

TARTU ÜLIKOOL
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Teatriteaduse õppetool

Madli Pesti

POLIITILINE TEATER EESTIS JA SAKSAMAAL 20.-21. SAJANDIL

Magistritöö

Juhendaja vanemteadur Luule Epner

TARTU 2009

Kunsti ülesanne on teha tegelikkus võimatuks.

Heiner Müller

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	5
1. POLIITILINE TEATER. MÕISTE DEFINEERIMINE.....	8
1.1. Definiitsioonid Erika Fischer-Lichte järgi.....	8
1.2. Definiitsioon Siegfried Melchingeri järgi.....	11
1.3. Baz Kershaw' radikaalne teater.....	13
1.4. Poliitilisuse mõiste Hans-Thies Lehmanni järgi.....	16
1.5. Sotsiaalne teater.....	17
2. POLIITILINE TEATER 20. SAJANDIL.....	20
2.1 Poliitiline teater Saksamaal	20
2.1.1. 19. sajandi lõpp, 20. sajandi algus.....	20
2.1.2. Kahe maailmasõja vahel: poliitilise teatri tõus ja langus.....	21
2.1.3. Erwin Piscator	23
2.1.4. Bertolt Brecht.....	28
2.1.5 1930. aastad.....	31
2.1.6. Pärast Teist maailmasõda	31
2.2. Poliitiline teater Eestis.....	35
2.2.1. Töölisteatrid.....	35
2.2.2. Eesti Wabariigi aegne ühiskond ja teater.....	36
2.2.3. Hommikuteater.....	40
2.2.4. 1960-1970. aastad: Hermaküla ja Komissarov.....	42
2.2.5. 1980. aastad.....	46

3. KAASAEAGNE POLIITILINE TEATER SAKSAMAAL JA EESTIS.....	52
3.1. Teater ja ühiskond Saksamaal 1990. – 2000. aastatel	52
3.2. Teater ja ühiskond Eestis 1990. – 2000. aastatel	61
3.3 René Pollesch.....	72
3.4 Von Krahli Teater.....	78
3.4.1. René Pollesch ja Von Krahli Teater: paralleele.....	86
3.5. Rimini Protokoll	89
3.6. Merle Karusoo	94
3.6.1. Rimini Protokoll ja Merle Karusoo: paralleele	99
3.7. Teater NO99.....	101
KOKKUVÕTE	107
KASUTATUD ALLIKAD.....	113
<i>SUMMARY</i>	119

SISSEJUHATUS

Magistritöö annab ülevaate poliitilisest teatrist Eestis ja Saksamaal 20. sajandi algusest kuni 2009. aastani. Eesmärgiks on võrrelda poliitilise teatri arengut neis kahes riigis. Alguspunktiks on 20. sajandi esimene pool Saksamaal, kui teatriteoreetik ja lavastaja Erwin Piscator avaldas artiklite kogumiku „Poliitiline teater“, kus ta mõistet esmakordselt kasutas ja seletas.

Huvi teema vastu sai alguse 2005. aastal teatriteaduse õpingute ajal Berliinis Humboldti ja Freie ülikoolides. Vaadates palju ühiskondlike probleemidega vahetult suhestuvat teatrit, tekkis küsimus, miks ei ole sellist teatrit Eestis. Siiski on mõningaid poliitilise teatri ilminguid märgata ka Eestis ning ilmne on nende loojate kas teadlik või alateadlik side saksa teatriestetikaga. Üheks töö lähtepunktiks saigi küsimus, miks saab saksa teatrikunsti puhul rääkida punase joonena läbivast poliitilisusest ning miks Eestis teatri poliitilisust nii harva näeb. Seetõttu sisaldab töö mitte ainult üksikute lavastuste ja lavastajate analüüsi, vaid ka ülevaadet ühiskondlikest oludest, poliitilisest süsteemist, sotsiaalsetest ning demograafilisest probleemidest, mis kõik kunstide arengut mõjutavad.

Magistritöö üheks eesmärgiks on tuua selgust teatriteoreetiliste mõistete segadusse: mis on poliitiline teater, mis on sotsiaalne teater, millistest lavastustest rääkides on asjakohane neid mõisteid kasutada. Mõistete määratlemine, selgitamine ja õigesse konteksti asetamine aitab edaspidi teatriuurijaid üksteisest paremini aru saada ning teeb mõistete kasutamise selgeks ja ühemõtteliseks.

Töö teoreetiliseks aluseks on Saksa teatriteoreetikute Erika Fischer-Lichte ja Hans-Thies Lehmanni uurimused. Poliitilise teatri mõiste defineerimisel lähtusin eelkõige Fischer-Lichte klassifikatsioonist 2005. aastal ilmunud Metzleri teatriteoreetikonis (peatükk 1.1.). Tutvustan ka briti teatriuurija Baz Kershaw' radikaalse teatri mõistet, millest Fischer-Lichte on oma teooria arendamiseks inspiratsiooni saanud. Esitan

võrdluseks Saksa teatriajaloolase Siegfried Melchingeri käsitletule poliitilisest teatrist, kelle määratlus on Fischer-Lichtega võrreldes palju kitsam, kuid mis osutab kõige levinumale arusaamale poliitilisest teatrist. Lähtun oma töös läbivalt Fischer-Lichte poliitilise teatri definitsioonist, mis peab silmas teatrit, kus lisaks ühiskondlikele ja globaalsetele probleemidele tähelepanu pööramisele on samavõrd oluline ka lavastuse uudne esteetika.

Hans-Thies Lehmanni monograafia „Postdramaatiline teater“ (1999) aitab analüüsida lavastuste esteetikat. Eesmärgiks on vaadelda näiteid nii eesti kui saksa teatrist ning uurida, kuivõrd saab Fischer-Lichte ja Lehmanni teooriaid rakendada lavastuste analüüsimisel.

Vajadust käsitleda poliitilise teatri teemat Eesti kultuuriruumis näitavad 1990. ja 2000. aastatel järjest tihedamalt ilmuvad artiklid, kus otsitakse sotsiaalset ja/või poliitilist teatrit ning pidevaid (era)vestlusringe, kus arutletakse, kuidas Saksamaal saab ja meil ei saa. Teema on aktuaalne ja kaasaega kõnetav. Kõiki magistritöös analüüsitavaid lavastusi nii Eestis kui Saksamaal olen ma näinud. Ka olen mitme aasta jooksul kirjutanud teemakohaseid artikleid peamiselt ajakirjas Teater. Muusika. Kino, et tutvustada Eestis saksa poliitilise teatri lavastajaid ning analüüsinud Merle Karusoo lavastajakäekirja ajalehes Sirp.

Miks valisin eesti teatri võrdluseks just saksa teatri? Ülalpool mainisin, et mõne Eesti lavastuse juures on märgata saksa teatri mõju, seda just poliitiliselt aktiivse teatri puhul. Samas aga võib mitmetel juhtudel eesti teatrist leida ka näiteks vene või soome teatri mõjusid. Võrdluseks Eesti ja Saksamaa vahel annab alust fakt, et mõlemas riigis toimusid 1980. aastate lõpus ja 1990. aastate alguses olulised ühiskondlik-poliitilised muutused. Võib rääkida omamoodi siirdeühiskonnast Eestis ja Ida-Saksamaal, kus liiguti totalitaarsest režiimist kapitalistlikku ühiskonda. Neid muutusi nii ühiskonnas kui kultuuris käsitletakse peatükkides 3.1. ja 3.2.

Uurimisküsimused, millele soovin vastust leida, on järgmised. Saksa ja Eesti ühiskonnas toimus küll sarnane poliitiline muutus 1980. aastate lõpus ja 1990. aastate alguses, kuid siiski on riikide areng 20. sajandil olnud erinev. Kas ja kuidas väljendub

see teatris? Milles seisnevad Eesti ja Saksa ühiskonna ja teatri erinevused? Millest räägib teater muutunud ühiskondlik-poliitilises olukorras? Millest räägivad kaasaegse poliitilise teatri lavastajad Eestis ja Saksamaal? Kas see, millest teatris räägitakse, on oluline ka ühiskonnas?

Töö struktuurist. Magistritöös on kolm peatükki. Esimene on teoreetiline peatükk, kus osutatakse mõiste „poliitiline teater“ erinevatele kasutusvõimalustele ning sõnastatakse definitsioon, mida siinses töös kasutatakse. Teine peatükk vaatlleb poliitilist teatrit Eestis ja Saksamaal ajaloolises perspektiivis: kuidas on arenenud ühiskond ning kuidas on selles toiminud teater. Alapeatükis 2.1. keskendutakse Saksamaa teatriajaloole, põhjalikumalt leiab käsitlemist Erwin Piscatori ja Bertolt Brechti teater. Alapeatükis 2.2. käsitletakse Eestit ning osutatakse 20. sajandi harvadele poliitilise teatri näidetele. Pikemalt vaadeldakse Hommikteatri tegevust ning Evald Hermaküla ja Kalju Komissarovi loomingut. Viimases, kolmandas peatükis on vaatluse all kaasaegne teater: konkreetsete lavastajate ja lavastused nii Eestis kui Saksamaal. Eraldi alajaotus on pühendatud teatri ja ühiskonna arengule Eestis ja Saksamaal 1990. aastate algusest tänaseni. Põhjalikumalt käsitletakse René Polleschi teatrit Saksamaal ning Von Krahli teatrit Eestist. Eraldi uuritakse, kas leidub nende kahe vahel ühisjooni (peatükk 3.4.1.). Seejärel analüüsitakse Rimini Protokoll'i loomingut (peatükk 3.5.) ning uuritakse, kas sellel on ühisjooni teatriga, mida teeb Eestis Merle Karusoo (peatükk 3.6.). Peatükk 3.7. on pühendatud teatritele NO99, mida Eestis peetakse poliitilise teatri lipulaevaks.

Magistritöö eesmärgiks ei ole anda ülevaadet kaasaegsest poliitilisest teatrist selle kõikides tahkudes (autorid, tekstid, lavastused, näitlejad, retseptsioon jne). Eesmärgiks on kaardistada poliitilise teatri arengut 20. sajandi jooksul võrdlevalt kahes riigis, kuna sellisest vaatepunktist ei ole seda varem tehtud.

Soovin tänada Jaak Rähesood ja Lilian Velleranda, kes lubasid eesti teatri ja ühiskonna analüüsimisel kasutada oma veel ilmunud artikkelite käsikirju. Samuti Monika Eppeltit, kes andis viiteid saksa teatri ja ühiskonna mõistmiseks.

1. POLIITILINE TEATER. MÕISTE DEFINEERIMINE

Poliitilise teatri mõiste defineerimine sõltub mõiste „poliitiline“ kasutamisest. Järgnevalt esitan mitmeid erinevaid lähenemisi, mis eksisteerivad paralleelselt ja ei pea üksteist välistama. Saksa teatriteadlase Erika Fischer-Lichte vaade poliitilisele teatrile on kõige laiem, hõlmavam. Kitsama tähendusega definitsiooni andis saksa teatriajaloolane Siegfried Melchinger kolmkümmend aastat tagasi. Uue mõiste, kuid sisult sarnase, lisab inglise teatriteadlane Baz Kershaw – radikaalne teater.

1.1. Definitsioonid Erika Fischer-Lichte järgi

Järgnevalt ei käsitle ma mõiste „poliitiline teater“ arengut ajalooliselt, vaid esitan esmalt Erika Fischer-Lichte kõige hõlmavama definitsiooni ning vaatan seejärel, kuidas suhestuvad teiste teatriloolaste definitsioonid Fischer-Lichte omaga. Metzleri teatriteooria leksikonis jagab Fischer-Lichte poliitilise teatri neljaks (Fischer-Lichte 2005:242-245):

1. Teatri struktuurne poliitilisus. Fischer-Lichte käsitleb etendust poliitilise situatsioonina: etendusest osavõtjad, nii tegijad kui vaatajad, lasevad ennast etendusest mõjutada ning mõjutavad ka omakorda etenduse kulgu. Samuti kujunevad etendusest osavõtjate vahel välja teatud võimusuhted. Siin tähistab poliitilise teatri mõiste teatrietendust laiemalt ning ei ole seotud konkreetse teatrivormi või -esteetikaga. Selline lai poliitilisuse kasutamine Fischer-Lichtel tuleneb ilmselt sõna „poliitika“ tähendusest: kreeka keeles *politikē* tähendab linna- või riigijuhtimiskunsti (Võõrsõnade leksikon 2000: 776).

Matthias Warstat kirjutab säärastest võimusuhtest täpsemalt: esiteks tekivad teatrietenduses asümmeetrilised suhted laval – võimusuhted näitlejate vahel ning võimusuhted kehastatavate vähem või rohkem oluliste tegelaste vahel. Teiseks tekivad

võimusuhted näitlejate ja publiku vahel. Vaatajal on võim näitleja üle, kes saab vaataja jaoks objektiks. Vastupidiselt võivad näitlejad oma kohalolu ning energiaga mõjutada vaatajaid ning allutada vaatajad enda tahtele, eesmärgile. Igatahes ei tegutse kumbki osapool, ei vaatajad ega näitlejad, neutraalsel pinnal. Etenduses osalemisega astuvad nad kohe eelnevalt lavastatud pinnale ning mängu astub kolmas osapool – lavastaja, kes ei mõjuta mitte ainult laval toimuvat, vaid on osaline ka ruumi struktureerimises ning kehtestab omakorda võimu. (Warstat 2005:172)

2. Teatri poliitilisus läbi ajaloo. Fischer-Lichte toob välja, et poliitilisust võib näha ka 20. sajandist varasemas teatris. 1795. aastal väidab Friedrich Schiller oma kirjutises „Inimese esteetilisest kasvatuses“, et ilu on see, mis annab inimesele vabaduse. Schiller annab kunstile üldisemalt, aga eriti just teatritele nii moraalse kui poliitilise asutuse nime. Lisaks Schillerile rõhutab Fischer-Lichte ka Wagneri mõju ning liigitab selle samuti poliitilisuse alla. Richard Wagner arendab välja oma *Gesamtkunstwerki* idee, kus ei ühendata mitte ainult luule-, laulu- ja tantsukunsti, vaid etendus peaks mõjutama ka inimese mõistust, tundeid ja keha. Selline kontseptsioon valitses Fischer-Lichte järgi väidetavalt ka Vana-Kreekas ning mõjutas samuti 1960-70ndate aastate poliitilise teatri tegijaid (Fischer-Lichte 2005: 244).

3. Teatri temaatiline poliitilisus (vaieldamatult kõige laiemalt levinud poliitilise teatri määratlus, mida toetab ka näiteks Siegfried Melchinger, vt allpool). Fischer-Lichte järgi mahub siia alla erinev Euroopa teater alates antiigist, erinevad 20. sajandi teatrivormid ning teater ka mitte-lääne kultuurides alates 1960ndatest. Vana-Kreeka teater oli poliitiline, sest oli otseselt seotud poliseaga, Vana-Kreeka linnriigiga. Tragöödiad rääkisid poliitilise identiteedi tõusust, sõjast, võimust, polise langusest. Komöödiates käsitleti päevapoliitilisi küsimusi, kusjuures vana-kreeka teatris esitas koor teatud määral vaatajana kohalolevat kodanikkonda. Siia poliitilise teatri määratluse alla kuulub ka Elisabethi-aegne teater Inglismaal, Hispaania kuldajastu teater, klassikaline prantsuse teater.

Selle kolmanda poliitilise teatri definitsiooni järgi on osa euroopa teatrist olnud alati poliitiline, kuigi alles 20. sajandil juhtus, et teater pühendas end täielikult konkreetse

poliitilise ideoloogia teenistusse, rõhutab Fischer-Lichte ning mainib, et selle eelkäijana võib vaadelda 17. sajandi jesuiitide teatrit. Näidetena siinjuures võib nimetada kõiki erinevad massivaatemänge 20. sajandi esimestest kümnenditest: Inglise ja Ameerika *Pageant*-liikumine 1905. ja 1917. aasta vahel; Oktoobrirevolutsiooni järgsed massivaatemängud Venemaal, kus revolutsiooni peeti lahenduseks ja masse käsitleti enesevabastajatena; *Thingspiele* Saksamaal natsionaalsotsialistide võimuletuleku esimestel aastatel. Pärast koloniaalvõimu lõppemist leidis poliitiline teater kõlapinda ka Lõuna-Ameerikas, Aafrikas, Aasias ning „Oxfordi illustreeritud teatriajaloo“ järgi loodi just 1970. ja 1980. aastail mitmel pool Aasias, Aafrikas ja Lõuna-Ameerikas väikseid truppe, mis „kujutasid endast otsekui poliitiliste muutuste eestkõnelejaid“ (Oxfordi... 2006: 578).

4. Uus esteetika. Praegu ei näe Fischer-Lichte arvates euroopa teatris väga palju poliitilise temaatikaga teatrit. Silma torkab poliitilise diskursuse ja esteetika ühendamine. Poliitilist diskursust viiakse tänapäeva teatris tihti läbi loengute ja diskussioonide vormis (nt Volksbühne, Schaubühne ja Hebbel-teater Berliinis). Võib rääkida poliitika teatraliseerimisest, mida on näha ka järjest enam võidutseva televisiooni näitel. Poliitika toimub sündmusena, *show*'na. Poliitilise teatri all mõistetakse tänapäeval üha tihedamini tegevust, mida esitavad poliitikud meediale ja avalikkusele¹. Fischer-Lichte arvamusel ühineb ka Baz Kershaw. Kershaw' seisukoht on sarnane, kuid tema ei nimeta sellist teatrit mitte poliitiliseks, vaid radikaalseks.

Kõige olulisem ja uudsem poliitilise teatri määratlus tulebki välja neljandas alajaotuses, mis on küll otseselt inspiratsiooni saanud Baz Kershaw' radikaalse teatri mõistest (Kershaw 1999: 18, täpsemalt vt allpool). Fischer-Lichte: „Sellise temaatiliselt poliitilise teatri vastu seab end teatraalsuse poliitika. „Vabadus“, mida see pakub, ei ole ainult vabadus orjusest ja allasurutusest või vastuhakk valitsevale ideoloogiale, vaid igast ideoloogiast üle astumine. Selle uue esteetika eesmärgiks on saavutada vabadus teispool kõiki ideoloogiaid. Selline teater ei proovi säärast vabadust ette mängida, vaid

¹ „Poliitika ongi teatraalne ja etendav“ – Ventsel 2004:164. Vt artiklit poliitika nii vormilisest kui sisulisest teatraalsusest.

igale etenduses osalejale ja vaatajale sellist vabadust pakkuda. Selles mõttes mõistame seda uut performatiivsuse esteetikat poliitilisena.² (Fischer-Lichte 2005: 245)

See uus teatriesteetika ei välista aga sisuliselt poliitiliste teemadega tegelemist. Mõjuvaimad poliitilise teatri etendused põimivad uudset vormi ja poliitiliste sõnumitega sisu.

1.2. Definiitsioon Siegfried Melchingeri järgi

Vastukaaluks Fischer-Lichte väga kaasaegsele ja mitmekülgsel, nüansseeritud lähenemisele, toon ära ka Siegfried Melchingeri vaated poliitilisele teatrile kolmkümmend aastat tagasi. Tema arusaam on palju kitsam, konkreetsem ja traditsioonilisem. Melchinger määratleb poliitilise teatri peamiselt sisust lähtudes.

Oma raamatus „Geschichte des politischen Theaters“ („Poliitilise teatri ajalugu“, 1974) käsitleb Melchinger poliitilist teatrit kui ajaloolist fenomeni, mitte mingi doktriini (ideoloogia, filosoofia) postuleerimist. Ta rõhutab, et poliitiline teater on kaasaegne fenomen ning et ajaloolisi näidendeid võib nimetada poliitiliseks vaid siis, kui need kõnetavad praegust aega, kui need on mängitavad ka praegu. „Poliitiline teater ei räägi „igavestest väärtustest“ või muudest üldistest teemadest. Poliitika (mida iganes selle all mõeldakse: riik, võim ja võimustusüsteemid, omand, vägivald, sõda ja rahu) võib laval vaid väga konkreetsetes vormides esineda.“³ (Melchinger 1974: 243)

Melchingeri järgi on poliitiline teater kriitiline teater. See ei tähenda, et laval mustatakse ühte parteid (või ideoloogiat) ja soositakse teist. Kritiseeritakse näiteks parteide võimumänge demokraatias või enamust moodustavat avalikku arvamust.

² „Gegen dieses politische Theater wenden sich die Politiken des Ästhetischen/Theatralen. Die „Freiheit“, die sie ermöglichen, bedeutet nicht einfach Freiheit von Unterdrückung und Ausbeutung, Widerstand gegen herrschende Ideologien, sondern eine Überschreitung ... jeglicher Ideologie. Die neuen Ästhetiken zielen eher auf eine Freiheit jenseits institutionalisierter Macht ... Sie versuchen nicht, eine solche Freiheit darzustellen, vielmehr sie für jeden Beteiligten, also auch und gerade für die Zuschauer, herzustellen, sie in den Stand dieser Freiheit zu versetzen. In diesem Sinne sind die neuen Ästhetiken des Performativen in der Tat als politisch zu begreifen.“

³ „... Politik vom Theater im Lichte „ewiger Werte“ oder anderer Allgemeinheiten behandelt wird. Politik (was immer darunter verstanden wird: Staat, Macht, Herrschaftssysteme, Besitz, Gewalt, Krieg und Frieden) kann auf der Bühne nur konkret in Erscheinung treten.“

Oluline on märkida, et Melchinger rõhutab vähemusgruppe ja nende õigusi: „Poliitiline teater võib olla foorumiks vähemustele; see on ainus foorum, kus mängu saab tulla vähemus enamuse vastu, üksikisik võimu vastu.“⁴ (*ibid*, 244) Seejuures on Melchingeri jaoks avalikkus kõige tähtsamaks kriteeriumiks, millest lähtuvalt eristub poliitiline teater mittepoliitilisest. Poliitilises teatris kriitika avalikustatakse. Avalikustamine tähendab siin seni kaetu pinnale tõstmist, nii et tõde päevavalgele tuleb. Melchingeri arvates on tõde objektiivne ja tõestatav. Siin ilmneb, et Melchingeri raamat on kirjutatud kolmkümmend aastat tagasi. Postmodernistlikul ajajärgul ei julgeks ilmselt keegi enam väita midagi absoluutsest tõest.

Melchinger vaatab teatrit ka veidi laiemalt ning märgib, et muidugi ei ole poliitika teatri ainus teema, nagu ka mitte elus, kuid on üks olulisemaid ning seda õpetab ka ajalugu: poliitika on sama vana kui teater. Kreeklaste jaoks oli demokraatia põhiõiguseks kõnevabadus, aga nii vaba on poliitiline teater oma ajaloos harva olnud. Melchingeri arvates ei vääri teater, mis laseb end võimu poolt manipuleerida, poliitilise teatri nimetust (*ibid*, 244).

Melchinger käsitleb ka näidendeid. Enamik poliitilisi näidendeid on tema arvates mõttemängud. Poliitiline teater näitab rohkem kui üks ajalooõpik, näitab inimesi, kes ajalugu teevad ja inimesi, kellega ajalugu tehakse; valitsejaid ja valitsetavaid. Nii on poliitilise teatri üheks põhiteemaks poliitika moraal ning ei tohi unustada, et võimukandjad ei seisa sealpool head ja kurja. Melchinger tsiteerib Schillerit: „Õigusemõistmine laval algab seal, kus maapealsed seadused lõpevad.“⁵ (*ibid*, 245-246)

Melchingeri jaoks on poliitiline see teater, kus oluliseks protsessiks on kaasamõtlemine (mida rõhutab ju ka Fischer-Lichte). Vaataja võtab protsessist osa ning mõtleb tegijatega kaasa.

Melchinger ei vaata poliitilist teatrit mitte pelgalt ühekülgsele sisule orienteerituna. Ta jätab veidi ruumi ka vormi üle mõtisklemiseks ning huvitav on tema rõhutus, et

⁴ „Politisches Theater kann das Forum von Minoritäten sein; es ist das einzige Forum, in dem der Minimus, der Einzelne, gegen die vielen, die Majorität ... ins Spiel gebracht werden kann.“

⁵ „Gerichtsbarkeit der Bühne dort anfängt, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze endigt.“

poliitilisest teatrist ei saa ka emotsioone eemal hoida. Melchingeri jaoks on naeruväärne arvamus, justkui poliitiline teater peab olema ebainimlik, ilma hingeta. Kes mõistuspärasust tundetusega võrdsustab, on valel teel, sest läbi ajaloo on poliitilises teatris olnud viha, kaastunne, kirm, ka lõbu, vaimukus ja huumor. Pool poliitilise teatri ajaloost on möödunud komöödiates, rõhutab Melchinger (*ibid*, 248). „Meelelahutuslikkus“ on ju ka Brechti järgi teatri „õilsaim funktsioon“. (Brecht 1972: 218)

Kitsas mõistes poliitilist teatrit näeb ka Patrice Pavis oma teatrisõnaraamatus. Tema järgi on poliitilises teatris esteetika allutatud poliitilisele võitlusele ning tema arvates võib etenduses tihti juhtuda, et teatraalne vorm muutub lihtsalt ideede debatiks (Pavis 1998: 278).

1.3. Baz Kershaw' radikaalne teater

Kui proovida defineerida mõistet „poliitiline teater“, ei saa mööda vaadata inglise teatriuurijast Baz Kershaw'st, kes lisab termini mõistmisele olulise nüansi. Oma 1999. aastal ilmunud raamatus „The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard“ („Radikaalsus etenduskunstis. Brechti ja Baudrillard'i vahel“) loob Baz Kershaw uue mõiste „radikaalne etendus/teater,“ mis haakub Fischer-Lichte mõistega „poliitiline esteetika“.

Fischer-Lichte on saanud Kershaw'lt inspiratsiooni. „Radikaalne etendus peaks äratama vabadust, kuid mitte vabadust ainult allasurutusest, ahistamisest, eksploatatsioonist, vaid vabadust jõudmaks võimustusüsteemide taha.“⁶ (Kershaw 1999: 18) Kershaw ei ole huvitatud vabaduse esitamisest, vaid sellest, kuidas radikaalne etendus saaks sellist vabadust toota nii etendajate kui vaatajate jaoks. Täpselt nii arutleb ka Fischer-Lichte Metzleri teatriteooria leksikonis (Fischer-Lichte 2005: 245), kuid nimetab sellist teatrit poliitiliseks. Mõlemad uurijad kirjeldavad sama fenomeni, kuid nimetavad seda erinevalt. Huvitaval kombel tekib veel lisaseos Bertolt Brechtiga, kes

⁶ „... the freedom that „radical performance“ invokes is not just freedom *from* oppression, repression, exploitation, ... but also freedom *to reach beyond* existing systems of formalised power ...“

oma 1948. aastal välja antud „Väikeses teatriorganonis“ kirjutab: „(...) seisukoha valik on näitekunsti põhiosa, ja see tuleb teostada väljaspool teatrit. Nii nagu looduse ümberkujundamine, nõnda on ka ühiskonna ümberkujundamine vabastamisakt, ja vabastamisrõõmud ongi need, mida teaduseajastu teater peab vahendama.“ (Brecht 1972: 238)

Siinkohal on sobilik põhjendada, miks käesolev töö ei käsitle stalinistlikku-nõukogudelikku teatrit poliitilisena. Nimelt tolle „ühiskonna ümberkujundamise vabaduse“ puudumise tõttu, võimatuse tõttu kiigata „võimusüsteemide taha“ (Kershaw’ järgi). Brechti (ja paljude teiste) jaoks on poliitilise teatri tegemisel just oluline olemasoleva ühiskondliku korra kritiseerimise võimalus, diskussiooni äratamine, erinevate võimaluste-arenguteede kaalumine. Nõukogude Liidus oli diskussioonivõimalus kesine ning „poliitiline teater“ tähendas enamasti olemasoleva riigikorra ülistamist, seetõttu on see poliitiline teater jutumärkides. Nõukogude Eesti aegsete lavastajate hulgas on ka erandeid, kes siiski löid diskuteerivat poliitilist teatrit, nt Kalju Komissarov (pikemalt peatükis 2.2.4.).

Erinevatele mõistetele vaatamata on kõik uurijad ühel nõul ühes sisulises küsimuses: poliitiline teater (ehk Kershaw’ järgi radikaalne teater) on alati kaasaegne teater, etendus osaleb olulistest kultuurilistes, sotsiaalsetes ja poliitilistes pingetes (vt ka Kershaw 1999: 7). Samas on Kershaw seisukohal, et teater kunstiliigina ei mängi praegustes ega ka tulevikku puudutavates sotsiaalsetes ja poliitilistes plaanides mingit rolli (*ibid*, 15). Kershaw näeb mõistet „poliitiline teater“ väga kitsalt ning leiab, et poliitiline teater on suremas ning küsib, mis seda asendaks. Ta väidab, et juba mõnda aega on poliitilise teatri idee kriisis. Postmodernism ja sellega seotud teooriad on raputanud poliitilise teatri alustalasid ning lisab, et poliitilise teatri all mõisteti tavaliselt vasakpoolsete sotsialistlike-maksistlike ideede edastamist ning et parempoolset teatrit ei nimetatud poliitiliseks (siin on näha, et ta käsitleb mõistet kitsalt, sarnaselt saksa teatriajaloolase Melchingeriga). Kershaw väidab, et poliitiline teater on koos vasakpoolsete ideoloogiatega minetanud oma populaarsuse (sellele peab aga vastu väitma: vasakpoolsed ideoloogiad on nii Lõuna-Euroopas kui ka Lõuna-Ameerikas väga

elujõulised). Alates 60ndatest, kui kõik isiklik muutus poliitiliseks, on poliitilisus leidnud tee igasse kultuuri nurka, ütleb Kershaw. Ta leiab, et poliitilisus on praegu kõikjalolev ning leidub kõikides teatrites ja lavastustes. Kershaw arvates tekitab selline ebamäärasus ebakindlust. (*ibid*, 16)

Kuidas aga määratleda ühe nähtuse poliitilisust? See on raske, sest kõik tänapäeva maailmas on suhteline, arvab Kershaw (*ibid*, 17). Teatud publiku jaoks võib ühel etendusel olla suur poliitiline mõju, kuid teiste jaoks tundub sama etendus täiesti mõttelage. Murettekitav on Kershaw' jaoks, et teatri panust poliitilisse ja sotsiaalsesse ajalukku võib olla võimatu analüüsida ja hinnata. Brechti visioon – maailm, kus õiglus, võrdsus ja vabadus aina suureneb – on igaveseks minevikku vajunud, leiab Kershaw pessimistlikult.

Kershaw mõtiskleb ka üldisemalt ühiskonna üle ning leiab, et paljud ühiskonnad on praegu performatiivsed. Performatiivsed ühiskonnad tekivad demokraatia ja kapitalismi ühinemispunktis (nagu antud töö puhul käsitletavat Eesti ja Saksamaa). Uusi demokraatiasid, nt ka neid riike, mis vabanesid totalitarismist pärast 1989. aastat, võib nimetada performatiivseteks demokraatiateks arvestades performatiivsuse määra nende poliitilises ja sotsiaalses struktuuris. Hiliskapitalistlikud liberaalsed demokraatlikud riigid rõhutavad seda tendentsi muutes turu-keskseks kogu oma sotsiaalse organisatsiooni. (Kershaw 1999: 13) Kapitalistlikul kultuuriturul on teater muutunud tähtsusetuks tarbeesemeks, samal ajal on etenduslikkus (*performance*) tõusnud keskmesse peaaegu kõikides elusfäärides. Võimu etendav/performatiivne pale vormib meie üleilmastunud tulevikku enam kui kunagi varem (*ibid*, 5).

Kershaw väidab, et radikaalse teatri mõiste (*radical performance*) võib edukalt asendada poliitilise teatri mõiste ning et vaate laiendamine poliitiliselt radikaalsele aitaks paremini teatripilti kaardistada ning heita teatritele värske pilk (Kershaw 1999: 17). Kershaw radikaalse teatri mõiste ei sisalda tingimata ideoloogilist varjundit ning see teater võib sisaldada nii vasakpoolseid kui ka parempoolseid poliitilisi ideid. Radikaalsuse viljakamaks kasvulavaks on etendused, mis toimuvad väljaspool teatrit (nt tegevuskunsti alla kuuluv), kui need, mida tehakse teatrimaja sees (*ibid*, 16).

1.4. Poliitilisuse mõiste Hans-Thies Lehmanni järgi

Teatri poliitilisusest on palju kirjutatud ka saksa teatriteadlane Hans-Thies Lehmann. Oma raamatus „Das politische Schreiben“ („Poliitiline kirjutus“, 2002) ütleb ta, et tavaline ettekujutus „poliitilisest“ teatrist on selline: teater võtab üles teemad, mida ühiskonnas arutatakse ning selline teater peaks mõjuma valgustuslikult. Sarnaselt Patrice Pavisiga leiab Lehmann, et võib olla ka oht, et teater muutub ühiskondlike teemade suhtes liiga plakatilikuks, liiga otseütlevaks. Lehmann leiab, et tänapäeval oleks omaette ülesanne leida teemasid, mis esmapilgul poliitilisena ei tundu (Lehmann 2002: 13).

Lehmann arvab, et teater ei saa olla poliitilist haridust andev asutus. Ta leiab, et teater on ühiskonnas kaotanud oma poliitilise positsiooni (mainib poliitiliselt aktiivsetena antiikteatrit ja Saksamaad 1920. aastail). Teater on küll säilitanud oma koha rahvusliku identiteedi määräjana, aga klassi- ja muu propaganda ajad jäävad Saksamaal 1920. aastatesse. „Kuni üks poliitiline näidend saab kirjutatud, ette loetud, trükitud ja teatri poolt kavva võetud ning ka proovideni jõuab, võib teose poliitiline mõju olla lihtsalt hiljaks jäänud.“⁷ (*ibid*, 13) Lehmann leiab, et enesepettus oleks arvata, et kuna teater on aeglasem poliitiliste probleemide käsitleja kui muud meediumid, on ta aga sellevõrra sügavam ja põhjalikum. Teater on just nimelt hetkes toimiv.

Samas haakuvad Lehmanni mõtted Erika Fischer-Lichteaga: poliitilisus on teatri struktuuri sisse kirjutatud ning see ei sõltu institutsioonist ega ajahetkest, milles teater toimub. Lehmann soovib aga mõelda teatrist, mille sisu ei ole otseselt poliitiline, vaid mis suhestub poliitilisusega ühiskonnas. Ta toetub Derridale, kes arvab, et teater peaks laskma poliitilisuse enda struktuuri sisse, mitte lavalt poliitilisi doktriine esitada (*ibid*, 14). Lehmanniga nõustub ka Matthias Warstat: „Kunstilise teatri ülesandeks ei saa olla poliitiliste sõnumite teatraliseerimine, seda teeb juba poliitika ise. Kunstiline teater

⁷ „Bis ein Theaterstück zu politischen Themen geschrieben, lektoriert, gedruckt, von einem Theater geplant, geprobt und aufgeführt ist, dürfte es für eine politische Wirkung immer schon ganz einfach zu spät sein.“

liigub aga enda loodud teatraalsuses, luues ruumi, kus teatraalsus võib olla vaistlik.“⁸
(Warstat 2005: 185)

1.5. Sotsiaalne teater

Sotsiaalne teater on vene teatridiskursuses levinud mõiste (Saksa teatrilases kirjanduses seda mõistet ei esine) ning tõenäoliselt tulnud venekeelse kirjanduse kaudu kasutusele Nõukogude Eestis. Tol ajal tähendas see ühiskondlike probleemidega tegelevat teatrit. Sõna „poliitiline“ sellise teatri kohta ei kasutatud, sest „poliitiline“ tähendas ainult ühte moodi poliitilist, st kommunistliku partei ideoloogiat järgivat. Eesti teatrikriitikas on mõiste „sotsiaalne teater“ väga levinud ka pärast Eesti taasiseseisvumist 1991. aastal; ilmselt on põhjuseks ka võõristus sõna „poliitiline“ vastu, mis praeguseks võiks juba hakata leevenduma. Tegelikult ei tehta eesti teatrikriitikas vahet sotsiaalse ja poliitilise teatri mõistetel. Leian aga, et sotsiaalse teatri mõiste kasutamine on palju laialivalguvam kui poliitilise teatri mõiste ning võib tekitada segadust.

Üritan lühidalt defineerida kolme mõistet: ühiskondlik, poliitiline ja sotsiaalne teater. Mõisted on kohati kattuva tähendusväljaga, kuid teaksin järgneva eristuse. Ühiskondlik teater on katusmõiste. Ühiskondlikult aktiivset teatrit huvitavad nii poliitilised kui ka sotsiaalsed probleemid; selline teater võtab aktiivselt sõna ühiskonnas esile kerkinud teemade ja probleemide kohta. Rõhutaksin omadussõna „aktiivselt“, et eristada ühiskondlikku teatrit sellisest, mille peaesmärk on pakkuda vaatajale kas meelelahutust või igavikulisuse puudet, kuid mille allhoovustes võib märgata ka mingeid ühiskondlikke teemasid. Kui otsida, võib igast teatrilavastustest leida midagi, mis kuidagi kaasaegse ühiskonnaga haakub. Poliitiline teater võtab küll erinevaid vorme, kuid sisuline eesmärk on neil erinevatel stiilidel sarnane: tegijad võtavad mingi ühiskondliku probleemi suhtes seisukoha ning esitavad seda seisukohta selgelt

⁸ “Aufgabe des Kunsttheaters kann es nicht sein, politische Botschaften zu ththeatralisieren, denn das besorgt die Politik schon selbst. Kunsttheater markiert aber einen besonderen, eigenen Bereich von Theatralität, es schafft Räume, in denen Theatralität reflexiv werden kann.“

vaatajatele. Seda seisukohta võib esitada ka väitluse vormis ning vaataja võib pakutavate seisukohtadega kas nõustuda või mittedõustuda, aga võib ka luua enda jaoks hoopis kolmanda variandi lavastuses esitatud probleemidele. Sotsiaalsele teatrile on iseloomulik ühiskondlike probleemide kaardistamine, mitte aga selgetele lahendustele osutamine (vt ka Pesti 2006). Nagu Ott Karulin (2007) on märkinud, tähendab sotsiaalne teater siin poolele teele jäänud poliitilisust ning pole tegelikult asjakohane kasutada.

