

AJALOOLINE MÜÜT JAAN KAPLINSKI DRAAMAS „NELJAKUNINGAPÄEV“

Paavo Põldmäe

Tallinna Ülikool

Ülevaade. Ajalooline näidend võimaldab end žanrina erinevalt tõlgendada – nii süžee põhise rekonstruktsiooni kui ka kaasaegse allegooriana. 1960.–1970. aastate eesti draamas kasutasid mitmed autorid ümberütleva mõistukõne vormi, et käsitleda teemasid, mille otsene väljendamine olnuks keeruline või isegi võimatu. Üht kujukamat näidet pakub siin Jaan Kaplinski draama „Neljakuningapäev“, milles 1343. aasta Jüriöö ülestõusu sündmused on asetatud kaasaegse suvilapeo konteksti. Tekkinud paralleel osutus sedavõrd kõnekaks, et näidendi esmalavastus Tallinna Draamateatris 1977. aastal peaaegu maha vaikiti ning sisuliselt isegi keelustati. Kümme aastat hiljem Eesti NSV Riiklikus Noorsooteatris lavale jõudnud „Neljakuningapäeva“ uustõlgendus, mis lähtus üksnes välisest sündmusekujutusest, ei omandanud aga esmalavastusele ligilähedastki tähendust. Seega eeldab ajalooline müüdidraama tõlgendajatelt nii allegooriale sobivat kunstilist nägemust kui ka selle kontseptuaalselt veenvat lahti-mõtestamist.

Võtmesõnad: müüdidraama, Jüriöö ülestõus, Jaan Kaplinski, ajalooline müüt, allegooriline draama

Käesolevas artiklis vaadeldakse ajaloosündmuse kujutamist müüdidilises draamas, lähtudes luuletaja ja esseisti Jaan Kaplinski (1941) 1974. aastal valminud näidendist „Neljakuningapäev“. Kesksed küsimused on ajaloolise sündmuse ja selle draamavormilise kujutamise omavaheline suhe ning uustõlgenduse kunstiline iseloom. Ajaloolist draamat on vaadeldud kahe mõõtme – kunstilise ja ajalooteadusliku – kohtumisalana, mis võimaldab varieerijaile küllaltki suurt interpretatsioonivabadust. Ajaloo kui näidenditeema käsitlemiseks

sobib „Neljakuningapäev“ nii kujutatava sündmuse (1343. aasta Jüriöö ülestõus) kui ka tavatu ülesehituse (mänguline topelttasand) tõttu. Et draamateose puhul on oluline ka teatriline väljund, vaadeldakse „Neljakuningapäeva“ kahte erineva taseme ja saatusega lavatõlgendust. Viimaste hindamisel on lähtunud nii sünkroonkriitikast kui ka lavastuste ühiskondlik-kultuurilisest taustsüsteemist.

Jüriöö ülestõusu kajastused varasemas kirjanduses

„Neljakuningapäeva“ faabulalise keskme moodustab 1343. aastal Põhja-Eestis alanud ning peaaegu kogu tolleaegsele Eesti alale laienenud Jüriöö ülestõus. Esialgsest edust hoolimata said ülestõusnud siiski lüüa ning võõrvõimude omavoli põlisrahva suhtes muutus selle tulemusena veel jõhkramaks. Esimesena eesti ajalugu ühtse tervikuna vaadelnud vaimulik ja kultuuriloolane Villem Reiman on ülestõusu algust oma raamatus „Eesti ajalugu“ (1920) kirjeldanud järgnevalt: „Jüripäeva õhtul a. 1343 loitis H a r j u m a a l kõrge mäeselja peal maja leekides üles. See oli märk mässu alata. Selsamal ööl raiuti halastamata maha, mis võõrastest ette juhtus. Mõisad tehti tuhahunnikuks. Kloostrimõis ehk Padise klooster põletati maatasa. Läänemaa eestlased tapavad 1800 võõrast ära ja piiravad Haapsalu sisse. Selle peale tõstsid eestlased neli talupoega kuningaks, andsid neile kullatud kannused jalga, kirjud kuued selga, kuldvööd vööle ja mõrsjapärjad pähe.“ (Reiman 2014: 27)

Esimese pikema Jüriöö ülestõusu käsitluse „Eesti vabadusvõitlus 1343–1345“ (1924) autor oli arst ja filosoof Juhan Luiga, ent tema kohati liiga mõttemänguliseks muutuvaks kontseptsioonid leidub mõndagi küsitavat ning vastuvaidlemist ärgitavat. Kõige autoriteetsemaks sellealaseks uurimuseks võib pidada ajaloo professor Sulev Vahtre 1980. aastal ilmunud „Jüriööd“, mis annab ulatusliku ülevaate nii Jüriöö ülestõusu põhjustest, käigust kui ka tagajärgedest. Vahtre käsitleb „Jüriöö ülestõusu kui muistse vabadusvõitluse jätku ning epiloogi, sellist arvamust jagavad tänapäeval kooliõpikudki“ (Tamm 2012: 77).

Ka esimese silmapaistva eesti proosakirjaniku Eduard Bornhöhe 1880. aastal ilmunud jutustus „Tasuja“ põhineb Jüriöö ülestõusu sündmustel, luues seejuures mõnevõrra idealiseeritud pildi varakeskaegsetest feodaalsuhetest. Ehkki Bornhöhe esikteos köitis lugejat eeskätt põneva ja seiklusliku süžeeaga, heitis „Tasuja“ ka kunstiliselt arvestatava tagasipilgu poeletuhande aasta tagustele dramaatilistele sündmustele. Ajaloolane Marek Tamm on väitnud: „Sarnaselt „Kalevipojaga“ hakkas „Tasuja“ tööle kui „rahvust loov tekst“ (Jaan Undusk), ta pani aluse uuele nähtusele eesti kultuuris – Jüriöö-tekstile, Eesti rahvusliku ajalookultuuri tüvitekstile, mida kirjameeste eri põlvkonnad ärkamisajast tänapäevani ikka ja jälle ümber ja üle on kirjutanud.“ (Tamm 2012: 67)

„Tasujas“ joonistub eestlaste ja võõrvallutajate vastuolu välja tegelaskujudegi tasandil, ehkki heade ja halbade sakste klišeelik vastandamine päriselt ei puudu. Suuresti sarnasele temaatikale tugines ka Bornhöhe teine teos „Villu võitlused“ (1890), kuigi järelärkamisaja pettumus ja tumemeelsus on sellele (nagu ka kirjaniku kolmandale, Liivi sõja ainelisele teosele „Vürst Gabriel ehk Pirita kloostri viimased päevad“ (1893)) märgatava jälje jätnud. Bornhöhe ajaloolistes jutustustes kujutatud sündmusi on rahvusromantilises võtmes käsitleanud teisedki autorid, kasutades sh draamavormi – alates Aino Kaldast („Mare ja ta poeg“, 1935) ja lõpetades Tiit Aleksejeviga („Kuningad“, 2014). Et romaanikirjanduses pole 1343. aasta tormiliste sündmuste kujutamine hilisematel aegadel enam samavõrra õnnestunud (Enn Kippeli „Jüriöö“ (1939), Aristarch Sinkeli „Musta risti ikke all“ (1956), Herman Sergo „Vihavald“ (1970), Enn Vetemaa „Risti rahvas“ (1994–1998) jmt), tähistavad Bornhöhe esikteosed siin senini kõrgtaset. Kuigi eesti ajalookirjanduses on ette näidata nii Karl Ristikivi kui ka Jaan Krossi suurromaanid, ei mõtestata kummagi autori teostes ajaloolisi sündmusi eestlase kui ajaloo subjekti pilgu läbi.

