

TARTU ÜLIKOOL
HUMANITAARTEADUSTE JA KUNSTIDE VALDKOND
KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT KIRJANDUSE
JA TEATRITADUSE OSAKOND

Hanna Marrandi

**Klassika kaasajastamise strateegiad Henrik Ibseni
näidendite lavastustes Eesti nüüdisteatris**

Magistritöö

Juhendaja dotsent Luule Epner, PhD

Tartu 2025

Olen magistritöö kirjutanud iseseisvalt. Kõigile töös kasutatud teiste autorite töödele, põhimõtteliste seisukohtadele ning muudest allikaist pärinevatele andmetele on viidatud.

Autor: Hanna Marrandi

H. Marrandi

25.05.2025

Annotatsioon

Magistritöö käsitleb klassika kaasajastamist kolmes Eesti nüüdisteatri lavastuses, mis põhinevad Henrik Ibseni näidenditel. Analüüsitud lavastused on „Rahvavaenlane“ (2019), „Meister Solness“ (2022) ja „Nukumaja“ (2024). Uurimuse eesmärk on välja selgitada, milliseid strateegiaid klassikalise dramaturgia kaasajastamisel kasutatakse, kuidas aitab kaasajastamine tekitada seoseid tänapäevase ühiskonnaga ning millistes semiootilistes märgisüsteemides kaasajastamine ilmneb. Analüüs tugineb Gérard Genette'i tekstide muutmise strateegiatele, milleks on diegeetiline ja pragmaatiline ülekanne, transmotivatsioon ja transevalvatsioon. Magistritööst järeldub, et lavastustes avaldub kaasajastamine peamiselt visuaalsel, keelelisel ja näitlejatehnilisel tasandil. Kaasajastatud lavastustes võib lavastaja olla teadlikult võimendanud tänapäevaga suhestuvaid alustekstis esinevaid teemasid, näiteks naiste emantsipatsioon, lähisuhtevägivald ja meedia roll ühiskonnas.

Märksõnad: Henrik Ibsen; kaasajastamine; „Nukumaja“; „Rahvavaenlane“; „Ehitusmeister Solness“

Sisukord

Sissejuhatus.....	5
1. Realist ja klassik Henrik Ibsen.....	9
1.1 Henrik Ibseni kui näitekirjaniku pärand.....	9
1.2 Henrik Ibseni näidendite lavastamistraditsioon Eesti teatris.....	15
2. Metodoloogiline taust: klassika kaasajastamise strateegiad.....	27
2.1 Teatriklassika.....	27
2.2 Klassika kaasajastamise võimalusi.....	30
3. Lavastuste analüüs.....	36
3.1 „Rahvavaenlane“ (2019).....	36
3.2 „Meister Solness“ (2022).....	49
3.3 „Nukumaja“ (2024).....	59
3.4. Arutelu ja järeldused.....	70
Kokkuvõte.....	73
Kasutatud allikad.....	77
Lisa. Henrik Ibseni näidendite lavastused Eesti kutselises teatris.....	86
Summary.....	94
Lihtlitsents lõputöö avaldamiseks.....	98

Sissejuhatus

Magistritöö tegeleb teatriklassika kaasajastamise uurimisega, võttes aluseks Henrik Ibseni näidendite lavastused Eesti nüüdisteatris. Norralane Henrik Ibsen (1828–1906) on üks enimlavastatud dramaturge maailmas ning tema näidendid on alates 20. sajandi esimestest aastatest pälvinud rohkeid lavatõlgendusi ka Eesti teatris. Magistritöös keskendun kutselise teatri lavastustele, kuid kahtlemata on Ibsenit lavastatud rohkem kui saja aasta jooksul korduvalt ka amatöörateatrites.

Magistritöö teema kujunes osaliselt soovist ühendada omavahel minu haridustee kaks nurgakivi, milleks on teatriteadus ning Norra keel ja kultuur. Magistriõpingute esimesel aastal õnnestus mul õppida ühe semestri vältel Oslo Ülikoolis, kus läbisin kursusi Ibseni uuringute erialalt. Nägin, kui oluline on norralaste jaoks Ibseni looming ja see jättis mulle sügava mulje.¹ Kuigi Ibsen on ka Eestis sagedasti lavastatud autor, siis Ibseni-teemalisi teatriteaduslikke uurimistöid on seni ilmunud vähe. Tema enimlavastatud näidenditele on omane ühiskonnakriitika: need käsitlevad näiteks naiste emantsipatsiooni, keskkonnaprobleeme ja nende lahendamist, üksikisiku julget vastuhakku ühiskonna normidele. Nimetatud teemad on päevakajalised ka tänapäeval ja loovad sobiva pinnase uurimaks, kuidas on Ibseni näidendeid lavastatud nüüdisaegses Eesti teatris. Ibseni hiline looming tegeleb inimloomuse sügavamate kihtide uurimisega, mille käsitlemine teatrilaval on aegumatu. Ka Ibseni hilisemates näidendites on seega potentsiaali mõjuda kõnetavalt ja ajakohaselt ka 21. sajandil.

Magistritöö peamine eesmärk on uurida seda, milliseid kaasajastamise strateegiaid kasutades on Ibseni näidendeid nüüdisteatri lavastuses tänapäeva toodud ning mis eesmärgil on klassikalisi näidendeid kaasajastatud. Töö aluseks on kolm uurimisküsimust: Milliseid strateegiaid on Eesti kutselises nüüdisteatris kasutatud Henrik Ibseni näidendite kaasajastamiseks? Kuidas seostatakse nende strateegiate abil Henrik Ibseni näidendeid tänapäeva ühiskonnas esinevate protsesside ja nähtustega? Millistes semiootilistes märgisüsteemides kaasajastamine kolmes analüüsitavas lavastuses ilmneb?

¹ Mõeldes Eesti dramaturgia suurkujudele, võiks ju tulevikus ka mõnes Eesti ülikoolis olla võimalik saada magistrikraad näiteks Andrus Kivirähki uuringutes.

Magistritöö koosneb kolmest peatükist. Esimene peatükk annab taustainfo Henrik Ibsenist kui näitekirjanikust, esitab Ibseni loomingu periodiseeringu ning ülevaate Henrik Ibseni näidendite lavastamisest Eesti professionaalses teatris. Sealhulgas sisaldab esimene peatükk ka lühiülevaadet kaasajastamisest varasemates Ibseni näidenditel põhinevates lavastustes. Siinkohal seadsin uurimistöö keskmesse just need kolm näidendit, mis on aluseks ka kolmandas peatükis analüüsitavatele lavastustele. Varasemate lavastuste ülevaates toetun peamiselt ajakirjanduses ilmunud retseptioonile.

Magistritöö teises peatükis selgitan teatriklassika mõistet ning tutvustan töös kasutusel olevat kaasajastamise metoodikat ja mõistetikku. Kasutan magistritöös lavastuste kaasajastamise uurimiseks kirjandusteadlase Gérard Genette'i teosest „Palimpsests“ (1997) pärinevat terminoloogiat ja tekstide transformeerimise strateegiaid, mille olen kohandanud etendusanalüüsile sobivaks. Ühe analüüsitava lavastuse puhul on tegu adaptatsiooniga, mistõttu pöördun selle analüüsimisel ka Linda Hutcheoni adaptatsiooniteooria poole.

Magistritöö kolmandas peatükis analüüsin eraldi alapeatükkides kolme lavastust: „Rahvavaenlane“ (lavastaja Kertu Moppel, Eesti Draamateater, 2019), „Meister Solness“ (lavastaja Mehis Pihla, Eesti Draamateater, 2022) ja „Nukumaja“ (lavastaja Laura Jaanhold, Endla Teater, 2024), tuginedes teises peatükis selgitatud Genette'i tekstide transformeerimise strateegiatele. Lavastused põhinevad vastavalt Henrik Ibseni näidenditel „Rahva vaenlane“ („En folkefiende“, 1882), „Ehitusmeister Solness“ („Bygmester Solness“, 1892) ja „Nora ehk Nukumaja“ („Et dukkehjem“, 1879). Konkreetsete lavastuste valiku tingis mitu põhjendust. Kõik valitud lavastused on üsna hiljuti Eesti teatris etendunud (ühte neist mängitakse ka praegu, 2025. aastal), magistritöö autorina olen nende lavastuste etendusi ise näinud ja olnud tunnistajaks kaasajastamisele. Nimetatud lavastused tegelevad ühiskondlike ja sotsiaalsete teemadega, mis on tänapäevalgi kõnekad. Seega on valitud lavastuste sisus ja temaatikas olemas potentsiaal kaasajastamiseks ning lavastajad on selle potentsiaali ka ellu viinud. Kuigi kaalusin valida üheks magistritöös analüüsitavaks lavastuseks ka Hendrik Toompere 2024. aastal Vanemuise Teatris esietendunud „Nukumaja“, otsustasin isiklike eelistuste ja uurimishuvi tõttu Laura Jaanholdi samal aastal Endla Teatris esietendunud „Nukumaja“ kasuks. Minu eesmärk ei olnud teha

ühe näidendi eri lavastuste võrdlevat analüüsi, seetõttu ei soovinud ma magistritöös analüüsida mõlemat mainitud „Nukumaja“ lavastust.

Kolmanda peatüki viimases alapeatükis võrdlen kolme analüüsitud lavastust ja leian sarnasusi nende lavastuste kaasajastamiseks kasutatud strateegiate vahel. Arutlen ka selle üle, kuidas kõnealused lavastused suhestuvad tänapäeva ühiskonna aktuaalsete teemadega ning esitan järeldusi kaasajastamise mõjust lavastuste tähendusele ja vastuvõtule.

Kuna magistritöös analüüsivad lavastused on esietendunud viimase 10 aasta jooksul, kuuluvad need kahtlemata nüüdisteatrisse. Küsimus nüüdisteatri defineerimisest muutub kaasajastamise konteksti arvestades oluliseks, kuna „kaasaegne“ tähendab justkui midagi nüüd ja praegu eksisteerivat, ent samas mõistetakse mõnikord nüüdisteatri all perioodi, mis algas juba vahetult enne Eesti taasiseseisvumist, seega üle 30 aasta tagasi. Kuna nüüdisteatri algust on keeruline üheselt defineerida, olen nüüdisteatri alguse mõttes määranud ühtima 21. sajandi algusega. Selleks ajaks oli lõppenud siirdeaeg 1990. aastate teatris ja Eesti teatripilti iseloomustas muuhulgas juba näiteks üha kasvav multimeediakasutus (Epner 2016), mis on esil ka kahes magistritöös analüüsitavas lavastuses. Siiski on selge, et nüüdisteatri mõiste jääb teataval määral fluiidseks, kuna nüüdisteater on oma olemuselt mitmekesine ja kajastab tänapäevase ühiskonna kiired, pidevaid muutusi. Magistritöö kolmanda peatüki lavastuste analüüsis võrdsustan kaasajastamise moderniseerimisega ehk nüüdisajastamisega. Kuna analüüsin nüüdisteatri lavastusi, tähendabki näidendite kaasajastamine siinkohal nende toomist nüüdisaega.

Esimeses peatükis esitatud Ibseni näidendite lavastuste statistika põhineb Eesti teatri lavastuste andmebaasi kantud Henrik Ibseni näidendite põhjal valminud lavastuste andmetel. Koostas in andmestikust tabeli, millega on võimalik tutvuda magistritöö lisas, mis kannab pealkirja „Henrik Ibseni näidendite lavastused Eesti kutselises teatris“. Kuna Eesti teatri lavastuste andmebaasi on täiendatud aegade jooksul eri põhimõtete järgi, siis tegin andmete tabelisse kandmisel mõned kohandused: eemaldas in statistikast amatöörteatrite lavastused ning muutsin teatrite nimed vastavaks sellele, mis nime need iga lavastuse esietenduse ajal kandsid. Eesti teatri lavastuste andmebaasist puuduvad telelavastused ja kuuldemängud, kuigi neidki on Ibseni näidenditest loodud. Samuti puuduvad andmebaasist kõige esimesed Ibseni

näidendite lavastused (näiteks 1904. aastal Taara seltsis Karl Jungholzi lavastatud „Nora“), sest need ei olnud veel kutselise teatri lavastused. Seetõttu ei kajastu telelavastused, kuuldemängud ega esimesed Ibseni näidendite ainetel valminud lavastused ka tabelis ega magistritöö statistikas. Magistritöö statistikasse olen arvestanud teatrikoolide tudengite diplomilavastused.

Lisaks sellele, et magistritöö talletab Eesti teatri ajalugu, esitab ülevaate Ibseni näidendite lavastustest Eestis ja kolme lavastuse kaasajastamise süvaanalüüsi, seisneb magistritöö praktiline väärtus ka Eesti teatri lavastuste andmebaasi täiendamises. Kuna magistritöö kirjutamise käigus selgus erinevate allikate läbitöötamisel, et lavastuste andmebaasist puuduvad mitmed, peamiselt 20. sajandi esimestel kümnenditel Ibseni näidendite põhjal valminud lavastused, siis võtsin ühendust andmebaasi haldajatega ning sain loa ja võimaluse puuduvad lavastused ise sisse kanda.

Info enamike andmebaasi lisatud lavastuste kohta pärineb 1981. aastal välja antud Henrik Ibseni näidendite kogumikus „Näendid II“ olevast registrist (Ibsen 1981: 490–491). Võrdlesin teoses toodud nimekirja Eesti lavastuste andmebaasi kantud Ibseni näidendite lavastustega ning leidsin nimekirjast 14 lavastust, mida veel andmebaasis ei olnud. Kuna 1981. aastal trükitud registris on lavastuste kohta välja toodud vaid esmane info (lavastuse pealkiri, teater, esietendumise kuupäev), siis otsisin nimetatud lavastuste kohta lisainfot ka Eesti artiklite andmebaasist DIGAR. Kui lisainfot oli võimalik leida, kandsin selle samuti Eesti teatri lavastuste andmebaasi. 20. sajandi alguse lavastuste info täiendamisel oli abiks ka Piret Kruuspere artikkel „The Reception of Henrik Ibsen’s Dramaturgy in Estonian Theatre“ (Kruuspere 2006). Lisaks Eesti kõige esimestele Ibseni näidendite lavastustele olid andmebaasist puudu ka mõned värskemad Ibseni näidenditel põhinevad lavastused, mille kandsin andmebaasi sisse alates 2012. aastast avaldatava Eesti Teatri Agentuuri teatristatistika põhjal (Repertuaari koondnimekiri).

Täna magistritöö valmimisele kaasa aitamise eest Eesti Draamateatri kirjandusala juhataja Ene Paaverit ja Endla Teatri dramaturg Anne-Ly Sova, kes jagasid minuga lahkelt magistritöö kirjutamiseks kasutatud salvestisi ning tekstiraamatuid. Samuti tänan oma juhendajat Luule Epnerit väärtuslike nõuannete, suunamise ja kaasamõtlamise eest.

1. Realist ja klassik Henrik Ibsen

Magistritöö esimene peatükk koosneb kahest alapeatükist, mille eesmärk on anda taustateadmised Henrik Ibsenist kui ühest maailma tuntumast näitekirjanikust ja ülevaade Henrik Ibseni näidendite lavastamisest Eesti professionaalses teatris. Esimene alapeatükk vaatleb Henrik Ibseni loomingut kui tervikut, esitab selle periodiseeringu, mainib mõnda olulisemat näidendites esinevat teemat ja edastab Ibseni loomingu ajaloolist konteksti. Teine alapeatükk keskendub Henrik Ibseni näidendite lavastamise traditsioonile Eesti professionaalses teatris, esitab statistilise analüüsi ning vaatleb lähemalt valitud kolme näidendi põhjal valminud lavastusi Eesti kutselise teatri ajaloos.

1.1 Henrik Ibseni kui näitekirjaniku pärand

Henrik Ibsen (1828–1906) on maailma tuntumaid näitekirjanikke, kelle looming kuulub dramaturgilisse kaanonisse. Alates 19. sajandi teisest poolest kuni tänapäevani lavastatakse Ibseni näidendeid kogu maailmas ning nendel põhineb tuhandeid erivanalisi lavastusi. Ibsenit peetakse üheks esimeseks realismi esindajaks näitekirjanduses.

19. sajandi teises pooles kujunes Euroopa teatrikunstis domineerivaks senise teatraalse romantismi asemel rõhutatult argieluga sarnanev stiil ehk realism. Uus suund tõusis esile nii Saksa, Prantsuse, Inglise kui Vene teatris ja väikese hilinemisega ka Skandinaavias, kus suurriikide teatrist eeskuju võeti. (Booth 2006: 355) Tänu realistliku teatri tekkele teines ja omandas teatris suurema tähtsuse lavastaja roll, samuti tekkis esimest korda vajadus valguskunstniku, stsenograafi ja kostüümikunstniku järele (samas: 364). Sellesse ajajärku jääb ka suurem osa Ibseni tuntumatest näidenditest, mis kujutavad päriselu ja tegelikus elus ette tulevaid probleeme, millega oli publikul võimalik suhestuda. Sageli on Ibseni näidendite keskmes pinge all elav perekond, keda kujutatakse I vaatuses näiliselt õnnelikuna, kuid kelle saladused ja minevikus tehtud valikute tagajärjed narratiivi edenedes publikule teatavaks saavad (samas: 357).

Kuigi Ibsen on rahvuselt norralane ning Norras peetakse teda üheks rahvuslikuks suurkujuks, elas ta tegelikult suure osa elust välismaal. Lahkunud Norrast 1864. aastal, elas Ibsen järgnevat 27 aastat mõne aasta kaupa vaheldumisi Roomas, Dresdenis ja Münchenis, külastades paaril korral siiski ka kodumaad. Püsivalt tagasi Kristianiasse² pöördus ta 1891. aastal. Norrast lahkumise põhjuseks olid majanduslikud probleemid ja võlad. (Moi 2006: xv–xvi) Välismaal veedetud aastakümnete mõjutusi on tõenäoliselt tunda ka Ibseni loomingus ning oma tuntumad ja enimlavastatud teosed kirjutas Ibsen Itaalias ja Saksamaal.

Tänu vabatahtlikus eksiilis veedetud aastatele tekkis Ibsenil võimalusi tutvustada oma loomingut laiemale avalikkusele ja tegeleda intensiivselt kirjutamisega. Ibsen nautis välismaist elu, kuid teisalt on teada, et ta ei otsinud eriti kontakte ega suhelnud ka aktiivselt kaasaja kultuuriringkondadega. Pigem kasutas ta välisriigis viibimise anonüümsust ja teatavat isoleeritust ära selleks, et rahunud kirjutamisega tegeleda. (Moi 2006: 66) Just välismaal veedetud aastates on suure tõenäosusega Ibseni klassikuks kujunemise alged, kuna kodumaale jäädes ei oleks tal olnud samavõrd häid võimalusi loominguga avaldamiseks, tõlkida laskmiseks ega levitamiseks. Norra oli 19. sajandil veel üsna vaene ning talupoeglik piirkond ning lisaks ei olnud Norra suurema osa Ibseni eluajast iseseisev riik, vaid Rootsi kuningriigi osa. Kuni 1814. aastani oli Norra kuulunud aga pikalt Taani kuningriigi koosseisu. (Samas: 40) Sestap on oluline mainida, et ka Ibseni kirjatööd olid kirja pandud keeles, mis sarnaneb pigem tänapäeva taani kui norra keelele, sest selline oli tollal norra kirjakeel. Ibseni-uuriija Giuliano D'Amico on teinud kindlaks, et dramaturgi tööde laiale levikule Euroopas ning seeläbi tuntuks saamisele aitas paradoksaalsel kombel kaasa puuduv autoriõiguste seadus. Ibseni näidendeid tõlgiti, avaldati ja lavastati 1870.–1880. aastatel terves Euroopas, kuid sageli ei saanud autor selle eest rahalist tasu. Samuti kirjutati tema töödest erinevates riikides adaptatsioone ning Ibsenil ei olnud selle üle kontrolli. (D'Amico 2021, viidatud Lilleslåtten 2021 kaudu)

Skandinaavia ja Norra teater sarnanes Ibseni kaasajal suures osas ülejäänud Euroopa teatriga. 19. sajandi esimesel poolel tegid Norras teatrit harrastusseltsid ja võimalik oli osa saada ka ringreisil olevate välistruppide etendustest. Norras olid tollal

² Sama linn kandis eri ajaperioodidel mitut erinevat nime: enne 1624. aastat oli selleks Oslo, 1624–1877 Christiania, 1877–1925 Kristiania, hiljem sai nimeks taas Oslo. Seetõttu on ka siin kasutatud vastavalt seda nimekuju, mis nimetatud aastal kehtis.

populaarsed näiteks Prantsuse näidendid, kuid jätkuvalt kestis ka Taani ja taani keele mõju. Esimene professionaalne norrakeelne teater asutati Bergenis 1850. aastal viuldaja Ole Bulli eestvedamisel, järgmine 1852. aastal Kristiaanias. Ibsen asus 1851. aastal Ole Bulli abiliseks tööle Bergeni teatrisse, kus tema ülesandeks sai lavastuste üldise kooskõla eest vastutamine, lavapilti puudutava korraldamine ja näitlejate liikumise juhendamine. Erinevates teatriga seotud ametites Christianias ja Bergenis töötamine võimaldas Ibsenil 1850. aastatel ja 1860. aastate alguses süveneda ka prantsuse draama ülesehitusse ja võttestikku. (Booth 2006: 358–359) Eesti ja Norra rahvusliku teatri sünnilugu on seega sarnane ja seotud vastuseisuga võõrkeele kasutamisele ja võõrkultuuri mõjudele. Norrakeelse kutselise teatri sünni mõjutas taanikeelne teater, eestikeelse kutselise teatri sünni aga saksakeelne teater.

Ibsen kirjutas teadaolevalt ühtekokku 23 näidendit, lisaks ka luulet ning lühijutte. 1871. aastal avaldas Ibsen eelnenud veerandsaja aasta jooksul kirjutatud luuleloomingu kogumikus „Luuletused“ („Digte“). Viis kogumikus ilmunud luuletust olid tegelikult laulud Ibseni näidenditest ning lisaks luulele sisaldas kogumik ka näidendite prolooge, värsivormis tekste päevakajalistest sündmustest ja ballaadi-stiilis esseesid. (Downs 2010: 53–54)

Ibseni dramaturgilise loomingu võib tunnuste ja teemade alusel jagada mitmesse etappi ning alljärgnevalt esitan selle periodiseeringu. Nooruses kirjutas Ibsen värssdraamasid (kõige esimene näidend „Catilina“ valmis 1849. aastal) ning kuni 1860. aastate keskpaigani kannab Ibseni looming edasi rahvusromantilist tunnetust, mis väljendus Skandinaavia ajaloost ja mütoloogiast ammutatud aineses, Norra omariikluse ideaalides ja emakeele tähtsustamises. Värssdraamade periood lõpeb 1867. aastal näidendiga „Peer Gynt“. (Liiv 2019: 174–177) Järgnevad kaks näidendit „Nooruse ühisus“ (1869) ja „Keiser ja galilealane“ (1873) kuuluvad üleminekuperioodi, kuna need näidendid ei ole kirjutatud värsis ega esinda enam romantilist-poeetilist stiili, ent samas ei sarnane sisult ja ülesehituselt veel täielikult hilisemate sotsiaalkriitiliste teostega.

Edasisel eluperioodil kirjutas Ibsen proosavormis ja keskendus oma kaasaja inimese igapäeva ja ühiskondlike suhete kujutamisele. Esimeseks realistlikus stiilis näidendiks on „Ühiskonna toed“ (1877). Perioodi näidendite eripäraks on analüütiline ülesehitus, mis seisneb selles, et peamised dramaatilist konflikti

põhjustavad sündmused on näidendi tegevuse alguseks juba toimunud. Näidendi sündmustik rullub seega lahti justkui tagurpidi: situatsiooni selgitamiseks liigutakse tagajärjelt põhjusele. (Liiv 2019: 177–179) Sellesse ajajärku kuulub enamik Ibseni populaarsematest näidenditest ning siinses töös lähema vaatluse alla tulevatest kolmest näidendist kuuluvad sellesse perioodi nii „Nora ehk Nukumaja“ (1879) kui „Rahva vaenlane“ (1882).

Ibseni viimast loomeperioodi iseloomustab suurenenud sümbolistlikkus ja põhjalikum süüvimine näidendi tegelaste hingeellu. Elu viimase perioodi näidendites püüab autor senisest enam selgitada tegelaste käitumise põhjuseid ning seda mitte vaid kaasaja ühiskonnas, vaid üldisemal pinnal. Gustav Liiv peab Ibseni sümbolistliku perioodi alguseks näidendi „Metspart“ (1884). (Liiv 2019: 179) Inimloomusesse süvenemise ja suurenenud sümbolistlikkuse perioodi kuulub ka siinses töös suurema tähelepanu all olev näidend „Ehitusmeister Solness“, mis on kirjutatud 1892. aastal, kui Ibsen oli juba tagasi Kristianiasse pöördunud (Moi 2006: xv–xvi). Siiski on ka Ibseni hiline looming hoolimata sümbolismist võrdlemisi realistlik.

Ibseni loomingut põhjalikult uurinud näitekirjanik George Bernard Shaw sõnastas Ibseni realismi situatsiooniteatrina. Shaw' sõnul nägi vaataja Ibseni teostes „neidsamu olukordi, mida ise läbi elab“ (Shaw 1891: 72). Varem oli arvatud, et näidend peab üllatama ja selles aset leidvad sündmused olema erakordsed, Ibseni näidendites aga jõudsid lavale igapäevased situatsioonid. (Liiv 2019: 202; Shaw 1891: 72) Eespool öeldule tuginedes võib väita, et Shaw' üldistus kehtib eelkõige Ibseni keskmise ja hilisema loomeperioodi kohta, kui tema loomingu keskmesse tõusid kaasaja ühiskonnas põletavad sotsiaalsed teemad senise ajaloolis-mütoloogilise ainese asemel.

Kuigi Ibsen on üldiselt tuntud realistliku dramaturgina, on tema näidendeid tõlgendatud ka modernistlikust perspektiivist. Modernistlik käsitlus on üks võimalik vaatenurk Ibseni loomingule: seda tuleks mõista kui paralleelset tõlgendusvõimalust, mis ei lähe loomingu eelnevat esitatud periodiseeringuga vastuollu. Ibseni-uuriija Toril Moi järgi ei välista realism ja modernism üksteist, kuigi mõnikord seda väidetakse (Moi 2006: 2). Modernismi alguseks Ibseni loomingus peab Moi näidendi „Nora ehk Nukumaja“ (1879) ning selle perioodi lõpuks näidendi „Naine

merelt“ (1888). Moi loetleb Ibseni loomingus modernismi tunnustena näiteks pööret realismi ja proosa poole; iroonilist suhtumist idealismi ja selle destruktiivsuse näitamist; skeptilisuse, iseenese teatraliseerimise ja abielu seadmist keskseteks teemadeks; naiste olukorra seadmist põhiliseks sotsiaalküsimuseks. Siinne nimekiri ei ole täielik ning Moi sõnul ei esine kõik modernismi tunnused igas Ibseni modernistlikus näidendis. (Samas: 9–10). Realism ja modernism ei ole teatris tingimata vastanduvad suunad, vaid on omavahel dialoogis. Ibseni modernism avaldub ka selles, et mõnda tema tuntumatest näidenditest peeti Ibseni kaasajal väga julgeks. Ta oli vastuoluline autor: 1890.–1890. aastatel olid Euroopa konservatiivid tema loomingu suhtes avalikult kriitilised, ent sotsialistid ja feministid näitasid üles poolehoidu (samas: 25).

Eelneva põhjal võib Henrik Ibseni kui dramaturgi loominguga jagada kolme peamisesse ajajärku. Varast loomingut, mis jääb vahemikku 1849–1867, iseloomustab vormiliselt värssdraama; sisuliselt rahvusromantika, Skandinaavia ajaloost ning mütoloogiast inspireeritud tegelased ja sündmustik. Kaks kronoloogiliselt järgnevat näidendit „Nooruse ühisus“ ja „Keiser ja galilealane“ tähistavad üleminekut esimesest loomeperioodist teise. Keskmisesse loomeperioodi aastatel 1877–1882 kuuluvad proosavormis kirjutatud kaasaegset ühiskonnaelu ja sotsiaalseid probleeme lahkavad näendid. Viimast loomeperioodi aastatel 1884–1899 tähistab suurenenud sümbolistlikkus ja näidendi tegelaste hingeelu senisest põhjalikum analüüs. Samas on kohati eri perioodide näidendite vahel ka sarnasusi: näiteks on näidend „Naine merelt“ kirjutatud 1888. aastal, kuid see sisaldab siiski osaliselt üleloomulikke ja mütoloogilisi elemente, mis on omased peamiselt Ibseni esimese loomeperioodi näidenditele.

Eraldi arutlust väärrib küsimus, kas Henrik Ibsen oli feminist. Erialakirjanduses teda selleks aeg-ajalt nimetatakse, samuti on Ibseni loomingus mitmeid huvitavaid nais(pea)tegelasi, kellele on kirjanik andnud nii hääle kui tahte. Nagu eespool mainitud, on naiste sotsiaalse olukorra käsitlemist Ibseni loomingus peetud ka modernismi tunnuseks. Siinse magistritööga seoses kajastub Ibseni võimalik feministlik positsioon eelkõige lavastuses „Nukumaja“. Ka näidendis „Rahva vaenlane“ on üheks tegelaseks noor õpetajanna Petra, kes käib tööle ning teenib selle eest palka – see ei olnud 19. sajandi naise jaoks tavapärane. Magistritöös analüüsitavas „Rahvavaenlase“ lavastuses saab materjal feministlikke tähenduskihte

veelgi juurde, kuna ühest alustekstis võimupositsioonil olevast meestegelasest on lavastuses saanud naistegelane.

