lavastuse suhtele – meeles hoides, et see on vaid üks võimalik vaatenurk paljude hulgas, seejuures lavastuse õnnestumise hindamisel mitte esmatähtis.

Proosateose teel lavale saab eraldi vaadelda kahte suhet: 1) alustekst ja dramatiseering; 2) dramatiseering ja lavastus (Epner 1997: 1). "Võlumäe" lavastuse puhul eristuvad need kaks selgemini kui eesti teatris enamasti. Esiteks seetõttu, et erinevalt sagedasest praktikast, kus lavastaja kirjutab ise dramatiseeringu ja on seega oma teose edasitõtleja lavastamisprotsessis – alusteksti ja lavastuse peamine sidelüli, kelle autorsuse määr on suur –, on "Võlumäe" puhul tegu kahe eri autoriga: dramatiseeris Madis Kõiv, lavastas Jaanus Rohumaa. Seega on Kõiv teatud viisil Thomas Manni teksti tõlgendanud, seda kärpinud ja oma valiku teinud, Rohumaa omakorda lühendanud ja tõlgendanud juba Kõivu teost. Teiseks seetõttu, et Kõiv ei ole vahendajana kaugeltki neutraalne, pigem vastupidi. Madis Kõiv on ise eripärane näitekirjanik, kelle näidendite tekstimaailm on tähendus- ja seosteküllane, eesti teatris ebatraditsiooniliste aja- ja ruumisuhetega. Kõivu tõlgendamise ja vastuvõtu suhtes on kujunenud teatud ootushorisont ja isegi kaanon. Kui üldiselt kaldub vahendaja funktsioon liituma alusteksti või teatriteksti autori omaga (Epner 1997: 3), siis Kõiv eristub vahendajana selgesti. Kuna ka alusteos on keerukas ja mahukas, maailma kirjandusklassikasse kuuluva suurteose konnotatsioonidega ja sellest tuleneva ootushorisondiga, on Kõivu mõõtu autori poolt kirjutatud dramatiseering vaadeldav teatud määral iseseisva teosena. Kolmandaks seetõttu, et laval kõlav tekst on dramatiseeringuga võrreldes muutunud – mitte ainult (mõistetavalt vajaliku) lühendamise poolest, vaid omandanud ka teisi tähendusrõhke.

Kui üldjuhul algab proosateksti tee lavale dramatiseerimisega, siis võõrkeelse teose puhul teeb esimese sammu tõlkija, vahendades alusteksti originaalkeelest. Tõlkija on sel puhul ka esimene oluline tõlgendaja, kes toob teose uude keeleruumi, annab autori kujunditele teisekeelsed vasted ja nen-

de kaudu spetsiifilise semantilise mahu, tegelastele karakterse kõne jne. Marta Sillaotsa "Võlumäe" romaani tõlge (eesti keeles 1937-39, 1995. aasta trüki tarvis redigeerinud Evi Puskar) näib tänase keelekasutuse seisukohalt pisut kohmakas, iseäranis võrreldes dramatiseeringuga, mille keel on ilmekam ja kohati isegi mõistetavam. Kohtumisel lavastaja Jaanus Rohumaaga sai kinnitust oletus, et Madis Kõiv tõlkis "Võlumäe" osaliselt uuesti (kuigi kavaleht seda ei märgi, nagu ka mitte tõlkijat), kasutades dramatiseeringu alustekstina ka saksakeelset originaali.

Üks võimalus vaadelda proosadramatiseeringuid ja -lavastusi on võtta aluseks järgmised parameetrid: alusteksti(de) hõlmatus, dominant, metatekstuaalne suhe alustekstiga (Epnar 1997: 8). "Võlumäe" puhul on tegu ühe, ent väga mahuka ja keeruka alustekstiga, Thomas Manni samanimelise romaaniga, mis sisaldab ka ohtrasti autoriteksti. Kui proosateose ja dramatiseeringu tähtsaim ühenduslülil on lugu, siis "Võlumäe" faabulatelge, Hans Castorpi seitsmeaastast sanatooriumi-lugu, järgivad põhilises nii dramatiseering kui lavastus. Tekstimaailm on dramatiseeringus rikkalikum, tegelaskond suurem, fiktsionaalne füüsiline ja vaimne ruum avaram kui lavastuses. Kärpimine oli mõistagi möödapääsmatu – välja on jäänud kõrvaltegelasi, looduskeskkonda ja mängupaiku, olulisematest liinidest tervenisti Elly Brandt ja Joachimi vaimu väljakutsumine ning interluudium (teemaks, et Castorp ei taju enam aja möödumist ja see on meeldiv tunne). Erinev on aga dominant: dramatiseeringus on selleks tekstimaailm, selle eripärane atmosfäär, ideed ja tegelaste omailm, mitte suhted või tunded. Lavastuses on selgesti esil inimsuhted.

Romaanis esineb autor domineeriva **jutustajana**, autoriteksti maht on suur. Hoolimata meie-vormi kasutamisest, teab autor rohkem kui lugeja, kellele sündmusi kirjeldatakse valikuliselt: "meiepoolelt kirjeldamata vahepealsel ajal, mil me katkestasime oma jutustuse ajaga-seostatuse ja lasksime toimida üksnes ajal enesel" ("Võlumägi", edaspidi: VM II: 8). Dramatiseeringus jutustaja kui kõrvalseisja vaatepunkt taandub, ent ei kao: romaani autoriteksti esitab korduvalt HÄÄL. Kõige massiivsemalt eraldi osas "Interluudium. Jalutuskäik rannal" ("Võlumäe" dramatiseering, edaspidi: VM dr: 78), aga ka näiteks Joachimi surmahaiguse ning suure nürimeelsuse võidukäigu kirjelduses.

Lavastuses sellist kõrvalseisja vaatepunkti esitavat HÄÄLT pole. Keskeks ja kompositsiooniliselt siduvaks, Anneli Saro terminiga *sidustegelaseks* võiks pidada Castorpi. Tema positsioon on sarnane romaanis ja dramatiseeringus, teatud määral ka lavastuses. Kõikjal saab Hans Castorp küll palju ruumi, aga harva on ta sündmustes või sisuliselt esiplaanil, tema osalusel toimuv on olulisem kui tema endaga toimuv. Ja ega temaga palju toimuigi – kogu loo vältel jääb ta samasuguseks pehmeks ja poisikeselikuks nagu alguses. Dramatiseering ja lavastus järgivad üksmeelselt alusteose lähtekohta: "Hans Castorpi lugu, mida tahame teile jutustada – mitte tema enese pärast /---/, vaid just loo pärast, mis vägagi tundub jutustamist väärivat (kusjuures Hans Castorpi kasuks tuleb siiski meenutada, et see on tema lugu ning et igahüega iga lugu ei juhtu) ..." (VM I: 5).

Kõiv on dramatiseeringu osad pealkirjastanud fookuses olevate tegelaste järgi: I. Hippe; II. Madame Chauchat; III. Joachim; Interluudium. Jalutuskaik rannas; IV. Mynheer Peeperkorn. Me ei näe selles reas Hans Castorpi nime. Dramatiseeringu kaks esimest osa keskenduvad aga see-eest ühe tegelase erikujulisele meenumisele-ilmumisele. Lavastusega võrreldes näeme siin olulist kontseptuaalset erinevust: lavastuses Hippe variatsioon üldse puudub ning Clawdia Chauchat' kuju – Castorpi väljaelamata, kehastust otsiv armastus – on sellevõrra ühemõõtmelisem.

Dramatiseeringu metatekstuaalne suhe romaaniga on soostuv, neutraalne: Kõiv vahendab "Võlumäe" tekstimaailma küll valikuliselt, ent säilitades struktuuri, põhiteemasid ja üsna kiretut kirjelduslaadi – ta ei polemiseeri alustekstiga. Küll aga näib dramatiseeringu ja lavastuse vahekorid aktiivsem, lavastus tõlgendab dramatiseeringut viisil, mis tekitab uusi tähendusi. Peamised muutused on armastusloo nihkumine fookusesse ja selle romantiseerimine traditsioonilises võtmes, androgüünsuse ning spiritualismi teemade täielik kadumine ning inimese lihalikkuse - vaimsuse üle käivate dispuutide taandumine atraktiivse lavategevuse taustaks.

