



Keel ja
Kirjandus

6/2010

LIII AASTAKÄIK

EESTI TEADUSTE AKADEEMIA JA EESTI KIRJANIKE LIIDU AJAKIRI

ALGUSJÄRK – VÕRDLUSTE VAJADUS*

JAAK RÄHESOO

Nagu iga asja, võib eesti teatri algusjärku uurida lõpmatult: ikka kerki-
vad päevavalgele mingid uued faktid. Kuid põhilises paistab tolle etapi
peamise kandja Vanemuise areng Rudolf Põldmäe kolmes raamatus
juba ammu kaardistatud ja suuri üllatusi siin ei oota. Ammu on vormunud
ka üldine hinnang sellele 35-aastasele perioodile: kuidas Koidula eestvõttel
alustati lootusrikkalt ja aateliselt, esimestes sammudes koguni järjekindla
dramaturgilise edenemisega; kuidas Anton Wiera juhtimisel tegevus 1880.
aastatel vähemalt väliste näitajate poolest tihenes ja laienes, hakates lähene-
ma poolkutselisele; ja kuidas Wiera 1890. aastatel toppama jäi ja stagneerus,
nii et ta päriskutselise Vanemuise rajamisel kõrvale lükati ning alustati nagu
uult lehelt. Varieerunud on hinnangu teravus, üldine heletumedus. Sellelgi
on selge ajaline põhijoonis ja kergesti aimatavad tagamaad. XX sajandi haka-
tuses, tollest algusjärgust välja pürgimisel, oli esiplaanil eitus. Mida „täiskas-
vanumaks” ja „normaalteaterlikumaks” eesti lava aga kujunes, seda vähem
lugesid algetapi puudused, andes pigem maad lapsepõlvefotode vaatamise
heldimusele. Küllap see tendents jätkub.

Niisuguses olukorras saab uut oodata eelkõige kaugematest võrdlustest,
vaatlusobjekti paigutamisest laiematesse kontekstidesse. Andkem endale
kohe aru, et seeläbi muutuvad hinnangud tücati suvalisemaks, sest võrrelda
saab ju kõike kõigega ja nii tekib võrdlusaliste kirju konkurents. Kuid eks
ole suvalisus niikuinii pesitsenud igas vähimaski hinnangsõnas, mida ka

* Ettekanne konverentsil „Vanemuine 140” Tartus 17. aprillil 2010.

senisel vaatlusviisil on kasutatud. Positivistlik „tõsiasi” on järjest kahanenud ning esiplaanile tõusnud pigem kriitiline teadlikkus sellest, kuidas me oma mõisteid kujundame.

Igaühe isiklik võrdluseruditsioon on muidugi piiratud. Ent väljumine puhtrahvuslikest arutlusringidest näib praegu toimuvat kõikjal Euroopas, avaldades nii monograafiates kui ka eriti kõikvõimalikes koguteostes. Küllap mõjutavad seda ka Euroopa Liidu poliitilised sidemed, kuid nendetagi on selline suundumus praeguse uurimisjärgu tungiv nõue.

Siinkohal pakun ma kõigest mõned juhujooned, üksikud võrdlusvõimalused. Alustagem kaugematega. Võib-olla enim üllatab eesti teatri algusjärgu juures see, kui varmalt too seni tundmata kunstivorm rahva hulgas vastu võeti. Ärkamisaja riimiliste salmikute uputust ja kooritegevust olid teataval määral ette valmistanud kirikulaul ning juba XVIII sajandil külades levima hakanud lõppriimiline „lorilaul”. Teatrivallas seevastu oli hüpe folkloorsetelt mängudelt uude „näitemängu” suuresti hüpe tundmatusse. Koidula publikust polnud ilmselt enam mingit teatrit varem näinud. Seejuures võinuksid tõrget suurendada Koidula tekstiallikate võõrapärased jooned: „Saaremaa onupojas” koolmeistrist isa ametiuhkelt jonnakas soov panna tütar paari tingimata koolmeistriga, „Kosjakaskedes” eesti kombestikule tundmatu tava tuua väljavalitu akna alla kask. Kuid sellistest tühiasjadest ei lastud end üldse häirida – lihtsalt omandati kähku see kahe tuhande aasta tagusest uus-atika komöödiast pärinev põhiskeem, mille järgi armastajatel tuleb võita etteveeretatud raskused, ja näitemängimine võis hoogtööna alata. 1880. aastateks leidis Eestis juba sadakond tihedama või hõredama aktiivsusega maakeelset mängupaika – linnades, alevites, külades. Küsigem: on see midagi täiesti harukordset? Ei ole, peame laiemalt ringi vaadates vastama: selline kulutule levik pole teatriloo üldse erandlik. Kummalisel kombel on suured teatriõitsengudki seisnud üsna algete läheduses. Seda juba teatri leiutamisel Vana-Kreekas, kui vähemalt kõik dramaturgiliselt väärtuslik loodi paari esimese sajandiga ja edasi järgnes üle poole tuhande aasta kestnud „lokkav stagnatsioon” Rooma hiigelriigis, kus iga endast lugu pidav linn ometi ehitas endale amfiteatri. Midagi samalaadset juhtus renessansiaegse rahvateatri sünniga Inglismaal ja Hispaanias.