Jüriöö ülestõus ja selle käigus toimunud nelja kuninga tapmine on ka eesti draamakirjandusele mitmel korral ainet andnud. Eeskätt tuleks siin mainida Artur Adsoni tragöödiat „Neli kuningat“

(1931), mis leidis Estonias Ants Lauteri lavastatuna publiku soodsa vastuvõtu. Draamateosena jääb „Neli kuningat“ rõhutatult rahvuslik-isamaalisest tundetoonist hoolimata siiski nõrgaks. Ants Orase sõnul puudub sel mitu mõjuva draamateose eeltingimust: „Kõigepealt ei ole tema teosel kangelast. Neli kuningat on ainult skemaatilised kujud, isegi Lääne vanem muutub inimeseks ainult kord, oma fataalse eksimuse hetkel, kui ta tapab orja ja sööstab Padise kloostrit ründama. Muidu tundub teos elavate piltide seeria tekstina, mis ei suuda omil jalul püsti püsida.“ (Oras 2009: 198) Veel vähem õnnestunuks võib pidada esimest teadaolevat Jüriöö ülestõusu teemalist näidendit, Aleksander Trilljärve peamiselt isetegevuslaste poolt rohket mängimist leidnud Bornhöhe-mugandust „Tasuja“ (1915).

Kokkuvõttes võib Jüriöö ülestõusu pidada üheks eesti kirjanduses enam kajastamist leidnud ajaloosündmuseks, ehkki selle kunstiline kujutamine on viinud sageli pigem keskpärase või lausa küündimatute tulemusteni.

„Neljakuningapäeva“ sõnum ja ülesehitus

Allegoorilist sõnumit sisaldav näitekirjandus kasutab tihti selliseid süžeid ja motiive, millele annab täiendava mõõtme realselt toimunu. Ajalised, kohalised ja ideelised faktorid võivad seejuures omandada kõige ootamatumaid ja eripalgelisemaid vorme, nii võib müüdidraamas kohata erinevate ajatasandite segunemist, kaasaja sündmuste kommenteerimist tuhandeid aastaid tagasi elanud tegevlaste poolt vms. Kontseptuaalse terviklikkuse korral kaasatakse tavatumadki uustõlgendused senisesse kaanonisse: „Pole olemas „tõest“ versiooni, mille suhtes kõik teised oleksid koopiad või moonutused. Müüti kuuluvad kõik versioonid.“ (Lévi-Strauss 2012: 112) Sedalaadi semioloogiline väli võimaldab küllalt suurt loomevabadust isegi range ideoloogilise determineerituse korral. Objektiivne (allikaline) ja subjektiivne (metafoorne) lähenemine ei satu seejuures omavahel vastuollu, kuna kunst asub „pooltel teel teadusliku

teadmise ja müütilise või maagilise mõtlemise vahel“ (Lévi-Strauss 2001: 46).

Kompositsiooniliselt kujutab Jaan Kaplinski „Neljakuningapäev“ endast kahetasandilist teost, mis jõuab vaatajani „teatrina teatris“, s.t näidendi etendamisenä. Raamloos kujutatakse Paide lähedases uusrikaste villas peetavat klassikokkutulekut, mille käigus rändnäitlejad kannavad ette hiljuti surnud klassivenna Jaani näidendi nelja eestlaste kuninga tapmisest Jüriöö ülestõusu ajal. Edasi selgub aga, et külalised ei jaga sugugi oma kaugete esivanemate väärtushinnanguid, kaldudes eelistama salakavala Ordu meistri vastuargumente. Lõpuks teravneb vaatajate ja esitajate konflikt sedavõrd, et viimase piirini ülesärritatud pidulised tapavad kuningaid kehastavad näitlejad mitte üksnes etenduses, vaid ka n-ö tegelikult.

Süžeeiliselt esitab „Neljakuningapäev“ seega ühe võimaliku versiooni 1343. aastal Paides reaalselt aset leidnud sündmustest, eemaldumata põhilises ajaloolisest andmestikust. Lugeja eksitami- sele hüpoteetilise õnneliku lõpuga à la Hippolyte Jean Giraudoux' „Trooja sõda ei tule“ (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935) „Neljakuningapäev“ välja ei lähe ning lepitav-illusoorset tulevikunägemust välja ei paku. Märt Väljataga hinnangul on Kaplinski tõlgendus „teadlikele anakronismidele vaatamata pigem traditsiooniline – siin peaaegu puuduvad Uku Masingu jt. laadis fantaasiad ülestõusjate geopoliitilisest haardest ja rahvusvahelistest võimumängudest“ (Väljataga 2015: 1352).

Žanriliselt on „Neljakuningapäev“ võrdlemisi ambivalentne teos, mida võib lugeda ajaloodraama, müüdidraama, mudeldraama, ühiskondliku satiiri, tingliku draama, allegoorilise draama, ohudraamana jne. Erinevate tasandite rõhutamiseks on raamloos toimuv n-ö pealistegevus kõnekeelne, Ordumeistri ja kuningate dialoog aga luulekeelne. Mõneti meenutab selline liigendus klassitsistlikku või renessanss-draamat, milles olulisemad, mitmemöötmelised episoodid esitatakse blankvärsis, tavalisel ehk otsetasandil toimuv aga proosakönes. „Neljakuningapäeva“ minevikuline osa on läbinisti

värsis, „ja see on paindlik, nõtke vabavärss, mis kannab sundimatult nii väitlusi kui lüürilisi puhanguid. Sellisena on „Neljakuningapäev“ üldse arvestatavaim eesti värssnäidend.“ (Rähesoo 1995: 302)

Eesti draamas on arhetüüpseid, müüdiäritolulisi faabulaid korduvalt kasutatud ühiskondliku satiiri eesmärgil – nii naeruvääristas A. H. Tammsaare oma draamas „Kuningal on külm“ (1935) teravalt 1930. aastate „vaikiva oleku“ autokraatlikku režiimi, Ardi Liives kasutas mõistukõneliselt piibli temaatikat nõukogude tege-likkuse suhtes kriitilise draama „Millest vaikis prohvet“ (1962) loomisel, rääkimata juba 1960. aastate „uue draama“ autorite Paul-Eerik Rummo, Enn Vetemaa, Mati Undi jt loomingust. Mõtteliselt asetub nimetatud autorite sarnaste teoste ritta ka „Neljakuningapäev“, mille allegooriline tasand kasvab välja tänapäeva asetatud minevikumõttest.