Thomas Mann ja Madis Kõiv on kongeniaalsed autorid. Silmatorkav on Manni romaani ja Kõivu näidendite teemade ja atmosfääri sarnasus, autorite vaimulähedus. Kõnekas on seegi, et dramatiseerija on korduvalt tunnistanud oma ülimalt intiimset suhet "Võlumäesse" kui ühte elu olulisimasse raamatusse – kuni enese samastamiseni Hans Castorpiga (Kõiv 1998: 131, 219). Kas ka Rohumaa ja Kõivu vahel saab leida vaimulähedust? Teatud asjus

küllap jah, sest Rohumaa mõne lavastuse teemaks on samuti olnud aeg, mineviku kordumine olevikusündmustes (“Ainus ja igavene elu”, 1996), tänaste sündmuste väljavalgustamine ehk nende tähenduse selgumine mineviku kuldses tagantvalguses (T. Stoppardi “Arkaadia”, 1997). Samas arvan, et Kõivule iseloomulik “külm”, ratsionaalne, mittepsühholoogiline, hämaratesse tunnetusprobleemidesse süüviv, ideedele keskenduv teater ei ole Jaanus Rohumaa senine element – tema hiilgavalt läbitöötatud psühholoogilise koega lavastused on pigem just emotsionaalsed, inimlikult puudutavad, suhetekeskised ja elutruud (L. Visconti “Rocco ja tema vennad”, 1994; M. McDonaghi “Connemara. Üksildane Lääs”, 1999).

Manni romaani ja Kõivu näidendeid seob oluliselt nende mõlema läbiv teema – aeg. Kõiv – füüsik, filosoof ja kirjanik – on kõigis oma loominguvaldkondades tegelnud aja/aegruumi tunnetamise-tunnetamatuse küsimusega. Samuti on oluline tema süüvimine just saksa filosoofiasse ja kirjanusse (vt Kõivu filosoofi-näidendid, dramatiseeringutest Hoffmanni “Kuradieliksiir”). Kõivu näidendite isikupärane tekstimaailm, nende keerukad aja- ja ruumipõimingud ning hägusa, sageli muutuva identiteediga tegelased on lähedased “Võlumäe” romaani unenäolisele atmosfäärile. Kõivu näidendite tegelaste elutunnetus sarnaneb sageli Castorpi kogemusega Võlumäel, nagu selle sõnastab Mann romaani autoritekstis: “Muljeid oli rohkesti ja mitmesuguseid – seejuures polnud neid kerge korrastada, sest need tundsid talle mitmeti läbipõimununa ja üksteisesse voolavaina, nõnda et käegakatsutatavat vaevalt oli võimalik eraldada pelgalt mõeldust, unistatust ja kujuteldust” (VM II: 47). Selle põimingu adekvaatne vahendamine laval on keeruline, kuid Kõivu näidendite (ja dramatiseeringute) õnnelik lavasaatus tõestab, et sealsel “korrastamatusel” on siiski “põhi all” (Pedajas 2000: 13).

Vaatlen “Võlumäe” dramatiseeringu ühisjooni Kõivu enese näidendi-loominguga.

Madis Kõiv ja Piret Kuusk ütlevad oma kvantfüüsika alases artiklis “Mis on aeg?": “...meie teema räägib füüsikalisest ajast sedavõrd, kui see on füüsikale hädavajalik ja kuivõrd füüsika ajast üldse arutada mõistab. (Paljud ütlevad sel puhul, et muud ei olegi ju temast rääkida ja kui füüsika enam ei mõista, siis ei mõista keegi. Me ei ole nende paljudega ühel meelel, ehkki lihtsam oleks olla /---/)” (Kõiv, Kuusk 2000: 69). Kõiv “arutabki

ajast" ka väljaspool teoreetilist füüsikat, nii kogu oma ilukirjanduslikus loominguks kui memuaristikas.

Kõivu näidendites on raske vahet teha – ja see vahetegematus ongi nende üks kontseptuaalne kese –, millisesse aega kuulub üks või teine tegelane, stseen, sündmus. Aeg on alati sama – olgu siin näiteks "Stseenid saja-aastasest sõjast", kus möödunu ei jää minevikku maha, vaid on ikka siinsamas, kõik kestab, seguneb, aastate ja kuupäevade kokkuleppelisel vaheldumisel pole tähtsust. Sama kehtib ka Võlumäel: "Nüüd ei ole tookord, siin ei ole seal, nende vahel on liikumine. Kuna aga liikumine, mis aega mõõdab, on tiirlev, iseendas suletud, siis sedasama on ka liikumine ja muutus, mida pea-aegu rahuks ja paigalseisuks võib nimetada; sest tookord kordab end alatasa nüüd-is, seal-olemine siin-viibimises" (VM dr: 49).

Nagu Kõivu näidendites, on ka "Võlumäes" aja formaalne tähistamine ja liigendamine vähetähtis või lootusetu, tegelased elavad "mõõtmatut ja märkamatu-igavest, päeva, mis ikka seesama oli" (VM II: 71). Minevikusündmused ja -kujud tulevad uues kehastuses või olukorras uuesti ette, nad nagu otsiksid igavesti oma õiget tähendust ja see selgubki alles hilisemate sündmuste mõjul, minevikukujud räägivad olevikus kaasa. Võlumägi on ajatu nagu saja-aastane sõda; mongoliidsete näojoontega koolipoiss Hippe tuntakse ära venelanna Clawdias. "Aga mis sellesse puutub, et ma su ära tundsin ja oma armastusest su vastu aru sain, see on nii – ma tunnen sind juba ammu, sind ja su kummalisi viltuseid silmi, sinu suud ja su häält – juba koolipoisina ma küsisin su käest pliiatsit" (VM dr: 47).

Võrreldes Madis Kõivu enda näidenditega, on "Võlumäe" dramatiseeringus sündmuste kulg siiski suhteliselt lineaarne ning tegelased selgepiirilised. Iseloomulikke kõivulikke montaaživõtteid kohtab dramatiseeringu remarktekstis, mis näeb ette sündmuspaikade ülikiiret muutumist ja äärmuste vaheldumist ning unenägede, mälestuste ja tegelikkuse segunemist-kattumist, samuti rõhutab Pribislav Hippe ja Clawdia Chauchat' sarnasust/samasust (Hippe ilmub korduvalt Clawdiana või koguni muutub Clawdiaks dialoogi jooksul). Lavastuses tähistab "märkamatu-igavest päeva" muutumatu, vananematu Castorp. Dramatiseeringuga võrreldes on lavastuses aga eri aegade ja teadvuse seisundite segunemine ning mäng tegelaste identiteediga taandunud, tegevuse areng ja kronoloogia on selgesti

jälgitav ning tegelaskujudel on alati kindlad piirjooned, iseloomud, nimed ja näod.

“Võlumäe” dramatiseeringu remarktekstis kujutatud fiktsionaalne maailm on lähedane Kõivu näidendite omale. Remarkides kasutab Kõiv enda, mitte Manni teksti. Remarkteksti osa on üsna suur, see kirjeldab keskkonda, heli- ja valgustausta, vaatajate eeldatavaid reaktsioone (“ebamäärasus kestab, kuni hakkab mõjuma rusuvalt” (VM dr: 3)), tegelaste väljanägemist, raskesti mängitavaid näitlejareaktsioone nagu punastamine või “naerab katkise taldriku plärinat meenutava häälega” (VM dr: 60). Remarkides on kirjeldatud terveid sõnatuid episoode (näiteks stseen röntgeni ooteruumis).

Kõivu näidendite remarkides kujutatud maailm on sageli naturalistlik, ebalavaline – “Võlumäe” dramatiseeringus ehk vähem, aga siiski: “HC: (korralikus õhtuülikonnas, sööb *julienne*’i suppi, küpsetatud ja praetud liha, kaks torditükki ja ühe juustupumpnikkeli. Ta ees on pudel Kulbachi õlut, ta kallab klaasi ja rüügab)” (VM dr: 15). Siingi liigutakse välkkiirelt sise- ja välisruumi vahel, ilm ja looduskeskkond on dramaatiline ja tähendusrikas. Kaks näidet:

1. “Ühtlane lumevalgus, milles ainult ähmased mägimetsa kontuurid ennast näitavad. HC valges kaoses. /---/ Valge kaos muutub läbipaistvamaks, metsa ja mäe kontuurid selgemaks. Vaikus. HC seisab keppide najal ja vaatab udust väljailmuvat kaljuseina. Tuul on täielikult vaibunud, üksikud lumehelbed. Ühtlased südamelöögid. /---/ lumesadu tiheneb uuesti, kuid tuult ei ole. Vaikus ja südamekloppimine endiselt. /---/ Südamekloppimine tiheneb. Udu. Lumesadu tiheneb. /---/ Äkiline tuulehoog. Siis torm” (VM dr: 66).

2. “Valgus.

Võlumägi. Lumi. Vihm. Udu. Päike. Udu.

Kohin.