Kuna mõiste „sotsiaalne teater“ on eesti teatrikriitikas niivõrd tugevalt kanda kinnitanud, siis peab veidi lähemalt vaatlema, mida selle all täpsemalt mõeldakse. Teatmeteos defineerib sotsiaalset kui „ühiskondlik, ühiskonnasse puutuv“ (Võõrsõnade leksikon 2000: 919). Sotsiaalne teater oleks seega ühiskondlik, ühiskonnasse puutuv teater. Siin aga tekibki laialivalgumus. Suur osa inimtegevusest on sotsiaalne – kas sotsiaalselt determineeritud ja/või sotsiaalset keskkonda mõjutav, sotsiaalselt aktiivne, muutusi esile kutsuv. Kuna teater tegeleb inimesega, st inimese kui sotsiaalse olevusega, on teater üdini sotsiaalne nähtus. Teater suhestub sotsiaalsete oludega, kannab endas konkreetse kultuuri väärtusi. Sotsiaalne teater reageerib keskkonnale ning kujuneb vastavalt keskkonnast saadud impulssidele. Sotsiaalses teatris käsitletakse sotsiaalseid fakte – paljude indiviidide sarnaste käitumisaktide kogumeid, korrapärasusi inimeste käitumistes, mis kirjeldavad pigem grupe kui indiviide. Seega, tegelikult on kogu teater sotsiaalne. Siin võib tuua sisse Erika Fischer-Lichte poliitilise teatri jaotuse esimese kategooria, mis käsitleb teatri struktuurset poliitilisust. Samamoodi võiks see kategooria kõlada „teatri struktuurne sotsiaalsus“. Ka teatriuurijad Matthias Warstat ja Hans-Thies Lehmann leiavad teatris olemuslikku poliitilisust (ehk siinses tähenduses sotsiaalsust; vt peatükid 1.1. ja 1.4.) Selline üldmõiste aga ei aita uurijat kuidagi edasi.

Sotsiaalsust on nähtud ka kahetisena: sotsiaalne teater kui omaette nähtus, millel on oma nimi, st tarvitav žanrinimetuseks või on sotsiaalne lihtsalt omadus, mis teatril olla võib (Sikk 2001: 7). Silver Sikk toob oma seminaritöös „Sotsiaalne teater“ esile mõiste „analüütiline sotsiaalne teater“, mis hõlmabki siinse töö kontekstis poliitilise teatri mõistevälja. Tundub ebavajalik kasutada mõistet „analüütiline sotsiaalsus“ kui täpsemalt väljendab sama tähendust „poliitilisus“. Analüütilist sotsiaalset teatrit kirjeldatakse väga

sarnaselt siinses töös kirjeldatud poliitilisusega: „Analüütiline sotsiaalne teater eemalduks realistliku filmi peegelduslikkusest, pelgast representatsioonist ja läheneks oma strateegiatelt multimeedia- ja videokunstile, samuti perfoormansile. Selline teater liiguks moraalitsevalt või šokeerivalt näitamiselt sügavutiminevale analüüsivale kogemuslikkusele.“(Sikk 2001: 11)

Seega, leian, et ülalpool kirjeldatud teatrit võiks nimetada poliitiliseks. Sotsiaalseks võiks muu hulgas nimetada ka “teatrit, mis tegeleb mingisuguse sotsiaalse programmi või rehabilitatsiooniga – kaasab vaimupuudega inimesi, kogub annetusi või annab lihtsalt tasuta etendusi.” (Ulfsak 2006) Samuti sisaldub mõiste „sotsiaalsus“ terminis „sotsiaalrealism“. See tähistab realistliku, elulähedase esteetikaga teatrit, mis käsitleb ühiskondlike valupunkte; sotsiaalsus tähenduses „ühiskonnasse puutuv“ (vt pikemalt peatükis 3.2.).

Käesolev töö keskendub Erika Fischer-Lichte poliitilise teatri jaotuse neljandale kategooriale (Fischer-Lichte 2005), kus ühendatakse poliitiline diskursus ja uudne tänapäevane esteetika. See uus teatriesteetika ei välista aga sisuliselt poliitiliste teemadega tegelemist. Mõjuvaimad poliitilise teatri etendused põimivad uudset vormi ja poliitiliste sõnumitega sisu. Just sellisele teatrile keskendub käesolev uurimus. Nüüdseks peaks olema selge, miks käesolevas töös ei peeta otstarbekaks kasutada lavastuste kirjeldamisel mõistet „sotsiaalne teater“ ega võeta seda ka sünonüümuna poliitilisele teatrile.

2. POLIITILINE TEATER 20. SAJANDIL

Peatükis käsitletakse Saksa ja Eesti 20. sajandi teatriajalugu rõhuga poliitilisel teatril. Peatükk Saksamaa teatriaaloost hõlmab peamiselt Berliinis tegutsenud teatritegijaid, sest 20. sajandi Berliin oli paljudes kultuurivaldkondades lipulaevaks ning ka uuenduslikud teatrisuunad ilmsid kõigepealt Berliinis. Eesti poliitilise teatri kirjeldamisel jääb peaaegu täielikult vahele Nõukogude Eesti teater, sest tegemist ei olnud vaba poliitilise teatriga (siiski leiavad kirjeldamist mõned erandid).

2.1. Poliitiline teater Saksamaal

2.1.1. 19. sajandi lõpp, 20. sajandi algus

Erika Fischer-Lichte märgib, et Friedrich Schilleri „Salakavalus ja armastus“ (kirjutatud 1783) oli esimene poliitiline tendentsdraama Saksamaal; see ei ole küll otseselt seotud 1920. aastatel sündinud poliitilise teatriga, aga Schillerist peale hakkas see mõiste tasapisi levima (Fischer-Lichte 2005: 242). Samuti ei ole järgnevalt lühidalt tutvustatav naturalistlik teater otseselt käsitletav poliitilisena, kuid naturalismi peab mainima olulise eellooda poliitilise teatri arengule. Nagu alljärgnevast selgub, näeb ka poliitilise teatri suurkuju Erwin Piscator naturalismis olulist mõjutajat.

Piscator kirjutab oma artiklite kogumikus „Das politische Theater“ („Poliitiline teater“) 1929. aastal: „Poliitiline teater, nagu mina selle välja arendanud olen, ei ole minu personaalne leiutis ega ka ainult 1918. aasta sotsiaalsete sündmuste tulem. Juured ulatuvad eelmise aastasaja lõppu. (...) Kirjandus ja proletariaat kohtusid.

Lõikumispunktis sündis uus kunst – naturalism (...).⁹ (Piscator 1968a: 27) Ka Fischer-Lichte märgib, et 19. sajandi lõpu naturalismiga algas areng, mis tegi Berliinist teatrimetropoli. 1889. aastal tuli lavale Hauptmanni „Enne päikesetõusu“. 1889 avati ka uus teatriühing Freie Bühne ja 1890 Freie Volksbühne. Freie Bühne (tõlkes Vaba Lava) juhatajaks sai Otto Brahm (1856-1912). Ühingu liikmed olid põhiliselt kodanlased: kunstiinimeste kõrval kaupmehed, pankurid, advokaadid, arstid, professorid ja ametnikud. Ühingu eesmärgiks oli arendada kaasaegset dramaturgiat, mida tsensor ei lubanud suurtel avalikel lavadel mängida. Esimestel aastatel saatsid Freie Bühne lavastusi pidevad skandaalid. Lavastati naturaliste: Strindbergi, Hauptmanni, Zolad. 1893 lavastati Hauptmanni „Kangruid“, mis tekitas skandaali – räägiti tööliste raskest elust.

1894-1907 juhtis Otto Brahm Deutsches Theaterit, kuni surmani 1921 juhtis ta Lessing-teatrit. Brahm lavastas kaasaegset, eelkõige naturalistlikku dramaturgiat ning arendas oma teatrites edasi lavastamis- ja näitlemisstiili. Naturalistliku draamaga sai teatrist taas avalik foorum, kus arutati kaasaja põletavaid probleeme ja sotsiaalseid küsimusi (seega võib naturalistlikku teatrit nimetada poliitilise teatri eelkäijaks, sest Brahm'i teater suhestus aktiivselt ühiskonnaga).

2.1.2. Kahe maailmasõja vahel: poliitilise teatri tõus ja langus

Teater ja ühiskond pole kunagi olnud nii tihedalt seotud kui pärast 20. sajandi kaht olulisemat sündmust – Esimest ja Teist maailmasõda. Lisaks ideoloogilistele dispuutidele leidis teatrilaval vahetut kajastamist ka ühiskonna aineiline ja vaimne lõhestatus. Kultuuritraditsioonid olid varasemate sajandite konfliktidest suhteliselt puutumatuks jäänud ning näiteks teatri ja seal esitatava draama vorm oli samuti suhteliselt muutumatu. Esimese maailmasõjaga läks aga teisiti. Selleks ajaks, kui

⁹ Das politische Theater, so wie es sich in alle meinen Unternehmungen heraus gearbeitet hat, ist weder eine persönliche „Erfindung“ noch ein Ergebnis der sozialen Umsichtung von 1918 allein. Seine Wurzeln reichen bis in das Ende des vorigen Jahrhunderts. (...) Aus zwei Richtungen kommen diese Kräfte: aus der Literatur und aus dem Proletariat. Am Schnittpunkt beider entsteht in der Kunst ein neuer Begriff: der Naturalismus (...)

vaenupooled 1918. aasta lõpul viimaks rahu sõlmisid, oli Euroopas peaaegu terve põlvkond minema pühitud. Ühtviisi olid pankrotis nii kunagised poliitilised ja moraalsed jõud kui ka majandus. Sõja laastav olemus, mis seisnes varem aktsepteeritud tõekspidamiste ja ühiskondlike hierarhiate üleüldises kukutamises, tekitas samas lootuse uuele algusele. Kõik see inspireeris radikaalselt uuenduslikke kunstivorme, mis leidsid oma kõige äärmuslikuma väljundi teatrikunstis. Mehhaniseerimise edusammud tõid uusi seadmeid ka teatrisse, võimendades seeläbi 1920. aastatel lavastaja domineerivat rolli. Kahe sõja vahelist ebastabiilset kooseksisteerimist võib käsitada pelgalt strateegilise tagasitõmbumisena, et ümber rühmituda ja järjekordseks purskeks valmistuda (Teine maailmasõda). Kõik need sündmused ei jätnud mõju avaldamata ka teatrile. Vastastikused suhted peegeldusid nii teatrilava kasutamises propagandaeesmärkidel kui ka saksa dramaturgide ja lavastajate põgenemises eksiili Teise maailmasõja alguses. Kui 1920. aastal võeti kasutusele loosung teatrist kui relvast, muutus näitekunst sõdadevahelisel ajal mõnes mõttes sõja jätkamiseks teiste vahenditega. (Oxfordi... 2006: 414-416)

1920. aastatel oli kultuurielu Berliinis samaaegselt avalik elu. Aktuaalseid probleeme, sündmusi ja skandaale arutati laval, teatris, kohvikutes ning tänavatel. Toimus meelelahutusteatri tõus: nt revüü ja operett. Otto Brahm'i teatris üritati ümbritsevat teatraalsust „võita ja ületada“, selleks et „elu“ saaks esile tõusta. Max Reinhardti teatris ähmastati elu ja teatri piire. 1920. aastail aga teatraliseeriti kogu avalikku elu ja ruumi. Tempost sai uue ajastu üks märksõnu. Tempo määras nii meelelahutusteatri kui ka poliitilise teatri (nt Piscatori ja Brechti lavastused, millest juttu allpool).

1920. aastate poliitilist teatrit Saksamaal (aga ka nt Nõukogude Venemaal) saab kirjeldada kolmest aspektist:

1. Teater kasutas rahvalikke mänguvõtteid (*commedia dell' arte*, laadateater, tsirkus, revüü), sidus nendega didaktilisi või agitaatorlikke elemente ning nalja ja situatsioonikoomikat.
2. Propageeriti kõikvõimalikku lavatehnikat. Tehnilise meedia (raadio, film, pildiprojektsioon) integreerimine lavategevusse.

3. Poliitiline teater oli mõjutatud traditsioonilisest kirjanduslikust teatrist. Dramaturgia muutumine eepilise teatri nime all mõjutas ka poliitilist teatrit, sest hakati kirjutama ka aktuaalsetel, ühiskondlikel teemadel. (Brauneck 1982: 311)

Erinevate mõjutajate tuules arenes välja erinevat liiki teater, mida võib nimetada poliitiliseks. Brauneck kirjeldab selle nelja tüüpi (*ibid*, 311-312):

1. Lihtne poliitiline revüü agitaatorliku iseloomuga, tihti tänavateatri vormis; kasutab rikkalikult erinevaid mänguvorme ning areneb mitmetes suundades.

2. Bertolt Brechti eepiline teater, mis poliitilise teatri vormidest rõhub kõige enam sõnale (keskseks teguriks „võõritusefekt“). Oma mõjujõult on eepiline teater vähem agitaatorlik ja rohkem valgustuslik-seletav.

3. Dokumentaalteater, mis võib vormiliselt olla väga erinev. Aluseks on originaaldokumendid, mida erineval viisil laval kasutatakse. Dokumentaalteater ei ole tol ajal siiski objektiivne, valitud dokumendid esitavad tegijate seisukohti ning poliitilisi ideid.

4. Traditsiooniline poliitilise sisuga realistlik teater, kus parteiline kuuluvus on selgelt näha. Sellist teatrit hakati alates 1930. aastatest nimetama sotsialistlikuks realismiks ning see arenes edasi kõigis sotsialismimaades.

2.1.3. Erwin Piscator

Erwin Piscatoriga (1893-1966) sai alguse poliitilise teatri praktika ja mõiste defineerimine, tema artiklite kogu „Poliitiline teater“ ilmus 1929. aastal. 1920. aastatel arendas ta oma teatriteooriat ja –praktikat Berliinis. Piscator on ise öelnud, et tema jaoks algas ajaarvamine aastaga 1914. Ta osales Esimeses maailmasõjas ning sealt kasvasid välja kogu tema loomingut mõjutanud antimilitaristlikud ja patsifistlikud ideed (Brauneck 1982: 328).

„Minu ajaarvamine algab 4. augustil 1914.

Sellest ajast alates on baromeeter registreerinud:

13 miljonit surnut

11 miljonit invaliidi

50 miljonit sõdurit lahinguväljadel

6 miljardit tulistatud kuuli

50 miljardit kuupmeetrit mürgigaasi

Kus on siin „personaalne areng“? Mitte keegi ei arene personaalselt. Miski arendab teda ennast.“¹⁰

Need on Piscatori „Poliitilise teatri“ avaread (Piscator 1968a: 9). Eepilise teatri loojatena soovisid nii Piscator kui Brecht lavastada mitte ainult „persooni,“ vaid seda „miskit“: poliitilist, sotsiaalset, majanduslikku ja ideoloogilist mõjutajat, mis määrab „persooni, isiku“. Nende generatsioon nägi Esimese maailmasõja massihävitust, nägi, kuidas Saksa usulised ja kultuurilised institutsioonid pandi sõja heaks kaasa töötama, nägi bolševike revolutsiooni ja ultraparempoolsete esiletõusu Saksamaal. Ajalugu kirjutati massidest ja moodsast tehnoloogiast lähtuvalt. Siiski üritasid Piscator ja Brecht näidata, et vaatamata kõigele on inimene võimeline ajalugu muutma. Lavastused suhestusid tegelaste ja publiku sotsiopolitiilise ja majandusliku olukorraga, aga mitte nagu naturalismis, kus neid olukordi käsitleti paratamatusena. Piscatori ja Brechti teatri ideoloogiliseks aluseks oli Marxi ajalooline materialism. (Bryant-Bertail 1991: 19-20)

Piscatori kujunemist mõjutas ka Saksa dadaism, milles ta aastail 1918-1920 aktiivselt osales. Liikumise raames formuleeriti hiljem eepilisele teatrile omased esteetilised ja ideoloogilised põhimõtted. Hakati kasutama fotomontaaži, mille leiutasid John Heartfield ja George Grosz. Fotomontaaž väljendas visuaalselt väga täpselt ja kontsentreeritult elu 20. sajandi metropolis: individuaalsus oli tükeldatud ja tehnoloogiliselt paljundatud ning massile vaatamiseks välja pandud. (*ibid*, 1991: 21)

Piscatori esimesel loomeperioodil Proletaarses teatris 1920-21 hakati esmakorselt lootma, et teatri kaudu on võimalik populariseerida töölisliikumist. Politsei süüdistas teatrit agitatsioonis ja peatas selle tegevuse. Piscatori teater pidi olema eeskätt didaktiline ning keskseks sai agitatsioon. Meelelahutuslikkus ning teatrimõnu jäid

¹⁰ Meine Zeitrechnung begann am 4. August 1914. Von da ab stieg das Barometer: 13 Millionen Tote, 11 Millionen Krüppel, 50 Millionen Soldaten, die marchierten, 6 Milliarden Geschosse, 50 Milliarden Kubikmeter Gas. Was ist da „persönliche Entwicklung“? Niemand entwickelt sich da „persönlich“. Da entwickelt etwas anderes ihn.

täielikult kõrvale (Brauneck 1982: 330; Piscator 1968b: 9). Oma teisel loomeperioodil lõi ta agitprop-teatri mudeli: „Revue Roter Rummel“ („Punane laadarevüü“) 1924 ja „Trotz alledem!“ („Vaatomata kõigele!“) 1925, mis said Weimari Vabariigi aegse poliitilise massiteatri kõrgpunktiks (Brauneck 1982: 332). Etendused koosnesid sketšidest ja kupleedest, esitasid laval ka tööliste demonstratsioone. 1920ndate teiseks pooleks saavutas Piscatori teater laialdase kõlapinna (lavastused Volksbühnes 1924-27 ja tema enda teatrites Theater am Nollendorfplatz 1927-29 ja Wallner teatris 1931). (Theaterlexikon 1986: 798-799)

Piscator oli ka see, kes võttis kasutusele eepilise teatri mõiste oma lavastuses „Fahnen“ („Lipud“) (1924). Alates 1926. aastast kasutas Brecht seda terminit oma teatri reklaamimiseks. Piscatori jaoks oli eepiline teater eelkõige poliitiline teater (kuigi hiljem nimetati eepiliseks teatriks väga erinevaid teatrivorme): ajanäidend (*Zeitstück*), ajaloolise ning kaasaegse klassivõitluse parteiline dokumentatsioon, õpetusnäidend (*Lehrstück*) tavalise näidendi asemel, lavategevuse muutmise otseseks poliitiliseks aktsiooniks (Brauneck 1986: 331). Piscator nimetab poliitiliseks teatrit, mis on „töölisklassi võitluse teenistuses“. Ta ei käsitle mitte ainult uusi teemasid, vaid kasutab ka uut dramaturgiat. Selle uue dramaturgia autor ei olnud üksikisik, vaid teatritekste loodi kollektiivselt (kollektiivi kuulus mõnda aega ka Brecht). Samuti pidas Piscator oluliseks täiesti uusi lavastamismeetodeid ja –vahendeid, kuhu kuulusid ka näiteks filmi- ja raadiolõigud. Tegelikult kuulus Piscatori teatrimaailma ka täiesti uue teatrimaja ehitamine, totaalteater, mille Walter Gropius küll Piscatorile projekteeris, kuid mida valmis ei ehitatud.

1929. aastal vaatab Piscator hindavalt oma teatritööle tagasi: „Meie teatri kaks olulisemat saavutust – lavakujundus ja dramaturgia – said sündida teatriarhitektuuri ja uue draama puudumise tõttu. Oma neljas lavastuses – „Hoppla“, „Rasputin“, „Švejk“ ja „Konjunktuur“ – kasutan ma kõigi puhul täiesti erinevat lavakujundust. See ei ole nii pideva otsingulise fantaasia või sensatsiooni-ihha tõttu, vaid põhineb – nii veidralt, kui see ka kõlab – Karl Marxi ajaloolisel materialismil. (...) Me pidime siduma iga personaalse stseeni tähtsate poliitiliste sündmustega ning seega tõstma isikliku

ajalooliselt tähtsale tasemele. (...) Samad mõtted puudutavad ka meie uut dramaturgiat. (...) Isiklik saatus ei ole enam tegevuse keskmes. (...) Inimisiksuse funktsioon on muutunud. Eksistentsi sotsiaalne aspekt on nüüd esiplaanil.“¹¹ (Piscator 1968b: 51-52)

Käesoleva ülevaate jaoks on järgmiseks oluliseks loomeperioodiks Piscatori elus 1960ndad, mil ta oli tagasi Saksamaal ning avastas enda jaoks draamakirjanikud Rolf Hochhuthi, Heinar Kipphardti ja Peter Weissi. Piscator on öelnud, et just sellistest kirjanikest ja näidenditest oli ta 1920ndatel unistanud.

1962. aastal saab 70-aastane Piscator Freie Volksbühne juhiks (eelnevalt pidi ta 10 aastat provintsis töötama). Piscator otsustas jätkata oma ennesõja-aegse teatriga ehk siis olla jätkuvalt ajaga kaasaskäiv ja poliitiline. Piscator lõi uue poliitilise teatri žanri: dokumentaalne teater (ka kasutatud näidendid olid dokumentaalsed). Poliitiline teater oli uues kuues üles tõusnud. Tema kuuekümnendate lavastusi hakati nimetama ka mäluteatriks (siin võib näha seost Merle Karusoo teatriga, vt peatükk 3.6.). Tolleaegne poliitiline teater koostöös Hochhuthi, Kipphardti ja Weissiga erines kahekümnendate teatrist eelkõige selle poolest, et teemaks sai lähiminevik (peamiselt natsiminevik ning aatomienergia vastuolulisus; vt ka Willett 1979: 176-182). Olulisteks lavastusteks said Hochhuthi „Asemik“ (1963), Kipphardti „J. Robert Oppenheimeri asjus“ („In der Sache J. Robert Oppenheimer“, 1964) ja Weissi „Juurdlus“ (1965).

Hochhuthi „Asemikus“ kõlab süüdistus, et paavst oli olnud kaasosaline natside poolt toime pandud juutidevastastes kuritegudes. Piscatori lavastus põhjustas ülemaalse skandaali. Näidend suutis käivitada debatte parlamendis, tuliseid diskussioone ajaloolaste ja teoloogide vahel ning andis ajalehtedes ja ajakirjades alust sedavõrd

¹¹“ Aus den beiden Hauptmängeln, dem Mangel einer Architektonik und dem Mangel einer neuen Dramatik sind die beiden Hauptresultate des Theaters entstanden: die Bühnengestaltung und die Dramaturgie. Die Bühnengestaltung, die in meinen vier Inszenierungen: „Hoppla“, „Rasputin“, „Schwejk“ und „Konjunktur“ vier verschiedene Formen annahm, entsprang nicht „einer rastlosen technischen Phantasie auf der Suche nach immer neuen Sensationen“, sondern orientierte sich, so merkwürdig es klingen mag, nach dem historischen Materialismus von Karl Marx. (...) Zweck jede einzelne Szene in Verbindung zu setzen mit dem universellen gesellschaftlichen Geschehen und sie damit ins Historische zu steigern. (...) Von den gleichen Gesichtspunkten gingen wir bei der Ausarbeitung unserer Dramaturgie vor. (...) ...steht nicht mehr im Mittelpunkt der Handlung das private Schicksal. (...) Auch die Funktion des Menschen hat sich gewandelt. Die gesellschaftliche Seite seiner Existenz steht im Vordergrund.“

arvukateks artikliteks ning juhtkirjadeks, et need avaldati hiljem omaette raamatuna. Hochhuthi näidendite poliitiline tähendus ja mõju jõud vastasid just nendele dokumentaaldraama kriteeriumitele, milleni Piscator 1930. aastatel oli lootnud jõuda ning mille arendamiseks tal nüüd Berliinis Freie Volksbühne lavastajana viimaks võimalus oli avanenud. Piscatori õhutusel kirjutas Peter Weiss ka „Juurdluse“, näidendi, mis kujutas endast teadlikku katset taastada saksa teatri kui moraalse kohtu roll. (Oxfordi... 2006: 474-475)

Piscatori jaoks pidi teater tegelema suurte kaasaegsete poliitiliste teemadega, nt 1920. aastate sotsiaalne ja majanduslik revolutsioon, 1950-60. aastatel ülesaamine natsi-minevikust (Willett 1979: 190). Piscator leidis, et neid teemasid käsitledes peab minema sügavuti ning panema inimesed asjade üle arutlema (Fischer-Lichte 1998: 20-21). Kokkuvõtteks võib öelda, et Piscatori teater ei käsitlenud mitte ainult selgelt poliitilisi teemasid, vaid arendas välja ka täiesti uue teatriesteetika (Fischer-Lichte 2005: 242). Piscatori mõju saksa teatrile on jätkunud pärast tema surma. Näiteks on jätkunud Piscatori välja arendatud dokumentaalne teater, mida on mõjutanud ka ühiskonna järjest suurem huvi meedia ja televisiooni vastu (Willett 1979: 183). Siiski, nagu rõhutab Willett, ei ole Piscatoril, erinevalt Brechtist, kunagi olnud otseseid õpilasi (*ibid*, 184).

1965. aastal vaatab Piscator tagasi oma teatriteele ning mõtiskleb kaasaegse (poliitilise) teatri üle. Teater, kui kunst, mida avalikkuse ees esitatakse, on endas igal ajal poliitilisi aspekte sisaldanud. Kui koos Aristotelesega inimest *zoon politicóniks* nimetada, st olendiks, kelle olemus on poliitiliselt, st ühiskondlikult määratud, siis on teater, kus alati sees nii ühiskond kui inimene, oma põhiolemuselt poliitiline. Seda taipasid juba varakult ka poliitikud, kes ajaloo jooksul on teatrit tsenseerinud ja keelanud, märgib Piscator (1986: 249). Meenutades aegu vahetult pärast Esimest maailmasõda: „Nägime, kuhu puudulik poliitikaga tegelemine oli maailma 1918. aastaks

viinud. (...) Viskasime oma teatris mõiste „kunst“ kohe üle parda; andsime kunsti elevandiluust tornile vihaselt jalaga.“¹² (*ibid.*)

2.1.4. Bertolt Brecht

Brecht ja Piscator töötasid 20. sajandi esimesel poolel ühel ajal Berliinis ning noorem Brecht oli paljuski Piscatorist mõjutatud. Oma raamatus „Vaseost“ (1939-1940, e.k. 1972) ütleb Brecht, et ilma Piscatori poliitilise teatrita poleks ka Brechti teater see, mis ta on. Juba 1926. aastal nägi Brecht Piscatori suurt panust eepilisse ja dokumentaalteatrisse (Fischer-Lichte 1998: 21-22).

Bertolt Brecht (1898-1956) kasvas üles Lääne-Saksamaal ning siirdus 1924. aastal Berliini Max Reinhardti teatri dramaturgiks (alustas seal koos helilooja Kurt Weilliga tööd „Kolmekrossiooperiga“). Samaaegselt töötas Brecht välja oma teatriteoreetilised põhimõtted, sh eepilise teatri mõiste. 1933. aastal tulid Saksamaal võimule natsionaalsotsialistid ning Brecht oli sunnitud emigreeruma (elas ja kirjutas Taanis, Soomes, USAs.). 1949. aastal pöördus Brecht tagasi kodumaale ning avas koos Helene Weigeliga Berliner Ensemble'i teatri Ida-Berliinis. Intensiivsete loomeaastatega eksiilis oli Brecht loonud mitmeid näidendeid ning oma teatris sai ta ellu viia oma nägemust teatrikunstist. Brecht arendas välja oma kontseptsiooni poliitilisest teatrist (nt lavastused „Ema Courage“ 1949, „Kaukaasia kriidiring“ 1954).

Brechti eepiline teater pidi algusest peale olema nii hariv kui meelelahutuslik: „Teater jääb teatriks, ka siis, kui ta on õpetusteater, ja niivõrd kui ta on hea teater, on ta meeltlahutav.“ (Brecht 1972: 11) Brechti järgi kuuluvad eepilisse teatrisse ajanäidendid, õpetustükid ja Piscatori teater. Juba 1928. aastal lavastas Brecht oma näidendi „Kolmekrossiooper“, kus publikut ja kriitikuid hämmastas poliitilise teatri elementide kasutamine lõbustavas teatritükis.

¹² “1918, als wir sahen, wohin manglende Beschäftigung mit den Fragen der Politik geführt hatte, als wir darangingen, ein konsequent politisches Theater zu machen ... Wir warfen lieber den ganzen Begriff „Kunst“ über Bord; wir zerschlugen wütend den Elfenbeinturm ... „

Noppides välja teatri poliitilisusele viitavaid elemente, saab Brechti eepilist teatrit kirjeldada kolmest teemast lähtuvalt: ühiskondlikke küsimusi, võõritusefekte ning näitlejat puudutavad.

Loomulikult võtab Brecht palju sõna ühiskondlikel teemadel ning väidab, et peale teatud tehnilise standardi eeldab eepiline teater sotsiaalses elus võimsat liikumist, mida huvitab eluliste küsimuste vaba arutamine nende lahendamise eesmärgil ja mis suudab seda huvi kõikide vastupidiste tendentside vastu kaitsta (Brecht 1972: 15). Seega on Brechti jaoks oluline, et ta suudaks oma loominguga maailma muuta. Seda kinnitab ta oma kirjatöodes korduvalt. „Väikeses teatriorganonis“ (1948) mõtiskleb ta ühiskonna, looduse ja teaduse suhete üle. „Uus lähenemine loodusele ei toonud kaasa uut lähenemist ühiskonnale. (...) Sellest, mis võiks olla kõikide progress, saab ainult väheste eelis.“ (*ibid*, 223-224) Brecht küsib: missugune on produktiivne suhtumine loodusesse ja ühiskonda, mida meie, teaduseajastu lapsed, tahaksime oma teatris mõnuga maitsta? Ning vastab, et hoiak on ühiskonna suhtes kriitiline ja lisab jõuliselt, et „teater peab tegelikkusesse lülituma, et suuta ja tohtida selle tegelikkuse mõjukaid koopiaid esitada.“ (*ibid*, 224-225)

Üks Brechti väljatöötatud mitmetest erinevates teatristiilidest on nõ õpetusteater (*Lehrstück*). „Õli, inflatsioon, sõda, sotsiaalsed võitlused, perekond, religioon, nisu, tapamajad said teatraalse kujutamise objektideks. (...) Koorid valgustasid vaatajatele asjaolusid, mida ta ei tundnud. Kuna „tagapõhjad“ ette astusid, asetati inimeste tegutsemine kriitika alla“ (*ibid*, 9-10) Hans-Thies Lehmann märgib, et Brechti *Lehrstück* ongi hea näide sellest, kuidas teater saab olla poliitiline – läbi institutsionaliseeritud vormi lõhkumise (Lehmann 2002: 214). Nagu peatükis 1.4. mainitud, peab Lehmann poliitiliseks just seda teatrit, mis „tavapärastele“ teatrivormidele vastandub.

Brecht võtab sõna ka moraaliküsimustes: „Meie uurimuste eesmärk oli avastada need vahendid, mis võiksid vastavaid raskesti talutavaid olukordi kõrvaldada. Nimelt ei rääkinud me mitte moraali, vaid kannatanute nimel.“ (Brecht 1972: 14)

Erinevalt Piscatorist ei andnud Brechti lavastused publikule mingit kindlat maailmavaadet ega vastuseid vaatamata sellele, et nad olid ühiskonnakriitilised ja

poliitilised. Brecht soovis esitada olukordi ja sündmusi nii, et vaatajal oleks justkui „võõra“ pilk. Oluliseks saab siin keskkond ehk taust, millest näidendi tegelased lähtuvad ja millest mõjutatuna tegutsevad. Eepilises teatris peab keskkond ilmuma nähtavale iseseisvalt (varasemas draamakirjanduses näidati keskkonda vaid peategelasest lähtuvalt, mitte iseseisvalt). „Lava hakkab jutustama, sündmustest võtab osa ka foon, meenutades suurtel tahvlitel samaaegselt mujal toimuvaid sündmusi, tõestades või kummutades projitseeritud dokumentide abil tegelaste ütlusi, pakkudes abstraktsete kõneluste juurde meeleliselt tajutavaid, konkreetseid arve, toetades plastilisi, kuid oma tähenduse poolest ebaselgeid sündmusi arvude ja seletustega; näitlejadki ei teosta muutumist täielikult, vaid säilitavad distantsi nende poolt esitatava kujuga, kutsudes üles kritiseerima.“ (*ibid*, 8-9)

Siit jõuamegi Brechti teatris olulise mõisteni – võõritusefektini. „Võõritusefektide ehtne, sügav, mõjukas kasutamine eeldab, et ühiskond vaatleb oma olukorda kui ajaloolist ja parandatavat. Ehtsail võõritusefektidel on võitlev iseloom.“ (*ibid*, 252). Veelkord rõhutab Brecht, et ühiskonda peaks olema võimalik parandada. Ja teisel: „Kui me paneme oma tegelased laval liikuma ühiskondlike mõjurite, pealegi erinevate mõjurite jõul, iga kord vastavalt ajastule, siis raskendame oma vaatajal sisseelamist neisse.“ (*ibid*, 230-231) Võõritusefekti tulemusena ei muutu näitleja jäägitult esitatavaks tegelaseks. Näitleja on näidendi autori ja lavastaja jaoks oluline subjekt, kelle esituses on oluline osa parajasti kehtiva ühiskonnakorra küsitavaks ja vaieldavaks muutmisel. Brechti teatris on näitlejale esitatud kindlad nõudmised. Brecht rõhutab ühiskondlikku aktiivsust ja teadmisi. „Teadmiseta ei saa midagi näidata; kuidas muidu teada, mis on teaduväärne? Kui näitleja ei taha olla papagoi või ahv, peab ta omandama oma aja teadmised inimeste kooselu kohta, võideldes kaasa klasside võitlustes.“ (*ibid*, 237) Võõritusefekti meetodi abil saab tabada ühiskonna liikuvust, ühiskondlikke olukordi käsitletakse protsessidena ja jälgitakse nende vastuolusid. Brechti ideede teedrajav mõju on selgelt näha kaasaegses poliitilises teatris (vt 3. peatükki ning töö kokkuvõtet).

Brecht manifesteerib uut teatrit, mis on tema jaoks ise end aitama asunud inimese teater. „Uus teater pöördub ühiskondliku inimese poole, sest inimene on oma tehnikas,

teaduses ja poliitikas ühiskondlikku edu saavutanud. Üksiktüüpi ja tema käitumisviisi avatakse nii, et sotsiaalsed mootorid saavad nähtavaks, sest ainult nende valitsemine teeb tüübi kättesaadavaks. Indiviid jääb indiviidiks, saab aga ühiskondlikuks ilminguks, tema kired näiteks saavad ühiskondlikeks nähtusteks, tema saatus samuti. Indiviidi asend ühiskonnas kaotab oma „looduslikkuse“ ja kerkib huvi tulipunkti.“ V-efekt on sotsiaalne abinõu, kirjutab Brecht 1940. aastal (*ibid*, 211). Seega on Brechti teater poliitiliselt, ühiskondlikult ja sotsiaalselt aktiivse inimese teater.

2.1.5. 1930. aastad

1930. aastail langes teater kui kunstiliik Saksamaal seoses natsionaalsotsialistide võimuletulekuga toimunud poliitiliste muutuste tõttu kriisi. Paljud kultuuritegelased ja loomeinimesed olid sunnitud riigist lahkuma, paljusid kiusati taga. Kuldsed 20ndad olid lõplikult läbi. Kunstilistele eksperimentidele tegid natsionaalsotsialistid lõpu, kehtestati totalitaarne tsentraliseeritud võim. Siit algas täiesti uus peatükk saksa teatri ajaloos.

Uue ajastu kõige märgatavam sarnasus eelnevaga oli avaliku elu teatraliseerimine (miitingud, olümpiamängud, rahvakogunemised, parteipäevad jms). Natsionaalsotsialistide vaatamängud sisaldasid endas elemente nii Reinhardti-aegsest teatrist kui ka poliitilise teatri õitseegadest. (Fischer-Lichte 1998: 23)

1934.-35. aastal läks olukord veel raskemaks. Teatrite kunstilised juhid asendati poliitiliste juhtidega. Repertuaaris prevaleerisid klassikud. Oluliseks lavastajaks sai Gustav Gründgens, kes puhastas klassikutelt kogu poliitilisuse. Välismaailma teatraliseerimise, võltsnäivuse ja terrori taustal tundus Gründgensi puhas, selge, ajatu teater lausa poliitilise aktina (Fischer-Lichte 1998: 26).

2.1.6. Pärast Teist maailmasõda

Ka pärast fašistliku Saksamaa lõplikku lüüasaamist 1945. aastal ei pöördunud kohe varasemate katsetuste juurde tagasi. Kunstiline elevus ja oma poliitilise tähtsuse

tajumine, mis oli teatrist varem teinud avalike lahingute paiga, oli nüüdseks kadunud. Euroopa sõdivad pooled olid kurnatud, Saksamaa okupeeritud liitlasväed kehtestasid seal tsensuuri. Vaatamata vahetu sõjategevuse lõppemisele pärssis arengut juba sõjavõitude tähistamise ajal tuure kogunud „külma sõja“ ideoloogiline vastasseis. (Oxfordi... 2006: 458)

Sõjas peaaegu hävitatud Berliinis jätkus siiski teatud määral teatritegemine. Neljaks jagatud linnas jäi Nõukogude Liidule piirkond, kus asus kõige rohkem teatreid. Juba 1947. aastal võis ka teatrilavadel märgata külma sõda. Idas ja Läänes arenes kaks erinevat teatrikultuuri (suuremad erinevused ilmnevad pärast Berliini müüri ehitamist 1961. aastal). Idas mängiti sotsialistliku realismi vaimus. Läänes jätkati klassikute lavastamise traditsioonis. Siiski jätkati mõlemal pool ka seda, kus enne sõda pooleli oli jäänud. Nt pöördusid pagulusest tagasi Brecht (Ida-Berliini) ja Piscator (Lääne-Berliini).

