

**TARTU ÜLIKOOL  
KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT  
KIRJANDUSE JA TEATRITADUSE OSAKOND**

Kadri Rantanen

**EESTI SUVETEATER  
AASTATEL 1995–2005**

Magistritöö

Juhendaja dotsent Anneli Saro

Tartu 2010

## SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	4
1. EESTI SUVETEATRITRADITSIOON.....	9
1.1. EESTI SUVETEATER AASTANI 1985 .....	9
1.2. SUVETEATER AASTATEL 1985–1995 .....	19
1.3. SUVETEATER AASTATEL 1995–2005 .....	23
2. RUUM KUI SUVETEATRI OLULINE ARGUMENT .....	31
2.1. TEATRI RUUM KUI TEATRI KESKKOND.....	31
2.2. REAALSE JA FIKTSIONAALSE RUUMI VAHEKORRAD .....	33
2.3. RUUMI KASUTUSVÕIMALUSED SUVETEATRIS.....	39
2.3.1. <i>Teatrimaja – leitud koht</i> .....	41
2.3.1.1. <i>Ready-made-ruum</i> .....	43
2.3.1.2. <i>Ruum kui argument</i> .....	44
2.3.1.3. <i>Fit-in-kujundus</i> .....	45
2.3.2. <i>Teatritraditsiooniga koht – teatritraditsioonita koht</i> .....	46
2.3.3. <i>Koha vaim ehk genius loci</i> .....	51
2.3.4. <i>Frontaalne lavastus – keskkonnateater</i> .....	56
2.4. VABAÕHULAVASTUSE RUUMI EELISED JA KOMPLIKATSIOONID.....	61
3. SIIRDEÜHISKOND JA MAJANDUSLIKU KAPITALI RESTRUKTUREERIMINE	66
4. SUVELAVASTUS KUI PROJEKTIPÕHINE LAVASTUS.....	76
5. 1995.–2005. AASTAL ETENDUNUD SUVELAVASTUSTE KLASSIFIKATSIOON JA STATISTILINE ANALÜÜS .....	84
5.1. SUVETEATER KUI POPULAARKULTUUR .....	84
5.1.1. <i>Heteronoomse dominandiga suvelavastused</i> .....	85

5.1.2. <i>Autonoomse dominandiga suvelavastused</i> .....	89
5.1.3. <i>Suveteatri sildlavastused</i> .....	94
5.2. AASTATEL 1995–2005 ETENDUNUD SUVELAVASTUSTE STATISTILINE ANALÜÜS .....	97
KOKKUVÕTE .....	105
KASUTATUD ALLIKAD .....	110
RÉSUMÉ .....	117
LISA. 1995.–2005. AASTA SUVELAVASTUSTE STATISTILISED ANDMED .....	121

## SISSEJUHATUS

Taasiseseisvunud Eestis on suveteater järjepidevalt eksisteerinud juba kuusteist aastat ning pakkunud kunstiliselt kvaliteedilt konkurentsi repertuaariteatrite põhihooaja lavastustele. Vaatamata sellele, et eraldiseisvalt on suviseid teatrilavastusi meedias vähemal või rohkemal määral kajastatud (sh peamiselt tutvustavad ja/või retsenseerivad artiklid, ühe või paari hooaja kokkuvõtted ja/või ülevaated), leidub suveteatrit kui omaette nähtust põhjalikult uurivaid publikatsioone vähe. **Seega oli käesoleva magistritöö kirjutamise peamiseks tõukejõuks soov analüüsida suveteatrit ehk suvel mängitavaid lavastusi kui terviknähtust, lähtudes võimalikult erinevatest tahkudest (esthetika, ideoloogia, toimimisprintsüübid jms).**

Suveteatriks nimetan lavastusi, mille klassifitseerimisel tuleb arvestada vähemalt kahe kriteeriumi – aja ja kohaga. Suveteatri mänguperiood on temporaalselt limiteeritud, piirdudes üldjuhul kolme kuuga (juunist augustini), mil statsionaarsed teatrid on suvepuhkusel. Lavastuses kasutatava ruumi ekspluateerimise alusel saab suveteatrit diferentseerida järgmiselt: suvelavastused, mida mängitakse statsionaarsetes teatrisaalides, ning suveprojektid, mis leiavad aset leitud kohas (sh nii sisetingimustes kui ka vabas looduses). „Leitud koht/ruum [---] on iga koht, nii ruumis sees kui väljas, mida kasutatakse etenduseks nii, nagu ta on, ilma seda füüsiliselt oluliselt muutmata“ (Aronson 1981: 3).

Kuna ajavahemikul 1995–2005 taasiseseisvunud Eestis loodud suvelavastuste arv oli suur, siis ei olnud töö kirjutamisel eesmärgiks üksikteostele keskendumine ja nende süvaanalüüs, vaid suveteatri üldise arengu ja selle ilmingute kaardistamine. Miks piirduti uurimuses peamiselt 1995.–2005. aasta suvelavastustega? 1995. aastal Tallinna Linnateatri „Kolme

musketäriiga“ aktiveerunud suveteater on üheteistkümne aastaga läbi teinud märkimisväärse transformatsiooni – erinevas vanuses ja erineva teatrikogemusega publikule suunatud vaatamänguliste vabaõhuetenduste kõrvale tulid uuest aastatuhandest ka kunstiteadlikuma sihtgrupi ootustega arvestavad suveprojektid. Seega võib tõdeda, et üheteistkümne tegevusaastaga leidis suveteater eesti teatrimaastikul oma nišid ja pärast 2005. aastat ei ole suvises teatritegemises märkimisväärseid muutusi enam toimunud.

Aastatel 1995–2005 Eesti erinevates paikades etendunud suvelavastuste rohkus lubab uskuda, et suveteater pakkus huvi nii tegijatele kui ka publikule. Üheteistkümne aasta jooksul produtseeritud suveprojektidele tuginedes käsitlem järgmisi teemasid: suveteatri taastekke eeldatavad põhjused ning arengusuunad; vabaõhulavastuste esteetika ning problemaatika; ruum kui suveteatri (sh vabaõhulavastuse) oluline osa ning suveteatri olulisimad toimimisprintsipiibid.

Ainese uurimise peamiseks lähteallikateks olid ajavahemikul 1995–2005 etendunud suviste projektipõhiste lavastuste retsensioonid. Teema analüüsimisel tugineti esmajoones lavastuste statistilisele andmestikule, keskendudes peamiselt neljale aspektile: repertuaarivalikule, mängukordade arvule, külastatavusele ja mänguruumi ekspuaterimisele. Suveteatri ruumi eeliste ja komplikatsioonide käsitlemisel toetuti teoreetilise baasi osas järgmiste autorite teostele: Arnold Aronsoni „The History and Theory of Environmental Scenography“ (1981), Marvin Carlsoni „Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture“ (1992) ja Annette Arlanderi „Esitys tilana. Acta Scenica 2“ (1998). Teoreetiliste seisukohtade illustreerimisel on püütud võimalikult palju lähtuda isiklikust suveteatrikogemusest. Suuliste allikatena kasutati intervjuusid Eesti projektipõhise suveteatri praktikutega (Emajõe Suveteatri juhi Andres Dvinjaninovi (2001, 2007) ja finantsdirektori Maibi Jõeloga (2001), Comedy Productionsi juhi Hannes Villemsoniga (2007), lavastajate Andres Noormetsa (2007) ja Raivo Trassiga (2007) ning kunstnike Iir Hermeliini (2007) ja Jaak Vausiga (2007).

Uurimuse olulise osa moodustas töö lõpus välja toodud lisa (1995.–2005. aasta suvelavastuste statistilised andmed), millele toetudes analüüsiti suveteatrit kui omaette nähtust. Suveteatri statistika koostamisel ilmnemised järgmised probleemid: suvelavastuste kaootiline kajastamine meedias ning puudulikud ja/või varieeruvad andmed etenduste arvu ja külastatavuse osas (puudutab ennekõike 1990. aastate lavastusi). Statistiline info pärineb peamiselt „Teatrielu“ kogumikest, kriitikast, ajalehtede kultuuriteadetest, isiklikust kirjavahetusest teatrijuhtidega jne. Harrastusteatri tegevus jäi üldjuhul allikmaterjalide vähesuse tõttu uurimusest kõrvale. Kuna käsitleval perioodil kõikide etendunud suvelavastuste statistikat ei olnud võimalik tuvastada, on uurimustöös tegemist kohati ligikaudsete andmetega.

Magistritöös on viis peatükki. Esimese peatüki „Eesti suveteatritraditsioon“ eesmärk on anda ülevaade sellest, milline on suveteatri ajalooline traditsioon ja millised on erinevate perioodide peamised ajendid suvise teatrivormi arengul ja/või taandumisel (alapeatükid: „Eesti suveteater aastani 1985“; „Suveteater aastatel 1985–1995“; „Suveteater aastatel 1995–2005“). Kuigi tinglikult võib pidada eesti suveteatri alguseks Lydia Koidula Vanemuise Seltsi hoones jaanipäeval etendunud „Saaremaa onupoega“ (1870), alustati suveteatri ajalugu käsitlevat peatükki Kotzebue „Isaliku ootusega“ (1789), kuna Eesti teatriloo kontekstis on oluline ennekõike just eesti keele jõudmine lavale. Erinevatel ajajärgudel on suvist teatrivormi eksploateeritud erinevalt, mistõttu saab pea iga kümnendi suvelavastuste puhul tuua välja just sellele perioodile iseloomulikud teemad, autorid, žanrid jms. Põhjalikumalt peatutakse perioodil 1995–2005, sest üheteistkümnelt aastaga mitmekesisus suveteater nii žanriliselt (alates uuest aastatuhandest jõudsid suvelavadele ka muusikal ja operett), stilistiliselt kui ka kvaliteedilt (suuremates mänguruumides etendunud, peamiselt seiklusromaanidel põhinevate ning visuaalselt mõjusate vaatamängude kõrvale tulid intiimsemates mängupaikades etendunud ja kvaliteetkirjandusel baseerunud kunstiväärtuslikud teosed).

Suveteatri mänguruumiga seonduvaid küsimusi ja probleeme analüüsitakse peatükis „Ruum kui suveteatri oluline argument“. 1995.–2005. aastal etendunud suvelavastuste rohkete mängukohtade kasutamised (nii sise- kui välistingimustes) lubavad pidada ruumi suveteatri oluliseks elemendiks. Seega võib lähtuda Annette Arlanderi mõttekäigust, et etendus on koha saanud ja sündmuseks muutunud tekst (Arlander 1998: 57). Kuna nii teatritraditsiooniga kui ka teatritraditsioonita ruumid on alati juba eelnevalt semantiliselt küllastunud, siis kerkib „leitud kohtade“ puhul pea alati esile küsimus reaalse ja fiktsionaalse ruumi vahekorra kohta. Peatükis uuritakse ja illustreeritakse kahe erineva ruumi omavahelise dialoogi võimalusi ja probleeme. Eraldi tähelepanu pööratakse suveteatri ruumijaotusele, mh tuuakse välja peamised „leitud ruumi“ kasutamise võimalused ning vaadeldakse „lava“ ja „saali“ suhteid vabaõhuteatris. Viimasena uuritakse ja kõrvutatakse vabas õhus ning sisetingimustes etenduvate lavastuste ruumikasutuse eeliseid ja komplikatsioone.

Kuna 1980. aastate lõpus ning 1990. aastate alguses Eesti ühiskonnas aset leidnud poliitilised protsessid ja nende järelkajad ulatusid perioodi, mil Eesti teatrimaastikul kinnitasid kanda esimesed projektiteatrid, siis kontsentreerutakse peatükis „Siirdeühiskond ja majandusliku kapitali restruktureerimine“ nendele tendentsidele, mis mõjutasid kõige enam taasiseseisvunud Eesti kultuuriruumi. Peatükis keskendutakse ennekõike järgmistele probleemidele: millised muutused tulenesid kultuurielu (sh loomisel ja tarbimisel) ümberorienteerumisest ühiskonnakeskselt individuaalsele ning missugused olid eeltingimused suvise projektipõhise teatrivormi rakendamiseks.

Peatükis „Suvelavastus kui projektipõhine lavastus“ tuuakse välja peamised projektiteatri toimimisprintsiibid, kõrvutades viimaseid repertuaariteatri omadega, kuna 1995.–2005. aasta projektipõhiseid suvelavastusi toodi välja mõlemas teatrisüsteemis. Suveteatris võib näha aga kompromissi kahe teatrivormi vahel, kuna mõlemad rakendavad vähemal või rohkemal määral teise süsteemi põhimõtteid.

Magistritöö viimases peatükis „1995.–2005. aastal etendunud suvelavastuste klassifikatsioon ja statistiline analüüs“ uuritakse projektipõhiste suvelavastuste repertuaari (argumenteerimaks eelnevate peatükkide teoreetilisi seisukohti ja empiirilisi näiteid) ning klassifitseeritakse analüüsitud perioodi suvelavastused autonoomse ja heteronoomse dominandiga suvelavastusteks ning suveteatri sildlavastusteks. Prantsuse sotsioloogi Pierre Bourdieu' järgi deklareerib autonoomne põhimõte end loosungiga „kunsti kunsti pärast“, samas kui heteronoomne põhimõte soosib loojaid, kes lähevad kompromissidele võimuväljal domineerijatega (Bourdieu 1996: 216) ehk arvestavad nn kunstituruga ja populaarse maitsega. Suveteatri sildlavastusteks nimetatakse uurimuses neid suveprojekte, kus toimivad võrdväärselt nii heteronoomne kui ka autonoomne põhimõte.

## **1. EESTI SUVETEATRITRADITSIOON**

### **1.1. Eesti suveteater aastani 1985**

Teadaolevalt kõlas eesti keel Eestis teatrilaval Tallinnas 1789. aastal Kotzebue ühevaatuselises rahvatükis „Isalik ootus“, kus saksakeelse teksti sees oli eestikeelseid kõnelusi ning ühe tegelasena astus laval üles eesti talupoeg. Säilinud näidendi teksti põhjal võib oletada, et autor oli huvitatud nii eesti keelest (eesti keelt kõnelevate tegelaskujude loomisel kasutas Kotzebue valdavalt eesti keelt) kui ka kohalikest oludest. Kotzebue näidendis oli mõisniku-talupoja vahekord lähedane tollases rahvavalgustuslikus kirjasõnas ilmunud seisukohtadele mõistlikust orjast ja humaansest peremehest. „Isalik ootus“ oli näide sakslaste eneste hulgas toimunud lõhestumisest: teatri ümber olid koondunud enamasti kohaliku baltisaksa aadli intelligentsi esindajad, kes olid mõjutatud Lääne-Euroopas levinud valgustuslikest ideedest ning Prantsuse revolutsioonist. (Kask 1970: 21–23) Tallinna Saksa teater mängis eestikeelseid etendusi üsna järjepidevalt hiljemgi, andes suviti külalisetendusi Pärnus ja ilmselt mujalgi.

Tartus eestikeelsete etenduste kohta andmed puuduvad, sest Paul I korraldusel kehtis Tartus aastatel 1802–1867 teatrikeeld. Tõenäoliselt võis olla eestikeelseid teatrietendusi teistes Eesti linnades, kuid nende kohta on leitud vähe materjale. (Kask 1970: 29)

Ametlikule keelule vaatamata jätkus näitemängu-harrastamine saksa keeles Tartu ümbruses edasi. Etendusi anti väljaspool linna piire: üheks selliseks nn legaalseks paigaks oli Riia maantee ääres asunud Valge hobuse kõrtsi teine korrus. 1858. aastal ehitati kõrtsi kõrvale eraldi teatrihoone, mille üliõpilased ristisid „Novumiks“ (mahutas ca 600 inimest). (Kask 1970: 40) Suviti andis seal etendusi Tallinna Saksa teater. Tõsisemad teosed etendusid

Novumis harva, peamiselt jõudsid publikuni kerged salongitükid, vodevillid, ajaviitekomöödiad jms. Suveteatri hoonet ja ebaühtlase kunstilise tasemega etendusi kasutasid baltisaksa üliõpilased skandaalide organiseerimiseks, mistõttu jäid paljud teatrist tõsiselt huvitatud vaatajad sealt eemale. Mõnel hooajal palgati klassikalavastustesse Peterburi teatrikuulsusi, kes pakkusid vaatajatele ka kvaliteetsemat teatrikunsti. (Põldmäe1963: 17–19)

Selleks, et sünniks kogu rahva teater, tuli liita kolm peamist komponenti: algupärane näitekirjandus, eestlastest teatritegijad ning eestlastest publik. Rahvuslik liikumine ja eesti rahvuse kujunemine viisid kokku talurahva näitlemishuvi ning linnades tekkinud etendusealged. 1870. aasta jaanipäeval kogunes Jaama tänava Vanemuise Seltsi hoonesse vaatama Lydia Koidula „Saaremaa onupoega“ rahvast nii maalt kui linnast. Publikuhuvi oli sedavõrd suur, et lavastust korrati ka järgmisel päeval. Lydia Koidula uuteks ettevõtmisteks teatrivallas said 1870. aastal etendunud „Kosjakased ehk Maret ja Miina“ ning 1871. aastal etendunud „Säärane mulk ehk Sada vakka tangusoola“. Kui kahe esimese lavastuse puhul oli tegemist saksa kirjanikelt laenatud süžeedega, siis „Säärane mulk“ oli juba läbinisti originaalne. Haritud inimesena oli Lydia Koidula võtnud endale kohustuseks kirjutada rahva haridusolude teemadel ning juhtida tähelepanu Eesti külades tekkinud vastuoludele rikkaste ja vaeste, peremeeste ja sulaste vahel. (Kask 1970: 42–43) Kaks viimast lavastust ajastati päevadele, mil Tartus toimusid põllumajandusnäitused või põllumeeste koosolekud, et pakkuda eestikeelsele maapublikule võimalust kaasa elada emakeelsetele teatrietendustele. „Kosjakased ehk Maret ja Miina“ toodi publikuni ajal, kui Tartus leidis aset saksa põllumeeste seltsi põllumajandusnäitus (29. ja 30. september) ning „Säärane mulk ehk Sada vakka tangusoola“ etendumispäevad (2. ja 3. juuni) kattusid ajaga, mil toimus Tartu Eesti Põllumeeste Seltsi koosolek (Põldmäe1963: 58, 81).

Etendusi, mille vaatajad istuvad lageda taeva all, on Eestis mängitud rahvuslikust ärkamisajast peale ja saksa teatrite trupid on seda Eestimaal veelgi varem teinud. Kuid need olid etendused, mis leidsid aset teatrihoonete, õigemini seltsimajade aedadesse ehitatud

kinnistel lavadel, mida kasutati suvel nii kõlakojana kui ka teatrietenduste andmiseks. Tegemist oli enamasti lavastustega, mida mängiti ka talvel saalis või mis meenutasid siseruumides mängitavaid etendusi (oli eesriie, olid needsamad dekoratsioonid). Vahe oli ainult selles, et vaataja istus suvel lageda taeva all. 1883. aastast hakati Vanemuise teatris korraldama aiapidusid, kus muule eeskavale lisaks esitati ka näitemänge. Esimestel suvedel etendati peamiselt algupäraseid lühikomöödiad, mida oli enne mängitud siselaval. (Põldmäe 1985: 103) Hiljem muutus aiapidude repertuaar pisut ambitsioonikamaks, kuid silmas peeti ikka populaarset maitset.

Esimesed vabaõhuetendused, kus lavastajad ja näitlejad pidid paratamatult kohanema välitingimuste ja sellega kaasnevate lavastuslike muudatustega (muutlikud ilmastikuolud, akustikaprobleemid, valgus jne), olid „Kuningas Oidipus“, „Salome“ ja „Ohver“, mis tulid ettekandmisele 1923. aasta VIII üldlaulupeol Kadrioru staadionil. Kõik kolm olid Paul Sepa käe all valminud Draamateatri statsionaaris 1922. aastal, kuid 1923. aastal seadis Sepp need suuremaid vahemaid ja avarusi arvestades vabaõhulavastuste tingimustele ümber: teatrisaali kitsad piirid polnud enam ruumiliseks takistuseks, takistusi ei olnud ka kunstnik Aleksander Tuurandi fantaasiate rakendamisel. Häälevõimendusseadmeid teatril polnud, ent näitlejate hääled (sh L. Reiman ja E. Türk) olid kuuldavad üle Kadrioru staadioni. (Tormis 1978: 87) 1920. aastatel toimusidki vabaõhulavastused enamasti laulupidude ajal, mis garanteeris suure küllastajate arvu ja lisaks kulude katmisele ka mõningase tulu teatritele ning lavastuse tegijaile. Tolleaegseks laulupeo ja vabaõhulavastuse kohaks oli praegune Kadrioru staadion. Pärast õnnestunud (tõelise kõlajõu sai „Kuningas Oidipus“) laulupeoetendust kutsuti Paul Seppa „Kuningas Oidipust“ teistesse Eesti linnadesse lavastama. Siinkohal tuleks tähelepanu juhtida sellele, et Sepp oli noorukina olnud kaastegev Pihkva suveteatri trupis ning Eestis spetsialiseerus ta 1920ndatel just suurte vabaõhuvaatemängude lavastamisele. (Tormis 1978: 80)

Kõik eelnevad näited puudutasid lavastusi, mis olid esietendunud teatrisaalis ning hiljem „vabasse õhku“ üle toodud. Vabas õhus sündinud lavastuste alguspunktiks võib pidada

1920. aastal Viljandi lossimägedes ettekandmisele tulnud Oscar Wilde'i „Salomed“. Nimelt korraldati Viljandis korduvalt näitekunstialaseid suvekursusi, mida juhatasid Karl Jungholz, Hanno Kompus ja Paul Sepp. Suvkursused panid omakorda liikuma vabaõhulavastuste korraldamise mõtte, milleks Viljandi Lossimäed suurepäraselt sobisid. 1920. aasta suvel mängiti suvekursuste lõpetamiseks eelnevalt Draamateatri lavastuses populaarseks saanud „Salomed“ kursuslaste kaastegevusel. Lavastus jäi liikumise suure osatähtsuse ning eksootilise värvikuse võimalusega vabaõhulavastuste repertuaari mujalgi Eestis. (Tormis 1978: 252) Kümnendivahetuse Draamastuudio teater väärrib tähelepanu Draamateatri algatatud vabaõhulavastuste traditsiooni jätkamisega. 1928. aastal esitas Draamastuudio teater laulupeo puhul Kadrioru laululaval Sophoklese „Antigone“ (lavastaja P. Sepp) ja Artur Adsoni „Toomapäeva“ (lavastaja A. Lauter). Draamastuudio teater ise esines peamiselt korraldaja osas, sest lavastajaid ja esinejaid kutsuti ka teistest teatritest. (Tormis 1978: 165)

Kolmekümnendatel aastatel hakati esitama rohkem vabaõhulavastusi, mille autoreiks olid eestlased ja mis kõnelesid eesti rahva ajaloo suursündmustest ning mille kujutamises andis mõningast eeskujut romaani- ja novellikirjandus (August Mälk ja Karl August Hindrey). Otsesed tellimustööd olid suurejoonelised vabaõhulavastused, nagu Hendrik Visnapuu „Otepää all“ (1933, lavastaja P. Sepp), „Killamägedel“ (1934, lavastaja P. Sepp), „Tõivupüha“ (1936, lavastaja E. Türk) ja laulupidude sarjas sama autori massimäng „Maa vabaduse eest“ (1938, lavastaja A. Särev). (Tormis 1978: 275)

1941. aasta suvel tahtis Vanemuine oma hooaja lõpetada suurejoonelise vabaõhulavastusega „Pühajärve sõda“ (Rasmus Kangro-Pooli näidend, lavastaja K. Aluoja), mis pidi kajastama eestlaste võitlust balti parunite vastu. Etendus lõppes apoteoosiga uuele ajastule – nõukogude korra kehtestamisele Eestis. „21. juunil toimunud peaproovi lõpulaul „Suur ja lai on maa...“ täitis suvist linna“. (Kask 1987: 84) Esinemiskohaks valiti Vanemuise majaesine trepistik ning mäeküljel asuvad terrassid, osa

Aia (praeguse Vanemuise) tänavast. Esietendus jäi ära alanud sõja tõttu kehtestatud pimendamisenõude pärast. (Ird 1983: 212)

Sõjajärgsetel aastatel tekkis uuesti soov ja tahtmine elustada suvine teatritraditsioon. Taas kujunesid tavaks laulupidusid lõpetavad vabaõhuvaatemängud. Nii lavastati 1947. aasta laulupeoks Juhan Sütiste „Lembitu“ (lavastaja L. Kalmet). Vanemuise esimest sõjajärgset vabaõhulavastust A. Korneitšuki „Ukraina steppides“ (lavastaja E. Kaidu) etendati 1949. aastal Tartumaa 6. laulupäeval Tamme staadionil. (Ird 1983: 212) Sõjajärgseil aastail mängiti vabaõhuetendusi seoses suuremate rahvalike üritustega (laulupeod, ajalooürituste tähistamised jms). Peagi oli selge, et vabaõhulavastustele ei jätku laulupeo ametkondlike ürituste hulgas ruumi: peamiseks põhjuseks, et tihedalt neli-viis päeva kestvate proovide tõttu ei olnud lauluväljakul vabaõhuetendusteks aega (Ird 1979: 264).

Manner polnud ainus koht, kus Eestis vabaõhulavastusi etendati. Sõjajärgsetel aastatel olid suvalavastustelaadsed ettevõtmised ka Saaremaal Kuressaare teatris. Omamoodi teatrisündmuseks kujunes 1945. aastal poola klassiku A. Fredro „Daamide ja husaaride“ (lavastaja M. Merjanskaja) vabaõhuetendus Kuressaare linnapargis. Selleks puhuks oli rohkesti ettevalmistusi tehtud ning etendusele eelnes rongkäik. Husaarid näitasid oma ratsutamisoskust, daamide tarvis oli muretsetud tõld. (Sikk 1977: 122–126)

Üheks meeldejäävamaks Vanemuise vabaõhulavastuseks peetakse 1950. aasta juunikuus Toomeorus ette kantud Eugen Kapi ooperit „Tasuleegid“ (lavastaja K. Ird, esietendus statsionaaris 1945). Hiljem järgnesid sellele samas paigas veel mitmed vabaõhulavastused: B. Aleksandrovi ooperit „Pulmad Malinovkas“ (1951, lavastaja P. Mägi), Rimski-Korsakovi ooper „Maiöö“ (1952, lavastaja O. Moraljov), V. Solovjov-Sedoi ooperit „Kõige kallim“ (1953, lavastaja A. Vinter), F. Jarullini ballett „Šurale“ (1955, lavastaja I. Urbel, esietendus statsionaaris 1954) ja L. Austeri ballett „Tiina“ (1960, lavastaja I. Urbel, esietendus statsionaaris 1958). Nimetatud lavastuste tarvis ehitati ajutised mängupaigad, mis peale etendusi sealt koristati. Toomeorus hakati korraldama peale

vabaõhunäitemängude ka muid massiüritusi, mistõttu kohaletulnud rahvahulgad kurnasid sealset loodust ning segasid Toomel asuvate haiglate rahu (ümber oru püstitati õlleputkasid ning üles seati võimsaid helivõimendeid). Tulemuseks oli see, et vabaõhuetenduste andmine keelati ja Vanemuine kaotas seeläbi Tartus vabaõhuteatri mängukoha. (Ird 1983: 212)

Uue mängupaiga otsingutel jäädi peatuma ujula piirkonnas: Emajõe kaldal mängiti 1959. aastal Evald Aava ooperit „Vikerlased“ (lavastaja U. Väljaots, esietendus statsionaaris 1955. aastal). Ühel pool Emajõge olid mänguväljakud, teisel kaldal istus publik, vikerlaste laevad sõitsid aga Emajõel. Kuna jõekallas ei suutnud suurele publikule häid vaatamistingimusi pakkuda, siis rohkem selles piirkonnas vabaõhunäitemänge ei korraldatud. Vanemuise teostest väärrib äramärkimist 1965. aasta üldlaulupeol etendunud Gustav Ernesaksa kirjutatud laulumäng „Mari ja Mihkel ehk Kuidas Uuspere ja Vanavere laulupeole läksid“ (lavastaja K. Ird). (Ird 1983: 213)

Suveteatrit kui laulupeo juurde kuuluvat traditsiooni püüti mõnda aega veel elus hoida rajoonilaulupidudel. Viimastega hakkasid kaasnema aga rahvakunstiõhtud, mistõttu teatrietendustele ei jäänud ruumi. Vabaõhuetenduste mänguperioodiks kujunes juuni ja juuli, mil inimesed ei olnud hõivatud suviste põllutöödega. Vanemuistlastel sai selliseks nn ringreisilavastuseks „Rummu Jüri“ (1954, lavastaja U. Väljaots), mida esitati mitmetes Eesti looduslikult kaunites kohtades. Edukad olid ka Teuvo Pakkala „Parvepoisid“ (1956, lavastaja E. Kaidu) ning Hugo Raudsepa „Mikumärki“ (1957, lavastaja K. Ird). Etenduste tarvis ehitati mängupaikadesse lava, tehti spetsiaalsed dekoratsioonid ning lisaks olemasolevale loodusele „istutati“ mängukohta puid ja põõsaid. (Ird 1983: 213)

1960ndatel hakkasid vabaõhuetendusi andma ka teised teatrid. Suvelavastustest saadud tulu oli teatrite aastaplaanis üsna nimetamisväärne, mistõttu näiteks Ugala teater rajas ühel hooajal suure osa oma aastaplaanist suvistele vabaõhulavastustele. Kultuuritöö elavnes ka rajoonilinnades ja rajoonikeskustes: vabaõhunäitemänge korraldasid rahva- ja

kultuurimajad. (Ird 1983: 213) Suvelavastuste kuulutustel oli silmapaistval kohal sõna „einelaud“, mis tähendas, et korraldajad hoolitsesid ka publiku tuju tõstva märjukese eest. (Ird 1979: 265–266)

Vahepeal soiku jäänud vabaõhulavastuste esitamise uus laine saabus Eesti Riikliku Noorsooteatri algatusel 1970. aastatel, kui taas hakati mängima väljaspool statsionaarset teatrimaja. Suvise teatritraditsiooni taaselustajaks võib pidada Kalju Komissarovit, kes oli aastatel 1974–1986 Eesti Riikliku Noorsooteatri peanäitejuht. „Esimese kogemuse saime kümmeaastat tagasi, kui kandsime Pirita kloostri [varemetesse – K. R.] üle tollal repertuaaris olnud Shakespeare’i „Romeo ja Julia“ (lavastaja M. Mikiver, esietendus statsionaaris 1969) lavastuse, mida näitasime seal paaril korral. Juba esimesed etendused andsid meile julgust edaspidiseks, sest huvi nende vastu oli suur. [---] Igatahes mõte panna Tallinnas käima suveteater hakkas idanema“. (Mamers 1981: 3) Komissarov leiab, et vabas õhus teatritegemise võib tema teeneks kirjutada küll. Päril alguseks peab Komissarov 1977. aasta juunit, mil Dominiiklaste kloostri [varemetes – K. R.] toodi rahva ette Molière’i „Naeruväärsed eputised“ [lavastaja K. Komissarov – K. R.]. Kui kohale tuli 60 inimest, olid tegijad tulemusega rahul. Miks Komissarov üldse suvelavastuste vastu huvi tundis? Lavastaja esimesed kokkupuuted teatriga jäävad aega, mil enne püsihooaja algust ja lõppu (so kevadel ja sügisel) käidi ringreisidel ja anti etendusi erinevates kultuurimajades. Teatrikülastajad olid tihtipeale nõrduinud, et etendused olid maakohtades ajal, mil nad oli kõige rohkem tööga hõivatud. Inimesed ootasid meelsamini sügist, mil sai pidulikult rõivastuda ja sõita Tallinnasse teatrit vaatama. Komissarov seevastu oli ise huvitatud uuest mängukeskkonnast vabas looduses. (Tühi ruum ehk... 1996: 107–108) 1979. aastal lavastas V. Jürisson Dominiiklaste kloostri Cervantese „Imeteatri“ (Tühi ruum ehk... 1996: 284).

Noorsooteatri vabaõhulavastuste tegemise algimpulsiks võiks siiski pidada asjaolu, et teatril polnud korralikku statsionaari. Kuigi Lai tänav 23 majas toimusid pidevalt ruumide juurde- ja ümberehitused, sundis Noorsooteatri väikene saal lavastajaid aina uusi mängupaiku otsima. Nii võib uskuda, et just ruumipuudus oli peamiseks põhjuseks, miks

Noorsooteater kolis suviti Laia tänava väikesest saalist vabasse loodusesse (sh Dominiiklaste ning Pirita kloostri varemed).

1980. aastatel kerkisid teiste seast esile just Noorsooteatris etendunud suvelavastused. Kõne all oleva kümnendi olulisemad ja enim tähelepanu pälvinud suvelavastused jäävad pigem kaheksakümnendate esimesse poolde. 1980. aasta suvel mängis Noorsooteatri rannateater Klooga rannas Merle Karusoo lavastust „Olen 13-aastane“. 1981. aastal etendati Noorsooteatris kaht vabaõhulavastust, mis pakkusid eredaid mälestusi nii teatrist kirjutajaile kui ka tegijaile. Kalju Komissarov lavastas Pirita kloostri varemetes Mati Undi „Dekameroni“ ning Merle Karusoo Dominiiklaste kloostris Eugene O’Neilli „Elektra saatus on lein“. Mõlema teose puhul rõhutati just mängukoha sobivust. Nii sai „Dekameroni“ puhul kaasäräakivaks asjaoluks, et Pirita kloostri alusmüürid pandi paika umbes samal ajal, kui Itaalia renessanss säras oma täies võimsuses. „Elektra saatus on lein“ tuli ettekandmisele kloostri siseõuel. Selle lavastuse puhul tõsteti esile just „paigatruudust“. Kloostri suletus, selle arhitektuuri kasutamine kujunduses ja mängus, aja poolt patineeritud meeleolu – need kõik olid ka lavastuse lahutamatud osad. (Valter 1983: 50–52) 1984. aastal tehti uus lavastus nii Dominiiklaste kui ka Pirita kloostriks. Esimesse Mati Undi lavastatud Heinrich von Kleisti „Lõhutud vaas“, teise Evald Hermaküla William Shakespeare’i „Windsori lõbusad naised“.

1982. aastal etendati Tallinnas Tarbekunstimuuseumi hoovis Draamateatri eestkostel Niccolò Machiavelli „Mandragorat“ (lavastaja Härmo Saarm). Suvelavastus suuremat avalikku tähelepanu ei pälvinud.

Seoses olümpiasuvega hoogustus ka lastele mõeldud suveteater. Säde tänaval asuvast Kodulinna õuest kujunes populaarne lasteetenduste mängupaik. Esmalt lavastas Komissarov seal „Buratino suveteatri“ (1980). Järgmisel suvel mängisid lavakunstkateedri X lennu diplomandid seal Mati Undi näidendit „Ära karda head hunti“ (1981, lavastaja Kaarin Raid). Samas mängukohas etendusid veel kaks suvelavastust: „Kade Karu-Ott“

(1982, lavastaja Eero Spriit) ning „Kõik hiired armastavad juustu“ (1983, lavastaja Kalju Komissarov). (Vellerand 2003)

Suvelavastusi tehti 1980ndatel ka Rakvere Teatris, kus oma Rakvere-perioodi alustas vabaõhulavastustega Raivo Trass. 1980. aastal etendusid Vargamäel A. H. Tammsaare „Mäetaguse vanad“ ja Kalju Saaberi „Virumaa leib“, millest viimane oli esimeseks sammuks Raivo Trassi 1990. lõpuaastate ja uue sajandi alguse mastaapsematele vabaõhulavastustele. „Tugev ja leidlik oli just selle etenduse vaatamänguline külg (Raivo Trassile oli siin kindlasti abiks Mari-Liis Küla ammendamatu fantaasia). See oligi kõigepealt pidulik rahvakogunemine, mis meenutas ajalugu ja rõhutas temaga kokkukuulumist“. (Vellerand 1983: 233–234) Rakvere Vallimäel etendunud vabaõhulavastuses võis näha nii püssidega ratsutavaid mehi, asfaldile maalitud põldu, kust ehitusmaleva tüdrukute seelikutest ja käsivartest tõusis vili, üle mänguplatsi sõitis helikopter ning kõlasid püssipaugud. (Vellerand 1983: 233–234)

Teistest nõukogudeaegsetest teatritest tulid vabaõhulavastustega 1980. aastatel välja veel Vanemuine koostöös Ugalaga ning Eesti Draamateater. 1980. aasta juulikuus etendus Tallinnas Rocca al Mare Vabaõhumuuseumis Vanemuise ja Ugalala ühislavastus „Libahundimäng“ (mängujuht Jaan Tooming). Selle lavastuse puhul tõsteti esile rituaalset väljendusrikkust, musikaalsust, rütmilisust ja sugestiivsust, mis sai ennekõike alguse Jaan Toominga enda mängujuhirollist, kuid lavastuse mõjuvusele aitas kaasa ka vana taluõu oma lävepakkude ja lihtsa rohukattega, mis lõi korraga algupärase ja üldmõistetava teatraalse kujundi paljude rahvaste pärimustes elavale libahundimüüdile. „Võib-olla ongi kõige lumavam ja ootamatum selles mängus näitlejate esimene ilmumine: trummimürina saatel tulevad nad eemalt maja tagant, iseäralikus pühalikus keskendatuses, juhitud kahest pikast, vägevana näivast noorest mehest“ (Vellerand 1983: 233).

1980. aasta 14. ja 15. septembril etendus Tartus „Tuhandeaastane Tartu“ (stsenaariumi autor oli H. Palamets, lavastaja V. Päi), mis oli pühendatud Tartu linna esmamainimise

950. aastapäevale. Etenduse kohaks valiti Raekoja plats, et anda edasi koha ajaloolist tõetruudust. Märkimisväärne asjaolu oli seegi, et „Tuhandeaastase Tartu“ töid vaatajateni isetegevuslased. Osalisi (näitlejad, pillimehed, tehnikamehed jne) arvati selles vabaõhunäitemängus kokku ligikaudu 500. Sõnalise osa võtsid enda kanda Eduard Vilde nimelise Tartu rahvateatri taidlejad, kusjuures läbivaid peategelasi ei olnudki. (Palamets, Päi 1980: 3–4)

1982. aastal tähistati Tartu Ülikooli 350. sünnipäeva ning selle tähtpäeva raames tuldi välja vabaõhuvaatemänguga „Vivat Academia“ (stsenarium H. Palamets). Etenduse toimumise kohaks oli Tartu Ülikooli peahoone esine, sest peahoone ise oli kogu tegevust ühendav ja läbiv sümbol. Selle suurejoonelise vaatemängu lavastajaks oli Venda Päi ning näitlejateks taas isetegevuslased Vilde-nimelisest rahvateatrist. Erandiks oli Vanemuise näitleja Raivo Adlas, keda võis näha Magistri osas. Huvitava seigana võiks välja tuua, et poolteist tundi kestvat vabaõhulavastust „Vivat Academia“ valmistati ette üle pooleteise aasta. (Palamets 1982: 4)

Kokkuvõtteks. 19. sajandi lõpus välitingimustes esitatud näitemängudes ei arvestatud veel vabaõhulavastuste eripäraga. Nii oli esialgu tegemist ennekõike vabas õhus mängitud lavastuste (samad lavastused, mis talvel saalis), mitte vabaõhulavastustega. 1920ndatel etendunud suvelavastuste alusmaterjal pärines peamiselt maailmaklassikast ja antiikdramaturgiast. Suvised teatrietendused kuulusid tihtipeale laulupidude programmi, mis tagas lavastustele rohkearvulise vaatajaskonna ning suurema tulu tegijatele. 1930ndatest jõudsid vabaõhulavadele eeskätt eesti rahva ajaloost kõnelevad näitemängud, autoriteks eesti kirjamehed, eeskätt August Mälk, Karl August Hindrey ja Hendrik Visnapuu. Selle kümnendi vabaõhulavastusi iseloomustabki kõige enam rahvusliku ideoloogia propageerimine ja juurte otsimine. Tendents, et vabaõhulavastusi esitati suurtele rahvahulkadele (laulupeod ja ajaloosündmuste tähistamine), jätkus ka sõjajärgsel perioodil. 1940ndatel etendatud suvelavastuste peamisteks autoriteks olid Eduard Bornhöhe ja Juhan Sütiste. Vabaõhulavastuste läbivaks ideeks oli fašismivastane võitlus ning patriootiline

meelestatus. 1950ndate vabaõhulavastuste repertuaar erines paljus eelnevatest perioodidest. Alusmaterjali valikul domineerisid vene autorite teosed ning žanriliselt olid eelistatud ballett, ooper ning operett. 1960ndatesse jäid viimased laulupidude juurde kuuluvad suvelavastused. Samal kümnendil elavnes rajoonilinnade ja -keskuste kultuuritöö, mille tulemusena toodi rahvamajades publikuni kunstiliselt ambitsioonituid vabaõhuvaatemänge. 1970ndate suvelavastused etendusid peamiselt Noorsooteatris tänu Kalju Komissarovile, kes oli huvitatud ennekõike uutest mängukohtadest. Ilmselt oli selle ja järgmise kümnendi vabaõhulavastuste etendamine seotud suuresti just Eestis toimunud olümpiaregatiga, mis aktiveeris vabaõhulavastuste tegemist. „Riiklik ja sotsiaalne tellimus [---] viis teatrite mõtte ja tegevuse senisest intensiivsemalt välja müüride vahelt ja andis lõpptulemusena rea originaalseid ning ajakõlalisi etendusi, millel regati ja selle küllastajatega enam mingit pistmist polnud“. (Vellerand 1983: 232) Intensiivne suvine teatritegemine oli jõus 1980. aastate esimesel poolel, kui Merle Karusoo, Jaan Tooming, Mati Unt, Evald Hermaküla, Raivo Trass ja Kalju Komissarov lavastasid vabaõhunäitemänge erinevates põnevates mängukohtades (Dominiiklaste ja Pirita kloostri varemetes. Selle kümnendi vabaõhulavastuste repertuaari kuulusid nii maailmakirjanduse klassika kui ka eesti autorite uusteosed.