„Neljakuningapäeva“ valmimisaeg (1970. aastate algus) langeb kokku eesti teatriajaloos noore režii nime all tuntud põlvkonna enesekehtestamisega, seega perioodiga, mil aktiivselt otsiti uusi teatrivorme ning allegoorilisus ja tinglikkus hakkasid tooni andma nii teatris kui ka dramaturgias. Teatriloolase Piret Kruuspere (2011: 160) sõnul olid „rahvusliku ajaloo lavalised taasjutustused eesti draamakirjanduses ja teatrilaval rüütatud metafooridesse, allusioonidesse ja salakoodidesse – nn Aisopose keelde.“ Ka „Neljakuningapäevalt“ ei oodatud mitte niivõrd ajaloolise sündmuse järjekordset taasesitust kui kujundlikku paralleeli kaasajas toimuvale.

Müüdilise draama üheks iseloomulikumaks tunnuseks võib pidada harjumuspäraste tüüpskeemide ja mõtteviiside lõhkumist või dekonstrueerimist. 1960.–1970. aastate teatriuueenduse käigus kasutati selleks väga erinevaid alustekste, niihästi August Kitzbergi küladraamat „Enne kukke ja koitu“, mille alusel valmis 1970. aastate eesti teatri olulisimaks lavastajaks kujunenud Jaan Toominga esmalavastus „Lase käele suud anda“ (1969), kui ka Paul Kuusbergi ajaloolis-poliitilist romaani „Südasuvel“, mis jõudis lavale teatriuueenduse teise juhtfiguuri Evald Hermaküla käe all pealkirjaga „Südasuvi 1941“ (1970). Tinglikule ja allegoorilisele draamale iseloomulikku

mõistukõnet võis kohata ka mitme teatriuendusega kaasa läinud dramaturgi teostes, mis käsitlesid eneseksjäämise, kohandumise ja vaimse vastupanu temaatikat. Sedaliiki n-ö vaikiva protesti näidendite hulka võib lugeda nii Mati Undi antiigiainelise näidendi „Phaethon, päikese poeg“ (1969), Paul-Eerik Rummo muinasjutupõhise „Tuhkatriinumängu“ (1969) kui ka Vaino Vahingu äärmuslikku võõrandumist kujutava „Suvekooli“ (1971), mis „puutub mõnes punktis kokku „Neljakuningapäevaga“ (*common sense*’i, kohanemise ja psühholoogiliste kaitsemehhanismide analüüs)“ (Epner 1998: 182). „Suvekooli“ peategelane hukkub mõistatuslikult, kui üritab muuta tardunud mentaliteediga külakogukonna absurdset elukorraldust, „Neljakuningapäeva“ sõnum on aga veel otseütlevam – siin muunduvad väliselt kultuursed ja heatahtlikud peokülalised oma esivanemate halastamatuiks surmasaatjaks.

Müüdidraamana käsitles „Neljakuningapäeva“ Mihkel Mutt. Ta kirjutas: „On ilmne, et „Neljakuningapäev“ pole ajalooline näidend (milleks muidu kogu pidulistevärk?). Teatavas mõttes on ta mütoloo-giline näidend, kuid hoopis iselaadselt. Müüt, mida siin kasutatakse, pole mitte taustaks nagu tavaliselt, mitte sündmuste koodiks, mille abil mõista toimuvat, s. o. müüdi kaasaegset varianti. Siin on müüdi mängimine osa süžees ja konflikt toimub müüdi endaga, mida aga omakorda saab sama müüdi raamides käsitleda, kuna ta seda nagu kordaks (sest neli kuningat tapetakse nii ettekantavas müüdis kui ka päriselt).“ (Mutt 1979: 201)

Nii erineb „Neljakuningapäev“ oluliselt traditsioonilisest müüdidraamast: kuningad ei astu oma ajaloolisest reaalsusest välja, mõjutades n-ö neljandast mõõtmest ometi kõige otsesemalt nii teose süžeed kui ka faabulat. Kuningaid ei saa pidada ainuüksi abstraktseiks metafoorideks ega minevikuvarjudeks, sest tegelastena esinevad nad reaalsete rändnäitlejate kehastuses. Samasugust aegruumilise mõõtme topeldamist võib kohata paljude kaasaeg-seid allegooriaid loonud kirjanike (Albert Camus, Jean Giraudoux, Eugene O’Neill, Bertolt Brecht, Jean Cocteau, George Bernard Shaw jt) müüdidraamades.

„Neljakuningapäeva“ tähendus ja vastuvõtt

„Neljakuningapäeva“ allhoovused osutusid üllatavalt sügavaks. Umbusklikult ei suhtunud näidendisse mitte ainult ametlikest ettekirjutustest lähtuva parteilise ideoloogia kandjad, mis oleks ajastu tausta arvestades isegi mõistetav. Modernistlikuma mõttelaadiga loovharitlaskonnas näis suurt võõrastust tekitavat näidendis esitatud rahvuslike stereotüüpide ootamatu ümbertõlgendamine. Nii oli teatriteadlane ja kriitik Jaak Rähesoo juba teose valmimisajal rõhutanud oma skeptilist suhtumist nii Kaplinski näidendi kontseptsiooni kui ka selle ülesehitusse. „Neljakuningapäeva“ kandev idee – arhailiste püsiväärtuste ohverdamine käegakatsutavatele olmeühvedele – jäi tema silmis ületähtsustatuks ja väheveenvaks. Ennekõike on Rähesood häirinud autori ühekülgne vaatepunkt: „Sest tema keskne osa tahab olla ideedraama, väitlusdraama, ja see nõuab autorilt teatavat erapooletust – et kummalegi vaidlusleerile antaks kätte parimad mõeldavad argumendid. Sellist erapooletust kallite esivanemate suhtes ei suutnud Kaplinski säilitada.“ (Rähesoo 1995: 302) Teisisõnu, kriitikut segas näidendi ideeline kallutatatus, tuntav erapoolikus ühe väitleva leeri kasuks.

