

datud Juri Lotmanile. Kalevi Kull tutvustab semiosfääri mõiste esmamainimist trükis, mis huvitava kombel leidis aset eesti keeles, ja toob ära ka Juri Lotmani vastava teksti. Edasi on võimalik lugeda Siivi Salupere tõlget Juri Lotmani teesidest "Mõistete "jõpp" ja "algus" modelleerivast tähendusest kunstitekstides" (1966), — tekstist, milles said alguse mitmed mõtted, mida Lotman oma järgnevates tekstides arendab. Rubriigi lõpetab Ülle Pärtli kommentaar Juri Lotmani "Kunstilise teksti struktuurile", mis ilmus äsja Pärtli kommentaar Juri Lotmani tähendust nii oma ilmumisajal kui ka praegu, 36 aastat hiljem.

Kogumiku koostajate ja toimetajate tänamine autoreid artiklite, valmisoleku eest aidata kaasa Acta Semiotica Estica edenemisele, retsensente, kes ei pidanud paljudeks kullutada oma aega ja jõudu põhjalike arvustuste kirjutamisele, ning kõiki teisi, kes nõu ja jõuga abiks on olnud.

Toimetajad

Rahvuslik identiteet ja klassikamängud millenniumivahetuse Eesti teatris

Luule Epner

Rahvuslik identiteet on suurel määral rajatud ühistelemüüridele, mida (taas)kujutavad kirjandus- ja kunstiteosed, mis aja jooksul võivad ise hakata funktsioneerima rahvuslike kultuurimüüridena. Kodumaist klassikat lavastades suhestab teater neid müüte pidevalt muutuva sotsiaalse kontekstiga ning uuendab, kummutab või taaskinnib nende tähendusi. Rahvuse jaoks oluliste lugude ja tegelastüüpide teatraalsed representatsioonid on üks osa identiteedi loome mehhanismidest. 1990.–2000. aastate Eestis on rahvuslikud väärtused ja ühismüüdid, mis nõukogude ajal ühiskonda koos hoidsid, minetanud oma endise konsolideeriva jõu ning kuuluvad küsimuse alla seadmisele. Käesolevas artiklis vaadeldakse eesti nüüdisteatrit lavastusi, mis põhinevad Oskar Lutsu proosa, August Kitzbergi tragöödia "Libahunt" ning rahvuseepose "Kalevipoeg" ülekirjutustel. Artiklis otsitakse vastuseid järgmistele küsimustele: kuidas identiteedi moodustavaid tegureid (näiteks suhet Teisega) nendes lavastustes esitatakse ja (de)konstrueeritakse; milliseid tekstiloome ja lavastustrateegiaid neis kasutatakse.

Märksõnad: identiteet, teater, kirjandusklassika, mäng

Käesolev artikkel käsitleb rahvusliku identiteedi, kirjandusklassika ja teatri suhteid mõnede lähiminekliku teatrilavastuste näitel. 1990. aastate järsud muutused poliitilises ja majandussfääris, elustiilis ja maailmapildis kõigutasid eestlase enesetaju; rahvuslik identiteet minetas kiirelt kihistavas ja ebastabiilses üleminekühiskonnas oma varasema konsolideeriva jõu. Viimase 10–15 aasta identiteediteemalisi kirjutisi läbib soov leida väljapääs eestlaseks olemise ebakindlusest (Kotov 2005: 190). Rahvuslikku identiteeti on ühiskonnauurijad pidanud postkommunistlike riikide võtme probleemiks — kõigi idaeurooplaste põhiküsimus üleminekuajal on "kes me oleme?" (Lauristin 1997: 28). Traditsiooniliste identiteetide problematiseerumist tingivad mitte ainult Euroopat raputanud poliitilised pöörded, vaid ka üldisemat laadi protsessid. Tänapäeva maailmas mõjutavad rahvaid ja riike kaks võimsat vastassuunalist protsessi: globaliseerumine, mis väljendub majanduslikus ja kultuurilises ühtlustumises, elustiilide sarnastumises ja ühenevad suhtlemises, ning lokaliseerumine, mis rõhutab kohalikk

omapära, püüab säilitada või taastada algupäraseid elu- ja kultuurivorme. Rien T. Segersi järgi baseerub lokaliseerumistendents kultuurilisel identiteedil, kuna globaliseerumist õhutavad tagant eeskätt tehnoloogilised ja majanduslikud hoovused. Nende protsesside läbipõimumise tõttu on aga Segersi meelest võimatu mõista kaasaja sotsiaalseid arenguid, võmata otsustava tegurina arvesse kultuurilist identiteeti mille üheks dimensiooniks on rahvuslik identiteet — ta kasutab selles seoses koguni mõistet "kultuuriline pööre" (Segers 2004: 87). Globaliseerumise mõjude arutelu seostub tihedalt viimastel kümnenditel peetud diskussiooniga postmodernismi üle. Róbert G. Dunn peab identiteeti postmodernse ajastu peateemaks ning tõstab identiteedi problematiseerumise põhjustena esile kultuurikogemuse killustumise ja pluraliseerumise (Dunn 1998: 223). Niisiis, kas me vaatleme viimaseid kümnendeid globaliseerumise, postmodernsuse või postkommunistlike arengute perspektiivis, tõuseb tulipunkti identiteedi küsimus. Traditsiooniline, monoliitne rahvuslik identiteet on tugevalt survestatud ning on tekkinud tarvidus seda kriitiliselt mõtestada, uuesti või ümber konstrueerida.