Siis muusika.

Salong. Õhtuvalgustus. Patsiendid” (VM dr: 94).

Kõivu näidendites on tähendusrikas remarkides määratletud valgus. Silmatorfav on stseenide algus ja/või lõpp pimeduses. “...näitekirjanik manab teose esile teadvuse pimedusest” (Laasik 1999: 14). Ka “Võlumäe” dramatiseeringus algavad-lõpevad peaaegu kõik stseenid pimeduses või hämaruses, udus. Hääled, mis pimedusest kostavad, on tegelasteks identifit-

seerimata, enne kui nad nähtavale, valgusesse ilmuvad. "Asjade loomust varjav ja identiteeti hajutav pimedus on Kõivu maailma alg- ja põhiolek. Asjad ja inimesed tõusevad pimedusest valgusesse ositi keskse tegelase meenutuste-kujutluste loogikat pidi, st teatraalse sisemonoloogi võtetega. Kuid mitte alati pole see nii. Valguse-pimeduse jaotumine kannab samuti, ja ennekõike, ontoloogilisi ja epistemoloogilisi tähendusi. Pimedus märgib asjade tunnetamatust, vari või udu aga nende eksitavat ja ennastvarjavat ilmnemist" (Epner 2000: 16).

Võlumäe kui ebastabiilse ilmastikuga kõrgmäestiku puhul võiks pimedus ja udu tähistada ka looduskeskkonda, ent esmalt siiski unenäolist väljaspool aega olemist või millegi mõistmise võimatust. "Kõivu näidendi-tesse sisse kirjutatud valguspartituur on selgesti mitteolustikulise ja mittepsühholoogilise tähendusega" (Epner 2000: 17). Korduvalt tähistab hämar-
dumine või udu süvenemine stseeni vältel tegelase kandumist unenäolis-
sesse, mälestuste ja unistuste ilma (nt VM dr: 11-12).

Lavastus kasutab Kõivu remarktekstis antut suhteliselt vähe. Kõige lähedasem dramatiseeringule on ehk valguskujundus: ruumi, stseenide ja aja liigendamine pimeduse ja hämarusega. Dramatiseeringus antud tuule, lumesaju, südamekloppimise ja muude keha hääle helitausta kõrval – mõjuvuse poolest õieti selle eel – on aga lavastuses kaalukas koht muusika-
lisel kujundusel (kasutatud Mahleri, Tüüri, Bachi muusikat), mis, erinevalt dramatiseeringu ratsionaalsusest, annab lavastusele väga emotsionaalse rõhu. Laval nihkub "Võlumägi" ideedraamast suhtedraama poole, tunneta-
mise loost tunnete looks.

Samasuunalise muutuse toovad kaasa ka tantsunumbrid ja üldse liikumise-
ga, näitleja kehakeelega seonduv. Kehalisuse tähtsusest lavastuses annab tunnistust juba (sõnalavastuste puhul ju tavatu) professionaalse koreograafi Teet Kase kaasamine truppi. Visuaalse väljenduse leiavad teemad, mida tekstis kuigi oluliselt või mitte üldse sõnastatud pole – olulisi-
mana Castorpi ja Clawdia armuöö stseen. Mõne dialoogi tähendus jääb atraktiivse, vaatajate tähelepanu mujale juhtiva lavategevuse varju: Naphta ja Settembrini arutlust piinamise õigustatusest saadab värvikas veenitorke stseen, kapitalistliku maailmariigi ja eraomandi teemalist dialoogi suhkru laadimine kohvitassi, Behrensi arutlust inimkeha maisest koostisest mäng

kohvi ja napsi valamise ja ning Hansu ja Clawdia viimast lähenemist (pärast Peeperkorni surma) hoolikalt seatud flirtiv-tõrkuv kähmlus.

Füüsiliste kujundite ja kehakeele võttestiku skaala ulatub üksikutest märkidest (ratastooli aheldatud Naphta) ja vaimukalt lahti lavastatud stseenidest (röntgenijärjekord!, vastlapidu) kuni teksti “katmiseni” muu tegevuse või liikumisega (armuöö, Clawdia ja Castorpi kähmlus) ja iseseisvate koreograafiliselt seatud liikumisteni (röntgenis Castorpi repliigile “Ma näen su südant!” järgnev paaride tantsustseen suure punase pulseeriva südame taustal).

Anneli Saro on Kõivu näidenditele omaseks pidanud läbivaid Kõivu-tegelasi: vallaspoeg, kes küsib isa järele, tüdrukud, kes tahavad mehele või ära, kemplevad filosoferivad vanamehed, külauhull (Saro 2001: 133). “Võlumäes” kasutab Madis Kõiv küll alusteksti tegelaskonda, aga üllatavalt (?) leidub nende hulgas “Kõivu-tegelasi”: orvuna kasvanud Castorp, rahunult mööda ilma rändav, püüdmatu Clawdia, Naphta ja Settembrini oma lõpmatute filosoofiliste vaidlustega läbisegi groteskse omavahelise hõõrumisega, lapsesuised või tottrad sanatooriumipatsiendid.

Kõivu enda näidenditele lähedane on ka “Võlumäe” huumor. “Kirjanik, keda iseloomustab intelligentne, vaevumärgatavalt habemesse muigav huumorimeel, ei võta ka ise oma näidendeis mitte kõike surmliku tõsidusega” (Valgemäe 2001: 15). Üheplaaniliseks jäänud Kõivu-lavastused pole osanud huumorivõimalust ära tunda või kasutada. Rohumaa on seda potentsiaali julgelt ja vaimukalt kasutanud ning publikut köidab see vägagi (värvikas proua Stöhr, grotesksed jooned ülemõe juures, röntgenijärjekord, vastlapidu jm).

Niisiis: dramatiseerija ei polemiseeri romaaniga, tema tõlgendus on alustekstile lähedane. Ometi on dramatiseerija pidanud keskendumata teatud teemadele, sõlmkohtadele. Sama on omakorda teinud lavastaja dramatiseeringu teksti suhtes. Võib väita, et dramatiseeringu tekstis peegeldub lavastuse struktuur suhteliselt vähem.

Vaatlen paari peamotiivi ja nende tõlgendust.

Kõiv on suurde plaani tõstnud Hippe/Clawdia kaksikolemuse. Dramatiseering algab kooliõuestseeniga, kus Hans poisikesena Pribislavilt pliitsit laenab. Dramatiseeringu tekst ei jäta kaksipidi mõistmise võimalust: hilisemad Hans Castorp ja Clawdia Chauchat on samad poisid. Castorp

ilmub taas, kui algab näidendi fiktsionaalse aja olevik: "Akna taga poiss II = Hans Castorp, nüüd umbes kahekümneviiene või veidi noorem, elegant-selt rietatud ja püगतud härrasmees" (VM dr: 4). Samavõrd otsesõnu määratleb Kõiv Pribislav Hippe reinkarneerumise Clawdia isikus: "tuleb poiss I = Hippe, kuid seekord naiseriites – valges jakis, kirjus seelikus, hoiab käsi jakitaskus" (VM dr: 6). Teisal: "Pr C (= Hippe): (naerab)" (VM dr: 16). Edaspidigi rõhutatakse Hippe ja Clawdia samasust, Clawdia ilmub korduvalt Hippe nime all. Alustekstis annab Mann aga alles pärast Castorpi pingsat meenutamist lugejale teada, keda Clawdia talle meenutab.

Dramatiseering: "Uuesti käib saaliuks klirisesdes kinni. Hippe tuleb saali, seljas valge sviiter ja värviline seelik. Hoiab kätt lihtsasse palmikusse keeratud punakasblondide juuste juures" (VM dr: 12). Sama stseen alustekstis: "Saali läbis parajasti üks naine, keegi proua, pigem küll vaid keskmist kasvu noor neiu, seljas valge sviiter ja värviline seelik, punakasblondid juuksed lihtsais palmikuis ümber pea. /---/ pööras siis – ikka veel kätt juuste juures hoides – pead ja heitis üle õla pilgu koosviibijaile, kusjuures Hans Castorp põgusalt tähele pani, et tal olid laiad põsesarnad ja kitsad silmad... Kui ta seda nägi, siis puudutas teda mingi ebamäärane mälestus millestki ja kellestki..." (VM I: 79-80).