## **1.2. Suveteater aastatel 1985–1995**

Selleks, et analüüsida 1985.–1995. aastate suveteatrit mõjutavaid tegureid, suundi ja kihistumist, tuleb heita pilk üleminekuajaga, et vaadata, mis toimus kultuuriväljal, kui NSV Liit lagunes ning Eestist sai iseseisev ja -majandav vabariik. Üldine tendents oli see, et laulva revolutsiooni vaimustuses jäi kultuur tervikuna tagaplaanile. „Kultuur on sügavas kriisis, nagu ikka poliitiliste pingete kulminatsiooniaegadel“ (Karusoo 1990: 59). Suured muutused kultuurisituatsioonis mõjutasid kardinaalselt nii loojaid kui ka tarbijaid. Valikuvabadus, avatus ja mitmekesisustumine jõudsid ka teatrisse.

Uuritavat perioodi võib ennekõike pidada dramaturgilise pildi muutumise ja küpsemise ajajärguks. Perestroika avas piirid dramaturgilise pildi mitmekesistumisele. Kadusid varasemad ministeeriumi kehtestatud nõuded mängukavale, ent kriitikud kurtsid teatrite repertuaari üldpildi ebamäärasuse ja kobavuse üle. See oli periood, mil teatrid otsisid muutuv asjas oma kohta. 1980. lõpul ja 1990. algusaastatel langes vaba aja tegevustest kõige silmatorkavamalt kultuuriasutuste külastamine. Paljud loobusid kinos, teatris, kontsertidel ja kunstinäitustel käimisest, ülejäänud piirasid külastussagedust. Eriti puudutab see teatrit ja kino. Oluline tähelepanek seegi, et kultuuriasutuste keskmine külastaja muutus nooremaks ja feminiseerus. (Narusk 1999: 94–95)

1990. algusaastaid võib pidada kultuuri jaoks väga kehvadeks, sest perestroika hinguses ühiskond avastas võimaluse teha ja toimetada, äri ajada ja raha teenida. Vabaduse tulek avas piirid ja võimalused, mida aga ei osatud vist ootamatusest ära kasutada. Sai teha ja rääkida asju, mis varem polnud võimalikud – või kui, siis tuli see varjatult ridade vahele ära peita. „Siit ka üks eesti teatri paratamatus, mille 80ndate lõpu muutunud olustik meile jättis: eesti režiis polnud hetkel mentorit, Vana Lavastajat suure algustähega. Ilma teevad nooremad ja päris noored – on kolmekümnete põlvkonna aeg“ (Herkül 1996). Selgus, et sõnavabadusest hoolimata ei olnudki teatril justkui midagi öelda. Muuhulgas koondati näitlejaid ja suurendati lavastuste arvu. Kui 1985. aastal toodi riigiteatrites välja 72 uuslavastust, siis 1993. aastal oli see arv juba 117 (Kalju 1999).

Suveteatri taasavastamise seisukohalt on olulisim, et just sel perioodil hakkasid teatrisaalidesse jõudma projektitaolised (laval said kokku erinevate teatrite näitlejad jne) ettevõtmised, millest enimtuntud on 1991. aastal Ugalas etendunud Carlo Gozzi stsenaariumi alusel valminud „Armastus kolme apelsini vastu“. Sel ajal omanäolises projektis osalesid nii Ugala kui ka Noorsooteatri näitlejad. Tegu oli esmakordse eksperimendiga eesti teatris, kus lavastus sündis hetkeimprovisatsioonide ajal ning igale etendusele lisati uusi löike ja ajakohast ühiskonnakriitilist teavet (Herkül 1996).

Vaadeldava aja suurim uuendus oli mitmete erateatrite tekkimine. 1987. aastal asutati VAT Teater, 1992. aastal Von Krahli Teater, 1994. aastal Theatrum. 1990. aastatel tegutsenud erateatrite ja teatriprojektide kunstiline areng oli kiire, sh väärib enim tähelepanu teatritruppide uudne ja iseäralik kunstiline lähenemine, mida kohati peeti ebatavaliseks või lausa veidraks. Sellise positsiooni taga võib näha peamiselt kahte põhjust: ühelt poolt iseäralik postmodernistlik stiil ja teisalt etendajate endi tajutav ebakompetentsus. Eelnimetatud mõistete vahel võib näha otsest seost: postmodernistliku teatri eklektitsismi saab interpreteerida kui ebaprofessionaalset teatritegemist, vastandades viimast tavalise realistliku teatrikonventsiooniga. (Saro 2009: 96–97) Kõne all olevate aastate ühiskondlikud protsessid avaldasid teatrisüsteemile mõju, ent suured kunstilised murrangud ja muutused jäid tulemata. Lavakunsti peajoont ei lõhkunud ei väiketeatrid ega uue põlvkonna noored lavastajad, ehkki nende tulek tõi kaasa uusi värve ja varjundeid (Epner, Läänesaar, Saro 2006: 152). Samas oli see otsinguline periood heaks kasvulavaks ja tõukeks uute teatrivormide, sh suveteatri kui projektipõhiste lavastuste loomisel.

Jätkusuutlikult jõudis suvine teatritraditsioon Eesti teatrimaastikule taas 1990. aastate keskpaiku. 1980. aastatel olid suvelavastused teatrite mängukavas pigem harvaesinevad nähtused. 1986. aasta suvel lavastas Kaarel Kilvet Pirita kloostri C. de Costeri / G. Gorini „Thijl Ulenspiegeli“ ning Kalju Komissarov Dominiiklaste kloostri Lavakunstkateedri XIII lennu õppelavastusena noortele adresseeritud „popteatri“ sündmuseks saanud „Hamleti“. Mõned üksikud suveprojektid tehti ka lastele. Näiteks mängis Noorsooteater „Kodulinna“ õuel Säde tänaval Alexander Milne'i / Rein Aguri / Villu Kanguri / Tiit Oja „Christopher Robin ja tema sõbrad“ (1987). Üldine tendents oli, et 1980ndate teisest poolest suvelavastused peaaegu kadusid teatrite repertuaarist. Kalju Komissarov kommenteeris nähtust järgmiselt: „Ei tea, ma ka ei jaksa kogu aeg nõuda. Ükski ülemus ei tegele sellega. [---] Kõik teatrimaad, mis meid ümbritsevad, praktiseerivad vabaõhuteatrit aastakümneid. See rahvaste sõpruse paraad ja *publicity* pole siin ilmas see kõige tähtsam asi – kui ei soovita, siis ei soovita (õigem on praeguses ajas öelda – ei viitsita). Pealegi on praegu poliitiliselt tähtsamaid asju, mille pärast niikuinii tuleb rammida“. (Neimar 1988: 8)

Märkimist väärivad veel 1991. aastal Raivo Trassi lavastatud A. H. Tammsaare „Jumalaga, Vargamäe“, mida esitati Vargamäel, ja 1993. aastal Merle Karusoo Otepääl Eesti Vabariigi 75. aastapäevaks 300 Harrastusteatri Liidu näitlejaga lavastatud „Circulus“. Oluline on siinkohal, et lavastaja kasutas edukalt suurt näitlejaskonda ja mastaapset mänguruumi, mis jäi hilisemate grandioossete vaatamänguliste vabaõhulavastuste tegijatel sageli saavutamata. Karusoo lavastuse mänguplats oli sama suur kui kaks jalgpalliväljakut. Ruum oli eristatud valge ribaga nii, et rohelisel murul moodustus risti kujund, selle keskel kõrgus raudne vaateratas. Näitlejate tarvis olid püsti pandud telgid, söögi- ja joogikohad vaatajatele. Karusoo lavastust läbis mõte, et ajalugu on läbi elatud, raamatutest õpitud, kuid seda pole mõistetud ja tunnetatud, kõlama jäi, et ajaloost pole õppust võetud ning järjekindlalt korratakse tehtud vigu. (Kubo 1993: 36) „Circulusest“ kirjutasid lisaks teatriretsensentidele poliitikud ja ajaloolased, võrreldes oma ajaloonägemust Karusoo pakutuga, mõeldes kaasa ja vastu. Lavastuses tekkis kujundeid, milles nähti enam, kui tegijad eeldasid ja lavale seadsid. Tegijate jaoks kujunes lavastuse soovast vastuvõtust olulisemaks lavastusprotsess ja selle kogemine. Merle Karusoo oli „Circulus“ apoteos, tähetund, kus rituaalsele teatrile (teater, kus pole vaatajaid, on vaid osalejad) omane kogemine, läbielamine said olulisemaks kui lavastuse mõtte edastamine publikule. 300 näitlejat hingasid ja seisis lavastuse lõpus nagu üks tervik. (Karusoo 2008: 305–306)

1994. aasta juunikuus tõi Eesti Draamateater publiku ette (küll statsionaaris, st Draamateatri suures saalis) Priit Pedajase lavastatud Tankred Drosti „Merlini“ (esietendus 27. juunil 1994). Kuigi tegemist polnud veel vabaõhuteatriga, oli see esimene märk sellest, et teater on mõistnud: publik ei kao suvega linnast kuhugi, vastupidi – teater hoopis võidab sellega, kui mängib ajal, mil teised teatrid on oma ukсед juba kinni pannud. „Merlini“ mängiti ühe suve jooksul paarkümmend korda, mistõttu erines ta senistest repertuaariteatri lavastustest, sest publikul oli võimalus kõne all olevat suveprojekti näha vaid teatud ajavahemikul (juunis ja augustis) piiratud arv kordi. (Visnap 1996: 49–50)

### 1.3. Suveteater aastatel 1995–2005

1995. aasta suvel lavastas Elmo Nüganen Tallinna Linnateatris Alexandre Dumas „Kolm musketäri“. Viietunnine lavastus toodi vaatajateni Linnateatri vabaõhulaval ja pööningul, mis sel ajal olid pooleliolevad ehitusplatsid. Lavastuse publikuhuvi (aastatel 1995–1997 anti kokku 73 etendust 23 778 vaatajale) lõi soodsa eelhäälestuse järgnevate suveprojektide tekkeks. „Kolm musketäri“ oli valatud meelelahutusteatri vormi selle sõna paremas mõttes: alusmaterjaliks tuntud klassika, prestiižne lavastaja, korralik instseneering, professionaalsed näitlejatööd, õnnestunud kohavalik ning efektne vaatemäng. Lisaks kostitati vaatajaid hernesupi ja veiniga. Lavastuse fenomenaalne publikumenu ja kriitika positiivne vastuvõtt olid ilmselged märgid sellest, et inimeste aktiivne huvi teatri vastu püsis ka suvekuudel ja väljaspool konventsionaalset teatrisaali. Kui etendused algasid kell 17.30, siis inimesed olid valmis seisma 6–7 tundi, et saada kallis pilet Nüganeni suvelavastusele (Herkül 2006).

Samal aasta suvel töid Mati Unt ja Draamateatri näitetrupp Kadrioru tennisehallis välja „Pööriöö unenäo“, kuid publikuhuvist (13 etendust ja 3757 külastajat) hoolimata pidasid kriitikud lavastust kaootiliseks ja ebaõnnestunuks. Unt oli Shakespeare'i komöödiat „Suveöö unenägu“ kaasajastanud ning nihutanud paigast klassikalisi arusaamu soorollidest. Ene-Liis Semperi fantaasiaküllased kostüümid, J.M.K.E punkmuusika ja ufodeks riietatud näitlejad kandsid küll edasi lavastuse paroodilist vaimu, ent kunstiline tervikpilt jäi hoomamatuks. „Seal polnud meeldejäävaid karaktereid, saamata jäi intellektuaalne katarsis, sõnum haihtus nagu pisar vihma“ (Maimik 1995).

1996. aastal loodi Tartus Andres Dvinjaninovi eestvõttel Eesti esimene ametlik suveteater, mis tegutsemisaastate algupoolel leidis endale mängukoha Toomemäel, hiljem praeguse laulupeomuuseumi aias Jaama tänaval.

Mida aasta edasi, seda enam liiguti selles suunas, et pea kõik eesti teatrid tulid suvekuudel välja vähemalt ühe projektiga. 1990. aastate teisel poolel võis pea iga suvise teatrihooaja alguses või siis lõpus lugeda ajakirjandusest teatrikriitikute ja teiste kultuuritegelaste imestust, kuidas suveteatrit ei vaibu: otse vastupidi, iga hooaeg tõi juurde uusi tegijaid ja nüansse, mis suvist teatrit rikastasid. Suveteatri algusaastate publiku maitse-eelistuste kohta on väga raske kindlat seisukohta võtta, sest suveteater ise oli alles kujunemisjärgus ja otsiv nagu ka publik, kes seda vaatamas käis. Kuna nähtus oli äraunustatud vana, siis ei põlanud praegu laiatarbekauba ning turundusteatri alla paigutatavaid lavastusi külastada ka tõsimeelsed ja tulihingelised elitaarse teatrielamuse otsijad ja pooldajad. Ilmselgelt mängis siinkohal suurt rolli uudishimu teistsuguse teatrivormi nägemise (sh õnnestumiste või läbikukkumiste) vastu. Samas oli vabas looduses tehtav ja enamasti vaatamänguline teater hea võimalus veeta mõnusalt aega, saada osa loodusest, tunda ühistunnet suure rahvahulgaga ning nautida sööke-jooke. See oli suveteatri eksperimenteeriv, üksteise pealt kopeeriv, üldjuhul visuaalsetele efektidele panustavate vaatamängude ajajärk. Samas tuleb tunnistada, et tegemist oli siiski enama kui populaarsete kontserttuuridega, kus tihti igasugune esteetiline aspekt puudus.

Üheteistkümne aasta jooksul muutis suveteater Eestis oma palet kiiresti ja seda nii žanriliselt, stilistiliselt kui ka kvaliteedilt. Kui 1990. lõpuaastail kujutasid suvelavastused endast pigem visuaalselt efektseid vaatamänge, siis uuel aastatuhandel toimus suveteatri orientatsioonis murrang. Tartus laiendas Vanemuine suveteatrit žanriliselt, tuues suvise sõnalavastuse kõrvale ka muusikateatri (operett ja muusikal). Uuest aastatuhandest alates võib juba selgesti märgata diferentseerumist suveteatriväljal – formaalse vaatamängu kõrvale ilmusid kvaliteetrežiid pakkuvad suvelavastused. Suvise teatri sees toimus mitmekesisustumine. Sõnalavastustest hakkasid üha suuremat tähelepanu kōitma suveprojektid, kus lavastatav tekst ja mängukeskkond omavahel harmoneerusid ning varasemast enam tõusid esiplaanile leitud koht ja „koha vaim“. Nii pöördusid lavastajad uue aastatuhande suvekuudel üha pretensioonikamate autorite ja tekstide poole, mis eristas nii tegijaid kui ka vaatajaid.

Vaadates uuslavastuste arvu aastate lõikes, siis 1995. aastal tuldi välja vaid kahe, 1996. aastal nelja ja 1997. aastal viie suveprojektiga. Kui 1990. lõpuaastate suvelavastuste arv jäi veel siiski alla kümne, siis uuel aastatuhandel oli uute projektide arv juba kahekohaline. 2005. aasta ületas senised rekordid: välja toodi 15 erinevat lavastust.

Heites pilgu 1990ndate suvelavastuste repertuaarile, siis võib teatavate reservatsioonidega väita, et tegemist oli vaatamänguliste lavastustega, mis arvestasid peamiselt võimalikult laia, erinevas vanuses ja väikse teatrikogemusega juhupubliku maitsega: Alexandre Dumas „Kolm musketäri“ (1995, lavastaja Elmo Nüganen), Jevgeni Švartsi „Draakon“ (1996, lavastaja Kalju Komissarov), Enn Vaiguri „Kraavihallid“ (1996, lavastaja Ants Matiisen), Victor Hugo „Jumalaema kirik Pariisis“ (1997, lavastaja Kalju Komissarov), Bram Stokeri „Dracula. Öö valitseja“ (1997, lavastaja Peeter Raudsepp), Howard Pyle'i „Robin Hood“ (1997, lavastaja Ain Mäeots), Jüri Ehlevesti „Viimane võttepäev“ (1998, lavastajad Margus Kasterpalu ja Ilmar Raag), Astrid Lindgreni „Ronja, röövlitütar“ (1998, lavastaja Ain Mäeots) ning Jaan Tätte „2000 aastat elu Eestimaal ehk piknik Reiu jõel“ (1999, lavastaja Raivo Trass). Lavastuste alusmaterjaliks valiti võimalikult tuntud teosed, mis ei nõudnud vaatajalt pingsat jälgimist ja kaasamõtlemist, sest sisu oli juba eelnevalt tuttav. Publikut lõbustati eelkõige ohtrate visuaalsete (nii efektne lava- ja kostüümikujundus kui ka rohke märul mänguplatsil) väljendusvahenditega. Mahukatest romaanidest oli välja kärbitud olulisi tegelasi, üleminekud ühest sündmusest teise olid läbimõtlemita ning kaootilised, mistõttu nii mõneski kõne all olevas lavastuses tekkisid probleemid süžee jälgimisega. Palju poleemikat tekitasid ka küsimused suveprojektide juhtmõttest, terviklikkusest, otstarbest ja sihtrühmast.

Uue aastatuhande suveteatrimaastikul võib täheldada diferentseerumist: tegijad hakkasid arvestama erinevate sihtgruppide ja nende ootustega. Tegemist on ajajärguga, kus suveteater pakkus muuhulgas ka tõsisemat ja sisukamat teatrielamust. Välja tulid järgmised teosed: Brian Frieli „Aristokraadid“ (2000, lavastaja Priit Pedajas), Harold Pinteri „Majahoidja“ (2001, lavastaja Mati Unt), Torgny Lindgreni „Kumalasesesi“ (2001,

lavastaja Margus Kasterpalu), Conor McPhersoni „Teisel pool“ (2001, lavastaja Andres Noormets), soome-ugri pärimusel põhinev „Põdernaine“ (2002, lavastaja Anne Türnpuu), August Gailiti „Nipernaadi(mäng)“ (2003, lavastaja Priit Pedajas), Bernard Shaw’ „Südamete murdumise maja“ (2003, lavastaja Roman Baskin), Vaino Vahingu „Suvekool“ (2004, lavastaja Mati Unt), Mart Kivastiku „Külmetava kunstniku portree“ (2004, lavastaja Aleksander Eelmaa), Veljo Tormise „Eesti ballaadid“ (2004, lavastaja Peeter Jalakas) ja Mart Kivastiku „Põrgu wärk“ (2005, lavastaja Hendrik Toompere jun). 21. sajandil julgesid lavastajad valida suveteatri alusmaterjaliks palju pretensioonikamate autorite (nt Harold Pinter, Vaino Vahing) näidendeid, sh iiri, rootsi jt kaasaegsete kirjanike töid, mis panid proovile nii lavastajate kui ka vaatajate kompetentsuse ja kontsentreerumisvõime. 20. sajandi lõpupoole meelelahutusliku vaatamängu juurest siirduti inimpsühholoogia ja -suhete juurde. Tegeleti nii rahvapärimuse („Põdernaine“, „Eesti ballaadid“ ja „Lemminkäinen. Mäng „Kalevala“ teemal“) kui ka tõsielulistele faktidele tuginevate suvelavastustega („Külmetava kunstniku portree“ ja „Põrgu wärk“). Lavastajate julged sammud uute suveprojektide alusmaterjali valimisel ja lavale toomisel ei puudutanud üksnes suuremat nõudlikkust autorite ja temade osas; palju tähelepanu pöörati ka sobiva ja/või eksootilisele mängukoha leidmisele.

**Tabel 1.** Suvelavastuste arv aastail 1995–2005.

<b>Aasta</b>	<b>UUSLAVASTUSTE ARV</b>	<b>SUVELAVASTUSI KOKKU</b>	<b>TEATRID, KUS TOODI VÄLJA KAKS SUVIST UUSLAVASTUST</b>
<b>1995</b>	2	2	
<b>1996</b>	4	5	
<b>1997</b>	5	7	Ugala
<b>1998</b>	7	10	
<b>1999</b>	9	11	Ugala
<b>2000</b>	7	11	Endla
<b>2001</b>	12	14	Rakvere Teater, Ugala
<b>2002</b>	10	19	Ugala
<b>2003</b>	12	17	Ugala, Vanemuine
<b>2004</b>	14	19	Rakvere Teater, Vanemuine
<b>2005</b>	15	19	Pärimusteater Loomine
<b>Kokku</b>	<b>97</b>	<b>134</b>	

Vaadates tabelit 1, ilmneb tendents, et juba 1990ndatel leidis teatreid, mis töid publiku ette ühel ja samal aastal kaks uuslavastust. 1997. aasta viiest suveprojektist kaks valmisid Ugala egiidi all (Victor Hugo „Jumalaema kirik Pariisis“ ning A. H. Tammsaare „Tõde ja õigus I“). 1999. aastal tõi taas Ugala välja kaks suvelavastust (A. H. Tammsaare „Juudit“ ning Hannu Mäkelä „Härra Huu“), järgmisel aastal aga Endla teater (Jaan Tätte „2001 aastat elu Eestimaal ehk piknik Reiu jõel“ ja Toomas Suumani „Meil aiaäärne tänavas“). Vaadeldes 1990. aastatel kahe erineva uuslavastusega välja tulnud Ugala suverepertuaari, võib täheldada, et panustati siiski erinevatele sihtgruppidele. Klassikast huvituvale ja pisut erksamale teatripublikule pakuti vaatamiseks A. H. Tammsaare teostel põhinevaid lavastusi („Tõde ja õigus I“ 1997. aastal ning „Juudit“ 1999. aastal), teise suveprojekti sihtgrupiks olid lapsed ja noored (Victor Hugo „Jumalaema kirik Pariisis“ 1997. aastal ja Hannu Mäkelä „Härra Huu“ 1999. aastal).

Sama tendentsi – kahe suvelavastusega välja tulnud teatrite suveprojektid olid orienteeritud erinevatele sihtgruppidele – võis näha ka uuel aastatuhandel: üks lavastus intiimsemat teatrielamust otsivale, teine vaatamängulisust hindavale publikule. Näitena siinkohal Rakvere Teater, kes tõi 2001. aastal välja Harold Pinteri „Majahoidja“ ja A. H. Tammsaare „Kõrboja peremehe“. Erandlikuks võib pidada 2004. aastat, mil Rakvere Teater tuli välja kahe kunstiteadlikuma publiku ootusi arvestava lavastusega (Thomas Vinterbergi ja Mogens Rukovi stsenaariumi alusel valminud „Pidusöök“ ning Vaino Vahingu „Suvekool“). Seevastu panustas Vanemuine mõlema lavastuse puhul meelelahutuslikule teatrivormile, olenemata sellest, et tegemist oli eri žanritesse kuuluvate projektidega: Eduard Vilde komöödia „Vigased pruudid“ (lavastaja Andrus Vaarik) ja Andrew Lloyd Webberi muusikal „Jesus Christ Superstar“ (lavastaja Georg Malvius). Kokkuvõttes võib tõdeda, et suvelavastuste tegijad olid pidevalt uute otsingute radadel, katsetades kord sama žanri ja/või esteetilistel põhimõtetel lavastatud teostega ning kord täiesti erinevate žanrite ja erinevatele publikurühmadele mõeldud lavastustega.

Tallinna Linnateater (endine Noorsooteater) on olnud suveteatri aktiviseerija kahel korral (1970ndad ja 1990ndad), mis lubab oletada, et üheks peamiseks suveteatri taasekspluateerimise tõukejõuks oli teatri siseruumide vähene publikumahutavus. „Kolme musketäri“ lavastamist Lavaaugus meenutab toonane Linnateatri avalike suhete juht Marion Leppik järgmiselt: „Tookord lihtsalt polnud mitte kusagil mujal võimalik seda lavastust välja tuua. Hiljem selgus aga, et Lavaauk on suurepärane mängukoht. [...] Ligi 600 kohaga saalis ei teki sellist piletidefitsiiti kui 100-kohaliste saalide puhul“. (Klaats 2003: 20)

1990ndate lõpul ja uue aastatuhande algul sai meedia vahendusel ülevaate Eesti teatrite probleemidest: need olid majanduslikud, teatrite kollektiivi sisemised vastuolud või rahulolematuse juhtkonna tegevusega. Väikelinnade teatrid (Endla, Ugala ja Rakvere Teater) olid hädas ennekõike publiku vähesusega, mis sundis juhtkonda ja lavastajaid otsima uusi alternatiive majanduslike probleemide leevendamiseks. 1990ndate lõpu- ja 21. sajandi algusaastate suveteatri „aktivistide“ nimistu eesotsas figureerisid just eelnimetatud kolm teatrit. Ilmselt nägid teatrid suveprojektide suuremas publikuhuvis (võrreldes põhihooaja uuslavastuse külastatavusega) võimalust teenida kasumit hooajavälisel mänguperioodil. Puhkuste ajal reisivad ja külastavad maakonnalinnade teatrite lavastusi inimesed, kes püsihooajal sinna ei satu. Kui võrrelda suvise ja püsihooaja lavastuste piletihindu, siis võib kindlalt väita, et suviste teatrietenduste piletid on enam kui kaks korda kallimad.

Rakvere Teatri statistikast selgub, et suure osa teatri kogutulust ja külastatavusest moodustavad just suvised teatriprojektid (suveteatri kohta pärinevad andmed aastatest 2002–2006). Arvestades asjaolu, et suvelavastusi saab mängida limiteeritud perioodil (ilmastikuolud seavad omad piirid), võib väita, et suveetendused on tunduvalt tulusamad kui etendused, mis antakse koduteatris, teistes linnades või maakohtades. (Karulin 2009: 217)

Tartus tekkis järjepidev suveteatritraditsioon 1997. aastal, kui Emajõe Suveteater tõi vaatajateni Howard Pyle'i „Robin Hoodi“. 1996. aastal Andres Dvinjaninovi asutatud mittetulundusühinguna töötav Tartu Suveteatri Selts funktsioneeris projektiteatri reegleid järgides. Teatril ei olnud püsivat näitlejate kollektiivi ega kunstilist personali, mistõttu palgati igaks projektiks just need lavajõud, keda vastavas lavastuses taheti näha. „Robin Hood“ oli 1990ndatel esimene suveprojekt, kus lavastuses olid kaastegevad erinevate teatrite näitlejad.

1990ndatel toimus suveteatri kiire taasavastamine ja omaksvõtt pea kõikides Eesti teatrites. Erandiks oli Vanemuine, kellel suvise teatritegemise juurde jõudmine võttis aega viis aastat. Põhjuseks võis olla nii Vanemuise juhtkonna (Vanemuise toonane direktor oli Jaak Viller) vähene motiveeritus puhkuseperioodil suveprojekte organiseerida kui ka kartus, et Tartus ei jagu mitmele suvelavastusele piisavalt publikut. Huvitav siinkohal seegi, et suveteatrimaastikule siseneti uute žanrite – muusikali ja operetiga. 2000. aastal esietendus Raekoja platsil Johann Straussi operett „Öö Veneetsias“ (lavastaja Mare Tommingas), millele järgnesid Tim Rice'i ning Andrew Lloyd Webberi muusikal „Evita“ (2002, lavastaja Tiit Ojasoo), Elton Johni ning Tim Rice'i rockmuusikal „Aida“ (2003, lavastaja Mati Unt) ja Andrew Lloyd Webberi muusikal „Jesus Christ Superstar“ (2004, lavastaja Georg Malvius).

Käsiteldaval perioodil domineerivad suveprojektide tegemisel just nooremad lavastajad, eranditeks mõned 1970.–80. aastatel suvist teatritegemist viljelenud lavastajad. Noorematest Elmo Nüganen, Jaanus Rohumaa, Ain Mäeots, Margus Kasterpalu ja Hendrik Toompere jun ning vanematest peamiselt Raivo Trass, Mati Unt ja Kalju Komissarov.

Kokkuvõtvalt võib tõdeda, et suveteatri aktiveerumine oli tihedalt seotud just teatrite majandusliku olukorraga. Väikelinnade teatrid (Endla, Ugala ja Rakvere Teater) otsisid 1990. aastate teisel poolel vahendeid, kuidas parandada teatrite finantsolukorda ning

suurendada vaatajate arvu. Teisalt olid ajendiks kindlasti noorte lavastajate loomingulised otsingud ning enese proovilepaneku vajadus väljaspool statsionaarse teatri siseruume.

## **2. RUUM KUI SUVETEATRI OLULINE ARGUMENT**

### **2.1. Teatri ruum kui teatri keskkond**

„Teater ja etendus on mõlemad sündmused, mis leiavad aset ajas ja ruumis ja kus esitajad ning publik osalevad – seetõttu on ruumist mõtlemine fundamentaalne, mõistmaks, kuidas teater ja etendus loovad tähenduse“ (Allain, Harvie 2006: 206).

Käesolevas peatükis tuleb vaatluse alla (mängu)koht kui üks oluline komponent suveteatri struktuuris. Kui üldjuhul peetakse teatri loomulikuks keskkonnaks arhitektuurilist ruumi, siis suveteatri puhul eksperimenteeritakse kohaga, pakkudes teatrile väljundeid ja väljakutseid erinevate mängukohtade kasutamisel nii sisetingimustes kui ka vabas looduses. „Ruum on mõistena üsna abstraktne, koht on selle kitsas subjektiivne kese. Koht sünnib kohalolust. Ta on isiklik ja intiimne. Koha loob ruumis vahetu kehakogemus, mis liitub kogemuste, tunnetega. Koht on ruumi läbitunnetatud tähenduslik kese. Nende väärtus on erinev nagu tähenduslikkus ja identiteet, mida neile omistatakse. Kohta võib kogeda ja kujutleda erinevail ruumitasandil alates personaalsest ja lõpetades regionaalse ruumiga.“ (Unt 2002a: 25)

Tavaliselt, kui mõtleme teatrist kui kohast, kus lavastus aset leiab, siis mõtleme hoonest, mis on ehitatud spetsiaalselt selleks otstarbeks. On selge, et teater eksisteeris palju varem kui teatrihooned. Peter Brook ütleb oma raamatus „Tühi ruum“, et võib võtta ükskõik missuguse tühja ruumi ja nimetada seda lavaks. Kui inimene kõnnib läbi tühja ruumi samal ajal, kui keegi teine teda vaatab, siis ongi see juba piisav teatrietenduse toimumiseks. (Brook 1969: 9) Samas väidab Marvin Carlson, et kaasaegses semiootikas kehtib arusaamine, et iga osa tunnetuslikust maailmast, isegi tühja ruumi puhul, on paratamatult

tähendustega kihistatud (Carlson 2006: 133). Seevastu Henri Lefebvre lükkab ümber traditsioonilise ettekujutuse tühjast ruumist, kuna see pole tegelikult midagi muud kui konteineri vorm, loodud üksnes selleks, et sinna sisse valada ükskõik mida (Lefebvre 1991: 93–94). Tühi ruum, mida on sajandeid kasutatud teatrisündmuste tarvis, on kergesti vastuvõtlik semiotiseerimisele, sest need on olnud muutumatult avalikud ja assotsiatsioonidega kihistunud sotsiaalsed ruumid enne, kui nad võeti kasutusele etenduspaikadena. Isegi kui asukohad valiti selle järgi, et nad olid enim sobivad ja kättesaadavamad ruumid etenduste andmiseks, olid nad tingimata teatud määral üldsuse teadvuses olemas juba varasemast ajast ning publik tuli sinna kohale ruumi psüühilise või semiootilise rolli tõttu. (Carlson 2006: 134)

„Koht ei paku ainult visuaalset, vaid ka emotsionaalset elamust: need tekitavad meis äratundmist, hõlbustavad meie sisenemist näitemängu maailma või aitavad seda paremini mõista“ (Unt 2002a: 26). Seega pole koha valik kunagi olnud vähetähtis ja juhuslik otsus, sest olenemata sellest, kas seal on kunagi varem midagi lavastatud või mitte, kannab see ruum endas juba sinna varem sisse kodeeritud tähendusi ja konnotatsioone. Igal ruumil on eelnevalt oma lugu olemas, kuid ruumi enda lugu ei ole primaarne ega domineeriv, sest teadaolevalt on teater kaduv kunst. Nii märgib Liina Unt, et lava kustutab automaatselt eelnevad jäljed ja pind on puhas kehastamaks uut ruumi: jäljed, mis jäävad, on pigem kontekstuaalsed, seostudes teatrihoone, -saali või -institutsiooniga. Teatrilaval on iseenda suhtes neutraliseeriv toime. Teatrikunstnik toob välja teatriruumi kohtade problemaatika erinevad tasandid: „On võimalik eraldi vaadelda reaalsel ruumi (lava, leitud ruumi ehk siis konkreetse lavastuse jaoks avastatud ja selle esitamiseks mugandatud paika, mis ei ole teatrilava ega etendamiseks ümber ehitatud hoone, vabaõhuetenduse toimumispaika vms) ja selles tekkinud kohti, fiktsiooniruumis sisaldavaid kohti ning kujundust, mõlemaid ruume liitva ja muutva süsteemi poolt pakutavaid kohti.“ (Unt 2002b: 371) Fiktsionaalse ja reaalse ruumi kokkupanek sisaldab endas alati teatavaid riske, millega tegijatel arvestada tuleb: ühe või teise valitsemine lavastuses tähendab suuremal või vähemal määral läbikukkumist.

Uuritaval perioodil on suveprojektide tarvis kasutatud erinevaid leitud kohti. Suvelavastusi on etendatud nii parkides (Jaama tänava park Tartus), muuseumides (Kurgja talumuuseum, A. H. Tammsaare muuseum Vargamäel), tänavatel ning väljakutel (Raekoja plats), vanades lagunevates ehitistes (Kadrioru jäähall, Kadrioru vana ujumisbassein), eramajades (Pikk tänav 32 Rakveres, Lutsu teatrimaja Tartus) jms. Annette Arlanderi järgi mõjutavad mänguruumi valikut järgmised kriteeriumid: esteetilised (fiktsionaalsele ruumile soovitakse autentset tausta), majanduslikud (odavamad üürilepingud, publiku mahutavus) või poliitilised (näiteks vanade tööstushoonete ekspluateerimine, et eheda atmosfääri kaudu lähendada vaatajale fiktsionaalset maailma) (Arlander 1998: 27). Eesti suveteatrimaastikul on primaarsed esimesed kaks: kultuurilooliselt ja/või looduslikult atraktiivsed „taasavastatud“ mängukohad, kus üldjuhul on panustatud suurt hulka vaatajaid mahutavale „saalile“.

## 2.2. Reaalse ja fiktsionaalse ruumi vahekorrad

Kui mõnikord väidetakse, et etendus on **keha** saanud ja inimeseks muutunud tekst, siis Soome lavastaja ja teoreetik Annette Arlanderi jaoks on etendus **koha** saanud ja sündmuseks muutunud tekst (Arlander 1998: 57) [rõhutus K. R.].

Reaalse ruumi (konkreetne mängukoht, sh ehitised ja neid ümbritsevad ruumid) domineerimine on märk sellest, et sinna lavastatud fiktsionaalne ruum on nõrk ning ei tööta, sest kahest ruumist pole saanud terviklikku sulamit. Näitena võib siinkohal nimetada 1998. aastal Pärnus Ammende villa terrassil etendunud Molière'i „Kodanlasest aadlimehe“, kus Margus Kasterpalu sõnul reaalne mängukoht lausa „sõdis“ fiktsionaalsele ruumile vastu (Kasterpalu 1998: 14). Molière'i näidendi peategelaseks oli rikas kodanlane Jourdain (Jüri Vlassov), kes aadliseisuse saavutamise nimel end pidevalt teiste ees naeruvääristas. Lavastaja Ago-Endrik Kerge soov oli ilmselt tõmmata paralleele 1670. aastal kirjutatud näidendi ja tänapäeva vahele: kaasajastatud oli nii muusikat (kirjutanud Tõnu Raadik) kui

ka kostüüme (kunstnik Andrus Jõhvik). 20. sajandi alguses valminud juugendstiilis villa ja 17. sajandil kirjutatud Molière'i fiktsionaalse ruumi ühendamise tulemusena ei sündinud „kolmandat ruumi“ ehk lavastuse maailma.

Lavastuse maailma võib käsitleda ajas ja ruumis liikuvate ja muutuvate erinevate aistingute kombinatsioonina. See on omaette lavastus, sündmus, millest publikut kutsutakse osa saama. Annette Arlanderi järgi sisaldab iga reaalne ruum muuhulgas rohkesti fiktiivseid või ajaloolisi viiteid ja vihjeid ning on seetõttu alati teatud määral ka fiktiivselt kogetav. (Arlander 1998: 58–60) „Ümbrus on inimelu kudum, kuhu on sisse kootud kõik sotsiaalsed ja ajaloolised kujundid“ (Arlander 1998: 27). „Kodanlasest aadlimehe“ reaalsel etendumispaigal, Ammende villal, on huvitav ja intrigeeriv ajalugu, et konkureerida ükskõik millise fiktsionaalse maailmaga. Nii pidas suveprojekti külastanud Kasterpalu reaalsel ruumi fiktsionaalsest ruumist huvitavamaks: „Ei saa salata, et see lugu, mida mulle küll keegi ei jutusta, kuid millest siiski kõnelevad need seinad ja trepid ja õhki nende vahel, on tunduvalt huvitavam, kui see, mida mulle terrassil ette kantakse“ (Kasterpalu 1998: 14).

1996. aastal Sagadi mõisas mängitud Tšehhovi „Kolm öde“ toetus reaalsele ruumile ja selle abil loodi lavastusele eelhäälestus, et võtta omaks suhteliinide katkemistest, toorestest rollilahendustest ja muudest puudustest häiritud fiktsiooniruum. Vaatajad istusid fikseeritud istekohtadel, näitlejate kaudu laienes mänguruum ka kõrvaltubadesse, terrassile ja mõisaparki. Lavastaja Mikk Mikiveri jaoks oli oluline tuua kaasaegse publikuni von Pahlenite aegseid emotsioone ja esteetikat. „See maja elas oma elu ja mul tekkis igatsus, et ta taas kõneleks“ (Kordemets 1997: 17). Kui reaalse ruumi autentset miljööd rakendatakse üldjuhul fiktsionaalse ruumi toetuseks, et tuua teose väljamõeldud maailma kaasaegsele tegelikkusele lähemale, siis „Kolmes öes“ kahe ruumi vaheline süntees jäi nõrgaks. Ruumikasutuselt jäi nii mõnigi stseen Sagadi mõisa interjööris liiga teatraalseks (sh näiteks Andrei neljanda vaatuse monoloog otse saali) (Purje 1996: 12).

Fiktionaalse ruumi domineerimine tähendab, et tegijad pole piisavalt usaldanud reaalsset kohta. Siia võib paigutada need suveprojektid, mis on lavastatud atraktiivses kohas, kuid lavastuses paiga valikut ei põhjendata. Võib arvata, et sellisel juhul on tegijad suhtunud pealiskaudselt nii alusmaterjali kui ka mängukoha valikusse. Ruumi esteetiline väärtus ja silmatorkavus on kahtlemata olulised, kuid need pole mängukoha puhul määravaimad kriteeriumid. Etenduspaik ei tohi olla pelgalt lavastuse dekoratsioon. 2005. aastal etendus Paikuse-Reiu vabaõhulaval Adam Longi, Reed Martini, Austin Tichenori ja Matthew Croke'i „Piibel kahe tunniga“. Kummaline tundub kohalik juba seetõttu, et eelnevatel aastatel on samas kohas tehtud suuri massidele mõeldud vaatemängulisi vabaõhulavastusi („2000 aastat elu Eestimaal ehk piknik Reiu jõel“, 1999; „2001 aastat elu Eestimaal ehk piknik Reiu jõel“, 2000; „Parvepoisid“, 2002 ja „Tasuja“, 2003). Jõe kaldale ehitati pea kaheksa ruutmeetri suurune lava ja kolmest näitlejast (Raivo E. Tamm, Indrek Taalmaa ja Sepo Seeman) koosnev trupp jäeti seega tühermaale üksi. Maastik jäi ennekõike taustaks, kujunduseks, mistõttu Reiu reaalne ruum lavastuse fiktsionaalsesse ruumi ei integreerunud. Pühakirja sündmusi kaasajastanud „Piibel kahe tunniga“ puhul võib uskuda, et tegijad lähtusid mängukoha valikul paljus just Paikuse-Reiu vabaõhulava kui looduskauni ja tuntud paiga fenomenist. Kõik eelnimetatud suurejoonelised vaatemängulised suveprojektid on olnud publikurohked (vt Lisa).

