

EESTI SÕNATEATER XX SAJANDIL

Piret Kruuspere

Sissejuhatus. Aeg-ajalt on kõlanud spekulatiivne tees eestlaste ebadramaatilisest või mõne muu rahvusega võrreldes vähem teatraalsest loomusest. Kui tõmmata võrdusmärk meie väidetava ebadramaatilisuse ja eepilisusesse kalduva rahvusliku meelelaadi vahele, siis kas või eesti proosaklassikute (A. H. Tammsaare, Oskar Lutsu jt.) teoste dramatiseeringute traditsioon eesti teatris – see sai alguse 1920. aastatel ja kulmineerus 1930ndatel, samuti tugevnes 1970. aastail ja 1980ndate alguses, mil dramatiseeringud hõlmasid umbes veerandi kutseliste teatrite kogurepertuaarist –, otsekui kinnitaks eelmainitud seisukohta. Teisalt on eestlastele omaseks nn. algžanriks peetud hoopis laulumängu kui laulu ja näitemängu sünteesi ning osutatud pigem lüürilisele rahvuslikule loomulaadile, millele on omane kallak muusikasse (Raudsepp 1929: 1223). Rahvuslik-kultuurilisse minapilti ongi tunduvalt tugevamini kinnistunud kuvand meist kui laulurahvast.

Ometi on teatri roll rahvuse ühiskondliku elu kujundamisel olnud tähelepanuväärne, eestlaste vaibumatut **huvi teatrikunstiga vastu** tunnistab teatrikülastuste kõrge arv elanikkonna kohta erinevatel ajajärgudel; Eesti Vabariigis kasvas publiku koguarv aastas *ca* 200 000lt 1918. aastal kuni *ca* 700 000ni 1938. aastal (Reining 1938: 36). 1940. aastaks oli Eestis kümme kutselist või poolkutselist teatrit (1940 lisandus veel Rakvere teater) ning ka XXI sajandi alguses on *ca* 1,5 miljonilise rahvaarvu juures Lääne-Euroopa taustsüsteemiga võrreldes ebatavaliselt palju riigi osalusega etendusasutusi (2016. aasta seisuga kokku 11; lisaks annab riik toetust kümnekonnale eraetendusasutusele).

Teatri ja draama ülimalt aja- ja ruumisõltuvust iseloomustades väidab teatrisemiootika, et teater vahendab eriti mõjusalt kohalikus semiosises toimuvaid muutusi (Carlson 1990: 113). Eesti rahvusliku ajaloo, muu hulgas selle kataklüsmide taustal pole seega alusetu osutada teatrikunstiga ja teatri kui institutsiooni teatavale kompensatoorsele rollile ühiskonnas (Saro, Pappel 2008: 130); tehkem küll mööndus, et see on pädevam ühe või teise konkreetse ajalooajandi (nt. nõukogude okupatsiooniaja) kohta, ent ilmselt ei ole siiski üheselt üldistatav kogu XX sajandi eesti teatrile. Kui aga meenutada Johan Huizinga käsitlust mängu fenomenist kultuuris (Huizinga 2003), samuti Juri Lotmani seisukohta, mille kohaselt oskus mängida seisneb kaheplaani

käitumise harjumuse valdamises (Lotman 1990: 186), oleks rahvuslikus ajaloolis-ühiskondlikus kontekstis alust kõnelda eestlastest kui mängima sunnitud rahvast. Võõra võimu all, erinevate okupatsioonide tingimustes tõstatub küsimus mänguprintsiibist avaramas sotsiaal-psühholoogilises aspektis: mängu fenomen kui kollektiivne kohanemis- ja kohandumismehhanism, ellujäämisstrateegia, enesesäilitamise ja vastupanu vahend. Ambivalentseid näiteid eestlasest, kes on mängu sunnitud, pakuvad muu hulgas mitmed 1970.–1980. aastate algupärased näidendid ja teatrilavastused, kusjuures mängu on võimalik tõlgendada nii opositsiooni kui ka mimikri võtmes ning osutada võib rollimodifikatsioonidele: *kohaneja/konformist, mängur, intellektuaalne mässaja*.

Teatriajalugu on nimetatud sündmuste ajalooks ning termini või mõistena koosneb ta kahest poolest: *makroajalugu* ja *mikroajalood* (eesti teatri puhul võiks viimase näitena nimetada II Maailmasõja järgset pagulasteatri ajalugu); teatriajalugu võib käsitleda kultuuri- või ühiskonnaloona, mõtete või ideede ajaloon, kunstiajaloon või psühhoajaloon, ajaloolise antropoloogia aspektist või teadmiste ajaloon (Fischer-Lichte 1994: 103; Fischer-Lichte 2004: 3, 5). Samas on seda määratletud kui dokumentide ajalugu (Koski 1995: 99): teatriloolane ei tegele mitte sündmuse endaga, vaid pigem avalduse või dokumendiga, mis kinnitab sündmuse toimumist. Teatriloolise sündmuse identiteet sõltubki sellest, kuidas seda on varasemates dokumentides määratletud, kusjuures arvesse tuleb võtta minevikudokumentide suhtelisust (Postlewait 1991: 161). Kuigi teatriajalugu kipub jääma rohkem etableerunud distsipliinide varju, ei pääse ka siin historiograafia oma pingest faktide loogika ning neid fakte esitava ja paratamatult teisendava-moonutava narratiivi üldistusjõu vahel (Worthen 2003: 2). Teatrikunst kui ajas haihtuva fenomeni puhul on ajalooline narratiiv legendide ja müütide tekkele eriti aldis.

Euroopas XIX sajandil ja XX sajandi alguses ilmunud teatrilugusid iseloomustas näitekirjanduslik dominant. Seades sihiks rahvusliku eneseteadvuse tõstmise, aktualiseeriti ja kanoniseeriti neis nii rahvuslikke karaktereid kui kangelasid (Wilmer 2004: 24–26); ka soome kultuurikontekstis on traditsioonilist rahvuslikku teatrilugu nimetatud sangarlikuks Suureks Saagaks (Paavolainen 1992: 24). Eestist leiab vastava näite Hugo Raudsepalt, kes on XX sajandi alguses meie rahvuslikule kutselisele teatrilule aluse pannud Karl Menningut võrrelnud Kalevipoja ja Suure Tõlluga

(Raudsepp 1929: 1223). „Estonia” omaaegne särav lavatäht Paul Pinna on kollektiivsesse kultuurimällu kinnistunud kui ürgnäitleja võrdkuju, hilisemast teatrilooost kerkib omamoodi sümbolse isakujuna esile Voldemar Panso loojaisik. Täendusrikka rea moodustavad traagiliselt varases loomeeas lahkunud teatrimehed, sh. Theodor Altermann, Rudolf Engelberg, Jaan Saul ja Urmas Kibuspuu.

Euroopas viimase kolmekümne aasta jooksul kirjutatud teatriajalugudes kajastatakse enamasti – mis tahes aluskontseptsioonile toetudes – suuremates keskustes asuvates institutsionaliseeritud teatrites aset leidnud ja dokumenteeritud teatrisündmusi (Fischer-Lichte 2004: 3). **Eesti teatriloo** pikemaid ajajärke hõlmavad **vaatlused** (Adson 1958, Tormis 1978, Kask 1987, Rähesoo 2008, Rähesoo 2011) liiguvad traditsiooniliselt samuti suuremaid üksikteatreid pidi; küllaltki erandlikud on käsitlused või kontseptsioonid, mis keskenduvad pigem lavastusele kui artefaktile. Osutagem siinkohal pagulasliteraati Ilmar Mikiveri poolt välja pakutud võimalikule loetelule eesti rahvusliku teatriloo erinevate arengujärgkude suhtes representatiivsetest lavastustest: Koidula teater – „Saaremaa onupoeg” (1870), Wiera teater – „Udumäe kuningas” (1894), kutseline „Vanemuine” – „Tuulte pöörises” (1906), kutseline „Estonia” – „Hamlet” (1913), Hommikuteater – „Igavene inimene” (1921) (Mikiver 1959: 138–139). Pea pool sajandit hiljem komponeeriski Reet Neimar oma nn. mosaiikajaloo „Sajandi sada sõnalavastust” lavastuste keskselt, koondades sada tähelepanuväärset teatrifakti, kusjuures valikukriteeriumid olid varieeruvad: lavastuse murrangulisus, esinduslikkus või populaarsus kaasajas, väljapaistev lavastajatöö või näitlejakooslus, ühiskondlik taust vms. (Neimar 2007: 5) Teatrilooliste sõlmsündmuste või -lavastuste rida sünnitab seose mõistega *sild-lavastus*, mis tähistab küll mõnevõrra spetsiifilisemat nähtust: kunstiliselt kõrgetasemelist ja mitmekihilist lavaloomingut, mis on võimeline ühte liitma vastuvõtutasandilt ja eelsoodumuselt erinevaid vaatajagruppe (Kask, Vellerand 1980: 49). Samuti on põhjust viidata rahvusvahelises teatriuurimuses lansseeritud mõistele *teatrisündmus* (*theatrical event*) – viimast on määratletud teoreetilise kategooriana, mis kirjeldab esitust vastastikuse, simultaanse kohtumisena lava ja saali vahel. Vastandudes traditsioonilisele kirjakultuuri-kesksele kontseptsioonile, määratleb teatrisündmusest lähtuv käsitlus teatrit pigem erinevat tüüpi esituse hõlmavas nn. mängukultuuri kontekstis, s.t. teatrisündmuse vaatlusele orienteeritud teatriajaloos muutuvad võrdselt oluliseks nii esitajad kui ka publik (Sauter 2004: 31–32, 43–44).

Teatrikunstiga seoses omandab olulise tähendusmahu kontekst – mainitagu selle kujundajatena kas koha- ja ajaspetsiifilisi sotsiaalseid ja kultuurilisi konventsioone – näiteks kombestikku, moraali jms., samuti huumoritaju – (Esslin 1987: 140–141) või sotsiaalseid, kultuurilisi ja psühholoogilisi koode (Lotman 1990: 208). Vaatajate kollektiivses teadvuses pesitsevad müüdid ja lood viitavad *intertekstuaalsuse* fenomenile, samuti kaldub draamakunst kasutama stereotüüpe ja formaliseeritud struktuure – eelöeldust tulenevalt on teater läbi aegade panustanud publiku eelhoiakutele (Esslin 1987: 143), varasemale kogemusele või kollektiivsele mälupagasile. Teatrit on seetõttu nimetatud ka kultuurimälu varaaidaks (Carlson 2001). Tähelepanu väärrib eriline keel, mis rajaneb rahvuskultuuri tavadel ja mille pinnalt saavadki toimida nii tekstid kui ka kollektiivse vastuvõtu üldised ja ühised koodid. Samavõrd aktualiseerub küsimus retseptiooni muutumisest ajas: ühelt poolt rõhutagem tekstistruktuuri püsivust ja teisalt selle seotust variatsioonireserviga – viimane võimaldab etenduste käigus reageerida paindlikult nii lavastuse ülesehituse pisimuutustele kui ka vaatesaali muutuvale reaktsioonile (Lotman 1990: 189, 206). Seega ei peaks teatriajalugu taandama pelgalt esietenduste ajalooks: protsess on palju mitmetahulisem ja dünaamilisem. Näiteks publiku rolli teatriloo osas on Eestis küll mõnevõrra analüüsitud (vt. Kask, Vellerand 1980; Valter 1991; Saro 2004), kuid see suund väärriks süvendatamat arendamist.

Teatrilooliselt representatiivsete lavastuste valikul kõneleb ajas üha rõhutatumalt kaasa **lavastaja** kui iseseisva kunstniku osatähtsus. XX sajandi algus märkis kogu Euroopas lavastajateatri teket. Eestis muutus see aspekt aktuaalseks alates Karl Menningu tegevusest kutselise „Vanemuise” juhina (1906–1914), siinse professionaalse režii rajajana. Küsimusele, kas lähtuda teatriloo üldistavates käsitlustes konkreetsest teatrist kui institutsioonist või pigem konkreetsest loovisikust (lavastajast, näitlejast), sõltub nii eri ajajärgude kultuuriruumis toimivatest dominantidest kui mõistagi ka konkreetse uurija subjektiivsetest eelistustest. Praeguses akadeemilises traditsioonis kipub **näitlejaloomingu** käsitlus jääma pigem visandlikuks (vt. Andresen 1979: 440); sama probleem puudutab ka lavapartnerluse fenomeni – eri aegadest meenutagem Ants Lauterit ja Erna Villmerit või Ants Eskolat ja Linda Rummot. XXI sajandi teatripildis on selline püsipartnerlus paraku peaaegu kadunud nähtus.

Seostele *teater* ja *ühiskond* ning *teater* ja *rahvuslik kogukond*, s.t. **teatrikunsti ühiskondlikule mõõtmele** püüab tähelepanu osutada ka sinne käsitus; rahvusvahelises teatriuurimuses tõusis nimetatud aspekt jõulisemalt esile alates 1980. aastatest. Eesti teatriloo näitel on põhjust viidata nii draama ja teatri sotsiaalse angažeerituse nähtudele (nt. 1930ndate ametlik *omateatri*-ideoloogia, samuti 1940. aastate lõpu ja 1950ndate esimese poole jäigad ideoloogilised ettekirjutused) kui ka teatriinstitutsiooni rituaal-koguduslikule loomusele (sotsiaalse surutise aegadel toimis teater nn. abiventilina, mille kaudu elati välja allasurutud pingeid). Võib tõstatada küsimuse *poliitilisest teatrist* või teatrikunsti poliitilisusest Eestis. Osa kultuuriteoreetikud rõhutavad kogu inimkultuuri, sealhulgas teatri ja draamakirjanduse põhimõttelist poliitilist või ideoloogilist loomust (Holderness 1992: 5; Worthen 1992: 146). Euroopa kultuuriloo taustal on leitud, et nende maade puhul, kus ajaloolises plaanis langesid kodanlikud kultuurihuvid ühte rahvuslike vabastusliikumistega, on mõistel *rahvuslik teater* iseenesest poliitiline tähendus (Barker 1992: 19–20). Viimatiöeldut võiks laiendada ka eesti teatrile, kuigi meie kultuuriruumis ei ole *poliitilise teatri* mõistet üldiselt kuigivõrd kasutatud. Lähtudes saksa teatriteoreetiku Fischer-Lichte määratlusest, mille järgi on poliitilises teatris ühiskondlike ja globaalsete probleemide käsitlemise kõrval sama oluline lavastuste uudne esteetika (Pesti 2009: 6), on 1960.–1970. aastate eesti teatriuuduse taustal poliitilisi aspekte leitud näiteks Evald Hermaküla ja Kalju Komissarovi lavastustest (vastavalt Paul Kuusbergi romaani alusel sündinud „Südasuvi 1941”, 1970, ja filmi „Nürnbergi protsess” lavatõlgendus „Protsess”, 1975). 1960.–1970ndate teatri kohta on samas väidetud, et „poliitiliselt mõjusid ka puhtinimlikud filosoofilised kategooriad” (Unt 1990: 4). Intrigeeriv oli nõukogude-aegse teatri topeltkodeeritus või kahekordne politiseeritus: võõrvõimu ideoloogiline surve kunstile vs. sümbolne õõnestustöö lavalaudadel (Pesti 2009: 35, 42–47), kusjuures sel puhul võis nii mõnigi kord tunnistada lavastuste esteetilises plaanis teatud lõivu maksmist. Kokkuvõttes on põhjust soostuda Ida-Euroopa kontekstist pärit vastavatel näidatel põhineva seisukohaga, et üldiselt teatrit pigem kasutati poliitiliselt kui loodi poliitilist teatrit (Barker 1992: 25).

Lähtudes variandist kirjutada teatri ajalugu kui (tipp)lavastuste ajalugu ja pidades silmas skaalat *traditsioon – avangard*, tõdegem, et tipplavastustena on kultuurimälus reastunud enamasti uuenduslikkust kandvad teatrisündmused. Ent nende kõrval

eksisteerib alati traditsiooniline või nn. peavoolu teater, millega seoses ei saa eirata muu hulgas epigoonluse või anakronismi ilminguidki. Näiteks 1976. aastal figureerisid eesti teatrite mängukavas korraga kaks A. H. Tammsaare romaani „Põrgupõhja uus Vanapagan“ lavatõlgendust, mis olid oma esteetikalt diametraalselt erinevad: Jaan Toominga polüfooniline, kõiki teatrivahendeid sünteesiv lavastus „Vanemuises” ja Ilmar Tammuri omamoodi ajast ja arust, naiivrealistlik tõlgendus Rakvere teatris (Neimar 1996: 4). Rahvusvahelises teatriuurimuses on rõhutatud vajadust pöörata uuendustega võrreldes samavõrd tähelepanu traditsioonilistele ja marginaalsematele teatrivormidele (eesti teatriloo puhul on küll sedastatud, et alates 1960. aastate lõpust eksisteerisid nn. peavooluteater ja avangard sageli koos, ühe ja sama teatriinstitutsiooni raames), sealhulgas meelelahutusteatri suundumustele (võimaliku näitena Eestist võib mainida 1990ndatel lahvatanud muusikalide buumi). Seoses kõrvutusega *traditsioon – avangard* torkab silma kõnekas paradoks: lääne avangardne teatrikuultuur „murdis sisse” mitte eesti pagulasteatrisse, millel olid viimasega kontakteerumiseks alates 1940. aastate teisest poolest olemas otsekui kõik eeldused ja võimalused (pagulasteater jäi aga neist pigem süütult puutumatuks), vaid hoopis 1960.–1970. aastate vahetuse kodu-eesti teatrisse – Evald Hermaküla ja Jaan Toominga uuenduslike lavastuste näol „Vanemuises”. Seejuures jõudis värske ja pöördeline teatrikeel Eestisse mitte niivõrd praktikute vahetu vaatajakogemuse, vaid pigem ida-euroopa teatriajakirjade ja käsikirjaliste tekstide (lääne avangardne draamakirjandus, teoreetilised käsitlused jms.) kaudu, s.t. omal kombel kirjakuultuuri vahendusel. Üldises kultuuripildis sai 1960. aastate esteetiline murrang eesti teatris teoks veidi hiljem kui teistes kunstivaldkondades; kollektiivsest retseptisioonist johtuvalt kulgebki aga teatrikunsti puhul eksperimentaalse loomingu vastuvõtt märgatavalt aeglasemalt (Carlson 1989).

Teatriloo protsessuaalset loomust ei ole võimalik eirata ka üksikküsimustele orienteerudes, seetõttu seistakse muu hulgas alati silmitsi periodiseeringu(te) probleemiga (Fischer-Lichte 2004: 6–7).

Kronoloogilises plaanis kerkib kõigepealt küsimus eesti lavakunsti **folkloorsest aluspõhjast**. Meil puudub pesuehtne rahvadraama, teatrikunsti ja draama algeid võis aga leida juba vanematest, XIII–XVI sajandist pärit laulumängudest. Mängude algse, eeskätt maagilise iseloomu asemel kerkis neis hiljem esile pigem lõbustuslik kül.

Tavandilistes traditsioonides, mis kandsid kultuslikku iseloomu (mardi- ja kadrisanditamine, kosja- ja pulmakombestik), ilmnes põhimõtteliselt „lavastuslik” element, rahvamängud võisid aga omakorda läheneda näidendile: selgesti eristusid osalised, dialoogid ja tegevus (Mirov 1998: 283–305). Kuigi folkloori pinnalt ei sündinud teatrikunsti selle üldeuroopalikus tähenduses, heiastub eesti teatri nn. folkloristlik eellugu hiljem rahvaluule ainese ja motiivide rakendamises kutselisel laval. 1930. aastatel, mil ametlik ideoloogia soosis nn. rahvustervikkuse ja *omateatri* ideid, võis folkloori kasutamine kohati omandada ka „kroonuliku varjundi” ja põhimõtteliselt samasugune, väljastpoolt lähtuv suundumus või sund oli täheldatav näiteks ka 1950. aastate lavakunsti. 1970. aastatel pöördus suur osa kogu eesti kultuurist nn. juurte temaatika poole, mis läbi võimendusid selgesti ka võõrvõimu vastased alatoonid. Teatris sai üheks tähtsaks Jaan Toominga lavastus „Laseb käele suud anda” (1969) August Kitzbergi vähemtuntud näidendi alusel; Toomingal mängisid *meie*-positsiooni loomises erilist rolli folkloori rohke kasutamine ning viis, kuidas tal õnnestus pärimuslik aines ja autentne regivärsiline rahvalaul edukalt integreerida modernistlikku teatrikeelde (Epner 1998: 175). Ka 1960.–1970. aastate teatriuuduse teise võtmekuju Evald Hermaküla teatrinägemuses oli just 1970ndail üheks keskseks missiooniks rahvuslike juurte ning rahvuse vaimu tajumine ja kehastamine (Epner 2006: 2446). Mainitud kümnendit iseloomustas üldse folkloorse ainese jõuline esiletõus, mis haalus muutunud teatriesteetikas *mängu* ja *miüüdi* tähenduslikkusega lavastustervikus.

Eesti teatrikuultuuri murranguajal, XIX sajandi lõpus ja sajandivahetusel tekkisid **eeldused kutselise teatri sünniks**. Rahvusliku teatri algus 1870. aastal seisab meie lähinaabritest lähestikku läti vastava daatumiga (1868), soome rahvusliku teatri algus jäi aga mõnevõrra varasemasse aega (1846) ja 1869. aasta tähistas neil juba kutselise teatri sünni.

