

TARTU ÜLIKOOL  
Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond  
Kultuuriteaduste instituut  
Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Priit Põldma  
**Adaptatsioonid eesti lavakirjanduses**  
**Oskar Lutsu „Kevade” näitel**  
Magistritöö

Juhendajad Luule Epner ja Janek Kraavi

Tartu 2021

# Sisukord

Sissejuhatus.....	4
1. Intertekstuaalsus ja adaptatsiooniteooria. Teoreetiline taust.....	7
1.1. Intertekstuaalsus.....	7
1.1.1. Intertekstuaalsuse eelkäijad: Saussure ja Bahtin.....	7
1.1.2. Mõiste väljakujunemine. Kristeva.....	8
1.1.3. Intertekstuaalsuse tõlgendusvõimalusi. Barthes.....	10
1.1.4. Transtekstuaalsus katusmõistena. Genette.....	11
1.1.5. Intertekstuaalsuse intensiivsus.....	13
1.2. Adaptatsiooniteooria.....	15
1.2.1. Adaptatsioonide tüpoloogilised tunnused.....	18
1.2.2. Adaptatsioon ja apropratsioon.....	19
1.3. Lavakirjanduse spetsiifika.....	20
1.4. Eestikeelne terminoloogia.....	22
2. Adaptatsioonide arengulugu eesti lavakirjanduses: Särevist Lennukini.....	25
2.1. 1932–1940 – dramatiseeringute tulv.....	25
2.2. 1940–1952 – kirjanduse ideoloogiline ümberhindamine.....	30
2.3. 1953–1969 – pööre kontseptuaalsuse poole.....	31
2.4. 1970–1978 – adapteerimine teatriuuduse mõjuväljas.....	34
2.5. 1978–1987 – sammud suurema tõlgendusvabaduse poole.....	36
2.6. 1988–2005 – postmodernistlikud mängud ja traditsioonide ergastamine.....	38
2.7. 2006–... – adaptatsioonivälja avardumine.....	43
3. Oskar Lutsu „Kevade“ adaptatsioonid.....	48
3.1. Adaptatsioonide tüpoloogia.....	48
3.1.1. Dramaatilised ümberjutustused.....	49
3.1.2. Lavastajadramatiseeringud.....	51
3.1.3. Originaalnäidendid alusteksti motiividel.....	55
3.1.3.1. Ühe elemendi adaptatsioonid.....	55
3.1.3.1.1. Tegelased.....	56
3.1.3.1.2. Episood.....	59
3.1.3.1.3. Fraasid.....	59
3.1.3.2. Teose tervikmaailma adaptatsioonid.....	60
3.1.3.2.1. Pealkiri ja žanr.....	60
3.1.3.2.2. Alusmaterjal.....	62
3.1.3.2.3. Tegelaskond.....	62
3.1.3.2.4. Ruum.....	65
3.1.3.2.5. Aeg.....	66
3.1.3.2.6. Autor tegelasena.....	68
3.1.3.2.7. Struktuur.....	71
3.1.3.2.8. Keel.....	72
3.1.3.2.9. Eneseteadlikkus.....	75
3.1.3.2.10. Seosed teiste tekstidega.....	76
3.1.3.2.11. Isiklikkus.....	77
3.1.3.2.12. Lõpp.....	79
3.1.3.2.13. Nelja adaptatsiooni kokkuvõte.....	79
3.1.3.3. Mitmekordsed adaptatsioonid.....	80
3.2. Juhtumianalüüs. Sauna-stseen erinevates adaptatsioonides.....	81
3.3. Adaptatsioonide muutumine ajas.....	88
Kokkuvõte.....	92

Allikad.....98  
Summary.....104

## Sissejuhatus

Töö eesmärgiks on uurida proosakirjanduse draama-adaptatsioone kui võrdlemisi vähekäsitletud, ent väga mahukat ja Eesti kultuuris olulist tekstikorpus. Uurimuse teoreetiliseks taustaks on intertekstuaalsuse käsitlused ja adaptatsiooniteooria; tekstimaterjaliks, millega teoreetilisi mudeleid näitlikustatakse ja järele proovitakse, Oskar Lutsu jutustuse „Kevade” adaptatsioonid.

Adaptatsiooniks nimetatakse ühe või mitme teose äratuntavat teisendamist uueks teoseks. Adaptatsiooniprotsess sisaldab nii loovat kui tõlgendavat lähenemist. Adaptatsiooniga võib, kuid ei pruugi kaasneda meediumivahetus. Adaptatsiooniks võib nimetada mistahes meediumis loodud teksti, mis lähtub mõnest varasemast tekstist, näiteks romaani alusel loodud filmi, filmi põhjal tehtud videomängu, näidendi järgi kirjutatud romaani jne. Selle töö fookuses on draamateksti, mis kasutavad varasema proosateose elemente (kompaktsuse huvides nimetatakse proosateose draama-adaptatsioone siin töös edaspidi lihtsalt adaptatsioonideks). Üheks adaptatsiooni alaliigiks on dramatiseering ehk proosateose ümbertöötus draamavormi. Adaptatsiooni intertekstuaalsuse määr võib olla väga erinev ja ilmned ainult üksikutes elementides; dramatiseeringut iseloomustab alusteose struktuuri terviklik ülekanne draamavormis teksti.

Adaptatsioonina võib käsitada nii proosateose põhjal kirjutatud draamateksti kui selle alusel loodud lavastust. Siin töös hoian uurimiskeset tekstidel, ehkki range eristus pole alati otstarbekas ning vajadusel tulevad põgusalt kõneks ka lavastused. Adaptatsioonid asuvad kirjanduse ja teatri vahealal, mistõttu võib neid tajuda mõlemal väljal perifeersena. Ometi on adaptatsioonidel olnud suur mõju nii teatri ja draamakirjanduse arengule kui kirjanduse levikule ja rahvuslike arhetüüpide põlistumisele. Käesoleva töö sihiks on valgustada adaptatsioonide toimemehhanisme ning seeläbi väärtustada seda ulatuslikku ja mitmekesist tekstikorpus.

Magistritöös püüan adaptatsioone süstematiseerida, tuua välja tekstide olulisemad tunnusjooned ja grupeerida sarnased tekstid. Selle tarbeks kasutan taustsüsteemina intertekstuaalsuse teooriat. Esimeses peatükis annan ülevaate intertekstuaalsuse teooriast ja selle väljakujunemisest. Juttu tuleb Ferdinand de Saussure'i keelefilosoofiast ja Mihhail Bahtini polüfoonilise romaani ideest. Just neile kahele autorile toetudes võttis Julia Kristeva 1960. aastatel kasutusele intertekstuaalsuse mõiste, mis tähistab teksti olemuslikku võimet suhestuda teiste tekstidega. Iga tekst on varasema teksti allaneelamine ja teisendamine, iga teksti võib vaadata tsitaatide mosaiigina, leiab Kristeva (1980: 66). Intertekstuaalsuse ideed arendati edasi mitmete mõjukate kirjandusteoreetikute töödes. Kõige enam kriteeriume ja taksonoomiaid tekstidevaheliste suhete analüüsimiseks Gérard Genette'i uurimusest „Palimpsestes: La littérature au second degré” (1982) ning Ulrich Broichi ja Manfred Pfisteri ülevaateosteost „Intertextualität” (1985).

Intertekstuaalsuse teooriate arenedes ja levides on hakatud süvenenumalt uurima ka adaptatsioone, mida varem peeti ehk väheväärtuslikeks. Intertekstuaalsuse raames ei nähta varasemast tekstist väljakasvamist enam teksti nõrkusena, vaid igasuguse tekstuaalse väljenduse olemusliku omadusena. Olulisemad adaptatsiooniteoreetilised uurimused on ilmunud Linda Hutcheoni ja Julie Sandersi sulest 2000. aastatel. Nende järgi on adaptatsioon varasema loo kordamine, kuid mitte koopia – kordamisega kaasneb alati muutus. Adapteerimine hõlmab korruga mälu ja muutust, püsivust ja varieerumist. Seega on adaptatsioon ühtaegu iseseisev ja teisene tekst.

Magistritöö teine peatükk kirjeldab adaptatsioonide arengulugu eesti lavakirjanduses. Adapteerimine on olnud Eesti kirjandus- ja teatriloos väga oluline tekstiloomestrateegia, ulatudes üksikute näidetenähtena juba rahvusliku teatri algusaegadesse. Dramatiseerimine hoogustus ja hakkas järjepidevalt arenema 1930. aastatel. Neil aastatel selekteerus ka eesti lavaklassika südamik: A. H. Tammsaare ja Oskar Lutsu proosateoste adaptatsioonid. 1930. aastate kõige olulisema dramatiseerija Andres Särevi tekstid kujutavad endast alusteksti värvikamate ja tegevuslikumate seikade ülekannet draamavormi. Adapteerimisstrateegia muutus märgatavalt 1960. aastatel Voldemar Panso tööde kaudu. Panso käekirja iseloomustas varasemast selgem tõlgenduslik fookus: dramatiseeringud ei püüdnud enam alusteksti episoodide neutraalselt edasi anda, vaid olid allutatud ideelisele teljele. Panso kirjutas tekste omaenda lavastuste tarbeks, dramatiseeringud sisaldasid juba konkreetseid lavastuslikke suuniseid ja visandasid tulevasi lavalisi metafoore. 1990. aastatest alates on adaptatsioonid oluliselt mitmekesisunud: üha rohkem luuakse proosateoste, iseäranis kirjandusklassikaks kujunenud romaanide ja romaanitsüklite ainetel draamatekste, mis mängivad vabalt tähenduste, kontekstide, tegelaste vaheliste suhetega. Selline lähenemisviis iseloomustab 1990. aastatel Mati Undi ja 21. sajandil Urmas Lennuki näidendeid.

Kolmas peatükk sünteesib kaht eelnevat, teoreetilist taustüsteemi ja ajaloolist perspektiivi. Oskar Lutsu jutustuse „Kevade” adaptatsioonide põhjal visandan adaptatsioonide tüpoloogiat. „Kevade” on A. H. Tammsaare „Tõe ja õiguse” I osa kõrval üks eesti kirjanduse enim adapteeritud tekste, mille adaptatsioonide hulgas leidub väga erineva intertekstuaalsuse astmega tõlgendusi. Tüpologia aluseks on intertekstuaalsuse määr ja avaldumisvormid ehk alusteksti ja adaptatsiooni omavaheline suhe. Adaptatsiooni põhilised alaliigid on dramaatiline ümberjutustus, lavastajadramatiseering ja originaalnäidend alusteksti motiividel. Lähemalt vaatlen intertekstuaalsuse ilminguid neljas „Kevade” ainetel kirjutatud näidendis, mis annavad värsket vaatenurga Lutsu teose maailmale – need on Madis Kõivu „Tali” (1995), Mati Undi „Täna õhta viskame lutsu” (1998), Toomas Suumani „Nõiutud klass” (2011) ja Urmas Lennuki „Paunvere poiste igavene kevade” (2018). Kõiki nelja näidendit iseloomustab intertekstuaalselt intensiivne, mänguline, poleemiline ning kohati isegi provokatiivne lähenemine „Kevadele” ja selle

kanoonilistele tõlgendusmudelitele. Et üksikasjalikumalt näidata, kuidas eri liiki adaptatsioonides alusteksti materjali ümber vormitakse, analüüsin „Kevade” II osa XV–XVI peatüki ehk Tootsi ja Kiire saunaepisoodi kujutamist erinevates adaptatsioonides.

Ehkki tüpologia kasvab välja konkreetsest näitematerjalist, võib adaptatsioonide arenguloo peatükile tuginedes arvata, et see on ülekantav teistegi teoste adaptatsioonidele. Adapteerimisviisid on kujunenud välja diakrooniliselt, üksteist on mõjutanud nii sama alusteksti kui eri teoste adaptatsioonid. Ükski varasem adapteerimisstrateegia pole jäädavalt kadunud, uute võimaluste lisandudes on tüpoloogiline mitmekesisus laienenud.

Kuna magistritöö keskendub proosateoste ülekandele näidendi-vormi, ei tule vaatluse alla „Kevade” adaptatsioonid teistesse meediumitesse (film, muusikal, ballett, koomiks jne) ega „Kevade” motiivide esinemine proosa- või luuleteostes. Pealkirjas kasutatud mõiste „lavakirjandus” all pean silmas kõikvõimalikke draamatekste: osa käesolevas töös vaadeldud tekstidest on jõudnud nii lavale kui ilmunud trükis; osa lavastatud tekstidest on kättesaadavad käsikirjadena Eesti Teatri Agentuurist või teatrite arhiividest; mõni tekst on ilmunud vaid trükis, kuid seda pole (seni) lavastatud. Lavakirjandus on laiem korpus kui üksnes lavale jõudnud tekstid, kuna virtuaalne lava on sisse kirjutatud igasse draamateksti, isegi lugemisnäidenditesse.

Magistritöö sihiks on käsitada adaptatsioone adaptatsioonidena – näha neid intertekstuaalsetes suhetes üksteise ja alustekstiga, aga seejuures ka autonoomsete kirjandusteostena. Selline lähenemisviis peaks aitama mõista intertekstuaalsuse toimimist, tekstidevahelisi mõjuahelaid ning eesti lavakirjanduse ühe järjepidevama tekstiloomestrategia toimemehhanisme.

# 1. Intertekstuaalsus ja adaptatsiooniteooria. Teoreetiline taust

## 1.1. Intertekstuaalsus

Põhjalikumate adaptatsiooniuuringutega tehti algust 20. sajandi viimastel kümnenditel. Adaptatsioonide uurimisele eelnes intertekstuaalsuse ja intermeedialisuse teooriate väljakujunemine. Ehkki adaptatsioonide intertekstuaalne olemus pole midagi avastuslikku, vaid nende enesestmõistetav põhitunnus, on intertekstuaalsuse teooriad siiski oluliseks taustsüsteemiks, millega seoses kirjandusteaduses adaptatsioonidele üldse tähelepanu hakati pöörama. Seepärast vaatlengi esmalt intertekstuaalsuse teooria arengut, olulisemaid autoreid ja käsitlusi, et nende kaudu jõuda teooriapeatüki teises pooles adaptatsiooniteooriani. Juhul kui adapteerimisega kaasneb ülekanne ühest meediumist teise, siis on põhjust rääkida intermeedialisusest ehk eri meediumite omavahelisest suhtest. Siinses töös on põhirõhk proosateoste põhjal loodud draamatekstidel ehk samas meediumis loodud ja üksteisega seotud tekstidel, mistõttu toetutakse intertekstuaalsuse teooriale. Adaptatsiooniteoreetilised käsitlused on sageli küllalt kirjeldavad ja üksikjuhtumite kesksed ning sisaldavad vähe üldistavaid kategooriaid, seepärast pärinevad siin töös adaptatsioonide klassifitseerimiseks kasutatud tüpoloogilised kriteeriumid valdavalt intertekstuaalsuse teoriast. Enne näitematerjali kallale asumist pööran eraldi tähelepanu lavakirjanduse spetsiifikale ja eestikeelsele terminoloogiale.

### 1.1.1. Intertekstuaalsuse eelkäijad: Saussure ja Bahtin

Intertekstuaalsuse idee tõukub prantsuse päritolu Šveitsi keeleteadlase Ferdinand de Saussure'i lingvistilistest uurimustest 19. sajandi lõpul ja 20. sajandi alguses.<sup>1</sup> Saussure'i keelemärk moodustub tähistajast ja tähistatavast. Kumbki neist ei ole keeleväline reaal: tähistaja on helikujund; tähistatav aga mõiste, mentaalne kontseptsioon. Nendevaheline side on arbitraarne. (Saussure 2017: 121–122) Tähistajat ei loo mitte konkreetne materiaalne substants, vaid erinevused, mis üht helikujundit kõigist teistest eristavad. Kõiki märke varjutab lugematu hulk suhteid. (Semiootika 2018: 131) Keel on Saussure'i jaoks erinevuste süsteem, mille elementidel puuduvad etteantud püsikindlad tähendused – tähendus tekib suhte kaudu teiste elementidega.

Saussure'i ideedest oli mõjutatud Vene kirjandusteadlane Mihhail Bahtin, kes lõi 1929. aastal ilmunud uurimuses „Dostojevski poeetika probleemid” tekstuaalse **polüfoonia** kontseptsiooni, mida võib vaadelda Saussure'i ideede edasiarendusena kirjandusteoorias: ka polüfoonilises tekstis pole stabiilseid ja lõplikke tähendusi. Bahtini teooria sündis Fjodor

<sup>1</sup> Saussure ise ei talletanud oma teooriast peaaegu midagi kirjalikult, ta olulisim teos „Üldkeeleteaduse kursus” on koostatud pärast Saussure'i surma tema õpilaste märkmete põhjal, mistõttu on vaieldav, kui palju selles sisaldub Saussure'i enda ja kui palju õpilaste ideid (Semiootika 2018: 129).

Dostojevski romaane uurides ning on käsitletava ainesega tihedalt seotud. Bahtin nimetab Dostojevski romaanide põhiliseks eripäraks iseseisvate, ühte sulandumata häälte ja teadvuste paljusust, täisväärtuslike häälte polüfooniat. See pole pelgalt tegelaste ja nende saatuste paljusus ühtses maailmas ja autoriteadvuse valguses, Dostojevski tekstis liituvad võrdõiguslikud teadvused koos oma maailmadega, sulandumata seejuures lõplikult ühte. Dostojevski esitab tegelase teadvust kui teist, võõrast teadvust, muutmata seda pelgaks autoriteadvuse objektiks. Tegelase hääl on Dostojevski romaanides üles ehitatud nii nagu varasemates romaanides autori hääl. Ta kõlab autori häälega kõrvuti ning seostub nii autori kui teiste tegelaste häälega. (Bahtin 2021: 11–12)

Polüfoonia avaldub **dialoogilisuses**. Bahtin rõhutab, et seda ei tohiks mõista draamale eriomase nähtusena, vaid tekstide sisemise omadusena. (Bahtin 2021: 27) Dostojevski dialoogilisus ei piirdu väliste tegelastevaheliste kahekõnedega – polüfooniline romaan on läbinisti dialoogiline, kõigi selle elementide vahel on dialoogilised suhted. Dialoogilisus pole üksnes Bahtini jaoks kirjanduslik mõiste, vaid universaalne nähtus, mis läbib kogu inimlikku kõnet, inimelu kõiki suhteid ja ilminguid, kõike, mil on mõte ja tähendus. (Samas, lk 63–64) Dostojevski kuuleb oma ajastut suure dialoogina, mitte üksnes eristades hääli, vaid täheldades ka nende dialoogilisi suhteid, vastastikmõju. Dostojevski dialoogilisuses puudub hierarhia: kõrvuti kõlavad nii valitsevad ja tunnustatud kui nõrgad ja varjatud hääled ning alles selginemata ideed. (Samas, lk 129) Autorihääl ei korrasta seda süsteemi ära, romaanis väljendub ühendamata häälte kooslus, millest saab keeleline reaalsus. Polüfoonilise romaani iga element satub vältimatult häälte ristumispunkti, kahe erisuunalise repliigi kokkupuutealasse. (Samas, lk 406) Vastuolulised aktsendid ristuvad Dostojevski teostes igas sõnas, leiab Bahtin (samas, lk 25).

### 1.1.2. Mõiste väljakujunemine. Kristeva

Bahtini polüfoonia ja dialoogilisuse ideed pärinevad 1920. aastatest, kuid jõudsid läände alles 1960. aastatel ja tekitasid elavat resonantsi (Broich, Pfister 1985: 1). 1966. aastal võttis Prantsuse kirjandusteadlane Julia Kristeva oma essees „Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman“ tarvitusele **intertekstuaalsuse** mõiste. Kristeva sünteesib selles essees Saussure'i ja Bahtini ideid, kuid kumbki neist ei kasutanud intertekstuaalsuse mõistet, see pärineb Kristevalt endalt. Saussure'i uurimishuviks olid keelemärgid, Bahtin vaatles dialoogilisust ühe teksti sees, mitte eri tekstide vahel, nii et tema lähenemine oli intra-, mitte intertekstuaalne (Broich, Pfister 1985: 4).

Intertekstuaalsus on teksti võime olemuslikult suhestuda teiste tekstidega. Kõik tekstid on intertekstuaalsed, see omadus on tekstuaalsusega lahutamatult seotud. (Broich, Pfister 1985: 8) Iga sõna ja tekst on teiste sõnade ja tekstide kokkupuutepunkt, kus üks sõna/tekst on eristatav, see



tähendab loetav. Iga tekst on varasema teksti allaneelamine ja teisendamine, iga teksti võib vaadata tsitaatide mosaiigina. (Kristeva 1980: 66) Erinevalt Bahtinist mõistab Kristeva teksti laias kultuurisemiootilises tähenduses – teksti mõiste laieneb ka ühiskonnale, ajaloole jne (Broich, Pfister 1985: 7). Siin on paslik viidata Juri Lotmani semiootilisele teksti määratlusele – tekst on märkidega fikseeritud ja piiritletud, seesmiselt organiseeritud struktuurne tervik (Lotman 2006: 93–96). Tekst semiootika mõistes ei piirdu kirjalike tekstidega, kunstilised tekstid on ka teatrilavastus, film, maal jne. Lotmani väitel on sarnasel printsibiil üles ehitatud ka kultuur, aju ja tehisintellekt (Lotman 2016: 369–384), nii et neidki võib käsitada tekstidena.

Kristeva laiendas Saussure'i erinevuse ja Bahtini dialoogilisuse idee tekstidevahelistele kokkupuudetele. Kõik tekstid on dialoogis teiste tekstidega. Kirjandusliku teksti suhtelisus sarnaneb keelemärgi suhtelisusega. Samuti nagu kõneleja valib keelest sõnu, valib ka autor kirjandustraditsioonist süžeekeike, tegelaste iseloomujooni, visuaalseid kujutisi, jutustamisviisi, isegi konkreetseid lauseid ja fraase. Kõik elemendid on võimalik tagasi viia varasematele teostele. Kirjandusteose autor tegutseb korraga keeles ja kirjandustraditsioonis, resümeerib liri kirjandusuurija Graham Allen ülevaateosel „Intertextuality”. (Allen 2000: 11–12)

Intertekstuaalsus Kristeva mõistes ei tähista ainult ühe kirjaniku mõju teisele või kirjandusteose allikaid – see ilmneb tekstuaalse süsteemi kõigis komponentides. Intertekstuaalsust on segi aetud tekstuaalse mõju uuringutega: nagu Julia Kristeva juba 1974. aastal tõdes, mõistetakse intertekstuaalsust pahatihti „labase allikakriitika” tähenduses (Kristeva 1986: 111). Lõuna-Aafrika kirjandusteadlane Gerrie Snyman kirjutas 1996. aastal artikli „Who is speaking? Intertextuality and textual influence”, et selgitada Kristevast tõukuvalt tekstuaalse mõju uuringute ja intertekstuaalsuse erinevusi. Tekstuaalse mõju uuringud keskenduvad autorile ja tekstiloomeprotsessile ning küsivad mõjutuste järele, mis tingisid konkreetse teksti loomise. Sedalaadi allikakriitika tuvastab tekstid, mis on sihtteksti märkimisväärselt mõjutanud. Intertekstuaalsuse analüüs ei puuduta aga autorite elulugusid ega lugemust. Intertekstuaalsust ei uurita selleks, et lõpliku kindlusega määratleda teksti päritolu, vaid avastamaks tekste, mis lugemisel kaasa kõlavad. Lugejate positsioon muutub kirjandusprotsessi lahutamatuks ja defineerivaks osaks. (Snyman 1996: 435–436)

Vältimaks intertekstuaalsuse segiajamist allikakriitikaga, paneb Kristeva ette kasutada intertekstuaalsuse asemel **transpositsiooni** mõistet. Teekond ühest tähistussüsteemist teise toob kaasa muutused nii tähenduse kui väljenduse tasandil. Iga tähistuspraktika on erinevate tähistussüsteemide vaheliste ülekannete väli, kus tähendus ja selle väljendus ei ole ainulised, terviklikud ja enesega identsed, vaid alati mitmetised ja lagunevad. (Kristeva 1986: 111) Transpositsioon ei saa kunagi olla lõplik, vaid on pidevalt kestev protsess, mis toob endaga lakkamatult kaasa muutusi. Graham Allen leiab, et pole olulist vahet, kas tarvitada

intertekstuaalsuse või transpositsiooni terminit: oluline on mõista, et tekst mitte üksnes ei kasuta varasemate tekstide ühikuid, vaid muudab neid ja annab neile uue positsiooni (Allen 2000: 53).

Intertekstuaalsuse teooria suunab tähelepanu teksti läbipõimitusele ja tihedatele suhetele teiste tekstidega: sellest tuleneb tähenduste paljus, liikuvus ja muutuvus. Erinevalt tekstuaalse mõju uuringutest ei jõuta intertekstuaalsuse teooria kaudu ühese vastuste ja lõplike tähendusteni, teksti loomist ja vastuvõttu nähakse lõppematu protsessina. Kristeva tööde mõjul lahustus kirjandusteaduses järk-järgult tekst kui sidus ja iseseisev tähendusühik – uurijate huvipunkt nihkus üksiktekstidelt tekstide seotuse viisini (Alfaro 1996: 275).

### **1.1.3. Intertekstuaalsuse tõlgendusvõimalusi. Barthes**

Intertekstuaalsuse teooria taotleb globaalsust ja ajaülesust – see ei ole teatavate või teatava ajastu tekstide tunnusjoon, vaid laiemalt kirjandusest mõtlemise viis. Siiski on intertekstuaalsus kindlatel perioodidel eriliselt aktualiseerunud. See kujunes keskseks postmodernistlikus kunsti- ja kultuuriteoorias: ei ole põhjust kõnelda ühegi kunstiteose originaalsusest ega unikaalsusest, kuna iga teos koosneb varasemate osadest ja tükikestest (Allen 2000: 5). 1970.–1980. aastatel oli intertekstuaalsuse mõiste ümber ka palju poleemikat. Intertekstuaalsusest kirjutasid paljud tolle aja olulisemad mõtlejad, seda nüansiti erinevalt mõistes. Prantsuse filosoofi Jacques Derrida jaoks oli intertekstuaalsus kommunikatsiooni permanentne olek, mis toetub semiootika alustõele, et iga elemendi tähendus sõltub teistest teda ümbritsevatest elementidest. Prantsuse kirjandusteoreetik Michael Riffaterre käsitles intertekstuaalsust lugemise tulemina, eristades „kohustuslikku” intertekstuaalsust, mida tekst lugejale signaaliseerib, ning sellist intertekstuaalsust, mille lugeja ise teksti sisse viib. (Semiootika 2018: 307–308)

Poststrukturealistlikus kirjandusteoorias hakatakse autori asemel üha enam tähelepanu pöörama lugejale – teksti vastuvõtule ja (de)konstrueerimisele lugeja teadvuses. Selle üheks väljundiks on retseptiooniteooria, kus uuritakse nii kirjanduslikku kui ühiskondlikku ootushorizonti, kuhu teos asetub ja millega teda suhestatakse – taolisele lähenemisele pani aluse Saksa kirjandusteoreetik Hans-Robert Jauss 1967. aastal Konstanzi Ülikoolis peetud inauguratsiooniloengus „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft”. Intertekstuaalsuse teooria arengu seisukohalt on tähelepanuväärne Prantsuse kirjandusteoreetiku Roland Barthes’i essee „Autori surm”, mis ilmus samuti 1967. aastal. Barthes vastandus traditsioonilisele käsitlusele, mille kohaselt tekst on taandatav ühesele tekstitagusele tõe, mis johtub teksti päritolust ehk autorist. Kirjanduse asemel eelistas Barthes mõistet „kirjutus”. Kirjutus ei ole algupärane ja tühistab ennast pidevalt, loob uusi tähendusi, et neid taas hajutada, tähendust

süsteemiliselt vabastades. (Barthes 2002a: 125) Barthes defineeris teksti kui mitmemõõtmelist ruumi, kus erinevad kirjutused omavahel põrkuvad ja põimuvad. Kui Kristeva võrdles teksti mosaiigiga, siis Barthes nimetas seda tuhandetest kultuurikolletest pärinevate tsitaatide koeks. (Samas, lk 122) Teksti ühtsus ei seisne selle päritolus, vaid adressaadis. Lugeja on mineviku, eluloo ja psüühikata *keegi*, kes kogub ühele väljale kokku kõik jäljed, millest kirjutatu koosneb. „[L]ugeja sünni hinnaks on Autori surm,“ kõlab Barthes'i tuntumaid postulaate (samas, lk 125). Barthes'i 1971. aastal avaldatud essee „Teosest tekstini“ on rajatud teose ja teksti vastandamisele: teos on aineiline fragment, tekst aga metodoloogiline väli, mida ei saa mõista loendatava objektina (Barthes 2002b: 128). Teos funktsioneerib üldise märgina, mida saab Saussure'i vaimus jagada tähistajaks ja tähistatavaks. Tekst jääb tähistaja väljale, talle on omane tähistaja lõputu eemaldumine. Tekst on paljutine, põhjustades ka tähenduse vaieldamatut paljusust. Erinevad tähendused ei eksisteeri lihtsalt koos, Tekst läbib ja ületab neid. (Samas, lk 130) Tekst saab olla tema ise ainult oma erinevuses ning samal ajal koosneb ta tervenisti tsitaatidest, viidetest ja kajadest – kõik need kultuurikeeled läbivad teksti „võimsa stereofooniana“ (samas, lk 132). Nagu Bahtin, nii kasutas ka Barthes intertekstuaalsuse kirjeldamiseks helikunstist pärit terminit – kuid Bahtini naturaalsema „polüfoonia“ asemel pruukis Barthes tehnoloogilisemat „stereofooniat“: tegu pole enam vahetute teadetega reaalsusest, tekstis ilmuvad nad juba vahendatud kujul. Sarnaselt Kristevaga jõudis Barthes tõdemuseni, et „Iga tekst on teise teksti intertekst“ (samas) ning toonitas samuti, et intertekstuaalsust ei tohi segi ajada teksti päritolu selgitamisega: „teose „allikate“, „mõjutuste“ otsimine tähendab rahuldumist põlvnemismüüdiga; tsitaadid, millest tekst koosneb, on anonüümsed, tabamatu päritoluga ja ometi *juba loetud*: need on jutumärkideta tsitaadid“ (samas, lk 132–133).

Kristeva ja Barthes'i lähenemist, mille järgi iga tekst on teise teksti intertekst, nimetatakse intertekstuaalsuse laiaks mudeliks. Üksikute tekstide uurimisel kasutatakse sagedamini intertekstuaalsuse kitsast mudelit, mis seisneb tekstidevaheliste mõjutuste ja sihilike seoste tuvastamises.