1968. aasta üliõpilasliikumise raames loodi mitmeid erinevaid poliitilise teatri vorme. Eelkõige oli see seotud kehalise vabanemisega ning võttis paljuski tänavateatri vormi (sellest ajast pärineb ka üks innovaatilisemaid laste- ja noorteteatreid GRIPS). (*ibid*, 34-35)

Pärast müüri ehitamist hakkas teater Ida-Berliinis rohkem tegelema DDRi-siseste sotsiaalsete vastuoludega, mida vedasid kaks dramaturgi: Heiner Müller ja Peter Hacks. Volksbühnест sai huvitavaim teater, kus töötasid Müller ja Benno Besson.

Heiner Müllerit (1929-1995) peetakse vaieldamatult poliitiliseks näitekirjanikuks, lavastajaks, luuletajaks ja esseistiks ning tema mõju kirjandus- ja teatriteadusele ning teatripraktikale Saksamaal ulatub tänasesse päeva. Mülleri teosed on poliitilised nii sisult kui vormilt. Ta elas ja töötas DDRis, kuid oli seal pikka aega keelatud autor. Mülleri loomingus sisuline telg on totalitaarsete režiimide vastasus, totalitaarset võimu käsitleb ta paljudes näidendites. Samuti vaatleb ta Saksamaa ajalugu, näiteks näidendis „Germania surm Berliinis“ („Germania Tod in Berlin“, 1956/71), milles demütologiseerib ja deheroiseerib ajalugu. Ajaloo käsitus Mülleri näidendis ei vasta DDRis valitseva ideoloogia poolt aktsepteeritule.

Mülleri loomingu kesksed elemendid on fragment ja montaaž (vt ka Eppelt 2007: 18-23). Müller põimib oma näidendites nii vanu kui uusi (teiste autorite poolt kirjutatud) tekste. Need fragmendid hakkavad uues kontekstis tööle, mõjutavad vastastikku üksteist, toovad esile uusi tähendusi, seavad eelnevat kahtluse alla. Läbi niisuguse fragmendi-mängu loob Müller uue reaalsuse.

Montaaž väljendub Mülleri loomingus sarnaselt Piscatoriga. Ta monteerib näidendisse kokku erinevaid tekstiliike: kirju, proosajutustust, rollimängu, dialoogi. Mülleri looming on läbivalt intertekstuaalne, mille eesmärgiks on publiku igakülgne mõjutamine ja erinevate assotsiatsioonide tekitamine. Dekonstruksioon, fragmentaarsus ja montaaž nõuavad publikult tähelepanu ja valmisolekut. Sarnaselt Piscatori ja Brechtiga nõuab Müller vaatajalt aktiivset kaasamõtlemit. Müller ei nõua küll piscatorlikult poliitilist käitumist väljaspool teatrisaali, vaid tahab ärgitada vaatajaid poliitiliselt mõtlema. Müller on öelnud, et draama ei sünni mitte laval, vaid lava ja saali vahel (Fischer-Lichte 1997: 185).

Mülleri näitekirjanduslik looming kombineerib eepilise ja absurditeatri põhimõtteid. Müller lähtub Brechtist ja käsitleb näidendit ja lavastust kui „uurimisala“ ning eeldab vaatajalt aktiivset mõttetegevust. Teisest küljest on näha sarnasusi Beckettiga, kuna näendid ei järgi lineaarset struktuuri ning need on pigem „auklikud“ ehk fragmentaarsed (*ibid* 178).

Mülleri loomingut alates 1960. aastatest peab Hans-Thies Lehmann postdramaatilise teatri alla kuuluvaks (Lehmann 1999). 1980. aastaid võib pidada nõ Mülleri kümnendiks, kus kogu ta looming vastandus valitsevale ideoloogiale ja konventsioonidele (Lehmann 2002: 338-353). Enim on Heiner Mülleri tekste lavastanud Bulgaaria taustaga saksa lavastaja Dimiter Gotscheff (vt Pesti 2008b).

1960. aastate alternatiivkultuuri pinnalt sündinud poliitiline käärimine, mida võimendas veelgi üliõpilasrahutustega kulmineerunud Vietnami sõja vastane liikumine, pani aluse teatri uuele arengufaasile (Oxfordi... 2006: 488). Paljud lavastajad Läänes, teiste hulgas Claus Peymann (praegu Berliner Ensemble'i juht), reklaamisid oma töid poliitilise teatrina. Mõiste „poliitiline teater“ õitses ka mujal läänemaailmas:

Prantsusmaal, Suurbritannias, Itaalias, USAs. Seoses 1968. aasta sündmustega (protesteerimaks Vietnami sõja vastu ning tematiseerides kodanike õigusi) sündis uus poliitiline teater, millest tuntumad on nt Piccolo teater, Théâtre du Soleil, Living Theatre jt. Veidi hiljem saavad poliitilise teatri mõjutajaks feministlikud vaated. See uus poliitiline teater ei järginud esmajoones mitte päevapoliitilisi eesmärke, vaid tähtsaim oli rõhutada üldisi demokraatlikke protsesse ja inimõigusi ning inimvabadust kapitalismi tingimustes. (Fischer-Lichte 2005: 243)

Lääne-Berliinis sai 1970ndatest peale kuulsaks Schaubühne Peter Steini juhtimisel. Schaubühne oli poliitiliselt vasakpoolne teater. Teater seostas end teadlikult ennesõjaaegse teatrikunstiga, eriti Max Reinhardti loominguga ja ideedega. Aga erinevalt nt 1920. aastate Piscatori teatrist ei väitnud Schaubühne kunagi, et teab õiget teed ja õigeid vastuseid. Rõhutati vaatenurkade paljusust. Selline suhtumine iseloomustas Schaubühnet aastaid. Siin katsetati teatri kõige erinevamaid avaldumisvorme ja stiile. Nii nagu Max Reinhardt, katsetas ka Schaubühne erinevate mänguvõimalustega, erinevate ruumidega. Schaubühne põhineb Reinhardti loodud kriteeriumitel moodsast teatrist, aga arendab neid ka omamoodi edasi. Nii nagu Reinhardt muutis Berliini teatrimekaks, nii tegid seda 1950ndail Berliner Ensemble ja 1970ndail Schaubühne. (*ibid*, 36-38)

2.2. Poliitiline teater Eestis

Erinevalt saksa teatrist ei saa eesti teatri puhul rääkida punase joonena läbivast poliitilisusest. Eesti teatri ajaloost saab esile tõsta teatud lühiperioode, kus ühiskondlikke probleeme vaagiv teater on esiplaanile tõusnud. Järgnevalt käsitlen kutselisi teatreid, lisaks poliitilise eesmärgiga töölisteatrite liikumist. Peab mainima, et mõistet „poliitiline teater“ 20. sajandi eesti teatrist rääkides kirjutajad-meenutajad peaaegu ei kasuta.

2.2.1. Töölisteatrid

20. sajandi alguse töölisteatrite-näiteringide tegevus leiab järgnevalt lühidalt mainimist kui poliitilise teatri intensiivne ilming. Selline teater oli poliitiline just oma sisult ja teemavalikult ning haakub Erika Fischer-Lichte poolt välja toodud poliitilise teatri jaotuse kolmanda kategooriaga (vt peatükis 1.1.). Kunstiliselt lavastused tähelepanu ei äratanud, vormilisi uuendusi või mõjutusi edaspidisele teatri arengule need kaasa ei toonud ning seetõttu mainin neid teatrikatsetusi vaid kui huvitavat ilmingut mitte eriti lopsakal eesti poliitilise teatri maastikul.

Esimesed katsed töölisnäiteringe asutada ulatuvad 1905.-1907. aasta revolutsiooni aegadesse. „Revolutsiooniline proletariaat vajab oma, proletaarseid klassieesmärke teenivat lava kõigepealt selle tõttu, et olemasolevad lavad tema nõudeile ei vastanud: ta vajab oma lava kui ideoloogilist tribüüni.“ (Vaarmann, Kross 1957: 8) Teatrit tehti Tallinnas Lutheri vabriku rahvamajas. Proletaarsete näiteringide tegevust Eestis tuleb käsitleda töölisliikumise legaalse vormina, mille otsesemaks eesmärgiks oli tööliste ideelis-poliitiline arendamine, märgib Karin Kask (1987: 20). Repertuaari valikul peeti oluliseks ühiskonnakriitilisust ning autoritekstidele lisati omapoolne revolutsiooniliselt meelestatud alltekst (*ibid.*).

1917. aastal otsustati Tallinnas rajada töölisteater, mida soodustas „Valvaja“ trupi olemasolu. Teatri nimeks sai Tallinna Tööliste Teater. Kui teater Saksa okupatsiooni tulekuga 1918. aastal suleti, sai esimese vabariigi aegsel perioodil tähelepanuväärseimaks „Valvaja“ näitetrupp. Protestimeelsed ja klassivõitlusele õhutavad teatriõhtud olid väga populaarsed. „Valvaja“ ja „Pandorini“ seltside teatariharrastused täiendasid revolutsiooniõhkkonnast kantud repertuaaripilti. Ka Narvas tegutsesid mitmed revolutsiooniideedest kantud asjaarmastajate teatritrupid ning rajati Rahvateater (1917. aasta lõpus, suleti samuti Saksa okupatsiooni tulekuga 1918), mille repertuaari vaatas läbi täitevkomitee kultuurharidustöö osakond. „Teater oli meile tribüüniks,“ arvas teatrijuht N. Karpov. (Kask 1987: 27)

Isetegevuslike töölisnäiteringide tegevus oli intensiivne Oktoobrirevolutsiooni-järgseil aastail. Uue jõuga elustus klassivõitlusele innustav lavalooming kolmekümnendate aastate lõpul, avaldudes Tartu Töölisteatri (1937-39) lühiajalises intensiivses tegevuses. Teatri lavastused olid aktuaalsed, revolutsioonimeelsed ja ühiskonnakriitilised. (Kask 1987: 37-41) Tartu Töölisteatriga algas ka Kaarel Irdi lavastajaks kujunemine.

2.2.2. Eesti Wabariigi aegne ühiskond ja teater

Et mõista Eesti Wabariigi aegset kultuuri- ja teatrielu, annan järgnevalt ülevaate perioodi ühiskondlik-poliitilisest olukorrast. Samuti on huvitav täheldada mõningaid paralleele taasiseseisvunud Eesti ühiskondlik-poliitilise eluga, mis leiab kajastamist peatükis 3.2.

1920. aastal Nõukogude Venemaaga sõlmitud Tartu rahu järel tunnistas Eestit kui iseseisvat riiki 1920ndate algul enamik maailma riike. Järgneva kahe aastakümne vältel ehitas Eesti tasapisi üles kõik iseseisva rahvusriigi eksisteerimiseks vajalikud institutsioonid. Kuni 1934. aastani valitses Eestis parlamentaarne demokraatia, seejärel autokraatne valitsemisstiil. 1920. aastal vastu võetud üliliberaalse põhiseadusega kehtestatud poliitilist süsteemi iseloomustas seadusandliku võimu — parlamendi — ülimuslikkus. Liberaalse demokraatia ajajärgu, aastate 1920–1934 poliitilist elu

iseloomustab erakondade rohkus, äge poliitiline võitlus parlamendis ja valitsuste sagedane vahetumine (ametis oli 23 valitsust). Riigikogus püsisid kolm põhijõudu — vasaktiib (Tööerakond, Eesti Sotsiaaldemokraatlik Töölise Partei, Eestimaa Kommunistlik Partei), paremtiib (Põllumeestekogud, Kristlik Rahvaerakond) ning tsepter (Eesti Rahvaerakond) — enam-vähem tasakaalus, ent üldine tendents oli parempoolsete agrarparteide mõju kasv ning sotsialistlike ja tsentriparteide mõju vähenemine. Koalitsioonivalitsustes domineerisid parempoolsed ja tsentriparteid.

1920. aastail ähvardas riigi sisejulgeolekut Nõukogude Liidust juhitud kommunistlik õõnestustegevus, mida soodustasid raskused majanduse ümberkorraldamisel, suurenenud tööpuudus ja tõusnud elukallidus. Ent Kominterni ja Vene bolševike aktiivsel osavõtul ette valmistatud relvastatud riigipöördekatse 1. detsembril 1924 kukkus tööliste ükskõiksuse ja sõjaväe toetuse täieliku puudumise tõttu läbi ning ennast diskrediteerinud ja illegaalseks kuulutatud Kommunistliku Partei mõju Eestis vähenes järsult. Tuleb mainida, et töölisliikumine ja revolutsioonilised ideed olid kogu Nõukogude aja kajastatud plussmargilistena, tänapäeval hinnatakse kommunistide püüdlusi muidugi teisiti.

Tugevat keskvoimu toetavate meeleolude tuules kerkis poliitilisel areenil esile 1929. aastal moodustatud paremradikaalne antiparlamentaarne liikumine — Eesti Vabadussõjalaste Liit (rahvapärase nimetusega “vapsid”), mis pürgis kriisi süvenedes võimule. 12. märtsil 1934 panid üleminekuvalitsuse juht Konstantin Päts ja sõjaväe etteotsa naasnud kindral Johan Laidoner põhiseadust rikkudes demokraatia kaitsmise (s.o paremäärmsliku riigipöörde ärahoidmise) ettekäändel toime sõjaväelise riigipöörde ja haarasid võimu. Mõjukamate erakondade esialgsel vaikival heakskiidul kuulutati riigis välja kaitseseisukord, Vabadussõjalaste Liidu organisatsioonid suleti, üle 400 vapside juhtiva tegelase arreteeriti. Peagi peatati Riigikogu tegevus, keelati erakonnad ning seadusandlik võim koondati riigipea kätte. Eesti poliitilises elus algas nn vaikiv ajastu (1934–1938), mida iseloomustab parlamentaarse demokraatia lammutamine ja autoritaarse valitsuskorra järkjärguline sisseseadmine. Demokraatia kokkuvarisemist ja autoritaarse korra sündi Eestis ja teistes Ida-Euroopa noortes riikides on seletatud

kodanikukultuuri traditsioonide puudumise ja poliitilise demokraatia kogemuste vähesusega. “Vaikivast olekust” hoolimata arenes Eesti elu tervikuna jõudsalt edasi: rahvas harjus oma riigiga, riigimonopolistlik majandusmudel aitas kaasa elustaseme kiirele tõusule; suurt edu saavutati eestikeelse professionaalkultuuri ja haridussüsteemi loomisel. (www.estonica.org)

Järgnevalt ülevaade teatrielust 1920. aastate Eestis. Olulised on kontaktid saksa teatriga (vt nt Aaslav-Tepandi 2007, ka Andresen 1966: 77-78). Teatriinimesed reisisid tihti Berliini ning nägid Saksa ekspressioniste, Reinhardti, Piscatori ning kohati lausa kopeerisid nähtud lavastusi Eestis. On teada, et Lauter vaimustus Piscatorist (vt Aaslav-Tepandi 2007: 384). Ka Brechtiga tutvus eesti teatripublik esmakordselt tänu Lauterile (1930. aastal lavastatud „Kolmekrossiooper“). Saksa ekspressionism avaldas mõju mitmetele lavastajatele, nt lavastas Lauter Estonias Tollerit „Masinahävitajad“ (*ibid*, 245). Ka enne 1920ndaid käidi Berliinis; Otto Brahmist ja Max Reinhardtist olid mõjutatud nii Karl Menning, Karl Jungholz kui ka Theodor Altermann (*ibid*, 59-62).

Huvitav on vaadelda tolleaegset teatrit ka arvustajate vaatepunktist. Nii nagu praegu, igatseti ka 20. sajandi algul ühiskondlikult kaasarääkivat teatrit. Friedebert Tuglas kirjutas 1919. aastal: „Kus on teatri revolutsiooni-paatos, ta lopsakad groteskid, ta surmatantsud, ta punamaskid katkumustal põhiseinal, ta dünaamiline hoog!“ (*cit.* Aaslav-Tepandi 2007: 257)

Ühiskondlikult mõtleivate teatritena nimetab ka Lea Tormis Tallinna Töölisterit ning Hommikteatrit. Vanemad kutselised teatrid olid rohkem allutatud kommertsnõuetele. „See ei tähenda, nagu puudunuks (...) üldse ühiskondlik joon,“ kirjutab Tormis (1978: 18). Oli märgata „ühiskondliku rahulolematuse kaudset vastukaja“. 1920. aastatel oli nii Estonia kui Draamateatri repertuaaris uut, revolutsioonilisemat dramaturgiat, ekspressionistlikke näidendeid.

Saksa uute teatrigatustega, sealhulgas ka ekspressionismiga, on eesti kunstielul 1920. aastatel mitmeid kokkupuuteid. Berliinis õppiv Johannes Semper ja Heidelbergis õppiv Rasmus Kangro-Pool tutvustavad kirjasõnas ka saksa teatriuudiseid. Hanno Kompus lavastab Estonias Georg Kaiseri „Gaasi“ otse Berliinis nähtu eeskujul kui

ekspressionistliku lavastuslaadi tutvustuse (Tormis 1978: 21). Ekspressionistlike lavastuste sügavamad tekkepõhjused olid orgaanilisemalt seotud sõjajärgse eesti tegelikkusega. Nigol Andresen märgib, rääkides Hommikteatri tekkeimpulssidest, et analoogia meie ja Saksamaa olukorra vahel oli seepoolest veenev, et siin oli tegemist maadega, kus sotsialistlik revolutsioon ei olnud võitnud, kuid kodanlikku kultuuri pidas kultuuriüldsus juba läbikäidud etapiks (Andresen 1966: 17), kuigi ilmselt oli Andreseni poolt selline üldistus liiga ennatlik. Kuid on tõsi, et ajavaimulised protestimeeleolud põhjustasid mõnegi ekspressionistliku lavastuse sünni eesti teatris (Tormis 1978: 21).

Lea Tormis kommenteerib 1920. ja 1930. aastate Eesti teatrielu: „Kodanliku Eesti teatrikunsti arengule eelneb poliitiliselt sündmusterohke, tormiline ja keerukas revolutsioonide ja Saksa okupatsiooni (...) ajajärk. Kui näiteks kirjanikkudest püüdsid mitmed aktiivselt poliitilistest sündmustest osa võtta, siis noore kutselise teatri tegelastel seda laadi ühiskondlikud huvid puudusid. Ka kulus lõviosa teatriinimeste energiast teatriorganismide olemasolu ja kunstilise tegevuse säilitamisele. Kiirelt muutuvates sotsiaal-poliitilistes oludes koondus nende tähelepanu eelkõige võitlusele kutsehuvide eest, milleta kunstiloomingu edendamine polnud võimalik.“ (Tormis 1978: 13) 1930. aastatel sekkub riik teatriellu senisest jõulisemalt. Teatrit soovitakse näha rahvuspedagoogilise asutusena, mis propageeriks positiivseid väärtusi. Riikliku kultuuripoliitika seisukohalt sobiva temaatika ja tendentsiga näidendite produktsiooni soodustatakse administratiivselt (Epner, L. 2001: 328). (Põhjendusi riigi selliseks käitumiseks tõin välja eespool, ülevaates perioodi poliitilisest olukorrast).

Seega käitus riik pigem konservatiivse ja alalhoidlikuna. Käesoleva töö kontekstis pole poliitilisest teatrist 1930. aastate Eestis põhjust rääkida. Tolleaegsete tegijate mõtetest saame teada Ants Lauteri kaudu. Ta räägib 1973. aastal teatriteadlasele Lea Tormisele teatri apoliitilisusest, vaadates tagasi esimese vabariigi aega: „Kuigi olime põhimõtteliselt apoliitilised, aga poliitiline sisemus, taip oli meil ikkagi olemas, sisemine opositsioon „vaikiva olekuga““ (Lauter 1982: 125).

2.2.3. Hommikteater

Hommikteater, mis tegutses vaid aastatel 1921-24, oli kindlasti ideeteater. Teater sai anda ainult neli lavastust ja töötada kolm aastat. Sellele vaatamata oli ta tähtsus kogu hilisema eesti teatri arengu jaoks väga suur. Lea Tormis kommenteerib: „Uuesti pääseb maksvusele teatri kui ühiskondliku tribüüni mõte.“ (Tormis 1978: 21) ning teisel: „Juba nimi ise räägib noorusest, uudsusest ja ootusest.“ (*ibid*, 105)

Hommikteatri hingeks oli Aggio (August) Bachmann (1897-1923). Ka enne Hommikteatri asutamist oli noormees teinud lavastamiskatseid ning näinud institutsionaalse teatri jäikust, mis talle kui loomeinimesele ei sobinud. Bachmann ei olnud küll revolutsiooniliikumisest aktiivselt osa võtnud, aga pidas endastmõistetavaks senise ühiskonna revolutsioonilist ümberkujundamist, mis neil aastail paistis olevat päevakorras kui mitte ülemaailmses, siis üldeuroopalises ulatuses (Andresen 1966: 14). Andresen jätkab: „Ei saaks muidugi arvata, nagu Bachmanni ühiskondlik-poliitilised ideaalid oleksid selged olnud; vastupidi: ainult kõige üldisemais joontes. (...) Novaatorluse aluseks võis olla ainult suur idee, teater pidi kujunema inimese kui kõrgeima väärtuse hümniks.“ (*ibid.*)

Asjaarmastajate noorte baasil loodud teater protesteeris kutselise teatri tardumuse vastu, olulised olid uued kunstilised väljendusvormid. Hommikteatriga algas ka uus ajajärk eesti lavakujunduses. Uue teatri loomise taustaks on ühiskondlike vastuolude tekkimine, tööliikumise uus tõus, tutvumine saksa ekspressionistliku näitekirjanduse ja teatriteooriaga (enamasti kirjasõna ja üksikute teatrireiside kaudu). Andresen rõhutab aga, et tegelikult ei olnud Bachmann ekspressionismist ja teistest moodsatest kunstisuundadest väga teadlik, kuid oli kuulnud revolutsioonilistest katsetustest Saksamaal (vt Andresen 1966: 29). Lea Tormis rõhutab: „Kuigi pole kahtlust ekspressionismi mõjus Hommikteatri tegevusele, tuleks esmajärjekorras siiski nimetada kohalikke tingimusi, ideid ja otsinguid, millest uus teatrimõte välja kasvas.“ (Tormis 1978: 106)

Teater koondas enda ümber töölis- ja haritlasnoorsugu. Õnnestumist soodustas ka Hilda Gleseri kaasamängimine alates teisest lavastusest (Tormis 1978: 107). Nii nagu

Piscator reformis teatri tehnilist poolt, arendas ka Hommikteater lavaruumi, kujundust, lavastajatööd, näitlejatehnikat.

Lavastati ekspressionistlikku draamat, mis on sageli valdavalt massidraama. „Juhuslike statistide kogust muutuvad massistseenid lavastaja tahtel hästi organiseeritud inimrühmade sümfooniaks, millel on lavastuses tihti kandev osa. Ka selles pole raske näha revolutsioonide, suurte massiliikumiste ajastu vastupeegeldust,“ leiab Lea Tormis (1978: 22).

Hommikteatri esimeseks lavastuseks sai vähetuntud saksa kirjaniku Alfred Brusti „Igavene inimene“. Bachmanni erutas selles peategelase ja kogu näidendi kompromisside vihkamise vaim (Andresen 1966: 18). Teine lavastus oli Ernst Tolleri „Mass-inimene“, mida 1921. aastal Berliinis lavastas Volksbühne teater. Ekspressionistlikult sirgjooneline ja plakatlik ideedraama kätkeb autori kõhklosti ja hirmu vägivalla ees. Kuid ideeliselt suunitluselt oli näidend palju progressiivsem, selgem ja otsesemalt kaasaja probleemidega seotud kui „Igavene inimene“. Lavastus esitas küsimusi, mis seisid ka eesti proletariaadi ees (Tormis 1978: 109-110). Kolmandaks lavastuseks sai peaaegu ainult pantomiimil põhinev Walter Hasencleveri „Inimesed“. „Ühiskonnakriitilisus avaldus selles üldistustaotlustega draamas peamiselt viletsuse ja sotsiaalsete vastuokstuste näitamises,“ leiab Tormis (1978: 111).

Bachmann suri 26-aastasena 1923. aastal. Trupp oli veendunud, et vaid Hilda Gleser suudaks Bachmanni tööd jätkata. Gleser valis lavastamiseks Valeri Brjussovi „Maa“ (1924). Glesergi oli näinud teatrit Saksamaal, ka Volksbühne teatrit, ning oli sellest mõjutatud (vt nt Andresen 1966: 69).

Saksa teatrikriitik Herbert Jhering: „Poliitiliselt äreval ajastul ei saa muud kui „poliitilist“ teatrit esitada. Rahulikel aastail mõtleb vaataja „mitteavalikult“. Ta näeb ennast ning oma vaimset, meelelist ja hingelist eraümbrust. Ta läheb teatrisse üksikisikuna. Teda haarab see, mis toimub väljaspool tema eraringi.“ (cit Andresen 1966: 79-80) Andresen jätkab: „Seda poliitilise aktuaalsuse tunnet oli Bachmannil. Tema teatrimõte selgus üha rohkem mitte isoleeritud nähtuste ilu otsimises ja

näitamises, vaid oma ajale vastava üldistava pildi andmises. Kunstis ideed esitada kujunes loominguliseks vajaduseks.“ (*ibid.*)

Kokkuvõtteks peaks olema selge, miks sobib Hommikteatrit käsitleda käesolevas (poliitilise teatri) ülevaates. Hommikteater lõi uue teatriesteetika ning sai sisuliselt impulsse kaasaja ühiskonnast.

2.2.4. 1960.-1970. aastad: Hermaküla ja Komissarov

Aega 1960ndate lõpust 1970ndate keskpaigani peetakse Eestis teatriuudenduse perioodiks. Käesolevas ülevaates on oluline leida teatud poliitilise teatri ilmingud sellest ajast, kuid samas ei tohiks uuenduse poliitilisust üle rõhutada. Poliitilised aspektid on kohati siiski ilmsed. Tuleb tõdeda, et 1960.-1970. aastatel oli teatri positsioon ühiskonnas võrdlemisi kõrge. Ühest küljest oli teater populaarne kunsti ja meelelahutuse pakkuja, teisalt oli just teater see paik, kus teadlik vaataja sai „lugeda ridade vahelt“. Just viimane asjaolu tegi teatrist sel perioodil ühe tähtsama kunstiliigi, mille vahenditega osutati vaimset vastupanu nõukogude süsteemile. Eriti oluline oli selline peidetud vastupanufunktsioon 1970. aastatel (Läänesaar 2006: 93).

Nõukogude võim püüdis läbi sotsialistliku realismi pakkuda nii otsesel kui ka varjatud moel kõigile kohustuslikku maailmavaadet. Rahvuslikult (antikommunistlikult) mõtleivate kultuuriinimeste jaoks oli teatrilava võimalus sümboolseks õõnestustööriistaks. Seega võib okupatsiooniaastate eesti teatris rääkida teatud tüüpi topeltkodeeritusest, teater oli omamoodi kahekordselt politiseeritud (vt ka Loog 2006).

Siinses ülevaates on oluline toonitada teatriuudenduse perioodi tähtsust. Vaadeldes praegu eesti teatris toimuvat selgub, et enamik tänastest edukatest lavastajatest on toonaste teatriuudendajatega otsesemalt või kaudsemalt kokku puutunud. Mitmed tänaseks keskikka jõudnud teatritegijad on saanud oma esimese "teatriäratuse" just Jaan Toominga ja Evald Hermaküla lavastustest, nende lavastatu on olnud oluliseks motiiviks seda ala õppima minna (vt ka www.estonica.org). Näiteks on teatri NO99 jaoks side teatriuudendusega väga oluline, samuti mõju Hendrik Toompere jr loomingule, kes peab

end otseselt Evald Hermaküla õpilaseks. Ning et tekitada veelgi seoseid üle aja, siis 1960-70ndate teatriuendust seostatakse omakorda 1920ndate ekspressionismi-lainega.

Järgnevalt esitan lühikirjeldusi mõnest teatriuenduse perioodi võtmelavastaja Evald Hermaküla tööst. Teatriuenduse avataktiks peetakse rühmatööd (kus ka Hermaküla osales) “Ühte laulu tahaks laulda...” (1969) Gustav Suitsu luule põhjal. Aja survele omandas luuleõhtu poliitilise allteksti; sotsiaalse protestina, karjena vabaduse järele mäletavad Suitsu-õhtut ka tegijad ise (vt Epner, L. 2003). Ka Jaak Rähesoo rõhutab nõ Suitsu-õhtu ühiskondlikku tausta, „plakatlikult selgetes ja teravates, aga emotsionaalselt läbitunnetatud ja varieeritud toonides“ (Rähesoo 1995: 65).

Hermaküla lavastus “Tuhkatriinumäng” (autor Paul-Eerik Rummo) omandas kuumade kuuekümnendate kontekstis poliitilise alatooni. Väljakuulutatud esietenduse ärajätmine 1968. a mais põhjustas Tartus üliõpilaste meeleavalduse. Alles 1969. a veebruaris pääses lavastus tsensuurist läbi ja lavale, samas ei tehtud mingeid olulisi muudatusi ega kärpeid. Lavastus lõhkus sisseharjunud lavalisi konventsioone ning väljendas uut elutunnet uute teatrivahenditega. Viimane tõdemus haakub otseselt käesoleva töö alguses defineeritud poliitilise teatri mõistega: ühiskondlikult terav sisu koos uudse esteetikaga. „Tuhkatriinumäng“ kompas tollases totalitaarses ühiskonnas vägagi ohtlikult võimümängude tagamaid. „Tuhkatriinumäng“ võiks olla näidend *võimust, võimu mehhanismi eritlev*,“ kirjutab Ülo Matjus (2003: 194).

Lavastuses „Südasuvi 1941“ (Paul Kuusbergi romaani järgi; 1970) läks aga Hermaküla poliitilisus veel kraadi võrra teravamaks ning Reet Neimar leiab, et teatriuenduse-aegsed lavastused olid harva nii poliitilised nagu „Südasuvi“ (Neimar 2007: 106). See oli poliitiliselt tundlik, riskantne lavastus, juba romaani suhteliselt ausast ajastukujutusest johtuvalt. Sinimustvalge lipp laval, isamaalised laulud ühtviisi hävituspataljonlaste ja metsavendade suus, laulud, mida 25 aastat ei tohtinud avalikult laulda, vaheajal teatrifuajees jms panid ametnikke kartma, et etendused võivad õhutada natsionalismi ja kõlama võib jääda petetud rahva teema. Hermaküla tõrjus kahtlustusi väitega, et teemaks on müüt kaunist, ühtsest eesti rahvast. (Epner, L. 2003)

1980ndail jätkab Hermaküla “Südasuvega” alustatud liini – nõukogude süsteemi teravapilgulist ja kriitilist läbivalgustamist (Rozovi “Me elame hästi...” ehk “Metsise pesa” 1980, Ranneti “Südamevalu” 1981, Radzinski “Kohus pärast balli ehk Lunin” 1981, Valmiera teatris Olev Antoni “Laudalüürika” 1981, Brechti “Härra Puntila ja tema sulane Matti” 1981). Need lavastused moodustasid sotsiaalse, isegi teravalt poliitilise koosluse, mis suhestus algupärase publitsistliku draama lainega eesti teatris 1970/80ndate vahetusel, kuid oli märksa kaalukam. Nii “Metsise pesas” kui “Südamevalus” kasutas Hermaküla täielikult ära näidendeis peituvad võimalused ühiskonnakriitikaks ning teravdas seda lavastuslike vahenditega. (Epner, L. 2003)

Luule Epner leiab Hermaküla loomingus huvitava paradoksi: „Hermaküla ideaaliks oli otsinguline stuudiotheater, nõukogude riigiteatri süsteemis sai seda mudelit järgida vaid poolikult, kompromisside hinnaga. Teiselt poolt nõudis tema missioon ka teatri tarvitamist tribüünina, et rääkida ühiskonnale olulistest asjadest.“ (Epner, L. 2003)

Tuleb siiski toonitada, et eelnevatele viidetele vaatamata läks toonane teater üliharva poliitiliseks. Süsteemivastasust anti edasi ikka kaudsemal – vaimsel tasandil. Läbivalt poliitilisest teatrist saab ehk rääkida vaid Kalju Komissarovi 1970ndatel Noorsooteatris valminud lavastuste puhul. Temaga liitub ka Merle Karusoo ning 1970ndate lõpul kujundavad nad Noorsooteatrist ühiskondlikult teravate temade foorumi.

1974. aastal saab Noorsooteater endale Eesti noorima peanäitejuhi. Radikaalne Komissarov teatab, et teater on talle ainuke poliitika tegemise vorm. Oma loomingus on ta tugevalt mõjutatud Bertolt Brechtist, kuigi ühtki Brechti näidendit ta ei lavasta¹³. Noorsooteatrist kujunes Komissarovi ajal teravalt ja avameelselt ühiskonnakriitiline teater. See sai võimalikuks tänu peanäitejuhi oskusele suhelda kohalike võimude ning vene kriitikute ja kirjanikega Moskvast. Komissarov uskus küll kommunistlikesse ideaalidesse, kuid siin on teatav paradoks: kommunistlike vaadetega Komissarov oli kõige opositsioonilisem lavastaja Eestis ning tal oli tšensoritega pidevalt probleeme.

¹³ 1994. aastal lavastas Kalju Komissarov Ugalas “Kolmekrooniooperi”, mis oli Vladislav Koržetsi töötlus Bertolt Brechti “Kolmekrossiooperi” ainetel. Lavastust võib pidada üheks 1990. aastate satiirilise-poliitilise teatri näiteks.

1975. aastal ENSV Kultuuriministeeriumi juurde loodud Teatrite Valitsuse juhataja Jaak Allik oli Komissarovi sõber ning koos võtsid nad ette mitmeid riskantseid aktsioone, mille tagajärjel tuli Noorsooteatri lavale tõlketekste, mis olid NSV Liidus veel mängimata ja seega ilma Moskva loata. (Vellerand 2004)

Kui Tartu teatriuendajad olid mõjutatud Lääne moodsast avangardist, siis Komissarovit mõjutas kogu maailma vasakpoolne poliitika. Komissarov ei saanud oma poliitilisi vaateid kirjasõnas väljendada. Tihti aga sisaldasid tema lavastused allteksti ja mitmetähenduslikkust, mida ametlikult trükitud kriitika ei saanud mainida (Vellerand 2004). Ülekanne imperialismi ja totalitarismi kriitikast kodusesse poliitilisse reaalsusse vaataja jaoks enamasti toimus. Ülearu püüdlike võimumeeste provotseerimine kuulus Komissarovil poliitilise mängu juurde rohkem kui ühelgi teisel eesti lavastajal (vt ka Järve, K. 2004).

„Komissarovi jõuline sotsiaalsus (siinse töö tähenduses poliitilisus – *M.P.*) ja paiguti vägagi terav väljenduslaad Abby Manny Nürnbergi protsessi dokumenteeriva teksti „Protsess“ lavaletoomisel aastal 1975 Noorsooteatris kutsus esile isegi šokeeritud reaktsiooni nii publikult kui kriitikalt,“ kirjutab Monika Läänesaar (2006: 101). „Lavastus kutsus vaatajat nähtu üle kohut mõistma. Lavastuses ei olnud mingit tegelaste individualiseeritust, ei mingit kohtupsühholoogiat. Hoopis poliitiline dispuut, kõnefoorum fašismi olemuse üle. Komissarov tundis juba siis huvi sellise süsteemi vastu, kus võim ideoloogia nimel inimestega manipuleerib, inimväärikust alandab, valikuid välistab – kindlasti polnud see ainult Saksa fašism.“ (Neimar 2007: 128) „Protsessi” puhul nähti seoseid Erwin Piscatori ja Bertolt Brechtiga. Nagu kaasaegsele poliitilisele maailmateatrile üldisemalt, oli lavastusele omane stilistiline eklektika. Segati erinevaid žanre ja stiile (tinglik vaatamäng ja realistlik dialoog, muusikaline kommentaar ja sõltumatu muusika; koor ja solist, maskid). Ruja solisti Urmas Alenderi laulud tõstsid esiplaanile isikliku ja kollektiivse süü ja vastutuse. Lavastuses kehtestas lavastaja end inimõiguste eestvõitlejana. “Mis võibolla ongi Komissarovi loomingu pealispealisülesanne”, kirjutab Lilian Vellerand (2004).

“Protsess“ oli ilmselt ka Ruja osalemise tõttu noorte hulgas (üle 40 000 vaataja) väga populaarne. Neimar rõhutab, et aeg on selle lavastuse positsiooni Eesti teatripildis selgesti parandanud. Nüüd mõjub lavastus sisult tähelepanuväärsemana, kui kunagi arvati (Neimar 2007: 128).

Käesoleva töö kontekstis on oluline mainida veel ühte Komissarovi lavastust. “Veri mullal” (1976, Heino Väli novellide põhjal näidendiks kirjutanud Komissarov) rääkis Eesti 1940.-1950. aastate julmusest erilise konkreetsusega. Selle murrangulise aja uute sotsiaalsete suhete ja omandivormi kujunemist pole 70ndate eesti teatris keegi nii suure avameelsuse, intensiivsuse ja õiglase vihaga analüüsinud (Vellerand 2004). Esmakordselt kõneles eesti teatrilaval metsavend. Räiges stilistikas meenutusepisoodid sünnivad sulase ja perepoja, nüüdse võimuesindaja ja metsavenna ideelises vaidluses, selgineb pilt rahva ning maa saatusest. Valimata pooltoone ja psühholoogilisi nüansse, paljastas lavastus aja keerukaid konflikte, mis ei võimaldanud poolikuid lahendusi või kompromisse.

Komissarov oli käsitletaval perioodil idealistlik maailmaparandaja. Deklareerides maailma muutmise vajadust, usub ta ka selle muutmise võimalikkusse. Ta on mitmel pool öelnud välja mõtteid oma suhtumisest poliitikasse ja kunsti, nt 1988. aastal ajakirjale Teater. Muusika. Kino antud intervjuus ütleb ta, et ei näe kirjandust ja kunsti väljaspool poliitikat (Komissarov 1988: 5): „Sellest pasast, mida nüüd ilusasti viisakalt nimetatakse stagnatsiooniks, ei saanudki mu meelest muud moodi läbi rammida. Seda võib võtta kui minu poliitilist vastasseisu või manifesti. Kogu selle absurdi vastu, mille keskel me elame.“ (*ibid*, 7) Komissarov on enda sõnul ainult „hoiatamiste, maskide maharebimiste, küsimiste ja ärritamistega“ tegelenud. Ja süsteemi „avamisega“ – kõigis oma lavastustes (*ibid*, 8).

