

SUVEMUINASJUTT LEIGOL

Vaateid ja võrdlusi

LUULE EPNER

William Shakespeare, „Suveöö unenägu“.
Lavastajad: Tõnu Lensment ja Taago Tubin. Kunstnik: Liina Tepand. Tulekunst: Tõnu Tamm. Muusika: Aivar Tõnso. Osades: Ain Lutsepp, Jaan Rekkor, Guido Kangur, Laine Mägi, Tõnu Oja, Viire Valdma, Hilje Murel, Evald Aavik, Peeter Volkonski, Ines Aru, Tarmo Tagamets, Agu Trolla, Mart Usin, Glen Kelp, Meinhard Uiga, Peeter Pai jt. „Ludus Rusticuse“ esietendus 27. VII 2005 Leigo vanal järvel.

Asudes lähivaatlema mõnd lavastust, tuleb vaatlejal otsustada, kuidas seda kontekstualiseerida. Taustu ja tingimusi, mis mõjutavad teatrisündmuse identiteeti ja vastuvõttu, on palju ja mitmesuguseid, sest teater toimib vastastikku seotud ideoloogiliste, majanduslike, sotsiaalsete, eetiliste, esteetiliste jne süsteemide ja ideede mõjuväljas (Postlewait 1991: 165). Valida potentsiaalsete raamistike seast välja need, mis on mingi lavastuse jaoks relevantsed, ei ole lihtne ülesanne, olgu peale, et alati saab valikut õigustada isiklike huvide ja kalduvustega – üht erutab uue teooria töölepanek, teist võrdlus teatriloalise traditsiooniga, kolmandat võib-olla lavastuse positsioon teatriturul. Tänavu suvel Leigo talu mail mängitud „Suveöö unenägu“ (lavastajad Tõnu Lensment ja Taago Tubin) võiks muu hulgas olla näide sellest, kuidas konteksti üsna jõuli-

selt ette konstrueeritakse. Kindlasti pole selle mõjust prii ka siinkirjutaja, kes näiteks teab, et tema tekst ilmub „Teater. Muusika. Kino“ lõunaeesti kultuurile pühendatud erinumbris. Mis siis ikka, võtkem väljakutse vastu, nagu on moes ütelda.

Võru kontekst aktualiseeriti üpris üheselt „Suveöö unenäo“ eel tutvustustes, kus anti teada, et käsitöölisi hakkavad mängima Võru Teatriateljee harrastusnäitlejad ja nad teevad seda selges võru keeles. Juba veebruaris, artiklisarja „Teatritüki sünnilugu“ välja kuulutades (sarjast paraku asja ei saanud), kirjutas „Postimehe“ reporter Andres Keil, et tegemist on regionaalsele arengule suunatud projektiga ning lavastuse kontseptsioon olevat osalt üles ehitatud professionaalide – harrastajate ning eesti – võru keele vastandusele (Keil 2005 a). Mai kuus harrastajate üht proovi kirjeldades nägi ta valmivas lavastuses integratsiooniprotsessi avaldust (Keil 2005 b). Esietendust arvustades ei maini kriitik aga kummalisel kombel võrukeelseid käsitöölisi enam sõnagagi, vaid kiidab hoopis lavastaja meeleolu- ja õhkkonnamise oskust (Keil 2005 c). Samasugune nihe leidis aset „Eesti Päevalehes“: enne esietendust reklaampealkiri „Esmakordselt kõlab võrukeelne Shakespeare“, pärast aga rääkis arvustaja Andres Laasik peamiselt lavastaja võitlusest loodusega. Tõsi, erinevalt „Posti-



Vaataja naudinguga oluliseks koostisosaks võinuks olla imetus ja imestus selle üle, mis kõik (suve)teatris võimalik on ja kuidas trumbatakse üle loodusjõud. Ain Lutsepp (Puck).

mehe” ametivennast põhjendas ta sää-
rast kannapööret: idee tuua käsitöölise
stseenide kaudu sisse kohalik teema
paistnud esialgu huvitav, kuid ei olevat
realiseerunud suure õnnestumisena
(Laasik 2005).

