

POSTMODERNISM SIIRDEAJASTU EESTI TEATRIS

Luule Epner

Tallinna Ülikool, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Ülevaade. Artikkel annab ülevaate postmodernistliku esteetika levikust eesti teatris siirdeajastul (1980. aastate lõpust kuni 21. sajandini). Sel perioodil avaldus postmodernism teatris nõrgemini kui teistes kunstides, piirdudes üksikute lavastajate ja teatritruppidega. Artiklis vaadeldakse postmodernismi perspektiivist lähemalt 1980. aastate lõpul tegutsenud lühiajalisi vabatruppe (Gregor, Ruto Killakund), 1992. aastal esimese Eesti erateatrina loodud Von Krahli teatrit ja selle juhi Peeter Jalaka loomingu ning riigiteatris tegutsenud Evald Hermaküla ja Mati Undi lavastusi. Postmodernistlik esteetika imbus eesti teatrisse 1990. aastatel ja hakkas teatripilti jõulisemalt mõjutama 21. sajandi alguses, kuid teatridiskursuses postmodernismi teooriad ei kinnistunud. Artiklis analüüsitakse eesti teatri postmodernismileiguse põhjusi ning selle mõiste kasutamist kirjeldusmudelina lääne teatris üldisemalt ja eesti teatridiskursuses.¹

Võtmesõnad: postmodernism, eesti nüüdisteater, eesti teatridiskursus, Von Krahli teater, Peeter Jalakas, Evald Hermaküla, Mati Unt

Sissejuhatus

Siinses artiklis on vaatluse all Eesti teatrisituatsioon siirdeajastul – perioodil, mis algas 1980. aastate teisel poolel Nõukogude Liidu lagunemise ja Eesti taasiseseisvumiseni viinud poliitiliste

¹ Artikli valmimist on toetanud Eesti Teadusagentuuri grant PRG636 „Eesti siirdekultuuri arengustrid (1986–1998)”. Käsitlus toetub osaliselt vastavale alapeatükile autori artiklis „Pildi kokkupanek. Nüüdisteatri kaks aastakümnet”, ilmunud kogumikus „Vaateid eesti nüüdisteatritele” (Tartu, 2016).

ja ideoloogiliste nihetega ning kestis sajandivahetuseni. Siirdeaja Eesti ühiskond püüdis institutsioonide ja tehnoloogia tasandil lääne modernsusele järele jõuda, ent samal ajal võeti omaks postindustriaalseid kultuurimustreid ja väärtusi, s.o ühiskondlik-kultuuriline moderniseerumine ja postmoderniseerumine toimusid samal ajal ja läbipõimitult (Lauristin 1997: 26, 36).

Siirdeaja kultuuriprotsesside laiema raamistiku moodustavad ajastuomased nihked ajaloolise aja ja (kultuuri)geograafilise ruumi tajumises. Ruumilises plaanis oli peamine eesmärk tagasipöördumine läände ehk sidemete taastamine ja tihendamine lääne kultuuriga. Muu hulgas avaldus see kaasaegsete lääne mõtte- ja kunstivoolude entusiastlikus retseptsioonis; olulisim ja mõjujõulisim neist oli postmodernism. Aja tasandil oli Ida-Euroopa riikide siirdekultuuri põhiprobleemiks minevik ja selle pärand tuleviku jaoks (Kennedy 2002: 195). Kui nõukogude minevikust püüti Eesti ühiskonnas distantseeruda, siis suhe eelmise iseseisvuse aja pärandiga oli nostalgiline ja restauratiivne. Riikliku iseseisvuse taastamise ajal (1980.–1990. aastail) olid tugevalt esil uskonservatiivsed väärtused ja rõhutatud rahvuslikkus, toetatuna nostalgilisest püüdlusest taastada 1930. aastate sotsiaalsed ja vaimsed struktuurid. Rahvuslike väärtuste mõju vähenes ja kõrgkultuur postmoderniseerus stabiliseerumisperioodil 1994–1997. (Lauristin, Vihalemm 1997: 83)

See dünaamika on muidugi visandatud väga üldjooneliselt. Lähemal vaatlusel ilmneb, et postmoderniseerumine toimus kultuurivaldkonniti ja kunstiliigiti erinevas tempos ja ulatuses. Eesti teatris ei saanud postmodernismist uuenemise peateed, nagu toimus kaasaegses lääne teatris ja ositi teistes eesti kunstides – siirdeajal oli postmodernismi positsioon teatris palju nõrgem kui kirjanduses, kõnelemata visuaalkunstidest. Eesti teater haakus esmajoones moderniseerumisprotsessiga (nt võeti kiiresti kasutusele uus tehnoloogia), märksa vähem aga postmodernse vaimulaadi ja esteetikaga. Millal, kus ja kuidas ilmus postmodernism eesti teatrisse? Mis olid teatris domineeriva postmodernismileiguse põhjused? Neile küsimustele vastuste leidmiseks tuleb kõigepealt määratleda

postmodernismi peamised tunnusjooned, nii üldised kui ka teatrikunstile eriomased.

Mis on postmodernism (teatris)?

Paljud teoreetikud eristavad postmodernsust kui ühiskondlikku ja kultuurisituatsiooni postmodernismist. Viimast võib teatri ja teiste kunstide perspektiivist käsitleda teatud suundumusena kunstipraktikates või esteetilise paradigmana (kunstiliste vahendite ja stiilitunnuste kooslusena), mida motiveerivad ja mille kaudu väljenduvad postmodernne maailmapilt ja subjektsus.

Postmodernset maailmapilti iseloomustab usaldamatus modernsuse suurte jutustuste (Lyotard'i *métarécit*) vastu, mis pakuvad universaalseid ja kõikehõlmavaid kirjeldusmudeleid inimkonna ajaloole, inimkogemusele jm. Küsimuse alla seatakse ratsionaalne ja keelekeskne tunnetus kui kindlate tõdede allikas, valdavaks muutub epistemoloogiline relativism. Teatris väljenduvad need nihked eeskätt kehalisuse ja afektiivsuse esiletõusust tekstilisuse arvel ning vaatajate meelelise tajukogemuse väärtustamises. Postmodernne mõtteviis vastustab essentsialismi, sh ettekujutust inimloomuse muutumatuses läbi ajaloo – arusaam, millele suurel määral toetus traditsiooniline psühholoogiline teater –, ning eelistab vastuolulisust ja ambivalent-sust esile tõstvat loogikat („nii see kui ka teine”, mitte „see või teine”) (vt Kellner 2007: 109). Postmodernne subjekt kujuneb maailmas, mis on tulvil hierarhiliselt korrastamata erinevusi, teda moodustavad väärtussüsteemid on suhtelised (Raud 2013: 61–62).

