

TARTU ÜLIKOOL
FILOSOOFIATEADUSKOND
Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Piret Verte

**AJALOOAINELISED NÄIDENDID TÄNAPÄEVA
HISPAANIA TEATRIS**

Magistritöö

Juhendaja MA Madli Pesti

Tartu 2013

SISUKORD

SISSEJUHATUS	4
1. AJALOOAINELINE TEATER.....	7
1.1. Kirjanik ja ajaloolane.....	7
1.2. Seosed poliitilise teatriga.....	9
1.3. Aeg.....	11
1.4. Teemad	12
1.5. Vormilised võtted	15
2. HISPAANIA TEATRIKLASSIKA LAVASTAMINE TÄNAPÄEVAL	17
2.1. „Kuldajastu“ draama.....	17
2.1.1. Lope de Vega.....	20
2.1.2. Pedro Calderón de la Barca	21
2.1.3. Tirso de Molina	23
2.1.4. Miguel de Cervantes.....	25
2.1.5. „Kuldajastu“ autorite retseptsioon Eestis	26
2.2. Hispaania teatri mõõnaperiood	30
2.3. 1898. aasta põlvkond	32
2.3.1. Ramón María del Valle-Inclán	33
2. 4. 1927. aasta põlvkond	36
2.4.1. Federico García Lorca	38
3. HISPAANIA TEATER PÄRAST KODUSÕDA.....	41
3.1. Teatri olukord Hispaania ühiskonnas	41
3.1.1. Peavool	41
3.1.2. Mõjukas äär	42
3.2. Kodusõjajärgse perioodi näitekirjandus	46
3.2.1. Antonio Buero Vallejo	46
3.2.2. José Sanchis Sinisterra	49
3.2.3. Noorem põlvkond.....	50
3.2.4. Kodusõjajärgsete Hispaania näidendite retseptsioon Eestis.....	53
4. JUAN MAYORGA	62

4.1. Biograafia	62
4.2. Juan Mayorga ajalooaineline teater	63
4.3.1. Teemad	68
4.3.2. Tegevuspaigad	72
4.3.3. Metateatraalsus	74
4.3.4. Tegelased	75
4.3.5. Sõna vägi	79
4.3.6. Mälu	81
KOKKUVÕTE	84
KASUTATUD ALLIKAD	88
SUMMARY	94
LISAD	97
Lisa 1. Lope de Vega näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008	97
Lisa 2. Pedro Calderón de la Barca näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008	98
Lisa 3. Tirso de Molina näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008	99
Lisa 4. Miguel de Cervantese näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008	99
Lisa 5. Ramón María del Valle-Incláni näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008	101
Lisa 6. Federico García Lorca näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008	101
Lisa 7. Antonio Buero Vallejo näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008	103
Lisa 8. José Sanchis Sinisterra näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008	103
Lisa 9. Juan Mayorga näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008	104

SISSEJUHATUS

Ajaloooteemalist teatrit on Hispaanias kirjutatud nii “kuldajastul”, 21. sajandil kui ka kõigil vahepealsetel sajanditel. Magistritöö autori huvifookus on eelkõige tänapäeva Hispaania näitekirjandus, mistõttu lähemalt on analüüsitud mineviku kujutamist ning taasmõtestamist ühe silmapaistvama ja hinnatuma noorema põlvkonna näitekirjaniku Juan Mayorga loomingus. Lisaks tänapäevastele teostele mängivad Hispaania teatrite repertuaaris aga siiani väga kaalukat rolli ka mineviku suurkujude näidendid ning romaanide adaptatsioonid. Kuna tänapäeva nimekate autorite loomingulised juured viivad Hispaania varasema kirjanduse tippudeni, peaks nendega vähemalt põgusalt tuttav olema, et mõista paremini ka 21. sajandi Hispaania teatrit. Teatriteaduse magistritöö „Ajalooinelised näidendid tänapäeva Hispaania teatris“ käsitleb nii siiani mängukavades olulist rolli täitvate klassikute loomingut kui ka ajalootemaatikast puudutavaid Hispaania autoreid 20. sajandil kuni 21. sajandil aktiivselt tegutsevate noorema põlvkonna autoriteni välja. Uurimuse aluseks on võetud lavastuste statistika 2005.–2008. aastal (arvestust on peetud kalendriaasta, mitte teatrihooaegade järgi) ning teave pärineb veebileheküljelt *teatro.es*.

Hispaania näitekirjanik ja esseist Jerónimo López Mozo (2003: 5) kirjutab hispaania keele sõnaraamatule viidates, et ajalooliseks kvalifitseerub igasugune kirjanduslik proosa- või draamateos, mis käsitleb ajaloolisi sündmusi ja isikuid meenutavaid süžeeväike ja tegelasi, mida on kunstiliselt tõlgendatud. Teatrikontekstis sobib tema meelest mõistet *teatro histórico* kasutada, et viidata minevikus kirjutatud ja esitatud teostele ning 20. sajandi näidendite puhul, kui kirjutamisel ei olnud eesmärgiks enam kui ajaloo tõetruu konstruktsioon. Kuigi mineviku rekonstrueerimise soov ei ole ka tänapäeva teatrist kuhugi kadunud, ei ole vastavaid näiteid enam kaugeltki sama külluslikult. Vastupidi, tänapäeval on ajalugu reeglina kirjanikule vahend olevikust rääkimiseks, mis julgustab neid minevikusündmusi vabamalt käsitlema, isegi nendega manipuleerima. Magistritöö annab erinevate põlvkondade kirjanike loominguliste tõekspidamiste kaudu aimu suhtumise muutumisest ajalooaineliste näidendite eesmärkidesse.

Huvi teema vastu süvenes 2008. aastal vahetusüliõpilasena Hispaania Kuningriigis Oviedos romanistika (hispaania keel ja kirjandus) bakalaureusetööd kirjutades. Veendudes, et Eesti teatripildis paistavad lisaks omadramaturgiale silma vene-, prantsuse- ja ingliskeelsetel tekstidel põhinevad lavastused, samal ajal kui Hispaania autoritest tuntakse küll Lope de Vegat ja Calderóni, aga nende teosed ei jõua kuigi sageli Eesti publiku ette, tärkas soov leida ja uurida tänapäeva autoreid, kes võiksid Eesti teatriringkondadele huvi pakkuda. Magistritöö autori bakalaureuseõppes kirjutatud seminaritöö (2009) käsitles kaasaegse Hispaania näitekirjanduse lavastusi Eestis käesoleva sajandi nullindatel, mil sõelale jäi üksnes neli lavastust. Töö kirjutamise jooksul on pilt rõõmustavalt mitmekesisistunud ning võib selgelt täheldada kasvanud huvi Hispaania ja hispaaniakeelse teatri vastu.

Magistritöös uuritakse seoses Eestis kõrgeenenud huviga ajalooainese käsitlemise vastu teatrilaval, kuivõrd on sarnane tendents täheldatav Hispaania teatris, kas ajalooaineliste näidendite roll Eesti ja Hispaania teatris on sarnane; millise ainese poole pöördutakse ajalugu kujutavates näidendites ja kuidas valitud teemat käsitletakse; milline tähtsus on teatriklassikal tänapäeva Hispaania teatris ning milline on olnud selle senine retseptsioon Eestis. Ajalooaineliste näidendite lai haare ning oma teatriklassika jätkuv väärtustamine võimaldab valitud teema raames anda tutvustava läbilõike Hispaania teatri ajaloost ning praegusest olukorrast. Magistritöö eesmärgiks on teatristatistika andmete põhjal analüüsida, milliseid kaasmaalastest klassikute teoseid tänapäeval Hispaanias järjepidevalt lavastatakse ning tuua välja seosed Eesti teatripublikule tuttavate autorite ja lavastustega. Kuigi Hispaania kirjandus ja teater on pikka aega jäänud vene-, prantsuse- ja ingliskeelsete kultuuride varju, peaks äratundmisrõõmu pakkuma mõni teos iga tähtsama põlvkonna puhul ning magistritöös osutatakse seni Eestis lavale jõudnud näidendeile ja nende vastuvõtule. Loodetavasti muudavad seosed teema lugejale lähedasemaks ja kergemini jälgitavaks ning äratavad huvi ka seni tundmatute hispaania näitekirjanduse tippude vastu.

Magistritöö koosneb neljast peatükist, millest esimene on teoreetiline. Toetudes Thomas Postlewaiti, Patrice Pavisi, Freddie Rokemi ning hispaania teatriuurijate César Oliva, Carolina Henríquez-Sanguineta, Jesús Rubio Jiménez, Francisco Ruiz Ramóni seisukohtadele, osutatakse ajalooaineliste näidendite eripäradele. Tähelepanu pööratakse kirjaniku ja ajaloolase suhetele, seostele poliitilise teatriga, ajakäsitlusele ja teemavalikutele ajalooainelistes näidendites ning vormivõtetele, mida ajalooainese kujutamine laval eeldab. Teine peatükk käsitleb tänapäeval lavastatavaid

teatriklassikuid, alates „kuldajastust“ kuni 1898. ja 1927. aasta põlvkonnani, tuues välja peamised põhjused, miks vahepealse pika aja jooksul kirjutatud teosed enam teatrite repertuaaris olulist rolli ei mängi. Võrdluseks on toodud ka käsitletud autorite retseptsioon Eestis. Kolmandas peatükis jõutakse Hispaania kodusõja järgsesse aega, mil kujunes arusaam ajalooaineliste näidendite kirjutamisest ja nende rollist, nagu see on enamiku tänapäeval ajalugu käsitlevate näitekirjanike loomingus valdav. Magistritöö viimane peatükk on pühendatud Juan Mayorgale, ühele silmapaistvamale ja hinnatumale tänapäeva Hispaania näitekirjanikule, kes pöördub loomingus sageli ajaloolise ainese poole. Peatükk toetub originaalkeeles loetud näidenditele, ajakirjanduses ilmunud artiklitele ja intervjuudele ning magistritöö autori intervjuule kirjanikuga. Juan Mayorga teostes on nähtav ka Hispaania varasema näitekirjanduse mõju, mis seob omavahel eelmistes peatükkides käsitletud „kuldajastu“, 1898. aasta põlvkonna, 1927. aasta põlvkonna, 1950. aastate realistide põlvkonna esindaja Antonio Buero Vallejo, õpetaja José Sanchis Sinisterra ning arvukad põlvkonnakaaslased. Töö lõppu on lisatud tabelid pikemalt käsitletud autorite lavastuste kohta 2005.–2008. aastal Hispaanias.

1. AJALOOAINELINE TEATER

1.1. Kirjanik ja ajaloolane

Ajalooline sündmus asub möödanikus ning olevikust puudub sellele otsene juurdepääs. Kuna sündmus on juba haihtunud, on ajalooline fakt illusoorne ja kättesaamatu ning ajaloolane ei saa sündmust ennast vahetult käsitleda. Ta on sunnitud pöörduma sekundaarsete allikate, tema ajani säilinud dokumentide, artefaktide ja teadete poole, et sündmus identifitseerida ja konstrueerida. Paraku ei ole isegi parimad kirjalikud ega materiaalsed tõendid (ametlik tunnistus, foto, ese, ehitis jne) sündmus ise ning seetõttu ei pääse ajaloolane tõlgendamisest. Tema töö muudab veelgi komplitseeritumaks asjaolu, et sündmuse jäädvustused sõltuvad kaasaegsete perspektiivist, nende arusaamast, mis on oluline ja väärt talletamist. (Postlewait 2001: 19–20) Nõustudes eeltoodud väitega, et ajalugu ei ole täies mahus tuvastatav, jääb see David Vseviovi (2008: 16) arvates alati mingis mõttes – kasutades teatrivaldkonnast pärit mõisteid – üksnes lavastatuks. Ta ei näe põhimõttelist erinevust professionaalse ajaloolase ja ajaloo huvilisest teatriinimese vahel. Neid eristavat Vseviovi arvates peamiselt proportsioonide jaotus kindlalt teada oleva ehk faktide ja oletuste vahel – professionaalide puhul kehtivad rangemad reeglid, kõik teised minevikuhuvilised võivad aga anda täieliku voli oma ettekujutusele ja fantaasiale. Ajaloolane kirjutab asjadest nii, nagu need tema allikate põhjal tegelikult juhtusid, kirjanik aga kajastab sündmusi, lähtudes oma arusaamast, milline oleks olnud nende loomulik käik, isegi kui puuduvad allikad, millele oma oletustega toetuda (Henríquez-Sanguinetti 1992: 106).

Ajaloo teemaliste lavastuste retseptsiooni põhjal näib ometi, et sageli kehtestatakse samu reegleid nii ajaloolastele kui ka kirjanikele-lavastajatele. Pahandatakse, kui lastakse fantaasial lennata ning ajalooliste isikute ja sündmustega käiakse liiga vabalt ringi (vt nt Loog 2008, Loog 2011). Imetlust ja tunnustust pälvitakse, kui teatrilaval kujutatud tuntud inimene või minevikuseik vastab väljakujunenud üldisele arusaamale. Kui Mait Malmsten manab silme ette kaasaegsetes äratundmisrõõmu tekitava Voldemar Panso ja Nero Urke rabab Kaarel Irdile omase

intonatsiooni ja žestidega¹, on see kahtlemata suur võit näitlejale (mille tõestuseks ka mõlema nominatsioon – ja Urke võit – teatri aastaauhinnale 2011. aastal meesnäitleja kategoorias), ent ei ole ainuke parameeter lavastuse väärtuse hindamisel. Ajalooainelise teatri tähendus seisneb muus, kui üksnes ajaloo usutavas ning faktitäpses kujutamises.

Ajaloo- ja teatritõe vahelist erinevust rõhutab Patrice Pavis (1998: 171–172) ning leiab, et nende omavaheline segiajamine soodustab kõikvõimalikke eksiarvamusi „realismist” teatrilavastustes. Teataval määral on ajaloolise tõe, sündmuste kronoloogia jms vastu eksimine täiesti kahjutu, kui ajalooliste sotsiaalsete protsesside loogika ning ajendid peavad vett. Hea näitekirjaniku anne võimaldab tal ajalooaga vabalt ringi käia ning joonida alla ühiskondlikke suhteid ja nende põhjuslikke seoseid, mis kätkevad detailidest suuremat rolli. Toetudes Aristotelese „Poetikale” kinnitab Pavis, et kirjandus on filosoofilisem ja asub üldistustaseme poolest kõrgemal kui ajalugu. Poetika kaudu on võimalik väljendada universaalset, üldist; ajalugu esitab aga vaid üksikuid fakte.

Ajaloolaste siht on minevikusündmustest säilinud dokumentatsiooni põhjal oma ametliku nägemuse esitamine juhtunust, tavaliselt narratiivse kirjutise kaudu. Teatri puhul tulevad mängu esteetilised kaalutlused – ajaloolistest sündmustest rääkivad lavastused on kunstilised kohandused, töötlused, tõlgendused. Üldjuhul on sündmuste kulg publikule tuttav – ta teab, kuidas need juhtusid kas intuitiivselt või varasemate üldteadmistele ja kehtestatud kokkulepetele tuginedes. Ajalugu esitav teater kordab juba midagi toimunut, mistõttu ilmselgelt ei nähta laval kunagi sündmust ennast, vaid selle põhjal loodud sekundaarset sündmust. Kui draamatekstile tuginevate näitlejate töö kaudu ilmuvad lavale ajaloolised isikud, siis taasesitatakse ajaloolisi sündmusi ning tegemist on mitmekordse tõlgendusega. (Rokem 2000: 6)

Kirjutades ajaloolase vaatepunktist dokumentaaldraamast „President 1939” (lavastaja Katri Aaslav-Tepandi, esietendus 16. veebruaril 2008 Rahvusoper Estonias), nendib David Vseviov (2008: 21), et “tahaks tulevikus näha just nimelt midagi sellist, mis polekski sedavõrd dokumentaalne. Tahaks mitte niivõrd ajalootruudust, kui vaba kulgemist ajalooruumis. Tahaks rohkem seda, mida faktilisele täpsusele pretendeeriv ajalooteadus ei saa enesele lubada, kuid kunst saab. Tahaks hinge pugemist. Sellesse

¹ Mait Malmsten mängis Voldemar Panso rolli Merle Karusoo lavastuses „Panso“, mis põhines Paavo Piigi samanimelisel näidendil, esietendus 28. novembril 2010 Eesti Draamateatris; Nero Urke mängis Kaarel Irdi rolli autor-lavastaja Ivar Põllu lavastuses „Ird. K“, esietendus 18. märtsil 2010 Tartu Uues Teatris

maailma minemist, kus vahetult ajalooteadusega pole midagi peale hakata.” Lavastaja on istunud pigem ajaloolase toolil, sest tema eesmärgiks näis olevat pigem ajalooteadmiste jagamine ning populariseerimine kui uudse tõlgenduse pakkumine. Autor järeldab, et samal ajal kui teatripraktikud ja -teoreetikud hindavad sageli kõrgelt ajalootruudust, on ajaloolase jaoks kasutamata jäetud teatriinimeste suhteline vabadus ajaloosündmustega ringikäimisel, julgemalt tühikute täitmine kujutlusvõime abil, lavastuse puhul puuduseks. Kuigi piir võib ajuti näida õhkõrnana, peaks ajaloost kirjutavas näitekirjanikus olema ühendatud ajaloolane, kes hindab sündmuse erinevaid aspekte ning selgitab neid valitud vaatepunktist lähtudes, ja kirjanik, kes valib esteetilistest kaalutlustest lähtudes sobiva materjali ning korrastab-kohandab seda vastavalt ilukirjandusliku teksti nõudmistele. Oma tekstis taastab näitekirjanik (aja)loo sündmuste järjestuse ja omavahelised seosed.

1.2. Seosed poliitilise teatriga

Teatrikunst on ühiskonna ja selle kollektiivse käitumisega kõige enam otseselt seotud kunstiala. Kõneldes ajalookäsitlustest ja ühiskondlikest teemadest teatriimaastikul, jõutakse sageli poliitilise teatri valdkonda, mis astub ajaloost sammu edasi, küsides sündmuste kirjeldamise kõrval, kuidas ja mis alustel ajalugu sünnib. (Aadma 2009: 117) Tänapäeva Hispaania kirjanikud näevad alates Antonio Buero Vallejost ajaloolisi näidendeid lahutamatu seotuna poliitiliste ambitsioonidega. Seda lisasammu astumata on tegemist üksnes sündmuse rekonstruktsiooniga, millel on tänapäeva Hispaania teatris üha väiksem osakaal. Nii teatri kui ajaloo puhul valitakse ja kohandatakse sündmuse vastavalt valitseva võimu ideoloogiale. Teatri abil aidatakse kaasa, et ühiskond lepiks valitseva süsteemi tingimustega ning tunnistas selle reegleid. (Henríquez-Sanguinetti 1992: 106)

Madli Pesti (2010: 183) tõstatab poliitilise teatri terminoloogia problemaatika Eesti teatri kontekstis. Ta eristab hägusast ja vastuolulisest mõistetepuntrast kolme osaliselt kattuva tähendusväljaga mõistet – ühiskondlik, poliitiline ja sotsiaalne teater. Teater tegeleb inimese kui sotsiaalse olendiga ning on seetõttu üdini sotsiaalne nähtus. Seega jääb sotsiaalne teater liiga laiaks üldmõisteks ega aita uurijat kuidagi edasi. Ühiskondlik teater on katusmõiste. Ühiskondlikult aktiivset teatrit huvitavad nii poliitilised kui ka sotsiaalsed probleemid ning selline teater võtab aktiivselt sõna ühiskonnas esilekerkinud teemade ja probleemide kohta. Kui sotsiaalsele teatrile on iseloomulik ühiskondlike probleemide kaardistamine, mitte aga selgetele lahendustele

osutamine, siis poliitilise teatri tegijad võtavad ühiskondliku probleemi suhtes seisukoha ning esitavad seda selgelt vaatajatele.

Nõustudes, et Eesti nüüdisteater tegeleb vähem poliitiliste ja rohkem ajaloo mälumaastikega (Aadma 2009: 118), on arusaadav terminite lahushoidmise vajadus siinse teatri kontekstis. Hispaania puhul paistab selline eristamine kõrvalisema tähendusega, sest ajaloo ajaloo enda pärast tegeletakse teatris üha harvem – ikka kirjutatakse poliitiliste hoiakute väljendamiseks, õhutades ka publikut toimuva suhtes seisukohta võtma. Ühiskondlikult keerulisematel aegadel on seal poliitik ja kirjanik olnud ühes isikus – José Echegaray hülgas 1874. aastal poliitika, et pühenduda teatrile; Benito Pérez Galdós valiti 1907. aastal parlamendiliikmeks; kõik 1898. aasta põlvkonna loovisikud (Unamuno, Azorín, Linares Rivas, Blasco Ibáñez jt) paistsid silma ühiskondliku aktiivsusega. (Oliva: 14) Seoses 1898. aasta katastroofiga (vt alapeatükk 2.3.) tajuti teravalt ühiskonna nõrkusi ja probleeme ning ühiskondlikult aktiivsemad inimesed tundsid vajadust selle parandamiseks midagi ette võtta. Hispaanias oli sel ajal kirjaoskamatus protsent ikka veel väga kõrge, mistõttu ühiskondlikke teemasid lahati teatrilaval ning kirjanikud võtsid oma loomingus poliitilise hoiaku. (Oliva: 14) Võttes arvesse, et ajaloolise teatri eesmärk on kujutada laval ühe rahva lugu, et publik võtaks selle suhtes seisukoha, on teater juba kreeklastest alates propaganda tegemise viis. Ajalooainelised näidendid võimendavad teatud ajaloolisi konflikte ja väärtushinnanguid, et kindlustada valitsevat poliitilist ja majanduslikku korda. See roll on olnud määrav kogu ajalugu käsitleva teatri puhul, sh hispaania teatris. (Henríquez-Sanguinetti 1992: 106–107)

Hispaania oli 20. sajandil tugevasti mõjutatud uuenduslikust saksa teatrist ja teatritegijatest, nagu Erwin Piscator ja Bertolt Brecht. Viimase sõnakeskne poliitiline teater puudutas sageli ka ajaloolisi teemasid. Kasutades eepilise jutustaja puudumisel võõritusefekti, tõstis ta korraga esile nii teatri harivat kui meelelahutuslikku funktsiooni. Brechti teatriideed olid seotud tema usuga inimese ja teatri võimesse muuta ajalugu. Ka Hispaania poliitilise teatri terminoloogia lähtub just sakslaste nägemusest ja vasakpoolsusest, ent seejuures on ajaloolise ja poliitilise teatri mõiste tugevamalt kokku põimunud. Teatriteoreetikuid (Rubio Jiménez 1989: 129) ei näi häirivat terminite hägusus, kui nad möönavad, et laias tähenduses võib kogu teatrit pidada poliitiliseks, kuna tuues lavale erinevate sotsiaalsete gruppide huvid ja vastuolud, tegeleb see inimkonna probleemidega ja nende ajalooliste tingimustega.

Nimekad ajalooainelist teatrit viljelevad hispaanlased Antonio Buero Vallejo ja Domingo Miras tõstavad esile kaht selle puhul tööle hakkavat funktsiooni – katartiline (oleviku valgustamine, äratundmine) ja didaktiline (hinnangu andmine, kohtumõistmine). Nad selgitavad, et ühest küljest tähendab see identifitseerimist sellega, mida laval kujutatakse, ent samal ajal ka sellest distantseerumist, et kõrvaltpilguga kujutatule hinnang anda. Neid funktsioone ei saa võtta kui vastandeid, sest need töötavad samaaegselt ning täiendavad teineteist. Katartilise/identifitseerimise ja didaktilise/distantseeriva vahel olev didaktiline suhe moodustab ajaloolisele draamale omase organiseeriva printsiibi. (Ruiz Ramón 1986: 385) Autori arvates on hispaanlaste teoorias tugevaid paralleele Brechti eepilise teatri põhiideedega, mille kohaselt on vajalik võõritus, et toimuvale hinnang anda (st distantseerumine), mis aga ei välista sugugi kunstilist elamust (st katarsist).

1.3. Aeg

Teater esitab inimtegevust, mis võib olla välja mõeldud või põhineda ajaloolistel sündmustel. Iga teatritekst – olenemata sellest, kas seda nimetatakse ajalooliseks või mitte – hargneb Pavis'i (1998: 171) järgi ajas ja kujutab minevikus aset leidnud hetke ühiskondlikus arengus. Selles mõttes on teatri suhe ajalooga püsiv element igas teatritekstis. Ajaloolise dramaturgiaga on tegemist, kui see ehitab taas üles tegelikult aset leidnud ajaloolise sündmuse.

Igasugune ajalooline jutustus on kõigepealt analeptiline, tagasivaatav ja põhineb ajalisel distantsil kirjutatu toimumise ja sellest jutustamise aja vahel (Ruiz Ramón 1986: 382). Too ajaline lünk "siis" (ajaloolise sündmuse toimumise aja) ja "praegu" (etenduse toimumise hetke) vahel on üks peamisi ajaloolise teatri mõistet iseloomustavaid jooni. Mõnel juhul, kui näidendi kirjutamise ja esitamise aeg ei lange kokku, võib kujuneda veelgi keerulisem, kolmekordne ajasüsteem (Rokem 2000: 19). Ajaline lünk võimaldab selgelt eristada ajalooainelist teatrit muuseumieksponaatidest, dokumentidest, mille puhul mineviku tõlgendamise ja taasesitamise asemel on ajalooline ese oma algsel kujul säilinud ning samal kujul välja pandud või isegi taas ülesehitatud kui arheoloogiline vaatamisväärsus. Samuti võib seda eristada erinevatest dokumentaalse teatri vormidest, mis on arenenud realistliku teatri traditsioonidest, kujutades "viilu" peaaegu kaasaegselt elust või olmest laval. (Rokem 2000: 6–7) Dokumentaalne draama kipub aegu üksteisele lähendama, samal ajal kui ajalooaineline draama põhineb nende omavaheliste suhete rõhutamisel ja tugevdamisel (*Ibid* 19).

Ruiz Ramón (1986: 382) leiab, et ajalugu käsitlevas draamakirjanduses kaldub tänu mineviku ja oleviku vahelisele erilisele mõjule, mille draamakirjanik teoses maksuma paneb, aegadevaheline distants ähmastuma ning isegi kustuma. Ajaloolise draama puhul ei ole ranget eristust oleviku ja mineviku vahel, sest teatri esteetiliste vahendite, loovuse kaudu ühendab ajalugu esitav teater minevikku olevikuga. Pidevalt minevikule viidates, seda tsiteerides, ent samal ajal täpseid jälgi kustutades omandavad kunagi juhtunud sündmused tähenduslikkuse ka käesoleva hetke jaoks (Rokem 2000: XIII). Protsessi tulemusel tekib ajalooline aeg, mis ei eksisteeri muul moel kui vahendajana mineviku ja oleviku vahel. Tegemist on konstrueeritud ajaga, milles kujutletakse, luuakse ja avastatakse uusi tähenduslikke seoseid mineviku ja oleviku vahel, mis võimaldavad muuta senist arusaamist nii ühe kui ka teise kohta, nii ühe kui teise kaudu. (Ruiz Ramón 1986: 386)

1.4. Teemad

Ajaloonäidendite kirjutamise hoogustumise ühe põhjusena on Eesti puhul välja toodud loojate vabanemist ideoloogilisest survest ja sellest tulenevat vajadust sündmused üle kirjutada, kuid et tegemist on pigem avastamata mälumaastike lahtikirjutusega, ei maksa seda ajendit üle tähtsustada (Aadma 2009: 120). Võrreldavate ühiskondlike tingimuste tõttu on selline tendents täheldatav ka Hispaanias – pärast diktaatori surma vaatasid hispaania näitekirjanikud minevikku, et vabastada see kinniskujutelmadest ja müütidest. Eestiski on tuttav José Sanchis Sinisterra kodusõjaaineline „Ay, Carmela!“, mille lavastas Tallinna Linnateatris Lembit Peterson (esietendus 29. novembril 2002). Seejuures ei saa aga rääkida ajalooteemaliste näidendite kirjutamise hoogustumisest. Hispaania näitekirjanike erinevad põlvkonnad on ikka ja jälle pöördunud oma loomingus ajaloolise ainese poole. Samavõrd olulist rolli täidavad Franco valitsusajal kirjutatud näendid nii tänu oma kogusele, kunstilisele tasemele, esteetilisele kui ka ideloogilisele väärtusele (Ruiz Ramón 1986: 383). Diktatuuri ajal oli ajalooline ainestik küll lihtne võimalus põgeneda tsensuuri eest, ent ka siis leidis kirjanikke, kes käsitlesid oma kaasaega, rüütades seda mineviku ühiskondade looriga. Meenutades Antonio Buero Vallejo (1980/81: 19–21) sõnu: „Ajalugu käsitlev teater evib väärtust, kui see valgustab olevikku, kergitab sellelt saladusloori. Olevikku valgustab ajalooaineline teater aga siis, kui paneb paremini mõistma ja tunnetama seost selle vahel, mis kunagi juhtus ja mis meiega praegu juhtub, mitte ei taandu üksnes kavalaks nipiks tsensuuri eest põgenemiseks.“

Ajaloolise teema valimine ei ole kunagi süütu, tagamõtteta, vaid keerulistes suhetes olevikuga. Kui näitekirjanik annab valitud teemale konfliktsituatsioonides ja tegelastevahelistes pingelistes suhetes kuju, hakkab tööle topelttähtenduste süsteem. Ta koob mineviku ja oleviku vaheliste seoste, analoogiate keerulise koe. Kaks aega toimivad nagu kaks vastamisi asetatud peeglit. Tegevusel, sõnal, tegelasel on ajaloosüsteemis (minevikus) otsene tähendus ning kirjaniku ja vaataja süsteemis (olevikus) ülekantud, sümboolne tähendus. (Ruiz Ramón 1986: 385)

Rahvusteemad on ajaloo taasesituse juures olulisimaks lähtepunktiks, milleks eriti hea põhjenduse andis Eesti Vabariigi 90. juubel 2008. aastal, kui lavale jõudis üle kahekümne ajalugu lähtepunkti ja inspiratsiooniallikana kasutanud lavastuse. Juubeliaasta ajaloolavastustest Eestis haaravad enneolematult mahuka osa isikuloole ja ajaloosündmustele keskenduvad lavastused. Aasta jooksul lavale jõudnud ajalooliste karakterite jadas oli vähe nimesid, mis kultuurilooga kursis olevale inimesele oleksid täiesti tundmatud. Seetõttu oli kirjutajate eesmärgiks pigem vanade tuntud lugude meeldetuletamine kui publiku üllatamine täiesti uute avastustega. Elulugude tõusulaine kattus nii draamas kui proosas, ent vastupidiselt elulooraamatute dokumentaalsusmimikrile ja varjamatule püüdele „tuua tõe lugeja ette“, iseloomustab teatritekste suurem fantaasiarikkus ning lavastuste hulgast leidis vaid paar põhiliselt mälestustelt tõukuvat näidendit. Sõltuvalt autori eesmärkidest või fantaasialennust oli siiski tuttavaid lugusid kord jõulisemalt, kord mängulisemalt nihestatud ja kujunenud müüdihoorikut lõhutud. Minevikusündmuste rekonstrueerimise kõrval haaravad põimitumad lavastused endasse ka ühiskondliku ja ajaloo filosoofilise tasandi. (Aadma 2009: 116–121)

Kuigi külluslikult on kirjutatud ja lavastatud elulooinelisi näidendeid eesti kunstnikest, kirjanikest, teatritegijaist ja teistest avaliku elu tegelastest, on üks olulisi suundumusi eesti teatris oma ajaloo, peamiselt Nõukogude okupatsiooni mõtestamine. Ajaloosündmuste rekonstrueerimise asemel hakatakse tasapisi minevikku analüüsima ning see tendents kindlasti hoogustub ajapikku. Merle Karusoo ajalooainelisi lavastusi iseloomustava faktikesksuse kõrval on rohkem atmosfääriteatrit ning üksiksündmustel põhinevaid laiahaardelisi üldistusi. VAT Teatri „Ingel, ingel, vii mind taeva“ (Andrus Kivirähk, esietendus 3. veebruaril 2009, lavastaja Aare Toikka) ei põhine otseselt ajaloolistel dokumentidel, kuid on saanud inspiratsiooni vastavat ajastut käsitlevatest uurimustest. VAT Teatris etendunud „Nürnberg“ (Wojciech Tomczyki, esietendus 18. aprillil 2008, lavastaja Aare Toikka) on üks olulisi viimaste aastate ajaloo teemalisi

lavastusi, mille teemaks on Nõukogude perioodi mõtestamine, süüdlaste otsimine ning kuritegude eest maksmine. Iseloomulik on ambivalentsus – pole üheseid vastuseid, kes on süütu, kes süüdlane ning kes mille eest tasuma peaks. Autori ja lavastuse sõnumiks on aga et mäletamine ja oma ajalooa tegelemine on oluline. (Pesti 2010: 191)

Hispaania kirjanikest on olulisi ajaloolisi näidendeid kirjutanud Ramón del Valle-Inclán, Federico García Lorca, Alberti, Max Aub, Buero Vallejo, Sastre, Muñiz, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Gala, Domingo Miras jpt (Ruiz Ramón 1986: 383). 20. ja 21. sajandi vahetusel nimede rohkus pigem kasvab ning erinevatesse põlvkondadesse kuuluvate, erinevaid strateegiaid kasutavate ja erinevale publikule suunatud kirjanike ühine soov on taasmõtestada minevikusündmusi ning kirjutada nende meelest tõepärasemat minevikku kui Franco ajal ette dikteeriti (Henríquez-Sanguinetti 1992: 107).