Usaldades eelreклаami, tuleks lavas-
tust käsitleda interkultuurilise teatri il-
minguna, mis on eesti teatris uudne ja
atraktiivne. Sellises teoreetilises viite-
raamistikus annaks „Suveöö unenägu”
ju interpreteerida küll, kuigi esteetilisi
dominante see nähtavasti ei ava. Täpse-
mat määratlust otsides võib põhimõtte-
liseks vaidlusküsimuseks tõusta see, kas
tegemist on intra- või interkultuurilisu-
sega. Vastus oleneb võru keele ja kul-
tuuri staatuse määratlemisest: kas eesti
keele murre või iseseisev regionaalkeel,
kas „üldeesti” kultuuri lokaalne variant
või teine kultuur (või eesti kultuuri Tei-
ne, kui soovite). Siit edasi: kas tuleks
rääkida eesti kultuuri hääbumisohus
osa taasavastamisest ja väärtustamisest
teatri vahenditega (intrakultuurilisuus)
või eri kultuuride kokkupõimimisest

(interkultuurilisuus); viimasel juhul –
kas dialoogist või võitlusest hegemooni-
lise ja allutatud kultuuri vahel? Näib,
et ehkki argumenteerida saab ka esime-
se vaatekoha kasuks, on võru kultuuri-
identiteet praeguseks nii kindlalt välja
kujunenud (kujundatud), et on olemas
laialdane valmidus aktsepteerida seda
teisena või vähemasti olemuslikult teist-
sugusena kui põhjajeesi kultuur. Niisiis
interkultuurilisuus; veel täpsemalt saab
aga „Suveöö unenägu” kontseptualisee-
rida multi- ehk antud juhul bikultuuri-
lise teatrina, mille aluseks on Patrice Pa-
vis’ sõnul eri etniliste ja lingvistiliste
rühmade vastastikused mõjud ja kus
väärtustatakse kultuuriliste kogukon-
dade koostööd, nägemata selles ohtu
rahvuslikule identiteedile (ref: Schech-
ner 2002: 252).

Ometi tundub, et kahe kultuuri kom-
bineerimine „Suveöö unenäos” ei and-
nud nii huvitavat tulemust, kui võinuks
oodata, ega mõjutanud kuigivõrd üld-
kontseptsiooni. Mahult ei ole käsitöölise
te osa juba algtekstis väga suur (ajakir-

janduses kõlanud väide, et võru keeli kantavat ette veidi alla poole tekstimahust, on ilmne liialdus), peale selle esitasid nad Pyramuse ja Thisbe loo siiski eesti kirjakeeles, võrtsitades seda üksikute võrukeelsete sõnadega, nagu *prigu* või *pini* – mille peale Hermia uudishimulikult küsis: „Mis see pini on?” Põhiliselt toimus võru keel – mille kõla on ju iseenesest kena kuulata – Shakespeare'i „madala”, lihtrahvaliku keeleregistri osavalt leitud tõlkevastena, stilistilise eristusena. Hoopis võimsama kultuurilise nihestuse andnuks kõrgstiilse värsskõne tõlkimine võrukeelseks – kohe meenub Riho Kütsari esitatud võrukeelne monoloog „Olla või mitte olla” ühel „Vanemuise” aastapäevaüritusel –, aga see pole mingil moel pretensioon vaadeldava lavastuse tegijatele. Võru keele kasutamise üks resultaat oli käsitöölise koomilisuse mahe-nemine (sõnakoomika asemel teise keele efekt), mis lavastuse tonaalsusega hästi kokku klappis.

Teise eristava joonena lisandub võru keelele käsitöölise osatäitjate staatus harrastusnäitlejatena, millele suunas publiku tähelepanu ka kavaleht, kus toodi ära iga mehe amet eraelus. (Olgu meenutatud, et peale Võru harrastajate tegid haldjatena kaasa Varstu kooliteatri „Kõgökogo” tütarlapsed.) Asjaarmastajatest etendajad, ühendatud kohaliku keelega, toodab „autentsuse” tähendust – eks ole ju ikka kiidetud asjaarmastajate siirust ja pühendumust vastandina külmale näitlejatehnilisele meisterlikkusele. Kuid jälle ei andnud võte „asjaarmastajad mängivad asjaarmastajaid” Shakespeare'i komöödia opositsioonile oluliselt uut või ootamatut tähendust, ehkki mõjus värskendavalt. Võru Teatriatelj näitlejad esitasid diletante, ise mingit näitlejatehnilist diletantlikkust ilmutamata, proffidega samal tasemel; vahva oli Peräotsa Kolla (Tarmo Tagamets, kes ongi diplomeeritud näitleja)

„õigete” näitlemispooside ja -maneeride edev demonstreerimine ning Vilepilli Vello (Agu Trola) püüdlid ja naljakas travestia Thisbena. Käsitöölise tõsi-meelselt koomiline teatritegemine töötas küll lavastuse kommentaarina (vrd Peters 2005 a), kuid näidendiga etteantud viisil, nii et aadli ja lihtrahva opositsiooni varjundamine võru taustadega jäi atraktiivseks lisaväärtuseks ja rohkem vist teatritundjatest vaatajate jaoks.