Feministlik liikumine oli 19. sajandi lõpukümnendel algusjärgus ning naise positsioon ühiskonnas suures muutumises. Kuni 18. sajandi teise pooleni olid sisuliselt omavahel võrdsustatud mõisted „mees“ ja „inimene“, kuid seoses Ameerika ja Prantsuse revolutsiooni algdokumentides sõnastatud väitega, et kõik inimesed on võrdsed, tekkis 19. sajandil avalikkuses esimest korda laiem debatt, kas see väide kehtib ka naiste kohta. Esimesed feministlikud mõtlejad (Mary Wollstonecraft, John Stuart Mill, Harriet Taylor) mõtestasid naise positsiooni ja tegelesid küsimustega, kuidas naisi ühiskonnaellu rohkem kaasata ning kuidas tagada naistele meestega võrdsed majanduslikud õigused. Hakkas kujunema arusaam, et naiste ühiskondliku positsiooni parandamiseks tuleks neile tagada juurdepääs haridusele ja avalikule tegevusele. 19. sajandi lõpul kujunes välja esimene laine feminism (tuntud sufražettide liikumise nime all), mille aktivistide üheks eesmärgiks oli tagada naistele õigus osaleda meestega võrdväärselt avalikus sfääris. (Kivimaa, Põldsaar 2009: 800) Sellesse ühiskondlikku fooni paigutub ka Ibseni 1879. aastal avaldatud „Nukumaja“ ning hilisemad naise isiklikku vabadust ja vastutust puudutavad teosed „Naine merelt“ (1888) ja „Hedda Gabler“ (1890).

Ibsen oli üks esimesi oma ajastu kirjanikke, kes oma loomingus selgelt käsitles naise „õiglusetut seisundit tollases ühiskonnas“ (Liiv 2019: 178). Samas ei pidanud Ibsen end ise otsesõnu feministiks, mis 19. sajandil olekski meesterahvale olnud üsna radikaalne seisukoht. Kirjanik sõnastas 1898. aastal Norra Naiste Õiguste Liigale peetud kõnes oma arvamuse järgmiselt:

Minu kirjutatu taga ei ole olnud teadlikku propaganda tegemise soovi. Olen olnud eelkõige poeet ja vähem sotsiaalfilosoof, kelleks mind peetakse. [...] Ma ei ole isegi päris kindel, mida naiste õiguste liikumine endast kujutab. Mulle tundub, et see on laiemalt kogu inimkonna probleem. [...] Minu ülesanne on olnud inimkonna kirjeldamine. [...] Mul on alati mõttes olnud soov meie riiki ja inimesi edendada, ning naised saavad seda teha emadena pideva pingutuse abil. (Sprinchon 1964: 337–338)

Järeldub, et Ibsen mõistis n-õ naisküsimumust kui terve inimkonna probleemi. Eespool toodud tsitaadile tuginedes pidas Ibsen naise parimaks võimaluseks maailma

mõjutada emadust, mis vastandub tänapäevasele feministlikule arusaamale. Kuigi Ibseni loomingus esines tugevaid ja huvitavaid naistegelasi, ei seadnud ta endale eesmärgiks loomingu kaudu naiste ühiskondliku olukorra parandamist, vaid pigem reaalsuse näitamist sellisena, nagu see oli. Kuna feministlikud ideed olid 19. sajandil uuenduslikud ja tekitasid diskussiooni, kajastusid need ka Ibseni loomingus. Sellest hoolimata peab tänapäevane Skandinaavia feministlik liikumine Ibsenit oma varaseks mõttekaaslaseks (Liiv 2019: 178). Ibsen oli näitekirjanikuna uuenduslik ja riskialdis, kuid ei ole korrektne teda feministiks nimetada. Siiski kujutas ta oma loomingus lisaks meestele ka naisi täisväärtuslike ja mitmeplaaniiliste tegelastena, kel on oma eesmärgid ning soovid. Seega sobib paremini väita, et Ibsen oli humanist, keda huvitas naine kui inimene (Manasseh 2016).

Siinses töös käsitletavate lavastuste alustekstideks olevad näidendid kirjutas Henrik Ibsen keskmisel või hilisel loomeperioodil. On vaieldamatu tõsiasi, et see, mis mõjus realistlikult 19. sajandi lõpus, ei mõju samamoodi 21. sajandi alguses. Samas on Ibseni näidendite alusel valminud lavastused tänapäevalgi päevakajalised ja kõnetavad vaatajaid. Seega on nendes näidendites potentsiaal mõjuda kaasaegselt ka tänapäeva ühiskonnas, eeldusel, et tehtud on teatud kohandusi ja muudatusi.

1.2 Henrik Ibseni näidendite lavastamistraditsioon Eesti teatris

Selle alapeatüki eesmärk on anda terviklik statistiline ülevaade Eesti kutselises teatris etendunud Ibseni näidendite ainetel valminud lavastustest. Olen koostanud Eesti teatri lavastuste andmebaasi põhjal ülevaatliku tabeli, millega on võimalik tutvuda magistr töö lisas. Tabelis on lavastused esitatud kronoloogilises järjestuses. Kuna andmebaasi koostamise põhimõtted on eri aegadel olnud erinevad, on kohati andmebaasi lisatud ka harrastusteatri lavastusi. Need kirjed olen jätnud magistr tööst välja.

Alapeatüki teises osas annan lühiülevaate näidendite „Rahva vaenlane“, „Ehitusmeister Solness“ ja „Nukumaja“ varasematest lavastustest Eesti teatris, kuna nende näidendite alusel valminud lavastusi analüüsin ka magistr töö kolmandas peatükis. Kõik kolm näidendit on Eesti teatri ajaloos lavale jõudnud mitme erineva pealkirja all, kuigi alustekst on olnud sama või väga sarnane.

Ibseni näidendite lavastamistraditsioon Eesti teatris ulatub 20. sajandi esimestesse aastatesse. Kõige esimesed Ibseni näidenditel põhinevad eestikeelsed lavastused tõi välja jalgrattaselts Taara, mille asutasid noored eesti haritlased 1898. aastal Tartus (Kask 1970: 99–100). Seltsi nimest hoolimata tegelesid Taara seltsi liikmed lisaks spordile ka eestlaste kultuurielu mitmekülgse edendamisega, sh teatriga. Karl Jungholz tegutses aastatel 1901–1905 seltsis näitleja ja näitejuhina ja tõi seal esimesena Eestis lavale kaasaegset realistlikku näitekirjandust, näiteks Ibseni näidendeid (Kreutzwaldi sajand). Jungholzile oli teatrilavastuste välja toomisel eeskujuks Saksamaal Otto Brahmie eestvedamisel tegutsenud Freie Bühne, mida Ibseni dramaturgia lavastamisega tugevalt seostati. 20. sajandi esimestel aastatel käis Eestis külalissetendusi andmas Berliini Ibseni teater – Tallinnas, Tartus ja Narvas etendati kolme Ibseni näidendi lavastusi: „Hedda Gabler“, „Kummitused“ (kandis tollal pealkirja „Tondid“) ning „Rosmersholm“. Eesti esimene Nora jõudis lavale 1904. aastal Taara seltsi samanimelises lavastuses (Kruuspere 2006: 15). Esietenduse eel anti Postimehes ülevaade näidendi sündmustikust ning kirjutati: „Ibsen viskas selle tüki seltskondlikku elusse nagu kaljurahnu liikumata veesse, ja need vood, mis ta sünnitas, lainetavad veel praegugi naisterahva-küsimuses³“ (Ibseni „Noora“ 1904), kinnitades sellega, et „Nora“ problemaatika oli tollal ka Eestis päevakajaline. Kuna aga Taara selts ei olnud kutseline teater, siis see lavastus ülevaatlikus tabelis ei kajastu.

Jungholz jätkas Ibseni lavastamist ka hiljem, töötades Estonia teatris, millest sai 1906. aastal kutseline teater. Ibsen oli autorina populaarne ning näitekirjanikuna Estonia n-ö tõsise repertuaari kandev jõud. Teatriuuriija Piret Kruuspere sõnul ei olnud aga Estonia teatri näitlemise tase tollal piisav, et Ibseni näidendeid edukalt lavastada. Võrdluses Vanemuise Teatriga olid seetõttu Estonia lavastused vähem õnnestunud. (Kruuspere 2006: 16) Sajandialguse Vanemuise ja Estonia teatrite sõnalavastused erinesid üksteisest juba põhimõttelise mängustiili poolest. Kui Vanemuises viljeldi Saksamaal õppimas käinud teatrijuhi Karl Menningu eestvedamisel süstemaatilist näitlejakoolitust ja realistlikku mängulaadi, siis Estonia teatris oli kasutusel romantiline-teatraalne näitlemisstiil, mis võis mõjuda ülepakutult ja ebaloomulikult ning võimaldas eelkõige särada üksikutel peaosalistel – nendeks olid näiteks Paul Pinna ja Theodor Altermann (samas: 10).

³ Tsitaadi õigekiri on muudetud vastavaks tänapäevasele kirja pildile.

Kirjanik ja kriitik Eduard Hubel⁴ kirjutas 1928. aastal avaldatud artiklis Ibseni Eesti teatrisse jõudmist kommenteerides, et kui Eestis elukutselised teatrid loodi, siis „mängiti Ibseni seltskonnaarvustuslikke näidendeid vist küll enam kui kellegi teise oma või võõra omi“ (Hubel 1928). Olukord muutus aga I maailmasõja ajal, kui Skandinaavia autoritest nihkus esiplaanile rootsi näitekirjanik August Strindberg. Samas tõdeb Hubel, et Ibseni ideed ei ole vananenud ning avaldab lootust, et Ibsenit jätkuvalt lavastatakse, eriti kuna 1927. aasta „Peer Gynti“ lavastused populaarseks osutusid. (Samas)

Saksa okupatsiooni ajal 1941.–1944. aastal domineeris Eesti teatrite mängukavades klassika, sealhulgas lavastati Ibseni näidendeid („Võitlus trooni pärast“, „Kummitused“, „Nora“). Teatrite külastatavus oli kõrge, kuna teatris käimine pakkus inimestele keerulisel ajal vajalikku meelelahutust. (Kruuspere 2018: 23)

Henrik Ibseni näidendeid lavastati Eestis ka nõukogude ajal. Nõukogude okupatsiooniperioodil vahemikus 1946–1990 esietendus Eesti teatri lavastuste andmebaasi järgi 23 erinevat Ibseni näidenditel põhinevat lavastust (1945. aastal ei esietendunud ühtegi, 1991. aasta lavastused esietendusid juba taasiseseisvunud Eestis). Ibseni 50. surma-aastapäeval 1956. aastal ilmunud artiklis kirjutab vene teatriteadlane ja -kriitik Natalja Krõmova ülevas-propagandistlikus toonis: „Suure Norra kirjaniku looming on kallis nõukogude inimestele, kõigile progressiivsetele jõududele maailmas“ (Krõmova 1956). Seega ei olnud Ibsen võõrvõimu tingimustes sugugi põlu all, vaid klassikuna jätkuvalt lubatud ja armastatudki. Krõmova taunib oma artiklis siiski ka Ibseni sümbolismi ja müstikasse langemist, mis nõukoguliku kultuurikaanoni järgi oli ebasoovitav (samas). Võrreldes eelnevate aastakümnetega Ibseni näidendite lavastamine nõukogude võimu all Eestis siiski vähenes, näiteks nii „Nukumaja“ kui „Meister Solnessi“ lavastustes on nõukogude perioodil 30-aastane paus. Ühe põhjusena võib tuua välja asjaolu, et kirjutamata reegli järgi võis Lääne klassika ja kaasaegne dramaturgia moodustada ainult kuni kolmandiku hooaja uuslavastustest (Viller 2015: 62). Ibsen Norra autorina kuulus samuti Lääne klassika hulka. 1990. aastatel kasvas Ibseni näidendite lavastamine märgatavalt, kokku esietendus sel kümnendil pärast Eesti taasiseseisvumist Ibseni näidendite põhjal 14 erinevat lavastust (Eesti teatri lavastuste andmebaas).

⁴ Paremini tuntud pseudonüümiga Mait Metsanurk.

Võttes aluseks Eesti teatri lavastuste andmebaasi kantud info, on 2025. aasta maikuu seisuga Eesti kutselistes teatrites lavastatud 16 erinevat Ibseni näidendit, mille põhjal on valminud 95 lavastust. Ibseni näidendeid on klassikule kohaselt lavastatud pea kõigis Eesti suuremates teatrites. Kõige enam on lavale jõudnud erinevaid „Nora ehk Nukumaja“ tõlgendusi, kokku 15 lavastust. Järgnevad näidendi „Kummitused“ lavastused, mis enne 1920. aastat kandsid pealkirja „Tondid“ (kokku 14 erinevat lavastust). Näidendi „Peer Gynt“ põhjal on valminud 13 erinevat lavastust. Näidendi „Rahva vaenlane“ lavastusi on eri pealkirjade all tulnud välja 8 ning näidendit „Hedda Gabler“ on lavastatud 6 korral.

Näidendi „Ehitusmeister Solness“ põhjal on valminud 5 lavastust, ent lavastuste pealkirjades esineb variatsioone. Siinkohal tuleb mainida, et Mehis Pihla 2022. aasta lavastus „Meister Solness“ ei ole andmebaasi kantud Henrik Ibseni näidendi lavastusena, kuna tegu on adaptatsiooniga. Selle lavastuse aluseks oleva näidendi autoriteks on Mehis Pihla ja Siret Campbell. Seega on „Meister Solness“ tegelikult isegi kuues selle näidendi aine line lavastus Eesti kutselises teatris. 5 erinevat lavastust on valminud näidendite „John Gabriel Borkman“, „Metspart“, „Naine merelt“ ja „Rosmersholm“ põhjal. Näidendit „Seltskonna toed“ on lavastatud samuti 5 korral, kusjuures kõik lavastused on valminud enne 1920. aastat ning pärast seda pole see näidend lavastamisele tulnud.

Näidendeid „Väike Eyolf“, „Kui me surnud ärkame“ ja „Võitlus trooni pärast“ on lavastatud 2 korda. Huvitava muustrina pärineb nii näidendi „Kui me surnud ärkame“ kui ka näidendi „Väike Eyolf“ esimene lavastus 1970. aastatest ja teine 1990. aastatest. Seevastu mõlemad näidendi „Võitlus trooni pärast“ senised lavastused jõudsid lavale enne 20. sajandi keskpaika.

Andmebaasi järgi on vaid ühe korra lavastatud näidendeid „Nooruse ühisus“ (aastal 1914) ja „Brand“ (aastal 2014). Näidend „Nooruse ühisus“ pilas kohalikku parteipoliitikat ning sai juba Ibseni eluajal Norras väga menukaks. See on üks Ibseni eksperimentaalsemaid teoseid, mida ei ole väljaspool Skandinaaviat eriti lavastatud. (Archer 1906: x–xii) Nii on see rahvusvahelise Henrik Ibseni teoste andmebaasi põhjal jäänud tänaseni (IbsenStage: The League of Youth). Ka näidendi ainukesest Eesti lavastusest 1914. aastal ei ole palju viiteid säilinud.

Näidend „Brand“ on kirjutatud 1866. aastal ja näidendi esimene eestikeelne tõlge valmis alles 2014. aasta lavastuse tarbeks. Brand on algselt lugemiseks kirjutatud värssdraama, kuid seda on siiski teksti valmimisest alates eri riikides mitmesajal korral ka lavastatud (IbsenStage: Brand). Selle näidendi vähese lavastamise põhjuseks Eestis on peetud liigset abstraktsust ja sõnarohkust ning vähest allteksti ja psühholoogilist sügavust. Selle tulemusena ei ole „Brand“ sama intrigeeriv kui mitmed teised Ibseni näidendid. Üheks vähese lavastamise põhjuseks Eestis võib pidada ka tegelemist religiooniteemaga. (Sauter 2015) Praeguse Eesti rahvastiku väidetava usuleiguse ning varasema nõukogude korra religioonivastasuse tõttu ei pruukinud pealtnäha usuteemalise näidendi lavastamine eriti huvi pakkuda või olla võimalikki.

Leidub ka mitmeid Ibseni näidendeid, mida pole praeguseni eesti keelde tõlgitud ega siin ka lavastatud. Sellised näidendid kuuluvad peamiselt Ibseni varasesse loomeperioodi, näiteks kõige esimene näidend „Catilina“ (1849), „Jaaniöö“ (1853), „Pidu Solhaugis“ (1855), „Olaf Liljekrans“ (1856). Näidend „Keiser ja galilealane“ (1873) on eesti keelde tõlgitud 1928. aastal pealkirja „Keiser ja Kalilealane“ all (Kirjandusveeb), kuid seda ei ole Eesti teatri lavastuste andmebaasi põhjal lavastatud. Seda näidendit pidas näitekirjanik ise oma tähtseks (Moi 2006: 188).

Lavastuste statistikast selgub, et on mitmeid lavastajaid, kes on korduvalt Ibseni näidendeid lavastanud. Ibseni esimene n-ö hiilgeaeg Eesti lavadel oli juba siis, kui Eesti kuulus veel Vene Keisririigi koosseisu. Kõige esimesed Ibseni näidendite lavastused tõi Eesti kutselises teatris välja Paul Pinna. Vahemikus 1905–1918 lavastasid Ibseni näidendeid Eestis peamiselt kaks Karli: Karl Jungholz (vähemalt 10 korral) ja Karl Menning (vähemalt 4 korral). Info 20. sajandi esimeste aastate lavastuste kohta võib olla kohati ekslik ning mittetäielik. Tänapäevastest lavastajatest (tegevad alates 1990. aastatest) on Ingomar Vihmar toonud välja neli Ibseni näidenditel põhinevat lavastust ning Katri Aaslav-Tepandi, Mati Unt ja Ingo Normet kolm lavastust. Täpsem info lavastatud näidendite, esietenduste aastate, lavastajate ning teatrite kohta on esitatud ülevaatlikus tabelis töö lisas.

Järgnevalt tutvustan lähemalt kolme magistritöö keskmes oleva näidendi olulisemaid lavastusi Eesti teatri ajaloos. Kirjutan siinkohal pikemalt just neist lavastustest, milles esines retseptioonianalüüsi põhjal kaasajastamist ning mille kohta õnnestus

leida piisavalt ajakirjanduses ilmunud kriitikat. Avan võimalusel seda, mil moel nimetatud lavastusi kaasajastati. Seega jäävad lähema vaatluse alt välja 20. sajandi alguse lavastused, kuna tollal lavastati Ibseni näidendeid originaalilähedases stiilis. Kuid ka hiljem, isegi 20. sajandi teises pooles ei seadnud sugugi mitte kõik Ibseni näidendeid lavale toonud lavastajad kaasajastamist eesmärgiks.

„Rahva vaenlane“. Näidendit „Rahva vaenlane“ on Eesti kutselistes teatrites lavastatud 8 korda, neist 6 korda pealkirjaga „Rahva vaenlane“ või „Rahvavaenlane“; 1 kord pealkirjaga „Doktor Stockmann“ ja 1 kord pealkirjaga „Stockmannid“. Näidendi pealkiri kirjutatakse üldjuhul kahe eraldi sõnana, ent mõned lavastused on Eesti lavastuste andmebaasi ja sellest lähtuvalt ka magistritöö lisades olevasse tabelisse kantud liitsõnalise pealkirjaga („Rahvavaenlane“). Siin ei ole tõenäoliselt tegemist tähendusliku vahega, vaid pigem eri ajastutest tingitud keeleliste erinevustega või lavastaja maitse-eelistusega. Miks on osad lavastajad eelistanud originaalpealkirja tõlkimise asemel viidata juba lavastuse pealkirjas peategelasele doktor Stockmannile? Vahest mõjus pealkiri „Rahva vaenlane“ liiga tugevalt või loodeti pealkirjas Stockmannide perekonda mainides tuua sisse inimlikku mõõdet, kuna „Rahva vaenlane“ kõlab üsna negatiivselt, isegi hirmutavalt. Samas on „Rahva vaenlane“ ühiskonnakriitiline tekst ning originaalpealkirja kasutades tuleb see tähenduskiht selgemini esile. Doktor Stockmann ongi see, keda rahva vaenlaseks nimetatakse.

Soome külalislavastaja Kurt Nuotio seadis 1999. aasta Eesti Draamateatri lavastuses „Rahva vaenlane“ keskseks teemaks inimese vastutuse keskkonna ees ja sõnas lavastust kommenteerides, et see on ka ühe perekonna kokkuhoidmise lugu. Nuotio mõtestas „Rahva vaenlase“ narratiivi optimistlikus toonis – inimene saab ise oma saatust muuta (Aaloe 1999). Kriitika leidis lavastuses puudusi, näiteks nimetas Mihkel Mutt seda estraadilikuks ja kahemõõtmeliseks, kujundust ebapiisavaks. Mutt leidis lavastuses sarnasusi 1980. aastate n-ö parteinäidenditega ning märkas paralleele lavastuse tegelaste ja kaasaja poliitikute vahel (näiteks Mikk Mikiveri

linnapea ja lavastuse esietenduse hetkeks juba ametist lahkunud kultuuriminister Jaak Alliku⁵ vahel). (Mutt 1999)

Andres Noormetsa 2010. aastal Ugala esietendunud lavastus kandis pealkirja „Stockmannid“ ja aetas loo keskmesse poliitilistest kemplustest mõjutatud peresuhted. Kriitikud pidasid lavastust õnnestunuks, märkides eraldi ära ka Silver Vahtre kunstnikutöö (Siimer 2010). Pealkirjamuutuses on nähtud vihjet Stockmannide perekonna kokkuhoidmisele, tänu millele säilitas doktor Tomas Stockmann laimust ja vaenamisest hoolimata lootuse paremale tulevikule (Purje 2019). Silmatorkav oli kaht venda kehastavate näitlejate vanuseline erisus, nimelt oli doktor Stockmanni kehastav Aarne Soro märgatavalt noorem kui linnapead mänginud Arvi Mägi. Doktor Stockmanni noorus ja nooruslik käitumine ei olnud juhuslik, vaid andis tunnistust tegelase teatavast naiivsusest iga hinna eest oma eesmärgini jõudmisel. Lavastuse kulminatsiooniks olev rahvakoosoleku-stseen oli Noormetsa lavastuses esitatud doktor Stockmanni tagasivaatava sisemonoloogina. Selline võte pakkus psühholoogilise distantseerumise võimaluse. (Purje 2010) Selle stseeni manipulatsioonid suhestusid hästi ka kaasaja Eesti poliitilise eluga (Siimer 2010). „Stockmannid“ kasutas osaliselt sümbolistlikku lähenemist: Ugala lavale loodi ehtne veesilm ja lavastuse veereostuse probleemi rõhutas tegelaste rohke veetarbimine, pesemine, veesõja mängimine (Purje 2010). Lavastuses olid ühtaegu olulised nii poliitilised tähendused kui vastutus oma lähedaste ees (Epner 2012).

„Ehitusmeister Solness“. Näidendit „Ehitusmeister Solness“ on Eesti kutselistes teatrites lavastatud 5 korda, neist esimesed kaks korda pealkirjaga „Ehitaja Solness“ ja hiljem kolm korda originaalpealkirjaga „Ehitusmeister Solness“. Kui võtta arvesse ka Mehis Pihla 2022. aasta adaptatsioon, on Eesti kutselises teatris lavale jõudnud 6 näidendil „Ehitusmeister Solness“ põhinevat lavastust. „Ehitusmeister Solnessi“ lavastajate nimekiri on esinduslik, autoriteks on olnud oma aja olulisemad lavastajad, kellest mitmed isegi legendi staatusesse tõusnud. Tuleb märkida, et nõukogude perioodil on „Ehitusmeister Solnessi“ lavastamisel enam kui

⁵ Jaak Allik oli kultuuriminister vahemikus 17. märtsist 1997 kuni 25. märtsini 1999. Kurt Nuotio „Rahva vaenlane“ esietendus 24. septembril 1999. Esietenduse ajaks oli Jaak Allik juba Viljandi linnapea.

kolmekümneaastane tühimik (Põldroosi 1940. aasta ja Panso 1974. aasta lavastuste vahel).

Voldemar Panso 1974. aasta „Ehitusmeister Solnessi“ lavastus oli õnnestunud ja on ka Eesti teatri ajaloo oluline, seda on nimetatud üheks Panso hiigelavastuseks (Karja 2020: 143). Lavastuses Hilde Wangeli mänginud Mari Lill on meenutanud, et selle Ibseni näidendi lavastamine oli Pansole väga tähtis. Proovid sujusid ja olid huvitavad, kuid enne lavastuse esietendumist sai Panso infarkti ning „Ehitusmeister Solnessi“ esietendus tuli aasta võrra edasi lükata. Lille sõnul oli 1974. aastal viimaks lavale jõudnud „Ehitusmeister Solness“ eriline, ilus ja valus ning „nagu kingitus, mida ei julgenud loota“ (Lill 2020). Lavastus pälvis mitmeid teatriühingu aastapreemiaid ning Mari Lille mängitud Hilde Wangeli osa on peetud eriti õnnestunuks. Halvard Solnessi osas tegi Panso lavastuses meeldejäeva rolli Heino Mandri. Kriitika pidas üheks lavastuse peateemaks põlvkondadevaheliste kontaktide võimalikkust ja vältimatust (Tobro 1974). Selle lavastuse puhul ei kasutanud lavastaja radikaalseid kaasajastamise võtteid, vaid tõi lavale suhteliselt originaaltruu Ibseni näidendi. Siiski on märgatud vahet originaalnäidendi ja Panso lavastuse tonaalsuste vahel. Kui Ibseni originaalnäidend on skeptiline, eetilisel karmim ja n-ö kauge, siis Panso lavastus on seevastu helgem, avatum ning näitab üles usku sellesse, et inimesel ja kunstnikul on olemas potentsiaal eneseületuseks (Stein 1976).

1994. aastal „Ehitusmeister Solnessi“ lavastanud Kalju Komissarov on lavastust kommenteerides öelnud, et Ibseni alustekst vastab 1990. aastate alguse muutlikule ja ebastabiilsele vaimule: „Üks *self-made-man* tallab materiaalsete väärtuste pärast teised jalge alla. Minule tundub, et see situatsioon on praegusele väga sarnane, praegu toimivad ühiskonnas umbes samad protsessid“ (Leppik 1994). Lisaks nägi Komissarov lavastust ka tollal alles ehitusjärgus kapitalistliku ühiskonna kriitikana. 1994. aasta „Ehitusmeister Solnessi“ nimetati ühtaegu nii ibsenlikuks kui ajakajaliseks. (Samas)

Mati Undi 2004. aasta lavastus „Ehitusmeister Solness“ jäi üheks tema viimaseks lavastuseks Vanemuise teatris. Kriitika suhtus Undi lavastusse kahetiselt, kuid nõustuti, et lavastus kujutab mehe keskeakriisi („Ehitusmeister Solness“ 2004⁶; Visnap 2004). Margot Visnap kirjutas, et „Ehitusmeister Solness“ tõstab esile Undi

⁶ Postimehes ilmus 15. novembril 2004 artikkel „Ehitusmeister Solness – lahjendatud Unt“ mille autor eelistas jääda anonüümseks.

kui lavastaja sotsiaalse suunitluse. Lavastus peegeldas elu 2004. aasta Eestis. Võrreldes näidendiga oli 2004. aasta lavastusse näiteks lisatud sotsiaalprobleemina narkootikumide tarvitamine (Solnessi naisest oli lavastuses saanud narkomaan). Kaasajastamine väljendub Visnapi sõnul lavastuse tekstikohenduses, tegelassuhetes, lavakujunduses ja kostüümides. (Visnap 2004) Paralleele tuuakse ka 21. sajandi esimeste aastate majanduskasvu ja agara ehitustegevusega (Tõnson 2004). Hannes Kaljujärve mängitud arhitekt Solnessi nimetab kriitika „stampides kinni olevaks“, tegelane ei mõju orgaaniliselt („Ehitusmeister Solness“ 2004). Hilde Wangelit mängis Undi lavastuses Kersti Heinloo, kel avanes 2022. aastal võimalus Mehis Pihla „Meister Solnessi“ lavastuses pakkuda samale rollile veel üks tõlgendus.

„Nukumaja“. „Nukumaja“ on rahvusvaheliselt üks Ibseni populaarsemaid näidendeid ning lavastuste arvu poolest ka Eestis esimeste seas. Nagu eespool mainitud, on „Nukumaja“ lavastatud Eesti kutselistes teatrites 15 korda, neist 8 korda pealkirjaga „Nora“ või „Noora“, 4 korda pealkirjaga „Nukumaja“, 1 kord pealkirjaga „Nukukodu“, 1 kord pealkirjaga „Nukumaja ehk Norbert“ ja 1 kord pealkirjaga „Nora/Maja“. Ühtsuse huvides viitan siinses töös näidendile pealkirjaga „Nukumaja“, mis on ka otsetõlge originaalist. Mainides konkreetseid lavastusi, kasutan vastava lavastuse pealkirja. Varasemad lavastused kannavad pealkirja „Nora“, kuid Eesti taasiseseisvumise järel hakati kasutama pealkirja „Nukumaja“. Lavastuse „Nukumaja ehk Norbert“ pealkirja tingis tegelaste sugude überpööramine: 1995. aasta Mati Undi lavastuses oli peategelane mees Norbert, mitte naine Nora.

Süvenedes lavastuste sünniaastatesse, on näha, et nõukogude perioodil ei etendunud 30 aasta vältel ühtegi „Nukumaja“ lavastust (vahemikus 1953–1985). Sellele asjaolule on tähelepanu juhtinud 1985. aastal avaldatud artiklis ka äsjalahkunud teatrikriitik Lilian Vellerand, kes kirjutas põhjaliku arvustuse fiktiivsest „Nukumaja“ lavastusest, mis väidetavalt esietendus Noorsooteatris 1. aprillil 1985 (Vellerand 1985). Kriitik nimetas arvustuses konkreetseid näitlejaid, analüüsis nende mängu ning selle tulemusena tekkis olematule lavastusele publikuhuvi (Visnap 2025). Hiljem samal aastal etenduski Ugala Teatris Viljo Saldre „Nora“, mis oli näidendi esimene lavastus Eestis üle kolmekümne aasta.