See, mida nii Eestis kui ka Hispaanias ajaloolise teatri puhul esile tõstetakse, on ootuspäraselt sarnane. Ajalugu ülekirjutavalt autorilt eeldatakse vastutust ning teatavat üldistusvõimet. “Mälestused on ju pühad. Eriti need, mida ehib kangelaslikkuse oreool,” kirjutab Gerda Kordemets (2008: 24–27). Ruiz Ramón (1986: 338) lisab, et parim ajalugu käsitlev draama ei diskrimineeri, vaid esitab ajaloolisi pingeid ja tõekspidamiste vastuolusid nii, et esindatud oleks mõlemad pooled, nii „ohvri“ kui ka „timuka“ seisukohad. Selline ambivalentsus on lisaks eelpool nimetatud VAT Teatri lavastustele kodeeritud ka Toompere jr teksti ja lavastusse „Kommunisti surm“ (esietendus 27. oktoobril 2007 Teatris NO99), mille tegevus toimub vahetult pärast teist maailmasõda, kui Eesti ühiskond oli lõhenenud kaheks: kommunistliku režiimi vastased metsavennad ning süsteemi reeglite järgi tegutsejad. Jaak Tomberg (2008: 32) toob lavastuse puhul välja selle, mida autori arvates tasub silmas pidada ka magistritöö viimases peatükis käsitletud Juan Mayorga ajalooaineliste näidendite puhul: „Lavastuse lõppeesmärk ei ole tõetruult tuvastada, „kuidas asjad tegelikult olid“ ning anda sündmustele nende lõplik tähendus ja oma subjektiivne hinnang. Pigem töötab lavastus neutraalse üleslugemise printsiibil: meie ees mängitakse läbi hulk tihedaid, äärmiselt detailirohkeid sketše, mis kirjeldavad kommunistide ja metsavendade toiminguid, tundmusi, arvamusi, konfliktsituatsioone jne, kuid need toimingud, tundmused, arvamused ja konfliktsituatsioonid pole tingimata reaalses ajaloos aset leidnud sündmused, vaid pigem metsavendade ja kommunistide ajaloolise konflikti k u i ü l d i s e v õ i m a l i k - k u s e (Tombergi sõrendus) kujutluslikud arhetüüpsed struktuurikomponendid.“ Järjest sagedamini jõutakse tõdemuseni, et ajalooainelise teatri eesmärk ei ole kanda lavale

tõetruud killukest ajaloost, mille võimalikkus on – nagu Mayorga tugevalt toonitab (1999b) – niikuinii üksnes pettekujutelm, vaid kajastada tendentse, tõstatada küsimusi, panna juhtunut nägema teise nurga alt. Deheroiseerides kõiki kangelasi ning dekonstrueerides ajalugu, väldib Toompere keeruliste ajalooliste protsesside vaatlemist läbi mustvalge prisma. Avanev vaade on üsna illusioonitu, sest mineviku vigadest ei suudeta tuleviku tarbeks midagi õppida. „Kommunisti surm“ on oma aja ühiskonna väga täpne kajastus mitte konkreetsete sündmuste esitamise, vaid ajastule omase hirmu atmosfääri ja süsteemi õuduse kujutamise kaudu. Toompere lavastuses ei eelistata ühtegi poolt teisele – vaataja peab ise seisukohale jõudma. (Pesti 2010: 192)

1.5. Vormilised võtted

Kuna ajalooaineline lavastus on hübriidmõiste, mis ehitab silla ajaloo ja lavastuse vahele, nihkub see kord lähemale fiktsionaalsele, isegi allegoorilisele poolusele, teinekord aga ajaloolisele tõepärale ja dokumentaalsusele (Rokem 2000: 7). Tänapäeval käsitlevad pea kõik nimekamad hispaania näitekirjanikud mõnes oma teoses ajalootemaatikat. Väga eripalgeliste kirjanike lähenemisviisid ajaloole ulatuvad püüetest teatud ajaloosündmuse taas läbi elada kuni ajalooliste episoodide üksnes kaudse puudutamiseni. (Henríquez-Sanguineti 1992: 107)

Kuigi ajalootemaatikat käsitlev teater võtab osaliselt enda kanda ajaloolase rolli, on nende vahendid väga erinevad. Ajaloolase eesmärgiks on esitada, tavaliselt narratiivse kirjutise kaudu, oma ametlik nägemus minevikusündmustest, toetudes neist säilinud dokumentatsioonile. Ajalugu käsitleva lavastuse üks eesmärke on anda publikule võimalus näha minevikku teise nurga alt. (Rokem 2000: 9) Selle asemel, et oma töös usaldada dokumente, mis on ajaloolase uurimuste peamiseks allikaks, tugineb teater näitlejate võimetele. Näitleja roll tunnistajana on see, mis määrab, milliseks kujuneb lavastuses suhe ajalooaga. Etenduse jooksul veenavad nad oma väljendusvahendeid kasutades publikut laval toimuva ajaloolises tegelikkuses, panevad toimuvale reageerima ja selle suhtes seisukohta võtma just nii, nagu esitataks midagi päris minevikust. (*Ibid* 33)

Nagu ajatemaatikast kõnelevas peatükis juba rõhutatud, on ajalooainelise teatri puhul tühik mineviku sündmuse ja lavastuse vahel keskse tähendusega. Oma minevikku suunatusega läheb ajalooainelises teatris minevikusündmuse algallikana kasutamine vastuollu teatri olemusliku “siin ja praegu” printsiibiga. Kirjandusteoses võib sündmuse vahendav jutustaja olla küll peidetud ja püüda olnud olevikulisena kuvada, ent on

kirjalikus tekstis ikkagi kohal. Teatrietenduse olevikuline kõneviis seevastu muudab esitatava loo kohalolu ruumis ajalikuks ning lugu mitte ei jutustata, vaid esitatakse vahetult. Tundub justkui jutustaks ajalugu teatrilaval end ise. Laval minevikku kujutades paigutatakse aja lugu nii-öelda oma ajalisse sünnihetke. (Aadma 2009: 116)

Ajaloolistel sündmustel ei ole algust, keskpaika ega lõppu. Seetõttu seisab ajaloo esitamine paratamatult silmitsi pingega narratiivprintsipiide ja sündmuse valimisega ning teisest küljest ajaloosündmuste näilise kaootilisusega. (Rokem 2000: 6, 10) Näidata ajalugu "tegevuses", dramaatilises vormis, on alati riskantne, sest seeläbi kipuvad eepiline ja ajalooline tõepära kannatama. Seetõttu eelistatakse ajalooliste draamade kirjutamisel sageli eepilist vormi, arvukaid sündmuste kirjeldusi ja autori sekkumist. (Pavis 1998: 171)

Dokumentaalsele vastandavas enesepeegelduslikus dramaatilises teatrilaadis rõhutavad ajalooainelised lavastused selleks, et ajalugu käsitleva teatri hübriidsusega toime tulla, sageli erinevaid metateatraalsuse vorme. Näiteks, sageli näidatakse laval, kuidas ajalugu käsitlevat lavastust luuakse. Selline metateatraalne teadlikkus teatrist ja ajaloost võimaldab publikut teavitada, et vaatamata sellele, et laval kujutatu on teatrilavastus, viitab see sündmustele, mis on päriselt toimunud. Seega, publik teab, et esteetikaprintsiipide taustal on ilu- ja kunstiprintsiipidest ning igasugusest esteetilisest vormist täielikult sõltumatu ajalooline tegelikkus. (Rokem 2000: 7–10, 33)

2. HISPAANIA TEATRIKLASSIKA LAVASTAMINE TÄNAPÄEVAL

Ajaloolisi näidendeid on Hispaanias kirjutatud nii “kuldajastul”, 21. sajandil kui ka kõigil vahepealsetel sajanditel. Magistritöö huvifookus on mineviku kujutamisel ja taasmõtestamisel noorema põlvkonna näitekirjanike loomingus ning valitud teema kontekstis analüüsitakse põhjalikumalt Juan Mayorga näidendeid (vt peatükk 4). Toetudes Hispaania 2005.–2008. aasta teatristatistikale, selgub, et Hispaania teatrite repertuaaris mängivad siiani väga kaalukat rolli ka mineviku suurkujude näidendid ning romaanide adaptatsioonid. Tänapäeva nimekate autorite loomingulised juured viivad Hispaania kirjanduse loominguliste tippudeni, kust ammutatakse tegelaskujusid ning temaatilisi motiive, eelkõige ühendab aga erinevate põlvkondade kirjanikke seos kodumaa kultuurile omase maailmatunnetusega. Selleks, et paremini mõista 21. sajandi Hispaania teatrit, peaks vähemalt põgusalt tuttav olema Pürenee poolsaare kultuuriliste hiilgeaegade ja tipploojatega. Käesolevas peatükis käsitletakse lähemalt, milliste varasemate aegade autorite loomingul on oluline koht ka 21. sajandi Hispaania teatris.

Adolfo Marsillach'i juhtimisel asutati 1983. aastal Compañía Nacional de Teatro Clásico², mis kindlustab tänini maailmakirjanduse klassikute kõrval ka “kuldajastu” kirjanike teoste üha uued tõlgendused. Juba teatrite püsirepertuaari jõudnud teoste kõrval on avastatud ka tuntud kirjanike – Valle-Incláni ja Lorca – teisi teoseid, mis jõudsid esmakordselt lavale alles 1980. aastatel (García Templado 1992: 86–87), tänu pärast diktatuuri lõppemist alanud kõrgendatud huvile kirjandusklassikute vastu.

2.1. „Kuldajastu“ draama

Isegi 21. sajandi Hispaania teatrist rääkides ei pääse kuidagi mööda “kuldajastu” draamast. *Siglo de Oro*'ks nimetatakse poliitiliselt ja ühiskondlikult keerulist, ent kultuurilise õitsengu aega, mille haripunkt oli 17. sajandi esimene pool. Selleks ajaks oli Hispaania juba minetanud oma äsjase hiilguse, mil impeeriumi piirid olid nii

² Tõlkes: Riiklik Teatriklassika Teatritrupp

enneolematult laienenud, et Carlos I võis õigusega öelda, et tema riigis ei looju päike iialgi. Suutmatuses maad kriisist välja juhatada klammerdus monarhia konservatiivse ja dogmaatilise feodaalse ideoloogia külge, püüdes seda inkvisitsiooni varal kõigest väest maksma panna. Hoolimata valitsuse ponnistustest saavutada rahvuse “verepuhust” ja katoliiklikku õigeusklikkust, vaatamata julmadele repressioonidele, levis Hispaanias endiselt humanistlik ja vabameelne kriitiline mõte, peegeldudes ka tollaste suurvaimude loomingus. Senekism, nagu Seneca stoilist filosoofiat Hispaanias nimetati, oli barokse humanismi tähtsaimaid voole ja eeldas aktiivset ühiskondlikku eluhoiakut: teadlikku vastuseisu kurjale, vooruse, õigluse ja vabaduse, inimestevahelise abi ja koostöö nõuet, orjuse ja vägivalla eitust. (Talvet 1987: 5–11) Kirjanikud, nagu Pedro Calderón de la Barca (1600–1681), Tirso de Molina (1579–1648), Miguel de Cervantes (1547–1616), Lope de Vega (1562–1635) ja mitmed teised panid aluse Hispaania rahvuslikule kirjandusele, mis on ka moodsa hispaania draama esmaseks vundamendiks.

Hispaania toonased suurkujud oleksid teatrifilosoofias justkui oma ajast mitu sajandit ette rutanud 19. sajandi lõppu, mil realismi, naturalismi ja sümbolismi ühismõjul tragöödia ja komöödia žanritähistusest üha enam loobuti ning tõsisema põhisisuga lavateost hakati määratlema märksa neutraalsema „draama“ või ka lihtsalt „näidendi“ üldnime all. Kuldaja kirjanikud kasutasid terminit „komöödia“ samasuguse üldnimena, nii et kui Lope de Vega sõnastas tolle aja draamakunsti tähtsaimad tunnused värstraktaadis *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* („Komöödiate tegemise uus kunst”, 1609) siis mõtles ta „komöödia“ all näidendit kõige üldisemalt. (Talvet 2005: 120)

Traktaadis leidis Lope de Vega, et loomutruuduse ja kogemuste rikkuse nimel peaks hispaania rahvuslik teater loobuma „kõrge” ja „madala” žanri ehk komöödia ja tragöödia jäigast lahushoidmisest ning Aristotelese esteetikast tuletatud aja- ja kohäühtsuse nõudest. Nii Lope de Vega ise kui ka peaaegu kõik tema järeltulijad Hispaanias lõhuvad žanride klassifikatsiooni kunstlikud piirid, segavad tõsist ja lõbusat ning hõlmavad oma teostes paljusid tegevuspaiku ja pikemaid ajalõike. Tulemuseks oli dünaamiline, nii ajas kui ka ruumis liikuv teater. Niisuguse vaheldusrikkuse juures tegevusühtsus siiski enamasti tagati, sest mitme suurema süžeeleini arendamisega kaaseb risk, et näidend laguneb koost. Ent ka selle reegli puhul esineb esinduslikke erandeid, näiteks Calderóni *La vida es sueño* (“Elu on unenägu”), kus filosoofiline sõnum on koondatud kahte omavahel põimuvasse tegevusliini. (Talvet 1995: 86, Dixon 2006: 170, Talvet 2005: 119–120)

Ka kõige tõsisemates barokknäidendites tegevusse sekkuv naljamees tuletas publikule meelde, et laval hargnev tragöödia on siiski vaid mäng, mitte vahetult elus toimuv. Teatraalsust rõhutas ka „näidend näidendis“ võtte, värsivormi kasutamine ja mängustiilide korduv vahetamine. (Dixon 2006: 174) Ent kui klassikaliselt „puhas“ tragöödia Hispaanias peaaegu puudus või vähemalt ei olnud esinduslik, siis komöödiaid, mis olid üpriski žanripuhtad naljamängud, kirjutati ja lavastati Hispaanias massiliselt. Erilise hiilguse saavutas Hispaanias tollane intriigikomöödia (sealhulgas „mõõga ja mantli komöödia“), milles särasid võrdselt Lope de Vega, Tirso de Molina ja Calderón. (Talvet 2006b: 19)

Maaililiste dekoratsioonide ja muusikalise taustaga Hispaania barokkdraama on rikas religioossete ja filosoofilis-intellektuaalsete sümbolite poolest. Iseloomulikuks on ka võimsad üldistused – maailm kui vangla, laat, unenägu, teater, illusioon. Mäng reaalsuse ja illusiooni vahel on pidev. Tugevalt esile tõstetud sümboli kõrval kannatab aga psühholoogia ning tegelaste hingeelu varjundeile pööratakse märksa vähem tähelepanu. Kuigi lugu on sageli olulisem kui tegelased, on „kuldajastu“ dramaturgide hindamisel ülekohtuselt väidetud, nagu poleks neid karakterite kujundamine üldse huvitanud. Parimatel näitekirjanikel on tegelased, tegevus ja teema ikkagi täiuslikus tasakaalus. Kuigi publik, keda kutsuti kuulajateks, tavatses öelda, et läheb kuulama luuletaja kirjutatud näidendit (mis tõestab taas loo olulisust – P. V.), oli näidendite loomisel, nagu hea teatri puhul alati, mõeldud nii silmale kui ka vaimusilmale. (Dixon 2006: 174–175)

Barokkaja kunst on olemuselt antropotsentriline, kommunikatiivne ja sotsiaalne. Seejuures ei unustatud inimesekeskses teatrikunstis ka naist, kelle intiimsuse varjundirohke peegeldus on Lope de Vega, Tirso de Molina ja Calderóni teatri peasaavutusi. Uusaegses Lääne kultuuris valgustavad just nemad esimeste seas ajaloolise naise hingemaailma ja vihjavad selle ebaõiglasele ahistatusele mehedespootia loodud ühiskonnareeglites. (Talvet 2004: 23–24) Põhirõhk oli inimeste ja looduse erinevuste süvenenud tajumisel, mille taustal tõusis oluliseks analüüsiobjektiks inimene kui looduse harmoonia rikkuja. Inimese osa suurenemine maailmapildis tõi ühtlasi kaasa selle, et side teispoosusega ei taastunud enam kunagi täielikult. Põhiteemaks sai inimese moraalne asend ühiskonnas, inimese eetika, ning eesmärgiks teatud moraalsuse sisendamine publikule. (Talvet 1995: 66) Äärmiselt

ühiskonnatundlikena võisid autosakramentaalid³ ja paljud komöödiad olla kirjutatud konkreetseks sündmuseks või lähtuda päevakajalistest probleemidest (Dixon 2006: 189–190). Neid kirjutati, mõeldes kaasaja olustikku tundvale publikule, kes tajusid ja mõistsid ka teksti varjatumaid hoovusi. Tänapäeva publiku jaoks jäävad paljud „kuldajastu” näidendite nüansid haaramatuks, ent minevikusündmuste jäädvustajatena annavad need säravalt autentse pildi ajaloost, nagu seda mõisteti toona, kirjutamise ajal. Praeguste lavastajate ülesandeks jääb seoste avamine tänapäevaga, et näidendid ei mõjuks üksnes kurioosete fossiilidena, vaid kõnetaks ka 21. sajandi publikut.

Kuigi ajaliselts lahutab meid barokist neli aastasada, pakub selle vormiline külg tänastele teatritegijatele (taas) huvi. Toonast vaimu on ikka 20. sajandi omaga kõrvutatud ning paljuski kõnetab see jätkuvalt ka käesoleval sajandil. Barokile omane vastandav ja vastuoluline pendeldamine, kõrge ja madala sulatamine ning eri kultuuri- ja elusfääride vahelt piiride kaotamine on paelunud nii moderniste kui ka postmoderniste. (Maiste 2011: 26)

2.1.1. Lope de Vega

Hispaania teatri rajas kindlale alusele esimene silmapaistev hispaania näitekirjanik, särav ja viljakas Lope de Vega (Hartnall 1985: 90). Oma tohutu tekstimassiiviga andis ta draamale esteetilise põhikuju – see on dünaamiline teater, mis ütles lahti nii antiikdraama reeglitest kui ka 16. sajandi teisel poolel Itaalias vormuma hakanud klassitsistlikust normist (Talvet 1995: 86). Tema tohutule hulgale näidenditele ammendava hinnangu andmine on peaaegu võimatu, sest kuigi ajahammas on neist säästnud ainult kolmandiku, ei ole palju neid, kes kogu sellele vaatamata aukartust äratavalt mahuka varamu oleksid suutnud põhjalikult läbi töötada. Saksa teadlane Wilhelm Hennigs (1891) leiab Lope de Vegal tervelt üheksateist temaatilistel ja teistel põhimõtetel iseloomustavat näidenditüüpi, millest arvukamalt on esindatud Hispaania ajaloo ja muistendite ainelised näidendid, naljamängud, romantilised draamad ja dramatiseeritud novellid. (Kaalep 1962: 3) Hispaania ajalugu ja legendid on neist kindlasti üheks Lope de Vega lemmikteemaks (Dixon 2006: 166).

Tänapäeval hinnatakse Lope de Vegat küll oma ajastu tähelepaneliku krooniku, inimlike väärtuste leidja ja säilitajana tuleviku, sh meie kaasaja tarvis, ent kirjutamisel pidas ta alati silmas üksnes oma kaasaja publikut, kaasaja lava. Kui ta idealiseeris või teravdas, siis kajastas ta sellega laia vaatajaskonna arvamusi ja suhtumist, oma kaasaja

³ autosakramentaal – religioosse sisuga lühinäidend

vaimu. See ajastu aga polnud üksnes hispaania rahvusliku kultuuri õitsvaks kulminatsiooniperioodiks, vaid ka ettevalmistuseks suurele üleminekule: ühelt poolt ajaloolise uusaja väljakujunemisele, teisalt Hispaania traagilisele langusele peadpööravast kõrgusest. Üsna hästi ilmneb see protsess *La estrella de Sevilla* („Sevilla täht”) puhul teravalt esilekerkivast hispaania aumõiste probleemist. 13. sajandi Sevillass aset leidva näidendi konfliktid olid oma ajastul kurjakuulutavalt mõtlemapanevad. Tänapäeva lugejal võib tekkida küsimus, kas autor tahtis kohusetruudust ja au kõikehõlmavat jõudu ülistada või viis ta situatsiooni sihilikult absurduseni. Igatahes kajastab Lope de Vega looming aumõiste laialdast demokratiseerumist – renessanslik suhtumine maailma asjadesse lubas inimlikke pahesid näha isegi kuningas. „Sevilla tähte” läbiv sügav lugupidamine inimlike väärtuste vastu ja usk nende võidule pääsemisse peaksid olema lähedased ja mõistetavad ajaloolisest tinglikkusest hoolimata ka tänapäeval. (Kaalep 1962: 4–5)

Tänu Lope de Vega enda poeetilisele virtuoossusele saab „kuldajastu“ draama kõige iseloomulikumaks jooneks polümeetrilisus. Lope ja tema järeltulijad on alati kasutanud väga erinevaid värsivorme, mis määravad ära meeleolu, stiili või rütmi – täpselt samamoodi nagu komponist varieerib helistike ja tempodega. (Dixon 2006: 174)

2.1.2. Pedro Calderón de la Barca

Pedro Calderón de la Barca õnnestunud debüüt näitekirjanikuna toimus 1623. aastal, kui kuningapalees lavastati menukalt tema esiknäidend *Amor, honor y poder* („Armastus, au ja võim”). See määras tema edasise kutsumuse, mida ka hilisem preestriamet ei kõigutanud. (Talvet 1999: 148–149) Äsjane võimuvahetus oli kaasa toonud uuenduse, tänu millele pälvis kirjanik kiiresti õukonnapubliku soosingu – uue kuninga Felipe IV võimuka peaministri krahvhertsog Olivarese soovil rajati teater paleesse. 1627. aastal lavastati seal samavõrd suure menuga ka *La Cisma de Inglaterra* („Kirikulõhe Inglismaal”) – näidend, mis käsitleb Inglise monarhi Henry VIII lahkulöömist paavstist ja lahutust oma katoliiklikust abikaasast, Aragoonia Catalinast (Catherine’ist). Algusest peale avaldub Calderóni tugev kalduvus sümbolite ja kontseptuaalsuse poole, ajalooline detail ja konkreetsus huvitasid teda näiteks Shakespeare’iga võrreldes märksa vähem. Vaataja ei saa lõpuni teada, mis ajastul arenevad tema peateose „Elu on unenägu” sündmused – kuigi Poola ja Venemaa vahelised pinged olid teravaks muutunud just 16. sajandi lõpus ning näidendi valmimisega ajal käis nende riikide vahel sõda. Teos areneb universaalsete sümbolite ahelana ning ka Poola ei ole niivõrd konkreetne riik, vaid

„teise”, „võõruse” kehas. Samavõrd tulutu oleks otsida Calderóni draama tegelastele ajaloolisi vasteid. (Talvet 1999: 148–149, 156)

Kirjaniku varajast loomeküpsust tõestab, et tema esimeste teadaolevate näidendite seas on kaks intriigikomöödiat („mõõga ja mantli komöödiat”), mida järgnevatel aegadel on hinnatud Calderóni komöödia tippudeks: *La dama duende* („Nähtamatu daam”) ja *Casa con dos puertas, mala es de guardar* („Kahe uksega maja on raske valvata”), mõlemad lavastati 1629. aastal. Kuigi teoste intriigi iseloomustavad farsilikud võtted ja kujutatud on kitsalt eraelu, võib neistki aimata Calderóni huvi olemuse ja näivuse vastastikuse suhte vastu, mida ta hiljem arendas enamikus oma peateostes ja mis kujunes barokk-kirjanduse peateemaks. Samast aastast dateeritakse draamat *El príncipe constante* („Kindlameelne prints”), milles avaldub samuti barokkdraamale äärmiselt iseloomulik „elu kui vangla” motiiv. Varajaste suurteoste hulka kuulub ka *La devoción de la cruz* („Andumus ristile”) – teos, mille kaasajaülest eksistentsiaalset tõlgendatavust katoliikliku peateema kõrval tõestas oma lavastusega Albert Camus (1953). (Talvet 1999: 149) Alates 1651. aastast, mil Calderón pühitseti preestriks, kirjutas ta näidendeid üksnes kitsamale ringile – kas ilmalikke näidendeid (sealhulgas muusikalisi komöödiaid) õukonnale või religioosseid autosakramentaale usupühade tarvis. (Talvet 1999: 149– 151)

Calderón ei toimetanud ühtki oma näidendit ise trükki. Näendidid, mis tema eluajal ilmusid, avaldati vastu tema tahtmist ning ta nurises sageli neis sisalduvate vigade pärast. Samuti ei jätnud ta erinevalt Lope de Vegast maha kirjutisi iseenda ega oma loomingu kohta. (Talvet 1999: 146) Küll aga võttis Calderón Lope de Vegalt oma teatrisse üle paljud lähteolukorrad, milles varjuvaid vastuolusid ta barokk-kultuuri üldise vaimuga vastavuses teadlikumalt teravdas ning suunas filosoofilisemalt. Näiteks ei käsitle ta paljuski üksnes välise mainega seotud au iga-hinna-eest kaitsmist sugugi õiglase teona, vaid vastupidi – kirjanik kritiseerib, kuidas see viib meessoos jõhkra vägivallani naiste suhtes. Calderón oli üks esimesi suuri Lääne kirjanikke, kes seda otsustavalt taunis. Teravdatult kangastub Calderóni näidendis ka baroki üks peateemasid – näivuse ja olemuse vahekord. Näivus ei ole tingimata midagi negatiivset, vaid osutub tõetsingus sageli asendamatuks, isegi kui lõplik tõde ise osutub lõppkokkuvõttes kättesaamatuks. (Talvet 2004: 23)

Pedro Calderón de la Barca teoste nimekiri, mida ajaperioodil 2005–2008 Hispaanias lavastati, on võrdlemisi mitmekesine. Tema teostest jõudsid lavale *Amar después de la muerte* („Armastada pärast surma”), *Casa con dos puertas mala es de*

guardar („Kahe uksega maja on raske valvata”), *La devoción de la cruz* („Risti jumaldamine”), *No hay burlas con el amor* („Armastusega ei naljatata”), *El mágico prodigioso* („Imevõlu”), *El pintor de su deshonra* („Oma häbi maalija”), *La vida es sueño* („Elu on unenägu”), *El médico de su honra* („Oma au arst”) jpt – kokku 21 lavastust (vt lisa 2). Pikk nimekiri oleks justkui tõestuseks, et Calderón on ka 21. sajandil Hispaanias äärmiselt oluline ja armastatud autor ning kuulub jätkuvalt teatrite püsirepertuaari. Talvet (2006a: 8) avab aga küllaltki muljetavaldavate numbrite teise tahu. Calderón ei ole sugugi lihtne nähtus ka oma kultuuriruumis mõistmiseks. Kõrvuti Shakespeare’i ja Cervantesega oli ta hoopis saksa romantikute suurimaid avastusi. Talvet viitab Eva Reichenbergeri statistikale, mille järgi perioodil 1990–1998 lavastati Calderóni teoseid Saksamaa teatrites 25 korral, Hispaania oma teatrites aga kõigest 18 korral. Märkimisväärne on seik, et kui Hispaanias oli lavastuste seas eelkõige hulk komöödiaid, siis Saksamaal kaldus raskuskese just tõsisemate, filosoofiliste näidendite kasuks.

2.1.3. Tirso de Molina

Tirso de Molina nimi esineb magistritöös vaadeldavail aastail autorite hulgas märksa harvemini (vt lisa 3). Seejuures ei tohiks aga unustada kõikvõimalikke töötlusi tema maailmakuulsaks saanud Don Juani müüdist ja seejuures algteose autori mahasalgamist, mis tulenes Hispaania „kuldajastu” langusega pöördvõrdeliselt Prantsusmaa tõusva mõjuvõimuga Euroopas. Sealne domineeriv kultuuritüüp klassitsism kehtestas end ligi kaheks sajandiks, allutades endale Euroopa äärealad, nagu Venemaa, Skandinaaviamaad, ning perifeeria staatusesse langenud Hispaania. Kuigi prantsuse klassitsism võlgnes hispaania „kuldajastu” barokk-kultuurile erakordselt palju, valitses Euroopas pikka aega uskumus, et kõik suur ja oluline sai pärineda vaid klassistlikust kultuurist kui klassikalise antiigi ehedaimast taaskehastusest. Selle järelmõjul tuntakse Eestiski hispaanlast Don Juani prantsusepärase „donžuaanina“. Isegi Hispaanias, kui kirjandusspetsialistid välja arvata, ei osata tihti oletada, et müüdi autor oli Tirso de Molina. (Talvet 2006b: 8–9)

1624. aastal ilmus Tirso de Molina *Cigarrales de Toledo* („Toledo villad“), kirjaniku menukaim proosateos, kuhu mitme pikema proosajutustuse vahele on põimitud ka kaks näidendit (nende seas üks Tirso de Molina tuntumaid intriigikomöödiaid *El vergonzoso en palacio* – „Häbelik palees“) ja ohtralt luuletusi. „Esimeses villas“ ehk esimeses peatükis on pikem arutlus, mis kujutab endast ühtlasi

kirjaniku teatriesteetika võtmeteksti. Ta kaitseb veendunult Lope de Vega uue teatri põhimõtteid: draama ja teater olgu vabad aja- ja kohäihtsuse kammitsaist, nad olgu liikuvad, elulised, ilma kunstlike raamideta, mis elu erinevate plaanide seostust, peegeldust ja mõtestust võiksid halvata. Oma poolehoidu „Toledo villadele“ avaldas hiljem Calderón de la Barca ning koos Lope de Vega värsstraktaadiga „Komöödiate tegemise uus kunst“ moodustab see hispaania „kuldajastu“ teatriavangardi manifesti. (Talvet 2005: 122)

1600. aastal läks Tirso de Molina Jumalaema Halastuse ordu kloostri. 1613. aastal sai ilmunisloa esimene osa tema ühest tähtsamast ajaloolis-usuteemalisest draamast, triloogiast *La Santa Juana* („Püha Juana“) – 15.-16. sajandi vahetusel elanud nunna siseheitlustest maise armastuse ja religiooni vahel. Ordus lavastati teine usuteemaline näidend, *La ninfa del cielo* („Taevane nümf“). Oletavasti sellel või vahetult järgnevatel aastail valmis *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* („Sevilla pilkaja ja kivist külaline“). (Talvet 2006b: 16)

Siiski ei õigusta end Tirso de Molina loomingu seostamine üksnes autori vaimulikuseisusega. Tema teosed äratavad tähelepanu sügava psühholoogilise pingega, kusjuures eriti naistegelaste kujutamisel (Hartnall 1985: 94). Sageli on tema kangelannad ebatavalised ega vasta tole aja kirjanduses stereotüüpsetele soorollidele, näiteks paistavad silma erakordse tarkuse ja otsustusvõimega (Dixon 2006: 176). Ühes Tirso de Molina meisterlikemas intriigikomöödias, hispaania koomilise teatri tippu kuuluvas näidendis *Don Gil de las Calzas Verdes* („Roheliste pükstega don Gil“) on kujutatud tõeliselt vaimukas ja sädelev näivuse-tõeluse virvarr, kus oluliseks niiditõmbajaks just naissoost kangelane. Seejuures pole teoses vähimatki viidet autori vaimulikuseisusele – tegemist on tugevalt meelelise, kohati isegi madal-erootiliste kujunditega vürtsitatud maise komöödiaga. (Talvet 2006b: 17) Kirjaniku enda koostatud 5-osaline näidendivalimik sidaldab hilisematel aegadel esile tõstetud näidendeist veel draamat *La prudencia en la mujer* („Naiselik ettenägelikkus“). See on ajaloo- ja võimuteemaline teos, mis nagu paljud teised Tirso de Molina näidendid rõhutab naise võimekust aladel, mida tavapäraselt on peetud meeste mängumaaks, nagu poliitika. (Talvet 2006b: 26)

1629. aastal kirjutas Tirso de Molina ajaloolise näidendi *Trilogía de los Pizarro* („Pizarrode triloogia“), milles pöördus Hispaania konkista, Ameerika vallutamise teema poole. Pizarrod olid konkistadooridest vennad, kelle juhtimisel sajad varem allutati Hispaania troonile Peruu inkade impeerium. (Talvet 2006b: 25) Teos on Hispaania

ajaloolise missiooni ja kangelasteo patriootiline ülistus. Talveti tõlgenduse kohaselt (2006b: 48–49) kuulub mässaja Don Juan ja Euroopa ekspansioon ülemeremaadesse ühte ja samasse paradigmasse: see on lakkamatu püüdlus uuele, tung „teise“ aladele ning seejärel „teise“ allutamine iseenda naudingu püsistamise nimel. Kokkuvõttes – katse vältida surma.

2.1.4. Miguel de Cervantes

Miguel de Cervantese loomingust on kahtlemata kõige paremini ajahambale vastu pidanud Don Quijote lood, mis torkab silma ka lavastuste pealkirjades (vt lisa 4) – lavastajaid on inspireerinud nii Sancho Panza, Dulcinea kui ka nimikangelane ise, kellega seotud motiive on ühel või teisel kombel lava jaoks töödeldud. Paljude lavastuste nimede puhul on ilmselge, et inspiratsiooni allikana on kasutatud Cervantese teost, ent on ilmselt sellest nii palju kaugenenud, et talle kui autorile ei ole siiski viidatud. Seetõttu ei anna niigi küllaltki pikk nimekiri edasi tema mõjutuste ulatust tänapäeva Hispaania teatris. Alahindamata kirjaniku suurepärasest romaani, on siiski arvatud, et oma dramaturgiaga – kui farsilikud vahemängud välja arvata – jäi ta „rongist maha” (Dixon 2006: 166). Kirjandusteemalises poemis *Viaje al Parnaso* („Teekond Parnassile”) määratleb Cervantes ise seda loomeosa tagasihoidlikult kui „meeldivat oma ajas” – seega millenagi, mis vastupidiselt üleajalikule „Don Quijotele” ei olnudki mõeldud oma ajastu piire ületama. (Talvet 2004: 15)

Kuigi Lope de Vega andis hispaania draamale esteetilise põhikuju, oleks ometi liialdus panna kõik uuendused ainuüksi tema arvele. Hispaania draama eneseleidmises oli tähtis roll täita ka Cervantesel. 1615. aastal avaldas ta juba märksa varem kirjutatud *Ocho comedias y ocho entremeses* („Kaheksa komöödiat ja kaheksa intermeediumi”). Selle eessõnas mainib Cervantes oma 1580. aastail mängitud ning viimasest kogust väljajäänud teoste seas näidendeid *Cerco de Numancia* („Numancia piiramine”) ja *Trato de Argel* („Alžiiri tehingut”). Sealsamas väidab ta, et oli esimene, kes vähendas vaatuste arvu kolmele ning hakkas kujutama hingeelu ja käsitlema moraaliprobleeme. „Numancia piiramine“ on ajalooaineline tragöödia hispaanlaste esivanemate keltibeeride kangelaslikust vastupanust Scipio Aemilianusele, kes 133. aastal e.m.a. piiras ja vallutas Numancia. Ent linn ei langenud ta kätte elavana, sest linna elanikud eelistasid allaandmisele kollektiivset vabasurma. See on isamaale ja selle kuulsusrikkale ajaloole pühendatud patriootiline, eneseusku süstiv ja sütitav teos. „Alžiiri tehingu“

taustaks seevastu on Cervantese enda läbielatu vangipõlve jooksul Alžiiris ning tegemist on tugevasti autobiograafilise teosega. (Talvet 1988: 532)

Kõik Cervantese säilinud täismahulised näidendid on värsivormis, kõigis kaheksas intermeediumis⁴ valitseb aga proosa. Selles lühižanris on suurim tähtsus sõnakoomikal ning enamik palasid lõpeb värssidega, mida lauldakse. Õige mitmes intermeediumis peegeldub keskmisest madalam elusfäär: kupeldajad, prostituudid, kelmid ja seiklejad. Tsüklisse „Kaheksa intermeediumi“ kuuluvad *Juez de los divorcios* („Abielulahutuskohtunik“), *Rufián viudo, llamado Trampagos* („Leskmehest kupeldaja nimega Trampagos“), *La elección de los alcaldes en Daganzo* („Alkaldide valimine Daganzos“), *La guarda cuidadosa* („Hoolas valvur“), *Vizcaino fingido* („Valevizcayalane“), *Retablo de las maravillas* („Imepilt“), *La cueva de Salamanca* („Salamanca koobas“) ja *El viejo celoso* („Armukade vanamees“). Lisaks nendele on Cervantesele omistatavatest intermeediumitest sõnakoomika ja vaimuka dialoogi oivaliseks näiteks *Los dos habaldores* („Lobisejad“). Inimveidruse ja teravmeelsuste kirev loetelu on intermeedium *El hospital de los podridos* („Hädaliste hospital“). Neid mahlakaid rahvalikke olupilte ja igapäevastseene on tavaliselt enamgi hinnatud kui Cervantese täispikki näidendeid. (Talvet 1988: 533–534) Seda kinnitab ka pilk lavastuste statistikale – „Don Quijote“ töötluste kõrval on ajavahemikus 2005–2008 lavastatud mitmel korral just intermeediume.

2.1.5. „Kuldajastu“ autorite retseptioon Eestis

„Kuldajastu“ suurkujude looming hõlmab mitut tuhandet teost, ent nende vastuvõttu väljaspool Hispaaniat on takistanud juba üksnes värsitehnilised raskused. Toonases draamas kasutati peaaegu eranditult värsivormi ning selle kasutus oli näiteks võrreldes samaaegse inglise ja hilisema prantsuse draamaga märksa mitmekesisem ja keerukam. Näidendi kirjutaja pidi tingimata valdama ligi kümmet erinevat luulevormi, neist enamik täisriimides. (Talvet 1995: 83) Eesti keeles on „kuldajastu“ autorite mahukast loomingust trükis ilmunud üksnes kahe käe sõrmedel loendatav hulk näidendeid. Ain Kaalepi meisterlik vahendus „Sevilla tähest“ (1962) on ühtlasi esimene originaalist lähtuv tõlge hispaania klassikalisest draamast. Lisaks on ilmunud Pedro Calderón de la Barca „Elu on unenägu“ (tõlk. Jüri Talvet, 1999), „Nähtamatu daam“ ja „Armastusega ei tehta nalja“ (tõlk. August Sang), Lope de Vega „Tantsuõpetaja“ (tõlk. August Sang),

⁴ Intermeedium – hisp k *entremés* on ühevaatuseline teos, mis keskendub oma lühiduse tõttu vaid ühele koomilisele situatsioonile

Miguel de Cervantes Saavedra „Imeteater“ ja „Salamanca koobas“ (tõlk. Aleksander Kurtna). (Talvet 2006b: 7–8) August Sanga ja Aleksander Kurtna tõlked olid mõeldud eeskätt teatri tarbeks, mistõttu ilmusid need esmakordselt trükiti alles 2004. aastal sarjas „Suur maailmateater“ (toim. Jüri Talvet). Eesti teatrite lavadele jõudis vanu hispaania näidendeid siiski mõnevõrra rohkem kui raamatukaante vahele trükituna (vt tabel 1.).