Linda Hutcheoni (1988: 222) sõnul on postmodernism paindlik ja pluralistlik, isegi seesmiselt paradoksaalne, kuivõrd kunstilisi ja ideoloogilisi norme ühtaegu seatakse sisse ja õõnestatakse. Sestap ei tundu postmodernistliku stiili defineerimine tunnuste kataloogi kaudu eriti viljakas. Kui siiski tõsta eri allikate põhjal esile üldist laadi põhijooned, siis koorub välja mitmesuguste piiride ületamine või hägustamine, nagu piirid žanrite ja kunstiliikide vahel (hübriidsus või eklektika), kultuuriliselt kõrge ja madala, fiktsiooni

ja reaalsuse (antimimeetilisus), aga ka teooria ja praktika vahel (eneserefleksiivsus). Tugevad tunnused teatri vallas on kunstiliste vahendite mittehierarhilisus, fragmentaarsus (mis tuleneb sageli brikolaaži meetodist), taaskasutus (*recycling*), intermeedialisus ja uue tehnoloogia kasutamine. Loomeprotsessis taandub lavastaja kui tähendusi kontrolliv instants ning esile kerkivad koosloome (*devised theatre*)² ja rühmaimprovisatsioon. Lääne teatridiskussioonis on postmodernismidiskussioon seotud eelkõige visuaalkunstist 1970.–1980. aastail väljakasvanud etenduskunstiga (*performance*), mis kehtestas end uue, teatrit dekonstrueeriva ja representatsiooni hülgava meediumina (vt Auslander 1997: 49–57).

Siiski tuleb rõhutada, et postmodernismi avaldumisviise teatrikunstis on teoreetiliselt kirjeldatud oluliselt vähemal määral kui kirjanduses, visuaalkunstis, arhitektuuris jm. Suurtes teatriteksikonides puudub sageli märksõna „postmodernism”. 1993. aastal avaldatud artiklis väidab Jane Goodall (1993: 24), et erinevalt arhitektuurist on teatri (ja etenduskunsti) teoorias ja praktikas raske, kui mitte võimatu piiritleda postmodernistlikku pööret ning teater olevat postmodernismidiskussioonist kõrvale jäänud. Ka prantsuse teatriuurija Patrice Pavis (1998: 279) nendib, et teatritegijatele on postmodernismi filosoofia jäänud võõraks, seda on keeruline kohandada teatripraktikatele ja uuenduslikke suundi sildistatakse postmodernismiks ilma teoreetilise ranguseta.

Teatriajalugudes ei ole postmodernism samuti kuigi populaarne kirjeldusmudel. Üks põhjusi võib olla asjaolu, et puudub üldiselt aksepteeritud mudel, mis kirjeldaks lääne teatri ajalugu modernismi, s.o postmodernismi eelkäija kategooria abil.³ Teatris oli modernism

² Teatriterminoloogia töөрühma definitsiooni kohaselt on koosloome (*devised theatre*) lavastuse loomise protsess, mille tuumaks on kindla alusteksti puudumine ja lavastuse valmimine loominguilise trupi koostöös. Vt <https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/#char-K> (11.11.2024).

³ Esinduslik „Oxfordi illustreeritud teatriajalugu” (1995, eesti k 2006) vaatleb küll modernismi ja ajaloolist avangardi (futurism, sürrealism jt voolud), kuid uumat teatrit käsitlevas peatükis postmodernismi mõistet ei kasutata.

hilisem ja pehmem kui lähikunstides ega tulnud eriti aredalt esile (Connor 1997: 141–142). Nii ongi modernismi ja postmodernismi piir teatriloos jäänud liikuvaks ning nende esteetiline omapära ja erinevus hämarapoolseks. Teoreetilise ja ajaloolise raamistiku hõredus mõjutas kahtlemata postmodernismi märkamist, mõistmist ja kirjeldamist siirdeajastu eesti teatris.

Postmodernismi tulek teatriväljale

Postmodernism mõistena ja praktikana saabus eesti kultuuriväljale mitmes laines: arhitektuuris hakati postmodernismist rääkima juba 1970. aastate lõpus, kunstikriitikud tutvustasid postmodernismi teooriaid 1980. aastate keskpaigast ja kirjanduskriitikud sama kümnenäi lõpust alates (Tomberg, ilmumas 2025). Teatrikriitikutest kasutas postmodernismi mõistet teadaolevalt esimesena Tõnu Karro, kes tõdes 1987. aasta algul toimunud arutelul, et eesti teater on jõudnud postmodernismi staadiumisse (Hetkeseis 1987: 96). Karro (1987) väitis, et toetub Umberto Eco mõistekasutusele ja mõistis postmodernismina lavastuslike kujundisüsteemide eneseammendamist, niisiis väljendas see mõiste esmailmumisel pigem negatiivset hinnangut. Aastajagu hiljem suhestas Andres Heinapuu (1988: 48–51) artiklis „Puškin on surnud!” Mati Undi lavastusi postmodernistliku arhitektuuriga, ühisosaks radikaalne eklektitsism ning olemasolevate, eri algupära kunstivahendite kombineerimine, selmet leiutada uusi; impulsi oli ta saanud Jaak Olepi 1986. aastal ilmunud arhitektuuri-ülevaatest. Selles artiklis analüüsis Heinapuu Undi teatri omapära alates 1980. aastast, paigutades nõnda postmodernismi kategooriasse ka sügaval nõukogude ajal valminud lavastused.

Postmodernistlikku tundelaadi ja stiilijooni leidub tõepoolest juba nõukogude perioodi kunstiloomingus, ehkki tsensuuri tõttu jäid need sünkroonkriitikas postmodernismina identifitseerimata ja reflekteerimata. Epp Annus on näidanud, et postmodernism on mõistetav mitte ainult hiliskapitalistliku, vaid ka hilissotsialistliku ühiskonna kultuuriloogikana. Diskursusena algas postmodernism

Ida-Euroopa maades 1980. aastail, ent kunstilise strateegiana veel varem, diskursusele n-ö tagantjärele eelnedes (Annus 2000: 770). Juba 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse teatriuenduslikes lavastustes (Evald Hermaküla, Jaan Tooming) põimusid modernistlikud jooned postmodernistlikega. Viimastest on märkimist väärt näitlejamängu kehalisust ja kõrgendatud emotsionaalsust rõhutavad kunstilised strateegiad, mis ei sea eesmärgiks kirjandusliku alusteksti tõlgendamist, klassikaliste tekstide dekonstrueerimine, samuti prooviprotsessis ning mõnes lavastuseski domineeriv improvisatsioonilisus (nt „Sina, kes sa saad kõrvakiile”, 1971 ja nn ööteatri etendused). Eesti teatriuendus sai kaudselt impulsse nii sotsialistlikus Poolas tegutsenud Jerzy Grotowski teatri-ideedest kui ka Ameerika off-off-Broadway truppide loomingust; kaasajal nimetati neid suundumusi eksperimentaalseks teatriks, kuid tagantjärele on neid mõtestatud postmodernistlikuna (Heinsalu 2015: 86). 1970. aastail tegid postmodernistliku mündiga lavastusi mitmed noored lavastajad, näiteks väärrib nimetamist Kalju Komissarovi lavastus „Good-bye, baby” (1975) Mati Undi radikaalselt fragmentaarse ja stiilieklektilise näidendi põhjal.