Reaalse ruumi võimalusi ei osatud mõjusalt kasutada ka 2003. aastal Emajõe ääres ning Sadamateatris etendunud Juhan Smuuli „Kihnu Jõnnis“. Olenemata sellest, et mänguplatse oli mitu (Sadamateatri saal, teatri kõrval asuv „sadamarestoran“ ning meresõidustseen hoone ees), jäi meretemaatika Emajõe kaldal välja mängimata. „Tegevus oli liialt panoraamseks venitatud, vaimukas tekst ei jõudnud päralt, näitlejad lahustusid selles songermaas, vajasid isikupäratult nagu mutta. [---] Aga milleks siis Jõnn suvelavastuse mängukavva võtta, kui merd ja meremehe hinge ning „merelaeva“ ei ole, rääkimata merehallist?“ (Vahing 2003)

2003. aastal Paikuse-Reiu vabaõhulaval etendunud Bornhöhe „Tasuja“ puhul sai saatuslikuks liiga ulatusliku mänguruumi kasutamine. See kuulub kahe eelnevalt kirjeldatud kategooria vahepealsesse, kuid negatiivse tulemiga tsooni, kus pole usaldatud ei reaalselt ega fiktsionaalselt ruumi, mistõttu tulemus pendeldab kahe ruumi vahel, olemata liha ega kala. Kunstnik Liina Undi jaoks oli suurimaks probleemiks erinevate mängupaikade mahutamine samasse maastikku, tegevuskohad justkui ei paiknenudki sama lavastuse fiktsiooniruumis. Kindlate toetuspunktide ja vaimsete koordinaatide puudumisel ei saanud ükski tegevuskoht – nagu ka terviklik keskkonnaelamus – piisavat mõjujõudu ning ruum killustus. Segadus fiktsionaalses ruumis jättis domineerima reaalse ruumi ja ehkki ei saa väita, et koht oleks sisaldanud vaid iseennast, ei liitunud ruumikihid (fiktsiooniruum, reaalne ruum, lavaruum ja näitlejate ruum) ühte ega olnud mõnikord omavahel dialoogis. (Unt 2004: 35)

Viimasena sellest, kuidas ühe ruumi üleminek teiseks pole valuline ega nurgeline, vaid paindlik ja loomulik. Lavastaja Andres Noormets on märkinud, et suveteatri ruume tuleb kodustada: lähed sinna sisse ja saad sellega üheks (Noormets 2007). Reaalse ruumi kasutamise ühe õnnestunud näitena võib tuua 2000. aastal Emajõe kaldal etendunud Mark Twaini „Hucki“, kus looduslik ja kunstikavatsuslik sulasid harmooniliselt kokku. Kunstnik Iir Hermeliin (tunnistati Salme Reegi nimelise preemia vääriliseks „Hucki“, „Charlotte koob võrku“ ja „Inglitiivul ümber maailma“ eest 2001. aastal) muutis Emajõe kalda kuue simultaanse lavapinnaga St. Petersburgiks (muuhulgas olid sinna „ehitatud“ raekoja plats, Jacksoni saar, kummitav majake, surnuaed). Hermeliin märkis kujundusest rääkides muuhulgas: „Püüdsin teha detailirikast kujundust, et inimene saaks kogu aeg midagi vaadata – surnud kassi, tuulelippe, laternaid, silte ja viitu“ (Viira 2000: 14). Papist butafooriat lavastuses ei kasutatud. Rõhk oli asetatud ehedusele, sest kogu ümbritsevat loodust oli lavastuses võimalikkuse piires ära kasutatud. Nii olid mänguruumi osaks tehtud mõlemad Emajõe kaldad, jõgi ise, lavastuse tarvis ehitatud lava ulatus otsapidi vette. Kuna kasutusel oli palju erinevaid mängupaiku, oli võimalik publikule suuremat vaatamängulisust pakkuda. Nii sõitsid mööda jõge laevad, paadid, parved ja Emajõe teisel

kaldal kappasid ringi hobused ning vaatajate kõrvu kostsid püssipaugud. Kui sellele kõigele lisada loojuv õhtupäike, mis andis St. Petersburgi surnuaiale lummava varjundi, siis tuleb tunnistada, et lavastuse väline vorm oli hästi õnnestunud. (Selge 2004: 57)

2004. aastal Käsnu meremuuseumi õuel etendunud Bernard Shaw' „Südamete murdumise majas“ võis samuti näha, kuidas fiktsionaalne ruum suutis reaalselt ruumi enda huvides kasutada nii, et nende koosmõjul sündis lavastuse maailm. Muutused füüsilises keskkonnas olid minimaalsed, ent loodud fiktsiooniruum oli niivõrd tugev, et varjutas hetkiti täielikult Käsnu reaalsuse. Käsnu enda kontekstil kaptenite külana ja meremuuseumil oli pigem ettevalmistav roll, mis etenduse käigus enam oluliselt kaasa ei mänginud. Efektne ekspositsioon (mitmeplaaniline ruum: maja, veranda, mere poole laskuv muruplats ning kauguses paistev meri) ja selle hilisem järjepidev kasutamine olid vaieldamatult selle keskkonna trumbid. Ruumilise keskkonna dialektilisus andis lavastusele mitmekihilisuse, kus ruumi suhtes olid avatud lõputud vahelduva vahetamise võimalused. (Unt 2004: 34)

Ruumilisest dialektikast võib rääkida ka 2003. aastal Tartus Jaama 14 pargis etendunud August Gailiti „Nipernaadi(mängus)“. Eelmisega võrreldes on erinevus selles, et mänguruum oli intiimsem ja publikule lähemal ning Pedajas kasutas oma lavastuses kujundeid: puupakud, valged palakad, kirved jne. Minimaalsete vahenditega eksponeeriti erinevaid ruume, keskkondi. Kõrvuti asetsenud puumaja ja lagunev kuur võimaldasid mängida välja vastandumise rikkus vs vaesus, publiku vaateulatusse jäävast mäenõlva varjust paistvast sinakast plekk-katusest sai aga palgiparvetamise jõgi. Lavastuse kõige enam eksponeeritavaks ja jõulisemaks rekvisiidiks sai valge lina, mis ühest novellist teise üle minnes kandis erinevaid tähendusi. Mõjuvõimsaks kujundiks muutus kangas lavastuse lõpus, kus maha laotatud lumivalge riidetükk tähistas esimest lund, või oleks õigem öelda, sai lumeks keset suvist rohelist. Pedajase lavastus oli õnnestunud näide sellest, kuidas realistliku tausta ja kujundlike rekvisiitide abil loodi lavastuse oma maailm ehk „kolmas ruum“. Fiktiivne ruum ja teatraalne mängulaad ei lõhkunud loomulikku/looduslikku keskkonda ega püüdnud viimase üle domineerida.

Võib väita, et koha valik on sama oluline protsess kui näidendi valik: koht on võrdväärne materjal, mis vajab lavastajal samavõrd kontsentreeritud lugemist nagu kirjutatud tekstki. „Kohad meenutavad lugusid, tänu lugudele on kohad olemas“ (Unt 2002b: 371). 1995. aastal Tallinna Linnateatri Lavaaugus etendunud „Kolme musketäri“ mängukoha otsimise ja leidmise lugu annab tunnistust sellest, kuidas ruum ja selle konnotatsioonid kujundavad lavastust. Esmalt plaanis Elmo Nüganen tuua lavastuse välja Dominiiklaste kloostri õuel, kus inspireeriv keskkond dikteeris juba ise, millist lugu seal peaks ja/või võiks mängida (Visnap 1995). Tallinna katoliku kiriku juhtkond oli aga seisukohal, et A. Dumas „Kolm musketäri“ ei sobi oma kergemeelse alatooniga ning meelevaldse ajalootõlgenduse (musketärid kui „õilsad rüütlid“ jäta kardinal Richelieu ja tema kaardiväelased halba valgusesse) tõttu kloostri õuele (Visnap 1995). Lavaaugus etendunud lugu oleks Dominiiklaste kloostri õuel olnud hoopis teistsuguse atmosfääri ja assotsiatsioonidega suvelavastus. Sarnane huvide konflikt tõusis esile seoses 1997. aastal Tartus Toomemäel lavastatud „Robin Hoodiga“, kus loodushoiuprobleemidega paralleelselt kerkis päevakorda küsimus ohvrikivi kasutamisest lavastuses. Nimelt pidas toonane Tartu maavanem Jaan Õunapuu ohvrikivi rekvisiidina käitamist ebaetiliselt. (Korv 1998: 1) Emajõe Suveteatri tegevjuht Maibi Jõelo argumenteeris ohvrikivi kasutamist järgmiselt: „Kivi omas sümbolset tähendust. Robin suri kivi peal, see polnud pelgalt rekvisiit“ (Jõelo 2001).

Teatri teeb teatriks lavastuse maailma ruumiline ja mentaalne üksmeel. Kui püsihooaja statsionaarsetes teatrites on sagedasem, et lavastuse lähtekohaks on tekst, millele seejärel kohandatakse ruum, siis suveprojektide puhul määrab tihtipeale just mängukoht selle, mida seal hakatakse etendama. Olenemata sellest, kas uue projekti algimpulsiks on tekst või ruum, tuleb arvestada „lava“ ja „saali“ proportsioonidega (kas tegemist on mastaapset maa-ala hõlmava vaatamängulise vabaõhuetenduse või kammerlikku mängupaika eeldava teosega). Emajõe Suveteatri juhi Andres Dvinjaninovi jaoks on kohapõhisus alati õigustatud küsimus, sest nimetatud projektiteatris on repertuaarivalikul olnud kriteeriumiks nii koht kui ka alusmaterjal. „Robin Hoodi“, „Ronja, röövlitütre“ ja „Suveöö unenäo“ puhul oli enne olemas Toomemägi kui mängukoht, „Huckil“ jõuti enne Emajõe kalda

„avastamist“ materjalini. Samuti „Teisel pool“ ja „Nipernaadi(mängul)“ puhul tuli lavastatav tekst enne ruumi. „Mustlaslaager läheb taeva“ ja „Hulkur Rasmuse“ puhul oli enne koht ja siis mõeldi, mida Jaama 14 pargis võiks mängida. (Dvinjaninov 2007) Kuid leidub ka selliseid teatritegijaid, kellele lavastuse mentaalne ja ruumiline üksmeel pole primaarne. Comedy Productionsi juhi Hannes Villemsoni jaoks on esmane külastajate arv ning seetõttu ollakse kohavaliku suhtes pretensioonitumad. Suvetuuridega antakse peamiselt etendusi suurematel ning väiksematel laululavadel. (Villemson 2007)

### **2.3. Ruumi kasutusvõimalused suveteatris**

Patrice Pavis järgi asendab tänapäeval mõiste „teatriruum“ mõistet „teater“, mis võib asuda ükskõik millises kohas, kus tehakse teatrit (mahajäetud hooned, kinod, tehased, koolid jms). Muutus sõnastuses tähistab muuhulgas teatriarhitektuuri transformatsiooni, mille käigus on vähenenud frontaalse lava kasutamine ning traditsioonilisest teatrihoonest eemaldumine. (Pavis 1991: 176, viidatud Saro 1997: 8)

1990. aastate keskel Eestis taasavastatud suveteatrit hakkas iseloomustama uute mängukohtade otsimine: nii statsionaarsed kui ka projektiteatrid kasutasid aastatel 1995–2005 suurel hulgal erinevaid etenduspaiku. Teatrite repertuaarivalikus kujunes tavaliseks, et pea igal suvel vahetusid koos lavastatava materjaliga etendamise kohad. Teatreid, mis jäid käsitletaval perioodil truuks peamiselt ühele ruumile, oli vähe: Tallinna Linnateater (Lavaauk), Saueaugu Teatritalu ja Tartu Teatrilabor (Saueaugu Teatritalu), MTÜ R.A.A.A.M (Viinistu Kunstimuuseum) ning Eesti Riiklik Nukuteater (Nukuteatri siseõu). Enim kasutasid erinevaid mänguruume järgmised teatrid: Eesti Draamateater (Kadrioru jäähall, Sagadi mõis, Keila-Joa mõis ja Käsmu meremuuseumi õu), Rakvere Teater (mh Altja külakõrts, Rägavere mõis, Padise klooster, Rakvere linnus, Neeruti Sadulamägi, Pikk tänav 32, Vargamäe), Ugala (mh Viljandi Lossimägi, Vargamäe, Kitzbergi talumuuseum, Ammende villa terrass) ja Emajõe Suveteater (Toomemägi, Lutsu teatrimaja, Jaama 14

park, Emajõe kallas Ujula tänaval) (vt Lisa). Vaid ühte mängupaika ekspluateerinud teatrite nimistu lubab oletada, et etendusruumi uudsusele ei olnud sel perioodil vajadust rõhuda neil suveteatri tegijatel, kel oli eelnevalt ühiskonnas kõrge prestiiž (Linnateater kui Tallinna esindusteater) ja/või oma väljakujunenud sihtrühm (lapsvaatajad Eesti Riiklikul Nukuteatril, elitaarsemat teatrielamust otsiv publik Saueaugu Teatritalul, Tartu Teatrilaboril ning MTÜ R.A.A.A.Mil). Ülejäänutel oli tihedas konkurentsivaba muuhulgas panustada ka leitud ruumi atraktiivsusele. Tekkinud „koha [Toomemäe – K. R.] väsimust“ nimetas Emajõe Suveteatri tegevjuht Maibi Jõelo peamiseks põhjuseks, miks tegevuse neljandal hooajal (2000. aastal) koliti Toomemäelt Emajõe kaldale. Kolme aastaga oli eelnimetatud võimalusterohke leitud koht kaotanud tegijate silmis oma senise uudsuse ja köitvuse. Teisalt kardeti, et publik on sellest mänguruumist küllastunud. (Jõelo 2001)

Suveetenduste külastamisest kujunes Eestis kiiresti populaarne vaba aja veetmise viis (enamus teatriprojekte pälvis rohke publikuhuvi). Võib uskuda, et lisaks suuremale või väiksemale teatrielamusele mindi (taas)avastama erinevaid Eestimaa looduskauneid ja/või kultuuriloolisi kohti. Aastatel 1995–2005 etendunud suvelavastuste mänguruumi kasutamise traditsiooni võiks iseloomustada järgmiselt: Eesti suvelavastuste atlase publitseerimine võiks saada publikule kasulikuks orientiiriks, milline Eestimaa soo on veel läbi sumpamata, talumaa tallamata ning lossi- ja linnusevaremed nägemata. Teatrisuve peeti Eestis lausa geograafiliselt hõlmamatuks (Udriku laiust kuni Narvani). Jaak Allik avaldas arvamust, et ilmselt sellist inimest ei leidu, kes oleks kogu suveteatri suutnud/jõudnud üle vaadata ning oleks võimeline seda terviknähtusena analüüsima. (Allik 2004b: 20)

Järgnevates alapeatükkides vaadeldakse lähemalt suveteatri ruumikasutust leitud kohtades (nii sisetingimustes kui ka vabas looduses), et jälgida, millised olid fiktsionaalse ja reaalse ruumi proportsioonid ebakonventsionaalsetes mängukohtades ning missugused olid 1995.–2005. aastate suvelavastuste lahendused leitud ruumi hõivamisel.

### 2.3.1. Teatrimaja – leitud koht

Tavaliselt mõtleme teatrietendusest kui millestki, mis leiab aset spetsiaalselt selleks otstarbeks ehitatud arhitektuurilises ruumis, kuigi ajaloo või oma isiklike kogemuste tuginedes leiame piisavalt näiteid teatrist, mida tehakse ka teistsugustes tingimustes ja kohtades (Carlson 1992: 6).

Teatrikunst on mitmekülgne igas oma ilmingus, sh on võimalik lahata ja jagada teatriruume erinevate printsiipide alusel. Eestis on enamikel teatritel oma hooned kõikide vajalike ruumidega, alustades proovisaalist kuni töökodadeni. Teised rendivad või otsivad ruume, millel on peale teatritegemise ka muu kasutus (nt Sadamateater). Olenemata sellest, kas lavastus tuuakse välja statsionaarses teatrihoones või leitud kohas, paigutuvad nad arhitektuurilisse ja/või geograafilisse raamistikku, mille ülesandeks on fiktsionaalse ruumi abil luua lavastuse maailm.

Suveteatri puhul on ruumikasutuse võimalused hoopis suuremad. Tegijatel on võimalik hüljata konventsionaalne mängukoht (neljast seinast, laest ning põrandast koosnev ruum) ning ekspluateerida etenduspaigana territooriumit, mida tavaliselt teatri tarvis ei kasutata: muuhulgas looduslikku keskkonda või siis hooneid, kus püsihooajal mängimine kõne alla ei tuleks (Pikk tänav 32 maja, Saueaugu Teatritalu jms). 20., rääkimata 21. sajandist, on tõusnud teatritegijate huvi leitud kohtade vastu, kus paiga enda olemasolev märgisüsteem rikastab lavastust lisatähendustega. See võib olla tingitud vajadusest tuua teater publikule lähemale või vajadusest asetada teater uude konteksti, mis mõjuks vaatajale vahetumalt („siin ja praegu“ tegelikkus) ning võimaldaks tal mõelda reaalsest mängukohast tulenevate konnotatsioonide ja eesmärkide üle. Suveteatris, kus just ruum on oluline vahend lavastuse maailma loomisel, võib nii reaalselt aega kui ka ruumi („siin ja praegu“) rõhutada mitte üksnes teatraalsuse, vaid ka reaalse ruumi, täpsemalt selle tõelisuse kaudu (Arlander 1998: 59). Leitud kohas on näitleja ja ümbritseva keskkonna vahel võimalik luua suhe, mida üheski teises olukorras sellisel kujul ei tekiks. Ka publikut kutsutakse seal loobuma oma

väljakujunenud harjumustest. (Brook 1993: 114) Ebakonventsionaalses mängukohas on piir reaalse tegelikkuse ja fiktiivse vahel hägusam kui teatritraditsiooniga statsionaaris. „Ruum, milles teatrietendus ja vaataja on köidetud ühtseks tervikuks ning kus eriline teatriruum kaob, paistab kergemini sündivat väljaspool traditsioonilist teatrihoonet. Selles peitub väljaspool teatrimaja valminud lavastuse jõud.“ (Långbacka 1997: 67)

Ühelt poolt on ruumi kogemine alati tugevalt subjektiivne. See on alati kontekstuaalne, erinevatest olukordadest mõjustatud. Keskkonna tajumine on erinevate meelte kombineerimise tulemus. Me ei koge paiku üksnes värvide, konstruktsiooni ja välise vormi kaudu, vaid ka haistmise ja kuulmise teel (sh tuule, vee jms liikumise kaudu). Inimene tunnetab teda ümbritseva maailma olulisimaid elemente (ruum, mass, suurus ja sügavus) esmajoonel kehalise tegevuse teel. (Arlander 1998: 27) Läbi sotsiaalse ja kultuurilise ajaloo on koht aga kollektiivselt kogetav (nt Vargamäe kui A. H. Tammsaarega seotud koht ning „Tõe ja õiguse“ tegevuskoht).

Võib uskuda, et leitud keskkonnas lavastamisel on tegijatel ruumi suhtes suurem vastutus kui statsionaarses mängukohas (publikule harjumuspäraseis teatrisaalis), sest lisaks alusmaterjali valikule peab olema põhjendatud ka paiga valik. Eriti puudutab see loodusesse toodud suveprojekte, kus piir pettekujutelmale ja reaalsuse vahel on hajusam kui kinnises hoones: vabaõhulavastuse etenduspaika ümbritsevad ja mõjutavad muuhulgas silmapiirile jääv maastik, veekogu ja taevas. Lisaks loodusjõududele (päike, vihm, tuul jne) tuleb arvestada sellega, mil määral ning kuidas reaalse ruumi olemasolevaid koode fiktsionaalsesse ruumi integreerida; kuidas kogu etenduspaika eksponeerida ning mida ja millal fookustada (viimast just suuremat maa-ala kasutavate projektide puhul). Arnold Aronson peab leitud kohtade ekspluateerimisel fookuse saavutamist ja säilitamist üheks raskemaks ülesandeks. Siseruumides loovad ruumi füüsilised piirid (seinad, lagi ja põrand) minimaalse fookuse. Vabas looduses tihtipeale selliseid piirjooni ei eksisteeri: horisondist saab ainus lavastuse ruumi piirav jõud. (Aronson 1981: 170)

Leitud ruumi kasutamisel võib välja tuua kolm peamist lähenemist: *ready-made-ruum* (ruumi käitamine valmiskujundusena, ehk siis reaalselt ruumi kasutatakse pea muutmatul kujul ilma (lisa)kujunduseta); **ruum kui argument**, materjal (mängukoht pakub lavastusele ainet, st on kohaspetsiifiline) ning *fit-in-kujundus*, mis kasutab ruumi kui mahutit, konteinerit (mängukoha ekspluateerimine sõltub pigem pragmaatilisematest põhjustest, näiteks ruumi suurusest) (Unt 2002b: 375; Arlander 1998: 29).

### **2.3.1.1. Ready-made-ruum**

*Ready-made*-ruumist võib rääkida 1996. aastal Kurgjal C. R. Jakobsoni talumuuseumis etendunud Enn Vaiguri „Kraavihallid“ puhul, kus oli tegemist ehedat eesti taluelu kajastava lavastusega. Tegevus leidis aset Kurgja lauda taga kaskede all ning tänu talumuuseumi muljetavaldavale eksterjööriolele lavastus mingit kujundust ei nõudnud. 1997. aastal etendus Vargamäel A. H. Tammsaare muuseumis Tammsaare „Tõde ja õigus I“, kus Vargamäe hooned ja loodus, paik ise otsekui eeldas väga elutruud mängulaadi, ehedat kohalolemist. „Tões ja õiguses“ osati oskuslikult kasutada nii Vargamäe ja talumuuseumi atmosfääri kui ka Tammsaare teoste maailma. „Siin aga, kui Vargamäge mängitakse Vargamäel, on simulatsioon ainult osaline. Koha suhtes ei pea me midagi kokku leppima. See on harjumatu. Sest me oleme sees mis sees. Ja veart kellad löövad kukla taga, noodsamad, ehtsad. Sellest muidugi ei piisaks, sest palja ümbrusega sisu ära ei täida. Samas lavastuses kogu ruum on täidetud.“ (Laansalu 1997: 16) Eelnimetatutega samasse ritta võib paigutada ka 2003. aastal Katri Aaslav-Tepandi poolt Kitzbergi talumuuseumi kandis (Maie talu mail) lavastatud August Kitzbergi „Neetud talu“. „Paiga vaim toetab mängu, Karksi valla loodus määrab misansteenid. [---] „Amfiteater“ asub orus, mäekallakul alla-üles tõttamine ja hiilimine ja veerimine näitab tegelaste meeolelu ja hingeseisundeid. Laitmatu kõnnakurežiim!“ (Purje 2003: 16)

Mälestusmuuseumide ja -talude puhul tõuseb esile just reaalse ruumi ajalugu: läbi sündmuste ja mälestuste saavad kohad selleks, mille abil lugu vaatajale etendatakse, jutustatakse. C. R. Jakobsoni, A. H. Tammsaare ja Kitzbergi talumuuseumid on

kultuuriliselt küllastunud kohad, kus originaalilähedases seisundis säilinud ruumid ja esemed on läbiimbunud eestlust edasikandvatest tähendustest. Kõiki neid mängukohti iseloomustas filmilik reaalsus, kus fiktsionaalsesse maailma oli haaratud võimalikult palju reaalselt ruumi, et teatrikogemus hakkaks toimima võimalikult varakult ja oleks samaaegselt võimalikult peidetud. (Unt 2002a: 29–30) Talumuuseumides mängides asetuvad fiktsioon ja reaalsus kohakuti: lisaks tegelaste nähtavatele jalajälgedele püsivad läbi kultuuriloolise konteksti vaataja teadvuses ka autorite nähtamatud jalajäljed. Etenduvad lood saavad osaks etenduvast paigast. Reaalselt eksisteerinud taludes taluelu kujutamise võimaldab ilmselt suuremat emotsionaalsest elamust kui ükskõik milline muu mänguruum: autentne koht laseb läbi äratundmisrõõmu saada osa suuremast ja täiuslikumast illusioonist.

### **2.3.1.2. Ruum kui argument**

Näited esitan siinkohal lavastustest, kus mängukohtadeks on valitud mõisahooned ja/või -pargid: „Kolm öde“ Sagadi mõisas (1996), „Aristokraadid“ Keila-Joa mõisas (2000), „Kirsiaed“ Palmse mõisapargis (2001) ning „Pidusöök“ Rägavere mõisas (2004). Ruumi abil konkretiseeritakse fiktsionaalset maailma, vaatajale luuakse eelhäälestus teose maailma sisseminekuks.

Leitud kohta kasutatakse lähtekohana, mis võimaldab kanda selle ruumi atmosfääri, meeoleolu ja hingestatust teise, väljamõeldud maailma. Kultuuriliste konnotatsioonide ja kohaspetsiifiliste joonte kaudu (olenemata sellest, et nad ei ole identsed fiktsioonis tegutsevate tegelaste paikadega) toovad nad lavastuse maailma kaasa oma ajaloo ja saavad seeläbi ka ise osaks jutustatavast loost. Nad peegeldavad tegelaste maailma – hingeseisundeid, võttes omaks väga olulise, „vaikiva tegelase“, rolli. Mõisahooned kannavad endas märke nii endiste aegade hiilgusest kui ka selle maailmapildi kokkuvarisemisest. Ruumist saab ajaloos aset leidnud sündmuste „tunnistaja“.

Brian Frieli „Aristokraatides“ ning Anton Tšehhovi „Kolmes öes“ ja „Kirsiaias“ sümboliseerib mõis endise aristokraadimaailma nii vaimset kui füüsilist kokkuvarisemist.

Toomas Vinterbergi ja Morgens Rukovi „Pidusöögis“ on mõisaruumid ainsateks tunnistajateks, kas pereisa pedofiilia süüdistamine oli õigustatud või mitte. Liina Unt on teatriruumist rääkides tabavalt väljendunud: „[---] on kohti, mis armastavad jutustada ja erak-kohti, mis armastavad vaikida“ (Unt 2002a: 29). Ruumi kui argumenti kasutanud lavastustes kuuluvad mängukohad ilmselgelt esimesse rühma.

### **2.3.1.3. *Fit-in*-kujundus**

*Fit-in*-kujunduse puhul ei pruugi fiktsiooniruumil ja reaalsel mängukohal omavahel tihedat kontekstuaalset, teineteist vastastikku esiletõstvat, võimendavat, tähendust olla. Koha valik on mõjustatud pigem pragmaatilisematest põhjustest, muuhulgas ruumi suurusest ja visuaalsest atraktiivsusest. Lavastus on kohaga seotud peamiselt ruumi struktuuri ja vormi kaudu, mida kujundatakse ja/või kohandatakse vastavalt teksti vajadustele. Seega on tegemist etenduspaikadega, mille eripära saab alusmaterjali huvides kõige paremini eksploateerida. Reaalset ruumi kasutatakse konteinerina, kuhu „ehitatakse“ uus ruum.

Juhuslike näidetena toon siinkohal välja kaks lavastust, millest üks on tehtud siseruumis ja teine vabas looduses. 2004. aastal etendus Narva Aleksandri suurkirikus Roman Baskini lavastatud Federico Fellini „Orkestriproov“, mis sai kriitikutelt sooja vastuvõtu, kuna suur ruum suudeti tegevusega täita. Oluline roll oli selles ilmselt orkestril, mis valgus kiriku eri nurkadesse ning sekkus sealt erinevate lugudega. Iga vaataja nägi väikese variatsiooniga lugu erinevatest inimestest, kes kogunesid ühte ruumi, et koos midagi suuremat moodustada. Loo rõhuasetused sõltusid vaataja puhul ka sellest, kuhu keegi istuma sattus. Nagu igal pool ja iga päev: kõik sõltub vaatenurgast. (Pesti 2004) Federico Fellini teose fiktsionaalsel maailmal ja Narva Aleksandri kiriku reaalsel ruumil omavaheline otsene seos puudus.

1997. aastal etendus Rakvere linnamägedes Bram Stokeri „Dracula. Öö valitseja“. Ilmselt lootsid tegijad liiga palju koha atraktiivsusele, sest visuaalselt oli lavastuse ruum ju meisterlik: mustad tellingud, tumepunased palakad, kuldne päike paekivi müüril.

Lossimüüri aknad valgustati pimeduse saabudes punaseks. Parema nähtavuse huvides oleks pidanud ehk rohkem tegevust müüridele tõstma. (Kapstas 1997: 8) „Dracula. Öö valitseja“ raam ehk koht oli hea, ent kahjuks ei osanud tegijad lavastuse ideed realiseerida nii, et lavastuse *fit-in*-kujundus oleks moodustanud terviku. Seega lavastuse fiktsioon ja reaalsus kohakuti ei asetunud, kumbki kulges Rakvere linnamägedes omasoodu, sõdides kohati ehk teineteisele lausa vastu.

### **2.3.2. Teatritraditsiooniga koht – teatritraditsioonita koht**

Perioodil 1995–2005 kujunesid suveteatrimaastikul välja teatritraditsioonidega mängukohad, mida erinevate lavastuste tarbeks ikka ja jälle kasutati. Teadaolevalt on „teater kaduv kunst“. Lava kustutab automaatselt eelnevad jäljed, sest teatrilava omab iseenda suhtes neutraliseerivat toimet. Traditsioonilise lava liigne neutraalsus on peamine põhjus, miks otsitakse leitud kohti, mis juba sisaldaksid omaenda kohtade võrgustikku. Ükski ruum, kus on kord etendatud, pole enam endine. (Unt 2002b: 373; vt ka Arlander 1998: 22; 58)

Toomemäel kui vabaõhuetenduste esitamise kohal on pikk teatritraditsioon. See võib olla peamiseks põhjuseks, miks Emajõe Suveteater ekspluateeris just seda etenduspaika oma esimestel tegevusaastatel. Kui suveteater 1996. aastal loodi, kerkis päevakorda mängukoha küsimus. Toomemägi kui rohkete mänguvõimalustega mänguruum köitis suveteatri juhti Dvinjaninovit juba enne Emajõe Suveteatri loomist (Dvinjaninov 2001a). Oli ju Toome (Toomeorg) 1950. aastatelgi populaarne vabaõhuetenduste andmise paik, kus peategelasteks ennekõike romantilised kangelased (näiteks Eugen Kapi ooper „Tasuleegid 1951. aastal). „Robin Hoodi“ lavastaja Ain Mäeots tunnistas samuti, et Toomemägi andis inspiratsiooni alusmaterjali valikuks: „Nagu ma sinna ohvrikivi juurde plaani pidama sattusin, nii oli selge – just see lugu ja just siin“ (Kasterpalu 1997: 18).

Järgnevalt vaatlen, mil määral kasutas Emajõe Suveteater „Robin Hoodi“ puhul ära Toomemäe kui leitud koha energiat, meeleolu, tähendusrikkust ja mitmekihilisust ning milliseid kihistusi on Toomemäe puhul võimalik välja tuua ja vabaõhulavastuses rakendada. Toomemäega on seotud hulgaliselt muistendeid ja müüte, nii on Friedrich Robert Faehlmann oma kunstmuistendeis kujutanud Toomemäge erilise tähtsusega muinaskeskusena, kus loomadele õpetatud nende „pidukeelt“ ja rahvale keedetud nende keeled („Vanemuise laul“ ja „Keelte keetmine“) (Suur 1968: 5). Esmalt tuleb tähelepanu pöörata sellele, kuidas kultuurilised tähendused on selles materiaalses keskkonnas kaardistatud. Kaie Kotov keskendub küsimusele Toomemäest kui ehitiste, mälestusmärkide, looduslike ja tehisrajatiste kogumist, mis vahendab materiaalse ja vaimse kultuuri kaardistamist kultuuris – need on ideoloogiad, uskumused, kombed, teadmised ja legendid materiaalses keskkonnas. Niisiis luuakse kultuuriruum läbi kindlate rajatiste ja tähenduslike elementide kehtestamise, mis on ühtlasi nii ruumiliseks kui ka ajalooliseks teeviidak. Sümbolid on alati ühed olulisemad kultuurimälu vahendid. Toomemägi, olles kogum erinevatest ehitistest, mälestusmärkidest, uskumustest ja legendidest, viitab kultuurimälu erinevatele kihtidele. Kotov toob välja Toomemäe kolm keskset kihti:

- 1.) muistne iseseisvus ja võitlus sissetungijate vastu (müüt muistsest vabadusest kui kuldajast Eesti ajaloos, mis loodi rahvuslikul ärkamisajal);
- 2.) muistne agressioon ja teisalt: kirik ning religioon (viitab Toomemäele kui sõjalisele/kristlikule tugipunktile ja samaaegselt ka ohverduspaigale);
- 3.) Tartu Ülikool kui eeldus rahvuslikuks liikumiseks (enamus tänapäeva Toomemäe ehitistest kuuluvad Tartu Ülikoolile ning nad rajati 19. sajandi esimestel kümnenditel). (Kotov 2002)

„Robin Hoodi“ sai semantilises ja emotsionaalses plaanis Toomemäe kohavaimuga seostada: Robini kui loodustlapse võitlus ristirüütlite ja kirikuga. Vaataja ees, kes Toome ajalooa vähegi kursis või kellel antud kohaga isiklikud kogemused/mälestused, hakkasid lahti kooruma üha uued tähendusväljad. „Robin Hoodi“ lavastuse puhul võib Toomemäge kui mänguruumi piisava argumendina küll võtta, sest see kätkeb endas eri kihte, vaimset

tähenduslikku keskkonda. Suvelavastuses püüti eelpool nimetatud kohti avada, teksti ja ruumi ühte sulatada, panna neid ühes rütmis hingama ja teineteist võimendama.

Sarnaselt Toomemäega, ulatub ka Vargamäe kui teatritraditsiooniga mänguruumi ajalugu nõukogude perioodi (1980. aastal etendusid seal A. H. Tammsaare „Mäetaguse vanad“ ja Kalju Saaberi „Virumaa leib“). Hiljem on seal suveteatri „lavalaudadele“ toodud veel kolm A. H. Tammsaare teost: „Tõde ja õigus I“ (1997), „Juudit“ (1999) ja „Kõrboja peremees“ (2001). Läbi töötemaatika ning kultuuriloolistest tähendustest küllastunud mängukoha olid kirjaniku romaanide dramatiseeringud Vargamäel justkui loogiline jätk seal juba varem tehtule. Vargamäe annab vähemalt kolm põhjust sealse suvelavastuse külastamiseks: looduskaunis paik, A. H. Tammsaare muuseum kui mälestusmärk ja suvelavastus ise. Olenemata sellest, kui ehe on looduselamus või isiklikud emotsioonid seoses Vargamäega, jääb domineerima teadmine Tammsaarest ja tema loomingust. „Iga koha tähendusväli ulatub isiklikust regionaalse ja miks mitte globaalseni. Iga valik eeldab teatud üldistuse saavutamist, osa tähenduste esiletoomist teiste arvel. Küsimus selles, millises kihis on tähenduse kontsentratsioon või jäikus suurim või milline neist käivitub, on keeruline. Eriti spetsiifilise tähendusväljaga paikades, nagu näiteks Vargamäe, mille tähendus on kultuurilooliselt fikseeritud, on raske neid painutada.“ (Unt 2004: 32)

1999. aastal etendunud „Juuditi“ puhul said teatrikülastajad Vargamäed näha ja interpreteerida seni ehk harjumuspäratust kontekstist lähtuvalt. Tammsaare kodukandis lavastatud piiblimüüdil põhineva „Juuditi“ puhul ei saa rääkida Vargamäest kui *ready-made*-ruumist või argumendist, sest näidend ise eeldab intiimsemat lähenemist ning kammerlikumat ruumi, rääkimata teksti ja koha loomupärastest haakumatusest. Võib uskuda, et eestlaste „pühapaigas“ arhailisel piiblimüüdil põhineva näidendi etendumine võis nii mõneski teatrihuvilises võõristust tekitada ning vastakaid arvamusi esile kutsuda. Lavastaja Andres Noormets põhjendas oma valikuid järgmiselt: „Mind intrigeeris võimalus viia kokku see koht ja lugu, mis ajaliselt ja ruumiliselt on Tammsaare päritolukohast just nagu kõige kaugemal. Miks ta järsku selle kirjutama pidi? Mulle tundub, et Tammsaare

sünnikohas seda mängides on võimalik tõe lähemale jõuda.“ (Kapstas 1999: 8) „Juuditi“ tarvis püstitati Vargamäele arhailine telk, kus peamisteks lavakujunduselementideks liiv ja tulease. Kuigi „Juudit“ tõi endaga kaasa nii formaalsed kui ka sisulised lahknemised senises Vargamäe traditsioonis, võeti ruumikasutus kriitikute poolt hästi vastu. Lavastuses õnnestus fiktsiooniruum muuta reaalse ruumi suhtes läbipaistmatuks: „Etenduse aja- ja ruumikoordinaadid on praktiliselt määramatud – ei toimu ta päeval ega öösel, ei väljas ega ruumis. Hõljub kusagil vahepeal, „kahekümne viienda ööpäevatunni“ tsoonis.“ (Karja 1999b) „Juudit“ lubab järeltada, et fiktsiooniruumis saab reaalse ruumi kinnistunud tähendusi kui mitte just murda, siis vähemalt painutada.

Erinevate lavastuste väljatoomiseks kasutatud mängupaikadest võib lisaks esile tuua Paikuse-Reiu vabaõhulava Pärnus, Jaama 14 parki Tartus ning Lavaauku Tallinnas. Endla teatri populaarseks suveteatri etendamiskohaks oli Paikuse-Reiu, seda kasutati erinevates suveprojektides: „2000 aastat elu Eestimaal ehk piknik Reiu jõel“ (1999), „2001 aastat elu Eestimaal ehk piknik Reiu jõel“ (2000), „Parvepoisid“ (2002), „Tasuja“ (2003) ja „Piibel kahe tunniga“ (2005). Paikuse-Reiu vabaõhulava kasutamist erinevate fiktsionaalsete maailmade loomisel on eelpool juba käsitletud (vt alapeatükki 2.2.).

Palju kasutatud mängukohtadega kaasneb oht, et esialgne elamus ruumi uudsusest, erilisusest ja erakordsusest kui unikaalsest leitud kohast muutub ajapikku imetluseks ruumi kasutamise leidlikkuse üle. Teatud reservatsioonidega võib seega väita, et järjepidevate suvelavastustega muutub iga leitud koht harjumuslikuks teatripaigaks. Nii on juhtunud Linnateatri Lavaaugu ja Jaama 14 pargiga. Esimese on Tallinna Linnateatri egiidi all välja toodud järgmised teosed: „Kolm musketäri“ (1995), „Öö hommik“ (1998), „Prints ja kerjus“ (1999), „Musketärid. Kakskümmend aastat hiljem“ (2001), „Kaotajad“ (2003) ja „Loomade farm“ (2005). Seoses 2001. aastal „Musketärid. Kakskümmend aastat hiljem“ lavastamisega Lavaaugus, mis oli järjeks 1995. aastal sealsamas etendunud „Musketäridele“, tekkis mitutpidi kummaline olukord. Kahte lavastust sidusid omavahel nii tegelaskujud, näitlejad kui ka ruum. Kuigi kahe lavastuse kujundus oli erinev, olid nad

omavahel tihedalt seotud. Nii kirjutab Liina Unt: „Mängupaigad on seotud samavõrra mälestusega eelmisest kohast kui füüsilise paigaga, nende kontekst ulatub minevikku. Seega on kujunduse aluseks mitte ainult näidendis antud fiktsiooniruum, vaid ka eelmise lavastuse oma. Pealegi see kattub reaalse ruumiga. Küllap ongi Linnateatri Lavaauk taandunud püsivaks dekoratsiooniks.” (Unt 2002a: 34)

Siinkirjutajale assotsieeruvad sarnaselt Emajõe Suveteatri Jaama tänava pargis etendunud lavastused: „Nipernaadi(mäng)“ (2003), „Mustlaslaager läheb taeva“ (2004) ja „Hulkur Rasmus“ (2005). Kolme suveprojekti näitlejakoosseis oli suures osas sama; eriti läbinähtavad seosed tulid esile erinevates lavastustes vagabundi kehastanud peategelase (Hannes Kaljujärv kui Toomas Nipernaadi „Nipernaadi(mängus), Zorbar „Mustlaslaager läheb taeva“ ning Oskar „Hulkur Rasmuses“) kaudu. Emajõe Suveteatri esimesest Jaama 14 pargis esitatud lavastusest kanti hilisematesse samas ruumis etendunud projektidesse hulganisti vihjeid ja viiteid: nipernaadilikud käitumismaneerid, August Gailiti romaanist pärinevad fraasid ning muusikalise kujundusena kasutatud Kaunimate Vennaskonna laulud. „Nipernaadi(mängu)“ ja „Hulkur Rasmuses“ „lava“ ja „saal“ olid konstruktsioonilt pea identsed. Seega oli hilisema lavastuse kujunduse aluseks mitte üksnes antud lavastuse fiktsiooniruum, vaid ka eelmise suveprojekti oma. Peamise erinevuse kahele mänguruumile andsid üksikud lavakujunduselemendid (reformvoodite kasutamine „Hulkur Rasmuses“, valged linad „Nipernaadi(mängus)“). Põhiline raskuskese fiktsiooniruumi loomisel jäi näitlejate kanda, kes muutsid pargi kõige argisema osa (lagunevad kuurid jms) visuaalselt atraktiivseks mänguplatsiks. „Mustlaslaager läheb taeva“ puhul ekspluateeriti suuremat mänguruumi ning kasutati lavastuse tarvis vabas looduses tehtava teatri eelseid, sh Jaama 14 atmosfääri: alles koguneva publiku silme all kõndisid laulvad ja siin-seal lõkkeid süütavad mustlased. Kokkuvõtvalt võib öelda, et kadunud paiku on võimalik uue looga tagasi võita, ellu äratada, nagu keeles on võimalik uudse kasutusega elustada surnud metafoore. Vaatajad on harjunud, et lavaruumidel on ajalugu, nüüd on põhjust rääkida ka lavastuste ruumidest, millel on iseseisev ajalugu. (Unt 2002a: 34)

Kui mõned erandid (Jaama park 14, Toomemägi ja Vargamäe) välja arvata, võib tõdeda, et Eestis oli pikaajalise suveteatritraditsiooniga mängukohti vähe. Suvise teatrivormi juurde tagasipöördumine 1990. aastate keskpaigal tõi endaga kaasa uute (vabaõhu)mängupaikade kasutuselevõtu. Paljud (projekti)teatrid jäid aga erinevatel suveteatrichooaegadel truuks ühele ja samale ruumile. Seega võib öelda, et üheteistkümnese esimese (taas)tegevusaastaga lisandus eesti teatrimaastikule mitmeid uusi teatritraditsiooniga mängukohti: muuhulgas Lavaauk, Paikuse-Reiu vabaõhulava, Saueaugu Teatritalu, Viljandi lossimäed. Vaadeldavasse perioodi jääb ka suur hulk leitud ruume, mille ekspluateerimine piirdus vaid ühe ja/või paari suveprojektiga.