Rahvuslik identiteet, kultuurilise identiteedi üks dimensioone, on ise pajukihine konstruktsioon. Anthony D. Smith toob välja terve rea rahvusliku identiteedi komponente, nagu ajalooline territoorium (kodumaa); ühised müüdid ja narratiivid; ühine massiline rahvakultuur; ühised seaduslikud õigused ja kohustused; ühine majandus jne (Smith 1993: 14). On ilmne, et nende osatähtsus identiteedi moodustamises võib ajastuti ja/või rahvuse ti varieeruda. Jagatud müüdid, ajaloolised jutustused, traditsioonid, väärtused, uskumused jms moodustavad rahvusliku identiteedi sümboolse aspekti, mida on peetud identiteedi püsivuse seisukohast otsustavaks, sest sellel rajaneb indiviidi emotsionaalne side rahvuse kui üle-individuaalse üksusega (samas: 162). Mõne identiteedikomponendi nõrkus kompenseeritakse kultuurilise (sümboolse) "moodustaja" (üle)produtseerimisega, kusjuures selles osalevad, sageli määravalt tähtsana, jagatud müütide ja jutustuste (taas)kujutused kunstides. Müüdiiloomete kunstivahenditega on olnud eriti tähtis nende rahvaste puhul, kes pole saavutanud poliitilist iseseisvust (Sevänen 2004: 38). Ka Eesti on suure osa oma ajaloost kuulunud niisuguste rahvaste kilda: meie ärkamisaeg langeb 19. sajandi teise poolele, ent suveräänne riik rajati alles 1918. aastal — et see juba 1940. aastal Nõukogude okupatsiooni tagajärjel kaotada. Pole imestada, et eesti rahvusliku identiteedi nurgakiviks on tavaliselt peetud eesti keelt ja kultuuri, eriti kirjandust (vt Veidemann 2004:

110). Mida vähem poliitilist ja majanduslikku iseseisvust, seda suurem on tarvidus kogukonda ühtleivat kultuurisündimuste järele — väide, mida kinnitab kunsti ebaharilikult kõrge prestiiž eesti ühiskonnas ja kunstiteoste toimimine rahvustunde kandjana nii saksa mõisnike ülenavalitsuse all kui ka nõukogude võimu aastatel.

Rahvusele oluliste müütide ja narratiivide kunstilised representatsioonid on identiteediiloomete jaoks elutähtsad. Representeerimisviisid ja toimetehhanismid varieeruvad aga suurel määral nii ajaloolises kui ka (kunsti)morfoloogilises plaanis.

Kirjandus ja teater identiteediiloomes

Nagu osutatud, on kirjandust peetud eesti identiteedi ehitamise seisukohast tsentraalseks; eesti kirjanduse esmaseks ülesandeks on omakorda öeldud olevat "eesti rahvusliku ja kultuurilise identiteedi loomine ja taastootmine" (Undusk 1999: 249). Kirjandust tõstab teiste kunstide seas esile kõigepealt keelepõhisus — eesti kirjanduse ruumiks on esmajoones eesti keel, mitte geograafiline Eestimaa (samas: 250) —, kuna rahvuskeel on väikerahva identiteedi olulismaid ja kindlamaid alustalasid. Teiseks kindlustavad rahvuslikku identiteeti ajaloolised ja ka fiktsionaalsed narratiivid, viimaste keskmeks on aga kirjanduskaanonisse ehk klassikasse kuuluvad teosed, mis (taas)loovad kollektiivsel enesepildil baseeruvat rahvuslikku karakterit ning väljendavad rahvuse ideaale ja väärtusi (vt sel teemal ka Annus 2000). Eesti kirjanduskriitikas on käibele läinud tüvitekti kujundmõiste: sellised tekstid toovad esile rahvuse kollektiivseid omadusi, ihasid ja hirme ning on rahvustunde "energeetiliseks väljaks" (Veidemann 2003: 891). Tuleb rõhutada, et tegemist on kahesuunalise protsessiga: tüviteksid kannavad rahvuslike müüte ja sümboleid läbi aja, teisalt hakkavad nad ajapikku ise toimima (kultuur)müütidenä, mille najal enmast eestlaskonna liikmena identiteetritakse. Täolised müüdistunud kirjandusteosed, millele toetub eeslaste eneseteadvus, on näiteks Fr. R. Kreutzwaldi eepos "Kalevipoeg" (1853–1862), Eduard Bornhöhe junustus "Tasuja" (1880), August Kitzbergi tragöödia "Libahunt" (1911), Oskar Lutsu "Kevade" (1912–1913) ja selle järged, Anton Hansen Tammsaare romaan "Tõde ja õigus" I–V (1926–1933), Lydia Koidula ja Juhana Liivi luule jne.

Missugune on teatri positsioon ja funktsioonid identiteediiloomes? Eesti teater sündis teatavasti 1870. aastal, rahvusliku liikumise laine-

harjal. Teater kui kunstivorm, s.t lavaliiste konventsioonide ja praktikate süsteem, ei kasvanud välja omakultuurilisest pinnast (ehkki eesti folklooris eksisteerivad teatripäraseid laulumängud ja tähtpäevakombed), vaid võeti üle (balti)saksa kultuurist. Teatri ülesande mõistmine lähtus samuti 19. sajandi Euroopa kultuurisüsteemist: teater on kunsti-instituutsioon kirjandustekstide esitamiseks ja tõlgendamiseks. 19.–20. sajandi vahetusel (re)teatraliseerimise lipukirja all kulgenud emanatsioonihoiakumiseest jäi eesti teater pikaks ajaks puutumata. Rahvusliku eneseteadvuse tootmise ülesannet täitis teater omakirjandusel põhinevate lavastuste toel ning töötades kirjandustekstide kultuurilise võimendajana. Tänu teatritenduste vastuvõtu kollektiivsete, teinekord lausa koguduslikule iseloomule on neil (potentsiaalselt) tugev emotsionaalne mõjuväli. Teater kui kollektiivne meedium on suuteline tugevdamata vastuvõtu poolest "üksildaste" kirjandustekstide sotsiaalselt kõlajõudu. Teatrisündmuses osalemist on võimalik vaa- delda sotsiaalse rituaalina, milles kinnitatakse usku teatud eetilise-moraalsesse maailmakorraldusse ja korratakse teatud ühiseid müüte (Paavolaime 1992: 15)¹.