#### 1.1.4. Transtekstuaalsus katusmõistena. Genette

Intertekstuaalsuse teooriat arendas edasi Barthes'i õpilane, Prantsuse kirjandusteadlane Gérard Genette, kelle põhjalik, arvukaid taksonoomiaid sisaldav uurimus „Palimpsestes: La littérature au second degré“ ilmus 1982. aastal. Kui Bahtini ja Kristeva lähenemine hõlmab ka sotsiaalseid, poliitilisi jm aspekte, siis Genette oli kitsamalt kirjanduskeskne. Genette'i teooria keskmes on **transtekstuaalsus** – see hõlmab kõiki suhteid, mis üht teksti teisega seovad, olgu need eksplitsiitsed või varjatud. Intertekstuaalsust, mida Kristeva kasutas üldmõistena, käsitles Genette

kitsamas tähenduses, nimetades seda üheks transtekstuaalsuse alaliigiks. (Semiootika 2018: 308)

Kokku on Genette'i transtekstuaalsusel viis alaliiki:

1. **Intertekstuaalsus** – kahe või enama teksti samaaegse esinemise seos, ühe teksti kohalolek teises. Kõige otsesemalt avaldub intertekstuaalsus jutumärkidega varustatud tsitaadi kujul; varjatumateks ilminguteks plagiaat ja allusioon (reministsents). (Genette 1997: 1–2)
2. **Paratekstuaalsus** – suhted teksti põhiosa ning pealkirja, alapealkirja, epigraafide, illustratsioonide, kommentaaride, mustandite ja muude lisasignaalide vahel. Paratekstid ümbritsevad teksti ning mõnikord kommenteerivad seda. (Samas, lk 3–4)
3. **Metatekstuaalsus** – seos teksti ja selle kommentaari vahel. Metatekst kommenteerib eelnevat teksti, ilma seda otseselt tsiteerimata ja vahel isegi mainimata. Metatekstuaalsus on „kriitiline suhe *par excellence*”. (Samas, lk 4)
4. **Hüpertekstuaalsus** – hilisema teksti (**hüperteksti**<sup>2</sup>) ja varasema teksti (**hüpoteksti**) vaheline seos. Hüpertekst on hüpotekstist tuletatud muundamise või jäljendamise, kuid mitte kommenteerimise teel. Hüpertekst ei pruugi selgesõnaliselt osutada eelmisele tekstile, kuid ta ei saaks eksisteerida oma hüpotekstita. (Samas, lk 5)
5. **Arhitektuaalsus** – üldine kategooria, kuhu tekst kuulub. See on transtekstuaalsuse kategooriaist kõige abstraktsem ja implitsiitsem. Arhitektuaalsus hõlmab suhteid, mis võivad jääda sõnades väljendamatana või esineda paratekstis, näiteks pealkirjas („Luulet”, „Esseid”) või alapealkirjas („Lugu...”, „Romaan...”, „Luuletused”). Tekst ei pruugi seda üldist kvaliteeti üldse väljendada: igas romaanis ei öelda, et tegu on romaaniga; iga luuletus ei tituleeri end ise. Üldine ettekujutus määrab lugeja ootushorisoni ja seetõttu ka teose vastuvõtu. (Samas, lk 4–5)

Adaptatsioonide uurimise seisukohalt on kõige olulisem transtekstuaalsuse alaliik hüpertekstuaalsus. Hüpertekstuaalsust on nimetatud üheks postmodernistliku kirjanduse kõige olulisemaks tekstiloomevõtteks (Semiootika 2018: 309). Ühest hüpotekstist võib tuletada mitu erinevat hüperteksti ning vastupidi, üks hüpertekst võib lähtuda mitmest hüpotekstist. Hüperteksti võib hüpotekstist tuletada transformatsiooni või imitatsiooni kaudu. Hüpoteksti otsene teisendamine hüpertekstiks on transformatsioon (hüpoteksti tegevustik kantakse üle hüperteksti), kaudne teisendamine aga imitatsioon (hüpoteksti struktuur ja jutustamisviis kantakse üle hüperteksti – see tähendab imitatsiooni). Transformatsioonid jagunevad mängulisteks (paroodia), satiirilisteks

2 Terminit „hüpertekst” tuleb siin mõista kirjandusliku teksti tähenduses, mitte informaatika kontekstis, kus hüpertekstiks nimetakse sisust sõltumatu paigutusega hajusat teksti, mille osi seovad hüperlingid, mille kaudu lugejal on võimalik liikuda ühe teksti juurest teise teksti või objektini (EKSS). 1997. aastal peetud loengus oma teadusteele tagasi vaadates märkis Genette, et 1982. aastal väljapakutud hüperteksti mõiste on õnnetu võitu – just seepärast, et terminit hakati õige pea laialt kasutama spetsiifilises tähenduses, mille informaatika sellele andis. (Genette 2018: 283) Segaduste vältimiseks polegi hüperteksti mõistet kirjandusteaduses eriti palju rakendatud.

(travestia) ja tõsisteks (transpositsioon). (Genette 1997: 5–6) Tähtsaim hüpertekstuaalne praktika ongi Genette'i järgi tõsine transformatsioon ehk **transpositsioon** (samam, lk 212). Kui Julia Kristeva kasutas „transpositsiooni” üldmõistena tekstidevaheliste suhete tähistamiseks, siis Genette pruukis terminit konkreetsemalt tekstiloomepraktika kirjeldamiseks. Transpositsioonid jaotuvad vormilisteks ja temaatilisteks. Vormilised transpositsioonid on näiteks tõlge, värsistamine või proosastamine, meetrumi vahetus, stilistilised muutused jne (samam, lk 214–226). Ka transmodalisatsioon ehk alusteksti laadi muutmine on vormiline transpositsioon (samam, lk 277): siia kuuluvad nii proosateksti muutmine draamatekstiks (dramatiseerimine) kui ka draamateksti muutmine proosatekstiks (narrativiseerimine) (samam, lk 284). Kuid kui laadi muutusega kaasneb ka žanri muutus (näiteks tragöödiast komöödiaks), on Genette'i järgi tegu juba temaatilise transpositsiooniga (samam, lk 277). Temaatilised transpositsioonid jagab Genette samuti kaheks: diegeetilised ja pragmaatilised. Diegeetiline transpositsioon hõlmab muutust teksti aegruumis, pragmaatiline transpositsioon muutust sündmustes ja tegevustes. Diegeetilist transpositsiooni saab omakorda jagada homo- ja heterodiegeetiliseks: esimesel juhul leiab ülekanne aset sama maailma sees, teisel juhul ühest maailmast teise. Oluline on silmas pidada, et pole olemas ühtegi süütut transpositsiooni, igasugune teisendus, nii vormiline kui temaatiline, muudab hüpoteksti tähendust. (Samam, lk 294–296)

### 1.1.5. Intertekstuaalsuse intensiivsus

Ulrich Broichi ja Manfred Pfisteri koostatud, mitmete Saksa kirjandusteadlaste panust sisaldav uurimus „Intertextualität” (1985) võtab varasemad intertekstuaalsuse käsitlused kokku kahe võistleva kontseptsioonina:

1. Poststrukturealistlik globaalne mudel, mille järgi iga tekst on universaalse interteksti osa.
2. Strukturealistlik või hermeneutiline mudel, mis otsib eelnevate tekstide teadlikke jälgi uuest tekstist ja on konkreetsete tekstide analüüsiks viljakam.

Kaks mudelit ei välista teineteist lõplikult – intertekstuaalsuse intensiivsust hinnates on võimalik need ka ühendada. (Broich, Pfister 1985: 25)

Intertekstuaalsuse intensiivsust saab mõõta järgmiste kvalitatiivsete kriteeriumitega:

1. **Referentsiaalsus** – tekstide suhe on seda intensiivsemalt intertekstuaalne, mida enam üks tekst teist tematiseerib, „paljastades” selle omapära. Tugevalt referentsiaalne on näiteks tsitaat, mille algupäralt viidatakse, nii et uus tekst saab varasema metatekstiks. (Samam, lk 26)

2. **Kommunikatiivsus** – autori ja lugeja teadlikkus intertekstuaalsest sidemest, indeksiaalsuse ja markeerimisselguse aste tekstis. Suhe on intertekstuaalsem, kui autor viitab selgelt kasutatud pretekstile<sup>3</sup> ning see on lugejale hästi tuntud, näiteks kui pretekstiks on kultuuriruumis kanoniseeritud või parasjagu aktuaalsed tekstid. (Samas, lk 27)
3. **Autorefleksiivsus** – autor ei markeeri mitte üksnes intertekstuaalseid viiteid, vaid ka reflekteerib intertekstuaalsuse üle, tematiseerib seda, õigustab või polemiseerib selle üle (Samas, lk 27). Nõrgal kujul avaldub autorefleksiivsus preteksti nimetamises ja iseloomustamises. Intensiivsematel juhtudel tematiseeritakse intertekstuaalset tekstiloomet ennast ja selle võtteid. (Samas, lk 130–131)
4. **Strukturaalsus** – pretekstide süntagmaatiline integreerimine teksti. Kui pretekst saab kogu teksti struktuurseks taustaks, näiteks paroodia, travestia või imitatsiooni puhul, on tegemist intertekstuaalselt eriti intensiivse tekstiga. (Samas, lk 28)
5. **Selektiivsus** – intertekstuaalse viite täpsus. Selle kriteeriumi järgi on tsitaat intensiivsem kui allusioon. (Samas, lk 28)
6. **Dialoogilisus** – semantiline ja ideoloogiline pinge tekstide vahel. Mida suurem pinge, seda intensiivsem on intertekstuaalsus. Lihtne ülekanne ühest märgisüsteemist teise (näiteks dramatiseering), mis säilitab alusteksti tähenduse täpselt, on selle kriteeriumi kohaselt väheintensiivne. (Samas, lk 29) Juhul kui vastuvõtjale on pretekst tundmatu, ei käivitu ka dialoog eelneva ja uue teksti vahel – näiteks tõlke puhul (kui lugeja ei tutvu teosega lähtekeeles) või auditooriumile tundmatu romaani ekraniseeringu puhul. Dialoogilisus ilmneb selgelt siis, kui pretekst on üldiselt tuntud või kui autor tematiseerib erinevust preteksti ja teksti vahel. (Samas, lk 136–137)

Lisaks neile saab intertekstuaalsuse intensiivsust hinnata kvantitatiivsete kriteeriumite alusel:

1. Intertekstuaalsete seoste tihedus ja sagedus.
2. Pretekstide arv ja ulatus. (Broich, Pfister 1985: 30)

Intensiivsuse määratlemine eri kriteeriumite alusel ei pruugi viia samade tulemusteni. Näiteks täpne tsitaat, mille intertekstuaalsus on referentsiaalsuse ja selektiivsuse kriteeriumi järgi tugev, on strukturaalsuse kriteeriumi järgi nõrgalt intertekstuaalne (Broich, Pfister 1985: 27).

3 Saksa keeles *Prätext* – mõiste, mida saksa kirjandusteadus tarvitab eelneva teksti kohta. Adaptatsiooniteoreetik Linda Hutcheon soovib hierarhilistest suhetest hoidumiseks loobuda mõistetest, mis viitavad sellele, et üks tekst on teise teksti aluseks või allikaks, ning tarvitab terminit „adapteeritud tekst” (*adapted text*) (Hutcheon 2006: xiii). See tundub aga liiga kohmakas ja võõrapärane, et seda läbi töö kasutada. Seepärast tarvitan eelneva teksti nimetamiseks põhiliselt mõistet „alustekst”, mis kõlab eesti keeles kõige loomulikumalt. Refereerides Broichi ja Pfisterit või Genette'i on vastavalt nende mõistetikule kasutusel „pretekst” ja „hüpotekst” (*hypotexte*). Olulisi tähenduslikke erinevusi „preteksti”, „hüpoteksti”, „adapteeritud teksti” vahel pole leidnud.

Intertekstuaalsuse uuringute keskmeks on enamasti kavatsuslik ja selgelt äratuntav intertekstuaalsus, mille tulemuseks on teksti mitmekordne (de)kodeerimine ja täiendav struktureerimine (Broich, Pfister 1985: 206), see tähendab, et lähtutakse intertekstuaalsuse kitsast mudelist. Nagu märkis Genette, soovib hüpertext harilikult oma olemusest teada anda, sõlmides lugejaga „hüpertextuaalsuse lepingu”, mis muudab sõnumi äratuntavaks ja tõhusaks. Paroodia või pasitši looja huvides on teavitada lugejat oma hüpertextuaalsetest kavatsustest, mida muidu ei pruugita märgata ja mille mõju jääks avaldumata. Teavitus toimub autokommentaari ehk parateksti kaudu, milleks võib olla näiteks pealkiri, eessõna, pühendus, epigraaf, märkus, kaanetekst, pressiteade vms. (Genette 2018: 284) Neist signaalidest olenemata on võimalik, et lugeja ei adu teksti intertekstuaalsust. Samas võib lugeja märgata intertekstuaalseid seoseid, millest autor polnud või ei saanud olla teadlik.<sup>4</sup> Retseptioon on vaba ja varieeruv: lugejad kasutavad intertekstuaalsuse potentsiaali sõltuvalt oma varasemast lugemiskogemusest, haridusest, kultuurikontekstist. Vastuvõtjale jääb õigus intertekstuaalseid seoseid vabalt määrata, iga teost teise teosega intertekstuaalselt siduda. (Broich, Pfister 1985: 208–211)

## 1.2. Adaptatsiooniteooria

Intertekstuaalsuse teadvustamise tagajärjel pöörati postmodernistlikus kultuuriteoorias tähelepanu mitmele varem marginaalseks või väheväärtuslikuks peetud kirjandusnähtusele, näiteks pastišile ja paroodiale, varasemate teoste üle- ja ümberkirjutustele ning edasiarendustele. Intertekstuaalsuse teooria valgus selgub, et „teise astme tekste” (Genette’i mõiste) on märksa rohkem, kui varem tajuti, ning nad on kultuuri siduvad, kollektiivset teadvust ja mälu loovad nähtused. Nii hakkasid uurimishuvi pakkuma varasemat teost teisendades loodud tekstid ehk **adaptatsioonid**.

Intertekstuaalsuse teooriat pruugitakse enamasti implitsiitsema intertekstuaalsuse eritlemiseks, kui seda on alustekstide suhteliselt varjamatu kohalolu adaptatsioonides, ent intertekstuaalsuse teooria loob adaptatsiooniuringutele taustsüsteemi. Võib arvata, et ilma intertekstuaalsuse kui keskse kirjandusliku praktika laiema teadvustamiseta poleks 20. sajandi lõpul ja 21. sajandi alguses jõutud adaptatsioonide uurimise ja väärtustamiseni. Intertekstuaalse analüüsi tööriistad on seletusjõulised siingi: kriteeriumid, millega hinnata intertekstuaalse seose olemust ja intensiivsust, on abiks ka adaptatsioonide uurimisel.

Kanada kirjandusuurija Linda Hutcheoni 2006. aastal avaldatud uurimuses „A Theory of Adaptation” käsitletakse adapteerimisvõimalusi alates kahe kirjandusteose omavahelisest suhtest

4 Kirjeldamaks juhtumeid, kus uued ideed või võtted esinevad vanas tekstis ning varasem teos kasutab hilisema teose sisu- ja struktuurielemente moel, mis mõjub plagieerimisena, on loodud ennetava plagiaadi mõiste. Selle kohta vt lähemalt Tamm 2012: 1020–1023.

kuni filmide põhjal loodud arvutimängudeni välja. Hutcheoni järgi on adaptatsioon ühe või mitme teose äratuntav teisendamine uueks teoseks (Hutcheon 2006: 8). „Adaptatsiooniga” tähistab Hutcheon nii tegevust kui tulemust: tekstiloomepraktikat ja uut teksti ennast (samas, lk 15). Kui kõrvutada seda Genette'i mõistestikuga, on „adaptatsioon” korruga vasteks nii „transpositsioonile” kui „hüpertekstile”.

Adaptatsiooniga võib, kuid ei pruugi kaasneda meediumivahetus. Seetõttu on adaptatsiooniteoorias palju tähelepanu pööratud eri meediumite spetsiifikale ning muutustele, mis kaasnevad sama ainese teisendamisel üht laadi meediumist teise, näiteks jutustavast meediumist (romaan) esitavasse (teater, film) ja kaasavasse (video- ja seiklusmängud) meediumisse või vastupidi. Adaptatsioonid on tekstid, kus on alusteksti kohalolule selgelt osutatud – niisiis saab öelda, et adaptatsiooniteoorias toetutakse intertekstuaalsuse kitsale mudelile, kuid mõistetakse teksti laias kultuurisemiootilises tähenduses.

Adaptatsiooniprotsessi käigus vilguvad pidevalt tõlgendamine ja loomine (Hutcheon 2006: 15). Adapteerija on ühtaegu eelneva teksti vastuvõtja ja uue teksti autor. Interpreteeriva ja loova alge pidevalt teisev vahekord tekitabki adaptatsiooni-sisese pinget, mis kandub autorilt vastuvõtjale. Vastuvõtu perspektiivist on adaptatsioon üks intertekstuaalsuse vorme: adaptatsiooni retseptsioon on suuresti sellest, kui teadlik on vastuvõtja alustekstist ja selle teistest adaptatsioonidest, mis hakkavad kordumise ja varieerumise kaudu uue tekstiga resoneerima. (Samas, lk 8)

Adaptatsiooni kui praktika lähtekoht lääne kultuuris on jäljendamine ehk *mimesis*, mida Aristoteles pidas inimeste instinktiivse käitumise osaks ja kunstinaudingu allikaks. Jäljendamisega kaasneb alati loov aspekt: selle käigus ei toimu üksnes alusteksti kopeerimine ja kultuurikaanoni kinnistamine, vaid alustekst tehakse teisenduste ja modifikatsioonide kaudu enda omaks. (Hutcheon 2006: 20) Adaptatsioon on juba eksisteeriva loo kordamine, kuid seejuures ei ole tegu koopiaga. Kordamine kätkeb endas alati muutust. Sellest johtuvalt on adaptatsioon ühtaegu suveräänne tekst ja kultuuriline teine. Adaptatsioon ühendab rituaali- ja äratundmismõnu rõõmuga üllatusest ja uudsusest, hõlmates ühtaegu nii mälu kui muutust, püsivust kui varieeruvust. (Samas, lk 173)

Inglise kirjandusteadlane Julie Sanders on adaptatsiooni vastuvõttu kirjeldanud pideva mängulise suhtena ootuse ja üllatuse, mälu ja uudsuse vahel, millest võrsub naudingutunne (Sanders 2005: 25). Barthes'i mõistes on see spetsiifiline mõnutunne (tekstimõnu), mis tuleneb võimest lugeda ja samal ajal teksti uuesti kirjutada – teksti tootmine ja tarbimine ei ole lahutatud, lugeja saab teksti toota, sellega mängida ja seda liikuma panna (Barthes 2002b: 137–138). Nii nagu autor on adaptatsiooni puhul nii oma teksti autor kui varasema teksti lugeja, nii on iga lugeja samal ajal



interpreet ja kaasautor, kes (de)konstrueerib tekstidevahelisi suhteid ning loob omaenese varasemale lugemusele toetudes isiklikku tekstikogemust.

Adaptatsiooni võib teatud juhtudel käsitada ka alusteksti kommentaarina, mis toob esile uued aspektid ja tõlgendusviisid, asetab fookusse varjatud suhted ning sündmused, annab hääle alustekstis vaikinud tegelastele (Sanders 2005: 18). Selliselt mõistetuna võib adaptatsioon Genette'i transtekstuaalsuse liigituses olla nii meta- kui hüpertekst, kuid domineeriv on siiski tema hüpertekstuaalsus, kommenteeriv funktsioon on sekundaarne. Adaptatsiooni eesmärk võib olla ajaliselt või ruumiliselt kauge alusteksti lähendamine auditooriumile, värskendamise kaudu mõistetavamaks tegemine (samal, lk 19).

„Adaptatsioon” on terminina tarvitusel ka bioloogias, kus see tähistab organismide või nende osade kohanemist ja kohastumist olustingimustega. Linda Hutcheon kirjeldab kultuurilist ja kirjanduslikku adaptatsiooni sarnases mõistestikus: lood ja nende elemendid arenevad ja muutuvad, sobitumaks uutesse aegadesse ja keskkondadesse, ning võtavad ellujäämiseks üle uue kultuuri elemente. Hutcheon peab seletusjõuliseks Richard Dawkinsi „Isekast geenist” pärit meemi mõistet: meemid on infokogumid, mis inimkultuuris jäljendamise teel levivad, paljunevad ja muteeruvad (sarnaselt geenidega bioloogias). Kui lugu on meem, siis adaptatsioon on selle replikatsioonivorm, mis kätkeb nii kordust kui muutust. (Hutcheon 2006: 176–177)

Adaptatsioon on alusteksti ja teiste adaptatsioonidega intertekstuaalsetes suhetes – nii moodustub eraldi tervikutest koosnev võrgustik. Selle võrgustiku raames ei ole põhjust näha hierarhilist ülevalt alla, originaalist koopiaste suunas liikumist. Adaptatsioon ei ole alusmaterjali vähemväärtuslik versioon, pigem alusteksti filtratsioon. (Sanders 2005: 25) Linda Hutcheon toetub Kristeva intertekstuaalsuse teooria kõrval ka Jacques Derrida dekonstruktsiooniteooriale ning Michel Foucault' subjektiiivsuse analüüsidele ning toonitab, et olla Teine ei tähenda olla teisejärguline ega vähemväärtuslik, niisamuti kui olla esimene ei tähenda olla originaalne ega autoriteetne. Adaptatsiooniuuringute üheks eesmärgiks ongi murda halvustavat ja alavääristavat suhtumist adaptatsioonidesse. (Hutcheon 2006: XIII) Kordamise ja muutuse käigus ei kahane alusteksti väärtus, pigem rikastavad adaptatsioonid kogemust, mida lugeja alustekstist saab, avardades tõlgendusvälju ja lisades tähenduskihte. Adaptatsioonide olemasolu ja arvukus on üks näitaja, mille alusel hinnata kirjandusliku teksti kanoonilisust, tema tüvitekstilisust: mida enam teisendusi (sealhulgas teistesse meediumitesse), seda kesksema kultuuritekstiga on tegemist. Adaptatsioonid mõjutavad ka üksteist, uus tekst ei pea toetuma üksnes originaalile, vaid võib võtta aluseks teisi adaptatsioone. Ka adaptatsioonide vahel kujuneb välja nii-öelda kaanon, kus üks tekst hakkab teistega kaasa kõlama. Tugevamalt mõjuvad enamasti adaptatsioonid, mille leviala on suurem: näiteks filmiversioonid mõjutavad sageli hilisemaid lavatõlgendusi, samal ajal kui

lavatõlgenduste mõju filmidele on nõrgem – põhjuseks auditooriumite erinevad suurused. Aga on ka murrangulisi adaptatsioone, mil on tugev mõju kirjandus- ja kultuurivälja sees: jõudmata laiade publikuhulkadeni, võivad need kõnetada ja mõjutada just hilisemate adaptatsioonide autoreid.

### 1.2.1. Adaptatsioonide tüpoloogilised tunnused

Inglise draama- ja teatriuurija Margherita Laera käsitleb oma 2014. aastal ilmunud uurimuses „Theatre and Adaptation” adaptatsioone teatrile väga omase nähtusena. Laera peab adaptatsioonide all silmas mitte üksnes kirjandustekste, vaid ka nende lavastusi ning pakub välja adaptatsioonide tüpoloogia, kus üks adaptatsioon võib kuuluda mitmesse eri lahtrisse. Laera tüpoloogia põhineb kategooriatel, mille muutumist või mittemuutumist tuleks jälgida:

1. **Keel.** Adaptatsioon, millega kaasneb tõlge, on interlingvistiline; adaptatsioon, mis jääb alusteksti keelde, on intralingvistiline.
2. **Märgisüsteem.** Adaptatsioon, millega kaasneb ülekanne ühest märgisüsteemist teise, näiteks verbaalsest süsteemist mitteverbaalsesse (kirjandusteost balletiks), on intersemiootiline; adaptatsioon, millega ülekannet ei kaasne, on intrasemiootiline.
3. **Meedium.** Intermedialiste adaptatsioonidega kaasneb ülekanne ühest meediumist teise (näiteks proosateost lavastuseks), intramedialistega mitte (näiteks näidendi adapteerimine uueks näidendiks).
4. **Žanr.** Interžanrilised adaptatsioonid muudavad alusteksti žanrit, intražanrilised mitte.
5. **Kultuur.** Interkultuurilised adaptatsioonid tõstavad tegevuse ühest kultuuriruumist teise, intrakultuurilistes jääb kultuurikeskkond samaks.
6. **Ideoloogia.** Interideoloogilised adaptatsioonid muudavad alusteksti ideoloogiat, intraideoloogilised mitte.
7. **Aeg.** Intertemporaalsed adaptatsioonid muudavad alusteksti aega, intratemporaalsed mitte. (Siin on küsimuse all aeg alusteksti fiktsionaalses maailmas, mitte fiktsioonivälises reaalsuses: kui adapteeritakse aastakümnete eest loodud kirjandusteost ja selle tegevusaeg jäetakse muutmata, on tegu intratemporaalse adaptatsiooniga). (Laera 2014: 5–8)

Lisaks eristab Laera seda, kas alustekst tuuakse adapteerimise käigus auditooriumile lähemale (kodustatakse) või viiakse kaugemale (võõritatakse). Sagedasem on alusteksti lähendamine ja aktualiseerimine, sündmustiku kaasajastamine. Kuid eesmärgiga muuta lähedane ainestik üleajaliseks on loodud ka adaptatsioone, kus tegevustik on ajas ja ruumis auditooriumist kaugendatud. (Laera 2014: 8–9)

### 1.2.2. Adaptatsioon ja apropiatsioon

Julie Sandersi 2005. aastal ilmunud uurimus „Adaptation and Appropriation” eristab adaptatsioone ja **appropriatsioone**. Appropriatsiooni eestikeelseks vasteks võiks olla alusteksti omastamine. Appropriatsioon on eelneva tekstiga lõdvemalt seotud kui adaptatsioon. Üks kunstiteos on neeldunud teise teosesse, ilma et selle kohalolust selgelt märku antaks – üksnes tekste kõrvutades on võimalik seos tuvastada. (Sanders 2005: 26) Nagu „adaptatsiooniga”, nii võib ka appropriatsiooni mõistega tähistada nii protsessi (alusteksti omastamist ja uue teksti loomist) kui uut teksti ennast. Ka apropiatsiooniga võib, kuid ei pruugi kaasneda meediumivahetus.

Tänapäeval kerkib seoses appropriatsiooniga üles intellektuaalse omandi omavolilise kasutamise ja plagiaadi küsimus. 19. sajandi ja vanema kirjanduse puhul (sealhulgas ja võib-olla iseäranis draamakirjanduse puhul) on allusioonide ja mõjude mäng kuulunud peavoolu – eeskujude olemasolu oli teose kirjandusliku taseme mõõdupuu. Alates 20. sajandist lahatakse kirjandust aga „omandikirjeldusliku sõnavaraga“: kasutusel on terminid, nagu laen, võlg ja väärtusetus, ebaausus, plagiaat. Postmodernismis jõuab see diskussioon autentsuse puudumise küsimuseni: iga kirjandusliku väljenduse algupäras võib kahelda. (Kraavi 2019: 16–17) Nii nagu Kristeva ja Barthes'i jaoks on iga tekst teise teksti intertekst, võib iga teksti käsitada ka mõne varasema teksti appropriatsioonina.

Adaptatsiooni ja appropriatsiooni ei pruugi alati olla hõlbus eristada. Mõlemal juhul võetakse üle varasemat tekstilist materjali, manipuleeritakse sellega teadlikult ja mõnikord segatakse jälgi. Margherita Laera eelistab kaks mõistet samastada: truudus alustekstile ning varasema teksti esilolu uues tekstis on niivõrd suhtelised ja sageli raskesti määratletavad, et neile tunnustele pole mõistlik rajada terminoloogilist erisust (Laera 2014: 5). Kui neid mõisteid suhestada Genette'i omadega, võiks öelda, et transpositsioon hõlmab nii adaptatsiooni kui appropriatsiooni, samal ajal kui transformatsioon iseloomustab üksnes adaptatsioone.

Vahekokkuvõtteks. Intertekstuaalsuse teooria ja adaptatsiooniuringud teadvustavad tekstidevahelisi seoseid, uue teksti väljakasvamist eelneva(te)st teksti(de)st, mis on laiemalt omane igasugusele tekstiloomeprotsessile. Seda mõistes pööratakse varasemast rohkem tähelepanu tekstidele, mis esitlevad end teise astme tekstidena ning signaliseerivad selgelt oma seost mõne eelneva tekstiga. Taolistes tekstides ei nähta enam alusteksti lahjendatud versioone, vaid ühe võimaliku transtekstuaalse seose avaldumisvormi. Tekstidevahelised vastastikmõjud konstitueerivad kogu kultuuri. Adaptatsioonides on need seosed eriti tajutavalt esil – nende uurimine aitab märgata laiemalt kultuuri toimemehhanisme.

### 1.3. Lavakirjanduse spetsiifika

Juri Lotmani järgi kujutab kultuur endast kollektiivset intellekti ja kollektiivset mälu, olles tekstide hoidmise ja edastamise ning uute väljatöötamise indiviidiülene mehhanism. Seejuures eristab Lotman informatiivset mälu, mis säilitab teatud tunnetusliku tegevuse tulemusi, ja loomingulist mälu. Viimast esindab kunstimälu, kus on potentsiaalselt aktiivne kogu tekstide kiht ning üksikute tekstide aktualiseerumine sõltub kultuuri üldise liikumise keerukatest seaduspäradest. Tekstide „unustamine” ja „meenutamine” toimub erinevates rütmides. Aktuaalsed tekstid oleksid otsekui väljavalgustatud, mitteaktuaalsed tekstid justkui kustunud, kuid mitte kadunud, sest nad säilitavad oma potentsiaali taas aktualiseeruda. Teatud perioodil võidakse mõni tekst kollektiivsest mälest välja heita, kuid kultuurikoodide muutudes mõne aja pärast taas väärtustada. Muutumises ei ole ainult tekstikorpust, vaid ka tekstid ise, mille tähenduslikud ja mittetähenduslikud elemendid uute koodide valgusel nihestuvad. Kunstilised tekstid ei ole muutumatu informatsiooni hoidlad, vaid generaatorid; tekstid, mis moodustavad kollektiivi ühismälu, pole üksnes vahendid uute tekstide dešifreerimiseks, nad loovad ka ise uusi tekste. (Lotman 2013: 1731–1734)

Kultuurimälu vormivad tekstid ja kujundid rändavad lugudena eri kultuurisfäärides. Eri meediumid toimivad mäluvormidena, nende vahel leiavad aset lõikumised. (Kruuspere 2017: 37) Üheks taoliseks mäluvormiks on teater ja lavakirjandus. Draama- ja teatriuuriija Marvin Carlsoni järgi on olemasoleva tekstilise materjali taaskasutamine teatrile igiomane: teater on mälumasin, millelt oodatakse tuttavate lugude ümberjutustamist, kusjuures ka ümberjutustus ise sisaldab pea kõigis aspektides (nimed, tegelastevahelised suhted, tegevuse ülesehitus ja isegi füüsilised ning keelelised detailid) eelneva(te) narratiivi(de) elemente (Carlson 2003: 17). Margherita Laera näeb kordust ja naasmist teatris mitmetasandilisena: nii nagu üht lavastusjoonist korratakse paljude etenduste käigus, korratakse ka vanu lugusid ja ajaloonarratiive erinevates lavastustes ja tekstides. Kordusega kaasneb ülekirjutamine, tähenduste ja seisukohtade ümberhindamine vastavalt muutuvale ajale – kordamine on ühtaegu säilitamine ja muutmine. (Laera 2014: 1)

Tekstide teisendamine ja tõlgendamine adapteerimise käigus kinnistab nende kohta kultuurimälu. Tekstidest, mille koht on pikema perioodi jooksul püsikindel, kujuneb **klassika**. See ei ole alatiseks fikseeritud autorite ja tekstide kogum, vaid dünaamiline, muutuvate piiride ja sisesuhetega korpus. Kirjandus- ja teatriuuriija Luule Epneri sõnul täidab teater proosaklassika suhtes kaht funktsiooni: „teeb“ (valib) ja tõlgendab rahvuslikku klassikat. Tõlgendustasand hõlmab varasemate proosateoste suhestamist muutuva ajalis-kultuurilise kontekstiga. Teatri eeliseks võrreldes teiste visuaalsete meediumitega on peetud võimalust arvestada sotsiaalset ja kultuurilist konteksti ning kirjanduslikku alusmaterjali sellega vahetult suhestada. Ka siis, kui adapteerija (dramatiseerija, lavastaja) konteksti mõju ei teadvusta, ei jää ta sellest mõjutamata – oma ajast pole

võimalik väljuda, eriti teatris, kuna seda ajalikku, kollektiivset ja suuresti institutsionaliseeritud kunstiala mõjutavad ajaümbruse võnked eriti tugevalt. (Epner 2001b: 309–310)

Klassika kõrval võib rohkelt adapteeritud tekstide kohta pruukida ka **tüviteksti** mõistet. Seda on viimastel aastakümnetel kirjandusteaduses veidi erinevalt sisustatud ja kasutatud, kuid eri lähenemisi sünteesiv Arne Merilai peab võtmeliseks, et tüvitekst on diskurssi rajav tekst, mis koondab, loob ja paljundab nähtusi, struktuure ja tähendusi. Tüvitekst „on viljastav ja toitev lähe, intra- ja intersemiootilisi ülekandeid, meediumiüleseid tõlkeid ja siirdeid ajendav tekst. Tüvitekst provotseerib jätkuvat osalust ja retseptsiooni, kas tõsist või iroonilist-paroodilist.” (Merilai 2017: 746) Siirete ehk siin kontekstis adaptatsioonide olemasolu ja rohkus on üks tunnus, mille alusel määrata tüvitekstilisust. Tüviteksti iseloomustab seegi, et ta kutsub esile suure tõlgendusvabadusega, alusteksti tähendust nihutavaid adaptatsioone. Mida tuntum alustekst auditooriumile on, seda kergemini märgatakse muutusi ja tajutakse neid tähenduslikena. Kuid tüvitekstide tõlgendamisega ei kaasne ainult suurem vabadus, vaid ka omad piirangud: radikaalseid muutusi võidakse võtta rünnakuna põhiväärtuste suhtes, pühaduse teotamisena. Retseptsioon oleneb konkreetse tüviteksti positsioonist kultuuriruumis, teemadest ja väärtustest, mida ta esindab, ning sellest, kuidas tajutakse adapteerimise hetkel nende väärtuste püsimisjõudu. Igatahes kinnistab ka radikaalne adaptatsioon tüviteksti positsiooni, ka poleemiline või irooniline siire põlistab alusteksti kohta kultuuriväljal.