„Nukumaja“ on üks tuntumaid ja varasemaid naise emantsipatsiooni käsitlevaid näidendeid. Isegi kui Ibsen ei kirjutanud otsesõnu feministlikku näidendit, on enamik „Nukumaja“ lavatõlgendusi loodud väga selgelt naisõiguslikku vaatenurka silmas pidades. Kui üldiselt on naislavastajaid Eestis olnud pigem vähe, siis seda näidendit on Eestis lavastanud vähemalt neli naislavastajat: 1953. aastal Epp Kaidu, 1991. aastal soomlasest külalislavastajana Terttu Savola, 2007. aastal Helen Rekkor ja 2024. aastal Laura Jaanhold. Siit nimekirjast on välja jäänud harrastusteatrid, kuid Eesti teatri lavastuste andmebaasi järgi on ka neis „Nora ehk Nukumaja“ lavastanud mitmel korral just naislavastajad (näiteks näitejuhtimise haridusega Heidi Sarapuu ja Leida Säälik, kellest viimane tegutses peamiselt näitlejana). (Eesti teatri lavastuste andmebaas)

Epp Kaidu 1953. aasta lavastuses „Nukukodu“ oli keskmes Nora kui abielunaise seisund, kriitikas väideti, et lavastus mõjus seetõttu monodraamana ning seda muljet süvendas ka Velda Otsuse mäng Nora rollis (Insel 1954). Lavastaja Epp Kaidu avaldas arvamust, et näidendi temaatika on kaasajas aktuaalne, kuna ka 1950. aastatel leidis „helmerlikku“ suhtumist naistesse. Selle üheks põhjuseks pidas Kaidu ühest küljest ajastule vastavalt iganenud väikekodanlikkust, teisalt lihtsalt egoistlikku suhtumist. (Kask 1987: 261) Kontrolltenduse-järgses arutelus avaldati arvamust, et oma perekonna juurest lahkuval Noral ei või olla mingit teadlikkust ega lootust paremale tulevikule ning „ideoloogiliselt oleks täiesti väär näidata Norat perspektiiviga“ (Purje 2013: 74).

2007. aasta „Nora/Maja“ lavastaja Helen Rekkor on teose peateemadeks nimetanud kaotatud aega ja inimsuhete traagikat, lavastus kujutab inimesi, kes on oma positsiooni ehk staatuse vangid. Teisalt peab Rekkor kõnealust lavastust ka irooniliseks kõrvalpilguks iseendale. (Kaljuvee 2007) Samas lavastuses mänginud näitleja Meelis Rämmeld on osalenud tegelikult kahes „Nukumaja“ lavastuses, aastatel 2007 ja 2024. Kui 2007. aasta Helen Rekkori lavastuses mängis ta doktor Ranki, kes on Helmerite perekonnasõber ja tegelasena sümpaatne, siis 2024. aasta Laura Jaanholdi lavastuses oli Rämmeld Nils Krogstad – tegelane, kellelt Nora oli sunnitud raha laenama ning kelle paljastav kiri Nora abikaasale Torvald Helmerile on sündmusteahela käivitajaks. Seega on Meelis Rämmeldil olnud võimalus oma näitlejakarjääri jooksul kehastada kaht eri funktsiooni ja natuuriga „Nukumaja“ tegelast.

Kahes eri „Nukumaja“ tõlgenduses on näidelnud ka Andrus Vaarik, kes 1991. aasta soomlasest külalislavastaja Terttu Savola lavastuses mängis Nora abikaasa Helmerit, 1995. aasta Mati Undi lavastuses „Nukumaja ehk Norbert“ aga Norbertit ehk ümberpööratud sooga Norat. Viimati mainitud lavastus irduski vahest alustekstist kõige enam, kuna vahetatud oli peategelaste sugu. 1990. aastatel tehti seda mitmes lavastuses, tegu oli ajastu moega ning samuti postmodernismi esimeste ilmingutega Eesti teatris. (Kruuspere 2006: 20)

2024. aastal esietendus „Nukumaja“ nii Vanemuise kui Endla Teatris. Endla lavastust analüüsin magistritöö kolmandas peatükis. Vanemuises lavastas „Nukumaja“ külalisena Hendrik Toompere. Seda lavastust on peetud ühtaegu nii tekstitruuks kui ka nüüdisaegseks. Kaur Riismaa pidas lavastuse teemaks tänapäeva muutunud väärtussüsteemi ja avaldas heameelt, et Toompere lavastas „Nukumaja“ „sardoonilise koomika“ vaimus (Riismaa 2024). Seda muljet toetavad laest rippuv vildakas jõulukuusk ja rekvisiidina laval olev lõtv n-ö patuoinas. Pille-Riin Purje toob samuti välja lavastuse absurdimaigulist huumorit, irratsionaalseid kujundeid. Kaasaega rõhutab tegelaste läbivalt naudinguid keskmesse seadev, suisa hedonismi kalduv elustiil. (Karnau 2024; Purje 2025) Lavastus oli esteetiliselt tugevalt kaasajastatud, mis on eriti nähtav kostüümides. Huumorist ja kaasajastamisest hoolimata on avaldatud ka arvamust, et lavastus ei puuduta, kuna laval on armastuse kujutamise asemel tühised inimesed. Toompere „Nukumaja“ lõppu on võimalik tõlgendada Nora meelemuutusena – naine otsustab viimasel hetkel ümber ja ei lahkugi kodust. Selline paralleelversioon eksisteerib ka Ibsenil. (Karnau 2024)

Norralane Henrik Ibsen on maailma üks tuntumaid realistlikke dramaturge, kelle varased näidendid põhinesid rahvusromantilisel ainesel; seejärel muutus tema loomingus keskseks teemaks ühiskondlike ja sotsiaalsete probleemide käsitlemine. Elu viimasel perioodil kirjutas Ibsen sümbolistlikke ja üksikisiku hingeelu kujutavaid näidendeid. Ibsen elas 27 aastat vaheldumisi Saksamaal ja Itaalias, kus kirjutas ka oma tuntumad näidendid, ning välisriikides tekkinud võimalused loomingu kirjastamiseks, tõlkimiseks ja lavastamiseks sillutasid teed tema klassikuks kujunemisele.

Eestis on Ibseni näidendeid lavastatud alates 20. sajandi algusest. Tuleb märkida, et ehkki lavastajatel on välja kujunenud Ibseni loomingu hulgas mõned

meelisinäidendid (näiteks „Nora ehk Nukumaja“ ja „Kummitused“), on Eesti kutselises teatris aegade jooksul lavale jõudnud 16 erinevat Ibseni näidendit, mille põhjal on etendunud kokku ligi 100 lavastust. Tähelepanuväärne on, et Ibseni näidendite lavastuste ajakohasust ja kaasaegsust tuuakse välja nii 1950. aastate kui 21. sajandi teatrikriitikas. Järelikult käsitlevad Ibseni näidendid teemasid, mis ületavad nii kultuuride- kui ajastuteüleseid piire. Just nimetatud potentsiaal mõjuda ajakohaselt ka 21. sajandi Eestis teebki Ibseni loomingust huvitava uurimisobjekti.

2. Metodoloogiline taust: klassika kaasajastamise strateegiad

Selles peatükis analüüsin teatriklassika kui termini tähendust ning selgitan viise, mille abil olen magistritöös klassikaliste näidendite kaasajastamist uurinud. Viimaks puudutan põgusalt ka adaptatsiooniteooriat, kuna üks kolmest analüüsitavast lavastusest põhineb Ibseni näidendi adaptatsioonil, samas kui teised kaks on originaaltruumad ning neid ei saa liigitada adaptatsioonideks.

2.1 Teatriklassika

Henrik Ibseni näidendeid on lavastatud juba üle 150 aasta ning nende jätkuv populaarsus tõestab, et Ibseni looming kõnetab eri ajastute ja erineva kultuurilise taustaga teatripublikut. Seega on sobilik väita, et Ibsen on autor, kelle teosed kuuluvad nii näitekirjandus- kui teatriklassikasse. Klassika tähendab ajaproovile vastu pidanud, aastakümnete või -sadade vältel edukalt lavastatud teoseid.

Teatriteadlane Patrice Pavis näeb klassikalise materjali eripärana seda, et klassikaga tegelevad lavastajad peavad valima mingi tõlgendusliku positsiooni ning juba varasemast eksisteerivate eri lavastustraditsioonidega arvestades end kuskile paigutama. Klassikalised näidendid on vanemad, mistõttu publik vajab nende mõistmiseks sageli lisaselgitusi. (Pavis 1998: 367)

Patrice Pavis on märkinud, et enne 1960. aastaid esines klassika ees teatavat aukartust, kuid tänapäeval on see kadunud: teatritraatajad tunnevad nüüd, et paiknevad klassikaliste teostega samal tasemel ning nende mõistmine on lihtne. Nüüdisteatris on klassika lavastamine muutunud ning klassikalisel ainesel valminud lavastusi on varasemast keerulisem süstematiseerida. Enne postdramaatilise teket oli Pavis järgi võimalik klassikalavastused jagada seitsmesse kategooriasse. Pavis on klassikalavastusi kategoriseerinud kahes teoses veidi erinevas sõnastuses, mistõttu olen esitanud mõlemad. (Pavis 1998: 367–368; Pavis 2013: 206–207)

Pavisi järgi jagunevad klassikalavastused järgnevalt:

1) arheoloogiline rekonstruktsioon (*archaeological reconstruction*)

Siia kategooriasse kuuluvad lavastused, mida on lavastatud võimalikult originaaltruult ja tekstilähedaselt, Pavis nimetab seda ka „taaslavastamiseks“. Kaasajastamist ei toimu ning seetõttu ei suhestu selliste lavastustega sageli ka publik. (Pavis 1998: 367; Pavis 2013: 207–208);

2) ajaloostamine (*historicisation*)

Neis lavastustes on tähelepanu pööratud ajaliste määratlustele: millist aegruumi teos kujutab, millal see on kirja pandud ja millal seda lavastatakse. Lavastus näitab ajaloo suhtelisust. (Pavis 1998: 367; Pavis 2013: 208);

3) teksti kasutamine toormaterjalina (*use of text as raw material/recuperation*)

Siia kategooriasse kuuluvad lavastused, mis põhinevad vanadel tekstidel, ent nende kaudu edastatakse muutunud esteetilist või ideoloogilist mõtet. Dramaturgilisest tekstist olulisemaks võivad muutuda lavapilt ja heli. (Pavis 1998: 367; Pavis 2013: 209);

4) tähistamispraktika/teksti tähendusliku paljususe lavastamine (*the signifying practice/staging of multiple possible meanings of the text*)

Need lavastused avavad teksti mitmeid eri tähendusi, mis võivad nii üksteist täiendada kui olla omavahel vastuolus. Samuti on nendes lavastustes võrdselt olulised erinevad märgisüsteemid. (Pavis 1998: 367–368; Pavis 2013: 210–211);

5) teksti tükeldamine (*the „play in pieces“*)

Nendes lavastustes on tekst dekonstrueeritud ja esitatud fragmenteerituna. (Pavis 1998: 368; Pavis 2013: 211);

6) müüdi juurde naasmine (*the return to myth*)

Need lavastused jätavad kõrvale alusteksti dramaturgia ja kasutavad allikana teksti müütilist tuuma, st pöörduvad müütiliste lugude, ka abstraktsioonide poole (Pavis 1998: 368; Pavis 2013: 211);

7) keeldumine/lame edasiandmine (*denial/flat rendering*)

Sellesse kategooriasse kuuluvate lavastuste puhul koondub tähelepanu üksnes tekstile ning lavastaja keeldub valikutest ja tõlgendamise võimalustest (Pavis 1998: 367; Pavis 2013: 212).

Tüpologiseerimine põhines arusaamal, et iga lavastuse aluseks on draamatekst, ent postdramaatilise teatri tekkimise ja levimise järel ei vasta see enam alati tõe (Pavis 2013: 206–207). Kuna analüüsin magistritöös dramaatilisi lavastusi, siis nende liigitamiseks Pavisi tüpologia iseenesest sobib. Moderniseerimine (tänapäevaste lavastuste puhul samastatav kaasajastamisega), adapteerimine ja ülekirjutus sobivad Pavisi järgi kõige paremini teksti kui toormaterjali kasutamise kategooriasse (Pavis 1998: 367). Seega on võimalik ka magistritöö kolmandas peatükis analüüsitud lavastused paigutada sellesse kategooriasse. Neist üks, lavastus „Meister Solness“, põhineb Ibseni näidendi ülekirjutusel. Teised kaks, „Rahvavaenlane“ ja „Nukumaja“, on kaasajastatud klassikalavastused.

Lisaks alustekstile tuleb klassikasse kuuluvate teoste lavastamisel arvestada nende „slepiga“ ehk eelnevate lavatõlgendustega, mis on sageli publiku kultuurimällu oma jälje jätnud. Marvin Carlson on teoses „The Haunted Stage“ kirjutanud, et teatrimälu on kahepoolne protsess. „Praegust“ kogemust – näiteks parajasti mängukavas olevat lavastust – varjutavad alati varasemad kogemused ja seosed, ent samas muudab ja nihestab motiivide taaskasutus ja mälestuste esilekerkimise protsess omakorda ka varasemaid seoseid (Carlson 2001: 2) Seega on mäluhägimus teatris klassikanäidendite lavastamisel üheks keskseks teemaks. Mida pikem ja mitmekesisem lavateekond näidendil on, seda enam tekib publikul selle põhjal valminud lavastust vaadates erinevaid seoseid. Magistritöö kontekstis on oluline mainida, et Ibseni tuntumad näidendid on Shakespeare'i ja Tšehhovi näidendite kõrval maailmas ühed enimlavastatud draamatekendid. Seetõttu pole kahtlust, et ka Ibseni lavastamisel on teatrimälu oluline faktor, mida arvesse võtta.

Selleks et teatriklassika kõnetaks ka tänapäeval, on sageli vaja klassikat mingil moel kaasajastada ehk tänapäevaga kohandada. Klassikalised näidendid on tõestanud oma ajastuteülesust ning neid võib kahtlemata lavastada ka originaaltruult. Siiski eelistavad lavastajad järjepidevalt kasutada klassikalisi teoseid kommentaarina päevakajalistele teemadele ning muudavad selliste lavastuste puhul sageli ka

alusteksti, esteetilist lähenemismurka vm. Kaasajastamise põhjuseid on erinevaid ning selleks on võimalik kasutada mitmeid strateegiaid.

2.2 Klassika kaasajastamise võimalusi

Ibseni teoste kaasajastamise analüüsimiseks tuleb esmalt kolm põhimõistet – näidend, lavastus ja etendus – paigutada sobivasse raamistikku. Teatrisemiootilise etendusanalüüsi mõistes on nii näidend, lavastus kui etendus tekstid, sest neil on olemas kolm teksti põhitunnust: väljendatus, struktureeritus ja piiritletus. Etenduses ilmneb väljendatus erinevate teatrimärkide kasutamises, neist koosnev mitmetasandiline struktuur annab etendusele struktuursuse ning etenduse toimumine aegruumilistes piirides tähendab, et etendus kui tekst on piiritletud. (Epner 2022) Etenduse kui ühekordse sündmuse toimumise aluseks on lavastuse olemasolu, dramaatilises teatris tugineb lavastus näidendile (või adaptatsioonile).

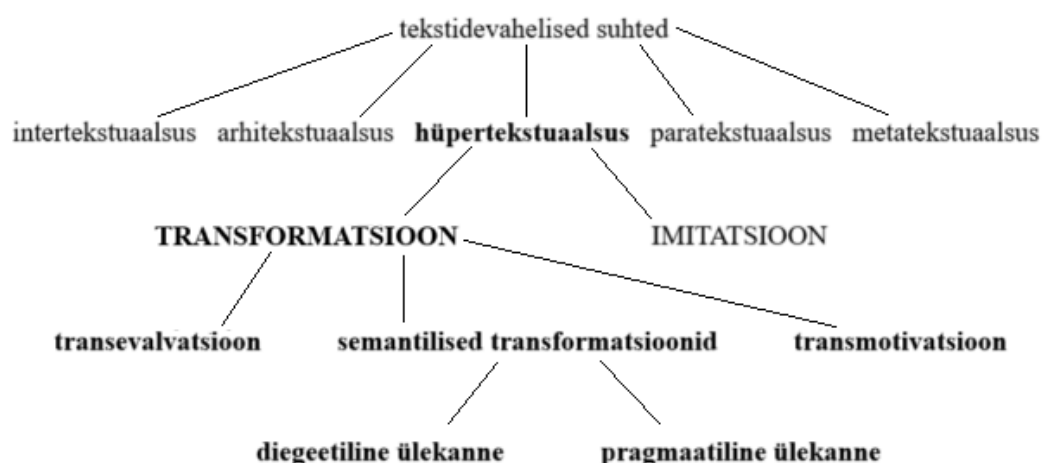
Eelnevaga arvestades on võimalik nii näidendeid, lavastusi kui etendusi analüüsida kirjandusteoreetilist mõistestikku kasutades. Tekstide kaasajastamise uurimiseks olen kasutanud kirjandusteadlase Gérard Genette'i mõistestikku, millel magistritöö kolmandas peatükis esitatud lavastuse analüüs peamiselt põhineb. Olen analüüsimisel kohandanud Genette'i tüpoloogiat etendusanalüüsile sobivamaks, kuna Genette'i liigitus on loodud eelkõige kirjandusanalüüsi silmas pidades.

Kirjandusteadlane Gérard Genette jagab tekstidevahelised suhted viide eri kategooriasse: intertekstuaalsus, arhitektuaalsus, paratekstuaalsus, metatekstuaalsus ja hüpertekstuaalsus (Genette 1997: 1–5). Sellest jaotusest viimane, hüpertekstuaalsus, seostub tekstide töötluste ja kohandustega kõige enam. Kuna Ibseni näidendeid võib tänapäeval vaadata kui ajaloolisi tekste, siis on paslik uurida nende kaasajastamist hüpertekstuaalsuse kaudu.

Genette sõnastab hüpertekstuaalsuse mõiste järgnevalt: „Hüpertekstuaalsuse mõiste viitab mistahes suhtele, mis ühendab teksti B (nimetagem seda hüpertekstiks) ja sellest varem ilmunud teksti A (nimetagem seda hüpotekstiks). Hüpertekst on poogitud hüpoteksti külge ning seda mitte üksnes kommentaarina“ (Genette 1997: 5). Genette'i liigituse järgi võiks seega lavastust pidada hüpertekstiks ning näidendit, mille põhjal lavastus on valminud (ja mis seega on varasem), hüpotekstiks. Genette'i

mõistestikku teatrile rakendades tuleks arvestada, et see liigitus on pädev eelkõige dramaatilise teatri kontekstis, kuid põhimõtteliselt kasutatav ka postdramaatilise teatri analüüsimisel, juhul kui kõnealune postdramaatilise teatri lavastus põhineb kindlal hüpotekstil. Erisus tuleneb teatavasti sellest, et postdramaatilises teatris ei pruugi lavastus tingimata põhineda näidendil: on võimalik, et lavastuse tekstiline osa pannakse kirja näiteks jooksvalt prooviperioodi vältel. Sellisel juhul ei ole olemas selget hüpoteksti ja hüperteksti.

Hüpertekstuaalsuse võtted jagunevad Genette'i teooria järgi kaheks: kaudseks transformatsiooniks ehk **imitatsiooniks** ja otseseks transformatsiooniks, mida Genette nimetab lihtsalt **transformatsiooniks** (Genette 1997: 7). Osad transformatsioonid on semantilised, mis tähendab, et neid kasutades muudab hüpertekst hüpoteksti tähendusi. Semantilised transformatsioonid on Genette'i järgi **diegeetiline ülekanne** ja **pragmaatiline ülekanne**. Oluliste transformatiivsete hüpertekstuaalsuse võtetena nimetab ta veel **transmotivatsiooni** ja **transevalvatsiooni**. Olgu siinkohal öeldud, et Genette käsitleb teoses mitmeid teisigi tekstide transformeerimise strateegiaid ja tüpoloogiasse saaks lisada veel vaheastmeid, kuid olen töös kasutanud vaid mainitud. Allpool defineerin olulisemad mõisted ning selgitan, kuidas need suhestuvad etendusanalüüsiga. Järgnevalt on esitatud Gérard Genette'i tekstidevaheliste suhete teooria lihtsustatud selgitus skeemi kujul (Joonis 1).



Joonis 1. Gérard Genette'i (1997) tekstidevaheliste suhete teooriat selgitav skeem (autor: Hanna Marrandi).

Nimetatud hüpertekstuaalsuse võtete abil ongi võimalik tekstide kaasajastamist uurida, kuna kaasajastamine tähendab ühtlasi tähenduste muutmist. Sama tekst võib kanda eri aegadel erinevaid tähendusi, kuna teksti tõlgendamine sõltub alati tõlgendajast ning tema kultuurilisest taustast. Teatrilavastuste puhul on esmaseks tõlgendajaks materjaliga töötavad teatriprofessionaalid: lavastaja, dramaturg ning näitlejad. Sõltuvalt lavastaja kontseptsioonist võivad ühel näidendil põhinevad eri aegadel valminud erinevad lavastused edastada erinevaid semantilisi tähendusi.

Üks semantiline transformatsioon, mille abil tekstide kaasajastamist uurida, on **diegeetiline ülekanne** (*diegetic transposition*). Selle all peab Genette silmas aegruumilise maailma ülekannet. Iga narratiivne lugu asetub vähemal või rohkemal määral kindlaks määratud aegruumilisse reaalsusesse. Diegeetilise ülekande esinemisel on muudetud loo toimumise kohta või aega või mõlemat korraga. Näiteks esineb diegeetiline ülekanne juhul, kui algse näidendi tegevustik toimub 19. sajandi Norras, ent lavastus on paigutatud 21. sajandi Eestisse. Diegeetilise ülekande kõrval on võimalik ka **pragmaatiline ülekanne** (*pragmatic transposition*), mis tähendab narratiivi ja tegevustiku muutmist. (Genette 1997: 294–295) Pragmaatilise ülekande esinemine tähendab, et tegu on alusteose adaptatsiooniga. Pragmaatiline ja diegeetiline ülekanne võivad eksisteerida ka üheaegselt. Magistritöös analüüsitavatest lavastustest ongi lavastuse „Meister Solness“ analüüsimisel võimalik rakendada mõlemat mõistet. Lavastuste „Nukumaja“ ja „Rahvavaenlane“ analüüsimisel on üheks kaasajastamise strateegiaks diegeetiline ülekanne, kuid pragmaatilist ülekannet ei esine, kuna loo kulg jääb neis lavastustes alustekstiga väga sarnaseks.

Diegeetiline ülekanne on igas lavastuses, mida võrreldes lavastuse aluseks oleva näidendiga on kaasajastatud. Diegeetiline ülekanne ilmneb erinevates lavastuses kasutatud märgisüsteemides, nii akustilistes (helikujundus, sh muusika), visuaalsetes (lavakujundus ja rekvisiidid) kui näitlejaga seotud märgisüsteemides. Näitlejaga seotud märgisüsteemid võivad olla nii akustilised (tegelaskõne) kui visuaalsed (miimika, žestid, kostüümid) ning need kaks tasandit on omavahel seotud. Verbaalselt väljendatud mõtet võimendavad sellega kaasnevad žestid ja miimika. Tegelaskõnes on üks silmatorkavamaid kaasajastamise märke tänapäevase slängi kasutamine. Samuti võib kaasajastamine seisneda tegelaskõne sisu tänapäevastele oludele vastavaks mugandamises: näiteks on repliike muudetud sel moel, et sinna on

lisatud nüüdiskultuuri kuuluvaid mõisteid (viited internetile, erinevatele tehnoloogilistele lahendustele, ideoloogiatele jne).

Transformatiivse hüpertextuaalsuse võttena nimetab Genette ka **transmotivatsiooni** (*transmotivation*), mis avaldub sel juhul, kui hüpertext võtab hüpotekstist üle narratiivse struktuuri, sündmused või tegelased, kuid alustekstiga võrreldes on tegelaste motivatsiooni muudetud. Seega võib narratiivi käik jääda samaks, ent selleni jõutakse teistsuguste psühholoogiliste, ideoloogiliste, sotsioloogiliste või poliitiliste protsesside tulemusena. (Genette 1997: 330–335) Lavastuses on võimalik transmotivatsiooni avaldumist analüüsida eelkõige näitlejatöö ja lingvistiliste märkide analüüsi kaudu, kuna just need tasandid edastavad tegelase siseilma.

Tegelase sisemine motivatsioon võib avalduda nii näitleja kehakeeles – miimikas ja žestides – kui ka tegelaskõnes. Kui näidendis ja selle põhjal valminud lavastuses on sündmuste käik üldjoontes sama, kuid tegelased põhjendavad enda tegusid erinevalt ja muutunud on nende tegevuse motiivid, siis esineb transmotivatsioon. Muutunud motivatsioon võib anda märku näiteks sellest, et võrreldes näidendi kirjutamise ajaga on ühiskonnas aset leidnud muutused, mistõttu tegelase algsed tegutsemismotiivid võivad jääda tänapäevasele publikule kaugeks. Lavastaja võib otsustada jääda klassikalise teksti lavastamisel truuks originaalile või rakendada transmotivatsiooni strateegiat ning selle abil lähendada klassikalist teksti tänapäevasele vaatajale.

Transevalvatsioon (*transvaluation*) on transformatiivse hüpertextuaalsuse võtte, mis seisneb selles, et hüpertext (nt lavastus) muudab hüpoteksti (nt näidendi) väärtushinnanguid või annab hüpotekstile uue kriitilise hoiaku, luues seeläbi tähendusliku nihke originaali suhtes (Genette 1997: 367–375). Teatri kontekstis esineb transevalvatsioon klassikaliste tekstide (st näidendite) tänapäevastes lavatõlgendustes, mis erinevad originaalst selle poolest, et lavastaja on soovinud lavastusse kaasata tänapäevase ühiskonna muutunud tavad või väärtused. 19. sajandi realistlike näidendeid on võimalik tänapäeval lavastada näiteks ökokriitilisest või feministlikust perspektiivist, tõstes seeläbi valitud teemasid originaalst rohkem esile ning mõnikord muutes selle kaudu teose vaatenurka tervikuna. Samuti on transevalvatsiooni näide lavastuse üldise tonaalsuse muutmise. See tuleb esile näiteks juhul, kui draamast on lavaversioonis saanud komöödia, sest lavastaja on otsustanud läheneda lavastuse temaatikale koomikat kasutades.

Transevalvatsioon võimaldab ka ümber hinnata tegelaste omavahelisi suhteid ning analüüsida näiteks seda, kes tegelastest on mängitud sümpaatseks või keda esitletakse kriitilises valguses. Lähtuvalt lavastaja kontseptsioonist võib ka mõne kõrvaltegelase roll muutuda olulisemaks, kui alusteksti autor seda algselt ette nägi. Oluline on siinkohal lavastaja kontseptsioon – millise lähenemisnurga ta valib, millist aspekti ning tähendustasandit soovib algmaterjali juures rõhutada. Lavastajate käekirjad on erinevad ning seetõttu on ühest hüpotekstist võimalik luua hulgaliselt tõlgendusi.

Transevalvatsioon võib endas hõlmata ka eelnevalt nimetatud teisi teksti kaasajastamise strateegiaid: transmotivatsiooni ning diegeetilist ja pragmaatilist ülekannet. Transevalvatsiooni kui kaasajastamise strateegia esinemise hindamiseks tuleb vaadata lavastust kui tervikut, samas kui transmotivatsioon võib esineda vaid mõne tegelase originaalnäidendiga võrreldes muutunud motiivides ning diegeetiline ülekanne võib esineda vaid mõnes kindlas märgisüsteemis (näiteks on võimalik, et kostüümid ja lavakujundus on originaaltruud, kuid kaasajastatud on vaid tegelaskõne, st lingvistiline tasand). Seega on transevalvatsioon kaasajastamise strateegiana üldisem ja kehtib lavastuse kohta tervikuna.

Magistritöö kolmandas peatükis esitatud lavastuste analüüsis tuginen Gérard Genette'i tekstide kaasajastamise strateegiast tuletatud kolmele võimalikule tekstide kaasajastamise viisile, mis on kohandatud etendusanalüüsile sobivaks. Kaardistan iga valitud lavastuse puhul, milliste märgisüsteemide kaudu avaldub lavastuses diegeetiline ülekanne, transmotivatsioon ja transevalvatsioon. Võrdlen Ibseni originaalnäidendeid lavastustega, kasutades vajadusel täpsustusteks ka lavastuste tekstiraamatuid.

Lavastuse „Meister Solness“ analüüsis on asjakohane ka pragmaatilise ülekande mõiste. Lisaks kasutan ka adaptatsiooniteooriat, kuna see lavastus põhineb Mehis Pihla ja Siret Campbelli kirjutatud näidendil, mida on vaadeldud kui Ibseni näidendi „Ehitusmeister Solness“ ülekirjutust (Lepvalts 2025: 43). Teised analüüsitavad lavastused ei ole adaptatsioonid, kuna lavastuste aluseks olev tekst erineb originaalnäidenditest minimaalselt. Viimastel aastatel on Eestis teatriga seonduvaid ja adaptatsioonidega tegelevaid uurimusi kirjutatud kirjandusteaduse magistrandid. Näiteks on adaptatsioone Eesti teatris uurinud Priit Põldma, kes keskendus oma

magistritöös Oskar Lutsu „Kevade“ adaptatsioonidele (Põldma 2021). Põldma uuris siiski näidendeid, mitte lavastusi. Samuti ei olnud „Kevade“ adaptatsioonide uurimisel vaja tegeleda tõlkimise aspektiga, kuna nii alustekstiks olev proosateos kui selle ainetel kirjutatud näidendid olid eestikeelsed. Ibseni näidendite ainetel valminud lavastuste uurimisel tuleb arvestada ka tõlkest tingitud erisustega. Võib väita, et iga tõlge on osaliselt adaptatsioon alusteoset.