Autor	Näidendi originaalpealkiri	Lavastuse pealkiri	Lavastaja	Teater	Aasta
Lope de Vega	<i>Fuenteovejuna</i>	„Naiste mäss“	Paul Sepp	Eesti Draamateater	1923
Calderón de la Barca	<i>La vida es sueño</i>	„Elu on unenägu“	Julius Pöder	Vanemuise teater	1924
Calderón de la Barca	<i>La dama duende</i>	„Nägemata külaline“	Voldemar Mettus	Endla	1924
Calderón de la Barca	<i>La dama duende</i>	„Nägemata külaline“	Julius Pöder	Vanemuise teater	1926
Lope de Vega	<i>Fuenteovejuna</i>	„Naiste mäss“		Töölisteater	1928
Lope de Vega	<i>Fuenteovejuna</i>	„Naiste mäss“		Tartu töölisteater	1928
Lope de Vega	<i>Fuenteovejuna</i>	„Naiste mäss“	Andres Särev	Pärnu töölisteater	1928
Lope de Vega	<i>Fuenteovejuna</i>	„Naiste mäss“	Andres Särev	Töölisteater	1933
Lope de Vega	<i>El perro del hortelano</i>	„Koer heintel“	Epp Kaidu	Vanemuine	1951
Lope de Vega	<i>El maestro de danzar</i>	„Tantsuõpetaja“	Andres Särev	Eesti Draamateater	1951
Calderón de la Barca	<i>No hay burlas con el amor</i>	„Armastusega ei naljatata“	Paul Mäeots	Pärnu Draamateater	1951
Calderón de la Barca	<i>La dama duende</i>	„Nähtamatu daam“		Lõuna-Eesti Teater	1951
Calderón de la Barca	<i>La dama duende</i>	„Nähtamatu daam“	Enn Parve	Rakvere teater	1952
Lope de Vega	<i>La discreta enamorada</i>	„Teravmeelne armunu“	Kulno Süvalep	Rakvere teater	1955
Lope de Vega	<i>El maestro de danzar</i>	„Tantsuõpetaja“	Udo Väljaots	Rakvere teater	1972

Miguel de Cervantes	<i>Los habladores</i>	„Lobisejad“	Veiko Jürisson	Noorsooteater	1979
Lope de Vega	<i>El maestro de danzar</i>	„Tantsuõpetaja“	Vello Rummo	Pärnu Draamateater	1982
Lope de Vega	<i>El maestro de danzar</i>	„Tantsuõpetaja“	Erki Aule	Salong Teater	2000
Calderón de la Barca	<i>La vida es sueño</i>	„Elu on unenägu“	Ingo Normet	Eesti Draamateater	2000

Tabel 1. „Kuldajastu“ näidendite lavastused Eesti teatrites (Talvet 2004: 7, 18)

Tabelist selgub, et „kuldajastu“ autoritest on Eestis kõige enam lavastatud äärmiselt produktiivse Lope de Vega näidendeid. Seejuures taaslavastatakse aga korduvalt „Tantsuõpetajat“ ja „Naiste mässi“, mis viitab küll huvile kirjaniku loomingu vastu, ent samas tõlgete vähesusele. Samuti on selgelt näha, et suurem osa lavastustest jääb kahte lavastamise lainesse – 1920. ja 1950. aastatesse, – kusjuures sageli on lavale toodud kergema sisuga komöödiaid ja suurtest keskustest Tallinnast ja Tartust väljaspool ja/või väiketeatrites. Intriigikomöödiate ja vahemängude kõrval on filosoofiliselt sügavamatest näidenditest lavastatud Eestis üksnes Calderón de la Barca peateost „Elu on unenägu“ 1924. aastal Vanemuise teatris ja 2000. aastal Eesti Draamateatris. Seega on arusaam „kuldajastu“ autoritest küllaltki selgelt kaldu kui millegi kerge ja meelelahutusliku poole. Tirso de Molina näidendi „Sevilla pilkaja ja kivist külaline“ tõlge eesti keelde ilmus alles 2006. aastal (tõlk. Jüri Talvet) ning ei ole siiani Eestis lavastatud, rääkimata kirjaniku vähem tuntud teostest. Don Juan ja Don Quijote on Eestis tuntud eelkõige tõlgenduste kaudu ballettides, operettides ja filmides.

Hispaania barokkdraama suurkujude Calderóni ja Tirso de Molina siinset vastuvõttu takistas ilmselt ka asjaolu, et nad olid katoliku vaimulikud. Tartu Ülikooli hispaania filoloogi Kairi Güssoni lõputöö hispaania ja ladinaameerika teatri retseptsioonist Eestis (1999) näitab, et Calderóni „Nähtamatu daami“ etenduste järel Lõuna- Eesti teatris (1951) ega ka Rakvere Teatris (1952) ei ilmunud trükisõnas õieti mingit vastukaja. Ulatuslikumat retseptsiooni võis pidurdada just Calderóni kui katoliiklik-religioosse mainega kirjaniku loomingu puudutamise ideoloogiline risk (Talvet 2004: 9). Ka Hispaanias on kulunud peaaegu kogu eelmine sajand selleks, et lahti saada 19. sajandi teise poole positivistliku kirjandusteaduse lihtsustavatest hinnangutest Calderónile. Religioonist otsustavalt eemaldunud maailmapilt tõukas vaimulike kirjanike teosed kultuuri perifeeriasse. Alles romantikud Johann Gottfried

Herder, Johann Wolfgang von Goethe ja vennad Karl Wilhelm Friedrich ja August Wilhelm Schlegel hakkasid aimama Calderóni loomingus peituvaid filosoofilisi hoovuseid. (Talvet 2006a: 11)

Hilisema aja lavastuste puhul, kui kirjanike religioossus enam retseptiooni pärssivate tegurite ei kuulunud, on magistritöö autori arvates vähese järelkaja põhjuseks lavastuste domineeriv meelelahutuslik aspekt. Lavastused täitsid pigem kerge ajaviite, mitte aga mõttetööle ärgitamise rolli. Näiteks Salong Teatris lavastatud „Tantsuõpetaja“ (lavastaja Erki Aule, esietendus 26. aprillil 2000) puhul tõstetakse Lope de Vegat esile kui kuulsat hispaania näitekirjanikku, mõõga ja mantli komöödia eredaimat esindajat. Teost hinnatakse lõbusaks teatritükiks, mis ei jäta saalis olijat ükskõikseks. Publiku tõmbenumbrina peetakse nimetamisvääreks ka travestiat: *gracioso* nelikrolli kehastanud Dajan Ahmetil tuli Licenana kleit selga tõmmata. Kokkuvõttes nähti Lope de Vega „Tantsuõpetajas“ eelkõige meelelahutuslikku aspekti – Hispaania temperamentne muusika, laulud, tantsud, armuintriigid ja koomilised situatsioonid muutsid lavastuse elurõõmsaks ja vaatamänguliseks ning tõi publiku ette inimesed „neist kaugetest aegadest kui armastus, au ja õilsus olid mõisted, mille nimel oldi valmis surema“. (Salong Teater)

Hispaania baroki filosoofiline sügavus avaneb Eestis sageli hoopis teisi teid kaudu kui „kuldajastu“ kirjanike näidendite lavastused. Näiteks, ootamatul kombel avardab eesti teatripubliku teadmisi ja arusaamu Hispaania „kuldajastust“ hoopis tänapäeva Eesti kirjanik. Jaan Unduski näidend „Quevedo“ saavutas 2003. aastal Eesti Näitemänguagentuuri näidendivõistlusel esimese preemia ning trükiti veel samal aastal Loomingu Raamatukogu sarjas (nr 33–34, 2003). Lavale jõudis Unduski näidend Margus Kasterpalu lavastuses Vanemuise teatris 2010. aastal (esietendus 11. septembril). Näidendi tegevus toimub 17. sajandi esimese poole Hispaanias, barokkajastul, mida iseloomustavad vastuolulisus, paradoksaalsus ja mängulisus nii kunstis, kirjanduses, arhitektuuris kui ka poliitilistes arengutes. Loo pealiini kannavad kuulus Hispaania poeet-riigisekretär Francisco de Quevedo ja Tema Majesteedi peaminister Olivares. Paljuski seisneb näidend poeedi ja poliitiku konflikti lahtimängimisel (Kraavi 2005: 190), üks sagedasi motiive ka Antonio Buero Vallejo ja Juan Mayorga ajalooteemaliste näidendite puhul. Unduski näidendi ja Kasterpalu lavastuse kaudu saab aimu segase ajastu probleemidest ja vaimsusest, mis „kuldaja“ komöödiate ja vahemängude puhul meelelahutusliku vormi taha peitub ja seetõttu meie kaasaja publiku jaoks juba hoomamatuks jääb.

Pedro Calderón de la Barca peateoseks nimetatud „Elu on unenägu” on läänekirjanduse üks tüvitekste, mistõttu on selle keskne metafoor paljude kultuurivõrsete kaudu tuttav ka neile, kes pole barokk-kirjaniku teosega kokku puutunud. Näiteks Gustav Suits tsiteeris oma luulekogu „Kõik on kokku unenägu” (1922) sissejuhatuses Calderóni hispaaniakeelseid värse. Luuletaja valutas südant hiljuti iseseisvunud Eesti Vabariigi saatuse pärast ning samastas noori eesti poliitikuid Segismundoga – nii nagu Calderóni näidendis tõsteti too Poola prints metslusest ja vangitorni üksindusest ühtäkki võimuhilgusse, tulid Eesti vastset vabariiki juhtima tsivilisatsiooni ja kultuuri poliitilisest lihvist vaevalt puudutatud mehed metsadest ja põldudelt. Suitsu tõmmatud paralleel polnud kaotanud tähendust 1999. aastal, mil ilmus näidendi uustõlge (tõlkija Jüri Talvet) järgmisel aastal Eesti Draamateatris etendunud Ingo Normeti uuslavastuse tarvis. (Talvet 1999: 143) Ometi jäi ka sügavalt filosoofilise lavastuse puhul nii retseptisioon kui ka publikuhuvi napiks. Antud juhul seletab seda teatrikülastajate ja näitlejate harjumatus värsvormiga, mis on viimastel aastatel järjest paranenud.

Kahtlemata ei saa eeldada, et Hispaania „kuldajastu“ autorite teosed jõuaksid Eesti lavadele võrreldava sageduse, järjepidevuse ja menuga nagu kirjanike kodumaal. Samuti võib põgus pilk ülal toodud tabelile jätta mulje, et lavastuste hulk on teoste kirjutamise aja ja kultuuri kaugust arvestades küllaltki esinduslik. Peamiselt on aga täheldatavad kaks suuremat lavastamiste lainet – 1920. ja 1950. aastad –, hilisematel kümnenditel muutub uute tõlgenduste tulek teatrite repertuaari aina harvemaks. Samuti napib barokk-kirjanduse sügavamate filosoofiliste näidendite tõlgendusi, jättes tolle aja kirjandusest petlikult pealiskaudse meelelahutuse mulje. Tõenäoliselt on ka viimastel aastatel süvenenud huvi hispaania kultuuriruumi vastu suunatud eelkõige tänapäevaste autorite värskete teoste vastu, mis on ka igati mõistetav. Ometi on need sügavalt mõjutatud „kuldajastu“ meistrite loomingust, nagu kinnitab intervjuus Juan Mayorga (2013). Seetõttu ei tasuks lasta ka Calderónil ega Lope de Vegal päris unustusehõlma vajuda.

2.2. Hispaania teatri mõõnaperiood

Alates 17. sajandi lõpust tegi Hispaania riigina läbi samavõrd peadpööritava languse kui oli tema tõus maailma juhtriikide hulka eelneval sajandil. Samal ajal, kui Prantsusmaa mõjuvõim kasvas, pidi Hispaania järjest enam leppima kohaga Euroopa perifeerias. (Talvet 2006b: 8) Ka kultuurielus valitses mõõn, nii et järgnevad sajandid lisasid vähe uut Hispaania barokkteatri rikkustele. 18. ja 19. sajandil valitses olustikukomöödia,

millest aeg ei ole püsiväärtuslikke teoseid välja sõelunud. 19. sajandi lõpust sugenes hispaania teatrisse järjest rohkem mõjusid uuenduslikumast Euroopa teatrist, püüdes seeläbi kunstiliselt väheväärtuslikust kommertsteatrist kõrgemale tõusta. See piirdus aga juba olemasolevate uuenduste vastuvõtus, integreerimises oma teatriloomesse, lisamata omalt poolt midagi märkimisväärselt uuenduslikku. Näiteks esimese hispaanlasena 1904. aastal Nobeli kirjandusauhinna pälvinud José Echegaray (1823–1916) matkis oma sentimentaalsusele kalduvais näidendis Ibsenit ega murdnud mingil moel välja 19. sajandil juurdunud teatrinägemusest. Kuigi ta pälvis oma kaasajal nii kriitikute kui ka publiku poolehoiu, ei ole ta andnud olulisi impulsse 20. sajandi kirjanikele. (Oliva 2004: 29)

Mõõnaperioodil asutati arvukalt teatrittevõtteid, mis koondusid ühe keskse isiksuse ümber, kes täitis ühtlasi lavastaja rolli. Nad andsid ettevõttele nime ja näo, lähtudes enamasti ärielistest huvidest, mistõttu valisid ka repertuaari eelkõige publiku maitsele järele andes. Sageli kirjutasid dramaturgid oma teoseid konkreetsele lavastajale ja ettevõttele, olles seega pigem ärimehed või käsitöölised kui tõeliselt loovad vaimud. (*Ibid* 23–24)

Ärielistele huvidele keskendumisest johtus ka üsna madal professionaalne tase. Näitlejate palgad olid madalad, päevas anti kaks etendust, repertuaar vaheldus kiiresti ning ühe teose pisutki pikemaajalisemaks mängimiseks oli vaja korraldada ringreise. Sellistes oludes ei olnud teatrikunsti arendamine ega taseme tõstmine mõeldav ning vähesed lavastuslikud uuendused olid enamasti seotud muusikalide ja *zarzueladega*⁵, mis otsisid erilisi mõjuvaid efekte ja võimalusi kiiresti tüdinevat publikut jätkuvalt üllatada ning vaimustada. (*Ibid* 22–23)

Valdavalt osa konservatiivsest keskklassipublikust kõnetasid Jacinto Benavente teosed, peamiselt salongikomöödiad. Omas ajas saavutas ta nende näidenditega suure publikumenu ning pälvis 1922. aastal ka Nobeli kirjanduspreemia, ent otsustades magistritöös vaadeldava nelja aasta statistika põhjal, ei saavutanud filosoofilist universaalsust, mis ajendaks näidendeid lavastama ka tänapäeval. Eestis lavastati tema näidend *La malquerida* („Väär armastus“) 1929. aastal kahel korral: Estonia teatris (lavastaja Paul Sepp) ja Eesti Draamateatris (lavastaja Voldemar Mettus). Jacinto Benavente fenomen piirdus siiski oma ajaga, mistõttu käesolevas töös ei ole põhjust tema loomingul lähemalt peatuda.

⁵ *zarzuela* – operetisarnane muusikaline komöödia

Kuigi ühtki Hispaania dramaturgia mõõnaperioodist pärit näidendit ei ole tänapäeval enam Eestis lavale toodud, ei ole seegi aeg päris tundmatu. Kerge ja humoorika hispaania opereti ehk *zarzuelaga* kui eksootilise meelelahutusliku žanriga oli Eesti publikul võimalus tutvuda Rahvusooper Estonia 2012. aasta Hispaania-teemalisel aastavahetusballil (lavastaja Arne Mikk). Vanemuse teatri repertuaaris on siiani kontsertlavastus „Hispaania öö“ (lavastaja Jüri Lumiste, esietendus 8. oktoobril 2011), kuhu lisaks rohketele muusikalistele numbritele on põimitud ka katkendeid Hispaania „kuldajastu“ „mõõga ja mantli“ näidenditest.

2.3. 1898. aasta põlvkond

20. sajandi alguse Hispaania teatri peavool jätkus juba väljakujunenud traditsiooni raames. Euroopa perifeeriaks olevale riigile jäid kaugeks suured muutused ja arengud, mis seostuvad nimedega, nagu Stanislavski, Gordon Craig, Appia, Tšehhov, Pirandello. Hispaania teatritegevust kujundas endiselt keskklass, farsside ja *zarzuelade* publik, kes käis etendustel meelt lahutamas ja ennast uhketes tualettides näitamas. Dramaturgid, teatri direktorid ja teatriettevõtted üritasid konservatiivse repertuaari ja konventsionaalsete lavastustega nende maitsele vastu tulla, mistõttu jätkuvalt domineerisid mängukavades ajaloolised draamad, salongikomöödiad jms. (Historia...)

Esituskohaks oli valdavalt itaalia tüüpi lava, mille ainsaks uuenduseks oli pisut laiemaks muutmine. Kuna teater oli ikka veel kohaks, kuhu keskklass tuli pigem üksteisega suhtlema ja ennast näitama, kui laval toimuva üle mõtisklema, pöörati teatrisaalist enam tähelepanu vestibüülile, kohvikutele, fuajeedele. Teatrist märgatavalt populaarsemateks meelelahutusteks olid kino ja härjavõitlus, mis olid ka oluliselt odavamad ning seetõttu laiematele massidele kättesaadavad. Ometi toimusid juba neis teatrikunstile vaenulikes oludes esimesed tähtsad uuenduskatsed, mida seostatakse 1898. aasta põlvkonnaks ristitud autoritega. (Del realismo...)

1898. aasta põlvkonda kuulub haritlaste eliit, kes 19. sajandi lõpul ja 20. sajandi esimestel aastakümnetel hakkab esmakordselt huvi tundma Hispaania ühiskonna languse põhjuste vastu, püüab läbi sisemiste vastuolude seletada oma rahva ajaloolist saatust ning sekkub süveneva kriisi tingimustes maa poliitilissegi ellu. Minevikku olevikuga seostades püüdsid selle põlvkonna kirjanikud mõtestada hispaania rahva ja ühiskonna ajaloolist olemust ja saatust. (Talvet 1974: 5; 1979: 5) Põlvkonna nimetus tuleb aastast, mis osutus tolle languse kulminatsiooniks – Hispaania kaotas sõjas

USAga kunagise võimsa koloniaalimpeeriumi viimase sära ning muutus teisejärguliseks riigiks. Paljud hispaanlased tunnetasid seda rahvusliku katastroofina. (Lias 2002: 266)

Ärksamad loovvaimud tundsid vajadust anda ühiskonnale uus vaimne impulss, mille abil ületada mahajäämus ja kultuuripimedus ning tõsta Hispaania taas Euroopa tsivilisatsiooni avangardi. Teatri, ühiskonna ja ajaloo vahel on kriisisituatsioonis tihe seos – näitekirjanikud reageerisid aktiivselt toimuvale, väljendasid oma seisukohti, mitte ei kirjutanud elevandiluu torni isoleeritult oma sisemaailmast. Sel ajal oli looming pigem ühiskondlik-poliitiline kui esteetiline sõnavõtt. Tuge leiti selleks oma rahva minevikust, eeskätt hispaania „kuldajastust”, kultuurilisest tipust, milleni järgmised põlvkonnad polnud enam tõusnud. See aeg oli andnud inimkonnale kirjanduse ja kunsti geeniused, nagu Cervantes, El Greco, Lope de Vega, Tirso de Molina, Quevedo, Velázquez, Murillo, Zurbarán, Gracián, Calderón. 1898. aasta põlvkonda on selle seose järgi hakatud nimetama ka „teise kuldse ajastu” kuulutajateks. (Talvet 1980: 5)

Põlvkonda, millega tegelikult algab 20. sajandi suur hispaania kirjandus, ei ole veel kuigi palju jõutud eesti lugejaskonnale esitleda. Valle-Inclánilt on tõlgitud romaan „Türann Banderas” (1968), mis ei käsitle mitte Hispaania, vaid Ladina-Ameerika tegelikkust meile pigem harjumatus groteskses ja kõverpeegeldavas laadis, ja romaanitsükkel „Sonaadid“ (2002). Kuigi Valle-Incláni kuulsus põhineb eeskätt tema näidenditel, siis eesti keelde vahendamist need alles ootavad. 1898. aasta põlvkonda mõistmata on aga raske aru saada ka uuemast hispaania kirjandusest, selle uuenemisprotsessist ja maailmasõdadevahelisest tõusulainest, mille jäljed ulatuvad noorimasse kirjandusse, tänapäeva. (Talvet 1980: 5–6)

2.3.1. Ramón María del Valle-Inclán

Teatri kontekstis on 1898. aasta põlvkonna olulisim esindaja Ramón María del Valle-Inclán (1866–1936), kelle teosed jõudsid ajavahemikus 2005–2008 Hispaania lavadele 13 korral (vt lisa 5). *Los Cuernos de Don Friolera* („Don Friolera sarved”), *Luces de Bohemia* („Boheemia valgus”), *Cara de plata* („Hõbepalg”), *Divines paraules* („Jumalikud sõnad”), *Romance de lobos* („Huntide romanss”) – äärmiselt esindusliku valikuga on Valle-Inclán jäädvustanud oma nime ka 21. sajandi Hispaania teatrisse.

Rohkem kui ükski hilisem kirjanduslik liikumine oli 1898. aasta põlvkond seotud sotsiaalse võitlusega. Valle-Inclán sekkus üldiselt harva poliitikasse ega osalenud aktiivselt ühiskondlikus elus. Esimene maailmasõda ja sellele järgnenud sündmused avaldasid aga tema suhtumistesse murrangulist mõju ning ka Valle-Incláni loomingus

on ühiskonnateema valdav. Ajalehe korrespondendina käis ta liitlasvägede kaevikutes Prantsusmaal (1916) ja kirjutas rea artikleid pealkirjaga *Un día de guerra* („Üks sõjapäev”), milles taunis sõja vallapäästjaid. Primo de Rivera diktatuuri ajal (1923–30) ründas ta ägedalt valitsevat režiimi ja naeruvääristas diktaatorit arvukates avalikes sõnavõttudes ning selle perioodi teostes (eriti näidendis-pamfletis *La hija del Capitán* („Kapteni tütar”, 1927)). Mõnda aega kaitses teda repressioonide eest tema kirjanikukuulsus, kuid 1929. aasta alguses anti korraldus mässumeelse kriitiku vahistamiseks, mistõttu ta oli sunnitud minema maapakku, kuhu jäi vabariigi kehtestamiseni (1931). (Lias 2002: 265–266)

Ühiskondliku kriisi oludes sünnib looming, mis ei olnud küll veel täiel määral avangardistlik, lähtudes paljuski eelnenud ajastu, 19. sajandi kirjandusest. Siiski pulbitseb teostes juba uue aja vaim, mis sunnib lahti ütleva varasematest vormiskeemidest. Õige varakult ja järsult öeldakse end lahti Benito Pérez Galdósi hiigelulatusega romaani loomingus täiuseläheduse saavutanud traditsioonilisest olustikurealismist ja naturalismist ning hakatakse otsima uusi teid. (Talvet 1974: 6) Valle-Incláni looming algas sümbolistliku (hispaania termineis modernistliku) romaansükliga *Las Sonatas* („Sonaadid”, 1902–1905, eesti keeles 2002), mis on siiani tema populaarseim ja tõlgituim teos. Eripärase meeolu loob kirjanik Galicia looduse kirjeldustega, galeegi pärimuste, uskumuste, müütide, riituste ja kombestiku sissepõimimisega. Ka ironia on algusest peale läbivaim joon Valle-Incláni loomingus. Paralleelselt romaani triloogiaga lõi kirjanik draamatriлогия *Comedias bárbaras* („Barbaarsed näidendid”): *Águila de blasón* („Vapikotkas”, 1907), *Romance de lobos* („Huntide romanss”, 1908) ja tegevuse kronoloogia järgi esimese osa *Cara de plata* („Hõbepalg”, 1922). See on uhke, isemeelse ja despootliku Juan Manuel Montenegro perekonna draama või õigemini tragöödia (vana mõisnik sureb lõpuks oma poegade, „huntide” käe läbi). Hoolimata täpsetest koha- ja ajaviidetest (Galicia küla, Teise karlistide sõja algaastad), on tegevustik tulvil tinglikkust, pitoreskseid inimtüüpe (alates vigastest ja kerjustest ning lõpetades mõisniku kojanarriga), talitsematuid kirgi ja äärmuslikke pingeid, millest puhuti võrsuvad fantastilised kujutusolendid. (Lias 2002: 267)

Pärast mainitud triloogiaid pühendus Valle-Inclán pikkadeks aastateks teatrile ning kirjaniku suurim algupära ilmnebki just tema näidendis. Otsides tabavamaid esteetilisi väljendusvahendeid, lõi kirjanik 1920. aastail rea erilise stiiliga, groteski kalduvaid lühinäidendeid. Näidendid *Luces de Bohemia* („Boheemia valgus”, 1920) ja

Divinas palabras („Jumalikud sõnad”, 1920) ristas autor ise *esperpento*’ks (s.o ehmatiseks). „*Esperpento*“ algtäendus on hernehirmutis, inetu ja pentsik ese või olend, ka totrus, absurd. „Boheemia valguses” iseloomustab üks tegelane *esperpento*-maailma kui reaalsuse kujutist nõguspeeglis. (Lias 2002: 267) Valle-Inclán on tunnistanud, et sai inspiratsiooni eelkõige Francisco Goya kunstist (nende mõlema eelkäijaks – nagu ka 20. sajandi kunsti kõverpeegelduslikule realismile – võib omakorda pidada Quevedo loomingut oma barokse ja humanistliku groteskiga). See seik loob taas loomingulise silla esimeses peatükis käsitletud „kuldajastuga“ ning tõestab, et toonased autorid on punase niidina läbinud kõigi hilisemate suurte autorite loomingut neid igal sammul otsesemalt või kaudsemalt mõjutades.

Valle-Incláni ehmatised olid tegelikkuse farsiliked kõverpeegeldused, groteskselt halenaljakate piltide sarjad. Nende olustikus jätkas küll juba renessansist tuntud farsilike intermeediumide laadi, kuid Valle-Inclán küündis üle kohalikkuse filosoofilise groteskini. Oma groteskses ekspressionismis lõi kirjanik täiesti uue vahendi hispaania ühiskonna peegeldamiseks. *Esperpentodes* ilmub elu kui farss ja absurdne kaos. Elu ja surma piir on pidevalt nähtav; elu vigasus tuletab meelde surma. Elu pealispinnal käib vilgas rähklemine-rabelemine, pörkuvad-põimuvad inimtüüdlused, ometi ei muutu selle tulemusena miski, olemuses jääb kõik samaks. Pildijada vaheldub kinolikus rütmis, ent süžee ehmatistes puudub või on äärmiselt minimaalne. (Talvet 2005: 237)

Valle-Incláni teoste tegelaskonna moodustavad marginaalsed, normist vabad inimesed, vaesed, kerjused, prostituudid, boheemlased, hulkurid, kodutud – kirju karnevaliseltskond, kus segunevad arvukad karikeeritud (pelga hüüdnimega määratletud) maskid. Tegelaste arvukusega, mis võib küündida nelja-viiekümneni loob kirjanik illusiooni „kollektiivsest tegelasest”, kellel ei ole aga mingit õilistavat-ülendavat funktsiooni. „Boheemia valguse“ peategelase elukäik Madridis ei tõuse vaatamata pidevale rabelemisele sotsiaalsest põhjakihist kordagi kõrgemale. Soovimata kirjutada ilmetult ja igavalt, nagu nõudis seda Akadeemia, töötas kirjanik väsimatult sõna kallal. Selle tulemusena ilmestavad tegelaste kõnet mitmesugused stiilitasandid, valitud kõrgstiilist vulgarismideni. Teksti rikastavad murdesõnad, amerikanismid, võõrsõnad ja autori uuskeelendid, mis jäävad väljapoole akadeemilist normi. Valle-Incláni stiili juurde kuulub ka eksklamatiivsus: rohked hüüatused-karjatused, eksalteeritud ekspressiivsus. (Talvet 2005: 238–239)

„Boheemia valgus“ on vaatuste asemel jaotatud 15 lühikeseks episoodiks, „Jumalikud sõnad“ koosneb küll kolmest vaatusest, ent sedagi näidendit iseloomustab kinolik kirevus. Need uuendused näitekirjanduses leidsid tee ka kirjaniku loomingu teistesse valdkondadesse. 1920. aastate lõpus kavandas Valle-Inclán üheksaosalist ajalooromaanide sarja üldpealkirjaga *El ruedo ibérico* („Ibeeria tsirkuseareen“), mis hõlmanuks aastaid 1868–98. Pooleli jäänud sarja trükivalgust näinud esimesed osad ei mahu traditsioonilise romaanižanri alla, vaid pigem on tegemist piltide reaga nagu laval, kuhu tegelased ilmuvad ja kaovad, esindades oma sotsiaalset rühma. Neis ei kirjeldata järjepidevat sündmuste kulgu, tegelaste elukäiku, ei leidu ka otsest süžeearendust. Paljudes neis näidatakse tegelasi *esperpento* kõverpeeglis, eriti *La corte de los milagros* („Imede õue“, 1927) tegelaskujusid eesotsas Isabel II-ga tema valitsemisaja viimastel kuudel. (Lias 2002: 268)

Lavamenu sai Valle-Incláni omapärasele draamaloomingule osaks alles 1960.-1970. aastail, ent sellest ajast peale on see leidnud püsiva koha Hispaania teatrite repertuaaris. Tema teatri retseptioon väljaspool Hispaaniat takerdub ilmselt, nagu ka „kuldajastu“ autorite puhul, tõlketehniliste tegurite taha: näidendeid iseloomustab lopsakas ja raskesti tõlgitav kõnekeel ning need kubisevad kohalikest galeegi keelenditest. Filosoofiline Valle-Inclán nõuab ka pikemat süvenemist ja põhjalikumat tausta tundmist. (Talvet 2005: 240) Kuigi tema kõverpeegelduslike-grotesksete, satiirilisi-iroonilisi varjundeid tulvil näidendid valmistavad raskusi eesti keelde vahendamisel ega kujuneks ilmselt ka publikumenukiteks, nõustub autor Jüri Talvetiga (*Ibid*), et need pakuksid kahtlemata ka Eestis huvi ning rikastaksid siinset teatripilti ja arusaama Pürenee poolsaare kirjandusest.

2. 4. 1927. aasta põlvkond

Pärast „teise kuldajastu“ esiletõusmist Hispaanias ei pidanud järgmist kirjanduslikku plejaadi kaua ootama. Kui 19. sajandi jaoks oli barokk midagi arusaamatut ja kummalist, siis 20. sajandi kultuur hakkas taas 16.-17. sajandi vastu huvi tundma ja seal inspiratsiooni ammutama. Sajandi alguse suured hispaania luuletajad moodustasid võimsa 1927. aasta põlvkonna, laenates nime barokklüüriku Góngora (1561–1627) 300. surma-aastapäevast. Nad purustasid mitu sajandit valitsenud müüdi Góngora luulest kui kirjanduslikust ekstravagantsusest ja veidrusest (Talvet 1987: 19–20) ning löid järjekordse seose „kuldajastu“ suurkujude loominguga, kinnitades oma maa kirjanduslikku järjepidevust. Järgnevatel aastakümnetel kujunenud jõuline

luuleliikumine on Hispaanias eneses kõrvutatav üksnes 17. sajandi alguse, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo poeesiaga. Rühmituse kuulsaim esindaja Federico García Lorca (1898–1936) ei vaja ka väljaspool kodumaad pikemat tutvustamist, lisaks kuulub sinna ka 1977. aastal Nobeli kirjandusauhinna pälvinud Vicente Aleixandre. (Talvet 1978: 5)

17. ja 20. sajandit ühendavaks poeetiliseks sillaks on maailma kriisi ja ühtaegu murrangulise uuenemise tajust sündinud võimetus kujutada maailma millegi kindlana, piiritletuna, ühel tasandil ilmuvana. Sellest ebakindluse tajust tulenes 20. sajandi avangardistide tormakus, traditsiooniliste esteetikamudelite lammutamine ning katse luua uut kunsti, mis seda maailmatunnetust peegeldaks – maailma, mis ei ole valmis ega stabiilne, vaid pidevas liikumises, paljude elementide koosmõjus alles kujunemas ja arenemas. (Talvet 1987: 20) Võimekas poetide plejaad ühendas Góngora mängulisuse ja ebatavalise metafoorikunsti oma aja sürrealistlike ja muude avangardistlike impulssidega. Põlvkonna loomingu lähtepunktiks sobis hästi barokkluletajate tõdemus, et luuletaja loodud maailm on asjade loomulikust maailmast erinev ja et vahekorrad selle tehismaailma elementide vahel erinevad neist suhetest, mis valitsevad asjade ja looduse reaalses maailmas. Sellest ideest järelalus, et luuletaja intuitsioon võib asetada asjad niisugustesse suhetesse, mida tavapärases reaalsuses kunagi ei ole. Ometi sisaldub sageli just neis suhetes tõeluse see külge, mis harilikult jääb nähtamatuks; asjad omandavad uue ilu ja värvi ning avavad oma uue, sügavama tähenduse. Tõdemus vastandus teravalt naturalistlikule ja positivistlikule esteetikale, mis pidas kunsti ülesandeks elu kopeerimist. (Talvet 1978: 6) Eelnevaga võrreldavat väärtusnihet täheldab autor ka ajalooainelise teatri vormikeele ja teemakäsitluse puhul. Realistlikust-naturalistlikust esteetikast lähtuv ajalugu käsitlev teater pidas eesmärgiks sündmuse kandmist lavale otse elust, nii et see mõjuks tõepärase ja usutavana, justkui ajarännakuna minevikku. Nii hispaania barokk-kirjanikke, 1927. põlvkonda kui ka tänapäeval ajaloolise teatri viljelejaid ühendab soov leida konkreetse sündmuse ülene filosoofia, mis kõnetaks selgelt ja arusaadavalt ka kaasaega.

1927. aasta põlvkonna esmane huvi koondus eelkõige luule põhimaterjalile sõnale, selles olevatele võimalustele, omavaheliste viimistletud suhete otsingule, sõnade heli, lõhna ja värvi avastamisele. Nagu Valle-Incláni *esperpentot* ajendas barokkluule ka García Lorca eksistentsiaalset, telluristlikku poeesiat. (Talvet 1995: 151) 1927. aasta põlvkond näitab, kuidas barokkkunsti hiilgus leidis oma tee järjekordsete suurte loomeinimeste teostesse. Sisuliselt ei ole aga põlvkond kaugeltki ühtne. García Lorca

vahetuim intuitsioon ja mitmekülgeim anne võimaldas tal oma loomingus luua tõelise barokse sulami, kus läbi on põimitud rahvalaululised melodilised luuletused ülifineeritud sürrealistlike metafooridega. (Talvet 1978: 6–7)

2.4.1. Federico García Lorca

Võimeka loomeinimesena tegutses Federico García Lorca (1898–1936) nii näitleja, helilooja, autori kui ka lavastajana ning on vaieldamatult sajandi suurimaid lüürikuid, ent ka tema näidendid kuuluvad maailma teatrite püsirepertuaari. Draamažanr oli talle niisama lähedane kui lüürika – esimene näidend *El maleficio de la mariposa* (“Liblika lummus”) esitati juba Lorca ülikooliõpingute ajal Madridis 1920. aastal. Suurema kuulsuse näitekirjanikuna saavutas ta tragöödiaga *Mariana Pineda* („Mariana Pineda“, 1928), mille esiklavastuses 1927. aastal mängis peaosa kuulus Margarita Xirgu. (Kaalep 1966: 150–152) Näidend jutustab loo Granada aadlidaamist, kelle vabadusaated talle 27-aastaselt elu maksid.

Federico García Lorca loomingulist biograafiat ei jätnud puutumata tormilised sündmused Hispaania ajaloos – kuningavõimu kukutamine ja vabariigi loomine. Haridusministriks sai vana Granada professor Fernando de los Ríos, kes oma endistele üliõpilastele tegi ülesandeks rahvaliku rändteatri organiseerimise. Üliõpilastest koosnev „La Barraca“ hakkaski esitama kõikjal Hispaanias Lope de Vega, Cervantese, Calderóni ja Tirso de Molina näidendeid, et laiades massides taaselustada hispaania klassikalise kultuuri traditsioone. Poet sukeldus teatritöösse suurima vaimustusega ning üksteise järel valmisid ja tulid lavale ta näidendid: 1933. aastal *Las bodas de sangre* („Verised pulmad“, avaldatud 1935) ja *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* („Don Perlimplíni armastus Belisa vastu oma aias“), *Yerma* („Yerma“, 1934, avaldatud 1937) ja *Doña Rosita la soltera o la lengua de las flores* („Vanatüdruk doña Rosita ehk lillede keel“, 1935), ka kaks nukunäidendit ja lõpuks juba postuumselt *La casa de Bernarda Alba* („Bernarda Alba maja“, 1936, avaldatud 1945). (Kaalep 1966: 155)

García Lorca draama on lüürilis-sümbolistlik. Rahvuslikkus avaldub tugevas olustikulises taustas (Andalusia, härjavõitlejad, mustlased, kired, vägivald), kuid rahvuslikule algele lisandub avar maailmateatri kogemus ning filosoofilises plaanis tõuseb tema tragöödia universaalsuseni. Juba nimede individuaalsuse puudumisest algab García Lorca näidendite sümbolika: „Verise pulma“ peategelased on üldnimelised Peigmees, Mõrsja, Ema jne; „Yerma“ pealkiri viitab kangelanna nimele, mis tähendab „viljatut“ ning tegemist on viljatu naise tragöödiaga. Kontrastina Valle-

Inclánile on tema näidendite tegevusruum ahtam ja suletum, kus võrdlemisi väikese hulga tegelaste vahelised kired puhastuvad ning pinged tihenevad. García Lorca poeetilise filosoofia aluseks on telluristlik elutunnetus, mis tähendab elu bioloogilis-sugulise kokkukuuluvuse tunnistamist. Suguline kiring juhib kogu elu, kuid samas põrkudes sotsiaalsele normile sünnitab tragöödia, mida autor annab edasi ebatavalise kujundliku jõuga. Lorca draamatekstide läbivaks tunnuseks on proosa läbipõimitus lüüriliste luuletustega. Läbivateks teemadeks tema näidendites on võimatu armastus, eraldatus, soovi ja reaalsuse opositsioon. Kogu süžee ümbritseb üht põhiteemat, motiivi. Konflikt tekib kahe jõu, vastandliku pooluse põrkumisel: autoriteediprintsiip (seadus, traditsioon, tegelikkus, argireaalsus, kollektiiv) satub lahendamatusse vastuollu vabaduseprintsipiiga (instinkt, soov, kujutlusvõime, individuaalsus). (Talvet 2005: 241–243)

Kui eelpool kirjeldatud 1898. aasta põlvkonna autorid ei soovinud, et nende teoseid lavastatakse, siis 1927. põlvkonna autorid püüdsid oma teoste jaoks kasvatada uut publikut. Eriti Lorca väljendas soovi muuta publiku maitset ja harjumusi. Kaasajal võistleb ta väärilt kuldajastu autorite tippeostega, olles nelja hooaja jooksul lavale jõudnud tervelt 29 korral: *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* („Don Perlimplíni armastus Belisa vastu oma aias“), *Así que pasen cinco años* („Kui möödub viis aastat“), *Bodas de sangre* („Verine pulm“), *Diálogos* („Dialogid“), *La casa de Bernarda Alba* („Bernarda Alba maja“), *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* („Halin Ignacio Sánchez Mejíase surma pärast“), *El Maleficio de la mariposa* („Liblika lummus“), *Yerma* jne – esindatud on pea kõik kirjaniku tähtsamad näidendid.