Tüvitekstide adapteerimisel on oluliseks mõjuriks teose tõlgendustraditsioon. Varasemad adaptatsioonid nii lavakirjanduses kui teistes meediumites, aga ka kirjanduskriitika, kooliõpikud ja muu retseptsioon kujundavad ootushorizonti, milles võetakse vastu järgmisi tõlgendusi. Tõlgendustraditsioon on seesmiselt heterogeenne, kätkeb erinevate tõlgenduste konkurentsi ja konflikte. Kuna lavastused ei säili autentsel kujul, vaid võivad kesta üksnes mälestuste, kirjalike jäädvustuste või salvestuste kaudu, pole tõlgendustraditsioon teatrikunstis kadudeta fikseeritav ega viidatav. Sellest hoolimata on klassikateose uus adaptatsioon ühtlasi seisukohavõtt varasema lavastusliku tõlgendustraditsiooni suhtes: traditsioon toimib kultuurikonteksti osana. Dialog tõlgendustraditsiooniga toimub nii uue adaptatsiooni loomise kui vastuvõtu käigus. (Epner 2001a: 134)

Enamasti on dramatiseeringute puhul tegemist Genette'i mõistes otsese transformatsiooniga: hüpoteeksti sündmustik kantakse üle hüperteeksti. Proosateksti töötlemist draamavormi mõjutavad draamaspetsiifilised kitsendused: klassikalises (aristotellik) draamas lugu esitatakse, mitte ei jutustata, mistap valitakse proosateost draamasse üle kandes välja need sündmused, mida on võimalik teatrilaval etendada. Etendussituatsioon seab tegevustiku aegruumile märksa rangemad piirangud, kui need on kirjanduses. Et lugu siiski enam-vähem terviklikuna ühest

meediumist teise kanda, on adapteerimisel rakendatud modernseid tekstiehitusvõtteid: montaaži, simultaansust, mängu aja- ja ruumitasanditega jne. Dramatiseerijad on mõnigi kord võtnud uued draamatehnilised võtted kasutusele varem kui algupäraste näidendite autorid: materjali (proosateose) vastupanu on sundinud draama väljendusvahendeid leidlikumalt kasutama. Luule Epner on sellest lähtuvalt võrrelnud dramatiseerimist tõlkimisega: „[E]ks ole ka heade tõlgete keel tihtipeale rikkam ja plastilisem kui mõneski algupärandis, sest tõlkija on sunnitud avastama oma emakeele rikkusi, leidmaks vahendeid teise keele nüansside edasiandmiseks. /.../ Dramatiseerija peab olema keeleteadlik.“ (Epner i.a.a: 7) Proosateoste adapteerimine on mõjutanud draamapoeetika arengut: võtted, mis on end adaptatsioonides tõestanud, on hiljem üle võetud algupärastesse näitemängudesse.

Oma töös uurin intertekstuaalsuse ilminguid proosakirjanduse põhjal loodud draamatekstides. Keskendun tekstidele, mitte lavastustele („teksti” on siin mõistetud kitsalt, mitte laias kultuurisemiootilises tähenduses, mille järgi on lavastuski tekst). Siiski ei ole tekst ja lavastus alati rangelt lahutatavad, sageli on nende vahel vastastikmõju: lavastus lähtub tekstist, aga ka tekstiloomes võib olla mõjutatud tulevases, kirjutamise ajal veel virtuaalsest lavastusest. Mõju võib avalduda viidetes konkreetsele lavaruumile või näitlejatele, aga ka laiemalt teatrikoodidega arvestamises. Eriti kehtib see adaptatsioonide ja kitsamalt dramatiseeringute puhul, mis valmivad peaaegu alati konkreetse lavastuse jaoks, mitte autori puhtkirjanduslike kavatsuste väljendusena. Seetõttu pole tekstide analüüsimisel alati otstarbekas lavastustest täiesti mööda vaadata. Oma töös püüan adaptatsioone analüüsida siiski eelkõige kirjanduslike tekstidena, mitte lavastuste tekstilise toormena.

#### **1.4. Eestikeelne terminoloogia**

Kuigi proosateoste (harvemini ka luule ja näitekirjanduse) ümberkirjutamine on üks eesti teatri levinumaid tekstiloomestrateegiaid, valitseb selliste tekstide nimetamisel teatav segadus. 2016. aasta eesti näitekirjanduse ülevaates leidis teatriuurija Madli Pesti, et alusteksti valamine draamavormi või kaudne inspireerumine mõnest kunstilisest tekstist on eesti teatris tooniandev tekstiloomestrateegia. „Piir omaloomingu ja dramatiseeringu vahel on õhkõrn, pigem tuleks kõnelda üle-, peale- ja läbikirjutamisest, igal juhul mingist seosest inspiratsiooni pakkunud alusmaterjaliga.” (Pesti 2017: 564) Selle õhkõrna piiri määratlemine ning selle ligiduses paiknevate fenomenide nimetamine on keeruline ülesanne, mis on teatri- ja kirjandusuurimises viimaste aastakümnete jooksul tekitanud mõistete paljususe ja hägususe.

Kirjandus- ja teatriuurija Piret Kruuspere pakkus 1987. aastal välja **dramaturgilise teksti** mõiste, mis tähistab „ilukirjanduse ja teatri vahekorra tekstilist väljendust, iseseisvana võetavat vaheetappi ilukirjandusliku alusmaterjali ja tema lavalise tõlgenduse vahel” (Kruuspere 1989: 323). Kruuspere järgi võib dramaturgiline tekst toetuda mitmesugusele alusmaterjalile – nii proosa- kui luuleteoste, samuti näidendile, mida on lavastuse tarbeks ümber töötatud, aga ka dokumentaalsele ainesele (intervjuud, protokollid, publitsistika jne) (samas). See termin pole väljaspool teoreetilist käsitelu eriti kasutust leidnud, küllap seetõttu, et nimetus ise jääb pisut väheütlevaks: dramaturgiliseks tekstiks võiks ju nimetada iga draamavormis kirja pandud teksti. Küsitav tundub dokumentaalsete lähtematerjalide võrdsustamine ilukirjandusteostega: dokumentaaldramaturgia on tänaseks arenenud küllalt spetsiifiliseks, iseseisva traditsiooniga nähtuseks, mille kõrvutamine ilukirjanduse töötlustega ei paista eriti seletusjõuline. Nõnda ei lahendanud „dramaturgiline tekst” vajadust katusmõiste järele, millega hõlmata varasema kirjandusteose alusel loodud draamatekste.

Kõige enam pruugitakse adaptatsioonide tähistamiseks **dramatiseeringu** mõistet, mis „Eesti keele seletava sõnaraamatu” järgi on „eepilise teose draamavormis ümbertöötus” (EKSS). Mõnevõrra ekslikult tähistatakse „dramatiseeringuga” vahel ka varasema näitemängu kohandusi – draamateksti dramatiseerimine kõlab tautoloogiliselt. Adaptatsioonide väli on aga tunduvalt laiem ja mitmekesisem, kui dramatiseeringu mõiste hõlmab: leidub nii lüüriliste kui dramaatiliste teoste töötlusi; samuti tekste, mille puhul tundub kohatu kõnelda pelgast alusteksti ümbertöötusest, adapteerija originaalne panus on selleks liiga suur.

Dramatiseeringu kõrval tarvitatakse ka **instseneeringu** mõistet. Sõna tuleb ladina keelest ja tähendab etimoloogiliselt (*in+scaena*) lavalepanekut. Eesti keele seletav sõnaraamat pakub sellele kaks vastet: nii lavastus kui dramatiseering (EKSS). Nii ongi „instseneeringut” erinevalt mõistetud ja segadust tekitavalt kasutatud. Teatrikriitik Valdeko Tobro nimetas instseneeringuks kirjandusteose alusel valminud lavastust, mitte selle käsikirja (viimane on dramatiseering, kuid Tobro kahtles sellise paralleeltermini vajalikkuses) (Tobro 1982: 23). Kirjandusloolase Ants Järve jaoks oli instseneering aga näidendi ja dramatiseeringu vaheaste, interpreteerimisvorm, „mille abil alusteksti probleemistikku, põhilist teemat ja ideelist sisu avatakse ning analüüsitakse teatrikunstile omaste vahenditega” (Järv 1977: 147). Teatrikriitik ja bibliograaf Andres Heinapuu tegi 1984. aastal ettepaneku lugeda venemõjulist „instseneeringut” „lavastuse” sünonüümiks ja „segaduse vältimiseks tarvitada seda võõrsõna nii vähe kui võimalik”. (Heinapuu 1984: 83) Näitleja ja teatripedagoogi Margus Tuulingu artiklist „Instseneering Eesti kutselises teatris 1920–40” leiab järgmise eristuse: dramatiseering on mingi muu kirjandusteose töötlus, instseneering „sünnib aga siis, kui dramatiseering lavastatakse ja etendusena vaataja ette jõuab” (Tuuling 1995: 45). Kõik nimetatud autorid on olnud ühel meelel selles, et instseneering seisab lavapraktikale lähemal kui

dramatiseering, kuid kas instseneeringu all tuleks mõista lavastust või selle tekstiversiooni, jääb lahtiseks ning see muudab mõiste kasutamise keerukaks ja tulemusvaeseks.

Eesti Teatri Agentuuri juures tegutsev teatriterminoloogia töörühm võttis 2019. aastal selgitada ka lavakirjandusse puutuvaid mõisteid. Töörühma definitsiooni järgi tähendab „dramatiseering” jutustava teose töötlust draamavormi. Ka „instseneeringut” mõistavad nad teose töötlusena draamavormi, kuid hindavad seda vananenud väljendiks, mille asemel soovivad kasutada „dramatiseeringut”. Laiema katusmõistena soovitatakse tarvitusele võtta „adaptatsioon” kui „ühe või mitme teose äratuntav teisendamine uueks teoseks”. (Teatriterminoloogia)

Adaptatsiooni mõiste pole aga eestikeelses kirjandus- ja teatriterminoloogias kuigivõrd kodunenud ning mõjub laenulisena. Praktikute suhtumine sellesse on olnud üksjagu kõhklev. Näitekirjanik ja lavastaja Urmas Lennuk, kes on viimase viieteist aasta jooksul eesti kirjandust ohtralt adapteerinud, ei soovi seda mõistet omaks võtta ja tõdeb: „Minul lõövad „adaptatsiooniga” ette lihtsustatud ümberjutustused, nagu Eno Raua „Kalevipoeg”. Mina ütleks [oma tekstide kohta], et see on ikka interpreteering.” (Lennuk 2019)

Lisaks Lennuki pruugitud „interpreteeringule” on adaptatsioonide nimetamiseks kasutusel mitmesuguseid termineid: näiteks kohandus, mugandus, ülekirjutus, ümbertöötlus jne. Nende tähendus ja omavahelised erinevused on küll adutavad, aga igapäevaga kaasneb erinevaid kitsendavaid assotsiatsioone, mistõttu ei sobi ükski neist päris hästi adaptatsiooni kui katusmõiste eestikeelseks vasteks. Võõrkeelse teooria sobitamisel eestikeelse kirjandus- ja teatritraditsiooniga tundub selguse huvides mõistlik jääda truuks veidi võõrapärasele „adaptatsioonile”. Käibel on ka „adaptsioon”, mille pruukimine adaptatsiooni lühenenud vormina pole iseenesest väär (bioloogias loetaksegi neid sünonüümideks), kuid teatriterminoloogia töörühm soovib siiski kasutada pikemat varianti, „adaptatsiooni”.

Kas adaptatsiooni mõiste ka väljaspool teoreetilisi käsitlusi kinnistub ning lihtsustatud ümberjutustuse konnotatsioon hajub, selgub aja jooksul. Ehkki adaptatsioonina võib mõista varasema teose teisendamist uueks teoseks mistahes meediumis, kasutan seda mõistet oma töös (lava)kirjanduse keskselt, tähistamaks varasema proosateose põhjal valminud draamavormis teksti.



## **2. Adaptatsioonide arengulugu eesti lavakirjanduses: Särevist Lennukini**

Adapteerimine on eesti rahvusliku teatri algusest saati olnud üks põhilisi meetodeid lavatekstide loomiseks. Ajalooliselt on üheks peamiseks põhjuseks olnud algupärase dramaturgia vähesus ja/või nõrkus, mis on sundinud omamaise ainese ja rahvuslike karakterite leidmiseks pöörduma proosakirjanduse poole ja seda lava tarbeks töötleva. Kuigi omamaine draamakirjandus on nii mahult kui kvaliteedilt kasvanud, pole proosa adapteerimisest loobunud: see rikastab teatrit mitmekesiste teemade, tegelaste ja poetikaga. Oma mõju on ka traditsioonil – proosaklassika uued adaptatsioonid on vaatajate hulgas oodatud ja hinnatud, pakkudes võimalust kohtuda tuttavate tegelaste ja episoodidega uues tõlgenduses.

Alljärgnevalt visandan adaptatsioonide arenguloo 1930. aastatest kuni tänaseni. Keskendun eesti proosakirjanduse adaptatsioonidele, jättes kõrvale välismaiste romaanide dramatiseeringud – mainin need ära üksikutel juhtudel, kui tegu on adapteerimislugu tähelepanuväärselt mõjutanud tekstidega. Vaatluse alt jääb välja varasema dramaturgia, olgu eesti- või välismaise ülekirjutamine, ka ei tule jutuks luuletekstide põhjal loodud draamateosed. Kõrvale jäävad adaptatsioonid, mis loodud tele- ja raadioteatri tarvis, samuti Välis-Eesti poolkutselistes ja harrastusteatrites lavale jõudnud tekstid. Kõige raskema südamega jätan kõrvale lastekirjanduse dramatiseeringud. Lasteteatri repertuaaris on proosakirjanduse adaptatsioonidel olnud väga oluline koht, need on seal moodustanud periooditi kaalukamagi osa kui täiskasvanutele suunatud teatris. Lastekirjanduse adapteerimistraditsioon on kujunenud aga veidi teises rütmis kui täiskasvanutele mõeldud adaptatsioonide arengulugu, alustekstide valikuprintsiibid ja adaptatsioonipoetika väljakujunemine ei allu päris samadele seaduspärasustele ja etappidele. Senises sekundaarkirjanduses pole lasteteatri dramaturgiat eriti põhjalikult käsitletud, sestap vajaks see eraldi süvauurimust.

Põhiliselt täiskasvanud auditooriumile suunatud eesti proosakirjanduse töötluste osakaal kõigi adaptatsioonide hulgas on siiski kõige mahukam, seega peaks nende arengulugu andma ülevaatliku pildi adapteerimise kui tekstiloomestrateegia väljakujunemisest ja olulisematest muutustest.

### **2.1. 1932–1940 – dramatiseeringute tulv**

Adapteerimistraditsioon ulatub eesti rahvusliku teatri algusesse: 1870. aastal lavale jõudnud Lydia Koidula näitemäng „Saaremaa onupoeg” on käsitatav adaptatsioonina, kuna lähtus Karl Theodor Körneri värsskomöödiast „Der Vetter aus Bremen”, mille Koidula oli kohandanud Eesti oludesse. Kuid lugejalt või teatritvaatajalt ei eeldatud selle vastuvõttu adaptatsioonina – alustekst mugandati tummalt Eesti oludesse, vähimagi viiteta adapteerimisele. „Saaremaa onupoega” võib niisiis

tituleerida appropriatsiooniks. Appropriatsioon on sageli seotud sotsiaalsete ja poliitiliste oludega ning koloniaalkultuuri nähtuste mugandamise ja omastamisega koloniseeritavas kultuuris (Kraavi 2019: 16) – asjaolu, et saksa näidend paneb aluse eesti rahvuslikule teatrile, on sedasorti kultuurilise appropriatsiooni heaks näiteks. Appropriatsioon ja adaptatsioon võivad esineda ka korraga – Lydia Koidula näidend „Maret ja Miina ehk Kosjakased” põhines Johann Voldemar Jannseni külajutul „Naabri tütre”, see omakorda saksa kirjaniku W. O. von Horni teosel (Kruuspere 1989: 321).

Proosakirjandust adapteeriti aeg-ajalt ka järgmistel kümnenditel: lavale jõudsid näiteks August Kitzbergi külajutud autori enda dramatiseeringus, Eduard Vilde „Vigased pruudid” (1901), Eduard Bornhöhe „Tasuja” (1924, dramatiseerija Aleksander Trilljäär) ja „Villu võitlused” (1928, dramatiseerija R. Kullerkupp). Hüppeliselt suurenes dramatiseeringute osakaal repertuaaris 1930. aastatel, mida on kirjeldatud kui dramatiseeringute tulva või buumi (Tormis 1978: 284; Sippol 2007: 12). Kokku jõudis kümnendi jooksul lavale 32 erinevat dramatiseeringut, mitmeid neist lavastati korduvalt. Sealt alates on põhjust kõneleda dramatiseerimisest kui järjepidevast, teadlikust ning arengulisest tekstiloomepraktikast.

Dramatiseeringute buumil on nii ühiskondlik kui teatrilooline taust. 1930. aastatel oli oluliseks märksõnaks rahvuslikkus: nii ilukirjanduses kui ühiskonnaelus tegeldi rahvusliku omapära määratlemisega, otsiti oma juuri, mõtestati iseend ja lähimat eluümbrust. Tendents jõudis ka teatrisse. Draamakäsitlustes rõhutati „tõelisuse illusiooni” olulisust, hinnati aktuaalset ja uudset ainet, mis oleks rahvuslik, elulähedane ja tüüpiderikas. (Sippol 2007: 3) Nõnda suurenes nõudmine algupäraste näidendite järele: kui 1920. aastate algul oli Eesti teatrite lavadel 5–10 algupärandit 40–60 tõlkenäidendi kohta, siis 1930. aastate lõpuks oli repertuaaris enam-vähem võrdselt algupärandeid ja tõlkeid, mõnel hooajal algupärandeid rohkemgi (samas, lk 8). Arengujärgus algupärane näitekirjandus ei vastanud täienisti teatri nõudmistele: puudu jäi probleemide kaalukusest, tegelaskujud olid igavavõitu lapidaarsed skeemid või stampkarakterid (Tormis 1978: 282–283). Silmapaistvaid näitekirjanikke oli vähe, valdavalt kirjutasid teatrile luule- ja proosataustaga autorid, kes alles avastasid draama võimalusi, draamatehnilised nõuded polnud nende jaoks nii olulised kui võimalus oma ideid teatrilava kaudu väljendada (Sippol 2007: 8–9). Kuna 1930. aastad olid ühtlasi eesti romaani kõrgeaeg, on igati loomulik, et teater pööras mitmekesisema materjali leidmiseks pilgu proosakirjanduse poole (samas, lk 3).

Dramatiseeringute kõrglaine alguseks on 1932. aastal lavale jõudnud Andres Särevi dramatiseering „Vargamäe” A. H. Tammsaare „Tõe ja õiguse” I osa põhjal. Selle adaptatsiooniga algas ühtlasi A. H. Tammsaare „Tõe ja õiguse” teatriteekond. Oskar Lutsu „Kevade” esimene adaptatsioon „Tootsi lood” valmis autoril endal 1929. aastal, kuid ei pälvinud erilist tähelepanu. Lutsu proosa järjepidev lavateekond algas tänu Särevile: esmalt jõudsid lavale tema

dramatiseeringud Lutsu jutustustest „Tagahoovis” (1934) ja „Vaikne nurgake” (1935), „Kevade” dramatiseering järgnes neile 1937. aastal. Luule Epner on Tammsaare ja Lutsu loomingut nimetanud eesti lavaklassika südamikuks (Epner 2001b: 310). Kummagi autori loomingust on teatritegijaid kõige rohkem inspireerinud keskne proosatsükkel – A. H. Tammsaare „Tõde ja õigus“ ning Oskar Lutsu aastaegade-tsükkel; neist omakorda on enim adapteeritud avateoseid. Nii „Tõe ja õiguse” I osa kui „Kevade” põhjal on valminud umbes viisteist adaptatsiooni, mida võib käsitada otseste ülekannetena; lisaks on draamatekste, kus Tammsaarelt või Lutsult pärit tegelased tegutsevad juba täiesti uues fiktsionaalses raamistikus.

„Teater toetub Tammsaarele ja Lutsule,” iseloomustas 1930. aastate repertuaaripilti teatriuurija Lea Tormis (1978: 282), pidades silmas nimelt proosateoste dramatiseeringuid. Tammsaare ja Lutsu adaptatsioonid osutusid nende näidenditest mängitavamateks. Lutsu dramaturgilised katsetused jäid pigem tema loomingu varasemasse perioodi, siin võib kohata nii mahlakat külarealismist („Paunvere”) kui eksperimentaalse uusromantismi mõjusid („Mahajäetud maja”, „Laul õnnest”), kuid mõlemad suunad on dramaturgias ehk täie veenvusega välja arendamata. Tammsaare näendid „Juudit” ja „Kuningal on külm” eristuvad tema mahukamatest proosateostest aga eksplitsiitsemalt filosoofilise ja sümbolistliku teemakäsitluse poolest, mis jäi tema kaasaegsele teatrile kaugeks: filosoofilise näidendi lavastamise traditsioon polnud Eestis veel jõudnud tekkida, kuid proosateosed võimaldasid tõlgendamist külarealismist raamistikus, mis oli teatrile tuttav ja lähedane.

1930. aastate dramatiseeringute buumi eristab hilisematest perioodidest see, et toona dramatiseeriti peamiselt kaasaegsete kirjanike loomingut: lisaks Tammsaarele ja Lutsule olid repertuaaris esindatud August Mälk („Hea sadam”, „Õitsev meri”, „Taeva palge all”), August Gailit („Nipernaadi ja aastaajad” „Toomas Nipernaadi” põhjal, „Kolmas kompanii” „Isade maa” põhjal), August Jakobson („Metsalise rada”), August Tammann („Vidriku parun”), Richard Janno („Metsmees”). Veidi varasematest autoritest adapteeriti Eduard Bornhöhe („Vürst Gabriel ehk Pirita kloostri viimased päevad”), Eduard Vilde („Mäeküla piimamees”, „Mahtra sõda”) ja Andres Saali („Aita”) teoseid. Eraldi nähtusena väärib märkimist dramatiseeringute seerialisus: üksteise järel toodi lavale sama autori erinevaid teoseid, näiteks August Mälgu rannateemalisi romaane, või sama teostesarja, näiteks A. H. Tammsaare „Tõe ja õiguse” või Oskar Lutsu aastaegade-tsükli osi (Sippol 2007: 16). Nii kujunesid välja teatud autorite dramatiseerimiseks, lavastamiseks ja mängimiseks sobilikud stiilivõtted, mis kiirendas teose teed raamatukaante vahelt teatripubliku ette. Seerialisus kindlustas publikumenu: teatritvaataja teadis, mida oodata, õnnestunud lavastuse järjelugu tuldi meelsasti vaatama. Esimene adaptatsioon, mille alusmaterjal ei piirdunud ühe

romaaniga, oli 1938. aastal Särevi „Andres ja Pearu”, kus kahe nime tegelase elusaatusi jälgiti läbi „Tõe ja õiguse” I ja V osa sündmustiku.

1930. aastatel oli levinud dramatiseeringute korduvlavastamine: näiteks August Mälgu „Õitsev meri” ja Oskar Lutsu „Tagahoovis”, mõlemad Andres Särevi dramatiseeringus, jõudsid mõne aastaga viie Eesti teatri repertuaari (lisaks harrastustruppide lavastused, mille kohta ülevaade puudub). Dramatiseeringuid anti välja ka trükis – nii olid need hõlpsalt kättesaadavad harrastajatele, kes proosa lavaseadeid hoolega mängisid. (Sippol 2007: 17) See on oluline erinevus võrreldes hilisemate kümnenditega, mil dramatiseering või adaptatsioon jääb enamasti seotuks konkreetse lavastusega, mille jaoks ta valmib, ning selle korduvlavastamine on harv nähtus, kirjastamisest kõnelemata. Nüüdisteatris kuulub dramatiseering lavastuse juurde ja sisse tekstuaalse substraadina, on märkinud Luule Epner (i.a.a: 6). 1930. aastate dramatiseeringud on aga pigem neutraalsed: alusteksti sündmustik üritatakse võimalikult orgaaniliselt edasi anda näidendi-vormis, kontseptuaalseid rõhuasetusi ja lavastuslikke suuniseid esineb harva. Seda neutraalsust tuleb mõista muidugi tugevate mööndustega, sest nagu Genette’ilt teame, pole olemas ühtegi süütut transpositsiooni, väikseimgi vormiline muutus avaldab mõju semantikale.

Algupärane repertuaar tõi kaasa tähelepanuväärseid kunstilisi õnnestumisi ning kasvatas publikuhuvi. „Näib, et meie näitlejad ja lavastajad oskavad paremini sisse elada algupärastesse kujudesse ja lähedasse ainesse, mida publik loomusunniliselt taipab,” kommenteeris lavastaja ja teatripedagoog Leo Kalmet (1937: 251). Teater aitas populariseerida kirjandust laiema publiku seas, kinnistades kultuurimällu teadmist olulistest autoritest, teostest ja tegelastest. Lavastaja Merle Karusoo on oletanud, et Tammsaare jõudis rahva ühismällu ja arenes rahvakirjanikuks 1930. aastatel just teatri kaudu. „Kas mitte just teater ei viinud sõnumit tema olemasolust kõige kaugematessegi maanurkadesse, kuhu raamat veel nii ruttu ei jõudnud või elu veel lugeda mahti ei andnud? Kas lugema ei hakatud just nimelt *pärast*, kas uued tiraažid ja seejärel uued lavastused pole mitte vastastikune kultuurivõimendus?” (Karusoo 1985: 96–97) Proosakirjanduse lavatõlgendustele eelnesid dramatiseeringud: esmane valik, missugused teosed, tegelased, tegevusliinid ja teemad lavale ja sealtkaudu laia auditooriumini jõuavad, sündis just dramatiseerimisprotsessis.

Lõviosa 1930. aastate dramatiseeringutest pärines lavastaja ja näitleja Andres Särevi sulest: ühtekokku valmis tal tol kümnendil 23 dramatiseeringut. Särevi dramatiseeriija-käekirja iseloomustavad austus sõna vastu, respekt kirjaniku ideede ja kunstiliste kavatsuste suhtes, sellest tulenev alusteksti dialoogi rohke säilitamine. Eriliselt väärtustas Särev murdekeelseid lauseid, andmaks draamatekstile elulähedust, mahlakust. Oluliseks pidas ta rahvapäraseid karaktereid; tulles vastu 1930. aastate teatrikunstis esile tõusnud ansamblilisuse taotlusele, hoidus Särev oma

dramatiseeringuid ühele kangelasele rajamast. Dramatiseeringu keskmes oli romaani põhiidee, ülesehitamisel lähtus Särev loogilisuse, lihtsuse, selguse ja terviklikkuse nõuetest. Särevi dramatiseeringute trumbiks olid jõulised karakterid, mis võimaldasid näitlejatel luua reljeefseid lavakujusid. (Sippol 2007: 19–20)

Kaasaegsed suhtusid Särevi tekstidesse poleemiliselt. Dramatiseeringuid nimetati pildiraamatuiks nende tarvis, kes ei viitsi või ei taha lugeda. (Sippol 2007: 20) Kriitilis-ironilist hoiakut põhjustas ka Särevi erakordselt kiire tööritm: näiteks „Kevade” dramatiseering jõudis teatrisse osade kaupa, proove alustati enne, kui näitlejad olid saanud dramatiseeringu tervikuna läbi lugeda (Möldre 1963: 261). Särevi dramatiseerimisõhin andis ainet karikatuurideks, räägiti anekdoote koka- ja telefoniraamatu lavaletoomisest (Tormis 1978: 283–284). Teatrikriitik Leo Soonpää võrdles dramatiseerijat keemikuga, „kes ehtsast ainet valmistab surrogaati”, või puusepaga, „kes valmistab mahagonipuust pesupulke”, ning pidas dramatiseeringut puhtakujuliseks tarbekirjanduseks (Soonberg 1939: 41). Tolle aja mängituim näitekirjanik Hugo Raudsepp leidis, et dramatiseeringud võlgnevad oma edu üksnes alustekstide kuulsusele ja populaarsusele, kuid jäävad draamatehnika poolest algeliseks. Arvustades Andres Särevi dramatiseeringuid „Andres ja Pearu” („Tõe ja õiguse” I ja V osa põhjal), „Kevade” ja „Tootsi pulm”, kirjutas Raudsepp: „Käesolevad dramatiseeringud oma tehnikalt ei too mingeid lisaväärtusi meie näitekirjanduse arengusse. Pigemini nad oma lodeva ehituse ja sisearengu lünklikkusega õõnestavad aukartust dramaatilise vormi kvaliteetide ja eriliste nõuete vastu.” (Raudsepp 1938: 217)

Mõnevõrra leebem kriitik oli Leo Kalmet, kes oli Särevi dramatiseeringuid ka ise lavale toonud ja neis mänginud. „Dramatiseeringute viljelemine ei taotle sugugi väärtusliku lavakirjanduse eemaletõrjumist, nagu mõned kardavad, vaid dramatiseeringud täidavad lünka, mis näitekirjandus jätab. Algupärane väärtuslik näitekirjandus ei ole sugugi kannatanud dramatiseeringute arvel. Küll on aga eelistatud väärtusliku proosakirjanduse dramatiseeringuid viimasel ajal massiliselt produtseeritud vähenõudlikule näitekirjandusele, mille pärast ei tarvitseks ühelgi tõsisel teatrisõbral tunda kahetsust,” kirjutas Kalmet (1937: 251). Samas möönis ta dramatiseeringute vormi problemaatikat – romaani ainet on keeruline ümber valada draama vormi, mistap dramatiseeringud kipuvad jääma katkendlikeks (samas). Sarnasele järeldusele jõudis ka Hugo Raudsepp: „Dramatiseering vajab dünaamika keskendamist mingi põhikonflikti ümber. Romaani konspekt – ei ole näidend.” (Raudsepp 1938: 216) Leo Kalmet nägi lahendust suuremas suveräänsuses – dramatiseerija kasutagu romaanist pärit materjali uue draamavormis teose loomiseks (Kalmet 1937: 254).