Tuntumad Ibseni näidendite eestindajad on tõlkijad Ülev Aaloe (1944–2017) ja Henrik Sepamaa (1905–1990). Lisaks on Ibseni näidendeid eesti keelde tõlkinud varasemal ajal veel Marie Under, Anna Markus, R. A. Lesta jt; nüüdisajal Triin Tael, Krista Kaer, Sigrid Tooming, Paul-Eerik Rummo jt. Kolmandas peatükis analüüsitud lavastustest põhineb „Rahvavaenlane“ Ülev Aaloe 1999. aasta tõlkel, „Nukumaja“ Henrik Sepamaa 1978. aasta tõlkel ning Mehis Pihla ja Siret Campbell on kasutanud adaptatsiooni „Meister Solness“ kirjutamisel samuti Henrik Sepamaa 1978. aasta tõlget.⁷

Adaptatsiooniteooria klassik Linda Hutcheon on sõnastanud adaptatsiooni kui mõiste kolm võimalikku definitsiooni. Adaptatsioon võib olla äratuntava(te) teos(t)e teadvustatud ülekirjutus; loominguiline ja tõlgendav kohandus või „päästmine“; adapteeritud teose laiendamine ja intertekstualiseerimine (Hutcheon 2013: 8). Lavastus „Meister Solness“ vastab kõige paremini Ibseni näidendi „Ehitusmeister Solness“ teadvustatud ülekirjutuse määratlusele, kuna lavastuse tekst põhineb äratuntavalt algnäidendil, mida on kohandatud kaasajale vastavaks. Ibseni ning Pihla ja Campbelli näidendite põhjaliku võrdleva analüüsi on hiljutises magistritöös teinud ka Grete Lepvalts, kes käsitles samuti üht näidendit teise ülekirjutusena (Lepvalts 2025).

⁷ „Meister Solnessi“ kohta kinnitas seda Mehis Pihla meilivestluses, teiste lavastuste puhul selgub kasutatud tõlge tekstiraamatus esitatud infost.

3. Lavastuste analüüs

Valisin magistritöös analüüsimiseks kolm lavastust, mis on valminud Henrik Ibseni näidendite põhjal või ainetel. Analüüsitavad lavastused on esietendunud Eesti teatris aastatel 2019–2024. Nendeks on „Rahvavaenlane“ (lavastaja Kertu Moppel, Eesti Draamateater, 2019), „Meister Solness“ (lavastaja Mehis Pihla, Eesti Draamateater, 2022) ja „Nukumaja“ (lavastaja Laura Jaanhold, Endla Teater, 2024). Nimetatutest viimane lavastus on 2025. aasta aprillikuu seisuga jätkuvalt teatri mängukavas, teised kaks on praeguseks oma lavatee lõpetanud. Lavastuste analüüsil tuginen põhiliselt videosalvestistele, ent olen kõikide lavastuste etendusi näinud ka teatrisaalis.

Analüüsitavate lavastuste valiku tingis nende vastavus teemapüstitusele, st kõigi lavastuste puhul on selge, et klassikalist algmaterjali on lavale tuues nüüdisajastatud. Samuti võtsin arvesse lavastuste head kunstilist taset, isiklikku vaatamiskogemust ning huvi.

3.1 „Rahvavaenlane“ (2019)

Henrik Ibseni näidend „Rahva vaenlane“ ilmus 1882. aastal, Kertu Moppeli lavastus „Rahvavaenlane“⁸ esietendus Eesti Draamateatris 23. märtsil 2019 ja viimane etendus mängiti 18. oktoobril 2021. Lavastuse kunstnik oli Arthur Arula (külalisena), valguskujundaja Rommi Ruttas, muusikaline kujundaja Lauri Kaldoja (külalisena), videokujundajad Tauno Makke, Jekaterina Abramova ja Silver Kaljula. Lavastuses mängisid Ivo Uukkivi, Inga Salurand, Liisa Saaremäel, Markus Truup (Von Krahli Teater), Anne Törnpu (külalisena), Tõnu Kark, Jüri Tiidus, Christopher Rajaveer, Lauri Kaldoja (külalisena) ja Toomas Täht (külalisena). (Rahvavaenlane)

Sisukokkuvõte. Näidendi „Rahva vaenlane“ tegevus leiab aset mereäärses väikelinnas, mille elanikud tunnevad uhkust oma tervistava supelasutuse (lavastuses spaa) üle. Ühel päeval teeb kuurordiarst doktor Tomas Stockmann teatavaks, et ta on lasknud teha analüüsid, mille tulemusena on selgunud, et väidetavalt tervistav

⁸ Olen selles alapeatükis 2019. aasta lavastusele viidates kirjutanud „Rahvavaenlane“ kokku, kuid Ibseni näidendile viidates „Rahva vaenlane“ lahku.

supelasutuse vesi on tegelikult mürgine. Selle põhjuseks on kahjulikud bakterid, mis satuvad vette kohalikest tööstusettevõtetest, muuhulgas doktori äia, nahaparkal Morten Kiili töökojast (lavastuses Veskiuru naha- ja lihakombinaadist). Doktor Stockmann püüab linna ajalehe kaasabil linlasi avastusest teavitada, kuid üsna pea selgub, et kohalikud võimud pole tõe kuulmisest ega olukorra parandamisest sugugi huvitatud, kui mängus on kogu nende linna au ja elatusallikas. Eriti tugev vastasseis tekib doktor Stockmanni ja tema linnafoogtina (lavastuses linnapeana) töötava venna (lavastuses õe) vahel. Kogukond pöördub doktor Stockmanni ja tema perekonna vastu. Rikas ettevõtja ja doktori äi Morten Kiil ei suuda leppida sellega, et reostus on tekkinud tema äritegevuse tulemusena. Ta püüab doktor Stockmanni mõjutada oma avastust avalikult tagasi võtma seeläbi, et ostab Stockmannide perele päranduseks mõeldud raha eest supelasutuse aktsiaid. Näidend lõppeb doktor Stockmanni pere materiaalse laostumise ja põlu alla sattumisega, kuid doktor Stockmann peab end sellest hoolimata tugevaks ja vabaks meheks, sest ta suutis jääda iseendale kindlaks.

Kertu Moppeli lavastuses „Rahvavaenlane“ ilmneb kaasajastamine mitmel tasandil, kuid kuna narratiiv on siiski originaaliga väga sarnane, pole põhjust rääkida adaptatsioonist. Lavastaja Kertu Moppel on oma tööd kommenteerides öelnud, et tema selge eesmärk oli „Rahvavaenlast“ lavale tuues klassikat kaasajastada: „Klassika puhul on oluline äratundmine, et klassik kõneleb sellest, millest sa ise tahad rääkida. Meie peame mõtlema, mida meie tahame ettevõtetud tekstiga öelda, mitte mida Ibsen sellega tahtis öelda, siis klassika elustub“ (Maiste 2019).

Võrreldes näidendiga esineb lavastuses muudatusi tegelaskonnas: näidendi ühest peategelasest, linnafoogt Peter Stockmannist on lavastuses saanud linnapea Teresa Stockmann (Anne Törnpu). Tegelase soo muutus kõneleb ühiskonnakorra muudatustest ja naiste võimaluste kasvust. 19. sajandil ei oleks olnud mõeldav, et naine on kohaliku omavalitsuse eesotsas. Võrdluseks – 2018. aasta seisuga oli Eestis kohalike omavalitsuste volikogudes mandaadisaanutest 31% naisi, Norras oli see samal aastal 39% (Osila jt 2019: 4; Winsvold 2019: 184).

Lavastuses on veel teinegi tegelaskonna muutus, nimelt on doktor Tomas Stockmannil (Ivo Uukkivi) ja tema naisel Katrinal (nimi eestipärasemaks muudetud, näidendis Katrine; mängib Inga Salurand) vaid üks poeg – Morten (Markus Truup). Näidendis on perekonnas kaks poega, kuid lavastuses puudub teine poeg Eilif. Kuna

pojad on pigem taustategelased, kes on minimaalselt tegevuses, siis julgen väita, et see muudatus ei oma terviku seisukohast suurt tähtsust.

Lavastuses on ühe kaasajastamise võttena kasutatud **diegeetilist ülekannet**, mis ilmneb lavakujunduses, rekvisiitides, kostüümides, näitlejatöös (miimika, žestid) ning verbaalsel tasandil. Millisesse aegruumilisse maailma Kertu Moppeli „Rahvavaenlane“ paigutub? Sellele küsimusele vastamiseks vaatlen eespool nimetatud märgisüsteeme ükshaaval.

Lavakujundus. Lavakujundust analüüsid tuleb märkida, et diegeetiline ülekanne 19. sajandist 21. sajandisse ei ole täielik: osaliselt ühtib lavakujunduses kasutatud mööbel Ibseni-aegse stiiliga, osaliselt on kasutusel tänapäevane mööbel. Lavale luuakse üksteise järel kolm füüsilist ruumi, kus tegevus aset leiab: esimesena perekond Stockmannide elutuba, teisena ajalehetoimetuse kontor ning kolmandana rahvakoosoleku saal. Kõigi lavale loodud ruumide puhul on lava külgedel helerohelised kahepoolsed n-ö paraaduksed, mis loovad mulje kõrgetest lagedest ja ajaloolisest majast. Samuti on pidevalt lava tagaosas mitme meetri kõrgune ekraan, kuhu kuvatakse vastavalt vajadusele reklaamplakateid või videoklippe. Nii reklaamplakate kui ka videokujunduse eesmärk on edastada avalikus sfääris toimuvat ning need loovad neljanda, tingliku lavaruumi. Nende visuaalsete komponentide analüüs on esitatud allpool.

Perekond Stockmannide elutoa sisustus on eklektiline ning mööbel esindab justkui kaht eri ajastut. Lava keskel on puidust tumepruun ümmargune laud nelja klassikalises stiilis tooliga. Lava äärtes on veel kaks samasugust tooli ning lisaks on laval samast ajastust puidust riidenagi, puidust postament, baarikapina toimiv abilaud. Eelnevat arvesse võttes on tegu võrdlemisi jõuka perekonna koduga, mis võib stiililt kuuluda 19. sajandi lõpukümnenditesse. Lisaks nimetatule on laval aga ka kott-tool ja muusikakeskus, mis mõjuvad üldmuljet arvesse võttes anakronistlikult. Selline kujundus on laval terve esimese vaatuse jooksul. Stockmannide elutuba sarnaneb Ibseni-aegse elutoaga, erandiks paar üksikut mööblieset.

Esimeses vaatuses on lava tagaosas oleval reklaamtahvil linnapea Teresa Stockmanni valimisreklaam, kuid reklaamtahvel ei ole lavastuse aegruumis osa Stockmannide elutoa sisustusest. Kuna „Rahvavaenlase“ lavastus esietendus 2019.

aastal mõni nädal pärast riigikogu valimisi, loob valimisplakat selge seose etenduse kaasajaga ja süvendab võimalikku tõlgendust „Rahvavaenlasest“ kui poliitilise teatri lavastusest.

II vaatus alguses on laval ajalehetoimetuse kontor, mille lavakujunduses on ülekaalus tänapäevased elemendid. Laval on moodne mööbel: neli kontoritooli, millest üks on ratastel ning kolm läbipaistvast plastikust; riskülikukujuline laud, kolmele jalale toetuv loengutahvel, modernne paberikorv ja prügikast. Laval on ka joogiveeautomaat, mida võib mõista vihjena lavastuse keskmes olevale veereostuse probleemile. I vaatus sisustusest on endiselt laval riidenagi ning kuigi see on ülejäänud mööbliga võrreldes teistsuguses stiilis, on see üsna neutraalne ja ei jäta seetõttu anakronistlikku muljet. Lava külgedel olevad kahepoolsed ukсед on jätkuvalt samal kohal, kuid nende kohal on nüüd avalikes kohtades nõutud pimedas helendavad väljapääsusildid, mida esimeses vaatuses ei olnud. Seega on lavaline tegevus teises vaatuses liikunud kodusest miljööst ametiruumi, võib öelda, et privaatsfäärist (pool)avalikku sfääri, kuna ajalehetoimetuses liigub päeva jooksul ringi rohkem erinevaid inimesi kui kodus. Lava tagaosas oleval reklaamtahvil on teises vaatuses naeratav doktor Stockmann, kes reklaamib joogivett nimega Elu Vesi, kuid reklaamtahvel ei ole lavastuse aegruumis osa ajalehetoimetuse kontori sisustusest.

Kolmanda ruumina luuakse lavale saal, milles toimub rahvakoosolek. Selle ruumi kujundus on lakooniline, ainsateks mööblielementideks neli musta tooli ja juba eespool nimetatud joogiveeautomaat. Lava külgedel olevad väljapääsusiltidega kahepoolsed ukсед on endiselt samal kohal. Laval keskel asub statiiviga mikrofoni, mis küll aeg-ajalt stseeni käigus asukohta muudab, muutudes seega rekvisiidiks. Lava tagaosas olevat ekraani kasutatakse rahvakoosoleku-stseenis mitte reklaamtahvlina, vaid videoklippide edastamiseks. Rahvakoosoleku-stseeni lavakujundus on teiste lavastuse stseenide lavakujundusega võrreldes kõige neutraalsem. Esemete vähesus ja peaaegu tühi lava ei kutsu lavakujundusele mõtlema. Selles stseenis toimub tihe tekstiedastus, mistõttu omandavad lingvistilised märgid olulisema tähenduse ja lavakujundus langeb tagaplaanile.

Lavastuse lõpus luuakse lavale taas perekond Stockmannide elutuba juba eelnevalt loetletud mööbliga. Lava tagaosas on nüüdki reklaamtahvil doktor Stockmann Elu

Vee reklaamiga, kuid doktor Stockmanni näole on lisandunud spreivärviga joonistatud vulgaarsused – selge märk negatiivseks muutunud suhtumisest varem lugupeetud kuurordiarsti. Grafiti kujunduselemendina annab tunnistust sellest, et lavastuse tegevustik on toodud tänapäeva.

Nagu eespool mainitud, tekitavad lavastuses kasutatud reklaamtahvlid neljanda ruumi, mis on teistest lavastuses loodud ja füüsiliselt piiritletud ruumidest tinglikum. Reklaamtahvlid kõrguvad teiste lavaruumide kohal, kujutades avalikku ruumi ehk tänavapilti. Avalikud välireklaamid on tänapäeval saanud lahutamatuks osaks urbanistlikust maastikust, ent need said alguse tegelikult juba Ibseni eluajal. Esimesed suuremõdulised ning eraldi jalgadel seisvad reklaamtahvlid (*billboard*id) paigaldati 19. sajandil (Encyclopaedia Britannica: Billboard).

Reklaamtahvlite eesmärk lavastuses on edastada nii kommertslikke kui poliitilisi sõnumeid ning nende kasutamine kujunduses viitab kaasaegse ühiskonna üha kasvavale meediastumisele ja infomürale. Ka koduseinte vahel või töökohas olles ei ole tänapäeval infotulva ega meedia eest võimalik varjuda, sest pidevas infoväljas elamine on kujunenud ühiskondlikuks normiks. Lavastuse kontekstis muutub oluliseks ka see, et meedial on võimekus kujundada inimeste arvamust ja seeläbi mõjutada ka valijate poliitilisi eelistusi. Võttes arvesse „Rahvavaenlase“ narratiivi, mõjuvad reklaamtahvritel naeratavad Tomase ja Teresa Stockmanni näod irooniliselt, isegi silmakirjalikult. Enda parema külje näitamine ja reklaampildi jaoks poseerimine loob seose tänapäevase sotsiaalmeedia loogikaga: avalikkusele näidatakse sageli vaid häid külgi, oma elu ei demonstreerita ausalt.

Nagu lavakujunduse analüüsist näha, muutub lavakujundus etenduse käigus üha kaasaegsemaks. Kui esimese vaatuse lavakujunduses on mõned elemendid, mis sobiksid ka Ibseni näidendi kaasajastamata lavaversiooni, siis teises vaatuses loodavates ruumides on lavakujundus selgelt kaasajastatud ja lavakujundust tervikuna analüüsides jääb kaasaegne mulje domineerima. Teistes, edaspidi analüüsimisele tulevates märgisüsteemides ilmneb kaasajastamine veelgi enam, kuid juba lavakujunduse põhjal on võimalik väita, et lavastuse aegruumi on kaasajastatud.

Videokujundus. Lavastuses on korduvalt kasutatud ühe väljendusvahendina videokujundust, mis täidab eri stseenides erinevaid eesmärke. Video abil edastatakse nii kommerts- kui ka valimisreklaami, samuti kasutatakse videot ajakirjandusliku

reportaaži vahendina ja lavastuse kõige viimases stseenis emotsiooni edastajana. Video on väljendusvahendina nüüdisteatris üsna sageli kasutusel. Käsitlen videokujunduse kasutamist kaasajastamisena ning analüüsin seetõttu kõiki lavastuse stseene, milles on videokujundust kasutatud.

Lavastuse mõlemad vaatused algavad muretus ja humoorikas toonis videoreklaamiga: I vaatuses olev video reklaamib lavastuse keskmes olevat Elu Allika spaahotelli, II vaatuses olev video Veskioru naha- ja lihakombinaati (Morten Kiili ettevõtet). Mõlemad videoreklaamid mõjuvad stiililt kitsilikult. Seda muljet tekitavad I vaatuses videos maskoti kasutamine, II vaatuses videos ka kõnelejate rõhutatult positiivne ja vaevumärgatavalt irooniline kõne, lisaks on mõlemas videos loosungitaolised väljaütlemised. Videoreklaamide abil luuakse reklaamiloogikat kasutades lavastuse publikus nii spaale kui ka naha- ja lihakombinaadile vaatuses alguses positiivne eelhäälestus, et siis järgneva sündmustiku käigus hakata seda muljet kahtluse alla seadma. Rahvakoosoleku-stseen algab linnapea Teresa valimisreklaamiga, naine kõneleb videos enesekindlalt unistustest ja kutsub rahvast üles oma erakonda valima. Siinkohal tuleb taaskord mõelda lavastuse esietendumisele vahetult pärast 2019. aasta riigikogu valimisi. Valimisreklaam esitleb linnapead positiivses valguses.

Seega saab lavastuse kolme videoreklaami põhjal väita, et nende mõte on panna proovile publiku meeleskindlus. Kas vaataja suudab teha oma peas kaalutletud otsuse ja sellele ka kindlaks jääda, kui reklaamid püüavad teda aktiivselt kallutada ühes suunas mõtlema? Publik kuuleb ja näeb paralleelselt nii doktor Stockmanni arusaama sündmuste käigust kui ka sellele vastanduvat linnapea Teresa Stockmanni arvamust, millest viimane on intensiivsem ja tuleb esile nii tegelaskõnes kui videoreklaamides. Publikule on antud võimalus ja vastutus ise pool valida. Tänapäevane meediaruum pakub sageli sarnast väljakutset.

Ajakirjanikud Billing (Christopher Rajaveer) ja Hovstad (Jüri Tiidus) filmivad tervet rahvakoosoleku-stseeni ajakirjandusliku reportaaži vormis telefoniga ning kaamerapilt kuvatakse reaalses suurele videoekraanile. Muuhulgas filmitakse selles stseenis ka publikut, tänu millele tekib publikul võimalus näha ekraanil iseend. Seeläbi muutuvad justkui kõik publikuliikmed rahvakoosolekul osalejateks. Seega kasutatakse selles stseenis videot ka neljanda seina lõhkumiseks, mis on

kaasajastamise vorm, kuna traditsiooniliselt on realistlikus teatris lavalise illusiooni eelduseks etendajate ja publiku vaikiv kokkulepe neljanda seina olemasolu kohta (vt Kannus 2024). Lisaks publiku näitamisele teevad ajakirjanikud Billing ja Hovstad reaalses intervjuusid ka lavastuse tegelaste, teiste seas kapten Horsteri (Lauri Kaldoja) ja Katrina Stockmanniga, kes ajakirjanike küsimustele närvilises õhkkonnas sugugi vastata ei soovi. See stseen kritiseerib liigagaraid ajakirjanikke ja ebainimlikku meediamaastikku. Hiljem kuvatakse videoekraanile ka „tänavaküsitlus“ – lühiintervjuud linnakodanikega (tegelikkuses Eesti Draamateatri töötajatega), kes kommenteerivad rahvakoosolekul toimunut minevikuvormis, justkui oleksid nad üritusel osalenud ning sealt just väljunud. Kuna lühiintervjuud on filmitud äratuntavalt Eesti Draamateatri ümbruses, on selle stseeni eesmärk tekitada seoseid Eestiga ning süvendada muljet tegevuse toimumisest kaasajal. Sellele järgnevad kaadrid 2007. aasta pronksiöö rahunemise, mis lavastuse aegruumis oleks justkui aset leidnud reaktsioonina doktor Stockmanni väljaütlemistele ja rahvakoosolekul toimunud sõnavahetusele. Pronksiöö on eestlaste ajaloolises mälus juurdunud sündmus, mis loob isiklike seoseid, ning tänu sellele on põgusad videokaadrid pronksiööst diegeetilise ülekande vahendina mõjuvad. Lavastuses ei ole pronksiöö videokaadreid kasutatud rahvuslike pingete sümbolina, vaid nende näitamise eesmärk on luua mulje vägivaldsest tänavarahutusest, mis on Eestis väga harva esinev nähtus.

Lavastuse kõige viimases stseenis on videokujundust kasutatud eelnevast teistsugusel eesmärgil. Selles stseenis ei esinda videokujundus enam meediat, vaid annab edasi doktor Stockmanni perekonna sisemist hingeseisundit. Lavastuse lõpustseenis näeme perekonda sõudepaadiga merel loksumas. Tegelaste näod peegeldavad nukrust, mõtlikkust, kuid samas ka teatavat tuimust. Sündmuste tulemusena on nad maailma justkui üksi jäänud ning isegi kui nad füüsiliselt on jätkuvalt oma kodulinnas, sarnaneb nende sisemine seisund üksiku paadipõgenikuga. Stseeni saab tõlgendada sel moel, et doktor Stockmann (ja ühes temaga terve perekond) on tänapäevases mõistes tühistamiskultuuri ohver. Ebasoosingu sattu pere on kogukonnast välja heidetud.

Rekvisiidid. Läbivalt on lavastuse kaasajastamiseks kasutatud ka rekvisiite, mis toovad tegevuse 21. sajandisse, viidates tehnoloogilisele arengule või globaliseerumisele. Näiteks on ajalehetöötajate kontoris laual Apple'i sülearvuti,

arvutit kasutab viimases stseenis ka doktor Stockmann. Rahvakoosolekul filmib ajakirjanik toimuvat reaalsajas käsistatiivi (*selfie stick*) kasutades. Samas stseenis on kasutusel ka mikrofoni, mida kasutatakse nii statiivil kui käes hoides.

Globaliseerumisele ja tänapäevasele mugavusele viitab näiteks ajalehetoietus aset leidev stseen, kus ajakirjanikud Hovstad ja Billing söövad kaasavõetava toidu karpidest pulkadega Hiina toitu. Viimases stseenis, kus Stockmannide pere kaalub linnast ära sõitmist, on laval nii reisikohver kui kolimiskastina kasutusel olev banaanikast.

Linnafoogti võimu sümbolid on „Rahva vaenlase“ näidendis müts ja jalutuskepp, lavastuses on linnapead eristav detail kaelas kantav töötõend, suure tõenäosusega kiipkaart (kuigi seda funktsiooni lavastuses ei kasutata).

Kostüümid. Lavastuse tegelased kannavad peamiselt mugavaid, kuid siiski korrektseid riideid, mida võiks liigitada ka *smart casual* stiili alla. Tegelaste riietust vaadeldes on kaasajastamine selgemini esil naistegelaste kostüümide puhul. Näiteks kannab doktor Stockmanni tütar Petra (Liisa Saaremäel) jalas pükse, seljas võrkmaterjalist pluusi ja kaasaegset mantlit ning käib tööl modernse seljakotiga. Katrina kannab põlvedeni ulatuvat kleiti, pikka kampsunit ja modernseid valgeid poolsaapaid. Teresa Stockmanni kostüüm on kõige meeldejäävam rahvakoosoleku-stseenis, kus ta on riietatud erkpunasesse avara dekolteega minikleiti, aksessuaarideks samas toonis siidsall ning kõrge kontsaga kingad. Lavastuse meestegelased kannavad samas stseenis korrektseid ülikondi, mis riietusesemena olid tavapärased ka 19. sajandil, ent võrreldes selle ajastuga on muutunud siiski ülikonna lõige ja riie. Doktor Stockmanni riietus muutub lavastuse käigus sõltuvalt stseenist. I vaatuse alguses kannab ta jalas Adidase dressipükse ning Nike'i spordijalatsid, seljas aga kreemikasvalget kootud kampsunit. Lisaks suitsetab ta piipu. Kokkusobimatu rõivavalik ja eri stiilide segunemine (kampsun on soliidne ja ajatu, piip viitab minevikule, spordibrändide kandmine on ühtaegu tänapäevane ja muretu) tekitab esialgu kummastust, kuid kui mõelda, et ka I vaatuse lavakujunduses esines anakronistlikke tendentse ning Stockmannide elutoa mööbel ei sobitu tingimata kindlasse ajastusse, siis on loogiline, et doktor Stockmanni riietuses on märgata sarnast mustrit. Tema riietuse alumine pool kuulub tänapäeva, ülemine

mõjub vanaaegsena. Hilisemates stseenides on doktor Stockmanni riietus terviklik ja mõjub neutraalsena.

Teiste seas mõjub kõige n-õ originaaltruumalt suurärimees Morten Kiili (Tõnu Kark) rõivastus. Kandes pruuni seemisnahkset mantlit ja kübarat, võiks ta üles astuda ka mõnes varases „Rahva vaenlase“ lavastuses. Traditsiooniline rõivastus vihjab tegelase traditsioonilistele vaadetele ja arusaamadele. Morten Kiil on lavastuse kõige vanem tegelane, esindades ainsana oma põlvkonda. Vananenud on ka Kiili vaated: naha- ja lihakombinaat on tema elutöö ning mees ei taha mõeldagi sellele, et linna veereostuse ohjamiseks peaks tema isiklikult midagi teisiti tegema. Morten Kiil usaldab oma teadmisi rohkem kui uusimaid teadussaavutusi. Jutt „veetorudesse sattunud nähtamatutest loomadest“ ehk bakteritest pakub talle nalja ning esialgu ongi ta veendunud, et väimees doktor Stockmann tahab linnarahvast haneks tõmmata.

Näitlejatöö (žestid, miimika). Kaasajastamist on võimalik jälgida ka näitlejatöös. Mitmes stseenis on tegelaste käitumine võrreldes Ibseni-aegsete ühiskonnainormidega liialt mugav või allumatu. Näiteks istub doktor Stockmann I vaatuses laual, kuigi tal on samal ajal külalised. I vaatuse lõpus on Stockmannide 10-aastase perepoja Morteni kõige meeldejäävam stseen. Ärrituses täiskasvanute tülitsemise ja närvilise õhkkonna peale, tabab teda jonnihoo, mis paisub ärevus- või lausa haigushooks. Morten karjub raevunult ning jookseb mööda elutuba ringi, viimaks suruvad ema, õde ja isa ta kolmekesi maha ning venna rahustamiseks laulab Petra „Kiisu läks kõndima...“ laulu. Morteni haigushoo stseeni näidendis ei ole. Sellest lavastusse lisatud stseenist on võimalik välja lugeda vihjet tänapäeval laste seas laialt levinud erinevatele käitumisprobleemidele, mis nõuavad ühiskonnas pidevat tähelepanu. Pille-Riin Purje on Sirbis ilmunud arvustuses avaldanud arvamust, et Morteni haigushoo-stseen on I vaatuse kõige valusam ning samas ka olulisem, sest toob üksteisest üha kaugeneva perekonna kokku. Näitleja Markus Truubi žeste tõlgendades näeb Purje, et Morten võib olla autistlike joontega või kannatada epilepsia all. (Purje 2019) Samas on Morten teistes stseenides üldiselt vagur ning jääb sageli lausa märkamatuks. Morteni paanika- või haigushoog võib olla põhjustatud närvilisest õhkkonnast ja kogukonna negatiivsest suhtumisest tema peresse.

Linnapea Teresa Stockmanni käitumine on samuti oksüümoronlik: ühest küljest on ta väljapeetud, hea rühiga, temast õhkub väarikust ja tema suhtes näidatakse üles austust. Sellest muljest hälbivad aga kaks stseeni. I vaatusel lõpus esitab linnapea oma venda pilkava hullunud tantsu ja nimetab teda samal ajal „rahva vaenlaseks“. Linnapea käed painduvad groteskselt ning ta keksib põlvi kõrgele tõstes mööda doktor Stockmanni elutuba ringi. II vaatuses on stseen, kus linnapea on taaskord vennaga kahekesi jäänud ning ärritub tema peale sedavõrd, et sülitab uksest väljudes korduvalt häälekalt venna suunas. Need kaks toorest emotsiooni edastavat pilti mõjuvad tänapäevasele just eespool nimetatud omaaegsetele käitumisharjumistele mittevastamise tõttu. Eriti märgiline on linnapea käitumine seetõttu, et lavastuses on tegu naisega. Mõeldes 19. sajandi naise kuvandi ja käitumisharjumiste peale, oleks selline käitumine olnud mõeldamatu, seda isegi Ibseni emantsipeerunud naistegelaste puhul.

Lingvistilised märgid. Üks selgemaid märgisüsteeme, milles diegeetiline ülekanne ilmneb, on lavastuses kasutatav verbaalne keel. Kuigi lavastus põhineb Ülev Aaloe 1999. aasta tõlkel, on lavastaja Kertu Moppel seda kaasajastamise eesmärgil redigeerinud. Võrreldes originaalnäidendi kirjutamise ajaga ning ka eelmise eestikeelse tõlkega on tänapäevane keelekasutus teistsugune ning keeleregistrite kasutamise normid muutunud. Lavastuse tegelaskõnes on läbiv slängi ning ingliskeelsete väljendite sujuv kasutamine, mis vastab eesti keele tänapäevasele realistlikule keelekasutusele.

Näitena võib tuua slängiväljendid „jep“; „täitsa lõpp, mida teksti“; „aktsionärid peavad hakkama raha välja kõhima“. Ingliskeelseid väljendeid kasutavad samuti mitmed tegelased. Näiteks ütleb linnapea lause „[...] hakkavad levima igasugused *fake news*’id“; Petra sõnab segaduses olles: „Ma olen täitsa *lost* praegu“; ajakirjanike suust kõlavad: „*win-win*“ ja „*cancel*“. Osad neist väljenditest kajastuvad lavastuse tekstiraamatus, osad aga mitte. Seega on lavastaja jätnud näitlejatele võimaluse tegelaskõnet omale suupärasemaks mugandada.