Igati ootuspäraseks võib pidada sedagi, et juba käsikirjalisena vastakaid arvamusi esile kutsunud teose edasine käekäik kujunes äärmiselt komplitseerituks. Näidendi valmimise ja esietenduse vahele jäi umbes kolm aastat, mis tundub isegi toleaegeid tsensuuritõkkeid arvestades tavatult pika ajavahemikuna. Kirjastuse Eesti Raamat kauaaegne toimetaja Endel Priidel on meenutanud: „Juba esimeste etenduste ajal räägiti, et näidendit lubatakse etendada vaid mõne korra, ja rahvas ruttas vaatama. Algusest peale oli võimudele selge „Neljakuningapäeva“ ohtlikkus, kuid valmis lavastust ei saadud ära jätta. Näitleja Heino Mandri – üks lavakuningas – rääkis etenduselt koju tulles [...], et näidendi teksti muudeti enne etendust iga kord, ja varsti tuligi keelukäsk.“ (Priidel 2010: 598)

Ehkki „Neljakuningapäeva“ otseselt ei keelustatud, hakkas toimima mahavaikimise ja sallimatuse mehhanism, mida varemgi

mitme teatriuendusliku lavastusega seoses oli kasutatud. Kõikvõimalikke ettekäandeid esitati seejuures pealtnäha loogiliste vastuargumentidena. Tõrkeid tekitasid selliste lavastuste puhul nende ideeline suunitus kui ka harjumatu kujundikeel, mis alahoidlikuma maitsega vaatajaskonnas mõistetavalt vastureaktsiooni põhjustas.

Noorte lavastajate hoiakuks oli pigem „ärapäordumine „ajastu ahistavatest asjadest“, huvi tundmine uute maailmade vastu, selmet tegelda nõukogude süsteemi sisemiste probleemidega“, kuid mõnigi uuenduslik lavastus oli ilmse poliitilise sisuga: „Mõistagi teritas kõik see tsensorite ja kultuuribürokraatide tähelepanu Kui lavastustel lubatigi esietenduda, siis nendest kirjutamist võidi piirata ja blokeerida.“ (Epner 2011: 172–173). Nii toimus see näiteks „Tuhkatriinumängu“ puhul. Midagi samalaadset hakkas võimude ilmsel suunamisel nüüdki aset leidma. Sünkroonkriitikas ilmus pärast „Neljakuningapäeva“ esietendust TRA Draamateatris 26. veebruaril 1977 üksainus arvustus ning kokku mängiti seda erakordset publikuelevust põhjustanud Mikk Mikiveri lavastust kõigest 11 korda (võrdluseks – kümme aastat hiljem Noorsooteatris ebaõnnestunult lavale jõudnud „Neljakuningapäeva“ esitati ühtekokku 14 korral).

Kuigivõrd polnud lavastuse päästmisel abi ka nädalalehes Sirp ja Vasar ilmunud Eduard Tinni põhjalikust analüüsist, milles näidendi nelja kuningat on iseloomustatud ennekõike müütilise ajaloo-teadvuse taaskehastustena. Tinn kirjutas: „Nagu öeldud, Kaplinski näidendi üks tasandeid on seotud Jüriöö ülestõusu aegadega. Ja kaugetesse aegadesse sisseelamise oskuse puudumises dramaturgi vaevalt süüdistada saab: neljas kuningas on tunda muistsete aegade hõngu, nad kannavad endas keskaja põllu- ja metsameeste arusaamu, vaateid, looduslähedust. Aga Kaplinski neli kuningat muutuvad isegi suuremate üldistuste kandjateks: Paide saadikud pole lihtsalt abstraktsed keskaja Euroopa maamehed, ei, nendesse on sisse programmeeritud just metsade, rabade ja alepõldude vahel elavate põhja rahvaste iidset väärtuspõhimõtted, hoiakud ja kogemused.“ (Tinn 1977)

Selles artiklis on vähem analüüsitud konkreetset Draamateatri lavastust kui näidendis uuesti elustatud minevikunägemust ning sedakaudu osutatud ka kuningate looduslähedase eluvaate vastuolule hingetu ja hoolimatu ühepäevamentaliteediga. Nii kujuneski suhtumine ajaloos aset leidnud sündmustesse „Neljakuningapäeva“ kui draamateose intrigeerivaimaks teemaks. Ühtlasi viitab Eduard Tinn ajaloolise mälu ning müütilise ajalookujutuse problemaatikale laiemaltki: „Kahtlemata on huvitav süveneda ajaloo protsessi vastuoludesse ning üheaegselt rõhutada eestlaste ja ordu kokkupõrkega näidata ka diametraalselt erinevate maailmatunnetuste kokkupõrget. Sellist ülesannet Kaplinski enda ette aga vaevalt seadnud on, sest ta on ju kirjutanud näidendi mitte niivõrd ajaloost kui võrd suhtumisest ajaloosse. Meie tänasest suhtumisest.“ (Tinn 1977)

Ehkki Tinn nõustub põhiosas näidendi ideelise suunitlusega, heidab ta dramaturgile ette omapoolse selgema sõnumi puudumist ning kuuesaja aasta taguste põhimõtete liiga libedat sobitumist kaasaega. „Neljakuningapäev“ oli võib-olla tahtmatultki tabanud midagi kaasaegsele mõttelaadile ülimalt iseloomulikku. Ühelt poolt süvenes valitsevale süsteemile vastanduv tarbimismentaliteet, teisalt soodustasid „arenenud sotsialismi“ eemaletõukavad ilmingud üha enam nostalgilist – ning mõneti illusoorset – lootust leida kaugemast minevikust midagi eriomast ja ainulaadset. Sellesuunalisi mõttekäike kohtab Kaplinski toleaesges ja varasemas loomingus mitmel puhul, sh 1967. aastal ilmunud raamatus „Tolmust ja värvidest“ leiduvas luuletuses „Vercingetorix ütles...“. Muistse keldi pealiku Vercingetorixi kujus astub alistatud rahvas siin oma vallutajatega vaimesse dialoogi, väljendades võimetut raevu mitte niivõrd konkreetse vaenlase kui ajaloolise ebaõigluse vastu tervikuna. Kirjanik ise on hoiatanud selle monoloogi vormis luuletuse samastamise eest nõukogude *pro* võõrvõimule alistatud eestlaste „südametunnistuse häälega“: „Luuletus on protestiluuletus, kuid mitte allegooriline protestiluuletus Nõukogude okupatsiooni ja Vene valitsuse vastu. Pigem protestiluuletus nende keltide, eestlaste, indiaanlaste ja teiste

vastu, kes võtavad omaks vallutajate kultuuri ja väärtused.“ (Kaplinski 2004: 14)

Samuti leiavad müüdidraama neli kuningat kristluse-eelse, s.t eestlastele põliselt omase maausu kehastajaina mainimist Kaplinski ühes programmilises luuleteoses „Hinge tagasitulek“ (kirj 1973–1975). Selles ülipikas poemis on tapetud kuningaid iseloomustatud oma rahva kestvast (varju)surmaunest päästjate ja vaimsete lunastajatena. Sarnaselt näidendiga on kuningad siingi asetatud mõttelisele kaasaja taustale, suhestades nad kirjutamisaegsete väärtushinnangutega:

kuni ustakse
surmaund
mis ma
magan

kividega
sõnadega
maadega
koos
Leole Lembitu
ja nelja
kuningaga
koos
Paides
Palal
Muhus