Teatritegijaid huvitavad mängukohad võib omakorda jaotada tüübilise sarnasuse alusel: **mõisad** ja **mõisapargid** („Aristokraadid“ Keila-Joa mõisas (2000), „Päikesekontsert“ Kolga mõisas (2002), „Valgelaev ja taevakäijad“ Albu mõisas (2004), „Pidusöök“ Rägavere mõisas (2004), „Eebenipuust torn“ Lagedi mõisas (2005) jne); **lossivaremed**, **linnused** ja **kloostrid** („Kuningas John“ Kuressaare lossi müüri ääres (1998), „Soolaev“ Soontagana maalinnuses (2005), „Rosencrantz ja Guildenstern on surnud“ Padise kloostri (2005) jne); **kõrtsid** ja **majad** („Päikesehelk“ Altja külakõrtsis (1998), „Majahoidja“ Rakveres Pikk tänav 32 (2001) jne); **muuseumid** („Neetud talu“ Kitzbergi talumuuseumis (2003), „Südamete murdumise maja“ Käsmu Meremuuseumis (2003) jne); **veekogud ja kaldad** („Huck“ Emajõe kaldal (2000), „Toomas Nipernaadi“ Ugala tiigi kaldal (2003), „Suveöö unenägu“ Leigo järvel (2005) jne). Suveprojektide põnevate mängukohtadena väärivad kindlasti äramärkimist Kadrioru jäähall ja vana ujumisbassein, Narva Aleksandri suurkirik ning seto seltsimaja õu Obinitsas.

### 2.3.3. Koha vaim ehk *genius loci*

Suveteatrist ja leitud ruumist rääkides-kirjutades ei minda mööda mõistest „koha vaim“. Koht on asjade kategoorilise imperatiiviga märgistatud, kohageenius näitab ennast selgelt välja. Kes vähegi on maanteil matkanud, tunneb „koha vaimu“ ära ka geograafilises

pealiskaudsuses. Inimvaimu kui kohavaimu fenomeni ja kohavaimu vahetõrge on määratud, põhi nende vastastikuseks vastumänguks antud, mäng on alati väga sügava põhjaga. (Kõiv 1994: 675–688)

Suveteatri puhul, kus peamiselt just reaalse ja fiktsionaalse ruumi koosmõjul luuakse lavastuse maailm, on oluline osa kohavaimul. Tuues teatrietenduse välja tema harjumuspärastest piiridest, peavad „koha vaimuga“ kokku kõlama ning seda aktsepteerima nii tekst kui ka näitlejaskond. Ideaalis peaks selle mõjusfääri kogema ka leitud kohta tulnud vaataja. „Koha vaim“ on midagi sellele ruumile ainuomast, erilist ja arhailist, mille vahetu kogemine (lõhnad, helid, värvid jms) teeb selle ainulaadseks ja meeldejäävaks. „Kohavaim paistab meiega kõnelevat ehtsa ja äratuntava kaudu, seega pigem vabas õhus või „päris kohas“. Ootamatu on aga see, et koha vaimust kõneldakse kui tõelisuse illusiooni võrdkujust, selle tajumine on absoluutse illusiooni manifestatsioon. Kohavaimu ja teatri vahel, tundub mulle, on ontoloogiline vastuolu. Olgugi, et me võime vaidlustada kohavaimu olemasolu, on ta aheldatud oma paiga ja loo külge ning seeläbi suhteliselt konkreetne. Tema olemust ei saa muuta, paluda tal esitada teist rolli. Koha vaim ei näitle. Kahtlemata saame me kasutada teatud paigas tekkivat tunnet või kohaga seotud konnotatsioone vaataja mõjutamiseks. Püüdes endale lahti mõtestada kohta ja kohavaimu, siis koha vaim on keegi, kes kõneleb kaasa. Koht on miski, kus ja mille abil lugu räägitakse, etendatakse.“ (Unt 2002a: 27) Madis Kõiv arvab end olevat „koha vaim“ (kohageeniusi) tundnud: tal on hing ja vaim ja võib-olla tuleb teda nimetada elusolendiks. Ta käsitleb kohta kui vaimset süvaollust ja usub, et „koha vaim“ on kohas sügavalt kinni, on tema ürgsetes juurtes. „Koha vaim“ eelistab intuitsiooni ja alateadvust; ta on hingeline. Mängukoha juures ei ole niivõrd oluline, et seal mängitakse, kui see, et see on paik, kus koht oma asjade kategoorilised imperatiivid asetab – see on initsiatsioonipaik. (Kõiv 1994: 675–688)

Suveteatri koha vaimuotsingud on seotud taasärkanud huviga juurte, nõ oma ja ehtsa vastu. Loodusesse minnes tuleb koha ja selle vaimuga harmoonia saavutada, mõlemaga koos

sõbralikult eksisteerida. Lavastaja võimuses on panna loodus inimese jaoks kõnelema, pakkudes läbi teatrivahendite „tõlget“ urbanistlikele isenditele arusaadavas keeles. Looduskeskkond nõuab enesega arvestamist ja julgust stiihia väljakutseid vastu võtta. Nii võib lavastaja jääda looduse väe ees nõrgaks, kui ta läheb oma reegleid kehtestama, kuulamata, mida loodusel on öelda. (Võsu 2002: 18)

Seega leitud koht ja „koha vaim“ iseenesest ei mängi, nemadki tuleb mängima panna, neisse atmosfääri luua – keskkond tuleb panna kaasa elama ja hingama lavastusega samas rütmis. Veelgi enam, kui ei osata „koha vaimu“ tähendustele piisavalt tähelepanu pöörata, võivad need hakata rääkima lavastuse vastu. Pelgalt ümbrusega sisu ei täida ja nii võib looduskeskkond jääda vaid lavastuse pildiliseks taustaks, mis võib küll etendust ilustada, kuid millele oma hääleõigust ei anta. Vabaõhulavastuse maastik on sel juhul vaid vaade, kaunis maal, milles aga ei osaleta ja mängukeskkond taandub pelgalt dekoratsiooniks. „Koht on väga võimas vahend, sest kuigi tema kõne on sõnatu, on ta üks tegureist, mis pääsevad meile ligi. Imbuvad hinge. Ja toovad teatri ligi. Samas sõnatuses on kohta kodeeritud väga palju tähendusi.“ (Unt 2002a: 35)

„Koha vaimu“ lavastuse maailma integreerumise õnnestunud ja/või ebaõnnestunud näidetena tooksin siinkohal välja kaks erinevat Shakespeare'i „Suveöö unenäo“ interpreteeringut: 1999. aastal Toomemäel Finn Poulsen'i lavastatud „Suveöö unenäo“ (Emajõe Suveteater) ja 2005. aastal Leigo talu mail etendunud Tõnu Lensmendi ning Taago Tubina „Suveöö unenäo“ (MTÜ *Ludus Rusticus*). Läbi ajaloo kannab Toomemägi tugevaid assotsiatsioone nii koha kui mängukohana (vt alapeatükki 2.3.2.). Kahte „röövlisuve“ (1997. aastal etendunud Howard Pyle'i „Robin Hoodile“ järgnes 1998. aastal Astrid Lindgreni „Ronja, röövlitütar“) Toomemäel ühendas nii väline vorm kui ka sisu (lavastuste tegelasteks olid röövlid, peamiseks süžeeleeliks noorte armastajate lugu, lavastuse maailma loomisel ekspluateeriti erinevaid Toomemäe paiku jms). „Ronja, röövlitütre“ valik uue suvise teatrihooaja projektiks polnud seega juhuslik, vaid täiesti taotluslik. „See oli teadlik kokkupanek, „Ronja“ sobis „Robinile“ kõrvale (Dvinjaninov 2001b). 1999. aastal

lavastatud „Suveöö unenäoga“ astuti kahe eelmise suve teemast välja. Vaatemängulisust pakkuvate seiklusromaanide dramatiseeringute järel etendati pretensioonika klassiku Shakespeare'i komöödia „Suveöö unenägu“. „Röövlitemaatika“ mittejätkamise põhjuseks oli ilmselt asjaolu, et rootsi lavastajale Finn Poulsenile anti suveprojekti alusmaterjali valikul vabad käed. Aasta varem Vanemuises Shakespeare'i „Kaheteistkümnes öö ehk kuidas soovite“ (1998) lavastanud Poulsenile oli sama autoriga jätkamine loogiline; teisalt oli ta huvitatud Toomemäest kui maagilisest mängukohast. (Dvinjaninov 2001b) 1999. aastal ehitati lavastuse tarvis spetsiaalne lava *blue dream stage* (helesinine unenäolava; K. R.– põhimõtteliselt oli tegemist tavalise lavaga, mida tegijad, lähtudes alustekstist, nii nimetasid). Näitlejate ja vaatajate tegevusruumi piiramise põhjused olid peamiselt pragmaatilist laadi: Tartu Maavalitsuse keskkonnaosakond lubas suveteatri Toomemäele 1999. aasta suvel vaid juhul, kui uue projekti tarvis ehitatakse lava, mis seaks näitlejate paiknemisele kindlad piirid ning reguleeriks vaatajate arvu ning asetust (Selge 2004: 51). Kuna Shakespeare'i näitemängud on paljus kõne, teksti edasiandmine, siis nimetas Poulsen ühe oma taotlusena publiku ja näitlejate ühendamist (läbi kompaktsema ja intiimsema paigutuse): „Püüame publiku nii seada, et ta oleks meiega“ (Viira 1999: 3). „Suveöö unenäos“ reaalselt ruumi otseselt fiktsioonimaailma ei integreeritud, Toomemägi jäi elutuks dekoratsiooniks, mitte lavastuse maailma kuuluvaks „vaikivaks tegelaseks“. Reaalne ja fiktsionaalne maailm ei asetsenud kohakuti: tehnilik ruum oli ehk liiga mehaaniliselt tõstetud looduskeskkonda. Toomemäe maagilis-müstiline „koha vaim“ jäi liiga diskreetseks. Samas leidus arvamusi mille kohaselt „Suveöö unenägu“ kasutas liigagi palju „Kaheteistkümnenenda öö ehk kuidas soovite“ ruumi – lausa kujunduse ja misanstseneideni välja (Purje 2001: 167).

Leigo talu kompleks paigutub võrreldes Toomemäega teistsugusesse konteksti: tegemist on inimeste poolt vormitud ja kujundatud maastikuga, mis tänu „Leigo järvemuusikale“ kätkeb endas teatavaid kultuurilisi konnotatsioone. 2005. aastal etendunud Shakespeare'i „Suveöö unenäo“ puhul ei saa samuti rääkida kahe ruumi (reaalse ja fiktsionaalse) kohakuti asetsemisest, iseseisva lavastuse maailma tekkimisest. Küll aga saab rääkida Leigo kui

poetilise ja kauni maastiku oskuslikust kasutamisest, mille kaudu toetati fiktsioonimaailma maagilisust, salapära ja unenäolisust, kus kõik oleks justkui võimalik. „Mängruumi käsitati elastse, modelleeritava looduskeskkonnana, millesse etendus ei sulandu, vaid mille ta aktiivselt hõlvab. Sageli kaldub loodus suveteatris täitma dekoratiivse fooni rolli kui kaunis maastik, mida vaataja on kutsunud imetlema; vastukäiguks ongi maastiku muutumine keskkonnaks, mis haarab vaataja endasse, kuid mitte pelgalt iseendana, vaid lavateose fiktsionaalse maailmana, mida ta projitseerib.“ (Epner 2005: 85) Lavastuses kasutati reaalse ruumi võimalusi kohati lausa ebarealistlikena näivatena: Pucki (Ain Lutsepp) kõndimine sillerdaval veepinnal ning õhulend üle vaatajate, järvele asetatud küünlad ja väikesed vett purskavad „vulkaanid“, mäenõlvadel hõõguvad lõkkesed jms löid muinasjutumaale omase atmosfääri. Looduslikule ja naturaalsele vastukaaluks oli „lavakujunduses“ kasutatud ka tehnikke dekoratsioone – hiigelsuured plastmassist erksavärvilised lilled olid otsekui orientiiriks ja/või hoiatuseks vaatajale, et viimane ei läheks pettekujutelmale liiga sügavalt sisse. Erksavärviliselt riidetatud haldjadki rõhutasid kontrasti looduse loomupärase kooskõla ning nõidusliku väljamõeldud haldjariigi vahel. „See kujundus ei soovinud loodusega leebelt harmoneeruda, vaid ehitas selle sisse üsna ülbelt omaenda teatraalse ja eredavärvilise maailma“ (Epner 2005: 86). Kuigi Leigo maastik ei transformeerunud Shakespeare'i unenäoliseks võluriigiks, kasutati fantaasiamaailma loomisel maksimaalselt ära järvemaastiku enda maagilisust (mh varasematel aastatel Leigol toimunud „Leigo järvemuusikaga“ seonduvaid konnotatsioone), eripära ning atraktiivsust. Kaks maailma ei asetsenud kohakuti, ent vastastikusel mõjul sündis koostöö, kus tekst toetas lavastuse visuaalset poolt ja vastupidi. „Suveöö unenäo“ puhul polnud tegijad reaalselt ruumi liigselt enda tahtele allutanud ega seda üleforsseerinud – mängukohta respektieriti kui võrdväärset partnerit.

Ester Võsu käsitleb samuti loodust kui kunstikavatsuslikku (teatri) paarilist, kellesse tuleb suhtuda lugupidavalt. Loodust arvestav suhtumine tähendab eeskätt püüdu loodusega sõbralikult koos eksisteerida. Loodusesse toodud teater tähendab ruumi, milles kaks „võõrast“ (loodus ja kultuur) kohtuvad, suhestuvad ning astuvad omavahel dialoogi.

Esteetilise elamuse eelduseks nii looduses kui ka teatris ei pruugi olla mitte distantseeritus, vaid osasaamise, olemise tunne, mis häälestab sisekaemuslikule eemaldumisele harjumuspärasest, tehes nähtamatu nähtavaks. Seega nõuab looduskeskkond enesega arvestamist, mitte taltsutamist: julgust stiihia väljakutseid vastu võtta. (Võsu 2002: 16–17) „Lavaruumis kunstniku ja lavastaja äranägemise järgi manipuleeritavast „loodusest“ saab vabas õhus kaasa mängiv loodus, konkurent“ (Võsu 2002: 18). Tegijad peavad leppima teadmisega, et vahel „räägib“ ruum näitlejast kõvemini ja selgemini. Leigol etendunud „Suveöö unenäos“ kombati „oma“ ja „võõra“ piire solidaarselt, vastandus kahe maailma vahel ei olnud teineteist eitav ja totaalne.

#### **2.3.4. Frontaalne lavastus – keskkonnateater**

Kuna antud töö käsitleb suveteatrit, mis leiab suurelt jaolt aset vabas looduses, siis tuleb tähelepanu pöörata ka lava kehtestamisele looduses ehk sellele, kas ja mil määral leitud ruumi keskkond mõjub lava ja saalina. Statsionaarses teatrihoones avaneb vaatajale pilt teatriruumist, mis jaguneb kaheks kõrvuti eksisteerivaks ruumiks: lavaks ja saaliks. „Saal on argine, profaanne ruum, kus asuvad vaatajad, ning lava metafüüsiline, sakraalne, tähenduslik ruum, kus kõik on põhimõtteliselt võimalik ja kuhu projitseeritakse lavarealistidest erinev aeg ja ruum. [---] Saali ja lava mõistet võib kasutada ka selgelt piiritlemata vabaõhuetenduste puhul, eeldusel, et räägime lavast kui näitamise paigast, mis rohkem või vähem on ümbritsetud neutraalsest ruumist eraldatud ja esile tõstetud.“ (Saro 2002: 19) Suveteatri, eeskätt vabaõhuteatri, puhul saab rääkida keskkonnateatri mõjudest, kus lava ja saali piirid on paindlikumad. Keskkonnateatri (*environmental theatre*) mõiste võttis kasutusele Richard Schechner, et piiritleda teatrit, mis loobub teatriruumi konventsionaalsest jagamisest lavaks ning saaliks ning võtab etenduse toimumise kohta kui näitlejaid ja vaatajaid ühendavat tervikut. Keskkonnateatris jäetakse vaatajale vabadus kohta valida ja vahel võimaldatakse tal ka etenduse ajal liikuda, st vaatluspunkti vahetada. (Semil, Wyśińska 1996: 107)

Olulisim vabaõhuteatrit puudutav keskkonnateatri aspekt on ilmselt fookuse valimise ja kasutamise küsimus. Kinnises ruumis on vaataja tähelepanu rohkem fokuseeritud: näitleja mängu toetavad lava-, valgus- ja helikujundus ning publiku tähelepanu on tegijate poolt koondatud ja juhitud. Siseruumi füüsilised piirid vabaõhulavastuse puhul ei kehti, lavastuse ruumi raamiks saab silmapiir (vt alapeatükki 2.3.1.), ent ka loodusesse minnes hakkab teater vähemal või rohkemal määral saali ja lava suhet kehtestama. Vabas looduses (sh suuremat maa-ala kasutavates vabaõhulavastustes) tõuseb oluliseks märksõnaks multifookus: vaatajale pakutakse välja erinevaid, ent võrdväärseid tegevusi (näitlejad tegutsevad samaaegselt erinevates „mänguruumides“). Samas võib aga vaataja tähelepanu kõita hoopiski mõni kõrvaline, lavamaailma mittekuuluv objekt (publiku pea kohal tiirutav lind, „lavale“ jooksnud loom või kaugusest kostvad autohääled). Ükski vaataja ei saa kõike mängukeskkonnas toimuvat samaväärselt haarata. Ta peab jagama oma tähelepanu lavastuse erinevate komponentide vahel ehk siis valima, mida ja millal vaadata. Tegevus võib aset leida nii vaataja ees, kõrval, taga kui ka tema kohal. Ta on korruga erinevate vaatenukade ja helide keskel, sest mäng käib korruga mitmel „rindel“.

Keskkonnateatrile omast multifookust kasutanud suveprojekti näitena võib siinkohal nimetada 2005. aastal Leigol etendunud Shakespeare'i „Suveöö unenägu“. Mängupaigaks oli Leigo turismitalu maadel asuv järv ja selle ümbrus. Näitlejate tegevusruum ulatus muuhulgas nii järvele, selle kallastele, taamal asuvatele mäenõlvadele kui ka vaatajaskonna selja taha. „[---] mänguruumi venitasid välja ka näitlejate, eeskätt armastajapaaride liikumine vahekäigus ja külgedel, eriti aga lõkketuledega dekoreeritud vastaskalda mänguvõtt – sinna sõideti parvega üle järve ja joosti ümber järve, sealt saabusid jalgratastega käsitöölised-kohalikud jne“ (Epner 2005: 85). Luule Epner pidas simultaanselt projitseeritud tegevusest haaratud ruumi liiga avaraks, kohati lausa vastutõrkuvaks. Vaatajale pakuti korruga liiga palju, mis tegi nähtava ja kuuldava vastuvõtu pingutavaks (probleemid helitehnikaga raskendasid kohati narratiivi jälgimist). Oluline seegi, et vastaskallas ei olnud looduskaunis „lavatagune“, vaid seal leidsid aset ka näidendi süžee seisukohalt olulised stseenid (nt Titania uinutamine võlulillega). (Epner 2005: 85)

Suurt maa-ala ning simultaanset (vaate)mängu pakkuvaid lavastusi leidub ka Endla suvisest repertuaarist. Paikuse-Reiu vabaõhulavastustes („2000 aastat elu Eestimaal ehk piknik Reiu jõel“ (1999), „2001 aastat elu Eestimaal ehk Piknik Reiu jõel“ (2000) ja „Parvepoisid“ (2002)) haarati mänguruumi nii jõgi kui selle kaldad. Muuhulgas pakkusid publikule „silmailu“ hiiglaslikud dekoratsioonid (vt alapeatükki 5.1.1.).

Suvisel teatritraditsiooni taaselustanud „Kolme musketärist“ (1995) on põhjust rääkida kui lavastusest, kus läbi lavakujunduse, dekoratsioonide ning näitlejate mängu sündis etenduse ruumist ja vaatajate ruumist ühtne keskkond. Lavaaugu suurest mänguruumist hoolimata lavastati „Kolme musketäri“ põhisündmused otse vaataja ees, suurem distants „lava“ ja „saali“ vahele loodi ratsutamisstseenides. Lavaaugus kui leitud kohas transformeeriti reaalselt ruumi vähe: peamiseks „dekoratsioonideks“ olid mängupaika ümbritsevad keskaegsed hooned, mis olid üksikute stseenide kaudu vähemal või rohkemal määral mängu kaasatud (nt majade akendele ilmuvad Pariisi linnakodanikud). Pinkide ja palkpostide (sümboliseerid etenduses hobuseid) vahele asetatud õle- või kaerakotid kuulusid samaaegselt nii mänguruumis loodavasse fiktsionaalsesse kui ka vaatajate ruumi. Ent publikut ei haarata „Kolme musketäri“ maailma üksnes ruumi, vaid ka tegevuse kaudu. „Teine vaatus [algab – K. R.] balliga kuningakojas, kus Louis XIII teeb teatavaks oma kavatsuse vallutada La Rochelle'i linn. Tema Majesteedi etiketi järgi peab iga pariislane saama selle pidupäeva puhul ühe portsjoni suppi. Seejärel kannavad kuninga teenrid sisse supipaja ning kõik vaatajad ning loo tegelased saavad kausi hernesuppi ning leiba.“ (Saro 1997: 117) Kolmanda vaatuse alguses koliti Lavaaugust Linnateatri pööningusaali, kus kitsalt kõrvuti istumisega lähendati omavahel ka teatripublikut. Lihtsate, ent mõjusate vahenditega transformeeriti „Kolme musketäri“ fiktsioonimaailm teatrikülastajale omasemaks, reaalse ruumiga lähemaks.

Eesti suveteatris on üldiselt järgitud tavateatri reegleid: näitlejad on paigutatud markeeritud lavale, kus nende poolt kehastunud fiktsionaalse maailma tegelased on distantseeritud publikule ette nähtud fikseeritud „saalist“. Aastatel 1995–2005 tehtud suveprojektide

hulgas leidub lavastusi, kus publik oli siiski ajutiselt sunnitud oma istekohtadelt lahkuma, et järgneda teise mänguruumi „kolinud“ näitlejatele. 1997. aastal Toomemäel etendunud „Robin Hoodi“ peamine tegevuspaik asus ohvrikivi ümbruses, ent suuremad võitlusstseenid viidi kiriku varemete juurde. 2000. aastal Kurgja talumuuseumi õuel etendunud Toomas Suumani „Meil aiaäärne tänavas“ oli kokku viis erinevat tegevuspaika ehk pilti, mida esitati erinevates mängukohtades. Esimene oli talumeestest saunaehitusest, teine mängivatest lastest aasal, kolmas härrasrahva kihluspeost jms. Kui tavateatris mööduvad paigaloleva vaataja silme ees erinevad fiktsionaalse ruumi kohad-sündmused, siis vabas looduses võib lavastaja panna publiku läbi erinevate mänguruumide liikuma. Kui vajalikud sellised vaatajate liikumised on lavastuse seisukohalt, on juba iseküsimus. Võib uskuda, et nii mõnegi suveprojekti puhul täidavad sellised publikult ühest mängukeskkonnast teise liikumised peamiselt looduskaunite kohtade tutvustamise ja istumisele vaheldust pakkumise eesmärki. Ka 2001. aastal Vargamäe mail lavastatud „Kõrboja peremehe“ mänguruumide vahetuse vajalikkus seati kriitikas kahtluse alla. „Üleüldse võinuks tegevus jääda Kõrboja õuele, teatava tinglikkuskoodiga ruumimuutusi signaliseerides. Kappamine Katku ja Kõrboja vahel oli muidugi *environmental*-efekt, kuid sellegi saanuks läbi ja huvitavaks lavastada. [---] kahe mängupaiga vahemaa [on – K. R.] piisavalt huvitav, et seal midagigi Katku Villu konteksti avavat korda saata.“ (Kolk 2001a: 14)

Hoopis huvitavam nähtus eesti suveteatritraditsioonis oli „teater enne teatrit“. 2002. aastal sai suvine teatrikülastaja osa suveprojektist, mis erines tunduvalt seninähtutest ja -tehtutest. Albu mõisa maadel etendunud Anne Tärnpuu „Põdernaine“ oli ajaliselt ja ruumiliselt suvelavastuse piire ületav. Varahommikul (kell neli) suunduti hobuveokitel Vargamäe talumuuseumi õuelt Simisallu, kust giidide saatel matkati edasi Araste soosaarele. Lõkkepaistel kostitati teatrisse „matkajat“ toidupoolise ja teega. „Lava“ kui selline oli minimaalselt muust keskkonnast esile tõstetud ja markeeritud: puude vahele oli maha laotatud põdravasika nahk, üksikud teibad ning improviseeritud põdrapea. Tegevusruumi „piire“ sai hoomata peamiselt läbi näitlejate tegevuse. Tunnipikkune etendus, sellele eelnenud tõusva päikese saatel metsa tulek, hommikusöök ning metsast minek tekitasid

küsimusi sellise teatriprojekti liigitamisel: oli see loodusteater, roheline teater, koiduteater, ökoteater, rituaalne teater, kohaloluteater, teatraalne soomatk või siiski keskkonnateater.

Anneli Saro pakkus artiklis „Lava kehtestamine looduses“ loodusteatri ühe žanrina välja loodusrajad ehk siis lavastatud ringkäigud looduses. Kui tavateatris liiguvad paigal istuva/seisva vaataja ees erinevad sündmused ja kohad, siis loodusteatris liiguks vaataja ise läbi ruumi. „Mõlema teatrivormi ühisjoonteks on dünaamilisus ehk süžee, intentsionaalsus (vaatajale tahetakse midagi näidata) ning ettevalmistatus (etenduse kulg on ette planeeritud, rada tähistatud). Loodusrajal võib täheldada ka montaaži elemente, näiteks vaataja tähelepanu fokuseerimist teatud objektidele kõikvõimalike kaastekstidega (infotahvlid, kaardid, legendid jms).“ (Saro 2002: 20) Sellises kontekstis võib Tüürpuu lavastuse paigutada loodusteatri alla. Simisalu matkaraja alguses said vaatajad lugeda infotahvleid põllu- ja metsaheinamaadest, ekskursioonijuhi saatel läbiti matk loodus-õpperajal jms. „[---] Simisalus oli lõppkokkuvõttes tulemuseks ikkagi see, et suur hulk inimesi meelitati teatri abil matkarajale“ (Võsu, Tüür 2002: 32). Igal juhul oli tegemist teatrisündmusega, mis senistest suvistest vabaõhulavastustest erines. „Varane hommikutund ja pikk matk ei lase etendust muuta järjekordseks rutiinseks teatriskäiguks, etendus saab sündmuseks“ (Oruaas 2002: 16).

„Teater enne teatrit“ elamusest sai osa ka Rakveres 2001. aastal esietendunud „Majahoidjat“ külastanud teatripublik. Enne Pikk 32 mängupaika sisenemist oli soovijatel võimalik giidi juhendamisel tutvuda endise Rakvere esindustänavaga ja kuulata lugusid sealsete hoonete ajaloost (muuhulgas olid hoonete külge riputatud vanalinna maju tutvustava tekstiga tahvlid). „Pikk 32 Rakveres on tõeline leid ja mitte ainult mängupaigana. Sel majal on intensiivselt hea väli – kohe tajutav, inspireeriv. Seal ei tahaks ainult teatrit vaadata, seal tahaks elada. Enne etendust ringi jalutades tabasin end pidamast rehnutti, mida ja kuidas remontida, kuhu ja kuidas paigutada mööblit...“ (Kordemets 2001: 23)

Uuritava perioodi suveprojektide põhjal võib väita, et suvist teatritegemist keskkonnateatri põhimõtetele üldiselt ei allutatud. Selle teatrivormi üksikuid põhimõtteid ja mõjutusi võib hoomata aga paljudes (vabaõhu)lavastustes: leitud ruumi kasutamine, vaataja tähelepanu fookustamine, fiktsionaalse ja reaalse ruumi hajutamine, vaataja integreerimine mängukeskkonda jms. Põhijoontes jäi aga ka kõige „keskkonnateaterlikemas“ suveprojektides barjäär lava ja saali vahel lõhkumata.

#### **2.4. Vabaõhulavastuse ruumi eelised ja komplikatsioonid**

„Siseruum pakub teatrile mitmeski mõttes palju soodsama keskkonna kui välisruum. Valgus ja mittesoovitavate häälte puudumine ruumis sees võimaldab luua totaalset teatriillusiooni ja fokuseerib tähelepanu, mis tingib suurema emotsionaalse sügavuse ja peenuse detailides.“ (Saro 1997: 45) Erinevalt siseruumist, peab lavastaja arvestama mitmesuguste loodusjõududega (vihmasadu, tugev tuul, liigne päikesevalgus, mittesoovitud helid ja hääled jms). Ilmastikutingimused mõjutavad oluliselt ka näitlejate mängutingimusi ning häirivad publiku kontsentreerumist ja vastuvõttu. Vihmasadu etenduse ajal muudab maapinna libedaks ja poriseks (mis omakorda pärsib näitleja liikumisvõimet) ning vaataja keskendumine etenduses toimuvale on raskendatud (eesistujate vihmavarjud -ja keebid piiravad kuulmis- ja nägemistingimusi). Võrreldes siseruumidega, on vabaõhulavastused ka tehniliselt komplitseeritumad, ootamatu vihmasadu võib lavatehnika rivist välja viia (vabaõhulavastuste tarvis kasutatakse võimsamat valgus- ja helitehnikat ning suurel mängupinnal on näitlejad publiku parema kuuldavuse huvides sageli varustatud põsemikrofonidega).

Tegijatele on kehvad ilmastikuolud suureks väljakutseks: vihm ja tugev tuul võivad lavakujunduse läbi leotada või purustada. Mastaapsema lavaruumi kujundamist vabas looduses peavad kunstnikud ise pretensioonikaks ettevõtmiseks. Tarvis on suuremat dekoratsiooni, lavastaja peab arvestama suuremate misanstseenide, rohkemate

rekvisiitidega jms. Üksik tool ju keset suurt lagedat välja ei paista ning ilma rahata Toomemäest Pariisi ei ehita. Samas tuleb eksperimenteerida ja suurelt mõelda, neljas sein kaotada, publikut šokeerida ja talle lähemale tulla. (Hermeliin 2007) Kunstnik Jaak Vausile meeldivad suuremat maa-ala ekspluateerivad (mänguruum 40–50 meetrit) vabaõhulavastused. „Sise- ja väliteatri töömeetoditel suurt vahet pole, kuid papist teatrit vabas õhus teha ei saa, loodusest ei tohi trügida ettepoole ega midagi ebadelikaatset paika panna“ (Vaus 2007). Ka lavastaja Andres Noormetsa unistused seoses suveteatriga on suured, sest vabas looduses saab teha muuhulgas performatiivset teatrit, mis kirjalikku alusteksti ei vaja. Oluline seegi, et vabas looduses saab rakendada vahendeid, mille kasutamine siseruumides on problemaatiline (vähemalt sellisel määral, mis lavastajat ennast rahuldaks). Noormets armastab elavat tuld, mida ta ka 2004. aastal Jaama 14 pargis „Mustlaslaager läheb taeva“ puhul edukalt kasutas (lõkkeasemed mänguplatsil). Noormets on arvamusel, et kõik lavastajad võiksid ja/või peaksid aeg-ajalt vabaõhuprojekte tegema. Suvelavastuse kujunduse ideed võiksid olla pöörased, et vabastada lavastaja stamplikust, siseruumide kaudu mõtlemisest. Suveteater võiks olla riikliku teatri *off-off*, mitte laulumängud ja muusikalid. Mida vähem piirjooni teatri sees, seda parem. (Noormets 2007)

Veekogude ja eluslooduse hõlmamine mänguruumi tähendab lisavõimalusi visuaalsetele eriefektidele. Samas ei tohi tegijad unustada, et tõelisuse illusioon jääb alati tõelisuse endaga võistlema. „Loodus, iga „päris koht“, mis asetseb väljaspool teatri kaitsvaid semiootilisi piire, on halastamatu kriitik teatraalsuse suhtes. Iga ülelendav lind on konkureeriv elamus, igal põõsal on täielik õigus papist rekvisiit välja naerda.“ (Unt 2002a: 27) Siinkirjutajale meenuvad vabaõhuetenduste nn ettearvamatud faktorid, mis tähelepanu lavastuselt kõrvale juhtisid, mõnikord häirides, teinekord jällegi emotsioone võimendades: üheks eredamaks elamuseks „Südamete murdumise maja“ Käsumus, kus taamal sügavsinisel merel triivinud purjekad ja kalapaadid köitsid sedavõrd tähelepanu, et laval toimunu jälgimine kohati ununes. Teisalt võivad lärmavad noortekambad või kaugusest kostev mehaaniline müra etenduse vastuvõttu häirida. Tihtipeale saavadki sellistest ootamatutest vahelesegajatest faktorid, mis annavad igale etendusele oma värvingu ja eripära.

Väga oluline mõjur vabaõhulavastuste puhul on valgus. Pikad vabaõhuetendused ulatuvad läbi kahe erineva valgussituatsiooni, juhivad tähelepanu kahe erineva teatri olemasolule. Üks leiab aset päevavalguses, teine pimeduses. Päevavalguses on vaataja poolt kergesti haaratav üldmulje: pilk suundub erinevatesse ruumipunktidesse ning perspektiivisügavustesse (näiteks ühe võitleva paari pealt teisele). Pimeduses saab aga igast valgusvihust aktsent. „Massitegevus, mis jääb valguskuma äärealadele, paistab seabimiseks. See eeldab vaatajalt võimet näha hämarikus. Seimine segab eriti sellepärast, et tegevus toimub väga ulatuslikul lähtejoonel. Pimeduses võiks massitegevust vähendada või siis valgusparki suurendada.“ (Valgepeeta 2001: 8) Ka teatrikunstniku Jaak Vausi jaoks on valguse küsimus vabaõhuprojektide puhul oluline: et näitleja silm hakkaks särada, peab loodusesse minnes võtma kaasa oma valguse. Päikesevalgusele ei saa alati loota, sest nii ei pruugi näitleja välja joonistuda või esile tulla, kuid samas ei tohi loomulikku valgust üle mängida. Valgus peab vajadusel vaid loodust toetama, esile tõstma. (Vaus 2007)

„Juuditis“ kasutas Noormets väga teadlikult aega ja valgust: lavastus oli ajastatud loomulikku valgusesse nii, et päikeseloojang jäi alati lavastusse sisse. Peale jaanipäeva nihutati sellepärast isegi etenduse aega. Proovide käigus avastati, et hilisemal ajal, kui kaste oli maas, tekkis väljas akustika, mis kostus erilisel viisil ka teatritelki. (Noormets 2007) Seega on suveteatris lavastaja oluline „partner“ visuaalselt efektse lavastuse tegemisel valgus, mida Põhjamaa kliimas kipub väheks jääma.

Vabaõhulavastuste puhul omandab olulise rolli ka teistsugune aeg: lavastuse reaalne pikkus. Erinevalt siseruumist, ei ole suvelavastuste istumiskohad kuigivõrd mugavad ja kui etendus juhtub vaataja jaoks ebahuvitav olema, võib sellisest puupingil istumisest kujuneda piinarikas „ajaviide“. Teatavasti pole Eestimaa suveõhtud teab mis soojad. Kui päikeseküllases roheluses on huvitava suveprojekti jälgimine meelepärane tegevus, siis õhtuse etenduse ebameeldivateks külalisteks on tavaliselt nii sääsed kui ka parrud, kes füüsiliselt segavad lavastuse nautimist.

Publiku käitumine ja teatrietenduse vastuvõtt on vabas looduses kardinaalselt erinevad põhihooaja statsionaarse saali etenduse puhul. „Vabas õhus muutub stiihiliseks ka publiku käitumine. Vaatajate vahel ebateadlikult kokku lepitud käitumisreeglid näivad olevat siin vabamad kui akadeemilises teatrisaalis, kus vaatajad on määratud pimeduses liikumatult istuma. Ühelt poolt on see muidugi seotud inimese füüsilise heaoluga: söögi ja joogi tarbimisega, vihma, külma või päikese eest kaitsmisega jne. Teisalt aga võib täheldada publiku puhtalt käitumuslikku vabanemist: etenduse kommenteerimist, lobisemist, parema koha otsimist, ringijalutamist jne. Osaliselt tuleneb see muidugi ka vaataja palju hajuvamast või hajutatumast tähelepanust vabaõhuetenduse jälgimisel, sest enamasti ei ole publiku tähelepanu valgustusega ühte ruumipunkti fokuseeritud.“ (Saro 2002: 20) Päevasel ajal on publikul veel üks märkimisväärne privileeg, mida üldjuhul traditsioonilises teatrisaalis rakendada ei saa: nimelt on alati võimalus suunata oma tähelepanu laval toimuvalt publikusse ja jälgida teiste teatrikülastajate käitumist. Etenduse vastuvõttu pärsib suvalavastuse publikuga ülekoormamine: viimse piirini kokku pressitud istumine või istekohast ilmajäämine pole meeldivad kogemused. Seda enam, et ülerahvastatus piirab laval toimuva nägemist. Teatavasti kehtib reegel: mida rohkem rahvast, seda enam lärmi, nihelemist ja muid kõrvalisi helisid, mis takistavad teksti kuulmist ka siis, kui näitlejad kasutavad põsemikrofone. Teisalt võib intiimses leitud kohas (ennekõike siseruumides), kus kohtade arv on minimaalne ning publik näitlejate puuteulatuses, saada palju sügavama teatrielamuse kui tavalises teatrisaalis. Näitlejad ja vaatajad saavad üheks ning kohati jääb mulje, et publik lausa hingab ühes rütmis, et mitte lõhkuda tekkinud õhustikku.

Teatri vabasse loodusesse viimine tähendab suveprojekti teostamisel teatritegijatele ühelt poolt suuremaid tehnilisi komplikatsioone, teisalt aga loob eeltingimused ja/või võimalused lavastuse atraktiivsemaks muutmiseks. Ettearvamatud ilmastikutingimused (päike, vihm, tuul) raskendavad nii näitlejate mängutingimusi kui ka vaatajate keskendumisvõimet. Samas võivad eelnimetatud loodusnähtustest kujuneda faktorid, mis lisavad etendustele nüansse ja suurendavad selle sündmusväärtust (loodusnähtused, mänguruumi kostuvad kõrvalised helid, juhuslikult „lavale“ sattunud loomad jms). Kuna vabas looduses on

publiku käitumine vähem normatiivne kui konventsionaalses teatriruumis, siis võivad liiga vabad käitumistavad (sh söömine, joomine, kaaslastega valjul häälel vestlemine) häirida kaasvaatajate teatrietenduse vastuvõttu. Kunstnikud saavad vabas looduses luua pretensioonikamaid mänguruume ja rakendada vahendeid, mille kasutamine kinnises ruumis on raskendatud ja/või teostamatu (nt elava tule kasutamine, metsatuka või veekogu ekspluateerimine). Suure maa-ala ja looduse hõlvamine lavastusse kätkeb endas aga alati riski, et teatraalselt loodu jääb looduskeskkonnas „võõrkehaks“ ja vaatajal on võimalus fokuseerida oma tähelepanu mujale. Kokkuvõtteks võib tõdeda, et mitmed nimetatud vabaõhulavastuste eelised ja komplikatsioonid ei ole üksteist eitavad vaid toetavad (nt häirib vihmasadu nii näitlejaid kui ka vaatajaid, samas võib sellele järgnev vikerkaar anda etendusele olulise värvingu).

### **3. SIIRDEÜHISKOND JA MAJANDUSLIKU KAPITALI RESTRUKTUREERIMINE**

Prantsuse sotsioloog Pierre Bourdieu' (1930–2002) kohaselt koosneb ühiskond paljudest autonoomsetest sotsiaalsetest ruumidest ehk väljadest. „Riik on erinevat liiki [---] sümboolse kapitali kontsentreerumisprotsessi tulemus, mis kujundab riigi sel moel omamoodi metakapitali valdajaks, mis annab talle võimu teiste kapitaliliikide ja nende valdajate üle“ (Bourdieu 2003: 122). Muuhulgas eristuvad näiteks poliitikaväli, majandusväli, kultuuriväli, haridusväli, kunstiväli, kirjandusväli jt. Erinevatel väljadel domineerivad eri liiki kapitalid. Mõistet „majanduslik kapital“ kasutab Bourdieu selle tavatähenduses. „Sümboolne kapital“ on seevastu kognitiivse alusega kapital (mis tahes liiki, kas füüsiline, majanduslik, kultuuriline või sotsiaalne), mis põhineb peamiselt sotsiaalsete agentide (ehk kõnealusel väljal tegutsevate kaassubjektide) hinnangutel. (Bourdieu 2003: 132) Seega võib „sümboolse kapitali“ all mõista subjekti mainet, tuntust ja tunnustatust väljal. „Kultuurilise kapitali“ puhul lähtutakse peamiselt subjekti õpitud omadustest: näiteks kultuurikogemus, kompetentsus ja võime eristada kuuturisuhteid- ja koode (Bourdieu 1996: 41). Kultuuriga (sh teatriga) seotud väljade puhul omavad eriti suurt kaalu sümboolne ja kultuuriline kapital, aga ka ilma majandusliku kapitalita on raske teatrit teha.