Samuti kasutavad tegelased mõnes kohas madalkeelsusi ja roppe väljendeid, mida ei ole alustekstis kirjas, sest näidendi kirjutamise ajal oli sobiva-ebasobiva kõnepruugi piir jäigem ning tõlge on tehtud sellele vastavalt. Näidend kujutab suhteliselt heal järjel olevaid keskklassi inimesi, kes endale avalikus suhtluses kergekäeliselt

madalkeelsusi ei lubanud. Lavastuses kõlab näiteks Morten Kiili suunas solvang „mägramunn“ (mehe hüüdnimi oli Mäger); doktor Stockmann lausub rahvakoosolekul: „Ühiskondlik eliit keerab sitta kokku,“ ja ütleb, et parteile ustavad inimesed on „pudrupead, tainapead, sitapead“; ajalehetoimetuses plaane pidades lausutakse: „Siit me saame väga mõnusa pasa üles keerata“.

Osa kaasajastamise eesmärgil tehtud verbaalse keele muudatusi annavad märku ühiskondlikest muudatustest. Näiteks öeldakse lavastuses välja, et vett reostavad organismid on bakterid, samas kui näidendis on juttu „veetorudesse sattunud nähtamatutest loomadest“. Teadmine sellest, et silmale nähtamatud mikroorganismid põhjustavad haigusi, leviski laiemalt alles 19. sajandi lõpus, kui teaduse areng lükkas ümber varasemad uskumused (Encyclopaedia Britannica: Germ theory). Seega on täiesti tõenäoline, et doktor Stockmanni juttu „nähtamatutest loomadest“ peeti tema kaasajal uskumatuks ja naeruväärseks. Tänapäeva inimene aga on bakterite kui haigustekitajatega kursis.

Ühiskondlike muudatusi võib pidada ka põhjuseks, miks näidendi „majaomanike liit“ on lavastuses asendatud „väikeettevõtjate liiduga“; doktor Stockmann lubab oma avastuse panna internetti; ütleb lavastuse lõpus ärakolimist planeerides, et ta „lendab ära Marsile“ ja avaldab pahameelt neoliberaalide üle. Marsile lendamine on 21. sajandil päriselt päevakorral, mitte enam vaid utoopiline unelm. Neoliberalismi ideoloogia tekkis aga alles 1930. aastatel, mistõttu originaalnäidendi ilmumise ajal polnud sellist mõistet veel olemas (Metcalf 2017). Mõned alustekstis tehtud lingvistilised muudatused seonduvad selgelt ka Eesti ühiskonnaga. Näiteks tuleb lavastuses jutuks riigikogulase vastutus, samuti arutatakse OÜ tegemise üle; Petra ja ajakirjanik Hovstad puudutavad vestluses eestlaste seas levinud esoteerikahuvi.

Muudatused tegelaskõnes esinevad seega nii vormi (släng, ingliskeelsed väljendid) kui sisu (tänapäevaste kontseptsioonide lisandused, ühiskonna ja teaduse arengust tingitud repliigimuudatused) tasandil. See viitab lavastaja kavatsusele paigutada lavastus 21. sajandi Eesti aegruumi.

Lisaks diegeetilisele ülekandele on lavastuses kaasajastamise strateegiana kasutusel ka **transeervalvatsioon**. „Rahva vaenlane“ on originaalis viievaatuseline näidend, mille üldine toon on sünge. Pinge kasvab alates näidendi algusest ning kuigi vahetult peale seda, kui doktor Stockmann oma avastuse perekonnale teatavaks teeb,

valitsevad peres eufoorilised meeleolud, saab narratiivi edenedes selgeks, et avastus mõjutab tegelikult Stockmannide perekonda negatiivselt. Lavastaja Kertu Moppel on siiski valinud ühe perekonna allakäigu lavaliseks kujutamiseks humoorika lähenemisenurga. Teose tooni muutuses avaldubki transeervalvatsioon. Lavastuse ja näidendi narratiiv kattub, seega on lavastus samuti pingeline, ent dramaatilisi sündmusi esitatakse kohati absurdihuumori kaudu. Huumor väljendub eelkõige näitlejatöös ja žestides.

Lavastuses on kasutatud hülgekostüümis inimsuurust maskotti, mis reklaamib kohalikku spaad. Maskott esineb kahes stseenis: I vaatuse alguses näidatavas spaa videoreklaamis ning II vaatuses rahvakoosoleku-stseenis. Juba maskoti sorgus vuntside ja suurte silmadega välimus mõjub koomiliselt. I vaatuse videoreklaamis näidatakse maskotti spaas massaaži saamas ning, kurgiviilud silmil, lesimas. Kuna nimetatud reklaam kuvatakse lava tagaseina ekraanile etenduse alguses kõige esimesena, ei tea publik esialgu, millises toonis lavastus on, ning reklaam võib luua mulje, et lavastus ongi komöödia.

Kui tavaliselt on maskoti eesmärk oma positiivse kohalolu abil ettevõtte reklaamimine, siis „Rahvavaenlase“ hülgemaskott muutub rahvakoosoleku-stseenis sõnakaks ja esitab provokatiivseid hüüatusi. Kui linnapea viitab samas stseenis oma kõnes sõnamängu abil erinevatele tervisehädadele („oksetõbi“, „mädaravila“, „düsenteeria“, „pasanteeria“), siis žestikuleerib maskott ägedalt kaasa, hõõrudes kõhtu, imiteerides oksendamist jne. Maskott toetab linnapead ka noogutuste, pearaputuste ja tantsimisega. Rahvakoosoleku-stseenis esitavad nii linnapea kui doktor Stockmann kõned, selles stseenis on lavastuse pinge kulminatsioon. Maskoti kasutamine pakub pingelises stseenis koomilist leevendust.

Koomilisi žeste on lavastuses teisigi: näiteks harjutab I vaatuse alguses Katrina koduses elutoas Nerfi mängupüstoliga õllepurkide pihta täpsuslaskmist. Kui linnapea ütleb ära rostbiifi söömisest, pistab doktor Stockmann selle talle salvrätti mässituna taskusse.

Huumori kasutamist võib tõlgendada ka kui kommentaari kaasaegsetele ühiskondlikele ja poliitilistele oludele. Koomika abil naeruvääristatakse väikelinna poliitilisi heitlusi, „Rahvavaenlase“ tegelaste omakasupüüdlikkust ja ametipositsioonide ületähtsustamist. Seega on huumor „Rahvavaenlases“ kasutusel

tõsise tonaalsuse muutja ja pinge leevendajana ning pakub kriitilist vaatenurka mitmetele kaasaegse ühiskonna murekohtadele. Kuna originaalnäidendis Ibsen huumorit ei kasuta, vaid tegu on valdavalt sünges toonis ühiskonnakriitilise draamaga, siis on koomika kasutamine lavastuses transeervalvatsiooni näide.

Lavastuses on kaasajastamise strateegiana kasutatud ka **transmotivatsiooni** ehk lavastuse tegelaste muutunud motivatsiooni originaalilähedase tegevuse elluviimisel. Lavastuses „Rahvavaenlane“ avaldub transmotivatsioon doktor Stockmanni rahvakoosolekul peetud kõnes. Lingvistilisel tasandil on tehtud alustekstiga võrreldes sisulisi muudatusi, mis viitavad sellele, et lavastuses on doktor Stockmanni tegevuse taga mure mitte ainult oma linna, vaid ülemaailmse veereostuse pärast. Kui originaalnäidendi kirjutamise ajal, 19. sajandil ei olnud loodushoiualased probleemid veel nii laiaulatuslikud, siis 21. sajandil on veereostus muutunud globaalseks probleemiks. Avastus kuurortlinna veevärgi saastumisest seotakse seega laiema kontekstiga. Lavastuse süžee jääb samaks, ent lisandub tänapäevane keskkonnaalane, sotsioloogiline ja kliimapoliitiline motivatsioon.

Doktor Stockmann püüab lavastuses rõhuda oma linna inimeste südametunnistusele järgmiste sõnadega:

ÜRO kliimareport ütleb, et kui me kümne aasta jooksul oma eluviisi ei muuda, siis hakkavad miljardid surema. Kui me midagi ette ei võta, siis kahekümne aasta pärast oleme me kõik surnud. [...] oleme me juba kogu planeedi väetiste ja kemikaalidega ära reostanud, kolmekümne aasta pärast ei kanna see enam vilja. Põhjavesi on saastatud. Ookeanid on plastikut täis, kalad surevad välja. [...] (Ibsen 2019: 64)

Doktor Stockmann loetleb kõnes mitmeid konkreetseid 21. sajandi keskkonnaprobleeme: kliimasoojenemine, üleväetamine ja liigne kemikaalide kasutamine põllumajanduses (mis toob kaasa põhjavee saastumise), plastireostus maailmameres ja sellest tingitud bioloogilise mitmekesisuse vähenemine.

Originaalnäidendis on doktor Stockmanni rahvakoosolekul peetud kõne rõhuasetus teine, ta heidab linnakodanikele ette väiklust, moraallagedust ja südametunnistuse puudumist. Nimetatud kitsaskohti lahkab ka lavastus, kuid lisatud on kliimapoliitiline mõõde ja selgelt on sõnastatud idee üksikisiku vastutusest looduskeskkonna hoidmisel. Tänu sellele saabki väita, et doktor Stockmanni tegelase käitumises ilmneb transmotivatsioon – ta ei tegutse lavastuses üksnes oma linna

huvides, vaid näeb seotust kodulinna veereostuse ja globaalsete keskkonnaprobleemide vahel.

3.2 „Meister Solness“ (2022)

Henrik Ibseni näidend „Ehitusmeister Solness“ ilmus 1892. aastal, Mehis Pihla lavastus „Meister Solness“ esietendus Eesti Draamateatris 22. oktoobril 2022 ja viimane etendus mängiti 7. veebruaril 2024. „Meister Solnessi“ teksti kirjutasid Ibseni näidendi põhjal kahasse lavastaja Mehis Pihla ja dramaturg Siret Campbell. Lavastuse kunstnik oli Kristjan Suits (külalisena), valguskujundaja Priidu Adlas, helilooja ja muusikaline kujundaja Matis Leima. Lavastuses mängisid Tõnu Oja, Laine Mägi, Kersti Heinloo, Märten Metsaviir, Helena Lotman ja Guido Kangur. (Meister Solness)

Sisukokkuvõte. Ibseni „Ehitusmeister Solnessi“ keskmes on iseõppinud arhitekt Halvard Solness, tema tööalased ambitsioonid ning peresuhted. Nii originaalnäidend kui Pihla ja Campbelli adaptatsioon tegelevad üldjoontes minevikusündmuste mõtestamise ja põlvkondadevahelise konflikti temaga. Näidendi tegevus toimub Solnessi majas asuvas tööruumis ning Solness on ettevõtja, kelle alluvuses töötab kolm inimest. Ka lavastuses asuvad Solnessi elu- ja tööruumid ühes majas, kuid lavastuses on Solnessi arhitektuuribüroo pereettevõte, kus töötavad nii Halvard Solness, tema naine Aline, poeg Ragnar kui poja tulevane naine Kaja. Kunstnikuhingega ehitusmeister Halvard Solness genereerib üha uusi suurejoonelisi arhitektuuriideid ja teda peetakse selles andekaks, ent oma ideede elluviimiseks vajab ta joonestaja Ragnarit abi. Ragnar sooviks töötada iseseisvalt, et Solness ei võimalda tal iseseisvaid projekte teha ning keeldub talle head soovitusi andmast, kuna vajab Ragnarit endale appi. Solness püüab mõjutada Ragnarit senisele töökohale jääma tema kihlatu (lavastuses elukaaslase) Kaja kaudu. Keerulised on ka Solnessi suhted oma naise Alinega, kuna Solness tunneb, et on Aline ees võlgu. Aastaid tagasi kaotasid nad tulekahju tõttu kaksikud (lavastuses surid kaksikud tules, näidendis kadus Alinel tulekahju järel ehmatusest piim ja kaksikud surid selle tulemusena) ja Solness tunneb end selles süüdi. Solness ehitab parajasti uut maja (lavastuses torni), millega ta loodab mineviku patte heastada, kuna on ehitise pühendanud oma naisele. Teisalt püüab Solness ebavajalikult suurejoonelise hoone

ehitamisega end teostada. Ilmub Hilde Wangel – naine Solnessi minevikust, kes on nooruspõlves olnud Solnessiga seotud (lavastuses oli ta tudengipõlves Solnessi armuke). Solness kardab kõrgust, kuid tahab sellegipoolest parajasti poolelioleva ehitise tippu ise sarikapärja viia. Ta kardab, et noored võtavad tema koha üle ning tahab eelkõige Hildele tõestada, et ta on võimeline seda sümboolset rituaali ise ellu viima. Näidendis kukub Solness surnuks, lavastuses klammerdub torni külge ning tema saatus on mitmeti tõlgendatav.

Kuna lavastuse aluseks olevat teksti on võrreldes originaalnäidendiga märkimisväärselt muudetud, säilitades seejuures olulisemad tegelased ning üldise narratiivi, siis on „Meister Solnessi“ puhul tegu „Ehitusmeister Solnessi“ **teadvustatud ülekirjutusega**. Olemasoleva teksti alusel on teadlikult loodud uus tekst, millel on oma autonoomne tähendus, stiil ja eesmärk. Seejuures ei jäljenda adaptatsioon originaali, vaid uus loodud teos astub dialoogi sellega, millel see põhineb. Kaasajastamine lisab sarnasele narratiivile tähendusi, kuigi ka originaali põhiideed on „Meister Solnessis“ säilinud. Ibseni näidendi ja „Meister Solnessi“ lavastuse aluseks oleva teksti omavahelist suhet võib vaadelda ka kui **pragmaatilist ülekannet**. Ülekirjutus on saavutatud pragmaatilise ülekande strateegiat kasutades. „Meister Solnessi“ lavastuses on säilitatud Ibseni näidendi üldine ülesehitus, kuid sündmustikus ja tegelaste omavahelistes suhetes esineb märkimisväärsed erinevusi. Üheks pragmaatilise ülekande näiteks on näidendi ja lavastuse lõppude erinevus.

Pihla ja Campbell on oma versioonis adapteerinud „Ehitusmeister Solnessi“ kaasajastamise eesmärgil ning lavastuse aegruum vastab tänapäevasele euroopalikule (Eesti, Norra jne) aegruumile. Kuigi tegevustikku ei saa paigutada tingimata Eestisse, on lavastuses mõned konkreetsed vihjed, mis Eesti publikut kõnetavad. Näiteks on ehitusmeister Solness pühendanud oma torniprojekti abikaasa Alinele (seda nime kannab naine ka Ibseni näidendis) ja kirjutanud projekti ette pühenduse „Für Aline“. Eestlasele tekitab see seose Arvo Pärdi kuulsa muusikateosega „Für Alina“ (tõlgitakse eesti keelde ka „Aliinale“). Lavastuses soovib Ragnar osaleda nüüdismuusikamaja ehitamise arhitektuurikonkursil ning on selleks loonud modernse minimalistlikus stiilis projekti. Jätkates Arvo Pärdi teemat, võib siin näha vihjet 2018. aastal Laulasmaal valminud Arvo Pärdi Keskusele, mis on samuti minimalistlikus stiilis hoone ja valmis arhitektuurikonkursi tulemusena. Arvo Pärdi

Keskuse uue hoone avamise ja lavastuse esietenduse vahel on 4 aastat – piisavalt lühike aeg, et tekiks seos.

Lavastuse ja Ibseni näidendi erinevused ja kaasajastamine ilmneb muutunud tegelastevahelistes suhetes ja osaliselt muutunud tegelaskonnas. Näidendi „Ehitusmeister Solness“ tegelastest on kõik peale ühe tegelase olemas ka lavastuses „Meister Solness“, kuid tähenduslikke muudatusi esineb teisigi. Lavastuses ei ole tegelasena Knut Broviki, kes näidendis on ehitusmeister Solnessi eakas ja haiglane assistent. Näidendis on Ragnar just Knut Broviki poeg, lavastuses on Ragnarist saanud Solnessi enda poeg. Näidendis on Ragnari ametiks märgitud joonestaja, lavastuses on tema ametinimetus kaasajastatud inseneriks. Ragnari kihlatu Kaja Fosli on näidendis ühtlasi ka Ragnari nõbu, lavastuses sellist sugulussidet ei mainita ja tänapäevasele kontekstile mõeldes pole lähisugulasega kihlumine ilmselt realistlik. Teisenenud on ka Hilde Wangeli ja Halvardi Solnessi tutvuse lugu: näidendis kohtusid nad vaid korra, kui Hilde oli laps, ent lavastuses on Hilde olnud tudengipõlves Solnessi armuke, seega on nad omavahel olnud lähedased. Lavastuses on muudetud ka Herdali-nimelise tegelase amet, kui näidendis on Herdal majaarst, siis lavastuses on tema roll kaasajastatud ning Herdalist on saanud lavastuse temaatikaga sobivalt ehitusfirma omanik ja objektijuht.

Lavastuses „Meister Solness“ on kaasajastamise strateegiana läbivalt kasutatud **diegeetilist ülekannet**, mis ilmneb selgesti visuaalsetes märgisüsteemides (lavakujunduses, rekvisiitides ja kostüümides). Järgnevalt vaatlen nimetatud visuaalseid märgisüsteeme üksikshaaval, et selgitada lavastuse kuulumist tänapäevasesse aegruumi.

Lavakujundus ja rekvisiidid. „Meister Solnessi“ lava on kahekorruseline, mille esimesel korrusel asub Solnessi arhitektuuribüroo koosolekutuba ning teine korrus kujutab tellingutega ümbritsetud ehitusjärgus torni. Kahte korrust ühendab omavahel avatud astmetega trepp lava paremas servas. Lavakujundus ei muutu etenduse käigus. Stseeni asukohamuutustest ja sellest, kuhu pilk suunata, antakse publikule märku valguskujunduse abil. Lavale loodud arhitektuuribüroo sisekujundus on skandinaavialikult lihtne ja funktsionaalne, mõjudes seetõttu modernselt, kuid samavõrd anonüümselt. Arhitektuuribüroo koosolekuruumi keskmes on suur must laud, mille ümber kaks ratastega kontoritooli. Lava paremal pool ääres on arvutilaud

suure monitoriga, sellest paremal pool juba varem mainitud trepp ning trepi kõrval suur toataim. Arvutilaua taga on kolmas ratastega kontoritool ning mõlema laua peal leidub erinevaid kontoritööga seotud esemeid (erinevad kirjutusvahendid, kohvikruus, dokumendiorganiseerija, projektide joonised). Lava vasakus servas on jämedal jalal seisev professionaalne püstine joonestuslaud ning selle kõrval moderne ratastel riul. Selles seinas paikneb ka üks ustest. Teine uks on lava tagumise seina keskel ning seda ümbritsevad mõlemalt poolt udustatud klaasist seinapaneelid, mis süvendavad muljet tänapäevasest kontoriruumist. Udustatud klaas kui poolläbipaistev materjal rõhutab Solnesside pere sisemist dünaamikat: pealtnäha toimiva äri fassaadi taga on tegelikkuses mitmed ebakõlad, millest osa on avalikkusele nähtavad, osa aga varjatud. Nii nagu läbi udustatud klaasi näeb liikumas vaid varje, kuid ei saa kindel olla, kelle või millega on tegemist.

Lisaks udustatud klaasi pakutavale tõlgendusvõimalusele sümboliseerib Solnesside jahedaid peresuhteid arhitektuuribüroo külm ning anonüümne kujundus tervikuna. Kuigi pere tegutseb arhitektuuribüroos kolleegidena, on nende omavahelised suhted keerulised ning selle põhjuseks on arhitekt Halvard Solnessi (Tõnu Oja) isekus ja paindumatus. Näiteks ei saa omavahel hästi läbi isa Halvard ja poeg Ragnar (Mårten Metsaviir), kuna isa ei toeta poja iseseisvaid töölaseid ambitsioone, vaid soovib teda kasutada enda projektide juures vaid tehnilise abikäena. Halvard näeb end suure kunstnikuna, mis tähendab aga omakorda, et kõigi praktiliste ja korralduslike küsimustega tegeleb tema naine Aline (Laine Mägi), kes on tegelik liikumapanev jõud arhitektuuribüroo toimimise taga. Solnesside perekonna keeruline suhtedünaamika, omavahelise soojuse ja usalduse puudumine peegeldub ka arhitektuuribüroo steriilses füüsilises keskkonnas.

Lavale loodud struktuuri teine korrus sarnaneb tellingutega ning kui lavastuse tegelased käivad ehitusjärgus tornis, siis lähevad nad trepist üles teisele korrusele. Metalsed tellingud mõjuvad samuti külmalt ja halastamatult nagu lava esimene korruski. Seda üldmuljet toonitab eriti lavastuse lõpustseen, kui Solness klammerdub tellingute külge, suutmata liikuda ei üles ega alla, kõikudes elu ja surma vahel.

Lavastuse aegruumilise paigutamise mõttes pakub „Meister Solnessi“ lavakujundus vaid üht võimalust. Lavastuse lavakujundus on täielikult kaasajastatud, laval loodava

ruumi elemendid sobivad 21. sajandi läänelikku kultuuriruumi. Eriti selgelt tänapäevasusele viitav element on modernne arvutimonitor.

Kostüümid. „Meister Solnessi“ tegelaste kostüümid viitavad eri professionidele. Tegelased kannavad kaht eri töötüüpi esindavaid ametiriideid, eristatavad on kontoritöötajate ja füüsilist tööd tegevate ehitajate riided, mis kõik mõjuvad tänapäevaselt. Ehitajaid esindab laval ehitusfirma omanik ja objektijuht Herald (Guido Kangur). Esimeses stseenis tulevad episoodiliseks rolliks lavale veel kaks ehitajat, keda kehastavad lavatehnikud. Ehitajate riietus on tänapäevane ja klassikaline: nähtavuse tagamiseks on neil seljas oranžid helkurvestid, peas valged kiivrid.

Kontoritöötajad Halvard, Aline, Ragnar ja Kaja kannavad korrektset ja tagasihoidlikku kontoririietust. Nende riided on neutraalsetes toonides ja lõigetes (pruun sviiter, hallid sirge lõikega kolmveerandpüksid, tumesinine jakk, mustad mokassiinkingad jne). Klassikaline ja turvaline riietusstiil annab edasi sama ideed, mida Kaja ärritunult Ragnarile öeldud lause: „Me oleme elus teinud kogu aeg kõike nii õigesti ja korralikult, et see ajab mind ausalt öeldes oksele“ (Pihla, Campbell 2022: 14). Solnesside pere liikmed riietuvad samuti turvaliselt, „õigesti“ ja „korralikult“, riske võtmata. Neist eristub Hilde Wangel, kes kannab tumesinist poolpikka kahara seelikuosaga kleiti. Hilde rõivastuses peegeldub mängulisus, mida on tunda ka tema üldises suhtlusstiilis ja käitumises. Temagi kuulub stiilselt ja korrektselt riietuvate kontoritöötajate hulka, kuid Solnesside perekonnaga võrreldes on tema riietus julgem. Kahar seelikuosa mõjub vallatult ja ootamatult ning ka Hilde käitumine on vastav. Kõige traditsioonilisemalt on riides Halvard Solness ise, kes kannab kolmeosalist sinist ülikonda. Kui teised Solnesside pere liikmed on küll harjunud asju kindlal moel tegema, kuid vajadusel valmis kompromissideks, siis Halvard Solness jääb kindlaks oma arusaamadele ja traditsioonidele. Halvard kardab muutusi ning noorte pealetungi. Traditsioonilisust ja väljakujunenud normidele vastamist väljendab ka tema riievalik.

Kuna lavastuse aluseks ei ole Ibseni näidend, vaid selle põhjal kirjutatud adaptatsioon (st tegu on kahe eraldi tekstiga), siis kaasajastamise esinemist verbaalsel tasandil ja tegelaskõnes ma siinkohal eraldi välja ei too. Dialoog kajastab ülekirjutuse tänapäevasust, kusjuures see väljendub nii lakoonilises stiilis,

lühendatud lausetes kui sisus esinevates vihjetes arhitektuuri- ja ehitusvaldkonnale (Lepvalts 2025: 45–47). Samuti ei ole ma lavastuses esineva diegeetilise ülekande analüüsimisel arvestanud näitlejatööd. Kuna lavastuse aluseks olev tekst paigutub juba selgelt tänapäeva, siis vastavad sellele ka näitlejatööd. Lavastuse „Meister Solness“ analüüsi puhul sobib näitlejatöö põhjalikum vaatlus eelkõige transmotivatsiooni kui kaasajastamise strateegia juurde. Muudetud tegelassuhted ja neist tulenev transmotivatsioon kajastub just näitlejatöös.

Võrdluses Ibseni näidendiga „Ehitusmeister Solness“ avaldub **transmotivatsioon** lavastuses kõige selgemini kahe naistegelase – Kaja (Helena Lotman) ja Hilde (Kersti Heinloo) – käitumise muutunud motiivides, seda eriti suhtluses lavastuse peategelase Halvard Solnessiga. Lavastuse naistegelased on agentsemad, selgemate ja konkreetsemate arvamustega ning sõnakamad kui Ibseni näidendi naistegelased. Originaalnäidendis on Halvard Solness suure loojana naiste tähelepanu keskmes, tema tähelepanu eest võistlevad nii Kaja kui Hilde. Lavastuses on mõlema naise suhtumine Solnessi teistsugune. Naised ei ole Solnessist romantiliselt huvitatud, vaid nende liikumapanev jõud on tööalane eneseteostus ja karjäär.

Kaja on Halvard Solnessi minia ning töötab ühtlasi arhitektuurbüroos raamatupidajana. Ibseni näidendis „Ehitusmeister Solness“ on Kaja Halvard Solnessi armunud, kuigi on kihlatud Ragnar Brovikiga. Näidendi-Kaja imetleb Solnessi sügavalt ning kuigi ta armastab mingil määral ka Ragnarit, hoiab teda Solnessi juures tööl eelkõige sügav kiindumus ehitusmeistrisse. Lavastuses „Meister Solness“ suhtub Kaja Halvard Solnessi teisiti ja tahab koos Ragnariga oma elu üles ehitada. Raamatupidajana on ta eesmärgiks ettevõtte rahaasjadel silma peal hoidmine ning ta muretseb selle pärast, kuidas panna Halvard Solness mõistma, et ehitus on läinud 40% kallimaks. Lavastus esietendus 2022. aasta sügisel, kui Eesti ühiskonnas oli probleemiks järjepidev hinnatõus, mis oli tingitud nii äsjasest COVID-19 kriisist kui sama aasta veebruaris alguse saanud Vene sissetungist Ukrainasse. Statistikaameti andmetel tõusis Eestis ehitushinnaindeks 2022. aastal võrreldes 2021. aasta keskmisega 17,8% (Statistikaamet 2023). See tähendab, et ehituse kallinemine oli lavastuse esietendudes päevakorral, kuigi hinnatõus ei olnud tegelikkuses Eestis nii drastiline, nagu lavastuses mainitakse.

Näidendis „Ehitusmeister Solness“ soovib Kaja Halvard Solnessi lähedust, kuid Solness vastab Kaja armastusavaldustele tagamõttega: ta loodab, et kui ta jätab Kajale mulje vastuarmastusest, siis jääb lisaks Kajale tema juurde tööle ka joonestaja Ragnar, kelle abi on Solnessil vaja. Lavastuses „Meister Solness“ on noore naise ja vanema mehe omavaheline dünaamika teistsugune ja saab väita, et tänapäevastele oludele vastavam, realistlikum. Nimelt on lavastuses Halvard Solness ise nooremast naisalluvast (ja tulevasesst miniast) teataval määral huvitatud. Ta lausub Kajale näiteks piiripealse komplimendi „[...] iga kord kui sind näen, tuleb meelde, et elu on tegelikult ilus,“ (Pihla, Campbell 2022: 5), kuid ka „[...] sa võiksid vabalt minu armuke olla ja keegi ei küsiks ka,“ (samas: 18) jõudes lõpuks koguni tõdemuseni: „Mis teha, ma olen selline – valisin su tööle ka puhtalt välimuse järgi“ (samas: 19). Tänapäeva kontekstis mõjuvad sellised märkused üheselt mõistetavalt ahistavana. Võttes arvesse, et Halvard Solness ja Kaja on omavahel ülemus ja alluv, seonduvad kommentaarid 2017. aastal laiemalt levima hakanud ülemaailmse #MeToo liikumisega, millega tõmmatakse tähelepanu naiste seksuaalsele ahistamisele ja võimu kuritarvitamisele töökeskkonnas. Lavastuses on Kaja kommentaaridest häiritud ning ütleb eneseteadliku ja julge naisena oma arvamuse selgelt ka välja, nimetades Solnessi märkusi kohatuks. Teisalt tundub, et Kaja ei ole šokis – ta on kas tulevase äia kommentaaridega harjunud või on otsustanud Solnessi öeldud lauseid mitte hinge võtta. Tundub, et Solness ise peab oma kommentaare seevastu isegi puhtsüdamlikeks komplimentideks. Solnessil ei ole plaanis Kaja endasse armuma panna, pigem vajab ta kinnitust, et temal kui mehel on teoreetiliselt endiselt võimalik mõne naise tähelepanu võita. Solness kardab vananemist ja noore naisega „flirtimine“ on Solnessi viis iseendale tõestada, et ta on jätkuvalt elujõus mees. Paradoksaalselt tulebki aga just selles käitumises esile Solnessi vananemine – ta ei mõista kaasaja käitumisnorme ega saa isegi aru, et tema kommentaarid on kohatud.

Samuti on lavastuses võrreldes originaalnäidendiga muudetud Hilde Wangeli tegelase olemus, taustalugu ning tegevuse motiivid. Originaalnäidendis on Hilde poolenisti unenäoline ja salapärane tegelane, kellega Halvard Solness on viimati kohtunud siis, kui Hilde oli alles laps. Kuna „Ehitusmeister Solness“ kuulub Ibseni hilisesse loomeperioodi, mil dramaturgi loomingusse sugenes senisest enam sümbolismi, on võimalik Hilde ootamatu väljailmumise reaalsus kahtluse alla seada. Kas ta on näidendi aegruumis üldse päriselt olemas või on Hilde näol tegu vaid

vananeva ehitusmeistri soovunelmaga? On võimalik, et Halvard Solness igatseb imetlust sedavõrd palju, et nostalgiasse kaldudes heiaastub talle minevikuvarjuna kunagine tuttav Hilde, kes on just tema pärast tagasi tulnud. Hilde võib olla täitmata jäänud unistuste sümbol. 1974. aasta „Ehitusmeister Solnessi“ lavastust ette valmistades nimetas Voldemar Panso Hildet oma olemuselt „Solnessi nooruse sümbolkujuks“ (Karusoo 2020: 118). Näidendis vihjatakse, et alaealise Hilde ja ehitusmeistri vahel oli aastaid tagasi romantiline kiindumus, tuues seega tänapäevase kriitilise nurga alt vaadates taas mõttesse küsimuse, kas tegu oli võimu kuritarvitamise ja ahistamisjuhtumiga. Juhul kui Halvard Solnessi ja teismelise Hilde Wangeli vahel oli tõesti midagi platoonilisest kiindumusest enam, on näidendit „Ehitusmeister Solness“ tänapäeval võimalik vaadelda hoopis teisest perspektiivist kui Ibsen oma kaasajal ette nägi.