Rein Heinsalu (2015: 96) sõnutsi väsis 1960.–1970. aastate vahetuse postmodernistlike elementidega teatrimurrang 1980. aastate argipäevas, et ilmuda uuesti Eesti iseseisvumise järel, 1990. aastatel. Seda uut ilmumist valmistasid ette perestroika aegu loodud vabatrupid, mida vaatlen järgmises alaosas.

Siirdeaja algus: uued vabatrupid

Teatri kui kollektiivselt loodava kunsti arenguprotsesside analüüsis on tarvis jälgida mitut omavahel seotud ja üksteist mõjutavat tasandit: institutsioonilised vormid (teatritüübid) ja tööviisid, kunstilised valikud ja strateegiad ning ideed, väärtused ja mõtteviisid, mis kunstilisi valikuid suunavad. Siirdeajastu nähtavamad ja kiireimad muutused toimusid institutsioonilises süsteemis. Teatris said need muutused alguse 1980. aastate lõpus, kui riiklike

kontrollimehhanismide lõdvenedes tekkis võimalus luua eraalgatuslikke teatritruppe väljaspool riiklikku repertuaariteatrite süsteemi. Uute väikeste vabatruppide kunstilised eesmärgid ja ideoloogilised alused olid mitmesugused. Postmodernismiga haakusid mõned esteetiliselt motiveeritud trupid, mis soovisid teha teistsugust, kaasaja lääne teatriga sünkroonis olevat teatrit. Nende seas paistsid silma Gregor ja Ruto Killakund.⁴

Toomas Hussari loodud trupp Gregor alustas 1988. aastal ja tegutses vaheaegadega kuni aastani 1996. Töötati projektiteatri põhimõttel, st igaks lavastuseks pandi trupp eraldi kokku, ja põhiliselt koosloome meetodit rakendades. Gregori aoloogilistel ja absurdistlikel lavastustel, mida tegid peamiselt Toomas Hussar ja Toomas Saarepera (mõnes projektis ka Ervin Õunapuu), oli ühisjooni etenduskunstiga. „Viimane öö” (1989) oli suuremalt jaolt improviseeritud dialoogiga absurdilik näitemäng, ühtaegu naljakas ja beckettlikult tõsine (Heinsalu 1989). Üpris radikaalselt tühistas teatri tavalised antused „Lågmålða” (rootsi keeles „vaikne”), mis esitati Pärnus, esimesel rahvusvahelisel alternatiivteatrite festivalil Baltoscandal (1990): publikul oli paarikümne minuti vältel vaadata inimitühi lava, kus seisid laud tuhatosisis hõõguva sigaretiga ja kaks tooli, teine neist kummuli, ning põrandal vedeles kortsus ajaleht (vt Tuumalu 2012) – otsekui kutse rekonstrueerida juba juhtunu järelejäädud jälgede põhjal.

Baltoscandali rajaja, teatritrupp Ruto Killakund,⁵ oli 1989. aastal eraldunud Tallinna Pedagoogilise Instituudi juures loodud VAT Teatrist, mis oli Eesti esimesi vabatruppe. Ruto Killakund positsioneeris end selgesti alternatiivse teatrina. Selle juht Peeter Jalakas oli pärast ülikooli stažeerinud Skandinaavia maades ja Saksamaal; tema mentorid ja mõjutajad olid lääne postmodernistliku teatri käilakujud, nagu Odin Teatreti juht Eugenio Barba, kaasaegse tantsu

⁴ Jätan kõrvale kaasaegse tantsu trupid.

⁵ Etteruttavalt olgu öeldud, et Ruto Killakunna baasil loodi 1992. aastal Eesti Vabariigi esimene erateater, Von Krahli teater.

esikoreograafe Pina Bausch, saksa avangardistlik lavastaja Roberto Ciulli, USA Ontoloogilis-hüsteerilise Teatri juht Richard Foreman. Jalakat köitis lahtise struktuuriga, assotsiatiivne ja poeetiline teater, mis oleks institutsiooniliselt sõltumatu. Tagasivaatelises intervjuus rääkis ta, et Ruto lavastused sarnanesid muusikateosele, kus on tegijate soolod ja koosmängimise partiid, ning neid võib kogeda nagu muusikat, kus pole vaja iga fraasi täpselt mõista (Garancis 1997). Näiteks ainuetenduses „Mõttetult” (1990, lavastaja Kanada eestlane Hillar Liitoja) esitasid osalejad eesti luulet sümfoonilise muusika saatel ja sooritasid aoloogilisi, kuid köitvaid toiminguid; üldmuljet pidaski kriitik Jaak Rähesoo (1990) niisama raskesti kirjeldatavaks kui muusikat või abstraktset kunsti.

Mõned lavastused kombineerisid postmodernset mõtteviisi folkloori ja mütoloogiaga. „Eesti mängud. Kaelkirjak liigub edasi” (1991) oli eesti rahvamängude ja pärimuse kollaaž, millega liideti trupiliikmete isiklikust kogemusest ja unenägudest võetud materjali (Ruus 2005: 14). „Pööre Pirita kloostri” (1991) alustas suurejooneliste vabaõhulavastuste rea, kus kasutati tänavateatri ja karnevali atribuutikat, nagu suured maskid, kargud, trummid, pürotehnika jne (Ruus 2005: 15–16). Ruto Killakunna lavastustes oli sõnalist teksti tavaliselt vähe või üldse mitte ning sellest suurema kaalu said etendajate keha-keel, muusika ja visuaalia. Riigiteatritest Ruto kujunevale esteetikale vastet ei leia.