Sotsiaalse ruumi erinevatel väljadel tegutsevate subjektide vahel toimub pidev võitlus paremate positsioonide hõivamise nimel, et jõulisemalt seista oma huvide eest. Kultuuriväljadel on prioriteetseteks huvideks ennekõike prestiiž, tuntus ja tunnustatus. Nende sümboolse kapitali kognitiivsete väärtustega ei pruugi kaasneda kohest materiaalse ja sotsiaalse kapitali kasvu, ent see võib anda subjektile teatavad eelised majanduslikuks ja/või sotsiaalseks edukuseks tulevikus. Pierre Bourdieu' järgi toimub kultuuriväljal pidev

võitlus autonoomse ja heteronoomse hierarhiseerimisprintsipi vahel. Autonoomne põhimõte deklareerib „kunsti kunsti pärast“, heteronoomne põhimõte soosib neid loojaid, kes lähevad kompromissidele võimuväljal (poliitika- ja majandusväli) domineerijatega. (Bourdieu 1996: 216) Esimese puhul „odav“ populaarsus ei tõsta, vaid langetab agendi positsiooni kultuurivälja sotsiaalses hierarhias. Kaassubjektide tunnustus ja sõltumatus viivad välja hierarhias ülespoole, loomepõhimõtetega kompromissile minek seevastu allapoole. (Kaugema 2003: 12) „Kultuurivälja autonoomia tase sõltub sellest, millisel määral heteronoomne ehk väline hierarhiseerimisprintsip alistub autonoomsele ehk sisemisele hierarhiseerimisprintsibile. Mida suurem on autonoomia, seda enam soosivad sümboolsed jõusuhted kultuuritootjaid, kes on oma nõudmistelt rohkem sõltumatud.“ (Bourdieu 1996: 217) Seega, mida autonoomsem on kultuuriväli, seda paremini suudab ta tõrjuda majandus- ja poliitikavälja domineerimispüüet. „Teine põhimõte [---] on kultuuriväljale peale surutud väljast, enamasti võimuvälja moodustava poliitikavälja ja/või majandusvälja poolt, ning seega väljendub see võimuväljale omastes ja arusaadavates kategooriates: kommertsedu (тираажid ja müügiarv, lugejas- ja vaatajaskonna suurus, etenduste arv, publiku-külastajate hulk jms) ning tuntus „laiade rahvahulkade seas““ (Kaugema 2003: 12; vt ka Bourdieu 1996: 217).

Kõige tihedamalt on omavahel seotud ilmselt poliitika- ja majandusväli, mis ühtse domineeriva võimuväljana omavad kontrolli teiste väljade üle. Nõukogude perioodil oli kõige radikaalsem vastasseis just võimuvälja (mis ennekõike koosnes just poliitikaväljast ja vähemal määral majandusväljast) ning kultuurivälja vahel: loomeinimeste tegevus suruti kitsaste ideoloogiliste raamide vahele. Võimuvälja autoritaarsusest hoolimata võimaldas kultuuriväli oma nn salakoodide kaudu protestida ühiskonna reglementide vastu ning toetada omariikluse loomise ideed. „Ideoloogilisi piiranguid kompenseeris mingil määral üleforsseeritud majanduslik toetus riigilt: kõrged dotatsioonid, põhjendamatult madalad teatri- ja kontserdipiletite ning raamatute hinnad“ (Aben 1992: 15). Nõukogude perioodil omasid kultuurivälja subjektid ühiskonnas oma välja piiridest kaugemaleulatuvat sümboolset kapitali (tuntust, tunnustatust, mõjukust), mistõttu nende tegevus ohustas

võimuvälja autoriteeti. Privileegide pakkumise ja ilmajätmisega piirati kultuuriväljal tegutsevate subjektide loome- ja sõnavabadust.

Kuivõrd riik koondab enda kätte materiaalsete ja sümboolsete ressursside terviku, on ta võimeline korraldama erinevate väljade funktsioneerimist, tehes seda kas rahalise (majandusväljal riikliku investeerimisabi kaudu või kultuuriväljal toetustega ühele või teisele haridusvormile) või juriidilise sekkumisega (sh reglementeerides organisatsioonide funktsioneerimist või üksikisikute käitumist). (Bourdieu 2003: 60) Taasiseseisvunud Eesti ühiskonnas toimus kogukapitali ümberstruktureerimine: poliitikavälja roll vähenes ning majandusvälja roll kasvas. Kui okupatsiooniaegses Eestis olid teater ja kirjandus vahendid, mille kaudu kultuurivälja subjektid vastandasid endid võõrvõimule, siis taasiseseisvunud riigis kaotas kultuur oma senise tähenduse ja ülesande rahvusühtsuse toetajana. Majandusvälja positsiooni tugevnemisega kerkisid esile uued, Läänest tulnud, „vaenlased“ – kommerts- ja massikultuur. Paljude intelligentide hulgas levis arvamus, et sellisele madalale ja võimalikult erineva publiku maitse-eelistustega arvestavale meelelahutusele tuleb vastu astuda. „Rahva maitseõpetajad on loobumas vastutusest ja seda olukorras, kus juba nagunii käib rahvusliku kultuuri elu-või-surma võitlus laviinina peale vajuva massikultuuriga“ (Teatriankeet... 1991: 81).

Nii, nagu on muutuv ühiskonnas eksisteerivate väljade arv, teisenevad pidevalt ka erinevate sotsiaalsete ruumide omavahelised jõupositsioonid. Lakkamatu võitlus jõuväljade säilitamise või transformeerimise pärast toimub ka ühel väljal eksisteerivate erinevate subjektide vahel. Iga väiksemgi muutus (kunsti)väljal toob endaga kaasa teose tähenduse muutumise selle vastuvõtul (Bourdieu 1993: 30–31). Järgnevalt tulevadki vaatluse alla need tendentsid, mis mõjutasid kõige enam taasiseseisvunud Eesti kultuuriruumi. Eesti NSVst Eesti Vabariigiks saamine võimaldas jälgida uue sotsiaalse ruumi konstrueerimise protsessi, mille käigus tekkinud võimuväljas loodi uued jõusuhted eri liiki kapitalide vahel, ning seda, mil määral ja kuidas uued tingimused mõjutasid kultuuri loomist ja tarbimist.

19. augustil 1991 kehtestati kogu NSV Liidu territooriumil (sh Baltikumis) erakorraline seisukord ja 20. augustil kuulutas Eesti Ülemnõukogu välja Eesti iseseisvuse, mille taastamisega loodi nii poliitilised kui ka majanduslikud eeldused turumajandusele üleminekuks. Olulisim murrang oli 1992. aasta juunis aset leidnud rahareform, millega eralduti rublatsoonist. Üleminekuga riigisotsialismilt kapitalismile kaasnes ühiskonna diferentseerumine ja sotsiaalne ebavõrdsus. „Uue majandussüsteemi ülesehitamine, milles olulist osa mängisid riigiettevõtete privatiseerimine ning ettevõtluse kiire areng, tõi kaasa suure sotsiaalse ebavõrdsuse kasvu, mille tagajärjel näitas juba 1992. aastaks Eestile arvutatud Gini koefitsient teravaid erinevusi elanikkonna sissetulekutes. [---] Eriti keerulised olid aga üleminekuperioodi suurima majandusliku languse aastad 1991 ja 1992, millele olid iseloomulikud rubla ostujõu kiire langus, elementaarsete toidu- ja tarbekaupade defitsiit, sularahakriis ning sellele järgnenud rahareform, mis ei suutnud majanduse allakäiku koheselt peatada.“ (Beilmann 2007: 16) Paljud senised ettevõtjad läksid pankrotti, ühiskonnas suurenes tööpuudus; Eesti majanduse avanemine Läände tähendas omakorda aga kohalike eluasemekulude, toidu, olmeteenuste maksumuse jne kallinemist. 1990ndate alguses üritasid inimesed lisatöötsi leida, et äraelamist kindlustada. Nii kasvatasid inimesed põhitöökoha kõrvalt juurvilju või pidasid tapamajade tarvis loomi. Ei maksa unustada, et see oli ka aeg, mil tegeleti kõikvõimalike äri- ja vahendustegevustega, mis tihtipeale ei olnud seadusega kooskõlas.

Majanduse struktuuri muutused peegelduvad ennekõike tööhõive vähenemises tööstuses ja põllumajanduses ning tööhõive kasvus teenindussfääris. Alates 1993. aastast muutusid elanike hinnangud oma pere majanduslikule olukorrale aasta-aastalt lootusrikkamaks. 1994. aastal hakkasid inimesed tasapisi väljuma tarbimiskriisist. Pered toitunud mitmekülgselt, paremini suudeti maksta eluaseme kulusid. Vähenes inimeste arv, kes elasid peost suhu, sõltudes eluliselt järgmisest palgapäevast. Suurenes nii perede vara kui rahulolu oma elamistingimustega. (Estonian Human... 1995: 44) Kuna majandusareng on pikaajaline protsess, hakati kapitalistlikule ühiskonnamudelile üleminekust tulenevast šokist toibuma alles 1990ndate keskpaiku. Kui pärast Eesti taasiseseisvumist oli tööstustoodang oluliselt

vähenenud, siis kümnendi keskel hakkasid väiksemat kapitali nõudvad tööstusharud (nt toiduainetööstus, kergetööstus jne) kiiremini arenema ning kohalikku toodangut hakati eksportima. Seoses maareformiseadusega ning võõrvõimude võõrandatud vara tagastamisega (muuhulgas talud, põllumaad ja mets), edenesid jõudsalt ja muutusid kasutoovateks nii metsa- kui ka puidutööstus.

Eesti iseseisvuse taastamine 1991. aastal tõi kaasa kardinaalsed muutused nii poliitikas, majanduses kui ka kultuurielus (mh muutus põhjalikult kultuuriloojate ning tarbijate roll). „Koos poliitilise vabanemise ja üleminekuga liberaalsele turumajandusele kaotas kultuur oma varasema olulise rolli ideoloogilise opositsioonivahendina ja rahvusühtsuse toetajana, teisalt kuivas kokku riigipoolne toetus ning kultuur sattus turu ja kommertsmeelvalda. [---] Koos ühiskonna avanemisega Lääne poole laienesid kultuurihüvede- ja teenuste valikuvõimalused, seda eelkõige küll kultuuritööstusliku massikultuuri suunas.“ (Järve 1999: 23) Postsotsialistlikku Eesti ühiskonda ja kultuuri võib vaadelda vastavalt siirdeühiskonna ja siirdekultuurina. „Siirdekultuurina käsitleme [---] spetsiifilist, suurte poliitiliste ja sotsiaal-majanduslike muutuste tagajärjel tekkinud, killustunud mosaiikset kultuuriruumi, mis sisaldab niihästi „vanale“ ühiskonnale iseloomulikke sümboleid, norme, väärtusi jt kultuurielemente kui ka „uusi“ hoovusi“ (Eesti elavik... 2004: 31).

Majandusliku ja kultuurilise stabiliseerumise märke võis näha alles 1990ndate teisest poolest: uuteks märksõnadeks said sotsiaalne kihistumine ja tarbimine ühiskonnas. Kui taasiseseisvumisjärgne periood tähendas sarnaseid probleeme kõigile inimestele (ükski majandusharu ei taganud oluliselt suuremat sissetulekut), siis 1990. aastate teisest poolest hakkas toimuma ühiskonna kiire kihistumine. „Nõukogude Liidu lagunemisele järgnenud kiired muutused, mis tõi kaasa suuremad tarbimisvalikud, turuvõistluse ja majandusedu kultuse, on suunanud väärtusorientatsioone materialismi suunas, mistõttu iseloomustab siirdejärgse Eesti ühiskonna, eriti aga selle nooremate liikmete uusi väärtusi püüd nautlemisele, asjade omamisele ja enesekehtestamisele.“ (Beilmann 2007: 17) Okupatsiooniaegses Eestis jagas suur osa ühiskonnaliikmetest sarnaseid elutingimusi: elati

tüübilt analoogilistes korterites, mis olid sisustatud ühetaolise mööbliga; kanti samade tootemärkide jalanõusid ja rõivaid; külastati sarnaseid, võimuvälja poolt aktsepteeritud kultuuriasutusi ja -üritusi. Kapitalistliku ideoloogia esilekerkimine tõi endaga kaasa aga senise traditsionalismi taandumise: kollektiivsest „meist“ sai individuaalne „mina“, kes tahtis esile tõusta ja teistest erineda. Sotsialistlikust süsteemist kapitalismi üleminek tähendas ühelt poolt valikuvõimaluste tohutut avardumist tarbimisturul, teisalt kaasnesid siirdeühiskonnale iseloomulikud majanduse ülesehitusega tagasilöögid inimestes tegelikes tarbimisvõimalustes. Kui nõukogude ajal oli raha, aga polnud, mida osta, siis uues ühiskonnas oli piisavalt kaupa, mida osta, aga tarbijal ei olnud selleks ressursse. (Beilmann 2007: 18)

Pärast NSV Liidu lagunemist ja Eesti majandusliku olukorra stabiliseerumist jõuti ühiskonnas ajajärku, mida võib nimetada tarbimiskultuuriks. „Postsovetlik siire on tarbimiskultuuri ning subjekti ja objekti suhteid radikaalselt muutnud. Vaba konkurentsiga turumajandus, mille aluspostulaatideks – vähemalt teoreetiliselt – on tarbija suveräänsus, täielik valikuvabadus ja universaalsus ehk siis raha kaudu peaaegu kõige kaubastamise ja omandamise võimalikkus. [---] Näeme uut objektiivset kultuuri, mida täidavad uued kirevad materiaalsed objektid: bränditud ja rohkelt reklaamitud kaubad, krediitkaardid jpm, ning uued kultuurivormid nagu reklaam, nn šoppamine jne.“ (Keller 2004: 2233–2234) Lääne ühiskonnas seostatakse tarbimist ennekõike materiaalse rikkusega ning kõne all olevas tarbimisühiskonnas oli tegemist juba ühiskonna kihistumisega: ühel pool rikkad, kes võisid nautida ostlemise vabadust ja rahuldada NSV Liidus kehtinud kättesaamatut tarbimisvajadust, teisel pool on aga need inimesed, kes Eesti Vabariigi taasiseseisvumise järel ei suutnud isegi perekonna põhivajadusi täita. Vaesust on käsitletud erinevalt: „[On – K. R.] otseses vaesuses leibkondi, kellel nappis ressursse isegi füsioloogiliste vajaduste rahuldamiseks, toimetulekut ohustavas vaesuses leibkondi, kellel on raskusi sotsiaalsete ja kultuuriliste vajaduste rahuldamisega, ning vaesusriskis olevaid leibkondi, kes suudavad oma vajadusi küll ilma suuremate probleemideta rahuldada, kuid kellel pole võimalik olulisel määral säästa“ (Beilmann 2007: 20).

Taastatud Eesti Vabariigis toimunud poliitiliste ja majanduslike reformidega kaasnesid ulatuslikud muutused kultuurielus, sealhulgas rahva kultuuritarbimises. 1990. aastate alguses vähenes oluliselt teatrite külastatavus. Ühe peamise põhjusena võib kindlasti välja tuua rahva majanduslike ressursside piiratuse (sh kultuurihüvede kallinemise). Kui 1987. aastal külastas teatreid 1 569 900 vaatajat, siis 1990. aastaks langes publikuarv juba 1 242 000 külastajani. Publikuvähesus kulmineerus 1992. aastal, mil teatrietendusi vaadati kokku 690 200 korral. (vt Kalju 1999; Kaugema 2003: 16) 2000. aastate keskpaigaks oli publikuarv taas tõusnud (vastavalt 936 343 külastajat 2004. aastal ja 821 886 külastajat 2005. aastal) (Eesti teatristatistika... 2006: 37). Koos majandusliku ning poliitilise avanemisega Läände, toimus läänestumine (sh kommertsialiseerumine) ka Eesti kultuuriruumis. Teatrite mängukavas domineerisid ennekõike kunstiliselt ambitsioonitud angloameerika komöödiad. Tõlkija Ülev Aaloe kommenteeris nähtust järgmiselt: „Meelelahutusliku repertuaari osatähtsus on suurem kui kunagi varem ning teatreid selles küll süüdistada ei maksa. Iga teatri mängukavas on väärtkirjandust, kuid neid mängitakse enamasti tühjadele saalidele ja harva. [...] Kommertsist ei ole pääsu, kuid peab silmas pidama, et tegijail endil huvitavat tööd oleks ja tülga ei tekiks.“ (Teatriankeet... 1991: 77) 1990. aastatel esindasid teatrite kunstiväärtuslikumat poolt absurdidraama ja klassikalavastused.

Eesti Vabariigi taasiseseisvumisega kaotas teater oma senise (okupatsioonieelse) rolli. Ideoloogilise tsensuuri kadumisega polnud enam vajadust poliitilisi ja rahvuslikke ideid kultuuritekstidesse kodeerida.

Kultuuritarbimise vähenemine nimetatud perioodil ei tulenenud siiski üksnes poliitilistest sündmustest, vaid ka inimeste vaba aja kasutamise üldiste suundumuste muutusest. Telekommunikatsiooni areng, elanikkonna mobiilsus ja linnastumine vähendasid koduvälist kultuurielus osalemist. Postsotsialistlikus Eestis toimus ümberorienteerumine ühiskonna-keskselt individuaalsele kultuuritarbimisele. Olenemata erinevatest taustteguritest, oli kultuuritarbimise „kodustumise“ tendents arenenud lääneriikides juba

pikemat aega aktuaalne. Seoses majanduslike ja sotsiaalsete ümberkorraldustega leidsid need suundumused Eestis aset lühemal perioodil ja kiiremas tempos. Briti sotsioloog Kenneth Roberts iseloomustab paljudele Euroopa arenenud riikidele iseloomulikke nähtusi ja toob välja vaba aja kasutamise (sh kultuurielus osalemise ja tarbimise) neli peamist trendi:

- 1.) Vaba aja privatiseerumine ehk vaba aja muutumine kodukeskemaks, kus määravat osa etendasid muuhulgas uute raadiojaamade, telekanalite lisandumine ja SAT-TV ning internetiühenduse kiire levik.
- 2.) Terviseteadlikkuse ja spordi leviku laienemine (sealhulgas tervisesesepordi harrastamist pakkuvate asutuste tekke ja leviku kasv).
- 3.) Turismi hoogustumine (koduväline puhkuse veetmine nii kodu- kui välismaal).
- 4.) Kitsal alal spetsialiseerunud harrastajate-entusiastide (nt veiniasjatundjad, koera- ja kassikasvatavad, kunstikogujad, motosportihuvilised jne) kasv, kes pühendavad meelisharrastustele märkimisväärse osa oma ajast, energiast ja sissetulekust. (Roberts 1995: 6–19; Järve 1999: 24–26)

Suurima osa kodukesksest kultuuritarbimisest hõlmas televisioon. 1990. aastatel suurenes nii uute telekanalite ja -saadete arv kui ka televaatamisele kulutatav aeg. Kui 1980. aastate keskpaiku vaadati Eestis televiisorit päevas 2,2 tundi, siis 1993. aastaks oli see kasvanud 3 tunnini ja 1997. aastal ületas see juba 4 tunni piiri (Järve 1999: 28). Võib uskuda, et vaba aja „kodustumine“ on lisaks elektroonilise meedia kiirele kasvule mõjutatud ka inimeste majanduslikust sissetulekust. „[---] kui nõukogude perioodil ei omandanud materiaalne ressurss inimeste elus ja tegevuses erilist tähendust ning kultuurisuhte aktiivsus oli üks kesksemaid elulaadi kujundajaid, siis kaasaja turumajanduslikus keskkonnas on ka kultuuriaktiivsus tugevasti mõjutatud majanduslike võimaluste olemasolust nii kultuuri loomiseks kui kultuuri tarbimiseks” (Eesti elavik... 2004: 99). Samas on sotsioloog Malle Järve kahtleval seisukohal, kas sissetulekute ikka diferentseerib tegelikult kultuuriaktiivsust ja kultuurihüvede kättesaadavust. Üldtendentsina arvatakse, et koos sissetuleku kasvuga kasvab kultuuritarbimise mitmekülgsus, kuid Järve on arvamusel, et

tegemist pole sugugi lineaarse põhjusliku seosega ning osalt peituvad erinevuse taga hoopis muud tegurid (nt vanus, madal haridus, elukoha kaugus kultuuriasutusest jne). Rahaline jõukus on küll soodustav, kuid iseenesest veel mitte määrav kultuuriaktiivsuse tegur. „Kultuuririkastest“ on vaid pisut üle poole (58%) ka sissetulekult jõukad, ülejäänud (42%) aga pigem vaesed. Järve toob kultuuritarbimise majandusliku tausta selgitamisel välja ilmajaetuse (ilmajaetus kui kogum teatavaid hädavajalikke hüvesid, millest inimene on majanduslikel põhjustel sunnitud loobuma) indikaatorid. Ilmajaetusega on tegemist juhul, kui inimesed tunnetavad vajadust teatud kaupade järele, võrreldes end teistega, kuid nad ei saa neid endale majanduslikel põhjustel lubada. Toidu, peavarju, riiete ehk põhivajaduste kõrval võib ka kultuurihüvede kättesaadavust pidada üheks ilmajaetuse indikaatoriks. (Järve 2004: 1573–1574)

Võib öelda, et iseseisvumisjärgset perioodi alustati ühiskonna ulatusliku ümberstruktureerimisega ja selle kõrvalmõjudeks oli siirdeühiskonnale omane sotsiaalne ning majanduslik kihistumine. 1990. aastate siirdeühiskonna Eesti saab tinglikult jagada kahte perioodi: 1990–1994 ja 1995–1999. Esimesse ajajärku (ühiskondlikud murrangud hõlmavad muuhulgas stagnaaja lõppu ning laulva revolutsiooni aastaid) jääb Eesti riigi taasrajamine ning sihipärase kommertsialiseerumise (jaanuar 1990–august 1991: institutsionaliseeritud võitlus rahvusliku iseseisvuse taastamise eest; august 1991–september 1992: uue põhiseadusliku korra loomine; oktoober 1992–detsember 1994: radikaalsete poliitiliste ja majanduslike reformide läbiviimine). Teatavast majanduslikust ja kultuurilisest stabiliseerumisest saab rääkida alates 1990ndate teisest poolest, mil kriisiaastatele järgnes ühiskonnas sihipärane kommertsialiseerumine (1995–1997: majanduslik kasv ja reformide aeglustumine; 1997–1999: majandusliku kasvu aeglustumine ja ettevalmistumine Euroopa Liiduga liitumiseks). (Lauristin ja Vihalemm 2002: 17–19; vt ka Kaugema 2003: 23)

Kui kümnendi algul domineerisid teatrite mängukavades üksteisega äravahetamiseni sarnased pretensioonitud komöödiad, siis 1990ndate keskpaigast alates võib täheldada

repertuaarisuundumustes juba sihipärast liikumist suurema avalikkuse tähelepanu saamise ja teistest erinemise suunas. Käsiteldavat perioodi iseloomustab erinevat meelelahutust pakkuvate ürituste massiline pealetung: kontsertturneed, tsirkusetuurid, tivoli, suveprojektid jms.

Eesti teatrimaastikul kujunes oluliseks 1995. aastal suveteatri ja vabaõhulavastuste traditsiooni taaselustamine. Kui omariikluse algusaastatel mängisid teatrid püsihooajalgi pooltühjadele teatrisaalidele, siis suviste lavastustega ei juletud ilmselt ammugi riskida. Elujärje paranemine ja suurem nõudlus erineva meelelahutuse järgi andis teatritele võimaluse teenida nii suuremat avalikku tähelepanu kui ka tulu. „Tabati ära üks oluline nüanss – suveteatri rahvalikuma-*show*’likuma laadi või eriprojektiga võib teater enesele tähelepanu tõmmata kärarikkamalt, kui pimedatel õhtutel hooaja keskel. Üsna tõenäoliselt toob suveprojekti õnnestumine publikut saali veel talvelgi.“ (Visnap 1996: 47–49)

Eesti kultuurielu arenes postsotsialistlikus riigis paralleelselt teiste ühiskonnamuutustega (poliitiliste ja majanduslike reformidega): sotsiaalmajandusliku killustumise ja moderniseerumisega. 1990ndate esimest poolt võib pidada majandusliku madalseisu ajaks, mil paljude inimeste järsk vaesumine ja kaupade ning teenuste hinnatõusud tõid kaasa koduvälise kultuuritarbimise (sh teatrite külastamise) languse. Koos majandusliku ja kultuurilise stabiliseerumisega 1990. aastate teisel poolel kasvas ka kultuuriasutusi külastatavate inimeste arv. Julgen järeldada, et taasiseseisvunud Eestis katastroofilist kultuuritarbimise vähenemist ei toimunud, vaid see asendus Lääne-Euroopa kultuurimudeliga, kus domineerib peamiselt vaba aja „kodustumise“ suundumus. Põhjuseks siinkohal kindlasti suurematest vaba aja sisustamise valikuvõimalustest tulenevad muutunud huvid.

#### 4. SUVELAVASTUS KUI PROJEKTIPÕHINE LAVASTUS

Projektiteatris ei ole püsivat näitlejate isikkoosseisu: igaks projektiks kutsutakse kokku need lavajõud, keda vastavas lavastuses näha tahetakse. Seal puudub nii stabiilne näitlejate kollektiiv kui ka muu kunstiline ja tehniline personal (lavastaja, helilooja, koreograaf, kunstnik, lavatehnikud jms). Selliselt funktsioneerivana on projektiteatril mitmeid ühisjooni kommertsteatriga, kus samuti ei ole alalist isikkoosseisu (mh on eelistatud staarnäitlejad). (Semil, Wysińska 1996: 181; vt ka alapeatükki 5.1.1.)

1980. aastate lõpul ja 1990. aastate algul hakkasid suurte riigiteatrite kõrvale tekkima väikesed sõltumatud stuudioteatrid, mis esialgu suuremate institutsionaalsete teatrite kunstilisele tasemele ei küündinud, ent uued alternatiivtrupid kuulutasid ette põnevate aegade saabumist eesti teatrimaastikule. Nii mõnestki stuudioteatrist ja pisitrupist arenes 1990ndate keskel välja elujõuline väiketeater, kus uute suundade otsingud mõjusid värskelt ja uudset. Peeter Jalakas pani aluse Tallinna Pedagoogilise Instituudi Tudengiteatrile (1985), mille põhjal rajati hiljem VAT Teater (1987). Mõned aastad hiljem koondas Jalakas enda ümber vabatrupi Ruto Killakund (1989), millest kujunes Von Krahli Teater (1992). (Ruus 2005: 8) Üks osa Ruto Killakunna lavastustest kujutasid endast ekspressiivseid vaatamängulisi üritusi vabas looduses, kus olulist rolli etendasid *show*-d, tulevärgid, suured maskid, pürotehnika jm tänavateatri ja/või karnevali atribuutikaga. 1992. aastal Jalaka eestvedamisel loodud Von Krahli Teatris puudus püsitrupp ning teatri juht määratles oma teatrit kui projektipõhist, märkides, et tegemist pole tavapärase repertuaariteatriga, mis mängib vaheldumisi erinevaid lavastusi, mida võib vaatama minna ka aasta pärast, eesmärk oli mängida üht lavastust, kuni publikut jätkub. (Ruus 2005: 15, 18)

Projektiteatri struktuuri ja projektsiooni analüüsi seisukohalt on olulised järgmised aastatel 1995–2005 asutatud projektiteatrid: erinevas vanuses ja erineva teatrikogemusega publikule suunatud Mikk Purre juhitud MTÜ Muusikaliteater (1998) ja Hannes Villemsoni juhitud Comedy Productions OÜ (tuntud ka kui Komöödiateater, 2002) ning Andres Dvinjaninovi juhtimisel loodud Emajõe Suveteater (1996). Uuel aastatuhandel jõudsid Eesti teatrimaastikule ennekõike nõudlikuma teatripubliku maitse-eelistustega arvestavad projektiteatrid – dokumentaalsetele teatriprojektidele spetsialiseerunud MTÜ R.A.A.A.M (2000), eesti, soome-ugri ning teiste väikerahvaste folkloorset pärandit tutvustav pärimusteater Loomine (SA Loomine, 2004) ning Tõnu Kaljuste juhtimisel tegutsev Nargen Opera (2004).

Selleks, et vaadelda ja analüüsida projektipõhise lavastuse toimimisprintsippe, tuleb kõrvutada kaht erinevatel põhimõtetel funktsioneerivat teatrisüsteemi: repertuaari- ja projektiteater. Alates 1990. aastate algupoolest, mil eesti teatrimaastikul kinnitasid kanda esimesed väikesed projektipõhised erateatrid, jõudsid suurema avalikkuse ette diskussioonid ühe või teise teatrisüsteemi poolt ja vastu. Arvamusi jagus ühest äärmusest teise, mõlemal süsteemil oli nii tulihingelisi pooldajaid kui ka vankumatuid vastasseisjaid. Peamiseks vastuargumendiks projektipõhisele teatrisüsteemile oli asjaolu, et Eestis on repertuaariteatril pikk traditsioon, mistõttu ei tohiks selle toimivat süsteemi lammutada. Kui repertuaariteatrit seostati ennekõike stabiilsuse ja kvaliteediga, siis projektiteatri suurimate puudustena nähti madalat kvaliteeti (mh liigset meelelahutuskesksust), projektipõhise finantseerimise tõttu majanduslikku ebakindlust, näitlejate loomingulise arengu pidurdumist ning paljude töökohtade kadumist. Reet Neimar kommenteeris uue aastatuhande algul projektiteatrit järgmiselt: „Üksikprojekte on võimalik praegu ju kogu aeg teha, ent üksnes projektiteater kui süsteem ei suuda kunstilises mõttes loojat arendada. Käivitusmehhanismid on projektiteatri puhul nii või teisiti ebakunstilised, sest iga projekt vajab ju eraldi rahastamist. Mis ei tähenda, et projektiteater ei võiks anda toredat tulemust. Aga püsiva loomingulise koosluse ja loomingulise programmeerituse süsteem

lagundatakse, sest projektid on ühekordsed. Kui palju tekiks repertuaariteatri kaotamise puhul töötuid näitlejaid!“ (Visnap 2001: 17–18)

Erinevalt repertuaariteatrist puudub projektiteatris stabiilne näitlejaskond, mistõttu pea iga uue projekti tarvis palgatakse uus loominguiline personal. Kui külalishäälseid kasutatakse ka repertuaariteatris, siis 1995.–2005. aastal lavastatud suveprojektides oli vabakutseliste näitlejate ja erinevate teatrite „staaride“ ekspluateerimine pigem reegliks (nt Vargamäel 1999. aastal esietendunud „Juuditis“ olid peaosades Hendrik Toompere jun (Nimetu) Eesti Draamateatrist, Anne Reemann (Juudit) Tallinna Linnateatrist ja Peeter Volkonski (Olovernes) vabakutselisena). Võib uskuda, et „staaride“ palkamine suvisesse teatriprojekti pole lihtne ega odav. Suvelavastuste prooviperiood on võrreldes teatrite põhihooaja lavastuste ettevalmistamisajaga intensiivsem, mistõttu küsivad näitlejad puhkusperioodil ka suuremat palka. Emajõe Suveteatri toonane finantsdirektor Maibi Jõelo märkis, et staarnäitlejate turuhinnad olid kõrged ning tihti peeti pikalt läbirääkimisi, et soovitud näitlejaid suvelavastusse saada. Esialgu lähtusid palgad riigiteatrite palganumbritest, olles neist aga tunduvalt suuremad, sest näitlejalt oodati operatiivsemat tööd. Palgasüsteeme muudeti igal aastal sõltuvalt mängukordade arvust jmt, isegi sama lavastuse kordamine järgmisel suvehooajal tähendas teistsuguseid palganumbreid. (Jõelo 2001)

Projektipõhiste suvelavastuste ning statsionaarse repertuaariteatri prooviperioodid on mõneti erinevad, sest esimesel juhul lahkutakse varem või hiljem nelja seina vahelisest turvalisest keskkonnast teise, kohati ettearvamatult käituvasse ruumi (vabasse loodusesse). Selline keskkonnavahetus on proovikiviks nii lavastajale kui ka näitlejatele. Kuigi mõlema teatrivormi puhul jääb proovide arv 40–45 vahele, võimaldab statsionaarne teatrisüsteem lavastust ette valmistada kauem, tavaliselt poolteist kuni kaks kuud, samas kui nii mõneski projektipõhises teatris piirduakse ühe kuuga (mh tegid proove kaks korda päevas Emajõe Suveteater ja Comedy Productions) (Dvinjaninov 2007, Villemson 2007). Villemsoni juhitas, komöödiatöötajatele orienteeritud teatris rõhuti töö intensiivsusele, sest mida rohkem ollakse asja sees, seda kiiremini saab teos lavaküpseks. Kui terve lavastuse liin on läbi

töötatud ning näitlejad oma tegelaskuju karakterit „tabanud“, edenes lavastusprotsess kiiresti. Kolme kuni nelja nädalane järjestikku kestev mänguperiood on Villemsoni arvates parim võimalus pakkuda publikule parimat resultaati, kuna etendusperioodil tekkinud pikemad pausid võivad vähendada näitlejate mängukvaliteeti. (Villemson 2007) Emajõe Suveteatri juhi Andres Dvinjaninovi jaoks suuri tehnilisi erinevusi statsionaaris tehtavate lavastuste ja suveprojektide vahel pole – kui siis prooviperioodide kontsentratsioon. Nädal tehti lugemisproove siseruumides, niipea kui oli selge, kes mida ja kuidas teeb, „koliti“ vabasse loodusesse. Suveteatri juht oli arvamusel, et just tänu intensiivsemale prooviperioodile peaksid suvised teatriprojektid jõudma vaatajani küpsematena kui repertuaariteatrite statsionaaris tehtavad lavastused. (Dvinjaninov 2007) Pingelisest ja tihedast prooviperioodist hoolimata oli just suveteatri „lavaküpsus“ (tegevusliinide ja tegelastevaheliste suhete katkendlikkus, rohked vead lavateksti esitamisel jms) üheks põhjuseks, miks kriitikas heideti suvisele teatritegemisele ette pealiskaudsust, liigset kiirustamist ja kommertslikkust. Paikuse-Reiu vabaõhulaval suurejoonelisi vaatemänge lavastanud Raivo Trass pidas suveprojektide optimaalseks prooviperioodiks aga poolteist kuni kahte kuud, sest enne loodusesse minekut tuli läbi proovida nii vabaõhulavastuse maketi tehniline keerukus kui ka arvestada suveteatrispetsiifikast tulenevate probleemidega (nt 2002. aastal „Parvepoiste“ lavastuse tarvis pidid näitlejad omandama palkide parvetamise oskuse). (Trass 2007)

Projektipõhiste suvelavastuste peamiseks eeliseks loetakse suuremat loomingulist vabadust ja/või paindlikkust katsetada repertuaariteatrite põhihooajaga võrreldes teistsugusemaid teatrivorme (mis suveteatri puhul on ennekõike seotud vabasse loodusesse viidud või leitud kohtade mänguruumi eelistega). Lavastaja Raivo Trassi jaoks oli suviste vabaõhuprojektide lavastamine väljaspool statsionaarse ruumi kaitsvaid piire vahelduseks repertuaariteatri igapäevarutiinile (Trass 2007). Võib uskuda, et suur osa projektipõhiste lavastuste elujõulisusest on seotud just ulatusliku leitud kohtade ekspluateerimisega – suvepuhkuste aegu on inimesed ilmselgelt altimad külastama linnast välja viidud teatrilavastusi. Oluline seegi, et suveprojektide kaudu tegid teatrid rohkemal või vähemal määral koostööd teiste

kultuurivaldkondadega (nt A. H. Tammsaare muuseum ja Ugala teater 1997. aastal esietendunud „Tõde ja õigus I“, SA Virumaa Muuseumid ja Eesti Draamateater 2005. aastal etendunud „Südamete murdumise majas“ jt). Nii mõnegi suvelavastuse puhul oli tegemist kahe erineva kunstiliigi kooslusega: teatrietendusele lisaks sai publik külastada ka kunstinäitust: „Külmetava kunstniku portree“ (2004) lavastus ja Konrad Mägi tööde näitus Viinistu Kunstimuuseumis ning „Põrgu värk“ (2005) ja graafikanäitus Eduard Wiiraldi töödest Viinistu Kunstimuuseumis jt.

Aastatel 1995–2005 etendunud suvelavastuste analüüsi põhjal väidan, et kahe erinevatel toimimisprintsiipidel funktsioneeriva teatrisüsteemi mustvalge vastandamine ja ühe või teise teatrivormi eeliste ning puuduste esiletoomine on meelevaldne tegevus. Kahe repertuaari või kahe projektiteatri puhulgi on raske teostada põhjalikku ning adekvaatset üldistavat analüüsi, sest iga teater toimib ennekõike enda vajadusi arvestavalt. Kunst sünnib üldjuhul teatrisüsteemist sõltumata: kunstiväärtuslikke suvelavastusi on uuritava perioodil tehtud nii projekti- kui ka repertuaariteatrites. 1995.–2005. aasta suviste teatrilavastuste puhul võib täheldada kahe teatrisüsteemi teineteisele lähenemist. Kahe teatrisüsteemi vaheline kompromiss leidis peamiselt aset suvelavastustes ja muusikalides. Repertuaariteatrid ekspluateerisid oma suvelavastustes projektiteatrite põhimõtteid: vabakutseliste ja/või teiste teatrite palgal olevate „staaride“ palkamine, piiratud mängukordade arv, ühe lavastuse mängimine järjestikku, agressiivsemate reklaamikampaaniate korraldamine suveprojekti reklaamimiseks jms. Projektiteatrid elasid suuresti aga repertuaariteatrite toel, kasutades nende loomingulisi ja tehnilisi töötajaid ning tihti ka materiaalselt baasi (kasutades teatri prooviruume, laenutades kostüüme ja rekvisiite).

Nii töötas Emajõe Suveteater oma esimestel tegevusaastatel paljus Vanemuise kaasabil. Vanemuise toonane juht Jaak Viller ja Emajõe Suveteatri looja Andres Dvinjaninov sõlmisid omavahelise kokkuleppe, et vastloodud projektiteater võis aastaringelt kasutada Vanemuise proovisaale ja Vanemuine sai oma lavastustes kasutada tasuta suveteatri stuudiolasi. Kuna Emajõe Suveteatril endal alalist peatuspaika polnud, siis oli neile

Vanemuises eraldatud üks tuba, kus suveteatri asju ajada. Lisaks ruumide kasutamisele sai suveteater esimestel tegutsemisaastatel enda käsutusse ka Vanemuise töökodade töötajad. Emajõe Suveteatri lavadekoratsioonid, rekvisiidid ning kostüümid telliti Vanemuise töökodadest. (Selge 2004: 60) Emajõe Suveteatri neljandal tegutsemisaastal (so aasta 2000), mil Vanemuisest koliti Pepleri 27 asuvasse majja, ei nõustunud Viller enam sellega, et suveteater kasutas oma lavastuse tarvis Vanemuise töökodasid. Nimelt tuli sel aastal ka Vanemuine välja oma esimese suveprojektiga „Õo Veneetsias“ (2000), mistõttu viimane ei saanud oma töökodasid liigselt koormata. (Jõelo 2001) Ilmseks põhjuseks repertuaariteatri ja projektiteatri suhete jähinemisel oli see, et nüüdsest olid teatrid konkureerivas suhtes. Sõltumata sellest, et kahe teatri suveprojektid kuulusid erinevatesse žanridesse, tuli kummalgi publiku tähelepanu võitmiseks enam pingutada. Dvinjaninov iseloomustas kahe teatri omavahelisi suhteid järgmiselt: „Maksame vastastikku teineteisele esitatud arveid, nagu ettevõtted tavaliselt omavahel teevad. Mõlemad ju sõltumatud teatrid“ (Dvinjaninov 2001a). Repertuaariteatritega sujus koostöö ka Villemsoni juhitud Comedy Productionsil, mis nii mõnegi suveprojekti tarvis laenutas kostüüme teistest teatritest (Villemson 2007).