Federico García Lorca on eesti teatripubliku jaoks tõenäoliselt tuntuim hispaania 20. sajandi näitekirjanik, kelle loomingust on siinsetele lavadele jõudnud küllaltki mitmekesine valik. Mati Unt lavastas „Bernarda Alba maja“ (*La casa de Bernarda Alba*) 1982. aastal Noorsooteatris. Lisaks viimati nimetatule on Eesti lavadele jõudnud ka tema komöödia „Imeline kingsepakaasa“ (*La zapatera prodigiosa*, 1930) Tallinna Vene Draamateatris (1992. aastal) ning „Lilled keel“ (*Doña Rosita la soltera o la lengua de las flores*) Von Krahli Teatris (lavastaja Rainer Sarnet, esietendus 4. aprillil 2012).

Lorca „Lilled keele“ keskseim sümbol ja peategelane on *Rosa mutabilis* – haruldane roosisort, mis õitseb vaid ühe päeva, kogedes põgusate viivude jooksul nooruse tulisust, keskea tasakaalukat leppimist ja raugaea vaikset lagunemist. Võimsa metafoori varjus vaatleb kirjanik inimese elukäiku ning sunnib kahjatsustundega kaasa

elama asjatus ootustardumuses raisku lastud nooruse loole. „Vanatüdruk Rosita ehk Lillede keel” ei ole aga üksnes ühe petetud neiu olelusvõitlus. Teksti kirjutamise ajal, 1935. aastal mõjus selle keskne konflikt kahtlemata ühiskonnakriitilisena. Peigmeest tulutult ootama jäänud neiu tragöödia seisneb eelkõige vanatüdrukuseisuse taunimises, kogukonna hukkamõistus ja selle tulemusena ühiskonnast väljatõrjumises. Näidendis kajastuvad tolleaegsele ühiskonnale iseloomulikud ettekirjutused ning Lorca kritiseerib nende normide vägivaldsust, just nagu „kuldajastu“ kirjanikud Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón jt vihjasid oma loomingus naise hingemaailma ebaõiglasele ahistatusele mehe-despootia loodud ühiskonnareeglites.

Kui teose nimategelane kannatab ühiskondlike ettekirjutuste all, siis ürgmaist elutunnetust kehastab praktilise ja loomuliku suhtumisega teenija, olles kontrastiks unistajast Rositale; otsekohe ütlemissõna ja söögi sõnakusega moodustab aga vastandpaari maja perenaisega, tüdruku tädiga. Teisedki tegelased on kujutatud pärisnimedeta koondportreedena: onu, onupoeg, kokett, neitsi, noormees. Lorca „Lillede keel” ei paku sügavaid individualiseeritud tegelaskujusid, vaid pigem üldistusi võimaldavaid sümbolite. Isegi ainsana näidendi jooksul muutusi läbitegev nimategelane ei ole ometi individualiseeritud karakter, vaid samamoodi kujund, realiseerimata võimaluste kehastus. Rosita on nagu üks paljudest roosidest, mida onu hoole ja armastusega kasvuhoone kileseinte vahel kasvatab; *rosa mutabile*, kes kiiresti värvi vahetades õitseb vaid päevakese ja siis närbub.

Von Krahl Teatri lavastuse lavakujunduse kilest kasvuhoone on Lorca tegelastele samasuguseks ahistavaks lõksuks nagu Bernarda Alba maja karmi matriarhi tütardele kirjaniku tuntuimas näidendis. See on eskapistlik suletud ruum, kus kontakt välismaailmaga on katkendlik ja häiritud, ent Rosita jaoks pole tegemist üksnes väljastpoolt pealesunnitud vangistusega, vaid teda ümbritsevad neli seina moodustavad ühtlasi kaitsevalli, kindluse inimeste haletsevate ja põlastavate pilkude eest.

Nii näidenditeksi kui ka Rainer Sarneti lavastuse puhul on iseloomulik baroklik vastandite ühendamine, mida rõhutab lopsakas visuaalia ning Stanislavskist kauge kaarega mööda hiiliv näitlejatehnika. Lorca komöödiažanris tekst soosib erinevate registre ühendamist: armastajate lüürilised truudusevanded vahelduvad teenija šokeerivalt otsekoheste mõtteavaldustega, värssidele järgnevad pikad monoloogid, pateetika on ühendatud vulgaarsustega.

3. HISPAAANIA TEATER PÄRAST KODUSÕDA

3.1. *Teatri olukord Hispaania ühiskonnas*

3.1.1. Peavool

Hispaania kultuuriloos on 20. sajandi esimest kolmandikku peetud nii märkimisväärseks kultuuriliseks tõusuperioodiks, et tuntud kirjanik Azorín⁶ on seda „teise kuldajastuna” kõrvutanud isegi Cervantese, Lope de Vega jt barokkkirjanikega. Juba Hispaania impeeriumi kokkuvarisemise järgset uut maailmatunnetust kajastava 1898. aasta põlvkonna, eriti aga 1920. aastatel esilekerkinud kultuuriinimeste püüdlused valmistasid pinda Hispaania vabariigi loomisele (1931). Fašismi võidulepääsemisega lõppenud Hispaania kodusõda (1936–39) osutus selle ajajärgu ülimalt traagiliseks finaaliks. Sõjale järgnenud 36 aastat diktatuurirežiimi töid lisaks muule kaasa ka suurimate annete pagendamise, mahasurumise või tapmise, mis lõi järsult läbi taas tõusuteele asunud hispaania kultuuritraditsioonid. (Kaalep 1966: 148)

Pärast sõda, Franco diktatuuri ajal, valitses Hispaania teatris troostitu pilt. Taas kerkisid esile ärihuvid, mis sundisid teatrit kohanduma üksnes meelelahutust ootava keskklassi soovidega. Selle tulemus sai olla üksnes kunstiliselt vähe huvipakkuv kommertslik teater. Ühelt poolt teatritegevust dikteeriv publik, teiselt poolt kriitilist vaadet tegelikkusele pärssiv tsensuur seletavad, miks oli Hispaania teater, võrreldes põneva eksperimenteerimisega mujal Euroopas, üsna vaene. Tolle aja teatri peamised tunnused on üldjoontes järgmised: levinuim teema on abielurikkumine, näidendid on sageli moraliseeriva lõpuga, žanritest on hinnas pealiskaudne komöödia, mis ei nõua publikult suurt pingutust, struktuur on laitmatu, domineerivad traditsioonilised tehnikad, segunevad huumor ja poeesia, valitseb soov luua luksuslikku ja külluslikku õhustikku. Kokkuvõtvalt on tegemist dekadentliku, pealiskaudse ja vanamoelise teatriga, mille ainukeseks eesmärgiks oli meelelahutus. (Oliva 1992: 31–33)

⁶ Pseudonüüm, kodanikunimi José Augusto Trinidad Martínez Ruiz

Teatrite repertuaar sõltus paljuski ainult ühest isiksusest, teatriettevõtte asutajast, kes täitis ühtlasi lavastaja rolli. Tema andis ettevõttele nime ja näo ning otsustas ainuisikuliselt repertuaari üle (enamasti publiku maitsele järele andes). Sageli kirjutasid dramaturgid oma teoseid konkreetsele lavastajale ja ettevõttele. Professionaalne tase oli üldiselt üsna madal, sest kahe etenduse andmine päevas, madalad palgad, kiiresti vahelduv repertuaar ning ringreiside vajadus ei võimaldanud süüvimist. (El teatro...) Seega, kodusõja laastavad mõjud põhjustasid esteetilist taandarengut, mistõttu 1940. aastate peavooluteater meenutab peajoontes taas nii Hispaania teatri olukorda 20. sajandi alguses kui ka Eesti kutselise teatri algaastaid.

Kahekümnendate aastateni konkureeris teater Hispaania populaarseima vaatamängu härjavõitlusega. Seejärel muutus kiiresti olulisimaks meelelahutuseks kino, mis oli tänu odavusele ka laiematele rahvahulkadele märgatavalt kättesaadavam meelelahutus kui teater, mis põlati ära kui kallis ja igav ajaveetmisvorm. Selleks, et publikut jätkuvalt köita ja üllatusi pakkuda, oli teater sunnitud pidevalt uuendusi tegema. Lavastuslikud uuendused olid enamasti seotud rahva jaoks atraktiivsemate lavažanrite muusikalide ja *zarzueladega*, mille jaoks otsiti väsimatult erilisi mõjuvaid efekte. Üksnes statistikale pilku heites võiks arvata, et Hispaania teatri olukord oli rõõmustav, ent positiivsed arvud tulenevad suuresti just muusikalide ja mõnede kommertslike lavastuste arvelt. (López Mozo 2006: 50)

3.1.2. Mõjukas äär

Meelelahutuslik teater andis teed kaasaegsemale, teisitimõtlevale, aktuaalsemale teatrile, mille nimekamateks esindajateks on Antonio Buero Vallejo (1916–2000) ja Alfonso Sastre (sünd. 1926). Nende lähenemist on nimetatud protestivaks ja eitavaks teatriks. Niinimetatud 1950. aastate realistide põlvkonda kuulunud autorid hakkasid kriitiliselt kujutama vahetut sõjajärgset ühiskondlikku olukorda, lihtsaid tuttavaid inimtüüpe, kelles teatripublik võis end hõlpsalt ära tunda. (El teatro...) Kuni 1960. aastateni jätkunud ja jõudu kogunud lähenemine pörkus seejärel uue põlvkonna teatripublikuga. Tekkinud oli uut tüüpi publik – noored ja üliõpilased –, kes nõudsid teistsugust, realistlikust esteetikast kaugenevat teatrit. Eesmärk oli luua uus teater, mis oleks kooskõlas mujal Euroopas toimunud uuendustega. Järgmisel kümnendil ilmestasid Hispaania teatrimaastikku kirjanikud, kes kasutasid teatrikeelet peamise vahendina sümbolit. End sümbolistideks nimetava põlvkonna võimalused kommertsteatri kõrval maksimusele pääseda olid eelkäijatest veel piiratumad. Esteetikalt

võrdlemisi erinevad realistid ja sümbolistid sarnanesid oma režiimi- ja kodanliku teatri vastase hoiaku poolest ning käsitlesid üsna sarnaseid teemasid: viited sõjale ja minevikule, kontrollimehhanismid, valitsevad klassid jne. (Oliva 1992: 39–40)

Pilk suunati ka eksistentsialistliku teatri poole. Laia kandepinda leidsid Bertolt Brechti (ühiskondlikkus) ja Antonin Artaud' (totaalne teater) uuenduslikud ideed. Grupp kirjanikke algatasid teatriuunduse, mis lähtus nende teooriast ja ideedest, ning realismi ületades jõuti avangardse teatrini. Selle oluline mõjutaja on ka absurditeater. Genet', Pinteri, Ionesco jt kõrvale oli hispaanlastel panna Fernando Arrabal (sünd. 1932). Tema teater on väga improvisatsiooniline, mille puhul võib palju ühiseid jooni leida *commedia dell'arte*ga ning selle struktuuri on iseloomustatud ka džässilikuna, kus on paigas küll algne skeem, ent sellest lähtuvalt on lubatud vaba improvisatsioon. (Ragué-Arias 1996: 47)

Väljendusvabadust piirava tsensuuri tingimustes sündis 1970. aastatel Hispaanias, peamiselt vähemuskeelte mõjuväljas, niinimetatud sõltumatu teater (*teatro independiente*). Aega, mil ilmusid esimesed sõltumatu teatri trupid, on nimetatud ka õnnelikeks seitsmekümne dateks. Barcelonas olid kuulsamad Els Joglars (lähedane *commedia dell'arte* juurtega mittekirjanduslikule teatrile, kasutab klassikalise pantomiimi võtteid ja kehakeelt kui rahvusvahelist keelt) ja Los Cátoros; Bilbaos – Akelarre; Valladolidis – Corral de Comedias ning Andaluusias el Teatro Estudio Lebrijano ja La Cuadra (lisab etendustele *cante jondo*⁷ elemente, väljendades sellega andaluusialikku valu). Käsitledes teksti üksnes ühena paljudest abivahenditest teiste elementide kõrval, välditakse kas teadlikult või alateadlikult tsensuuriprobleeme. Truppide ühisteks tunnusteks on ka kollektiivne töö (lavastus sünnib improvisatsioonide, diskussioonide, seminaride jms käigus), Euroopa ja Ameerika sajandi alguse avangardi ideede, nagu vaene teater, julmuse teater, Living Theatre jne, rakendamine ning realismi tehnikatest loobumine; pöörduakse Brechti teatripõhimõtete, reaalsuse deformatsiooni, *esperpento* poole, kasutatakse süboleid ja allegooriaid ning suurema kaalu omandavad keelevälised aspektid, nagu žestid, kostüümid, valgustus, heli jne. Sõltumatu teatri truppid ei otsita majanduslikku ega sotsiaalset edu, vaid esteetilist ja ideoloogilist väljendust. (Historia...)

Ühe niisuguse teatritrupi – El Rogle – asutajaks oli 1972. aastal ka dramaturg, stsenaarist, tõlkija, kirjastaja ja kriitik Rodolfo Sirera (sünd. 1948), kellega näidendi *El*

⁷ *Cante jondo* – kõige ehtsam ja sügavatundelisem andaluusialik laul (Real Academia Española)

verí del teatre ("Teatrimürk", 1978) põhjal tehtud lavastuse "Marquis d'Artiste" kaudu on tuttav ka Eesti teatripublik (vt ka peatükk 3.2.4). Sirera on moodsa katalaanikeelse dramaturgia üks olulisemaid uuendajaid ning teinud kodulinnas Valencias palju katalaani teatri heaks ning on seal üks prominentsemaid teatritegelasi ja -mõtlejaid. Nagu teistegi sõltumatu teatri trupptide puhul oli El Rogle näol tegemist vastupanuga Franco tegevusele ning teatri eesmärgiks oli kohaliku vähemuskeele staatuse tõstmine, mängides eranditult katalaanikeelseid näidendeid. Seal lavastati enamik Sirera näidendeid, sealhulgas esimene tähelepanuväärsem katalaanikeelne tekst, brechtlik *La pau (retorna a Atenes)* ("Rahu (pöördub tagasi Ateenasse)", 1973), mille lavastuses kasutati slide, satiirilisi laule, peale loetud tiitreid. Rodolf Sirera silmapaistev loominguperiood jäi 1970. aastatesse, aga ka Hispaania demokraatiale ülemineku aastail jätkas ta näidendite kirjutamist. Tema loomingus domineerivad kaks suunda: tegelemine ajaloo ja ühiskonnaga, ka näidendid konkreetsetest ajaloolistest isikutest; ja väga isiklikud, emotsionaalsed teemad, väheste tegelastega tänapäevanäidendid. (Paaver 2011)

Seoses diktaator Franco surmaga kujuneb 1975. aasta suureks murranguks, mida iseloomustab Hispaania poliitika demokratiseerimine, reformimine, Franco diktatuuri ajal keelustatud autorite (Max Aub, Rafael Alberti, Valle-Inclán, García Lorca jt) tagasitulek teatripilti ja ametliku teatri ennistamine, ent ka teatripubliku arvu märgatav langus. Suurte klassikute poole tagasipöördumist ja nende taaselustamist on seostatud uute originaalsete näidendite kriisiga. Sõltumatud grupid hakkavad minetama oma tähtsust hispaania teatrimaastikul, kuna kaotavad demokraatia tulekuga oma sõnumi teravuse ja aktuaalsuse (võitlus diktatuuri vastu). Uutes oludes jätkavad vaid üksikud, nagu Els Joglars, mille lavastusi iseloomustab ka demokraatia ajal päevakajalisus ja provokatiivsus. (López Mozo 2006: 46)

Demokraatia algusaastatel taastati mitmeid teatreid ja rajati rohkelt uusi mängupaiku. Detsentraliseerimine oli üks olulisemaid kaheksakümnendatel alanud muudatusi Hispaania teatripildis. Taastati ja rajati teatreid väiksemates linnades, suurtest keskustest Madridist ja Barcelonast eemal. 20. sajandi lõpu poole on sagenenud alternatiivsete mängusaalide kasutuselevõtt, nt keldrites või pööningutel, peamiselt end kommertsteatrist distantseerivale publikule mõeldes. Saale täitsid avatumad ja uuendusmeelsemad noored. Lavastajad olid haritumad ja mujal toimivate uuendustega paremini kursis ning tasapisi hakkas paranema ka näitlejate olukord ning arenema näitlejaõpe. (García Templado 1992: 89)

Alternatiivsed saalid on seotud teatrikunstiga selle sektoriga, kus on kõige vähem vahendeid ja mis seisab silmitsi suurimate raskustega. Väikestes ettevõtetes, teatrilaboratooriumides ja ülikoolides tehtaval uuel teatril pole kaugeltki kinoga võrreldavat mõju, sest võrreldes sajanditaguse ajaga ei moodusta tänane teatripublik sellest isegi 5%. Sellegi poolest algab just seal hispaania teatrile hädavajalik käivitav impulss. Üks uurimus Hispaania alternatiivsete mängupaikade kohta (Salvatierra 2005: 15) näitab, et 92% sealsetest lavastustest on elavate hispaania autorite teoste lavastused. Need on kohad, kus vaatamata kõikidele vigadele ja puudustele, toimub Hispaania draamakirjanduse tõeline elu ja areng. (López Mozo 2006: 54)

Madridis on alternatiivsete saalide arv kasvanud lühikese aja jooksul enam kui paarikümneni. Varem rajatud saalidele – Triángulo (kolmnurk), Cuarta Pared (neljas sein), Pradillo (väike aas), El Canto de la Cabra (peksupoisi laul), Mirador (vaatenurk), La Espada de Madera (puidust mõõk) – on lisandunud El Montacargas (kaubalift või prügišaht), Quindalera, Lagrada, Karpas, La Nave de los Locos (hullude laev), Ítaca (saar, millelt on pärit Odüsseus), Réplica (koopia, jäljend, vastus), La Puerta Estrecha (kitsas uks), Tarambana (päevavaras), Youkali (salapärase unistustesaar) y Liberarte (kunsti/sind vabastama). (López Mozo 2006: 52) Ainuüksi alternatiivsete ettevõtete ja väikesaalide nimedes peitub tugev sümbolika, kajastades nende erilist suhtumist, teatud iroonilist huumorit ja kriitikat.

Mõned alternatiivsete saalide probleemid on ületamatud: näidendeid peab kohandama saali võimalustele, stenograafilised vahendid ja näitlejate arv kipuvad olema piiratud. Sageli vähendatakse klassikaliste tekstide lavastamisel tegelaste arv minimaalseni, mida õigustatakse eesmärgiga tuua lavale näidendi kvintessents. Mõnikord on tegemist tõepoolest tõlgendaja valikuga, ent sagedamini peituvad tegelikud motiivid majanduslikes ja/või tehnilistes probleemides. Teatriettevõtted ei saa palgal hoida palju liikmeid (sh näitlejaid) ning lavalised võimalused ei ole sobivad rohkearvuliste näitlejatega teosteks. Ent aja jooksul on neist kammitaist leitud ka arvestatavaid vooruseid. Paljude suurte saalidega harjunud vaatajate jaoks on meeldivaks avastuseks, et väike ruum ja lava lähedus võimaldab intiimsemat õhkkonda ja tugevamat sidet näitlejatega. Väikesed ruumid on Hispaania teatri tulevik, kuna sealses kultuuriruumis on tegemist on üha enam ja enam kunstiga väikesele hulgale inimestele, vähemusele. (López Mozo 2006: 53) Eestis on väikeste saalide võlu ja valu olnud aktuaalne seoses Tallinna Linnateatriga. Suurele osale selle teatri austajatest seisneb suur eelis just saalide väiksuses, hubases ja intiimses õhkkonnas, kus kontakt

näitlejaga on vahetum. Samas tekitab pahameelt linnalegendi mõõtu raskus piletite hankimisel. Olulisem murekoht seisneb lavastajate ja näitlejate võimetuses rakendada teisi, suurele saalile vajalikke väljendusvahendeid. Kuna suure saali ehitus on jätkuvalt takerdunud, on teater üritanud leida pikalt kestnud ajutisest olukorrast väljapääsu, mängides Salme Kultuurikeskuses või vahetades lavasid koostöös Eesti Draamateatriga.⁸ Kuniks väike saal on üksnes alternatiiv suurele, peitub selles palju võimalusi ja vooresid, ent ainsa võimalusena seisab teatri kunstiline meeskond silmitsi loomingut pärssivate piirangutega.

3.2. Kodusõjajärgse perioodi näitekirjandus

3.2.1. Antonio Buero Vallejo

Üleminekuajal pärast diktaator Franco surma toimusid teatrielus arengud, mille käigus muutus sõjajärgse põlvkonna loomingu osakaal lavadel tühiseks ning 1950. aastate realistide põlvkond, kelle hulka kuulus ka Buero Vallejo, hülgasid oma senise esteetika, mis muutis nii publiku kui ka kriitikute senist heakskiitvat vastuvõttu. (El teatro...) Kuigi nende muutuste tulemusel ei esine Antonio Buero Vallejo nimi teatrite repertuaaris aastatel 2005–2008 kuigi sageli (vt lisa 7), ei saa tema loomingust Hispaania ajalooainelisest teatrist rääkides ometi vaikides mööda minna. Ta algatas uut moodi lähenemise ajalugu käsitlevale teatrile, millest lähtuvad tähtsamad kirjanikud alates 20. sajandi teisest poolest. Tegemist on ka huvitava fenomeniga Eesti teatris – hispaanlase näidendist „Lõõmav pimedus“ (*Ardiente oscuridad*, 1946) on lavale jõudnud tervelt kolm erinevat tõlgendust.

Erinevalt Valle-Inclánist ja García Lorcast pühendas Antonio Buero Vallejo (1916–2000) end algusest peale eranditult draamatikale. Ta alustas psühholoogilis-realistlike eksistentsiaalsete rõhkude ja sümbolitega näidendite kirjutamisega. Seejärel algatas aga uue suuna Hispaania teatris, mille iseloomulikemateks tunnusteks on tõeotsingud ja püüe puudutada rahvusteadvust. Tsensuur ja ükskõiksus olid pannud vaikima tema kaasaegse kirjaniku Alfonso Sastre hääle, paljude teiste saatusekaaslaste hulgas läks eksiili Max Aub. Buero Vallejo valis aga kolmanda alternatiivi ning oli

⁸ Tallinna Linnateatris Põrgulaval esietendus 9. märtsil 2013 Tom Stoppardi „Utopia rannik. I osa. Teekond.“ (lavastas Eesti Draamateatri lavastaja Priit Pedajas) ning Eesti Draamateatri suures saalis esietendus 20. märtsil 2013 Tom Stoppardi „Utopia rannik. II osa. Laevahukk“ (lavastas Tallinna Linnateatri lavastaja Elmo Nüganen). Lavastuses mängisid kahe teatri näitlejad segamini.

loomingu teises etapis üks neist kirjanikest, kes kasutas ajaloolist ainekku oma kaasaja probleemide käsitlemiseks ja ühtlasi hea võimalusena tsensuurist kõrvale hiilida. Buero Vallejo eesmärgiks oli tekitada vaatajates sügavat rahutustunnet ning selle saavutamiseks eemaldus kirjanik ideoloogiast ega paku oma teostes püstitatud probleemidele selgeid lahendusi ega vastuseid. Uue hispaania draama algust tähistavaks teoseks on *Historia de una escalera* (“Ühe trepi lugu”, 1949), mis sai kiiresti tuntuks ja pälvis Lope de Vega teatripreemia. Näidendi tegevus toimub ühiskonna vaesemas kihis sõjajärgsel ajal, peategelasteks on lihtsad töölisklassi kuuluvad lihast ja luust inimesed. Üht otsustavat konflikti või keskseid probleeme selles ei esine, vaid iga tegelane eraldi annab oma panuse nii-öelda kollektiivse draama moodustamiseks. Teose uuendusliku struktuuri ning pessimistliku moraali murranguline mõju põhjustas vanade väljakujunenud teatrivormide allakäigu. (Balestrino 2001)

Alates 1950. aastate lõpust hakkas Buero Vallejo oma näidenditesse tooma vormilisi eksperimente, näiteks kasutas simultaanlava, kus korraga olid lavale mahutatud kaks erinevat tegevuspaika, pööras suuremat tähelepanu valgustusele ning soodustas pealtvaatajate osalemist etendustel. Kui esimestes näidendites viitab kirjanik kaasaegsele Hispaania elule, siis küpsemana on Buero Vallejo draama sümbolistlik-eksistentsiaalne – ta valgustab kaasaja situatsioone ajalooainelise teatri kaudu. Piirsituatsioonid, vabaduse, vastutuse, süü, konformismi ja mässu ning võõrandava võimu problemaatika seostab teda Sartre’i ja Camus’ga. Nagu Calderóni, kummitab teda küsimus sellest, mis on elus tõeline, ehtne ja mis illusoorne. (Talvet 2005: 245–246)

Ajaloolise ainese poole pöördus ta näiteks Velázqueze elust inspireeritud näidendis *Las meninas* („Õueneitsid”, 1960). Teos kajastab inkvisitsiooni ja tsensuuri lämmatavat õhustikku, millega Diego Velázquez, Felipe IV õukonnakunstnik pidi silmitsi seisma. Ajalooainelistest näidenditest on tuntumad veel uue läänemaailma korralduse määranud revolutsiooni eelset Pariisi õhustikku kajastav *El concierto de San Ovidio* („Saint Ovide’i kontsert”, 1962) ning näidend *El sueño de la razón* („Mõistuse uni”, 1970), mille peategelaseks on Goya ja tegevus toimub 1823. aastal, ühel vägivaldsemal perioodil Fernando VII diktatuuri ajal. (Balestrino 2001) Näidend kajastab peategelase piinatud alateadvuse groteskseid sündmusi, nagu loomaks muundumine, mille käigus ilmuvad lavale sead, nahkhiired, kass jt tegelased tema „Kapriisidest“ – Goya maalidelt tuleb tuttav ette kogu kohutav luupainajalik atmosfäär. (Balestrino 2001: 13) Üks näidendis kasutatavast teatritehnilisest võttest peegeldub

vastu ka viimases peatükis lähemalt analüüsitud Juan Mayorga teoses *Cartas de amor a Stalin* („Armastuskirjad Stalinile“). Nimelt ei lase Buero Vallejo kahekõnes Goyaga rääkida tegelastel endil, vaid mikrofonist kostuvad nende hääled, mistõttu on need valdavalt Goya kujutluse ja meeltesegaduse tulemus (Talvet 2005: 248). Ka Mayorga ei lase lavale ilmuda ajaloolisel isikul Stalinil endal, vaid üksnes tasapisi järjest sügavamale hallutsinatsioonide ja pettekujutelmade võrku mähkuva Bulgakovi kujutluspildi temast.

Kui erandlik “Saint Ovide’i kontsert” välja jätta, moodustavad Buero Vallejo ajalooainelised näidendid ühtse tekstikorpuse. Need käsitlevad Hispaania problemaatikat, kujutades niinimetatud kuldajastu varjupoolt: fanatismi, julmust, silmakirjalikkust. Buero Vallejo katsetas vähemalt kolme erineva võimalusega kirjutada ajalooainelist teatrit: sündmus, parabool ja fantaasia. (Balestrino 2001: 11) **Ajalooline sündmus** (*el episodio histórico*) on kõige eelistatum võimalus traditsioonilises ajalooainelises teatris. Selle puhul vahendab Buero Vallejo lugejatele hästi tuntud ajaloosündmust seda isiklikult tunnistanud isiku silme läbi. Sellegipoolest teavitatakse lugejat, et teos on väljamõeldis, ajaloolise sündmuse vaba tõlgendus. **Fantaasiateks** (*las fantasías*) nimetab Buero Vallejo ajalooainelisi tragöödiaid, mille puhul täidab ta ajaloodiskursuse valgeid laike, kasutades dokumentaalse allikana näidendi keskmes olevate ajalooliste isikute – Velázquez, Goya, Larra jt – loodud tekste. **Parabool** (*la parábola*) tähendab mõistukõnelist, kahetähenduslikku teatrit. Selle kirjutamine sageneb aegadel, mida iseloomustavad tulised ideoloogilised debatil. Mäng kahel tasandil eeldab vaatajat, kes oleks võimeline kokku panema loo ilmse ja varjatud tähenduse. (*Ibid* 13)

Buero Vallejo on rõhutanud, et ka ajalugu käsitlev teater on kunstiline ja sotsiaalne eneseväljendus, loov akt, mistõttu ei ole selle esmaseks – kaugeltki mitte ainsaks – ülesandeks ajaloo kujutamine. Kirjanik peaks ajaloolase ülesannetest astuma sammukese kaugemale ning avama uusi tõlgendusviise. Ajalooainelise teatri kirjutamine tähendab ajaloo taasloomist ilma seda lammutamata ning on väärtuslik üksnes siis, kui see ei taandu olema üksnes nipp tsensuuri vastu, vaid valgustab olevikku ja võimaldab mõista seost selle vahel, mis on kunagi juhtunud ja mis juhtub praegu. Kirjutades kas puhtaid tragöödiaid või andes neile ekspressionistlikke, sürrealistlikke vms varjundeid, on tähtis saavutada avatud, mitmetähenduslik ja müütidest vabastav draamatekst. Seejuures hoiatab Buero Vallejo ohu eest, et isikute ja

traagiliste ajaloosündmuste vabastamine müütidest võib vastupidiselt kavatsustele luua uusi müüte. (Buero Vallejo 1980/81: 19)

Ehkki ajalooaineline teater on hispaania teatrisüsteemis väga levinud, ei ole teooriat, mis seda veenvalt ja tugevalt toetaks. Buero Vallejo nägemust jagavad pea kõik tähtsamad Hispaania 20. ja 21. sajandil ajalooainelist teatrit viljelevad näitekirjanikud. Tema loominguga saab alguse ajalugu uutmoodi käsitlev teater, mille järglasteks on nimekamatest näiteks Domingo Miras, Sanchis Sinisterra ja Ignacio Amestoy. Buero Vallejo mõju hilisemale Hispaania ajalugu käsitlevale näitekirjandusele on igatahes vaieldamatu. (Paco 1998: 133)

3.2.2. José Sanchis Sinisterra

José Sanchis Sinisterra (sünd. 1940) looming on edukalt balansseerinud traditsiooni ja dramaturgilise uuenduse vahel, mistõttu on tema näidendid ajavahemikus 2005–2008 jõudnud Hispaania lavadele 15 korral (vt lisa 8). Tugevalt mõjutatud Samuel Becketti loomingust, avas nii dramaturgi, lavastaja kui ka pedagoogina tegutsev Sanchis Sinisterra 1989. aastal Barcelonas *Sala Beckett*'i (Becketti saal), kus õpetas näitlejaid ja kirjanikke. Tema õpilaste hulka kuuluvad paljude teiste hulgas näiteks Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé ja Juan Mayorga. Pedagoogina on ta oluliseks pidanud eelkõige avatud ja loomingut soodustavat õhkkonda, mitte teatud raamidesse surumist kas edu saavutamise ihas, kultuurilistel või ärilistel eesmärkidel. (Sanchis Sinisterra 2005)

Lisaks pedagoogitööle on Sanchis Sinisterra uurinud ja kombineerinud ka teatri piire: intertekstuaalsus, metateatraalsus, publiku kaasamine fiktsiooni, harjumuspärase tegelase ja faabula küsitavus, ridade vahele jääv, mõistatuslikkus jne. José Sanchis Sinisterra jaoks on teater seotud teadmistemaailmaga, teadusega, uurimistööga. Ta on pidanud vajalikuks teatrit rikastada erinevate alade teadmiste ja avastustega ning on ise lähenemisnurki mitmekesisistanud kvantfüüsikat uurides. Kõige muu kõrval on teater tema jaoks ka tööriist, vahend, et juhtida inimest enda, omavaheliste suhete ja ühiskonna kohta küsimusi esitama. Teemaatilist ulatust Sanchis Sinisterra looming seinast seinale. Ühe näidendi põhjal ei saa kuidagi tema käekirja üldistada: üht teemat, vormi, lähenemist juba katsetanud, liigub ta järgmise huvipakkuva juurde. Muuhulgas on aga tema jaoks olulisel kohal ka ajalooaineline teater. Selles hõlmab kirjaniku haare Ameerika konkistast „Ameerika triloogias“ (*Trilogía americana*) kuni Hispaania kodusõjani Eestiski tuttavas näidendis „¡Ay Carmela!“ (*Ibid*)

Näidendi „¡Ay Carmela!“ (1987) kirjutab José Sanchis Sinisterra ajal, mil Hispaania mälestas kodusõja alguse 50. aastapäeva. Ometi ei ole selle tähtsaim teema sõda ise, vaid võimu ja vaimu vastandus – kunstiinimeste haprus, kui nad on sunnitud silmitsi seisma brutaalse vägivallaga. Näidendi peateemaks on unustus, mis põhjustab juba lahkunute teistkordset suremist. Carmela, üks näidendi kahest tegelasest, on surnu, kes ei soovi hajuda, unustusse vajuda, olematuks muutuda, mistõttu ilmub ta ikka ja jälle oma mehele Paulinole ja meenutab publikule, et unustada surnuid tähendab neid uuesti matta. (Sanchis Sinisterra 2005)

Kirjaniku loominguga üheks ühisjooneks on tähelepanu, mida ta pöörab sõnale. Suhtumata vähimagi põlguseta teistesse teatri väljendusvahenditesse, kuulub Sanchis Sinisterra jäägitu imetus sõna jõusse näitekirjanduses. Teater on tema jaoks elu analoog, mis võimaldab heita sellele pilk teise nurga alt ning panna oluliste teemade üle mõtisklema. Selleks kasutab ta, eriti ajalooaineliste näidendite puhul, nagu „¡Ay, Carmela!“ ja *El cerco de Leningrado* („Leningradi piiramine“, 1994), metateatraalsust, „teater-teatris“ võtet. (*Ibid*)

Kuna nii-öelda ametlik ajalugu on enamasti kirjutatud võitjate vaatepunktist, tunneb José Sanchis Sinisterra vajadust anda hääl ka teistele – kaotajatele, tõrjututele, heidikutele –, kellele kuulub kirjaniku isiklik sümpaatia ja huvi. Tema tegelaskujud ühendab meile kõigile omane teatud inimlik naeruväärsus, mis ometi ei muuda nende traagikat olematuks ega vähenda nende vastu tärkavat kaastunnet. Kirjanik usub, et liigne pühalikkus, tunderõhkude kasutamine ja tegelaste idealiseerimine on ohtlik. (*Ibid*)

3.2.3. Noorem põlvkond

Ajalooaineline teater, mis tõstatab tänapäeva jaoks olulisi teemasid, on jätkuvalt Hispaania lavadel sagedane. See näitab, et varasem ajaloolise temaatika poole pöördumine ei tulenenud sugugi üksnes tsensuuri tüssamise püüdest.