Teatri ja kirjanduse suhestumist kultuuriväljal saab kirjeldada ka mälu terminites. Juri Lotmani järgi on kultuur kollektiivne intellekt ja kollektiivne mälu, tekstide säilitamise ja vahendamise ning uute tekstide loomise üleisikuline mehhanism. Kultuuriruumi võib piiritleda just ühismälu alusel. Kunstimälus, mis on tüübilt kreatiivne, leiab aset juba loodud tekstide pulseerivas rütmis "unustamine" ja "meenutamine", tekstid kord aktualiseeruvad, kord tuhuvad (Lotman 1992: 200–201). Mõistagi ei toimu see iseeneest. Teater, mis toob minevikuteoseid rambivalgusesse — uute põlvkondade kultuuriteadvusse —, on üks kirjandustekstide "meenutamise" ning väärtustamise ja ümberväärtustamise mehhanisme. Lavastamine kui kirjandusteksti intersubjektiline tõlge on ühtlasi minevikutekstide aktiivne suhestamine lavastuse loojatele ja vastuvõtjatele ühiste ning ajas muutuvate sotsiaalsete ja ideoloogiliste kontekstidega. Teater (re)kontekstualiseerib kirjandustekste, kusjuures klassika puhul kuulub konteksti koosseisu teose ja autori tõlgendusstratigeegia, millega uus lavastus nii või teisiti dialoogi astub. Klassikat aktualiseerides ning uusi tähendus-

¹ Oma uurimuses toob Paavolaime välja kaks 1960-ndate soome publikule tähtsat müüt: müüt ühtehoidvast rahvast ja müüt tugevast naisest, kes valitseb oma saatust. Mõlema kandjaks on eeskätt klassika (Aleksis Kivi "Seitse venda", Hella Wuolijoe Niskamäe-sari) ja mõlemad on selgesti identiteeti (rahvuslikku ja soolist) toetava tähendusega.

kihte aktiveerides teater ühtaegu säilitab ja uuendab kogukonna vaimset sidet minevikupärandiga.

Teatrist rääkides tavatsetakse rõhutada tema efemeersust ja kaduvust (öeldakse, et teater on "iiivale kirjutatud"), ent teiselt poolt on talle pärisomane korduvus (alates lavastuse korduvast etendamisest õhust õhtusse), nagu ka kalduvus taaskasutada lugusid, tegelastüüpe, misansseene, kujunduselemente jm. Sellele küljele juhib tähelepanu Marvin Carlson, kes nimetab teatrit mäluksainaks ja kultuurimälu viraadiks (Carlson 2001: 2). Teatri ja mälu tihedate suhete tõttu on väga tüüpiline, et rahvuslikke müüte ja jutustusi just teatri abil rahvuse kui kultuurilise konstruktsiooni (taas)kujutamise ja kindlustamise teenistusse rakendatakse (samas: 3).

Teatri suhe kirjandusklassikaga ei taandu ometi võimendamisele ja/või mäluoperatsioonidele, mis sugereerivad säilitava funktsiooni primaarsust. Tõsi, nõukogude-aegsed klassikalavastused täitsid valdavalt rahvusliku mälu hooldmise ja identiteedi kinnitamise ülesannet, kuna irooniline eneserefleksioon, nagu näiteks Mati Undi lavatõlgendustes, oli pigem erandiks. 1990.–2000. aastate täielikult muutunud poliitilises ja kultuurisituatsioonis ilmus teatripilti mitmeid demütoloogiseerivaid lavastusi, mille kaudu astuti kriitilisse dialoogi rahvusliku mineviku ja traditsioonilise identiteedimudeliga.

Kaks Oskar Lutsu loomingu teatritõlgendust

Oskar Lutsu nn Tootsi-lood eesoitsas "Kevadega" on muutunud rahvusliku diskursuse oluliseks osaks, eeskätt tänu värvikatele tege-lastele, kellest moodustub omamoodi eestlase koondportree. Alates 1930. aastast on neid korduvalt dramatisseeritud; Lutsu-lavastused kuuluvad eesti teatriklassika südamikku ning on reegina olnud väga publikumenekad. Lutsu jutustuste mõjuväli kultuuris laiendavad mitu ekraniseeringut, estraadikavad, telelavastused jm. Olenus, et Lutsu üldtuntud ja ülipopulaarsed tegelased on nagu loodud "mütoloogilisteks operatsioonideks" (Mutt 1987: 40), ei leidnud teatriteatriteksti siiski kaua kinnitust. Esimesed dekonstruktiivsed ülekirjutused nägid rambivalgust 1990-ndate teisel poolel: Vanemuises Madis Kõivu

“Tali” (1996, lav Raivo Adlas), Eesti Draamateatris Mati Undi autorilavastus “Täna õhta viskame lutsu” (1998)².

“Tali” on juba pealkirja järgi Lutsu tsükli jätk ja lõpetus — see, mis tuleb pärast “Sügist”³. Kõiv kirjutab Lutsu arhetüüpseid eestlased sisse nõukogude okupatsiooni ja stalinistlike repressioonide “talvesse” 1940-ndatel. Lavastuse lumine ja tuisku mattuv maailm on ühtaegu “sula”-eelse ajaloojärgu võrdpilt ning aastaaegade-tsükli summafaas. Kevad ja suvi metaforiseerivad seevastu rahvusliku mineviku kuld- aega ning visualiseeruvad lavastuses meenutuslike või nägemuslike stseenidena Lutsu samanimelistest jutustustest. Ajaloo surve all teeb eestlaste põhiomane “kuldse mineviku” müüt (“vanapõlve jutt” Kõivu sõnusti) läbi veidraid metamorfoose. Eri ajakihid voolavad kokku, tekitades groteskseid kombinatsioone. Näiteks esitati krestomaahtiline stseen Kiire kadunud saapanoopidest KGB-liku ülekuulamise kontekstis, kusjuures süüdlasi ähvardati Siberiga, Tootsi ajuroop osutus vintpüssiks, saapanoopide asemel ilmusid välja padrumid, tegelaseks tehtud Oskar Luts käsutati aga toimuvat protokollima.