Saatuse tahtel ühtis eesti teatri teke Euroopa lavaloo kolmanda suure ajastuga – kolmandaga pärast Vana-Kreekat ja XVII sajandit. Esimesel pilgul muudab selline taust meie teatri algusjärgu veel armetumaks – kui mõelda, mis tookord mujal Euroopas juhtus. Kuid ma usun, et too taustaline teatrielevus kiirendas eesti lava üleminekut kutselisse faasi: lihtsalt teater osutus kõigi silmis tähtsamaks, kui ta mõnel suikuvamal ajastul oleks olnud. Siinkohal tahan aga osutada, et omad ettenägematud üllatused olid varuks Euroopa teatri sel puhuselgi õitsengul: tema dramaturgiline messias Ibsen tuli lavailmas täiesti nurgatagusest Norrast ja mõned näitekunstilised messiad niisamuti õhukesevõitu teatripinnasega Venemaalt. „Kas saab Naatsaretist tulla midagi head?” võidi jälle küsida. Aga juhtuski nii, et mõni senine perifeeria tõusis keskuseks ja mõni keskus vajus perifeeriaks.

Kuid tegu polnud ainult teatrilooliselt suure taustajastuga. Kogu eesti kultuuri tollane kujunemine langes murrangulisse aega – 1870. aasta paiku alanud nn kiireneva modernsuse perioodi. Sel teemal olen ma kõelnud ja kirjutanud varemgi. Praegusel juhul tahan osutada, kuidas see mõjutab arutlu-



si omast ja võõrast, mis on aktualiseerunud seoses moodsa mõistega *post-kolonialism*. Jälle räägitakse valjemini, et just ärkamisajaga olevat alanud põhjalikum „enesekoloniseerimine” – hüljatud vana talupojakultuur ning võetud omaks võõrad, siinsetes tingimustes konkreetsemalt saksalikud hoiakud ja vormid. Näiteid leiab kindlasti kuhjaga. Enamasti polnud ülevõetu mitte ainult „sakste värk”, vaid ka „sakste vana”, mingi kultuurifaasi võrra algkeskonnas juba moest läinud vormistik. Samuti olid need peaaegu eranditult lähtekultuuri lihtsamad, võib öelda koguni lihtlabasemad mallid.

Kõigepealt nentigem siiski, et see polnud mingi puhtkohalik protsess: nõnda juhtus uute rahvuskultuuride moodustumisel kogu Ida-Euroopas. Nähtavasti polnudki tollal nii esiplaanil mõisted „oma” ja „võõras” (või vähemalt ei jaotunud nad praegu pakutavatel alustel), vaid „vana” ja „uus”, kusjuures „vana” seostus pärisorise põlvega ja „uus” tähistas äkki tohutult avardunud võimalusi. Kõige riskantsemalt läksid uuele ja võõrale vastu väljarändajad, kes enamikust Euroopa maadest purjetasid Ameerikasse, siinsetest Läänemere-kubermangudest aga voorisid tsaaririigi avarustesse. Uudsused ja võõrused ootasid ent neidki, kes asusid siinsamas linna, kus tollal valitsesid saksa keel ja meel. Tasub meenutada, et linna ja maa kultuurilises vastasseisus on linn peaaegu alati võitjaks jäänud; nüüdses suures linnastumises ja industrialiseerumises lisas tiire veel modernsuse dünamo. Kas või ähmaselt tajusid seda kõik. Tillukese harituma juhtrühma püüe luua uut laenulise malliga rahvuslikku kõrgkultuuri poleks iial õnnestunud, kui see poleks vastu kajanud laiemate kihtide tundeis.