Lavastuse „Meister Solness“ Hilde ootamatu väljailmumise motiivid on teistsugused. Lavastuse Hilde sobib lavastuse aegruumilisse konteksti, tema n-ö ehtsuses pole põhjust kahelda. Ta on Solnessi kunagine õpilane ja armuke, nüüdne tunnustatud arhitekt, kelle Halvard Solnessi abikaasa Aline kutsub poeg Ragnari ehitusprojektile hinnangut andma. Seega on Hilde ühest küljest Halvard Solnessi ametialane konkurent, teisalt kunagine armastatu. Kuna lavastuses leidis Solnessi ja Hilde suhe aset siis, kui Hilde õppis ülikoolis ja oli juba täisealine, pole siin vihjet kuriteole, küll aga amoraalsele käitumisele. Lavastuse Hilde nimetab ehitusmeistri käsilolevat torniprojekti „täiuslikuks“ (Pihla, Campbell 2022: 17) ja lausub ehitusmeistrile, et ta „[...] suudab ehitada maju, mida mitte keegi teine maailmas ei suuda“ (samas: 24). Kuid ehitusmeistri tööde imetlemine ei tähenda, et Hilde tunneks sama ka ehitusmeistri enda suhtes. Lavastuse lõpuosas teatab Hilde ehitusmeister Solnessile vihaselt: „Sa oled lihtsalt üks keskpärane inimene haudumas oma haisvas keskpärasuses“ (Pihla, Campbell 2022: 29). Seega hindab naine kõrgelt Halvard Solnessi projekteeritud ehitisi, kuid tunneb samal ajal eraelulist kadedust ja kibestumist seoses nende kunagise suhte lõpuga. Ibseni originaalnäidendis on Hilde valdavaks emotsiooniks imetlus ja austus, lavastuse Hilde elab läbi komplekssemaid emotsioone, mis kõiguvad flirdist ja mängulisusest viha ning pettumuseni. Hilde tegelane on nihkunud kaasaegsema naisetüübi poole: ta teab oma väärtust ning ei ole erinevalt näidendi-Hildest Solnessist pimestatud.

Nagu lavastuse analüüsi alguses mainitud, esineb lavastuses ühe kaasajastamise võttena ka **transevalvatsioon**. Kui Ibseni näidendi keskne teema on põlvkondadevaheline konflikt ja hirm vananemise ees, siis lavastuses „Meister Solness“ võrsub nende ajatute teemade kõrvale teisigi. Kuna lavastuse tegevus toimub arhitektuuribüroos, puudutavad lavastuse tegelased omavahelises dialoogis mitmel korral erinevaid ehitamise ja projekteerimisega seotud küsimusi. Hilde hingestatud sõnavõtt lavastuse lõpuosas annab „Meister Solnessile“ kapitalismikriitilise varjundi ning kritiseerib ka mõtlematut linnaplaneerimist. Hilde lausub vestluses ehitusmeister Solnessiga:

Vaata seda linna. Täpselt samasugune nagu kõik teised. Üle maailma on kõik linnad täpselt samad. Mitte mingit kohavaimu, oma *genius loci*'t. Meie amet sureb välja ja järgi jääbki ainult kinnisvara arendamine. Ajaloolised vanalinnad on juba kõik muudetud muuseumideks, kust igasugune elu on välja tõrjutud. Merevaade on luksuskaup, mida saavad vaid valitud endale lubada. Keskklass surutakse äärelinna aedikutesse. Ja need, kellel raha ei ole... loomingulised inimesed, noored inimesed, need, kes tegelikult linna linnaks muudavad ja avalikku ruumi kõige rohkem vajavad – need tõrjutakse äärelinna getodesse. Kui saaks, ma tahaks kogu kesklinna tervikuna võtta ja täielikult ümber ehitada. (Pihla, Campbell 2022: 28)

See arvamusavaldus mõjub kõnekalt ja päevakajaliselt. Lavastuse esietendumise aastal oli majanduskriisi tulemusena kujunenud probleemiks inimeste majanduslik ebavõrdsus, ühiskonna kihistumine ja raskused elukoha soetamisel. Teisalt käib see kriitika ka Eesti suuremate linnade, eriti Tallinna linna planeerimise ja toimimise kohta. Tallinna vanalinnas näeb tõepoolest liikumas peamiselt turiste (Talk *et al* 2023) ning üleilmastumise tulemusena näevad kõik Euroopa linnad välja üsna sarnased. Hilde Wangeli sõnade järgi on kohavaimu ehk *genius loci* säilitamine üha suurem probleem.

Transevalvatsioon tuleb esile ka lavastuse „Meister Solness“ ja näidendi „Ehitusmeister Solness“ lõputseene omavahel võrreldes. Ehitusmeister Solnessi jaoks fataalselt lõppenud lugu mõjub näidendi lugejale traagiliselt, lavastus jätab aga võimaluse optimistlikumaks lõplahenduseks. Kui näidendis kukub Halvard Solness oma viimase ehitise torni tipust surnuks, siis lavastuses klammerdub ta ehitusjärgus torni külge ja jääb sinna kõikuma, korrutades omaette, et „kõik on hästi“. Seega on

Pihla ja Campbell jätnud ehitusmeistri saatuse ambivalentseks. Erinevalt originaalist on lavastuse lõpus olemas võimalus, et Halvard Solness jääb ellu.

3.3 „Nukumaja“ (2024)

Henrik Ibseni näidend „Nukumaja“ ilmus 1879. aastal, Laura Jaanholdi lavastus „Nukumaja“ esietendus Endla Teatris 2. novembril 2024 ning 2025. aasta maikuu seisuga on lavastus jätkuvalt mängukavas. Lavastuse kunstnik oli Illimar Vihmar, valguskunstnik Karmen Tellisaar, muusikaline kujundaja Feliks Kütt, videokunstnik Mikk-Mait Kivi ja koreograaf Rauno Zubko. Lavastuses mängivad Märt Avandi, Liis Karpov, Karl-Andreas Kalmet, Karin Tammaru, Meelis Rämmeld, Lii Tedre (külalisena) ja Maarit Juhkamsoo (külalisena). (Nukumaja)

„Nukumaja“ on Ibseni üks populaarsemaid näidendeid nii Norras, Eestis kui mujal maailmas. Endla Teatris lavastati seda näidendit viimati siiski sada aastat tagasi, 1914. aastal (Eesti teatri lavastuste andmebaas). On kõnekas, et 2024. aastal esietendus „Nukumaja“ vaid nädalase vahega kahes Eesti teatris – Endlas ja Vanemuises. Väidetavalt ei teadnud Endla „Nukumaja“ lavastaja Laura Jaanhold, et Hendrik Toompere Vanemuises samal ajal sama materjaliga töötab. Kriitik Kaur Riismaa on kirjutanud, et selle klassika hulka kuuluva näidendi lavastamine „annab [...] aimu, et ühiskonnas on midagi paigast ära või hoopis paika loksumas“ (Riismaa 2024).

Sisukokkuvõte. „Nukumaja“ keskmes on näiliselt idüllilist elu elav Helmerite perekond. Näidendi tegevus toimub jõuluajal. Advokaat Torvald Helmer on just saanud uue töökoha pangadirektorina, mis lubab lähitulevikus perel majanduslikult kindlammase olukorda jõuda. Tema naist Norat saabub ootamatult külastama vana sõbranna proua Kristine Linde. Nora avaldab Kristinele saladuse: mõned aastad tagasi laenas ta oma mehe elu päästmiseks raha, sest perel oli vaja sõita Torvaldi tervise parandamiseks lõunasse. Torvald ei tea Nora teost midagi ning kohtleb Norat kui armast, kuid saamatut last, kes elu keerukusest midagi ei taipa. Selgub, et Nora laenas raha jurist Nils Krogstadilt, kellest on nüüd saanud Torvaldi alluv. Krogstad ähvardab rahalaenamise paljastada, kuna Torvald plaanib ta töölt lahti lasta. Ta palub Noral oma mehe otsust mõjutada Krogstadile soodsas suunas. Selgub, et Nora võltsis laenu saamiseks võlakirjal oma sureva isa allkirja. Kui Torvald juhtunust teada saab, ei käitu ta Nora suhtes toetavalt ega paku süü enda kanda võtmist, nagu naine oli lootnud, vaid mureseb rohkem oma maine pärast ning süüdistab Norat. Kui saab teatavaks, et Krogstad siiski ei paljasta juhtunut avalikkusele, võtab kergendatud

Helmer kõik naisele öeldud sõnad tagasi ja eeldab, et nende elu jätkub vanaviisi. Nora mõistab, et kogu tema abielu on üles ehitatud valedele alustele ning ta on elanud kui marionettnukk, keda nii tema isa kui abikaasa on terve elu vastavalt oma soovidele mõjutanud. Nora otsustab kodust ja pere juurest lahkuda, et saada päriselt iseendaks.

Lavastuses „Nukumaja“ on kaasajastamise strateegiana kasutatud **diegeetilist ülekannet**, mis ilmneb visuaalses märgisüsteemides (lavakujunduse, rekvisiitide ja kostüümide) ning näitlejatöös. Vähemal määral esineb kaasajastamist ka verbaalsel tasandil, kuigi üldiselt on tegelaskõne lavastuses üsna originaaltruu. Tuleb märkida, et „Nukumaja“ ei ole ühelgi tasandil kaasajastatud niivõrd läbivalt nagu eelnevalt analüüsitud lavastusi. Järgnevalt vaatlen nimetatud märgisüsteeme üksikshaaval, et selgitada, kuidas kaasajastamine ilmneb.

Lavakujundus. „Nukumaja“ lava on kahekorruseline, kuid enamik tegevusest toimub alumisel korrusel. Teine korrus kujutab koridori ning sel korrusel on ainukesteks mööbliesemeteks kaks silmatorkamatut tooli. Esimesele korrusele on loodud mugav elutuba, mille keskmes paikneb roosa kolmekohaline diivan ja selle ees hele madal laud. Lisaks on toas üks postament, mille peal on metronoom. Lava seinu katab vanarootsi maani langev kardin. Lisaks kardinale on mõlema korruse seintes viis eri suuruses valget ust, millest mõni on kahepoolne, mõni asub maast ebataavaliselt kõrgel ning mõni on teistest kitsam. Esimese korruse keskse kahepoolse ukse tagant paistab teine ruum, milles paikneb osaliselt valge linaga kaetud väike laud ja maal seinal. Esimese korruse paremas küljes olevasse ukseavasse on justkui kinni jäänud hiiglaslik jõulukuusk, mis lebab seal horisontaalselt, tüve alumine ots nähtaval. Puu on kaunistatud siniste jõulutuledega. Kuuse veidrale asendile ei pööra tegelased tähelepanu, seda võetakse osana toa sisustusest ning külla tulnud Nils Krogstad (Meelis Rämmeld) püüab seda riidenagina kasutada. Ebataavaliselt paigutatud jõulukuusk toob mõttesse väljendi „elevant elutoas“, mida parafraseerides asendab Helmerite perekonna elutoas olevat elevanti just jõulukuusk, millele keegi tähelepanu ei pööra. Kõik tunnetavad, et midagi on valesti, kuid sellest ei räägita. Nora ja Torvaldi abielu on mitmeid rääkimata saladusi ning abielu on tervikuna üles ehitatud ebasiirale suhtlusstiilile. Ometi ei soovi või ei suuda kumbki osapool ega ka kõrvalseisjad seda märgata, teadmine saabub alles loo kulminatsioonis. Pikalt vaikitakse maha nii abielu ebakõlad kui ka horisontaalne jõulukuusk elutoas.

Sümboolseks elemendiks saab lavakujunduses pidada ka uksi, mida on kahel korrusel kokku 10. Uste erinev kuju ja suurus kannab endas tähendust. Näiteks on Torvaldi (Märt Avandi) kabinetti viiv uks ebatavaliselt pikk ja kitsas, viies mõttet kitsarinnalisusele ja Torvaldi piiratud mõttemaailmale. Tualetti viiv uks on seevastu nii madal, et sisenemiseks tuleb kummarduda. Tualetitoiminguid võib teadupärast pidada elu kõige „madalamaks“ osaks – need on miski, mis eelistatakse maha vaikida.

„Nukumaja“ lavakujundus etenduse käigus ei muutu. Lavakujundus mõjub aegruumilises mõttes üldiselt neutraalsena ning ei võimalda tegevust kindlasse ajastusse paigutada. Kõige tänapäevasema mulje jätab diivan, mis näeb välja liialt lihtne ja mugav, et sobituda 19. sajandi kodanlikku ajastusse. Selle ajajärgu toretsevad sohvad seisid peenetel jalgadel ning ei olnud mõeldud pikutamiseks, vaid pigem seltskondlikuks vestluseks. Lavastuse diivan on seevastu maadligi, pehmete seljatoepatjade ja käetugedega.

Videokujundus. Lavastuses on kolmes stseenis kasutatud videokujundust, mis kuvatakse lava teise korruse roosade kardinatega kaetud seinale. Sõnateatri ning video kui nüüdisteatri ühe võimaliku meediumi ühendamine on juba iseenesest kaasajastamise näide. Helmerite peres kasvab kolm väikest last, ent neid ei ole kordagi laval (nii on see nii lavastuses kui „Nukumaja“ näidendis). Lastest räägitakse ning nende kohalolu kujutatakse kaudsete lavastuslike vahendite abil. Analüüsitavas „Nukumaja“ lavastuses on lapsi kujutatud mustvalges videopildis lapsehoidja Anne-Mariega (Lii Tedre) mängimas. Mustvalge kujutamiseviis ning seda saatev ebamaine muusikaline kujundus mõjub unenäoliselt ja tekitab tunde, et vaataja piilub Nora sisemaailma.

Lavastuse viimast stseeni edastab samuti videokujundus: Nora on oma senisest elust vabanenud ning liigutab videos lendamise sarnaselt käsi. Kahest paralleelselt kuvatavast videopildist ühel teeb ta seda aegluubis ning teisel kiirelt rapsides, poolmetsikult. Nora on nüüd vaba kui lind, ent otsus pere juurest lahkuda ei too talle tingimata meelerahu, vaid pakub kahetisi tundeid.

Rekvisiidid. Kui „Nukumaja“ lavakujundus mõjub üldiselt aegruumiliselt neutraalselt, siis rekvisiitides on selgemaid viiteid tänapäevale, seda eriti rekvisiitide materjalikasutuses. Lavastuse alguses toob Nora (Liis Karpov) kuuse juurde hulga

kingipakke, mis on pakitud küll neutraalsesse pruuni paberisse, ent igasüda peal on kaunistuseks suur läikiv rosett, mis mõjub võrdlemisi nüüdisaegselt. Üks pakk torkab teiste seas silma: Nora on oma mehe jõulukingi pakkinud kuldseesse paberisse. See valik viitab selgelt Torvaldi tähtsusele ja olulisele rollile Nora elus. Nora elu ja tegevuse üle otsustab tema mees ning Nora on seni lasknud sel sel sündida, kohati isegi seda soodustanud.

Üldist lavakujunduse miljööd arvestades mõjub anakronistlikult suur plastkarp, mille sisse teenijanna Helene (Maarit Juhkamsoo) korjab Nora mööda tuba laiali visatud pakkematerjali tükke. Samuti mõjub tänapäevaselt kuldne kuusekard, mis kuuse ehtimiseks pappkarbis lavale tuuakse, ning sinine jõulutulukeste rida, mis on juba etenduse algusest alates kuusel. Ükski rekvisiit ei viita aga konkreetselt praegusele ajale, vaid võib viidata laiemalt viimastele kümnenditele. Nii kunstmaterjalist rosetid, plastkarp, jõulutuled kui kuusekard võisid kuuluda elutoamiljõesse juba mõnikümmend aastat tagasi.

Kostüümid. „Nukumaja“ kostüümides väljendub kaasajastamine vähesel määral. Teenijad kannavad vanamoodsa lõikega kleite ja valgeid põllesid, Torvaldil on seljas traditsiooniline kolmeosaline ülikond – mehe konservatiivsed arusaamad peegelduvad ka tema riietuses. Teiste meestegelaste riietuses on modernsemaid elemente: doktor Rank (Karl-Andreas Kalmet) kannab seljas tepitud sportlikku vesti ning Nils Krogstad ilmub stseenis, kui tuleb Noralt teenet välja pressima, lavale seljakotiga, kandes samal ajal seljas siiski ka ülikonda. Sportlik seljakott ei sobitu lavastuse üldise atmosfääriga ning mõjub Krogstadi seljas sümboliseerib. Krogstad ilmub Nora juurde nende omavahelist tehingut arutama, tal on seega kaasas mõtteline pagas ja seljas seljakott. Füüsiline sümboliseerib vaimset.

Nora kannab enamuse lavastusest seljas valget vabalt langevat kleiti ning ta on paljajalu. Valge värv kui süütuse ja puhtuse sümbol annab selgelt märku, et Nora kuritegu oli tahtmatu ja sündis heast südamest, omaenese silmis on ta süütu. Nora sõnab vestluses Krogstadile: „Kas tütrele ei ole õigust oma surevat isa hirmu ja mure eest hoida? Kas naisel ei ole õigust oma mehe elu päästa? Ma ei tunne seadusi nii täpselt; aga ma olen kindel, et kusagil peab neis seisma, et see on lubatud“ (Ibsen 2024: 15). Paljasjalgsus annab samuti tunnistust Nora naiivsusest ja lapselikkusest,

lugupeetud ja tõsiseltvõetavad abielunaised üle-eelmisel sajandil paljajalu ei käinud, eriti mitte külaliste juuresolekul.

Lavastuse maskiballistseenis kannab Nora õlgu paljastavat musta kleiti, mis mõjub üsna ajatult (kuigi 19. sajandi kohta siiski kohatult julgelt), ning lavastuse lõpus täiesti tänapäevaseid riideid, teksapükse ja dressipluusi. Viimane kostüüm on selge märk tänapäeva jõudmisest. Alles siis, kui Nora on viimaks selgelt mõistnud, et Torvald on temaga aastaid valesti käitunud, ja haaranud kinni võimalusest mehega tõsiselt rääkida, saab temast tänapäevane naine, kes julgeb enda eest seista. „Nukumaja“ näidendis on Nora riietusena selles stseenis mainitud „igapäevast kleiti“ (Ibsen 1978: 181), kaasajastatud versioonis kannab Nora tänapäevasele naisele kohaselt pükse. Üksikutes kostüümielementides ilmneb ka koomika, mida analüüsin edaspidi transevalvatsiooni kategooria all.

Näitlejatöö. Kaasajastamist on võimalik jälgida ka näitlejatöös, kusjuures kõige selgemalt tuleb see esile Norat mängiva Liis Karpovi liikumises ja žestides, väiksemal määral ka teenija Helenet kehastava Maarit Juhkamsoo ja Torvaldit kehastava Märt Avandi puhul. Nora liikumine ruumis on ettearvamatult, ta tunneb end väga mugavalt ning sundimatult, seda isegi külaliste (proua Linde ja doktor Rangi) juuresolekul. Sundimatu käitumine ilmneb viisis, kuidas Nora langeb diivanile pikali ja seal oleskleb, samal ajal Torvaliga vesteldes. Sealsamas diivanil leiab aset ka Nora ja Torvaldi intiimne suudlemisstseen, mille algatab Torvald. Kui külla tuleb lapsepõlvesõber Kristine Linde (Karin Tammaru), keda Nora pole aastaid näinud, langeb Nora külalisele kaela, lausa huilgab õnnest ning jookseb elutoas ringi. Enese vabalt tundmine mõjub tänapäevaselt, sest näidendi kirjutamise ajal 19. sajandil käitusid inimesed – eriti naised – vaoshoitumalt.

Nora emotsionaalne meeleseisund on etenduse jooksul väga muutlik. Kuigi emotsionaalsust ei saa pidada tänapäevaseks nähtuseks, võib tänapäevaseks pidada äärmusliku emotsionaalse meeleseisundi ausat kujutamist laval. 19. sajandi melodraamades kujutati laval samuti emotsionaalset tunnetetulva ning äärmuslikke emotsioone, kuid seda tehti ülepaisutatud dialoogi abil. Melodraama eesmärk oli meelt lahutada, mitte mõjuda usutavalt. „Nukumajas“ annab Nora tegelikust meeleseisundist aimu mitte niivõrd dialoog, kuivõrd näitlejatöö. Nora kardab lavastuses väga, et abikaasa saab teada tema aastatetagusest allkirja võltsimisest.

Hirm muudab Nora tujukaks, muudab ta kõne vadistavaks ja raskesti jälgitavaks ning viib Nora isegi paanikahooni, mis seisneb kägeras põrandal lamamises ning hingamisraskustes.

Lavastuses on Helmerite perel teenija ja lapsehoidja ning perega koos elava teenindava personali olemasolu iseenesest kindlasti tänapäevane ei ole. Kuigi teenijate käitumine mõjub üldiselt neutraalselt ja ajastukohaselt, istub ühes stseenis noor teenija Helene Nora kõrvale diivanile. Arvestades kahe naise eeldatavat seisustevahet, jätab see stseen mulje tänapäevasest familiaarsest käitumisest.

Koreograafia. Näitlejatöö kaasajastamisega seondub ka tarantella tantsimise stseen. Tarantella on Lõuna-Itaalia rahvatants, mida traditsiooniliselt iseloomustab energiline rütmistatud keerutamine ning tamburiini kasutamine saatepillina. Tarantellastseeni peetakse „Nukumaja“ tõlgendamisel ühel kõige sümbolsemaks stseeniks: tantsu abil väljendab Nora oma sisemist meeleheidet ja vabanemissoovi, mille sõnastamiseks ta pole veel valmis. „Nukumaja“ lavastuses on Nora ekstaatiline tants samuti ekspressiivne ja meeleheitlik, kuid sarnaneb pigem kaasaegsele tantsule, sisaldades muuhulgas ka põrandatehnikat ja arütmilist liikumist. Tamburiini ei ole saateks kasutatud, kuid Torvald ja doktor Rank plaksutavad Norale taustaks rütmi.

Lingvistilised märgid. Lavastuse tekst põhineb näidendi „Nukumaja“ 1978. aasta eestikeelsel Henrik Sepamaa tõlkel. Tõlget on redigeerinud lavastaja Laura Jaanhold ja Endla teatri dramaturg Anne-Ly Sova, kuid kaasajastamise eesmärgil tehtud muudatused tegelaskõnes on minimaalsed ja ei muuda tähendust (nt „ümberkirjutustöö“ on muudetud „toimetamistöök“). Üldiselt kõnelevad „Nukumaja“ tegelased kirjakeelselt, ent kaasajastamise märgiks võib pidada slängi ja madalkeelsusi, mida tegelaskõnes vähesel määral siiski esineb. Nähtud etendusel lausus Kristine Linde vabandades muretul toonil ingliskeelse „*sorry*“, kuid see väljend lavastuse tekstiraamatus ei kajastu. See tähendab, et näitlejatele on vähemalt osaliselt jäetud võimalus repliike endale ka suupärasemaks kohandada (eeldusel, et Kristine Lindet kehastav Karin Tammaru ei teinud nähtud etendusel ühekordselt eksimust). Kui näitlejatele on jäetud õigus ja võimalus repliike ise kaasajastada ja tekstitruudus pole tingimata oluline, siis on lavastaja eesmärk olnud luua vähemalt osaliselt tänapäevane lavastus.

Lavastuse tekstiraamatus ei kajastu ka Kristine Linde etenduses etteloetud liisusalmi „Ühejalgne vanaema pistis jala ämbri, urineeris mööda seda, et ei tõuseks lärmi“. Selle ootamatu väljendusviisi eesmärk on tuletada Norale meelde naiste ühist lapsepõlve. Nora ei tunne esialgu Kristine Lindet ära ja külaline loeb seepeale poolihääli, justkui veidi vabandaval toonil ette nooruseast pärineva salmi, et Norale minevikku meelde tuletada. Vallatult ja julgelt kõlav salm on märk kaasaegsest kõnepruugist, sest ei sobi kokku 19. sajandi normiga.

Madalkeelsus ilmneb kõige selgemalt üsna etenduse alguses olevas stseenis, kus Nora istub koos külaliste doktor Ranki ja Kristine Lindega diivanil. Nora tunneb end abikaasa uue ameti tõttu õnnelikuna ning ei oska veel aimata, et tema senine elu on varsti kokku varisemas. Nora ütleb kõrvalistujatele, et on midagi, mida ta tahaks kangesti Torvaldi kuuldes öelda, kuid ei julge seda teha, sest see on inetu. See väide iseenesest edastab Nora ja Torvaldi suhte ebavõrdsust. Nora tunneb end – esialgu veel alateadlikult – ülemealiku lapsena, kelle „kasvatamise“ karmikäeline mees on oma eesmärgiks võtnud. Inetu väljendi lausumine oleks Nora poolt protesti ja sisemise rahulolematuse väljendus.

Nora „inetut“ väljendit on eesti keelde tõlgitud erinevalt. 1909. aastal välja antud Anna Markuse „Nukumaja“ eestikeelses tõlkes lausub Nora: „Tuhat ja tuline, saadana pihta!“ (Ibsen 1909: 45–46), 1911. aastal välja antud J. Rootsi vene keele kaudu tõlgitud väljaandes on Nora sõnad „Kurat võtku!“ (Ibsen 1911: 20). 1978. aasta „Nukumaja“ Henrik Sepamaa tõlkes tahab Nora öelda „Kuradi kurat!“ (Ibsen 1978: 129). 2024. aasta lavastuse tekstiraamatus on väljend kirjas kui „Persse kõik, raisk!“ (Ibsen 2024: 10), kuid etenduses kõlab Nora suust palju tugevam väljend: kolmekordne „Putsi, puts, puts!“.

Ibseni norrakeelses originaalis kasutab Nora väljendit „Død og pine!“ (Ibsen 1879: 23), otsetõlkes „Surm ja kannatus!“. Väljendit ei kasutata tänapäevases norra keeles sageli ning selle nüansse on tõlkes keeruline tabada, kuid väljendil on religioosne alatoon. Algselt on ütlus viidanud Kristuse surmale ja ristilöömisele (Store norske leksikon). Eesti keelde on väljendit tõlgitud vastavalt ajastule. Väljendi varasemad tõlked sisaldavad viidet kristlikule taustale, kuid kõlavad tänapäevasele publikule üsnagi leebelt ning nende kasutamine ei täidaks seega enam eesmärki. 21. sajandil redigeeritud kirjalikus variandis on religioosne viide kadunud ja väljend muutunud

vandumiseks, lavale on jõudnud aga vulgaarne variant. Siin on selgelt tegemist kaasajastamisega: kui 19. sajandil oli igasugune vandumine naisterahva suust mõeldamatu, siis tänapäeval ei tekitaks see publikus vajalikku reaktsiooni. Seetõttu on vandesõnad Nora väljendis järk-järgult asendatud üha tugevamatega, jõudes viimaks vulgaarsõnani. See mõiste tähendab üldjuhul mittereligioosseid ja seksuaalse alatooniga sõnu (Babič, Voolaid 2019). Ropult kõlav „Putsi, puts, puts!“ mõjub tänapäeva publikule üllatavalt, kuna sellist sõnakasutust peetakse jätkuvalt ebasobivaks.

Kaasajastamise strateegiana on võimalik lavastuses näha ka **transevalvatsiooni**, mis tuleb esile selles, millist vaatenurka lavastaja on klassikalist näidendit lavastades võimendanud. „Nukumaja“ kirjutamise ajastul oli teksti põhimotiiv naise emantsipatsioon, Jaanholdi 2024. aasta lavastust võib vaadelda kui lähisuhtevägivalda ausat kujutamist ja sellisest suhtest põgenemise lugu.

19. sajandil mõjus näidend publikule šokeerivalt eelkõige Nora otsuse tõttu oma pere juurest lahkuda, omaaegses retseptsioonis ei kiidetud Nora tegu üheselt heaks. Selleks, et näidendit saaks Saksamaal lavastada, oli Ibsen sunnitud kirjutama näidendile alternatiivse lõpu, milles Nora otsustab laste pärast siiski mitte kodust lahkuda (The alternative ending... 2005). Torvaldi tegelane sai 19. sajandil näidendi retseptsioonis vähem tähelepanu, kuna naise enesemääratlemise ja -teostuse soovist alles hakati ühiskonnas avalikult rääkima (loe Ibseni ja feminismi seosest alapeatükist 1.1) ja kontrolliv mees ei olnud omaaegsele publikule midagi märkimisväärset.

Laura Jaanholdi lavastusega seoses on seevastu Nora käitumise õigsusest enam kõneaineks olnud Torvaldi vägivald oma naise suhtes. 2024. aastal avaldatud Statistikaameti uuringu andmetel on 41% Eesti naistest kogenud lähisuhtes vägivalda. Uuringule vastanud naistest on paarisuhtes kogenud 39% vaimset, 13% füüsilist (sh ähvardamist) ja 9% seksuaalset vägivalda. (Statistikaamet 2024) Lavastust kommenteerides on Torvaldi osatäitja Märt Avandi öelnud, et „Nukumaja“-sarnaseid lugusid on võimalik ühiskonnas ikka veel kuulda ning ta loodab, et kõik lavastust näinud naised vihkavad teda südamepõhjast. Ka Nora osatäitja Liis Karpovi sõnul räägib lavastus rõhuvast toksilisest suhtest lahkumisest ja iseenda leidmisest. (Raidla 2024) Kuna aga lavastuse tegelaskõne ei kaldu

originaalnäidendist märkimisväärselt kõrvale, on lähisuhtevägivalda temaatika olemas juba Ibseni näidendis. Füüsilist vägivalda Torvald Nora vastu ei tarvita ning 19. sajandil perevägivalda teisiti ei mõtestatud, mistõttu pole lähisuhtevägivald enamasti olnud „Nukumaja“ varasemates tõlgendustes peateema. Tänapäeval eristatakse nelja lähisuhtevägivalda liiki: psühholoogiline ehk emotsionaalne, füüsiline, majanduslik ja seksuaalne vägivald (Lähisuhtevägivalda liigid). Torvald kasutab lavastuses Nora vastu kolme erinevat vägivallaliiki: psühholoogilist, majanduslikku ja seksuaalset.