Kümnendi teisel poolel püüdis Särev oma käekirja draamatehniliselt mitmekesistada ja arendada. Eriti nähtav on see Tammsaare teoste dramatiseeringute puhul – seda võib seostada ka

Tammsaare kaasautorlusega, kirjaniku kõrgendatud huviga oma teoste tõlgenduste suhtes (samas kui Oskar Luts oma teoste dramatiseerimisse ei sekkunud). Kui Lutsu ja Mälgu töötluste puhul jäi põhirõhk olustiku ja karakterite äratamisele, siis Tammsaare romaanide dramatiseerimine nõudis suuremat üldistusjõudu, et süžee taustal oleks adaptatsioonis tajutav ka ideede areng. (Sippol 2007: 19) Nii kaasaegne kui hilisem kriitika on siiski ette heitnud, et dramatiseeringud, mis „Tõe ja õiguse” põhjal 1930. aastatel valmisid, jäid romaanile kõvasti alla just teose ideestiku avamises ja analüüsis. „Rahulduti teosest valitud enamasti koomiliste situatsioonide serveerimisega, nii et alusteksti seisukohalt jäädi vaid n-ö elava illustratsiooni tasandile,” iseloomustas varaseid Tammsaare-dramatiseeringuid kirjandusloolane Ants Järv (1977: 130). Püüdes haarata alustekstist võimalikult palju materjali, jäi dramatiseering selle lavaliseks ümberjutustuseks (samas), teatri-meediumi võimalusi kujundikeeles alusteksti ideestikku tõlgendada ja arendada eriti ei rakendatud (Tormis 1978: 284).

Üheks Särevi silmapaistvamaks tööks on nii kaasaegne kriitika kui hilisemad uurijad pidanud A. H. Tammsaare „Kõrboja peremehe” dramatiseeringut. Seda on nimetatud „peaaegu näidendiks”, mida iseloomustavad läbiv psühholoogiline pinge, dünaamika ja hingestatus (Järv 1977: 133). Kirjandus- ja teatrikriitik Nigol Andresen kõrvutas seda dramatiseeringut August Kitzbergi draamateostega ja nimetas Särevit individuaalse laadiga kirjanikuks. „Repliigis valitseb selgus, igasugune tegevus on tugevasti motiveeritud,” tunnustas Andresen (1938: 4–5).

Särevi kõrval proovisid dramatiseerijatena kätt ka teised kirjandus- ja teatritegelased: Kaarli Aluoja, August Annist, Kaarel Ird, Voldemar Mettus, Richard Siig. Nende dramatiseeringud jäid siiski üksikuteks katsetusteks ega anna põhjust kõnelelda autorite eristuvast käekirjast.

## **2.2. 1940–1952 – kirjanduse ideoloogiline ümberhindamine**

Iseseisvuse katkemine peatas ka dramatiseeringute loomuliku arengu. Kriitikute ideaal dramatiseeringust kui iseseisvast kunstiliigist, mis kasutab proosast võetud ainestikku uue draamateose loomiseks, ei jõudnudki teostuda. Andres Särev jätkas dramatiseerimist 1950. aastatel, ent ilma uue tasemeni jõudmata. (Sippol 2007: 17–18)

Esimestel sõjajärgsetel aastatel domineeris Eesti teatrite repertuaaris rahvusklassika: küllap põhjustas seda ühelt poolt stabiilsust ja identiteedikinnitust ootav publik, teisalt uute algupärandite nappus ja kesine tase. Klassika näis pakkuvat võimalust apoliitiliseks, ideoloogiliselt süütuks tõlgenduseks. 1946. aasta augustis võttis ÜK(b)P KK vastu otsuse „Draamateatrite repertuaarist ja selle parandamise abinõudest”, mille järel tõusis repertuaaris kiiresti nõukogude näitekirjanduse

osakaal (Epner i.a.b: 1), kuid rahvusliku klassika lavastused olid neist jätkuvalt publikumenukamad (Epner 2001a: 135).

Uus riigikord nõudis rahvusliku klassika ümbermõtestamist, paljudele teostele langes osaks vulgaarne sotsiologiseerimine, millega kaasnes kirjanduslike väärtuste alahindamine (Kask 1987: 78–79). Selle perioodi kultuuripoliitikat iseloomustas ideoloogiliselt suunatud kirjanduskriitika ülemvõim: kriitiku antud esteetilisest normidest tuli rangelt kinni pidada. Kirjanduskriitika võim ulatus ka sõnateatrisse, asetades teatri kirjanduse teenri rolli. Teatrilt nõuti kirjandusteose ideestiku „õiget” avamist. (Epner i.a.b: 2) Tugev ühiskondlik surve nõudis ühelt poolt erilist hoolt adapteeritavate teoste valikul, et need vastaks riiklikele ettekirjutustele, teisalt muutusid dramatiseeringud aga üha interideoloogilisemaks, kohandades varasemaid teoseid uue aja nõuetele.

Dramatiseeritud ja lavastatud teoste hulgas domineeris jätkuvalt A. H. Tammsaare looming. Tammsaare tõusis pärast surma (1940) üpris ruttu klassiku-staatusse: seda kiirendas juba ta varasem kõrge positsioon kirjandushierarhias ning sõja-aastatel tekkinud psühholoogiline distants tema loomingu sünnikonteksti suhtes. Luule Epner on oletanud: „1940.–1944. aasta poliitiliste mullistuste – okupatsioonide ja sõja – mõjul nihkusid tema teosed justkui kaugemale, paigutusid „kadunud aega”, nii et Tammsaare-lavastused võisid mõjuda sõnumitena rahva „eelmisest elust”.” (Epner i.a.b: 1) Varasematest autoritest käis noil aastail hästi Eduard Vilde käsi, kes oli juba kanoniseeritud kriitilise realistina; võrdlemisi palju lavastati Eduard Bornhöhe teoseid, mida oli hõlbus siduda nõukogudeliku revolutsioonipaatoosiga. Lavastatavast kirjanduskorpusest taandus mõneks ajaks Oskar Luts: pateetikat ja selgeid ideoloogilisi vastandusi nõudev ühiskondlik foon ei soosinud Lutsu pastelset koomikat. (Samas, lk 2)

Palju kasutati tol perioodil Andres Särevi varasemaid dramatiseeringuid, neid mõnikord ka töödeldes ja ajavaimule vastavamaks kohandades. Nii näiteks laenas Voldemar Panso 1946. aastal valminud A. H. Tammsaare „Põrgupõhja uue Vanapagana” dramatiseeringusse lõikude ja stseenide kaupa teksti Särevi 1940. aasta dramatiseeringust. Kuigi Panso isikupärased dramatiseerimispehmed, mis kujunesid välja järgmisel perioodil, selles tekstis veel ei kajastu, oli see siiski samm varasemast filosoofilisema käsituslaadi suunas. Panso dramatiseering rõhutas ideoloogilistele nõuetele vastavalt ekspluateerivaid suhteid eri ühiskonnakihtide vahel ja püüdis Säreviga võrreldes nüansseeritumalt avada alusteksti filosoofilist sisu. (Järv 1977: 139)

### **2.3. 1953–1969 – pööre kontseptuaalsuse poole**

Pärast stalinismi-ajastu lõppu 1953. aastal hakkasid ranged ettekirjutused repertuaari planeerimisele veidi leevenema ning rahvuslik proosaklassika jõudis taas arvukamate nimetustega teatrilavale.

Menükamad autorid olid endiselt Tammsaare ja Vilde, pärast sõjajärgset pausi hakati taas lavale tooma Oskar Lutsu loomingut. (Epner i.a.b: 2) Kaasaegsest kirjandusest oli esindatud Juhan Smuul jutustusega „Muhulaste imelikud juhtumised Tallinna juubelilaulupeol” (Voldemar Panso tekstikompositsioon, 1961) ja Paul Kuusberg romaaniga „Andres Lapeteuse juhtum” (Epp Kaidu dramatiseering, 1964).

Kvantitatiivselt domineerisid repertuaaris veel Särevi dramatiseeringud, kuid adaptatsiooniloos olulised muutused toimusid lavastaja Voldemar Panso tekstide kaudu. Panso käekiri arenes Särevi Tammsaare-dramatiseeringuid töödeldes: juba mainitud „Põrgupõhja uuele Vanapaganale” järgnes 1958. aastal „Tõe ja õiguse” IV osal põhinev dramatiseering „Armastus ja elu”, mille aluseks olid Särevi varasema dramatiseeringu eri versioonid („Karin ja Indrek”, „Abielu ja armastus”, „Pankrot”) (Tormis 1988: 28–29). 1962. aastal valmis Panso dramatiseering ja lavastus „Inimene ja jumal” A. H. Tammsaare „Tõe ja õiguse” II osa põhjal, mida Luule Epner nimetab pöördeks kontseptuaalse, klassikat aktualiseeriva režii poole (Epner i.a.b: 2). „„Inimene ja jumal” oli kahtlemata kontseptuaalne lavastus, mis ründas mauruslikku konformismi ja dogmaatilist mõtlemist ning ülendas inimest ja tema vaba mõtet. Ideekesksele osutab muudetud pealkiri, mis lavastuses avanes inimese ja jumala (=dogma, surnud idee) vastuolu ja võitlusena.” (Epner i.a.a: 13)

Tekstilise materjali osas piirdus Panso valdavalt Tammsaare dialoogidega, neid kärpides, ümber tõstes ja ümber komponeerides. Stseenide montaaž lähtus assotsiatiivsest, temaatilisest ja mõttelisest haakumisest, mõjudes vaatamata fragmentaarsele ülesehitusele dramaturgiliselt terviklikuna. (Tormis 1988: 48–50) Võrreldes „Tõe ja õiguse” II osa varasemate dramatiseeringutega, andis Panso ruumi filosoofiale, mis avaldus õpetajatest tegelaskujude monoloogides. „Eriti on esile tõstetud just neid mõttekäike, mis lisaks oma üldnimilikule ja tegevusajastu jaoks iseloomulikule tähendusele lavastuse sünnimomendil värskelt ja kaasaegselt kõlasid,” märkis Panso dramatiseeringut ja lavastust põhjalikult uurinud Lea Tormis (samas, lk 44). Panso ise avas oma suhtumist kirjandusklassikasse „Inimese ja jumala” valmimisega samal aastal kirjutatud artiklis „Täna ja homme”: „Iga põlvkond peab klassika endale tagasi võitma ja uuesti elustama, nii mõttelt kui vahendeilt. Klassikat tuleb mängida mitte klassika pärast, vaid tänase päeva pärast. Ja kui ta tänasele päevale midagi ei ütle, siis lakkab ta olemast klassika – vähemalt sellele põlvkonnale.” (Panso 1980b: 108) See põhimõtte kajastus ka Panso alustekstide valikus ja dramatiseeringutes.

Panso tööpõhimõtted ja esteetika, mis sel perioodil välja kujunesid, jäid kehtima edaspidigi. „Inimesele ja jumalale” järgnesid Panso dramatiseeringud Oskar Lutsu „Kevadest” (1969), A. H. Tammsaare „Tõe ja õiguse” III osast lavapealkirjaga „Inimene ja revolutsioon” (1970), V osast pealkirjaga „Inimene ja inimene” (1972) ning Mats Traadi „Tantsust aurukatla



ümber” (1973). Lisaks eesti autoritele tõlgendas Panso ka väliskirjandust, dramatiseerides Maksim Gorki „Ema” (1967) ja Aleksis Kivi „Seitse venda” („Täna mängime „Seitset venda””, 1971).

Panso valis adapteerimiseks kaalukaid kirjanduslikke materjale ning ütles lahti alusteksti süžeed refereerivast lähenemisest ehk proosateose lavalisest ümberjutustamisest. Alustekstist valikute tegemisel keskendus Panso läbivale mõttele või probleemile ning lähtus seisukohast, et kompositsioon kätkeb kontseptsiooni. (Kruuspere 2015: 340) Stseenide järjestus järgis dramatiseeringu pealisülesannet ja võis seega irduda alusteksti narratiivsest loogikast. Süžee esitamine polnud Panso jaoks peamine eesmärk, vaid abivahend. (Neimar, Epner 2015: 92) Panso tekste iseloomustavad stseenide puänteeritus, teravad kontrastid, motiivikordused, sisemine rütmistatus. (Tormis 1988: 48–49) Montaaž on tihe ja filmilik: dramatiseeringud koosnevad arvukatest, kokkusurutud tegevusega lühistseenidest, mis sujuvalt üksteiseks üle lähevad. Stseenide järgnevus lähtub adaptatsiooni dünaamikast, teemade arengust ja põimumisest, mille toimetel moodustuvad uudset mõjuvad motiiviahelad. (Kruuspere 2015: 342) Panso kontseptuaalsed ja kontekstisidusad, ajavaimust puudutatud lavastajadramatiseeringud tekitasid esialgu kanoonilises kirjanduskriitikas vastuseisu: ehkki Panso muudatused piirdusid vaid alusteksti ümberstruktureerimise ja kärpimisega, leiti kriitikas vahel, et dramatiseeringutes on liiga palju Pansot ja liiga vähe alusteksti autorite vaimuilm (Neimar, Epner 2015: 88).

1973. aastal, seoses dramatiseeringu ja lavastusega „Tants aurukatla ümber”, avas Panso oma dramatiseerimisprintsipi artiklis „Lavastuse sünn”: „Arvan, et on ainult üks seadus – et ei ole mingit seadust. Niipea kui tekib seadus, niipea tekib ka seisak, rutiin ja käsitöö. Nii nagu dramatiseeris õnnis Särev, ei saa enam tänapäeval dramatiseerida. Ja olen kindel, et minu dramatiseeringud on paarikümne aasta pärast lootusetult vananenud. Teater muutub ju.“ (Panso 1980a: 281) Siiski eksisteeris Panso jaoks „üks seaduse moodi nähtus“, mis on „rohkem eetika kui oskuse vallast. Peale siduva ei tohiks juurde kirjutada, mida autoril ei ole, ei tohiks moonutada autori mõtet; seega ei tohiks lõhkuda ega moonutada autori antud kujude vahekordi.“ (samas) Dramatiseeringut pidas ta proovide alguse toormaterjaliks ega kujutanud ette olukorda, kus dramatiseerija ja lavastaja on kaks erinevat isikut, sest „ka lavastamine on dramatiseerimisprotsess.“ (samas)

Dramaturg ja lavastaja Mati Unt, kelle teatritee algas 1960. aastate teisel poolel ja kelle eksperimentaalne käekiri kujundas adaptatsiooniloo järgmisi perioode, kirjeldas Panso lähenemist proosaklassika lavaletoomisele nii: „Ta oli hakanud stseene monteerima teisiti, kui oli teinud Särevi ja teiste lineaarne dramaturgia, kus püüti teha eelkõige vaadustest koosnevaid „näidendeid”. Stseenid eri aegadest ja kohtadest kasvasid välja ühest etenduse aegruumist, kusjuures kasutati ka kontrapunkte, monolooge ja sünkroonsust. Kuid Pansogi adaptatsioonid lähtusid eelkõige

Tammsaare romaanide ülesehitusest. Panso armastas autoritruudust /.../. Stseene segi ajada või autori mõtet ümber teha ta ei söandanud.” (Unt 2002: 88)

Siiski liikus ka Panso dramatiseerijana üha tinglikuma, kujundlikuma dramaturgilise keele suunas. Ta võttis kasutusele eepilise teatri dramaturgiale omaseid võõritusvõtteid, nagu jutustaja-hääle sissetoomine või Bertolt Brechti laadis stseenipealkirjad adaptatsiooni tekstis (Vellerand 2006: 30). Vormiotsing tipnes dramatiseeringus „Tants aurukatla ümber”, millest tuleb lähemalt juttu juba järgmises alajaotuses.

#### **2.4. 1970–1978 – adapteerimine teatriuuduse mõjuväljas**

1960. aastate lõpp ja 1970. aastate algus on läinud eesti teatrilukku teatriuuduse perioodina: noorte lavastajate Evald Hermaküla, Jaan Toominga, Kaarin Raidi jt töödes otsiti spetsiifilisi teatripäraseid väljendusvahendeid, püüdes loobuda kirjanduslike ideede pelgast vahendamisest. Kirjandustekst asendati müüdiga, mida tõlgendati vabalt; kasutati juhuslikke tekste ja monteeriti kokku erinevaid alusmaterjale. Lavastustes kasvas näitleja füüsilise tegevuse ja kohaloleku tähtsus. (Neimar, Epner 2015: 104–105) Teatriuudus ei tähendanud aga kirjanduse ja teatri vaheliste suhete katkestamist – uuendusega olid ideoloogide ja/või peegeldajatena seotud mitmed väljapaistvad literaadid: Mati Unt, Vaino Vahing, Paul-Eerik Rummo jt. Teatriuuduse esimesed märgilised lavastused sündisid luule (rühmatöö „Ühte laulu tahaks laulda...” (1969) koosnes Gustav Suitsu tekstidest), kaasaegse näitekirjanduse (Paul-Eerik Rummo „Tuhkatriinumäng”, lavastaja Evald Hermaküla (1969)) või unustusse vajunud vanema dramaturgia põhjal (Jaan Toominga lavastuse „Laseb käele suud anda” (1969) aluseks oli August Kitzbergi näidend „Enne kukke ja koitu”). 1970. aastal kirjutasid Mati Unt ja Evald Hermaküla Paul Kuusbergi romaani „Südasuvel” põhjal dramatiseeringu „Südasuvi 1941”. Unt ise leidis, et sel tekstil on eesti adapteerimisloos „mingisugune verstepostikese osa”, nimetades seda sammuks Pansost edasi. Unt kirjeldas dramatiseeringu loomist nii: „Sageli kasutasime Kuusbergi romaani „Südasuvel” instseneerides jutustajateksti ja lõhkusime selle repliikideks. Tihti alustasimegi sellest, et võtsime ette mõned leheküljed ja vaatasime, mis laused seal on. Huvitavamad laused panime kellegi suhu. Jutustajatekst tegelaste suus andis tihti absurdse efekti, kuid tekitas samas ootamatult jõulisi stseene. Jutustajatekst andis võimaluse luua lavalisi, ebarealistlikke rituaale, fuugasid ja koodasid. Pansost kaugemale arendatud polüfoonilisus (tingimata toimus midagi korraga) tekitas ootamatuid seoseid /.../.” (Unt 2002: 89) Hermaküla ja Unti ei huvitanud autorimõtte võimalikult täpne ja kujundlik väljendamine, vaid üksikute situatsioonide teatripärasus, mängitavus. Undi hinnangul eelistas Hermaküla kasutada

oma dramatiseeringute ja lavastuste alusmaterjalina teoseid, mis kätkesid endas universaalset müüti, mis võinuks toimida ka karakterite ja dialoogita. (Samas, lk 88–89)

Ehkki Voldemar Panso ning noore režii põlvkonna vahel oli põhimõttelisi ideelisi ja esteetilisi erimeelsusi, mis ajendasid sageli vastastikust teravat kriitikat, otsis ka Panso aina metafoorsemat teatrikeelt, mis haakus allhoovustes mütoloogilise elutajuga. Oluliseks tähiseks oli „Tants aurukatla ümber” (1973), mis erinevalt Panso teistest adaptatsioonidest ei põhine kirjandusklassikal, vaid kaasaegse autori proosateosel, noorema põlve kirjaniku Mats Traadi kõigest mõni aasta varem (1971) ilmunud panoraamsel lühiromaanil. Selle dramatiseering ei olnud põhialustelt erinev Panso varasematest töödest, aga võimendas senisest jõulisemalt mitmeid suundi: tegevustikku kommenteerib Teadja nime kandev jutustaja-kuju, kelle tekst on kohati pandud kirja murtud ridadega vabavärsina; üksikute eredate karakterite asemel on rõhk tegelaskonna tervikul kui maailmamudelil või rahva koondportreel; osatäitjatelt eeldatakse aeg-ajalt tegelaskujust eemaldumist ja oma tegevuse kommenteerimist jms (Vellerand 2006: 26–36). Mati Unt tõmbas vahetus vastukajas paralleeli Panso dramatiseeringu-lavastuse ning Evald Hermaküla muinasjutukollaaži „Üks ullike läks rändama” vahele, kasutades ühisnimetajana lahtise teatri mõistet: varjamata reeglitega teatrimäng, teatrimärgi mobiilsus kajastus nii näitlejate mängus, režii põhimõtetes kui dramaturgias (Unt 2006: 358).

Vaatlusalusel perioodil pöördui seni kasutamata või vähekasutatud kirjanduspärandi, sealhulgas ka ametlikus retseptsioonis taunitud või teravalt kritiseeritud autorite loomingu poole. Lavale jõudsid Peet Vallaku „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas” (1974), Ernst Enno „Veli Joonatan” (1976), Friedebert Tuglase „Popi ja Huhuu” (1975), „Väike Illimar” (1975), „Jumala saar” ja „Inimese vari” (ühislavastuse raames, 1977) (Epner 2001a: 135–136).

Eelneva perioodiga lõppes Andres Särevi ajastu: Särev lahkus 1970. aastal ning vahemikus 1969–78 ei kasutatud tema dramatiseeringuid teatrites üldse. Üha tavalisemaks kujunes, et lavastajad tegid oma lavastuste tarbeks dramatiseeringud ise. Voldemar Panso kannul toimis nii ka noorem lavastajapõlvkond: Evald Hermaküla, Kaarin Raid, Raivo Trass, Merle Karusoo jt. See seostus üldisemalt lavastajateatri põhimõtete kehtestumisega: „Lavastaja kui tõlgenduse allikas ja kõrgeim instants paneb oma õigused [alusteksti üle] maksma, ent mitte vägivallaga teksti suhtes, vaid esteetilise energiaga, lavastuste kunstilise veenvuse jõul.” (Epner i.a.b: 4) Oli ka dramatiseerijaid, kes löid tekste teiste lavastajate tarbeks, samuti tulevase lavastuse nõuetest ja kontseptuaalsest raamistikust juhindudes: näiteks Mati Unt tegi koostööd Evald Hermaküla, Kaarin Raidi, Rein Aguri jt lavastajatega ning Osvald Tooming kirjutas dramatiseeringuid ja adaptatsioone lavastaja Jaan Toomingale.

Just Toomingate koostöös sündis vaadeldaval perioodil kaks uutlaadi Tammsaare-tõlgendust: „Põrgupõhja uus Vanapagan” (1976) ja „Tõde ja õigus” (1978). Need keskendused alustekstide metafüüsilistele ja religioossetele tähenduskihtidele, paigutades Tammsaare romaanid Piibli foonile veel enne, kui seda tegi kirjandusteadus (Epner 2001a: 134). Tegu oli olemuslikult teatraalsete tõlgendustega – kirjandustest lavakeelde tõlkides sündisid uued, terviklikud teosed. Kriitika märkis, et lahtiseletatuna võis nende ideestik kõlada lihtsakoeliselt, kuid oli teatrisaalis väga mõjus, mõtlemapanev (Tormis 1980: 36). „Põrgupõhja uue Vanapagana” dramatiseeringus oli romaani ainekule lisatud rahvajutte ja -laule, mis situatsioonide põhimeeleolu avasid ja kinnistasid. Osvald Toominga isikupäraseks võtteks olid simultaanstseenid – kahes eri kohas üheaegse tegevuse ja dialoogiga arenevad stseenid. (Järv 1977: 145) Toomingate 1978. aastal valminud „Tõde ja õigus” hõlmas sündmusi ja tegelasi romaanitsükli neljast köitest (II osa polnud adaptatsiooni kaasatud). Kriitika tunnustas selle sünteetilist, aja ja ruumi piire eitavat ülesehitust ning nimetas seda eesti dramatiseerimispraktikas etapilise tähtsusega sündmuseks (Mutt 1980: 55). Värskete kõrvutuste, vastanduste ja uudsete seoste kaudu avardas dramatiseering senist Tammsaare-mõistmist. Üksikute tegelaste saatuste ja värvikate episoodide asemel keskenduti üldistustele, teose mõttemaailmale kui tervikule. Andrese ja Pearu psühholoogiast olulisem oli tühisus ja kohutavus, mis võrsus lõputust ärplemisest ja mõttetust kemplemisest, samuti põlvkondade seosed ja erinevatest naistegelastest moodustuv Tammsaare naiselikkuse koondkäsitlus. Satiirilist ja lüürilist põhitooni vaheldav, kontrastidele rajatud kompositsioon ei seadnud eesmärgiks haarata Tammsaare romaanist kõike väärtuslikku, kuid suutis kriitiku sõnul haarata ometi rohkemat kui varasemad adaptatsioonid ning tuua esile väga olulisi teemasid just oma kaasaja jaoks, nõnda et kangastusid nii tagamaad kui tulevikuvisionid. (Tormis 1980: 35–36)

## **2.5. 1978–1987 – sammud suurema tõlgendusvabaduse poole**

Sel perioodil laienes nii adapteeritavate teoste ja autorite kui adapteerijate ring. Alustekstide hulgas domineerisid jätkuvalt Tammsaare ja Lutsu teosed (periood piirneb kummagi autori 100. sünniaastapäevaga, mis nende teostel põhinevate uuslavastuste arvu kasvatas), kuid esindatud olid ka Betti Alver, Raimond Kaugver, Mait Metsanurk, varem adapteerituist veel August Kitzberg, Juhan Liiv, Eduard Vilde, Friedebert Tuglas, August Jakobson. Adapteerijate ritta lisandusid oma lavastuste tarbeks dramatiseeringuid kirjutanud Imbi Süvalep, Ülo Vilimaa, Kalju Komissarov ja Kalju Orro, Mikk Mikiver, Raivo Adlas, Priit Pedajas, Ago-Endrik Kerge, Toomas Suuman jmt, aga ka lavastajate tellimusi täitnud kirjanikud Paul-Eerik Rummo, Vaino Vahing, Kalle Kurg. (Epner i.a.b: 5)

Värskeks võtteks oli erinevate alustekstide kombineerimine: Paul-Eerik Rummo lõi Tammsaare naistegelastest ja nende tähtsamatest stseenidest kollaaži „Ramilda-Rimalda” (1979), Jaan Toominga koostas Vilde ajaloolise triloogia ja rahvalaulude motiividel adaptatsiooni „Rahva sõda” (1981) – Luule Epner on neid tekste nimetanud vabade reeglitega avastusretkelisteks kompositsioonideks (Epner 2001a: 136–137).

1986. aastal jõudsid lavale kaks „Tõe ja õiguse” adaptatsiooni, mida retseptioon meelsasti kõrvutas ja vastandas. Lavastaja Ago-Endrik Kerge kokku pandud „Aeg tulla, aeg minna” põhines romaansüžli avaköitel, tõlgendust iseloomustati kriitikas pieteitse ja maitsekana, kuid mööndi, et seejuures pole põhjust rääkida Tammsaare loominguga uudest avamisest. „Kinolik tehnika ja panoraamsus ei tähenda veel sisusügavust,” märkis Mihkel Mutt ning leidis, et sisuliselt haardelt jääb Kerge lähenemine alla nii Voldemar Panso kui Osvald ja Jaan Toominga Tammsaare-tõlgendustele, olles võrreldav pigem Andres Särevi ümberjutustava laadiga. (Mutt 1987b: 51) Hoopis suurema tõlgendusvabaduse ja pretensiooniga oli Kalle Kure „Liigvesi”, mis põhines „Tõe ja õiguse” I ja V osal ning kandis žanrimääratlust „dramaatiline jutustus” („Liigvee” lavastas Raivo Trass). Traditsioonilisest tegelaskujutusest kaugenev, alusteksti julgelt täiendav ja sündmuste järjestust muutev adaptatsioon kutsus esile põhimõttelist poleemikat. Kirjanik ja kirjandusteadlane Ain Kaalep tervitas seda kui julget sammu edasi dramatiseeringute harjumuspärasest ringist ning tunnustas tööka, et romaani süžeed ja tsitaate on kasutatud omaenda teose loomiseks. „[K]ui seni kõik „Tõe ja õiguse” dramatiseeringud on eeldanud publikut, kes romaani on lugenud, siis „Liigveet” võib vaadata vabalt ka näiteks eesti keelt valdav välismaalane, kes Tammsaarest kuulnudki pole. Jah, Kalle Kurg pole enam dramatiseerija!” (Kaalep 1987: 12) Kaalep kasutas oma seisukohtade põhjendamiseks, suure tõlgendusvabaduse õigustamiseks bioloogiast pärit paralleele, mis haakuvad otseselt mõnieteist aastat hiljem vormuvate adaptatsiooniteooria põhiväidetega: „[I]sendi arengulugu kordab kiirendatud korras kogu liigi oma. /.../ Kas ei ole seesama reegel kehtiv ka kunstiteose sündimisel? Kas ei läbi seegi isend (sest miks ei võiks me kunstiteost isendina käsitada!) kogu liigi (žanri) arengulugu selle aja jooksul, mis kulub esimesest impulsist hetkeni, kus looja tunneb: jah, nüüd on teos valmis, nüüd võib ta alata oma iseseisvat elu! Ja kas ei jätku siis kunstiteose arengulugu veelgi: teda vormib edasi retseptioon, ja mis veel kõige huvitavam: ta võib põhjustada uute kunstiteoste sündi, neis siis uuel kujul edasi elades.” (Samas) Huvitaval kombel esitas bioloogilise paralleeli ka Mihkel Mutt, olles „Liigvee” kunstiliste väärtuste ja vabakäelise adapteerimise suhtes hoopis kriitilisem: „Tundub, nagu eksisteeriks ka kunstiorganismis immuuniteedirakud, mis hoiavad kiival eemal kõik mitte-oma, tehes võimatuks needki siirdamised, mida teadvus heaks kiidab.” (Mutt 1987b: 51) Nii Mutt kui kirjandusteadlane Leenu Siimisker heitsid Kalle Kurele ette hoolimatust alusteksti ja selle tegelaste suhtes, tähenduste hooletut

nihutamist. Eriti kategooriline oli Siimisker, kes nimetas tehtud muutusi „Tammsaare ja tema kanglaste küüniliseks kohtlemiseks, meie rahva ja tema eetika retsimiseks” (Siimisker 1987a: 6). Valgustanud läbi Kure adaptatsiooni kitsaskohad ja küsitavused, seadis Siimisker koguni kahtluse alla taolise adapteerimisviisi perspektiivikuse ning adaptatsioonide suveräänse kunstiväärtuse: „[K]ui lähteautori teksti tsiteerimine on domineeriv struktuurielement, siis ei anna see ennast ühendada uue autori tekstiga. Nii sünnib kahe peaga vasikas, kes ei õpi duetti laulma. /.../ [K]a kõige suurema autoritruuduse taotlusel jääb teatraliseering või ekraniseering kehvikuks originaali kõrval, sest seevõrra korvamatu tähtsus on autoritekstil igas teoses, kummatigi veel sügavas tões ja vaimus loodul.” (Siimisker 1987b: 6) Siimiskeri kategoorilisus, mis ühe adaptatsiooni kunstilise taseme tõttu kogu sellelaadse tekstiloomepraktika küsitavaks muutis, osutus ennatlikuks. Kuigi Kure adaptatsioon ei pruukinud olla kõige õnnestunud (isegi Kure lähenemist soosiv Ain Kaalep mõõnis oma hämmitust mõnede muudatuste suhtes), saab taoline tõlgendusvabadus järgmistel perioodidel hoogu juurde, tuues kaasa nii sisuliste rõhuasetuste kui draamapoeetika poolest kõige põnevamad, kirjanduskaanonit uuendavad adaptatsioonid.

Vaatlusalusel perioodil avastati lavale ka kaasaegsete kirjanike loomingut, Mats Traadi, Heino Kiige ja Jüri Tuuliku teoseid. Tähelepanu väärib Jaan Krossi proosateoste lavalejõudmine: üksteise järel dramatiseeriti „Pöördtoolitund” (1979), „Rakvere romaan” (lavapealkirjaga „Rakvere romanss”, 1982), „Michelsoni immatrikuleerimine” (1983), „Taevakivi” (1984), „Keisri hull” (1984). Piret Kruuspere on seda nimetanud rahvuslik-ajalooliste suurkujude rambivalgusesse tõusmise ajaks (Kruuspere 2005: 182). Komplitseeritud narratiivi ja rikka keelega, sageli panoraamsete proosateoste dramatiseerimine ei olnud lihtne – alati ei õnnestunud adapteerijatel lavastajatel leida alusteksti maailmatunnetust väljendavat dramaatilist struktuuri. Ometi aitasid Krossi sõnad ja mõtted ka lavakirjandusse kantutena hoida keset stagnatsiooniega ülal meelt ja virgutada rahvuslikku eneseteadvust. Teater tajus ühiskondlikku ootust ja püüdis sellele vastata: Krossi ajalooainelised jutustused ja romaanid, mis olid just ilmunud, pakkusid võimalust rääkida eestluse ajaloost ja samas kõnetada allteksti kaudu oma kaasaega.