2.2.5. 1980. aastad

1980. aastail hakkas Eestis tekkima publitsistlik teater, mis toetus nii eesti kui ka teiste nõukogude autorite päevakajalistele näidenditele. Neid etendades tõi teater avalikkuse ette valusaid probleeme, millest ajakirjanduses vaikiti. Lavadel arutati

majandusprobleeme, räägiti olmeviletsusest, toodi päevavalgele juhtimisvigu jms. Teatri kaudu ja vahenditega püüti teha poliitikat. Näiteks lavastas Ingo Normet Pärnumaa parteisekretäri Valter Udami näidendi „Vastutus“ (1985), mille tegelasteks olid partei- ja majandusjuhid, kes kõnelesid kolhoosimajanduse halva olukorra põhjustest ja pakkusid välja ideid selle parandamiseks (Epner, L. 2006: 117-118). 1980. aastatel oli teater vähem pühapaik kui laadaplats, ajalolektorium või miitingusaal, leiab Lilian Vellerand (1991: 69) ning nimetab Normeti-Udami „Vastutust“ 80ndate aastate leidlikumaks teatripoliitiliseks käiguks. Vellerand meenutab: „Aga kui oled osa võtnud ühestki sellisest etendusest, kus saal on mehi täis (tavaliselt on neid 30% ümber) ja istutakse nägudega nagu parimatel parlamendiistungitel, ei saa poliitilist draamat pidada millekski esteetiliselt teisejärgiliseks“ (*ibid.*)

Kuid niisugune poliitiline ja päevakajaline teater ei kõitnud publikut siiski kuigi kauaks. Päriskoliitika tänavatel tõmbas rohkem ligi, seda enam, et toonane „laulev revolutsioon“ – rahvakoosolekud parkides ja lauluväljakul, üleskutsuvad kõned, ühislaulmised jms – oli silmanähtavalt teatripärase, pakkudes vaatamängu ja tugevaid emotsioone. Poliitilise ja majandusliku süsteemi järsk muutumine tõi kaasa nihked inimeste elulaadis ja mõtteviisis ning tingis teatri positsiooni ja rolli muutumise Eesti ühiskonnas. Nõukogude Eestis oli teater olnud rahvuskultuuri tugisammas ja vaimse vastupanu kants võõrvõimule, rahvuslike väärtuste kandja ja ühistunde looja. Teater kaotas senise tähtsuse rahva elus. (Epner, L. 2006: 133-134)

Vaadeldavat perioodi võib nimetada pöördeajaks, mis algas Mihhail Gorbatšovi võimuletulekuga 1985. aastal ja lõppes Nõukogude Liidu kokkuvarisemisega augustis 1991. Eesti puhul võib pöördeaja lõpuks pidada ka 1992. aasta suve, kui kehtima hakkas Eesti oma raha. Eestis oli poliitikaelu teravnenud juba alates 1980. aasta sügise noorterahutustest Tallinnas. Kaudseks tõukejõuks võib pidada Poola “Solidaarsuse” mõju, millest saadi teada Soome televisiooni vahendusel. Noorterahutustest sündis haritlaste nn “40 kiri”. Kuid esialgu olid vastuseks üksnes karmistuvad repressioonid.

Kahe esimese Gorbatšovi-aasta teatrikavad ei erinenud eriti eelmistest. Paar nn tootmisteemalist näidendit (juba mainitud Valter Udami “Vastutus” või Aleksandr

Mišarini “Seoses üleminekuga teisele tööle”) lavastati, kuid see žanr oli nõukogude lavadel levinud juba umbes kümme aastat, praegu „nihatati kriitikapiiri tehase või kolhoosi tasemelt tasapisi ülespoole, jõudmata kunagi ohtlike kõrgusteni“ (Rähesoo 2008).

1986. aasta kevadsuvel šokeeris inimesi esimese suurõnnetusena avalikult kajastatud Tšernobõli tuumakatastroof. Tavaelus hakkas tasapisi toimima turumajandus. Kuid teatriloogid olid ettevaatlikud. Valitses oma- ja tõlkeklassika lavastamine. 1987. aastal sai *perestroika* kogu Liidus hoogu juurde ning jää hakkas silmanähtavalt murduma. Eestis kujunes massiliikumise esimeseks väljundiks nn fosforiidisõda, mis loodushoiu kõrval tõrjus tööjõu massiivset sissevoolu. Veel tugevam rahvuslik iseloom oli tollastel muinsuskaitseringidel. Esimesel Hirvepargi-miitingul 1987. aasta 23. augustil Tallinnas käisid radikaalsemad jõud Molotovi-Ribbentropi pakti avalikustamise nõude all välja taasiseseisvumise idee. Kuid veel ei tühjendanud rahva poliitiline aktiivsus ning samas kasvav majanduskaos teatreid publikust. 1987 aastal oli 1,6 miljonit teatrikülastust, kuid järgnevatel aastatel hakkas see järsult langema.

Siiski oli selge, et tavalise mitmekuulise lavastamistsükliga harjunud teatrid ei suuda reageerida ühiskondlikele muutustele. Teatrid pääsesid Nõukogude korra poolt pealesurutud sundrepertuaarist. Kohe hakati keskenduma sügavamatele, igavikulisematele küsimustele, puhtale kunstiväärtusele, eelkõige klassikale.

Päriselt teatrid poliitikast ei pääsenud. 1987. aasta oli perioodi kõige silmatorkavama poliitilise repertuaariga. Siia kategooriasse kuulusid mõned vene klassika päevakajaliste rõhutustega esitused, nagu Jaak Alliku lavastatud Aleksandr Gribojedovi “Häda mõistuse pärast” Ugalas ja Eino Baskini lavastatud Nikolai Gogoli “Revident” Vanalinnastuudios, enamasti aga algupärandid, nagu Ott Kooli “Reporterid” Endlas (lav Ingo Normet), Kalju Saaberi fosforiidinäidend “Koduvõõrad” Rakveres (lav Madis Kalmet), Juhan Saare/ Kaarel Kilveti/ Bernhard Viidingu kolhoseerimisdokumentaali “Kuning Herman Esimene” Noorsooteatris (lav Kaarel Kilvet), Jaan Kaplinski omal ajal repertuaarist kõrvaldatud “Neljakuningapäeva” taasesitus Noorsooteatris (lav Rudolf Allabert) ja lõpuks Vanalinnastuudios välja tulnud Toomas Kalli “Lihtne ja ilus” (lav

Roman Baskin). Kunstiliselt polnud need üldiselt väljapaistvad lavastused, kuid kuuluvad mainimisväärtetena Erika Fischer-Lichte poliitilise teatri jaotuse kolmanda kategooria alla kui sisult ühiskonnakriitilised lavastused.

Suurima tähelepanu võitsid aga kaks küüditamisnäidendit, mida võib samuti poliitilise teatri jaotuse kolmanda kategooria alla asetada, sest olemata vormiliselt uudsed, omandasid need sisuliselt väga olulise tähenduse. Esimene oli Jaan Kruusvalli “Vaikuse vallamaja” (lavastasid Mikk Mikiver Draamateatris ja Ago-Endrik Kerge Vanemuises, mõlemad 1987. aastal), teine Rein Saluri “Minek” (Mikiver Draamateatris ja Priit Pedajas Endlas, mõlemad 1988. aastal). Eeskätt tänu nendele lavastustele võis 1987/88. aasta talvel lühikeseks ajaks tunduda, nagu seisaks teater ühiskondliku võitluse eesliinil, sedastab Rähesoo (2008). Küüditamist puudutas ka ühel autentsel päevikul põhinev lavastus “Aruanne” (lav Merle Karusoo), millega Pirgu Arenduskeskuse väike näiterühm tiirutas mööda tühjenevaid rahvamaju, kuid paratamatult ei jõudnud see laiema publiku teadvuseni (vt ka Karusoo 2008). Lilian Vellerand nimetab „Aruannet“ kümnendi ehedaimaks teatrinähtuseks (Vellerand 1991: 69).

1980. aastate lõpu poliitiliselt päevakajalisel teatril ei olnud sellist kõlapinda ja protesteerivat iseloomu nagu lavastustel kümnendi keskel. Siis olenes nähtavalt publiku meeleolust, kas etendus mõjus teravamalt ja vaimukamalt või hakkas lavastuse temaatika kuluma (Vellerand 1991: 71). Ka 1988. aasta ühiskondlike sündmuste tõttu jäi teater tagaplaanile. Aasta alguses toimusid Tartu rahu ja Eesti Vabariigi aastapäeva demonstratsioonid, seejärel loomeliitude pleenum, nn isemajandava Eesti (“IME”) idee ja Rahvarinde algatamine. Korraldati “öölaulupidu” ja novembris võttis kohalik Ülemnõukogu vastu deklaratsiooni, mis sätestas oma seaduste ülimust Eestis ning mis astus konflikti Moskvaga ning tõi Eesti maailma ajalehtede esikülgedele. Kõigi nende üpris teatraalsete sündmuste keskel osutus teater ise abituks. Tänavaeenduste traditsiooni Eestis ei leidunud, igasugused “agitkad” olid nõukogulikult kompromiteeritud ja vahepeal oli peaaegu välja surnud ka sõjajärgne ja -järgne vabaõhuteater. Siiski püüdsid teatrid poliitilist joont omal moel jätkata. 1988. aasta õnnestunumate ja/või menukamate lavastuste hulka kuulusid peale Saluri “Mineku” veel

Hugo Raudsepa kunagise sala-allegooria “Vaheliku vapustused” taaselus Endlas (lav Vello Rummo) ja inglase David Pownalli “Meistriklass” Noorsooteatris (lav Rudolf Allabert), kus eriti hiilgas Tõnu Kark Stalinina, kes koos Ždanoviga (Enn Kraam) õpetas Prokofjevile (Eero Spriit) ja Šostakovitšile (Kalju Orro või Jüri Aarma) õige muusika kirjutamist. Järgnevatel aastatel uppusid sellised lavastused aga repertuaari üldisesse kirjusesse, äratamata erilist tähelepanu. Lavastustes hakkas ilmema poliitilise aine koomilis-groteskne esitus. Tähelepanuväärseimad olid Mati Undi tööd, kus iroonia ja eneseiroonia kujunesid põhitunnusteks. Tema „ühiskondlikuma maiguga lavastustes (...) keeras murranguiha ette oma retoorika täitumatuse, revolutsiooni eneseõgivuse ja sündmuste etteaimamatuse. Vastukaardiks jäi eelkõige pilklikult muigav stoilisus.“ (Rähesoo 2008)

Igapäevaelus tundsid inimesed ühelt poolt kasvavat majanduslikku kitsikust ning teisalt ahvatlust uute võimaluste järele. Oluliseks sai piiride avanemine Läände. Enamikule kunstiinimestele tähendas see enesetäiendamise võimalust Lääne kultuuriruumis.

Üks tolle aja uudseid jooni oli iseorganiseerimisega tekkivad stuudiod ja pisitrupid. Loodi näiteks VAT teater (1987) ja Von Krahli teater (1992), mille mõned lavastused on olnud edaspidi ka terve teatrihooaja tipud (Von Krahli teater leiab põhjalikumalt kajastamist ka käesoleva töö peatükis 3.4.). Toominga studio Tartus pani linnavalitsuse toel käima Tartu Lasteteatri, mis tegutses kümnekond aastat. Ühiskondlikest muutustest tingitud probleemid ilmnisid aga eelkõige senistes suurtes repertuaariteatrites. „Huvineelav poliitika, kibe olmeline rahmeldamine kas rikastumiseks või lihtsalt äraelamiseks, kõikvõimalikud uued meelelahutused ja kasvavad piletihinnad tõid juba 1988. aastal märgatava publikulanguse, mis jätkus veel mitu hooaega,“ kirjutab Jaak Rähesoo (2008). Aastaks 1992 oli vaatajaskond langenud alla 700 000 – viie aastaga oli kaotatud üle poole publikust ehk peaaegu miljon külastajat. Lisaks sellele peamisele majanduslikule hoobile tõusid hüppeliselt kõik hinnad, samuti etenduste materjalikulud. Tühjenevaid saale üritati täita suurema lavastuste- ja etendustearvuga, mis kurnas näitlejaid. Et tulla toime inflatsiooniga, pidid näitlejad otsima ka teatrivälist

kõrvalteenistust. Tulemuseks oli lavastuste pealiskaudsus. Põhiprobleemiks oli aga see, et poliitika avalikustumine massimeedias ja koosolekutel jättis kunstid ilma nende pikast nõukogudeaegsest vaigse opositsioonikanali rollist. Teater kui siin ja praegu sündiv publikukunst elas seda tugevalt üle. Ei leitud huvi äratavaid teoseid ning ei ilmunud ka uusi põnevaid omanäidendeid¹⁴.

Ülalpool kirjeldatud pöördelaeg lõppes taasiseseisvumisega augustis 1991. Teatriloolise piiri võiks tõmmata järgmisse aastasse: tasapisi hakkasid teatrid esimesest paanikast toibuma ja muutunud oludes orienteeruma.

¹⁴ Huvitav on vahelepõikena mainida, et juba 1991. aastal kirjutas teatriuurija Lilian Vellerand nii: „Miks pole ükski meie näitekirjanik ära kirjutanud nüüd, kus tsensuurivärvad võrreldamatult laiemad, väikerahvaste hääbumise draamat?“ (Vellerand 1991: 72) Tuli oodata 15 aastat kuni Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper töid lavale sellest temaatikast rääkiva lavastuse „GEP ehk Garjatšije Estonskije Parni“. Vt peatükk 3.7.

3. KAASAEGNE POLIITILINE TEATER SAKSAMAAL JA EESTIS

3.1. Teater ja ühiskond Saksamaal 1990. – 2000. aastatel

Nii nagu Eestis, toimusid ka Saksamaal suured ühiskondlikud ja poliitilised muutused 1980. aastate lõpus – 1990. aastate alguses. Saksamaa taasühinemise 1990. aastal tegi võimalikuks NSV Liidus toimunud perestroika ja glasnost. 9. novembril 1989 langes Berliini müür. Kolm nädalat hiljem esitas SFV liidukantsler Helmut Kohl kümnest punktist koosneva programmi Saksamaa ühendamiseks. 3. oktoobrist 1990 oli Saksamaa taas terviklik riik. Pealinn koliti Bonnist Berliini. Saksamaa rahvaarv on 2008. aasta seisuga veidi üle 82 miljoni, millest umbes viiendik elab endise DDRi territooriumil ehk Ida-Saksamaal. 1990. aastaid iseloomustab lühike taasühinemise buum, millele järgnes reformide ja majandustõusu peatumine ning massiline töötus. Eriti nõuetes ehk taasühinenud liidumaades ei olnud majandustõus loodetud tasemel ning ebavõrdsuse teemaga tegeletakse vaadeldaval perioodil läbivalt.

Saksamaa taasühinemisest saadik on riigi eesmärgiks olnud Ida- ja Lääne-Saksamaa ühtsus. Igal aastal anti Ida-Saksamaale 80 miljardit eurot, et moderniseerida kõiki eluvaldkondi. 2005. aastal võeti vastu resolutsioon, millega kinnitati Ida-Saksamaa jätkuv lisarahastamine 2019. aastani. Saksamaa valitsus on loonud Saksamaa ühtsuse auhinna, mis iga-aastaselt tunnustab projekte ja isikuid, tänu kellele suureneb Ida- ja Lääne-Saksamaa ühtsus.

Ebavõrdsus Ida- ja Lääne-Saksamaa vahel on tõepoolest aastatega vähenenud, kuid olukorra iseloomustamiseks mõned arvud. 1991. aastast alates on Ida-Saksamaa elanike aastasissetulek kahekordistunud jäädes praegu Lääne-Saksamaa inimeste sissetulekutele veel veidi alla (vastavalt 14600 eurot ja 18800 eurot 2006. aastal). Töötuse määr on Ida-Saksa uutes liidumaades järjest vähenenud ning saavutas 2008. aastal seni madalaima

taseme (12,8 %). See on aga siiski kaks korda nii palju kui Lääne-Saksamaal (andmed www.tatsachen-ueber-deutschland.de).

1998. aastal toimus Saksamaa poliitilises elus muutus: esimest korda pärast Teist maailmasõda sai parlamendis sotsiaaldemokraatide asemel enamuse roheline-punane koalitsioon, st vasakpoolsed ja Roheliste partei moodustasid liidu. Tehti palju reforme sotsiaal- ja tervishoiupoliitikas, eriti aktiivselt hakati tegelema ökoloogiategemadega (see kajastus ka teatris, vt käesolevas töös käsitletud René Polleschi teater peatükis 3.3.). Oluline reform toimus ka 2004. aastal, kui võeti vastu sotsiaalvaldkonda reguleeriv seadus Hartz IV, millega loodeti elavdada tööturgu. Sellel eesmärgil vähendati sotsiaaltoetusi, mis tekitas elanikkonnas protesti ning meedias tekkis sellest suur vastukaja. Ka kultuur, sh teatrid reageerisid teemaga haakuvalt.

Saksamaa demograafilised probleemid on sarnased Eestile: madal sündivus ja elanikkonna vananemine. Alates 1975. aastast on laste arv umbes 1,3 ühe naise kohta. Elanikkonna vananemine tähendab suuri väljakutseid sotsiaal- ja perepoliitikale. Samuti tekitab probleeme elanikkonna rahvuslik koosseis. Alates Teise maailmasõja lõpule järgnenud majanduskasvust on Saksamaale elama asunud immigrante Türgist, Lõuna-Euroopast jm. Suure grupi sisserännanute moodustavad ka saksa juurtega perekonnad, kes on pärast kommunistliku režiimi kokkukukkumist Saksamaale tagasi pöördunud. Riigis elab 7 miljonit välismaalast ehk 9% rahvastikust. Olgugi et aastakümnete jooksul on kontaktid immigrantide ja etniliste sakslaste vahel tihenunud, on integratsioonipoliitika ka tänapäeval ühiskonna suuremaid väljakutseid (www.tatsachen-ueber-deutschland.de/de/gesellschaft). Valitsus näeb immigratsioonipoliitika suuremaid valupunkte tööhõives, mis on seotud keeleoskuse ja haridusega. 2006. aastal kohtus kantsler Angela Merkel kõigi etniliste gruppide esindajatega ning 2007. aastal valmis „Rahvuslik integratsiooniplaan“, mis sätestab 400punktilise tegutsemiskava, kuidas integratsiooni paremini ellu viia. Siin on näha Saksamaa intensiivsemat püüdu integratsioonipoliitika alal kui Eestis. Mõlema riigi teatrites võib näha ka üksikuid teemakohaseid lavastusi (vt Merle Karusoo teatrist peatükis 3.6.). Erinevalt Eestist on

Saksamaal nii ühiskonnas kui kultuurielus eriti 1990. aastate alguses olnud oluline teema ka paremäärmuslus ja probleemid neonatsidega.

Erinevus tuleb välja ka sakslaste ja eestlaste vaba aja hulgas ja kasutuses. Sakslastel on statistika järgi iga päev ca 6 tundi vaba aega, millest umbes 2 tundi veedetakse televiisori või muusika seltsis (vrd Eestis vaadatakse televiisorit keskmiselt 4 tundi päevas). Võrreldes eestlastega on sakslased ühiskondlikult palju aktiivsemad: ca 70% üle-14-aastastest sakslastest kuulub ühendustesse, liitudesse, organisatsioonidesse. 36% rahvastikust teeb vabatahtlikku tööd (www.tatsachen-ueber-deutschland.de). Eesti elanikkonna aktiivsus on aga märkimisväärselt madalam, Saar Polli uuringu järgi umbes 35% elanikkonnast kuulub kodanikeühendustesse (Saar 2001). On aga ootuspärane, et Saksamaal on inimesed eluga rohkem rahul kui Eestis. 2006. aasta inimarengu aruande järgi on Saksamaal oma eluga mitte eriti rahul või üldse mitte rahul 18% elanikkonnast, Eestis pole oma eluga rahul 30% inimestest (Eesti inimarengu aruanne 2006: 33).

Üheski teises Euroopa riigis ei ole nii palju ooperi- ja teatrimaju kui Saksamaal, kuid 1990. aastatel langes see kultuuriline rikkus majandusliku löögi alla, sest majandamise kulud olid viimase 30 aastaga kümnekordistunud (Herrmann 2002). Saksamaal on 2008. aasta andmetel kokku umbes 300 teatrit, sellest 120 riigi- või linnateatrit (750 mängupaigaga) ja 185 erateatrit. Eestis on riigi- või linnateatreid 12, lisaks ligi 20 professionaalset erateatrit või truppi. Teatrite rahastamine ei erine väga Eesti süsteemist. Saksa teatrid teenivad tagasi küll vaid 10-15 % oma kuludest (Eestis ca 30%) ning riigi vahenditest toetatakse ka erateatreid. Saksamaal ei eksisteeri ühtset kultuuripoliitikat, kultuur on iga liidumaa enda korraldada ja rahastada. Sellise struktuuri põhjused peituvad 19. sajandi iseseisvates vürstiriikides ning 20. sajandi alguses jõuliselt ühtset kultuuri ja poliitikat ajanud natsionaalsotsialistide tegevuses, misjärel Saksamaa võimud tunnetasid, et mingit ühtset, üleriigilist rahvuskultuuri on võimatu ajada, ilma et see muutuks ideoloogiliseks ja piiravaks. Seega valitseb Saksamaal kultuurföderalism, mis erineb enamike maade kultuuripoliitilisest struktuurist. Kultuuripoliitika on Saksamaal kohapealne poliitika. Alles 1998. aastast asub Berliinis üks portfelli minister, kes tegeleb kultuuri- ja meediaküsimustega.

Statistikaameti andmetel külastas 2006. aastal Saksamaal teatreid kümnest inimesest keskmiselt 4 (Eestis 1,3 miljoni elaniku kohta 1,02 miljonit teatrikülastust 2007. aastal; vt peatükk 3.2.). Kõige aktiivsemad teatrikülastajad elavad Hamburgis (238 teatrikülastust 100 elaniku kohta; siin viidatakse Hamburgile kui „muusikalipealinnale“) ja Berliinis (91 teatrikülastust 100 elaniku kohta (Statistisches Bundesamt 2008). Ka Saksamaal saab rääkida vähenenud publikuhulgast, kuid siiski on langus vähem dramaatiline kui Eesti (vrd 1980. ja 1990. aastaid). Alates 1970. aastatest on Saksamaal nõudlus teatrikunstis järele langenud umbes 23% (Herrmann 2002).

Kui vaadelda teatri käekäiku Ida-Saksamaal, siis leiab siit paralleele ka Eesti olukorraga. Nagu teisteski sotsialismimaades, said teatrid suuri riiklikke toetusi ja funktsioneerisid väljaspool turumajanduse mehhanisme. Esimesel aastal pärast Saksamaade ühinemist hakkas riik – vältimaks suure teatristruktuuri kokkulangemist – subsideerima endise Ida-Saksamaa teatreid pea täises ulatuses. Kuna enamik nõ kohaliku tähtsusega teatreid oli uute olude jaoks liiga suured omades üldjuhul nii draama-, ooperi- kui balletitruppi, on paljusid teatreid reorganiseeritud (mis on sageli tähendanud balletitrupi likvideerimist) ja mõned teatrid suletud. Lisaks on teatrid olnud sunnitud tõstma märgatavalt piletihindu, mis viib publiku vähenemiseni; ka ohustasid lääne mõjud, meedia ja üleüldine võimaluste paljusus teatri kesket positsiooni (vt Kalju 1999). Kokkuvõtvalt võib öelda, et Saksamaal subsideeritakse teatreid suuremal määral kui Eestis ning teatrid on seetõttu majanduslikult kindlamas olukorras.

Järgnevalt leiab kajastamist kaasaegne poliitiline teater Saksamaal, mille lipulaevaks (eriti 1990. aastatel) tuleb pidada endises Ida-Berliinis asuvat Volksbühnet. Selle kolm lavastajat – Frank Castorf, Christoph Schlingensief ja René Pollesch – tulevad siinses töös ka pikemalt arutlusele. Poliitilise teatri alla mahub ka Lääne-Saksamaalt pärit vabakutseliste lavastajate grupp Rimini Protokoll (vt peatükk 3.5.).

Vaadeldes 1990. aastaid Saksamaa teatrielus, väärib ühe skandaalsema lavastusena mainimist Rolf Hochhuthi „Läänesakslased Weimaris“ („Wessis in Weimar“; Einar Schleefi 1993. aasta lavastus Berliner Ensemble'is). Lavastuse teemaks olid ajastule omased konfliktid lääne- ja idasakslaste mõttemiisid. Ühelt poolt oli näidendi autoriks

lääne-sakslane, kes tundis, et peab „vaeseid“ idasakslasi kaitsma pealetungiva kapitalismi eest. Teiselt poolt oli DDRi taustaga lavastaja, kes näitas brutaalsete teatraalsete vahenditega, milline kolonialistlik ülbus sellise suhtumise taga seisab. Laval olid näitlejatel seljas vaid sinelid ja jalas sõdurisaapad ning Hochhuthi teksti karjuti kooris. Sellise meetodiga õnnestus näidata läänesaksaliku hoolitsuse silmakirjalikkust. Meedias järgnesid elavad arutelud Saksamaa ühinemisprotsessi vägivaldsusest ja kuidas kunst peaks sellele reageerima. (Briegleb 2008) Tuleb mainida, et Eesti 1990. aastate teatrist sellise ühiskondlik-poliitilise mõjuga teost esile tõsta ei ole.

Saksa teatrikriitik Till Briegleb analüüsib taasühinemise mõjusid Ida-Saksamaa teatritele. Ta nimetab Ida- ja Lääne-Saksamaa ühinemist sundabieluks ning rõhutab, et kõikides Ida-Saksa teatrites põhjustas ühinemine sisemisi konflikte. Laval aga pöördus ühinemisaegne teater ostalgiasse¹⁵, didaktilistesse eesmärkidesse või oli lihtsalt pealiskaudne (Briegleb 2008). 1992. aastal sai Berliini Volksbühne juhiks Ida-Berliinis sündinud lavastaja Frank Castorf (sünd. 1951), kes viis mõne aastaga Volksbühne olulisemate Euroopa teatrite hulka. Castorf tegeles oma lavastustes just nimelt Ida- ja Lääne-Saksamaa, kahe vastandliku maailmavaate vägivaldse põrkumisega, seda uudses, lärmakas vormis. Castorfi lavastused olid ja on teravalt poliitilised ning kuuluvad Erika Fischer-Lichte poliitilise teatri neljanda alajaotuse alla olles ka esteetiliselt uused.

Frank Castorfi loomingu kvintessentsiks võib pidada 2002. aastal esietendunud lavastust „Idioot“. Olgugi, et lavastus on valminud Fjodor Dostojevski 19. sajandil kirjutatud romaani põhjal, on tegemist kaasaegse poliitilise teatri lavastusega. Castorf võtab romaanist vaid tegelased ja nendevahelised suhted, esitab neid aga sellises võtmes, et tänapäeva berliinlane tunneb neis ära inimesi otse kesklinnast Volksbühne betoonseina tagant. Üks lavastaja sõnumeid näib olevat hoiatada lärmaka ja kõike endasse imeva välise maailma eest. Säilitada inimlikkus kunstliku maailma, meedia, *reality-show*'de ja televisiooni vahendatud maailma kiuste.

¹⁵ „Ostalgie“ on tuletatud saksakeelsetest sõnadest „Ost“ – ida, ja „Nostalgie“ – nostalgia. Pärast DDRi lagunemist leidis mõiste laialdast kasutamist Ida-Saksa kultuuris ja kunstis. Mõiste all peetakse silmas nostalgiat sotsialistliku riigikorra järele.

Castorfi lavastused on kurnavad, pikad, keerulised, valjud, eksalteeritud ja ebaloogilised. Tema „Idioodis“ sulanduvad film ja teater, melodramaatilisus ja iroonia, *thriller* ja religioossed arutelud, kunstide ajalugu ja teatraalne kaasaeg üheks, kuid mitte arusaamatuks joaks, vaid kompleksseks, mitmetasandiliseks vooluks. Lavastaja kasutab originaalset võtet – vaatajad istuvad laval ning tegevus käib kõikjal nende ümber. Tavaliselt toimuvad Castorfi lavastused lavale ehitatud konteinerite sees või vahel ning vaatajad istuvad suhteliselt kaugel saalis. Neljanda seina efekt on aga liiga suur selleks, et lavategevus täielikult mõjule pääseks.

„Idioot“ on igas mõttes monumentaalne lavastus. Lavakujundus on peaaegu kui iseseisev arhitektuur, uus linn, mille loojaks on Volksbühne peakunstnik Bert Neumann. Siin võib näha max-reinhardtliku ruumikontseptsiooni edasiarendust, kus vaataja on viidud täielikult teatrimaailma sisse. Näitlejate mängustiil on seejuures eriliselt jõuline ja hüsteeriline. Ka lavastuse pikkus on suhteliselt monumentaalne – täpselt viis tundi.

Näitlejad mängivad erinevates mängupaikades ja hoonetes ning vaatajad saavad neile üksikuid pilke heita, kardina tagant piiluda, nurga tagant silmata. Ükski vaataja ei näe kogu tegevust, nagu ka reaalses elus ei saa kunagi kõigest osa. Uksed ja aknad avavad vuajeristlikke vaateid nende taga tegutsevatele inimestele. Kogu etenduse kulgu kantakse üle lugematutel ekraanidel, suurematel ja väiksematel. Vaataja näeb kõiki ja kõike läbi kaamera, mis on iseloomulik ka teistele Castorfi lavastustele (Castorf kaasas statsionaarse kaamera etendusse 2000. aastal lavastusega „Lõpp-peatus Ameerika“). „Idioodis“ kasvas kaamera omaette tegelaseks, mis on ju ka meie igapäevaelus nii. Kaks käsikaamerat ning mitmed statsionaarselt kinnitatud kaamerad jälgisid näitlejaid kõikjal. Sünnib uus intermediaalne teatrikunst, mille esteetika on postdramaatiline ning mis peegeldab kaasaegset maailma nii nagu see on, kaasaegse maailma enda vahenditega. Väga sarnane esteetika leiab käsitlemist ka René Polleschi puhul (vt peatükk 3.3).

Castorfi kõrvulukustava hoiatusteatri vastaspoolt esindas taasühinemise järgsel Saksamaal ka DDRi taustaga lavastaja Leander Haussmann, kelle lavastused esindasid rõõmsat ja naiivset optimismi. Tema töödes oli läbivaks uue vabaduse eufooria, milles peegeldati päikselist noorust DDRis (Briegleb 2008).

Castorfi juhtimise all debüteeris Volksbühnes 1993. aastal ka skandaalne Lääne-Saksa lavastaja Christoph Schlingensief (sünd. 1960), kelle lavastused on multimediaalsed, postdramaatilised ja poliitilised. Samas on kohane kasutada mitmete tema lavastuste kohta ka mõistet „sotsiaalne teater“, kui pidada sotsiaalseks teatriks sotsiaalse programmi või rehabilitatsiooniga tegelemist – vaimu- või füüsilise puudega inimeste kaasamist.

Lavastuse „Kunst und Gemüse“ (eestikeelne tõlge näiteks „Kunst ja kapustnik“; Volksbühne, 2004) laval on just nimelt puudega inimesed, kuid samaaegselt on tegemist ka poliitilise teatriga. „Kunst und Gemüse“ kõige tähtsam osaline lamab saali esimeste ridade keskel voodil: halvatud Angela Jansen, kes saab liigutada vaid silmi. Voodi külge on kinnitatud laserkaamera ja arvuti. Laserkiire abiga toksib naine lauseid, mis ilmuvad ekraanile publikule lugemiseks. Amüotroofilise lateraalskleroosi (ALS) all kannatav Jansen on intervjuudes öelnud, et Schlingensiefi lavastus on selle haiguse ideaalne esitus. Laval kiiresti vahelduvate piltide värvikirevus, terroriseeriv toon ja arulage kaos näitavatki selle närvihaiguse olemust. ALS kui haigus ja laiemalt puudega inimeste laval esitamine tekitas Saksa meedias palju vastukaja ning Schlingensiefi hariv eesmärk sai kindlasti täidetud.

Lavastuse „Kunst und Gemüse“ esteetika on postdramaatiline. Laval on kõike ja palju, viidatakse kunsti- ja filmiajaloole; tavaliste näitlejate kõrval on laval ka puudega näitlejad. Schlingensief lavastab „Kunst und Gemüse“ raames Arnold Schönbergi 1930. aasta ühevaatuselise ooperi „Tänasest homsesse“. Lavastaja idee lähtub Schönbergi muusikast: näitlejad tähistavad Schönbergi muusikale aluseks olevaid kahteteist tooni. Ülim eesmärk oleks justkui leida teatripärase vaste Schönbergi muusikale või abstraktsele kunstile, mida ka laval palju eksponeeritakse. Näitlejad esitavad kiiresti vahelduvaid ooperi- ja kabareestseene kohati groteski kalduvas võtmes.

Angela Janseni öeldud lausest: „Ma ei ole haige, ma ei saa ennast lihtsalt liigutada,“ saab lavastuse moto. Doktor Schlingensief tundub panevat selle diagnoosi just patsient Teatrile (tegelikult kogu ühiskonnale), mis aga näitab ennast lavalt siiski väga elava ja erksana ilmselt vaid tänu filmi-, muusika- ja kunstisitaatidele. Et mitte lõpetada oma

eksistentsi, peab teater Schlingensiefi järgi muutuma teiste kunstidega ühtseks totaalseks *Gesamtkunstwerk*iks (vt ka Pesti 2005).

Kindlasti on Schlingensiefi eesmärk selle lavastusega kirjeldada kaasaegset ühiskonda ning pöörata tähelepanu probleemidele. Lavastus toob lausa füüsiliselt publiku ette ühiskondlikud tabud – puudega inimesed ja haigused. Schlingensiefi kogu loomingut iseloomustab järjekindel tabude rikkumine. Tema lavastused on tegevuskunsti esteetikale lähedased, lärmaka stiiliga, kuid pinna all kannab Schlingensief ikka inimlikke, humaanseid väärtusi. Tema sõnum lavastusega “Kunst und Gemüse” on lõhkuda publiku eelarvamused, vaadata (haige) kaasinimese sisse, mitte aga otsustada selle järgi, kuidas inimene välja näeb. Solidaarsus, ausus, kaasinimestega arvestamine – need märksõnad iseloomustavad mõneti ootamatult jõhkra vormiga “Kunst und Gemüse” lavastuse sisulist külge. Lavastus räägib ka kunsti, moraali ja võimu suhetest läbi kunstiliste kujundite. Saksa meedia leidis esietendusjärgselt üksmeelselt, et lavastus on ääretult ajastutäpne. Lavastus algatas diskussiooni haiguste ja nende esitamise, riikliku sotsiaalpoliitika ning kunsti piiride ja lubatavuse üle laiemalt. Schlingensiefi aktsiooniteatrit (*Aktionstheater*) nimetatakse Saksa kriitikas alati poliitiliseks. Üks põhjusi on ka selles, et Schlingensiefi teatrikeel on assotsiatiivne ja agressiivne ning jätab vaatajale endale palju mõtlemisruumi.

Sakslaste jaoks on Schlingensief muutunud omaette märgiks ja tähenduste kogumiks. Schlingensief tähendab midagi skandaalset, piirekompavat, jahmatavat. Näiteks pidas politsei Schlingensiefi kinni 1997. aasta Documenta X festivalil, sest ta kasutas ühel performance’il silti “Tapke Helmut Kohl!”. Schlingensief ei ole ainult lavastaja, vaid ka filmirežissöör, telesaate juht, kolumnist ja kunstnik; ta on olnud ka päevapoliitikas ning loonud poliitilise partei. Enamike tema lavastuste kohta sobib määratlus *Gesamtkunstwerk*. Schlingensiefi teatrit on Saksamaal hakatud nimetama ka haigusteatriks (*Krankenheitstheater*), muuseas on lavastajal endalgi diagnoositud vähk.

Pärast Berliini müüri langemist tõusis esile ka mitmeid teisi lavastajaid, kes olid veetnud nooruse sotsialismis. Andreas Kriegenburgist on saanud juhtivaid lavastajaid ühes olulisemas Saksa teatris Thalia teatris Hamburgis. Sebastian Hartmann (kes

lavastas Eesti teatris NO99 „Stalkeri“ on nüüd teatrijuht Leipzigis. Nemad esindavad Till Brieglebi järgi põlvkonda, kus päritolu idast või läänest ei tähenda tasemevahet ning nende loomingut ei mõjuta nähtavalt ka nende päritolu erinevast poliitilisest süsteemist. Erandiks võib pidada Armin Petrast, kes nii näitekirjaniku kui lavastajana reflekteerib DDRi aega. Tema kollaažlikud tekstid ja lavastused ei tegele süütunde või ajalootaagaga, vaid neid võib kirjeldada kui koomilisi inimlikke tragöödiaid. Briegleb leiab, et vaadeldes Petraste erandlikku seisu, tuleb eriti selgelt esile, et 20 aastat pärast taasühinemist ei ole tollest perioodist sõelale jäänud ühtegi märkimisväärset teatriteksti, mis tegeleks toimunud sündmuste ja muutunud mentaliteediga. Briegleb jõuab huvitavale järeldusele, et vaid Heiner Mülleri tekstid on need, mis tõesti tegelevad kahe erineva riigi ja süsteemi keerukate vastandustega (Briegleb 2008). Heiner Müller leiab lühidalt käsitlemist käesoleva töö peatükis 2.1.6.

Oma artikli lõpus avaldab Briegleb lootust, et võibolla on nüüd ajalooline distantis piisav, et ka dramaturgilises vormis taasühinemise perioodiga tegeleda. Haakub ju see soov ja problemaatika Eestigagi. Eesti lähiajalugu ei ole laval peegeldatud, ka ühiskondlikest probleemidest 1990. aastate teater ei rääkinud (ühiskondlik-poliitilisest olukorrast ja teatri positsioonist täpsemalt järgnevas peatükis). Saksamaa taasühinemisjärgne teater võib vähemalt ette näidata mitmeid lavastajaid, keda teravate ühiskondlike probleemidega tegelemine huvitab, Eestis on sellised loojad pigem väga harv erand.