Psühholoogiline vägivald seisneb peamiselt patroniseerivas ja pisendavas suhtluses. Torvald on mehena kahepalgeline: ühest küljest käitub Noraga armastavalt, hellitab teda, kutsub hüüdnimedega („oravake“, „lõoke“), teisalt on ärrituses plahvatusohtlik ja julm. Samuti on Torvald kontrolliv: ta on Noral keelanud liigselt maiustada (eriti makroone süüa), tahab alati teada, kui Noral käib mõni külaline ning otsustab omaalgatuslikult, kui kaua Nora ballil võib aega veeta.

Psühholoogiline manipuleerimine ja kahepalgeline käitumine on jälje jätnud Nora enesekindlusele, ta otsib mehe tunnustust, on teatavas mõttes sõltuvuses mehe heakskiidust. „Aga kas minagi ei ole pai, et sinu tahtmise järgi teen?“ (Ibsen 2024: 21) küsib Nora Torvaldilt kinnitust. Torvaldi jaoks on aga iseenesestmõistetav, et naine talitab nii, nagu mees ütleb.

Majanduslik vägivald seisneb Nora kulutuste piiramises ja vaid väga kontrollitud rahasummade andmises. Kuna Torvald on pere peamine rahateenija ja Nora enda sissetulekud on küllaltki juhuslikud, tuleb naisel iga suurema kulutuse jaoks mehelt raha küsida. Seejuures on Nora tegelikult kokkuhoidlik ning teeb väljaminekuid eelkõige laste ja Torvaldi enda heaks, ent mees nimetab teda siiski korduvalt „pillajaks“. Torvaldi suhtumine tuleb selgelt välja ka lausest: „Lausa uskumatu, kui kulukas on mehel säärast ülal pidada“ (Ibsen 2024: 2). Nora ei ole Torvaldi jaoks võrdne partner, kellega üheskoos rahaasju planeerida, vaid ta võtab naist kui kulukat iluasjakest.

Seksuaalset vägivalda laval otseselt ei kujutata, ent sellele vihjatakse stseenis, kus Nora ja Torvald on just tulnud ballilt ning Torvald teeb Norale lähenemiskatseid, millest Nora keeldub. Selle peale küsib Torvald: „[...] Sa teed minuga küll vist nalja, väike Nora. Ei taha; ei taha? Kas ma ei ole su mees?“ (Ibsen 2024: 38). Nagu öeldust

võib järeldada, ei ole Torvaldi arvates Noral seega õigust oma mehele intiimsust keelata. Nora enda soov Torvaldi jaoks tähtsust ei oma.

Kahjuks on paarisuhetes ka tänapäeval võimalik Nora ja Torvaldi suhtega sarnane dünaamika, milles üks partner (heterosuhetes peamiselt mees) omab teise üle mõjuvõimu ja kasutab seda vägivaldselt ära. Psühholoogiline, majanduslik ja seksuaalne vägivald ei ole kuskile kadunud, kuid arenenud on nii inimeste oskus vägivalda ära tunda kui ka viisid selle vastu võitlemiseks. Jaanholdi „Nukumaja“ lavastusena võimendab neid lähisuhtevägivallale viitavaid motiive, mis on olemas juba ka alustekstis.

Vähesel määral esineb „Nukumaja“ lavastuses **transevalvatsiooni** näitena ka koomikat. „Nukumaja“ on draama ning originaaltekst ei ole humoorikas võtmes kirjutatud. Kuigi üldiselt kehtib see ka lavastuse puhul, on siiski mõned stseenid, milles esineb koomika rekvisiitide ja kostüümide kasutuses. Esimeses sellises stseenis näitab Nora doktor Rankile uusi siidisukki, mõlemad tõmbavad läbipaistvad sukad endale naljatledes pähe ja istuvad siis diivanile. Teises sellises stseenis paneb Nora endale näilise põhjuseta pähe tühja pappkasti ja jalutab sellega mööda elutuba ringi. Kolmas stseen algab koomiliselt, kuid lõppeb traagiliselt: pärast maskiballi siseneb Helmerite elutuppa doktor Rank, peas karvane oravamask. Ta on tulnud Helmeritega hüvasti jätma, sest teab, et on suremas. Lapselikult ekspressiivset loomamaski kandva doktor Ranki lavale ilmumine on üllatav ja kutsub seetõttu publikus esile naeru. Kõik kolm huumorit sisaldavat stseeni kannavad ka sümboolset tähendust. Igas stseenis on tegemist näo varjamise või maskiga, mis viitab faktile, et tegelased varjavad saladusi. Seega võib ka väita, et huumorit kasutatakse tähelepanu kõrvale juhtimiseks ja varjamistaktikana, eriti kuna maske kannavad just need tegelased, kellel on midagi varjata. Nora saladuseks on allkirja võltsimine ja raha laenamine, doktor Rank on Norasse salaja armunud ning lisaks varjab ta tuttavate eest oma haiguse tegelikku tõsidust.

Transmotivatsiooni ehk tegelaste motivatsiooni muutumist „Nukumajas“ ei esine, lavastuse narratiiv ühtib näidendi narratiiviga. Seda võib iseenesest pidada eriti kõnekaks, et hoolimata näidendi kirjutamisest möödunud 150 aastast mõjub näidendi põhjal tehtud lavastus 21. sajandil päevakajalisena isegi siis, kui kaasajastamise eesmärgil on tehtud minimaalselt muudatusi. Ibseni „Nukumaja“ tegelaste otsused,

tegevused ja nende taga olevad motiivid mõjuvad usutavalt ka tänapäeval. Järelikult ei olegi ühiskond sotsiaalses plaanis nii palju muutunud, kui tahaksime uskuda. Transeervalvatsiooni strateegiat rakendades võib „Nukumaja“ tõlgendada kui vägivaldsest suhtest põgenemise lugu, kuid selle tõlgenduse saavutamiseks ei ole lavastaja originaalnäidendis pidanud palju muudatusi tegema.

„Nukumaja“ on analüüsitavatest lavastustest kõige originaalilähedasema lavalise lahendusega. Kaasajastamine ilmneb peamiselt videokujunduses ja näitlejatöös (eriti Norat mängiva näitleja puhul), väiksemal määral visuaalsetes märgisüsteemides (lavakujundus, rekvisiidid, kostüümid) ja tegelaskõnes.

3.4. Arutelu ja järeldused

Kõiki magistritöö kolmandas peatükis analüüsitud lavastusi („Rahvavaenlane“, „Meister Solness“, „Nukumaja“) on lavastajad teadlikult kaasajastanud, kuid seda on tehtud erineval määral. Kaasajastamine ilmneb eriti selgelt visuaalsetes märgisüsteemides, kuid samuti näitlejatöös ning lingvistilisel tasandil ehk alusnäidendite tekstilistes kohandustes. Kaasajastamise alla kuulub ka mõne lavastuse tähendusvarjundi võimendamine või teisenemine võrreldes Ibseni alusnäidendiga. Tegelaste käitumise motivatsiooni on muudetud pigem vähe, st transmotivatsioon ei ole neis lavastustes kaasajastamise strateegiana eriti esil.

Analüüsitud lavastused esietendusid aastatel 2019–2024. Seega tähendab nende lavastuste puhul kaasajastamine seda, et Ibseni näidendid („Meister Solnessi“ puhul Ibseni näidendil põhinev adaptatsioon) on toodud 21. sajandi esimese kümnendi lõpu või teise kümnendi alguse konteksti. Sellesse ajajärku paigutub selgelt lavastuste „Rahvavaenlane“ ja „Meister Solness“ aegruum, ent „Nukumaja“ ei sobitu üheselt tänapäevasesse aegruumi, kuna kaasajastamine ei ole täielik. „Nukumaja“ puhul on diegeetiline ülekanne jälgitav mõnes semiootilises märgisüsteemis, eelkõige üksikute teatrimärkide tasandil (diivan, Nora rõivastus lavastuse lõpustseenis), samas kui „Rahvavaenlases“ ja „Meister Solnessis“ on diegeetiline ülekanne läbiv mitmetes semiootilistes märgisüsteemides (lavakujundus, rekvisiidid).

Diegeetiline ülekanne võib tähendada, et lisaks alusteksti ajastu muutmisele on muudetud ka koht, kus loo tegevus aset leiab, ja sellest lähtuvalt kultuurikontekst, millesse loo tegevus paigutub. Kõigi lavastuste tegevus paigutub läänelikku linnaühiskonda, kuid ei ole võimalik kindlalt määrata, kas lavamaailm on osa Eestist, Norrast või mõnest muust Euroopa riigist. Kõige enam otseseid vihjeid Eesti kontekstile on võimalik tabada „Rahvavaenlase“ lingvistilises tasandis, samuti on mõned vihjed „Meister Solnessis“.

Kõigi kolme lavastuse analüüsimisel tuleb esile lavastaja soov kõlada kaasa erinevate tänapäevase Eesti ühiskonna aktuaalsete sotsiaalsete või majanduslike probleemidega, pakkudes uut kriitilist tõlgendust, kommentaari või ühte võimalikku vaatenurka. Selleks et klassikalistel näidenditel põhinevad lavastused suhestuksid tänapäevase ühiskonna rõhuasetustega, on lavastajad kasutanud kaasajastamise strateegiana transevalvatsiooni ehk võimendanud Ibseni näidendite lavastamisel

teatud tähenduskihte. Transeervalvatsiooni on sageli võimalik jälgida tegelaskõnes ehk lingvistilisel tasandil, kuid mõnel puhul ka visuaalsetes märgisüsteemides. Lavastus „Rahvavaenlane“ käsitleb keskkonna- ja eriti veereostuse teemat, ent sellele lisandub ka tühistamis- ja poliitkultuuri ning meediastumise kriitika. Lavastuses „Meister Solness“ on kõne all põlvkondadevaheline suhe ja sellega seondult hirm vananemise ees, lisaks puudutab lavastus naiste ahistamise, võimu kuritarvitamise ja kaasaegse linnaruumi teemat ning vihjab ka ühiskondlikule kihistumisele ja eluasemekriisile. Lavastus „Nukumaja“ puudutab päevakajalistest teemadest eelkõige lähisuhtevägivalda, kusjuures lavastuses on eriti esil psühholoogiline vägivald.

Võib järeldada, et Ibseni näidendeid on võimalik kaasajastades kohandada vastavaks tänapäeva Eesti oludele ning nende näidendite põhjal või ainetel valminud lavastused suhestuvad tänu sellele kaasaegse vaatajaga. Just tänu kaasajastamise strateegiate kasutamisele mõjuvad Ibseni näidendid realistlikult ka tänapäevastes lavastustes. Klassikalistele näidenditele lisatud kaasaegne kontekst ja uued tähenduskihid mõjutavad ka lavastuste vastuvõttu.

Retseptsioonis on kolme magistritöös analüüsitud lavastust peetud õnnestunuks ja nüüdisaja vaatajat hästi kõnetavaks. Teatriteadlane Anneli Saro on 2019. aasta teatrielu kokkuvõttes vestluses maininud, et „Rahvavaenlane“ oli üks aasta teatrielamusi just seetõttu, et resoneerus pärast riigikogu valimisi esietendudes hästi tollase „hüsteeriliselt performatiivse poliitilise õhkkonnaga“ (Saro, Toome 2020). Kriitik Pille-Riin Purje toonitab „Meister Solnessi“ arvustades, et lavastus puudutab eri vanuses vaatajaid erinevatest eluvaldkondadest ning võimaldab igal publikuliikmel leida isiklikke tõlgendusi (Purje 2022). Teatriteadlane Hedi-Liis Toome on samuti märkinud, et „Meister Solnessi“ lavastuses põimuvad paljud erinevad teemad, millest osa on ajatud, osa aga kaasaegsed, näiteks tänapäevase arhitektuuri, arhitekti vastutuse ja linnaruumi küsimused (Toome 2022). Laura Jaanholdi „Nukumaja“ on kriitikas kõrvutatud samal aastal Vanemuises esietendunud Hendrik Toompere „Nukumajaga“. Pille-Riin Purje on kirjutanud, et mõlemad lavastused säilitavad Ibseni sõnumi, kuid mõjuvad seejuures kaasaegsena ja annavad Ibseni näidendile uusi tõlgendusi (Purje 2025). Kaur Riismaa on nimetanud Jaanholdi „Nukumaja“ lausa sotsiaalselt lõikavaks (Riismaa 2024). Kõik kolm lavastust on pärvinud kriitikas elavat vastukaja. Arvustajad on enamasti ära

märkinud selle, et originaalnäidendit on kaasajastatud, ning kaasajastamise ilmnenist lühidalt analüüsinud.

Kokkuvõte

Magistritöö „Klassika kaasajastamise strateegiad Henrik Ibseni näidendite lavastustes Eesti nüüdisteatris“ peamine eesmärk oli analüüsida seda, kuidas kaasajastamine ilmneb kolmes lavastuses, mis on valminud Ibseni näidendite põhjal või ainetel. Nendeks lavastusteks on „Rahvavaenlane“ (lavastaja Kertu Moppel, Eesti Draamateater, esietendus 2019), „Meister Solness“ (lavastaja Mehis Pihla, Eesti Draamateater, esietendus 2022) ja „Nukumaja“ (lavastaja Laura Jaanhold, Endla Teater, esietendus 2024). Otsisin töös vastust kolmele uurimisküsimusele, mis olid sõnastatud järgnevalt: Milliseid strateegiaid on Eesti kutselises nüüdisteatris kasutatud Henrik Ibseni näidendite kaasajastamiseks? Kuidas seostatakse nende strateegiate abil Henrik Ibseni näidendeid tänapäeva ühiskonnas esinevate protsesside ja nähtustega? Millistes semiootilistes märgisüsteemides kaasajastamine kolmes analüüsitavas lavastuses ilmneb?

Magistritöö koosneb kolmest peatükist. Esimene peatükk andis teema mõistmiseks vajaliku aja- ja kultuuriloolise konteksti. Selle peatüki esimene alapeatükk põhines peamiselt teatriajaloolisel kirjandusel, millele toetudes andsin ülevaate Henrik Ibseni kujunemisest üheks maailma enimlavastatud dramaturgiks ja esitasin tema loomingu periodiseeringu. Ibseni draamaloomingu võib jagada kolme peamisesse ajajärku, millest esimest (1849–1867) iseloomustab vormiliselt värssdraama; sisuliselt rahvusromantika, Skandinaavia ajaloost ja mütoloogiast inspireeritud sündmustik. Teise loomeperioodi (1877–1882) kuuluvad proosavormis kirjutatud kaasaegset ühiskonnaelu ja sotsiaalseid probleeme lahkavad näidendid. Viimast loomeperioodi (1884–1899) iseloomustab sümbolistlikkus ja näidendi tegelaste hingeelu senisest põhjalikum analüüs. Samuti mainisin selles alapeatükis mõnda olulisemat Ibseni loomingu esinevat teemat ja analüüsisin Ibseni seost feministliku liikumisega.

Esimese peatüki teine alapeatükk keskendus Ibseni lavastamistraditsioonile Eesti kutselises teatris. Selleks esitasin Eesti teatri lavastuste andmebaasi põhjal koostatud statistika Ibseni näidendite lavastamisest Eestis. Statistilise analüüsi põhjal selgus, et Eesti kutselistes teatrites on aastatel 1905-2024 Henrik Ibseni näidendite põhjal etendunud 95 erinevat lavastust, mis põhinevad kokku 16 erineval Ibseni näidendil. Kõige enam on lavastatud näidendeid „Nukumaja“, „Kummitused“ ja „Peer Gynt“;

vaid ühe korra aga näidendeid „Brand“ ja „Nooruse ühisus“. Samuti vaatlesin selles alapeatükis lähemalt kaasajastamist varasemates näidendite „Rahva vaenlane“, „Ehitusmeister Solness“ ja „Nukumaja“ lavastustes, kasutades allikana nende lavastuste kohta avaldatud teatrikriitikat.

Magistritöö teises peatükis andsin ülevaate lavastuste kaasajastamise analüüsimiseks kasutatud meetodikast ja mõistestikust. Kasutasin etendusanalüüsi teoreetilise raamistikuna kirjandusteadlase Gérard Genette'i teosest „Palimpsests“ (1997) pärit tekstide transformeerimise strateegiaid ning kohandasin neid etendusanalüüsile sobivaks. Genette'i teos tegeleb erinevate tekstidevaheliste suhetega, ent magistritöö kontekstis on neist kõige olulisem hüpertekstuaalsus, mille abil on võimalik uurida tekstide kaasajastamist. Genette toob hüpertekstuaalsuse alla kuuluvate tekstide muutmise strateegiatena välja transevalvatsiooni (uues tekstis on võrreldes alustekstiga muutunud väärtushinnangud või hoiak), transmotivatsiooni (uues tekstis on võrreldes alustekstiga muudetud tegelaste motivatsiooni), diegeetilise ülekande (aegruumilise maailma ülekande) ja pragmaatilise ülekande (originaali ja kaasajastatud versiooni narratiivid erinevad). Selles peatükis kirjutasin põgusalt ka teatriklassika defineerimisest ja tüpologiseerimisest ning Linda Hutcheoni adaptatsiooniteooriast, mis on oluline seoses lavastusega „Meister Solness“.

Magistritöö kolmandas peatükis esitasin kolme mainitud lavastuse kaasajastamise analüüsi. Peatükk on jagatud neljaks alapeatükiks, millest kolmes esimeses keskendusin igapähe vastavalt ühele lavastusele, ent neljandas alapeatükis arutlesin lavastuste kaasajastamise sarnasuste ja tähenduste üle ning pakkusin eelneva põhjal järeldusi.

Lavastuste analüüsist ilmselt ilmnes, et kõik kolm lavastust kasutavad kaasajastamise strateegiana diegeetilist ülekannet, mis on eriti selgelt jälgitav visuaalsetes märgisüsteemides, nagu lavakujunduses, rekvisiitide kasutuses ja kostüümides, kuid ka näitlejatöös. Samuti on kaasajastatud lavastuste lingvistiline tasand. Kuna lavastus „Meister Solness“ ei põhine Ibseni originaalnäidendil, vaid selle tänapäevasesse aegruumi toodud adaptatsioonil, siis selle lavastuste lingvistiline tasand on ilmselgelt kaasaegne. Lavastustes „Rahvavaenlane“ ja „Nukumaja“ esineb tegelaskõne kaasajastamine näiteks slängi ja ingliskeelsete väljendite kasutuses. Samuti esineb tegelaskõnes viiteid tänapäevasele ühiskonnale, tehnoloogilistele arengutele jne.

Kõik tegelaskõnes esinevad kaasaegsused ei kajastu näidendite tekstiraamatutes, mis tähendab, et lavastajad on jätnud näitlejatele võimaluse repliike endale sobivaks kohandada.

Kõigis lavastustes on kaasajastamise strateegiana kasutusel ka transevalvatsioon ehk alustekstiga võrreldes on muutunud hoiak, väärtushinnangud või kasutatud toon. Nii „Rahvavaenlase“ kui „Nukumaja“ lavastustes on kasutatud koomilisi elemente, kuigi nende alustekstid kuuluvad draamažanri. Koomika kasutamine pakub publikule keeruliste teemade käsitlemise puhul vajalikku n-ö pehmendust, kuid seda võib võtta ka iroonia edastamise vahendina (nt „Rahvavaenlases“ naeruvääristatakse huumori kasutamiseiga teatud isikuomadusi ja ühiskondlikke olusid). Transevalvatsioon kaasajastamise strateegiana tuleb esile ka siis, kui lavastaja on mõnda alustekstis sisalduvat teemat lavastuses võimendanud. Näiteks „Nukumaja“ lavastuses on peateemaks lähisuhtevägivald, kuna lavastaja on valinud selle lähenemisnurga esile tõstmise. Sealjuures on „Nukumaja“ analüüsitud lavastustest kõige originaaliruum ning kaasajastamine ei ole selles lavastuses läbiv.

Transmotivatsiooni ehk tegelaste käitumise muutunud motiive on lavastuste kaasajastamisel kasutatud vähem, kuid see esineb siiski „Meister Solnessi“ naistegelaste puhul ning samuti „Rahvavaenlase“ peategelase doktor Stockmanni tegevuses.

Analüüsisist nähtub, et lavastuste kaasajastamise eesmäärke on mitmesuguseid. Ühest küljest aitab klassikalise dramaturgia tänapäevasesse konteksti asetamine lihtsustada publikul lavastustega suhestumist. Just tänu kaasajastamisele mõjuvad Ibseni näidendite põhjal või ainetel valminud lavastused jätkuvalt realistlikult. Teisest küljest annab kaasajastamine võimaluse klassikalist materjali kasutades tõmmata tähelepanu erinevatele kaasaja ühiskonna murekohtadele ja muuta näendid sotsiaalselt kõnekaks. Kolm analüüsitud lavastust puudutavad tervet loetelu kaasaegses ühiskonnas päevakajalisi teemasid, näiteks veereostust, meediastumist, ebaeetilist käitumist meedias ja poliitikas, kaasaegset linnaruumi, naiste ahistamist, võimu kuritarvitamist ja lähisuhtevägivalda. Siinkohal on oluline märkida, et potentsiaal kaasaegselt mõjuda on olemas juba näidendites ning kaasajastamine vaid võimendab neid teemasid, mida lavastaja on käesoleval hetkel oluliseks pidanud.

Magistritöö olulisus seisneb Eesti teatri ajaloo jäädvustamisele kaasa aitamises ning kaasajastamise kui klassika lavastamise juures levinud praktika analüüsis. Lisaks täiendasin magistritöö käigus Eesti teatri lavastuste andmebaasi, kuhu sisestasin seni andmebaasist puuduvad Ibseni näidendite lavastused. Magistritöö lisana esitatud kronoloogiline tabel Ibseni näidendite lavastustest Eesti kutselises teatris on ülevaatlik allikas, mida on võimalik vajadusel ka edaspidi kasutada.

Mõeldes Ibseni loomingu kaasajastamise uurimise edasiste võimaluste peale, oleks võimalik süveneda Ibseni näidendite lavastamisesse eri žanrites ja eri kultuurikontekstides, samuti võrrelda omavahel lähemalt ühe näidendi erinevaid lavastusi. Kuna nii magistritöös analüüsitud kolm näidendit kui ka mitmed teised Ibseni näendid on tuntud üle maailma, eksisteerib neist tuhandeid lavaversioone. Osa neist on sõnalavastused, kuid suure tõenäosusega esineb ka Ibseni näidenditel põhinevat muusika-, tantsu- või visuaalteatrit, mille lavastusi saaks analüüsida ja omavahel kõrvutada. Sellisel juhul on kaasajastamist võimalik uurida ootamatute väljendusvahendite ja eri žanrite ühendamise kaudu. Ibseni näidendite põhjal eri riikides valminud lavastustest annab hea ülevaate andmebaas IbsenStage.

Võrdlev analüüs oleks võimalik koostada ka Eesti ja mõne teistsugusesse kultuuriruumi kuuluva, näiteks Aasia või Ladina-Ameerika Ibseni-lavastuste kohta. Analüüsis tuleks tähelepanu pöörata sellele, millised tõlgendused võimenduvad teistsuguses kultuuriruumis, st kuidas avaldub transevalvatsioon kultuurikonteksti muutumise korral. Lisaks oleks huvipakkuv jälgida mõne valitud Ibseni näidendi lavastamises ja kaasajastamises aset leidnud muutusi Eesti teatri ajaloos. Sobiv alustekst selleks oleks näiteks „Nukumaja“, mille lavateekond on Eesti teatris kestnud juba 120 aastat.

Kasutatud allikad

Aaloe, Ülev 1999. Soome lavastaja väärtustab vastutust. Intervjuu Kurt Nuotioga. *Eesti Päevaleht*, 13.08. <https://epl.delfi.ee/artikkel/50775476/soome-lavastaja-vaartustab-vastutust> (vaadatud 02.05.2025)

Archer, William 1906. The League of Youth. Introduction. H. Ibsen, *The League of Youth and Pillars of Society*. New York: Scribner's, vii–xv. <https://books.google.ee/books?id=7xfMbK2BOOcC&lpg=PR9&hl=et&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> (vaadatud 25.05.2025)

Babič, Saša; Voolaid, Piret 2019. Sõimuväljendid: saatmine olematusse. *Mäetagused* (74). Toim. Mare Kõiva, Andres Kuperjanov, Reet Hiimäe. Tartu: EKM teaduskirjastus, 191–208.

Booth, Michael R 2006. Üheksateistkümnenda sajandi teater. *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu*. Toim. John Russell Brown. Tallinn: Eesti Teatrilii, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstikool, 326–371.

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

Downs, Brian W 2010 [1966]. *Modern Norwegian Literature 1860–1918*. Cambridge: Cambridge University Press.

Eesti teatri lavastuste andmebaas. <https://lavabaas.teater.ee/?valik=lavabaas> (vaadatud 07.03.2025)

“Ehitusmeister Solness“ 2004 = „Ehitusmeister Solness“ – lahjendatud Unt. *Postimees*, 15.11. <https://www.postimees.ee/1444689/ehitusmeister-solness-lahjendatud-unt> (vaadatud 02.05.2025)

Encyclopaedia Britannica: Billboard = Encyclopaedia Britannica: Billboard. <https://www.britannica.com/money/billboard> (vaadatud 20.05.2025)

Encyclopaedia Britannica: Germ theory = Encyclopaedia Britannica: Verification of the germ theory.

<https://www.britannica.com/science/history-of-medicine/Verification-of-the-germ-theory> (vaadatud 01.05.2025)

Epner, Luule 2012. Talvest talveni. Andres Noormets aastal 2010. *Teatrielu 2010*. Koost. Madis Kolk. Tallinn: Eesti Teatriliit, 120–144.

Epner, Luule 2016. Pildi kokkupanek. Nüüdisteatri kaks aastakümnet. *Vaateid Eesti nüüdisteatrile*. Toim. Luule Epner; Riina Oruaas; Madli Pesti. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 24–52.

Epner, Luule 2022. Teatrisemiootika. *Etenduskunstide uurimismeetodid*. Toim. Anneli Saro. Tartu: Tartu Ülikool. <https://sisu.ut.ee/etenduskunstid/teatrisemiootika-pohimoisted/> (vaadatud 16.04.2025)

Genette, Gérard 1997 [1982]. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Hubel, Eduard 1928. Henrik Ibsen. Tema sajanda sünnipäeva puhul. *Sõjaeelse Eesti esseistika ja kirjanduskriitika*. <http://www.kirjandusarhiiv.net/?p=321> (vaadatud 29.04.2025)

Hutcheon, Linda 2013 [2006]. *A Theory of Adaptation*. London & New York: Routledge.

Ibsen, Henrik 1879. *Et dukkehjem*. Elektrooniline versioon. https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_Du%7CDuht.pdf (vaadatud 18.05.2025)

Ibsen, Henrik 1909. *Nora ehk nukkude kodu: näitemäng kolmes vaatuses*. Tlk Anna Markus. Tartu: Vanemuise Näitelava. <https://www.digar.ee/arhiiv/nlib-digar:103801> (vaadatud 18.05.2025)

Ibsen, Henrik 1911. *Noora: Heinrich Ibseni'i kurbmäng kolmes vaatuses*. Tlk J. Rootsi. Tartu: Hermann.

Ibsen, Henrik 1978. *Näidendid I*. Tlk Henrik Sepamaa. Tallinn: Eesti Raamat.

Ibsen, Henrik 1981. *Näidendid II*. Tlk Henrik Sepamaa. Tallinn: Eesti Raamat.

- Ibseni „Noora“ 1904. *Postimees*, 24.03.
<https://dea.digar.ee/article/postimeesew/1904/03/24/18> (vaadatud 20.05.2025)
- IbsenStage: Brand = IbsenStage: Brand.
<https://ibsenstage.hf.uio.no/pages/work/8536> (vaadatud 16.05.2025)
- IbsenStage: The League of Youth. = IbsenStage: The League of Youth.
<https://ibsenstage.hf.uio.no/pages/work/8537> (vaadatud 01.05.2025)
- Insel, V⁹ 1954. Kas „Nukukodu“ või ikkagi „Nora“? *Rahva Hääl*, 06.04.
- Kaljuvee, Ardo 2007. Helen Rekkor — plikaohu lavastaja, kes hindab aega.
Postimees, 05.05.
<https://epl.delfi.ee/artikkel/51085866/helen-rekkor-plikaohu-lavastaja-kes-hindab-aega> (vaadatud 02.04.2025)
- Kannus, Helen 2024. *Neljas sein ja selle lõhkumise viisid Eesti nüüdisteatris*.
 Magistritöö. Tartu Ülikool, kirjanduse ja teatriteaduse osakond.
- Karja, Sven 2020. *Eesti teatrite repertuaar aastatel 1986–2006*. Doktoritöö. Tartu:
 Tartu Ülikool.
- Karnau, Andrus 2024. Arvustus. Iha ja tühisuse labürindis: Toompere “Nukumaja”
 Vanemuises. *Postimees*, 16.12.
<https://kultuur.postimees.ee/8151579/arvustus-ihaja-ja-tuhisuse-laburindis-toompere-nukumaja-vanemuises> (vaadatud 02.05.2025)
- Karusoo, Merle 2020. *Panso 100. Nii palju kui andsid koerale... Mina, mu õpetaja ja teised tegelased. Subjektiivne dokumentaarium, 1*. Tallinn: Varrak.
- Kask, Karin 1970. *Teatritegijad, alustajad. Eesti teatrilugu ∞ – 1917*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kask, Karin 1987. *Eesti nõukogude teater 1940–1965*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kirjandusveeb. Tartu Linnaraamatukogu. *Noorsoo kirjavara alaseeriad*.
<https://www.luts.ee/kirjandusveeb/index.php/teadmiseks/eesti-kirjanduse-selts/52-noorsoo-kirjavara-alaseeriad> (vaadatud 01.05.2025)

⁹ Teatrikriitik Sergei Levini pseudonüüm.