Niisiis saab mõndagi siirdeaja alguse väikeste vabatruppide teatritööst kirjeldada postmodernismi mõistetes. Enamik truppe olid aga ebapüsivad ja lühiajalised, mistõttu nende uuenduslik esteetika mõjutas suuremat teatripilti õige vähe. Kriitikas hinnati neid truppe kui institutsioonilist uudsust, märki vabaduse suurenemisest teatrisüsteemis, ent kunstiliste arengute analüüs keskendus peamiselt riigiteatrites toimuvale. Uute vabatruppide postmodernistlikud katsetused olid kriitika jaoks marginaalne nähtus. Kas olukord muutus 1990. aastate iseseisvas Eestis?

1990. aastad. Von Krahli teater

1990. aastatele tagasi vaadates tõdes Madis Kolk (2011: 138), et postmodernismi periood eesti teatris möödus ilma märkimisväärse faasinihketa (lääne teatri suhtes), kuid teatrimaastiku väiksuse tõttu saab sellest rääkida vaid väheste võtmefiguuride tegevuse kaudu. Püsivamalt postmodernistlikus esteetikas töötavaid truppe ja lavastajaid oli tõepoolest vähe. Kesksel kohal on taasiseseisva Eesti esimese erateatrina 1992. aastal asutatud Von Krahli teater, mida juhtis Peeter Jalakas (s 1961).

Von Krahl oli orienteeritud tulevikule ja sooviti luua teatrit, mida ei olnud seni (Eestis) eksisteerinud. Päris algusest peale tegutses teater rahvusvahelises kontekstis, teadlikuna lääne kaasaegse teatri arengutest ja nendega sünkroonselt. Platvormi selle jaoks pakkus alternatiivteatrite festival Baltoscandal, samuti kutsus Von Krahli teater Eestisse teatritegijaid välismaalt ja käis omakorda esinemas välisfestivalidel. Niisiis tutvuti postmodernismiga mitte teooria, vaid praktilise kogemuse kaudu: vaadati lääne teatritruppe lavastusi ning tehti nendega koostööd ühiste (neo)liberaalsete väärtuste alusel, nagu mõtte- ja loomevabadus, teise/teistsuguse tunnustamine jm.

Von Krahli teatri avalavastus, August Kitzbergi „Libahunt” (1992, lavastaja Peeter Jalakas), oli klassikalise tragöödia dekonstruktsioon. Kanoonilist teost kasutati kultuuriliste klišeede allikana ja seda esitati valdavalt koomilis-paroodilises võtmes. Kostüümides kombineeriti takuseid rõivaid ja ettekleebitud habemeid moodsate atribuutidega, nagu päikesesprillid, jalgratas või revolver, helikujunduses segunes Tšaikovski rahvamuusikaga ning etendust saatsid läbivalt lavastaja kommentaarid. Niisuguste irooniliste ja distantseerivate võtetega lammutati „Libahundi” kinnistunud, kui mitte kivistunud tähendusi. Suhe klassikaga oli postmodernistlik, nii nagu seda selgitab Patrice Pavis (1992: 60–61): teksti ei peeta tähenduste depositooriumiks lavastaja ootel, vaid see on tähenduslikult avatud ja ootab vaatajate tõlgendusi.

Peeter Jalakas (1999) mõistis postmodernismi avaralt: kultuuri (reeglitest) vabastava ja destabiliseeriva algena, mitte stiilivõtete kataloogina. Teda ennast huvitas jätkuvalt mittenarratiivne teater, mis ei allu draamakaanonitele, vaid toimib nagu luule või muusika. Teisalt oli Jalakas multimeedialavastaja, kes kasutas ühe esimesena eesti teatris uut meediat ja tehnoloogiat kontseptuaalselt. Tõsisemad katsetused videoga algasid autorilavastusega „Imelikud inglid” (1993), mis annab Jalaka käekirjast hea ettekujutuse. Fiktsiooni ja lavareaalsuse piiri hajutasid etendajate videotutvustus etenduse alguses ning dialoogid iseenda ekraaniversiooniga. Lavastus lähtus etendajate mälupeegeldustest ja unenägudest ning mõjuski unenäolisena oma katkendlikkuses ja kaootilisuses. Verbaalne tekst koosnes peamiselt väga erinevate kirjanike tsitaatidest (Karl Ristikivi, Veikko Huovinen, Ingeborg Bachmann jt); muusikas kasutati Philip Glassi, Michael Nymani jt loomingut. Kujundus (Ene-Liis Semper) oli mitteillusionistlik: lavapõrandal vedeleva kila-kola, imelike kostüümide, laest rippuvate kummaliste asjade kaos, mis ajuti mattus suitsu või täielikku pimedusse.

Videokaamerad ja ekraanid olid tõhus tööriist suurte jutustuste koost lahti võtmiseks ning kriitiliseks läbiuurimiseks. Jalaka „Eesti mängud. Pulm” (1996, uusversioon 1999) algas arvutimängu imitatsiooniga suurel ekraanil, kust ilmusid lavale tegelased – „tüüpilised”, kindlate parameetritega eestlased. Ekraanile kuvati ka tekste, skeeme, kaarte, pilte, andmeid jm, mis näitlikustasid Eesti ajalugu. Moodne tehnoloogia ja virtuaalne reaalsus sattusid huvitavasse esteetilisse dissonantsi autentse regilaulu ja iidse pulmarituaaliga lavategevuses osaleva ehtsa setu laulukoori esituses. Eri kunstiliike ühendav vaimukas ja (enese)irooniline lavastus mõtestas Eesti ajalugu uue nurga alt.

1990. aastail toimus Von Krahl eri laadi otsingulistele teatriprojektidele avatud platvormina, teatri identiteet oli võrdlemisi hajus ja mitmuslik. Paari esimest hooaega sisustasid muu hulgas Gregori trupi põhijõudude Toomas Hussari („Päevavari”, „Remont pastoraadis” jm) ning Toomas Saarepera ja Ervin Õunapuu projektid („Sannikovi

maa”, „Kruppi viimane lint” jm) – need kummalised tööd, mida Jaak Rähesoo (2011: 500) nimetas anarhistlik-dadaistlikuks absurdiks, olid 1990. aastate algupoole alternatiivteatri esteetiliselt radikaalseim äärmus. Von Krahlis etendati nüüdistsantsu- ja nukulavastusi, toodi lavale uusi eesti kammerooperid jm – žanriline amplituud oli väga lai. Tihti põimusid eri žanrid ja kunstiliigid ka lavastuse sees. Näiteks sobib hästi Igor Stravinski „Söduri lugu” (1996), koostööprojekt uue muusika ansambliga NYJD, kus lavastaja Peeter Jalakas kombineeris sõna, muusikat, nukke, näitlejaid ja videopilti.