Dramatiseeringu avastseenis näeme kahe *poisi* suhet. Lavastuses *kuuleme* sellel kohal sootuid *lapsehääli*, mis võiksid kuuluda ka (või kuuluvadki) poisile ja tüdrukule. Samu hääli kuuleme mõned korrad veel: lavastus rõhutab Hansu kummitavat lapsepõlvemälestust, ent mitte kui *poisi kiindumust koolivennasse*, mis leiab hiljem kehastuse ja sotsiaalselt aktsepteeritava (!) väljundi Clawdias. Romaani tundmata ei ütle lapsehääled vaatajale midagi Clawdia kui taaskohatud Hippe kohta. Lavastuses näib Castorp tõemeeli kohtuvat lapsepõlvekiindumusega, *sellesama inimesega*: esimese sanatooriumipäeva õhtul, haiguse süvenedes ehk siis vana armastuse elustudes näeb Hans unes Clawdiat – kohe selgesti naisena. Hippe kuju ega nimegi lavastuses pole. Seega jääb välja ka Kõivu tekstis rõhutatud motiiv Hippe/Clawdia mehe/naise olemusest, Hans Castorpi lapsepõlve poisiarmastuse taasärkamisest, kui ta tunneb armastatu ära naises. Armastussuhe muutub üheplaanilisemaks ja traditsioonilisemaks romantiliseks suhteks, kaob reinkarnatsiooni ja androgüünsuse motiiv.

Kõiv rõhutab remarktekstis võlumäe kujundit. Sageli on stseeni algul remargis öeldud “Võlumägi”, vahel ka “vaade Võlumäele”. Võlumägi on autoritekstis pidevalt kohal – tema väljanägemist küll täpsemalt määratlemata; kirjelduses järgneb sageli udu, pimestav valgus, südamekloppimine. Võlumägi pole dramatiseeringus muidugi mitte ainult tegevuspaik (romaanis on neil kohtadel mõnikord põhjalik looduskirjeldus), vaid ajavälisuse tähistaja. Võlumägi on koht reaalsuse-irreaalsuse piiril, kus isegi looduses valitseb korrapäratus, ilm ei allu tavapärasteks aastaegadeks liigendamisele. “... kui lauskmaale saabub suvi või talv, siis on eelmisest suvest või talvest täpselt nii palju aega möödas, et suvi või talv neile jälle uued ning rõõmustavad on; sellele eluhimu tuginebki. Meil siin ülal aga on see kord ja kooskõla nüüd häiritud, esiteks seega, et siin õigeid aastaaegu tegelikult üldse polegi, nagu sa ise kord tähendasid, vaid ainult suvepäevi ja talvepäevi *pêlé-mêle*, läbiseigi; ja liiatigi seetõttu, et see üldse pole aeg, mis meil siin möödub, nii et uus talv pole saabudes sugugi uus, vaid jälle ikka endine talv” (VM II: 73).

Võlumäe kujund töötab romaanis koos oma vastandi – lauskmaaga. Lauskmaa on reeglistatud, kontrolli all püsiv, turvaline ja samas rutiinne, ettemääratud, lahjade tunnete keskkond. Võlumäe eraldatust ja erilist rõhutab romaanis kontrastselt just lauskmaa, sageli võrreldakse lauskmaa elureegleid ja tundeid võlumäel kehtivatega. Dramatiseeringus seda vastandust esile tõstetud ei ole, lauskmaast kõneldakse vähe, öeldes enamasti “all”: “Haigus ja suremine pole õigupoolest tõsine asi, see on pigem mingi logelemine, minu arvates võib tõsidust leida ainult all... seal, kust sa just äsja tulid” (VM dr: 7). Sisse on jäänud Settembrini kibe võrdlus sanatooriumist kui maismaast lootusetult eemaldunud luksusaurikust: “... kui olukorra täielik mugavus tema tegelikku õudust ainult pealiskaudselt laseb unustada... salahirm aga närib hingesoppides edasi ja siis peetakse muidugi truult meeles kõiki *terraferma* pühi... Maismaal on täna esimene lihavõttepüha, kas pole? Ja meiegi teeme seda nii hästi kui suudame” (VM dr: 51).

Lavastuses märgib võlumäe kaugust ja eraldatust täpne avastseen “kõrgele” saabunud Castorpiga. Kujunduses võiks tema vaste küll olla tõusev kaldpind, kus toimuvad mõned võtmestseenid (armuöö, Castorpi eksimine tuisus, Ziemsseni “lahkumine”), ja rõdu, millelt vaadatakse kotkast, ent see

puhtruumiline lahendus ei hõlma võlumäe tähendust kui väljaspool aega olevat, unenäolist "mõõtmatud ja märkamatu-igavest päeva".

Dramatiseering võimendab üht romaani tähtsamat teemat – armastus kui haigus. Dr Krokowski loengust: "Mahasurutud armastus ei ole surnud, ta ei luba enda kallal vägivalda tarvitada... /---/ Ja missugune on siis nüüd see kuju ja mask, milles tuleb mahasurutud armastus jälle nähtavale? /---/ Haigusena!" (VM dr: 22).

Castorp: "Mu ihu palavik ja mu roidunud südame pekslemine, mu ihuliikmete värisemine polnud midagi muud, polnud midagi muud kui armastus sinu vastu, armastus sellest hetkest peale, kui ma **sind ära tundsin.** /---/ ... juba koolipoisina ma küsisin su käest pliiatsit, sest ma armastasin sind nii meeletult, ja sellest mu armastusest su vastu on jäänud mu sisemusse need jäljed, mida Behrens mu kopsudes nägi, ja mis näitavad, et ma juba siis olin haige" (VM dr: 47). Mahasurutud armastuse moondumine haiguseks on ka Joachimi ja Marusja sõnatu, tegeliku kontaktini jõudmata suhe, mis lõpeb Joachimi surmaga. Lavastusest on dr Krokowski loengud välja jäänud, Castorpi tekst aga kõlab. Samuti on koreograafia ja misanstseeniga markeeritud Joachimi ja Marusja suhe.

Manni ja Kõivu tekstides on armastus pigem kummitav, püüdmatu, rahuldust ja rõõmu mittetoov, kehastust või väljundit otsiv paine, haiguse-sarnane vaev. Homoseksuaalset kiindumust kvalifitseeriski "Võlumäe" kirjutamise kaasaeg ju otseselt haiguse või kuriteona. Lavastuses jääb armastusteema peamiselt kõlama kui emotsionaalne, ülendav romantiline kirk, traditsiooniline ja sihile jõudes rahuldust toov paarisuhe. Seda rõhutab eriti ülisuurde plaani tõstetud Castorpi ja Clawdia suur armuööstseen (ning seda hiljem patja kallistades ja õndsalt uneledes meenutav Castorp). Ei romaanis ega dramatiseeringus seda pole. See, mida lavastus kulminatsioonina näitab, sellele mõlemad tekstid vaid vihjavad. Romaan ütleb, et Clawdia röntgenipilt oli "liha, ihu - , mida Hans Castorp oli vastlapäeval mõistusevastaselt maitsta saanud" (VM II: 49). Peeperkorni küsimusele, kas Clawdia oli Castorpi armuke, vastab too: "Ma kelgin, kui kinnitan teie oletust, ja valetan, kui seda salgan" (VM dr: 91). Dramatiseering jätab ka võimaluse seda mõista kui unenägu, Castorpi ettekujutust: "ma vaatan meie ööle kui unenäoöle" (VM dr: 89).

Lavastuse ja (dramatiseeringu) teksti suhet võib vaadelda viie erineva strateegia kasutamise seisukohast (Epner 1997: 6): kinnitamine, võimendamine, ahendamine, kummutamine, kõrvalejuhtimine. “Võlumäe” lavastuse ja teksti suhet näib iseloomustavat kinnitamine (loo, põhitegelaste ja -kujundite säilitamine), ahendamine (ühe kontseptuaalse põhiteema, armastuse käsitlemine vaid heteroseksuaalses ja romantilises võtmes) ja kõrvalejuhtimine (teksti sagedane “katmine” visuaalsete tegevuste ja märkidega, mis muudavad jälgimist raskendavad või muudavad teksti tähendust).

Kirjandus

- Epner, Luule 1997. Proosaklassika teatrilaval. Teoreetilisi marginaale ja pisut statistikat. Käsikiri.
- Epner, Luule 2000. Maailm lavavalguses ja varjus. – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 14-18.
- Kõiv, Madis, Kuusk, Piret 2000. Mis on aeg? – Akadeemia, nr 1, lk 67- 87.
- Kõiv, Madis 1998. Kalad ja raamatud. Studia memoriae IV. Tallinn: Õllu.
- Lassik, Andres 1999. Valguse loomise tarkus. – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 14-15.
- Mann, Thomas 1995. Võlumägi. I. Tlk Marta Sillaots. Tallinn: Eesti Raamat.
- Mann, Thomas 1995. Võlumägi. II. Tlk Marta Sillaots. Tallinn: Eesti Raamat.
- Mann, Thomas – Kõiv, Madis. Võlumägi. Dramatiseering. Käsikiri Eesti Näitemänguagentuuris.
- Pedajas, Priit 2000. Kõiv on teatris võimalik. – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 13.
- Saro, Anneli 2001. Teed ja teed ja tehtud ei saa, elad ja elad ja elatud ei saa, ütled ja ütled ja ikka öeldud ei saa. Rmt: Teatrielu '99. Tallinn: Eesti Teatriliiit, lk 126-135.
- Valgemäe, Mardi 2001. Eesti draama tarkade kivi avastamas. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 14-19.