## **2.6. 1988–2005 – postmodernistlikud mängud ja traditsioonide ergastamine**

Perioodi algus on seotud ühiskondlike muutustega. Raudse eesriide murenedes toodi Eestis lavale mitme Välis-Eestis ilmunud teose adaptatsioonid: August Gailiti „Kas mäletad, mu arm” (1991), Ain Kalmuse „Juudas” (1990) ning „Jumalad lahkuvad maalt” (1991), Valev Uibopuu „Keegi ei kuule meid” (1990). Üle aastakümnete lavastati vahepeal keelatud või tõrjutud teoseid, nagu August Mälgu „Õitsev meri” (Rein Olmaru 1988. aasta lavastuse aluseks oli Andres Särevi dramatiseering)

ja Albert Kivika „Nimed marmortahvlil” (Ago-Endrik Kerge uues dramatiseeringus „In corpore”, 1989). Huvi väliseesti kirjanduse vastu jäi lühiajaliseks. Teatriuurija Sven Karja, kelle doktoritöö käsitleb repertuaaripildi muutusi vahemikus 1986–2006, nimetab väliseesti autorite lavaletoomist pigem kohustuslikus korras toimunud rahvuspoliitiliseks aktsiooniks, kuna „ühestki pagulaskirjanikust ei kujune teatritele püsiautorit ning juba 1990ndate lõpuks on eksiilkirjanike teosed mängukavades üliharvad külalised” (Karja 2020: 120). Erandiks on siin Gailit, kuid tema viljakam loomeperiood leidis aset enne eksiili ning „Toomas Nipernaadi” oli laval (ja kinolinal) ka Nõukogude Eestis. „Toomas Nipernaadi” kõrval võib lavakirjanduse klassikakorpusesse arvata ka „Ekke Moori” (see ilmus küll Saksa okupatsiooni ajal Eestis, kuid oli Gailiti hilisema paguluse tõttu ebasoosingus), mida on 1988. aastast alates adapteeritud seitsmel korral (lisaks Tamur Tohveril kümneosaline järjekuuldemäng Raadioteatris (2002)). Veel on teatrile püsivamat huvi pakkunud Karl Ristikivi „Hingede öö”, mida on siiani lavale toodud kolm korda.

Lisaks väliseesti autoritele avastati 1990. aastate esimesel poolel ka varasemast kodueesti kirjandusest vähetuntud, varem mängimata või harva mängitud teoseid: Mart Raua „Kirves ja kuu”, Eduard Vilde „Kippari unerohi”, A. H. Tammsaare „Noored hinged” ning „Kaks paari ja üksainus”, Hugo Raudsepa „Viimne eurooplane”. Sedalaadi „väikeklassika” (Luule Epneri määratlus, i.a.b: 7) ei ole teatri- ega adapteerimislukku sügavaid jälgi jätnud. Erandiks on Friedebert Tuglase „Felix Ormusson”, mille esimene adaptatsioon, Mati Undi „Helene, Marion ja Felix”, jõudis lavale 1990. aastal. Undi poeetiline, kirglik ja intellektuaalne tõlgendus leidis soodsat vastuvõttu ja sillutas teed järgmistele: Tuglase romaani poole on hiljem pöördunud ka Tiit Palu („Röömu kaalud” (2001), „Pühajärve armastus” (2012)) ja Erki Aule (2011). See kinnitab adaptatsioonide vastastikmõju: üks õnnestunud adaptatsioon tõestab teose lavapärasust ja olulisust kultuuriruumis ning inspireerib uusi tõlgendusi. Kui esimene adaptatsioon aga ebaõnnestub, võib see hilisemaid võimalikke adapteerijaid teosest eemale peletada.

Materjalide valikul pöörduti enamasti Teise maailmasõja eelse kirjanduse poole, Nõukogude ajal kirjutatu jäi repertuaaris harvaks külaliseks (Karja 2020: 87). Kaasaegset kirjandust dramatiseeriti harva ning üksikud näited jäid marginaalseteks: Ave Alavainu „Haiguste ravi kontrollitud” (1994), Henn Mikelsaare „Käiski Nuustakul ära” (1998) (samas, lk 128). Silmapaistvaks erandiks on Andrus Kivirähki 2000. aastal ilmunud romaan „Rehepapp”, millest valmis lühikese aja jooksul kaks dramatiseeringut (autoriteks Kivirähk ise ja Taago Tubin) ja nende põhjal omakorda kolm lavastust. (2013. aastal lisandus Urmas Lennuki ooperilibreto.)

Klassikast tõusis järsult huvi „Tõe ja õiguse” vastu. Kahekümne ühe aasta jooksul nägi rambivalgust seitseteist erinevat „Tõe ja õiguse” lavatõlgendust. Valdav osa neist keskendus romaani ühele osale, mõni sünteesis mitut osa, üks adaptatsioon haaras motiive pentaloogia kõigest

kõidetest. Tammsaarele järgnes adaptatsioonide arvukuselt ootuspäraselt Luts. „Kevade” traditsioonilist tõlgendusmudelit raputasid müüdi dekonstruktsioonid Mati Undi ja Madis Kõivu sulest. (Karja 2020: 115–117)

Mati Undi selle perioodi lavatekstides kinnistus adaptatsioon kui iseseisev kunstiala – selles on nähtud 1930. aastate ideaali hilinenud teostumist (Sippol 2007: 17–18). Unt töötles mõlemat eesti proosa suurt tsükli: A. H. Tammsaare „Tõe ja õiguse” põhjal sündis esimene kõiki viit osa hõlmav adaptatsioon „Taevane ja maine armastus” (1995), Oskar Lutsu aastaegade-tsükli ainetel (ka tema teiste teoste motiive kaasates) valmisid „Täna õhta viskame lutsu” (1998) ja „Inimesed saunalaval” (1999). Undi lähenemine seostus postmodernistliku esteetika juurdumisega, Unti võib pidada postmodernismi üheks esimeseks ja säravamaks esindajaks eesti kirjanduses ja teatris. Kirjanikust lavastajana suhtus Unt alustekstisse vabalt, aga mitte hoolimatult: ta kärpis, põimis sisse teisi tekste, paigutas ümber või pani kokku erinevaid stseene ja tegelasi, toomaks esile lavastuse jaoks olulisi jõujooni ning loomaks seoseid praegusajaga (Epner 2018: 169). Unt võis muuta nii alusteksti keelt, žanri, kultuurikonteksti, tegevusaega kui ideoloogiat – eesmärgiks kirjanduslike ja kultuuriliste müütide dekonstrueerimine, nende toimemehhanismide läbivalgustamine. Undile oli omane teadlikkus, kuid seejuures sõltumatus varasemast tõlgenduskaanonist. Oma tõlgendustegevuse aktualiseerimiseks viitas ta draamatekstis vahel teost puudutavatele metatekstidele – võrreldavas mahus metatekstuaalsust ei leia eesti lavakirjanduses ühegi teise adapteeeriija loomingust. Undi tekste kannab intertekstuaalne seostevõrgustik, mis ilmneb nii tsitaatide, allusioonide, parafraside, tekstilõikude kui visuaalsete kujundite kaudu. Selle funktsioon on lisatähenduste tekitamine teksti ja interteksti vahelise pingestatud suhte alusel, aga ka ka intertekstuaalsuse enese eksponeerimine virtuoosse tekstitehnikana. (Samas, lk 179) Undi adaptatsioonid olid seega intertekstuaalselt eriti intensiivsed just dialoogilise kui autorefleksivsuse aspektist lähtuvalt.

Undi adapteeerimisstrateegiat suunas kindel lavastajavisioon: vaatlusalusel perioodil sündisid Undi adaptatsioonid tema enda lavastuste tarbeks. Tekstidesse on sageli sisse kirjutatud konkreetne lavaruum, sageli ka rollijaotus, näiteks juhtudel, kus üks näitleja liigub läbi mitme tegelaskuju. Ka näitleja varasemate rollide slepp või koguni tema ühiskondlik positsioon võib tekstis tähendusi omandada. Undi teatriesteetika aluseks oli „selgelt esile toodud teatrilisus, kusjuures lava ei kasutata „läbipaistva” meediumina nagu realistlikus teatris, vaid see tuuakse nähtavale ning koos sellega tuleb nähtavale ka lavamaailma konstrueeritus. /---/ Eneseteadlik mäng kui lavastaja Undi alushoiak motiveerib tekstide lahtivõtmist ja elementide asetamist uutesse seostesse ning destabiliseerib tähendusi.” (Epner 2018: 179)



Otskui vastukaaluna Undi dekonstruktsioonidele sündis 21. sajandi algul kirjandusklassika põhjal mitu pigem traditsioonitruud lavastajadramatiseeringut: Mikk Mikiveri „Tagasi Vargamäel” (2001) „Tõe ja õiguse” I, III ja V osa põhjal ning Toomas Lõhmuste (2002) ja Priit Pedajase (2005) „Kevade” dramatiseeringud. Luule Epner kirjeldas neid naasmisena tüvitekstide järeleproovitud tõlgendusmudelite juurde, millega kaasnes ometi traditsiooni ergastamine ja elavdamine (Epner 2002: 17; Epner 2005: 10).

Lavastajadramatiseeringu kui tekstiloomestrateegia märkimisväärseim viljeleja sel ning järgmiselgi perioodil on Elmo Nüganen, kes alustas maailmakirjanduse monumentaalteoste dramatiseerimisega (Alexandre Dumas’ „Kolm musketäri” (1995) ja „Musketärid. Kaksikümmend aastat hiljem” (2001), Fjodor Dostojevski „Kuritöö ja karistus” (1999)) ja jõudis vaatlusaluse perioodi lõpul Tammsaareni, kelle tõlgendamist on jätkanud ka edaspidi. Üksteisele järgnevad Nüganeni dramatiseeringud ja lavastused „Tõde ja õigus. Teine osa”, „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4” (2006), „Ma armastasin sakslast” (2009)<sup>5</sup>. (2008. aastal lisandub sellesse ritta ka „Wargamäe Wabariik”, „Tõe ja õiguse” III osa dramatiseering, mille Nüganeni tellimusel loob Urmas Lennuk.) Nüganeni jätkab pansolikku lähenemist: teeb autoritekstile omapoolseid lisandusi minimaalselt, nii et kontseptsioon avaneb kompositsiooniliste valikute, tiheda montaaži ja lavaliste metafooride kaudu. Nüganen ei suhesta alusteksti otsesõnu ei ajaümbruse ega varasema tõlgendustraditsiooniga, aga sarnaselt Pansoga joonistuvad tekstilistest valikutest ja stseenidevahelistest seostest välja uued, just oma kaasaega kõnetavad rõhuasetused. Tegu on intraideoloogiliste ja -kultuuriliste adaptatsioonidega, mille taotlus on muutmata alusteksti kaudu edastada uues kontekstis tähendusrikas sõnum. Nüganen ise kirjeldab oma lähenemist nii: „Mina ei pea ennast mingisuguseks ... dramatiseerijaks, stsenaaristik, loomulikult mitte kirjanikuks. Valingi ju autori, keda ma usaldan, sest ta on hea kirjanik. Ja parim, mida mina suudan: püüda tõlkida teatrikeelde, anda lavaline vaste. Ise dramatiseerimisel on see eelis, et sa tõepoolest lavastad ta läbi.” (Purje 2019: 20) Nüganeni väite taustal heiastuvad Panso seisukohad: autori mõtet ei tohi moonutada, dramatiseerija vabadus seisneb esmajoones tema teatritundmises, dramatiseerimine ja lavastamine on lahutamatult seotud (Panso 1980a: 281).

Teatrikriitik Ivika Sillar kirjeldas Nüganeni dramatiseeringut „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4” järgnevalt: „Mingeid ülimoodsaid võtteid ta ei kasuta, midagi pole juurde monteeritud, aspekte muudetud või mingeid vihjeid alla kriipsutatud. Ta on Tammsaare teksti puhastanud, tarvitaksin isegi jõhkraat väljendit, ta on teksti rookinud, sel lihtsal põhjusel, et teatril on omad seadused. Aga Tammsaare on alles. /.../ Elmo Nüganen ei topi oma isikut meie ja Tammsaare vahele (ega pole

5 Kuna Nüganen alustas dramatiseerijana 1990. aastate keskpaigas ning järgmise perioodi paradigmaatilised muutused tema käekirja oluliselt ei muuda, tuleb temast juttu just siin, mitte järgmise perioodi juures.

öeldud, et vahel ei või toppida), ta räägib Tammsaarega. Ta ei jää ka neutraalseks kõrvaltvaatajaks, ta avab meile ukse.” (Sillar 2020: 195) Sillari kokkuvõttest võib välja lugeda kinnituse Nüganeni eesmärkide täitumise kohta.

1990. aastatel teatriteed alustanud lavastajageneratsioonist on eesti proosakirjandusest kõige järjepidevamalt huvitunud Tiit Palu. Tema alustekstide valik ei puuduta sageli kirjandusklassika tuumteoseid, Palu leiab üles varem lavalt kõrvale jäänud või marginaalsena mõjunud proosateosed, mis on kirjanduslikult mitmekihilised, otsingulise väljenduslaadiga. Nii on Palu dramatiseerinud Hugo Raudsepa romaani „Viimne eurooplane” (1997), koostanud Friedebert Tuglase loomingul põhjal kompositsioonid „Eesti pastoraal” (1994), „Rõõmu kaalud” (2001), „Pühajärve armastus” (2012) ning adapteerinud kahel korral Gailiti „Ekke Moori” (2002, 2012). Palu eksperimentaalsemates proosatölgendustes („Mis värvi on vabadus” Mati Undi jutustuse „Mõrv hotellis” põhjal (2005), „Väike Illimar” (2006)) on põimunud literatuurse lugemislavastuse ja audiovisuaalse atmosfääri- ja kujunditeatri väljendusvahendid. Need on kutsunud esile ka poleemikat, näiteks nimetas teatrikriitik Reet Neimar Palu lavastust „Mis värvi on vabadus” igavuse teatriks: „[S]el õhtul võiksid professionaalsete näitlejate asemel vabalt esineda modellid, mannekeenid. Ei tarvitata elementaarsetki näitlemisoskust. M. Undi romaani loetakse lindilt, näitleja aga kõnnib vaikides mööda treppe kui liikuv figuur, inimese märk.” (Visnap 2006: 12)

Perioodi vältel lisandus dramaturge, kes kirjutavad adaptatsioone konkreetsete lavastuste jaoks, kuid mitte iseendale lavastamiseks, vaid mõne lavastaja tellimusel: Hendrik Lindepuu ja Illar Mõttus töötasid koos Raivo Trassiga (Lindepuu ka Arvi Mägiga), Toomas Kall Eino Baskiniga, Margus Kasterpalu koos Priit Pedajase ja Andres Noormetsaga. Peeter Tammearu dramatiseeris Raivo Trassi lavastuste tarbeks järjepanu Tammsaare teoseid („Elu ja armastus” (2001), „Kõrboja peremees” (2001), „Põrgupõhja uus Vanapagan” (2002)), aga lavastas oma dramatiseeringuid ka ise („Toomas Nipernaadi” (2003)).

Üldiselt on loobutud dramatiseeringute korduvkasutamisest, üksikute eranditena torkavad silma Rein Olmaru lavastatud August Mälgu „Õitsev meri” (1988) Andres Särevi dramatiseeringu alusel, Raivo Trassi lavastus „Abielu ja õnn” (1992), mis põhines Särevi dramatiseeringul „Tõe ja õiguse” IV osast, ning Aare Laanemetsa lavastus „Kevade” (1996), mille aluseks oli Voldemar Panso dramatiseering. Mõnikord ei kasutata vanemat dramatiseeringut täienisti, vaid võetakse sealt üle lõike ja motiive: näiteks Priit Pedajase „Mauruse kool” (1995) A. H. Tammsaare „Tõe ja õiguse” II osa põhjal pruukis Voldemar Panso „Inimese ja jumala” elemente; Peeter Tammearu dramatiseering August Gailiti „Toomas Nipernaadist” (2003) integreeris Juhan Saare varasemat töötlust. Sedasi tugevnevad sidemed intertekstuaalse võrgustiku sees, kuid ei löö vankuma selleks perioodiks kehtestunud seaduspära: proosateose uuslavastusega kaasneb ka uus dramatiseering.

## 2.7. 2006—... – adaptatsioonivälja avardumine

Ajaliselt kõige lähemal, määratlemata lõpp-punktiga perioodil minnakse adapteerides alustekstist üha kaugemale. Kasvanud on adapteerija omateksti osakaal, adaptatsiooni tuuakse sisse tegelasi ja stseene, mida alustekstist ei leia. Aina rohkem sünnib adaptatsioone, mis võtavad alustekstist üle vaid mõne üksiku elemendi või tegelase, sellega vabalt mängides.

Perioodi avatähis on Urmas Lennuki dramatiseering „Vargamäe kuningriik”, mis kasutab motiive „Tõe ja õiguse” I ja V osast. Teatrikriitik Pille-Riin Purje on kirjeldanud: „Algas uus etapp Tammsaare lavatõlgenduses: loobumine kirjaniku stiilist, une pealt äratuntavast lauserütmist. Lennuk paneb tegelased rääkima sellest, mida algteoses välja ei öelda, sõnastab salamõtteid, igatsust, valu. Armastust. Unistusi.” (Purje 2015: 23) Lennuki amplituudi Tammsaare tõlgendamisel iseloomustavad „Vargamäe kuningriiki” lisatud tegelased: lisaks Tammsaare tegelaskujudele tegutsevad adaptatsioonis ingliskoor ja kõnelev koer Pollo, kes esindab erinevaid „Tõe ja õiguse” loomi. „Kui ingliskoor vääristab Vargamäe saagat antiiktragöödiana, siis võõrituslik tegelane, rääkiv koer Pollo, on komöödia saadik.” (Purje 2013: 304)

Lavastaja ja näitekirjanik Urmas Lennuk on kujunenud viljakaks ja missioonitundlikuks adapteerijaks, kes töötleb erinevaid autoreid, katsetab eri žanre, loob tekste nii iseenda kui teiste lavastajate töödele. „Tõe ja õiguse” põhjal on seni sündinud seitse adaptatsiooni: „Vargamäe kuningriik” (2006), „Vargamäe Wabariik” (2008), „Vargamäe varjus” (2010), „Vargamäe voonake” (2011), „Vargamäe unistaja” (2014), „Meie oma tõde, meie oma õigus” (2015), „Vai-vai vaene Vargamäe” (2017), mida võib käsitleda tervikliku ja sidusa reana (sellest annavad märku juba samalaadsed pealkirjad): teost vaadeldakse eri rakursside alt, tõstes esile erinevaid teemasid ja tegelasi. Näiteks puudusid „Vargamäe kuningriigi” tegelaskonnast Mari ja Juss, kellele oli pühendatud „Vargamäe varjus”, alapealkirjaga „Mari lugu”. „Vai-vai vaene Vargamäe” on suunatud lastele – sündmusi ja situatsioone, mida on harjutud tõlgendama sageli raskepärase psühholoogilise realismi või sümbolismi vaimus, esitatakse siin helge naivismi võtmes. See tekst ja lavastus on suurele osale auditooriumist ilmselt esimeseks kokkupuuteks Tammsaare teosega, mistap ei saa siin rääkida äratundmismõnu, vaid üksnes avastamisrõõmu pakkumisest.

Urmas Lennuk opereerib adapteerijana alustekstist kultuurimällu talletunud jäljega. Ta ise on oma eesmärgiks nimetanud vaatajate provotseerimist ja lugema meelitamist. „Tahaks, et inimene vaatab ja mõtleb, et kurat, niimoodi see küll raamatus ei olnud. Püüan mängida selle piiri peal, et see oli niimoodi ja ei olnud ka. Olen mitmelt inimeselt saanud tagasisidet: ma lugesin raamatu uuesti läbi ja ega sa põhimõtteliselt ei valeta, aga... Minu jaoks on tähtis juba see, et inimene uuesti

raamatu kätte võttis. Kui teater suudab seda provotseerida, on päris hästi.” (Lennuk 2019) Lennuki lähenemisviisis on tõlgendamine ja loomine tihedalt põimunud: barthes’ilikult väljendudes on ta lugeja, kes toodab teksti, mängib sellega, võtab ta osadeks lahti ja paneb liikuma – tunneb tekstist ilmselget naudingut. Üheks Lennuki põhivõtteks on alusteksti alltekstide ja väljaütlemata mõtete sõnastamine – nii kõlavad Lennuki adaptatsioonide repliigid kohati vastupidi sellele, mis alustekstis kirjas, tekib jahmatavaid tähendusnihkeid ja ootamatuid seoseid. Lennuk tarvitab rikkalikult ja loovalt keelt: ta tegelased kõnelevad sageli alg-, lõpp- ja siseriimides ning leiutavad ootamatuid metafoore. Kui varem on adaptatsioonidele olnud omane alusteksti literatuurse keele muutmine ökonoomsemaks ja üheplaanilisemaks, siis Lennuki poeetiline arsenal ületab sageli alustekstigi. Lennuki lähenemises on ühisjooni Mati Undi klassikamängudega – ent kui Unt tarvitas sarnaseid võtteid, et alustekst dekonstrueerida, ning jättis tähendused liikuvateks ja avatuteks, siis Lennuk allutab kõik elemendid ühtsele ideelisele eesmärgile, mis sageli ka otsesõnu välja öeldakse. Tunnete, mõtete, igatsuste ja lootuste sirgjooneline sõnastamine mõjub Lennuki adaptatsioonides kontseptuaalse võttena, järjekindla interideoloogilisusena: mitmes adaptatsioonis kõlab Lennuki kutse elada täisvereliselt, siin ja praegu, oma sisemust usaldades ja väljendades. Ehkki nii Undi kui Lennuki adaptatsioonid iseloomustab suur tõlgendusvabadus ja kohati poleemiline suhe alustekstis (vähemalt selle kohta käibivatesse kanoonilistesse kujutlustesse), on siingi oluline erinevus: Undi tekstid ehituvad üles just alusteksti ja tõlgenduse vahelisele pingele, mistõttu nende vastuvõtt eeldab alusteksti väga head tundmist; Lennuk loob alusteksti elemente kasutades küllaltki iseseisvalt toimivad, selge alguse, lõpu ja dramaatilise kaarega lood, millele kaasaelamiseks ei pruugi alusteksti detailiti mäletada, kuna metatekstuaalset suhet alustekstiga ei ole neis adaptatsioonides enamasti rõhutatud.

Lisaks „Tõe ja õiguse” mitmekordsele ülekirjutamisele mängib Lennuk teistegi klassikateostega: Lutsu aastaegade-tsükli osi liidab tervikuks „Paunvere poiste igavene kevade” (2018). Alustekstist kontseptuaalselt kaugnevaid, suure ümbervormiva energiaga loodud adaptatsioonid kirjutab Lennuk põhiliselt iseendale lavastamiseks; teiste lavastajate tellimisel sünnivad pigem alusteksti loogikat järgivad ja selle omailma säilitavad tekstid – näiteks „Wargamäe Wabariik” (2008) „Tõe ja õiguse” III osa põhjal, „Kõrboja perenaine” (2016) „Kõrboja peremehe” põhjal. Lennuk on adapteerinud ka nüüdiskirjandust, Andrus Kivirähki romaani „Maailma otsas” põhjal sündis teose värvikamaid seiku reastav, võrdlemisi alusteksti-lähedane dramatiseering (2016).

Ka teised adapteerijad lähevad alusmaterjalide kasutamisel üha vabamaks. Adaptatsioon võib sisaldada motiive mitmest suveräänsest teosest. Margus Kasterpalu kompositsioon „Isade maa” (2012) põhineb August Gailiti romaanidel „Isade maa” ja „Üle rahutu vee”. Erinevad lood

jäävad siiski eraldi vaatustesse ning astuvad dialoogi temaatilisel ja ajaloolisel tasandil, eksplitsiitselt neid ühtseks narratiiviks ei põimita. Seevastu Aare Toikka adaptatsioon „Mees, kes ei teinud mitte midagi” (2017) seob üheks terviklikuks looks erinevate Mehis Heinsaare novellide motiive. Kirjandusklassikast pärit tegelased võivad adaptatsioonis tegutseda ka väljaspool alustekstis kujutatud olukordi: Andrus Kivirähki „Karin ja Pearu” (2012) viib kokku kaks „Tõe ja õiguse” tegelast, kes Tammsaarel ei kohtu; Tiit Palu „Inriid ja Toomas Nipernaadi” (2018) kujutab August Gailiti „Toomas Nipernaadi” tegelaste elu väljaspool teose tegevusaega, talvel. Paul-Eerik Rummo näitemäng „Taevast sajab kõikseag kive” (2016) tõukub Jaan Krossi jutustusest „Taevakivi” ja täiendab seda arvukate uute tegelaste, tegevusliinide, -paikade ja -aegadega, luues seoseid nii maailmakirjanduse klassikateoste, kirjandusteaduse, poliitika kui popkultuuriga.

2010. aastate teisel poolel sündis mitu naisvaatepunkti aktiveerivat klassikatõlgendust: Merle Karusoo „Saunaeide tõde ja õigus ehk Täieline inime” (2016) annab hääle „Tõe ja õiguse” sauna-Madise naisele, Veiko Märka „Lambasihver” (2019) Pearu naisele; Urmas Vadi „Head tüdrukud lähevad taevasse (teised vaatavad ise, kuidas saavad)” (2015) ja Urmas Lennuki „Ükssarvikute farm” (2017) viivad kokku erinevatest klassikateostest pärit naistegelasi. Alusteksti sündmustest jutustatakse neis adaptatsioonides uuest vaatenurgast, mis lükkab ümber kanoniseeritud tõlgendusi. Eesmärgiks on pigem humoorikas nihestus kui tõsimeelne feministliku kirjandusdiskursuse kehtestamine. Karusoo näidend on meesautorite omadest tõsisem, käsitledes klassikateose sündmuste näitel pealekaebamise, tagarääkimise ja füüsilise vägivalga psühholoogilisi toimetehhanisme.

Mati Unt on eelneva nelja kümnendi jooksul olnud üks isikupärasema käekirjaga adapteerijaid, pärast Undi lahkumist (2005) on teater pöördunud aga ta proosateoste poole: lavale on jõudnud „Mõrv hotellis” (Tiit Palu adaptatsioon „Mis värvi on vabadus”, 2005), „Tühirand” (dramatiseerija Ingomar Vihmar, 2006), „Öös on asju” (dramatiseerija Ivar Põllu, 2016), „Brecht ilmub öösel” (Ivar Põllu adaptatsioon „BB ilmub öösel”, 2017) ja „Kuuvarjutus” (Eili Neuhaase adaptatsioon (2018) ühendas jutustuse „Kuuvarjutuse” motiivid Undi näidendiga „Vaimude tund Koidula tänaval”).

Andrus Kivirähk on ise adapteerinud teiste teoseid (dramatiseering A. H. Tammsaare „Elust ja armastusest” (2018) ning mononäidend „Köster” (2016), mis vaatleb Oskar Lutsu „Kevade” sündmustikku Julk-Jüri perspektiivist) ning samal ajal on teised adapteerijad töödeldud tema proosateoseid („Rehepapp”, „Mees, kes teadis ussisõnu”, „Maailma otsas”). Peale draamatöötluste on romaanid „Rehepapp” ja „Liblikas” saanud aluseks ooperilibretodele, adapteeritud on ka tema lasteproosat – nõnda on Kivirähk konkurentsilt enim adapteeritud kaasaegne autor.

Adaptatsioonide aluseks võetakse enamasti klassikakorpusesse kuuluvaid tekste, kuid lavalt ei puudu ka kaasaegne proosa. Kivirähki kõrval on autoritena esindatud Urmas Vadi, Rein Raud, Paavo Matsin, Mehis Heinsaar, HAPKOMAH, Kai Aareleid, eestivene autoritest Jelena Skulskaja. Kahel korral on tehtud katset Ene Mihkelsoni mitmekihilise mälu kirjanduse lavaletoomisega: tema „Korteri” motiive kasutas Lauri Kaldoja ja Maarja Miti kompositsioon „Rästik” (2016), „Katkuhaua” dramatiseeris Priit Pedajas (2020). Rangete žanripiiride hajudes adapteeritakse ka omaeluloolise proosa ja memuaristika vahealale jäävaid tekste, näiteks Mihkel Raua „Musta pori näkku” (dramatiseerija Andres Noormets, 2012). Varasematel perioodidel kirjutatud, kuid seni lavastamata tekstidest on teatri jaoks avastatud August Gailiti „Karge meri” (2007) ja „Üle rahutu vee” (2012), Jaan Krossi „Vastutuulelaev” (2006) ja „Neli monoloogi Püha Jüri asjus” (2018), Andres Ehini „Seljatas sada meest” (2012), Veera Saare „Ukuaru” (2012), Arvo Valtoni „Mustamäe armastus” (2017), Eno Raua „Etturid” (2019), lisaks mainitud Undi teosed.

Teatrikeeles mitmekesisustes kasutatakse proosakirjandust üha erinevamate lavastuste alusmaterjalina. Aleksandr Pepeljajevi visuaalteatrilavastuste „Primavera Paunveres” (Oskar Lutsu „Kevade” põhjal, 2017) ja „Mees, kes teadis ussisõnu” (Andrus Kivirähki romaani põhjal, 2018) puhul avalduvad kontseptsioon ja kujundid eelkõige lavategevuse, mitte alustekstist tehtud valikute kaudu. Huvitavaks nähtuseks on labürintteatriühendus G9 kaasav rännaklavastus Karl Ristikivi „Hingede öö” motiividel (dramaturgid Henry Griin, Kaija Maarit Kalvet, Joosep Susi, Maret Tamme, 2018), kus vaataja liikus vastavalt etendajate juhistele Tartu Ülikooli ajaloomuuseumis ruumist ruumi ning igas peatuspaigas leidis aset mõni stseen Ristikivi romaanist. Seejuures asetati vaataja romaani mina-tegelase rolli. Ristikivi teost ei üritatud üks-ühele lavastusse üle kanda: keskmis oli ekslemine tundmatus majas ning stseenidesse kätketud eksistentsiaalsed olukorrad, millest mõned seostusid alustekstiga vaid assotsiatiivselt (Saro, Toome 2019: 83). Rännaklavastus „Hingede öö” on kahtlemata värske lähenemine proosateose ülekandmisel teatrimediumisse, avardades eesti teatri piire kirjanduse adapteerimisel. Ühtlasi on see aga näide sellest, et tähelepanuväärsest teatriadaptatsioonist ei pruugi jääda kõnekat tekstilist jälge: etenduste sisu olenes iga vaataja valikutest ning seda ei ole võimalik adekvaatse invariandina fikseerida.

Varasemaid dramatiseeringuid ja töötusi taaskasutatakse harva, kuid üksikuid näiteid leiab siiski: Margus Kasterpalu lavastas uuesti oma dramatiseeringu Karl Ristikivi „Hingede ööst”, mis sündis 1995. aastal Priit Pedajase lavastuse tarbeks; Priit Pedajas lavastas 2006. aastal Andrus Kivirähki „Rehepapi” Taago Tubina 2002. aasta dramatiseeringus. Jaan Krossi autoridramatiseeringut „Keisri hullust” pruugiti nii Peeter Tammearu ja Jaak Alliku 2006. aasta kui Rein Paku 2018. aasta lavastuses. Mati Undi Lutsu-tõlgendus „Täna õhta viskame lutsu” jõudis 2010. aastal Ingo Normeti uuslavastuseni pealkirja all „Huntluts”. 2020. aastal lavastas Madis

Kalmet August Mälgu „Õitsva mere” Andres Särevi dramatiseeringus, nõnda et ka adapteerimisloo algusajad pole repertuaaripildist jäädavalt kadunud.