Kui kujutleme u 1850. aastal sündinud inimest, siis võis ta lapsena näha Mahtra ja Anija tüübilt „poolkeskaegseid” talurahvarahutusi, lõpetas piibelliku 70 eluaasta määraga aga ilmasõjast ja revolutsioonidest sündinud Eesti Vabariigis. Tehnikauudsustena tulid juba XIX sajandil tema vaatevälja raudtee, aurikud, õhupallid, järgmisel aastasajal elekter, telefon, autod, aeroplannid. Kultuurivallas lisandusid grammofon, raadio, kino. Sotsiaalselt varises kokku senine seisuslik elukorraldus, põhjalikult muutus naiste ühiskondlik asend. Kõik polnud mõistagi meeltemööda. Vana Andrese nurin „kulduura” üle „Tõe ja õiguse” lõpukoites väljendas ilmselt paljude vaateid. Ja suurem osa linna kolinuist sattus vabrikuurjade või kantseleirottidenä puhtfüüsiliseltki ahtamatesse tingimustesse, kui neil külas olid olnud. Püüdlikumad trügisid ometi edasi, ja see lõi teistsuguse ootushorisoni. Modernsuse katastroofidest andis Esimene ilmasõda alles eelmaigu, mida Baltikumis leevendas omariikluse joovastus; suuremad katsumused saabusid hiljem. Üldiselt tervitasid eestlased tõusvale alamrahvale iseloomulikult ühiskondlikke muutusi. Hiljemalt Noor-Eesti päevil laienes too hoiak ka üsna teadlikuks kultuuriuudsuste jaatuseks. Me ei saa siin kunstiprotsesse lahutada muust eluvoolest.

Nn Wiera-teater toimis selles pildis kahetiselt. Ühelt poolt kajastas ta oma eksootikarõhuga just toda avaraumistunnet, jätkas kreutzwaldlikku maailma-mõnda-tutvustamistööd. Teisalt oli ta aguliviletsuses kindlasti illusoorne lohutaja ja uinutaja, väikene kohalik eel-Hollywood, nagu teda on näinud ka Andrus Kivirähki näidend „Adolf Rühka lühikene elu”. Romantilist eesti pseudomütoloogiat kasutanud „ilunäitlused” oma haldjate ja jumalatega olid sealjuures niisamuti üks eksootikaliigike, ehkki südantkosutava rahvusliku lisamärgiga. Menningu järgnev sihikindel omadramaturgia soosimine ja üleüldse rahvusliku iseloomu esiletõst olid kahtlemata midagi muud, aga tema-



gi ei lootnud luua mingit erilist eesti teatrivormi, vaid pruukis äsja Euroopast kohale jõudnud realistliku draama malle. Puhteestilikust lavavormist hakati natuke rääkima Pätsu-aja kroonurahvuslikus õhustikus, ent suuremate praktikalistide kehastusteta. Silmanähtavamalt kerkis see teema taas alles 1970. aastatel. Sel puhul nentigem kaht asja. Esiteks, kuigi tavaliselt on siin nimetatud selliseid omi mõttemõjutajaid nagu Oskar Loorits või Uku Masing, kajastus kogu suundumuses too üldine pettumus Lääne tsivilisatsioonis, mis tuli sealtsamast Läänest pärast 1960. aastate utoopiate luhtumist. Teatrivallaliselt olid tema allikateks kindlasti Antonin Artaud' ja Jerzy Grotowski, Peter Brooki ja Ariane Mnouchkine'i ekskursid Euroopa-välistesse lavatraditsioonidesse. Teiseks, oleme ringiga tagasi romantilises eksootikas ja hüpoteetikas, kus „ugrimugrilus” innustub pigem handi-mansi karupeiedest ja Ameerika indiaanlastest, siitmailt korjab aga peamiselt väikesi nn relikte. Menningule mõõtuandev kaasajaline ja mitmeti laenuliste kommetega „eesti talutaat” oli igatahes otsesemalt jälgitav.