Uuritava perioodi suviste projektipõhiste lavastuste aktiivne kajastamine erinevate meediumite (mh ajakirjandus ja televisioon) kaudu lubab uskuda, et ulatuslikud ja agressiivsed reklaamikampaaniad olid samuti põhjuseks, miks suvist teatrivormi seostati tihti meelelahutuse ja „laiatarbekaubaga“. Paljudele 1995.–2005. aastal etendunud suveprojektidele oli iseloomulik, et meedia kaasabil omistati lavastusele sündmusväärustus juba enne esietendumist. Näidetena sobiksid Emajõe Suveteatris lavastatud Howard Pyle'i „Robin Hood“ (1997) Toomemäel ja Andrew Lloyd Webberi muusikal „Jesus Christ Superstar“ (2004) Vanemuise suvelaval. Ajakirjanduses jagati potentsiaalsele publikule regulaarselt suveprojekte puudutavat teavet. Tartu Postimees hakkas juba 1997. aasta jaanuarikuust vahendama „Robin Hoodiga“ seonduvat (lugejale tutvustati nii lavastuses osalevat hobust kui ka peaosaliste mõõgavõitluse ning vibulaskmise oskuste arenemist) (Robin...1997: 17). 2004. aasta suvel etendunud „Jesus Christ Superstari“ lavastusega haakuvaid küsimusi ja probleeme hakati ajakirjanduse kaudu tutvustama juba 2003. aasta

suvel. Lugejatele jagati informatsiooni nii ettevalmistamis- kui ka lavastamisprotsessist (vt Vanemuise teatri koduleheküljel olevat artiklipanka). Tulenevalt suveprojektide intensiivsemast eksponeerimisest (võrreldes põhihooja repertuaariteatrite lavastustega) meedia kaasabil, koondus paljude kultuuriloojate ja kriitikute tähelepanu küsimusele, kas ja mil määral võib teater enesele reklaami teha, et olla potentsiaalsele publikule nähtav, ilma et talle omistataks madala meelelahutus- või turundusteatri staatus. Nii repertuaariteatris kui ka projektipõhises teatris töötavad suveteatri võtmeisikud (vt nt intervjuueeritavate nimekirja „Kasutatud allikates“) jagavad arvamust, et teater peab endale reklaami tegema ning meedia (kaas)abil saab vaatajat ergastada ja talle tõhusamalt oma produktsiooni tutvustada.

Projektiteatri toimimisprintsipiidest lähtuvalt (lühem mänguperiood, väiksem etenduste arv jms) on oluline olla hästi nähtav, st olla konkurentsivõimeline teiste vaba aja veetmise võimalustega, et projekti investeeritud kulud tasa teenida (vt ka peatükki 3.) Kuna 1995.–2005. aastal etendunud projektipõhiste suviste uuslavastuste arv oli suur, võib uskuda, et paljusid suveteatritegijad mõjutasid uue teose valikul nii eelmis(t)e aasta(t)e menulavastuste temaatika, väline vorm kui ka mängukohad (vt ka alapeatükki 5.1.). Eesti suveteatrimaastikul on ühel hooajal olnud kahe erineva teatri repertuaaris sama teos: August Gailiti romaan „Nipernaadi“ oli 2003. aasta suvel alusmaterjaliks nii Emajõe Suveteatri „Nipernaadi(mängule)“ kui ka Ugala „Toomas Nipernaadile“. Kuna tegemist oli vormilt erinevate lavastustega, jagus vaatajaid mõlemale suveprojektile (vt Lisa). Kuigi Emajõe Suveteatri juhi Andres Dvinjaninovi sõnul ei saanud publiku osas intsident väga määravaks, siis Ugala „Toomas Nipernaadi“ häiris Tartu suveteatritegijaid küll. (Dvinjaninov 2007). Sellises situatsioonis on projektipõhiseid suvelavastusi reklaamivad/tutvustavad meediaväljaanded kindlasti potentsiaalsele publikule kasulikuks orientiiriks külastatava(te) lavastus(te) valikul: teadlikum vaataja otsustab ilmselt lavastaja, ebateadlikum pigem (staar)näitlejate põhjal.

Uurimustöös ei analüüsita lähemalt repertuaariteatri ja projektiteatri rahastamisega seotud küsimusi, probleeme ja erinevusi, sest lähtuvalt 1995.–2005. aastal etendunud suvelavastusi produtseerinud teatrite erinevast juriidilisest vormist olid kahe teatrisüsteemi finantseerimisprintsiibid väga erinevad. Seda enam, et rahastamisprobleemid on erinevatel aegadel vähemal või rohkemal määral puudutanud nii riigi-, munitsipaal-, era- kui ka harrastusteatreid. Kuna riik ei rahasta täielikult ühtegi teatrit, siis peab iga asutus ka ise leidma vahendeid ja võimalusi, kuidas pakkuda publikule võimalikult head teatrielamust. Nii kommenteeris teemat *Theatrumi* kunstiline juht Lembit Peterson: „Ükski rahastamissüsteem ei saa anda kindlat garantiid kunstiteose sünniks. Need sünnivad sageli igasugustest rahastamis põhimõtetest hoolimata.“ (Karulin 2007: 14) Sama tendents puudutab ka projektipõhise suvelavastuse ebaedu: (välis)lavastaja, tuntud ja tunnustatud alusmaterjal ning sissetöötatud mängukoht ei garanteeri alati suuremat publikuhuvi ning kunstiteose sünni. Emajõe Suveteatri „Suveöö unenäo“ (1999) puhul olid justkui kõik eeldused kvaliteetseks suvelavastuseks olemas (Rootsist pärit lavastaja Finn Poulsen, alusmaterjaliks respektieritud draamaklassiku Shakespeare'i näidend ning Toomemägi kui looduskaunis mängupaik). Lavastusega jäädigi aga pea kaheksa tuhande krooniga kahjumisse. Suveteatri juht Dvinjaninov pidas ebaedu peamiseks põhjusteks liiga kõrget piletihinda ning valearvestust „Suveöö unenäo“ sihtgrupi määramisel (lavastus tehti ennekõike täiskasvanuid silmas pidades, ent teose peamise vaatajaskonna moodustasid just noorema generatsiooni esindajad). (Dvinjaninov 2001b)

Repertuaariteatri ja projektiteatri teatava vastandumise võib võtta kokku Reet Neimari sõnadega: „Üks süsteem ei välista teist. Kui väiketrupid, projektiteatrid suudavad ellu jääda, kunstiliselt enesele õigustuse ja niši leida, on see hea. Aga samas ei maksa ühest süsteemist teise hüpata ja kõiki asju teatrimaailmas nii jäigalt käsitleda.“ (Visnap 2001: 18) Kuna analüüsitava üheteistkümnepäevase jooksul (1995–2005) valmis nii kunstiliselt õnnestunud kui ka ebaõnnestunud suvelavastusi nii repertuaariteatrites kui ka projektiteatrites, siis võib tõdeda, et kunstilised saavutused ei sõltu niivõrd teatrite juriidilisest vormist ja tegevusprintsiipidest, kuivõrd loominguliste juhtide suutlikkusest.

## **5. 1995.–2005. AASTAL ETENDUNUD SUVELAVASTUSTE KLASSIFIKATSIOON JA STATISTILINE ANALÜÜS**

### **5.1. Suveteater kui populaarkultuur**

Kas kaasaegses postmodernistlikus kultuuris eksisteerib üldse nn puhast kultuuri, mis on välistest mõjudest ja kaubanduslikust kaalutlusest rikkumata? Umberto Eco analüüsib teoses „Reis hüperreaalsusesse“ muuhulgas meelelahutuse ja kultuuri mõisteid. „Kõrgest“ kultuurist rääkides peetakse pigem silmas filosoofiat, klassikalist muusikat, traditsioonilist teatrit jne. Rääkides kultuurist kui meelelahutusest, omistatakse sõnale „meelelahutus“ kerglase lõbu tähendus. „Tõsise“ kultuuri puhul on publik ise toimuvast osa võtmata puhtalt pealtvaataja (sh kuulaja) rollis. Nii võib Eco arvates ka vaatamäng kujuneda „tõsiseks“, kui publik jälgib toimuvat passiivselt ega ela talle aktiivselt kaasa. Ajaloos on olnud perioode, kus nii filosoofilised kui ka juriidilised dispuudid kujutasid endast ennekõike meelelahutust. Nii näiteks ei käidud keskaja Pariisis väitlusi kuulamas üksnes huvist filosoofiliste teemade vastu, vaid publik oli huvitatud vaatamängudest, mis kaasnesid filosoofide omavaheliste debattidega. Publik läks osa saama „kultuuri“ mitmetahulisest rituaalist, kus olulisel kohal olid nii söögi-joogiletid kui ka küünarnukitunne. Inimesed tulid nautima sündmust, kus võrdväärne osa oli nii filosoofiliste debattide kuulamisel kui ka koosviibimisest osasaamisel. (Eco 1997: 211–212, 214–215) 1995.–2005. aasta suvelavastusi ei saa üksüheselt diferentseerida „kõrgeks“ või „madalaks“ meelelahutuseks. Pigem võib analüüsitud projektipõhiseid suvelavastusi pidada erinevate esteetiliste ja ideoloogiliste taotlustega kultuuriprogrammideks, kus publikul oli võimalik saada osa nii „kõrgemast“ (suvelavastus ise) kui ka „madalamast“ (söök, jook, küünarnukitunne jms) meelelahutusest, nagu märkis ka Eco.

Järgnevalt võetakse vaatluse alla 1995.–2005. aastal Eestis mängitud suvelavastused, et selgitada, kuidas on suveteater kui omaette teatrinähtus nii žanriliselt kui ka kunstiliselt arenenud. Millised on suuremate kunstiambitsioonidega lavastuste ning erineva teatrikogemusega juhupubliku ootustega arvestavate (visuaalselt efektsed vaatamängud, eeldatavalt tuntud alusmaterjal jms) projektide eelised ja/või miinused? Kuivõrd üldse saab suveteatrit ühe või teise kategooria alla paigutada? Või saabki rääkida üksnes teatud dominantidest, mille alusel on võimalik suveprojekte tinglikult liigitada? Peatükis jagatakse suveprojektid kolmeks: meelelahutuslikeks, kus domineerib heteronoomne põhimõte; kunstikavatsuslikeks, kus domineerib autonoomne põhimõte; suveteatri sildlavastusteks (postmodernistliku kultuurikäsitluse alusel ja eeldusel) nimetatakse uurimustöös neid suvelavastusi, kus heteronoomne ja autonoomne põhimõte toimivad võrdväärsete partneritena.

### **5.1.1. Heteronoomse dominandiga suvelavastused**

Siia kuuluvad lavastused, mille puhul võib meelelahutuslikkusele panustava teatri ja kommertsteatri vahele võrdusmärgi panna. „Kommertsteater. Teatriproduktentide ja -ettevõtete tegevussfäär. Teatrit käsitlevad kui vahendit, mille abil investeeritud kapitalilt kasu saada. [...] Välja arvatud kõrge kunstilise tasemega ja klassikat lavastavad prestiižikad ettevõtted, sihib kommertsteater majandusliku surve tõttu läbilõikevaataja keskmisele maitsele, hoidudes igasugusest riskist autori, lavastaja või trupi valikul. Selline poliitika raskendab uute teemade ja kunstiliste tendentside lavalepääsu.“ (Semil, Wysińska 1996: 181) Seega müüakse kommertsteatri puhul publikule lavastusi, millest loodetakse tulu, ning tehakse seepärast kompromisse võimalikult suure vaatajaskonna maitsega – teisisõnu tegemist on laiatarbekauba. Rahalist riski peljates tehakse teatrit, mida eelistab võimalikult rohkearvuline vaatajaskond.

Siia rühma kuuluvad suveprojektid, kus sisu asemel rõhutatakse vaatamängulisust ja suurejoonelisi eriefekte ning mis alati ei jõudnud etenduseks oodatud kuntsilise küpsuseni.

Näiteks Viljandi lossimägedes etendunud Jevgeni Švartsi „Draakon“ (1996), Victor Hugo „Jumalaema kirik Pariisis“ (1997), Rakvere linnamäel mängitud Bram Stokeri „Dracula. Öö valitseja“ (1997), Shakespeare'i „Macbeth“ (1999), Toomemäel etendunud Howard Pyle'i „Robin Hood“ (1997), Paikuse-Reiu vabaõhulaval lavastatud „2000 aastat elu Eestimaal ehk piknik Reiu jõel“ (1999), Teuvo Pakkala „Parvepoisid“ (2002) ja Eduard Bornhöhe jutustuse ainetel tehtud „Tasuja“ (2003). Eelnimetatud suveprojekte lähemalt analüüsid saab välja tuua põhjused, miks suvine teatriform akadeemilistes ringkondades pahameelt tekitab.

Kõiki neid lavastusi iseloomustas väliste efektide domineerimine ning atraktiivse mängukoha ekspluateerimine (sh linnus või muud varemed). Nii oli näitlejatele antud suur mänguruum (ja seeläbi asetatud rõhk visuaalselt efektsele vaatemängule) lavastustes „Robin Hood“, „Tasuja“, „Parvepoisid“ ning „2000 aastat elu Eestimaal ehk piknik Reiu jõel“. Kolme viimase lavastuse mängupaigana oli kasutatud Reiu jõge ja jõe mõlemat kallast. Mihkel Mutt kirjutas „2000 aastat elu Eestimaal ehk piknik Reiu jõel“ kohta: „Reiu jõe ääres toimunud võib vastavalt fantaasiale nimetada *disneylandiks*, kammajaaks, rahvamajandussaavutuse näituseks või jumal teab milleks. Igal juhul oli ta suurejooneline. Üldse paistavad meie suvesündmused üha enam megalomaaniast haaratud olevat.“ (Mutt 1999: 11) Lavastuses olid grandioossed massistseenid (kuhu oli muuhulgas kaasatud 200 vabatahtlikku), hiigelsuured dekoratsioonid, nn ristisõdalaste käsutuses üle raudsilla kappavad hobused, hiiglaslikud soomusrongid, kirikud, jõel stiliseeritud viikingilaevad, lodjad, parved. Vaatemängulisust lisasid eriefektid, püssipaugud ja suits, et publikul oleks pidevalt midagi jälgida. „Robin Hoodi“ puhul võrdles Jaak Allik sellist mänguruumis toimuvat lausa viievõistlusega, kus leidis jooksmist, laskmist, ratsutamist, vehklemist ja ka pisut ujumist (Allik 1997b: 14).

Kuna suurel maa-alal toimuvad vabaõhulavastused eeldavad rohket vaatajakonda, on näitlejatele hädavajalikud mikrofonid. Ühelt poolt on need tarvilikud, et verbaalne tekst jõuaks lavastust jälgida sooviva vaatajani. Teisalt on mikrofonid ebausaldusväärne tehnika,

mis võib alt vedada ning moonutab vähemal või rohkemal määral näitleja häält ning tekitab võõristust.

Viljandi lossimägedes etendunud „Draakon“ ja Rakvere linnamäel lavastatud „Dracula. Öö valitseja“ hõlmasid küll väiksemat mänguruumi, ent nendelgi juhtudel olid lavastused üles ehitatud peamiselt mõjusatele kujunditele. „Draakonis“ sai Yamaha mootorrattast lohe, kes pürotehnikute abiga igal etendusel tuld „sülgas“. „Dracula. Öö valitseja“ puhul tõsteti esile oskuslikku valguse kasutamist, st oli tekitatud sümbioos loodusliku ja kunstvalguse vahel. Nii leidis Meelis Kapstas, et lavastusel oli olemas meisterlik raam – mustad tellingud, tumepunased palakad ja kuldne päike paistmas paekividest müüril; pimeduse saabumisel valgustati lossimüüri aknad punaseks. Samas tõdes kriitik, et nähtavuse huvides oleks pidanud rohkem tegevust müüridele tõstma. (Kapstas 1997: 8)

Vaatemängulisusele orienteeritud lavastuste suurimaks probleemiks peeti sageli nõrka dramatiseeringut, kus puudus loogiline ning arenevate karakteritega lugu. Eriti silmatorkav oli dramaturgia rabeledus ning tegelaste skemaatilisus mahukate romaanide draamavormi seadmisel. Selle probleemiga olid vastamisi nii „Robin Hoodi“, „Dracula. Öö valitseja“ kui ka lavastuse „Jumalaema kirik Pariisis“ tegijad. Nimetatute puhul hakkab silma, et alusmaterjaliks valiti võimalikult tuntud lugu, mille puhul oleks justkui eeldatud, et publik ei peagi suutma lavateose kõiki tegevusliine jälgida, sest materjal on tuttav. Lüngad täidab teatrikülastaja juba oma peas. Nii on kõigi eelnimetatud lavastuste juures kriitikud maininud erinevas sõnastuses järgmisi märksõnu: sündmustiku laialivalgumine, tegelastevaheliste suhete hõredus (raske on välja lugeda tegelaste omavahelisi suhteid ja lavastajakontseptsiooni), karakterite skemaatilisus. Tegevusliinid jäid ebamäärasteks, sest vaatajale anti liiga vähe informatsiooni, kus, kuidas ja mis põhjustel toimusid lavastuses olulised sündmused ja murrangud. Samad probleemid kerkisid esile ka üksikutes draamatekstidel põhinevates suveprojektides, kus lavastaja oli alusmaterjali kärpinud ja/või tegelasi ning sündmuseid juurde lisanud. Ilmselt oli just lavastajakontseptsiooni puudumine peamine põhjus, miks kõrgelt hinnatud draamaklassiku Shakespeare'i „Macbeth“

heteronoomse dominandiga lavastuste hulka sattus. Margus Kasterpalule jäid mitmed Ain Prosa „Macbethis“ tehtud muudatused arusaamatuteks. Näiteks oleks võidud kavalehel tuua välja mõnede tegelaste omavahelised suhted (sh Macbethi sugulussidemed kuningaga). (Kasterpalu 1999: 20) Ain Prosa Shakespeare'i teksti ulatuslikku ümberkombineerimist kritiseeris ka Sven Karja: „Iseküsimus, mis see [teksti ümbertegemine – K. R.] nii väga juurde annab, kui keegi kõrvaltegelastest on saanud stseeni ehk paar repliiki mõnest teisest Shakespeare'i näidendist – arvestades, et valdavale osale neist pole jäänud muid rõõme peale mõõga- ja kostüümikandmise ega muid ülesandeid peale raske värsilohistamise. Just viimase ees on seekord eriti raske silmi kinni pigistada, arvestades, et tegevuse keskkond on saanud seekord kaasa ilmsed oriendi mõjud.“ (Karja 1999a) Lavastuses „Jumalaema kirik Pariisis“ kulutati väärtuslikku lavaaega sellele, et anda vaatajale ülevaade romaani sündmustikust: ühelt poolt kannustas etendajaid tohutu kiirustamine, teisalt taheti visandada arusaadav sündmustik. Sven Karja arvas, et oleks saanud teha tunduvalt efektiivsema, jälgitavama lavastuse, kui algmaterjalist oleks valitud välja üks teema ning keskendunud laval sellele (motiiv, stseen, tegevusliin, peatükk või meeoleupilt) (Karja 1997: 10).

Samad probleemid esinesid ka suvistel lastelavastustel: tihti publikut alahinnati ja mindi vähese vaevaga jahtima suurt kasumit. Teatavasti on lasteetendused alati lühemad, sest laste keskendumisvõime ja püsivus on väiksemad kui täiskasvanul. Tihti toodi lavale üksnes sündmustiku põhisisu ning sedagi tehti pealiskaudselt ja kiiruga. Üheks selliseks näiteks oli 2002. aastal Nukuteatri siseõuel Ivo Eensalu lavastatud „Naksitrallid“ (põhines Eno Raua samanimelisel lasteraamatul). Seda peeti kriitikas suurepäraseks näiteks heast reklaami- ja müügitööst. Lavastuses olid küll originaalilähedased tegelased ja punane furgoonauto, ent tunnise lavastuse pea kogu tegevus anti edasi verbaalselt. Teise näitena võib nimetada 1999. aastal Viljandi lossimägedes mängitud Hannu Mäkelä „Härri Huu“, kus lavastaja ei suutnud ühtset näitlejate ansamblit luua. Professionaalse peaosalise (Arvi Mägi) kõrval jäi ülejäänud tegelaskond, kuhu kuulusid Viljandi Kultuuriakadeemia äsja lõpetanud noored näitlejad ja tol hetkel veel õppivad tudengid, igavaks ja kuivaks.

„Seetõttu tekkiski kontrast härra Huu näitlejaesituse ja laste vahel. Laste [ehk lapsi mängivate näitlejate – K. R.] tegevus oli ebalastepärane. Härra Huu oli see-eest huvitav nii lastele kui täiskasvanutele. Niipea kui tema lavalt lahkunud oli, haaras lapsi [lapsvaatajaid– K. R.] igavus.“ (Siimer 1999: 5)

Heteronoomse dominandiga suvelavastuste puhul, kus on tihtipeale tegemist mastaapsete mängupaikade ning mahukate romaanide dramatiseerimisega, peab mängitava loo sisu olema igas aspektis jälgitav ja arusaadav, vastasel juhul hakkab publikul igav. Seega peavad tegijad ka vaatamänguliste vabaõhuetenduste puhul arvestama kontsentreerituse ja detailide olulisusega. „Aeg on sealmaal, et asjade korralikult äratagemisest ei piisa. Tuleb tõepoolest korralikke asju tegema hakata. [---] Niisiis, kui rahvas on kohale saadud, tuleb tal vaip alt ära tõmmata ja näidata, et teatris on jutu rääkimiseks tuhandeid võimalusi, et teatris on kujundikeel. Publikut tuleb üllatada [---].“ (Keil 2002: 12)

### **5.1.2. Autonoomse dominandiga suvelavastused**

Siia rühma paigutuvad suveteatri kõige autonoomsema dominandiga lavastused ehk siis suuremat kunstiväärtuslikkust taotlevad projektid, millest nii mõnedki pälvisid meedias positiivset vastukaja. Uue aastatuhande esimesel poolel Eesti Kultuurkapitalilt, Eesti teatri aastaauhindade žüriidelt ning festivalidelt auhindu saanud suvelavastused lubavad oletada, et just sel perioodil toimusid suveteatrimaastikul suurimad kunstilised muutused. Mastaapsetel maa-aladel etendunud vaatamänguliste vabaõhulavastuste kõrvale tulid intiimsemates ja kunstiliselt ambitsioonikamates mängukohtades (sh siseruumides) lavastatud kvaliteetrežiid pakkuvad suveprojektid.

Järgnevalt tuuakse subjektiivse valiku alusel välja siinkirjutajale olulised ja mõjusad autonoomse dominandiga suvelavastused. Siseruumides tehtud suveprojektidest väärivad enim tähelepanu Rakveres Pikk tänav 32 mahajäetud majas välja toodud Harold Pinteri „Majahoidja“ (2001, lavastaja Mati Unt sai loomingulise tegevuse eest samal aastal riigi

kultuuripreemia), Rägavere mõisas etendunud Thomas Vinterbergi ja Morgens Rukovi „Pidusöök“ (2004) ning Viinistu Kunstmuuseumi vanas katlamajas lavastatud Mart Kivastiku „Põrgu wärk“ (2005, lavastaja Hendrik Toompere jun pälvis viimase eest Eesti teatri aastaauhinna ning Balti Teatri Festivalilt OmaDraama 2006 saadi viis auhinda).

„Majahoidja“ publikul oli enne etenduse algust võimalik tutvuda mängukoha lähiümbruses paiknevate hoonete ajalooga – koos Rakvere Teatri giidiga võis teha jalutuskäigu Pikal tänaval. Kuigi Unt ise on nimetanud seda lavastuslaadi psühholoogiliseks realismiks, siis leidis seisukohti, et teose trumbiks oli tugev sotsiaalne absurdihuumor. Madis Kolk tõi välja lavastuse tuumsõnad – kodutus, hulkurlus ning üksindus, mis painab sisimas iga indiviidi; orjamentaliteedist tulenev tänamatus, võimuloosung „süües kasvab isu“; kasutamata võimaluste ahastav äratundmine alles siis, kui need juba käest on võetud; sallivus ja halastus kui eksistentsiaalsed valikud jne. „Kogu selle [---] esiletoomisel sooritas lavakolmik ühe meisterlikuma ansambli mängu, mida lähiminevikus Rakveres näinud olen.“ (Kolk 2001b)

„Pidusöök“ lahkas keerulisi inimsuhteid ning nõudis publikult kontsentreerumist ja kaasamõtlemist. Esmapilgul oli tegemist ühiskonna eliiti kuuluva perekonna sünnipäevapeoga, mis aga kulmineerus ohjeldamatu prassimise ja pereisa pedofiilias süüdistamisega. „Pidusöök“ oli ennekõike tekstikeskne lavastus, mis suuresti üles ehitatud perepoeg Christiani (Velvo Väli) ja isa Helge (Toomas Suuman) omavahelistele sõnavõttudele. Lavastus toodi küllastajatele nii füüsiliselt (intiimsem mängukeskkond) kui ka emotsionaalselt (publikule pakutud suupisted andsid vaatajale võimaluse tunda end Helge sünnipäevpidustustest osavõtjatena) lähemale.

„Põrgu wärk“ oli heatahtlik töga boheemliku kunstnikkonna üle, kes enamikes stseenides olid alkoholijoobes. Teose tegelaskonna moodustas Pallase koolkonda kuuluv loovintelligents eesotsas graafik Eduard Wiiraltiga. Lavastus oli üles ehitatud Wiiralti eraelu, isiksust, kaaskondlasi ja tööd (sh teose „Põrgu wärk“ valmimine) puudutavatele

faktidele, mida kirjanik Mart Kivastik oli vabalt interpreteerinud ning omapoolse fantaasiaga rikastanud. „Põrgu värk“ andis osatäitjatele suure improvisatsioonivabaduse (ekspressiivne miimika ja žestikulatsioon). „Astudes postmodernse teatri seisukohast sammukese edasi sellisest innovatiivsusest, mis urgitseb üksnes tähistamisprotsesside ümber ja kipub juba vaikselt kommertsialiseeruma [---], rehabiliteerib Toompere omal kombel koguni psühholoogilise teatri vahendeid. Sest luiskeloo ja vahetusväärtuste maailmas nõuavad näitleja „antavad olukorrad“ intensiivsemat läbielamist kui teatris, mis suhtub sellesse mõistesse valehäbi- ja ei-tea-kust-külge-kleepunud representatsioonihirmus.“ (Kolk 2005: 9) Kivastiku pallaslased olid pigem esitatud grotesksete karikatuuride kui realistlike tegelaskujudena, ent sellest hoolimata säilis neis piisavalt inimlikkust ja ehedust, mis lubas vaatajal neid „uskuda“ nende endi loodud hüperboliseeritud fantaasiamaailmas.

Tahes-tahtmata omavad loodusesse konstrueeritud lavakeskkonnad teistsugust dimensiooni kui siseruumis tehtud projektid. Vabaõhulavastustes on vaatajal võimalik suunata pilk väljapoole „loodud lavaruumi“, integreerides juhuslikud helid jms personaalsesse vastuvõttu. 1990. aastatel tehtud vabaõhulavastuste puhul hakkab silma, et tegijatel ei õnnestunud tekitada sümbioosi reaalse ja fiktsionaalse ruumi vahel. Looduskaunist või kultuurilooliselt tuntud mängukohast sai pelgalt suvelavastuse toimumispaik, esteetiliselt kaunis „raam“, mitte suveprojekti sisemaailmaga ühilduv lavastuse keskkond. Samas tehti käsitletaval perioodil selliseid vabaõhuprojekte, kus kõik lavastuse komponendid (tekst, lavakujundus, mänguruum jms) olid tähenduslikud. Siinkohal toon kolm näidet suvelavastustest, kus välitingimustes tehti tõsiseltvõetavat ja kunstiväärtuslikku teatrit.

2002. aastal esietendus Araste soosaarel soome-ugri pärimusel põhinev Anne Tärnpuu lavastatud „Põdernaine“ (Rakvere Teater). Rahvaluulest inspireeritud lavastuses keskenduti peamiselt kahele suurele teemale: inimese elu põhisündmused (sünd, abielu, surm jms) ja inimese suhe loodusesse. Tegemist oli peamiselt visuaalsel, kui mitte öelda lausa performatiivsel alusel toimiva suveprojektiga. Lavastust ei loonud mitte niivõrd verbaalne

tekst, kuivõrd muusikaline rütm ja selle tajumine. „Teatraalne raam on muusikas, rituaalses riie mahavõtmises ja selgapanemises, mis on ühtaegu loo osa ja juba ka selle algus või lõpp“ (Oruaas 2002: 16).

2003. aastal lavastas Priit Pedajas Tartus Jaama 14 pargis August Gailiti „Nipernaadi(mängu)“, mis oli vaadeldaval ajavahemikul Emajõe Suveteatri õnnestunuim suveprojekt. Tegijad olid rõhunud pigem kvaliteedile kui kvantiteedile. Lavastusel oli sidus ja läbimõeldud dramatiseering – Gailiti romaanist oli lavale toodud vaid neli novelli, mida peale peategelase Toomas Nipernaadi ühendas omavahel muusikaprojekti Kaunimate Aastate Vennaskond muusika. „Kasutatud 30ndate halarõõmsad šlaagrid ning filmimuusika loovad hämmastavalt täpse ajastu taustsüsteemi. Samas lisavad näitetrupi + abiliste (Kaunimate Vennaskond) laulunumbrid veel ühe kunstimõõtme ning liigendavad loo jutustamist. Just laulud kannavad meid ühest novellist teise ja nii maist oktoobrini.“ (Kordemets 2003: 9) Pedajase „Nipernaadi(mängu)“ puhul tuleb rõhutatult esile tõsta lavastuse visuaalset poolt, kus minimaalsete vahenditega saavutati maksimaalne tulemus: sisu ning vormi jõuline sünergia. Lavastaja manipuleeris väga lihtsate, ent mõjusate kujunditega, st mingist erilisest lavakujundusest selle suveprojekti puhul rääkida nagu ei saakski. Valge lina, puupakud, mäenõlva varju jääva ehitise katus, puumaja ja kuur andsid lõputuid võimalusi publiku fantaasiale ning näitlejatele vahendid, mille abil sai kõik lavastuse lood, mõtted ja tunded välja mängida. Oluline oli ka mängukeskkond ja selle oskuslik kasutamine: Jaama tänava pargi reaalse ruumi elemendid integreeriti pea muutmatul kujul „Nipernaadi(mängu)“ fiktsionaalsesse ruumi.

Viimasena tuleb vaatluse alla 2004. aastal Viinistu Kunstimuseumi õuel etendunud Mart Kivastiku „Külmetava kunstniku portree“ (lavastaja Aleksander Eelmaa). Teose peategelaseks on 20. sajandi alguskümnendite maalikunstnik Konrad Mägi, kelle elulool põhinevaid fakte on näitekirjanik julgelt tõlgendanud. Vaatajateni toodi stseenid kunstniku noorpõlveaastatest (vaimustumine spordist ja näitekirjandusest), võõrsil veedetud perioodist (kunstiõpingud Peterburis, elu Pariisis jms) ning Tartu närvikliinikus veedetud

ajast. Ühelt poolt oli „Külmetava kunstniku portree“ biograafiline lavastus Konrad Mäest, teisalt rääkis see ambitsioonikatest noortest eestlastest, kes ihkasid Eestist Euroopasse. „Selliselt karmilt realistlik ja põhiliselt traagiline sisu on aga asetatud kergelt mängleva teatraalsuse vormi. Tegevuse aeg ja koht muutuvad silmapilkselt ja sageli üsna ootamatult.“ (Valgemäe 2006: 19) Publiku kunstiline sisseelamine algas juba enne etenduse algust, sest Viinistu Kunstimuuseumis sai külastada muuhulgas Konrad Mäe maalinäitust. Jaak Allik iseloomustas tabavalt „Külmetava kunstniku portreed“, võttes ühtlasi kokku looduses mängitavate suveprojektide eeldused kuuluda autonoomse dominandiga suvelavastuste hulka: „Lavastust mängitakse valgel ajal ning ilma muusikatrikkide ning kallite tehniliste vahenditeta, mis tõestab omakorda, et teater kui kunst algab sõnumist ja näitlejast, mille puudumist tavaliselt muu kila-kolaga varjutada püütakse.“ (Allik 2004a: 8)

„Külmetava kunstniku portree“ toodi välja Viinistu Kunstimuuseumi õuel, kus lava ja saali suhted olid selgelt markeeritud (näitlejate peamiseks mänguruumiks oli ümmargune puidust lava). Kunstimuuseumi reaalsel ruumi muudeti minimaalselt: lavastuse fiktsionaalse ruumi loomisel manipuleeriti ennekõike situatsiooni ja tegevuspaika tähistavate esemetega (haigevoodi, molbert jms). Pea ainus lavastuse sisemaailmale viitav dekoratsioon oli reproduktsioon Konrad Mäe maalist „Laevad Veneetsias“.

Autonoomse dominandiga suveprojektide jõudmisest eesti teatrimaastikule võib rääkida alates uuest aastatuhandest, mil tegijad pöörasid enam tähelepanu reaalse ja fiktsionaalse ruumi sümbioosile. Kammerlikud mängukohad vahetasid välja mastaapsed mänguruumid ning seiklusromaanide dramatiseeringutel põhinevate vaatamängude kõrvale tulid teatriteadlikuma publiku maitsega arvestavad suvelavastused. Alates 2000. aastate teisest poolest võib rääkida suveprojektidest, mis pakkusid konkurentsi püsihooajal tehtud lavastustele, pälvides hulganisti tunnustust (Eesti Kultuurkapitali preemiad ja Eesti teatri aastaauhinnad).

### 5.1.3. Suveteatri sildlavastused

Siia alarühma paigutuvad suveprojektid, mis sisaldasid nii vaatamängulisust kui ka kunstiväärtuslikumat kirgastust pakkuvaid elamusi. Näiteks A. H. Tammsaare „Tõde ja õigus I“ (1997, lavastaja Andres Noormets) Vargamäel, A. H. Tammsaare „Kõrboja peremees“ (2001, lavastaja Raivo Trass) samas, Kauksi Ülle „Taarka“ (2005, lavastaja Ain Mäeots) Obinitsas setu seltsimaja õuel ning Astrid Lindgreni „Hulkur Rasmus“ (2005, lavastaja Andres Dvinjaninov) Jaama 14 pargis. Kõik eelnimetatud kätkesid endis nii õnnestumisi kui ka ebaõnnestumisi, ent üldisemas perspektiivis oli tegemist suvelavastustega, mis pakkusid rahulolu nii tegijatele kui ka publikule. Need olid suvised teatriprojektid, kus „hea lavastuse“ elemendid olid justkui olemas, ent teose erinevates aspektides võis leida disharmoniat. Kriitikutes põhjustasid lahkkelisid ennekõike ruumikasutus, dramatiseeringud, projektide sihtgrupp jms.

„Kõrboja peremehe“ ning „Tõde ja õiguse I“ suurimaks eeliseks võib pidada kindlasti mängukoha valikut: A. H. Tammsaare kodukant ning inimeste eelteadmised kirjaniku elust andsid lavastustele teatavad eelised ja lisanüansid. Mõlemad Vargamäel tehtud lavastused tekitasid meedias sarnaseid diskussioone: kultuurilooliselt mõjuvõimsa reaalse ruumiga loodeti korvata lavastuslikud puudujäägid ja/või pakkuda publikule lisanüansse („Kõrboja peremehe“ erinevad mänguruumid). Madis Kolk on arvanud, et vaataja eruditsiooni oli ülehinnatud ning tehtud liigseid tekstikärpeid: „Iseenesest on kirgastav teha klassikule *delete* ning jätta ära Katku Jüri surematud lõpulaused ning Kuusiku Eevi sisepelemised, eeldades publikult piisavat kultuurimälu ning kompetentsust tsitaadisüsteemides“ (Kolk 2001a: 14).

„Tõde ja õigus I“ tekitas kriitikutes vastakaid arvamusi. Jaak Allik pidas teost aasta parimaks suvelavastuseks, kus perspektiiviks oli publiku vaimse tasemega arvestamine, mitte mürtsuga lollitamine. Lisaks tõstis ta esile ühtlast ansamblimängu ning Vargamäe mõttemaailma ja ümbruse oskuslikku kasutamist. (Allik 1997a: 14) Tammsaare

romaanikangelaste prototüüpide kodupaik oli tänuväärne mänguruum näitlejatele, võimaldades välja tuua nii suured plaanid (Andrese ja Krõõda saabumine hobuvankril) kui ka intiimsemad stseenid muuseumihoonete ümbruses. Teisalt leidis arvamusi, et tegijad olid liiga vähe panustanud suveprojekti keskkonna loomisse. „Lavastuses [on – K. R.] „isemängimisele“ vahest liiast lootma jäänud, toda lugemismuljet meeltesse sööbinud vargamäelikku atmosfääri tema soossehõikamiste, linnuhäälte, nukruse- ja rõõmuhetkedega pole lavastaja käsi kuigi tuntavalt organiseerinud“ (Balbat 1997: 13). Suveprojekti tugeva algmaterjali, heade näitlejate ja lavastaja kõrval peeti probleemiks Margus Kasterpalu dramatiseringut: valik polnud loogiline ega teadlik, vaid mehhaaniline. Kokkuvõttes peeti teost pigem heaks kui keskpäraseks, ent teatriime jäi „Tões ja õiguses“ sündimata (Kressa 1997: 5).

Emajõe Suveteatri „Hulkur Rasmuse“ mänguruum oli sama, kus 2003. aastal esietendus „Nipernaadi(mäng)“ (Jaama 14 pargi puukuurid ja nende lähiümbrus). Kahe lavastuse stiiliski leidis sarnasusi: näitlejatele suuremat improvisatsioonilisust pakkunud mängulised stseenid (lastekodulapsed mängisid isekeskis röövleid ja politseinikke) ning tinglikud lavakujunduselemendid (kollased reformvoodid), mis kandsid erinevaid tähendusi. „Hulkur Rasmus“ oli lugu lastekodust põgenenud poisist Rasmusest ning kodutust mehest Oskarist, keda ühendasid sarnased sotsiaalsed ja emotsionaalsed probleemid: kodutus ning vajadus inimliku läheduse järele. Suveprojektis kerkis teravalt esile sihtgrupi küsimus – oli see siis laste- või koguperetükk või hoopis midagi muud? Lavastusse oli sisse pikitud viiteid eelmise aasta suveprojektile, mis ilmselgelt lastele ja „Nipernaadi(mängu)“ mittenäinud publikule arusaamatuks jäid. Sisuliselt jäi Oskari ja Rasmuse omavaheline suhe lõpuni välja arendamata ning lavastusest tulenevad küsimused vastuseta. Kas tegemist oli ikkagi isa ja pojaga? Kui jah, siis miks Oskar hülgas Rasmuse? Eelnimetatud ebakõlad kõrvale jättes, oli tegemist traditsioonilise, veidi pinnapealseks jääva, kuid oma mõnukohtadega suvelavastusega. Emajõe Suveteatri „Hulkur Rasmuses“ oli fantaasiarikast mängu, köitvat nipitamist laval kasutatava atribuutikaga ning mängulist lusti.

Obinitsas esitatud „Taarkat“ võib pidada sotsiaalse eesmärgiga ürituseks, kus inimesi kutsuti (taas)avastama Setumaad ja nende kultuuri. Vanemuise suveprojekt rääkis rahvalauliku Hilana Taarka lauluemaks saamise loo. Tegu oli setu kommete kollaažiga, mis enamasti anti edasi just lauldes ja tantsides (suveprojekti olid kaasatud setu naised ja mehed). Ühelt sündmuselt hüpati teisele, mistõttu hakkas lugu tervikuna venima. Ilmselt oli tegijate üheks eesmärgiks tuua vaatajateni võimalikult palju setude elu kajastavaid sündmusi ja kombestikku (pulmad, matused jms), ent ühelgi neist ei peatunud pikemalt ja põhjalikumalt. Nii ei suutnud peaosalist kehastanud Merle Jääger eraldiseisvaid pilte tervikuks kokku siduda. Huvitav oli „Taarka“ mänguruum, kus ilmselgelt taheti rõhutada looduslähedust ja naturaalsust – setu seltsimaja õuele oli istutatud erinevaid lilli ja köögiviljataimi.

Võib oletada, et sellesse alarühma kuuluvad suvelavastused olid avatud erinevatele retseptsioonistrateegiatele: oma mitmekihilisuses pakkusid nad teatrielamust nii vähekompetentsele vaatajale kui ka kunstiliste kujundite süsteemi dekodeerivale haritlasteatraalile. Kumbki võis läheneda lavastusele ise suunast, otsides ja leides lavastusest just talle huvipakkuvat. „Taolised lavastused oleksid nagu sillaks, mille kaudu on võimalik kunsti vastuvõtu areng süžeeleini jälgimise tasemelt teatrietenduse üldistava mõtestatud mõistmiseni“ (Kask, Vellerand 1980: 49–50). Laiale vaatajaskonnale mõeldud sildlavastused on esmajoones olulised neile, kelle vaatamisoskus on veel välja kujunemata: eesmärgiks seega lavastuse nn horisontaalsest lugemisoskusest (peamiselt sündmustiku jälgimine, põnevuslikkus, koomika nii situatsioonis kui karakteris, keskkonna tutvavlikkus, tuntud peaosali(ne)sed jms) nn vertikaalse lugemiseni (kus vaataja suudab lugeda tinglikku teatrikeelt, dekodeerida lavastuse mõttelis-filosoofilist tuuma ning kujundite mitmetähenduslikkust ning elab aktiivselt kaasa laval toimuvale). Vellerand ja Kask töid sildlavastuste näidetena välja muuhulgas A. H. Tammsaare teostel põhinevad dramatiseeringud, kus lavastusi võttis hästi vastu nii teatriteadlikum publik kui ka intellektuaalseks vastuvõtuks vähem ettevalmistatud vaataja (Kask, Vellerand 1980: 48, 50–51). Kõigi alapeatükis nimetatud suveprojektide puhul võib väita, et tegu oli erinevatele

publikugruppidele avatud lavastustega: kunstinõudlikum teatraal võis juurelda teoste filosoofilisema poole üle (inimhinge sügavkihtidesse tungimine, mh inimeste õnneotsingud nii omavahelistest suhetest kui ka tööst), teatrimaastikul vähemorienteeruv publik võis nautida nii näitlejate mängu (nt Hannes Kaljujärve Andrest ja Jaan Rekkori Pearu „Tões ja õiguses“), faabulat (melodramaatilist armastuslugu Kõrboja Anna (Ülle Lichtfeldt) ja Katku Villu (Mait Malmsten) vahel „Kõrboja peremehes“) kui ka elu ja kombestiku kajastamist (setu-ainelises „Taarkas“).