3.2. Teater ja ühiskond Eestis 1990. – 2000. aastatel

Eesti iseseisvuse taastamine 1991. aastal tähistas uue etapi algust poliitikas ja majanduses, mis tõi kaasa ka olulisi sotsiaalseid ja kultuurilisi muutusi. Eesti ühiskonda peale taasiseseisvumist võib vaadelda siirdeühiskonna ja siirdekultuurina. „Siirdekultuurina käsitleme (...) spetsiifilist, suurte poliitiliste ja sotsiaal-majanduslike muutuste tagajärel tekkinud, killustunud, mosaiikset kultuuriruumi, mis sisaldab niihästi „vanale“ ühiskonnale iseloomulikke sümboleid, norme, väärtusi jt kultuurielemente kui ka „uusi“ hoovusi.“ (Eesti elavik... 2004: 31) Neid muutusi võib nimetada läänestumiseks, mille all Poola sotsioloog Piotr Sztompka mõistab Ida-Euroopa riikide vabanemist sovetlikust elukorraldusest ning sidemete taastamist ajalooliselt omaste Euroopa poliitilise ja majandusliku elu vormide ning kultuurinormidega (www.estonica.org). Läänestumine toimus igal elualal, ka kultuuris, teatris. Kuna teatrite repertuaaripoliitikal enam võimude poolt mingeid piiranguid polnud, siis vallutas teatrid pea täielik Läände pöördumine. Üldistavalt võib öelda, et 1990. aastatel mängiti anglo-ameerika komöödiad, kunstiväärtuslikumana pääses paisu tagant absurdiklassika.

Taastatud Eesti Vabariigis toimus kiire ümberorienteerumine ühiskonna-keskselt süsteemilt individikesksele. Sotsiaalsete muutuste peamiseks mõjutajaks Eestis oli eraettevõtluse areng. Ümberkorralduste esimesed aastad osutusid eriti keerukateks, mistõttu 1990. aastate algul jõudis majandus Eestis madalseisu. Tööpuuduse kasv, laiemalt aga olukorra komplitseerumine tööturul tõi kaasa mitmeid sotsiaalseid probleeme — ühe osa elanikkonna elatusaseme languse, rahva tervisliku seisundi halvenemise, kuritegevuse kasvu, narkomaania leviku, aga ka enesetappude hulga suurenemise.

1990. aastate siirdeühiskonna Eesti võib jagada kahte perioodi. Aastaid 1990–1994 iseloomustab kriis, peataolek ja sihipäratu kommertsialiseerumine. Poliitiliste muutuste

poolest olid need aastad Eestis väga sündmusterikkad. Jaanuar 1990 – august 1991: institutsionaliseeritud võitlus rahvusliku iseseisvuse taastamise eest; august 1991 – september 1992: uue põhiseadusliku korra loomine; oktoober 1992 – detsember 1994: radikaalsete poliitiliste ja majanduslike reformide läbiviimine. Kahtlemata avaldasid tormiliselt arenenud poliitilised ja majanduslikud sündmused neil aastail teravat mõju Eesti kultuuri ja teatri käekäigule. Tegelik elu osutus palju põnevamaks ja mitmekesisemaks, kui see, mida teatrilavalt näha pakuti. Prooviti muutunud oludega kohaneda, aga edutult. Nii tundub olevat õigustatud nimetada neid aastaid sihipäratu kommertsialiseerumise perioodiks nii teatris kui ühiskonnas (vt Kaugema 2003). Piret Kalju (1999) toob välja suured erinevused teatrite repertuaaris. 1985. aastal oli kõigis riigiteatrites kokku 72 uuslavastust ja 1993. aastal 117. Need arvud näitavad, kuidas taasiseseisvumisjärgses Eestis pidi teater peaaegu topelt koormusega rabelema, et võidelda publikunumbrite eest ning püüda järjest kiiremini vahetuva repertuaariga inimeste huvi üleval hoida. Käesolevas peatükis tuleb publiku vähenemise põhjustest ka juttu.

Suuremale kriisile järgnesid aastad 1995–1999, mida võib nimetada stabilisatsiooniks ja sihipäraseks kommertsialiseerumiseks. Sarnaselt teatriga toimus ka Eesti poliitilises ja majanduselus neil aastatel stabilisatsioon. 1995 – 1997: majanduslik kasv ja reformide aeglustumine; 1997 – 1999: majandusliku kasvu aeglustumine ja ettevalmistumine Euroopa Liiduga liitumiseks. Kui 1990. aastate esimest perioodi teatris iseloomustas peataolek ja asjatud katsed kergekaaluliste komöödiate näitamisega kadunud publik teatrisaalidesse tagasi meelitada, siis kümnendi keskel ja teisel poolel paranesid nii Eesti majandusolud kui ka teatri oskus muutunud tingimustes endale tähelepanu tõmmata. Otsustavaks murranguks sai suveteatri taaselustumine 1990. aastate keskel. 2000. aastatel ühiskonna ja kultuuri stabiliseerumine aina tugevnes ning võib öelda, et aastaks 2008 tundsid teatrid end märksa kindlamalt ning neil oli kujunenud välja selgem omapära ja neid külastavad publikugrupid. Aastaks 2009 on olukord mõnevõrra muutunud, kuna 2008. aasta lõpus lahvatas ülemaailmne majanduskriis. Mida üldine majanduslangus endaga kaasa toob, on 2009. aasta esimesel poolel veel raske öelda.

Teada on, et teatrite riigipoolset tegevustoetust vähendati esialgu 15% ning teatrite suuri saale on juba raske publikuga täita. Kultuurile, sh teatritele mõjus halvasti ka riigi 2008. aasta otsus tõsta teatri jm kultuuriürituste piletite käibemaksu 13% võrra.

Koos ühiskonnas süvenenud majandusliku kihistumise ja piletihindade kallinemisega vähenes eelmisel kümnendil silmatorkavalt enamike kultuuriasutuste külastatavus (vt ka Järve, M. 2004). Segaduste aeg mõjutas ka teatrit. Teatriolude tõsisemaks muutuseks nõukogude ajaga võrreldes on publiku märgatav vähenemine. Kui 1985. aastal kogusid 10 riigiteatrit aastas kokku 1 508 100 külastust ja 1987. aastal saavutati rekordiline 1 569 900 külastust, siis 1990. aastal kogunes külastusi 1 242 000. Publikuvähesus saavutas oma negatiivse haripunkti 1992. aastal, kui teatritel kokku oli ette näidata vaid 690 200 külastust (vt Kalju 1999; Kaugema 2003). Sealt peale on vaadeldaval perioodil teatrite külastatavus tõusnud. 2004. aastal oli publiku koguarv 937 463 (Eesti teatristatistika 2004), 2007. aastal juba 1 022 076 (Eesti teatristatistika 2007). Arvestades rahvastiku pidevat vähenemist 1,3 miljonini, on teatrikülastuste tõus märkimisväärne. Seega, 1990. aastate nii publiku kui ühiskondliku tähelepanu madalseisust on teater 2000. aastate teiseks pooleks uuesti jõudnud kõneaineks ning hakanud ühiskondlikes protsessides kaasa rääkima, vähemasti neid kommenteerima ja peegeldama.

Kultuuriasutuste, ka teatri, külastuste arvu kasvu näitab ka Malle Järve uurimus (Järve, M. 2004). 1993. aastal külastas teatrit vähemalt kord viimase aasta jooksul 64% vastanutest, 1998. aastal 44% ja 2003. aastal 60% vastanutest (Järve, M. 2004: 157). “Eesti inimesed on hakanud tagasi tulema kino-, teatri-, kontserdi- ja näitusesaalidesse. Seda on ühelt poolt soodustanud rahva elujärje paranemine, teisalt aga kultuuripakkumise massiivne pealetung üle kogu maa.” (Järve, M. 2004:156)

Järve viitab, et vähemalt pooled neist, kes kultuurist on täiesti eemale jäänud, on teinud seda enda huvipuudusel. Ülejäänud toovad põhjusena vastavate võimaluste puudumist elukohas, mis piirab 2/3 küsitletud maaelanikkonna kultuuritarbimist. Külastatavust piiravad ka majanduslikud võimalused (38% küsitletutest). (Järve, M. 2004: 157)

Jaak Rähesoo osutab publiku kahanemisele kahes vanusegrupis: osa kunagisi vaatajaid, eeskätt vanemaid, on kaotatud lihtsalt vaesusele, teine grupp on nooremad ja edukamad, kelle puhul peab arvestama tohutult kasvanud valikuid, mida pakub kogu info- ja meelelahutusilm (Rähesoo 2008). Kuna 2000. aastate lõpuks on teatrikülastajate hulk taas tõusnud, siis mulle tundub, et ei saa väita, et teater oleks nooremate ja edukamate inimeste hulgas ebapopulaarne (lapsed-teismelised on aga hoopis teine sihtgrupp ning ei kuulu käesolevas töös uurimise alla).

Eesti siirdekultuuri tunduvalt keerukamaks probleemiks vähemalt 1990. aastatel oli teatri vajadus ennast uuesti määratleda, leida teisenenud ühiskondlikes tingimustes endale uus sotsiaalne roll. 1990. aastaid on seega põhjust vaadelda kui Eesti teatri lahtiütlemist paljust sellest, mis iseloomustas okupatsiooniajastu teatrit, ja samas kui kohanemist uute, turumajandusele omaste põhimõtetega. Teater oli pikalt identiteedikriisis, kuid tundub, et 2000. aastate lõpuks on see vähemalt suures osas ületatud.

1990. aastate kriisi lisandub Eesti puhul veel üks oluline dimensioon: väikese ja ohtlikult kahaneva rahvaarvuga riigis moodustavad inimesed erakordselt tähtsa arenguessursi. 1990. aastatel halvenes Eesti demograafiline olukord (vrd. eelmist peatükki Saksamaa ühiskonnast). Toimunud muutustest kõige dramaatilisemaks oli rahvaarvu vähenemine ligikaudu 200 tuhande inimese võrra, põhjusteks nii negatiivne loomulik iive (eriti 1990. aastate esimesel poolel) kui ka väljaränne. Viimane oli eeskätt seotud Nõukogude võimu lõppemisega Eestis, misjärel suur hulk nii sõjaväe kui ka nn üleliiduliste ettevõtetega seotud inimestest Eestist lahkus (www.estonica.org). Eesti rahvastikust kolmandiku moodustab aga peamiselt vene keelt kõnelev vähemus ning suhted eestlastega ei ole probleemitud. Nagu peatükis 3.6. esitatud põhjalikumast analüüsist näha, tegeleb rahvusküsimusega lavastaja Merle Karusoo.

Sündimuse suur langus on tekitanud palju kõneainet. Sündimus langes Eestis ajavahemikul 1991–2000 19,3 tuhandelt lapselt 13 tuhandele aastas. Alles 1999. aastal oli sündide arv esimest korda pärast 11-aastast vaheaega eelmise aasta sündide arvust veidi suurem. Kasv tasapisi jätkub. Sellest positiivsest suundumusest, aga ka surmade

arvu langusest hoolimata kahaneb Eesti rahvaarv jätkuvalt. Seda näitavad nii ÜRO, Eesti Statistikaameti kui ka Rahvastikuministri büroo koostatud prognoosid. Erinevus on vaid protsessi kiiruses (www.estonica.org). Rahvaarvu vähenemine ei tekita pingeid mitte ainult majanduses, selle valguses on tõusnud küsimus Eesti rahvastikuarengu jätkusuutlikkusest üldse. Lõpuks jõudis see teema ka teatrisse, kui teater NO99 tegi lavastuse „GEP ehk Garjatšije estonskije parni“ (analüüsi vt peatükis 3.7.).

Eesti tänast poliitilist maastikku ja kodanikukultuuri on mõjutanud nii esimese iseseisvusperioodi demokraatliku kultuuri lühiajalisus kui ka hilistotalitarismist pärandiks saadud korporatiivsus, vähene pealehakkamine ja suletus (www.estonica.org). Poliitiline kultuur Nõukogude perioodil sisaldas endas kuulumist monopoolsesse võimuparteisse, mis oli paljudel ametikohtadel kohustuslik, poliitilist üliaktiivsust nõuti ka ühiskonna lihtliikmeilt. Osalemine poliitilistel koosolekutel ja demonstratsioonidel oli siiski vaid fassaad, mille varjus eksisteeris ühiskonnakriitiline dissidentlik kultuur. Alates 1980. aastatest arenes hoogsalt poliitiline “salongikultuur” — vabal ajal kogunevates sõpruskondades pilati režii ja selle liidreid, ilma et oleks tegeletud tõsiste ühiskonnamuutuste kavandamisega. Tundub, et siit võib leida ka mõned põhjused, miks 1990. aastatel ei saa eriti rääkida poliitilisest teatrist Eestis – eestlaste kodanikuaktiivsus oli pärast Laulvat revolutsiooni taas väga madal.

Taasiseseisvumise järgsele teatrile Eestis oli iseloomulik, et teater oli jäänud ilma oma senisest aastakümneid kestnud missioonist vastanduda võimule. Eesti inimesed ei oodanud enam, et teater astuks vastu riigivõimule, vastupidi, omariikluse taastamise esimestel aastatel oleks see mõjunud lausa eesti rahvuslike huvide reetmisena. Kõnealust ajastut iseloomustas järkjärguline loobumine kujutlusest, nagu oleks kultuuril ühiskonnas täita mingi kõrgem eesmärk või ülevam siht. Muutunud poliitilistes oludes ei kandnud kultuur enam kollektiivset vastutust, polnud enam vajadust olla rahvusliku salakeele looja ja levitaja, sümbol, rahvuslik vara.

1990. aastate alguse kriisi ja peataoleku üks olulisi põhjusi oli see, et teatril ei olnud ennast enam millelegi vastandada, vaenlane oli kadunud. Nõukogude aja ideoloogilises ühiskonnas domineeris poliitika, majanduse roll oli väheoluline. Teatri seisukohalt

muutunud oludele vaadates torkab silma majanduse rolli kasv, poliitika seevastu kaotas teatri vastu peaaegu igasuguse huvi, sealtpoolt ei olnud mingit ohtu oodata. Kui Nõukogude perioodil oli valitsev ideoloogia ehk poliitika ette kirjutanud lugematu hulga reegleid, mida kultuur (sh teatrid) pidi järgima, siis taasiseseisvunud Eestis vastne demokraatlik riigikord kultuuri toimimisse ideoloogilisel tasandil ei sekkunud. Piiravaks teguriks sai aga rahaliste vahendite pidev puudus. Koos majanduse (ehk raha) asendi tugevnemisega ühiskonnas kerkisid esile sellised nähtused nagu kommerts- ja massikultuur. Osa teatriloojaid leidis, et teater ja kultuur üldse peavad nende nähtustega võitlusse astuma, et see ongi see uus vaenlane. Kujutus sellest, et kultuuril ja sealhulgas ka teatril on ühiskonnas täita mingi kõrgem eesmärk, polnud seega kaugeltki veel maha maetud, muutunud oli vaid vastupanu objekt, samuti vastupanijate hulk ja nende üksmeele määr.

Teatris tekkinud uuel vastupanuliikumisel oli nõukogude ajaga võrreldes mitu olulist erinevust. Esiteks uue objekti ebamäärasus. Varjatud vastupanu okupatsioonivõimule oli midagi palju konkreetsemat ja hõlmatavamalt kui vastuhakk ebamäärasele kommerts- ja massikultuurile, mille pealetungi suunda ei osanud keegi päris täpselt määratleda. Teiseks silmatorkavaks erinevuseks oli asjaolu, et kui nõukogude ajal oli teatri vastupanu suunatud üksmeelselt väljaspoole, eeskätt võimu vastu, siis uutes poliitilistes, ja mis veelgi olulisem, majanduslikes tingimustes sellist üksmeelt enam ei valitsenud, ning osalt hõõgus tekkinud rahulolematust hoopiski teatri enda sees.

Ühiskonnas omavahel põimunud poliitilisi ja majanduslikke huvisid väljendavad võimustruktuurid sekkusid 1990. aastatel teatrite (ja kultuuriasutuste) tegemistesse vähe ja vaoshoitult. Sellise käitumise peamiseks põhjuseks oli asjaolu, et kiireid reforme läbi tegevas riigis oli kümneid pakilisemat sekkumist nõudvaid eluvaldkondi, kui seda oli kultuur ja sealhulgas teater. Eesti teater seisis teelahkmel, vanad väärtused olid kaotanud oma tähenduse, uusi väärtusi polnud aga suudetud veel leida ja sõnastada. Kuid selles oldi 1990. aastatel enam-vähem üksmeelel, et vanaviisi ei saa eesti teater edasi minna.

Jaak Rähesoo toob olulise puudujäägina ka välja, et järskude ühiskondlike muutuste ajastul pole teatrid peaaegu viljelnud sotsiaalset realismi (Rähesoo 2008; sellise

teatristiili võib liigitada Fischer-Lichte poliitilise teatri kolmanda alajaotuse alla – sisult ühiskonnakriitilised teemad, kuid vormilt konservatiivne). Pigem on pakutud vaatajatele varjatud oaasi, kus saab päevasündmustest eemal olles mõtiskleda üldinimlikel ainetel, jahtida eksootikat või otsida lohutust. Seda märkab eriti võrdluses Skandinaavia (sh Soome) naabritega, kellel sotsiaalne realism on muude teatrilaadide hulgas kindlate juurtega, samas Saksamaal sotsiaalne realism eriti levinud pole. Rähesoo viskab õhku kahtluse, et võibolla tajutakse sotsiaalsust „ikka veel kroonumarxismist kompromiteerituna“ (Rähesoo 2008). Arvan, et kahtlusel võib tõepõhi all olla. Nähtud sotsiaalrealistlikud lavastused pole suurt kunstilist elamust pakkunud, aga need on kindlasti aidanud viidata teatud ühiskondlikele valupunktidele. Kuna sotsiaalset realismi võib küll pidada poliitiliseks teatriks sisu poolest, kuid vormiliselt uudset esteetikat ei kannu, siis ei kuulu need lavastused käesoleva töö fookusesse. Mainin aga mõningaid olulisemaid sotsiaalrealistlikke lavastusi taasiseseisvunud Eesti perioodil, mis on oma retseptiooniga ka kõlapinda tekitanud.

Sotsiaalrealistlikke näidendeid on vaadeldaval perioodil üliharva kirjutatud. Järgnevalt nimetan mõningaid näidendeid ja lavastusi, mis on loodud 2000. aastatel, kui Eesti sotsiaalpoliitiline ja majanduslik olukord näitas juba stabiliseerumise märke. Mainida võib nõ teisest Eestist rääkivat Rünno Saaremäe „Jaanituld“ (lavastaja Üllar Saaremäe, Rakvere Teater, 2001) ja ääremaa problemaatikat lahkavat Urmas Lennuki „Rongid siin enam ei...“ (lavastaja Andres Noormets, Ugala, 2002). Sotsiaalrealistlike lavastuste alla võib liigitada ka mõningaid Von Krahli teatri lavastusi, mis leiavad pikemat kajastamist peatükis 3.4. Laiema erialase diskussiooni poliitilise teatri üle (siis nimetati seda sotsiaalseks teatriks) algatas 2001. aastal Von Krahli lavastus „Connecting people“ (autor Jouko Turkka, lavastaja Erik Söderblom). Lavastus sai ülisuurt vastukaja nii siin- kui sealpool lahte.

Kuna sotsiaalse realismi näiteid on vähe, siis ilmselt just 1990. aastatel tajusid teatritegijad tõepoolest, et sotsiaalne realism on end eelnevate kümnenditega kompromiteerinud. Sotsiaalrealistlikud näidendid ja lavastused tunduvad olevat rohkem ka omas ajas kinni kui näiteks postdramaatiline teater. Vaadeldes lähemalt „Connecting

people'i“ fenomeni peatükis 3.4., jõudsin järeldusele, et vaevalt sarnane lavastus aastal 2009 sellist furoori tekitaks.

Nagu enamikes siirdeühiskondades, hääbus massiline poliitiline aktiivsus mõne aastaga pärast taasiseseisvumist. Entusiastlikumad inimesed leidsid oma koha erakondades, teised võtsid passiivse pealtvaataja või lihtsalt kritiseerija rolli. Sajandivahetuse Eestis on poliitiline aktiivsus iseloomulik vaid vähestele (tihti sõpruskonnad), samas kui enamik kodanikkonnast suhtub jahedalt nii valimistesse kui kodanikuühiskonnas tegutsemisse. Viimastel aastatel on kodanikuühendused muutunud aktiivsemaks ja tugevamaks jäädes siiski oma olulisuselt maha Saksamaa omadele (vt eelnevat peatükki Saksa ühiskonnast). Ühiskonna stabiliseerumises ja kodanikuühenduste aktiveerumises võib näha ka põhjusi, miks 2000. aastatel on ühiskondlikult mõtleval teater veidi enam pead tõstnud.

Järgnevalt mõningaid näiteid lavastustest, mis mahub käesolevas töös defineeritud poliitilise teatri alla.

Üks suundumusi eesti teatris on oma ajaloo mõtestamine. Ma ei pea siin silmas paljusid näidendeid eesti kunstnikest, kirjanikest, teatritegijatest, vaid ajaloo (peamiselt Nõukogude okupatsiooni) mõtestamist teatrilaval. Need näited on harvad, kuid olulised. Eestis hakatakse tasapisi tegelema mineviku käsitlemisega ning see tendents kindlasti hoogustub ajapikku.¹⁶ Erandiks on lavastaja Merle Karusoo, kes on oma loomingus läbivalt ajaloo mõtestamise teemaga tegelenud (vt peatükki 3.6.).

Ajaloo mõtestamise ja dokumentaalsusega paistab silma „President 1939“, mille žanriks on märgitud dokumentaaldraama (autorid Katri Aaslav-Tepandi ja Tõnu Tepandi, lavastaja Katri Aaslav Tepandi, Estonia 2008). Lavastus räägib Eesti ja Venemaa vahelise baaside lepingu sõlmimise ajast 1939. aasta sügisel ning põhineb ka tollaste Eesti riigijuhtide hilisematel ülekuulamisprotokollidel NKVD-s. Lavastuse aluseks on autentsed ajaloolised dokumendid. Kesksed tegelased on president Konstantin Päts (Tõnu Tepandi), peaminister Kaarel Eenpalu (Jüri Aarma) ja kindral

¹⁶ Jätan siinkohal vaatluse alt välja Mart Kivastiku näidendi „Kangelane“ (lav. Kalju Komissarov, Endla 2007). Tegemist on *well made play*'ga, mis pigem illustreerib ajalugu, kui esitab küsimusi või väljakutseid.

Johann Laidoner (Eero Spriit). Nende kolme kaudu räägib näidend üldisemalt keeruliste valikute ees seisvatest inimestest, aga ka kogu eesti rahvast hetkedel, kui ei olnud olemas häid valikuid.

Eesti ühes vanemas väiketeatris (asutatud 1987. aastal) VAT teatris on paaril viimasel aastal etendunud kaks olulist ajaloooteemalist lavastust – „Nürnberg“ ja „Ingel, ingel, vii mind taeva“. Poola autori Wojciech Tomczyki „Nürnbergi“ (lavastaja Aare Toikka, 2008) žanrina on kirjas poliitiline põnevik, kuid samavõrra on tegemist teatraalse ja psühholoogilise näitemänguga (näitlejad Katariina Lauk, Aarne Üksküla, Tiina Rebane). Arvan, et tegemist on lähiaastate kõige olulisema välis autori tekstiga Eesti lavadel, mis puudutab ka eestlasi ja Eesti ajalugu. Näidendi teemaks on Nõukogude perioodi mõtestamine, süüdlaste otsimine, kuritegude eest maksmine. „Nürnbergis“ ühendatakse üksikindiviidi lugu ühiskondlikuga, teemaks tõuseb ka manipulatsioon mitmel tasandil. „Nürnbergi“ teeb eriliseks teatraalne lõpulahendus, kus reaalsus ja fiktsioon meisterlikult segunevad. Ilmneb iseloomulik ambivalentlus – pole üheseid vastuseid, kes on süütu, kes süüdlane, kes mille eest ja millal maksma peaks. Aga mäletamine ja oma ajalooa tegelemine on oluline, ütleb autor ja lavastus.

Samuti tegeleb isiklikust loost lähtuvalt kommunistliku ajalooa Andrus Kivirähi näidend „Ingel, ingel, vii mind taeva“ (lavastaja Aare Toikka, 2009). Esimese Eesti vabariigi aegses vangikongis istub naiskommunist (Katariina Lauk) ja partneriks on tema valvur (Marko Matvere). Need kaks tegelast on oma maailmavaate vangid – üks vankumatu kommunismiideega ning teine leplikkusega ühiskondliku korra suhtes. Nad kehastavad vastuhakku ja konformismi ühiskonnaga, seega erinevaid äärmusi. Lavastuses saab nautida ka mehe ja naise vahelist psühholoogilist peenmängu. Näidend ei põhine otseselt ajaloolistel dokumentidel, kuid on saanud inspiratsiooni vastava ajastu uurimustest.

Teatris NO99 tuli samuti välja oluline töö, mis peegeldab Nõukogude režiimi. Hendrik Toompere jun näidend ja lavastus „Kommunisti surm“ (2007) on pigem atmosfääriteater, mitte faktiteater nagu võiks iseloomustada Merle Karusoo ajalooainelisi lavastusi. Vaatamata sellele (või just selle tõttu) on „Kommunisti surm“

väga täpne kajastus toleaeegsest ühiskonnast. Tegevus toimub vahetult pärast Teist maailmasõda, kus Eesti ühiskond oli lõhenenud kaheks: kommunistliku režiimi vastased metsavennad ning süsteemi reeglite järgi tegutsejad. Lavastuse peategelane on üldistatud kuju – Kommunist. Ükski lavastuse tegelane justkui ei juhi ennast, oma elu ega tegevust. Neid juhib tekst, näitleja, atmosfäär, ideoloogia. Kohati juhivad tegelasi ka keha instinktid, keha liiguks justkui tahte vastaselt, omasoodu. Kehad laval järsku visklevad ja kukuvad – kujund tegelaste ebakindlast elust. Tegemist on represseeriva ideoloogia tabava kajastusega. Lavastuses on palju ebaloogilisi detaile ja mitte-põhjuslikult seotud lavategevust, mis teravalt kajastab kommunistliku võimu olemuslikku käitumist. Lavastuses ei süüdistata kedagi ega esitata olukordi must-valgena. Vaatajale jäetakse palju ise otsustada, tegijad ei alahinda vaatajat (sama kehtib ka Merle Karusoo lavastuste puhul).

Lavastaja suudab läbivalt luua ajastule omase hirmu atmosfääri. Iseloomulik on, et dialoog laval ei toimi, sest dialoogi osapooled ei tahagi, et kommunikatsioon toimiks, kommunikatsioon pole ette nähtud. Sarnaselt Karusoole on ka Toompere „Kommunisti surmas“ isiklik vastandatud üldisele, inimlik ideoloogilisusele. Läbi üksikute tegelaste isiklike lugude jõuab vaatajani süsteemi õudus.

„Kommunisti surm“ ei vasta millegi poolest Eesti nõ ametlikule ehk poliitiliselt korrektsele ajalookäsitlusele, kus kommunistid kehastavad ühemõtteliselt negatiivseid antikangelasi. Toompere teksti ja lavastusse on kodeeritud ambivalentsus – keerulisi ajaloolisi protsesse ei saa vaadelda läbi mustvalge prisma. Toompere deheroiseerib kõiki kangelasi ning dekonstrueerib ajalugu postdramaatilisel viisil. Etenduse lõpus ütleb kommunistist peategelane: „Pea tuleb tühjaks teha, siis on kõik imeline“. Lavastuse sõnum näib olevat soovis lubada kommunistil lõpuks surra ning mitte kaevata pidevalt üles ajalooõngu jäänud sündmusi ning muidugi ka soovis mitte näha asju läbi mustvalgete vastanduste. Vaade on üsna illusioonitu – minevikuvigadest ei suudeta õppida tuleviku tarbeks. Lihtsaid lahendusi aga pole. Ühtegi poolt tugevalt eelistamata – selles seisneb Toompere lavastuse poliitilisus.

2000. aastate teatripilt (käesoleva uurimuse fookuses) poleks täielik ilma ülevaata noore lavastaja Mart Kolditsa loomingust. Tema lavastusi võib mööndustega poliitilise teatri kontekstis käsitleda, sest need peegeldavad kaasaegset maailma selle maailma enda keeles, nii sisult kui vormilt (vt ka René Pollesch, Frank Castorf jt). Koldits ei võta küll tavaliselt teemaks maailma otseseid valupunkte (olgu selleks siis ökoloogiline olukord või riikidevahelised suhted), vaid mitmes lavastuses on teemaks info- ja meediaühiskond, mis meid kõikjal ümbritseb ja mille manipuleerivad me oleme. Lavastused nagu Sławomir Mrożeki „Rätsep“ (Tallinna Linnateater, 2006), Tom Stoppardi „Hüppajad“ (Vanemuine, 2007), „Proffet“ (suvelavastus, rühmatöö, kasutatud Eduard Vilde romaani „Prohvet Maltsvet“, 2007) ja vendade Presnjakovide „Ohvrit mängides“ (Tallinna Linnateater, 2008) tegelevad kõik infoühiskonna ja reklaamimaailma jõulise pealetungiga ning üksikindiviidi koha leidmisega selles maailmas. Koldits võtab teema alati filosoofiliselt lahti, tihti ei esitata lineaarselt kulgevat lugu. Poliitiliseks teatriks võib nimetada ka George Orwelli romaanil põhinevat „Loomade farmi“ (Tallinna Linnateater, 2005), mis oma teemadelt tegeleb otseselt totalitaarsete režiimidega. Stseenilise ülesehitusega lavastuses antakse mänguliselt edasi totalitarismikriitika.

3.3. René Pollesch

Volksbühne lavastajate, peamiselt Frank Castorfi, Christoph Schlingensiefi ja René Polleschi teatrikeel on lärmakas, karjuv ja intellektuaalne, ka tugevalt viiteline. Kuid selle karjuva ja agressiivse vormi taha vaadates võib nende töödes näha tõsist muret tänase maailma pärast. Lavastajad on leidnud vormi, mis vastab kaasaegse maailma agressiivsusele, selle maailma mitmekülgsele, jõhkruksel ja küünilisusele. Nende poliitilisus ja ühiskonnakriitilisus ei väljendu üldjuhul mitte kaasaegse maailma lärmakusele vastandumise kaudu, nagu seda teeb Volksbühneski lavastav Christoph Marthaler. Castorf, Schlingensief, Pollesch ja näiteks ka Volksbühnes lavastanud ukrainlane Andrej Žoldak kasutavad sellesama maailma lärmakust selleks, et kirjeldada probleeme ja kitsaskohti. Siiski ollakse ühiskonnakriitilised ka läbi vastandava huumori, kuid see nali on enamasti naeruvääriv, küüniline ja külm. Volksbühnele on oluline ka üldine mõtte- ja sõnavabaduse eest võitlemine ning selle vajaduse rõhutamine. Kõigil on veel selgelt meeles tsenseerivad DDRi ajad.

Järgnevalt vaatlen René Polleschi lavastajakäekirja ning toon välja mitmeid postdramaatilisele teatrile omaseid aspekte. Polleschile leian paralleeli Von Krahliteatriga Eestist. René Pollesch on sündinud 1962. aastal ning lõpetanud Giesseni Rakendusliku Teatriteaduse Instituudi 1989. aastal. Pollesch kirjutab oma lavastustele ise tekstid ning neid on korduvalt auhinnatud. Kõikidel tema näidenditel on sarnane struktuur: tekstiosad vahelduvad nõ klippidega. Klippid tähendavad siin tavaliselt sõnadeta tegevusi valju popmuusika taustal, mõnikord näidatakse videot või filmilõike. Esteetiliselt loob Polleschi lavamaailma kunstnik Bert Neumann (kes on ka Frank Castorfi lavastuste kunstnik). Lavaesteetika on neil äratuntavalt sarnane: kitsilik, viiteid popkunstile, televisioonile, prügiesteetikale. Polleschile on omane segada meelelahutuslikku meediat ja akadeemilisi diskursusi. Tema – nagu ka Castorfi ja

Schlingensiefi – teatrit võib nimetada hüsteeria teatriks. Kõik nad kasutavad oma ideede edastamisel agressiivseid vahendeid.

Polleschi lavastuste teemadena võib välja tuua globaliseerumise, marketingi, võrgustumise, kapitalistliku ühiskonna kriitika, linnastumise jne. Pollesch tsiteerib oma näidendeis tekstilõike vastavatest erialastest raamatutest. Tegelased räägivad globaliseerunud maailma ettevõtlus-žargoonis, sest selline maailm määrabki nende rolli ja olemuse. Polleschi tekstidest ei leia individualiseeritud tegelasi või narratiivi. Karakteriarengut laval ei toimu: tegelased räägivad populaarsete ettevõtluse arendamise raamatute lausetega (vt Pesti 2005).

Pollesch kasutab tihti varem välja hõigatud väidete kordusi, mis mõjuvad kui tele- või raadioreklaam. Näitleja, kes sellist väljahõiget esitab, mõjub justkui mõne organisatsiooni, firma või linnavalitsuse esindaja. Vaataja ei tea täpselt, kellena näitleja esineb ja oma lauseid hüüab (Naumann s.a.). Näitlejad annavad oma keha ja hääle Polleschi teksti teenistusse. Nad on küll kohal oma individuaalsusega ja kuuluvad linnastunud keskklassi, samasse klassi, kellest nad laval räägivad, kuid samaaegselt on nende individuaalsus ka lahustunud tekstijökke, nad on omamoodi tekstimasinad. Näitlejad Polleschi lavastustes esitavad küll rolle ning tegelastel on laval fiktsionaalse maailma sisesed suhted, kuid saksalikku kõrvaltvaatavat näitlemisstiili on siin veelgi rõhutatud. Näitlejad osutavad, et nad esitavad teksti, mitte ei ela seda läbi. Kuna tekstimassiiv on igas lavastuses tohutu, siis istub lava serval alati etteütleva, kelle poole näitlejad aegajalt pöörduvad. Näiteks ütles ühes Prateris nähtud etenduses näitleja Martin Wuttke rikka Aafrika bossi rollist väljudes muigamisi: „Mis ma nüüd kavatsengi ütelda?“ Etteütleva ütleb märksõna, ja Wuttke lausub: „Jah, just, seda ma tahtsingi öelda.“ Ning hüppab oma tegelaskujuna ekspressiivselt edasi (lavastus „Prateri saaga 1: 1000 deemonit soovivad sinu surma“ [„Prater Saga 1: 1000 Dämonen wünschen Dir Tod“], Volksbühne Prater, 2004).

Pollesch on väga teadlik keelest kui meediumist sotsiaalsete rollide ning maailmakorra kirjeldamisel. Selline keelekeskne ühiskonnakriitilisus eristab teda Castorfist ja Schlingensiefist. Nikolaus Müller-Schöll leiab, et Pollesch võtab

lingvistilist materjali igapäeva-kultuurist, jätab sellest keelest järele vaid informatsiooni-väärtuse ning loob kõneldavast keelest heli, mida vaataja võtab vastu kui poplaulu (Müller-Schöll 2004: 49). Polleschi tekstid koosnevad populaarsetest väljenditest ja hüüdlausest, mis on avalikust diskursusest tuttavad ja mis mõjutavad inimeste mõttemaailma. See on postdramaatilisele teatrile omane nii auditiiivne kui visuaalne tekstimaastik (*Textlandschaft*; vt Lehmann 1999: 272). Polleschi tekst mõjub kui kusagilt meediast kuulnud fraaside assotsiatiivne helikollaaž, kirjutab Matthias Naumann (s.a.). Polleschi näitlejad (kasutab enamasti nõ oma truppi) muutuvad ühiskonna poolt eelnevalt loodud teksti meediumiks, vahendajateks. Nad mängivad selliste identiteedimarkeritega nagu sotsiaalne klass, sugu ja seksuaalsus ning need võivad olla pidevas muutuses.

Polleschi teatrile lähenevad uurijad enamasti meediateoreetiliselt või popesteetika vaatepunktist. Popkultuuri esteetikale omast näitab rohke korduste kasutamine Polleschi lavastustes, mis viitab popkultuuri taastootvale, produktsioonile suunatud iseloomule (Geisenhanslüke 2006: 256-258). Ka Müller-Schöll räägib Polleschi puhul kordustest ning et ta lavastused tegelevad erinevate probleemide ja teemadega, aga neid esitatakse ühesuguses stiilis lavastusest lavastusse (Müller-Schöll 2004: 50). Polleschi lavastused on fragmentaarsed, laused ja mõtted on jagatud fragmentideks, millest tõuseb esile uus tervik (sarnase võttega paistab silma Heiner Müller; Pollesch oligi Heiner Mülleri õpilane Giesseni Rakendusliku Teatriteaduse Instituudis). Müller-Schöll leiab, et Polleschi lavastusi võib nimetada heli-etendusteks (*sound-performances*) ning lisab, et sellest helilisusest tulenev „mõttetus“ (*nonsense*) võib mõnikord edastada rohkem tähendust kui ratsionaalne kommunikatsioon (Müller-Schöll 2004: 51). Samuti on ju selline „müralikkus“ väga omane tänapäeva urbaniseerunud keskkonnale.

Naumann nimetab Polleschi teatrit „kogukonnateatriks“ (Naumann s.a.) ning toob tema edu põhjusena välja selle, et Pollesch räägib laval ühe sootsiumi kogemusest sinna kogukonda kuuluvale teatrikülastajale tuttavas vormis (vt ka Pesti 2006). Pluralistlikus ühiskonnas jutustab Pollesch ühiskonnast selle kogukonnaliikmete enda keeles ning pakub neile väljaspool teatrimaja tuttavat kogemust. Ta kasutab nii narratiivset

(näitlejate poolt jutustatud lood ja anekdoodid) ja mitte-narratiivset (arutelud, diskussioonid) strateegiat, et peegeldada konkreetse kogukonna arusaama ühiskonnast. Naumann leiab, et võibolla on siin põhjused, miks Polleschi teater sarnaneb seebiooperitega televisioonis. Polleschi lavastusi võib kergesti üksteisega segamini ajada nagu poplaule (või seebiooperite osi) – eesmärk, mis on kindlasti teadlik (Naumann s.a.). Ta loob oma lavastusi seeriatena, mis samuti viitab teleseepidele.