“Kevade” südamliku huumoriga kujutatud koolipere lõheneb “Talis” eestlaskonna ajaloolise saatusel jõujooni pidi. Kõiv ei kujuta eesti rahvast ajaloolise vägivalla kollektiivse ohvrina, vaid tuletab “kuldse mineviku”, s.o “Kevades” varjuvatest vastandustest lahkne-mise vaenulikesse leeridesse: Tootsist saab metsavend, isatust ja narritud Visakust nõukogude miilitsavolinik, jõuka peremehe pojast Imelikust hästihoolditenu pagulane jne. “Tali” Arno varjab end põran-da all, valutab südant ning tahab enda peale võtta igavese klassi-võitluse süü, et lunastada oma rahvas. (Kõivule on üldse omane “tõlkida” ajaloolised ja ajalised protsessid eetilistesse, süü ja karistuse kategooriatesse.) Kui lunastus lubitub, apelleerib ta tegelaskonda kuuluvale Lutsule kui autorile, nõudes enese “tagasivõtmist”, seega autori konstrueeritud mineviku tühistamist, olematuks kuulutamist, milleks Kõivu tegelasest autoril puudub aga võim: “mis oli, on olnud ja paratamatu.” Vastupidiselt Lutsu juustusele manifesteeris lavastus katkestust, lõhestumist ja erinevusi nii eestilise ajaloolises ajas kui sotsiaalses ruumis. Pole imestada, et see kohtas publiku nõutust, halvemal juhul halvakspanu. Juba lahtise peaproovi järel pukes

² Olen neist lavastustest pikemalt kirjutanud artiklis “Klassika kohandamine lavaga: Luts, Unt ja Kõiv”, mis ilmus kogumikus “Kohanevad tekstid” (2005).

³ Pealkirja võib interpreteerida ka osutusena kesksel tegelasele Arno Tallile.

poleemika, kas armastatud “Kevade” on õige alus eestlaste kollektiivse süü ja mineviku valupunktide avamiseks (vt Karja 1996).

Lisatagu, et Kõivu adaptatsioonis tematiseeritakse mälu oma eri tüüpstaasides — individuaalne, kollektiivne ja kultuurimälu. “Tali” fiktsioonimaailmas elatakse aega, kus mäletamine ja äratundmine on ohtlik, sest ülekuulamistel tähendab mineviku kohta tunnistuste andmine reetmist ning seab ohtu asjaosaliste elu. Ajatasandeid mängitavat lavategevust saab tõlgendada ka Arno Tali mälu-piltide või sonimisi nähtud nägemustena, milles leiavad väljenduse kollektiivse alateadvuse pained. Läbiva kujundina toimiv koolipinkidest laotud monstrumlik monument, mis korraga näitab ja varjab mälestusi, näib aga võrdpildistavat “Kevadet” kui omanooi kultuurimomendiks tardunud teost.

Mati Undi klassikalavastusi on nimetatud eesti arhetüübi ja väikerahva komplekside skeptiliseks ning eneseirooniliseks stuudiumiks (Kruuspere 2000: 193). See väide kehtib ka “Täna õhta viskame lutsu” kohta, mille tekst on lausehaaval kokku pandud veerandsajast Lutsu teosest ning kirjaniku biograafiat ja loomingu retrosiooni dokumenteerivatest tekstidest. Lavastuse esteetika alussambaiks olid varjamatu mängulisus ja metateatraalsus. Fiktsioonimaailma ruum määratleti põhiliselt teatrilavana, kus näitlejad mängivad Lutsu teostest pärinevaid episoode. Mängust sõltuvalt tähendusli vahetavateks tsoonideks liigendatud lava hakkas tähistama kogu eestlaste eluilmaga ning nüsama kõikemahutavaks mängiti lava-aeg. Ka Unt toob sisse autori, Oskar Lutsu kuju koos viidetelega tema elulooseikadele, mis võimaldab fiktsioonimaailma integreerida ka stalinistlikud 1940.–1950. aastad. Undi ülekirjutus avab müütilise “kuldse mineviku” ajaloole, nagu Kõivulgi, kuid teispidi neeldub ajalugu tsükliiliselt pulseerivasse, müüdlisse aega. Erinevalt “Tali” katkestuste poeetikast toob Unt ilmsiks ajaloo korduvuse: 20. sajandi ajaloosündmusi esitatakse kui variatsioone eesti elu põhisituatsioonidele, mis olemuslikult jäävad nendekssamadeks. Kui mehed lähevad sõtta, siis saab sõda tõlgendada mõlema maailmasõja ja Vabadussõjana; korduvas fraasis “vana vene aeg” virvendavad nii tsaari- kui nõukogude aeg; esimese Eesti Vabariigi olud ja reaaliid ilmutavad häämmastavat sarnasust praegusaja Eestiga jne. Nii võtab kuju pilt Eesti ajaloost kui alalõpimatust iseseisvusvõitlusest, sõdadest ja elu ülesehitamisest nende järel. Kõik ajakihid — poliitiline (ajalugu), psühholoogiline (tegelassuhted), teatraalne (lavategevus) — käituvad ühtmoodi, tuues esile kordumisi ja variatsioone juba olnule. Ei toimu hüppeid ühest

ajatasandist teise, vaid nad sulanduvad sujuvalt. Niisuguse aja- ja ruumipoeetika sihiks ei olnud siiski taaskorrata rahvuslikku ajaloomüüti, vaid pigem teha nähtavaks ühe ajalookujutelmä müüdiilisus kui selline.