## 5.2. Aastatel 1995–2005 etendunud suvelavastuste statistiline analüüs

Käesolevas peatükis analüüsitakse suveteatri repertuaari statistiliselt. Esimesena võetakse vaatluse alla kõige suurema külastatavusega lavastused, teisena need suveprojektid, mille publik oli ühel või teisel põhjusel piiratud.

**Tabel 2.** Viis kõige suurema külastatavusega suveprojekti aastail 1995–2005.

LAVASTUS	TEATER	KÜLASTATAVUS	ETENDUSI	KÜLASTATAVUS ETENDUSE KOHTA	MÄNGUKOHT
Naksitrallid	Eesti Nuku- ja Noorsooteater	56453	62	911	Nukuteatri siseõu
Parvepoisid	Endla	35205	11	3200	Paikuse-Reiu vabaõhulava
Jälle need naksitrallid	Eesti Nuku- ja Noorsooteater	33025	41	805	Nukuteatri siseõu
Musketärid. Kakskümmend aastat hiljem	Linnateater	32184	55	585	Lavaauk
Kaotajad	Linnateater	30068	59	510	Lavaauk

Statistika toetab eelmistes peatükkides kirjutatud. Eristades lavastusi, mis on aastate jooksul kõige enam publikut teatrisse toonud, on mõistetav, miks suvist projektiteatrit tahetakse üldistavalt kergekäeliselt kommertslikuks, kerget meelelahutust pakkuvaks teatriks

nimetada. Suvelavastuste tihenevas konkurentsisis sai oluliseks hästiteostatud müügi protsess. 2002. aastal Paikuse-Reiu vabaõhulaval etendunud Teuvo Pakkala „Parvepoisid“ (keskmine külastatavus etenduse kohta oli 3200 vaatajat) oli hea näide, kuidas publikus ühel või teisel viisil huvi tekitab. Teatrikülastajatel oli võimalus valida transpordivahend: kohale sai sõita isikliku auto, teatri eest väljuva bussi ning paadi või kanuuga mööda jõge. Võib oletada, et Soomes tuntud ning paljuloetud külakomöödia „Parvepoisid“ leidis arvestatava publiku ka soome turistide hulgast. Esmakordselt reklaamiti võimalust broneerida endale teatripiletid telefoni teel. Igale lavastusele järgnes tantsuõhtu: ühesõnaga – kokku oli pandud laiaulatuslik meelelahutusprogramm, alustades söögist-joogist kuni õhtuse simmanini välja. Lisaks kunstilisele meelelahutusele pakuti muid vaba aja veetmise võimalusi.

Eesti Nuku- ja Noorsooteatri puhul on näha, kuidas ettenägelikult on mindud välja kindlale müügitulule. Kuigi 1995.–2005. aasta suvelavastuste kogumahust moodustasid lastelavastused väikese protsendi, oli külastatavus ühe etenduse kohta suur. „Naksitrallide“ (lavastaja I. Eensalu) ja „Jälle need naksitrallid“ (lavastaja R. Toots-Kreen) aines pärines Eno Raua naksitrallilugude sarjast. Tegemist on hinnatud lasteraamatutega, mille põhjal tehtud animafilmide kaudu on Muhv, Kingpool ja Sammalhabe pea igas kodus tuntud tegelased. 2003. aastal viis Eesti Nuku- ja Noorsooteater 2002. aastal teatri siseõuel publiku lemmikuks osutunud „Naksitrallid“ (keskmine külastatavus etenduse kohta 911 vaatajat) suvetuurile – tegemist oli eelmisel aastal esietendunud suveprojekti täiendatud versiooniga (atraktiivsemad lavadekoratsioonid jms). Koostöös Tallinna Külmoonega valmis Muhvi-nimeline jäätis, mida jagati etendusele pileti lunastanuile tasuta. 2005. aastal etendunud „Jälle need naksitrallid“ oli järg 2002. aastal tehtud menutükile. Peategelastele lisaks olid lavastuses hiigelsuured nukud, mängukassid ja -rotid, kes töid lavamaailma tegevuslusti ja melu. Suveprojekt kogus mööda Eesti suuremaid ja väiksemaid linnu ringi reisides märkimisväärse vaatajaskonna (keskmiselt 805 külastajat etenduse kohta). Võib tõdeda, et selliseid tuntud tegelastega lastelavastusi võivad ettevõtlikud korraldajad julgelt produtseerida, kuna publik tuleb truult kohale, et kohtuda armastatud ja nostalgiat

tekitavate tegelastega. Seda enam, kui suveprojekti külastamiseks pole vajadust kodulinnast lahkuda.

Pea samavõrra publikut kogusid kaks Tallinna Linnateatri egiidi all välja toodud suveprojekti: Alexandre Dumas „Musketärid. Kaksikümmend aastat hiljem“ (2001, keskmine külastatavus etenduse kohta 585 vaatajat) ning Jaan Tätte „Kaotajad“ (2003, keskmine külastatavus etenduse kohta 510 vaatajat). Esimese puhul oli tegemist 1995. aastal esietendunud populaarse suveprojekti „Musketärid“ järgiga ning teine oli Shakespeare'i „Romeo ja Julia“ või siis selle kaasajastatud varianti, Leonard Bernstein muusikali „West Side Story“ matkiv muusikal. Teemaatilisel oli lugu orienteeritud ennekõike nooremale kontingendile: vaatajateni toodi erinevate maailmavaadetega noorte armastuslugu.

1995.–2005. aastate suurima külastatavusega suveprojektid lubavad uskuda, et publiku huvi lavastuste vastu mõjutasid mitmed erinevad tegurid: korralik reklaamikampania ja/või projekti kunstiväärtuslik pool oli seotud lisaväärtustega (erinevate transpordivahendite kasutamise võimalus „Parvepoistes“, tasuta teemaatiline jäätis naksitrallide lavastustes). Lastelavastuste rohke publikuhuvi üheks põhjuseks oli kindlasti seegi, et Eesti Nuku- ja Noorsooteater käis oma suveprojektidega mööda Eestit ringreisidel. Nii „Jälle need naksitrallid“ kui ka „Musketärid. Kaksikümmend aastat hiljem“ olid järjeks varem etendunud menulavastustele, mistõttu võib oletada, et publiku viis teatrisse pigem nostalgiline äratundmisrõõm kui suveprojekti uudsus.

**Tabel 3.** Viis kõige väiksema külastatavusega suveprojekti aastail 1995–2005.

LAVASTUS	TEATER	KÜLASTATAVUS	ETENDUSI	KÜLASTATAVUS ETENDUSE KOHTA	MÄNGUKOHT
Ratsukäik	Saueaugu Teatritalu	90	1	90	Saueaugu Teatritalu
Lemminkäinen. Mäng „Kalevala“ teemal	Pärimusteater Loomine	330	6	55	Tartu Sadamateater
Noad kanade sees	Saueaugu Teatritalu	540	6	90	Saueaugu Teatritalu
Kustutage kuuvalgus	SA Eesti Teatri Festival	543	7	78	Saueaugu Teatritalu
Kumalasesesi	Tartu Teatrilabor	630	7	90	Saueaugu Teatritalu

Väikseima publikuarvuga projektide juures figureerivad kaks nime: Margus Kasterpalu ja Saueaugu Teatritalu. Viiest lavastusest neli on välja toodud Margus Kasterpalu talukohas, väikese publikumahutavusega hoones. Metamorfoos laudast teatrisaaliks oli iseäralik, veelgi kummalisem oli aga Saueaugu Teatritalu fenomen omaette. Pea alati sulas koht ning mängitav lavastus omavahel harmooniliselt ühte, olles mõeldud eelkõige ärksama vaimuga teatraalile. Minimaalsete vahenditega saavutati teatriteadlikuma ja -tundlikuma publiku huvi ning heakskiit. „Saueaugu taluteatri otsimine ja ülesleidmine muutusid osaks teatrikogemusest. Teater algas individuaalselt igäihe jaoks juba varem. Kasterpalu oskas koha kõnelema panna palju globaalsemas plaanis. Selleks, et kogeda analoogiat näidendi tegevuspaiga ja etendamise paiga vahel, Jumalast hüljatud paiga vahel, tuli läbi käia tee ja näha selle lõppu. [---] Kohalviibimisest jäi väheks. Iga vaataja sooritas omamoodi palverännaku teatrisse. Arvan, et see oli kogemus, mida keegi ei oodanud.“ (Unt 2002a: 30) Saueaugu Teatritalus etendusid Torgny Lindgreni „Kumalasesesi“ (2001, lavastaja Margus Kasterpalu), David Harrower'i „Noad kanade sees“ (2003, lavastaja Andres Lepik), Peeter Mudisti „Ratsukäik“ (2004) ning 2005. aastal Jaan Kruusvalli „Kustutage kuuvalgus“ (kahe viimase lavastajaks Margus Kasterpalu). Saueaugu Teatritalus etendatud lavastusi iseloomustas alati väheste näitlejate mängu suur intensiivsus ja kohalolu tunnetamine.

Sellel kohal oli eriline aura, kõigis projektides oli eriline roll nii tekstil kui ka mänguruumil. „Noad kanade sees“ esietendus tegelikult 1999. aastal Ugala teatris, ent püsis repertuaaris üheksa mängukorda, seega oli 2003. aastal tegemist sama lavastuse taastamisega. Meedias nimetatakse „Kustutage kuuvalgust“ seisundidraamaks. Jaan Kruusvalli maailm oli puhas kõigest kõrvalisest, keskendudes vaid tähtsaimale. Kõik oli lihtne ja omane, ent väga puudutav. „Kustutage kuuvalgusega“ jätkas lavastaja Margus Kasterpalu Torgny Lindgreni „Kumalase meega“ alustatud temaatikat: „Napisõnalised inimesed ja nende ränd, poolelt sõnalt katkevad küsimused ja vastused, üksindus ja aimatav habras lähedus.“ (Hein 2006) „Ratsukäik“ oli kunstnik Peeter Mudisti teosel põhinev performatiivne monoetendus, kus näitleja Aleksander Eelmaa lõi publiku abiga Mudisti tekstidele ning Jaan Toomiku videoteoste tuginedes ühe ratsukäigulise vaate Kunstniku sünnile (Visnap 2004: 9).

2005. aastal etendus Tartu Sadamateatris Jaan Toomingu ja Anne Türnpuu „Lemminkäinen. Mäng „Kalevala“ teemal“, mille alusmaterjal pärines „Kalevalast“, „Suomen Kansan Vanhat Runot“ kogumikest ja saami folkloorist (joiud ja loitsud). Lavastusega jätkati „Põdernaises“ alguse saanud soome-ugri maailmapildi tutvustamist eesti vaatajale. See oli Lemminkäise armastuse, sõjakäigu ja hukkamise lugu. „See on kõiksuslik, sügav teater. Teater, mida tehakse valguses ja varjus. Teater, mis puudutab. Ja mis veel väga oluline, see on teater, millel on oma kehakeel. Oma kujundikeel. Ja see on Maarjamaal harv nähtus.“ (Keil 2005: 16)

Võrreldes kahe tabeli andmeid, on näha, et publikumenüüd lavastused paiknevad teatri suurtootmises heteronoomse dominandiga ja publikuvaesed lavastused autonoomse dominandiga väljal. Need kaks äärmust peaksid olema piisavaks argumendiks, et põhjendada suveteatri mitmekülgust: Eestis on aastatel 1995–2005 tehtud väga erineva tasemega suvelavastusi. Kogu suvise teatritegemise paigutamine puhtalt kerge meelelahutuse ühisnimetuse alla on väärt ennekõike just selliste väiksemate, otsivate, ent kindla ideoloogiaga tegijate suhtes. Suurima külastatavusega suvelavastused toodi välja

institutsionaalsete teatrite poolt, väiksema publikuarvuga teosed olid eranditult eraalgatuslike projektide pärusmaa. Siinkohal võib oletada, et autonoomse dominandiga suveprojektide vähene külastatavus ei olnud tingitud nende kunstilisest ebaõnnestumisest – suvelavastused olid orienteeritud elitaarsemat teatrielamust otsivale publikule. Nii mängukoha kui ka alusmaterjali valiku puhul olid tegijad eiranud suvelavastuste konventsionaalseid „reegleid“ (erinevatele sihtrühmadele suunatud aines, suuremõõtmeline atraktiivne mängukoht, arvukas tegelaskond, visuaalselt efektne vaatemäng jms). Tegemist oli ennekõike väiksemat publikuhulka mahutavate intiimsemate etenduspaikade (Saueaugu Teatritalu), nappide mängukordade, kunstiliselt ambitsioonikamate teemade (mh rahvapärismus) ning väheseid näitlejaid ekspuuteerivate teostega.

**Tabel 4.** Suvelavastuste žanrid ja liigid.

<b>ŽANR</b>	<b>LAVASTUSTE ARV</b>	<b>ETENDUSI</b>	<b>KÜLASTATAVUS</b>	<b>KÜLASTATAVUS ETENDUSE KOHTA</b>
DRAAMA	75	1016	366023	360
LASTELAVASTUS	13	260	130258	501
MUUSIKAL	14	155	126844	818
KOMÖÖDIA	22	267	92857	347
PÄRIMUSTEATER	5	55	16159	294
TRAGÖÖDIA	5	51	12018	236
<b>KOKKU</b>	<b>134</b>	<b>1804</b>	<b>744159</b>	<b>2556</b>

Tabel 4 näitab, et kõige rohkem külastajaid kogusid sel perioodil draamalavastused, kuid keskmine vaatajate arv etenduse kohta oli heteronoomse dominandiga lavastustel suurem: käsitledava perioodi lastelavastused ja muusikalid kuuluvad kergema meelelahutusliku teatrivormi alla, olenemata sellest, et aastatel 1995–2005 moodustasid mõlemad žanrid suveprojektide kogumahust väikese arvu (kokku toodi välja vastavalt 10 muusikali ja 11 lastelavastust). Suvelavastustest esindasid draamažanri 48, komöödiat 19, pärimusteatri neli (pärimusteater on eraldi välja toodud, kuna ei mahu klassikaliste teatrižanride piiridesse, sisenes suveteatrimaastikule uuel aastatuhandel) ja tragöödiat viis lavastust. Kokku toodi perioodil 1995–2005 projektipõhiste suvelavastustena välja 97 uuslavastust, mida külastas 744 159 vaatajat (keskmine külastatavus etenduse kohta oli 412 inimest).

Suviseid uuslavastusi töid enim välja järgmised teatrid: Ugala (13), Rakvere Teater (11), Endla (10), Emajõe Suveteater (8), Vanemuine (7) ning Tallinna Linnateater (6).

**Tabel 5.** Kodumaise ja välismaise dramaturgia osakaal aastail 1995–2005.

<b>PÄRITOLU</b>	<b>LAVASTUSTE ARV</b>	<b>OSAKAAL %</b>
EESTI AUTORID	44	45
VÄLISAUTORID	53	55
<b>KOKKU</b>	<b>97</b>	<b>100</b>

Nagu tabelist 5 näha, kasutati suvelavastuste alusmaterjalina enam välisdramaturgiat (55%) kui eesti kirjandust (45%). Sealhulgas olid välismaistest autoritest kõige enam eksploateeritud Shakespeare (kuus lavastust), talle järgnes Molière kolme lavastusega ning Tšehhov kahe lavastusega. Kodumaisest autoritest domineerisid A. H. Tammsaare (neli lavastust) ja Jaan Tätte (neli lavastust). Nii Andrus Kivirähki kui ka Mart Kivastiku (seejuures olid Kivastiku mõlemad näidendid kirjutatud tellimustööna) tekste kasutati suveprojektide alusmaterjalina kahel korral. Võttes aluseks 2005. aasta Eesti teatristatistika, võib väita, et eesti autorite tekstide osakaal on suveteatris olnud suurem kui kogu repertuaari hulgas: 2005. aastal oli kogu repertuaarist 30% eesti autorite loomingut, välisautoreid 70% (Eesti teatristatistika...2006: 23), vaadeldaval perioodil 1995–2005 aga vastavalt 45% ja 55%. Ilmselt on eesti autorite populaarsus suveteatris tingitud sellest, et teada-tuntud tekstide ja autorite kaudu püüti tagada kindel publikuhulk.

**Tabel 6.** Näidendite ja dramatiseeringute osakaal aastail 1995–2005.

<b>NÄIDEND/DRAMATISEERING</b>	<b>LAVASTUSTE ARV</b>	<b>OSAKAAL %</b>
NÄIDEND	48	49
DRAMATISEERING	38	39
MUU	11	11
<b>KOKKU</b>	<b>97</b>	<b>100</b>

Kuna kriitika on järjepidevalt sulge teritanud suvelavastuste kehvade dramatiseeringute üle ja nii näitabki statistika, et aastatel 1995–2005 on mängitud rohkem näidenditel põhinevaid

suveprojekte. 11% ulatuses tehti projekte, mis ei kuulunud ühte ega teise (nt muusikalid, operetid). Dramatiseeringute hulk on võrreldes kogu repertuaariga (nt 2005. aastal) suur: kogu repertuaaris 22% ja analüüsitava perioodi suvelavastustes 39% (Eesti teatristatistika... 2006: 23). Dramatiseeringute suur osakaal võib olla tingitud suveteatri spetsiifikast.

Lõpetuseks ka kõige produktiivsematest lavastajatest ning kunstnikest. Staažikaim (suvelavastusi tegi juba nõukogude perioodil) ja viljakaim oli Raivo Trass (seitse uuslavastust), viie uuslavastusega järgnes talle Roman Baskin, neli suvelavastust tõid publiku ette Mati Unt, Ain Mäeots, Andres Noormets ja Margus Kasterpalu, kolm suvelavastust nägid ilmavalgust Elmo Nüganeni ja Hendrik Toompere juurde, kahe suvelavastusega proovisid kätt Andres Dvinjaninov, Jaanus Rohumaa, Tiit Ojasoo ja Mikk Mikiver.

Kunstnikest olid uuritava perioodil suvelavastustega kõige hõivatamad Silver Vahtre üheksa lavakujundusega, talle järgnesid Jaak Vaus ja Ene-Liis Semper (mõlematel kuus lavakujundust). Viiele suvelavastusele tegid kujunduse Krista Tool ning Iir Hermeliin. Kristiina Münd, Liina Pihlak ning Piret Räni vastutasid kolme suveprojekti lavakujunduse eest.

## KOKKUVÕTE

Magistritöös „Eesti suveteater aastatel 1995–2005“ uuriti projektipõhist suveteatrit erinevatest aspektidest lähtuvalt, et defineerida suveteatri mõiste ning määratleda suvel etenduva teatri peamised tunnusjooned selle esteetikast, ideoloogiast ning toimimisprintsipiidest lähtuvalt.

Esimeses osas vaadeldi Eesti suvise teatritraditsiooni ajalugu. 1870. aasta suvel Tartus Vanemuise seltsi hoones etendunud Lydia Koidula „Saaremaa onupoega“ võib tinglikult pidada eesti (suve)teatri teerajajaks. Kuigi Eestis mängiti vabas õhus alates 19. sajandi viimasest veerandist, ei vastanud need „ettekanded“ veel vabaõhulavastuste põhimõtetele. Need olid näitemängud, mis pea muutmatul kujul kanti siselavalt üle välitingimustesse. Esimese Eesti Vabariigi aegsed suvelavastused olid enamasti eelnevalt statsionaaris tehtud, mis aga laulupidudel esitamiseks vabaõhutingimustele ümber seati. Sama tendents jätkus ka nõukogudeaegses teatris, kus suvised etendused kuulusid laulupidude programmi või tähtsamate ajaloosündmuste tähistamise juurde. Pea igat kümnendit iseloomustasid just sellele perioodile iseloomulikud teemad, žanrid jms. Nii näiteks olid 1920ndate suvelavastuste alusmaterjaliks peamiselt antiikdraamad või maailmaklassika; 1930ndatel eesti rahva ajaloost ja rahvuslikust ideoloogiast kõnelevad teosed; 1940ndatel fašismivastasus ja patriootilisus; 1950ndatel etendati peamiselt tantsu- ja muusikažanreid; 1960ndatel esitati lihtsakoelisi suveetendusi põhiliselt linnade ja rajoonide rahvamajades; 1970ndate suvelavastused etendusid valdavalt Noorsooteatris. Kui 1980ndate esimese poole suviseid teatrietendusi iseloomustasid põnevad mängukohad (Dominiiklaste ja Pirita kloostri varemed), siis kümnendi teisest poolest 1990ndate alguseni suvelavastused peaaegu kadusid teatrite repertuaarist. Alles 1995. aastal Elmo Nüganeni Linnateatris lavastatud Alexandre Dumas „Kolme musketäriaga“ aktiveerus järjekestev suvine teatritraditsioon.

Lähtuvalt projektipõhiste suvelavastuste sisust ja vormist saab perioodi 1995–2005 jagada tinglikult kaheks: 1990. aastate suveetendused põhinesid peamiselt tuntud romaanide dramatiseeringutel, hõlvasid mastaapseid mängupaiku ja olid vormilt ennekõike visuaalselt efektsed vaatemängud; uuest aastatuhandest jõudsid eesti suveteatrimaastikule ka intiimsemates etenduspaikades lavastatud ning suuremale kunstiväärtusele rõhuvad teosed. Aastatel 1995–2005 etendunud projektipõhised suvelavastused saab jagada kolme suuremasse rühma: meelelahutuslikeks, kus domineeris heteronoomne põhimõte, kunstikavatsuslikeks, kus domineeris autonoomne põhimõte, ja sildlavastusteks, mis kätkesid endas nii vaatemängulisi kui ka kunstiväärtuslikke elemente. Seega võib tõdeda, et 2005. aastaks oli suveteater oma nišid leidnud ning pärast seda ei ole suvises teatritegemises märkimisväärseid muutusi toimunud, kui lavastuste kvantitatiivne kasv pärast 2005. aastat kõrvale jätta. Murdepunktiks saab pidada sajandivahetust, mil järjest suurenevates konkurentsitingimustes liikus osa lavastajaid kvantiteedilt kvaliteedile. Teatavate reservatsioonidega võib aastatel 1995–2005 etendunud suveprojekte nimetada erinevate esteetiliste ambitsioonidega kultuuriprogrammideks.

1995–2005 etendunud projektipõhiste suveetenduste puhul saab rääkida ruumist kui suvise teatrivormi olulisest elemendist. Uuritava perioodi suvelavastused toodi statsionaarsetest teatrisaalidest välja atraktiivsetesse ja põnevatesse leitud kohtadesse, võimaldades sooritada ruumieksperimente nii sisetuningimustes kui ka vabas looduses. Iga ruum on eelnevalt küllastunud sinna varem ladestunud tähendustest, seetõttu pidid suveprojektide tegijad arvestama eksploateeritava ruumi oma loo, paiga „koha vaimuga“. Kuna käsitletava perioodi suvelavastuste ruumikasutuses domineerisid kultuurilooliselt ja/või looduslikult atraktiivsed mängukohad, kujunes peamiseks diskussiooniallikaks lavastuse maailma loomisel reaalse ja fiktsionaalse ruumi vahekord. Analüüsitud perioodi jooksul etendus palju selliseid suvelavastusi, kus domineeris kas reaalne või fiktsionaalne ruum, mistõttu neist kahest harmoonilist ja terviklikku lavastuse oma maailma ehk „kolmandat ruumi“ ei sündinud. Leitud ruumi eksploateeriti peamiselt kolmest printsiibist lähtuvalt: *ready-made*-ruumina, ruumi kui argumentina ja *fit-in*-kujundusena. Paljudest eelnevalt

teatritraditsioonita leitud kohtadest kujunesid ajavahemikul 1995–2005 teatritraditsiooniga mänguruumid, kus suveetenduste produtseerimine sai tavaks (Paikuse-Reiu vabaõhulava Pärnus, Jaama 14 park Tartus ning Lavaauk Tallinnas jms). Samas leidsid kasutamist ka sellised mängukohad, mille suvine teatritraditsioon ulatub kaugemasse minevikku (Jaama park 14, Toomemägi ja Vargamäe). Kuna suur osa suvelavastusi esitati vabas looduses, üritati uurimuses leida vastus küsimusele, milline on looduskeskkonnas „lava“ ja „saali“ suhe. Olenemata sellest, et uuritaval perioodil etendus palju projektipõhiseid suvelavastusi, kus võis hoomata keskkonnateatri põhimõtteid (leitud ruumi kasutamine, vaataja tähelepanu fookustamine, püüd integreerida publikut mängukeskkonda jms), tuleb tunnistada, et suvist teatritegemist keskkonnateatri reeglitele ei allutatud ning põhijoontes jäi barjäär „lava“ ja „saali“ vahel lõhkumata. Viimasena käsitletakse vabas looduses lavastamise eeliseid ja komplikatsioone. Kokkuvõtvalt võib tõdeda, et koha valik on projektipõhistes suvelavastustes sama oluline protsess kui alusmaterjali valik: koht on võrdväärne materjal, mis nõuab lavastajalt samavõrd keskendunud lugemist nagu kirjutatud tekstki.

Seoses taasiseseisvumisega 1991. aastal, leidsid eesti kultuuriruumis aset kardinaalsed muutused nii poliitikas, majanduses kui ka kultuuris. Kuna projektipõhise teatrivormi jõudmine eesti teatrimaastikule jäi postsotsialistlikus Eestis siirdeühiskonda, siis oli oluline antud uurimuse raames vaadelda neid tendentse, mis mõjutasid nii kultuuri loomist kui ka tarbimist. Sotsialistlikust süsteemist kapitalismile üleminekuga kaasnesid paljudes leibkondades majanduslikud toimetulekuraskused, mis omakorda piirasid kultuurihüvede tarbimist ühiskonnas. Lisaks poliitilisele vabanemisele ning liberaalsele turumajandusele siirdumisele võis Eesti ühiskonnas täheldada kiiret kaasaminekut läänelike trendidega. Seega võib uskuda, et muutused eesti kultuurimaastikul ei tulenenud üksnes poliitilistest sündmustest, vähestest majanduslikest ressursidest, vaid ka inimeste vaba aja kasutamise suundumuste muutustest. Ümberorienteerumine ühiskonnakeskselt kultuuritarbimiselt individuaalsele töö endaga kaasa vaba aja „kodustumise“. Seega saab telekommunikatsiooni arengut, linnastumist, elanikkonna mobiilust, hobide ja puhkuse veetmise suurenenud

valikuvõimalusi jms pidada märkimisväärteteks teguriteks koduvälise kultuuritarbimise vähenemisel.

Kuna Eestis 1995.–2005. aastal loodud suvelavastused (nii repertuaari- kui ka projektiteatrites) tehti projektipõhise lavastamise põhimõtteid järgides, siis toodi uurimustöös välja kõnealuse teatrivormi peamised toimimisprintsiibid ning anti lühidalt ülevaade väiketruppidest, kes olid eesti teatrimaastikul teerajajad selle süsteemi ekspuaterimisel. Kuigi repertuaariteater ja projektiteater on erinevad nii ülesehituselt kui ka toimimispõhimõtetelt, võib pidada kahe erineva teatrisüsteemi vaheliseks kompromissiks just suvelavastusi ning muusikale. Käsiteldava perioodi suveteatri analüüsimisel võis täheldada, et mõlemad teatrivormid rakendasid vähemal või rohkemal määral oma kavatsuse teostamisel teise süsteemi toimimisprintsiipe. Seega võib tõdeda, et projektipõhiste suvelavastuste puhul oleks repertuaari- ja projektiteatri liiga jäik vastandamine kohati põhjendamatu, kuna kunstiväärtuslikku (suve)teatrit tehti uuritava ajajärgul nii riigi-, munitsipaal- kui ka erateatrites.

Käesoleva uurimuse viimases peatükis analüüsiti aastatel 1995–2005 tehtud suveteatrit statistiliselt, et leida kinnitust töös esitatud seisukohtadele suvise projektipõhise teatrivormi arengust ja suundumustest. Põhjalikumalt käsitleti perioodi suurima ja väiksema külastatavusega suveprojekte, et leida mõlemasse rühma (ulatuslik või piiratud publikuhuvi) kuuluvate lavastuste peamised tunnusjooned. Uuritava ajajärgu viis kõige publikumenukamat suveprojekti olid eranditult heteronoomse dominandiga, toodi välja repertuaariteatrites ning mõnel juhul oli tegemist eelmiste aastate menulavastuste järjega. Autonoomse dominandiga teatriväljal asetses viis väikese vaatajaskonnaga suveteost, mis kõik olid produtseeritud projektiteatrites. Väikene külastajate arv ei olnud tingitud kunstilisest küündimatusest, vaid tõigast, et tegijad olid juba alusmaterjali ning koha valiku puhul arvestanud elitaarsemat teatrielamust otsiva sihtrühma maitse-eelistustega.

Jälgides Eesti suveteatri arengut läbi aastate, võib märkida, et 1990ndate keskpaigas taasavastatud ja aktiivsesse kasutusse võetud teatrivorm on läbi teinud muutuse. Vaadeldava perioodi alguses oli suveteater peamiselt vaatemänguline, visuaalsete efektidega rikastatud ja suunatud erineva teatrikogemuse ning -eelistusega publikule. Uut aastatuhandet võib pidada murdepunktiks, mil suveteater laienes nii kvantiteedilt ((uus)lavastuste arvu suurenemine) kui ka kvaliteedilt: žanriline laienemine (lisandus operett, muusikal); sisuline mitmekesisus (nii teadlikumale publikule kui ka juhuslikule küllastajale suunatud lavastused); mängukohtade paljusus (pikaajalise teatritraditsiooniga kohtadele lisandusid uued kohad). Vaadeldava ajavahemiku lõpus oli Eesti suveteater saavutanud stabiilsuse: olid välja kujunenud kindlad suveteatri tegijad nii riigi-, munitsipaal- kui ka erateatrites; suvelavastuste loojad olid leidnud oma temaatilised ja žanrilised nišid; teatrit võis kohata pea igas Eesti paigas, kuna sooviti suveteatri avastanud publikule midagi uut pakkuda.

## KASUTATUD ALLIKAD

### **Kirjalikud allikad:**

- Aben, Hillar** 1992. Kultuur pragmaatilises Eestis. – Teater. Muusika. Kino, nr 4, lk 13–22.
- Allaain, Paul, Jen Harvie** 2006. The Routledge Companion to Theatre and Performance. Routledge.
- Allik, Jaak** 1997a. Suveprojekt – igalt teatrilt korraga. II. – Õhtuleht, 1. juuli.
- Allik, Jaak** 1997b. Suveprojekt – igalt teatrilt korraga. IV. – Õhtuleht, 29. juuli.
- Allik, Jaak** 2004a. Kunstiime imekunstnikust. – Sirp, 9. juuli.
- Allik, Jaak** 2004b. Mälestusi teatrisuvest. – Teater. Muusika. Kino, nr 11, lk 20–30.
- Arlander, Annette** 1998. Esitys tilana. Acta Scenica 2. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Aronson, Arnold** 1981. The History and Theory of Environmental Scenography. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Balbat, Maris** 1997. Kaljujärv ja teised vargamäelastena Vargamäel. – Kultuurimaa, 27. aug.
- Beilmann, Mai** 2007. Eesti leibkondade tarbimisstruktuuri prognoosivad tegurid 1990. ja 2000. aastatel leibkonna eelarve uuringute andmete alusel. Magistritöö. Käsikiri Tartu Ülikooli sotsioloogia ja sotsiaalpoliitika osakonnas.
- Bourdieu, Pierre** 1993. The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre** 1996. The Rules of Art. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre** 2003. Praktilised põhjused. Teoteooriast. Tänapäev.
- Brook, Peter** 1969. The Empty Space. New York: Avon.
- Brook, Peter** 1993. Nihkuv vaatepunkt. Nelikümmend aastat teatriuuringuid 1946–1987. Tallinn: Eesti Raamat.

- Carlson, Marvin** 1992. Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Carlson, Marvin** 2006. The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine. Michigan.
- Eco, Umberto** 1997. Reis hüperreaalsusesse. Vagabund.
- Eesti elavik...** = Eesti elavik 21. sajandi algul: ülevaade uurimuse Mina. Maailm. Meedia tulemusest 2004. – Toimetajad Veronika Kalmus, Marju Lauristin ja Pille Pruulmann-Vengerfeldt. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Eesti teatristatistika...** = **Eesti teatristatistika 2005**. 2006. Koostajad Tiina Talts ja Tiia Sippol. Eesti Teatriliidu Teabekeskus.
- Epner, Luule** 2005. Suvemuinasjutt Leigol. Vaateid ja võrdlusi. – Teater. Muusika. Kino, nr 11, lk 80–89.
- Epner, Luule, Monika Läänesaar, Anneli Saro** 2006. Eesti teatrilugu. Tallinn: Ilo.
- Estonian Human...** = **Estonian Human development report 1995**. 1995. Ed. Priit Järve, Krista Loogma, Erik Terk, Katrin Toomel. Tallinn: UNDP.
- Hein, Inna-Katrin** (toimetas) 2006. Saueaugu teatritalus saab näha „Kustutage kuuvalgus“. – Postimees, 21. aug; <http://www.postimees.ee/210806/esileht/meelelahutus/214076.php>.
- Herkül, Kadi** 1996. Väikesest häärberist arkaadiasse. Eesti teater 1990ndatel. Ettekanne teatriteaduse koolitusseminarilt. Käsikiri Tartu Ülikooli kirjanduse ja teatriteaduse osakonnas.
- Ird, Kaarel** 1979. Cogito ergo sum ehk mõeldes oma mõtteid. – Tallinn: Eesti Raamat.
- Ird, Kaarel** 1983. Vabaõhulavastuste traditsioonist. – Teatrimärkmik 1980. Tallinn: Eesti Raamat, lk 209–214.
- Järve, Malle** 1999. Kultuuritarbimise trendid 1990ndate aastate Eestis. – Rahvakultuur ingliska ja internetiga. Koostanud Aili Aareleid. Tallinn: Rahvakultuuri Arendus ja Koolituskeskus.
- Järve, Malle** 2004. Eesti kultuuritarbija tüübid. Kultuuriaktiivsus ja majanduslik heaolu. – Akadeemia nr 7, lk 1562–1579.

- Kalju, Piret** 1999. Teater ja muutus: teatri koht Eesti ühiskonnas 1970-ndatest aastatest tänaseni. Bakalaureusetöö. Tallinn: Eesti Humanitaarinstituut, ühiskonnateooria õppetool; <http://sinine.ehi.ee/ehi/oppetool/lopetajad/piretkalju/kultuur.html#n6ukogu>.
- Kapstas, Meelis** 1997. Dracula – hammustus kesk katku. – Eesti Päevaleht, 19. juuni.
- Kapstas, Meelis** 1999. Juudit nõuab mehe pead Vargamäel. – Eesti Päevaleht, 2. juuli.
- Karja, Sven** 1997. Jooks ümber Viljandi Kaevumäe. – Sirp, 18. juuli.
- Karja, Sven** 1999a. Mis halvast algab, kosub kurjusest. – Eesti Ekspress, 22. juuni.
- Karja, Sven** 1999b. Naine otsib seltsi. – Eesti Ekspress, 15. juuli.
- Karulin, Ott** 2007. Ehk AITAb? – Sirp, 23. märts.
- Karulin, Ott** 2009. Becoming a Performing Arts Institution in Estonia. – Global Changes – Local Stages. Ed. By Hans van Maanen, Andreas Kotte, Anneli Saro. Amsterdam –New York: Rodopi, p. 208–228.
- Karusoo, Merle** 1990. Eesti Teatrikool. Teater. Muusika. Kino, nr 6, lk 58–65.
- Karusoo, Merle** 2008. Kui ruumid on täis. Tallinn: Varrak.
- Kask, Karin** 1970. Teatritegijad alustajad. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kask, Karin, Lilian Vellerand** 1980. Inimesed teatrisaalis. Tallinn: Perioodika.
- Kask, Karin** 1987. Eesti nõukogude teater 1940–1965. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kasterpalu, Margus** 1997. Robin ja lugu. – Postimees, 28. juuli.
- Kasterpalu, Margus** 1998. Kodanlasest väikekodanlane Ammendes. – Postimees, 6. juuni.
- Kasterpalu, Margus** 1999. Needuse edasikestmine. – Postimees, 14. juuni.
- Kaugema, Tambet** 2003. Teatri ühiskondliku tähenduse muutumine 1990. aastatel. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool.
- Keil, Andres** 2002. Meeldivuse läbi imenduv arstim. – Postimees, 17. juuli.
- Keil, Andres** 2005. Mäng „Lemminkäinen“ – eheda ürgpungi ilming. – Postimees, 30. juuli.
- Keller, Margit** 2004. Tarbimiskultuuri pinged tänapäeva Eestis. – Akadeemia, nr 10, lk 2228–2252.
- Klaats, Erika** 2003. Halb hea teatrisuvi. – Maaleht, 11. sept.
- Kolk, Madis** 2001a. Kes tappis Katku Villu? Vargamäe juhtum. – Postimees, 21. juuni.

- Kolk, Madis** 2001b. Jaakob ja Ilmarine. – Eesti Ekspress, 28. juuni.
- Kolk, Madis** 2005. Põrgulikult realistlik Wiiralt. – Sirp, 15. juuli.
- Kordemets, Gerda** 1997. „Kolm õde“ – sosinad ja hingamised. – Sõnumileht, 24. mai.
- Kordemets, Gerda** 2001. Kodud, mis otsivad hoidjat. – Sirp, 15. juuni.
- Kordemets, Gerda** 2003. Nipernaadi jõuab koju. – Sirp, 8. aug.
- Korv, Neeme** 1998. Teatrisuved Toomel võivad jätkuda. – Postimees, 1. juuli.
- Kotov, Kaie** 2002. Semiotic condensators in cityscape. – Ettekanne konverentsil „Place and Location III“. Käsikiri autorilt.
- Kressa, Jaanika** 1997. Latt on kõrgel. – Sakala, 28. juuni.
- Kubo, Märt** 1993. „Circulus“. Merle Karusool on öelda... – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 34–36.
- Kõiv, Madis** 1994. Genius loci. – Akadeemia, nr 4, lk 675–691.
- Laansalu, Andrus** 1997. Veart kellad. – Postimees, 17. juuli.
- Lauristin, Marju, Peeter Vihalemm** 2002. The Transformation of Estonian Society and Media: 1987–2001. Baltic Media in Transition. Tartu: Tartu University Press.
- Lefebvre, Henri** 1991. The Production of Space. Oxford: Blackwell.
- Långbacka, Ralf** 1997. Asi ei ole arhitektuuris. – Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 67–68.
- Maimik, Andres** 1995. Suveõine unelm haihtus nagu pisar vihm. – Eesti Ekspress, 14. juuli.
- Mamers, Jaak** 1981. Vabaõhuteater on eluõiguse võitnud. – Rahva Hääli 31. juuli.
- Mutt, Mihkel** 1999. Laulupidu + Õllesummer = piknik Reiu jõel. – Sirp, 16. juuli.
- Narusk, Anu** 1999. Argielu Eestis 1990ndatel aastatel. Elanikkonnaküsitlustel „Eesti 98“ ja „Eesti 93“ põhinev sotsioloogiline ülevaade. Tallinn: TPÜ Rahvusvaheliste ja Sotsiaaluuringute Instituut.
- Neimar, Reet** 1988. Vastab Kalju Komissarov. – Teater. Muusika. Kino, nr 7, lk 5–15.
- Oruaas, Riina** 2002. Teater soos. Soo(me-ugri)teater. – Sirp, 9. aug.
- Palamets, Hillar, Venda Päi** 1980. Järelsõna raekojaesisele etendusele. – Edasi 15. okt.
- Palamets, Hillar** 1982. Vivat Academia ehk vabaõhuetendus tarkusesammaste ees. – Edasi, 11. sept.

- Pavis, Patrice** 1991. Solvarj teatra. Progress: Moskva.
- Pesti, Mele** 2004. Baskin Fellinit tegemas. – Eesti Ekspress, 22. juuli.
- Purje, Pille-Riin** 1996. Ja tahaks elada...Anton Tšehhovi – Mikk Mikiveri „Kolm õde“ Sagadi mõisas. – Õhtuleht, 5. juuli.
- Purje, Pille-Riin** 2001. Suveteatri unenäod. – Teatrielu '99. Koostanud Reet Neimar (tekstiosa) ja Tiina Ritson (kroonika). Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 165–174.
- Purje, Pille-Riin** 2003. Neetud talu õnnistus. – Eesti Päevaleht, 9. juuni.
- Põldmäe, Rudolf** 1963. Koidula teater. Tallinn: Eesti NSV Teatriühing.
- Põldmäe, Rudolf** 1985. Vanemuise teater 1881–1906. Tallinn: Eesti Raamat.
- Roberts, Kenneth** 1995. Sociology of Leisure. Great Britain: Socioeconomic polarization and the implications for leisure. London & NY: E & FN SPON.
- Robin...**= Robin Hood Toomemäel 1997. – Sõnumileht, 17. juuli.
- Ruus, Katrin** 2005. Von Krahli Teatri ajalugu. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool.
- Saro, Anneli** 1997. Ruum ja vaatajad eesti teatris 1992–1997. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool.
- Saro, Anneli** 2002. Lava kehtestamine looduses. – Teater. Muusika. Kino, nr 8–9, lk 19–21.
- Saro, Anneli** 2009. The Dynamics of the Estonian Theatre System: in Defence of Repertoire Theatre. – Methis. Studia Humaniora Estonica, Nr 3. Tartu: Tartu Ülikooli kirjanduse ja teatriteaduse osakond, Eesti kirjandusmuuseumi kultuurilooline arhiiv, p. 93–107.
- Selge, Kadri** 2004. Emajõe Suveteater aastatel 1997–2000. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool.
- Semil, Małgorzata, Elzbieta Wysińska** 1996. Tänapäeva teatri leksikon. Tallinn: SE&JS.
- Siimer, Enn** 1999. Pärast Huu lahkumist hakkas lastel igav. – Sakala, 10. juuni.
- Sikk, Inge** 1977. Saarlaste teatrilugu. Tallinn: Eesti Raamat.
- Suur, Aili.** 1968. Toomemägi. Tallinn: Eesti Raamat.
- Teatriankeet...1991.** = Teatriankeet 1889/90. Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 77–83.
- Tormis, Lea** 1978. Eesti teater 1920–1940. Tallinn: Eesti Raamat.