Kuna Eestis ei võrsunud folkloori pinnalt euroopalikku teatrikunsti või teisisõnu „oma vana algus ununes” (Jürgenstein 1909: 420), on põhjust kõnelda omamoodi „kultuurilisest katkestusest” (vt. Krull 1996). Moodne teater kui kunstivorm – struktuur, repertuaar ja näitlemislaad – n.-ö. võeti üle või laenati, toetudes eeskätt (balti)saksa teatri eeskujudele. Tallinnas tegutsenud saksa harrastusteater *Liebhabetheater* (1784–1795) **August von Kotzebue** juhtimisel ja kutseline

baltisaksa teater (1804–1939) ning Tartu Käsitöölise Seltsi Suveteater (1870–1914) mängisid kõik olulist rolli linnaeestlastest teatripubliku kasvatamisel ning eestlaste alustavate teatritruppide repertuaari ja eesti teatriarvustuste esmaste algete kujundamisel. Saksa näitekirjanduse mõju peegeldus ka eesti draamakirjanduse tekkes; ühe suhteliselt vähemtuntud mõjutegurina osutagem siinkohal ka baltisaksa dialoogkirjandusele (vt. Salu 1951).

Oma ja laenulise vahet on olnud üks väheseid teoreetilisemat laadi küsimusi, mis eesti teatrilooa seoses on üles kerkinud; „... kuigi ärkamisaegsed pidukõned rääkisid aina omast ja algupärasest, käis praktikas laenuliste kõrgkultuurivormide hoogne juurutamine. Kõigist kunstidest oli teater algselt kõige rahvakaugem ja omaalusetum” (Rähesoo 2006: 2391–2392). Samas on kõlanud üleskutse vabaneda kompleksist, mis seisneb „...laenulisuse” üle kurtmises” – seda enam, et saksa kultuuriruumist pärit (euroopaliku) paljužanrilise repertuaariteatri mudel (teatrit finantseeriti teatriseltsi poolt, seltsi kulul ehitati teatrihoone, seltsil oli otsustusõigus teatri direktori valimisel ja repertuaari kujundamisel) on Eestis aja jooksul kohanenud ning muutunud omal kombel alusstruktuuriks (Tormis 2006: 13–14; Saro, Pappel 2008: 128). Lääne-Euroopa kontekstis oli Eesti suhteliselt noor kultuurmaa ja seetõttu kulges enesemääratlemine paratamatult *teise* või *võõra* suhtes. Kogu eesti noor kultuur kujunes eeskätt saksa ja vene mõjusfääris ning selle domineeriva retoorikana on nimetatud järeljõudmise tahet arenenumatele rahvastele; sellest olid tingitud nii uljas arengukaar folkloorist otse kogu maailma haaranud kiirendatud modernsuse ajajärku kui ka Euroopa kontekstis suhteliselt haruldane seik, et kultuuri kujunemine langeski täielikult modernsuse perioodi – selles plaanis leiab ühisjooni Läti, Leedu ja Soomega (Rähesoo 2000a: 102, 104; Rähesoo 2006: 2393). Eesti rahvusliku teatri, nn. Koidula teatri sünniaasta 1870 langes laias laastus kokku modernsuse perioodi algusega, mida on Lääne teatriloo taustsüsteemis peetud teatri tähtsust ja tähendust rõhutavaks kolmandaks suurajaks (kaks varasemat tähistavad teatrikunsti teket Vana-Kreekas ja selle hilisemat õitsengut XVI–XVII sajandil – Rähesoo 2006: 2393).

Sarnaselt Eestiga on rahvusliku eneseteadvustamise ja -tõestuse, rahvusliku identiteediloomise aspekt olnud kõnekas teisteski teatrikultuurides. Näiteks Soomes on rahvusliku teatri lugu samuti traditsiooniliselt asetunud laiemasse kultuuriraami, hõlmates nii rahvusliku *resp.* rahvusriikliku identiteedi moodustamist, rahvusteatrite loomist kui ka rahvusele oluliste aadete edendamist (Koski 1995: 97). XIX sajandi

teatritegevus Eestis oli kantud rahvusliku liikumise ideest ja suundumusest ühendada rahvust tervikuks. Laiapõhjalise aluse teatrikunstile löid lavaharrastuse väljakasvamine innukast ja entusiastlikust **seltsitegevusest** ning kohalike trupptide ülikiire levik üle maa 1880. aastatel (kokku üle saja mängupaiga). Eesti teater sündis seega tõepoolest otsekui avalik tribüün (Tormis 1995: 278). Näiteks võib Lydia Koidula näidendites kohata vastupeegeldusi Carl Robert Jakobsoni ideedele rahvahariduse kohta. Mainida tasub ka nn. Wiera teatrit – **August Wiera** tegutses „Vanemuise” seltsi teatritegevuse juhina aastail 1878–1903, tuues kergekaalulisema repertuaari kõrval oma kõrgajal, 1880ndatel lavale ka maailmaklassika nimesid, sh. esimese Shakespeare'i lavatõlgenduse saksakeelse tõlke vahendusel (1888). Wiera teater piltlikustas sagedaste lavaliste seikluste ja eksootikaga oma mängukavas ühelt poolt modernsusele üldomast maailma avaratumise tendentsi, teisalt andis aga tema järjepidev eestikeelne teatritegevus sügaval venestusajal olulise panuse emakeelsuse alalhoidu – seetõttu võiks Wiera teatri näitel taas osutada *oma* ja *võõra* skaala mitmetahulisusele. Eesti kutselisele teatrile alusepanija Karl Menningu rolli on aga põhjust laiemalt käsitleda kui rahvaalgustaja ja kultuuristrateegi oma, muu hulgas oli tema missiooniks näiteks ka publiku harimine.

Saksa kultuuri jätkuvatest **mõjudest** saab rääkida ka XX sajandi alguses. Teatriinimeste enesetäiendamisreisid said enamasti teoks just Saksamaale: Karl Menning koolitas end Max Reinhardti juures ja Karl Jungholz Emmanuel Reicheri teatrikoolis, seejuures tutvusid nad mõlemad ka Otto Brahmiga naturalismi kalduva realistliku lavakunstiga; samuti kogusid saksa kultuuriruumis endale loomingulist pagasit Paul Pinna ja Theodor Altermanni. Saksamaalt – Menningu puhul ka Prantsusmaalt, Antoine'i teatrist – saadi vaatajakogemusena kaasa realismi, realistliku ansambliteatri kool. Eesti lavade toonast repertuaari mõjutas suuresti saksa teatriliteratuur, Menningu-aegse „Vanemuise” mängukava toetus enamjaolt kaasaegsele saksa ja skandinaavia realistlikule dramaturgiale, kusjuures 68% tõlkerepertuaarist moodustasid tõlked saksa keelest.

Tärgav eesti teater oli avatud ka vene teatrikunsti mõjudele. 1910. aastal saabus „Estoniasse” Moskva Kunstiteatri juures tegutsenud Aleksandr Adaševi studio kasvandik Erna Villmer, kes oli meie teatriloo esimene eriharidusega, psühholoogilise realismi kooliga eesti näitleja. Tema ja Ants Lauteri lavategevuse

kaudu imbus „Estoniasse” aegamööda Moskva Kunstiteatri vaimsus, mille üheks põhiteesiks oli ideaal teatrist kui pühamust (teatri teadvustamist vaimutemplina võis näha küll juba nii Menningu kunstiprintsiipides kui ka mõnevõrra hiljem noorte haritlaste kirjutiste kogumikus „Teatri-raamat”, 1913). Vene teatrikoolkonna mõjutusi lisandus hiljem, 1920. aastatel veel lavastaja ja teatripedagoogi, Venemaal Meierholdi ja Stanislavski loominguga tutvunud Paul Sepa lavatööde kaudu; kriitikuist vahendas vene teatrikunsti arenguid ja printsiipe juba XX sajandi alguses eeskätt Jaan Kärner. Aastakümneid hiljem, 1950ndatel tulid omamoodi uue lainena Moskvast sealse teatrikoolitusega GITISE eesti stuudiolased (1953) ning samas lavastaja erihariduse saanud Voldemar Panso (1955), 1960ndate lõpus lisandusid sama režiikooli taustaga Kaarin Raid ja Ingo Normet. Ka teatrist kirjutajate hulgast leiab sajandi teisel poolel mitmeid nn. vene kooli, kas Moskva või Peterburi haridustaustaga inimesi (Lea Tormis, Reet Neimar, Kadi Vanaveski jt.).

Teater ja kunstivoolud: realism, modernism, postmodernism.

Lavalise *realismi* kool omandati eeskätt saksa teatrist. Esimesi nimesid, kellega Eestis hakati realismi seostama, olid „Taara” näitetrupi eestvedaja **Karl Jungholz** (ühiskonnakriitilist mängukava ja realistlikku lavakunsti viljelenud „Taaras” jõudis tema käe all 1904. aastal vaatajateni näiteks Ibseni esmalavastus Eestis) ja eriti „Vanemuise” kutselise teatri rajaja **Karl Menning**. Viimatimainitu pidas realismi põhimõtteliseks vastukaaluks senisele diletantlikule, ülepaisutatud ja ebaloomulikule lavalisele väljenduslaadile; realistlik mängulaad seostus Menningu silmis ka rahvusliku iseloomu väljendamisega teatris, rahvuslikku tüübiloomet pidas ta võimalikuks vaid realistlikust esteetikast lähtudes: laenuline ja jäljenduslik jäävat paratamatult ebaeenvaks ja kunstiliselt alamõõduliseks (Rähesoo 2006: 2396–2397). Menningu programmilised seisukohad realiseerusid tema ansambli lavastustes sajandialguse „Vanemuises”, erinedes toonases „Estonias” viljeldud romantilis-teatraalsest mängulaadist, mis seadis esiplaanile pigem üksikud säravad lavatähed (Paul Pinna, Theodor Altermanni). Menningu teatrilooline panus seisnes muu hulgas ka süstemaatilises näitlejakoolituses, tema kuulsat kompromissitust seevastu on tagasivaates peetud ka teatrikunsti üldist arengut mõneti ahendavaks või nivelleerivaks mõjuteguriks (Panso 1995: 68; Tormis 2006: 17).

XX sajandi alguses tungisid Eestis teistesse kunstivaldkondadesse modernistlikud ilmingud, mida sel ajal nimetati *uusromantismiks*. Teatrikunstiga seotud *modernismi* taotlused ilmutasid end aga kõigepealt hoopis kirjasõnas – murrangulises, nooreestlastest haritlaste kirjutisi koondavas kogumikus „Teatri-raamat” (1913), kus visandati visioon oma ideaalteatrist. See tähistas esimest katset seada eesti rahvusliku teatri ette kõrgemaid esteetilisi nõudmisi. Keskne tees kunstide autonoomiast ühendas „Teatri-raamatu” autoreid XX sajandi alguses sama põhitõde manifesteerinud maailmateatri nimedega (Gordon Craig, Vsevolod Meierhold, Aleksandr Tairov jt.). Ometi laseb kogumiku eessõnas vilksatav tõdemus, et „järgnevates ridades kõnelevad teatri asjaarmastajad teatri asjaarmastajatele” (Linde, Suits 1913: 8), aimata ka retoorilist reservatsiooni, et kutselise teatri algusaja tegelikkuse ning „Teatri-raamatus” sõnastatud ideaalpürgimuste vahel eksisteeris paratamatu lõhe. Kogumikus ilmunud A. H. Tammsaare võrdlev essee „Estoniast” ja „Vanemuisest” kinnistas eesti teatrilukku mainitud teatrite kui omanäoliste antipoodide kõrvutuse läbi vastandpaaride *näitleja – näitejuht, üksik – hulk, kobamine – teooria, korratus – kord*. 1910.–1920. aastate vahetusel jõudis modernism ka teatrilavale – nii sümbolistlike ja impressionistlike (nt. Erna Villmeri lavastatud Maurice Maeterlincki „Pelléas ja Mélisande”, 1919; Paul Sepa lavastused: Leonid Andrejevi „Inimese elu”, 1921; August Strindbergi „Tontide sonaat”, 1923 ja Oscar Wilde’i „Salome”, 1923) kui ka ekspressionistlike katsetuste näol (nt. Ernst Tolleri ja Georg Kaiseri näidendite lavatõlgendused). Modernismi arengujoont eesti teatriloo kogu rahvusliku kultuurimaastiku taustal pole seni kuigi põhjalikult uuritud ning ka lääne teatriteoorias on üpris vähe käsitlusi modernismist ja postmodernismist teatris; võrreldes teiste kunstiliikidega ongi modernismi teatris peetud hilisemaks ja „pehmemaks” nähtuseks kui kas või romaanis, luules ja visuaalkunstides (Epner 2008: 28). Eesti teatri ja modernismi suhete puhul saab toetuda eeskätt Jaak Rähesoo ja Luule Epneri käsitlustele (Rähesoo 2000a; Rähesoo 2006; Epner 2001; Epner 2008).

Realism oma erinevates variantides – olustikurealism, külarealism, sotsiaalne realism jne. – domineeris eesti lavadel XX sajandi erinevatel aastakümnetel, kusjuures väidetavalt konstrueeritakse realismi mõiste konkreetse ajajärgu kultuuriliste normide ja reeglite ning vastuvõtjate tajuharjumuste raames; samuti tasub realismist kõneldes meeles pidada selle sisemist heterogeensust (Epner 2008: 23–25). Ka modernismi asemel on soovitatud rääkida modernismidest mitmuses (Epner 2008: 21).

Kui Euroopa *modernismi* mudelis peitus muu hulgas opositsiooniline või revolutsiooniline element, mis rõhutas ratsionaalsust, teaduslikku mõtlemist ja eneseteadlikkust, siis noorel eesti kultuuril puudus selline arvestatav minevik, millele radikaalselt vastanduda, ning seetõttu leidis 1920. aastate lõpus ka modernismist taganemine ning pöördumine realismi poole aset põhjalikumal moel kui Euroopas üldiselt (Rähesoo 2000a: 109, 112). Maailma teatris ja draamas hõlmas XIX sajandi teisel poolel alguse saanud modernism ühtaegu nn. uut draamat ja lavalist realismi ning ka XX sajandi alguse avangardistlikke voolusid (Epner 2008: 27), üldiselt on modernismi ka eesti kultuuris, sealhulgas teatris, vaadeldud samasuguse laiema mudeli alusel, mispuhul kaasatakse juba XIX sajandi lõpukümnendil kujunenud sümbolism. Siiski polnud Eestis 1920. aastatel tegemist „sihiteadliku teatriuudendusega, vaid pigem eri suundadesse haaravate otsingute ja katsetamistega. Teater moderniseerub puhanguliselt. Võib täheldada nihkeid lavaesteetika dominantides: väärtustatakse teatraalsust, vaatamängulisust ja väljapeetud stiili, suureneb plastika, visuaalse kujundlikkuse, lavalise atmosfääri osatähtsus” (Epner 2001: 321). Seda protsessi on kujundlikult nimetatud vahelejäänu tagasitegemiseks kaugõppes, suureks imelikuks hüppeks (Panso 1995: 66–67). Konkreetsete näidetena mainitagu ekspressionismi viljelenud Hommikteatri tegevust (1921–1924) Aggio Bachmanni käe all, Paul Sepa lavastusi Draamateatris (mis peegeldasid mõjutusi vene teatri sümbolismist ja impressionismist) ning Ella Ilbakut ja Gerd Neggot plastilise tantsu edendajatena. Omamoodi käärid ilmnisid moderniseeruva teatri ja sama arengutendentsi läbiva algupärase näitekirjanduse vahel: teatris põhinesid uuendusmeelsed lavastused pigem tõlkenäidenditel, eesti oma modernistlikud draamatekstid jäid aga sageli kirjasõnasse ega jõudnud lavale – positiivseks erandiks oli A. H. Tammsaare „Juudit” (nii trükkis kui laval 1921).

Nagu öeldud, ei kasvanud 1920. aastate lavakatsetustest välja elujõulist modernistlikku teatritraditsiooni ja 1930ndatel pöörduti modernismist põhjalikult ära; väidetavalt võis küll 1930ndate lõpus tajuda märke, et eesti kultuur võiks taas modernismi juurde naasta, ent ajaloo käik – nõukogude okupatsioon – lõikas selle võimaluse läbi (Rähesoo 2000a: 112–113). 1930. aastatel kerkis ametlikult esile *rahvuslikkuse* nõue, mispuhul rõhutati eesti kultuuri eripära ja rahvuslike juurte otsimist, samal ajal muutusid lõdvemaks kontaktid Euroopa modernismiga. Teatri vallas märkis see kümnend, eriti alates Konstantin Pätsi valitsemisaja algusest (1934),

innukat *omateatri* propageerimist riiklikul tasandil, millega liitus ka nn. *uusrealismi* või „eluläheduse” ametlik eelistamine. Riik sekkus teatriellu senisest jõulisemal moel, käsitledes teatrit eeskätt rahvuspedagoogilise asutusena, mis propageeriks positiivseid väärtusi (samasugust ideelist sihiseadet – sedapuhku rahvusliku kogukonna tasandil – võis hiljem märgata sõjajärgse eesti pagulasteatriga seoses). Teatreid 1920ndate lõpus tabanud ja kümnendivahetuse majanduskriisis veelgi süvenenud publikukriisi olukorras tuli loobuda (uuenduslikest) katsetustest ja leida laiemale vaatajaskonnale meelepärast repertuaari. Panus tehti algupäranditele, mille markantseimaks ja publikumenukaimaks näiteks kujunes 1929. aastal Draamastudio teatris esietendunud Hugo Raudsepa „Mikumärki” (lav. Ruut Tarmo), mis koges tohutut publikuhuvi ja mida mängiti üle 200 etenduse; Raudsepale tekkis toona ka hulganisti epigoone. Omanäidendite kirjutamist, mille järele kasvas nõudmine eriti maalavadel, soodustati administratiivselt ning siingi avaldus ideoloogiline surve: lavateostelt eeldati ideesulgust ja ühetähenduslikkust. Algupärandid tõidki vaatajad teatrisaalidesse tagasi, domineerides mitme teatri mängukavas (Draamastudio teater/Eesti Draamateater, Tallinna Töölisteater, väikelinnade teatrid) ja moodustades eesti teatri üldpildis ligi poole kogu repertuaarist. Paraku maksid paljud algupärandid lõivu publikumaitsele, kujutades endast kunstiliselt tasemelt pigem nn. tarbenäidendeid.

Hilisema nõukogude aja „loominguliseks loosungiks” oli *sotsialistlik realism*: sotsialistlikes totalitaarriikides ametlikult soositud kunstivool, mida käsitleti nn. loomingu meetodina ja mis stalinistliku režiimi tingimustes kujunes tegelikkust lakeerivaks propagandakunstiks (tagasivaates on seda ka kroonurealismiks nimetatud). 1940. aastate esimesel poolel jäi teater kiratsema ja algupärandite hulk vähenes silmnähtavalt. „Mingit esteetilist murrangut ei toimu, küll aga muutub koos võimuga poliitiline tendents” (Epner 2001: 340). Sellisel taustal võis 1960. aastate lõpu teatrimurrangut nimetada taas üsnagi järsuks „hüppeks” mitte ainult *modernismi*, vaid ka *postmodernismi* – viimasele iseloomulikke jooni (avatud struktuur, vabad improvisatsioonid jms.) võis täheldada Evald Hermaküla ja Jaan Toominga toonastes lavastustes (Epner 2008: 28). Nõukogude ühiskonnas oli *modernismi* mõiste põlu all. Modernismi kõrgaega lääne teatris tähistasid 1950ndad ja 1960ndad, eeskätt väljendus see lavaloomingu eneseteadlikus teatraalsuses.

Luule Epner on osutanud meie senise teatrikirjelduskeele sulgumisele binaarsesse opositsiooni: peavooluteater võrdsustatakse enamasti *psühholoogilise realismiga* (seda mõistet kasutataksegi kõige sagedamini teatrikunsti käsitlustes) ja uuenduslikku teatrit määratletakse psühholoogilise teatri vastandina, kuid selle enda loomus jääb ähmaseks. Teatrikunstis valitsevast alatisest stiilide vastastikusest mõjust ja kombineerumisest lähtudes kutsub Epner üles edaspidi rohkem aktsepteerima voolumõistete suhtelisust ja kirjeldama teatrimaastikku suurte suundumuste mitmesuguste põimingute, kombinatsioonide ja vastastikuste mõjude kaudu (Epner 2008: 21, 24–25, 30). XX sajandi lõpukümnendite eesti metafooriteatri esteetika puhul ongi ta pidanud sobivaks määratlust *modernrealism* või *modernistlik realism* – iseloomustades nõnda näiteks nii Mikk Mikiveri, Elmo Nüganeni kui ka Priit Pedajase lavastajaloomingut (Epner 2008: 23, 30).

Perioodid teatriloos toimivad ajaloo mõistmise diskursiivsete mudelitena (Postlewait 1988). XX sajandi eesti teatriloos seniste periodiseeringutega võib üldjoontes soostuda, kuigi kaasaegses ajalookirjutuses on üha valdavam tendents eristada perioodis rohkem alajaotusi ning leida erinevatele perioodidele määratlevaid atribuute ja võimalikke muutumispõhjuseid (Postlewait 1988).