Juta Vallikivi “VÕLUMÄE” LAVAILM

Käesolev artikkel uurib Jaanus Rohumaa lavastust “Võlumägi” ja selles avanevaid ruumilisi mõõtmeid. Ruumi mõistetakse õige laias tähenduses: ruum kui koht, paik ja ilm. Vaatluse alla võetakse stsenograafia ja lavailm, lavakujundus aja liikumises. Jälgitakse, mis on lavastuses füüsiliselt ette antud ja mis tekib tegevuse (teksti, liikumise, heli ja valguse) kaudu, kuidas luuakse lavamaailma. Põhirõhk asetub sellele, missugune see *ilm* (maailm) on: millised ja kelle sündmused seal toimuvad, kes on seal jõupositsioonil, kes hoiavad *ilma* koos, kes on “rikastajad” (avavad mõõtmeid) ja kes lihtsalt inimliku kirjususe esindajad.

Etenduse ajaks luuakse lavale uus või “teine” maailm: *lavailm*, mille ainus ja tõeline elu on tema toimumise hetkes. Seda ei saa konserveerida teisiti, kui ainult ühe paratamatu osa (“elusbakteri”) hävinemise kaudu. See *ilm* elab meie (näitlejate ja vaatajate) kollektiivses kujutluses ja on sedavõrd erinev, kuivõrd on erinev inimeste reaalne maailm. Aga seal on ka palju ühtmoodi mõistetavat: kehtestatakse teatud reeglid ja hoitakse piiri ning ühtlasi jutustatakse lugu, situatsiooni ja/või meeleseisundit. Enamasti on aktiivseks pooleks näitlejad koos neid toetavate visuaal-auditiiivsete vahenditega. Piir on vajalik selleks, et *ilm* laiali ei valguks. Reeglid on selleks, et publiku valdav enamus lavastusest aru saaks (näiteks lihtsamad reeglitest: on / ei ole lubatud liikumine lavailma ja reaalmaailma vahel; on / ei ole lubatud ajaline segipaisatus; on / ei ole lubatud ühe näitleja kehastumine mitmeks erinevaks tegelaseks jne). See *ilm* on virtuaalne ja mängult. Meie, kõik protsessis osalejad, proovime toimuvast konstrueerida tervikut, et luua esteetiliselt nauditav kunstiteos. Naudinguks on vaatajatele nii protsess ise (terviku loomine) kui sündmuse järel toimuv mõtestamine. Näitlejate, lavastaja ja kunstnike lavailma loova tegevuse võlu ja valu ning ka analüüsi raskuspunkt langeb prooviperioodi.

Lavailma konstrueerimisel on kõigil osalistel tähtis roll. Vaatajatega laiemalt ma siinkohal ei tegele – ainult niivõrd, kuivõrd olen ise üks nende seast. Vaatlen lähemalt kunstniku ja lavastaja tööd. Näitlejate mitmekihi-

lisest osalusest tuleb vaatluse alla vaid see, mis on konkreetse tegelaskujuga seotud – välja jääb seega näitleja personaalsus, rollislepp, imidž jms.

Stsenograafia

Must karp (Tallinna Linnateatri Taevalava) on seekord jagatud kaheks piklikuks alaks. Publikuruum ja lavaruum paiknevad teatriruumis paralleelselt. (Üldjoontes võib seda nimetada frontaallavaks¹, mida lõhub ainult paremal üleval asuv platvorm, mis paikneb osaliselt publiku kohal.) Piir on vahel, ei mingit segunemist, aga samas on lava nii lähedal.

Me näeme kaldpinda (vasakult paremale üles) ja selle all korrapäraselt reas üheksat ukseavaust, mille kõrgus kasvab vastavalt katuseks oleva kaldpinna tõusule. Uste asemel on valge poolläbipaistev kangas, õhkõrn. Avauste vahele jääv seinapind viitab umbes 19. sajandi lõpu - 20. sajandi alguse sisekujundusele: kummutite-kappide käepidemed, valge kangastapeet atlassustriga. Seal ripuvad ka mustad tahvlikesed, kuhu on kriidiga kirjutatud nimed (mitte kõigile tahvlitele). Käekiri on veidi juugendlik – piklikud trükitähed. Olenevalt vaataja istekohast võivad paista veel lumivalged tekirullid kaldpinna tagaservas. Kaldpind viib ülemisele platvormile, mille all, seina ääres, asub retušeeritud röntgenipiltide ja naisekujutisega stand. Vähesed viited tegevuskohale (nimetahvlid ja röntgenipildid) ei ole domineerivad ja võimaldavad lavaruumi kasutada multilokaalselt².

See on stiliseeritud keskkond. Kuigi visuaalne pilt on mingis mõttes lakooniline (ehkki mitte minimalistlik), peitub järjest suurenevate ukseavade kordumises salapära ja kummalisuse poetika. Sellesse korrapärase rütmi on kätketud mingi globaalne loogika, mis ühest küljest peaks haarama kogu universumi (ukseavauste jätkumine väljapoole lava etteantud füüsilisi piire on rohkem kui tõenäoline), teisest küljest on selles loogikas muutuv väärtus x, mis kasvatab ava-uste kõrgust ja mida meie iial valdama ei saa. Meile on nähtav vaid see (juhuslik?) lõik elust või maailmast.

Etenduseelselt saab teha hägusaid oletusi tegevusaja ja -koha suhtes. Röntgenipiltide eksponeerimine vormistab ajamäärangu saja aasta piiresse. Mainitud sisekujundusstiil on retrona kasutusel ka praegu, selliseid nime-

¹ Frontaallava on lavatüüp, mille puhul saab lava ja saali vahele tõmmata sirge joone.

² Stsenograafiline lahendus võimaldab laval kujutada erinevaid tegevuskohti.

tahvleid aga tänapäeval ei leia. Enne etenduse algust kostvad helid viitavad ajale, mil olid olemas jaamahoonete valjuhääldid. Etenduse alates on vaataja valmis toimuvat vastu võtma nii konkreetses ajas kui universaalajas. Etenduse käigus asetub lavailm kostüümide abil pigem konkreetseesse ajaloolisesse aega, III vaatuse alguseks ilmuvad tahvlikestele ka aastaarvud 20. sajandi algusest.

Antud lavastuse stsenograafilist lahendust vaadeldes tuleb välja tuua ka üks oluline puudus: vaatamisvõimalused erinevatel istekohtadel ei ole võrdsed. Mõne lavastuse puhul ei ole see eriliseks probleemiks, sest igale vaatajale jäävad tema istekohal mingid eelised, kuid antud juhul jäävad paremal (publiku poolt vaadates) istuvad inimesed paljust ilma (nii visuaalses mõttes üldiselt kui ka mõningate tervikstseenide osas). Vasakul pool istuvatele vaatajatele avaneb lava oma parimas "valguses". Neile on näha see, mis toimub ülemisel platvormil ning ka vaade kaldpinnale on õiges suunas: mägi on mägi. Otse keskelt vaadates mõjub lavakujundus üsna kahe-mõõtmelisena: on näha erinevad tasapinnad, kuid need on pigem lihtsalt horisontaaljooned ja üks kaldjoon, mitte niivõrd võimalus liikuda sügavuti.

Lavakujunduse silmitsemine enne etenduse algust häälestab vaatajat vajalikus suunas. Juba visuaalne pilt üksi on üks alustalasisid *ilma* ja tema reeglite loomisel. "Võlumäe" puhul on näha, et meile ei pakuta ühte konkreetset/reaalset tegevuskohta vaid pigem keskkonda, kus võib vajadusel ilmnedu palju erinevaid aegruume. Me oleme kõigeiks valmis.

Lavastuse ilm ja mis seal sees toimub

Ilma loomine

Publik valgub oma kohtadele. Saalis on valgus nagu ikka ja ka lava pole varjatud. Aeg-ajalt kostab kõlaritest mingit heli, mis seguneb publiku sumina. Täpsemal kuulamisel selgub, et see on valjuhääldist kostuv jaama-lärm. Visuaalselt ei toeta seda ükski detail.