Pärast 1930. aastaid pole adapteerimise ja dramatiseerimise vajalikkuse üle kirglikke vaidlusi peetud, adaptatsioonist on kujunenud enesestmõistetav tekstiloomestrateegia teiste samaväärsete seas. Pikk traditsioon on selle muutnud eesti kultuurile väga omaseks: väikese rahva kirjandus ja teater on tihedalt põimunud ning arenevad loovas vastasmõjus. Aeg-ajalt kohtab siiski ootamatult teravaid rünnakuid, näiteks kultuurikriitik Alvar Loogi seisukoht, arvustades Ivar Põllu dramatiseeringut Mati Undi romaanist „Öös on asju”: „Alalises defitsiidis dramaturgiline mõte on romaanide mugandamisest kujundanud endale ellujäämisstrateegia; nii teatrilaval kui kinolinal elavad kõrgkultuuri lipu all oma ülesreklaamitud ja takkakiidetud glamuurset elu erinevate suurteoste lugematud säästuvõrsioonid, kunstilised ruutjuured. Ideaalses maailmas – kus me kas kahjuks või õnneks kunagi elama ei hakka – peaks selline praktika üldse keelatud olema. Sest vähemalt üheksal juhul kümnest on romaani dramatiseering kõigest originaali kohitsetud versioon, mille puhul on praktilistel kaalutlustel (eelkõige lühidus ja kergestimõistetavus, sageli ka meelelahutuslikkus) kahitud alliketeose tegelik „sisu” ja esteetiline omaruum.” (Loog 2016: 34) Loogi kategoorilisus sarnaneb Leo Soonpää ja Hugo Raudsepa 1930. aastatel avaldatud skepsisega dramatiseeringute tarvilikkuse osas. Loogile võiks vastata Margherita Laera ja Marvin Carlsoni väitega, et varasemate lugude taasesitamine on teatrilolemuslikult omane. Loogi kunstilise ruutjuure kujund on justkui Genette’i määratluse „teise astme tekstid” pahupidipööramine: Genette’i mõistes on adaptatsioonid „tekstid ruudus”, mida on vorminud mitmekordne loominguline energia. Loomulikult leidub dramatiseeringute ja adaptatsioonide seas erineva kvaliteediga tekste – osad neist kasutavad draamakirjanduse võimalusi loovamalt, teised piirduvad varasema narratiivi mehaanilise reprodutseerimisega, meediumispetsiifikat tunnetamata. Üheksakümne aasta pikkuse adaptatsiooniloo jooksul on näha nii poetika mitmekesisustumist kui üha tõlgenduslikumat ja dialoogilisemat lähenemist alustekstile. Adaptatsioonid on mänginud olulist rolli tüvitekstide põlistamisel ja tõlgendamisel, samuti draamakirjanduse teemade ja väljendusvahendite avardamisel. Adaptatsioonid paiknevad omalaadse üleminekuvormina proosa- ja draamakirjanduse vahealal, kuid nendeta oleks vaesemad nii proosa- kui draamaväli.

### 3. Oskar Lutsu „Kevade“ adaptatsioonid

Oskar Lutsu jutustus „Kevade“, alapealkirjaga „Pildikesi koolipõlvest“, ilmus 1912.–13. aastal. Esimene terviklik adaptatsioon, Oskar Lutsu enda tehtud töötlus „Tootsi lood“, jõudis trükki 1929. aastal ja teatrilavale (kõigest kaheks etenduseks) 1936. aastal. Ainek adaptatsioonideks annab „Kevade“ tänini, seni viimane tõlgendus, Urmas Lennuki „Paunvere poiste igavene kevade“, sündis 2018. aastal. Seega on „Kevade“ näitel võimalik jälgida adapteerimisstrateegia arengut ligi 90 aasta jooksul.

„Kevade“ positsioonile eesti lavakirjanduses pani aluse 1937. aastal valminud Andres Särevi dramatiseering, mille põhjal sündis aastail 1937–1941 neli lavastust. „Kevade“ vastas oma rahvusliku ainese ja ansamblimängu võimaldava tegelaskonna poolest igati 1930. aastate teatri nõudmistele. Joosep Tootsi elukäiku võis teatritvaataja jälgida läbi Särevi dramatiseeringute seeria: „Kevade“ järel toodi lavale ka „Suvi“, „Tootsi pulm“ ja „Argipäev“. (Sippol 2007: 37)

Adaptatsioonide arengust saaks ilmeka läbilõike nii „Tõe ja õiguse“ I osa kui „Kevade“ töötlusi uurides. Siinse töö näitematerjaliks valisin „Kevade“ seetõttu, et seda on töödeldud kõik olulisemad eesti adapteerijad (Andres Särev, Voldemar Panso, Mati Unt, Urmas Lennuk) ning adaptatsioonide hulgast leiab kaks eriti intensiivselt intertekstuaalset, adapteerija suure omapoolse panusega näidendit, mille mitmekihilisus inspireerib lähilugemist – need on Madis Kõivu „Tali“ ja Mati Undi „Täna õhta viskame lutsu“. Lühidalt: „Kevade“ adaptatsioonid moodustavad pisut põnevama ja mitmekesisema tekstikorpuse kui „Tõe ja õiguse“ I osa töötlused.

Lisaks draama-adaptatsioonidele on „Kevade“ põhjal valminud kaks filmistsenaariumit<sup>6</sup>, kaks balleti-<sup>7</sup> ja üks muusikalilibreto<sup>8</sup> ning tekstita visuaalteatrilavastus<sup>9</sup>. Need jäävad vaatluse alt välja, kuna meediumite erinevus muudaks ühtsete tüpoloogiliste aluste leidmise keeruliseks.

#### 3.1. Adaptatsioonide tüpoloogia

Esitan siin adaptatsioonide tüpoloogia, mis lähtub erinevast suhtest alustekstisse, ülekande käigus läbi viidud muutustest, intertekstuaalsuse laadist ja tugevusest. Margherita Laera tüpoloogia järgi on kõik proosakirjanduse adaptatsioonid draamatekstideks intrasemiootilised ja intrameedialised: muutumatuks jäävad nii märgisüsteem (kirjalik tekst) kui meedium (kirjanduslik tekst), ehkki

6 „Joosep Toots“, 1926, stsenaarist Oskar Luts (filmi selle stsenaariumi põhjal tegema ei hakatud); „Kevade“, esimene versioon 1963, stsenaaristid Kaljo Kiisk ja Voldemar Panso, teine versioon 1969 on Arvo Kruusemendi töötlus eelmisest. Täpsema kirjelduse stsenaariumi valmimisest ja kahe versiooni võrdluse leiab Olaf-Mihkel Klaasseni raamatust „„Kevade“ tee ekraanile“ (1977: 18–29).

7 „Kevade“, 1967, helilooja Ülo Vinter, libretist Ida Urbel; „Kevade“, 2010, helilooja Ardo Ran Varres, libretist Ruslan Stepanov.

8 „Kevade“, 1991, helilooja Ülo Vinter, libretist Sulev Nõmmik.

9 „Primavera Paunveres“, 2017, lavastaja Aleksander Pepeljajev, dramaturg Karl Koppelmaa.



toimub ülekanne proosateosest draamatekstiks. Kõik vaadeldavad „Kevade” adaptatsioonid on loodud eesti kultuuri siseselt, nii et tegu on ka intrakultuuriliste adaptatsioonidega.

Tüpoloogia on loodud näiteks võetud tekstikorpuse ehk „Kevade” adaptatsioonide põhjal, kuid on eesti lavakirjanduse traditsioonis ülekantav ka teistele teostele. Kolm keskset adapteerimisstrateegiat – dramaatiline ümberjutustus, lavastajadramatiseering ning alusteksti ainealine originaalnäidend – kerkivad esile kronoloogiliselt ning nende väljakujunemine on seostatav konkreetsete adapteerijatega. Dramaatiline ümberjutustus omandab oma piirjooned 1930. aastatel Andres Särevi töödes, lavastajadramatiseeringu põhiprintsiibid kujunevad välja 1960. aastatel põhiliselt tänu Voldemar Pansole, alusteksti ainetel originaalnäidendi loomine kinnistub tekstiloomestrateegiana 1990. aastatel suuresti Mati Undi tekstide kaudu.

### **3.1.1. Dramaatilised ümberjutustused**

Andres Särev „Kevade“ (1937)

Hans Luik „Kevade“ (1953)

Dramaatilise ümberjutustuse tunnuseks on alusteksti olulisemate tegevusliinide ja värvikamate seikade edasiandmine ilma põhimõttelisemate väljajätete ja teisendusteta. Episoodide valikul on silmas peetud potentsiaalset lavalisust: valitud on stseenid, mida on võimalik näidata, mitte jutustada. Dramaatilise ümberjutustuse tekst pärineb täiesti või suures osas alustekstist. Adapteerija omapoolne tõlgendus pole esiplaanil. Alusteksti ainekogu ülekanne uude teksti on vormiline: tegevustik antakse oluliste muudatusteta edasi draamateksti kujul. Broichi-Pfisteri järgi on tegu selektiivsuse kriteeriumi kohaselt tugevalt intertekstuaalsete tekstidega, mille autorefleksiivsus ja dialoogilisus on samas nõrk. Struktuuri poolest sarnanevad Särevi ja Luige dramatiseeringud Lutsu jutustusega, koosnedes lõdvalt seotud pildikestest, mida saab tervikut kahjustamata vajadusel hõlpsalt kärpida. Tegevusaega ümberjutustuse käigus ei muudeta, seega on adaptatsioonid intratemporaalsed.

„Kevade” dramatiseeringutes domineerib rahvalik huumor, koomikataotlus, põhirõhk langeb Tootsi ja Kiire toimetamistele. Hans Luik on alla jooninud klassivõitluse temaatikat: esimeses pildis toimub kaklus mõisapoistega, mis päädib köstri süüdistustega Tootsile, Tõnissonile ja teistele; sellele järgneb parve põhjalaskmise intriig; viimases pildis tõstetakse parv üles ja toimub uus kaklus, kus ülekaal jääb koolipoistele ning mõisapoised põgenevad. Kuna Luik kohandab „Kevade” vastavaks ümbritseva ühiskondlikku konteksti ja stalinistliku ideoloogia nõuetele, võib seda nimetada interideoloogiliseks adaptatsiooniks.

Tegevuskohti kirjeldatakse dramaatilistes ümberjutustustes olustikulis-realistlikult; Särev on siin üksikasjalikum, Luik lakoonilisem. Lavaoludele eriti ei vihjata (Luik teeb seda veidi rohkem kui Särev, kuid hilisemate adaptatsioonidega võrreldes küllaltki harva), taotletakse reaalsuse illusiooni loomist. Kuna sündmuste sidusus on juba alustekstiski küllalt lõtv, tuleb dramatiseerijatel episoodide ühendada ja ümber struktureerida, et dramatiseering oleks võimalikult tegevuslik ning mahuks teatrietenduse traditsioonilisse paari-kolmetunnisesse ajaraami. Sündmuste põimimisel ei kipu need üksteist võimendama ega tekitama temaatilisi aktsente, pigem lähtub kompositsioon meeleolude vaheldamise ja kontrasteerimise printsiibist. „Kevade” esimese ja teise osa sündmuste ümbertõstmine ei muuda tegevustiku loogikat, kuna põhjuslikud seosed eri episoodide vahel pole alustekstis eriti tugevad.

„Kevade” varased adaptatsioonid (lisaks nimetatud dramaatilistele ümberjutustustele ka Oskar Lutsu näidend „Tootsi lood”, millest tuleb lähemalt juttu hiljem) keskendavad tähelepanu Tootsile. Selles on nähtud vastuolu alustekstiga, mille protagonistiks peetakse pigemini Arno tegelaskuju (Sippol 2007: 37). Kaasaegne retseptioon taunis alusteksti ja adaptatsioonide erinevust ning dramatiseeringute rõhuasetust „Kevade” seikluslikule ja anekdootlikule küljele. Arvustaja Eduard Reining kirjutas, et Särevi dramatiseeringut „olnuks õigem pealkirjastada „Joosep Tootsi imelikud juhtumised maal ja merel” või midagi muud sellelaadilist, sest dramatiseeringus keerleb kogu tegevus ümber Tootsi, tema on kõikjal keskseks kujuks. Kõrvale on jäänud Arno ja Teele vahelised lood, Arno hingelised heitlused, mis Lutsu poolt on antud hella südamesoojusega ja „Kevade” meile nii armsaks teeb.” (Reining 1937: 716) Kaasaegsest kriitikast tunduvalt leebem on „Kevade” retseptiooni- ja adaptatsioonilugu uurinud Olaf-Mihkel Klaassen, iseloomustades Särevi dramatiseeringut kui lutsulikku hingust säilitavat nauditavat lavateost, „kus küll Toots oma vempudega on põhiline tegevuse edasiviija, kuid kus sündmustikule pole unustatud luua kontrastset tausta Arno juurdlevate mõtiskluste, Tõnissoni kõigutamatu rahulikkuse, Teele tütarlapselike tähelepanuotsingute, Lible asjalike, pisut filosoferivate arutluste jne näol” (Klaassen 1977: 15). Kuigi Särevi adaptatsioon pole alusteksti varjundite eritlemisel ehk kõige nüansiküllasem, on oluline, et publik tundis „Kevade” tegelaskujud ja sündmused lavaversioonis ära ja võttis nad omaks. Särevi dramatiseeringul põhinenud lavastused aitasid kaasa Lutsu maine põlistamisele rahvakirjanikuna ning eesti kirjanduse klassikakorpuse väljakujunemisele (Sippol 2007: 37).

Lisaks Särevi ja Luige tekstidele võib dramaatiliste ümberjutustuste sekka oletamisi liigitada Paul Maiveli 1952. aasta dramatiseeringu. Maivel ise on selle saamislugu kirjeldanud järgnevalt: „1950-ndate aastate algul tekkis meil „Vanemuise” teatris „Kevade” lavastamise mõte. Olin korduvalt suure mõnuga lugenud „Kevadet” ja tahtsin proovida oma suleosavust „Kevade” dramatiseerimisel. Kui olin oma tööga valmis jõudnud (see oli vist 1952. aastal), läksin seda O.

Lutsule näitama. /.../ O. Luts jäi minu tööga rahule /.../. Minu dramatiseering meeldis ka lavastaja G. Kilgasele, aga Tallinnas soovitas omaaegne TA Keele ja Kirjanduse Instituudi direktor H. Tobias lavastajal kasutada H. Luige dramatiseeringut.” (Maivel 1966: 373–374) Maiveli meenutusest ei selgu, mis võis olla taolise soovitusel põhjus: võimalik, et tegu oli ideoloogilise survega ning Hans Luige dramatiseering sobis poliitilisse konteksti paremini, sest asetaskes pildikesed koolipõlvest klassivõitluse idee teenistusse. Kuna Maiveli dramatiseeringut pole õnnestunud leida ei Vanemuise teatri ega Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi arhiivist, siis ei saa selle rõhuasetuste kohta siinkohal midagi väita.

### **3.1.2. Lavastajadramatiseeringud**

Voldemar Panso „Kevade“ (1969)

Kalju Komissarov ja Kalju Orro „Kevade“ (1983)

Toomas Lõhmuste „Kevade“ (2002)

Priit Pedajas „Kevade“ (2005)

Lavastajadramatiseeringud on konkreetse lavastuse jaoks loodud tekstid. See ei välista, et sama dramatiseeringut kasutatakse mitmes lavastuses, näiteks oli Voldemar Panso „Kevade“ dramatiseering (1969) aluseks ka Mikk Mikiveri lavastusele Läti Noorsooteatris (1980) ja Aare Laanemetsa lavastusele Endlas (1996). Lavastajadramatiseeringu põhitunnuseks on lähtumine lavastajakontseptsioonist ning orienteerumine selle realiseerimisele konkreetsetes lavastuses. Lavastajadramatiseeringu autoriks ei pruugi alati olla lavastaja – tema nägemusega arvestava teksti võib kirja panna ka keegi teine (näiteks Osvald Toominga adaptatsioonid „Põrgupõhja uuest Vanapaganast“ ning „Tõest ja õigusest“, mis loodud Jaan Toominga lavastuste tarbeks, võib samuti liigitada lavastajadramatiseeringuteks). Lavastajadramatiseeringu defineerib tulevase lavastuse suur mõju tekstilooles.

Lavastajadramatiseeringu kui adapteerimisstrateegia algustähiseks eesti lavakirjanduses on Voldemar Panso töötused A. H. Tammsaare „Tõest ja õigusest“ („Inimene ja jumal“ (1962), „Inimene ja revolutsioon“ (1970), „Inimene ja inimene“ (1972)) ning „Kevadest“. Panso „Kevade“ koosneb arvukatest, kokkusurutud tegevusega lühistseenidest, mis filmiliku sujuvusega üksteiseks üle lähevad. Paralleelselt jooksevad erinevad tegevusliinid, lühikeste stseenide kaupa üksteisega põimudes, näiteks Arno ja Teele romantiline lähenemine ja kaugenemine, Tootsi vembud, kirikumõisa poiste parve uputamise intriig jmt. Tänu sujuvatele ja kiiretele üleminekutele mõjub Panso tekst elulähedaselt (eks toimu ju klassitoaski pidevalt simultaanseid tegevusi), kuid samas paistab olustikutõe tagant Panso kindlakäeliselt loodud kompositsiooniline tervik, teravad

rõhuasetused. Nostalgilises ja lüürilises põhimeeleolus on kontraste, mis mõjuvad „Kevade” varasemate tõlgenduste taustal ootamatult: koolipoiste naljad pole sugugi vaid kelmid koerustükid, näiteks mõjuvad Visaku narrimine ja Kuslapi kiusamine teravdatult julmadena.

Panso dramatiseerija-käekirja iseloomustab ajatundlikkus, tema „Kevade” kontekstualiseerimiseks tasub meenutada, et 1969. aastal möödus sajand Eesti esimesest üldlaulupeost. Panso „Kevades” on oluline koht laulutundidel, ühisel musitseerimisel. Panso täiendas Lutsu teksti laulude (rahvalaul „Karjapoisike”, Ado Reinvaldi „Kuldrannake”), luule (Kristjan Jaak Petersoni „Kuu”) ja kõnedega<sup>10</sup>, millest õhkus rahvusliku ärkamisaja vaimu. Ajastu kontekst tugevdas rahvusliku eneseteadvuse temaatikat ja sellega seonduvaid nostalgilisi noote. Dramatiseerija ja lavastaja määratles esietenduse-eelses kommentaaris oma „Kevade” žanriks „talupoja-westerni”, mis ühendab hoogsat tegevustikku ja seiklusi lüürika, naiivse romantika ja kodukootud kaunidusega (Panso 1980c: 180). Lisaks sellele, et Panso „Kevade” kuulus eesti teatriloo esimeste lavastajadramatiseeringute sekka, kujutas see tekst endast ka värsket lähenemist alustekstile, tähistades oma melanhoolsete ja eksistentsiaalsete allhoovustega „tunnetuslikku nihet Lutsu loominguga senise, tavapäraselt koomilises laadis lavalugemise taustal” (Kruuspere 2015: 341–342).

Lavastajadramatiseeringud sisaldavad sageli viiteid lava- ja helikujundusele, tehnilistele lahendustele, lavalisele liikumisele. Praktilised juhtnöörid võivad dramatiseeringu tekstis seguneda visuaalsete ja auditiivsete kujundite kirjeldusega, nagu nähtub Panso avaremargist:

*Saali pimenedes hakkab kostma tugev kunstilisse vormi valatud linnulaul, üldisest pruunist hämarusest kogu proloogi vältel kasvab pruunkuldne valgus. Algul näeme saamatult tikitud lapikest lilleustriga (kevadlilled – ülased, sinililled), see tõuseb portaali ja sinna jääb kogu etenduse ajaks. (Luts, Panso 1969: 1)*

Seevastu Toomas Lõhmuste ei anna dramatiseeringu tekstis konkreetseid tehnilis-lavastuslikke suuniseid, vaid kirjeldab stseeni soovitatavat mõju. Näiteks juhatab jõulupuu kaunistamise stseeni sisse remark: „Ei hooliks tuntud magusläägest jõululaulust, kuid helis, valguses ja liikumises peaks peituma jõululumma. Kõik see toimub kõstri juhatusel.” (Luts, Lõhmuste 2002: 49) Enamasti on lavastajadramatiseeringute remargid funktsionaalsed ja tegelaskirjeldused napid. Selleks pruugitakse alusteksti kirjeldusi ja võrdlusi, neid tihendades ja koondades. Toomas Lõhmuste tekst eristub teistest vaadeldavatest lavastajadramatiseeringutest selle poolest, et konkreetsete tegevuste kirjeldused põimuvad siin adapteerija originaalse kujundiloomega, nii et dramatiseering muutub kohati lutsuliku elutunde poeetiliseks edasiarenduseks. Selle näitena võib ära tuua proloogi kirjelduse:

10 Tallinna Linnateatri arhiivis on alles näitleja Tõnu Tamme tekstiraamat, mille 13. leheküljelt leiab käsitsi kirjutatud märkme „Hurda kõne”; retseptisioon on aga viidanud Carl Robert Jakobsoni esimesele isamaakõnele (Epner 2001b: 314).

*Sügishommik. Pilvealune päike: nukkerrõõmsad selged tumedad kontuurid. Karjakella hää. Uksekääks. Lehma inin. Perenaine kurnab piima — kallamise heli. Pastoraalne idüll helis ja pildis. Kõik see kokku peaks olema tegelik LILLED ja HEINAMAA, mille juurde saaks tagasi kippuda...*

*Aga ARNOS on rahutus, Arno ei leia asu, kibeleb minna. Raamatupamp juba käes. Säarsaapad piinlikkuseni viksitud.*

*ISA toob nokamütsi, sääb pojale pähe. Väike tunnustav õlamüks.*

*EMA võtab Arnolt raamatupambu. (Luts, Lõhmuste 2002: 4)*

Lõhmuste kirjeldab pildilisi ja helilisi kujundeid, sidudes välised markerid Arno sisemaailmaga. Dramatiseeringu keel on ökonoomne, elliptiline ja mõjub poeetiliselt. Põhjalike olustikupiltide asemel keskendutakse vähestele, ent tähendusriikastele detailidele, liikudes aistingute (piima kurnamise heli) juurest distantseeruva üldistuseni („Pastoraalne idüll“). Ühtlasi viidatakse Lutsu jutustuse ja adaptatsiooni finaalile, krestomaatilisele kodu-määratlusele „Lilled... Heinamaa... Päikesepaiste...“ – proloogist saab alguse teadvustatud teekond lõpulause suunas. Retseptisioonist selgub, et Lõhmuste lavastus lõppes Ernst Enno luuletusega „Koituigatsus“ („Nüüd õitsvad kodus valged ristikheinad“), mis on küllap kõige tuntum kadunud kodu ihalev tekst eesti kirjanduses. Kriitika märkis: „Raam on rajatud tundeliselt värvitud kodu-motiivile; kodunt lahkunu ei jõua sinna tagasi, vaid kõlama jääb vaibumatu igatsus (hinge)kodu järele.“ (Epner 2002: 17) Lisaks dramatiseeringut raamivale koduigatsuse motiivile toonitab Lõhmuste „Kevade“ metafüüsiline ja religioosne tasand, tehes oma dramatiseeringu läbivaks tegelaseks Lutsul vaid korra vilksatava leierkastijuudi. Leierkast on dramatiseeringus maagiline objekt, mis kontrollib aja kulgemist: leierkastist võivad kosta vee hääled (Luts, Lõhmuste 2002: 29), leierkastiga võib külvata lund (samas, lk 35) ja vändata tuisku (samas, lk 47). Leierkastijuudi tegevused peegeldavad Arno hingeseisundeid. Pärast Arno ja Teele konflikti teatab remark: „Taamal mängib kulli leierkastijuut, kuid ÜKSI. Üksiku mehe meeleheitlik jooks iseenda eest...“ (samas, lk 57); Arno ja Teele leppimise järel teeb leierkastijuut taamal „lustihüppeid üle lompide“ (samas, lk 80). Tõlgendustele avatud tegelasena lisab leierkastijuut „Kevadesse“ müstikat ja poeesiat.

Kalju Komissarovi ja Kalju Orro dramatiseering on ainus, kuhu on sisse kirjutatud jutustaja-tegelane – õpetaja Laur kommenteerib Lutsu autoriteksti kasutades sündmustikku, selgitab stseenide vahel juhtunut, lisab omapoolse kõrvalpilgu. See Brechti eepilise teatri arsenalist pärit võtte loob distantsi, paneb tegevustikku jälgima tagasivaatena kaugemale ja kadunud lapsepõlvele. Temaatilisel tõuseb Komissarovi-Orro tõlgenduses esile eestlaste hariduspüüe, aga ka tegelaste üksildus, hingeline akommunikatiivsus. Priit Pedajase dramatiseering liigub piki alusteksti tuntumaid stseene, tõlgendustraditsiooni olulisel määral uute elementidega rikastamata. Ka selles dramatiseeringus on nähtud nostalgilist pilguheitu kaugesse lapsepõlve, kadunud aja otsimist (Epner 2005: 10).

Võrreldes dramaatiliste ümberjutustustega on „Kevade“ lavastajadramatiseeringud tinglikumad, vähem taotletakse olustikulist realismi. Pansost alanud lühistseenide ja kiirete pildivahetuste traditsioon jätkub ka järgmistes töötlustes, seda peetakse kõige optimaalsemaks vormivõtteks, et mahutada adaptatsiooni võimalikult palju olulisi alusteksti elemente ning hoida ühtlasi pinget. See kehtib ilmselt teistegi teoste dramatiseerimisel, ent „Kevade“ pildikestest koosnev struktuur on lühistseenide jaoks iseäranis sobiv. Teatud liine kärpides ja teisi esile tõstes võib mõni alustekstis marginaalne element muutuda lavastajadramatiseeringus keskseks. Nii saab Komissarovi-Orro dramatiseeringus kaalukaks Arno ja vanaema suhe; Lõhmuste tekstis on oluline koht Arno unenägudel, dramatiseerija on kasutanud alustekstis sisalduvaid unenäokirjeldusi ja fantaseerinud omalt poolt mõned juurde. Lavastajadramatiseeringute dialoog pärineb suuresti alustekstist, juurdekirjutused on harvad: kõik lavastajadramatiseeringute autorid järgivad Panso postulaati, et peale siduva ei tohi autori tekstile midagi omaloomingulist lisada. Küll on Lutsult pärit ainet lavastajadramatiseeringutes täiendatud laulutekstidega (valdavalt laste- ja vaimulike lauludega), mille valikul on silmas peetud ajastutruudust ning meeleolulist haakumist.

Kuigi lavastajadramatiseering keskendub alustekstist selgemini mõnele teemale või konfliktile, tuuakse selle kõrval sageli sisse ka teiste tegevusliinide värvikamad seigad, eeldatavasti vastu tulles publiku äratundmisrõõmu ootusele – on stseene, mida ei saa välja jätta, ilma milleta „Kevade“ ei oleks „Kevade“. Dramatiseerimistraditsioonis kujunevad välja episoodid, mis korduvad kõigis dramatiseeringutes, ka siis, kui need konkreetse tõlgenduse peateemaga otseselt ei seostu. Üks selliseid on näiteks Tootsi ja Kiire saunaskäik („Kevade“, II osa XV peatükk), mis esineb kõigis lavastajadramatiseeringutes – tegevustik kandub pikemaks ajaks koolitoast eemale, mitu olulist tegevusliini (näiteks Arno-Teele-Imeliku kolmnurk) ei arene ses episoodis sugugi, tegu on marginaalse, ehkki värvika kõrvalepõikega. Samas on „Kevades“ episoode, mida hoolimata potentsiaalsest dramaatilisest mõjujõust pole üheski dramatiseeringus kasutatud (näiteks Arno tagaotsimine ning Loll-Mardi ülekuulamine („Kevade“ I osa VIII peatükk) ning Arno jutustus Peetrusest, kes Jeesuse ära salgab („Kevade“ II, XXV peatükk)).

Vaatlusalused lavastajadramatiseeringud on intratemporaalsed, samuti intraideoloogilised: kuigi esineb mõningaid erinevusi ideelistes rõhuasetustes, võib neid pigem käsitada nüansierinevustena, mitte alusteksti tähenduse sõnumi teadliku muutmisena. Broichi-Pfisteri selektiivsuse ja struktuuralsuse skaalal on lavastajadramatiseeringud dramaatilistest ümberjutustustest nõrgemalt intertekstuaalsed; autorefleksiivsus ja dialoogilisus ei ole neis tekstides veel märkimisväärselt kasvanud. Struktuuralselt kasutatakse küll Lutsult pärit raami (kooliaasta algus ja lõpp), kuid episoode tõstetakse selle sees vabalt ringi. Kuna „Kevade“ muutub aja jooksul, suuresti ka tänu adaptatsioonidele, üha klassikalisemaks ja krestomaatiliseks tekstiks, kasvab

intertekstuaalne kommunikatiivsus. Lavastajadramatiseeringute sees ei osutata selgesõnaliselt, et tegu on adaptatsioonidega, kuid mida aeg edasi, seda enam mõjutab neidki tõlgendustraditsioon, millega paratamatult suhestatakse – sellele vastandudes, seda järgides või värskendades.

### **3.1.3. Originaalnäidendid alusteksti motiividel**

Sellesse alajaotusse paigutatud tekste defineerib adapteerija originaalne vaatenurk, millest võrsub uus, alustekstist erinev fiktsionaalne maailm. Enamasti on adapteerija omapoolse teksti osakaal suur – see annab alust vaadelda neid tekste enam mitte dramatiseeringute, vaid uute näitemängudena, mis on „Kevadega” tihedalt intertekstuaalselt seotud. Kui dramatiseeringute tiitellehele kirjutatakse autoritena harilikult kõrvuti alusteksti autori ja dramatiseerija nimi, siis edaspidi vaadeldavate tekstide autoriteks peetakse adapteerijaid, viide alustekstile ja selle autorile leidub tavaliselt paratekstis. Sageli iseloomustab neid näidendeid eksplitsiitne teadlikkus oma alustekstist ja sellest tulenev autorefleksivsus. Tekstid sisaldavad palju viiteid, seoseid ning lünki, mille lugeja peab oma teadmusega täitma. Teksti vastuvõtul vahelduvad avastamisrõõm ja äratundmismõnu nagu adaptatsioonidele omane: tuttavaid situatsioone ja tegelasi vaadeldakse värskelt rakursi alt, uutes suhetes ja kontekstides.

Jagan alustekstil põhinevad originaalnäidendid kahte suuremasse gruppi, vastavalt sellele, kui palju materjali alustekstist üle on võetud: ühe elemendi adaptatsioonid ja teose tervikmaailma adaptatsioonid.

#### **3.1.3.1. Ühe elemendi adaptatsioonid**

Element, millele adaptatsioon keskendub, võib olla tegelane (või mitu tegelast), episood, tekstilõik või fraas(id). Laenatud elementi võib kasutada adaptatsioonis kesksena, kogu teksti selle ümber ehitades, või kõrvalisena, pruukides seda ühe ehituskivina suuremas tervikus. Adapteerija võib laenata elemente erinevatest kirjandusteostest ning neid omavahel suhestada. Taolise laenamise puhul on eelistatud teosed, millest vastuvõtjal on varasem teadmine, nii et ta suudab laenulisust märgata ja tähendustada. Aastakümneid üldhariduskoolide kohustusliku kirjanduse nimistusse kuulunud „Kevade”, mille positsiooni rahva ühismälus on kindlustanud ka Arvo Kruusemendi film (1969), on eesti kultuuris üks niisuguseid tüvitekste, mida tuntakse üldkultuurilisel tasandil isegi siis, kui seda ei olda lugenud. Mihkel Mutt arvas juba 1987. aastal, Lutsu 100. sünniaastapäeva aegu, et Lutsu tegelased on „nagu loodud „mütoloogilisteks operatsioonideks”, kuna neid saab siia-sinna „kallutada”, aktsente muuta, ilma et publikule oleks vaja algvarianti tutvustada.” (Mutt 1987a: 40) Lavakirjanduses jõuti taoliste operatsioonideni postmodernistliku tõlgendusvabaduse edenedes

ja juurdudes, 1990. aastate lõpul ning 21. sajandi alguses. Alusteoset kaugnevateks, suure tõlgendusvabadusega adaptatsioonideks sobivad tüvitekstid iseäranis hästi. Väite võib pöörata ka teistpidi: ühe teose tüvitekstilisust saab mõõta (muuhulgas) sellega, kui palju ja kui suure tõlgendusvabadusega adaptatsioone selle põhjal loodud on.