Kreutzwaldi sajand = Karl Jungholz (1878–1925). Kreutzwaldi sajand. *Eesti kultuurilooline* veeb.

https://kreutzwald.kirmus.ee/et/lisamaterjalid/ajatelje_materjalid?item_id=322&table=Persons (vaadatud 02.05.2025)

Kruuspere, Piret 2006. The Reception of Henrik Ibsen's Dramaturgy in Estonian Theatre. *Ibsen Reception in Poland and the Baltic Countries*. Acta Ibseniana IV–2006. Oslo, 2006.

Kruuspere, Piret 2018. Eesti sõnateater XX sajandil. Underi ja Tuglase kirjanduskeskus.

<https://www.utkk.ee/wp-content/uploads/2018/04/eesti-sonateater-20.-sajandil-1.pdf> (vaadatud 28.04.2025)

Krõmova, Natalja 1956. Tähtpäevi. Henrik Ibsen. *Koit*, 22.05. <https://dea.digar.ee/?a=d&d=koit19560522.2.13&e=-----et-25--1--txt-txIN%7ctxTI%7ctxAU%7ctxTA-----> (vaadatud 29.04.2025)

Leppik, Helle 1994. Ugallaste „Solness“ – ibsenlik ja ajakajaline. *Päevaleht*, 25.10. <https://dea.digar.ee/article/paevaleht/1994/10/25/12.2> (vaadatud 22.05.2025)

Lepvalts, Grete 2025. *Adaptatsioonid Eesti teatris aastatel 2021–2024*. Magistritöö. Tallinna Ülikool, humanitaarteaduste instituut.

Liiv, Gustav 2019. Draama moderniseerumine. Realismist ekspressionismini. *Lääne kirjandus realismist tänapäevani*. Toim. Jüri Talvet. Tartu: Tartu Ülikool, 174–208.

Lill, Mari 2020. Eestiaegne mees. *Maaleht*, 26.11. <https://dea.digar.ee/?a=d&d=maaleht20201126.2.27.2&srpos=4&e=---2020---2020--et-25-maaleht-1--txt-txIN%7ctxTI%7ctxAU%7ctxTA-Panso-----> (vaadatud 24.05.2025)

Lilleslåtten, Mari 2021. Ibsen's international success is a tale of rewrites and copyright piracy. *Centre for Ibsen Studies*. University of Oslo. <https://www.hf.uio.no/is/english/research/news-and-events/news/2021/ibsen-s-international-success-is-a-tale-of-rewrit> (vaadatud 30.04.2025)

Lähisuhtevägivalla liigid. *Inimõiguste* *giid*. <https://www.inimoigustegiid.ee/teemad/lahisuhtevagivald/mis-on-lahisuhtevagivald/lahisuhtevagivalla-aratundmine/lahisuhtevagivalla-liigid> (vaadatud 18.05.2025)

- Maiste, Valle-Sten 2019. Maja põleb ja meie valime kardinaid. Intervjuu lavastaja Kertu Moppeliga. *Eesti Draamateatri ajaleht*, 21. <https://www.draamateater.ee/meedia/maja-poleb-ja-meie-valime-kardinaid/> (vaadatud 01.05.2025)
- Manasseh, Cyrus 2016. Against Roland Barthes. *Why Ibsen's A Doll's House is Not a Feminist Text, but a Humanist one*. Grin Publishing.
- Meister Solness. Eesti Draamateatri koduleht. <https://www.draamateater.ee/lavastus/meister-solness> (vaadatud 14.05.2025)
- Metcalf, Stephen 2017. Neoliberalism: the idea that swallowed the world. *The Guardian*, 18.08. <https://www.theguardian.com/news/2017/aug/18/neoliberalism-the-idea-that-change-d-the-world> (vaadatud 30.04.2025)
- Mettus, Voldemar 1931. Vanemuise teater 1906–1931. <https://www.digar.ee/viewer/et/nlib-digar:457629/390893/page/1> (vaadatud 01.05.2025)
- Moi, Toril 2006. *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Mutt, Mihkel 1999. Baskinlikud hood Draamateatris. *Sirp*, 01.10. <https://dea.digar.ee/?a=d&d=sirp19991001.1.6&e=-----et-25--1--txt-txIN%7ctxTI%7ctxAU%7ctxTA-----> (vaadatud 02.05.2025)
- Nukumaja. Endla Teatri koduleht. <https://www.endla.ee/lavastused/nukumaja> (vaadatud 12.05.2025)
- Osila, Liina; Kristi Anniste; Margaret Pulk 2018. *Naiste ja meeste roll kohalikes omavalitsustes ja volikogudes*. Tallinn: Poliitikauuringute Keskus Praxis. <https://www.praxis.ee/uploads/2018/07/Naiste-ja-meeste-roll-kohalikes-omavalitsust-es-ja-volikogudes.pdf> (vaadatud 30.04.2025)
- Pavis, Patrice 1998. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press.
- Pavis, Patrice 2013. *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*. London, New York: Routledge.

- Purje, Pille-Riin 2010. Me läheme läbi reostatud mere. *Sirp*, 20.05. <https://www.sirp.ee/me-laeheme-laebi-reostatud-mere/> (vaadatud 02.05.2025)
- Purje, Pille-Riin 2013. *Velda Otsus – nimi eesti kultuuris*. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Purje, Pille-Riin 2019. Doktori viskumine elu allikalt viha ookeani. *Sirp*, 12.04. <https://www.sirp.ee/doktori-viskumine-elu-allikalt-viha-ookeani/> (vaadatud 02.05.2025)
- Purje, Pille-Riin 2022. Arvustus. „Meister Solness“: millal see kõik kohustuseks muutus? *ERR-i kultuuriportaal*, 07.11. <https://kultuur.err.ee/1608781018/arvustus-meister-solness-millal-see-koik-kohustuseks-muutus> (vaadatud 20.05.2025)
- Purje, Pille-Riin 2025. Arvustus. Kaks „Nukumaja“, kaks jõulukuuske, kaks lõokest. *ERR-i kultuuriportaal*, 04.03. <https://kultuur.err.ee/1609621385/arvustus-kaks-nukumaja-kaks-joulukuuske-kaks-lookest> (vaadatud 02.05.2025).
- Põldma, Priit 2021. *Adaptatsioonid eesti lavakirjanduses Oskar Lutsu „Kevade“ näitel*. Magistritöö. Tartu Ülikool, kirjanduse ja teatriteaduse osakond.
- Põldsaar, Raili; Katrin Kivimaa 2009. Feministlik teooria. *20. sajandi mõttevoolud*. Toim. Epp Annus. Tallinn, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 799–806.
- Rahvavaenlane. Eesti Draamateatri koduleht. <https://www.draamateater.ee/lavastus/rahvavaenlane> (vaadatud 01.05.2025)
- Raidla, Kristi 2024. Märt Avandi Endla „Nukumajast“: loodan, et kõik naised vihkavad mind südamepõhjast. *ERR-i kultuuriportaal*, 30.10. <https://kultuur.err.ee/1609507057/mart-avandi-endla-nukumajast-loodan-et-koik-naised-vihkavad-mind-sudamepohjast> (vaadatud 18.05.2025)
- Repertuaari koondnimekiri. Eesti Teatri Agentuuri koduleht. https://statistika.teater.ee/stat/stat_filter/show/repertoire (vaadatud 19.05.2025)
- Riismaa, Kaur 2024. Kuhu lõoke lendab? *Sirp*, 29.11. <https://www.sirp.ee/kuhu-looke-lendab/> (vaadatud 02.05.2025)

Saro, Anneli; Hedi-Liis Toome 2020. Teater ja elu aastal 2019. *ERR-i kultuuriportaal*, 08.10.

<https://kultuur.err.ee/1144839/anneli-saro-ja-hedi-liis-toome-teater-ja-elu-aastal-2019>
(vaadatud 20.05.2025)

Sauter, Peeter 2015. Millest saab Henrik Ibseni „Brand“ rääkida nüüd ja täna. *Teater. Muusika. Kino*, 7–8, 32–44. <https://www.temuki.ee/archives/1183> (vaadatud 20.04.2025)

Shaw, George Bernard 1891. *The Quintessence of Ibsenism*. London: Walter Scott. <https://ia801306.us.archive.org/19/items/quintessenceofib00shawrich/quintessenceofib00shawrich.pdf> (vaadatud 30.04.2025)

Siimer, Enn 2010. Otsekui tänapäeva Eestis. *Postimees*, 17.05. <https://elu24.postimees.ee/263002/otsekui-tanapaeva-eestis> (vaadatud 02.05.2025)

Sprinchorn, Evert (toim.) 1964. Speech at the Banquet of the Norwegian League for Women's Rights. *Ibsen: Letters and Speeches*. New York: Hill and Wang, 337–38. <http://www.tallmania.com/DollsHouse/IbsensSpeechToFeminists.pdf> (vaadatud 18.04.2025)

Statistikaamet 2023. Ehitushinnad kasvasid eelmisel aastal 17,8%. *Statistikaameti koduleht*, 23.01. <https://stat.ee/et/uudised/ehitushinnad-kasvasid-eelmisel-aastal-178>
(vaadatud 14.05.2025)

Statistikaamet 2024. 41% Eesti naistest kogeb paarisuhtes vägivalda. *Statistikaameti koduleht*, 03.04. <https://stat.ee/et/uudised/41-eesti-naistest-kogeb-paarisuhtes-vagivalda> (vaadatud 18.05.2025)

Stein, Mira 1976. „Ehitusmeister Solness“ aastast 1974. (Lavastuse interpretatsioonikatse.) *Teatrimärkmik 1973/74*. Tallinn: Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat, 210–241.

Store norske leksikon. Død og pine. https://snl.no/d%C3%B8d_og_pine (vaadatud 19.05.2025)

Talk, Triin; Raul Kalvo, Katrin Paadam, Liis Ojamäe 2023. Vanalinn: pärand, elukeskkond, turism. *Uuringu „Tallinna vanalinna jätkusuutlik areng ja eksponeerimine“ lõpparuanne*. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.

The alternative ending... 2005 = The alternative ending of A Doll's House 2005.
National Library of Norway, 30.05.

<https://web.archive.org/web/20180101134425/http://ibsen.nb.no/id/11111794.0>

(vaadatud 22.05.2025)

Tobro, Valdeko 1974. Teine tähetund. *Õhtuleht*, 13.04.

<https://dea.digar.ee/?a=d&d=ohtulehtkoorberg19740413&e=-----197-et-25--1--txt-txIN%7ctxTI%7ctxAU%7ctxTA-solness-----> (vaadatud 02.05.2025)

Toome, Hedi-Liis 2022. On maailmas üldse mõni normaalne vanamees? *Postimees*, 14.11.

<https://kultuur.postimees.ee/7647412/on-maailmas-uldse-moni-normaalne-vanamees>

(vaadatud 20.05.2025)

Tõnson, Margit 2004. Ehitusmeister Solness – tõusik ja kibestunud karm elumees.
Eesti Päevaleht, 16.11.

<https://epl.delfi.ee/artikkel/50997396/ehitusmeister-solness-tousik-ja-kibestunud-karm-elumees> (vaadatud 02.05.2025)

Vellerand, Lilian 1985. Lahkumine. Kujutlusmäng „Nora“ lavastamise võimalusest Noorsooteatris. *Teater. Muusika. Kino*, 4, 62–71.

Viller, Jaak 2015. Teatrisüsteem Nõukogude Eestis. – *Eesti sõnateater 1965–1985. I*. Peatoim. Piret Kruuspere. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, Eesti Teatriliit, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 31–72.

Visnap, Margot 2004. Keskea kriisis mehed teatrilaval? *Sirp*, 10.12.

<https://www.sirp.ee/keskea-kriisis-mehed-teatrilaval/> (vaadatud 02.05.2025)

Visnap, Margot 2025. LILIAN VELLERAND 1932–2025 } Eesti kultuuri mälu katkes taas. *Postimees*, 21.05.

<https://kultuur.postimees.ee/8253432/lilian-vellerand-1932-2025-estti-kultuuri-malu-katkes-taas> (vaadatud 22.05.2025)

Winsvold, Marte Slagsvold 2019. Kvinner og menn i kommunepolitikken – hvem mener de at de representerer og hvor stor innflytelse opplever de å ha? *Tidsskrift for kjønnsforskning*, 3, 177–197.

<https://www.scup.com/doi/pdf/10.18261/issn.1891-1781-2019-03-04> (vaadatud

30.04.2025)

Käsikirjalised allikad:

Ibsen, Henrik 2024. *Nukumaja*. Lavastuse tekstiraamat. Redigeerinud Laura Jaanhold ja Anne-Ly Sova. Endla Teater.

Ibsen, Henrik 2019. *Rahvavaenlane*. Lavastuse tekstiraamat. Redigeerinud Kertu Moppel. Eesti Draamateater.

Pihla, Mehis; Siret Campbell 2022. *Meister Solness*. Lavastuse tekstiraamat. Eesti Draamateater.¹⁰

Lavastuste videosalvestised:

Meister Solness. 2022. Lav. Mehis Pihla. Videosalvestis. Eesti Draamateater.

Nukumaja 2024. Lav. Laura Jaanhold. Videosalvestis. Endla Teater

Rahvavaenlane 2019. Lav. Kertu Moppel. Videosalvestis. Eesti Draamateater.

¹⁰ See tekstiraamat on ilmunud Eesti Draamateatri näidendiraamatu seerias ka trükituna, ent kuna leheküljenumbriid magistr töö tekstisiseses viidetes viitavad tekstiraamatu elektroonilisele variandile, on see siin toodud käsikirjalise allikana.

Lisa. Henrik Ibseni näidendite lavastused Eesti kutselises teatris

Allpool on esitatud ülevaatic tabel Henrik Ibseni näidendite põhjal valminud Eesti kutseliste teatrite lavastustest kronoloogilises järjekorras (Eesti teatri lavastuste andmebaas).

	<i>lavastuse pealkiri</i>	<i>esietendumise aasta</i>	<i>teater</i>	<i>lavastaja</i>
1	„Seltskonna toed“	1905	Estonia Teater	Paul Pinna
2	„Tondid“	1905	Estonia Teater	Paul Pinna
3	„Rosmersholm“	1906	Estonia Teater	Paul Pinna
4	„Seltskonna toed“	1907	Vanemuise Teater	Karl Menning
5	„Rahvavaenlane“	1908	Vanemuise Teater	Karl Menning
6	„John Gabriel Borkman“	1909	Estonia Teater	Paul Pinna
7	„Rahva vaenlane“	1909	Estonia Teater	Karl Jungholz
8	„Nora“	1910	Estonia Teater	Karl Jungholz
9	„Seltskonna toed“	1911	Estonia Teater	Karl Jungholz
10	„Tondid“	1911	Vanemuise Teater	Karl Menning
11	„Metspart“	1912	Estonia Teater	Karl Jungholz

12	„Rahva vaenlane“	1912	Endla Teater	Aleksander Teetsov
13	„Rosmersholm“	1913	Vanemuise Teater	Karl Menning
14	„Hedda Gabler“	1914	Estonia Teater	Karl Jungholz
15	„Nooruse ühisus“	1914	Vanemuise Teater	Ants Simm
16	„Nora“	1914	Endla Teater	Karl Jungholz
17	„Seltskonna toed“	1915	Endla Teater	Karl Jungholz
18	„Nora“	1916	Estonia Teater	Karl Jungholz
19	„Naine merelt“	1917	Estonia Teater	Karl Jungholz
20	„Tondid“	1917	Draamateater	August Sunne
21	„Seltskonna toed“	1918	Estonia Teater	Karl Jungholz
22	„Ehitaja Solness“	1919	Vanemuise Teater	Ants Simm
23	„Nora“	1924	Narva Teater	Eduard Lemmiste
24	„Peer Gynt“	1927	Estonia Teater	Paul Sepp
25	„Peer Gynt“	1927	Vanemuise Teater	Voldemar Mettus
26	„Võitlus trooni pärast“	1928	Vanemuise Teater	Voldemar Mettus
27	„John Gabriel“	1931	Vanemuise Teater	Voldemar Mettus

	Borkman“			
28	„Peer Gynt“	1934	Endla Teater	Eduard Lemmiste
29	„Peer Gynt“	1935	Tallinna Töölalisteater	Andres Särev
30	„Kummitused“	1935	Draamastuudio	Ruut Tarmo
31	„Rahvavaenlane“	1939	Estonia Teater	Ivan Schmith/ Schmidt
32	„Ehitaja Solness“	1940	Tallinna Töölalisteater	Priit Põldroos
33	„Peer Gynt“	1940	Vanemuise Teater	Kaarli Aluoja
34	„Peer Gynt“	1941	Estonia Teater	Andres Särev
35	„Võitlus trooni pärast“	1942	Natsionaliseeritud Draamateater	Leo Kalmet
36	„Kummitused“	1943	Teater Vanemuine	Karl Ader
37	„Nora“	1943	Natsionaliseeritud Draamateater	Leo Kalmet
38	„Nora“	1946	Narva Teater Paides	Karl Merits
39	„Nora“	1948	Kuressaare Linnateater	Karl Merits
40	„Nukukodu“	1953	Riiklik Teater Vanemuine	Epp Kaidu

41	„Kummitused“	1956	Viljandi Draamateater „Ugala”	Karl Ader
42	„Hedda Gabler“	1957	Lydia Koidula nimeline Pärnu Draamateater	Artur Ots
43	„Peer Gynt“	1959	Tööpunalipu ordeniga Eesti NSV Riiklik Teater Vanemuine	Ida Urbel
44	„Peer Gynt“	1962	Viktor Kingissepa nimeline TRA Draamateater	Ilmar Tammur
45	„Kummitused“	1964	ENSV Riiklik Vene Draamateater	Sergei Tinkov
46	„Kummitused“	1965	Tööpunalipu ordeniga Eesti NSV Riiklik Teater Vanemuine	Heiki Haravee
47	„Metspart“	1969	Eesti NSV Riiklik Noorsooteater	Voldemar Panso
48	„Naine merelt“	1973	Lydia Koidula nimeline Pärnu Draamateater	Vello Rummo
49	„Väike Eyolf“	1973	Tööpunalipu ordeniga Eesti NSV Riiklik Akadeemiline Teater Vanemuine	Jaan Tooming
50	„Ehitusmeister	1974	Eesti NSV Riiklik	Voldemar Panso

	Solness ⁶⁶		Noorsooteater	
51	„Hedda Gabler ⁶⁶	1975	Tööpunalipu ordeniga Eesti NSV Riiklik Akadeemiline Teater Vanemuine	Evald Hermaküla
52	„Kui me surnud ärkame ⁶⁶	1976	Tööpunalipu ordeniga Viktor Kingissepa nimeline TRA Draamateater	Mikk Mikiver
53	„Doktor Stockmann ⁶⁶	1978	Lydia Koidula nimeline Pärnu Draamateater	Ingo Normet
54	„Peer Gynt ⁶⁶	1978	Tööpunalipu ordeniga Viktor Kingissepa nimeline TRA Draamateater	Ago-Endrik Kerge
55	„Rosmersholm ⁶⁶	1978	Viljandi Draamateater Ugala	Heino Torga
56	„Kummitused ⁶⁶	1984	Eesti NSV Riiklik Noorsooteater	Mati Unt
57	„Nora ⁶⁶	1985	Viljandi Draamateater Ugala	Viljo Saldre
58	„John Gabriel Borkman ⁶⁶	1989	Endla Teater	Priit Pedajas
59	„Metspart ⁶⁶	1990	Teater Vanemuine	Jaan Tooming

60	„Väike Eyolf“	1990	Lavakunstkateeder	Katri Kaasik-Aaslav
61	„Kui me surnud ärkame“	1991	Viljandi Draamateater Ugala	Andres Lepik
62	„Kummitused“	1991	Endla Teater	Ingo Normet
63	„Nukumaja“	1991	Eesti NSV Riiklik Noorsooteater	Terttu Savola (Soome)
64	„Hedda Gabler“	1993	Eesti Draamateater	Katri Kaasik-Aaslav
65	„Rosmersholm“	1993	Rakvere Teater	grupitöö
66	„Ehitusmeister Solness“	1994	Viljandi Draamateater Ugala	Kalju Komissarov
67	„Naine merelt“	1995	Rakvere Teater	Tõnu Virve
68	„Nukumaja ehk Norbert“	1995	Eesti Draamateater/U3/ Estonian Stage Productions	Mati Unt
69	„John Gabriel Borkman“	1996	Teater Vanemuine	Jaan Tooming
70	„Kummitused“	1997	Rakvere Teater	Kaarin Raid (külalisena)
71	„Peer Gynt“	1997	Eesti Draamateater	Roman Baskin (külalisena)

72	„Naine merelt“	1998	Tallinna Linnateater	Katri Kaasik-Aaslav
73	„Peer Gynt“	1998	Endla Teater	Ago-Endrik Kerge (külalisena)
74	„Rahva vaenlane“	1999	Eesti Draamateater	Kurt Nuotio (Soome)
75	„Kummitused“	2003	Eesti Draamateater	Hilda Hellwig (Rootsi)
76	„Ehitusmeister Solness“	2004	Teater Vanemuine	Mati Unt (külalisena)
77	„Metspart“	2004	Viljandi Kultuuriakadeemia	Ingomar Vihmar
78	„Nukumaja“	2004	Eesti Humanitaarinstituut	Kaur Sinissaar
79	„Peer Gynt“	2006	Teater Vanemuine	Mare Tommingas
80	„Metspart“	2007	Eesti Draamateater	Ingomar Vihmar
81	„Nora / Maja“	2007	Viljandi Draamateater Ugala	Helen Rekkor
82	„Kummitused“	2008	Vene Teater	Aleksei Uteganov (Venemaa)
83	„John Gabriel Borkman“	2010	Eesti Draamateater	Ingomar Vihmar

84	„Stockmannid“	2010	Viljandi Draamateater Ugala	Andres Noormets
85	„Hedda Gabler“	2011	Von Krahli Teater	Mara Kimele (Läti)
86	„Brand“	2014	VAT Teater	Ingo Normet
87	„Hedda Gabler“	2017	Teater Vanemuine	Mehis Pihla
88	„Naine merelt“	2018	Ugala Teater	Andres Noormets
89	„Kummitused“	2019	Endla Teater	Ingomar Vihmar
90	„Rahvavaenlane“	2019	Eesti Draamateater	Kertu Moppel (külalisena)
91	„Peer Gynt“	2020	Ugala / Vanemuine	Karl Laumets (Vanemuine)
92	„Rosmersholm“	2022	Rakvere Teater	Peeter Raudsepp
93	„Meister Solness“	2022	Eesti Draamateater	Mehis Pihla
94	„Nukumaja“	2024	Endla Teater	Laura Jaanhold
95	„Nukumaja“	2024	Teater Vanemuine	Hendrik Toompere (külalisena)

Summary

The modernisation strategies in productions based on Henrik Ibsen's plays in contemporary Estonian theatre

This master's thesis addresses the question of modernising classical plays, focusing on three productions of Henrik Ibsen's plays in contemporary Estonian theatre. Norwegian playwright Henrik Ibsen (1828–1906) is among the most frequently staged playwrights worldwide, and since the early 20th century, his plays have received numerous interpretations on Estonian stages. While this thesis concentrates on professional theatre productions, it is evident that Ibsen's works have also been repeatedly staged in amateur theatres over the past century.

Ibsen's most performed plays are characterised by social critique, addressing themes such as women's emancipation, environmental issues, and the individual's courageous defiance of societal norms. These themes remain relevant today, providing a fertile ground for examining how Ibsen's plays have been staged in contemporary Estonian theatre. Ibsen's later works explore the deeper layers of human nature, addressing themes which remain relevant regardless of the era. Therefore, Ibsen's works possess significant potential to resonate with the 21st-century audience.

The primary aim of this thesis is to investigate the strategies employed to modernise Ibsen's plays in contemporary theatre productions and to understand the purposes behind such changes. In the thesis, I sought to answer three research questions, formulated as follows: Which strategies have been used in professional contemporary Estonian theatre to modernise Henrik Ibsen's plays? How do these strategies relate Ibsen's works to current societal processes and phenomena? In which semiotic sign systems does modernisation manifest in the three analysed productions?

The master's thesis consists of three chapters. The first chapter of the thesis is primarily based on theatre historiographical literature and provides background information on Henrik Ibsen as a playwright, outlines the periodisation of his work, analyses his connection to the feminist movement, and offers an overview of the

staging of Ibsen's plays in Estonian professional theatre. Ibsen's dramatic oeuvre can be divided into three main periods. The first period (1849–1867) is characterised by verse drama and thematically by national romanticism, with narratives inspired by Scandinavian history and mythology. The second period (1877–1882) includes prose plays that critically examine different social and political issues. The final period (1884–1899) is characterised by symbolism and a deeper psychological exploration of the characters.

The second subchapter of the first chapter focuses on the tradition of staging Ibsen's plays in Estonian professional theatre. I present statistics compiled from the Estonian Theatre Productions Database concerning productions based on Ibsen's plays. According to this statistical analysis, a total of 95 different productions based on 16 different Ibsen's plays have been staged in Estonian professional theatre between 1905 and 2024. The most frequently staged plays are "A Doll's House", "Ghosts", and "Peer Gynt"; while "Brand" and "The League of Youth" have been brought to stage only once. The second subchapter of the first chapter also includes a brief review of earlier productions based on Ibsen's plays, focusing on the three plays that are the basis of the productions analysed in the third chapter. The analysis of earlier productions is based on published articles of theatre criticism.

The second chapter explains the concept of theatrical classics and introduces the methodology of modernisation employed in this study. To examine the modernisation of productions, I implement literary scholar Gérard Genette's typology and terminology of textual transformations, which I have adapted to suit performance analysis. One of the analysed productions ("Master Solness") qualifies as an adaptation, prompting the application of Linda Hutcheon's adaptation theory in the analysis of this production.

The third chapter consists of three subchapters, each of which analyses the modernisation strategies used in one of the following productions: "An Enemy of the People" (directed by Kertu Moppel, Estonian Drama Theatre, premiered in 2019), "The Master Builder" (directed by Mehis Pihla, Estonian Drama Theatre, 2022), and "A Doll's House" (directed by Laura Jaanhold, Endla Theatre, 2024). The productions are based on three plays by Henrik Ibsen: "An Enemy of the People" ("En folkefiende", 1882), "The Master Builder" ("Bygmester Solness", 1892), and

“A Doll’s House” (“Et dukkehjem”, 1879). All are relatively recent productions in Estonian theatre and I have personally attended the performances of each.

The final subchapter of the third chapter compares the three analysed productions, identifying similarities in the strategies used for modernisation. It also discusses how these productions relate to the topical issues of modern society, and presents conclusions regarding the impact of modernisation.

The analysis of the productions revealed that all three employ diegetic transposition as a strategy of modernisation. This is most clearly observable in visual sign systems such as stage design, the use of props, and costumes, but it is also present in acting techniques. Furthermore, diegetic transposition is also present in the linguistic level, which has been updated to correspond to the contemporary usage of language. The modernisation of character dialogue can be observed in the use of slang and English expressions (considering the dialogue is in Estonian) and in references to contemporary society and technological developments.

Transmotivation, meaning the altered motivations behind characters’ behavior, has been used less frequently in the modernisation of the productions. However, it is still present in the case of the female characters in “The Master Builder” as well as in the actions of the protagonist, Dr. Stockmann, in “An Enemy of the People”.

Another modernisation strategy employed in all productions is transvaluation, meaning that attitudes, values, or tone have been altered in comparison to the original text. For example, transvaluation can manifest in the application of comic devices. The use of comic devices helps the audience to alleviate the reception of complex themes, but it may also serve as a tool for delivering irony (e.g., in “An Enemy of the People” certain personality traits and societal conditions are ridiculed through humor). Transvaluation also appears in the stage production if the director has amplified a specific theme that is in some form also present in the original text. For instance, in “A Doll’s House” domestic violence becomes the central theme, since the director has chosen to emphasise this perspective.

The analysis indicates that the goals of modernisation vary. On one hand, placing classical drama in a contemporary context helps audiences relate more easily to the productions. Stage adaptations based on or inspired by Ibsen’s plays continue to be realistic in the eyes of contemporary audiences precisely due to modernisation. On

the other hand, modernisation provides an opportunity to use classical material to draw attention to current societal concerns, such as water pollution, mediatisation, unethical behavior in media and politics, the challenges of urban environment, harassment, abuse of power, and domestic violence. At the same time, it is important to note that the potential to resonate with contemporary audiences already exists in Ibsen's plays, and modernisation merely amplifies the themes the director deems relevant today.

Considering further research possibilities on the modernisation of Ibsen's work, one potential avenue would be to research stagings of Ibsen's plays across different genres and cultural contexts, or to compare different productions of the same play in more detail. There are thousands of productions in existence of different Ibsen's plays. Many are traditional dramatic productions with dialogue as the most important means of expression, but some are likely to be musical, dance, or visual theatre interpretations. This would allow for an exploration of modernisation through unconventional modes of expression and the fusion of genres. A useful overview of productions based on Ibsen's plays in various countries can be found in the IbsenStage database.

A comparative analysis could also be conducted between Ibsen productions in Estonian theatre and Ibsen productions from other cultural spheres, such as Asia or Latin America. Such an analysis should consider which interpretations are amplified in differing cultural settings, i.e., how transvaluation manifests in response to a changed cultural context. Furthermore, it would be insightful to examine how the staging and modernisation of a specific play has evolved over the course of Estonian theatre history. A suitable text for this could be "A Doll's House", which has been the basis of different productions in Estonian theatre for over 120 years.

Lihtlitsents lõputöö avaldamiseks

Mina, *Hanna Marrandi*,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „*Klassika kaasajastamise strateegiad Henrik Ibseni näidendite lavastustes Eesti nüüdisteatris*“, mille juhendaja on *Luule Epner*, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada Tartu Ülikooli digitaalarhiivi kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni;
2. annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi kaudu Creative Commonsi litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni
3. olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;
4. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Hanna Marrandi

25.05.2025