1998. aastal võeti tööle esimene väike püsitrupp, mis jätkas hübriidsete, nüüdistsantsu, tegevuskunsti ja teatri esteetilisi printsiipe ühendavate lavastustega. Külalislavastaja Moskvast, koreograaf Aleksandr Pepeljajev tõi lavale „Kodanikud!”, žanrinimetusega „kontseptuaalne keha kultuur” (1998), ning koos saksa avangardtrupiga Showcase Beat le Mot valmis rühmatöö „Pirates” (2001), mida peetakse hübriidse *performance*’i-teatri esimeseks näiteks Eestis (Härm 2023: 283). (Von Krahli teatri kohta lähemalt vt Epner 2014.)

Von Krahli teatri esteetika on sel kümnendil n-ö mitmuslik. Alatasa mängiti teatriliikide ja kunstide vahepiiridel ning kombineeriti erinevat päritolu väljendusvahendeid. Seetõttu on mõisteid, millega saab Von Krahlis tehtud lavastusi kirjeldada, terve hulk: multimeediateater, interkultuuriline teater, *performance*’i-teater, visuaalne teater, füüsiline teater, poliitiline teater jne. Katsumõisteks sobib postmodernism, kusjuures rõhk langeb postmodernistliku kunsti heterogeensusele. Eesti teatridiskursuses kinnistus postmodernismi mõiste võrdlemisi hilja, mistõttu Von Krahli lavastuste sünkroonkriitikas seda esialgu eriti ei kohta – eelistati täpsemalt sisustamata mõistet „alternatiivne”. Kuid 1990. aastate lõpuks sai Von Krahli teatrist postmodernismi põhiesindaja nii kriitika jaoks kui ka enesekirjelduses. Teatri missiooni tutvustus kodulehel algab nii: „1990ndatel postmodernismi ja kaasaegse teatrikeelega maaletoojana Eestis teed rajanud avangardteater Von Krahl on nihutanud näitekunsti piire nii sisuliselt kui ka tehniliste lahenduste abil.” (Von Krahli teater)

Postmodernism riigiteatrites

Riigiteatrid on siirdeajal nii institutsiooniliselt kui ka kunstiliselt pidevussuhtes nõukogudeaegse teatriga. Peavooluna jätkus 1980. aastail domineerinud stiil, mida võib kirjeldada lavaliste kujunditega rikastatud psühholoogilise realismi ehk modernrealismina. Kui Lätis löid neli noort lavastajat 1990. aastate keskel protestimeelse ja postmodernistliku Talumatu Teatri Artelli (Zeltiņa 2012: 26), siis sel kümnendil alustanud eesti noored lavastajad jätkasid ja värskendasid senist traditsiooni. Peavool ei olnud siiski esteetiliselt monoliitne, vaid võimaldas ja sisaldas ka katsetuslikumat laadi teatrit.⁶ Alternatiivse teatri tegija perspektiivist kirjeldas Peeter Jalakas (1999) seda nii: „Meie teatrisüsteemi tervikuna iseloomustab aga suhteliselt tugev ja alalhoidlik *mainstream*, mis püüab katta teatrikunsti n-ö seinast seina, produtseerides ise ka marginaaliaid.” Tao-lisesse marginaaliasse võib arvata lavastajad, kelle esteetika on postmodernistliku dominandiga: eelkõige 1960. aastate teatriuuduse tuumikusse kuulunud Evald Hermaküla (1941–2000) ja Mati Unt (1944–2005).

Evald Hermaküla töötas 1990. aastatel Eesti Draamateatris, meie suurimas ja esinduslikemas sõnateatris. Ta otsis iseseisvas Eestis võimalusi jätkata piiranguvabalt oma esteetilisi otsinguid ning arendada eksperimentaalset teatrit, kuid suure riigiteatri raamistik osutus siiski ahistavaks. Suur osa Draamateatri publikust ei leidnud Hermaküla lavastustega kontakti ja kriitika suhtus tema otsingutesse leigelt.

Hermaküla teater oli näitlejakeskne. Ta mõistis teatrit mänguna, mis tõukub ja toitub näitlejate isiklikust kogemusest ning avab tee teadvuse varjatud kihtidesse. Näitleja ja rolli muutuv suhe; avatud, etenduseti suures amplituudis varieeruv struktuur; improvisatsioonilisus ja protsessuaalsus – niisugused olid Hermaküla

⁶ Noorematest lavastajatest paistsid silma näiteks Andres Noormets, Hendrik Toompere ja Jaanus Rohumaa.

teatriesteetika alused. Oma ideedele otsis ta enam-vähem sobivat vormi olemasolevate tekstide seast, kuid ei allutanud end tekstile. Postmodernistlikke tekstistrateegiaid kasutas ta näiteks keskkooliõpilastega tehtud noorteprojektides. Fragmentaariumi „Lõpukirjand” (1996) teemaks oli elu Eestis ja mujal aastal 2035 ning fookuses ökoloogiline kriis. Siirast maailmavalust kantud lavastuses miksite „Hamleti monoloogi ja teinibändi paroodiat, segamini ökoloogiaproblemaatika ja vampiirigroteskiga” (Õun 1996).

Gogoli „Südaöö” („Vii”, 1990) oli teatri ja visuaalkunsti sümbioos, mis algas juba teatrihoone ees mulaažidega ning jätkus kunstnik Vadim Fomitševi omalaadi näitusega fuajees, kus Gogoli õudusloo proloogina olid eksponeeritud kommunistlike valitsejate grotesksed kujud. Kriitiku hinnangul segas Hermaküla ses lavastuses „nii stilistiliselt kui ka kontseptuaalselt ühendamatut: sügavat ajaloo filosoofiat ja odavat publitsistikat, *happening*’i ja kitši”, kuid need intrigeerivad elemendid „ei haakunud kõrgemasemeliseks tervikuks” (Lotman 1990: 78). Eklektika teadliku esteetilise valikuna osutab postmodernismile.

Eesti ja soome klassika lavastustes aastail 1991–1993 (Kitzbergi „Rätsep Õhk ja tema õnneloos”, Vilde „Mäeküla piimamees”, Juhani Aho „Raudtee”) tegeles Hermaküla traditsioonist erineva eesti oma- või ürgteatri otsingutega. Neid lavastusi kandis Hermaküla huvi modernsusest järsult erineva soomeugrilise või boreaalse substraadi vastu eesti identiteedis, mis leidis väljenduse loomult postmodernistlikus poetikas: ebaloogilised, seletamatud tegevused, äkilsed pöörded ja katkestused, kummastav kehakeel ja kõnetehnika, mis lõhkusid psühholoogilise sidususe. Tühi lavaruum toimis keskkonnana, kus näitlejad mängisid ja improviseerisid erinevaid lugusid.