Interkultuurilisuse perspektiivist on huvitav „Suveöö unenägu” kõrvutada teise tänavusuvise suurlavastusega Lõuna-Eestis, milleks oli Kauksi Ülle „Taarka” Ain Mäeotsa režiiis. Mõõn-gem, et nende kahe dramaturgiline materjal on üpris võrreldamatu: ühel pool maailmakirjanduse kõrgklassika, teisel dokumentaalne originaalnäidend, autori enda sõnul setu kommete ja ajaloo aine-line opereti moodi näitemäng (Kauksi Ülle 2005: 170). „Taarka” pidi olema setu kirjanduse kehtestamise jõuline akt ja samaaegu jätk juba kuju võtnud professionaalse võrukeelse teatri traditsioonile, mille moodustavad es-majoones Mäeotsa enda lavastused – rea alguses Bernard Kangro võru keelde ümber pandud „Susi” (1995), edasi Kõivu „Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga” (1998), Kivisildniku ja Kauksi Ülle „Pühak” (2001) ning nüüd siis „Taarka”. Kõigis neis on kaasa teinud Merle Jääger ja kolme juures autori või tõlkijana Kauksi Ülle. Nüüd pakkusid Mäeots ja kaks kanget naist, kelle juured Võrumaal, rahvalauluküllast setu pärimusteatri. Pannes kokku dokumentaalse ainese, eheda folkloori ja kohalikud asjaarmastajatest laulu-tantsurühmad, kes olid kutseliste näitlejate suhtes suures arvulises ülekaalus, näeme jälle püüdu autentsusele, mis sedakorda tõepoolest determineeris esteetikat ja mõjus ka kontseptuaalselt. Kui „Suveöö unenäos” oli võrokeste osaks kujutada koomilises võtmes alamrahvast, keda aristokraa-



Haiide Rannakivi, fotod

Madis Kalmeti Lysanderi armastuses Hermia (Hilje Murel) vastu aimub küpset meest, kes noore neiu võludest hullutatud.

did (ja publik) vaatavad lõbustatult, siis „Taarka” vaatepunkt oli vastupidine: kohalik rahvas, autentse pärimuse valdaja ja valitseja, ülendati tüki tõeliseks peategelaseks. Kui „Suveöö unenäo” „teater teatris”-stseenis kommenteerisid aristokraadid kerge irooniaga amatööride ponnistusi, siis „Taarka” üht emotsionaalset haripunkti, Hilana Taarka ehtimist setu naiste poolt, pole võimatu interpreteerida ka näitleja Merle Jäägeri rituaalse vastuvõtmisena kohalike setude hulka, s.o teatriprofessionaali legitimeerimise aktina. (Kohaliku rahva sümbolset võimupositsiooni kujutas ka baabapraasniku stseen, kus setu tüdrukud mõnuga mõnitasid „Vanemuise” meesnäitlejaid – muidugi nende tegelesi, aga lisanükkega.) Autentse setu kultuuri väärtustav vastandamine sellesse mittekuuluvatele „võõrastele” oli usutavasti ka põhjus, miks rahvaluuleuurijaid mängiti kerge koomuski laadis, mis permanentselt eksalteeritud Anna Raudkatsi (Helena Merzin) puhul teravnes karikatuuriks. Küsimuseks jääb aga,

kas „Taarka” ise kui rahvakultuuri teatraliseeritud taasesitus erinebki nii väga omaaegsete folkloristide püüdlustest, mida arvati heaks pilgata. Kas oleks folklooripärandile toetuv teater ülepea võimalik, kui seda pärandit poleks kogutud ja üles kirjutatud? Mingi kriipiva tunde selline lahendus igatahes jättis.