Küllap leiaksime oma teatrisünnile paralleele üle terve Euroopa, tõenäoliselt näiteks Balkanilt, aga ehk ka läänepoolsetelt rahvakildudelt – iirlastelt ja waleslastelt, baskidelt ja bretoonidelt. Alustama peaks siiski lähemalt. Ei saa me läbi Lätita, tuleb jälle hüüda. Keelesugulusest ja lähedamate olude ihalusest on eesti pilgud alati suundunud rohkem Soome, kuid mitmel puhul võib Läti olla õpetlikum. Kui kurdetakse ajaloo ainukordsust, mis ei luba kindlalt hinnata natukegi muudetud tegurite tagajärgi, siis Läti näol on meil peaaegu loodusteaduslik „kontrollrühm” või „kontrollpeenar” – üsna samade algtingimuste ja kultuuriprotsessidega, ent siin ja seal ometi Eestist erinev. Isegi pealiskaudse informeeritusega (nagu minul) jõuab siis varsti järeldusele, et kipume ajaloo umbisikulist determinismi üle hindama. Küllap näeb väikeste, hõreda tegijaskonnaga kultuuride pealt just selgemini, kui palju sõltub konkreetsetest isikutest ja juhuslikest asjaoludest.

Nagu ärkamisajal üldiselt, astusid lätlased ka teatrivallas eestlastest tavaliselt sammukese ees. Küsimus pole niivõrd esimese etenduse (lätlastel 1868) kaheaastases edumaas, kuivõrd järgneva arengu suuremas hoogsuses. Ülinapi teatrikogemusega Koidula asemel juhtis lätlaste algsamme kutselise näitleja taustaga Adolfs Alunāns, kes juba 1870. aastal tõi välja näiteks Gogoli „Revidendi” ning kirjutas järgnevalt ise oma 20 näidendit. Riia Läti Seltsi trupp sai kutseliseks juba 1886. Lihtne on tagantjärele targutada, et muidugi pidi Baltikumi suurimas linnas ja traditsioonikaimas teatripaigas Riias areng kulgema kiiremini kui palju pisemas ja provintslikumus Tartus, kus lavategevus liiati oli ülikooli taasavamisest kuni aastani 1867 olnud keelatud. Intrigeerib siiski, et lätlaste kutselisustumine toimus saksiku linnavalitsuse rahalisel toel ja Riia saksa teatrist tulnud umbkeelse näitejuhi käe all. Tartus, meenutagem, ei andnud raad veel 20 aastat hiljem kutseliseks pürgivale Vanemuisele tasuta kruntigi. Miks nõnda, selleks peaks võrdlevalt tundma täpseid asjaolusid, pisiasju. Igatahes ei olnud läti ärkamisaeg eesti omast kuidagi taltsam ja leplikum: suhted sakslastega läksid sama teravaks.

Ka realism jõudis läti teatrisse varemini, Rüdolfs Blaumanise näidenditega juba 1890. aastatel. Samas kujunes ilmasõjaeelne kümnend, mis eesti teatris kulges realismi tähe all, Lätis romantilise värssdraama võiduajaks – eeskätt tänu Rainisele, aga temast innustudes ka muudele autoritele. Üllatab siinjuures, et kuigi Rainise puhul paistab vahel tarvitavat sõna „uusroman-

tiline”, on tema näidendid minu meelest pigem üsna vanaromantilised ja tükati kõrvutatavad Wiera-aegsete „ilunäitlustega”. Kirjanduslik kultuur on muidugi tublisti kõrgem, ja ilmselt mõjus eelkõige sõnavägi, mida eesti tõlgetes pole kahjuks üldse. Samas peab nentima, et tõlkerepertuaaris mängisid lätlased tollal tõesti rohkem uusromantilisi ja dekadentlik-sümbolistlikke autoreid, näiteks poolakat Stanislaw Przybyszewskit.