Kohtla-Järvel Sillamäel Paldiskis
Haapsalus Avinurmes Tallinnas Tartus
Valgas

(Kaplinski 1990: 67–68)

Ajaloo ümbermõtestamine

Seda, et minevikusündmuste ümberhindamine veidraid vorme võis omandada, tõendavad „Neljakuningapäevaga“ samal ajajärgul ilmnenuvad katsed kaugemat ajalugu ümber mõtestada. Nii esines üks silmapaistvamaid eesti prosaiste, muu hulgas ajalooainelisi novelle ja näidendeid kirjutanud Arvo Valton „Neljakuningapäeva“ kahe lavaletuleku vahelisel ajal mõtteavaldusega, millest kumab läbi Kaplinski näidendis stigmatiseeritud piduseltskonna (*pro* Ordumeistri, Näitejuhi) küünilis-pragmaatiline eluvaade: „Ajaloolist enesehaletust kuhjub meie peale liiga palju. See võib rahva vaimu üksnes nõrgestada, nagu seda teeb igasugune halamine. Vastupidine on meile igas mõttes kasulik. Kas kujutavad teised rahvad täna oma kristianiseerimist sama traagiliselt kui meie, kuigi ka nendel toimus see tihti tule ja mõõgaga? Kas on veel teisi, kes Orduriigi-taolist moodustist, mis polnud sugugi nii ebatavaline, peavad ainuüksi võõra võimu ilminguks ega käsita seda ajalooliselt oma riigina?“ (Valton 1985: 843) Sellist mõtteuperpalli võib tõlgendada varjatud üleskutsena mineviku kogemust eirata ja maha salata või koguni kasutu ballastina rahvuslikust ajaloomälust kustutada. Otseselt on viidatud Orduriigile kui eestlaste omaenda võimustruktuurile, ning siit jääb juba üksainus samm ühiskondlikku stabiilsust ohustava nelja kuninga moraalse hukkamõistmiseni.

Siiski polnud taoline hoiak Kaplinski näidendi esmalavastuse ajal (veel?) üldine ega ainuvaldav (korduslavastuse (1987) ühiskondlik taust oli teisenenud, mistõttu Valtoni mõttearendus võis isegi ühtida mõnede väärtushinnangute radikaalse ümberasetumisega). „Neljakuningapäeva“ kontrolletendusele Draamateatri järgnenud kunstinõukogus on tollaegne eesti teatri esinäitlejanna Aino Talvi vaimustatult hüüatanud: „Sain suure aja- ja emotsionaalse laengu; pealkirjaks võiks olla „Meeletu, meeletu maailm.“ Lai probleem, mis hõlmab terve maailma, kõlaks praegu näiteks ka Aafrikas. – Ühelt poolt väikekodanlus, närusus, teiselt poolt inimkonna põhiline ausus ja võitlus. Raske rääkida nii värske mulje all olles.“ (Vellerand 2008: 141)

Tagantjärele on võimatu nii Kaplinski näidendi kui ka Mikiveri lavastuse kõlajõudu omas ajas täpselt hinnata, ent ilmselt oli tegemist vägagi ulatuslikku vastukaja omanud teatrisündmusega. „Neljakuningapäev“ kujutas endast juba kunstiliseltki 1970. aastate eesti näitekirjanduse mitte just ülearu kõrgest keskmisest tasemest tunduvalt üleulatuvat ideedraamat. Lavastaja Mikk Mikiver on vahetult pärast „Neljakuningapäeva“ lavalejõudmist tunnistanud: „Minu jaoks on see suur ja oluline tükk, tükk, mis seab meie ette peegli, kus paistab nägu, millised me ei taha olla. Kui vähe või palju me leiame neid jooni, mis on kuningate näos. Juuretus!“ (Vellerand 2008: 142) Allegoorilis-filosoofiline tasand oligi see, mis tõsis „Neljakuningapäeva“ esimeses lavastuses peatahtsaks, surudes kaasajas kulgeva raamjutustuse illustreerivasse taustarolli; nagu korduslavastuse ebaõnnestumisest selgus, võisid rõhud selle näidendi tõlgendamisel ka hoopis teisiti asetuda. Lavastuse väljasuretamise põhjuseks on peetud kahtlustusi natsionalismis. Draamateatri kauaaegne lavastusala juhataja Ain Jürisson on meenutanud, et lavastaja Mikk Mikiver kutsuti direktori kabinetti, kus koos partei keskkomitee esindaja Vello Pohlaga pandi asjad paika: „mängite tükki kaks korda kuus ja suretate vaikselt välja! [...] Mis olid konkreetsed süüdistused autorile, lavastajale ja näitlejaile, ei tea mina tänini. Eks ikka natsionalism, sest kunstilisest küljest mingeid etteheiteid ju polnud.“ (Jürisson 2010: 158–159)

Võimude sedavõrd vaenulik suhtumine tundub tagantjärele isegi mõnevõrra üllatav, sest „Neljakuningapäev“ sisaldab ohtralt just parempoolsele, kapitalismimeelsele maailmavaatele omase tarbimismentaliteedi teravat hukkamõistu. Tundub aga, et lavastuses esiletoodud võõrandumine ja minevikuväärtustest lahtiütlemine, mille ilminguid igapäevaelus üha enam kohata võis, kujunes isegi häirivamaks käepärasest natsionalismi-süüdistusest.

Müüdlise mõõtmekadumine

Uuesti esietendus „Neljakuningapäev“ kümme aastat hiljem, 19. aprillil 1987 toleaeegses Eesti NSV Riiklikus Noorsooteatris. Et ühiskondlik kliima oli vahepeal oluliselt elavnenud, võinuks „Neljakuningapäeva“ taoline rahvuslikust iseolemise kōnelev näidend nüüd kõlada vägagi aktuaalselt. Ometi tekitas uuslavastus kummalise vastuolu, mõjudes pigem kultuurilise kurioosumina. Lavastaja Rudolf Allabert on ühes hilisemas intervjuus tunnistanud: „Peale kõige muu läks aia taha ka minu kui uue kunstilise juhi avalōök, Jaan Kaplinski „Neljakuningapäev“. Kahjuks ei käinud mu jõud sellest üle. Juba proovide ajal tundsin, et laval puudub sära ja tahe. Tunnistan, et jäin materjalile alla ja ei suutnud truppi sütitada.“ (Allabert 2009: 19)