Teiselt poolt murendas autentsuse mõjuvälja „Taarka” etenduse ümbritsemine kaubanduslik-meelelahutusliku sigina ja saginaga. Vaheajal sai nautida setude tantsu- ja lauluetasteid, müügi-putkades pakuti kohalikke sööke-jooke ja käsitöötooteid, enne etenduse algust katsuti järele publiku teadmised ja jagati auhindu, pärast lõppu läks käima kirmask jne. Seda kõike kandis ilmselt setu kultuuri propageerimise ja tutvustamise õilis eesmärk (Setumaa maineüritus „Taarkast” ju teha tahetigi – vt Kononenko 2005), kuid samas raamistasid jõulised müügistrateegiad „Taarkat” ennast entusiastlikult väljapakkuva eksootilise huviväärsusena, turistliku šõuna. Turism aga, lihtsustades, idealiseeri-

des ja pakendades rahvakultuuri (vrd Schechner 2002: 236), aitab küll algset ja ehtsat säilitada ja eksponeerida, kuid ka moonutab seda. [Folkloori kaubaks muutmise ohust kirjutas „Taarkaga” seoses Rait Avestik (2005).] Nii andis „Taarka” pärimusteatri lavastusena vastuolulisi signaale, tema enese kultuuriline identiteet oli kergelt skisofreeniline, nõnda et võib küsida: kui ta kehtestas setu pärimust, siis mida ta õieti kehtestas? Muidugi, ega „Suveöö unenägu” ses suhtes palju erinenud, sealgi konkureeris lavastuse kui kunstiteose mõjuväljaga laadakultuuri reminisentsidega seltskondlik sündmus.

Pöördugem tagasi kontekstualiseerimise küsimuse juurde. Kui interkultuurilise teatri teoreetilised tööriistad „Suveöö unenäo” esteetikat adekvaatselt ei ava, siis tuleb proovida mõnd muud viiteraamistikku. Kohe pakub end välja suvelavastusis alati oluline tahk: etenduse suhestamine loodusega, kohavaimu mõjuvus või mõjutus. (Ka arvustuslikku retseptiooni läbis märksõna „järve-teater”.) Selles perspektiivis nihkub fookus ruumipoeetikale.

„Suveöö unenäo” vabaõhuetendamisel on maailma teatris pikk ajalugu, mis nõiduslikku metsa paigutatud tegevuse puhul on ka ootuspärane. Max Reinhardti legendaarse „Suveöö unenäo” (aastail 1905–1934 kokku kaks teist lavastusversiooni) esimene versioon (1905) lummas vaatajaid pöördlavalale püstitatud metsaga, mis koos Mendelssohni muusikaga olevat loonud romantilise ja müstilise atmosfääri. Hiljem lavastas Reinhardt seda näidendit ka vabas looduses, näiteks aasal Oxfordis, iidsete tammede varjus, või Hollywoodi pargis, kuhu „dekoratsioonideks” istutati sadakond suurt puud ja üle ojakese ehitati sild jne (vt Kennedy 2004, Bojadžijeva 1987). Kodumaisest teatrist on nimetada Finn Poulsenit „Suveöö unenägu” Tartu Toomemäel (Emajõe Suvetea-

ter, 1999). Metsa ümbermängimist veekoguks kohtas Robert Lepage’i skandaalses lavastuses 1992. a (tõsi, mitte looduses, vaid Londoni teatrimajas), kus laval oli liiva ja mudaga täidetud basseini, mille kohal hõljus süng, ning näitlejad tegutsesid vee ja mudaga nii innukalt, et teater olevat pidanud esiridada istujaile suuri vihmakeepe jagama (Kennedy 2004: 323). Midagi nii ekstreemset lavastaja Tõnu Lensment ja kunstnik Liina Tepand ei pakkunud, kuid ohtralt visuaalseid efekte küll.

Mängupaik, Leigo turismitalu vana järv ja selle ümbrus Otepää kõrgustiku kuppelmaastikul, on õigupoolest inimekäega kujundatud ja vormitud maastik, samuti on tänu „Leigo järve muusika” kontsertidele sellesse juba ladestunud kultuurilisi tähendusi. Niisiis polnud publikumagnetiks senitundmatu paik Eestimaal, vaid kõrgkultuuriliste üritustega vääristatud koha ette teada võlu. Lavastuse koduleheküljel lubati haarata mängu „kogu ilu, mida pakub Leigo muinasjutuline märgala” (<http://www.ludusrusticus.ee>), ja selle nimel oli tõesti pingutatud. Teatriuurija Gay McAuley järgi võib lavastus saada kohast (*place*) inspiratsiooni või olla koha uurimise ja kogemise vahend: mõnikord pühitseb lavastus kohta, mõnikord kasutab kohta omaenda huvides ära, mõnikord aga mängib reaalse ja fiktsionaalse kogemise liitekohas (McAuley 2003: 599). „Suveöö unenägu” paistab kuuluvat teise liiki, kuna „lavastas” aktiivselt Leigo loodust näidendi fiktsioonimaailma visualiseerimise huvides – transformeerimaks järve maastikku maagiliseks haldjariigiks.