XX sajandi alguskümnendid olid mitmes mõttes alguse ajad: kutselisuse sünd, uued teatrihooned kui rahvuslike püüdluste sümbolid, esimesed eriharidusega teatritegijad, teatrimõtte professionaliseerumine. Kui 1903. aastal põles maha vana „Vanemuise” maja Tartus Jaama tänaval, sümboliseeris see ühtlasi August Wiera eestvõttel 1870ndatel alanud asjaarmastajaliku teatriepohhi lõppu. (Pidades aga silmas Wiera teatri tegevuse järjepidevust ja antud etenduste koguarvu, võib seda mööndustega nimetada ka poolkutselisuse ajaks.) Põhimõttelist murrangut tähistas 1906. aasta, mil **kutselisteks teatriteks** said „Vanemuine” Tartus ja „Estonia” Tallinnas. „Vanemuises” oli avalavastuseks August Kitzbergi „Tuulte pöörises” Menningu režiiis, ühtlasi avati ka uus juugendstiilis teatrimaja (arhitekt Armas Lindgren). Menningu huvi keskendus muu hulgas algupärasele näitekirjandusele, kusjuures lavastaja Menningu ja näitekirjanik Kitzbergi koostöö oli esimeseks sellekohaseks näiteks meie teatriloos (võrdlusena võib hilisemast nimetada Voldemar Pansot ja Juhan Smuuli 1950ndatest–1960ndatest ning Priit Pedajast ja Madis Kõivu 1990ndatest.) „Estonias” sündis kutseline teater tagasihoidlikumates mastaapides,

Mait Metsanurga tänaseks unustatud näidendi „Päikese tõusul” esietendusega. „Vanemuine” ja „Estonia” järgisid mõlemad repertuaariteatri printsiipi, esitades võimalust mööda lavakunsti eri žanre. Säilis senine tegutsemismudel, mis tähendas jätkuvat loomulikku seotust seltsidega.

„Estoniasse” asus 1909. aastal lavastajana tööle Karl Jungholz. 1910. aastal astus lavale esimene eriharidusega eesti näitleja, Moskva Kunstiteatri süvapsühholoogilise kooliga Erna Villmer, keda läbi kogu loojakarjääri iseloomustas sügav lüüriline anne ja intellekt, naiselik sarm ja lavaliste väljendusvahendite varjundirikkus. Samal aastal (1910) sai Tallinnas valmis arhitektide Aleksei Bubõri ja Nikolai Vassiljevi projekteeritud saksa teatri juugendstiilis (*art nouveau*) maja, mis on tänaseni koduks Eesti Draamateatrile. 1911. aastal muutus kutseliseks Pärnu teater „Endla”, kus samuti avati uus juugendstiilis teatrimaja („Endla” rõdult loeti mõned aastad hiljem, 23. II 1918 esimest korda ette manifest Eestimaa rahvastele). 1913. aastal ilmus juba mainitud „Teatri-raamat” kui pöördetähis eesti teatriesteetilise mõtte arengus. Samal aastal valmis „Estonia” uus teatrimaja (arhitektid Armas Lindgren ja Wiwi Lönn), mille asupaik Tallinnas toonase saksa teatri vahetus läheduses omandas sümboolse tähenduslikkuse. Karl Jungholzi käe all valminud uue teatrihoone avalavastuse, „Hamleti” nimiosas astus üles end vahepeal Saksamaal täiendanud ja oma näitlejaloomuses uusi, sügavamaid tundetoone avanud Theodor Altermann; tema rolli põhiheli oli inimlikult valulik-traagiline ja paatosevaba. Lavastust väärtustasid Roman Nymani stiliseeritud lavakujundus ja Shakespeare’i näidendi tõlge originaalkeelest.

Menningu „Vanemuist” ja Altermanni-Pinna „Estoniat” on kõrvutatud-võrreldud kui rahvuslikku variatsiooni kunstis igipõlisele apollonliku ja dionüüsliku alge kaksühtsusele (Tormis 1995: 281). Üks nende olemuslikumaid erinevusi seisnes panustamises ansamblimängule Tartus ja esinäitlejatele Tallinnas. „Estonia” tähed, renessanslik **Paul Pinna** ja sügavsooja sarmiga **Theodor Altermann**, kellel mõlemal oli esinemiskogemusi nii saksa kui vene näitelavadelt, vallutasid vaatajaid enesekindluse, lavalise sära ja improvisatsioonioskusega. „Estonia” repertuaari kuulusid nii vanem klassika, kaasaegne probleemnäidend kui ka pelk meelelahutus. Kui Menning tegi kaalutletud koostööd näitekirjanik Kitzbergiga, siis „Estonia” tõi omakorda lavale Eduard Vilde näidendite esiklavastused – „Tabamata ime” (1913) ja „Pisuhänd” (1914). Kutselise teatri alguskümnend oligi just tänu Kitzbergile ja Vildele hea aeg ka eesti näitekirjanduses.

Tartus päädis „Vanemuise” seltsi juhatus ja Menningu kompromissitu vastasseis opereti kavvavõtmise poolt ja vastu teatrijuhi ootamatu eemaletõmbumisega nii „Vanemuisest” (tema viimaseks lavastuseks jäi Strindbergi „Surmatants”, 1914) kui ka kogu eesti teatrimaastikult – mõnda aega tegutses ta pealinnas küll veel teatrikriitikuna, hiljem suundus aga diplomaatiasse. „Estonia” jaoks oli sama valus või veelgi traagilisem kaotus Altermanni ülekohtuselt varajane surm kurgutiisikusse (1915) – tema viimaseks suurrolliks jäi stiilikindel ja mitmeplaaniline Piibelet „Pisuhännas”.

Esimene iseseisvusaeg 1918–1940 ja sõja-aastad.

Iseseisva riigi kaks aastakümnet andsid tunnistust eestlaste jätkuvast teatriarmastusest: kutselised või poolkutselised teatrid olid olemas pea kõigis linnades. Teatriorganisatsioon toetus endiselt seltsidele; erinevalt Lätist ja Leedust ei loodud Eestis riiklikke teatreid ega sündinud ka erateatreid – ainsaks erandiks oli Paul Pinna ohjatud Rahvateater (1923–1927). Küll aga toetasid alates 1920ndate keskpaigast teatrite tegevust nii riik kui ka 1925. aastal loodud Kultuurkapital (viimane tegutses kuni 1941. aastani ning taastati 1994). Kogutoetuse poolest (riiklik otsetoetus ja Kultuurkapitali toetus kokku) olid eriti soodsad aastad 1928–1930, suure majanduskriisi mõjul langes seejärel tugevasti küll Kultuurkapitali toetus, ent riigi oma hakkas 1930ndate lõpus taas tõusma.

Sel ajajärgul omandasid kultuuris, sh. teatrikunstis rahvuslike *resp.* ideoloogiliste püüdlustega samaväärse tähenduse esteetilised pürgimused. Teatris tähistasid nimetatud taotlust eeskätt **modernistlikud** (impressionistlikud, ekspressionistlikud) **katsetused 1920. aastate alguses**. Samasse perioodi jäid nii nn. vana Draamateatri kõrgaeg (1920–1924) kui ka Hommikteatri tegevus, samuti Paul Sepa teatrikooli loomine ja eesti esimene vabaõhulavastus 1920. aastal Viljandis. 1920ndatesse kuulusid nähtustena veel Paul Pinna Rahvateater ja maarahvale etenduste andmisele pühendunud Rändteater (viimane loodi Lavakunstiühingu toel ja tegutses 1926–1928). Oma tegevust realistliku kunstiteatri ambitsiooniga alustanud **nn. vana Draamateatri** (1916–1924) varasem heitlik arengujoon suubus 1920ndate alguses stabiilsemasse ja säravamasse perioodi, teatri palgesse sugenes uusi varjundeid ja suundumusi, kergemat repertuaari tasakaalustasid väärtkirjandusel põhinevad näitemängud. Esimest pöördelist sammu lavastiilis tähistas Oscar Wilde'i „Salome” lavastus Paul

Pinnalt (1919), eesti üldist teatripilti ilmestasid 1920ndatel aga pigem Paul Sepa sümbolismikatsetused (Leonid Andrejevi „Inimese elu”, 1921) ja veelgi enam tema suured klassikalavastused, mida on nimetatud moderniseeritud antiigiks (Neimar 2007: 36) – Sophoklese „Kuningas Oidipus” (1922) ning Schilleri „Orleans’i neitsi” (1923) ja „Maria Stuart” (1923). Kahes viimases tegi veenva nimirolli **Liina Reiman**, tõustes eesti teatriloo üheks mõjusamaks *tragedienne*’iks.

1920ndail pandi alus ka **näitlejate erialasele koolitusele** (eesti kutseline teater oli sündinud iseõppijate toel, XX sajandi kahel esimesel kümnendil tegutses sporaadiliselt lühikursusi Lulu Kitzberg-Pappeli ja Elise Kevendi käe all). 1920. aastal Paul Sepa erastuudiona loodud kool – esimene pidevalt tegutsenud ja regulaarse õppetsükliga omataoline õppeasutus – jätkas alates järgmisest aastast tegevust Draamastudio Ühingu alluvuses ning tegutses aastail 1920–1933; selle esimese lennu lõpetajad panid 1924. aastal aluse Draamastudio teatrile (mis alates 1937. aastast hakkas kandma nime Eesti Draamateater). Sepa kõrval oli teatrikoolis väga oluliseks õppejõuks Hilda Gleser.

„**Estonia**” nägu kujundasid alates Edward Sheldoni näidendi „Romaan” lavastusest (1920) püsipartneriteks kujunenud **Erna Villmer** ja **Ants Lauter** – nende omavahelist lavastiili iseloomustas kaasaegne arvustus intiimselt teatraalse ja diskreetselt pateetilisena. Olles 1910. aastatel mänginud mitmeid klassika ja kaasaegse maailmadraama rolle (Nora, Cordelia, Ophelia), samuti Eeva Marlandi ja „Pisuhänna“ Laurat, tegutses Villmer 1920ndail lavastajana, jätkates seejuures ka säravat näitlejakarjääri läbi 1920.–1930. aastate (Desdemona, Juudit, Roxane, Koidula jt.), kuni raske haigus ta lavatee katkestas. 1913. aasta „Hamletis” Fortinbrasina üles astunud Lauterist kasvas aegamööda omanäoline karakternäitleja (mõtlik ja üksik Hamlet, 1923; rahvaliku loomuse õnnestunud tabamine Kitzbergi „Püve talus“ Jalaka Jaani rollis, 1925) ja lavastaja, samuti nõudlik ja autoriteetne teatrijuht, kes juurutas kompromissitult professionaalset töökorraldust ja distsipliini. Lauteri käe all sündis nn. tähtede ansambel, mis lõi eriliselt särava 1930ndate teisel poolel. 1920ndate esimesse poolde jäid aga ka „Estonias” katsetused uute teatraalsete vormide vallas. Nii Villmeri stiilipuhas impressionistlik lavastus „Pelléas ja Mélisande” (1919, Villmeri enda ja Toomas Tõnu pastelsete nimirollidega) kui ka mitmed ekspressionismikatsetused avardasid – võrreldes senise realistliku ja romantilise suunaga – kogu eesti teatri väljendusvahendeid. Ekspressionismi näitena nimetagem

Ants Lauteri lavastatud Ernst Tolleri „Masinahävitajaid“ (1924) ja selle mõjuvaid massistseene – tunnismärgina nii teatri uuest kunstilisest tasemest kui ka ühiskondlikult tundlikust närvist.

Eesti teatri üldpildis väärrib seoses ekspressionismiga (oma üldtoonilt oli see abstraktsem kui endas teravat sotsiaalset karjet kätkenud saksa lavaekspressionism) tähelepanu jõulise režiilise andega iseõppijast **Aggio (August) Bachmanni** juhitud „**Hommikteater**“ (1921–1924). Teadlikult kollektiivsuse printsibil tegutsenud asjaarmastajate nn. katseteatris mängiti eeskätt massistseenidega ideedraamasid (Tolleri „Mass-inimene“, 1922; Hasencleveri „Inimesed“, 1923).

„Hommikteatri“ valdavalt asjaarmastajalikus trupis lõi kaasa ka „Estonia“ näitlejanna Hilda Gleser, kelle omapärane, hoogne ja plastiline, jõuline ja terav näitlejaanne avanes koduteatris sellistes rollides nagu nimiosa Sophoklese-Hofmannstahli „Elektras“ Villmeri lavastajakäe all (1923; samas lavastuses väärrib tähelepanu Peet Areni mõjuv ekspressionistlik lavakujundus), „Suveöö unenäo“ särtsakas Puck (1919, lav. Karl Jungholz) või Laura „Pisuhännas“ (1927, lav. Ants Lauter). „Estonia“ trupis väärrib tähelepanu väljapaistev karakternäitleja Toomas Tondu, kelle rolle ilmestasid nukker-lüürilised varjundid. Gleseri ja Tondu loometeed jäid paraku lühikeseks, nad mõlemad surid parimas loome-eas, vastavalt 39- ja 40-aastasena.

Ekspressionistlike katsetuste järel murdis **1920. aastate keskpaiku** kogu eesti teatrisse pürgimus suurema teatraalsuse ja mängulusti poole. „Estonias“ lavastasid selles laadis Lauter, Gleser ja Hanno Kompus. Algupärasteist hakkas 1920ndate keskpaiku mängukavva juurduma Hugo Raudsepa looming. Kümnendi teisest poolest tasub nimetada maailmaklassika lavastusi Paul Sepalt ja Ants Lauterilt, näiteks Franz Grillparzeri antiigiainelises isikudraamas „Sappho“ (1927, lav. Ants Lauter) saavutas Liina Reiman nimiosalisena emotsionaalselt mitmeplaanilise mängu kaudu harukordse kontakti saaliga. 1920ndate teise poole lavastustest väärivad mainimist veel Lev Tolstoi näidendi „Elav laip“ lavatõlgendus Paul Sepalt (1928), kus Paul Pinna kehastas Protassovit oma varasema karjääriga võrreldes tunduvalt suurema seesmise intensiivsuse ja varjunditerohkusega, ning Ants Lauteri lavastatud „Pisuhända“ (1927), mille edu tagasid väljatimmitud siserežiid ja sujuvalt kokkumängiv ansambel.

„**Vanemuisest**“, mis oli Menningu lahkumise järel pikalt kiratsenud, väärrib 1920ndail kunstilise saavutusena tähelepanu Shaw’ „Püha Johanna“ (1925) Voldemar Mettuse

lavastuses ja Liina Reimaniga nimiosas. Mettus, kes juhtis teatrit aastail 1925–1932, tõi mängukavva kaasaegset ja klassikalist väärt-dramaturgiat ning oli aldis katsetustele, muu hulgas torkas silma tema järjekindlus Shakespeare'i tõlgendamisel – ometi kestis „Vanemuise” mõõn päris pikalt, umbes 1930ndate keskpaigani. (Tagasivaates on leitud, et Mettuse loodud väärtrepertuaariga mõtteteatri jaoks ei olnud Eesti veel küps – Panso 1995: 71.)

Teatrikunsti jätkuvast populaarsusest andis märku ka mitmete uute teatrite sünd. 1926. aastal loodud **Tallinna Töölister**, mis tegutses kuni 1944. aastani, oli omanäoline, rahvalikku laadi ja ühiskondlikku tundlikkust sünteesinud teater. Kuigi Töölister vastandus põhimõtete poolest vanematele, nn. kodanlikele teatritele, oli tal viimastega ka mitmeid ühisjooni. Töölister ei kujutanud endast üheselt poliitilist teatrit ega selget alternatiivi senistele teatritele – lavale toodi küll tööliskeskkonda kujutavaid teoseid, ent valdavalt ei olnud need propagandatükid –, pigem orienteerus teater laiematele publikukihtidele. Lavastajatena tegutsesid Hilda Gleser, Priit Põldroos ja alates 1930. aastast Andres Särev. Eriti 1930ndatel, mil oli kujunenud välja oma püsitrupp, pakkus Tallinna Töölister tugevat konkurentsi „Estoniale”, avardades-arendades ühtlasi nii vaatajate maitse-eelistusi kui ka näitekunsti taset. Lähedasem kontakt publikuga ja populaarsus iseloomustasidki toonasel perioodil enim Töölisterit ja Rändteatrit.

1926. aastal said **kutseliseks** „Ugala” ja 1931 Narva teater, **poolkutselistena** alustasid tegevust Võru „Kannel” (1927), Valga „Säde” (1933) ja Kuressaare Teater (1935). 1920. aastail loodi nii „Estonias” kui ka „Vanemuises” ooperi- ja balletitrupid ning kuigi operetid ja laulumängud olid seal algusest saati mängukavas olnud, muutus muusika- ja tantsuteatri suund nüüd professionaalsemaks.

Kui 1920ndatel mängiti eesti teatrilavadel nii maailmaklassikat, moodsat tõlkedramaturgiat kui ka algupärast näitekirjandust, siis 1920.–1930. aastate vahetusel teatreid tabanud nn. *uusrealismi* laine haakus **1930ndatel** ametlikult lansseeritud **omateatri printsiibi** ja rahvuslikkuse nõudega. Teatrite mängukavades vähenes maailmaklassika osakaal ja kasvas kaasaegse **rahvusliku dramaturgia** roll – nii maa-ainestikuliste rahvatükkide (meenutagem „Mikumärdi” fenomeni) kui ka linna-aineliste salonginäidendite näol. Viimatimainitud tendents tähendas muu hulgas ka publiku maitsevalikute mõnetist tasalülitumist. Algupärast repertuaari kujundas suurel määral alates 1930ndate algusest eesti lavadele hoovanud A. H. Tammsaare ja Oskar

Lutsu proosaloomingu **dramatiseeringute** laine, mis läbi kasvas märgatavalt huvi rahvuslike karakterite kujutamise vastu teatris. Tammsaare loomingu lavalistes tõlgendustes on arvatud avalduvat midagi eestlastele igiomast (Tormis 1995: 286), muu hulgas märkisid nad ilmselt harjumist lavalise eepilise jutustamisviisiga. Andres Särevi dramatiseeringute lavaedust andis tunnistust nende välkkiire levik üle kogu maa, ka väiksemate trupptide mängukavva. (Kogu eesti teatri üldpilti iseloomustaski tol ajal provintsiteatritele omane tendents võtta üle pealinna lavade menutükke.)

Omadramaturgia oli 1924. aastal asutatud **Draamastudio teatri** vaieldamatu repertuaaridominant (alates 1937 kandis teater **Eesti Draamateatri** nime, 1939 saadi endise saksa teatri hoone näol püsivalt oma maja). Erinevate mängulaadidega näitlejapõlvkondi ühendavas trupis tugevnes koos algupärandite (küla- ja agulikomöödiad) ning eesti kirjanduse dramatiseeringute kavvavõtmisega lavaline realism, kuigi selle kõrvale jagus ka teatud teatraalsust ja paatoslikkust. Draamastudio teater oligi eeskätt näitlejateater (Mari Möldre, Ruut Tarmo, Eduard Türk, Johannes Kaljola jt.). Põhilavastajad Kaarli Aluoja ja Leo Kalmet tegid küll tugevaid lavastusi (Aluoja pieteeditundlikud ja autoritruud Tammsaare-tõlgendused alates 1932. aasta „Vargamäest” ning Kalmeti noorsoolavastused ja Tootsi-lood 1930ndate teisel poolel, eeskätt 1937. aastal esietendunud „Kevade” koos Mari Möldre legendaarse Tootsiga) –, ent need ei torganud siiski alati silma tõlgendusliku isikupäraga. (Alates 1930ndate teisest poolest oli eesti teatri üldpildis väidetavalt alguse saanud teadlikum režii – Panso 1995: 71). Kümneni lõpus sugenes paari tõlketeose kaudu Draamateatri mängukavva ka päevakajalist sotsiaalset temaatikat (Karel Čapeki „Valge taud”, 1938, lav. ja peaosatäitja Ruut Tarmo; Adolf Novaczynski „Tsesar ja inimene”, 1940, lav. Leo Kalmet, väljapaistvad rollid Aino Talvilt, August Sunnelt ja Oskar Põllalt).

1930ndate lõpus hakati eesti teatris tajuma uusrealismist (või olustikurealismist) tingitud piiranguid ning taas tekkis igatsus poeetilise lavakunsti järele. Juba kümneni teisel poolel pöörduti taas maailmaklassika poole. **Mängukava** üldpilt oli 1930. aastatel üldse mitmekesisitunud: ühelt poolt vähenes vene ja saksa dramaturgia osakaal, teisalt kasvas angloameerika kirjanike loomingu lavatõlgenduste hulk. „Estonias” mängiti nauditavalt ka prantsuse salongikomöödiad, samuti jõudsid eesti lavadele mitmed huvitavad poola, ungari, tšehhi ja soome näidendid (viimastest osutagem Hella Wuolijoe loomingu populaarsusele kümneni lõpus).

Mainitud tõlkerepertuaar, kus tihti kerkis esile nn. väikese inimese teema, aitas näiteks „**Estonial**” – sarnaselt rahvusliku dramaturgia lavastustega – taastugevdada sidemeid vaatajaskonnaga. 1930ndail tegi seal külalisena mitu menukat lavastust Priit Põldroos, kümnendi algupoolel paistsid silma ja olid publikumenukad Marcel Pagnoli „Kauged rannad” („Marius”, 1933) ja „Fanny” (1934; hiljem tõi Põldroos lavale ka nn. Marseille-triloogia kolmanda osa „Tseesar”, 1937); vaatajaid köitsid neis isikupärased inimtüübid ning leebe ja nukker atmosfäär. Estoonlaste näitlejatöös oli juba 1920ndatel hakatud vabanema stampidest ja paatosest, mängulaad lihtsustus ja muutus loomulikumaks, rõhk kaldus nüansseerituma ansamblimängu poole. 1930ndate keskpaigaks oligi „Estonia” sõnatrupil välja kujunenud oma **isikupärane laad**, nn. estoonialik realism või kannad-maast-lahti-mängustiil: süntees eredast teatraalsusest ja tinglikkusest ning realistlikust ja psühholoogilisest inimesekujutusest. Seda kandis võimas näitlejateplejad: Paul Pinna, Erna Villmer, Ants Lauter, Liina Reiman, Arnold Vaino, Hugo Laur, Marje Parikas jt.; noorematest hakkasid end paljutootavalt ilmutama Kaarel Karm ja Ants Eskola (neist viimane tegi esimese kandvama rolli Hlestakovina Gogoli „Revidendis”, 1936). Eestis teatris 1930ndate teisel poolel taastärganud huvi maailmaklassika vastu leidis väljundi pateetilistes klassikalavastustes (nt. Schilleri „Maria Stuart” „Estonias”, 1935, lav. Hanno Kompus, nimiosas Liina Reiman). Estoonlaste meisterlik ansamblimäng koos lavastuste välise efektsusega köitis publikut mitmes Shakespeare’i lavatõlgenduses – olgu näiteks nakatava lavastajanägemusega „Mida soovite” („Kaheteistkümnes öö”, 1935, lav. Priit Põldroos, elurõõmu kiirgavad rollid Arnold Vainolt ja Hugo Laurilt ning Lauteri teravkoomiline Malvolio) või vaatamängulise lavastustervikuga „Suveöö unenägu” (1937, lav. Ants Lauter).