Hermaküla lavastuste retseptisioonis ei võetud kummatigi postmodernsust jutuks. Teistsugune oli Mati Undi lavastuste vastuvõtt, küllap ka seetõttu, et ta oli tuntud postmodernistliku pöörde ühe põhisooritajana kirjanduses. Undi romaanides „Öös on asju” ja „Doonori meespea” (1990) nägi kriitika mängulisust, fragmentaarsust,

ironiat ja ambivalentsust (Viires 2006: 56). Needsamad tunnusjooned avaldusid tema lavastustes.

Undi postmodernism oli enese- ja teooriateadlik. Viited tema esseedes-artiklites ja läbitöötatud raamatud memoriaalkogus näitavad, et ta oli kursis postmodernistlike mõtlejate ideedega, sh asjakohaste teatriteooriatega. Postmodernism tähendas talle eeskätt vohavat mälu, unustamatust, pidevat laenamist arhiividest ja mittekultuurilisest sfäärist (Unt 2001: 123), lavastustes avaldus see viitelisuses (tsitaadid ja autotsitaadid), korduvuses ning eri päritolu lavaliste elementide vabas kombineerimises. Postmodernistliku võttestiku kaudu väljendus Undi põhimiselt postmodernne elutunnetus: reaalsuse ambivalentsuse tajus, „mina” paljusus ja muutlikkus jm. Paljude tööde allhoovuseks oli teatri (mängu, illusiooni) ja tegelikkuse ambivalentne vahekord, nende üksteiseks üle- ja segimine.

Ehkki kirjanikuna alustanud, pidas Unt teatrit mööndusteta iseseisvaks kunstiks. Ta toetas küll oma lavastused kirjanduslikele alustekstidele, kuid töötles neid vabalt ja kaugeleulatuvalt, kasutades postmodernseid tekstistrateegiaid: intertekstuaalsed kombinatsioonid, ülekirjutamine (*rewriting*), vormiteisendused jms. Näiteks kirjutas ta värsteksti ümber proosaks („Hamleti tragöödia”, 1997) või vastupidi, compileeris alusteksti paljudest eri päritolu tekstikatketest: „Täna õhta kell kuus viskame lutsu” (1998) oli kildhaaval kokku pandud pea veerandsajast Oskar Lutsu teosest, päevikutest, teatrimemuaaridest jm ajastudokumentidest. „Vaimude tund Kadrioru lossis” (2000) põhines Gaston Bachelard’i filosoofilisel esseel „Ruumipoeetika”, mille tekstist punus Unt kokku kahe tegelase dialoogi ja sulatas sellesse tsitaate teistelki autoritelt (filosoof Martin Heidegger, arhitekt Vilen Künnapu, luuletaja Juhan Viiding jt). Oma lavastustes teisendas ta alusteoste aja- ja ruumistruktuuri ning korraldas ümber teatrasüsteemi.

Unt tegi tavaliselt oma lavastustele ise kujunduse ja valis muusika. Lava- ja muusikaline kujundus olid teadlikult eklektilised, klassikalavastustes viitasid kujunduselemendid eri ajastutesse.

Näiteks segas Unt „Hamleti tragöödias” elemente Shakespeare’i ajastust, 1960.–1970. aastaist ja kaasajast: satelliidiantenn kuldse troonisaali katusel, kuninga kaasaegne ülikond kombinatsioonis krooniga, automaadid ja rapiirid, vanamoodne telefon jne. Muusikalises kujunduses kasutas Unt valmismuusikat ja kombineeris klassikat, poppi, rocki, filmide taustamuusikat jm. Shakespeare’i „Kuningas Richard Kolmanda tragöödias” (1998) marssisid tegelased sõtta vene patriootliku laulu rütmis, veetsid viimset ööd enne lahingut Anne Maasiku ballaadi saatel, surid kupleega Brechti „Kolmekrossiooperist” jne. Laulude ja filmimuusika algse kontekstiga seotud assotsiatsioonid mõjutasid lavamaailma tajumist.

Näitlejatööd rajanesid Undi inimesekäsitusel, mis lahkes traditsioonilisest, psühholoogilis-realistlikule teatrile tüüpilisest arusaamast: Undi teatri lavakujudes ei olnud kindlat karakteri tuuma või keset, vaid nad ilmsesid pigem kui „minade” kimp või „erinevate vektorite ristumispunkt” (Unt 2002), käitudes eri olukordades isemoodi ja kätkedes sügavaid vastuoksusi. Nii liikus Hamlet (Hannes Kaljujärvi) „Hamleti tragöödias” teravates vastuoludes – klounaad ja frivoolsus, meelegeid ja resignatsioon jne – ning oli korruga traagiline kangeline ja trikster kui kangelase koomilis-deemonlik teisik. (Undi teatrist lähemalt vt Epner 2018: 151–221.)

Unt ei häbenenud ennast postmodernistiks tunnistamast. 1990. aastate lõpul eritleti kriitikaski tema lavastusi postmodernismi perspektiivist (Epner 1999), kuid seda mõistet kasutati ka negatiivse hinnanguna, näiteks „Hamleti tragöödia” kohta: „... lavalt kõlab palju sõnu, lisaks muusikat, liikumist, kostüüme, valgusefekte. [...] Kõik see võib ju väga postmodernistlik olla. Aga ju on ka vaatajaid, kes mäletavad või ootavad teistsugust „Hamletit”, William Shakespeare’i kirjutatut” (Visnap 1998: 35).

Kokkuvõtteid. Postmodernism teatridiskursuses

Visandagem suurtes joontes postmodernismi arengutee siirdeaja eesti teatris. Esimesi märke postmodernismist võib leida juba nõukogude aja teatris; kandepinda võitis see siirdeperioodi algul loodud eraalgatuslikes väiketruppides, mis olid aga ebapüsivad ja lühiajalised. 1990. aastatel imbusid postmodernistlik esteetika ja seda kandvad maailmavaatelised hoiakud eesti teatrisse peamiselt väljaspool riigiteatrite süsteemi tegutsevate koosluste kaudu, millest olulisim oli Peeter Jalaka juhitud Von Krahli teater. Riigiteatris kujunes postmodernismi „esinduslavastajaks” Mati Unt, postmodernistlikke jooni on ka Evald Hermaküla režiis ja mõne sel kümnendil alustanud noore lavastaja teatritöodes.