Polleschi teater on omamoodi katkestuste teater (vrd katkestuste kultuur). Näitlejatel ei lasta kunagi kaua oma teksti esitada, neid segab järsult vali muusika või katkestab kaasnäitleja, kes võib poolelt lauselt eelneva näitleja teksti üle võtta. Samuti käsitleb üks lavastus mitmeid erinevaid teemasid – üks teema katkestatakse järsult ning hüpatakse järgmise teema üle arutlema.

Järgnevalt mõned näited polleschlikust teatrist. Aastatel 2003-2004 kirjutas Pollesch globaliseerumisteemalise tetraloogia “Telgi saaga” („Zelt Saga“), mille ühe osa pealkiri on “Telefavela”: *favela* kui vaeste eeslinn ja *telenovela* kui seebiooper. Teise osa pealkirjaks on “Pablo in der Plusfiliale” (eestikeelne tõlge näiteks “Pavel Säätumarketis”). ”Telgi saagat” hakkas Pollesch kirjutama 2003. aastal Brasiilias viibides. Lavastustes puudub selge narratiiv. Seebiooperlikud tegelased räägivad kitsilikult oma suhetest või tsiteerivad hüsteeriliselt (populaar)teaduslikke tekste. Näitlejad samal ajal kommenteerivad brechtlikult oma tegelast ning enamikes lavastustes on laval ka süžeeväline suflöör. Lavastuse kriitikateravik on suunatud odavmarketite (nagu Plus ja Aldi Saksamaal, Säätumarket Eestis) vastu ning üldisemalt kaupade tootjalt tarbijale viimise ülipika ahela vastu. Tegelaseks on odavmarketis kassiirina töötav Lõuna-Ameerika immigrant Pablo, kes on viimaseks lüliks ahelas, et kaupu võimalikult kiirelt tarbijateni paisata. Teatud vanuseni jõudes Pablo vallandatakse, sest temast noorematele kassiiridele on ette nähtud madalam palk. Odavmarket toimib kui maailma metafoor – kogu maailm on muutunud kaubanduskeskuseks, kus kõike saab osta-müüa-vahetada. Üldisemateks teemadeks lavastuses on kapitalism, raha võim ja petmine, suhted tänapäeva maailmas.

„Stadt als Beute“ („Linn kui röövsaak“, 2001/2002) tegeleb Saksamaa linnastumise ja linnaplaneeringutega. Teksti ja lavastuse loomise meetod oli mõneti erandlik – lavastuse materjali esitasid tudengid esmalt avaliku diskussioonina. Kohtusid linnaplaneerijad ja kodanikest aktivistid. Räägiti poliitikute vähenevast mõjust globaliseerivas maailmas, pankade ja firmade ülemvõimust, linnapeade muutumisest mänedžerideks jne. Hiljem kasutati sama teksti lavastuses kiires tempos ette kandes.

Näidendis ja lavastuses „Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr“ („Heidi Hoh ei tööta enam siin“, 2000) käsitletakse globaliseerumiskriitika kõrval ka 1960.-1970. aastate individualiseerumisportsessi ning teemasid nagu seksuaalsus, kehalisus, narkootikumid. Üks lavastuse rõhuasetusi on emotsioonide keskne roll inimväärses elus. Lavastuses vastandatakse vaba aega ja tööd, soovunelmaid ja tegelikkust ning kritiseeritakse Saksamaal nii olulist nõ 68-kultuuri (ehk 1968. aasta meeleavaldustele eelnenud ja järgnenud meeleolusid, perioodi hilisemat filosoofilist mõtestatust ning ajastust mõjutatud kunstilist loomingut).

Töö ja tunnete vastandamine on „Heidi Hoh“ lavastuse üks rõhuasetusi. Kapitalistlikus maailmas on kaubaks tunded. Pollesch kirjeldab kaasaegset vahetussüsteemi, kus emotsioonide realiseerimine saab ostetavaks kaubaks (Geisenhanslüke 2006: 261). Pollesch vaatleb emotsioone külmalt, distantsiga, mis on ka üks postdramaatilise teatri omadusi (vt Lehmann 1999: 213). Tunded jäävad Polleschil alati ambivalentseiks. Teisest küljest näitlejad muidugi tunnetega ei koonerda, lavakõne on enamik ajast karjumine ja sosistamine.

Armastuse ja emotsiooni polleschlik seotus tuleb välja „Heidi Hoh“ tekstis: „Anja: Ma olen isoleeritud. KÕIKIDEST! Ma tunnen end ARMASTUSELE alla jäänuna. Kõikidele emotsioonidele, mida tavaliselt omistatakse naistele. Nii et parem ma pühendun oma tööle. Ma ütlen endale, et ma ei saa ju mõlemas hea olla. Oma töös ja mingites emotsionaalsetes asjades. Seda peetakse õnneks ühiskondlikult

aktsepteeritavaks. Vähemalt meeste puhul.“¹⁷ (Pollesch 2003: 45) Kes tänapäeva urbaniseerunud naistest end selle näite põhjal ära ei tunneks? Pollesch oskab oma sihtgruppi kõnetada. Töö asendab tundeid. Polleschi näitlejate pidev karjumine laval on kui viimane püüe omistada subjektile tundeid, justkui päästa end subjekti enda käest. Ja see on ülesanne, mida kaasaeg inimsubjektile esitab, näib Pollesch teatavat (Geisenhanslücke 2006: 267-268).

Ülaltoodust peaks olema selge, et Polleschi teater on, järgides Hans-Thies Lehmanni määratlust, postdramaatiline. Lehmanni „Postdramaatilises teatris“ on Polleschist juttu läbivalt (Lehmann 1999).

Polleschi teatrit (nagu ka mitmeid teisi siinses uurimuses käsitletud poliitilise teatri lavastusi) on kritiseeritud triviaalseks. Kuid mitte poliitiline teater pole triviaalne, vaid seda on kaasaegne, globaliseerunud maailm – teater räägib selle maailmaga maailma enda keeles.

Ruth Sonderegger nimetab Polleschi teatrit „mikropoliitiliseks eksperimendiks“, mis on loodud Polleschiga sarnase ühiskonnagrupi jaoks, kes on tegevad kultuuri ja kunstide alal. Polleschi teatri poliitiline alguspunkt asub seal, kus arvati, et ühiskonna üldanalüüs ja kriitika pole enam võimalik. Poliitika, millega tegeleb Pollesch, ei muretse klassivastuolude või ühiselu reeglite pärast, vaid vaatleb, kuidas globaalsed poliitilised struktuurid sisenevad inimeste igapäevaellu ning juhivad seda. Polleschi teater saab oma jõu läbi ühiskonna subjektiivsete mudelite, soorollide ja eluviiside eitamise. (Naumann s.a.)

¹⁷ “Anja: Ich bin isoliert. VON ALLEM! Ich fühle mich überfordert von der LIEBE. Von allem Emotionalen: was normalerweise mit Frauen identifiziert wird. Also konzentrierte ich mich lieber auf meine Arbeit. Ich sag mir dann, ich kann unmöglich in beidem gut sein. In meiner Arbeit und in irgenwelchen emotionalen Bereichen. Was gesellschaftlich Got sei Dank akzeptiert ist. Jedenfalls bei Männer.“

3.4. Von Krahli teater

Von Krahli teater asutati 1992. aastal Tallinnas ning oli taasiseseisvunud Eesti esimene erateater. Teatri asutaja ja juht on lavastaja Peeter Jalakas (sünd 1961), kes 1987. aastal lõpetas Tallinna Pedagoogilise Instituudi näitejuhtimise eriala (seega eristub oma taustalt enamikest eesti lavastajatest, kes on lõpetanud Lavakunstikooli), asutas samal aastal VAT Teatri ning kaks aastat hiljem vabatrupi Ruto Killakund. Jalakas peab oma oluliseks õpetajaks ja mõjutajaks lavastajat ja teatripedagoogi, Odin teatri asutajat Eugenio Barbat, kelle juures ta 1980. aastate lõpus ja 1990. aastate alguses õppis. Samuti peab Jalakas enda kujunemisel oluliseks itaalia juurtega saksa lavastajat Roberto Ciullit, kes lõi Saksamaal hiljem üle-Euroopalise kuulsusega teatri Theater an der Ruhr. 1992. aastal loodud Von Krahli teatrit peeti 1990. aastatel alternatiivteatri lipulaevaks Eestis. 2000. aastatel on teater leidnud auhindade kaudu ka palju tunnustamist ning teda võib poolmuigamisi nimetada etableerunud avangardiks. Von Krahli teater oli 1990. aastatel üks väheseid, kes tutvustas eesti teatrit välismaal. Aastate jooksul on esinetud kümnetel festivalidel mitmel kontinendil. Suurim tunnustus välismaal on New Yorgis saadud tantsuauhind „The Bessie“ lavastuse „Luikede järv“ eest (lavastajad Saša Pepeljajev ja Peeter Jalakas, 2003).

Von Krahli teatrit ei ole Eesti teatrikriitikas tavaliselt käsitletud kui poliitilist teatrit, kuid leian, et käesoleva uurimuse kontekstis on sellele oluline tähelepanu pöörata. Von Krahl on eelkõige vormilt postdramaatiline, kus mõne lavastuse puhul on ka selge poliitiline sisu. Von Krahlil on läbi aastate olnud hea koostöö soome autorite ja lavastajatega, mitmed järgnevalt arutluse alla tulevad lavastused on koostöö soomlastega. Oluline on rõhutada ka laiemat rahvusvahelist koostööd, mis on Von Krahli tegemistes alati prioriteediks. Väga palju on antud külalissetendusi Saksamaal (samuti Skandinaavias ja mujal Euroopas, ka Ameerika Ühendriikides). Kaks lavastust („Piraadid“ ja „Europiraadid“) on sündinud koostöös saksa *performance*-grupi Showcase Beat Le Mot'ga, millest tuleb juttu allpool.

Järgnevalt annan ülevaate mõnest Von Krahli lavastustest, mis mahuvad mõiste „sotsiaalne realism“ alla ning mida mainisin lühidalt peatükis 3.2. 2001. aastal lavastas Erik Söderblom Jouko Turkka näidendi „Connecting people“, mille peategelaseks oli Nokia peadirektor Jorma Ollila (mängis Raivo E. Tamm) ning laval kujutati mõneti arhetüüpseid tegelasi Soome ühiskonnast. Lavastus näitas, kuidas rahvusvahelised suurfirmad on kui üle riigipiiride ulatuvad kuningriigid, nende juhid kui kõikvõimsad kuningad ning riigivõim on hakanud üha rohkem sõltuma suurfirmade tahtest. Lavastus tekitas ülisuurt vastukaja nii Eestis kui Soomes (Soomes ei jõudnud Turkka enda lavastus näitlejate vastuseisu tõttu lavale). Lavastust võib nimetada sotsiaalrealistlikuks komöödiaks, mis oma räiguses publikut šokeeris. Lavastusele heideti ette roppuste esitamist laval (samamoodi juhtus ka teatri NO99 lavastusega „GEP ehk Garjatšije Estonskije Parni“, vt peatükki 3.7.).

Jouko Turkkat (sünd. 1942) on nimetatud Soome skandaalseimaks kirjanikuks ja lavastajaks, ta on ka näitlemise ja režii õppejõud. Erik Söderblom (sünd. 1958) on muusik, lavastaja ja õppejõud, Helsingi teatrikõrgkooli rootsikeelse osakonna juhataja. „Connecting people“ sündis koostöös festivaliga Baltic Circle.

„Connecting people“ on stiililt jõuline ja räige ning meenutab oma intensiivsusega mõneti Frank Castorfi lavastusi Berliini Volksbühnes (vt peatükk 3.1.). Mitmed arvustajad võrdlesid "Connecting people'it" ka Bertolt Brechti "Kolmekrossiooperiga", lavastust nimetati sotsiaalseks kõverpeegliks, rämedaks ja lustlikuks kabareeks. „Connecting people'iga“ tundub eriti hoogustuvat kriitikute igatsus poliitilise teatri järele (tol ajal, nagu juba mainitud, kasutati mõistet „sotsiaalne teater“). Andres Maimik kirjutab: „(...) oma parimas vormis on sotsiaalne teater poleemiline, provokatiivne ja natuke ohtlik ühiskonna valuläve testimine. Sotsiaalne teater ei ole kunagi puht-kunstiline suurus, eelkõige peaks tema mõjujõud ja tagasiside toimima sotsiaalsel väljal. Hansapanga boss Indrek Neivelt kuulutas (...), et ta põhimõtteliselt ei lähe vaatama etendust, kus mõnitatakse riigi sümboleid (Nokia!) ja elatakse oma komplekse välja silmapaistvate persoonide (Ollila) peal. Sirbi peatoimetaja Mihkel Mutt aga pidas lavastust soome second-hand kultuuripühkmeks, mis samas toimib kui potentsiaalsele

kultuurisponsorile näkku sülgamine. Ma usun, et Neiveldi ja Muti arvamuste valguses on "Connecting people" oma püha missiooni täitnud – seda on kuulda võetud, põlatud, kardetud ja salamahti imetletud.” (Maimik 2001) Kriitik Margot Visnap kirjutab: “Olen ka ise seda meelt, et Maarjamaalgi võiks üks selline mees olla, kes julgelt ja valehäbita siinse ühiskonna läbi valgustaks. (...) sedavõrd olemuslikult pole tänast päeva suutnud siiski ükski näitekirjanik kujutada.“ (Visnap 2001: 37)

Neist kahest tsitaadist ilmneb üks eesti teatrile ja üldisemalt poliitilisele teatrile omane joon. Eestis on kuni päris viimase ajani igatsetud poliitiliselt teravat teatrit, lavakunsti, mis „valgustaks ühiskonna läbi“ ning pidevalt kurdetud sellise teatri puudumise üle. Ning teine, poliitilisele teatrile omane joon – „Connecting people“ tekitas meedias kunstivälise diskussiooni. Kirjutades lavastusest, ei kirjutatud niivõrd kunstilisest saavutusest kui võrd ühiskonnast, mida lavastus peegeldas. Üsna uskumatut vaatepunkti vahendab Mihkel Mutt: „Eesti härral, kellega vestlesime, kripeldas muuhulgas väga tõsiselt võetav küsimus: kuidas siis on ikkagi eesti kunsti toetamisega äriilma poolt, kunsti spondeerimisega, mis meil tasapisi arenema hakkab. (...) kes tahab heal meelel maksta selle eest, kui enda isikut ja oma tsunfti laussõimatakse? Milleks neile raha anda? (...) Kui nad ärimehi lausa mõnitavad, kuidas mõjub see tegevustoetusele? (...) on tegemist sündmusega, mis ületab tavalise kunstisündmuse piirid. Ma ei mäleta, millal keegi mitte kunstisfääri kuuluja oleks mult kunsti kohta arvamust küsinud, liiati veel säärase murega. Tänu etendusele on ühiskonnas toimunud uut suhtlemist, mida seal harilikult ei leidu.“ (Mutt 2001)

„Connecting people’i“ kohta võtsid sõna ka inimesed, kes lavastust ei olnud näinud ega kavatsenudki vaatama minna. Igapähe oli selle kohta oma arvamus. Kui „Connecting people’i“ puhul arutati, kas ikka tohib mõnitada lugupeetud suurkorporatsioone ja tunnustatud ärihiide, siis peatüki lõpuosas käsitletava „Harmoonia“ (2008) puhul oli vastukaja väga sarnane – lavastust mitte näinud inimesed arutasid ärevalt rahvussümbolite labastamise üle.

Kriitika on „Connecting people’iga“ võrrelnud Ingomar Vihmari 2001. aasta lavastust „Mõned teravad polaroidid“ (Mark Ravenhilli esimene näidend Eestis). Lavastus on

samuti terav nii oma vormilt kui sisult, tegelasteks homoseksuaalid, narkosõltlased, striptiisitar. Võrreldes „Connecting people’i“ lajatava räigusega on Vihmari lavastus mitmeplaaniisem ja nüansseeritum. Vihmari loomingust Von Krahli teatris tasub siinses kontekstis mainida paari leebemat lavastust, mida võiks samuti otsapidi sotsiaalse realismi ja ühiskonnakriitilisuse alla liigitada. 1999. aastal lavastas ta „Tavalised inimesed“ soomlase Ilkka Pitkäneni novelli ainetel. Sellega mõneti sarnane on „Taksojuhid“ – mõlemad räägivad nõ inimestest meie keskel. „Taksojuhid“ (2003) on soome-eesi ühistöö, autorid Mihkel Ulman ja Jussi Niilekselä. Mõlemaid lavastusi võib liigitada mängulise sotsiaalse realismi alla, kus inimesed saavad end tegelastega samastada ning mõtiskleda ka keskkonna üle, milles me elame.

Sotsiaalse realismi mõistega seostati vastukajades ka filmirežissöör Rainer Sarneti lavastust „Ema“ (2005), mis põhineb Maksim Gorki samanimelisel romaanil (lavastuses kasutatakse ka tekste Dostojevskilt ja vendadelt Presnjakovidelt). Loomulikult põhjustas arutelu sotsiaalse realismi üle algmaterjal („Ema“ kui sotsiaalrealistlik romaan), kuid lavastaja ja trupp ei pretendeerinud otseselt ühiskonnakriitilisusele, vaid pigem humoorikale psühholoogilisusele.

Eelnevalt kirjeldatud lavastused ei ole tegelikult Von Krahli teatri pealiin, milleks pean postdramaatilist teatrit, kuid antud magistritöö kontekstis oli vajalik neid lavastusi kirjeldada, kuna need tekitasid ühiskonnas ja meedias elavaid kunstiväliseid arutelusid. Järgnevalt kirjeldan mõnda postdramaatilist lavastust, mis on samaaegselt ka poliitilised.

„Europiraadid“ esietendus 2006. aastal Düsseldorfis ning on Von Krahli teatri koostööprojekt Saksa trupi Showcase Beat Le Mot’ga. SBLM (asutatud 1997. aastal) on Hamburgi *performance*-kollektiiv, mille liikmed on lõpetanud Giesseni Rakendusliku Teatriteaduse Instituudi (nagu ka René Pollesch ja Rimini Protokolli liikmed). Põhjuse rääkida „Europiraatidest“ kui poliitilisest teatrist annab juba lavastust tutvustav tekst: „Europiraadid“ kasutavad piraatluse kuvandit, et pääseda lähemale globaalse hüperjõu fantaasiate tagusele Euroopale: see on illegaalsete tööliste ja sparglikorjajate; sigarettide, bensiini ja aiapäkapikkude; hambaarstide, juuksurite ja prostituutide Euroopa; rahapesufirmade ja petiste Euroopa. Tants, tegevused, laulud ja stseenid viivad publikult

mõistuse ning tekitavad ebalust, tuues esile kahtlused 21. sajandi Circus Maximuses, kus otsustavaid lahinguid ei peeta mitte ainult merel vaid ka esteetilisel ja poliitilisel tasandil. Piraatidel on rohkem küsimusi kui vastuseid.“ (www.vonkrahli.ee/et/teater/lavastused/2006/europiraadid)

Siin leiab mitmeid postdramaatilisele poliitilisele teatrile omaseid elemente. Hüplik, katkestuste esteetika, kus näitlejad esinevad iseenda nimel suunates oma teksti otse publikule. Heidetakse õnged vette, kuid kalu ehk vastuseid esitatud küsimustele ei anta, ei kutsuta ka meeleparandusele. Laiemaks teemaks lavastuses on Euroopa, kuhu kuuluvaid maid ühendavad eelkõige majanduslikud ja poliitilised küsimused, mis leiavad märkimist ka «Europiraatides». Piraadilaeva võib lavastuses vaadelda kas Euroopa Liidu või ükskõik millise muu suure tulujahtiva korporatsiooni metafoorina. Kriitik leiab tabavalt: „Lisaks sisetülidele, kas muutuda parema tuleviku nimel organiseeritumaks või jätkata uhket elunautlemist viimse hingetõmbeni, peavad piraadid hakkama saama immigrantide ja Aafrika hädalistega, püüdes seejuures piraatideks jääda. Kampa võiks võtta ka koloniaalpärandi ja muud hinge kriipivad teemad ning juba hakkabki piraadilaev Euroopa kõikuma. See kõik toimub nii vonkrahliliku metafoorse ironia kui ka saksaliku ekspressiivsusega.“ (Feldmanis 2007) «Europiraadid» on fragmentaarne, kabareelik etüüdi jada, mis mängib etteantud teemadel.

Von Krahli teatri juhi Peeter Jalaka lavastused on pea alati olnud postdramaatilised. Tema teater oli juba siis postdramaatiline, kui sellist terminit polnud loodudki (nt „Pööre Piriita kloostri“ 1991, Kitzbergi „Libahunt“ 1992 ja 1998, „Eesti mängud. Pulm“ 1996). Siinse uurimuse kontekstis on teemakohaseim tema 2006. aasta lavastus „Võlufööti“, mis tuli välja samaaegselt teatri NO99 lavastusega „Nafta!“ (vt peatükk 3.7.) ning mis käsitleb sarnaseid teemasid – maailma hävingut nafta lõppemise tõttu.

„Võluföödis“ lähtutakse W.A.Mozarti samanimelise ooperi struktuurist ja tegelastest. Mozarti muusikat esitavad kandel ja akordionil Sirje Mõttus ja Eva Alkula, video- ja helikujunduse on teinud Ville Hyvönen, akvarellid Ervin Õunapuu, kostüümid Reet Aus ning tantsud seadnud Saša Pepeljajev. „Võlufööti“ iseloomustab multimediaalsus (video, laul, tants, ooper, suuline dialoog ja faktid ekraanil) ning

postdramaatiline tekstiloom (pikk nimekiri lavateksti aluseks olnud materjalist on esitatud kava- ja kodulehel, kasutatud on valmistekste väga erinevatest žanritest). Lavastus segab pop- ja kõrgkultuuri, mõeldud on inimestele, kelle nägemismeelt on kujundanud tele- ja arvutiekraanid. Suurvormi esitamine rahvamuusika "äärealadele" tõrjutud pillidega (kannel, akordion) mõjub tähendusliku kontrastina. Lavastuses on vastandpoolusi, mis moodustavad kõneka terviku: heroilisust ja paatoslikkust esitatakse koos nilbete detailidega, loomulik ilu on kõrvuti tehiskikkuse ja kunstlikkusega. Erinevalt NO99 lavastusest „Nafta!“ panustab „Võlufloöt“ rafineeritud kunstisõnumile. Kuigi teemaks on inimtegevuse põhjustatud kliima soojenemine ja loodusvarade hävitamine ning ka meedias selle teema üle veidi arutleti, siis lavastus ei ole ökokriisi manifestatsioon. Valle-Sten Maiste lõpetab oma arutelu lavastuse üle tabavalt: „Võimalik, et inimkonna kui nautlevate surmaminejate estetiseering oligi Jalaka lavastuse olulisim sisuline telg. Sõnum, mis on naiivsusega mitte äparduda tahtva kunsti käepärane võimalus.“ (Maiste 2006)

„Võlufloöt“ tõukus otseselt Von Krahli Akadeemia loengutsüklist „Elu pärast naftaajastut“ 2005. aastal. Von Krahli Akadeemia on Eestis unikaalne ettevõtmine, mille algatas Peeter Jalakas 2003. aastal. Akadeemia tähendab kord aastas toimuvat kõikidele huvilistele avatud loengutsükli, kus ühiskondlikult ja teaduslikult olulistel teemadel räägivad oma ala spetsialistid. Aastate jooksul on teemaks olnud nii ökoloogia kui kosmoloogia, nii majandus kui kapitalism. Loengutsüklitest on välja kasvanud nii ülalkirjeldatud lavastus „Võlufloöt“ kui ka lavastus „Õnne valem“, mis sai inspiratsiooni kosmoloogiaalastest loengutest (lav Peeter Jalakas, muusika Gavin Bryars, tekst Stephen Hawking, 2007). 2008. aastal laienes Akadeemia veelgi enam teatri- ja *performance*kunsti suunal. Tegemist on selgelt postdramaatilise ja poliitilise ettevõtmisega. 2008. aasta lõpul kogunes Von Krahli teatrisse grupp kunstnikke maailma erinevatest osadest ning kuulates iganädalasi Akadeemia loenguid, mille teemaks oli „Kas on elu pärast kapitalismi?“, lõi trupp loengutest inspireeritud etendus-*performance*id. 2009. aasta alguses lõi trupp Peeter Jalaka juhtimisel lavastuse „Unistuste Vabariik“, mis küll ei kasutanud otseselt Akadeemia loengute materjali, kuid

mida võib näha omaette poliitilise seisukohavõtuna kaasaegse maailma suhtes, ja seda just oma otsese apoliitilisuse tõttu (etenduses paluti küll võtta seisukoht, kas parlamentaarne demokraatia sobib Unistuste Vabariigile, kuid erilist tähelepanu sellele poliitilisele küsimusele ei pööratud). Maailmas ja Eestis valitsevale majanduskriisi õhustikule vastanduti lavastuses teadlikult, sõnumiks oli utoopiline soov luua maailm oma unistuste järgi. Vaatamata sellele, et lavastuse sisuliseks teljeks oli Bangladeshi muinasjutu jutustamine, oli tegemist tüüpilise postdramaatilise teatriga. Jutustati küll lineaarne ja jälgitav lugu, kuid seda tehti kõikvõimalikke teatraalseid ja multimediaalseid vahendeid kasutades, lugu katkestades, taha ja ette vaadates, muusika- ja laulunumbritega vaheldudes.

Järgnevalt peatun pikemalt lavastusel „Harmonia“ (esietendus 29. jaanuaril 2008 Von Krahli teatris), mida võib kirjeldada nii postdramaatilise kui poliitilisena. „Harmonia“ on lavastatud koostöös Soome kunstniku Teemu Mäki (sünd. 1967) ja Von Krahli näitlejatega (Taavi Eelmaa, Juhan Ulfsak, Erki Laur, Tiina Tauraite, Riina Maidre). Lavastus on Eesti (poliitilise) teatri maastikul erandlik ning tõuseb mitmeski mõttes esile. Päris võrreldavat lavastust Eesti teatrites tehtud pole, küll aga haakub see hästi Saksa poliitilise teatri traditsiooniga. Selles võib näha tegevuskunsti esteetikat, millest täpsemalt allpool.

Lavastuse alapealkirjaks on „Eesti Vabariigi juubeli etendus vihast, majandusest ja naudingust“. Etendus räägibki vihast ehk sõjalisest olukorrast maailmas, majandusest ehk inimeste ekspluateerimisest ja naudingust ehk ideaalse elukorralduse võimalikkusest. Mäki on öelnud, et kunst on talle filosoofia ja poliitika kõige paindlikum ja mitmekesisem vorm (Mäki 2008).

Milliste teemadega lavastus tegeleb? Esimest osa iseloomustab meeleheitlik karjumine, vali muusika, vägivald, peksmine. Taustal asuval videoekraanil näidatakse sõjakoledusi, mida Eesti ja maailma sõdurid igapäevaselt kriisikolletes missioonidel kogevad. Näeme sõdurite (pigem sõjardite) käitumist ohvritega, nende peksmist ja vägistamist. Lavastus kritiseerib vägivallaesteetikat, mida meedia iga päev toodab.

Lavastuse teine osa räägib röövkapitalistlikust tööliste ekspluateerimisest. Laval on suur ümmargune ratas, kuhu peale on kleebitud erisugused kingad – s.o rõhumisratas: igaüks astub kellelegi varvastele, igaühele astub keegi varvastele. Röövkapitalismi toimemehhanism. Vaimukat dialoogi veavad töolisest tütar ja tehasedirektorist isa. Direktor teeb selgeks, et turg on ülim, tarbijaeelistus võidab ning kõik peavad rabelema konkurentsi pärast. Tööline on alandlikkuse musternäidis. Töölisel on vähk, väike laps ja haige ema ning tagatipuks jääb ta veel rasedaks. Maailma toimemehhanismi näidatakse nõiaringiliku rõhumisrattana. Tööline teeb rohkem tööd ja saab rohkem palka, et hoolitseda haige ema eest ja osta kallis ravikindlustus. Haiglasse ta aga minna ei saa, sest on vaja teha ületunde ja töötada nädalavahetustel, mille eest lisatasu ei maksta. Kõik progressi nimel. Konflikti on teravdatud sellega, et tehasedirektor (keda kujutatakse süsteemi ohvrina pidevas progressiivaluses) on töölise isa. Tuleb esile ka tänapäevaste probleemsete peresuhete kriitika. Direktor vallandab töölise, kuna viimane on rase ja ei saa topeltkoormusega töötada. Stseen lõpeb mõlema tegelase tõdemusega: „Kõik sõltub iseendast.“ Vaataja saab aru, et tegijad ise vastavad väitele ilmselgelt eitavalt: just nimelt ei sõltu sinust, oled kui mutriku masinavärgis.

Järgnevalt esitatakse kiires kõnes rütmiliste liigutuste saatel õõvastavaid fakte globaliseerumisest, sõjast, keskkonnast, demograafilisest olukorrast, ökoloogilisest katastroofist, näljast, ülemaailmsest tarbimisest. Näidatakse videointervjuud Soome prostituudiga, prostitutsiooni käsitletakse siin tavalise igapäevase tööna. Prostituudi soov on tarbida samamoodi kui kõik teised inimesed, hoida oma elustandardit, olla ühiskonnas vääriline liige. Lavastaja näitab prostituuti kaasaegse ühiskonna ohvrina, samuti jääb kõlama kriitika prostituudi teenuste kasutaja üle.

Lavastuse viimane, kolmas osa räägib naudingutest ja esitab näitlejate suu läbi utoopiaid erinevatest sajanditest (Thomas Hobbesi, Thomas More'i ja Teemu Mäki enda ideaalnägemus maailmast). Kõigepealt aga näitab Tiina Taurite humoorika muuseumitädina ekspluateerimismuuseumi eksponaate (lavakujunduse erinevaid osi). Tekst on groteskne ja vastandab hedonismiühiskonda rõhumisühiskonnale. Enne, kui publik saab nautida sumedat küünlavalgust ja kuulata utoopiaid, teatab näitleja Juhan

Ulfsak, et hirmus õpetusnäidend ehk *Lehrstücke* (sic! Brecht ja Saksa poliitiline teater) on nüüd läbi. Publik kutsutakse tribüünidelt alla näitlejate sekka lavale mattidele istuma („oleme siin kõik koos“). Pärast etenduse lõppu pakutakse vabariigi sünnipäeva puhul ka viina ja vorstivõileiba ning nauditakse koos hedonistlikku ühiskonda, milles me elame.

On sümptomaatiline, et rohkem kui ühiskonnakriitika, leidis lavastuse retseptsioonis kajastamist üks etenduse lõpuhetki, kui näitleja Juhan Ulfsak urgitses näitleja Taavi Eelmaa tagumikust välja kondoomi sisse pandud väikese Eesti laualipu. Seda skandaali tekitanud stseeni ei saa päriselt tähelepanuta jätta, kuna siin tekitas teater meedias elavat kunstivälist arutelu. Paljudes ajakirjandus- ja internetiväljaannetes võtsid nii arvamusiidrid kui tavakodanikud sõna, kas ja kuidas teatris rüvetati Eesti lippu. Arutleti, mis on püha ning millised on kunsti piirid. Ka tegijad ise pidid avalikkuse survele oma teguviisi selgitama. Võib öelda, et üks lühike stseen varjutas Teemu Mäki soovitud kriitilise vaate ühiskonnale. Selle stseeni retseptsioon rõhutab aga selgelt, et tegemist on poliitilise teatriga. Teater paneb rääkima asjadest väljaspool teatrit. Teatri teguviisi poolt või vastu võtsid sõna ka (ja enamikus) inimesed, kes etendust üldse polnud näinud. Nõuti muu hulgas ka teatri sulgemist või tegijate kriminaalkorras karistamist. Arutelu kasvas laiemaks kui oli konkreetse lavastuse eesmärk – vaagiti Eesti riigi toimimise, riiki ja rahvust määravate ja esindavate sümbolite üle. Samuti laiemalt kunsti võimaluste ja lubatavuste üle.

3.4.1. René Pollesch ja Von Krahli Teater: paralleele

Nii Polleschi kui ka mõnede Von Krahli teatri lavastuste („Europiraadid“, „Harmoonia“, Akadeemia etendused, osaliselt ka „Võluflööt“) žanrimääratluseks võiks olla loeng-*performance*. Ei kasutata läbivat narratiivi, ei toimu individualiseeritud karakterite arengut. Palju esitatakse fakte nagu loengul ning oma eklektilise vormi poolest võib lavastusi nimetada *performance*-kunsti ehk tegevuskunsti alla kuuluvateks.

Nii Pollesch kui ka Von Krahli postdramaatiliste lavastuste loojad ei anna oma teostega hinnangut ega moraliseeri, vaid nad kirjeldavad maailma selle maailma enda keeles. Teemu Mäki on öelnud, et lavastuses esitatud statistika pole mõeldud

moraliseerivana: „Loomulikult pole tegu neutraalse lavastusega, kuid me ei anna ka täpseid juhiseid, mida peaks tegema. Anname ette vaid mõne võimaluse, mida võiks teha.“ (Kübar 2008) Niisamuti kirjeldasin eespool lavastust „Europiraadid“ ning see on iseloomulik Von Krahli Akadeemiale: esitatakse erinevaid vaateid käsitletavale teemale (kliima soojenemine, uus kogukondlik elukorraldus, rahanduspoliitika, meedia kui neljas võim jm).

Oma esteetikalt haakuvad ülalpool käsitletud Von Krahli teatri lavastused Saksa poliitilise teatri traditsiooniga ning neis on ka postdramaatilisele teatrile omaseid jooni. Ei kasutata valmis näidendit, vaid ehitatakse tekst stseeniliselt üles erinevate probleemide ümber („Europiraadid“, „Võluflööt“, „Harmoonia“, Akadeemia etendused). Samuti on nt „Harmooniale“ iseloomulik agressiivne vorm. Samas kui Polleschi tekstid üleilmastumise, keskkonnakaitse või poliitilise olukorra kohta on keerulised, intensiivsed ja filosoofilised, siis Teemu Mäki on teksti äärmuseni lihtsustanud ning seda esitatakse iga sõna rõhutades. „Võluflöödis“ on tekstimaastik seevastu väga keeruliseks põimunud.

Poliitilisele teatrile on omane tavapärasest erinev suhtumine näitlejasse. Näitleja poliitilises teatris ei Polleschi ega Von Krahli puhul ei ole kunagi ümberkehastuja, kellegi võõra tegelase teksti esitaja. Eesmärgiks on lähendada materjali publikule – ka mina võin sellega hakkama saada, mõtleb pealtvaataja. Nii saksa kui eesti näitlejad „Europiraatides“ kui ka Akadeemia rahvusvaheline trupp pöördus publiku poole nõ iseendana, esitas oma subjektiivsest minast lähtuva interpretatsiooni konkreetsel teemal (seejuures on muidugi lavastajal suunav ja/või juhtiv roll).

Temaatilisel tegelevad nii Pollesch kui nt „Europiraadid“, „Võluflööt“ ja „Harmoonia“ väga sarnaste teemadega – üksikinimese olukord globaliseerunud masinavärgis, röövkapitalismi kriitika. Iseloomulik on agressiivse muusika kasutamine. Postdramaatilisele teatrile on omane iroonia ja võõritus. Samuti juba ülalpool käsitletud polleschlik vaade emotsioonidele – sama toimub „Harmoonia“ tehasestseenis. Emotsioone vaadeldakse distantsilt, mis on ka üks postdramaatilise teatri omadusi.

Nii nagu Polleschi puhul välja toodud, kompab ka Von Krahl sisuliselt ja vormiliselt ühiskonna lõhesid ja piire, muutes vaatajad sellest teadlikuks ning mõjutab seeläbi avalike diskussioonide kaudu ka ühiskonda (või vähemalt ühiskondlikku arvamust). Seda näitas eriti teravalt muidugi lipustseeni „väljumine“ puhta kunsti arutelu piirest, aga ka juba aastatetagune vastukaja lavastusele „Connecting people“.

3.5. Rimini Protokoll

Saksa-šveitsi vabakutseliste lavastajate grupp Rimini Protokoll tegutseb koos alates 2000. aastast. Gruppi või ühendusse kuuluvad kolm Giesseni Rakendusliku Teatriteaduse Instituudi lõpetanud lavastajat Helgard Haug (sünd 1969), Stefan Kaegi (sünd 1972) ja Daniel Wetzel (sünd 1969). Andrzej Wirthi poolt 1982. aastal loodud Giesseni kool on siiani saksakeelses maailmas ainus, mis ühendab teatripraktika ja –teooria ning kus pühendutakse eelkõige kaasaegsetele ja eksperimentaalsetele teatrivormidele. Teiste hulgas on Giesseni koolist pärit ka eelnevalt käsitletud René Pollesch. Rimini lavastajatel ei ole tööprotsessis väljakujunenud rolle, nende lavastustes osalejad pole professionaalsed näitlejad, vaid eksperdid konkreetse lavastuse teemadel ning nad mõjutavad lavastust sama palju kui Haug, Kaegi ja Wetzel ise (vt ka Pesti 2008a).

Osaliselt Rimini Protokollil olulisuse tõttu näevad teatriteadlased Saksamaal uue (poliitilise) dokumentaalteatri laine tõusu, mis seostub teatud aspektides Erwin Piscatori suunaga 1960. aastatel, kui ta hakkas lavastama nt Peter Weissi ja Rolf Hochhuthi näidendeid (vt peatükk 2.1.6.). Dokumentaalteatri lavastajad, ka Rimini omad, töötavad kui ajakirjanikud – ainult et nad ei räägi oma lavastustes osalejatest kui objektidest, vaid töötavad nendega koos. 1960. aastatel tegelesid kirjanikud nagu Weiss ja Hochhuth tol ajal teravate teemadega, millest sõjajärgne ühiskond midagi teada ei tahtnud – tabuteemadega, mida avalikkuses ei arutatud (tuntum näide koonduslaagrit käsitlev „Juurdlus“). Weissi jt näidendid täitsid ühiskondliku diskussiooni lünga ning kuuluvad seega kahtlemata poliitilise teatri diskursusse.