Tallinna Töölisteratri puhul märgivad 1930. aastad korralisema trupi teket ja kasvamist ning oma teatrihoone saamist („Estonia” kunagine mängukoht Väike-Tartu maanteel). Teatri liider **Priit Põldroos** armastas ja valdas rahvalikku lavakeelt põiminguks ereda teatraalsuse ja sotsiaalsete rõhuasetustega (Kitzbergi „Kosjasõit”, 1932 – seda mängiti kuni iseseisvusaja lõpuni; Heinrich von Kleisti „Lõhutud kruus”, 1932; Teuvo Pakkala „Parvepoisid”, 1934; Rüdolfs Blaumanise „Rätsepad Sillamatsil”, 1938), kusjuures lavastuste lustlikkust tasakaalustasid tihti lüürilised episoodid. Brechti ja Weilli „Kolmekrossiooperi” (1937) dünaamiline lavatõlgendus liitis teatraalselt tingliku mängulaadi sotsiaalse satiiriga. **Andres Särev** tõi lavale

August Mälgu ja Enn Vaiguri rahvatükke ning eriti menukalt Oskar Lutsu teoste dramatiseeringuid, mille avataktiks oli „Tagahoovis” (1934). Lutsule lisaks mugandas Särev lava tarbeks ka Eduard Vilde, August Mälgu, August Jakobsoni ja Tammsaare proosat. Klassikalisest repertuaarist oli kordaminekuks Shakespeare’i „Windsori lõbusad naised” (1939, lav. Andres Särev, Falstaffi lopsakas rollis Aleksander Teetsov).

Tartu „**Vanemuises**”, kus oli pikka aega valitsenud kriis, saadi 1930ndate keskpaiku direktor Otto Aloe ja draamajuhiks tulnud **Kaarli Aluoja** eestvõttel ning omadramaturgia toel taas jalad alla, kusjuures ka muusikateatri pool jõudis „Estoniale” järele.

Erialase minapildi süvenemisest andsid 1930ndatel tunnistust nii **eriala-ajakirja „Teater”** ilmumahakkamine (1934–1940, tegevtoimetaja Eduard Reining) kui ka **Näitlejate Liidu** asutamine (1934). 1938. aastal avati Tallinna Konservatooriumi juures **riiklik teatrikool**, mis tegutses kuni 1941. aastani (selle eelkäijad olid eespool mainitud Draamastuudio, samuti aastail 1934–1937 tegutsenud Tartu Draamateatri Seltsi Teatrikunsti stuudio, kus õppisid näiteks Kaarel Ird ja Epp Kaidu). Riikliku teatrikooli jõudis lõpetada küll vaid üksainus lend, kes ajakeeristes n.-ö. kaheks pooldus: ühed jäid tugevasti mõjutama kodu-eesti teatrit (Voldemar Panso, Ilmar Tammur, Ellen Liiger), teised pagesid 1944 Läände, kus mõnest sai aastakümneteks sealse eesti pagulasteatri alustala (Edmar Kuus).

Nagu öeldud, sai Eesti Draamateater 1939. aastal endale püsivalt oma maja. 1940. aastal (veel enne nõukogude okupatsiooni algust) valmis ja avati Rakvere teatrihoone, kuid poolkutseline trupp alustas seal tegevust juba okupatsiooni tingimustes. Esimese iseseisvumisaja lõpuks, 1940. aastaks oli Eesti kultuuripilt tugevasti sarnastunud eelkõige lähimate naabrite, Skandinaaviamaadega (Rähesoo 2006: 2402), muu hulgas oli välja kujunenud igati euroopalik teater. „Imestatav on see kiirus ning tee kummaline kõver, kuidas tookord jõuti 30-ndate aastate lõppu ja tasemele!” (Panso 1995: 68). Välja oli kujunenud tihe kutseliste teatrite võrgustik suuremates ja väikelinnades, Tallinnas tegutses kolm omanäolist sõnateatrit. Teatrid käisid agaralt ringreisidel, teatrikülastajate arv näitas jätkuvat tõusutendentsi, teatri-inimeste erialalist enesetäiendamist toetasid Kultuurkapitali näitekunsti sihtkapital ja Eesti Näitlejate Liit.

Esimesel nõukogude hooajal 1940/1941 suleti (teatri)seltsid ja riigistati teatrid, aga sisuliselt suuri muutusi aset ei leidnud. Esialgu suurenesid teatrite toetussummad, mis andis võimaluse truppe suurendada – eriti äärealadel, väiksemates teatrites. Massiliselt tuli mängukavva nõukogude näidendeid, millele otsiti tasakaalu klassikast. Ajastuomane kurioosne näide puudutab „Libahundi” nn. võistulavastamist Moskvast toimuma pidanud Eesti NSV kunstidekaadil esitamiseks; dekaad jäi aga sõja puhkemise tõttu ära ning teoks ei saanud ka ametnike absurdne kunstiline visioon: nimelt telliti kolmelt teatrit („Estonia”, Draamateater ja „Vanemuine”) Kitzbergi näidendi lavatõlgendused, millest sobivamaks tunnistati küll Draamateatri oma (lav. Leo Kalmet), ent selle külge soovitati siiski pookida osatäitjaid teistest lavastustest. 1941. aastal loodi varasema muusikamuuseumi ja 1937. aastal sündinud Teatrimuuseumi Ühingu liitumisel Teatri- ja Muusikamuuseum.

Sõjapäevil, saksa okupatsiooni ajal korvas kultuur inimestele mingilgi määral argielu raskusi ja kannatusi. Publiku tung teatrisse oli suur, näiteks Tallinnas anti hooajal 1942/1943 ligi tuhat etendust. Samas toimisid ametlikud piirangud repertuaarile, eel- ja järeltensuur. Mängukavas domineeris klassika (Shakespeare, Molière, Goldoni, Ibsen) ja palju meelelahutuslikku, mh. tollaegse spetsiifilise nähtusena nn. kirevad kavad; mängiti ka rahvuskirjanduse väärtteoseid (Kitzberg, Vilde, Tammsaare). Püüti säilitada oma teatrit, kuigi ajuti oldi sunnitud andma etendusi saksa keeles (näiteks Draamateatris – muidu ähvardas oht, et teatrimaja võetakse käest). 1942 üritati jätkata sõja-eelse teatrikooli tööd, ent keerulistes oludes jäi õppeprotsess väga heitlikuks ja rühm noori (Heino Mandri, Ferdinand Veike, Lia Tarmo jt.) lõpetas alles 1946. aastal Riikliku Draamastuudio eriklassi nime all.

1944. aasta pommirünnakutes hävisid Tallinnas „Estonia” (taastati sõja järel 1947 ainsa teatrimajana, arhitekt Alar Kotli) ja Töölisteatri (Väiketeatri) majad, Tartus „Vanemuine” ja Pärnus „Endla”, samuti Narva Teatri hoone. Sõja-aeg tähistas samuti kultuuri-, sh. teatriinimeste laialipaiskumist: kes oli juba varem evakueeritud Nõukogude tagalasse (1942. aastal loodi seal ENSV Riiklikud Kunstiansamblid), kes pages 1944. aastal enne nõukogude vägede naasmist läände (nt. Marje Parikas „Estoniast”, Lensi Römmer ja Jussi Romot Töölisteatrist, Voldemar Panso teatrikooli kursusevennad Edmar Kuus ja Rein Andre jt.).

Nii emakeelest kui ka materiaalsetest tingimustest sõltunud **eesti pagulasteater** jäi põhijoontes asjaarmastajalikule tasemele – üheks põhjuseks asjaolu, et omaaegsed

kutselised lavastajad jäid kodumaale. Pigem tähistas eestikeelne teatritegevus paguluses aastakümnete vältel seltskondlikku läbikäimist ning rahvusliku positiivse identiteedi ja emakeele alalhoidu. Pagulaskultuurile laiemaltki iseloomulik teatud retrospektiivne orientatsioon peegeldus teatritruppide puhul näiteks valdavalt sõjaeelse repertuaari eelistamises ja klammerdumises 1930. aastate teatriesteetikasse.

Teater Nõukogude Eestis.

Kaasaegses ajalookirjutuses on nähtud tendentsi eristada ühes või teises perioodis rohkem alajaotusi ning leida erinevatele perioodidele määratlevaid atribuute ja võimalikke muutumispõhjuseid (Postlewait 1988). Ka eesti ajaloolased (nt. Enn Tarvel, Lauri Vahtre) on osutanud vajadusele eristada Nõukogude Eesti puhul teatud all-perioode, mis üldises plaanis jagunevad stalinismi ajaks, sulaperioodiks (nn. lootuse ajaks) ja sotsialismi stabiliseerumiseks (sh. stagnatsiooniks) – kuni sotsialismi lagunemiseni, „perestroikani“; kultuuriuurija Aili Aarelaid on omakorda lähtunud mentaliteediloolisest printsibist ja vaadelnud sõjajärgset aega erineva dominandiga kümnendite kaupa: 1940.–1970. aastad kui vastavalt ellujäämiskunsti omandamise, kahepaiksuse sünni, kommunismitondi kodustamise ja elevandiluu torni ehitamise kümnendid (Annuk 2003: 17–18).

Kultuuriuurimuses on nõukogude aja käsitlemise puhul rõhutatud kahte aspekti: ajaloolise mälu (re)konstrueerimist ja lähiminekliku uut mõtestamist. Silmitsi seistakse küsimusega allikatest ja nende usaldusväärsusest ning tsensuurist (sh. enesetsensuurist), samuti vajadusega langetada otsus, milliseid analüütilisi kategooriaid (*venestamine, vastupanu, konformism-nonkonformism, topeltmõtlemine* jms.) nimetatud perioodi uurija oma töös rakendab (Annuk 2003: 14–15, 18–26, 29–30). Teatri ja ühiskonna vahekorraga seoses aktualiseerub kas või *vastupanu* mõiste. Pole põhjust kahelda väites teatrist kui omalaadsest vastupanuliikumise vormist: teatrilavastused ja laulupeod toimusid tõepoolest pea ainsate rahvast vabatahtlikult ühendavate, vahetut ühistunnet tekitavate foorumitena (Tormis 1995: 289) ning neid kunstiavaldusi oli võimudel palju keerukam tsenseerida kui näiteks kirjasõna, kuna lavatekst ei realiseeru „mitte mingis ainsas lõplikult antud vormis, vaid vahetult andmata invariandi ümber kujunevate variatsioonide summana“ (Lotman 1990: 205–206). Teisalt pole põhjust *vastupanu* mõistet kultuurinähtustele liiga kategooriliselt ega üheselt üldistada; nii mõnigi loovisik on küsimärgi alla seadnud oma loomingut

(retrospektiivse) ületõlgendamise poliitilises võtmes (vt. Paul-Eerik Rummo seisukohta seoses tema näidendi „Tuhkatriinumäng” retseptiooniga – Karja 2001: 361).

Nõukogude eesti teatriloo käsitluses omandavad tähenduslikkuse nn. telefoniõiguse fenomen, dokumentide puudumine ja arvustusliku retseptiooni lünklikkus, nii dokumentide kui ka kriitika ebausaldusväärsus jms. Stalinismi-aegse teatriloo uurimise kontekstis on allikakriitiliste ja psühholoogiliste probleemidena osutatud mh. (bürokraatlike) allikate rohkusele ja hierarhiale, subjektiivse või suulise ajaloo kaasamisega seotud küsimustele ning uurija positsiooni määratlemise vajadusele (Hion 2002: 87–90). Näiteks ei paku 1940. aastate lõpu ja 1950ndate alguse, teatriloo pigem ideoloogilisi nõudmisi ja suuniseid ettekirjutav kriitika adekvaatset kajastust tegelikust vastastikusest suhtlemisest lava ja publiku vahel.

Põhimõtteliselt kerkivad eelmainitud küsimused aga kogu XX sajandi teise poole teatriloo käsitlemisel. Stalinismi-järgsete kümnendite teatriarvustus oli küll kordades pädevam ja usaldusväärsem, kuid ajaline distants kunagise kunstisündmuse ja tänase uurija vahel hakkab paratamatult üha enam kaasmõju avaldama; liiatigi kirjutas selle ajajärgu, näiteks 1970. aastate kriitika enamasti mõistujuttu (Neimar 1996: 8). Nõukogude aja kogemus väljendus teatris muu hulgas vihjete, žestide jt. lavaliste väljendusvahendite nn. Aisopose keeles, mis arendas ühelt poolt lavakunsti kujundlikkust ja mitmetähenduslikkust (Tormis 1995: 297), teisalt kujundas aga toonase publiku üpris erksaks allegooria või kujundliku teksti vastuvõtmisel, ridade vahelt allteksti püüdmisel või vahel ka sellise allteksti kunstilisse artefakti n.-ö. sisselugemisel (vt. Vellerand 2006: 192–196). Ajastuomane peitemängulisus toimus üpris laial skaalal ja mitmel tasandil: „üle kogu tollase eesti kultuuri laotus üks suur ja keeruline salakoodide ja -vihjete silmakirjalik võrgustik. Mäng käis kahepoolset: kunstiteose keele loomulikule allegooriale vastas kriitikute ning kunstiametnike nn administratiivne allegooria, et üht või teist väärtuslikku teost tsensuurisõelast võimalike vähimate kadudeta läbi lohistada” (Karja 2001: 373).

1944. aasta sügisel, teise nõukogude okupatsiooni hakul tegutses Eestis 4 **riikliku ja 7 kohaliku alluvusega teatrit**; neist Tallinna Töölisteater nimetati ümber Riiklikuks Noorsooteatriks. Sõja järel, kuni 1949. aastani võib rääkida **nn. järel-eesti ajast** (määratluse on käibele võtnud kirjanik Madis Kõiv ja seda laiendanud

kirjandusteadlane Maie Kalda – Kõiv 1999: 273; Kalda 2001: 572) – perioodist, mil eksisteerisid ja toimisid veel sõja-eelsed kultuurimustrid ja -kogemused. Teatris avaldus see mh. repertuaaripildis: lavastati palju dramaturgiat, mida oli mängitud enne sõda, samuti rahvusklassikat; ka nõukogude näidendite hulgast valiti kunstiküpsemaid teoseid. Maailmaklassikast lõi Kaarel Karm, kes oli juba sõja eel pälvinud tähelepanu oma Shakespeare'i rollidega, 1945. aastal „Estonias” Andres Särevi lavastuses karge ja mehiselt traagilise Hamleti kuju.

Järeلكasvu hakkas teatritele andma teatriinstituut (1946–1950; viimane, III lend lõpetas 1951), instituudiga samal aastal avati Tallinnas ka balletikool. 1945. aastal loodi Teatriühing. (Varasematest organisatsioonidest meenutagem 1917. aastal toimunud I eesti elukutseliste näitlejate ja teatritegelaste kongressil loodud Eesti Näitlejate Liitu, mille tegevus küll 1920ndatel soikus, ent mis oli taasasutatuna aktiivne 1934–1940.)

Teatrikunstide ideoloogiline eelisseisund Nõukogude Liidus ja vajadus teha see massidele kättesaadavaks tagasid ka Eestis teatritele aastail 1945–1948 märkimisväärse dotatsiooni, kokku 24,4 miljonit rubla (Hion 2002: 91). Teisalt iseloomustas toonast teatrielu küllaltki jäik reglementeeritus: näiteks 1946. aasta ÜK(b)P KK, s.t. üleliidulise otsusega „Draamateatrite repertuaarist ja selle parandamise abinõudest” tõrjuti mängukavast välja Lääne näidendid. Seeläbi laienesid nõukogude, sh. eesti nõukogude dramaturgia võimalused – kuid ilmselge lõivumaksmisega kunstilises tasemes; esteetiline primitiivsus ja ideoloogilise sõnumi diktaat avaldusid eriti markantselt räigetes satiirides Lääne imperialismi aadressil. Publiku reaktsiooni peegeldas drastiline vaatajatearvu langus: 616 000lt 1946. aastal kukkus see 1948. aastal 441 000ni (Hion 2002: 93).

1948. aastal käivitus **teatrite reorganiseerimise** kampaania, mille tulemusena jäi Eestis 1950ndate alguseks tegutsema vaid viis emakeelset sõnalavastusteatri: 1948. aastal ühendati „Kannel” ja „Säde” Lõuna-Eesti Teatriks ning Riikliku Noorsooteatri (endise Tallinna Töölisteatri) liitmisel Tallinna Riikliku Draamateatriga moodustati Uus Teater; 1949. aastal liideti Uue Teatriga omakorda „Estonia” draamatrupp, mis tähendas suurte annete ülitihedat kontsentreerimist ühe teatri katuse alla. „Estonia” jäi seega ainult muusikateatriks ja Riiklik Draamateater Tallinna ainsaks sõnalavastusteatriks. Ümberkorralduste käigus suleti Narva Teater Paides (1950), Kuressaare teater ja Lõuna-Eesti Teater (1951), samuti teatriinstituut (1950). 1948.

aastal asutati Tallinnas **Vene Draamateater**. Kuigi teatrite süsteem põhimõtteliselt säilis, jäi üldine teatrimaastik siiski hõredamaks ja vaesemaks. (Ettehaaravalt: XX sajandi teisel poolel, mitme aastakümne vältel toimis emakeelne teater võõrkeelses ja -meelses nõukogude ühiskonnas aga vaieldamatult rahvuslikku kogukonda ühendava omalaadse pelgupaiga või isegi pühakojana. Või teisisõnu: „teatri prestiiž inimese isikliku ja ühiselu mõtestajana” oli toona tõesti suur – Vellerand 2003: 239.)

Stalinismi tugevnemine 1940ndate lõpus – murdepunktiks ühiskonna langemisel üldise hirmu ja ebakindluse õhkkonna meelevalda oli 1949. aasta märtsiküüditamine – tõi kultuurielus kaasa räiged rünnakud nn. kodanlike natsionalistide vastu, mis tipnesid 1949. ja 1950. aastal. EK(b)P KK VIII pleenumile (1950) järgnenud ideoloogilise klaperjahi käigus sattus põlu alla ka mitmeid teatriinimesi (Ants Lauter, Priit Põldroos, Kaarel Ird, Leo Kalmet, Mari Möldre, Ruut Tarmo jt.). Ainuõigeks kunstiliseks laadiks tunnustati ametlikult nn. *sotsialistlik realism*, stilistiline mitmekesisus tembeldati formalismiks, tsensuur tugevnes. Kuigi publikuarvud osutasid jätkuvalt klassika eelistamisele, seati repertuaaris esikohale üheülbaline didaktiline kaasaja-aineline näidend. Algupärases näitekirjanduses sai ajastu fenomeniks August Jakobsoni draamatoodang, mis toetus eeskätt kaht vastandlikku leeri esindavate tüüpikujude teravale kokkupõrkele, panustades samas üsna tihti ka 1930. aastate rahvatükkide faktuurile. Valitsev vulgaarsotsioloogiline tõlgendusmall tõrjus lavalt koomika ja repertuaarist lääne klassika; rahvuslikku omaklassikat tabas nn. ümberhindamise laine. Näiteks nõuti Tammsaare „Tõe ja õiguse” IV osa dramatiseeringult ja lavastuselt „Pankrot” Draamateatris (lav. Andres Särev, 1950) kodanliku moraali laostava mõju näitamist jms. (Kivirähk 1994: 21–22), põhimõtteliselt ei muutnud lavastaja aga midagi (Rummo 1996: 71) ja näitlejad mängisid etenduste käigus ikkagi Tammsaare sõna ja mõtet.

1950. aastate keskel hakkas ühiskonna üldise liberaliseerumise taustal eesti teatri elujõud mõnevõrra taastuma: teatrite võimalused mängukava koostamisel muutusid vabamaks ja eeskätt (rehabiliteeritud) rahvuslik klassika tõi vahepeal teatrist võõrdunud publiku sinna jälle tagasi; taas saavutati ja õige pea ka ületati sõjajärgne vaatajate arv aastast. Mängukava ja tõlgenduslaadid hakkasid avarduma, klassika krambivabamat lavalugemist tähistas näiteks Vilde „Tabamata ime” „Vanemuises” (lav. Epp Kaidu, 1952). Jälle pöörduti maailmaklassika, samuti vene dramaturgia väärtuste poole. 1952. aastal asutati Tallinnas ENSV Riiklik **Nukuteater**. 1948–

1953 tegutsenud **GITISE eesti stuudio** andis 24 lõpetanut (Ita Ever, Silvia Laidla, Jaanus Orgulas, Kaljo Kiisk, Ervin Abel jt.). Nad kõik suunati Draamateatrisse, kuigi seal valitses niigi andekate näitlejate üleküllus. 1954. aastal jõudis vaatajateni hoogsalt lustmänguna paljuski just noortele lavajõududele tuginenud Lutsu „Kevade” (lav. Kulno Süvalep ja Kaljo Kiisk), mida mängiti kokku 8 aastat, andes *ca* 200 etendust; Jaanus Orgulase Toots ja Ervin Abeli Kiir muutusid aga tõelisteks teatrilegendideks. 1940. ja 1950. aastatel tuli kutselisele lavale inimesi ka teatrite ajutistest õpperühmadest (Lia Laats, Ants Ander, Ester Pajusoo jt.), samuti iseõppijaid (Herta Elviste, Karl Kalkun, Leonhard Merzin, Hilja Varem, Milvi Koidu jt.).