- Tühi ruum ehk...** = Tühi ruum ehk meie elu kunstis 1996. Koostanud Reet Neimar, Kadi Herkül, Kalju Orro. Tallinn: Tallinna Linnateater.
- Unt, Liina** 2002a. Kui ruumid räägivad. – Teatrielu 2001. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 25–36.
- Unt, Liina** 2002b. Kohtade lavastamine. – Koht ja paik II/ Place and Location. Toimetanud Virve Sarapik, Kadri Tüür, Mari Laanemets. Tallinn, lk 370–377.
- Unt, Liina** 2004. Oma sõnade ja viisiga. Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 32–39.
- Valgemäe, Mardi** 2006. Konradiga Eestist Euroopasse. – Postimees, 4. apr.
- Vahing, Vaino** 2003. Igav Jõnn. – Eesti Ekspress, 5. juuni.
- Valgepeata, Tammur** 2001. Aastakümnete pärast. Musketärid Linnateatris. – Sirp, 24. aug.
- Valter, Maimu** 1983. Mäng ja mänguplatsid (vabaõhuetenduste muljeid 1982. a suvel). – Teater. Muusika. Kino nr 6, lk 46–53.
- Vellerand, Lilian** 1983. Ühe suve vabaõhuteater. – Teatrimärkmik 1980. Tallinn: Eesti Raamat, lk 232–245.
- Vellerand, Lilian** 2003. Noorsooteater 1965–1985. Käsikiri.
- Viira, Aigi** 1999. Suveöö ja unenägu saavad kokku sinises teatriruumis. – Postimees, 11. juuni.
- Viira, Aigi** 2000. Tere tulemast Ameerikasse! – Postimees, 27. juuni.
- Visnap, Margot** 1995. Kolm musketäri otsivad kohta päikese all. – Eesti Ekspress, 16. veebr.
- Visnap, Margot** 1996. Suvi läinud, teater jääb. Suveteater mitte? (1996. aasta suvelavastustest). Teater. Muusika. Kino, nr 11, lk 47–53.
- Visnap, Margot** 2001. Sallivust teatrimaailma! (Vestlevad Reet Neimar ja Lea Tormis). Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 14–23.
- Visnap, Margot** 2004. Hea Teatri auhind Aleksander Eelmaale. – Sirp, 27. aug.
- Võsu, Ester** 2002. Mõned kinnismõtted teatri ja looduse suhetest. – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 16–18.

**Võsu, Ester, Kadri Tüür** 2002. „Põdernaisest“, teatrisündmusest, kreoliseerumisest ja veel mõnest asjast“. – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 28–32.

**Suulised allikad:**

Intervjuu **Andres Dvinjaninoviga** 2001a (30. märts).

Intervjuu **Andres Dvinjaninoviga** 2001b (7. aprill).

Intervjuu **Maibi Jõeloga** 2001 (3. aprill).

Intervjuu (intervjueeris Ivika Saaroja) **Andres Dvinjaninoviga** 2007 (3. veebr).

Intervjuu (intervjueeris Ivika Saaroja) **Iir Hermeliiniga** 2007 (29. jaan).

Intervjuu (intervjueeris Ivika Saaroja) **Andres Noormetsaga** 2007 (14. märts).

Intervjuu (intervjueeris Ivika Saaroja) **Raivo Trassiga** 2007 (30. jaan).

Intervjuu (intervjueeris Ivika Saaroja) **Jaak Vausiga** 2007 (26. jaan).

Intervjuu (intervjueeris Ivika Saaroja) **Hannes Villemsoniga** 2007 (22. jaan).

## RÉSUMÉ

In the Master's Thesis "Estonian Summer Theatre from 1995 to 2005" the project-based summer theatre was researched from different aspects in order to define the concept of summer theatre and specify the main features of the summer theatre form based on aesthetics, ideology and working principles.

In the first part the history of the Estonian summer theatre tradition was viewed. Although there has been acting in the open air since the last quarter of the 19th century in Estonia, those "presentations" did not correspond to the principles of the open air theatre. Those were the type of productions that were transferred from the indoor stage to the outdoors almost unchanged. The summer productions of the first Estonian Republic had mostly been prepared on the permanent stage, but re-arranged to be performed at song festivals in the open air. The same tendency continued in Soviet Times where the summer productions formed part of song festival programmes or the celebration of significant historical events. Almost each decade was characterized by the typical topics and genres of the period. Thus, in the 1920s summer productions were based mostly on antique dramas or world classics; in the 1930s on the history of the Estonian nation and national ideology; in the 1940s on anti-fascism and patriotism; in the 1950s mostly dance and musical genres were performed; in the 1960s simplistic summer productions were performed mostly in the culture centres of towns and districts; in the 1970s summer productions were performed mostly in Noorsooteater (Youth Theatre). While the summer productions of the first part of the 1980s were characterized by exciting acting locations (the ruins of Dominican and Pirita convent), summer productions almost disappeared from theatres' repertoires from the second half of the decade till the beginning of the 1990s. It was in 1995 when "Kolm musketäri" ("The

Three Musketeers” by Alexandre Dumas, produced by Elmo Nüganen in Linnateater (Tallinn City Theatre) started the continuous tradition of summer theatre.

The summer productions from 1995 to 2005 can be conceptually divided into two according to their content and form: the summer productions of the 1990s were mostly based on dramatization of well-known novels, were set in more imposing locations and were, above all, visually impressive shows in form; from the new millennium the works produced in more intimate location the emphasis of which was laid on artistic value reached the Estonian summer theatre. Thus, the project-based summer productions from 1995 to 2005 can be divided into three categories: entertainment where the heteronomous principle was dominating; artistic, where the autonomous principle was dominating and “bridge productions” that contained spectacularity as well as artistic value. Therefore, one can conclude that the summer theatre had found its niches and there have not been any remarkable changes in the summer theatre form after that.

Location can be considered to be a significant element of project-based summer productions from 1995 to 2005. The researched summer productions of the period were taken out from permanent stages to attractive and exciting locations, enabling experiments with location indoors and in the open air. As each location has been filled with meanings stratified beforehand, the authors of summer projects had to consider the story of the exploited location, “the spirit of the location“ (*genius loci*). As culturally significant and/or naturally attractive locations were the most well-known places for summer productions during the given period, the balance between real and fictional location became the main source of discussion when creating the world of production. In conclusion, the choice of location is of the same importance in project-based summer productions as the content: location is of equal importance requiring the producer as much focused reading as written texts do.

Due to the restoration of independence in 1991, radical changes in politics, economy and culture took place in the Estonian culture. As the project-based productions reached the Estonian theatre during the post-socialist transformation of society, it was important to examine the tendencies that influenced the creation and consummation of culture. In addition to political freedom and liberal market economy, western trends gained quick popularity. Therefore, it is likely that changes in the Estonian culture did not occur only due to political events, lack of economic resources, but also due to changes in people's habits of spending their free time.

As the summer productions produced in Estonia from 1995 to 2005 (both in repertoire- as well as project theatres) rested on the structure of the project theatre, the main principles of the given form of theatre were pointed out and a brief overview of small casts who were the first pioneers of exploiting the system in the Estonian theatre was given. Although the repertoire theatre and project theatre are different in its structure as well as its principles, summer productions and musicals can be considered a compromise between the two different theatre systems. Contrasting repertoire and project theatre too strictly would not always be justifiable in case of project-based summer productions because artistically valuable (summer) theatre have been produced during the mentioned eleven years in state, municipal as well as in private theatres.

The five most popular summer projects during the studied period were without exception with heteronomous dominant. They were produced in repertoire theatres and in some cases they were the popular productions of previous years: "Naksitrallid" (2002) in Eesti Nuku- ja Noorsooteater (Estonian State Puppet and Youth Theatre) and "Jälle need naksitrallid" (2005) ("Those Naksitrallid Again") and in Tallinna Linnateater "Musketärid. Kakskümmend aastat hiljem" (2001) ("Musketeers. Twenty Years After"). There were five autonomously dominated summer productions with small audiences that had all been produced in project theatres, including traditional theatre Loomine (Creation) „Lemminkäinen. Mäng "Kalevala" teemal" (2005) ("Lemminkäinen. Play about

“Kalevala””) and SA Eesti Teatri Festival (The Foundation of the Estonian Theatre Festival) “Kustutage kuuvalgus” (2005) (“Switch Off the Moonlight”). The small amount of visitors was not the result of artistic inadequacy, but the fact that the authors had considered the taste of the target audience interested in the elite impression from the theatre in their choice of content and location.

Lisa. 1995.–2005. aasta suvelavastuste statistilised andmed

AASTA	LAVASTUS	TEATER	ESIETENDUS	AUTOR	LAVASTAJA	KOHT	ŽANR	PÄRITOLU	ALUS	ETENDUSI	KÜLASTATAVUS	KUNSTNIK	MUUSIKA
1995	Pööriöö unenägu	Eesti Draamateater	19.06.1995	William Shakespeare	Mati Unt	Kadrioru jäähall	K	V	N	13	3 757	Mati Unt/ Ene-Liis Semper	Villu Tamme/ J.M.K.E.
1995	Kolm musketäri	Tallinna Linnateater	01.06.1995	Alexandre Dumas	Elmo Nüganen	Lavaauk	D	V	D	27	7 300	Kustav-Agu Püüman	Margo Kõlar
1996	Kraavihallid	Endla	17.05.1996	Enn Vaigur	Ants Matiisen	Kurgja talumuuseum	D	E	N	11	2 600	Ivar Reimann	Veljo Tormis
1996	Kolm musketäri	Tallinna Linnateater	01.06.1995	Alexandre Dumas	Elmo Nüganen	Lavaauk	D	V	D	13	3 778	Kustav-Agu Püüman	Margo Kõlar
1996	Draakon	Ugala	14.06.1996	Jevgeni Švarts	Kalju Komissarov	Viljandi lossimägi	lastelav	V	N	12	4 800	Krista Tool	Peeter Konvalov
1996	Kolm öde	Eesti Draamateater	23.06.1996	Anton Tšehhov	Mikk Mikiver	Sagadi mõis	D	V	N	**	**	Ervin Õunapuu/ Mare Raidma	**
1996	Olle terve hansatuultes	VAT Teater	29.06.1996	Lauri Vahtre	Ago-Endrik Kerge	Neitsitorni siseõu	K	E	N	**	**	Silver Vahtre	Raivo Laasi
1997	Kolm öde	Eesti Draamateater	23.06.1996	Anton Tšehhov	Mikk Mikiver	Sagadi mõis	D	V	N	10	720	Ervin Õunapuu/ Mare Raidma	**
1997	Dracula. Öö valitseja	Rakvere Teater	13.03.1997	Bram Stoker	Peeter Raudsepp	Rakvere linnamägi	D	V	D	5	1 148	Jaak Vaus	Ardo Ran Varres
1997	Jumalaema kirik Pariisis	Ugala	21.06.1997	Victor Hugo	Kalju Komissarov	Viljandi lossimäed	D	V	D	10	3 500	Krista Tool	Peeter Konvalov
1997	Tõde ja õigus I	Ugala	21.06.1997	Anton Hansen Tammsaare	Andres Noormets	A. H. Tammsaare muuseum Vargamäel	D	E	N	8	4 500	Anu Raud	Margus Põldsepp
1997	Robin Hood	Emajõe Suveteater	25.07.1997	Howard Pyle	Ain Mäeots	Toomemägi	D	V	D	15	6 900	Liina Unt/ Aime Unt	Toomas Lunge
1997	Kolm musketäri	Tallinna Linnateater	01.06.1995	Alexandre Dumas	Elmo Nüganen	Lavaauk	D	V	D	33	12 700	Kustav-Agu Püüman	Margo Kõlar
1997	Vanade ja noorte lugu	Vaba Lava	23.06.1997	Anton Hansen Tammsaare	Ago-Endrik Kerge	Rocca Al Mare Vabaõhumuuseum	D	E	N	**	**	Liina Pihlak	Viive Ernesaks
1998	Kolm öde	Eesti Draamateater	23.06.1996	Anton Tšehhov	Mikk Mikiver	Sagadi mõis	D	V	N	11	600	Ervin Õunapuu/ Mare Raidma	**
1998	Kuningas John	Saaremaa Rahvateater	23.07.1998	William Shakespeare	Ingo Normet	Kuressaare lossi idapoolne müür	T	V	N	5	2500	Liina Unt/ Margit Lillak	**
1998	Päikeseshelk	Rakvere Teater	27.05.1998	Meir Z. Ribalow	Rein Oja	Altja külakõrts	K	V	N	30	2 500	Jule Käen	Andrus Albrecht
1998	Õõ hommik	Tallinna Linnateater	30.05.1998	John Fowles „Eebenipuust torn“/ Hermann Hesse „Klingsori viimane suvi“/ moralitee „Igamees“	Jaanus Rohumaa	Lavaauk	D	V	D	23	3 500	Aime Unt	Riina Roose
1998	Tõde ja õigus I	Ugala	21.06.1997	Anton Hansen Tammsaare	Andres Noormets	A. H. Tammsaare muuseum Vargamäel	D	E	N	10	3 900	Anu Raud	Margus Põldsepp
1998	Kodanlasest aadlimees	Endla	28.05.1998	Molière	Ago-Endrik Kerge	Ammende villa terrass	K	V	N	20	6 200	Andrus Jõhvik/ Kristiina Nikkel	Tõnu Raadik/ Viive Ernesaks
1998	Ronja, röövlitütar	Emajõe Suveteater	27.06.1998	Astrid Lindgren	Ain Mäeots	Toomemägi	D	V	D	20	10 697	Piret Räni	Allan Vainola
1998	Robin Hood	Emajõe Suveteater	25.07.1997	Howard Pyle	Ain Mäeots	Toomemägi	D	V	D	23	12 303	Liina Unt/ Aime Unt	Toomas Lunge
1998	Naeruväärsed epütised	Vaba Lava	08.06.1998	Molière	Heino Torga	Toompea Kunstigalerii hoov	K	V	N	**	**	Liina Pihlak	Olav Ehala

1998	Viimne võttepäev	Pirita Kloostri Kunsti ja Kultuuri Ühing	27.06.1998	Jüri Ehlvest	Margus Kasterpalu/ Ilmar Raag	Pirita kloostri varemed	D	E	D	**	**	Hardi Volmer	**
1999	Kolm öde	Eesti Draamateater	23.06.1996	Anton Tšehhov	Mikk Mikiver	Sagadi mõis	D	V	N	12	751	Ervin Õunapuu/ Mare Raidma	**
1999	Tõde ja õigus I	Ugala	21.06.1997	Anton Hansen Tammsaare	Andres Noormets	A. H. Tammsaare muuseum Vargamäel	D	E	N	7	1 500	Anu Raud	Margus Põldsepp
1999	Härja Huu	Ugala	05.06.1999	Hannu Mäkelä	Aare Toikka	Viljandi lossimägedes (Kaevumägi)	lastelav	V	D	17	1 700	Piret Räni	Peeter Konovalov
1999	Fredi võlumaailm	Eesti Nuku- ja Noorsooteater	01.07.1999	Reeda Toots	Reeda Toots	Nukuteatri suveõu	lastelav	E	lastele	22	2 100	Kalju Kivi	Raimu Kangro/ Tõnu Raadik
1999	Juudit	Ugala	02.07.1999	Anton Hansen Tammsaare	Andres Noormets	A. H. Tammsaare muuseum Vargamäel	D	E	N	10	2 200	Silver Vahtre/ Inga Vare	**
1999	Väike Mukk	Salong-Teater	05.06.1999	Wilhelm Hauff	Dajan Ahmetov	**	lastelav	V	D	29	2 354	Triin Jugapuu	Dede Noodla
1999	Macbeth	Rakvere Teater	11.06.1999	William Shakespeare	Ain Prosa	Rakvere linnus	T	V	N	19	3 660	Maret Kukkur/ Kersti Varrak	Ardo Ran Varres
1999	Suveöö unenägu	Emajõe Suveteater	02.07.1999	William Shakespeare	Finn Poulsen	Toomemägi	K	V	N	29	9 500	Piret Räni	Peeter Konovalov
1999	Prints ja kerjus	Tallinna Linnateater	04.06.1998	Mark Twain	Jaanus Rohumaa	Lavaauk	D	V	D	27	9 900	Mae Kivilo	Margo Kõlar
1999	2000 aastat elu Eestimaal ehk piknik Reiu jõel	Endla	07.07.1999	Jaan Tätte	Raivo Trass	Paikuse-Reiu vabaõhulava	D	E	N	5	14 800	Toomas Hõrak	Tõnu Raadik
1999	Kata kanamuna	Vaba Lava	**	Liina Pihlak	Liina Pihlak	Eesti Vabaõhumuuseum	lastelav	E	N	**	**	Liina Pihlak	Joosep Sang
2000	Härja Huu	Ugala	05.06.1999	Hannu Mäkelä	Aare Toikka	Viljandi lossimägedes (Kaevumägi)	lastelav	V	D	4	700	Piret Räni	Peeter Konovalov
2000	Tõde ja õigus I	Ugala	21.06.1997	Anton Hansen Tammsaare	Andres Noormets	A. H. Tammsaare muuseum Vargamäel	D	E	N	9	1 400	Anu Raud	Margus Põldsepp
2000	Juudit	Ugala	02.07.1999	Anton Hansen Tammsaare	Andres Noormets	A. H. Tammsaare muuseum Vargamäel	D	E	N	13	1 600	Silver Vahtre/ Inga Vare	**
2000	Scapini kelmused	Ugala	14.06.2000	Molière	Kalju Komissarov	Viljandi lossimägedes (Kaevumägi)	K	V	N	10	1 600	Krista Tool	Peeter Konovalov
2000	Kolm öde	Eesti Draamateater	23.06.1996	Anton Tšehhov	Mikk Mikiver	Sagadi mõis	D	V	N	13	1843	Ervin Õunapuu/ Mare Raidma	**
2000	Aristokraadid	Eesti Draamateater	09.06.2000	Brian Friel	Priit Pedajas	Keila-Joa mõis	D	V	N	22	2 411	Pille Jänes	**
2000	Armastajad kurja tähe all ehk võtku teie koda katk	Rakvere Teater	01.06.2000	Grigori Gorin	Ain Prosa	Rakvere linnus	T	V	N	18	5 528	Kersti Varrak	Ardo Ran Varres
2000	Õo Veneetsias	Vanemuine	05.08.2000	Johann Strauss	Mare Tommingas	Raekoja plats	muusikal	V	operett	6	6 600	Jaak Vaus/ Jaanus Vahtra	Johann Strauss
2000	Meil aiaäärne tänavas	Endla	01.06.2000	Toomas Suuman	Raivo Trass	Kurgja talumuuseum	D	E	N	11	8 500	Kristiina Münd	Feliks Kütt
2000	2001 aastat elu Eestimaal ehk Piknik Reiu jõel	Endla	05.07.2000	Jaan Tätte	Raivo Trass	Paikuse-Reiu vabaõhulava	D	E	N	5	8 700	Toomas Hõrak	Tõnu Raadik
2000	Huck	Emajõe Suveteater	30.06.2000	Mark Twain	Ain Mäeots	Emajõe kallas Ujula tänava lõpus	D	V	D	9	10 400	Iir Hermeliin	Allan Vainola
2001	Juudit	Ugala	02.07.1999	Anton Hansen Tammsaare	Andres Noormets	A. H. Tammsaare muuseum Vargamäel	D	E	N	2	500	Silver Vahtre/ Inga Vare	**
2001	Kumalasemesi	Tartu Teatrilabor	07.07.2001	Torgny Lindgren	Margus Kasterpalu	Saueaugu Teatritalu	D	V	D	7	630	Liina Tepand/ arhitektuuribüroo Koko	Andreas W.

2001	Rehepapp	VAT Teater	07.06.2001	Andrus Kivirähk	Härmo Saarm/ Marko Lillmägi	Teatri- ja muusikamuuseumi hoov	K	E	D	4	932	Mihkel Ehala	**
2001	Teisel pool	Emajõe Suveteater	13.07.2001	Conor McPherson	Andres Noormets	Lutsu teatrimaja	D	V	N	12	1 000	Silver Vahtre	Tiit Kikas
2001	Majahoidja	Rakvere Teater	08.06.2001	Harold Pinter	Mati Unt	Pikk tänav 32	D	V	N	22	1 394	Mati Unt/ Ene-Liis Semper	**
2001	Mardileib	Ugala	08.06.2001	Jaan Kross	Taago Tubin	Viljandi lossimägedes (Kaevumägi)	D	E	D	11	1 800	Krista Tool	Margus Põldsepp
2001	Aristokraadid	Eesti Draamateater	09.06.2000	Brian Friel	Priit Pedajas	Keila-Joa mõis	D	V	N	28	3 234	Pille Jänes	**
2001	Roheline muna	Ugala	16.08.2001	Alo Mattiisen/ Peeter Volkonski (libreto)/ Jaan Kaplinski (vahetekstid)/ Andres Lepik (seadnud tekstid kokku)	Andres Lepik	Viljandi lossimägedes (Kaevumägi)	muusikal	E	D	5	4 600	Jaak Vaus	Peeter Konvalov
2001	Kõrboja peremees	Rakvere Teater	15.06.2001	Anton Hansen Tammsaare	Raivo Trass	A. H. Tammsaare muuseum Vargamäel	D	E	D	14	9 763	Roland Kolmann	**
2001	Kirsiaed	Vanalinnastudio	08.06.2001	Anton Tšehhov	Roman Baskin	Palmse mõisapark	K	V	N	19	10 029	Jaak Arro	**
2001	Risk	Eesti Nuku- ja Noorsooteater	07.06.2001	Andres Dvinjaninov/ Elmar Liitmaa/ Jaagup Kreem	Andres Dvinjaninov	Nukuteatri siseõu	muusikal	E	muusikal	24	10 303	Iir Hermelin/ Kalju Kivi	Jaagup Kreem/ Elmar Liitmaa
2001	Midagi päikese all ehk armastus kaubanduse vastu	Endla	20.06.2001	Raivo Trass/ Mihkel Ulman	Tiit Palu	Vallikraavi kallastel	D	E	D	11	10 825	Silver Vahtre/ Kristiina Münd/ Rein Raie	Peeter Konvalov
2001	Musketärid – kaksikümme aastat hiljem	Tallinna Linnateater	09.06.2001	Alexandre Dumas/ Elmo Nüganen	Elmo Nüganen	Lavaauk	D	V	D	33	19 427	Vladimir Anšon/ Kustav-Agu Püüman	Margo Kõlar
2001	Eestlaste neli kuningat	Vaba Lava	28.06.2001	Kati Murutar	Ivo Eensalu	Paide Vallimägi	muusikal	E	D	**	**	Vadim Fomitšev	Siiri Sisask
2002	Kirsiaed	Vanalinnastudio	08.06.2001	Anton Tšehhov	Roman Baskin	Palmse mõisapark	K	V	N	3	285	Jaak Arro	**
2002	Surmatants	Eesti Draamateater	20.06.2002	August Strindberg	Mikk Mikiver	Sagadi mõis	D	V	N	12	632	Ervin Õunapuu	Lembit Saarsalu
2002	Mardileib	Ugala	08.06.2001	Jaan Kross	Taago Tubin	Viljandi lossimägedes (Kaevumägi)	D	E	D	11	952	Krista Tool	Margus Põldsepp
2002	Epp Pillapardi Punjab potitehas	Tartu Teatrilabor	24.07.02 taasesietendus	Peet Vallak	Priit Pedajas	Saueaugu Teatritalu	D	E	N	11	990	Vello Tamm	**
2002	Teisel pool	Emajõe Suveteater	13.07.2001	Conor McPherson	Andres Noormets	Lutsu teatrimaja	D	V	N	12	1 000	Silver Vahtre	Tiit Kikas
2002	Majahoidja	Rakvere Teater	08.06.2001	Harold Pinter	Mati Unt	Pikk tänav 32	D	V	N	17	1 017	Mati Unt/ Ene-Liis Semper	**
2002	Waga Jenowewa ajalik elloaeg	Ugala	30.05.2002	Friedrich Reinhold Kreutzwald	Kaarel Kilvet	Ugala teatritelk	D	E	D	15	1 496	Silver Vahtre	Kaarel Kilvet
2002	Shopping & Fucking	Ugala	13.06.2002	Mark Ravenhill	Ingomar Vihmar	Viljandi lossimägedes (Kirsimäe ait)	D	V	N	18	1 770	Ingomar Vihmar	Ingomar Vihmar
2002	Põdernaine	Rakvere Teater	08.06.2002	Soome-ugri pärimusetendus	Anne Tüرنpuu	Araste soosaar (algusega Vargamäelt)	pärimus	V	pärimus	17	2 566	Ene-Liis Semper	**
2002	Õõ Veneetsias	Vanemuine	05.08.2000	Johann Strauss	Mare Tommingas	Raekoja plats	muusikal	V	operett	5	2 800	Jaak Vaus/ Jaanus Vahtra	Johann Strauss
2002	Aristokraadid	Eesti Draamateater	09.06.2000	Brian Friel	Priit Pedajas	Keila-Joa mõis	D	V	N	28	3 087	Pille Jänes	**

2002	Kõrboja peremees	Rakvere Teater	15.06.2001	Anton Hansen Tammsaare	Raivo Trass	A. H. Tammsaare muuseum Vargamäel	D	E	D	7	4 738	Roland Kolmann	**
2002	Risk	Eesti Nuku- ja Noorsooteater	07.06.2001	Andres Dvinjaninov/ Elmar Liitmaa/ Jaagup Kreem	Andres Dvinjaninov	Nukuteatri siseõu	muusikal	E	muusikal	11	4 996	Iir Hermeliin/ Kalju Kivi	Jaagup Kreem/ Elmar Liitmaa
2002	Päikesekontsert	Vanalinnastudio	12.06.2002	Toomas Kall	Roman Baskin	Kolga mõis	K	E	N	23	5 885	**	**
2002	Musketärid – kakskümmend aastat hiljem	Tallinna Linnateater	09.06.2001	Alexandre Dumas/ Elmo Nüganen	Elmo Nüganen	Lavaauk	D	V	D	22	12 757	Vladimir Anšon/ Kustav-Agu Püüman	Margo Kõlar
2002	Naksitrallid	Eesti Nuku- ja Noorsooteater	10.08.2002	Eno Raud	Ivo Eensalu	Nukuteatri siseõu	lastelav	E	D	40	16 966	Liina Tepand	Urmas Lattikas
2002	Evita	Vanemuine	07.07.2002	Tim Rice/ Andrew Lloyd Webber	Tiit Ojasoo	Raekoja plats	muusikal	V	muusikal	10	21 774	Ene-Liis Semper	Tarmo Leinatamm
2002	Parvepoisid	Endla	11.07.2002	Teuvo Pakkala	Raivo Trass	Paikuse-Reiu vabaõhulava	D	V	N	11	35 205	Toomas Hõrak	Peeter Volkonski
2002	Ei või olla	Suveteatri Selts	09.07.2002	Ray Cooney	Andrus Vaarik	Ringreis	K	V	N	**	**	Silver Vahtre	**
2003	Majahoidja	Rakvere Teater	08.06.2001	Harold Pinter	Mati Unt	Pikk tänav 32	D	V	N	6	338	Mati Unt/ Ene-Liis Semper	**
2003	Noad kanade sees	Saueaugu Teatritalu	15.07.2003	David Harrower	Andres Lepik	Saueaugu Teatritalu	D	V	N	6	540	Jaak Vaus	Peeter Konovalov
2003	Shopping & Fucking	Ugala	13.06.2002	Mark Ravenhill	Ingomar Vihmar	Viljandi lossimägedes (Kirsimäe ait)	D	V	N	8	937	Ingomar Vihmar	Ingomar Vihmar
2003	Aristokraadid	Eesti Draamateater	09.06.2000	Brian Friel	Priit Pedajas	Keila-Joa mõis	D	V	N	12	1 363	Pille Jänes	**
2003	Risk	Eesti Nuku- ja Noorsooteater	07.06.2001	Andres Dvinjaninov/ Elmar Liitmaa/ Jaagup Kreem	Andres Dvinjaninov	Nukuteatri siseõu	muusikal	E	muusikal	5	2 548	Iir Hermeliin/ Kalju Kivi	Jaagup Kreem/ Elmar Liitmaa
2003	Kihnu Jõnn	Vanemuine	22.05.2003	Juhan Smuul	Tõnu Lensment	Sadamateater	D	E	D	11	4 165	Jaanus Laagrikül	Peeter Konovalov
2003	Toomas Nipernaadi	Ugala	20.06.2003	August Gailit	Peeter Tammearu	Ugala tiigi kallas	D	E	D	6	6 136	Jaak Vaus	Tõnis Mägi/ Peeter Konovalov
2003	Nipernaadi(mäng)	Emajõe Suveteater	05.07.2003	August Gailit	Priit Pedajas	Jaama 14 park	D	E	D	20	7 000	Riina Degtjarenko/ Helen Lõhmus	Indrek Kalda/ Toomas Lunge
2003	Neetud talu	Ugala	06.06.2003	August Kitzberg	Katri Aaslav-Tepandi	Kitzbergi talumuseumi juures Maie talu mail	K	E	N	10	8 362	Krista Tool	Celia Roose
2003	Südamete murdumise maja	Eesti Draamateater	27.06.2003	Bernard Shaw	Roman Baskin	Käsmu Meremuuseumi õu	D	V	N	28	11 501	Ann Lumiste	**
2003	Kalevipoeg	Rakvere Teater	13.06.2003	Andrus Kivirähk	Ain Prosa	Neeruti Sadulamägi	K	E	N	15	12 066	Toomas Hõrak	Kersti Varrak
2003	Aida	Vanemuine	06.06.2003	Elton John/ Tim Rice	Mati Unt	Tartu laululava	muusikal	V	muusikal	6	13 701	Liina Keevallik/ Reet Ulfsak	Elton John/ Tim Rice
2003	Tasuja	Endla	10.07.2003	Eduard Bornhöhe	Raivo Trass	Paikuse-Reiu vabaõhulava	D	E	D	12	17 503	Silver Vahtre	Tõnu Raadik
2003	Kaotajad	Tallinna Linnateater	31.05.2003	Jaan Tätte	Elmo Nüganen	Lavaauk	muusikal	E	muusikal	33	18 286	Iir Hermeliin	Jaan Tätte/ Olav Ehala
2003	Naksitrallid	Eesti Nuku- ja Noorsooteater	10.08.2002	Eno Raud	Ivo Eensalu	Ringreis	lastelav	E	D	22	39 487	Liina Teppand	Urmas Lattikas
2003	Ei või olla 2 ehk 15 aastat varem	Comedy Productions	14.07.2003	Ray Cooney	Andrus Vaarik	Ringreis	K	V	N	**	**	Silver Vahtre	**
2003	Richard III	Salong-Teater	06.06.2003	Shakespeare	Robert Csontos (Ungari)	Hobuveski	T	V	N	3	**	Arpad Toth (Ungari)	**
2004	Ratsukäik	Saueaugu Teatritalu	26.08.2004	Peeter Mudist	Margus Kasterpalu	Saueaugu Teatritalu	D	E	D	1	90	Jaan Toomik	**

2004	Neetud talu	Ugala	06.06.2003	August Kitzberg	Katri Aaslav-Tepandi	Kitzbergi talumuuseumi juures Maie talu mail	K	E	N	4	1 144	Krista Tool	Celia Roose
2004	Suvekool	Rakvere Teater	11.06.2004	Vaino Vahing	Mati Unt	Kalame talumuuseum Karepal	D	E	N	16	1 653	Krista Leppik	Streptococcus Pyogenes
2004	Pidusõök	Rakvere Teater	28.05.2004	Toomas Vinterbergi ja Morgens Rukovi stsenaariumi järgi teatri jaoks kohandanud Bo hr Hansen	Hendrik Toompere jun	Rägavere mõis	D	V	D	32	1 914	Jaanus Vahtra	Hendrik Toompere jun
2004	Toomas Nipernaadi	Ugala	20.06.2003	August Gailit	Peeter Tammearu	Ugala tiigi kallas	D	E	D	3	2 529	Jaak Vaus	Tõnis Mägi/ Peeter Kononov
2004	Nipernaadi(mäng)	Emajõe Suveteater	05.07.2003	August Gailit	Priit Pedajas	Jaama 14 park	D	E	D	13	3 400	Riina Degtjarenko/ Helen Lõhmus	Indrek Kalda/ Toomas Lunge
2004	Eesti ballaadid	Von Krahl Teater	18.08.2004	Veljo Tormis	Peeter Jalakas	Soorinna küla Kuusalus	pärimus	E	pärimus	8	4 363	Reet Aus/ Peeter Jalakas/ Enar Tarmo	Veljo Tormis
2004	Külmetava kunstniku portree	MTÜ R.A.A.A.M	03.07.2004	Mart Kivastik	Aleksander Eelmaa	Viinistu Kunstimuuseum	D	E	N	19	6 486	Kaarel Kurismaa/ Mare Raidma	Raimo Pass
2004	Mustlaslaager läheb taeval	Emajõe Suveteater	23.07.2004	Maksim Gorki jutustus „Makar Tšudra“	Andres Noormets	Jaama 14 park	muusikal	V	D	15	6 500	Riina Degtjarenko/ Helen Lõhmus	Kaunimate Aastate Vennaskond
2004	Vigased pruudid	Vanemuine	05.08.2004	Eduard Vilde	Andrus Vaarik	Ülenurme Põllumajandusmuuseum	K	E	N	20	7 835	Riina Degtjarenko/ Helen Lõhmus	Andrus Vaarik
2004	Südamete murdumise maja	Eesti Draamateater	27.06.2003	Bernard Shaw	Roman Baskin	Käsmu Meremuuseumi õu	D	V	N	23	8 751	Ann Lumiste	**
2004	Pidžaama kuuete	Endla	15.07.2004	Marc Camoletti	Eero Priit	Pärnu Vallikraavi vabaõhulava	K	V	N	27	11 590	Riina Vanhanen	Feliks Kütt
2004	Kaotajad	Tallinna Linnateater	31.05.2003	Jaan Tätte	Elmo Nüganen	Lavaauk	muusikal	E	muusikal	26	11 782	Iir Hermeliin	Jaan Tätte/ Olav Ehala
2004	Hunt ja seitse kitsetalle	Eesti Nuku- ja Noorsooteater	14.08.2004	Jacob ja Wilhelm Grimm	Vahur Keller	Nukuteatri siseõu	lastelav	V	D	39	19 994	Oksana Titova	Tauno Aints/ Janar Paeglis
2004	Jesus Christ Superstar	Vanemuine	11.06.2004	Andrew Lloyd Webber	Georg Malvius	Vanemuise suvelava	muusikal	V	muusikal	9	22 954	Ellen Cairns (Inglismaa)	**
2004	Chicago	Comedy Productions	23.07.2004	John Kander/ Fred Ebb (libreto)/ Bob Fosse (libreto)	Marko Matvere	Tallinna lauluväljak	muusikal	V	muusikal	**	**	Hardi Volmer/ Gerly Tinn	**
2004	Latern	Nargen Opera	**	Jaan Tätte	Tõnu Kaljuste ja rühm	Laulasmaa hotellide juures rannametsas	D	E	N	12	**	Ann Lumiste	Tõnu Kaljuste
2004	Orkestriproov	SA Virumaa Muuseumid ja MTÜ Kell Kümme	09.07.2004	Federico Fellini	Roman Baskin	Narva Aleksandri suirik	K	V	D	20	**	**	**
2004	Valgelaev ja taevakäijad	Loojanguteater	11.06.2004	Anne Tärnpuu	Anne Tärnpuu	Albu mõis	pärimus	E	N	12	**	Liina Tepand	**
2005	Majahoidja	Rakvere Teater	08.06.2001	Harold Pinter	Mati Unt	Pikk tänav 32	D	V	N	6	305	Mati Unt/ Ene-Liis Semper	**
2005	Lemminkäinen. Mäng „Kalevala“ teemal	Pärimusteater Loomine	28.07.2005	Jaan Tooming/ Anne Tärnpuu	Jaan Tooming/ Anne Tärnpuu/ Eva Klemets	Tartu Sadamateater/ Rocca al Mare Vabaõhumuuseumi mets	T	E	N	6	330	Liina Tepand/ arhitektuuribüroo Koko	**
2005	Kustutage kuuvalgus	SA Eesti Teatri Festival	25.08.2005	Jaan Kruusvall	Margus Kasterpalu	Saueaugu Teatritalu	D	E	N	7	543	Aime Unt	Toomas Lunge/ Tõnis Mägi

2005	Pidusöök	Rakvere Teater	28.05.2004	Toomas Vinterbergi ja Morgens Rukovi stsenaariumi järgi teatri jaoks kohandanud Bo hr Hansen	Hendrik Toompere jun	Rägavere mõis	D	V	D	9	731	Jaanus Vahtra	Hendrik Toompere jun
2005	Karjapoiss on kuningas	Eesti Nuku- ja Noorsooteater	17.06.1981	Rein Agur	Rein Agur	Erinevad mängupaigad	lastelav	E	N	10	1 107	Riina Vanhanen	**
2005	Soolaev	Pärimusteater Loomine	09.07.2005	Triin Sinisaar	Raivo Trass	Soontagana maalinnus	pärimus	E	pärimus	4	1 150	Kristiina Münd	Reine Niin
2005	Seitse samuraid	NO99	12.08.2005	Akira Kurosawa film	Tiit Ojasoo/ Ene-Liis Semper	Kadrioru vana ujumisbassein	D/ lastelav	V	D	9	2 525	Ene-Liis Semper	Tanel Ruben/ Raun Juurikas/ Dmitri Dmitrenko
2005	Rosencrantz ja Guildenstern on surnud	Rakvere Teater	07.06.2005	Tom Stoppard	Hendrik Toompere jun	Padise klooster	D	V	N	17	3 398	Ene-Liis Semper	Hendrik Toompere jun
2005	Suveöö unenägu	MTÜ Ludus Rusticus	27.07.2005	William Shakespeare	Tõnu Lensment/ Taago Tubin	Leigo talu mail	K	V	N	6	5 000	Liina Tepand	Aivar Tõnso
2005	Hulkur Rasmus	Emajõe Suveteater	22.07.2005	Astrid Lindgren	Andres Dvinjaninov	Jaama 14 park	lastelav	V	D	15	5 500	Sirly Oder/ Marion Undusk	Tauno Aints
2005	Põrgu värk	MTÜ R.A.A.A.M	08.07.2005	Mart Kivastik	Hendrik Toompere jun	Viinistu Kunstimuseumi vana katlamaja	D	E	N	16	5 734	Ervin Õunapuu/ Mare Raidma	Hendrik Toompere jun
2005	Piibel kahe tunniga	Endla	12.07.2005	Adam Long/ Reed Martin/ Austin Tichenor/ Matthew Croke	Tiit Palu	Paikuse-Reiu vabaõhulava	K	V	D	14	6 172	Silver Vahtre	Feliks Kütt
2005	Taarka	Vanemuine	04.08.2005	Kauksi Ülle	Ain Mäeots	Obinitsas seto seltsimaja õu	D	E	D	11	6 291	Iir Hermeliin/ Pirgit Blum	Jaanika Oras
2005	Suvi	Ugala	10.06.2005	Oskar Luts	Peeter Tammearu	Ugala tiigi kallas	D	E	D	10	6 795	Jaak Vaus	Peeter Konvalov
2005	Eesti ballaadid	Von Krahli Teater	18.08.2004	Veljo Tormis	Peeter Jalakas	Soorinna küla Kuusalus	pärimus	E	pärimus	14	8 080	Reet Aus/ Peeter Jalakas/ Enar Tarmo	Veljo Tormis
2005	Külmetava kunstniku portree	MTÜ R.A.A.A.M	03.07.2004	Mart Kivastik	Aleksander Eelmaa	Viinistu Kunstimuseum	D	E	N	26	8 535	Kaarel Kurismaa/ Mare Raidma	Raimo Pass
2005	Loomade farm	Tallinna Linnateater	03.06.2005	George Orwell	Mart Koldits	Lavaauk	D	V	D	20	9 017	Iir Hermeliin	**
2005	Jälle need naksitrallid	Eesti Nuku- ja Noorsooteater	01.06.2005	Eno Raud	Reeda Toots-Kreen	Nukuteatri siseõu	lastelav	E	D	41	33 025	Rosita Raud/ Sirly Oder/ Marion Undusk	Tõnu Raadik
2005	Eebenipuust torn	MTÜ Kell Kümme	01.07.2005	John Fowles	Roman Baskin	Lagedi mõis	D	V	D	**	**	Jaak Arro	**

\*\* – andmed puuduvad

*Kursiivis* – eelmis(t)el aasta(te)l esietendunud suvelavastused

Žanr: K= komöödia; D= draama; T= tragöödia; lastelav= lastelavastus

Päritolu: V= välisautorid; E= eesti autorid

Alus: N= näidend; D= dramatiseering