Pimedus. (Lavastuse ülesehituslikku rütmi luuakse terves ulatuses valguskujunduse abil. Stseenid sumbuvad pimedusse või algavad pimeduses.) Vaikus.

Rong – vali heli. Hämarus. Kaldpinnal, vasakus nurgas istub magav mees (Hans Castorp), kes liigub arvatavasti rongis istudes otse edasi ehk publiku poolt vaadates paremale, s.t mägede poole. Ta näeb arvatavasti

unenägu (kuuleme teksti lindilt), milles kaks last (tüdruk ja poiss, viimane ilmselt siis lavalviibija ise) räägivad pliatsi laenamisest. See on tekst, mis hakkab nüüd ootama oma tähendust. Rong hakkab valjuhäälselt pidurdama. Kaldtee alla jäävasse varjuruumi paiskuvad seestpoolt valguskiired otsekui rongituled. Valgete läbikumavate kardinat taha jäävas ruumis liigub üks mees, kes vaatab ukseavade poole justkui rongi akendest sisse, ja otsib kedagi. Lava valgeneb, "rong" jääb seisma ning mundris noormees (Joachim) tuleb lavale ja äratav magaja üles.

Pole kindel, kas käivitunud sündmustik pole mitte reisiva Hans Castorpi unenäo jätk. Esimeste repliikide hulgas on ka järgmised. Joachim: "Ikka magad veel?" Hans: "Ma tõesti magasin, ma nägin isegi und..." Joachim: "Ja-jah, jäta, see ei ole enam uni." Eitus lubab end vabalt käsitleda vastupidisena, olulisem on antud juhul see, et unest on juttu. Unenäolisus on kogu järgneva loo puhul täiesti arvestatav kategooria, millega saaks mugavalt seletada kõiki kummalisi/kummastavaid detaile ja kujundeid.

Uneilm – sisseminek

Hans Castorp, kes on tulnud oma nõbule külla, väljub rongist ja läheb koos Joachimiga mägedesse, sanatooriumi poole. Kaldpind. Ilus "mägede" muusika (Mahler), Castorp imetleb maastikku ja hakkab täiesti kohatult suitsu tegema. Kotkas lendab, ülev tunne ja sigaretisuits segiläbi. Castorpi esimene kõhahoog, mis paneb teda ennast imestama.

Castorp läheneb sanatooriumile ja jääb kummaliselt moel järjest haigemaks. Tema erinevus "kohalikest" tuuakse esile tema kohatu käitumise abil (eriti pidades silmas konkreetse ajaloolises ajas kehtinud käitumiskonventsioone). Ta on sissetungija ja uudistab uut kohta nagu meie, vaatajadki. Lavastaja ütles, et ta püüdis Castorpi teha kerget ja veidi tobedat tüüpi (Rohumaa 2002). Castorp ei ole siiski kogu lavastuse vältel selline, tema tobedus kaob vastavalt uue keskkonnaga kohanemisele.

Tulevad arstid. Castorp: "Toredad mehed teil siin", seejärel kostab kõlariitest vastuseks müstiline kõhakoos. Siis tutvustab Joachim Castorpile patsient Settembrinit. Settembrini kommenteerib Castorpi kohalejõudmist: "Üleval on all ja all on üleval... Odüsseus varjude riigis." See ei vähenda Castorpi hämmingut.

Vaatajate ette ilmub ridamisi kummalisi patsiente. Nende hulgas ka Clawdia, kes paelub noormehe tähelepanu mingi müstilise jõuga. Castorp eristub kõigist oma “tavalisusega”, ta ei oska võtta seisukohta ning koos temaga ka vaataja mitte, sest kõik on kuidagi veider ja unenäoline.

Castorp tunneb end haigena, hakkab käituma imelikult (paugutab revolvriga jne) ega saa enam aru, mis temaga toimub. Ta tahab ära minna, sest ei valitse olukorda, tema iseendaks jäämise jõud on otsa saamas. Külmetavana ja palavikus võtab ta endale valge teki ümber ja kohtub taas kord Clawdiaga, kel on samuti tekk ümber. Taustal kõlab laste dialoog unenäost. Unenäotüdruk muutub reaalseks. Ühtlasi saab Castorpi viibimine sanatooriumis mõtte ja lavastus dominantse suhteliini. Siitpeale teeb Castorp kõik, et sinna jääda. Ta tahab haige olla, ta armastab.

Settembrini saab toimuvast hästi aru: see koht võtab tulija üle võimust. Esimesed haigussümptomid, pühendumine vaid kirele, olemusvõitluseta eluvõitlus. Võlumägi.

Seesolek

“Võlumägi” on ühe inimese arengulugu. Castorp ei lahku kordagi lavalt. Vaid ühel korral tuleb tühjale lavale üksinda Clawdia, kes nuusib Castorpi nagis rippuvat pintsakut. Siin on kohal Castorpi kehalõhn. Selle stseeni funktsioon on anda vaatajatele aimu Clawdia tegelikest mõtetest, sest koos teistega olles käitub ta üliteatraalselt. See on üksainus lühike hetk, kohe saabub ka Castorp. See, et Clawdia ainsana on väike stseen väljaspool Castorpi kontrolli, laseb minu kontseptsioonist lähtuvalt end tõlgendada ka nii, et Clawdia on selles unenäos jõupositsioonil. Nad justkui olid Castorpi ja varem oma unenägudes kohtunud (pliiatsi lugu, millele Clawdia vastu ei vaidle – talle endalegi justkui meenuks midagi). Clawdia unenägu on teistsugune, kuid neil on ka ühiseid nägemisi ja omavahelisi võitlusi neis.

Hiljem on unenäost juttu siis, kui Castorp ja Clawdia lähevad karnevali ajal teistest eemale. “Istume siin nagu unenäos. See, et ma istun sinuga siin, ongi üks unenägu.” Samal ajal tantsivad eeslaval kaks paari: Joachim ja Marusja, Kleefeld ja Albin, rääkijad aga istuvad kaldpinnal. Tantsijatega koos seisab eeslaval veidi eemal ka Behrens, kes on nüüd kaotanud

Clawdia. Tantsijad tantsivad reaalselt karnevaliaegset tantsu ja/või näidatakse meile visualiseeritult nende tundeid. See stseen on oma kohamäärangu poolest mitmekihiline: Castorp ja Clawdia on kuskil omaette, samal ajal on nende ees tantsijad, ning kõigele lisaks on laval veel Behrens, kes näeb kõike pealt. Seega toimub tegevus kohas, mille jaoks ühist füüsilist tegevuspaika justkui polegi; ütleme siis, et see on hingesfäär, kus mõned tantsivad, mõned alles kohtuvad ja üks vaatab üksikuna pealt. Või kui jätkata lavastuse tõlgendamist unenäona, siis on siin osal tegelastest suurem „jõud“, sest nad saavad teiste hingesaladusi pealt vaadata.

Siit lähtuvalt: Castorp on meie jaoks "peanägija", kellega koos me liigume, aga oskuslikud liikujad selles unelmas on ka Behrens ja Clawdia. Clawdia on isepäine liikuja, peaarst Behrens aga teadlikum ja mõnevõrra emotsioonivabam eemaltjalgija. Ta on valvur, valitseja oma kaaskonnaga. Tema võib liikuda kõikjal (isegi ülemisel platvormil, millele oli varem antud näiteks privaatse hingeruumi tähendus). Tal on küll isiklik traagiline lugu, kuid sedagi võime vastu võtta Castorpi kaudu: Castorp õpib oma õppetunde ja Behrensil oma elukogemusega on õpetada osa neist.

Castorpil tuleb Võlumäel läbida mitu õppetundi. See toimub tema tahetest sõltumatult, nagu unenäos. Õppetundide andjaid võib nimetada ka lavailma rikastajateks, nemad toovad lavailma uusi teemasid ja avavad uusi mõõtmeid. Õppetunnid on järgmised.

1. Armastus ja valu – *femme fatale* Clawdia. See on lavastuse peateema. Castorp on Võlumäel ainult selle naise pärast, ta jääb siia ootama ka siis, kui ei tea, millal ja kas üldse Clawdia tagasi tuleb. Visuaalselt aktsentueeritud on I vaatuse viimane stseen, kui toimub „mägede“ täitmine Castorpi armastuse ja Clawdia avanemisega. (Karnevali ajal murtakse kõik konventsionaalsed barjäärid ka nende kahe vahel ja paar esitab kaldpinnal visuaalselt jõulise ja kujundliku intiimstseeni. Esiti langevad kaldpinnale valged tekid, tekitades "mäele" lumise tipu, siis lendavad valged padjad ja näitlejate tekst/hääled lasevad end tõlgendada üheselt, kuigi füüsilist kontakti näitlejate vahel polegi.) II vaatuse algul on Clawdia sanatooriumist lahkunud ja algab Castorpi armastusvalu õppetund, mis kannab peategelase finaalis (kui ka Clawdia on lõpuks tagasi tulnud) tasakaalu, isetu armastuse ja hingerahuni.