Juba Ramón del Valle-Incláni 1920. aastal ilmunud „Boheemia valgus“ algatas ajalooainelise teatri uue žanri *esperpento*, mille kõverpeegli, grotesksete piltide kaudu näitab absurdse, traagilis-farsiliku, moondunud ajaloo tegelikkust ning tunnistab allakäinud maailma traagikat. (Balestrina: 15) Diskussioonis Brechti eepilise teatri tehnikate üle jagunesid lähenemised laias laastus kaheks vastandlikuks suunaks – realistlikuks ja sümbolistlikuks. (García Templado 1992: 72) Esimene otsib ebastabiilses maailmas stabiilsust, kindlustunnet, midagi püsivat, mis väljendub

klassikaliste vormide poole tagasipöördumises, sõna taastähtsustamises jms. Laval püütakse kujutada vähem anonüümset, efemeerset ja mitmemõttelist tegelikkust maailmas, mis on puiklev, püsimatu ja ebastabiilne. Teine aga püüab teatri vahenditega seda segadust kujutada, kunsti vahenditega tõlgendada. Kaasaegse teatri sõnavarasse kuulub fragmentaarsus, ellips, hüpertekstuaalsus, minimalistlik lavakujundus, audiovisuaalsus, avatud struktuur, aja ja ruumi katkendlikkus, kinolikkus. Olemist kujutatakse pideva edasi-tagasi liikumisena oleviku ja mineviku vahel, erinevate aegade ja ruumide tihenemisega, üksteisele lähenemisega. Näidendi moodustavad üksteisega nõrgalt seotud piltide kollaaž, fragmentaarne narratiiv, rohkete häälte ja ruumide samaaegsus, üksteisega mitte seotud tegelased. (Ragué-Arias 1996: 238–239) Need iseloomustavad jooned on omased postdramaatilisele teatrile, mille Hispaania teatri esindajana on Eesti publikule tuttav Argentinas sündinud, ent Madridis tegutsev Rodrigo García, kelle näidendi *Notas de cocina* („Kokkade öö“) lavastas Eesti Draamateatris Hendrik Toompere jr (esietendus 12. aprillil 2001).

Kõige vanemad teatepulga ülevõtjad käesoleva sajandi alguses on Hispaania teatris kuuekümnendatel sündinud ning kaheksakümnendatel vaatevälja ilmunud kirjanikud: Sergi Belbel, Angélica Lidell, Lluïsa Cunillé jpt. Eesti publikule tuttavatest autoritest kuuluvad samasse põlvkonda lisaks eelpool nimetatud Rodrigole ka Juan Mayorga, kelle loomingu analüüsile on pühendatud magistritöö viimane peatükk, ning katalaani näitekirjanik, stsenaarist ja tõlkija Jordi Galcerán (sünd. 1964). Ta on lõpetanud Barcelona ülikooli katalaani filoloogia erialal ning 1982. aastal hakkas kirjutama komöödiaid, mida ta tihti ise lavastas ja kus sageli ka kaasa mängis. Tema *Paraules encadenades* („Aheldatud sõnad“, 1995) kuulutati 1996. aasta parimaks katalaanikeelseks näidendiks ning mitmeid auhindu on pälvinud ka kolmeaastase lapse röövimist ja naisinspektori võidujooksu ajaga käsitlev politseipõnevik *Carnaval* („Karneval“, 2006). (Grönholmi... 2011)

Lisaks vanusele ühendavad neid kirjanikke mitmed teisedki jooned: akadeemiline haridus, tegutsemine tudengitena heal tasemel teatrikollektiivides ja soov neid juurde rajada, kalduvus pidada mitmeid teatriga seotud ameteid, kas siis praktilistest vajadusest või kutsumusest – nad on sageli ise ka lavastajad, õpetajad, ajakirjade väljaandjad jne. Sellele grupile on ilma katkestuseta, uute põlvkondade jõulise pealetulekuta lisandunud uued nimed, nii et nende hulk on ilmselt suurim, mis Hispaanias kunagi olnud. Nende noorte autorite loomingu karakteristikuid on laialdaselt analüüsitud. Kuigi ei ole üht ühist mustrit või seaduspärasust, tõstavad uuringud

levinumate teemadena esile inimese vabaduse kaitsmise, nõrgemate vastu suunatud vägivald hukkamõistu, uimastite maailma, suhtlemisraskused, tarbimisiha – probleemid, mis mõjutavad kaasaegset ühiskonda. Mõistagi on külluses ka isiklike deemonitega võitlemist, mille korral kujuneb lava autori kinnismõtete peegliks. Sageli on need ka omavahel põimunud – tundliku ühiskonnaliikmena on kirjaniku isiklikud huvid sotsiaalsete teemadega tihedalt seotud. Tunnuslik on tagasipöördumine sõna kui dramaatilise väljenduse tähtsa elemendi poole. Siiski ei toimu see teiste, mitteverbaalsete väljendusvahendite arvel, vaid on nendega suurema väljenduslikkuse saavutamise nimel ühendatud. Esile kerkivad eelkõige autorid, kes panevad rõhku suurejoonelisusele, pöördudes tagasi teatri juurte juurde. Vastupidiselt realistlikule suunale ei ole oluline mis (teema), vaid kuidas (vorm). Kasutatakse rohkelt folkloorielemente, suuri maske, avatud ruumi jne. Tegemist on totaalse teatriga, mille teenistusse on rakendatud ka fotograafia, video, maalikunsti ja arhitektuuri saavutusi. (Historia...)

Lavakujunduses kaugenetakse realismist – ei üritata enam kujutada vahetut tegelikkust, vaid luua alternatiivne tegelikkus. Kuna stsenograafiliste elementide vähenemist kompenseerivad kõikvõimalikud audiovisuaalsed efektid, on vaatajate kujutlusvõime tähtsus oluliselt suurenenud. Nüüdisaegne stsenograafia kasutab loo jutustamiseks minimaalseid elemente, keskendudes rohkem tegevusele. Seetõtu on teatris tagasi pöördutud kujutluse juurde näitlejast kui imest, geeniusest, kes võib samas teoses meisterlikult ümberkehastudes kas või kuut erinevat tegelast mängida. (López Mozo 2006: 43)

Samal ajal, kui mujal on tavaline, et lavastajad ja teatrijuhid hoiavad alternatiivsel teatrimaastikul silma peal, ei leia Hispaanias väiksemates mängupaikades lavastatud teosed üldjuhul teed suurtesse teatritesse laiema publiku ette. Mõjuka erandina saab esile tõsta ka Eestis tuntud Sanchis Sinisterra, kelle teoseid lavastatakse ühtviisi nii suurtes riigiteatrites, kommertsteatrites kui ka alternatiivsetes saalides. Talle on lisandunud teiste hulgas ka Ernesto Caballero, Juan Mayorga ja Laila Ripoll. Näiteks viimati nimetatud „Kadunud lapsed“ lavastati kõigepealt alternatiivsetes saalides ning seejärel oli hooajal 2005/2006 ka Centro Dramático Nacional mängukavas. (López Mozo 2006: 53)

Esseisti ja näitekirjaniku López Mozo hispaania näitlejate olukorra kirjeldust (*Ibid* 50) võiks praktiliselt muutmata kujul kasutada ka Eesti puhul. Ta kirjutab, et näitlejad püüavad endale rakendust leida, kus vaid oskavad ja suudavad: raadios,

filmide dubleerimisel, reklaamides. Arvestades, et neist lisatöötsadest ei loobuta ka teatri rollipakkumise vastuvõtmisel, tähendab see näitlejate jaoks pikki ja kurnavaid tööpäevi. Rabamine mitmel rindel on muutunud tavaliseks ning kajastub ka nende loomingulises tegevuses, nagu López Mozo lõpetuseks nendib.

3.2.4. Kodusõjajärgsete Hispaania näidendite retseptioon Eestis

Uurides Tartu Ülikooli kirjanduse ja kultuuriteaduste bakalaureuseõppes kirjutatud seminaritöös (Verte 2009) nüüdisaegset Hispaania näitekirjandust Eesti lavadel käesoleva sajandi nullindatel, jäi sõelale üksnes neli lavastust: Rodrigo García “Kokkade öö” (lavastaja Hendrik Toompere jt, esietendus 12. aprillil 2001 Eesti Draamateatris), Jordi Galceráni “Grönholmi meetod” (lavastaja Hendrik Toompere jr, esietendus 30. märtsil 2008 Eesti Draamateatris), José Sanchis Sinisterra “Ay, Carmela!” (lavastaja Lembit Peterson, esietendus 29. novembril 2002 Tallinna Linnateatris) ning Antonio Buero Vallejo “Lõõmav pimedus” (lavastaja Peeter Tammearu, esietendus 24. septembril 2005 Viljandi Draamateatris Ugala). Teemavaliku piiride tõttu jäi toona muuhulgas välja Buero Vallejo näidendi varasem tõlgendus Ugala teatris (lavastaja Karin Raid, esietendus 7. detsembril 1985). Magistritöö kirjutamise jooksul on Eesti teatripilt Hispaania näidendite poolst rõõmustavalt rikastunud (vt tabel 2).

Autor	Näidendi originaalpeal- kiri	Lavastuse pealkiri	Teater	Lavastaja	Esietendus
Antonio Buero Vallejo	<i>Ardiente oscuridad</i>	„Lõõmav pimedus”	Ugala teater	Kaarin Raid	1985
Rodrigo García	<i>Notas de cocina</i>	„Kokkade öö”	Eesti Draamateater	Hendrik Toompere jr	2001
José Sanchis Sinisterra	<i>¡Ay, Carmela!</i>	„Ay, Carmela!”	Tallinna Linnateater	Lembit Peterson	2002
Antonio Buero Vallejo	<i>Ardiente oscuridad</i>	„Lõõmav pimedus”	Ugala teater	Peeter Tammearu	2005
Jordi Galcerán	<i>El método Grönholm</i>	„Grönholmi meetod”	Eesti Draamateater	Hendrik Toompere jr	2008
Antonio Buero Vallejo	<i>Ardiente oscuridad</i>	„Lõõmav pimedus”	Theatrum	Lembit Peterson	2010

Eduardo Galán, Pedro Gómez	<i>La curva de la felicidad o la crisis de los 40</i>	„Meeste kodu”	Ugala teater	Andres Noormets	2011
Rodolf Sirera	<i>El verí del teatre</i>	„Marquis d’Artiste”	Eesti Draamateater	Hendrik Toompere jr jr	2011
Jordi Galcerán	<i>Cancún</i>	„Cancún”	Eesti Draamateater	Hendrik Toompere jr	2011
José Sanchis Sinisterra	<i>El cerco de Leningrado</i>	„Viirastuste vaksal”	R.A.A.A.M	Gerda Kordemets	2012

Tabel 2. Kodusõjajärgsete Hispaania näidendite lavastused Eesti teatrites

Hispaania kodusõjajärgsete näidendite lavastused annavad väiksele hulgale vaatamata küllaltki hea läbilõike erinevate aegade esteetikast. Siiski on valik võrdlemisi juhuslik. Seni on vaid José Sanchis Sinisterra ja Jordi Galceráni looming esindatud Eesti lavadel kahe erineva näidendiga. Antonio Buero Vallejo esimest näidendit, psühholoogilis-realistlikku *Ardiente oscuridad* (“Lõõmav pimedus”, 1946), mis magistritöö aluseks oleva statistika põhjal enam Hispaania lavastajatele huvi ei paku, on nüüdseks Eestis lavastatud juba kolmel korral, ning Rodolf Sirera näidend avastati esmakordselt alles 35 aastat pärast selle kirjutamist. Tabeli põhjal järeldub, et keegi Eesti teatripraktikutest ei tunne süvendatud huvi Hispaania näitekirjanduse vastu ega hoia seal toimival järjepidevalt silma peal, vaid lavastavad, kui huvitav näidend kätte juhtub. Kuigi Hendrik Toompere jr on Eesti Draamateatris toonud lavale kolm Hispaania kirjaniku teosel põhinevat lavastust ning hispaaniakeelsest kultuuriruumist on ta väga oluliseks pidanud ka Gabriel García Márqueze romaani “Sada aastat üksildust” (lavastanud 2006. aastal Vanemuises), ei ole ta ise oma valikute puhul rõhutanud materjali päritolumaad. ”Lavastajaraamatu” (2001: 367–368) intervjuus on ta väitnud, et valib materjali täiesti juhuslikult.

Antonio Buero Vallejo „Lõõmavat pimedust“ lavastas Kaarin Raid (esietendus 7. detsembril 1985) ja Peeter Tammearu (esietendus 24. septembril 2005) Ugala teatris ning Lembit Peterson (esietendus 13. mail 2010) Theatrumis. Kirjaniku teised teosed on jäänud siinsete lavade jaoks avastamata ning arvestades kirjaniku näidendite tõlgendamise vähesust viimastel aastatel Hispaanias, võib kahtlustada, et nad on lavastajaile huvi pakkumiseks kaotanud suure osa oma aktuaalsusest.

Näidendi „Lõõmav pimedus“ tegevus leiab aset pimedate koolis ja tegelasteks on noored, kes nägemisvõime puudumisest hoolimata usuvad end elavat täisväärtuslikku

elu ega tunne, et oleksid millestki olulisest ilma jäetud. Nende väikesesse turvalisse maailma saabub noormees, kes ei lepi pimedusega, ning muudab rahulolevad kaaslased kõhklevateks ja ebakindlateks. „Lõõmava pimeduse” tekstis on üsna napilt otseseid viiteid Hispaania kultuurile ja kontekstile. Kuna Buero Vallejo näidend räägib muust maailmas eraldatud väikesest kogukonnast, kes on pime muu maailma ja selle võimaluste suhtes, on selles aga nähtud fašistlikku allegooriat. Siiski võib seda mõista ka üldinimliku loona, mis hõlpsalt vastuvõetav ka väljaspool Hispaaniat ja tundmata lähemalt selle riigi kultuuri ning ajalugu. Näidendi üks lavastajatest, Peeter Tammearu (2005) arvas, et tegemist on ühe vähese klassikaliselt kirjutatud looga, mis annab näitlejatele nii palju võimalusi. Ta nimetab „Lõõmavat pimedust“ koguni „näitekunsti aabitsaks, milles mängimine vajab kogu ettevalmistust, mis ühel näitlejal olema peab”. „Näitekunsti aabitsa” väärtusi nägid ka näidendi teised tõlgendajad. Lembit Peterson lavastas selle Vanalinna Hariduskollegiumi teatrikooli gümnasistidega ning „Lõõmav pimedus” oli nende lõputöö, Kaarin Raid tõi Buero Vallejo näidendi Ugala lavale aga Lavakunstkateedri XII lennu tudengitega, kelle hulka kuulus ka Peeter Tammearu, näidendi lavastaja kaks aastakümnet hiljem.

Kriitika oli Peeter Tammearu „Lõõmava pimeduse“ tõlgenduse suhtes valdavalt soosiv. Kuigi professionaalselt oleks Andres Keil (2005) leidnud, mida lavastusele ette heita, väljendab ta artiklis siirast rõõmu, et Ugala ei alahinda oma publikut, ning kiidab noorte näitlejate südamega tehtud tööd laval. Usutavalt kolme vaatuse jooksul pimedat mängida on tema arvates kõrgem pilootaž ja heaks kontsentratsiooni kooliks. Andres Laasik (2005) nimetab Vallejo näidendit hispaania väärtdraamaks, mis vaatamata oma diktatuurisümboolikale on nii paindlik, et sealt leiab mõtlemisainet ka vabas ühiskonnas. Eelkõige on „Lõõmav pimedus“ sõnateater, kus kannavad pikad dialoogid ja vaidlused, nii et väga moodsa teatri sõpradele lavastus ilmselt huvi ei paku. Alvar Loog (2005) peab Tammearu lavastust nii heas kui halvas mõttes klassikaliseks, ajastuomasest metafiktionaalsusest ning postmodernismist puutumatuks, ning tunnustab selle rolli liiga meelelahutusliku Eesti teatri kunstidefitsiidi vähendamisel. Ta toob välja hispaanlase rikka teksti kaks poolust: psühholoogilise realismi vaimus kirjutatud ideedraama või põnevik ning suur allegooria kõikvõimalike ideede, ideaalide ja inimestevaheliste suhetega. Olenevalt lavastamise ajast on erinevad ka teksti tõlgendamisviisid. Nõukogude aja kontekstis kahtlustab Alvar Loog pigem teise variandi domineerimist. Allegooria puhul suunab Loog lugejaid mõistma pimedust ja nägemist metafoorina, inimesi ideedena ja pimedate kooli Platoni koopana. Nagu

teisedki ajakirjanikud-kriitikud, kinnitab ta, et küsimused jäävad õhku rippuma ning vaataja vastusteta jätmist peab ta teatavas mõttes komplimentiks. Kokkuvõtvalt peab artikli autor „Lõõmavat pimedust“ väljakutseks lavastajale, näitlejatele ja publikule, mis avas väärikalt uue teatrihooaja.

Ugala teater on rikastanud Eesti teatripilti teisegi hispaanlaste näidendi lavaletoomisega. Eduardo Galáni ja Pedro Gómezi *La curva de la felicidad o la crisis de los 40* („Meeste kodu“) esietendus 4. veebruaril 2011 (lavastaja Andres Noormets). Meeste keskeakriisi pilavat, seebikale kalduvat „romantilist komöödiat“ peeti kriitikas (Purje 2011) vallatuks ja ootamatuks valikuks. Hispaanlaste tekstist olulisemaks osutus Andres Noormetsa dramaturgi-panus võõra teksti kirjutamisel kodumaisemaks. Ta lisas triviaalkomöödiale parodiavarjundeid, võõritust, muhedat nihestust ja siseringinalju. Lavastuse populaarsuse võti seisneb aga nelja kursusevenna (Ago Anderson, Mait Malmsten, Riho Kütsar ja Indrek Sammul) kokkusaamise rõõmust kiirgavas ehedas ühismängu energias ja lustis.

Nüüdisaegse hispaania filosoofi ja näitekirjaniku José Sanchis Sinisterra näidend „Ay, Carmela!“ (1987), mille Eestis lavastas Lembit Peterson (esietendus 29. novembril 2002 Tallinna Linnateatris), on ühtaegu traagiline ja naljakas lugu kahest varieteenäitlejast Paulinost ja Carmelast, kes peavad Hispaania kodusõja ajal andma Franco vägedele improviseeritud etenduse. Kahe aja ja kahe maailma vahel liikudes jutustatakse totalitaarse režiimi jõhkruusest ning loomingu- ja otsustamisvabadusest. Theatrumi juht Lembit Peterson (2009) on väitnud, et ei sea materjali valikul žanrilisi piiranguid, vaid tahab, et „teatris oleksid täiel määral esindatud nii nuttev kui ka naerev mask. Kõigis nende keerulises põiminguis.“ Külalisena lavale toodud näidend vastab suurepäraselt lavastaja seatud eesmärkidele, sest – nagu kirjutas Sirbi uudistes tutvustuseks teatri dramaturg Triin Sinissaar (2002) – näidendi autor Sanchis Sinisterra ühendab vaimukalt koomika ja draama, luues lavale lausa absurdset naljakaid situatsioone, laskmata samas unustada loo tõsist ja puudutavat sisu.

José Sanchis Sinisterra näidend sai Eestis sooja vastuvõtu osaliseks. Gerda Kordemets, Ene Paaver, Piret Kruuspere ja Reet Weidebaum pidasid seda hooaja põnevaimaks tõlkenäidendiks eesti teatris. Rõõmustati, et mängitakse meil vähem esindatud keeltest tõlgitud näidendeid ning Kordemets arvas, et „Ay, Carmela!“ oli üks enim uut teatrimõtet toonud ja lavalist kultuuripilti avardanud tekst. (Teatriankeet... 2004: 26–42) Jaanus Kulli (2002) toob välja, kuidas Tallinna Linnateatri lavastuses „Lõõmav pimedus“ liigutakse kahe aja ja kahe maailma vahel. Samuti näeb ta Sinisterra

näidendi totalitarismi ja kunstniku vaba vaimu vastanduses Franco-aegses Hispaania kodusõjas võimu ja vaimu, kahe maailma vastandust, mille toel maailma kirjandus püsti seisvatki, väljendudes omamoodi näiteks ka Kaval-Antsu ja Vanapagana ning Don Quijote ja Sancho Panza paarissuhtes. Kulli meelest pakub nii traagiline ja samas koomiline lugu kui ka Elmo Nüganeni roll allusioone meie lähiminevikuga. Lisaks toob ta välja huvitava fakti, et „Sinisterra olla kirjutanud oma näidendid proovide käigus, näitlejate pealt nagu ka Nüganen ja kompanii oma unustamatu ja seni ületamatu improvisatsioonilise lavaloo „Armastus kolme apelsini vastu““.

Alles möödunud suvel Tapa Raudteejaamas etendus Eestis teine Sanchis Sinisterra näidendil põhinev lavastus – Gerda Kordemetsa „Viirastuste vaksal“ (*El cerco de Leningrado* ainetel, 1994, esietendus 21. juunil 2012), ent selle retseptioon on jäänud tagasihoidlikumaks. „Viirastuste vaksal“ räägib kahest maailma ümberkorraldumise tagajärjel üle jäänud täies elujõus näitlejannast, keda pole enam kellelegi vaja. See on lugu mälu subjektiivsusest ja oma ideaalidele iga hinna eest truuks jäämisest. Vabakutseline lavastaja Gerda Kordemets (2012) räägib näidendi kaudu vabakutselisuse staatusest Eestis, milega kaasnevat iga hetk võimalus olla üle jäänud inimene. „Unustatud inimesi on iga päevaga üha rohkem,“ ütleb lavastaja, kinnitades, et lause on pärit hispaanlase José Sanchis Sinisterra kirjutatud näidendist. Kammerlik, vaid kahe tegelasega tekst pakub suurrolli võimalust näitlejannadele, kes mängivad läbi oma mälestusi. Margus Mikomägi (2012) heidab lavastusele ette näidenditeksti punase ideoloogia pelgust, millega Pille-Riin Purje (2012) aga kuidagi nõustuda ei taha, vaid näeb just „Internatsionaali“ ning sõjafilmi esteetikaga varieerimises „provotseerivat kartmatust mängida poliitilist teatritükki, absurdi ja lürismi sugemetega“. Mõlemad kriitikud on ühte meelt, et vaatajal oli loo mõtet raske tabada, sest lavastus ei andnud lahendusi ega pidepunkte, kuhu tähelepanu haakida, ning tötakad ja rabadad dialoogid ei soodustanud teksti jälgimist.

Rodrigo García näidendil *Notas de cocina* (“Kokkade öö”, 1995) põhinev lavastus esietendus Eesti Draamateatri väikeses saalis 12. aprillil 2001. aastal (lavastaja Hendrik Toompere jr). Näidendi sisu võib üldjoontes kokku võtta vaid ühe lausega: kaks meest üritavad võita daami südant, rääkides vaimukaid ja samas mõtlemapanevaid monolooge ning valmistades kulinaarseid hõrgutisi suure kunstniku Leonardo da Vinci retseptide järgi. Ammendavalt ei ole aga võimalik üksteisega lõdvalt seotud episoode ja hispaanlase hoogsat ning mängulist sõnakasutust nii napolisõnaliselt edasi anda. Suur roll on lavastaja lähenemisel ning näitlejatööl. Rodrigo García näidend on tõeline

sõnamängu tulevärk, mis tulvil rohkeid koha- ja isikunimesid, otsesemaid ja kaudsemaid kultuurilisi viiteid mitte üksnes Hispaaniale vaid näiteks ka Itaaliale ja Prantsusmaale.

Andres Laasik (2001: 25) tõstab esile ka peamiselt kulinaarse küljega uudisekännise ületanud lavastuse sisulist poolt: „Draamateatri “Kokkade öös“ ei lumma ainult pannilt ja potist tulevad aroomid, vaid ka mõtte- ja sõnaselged monoloogid, mis nalja ja lüürilist järelemõtlemisainet pakuvad“. Kriitik võrdleb lavastust mitmekäigulise lõunaga, kus järgmine käik pole eelmisega seotud ja toob suulakke täiesti uue maitsebuketi. Kuigi üldiselt pälvib lavastus positiivset äramärkimist ja arvustusi – kiidetakse lõhnu ja vaimukusi, seisundit ja õhustikku –, kritiseeritakse liigset pikkust ja kramplikku püüdu erinevaid numbreid ühte tervikusse suruda, samas kui anarhistlikult harali jäetud lookeste puhul oleks ka kogu lavastus kiirem ja tegusam olnud (Laasik 2001: 25). Minimaalse kriitika üle jääb siiski domineerima kiitev ja tunnustav arvamus. Andres Keil (2002: 169–174) on „Kokkade ööd“ nimetanud totaalselt teatraalseks teatriks ja lavastuseks teatrigurmaanile, st lihtsalt arukale vaatajale. Kristel Nõlvak (2003: 68) hindab Toompere jr lavastust „totaalselt taju avardavaks“. Lavastaja Hendrik Toompere jr pälvis töö eest tunnustusena Eesti teatri lavastaja aastaauhinna 2001. aasta loominguga eest.

Kataloonia näitekirjaniku Jordi Galceráni „Grönholmi meetod“ (*El mètode Grönholm*, 2003) on lugu kaasaegsest ärieliidist, mida võiks lavastaja Hendrik Toompere jr sõnul käsitleda kui koolitust tööintervjuu läbiviijatele (Hallik 2008). Maailmakuulus rootsi teadlane Grönholm on välja töötanud ideaalse testide seeria, mida kasutavad tänapäeval kõik suurkorporatsioonid personaliotsingu lõppetappides. Näidendis ühe töökoha eest võistlevale neljale kandidaadile antakse selle meetodi eeskujul mängulisi ja väga kavalaid ülesandeid. Inimeste improvisatsioonivõime ja pingetaluvus pannakse karmilt proovile ning isiklik elu tuuakse halastamatult päevavalgele.

Madis Kolk (2008) alustab oma „Grönholmi meetodi“ kohta käivat artiklit väitega, et see on ühe teatri mängukava seisukohalt tõeliselt hea leid. Ta tõstab esile tööintervjuu teemat selle aktuaalsuse pärast ning seda, et lavastus tõestab, et komöödiažanr ei tähenda teatrile mitte publikuhuvi nimel pealesunnitud enesealandust, vaid on tõeliseks proovikiviks. Väliste sündmuste vähesus on tema hinnangul alus ja ettekääne ülimalt teatripärasele mängule, millele olmeline keskkond vaid tundlikkuse nõudlikkust juurde lisab. Toompere lavastuse näitlejamäng on täis pisidetaile, mis

hoiavad pinget üleval viimase hetkeni ja näitlejad kannavad intensiivse ootuse kadudeta publikuni. Tiina Jõgeda (2008) keskendub Areeni artiklis mängule inimlikkusega. Kandidaatide stressitaluvust testitakse lavastuses vahendeid valimata, sest kontserni huvid on ülemad kui isiksuse huvi säilitada endas inimlikkus. Nii töökoha taotleja kui ka tema laborirotina kohtlevate hindajate mäng viib Jõgeda mõtted vahinglikule *Spiel*’ile, millega võrreldes näeb ta aga Toompere lavastuses toimivas olulisi erinevusi. „Vahingu korraldatud mängud olid asi iseeneses, eesmärgiks katarsis, kuid „Grönholmi meetodi” mäng teenib märksa labasemat eesmärki: testida inimest kui ühikut, tema omaduste sobivust firmale,“ seletab ta. Kirjutises avaldab ta nii igale rollitäitmisele eraldi kui ka ansamblimängule vaid kiidusõnu. Lavastuse puuduseks pidas ajakirjanik kohati tuntavat lavastaja kiusatust teha ülepaisutatud komöödiat, millest ta suutis siiski ilusti mööda laveerida, jättes publikule küllalt võimalusi naeruturtsatusteks. Erinevalt Kolgi ja Jõgeda kiitvatest arvustustest ei näe Laasik (2008) näitlejate endi jaoks neis rollides läbimurret, sest kas oskamatusel või moodsamate laadide kasutamise isust „libisetakse mõnest paradoksist üle”. Igatahes realistlikuma mängu korral oleks artikli autori hinnangul Draamateatris veelgi rohkem toredat koomikat, millega liialdamisest hoidumist Jõgeda just lavastuse vooruseks pidas.

Jordi Galceráni „Grönholmi meetod“ ja „Cancún“ (lavastaja Hendrik Toompere jr, esietendus 28. oktoobril 2011 Eesti Draamateatris) ning Rodolf Sirera „Marquis d’Artiste“ (*El verí del teatre*, 1978) (lavastaja Hendrik Toompere jr jr, Eesti Draamateatri esietendus 5. juunil 2011 Saku mõisas) leidis kajastust magistritöö autori artiklis ajakirjas Teater.Muusika.Kino. (Verte 2012) Olgu siinkohal mõned olulisemad teemad taas välja toodud. Üheleegi lavastusele ei saa ette heita eesti teatris küllaltki sagedast põhjendamatult pikaks venitamist, vaid inimese olemust, võimu ja kunsti suhet ning psühholoogilist manipulatsiooni vaagitakse löövalt meelelahutuslikus vormis napi paari tunni jooksul. Elu kui teater ja unenägu, õige ja väärvahekord ning pirandelloolik reaalsuse ja illusiooni eristamatus on tänapäeva publiku jaoks lähemale toodud ning arusaadavamasse keelde pandud. Miski ei ole nii, nagu esmapilgul näib, ning üha uute vintide pealekeeramisega hoitakse vaatajaid viimse hetkeni põnevil ja teadmatuses. Niipea kui mugavas teatritoolis istujale hakkab tunduma, et ta on koodi lahti muukunud, üllatatakse teda taas. Ja nii kuni tormilise lõpuaplousini. Tunnuslik on ka tegelasi marionettidena liigutava kõrgema jõu kohalolek. „Marquis d’Artiste’is” kehastab seda jumaliku lavastajana esinev markii, kes kontrollib ja suunab näitlejat. „Grönholmi meetodis” on mängujuht kuni lõpplahenduseni salapärasem ja nähtamatum. Kõige

müstilisem niiditõmbaja paistab olevat aga „Cancúnis”, mistõttu jääb publik koos Remega, kes korduvalt leiab ärgates eest muutunud reaalsuse, lõpuni küsima, kust lõpeb uni ja algab ärkvelolek. Elu unenäolisena käsitlemine „Cancúnis“ kangastub Hispaania kuldajastu suurmeistri Pedro Calderón de la Barca näidendis „Elu on unenägu”, mis on Euroopa kultuuriruumis võimsalt võsusid ajanud. Oluline erinevus maagilisest realismist seisneb lavastuste ruumikäsitluses. Selmet tuua lavale müütiline paik, toimub nii Sirera kui ka Galceráni näidendite tegevus konkreetsetes tuttavas ruumis, mis ei tekita vaatajais võõrastust. Cancún oma päikese, ranna ja palmidega on tüüpiline ideaalse puhkusereisi sihtkoha näide, „Grönholmi meetodis” viiakse publik tänapäevasesse kontorisse, mis on sisustatud lihtsate toolide ning mõne hubasemat õhkkonda loova kunstiteosega seintel. Võrreldes kahe teise lavastusega, kus lavakujundus on napp, toetades lakooniliselt üksnes lugu ja näitlejate mängu, on „Marquis d’Artiste’is” detaile isegi ülekülluses. Rohkete detailidega viiakse teatriküllastaja konkreetsesse äratuntavasse ajastusse.

Toomperede lavastustes on fookuses siiski näitlejad – põhirõhk lasub näitlejameisterlikkusel, miimikal, sõnal, mitte suurejoonelisel vaatamängul. Näidendid eeldavad kammerlikku lava ning väikest näitlejaansamblit, mis tuletab meelde väikeste teatrikompaniide ja alternatiivsete saalide rajamise buumi Hispaanias. Tänapäeval kirjutatud näidendis kumavad juba selle ruumi võimalused, kus neid kõige tõenäolisemalt lavastama hakatakse: väikesesse ruumi sobiv napp lavakujundus, rõhk väheste näitlejate meisterlikkusel ja vaimukal dialoogil – Jordi Galceráni näidendites on neli tegelast, Rodolf Sirera omas hargneb kogu tegevus kahe näitleja dialoogis. „Teater teatris“ võte, rollimängud ja -vahetused, pulbitsevad kired ning tempokas dialoog, milles avaldub hispaanialik temperament, eeldavad näitlejalt registrivahetusi ning kiireid ümberkehastumisi.

Kuigi viimastel aastatel märgatavalt kasvanud huvi Hispaania ja hispaaniakeelse teatri vastu ei ole suunanud pilku „kuldajastu“ klassikute poole, on kodusõjajärgsete Hispaania autorite näidendeid lavastatud rõõmustavalt tihti. Kergemasisulised lavastused, nagu „Cancún“, „Meeste kodu“ ja „Grönholmi meetod“ on võitnud meelega igatseva publiku soosingu. Postdramaatilist esteetikat esindava „Kokkade öö“ lavastaja Hendrik Toompere jr pälvis teatri aastaauhinna, viidates ka autoriteetide tunnustusele. Arvestades, et 2012. aastal oli Tallinna Linnateatri festivali „Talveöö unenägu“ fookuses Ladina-Ameerika teater ning 2013. aasta mais tutvustab Eesti Teatri Agentuur uue raamatusarja „teater | näidendid“ esimest kogumikku, mis keskendub

hispaania ning katalaani teatritekstidele, on huvi hispaaniakeelse kultuuri vastu jätkuvalt suur. Tõenäoliselt võib peatselt oodata Eesti teatri lavadele veelgi huvitavaid Hispaania teatritekstide tõlgendusi.

4. JUAN MAYORGA

4.1. Biograafia

Oma põlvkonna üks silmapaistvamaid hispaania näitekirjanikke Juan Mayorga sündis 6. aprillil 1965. aastal Madridis. 1988. aastal omandas ta kraadi filosoofias ja matemaatikas. Pärast seda täiendas ta end Münsteris, Berliinis ja Pariisis. Doktorikraadi filosoofias sai Mayorga 1997. aastal väitekirjaga *La filosofía de la historia de Walter Benjamin* („Walter Benjamini ajalofilosoofia“). (Monografías...)

Kirjanikuna proovis Juan Mayorga kätt juba varases nooruses, kirjutades lühemaid proosatekste ja luuletusi. Neid esimesi katsetusi peab kirjanik siiani väga olulisteks ning enda sõnul võlgneb ta oma näidendite stiili eelkõige toonasele kõrgendatud huvile sõna poeesia ja keele mõjuvõimu vastu. Hispaania teatrimaastikule ilmus Juan Mayorga üheksakümnendate aastate alguses näidendiga *Siete hombres buenos* („Seitse head meest“, 1989). Pälvides teatriringkondade tähelepanu ja mitmeid olulisi preemiaid, pühendas ta end edaspidi teatrile. (Mayorga 1999a: 54)

Praeguseks üheks hinnatumaks⁹ hispaania näitekirjanikuks kujunenud Mayorga õppis dramaturgiat mitmete oma ala meistrite juures. Teda on oluliselt mõjutanud tšiili pühhiaater ja näitekirjanik Marco Antonio de la Parra (sünd. 1952) ja José Sanchis Sinisterra. Edasisi tõukeid andis juba aktiivselt kirjutavale noorele autorile ka Londonis toimunud *Royal Court Theatre*'i rahvusvahelisest suvekoolist osavõtmine 1998. aastal. (Mayorga 1999a: 56). Marco Antonio de la Parra käe all õppinud väikesest grupist noortest Madridi autoritest sai 1994. aastal alguse teatrirühmitus El Astillero. Rühmituse liikmed ja koostöö nendega on Juan Mayorgale tugevaid impulsse andnud. (Monografías...)

Lisaks viljakale tegevusele näitekirjanikuna kuulub ta ka ajakirja *Primer Acto* toimetuse nõukokku ning uurimisrühma “Judaism. Euroopa unustatud traditsioon” (*El*

⁹ Vaid mõned talle osaks saanud tunnustustest on Born, Enrique Llovet, Caja España, Ojo Crítico de Radio Nacional hooajal 1999/2000, Premio Nacional de Teatro 2007, El Duende kõige algupärasemale loojale 1988–2008, Valle-Inclán 2009, Autor Homenajado en la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos 2009

Judaísmo. Una tradición olvidada de Europa). Gruppi kuuluvad judaismist huvitatud erinevate elualade inimesed ning üks selle uurimussuundadest tegeleb filosoofiaga pärast holokausti. (Perales 2003). Hispaania kultuuriruumis üsna napilt levinud teemat käsitleb Juan Mayorga näidendis *Himmelweg (Camino del cielo)* ("Himmelweg (Taevatee)"). Lisaks on ta tegutsenud matemaatika-, dramaturgia- ja filosoofiaõppejõuna. Õpetamisest saadud kogemusi peegeldab Mayorga kõige silmanähtavamalt näidendis *El chico de la última fila* ("Poiss viimasest reast"), mis käsitleb õpetaja ja õpilase vahelisi suhteid. Kirjanik on ka ise intervjuus (2013) kinnitanud, et sellesse teosesse on ta valanud kõige enam isiklikku kogemusepagasit. Näidendil põhineb ka 2012. aasta Pimedate Ööde Filmifestivali programmi kuulunud François Ozoni film *Dans la maison* („Kodus“). Kahe omavahel seguneva, reaalse ja kujutlusliku, maailma metafooriks kujunevad teoses imaginaarsed, kujuteldavad arvud, millega on ometi võimalik tehteid sooritada, nagu reaalsete arvudegagi (Mayorga 2006: 7). Matemaatikahariduse tausta võib tajuda ka näidendis *Más ceniza* ("Rohkem tuhka"). See on ülesehituselt keeruline dramaatiline konstruktsioon, kus kolme paari tegevusliinid ja suhted omavahel põimuvad (Oliva 2004: 248–249). Kuigi *El traductor de Blumemberg* („Blumenbergi tõlkija“) on ainuke Mayorga teos, kus tegelaseks on filosoof, ilmneb tema filosoofiaharidus rohkemal või vähemal määral mitmetes näidendites. Ta pikib tekstidesse ohtralt tsitaate tuntud mõtlejailt, filosoofilisi kõnelusi ja viiteid. Filosoofilisel arutelul, eriti jumala idee käsitusel, on tegelaste isiksuseomaduste avamisel määrav roll Juan Mayorga näidendis *La Paz Perpetua* („Lõputu rahu“, tõlk. Laura Talvet, 2013).