Igatahes läksid rahvuslikud taotlused, mis eesti teatris Menningu suunamisel keskendusid tookord oleviku ja lähimineviku olme täpsele jälgimisele, läti teatris taas kaugminevikulisele ja muinasloolisele ainele. Ühtlasi kehtes seal järgnevakski hoopis tugevam värssnäidendi traditsioon. Kerge on kujutleda, et natuke teistsuguste tegijatega võinuks nii minna Eestiski: jälle peab deterministlikke tunge piirama.

Ja mõistagi peaks püsivõrdlusena aina silme ees olema baltisaksa lava, sest see võrdlus toimis pidevalt tollase veidigi teatrikogenuma eesti vaataja teadvuses. Me peaksime tundma toda lava nii laiemalt, tervikuna, eriti tema määravaimat truppi, Riia saksa teatrit. Sest sealt võis tulla lausa otseseid mõjusid (Kitzberg näiteks töötas mitu aastat Riias), vahendatuid aga kindlasti. Eesti põhilise teatrikeskuse Tartu puhul peaksime aga teadma viimseidki detaile. Eeskätt siinse saksa suveteatri mängukava, mille sisult lihtsamaid näidiseid – jante, melodraamasid, operette – Vanemuine puhtalt kordas. Paraku on tollaste hoiakute rekonstrueerimiseks ainult kaudsed allikad, eelkõige lehearvustused. Ja võib karta, et kergemale kavapoollele pöörati seal vähem tähelepanu, nagu tänapäeval mõnele järjekordsele Neil Simoni või Ray Cooney komöödiale. Operett oli veel uudisasi, pealegi rahaliselt ja lavatehniliselt nõudlik, seda ehk kajastati elavamalt.

Ent rohkem peaksime teadma ka isetegevusest, mis olnud baltisakslaste seas üldse vilgas ning Tartus pika teatrikeelu ajal oma maskeeritud vormides veel erilise ahvatlusega. Teame ju, et Koidula gümnasistidest osatäitjad olid mänginud varem saksakeelsetel pereetendustel. Mind on omajagu kummastanud ka Wiera-aegsete „ilunäitluste”, eeskätt Peeter Jakobsoni lavatükide arhailine staatika, ilukõnerohkus. Sest see ei meenuta niivõrd tollaseid romantilisi muinasjuttnäidendeid, nagu austerlasi Raimundit ja Nestroyd, vaid pigem päristeatris ammugi hääbunud XVII ja XVIII sajandi tseremoniaalseid etendusi, millest midagi võis edasi elada korporatsioonide ja muu akadeemilise seltskonna pooliroonilises õpetatud minevikulembuses.

Kokkuvõttes võib osutada, et isegi Wiera-aegsel algelisel lavategevusel oli Euroopa laiemate teatriilmingutega rohkeid seoseniite, ainult nad tulid ülevaateostes vähem kajastatud lihtsamast ja iganenumast, ent ikka veel populaarsest kihist.

Initial Phase: Need of Comparisons

Keywords: history of Estonian drama and theatre, comparative studies

The article, based on a conference report on the occasion of the 140th anniversary of native Estonian theatre, treats its initial and still amateur phase (1870–1906). The facts of those humble beginnings are already pretty well known; what we need now is a wider framework of comparison. It was a time when tremendous social

and cultural changes rushed the Estonian population from half-medieval conditions into modernity; it was also the time of an extraordinary burst in European drama. These factors quickened the spread of theatrical activities among Estonians, and in a way the naïve exoticism of the popular performances of the period reflected an opening-up of the world. The nearest comparison here is the development of Latvian theatre. While exhibiting many common features it also shows some differences. Notably, the beginning of the new century, a time when realism was established in Estonian theatre, saw in Latvia a return of romantic mythological and historical plays, which created a much stronger tradition of verse drama. The period also demands a constant and meticulous comparison with the activities of Baltic German theatre. Such comparisons often reveal wider patterns, but they also bring out the role of casual factors and individual personalities, thus keeping us from developing too deterministic ideas.

Jaak Rähesoo (b. 1941), free-lance translator and critic, jaak.rahesoo@mail.ee