1950. aastate keskpaiku hakati taas väärtustama erinevat režiikäekirja, ajajärgu oluliste lavastajanimedena kerkisid esile **Kaarel Ird, Ilmar Tammur ja Voldemar Panso**. Irdist sai 1955. aastal kolmeks aastakümneks „Vanemuise” peanäitejuht, Panso lõpetas 1955 esimese eesti diplomeeritud lavastajana GITISE ja tema läbimurret senise reži stampide kõigutajana tähistas Draamateatris tehtud diplomilavastus, Tammsaare „Kuningal on külm”. Kümneni keskpaiku esietendusid selsamal laval Tammuri suurejoonelised, emotsionaalselt mõjuvad klassikatõlgendused – Lermontovi „Maskeraad” (1954, peaosades Ellen Liiger ja Kaarel Karm) ning Shakespeare’i „Antonius ja Kleopatra” (1955, peaosades Aino Talvi ja Kaarel Karm). 1958. aastal lavastas Kaarel Ird „Vanemuises” traagikat ja koomikat põimiva tõlgenduse Shakespeare’i „Veneetsia kaupmehest”, Shylocki rollis Ants Lauter (kes oli 1950. aastal Draamateatrist tagandatud ja Tartusse n.-ö. maapakku mõistetud).

1950. aastate teatripildis torkas heas mõttes silma Viljandi „Ugala”, kus Karl Adra ja Aleks Satsi lavastajakäe all viljeldi kammerlikku, poeetilis-realistlikku draamat ja ühtlaselt hea tasemega ansamblimängu.

Ideoloogiliste kammitsate lõtvumist 1950. aastate lõpus näitlikustasid teatraalsema stiili otsingud – näiteks Voldemar Panso „Härä Puntila ja tema sulane Matti” (1958 Draamateatris) oma novaatorliku lavakeele ja võõritava teatrimänguga, rahvateatri ja ideoteatri väljendusvahendite veenva ja vaimuka sünteesiga. Eestis märkis „Puntila” Brechti ja tingliku teatrikeele taastulekut peale sõda, kogu Nõukogude Liidu kontekstis aga esimest murrangulist Brechti lavastust. Panso kui dogmaatilise mõtlemisest vaba, andekas ja värvikas, omamoodi renessanslik loojanatuur suutis rakendada parimat varasemast teatritraditsioonist (sõjajaeelses teatrikoolis oli ta olnud

Lauteri ja Põldroosi, Moskvas aga Aleksei Popovi ja Maria Knebeli õpilane), tuues eesti lavale stilistilise mitmekesisuse, värsked kujundlikkuse ja mängurõõmu. Samavõrd kui teatrikeelet uuendaja väärivad Panso tähelepanu tänaseks staažikaima eesti teatrikooli loojana: 1957. aastal asutati Tallinna Riikliku Konservatooriumi juurde lavakunstkateeder, mille 1961. aastal lõpetas I lend (Mikk Mikiver, Aarne Üksküla, Meeli Sööt, Ines Aru, Tõnu Aav, Jaan Saul jt.); 2016. aasta suveks on selle kõrgema õppeasutuse – praeguse nimega Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstkool – lõpetanud 27 lendu (üle 430 inimese). (1960.–1970. aastatel tegutsesid Teatriühingu toel mitme teatri juures oma stuudiod.)

Teatris ja draamas aktualiseerus alates 1950ndate keskpaigast kõigil teose tasanditel *elusarnasuse* printsiip: aine värskus, situatsioonide usutavus, ehe ja veenev inimkujutus; „realism taassünnib vastukaaluna sotsialistliku realismi võltsingutele ja ilustustele” (Epner 2001: 522). Üht allharu, nn. *olmerealismi* esindas algupärasel näitekirjanduses Ardi Liivese looming, samas tähistasid nii Liivese („Uusaastaõõ”, 1958) kui ka Juhan Smuuli näidendid eeskätt inimese (taas)väärtustamist laval. Smuuli uuenduslik dramaturgia („Atlandi ookean”, 1956; „Lea”, 1959) oli eeltaktiks 1960. aastate näitekirjanike põlvkonna modernismile, lavastaja Panso ja kirjanik Smuul moodustasid toona eesti teatri avangardistide eripärase loovtandemi. Ka kahe tähtsama teatri juhid Ird ja Tammur (viimane oli Draamateatri peanäitejuht 1952–1970) tegid panuse algupäranditele. Draamateatri mängukava toetus 1950.–1960. aastail suuresti Egon Ranneti dramaturgia lavatõlgendustele Ilmar Tammuri režiis – kuni 1960ndatel kärises vahe Ranneti üha enam stereotüüpidesse ja kitsilikkusesse takerduvate näidendite karmi arvustusliku retseptiooni ning tema loomingu vaibumatu publikumenu vahel üsna drastiliseks.

Tammur, Ird ja Panso jätsid **1960. aastate** alguse teatrilukku legendaarseid klassikalavastusi. Tammurilt esietendusid 1962 Ibseni „Peer Gynt” (nimiosas dublantidena Ants Eskola ja Rein Aren) ning Brechti „Ema Courage ja tema lapsed” (kahe erineva koosseisuga, nimiosas Aino Talvi ja Lisl Lindau, tumma Kattrini meeldejäeva rolli lõi Ita Ever). Kaarel Irdil õnnestusid oma teatritee jooksul eeskätt rahvalikus võtmes lavastused, mille näiteks 1960ndate algusest oli aastateks mängukavva püsima jäänud Kitzbergi „Rätsep Õhk ja tema õnneloos” (1962), samasse perioodi kuulus ka Irdi Brechti-interpretatsioon „Galilei elu” (1961) – mõlemad Helend Peebuga nimiosas. Tammsaare romaani „Tõde ja õigus” II köite

lavatõlgendus Voldemar Pansolt „Inimene ja jumal” (1962 Draamateatris) tähistas ühtaegu nii tingliku teatrikeelee veenvat läbimurret kui ka teatud tunnetusliku avardumise ilmingut eesti kultuuriruumis laiemalt; ühele ideeteljele keskendunud tekstivaliku näol tõi ta samuti kaasa põhimõttelise pöörde proosa dramatiseerimisprintsiipides. „Inimese ja jumala” rollide galeriist läksid teatrilukku eeskätt Ants Eskola Maurus ja Jüri Järveti Voitinski.

Eesti teatrit on läbi aegade peetud näitlejateatriks ja eesti vaataja on armastanud oma suuri näitlejaid. Sõjajärgsel ajal suutsid head **näitlejad** (Aino Talvi, Velda Otsus, Kaarel Karm, Rudolf Nuude jt.) ka stereotüüpsetes tegelaskujudes välja mängida inimlikke tahke. Omakorda 1960. aastate näitlejaloomingust olgu nimetatud Velda Otsuse ja Ants Eskola hõrkpsühholoogiline duett William Gibsoni „Kahekesi kiigel” lavastuses (lav. Leo Kalmet, 1963 Draamateatris), Einari Koppeli külma ja skeptilise neutraalsusega esitatud Väitsa-Mackie Brechti „Kolmekrossiooperis” (lav. Epp Kaidu, 1964 „Vanemuises”) või Linda Rummo ja Ants Eskola lava- ja vaimupartnerlus mitmetes Panso lavastustes („Tabamata ime” 1965 Draamateatris; Jerome Kilty „Armas luiskaja” 1966 Noorsooteatris). Näitleja Jüri Järvetit nähti 1950. aastatel küll eeskätt koomikuna ja see suhtumine kandus mõneti ka 1960ndatesse, ent tema loodud Voitinski ja Ajalooline Tõde (Smuuli „Kihnu Jõnn”, lav. Voldemar Panso, 1964 Draamateatris) demonstreerisid uut peen-psühholoogilist rollitõlgendust, sh. meisterlikku plastilisust ja rütmitunnet. Noorematest tegid 1960. aastate alguses ilma ja kandsid ajastu vaimu „Tartus verinoor helge Evald Hermaküla ja mehine Jaan Saul, Tallinnas ja Rakveres vahelduseks ka pahelise võluga ja seda huvitavamaid kaasaegselt kehastavad Mikk Mikiver ja Aarne Üksküla” (Vellerand 2003: 245).

1965. aastal Voldemar Panso algatusel ja lavakooli II lennu baasil loodud Noorsooteater (aastakümneid hiljem, alates 1994 Tallinna Linnateater) kujunes haritlaskonna lemmikuks ja selle algusaegade palet kujundas Panso kõrval suuresti tema õpilane Mikk Mikiver. Samal ajal oli Kaarel Irdi põhipanuseks „Vanemuise” kui omanäolise mitmežanrilise nn. kombinaatteatri säilitamine ja arendamine. Kommunistliku partei liikmena oli Irdil suurem vabadus võidelda normatiivse nõukogude kultuuripoliitikaga, sh. võttis ta kümnendivahetusel oma „ideoloogilise kaitsetiiva” alla noored „vihased” teatriuendajad Jaan Toominga ja Evald Hermaküla, kandes ise samal ajal kohustust tuua lavale nn. sundrepertuaari. Irdi enda kui äärmiselt erinevaid lavažanre viljeleva režissööri toonastest lavastustest mainitagu

näiteks Shakespeare'i „Coriolanust” (1964) ja Veljo Tormise „Meestelaule” (1966), aga ka üht Mati Undi esimestest näidenditest „Phaethon, päikese poeg” (1968).

1967. aastal avati „Vanemuise” uus teatrimaja ja Pärnu teatri uus hoone, samuti võeti kümnendi lõpus kasutusele väikesaalid: 1968 Draamateatris ja 1969 Pärnus. See kõik – ka näiteks Noorsooteatri lavastuse „Armas luiskaja” etendamine Kadrioru lossis – tähendas **teatriruumi** põhimõttelist muutumist-teisenemist ning löi aluse näitlejate ja vaatajate vahetumaks kontaktiks.

1960. aastate teise poole kultuuris leidis aset üldisem paradigmuuutus ja sellega kaasnes ka **põlvkonnavaheetus**: „Nooruse intensiivne tulek ja omapoolse ajavaimu, suhtumise kaasatoomine väljendus kuuekümnendail aastail kõikidel kunstielu aladel, ulatudes teatrisse luule, muusika ja kujutava kunstiga võrreldes pisut hilinenult” (Kask 1983: 277). Muutustele teatriilmas löid aga kas otsesema või kaudsema eeltakti mitmed staažikamad lavastajad. Üheks 1960ndate keskpaiga tipplavastuseks oli Voldemar Panso „Hamlet” Noorsooteatris (1966), rõhuasetusega Ants Eskola poolt mõttetäpselt ja intensiivselt kehastatud nimegelase vaba vaimu fenomenil, tema vastandusel ühiskondliku valega. Linda Rummo Ophelia Hamleti võrdväärse vaimu ja mõttekaaslasena kinnitas taas selle elegantse ja poeetilise näitlejanna määravat rolli Panso olulise lavastajasõnumi toetamisel, Jüri Järveti Claudiuse tõlgendus ulatus psühholoogilisest filigraansusest terava groteskini. Režiikontseptsiooniga haakus veenvalt lakooniline vorm (Mari-Liis Küla lavapilt ja Eino Tambergi helikujundus).

Alates 1960ndate keskpaigast jõudsid eesti kultuuriruumi Lääne modernismi olulised autorid ja teosed, sh. absurdidramaturgia (Ionesco, Beckett, Mrożek). Samuel Becketti loomingut mängiti esimest korda küll mitte teatris, vaid televisioonis: 1967 oli eetris „Mr. Krappi viimne lint” Jüri Järvetiga nimiosas, lavastajaks **Mikk Mikiver**, hiljem (1973 ja 1992) jõudis teos („Krappi viimane lint”) samas loovkoosluses ka Draamateatri lavale. Jean Anouilh’ „Antigonet” Mikk Mikiveri tõlgenduses (1967 Noorsooteatris) on peetud kümnendivahetuse teatri uuenemise esimese faasi üheks tähiseks; antigonelikke nonkonformistlikke jooni nähti ka Mikiveri käe all aasta hiljem esietendunud Kitzbergi „Libahundi” Tiinas (Epner 1998: 171–172). Vahedamaid tõeotsinguid eesti laval kuulutas ette Grigori Kromanovi käe all lavakooli III lennu diplomitööna sündinud Maksim Gorki „Põhjas” (1968), mis nn. dispuutlavastusena tõstatab kriipivaid küsimusi inimese kohast ühiskonnas – tema valikutest, vabadusest ja tõeihalusest.

Nii esteetilises kui ka ideoloogilises plaanis väga dünaamilisel **1960.–1970. aastate vahetusel** – ühelt poolt modernismi tulek, teisalt poliitiliste pingete tõus – nihkus teater Eestis kultuurivälja keskmesse, muutudes noori loovjõude ligitõmbavaks elutundelis-vaimseks tsentrumiks (Epner 1998: 169). **1969. aasta teatriuunduse** algimpulsiks oli noorema põlvkonna rahulolematuse senise teatriga, eeskätt selleks ajaks šabloonistunud olustikurealismiga. Radikaalse murrangu algust tähistasid kolm tagasivaates krestomaatilist ja legendaarset lavastust: jaanuaris 1969 nn. Suitsu õhtu „Ühte laulu tahaks laulda” kuue eakaaslase rühmatöona **Evald Hermaküla** ja **Jaan Toominga** eestvedamisel Tallinna Kirjanike Majas, veebruaris Paul-Eerik Rummo „Tuhkatriinumäng” (lav. Evald Hermaküla) ja detsembris „Laseb käele suud anda” (lav. Jaan Tooming, mõlemad „Vanemuises”). „Tuhkatriinumängus” kulmineerus Gustav Suitsu luulekeele kehalisse väljendusvormi ümberpanekust alguse saanud agressiivsem ja füüsilisem lavaline suhtlemislaad; pöördelisena mõjusid nii metafoorne lavategevus, visuaalne dünaamika kui ka loobumine elu illusiooni loovast teatrist. „Tuhkatriinumäng” pidi algselt esietenduma juba 1968 ja selle ärakeelamine võimude poolt ajendas Tartus üliõpilaspäevade raames isegi tudengite meeleavalduse. Printsiga tegelaskujus (Raivo Adlas) ja tema tööotsingutes nähti rahvusliku Hamleti allusioone, nii näidendi kui ka lavastuse tipphetkeks oli Printsiga kohtumine elupaljusust sümboliseeriva, ratastoolis ringisõitva Perenaisega (Herta Elviste). Kitzbergi ühe marginaalsema näidendi mugandusel põhinenud „Laseb käele suud anda” osutas kibekalt konformismile kui rahvuslikule probleemile, deheroiseerides ja murendades eestlaste minapilti; üllatava ja uudse mõjuga autentse rahvaluule sulandamine novaatorlikku teatrikeelde. Lavastaja Toominga väljendusvahendite füüsilisus ja kohatine brutaalsuski tekitasid aga vaatajates diametraalselt erinevaid reaktsioone. Veel üheks teatriuunduse oluliseks lavastuseks oli esmajoones stuudiolaadset rühmateatrit kultiveerinud Evald Hermaküla tõlgendus Leonid Andrejevi näidendist „Sina, kes sa saad kõrvakiile” (1971) – teos, mis oli varasemas eesti teatriloo seostunud Paul Sepa 1920. aastate sümbolismiotsingutega. Nüüdne lavaversioon pakkus kõikehaaravat püha ja rämeda teatri sulamit ning Jaan Toominga väljapaistvat, improvisatsioonilist ja jõulist näitlejamängu peategelasena.

1960.–1970. aastate teatriuunduse lähtealuseks oli idee teatri iseseisvusest, ekspressiivne väline vorm (füüsilisus, agressiivsus ja mängulisus) kasvas välja tegijate seesmisest ängist, protestist ja raevust, mille ajendiks olid nõukogude suletud

ühiskonna süvenev õhupuudus ja lootuste kuhtumise paine – eeskätt nn. Praha kevade sündmuste mahasurumise järel 1968. aasta augustis. Esteetiliselt mõjutsi saadi Artaud'lt, Grotowskilt ja Brookilt, uue teatriparadigma kesksete mõistetena, sh. uute printsiipidena näitlejatöös aktualiseerusid *mäng* ja *miüt* – tähistades tagasipöördumist teatri algallikate juurde.

Hermaküla ja Toominga kõrval oli uuenduse kolmandaks oluliseks nimeks **Kaarin Raid** – tema lavastused tõid suurtele sümbolitele lisaks mängulist kujundlikkust (Neimar 1996: 9). Teatriuuenduse kui nähtuse ja protsessi kohta – selle tipp-aastateks peetakse ajavahemikku 1969–1972, mida kroonivad „Tuhkatriinumäng” ja „Laseb käele suud anda” –, on käibel mõnevõrra erinevad vaatenurgad: tinglikuks lõppvaatuseks ja kokkuvõtteks on ühelt poolt arvatud Rein Saluri näidendi „Külalised” lavastus Raidilt (1974 Draamateatris) (Epner 1998: 182); teisalt on uuendust määratletud aga sootuks avaramal ajalisel ja loovisikute skaalal, hõlmates protsessi Kalju Komissarovi, Merle Karusoo, Ago-Endrik Kerge ja Lembit Petersoni, samuti Ingo Normeti, Raivo Trassi ja Kaarel Kilveti, ning nimetades lõpp-punktina, mispuhul protsess on juba iseendale vastandiks pöördunud, Juhan Viidingut (Neimar 1996: 3). Nagu eespool mainitud, on oluline teadvustada seika, et alates 1960ndate lõpust võis eesti kultuuripildis ka ühe teatriinstitutsiooni raamides näha kõrvuti eksisteerimas nn. peavooluteatrit ja avangardistlikke lavastusi.

Modernismi jõudnud **algupärane draama** kerkis 1960. aastate lõpus ja 1970ndate alguses kirjanduspildis ootamatult jõuliselt teiste põhiliikide kõrvale, olulisemateks autoriteks Ain Kaalep, Paul-Eerik Rummo, Mati Unt ja Vaino Vahing; „teatriuuenduse ideoloogia on sageli ka kirjanduslike ideede genereerimispunkt (taotlused kaotada kunsti ja elu vaheline piir, rituaalse kogemuse otsingud jne)” (Epner 2001: 422).

1970. aastaid on eesti teatriloos õigustatult peetud **rikkaks ja stilistiliselt mitmekesiseks** kümnendiks, mil üldist teatripilti kujundasid eri põlvkondade väljapaistvad ja omanäolised lavastajad: Voldemar Panso, Kaarel Ird, Grigori Kromanov, Adolf Šapiro, Mikk Mikiver, Jaan Tooming, Evald Hermaküla, Kaarin Raid, Kalju Komissarov, Raivo Trass, Ingo Normet, Merle Karusoo, Lembit Peterson, Ago-Endrik Kerge, Kaarel Kilvet, Juhan Viiding jt. Kümnendi algupoolt on nimetatud suisa eesti teatri kuldajaks, milles olid koos noore režii põnev uudsus ja vanameistrite

küpsus (Vellerand 1991: 69). Tervikuna liikus teater 1970. aastatel sünteesi poole: psühholoogiline realism ühitati modernismi ja metafoorsema vormikeelega; sama arengusuund oli omane algupärasele näitekirjandusele. Ühiskonnas üha süvenenud tendentsid – kaksikmoraal, kõlbeliste väärtuste devalveerumine ja süsteemi üldine absurdus – tingisid teatrikunstis fookuse nihkumise eksistentsiaalsetelt küsimustelt rohkem **inimese ja sootsiumi vahekorrale**. Teater väljendas erineval moel ja erinevates vormides (kriitika, iroonia, absurd; ka ühiskonnast ärapööramine) põhimõttelist opositsiooni või eitust valitseva võõrvõimu ja -ideoloogia suhtes; väga tugev ja varieeruv oli just toonane absurditunnetus. Lavakunstile omane koguduslik fenomen toimis sotsiaalse surutise tingimustes vabastava ja konsolideeriva kanalina, võimaldades publikul välja elada varjatud pingeid ja kogeda elamuslikku ühisprotesti. Rahvuslikku dramaturgiasse lisandus uusi nimesid (Rein Saluri jt.), silma torkas (juba 1960ndatel debüteerinud) Enn Vetemaa näidendite publikumenu. Omadramaturgia paremikus domineeris modernismi esteetika, kuigi modernismi levik tõi kaasa ka elutunnetuslikku mahenemist ja draamatehnika mitmekesistumist (Epner 2001: 591). 1970. aastatel kerkis kogu kultuuris esile **minevikuhuvi**, sh. küsimus nn. juurtest ja aegade seostest. Eestluse teema kajastus teatris koodide, sümbolite ja allegooria kaudu; mitmeid 1970. aastate algupärandeid – Rein Saluri „Kes ma olen?“, Mati Undi „Good-bye, baby“, Enn Vetemaa „Roosiaed“ – ongi määratletud ühiskonnakriitiliste mõistukõnedena (Valgemäe 1979: 31; Valgemäe 1990: 68–69). Rahvusliku ajaloo ja ühismälu temaatikat kandsid suurel määral eesti klassika lavatõlgendused, ideoloogilise lubatavuse piire kompavasse lähiajaloo kajastusse andsid oma osa kaasaegsete prosaistide (Paul Kuusberg, Mats Traat, Juhan Peegel jt.) loomingu dramatiseeringud; neist kõige põhjalikumalt on dokumenteeritud Mats Traadi romaanil põhinenud Voldemar Panso dramatiseeringu ja lavastuse „Tants aurukatla ümber“ lavalugu (1973 Draamateatris) koos ajastuomaste ideoloogiliste vaenamistega (vt. Vellerand 2006).