Samalaadset sulandamist kasutatakse tegelaste puhul, kes on sageli sünteesitud mitmest Lutsu tegelasest ning intertekstuaalse viitestiku abil seostatud nii eesti kui ka maailmakultuuri tekstidega. Näiteks "koosneb" Undi Imesson Imelikust ja Tõnissonist, viimane valab aga isamaalist viha sakslaste vastu välja tsitaadiga Bornhöhe "Tasujast". Tegelasete ühendamisega intensiivistab Unt nende psühholoogilisi dominante, rõhutades nende toimimist rahvuslike arhetüüpidenä rahvusvahelisel kultuurilisel tagapõhjal. Samas nihestatakse Lutsu tegelaskond traditsiooniliselt tõlgendusaluselt, lammutades nendega seotud stereotüüpe: hädine punapea Kiir (Taavi Eelmaa) oli Undi lavastuses viitamine ja visa teinimine, melanhoolset unistajat Arnot mängis Maat Malmsten võõritava iroonilise distantsiga jne. Identiteedi teema seisukohast on kõige intrigeerivamaks täienduseks arvukate Lutsu tegelaste baasil konstrueeritud märgiline muulaste paar — venelane Bolotov ja sakslane Sumpfentropf —, kes kehatavad Eestit mõjuatanud poliitilisi ja kultuurilisi jõude. Narratiivis täidavad nad sookollide rolli Lutsu jutustusest "Soo", ideoloogiliselt nähtuvad eestlaste kollektiivsesse alateadvusesse ("sohu") vermitud arhetüüpsete võõrastena, kellega küll lõputult sõditakse, ent kellest mingil viisil lahti ei saa. Rahvuse mentaalsesse ruumi sisse-ehitatud Teine tehakse sel kombel teatrivahehenditega nähtavaks.

Lisagem, et "Täna õhtra..." ekspitseerib Lutsu loominguga klassikalise ning "mäletab" oma minevikku — see on kõrgel määral eneseteadlik tekst. Unt kasutab sel otstarbel tsitaate kriitikast ja Lutsu tegelasi kehatanud näitlejate mälestustest, samuti laseb näitlejail mõnd krestomaatilist stseeni esitada n-ö performatiivse žestina, s.o rõhutatult demonstreerides professionaalset meistertlikkust.

August Kitzbergi "Libahunt" Von Krahli teatris

20. sajandi algul, meie näitekirjanduse "kuldajal" valminud "Libahunt" on kõige rohkem lavastatud eesti näidend: umbes 40 lavastust Eesti kutselistes teatrites, lisaks kaks ekranseringut ja ballett. Kitzbergi tugeva pärimuskultuurilise kihistusega draama (rahvalaulud ja -mängud, loitsud jms, rääkimata rahvausundilisest libahundi-

motiiviks), mis mängib muistses orjaajas, on toimunud rahvuslikku identiteeti konstrueeriva tekstina. Sünkroonkriitika väärtustas rahva hinge-õde ja muinasloo mõjuvat kujutust. Sügavamalt puudutab identiteedi-kujundust aga Tiina ja Tammaru pere suur vastasseis, kus põrkuvad rahvaliku vabaduse idee ja põline elutarkus, mis nõuab enesosalgamist rahva püsimise nimel. See antagonism väljendab sajandeid võõra võimu all elanud eestlaste traagilist dilemmat: rahvusena kestmise kohustus ja hind, enesesäilitamisprogrammi möödapääsmatus ja ohtlikkus (vt Lauristin 1987: 51–52), kusjuures Tiina kehastab ohtlikku võõrast, kelle kaudu ennast identitseeritakse. "Libahundi" nõude-koode-agesed lavastused tegelesid nimetatud dilemmaga, asetades rõhu kord vabaduse-ideele, kord kestmise kohustusele.

1990. aastail tõi avangardistliku alternatiivteatri mainega Von Krahli teatri juht Peeter Jalakas "Libahundi" lavale koguni kahel korral. Kõigepealt esitati seda teatri avalavastusena aastal 1992. Klassikalise tuumteksti valik oli sümboolne žest, kuid sellega ei manitseeritud traditsioonipidevust, vaid, vastupidi, müütide lammutamise soov — "Libahundi" kasutati kultuuriliste klišeede allikana ning mängiti koomilis-paroodilises võtnes. Teist korda pöördus Jalakas Kitzbergi draama poole 1998. aastal. Täpsemalt oli seekordne "Libahunt" lavastus Kitzbergi ainetel, dramaturgideks Peeter Jalakas ning Margus Kasterpalu. Lavastus määratleti eksperimendina, mille eesmärk on uurida teatrivahehenditega Kitzbergi draama keskse konflikti ja väärtuste kehtivust tänapäeva ühiskonnas. Peamiseks lavastusstrateegiaks oli "Libahundi" loo esitus "teater teatris" tehnikal abil: näitlejad teevad näidendiga proove ning üksiti kommenteerivad seda. Niisiis näidati laval proove, kus näitlejad rakendasid erinevaid tõlgendusmudeleid, nagu psühholoogilis-realistlik, rahvusromantiline, ritualistlik, kuid heitsid kõik need kõrvale kui kaasaja maailmapildiga sobimatud. "Teater teatris" tehnikat täiendas lava ja lavategevuse fragmenteerimine eri võtetega, mille abil "Libahunt" kui müüt lõhestati, selle elemendid paigutati uutesse kontekstidesse ning seoti nii visuaalse kui verbaalse kommentaariga. Kommentaaritasandil paiknes Augustiks nimetatud tegelane (Raivo E. Tamm), kes istus väikesel platvormil lava kohal (justkui visualiseerides autori ülevõimu). Tema ülesandeks oli kanda ette Kitzbergi remärke, samuti löike August Gailiti jutustusest "Libahunt", katkendeid näidendi tõlgendustest kriitikas ja muud tekste, mis moodustasid laval esitava loo "kajaruumi". Teiseks liigendati lava elektrooniliste meediumide abil, millega loodi võimalus simultaanseks tegevuseks lava eri regioonides