Sarnane on olukord Rimini lavastustega – need räägivad teemadest, mida ei saa otseselt tabuks nimetada (tänapäeva ühiskonnas on raske midagi tabuks pidada), kuid millest ajakirjanduses ja avalikkuses ei räägita. Praegune dokumentaalteater täidab

teatud mõttes vastu- või alternatiivinformatsiooni tribüüni, mis oli iseloomulik ka 60ndate dokumentaalteatrile. Suurim erinevus 1960. aastate ja praeguse dokumentaalteatri vahel seisneb aga järgnevas. Kui 60ndatel andsid näidendid ja lavastused (Weiss-Piscator) ajaloolle selge hinnangu, siis praegused lavastused seda eesmärki ei kannu: nad soovivad vaid eksisteerivat kaost näidata, kuid hinnanguid ei anta. 1960. aastate teatrit Saksamaal nimetati tribunali-teatriks. Kaasaegne dokumentaalteater, ka Rimini Protokoll, kohtunikke ei mängi (Dreysse, Malzacher 2007: 33).

Vahest paremini kui termin „dokumentaalteater“, annab Rimini-sarnase teatri olemust edasi mõiste „*reality-teater*“. Just *reality*, mitte tõlkida nt reaalsuseks, sest reaalsus ja televisioonist tuttavad *reality-show*'d on oma olemuselt väga erinevad. *Reality* on meedia kaudu vahendatud reaalsus, kus inimesed esitavad iseennast, aga kuna kõik on vahendatud läbi kaamera ning publiku poolt jälgitud, siis on see iseenda mängimine suures osas rolli esitamine. Ollakse teadlik enda tegevuse jälgitavusest ja vahendamisest. Nii nagu *reality-show*'s, esitavad ka Rimini lavastustes inimesed iseennast ning nii nagu *reality-show* on avatud hetkelistele ootamatustele, pole ka Rimini lavastustes kõik ette määratud. Siin peab rõhutama ka Rimini teatri postdramaatilistust – üks postdramaatilise teatri omadusi on kasutada meediamaastikult tuttavaid elemente. *Reality-show*'dest eristab Riminit küll üldistusvõime. Seal, kus *reality-show* jääb talumeestele naise otsimise juurde, võib Rimini lavastusi nimetada poliitilisteks ning need tõusevad oluliseks üldistuseks meie aja inimestest ja ühiskonnast.

Ükski Rimini lavastus ei põhine klassikalises mõttes draamatekstil, nende tekste ja lavastusi võib nimetada postdramaatilisteks. Dramaturgiline tekst luuakse lavastamise käigus ning on fikseeritud, laval olijad ei improviseeri. Kui rääkida Rimini mõjust kaasaegsele teatrile, siis kõige tähtsamaks ongi Haugi/Kaegi/Wetzeli loodud uus, spetsiifiline tekstiliik (Dreysse, Malzacher 2007: 39). Reaalsus peab saama dokumenteeritud ja stsenaariumiks vormitud. Seda teeb Rimini Protokoll – nagu nimigi ütleb – protokollil põhimõtete järgi. Protokollil loogika on omane pea kõikidele Rimini tekstidele. Oma mitmehäälsuse juures on protokoll olemuselt monoloogiline – ja seda on

ka tekst Rimini lavastustes: jutustav ja otse publikule suunatud. Oma ala eksperdid ehk esitajad-etendajad pöörduvad – sarnaselt Brechti *Lehrstück*'idele – otse vaataja poole ning väldivad seega tavalise, rollidele ja omavahelisele suhtlemisele põhineva loo esitamist – samuti postdramaatilisele teatrile omane joon.

Rimini lavastustes ei mängi kunagi professionaalsed näitlejad, vaid käsitletavate teemade asjatundjad. Rimini lavastajaid on korduvalt nimetatud „tegelikkuse ekspertideks“. Nad võtavad tükikese igapäevaelu ning meisterdades teatraalse lavastuse, muudavad selle elust suuremaks. Kõik nende lavastustes osalejad (vanad daamid, teismelised, lennujuhid, läbikukkunud linnapeakandidaadid, Vietnami sõja veteranid, matusetalitajad, kaugsõiduautojuhid, advokaadid, kõnekeskuse töötajad, politseinikud) – need „tõelised inimesed“ on Rimini Protokoll'i firmamärgiks. Nemad kui eksperdid on lavastuse keskmeks, kes loovad etendused läbi oma lugude, oma professionaalse või isikliku teadmise või mitteteadmise, läbi oma kogemuste ja isikupära. Ka Rimini Protokoll'i kohta välja antud põhjalik monograafia on pealkirjastatud iseloomulikult „Igapäevaelu eksperdid“ (Dreysse, Malzacher 2007).

Järgnevalt mõningaid näiteid Rimini Protokoll'i viimaste aastate töödest, mida võib liigitada poliitilise teatri alla.

„Deutschland 2“ (2002) – varsti pärast Saksamaa pealinna kolimist Bonnist Berliini korraldasid Rimini lavastajad koos nõ tavaliste inimestega ühe reaalses kulgeva parlamendiistungis „järeletegemise“. Berliinis asuvate parlamendiliikmete kõned kanti reaalses ühe Bonnisis istuvate inimeste kõrvaklappidesse ning nad esitasid sama teksti suurele auditoriumile (st mitte ei tõlkinud või ei rääkinud oma sõnadega, vaid just nimelt edastasid kõrvaklappidesse tuleva parlamendisaadiku kõne sõna-sõnalt). Iga esitaja oli endale valinud ühe parlamendisaadiku, keda ta kehastas ja kelle kõnet edastas. Alguses pidi üritus toimuma Bonni endises parlamendisaalis, kuid spiiker leidis, et selline üritus on „parlamendi väärkust alandav“. Järgnes üleüldine arutelu kunstivabadusest, kunsti ja poliitika suhetest ning teatri ja tegeliku elu piiridest. Lõpuks toimus üritus Bonni ühes teatrisaalis. „Deutschland 2“ projekt seostub Rimini lavastuste baasküsimusega ning samaaegselt on see ka küsimus demokraatiast: kuidas mõjub

representatsioon ehk taasesitus? Mida tähendab kedagi teist esindada/esitada? Kuna poliitikud esindavad demokraatlikult valitud parlamendis riigi kõrgema võimu kandjat ehk rahvast, siis Rimini aktsioon andis rahvale võimaluse tunnetada, kuidas on esindada rahvaesindajat ehk parlamendiliiget.

„Wallenstein“ (2005) – Schilleri suurteose struktuuri ja tegelassuhete põhjal loodud lavastus. Lavastust on mitmel pool nimetatud *castingu* triumfiks, sest huvitavate ja dramaturgiliselt „õigete“ inimeste valik määrab suure osa lavastuse õnnestumisest. Võib öelda, et „Wallensteinis“ lavastati reaalsust autentsust kaotamata. Laval on Sven-Joachim Otto, 35-aastane poliitik, kes 1999. aastal sai Mannheimi linnavolikogu liige. 2004. aastal soovis ta jätkata oma mandaati volikogus, kuid ta oma parteikaaslased hääletasid salajasel hääletusel tema vastu. Poliitiku tõus ja langus. Härra Otto kui Wallenstein. Ta räägib oma lugu kohati piinlik-ironiliselt, aga siiralt.

Schilleri monumentaalne võimunäidend räägib 17. sajandil toimunud 30aastasest sõjast. Lavastajad Haug ja Wetzel on näidendist sõna otseses mõttes välja prepareerinud tegelased ja suhted ning tõstnud need tänapäeva maailma reaalsete inimeste keskele. Lisaks härra Ottole näeme laval kirevat inimgaleriid: kosjamoor Rita, tutvumisagentuuri pidaja, astroloog, endine hävituslennuki piloot, kaks Saksamaal elavat ameeriklast, Vietnami sõja veterani, endine ülemkelner, Thüringeni linna politsei juht, elektrikust Schilleri fänn.

Näiliselt leidub palju paralleele Merle Karusoo elulooteatriga, kuid põhimõtteline erinevus on selles, et inimesed räägivad ise oma lugusid¹⁸. Inimesed, kes ei ole näitlejad, vaid omal alal olulised tegijad ning kellel on, mida rääkida. Lavastus on meisterlikult komponeeritud ja rütmistatud. Silmnähtavat süžeed välja ei kooru, kuid lavastusel on mitu tasandit. Etendust on huvitav vaadata nii nõ tavainimesel kui ka kirjandusteadlasel: esimesel juhul kuuleb teatriküllastaja huvitavate inimeste huvitavaid ja kaasaega kõnetavaid lugusid ning kirjandusuuri ja Schilleri-spetsialist saab etenduse tegevus- ja tegelassüsteemist välja sõeluda põnevaid paralleele „Wallensteiniga“.

¹⁸ Karusool on ka mõned sellised lavastused, kus laval olid räägivad iseendast. Nt teatrikooli üliõpilastega tehtud „Meie elulood“ ja „Kui ruumid on täis“ (mõlemad 1982).

„Cargo Sofia“ (2006). Kaks bulgaaria kaugsõiduautojuhti sõidutavad publikut klaustrofoobiliselt kitsas kaubaautomaailmas – läbi kohtade, kuhu tavaline teatriskäija oma elus kunagi ei satu: laoplatsid, parkimisplatsid, hulgimüügilaod, kaubaauto pesulad, kinnised sadama-alad. Publik kogeb, kui ebameeldivad ja koledad on need meie igapäevaste kaupade tootmise ja transportimise kohad. On tunda, kuidas inimesed, kes seal töötavad, ka ise kaubaks muutuvad. Või siis tunneb vaataja end pisikese kaubaartiklina suures kaubaautos, millele on antud võimalus välja piiluda. „Cargo“-projekt mõjub ka ajakirjandusest tuttavate põgenikelugude taustal. Kõik on lugenud, kuidas ühes või teises maailma nurgas on põgenikud kinnises laevatrummis või autokastis ühest riigist teise rännates surma saanud. Inimesed autokastis võivad olla samamoodi põgenikud või reisijad, keda veetakse üle mitme riigipiiri. Samaaegselt üldise kulgemisega räägivad autojuhid lugusid ja juhtumisi oma elust.

Lavastaja ja kontseptsiooni autor Stefan Kaegi, kes ise elas „Cargo“-projekti raames samuti kaugsõiduautojuhi elu, ütleb, et need kohad, kus kaubaautod liiguvad, näevad igas riigis sarnased välja – inimvõõrad ja kõledad. Kaegile pole tähtis, et kaubaautojuhid oma lugude jutustamisel eriliselt virtuooslikud oleksid, vaid tähtis on, ET nad neid lugusid jutustavad.

„Cargo“ on multimediaalne postdramaatiline poliitiline lavastus. Lavastuses kasutatakse sõnumi edastamiseks erinevaid meediume: suur osa on videol, muusikal, lindistatud intervjuudel, samuti autost väljas toimuvatel *live*-etteastetel. Postdramaatilisele teatrile omaseid elemente on mitmeid: lavastus on väljunud tavapärasest teatrisaalist ning tal puudub lineaarne struktuur. Etenduse kulg on avatud improvisatsioonile ja ootamatustele. „Cargot“ saab nimetada sisuliselt poliitiliseks lavastuseks, sest see näitab kriitiliselt suur korporatsioonide võimu ja võõrtööliste trööstitut olukorda. „Cargo“ sõitis 2008. aasta märtsis koostöös Baltoscandali festivaliga ka Tallinnas.

Nagu toodud näidetest näha, tegelevad Rimini lavastused väga erinevate teemadega, mis tegelikult ei erinegi väga René Polleschi teatri teemadest. Sõda, globaalne turumajandus, poliitilise süsteemi toimimine, kapitalism, tööpuudus, kuritegevus – kõik

need on Rimini Protokollide teemad. Lavastaja Helgard Haug võtab Rimini lavamaailma kokku: „Me tahame maailma muuta sellega, et me temast aru saame ja teda kujutame.“¹⁹ (Mustroph 2007)

3.6. Merle Karusoo

Merle Karusoo lõi Eesti teatripildis ainulaadse sotsioloogilise teatri, mille eesmärk on uurida mingit eluvaldkonda, välja selgitada valupunktid ja pingekolled ning sotsiaalseid probleeme teatri kaudu võimendada. Karusoo teater on dokumentaalne: tekste koostades kasutatakse mitmesuguseid dokumente ja andmeid, samuti sotsioloogilisi meetodeid nagu küsitlused, ankeedid, eluloointervjuud jne.

Jaak Rähesoo kirjutab: „Oluliseks erandiks sotsiaalsuse real on muidugi Merle Karusoo, kelle dokumentaalsepõhjalisi lavastusi järjest kirjeldatakse sõnaga „sotsioloogiline“. Sageli oleks küll õigem väljend „sotsiaalne publitsistika“, sest distantseeritud eritluse asemel on Karusood aina kiskunud valmishoiakute jutlustamise. Viimasel juhul selguvad teesid juba kümne minutiga ning ülejäänud kipub jääma tüütuks illustratsiooniks.“ (Rähesoo 2008) Selle seisukohaga ei saa kindlasti nõus olla. Nagu Rimini Protokollide puhul, iseloomustab dokumentaalteatrit üldiselt (ja ka Merle Karusoo lavastusi) hinnangute mitte andmine. Karusoo on iseloomulik sotsioloogina koguda kokku antud teema kohta erinevad seisukohad, esitada erinevad vaatepunktid ning osutada käsitletava teema või probleemi keerukusele. „Ma jutustan lugu, ehk näitan, ilmutan, aga püüan mitte peale suruda oma arvamusi-hinnanguid.“ (Karusoo 2000: 16) Analüüsist lavastusele „Küpsuskirjand 2005“ (lavastatud koos Toomas Lõhmustega, Eesti Draamateater 2006) peaks see selgelt ka välja tulema.

Karusoo teater tegeleb läbivalt ühiskondlike ja poliitiliste probleemidega. Kui ka käsitletakse näiliselt isiklike teemasid (nt „Kured läinud kurjad ilmad“ [Eesti

¹⁹ „Wir wollen die Welt verändern, indem wir sie begreifen und abbilden.“

Draamateater 1997] või „Täna me ei mängi“ [Vene Teater 2006]), siis alati tõuseb lavastus rohkem või vähem ühiskondlik-poliitiliseks üldistuseks.

Merle Karusoo (sünd 1944) on lõpetanud Tallinna Riikliku Konservatooriumi 1976. aastal näitleja ja lavastajana ning kaitsnud magistrikraadi Tallinna Pedagoogilises Ülikoolis 1999. aastal. Ta on alates 1980. aastate lõpust, kui Nõukogude tsensuur lõdvenes, tegelenud Eesti ajaloo mõtestamisega teatrilaval. Pirgu arenduskeskuse mälusektori juhatajana (1987-1998) kogus ja esitas ta oma trupi näitlejatega eesti elu- ja ajalugu. Välja tulid lavastused, mis rääkisid eesti inimeste elust 20. sajandi algusest kuni Saksa ja Nõukogude okupatsiooni läbielamiseni. Läbi inimeste isiklike elude avanesid ühiskondlikud pained ja süsteemi õõvastav toimimine. Loodi lavastused „Aruanne“ (1987), „Haigete laste vanemad“ (Tallinna Riiklik Draamateater, 1988), „August Oja päevaraamat“ (1989) ja „Theodor Maripuu kirjad“ (1990). Kõiki neid tekste ja lavastuste sünnilugusid saab lugeda Merle Karusoo raamatust „Kui ruumid on täis“ (Karusoo 2008).

Ka 1990. aastatel jätkas Karusoo okupatsiooni-temaatikaga: tulid välja lavastused ebaõnnestunud põgenemisest Nõukogude okupatsiooni eest „Sügis 1944“ (Viljandi Kultuurikolledž, 1997) ning lavastus, mis vaatles küüditamise protsessi tavapärasest erinevast, küüditajate vaatepunktist – „Küüdi poisid“ (Eesti Draamateater, 1999).

Karusoo viimaste aastate töödest on siinses kontekstis kõige olulisemad „Misjonärid“ (Rakvere Teater, 2005) ja „Sigma Tau-C705“ (Eesti Draamateater, 2008). Kui „Misjonärid“ liigitub kahtlusteta poliitiliseks teatriks, siis „Sigma Tau-C705“, mis räägib akadeemik Gustav Naanist, on seda esmapilgul varjatumalt. Tegelikult on „Sigma Tau-C705“ samavõrd poliitiline, kuid kuna lavastus on vormilt väljapeetum, vaoshoitum, siis võib lavastuse sõnum tunduda pehmemana. Lavastus on vormilt kohati postdramaatiline ja läbivalt multimediaalne. Näidendi keskseks tegelaseks on hiilgav demagoog, kommunist Gustav Naan, kes oli tugevalt vastu igasugusele eesti rahvuslusele ning mõistis hukka nt „40-kirja“, milles 40 eesti kultuuritegelast juhtisid avalikus kirjas tähelepanu Nõukogude režiimi olulistele puudujääkidele. Kuna Naan oli sarmikas teadlane ja suurepärase kõnemees, oli ta ka noorte eestlaste seas populaarne. Lavastus

toob välja ideoloogilised konfliktid Gustav Naani ja rahvuslikult meelestatud noorte eestlaste vahel. „Sigma Tau-C705“ käsitleb küll nõukogude minevikku, kuid samal ajal räägib lavastaja Eesti Vabariigi tänasest päevast. Käsitlemist leidvad teemad: rahvusriigi positsioon tänapäeva maailmas, sügavam ja analüütilisem vaade riiki ja rahvuse, iseseisva riigi ja rahvuse õigused ja kohustused.

Rakvere Teatris esietendunud „Misjonärid“ räägib sõjast, sõtta minekust ja sõjaga hakkama saamisest. Intervjueeriti eestlasi, kes osalesid Nõukogude armee ajateenijatena Afganistani sõjas. Konteksti teravdab asjaolu, et lavastus seoti tugevalt Eesti osalemisega Iraagi sõjas. Lavastaja kui mitte ei võrdsustanud, siis osutas sarnastele joontele Nõukogude Liidu püüdes okupeerida Afganistani 1980. aastatel ning lääneliitlaste tungimist Iraaki 2003. aastal. Lavastus kritiseerib otseselt riigikogu otsust pikendada Eesti missiooni Iraagis²⁰. Kõikidele Karusoo ajalooainelistele lavastustele on iseloomulik isikliku vastandamine ühiskondlikule. Ka „Misjonäride“ üks teema on süütud inimohvrid sõdades ning inimeste individuaalsed saatused konfliktikolletes ja totalitaarsete režiimide all.

Lavastuse „Küpsuskirjand 2005“ teemaks on eestlaste ja venelaste integratsiooniprobleemid. Karusoo on lavastuse kokku pannud 2005. aasta abiturientide küpsuskirjanditest ning neid esitavad Eesti Draamateatri näitlejad Taavi Teplenkov ja Lauri Lagle ning Vene Teatri näitleja Nikolai Bentsler. Eestlastest abituriendid kirjutasid teemal „Rahvussuhted 21. sajandil“ ning venelased „Seda maad nimetan ma oma kodumaaks“. Teemasse – muulaste integratsioon Eestis – suhtub Karusoo väga kriitiliselt ja pessimistlikult ning ta isegi ei looda, et lavastusest tulenevalt hakkaks toimuma mingi laiem dialoog eestlaste ja venelaste vahel. 2006. aastal olen aga kirjutanud, et kui saaks etendust vaatama rohkem vene noori (sest etendus on tänuväärselt nii eesti- kui venekeelne) ja kui kasvõi mõnigi noor hakkaks mõtlema nõ

²⁰ Sõna „missioon“ kasutamine erinevates kontekstides on lavastaja Merle Karusoo poolt leidlik. Sõna „misjonärid“ seostub tavaliselt kristliku religiooni viimisega nõ uskmatutele. Karusoo teeb siin vihje, et ka Eesti jt riikide sõdurid lähevad sõdima või rahu valvama riiki, mida üritatakse nõ pöörata õigele teele (ametlikus keeles kasutataksegi ju väljendit „sõjaline missioon“). Karusoo kritiseerib ka lääneriikide vankumatut usku, et just nemad teavad, kuhu ja mis usku viia.

vastaspoole positsioonide peale, siis ma loodan küll, et soovitud dialoog võiks vaikselt alata (Pesti 2006).

„Küpsuskirjandis“ puudutatakse laiemal integratsiooniteematika all veel palju haakuvaid teemasid. Riikidevahelistest suhetest globaalses maailmas liigutakse inimese päritolu ja juurte juurde. Arutletakse perekondlike suhete teemal. Jutuks tuleb ajaloo tõlgendamine (kas Eesti okupeeriti Teise maailmasõja ajal?) ning konkreetne terav poliitiline probleem – Eesti piiritüli Venemaaga. Jõutakse välja isegi päevapoliitikasse – Taavi Teplenkov näitlikustab Keskerakonna leppe Ühtse Venemaa parteiga. Kirjandikirjutajad võtavad teemaks ka Euroopa liidu ja rahvusriigi tuleviku selles. Mõni abiturient usub, et tulevikus elame Euroopa Ühendriikides, kus mingeid eristuvaid kultuure ega rahvusi pole. Teised leiavad, et võõraid peab rahvuse ja kultuuri säilimiseks eemal hoidma. Arutletakse kapitalistliku elukorralduse ja individualismi üle. Jõutakse ka ökoloogiliste probleemideni – mainitakse Läänemerd kui üht saastatumat merd. Kõikide teemade puhul on noorte seisukohad seinast seinä. On venelasi, kes nimetavad oma kodumaaks Venemaad, on venelasi, kes on suuremad Eesti patrioodid kui mõni eestlasest kirjandikirjutaja. On eestlasi, kes suhtuvad venelastesse põlglikult, on multikultuurselt mõtlevald eestlasi.

Karusoo ja Lõhmuste ei tegele „Küpsuskirjandis“ siiski vaid probleemide kaardistamisega. Neutraalse kirjandite lugemise sekka hüppab ka tegijate omapoolseid seisukohti. Näiteks on lavastuses stseen, kus vene noor kirjutab aastal 2005, et kellele küll neljakümneselt veel võõrkeel külge jääb. Laval asuvale valgele pabertahvlile kirjutab eestlasest näitleja numbrid 40 (inimese vanus praegu), 1991 (Eesti taasiseseisvumise aasta) ja 26 (inimese vanus 1991. aastal) ning vaatajatele on ütlematagi selge, et viieteist aastaga (1991-2006) jõuaks nii mõnegi keele selgeks õppida. Selliste mänguliste stseenide läbi mingi seisukoha esitamist ei saaks siiski nimetada „sotsiaalseks publitsistikaks“ või „valmishoiakuteks“ (Rähesoo) – lavastuse loojad ei anna ju selgeid vastuseid ja lahendusi. Karusoole on omane vaadata teatrit kui arutelupaika, nii ka „Küpsuskirjandis“ – näitlejad on kui diskussioonipodiumil, kust

esitatakse etteantud teema poolt- ja vastuargumendid, erinevate gruppide ja vaadete võimalikkus.

„Küpsuskirjand“, nagu ka teised Karusoo dokumentaallavastused, mõjub oma vormilise minimalistlikkusega, kus näitlejal on mõtete vahendajana suur roll. Nad tegutsevad laval oma nimede all ning on üksteise suhtes tähelepanelikud ja vaimukad. Näitlejad kasutavad väheseid laval asuvaid rekvisiite leidlikult, kujundlikult. Kohati kasvavad kujundid ka sümboliteks, nt stseenis, kus Lauri Lagle veeretab põrandal kahte palli, mis hakkavad vaataja silme ees keerlema kui kaks päikesesüsteemis eraldi asetsevat maailma, mis aegajalt võivad küll kogemata põrkuda – eestlaste ja venelaste eraldi maailmad. Neid eri maailmu esitatakse kujundlikult ka läbi onomatopoeetiliste loomahäälte. Kui eestlane ütleb „auh-auh“ ja venelane „gaf-gaf“, siis sarnasusi siin pole. Lavastuslik minimalism (kunstnik Anne-Mai Heimola) on põhjendatud ning toetab näitlejat kujundiloomes. Nt mängivad näitlejad suure sinise riidega, mis toimib nii mere kui riikide- ja inimestevahelise piirina. Helikujunduslik raam etenduse alguses ja lõpus – haridusminister Mailis Repsi tervitus kirjandikirjutajatele – on põhjendatud ning toob esile ametniku õõnsatena kõlavad sõnad. Lavastuse sõnum on siiski helge. Etenduse lõpuosas kõlab Chalice'i laul sõnadega „Tulevik on meie päralt“ – elu ja ühiskond on nende kooli lõpetavate noorte endi kätes.

Eesti kontekstis on „Küpsuskirjandi“ puhul tegemist erilise lavastusega just oma temaatikalt. Haruharva jõuavad eesti venelaste probleemid eestlasest vaataja ette, üpris harva on laval nii eesti kui vene näitlejad ning veelgi harvem räägitakse teemast ilma stereotüüpide või klišeede rõhutamiseta. Seda hindasid ka kriitikud lavastuse retseptsioonis. Nt Andres Laasik: „Merle Karusoo „Küpsuskirjandi“ vägitegu seisneb selles, et avalikkuse ees on suur hulk siinsete muulaste elu, olgu seda lavastuses pealegi mahu poolest umbes kolmandik. Ja see elu on esitatud ilma käsitlemise stereotüübita. See ei tähenda, et neis noorte inimeste vene keeles kirjutatud küpsuskirjandites, mis on lavastusse valitud, ei oleks stereotüüpe ja lihtsustatud mõtlemist.“ (Laasik 2006)

3.6.1. Rimini Protokoll ja Merle Karusoo: paralleel

Nagu mainisin Karusoo teatri puhul, on ka Rimini Protokoll eesmärk uurida mingit eluvaldkonda, esitada probleemid ning neid teatri kaudu võimendada. Iseloomulik on selge teemade piiritlemine ning küsimuste tõstatamine, mitte nendele üheste vastuste andmine. Selline teguviis näitab usaldust ja austust vaataja vastu. Vaatajat ei võeta kui sisseahmivat anumat, vaid kui mõtlevat olendit. Vaataja näeb teravate ühiskondlike probleemide püstitamist ning võimalikke arengusuundi või mõtlemisvõimalusi. Teatrisaalist lahkudes võib igauks pakutu vahel valiku teha või mõelda enda jaoks välja hoopiski midagi kolmandat. Ehk siis teater on diskussioonipodiumiks.

Samuti võib näha sarnasusi dramaturgilises materjalis. Omane on tugev ja selge struktuuriga dramaturgia. Improvisatsioonile tavaliselt ruumi ei ole, kuid lavastajad ei ole teksti ainuautorid. Teksti esitajad on koostööpartnerid, tihti on tekst ka esitajate enda oma (peaaegu alati on see nii Rimini lavastuste puhul). Oma lähtealuselt on mõlemad dokumentaalsed: tekste koostades kasutatakse dokumente ja andmeid, samuti sotsioloogilisi meetodeid, nagu küsitlused, ankeedid (Karusoo), eluloointervjuud (Karusoo, Rimini) jne. Selline dramaturgilise teksti loomine on omane postdramaatilisele teatrile. Ka vormiliselt on Karusoo ja Rimini lavastused sarnased: minimalistlikul laval on vaid hädapärane, üksikutest rekvisiitidest moodustuvad tihti kujundid või sümbolid. Oma atmosfäärilt on lavastused pigem vaoshoitud – see seostub loojate sooviga mitte anda hinnanguid. Isiklikkust rõhutab aga see, et Riminis räägivad esitajad tihti enda isiklikku lugu oma nimedega, Karusool on see nii mõnes lavastuses.

Rimini Protokoll lavastaja Stephan Kaegi räägib ühes intervjuus rollidest ja mälestustest: „Igauks teab rolli mängimise tunnet, enda leiutatud või peale sunnitud sotsiaalse rolli mängimise tunnet. Rolli, mida varem ei ole harjutatud, kuid mis justkui pidevalt kordub. Ning seejuures peab alati tegelema oma mälestuste väljamõtlemisega,“ leiab Kaegi (Peters 2006: 23). Rimini teater ongi kui mäletamise kunst, nende teatrit võib nimetada mäluatriks. Eestis on seda terminit kasutatud tavaliselt just seoses Merle Karusoo lavastustega (vt ka Kruuspere 2007). Nii Rimini kui Karusoole on oluline, et ei unustataks. Kunstilised eesmärgid ja vahendid on mõneti erinevad, kuid nende

lavastuste vaatamise järel tekkiv tunne on väga sarnane – kaasinimestest ja nende lugudest hoolimise tunne.

Rimini seab alati vastamisi dokumentaalse materjali ja subjektiivse kogemuse, ühiskondlik seotakse individuaalsega (Karusool ilmneb see mõnes lavastuses, nt „Kured läinud, kurjad ilmad“ jt). Nii Rimini kui Karusoo lavastuste fenomen seisneb „intiimsete isikulugude kaudu üldisemate ühiskondlik-poliitiliste suundumuste peegeldamises“ (Kruuspere 2007: 47) Ühisjoon seisneb ka mäluatrile omases lavalises monoloogilisuses: näitlejad-etendajad enamasti omavahel ei suhtle, küll aga toimub vahetu pöördumine vaatajate ja seeläbi laiema üldsuse poole. Karusool on öelnud, et ta ei soovi oma lavastustega peale suruda oma arvamusi-hinnanguid. See seisukoht viib järgmise ühisjooneni Karusool ja Rimini lavastajate loomingu vahel. Ka Riminid leiavad, et nad ei taha mängida kohtunikke, vaid jätavad seisukohtade kujundamise vaatajatele.

Samuti on hoiak näitlejate suhtes sarnane nii Karusool kui Rimini lavastajatel: näitleja (ehk Rimini puhul täpsemalt lavastuses osaleja-etendaja) on rohkem kui vaid teksti esitaja, ta on võrdväärne partner, kaasautor. Oluline erinevus: Rimini kasutab laval nõ tavalisi inimesi, Karusool aga enamasti näitlejaid.

3.7. Teater NO99

Lavastaja Tiit Ojasoo valiti Tallinnas 1980. aastast tegutseva komöödia- ja satiiriteatri Vanalinnastuudio uueks juhiks 2004. aastal. Loomingulise meeskonna ja teatri nime vahetusega teatriks NO99 loodi sisuliselt uus teater, kuigi juriidiliselt jäädigi tegutsema Vanalinnastuudiona. Teatri kunstiliseks juhiks on Tiit Ojasoo (sünd 1977) ja peakunstnikuks Ene-Liis Semper (sünd 1969). Teater sai meedia toel kohe algusest kaasa avangardse ja kunstiliselt nõudliku teatri maine, kus leiti ka saksa teatri mõjutusi (nõudlikkust enda vastu rõhutab mitmetes intervjuudes ka lavastaja Tiit Ojasoo mainides, et eesmärgiks on luua iga lavastus, justkui oleks see viimane). 2009. aasta kevadeks on teatris NO99 esietendunud 17 lavastust, kuid siinse uurimuse kontekstis on neist olulised kaks, millega teater tõusis Eestis poliitilise teatri eeslinile – 2006. aastal esietendunud „Nafta!“ ja 2007. aastal esietendunud „GEP ehk Garjatšije estoniskije parni“. Kuna „Nafta!“ on leidnud analüüsimist ühes teises magistritöös (Eppelt 2007), siis suuremat tähelepanu pööran lavastusele „GEP“.

„GEPi“ lavastaja on Tiit Ojasoo, kunstnik Ene-Liis Semper ning tekstid on loonud ja kokku pannud Eero Epner, Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo; oma kodanikenimede all esineb kogu NO99 trupp, külalisena teebvad kaasa Elina Reinold või Liina Vahtrik. „GEPi“ käivitab eesti meeste kamba absurdne idee viljastada rahvuse püsima jäämise nimel võimalikult palju eesti naisi. Tõukub see soov arusaamast, et Eesti demograafiline olukord on katastroofilises seisus (vt ka peatükk 3.2.). „GEP“ on tüüpiliselt postdramaatilise ülesehituse ja tekstiloomega. Lavastus koosneb stseenidest-sketchidest, kus lisaks originaaldialoogidele on kasutatud palju nõ valmistekste võrgutusõpikust, kamasuustrast, statistikast, lisaks eesti autorite luuletusi, laule ja rahvalikke tantse.

Lavastus tekitas juba ettevalmistaval perioodil avaliku diskussiooni, kui tänavatele prügikastidele ilmusid plakatid kirjaga „Mees, tee lapsi!“. Esietenduse pooljuhuslik

ajastatus ei saanud ühiskondlik-poliitilises mõttes teravam olla – „GEP“ esietendus 16. mail 2007 vahetult pärast tänavarahutusi Tallinnas, mille põhjustas Tundmatu sõduri monumendi äraviimine Tõnismäelt sõjaväekalmistule. „GEP“ räägib eelkõige rahvuse püsijäämisest ning 2007. aasta kevadel olid kõigi eestlaste meeled oma rahvuse pärast ärevil ja muretseti Eesti-vaenuliku tegevuse pärast. Osalt ka nendest reaalsest poliitilistest sündmustest tõukuvat ei käsitletud esietendusjärgselt mitte ainult lavastust, vaid meedias hakati aktiivselt arutlema ühiskondlik-poliitiliste küsimuste üle. Lavastuse teemast tulenevalt arutati mitmel pool ka naise rolli ning tööturu olukorra üle. Leiti, et riigi huvi, et naised sünnitaksid, ei lange kokku töökoha huviga, et naine oleks töajuna kasutatav. Kodanikuna peaks naine sünnitama, töötajana mitte. Arutati rahvusluse idee üle, miks peaksid eestlased püsima jääma, miks säilitada oma keel ja kultuur. Vastandusid äärmus-rahvuslased ja eestluse säilimisse skeptiliselt suhtujate arvamused. Kriitik Valle-Sten Maiste osutab: „Meetmete ja preemia ajal sünnitamine ja sünnitama meelitamine on juba iseenesest nõme. Kui aga lisaks sellele mängitakse lubadusi mitte täites noortega kassi ja hiirt, tuleb välja täielik porno. Meie poliitikud ei hooli paraku sellestki, et valimisprogrammides, koalitsioonilepingutes ja riiklikes arengukavades peredele konkreetselt lubatud rahasüstid, nagu kolmanda lapse pealt perele kätte lubatud lisaraha või huviringitoetus jne, mattuvad bürokraatiasse ja lükkuvad edasi.“ (Maiste 2008: 44)

„GEP“ on oma vormilt mänguline väitlus-diskussioon nagu ka energiaprobleemidest rääkiv „Nafta!“ ning mitmed teised siinses uurimuses käsitletud lavastused (sellise diskutiivse vormi kasutamine seostab „Nafta!“ ja „GEPi“ René Polleschi lavastustega, mida käsitleti peatükis 3.1.). Põhiteemadena tõuseb „GEPis“ esile rahvuse säilimise põhjused (miks meile rahvus?) ja tingimused ning riik, kes üritab leida kõikvõimalikke vahendeid, et rahvust säilitada. Otsitakse eestluse ideed ning leitakse, et rahvuse olemust pole paljudele katsetele vaatamata võimalik defineerida. Mitmes stseenis esitatakse teoreetilisi arutelusid, toetatakse statistikale, esitatakse poolt- ja vastuargumente. Idealism vastandatakse pragmatismile. Nõ suurtes kategooriates rääkimisele lisaks

vaadeldakse ka mehe ja naise vahelisi suhteid. Need leiavad kajastamist peamiselt kerges komöödiavõtmes.

Üldisele elavale meediaarutelule aitas kaasa ka „GEPi“ vorm – üldarusaadav, publikusõbralik, meelelahutuslik. „GEP“ utreerib rahvusküsimust puudutavat segadust, mis nii valitsuses kui muudes otsustavates instantsides valitseb. „GEP“ tõstatab küsimusi ning osutab, et riigitasandil (aga ka inimeste enda sees) ei osata neile vastata või tähelepanu pööratagi. Eesmärk on muu hulgas kriitiliselt osutada suhtumisele, justkui lapse ilmale toomist võiks vaadelda vaid tehnilise ja kaubandusliku aktina. Mitmete poliitiliste parteide jaoks on rahvuslus ning sellega seotud perepoliitika valimisvõitluse põhiküsimusi, kuid tihti on nii ühiskonnas kui poliitikas vaated silmakirjalikud. Sellega seoses on mõneti kummastav, et lavastus praktiliselt ei tegele ühiskonnaga, kuhu lapsed sünnitatakse. Mõned järelkajad meedias on sellele ka tähelepanu pööranud, kuid mulle tundub, et siiski mitte piisavalt. Variant oleks olnud alustada lavastust nõ teisest otsast – käsitleda ühiskonda, kuhu soovitakse palju lapsi sünnitada. Kuid selge on ka see, et lavastuse loojate soov oli pöörata tähelepanu olukorra katastroofilisusele ning et meetmed eesti rahva päästmiseks tuleb tarvitusele võtta kohe ja kiiresti. Ka siin ilmneb poliitilisele teatrile iseloomulik – „GEPi“ silmatorkav naiivsus ja plakatlikkus on kunstiline kujund, tegijad ei arva, et nad teavad lahendusi ning teater ei pretendeeri parlamendi või mõne muu ühiskondliku asutuse rollile.

Oluliseks jooneks on siin lavastuse põhimõtteline ambivalentsus, mis iseloomustab nii Hendrik Toompere „Kommunisti surma“ kui enamasti ka Merle Karusoo lavastusi. „GEP“ on üheaegselt nii siiras rahvusluse apoloogia kui ka selliste naiivsete taastootmismeetodite kriitika. Siit ka lavastuse kohta meedias sõna võtjate suur hulk – kõikidel lavastust üht- või teistmoodi mõistjatel on vajadus sellel teemal kaasa rääkida.

Teater NO99 on „GEPiga“ osalenud paljudel festivalidel üle kogu Euroopa. Arvustusi on ilmunud ka mitmetes Saksa lehtedes. Kõik sealsed kriitikud nimetavad „GEPi“ poliitiliseks teatriks, ent lavastust iseloomustatakse ka kui satiirilist-

„dokumentaalsel“ revüüd²¹ (Haider-Pregler 2008). Saksa kriitikud tunduvad „GEPi“ päris hästi mõistvat ning tunnistavad, et kogu Euroopas on rahvuse taastootmiseks liiga vähe lapsi ning et Eestis on olukord eriti dramaatiline.