Postmodernism, mis võinuks olla siirdeaja eesti teatri kunstilise uuenemise peatee, jäi 1990. aastatel küll huvitavaks, kuid teatri kogupildis pigem vähenähtavaks, üksikute lavastajate ja teatritruppide loomingus avalduvaks suundumuseks. Miks? Teatri teatavat arenguinertsit põhjendatakse tavaliselt institutsionaalsuse ja sellest johtuva publikusõltuvusega, mis eesti teatreid perioodi alguses, kui majanduslik turbulents tõi kaasa publikuarvu järsu kahanemise, tõepoolest mõjutas, kuid see seletus ei ole ammen-dav. Seletust võib otsida ka lavastajate individuaalsetest valikutest, mis eesti teatrikuultuuri väiksuse tõttu teatriprotsesse päris tugevalt mõjutavad. Nii saab postmodernismi-leiguse taga näha mitme tolle aja keskse lavastaja (Merle Karusoo, Mikk Mikiver, Jaan Tooming, Priit Pedajas, Elmo Nüganen, Lembit Peterson jt) väärtushoiakuid, mis olid suunatud ühiskonda konsolideeriva rahvusnarratiivi ja eetiliste püsiväärtuste säilitamisele; kriitika toetas ja tunnustas neid püüdlusi, kuna postmodernismi tajuti pigem destruktiivse jõuna.

Postmodernismi jõudmatus teatridiskursusesse, selle väga nõrk kontseptualiseerimine on samuti oluline tegur. Postmodernistlikud lavastused ei leidnud sünkroonkriitikast kuigivõrd tuge. Erinevalt teiste kunstide diskursusest jäi teatrikriitika postmodernismi kui

ühiskondliku nähtuse ja stiili aruteludest kõrvale. Postmodernismi mõistet kohtab 1990. aastate erialaajakirjanduses (ajakiri Teater. Muusika. Kino, aastaraamat „Teatrielu”) harva ning seda kalduti mõistma kunsti enesekordamise ja -ammendamisenä või negatiivsena tajutud paljususe, segasuse ja ebamäärasusena (nt Noor režissuur 1996: 25, 37). Arvatavalt mõjutas niisugust hoiakut siirdeajastu teatrikriitikas üsna valdav teooriatõrksus. On omajagu tõtt noorema generatsiooni kriitiku Valle-Sten Maiste (2001: 118) väites, et kriitika sageli ei üritagi leida lavastustest „kaasaegse teoreetilise konteksti pinnal interpreteeritavaid märke”, vaid piirdub psühholoogilise teatri tuttava diskursusega.

Peavoolule alternatiivsed stiilid olid nõukogudejärgses teatri-diskursuses iseenesest aktsepteeritud, ent kirjeldati perifeerseks. Üheks põhjuseks oli mitteriiklike teatrite (nagu Von Krahli teater) paigutamine amatöörteatri konteksti, samas kui kunstilise taseme peamised hinnangukriteeriumid olid professionaalsus ja meisterlikkus, kusjuures meisterlikkuse mõõdupuud võeti peavoolu ehk modernrealismi traditsioonist. Väidetavalt madala kunstilise taseme tõttu vaatles osa kriitikuid erateatrite postmodernistlikke katsetusi võib-olla huvitavate, aga teatripildis marginaalsete kunstiliste veidrustena. Nii konstrueeris sünkroonkriitika üheksakümnendate kaanoni riigiteatrikesksena, kuid neis teatrites olid postmodernistlikud lavastused harv nähtus. (Ka Mati Undi loomingut hinnati vastukäivalt ja perioodi alguses tekitas tema professionaalsuses kahtlusi asjaolu, et ta oli teatrihariduseta kirjanik.) Uuenduslike nähtuste äratundmine ja uuendusena kirjeldamine on aga teatri kui ajas mittesäiliva kunsti puhul kriitilise tähtsusega akt – kui seda omas ajas ei juhtu, siis on veenvate kirjelduste puudumise tõttu keeruline neid tagantjärele kaanonisse sisse kirjutada.

1990. aastate jooksul muutus postmodernistlik esteetika siiski tasahaaval alternatiivsena tajutavast ja perifeersest kunstinähtusest normaalsuseks ning hakkas nullindatel tervikpilti jõulisemalt määrama. Kümnendi „esipostmodernistid” Peeter Jalakas ja Mati Unt tõusid uue sajandi alguseks tunnustatud lavastajate hulka. Seda

näitavad eesti teatri aastaauhinnad: Unt sai lavastajaauhinna oma 2000. aasta lavastuste eest, Jalakas eriauhinna 2003. aastal esietendunud „Eesti ballaadide” eest. Diskursiivsetele muutustele valmistasid pinda erateatrite trupptide professionaliseerumine ning näitlejate-lavastajate tihenev liikumine riiklike ja erateatrite vahel, samuti noore põlvkonna kriitikute esiletõus, millega koos muutusid vaate-nurgad ja hinnangukriteeriumid.

Ometi ei toimunud 21. sajandi algul postmodernismi kui mõiste ja kirjeldusmudeli läbimurret teoreetilisse ja kriitilisse diskursusesse – nimelt seetõttu, et nii lääne kui ka eesti kultuuriruumis tuli käibele postdramaatilise teatri mõiste (Hans-Thies Lehmanni monograafia „Postdramatisches Theater” ilmus 1999. aastal). Võib tähele panna, et lääne teatridiskursuses kasutatakse postmodernismi mõistet 21. sajandil varasemast harvemini, sest paljut sellest, mida ta hõlmab, sisaldab postdramaatilise teatri mõiste (Allain, Harvie 2014: 233) – mille eeliseks on teatrispetsiifilisus ja selgelt esteetiline probleemipüstitus. Vaevalt kodunenud, peitus postmodernistlik teater postdramaatilise teatri maski taha. 21. sajandi teatri ajaloostamise lugu on juba hoopis teine lugu.

KIRJANDUS

- Allain, Paul; Harvie, Jen 2014. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. 2nd ed. London, New York: Routledge.
- Annus, Epp 2000. Postmodernism kui hilissotsialismi kultuuriloogika. – Keel ja Kirjandus 11, 769–780.
- Auslander, Philip 1997. *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London, New York: Routledge.
- Connor, Steven 1997. *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford [etc]: Blackwell.
- Epner, Luule 1999. Mati Undi lavailmad. – Teatrielu '98. Tallinn: Eesti Teatriliit, 86–110.
- Epner, Luule 2014. Von Krahli teater – postmodernne alternatiivteater? – Jim Ashilevi, Valle-Sten Maiste (koost.), Žilett. *Monoloogid ja dialoogid ajastuväärilisest teatrist*. Tallinn: Von Krahli Teater, 68–80.