(laval, suurel videoekraanil tagaseinas, televiisoriekraanil). Videoekraan tagalaval meenutas akent, millest avaneb vaated tänapäeva sotsiaalsesse reaalsusse: kord rahvarohke linnatänav, kord veidradsidurid, kes osutusid ühiskonna heidikuteks jne. Semantiliselt aktiivsem ekraanikujund oli läbi vahelduvate maastike kulgev ja nõõri rullile keriv mees, kes identifitseeriti kui piirikoguja — ilmselt viide (tuleviku) piirideta Euroopale. Tele-ekraanil esitati muu hulgas paroodilist reportaazi sellest, kuidas "uuritakse" ühe varsa tapmist arvatava libahundi poolt — tragöödia peamotiiv uputati massikultuuri laiatarbemustikasse, nii et ta kaotas tõsiseltvõetavuse. Nii visuaalselt kui verbaalselt töötati läbi (sageli ironilises võtnes) opositsioon inimene — hunt, mida käsitleti opositsiooni oma — võõras analoogiina. Tiina osatäitja (Liina Vahrik) ilmus proovi väljastulijana nagu Tiinagi, ent tema erandlikkust väliste võtetega ei rõhutatud, nii et tema ohtlikkus jäi sõltuma psühholoogilisest motivatsioonist, mida kaasnäitlejad kummatigi ei leidnud.

Üks Jalakase reživõtteid on kultuurilisel, stiililisel ja ideoloogiliselt erinevate teatrimärkide simultaansed kombinatsioonid, milles nood üksteist toetavad ja/või tühistavad. Näiteks jaanikustseenis hüppasid näitlejad üle lavapõrandale asetatud väikese televiisori, mille ekraanil oli põlev lõke, samal ajal kui suurel televiisoriekraanil näidati kaadreid väliseestlaste "Libahundi" -filmi jaanitulest: modernselt tinglik teatrimäng dissoneeris filmi naiivse etnografiimiga, millega omakorda dissoneerisid ingliskeelsed subtiitrid. Järgmises stseenis mängiti välja neljakordne kombinatsioon: Augusti hüsteeriliselt natsionalistlik kõne nõudega tõrjuda välja venelased (ja põletada Tiina), kaitsmaks "meie sinisilmset rassi"; rahvuslikult emblemaatiline mees karjasepasunaga keskilaval; Tiina ja Marguse hundiliku plastikaga võrgutusstseen eesilaval; saatemuusikana ansambel Rammstein. "Teater teatris" tehnika lubas vabalt kokku segada pärimus-, kõrg- ja popkultuuri elemente ning sedalaadi kombinatsioonid tõid teravalt esile modernse — müüdilise vastuolusuhte rahvusliku identiteedi diskursuses.

Postmodernistlike lavastusstrateegiate ja fragmenteeritud lava abil kililustati "Libahundi" kui rahvuslikku identiteeti põhistav kultuurimüüt, selleks et uurida tema koostisosi rekonstruktsiooniseerimise ja metatekstidega suhestamise teel. Kunstilised uuringud tõid ilmsiks oma — võõra terava opositsiooni ebaadekvaatsuse, ning müüt hüljati. Etenduse lõpul pöördusid näitlejad Augusti kui autori poole, keeldudes aksepteerimast ja esitamast traagilist lõpplahendust ning väites,

et tema tegelased on muutunud tühjadeks, tähenduseta märkideks. Lugu jäi lõpuni mängimata ning lavastust ajendanud küsimus sai etnograafiliseks. Jalakase "Libahundi" võib käsitleda kivistunud natsionalismiga ning Võõra kui vaenlase kaju eitava žestina. Kriitikas märgiti samuti, et lavastus "manifesteerib uut, harjumatu ja kosmopoliitset eestlaseks olemise identiteeti" (Kruus 1998).

Andrus Kivirähi "Kalevipoeg" Rakvere teatris

Kivirähi "Kalevipoeg", mis esietendus 2003. aastal Rakvere teatri suvelavastusena (lavastaja Ain Prosa), on eesti rahvuseepose paroodiline travestia. Kreutzwaldi eepost on nimetatud rahvust loovaks tekstiks, eesti rahvustunde ideoloogiliseks teljeks (Undusk 1994: 148) ning isegi eesti kirjanduskultuuri sakraaltekstiks (Veidemann 2003: 891). Lavastuse kultuurikontekst võinuks toetada sakraliseerivat tõlgendust: 2003. aasta oli kuulutatud Kreutzwaldi aastaks, mängupuugaks oli valitud Neeruti Sadulamägi, kus legendi järgi asuvad Kalevipoja künnivaod. Vahest võib konteksti mõju näha selleski, et etendusi külastas Eesti poliitiline eliit eesotsas presidendi ja peaministriga. Ent lavastus töötas sakraliseerivatele jõududele vastu, toimides pigem blasfeemilise vastukaaluna samal kevadel Rakvere ühisel Valimäel korraldatud üritusele, kus ca 80 vabatahtlikku (sealhulgas Rakvere teatri näitlejad) luges 14 tunni jooksul eepose algusest lõpuni ette, taaselustamaks seda kollektiivses mälus. Rituaalsele reitsitatsioonile vastandus Kivirähi kibeda maiguga paroodiisus. Linda Hutcheoni järgi on paroodia täiuslik postmodernistlik žanr, kui võrd ta oma objekti üheaegselt kehastab ja ründab (Hutcheon 1988: 11). Lavastus taasesitas tõepoolest "Kalevipoja" loo, mida on eesti sõnateatris üllatavalt harva mängitud, kuid muutis otsustavalt tegelaskujusid ja sündmuste motivatsiooni.