Teatri NO99 dramaturg Eero Epner põhjendab „Nafta!“ lavastuse näitel selle publikusõbralikku vormi, kuid täpselt sama kehtib ka „GEPi“ puhul: „Lavastus näib kabareega tunnistavat mitut kriisi: kriisi teatris kui säärases, mis vajab seksikat katet isegi siis, kui tahetakse rääkida elektrijaamade tulevikust; kriisi publikus, mis näibki ootavat vaid seksikat katet, mõnusat äraolemist, midagi, mis ütleb neile, et laval toimuv puudutab kedagi teist, aga mitte neid; kriisi poliitikas ja meedias, nende romantilist säraiha, eestlaslikku iha kõndida kummikutega moelavale ja olla glamuurne. Ning teatud sisemist kriisi ka „Nafta!“ ettevalmistajates, kes tunnistavad avalikult, et oma poliitilist kunsti just säärasesena riietades polnud neil tegelikult enam teist valikut.“ (Epner, E. 2006: 109-110) Siit järeldub, et on mõttetu teha „Nafta!“ ja „GEPi“ loojatele etteheiteid publikuga flirtimises – Ojasoo ja Semper on sellest täiesti teadlikud ning nad kasutavad oma sõnumi edastamiseks publikule mõistetavat ehk kaasaegse maailma keelt.

„Nafta!“ ja „GEP“, nagu ka eelnevalt osutatud, on mitmeti võrreldavad. Esitan siinkohal „Naftale“ iseloomuliku. Teemad, mida „Naftas“ kajastatakse, on eelkõige seotud maailma energiavarudega. Mitmekülgselt vaadeldakse fossiilsete kütuste praegust (murettekitavat) olukorda, miks olukord praegusesse seisusse on jõudnud ning kuidas maailm sellele reageerib. Arutletakse ka alternatiivsete võimaluste üle, taastuvenergeetika ja üleüldine energiasäästlikkus võetakse teemaks. „Nafta!“ etendusel on publik asetatud kahele poole lava ning lava on kui moešõude *catwalk*, millel toimuvat saab publik lõbustatult pealt vaadata. „Naftas“ kasutatakse käsimikrofone, videoprojektsioone, mitmed kaamerad filmivad lavategevust – „Nafta!“ on multimediaalsem lavastus kui „GEP“. Mõlemad lavastused on mängulised, kuid just „Nafta!“ iseloomustavad kiired rollivahetused ja avatud teatraalsus („Nafta!“ viimane

²¹ Väärrib märkimist, et kuna termin „poliitiline teater“ pole Eesti teatrikriitikas (veel) pooltki nii tugevalt kanda kinnitanud kui Saksamaal, siis kohalikus meedias „Nafta!“ ja „GEPi“ selle mõistega üldiselt ei iseloomustata.

kolmandik kasutab *reality-show* formaati – etendatakse *teleshows*, kus otsitakse parimaid eestlasi uuele Noa laevale juhuks, kui maailma ja inimkond peaks hukkuma). „Naftale“ on iseloomulik publikusse rääkimine nõ enda nimel, ka publikusse pöördumine ja temaga suhtlemine (nt peavad etendusel käe püsti tõstma need, kellel ei ole pangalaenu). Stseenilisus, klipilisus, katkestus – ka need märksõnad iseloomustavad „Naftat“. Stseenide ehk klippide vahele lükitakse laulu- ja tantsunumbreid. Selline esteetika seostab „Nafta!“ René Polleschi lavastuste esteetikaga.

Kui otsida paralleele Saksa poliitilise teatri ajalooga, siis „Naftat“ saab võrrelda Erwin Piscatori lavastustega (vt peatükk 2.1.3.). Ka Piscatori teater oli oma stiililt poliitilis-agitatiivne ja agiteeris publikut mingile konkreetsele tegevusele („Naftas“ energia säästmine ja alternatiivide leidmine, „GEPis“ laste tegemine ja rahvuse säilitamine). Piscatori lavastused edastasid palju faktilist informatsiooni, kasutati dokumentaalset materjali – see on iseloomulik nii „Naftale“, „GEPile“ kui ka teistele siin käsitletud poliitilise teatri lavastustele. Piscatorile oli samuti omane revüülikkus – tantsud, laulud, kabaree. Lavastuste ülesehitus oli montaažilik – stseenide tempo-rütm vaheldus kiiresti, nii ka „Naftas“ ja „GEPis“. Kui aga Piscator tahtis oma lavastustega tõesti ärgitada inimesi tänavatele, siis Ojasoo-Semper osutavad kriisile mitmes plaanis.

Seoseid võib näha ka Bertolt Brechti loominguga, eelkõige näitleja-käsitluses ja publiku reaktsioonis. Eero Epner: „Lavastus, mis on oma taotluseks sõnastanud sotsiaalselt ebasõbralike teemade käsitlemise, on muutunud korraka äärmiselt publikusõbralikuks. Veelgi enam: kriitikute sõnul sõimatakse lavastuses publikut ning tegelikult ei ole see seisukoht tõest väga kaugel. Tsiteerides Ene-Liisi [Semper]: me tahtsime rahvale öelda, et nad on lollid. Ja et meie oleme ka lollid. Niisiis, rahvas tungleb uste taga, et kuulda ja näha, kuidas neid sõimatakse. On loomulikult selge, et hoolimata nn “roheline temaatika” trendikusest on menu taga eelkõige lavastuse vorm, stiililine sekser kabareest, estraadist ning kriitilisest konfliktist.“ (Epner, E. 2006: 110) Ka Brechti „Kolmekrossiooper“ oli ülipopulaarne just selle ühiskonnakihi hulgas, keda lavastus kritiseeris (vt ka peatükk 2.1.4.). Näitlejad nii Brechti teatris kui ka „Naftas“ ja „GEPis“ esinevad justkui iseendana, räägivad teksti, mida nad kodanikena ka usuvad.

Sellise võtte eesmärgiks on muidugi lähendada publikut ja näitlejat – „me oleme selles teemas kõik koos osalised ja vastutajad“. Nii nagu Brecht ei soovinud otseselt inimesi tänavale protesteerima ajada, vaid neid kunstilisi vahendeid kasutades mõtlema ärgitada, on ka Ojasoo ja Semper.

KOKKUVÕTE

Käesolevas uurimuses defineerin poliitilise teatri mõiste toetudes Saksa teatriuuriija Erika Fischer-Lichte teooriatele. Töös käsitlen poliitilise teatrina lavastusi, kus lisaks ühiskondlikult ja globaalselt oluliste probleemidega tegelemisele on niisama oluline lavastuse uudne kunstiline vorm. Teoreetiliseks toeks on ka Hans-Thies Lehmanni postdramaatilise mõiste. Analüüsin kaasaegset poliitilist teatrit postdramaatilise teooriast lähtuvalt ning leian saksa ja eesti teatri vahel mitmeid sarnasusi.

20. sajandi Saksamaa teatriajaloos leidub igas kümnendis poliitilise teatri loojaid. Põhjalikumalt leiavad töös käsitlemist poliitilise teatri pioneerid Erwin Piscator ja Bertolt Brecht. Mõlemad reformisid teatrit nii sisuliselt kui vormiliselt. Piscator tõi lavale montaažitehnika, filmiklipid, dokumentaalse ainese ning uuendas ka teatri tehnilist toimimist. Kui Piscatori teater oli töölisliikumist tegudele agiteeriv, siis Brechti eepiline teater oma võõritusvõtetega soovis publikut ühiskonna üle mõtlema panna, mitte tingimata barrikaadidele ärgitada. Pärast 1930. aastatel võimu võtnud totalitaarse natsionaalsotsialistide režiimi kukutamist elavnes uuenduslik teater uuesti pärast Teist maailmasõda. Oluliseks suunaks sai lähiminevikuga tegelev dokumentaalteater. 1970. aastatel tõusis oluliseks autoriks näitekirjanik, lavastaja ja esseist Heiner Müller, kelle fragmentaarsed, ajalugu deheroiseerivad näidendid olid DDRis keelatud. 1990. aastatel kerkisid Saksamaal poliitilise teatri lavastajatena esile Frank Castorf, Christoph Schlingensief, René Pollesch, hiljem loominguine kooslus Rimini Protokoll.

20. sajandi eesti teatri puhul ei saa rääkida läbivast poliitilisusest. Saab esile tõsta lühikesi perioode, kus ühiskondlikke probleeme vaagiv teater on esiplaanile tõusnud. Oluline on 1920. aastatel lühikest aega tegutsenud Hommikteater, mille ekspressionistlikud lavastused olid mõjutatud saksa teatrist. 1960.-1970. aastatel oli teatri positsioon ühiskonnas võrdlemisi kõrge. Ühest küljest oli teater populaarne kunsti

ja meelelahutuse pakkuja, teisest küljest aga oli just teater see paik, kus teadlik vaataja sai „lugeda ridade vahelt“ ning teatri vahenditega sai osutada vaimset vastupanu nõukogude süsteemile. Selles kontekstis käsitlen mitmeid Evald Hermaküla ja Kalju Komissarovi 1970. aastate lavastusi. 1980. aastatest tänapäevani teeb poliitilisi lavastusi sotsioloogilise teatrisuuna esindaja Merle Karusoo. Pikemalt käsitlen töös 1992. aastal asutatud avangardset Von Krahli teatrit ning 2004. aastal asutatud teatrit NO99, kus on loodud paar olulist poliitilist lavastust.

Saksa ja Eesti ühiskonna ja teatri areng on olnud mitmeti erinev, kuid leidub ka sarnasusi. Nii nagu Eestis, toimusid ka Saksamaal suured ühiskondlikud ja poliitilised muutused 1980. aastate lõpus – 1990. aastate alguses. Oluline erinevus seisneb muidugi selles, et Lääne-Saksamaal oli aastakümnete jooksul juurdunud demokraatia ja arenenud majandus ning sotsialismist väljunud nõrgenenud majandusega Ida-Saksamaale osutati igakülgset abi. Kui Saksamaal üritati iga hinna eest ühtsust saavutada, siis Eestis süvenesid lõhed ühiskonna erinevate kihtide vahel. Kultuuri mõjutas selline ühiskondlik olukord otseselt. Teatrite külastatavus Eestis langes oluliselt. Põhjuseks nii inimeste finantsolukorra halvenemine kui ka demograafilised probleemid. Rahvaarvu vähenemine on arusaadav probleem nii Saksamaal kui Eestis, kuid siin on see riigi väiksuse tõttu dramaatilisem.

Käesolevas uurimuses välja toodud erinevused ühiskondlik-poliitilisi küsimusi esitava teatri osas mõlemas riigis tulenevad vähemalt osaliselt ka kahe rahva oluliselt erinevast ühiskondlikust aktiivsusest. Peatükis 3.1. on välja toodud rahvastiku aktiivsuse erinevad näitajad. Kui sakslastest umbes 70% kuulub mõnda organisatsiooni, siis eestlaste puhul on see näitaja umbes 30%. Rolli mängib kindlasti (Lääne-)Saksamaa aastakümnete pikkune demokraatiakogemus, milles Eesti on alles õpipoiss.

Eesti ja Saksa teatrite rahastamise süsteem üksteisest väga ei erine, kuid riikide erinevat elustandardit ei saa siin tähelepanuta jätta. Eesti teatridirektor peab oma Saksa kolleegist oluliselt rohkem pingutama, et suur teatrisaal rahvast täis saada. Suurema rahvaarvuga ja jõukamal Saksamaal võib teater endale eksperimenteerimist lubada. See

on üks põhjusi, miks Saksamaal on rohkem ühiskonnakriitilist teatrit ning uuenduslikke vormieksperimente.

Pärast Saksamaa taasühinemist hakati üsna pea ka teatris uuenenud olusid lahti mõtestama. Nii Ida- kui Lääne-Saksamaa leidsid nõ uue vaenlase – kapitalismi –, mida teatris teemaks võtta. Eestis selline vastandamisvõimalus puudus. Teater kaotas 1990. aastatel pinna jalge alt. Kui eelnevatel kümnenditel võis teater toimida kui vaikne vastupanu valitsevale kommunistlikule režiimile, siis 1990. aastatel ei sobinud rahva enda poolt kätte võidetud noorele riigile vastanduda. Kapitalismis ei nähtud kohe vaenlast, sest kõigepealt pidi teada saama, millega tegu, pidi koguma kapitali ja rikkust.

Samas on mitmed teatrikriitikud Saksa meedias soovinud viimase 20 aasta sündmuste mõtestamist teatrilaval veelgi suuremal määral. See soov on tuttav eesti kultuurist kirjutajailegi. Mõlema riigi teatrid tunnistasid vajadust ennast uuesti määratleda pärast 1989.-1991. aasta sündmusi. Nad pidid leidma teisenenud ühiskondlikes tingimustes endale uue sotsiaalse rolli. Magistritöö kokkuvõttena võib öelda, et Saksamaal leiti see uus roll kiiremini kui Eestis, kus teatav elavnemine ja selginemine toimus 21. sajandi algul.

Üheks püstitatud ülesandeks oli tuua selgust teatriteoreetiliste mõistete segadusse: mis on poliitiline teater, mis on sotsiaalne teater, millistest lavastustest rääkides on asjakohane neid mõisteid kasutada. Töös on need mõisted läbi analüüsitud ning rohkete näidetega illustreeritud. Rõhutan, et sotsiaalse teatri mõistet Saksamaal ei kasutata ning selle laialdast levikut Eesti teatrikriitikas võib seletada mõiste pärinemisega Vene kultuuriruumist. Defineerin sotsiaalset teatrit kui katusmõistet – kogu teater on sotsiaalne. Osutasin, et kui Erika Fischer-Lichte (ka Hans-Thies Lehmann) räägivad teatri struktuurset poliitilisusest, siis võiks seda sama hästi nimetada ka teatri struktuurseks sotsiaalsuseks, kuid nii laialivalguvat mõistet pole otstarbekas kasutada. Sotsiaalsuse mõiste sisaldub ka sotsiaalrealistlikus teatris, mis tähistab realistlikku, elulähedase esteetikaga teatrit, kus käsitletakse ühiskondlikke valupunkte; sotsiaalsust võib siin kasutada tähenduses „ühiskonnasse puutuv“. Kõige selgemalt tähistab mõiste

aga sotsiaalse rehabilitatsiooni pakkumist või teatrit, kus osalevad invaliidid. Eesti meedias kirjutatakse tihti „sotsiaalne teater“, aga mõeldakse „poliitiline teater“.

Töö kirjutamise käigus selgus, et vaadeldavad poliitilise teatri näited nii Saksamaal kui Eestis alluvad samaaegselt ka postdramaatilise teatri kirjeldusprintsipiidele ehk siis võib rääkida postdramaatilisest poliitilisest teatrist. Järgnevalt võtan kokku enamikke käsitletud lavastusi ühendavad jooned.

Näitleja rolli eripära. Näitleja postdramaatilises poliitilises teatris ei kõnele kellegi teise, vaid iseenda eest. Ta on lavastajale võrdväärne partner ja kaasautor. Näitleja esineb enamasti oma nime all. Kui näitleja pole ka otseselt enda esitatud teksti autor (mida ta tihti on), siis esitab ta teksti enda omana ja otse publikule suunatuna. Näitleja räägib justkui iseendana. Loomulikult on näitleja laval alati rollis, kuid rolli „mina“ ja näitleja „mina“ on omavahel lähemal kui traditsioonilises dramaatilises teatris. Kõige lähemal sellele kontseptsioonile on Rimini Protokoll'i lavastustes osalevad inimesed, kes esitavad/esindavadki iseennast.

Võõritus. Laval toimetavad tegelased enamasti külmade, kalkide emotsioonidega. Nende tegevusi saadab iroonia, teatav distantseeritus ja kõrvalpilk. See ei välista siirust ega vähenda usutavust, kuna näitlejad usuvad sõnumisse, mida nad edastavad (ja teevad seda tihti oma nime ja enda loodud tekstiga). Publiku kaasaelamist fiktsioonisisestele tegelastele poliitilises teatris enamasti ei toimu. Küll aga on võimalik elada kaasa näitlejale, tema teatraalsele meisterlikkusele.

Statistika või faktide esitamine. Teksti loomine väga erinevatest žanritest ja tekstiliikidest. Inforohkusega alustas poliitilisest teatris juba Erwin Piscator, kuid just postdramaatilisele teatrile on omane tekstiloomine nagu *puzzle* – erinevatest tükkidest pannakse kokku tervik. Teater on kui diskussioonipodium või väitlusareen – erinevate häälte ja tekstide esituskoht.

Dokumentaalsus. Suuremal või vähemal määral iseloomustab dokumentaalsus kõiki postdramaatilisi poliitilisi lavastusi. Põhjus on muidugi ilmne: tegijad soovivad suhestuda reaalse maailmaga väljaspool teatrisaali. Kui 1960. aastate dokumentaalteatrit Saksamaal nimetati tribunali-teatriks, siis postdramaatiline dokumentaalteater

kohtunikku ei mängi. Soovitakse vaid eksisteerivat kaost ja probleeme näidata, kuid hinnanguid ei anta. On iseloomulik, et dokumentaalne materjal seatakse vastamisi subjektiivse kogemusega, ühiskondlik seotakse individuaalsega. Sellist lähenemist toetab ka ülalpool kirjeldatud näitlejapositsioon.

Popkultuuri esteetika. Lavastused kirjeldavad teatrisaali välist maailma selle maailma enda keeles kasutades elemente popkultuurist: popmuusika, reklaamid, arvutimängud, videokunst jne. Teater on hüplik ja stseeniline ning seda võib nimetada katkestuse esteetikaks.

Ambivalentsus. Lavastused tõstatavad küsimusi ja vaatlevad probleeme mitmest küljest, aga ei anna üheseid vastuseid või tegevusjuhiseid. Selline teater ei alahinda vaatajat, vaid arvestab, et vaataja paneb mitmetest esitatud võimalustest kokku enda jaoks sobivaima pildi või loob oma peas hoopis midagi kolmandat.

Plakatlikkus. Teadlikud liialdused, populism, lihtsustamine, meelevaldsed seosed eri valdkondade vahel (ehk ainult Rimini Protokoll'i lavastusi ei saa selliselt iseloomustada). Neid omadusi on kriitikud ikka ja jälle lavastajatele ette heitnud. Ometi, miks ei võiks ülalnimetatut juba olemuslikult poliitilise teatri juurde kuuluda, kui see ju iseloomustab poliitikat ennast? Siit järeldub, et on mõttetu teha poliitilise teatri loojatele etteheiteid justkui liigeses publikusõbralikkuses. Teatritegijad on sellest täiesti teadlikud ning just nimelt kasutavad publiku ehk kaasaegse maailma keelt, et rääkida sellest maailmast. Tugeva kujundi kasutamine, mis võib kaasa tuua plakatlikkuse või naiivsuse, on põhjendatud, kui seeläbi kunstniku sõnum publikule kohale jõuab.

Ühiskondliku diskussiooni tekitamine. Kui lavastusi meedias kajastatakse, et kirjutata niivõrd kunstilisest saavutusest, kuivõrd ühiskonnast, mida konkreetne lavastus peegeldab. René Polleschi lavastuse „Stadt als Beute“ vastukajadena hakati arutama linnakeskkonna ja linnaplaneerimise üle. Jouko Turkka „Connecting people“ põhjustas mõttevahetust ärimeeste ja kunstnike vahel, tõdeti suurkorporatsioonide ülemvõimu maailmas. Teemu Mäki „Harmoonia“ algatas mõttevahetuse rahvussümbolite ja laiemalt pühaduse üle. Peeter Jalaka „Võlufloöt“ ja Tiit Ojasoo „Nafta!“ panid omavahel vaidlema nafta lõppemisse uskujad ja mitteuskujad. Ojasoo „GEP“ jätkas laiemat arutelu

riigi perepoliitika üle. Merle Karusoo lavastused on ärgitanud diskussiooni nii küüditamise, sõja kui kogu nõukogude ajaloo läbivalgustamise teemadel. Samuti on need lavastused võtnud teemaks kunsti piirid, kunsti võimalused ja lubatavused.

Maailma muutmine. Poliitilise teatri lavastused leiavad kriitikutelt tihti etteheiteid stiilis „see ei muuda midagi“. Pärast siinse uurimuse läbiviimist leian, et maailma muutmine ei olegi (enamike) postdramaatilise poliitilise teatri loojate eesmärgiks. Nagu ütleb saksa kirjanduse ja filosoofia professor Achim Geisenhanslüke René Polleschi loomingu kohta, jääb vastuseta küsimus, kuivõrd tahab ta, et tema teater jõuaks suurema hulga inimesteni nagu nt on iseloomulik Brechti poliitilisele teatrile (Geisenhanslüke 2006: 256-257). Kui 20. sajandi esimese poole poliitiline teater tõepoolest kutsus rahvast barrikaadidele realselt ühiskonda muutma (Piscator), siis postdramaatiline poliitiline teater jääb oluliseks vaid teatud ringkonnale (vahest erandiks NO99 lavastused „Nafta!“ ja „GEP“). Tegijad ei püüa maailma muuta, vaid panna publik mõtlema. Mõtlemise muutuse kaudu omakorda võiks ka maailm inimeste ümber muutuda.

KASUTATUD ALLIKAD

- Aaslav-Tepandi, Katri 2007. *Eesti näitlejanna Erna Villmer*. Eesti Teatriliit.
- Andresen, Nigol 1966. *August Bachmann ja Hommikuteater*. Tallinn.
- Brauneck, Manfred 1982 [1991]. *Theater im 20. Jahrhundert*. Rowohlt.
- Brecht, Bertolt 1972. *Vaseost*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Briegleb, Till 2008. *Der Mauerfall auf den Theaterbühnen*. Goethe Institut Online-Redaktion. www.goethe.de/kue/the/thm/zwi/de3847886.htm
- Bryant-Bertail, Sarah 1991 „*The Good Soldier Schwejk*“ as *Dialectical Theatre*. – The Performance of Power. Koostanud Sue-Ellen Case, Janelle Reinelt. University of Iowa Press.
- Dreyse, Miriam, Malzacher, Florian 2007. *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag.
- Eesti elavik 21. sajandi algul: ülevaade uurimuse *Mina. Maailm. Meedia* tulemustest 2004. Toimetajad Veronika Kalmus, Marju Lauristin, Pille Pruulmann-Vengerfeldt. Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Eesti inimarengu aruanne 2006. Peatoimetaja M.Heidmets. Tallinn: Ühiskondliku Leppe Sihtasutus.
- Eesti teatristatistika 2004. Koostajad Triin Ella ja Tiia Sippol. Eesti Teatriliidu Teabekeskus 2006.
- Eesti teatristatistika 2007. Väljaandja Eesti Teatri Agentuur.
- Eppelt, Monika 2007. *Das Zeitgenössische Theater in Estland: Das politische Theater des NO99*. Magisterarbeit. Universität Leipzig. www.no99.ee/uploads/files/magisterarbeit_estnischestheaterl_copy1.pdf.

- Epner, Eero 2006. *Ära söö kiles saia ehk kas poliitilist kunsti in võimalik mõista.* – Vägivald ja propaganda. Emergency Biennale. Kunstnike moraalsed valikud kultuurikonfliktides. – Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus: Tallinn, lk 107-119.
- Epner, Luule 2001. *Elulähedane draama: 1930. aastad.* – E. Annus, L. Epner, A. Järv, S. Olesk, E. Süvalep, M. Velsker. Eesti kirjanduslugu. Tallinn: Koolibri, lk 327-329.
- Epner, Luule 2003. *Evald Hermaküla.* Käsikiri.
- Epner, Luule 2006. *Seisakuaja teater. Pöördeaja teater.* – L. Epner, M. Läänesaar, A. Saro. Eesti teatrilugu. Tallinn: Kirjastus Ilo, lk 115-130.
- Estonica. Esseistlik teabekogu Eestist. www.estonica.org.
- Feldmanis, Andris 2007. „*Europiraadid*“: rumm, sealih ja alasti inimkeha. – Eesti Päevaleht, 18.04.
- Fischer-Lichte, Erika 1997. *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts.* Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika 1998. *Berliner Theater im 20. Jahrhundert.* – Berliner Theater im 20. Jahrhundert. Berlin: Fannei&Walz Verlag 1998, lk 9-42.
- Fischer-Lichte, Erika 2005. *Politisches Theater.* – Metzler Lexikon. Theatertheorie. Koostanud E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, M. Warstat. Stuttgart-Weimar: Verlag J.B. Metzler, lk 242-245.
- Geisenhanslüke, Achim 2006. *Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne.* – Politisches Theater nach 1968. Koostanud D. Kraus, I. Gilcher-Holtey, F. Schössler. Campus Verlag, lk 254-268.
- Haan, Kalju 1987. *Karl Menning ja teater Vanemuine.* Tallinn.
- Haider-Pregler, Hilde 2008. *Männerrezepte für den Kindersegen.* – Wiener Zeitung 9.06.
- Herrmann, Simon August 2002. Subventionierung der öffentlichen Bühnen. Hamburg: Diplomica Verlag. www.diplom.de/Diplomarbeit16432/Subventionierung_der_oeffentlichen_Buehnen_.html
- Jänese, Katrin 2001. *Postmodernistlikke ilminguid eesti teatris.* Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool.

- Järve, Kristiina 2004. *Kalju Komissarovi poliitiline teater 1970. aastail: kolm lavastust*. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool.
- Järve, Malle 2004. *Vaba aeg ja kultuuritarbimine*. – Valikud ja võimalused. Argielu Eestis aastatel 1992-2003. Koostanud Leeni Hansson. Tallinn: TPÜ Kirjastus, lk 144-162.
- Kalju, Piret 1999. *Teater ja muutus: teatri koht Eesti ühiskonnas 1970-ndatest aastatest tänaseni*. Bakalaureusetöö. Eesti Humanitaarinstituut, ühiskonnateooria õppetool. <http://sinine.ehi.ee/ehi/oppetool/lopetajad/piretkalju/sisse.html>
- Karulin, Ott 2007. *Kus on kaksmeelse Eesti teater?* – Sirp, 31.08.
- Kask, Karin 1987. *Eesti nõukogude teater 1940-1965*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Karusoo, Merle 2000. *Põhisuunda mittekuuluv*. – Teater.Muusika.Kino, nr 2, lk 15-27.
- Karusoo, Merle 2008. *Kui ruumid on täis*. Tallinn: Varrak.
- Kaugema, Tambet 2003. *Teatri ühiskondliku tähenduse muutumine 1990. aastatel*. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool.
- Kershaw, Baz 1999. *The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard*. Routledge.
- Komissarov, Kalju 1988. *Vastab Kalju Komissarov*. – Teater.Muusika.Kino, nr 7, lk 5-15.
- Kruuspere, Piret 2007. *Meie elulood, meie sõnad, meie mõtted*. – Teatrielu 2006, lk 40-68. Teatriliit.
- Kübar, Eva 2008. *Palju õnne sünnipäevaks, Eesti Vabariik, soovib Von Krahl*. – Postimees 29.01.
- Laasik, Andres 2006. *Küpsuskirjandid kisuvad kirjutajate rahvuse poole kiiva*. – Eesti Päevaleht 2.10.
- Lauenstein Led, Jens Christian 2004. *Whispering in Empty Paces or Screaming from Crowded Stages?* – Nordic Theatre Studies vol.16.
- Lauter, Ants 1982. *Käidud teedelt*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Lehmann, Hans-Thies 1999[2005]. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hans-Thies 2002. *Das politische Schreiben*. Berlin: Theater der Zeit.

- Loog, Alvar 2006. *Sotsiaalselt pime ja poliitiliselt impotentne eesti teater*. – Teatrielu 2005, lk 120-151. Teatriliit.
- Läänesaar, Monika 2006. *Lavastajateater ja teatriuendus*. – L.Epner, M.Läänesaar, A.Saro. Eesti teatrilugu. Tallinn: Kirjastus Ilo, lk 93-114.
- Maimik, Andres 2001. *Indrek Neiveldi paha uni*. – Eesti Ekspress Areen, 15.02.
- Maiste, Valle-Sten 2006. *Krahli lummas dekadents*. – Sirp, 24.03.
- Maiste, Valle-Sten 2008. *Mõtlemata panev natsionalism*. – Teater.Muusika.Kino, nr 2, lk 39-49.
- Matjus, Ülo 2003. *Kõrb kasvab*. Tartu: Ilmamaa.
- Melchinger, Siegfried 1974. *Geschichte des politischen Theaters 2*. Suhrkamp.
- Mustroph, Tom 2007. *Geniale Menschenfänger*. – Die Welt, 5.07.
- Mutt, Mihkel 2001. *Von Krahli etendus on tekitanud sotsiaalse lainetuse*. – Raadio Vaba Euroopa 24.01. www.vonkrahli.ee/et/teater/lavastused/2001/connecting-people.
- Mäki, Teemu 2008. *Kurikuulus Teemu Mäki lavastab Von Krahli!* – Tsoon, nr 1.
- Müller-Schöll, Nikolaus 2004. *Teatre of Potentiality. Communicability and the Political in Contemporary Performance Practice*. – Theatre Research International vol.29, no.1, lk. 42-55.
- Naumann, Matthias s.a. *Who is speaking my voice? The use of language in the theatre of René Pollesch*. Käsikiri.
- Neimar, Reet 2007. *Sajandi sada sõnalavastust*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.
- Oxfordi illustreeritud teatriajalugu 2006. Toimetanud John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Pavis, Patrice 1998. *Dictionary of the Theatre*. University of Toronto Press.
- Pesti, Madli 2005. *Tulevikuvisionid Volksbühnes. Žoldak, Castorf, Schlingensief, Pollesch: Berliini Volksbühne ja poliitiline teater*. – Teater.Muusika.Kino, nr 10, lk 24-34.
- Pesti, Madli 2006. *Sotsiaalpoliitiline erand eesti teatris?* – Sirp 20.10.
- Pesti, Madli 2008a. *Kolme peaga lohe: Rimini Protokoll – teater või mitte?* – Teater.Muusika.Kino, nr 3, lk 22-30.

- Pesti, Madli 2008b. *Saksa teater ilma vere ja lõgata. Lustlik apokaliipsise lavastaja Dimiter Gotscheff*. – Teater.Muusika.Kino, nr 5, lk 44-51.
- Peters, Nina 2006. *Keine Heilanstalt, sondern Museum. Stefan Kaegi über das Theater als Kommunikationsraum, seine Arbeit mit Spezialisten und das Gefühl der Scham*. – Theater der Zeit, nr 10, lk. 22-25.
- Piscator, Erwin 1968a. *Schriften 1. Das Politische Theater*. Henschelverlag.
- Piscator, Erwin 1968b. *Schriften 2. Aufsätze, Reden, Gespräche*. Henschelverlag.
- Piscator, Erwin 1986. *Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*. I, II. Koostanud Knut Boeser, Renata Vatkova. Berlin: Fröhlich&Kaufmann.
- Pollesch, René 2003. *World Wide Web Slums*. Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Rähesoo, Jaak 1995. *Hecuba pärast*. Tartu: Ilmamaa.
- Rähesoo, Jaak 2008. *Eesti teater: Ülevaateos*, I köide. Käsikiri.
- Saar, Andrus 2001. *Muutused väärtushinnangutes aastail 1990-1999*. – Rahvastikuministri büroo. Uuringu aruanne. www.rahvastikuminister.ee/public/lopp_saar_poll.doc.
- Sikk, Silver 2001. *Sotsiaalne teater*. Seminaritöö. Tartu.
- Statistisches Bundesamt, 2008. *Kulturindikatoren auf einen Blick – ein Ländervergleich*. www.statistik-portal.de/Statistik-Portal/kulturindikatoren_2008.pdf.
- Tatsachen über Deutschland. www.tatsachen-ueber-deutschland.de.
- Theaterlexikon 1986 [2001]. Koostanud M. Brauneck, G. Schneilin. Rowohlt.
- Tormis, Lea 1978. *Eesti teater 1920-1940*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Ulfsak, Juhan 2006. *Teatriaasta 2006 – ettekuulutusi ja järelmõlgutusi*. – Eesti Ekspress Areen 11.01.
- Vaarmann, Alma; Kross, Jaan 1957. *Tallinn proletaarse teatri ajaloost I*. Tallinn.
- Vellerand, Lilian 1991. *Meenutades 80ndaid eesti teatris*. – Vikerkaar, nr 6, lk 68-72.
- Vellerand, Lilian 2004. *Kalju Komissarov*. Käsikiri.
- Ventsel, Andreas 2004. *Poliitika teatraalsus*. – Teatrielu 2003, lk 163-174. Teatriliiit.
- Visnap, Margot 2001. *Ebamugav Jouko Turkka – geeniusest rahurikkuja*. – Teater. Muusika. Kino, nr 4, lk 34-37.
- Võõrsõnade leksikon 2000. Tallinn: Valgus.

Warstat, Matthias 2005. *Theatralität der Macht – Macht der Inszenierung*. – Diskurse des
Theatralen. Koostanud E. Fischer-Lichte, Horn, Umathum. Tübingen, lk 171-190.
Willett, John 1979. *The Theatre of Erwin Piscator*. New York: Holmes & Meier Publishers.

Political Theatre in Estonia and Germany in the 20th and 21st Century

SUMMARY

The thesis gives an overview of political theatre in Estonia and Germany from the beginning of the 20th century until 2009. The goal of the study is to map the progress of the political theatre in both countries in comparison. I became interested in the topic in 2005 when I was an exchange student in theatre research at Humboldt University and Freie University in Berlin.

In the introduction to the thesis I ask: why did I decide to compare Estonian and German theatre? Some performances of political theatre in Estonia have obviously been influenced by German political theater. The reason also lies in the fact that Estonian and (East) German societies are somewhat comparable. In both countries, enormous social and political changes took place at the end of the 1980s and at the beginning of the 1990s. The countries moved from the totalitarian regime to capitalism. An important difference lies in the fact that West Germany had been a democratic country with a strong economy for many decades and vital help was given to the weak East Germany that recovered from the socialism. Culture was, of course, influenced by all these conditions.

In the first part I define the term “political theater”. The thesis is theoretically based on the ideas of two German theatre researchers – Erika Fischer-Lichte and Hans-Thies Lehmann. The explanation on the term „political theatre“ is based on Fischer-Lichte’s classification. According to her, there are four ways to look at the political theatre. 1) theatre is political in its innermost structure; 2) theatre has been political already since Ancient Greece; 3) political theatre deals with social and political problems in the society; 4) in addition to dealing with social and political issues this kind of theatre has

to be esthetically experimental. I use the latter definition of political theatre throughout the thesis. I also introduce Siegfried Melchinger, a German theatre historian, whose view on political theater is narrower than Fischer-Lichte's and who only deals with the theatre that is explained in the third category of the above mentioned classification. Hans-Thies Lehmann's monographic „Postdramatic Theatre“ (1999) helps us to analyze the esthetics of the performances described in this thesis. This kind of theatre can also be described as postdramatic.

The second part of the thesis looks into the political theater in Germany and Estonia in the 20th century. The theatre theoretician and director Erwin Piscator published a collection of articles called „Political Theatre“. In his book the term „political theatre“ was used and analyzed for the first time. I explore German political theatre starting with Erwin Piscator and Bertolt Brecht. I describe German political theatre after the Second World War and its differences in East and West Germany. Estonia does not have a continuous history of political theatre. I describe the revolutionary theatres in the 1920s and an expressionistic theatre *Hommikteater* (Morning Theatre). I also describe the situation during the Soviet occupation and take a closer look at the directors Evald Hermaküla's and Kalju Komissarov's work.

The third part concentrates on the contemporary political theatre in Germany and Estonia. I compare René Pollesch's work with the Estonian Von Krahl Theatre. I find similarities between Rimini Protokoll and the works by Merle Karusoo. I also find some German influence in the political performances of the theatre NO99 in Tallinn.

In the conclusion I highlight the reasons why there is more political theatre in Germany than in Estonia. One of the reasons is the different social activism of both nations. 70% of Germans belong to different social and political institutions compared to 30% of Estonians. The financing of theatres in both countries is quite similar but it is still important to emphasize the difference in prosperity. The theatre director in Estonia has to work much more to get the house full. Germany that has larger population with greater prosperity can allow experimenting. This is one of the reasons why Germany has more esthetical experiments. After reuniting Germany the theater there immediately

started reflecting the new conditions. The theatre quickly found a so-called new enemy – capitalism. In Estonia this kind of opposition did not exist. In the 1990s the theatre lost its position in society. It seemed impossible to criticize the government as the independence had been just won by the Estonian people. It was not possible to find the enemy in capitalism as nobody had experienced it and people had to gain personal wealth in the first place. Interestingly enough, German theatre critics have expressed a desire to see the theatre reflecting the past 20 years to an even greater extent. And this desire resonates well in Estonia. The theatres in both countries recognize the need to find a new social role in the changed society. The thesis postulates that German theatre has found this new role quicker than Estonian theatre where the political theatre scene became more active in the 21st century.

In the conclusion I also give a number of common characteristics that apply to the postdramatic political theatre: 1) Position of an actor. An actor usually speaks from himself/herself and is considered an equal partner and co-author by the director. The actor usually speaks under his/her real name and addresses the speech directly to the audience. 2) The audience is not meant to empathize with the actors. The emotions on the stage are withdrawn and distant. 3) Presentation of statistics and facts on the stage – the theatre becomes a discussion field. The text on the stage is composed from many different genres and types of texts; it is like a puzzle. 4) The esthetics of the stage setting uses elements from the pop culture: pop music, advertisements, computer games, video art etc. 5) Use of documental material – often real documents and stories from and about real people are used so that social issues are combined with individual ones. 6) Postdramatic political theatre does not take the role of a judge but presents different ways of looking at problems and offers various perspectives to the audience so that they can draw their own conclusions. 7) Political theatre is often criticized for being naive, popular and that it simplifies the problems. If politics itself uses these strategies, why should not it be acceptable that the political theatre does the same? 8) Discussions in the society. When performances are reviewed, not only the artistic value is discussed but first and foremost the issues that it addresses within society (global warming,

urbanization, corporate power, peak oil, totalitarian history etc.). 9) Changing the world. Political theatre is often criticized as „it does not change anything“. Postdramatic political theatre does not aim to change the world (unlike for example Erwin Piscator's theatre) but it seeks to address individuals. Through making them think about important global issues there is an expectation that they might change the world around them as well.