2. Vaim ja loogika – vabamüürlane Settembrini. Castorpi eriline sümpaatia kuulub sellele mehele, kes püüab algusest peale tema vaimset arengut kujundada. Tema ülesanne on progressi ja muu 20. sajandil väärtustatu jutlustamine, lisaks on ta nii inimlik ja hooliv. Settembrini saab väga hästi aru, mis siin üleval toimub; on ainult surm ja armastus (“temperatuur ja flirt”). Noortel haigetel ei olegi enam muud teha, kui kinni hoida armastusest – sellest kõige elulisemast asjast. Kõigest, mis on seotud kehaga ja samas ka hingega. Settembrini kannab humanistlikku vaimsust. Castorp kuulab ta ära, saab targemaks, kuid ei hakka siiski tema jüngriks, sest vaimsus ei tundu elus nii oluline.
3. Elu: koed, lagunemine ja rinna saladused – õuenõunik Behrens. See õppetund näikse Castorpit isegi rohkem erutavat kui Settembrini targutused. Behrensi maailm on konkreetne. Ta kirjeldab armastuse maist poolt selles mõttes, et just lihas saab füüsilise eksistentsi hing, keda armastatakse. Mida siis tegelikult armastada, kas liha ja lagunemist või hinge ja ühinemist hingetantsus? Castorp vahetab Clawdiaga rinna-saladuste ülesvõtteid (röntgenipilte) – ehk siis midagi hinge-lähedast. Behrens on lavastuse kõige suurema võimuga tegelane ka sellepärast, et ta tunneb keha ja ka rinna saladusi, seega kõike, mis tema patsientidega toimub. Ta justkui suleb nad oma haigusega sanatooriumi „hoidisepurki“ ja peatab aja kulgemise, kuid „jumalikku seadet“ aega ta tagurpidi käima panna ei saa, sest päris terveks ta patsiente teha ei suuda. Behrens on ka see, kes kannab peale röntgenistseeni I vaatuses tegelased (Joachimi, Marusja, Kleefeldi ja Albini) lauale, kust algab nende metafooriline tants. (See stseen sarnaneb eelnevalt kirjeldatud tantsustseeniga, mis on tegelikult lavastuses veidi hilisem.) Siingi on tantsijatel pealtvaatajaid: Behrens käivitavas või juhtivas rollis ning Castorp, kes justkui lihtsalt uudistab ja on põnevil talle avanevast vaatamängust.
4. Müstitsism, elumüsteerium, surma inetus – jesuiit Naphta. Castorp on avatud kõigele; Naphta köidab teda eelkõige oma salapära ja Settembrinile vastupidiste vaadetega. Kahtlane, kas Castorp väga süvenebki tema juttudesse, tähtsam on vahest Settembrini narritamine. Samas pakub Naphta põnevaid vastuseid küsimustele, mida Castorp mõistab küsida. Naphta vägivallaideoloogiaga seotud aruteludesse Castorp ei sekku, vaid hoiab pigem eemale.

5. Surma müsteerium ja ilu – vaba mees Peeperkorn. Elu kui kotka lend. See on Castorpi viimane õppetund ja sellega saab unenägu otsa. Peeperkorn on võluv oma elukerguses ja muretuses ning suurejooneline surses. Samas pole ta eriti nutikas ega mõista, et tema surmaga ei muutu Clawdia ja Castorpi suhe. Castorp saab ainult õppetunni, kuidas elada kotkana.

Lavastuses on rida tegelasi, kes jäävad praktiliselt statistideks: need on sanatooriumi patsiendid ja arstid, kes on jäänud eespool nimetamata. Neid võikski nimetada inimliku kirjususe esindajaiks – nad on kindlad tüübid, meile tuntud reaalsest elust ning lavastuses välja mängitud just sel määral, et me nad ära tunneksime. Ainus erand nende seas on Joachim, kes tegelikult annab Castorpile kuuenda õppetunni. Joachim on rüütel, ta ihkab olla vaba, ta tahab olla vapper, ta armastab oma daami, kuid ei kinnitu tema külge kirglikult. Castorp on temaga võrreldes siiski „patsiendiks olemise andega” „kahejalgne lemmik”, kuigi tundub, et lavastuse lõpuks on ta vabanenud nendest „annetest“ ja kannab endas olulisena mälu pilti valgest roosist, mis lebas Joachimi surivoodil.

Ots

Unenägu toob kaasa ambivalentisust: armastus võib olla samaaegselt nii elu kui surmahaigus; maailma mõistmine võib lähtuda nii loogikast kui müstisismist; elu võib olla nii ängistav liikumine lagunemise suunas kui ka surematu hinge vangistus maises kestas; hingerahu võib olla nii tuimus kui ka ülim mõistmine; aeg võib olla jumalik seade, mis hoidisepurgis/haiglas jääb ikkagi seisma; sõda võib olla vangistus või vabanemine.

Castorp on saanud vastused küsimustele, mida ta enne Võlumäele tulekut ei osanud küsidagi. Teda juhtis ainult unenägu poisist, tüdrukust ja pliiaatsist. See unenägu tõi ta siia ja õpetas, milline on inimene, keda selle pliiaatsiga joonistada saab. Võlumäe unenäos tundub, et Castorpil pole varasemat elu õieti olnudki, sest unenäos ei tegelda ju ärkvelolemise mäletamisega. Siin on kõigest muust äralõigatud maailm, kus Castorp tegeleb asjadega, millele ta varem ei ole mõelnud ja mida ta pole läbi elanud. Nüüd tulevad küsimused peaaegu korruga. Lõplikuks vastuseks on Castorpi hingerahu, mida ei kõiguta enam miski. Ta on läbinud purgatooriumi, kuhu saabumise puhul oli Settembrini teda lavastuse alguses tervitanud.

Lauskmaal puhkenud sõda lõhub Völumäe maailma. Lauskmaa on lava-
väline ruum, mis ümbritseb võluilma. See on isegi viimase vastand, kuivõrd
kõik ihkavad sinna tagasi – mõni kirglikumalt, mõni on juba loobunud. Ja
vastuolu peitub eelkõige selles, et Völumägi on küll lauskmaast sündinud,
kuid lauskmaa ka lõpuks hävitab ta sõja läbi. Tähtsusetu ei ole seegi, et
Joachim ihkab sõjaväkke, tervete meeste maailma. Kuid tegelikult ei ole
vaatajal eriti kahju, et Völumägi otsa saab, sest ta on oma ülesande täitnud.
Tegelased kaovad tagasi sinna, kust nad olid tulnud. Settembrini küsib:
“Kas aega on?” Vastuseks korratav “Mis on aeg?” laseks end siin tõlgitseda
ka nii: need inimesed on kaua viibinud hermeetiliselt suletud ruumis, kus
aega *ei ole*, ja nüüd peavad nad minema kohta, kus aeg *on*. See ei ole nii-
võrd olemisfilosoofiline küsimus kui küsimus millegi järele, mida ei ole
varem kogetud või on see kogemus unustatud.

Tegevuskohad lavaruumis

Lavastuse jooksul lavakujundus ei muutu, tegevuskoha muutused toimuvad
teksti, tegevuse ja rekvisiitide abil. Me näeme laval erinevaid kohti: rongi-
vagon, raudteejaam, mägitee, sanatoorium, erinevad palatid, arsti kabinet,
Naphta üürikorter, mägijõe sild jne. Need on reaalsed kohad, kuid samuti
luuakse lavale psüühilisi, n-ö *hingeruume*, mis iseenesest võivad olla seotud
mõne eespool nimetatud füüsilise kohaga, kuid seal toimuv tegevus paikneb
teisel tasandil. Selliseks tegevuseks on kõik tantsud, mis mõnikord on ju
võetavad ka reaalsete tantsudena (näiteks Joachimi ja Marusja lusikatants),
kuid kindlasti mitte ainult nendena.