Mänguruum oli organiseeritud enam-vähem keskkonnateatri põhimõtete järgi, st püüti hõlmata kõik paigad Leigo järve kallastel ja vete peal. See tõi kaasa nn multifookuse, st vaataja pidi korduvalt tegema valiku mitmel pool simultaanselt nähtava ja toimuva vahel.



Jaani Evariti foto

Guido Kanguri Demetriuse suhtumises teda visalt jälitavasse Helenasse (Viire Valdma) on rohkem naiste tähelepanust hellitatud mehe tühimust kui vaenulikkust.

Mänguruumi 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 kutsutud imetlema; vastukäiguks ongi maastiku muutmine keskkonnaks, mis haarab vaataja endasse, kuid mitte pelgalt iseendana, vaid lavateose fiktsionaalse maailmana, mida ta projitseerib (vt ka Saro 2002: 19). Nii toimus ka „Suveöö unenäos“. Paraku osutus hõlvatav ruum pisut liiga avaraks, vahest ka omamõjult vastutõrkuvaks, ning publiku ümber toimuva tegevuse jälgimine oma istmetele (muide, väga ebamugavatele) naelutatud vaatajate jaoks õige pingutavaks. Esietenduse järel nurises kriitika ühel häälel lavastuse alguse üle, mis oli paigutatud mäenõlvale publiku selja taha; minu nähtud etendusel oli stseen üle kantud platvormsaarele järvel ning valge linaga laud ja muu atribuutika üleval mäel taandunud kujunduselementideks. Kuid mänguruumi venitasid

välja ka näitlejate, eeskätt armastajapaaride liikumine vahekäigus ja külgedel, eriti aga lõkgetuledega dekoreeritud vastaskalda mänguvõtt – sinna sõideti parvega üle järve ja joosti ümber järve, sealt saabusid jalgratastega käsitöölised-kohalikud jne. Vastaskallas ei olnud looduskaunis „lavatagune“ mängust vabadele näitlejatele, vaid sinna oli paigutatud mõni oluline sündmuski, nagu Titania uinutamine võlulillega. Kui pikad vahemaad võtsid mõnikord tarbetult tempot maha ning kippusid hajutama tegevust, siis halb helivõimendus tegi sedasama tekstiga, nii et kohati võis olla päris raske viia kokku kuskil kaugel viibiv näitleja, tegelane (kes räägib?) ja tekst. (On kurioosse võitu, et Leigol mängitud sõnalavastuse kavalehele pandi loo ümberjutustus, justkui aimates, et vaataja võib narratiivi jälgimisega kimpu jääda, eriti kui „Vanemuise“ samanimelise balletilavastuse kavalehel tavapärasest libretot ei leidunud – kuid tantsukeeli jutustatuna oli lugu absoluutselt loetav.)

On ilmselt paratamatu, et vabaõhulavastuses läheb kaotsi Shakespeare'i ruumi-dihhotoomia – Ateena (tsiviliseeritud elu reeglite järgi) *versus* mets (tunnete ja tungide vabadus). Praktilistel põhjustel mängiti õukonnastseene selsamal saarel, kus armastajate metsaseiklusigi, ent kuna mängupaiga muutuv tähendus kuulub teatritinglikkuse hulka, millega oleme harjunud, ei tekkinud sellest segadust. Jättes Ateena välja, võib ikkagi öelda, et fiktsionaalse maailma ja mänguruumi suhe ei põhinenud päriselt visuaalsel analoogial – märksa lähemalt olid need seotud lavastuses Toomemäel, suure kivi ümber, kõrgete puude all. Shakespeare'i suveõist metsa asendasid suveõhtune järv ja saar, millest tulenes mitmesuguseid muudatusi, alates tekstikohendustest kuni Demetriuse (Guido Kangur) ja Lysanderi (Madis Kalmet) triivimiseni parvedel, selmet ekselda udus, näitlejannade Hilje Mureli ja Viire Valdma füüsilist kõrgvormi tunnustavad ujumisretked ja mitmed vettekukkumised kaasa arvatud. Mingeid suuremat sorti ümbertõlgendusi ülekanne metsast järvele minu arust kaasa ei toonud. Küll aga seadis kunstniku ja lavastaja ette keerulisemaid ülesandeid, sest küllap on veekogu raskem kaasa mängima panna kui puid ja kive. Need ülesanded lahendati efektselt ning kunstiliseks dominandiks paistiski tõusvat teatriimede (või -trikide) abiga loodud maagia ja muinasjutt. Vaataja naudinguliseks koostisosaks võinuks olla imetus ja imetus selle üle, mis kõik (suve)teatris võimalik on ja kuidas trumbatakse üle loodusjõud. Juba etenduse algus oli nõiduslik – Puck (Ain Lutsepp) kõndimas mõõdetud sammul mööda veepinda järvel seisva pimestavvalge voodini. Hiljem demonstreeris vee peal käimise võimet ka haldjakuningas Oberon (Jaan Rekkor), ja isegi eesliks nõiutud Peräotsa Kolla omandas selle. Helenat otsima