- Epner, Luule 2018. Mängitud maailmad. Heuremata. Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Garancis, Kristiina 1997. Peeter Jalakas otsib Püha Graali. – Sirp, 12. september.
- Goodall, Jane 1993. Postmodernism and the Discipline of Drama/Theater Studies. – *American Studies International* 31, 2, 24–30.
- Hetkeseis 1987 = Hetkeseis: veebruar 1987. – *Vikerkaar* 7, 94–96.
- Heinapuu, Andres 1988. Puškin on surnud! – *Teater. Muusika. Kino* 3, 44–53.
- Heinsalu, Rein 1989. Vaimustus kurvast kalast. – *Reede*, 1. detsember.
- Heinsalu, Rein 2015. Postmodernistlikke jooni eesti noore režissuuri lavastustes 1969–1975. – *Methis* 15, 82–101.
- Hutcheon, Linda 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge.
- Härm, Anders 2023. Allumatud kehad: radikaalsed performatiivsed praktikad 20. ja 21. sajandi kunstis ja kultuuris. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia Kirjastus.
- Jalakas, Peeter 1999. Postmodernism?! Mis see küll on? – *Postimees: Arter*, 4. detsember.
- Karro, Tõnu 1987. Vabavormis „Vanemuisest”. – *Sirp ja Vasar*, 7. august.
- Kellner, Douglas 2007. Reappraising the Postmodern: Novelties, Mapping and Historical Narratives. – Pelagia Goulimari (ed.), *Postmodernism. What Moment?* Manchester, New York: Manchester University Press, 102–126.
- Kennedy, Michael D. 2002. *Cultural Formations of Postcommunism: Emancipation, Transition, Nation, and War*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Kolk, Madis 2011. Eesti teater 21. sajandil. – *Vikerkaar* 4–5, 137–141.
- Lauristin, Marju 1997. Contexts of Transition. – Marju Lauristin, Peeter Vihalemm, Karl Erik Rosengren, Lennart Weibull (eds.), *Return to the Western World*. Tartu: Tartu University Press, 25–40.
- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter 1997. Recent Historical Developments in Estonia: Three Stages of Transition (1987–1997). – Marju Lauristin, Peeter Vihalemm, Karl Erik Rosengren, Lennart Weibull (eds.), *Return to the Western World*. Tartu: Tartu University Press, 73–126.

- Lotman, Mihhail 1990. Hilisõhtune kuninglik *comelopard*. – Teater. Muusika. Kino 10, 78–81.
- Maiste, Valle-Sten 2001. Poolteist mõtet teatrist ja teooriast. – Teatrielu 2000. Tallinn: Eesti Teatriliiit, 114–121.
- Noor režissuur 1996 = Noor režissuur – kas astub kandadele? – Teater. Muusika Kino 10, 23–38.
- Pavis, Patrice 1992. Theatre at the Crossroads of Culture. London, New York: Routledge.
- Pavis, Patrice 1998. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis. Toronto, Buffalo: University of Toronto Press.
- Raud, Rein 2013. Mis on kultuur? Sissejuhatus kultuuriteooriasse. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Ruus, Katrin 2005. Von Krahli teatri arengulugu. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool, teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool. Tartu.
- Rähesoo, Jaak 1990. „Baltoscandal ’90”. – Reede, 13. juuli.
- Rähesoo, Jaak. 2011. Eesti teater. Ülevaateos. 1. Tallinn: Eesti Teatriliiit.
- Zeltiņa, Guna (koost.) 2012. Theatre in Latvia. Riga: Institute of Literature, Folklore and Art.
- Tomberg, Jaak, ilmumas 2025. The End of History at the Beginning of History. On the Peculiarity of Postmodernism in Post-Soviet Estonia.
- Tuumalu, Tiit 2012. „Seenelkäigu” ukse taga seisavad festivalid pikas järjekorras. [Intervjuu Toomas Hussariga.] – Postimees, 20. september.
- Unt, Mati 2001. Teatrist ja uususest. – Teatrielu 2000. Tallinn: Eesti Teatriliiit, 122–127.
- Unt, Mati 2002. Abielumõrva lavastaja. [Intervjuu Marko Mägile.] – Eesti Ekspress: Areen, 25. aprill.
- Viires, Piret 2006. Postmodernism eesti kirjanduskultuuris. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis 5. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Visnap, Margot 1998. Hamlet Undi kastmes. – Teater. Muusika. Kino 1, 32–35.
- Von Krahli teater. <https://www.vonkrahlee.ee/info/missioon> (11.11.2024).
- Õun, Mats 1996. Maailmavalust kantud mikstuur. – Kultuurileht, 23. veebruar.

SUMMARY

POSTMODERNISM IN THE ESTONIAN THEATRE IN THE TRANSITION PERIOD

The article gives an overview of the emergence of postmodern aesthetics in the Estonian theatre and the response it received in the theatre discourse during the transitional period. The postmodernisation of different arts occurred at various speeds and in a different scope. In the Estonian theatre, postmodernism was less pronounced than in other arts, being limited to individual directors and theatre groups. Postmodern aesthetics and the worldview that carried them permeated the Estonian theatre mainly through non-state theatre groups operating outside the state theatre system. The article first examines the short-lived theatre groups created in the late 1980s, such as Gregor and Ruto Killakund. It then focuses on the Von Krahl Theatre, founded in 1992 as the first Estonian private theatre, led by Peeter Jalakas. The article also analyses the postmodernist features of the productions of Mati Unt and Evald Hermaküla, directors who worked in state theatres.

In general, postmodernism emerged in the Estonian theatre in the 1990s (although it did not become mainstream) and began to influence theatre aesthetics more strongly in the early 21st century. However, the theories of postmodernism did not take root in the theatre discourse. This developmental inertia is usually explained by the theatre's institutionalism and the resulting dependence on audiences. The individual Estonian leading directors' choices contributed to this, as well as a very weak conceptualisation of postmodernism in the theatre criticism of the time. The styles that were alternative to the mainstream were accepted in post-Soviet theatre discourse but were described as peripheral, largely because the private theatres of the 1990s were placed in the context of amateur theatre. The synchronic criticism constructed the theatrical canon based on state theatres, and therefore, postmodernist features in the Estonian transitional theatre have remained in the background.

Keywords: postmodernism, Estonian contemporary theatre, Estonian theatre discourse, Von Krahl Theatre, Peeter Jalakas, Evald Hermaküla, Mati Unt