Tegevuskoha muutumisele viidatakse erinevate rekvisiitidega: ratastega
lauad-voovid, mitmesugused esemed, nagu arstiriistad, raamatud jm, mis on
vajalikud tegutsemiseks ja teksti ilmestamiseks. Mõned esemed, näiteks
taldrikud, toimivad kujundina, neil puudub otsene funktsioon peale mee-
leolu/mulje tekitamise. Üks olulisi vahendeid erinevate kohtade tähistamiseks
on muusika. Lavastaja on kasutanud Erkki-Sven Tüüri, Gustav Mahleri jt
loomingut. Näiteks seostatakse mägedega Mahleri 5. sümfoonia.

Eespool mainitud kaldpind on mäe metafoor, mägitee. Kuid seal toimuv
tegevus on mõnikord (ka) liikumine vaimsetes sfäärides. Täpsemalt siiski
hingelistes, armastusega seotud sfäärides – lähedus teise inimesega, hinge
lahkumine kehast jne. Ka stseenis, kus Castorp läheb peale vestlust Naphta

ja Settembriniga märke ja "kohtab" seal lumetuisus Clawdiat. Pärast ütleb ta küll Settembrinile, et mõtles mägedes eelnevalt jutuks olnud vaimsete asjade peale (seega võiks olla vaimne sfäär), aga vaataja näeb, et väike filosoofiline "mantra" viib ta tegelikult hingesfääri, kus toimub kohtumine Clawdiaga.

Ülemine platvorm paremal on pikenduseks kaldteele. Seal saab mängida näiteks mägijõe silda, kus on mõnus kala püüda. Pikka aega tekitas minus küsimust see, miks II vaatuse alguses, kui Castorp on veel armuimas ja meenutab valget patja käes hoides Clawdiat, tulevad ülemisele platvormile Behrens ja Ülemõde. See võiks ju tähistada ka haiglat, kuid sellel kohal on eelnenud tegevusest tulenevalt teistsugune semantiline väli. Seepärast võib siin märkida kas lavastuse ruumiloogika katkemist või hoopis osutatakse nende tegelaste eripositsioonile, millest kõnelesin eespool.

Kõige huvitavam on alumise tasapinna ruumilahendus. Üks ruumi osa on justkui eeslava ja avatud, tagumine osa on paljude ukseavaustega ja samas varjatud ruum. Teatri algusaegadel tähistas iga selline uks tagalaval erinevat kohta – kust tuldi, kuhu mindi – ja oli ühtlasi seotud tegelastega, kes neis kohtades elasid. Antud juhul on need üldisemas mõttes erinevate palatite ukсед, iga ukse kõrval ripub tahvlike elaniku nimega. Samas käivad ainult Joachim, Castorp ja Settembrini enamasti oma kindlatest ustest, teiste puhul tundub see juhuslikum. Need ukсед viivad vajadusel ka söögisaali ja teistesse ruumidesse. Sealt varjatusest ilmuvad tegelased ja rekvisiidid; seal toimub osa tegevusest ja karnevali ajal avatakse see vaatamiseks, nagu karnevali ajal ikka reegleid tagurpidi pööratakse. Teist korda avatakse need ukсед siis, kui toimub Peeperkorni korraldatud pidu (III vaatuse). Mõlema avanemisega käib kaasas alkoholi tarvitamine, mis teadupärast "avabki". Lavastuse lõpus haihtub varjatus ja salapära lõplikult, sest see võluilm saab lihtsalt otsa. Ülejäänud aja saab vaataja sinna pilku heita vastavalt valgustusele (kui ruumi valgustatakse tagantpoolt, siis näeme seal toimuvat läbi müstilise piimjasvalge loori; kui mõni kardin on avatud ja valgus langeb eestpoolt, siis näeme tahapoole vaid läbi selle kitsa ava). Söögiajal (I vaatuse, Castorp on just saabunud ja hämmingus) on Castorp üksi nähtaval ja teised peidus, kuigi tegelikult peaks kogu seltskond ühes ja samas ruumis istuma. Vaid Ülemõde tuhiseb kõikjal ja lusikatants toimub Castorpi silme all eeslaval. Varjus olivad on justkui omas maailmas, kuhu Castorp veel ei

pääse. Selles varjumaailmas on inimeste rinnaosaladused avatud. Pärast esimest röntgeniülesvõtet on Castorp teistega võrdne ning võib seal liikuda.

Kokkuvõte

Jaanus Rohumaa lavastuses “Võlumägi” on lavale loodud maailm, mille võtme- või sidustegelaseks on Hans Castorp. Tema määrab vaatajate vastuvõtu, sest kõik toimuvad sündmused on temaga seotud, ta on kogu aeg laval ja seega sündmustes osaline, isegi kui tal igas stseenis pole teksti. Lavastaja on elimineerinud võimaluse, et vaataja võiks sealt maailmast leida midagi rohkemat kui Castorp ise, selle läbi, et kõik kõrvalliinid, olgu siis tegelaskesksed või vaimsed-filosoofilised, on esitatud Castorpi mõistmisvõime tasandilt. Ta kannab vaatajat stseenist stseeni ja annab võimaluse sündmuse vaadata ka kui tema väljamõeldist, kuigi seda otseselt nii välja ei öelda.

Kui see maailm otsa saab – või lõpeb Castorpi unenägu –, siis jääb Hans Castorp publiku vastu istuma. Tema lõpetab oma unenäo. Mis saab edasi? Järsku ärkab ta üles ja on tegelikult täiesti terve?

Võtsin endale õiguse käsitleda lavastust une näoga *ilma* loomisena. Ilma loojaks on küll Castorp, kuid see ei ole niisugune unenägu, kus on võimalik näha vaid oma senisest elukogemusest lähtuvat. See on uue õppimise uni, senitundmatu avastamise uni. Seal on kummalisi inimesi ja asju. See on uni, kus võib nii osaleda kui kõrvalt vaadata, seal võib ka iseennast kõrvalt jälgida.

Kuna tegu on tegelaskeskse lavailmaga, siis on lavastajal üpris mugav lisada sinna unenäolisi või irrealseid stseene: tegevust ja tõlgendust koondav fookus on sidustegelase näol olemas. See väide on oluline just silmas pidades seda, et tegemist on lavastaja Jaanus Rohumaaga, kelle tööd vaatamata eripalgelistele algmaterjalidele on alati selged, läbi komponeeritud ja puhta vormiga.

Lavastuse põhiteemaks on armastus. Castorp tuleb Võlumäele, kandes endas igatsust armastuse järele. Igatsus ei pruugi olla teadlik, sest see aktiveerub pliiatsilaenamise unenäoga. Võib-olla on ta näinud seda unenägu kogu eelneva elu, võib-olla nägi ta seda unenägu esimest korda seal rongis, kui sõitis Võlumäe poole. See on oluline unenägu, sama dialoog kordub hiljemgi. Unes ette tunnetatud sündmused või märgid nende kohta

mõjuvad ju eriti saatuslikult tähtsatena. Järelikult on see unenägu ja sellega ühendatu lavastuses väga oluline. Lisaks toob lavastaja tantsunumbrite kaudu reljeefsemalt esile teiste tegelaste armusidemed ja jätabki need suhted ainult illustratiivsele pinnale, justkui vaid toetavaks taustaks pealiinile. Lavastuse finaalis saab Castorpi ja Clawdia suhe lõpetatud. Armastuse kire aeg on otsas, olles lõpetatud lavastuse parima liikumisstseeniga (III vaatus, stseen Castorpi, Clawdia ja tooliga, kus kogu tekst on taandatud liikumiseks), alles on jäänud hingesoojus, millega Castorp annab Clawdiale lauba-suudluse ja milleks nad ei olnud veel valmis III vaatuse alguses. Nende koosolemine ei ole aga enam vajalik. Castorp läheb nüüd kuhugi edasi, olles tasakaalukam, küpsem ning veidi targem.

Allikad

R o h u m a a , Jaanus 2002. Kohtumine Jaanus Rohumaaga 15. juunil.

AUTORID

Luule EPNER, TÜ teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetooli juhataja, professor

Liis HION, magister teatriteaduse alal

Liina JÄÄTS, magistrant, EMA Kõrgema Lavakunstikooli juhataja abi

Herdis KIRK, magister teatriteaduse alal, tõlkebüroo "Atrenda" juhataja

Kristiina MÄND, slaavi filoloogia magistrant

Kristel NÕLVAK, magistrant, TÜ teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetooli õppekorralduse spetsialist

Ene PAAVER, magistrant, Eesti Draamateatri dramaturg

Lianna SAAGE-VAHUR, magistrant, Jõgeva Gümnaasiumi emakeele-õpetaja

Anneli SARO, magister teatriteaduse alal, TÜ teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetooli lektor

Juta VALLIKIVI, magistrant, Eesti Näitemänguagentuuri dramaturg



ISSN 1406-1228
ISBN 9985-4-0313-4