Vägevast hiiust ja eestlaste müütilisest valitsejast sai laval tavaline, pigem väikest kasvu mees (mängis Anti Reinthal), kes eristus muust rahvast vaid vastutus- ja autunde poolest. Kivirähk põimis teksti episoodide Kreutzwaldi "Kilplastest", mille tulemusena eestlased nähtusid rumal-uhketena ning rahva vastupanuvaim mandus valitsejate kadevõimetuks kirumiseks; kolme lihrahvast esindava mehe rollid olid lahendatud rämekoomiliselt. Mõned Kalevipoja vägiteod, mis eeposes on pigem negatiivse tähendusega (näiteks Soome sepa poja tapmine) pööratigi liialdatud kuulujuttudeks, mida lihtrahvas mõnuga

levitab, mõned teised lahendati puht teatraalse trikina — näiteks võitlus Sarvikuga, kus hiiglane kasvu Sarvik, keda mängis kaks näitlejat, lagunes sõna otseses mõttes pooleks, kui üks näitlejaist teise õlgadelt maha kukkus. Eepose prohvetlikud lõpuvärsid (Kalevipoeg tuleb kunagi tagasi, "oma lastel" õnne tooma") olid aga Kivirähki versioonis lapadega äriteva Siili hädavaale. Lavastus demonstreeris koomilises võtmes kangelaslugude tekkemehhanisme ning tühistas seejärel nende müütilisi tähendusi. Õieti sooritati kaks erimärki demütoloogiseerivat operatsiooni. Ühelt poolt naeruvääristati rahvalikku elutarkust, mida väljendavad ütliused "eia lihsalt ja tasakesi" ning "meie oleme väikesed inimesed", ja näidati eestlast üsna skeptilisest vaatenurgast. Teiselt poolt viidi müütiline Kalevipoeg inimlikesse mõotmetesse, vabastades ta nii heroilisest oreoolist kui ka juhmivõitu jõumehe mainest.

Identiteedi probleematika ja Eesti demokraatia kriitika ei hakanud lavastuses kummatigi domineerima. Selle asemel kujundas vastuvõttu lavastuse metateatraalne tasand: "Kalevipoeg" kui palaganliku suvetraati autoparoodia. Arvustustes kõneldi küll müüdiipurustamisest, kuid tõdeti samas, et tegemist on laiale publikule suunatud meelelahutusliku lavastusega, mis pilab "Eesti süldist suvekuultuuri", olles ise selle osa (vt Avestik 2003: 39–40). Sel eesmärgil oli eepose Tuuslarist (Andrus Vaarik) tehtud agressiivne meelelahutaja, kes nii tegelasi kui vaatajaid pidevalt mängima ja lõbutsema ärgitas. Etenduse-eelne jalutuskäik mängupaika, mille välitel vaatajad said laulda rahvalikke laule, osaleda rahvamängudes ja osta eesti käsitöötooteid ning mis oli tituleeritud rahvusretkeks, manifesteeris aga rahvusliikkuse üpris ambivalentset sidumist komertshuviidega.

Kokkuvõtteid

Kui 1980. aastate eesti teatrite oli tüüpiline rahvuslik paatos ja identiteedi kinnitamine, siis järgmist kümneid üleminekuühiskonnas, kus toimuvad kohanedud turumajanduse tingimuste, globaliseerimise, multikultuurilise ideoloogia jm uute sotsiaalsete mõjuteguritega, on teatri toimimine identiteediloomes muutunud mitmeplaaniliseks ja keerukamaks. Seda kinnitavad mõnedki tüvitekstide lavastused, mis seavad küsimuse alla rahvuslikke müüte.

Identiteet konstrueeritakse suhestumise kaudu võõra/teiseaga. Selles seoses väärib eritähelepanu oma – võõra konfliktse vastanduse ümber-

kohtumise teise ning erineva aksepteerimise vaimus ("Libahunt", "Täna õhta..."). Kui nimetatud lavastused puudutavad eestlaste suhet maailmaga, siis "Tali" võtab fookusesse eesti kogukonna, näidates seda mitte monoliitse rahvuskehana, vaid erinevustest ja vastuoludest lähestatuna. "Kuldse mineviku" müüt, mida mitmed klassikateosed representeerivad, avatakse teatriadaptatsioonides intertekstuaalse viitevõrgustiku varal nii ajaloolole kui ka tänapäeva sotsiaalsele tege-tikkusele, ning seejärel demütologiseeritakse ("Tali", "Täna õhta...", "Kalevipoeg"). Teatri kui visuaalse ja tegevusliku kunsti võimuses on samuti osajaotuse ja näitlejate mängulaadi toel lammutada rahvusliku karakteri stereotüüpe, mis kehastuvad klassikateoste tegelastes, ning kriitiliselt valgustada rahvuslikku psühholoogiat. See tahk on esil Andrus Kivirähki üsna blasfeemiliste tekstide lavastustes. Tema näidendite populaarsus näib baseeruvat ühest küljest äratundmis-rõõmul ja teisest küljest eneseiroonilisel naerul rahvuslike pühaduste üle. (Oligu märgitud, et sel kombel kultiveerivad nad tahes-tahmata eneseiroonilise eestlase stereotüüpi.) Vaadeldud lavastused eksplii-tseerivad identiteeti põhistavaid müüte kui kultuurilisi konstruktsioone ning näitavad, et identiteet ei ole etteantud, vaid "tehtud" ja muudetav.