lendas Puck, „veel nobedam kui tatarlase nool“, sõna otseses mõttes – vihinale üle järve; järvest purskus veejugasid, Oberoni kõhutuul visualiseerus rohelise raketi lennukaarena jne. Imedega ühines ilu: lõkkes kaldal, tumeda järve ja vees peegelduvate tulede kaunis kooskõla, liuglev parv lõkerdavate haldjaneidudega; lisaks hellitati kuulmismeelt originaalmuusikaga (helilooja Aivar Tõnso) muusikute trio elavas esituses. Lavastaja ütleb oma sooviks olnutvat „tungida igikestva armutungi saladusteni. Jõuda argireaalsusejärgsele teisele kooskõla tasandile, kus maised käitumisnormid ei oma inimvahelistes suhetes otsustavaid tähendusi“ (<http://www.ludusrusticus.ee>). See teine, mitteargine reaalsustasand visualiseeriti tõepoolest meeleolukalt ja meelikõitvalt.

Küsitavam oli naturaalse ja teatraalse ehk loodusliku ja kunstliku vahekorra lahendus, millega suveteatris tuleb alati tegelda. „Loodus, iga „päris koht“, mis asetseb väljaspool teatri kaitsvaid semiootilisi piire, on halastamatu kriitik teatraalsuse suhtes [- - -] igal põõsal on täielik õigus papist rekvisiit välja naerda,“ kirjutab kunstnik Liina Unt (2002: 27). „Suveöö unenäo“ kunstnik Liina Tepand kriitikat nähtavasti ei kartnud, vaid täiendas looduse loomulikku ilu pisut kitsilike, liialdatult ilusate detailidega: rohu sisse oli torgatud üle-elusurusi valgeid kunstlilli, millesarnaseid, ainult kirevamaid, võis näha ka saarel, visuaalselt kunstliku (kunstipärase) elemendina mõjusid ka orkestrandid ning helerohelised, erkroosad, punased ja kollased haldjarahva kostüümid. See kujundus ei soovinud loodusega leebelt harmoneeruda, vaid ehitas selle sisse üsna ülbelt omaenda teatraalse ja ereda-värvilise maailma.

Eespool kõneks olnud „Taarka“ oli ka stsenograafia ja kohavaimu poolest „Suveöö unenäost“ selgesti erinev, kui



Lensmendi „Suveöö unenäo” armunud on küpsemad ja elukogenumad, neis on vähem spontaanset emotsiooni ja rohkem sihikindlat tegutsemist oma ihaldatu kättesaamiseks. Vastavalt vanemad on ka Theseus (Peeter Volkonski) ja Hippolyta (Ines Aru) – väärikas valitsejapaar, kelle abielu ajendiks võib uskuda pigem poliitilist kaalutlust kui kirge. Muusikud vasakult: Tanel Paliale, Sander Saarmets ja Aivar Tõnso.

mitte vastandlik. Obinita Seto Seltsima- ja vana setu kindlustalu moodi kinniehitatud õu oma etnograafiliste ja ajalooliste konnotatsioonidega on folkloorilavastuse etendamiseks muidugi ideaalne koht, peale selle veel teatri jaoks varem pruukimata, publikule avastuseks. Võrdlemisi väike ja suletud ruum ei lasknud mänguenergiat hajuda. Obinitasas sai etendus kohavaimudelt jõudu ning aitas neil omakorda mõjule pääseda, Iir Hermeliini lavakujundus, kui seda nii võib nimetada, oli aga lihtsalt vaimustav. Seemneist-istikuist hoole ja armastusega kasvatatud hiiglaslikud kõrvitsad, kurgid ja kapsad, hernepeenar, mitut sorti lilled, lisaks räästa all rippuvad sibulavanikud ja kuivatatud kalad – kõik see moodustas taimse „dekoratsiooni”, mis sõna otseses mõttes kasvas välja loodusest ja sulandus absoluutse orgaanilisusega taluolustikku. Kui juurde arvata setu rahvariided kostüümidenä ning lapsed ja loomad lavaval (hobune ja kits, minu nähtud etendusel ka juhuslikult mänguplatsile eksi-

nud koer), siis saame täiskomplekti ehtsust ja naturaalsust produtsereivaid võtteid.