Viimastel aastatel on Juan Mayorga juhendanud Filosoofiainstituudis CSIC seminari „Mälu ja mõtlemine tänapäeva teatris“ ning teinud kaastööd projektis „Filosoofia pärast Auschwitzit“. Lisaks lõi ta ka oma teatrikompanii „La loca de la casa“, kus teeb peatselt debüüdi lavastajana. Tema esimene lavastus *La lengua en pedazos* („Kildude keel“) põhineb Teresa de Jesúsi teosel *Libro de la vida* („Eluraamat“). (Mayorga 2013)

4.2. Juan Mayorga ajalooaineline teater

Hispaania noorema põlvkonna üht hinnatumat näitekirjanikku Juan Mayorgat peetakse nüüdisaegse ajalooainelise dramaturgia üheks tugisambaks (López Mozo 2003). Oma näidendites pöördub ta sageli ajalooliste teemade, tegelaste ja motiivide poole, jätkates kaasmaalastest kirjanike José Sanchis Sinisterra, Antonio Buero Vallejo ja teiste

temaatilist suunda, kuid on pidanud tarvilikuks oma seisukohti ja lähenemist arvukates intervjuudes ja teoreetilistes artiklites pikemalt selgitada. Ta tõstab konkreetse ajaloolise tõestisündinud episoodi kõrgema üldistuse tasandile, mistõttu kõnetab see inimühiskonda, sotsiaalset olukorda laiemalt. Ajalugu pakub kirjaniku arvates äärmuslikke situatsioone, mis võimaldavad väljendada erakordselt intensiivselt üldnimilikke kogemusi. (Navarro 2004) Selles mõttes esindavad Mayorga ajaloolisi näidendeid *Cartas de amor a Stalin* („Armastuskirjad Stalinile“), *El jardín quemado* („Tuhaks põlenud aed“), *Himmelweg (Camino del cielo)* („Himmelweg (Taevatee)“), *La tortuga de Darwin* („Darwini kilpkonn“) ja *El traductor de Blumemberg* („Blumenbergi tõlkija“), mida magistritöö valitud teema kontekstis lähemalt tutvustab ja analüüsib.

Juan Mayorga on *teatro histórico* (ajalugu käsitleva teatri) katusmõiste all toonud välja väga erinevate eesmärkidega ajalooainelise teatri liike, millest enamike puhul on ta kas kriitiline või lihtsalt ükskõike. **Lohutav teater** (*teatro consolador*) kujutab minevikku kui redelipulka teel olevikku. Selle keskmes on progressi idee – lootus õnnelikule tulevikule õigustab nii mineviku kui ka oleviku kannatusi. Selline teater veenab meid, et elame võimalikest maailmadest parimas. **Rahulolematu teatri** (*teatro del disgusto*) jaoks võib minevik olla kui kaotatud paradiis, ent see näitab pigem kaasaja kaost kui väljendab minevikunostalgiat. **Tuimestav teater** (*teatro estupefaciente*) loob minevikust alternatiivse paiga, kuhu rusuva tegelikkuse eest mõttes põgeneda. **Nartsissistlik teater** (*teatro narcisista*) kõrvutab kaasaega kuulsusrikka minevikuga, näiteks näeb olevikus Antiik-Kreeka taassündi. Teater võib nähtavale tuua ka minevikuhaavad, mida pole suudetud ravida. Selle asemel, et näidata minevikku, mis lohutaks kaasaja inimest, tõstatatakse **kriitilises teatris** (*teatro crítico*) ebamugavaid küsimusi, lastakse kõlada kannatanute häälte. Lisaks toob Juan Mayorga välja **informatsiooni- või teabeteatri** (*teatro de información*), mis taotleb ajaloo peegeldamisfunktsiooniga kõigist eelnevatest üle olla. Sellisel juhul on näitekirjanik nagu ajaloolane, kes toetub vaid usaldusväärsetele allikatele, mis loob illusiooni objektiivsusest. Teoses ehitatakse minevik justkui uuesti üles ning vaataja võib saalis istudes tunda end pagulasena sellest ajast. Mayorga on sellist tüüpi ajalooainelise teatri kui tolmu muuseumieksponaadi – mis on endale aru andmata ometi tänapäevaga lahutamatult seotud tõlgendus – suhtes õigustatult kriitiline. (Mayorga 1999b) Tema näidendite ja teoreetiliste artiklite põhjal järeldeb magistritöö autor, et Juan Mayorga ajalugu käsitlevad näidendid esindavad eelkõige kriitilise teatri alaliiki.

Mayorga arvates (1999b: 10) on igasuguse kunsti puhul informatiivsus kõige ebaolulisem, sest see peab andma vaatajale kogemuse, mitte õppetunni või loengu. Näitekirjanik ei pea olema faktitruu nagu ajaloolane, küll aga vastutustundlik ajaloo ainese käsitlemisel ja tundma surnute vastu austust. Mayorga on veendunud, et ajalooaineline teater ütleb alati rohkem ajastu kohta, mil see on kirjutatud või esitatud, kui ajastu kohta, mis on valitud keskseks teemaks. See peegeldab lavastamise aja hirme ja soove, mis määravad, kuidas minevikku nähakse ja laval tõlgendatakse. Seetõttu ei ole võimalik kirjutada näidendeid ajaloosündmustest, mis oleksid vabad praegustest huvidest, ega esitada ajalugu sellisena, nagu see päriselt oli – me vaatame juhtunut ikka läbi oma kogemuseprisma. Postlewaiti järgi (2011: 20) ei omanda sündmus tähendust mitte eraldiseisva juhtumina, vaid osana sündmuste jadast. Kõik sündmused omandavad nii osalejate kui ka ajaloolaste jaoks lisatähendusi sõltuvalt sellest, mis toimus enne ja mis pärast. Seetõttu ei saa ka Mayorga arvates ajalugu olla midagi stabiilset ega muutumatut. Iga hetk me valime endale mineviku, näeme seda uutmoodi. Ajalugu käsitleva teatri roll seisnebki ajaloolistele sündmustele ootamatust küljest lähenemises ja uute tahkude avamises. Väär oleks endale ette kujutada, et me suudame minevikusündmuse absoluutselt objektiivselt kajastada. Kirjaniku sõnu toetab taas Postlewait (2011: 21), kes ütleb Louis Mink'ile viidates: „Me ei saa osutada sündmusele kui sellisele, vaid ainult kui kirjeldatud sündmustele; ühest sündmusest võib olla rohkem kui üks kirjeldus ning kõik need on tõesed, kuid viitavad sündmuse eri aspektidele või kirjeldavad seda erineval üldistusastmel. Iga sündmus on avatud hulgale kirjeldustele, millest igaüks esitab osalise perspektiivi – kuid mitte täielikku ega lõplikku kirjeldust.“ Ta lisab, et ajaloolistel sündmustel ei ole ühest asukohta: need ei asu eriomases minevikus ega dokumentides, ei koodides ega diskursustes, ei ajalooramatutes, ei ajaloolastes ega ajaloo lugejates, vaid kõikide nende tähenduste ajalooliste asupaikade keerulises ja dünaamilises vastastikus suhtes. Ajalugu sünnib ja taassünnib, kuna me jätkame mineviku taasloomist iga kord, kui me seda mõistame. Me taaskirjutame ja taasloome ajalugu. (Postlewait 2011: 36–37)

Ajalugu käsitleva teatri puhul on Mayorga arvates alati tegemist ka poliitilise teatriga. Ta täpsustab, et see ei tähenda sugugi, et vaadete nimel peaks barrikaadidele minema. Teater on kunstidest kõige poliitilisem, sest teost esitatakse ühiskonnaliikmete poolt, kõnetades ühiskonda, linna – *polis*'t – ning esitatakse vaatajateassamblee ees. (Mayorga 2013) Ka näidendite teema ei pea tingimata olema poliitiline selle sõna esimeses tähenduses, ent poliitilised teemad leiavad teatris kõige kohasema väljenduse,

sest tänu vähestele materiaalsetele nõudmistele – ainsateks vältimatuteks tingimusteks on näitleja ja vaataja – on teater tänu paindlikkusele, võimele reageerida koheselt õhus olevatele teemadele, küsimustele, probleemidele väga võimas kunstiliik. (Mayorga 2006: 58) Siiski on tema tekstides alati vaatluse all ühiskond ja selles asetleidvad pinged, sest ta näeb teatrit ja ühiskonda paratamatult omavahelistes seostes, mitte teineteisest isoleeritult (Perales 2003). Nende vaadete põhjal järeldeb magistr töö autor, et Juan Mayorga looming esindab Metzleri teatrileksikonis välja toodud Erika Fischer-Lichte (2005: 242–245) neljast poliitilise teatri mõiste kasutusviisist kolmandat, kõige levinumat: teatri temaatilist poliitilisust. Poliitilise teatri niisuguse määratluse alla kuulub Vana-Kreeka teater, mis oli poliitiline tänu otsesele seosele *polisega*, Vana-Kreeka linnriigiga ning ka Elisabethi-aegne teater Inglismaal, klassikaline prantsuse teater ja Hispaania „kuldajastu“ teater. Nende aegade teatrit on kirjanik enda sõnul ka kõige tugevamalt mõjutatud (Mayorga 2013).

Juan Mayorga on üks neist autoritest, kelle teoseid lavastatakse nii riigi- kui ka erateatrites, samuti alternatiivsetes väikesaalides. Tema looming on leidnud nii kriitikute heakskiidu kui ka publiku poolehoidu. Ajavahemikus 2005.–2008. aastal on Mayorga teoseid Hispaanias lavastatud üheksal korral, kusjuures ühtlasi üheksat erinevat näidendit (vt lisa 9). Suurt populaarsust seletab ehk see, et vaatamata kaalukatele teemadele, nihetele tavapärasest teatripoetikast näiteks pikkade jutustuste näol või katsetustega erinevat liiki dialoogidega, ei tekita tema näidendid aristotelesliku poetikaga harjunud publikus võõrastust. Magistr töö analüüsib Hispaania teatri ajaloo, ajalooainelise teatri ja Juan Mayorga nägemuse kontekstis viit tema ajalooteemalist näidendit: „Himmelweg (Taevatee)“, „Armastuskirjad Stalinile“, „Blumenbergi tõlkija“, „Tuhaks põlenud aed“ ja „Darwini kilpkonn“.

Ajalootemaatika on läbinud pea kõigi silmapaistvamate Hispaania kirjanike loomingut, ent Mayorga loomingus puudub varasemalt nii sage ajaloo poole pöördumine patriootiliseks ülistuslauluks (näiteks Tirso de Molina „Pizarrode triloogia“). Tema näidendid kuuluvad kirjaniku enda termineid kasutades pigem liigituse „kriitiline teater“ alla. Juan Mayorga arvates ei anna ajalugu käsitlev teater meile infot ega pilti minevikust, on ohtlik pettekujutelm kirjutada ajalugu „sellisena, nagu see oli“, sõltumatuna praegustest huvidest. Ajalugu käsitleva teatri teoses on alati palju intensiivsem praeguse aja kujutamine. (Mayorga 1999b)

Juan Mayorga hindab eriti kõrgelt antiik- ja barokkteatrit, kus on ühendatud ühiskondlikkus ja kujutlusvõime. Neid peab kirjanik ka oma loomingu puhul väga

olulisteks joonteks. Mineviku suurkujudest tõstab ta eriti tähtsate mõjutajatena esile Cervantese ja Calderóni. Esimesega sooviks Mayorga sarnaneda tema kriitilise, ent samas kaastundliku pilgu pärast, iseloomustades kirjanikku tema teosest *El coloquio de los perros* („Koerte kõnelus“) pärit väljendiga: Cervantes „hammustab verd valamata“. Oma näidendeis „Himmelweg“ ja „Tuhaks põlenud aed“ tajub Mayorga sarnasusi Calderóni barokkdraamaga „Elu on unenägu“. (Mayorga 2013) Lisaks on Mayorga teater saanud tugevaid impulsse 20. sajandi teatri suurkujudest nagu Peter Weiss ja Bertolt Brecht ning hispaanlastest tema õpetaja José Sanchis Sinisterra. Nende loomingu põhiprintsiipide – tegelikkuselähedus, ajalooline, kriitiline vaade, performatiivsus – tundmine annab hõlpsama ligipääsu ka Mayorga näidendeile. „Kuldajastu“ kirjanduse peajooni (vt peatükk 1) ning José Sanchis Sinisterra loomungulisi põhimõtteid käsitleti eespool (vt peatükk 3.2.2). Juan Mayorga loomingu mõistmiseks tuleb kasuks meenutada siinkohal ka Bertolt Brechti peamisi teatriideid.

Brechti eepilise teatri põhimudeliks on argine stseen tänaval, kui liiklusõnnetuse pealtnägija demonstreerib kokkutulnud inimestele, kes ise sündmust ei näinud või ei ole jutustajaga juhtunu osas sama meelt, kuidas õnnetus juhtus. Peamine on, et demonstreerija näitaks osapoolte käitumist nii, et juuresolijad võiksid juhtunu osas mingile järeldusele jõuda. Seejuures ei pea ta sugugi olema kunstnik ega tekitama illusiooni, mis on dramaatilise teatri põhitunnuseid, vaid kujutama demonstreeritavat kui talle võõrast isikut. Eepilise teatri mudeli puhul ei varja teater enam, et ta on teater ega seda, et toimub üksnes sündmuse kordamine. Demonstratsiooni eesmärk ei ole pakkuda pealtvaatajatele nauditavat elamust, tekitades neis puhtaid emotsioone, vaid sellel on ühiskondlikult praktiline tähendus. Eepilise teatri üks omapärasemaid elemente v-efekt ehk võõrituseefekt „võimaldab vaatajale viljakat kriitikat ühiskondlikust seisukohast“, mis aga ei välista, et see oleks samal ajal väga kunstiline nähtus, mille lahutamatuks osadeks on kunstnikud, fantaasia, huumor, kaastunne jne. See peab olema ühtviisi õpetlik ja lõbustav. (Brecht 1972: 59–67)

Bertolt Brechti teatrinägemus osutub väga kõnekaks ajalooaineliste näidendite puhul laiemalt. Mineviku esitamine laval erineb Freddie Rokemi (2000: 9) meelest vaid selle poolest, et näitleja-esitaja ei pea tingimata olema ise juhtunu otsene tunnistaja, vaid võib olla nendega kursis kaudsete allikate abil. Tunnistajana ei pea näitleja tingimata säilitama neutraalsust või objektiivsust, selleks et vaatajad, nii-öelda kõrvalseisjad teatris võiksid juhtunut mõista ning kujundada oma arvamust selle kohta, mis neid ajaloosündmusi on tinginud ja kujundanud. Ajalooainelise teatri puhul ei jäeta

kõrvale selle esteetilist mõjuvust, ent vähemalt sama oluline on õhutada publikut mõtlema, erinevatel aegadel toimunu vahel paralleele tõmbama ja selle põhjal oleviku suhtes oma seisukohta võtma. Brechti jaoks paistab teatris sündmuse taasesitamise vältimatuks eelduseks olevat „liiklusõnnetus” kui avalik sündmus, mida tunnistas mööduja tänaval. Ajalooliste sündmuste puhul on tegemist ühtaegu avalike ja eraviisiliste sündmustega. Narratiivse korra loomiseks peab näitekirjanik Rokemi arvates (2000: 16) usaldama subjektiivset kogemust. Üksikisiku tunnistuse kaudu asetatakse privaatne kannatus avaramasse konteksti ning Brechti eepilises narratiivis ei ole inimkannatused vähimagi kahtluseta tähtsusetu teema. Kujutades konkreetset ajaloolist tõestisündinud episoodi, tõstab ka Juan Mayorga selle näidendis kõrgema üldistuse tasandile, mis võimaldab kaasaja inimestel end tegelastes ära tunda ja teha ühiskonna kohta laiemaid filosoofilisi järeldusi.

4.3.1. Teemad

Juan Mayorga näidendeile on omane aktiivne ühiskondlik eluhoiak, mis oli Hispaania teatrilise iseloomulik juba senekismile toetuvais barokknäidendeis, ent jäänud valitsevaks kõigil kultuuriliselt tähtsamatel perioodidel, mille ajal loodu on ületanud oma kaasaja piirid ning säilitanud kõnekuse ka hilisemate põlvkondade jaoks. Nii nagu „kuldajastu“ autorite teostes, on tema loomingus tähtsal kohal teadlik vastuseis kurjale, õigluse, vabaduse ja inimestevahelise koostöö nõue ning vägivalda eitus. Hispaania barokkdraamat iseloomustab ka religioossete ja filosoofiliste sümbolite rikkus. Rohkem küll tänu hariduslikule taustale ja isiklikele huvidele – ent alahindamata siiski ka oma kultuuriruumi (kaudset) mõju – on filosoofial Mayorga näidendites oluline roll. Külluslikult leidub tsitaate, viited, filosoofilisi arutelusid ja mõtisklusi. Teosest teosesse kohtab ka aruelusid jumala olemasolu ja olemuse üle, milles küll filosoofiline lähenemine domineerib religioosse üle.

Ajaloooteemalistes näidendites käsitleb Juan Mayorga peamiselt lähiminekku, 20. sajandi suuri kriise: Hispaania kodusõda, stalinism ning natsionaalsotsialism ja holokaust. Neis äärmuslikes sündmustes ja ideoloogiates tulevad reljeefselt esile inimloomuse parimad ja süngemad aspektid. Kirjutades ajalooost, on just nende kaudu avanev inimene see, mis kirjanikku kõige enam huvitab. Ühtlasi peegeldavad kõik need ajalooainelised näidendid hirmu, vägivalda ja reetmist, mis on osaks saanud küll konkreetsetele ajaloolistele isikutele, kuid omandavad üldinimlike kannatuste mõõtme. (Brizuela 2008: 5, Mayorga 2006: 56) Mayorga ajalooainelise teatri eesmärk ei ole

minevikuepisoodi tõetruu illusiooni loomine laval, vaid teenib eesmärki olla kasulik kaasaja jaoks.

Näitekirjanik on veendunud, et kunsti, seejuures ka teatri ülesandeks on rääkida tõtt ja esitada ebamugavaid küsimusi. See põhimõte väljendub selgelt ka ta loomingus: „Himmelweg” käsitleb 20. sajandi üht kõige valulisemat teemat holokausti, „Armastuskirjad Stalinile” lahkab Mihhail Bulgakovi, stalinistliku süsteemi poolt represseritud kirjaniku kannatusi, „Darwini kilpkonnas” puudutatakse 20. sajandi arvukaid inimkonda vapustanud sündmusi ning „Lõputu rahu” keskseks teemaks on terrorism. Kõigile mainitud näidenditele on omane autori pieteeditunne ja sügav austus ohvrite vastu. Mayorga ei labasta süngeid ja rusuvaid teemasid vägivalla või õuduste otsese näitamisega laval ega püüagi kogu teemat ammendada või pretendeerida lõplikule lahendusele, vaid jätab mõtetest tiinetesse tekstidesse küllaldaselt õhku publiku fantaasiale ning ruumi edasimõtlemisele. Sageli põhinevad ta teosed küll ajalooliste isikute eludel, tõestisündinud lugudel või tuntud legendidel, ent Juan Mayorga teemakäsitluses ilmneb autori seisukoht, et igasuguse kunsti puhul on informatiivsus, nii-öelda loengu lugemine kõige ebaolulisem funktsioon. Seetõttu ei pea kirjanik ajalooainelisi näidendeid kirjutades olema eelkõige faktitruu nagu ajaloolane, vaid, alludes kirjutamata eetikanormidele ning säilitades austuse surnute vastu, pakkuma vaatajale elamust. Järgides autori esteetilisi tõekspidamisi, võimaldavad Juan Mayorga näendid just seda, mida igatseb ajalooaineliste lavastuste puhul ajaloolane David Vseviov: hinge pugemist ja vaba kulgemist ajalooruumis (vt peatükk 1.1).

Juan Mayorga kuulub uurimisgruppi „Judaism. Euroopa unustatud traditsioon” ja teeb kaastööd projektis „Filosoofia pärast Auschwitzit“, misõttu on ilmne, et Hispaanias küllaltki harva käsitletav holokaust on tema jaoks väga oluline teema. Seda kajastav „Himmelweg (Taevatee)” võitis 2003. aastal Enrique Llovet nimelise riikliku preemia. Näidendi süžee on inspireeritud konkreetsest ajaloolisest episoodist – Maurice Rosseli visiidist Punase Risti saadikuna Theresienstadtis getosse 1944. aastal, et inspekteerida kinnipeetavate olukorda. Teda saadab külaskäigul SS-i komandör ja koha eest vastutav juut. Ta näeb kooli, sünagoogi, näeb raudteed, angaari, mida juudid kutsuvad *Himmelweg*iks – taevateeks. Rossel jääb uskuma, et tegemist on arstiabipunktiga, nagu talle öeldakse, ja võimetuna avada ühtki ust, et tõestada, et see kõik on üksnes dekoratsioon, petlik fassaad, pöördub ta rahulikult Berliini tagasi, samal ajal kui juute jätkuvalt halastamatult hukatakse. (Barba 2006) Sündmusest lähtudes kirjutab Juan Mayorga näidendi, mis algab inspektori pikkade südantlõhestavate pihtimustega, milles

peategelane pöördub tagasi sellesse hetke, mis on teda talumatute süümepiinadega jälitanud, võimetu põgenema teadmise eest, et on kaassüüdlane õudses kuriteos. Pikkade jutustustega kaugeneb tekst tuttavatest vormidest ning tutvustab uudset poeetikat.

Kuigi näidend toetub konkreetsele minevikusündmusele, on tegemist enama kui ajalooainelise teosega, nagu Mayorga loomingu puhul tavaline. See on uurimus tõe olemusest ja võimalikkusest. Juutidel on teoses kohustus teeselda inspektori visiidi ajal olematut normaalsust, rahulikku igapäevaelu, mille eesmärk on edastada komandöri soovitud pilt tunnistajale, mis annab hiljem alust väärale ajalookirjutusele. Teost läbiva „suure maailmateatri” motiivi loojaks on seekord maisem tegelane – selle rolli on võtnud endale inimene, üks meie seast. Komandör on justkui lavastaja, kelle taktikepi all painduvad – või murduvad – osalised tema totaalse teatri lavastuses. Oma üleolekut kasutades sooritab ta vägivallaakti, mistõttu nihkub teose peateemana fookusesse ka inimeksistentsi haprus. Näidendi konflikt Mälu ja Võimu vahel, – milles jääb peale viimane –, kontrolli saavutamine ajalugu kirjutava tunnistaja üle, et saavutada seeläbi ühtlasi kontroll mineviku üle, sunnib publikut kahtlema paljude faktide paikapidavuse üle nii ajaloo kui ka oleviku puhul. Kuivõrd usaldusväärsed on teised tunnistajad ja kui palju võib ajalookirjutustes olla sarnaste Potjomkini külade tõttu moonutusi minevikusündmustest? (Monleón 1999: 26)

Võimu ja Vaimu vahelise vastasseisu temaatika – kirjanduse tsenseerimine, vabamõtlejate tagakiusamine, teatrite kinnipanek – on kriisiseisu sattunud totalitaarühiskonnas levinud (Talvet 2006b: 15). Selle peegeldusi leiab José Sanchis Sinisterra „Ay, Carmelas“, Antonio Buero Vallejo näidendeis „Õueneitsid“ ja „Mõistuse uni“, Jaan Unduski Quevedo ja Olivarese vastasseisu kajastavas „Quevedos“ ning on jätkuvalt kõnetanud ja kirjutama ajendanud ka noorema põlvkonna kirjanikke Juan Mayorgat. Loomingu ja võimu vastasseisu kajastab ta näidendis „Armastuskirjad Stalinile“.

„Armastuskirjad Stalinile“ algab stseeniga, kus peategelane Bulgakov istub üle pika aja taas töölaua taga, ent kirjutab vastupidiselt naise lootustele mitte näidendit ega romaani, vaid kirja Stalinile. Kirjanik kurdab selles, et kõik tema teosed on keelatud ning palub võimalust oma tööd jätkata, et isamaale kasulik olla, või luba Nõukogude Liidust lahkuda. Tal on aga raske leida sobivaid sõnu ning abikaasa pakub, et mängib Stalinit ja vastab nii, nagu Stalin seda teha võiks. Pärast ootamatult katkenud telefonikõnet Staliniga ei lahku Bulgakov hetkekski telefoni kõrvalt ning ootab

väsimatult üha uusi kirju kirjutades uut kõnet. Kinnisideega mehe pärast murelik Bulgakova veenab teda Võimule vajalikke järelandmisi tegema ja kirjutama Stalinile valesid, mida too soovib kuulda, püüdes samal ajal leida alternatiivseid võimalusi maalt lahkumiseks (Mayorga 2000: 65), ent Bulgakov jääb oma tõekspidamistele vankumatult truuks ning kirjutab hullumiseni ühe kirja teise järel.

Näidendi „Darwini kilpkonn” nimitegelane oli ühe teooria kohaselt üks hiiglaslike kilpkonnade isend, kelle Charles Darwin kuulsal ekspeditsioonil Galápagosele oma Beagle'iga kaasa võttis. Kuigi tõenäoliselt nautis kilpkonn võrdlemisi rahulikku elu, põgenes ta Mayorga kujutlustes Darwini aiast ning jätkas teekonda, mis on kestnud tänase päevani. Kui Franz Kafka „Metamorfoosis” muutus Gregor Samsa putukaks, siis Mayorga näidendis toimub vastupidine reaktsioon – loomast kujuneb tasapisi inimene. Kirjanik kujutleb, et peaaegu 200-aastane kilpkonn, kes on üle elanud kõik 20. sajandi õudused ja on suutnud üha uuesti ja uuesti uute olukordadega kohaneda, on evolutsiooni käigus muutunud peaaegu inimeseks. Ja seetõttu on tegemist erakordse tunnistajaga, kes on olnud ajaloo tunnistajaks rohujuuretasandil.

Lugu algab sellest, kui end Harrietiks, Darwini kilpkonnaks nimetav eakas daam külastab ajaloolast, et pakkuda talle oma uskumatut mälupagasit, mille eest vastutasuks palub tagasiviimist Galápagosele, et seal rahulikult viimseid vanaduspäevi veeta. Ajaloolane näeb temas väärtuslikku ajalooarhiivi ja võimalust anda karjäärile uus hoog sisse. Arsti jaoks, kes Harrieti ravib, on tegemist aga erakordse õppematerjaliga teaduse jaoks. Huvide pörkumisel vaidlevad nad tuliselt, kellel on õigus sellest kummalisest kilpkonnanaisest kasu lõigata, et pälvida kuulsust ja au oma valdkonnas.

Valmistest ja muinasjuttudest tuttavat võtet kasutades heidab Juan Mayorga kriitilise pilgu ühiskonnale. Looma suu kaudu väljendab ta imetlust inimkonna taibu ja võimekuse üle, millega kaasneb sügav nõrdimus selle pärast, kuidas eeliseid väärtalt kasutatakse. Kilpkonn-naine Harriet meenutab hetke, mil nägi esimest korda raudteed ning sellega kaasnevat aukartust ja lugupidamist kahejalgsete vastu. Londonisse jõudes järgnes aga sügav šokk ja nõrdimus, et nende saavutuste taga on paljude ränk töö ja kannatused, mille eest ei tasuta isegi piisava hulga söögiga. (Mayorga 2008b: 17) Näidendis väljendub kirjaniku soov mõista ka kõige hirksamate ajaloosündmuste põhjusi ja tagamaid. Kohtunud esimest korda Hitleriga, võrdleb Harriet meest kriitiliselt klouniga, ent seejärel haaras tedagi massipsühhoos ja ta leidis end koos tuhandete inimestega kordamas Hitleri natsionaalsotsialistlikke loosungeid. (*Ibid* 39) Üksnes põgusalt teemal peatudes, arutleb Mayorga, kuidas võis juhtuda nii, nagu juhtus, ning

näitab kaastundlikult oma tegelaste inimlikku palet. Nagu Punase Risti saadikut „Himmelwegis“, püüab ta mõista ka Harrieti libastumisi.

Hispaania kodusõja tagajärgi kajastavas näidendis „Tuhaks põlenud aed“ on paralleele Antonio Buero Vallejo „Lõõmava pimedusega“. Näidendi tegevus leiab aset 1970. aastate lõpu Hispaanias, kui Franco diktatuur on äsja lõppenud. Grupp kinnipeetavaid on alates Hispaania kodusõjast suletud vaimuhaiglasse San Migueli saarel. Neljakümne aasta jooksul on nende ainsaks ühenduslüliks muu maailmaga olnud vana arst Garay. Äkki saabub noor meditsiinitudeng Benet tegema kliiniku juhataja doktor Garay juhendamisel oma internatuuri ja kergitab saladusloori kinnipeetavate väidetavalt hullumeelsuselt, süüdistades arsti nende rõhumises. Kuigi noormehe süüdistustel on alust, ei ole „vangidel“ midagi välismaailmast isoleeritud olemise vastu. Mõlema, nii Buero Vallejo kui ka Juan Mayorga näidendi tegelased on õnnelikud oma väikeses turvalises maailmas ega soovigi silmi avada hirmuäratavale tegelikkusele.

4.3.2. Tegevuspaigad

Jaan Undusk, kelle kultuurilooliste näidendite tegevus ei toimu sageli Eestis, tunnistab intervjuus (Aadma 2009: 138), et on kirjutades tajunud sundi temaatiliselt Eestist eemalduda põhjusel, et seeläbi muutub tema tõlgendusruum vabamaks. Ruumiliselt ja ka ajaliselt lähedane võib tema sõnul muutuda pitsitavaks, sest hea näidendi puhul peab kultuurilugu natuke eirama. Faktid on tema näidendeis kasutusel nii-öelda teksti sisse uputatult. Jüri Talvet aga küsib (1999: 155): „Ons pelk kokkusattumus see, et mõlema kuulsa draama kahtlevad printsid – Shakespeare'i Hamlet ja Calderóni Segismundo – elavad Euroopa hämaras Põhjas, mitte eriti kaugel eestlaste põlisest asualast? Kas ei teeninud taoline võõritus tuntumatest kultuurikontekstidest soovi – teispooleks eksotilise barbaarsuse näitamist – raputada vastuvõtja lahti omamaistest kultuurilis-vaimsetest stereotüüpidest ja seada silmitsi tundmatuga, võõraga?“ Juan Mayorga näidendid jätkavad eelnimetatud joont, asetades tegevuskohad kirjaniku kodumaast kaugemale: Bulgakov kirjutab Stalinile kirju Moskvast, Punase Risti saadik on sattunud Hispaaniast Saksamaale ning külastab Berliini lähistel asuvat juutide koonduslaagrit, Berliini on teel ka Blumenbergi rong. Mayorga (2013) põhjendab seda Terentiuse sõnadega: „Ma olen inimene ja mitte midagi inimlikku ei ole mulle võõras.“ Olenemata ajalisest või ruumilisest distantsist peab ta kõiki oma ligimeseks, kelle lugudest võib näha iseenda peegeldust.

Sageli toimub Juan Mayorga näidendite tegevus muust maailmast eraldatud või suletud ruumis: koonduslaager („Himmelweg“), rong („Blumbergi tõlk“), kabinet („Armastuskirjad Stalinile“, „Darwini kilpkonn“), saar ja psühhiaatriaiaigla („Tuhaks põlenud aed“) jne. Nagu García Lorca „Bernarda Alba majas“, rõhutab näidendite klassitsistlik kohäütsus kirjaniku filosoofilist üldistust ning rõhutab tegelaste omavahelisi konflikte. Tegevus ise on võrdlemisi napp – Mayorga teater on eelkõige ideede teater, mille tähtsaimaks väljendusvahendiks on sõna. Seetõttu võivad hispaanlase teosed esmapilgul mõjuda staatiliste konversatsioonidraamadena. Adekvaatsema ettekujutuse tema loomingust annab aga metafoor näidenditest kui tormivaiksest merest – pealispinnal on need rauged ja suurema dünaamikata, ent peidavad lõputuid sügavusi ning suuri, universaalseid teemasid. Professori suletus kabinetti väljendab tema piiratud teadlase mõttemaailma. Ta on kirjutanud sadade lehekülgede kaupa Euroopa lähiminevikust, lähtudes üksnes kuivadest, objektiivsetest faktidest, olemata ise midagi vahetult tunnistanud või kogunud. Kabinetti kirjutuslaua taha on end isoleerinud ka kirjanik Bulgakov „Armastuskirjades Stalinile“, lastes end samamoodi kaasa haarata kinnisideedel ja pettekujutelmadel, lubamata välismaailmal kujunenud nägemusse mõrasid lüüa.

Kui barokknäidendeis ja Valle-Incláni teostes on tegevuskohti sageli palju, siis Mayorga näidendeis on neid enamasti vaid üks-kaks. Kahe tegevuskohaga näidendite puhul võib remarkidest välja lugeda, et kirjaniku kujutluses eksisteerivad need samaaegselt laval. Muutus erinevate tegevuspaikade vahel on sageli filmilikult kiire ja „vilkuv“, muutust rõhutatakse valguse abil nii-öelda suurde plaani tõstmisega. Sel viisil manatakse lugejale/vaatajale kordamööda silme ette ajaloo-professori kabinet ja haiglapalat „Darwini kilpkonnas“ ning rongivagun ja kelder „Blumbergi tõlkijas“. Eelneva põhjal järeldan, et Mayorga kujutluses on tegemist simultaanlavaga, uuendusega, mille pärast „kuldajastu“ teatrit tõi Hispaania teatrisse taas Buero Vallejo, kes hakkas varasemast suuremat tähelepanu pöörama ka valgustusele. „Tuhaks põlenud aias“ ja „Darwini kilpkonnas“ on ruumiduaalsuse iseloom teistsugune – psühhiaatriaiaigla ja ajaloo-professori kabinet kujutavad materiaalselt maailma, ent dialoogide ja meenutuste kaudu liigutakse teise, kujutuslikku ruumi hoopis teises ajas. Samasuguse mõtterännakuga teise ruumi algab ka „Himmelweg“, ent järgmistes stseenides muutub inspektori pihtimuses manatud ruum silmaga nähtavaks materiaalseks ruumiks.

4.3.3. Metateatraalsus

„Kuldajastu“ näidendeis meenutas ka kõige tõsisema temaatikaga teostesse sekkuv naljamees, et tegemist on mängu, mitte vahetult elus toimuvaga. Calderóni peateoses „Elu on unenägu“ astub Segismundo viimases stseenis lava äärde ning pöördub publiku poole juba näitleja, mitte tegelaskujuna. Nagu magistritöö esimeses peatükis viidatud, on Pavisi järgi (1998: 171) riskantne näidata ajalugu „tegevuses“, dramaatilises vormis, sest seeläbi kipuvad eepiline ja ajalooline tõepära kannatama. Sellega seletab ta, miks eelistatakse ajalooaineliste draamade kirjutamisel sageli eepilist vormi, arvukaid sündmuste kirjeldusi ja autori sekkumist. Ajalugu käsitleva teatri hübriidsusega toime tulemiseks rõhutavad ajalooainelised lavastused erinevaid metateatraalsuse vorme, näiteks näidatakse laval, kuidas ajalugu käsitlevat lavastust luuakse.

Pavisi seisukohta kinnitab ka Mayorga looming, kus esineb rohkelt metateatraalsust, teatri rõhutamist mänguna. Mõjutustega oma rahva draamaajaloost ja impulssidega Brechti võõritusefektiga eepilisest teatrist eelistab ta teatrit näidata teatrina, mitte luua illusiooni teisest paralleelmaailmast. Tema teostes leidub mitmeid erinevaid metateatraalsuse vorme. „Himmelwegis“ ja „Armastuskirjades Stalinile“ on ühine teater-teatris võtte kasutamine. Erinevatel viisidel ja põhjustel kujutavad tegelased kedagi teist, „teevad teatrit“, maskeerivad, varjavad oma tõelist isikut.