Vaatlen intertekstuaalsuse ilminguid erinevates ühe elemendi adaptatsioonides, grupeerides neid vastavalt elemendile, mida laenatakse.

### **3.1.3.1.1. Tegelased**

Oskar Luts „Tootsi lood” (1929)

Andrus Kivirähk „Paunvere inglid“ (1996)

Lauri Vahtre „Eesti asi” (2006)

Urmas Vadi „Head tüdrukud lähevad taevasse (teised vaatavad ise, kuidas saavad)” (2015)

Andrus Kivirähk „Köster” (2016)

Urmas Lennuk „Ükssarvikute farm” (2017)

Urmas Lennuk „Mälutempel” (2018)

Kõige harilikum element, mis alusteksti ainetel loodud originaalnäitemängu üle võetakse, on tegelane või tegelased. „Kevadest” tuttavad tegelaskujud asetatakse adaptatsioonides uutesse situatsioonidesse ja konstellatsioonidesse. Loetletud tekstide hulka tuleks lisada ka erinevad estraadikavad, kus „Kevade” tegelased kõnelevad päevakajalistel teemadel – taoliste etteastetega alustas Mari Möldre Joosep Tootsi rollis juba 1914. aastal. Niisiis sai „Kevade” tegelaste lavaelu alguse nimelt estraadilt. 1960. aastatel olid menukad Jaanus Orgulase ja Ervin Abeli etteasted Tootsi ja Kiirena Romulus Tiituse kirjutatud kavades „Terekest kah!” (1962) ja „Oh sa issand...!” (1967). Estraadikavadesse ongi tegelastena kaasatud eelkõige Toots ja Kiir kui „Kevade” koomilisema poole esindajad, Arno jääb üsna mõistetavalt välja. Seni viimane teadaolev estraadikava on Margus Abeli „Elu nagu Tootsi tasku” 1999. aastast, kuid traditsioon võib millalgi taas varjusurmast ärgata. Estraadikavade tekstid pole ilmunud trükis ega kättesaadavad ka Eesti Teatri Agentuurist – kuna tegu on eriti ajasidusate ning esmajoones esitamiseks mõeldud tekstidega, mil polegi olnud eesmärki kirjanduslukku kuuluda, siis ei hakanud ma neid ka eraldi taga otsima.

Oskar Lutsu enda kirjutatud „Tootsi lood” jääb siinses jaotuses ühe elemendi keskse adaptatsiooni ja dramaatilise ümberjutustuse piirialale. Kuna „Tootsi lugudes” on loobutud väga paljudest alustekstis olulistest ja isegi kesksetest sündmustest ning tegevusliinidest, muutes seega tuntavalt alusteksti loogikat, siis asetan ta siiski siia, mitte dramaatiliste ümberjutustuste sekka. „Tootsi lugudes” kujutatakse muudetud järjekorras Joosep Tootsi värvikamaid seiklusi „Kevadest“. Välja jäetud või väga lakooniliselt esitatud on mitu alustekstis olulist tegelast (Teele ja Libe



puuduvad täiesti; õpetaja Laur ilmub episoodiliselt; Arno on väga vähese tekstimahuga ja mõjub isikupäratuna) ja tegevusliini (näiteks võitlus mõisapoistega ja parve uputamine; samuti Arno-Teele-Imeliku kolmnurk, millele vaid korra vihjatakse), et keskenduda nimategelasega seonduvale. Vastuvõtjalt ei eeldata lünkade täitmist varasema teadmusega. Hoolimata selgest fookuseasetusest ühele tegelaskujule ei mõju tekst siiski eriti terviklikult. Aristotellikult väljendudes: „Lugu ei ole ühtne mitte siis, kui ta on ühest <tegelasest>, nagu mõned arvavad, sest ühega juhtub lõpmatult palju sündmusi, millest mõnedel ei ole mingit ühtsust; samuti on ka palju ühe <tegelase> tegevusi, millest ei teki mingit üht tegevust.“ (Aristoteles 2003) „Tootsi lugusid” ei saanud teatris edu, see jäi ühtlasi viimaseks korraks, mil Luts ise üritas mõnd oma teost dramatiseerida. (Klaassen 1977: 14) Ka „Kevade” adaptatsiooni- ja retseptsiooniloos jääb see tekst võrdlemisi marginaalseks, omamata edasisele erilist mõju.

„Tootsi lugudele” laienevad paljud dramaatilise ümberjutustuse tunnusjooned: tegu on intratemporaalse adaptatsiooniga, mille intertekstuaalsus on selektiivsuse aspektist väga tugev, kuna kasutatakse otseseid tsitaate alustekstist. Strukturaalne seos alustekstiga on antud juhul pigem nõrk, samuti kommunikatiivsus ja autorefleksiivsus. Kuigi nihutatakse alusteksti tähendust, ei teki selle käigus tugevat dialoogilisust, muutused mõjuvad juhuslikena, mitte sihipäraselt poleemilistena.

Teised tegelaskesksed adaptatsioonid sünnivad alates 20. sajandi lõpust ja neis käsitatakse „Kevade” tegelasi juba auditooriumi mällu sööbinud arhetüüpsete kujudena. Adaptatsiooni eesmärgiks võib olla nihutada või koomiliselt nihestada vastuvõtja ettekujutust alustekstist, asetada tegelased ja nendega seotud sündmused uude valgusse, avada seda kitsa, kuid originaalse rakursi kaudu. Sellised adaptatsioonid on Urmas Vadi „Head tüdrukud lähevad taevasse (teised vaatavad ise, kuidas saavad)”, Andrus Kivirähki „Köster”, Urmas Lennuki „Ükssarvikute farm”. Spetsiifiliselt „Kevade”-keskne on „Köster”, kus „Kevade” sündmustest jutustatakse köstri vaatenurgast. Köstrist saab märksa kibestunud, küünilisem, veelgi kategoorilisemate väärtushinnangutega kooliõpetaja, kui ta ilmub Lutsu teosest. Adaptatsioon mõjub ühtaegu koomiliselt ja hoiatavalt, huumori taga luurab skepsis, nagu Kivirähkile omane. Urmas Vadi näidendis „Head tüdrukud lähevad taevasse (teised vaatavad, kuidas ise saavad)” antakse sõna eesti kirjanduse märgilistele naistegelastele (Raja Teele, „Tõe ja õiguse“ Mari, August Kitzbergi „Libahundi“ Tiina, Eduard Vilde näidendi „Tabamata ime“ Lilli Ellert, August Gailiti „Ekke Moori“ Pille Riin ja Juhan Smuuli näidendi „Polkovniku lesk” nimategelane), kes esitavad monoloogivormis oma vaatenurga klassikateose sündmustele. Vadi teksti eesmärk pole üksnes „Kevade” käsitlemine uudsest perspektiivist (nagu Kivirähki „Köstris”), vaid laiemalt naisvaatenurga mänguline aktiveerimine eesti kirjandusklassikas. Vadi näidendiga sarnaneb Urmas Lennuki „Ükssarvikute farm”, kus Raja Teele, „Tõe ja õiguse“ Tiina Vaarmann ning Eduard Vilde „Mäeküla

piimamehest“ pärit Mari Prillup tulevad loomepiinades seriaalistsenaristi juurde, et too nad ümber kirjutaks ja stereotüüpsest kujutusest vabastaks. „Köster“, „Head tüdrukud...“ ja „Ükssarvikute farm“ kommenteerivad selgemal või varjatumal moel alusteksti, neid võib lugeda ka fiktsionaalses raamistikus esitatud metatekstidena. Näidendid on tugevalt kommunikatiivsed ja dialoogilised, alusteksti ja adaptatsiooni vahel valitseb semantiline pinge. Selektiivsuse poolest on tegu pigem nõrgalt intertekstuaalsete tekstidega, alustekstist on võetud üle üksikuid tuntud tsitaate; struktuuriline seos puudub täielikult. Lennuki „Ükssarvikute farmi“ iseloomustab teiste näidenditega võrreldes tugevam autorefleksivsus, tegelased tajuvad end tegelastena, tematiseerivad oma tekstuaalset olemust ja seost alustekstidega.

On adaptatsioone, mis kasutavad „Kevade“ tegelasi ja tsitaate mitte alustekstiga suhestumiseks, vaid muul eesmärgil. Andrus Kivirähki „Paunvere inglid“, mis valmis Eesti Draamateatri hooaja avaürituseks, põimib „Kevade“ ja Tony Kushneri näidendi „Ameerika inglid“ elemente. Selle teksti pole kahjuks õnnestunud leida, kriitik Arno Oja arvustusest saab teada aga sisukokkuvõtte: Arno Tali seisab dilemma ees, kas astuda armusuhtesse Raja Teele või õpetaja Lauriga. Tali aga valib hoopis Tõnissoni ning Teele jääb inglil kujul ilmuva Lible meeleva (Oja 1996). Tegude on paroodilise tekstiga, mis kommenteerib 1990. aastate keskpaigas Eestis elavnenud geikultuuri. Sarnast lähenemist, kus tüvitekstide tegelasi kasutades osatatakse oma ajastut, esindab Lauri Vahtre „Eesti asi“, mille žanrimääratluseks on „košmaar ühes vaatuses“: tegu on poliitallegooriaga, kus Eesti Vabariigi Riigikogu liikmetena tegutsevad „Tõe ja õiguse“ ning „Kevade“ tegelaskujud. „Kevadest“ on mängu võetud Toots, Kiir, Arno, Teele, Tõnisson, Imelik ja Peterson. Urmas Lennuki „Mälutempel“ on draamavormis ülevaade Eesti rahvamajade ja seltsitegevuse ajaloost, mille tegelased pärinevad „Kalevipojast“, „Tõest ja õigusest“, „Kõrboja peremehest“ ning „Kevadest“. Viimast esindavad Toots ja Teele, kes kohtuvad ka teistest teostest pärit tegelastega. Lennuk viib kokku eri teoste tuntud motiive, saavutades koomilise ja üllatava efekti. Intertekstuaalsus on neis tekstides tagaplaanil: esineb täpseid tsitaate, selgesõnalisi osutusi alustekstile, olulisi erinevusi alusteksti ja adaptatsiooni vahel, kuid alusteksti tõlgendamisest tähtsam on mõne ühiskondliku nähtuse kommenteerimine või kajastamine.

Tegelaskesksetest adaptatsioonidest jääb alusteksti tegevusajale truuks „Köster“, olles seega intratemporaalne. Teistes adaptatsioonides tuuakse verbaalselt või olustikuliselt sisse adaptatsiooni kaasaja elemente („Paunvere inglid“, „Eesti asi“, „Head tüdrukud...“, „Ükssarvikute farm“) või asetatakse tegevustik aegadeülesele panoraamile („Mälutempel“), nõnda et tegu on intertemporaalsete adaptatsioonidega.

### 3.1.3.1.2. Episood

Mati Unt „Inimesed saunalaval”

Donald Tomberg „Arno, isa, koolimaja ja tunnid”

Alustekstist võib adaptatsiooni üle võtta ainult ühe episoodi. Sel juhul paistab valiku aluseks olevat episoodi tuntus, märgilisus: Mati Undi „Inimesed saunalaval” keskendub „Kevade” II osa XV peatükist pärit Tootsi ja Kiire saunastseenile, Donald Tombergi „Arno, isa, koolimaja ja tunnid” on mäng „Kevade” avalausega „Kui Arno isaga koolimajja jõudis, olid tunnid juba alanud”.

Näidendis „Inimesed saunalaval” kohtuvad erinevad Lutsu tegelased saunas, mängitakse läbi situatsioone ja suhteid, mis omandavad diegeetilise transpositsiooni teel uue tähenduse. Transpositsioon toimub teosemaailma sees (tegevused paigutatakse sauna), kuid sel on tugev semantiline laeng, mõjudes kohati koomilise, kohati võõritavana.

Donald Tombergi „Arno, isa, koolimaja ja tunnid” näitab Arno hilinemist järjestikustel koolipäevadel, üha erinevatel põhjustel: küll ununeb midagi maha või magab Arno sisse, küll eksivad Arno ja isa teel ära või takistab neid juhuslikult välja ilmuv külamees. Üks Lutsu loominguga ja võib-olla kogu eesti kultuuri tuntumaid motiive ja märgilisemaid alguseid arendatakse kelmika pastiši kaudu absuradini.

Undi näidendi „Inimesed saunalaval” repliigid pärinevad Lutsu loomingust, kuid on tõlgitud murdesse (Undi murdekasutusest tuleb põhjalikumalt juttu hiljem, lk 72), seega on tegu interlingvistilise adaptatsiooniga; Tombergi tekst on omaloominguline, aga matkib äratuntavalt Lutsu stiili. Selektiivsus võib olla tugev nagu Undil, kuid ei ole määrav: nende näidendite intertekstuaalset sidet alustekstiga iseloomustab eelkõige referentsiaalsus (alusteksti omapära paljastamine) ja dialoogilisus (alusteksti tähenduste übermängimine). Alusteksti ajastut pole episoodikesksetes adaptatsioonides muudetud – need on intratemporaalsed.

### 3.1.3.1.3. Fraasid

Mati Unt „Oskar” (1999)

Alustekstist võib pärineda kogu adaptatsiooni tekst, ilma et tegu oleks teosemaailma tervikuna haarava adaptatsiooniga, kuna konteksti on jõuliselt muudetud. Nii on see Mati Undi mononäidendis „Oskar”, mis Undi Lutsu-ainelise näidendikogumiku „Huntluts” viimase osana järgneb näidenditele „Täna õhta viskame lutsu” ja „Inimesed saunalaval”. Unt nimetab „Oskarit” saatetekstis Lutsu literatuurseks, ent traagiliselt pingestatud sisemonoloogiks ja lisab veidi epateerivalt: „Kui ta muuks ei kõlba, siis noorte näitlejate kõnetehnika-arjutusteks – mispuhul soovingi siinkohal arjutajatele iad arjutamist.” (Unt 1999c: 248) Unt on laenanud Lutsu jutustustest ja memuaaridest fraase, lauseid ja lõike, monteerinud nad temaatilisel alusel kokku ning asetanud

kirjanikust tegelase suhu, tulemuseks aforistlik ja eksistentsialistlik mõtisklus elust, tööst, alkoholist, üksildusest. Selektiivsuse poolest on tegu tugevalt intertekstuaalse adaptatsiooniga – pea kogu tekst koosneb tsitaatidest (taas ei ole edastatud üksüheselt, vaid murdekeelsetena). Kuna tsitaatide allikaks on lugejale hästi tuntud tekstid, on kommunikatiivsus tugev, ehkki alustekstidele otsesõnu ei osutata. Kõige intensiivsemalt on intertekstuaalsuse kriteeriumitest esindatud aga dialoogilisus: asetades tekstid tegelaste suust autori suhu, luuakse pinge tsitaatide päritolu ja nende kasutuskonteksti vahel.

### **3.1.3.2. Teose tervikmaailma adaptatsioonid**

Madis Kõiv „Tali” (1995)

Mati Unt „Täna õhta viskame lutsu” (1998)

Toomas Suuman „Nõiutud klass” (2011)

Urmas Lennuk „Paunvere poiste igavene kevade” (2018)

Teose tervikmaailma adaptatsioonid kasutavad „Kevadet“ kui teost ja kultuurimärki tõukepinnasena oma fiktsionaalse maailma loomiseks. Genette’i järgi liigituvad need neli näidendit semantiliste ehk alusteksti tähendust muutvate transpositsioonide hulka. Kuna nende intertekstuaalsus ilmneb mitmel tasandil paralleelselt, võrdlen adaptatsioone aspektide kaupa. Valitud tunnused pärinevad osalt Margherita Laera teatriadaptatsioonide tüpoloogias, kuid tekstikorpusest lähtuvalt on lisatud ka uusi.

#### **3.1.3.2.1. Pealkiri ja žanr**

Nagu Genette’ilt teada, on pealkiri põhilisi vahendeid, mille kaudu hüpertekst väljendab oma suhet hüpotekstiga ning kujundab vastuvõtja ootusi. Madis Kõivu näidendi „Tali” pealkiri on mitmetähenduslik: selles võib näha osutust peategelasele Arno Talile, aga ka soovi luua lõpetus Lutsu aastaegade-tsükli. Kõivu 1995. aastal kirjutatud „Tali” on omalaadi alternatiiviks 1994. ilmunud jutustusele „Talve”, mille autorsust on püütud omistada Oskar Lutsule, ehkki see on tänini kaheldav – tõenäolisemalt on teksti autoriks end teose ümberkirjutajaks nimetanud Arnold Karu (Undusk, J. 2016b: 403–409). Lutsu aastaegade-tsükli viimane osa on Eesti kirjandusloos tähendusrikkalt puuduv teos (nagu näiteks Aristotelese „Poeetika” teine osa kirjandusteaduses) – taoline tajutav lünk ärgitab fantaasiat ja ajendab müstifikatsioone. Jaan Undusk on kirjeldanud, kuidas Lutsu Tootsi-lugude sari ootas „Talve” ilmumist, et õilistuda „aastaegade-müüdiks, eestlase rahvuslikuks elutantsu-allegooriaks” ning „Talve” on „selle müüdistruktuuri otsustav lüli” (Undusk, J. 2016b: 408), mis toimib sellisena isegi siis, kui selle pealkirja all avaldatud tekst ei ole kõrge

kunstilise väärtusega, nagu Lutsu või Karu „Talve” kohta leiti. Kõivu näidendit „Tali” võib vaadata samuti katsena lisada müüti otsustav lüli ning teha seda teisiti kui Arnold Karu. Kuid Kõiv ei kirjuta pastišši, erinevalt Karust ei püüa ta luua lugejale vähimatki illusiooni, et Luts võinuks sellise teose kirjutada. Kõiv täidab Lutsust jäänud lünga endapärase sisuga, lahendab tüviteksti motiivide abil isikliku ja rahvusliku ajaloo sõlmküsimusi. „Tali” kannab žanrimääratlust „Dialogid Oskar Lutsu järgi”: lihtne ja lakooniline osutus draamavormile ja alusteksti autorile. Seejuures vaikitakse aga küllap taotluslikult maha üks adaptatsiooni eripärasid, visuaalsete ja auditiivsete kujundite küllus – Kõivu näidend ei piirdu sugugi dialoogidega, oluline osa on mitteverbaalsetel väljendusvahenditel, helidel ja piltidel.

Mati Undi „Täna õhta viskame lutsu” kasutab konventsionaalset pealkirjamudelit, mis viitab teatrisituatsioonile – midagi toimub nimelt täna õhtul, identsel kujul eales kordumata. Selle pealkirja eeskujudeks on nähtavasti „Täna õhtul improviseerime” (Luigi Pirandello näidend, 1930) ja „Täna mängime „Seitset venda”” (Voldemar Panso dramatiseering (1971) Aleksis Kivi romaanist). Eriti tugevalt viitas teatritegelikkusele lavaversiooni pealkiri „Täna õhta kell kuus viskame lutsu”, toonitades etenduse alguskellaega, mis oli lavastuse pikkuse tõttu tavapärasest tunni võrra varasem (Epner 2018: 202). Undi adaptatsiooni pealkiri osutab alusteksti autorile ja signaliseerib laiemat intertekstuaalsust, erinevate kontekstide tundmist ja segamist. Sõnamäng kirjaniku nimega juhatab sisse mängulise, ümberloova suhte tema teoste maailmaga, kus miski ei pruugi olla ainuüksi see, millena esmapilgul paistab. Ajamääruse „täna õhtul” murdeline kuju „Täna õhta” kasutamine on signaal Undi näidendi murdelisusest. Undi žanrimääratlus „Pildikesi vooremaalaste elust kolmes vaatuses” parafraseerib „Kevade” alapealkirja „Pildikesi koolipõlvest”.

Ka Toomas Suumani „Nõiutud klassi” pealkiri on intertekstuaalne, viidates Poola teatriavangardisti Tadeusz Kantori autorilavastusele „Surnud klass” (1975), mis kujutas iselaadset kummituslikku maailma, kus grupp vanainimesi, suured lapsmannekeenid kaasas, kogunesid vanasse klassiruumi. Mannekeenid sümboliseerisid tegelaste lapsepõlvemälestusi, mille nad on endast lahutanud, kuna karm ja praktiline maailm ei luba neil hõlmata oma elu tervikuna (Normet 2002: 134). Kantori traagika ja groteski piirimail mängiv lavastus oli üle Euroopa väga populaarne, seda käisid vaatamas ka mitmed Eesti kultuuritegelased. Isikupärase visuaalse maailmaga lavastus kujunes ikooniliseks, seda on hilisemas teatri- ja kunstiloos korduvalt tsiteeritud. Suumani žanrimääratlust „Unenäomäng kahes vaatuses” võib lugeda jällegi vihjena August Strindbergi näidendile „Unenäomäng”. Paratekstide mitmekordne kodeeritus kujundab vastuvõtjas tähelepaneliku eelhoiaaku, ärgitab kogu adaptatsioonist vihjeid otsima. Ka siin erines näidendi pealkiri esmalavastuse omast: 2012. aastal mängiti „Nõiutud klassi” Palamuse kihelkonnakooli

hoovil Madis Kalmeti lavastuses pealkirjaga „Nõiutud kevade”. Sisaldades otsekohest viidet Lutsu maailmale ja vaikides maha seose Kantoriga, on see vähem šifreeritud ja seega publikusõbralikum.

Urmas Lennuki „Paunvere poiste igavene kevade” osutab pealkirjas Lutsu maailmale ega käivita sealt väljaulatuvaid assotsiatsioone. Sarnasust võib näha „Nõiutud kevadega”: mõlemal juhul lisatakse kevadele metafüüsiline münt, tehakse sellest midagi igikestvat, lõppematut, ajalikkusest üleulatuvat. Selline tunnetus näib vastanduvat Undi teatraalsele vaimsusele, mis rõhutab ainukordsust („Täna õhta”), kuigi nende vahel võib leida ühisosa: ajutisust alla joonides ja pealkirjas põlistades muutub seegi omal moel igaveseks. Iga etenduse toimumisaega iseloomustav määratlus „Täna õhta” kujutab endast teatraalset igavikku, kestvat olevikku. Kõigi nelja adaptatsiooni pealkirjad mängivad Lutsust inspireerituna selgemalt või varjatumalt ajatemaatikaga, balansseerivad ajaliku ja igavese piiril.

#### **3.1.3.2.2. Alusmaterjal**

Kõiv, Unt ja Lennuk ammutavad alusmaterjali Lutsu aastaegade-tsüklist tervikuna: esindatud on „Kevade”, „Suvi”, „Tootsi pulm”, „Argipäev” ja „Sügis” („Talve” kui küsitava autorsusega tekst jäetakse kõrvale). Unt lisab neile tegelasi ja tsitaate teistestki Lutsu teostest: lugeja leiab tarvitatud tekstide nimistu näidendi järelt (Unt 1999a: 181) – kahtlemata on tegu vaatlusaluses tekstikorpuses (aga võib-olla üldse eesti dramaturgias) kvantitatiivselt kõige intertekstuaalsema tekstiga, alustekstide arv on suur, viiteid esineb väga tihedalt. „Nõiutud klassi” alustekstiks on üksnes „Kevade”, mida Suuman täiendab viidetega Oskar Lutsu eluloole, kirjaniku lapsepõlvele ja lähisuhetele.

#### **3.1.3.2.3. Tegelaskond**

Kõigi nelja näidendi tegelaskond hõlmab „Kevade” keskseid tegelasi. Igas tekstis leidub ka tegelaste tähendusrikkaid puudumisi, mitme tegelase sulatamist üheks ning tegelaskonna täiendamist.

Toots, Kiir ja Teele ilmuvad selgepiirilistena kõigis neljas näidendis. Arno puudub ainsana Suumani tekstist – tema aset täidab aga tegelane „kirjanik Oskar Luts”, kes saabub kooli ja kellele koolikaaslased panevad nimeks Arno. Luts võtab selle omaks, pomisedes „Arno... Vennake...” (Suuman 2016: 167) – aimatav on vihje eluloolisele seigale, Oskar Lutsu kolmeaastaselt surnud nooremale vennale Arnoldile (Kull 2007: 16). Oskar Lutsu nimeline tegelaskuju tegutseb ka Kõivu ja Undi näidendites, kuid temast lähemalt hiljem.

Kõivu ja Suumani tekstid eristuvad teistest selle poolest, et neis on selgelt tuvastatav peategelane ning kogu sündmustikku on võimalik tõlgendada selle kesktegelase nägemusena. Luule Epner nimetab Kõivu „Tali” tugevasti subjektikeskseks, „minaliseks” tekstiks, milles „Arno Tali on kesktegelane, kellele maailm (sealhulgas minevikuline) nähtub, ilmub, piltidena pimedusest esile kerkib” (Epner 2018: 126). Suumanil on sarnases kesktegelase positsioonis kirjanik Oskar Luts. Undi ja Lennuki näidendites kesktegelane puudub: keskmes on pigem tegelaskond kui kollektiiv, erinevad hoiakud ja meelelaadid, mis nende suhetes välja joonistuvad.

Unt ja Lennuk haaravad sekka naistegelasi aastaegade-tsükli järgmistest osadest: Undil Juuli, Maali ja Virve; Lennukil neiu Ärnja ja Virve, kes moodustavad Ärnja-preiliks nimetatud tegelaskuju. „Osad kutsuvadki Ärnja-preiliks. Aga teised ütlevad – Virve,” tutvustab teda Lible (Lennuk 2018: 30). Tegelasete kokkukirjutamine on adaptatsioonides levinud võtteid. Eriti omane on see Mati Undile. Tõnisson ja Imelik sulavad tema adaptatsioonis tegelaseks nimega Imesson, kelles on veel Vähkmani jooni jutustusest „Vähkman ja Ko ehk Majanduslik tõus”. Selline lahendus võimendab Arno (Undil Arnu) üksildust: kõige lähedasemast sõbrast saab peamine rivaal. Sarnane valulik transformatsioon kordub, kui õpetaja Laur osutub Virve armukeseks. Julk-Jüri esineb valdavalt „Kevadest” tuntud köstrina, aga võib ette kanda ka „Suve” ja „Tootsi pulma” apteekri teksti. Aastaegade-tsükli Kuslapi kuju täiendavad jutustuse „Kirjad Maariale” minategelane ning följetonidest pärit Mobi. Tegelane nimega Vanaema ühendab endas Arno vanaema ning Tootsi vanemaid ja vanavanemaid, aga võib kehastuda ka teenijaks. Undilikult ambivalentne remark ütleb: „Tuleb Vanaema ja pakub kandikul pitsi likööri. Teda ei tunta ära, arvatakse teenijaks ja seda ta ilmselt ongi” (Unt 1999a: 147). Undi enda sulest pärinevad liittegelased Bolotov ja Sumpfentrop, kes esindavad Undi sõnutsi eestlastele olulist Kahe Teise/Võõra motiivi (Unt 1999a: 179). Tegu on arhetüüpsete muulastega, vastavalt venelase ja sakslasega. Mängulised on nende nimedki, kõlades Molotovi-Ribbentropi pakti allkirjastajate Vjatšeslav Molotovi ja Joachim von Ribbentropi paragrammidena ning sisaldades ühtlasi sõna „soo” – vene keeles *болото*, saksa keeles *der Sumpf* (Puusepp 2016: 33). See on vihje Lutsu jutustusele „Soo”, aga ka soisele ja salapärasele maastikule, mis võib tegelasi nii varjata kui neelata. Bolotov ja Sumpfentrop ilmuvad näidendi tegevustiku jooksul korduvalt, enamasti paaris. Nende positsiooni ja selle kaudu, kuidas teised tegelased neisse suhestuvad, joonistub välja punktiirne ajaloonarratiiv, rahvuste vahelised pinged 20. sajandi Eestimaal – võõraid võetakse nii sissetungijate kui koostööpartneritena, nii koloniseerijate kui koloniseeritavatena.

Kõivu „Talis” on tegelasi, kelle identiteet jäetakse nimme ähmaseks. Kõivu näidenditele on ülepea omane, et enne, kui tegelaste nimed dialoogis kõlavad, nimetab autor neid mõne üksiku välise märgi järgi: „Talis” näiteks Sulgkübar, Ölgkübar, Kiilaspea, kellest hiljem saavad Toots, Kiir,

Luts. Kuid mõne tegelase olemus võib jääda selgusetuks. Näiteks lööb läkiläki mees kirikus kella ja kõneleb Lible teksti, teda kõnetatakse Liblena, kuid Kõiv ei aeta ta repliikide ette kordagi Lible nime. Viimaks tuleb see mees Arno süngilutsisse, võtab läkiläki peast, nii et pikad hallid juuksed vajuvad üle kõrvade, ja Arno tunneb temas ära maailma vanima inimese Metuusala. Kõiketeadev Metuusala vastab Arno küsimustele aga Tõnissoni sõnadega. (Kõiv 2007: 295–297) Kõik jäetakse avatuks, häguseks, äraseletamatuks. Teine sarnane avatud tegelane on paksem paljapäine vanahärra, kes ilmudes, lauluraamat kaenlas, meenutab esmalt köstrit, kuid osutub stalinistlikuks ülekuulajaks, represseerijaks. Realistlik tõlgendus jääb ahtaks: kui „Kevade” koolipoisid on saanud vanadeks meesteks, siis vaevalt on nende köster veel selles eas, et poisse üle kuulata ja karistada, ometi sulatab Kõiv need funktsioonid Vanahärras kokku, nõnda et sünnib autoritaarset võimupositsiooni sümboliseeriv anonüümne tegelane.

Suuman remark ütleb, et Lutsu abikaasat Valentinat peaks mängima sama näitlejanna, kes Teeletki, ainult ilma Teele heleda parukata (Suuman 2016: 176). See tegelane on kõigi naiste koondkuju, kes teatab Lutsule: „Ma olen Valja ja olen Teele ja olen Maarja ja olen Gertrud ja kõik need teised! Ma olen kõik need naised ja tüdrukud, keda sa oled kirjutanud või unes-ilmsi näinud!” (Suuman 2016: 216) Naine on Suumani teoste maailmas pigem ikoon kui inimene: mees-kirjanik otsib, näeb ja jäädvustab läbi oma elu ja loomingu ühtainust naisekuju, kelles on koos nii muusa kui painaja. Suumani lisatud tegelane on ka Korraldaja, kes suhtleb vabalt publikuga, juhhib mängu, kehastudes vastavalt vajadusele konferansjeeks, kooliõpetajaks ja arstiks.

Tegelasi kirjutab kokku Lennukki: lisaks mainitud neiu Ärnja ja Virve sidumisele saavad üheks köster ja õpetaja Laur. Koondkuju nimeks on Pastor – rõhutatud on koolihariduse kristlikku taustsüsteemi, millele agressiivselt vastandub Tõnissoni tegelaskuju. Urmas Lennuki lavastuses Rakvere Teatris (2018) mängis Pastorit Liisa Aibel: naisnäitleja ilmumine selles rollis hägustas tegelase identiteeti veelgi.