Nõnda pakkus Lõuna-Eesti suveteater *anno* 2005 võrdlemisi erinevaid elamusid. Ühelt poolt kõrgklassikat kunstmaastikul, mažoorseid armumänge teatraalses ja artistlikus stiilivõtmes, võrtsiks pisut kohalike rustikaalset koomikat. Teiselt poolt setu laulumängu, ehtsat ja oma, kus sekka ka valusamaid teemasid ja toone. Ega vist kumbki lavastus realiseerinud oma potentsiaali, üks ei lummanud täielikult, teise väge vähendas liiga nähtav püüd pakkuda eksootikat neile, kes „tulevad maale n-ö liblikavõrguga” (Kabun 2005). Peale selle oli mõlemal etendusel probleeme heli ja nähtavusega.

Rääkimata on „Suveöö unenäo” rollidest. Võimalik, et tegevuse üleviimine järvele inspireeris haldjaid kostümeerima putukateks, kui juba loobuti mütooloogiliste olendite kujutamise konventsioonidest – eks või neid näha lendlemas vete peal, samas kui metsas ootaks

nägevat loomsemaid (või taimsemaid?) eluvorme. Üksiti sai reaalelulise põhjenduse asjaolu, et armunud haldjaid ei näe. Või siiski: „Lenda ära, lepatriinu!” peletas pahaaimamatu Hermia haldjate kuningat. Kostüümidest palju kaugemale haldjate putuklikkus siiski ei läinud. Ain Lutsepa Puck oli ehk kõige loomulähedasem ritsikale, kelleks ta oli riietatud: muretu tembutaja, kes lustlikult tekitab ja lahendab armusegadusi; kergejalgsem, „õhulisema” plastikaga ja mõneti helgemas tonaalsuses kui Hannes Kaljujärve Puck Finn Poulseni lavastuses. Lepatriinu Oberoni (Jaan Rekkor) ja tõreda herilase moodi Titania (Laine Mägi) roll sisaldasid traditsioonilist haldjalürismi õige vähe, ennem olid nad kaua koos elanud abielupaari nägu, kes ei saa teisiti, kui peavad teineteisega näaklema ja kiusu ajama, kumbki jonnakalt oma õiguses kinni. Üleüldse olid selle lavastuse armastajad vanemad, kui eesti publik nägema harjunud või harjutatud: „Suveöö unenägu” on lavastatud põhiliselt teatrikooli diplomitööna. Nii on seda mänginud VI lend 1974. a (lav Grigori Kromanov), XV lend 1990. a (lav Kalju Komissarov) ning eelmisel hooajal nägi rambivalgust XXII lennu versioon (lav Priit Pedajas). Viimase puhul, mida siinkirjutaja veel näinud pole, on räägitud minimalistlikust lavast ja tekstikesksest, värsside ilu esiletõstvast režiist (vt Peters 2005 b), millest Lensmendi stiil ilmselgelt erineb. Kui tudengilavastused, aga ka Poulseni suvelavastus, on teinud panuse noorte näitlejate tundesiirusele, siis Lensmendi „Suveöö unenäo” armunud on küpsemad ja elukogenumad, neis on vähem spontaanset emotsiooni ja rohkem sihikindlat tegutsemist oma ihaldatu kättesaamiseks. Vastavalt vanemad on ka Theseus (Peeter Volkonski) ja Hippolyta (Ines Aru) – väärikas valitsejapaar, kelle abielu ajendiks võib uskuda pigem poliitilist kaalutlust kui kirge.

Ka Poulseni suvelavastuse moodsalt rõivastatud söakad armastajad näitasid iseloomu (naised rohkem kui mehed), nüüd on romantilisest stereotüübist veel enam eemaldatud, ehkki väline kaasajastamine piirdub enam-vähem meeste tänapäevaste ülikondade ja päikesepriilidega. Guido Kanguri Demetriuse suhtumises teda visalt jälitavasse Helenasse on rohkem naiste tähelepanust hellitatud mehe tühimust kui vaenulikkust, ja Madis Kalmeti Lysanderi armastuses Hermia vastu aimub küpset meest, kes noore neiu võludest hullutatud. Ka naiste rivaliteet on terav ja tahtmised tugevad, ning omavaheliste suhete segadikus löövad välja üsna ilmsed seksuaalsed alamtoonid. Armunute mõõdutundeliselt moderniseeritud käitumismustrid säilitavad psühholoogilise usutavuse läbi kõigi loo pöörakute, nad on küll koomilised, kuid liialdusteta.