„Armastuskirjades...“ mängivad kirjanik ja tema naine läbi kujuteldavat vestlust Staliniga, otsides sobivamaid sõnu, et saavutada soovitud eesmärki – saada luba teoste avaldamiseks ja lavastamiseks teatris või, selle palve täitmata jätmisel, luba Venemaalt lahkuda. „Kui see sind aitab, võiksin... kujutleda, et olen Stalin ja käituda nagu tema käituks su kirja saades. Võiksin end panna tema asemele,“ ütleb Bulgakova oma abikaasale. Ja pisut hiljem jätkab: „Kasuta oma kujutlusvõimet. Kujuta ette, et mina olen Stalin“. Esimese hooga jääb Bulgakov kõhklevale seisukohale, ent siis juba aitab naisel leida Stalinile omast kehahoiakut, õiget hääletooni. (Mayorga 2000: 16–17)

Juutidel *Himmelwegis* ei ole valikut, kas teha teatrit või mitte – mäng käib elu ja surma peale. Kui neile suures etenduses juba roll antakse, ei jää muud valikut, kui etendada rõõmsat ja rahulikku elanikku idüllilises linnas – see on „näitlejate” jaoks ainus võimalus etendusest eluga välja tulla. Linnapea Gottfried, kes üritab juute nende elu päästmiseks mängu kaasata, innustab väitega, et pole mingit põhjust piinlikkust tunda, sest kõik näitlevad aeg-ajalt. „Mäletan oma esimest ülemust, härra Baumanni; ta muutis mu elu võimatuks. Aga ma teesklesin, et austan ja hindan teda. Küsisin temalt

tervise järele, “Kuidas on lood teie jalaga, härra Baumann?” ja ma naeratasin talle”, jutustab mees. (Mayorga 2004b: 55) See on äärmiselt troostitu versioon suurest maailmateatrist, totaalset teatrist, kus „lavastaja” võimu piiritus on hirmuäratav. Stseeni, milles inspektor teeb laagris ringkäiku, pealkirjaks on „Nürnbergi kellassepp”. Võimsa sümboli kaudu näitab Mayorga komandöri täpse kellassepana, kes on pannud kõik hammasrattad peensusteni paika, nii et kogu lavastus toimib nagu kellavärk. Hetkekski ei lase ta end ettevalmistatud stsenaariumist eksitada. Küsimustelt postiteenuse ja kanalisatsiooni toimimise kohta (*Ibid* 33) juhib ta jututeema sujuvalt kõrvale ning teeb ettepaneku jalutada läbi metsa, kus on lavastatud stseenike nukuga jõe ääres mängiva tüdrukuga.

„Tuhaks põlenud aias” jätab Juan Mayorga lugeja otsustada, kas mehed psühhiaatriaiglas on haiglaülema vangid või kodusõja lõppedes aastaid hulle teeselnud, et ei peaks kokku puutama reaalsusega väljaspool turvalisi haiglamüüre. Vestlused tõe järel saada üritava Benet'i ja kinnipeetavate vahel toimuvad malemängu sümbolite kaudu. (Mayorga 2007: 92)

4.3.4. Tegelased

Ajalugu kirjutavad võitjad, mitte ohvrid. Teatrilaval lakkavad aga kannatanud olemast üksnes statistika või isikupäratud kummitused ning muutuvad lihast ja luust inimesteks (Herrerias 2009: 17). Seadnud ajalooainelise teatri eesmärgiks avada ajalugu uuest aspektist ning näha minevikku uute silmadega, esindab Juan Mayorga tema enda määratluse järgi nii-öelda kriitilist teatrit, kus laseb kõlada just nende häälte, kes on olnud sunnitud vaikima. Nagu eelkäija Sanchis Siniterra puhul, kuulub ka tema sümpaatia kannatajatele, ohvritele ja tavalistele inimestele, kelles igäüks meist võib end ära tunda.

Juan Mayorga ajalugu käsitlevad näidendid kujutavad ootuspäraselt ajaloolisi isikuid („Armastuskirjad Stalinile“, „Himmelweg“) või tegelasi rahvalikest legendidest („Hameln“). Paratamatult on lugejail või vaatajail ajaloolistest sündmustest ja isikutest varasem ettekujutus. Neil on „objektiivsetel allikatel“ põhinev arusaam, milline oli sündmuste õige kulg, milline näitleja sarnaneb ajaloolise tegelasega. Sageli on sarnasus kujutluse ja laval esitatu vahel peamine kriteerium, kas ajalugu käsitlev teater on õnnestunud. Mayorga näidenditest kumab soov sääraseid eelootusi petta, seniseid arusaamu kõigutada ja nihestada. „Armastuskirjad Stalinile” kaugeneb dokumetaalsest ajaloolisest teatrist selle poolest, et selles ei püüta publikule näidata, milline Stalin

päriselt oli, vaid millisena ilmus ta kirjanik Bulgakovi kujutluses, tema luupainajates. Bulgakova, kes Stalinit ei tunne, vaid mäletab ühelt raamatuesitlusest üksnes, kuidas too käsi liigutab, kehastab meest eelkõige žeste imiteerides. Samasugusena kinnistub Stalin kirjaniku kujutlusmaailmas ning ilmub lõpuks Bulgakovi vaimusünnitiseks lavale. Ajalooainelise näidendi puhul on kõige olulisem, kas ja kuidas see suudab mineviku kaudu paljastada, kritiseerida nii olevikku kui ka üldinimlikku. Universaalsust on kergem saavutada, kui käsitletakse oma kaasajast erinevat aega. Minevikusündmused on aja jooksul puhastunud, neist on oluline juba välja koorunud, pinnale jäänud. Sündmused Juan Mayorga ajalooainelistes näidendites toimivad kaasaja tegelikkuse metafooridena.

Sagedamini on tema ajaloolistel sündmustel põhinevate näidendite tegelasteks pigem „üks meie seast”, ajaloosündmuste keerisesse sattunud lihtsad inimesed. Maurice Rossel huvitas Mayorgat peategelase prototüübina, sest too sarnanevat paljude inimestega, keda ta tunneb. Teda ei huvita mitte niivõrd erakordsus, vaid võimalus end tegelases ära tunda, temaga samastuda. Kirjanik on kinnitanud, et tunneb end Rosselis ära, samastab end selle murtud ja kahetseva mehega, kel on siiras soov aidata, ent kes usub liigselt, mida talle näidatakse ja öeldakse, selmet julgeda näha toimuvat oma silmadega. Seetõttu on ta Ajaloo manipuleerimises kaasosaline, aitab varjata tõde, seda, mis natside koonduslaagris tegelikult toimus. (Segovia Barrón 2007) Postelwait (2011: 23) viitab Peter Munz'ile: „Kui me tahame teada saada, mis tegelikult juhtus, peame välja uurima, mida inimesed mõtlesid, mis nende peas toimus. /.../ Me peame välja uurima, mida nad mõtlesid, et mõista nende tegevust ja plaane.“ „Himmelweg“ on Mayorga katse mõista, kuidas sai juhtuda midagi nii kohutavat nagu holokaust. Valinud tavalise mehe vaatepunkti, millega on lihtne samastuda, järeldeb näidendist, et sündmuste ainsad süüdlased ei ole läbinisti kurjad, vaid heade kavatsustega, aga arad ja pimedad inimesed, kes lasevad kurjal tegutseda.

Mitmes oma hilisemates teoses uuendab Mayorga juba mineviku hõlma vajunud võtet – loomade personifikatsiooni, milles ei ole küll Valle-Inclánile omast groteskset kõverpeegeldust, küll aga paras annus ironiat. (Brizuela 2008: 6) „Lõputu rahu“ tegelasteks on koerad, näidendis *Últimas palabras de Copito de Nieve* („Lumehelbekese viimased sõnad“) ahv ning 20. sajandi laastavaid sündmusi käsitlevas „Darwini kilpkonnas“ evolutsiooni käigus inimese sarnaseks muutunud kilpkonn. Idee loomade kasutamiseks näidendite tegelastena sai Mayorga, kirjutades *Palabra de perro* („Koera sõna“), vaba versiooni Cervantese „Koerte kõnelusest“. Selle kaudu avastas ta

esmakordselt võtte poeetilise ja poliitilise vabaduse. Ühtlasi võimaldavat loomad laval kujutada inimese loomastumist, mis on meie aja üks karakteristikuid: paljusid inimesi koheldakse kui loomi, teisi kasvatakse, et nad käituksid kui loomad. (Mayorga 2013)

Terrorismi käsitleva „Lõputu rahu“ puhul on autor tunnistanud (Mayorga 2008a), et valusa teema käsitlemiseks osutus sobiva vaatenurga leidmine kõige määravamaks. Ühtviisi sobimatu näis teemale läheneda nii ohvrite vaatepunktist kui ka muuta tundlik teema labaseks *thrilleriks*, kujutades peategelastena terroriste. Loomadest tegelaste kasutamine võimaldab aga heita pilk inimesele distantsilt, lihtsam on panna raskesti seeditavad sõnad loomade kui inimeste suhu. Niisiis tekkis idee draamast, mille peategelased on koerad, terrorismiga tihedalt seotud loomad, kes puutuvad küll kokku inimeste maailma julmusega, ent on sellest ometi distantseeritud. Eesti publiku jaoks seostuvad loomad laval eelkõige lastele mõeldud teatriga või tekitavad koomilisi efekte¹⁰, ent Mayorga kasutab žanri võimalusi ühiskonna valupunktidele osutamiseks.

„Darwini kilpkonn“ pakub rolli väga andekale näitlejannale, sest kahtlemata on suur väljakutse esitada Mayorga kirjutatud tegelaskuju tõeliselt usutavaks, laskumata liigselt koomilisse registrisse. Ettekujutuse peategelasest saab lugeja, kui professor ütleb Harrietele: “Muidugi võib teie nägu meenutada kilpkonna, nagu mõne teise inimese oma meenutab koera või ahvi. Ja teil on lühike kael ning see küür võib viia mõtted kilbile. Kui teie kandis kutsutakse teid Kilpkonnaks, on see tõepoolest äärmiselt tabav hüüdnimi.” (Mayorga 2008b: 15) Kilpkonn-naise kehastamine eeldab oskusliku häälekasutust ja kehavealitsemist.

Näidendis paneb Mayorga mängu kogu oma loojavõimed, kirjeldades imepäraseid, fantastilisi pilte ja situatsioone. Harriete kogemustegapagas on lai – ta on olnud kommunist, tunnistaja Dreyfusi afääri juures (Mayorga 2008b: 12), Verdúni lahingus (*Ibid* 13), Guernica pommitamisel (*Ibid* 14), ta on näinud Eiffeli torni sisseõnnistamist, Reichstagi süütamist, sakslaste sissetungi Pariisi, Oktoobrirevolutsiooni ja Perestroikat (*Ibid* 15), ta on olnud isegi sürrealistlik kunstiteos ja oopiumisuitsetaja – ning ta on olnud tähelepanelik vaataja, mistõttu on võimeline parandama haritud ent eluvõõrast ajaloolast, kes kirjutab „Euroopa nüüdisajalugu“. Kirjaniku kriitikat väljendab Harriet, kui peatab äkki jutustuse ja kinnitab ajaloolasele, et tal ei ole midagi rohkemat jutustada. Tõepoolest ei lõppenud ajalugu 1989. aastaga,

¹⁰ Näiteks „Von Krahl muinasjutud“ (lavastaja Mart Koldits, 19. detsembril 2012 Von Krahl Teatris) ja „Inimese parimad sõbrad“ (lavastaja Rein Pakk, 31. märtsil 2012 Vanemuise teatris)

nagu professor hämmeldunult ütleb, aga vanadaam selgitab: „Sellest ajast alates ei ole ma näinud midagi uut. Bosnia, Ruanda, kaksiktornid, Iraak, Liibanon... Seesama õudus üha uuesti. Evolutsioon lõpeb inimpommiga.” (Mayorga 2008b: 56) Kuigi tema mälu on „kõva kui teine kilp” ja väga koormav, kuna kannab kõikide nende surnute raskust, tunneb Harriet kõigi nende ees võlga. Ta usub, et olenemata valust peab neid mäletama, sest unustus tähendaks neid teistkordselt tappa (*Ibid* 42), väljendades selgelt ka kirjaniku hoiakut.

Näitekirjanduse paremikku vaevab sageli probleem, et naisnäitlejatele ei ole meestega võrdselt põnevaid rolle. Hispaania barokkajastu näidendites pöörati naise hingeelu varjunditele rohkem tähelepanu, kui teiste maade kirjanduses samal ajal. Juan Mayorga näidendite peategelased, kui eeltoodud vähene erand kõrvale jätta, on sageli küll mehed, kuid ometi on naistel tema loomingus eriline koht. Kui Henríquez viitab ühes intervjuus (Mayorga 2004a: 22), et Mayorga teostes on mässajad, süsteemile vastuhakkajad naised, vastandudes otsustusvõimetutele, konformistlikele moraalselt laostunud meestele, siis vastab Mayorga, et loodab nii teatris kui ka elus alati rohkem naistele kui meestele. „Armastuskirjades Stalinile“ on Bulgakova jaoks nende ühise mängu eesmärk praktiline – saada Võimult oodatud vastus, et oma eluga edasi minna. Kirjanik ja tema naine üha harjutavad vestlusi Staliniga, ent nähes, et Bulgakov on endast väljas, naine vaikib ja hülgab teeskluse (Mayorga 2000: 19). Seejärel aga otsustab Bulgakova enam teatrit mitte teha, otsustab kaaslase pettekujutelmadele enam mitte hoogu juurde anda. Kirjaniku jaoks on üles ehitatud kujutluslik maailm pelgupaik, kuhu põgeneda talumatu reaalsuse eest. Kujutlusvõime, mis viib järk-järgult hullumiseni, võimaldab talle põgenemisteed. Armastav, siiras ja kannatlik abikaasa on kirjaniku ainuke side reaalsusega, mis hakkab teda vaevama, piinama, kui ei saa seltsimees Stalini vastust. Iga päevaga muutub ta oma naise vastu üha külmemaks. „Loe see mulle ette. Ma aitan sind. Ma mängin Stalinist,” anub Bulgakova, ent Mayorga remark viitab, et Bulgakov ei tunne enam naise puudutusi (Mayorga 2000: 34). Telefonihelin paotab ukse lootusele, mis moonduv pettekujutelmadeks, deliiriumiks, kinnisideeks, mis viivad järk-järgult hulluseni. Ka „Himmelwegi“ puhul on taas kord mässajateks just naised: väike tüdruk ja punapäine naine otsustavad etendusega mitte kaasa minna. Veel stseenide rohkete läbimängimiste ja sobivaimate osatäitjate otsimise ajal küsib punapea mehelt rongide ja suitsu kohta ja teeb ettepaneku metsa joosta. (Mayorga 2004b: 39) Järgmisel korral on samas stseenis juba teine naine (*Ibid* 40). „Darwini kilpkonnas“ torkab silma, et pärisnimesid kannavad üksnes naistegelased –

Harriet ja Betti, samal ajal kui meestegelased on defineeritud ameti ja tiitlite kaudu – professor ja doktor. Juan Mayorga loomingus peegeldub Hispaania ühiskonnale omane mudel, mille järgi mees on küll perepea, ent naine kael, mis seda pöörab.

Kuigi näitekirjanik ei pea tundma end piiratuna neist reegleist, mis dikteerivad ajaloolase kirjutisi, kohustab teda midagi veel tähtsamat: austus surnute vastu. Samamoodi nagu terrorismi käsitlemisel, tulevad eetilised küsimused mängu ka holokausti temaatika puudutamisel näitekirjanduses. Mayorga on veendunud (1999: 10), et ajalooaineline, eriti aga holokausti käsitlev teater lähtub kõigepealt moraalireeglitest ja alles siis esteetikaimpulssidest. Miljonite juutide, sealhulgas sadade tuhandete laste kannatusi ei tohi trivialiseerida. Kirjanik küsib, kas ka püüe laval ohvreid kehastada, neile keha andmine, pole moraalireeglite vastu eksimine. (La representación...) Näidendis *Himmelweg (Camino del cielo)* ei ole Mayorga koonduslaagris kinnipeetavaile pärisnime andnud, vaid markeerinud üksnes pealiskaudselt: Tema, Poiss/Tüdruk, Poiss 1 ja Poiss 2 jne. Ühest küljest on see võimalus osutada, et kujutatud kannatused ei saanud osaks mitte üksikutele, vaid õudust äratavale hulgale inimestele. Teisest küljest rõhutab üldnimede kasutamine komandöri ükskõikset ja kalki suhtumist juutidesse. Ta ütleb Gottfriedile: „Ma tahan, et tüdruk laulaks. Kas sa usud, et saad ta laulma panna? Ja noh, kui ei saa, lapsi on veel palju.” Ja teisel: „Liiga palju rahvast /.../ Hästi, Gershom, ilmselt oled nõus, et neil ei ole meie projektis kohta. Me ei saa neid siia kummitustena jätta. Parem oleks nad arstiabipunkti saata.” (Mayorga 2004b: 50–51) Alles näidendi viimastel lehekülgedel, kui Gottfried vurriga mängivaid poisse kõnetab, selgub, et nende nimed on Klaus ja Franz (*Ibid* 55). Ta teab isegi tüdruku nuku nime – Walter (*Ibid* 56). Pärisnime kannab üksnes linnapea Gottfried, kes on teose kõige inimlikum ja seejuures oma individuaalsuse säilitanud tegelane. Inspektorit ja komandör nimetab Mayorga läbivalt nende ametinimetusega.

4.3.5. Sõna vägi

Nooruses lühiproosat ja luuletusi kirjutanud autori keelekasutus on siiani stiliseeritud, napp ja täpne. Mayorga (2001: 6) võrdleb teatriteksti maaliga, mille puhul ei ole määrav, kui suurt seinapinda see katab, vaid mõju vaatajale. Kogumikku „Teater minutiteks“ (*Teatro para minutos*) on koondatud viis tema näidendit, millest lühim hõivab vaid kahe lehekülje jagu trükiruumi. Tekstides, kus ükski koma ei ole üleliigne, leidub siiski rohkelt keelepoeasiat, sümboleid ja kujundeid. Usaldades teatri ühe

tähtsama väljendusvahendina sõna, on Mayorga näidendite fookuses ideed ning lavastustes tõuseb tähelepanu keskpunkti näitleja.

Näitekirjanik José Sanchis Sinisterra (2005) on tunnistanud, et põlgamata teisi teatri väljendusvahendeid, kuulub tema pea jäägitu tähelepanu sõnale, katsetades ja otsides üha uusi võimalusi selle väljendusjõudu rakendada. Sarnaselt oma õpetajale katsetab samuti sõnakeskne Juan Mayorga väga erinevate dialoogitüüpidega. Kõige elementaarsema, argikogemusest tuttava vestluse struktuur on selline, et A pöördub B poole ning seejärel B vastab A-le. Lähemal vaatlusel selgub, et see ei ole aga sugugi ainus võimalus. Näiteks A võib pöörduda B poole, ent too ei vasta mingil põhjusel, vaid pöördub hoopis C poole. (Sanchis Sinisterra 2005) Kõige komplitseerituma dramaatilise konstruktsiooni on Mayorga loonud näidendis *Más ceniza* („Rohkem tuhka”), kus kolme samaaegselt laval viibiva paari tegevusliinid ja suhted omavahel põimuvad.

Sõnade mõjuvõimu teema on äärmiselt oluline näidendis Bulgakovist, kes hullumiseni otsib sobivaid sõnu, mida kasutada kirjades Stalinile. Temaatikalt sarnaneb see Jaan Unduski näidendile „Boulgakoff“, mille lavastas Eesti Draamateatris Margus Kasterpalu (esietendus 13. jaanuaril 2008). Mayorga tekst eeldab aga kammerlikumat, intiimsemat lavastust ning põhirõhku näitlejatöödel: naise Staliniks kehastumine ning Bulgakovi järk-järguline hullumine pakuvad huvitavaid võimalusi. Erinevalt Unduski tekstist ehitatakse näidend üles vaid ühele episoodile, mistõttu võib „Armastuskirjad Stalinile“ mõjuda pisut staatilisena, ent selle dramaturgiline pinge kujunebki motiivi kordustest. Juan Mayorga loomingul puhul tasub meele pidada, et ta kirjutab ideeteatrit, mille peamiseks väljendusvahendiks on sõnad. Kirjaniku jaoks on sõnadel tohutu võim, sest nende abil saab tekitada uskumatut kahju, valetada, purustada teiste inimeste õnne. Näidendi motiiv võimaldab Mayorgal suurepäraselt seda veendumust väljendada. Naine kinnitab, et kirjanikuna peaks Bulgakov teadma, milline mõju on sõnadel inimestele. Stalini võimu all oleva ajakirjanduse tõttu vaatab terve Moskva kirjanikule viltu, mistõttu too näeb vaid üht võimalust kujunenud meeletlikust olukorrast pääsemiseks: kirjutada kiri Stalinile, mis avaldaks sobivaid sõnu kasutades vajalikku mõju. Ta isegi leiab, et näidendid ja romaanid – kõik seni kirjutatu – on selle kirja kõrval üksnes lapsemäng. (Mayorga 2000: 16) Ideaalset kirja ei ole lihtne kirjutada, sest muutes vaid ühte sõna, muutub kogu tähendus.

Paljud teisedki vaevlevad Mayorga näidendites õigete, soovitud või vajalikku mõju avaldavate sõnade leidmisega. „Himmelwegis” kasutab komandör linnapead Gottfriedi tõlgina, kes valiks täpsed sõnad – sõnad, mida tema rahvas kuulda soovib.

(Mayorga 2004b: 49) „Tuhaks põlenud aias“ on üks haiglas kinnipeetavatest veendunud, et kui ta otsustab luuletust kirjutades õigete sõnade kasuks, muutuvad need aktiivseks relvaks ebaõigluse vastu. Kuigi ta on enda sõnul värsse juba tuhat korda ümber kirjutanud, jätkab ta väsimatult, kaotamata usku sõna mõjuvõimu. (Mayorga 2007: 103) Nende tegelaste jaoks on õigete sõnade otsing kujunenud kinnisideeks, mistõttu on nad kaotanud kontakti muu maailmaga, ning viinud nad tasapisi hullumiseni.

Lisaks nii-öelda psühholoogilisele tõlgile „Himmelwegis“ kirjeldab Mayorga keelelise tõlkimise keerukust „Blumenbergi tõlkijas“. Calderón, hispaanlasest tõlkija tunneb, et midagi ainuüksi saksa keele kõlas hakkab talle vastu, mistõttu ta küll mõistab, aga ei räägi seda keelt (Mayorga 1993: 7). Tõlkinud Blumenbergi saksakeelse teose pealkirja hispaania keelde *Crítica de la violencia* („Vägivalla kriitika“), parandab filosoof teda – *Crítica del poder* („Võimu kriitika“) (*Ibid* 37). Juba ühe sõna tõlkevaste valikus kumab Calderóni eetiline dilemma, kas tõlkida ideid, mis on talle eemaletõukavad ja julmad, muutes need seeläbi kätte- ja arusaadavaks laiemale hulgale inimestele.

4.3.6. Mälu

Juan Mayorga jaoks seostub ajalooainelise teatri mõistega ka tema teostest ikka ja jälle esile kerkiv mälutemaatika. Ta väljendab veendumust, et teater oli esimene võimalus minevikku „kirjutada“ ja mäletada. Enne kui leiutati kiri või isegi verbaalne keel, kasutas inimene teatri vahendeid oma kogemuse jagamiseks (*La representación...*) – see tõekspidamine teatri rollist toob meelde taas Brechti eepilise teatri põhimudeli. Seetõttu on teater Mayorga jaoks siiani mälu teenistuses. Ükski teine meedium ei väljenda minevikus juhtunut niivõrd intensiivselt kui teater, kus siin ja praegu ajaloolisi isikuid kehastavad näitlejad muudavad nad lihaks ja luuks, kellega on hõlbus samastuda ning nende tegusid (hukka) mõista. Teabe ehk informatsiooni teater (võrdle dokumentaalse teatriga – P. V.) näitab minevikku nagu see on tavaks muuseumides – klaasvitriinides, puurides, võimetuna olevikuhetkes vallanduda, vaid lõplikult allutatud ja edasistele tõlgendustele suletud. Õnnestunud näidend aga üksnes ei jutusta kogemusest, vaid võimaldab publikul endal kogeda. Seetõttu on muuseumieksponaadi sarnaste teoste kõrval ka ajaloolised näidendid, mis esitavad ebamugavaid küsimusi – teiste hulgas ka mitmed Juan Mayorga teosed.

Intervjuus on Mayorga lausunud (2006: 60), et teater on mälukunst ja mäletades kõiki sõdu alates kreeklastest, iga viimast kui kannatanut, ei tohi me sellest vaikida. Kõik ohvrid on ikka veel ohus ja õigluse jalule seadmiseks on ainus võimalus takistada, et juhtunu korduks, et kannatanuid oleks ka olevikus. Teoreetilised ideed väljenduvad lisaks intervjuudele ja artiklitele selgelt ka kirjaniku loomingus. Näiteks tema nägemus ajalookirjutaja ja ajalooaineliste näidendite kirjutajate erinevusest selgub “Darwini kilpkonnas”. Ajaloo professor ärritub, kui Harriet kaldub teaduslikust objektiivsete faktide esitamisest kõrvale ja kirjeldab teist maailmasõda, meenutades värisevaid käsi ja läiget inimeste silmades. Kui vanadaam räägib Charley (st Charles Darwini) surmast, siis ajaloolane avaldab talle möödaminnes kaastunnet, ent utsitab siis „asjast” edasi rääkima (*Ibid* 20). Selles kumab teadlase suhtumine minevikku – olulised on kuivad faktid, mitte inimene, üksikisiku saatuse, mida nimetab põlastavalt poeesiaks. Tema jaoks on need tähtsusetud, kõrvalised detailid, ei midagi enam kui kirjandus. Harriet leiab aga – ning siinkohal väljendub näidendi autori seisukoht –, et eelkõige iga üksikisiku kannatused ongi ajalugu, mis väärivad mäletamist ja austamist. (Mayorga 2008b: 23) Harriet pöörab oma jutustuses tähelepanu igale surmale, sest iga ohver on tähtis ning suur kaotus, mitte üksnes statistika (*Ibid* 24). Kuigi Harriet on murranguliste sündmuste otsene tunnistaja, ei pea professor teda usaldusväärseks, vaid süüdistab luuletamises ja valetamises. Teadlane, kes kabineti seinte vahele sulgunult on pidanud varemgi üksnes teiste tunnistustele ja tõestusmaterjalidele toetuma, ei väsi rõhutamast ajaloo kui teaduse objektiivsust ning saab maruvihaseks, kui vanadaam aeg-ajalt luiskab, värve lisab ning omistab mõningaid teiste kogemusi endale (*Ibid* 21).

Juan Mayorga näib nõustuvat Freddie Rokemiga (2000: XII), kes kirjutab, et ajalugu esitav teater püüab ületada nii eraldatust kui ka välistatust minevikust, soovides luua kogukonna, mille jaoks ajaloosündmused omandavad jälle väärtuse. Ajalooainelise teatri kaudu näitab kirjanik, et juhtunu on siiani oluline ning seda ei tohi unustada, vaid selle abil tuleb püüda mõista paremini kaasaega ja teha tuleviku jaoks paremaid valikuid. Vaatamata paljudele hirmuäratavatele sündmustele, mida kahesajandat juubelit tähistav kilpkonn-naine on näinud, tunnistab ta, et tema mälu on varandus (Mayorga 2008b: 16), millest võib inimkonnale kasu olla, kui jagab mälestusi ajaloolasega. Kui Immanuel jutustab „Lõputus rahu“ Cassiusele oma traumaatilise minevikust, pakub too lahendusena võimalust minna psühholoogi juurde, kes aitaks vaevavatest mälupiltidest lahti saada. Koera vastus on väga sarnane sellele, mida ütleb Harriet „Darwini kilpkonnas“: „Ma ei taha sellest mälupildist lahti saada. Ma ei taha

unustada. Ma ei kavatse seda iialgi unustada. Nii kaua, kui ma elan, ei unusta ma seda ebaõiglust. Ma võlgnen selle talle. See on põhjus, miks ma olen siin.“ (Mayorga 2008b: 60)

KOKKUVÕTE

Käesolev uurimus käsitles ajalooainelisi näidendeid tänapäeva Hispaania teatris, võttes aluseks Hispaania teatristatistika 2005.–2008. aasta lavastuste kohta. Ajalooteemalist teatrit on Hispaanias kirjutatud „kuldajastul”, 21. sajandil ning ka kõigil vahepealsetel sajanditel. Baroki kui Hispaania kultuuri absoluutse tipu suurkujude Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca, Miguel de Cervantese ja Tirso de Molina näidendeid peetakse statistika põhjal otsustades siiani au sees ning nende lavastuste arv küündib vaadeldaval perioodil paarikümneni. Vähemalt sama oluline on nende autorite mõju nii 1898. aasta põlvkonna ehk „teise kuldajastu“ autoritele, 1927. aasta põlvkonnale kui ka tänapäeva teatri tippudele, nagu selgub Juan Mayorga intervjuust magistratöõ autorile (2013). „Kuldajastu“ autorid panid aluse Hispaania rahvuslikule kirjandusele, mis on ka moodsa hispaania draama esmaseks vundamendiks.

Esimesest, teoreetilisest peatükist selgus Thomas Postlewaiti, Patrice Pavisi, Freddie Rokemi ning hispaania teatriuurijate César Oliva, Carolina Henríquez-Sanguinetti, Jesús Rubio Jiménez, Francisco Ruiz Ramóni jt seisukohtadele toetudes, et ajalooainelisi näidendeid kirjutav kirjanik sarnaneb paljuski ajaloolasega, ent kui viimase puhul kehtivad rangemad reeglid toetuda n-ö objektiivsetele allikatele, on kirjanike eeliseks käia elamuse pakkumise nimel ajaloolise ainesega vabamalt ringi ning täita ajaloo valgeid laike oma fantaasiaga. Samuti leidis kinnitust ajalooainelise teatri tihe seos poliitilise teatriga. Kui Eestis on valitsenud poliitilise teatriga seoses kasutatavate mõistete segadus, siis tänapäeva Hispaania kirjanikud näevad alates Antonio Buero Vallejost ajalooainelisi näidendeid lahutamatu seotuna poliitiliste ambitsioonidega. Ilma selle seoseta on tegemist üksnes sündmuse rekonstruktsiooniga, millel on tänapäeva Hispaania teatris üha väiksem osakaal. Eestis on paljude ajalooaineliste näidendite eesmärgiks mälu maastike kaardistamine, mille puhul on võrdlemisi suur roll ka dokumentaalsusel ja isikute ajalootruul kujutamisel. Hispaanias on dokumentaalsus järjest oma tähtsust kaotanud ning ajalooepisoode puudutatakse üksnes kaudselt selleks, et luua seoseid olevikus toimuvaga, üha enam eemaldutakse

ajaloolase ülesannetest ning avastatakse näitekirjanduse võimalusi ajalooainese käsitlemisel.

Teine peatükk käsitles Hispaania teatriklassikat, millel on tänapäevani teatri repertuaarides väga oluline roll. Kõige kaalukamalt olid esindatud „kuldajastu“ autorite näidendid. Kuigi ajaliselts lahutab meid barokist neli aastasada, pakub selle vormiline külg tänastele teatritegijatele taas huvi. Lope de Vega eeskujul loobuti tragöödia ja komöödia žanritähistusest ning Aristotelese esteetikast tuletatud aja- ja kohaihtsuse nõudest, mille tulemuseks oli dünaamiline, nii ajas kui ka ruumis liikuv, religioosete ja filosoofilis-intellektuaalsete sümbolite poolest rikas teater. Barokk-kirjanike tähtsus seisneb muuhulgas naise hingemaailma sügavpsühholoogilises kujutamises ning kriitikas ühiskonnareeglite ahistuse vastu. Teema saavutab taas keskse tähtsuse 1927. aasta põlvkonna esindaja Federico García loomingu ning naistegelaste tähtsust oma loomingu on rõhutanud ka Juan Mayorga. „Kuldajastu“ kirjandus oli äärmiselt ühiskonnatundlik ning sageli olid autosakramentaalid ja komöödiad kirjutatud konkreetseks sündmuseks või lähtusid päevakajalistest probleemidest.

Kuigi pikka aega tunti Hispaania kirjanikest Eestis just „kuldajastu“ autoreid, napib siiani barokk-kirjanduse sügavamate filosoofiliste näidendite tõlgendusi, jättes tolle aja kirjandusest petlikult pealiskaudse meelelahutuse mulje. Pärast kaht suuremat lainet 1920. ja 1950. aastatel on tõlgenduste tulek teatrite repertuaari jäänud aina harvemaks. Ometi on ka tänapäeva Hispaania kirjanike looming sügavalt mõjutatud „kuldajastu“ meistrite loomingust, nagu kinnitab intervjuus Juan Mayorga (2013), mistõttu ei tasuks lasta ka Calderónil ega Lope de Vegal päris unustusehõlma vajuda.

18. ja 19. sajandil valitsenud olustikukomöödiast ei ole aeg püsiväärtuslikke teoseid välja sõelunud. Järgmine kultuuriline tõus on seotud 1898. aasta põlvkonnaga, kelle jaoks oli teater, ühiskond ja ajalugu tihedalt seotud – näitekirjanikud reageerisid aktiivselt toimuvale, väljendasid oma seisukohti, mitte ei põgenenud sisemaailma. Põlvkonna kuulsaima esindaja Ramón del Valle-Incláni näidendid on siiani Eestis tundmatud, ent vaatamata raskustele eesti keelde vahendamisel ning publikumenukiteks kujunemise väikesele tõenäosusele, pakuksid need kahtlemata ka Eestis huvi ning rikastaksid siinset teatripilti ja arusaama Pürenee poolsaare kirjandusest.

Järgmine oluline kirjanduslik plejaad, 20. sajandi alguse suured hispaania luuletajad moodustasid võimsa 1927. aasta põlvkonna, laenates nime Góngora 300. surma-aastapäevast ning ühendasid barokklüüriku mängulisuse ja ebatavalise metafoorikunsti oma aja sürrealistlike ja muude avangardistlike impulssidega.

Põlvkonna nimekaim esindaja Federico García Lorca on Eesti teatripubliku jaoks tõenäoliselt tuntum hispaania 20. sajandi näitekirjanik, kelle loomingust on siinsetele lavadele jõudnud küllaltki mitmekesine valik.

Pärast Hispaania kodusõda, mis katkestas 1898. ja 1927. aasta põlvkonna algatatud uuendused, jagunes Hispaania teater üldjoontes peavooluks, mille moodustasid taas peamiselt kunstiliselt vähe huvipakkuv kommertslik teater, mis tuli vastu meelahunutust otsiva keskklassi ootustele, ning mõjukas äär, kus jätkati otsingute ja katsetustega. 1950. aastatel põhjustas murrangu realistide põlvkond, mille esindaja Antonio Buero Vallejo näidend *Historia de una esclava* („Ühe trepi lugu”, 1949) on uue hispaania draama algust tähistavaks teoseks. Pea kõik tähtsamad tänapäeval ajalootemaatikad käsitlevad Hispaania näitekirjanikud on Buero Vallejo eeskujul veendunud, et ka ajalugu käsitlev teater on kunstiline ja sotsiaalne eneseväljendus, mistõttu ei ole selle esmaseks ülesandeks ajaloo kujutamine, vaid uute tõlgendusviiside avamine ja oleviku valgustamine.

Realistide kõrvale ilmusid peagi sümbolistid. Kuigi esteetikal võrdlemisi erinevad, käsitlesid realistid ja sümbolistid üsna lähedasi teemasid ning sarnanesid oma režiimi- ja kodanliku teatri vastase hoiaku poolest. Laia kandepinda leidsid Hispaanias ka Bertolt Brechti ja Antonin Artaud' uuenduslikud ideed ning absurditeater. Väljendusvabadust piirava tsensuuri tingimustes sündis 1970. aastatel Hispaanias nn sõltumatu teater, mille jaoks oli tekst vaid üks paljudest abivahenditest teiste elementide kõrval. Truppide ühisteks tunnusteks on kollektiivne töö, Euroopa ja Ameerika sajandi alguse avangardi ideede rakendamine, Brechti teatripõhimõtete, reaalsuse deformatsiooni, *esperpento* poole pöördumine ning sümbolite ja allegooriate kasutamine. Ühe niisuguse teatritrupi asutajaks oli 1972. aastal ka Eestis tuntud Rodolf Sirera.