Miliseid tekstiloo- ja lavastustrateegiaid sel otstarbel kasu-tatakse? Kõigepealt kõidab tähelepanu alustekstide ülekirjutamine ja lavastamine nii, et selgelt tuuakse nähtavale teatrisituatsioon; lava-tegevus kätkeb ilmseid signaale, et tegemist on teatrimängu, mitte mimeetilise reproduktiooniga. Gérard Genette'i "Palimpsestide" järgi on tegemist semantiliste transformatsioonidega, mis kasutavad ja/või toovad kaasa diegetilise ja pragmaatilise ülekande (vt Genette 1982: 418), kusjuures semantilisi muudatusi vallandava algtoenke annab ülekanne maailma, mille esmaseks aegruumiks on lava-aeg ja lava-ruum. Diegetiline ülekanne kehtestab sellised algingimused, mis mängu printsiibi toel motiveerivad järgnevaid transformatsioone. Ühes teatrisituatsiooni eksplitseerimisega ehitatakse etendusse sageli sisse täiendav, metafaktsionaalne tasand. Tüvitekstide staatust, nende müütilisust teadvustatakse lavaliste kujunditega ("Tali") ja/või viide-tega senistele tõgendusmudelitele ("Täna õhta...", "Libahunt"), rahvuslikke arhetüüpe esindavaid tegelasi mõtestatakse ja esitakse aga teatraalsete rollidena, millega aktiveeritakse eestlase mõistmine (loodava, muudetava) rollina (vt ka Kruuspere 2000: 198). Samuti tuuakse sisse demütologiseeritud autorikuju ("Libahunt", "Tali", "Täna õhta...") kui looja, kes on minetanud võimu teose üle.

Niisiis ei mõisteta teatrit neutraalse meediumina, vaid ta tuuakse nähtavale kui spetsiifiline näitamise ja vaatamise situatsioon, lavalist tegevust käsitletakse aga mänguna. Klaus Schwindi sõnul on teatri- ja muusikamäng ambivalentne, dünaamiline ja genuinsest dialoogiline protsess, milles vaataja on positioneeritud aktiivse kaasamängijana; mäng pigem komplitseerib kui lihtsustab struktuure ja elemente, mida ta kasutab (Schwind 1997: 425). Teater mängitab ka tekste, kasutades neid nii juhiste kui mängu-ajadena, s.t andes neile mängu kaudu uusi, varem kehtinutest erinevaid tähendusi (samas: 434). Tähendus saab teiseks ja vahetada, võttes teksti koost lahti ning asetades selle elemendid mänguga loodud uutesse kontekstidesse. Klassikast n-ö mängulises režiimis esitavad lavastused lammutavad kultuurimüüte ja toovad neis esile uusi ulatuvusi.

Kirjandus

- Annus, Epp 2000. Kirjanduskaanon ja rahvuslik identiteet. *Keel ja Kirjandus* 1: 10–17.
- Avestik, Rait 2003. Purustamisjõuta tugev poiss. *Teater. Muusika. Kino* 8–9: 36–40.
- Carlson, Marvin 2001. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Dunn, Robert G. 1998. *Identity Crises: A Social Critique of Postmodernity*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Genette, Gérard 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hutcheon, Linda 1988. *A Politics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Karja, Sven 1996. Sürrrealistlik Luts Vanemuises. *Eesti Päevaleht* 25.01.
- Kotov, Kaie 2005. Kultuur, identiteet ja enesekirjeldus. *Acta Semiotica Estica II*: 184–192.
- Kruus, Martin [= Tomson, Tanel] 1998. Libahundi lahkumine lavalt. *Postimees – Kultuur* 23.10.
- Kruuspere, Piret 2000. The Role of National Theatre at the Turn of the Millennium: Estonian Theatre Interpreting Estonian Literature in the 1990s. *Interliteraria* 5: 86–199.
- Lauristin, Marju 1987. Kestmine kui probleem. *Teater. Muusika. Kino* 6: 50–57.
- 1997. Contexts of Transition. — Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter; Rosengren, Karl Erik; Weibull, Lennart (eds.), *Return to the Western World: Cultural and Political Perspectives on the Estonian Post-Communist Transition*. Tartu: Tartu University Press, 25–40.
- Lotman, Juri 1992 = Лотман, Юрий 1992. Память в культурологическом освещении. — *Избранные статьи I*. Таллин: Александра, 200–202.

- Matt, Mihkel 1987. Oskar Luts ja fin de siècle. *Teater. Muusika. Kino* 1: 37–44.
- Pavolainen, Pentti 1992. *Teatteri ja suuri muutto: ohjelmitot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.
- Schwind, Klaus 1997. Theater im Spiel — Spiel im Theater. *Weimarer Beiträge* 43 (3): 419–443.
- Seyers, Rien T. 2004. The Underestimated Strength of Cultural Identity between Localising and Globalising Tendencies in the European Union. — Kupiainen, Jari; Sevänen, Erkki; Stotesbury, John A. (eds.), *Cultural Identity in Transition: Contemporary Conditions, Practices and Politics of a Global Phenomenon*. New Delhi: Atlantic, 64–92.
- Sevänen, Erkki 2004. The Study of Cultural Identity: Development and Background of a Multi-Disciplinary Field of Research. — Kupiainen, Jari; Sevänen, Erkki; Stotesbury, John A. (eds.), *Cultural Identity in Transition: Contemporary Conditions, Practices and Politics of a Global Phenomenon*. New Delhi: Atlantic, 33–63.
- Smith, Anthony D. 1993 [1991]. *National Identity*. Reno; Las Vegas; London: University of Nevada Press.
- Undusk, Jaan 1994. Rahvaluuleteksti lõppematus. Felix Oinas, soome meetod ja intertekstuaalne “Kalevipoeg”. — Oinas, Felix. *Surematu Kalevipoeg. (Keel ja Kirjanduse raamatusari, nr 1.)* Tallinn: Ajakiri Keel ja Kirjandus, 147–174.
- 1999. Eesti kirjanduse ajast, ruumist ja ülesandest XX sajandil. *Looming* 2: 249–255.
- Veidemann, Rein 2003. F. R. Kreutzwaidi “Kalevipoeg” kui eesti kirjanduskultuuri sakraaltekst. *Keel ja Kirjandus* 12: 891–896.
- 2004. Marginality and the Renewal of Independence in Estonia. — Kupiainen, Jari; Sevänen, Erkki; Stotesbury, John A. (eds.), *Cultural Identity in Transition: Contemporary Conditions, Practices and Politics of a Global Phenomenon*. New Delhi: Atlantic, 105–122.