Ilmnes, et esimese lavatōlgendusega peaaegu maagilise oreooli omandanud „Neljakuningapäev“ ei kuulu draamateosena kaugeltki nn isemāngivate näidendite hulka. Näidendi peamine puudus näib seisnevat selles, et draamale kui tegevuslikule kunstile omast sündmustikku asendab kohati liigfilosoofiliseks muutuv tegelaste dispuut. Lōpptulemusena ei jõuta nii välja ka kuigi mõjuva sünteesini, sest väitluse osapooled rāāgivad teineteisest lootusetult möōda. Et erinevad mõttetasandid omavahel ei haaku, jääb sündimata sügavalt haarav tragōōdia või isegi tragigrotesk. Juba esimese lavastuse puhul oli kriitikas nenditud: „Nōnda kipub kujunema arvamine, et näidendi mehhanism ei funktsioneeril ilma tōrgeteta, et mitmed tema loogilised vastuoksused, millest esimeses tuhinas üle vōib tormata, kipuvad kestvamal jālgimisel hāirima sisulist mōistmist.“ (Mutt 1979: 203)

Noorsooteatri 1987. aasta lavastuse suurimaks küsitavuseks vōib pidada seda, et eelmises tōlgenduses peatāhtis rahvusliku endaksjāāmise idee loovutas koha tōusiklikkuse ja vāikekōdanlikkuse kohati plakatlikult otsesōnalisele hukkamōistmisele. Selle ilmeka- maks vāljatoomiseks kasutati vaimukaid leide (nt vāliseesti pāritolu rahvuslikke estraadilaule, mis tekitasid kummalise vōōritusefekti),

ent lõpptulemusena ei pääsenud ükski näidendi arvukaist teemaarendusist piisavalt mõjule.

Vastukajad uuslavastusele jäid vaoshoituks, kohati isegi süüdistavaks. Üldist hoiakut väljendab ilmekalt Teatriliidu kriitikakonsultandi Sirje Kiini arvamusalaldus ajakirjas Teater. Muusika. Kino ilmunud kriitikute hoojaankeedis: „Ootasin palju enamat Kaplinski „Neljakuningapäeva“ taastulekust, seda tuima lavastust tahtnuks küll raputada!“ (Teatriankeet 1987: 43) Pealiskaudsust, süvenematust ja lohakust heidavad ette mitu vastajat (Mira Stein, Margot Visnap jt), ollakse pettunud, et kauaoodatud teatrisündmust asendas tuhm ja ilmetu realavastus. Nii sai uuslavastusele sünkroonkriitikas seegi kord osaks peaaegu täielik vaikimine. Sedakorda ei teinud takistusi võimud, vaid nähtavasti kõheldi selgemalt sõnastamast oma teatrikogemust. Ainus pikem arvustus oli vähepakkuva lavaversiooni suhtes kriitiline: „Saal reageeris etendusele heasoovliku mõistvusega, aga ka mitte ülemäära innukalt. Erilist indu ei tundunud olevat ka laval. Teatraalid, keda etenduse järel kohtasin, nurisesid peamiselt lavastuse üle, autor rehmas ebamääraselt käega.“ (Langemets 1987: 32)

Tulemuse poolikuses võib alati süüdistada vildakat – või hoopis puuduvat – lavastajakontseptsiooni. Muidugi tuleb siinjuures arvestada üldisemate ühiskondlike tendentsidega, sh isamaalise pateetika ja uuskapitalistliku meelelaadi sujuva kokkusulamisega, mistõttu lavastus võis sattuda küllaltki ootamatu ideoloogilise kari otsa. Näidendi teemaasetus põrkus sedakorda publiku vahepealseil aastail põhimõtteliselt muutunud väärtushinnangutega. Nii samastati end meelsamini (oma unistustes?) saansuvilas pidutsevate uustõusikute kui anakronistlikke minevikutõdesid kuulutava kuninganelikuga. „Tookord polnud probleem arvatavasti rahvusromantikas, vaid näidendi raamjutustuses kujutatud tänapäevastes inimestes, kes muudavad ajaloo suure draama odavaks palaganiks. Samuti ei sobinud laulva revolutsiooni hakul ilmselt ülearu toonitada „Neljakuningapäeva“ lõpus kõlama jäävat tõdemust, et ajaloo kulgu määravad võrdselt võitlusega tõe, õiguse, ideede ja võimu pärast ka juhused,

kaootilised protsessid ja inimlikkus oma mitte ainult ülevates avaldumisvormides.“ (Allas 2015: 158)

Ehkki Kaplinski näidendit ongi võimalik mitmeti tõlgendada, võiks „Neljakuningapäeva“ ideelist eesmärki hinnata ka sellise lavastuse puhul, mis näidendile alla jääb või sellest mõneti lahkneb.¹ Kogenud lavastaja Rudolf Allabert ei üritanud täiendada autori teksti postmodernistlike lisandustega, vaid lähtus endaomaselt realistlikust kujutuslaadist. Et aga ühiskonnas olid algamas olulised käärimisprotsessid, ootas vaataja ka sedalaadi lavastuselt hoopis teravamaid ja ilmekamaid hoiakuid. Kujukalt väljendab vaatajate nõutust järgmine mõtteavaldus: „Näidendil ehk polegi häda teatava ohudraamana, kui vaid asetada ta tagasi oma õigesse aega, allegooriate otsimise ja pseudopeksukottide materdamise aastatesse. Täna ses päevas aga, mil on katet nihutatud ka mõnelt algsemalt ühiskondlikult vastuolult, mõjub lavastuse rõhuasetus anakronistlikult, häbelikult.“ (Langemets 1987: 36)

Kokkuvõttes tuleb tõdeda, et Noorsooteatri tõlgenduses läks „Neljakuningapäevast“ kui müüdidraamast kaduma mitte ainult selgepiiriline konflikt, vaid ka žanriomane ülevuse mõõde. Seetõttu kaotasid nii kauges minevikus aset leidnud algugu kui ka selle kaas aegne raamistus oma metafoorse tähenduse. Kui Mikiveri lavastus suutis vaatajaga sisulisse dialoogi astuda, siis Allaberti tõlgendus sellega kahjuks toime ei tulnud. Hiljem on „Neljakuningapäeva“ lavastatud veel ühel korral, 1988. aastal Pori linnateatris ning taas Mikk Mikiveri lavastuses.

Antikangelasest peategelane?

„Neljakuningapäeva“ kui draamateose järsk ja ootamatu lõpplahendus tundub mõneti ebaloožilisena, sest piduliste sooritatava rituaalmõrva konkreetne ajend – kuningate keeldumine ordu koostatud

¹ Nii kasutati katkendeid „Neljakuningapäevast“ 1986. aastal Ugalas Kalju Orro lavastatud kompositsioonis „Pärandus“, mille II vaatus põhines ainuüksi Kaplinski näidendi tekstil.

kroonikaprotokollil allkirjastamisest – mõjub kunstliku ja otsitud lahendusena. Ohtu tajuvate kuningate naiivsevõitu ühislaul enne piduliste kallaletungi jääb seetõttu puht sentimentaalseks, sisulise tähenduseta vormivõtteks. Selline liigvõõrituslik süžeeakna vähendab paratamatult ka finaalis oodatavat katarsist ning lõpupildis surnud kuningate kohal nuttev Tüdruk mõjub näidendi sõnumi tarbetu ülerõhutamisena.