Aastakümne dominandiks võis üldise poliitilise süsteemi suletuse ja jäikuse kiuste pidada nn. uuendajate anderikast põlvkonda; eespool mainitute kõrval tuleb nimetada veel Rein Aguri 1970.–1980. aastate lavastusi Nukuteatris, mis haakusid noore režii suundumustega. Kümneni teiseks pooleks oli vabam metafoorsus jõudnud mitmete lavastajate loomingusse, olles aga pahatihti ka tublisti lahjenenud.

Vanameistrite staatusesse jõudnud Voldemar Panso ja Kaarel Irdi 1970ndate olulised lavastused sündisid tavapärasemas ja psühholoogilisemas laadis, kuigi ka sinna imbus ajastuomast kujundlikkust – olgu sellekohaseks näiteks Panso lavakooli V lennu diplomilavastused „Täna mängime „Seitset venda”” (1971) ja „Mikumärdi” (1972) ning juba mainitud „Tants aurukatla ümber” või Irdi loomingust minimalistliku vormiga „Naistelaulud” (1977).

Uuendusega samas teatriajas, 1969. aastal Noorsooteatris esietendunud Oskar Lutsu „Kevade” **Voldemar Panso** dramatiseeringus ja lavastuses üllatas tavapäratult lüürilise põiheliga, tähistades tunnetuslikku nihet Lutsu senise, pigem koomilises võtmes lava-lugemise taustal. 1970. aastal sai Pansost juba mõnda aega kriisis vindunud Draamateatri peanäitejuht. Märkimisväärset osa tema 1970ndate lavastustest – nii Noorsoo- kui Draamateatris – kandis eestluse teema, näiteks Tammsaare „Tõe ja õiguse” III ja V köite dramatiseeringud „Inimene ja revolutsioon” (1970) ning „Inimene ja inimene” (1972; vanuigigi krutskiliku Pearu ereda rolli lõi siin Kaarel Karm). Maailmadramaturgiat esindasid muu hulgas Ibseni „Ehitusmeister Solness” (1974) ja Pirandello „Kuus tegelast autorit otsimas” (1976 lavakooli VII lennu diplomilavastusena).

1974. aastal esietendus „Vanemuises” **Kaarel Irdi** režiis Oskar Lutsu „Tagahoovis” dramatiseering, mis meenutas küll mõneti vana olustikurealism, ent oli hea miljöötunnetusega ja polüfooniliselt komponeeritud, pakkudes kaleidoskoopilise sissevaate Tartu tagahoovi värvikate ja eluliste inimtüüpide argiellu. Lavastuses põimusid lüürika ja huumor ning kõlama jäi kaastunne väikese inimese suhtes. Eri põlvkondade näitlejate realistliku ansambli esituses mängiti „Tagahoovis” 1974–1982 (taastati hooajal 1987/88) ja seda võib pidada Irdi tähtlavastusteks kujunenud rahvatükkide üheks parimaks näiteks.

Tundliku ühiskondliku närviga ja samas elupoeesiasse uskunud **Grigori Kromanov** tõi Draamateatris lavale Kazys Saja nii looduse kui ka inimhinge saastumise ohtu käsitleva näidendi „Pühajärv” (1971), millest jäi teatrilukku Ita Everi julge osalahendus ekstsentrilise Izoldana; Enn Vetemaa väikekodanlikku mentaliteeti lahkavas lavaloo „Õhtusöök viiele” (1972) tegi aga oma veenva näitlejadedebüüdi Kersti Kreismann.

1970ndad oli väga viljakas aeg **Mikk Mikiveri** lavastajateel; kümnendi keskel suundus ta Noorsooteatri peanäitejuhi kohalt (1970–1974) Draamateatrisse, kus

temast sai mõni aeg hiljem samuti peanäitejuht (1976–1985). Arthur Milleri „Proovireisija surm” (1970 Noorsooteatris) tähistas Heino Mandri loomingulist uusündi peategelase Willy Lomani rollis. Mikiveri teine, lavakooli VI lennuga sündinud „Libahunt” (1974), milles Tiinat mängisid vaheldumisi kolm tudengit, aktualiseeris küsimuse oma rollile *resp.* valikutele lõpuni truuks jäämisest; ka Tammaru Margusele ühes episoodis omistatud Hamleti „Olla või mitte olla?”-monoloog mõjus viitena üldinimlikele valikudilemmadele. 1970ndate keskpaiku lavastas Mikiveri Draamateatris nii radikaalset lääne dramaturgiat (John Arden, Kurt Vonnegut) kui ka Konstantin Trenjovi revolutsiooninäidendi „Ljubov Jarovaja” (1977) – viimane pakkus huvitavate näitlejatööde kõrval nii mõnegi kõneka kujundi, näiteks alatihti käsi peseva revolutsionääri kujus peituvat allusiooni leedi Macbethile (Neimar 1996: 6). 1343. aasta maarahva ülestõusu ajast pärit nelja eestlasest kuninga lool põhinev Jaan Kaplinski näidend „Neljakuningapäev” tõstatas sümboliliselt küsimuse rahvuslikust eneseteadlikkusest (see teema oli 1970. aastate kultuuris üldisemaltki aktuaalne); Mikiveri tõlgenduses (1977) jäi „Neljakuningapäev” aga ideoloogilise masinavärgi hammasrataste vahele, jõudes vaatajateni vaid 11 korda. Lavastus suretati vaikselt välja, nagu oli juhtunud ka Panso „Tantsuga aurukatla ümber”: mängukordi „soovitati” kõrgemalt poolt üha harvendada ja hooaja lõppedes lõpetati need üldse. Kaasajas aset leidva tegevustikuga näidendi finaalis tapetakse mängu käigus kuningaid kehastanud tegelased-näitlejad eestlaste endi poolt päriselt. Mikiveri lavastatud „Hamletis” Juhan Viidinguga nimiosas (1978) kordus sama motiiv: ka Shakespeare’i näitlejad sattusid õukonnaintriigide reaalseteks ohvriteks. Tõlgenduslikult võimendatud näitlejate-liinis võis seega näha Mikiveri osundust kunstniku distantsihoidmise vajadusele hukutavate võimumängude suhtes. „Neljakuningapäevaga” algaski Mikiveri lavastajabiograafias eestluse teema ja omakirjanduslik suund, mis keris end vaikse järjekindlusega üha edasi – Rein Saluri „Poiste sõidud” (1978); Kitzbergi „Tuulte pöörises” intiimne ja askeetlik, väga heade näitlejatöödega (Heino Mandri, Martin Veinmann, Helle Pihlak-Meri jt.) lavastus (1979); Jaan Krossi novellil „Pöördtoolitund” põhinenud monotükk Heino Mandriga (1979) –, ning jätkus ka 1980ndatel.

Külalislavastaja **Adolf Šapiro** tundlikud ja kujundiküllased Tšehhovi lavastused 1970. aastate alguses – „Kirsiaed” (1971 Noorsooteatris) ja „Kolm õde” (1973 Draamateatris; seda mängiti 1973–1975 ja 1977–1981) – kinnitasid psühholoogilise

teatri elujõudu ja paindlikkust. „Kirsiaia” puhul võlus lava-atmosfääri elektriseeritus, kirkus ja vaheldusrikkus; selles veikles nii absurdi kui ka ironiat. „Kolme öde” väärtustas koomilise ja traagilise süntees, absurd kõrvuti tõsielurealismiga, värsked ja ootamatud lavakujundid, veenvad rollisooritused. Näitlejatena on Šapiro Tšehhovi-lavastustes end teatrilukku mänginud Mikk Mikiver (Lopahhin ja Veršinin), Ants Eskola (Gajev ja Kulõgin), Jüri Järvet (Firss ja Tšebutõkin), Velda Otsus (Šarlotta), Linda Rummo (Ranevskaja), Ita Ever (Maša), Mari Lill (Anja ja Irina), Juhan Viiding (Tusenbach) jt. Retooriliselt on küsitud, kas ei alanud Šapiroga uus, „ebakindla, enesest ja maailmast kummastavalt distantseeruva inimese hingeelu peentööluse etapp” eesti teatris (Vellerand 2003: 245). Peenetundeliste Tšehhovi-rollide loojatena kerkisid esile eeskätt Ants Eskola ja Jüri Järvet; Eskolalt lisandus eelmainituile veel „Ivanovi” nimiosa Maria Knebeli külalislavastuses (1971 Draamateatris). 1977. aastal lavastas Adolf Šapiro Pärnu teatris Edward Albee „Kes kardab Virginia Woolfi?”, kus sündisid Linda Rummo ja Aarne Üksküla tipproolid Martha ja George; 1980. aastal esietendus tema käe all Draamateatris Lev Tolstoi „Elav laip”, peaosas – endas eeskätt traagilist süüd kandva – Protassovina Mikk Mikiver.

1970. aastaid – ja eesti teatrit pikemaski perioodis – iseloomustab asjaolu, et mitmed tugevad lavastajad on olnud samal ajal väga head ja mitmekülgsed näitlejad; Mikiveri kõrval osutagem veel näiteks Hermakülale, Komissarovile, Trassile, Viidingule. Nii 1970. aastate kriitika kui ka publik hindasid kõrgelt kaasaja näitlejate isiksuslikkust ja näitlejameisterlikkust; väidetavalt tõusid toona isegi noorte vaatajate iidoliteks sageli just vanema põlvkonna näitlejad – Lisl Lindau, Ants Eskola, Jüri Järvet, Velda Otsus jt. (Neimar 2007: 148).

1970. aastate teise poolde jäid „Vanemuises” **Jaan Toominga** nn. totaalsete teatri sugestiivsed, kosmilist kõiksust ja inimlikku intiimsust ühendanud lavastused, millest suur hulk põhines rahvuslikul klassikal – sügavam seos on tal olnud Kitzbergi ja Tammsaare loominguga. A. H. Tammsaare „Põrgupõhja uus Vanapagan” Osvald Toominga dramatiseeringus (1976) osutus nii lavastaja kui ka kogu kümnendi üheks vaieldamatuks tipuks, kus mängu olid kaasatud kõikvõimalikud teatrivahendid. „See on teaterlikemaid lavastusi meie näitekunsti arenguloos, ühtaegu sügavamaid Tammsaare tõlgendusi,” tõdes Karin Kask, rõhutades lavateose paljuplaanilisust ja sümfoonilisust (Kask, Tormis 1980: 318); eriti mõjusana on meenutatud lavastuse apokalüptilist finaali, milles Põrgupõhja Jürka jäi lavale „koos igavesti tiirleva

hangunud planeediga” (Allik 1977: 37). Paar aastat hiljem üllatas Tooming Tammsaare suurromani erinevaid köiteid hõlmanud ning ootamatuid aegruumilisi ja tegelassuhteid põiminud „Tõe ja õiguse” lavakompositsiooniga (1978), mh. Andrese ja Pearu seniseid stereotüüpe murdva tegelaskujutusega. Lavastaja 1970ndate teise poole nn. kuldaega kuulus veel „Polonees 1945” (1976, poola kirjaniku Jerzy Andrzejewski romaani „Tuhk ja teemant” põhjal), mis näitas inimese kaitsetust poliitiliste mängude keerises. Jaan Toominga toonaseid lavatöid kandis igavikuline maailmataju ja muljetavaldav sõnumikindlus – eeskätt kutsena vaimsusele. Avastuslikult mõjus mitme, seni pigem reanäitleja staatuses püsinud loovisiku avanemine tema käe all – sobivaimaks näiteks Lembit Eelmäe nii oma suurrolliks kujunenud jõulise ja hingelise Põrgupõhja Jürkana kui ka tormilist groteski, mängulist intensiivsust ja traagilist ekstsentrikat ühitanud, omandikirest ja võimuihast väärastunud Mogri Märdina „Kauka jumalas” (1977). Toominga varasema loomingu tõrksavõitu retseptiooni taustal väärrib märkimist tema rahvusklassika-tõlgenduste publikumenukus: „Põrgupõhja uus Vanapagan” kogus 8 aastaga ligi 38 000 ja „Kauka jumal” üle 5 aastaga 32 000 vaatajat.

Evald Hermaküla arendas kogu oma teatritee jooksul avatud struktuuriga ja improvisatoorset teatrit. 1970. aastate alguses pöördus temagi rahvuslike juurte ja arhetüüpide poole, luues mainitud võtmes mitmeid mängulisi lastelavastusi (populaarseimana „Üks ullike läks rändama”, 1973). Samas eelistas ta toona vormiliselt väike- ja monotükke (kirjanik Jaan Oksa elu uuriv Vaino Vahingu monodraama „Mees, kes ei mahu kivile”, 1975) ning tegeles rööbiti oma stuudioga. Tihti mängis Hermaküla ise oma lavastuste kandvates rollides kaasa (nt. Eilert Løvborgina Ibseni „Hedda Gableris”, 1975), kippudes ülejäänud truppi isegi varjutama. 1970ndad oli talle üldse viljakas kümnend ka näitlejana, koos Jaan Toomingaga mängisid nad mitmetes Epp Kaidu lavastustes (nt. Imre Madáchi „Inimese tragöödia”, 1971), kusjuures Tooming kehastas tavapäraselt pigem negatiivse, isegi demonliku märgiga tegelasi, Hermaküla oma sooja sarmiga aga positiivseid kujusid. (Selle traditsiooni murdis Kaarin Raid n.-ö. vastupidise rollijaotusega – Ion Drutse „Pühamast püham”, 1977.) Näitlejatena suutsid Hermaküla ja Tooming alati, isegi ideoloogiliselt kallutatud lavalugudes, väärtustada neile endile lavastajatena lähedasi üldinimlikke väärtusi, esindades mõlemad rollis pigem isiksuslikku eneseväljendust kui lavalist ümberkehastumist.

Kaarin Raid, kes liikus 1970. aastail Pärnu teatrist Noorsooteatrisse ja sealt edasi „Vanemuisesse”, suutis lavastajana ühendada psühholoogilise teatri ning uudse, tingliku lavakeele. Tema legendaarsemaid lavastusi, Tennessee Williamsi „Tramm nimega „Iha”” (1972 Pärnu teatris) tõusis esile tugevate näitlejatöödega, eeskätt Tiia Kriisa nüansirikka osatäitmisega Blanche’i rollis; tugevas psühholoogilis-realistlikus kanvaas aimus juba ka metafoorsema teatrilaadi märke. Raidi oskust näitlejatega süvitsi töötada illustreerisid edaspidi mõjusalt nii Einari Koppeli uus lavakvaliteet eesti talupoja intrigeerivas kolmik-rollis (Rein Saluri „Külalised”, 1974 Draamateatris) kui ka Hilja Varemi ootamatuid andevarusid avanud nimegelane Peet Vallaku novelli dramatiseeringus „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas” (1974 Pärnu teatris); viimatimainitud kujundirikka lavastuse dünaamilis-mängulist maailma on võrreldud tingliku ja suurejoonelise elumudeliga (Neimar 2007: 124). Metafooriteatri laadis sündisid veel Jānis Rainise „Puhu, tuul!” (1972 Pärnu teatris), Jean Cocteau’ „Hoolimatu armuke” (1976 Noorsooteatris) Silvia Laidla monotükina ja lavakooli VIII lennu siiras tudengilavastus Tammsaare põhjal „Me otsime Vargamäed” (1976).

Kui kõnelda eesti teatri kontekstis poliitilisest teatrist, siis vaieldamatult on seda esindanud **Kalju Komissarov**. 28-aastaselt toona eesti noorima peanäitejuhina Noorsooteatrit etteotsa asunud Komissarov (XXI sajandi hakul sai sama-ealisena teatri NO99 juhiks Tiit Ojasoo) suutis sinna oma ametiaja jooksul (1974–1987) koondada erineva esteetilise programmiga lavastajaid – kandes ise seejuures sageli nn. kohustusliku repertuaari lavastamiskoormat – ning seeläbi mitmekesistada selle ühiskondlik-kriitilise hoiakuga teatri kunstilist palet. Komissarovi enda loomekäekirjas asendusid räme teatraalsus ja sõnumi liigne loosunglikkus ajapikku realistlikuma ja psühholoogilisema lähenemisega. Fašismi olemust lahanud, varjatult totalitarismist kui nähtusest kõneldud „Protsess” (1975, Abby Manni filmistsenaariumi „Nürnbergi protsess” põhjal) saavutas noore publiku seas – paljuski tänu ansambli „Ruja” kaasamisele – suure populaarsuse (üle 40 000 vaataja); põhimõtteliselt samasugust, uudset löövet esteetikat ja kodanikupaatost esindas kammerlikumas vormis Noorsooteatri kirjandusala juhataja Mati Undi postmodernistlikku maiku näidendi „Good-bye, baby” lavatõlgendus (1975). Undi „Peaproov” (1977) ja bulgaarlase Georgi Džagarovi „Prokurör” (1978) seevastu tähistasid nii Komissarovi liikumist psühholoogilisema teatri suunas kui ka üpris julget meele avaldamist nõukogude tegelikkuse, sh. valitseva ajalookontseptsiooni

vastu: „Prokuröris” puudutati näiteks sotsiaalselt tundlikku represseerimise teemat. Tšehhovi „Kajaka” tõlgendus (1978) rõhutas aga eeskätt küsimust haritlaskonna võimetusest.

1970. aastaid iseloomustas tasakaalustatud **teatrimaastik**: vähenes suuremate ja provintsiteatrite kunstilise taseme vahe ning tihti olid tipplavastused pärit väiksematest teatrilinnadest. Põnevaim ja stabiilseim väikelinnateater Eestis oli toona **Pärnu teater**, mis eristus 1970.–1980ndail eeskätt oma mitmekesise mängukavaga: eesti ja maailmadramaturgia kõrval suudeti väärtuslikke teoseid leida ka nn. kohutuslikust rubriigist – nõukogude vennasrahvaste repertuaarist. Vello Rummo (peanäitejuht 1969–1982) andis loominguliselt küllaltki vabad käed 1960ndate lõpus teatrisse tulnud GITISE haridusega Kaarin Raidile ja Ingo Normetile. **Ingo Normet** kui alusmaterjali austav ja hea žanritunnetusega lavastaja kandis Raidi Pärnust lahkumise järel Rummoga rööbiti küllaltki suurt lavastamiskoormust ning võttis 1982. aastal üle ka peanäitejuhi kohustused. Toonase teatriuuduse suundumustega astusid dialoogi tema tõlgendus Vaino Vahingu näidendist „Suvekool” (1972) ja Juhan Liivi luulel põhinenud kompositsioon „Valu” (1973); leedu külaelu ajaloolist panoraami vahendas köitvalt Kazys Saja „Puutuvid” (1977) – siin avaldusid Normeti lavastajakäekirja tugevate joontena musikaalsus ja visuaalse vormi valdamine. Laiemas vaatajaskonnas saavutas suure populaarsuse Ott Kooli maaelukujutus „Maarja maal” (1975).

Rakvere teater tõusis üldpildis enam esile 1970. aastate teisel poolel, kui peanäitejuhiks sai **Raivo Trass** (juhtis teatrit 1977–1985, tuues välja 23 lavastust). Trassi varasematest töödest Draamateatris mainitagu tema väikesaali-lavastusi: Istvan Örkény näidendit „Kassimäng” (1973) Aino Talvi ja Velda Otsuse põnevate vastandlike rollidega ning Strindbergi „Preili Julie” stiliseeritud tõlgendust (1975). Raivo Trass esindas noore režii laines pigem traditsioonitruumat liini, panustades mitte niivõrd kujundile, vaid eeskätt trupi ja näitleja eripärale. Mikk Mikiveri kõrval oli ta alates 1970. aastatest üks järjekindlamaid omadramaturgia edendajaid ja rahvusteadvuse ärgitajaid. Just Rakveres hakkas välja kujunema Trassile omane eepilis-lüüriline, ühelt poolt humoristlikku või isegi naiivsevõitu tonaalsust ja teisalt kerget võõritust sünteesinud laad. Tema lavastajatee üheks läbivaks jooneks kujunenud A. H. Tammsaare loomingu lavatõlgenduste seas sündis Rakveres väljapeetud vormikeelega „Vanad ja noored” (1978).

Lavakooli VII lend – Voldemar Panso viimased õpilased – lõpetas 1976, aasta enne Panso surma. Selle kursuse lavastajatele (Karusoo, Kerge, Peterson, Pedajas jt.) oli orgaaniliselt omane kujundlik käekiri; ka samast lennust pärit näitlejad valdasid läbitunnetatud kujundlikku mängulaadi (Neimar 1996: 3–4, 15). Uus põlvkond kehtestas end üldises teatripildis kiiresti ja mõjusalt. **Merle Karusoo** puhul avaldusid kohe tema sotsiaalselt tundlik närv ja üldistusvõimelisus: klassika värskepilguliste tõlgendustena Tuglase novellil põhinenud sõnadeta „Popi ja Huhuu” ja Vilde „Tabamata ime” (mõlemad 1975) ning Maksim Gorki „Päikese lapsed” (1976, kõik Draamateatris); uut ühiskonnakriitilist nõukogude dramaturgiat esindanud Ljudmila Petruševskaja „Cinzano” (1978) ning Karusoo esimene nn. lavastajadramaturgia/autoriteatri näide, mastaapne „Makarenko koloonia” (1979, mõlemad Noorsooteatris). Viimase mõttelise järjena ja ilmutades Karusoo püsisvat huvi kasvatus- ja haridussüsteemi toimemehhanismide vastu, esietendus 1980. aastal nn. rannateatri vormis „Olen 13-aastane”, mis jõudis hiljem publikumenukana traditsioonilisele lavale (aastail 1980–1986 anti kokku 196 etendust üle 96 000 vaatajale). **Ago-Endrik Kerge** lavastajatee algus – Leon Kruczkowski „Kuberneri surm” (1976), Zdenek Podskalský „Noore daami külaskäik” (1977) ja Ibseni „Peer Gynt” (1978) – andsid aimu tema mitmekesisest loojanatuurist ning põhijoontes vaatamängule ja näitlejate mängurõõmule panustavast teatrilaadist; viimast toetas mõttekaaslaste trupp, kuhu kuulusid Urmas Kibuspuu, Jüri Krjukov, Elle Kull jt.