Seoses diktaator Franco surmaga kujuneb 1975. aasta suureks murranguks, millega kaasneb keelustatud autorite tagasitulek teatripilti ja ametliku teatri ennistamine, ent ka teatripubliku arvu märgatav langus. 20. sajandi lõpu poole on sagenenud alternatiivsete mängusaalide kasutuselevõtt, peamiselt end kommertsteatrist distantseerivale publikule mõeldes. 92% alternatiivsete mängupaikade lavastustest on elavate hispaania autorite teoste lavastused, mis näitab, et just seal toimub Hispaania draamakirjanduse tõeline elu ja areng. Kindla koha tänapäeva Hispaania teatri repertuaaris on leidnud 1980. aastatel vaatevälja ilmunud kirjanikud: Sergi Belbel, Angélica Lidell, Lluïsa Cunillé, Rodrigo García, Juan Mayorga, Jordi Galcerán jpt.

Magistritöö autori huvifookus on eelkõige tänapäeva Hispaania näitekirjandus, mistõttu viimases peatükis on lähemalt analüüsitud mineviku kujutamist ning taasmõtestamist ühe silmapaistvama ja hinnatuma noorema põlvkonna näitekirjaniku Juan Mayorga loomingus. Magistritöös analüüsitakse teemasid, ruumikäsitlust, metateatraalsuse võtteid, mälutemaatikat ja sõna tähtsust kirjaniku ajalooainelistes näidendites *Himmelweg (Camino de cielo)* („Himmelweg (Taevatee)“), *Cartas de amor a Stalin* („Armastuskirjad Stalinile“), *Traductor de Blumemberg* („Blumenbergi tõlkija“), *Jardín quemado* („Tuhaks põlenud aed“) ja *La tortuga de Darwin* („Darwini kilpkonn“).

Juan Mayorgat peetakse Hispaania nüüdisaegse ajalooainelise näitekirjanduse üheks tugisambaks. Oma teostes pöördub ta küll sageli ajalooliste teemade, tegelaste ja motiivide poole, jätkates kaasmaalastest kirjanike José Sanchis Sinisterra, Antonio Buero Vallejo jt temaatilist suunda, kuid on pidanud tarvilikuks oma seisukohti ja lähenemist pikemalt selgitada. Mayorga näidendid kuuluvad kirjaniku enda termineid kasutades liigituse „kriitiline teater“ alla, mis toob nähtavale mineviku haavad, mida pole suudetud ravida, esitab ebamugavaid küsimusi ning laseb kõlada kannatanute häälte. Kirjaniku tekstides on alati vaatluse all ühiskond ja selles aset leidvad pinged, mistõttu on tema arvates ühtlasi tegemist ka poliitilise teatriga. Mayorga on tugevalt mõjutatud Vana-Kreeka, Hispaania „kuldajastu“ ja Elisabethi-aegsest teatrist Inglismaal ning saanud impulsse 20. sajandi teatri suurkujudest nagu Peter Weiss ja Bertolt Brecht ning hispaanlastest oma õpetajalt José Sanchis Sinisterralt.

Kuigi Eestis viimastel aastatel märgatavalt kasvanud huvi Hispaania ja hispaaniakeelse teatri vastu ei ole suunanud pilku „kuldajastu“ klassikute poole, on kodusõjajärgsete Hispaania autorite näidendeid lavastatud rõõmustavalt tihti. Kergemasisulised lavastused, nagu „Cancún“, „Meeste kodu“ ja „Grönholmi meetod“ on võitnud meelelahutust igatseva publiku soosingu. Postdramaatilist esteetikat esindava „Kokkade öö“ lavastaja Hendrik Toompere jr pälvis teatri aastaauhinna, viidates ka autoriteetide tunnustusele. Arvestades, et 2012. aastal oli Tallinna Linnateatri festivali „Talveöö unenägu“ fookuses Ladina-Ameerika teater ning 2013. aasta mais tutvustab Eesti Teatri Agentuur uue raamatusarja „teater | näidendid“ esimest kogumikku, mis keskendub hispaania ning katalaani teatritekstidele, on huvi hispaaniakeelse kultuuri vastu jätkuvalt suur. Tõenäoliselt võib peatselt oodata Eesti teatri lavadele veelgi huvitavaid Hispaania teatritekstide tõlgendusi. Magistritöö annab baasi, mille abil huvipakkuvaid näitekirjanikke Hispaania teatriaialoo konteksti asetada.

KASUTATUD ALLIKAD

Aadma, Heidi 2009. Fantaasiamängud aja ja looga. – Teatrielu 2008. Koostaja Ott Karulin. Eesti Teatriliit. Lk 116–147.

Balestrino, Graciela 2001. Buero Vallejo: teoría del teatro histórico. – Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Juju, n 16.

Barba, David 2006. Perfil. Juan Mayorga frente a Maurice Rossel. – La Vanguardia digital, 18.01.

Asukoht: <http://parnaseo.uv.es/ars/autores/mayorga/entrevistas/entrevistas.html>

(vaadatud 2.05.2013)

Brecht, Bertolt 1972. Vaseost. Valik teatriteoreetilisi töid. Tallinn: Eesti Raamat.

Brizuela, Mabel 2008. El teatro de Juan Mayorga: Arte de la memoria. La Plata, 1–3 octubre.

Buero Vallejo, Antonio 1980/81. Acerca del drama histórico. – Primer Acto, n 187, lk 18–21.

Dixon, Victor 2006. Hispaania renessanssteater. – Oxfordi illustreeritud teatrileksikon. Toimetanud John Russell Brown. Eesti Teatriliit, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstikool. Lk 158–191.

Del realismo...= Del realismo a la primera vanguardia escénica en España. Asukoht: <http://www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/teorhistescenic/espanxx.html>

(vaadatud: 6.05.2013)

El teatro...= El teatro desde 1940 a nuestros días (s.a.).

Asukoht: <http://www.lapresentacion.com/granada/materias/lengua/teatro.pdf> (vaadatud: 3.05.2013)

Fischer-Lichte, Erika 2005. Politisches Theater. – Metzler Lexikon. Theatertheorie. Koostanud E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, M. Warstat. Stuttgart-Weimar: Verlag J.B.Metzler. Lk 242–245.

García Templado, José 1992. El teatro español actual. Anaya. 1^a ed.

Grönholmi... 2011 = Lavastuse „Grönholmi meetod“ kavaleht 2011. 2. trükk. Eesti Draamateater.

- Hallik, Ülle 2008.** Draamateater testib Grönholmi meetodit. – Äripäev. 04.04.
- Henríquez-Sanguineti, Carolina 1992.** La utilización de la historia en el teatro español contemporáneo. – Centro Virtual Cervantes.
- Herreras, Enrique 2009.** La tragedia y los orígenes del teatro político. – Cuadernos del Ateneo, lk 9–18.
- Historia... = Historia del teatro. – Monografias**
 Asukoht: <http://www.monografias.com/trabajos12/histeat/histeat.shtml> (vaadatud: 2.05.2013)
- Jõgeda, Tiina 2008.** Ohtlik mäng inimlikkusega. – Eesti Ekspress: Areen. 10.04.
- Kaalep, Ain 1962.** Saateks. – Sevilla täht. Loomingu Raamatukogu, nr 45, lk 3–6.
- Kaalep, Ain 1966.** Federico García Lorca. – Kaneelist torn. Tallinn: Eesti Raamat. Lk 148–159.
- Keil, Andres 2002.** Ühel õhtul ühes kõrtsis. – Teatrielu 2001. Koostajad Monika Läänesaar ja Ene Paaver. Eesti Teatriliit. Lk 155–175.
- Keil, Andres 2005.** Ehk kaks korda lõõmab pimedus Ugala teatris!?. – Postimees. 03.10.
- Kolk, Madis 2008.** Bumerangiefekti oodates. – Postimees. 02.04.
- Kordemets, Gerda 2008.** Ühel emal oli kolm poega. – Teater.Muusika.Kino, nr 2, lk 24–27.
- Kordemets, Gerda 2012.** Teater paneb Tapa jaama elama! (intervjueerinud Margus Mikomägi). – Maaleht, 15.06.
- Kraavi, Janek 2005.** Jaan Undusk. – Eesti dramaturgia 10 aastat. Eesti Näitemänguagentuur. Lk 181–192.
- Kulli, Jaanus 2002.** Carmela ja Paulino surmatants. – Eesti Päevaleht. 10.12.
- Laasik, Andres 2001.** Koka hästi vürtsitatud selge sõna. – Eesti Päevaleht. 16.04.
- Laasik, Andres 2005.** Pimeduse edukus kõlab Ugala teatris lõõmavalt. – Eesti Päevaleht. 20.09.
- Laasik, Andres 2008.** Yuppie-tööloomad seabivad Draamateatri laval kui hullunud kari. – Eesti Päevaleht. 02.04.
- La representación... = Mayorga, Juan.** La representación teatral del Holocausto.
 Asukoht: http://www.yadvashem.org/yv/es/education/articles/article_mayorga.asp
 (vaadatud: 2.05.2013)
- Lias, Ruth 2002.** Ramón del Valle-Inclán. – Sonaadid. Tallinn: Eesti Raamat. Lk 265–269.

- Loog, Alvar 2005.** Idealismi pimedusest...kuhu?. – Sakala. 01.10.
- Loog, Alvar 2008.** Dramaturgia otsib (pea)tegelasi: suurte surnute värsked veri. – Teater.Muusika.Kino, nr 10, lk 28–43.
- Loog, Alvar 2011.** Et me surnuid ei kepiks keegi... – Sirp, 22.12.
- López Mozo, Jerónimo 2003.** La historia en el teatro español. – La ratonera, n 7, lk 89–101.
- López Mozo, Jerónimo 2006.** El teatro español ante el siglo XXI. – Monteagudo n 11, lk 41–54.
- Maiste, Valle-Sten 2011.** Moodne aeg barokses peeglis. – Teater.Muusika.Kino, nr 5, lk 25–33.
- Mayorga, Juan 1993.** El traductor de Blumemberg. – Asukoht: parnaseo.uv.es (vaadatud: 10.04.2013)
- Mayorga, Juan 1999a.** Conversación con Juan Mayorga (intervjueerinud José Ramón Fernández). – Primer Acto, n 280, lk 54–59.
- Mayorga, Juan 1999b.** El dramaturgo como historiador. – Primer Acto, n 280, lk 8–10.
- Mayorga, Juan 2000.** Cartas de amor a Stalin. 1.^a ed. ÑAQUE Editora.
- Mayorga, Juan 2001.** Teatro para minutos. 1.^a ed. Colección libretos de mano.
- Mayorga, Juan 2004a.** Entrevista con Juan Mayorga. „El autor debe escribir textos para los que todavía no hay actores.“ (intervjueerinud José Henríquez) – Primer Acto, n 305, lk 20–25.
- Mayorga, Juan 2004b.** Texto dramático: *Himmelweg*. – Primer Acto, n 305, lk 29–58.
- Mayorga, Juan 2006.** Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso (intervjueerinud Mariano de Paco). – Monteagudo, n 11, lk 55–60.
- Mayorga, Juan 2007.** El jardín quemado. 1.^a ed. Universidad de Murcia.
- Mayorga, Juan 2008a.** *La paz perpetua*, terrorismo con distancia (intervjueerinud Álvaro Cortina). – El Mundo, 22.05.
- Mayorga, Juan 2008b.** La tortuga de Darwin. 1.^a ed. ÑAQUE Editora.
- Mayorga, Juan 2013.** Intervjueerinud Piret Verte (elektrooniline kiri autori valduses).
- Mikomägi, Margus 2012.** Kummitused Tapal. – Postimees, 28.06.
- Monleón, José 1999.** Los problemas de un arte revolucionario. – Primer Acto, n 280, lk 44–45.
- Monografías...=** „Monografías de autores contemporáneos: Juan Mayorga“. – Parnaseo. Asukoht: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/mayorga/mayorga.html> (vaadatud: 2.05.2013)

- Navarro, Luis 2004.** Juan Mayorga. – Proscritos, n 11.
- Nõlvak, Kristel 2003.** Uut režissuuri otsimas. – Teatrielu 2002. Lk 64–76.
- Oliva, César 1992.** El teatro español después de la guerra. Instituto de Estudios Almerienses, lk 31–40.
- Oliva, César 2004.** La última escena. Teatro español de 1975 a nuestras días. 1.^a ed. Madrid: Cátedra. Crítica y estudios literarios.
- Paaver, Ene (koostaja) 2011.** Lavastuse „Marquis d’Artiste“ kavaleht. Eesti Draamateater.
- Paco, Mariano de 1998.** Acerca del drama histórico. – Monteagudo n 3, lk 131–134.
- Pavis, Patrice 1998.** Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts, and analysis. University of Toronto Press. Toronto and Buffalo.
- Perales, Liz 2003.** Juan Mayorga: Hay que provocar la desconfianza del público. – El Cultural, 15.09.
- Pesti, Madli 2010.** Poliitiline teater Eestis aastail 1985–2008. – Interaktsioonid. Eesti teater ja ühiskond aastail 1985–2010. Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituut. Lk 183–207.
- Peterson, Lembit 2009.** Lembit Peterson: Lavalolek on risti peal olemine (intervjuueerinud Tiiu Laks). – Eesti Päevaleht. 18.08.
- Postlewait, Thomas 2011.** Ajalookirjutus ja teatrisündmus: algõpik kaheteist kõva pähkliga. – Valitud artikleid teatriuurimisest. Tartu Ülikooli Kirjastus. Lk 15–41.
- Purje, Pille-Riin 2011.** Neli põialpoissi pehmes padjaklubis. – Postimees, 8.02.
- Purje, Pille-Riin 2012.** Kui löögi all on lootus. – Virumaa Teataja, 20.07.
- Ragué-Arias, María-José 1996.** El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy). 1.^a ed. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Rokem, Freddie 2000.** Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre. University of Iowa Press. Iowa City.
- Rubio Jiménez, Jesús 1989.** El escenario como tribuna política. – Melodrama y teatro político en el siglo XIX, lk 129–149.
- Ruiz Ramón, Francisco 1986.** Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX. – Centro Virtual Cervantes, lk 383–388.
- Salong Teater 2000.** Teatri kodulehekülg. Asukoht: <http://www.salong-teater.ee/salong-teater/lope-de-vega-tantsu%C3%B5petaja> (vaadatud: 29.04.2013)
- Salvatierra, Julio 2005.** Autores y Alternativas (en Madrid). – Las Puertas del Drama, n 24, lk 15.

- Sanchis Sinisterra, José 205.** Entrevista a José Sanchis Sinisterra (intervjueerinud Juan Antonio Ríos Carratalá). – Cervantes Virtual, 11.11.
- Segovia Barrón, José de 2007.** Juan Mayorga: Camino del cielo. Asukoht: <http://www.protestantedigital.com/ES/Blogs/articulo/1203/El-holocausto-en-el-camino-del-cielo> (vaadatud 2.05.2013)
- Sinissaar, Triin 2002.** Uudised. Teater. – Sirp. 29.11.
- Talvet, Jüri 1974.** Saateks. – Ramón Gómez de la Serna. Gregeriiad. Loomingu Raamatukogu, nr 2.
- Talvet, Jüri 1978.** Vicente Aleixandre. – Südame ajalugu. Loomingu Raamatukogu, nr 52.
- Talvet, Jüri 1979.** Pío Baroja. – Vagabund Elizabide. Loomingu Raamatukogu, nr 8.
- Talvet, Jüri 1980.** Väikene filosoof Azorín. – Väikese filosoofi pihtimused. Loomingu Raamatukogu, nr 20.
- Talvet, Jüri 1987.** Francisco Gómez de Quevedo y Villegas. – Francisco de Quevedo. Valik luulet. Tallinn: Eesti Raamat. Lk 5–37.
- Talvet, Jüri 1988.** Miguel de Cervantese Saavedra. Elust ja loomingust. – Teravmeelne hidalgo don Quijote La Mancast. 2. Tallinn: Eesti Raamat. Lk 523–552.
- Talvet, Jüri 1995.** Hispaania vaim. Ilmamaa.
- Talvet, Jüri 1999.** Calderóni filosoofiline draama. – Elu on unenägu. Tallinn: Kunst. Lk 143–165.
- Talvet, Jüri 2004.** Hispaania „kuldajastu” komöödiad August Sanga ja Aleksander Kurtna tõlkes. – Hispaania pärand. Eesti Näitemänguagentuur, Tartu Ülikool.
- Talvet, Jüri 2005.** Tõrjumatu äär. Ilmamaa.
- Talvet, Jüri 2006a.** Calderón: maailm on teater ja elu on unenägu. – Pedro Calderón de la Barca. Suur maailmateater. Tartu Ülikooli Kirjastus
- Talvet, Jüri 2006b.** Uusaegse müüdi lätteil: autor Tirso de Molina ja Don Juan ehk noore mehetaime igimäss. – Tirso de Molina. Sevilla pilkaja ja kivist külaline. Tartu Ülikooli Kirjastus
- Tammearu, Peeter 2005.** „Lõõmav pimedus“ on suurte valikute ja tunnete lugu (intervjueerinud Helle Leppik). – Sakala. 24.09.
- Teatriankeet... 2004.** = Teatriankeet 2002/2003. – Teater.Muusika.Kino, nr 1, lk 26–42.
- Tomberg, Jaak 2008.** Liiga palju ajalugu. – Teater.Muusika.Kino, nr 2, lk 31–38.

Toompere jr, Hendrik 2001. Hendrik Toompere jr. – Lavastajaraamat. 12 intervjuud eesti lavastajatega. Koost. Ingo Normet. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool.

Verte, Piret 2009. Kaasaegne Hispaania dramaturgia Eesti lavadel 2000–2009. Seminaritöö. Kirjandusteooria ja teatriteaduse osakond: Tartu Ülikool.

Verte, Piret 2012. Hispaanlaste maagiline maailm. – Teater.Muusika.Kino, nr 4, lk 32–36.

Vsevirov, David 2008. Milleks teatrilavale ajalugu? – Teater.Muusika.Kino, nr 7, lk 16–22.

SUMMARY

Historical plays on the Modern Stage of the Spanish Theatre

The thesis gives an overview of the historical plays on the modern stage of the Spanish theatre. The goal of the studies is to map the Spanish playwrights that still occupy a central role in the modern Spanish theatre with the aim to increase the interest to translate and stage more Spanish plays that so far have been overshadowed by Russian, French and English plays in Estonia. The research is based on the Spanish theatre statistics in 2005–2008. I became interested in the topic in 2008 when I was an exchange student of Spanish philology in the University of Oviedo.

The plays based on historical events and characters have been written during the Spanish Golden Age, during the 21st century and during all the eras in between. Since the focus of the present thesis is on modern Spanish plays, the last part is dedicated to modern playwright Juan Mayorga and analyses his historical plays. Nevertheless, as the classics still occupy a great role in modern Spanish theatre and influence the writers of younger generations, including Mayorga, it is important to have at least some basic knowledge of their theatre esthetics.

In the first part I write about the most characteristic traits of the historical plays based on the views of Thomas Postlewait, Patrice Pavis, Freddie Rokem and Spanish theatre theoreticians César Oliva, Carolina Henríquez-Sanguinet, Jesús Rubio Jiménez, Francisco Ruiz Ramón. The writers of historical plays have a lot in common with historians, but it's important to point out that while the historians are obligated to base on objective proofs the writers have more freedom in interpreting the historical events in order to achieve their esthetical goals. Also the association between historical plays and political theatre has been confirmed. Since Antonio Buero Vallejo most of the important modern Spanish writers see history connected with political ambitions. Hence the modern Spanish historical theatre is also political theatre.

The second part of the thesis gives an overview to the Spanish classics from the Golden Age, the generations of the year 1898 and 1927, also pointing out the main

reasons why plays written between these times haven't reached a comparable importance and possess no major role in modern Spanish theatre repertoire. I also take a look at the reception of Spanish classics in Estonia. The next cultural rise after the Golden Age is associated with the generation of the year 1898. The plays of the most famous representor of the generation Ramón del Valle-Inclán are not yet been discovered in Estonia. Though these are quite a challenge for translators and theatre audience, there's no doubt they would be an interesting discovery for Estonian theatre. The next generation, the generation of the year 1927 is already better known for its most outstanding representor Federico García Lorca. Both previously named generations are greatly influenced by the Spanish Golden Age writers.

In the third part I concentrate on the post-Civil War period playwrights. After the Spanish Civil War (1936–1939) the Spanish theatre was basically divided in two: mainstream theatre and *avant garde* theatre. Antonio Buero Vallejo's realistic play *Historia de una esclera* („Story of a Stairway“, 1949) is a great breakthrough of the latter. The *avant garde* theatre ideas continued in the plays of the symbolists. In the sixties the Spanish theatre was also influenced by the ideas of Bertolt Brecht, Antonin Artaud and the absurd theatre. In the circumstances of censorship the so-called independent theatre groups were formed that are characterised by collective work, influence of Bertolt Brecht and the esthetics of *esperpento*, also the usage of symbols and allegories. After the death of the dictator Franco the playwrights that had been forbidden during the dictatorship appear again to the theatre repertoire that was also connected with the lack of plays written by young playwrights. The theatre loses a great part of its audience to the cinema and moves from national halls to much smaller black boxes.

In the eighties a new generation of Spanish playwrights appear that still play a central role of modern Spanish theatre repertoire: Sergi Belbel, Angélica Lidell, Lluïsa Cunillé, Rodrigo García, Juan Mayorga, Jordi Galcerán etc. The last part of the thesis is dedicated to Juan Mayorga and his views of the role of historical plays. I also analyse five of his plays that have been considered to present Spanish historical theatre in the context of previous parts of the thesis: *Himmelweg (Camino de cielo)* („Way to Heaven“), *Cartas de amor a Stalin* („Love Letters to Stalin“), *Traductor de Blumemberg* („The Translator of Blumenberg“), *Jardín quemado* („The Scorched Garden“) and *La tortuga de Darwin* („Darwin's Tortoise“).

In the conclusion I highlight that though the increased interest toward Spanish and Latin-American theatre has not popularised the Spanish Golden Age theatre, at least it has influenced to stage more plays of the post-Civil War period authors. As the first book in the series of „teater | näidendid“ by Eesti Teatri Agentuur published in May 2013 is dedicated to Spanish and Catalan plays it gives reason to hope the increase of interesting performances on Estonian stages.

LISAD

Lisa 1. Lope de Vega näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008

Näidend	Teater	Lavastaja	Aasta
El castigo sin venganza	Compañía Nacional de Teatro Clásico	Eduardo Vasco	2005
Quien lo probó lo sabe	Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla	Omero Cruz	2005
Las Ferias de Madrid	Porcel Producciones	José Luis Tutor	2005
Fuente Ovejuna	Teatre Nacional de Catalunya	Ramon Simó	2005
El perro del hortelano	2Rc Producciones	Rafael Rodríguez	2005
La viuda valenciana	Balagán Teatro	J. A. Raynaud	2005
El arrogante español o el caballero del milagro	RESAD	Guillermo Heras	2006
El caballero de Olmedo	Aula de Teatro de la Universidad de Santiago de Compostela	Roberto Salgueiro	2006
Fuenteovejuna	Aula de Teatro de la Universidad de Murcia	Concha Lavella, César Oliva, Manolo Ortín	2006
El maestro de danzar	Teatro Defondo	Vanessa Martínez	2006
El perro del hortelano	Mirada Sur	Gustavo Funes Mansilla	2006
Las bizarrías de Belisa	Compañía Nacional de Teatro Clásico	Eduardo Vasco	2007
Fuenteovejuna	Samarkanda		2007
Los locos de Valencia	Teatro Corsario	Fernando Urdiales	2007
La noche de San Juan	Compañía Nacional de Teatro Clásico	Helena Pimenta	2007
El perro del hortelano	Rakatá Capricante	Laurence Boswel	2007
Basta que me escuchen las estrellas	Mícomicón	Laila Ripoll, Mariano Llorente	2008
El caballero de Olmedo	Malababa Teatro	Francisco García Vicente	2008
El caballero de Olmedo	Los Barracos de Federico	Amaya Curieses	2008
Los comendadores de Córdoba	Almaviva Teatro	César Barló	2008
El cuerdo loco	Teatro en tránsito	Carlos Aladro	2008

La dama boba	El Corral de la Olivera	Rafael Cruz	2008
La dama boba	Pie Izquierdo	Tatiana Ramos, Esther Pérez Arribas	2008
La dama boba	Observatorio de las artes escénicas (El Corral de la Olivera)	Rafael Cruz	2008
La discreta enamorada	Trápala Teatro	Juan Carlos Villanueva	2008
La gatomaquia	La Ensemble	Goyo Pastor	2008
La viuda valenciana	Teatros de la Generalitat de Valencia	Vicente Genovés	2008

Lisa 2. Pedro Calderón de la Barca näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008

Näidend	Teater	Lavastaja	Aasta
Amar después de la muerte	Compañía Nacional de Teatro Clásico	Eduardo Vasco	2005
Andrómeda y Perseo	Trápala Teatro	Juan Carlos Villanueva	2005
El galán fantasma	Teatre del Repartidor	Pepa Calca Pizarro	2005
Quien lo probó lo sabe	Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla	Omero Cruz	2005
La vida es sueño	Amara, Producciones	Gabriel Garbisu	2005
La vida es sueño	Guirigai Teatro	Augustín Iglesias	2005
La vida es sueño	Centro Dramático de Aragón	Mariano Anós	2005
La gran Cenobia	José Estruch, RESAD	Carlos Alonso Callero	2006
El gran teatro del mundo	Biblioteca Valenciana	José Luis Alonso de Santos	2006
El mágico prodigioso	El Mágico Prodigioso	Juan Carlos Pérez de la Fuente	2006
La rabia	Perséfone	José Antonio Raynaud	2006
Las manos blancas no ofenden	Compañía Nacional de Teatro Clásico	Eduardo Vasco	2007
El médico de su honra	Algarabía Teatro	Isidro Rodríguez Gallardo	2007
No hay burlas con el amor	Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, ESAD	Francisco García Vicente	2007
Casa con dos puertas mala es de guardar	Compañía de Manuel Canseco Escenarios Virtuales	Manuel Canseco	2008

La devoción de la Cruz	Cámara Negra teatro	Carlos Álvarez-Ossorio	2008
Life is a dream	Puy Navarro	Cecil Mackinnon	2008
No hay burlas con el amor	Compañía de Manuel Canseco	Manuel Canseco	2008
La paz universal o el lirio y la azucena	Antigua Escena	Juan Sanz Ballesteros	
El pintor de su deshonra	Compañía Nacional de Teatro Clásico	Eduardo Vasco	2008
La vida es sueño	Compañía Siglo de Oro de la Comunidad de Madrid, Resad	Juan Carlos Pérez de la Fuente	2008

Lisa 3. Tirso de Molina näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008

Näidend	Teater	Lavastaja	Aasta
El burlador de Sevilla	Grupo de Teatre de la Universitat València, ASSAIG	Pep Sanchís Vento	2006
Desde Toledo a Madrid	Rakata Capricante	Carlos Aladro	2006
Don Gil de las calzas verdes	Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC)	Eduardo Vasco	2006
El burlador de Sevilla	Teatro La Tormenta Xananda	Hadi Kurich	2007
Don Gil de las calzas verdes	Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia (ESAD)	Francisco García Vicente	2007
Los balcones de Madrid	Teatro de Cámara Chéjov	Ángel Gutiérrez	2008
El burlador de Sevilla o el convidado de piedra	Teatro de la Abadía	Dan Jemmett	2008
La celosa de sí misma	Teatro de Malta, A Priori Producciones		2008
Don Juan, el burlador de Sevilla	Pentación	Emilio Hernández	2008
La mujer por fuerza	Brazodoble Producciones	José Maya	2008
La prudencia en la mujer	Alberto González Vergel	Alberto González Vergel	2008

Lisa 4. Miguel de Cervantese näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008

Näidend	Teater	Lavastaja	Aasta
El Casamiento engañoso;	Solo y Cía		2005
El Coloquio de los perros			
Cervantes entre palos	Teatro del Duende	Jesús Salgado	2005

Cervantes insólito	Argos Teatro, Asociación Cultural	María Laura González, Tomás Sendarrubias	2005
La compañía de Saavedra: El viejo celoso	Aula de Teatro de la UEX	Asunción Mieres	2005
Curioso retablo	Teatro Independiente Alcalaíno TIA, Asociación Cultural	Luis Alonso	2005
De Aldonzas y Dulcineas	Grupo Escénico El Comodín	María Jesús Varona	2005
Don Quijote	Companhia do Chapatô	John Mowat	2005
En un lugar de Sevilla	Edeteatro	José Luis Losa	2005
Entremeses	Grupo de Teatro Alharaca	Toñi Martín	2005
Entremeses: El Juez de los divorcios; La Cueva de Salamanca; El viejo celoso; Los Habladores	La Locandiera	Marisol Treviño	2005
La entretenida	La compañía Nacional de Teatro Clásico	Helena Pimenta	2005
Los habladores	Grupo de Teatro La Jara del Centro Extremeño en Alcalá de Henares	Toñi Martín	2005
Impresión de don Quijote Quijote!	Teatro Negro de Praga, Grupo Sona Teatro Núcleo	Francisco Plaza Cora Herrendorf	2005
El Quijote	La Candelaria	Santiago García	2005
El Retablo de las maravillas	La compañía de la ETR	Juan Carlos Villacampa	2005
Retablo de maese Pedro o de cómo Ginesillo de Pasamonte conoció a don Quijote y lo que le aconteció	La Tirita de Teatro	Paco Úbeda	2005
Sancho en la ínsula	El Pocico	María Soledad Méndez Moñino	2005
Sancho Panza, gobernador de la ínsula Barataria	Grupo de Teatro Punto y Aparte	María José Ledesma	2005
The Unpossessed / El desposeído	Double Edge Theatre	Stacy Klein	2005
El viaje de Parnaso	Compañía Nacional de Teatro Clásico	Eduardo Vasco	2005

El viejo celoso	Duelos y Quebrantos del Centro Cultural de Castilla-La Mancha en Alcalá de Henares		2005
Entremeses	Rafel Oliver Producciones	Andreu A. Segura	2006
Entremeses, de Cervantes	Grupo de Teatro de la Universidad Carlos III	Domingo Ortega	2006
Don Quixote	Mom, West Yorkshire Playhouse	Josep Galindo	2007
Rinconete y Cortadillo en Tormes	Esphera Teatro	María Barragán	2007
El viejo celoso	Grupo Cultural Xana	Margarita Rodríguez	2007

Lisa 5. Ramón María del Valle-Inclán näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008

Näidend	Teater	Lavastaja	Aasta
La Cabeza del Bautista,	Tribueña	Irina Kouberskaya	2005
La Rosa de papel			
Cara de plata	Centro Dramático Nacional	Ramón Simó	2005
Divines Paraules	Escola Municipal de Teatro de Silla	Ramón Moreno, Amparo Pedregal	2005
Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte	Territorio Nuevos Tiempo (TNT)	Alfonso Zurro	2005
Romace de lobos	Teatro Español	Ángel Facio	2005
Cuento de abril	Espacioscuro	Miguel Torres	2006
Divinas palabras	Centro Dramático Nacional (CDN)	Gerardo Vera	2006
Los Cuernos de Don Friolera	Azogue Teatro	Enrique Villanueva	2007
Luces de Bohemia	Teatro de Temple	Carlos Martín	2007
Retablo Valle Inclán	Teatre del Repartidor	Pepa Calvo	2007
Los Cuernos de Don Friolera	Producciones Cachivache, Teatro Zascandil	Chema Adeva	2008
Los Cuernos de Don Friolera	Teatro Español	Ángel Facio	2008
Ligazón	Tribueña	Sancho Dávila	2008

Lisa 6. Federico García Lorca näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008

Näidend	Teater	Lavastaja	Aasta
Amor de don Perlimplín con Belisa e su jardín	Tamur Teatro		2005

Así que pasen cinco años	Meditea	Carlos Alonso Caballero	2005
Bodas de sangre	Grupo de Teatro de Pinillos	Ángel Encinas	2005
La casa de Bernarda Alba	Compañía de Teatro Joven	José Manuel Pardo	2005
La casa de Bernarda Alba	Teatro Gayarre	Carme Portaceli	2005
Casting (un pretexto lorquiano)	Casa de América, Laboratorio de Teatro Urgente		2005
Comedia sin título	Teatro de la Abadía	Luis Miguel Cintra	2005
Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías	Centro Andaluz de Teatro (CAT)	Concha Távora	2005
El maleficio de la mariposa	La Cuerda Floja	Charo Feria	2005
Yerma	Fundació Teatre Principal de Palma	Rafel Duran	2005
Yerma, Mater	La Cuadra de Sevilla	Salvador Távora	2005
Bodas de sangre	Karpas Teatro	José Manuel Pardo	2006
Bodas de sangre	Teatro para un Instante	Miguel Serrano	2006
La casa de Bernarda Alba	Teatro de la Danza, Entrecajas Producciones	Amelia Ochandiano	2006
La casa de Bernarda Alba	Teatro de Robres	Luis Casaus	2006
Federico, un drama social	Centro Andaluz de Teatro (CAT)	Francisco Ortuño	2006
Rosa Mutabile	Elàstic Nou Produccions	Aina M. Gimeno	2006
Soledades	Companyia de Teatre Antonio Rubio de la Casa de Andalucía de Lleida	Lola Iribarne	2006
Yerma	Karpas Teatro	Manuel Carcedo Sama	2006
Le divan du Tamarit	Compagnie José Manuel Cano López	José Manuel Cano López	2007
El retablillo de Don Cristóbal	Axioma Teatro	Carlos Góngora	2007
Títeres de Cachiporra	Grupo de Teatro de la Universidad Carlos III de Madrid	Domingo Ortega	2007
Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín	Tribueñe	Irina Kouberskaya	2008
Bodas de sangre	Teatro Fusión	Salvador Espinosa Ación	2008

Así que pasen cinco años	Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (Resad)	Yolanda Porras	2008
Diálogos	La Pajarita de Papel	Rodolfo Cortizo	2008
Lorquiana	Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD)	Ana Sala Burgos	2008
Perlimplín	La Fundación	Pedro Álvarez-Ossorio	2008
El Público	Escuela de Arte Dramático de Valencia, ESAD	Vicente Genovés	2008

Lisa 7. Antonio Buero Vallejo näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008

Näidend	Teater	Lavastaja	Aasta
La Fundación	Vidrios	José Miguel Álvarez	2005
La tejedora de sueños	La Locandiera Teatro	Roberto Carlos Orozco, José Antonio Avilés, Miguel Romero	2005

Lisa 8. José Sanchis Sinisterra näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008

Näidend	Teater	Lavastaja	Aasta
Claroscuros Trilogía: Lo bueno de las flores es que se marchitan pronto, Mal dormir, Retrato de mujer con sombras	Tantarantana Claroscuros	Ada Vilaró Casals	2005
Marsal Marsal	En la Luna Producciones Teatrales	Pedro Izura	2005
Misiles melódicos	Centro Dramático de Aragón, Centro Dramático Galego, Teatro Español	David Amitin	2005
Pervertimiento	Pakidermo	Ramón Ibarra	2005
Terror y miseria en el primer franquismo	Compañía Teatrabo, Manufacturas Escénicas	Victor Iriarte	2005
Vacío	Segundo Viento	José Sanchis Sinisterra	2005
Ay, Carmela	Producciones Faraute	Miguel Narros	2006
El cerco de Leningrado	Yin Teatro	Encarna Peinado	2006
Sangre lunar	Centro Dramático Nacional, CDN	Xabier Albertí	2006

El cerco de Leningrado	Asociación Cultural Taller de Teatro Maru-Jasp	Juan José Pinto, Alejandro Hernández	2007
Ñaque o de piojos y actores	Metamorfosis Producciones Teatrales	José Sanchis Sinisterra, Carlos Martín	2007
El cerco de Leningrado	2RC Producciones	Rafael Rodríguez	2008
Flechas del ángel del olvido	Espacioscuro	Miguel Torres	2008
Pervertimento	La Platea	José Antonio Ortíz	2008
Terror y miseria en el primer franquismo	Teatre del Repartidor	Pepa Calvo	2008
Valeria y los pájaros	El Buce Producciones	José Sanchis Sinisterra	2008

Lisa 9. Juan Mayorga näidendite lavastused Hispaania teatrites 2005–2008

Näidend	Teater	Lavastaja	Aasta
Animales nocturnos	Sala Beckett	Magda Puyo	2005
Exilios	Teatro del Astillero	Guillermo Heras	2005
Hamelin	Animalario Vania Produccions	Andrés Lima	2005
Himmelweg	Secuela (UAL)	Antonio Fernández	2005
El chico de la última fila	Ur Teatro	Helena Pimenta	2006
Cartas de amor a Stalin	Teatro Íntimo	Paco Obregón	2008
El gordo y el flaco	Compañía Teatro A	Carlos Marchena	2008
La paz perpetua	Centro Dramático Nacional	José Luis Gómez	2008
La tortuga de Darwin	Teatro El Cruce	Ernesto Caballero	2008

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Piret Verte (sünnikuupäev: 23. märts 1986)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Ajalooinelised näidendid tänapäeva Hispaania teatris“, mille juhendaja on Madli Pesti,
 - 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus,
Piret Verte
10. mai 2013