Siinkohal ei saa märkimata jätta veel üht vastuolu näidendi ülesehituses – „neljanda seina“ taguse suhtumistasandi, sisemise *vox populi* väljendajaks jääb Ordumeister, kellega pidulised (Noorsooteatri tõlgenduse puhul siis ka vaatajad?) ennast samastada võivad. „Neljakuningapäeva“ mõlema lavastuse omapärase kokkulangevusena võib märkida Ordumeistri ehk antikangelase rolli ühendamist mõne teise osatäitja omaga. Draamateatri lavastuses kehastus Ordumeistriks Peremees (Ago Saller või Tõnu Aav), Noorsooteatri variandis oli Ordumeister ühtlasi Näitejuhiks (Rein Oja). Sisuliselt moodustavad need kolm tegelast omalaadse triaadi, kelle veendumused ja eesmärgid suuresti kattuvadki. Mõlemas lavastuses võimendati sedakaudu Ordumeistri tekstiliselt niigi domineerivat rolli.

Ordumeister on Anu Allase sõnul „demagoog ja osav läbirääkija, kes püüab vastaseid veenda ja läbi näha, katsetab eri strateegiaid, teeb vajadusel teatud kompromisse, ei võitle ideaalide, vaid võimu pärast“ (Allas 2015: 159). Autor on Ordumeistri asetanud küllalt keerukasse olukorda: üksi nelja kuningaga väideldes tuleb tal esitada kogu mõeldav vastuargumentatsioon. Tema kaudu avaldub näidendi tekstis peituv lisaefekt – blankvärsi elegantne voolavus tekitab silmakirjalikkuse ja julmuse kummalise sümbioosi, mis satub edastatava sõnumiga kohati lausa grotesksesse vastuollu. Pidevalt maske vahetav Ordumeister kujuneb selleks tegelaseks, kes ringiratast tiirlevale väitlusele tegeliku tempo ja tonaalsuse annab (teatud paralleelina võib tema eelkäijaks draamavormis pidada Adsoni „Nelja kuninga“ Orduagenti, kes tolle näidendi ilmetus tegelaskonnas ainsana enda suhtes huvi suudab äratada).

Kummatigi näib kahepalgeline Ordumeistriga enam-vähem samasugust mõtteviisi kandvat talle sekundeeriv Näitejuht, kes teise vaatusel algstseenis mainib: „Vanasti koolipäevil tahtsid kõik mängida vastuhakkajaid eestlasi ja oligi häda, ajaloolist tõe vähegi arvestades saime mängida ainult Ümera lahingut ja Sigtuna vallutamist, aga kaua sa ikka mängid neid kahte võitu. Nüüd, kui oleme leppinud ordumeeste osaga, on mänguvõimalused palju laiemad: vanad eestlased kaotasid tohutult lahinguid ja vastuhakke, nii et temaatikast puudu ei tule.“ (Kaplinski 2015: 51–52) Näitejuht vihjab sellega küllalt läbipaistvalt, et hukkunud esivanemate vaatepunkt on võitjate omale aja jooksul alla jäänud. Samuti võib siin tajuda üleolevat, isegi vaenulikku hoiakut oma rahva vastu (kui Näitejuht selle hulka üldse kuulubki). Kulissidetaguse niiditõmbajana tundub Näitejuht süüdimatult käituva piduseltskonna teadvust suunavat ka juhul, kui ta sedavõrd traagilist lõpplahendust ise ei kavatsengi. „Suhtumiselt toimuvasse on Näitejuhi hoiak fluïdne, nii et jääbki arusaamatuks, kes ta siis õieti on, kas kohaliku rahvamaja juhataja, Ajalooline Tõde või veel midagi kolmandat.“ (Mutt 1979: 202)

„Neljakuningapäeva“ Näitejuht meenutab mõneti Luigi Pirandello näidendi „Kuus tegelast autorit otsimas“ (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921) Trupijuhti, kes näidenditegelaste saatust omavoliliselt ümber kujundab, põhjustades sellega ühe osalise mõttetu hukkumise. Näitejuht on „Neljakuningapäevas“ ainus tegelane, kes viibib ühteagu nii mängu sees kui ka väljas, s.t ta ei sisene näidendi aegruumi, jäädes selles toimuvat eemalt suunama. Näitejuhi osatähtsust suurendab seegi, et näidendi faabula tugineb teatrile ja mängule iseloomulikule topeltkoodile. Negatiivsete tegelaste loomisega kaasnev autorivabadus on nood muutnud „Neljakuningapäeva“ ambivalentsemaks autori sõnumit kandvast positiivsest, ent ilmetuvõitu kuninganelikust, mistõttu Ordumeistrit, Näitejuhti ja näidendi algul oma luksusvilla importsisustust ja selles leiduvaid ekstravagantseid masinavärke õhinal esitlevat Peremeest võib ühtlasi pidada „Neljakuningapäeva“ intrigeerivaimaiks karaktereiks.

Kokkuvõte

Ehkki ajaloo kunstiline kujutamine ei anna võimalust toimunud sündmusi realselt läbi elada, saab ajaloomüüti aktsepteerida isegi sellisel juhul, kui ta kõiges tõele ei vasta. Nii on eestlaste mütoloogilise ajalooteadvuse seisukohalt oluline teadmine, et maarahva kuningate tapmine määras nurjumisele terve Jüriöö ülestõusu edasise käigu. Kui aga needsamad kuningad (mitte näiteks vanemad, pealikud vms) minetavad oma ebamaise, üle-elusuuruse mõõtme, kaotab ka nende tapmine müüdi ühe iseloomulikuma tunnuse, rituaalsuse. Argistatud ja labastatud (Roland Barthes'i terminites paljaksriisitud) müüt kaotab nii oma algse tähenduse, ajaloolist teadvust või kunstilist tunnetust oluliselt avardamata.

Jüriöö ülestõusu mõtestamisel ei paku „Neljakuningapäev“ välja uusversiooni, ent suudab arhetüüpsed valikud, sündmused ja tegelaskujud kaasaegses raamistuses kõigiti veenvaks ja usutavaks muuta. Omalaadse eksperimendina võib „Neljakuningapäeva“ kui värsivormis „mängu mängus“ pidada julgeks erandiks terves eesti näitekirjanduses. Ehkki „Neljakuningapäev“ kujutab endast alistatute ja vallutajate vahelist väitlust, ei piirdu selles esitatud väärtushinnangud kaugeltki ainuüksi näidendis kujutatuga. Nii pole „Neljakuningapäev“ tänapäevalgi oma probleemipüstituselt aegunud, kuna ajaloosündmuse uustõlgenduses kujuneb süžeesest olulisemaks autori kontseptuaalne terviknägemus. Isegi sellisel juhul, kui ajalooline müüdidraama pole ülearu lavaline, peaks ta lugejale võimaldama kaasa- ja edasimõtlemisvõimalust.