Lembit Petersoni debüütlavastus, Samuel Becketti „Godot’ d oodates” (1976 Noorsooteatris) oli näidendi esimene lavastus Eestis ja kogu toonases Nõukogude Liidus. Psühholoogiliste pooltoonide poolest rikkas tõlgenduses avaldusid Petersoni stiilitundlikkus ja terviklikkusetaju, õnnestunult oli vahendatud loomulikku absurditunnetust ja Beckettii poeesia õhustikku; tugevast ansamblist kerkis esile Sulev Luige kummaliselt kriipiva põhiheliga Estragon. Paul-Eerik Rummo loodud lavakompositsioon Tammsaare naistegelastest „Ramilda Rimalda” (1979) võimaldas Noorsooteatri *grand old lady*’l Lisl Lindaul nooremate assistentide toel kammerlikus vormis läbi mängida variatsioonid naiselikkuse fenomenist; Arnold Weskeri „Neli aastaega” (1980) kujutas endast hõrku mehe ja naise suhtelugu, kus peenetundelist lavastajatõlgendust toetasid Kaie Mihkelsoni ja Aarne Üksküla õnnestunud rollid.

Lembit Petersoni ülimalt austav suhe sõnasse on teda teatriloos enim sidunud ühe teise sõnauksu teatrimehe, oma lavastajaloominguga juba pigem 1980. aastatesse

kuulunud **Juhan Viidingu** teatriestetikaga – viimane tugines igasuguse füüsilise tegevuse elimineerimisele ja puhta teksti andmisele (kahasse Tõnis Rätsepaga sündinud „Niagaara”, 1977 Draamateatris). Petersoni ja Viidingu üha süüvivam pöördumine tekstiteatrisse näitlikustas eesti teatri üldpildis kujundliku teatri arengukaare: valdavast dünaamikast kuni täieliku staatikani, „pillavast improvisatsioonist kuni napi askeetliku täpsuseni” (Neimar 1996: 15).

1980. aastatel asendus 1970ndate ühiskondlikus mentaliteedis valitsenud absurditaju pigem tüdimuse ja lootusetusega, ka teatris näisid maad võtvat sihitus ja stilistiline eklektika. Teatud väsimust peegeldas muu hulgas seik, et kümnendi alul või keskpaiku panid ameti maha mitme teatri senised juhid: Vello Rummo Pärnus (1982), Jaan Tooming „Ugalas” (1983), Mikk Mikiver Draamateatris (1984), Kaarel Ird „Vanemuises” (1985; Ird suri 1986), Raivo Trass Rakveres (1985) ja Kalju Komissarov Noorsooteatris (1986). Samas jagus kümnendisse ka lootusrikkaid alguseid. 1980. aastal loodi Eino Baskini käe all puhtakujulise komöödiateatrina „**Vanalinna Studio**”; selle sümboolsete teatrilooste eeltaktidena võiks käsitleda näiteks nii salongikomöödiaid sõjaeelses „Estonias” kui ka Draamateatris läbi aegade professionaalselt lavastatud säravate näitlejatöödega komöödiaid – kas või Hermann Bahri lavateost „Mees, naine ja kontsert” Panso lavastuses ning Ita Everi ja Eino Baskiniga peaosades (1972) –, samuti aastakümnete pikkust estraaditraditsiooni Filharmoonia egiidi all. 1981. aastal avati Jaan Toominga lavastusega „Rahva sõda” „Ugala” uus teatrimaja, kuigi Toominga enda peanäitejuhi-aeg jäi seal suhteliselt lühikeseks (1979–1983). 1982. aastal hakkas ilmuma kolme eriala ühisajakiri „**Teater. Muusika. Kino**”, 1984 asutati teatriühingu aastapreemiad ja taaskäivitati koos lätlaste-leedulastega festival Balti Teatrikevad. 1987 sai ENSV Teatriühingust **Eesti Teatriliit** ning just selles liidus sündis nn. uue ärkamisaja eelhoovusena idee loominguliste liitude ühispleenumist, mis realiseerus 1988. aasta aprilli alguses.

1970.–1980. aastate vahetusel suuri muutusi teatri ja draama arengurütmis ei olnud. Jätkuvalt võis kõnelda teatrist kui rahvust koondavast jõust ja seal avaldunud vaimsest vastupanust võõrvõimule – seejuures maksti aga kunstilistele väärtustele ka mõneti lõivu. Kui 1960.–1970. aastatel oli ajavaim väljendunud eeskätt suurtes klassikalavastustes, siis 1980ndate teater oli „avameelselt vähem kunsti pühapaik kui laadaplats, ajalolektoorium või miitingusaal” (Vellerand 1991: 68–69).

Lavapubliksistika kerkis plahvatuslikult esile juba 1980. aastate alguses – teater võttis osaliselt üle ajakirjanduse rolli –, kümnendi keskpaigast alates leidsid aga teatrisaalides aset otsekui sotsiaalpedagoogilised järeleaitamistunnid ajaloo alal (Ruutsoo 1988: 38). Rahvusliku ajaloo ja identiteedi teema, mis oli n.-ö. pinna all tuiganud juba 1970. aastatel, võimendus 1980ndatel veelgi.

Välisdramaturgiast pakkusid poliitilisi alltekste ja satiirilist mõistukõnet mitmed Ingo Normeti lavastused Pärnus: Jevgeni Švartsi „Draakon” (1981 lavakooli X lennuga), Vladimir Majakovski „Saun” (1982) ja Ödön von Horváthi „Lood Viini metsadest” (1983); samuti Kalju Komissarovi poliitilistiline lavaversioon Lion Feuchtwangeri romaanist „Vennad Lautensackid” (1985 „Ugalas”). Viimane rääkis sarnaselt kümme aastat varasema „Protsessiga” põhimõtteliselt totalitarismi fenomenist, peaosas tõestas oma avarat amplituud Tõnu Kark. Mitmes rahvusklassika lavastuses – Ago-Endrik Kerge Tammsaare tõlgenduses „Aeg tulla – aeg minna” (1986 „Vanemuises”) ja Mikk Mikiveri kolmandas „Libahundis” (1986 Rakvere teatris) – tõusid ajastuomaselt fookusesse kogudusetunne ja küsimus rahvuse kestmisest. Kohandumis- ja kompromissidevajadus kui kestmajäämise tagatis läbis teemana ka Jaan Krossi proosaloomingu lavatõlgendusi, mida mängiti eeskätt Draamateatris ja Rakveres, Mikiveri või Trassi režiis (viimaselt näiteks „Rakvere romaanil” põhinenud „Rakvere romanss”, 1982).

1983. aastal esietendus Draamateatris **Mikk Mikiveri** lavastuses Jaan Kruusvalli näidend „Pilvede värvid”, milles kujutatakse nappi ja karges võtmes ühe põhjaranniku talupere liikmete laialipaiskumist sügisel 1944. Kesk sügavat stagnatsiooniega mõjus „Pilvede värvid” nii erakordse teatrisündmusena kui ka täiesti omalaadse, tagasisivaates isegi paradoksaalse rahvuslik-sotsiaalse fenomenina. (Võrreldes vaid aasta varem (enese)tsensuuri vintsutusi ja lõpuks ärakeelamist kogenud Merle Karusoo ja teatritudengite ühistööna sündinud lavalooa „Kui ruumid on täis...”, oligi „Pilvede värvide” lavalejõudmine omamoodi ime või ajastuomane paradoks.) Teatrilaval otsekui rehabiliteeriti rahvuslik ühismälu, etenduste vastuvõtt oli „harras ja publiku kaasaelamine jäägitu” (Epner 2001: 606). Mõned aastad hiljem, ühiskondliku avalikustamise ja uutmise käigus, kui hakati käsitlema seniseid tabuteemasid, kerkis esile hulk **eestlaste ajalootraagika** lavakajastusi; Mikk Mikiveri loomingus moodustus omamoodi triloogia: „Pilvede värvidele” järgnesid küüditamistematilised

näidendid Jaan Kruusvallilt ja Rein Salurilt („Vaikuse vallamaja”, 1987; „Minek”, 1988).

Vastav traditsioon ulatub küll juba 1930ndatesse, ent 1980. aastatel tõusis omadramaturgias ja teatris taas huvi **kultuuriloolise ja biograafilise ainese** vastu: rambivalgusesse jõudsid mitmed rahvuslik-ajaloolised suurkujud (Vaino Vahingu ja Madis Kõivu „Faehlmann”, lav. ja nimiosaline Evald Hermaküla, 1982 „Vanemuises”), vahel ka intrigeerivamast, julgelt mängulisest vaatenurgast looduna (Lydia Koidula ja Aino Kallase imaginaarset kohtumist kujutav Mati Undi „Vaimude tund Jannseni tänaval” autori lavastuses, 1984 Pärnu teatris). Muusikatundliku Kaarel Kilveti parima lavastusena tõi Juhan Saare dokumentaalsel ainesel põhinev „Valge tee kutse” (1985 Noorsooteatris) vaatajate ette Raimond Valgre lummava ja haavatava tegelaskuju; ajal, kui „meie rahva kõlbeline tervis vajab enesejaatust /---/, andis Sulev Luik meile traagilise positiivse kangelase” (Sillar 1988: 77–78).

Juba 1970. aastate lõpus torkas silma monolavastuste populaarsus, mis jätkus ka 1980ndatel; toonasele teatrile ühe erijoonena – nii Eestis kui mujalgi – on samuti osutatud pihtimuslikkusele. Eelöeldu kajastus aredalt ja tempereeritult **Merle Karusoo** sotsioloogilises, nn. elulugude või mäluteatris; selle esimesed näited pärinesid juba kümnendivahetusest (lavakooli X lennu põlvkonnamonoloogid „Meie elulood” ja „Kui ruumid on täis...”, 1982 Noorsooteatris), ent pidevam arengujoon joonistus välja alates 1980. aastate lõpust (naiste elulood „Aruanne”, 1987 Pirgu truppi tööna, ja „Haigete laste vanemad”, 1988 Draamateatris) ning jätkus 1990ndatel („Kured läinud, kurjad ilmad”, 1997; „Küüdiipoisid”, 1999 – mõlemad Draamateatris). Autoriteatri kõrval lavastas Karusoo ka n.-ö. traditsioonilisemat dramaturgiat – näiteks sugestiivse ja mastaapse vabaõhulavastusena Eugene O’Neilli triloogia „Elektra saatus on lein” (1981 Noorsooteatris; mängupaigaks Dominiiklaste klooster). Merle Karusoo nimi seostub muu hulgas **alternatiivteatri** esiletõusuga 1980. aastate lõpus: just tema eestvõttel alustas Raplamaal iseseisva trupina tegevust Pirgu Laulu- ja Näitemängu Selts, mis keskendus inimeste elulugude kaudu lähimineviku lavalisele uurimisele. Varaseim väiketeatrite laine paigutus ajavahemikku 1987–1996; kõige esimesena sündis VAT teater, kohe seejärel Pirgu trupp (mõlemad 1987), kaks aastat hiljem lisandusid Ruto Killakund ja esimese munitsipaalteatrina Tartu Lasteteater.

Karusoo lavakooli kursusekaaslaste **Lembit Petersoni** ja alates 1980ndatest end teatripildis mõjusamalt kehtestanud **Priit Pedajase** lavastustes peegeldus mõnevõrra

leigem suhe ühiskondlikku temaatikasse ja sõnumisse – kuigi näiteks Pedajase tõlgendus Brian Frieli näidendist „Tõlkijad” (1984 Pärnu teatris) pakkus iiri ainekude kaudu allusioone ka eesti ajaloole. Petersoni ja Pedajase huvikeskmes püsisid pigem stiiliotsingud ja -puhtus, nende mõlema lavastajakäekirja on iseloomustanud isikupärane tolerant – Petersonil jahedamates ning Pedajasel soojemates ja mitmekesisemates värvides (Vellerand 1991: 70). Süvenenud ja põhjaliku inimese-uurija Petersoni lavastustest asetab Edward Albee „Kõik aias” (1982 „Ugalas”) oma peenpsühholoogilise tõlgendusega rõhu inimese kõlbelise mandumise loole, Molière’i „Misanthroopi” (1986 Noorsooteatris) tunnustati stiiliterviku ja väljapeetud näitlejamängu poolest – just toona hakkas lavastaja vaikselt liikuma oma väiksema, vaimsust väärtustava teatritrupi poole, mis päädis stuudioteatrit „Theatrum” asutamisega 1995. Priit Pedajase lavastajakäekiri kujunes välja tema Pärnu perioodil (1991 liikus ta sealt Tallinnasse, Draamateatrisse), sünteesides head kirjanduslikku vaistu, tundliku valgus- ja muusikalise kujundusega loodud atmosfääri ning ansambli tervikkust. Õnnestumistele eesti kirjanduse interpreteerimisel (Pärnu-perioodil Oskar Lutsu „Soo” stiilipuhas ja hõrk dramatiseering, 1985; Rein Saluri „Minek”, 1988; teatriloolise „slepiga” „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas”, 1991) on läbi aegade lisandunud põnevaid, sageli perekonna- ja mälu-teemale keskendunud valikuid välisdramaturgiast, mille puhul torkab eriti silma Pedajase iiri-ainese lembus.

Kaarin Raidi lavastajaküpsusest andsid tunnistust nii Tammsaare „Juudit” (1983, Leila Säälil ja Kersti Kreismann eriilmeliselt dubleerimas nimiosa ning Rein Malmsten kangelasrüüst vabastatud, mitmeplaanilise Olovernese rollis) kui ka O’Neill’i „Pikk päevatee kaob öösse” (1984); mõlemad lavastused „Ugalas” haakusid Raidi 1970ndate loominguga peenpsühholoogilise laadiga. 1983. aastal Tartust Draamateatrisse ümber asunud **Evald Hermaküla** lavastas seal üpris eriilmelist dramaturgiat; enim pälvisid vastukaja Enn Vetemaa spordieetikat käsitlev „Tuul Olümposele tuhka tõi” ja unenäoline, Hermakülale omaselt avatud struktuuriga Shakespeare’i „Torm” (mõlemad 1986); aegamööda tekkis tal oma väiksem mõttekaaslaste trupp sellegi teatri raames.

Kui 1970ndatel jäädvustus teatrilukku mitmeid **Juhan Viidingu** graafilise kontuuriga peaosi (Peer Gynt, Hamlet) ja kõrvalrolle Draamateatris (Edgar – „Tants aurukatla ümber”; Noor viiuldaja – Ion Drutse „Meie nooruse linnud”, külalislavastaja Ion Ungureanu, 1973, jt.), siis 1980. aastad tähistasid olulisemat pööret lavastajaloomingu

suunas. Juhan Viidingu teatriesteetikat ja tema juhatusel grupitöö vormis sündinud lavastusi (Tagore „Postimaja”, 1983; Becketti „Oodates Godot’d”, 1986, ja „Õnnelikud päevad”, 1989) võib nimetada klassikaliselt puhtaks minimalismiks, „otsekui destilleeritud ilu ja vaimsusega kasina teatri” laadiks (Vellerand 1991: 71).

Juhan Viidingu ja Jaak Alliku toetusel esietendus 1984 „Ugalas” (Allik oli 1983–1988 ja 1991–1999 Viljandi teatri kunstiline juht) David Lee Coburni „Džinnimäng” – mänglev ja meisterlik duett Lisl Lindau ja Kaljo Kiisa esituses. Kiisk oli filmirežissöörina aastakümneid teatrist eemal olnud ning „Džinnimäng” tähistaski tema naasmist lavale; paar aastat hiljem lõi ta oma abitu sarmiga Linnapea rolli Eino Baskini lavastatud ansambliterviklikus „Revidendis” (1987 „Vanalinna Studios”).

1980. aastatel kasvas Noorsooteatris lavastajaks **Mati Unt**, kes oli alustanud 1970ndate lõpus luulelavastustega ja kelle lavaloomingut üheks jooneks oli skeptiline muie massiteadvuse aadressil. Oma nn. rahvuskriitiliste lavastuste reas vaagis ta eestluse teemat isikupäraselt iroonilis-mängulises võtmes (Tammsaare „Ma armastasin sakslast”, 1980; Lutsu „Kapsapea ja Kalevi kojutulek”, 1983; Hugo Raudsepa töötlus „Vedel vorst” 1989 – kõik Noorsooteatris). Tähelepanu vääris Undi inspireeriv mõju näitlejatele: kiiresti tekkis oma trupp, ta soodustas igati inertsivaba mängu ja kandis samas hoolt vaimsuse alalhoiu eest teatrikunstis (Vellerand 1991: 72). 1980ndatel sündisid eeskätt väikesaali lavastused; neist Slavomir Mrožeki „Tango” (1989 Noorsooteatris), kus teiste seas hiilgasid toona palju Undi käe all suuri rolle mänginud Andrus Vaarik ja hea absurditajuga Helene Vannari, ennustas järgmisel kümnendil aset leidnud edukat väljamurret suurematele lavadele.

Mati Undi lavastaja-käekirjaga võiks sobivalt haakuda järgnev väide 1980ndate eesti teatri kohta: üldpildis minetati midagi oma senisest aja- ja rahvuspärasest raskuse vaimust ning tragöödia asemel kerkis esile pigem tragikoomilisem piiržanr, millega ka publik hakkas tasapisi harjuma (Vellerand 1991: 71). 1980. aastate lõpus hakkas poliitilist maiku päevakajateater taanduma ja **esteetilis-subtiilsem alge** kasvama. Ühiskonnas maad võtnud avalikustamise poliitika kahandas aga suurel määral publikuhuvi: ca 1,6 miljonilt 1980. aastate keskpaiku langes vaatajatearv järgmise kümnendi hakul ca 700 000ni (vt. Saro 2010: 20–21, 30). Üha teravamalt joonistusid välja ka teatrikunsti vastandpoolused: meelelahutuslik suund vs. alternatiivsemad teatrivormid.

Teater iseseisvuse taastamise järel: 1990. aastad.

XX sajandi viimase kümnekonna aasta puhul on osutatud konkreetse teatriloolise murdepunkti paikapanemise problemaatilisusele ühiskondlike murrangute *resp.* üleminekuaja kontekstis – olgu võimalikeks alternatiivideks kas 1988. aasta, mis märkis mh. nõukogude tsensuuri kadumist, või 1991 kui taasiseseisvumise tähis (Rähesoo 2000b: 10–12). Põhimõttelisi muutusi pärast iseseisvuse taastamist teatrisüsteemis aset ei leidnud. Riigiteatrid jäid alles, küll aga lisandus **vabatruppe** ja **väiketeatreid** (1992 Von Krahli teater ja Fine 5 Tantsuteater; 1994 „Theatrum”; 1996 Emajõe Suveteater jt.) – üldine teatrimaastik mitmekesisus. Kas või Peeter Jalaka juhitud Von Krahli näitel ilmnes, kuidas rahvusvaheline popkunst ja meedia hakkasid mõjutama teatrikunsti väljendusvahendeid. Vaatamata lavastajate ja näitlejate põlvkondlikule noorenemisele polnud aga 1990. aastate eesti teatri üldpildis siiski suuri temaatilisi ega stiililisi muutusi-murranguid näha – laval domineeris endistviisi „modernismipoogetega psühholoogiline realism” (Epner 2001: 668).

Juba 1980ndate ja 1990ndate vahetusel muutus kardinaalselt **teatri** (ja üldse kunstide) **asend ühiskonnas**: kaotati senine vaimse liidri või opositsiooni kanaliseerija staatus. Küllastatavuse suure langusega 1990. aastate alguses kaasnes mõnetine peataolek: truppide koosseise koondati ja alates kümnendi keskpaigast hakkas märgatavalt suurenema vabakutseliste näitlejate hulk; võitluses publiku säilitamise eest tulvas lavadele meelelahutusrepertuaar ja mängukava hakkas väga tormiliselt vahelduma (nt. uuslavastuste arv aastas oli 1985. aastal 77, 1997. aastal aga juba 101 – Saro 2010: 30). Repertuaaris domineeris angloameerika komöödia, kuid sinna jõudis ka vahepealsetel aastakümnetel mängimata jäänud absurdidramaturgia. 1990ndatele oli iseloomulik nii rahvusliku kui ka maailmaklassika lembus. Kümnendivahetusel oli avastatud välis-eesti näitekirjandust, samuti taastõlgendatud nõukogude ajal tõrjutud Hugo Raudsepa lavaloomingut, ent samas kahanes eesti omadramaturgia paariks aastaks laval peaaegu olematuks. Uus vaikne tõus algas hooajast 1991/92. Kümnendi esinimeks kujunes oma nn. tekstimassiiviga (kokku üle kümne lavastuse 1990ndatel) Madis Kõiv – eeskätt Priit Pedajase kongeniaalses režiitõlgenduses. Kõivu kõrval mainitagu veel Jaan Kruusvalli ja Merle Karusood, debütantidena said kiiresti populaarseks Andrus Kivirähk, Jaan Tätte ja Mart Kivastik. 1990. aastatel teisesid teatri ja algupärase näitekirjanduse suhted, draama jagunes otsekui kaheks: kirjanduslik draama vs. teatridramaturgia. Viimane tõusis esile eriti 1990ndate teisel

poolel (nt. Merle Karusoo elulugude teater või Jaanus Rohumaa improvisatsioonilised lavatekstid).