Suveatri raamistikus näeb „Suveöö unenägu” minu meelest välja keskmiselt korraliku üritusena: leidlikud ideed, mis osalt takerdusid teostuse puudujääkidesse; looduse teatraliseerimise katsed pooltel teel; huvitavate nüanssidega rollilahendused üldjoontes traditsioonilise tõlgenduse raames. Kui aga tänavu mängukavas olevaist/olnud „Suveöö unenägu” tuleks välja valida üks, siis eelistaksin hoopiski belglase Hugo Fanari „Vanemuises” lavastatud balletti, mille postmodernistlik stilistika mängib tavatähendusi kaugelt julgelt ümber kui sõnalavastused. Üllatusi on seal palju: Iir Hermeliini rohelise hiigellehe sisepinda meenutav mitmetasandiline lavakonstruktsioon; põnevalt eklektiline haldjaskond, kus leidub nii animaalsust kui ka viiteid tänapäevastele meediatüüpidele ja subkultuuridele; seebiseriaali kõrgseltskonna laadis valitsejapaar ja karaktertüüpidenalähedastatud armastajad; Aivar Kallaste moelavastaja Quince, kes tantsib Tarantino intervjuud (*sic!*); Jaan Willem Sibula ülinal-



Haide Rannakivi fotod

Võru Teatriateljee näitlejad esitasid diletante, ise mingit näitlejatehnilist diletantlikkust ilmutamata, proffidega samal tasemel. Käsitöölised (vasakult): Mart Usin (Ribikundi Robi), Peeter Pai (Tilli Toomas), Glen Kelp (Kräbo) ja Agu Trolla (Vilepilli Vello).

jakas diletant-tantsija Bottom jne. Ei julge küll teha üldistusi nüüdistantsuteatri avangardsusest sõnateatriga võrreldes,

kuid kindlasti on Fanari lavastus hea näide sellest, kuidas klassikat tantsukeeles rõõmsalt dekonstrueerida.

Kasutatud kirjandus:

Rait Avestik 2005. „Kaubandusliku välimusega dokumentaalteater“. – „Sirp“ 12. VIII.
Ljudmila Bojadžijeva 1987. Reinhardt. Leningrad: Iskusstvo.
Richard Schechner 2002. Performance Studies: An Introduction. London – New York: Routledge.
Kaile Kabun 2005. „Suvelavastus, mida toetas ehe ja eluterve õhkkond“. – „Võrumaa Teataja“ 18.VI.
Kauksi Ülle 2005. „Seto kiranduse kehtestamine“. – „Vikerkaar“ nr 7–8, lk 168–171.
Andres Keil 2005 a. „Südatalvel algas suveöö unenägu“. – „Postimees“ 3. II.
Andres Keil 2005 b. „Võrokeseid lustivad Williamiga“. – „Postimees“ 26. V.
Andres Keil 2005 c. „Järveteater rabab mastapaususega“. – „Postimees“ 29. VII.
Dennis Kennedy 2004. Shakespeare ja stsenograafia. XX sajandi lavastuste ajalugu. (Tõlk L. Blumenfeld). Tallinn: Eesti Teatriliit.

Elina Kononenko 2005. „Paradoksaalne Taarka Obinitsas“. – „Võrumaa Teataja“ 16. VI.
Andres Laasik 2005. „Näitlejad kadusid Leigo maalilisesse“. – „Eesti Päevaleht“ 30. VII.
Gay McAuley 2003. „Place in the Performance Experience“. – „Modern Drama“ vol 46, N 4, lk 598–613.
Maris Peters 2005 a. „Mahe-kibe unenägu“. – „Sirp“ 5. VIII.
Maris Peters 2005 b. „Shakespeare 2004. aastal“. – „Teater. Muusika. Kino“ nr 1, lk 14–20.
Thomas Postlewait 1991. „Historiography and the Theatrical Event: A Primer with Twelve Cruxes“. – „Theatre Journal“ vol 43, N 2, lk 157–178.
Anneli Saro 2002. „Lava kehtestamine looduses“. – „Teater. Muusika. Kino“ nr 8–9, lk 19–21.
Liina Unt 2002. „Kui ruumid räägivad“. – „Teatrielu 2001“ (koost. M. Läänesaar, E. Paaver). Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 25–36.