Ennekõike E. Bornhöhe „Tasuja“ kaudu taastadvustatud Jüriöö ülestõusu kõrval võib Eesti ajaloost leida teisigi sündmusi, mida on võimalik draamavormiliselt edasi arendada ja ümber mõtestada. Et allegoorilise vormi abil võib minevikusündmust tõhusalt kaasajastada, tõestab nii „Neljakuningapäeva“ heitlik lavaelu kui ka talle osaks saanud võimude (ja ühiskonna) mõistmatus. Veel on „Neljakuningapäev“ (nii nagu eesti draama kontekstis ka Rummo „Tuhkatriinumäng“, Saluri „Külalised“, Undi „Peaproov“ jmt) näiteks

sellest, kuidas mitmetasandiline draamatekst suudab edastada mõistukõnelist sõnumit ning kuidas mütoloogilise taustaga tekstide lavaletoomisel tuleks lähtuda just nende allegoorilisest tasandist, kuna ühemõõtmeline tavatõlgendus võib kergesti viia lava ja publiku teineteisest möödarääkimise või mittemõistmiseni. Müüt kui kindla ülesehituse ja reeglitega alglugu eeldab oma tõlgendajatelt niihästi sobiva helistiku leidmist kui ka sellele vastavat kunstilist häälestumist.

KIRJANDUS

- Allabert, Rudolf 2009. Vastab Rudolf Allabert. Intervjuu Jaanus Kullile. – Teater. Muusika. Kino 12, 4–20.
- Allas, Anu 2015. Lõpetamata Jüriöö. – Vikerkaar 4–5, 157–161.
- Epner, Luule 1998. Kahe „Libahundi“ vahel ehk Antigone ja Hamlet. – Traditsioon ja pluralism: kirjanduskonverentside materjale. Koost. Marin Laak. Tallinn: Tuum, 169–184.
- Epner, Luule 2011. Teatriuenduse retseptsioonist sünkroonkriitikas. – Methis. Studia humaniora Estonica 7, 172–183.
- Jürisson, Ain 2010. Draamateatri raamat: teatrist ja teatriperest aegade voolus. Tallinn: Eesti Draamateater.
- Kaplinski, Jaan 1990. Hinge tagasitulek. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kaplinski, Jaan 2004. Vercingetorix kõneleb ordumeistriga. – Jaan Kaplinski, Kõik on ime. Koost. Toomas Salumets. Tartu: Ilmamaa, 14–20.
- Kaplinski, Jaan 2015. Neljakuningapäev. Loomingu Raamatukogu 1. Tallinn: Kultuurileht.
- Kruuspere, Piret 2011. Rahvusliku ajaloo tõlgendusi eesti draamas ja teatris 1970.–80. aastatel. – Methis. Studia humaniora Estonica 7, 160–171.
- Langemets, Andres 1987. Neli kuningat näitejuhtimise meeevallas. – Teater. Muusika. Kino 10, 32–36.
- Lévi-Strauss, Claude 2001. Metsik mõtlemine. Tlk Kaia Sisask. Tallinn: Vagabund.
- Lévi-Strauss, Claude 2012. Strukturaalantropoloogia. Tlk Anti Saar. Tallinn: TLÜ kirjastus.
- Mutt, Mihkel 1979. Ühest algupärandist. – Teatrimärkmik 1976/77. Tallinn: Eesti Raamat, 200–203.

- Oras, Ants 2009. Meie näitekirjandus aastal 1931. – Ants Oras, Kriitiku külaskäik. Koost. Hando Runnel. Tartu: Ilmamaa, 192–200.
- Priidel, Endel 2010. Vägikaikavedu ehk Vaim ja Võim 1940–1990. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- Reiman, Villem 2014 [1920]. Eesti ajalugu. Tartu: Ilmamaa.
- Rähesoo, Jaak 1995. Tagasivaade: kraamimispäev. – Jaak Rähesoo, Hecuba pärast: kirjutisi teatrist ja draamast 1969–1994. Tartu: Ilmamaa, 267–312.
- Tamm, Marek 2012. Jüriöö-tekst eesti ajalookultuuris. – Marek Tamm, Monumentaalne ajalugu. Loomingu Raamatukogu 28–30. Tallinn: Kultuurileht, 65–81.
- Tinn, Eduard 1977. Neli kuningat ja suhtumine ajaloosse. – Sirp ja Vasar 8.04.
- Teatriankeet 1987. – Teater. Muusika Kino 12, 42–50.
- Valton, Arvo 1985. Virisemine virisemise üle. – Looming 6, 843–844.
- Vellerand, Lilian (koost.) 2008. Mikk Mikiver. Teater. Tallinn: Eesti Teatriit.
- Väljataga, Märt 2015. Poliitika ja antipoliitika. – Looming 9, 1350–1354.

SUMMARY

HISTORICAL MYTH IN JAAN KAPLINSKI'S *DAY OF THE FOUR KINGS*

This paper examines the phenomenon of historical myth, presented in the form of a piece of theatre. Jaan Kaplinski's historical and allegorical drama *Day of the Four Kings* is presented as a prime example. The play is based on a well-known historical event, namely the brutal murder of ancient Estonian chiefs by German conquerors during the rebellion of 1343 (St. George's Night Rebellion). As Estonian theatre researcher Piret Kruuspere has noted, during the 1970s, re-tellings of national history on the Estonian theatre stage were clothed in metaphors, allusions and secret codes – Aesopian language. In addition to this secret code, the author of *Day of the Four Kings* used a kind of doubling, placing historical events into the setting of a contemporary house party. This change of perspective causes some degree of alienation as well as amplifies the essential allegorical message of the drama. Representing the real run of historical events, the play is effectively communicating with a contemporary audience, dealing with the problems and themes closely connected with contemporary society. In addition to its allegorical meaning, the play underlines the importance of maintaining ethnical and archaic values and warns against sacrificing these in return for short-time utilitarian purposes. The allegory of the play was even too obvious, so that the first production of the play (in 1977) was practically banned by the official powers of Soviet Estonia. Contrary to the first stage performance of the play, the second attempt – which took place a decade later – was an unfortunate example of the disappearance of the mythical dimension of the drama. This kind of poor production was no longer able to overcome the historical-cultural and national psychological contradictions inherent in the play. The analysis is mainly based on reviews of the play from the period as well as the social and cultural conditions in existence when the theatrical versions were staged. It is easy to conclude that during the process of producing this kind of stage play, it is far more fruitful to accent all kind of allusions and allegorical metaphors

than to simply follow the formal development of the external plot. If the mythical dimension disappears, the message of the play loses its essential meaning.

Keywords: mythical drama, St. George's Night Rebellion, Jaan Kaplinski, historical myth, allegorical drama