1990. aastatel näis teater eelistavat ühiskondlikele probleemidele ja argireaalsusele pigem abstraktseid ja subjektiivseid teemasid (Rähesoo 2000b: 14). Kümneni keskpaiku kerkis ühtäkki esile romantilisi hoiakuid ja kangelasi (nt. Elmo Nüganeni Dumas'-dramatiseering „Kolm musketäri” Tallina Linnateatri suvelavastusena, 1995). Ühiskonnakriitilisemaid noote esindas ühena vähestest Merle Karusoo, pakkudes Tammsaare „Tõe ja õiguse” IV köite vaheda ja omal kombel hoiatavagi tõlgenduse ironilist maiku pealkirja all „Täieline Eesti Vabariik” (1992 Pärnu teatris) või võttes luubi alla rahvuslikud saatuseaastad: publikumenukas „Kured läinud, kurjad ilmad” (1997; üle 100 etenduse ja 22 500 vaataja) peegeldas intiimsete isikulugude kaudu üldisemaid ühiskondlik-poliitilisi suundumusi, „Küüdipoisid” (1999) võimendas küüditamisele kaasa aidanud eestlaste elulugude kaudu konformismi ja süü teemat.

Mikk Mikiver jätkas 1990. aastatel tööd eesti materjaliga (Krossi „Doktor Karelli raske öö”, 1994; Kruusvalli „Hullumeelne professor”, 1996 – mõlemad Draamateatris; viimast väärtustas Maria Klenskaja ja Mikiveri enda tundlik ja varjundirikas partnerlus); selle kõrval kuulus ta isiklikku repertuaari aga ka vanemat ja kaasaegsemat klassikat (Shakespeare, Lermontov, Tšehhov, Miller). Mikiveri lavastusi iseloomustasid tugevad näitlejatööd ning neis aimus liikumist üha minimalistlikuma teatrilaaži poole. Mati Unt arendas nii autorite, stilistika kui ka žanri poolest eriilmelistes lavastustes edasi talle omast postmodernistlikku esteetikat (ironiline distants, viidete ja kommentaaride rohkus jms.). Muu hulgas tähistasid 1990ndad Undi režiis Tammsaare ja Lutsu loomingut suurejooneliselt lahkavaid ja motiivikobaraid pidi struktureeritud „lavamonograafiaid” („Taevane ja maine armastus”, 1995 „Vanemuises”; „Täna õhta kell kuus viskame lutsu”, 1998 Draamateatris); tema loometeel oli oluliseks tähiseks ka proosavormiline, Hannes Kaljujärve kehastatud triksterliku nimitegelasega „Hamleti tragöödia” (1997 „Vanemuises”).

Nagu öeldud, noorenes 1990. aastatel lavastajate seltskond märgatavalt, oma osa kümneni üldpilti andsid Draamateatris Mikiveri, Hermaküla, Pedajase, Karusoo ja Undi kõrval näiteks Hendrik Toompere jr. ja Katri Kaasik-Aaslav (hiljem Aaslav-Tepandi); Tallinna Linnateatris sekundeerisid peanäitejuht Elmo Nüganenile (kes oli selles ametis alates 1992) Madis Kalmet ja Jaanus Rohumaa. 1990ndatel tekkis taas

vahe Tallinna ja muu Eesti teatrielu vahel ning juhtteatriteks tõusidki **Eesti Draamateater** ja **Tallinna Linnateater**. Neist kahest teatrast kerkisid omakorda kümnendi olulisemate lavastajanimedena esile Priit Pedajas ja Elmo Nüganen. **Priit Pedajase** musikaalne, rütmitundlik ja atmosfääriloov teatrilaad sobitus loomuldasa Madis Kõivu dramaturgiaga, 1990ndatel tõi ta Draamateatris lavale kokku kirjaniku 6 draamateost. „Tagasitulek isa juurde” (1993) Jüri Krjukovi, Andrus Vaariku ja Ain Lutsepaga kandvates osades (neist viimane on Kõivu-lavastustes loonud hulga mitmetahulisi rolle) vahendas õnnestunult Kõivu tekstile omast mitme reaalsuse, samuti ajaloo paine ja subjektiivse mälestuslikkuse võluvut põimingut. Lavakooli XVIII lennu tudengitega tehtud „Peiarite õhtunäitus” (1997) suutis Pedajas välja tuua näidendis peituvat ürgset ja müütilist väe. (Kuigi Pedajast on peetud peamiseks Kõivu-lavastajaks, on põnevaid tõlgendusi loonud teisedki – näiteks Kõivu ja Aivo Lõhmuse kahasse kirjutatud murdekeelne näidend „Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätõistkümnendama aasta suvil” lavakooli XVI lennu tudengite lavastusena 1993 on olnud üks Ingo Normeti tugevamaid töid.) Priit Pedajase 1990ndate loomebiograafia peegeldas nii jätkuvat huvi eesti kirjanduse vastu (Kitzberg, Tammsaare, Betti Alver jt.) kui ka poolehoidu metafoorteatril (nt. „Epp Pillarparti Punjaba potitehas”, 1991 Pärnu teatris; Torgny Lindgreni teose „Mao tee kalju peal” dramatiseering, 1998 Draamateatris).

Elmo Nüganeni 1990. aastate säravatest ja hoogsatest, elu- ja mängulustist kantud lavastustest tõusis omaette fenomenina peaaegu kultuslavastuse staatusesse Carlo Gozzi „Armastus kolme apelsini vastu” (1991 „Ugalas”) – kooliaegsetest kursusekaaslastest trupi koostöös ja suuresti improvisatsioonist sündinud võluv sulam arlekinaadist ja bufonaadist, tulvil vaimukust ja päevakajalisust. Verinoorte peaosaliste, toona veel lavakooli tudengi staatuses Katariina Laugu (hiljem Unt) ja Indrek Sammuliga loodud „Romeo ja Julia” (1992 Noorsooteatris) iseloomustas tempokus ja kaasakiskuvus, veenvalt mõjunud helistikuvahetus loo käigus ning täpselavalises tegevuses realiseerunud kujundlikkus. Samuti väärilis tähelepanu Nüganeni ootamatu ruumikasutus (lavastust mängiti Laia tänava keskaegse teatrihoone *diele*’s). Alates kümnendi keskpaigast jätkas ta sama loova intensiivsusega, lavastades ikka eeskätt maailmaklassikat (Shakespeare, Tšehhov, Dostojevski), ent sisuliselt mõnevõrra muutunud, tõsinenud laadis. Selle loomeperioodi tippühiseks oli Tšehhovi-Adabašjani-Mihhalkovi „Pianoola ehk Mehhaaniline klaver” (1995) –

dünaamilise siserütmi ja täiuslikult kokkumängiva ansambliga lavastus, milles Nüganen oli õnnestunult tabanud Tšehhovi loomingu ambivalententsust. „Pianoolat” mängiti 10 aastat ja anti kokku 200 etendust, näitlejatöödest pälvisid enim tähelepanu Anne Reemanni ja Anu Lambi rollid – viimase poolt elegantselt kehastatud Anna Petrovna nägi kaasaegne kriitika „särava meelega” võrdkuju (Tormis 1996: 67). Sajandi lõpulavastusteks olid Nüganenil „Kuritöö ja karistus” Indrek Sammuliga Raskolnikovi osas ning „Hamlet” Marko Matverega nimiroolis (mõlemad 1999), XXI sajandil jõuab ta Tammsaare näol ka rahvusliku klassikani.

Kui osutada veel mõnele 1990. aastate teatrinähtusele, siis alates kümnendi teisest poolest hoogustus Eestis **suveteater** (vabaõhulavastuste traditsioon kui selline ulatub küll tagasi 1920ndatesse ja ka näiteks 1980. aastatel mängiti päris palju vabas õhus). Alguses panustati suvelavastustes vaatmängulisusele ja meelelahutuslikkusele, ent sajandivahetuse paiku hakkas repertuaar mitmekesistuma ja üha enam hõlmama ka tõsisemat dramaturgiat. Suveteater on sageli üllatanud ootamatute mängupaikade ja värskete näitlejakooslustega. Piletihindade tõus on 1990ndatel toonud küll kaasa muutusi teatripubliku struktuuris, kuid samas ei paista eestlaste teatrihuvi – muu hulgas ka suveteatri näitel – raugevat.

1998. aastal taasalustas Kuressaare teater umbes viiekümne-aastase pausi järel oma tegevust. 1999. aastal laienes Tallinna Linnateater hoonetekompleksiga vanalinna kvartalisse ning aasta hiljem (2000) korraldas esimese rahvusvahelise Talveöö unenäo **festivali**. Meenutagem, et Von Krahli teatri eestvõttel sündis 1990. aastal esimene alternatiivteatrite festival Baltoscandal ja 1996. aastal peeti esimene draamafestival Tartus. Samas oli maailm avardunud ja kui XX sajandi hakul käisid eesti teatriinimesed omal käel Euroopas erialast õpetust hankimas, siis sajandi lõpukümnenditel said eesti trupid hakata osalema rahvusvahelistel teatريفestivalidel, kogedes seal ka edu: näiteks Priit Pedajase „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas” sai esimese eesti lavastusena 1992. aastal Toruni rahvusvahelisel teatريفestivalil peapreemia.

KIRJANDUS:

A d s o n, Artur 1958. Teatri raamat. Ajalugu ja isiklikke kogemusi. Stockholm: Vaba Eesti

- A l l i k, Jaak 1977. Veenda tõestamatus. – Teatrimärkmik 1975/76. Koost. H. Einas, I. Rips. Tallinn: Eesti Raamat, lk. 32–38
- A n d r e s e n, Nigol 1979. Eesti teatri ajalugu. – Looming, nr. 3, lk. 438–440
- A n n u k, Eve 2003. Totalitarismi ja/või kolonialismi pained: miks ja kuidas uurida nõukogude aega. – Võim & kultuur. Toim. A. Krikmann, S. Olesk. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 13–39
- B a r k e r, Clive 1992. Alternative Theatre/Political Theatre. – The Politics of Theatre and Drama. Toim. G. Holderness. London: Macmillan, lk. 18–43
- C a r l s o n, Marvin 1989. Theatre Audiences and the Reading of Performance. – Interpreting the Theatrical Past. Toim. T. Postlewait, B. McConachie. Iowa: University of Iowa Press, lk. 82–98
- C a r l s o n, Marvin 1990. Theatre Semiotics. Signs of Life. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- C a r l s o n, Marvin 2001. The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine. Ann Arbor: The University of Michigan Press
- E p n e r, Luule 1998. Kahe „Libahundi” vahel ehk Antigone ja Hamlet. – Traditsioon & pluralism. Kirjanduskonverentside materjale. Koost. ja toim. M. Laak. Tartu – Tallinn: Tuum, lk. 169–184
- E p n e r, Luule 2001. – Näitekirjandus 1920–1940; Stalinismi taandumine ja 1960. aastad. Näitekirjandus; Läbi seisakuaja: 1970.–1980. aastad. Näitekirjandus; Nüüdiskirjandus. Näitekirjandus kirjanduse ja teatri vahel. – A n n u s, Epp; E p n e r, Luule; J ä r v, Ants; O l e s k, Sirje; S ü v a l e p, Ele; V e l s k e r, Mart, Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk. 321–340, 521–535, 591–607, 668–679
- E p n e r, Luule 2006. Murrang teatriesteetikas ja Evald Hermaküla (1969–1971). – Akadeemia, nr. 11, lk. 2438–2448
- E p n e r, Luule 2008. Ääremärkusi realismist ja modernismist, peamiselt teatris. – Teater. Muusika. Kino, nr. 8/9, lk. 19–31
- E s s l i n, Martin 1987. The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen. London and New York: Methuen
- 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. Studies in the Theatre, no. 10, lk. 99–112

- F i s c h e r - L i c h t e, Erika 2004. Some Critical Remarks on Theatre Historiography. – Writing & Rewriting National Theatre Histories. Toim. S. E. Wilmer. (Studies in Theatre History and Culture.) Iowa City: University of Iowa Press, lk. 1–16
- H i o n, Liis 2002. Eesti teater stalinismi ajal. Uurimisega seotud allikakriitilised ja psühholoogilised probleemid. – Kohandumise märgid. Toim. V. Sarapik, M. Kalda, R. Veidemann. (Collegium litterarum 16.) Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk. 87–98
- H o l d e r n e s s, Graham 1992. Introduction. – The Politics of Theatre and Drama. Toim. G. Holderness. London: Macmillan, lk. 1–17
- H u i z i n g a, Johan 2003. Mängiv inimene. Kultuuri mänguelementide määratlemise katse. Tallinn: Varrak
- J ü r g e n s t e i n, Anton 1909. Eesti vanad mängud. – Eesti Kirjandus, nr. 11, lk. 417–428; nr. 12, lk. 461–465
- K a l d a, Maie 2001. Vana kaader järel-eesti ajal võimalusi proovimas. – Keel ja Kirjandus, nr. 8, lk. 572–578
- K a r j a, Sven 2001. Lossimängud. Paul-Eerik Rummo – Evald Hermaküla „Tuhkatriinumäng”. – Teatrielu ‘99. Toim. R. Neimar. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk. 359–387
- K a s k, Karin; T o r m i s, Lea 1980. Inimese jälil. – Teatrimärkmik 1977/78. Koost. K. Vanaveski, L. Vellerand. Tallinn: Eesti Raamat, lk. 244–318
- K a s k, Karin; V e l l e r a n d, Lilian 1980. Inimesed teatrisaalis. Tallinn: Perioodika
- K a s k, Karin 1983. Tagasivaade põlvkondade vahetuse piirimaile näitlejaloomingus. – Teatrimärkmik 1980. Koost. H. Einas, L. Vellerand. Tallinn: Eesti Raamat, lk. 276–286
- K a s k, Karin 1987. Eesti nõukogude teater 1940–1965. Sõnalavastus. Tallinn: Eesti Raamat
- K i v i r ä h k, Andrus 1994. Enne kui õpiti ujuma. 1950. aastate algus Tallinna Draamateatris. – Teater. Muusika. Kino, nr. 8/9, lk. 19–26
- K o s k i, Pirkko 1995. Tekstistä esitykseksi: teatterin historian tulkintaa. – Helmi. Simpukka. Joki. Kirjallisuushistoria tänään. Toim. M. Ihonen, Y. Varpio. Hämeenlinna: Suomalisen Kirjallisuuden Seura, lk. 91–101
- K r u l l, Hasso 1996. Katkestuse kultuur. Tallinn: Vagabund

- K õ i v, Madis 1999. Juhan Jaik. Vihmatark ja luudermikk. – Looming, nr. 1, lk. 117–135; nr. 2, lk. 261–281
- L i n d e, Bernard; S u i t s, Gustav 1913. Eessõna. – Teatri-raamat. Toim. B. Linde, G. Suits. Tartu: Osühisus Noor-Eesti Kirjastus, lk. 7–8
- L o t m a n, Juri 1990. Kultuurisemiootika. Tekst – kirjandus – kultuur. Tallinn: Olion
- M i k i v e r, Ilmar 1959. Artur Adsoni „Teatriraaamat” – Mana, nr. 2, lk. 138–140
- M i r o v, Rutt 1998. Regivärsilise ekspositsioonlauluga voormängud. Tallinn: Eesti Keele Instituut
- N e i m a r, Reet 1996. 1970. aastate eesti teatripilt. Loeng TÜ teatriteaduse üliõpilastele, kevad 1996. Käsikiri
- N e i m a r, Reet 2007. Sajandi sada sõnalavastust. Koost. ja kommenteerinud R. Neimar. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus
- P a a v o l a i n e n, Pentti 1992. Teatriajalugu – on’s see tõde? Intervjuu Pentti Paavolaineniaga. – Teater. Muusika. Kino, nr. 10, lk. 23–24
- P a n s o, Voldemar 1995. Voldemar Panso ääremärkusi eesti teatriloole. – Teater. Muusika. Kino, nr. 11, lk. 65–73
- P e s t i, Madli 2009. Poliitiline teater Eestis ja Saksamaal 20.–21. sajandil. Magistritöö. Tartu Ülikool, kultuuriteaduste ja kunstide instituut, teatriteaduse õppetool. Käsikiri
- P o s t l e w a i t, Thomas 1988. The Criteria for Periodization in Theatre History. – Theatre Journal 1988, vol. 40, no. 3, lk. 299–318
- P o s t l e w a i t, Thomas 1991. Historiography and the Theatrical Event: A Primer with Twelve Cruxes. – Theatre Journal, vol. 43, no. 2, lk. 157–178
- R a u d s e p p, Hugo 1929. Teatritee eesti südamesse. – Looming, nr. 10, lk. 1223–1229.
- R e i n i n g, Eduard 1938. Eesti teatri saamisaegadest ja tänapäevast. – Kakskümmend aastat Eesti iseseisvusaegset teatrit: 1918–1938. Toim. E. Reining. Tallinn: Tallinna Eesti Kirjastus-Ühisus, lk. 17–40
- R u m m o, Linda 1996. Linda Rummo elust ja lavaelust. Tallinn: Eesti Teatriliit
- R u u t s o o, Rein 1988. Teateid ühest elust. – Kultuur ja Elu, nr. 6, lk. 37–38
- R ä h e s o o, Jaak 2000a. Growing Up in Modernity: The Comparative Place of Estonian Culture. – Interlitteraria, no. 5: Culture and Nation at the Turn of the Millennium, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 101–114

- R ä h e s o o, Jaak 2000b. Pildi sees olek: jooksev üldistuskatse. – Teater. Muusika. Kino, nr. 12, lk. 10–14
- R ä h e s o o, Jaak 2006. Omajuur ja kaleidoskoop. Kaks teatrimodelit. – Akadeemia, nr. 11, lk. 2391–2406
- R ä h e s o o, Jaak 2008. Estonian Theatre. Tallinn: Eesti Teatriliit
- R ä h e s o o, Jaak 2011. Eesti teater. Ülevaateteos. Esimene köide. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- S a l u, Herbert 1951. Eesti dialoog-kirjandusest. – Tulimuld, nr. 5, lk. 378–386
- S a r o, Anneli 2004. Madis Kõivu näidendite teatritretseptsioon. (Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis 2.) Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- S a r o, Anneli; P a p p e l, Kristel 2008. Eesti teater: oma ja võõras. – Rahvuskultuur ja tema teised. Toim. R. Undusk. (Collegium litterarum 22.) Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk. 125–138
- S a r o, Anneli 2010. Eesti teatrisüsteemi dünaamika. – Interaktsioonid. Eesti teater ja ühiskond aastail 1985–2010. Toim. A. Saro, L. Epner. Tartu: Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituut, lk. 8–36
- S a u t e r, Willmar 2004. Theatre Historiography: General Problems, Swedish perspectives. – Writing & Rewriting National Theatre Histories. Toim. S. E. Wilmer. (Studies in Theatre History and Culture.) Iowa City: University of Iowa Press, lk. 29–46
- S i l l a r, Ivika 1988. Tema Majesteet Komödiant. – Teater. Muusika. Kino, nr. 12, lk. 70–82
- T o r m i s, Lea 1978. Eesti teater 1920–1940. Sõnalavastus. Tallinn: Eesti Raamat
- T o r m i s, Lea 1995. Subjektiivinen teatterihistoria. – Viro, kansa, kulttuuri. Toim. Seppo Zetterberg. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 610.) Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, lk. 276–299
- T o r m i s, Lea 1996. Inimhing on tihti pluralistlik. – Teater. Muusika. Kino, nr. 6, 67–68
- T o r m i s, Lea 2006. Eri teid pidi eesti teatrini. Vestlus kutselise teatri sünnivaludest. – Teater. Muusika. Kino, nr. 12, lk. 13–24
- U n t, Mati 1990. Vastab Mati Unt. – Teater. Muusika. Kino, nr. 4, lk. 5–14, 76–77
- V a l g e m ä e, Mardi 1979. Rebane räästa all. – Aja Kiri, nr. 4, lk. 31–32

- V a l g e m ä e, Mardi 1990. Ikka teatrist mõteldes, Stockholm: Väliseesti & EMP
- V a l t e r, Maimu 1991. Keda armastas Tallinna publik? – Teater. Muusika. Kino, nr. 7, lk. 49–59
- V e l l e r a n d, Lilian 1991. Meenutades 80ndaid eesti teatris. – Vikerkaar, nr. 6, lk. 68–72
- V e l l e r a n d, Lilian 2003. Memuaarset ja muud tausta seoses „Isade ja poegadega”. – Teatrielu 2002. Toim. A. Saro, S. Karja. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk. 235–251
- V e l l e r a n d, Lilian 2006. „Tants aurukatla ümber”. Dokumendikogumik Draamateatri lavastusest. Koost. ja kommenteerinud L. Vellerand. Tallinn: Eesti Teatriliit
- W i l m e r, S. E. 2004. On Writing National Theatre Histories. – Writing & Rewriting National Theatre Histories. Toim. S. E. Wilmer. (Studies in Theatre History and Culture.) Iowa City: University of Iowa Press, lk. 17–28
- W o r t h e n, William B. 1992. Modern Drama and the Rhetoric of Theatre. Berkeley: University of California Press
- W o r t h e n, William B. 2003. Introduction: Theorizing Practice. – Theorizing Practice: Redefining Theatre History. Toim. W. B. Worthen, P. Holland. (Redefining British Theatre History.) Hampshire – Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, lk. 1–7