Tegelased võivad adaptatsioonides võtta ebatraditsioonilisi kujusid. Suumani „Nõiutud klassis” viibib laval puhkpilliorkester. Kui Oskar pärib „Kes need pasunamed seal on? Teevad teile vahest pillilugu, jah?”, saab ta Teelelt vastuseks: „Ah see! See on Imelik!” Hiljem pöördutaksegi puhkpilliorkestri kui Imeliku poole, Tõnisson tellib neilt muusikat: „Imelik, tee uuele poisile Imelikku!” (Suuman 2016: 168–169) Urmas Lennukil on Kuslap ehk Tiugu muudetud Imeliku nähtamatuks kaaslaseks. Seda võib tõlgendada mitmeti: Imeliku hallutsinatsioonina, aga ka koondkujuna kõigest unustatud koolivendadest, kes ei taha näiteks klassipilti vaadates meenuda, justkui oluiski nad kooliajal nähtamatud. Kui Lennuki Paunvere poisid vabaduse eest võitlusse asuvad, on just nähtamatu Tiugu see, kes langeb. Paradoksaalsel kombel mõjub kujuteldava tegelase hukkumine oma äraseletamatuses kraapivamalt kui nähtava lavategelase surm.



#### 3.1.3.2.4. Ruum

Mati Undi näidend „Täna õhta mängime lutsu” asetab tegevuse eksplitsiitselt lavale, see on selge juba alates pealkirjast ning esimesest remargist: „Keik korruga laval. Jäeb mulje, et piaks algama edendus. Ebalev paus.” (Unt 1999a: 7) Lisaks lavale on oluline geograafiline asupaik, Vooremaa ja sealne *Genius Loci*. Unt rõhutab näidendi saatesõnas enda ja Lutsu lähedast päritolu: „Olen ise Vooremaal kasvand, olen lisaks veel Kaljukits nigu Lutski, olen melanhoolik nigu temagi.” (Unt 1999a: 177) Unti on inspireerinud Vooremaa omane avar horisont, mille kohal „ujuvad suured, ükskõiksed ja õudsed pilvemürakad. /.../ Lapsepõlvemälestused Palamusel, Tormast, Voorelt ja Saarelt sundisidki mind seda edendust tegema,” märgib ta (samas). Vooremaa kogemused ja nägemused kajastuvad remarkides: näiteks „Taevas akkavad vehkima virmalised” (samas, lk 17) või „Arnu eemaldub lagendikele, kos ulub tuul” (samas, lk 32). Sealsamas ei puudu ka teadlikkus lavarealsusest, mitmes remargis osutatakse lavapoodiumile, viimases stseenis („Kooda”) kogunevad kõik tegelased eeslavale, viskavad saali kujuteldavaid lutsukive ja kommenteerivad publikut (samas, lk 175–176). Fiktsionaalne ruum (Vooremaa) ja reaalne ruum (lava) eksisteerivad samaaegselt; kuigi toimunud on heterodiegeetiline ülekanne ühest maailmast teise, ei lakka kumbki olemast, mõlemad on vaheldumisi vilkudes kohal.

Madis Kõiv märgib „Tali” tegevuspaigaks „Paunvere” ja siin ilmneb oluline erinevus Undi maailmast: kui viimane inspireerus reaalsest, empiirilisest Vooremaast, siis Kõiv jääb Lutsu loodud fiktsiooni sisse. Kõivgi on teadlik lavast („Pime lava,” ütleb avaremark (Kõiv 2007: 249)), kuid nagu märgib Luule Epner: „Lava kui selline – semiootilises mõttes tühi ruum, mis on valmis seatud kõikvõimalikke tähendusi produtseerivaks mänguks – ei ole aga kunagi Kõivu näidendite ainus ruum. Lava on kujutluslikus maailmas (läbi)nähtav, aga fiktsionaalne maailm (mis pole pelgalt teater) on alati olemas.” (Epner 2018: 114) Ehkki Kõivu näidend on kirjutatud lavastaja Raivo Adlase palvel ja seotud lavastusega, mis esietendus Vanemuises 1996. aastal (samas, lk 201), eristab teda teistest adaptatsioonidest see, et virtuaalne lavastus ja teatrikoodid ei tundu kirjaniku nägemusi kuigivõrd dikteerivat. Kõivu kujutluslaval võib sadada lund ja paista päike, ilmuda pilte kirikust (nii interjööri kui eksterjööri), kerkida talutare koos olustiku ja aknataguse talvevaatega. Oluline ja keskne element on „koolipinkidest monstrumitaoline monument” (Kõiv 2007: 249). Monumendi seest paistavad koolivendade näod, kostab hääli, kolinat, undamist. Monumenti mööda saab üles ronida, selle taha peituda. Monument – ruumi kinnistatud objekt, mis ei luba olnud unustada – on Kõivu mälumaastikel väga võimas kujund. See võib viidata 20. sajandi tormilistele ühiskondlikele muutustele, kus monumentide püstitamine, hävitamine ja taastamine vaheldus kärmelt ühes riigikordadega. „Tali” maailm on kõivulikult hämar, selle mittenähtavaist soppidest kostab hääli ja

liikumisi, mis mõjutavad valguses toimuvat: automaadivalang, rongi vilin jne. Korduvalt kostab karjumist: „Vidrik, Vidrik, kus sa oled?” (Samas, lk 249, 278) Tegelased võivad pimedusse kaduda, taanduda, nihkuda, vahtida, põrnitseda; pimedus võib olla pilkane või hoopis järsk ja paks. Näidendi lõpus asendub pimedus silmipimestava valgusega, nii et „[m]idagi ei ole näha” (samas, lk 301). Valgus ei pruugi Kõivul olla tingimata pimeduse vastand, ka valgust iseloomustab pimestavus, selles ei tarvitse näha olla enam kui pimedas.

Suuman „Nõiutud klass” on kirjutatud mängimiseks vabaõhulavastusena Palamuse kihelkonnakooli õues. Esimene remark teatab: „Suveõhtu. Suvelava. Kaskedega ehitud.” (Suuman 2016: 153) Siiski ei piirduta ühemõtteliselt kauni rahvusromantilise keskkonnaga. Esimese pildi tegevustik kandub Paunvere keiserlikku köstrikooli, õpilased Teele ja Visak teevad kooli sattunud kirjanik Lutsule ekskursiooni, kirjeldades ruumi giidilikus žargoonis, mis loob reaalse ruumi ja fiktsionaalse mängumaailma vahele võõritava distantsi: „Praeguse hetkeni säilinud hoone, koos köstri eluruumidega...” (samas, lk 162); „Kooliruumidel on laudadest niinimetatud poola laed, krohvitud ja valgeks lubjatud seinad ja laiadest värvimata laudadest põrandad” (samas, lk 163). Vabaõhulava võib olla vajadusel nii klassituba kui kirjaniku kodu, ruumisuhetele eritähelepanu ei pöörata.

Veelgi vähem ruumimarkereid leiab Urmas Lennuki näidendist: ruum tundub küllalt abstraktne, võib vastavalt vajadusele muutuda koolitoaks, kirikuks, põlluks. Üksikud ruumi iseloomustavad remargid on oma nappuses silmatorkavalt kujundlikud: „Maailm pöörab oma külje ümber, muutudes helgeks ja värviliseks korraga.” (Lennuk 2018: 17); „Arno kaob maa alla” (samas, lk 18); „Taevast laskub rist. Kõik tulevad peale” (samas, lk 24); „Üleval – taeva all püüab Lible kala” (samas, lk 28). Neist nähtub, et adapteeerija on kirjutanud teksti iseoma lavastuse tarbeks, kujutades tulevast ruumi täpselt ette ning vaevumata seda lugejale pikemalt kirjeldama, piirdudes üksikute tunnetuslike detailidega. Lennuki lavastusele lõi kujunduse Kristjan Suits, lavapilt kujutab mastaapset mitmetasandilist lillevälja, kus kõik igavesti õitseb; foonil markeeritakse valgus- ja videopiltidega aastaegade vaheldumist. Avaras, heledas (vastandina Kõivu ja Undi hämarusele) ja suhteliselt muutumatus ruumis ei tekitata realistlikke tegevuspaiku. Ruum ise muutub kujundiks, adaptatsiooni maailmataju materialisatsiooniks.

### **3.1.3.2.5. Aeg**

Kõik neli teksti on suuremal või vähemal määral intertemporaalsed, lahutades alusteksti tegevusaja realistlikust ja lineaarsest loogikast ning asendades selle mütoloogilisega või tõstes tegevustiku alustekstist selgelt erinevasse konkreetsetesse ajaümbrusesse.

Madis Kõivu ja Mati Undi, aga punktiirselt ka Urmas Lennuki näidendis on „Kevade” tegelaskond ja tegevustik ühendatud 20. sajandi Eestimaal toimunud oluliste poliitiliste pööretega. Kõiv määratleb „Tali” tegevusajaks 20. sajandi esimese poole, põhitegevus paistab jäävat Teise maailmasõja järgsetesse aastatesse, toonasele olustikule viitavad mitmed konkreetset detailid, näiteks Vanahärä suust kõlav ähvardus saata Toots Vorkutaasse või tema käes vilksatav raamat „Parteiajaloo lühikursus” (Kõiv 2007: 274). Kuna Lutsu „Kevade” tegevustik paigutub 19. sajandi lõppu, on igati loogiline, et „Kevade” koolipoistest on saanud 1940. aastate teiseks pooleks vanamehed. Ajapoeetikat komplitseerivad vilkad hüpped koolipõlve ja tagasi. Kooliajal toimunud sündmused saavad ettekäändeks hilisemaks pealekaebamiseks ja hukkamõistmiseks. Lapsepõlve pealtnäha süütud mängud muutuvad painajalikeks, näiteks tõlgendatakse Kentuki Lõvi mängimist poliitilises kontekstis, flirdina Ameerika imperialismiga. Kõiv on oma mastaapse enese- ja mälu-uuringute sarjas „Studia Memoriae” IV osas „Kalad ja raamatud” kirjeldanud, kuidas isa talle „Kevadet”, täpsemini selle I osa, ette luges, kuna Kõiv ise veel lugeda ei osanud (Kõiv 1998: 105). „Kevade” I osa kuulub Kõivu jaoks mitmel tasandil puhtuse ja süütuse perioodi: Teise maailmasõja eelsesse aega, mil ilmakord polnud veel segi paisatud; aga ka aega enne lugemaõppimist, mil maailma mitmemõõtmelisus jõudis lapseni veel vahendatult, korrastatult ja seeläbi terviklikumalt. See on Kõivu mõistestikus kuldne minevik, aeg, mil maailm ilmnes alles oma alguses ühtsuses ning selle mõranevus polnud ei isiklikul ega ühiskondlikul tasandil paljastunud. Seda tähendusrikkam on, et kui saabuv uus aeg terviklikkuse purustab, siis satub löögi alla ka raamat, mis toda algühtsust omal kombel sümboliseeris. Lapsepõlve ikooniline teos mõtestatakse vägivaldselt ümber, äng ja ärevus ei jäta puutumata ka kõige helgemaid mäluhilte, kuldset minevikku. Mälulikkus põimub unenäolisusega – olgu stseenide näol tegu ettehaaravate nägemuste või hajumatute mälestustega, igatahes ei allu Kõivu ajataju lineaarsele loogikale. Kuldne minevik on päästmatult kadunud ja see kadumine tuletab end alataasa meelde.

Teise maailmasõja järgne periood viivleb ka Undi näidendis, juba esimeses repliigis teatab tegelane Oskar Luts: „Ja kaloosiromaan ei edene kuidagi...” (Unt 1999a: 7) Just Oskar Lutsu kui tegelaskuju kaudu ilmutab sõjajärgne end ka edaspidi, olgu selleks viited siis ajaloolistele isikutele nagu Nikolai Karotamm ja Friedebert Tuglas (samas, lk 91), Andrei Poljakov (samas, lk 131), Kaarel ja Leida Ird (samas, lk 157–158) või ENSV teenelise kirjaniku aunimetusele (samas, lk 144). Kuid aeg pole Undi adaptatsioonis sugugi üheselt määratletav: läbisegi pillutakse vihjeid erinevatele ajastutele, näiteks võib sõjast naasmine ja uue ühiskonnakorra rajamine sümboliseerida ühte aegu Vabadussõja või Teise maailmasõja järgset, aga miks mitte ka Nõukogude okupatsiooni lõppemisele järgnenud perioodi. Undi näidendis valitseb mütoloogiline ajataju: kõik ajad on korraga olevikulised, aktualiseerudes ühendavate märkide kaudu. Seejuures ei unustata ega varjata ka

lineaarset aega – selleks on etenduse enda aeg alates esimesest stseenist kuni viimaseni, näidend on teadlik tulevase etenduse kulust ja kestusest. Meeles tasub hoida adaptatsiooni valmimisaega: millenniumivahetuse eel oli Undi näidend omamoodi kokkuvõtte 20. sajandi ühiskondlikest spasmidest, eestluse arengutest ja mõtestamisest.

Toomas Suuman puudutab samuti 1950. aastaid: kirjanik Oskari ja tema abikaasa Valentina stseenid paigutuvad kirjaniku surmale (1953) eelnenud aastatesse ja kuudesse. Lutsu loodud tegelased tegutsevad seevastu reaalistest markeritest lahtihaagitud ajas.

Lennuki adaptatsiooni aeg on abstraktne nagu tema ruumi. Kuigi keel erineb alusteksti kõnepruugist, võib kujutatud ühiskondlikest suhetest lugeda välja truuduse alusteksti ajale: toimub võitlus kirikumõisa poistega, keda esindab ainuisikuliselt Karl Olaf (Lennuk 2018: 19–21), Tõnissoni eestluse-paatost ilmneb vastuhakus pealesurutud religioonile (samas, lk 25). Teises vaatuses teatab Tõnisson:

Eestimaal on nüüd vaba. Lõpuks ometi prii... Üle seitsmesaja aasta... /.../ Piiri tagant pressivad venelased peale. Mobilisatsioon on välja kuulutatud! Sõda tuleb. Lõpuks ometi saame sakstele kätte maksta. (Lennuk 2018: 54)

Sõda, kuhu Paunvere poisid lähevad, on aimatavalt Vabadussõda – sellest võtsid ju osa Lutsu tegelasedki. Näidendi finaalis flirditakse adaptatsiooni kaasajaga, Tõnisson jutustab oma käigust Tartusse: „Nüüd tuleb traktorid kuulipildujateks ümber teha! /.../ Keset tänavat tuli must mees vastu. /.../ Mis nad siis tulevad siia meie tänava peale kõndima?” (Lennuk 2018: 57) Lennuki fiktsionaalset aega ei ahista realistliku aegruumi piirid; ta kasutab võimalusi tegelaste ja tsitaatide kaudu peegeldada arhetüüpseid mustreid ning kaasaegseid ühiskondlikke hoiakuid.

### **3.1.3.2.6. Autor tegelasena**

Nii Madis Kõivu, Mati Undi kui Toomas Suumani näidendites tegutseb tegelane Oskar Luts. See ei ole adapteerijate lisand, vaid pärineb alustekstidest: Luts on aastaegade-tsüklisse kirjutanud endanimelise tegelase, kes toimetab „Suves”, „Tootsi pulmas”, „Argipäevas” ja „Sügises”. Ta puutub kokku „Kevades” kujutatud tegelastega, kes loevad juba ilmunud „Kevade” raamatut ja polemiseerivad selle üle. Oskar Lutsu nimelise tegelase esinemine aastaegade-tsüklis on arvatavasti esimene nii ulatuslik auto- ja metafiktsiooni näide eesti kirjanduses.

Kõiv, Unt ja Suuman haaravad autor-tegelase motiivist kinni ja arendavad seda omatahtsi edasi. Kõigis kolmes näidendis on kõne all tegelaste iseseisvus ning autori võime või võimetus oma tegelaste elu muuta ja suunata. Paljastades tegelaste ja tegevustiku tekstuaalset olemust ning seades samas kahtluse alla selle allumise autori teadvusele ja tahtele, tekitatakse seos poststrukturealistliku kirjandusfilosoofiaga, näiteks Roland Barthes'i autori surma kontseptsiooniga. Draamakirjanduse

kontekstis tekib paralleel Luigi Pirandello näidendiga „Kuus tegelast autorit otsimas“ (1921), kus kuus tegelast saavad teatrisse, et teha ümber Pirandello näidendi lavastus, mis neist kõneleb. Tekstuaalsuse tematiseerimine on märk kõrge eneseteadlikkusega autorefleksiivsest tekstist.

Kõivu „Tali“ tegevusse ilmub Oskar Luts II vaatuses. Ta saabub Arno haigevoodi juurde, räägib talle sõnu, mis „Kevades“ kuulusid Vanaemale. Luts on oma autoripositsioonist teadlik ja tutvustab end saalile:

Mina olen Oskar Luts, „Kevade I“ autor (*tõstab raamatu üles, näitab kaant*), või see, kes sellest autorist on järgi jäänud, apteeker muuseas, või see, mis sellest on järgi jäänud. Need (*teeb ebamäärase žesti seljataha*) on minu lapsed – niiöelda. /.../ Siis ma kirjutasin veel „Kevade II“ (*kõhib*), siis „Suvi I“, siis „Suvi II“, siis (*naerab ja läkastab*) „Tootsi pulma“... siis... (*mõtleb*) ...mis seal salata, „Äripäeva“ ja... /.../ (*tõmbab näole grimassi*) „Sügise I“ ja lõpuks, see oli juba saksa ajal, kui ma õieti enam mäletan, „Sügise II“ ...mida edasi, seda sitem... lõppu ei ole mõtet lugeda. Mõned räägivad, et olla veel kirjutanud „Talve“...aga seda ma enam ei mäleta... (Kõiv 2007: 265)

Arno pöördub Lutsu kui vanaema poole ja mangub, et too räägiks ühe vanapõlve jutu, Luts hakkab jutustama oma „Suve“ sündmustikust, nii et see vaataja ja Arno silme all elustub. Topelfiktsiooni raamistikus võtab Luts kehastada apteekri rolli. Kui III vaatuses algab koolipoiste ülekuulamine, surub Vanahärra Lutsu protokollijaks. Lutsul puudub voli sündmuste käiku muuta, reaalsust dikteerib Vanahärra: „Midagi ei olnud, kui sulle ei ütelda, et oli. Kui üteldakse, siis on, ja siis kirjutadki.“ (Kõiv 2007: 281)

IV vaatuses on Luts jutustaja rollis, kandes ette katkendeid „Kevadest“ ning aeg-ajalt sekkudes ja täpsustades, kui repliigid ei kulge vastavalt alusteksti loogikale. Hingevaakuv Arno tunneb surma eel ära Lutsu.

ARNO: Sina oled siis see, kes meid kirjutas? „Kevade I“ ja...  
TEELE: „Kevade II“ ja...  
LUTS: Ja suve ja sügise ja nii edasi, ja nii edasi, ja nii edasi.  
ARNO (*keerab selili, paneb silmad kinni*): Siis kirjuta mind tagasi.  
LUTS: Kuidas, tagasi?  
ARNO: Lihtsalt, sina mind tegid, nüüd võta tagasi.  
LUTS: Kuidas...  
ARNO: Et mind kunagi olemaski ei oleks olnud.  
LUTS: Ei saa, mis oli, on olnud ja paratamatu. (Kõiv 2007: 300)

Võimetus muuta olnut ja sund seda taas läbi mõelda ja läbi elada on Kõivu näidendite ja ka „Tali“ kinnismotiive. Tõdemus „mis oli, on olnud ja paratamatu“ kõlab väheke varieerudes mitmes Kõivu tekstis, eri tegelaste suus.

Undi näidendis askeldab Luts tegelaste vahel, vaheldumisi nendega vaieldes, nende peale solvudes ja nende eest hoolitsedes. Unt lausub saatesõnas: „Luts ise liigub laval iseseisvas ajatimensioonis, mõnikord kattudes looga, mõnikord hoopis isoleerudes, mõnikord metaedendust esitades.“ (Unt 1999a: 179) Teised tegelased küll näevad-kuulevad Lutsu, kuid ei kipu talle alluma. Tegelaste arusaamad ei pruugi autori omadega kattuda: näiteks stseenis „Lutsul on Kiirest vale

arvamus” kaitseb Lible tulihingeliselt Kiirt Lutsu hinnangu eest (samam, lk 109–110). Undi adaptatsioon näitlikustab Bahtini polüfoonilise romaani ideaali: autor (Luts) esindab siin vaid üht häält paljude teiste seas, omamata õigust lõplikule tõele.

Suumani „Nõiutud klassi” võib nimetada niihästi „Kevade” adaptatsiooniks kui näidendiks Oskar Lutsust<sup>11</sup>. Peategelase tegelasnimeks on „kirjanik Oskar Luts”. Remark kirjeldab teda järgnevalt: „vanameheke pidžamas ja toatuhvlites. Seljas on tal suur must talvepalitu. Peas kaabu. Prillidki ees. Ta on väga vana ja ilmselgelt ebaadekvaatne.” (Suuman 2016: 161) Kõik toimuv on vaadeldav kirjaniku unenäo või nägemusena, kuna Luts lausub: „Jäin magama... Ei mäleta enam! Aga – vahest ma olen hoopis surnud... Vahest surin hoopiski ära!?” (samam, lk 164) „Kevade” tegelased suruvad Lutsu Arno rolli ega võta tema katseid sündmustikku sekkuda esialgu kuigi tõsiselt. Kui Kiir tunneb Oskaris ära kirjanik Lutsu, heidavad tegelased ta jalge ette maha ja kiidavad teda kui oma loojat. Teises vaatuses nõuavad tegelased kirjanikult enda vabakslaskmist, paluvad, et neil lubataks ükskord olla nemad ise. Eestkõnelejaks on Kiir, kes süüdistab, et autor on teda naeruvääristanud ja ta nime teotanud. Tegelased pööravad omavahel tülli ja Kiir mõistetakse surma. Toots viib kohtuotsuse täide oma tuntud tamasseri raudu kasutades, kuid Luts viskub Kiirele ette ja saab kuulitabamuse. Luts kuulutab, et tegelased saavad nüüd vabaks ja tema ise läheb „verise rinna ja lahtise kaelusega omaenese igavesse kevadesse” (samam, lk 221). Sarnaselt Undi näidendiga võib Suumani „Nõiutud klassi” tõlgendada Bahtini polüfoonia idee realisatsioonina. Autor peab laskuma demiurgi positsioonilt alla, muutma oma hääle tegelaste omaga võrdväärseks, ilma ühegi tegelase häält teisele eelistamata – nii avaneb teos tõlgendustele ning autori teadvus ja tema biograafia lakkavad olemast lõpliku tõe instantsid. Suumani näidend aktualiseerib selle teoreetilise konstruktsiooni: Luts kaitseb oma tegelaste tõdede võrdsust; kui Tootsi lendu lastud kuul ta tabab ja tapab, on see kinnituseks, et autor asetseb tõepoolest tegelastega samal tasandil, allub samadele reeglitele ega esinda kõikvõimast jumalust.

Autor ei pruugi ilmuda üksnes tegelase kujul. Näidendites mängitakse ka kirjaniku nime mitmetähenduslikkusega. Undil algab see juba pealkirjast, lutsupüük, lutsu viskamine ja lutsu löömine on näidendi läbivaid motiive. „Vat sulle kala,” kõlab üks paroole, mida tegelased korduvalt üksteisele lausuvad. Jõulukingituste jagamise stseenis seostub iga kink mingil viisil kaladega: kes leiab kingipakist kuldkala, kes kalasabamustri, kes kalamaksaõli. Seosele autori nimega lisanduvad veel religioossed assotsiatsioonid, kuna kala on Jeesuse sümbol. Õpetaja Laur saab kingiks „ühe Hviši raamatu, „Kvuappe und Da-zain”” (samam, lk 23), maakeeli „Luts ja olemasolemine” – vihje

11 Seoses Oskar Lutsu 125. sünniaastapäevaga (2012) valmis lisaks „Nõiutud klassile” ka Andrus Kivirähki näidend „Kevadine Luts”, mille aluseks on samuti Lutsu elulugu, sealhulgas „Kevade” ilmumisele eelnenud sündmused. Kuna see näidend ei kasuta „Kevadest”, vaid kirjandusloost ja autori biograafiast pärit materjali, siis erinevalt „Nõiutud klassist” ei saa seda adaptatsioonina vaadelda.

adaptatsiooni eksistentsiaalfilosoofilisele tasandile. Lutsu nimega mängib Lennukki, kelle adaptatsioonist muidu vihjeid autori isikule ei leia. „Lutsukala on ilus, kui ta teisele lutsule lutsu lööb,” kõlab üks Lible mõtteteri (Lennuk 2018: 30).

Mati Unt läheb teistest adapteerijatest sammu võrra kaugemale ja vihjab teksti sees ka iseenda isikule. „Noh, kas ma'i öeld, et maadleme sõbralikult. A sina tormad salaja kallale nigu unt,” sõitleb Toots Kiirt (Unt 1999a: 84). „Noh, vot – kõnele veel undist” (samas, lk 77) ja „Kos undist riagid...” (samas, lk 78) kõlavad Lible suus rahvatarkuste variatsioonid; „Õnne kohe kotiga ja matiga,” lausub Lible Kiirele kihluse puhul (samas). Mäng jätkub ka väljaspool konkreetse teksti raame: 1999. aastal ilmunud raamat, mis koondab Undi Lutsu-ainelisi teatritekste, kannab pealkirja „Huntluts”. Selle pealkirja pani Ingo Normet oma 2010. aastal lavastusele, mille aluseks oli kärbitult ja kohandatult Undi näidend „Täna õhta viskame lutsu”.

### 3.1.3.2.7. Struktuur

Mati Undi „Täna õhta viskame lutsu” jaguneb kolmeks vaatuseks, need omakorda temaatiliselt pealkirjastatud piltideks ja stseenideks. Kuigi kõigis vaatustes on hüppeid erinevatesse Lutsu teostesse, fiktsionaalses aegruumis liigutakse realistlikku kronoloogiat eirates, on võimalik välja tuua vaatuste põhijooned: esimene vaatus põhineb valdavalt „Kevadel” ja koolisündmustel; teine vaatus keskendub „Suvele” ja armusuhetele, selle lõpus minnakse sõtta; kolmandas vaatuses naastakse sõjast ja asutakse üles ehitama uut maailma, mis ositi sobitub „Sügise” Vabadussõja-järgse olustikuga. Sarnase struktuuriga on Lennuki „Paunvere poiste igavene kevade”, mis koosneb kahest vaatusest: esimene kajastab põhiliselt „Kevadest” pärit koolilugusid ja lapsepõlveseiku, teine vaatus keskendub romantilistele suhetele, kulmineerub sõttaminekuga ning suubub viimaks tegelaste vanaduspõlve.<sup>12</sup>

Kõivu „Tali” jaotub neljaks vaatuseks: esimene algab vanaldase Arno Tali naasmisega Paunverre, alates teise vaatuse algusest viibib Arno põhilise osa lavaajast haigevoosis, toimuvad stseenid mõjuvad tema tõvenägemustena. Neljas vaatus lõpeb Tali surmaga. Toomas Suumani „Nõiutud klass” sisaldab kaht vaatust: esimeses vaatuses koheldakse kirjanik Oskarit Arnona, selle vaatuse lõpus avastavad tegelased Lutsu autori-identiteedi ning teises vaatuses suheldakse Lutsu kui autoriga, nõutakse talt aru ja vabadusi. Mõlemat vaatust läbivad kirjaniku ja tema abikaasa

12 Näitemängude „Täna õhta viskame lutsu” ja „Paunvere poiste igavene kevade” ühisosa võib selgitada teatriloolise tõigaga: lavakunstikooli lavastajatudengina õppis Urmas Lennuk ka Mati Undi käe all ning stažeeris 1998. aastal lavastuse „Täna õhta kell kuus viskame lutsu” valmimise juures (Unt 1999a: 182). Sel valgel on „Paunvere poiste igaveses kevades” võimalik näha *hommage*'i Undile, tema adapteerimisvõtete teadlikku kasutamist ja edasiarendamist.

Valentina dialoogid ning sarnaselt Kõivu näidendiga peategelase tervise halvenemine, tema järkjärguline hääbumine.

Kõigi nelja näitemängu struktuur on originaalne – ehkki selles on pidepunkte alustekstiga, ei võeta struktuuraisel tasandil eriti palju elemente üle.

### 3.1.3.2.8. Keel

Üldiselt on adaptatsioonid intralingvistilised, kasutades eesti kirjakeelt. Ainsa interlingvistilise adaptatsioonina eristub Mati Undi „Täna õhta viskame lutsu”, mille tegelaskõne ja remargid on antud iselaadses murde- ja arhaismideseagues keelepruugis (sarnast keelt kasutatakse ka teistes Undi Lutsu-ainelistes näidendites „Inimesed saunalaval” ja „Oskar”). Unt märgib: „[K]eel ei ole meelega lõpuni ühtlustatud: Vooremaa inimene kasutab eri meeoleludes ja eri ilmaga eri vorme. /.../ Jah, Vooremaa inimene ei ole jäigalt hvikseerunud.” (Unt 1999a: 248) Ka Lutsu tekstides esineb murdejooni, kuid kaugeltki mitte nii ulatuslikult kui Undi näidendis. Keele- ja kirjandusteadlane Tiit Hennoste märgib näidendikogumikku „Huntluts” arvustades, et Lutsu tegelaskõne on tugevalt argi- ja kõnekeelne, sisaldades nii murdejooni, neist kujunenud argikeele jooni kui ka spontaansele suulisele dialoogile omast lausestust. Unt on tema hinnangul kaotanud peaaegu kõik Lutsu kasutatud suulise spontaanse lause jooned ning murdeliseks ühtlustanud Lutsu sõnavara, morfoloogia ja häälduse. (Hennoste 2000: 1411) Osa Lutsult võetud ning rõhutatud ja ühtlustatud joontest mõjuvad madala rahvakeelena, leiab Hennoste. „See on keel, mis on pärit murdest, olnud vahepeal osalt ka kirjakeel ja nüüd saanud lugeja mälus kindla semantilise oreooli keelekihina, mida klassikud on kasutanud kirjanduses pooltotakate harimatute matside markeerimiseks [messa, kesse, kos, mes, mes, puksa, obune jms]. Ja selle kaudu saavad ka Lutsu tegelased lugeja mälus külge matsi sildi. Unt on tahtnud olla ultramoodsalt murdeline ja kõnekeelne, kuid saavutanud teistsuguse efekti.” (Samas, lk 1412) Teisiti tajus Undi murdekeelt Luule Epner: „Murdelisest dialoogist õhkub pehmet tolerantsi, murduv-leplikke kõlasid.” (Epner 1999: 103) Igal juhul sugereerib murre rahvalikkust, elulähedust – tunnusjooni, mida Lutsule ikka omaseks peetud ning mida Undi interlingvistilisus võimendab. Kuid Unt ei piirdu rahvalikkuse rõhutamisega, kontrastse võttena asetab ta tegelaste suhu lauseid, mis pärit loomuldasa filosoofilisest või ametlikust stiilist. Näiteks kommenteerib Luts päevauudiseid: „Paljastati kodanlikud vormalistid. /.../ Karutamm ja Ko – kesse neist võis seda uskuda, et nad mängivad niisukest alatut mängu. Tuglas oli liiga sügavale juurdunud kodanlusse, kud temast ma’i usu, et ta polssevismi vastu kudagi oleks töötand – tiadvusega.” (Unt 1999a: 91–92) Stseenis „Kirjanik ja lugejad” hargneb Lauri ja Lutsu vahel järgnev dialoog:

LUTS (*suure intellektuaalse lobedusega*): Ma luen rohkem maailmakirjandust. Ole lahke – Servantes ja Rablee naaravad sulle e t e ja sina piad neile järele naarma, olgugi et arutihti läbi



suurte ja ümmarguste pisarate, nigu ütleb Koogol. Ehk tahame nutta? Toomas aa Kempis nutab meiega, ning ühtlasi lohutab...

LAUR: Tseremi Teilor teeb sedasama.

LUTS: Tseremi... jah. Uvitavaim asi siin maailmas on siiski inime ise. Kirglik elulugude jälgija nigu mina arvan, et elulood mõjuvad minusse nigu nõidus. Thoomas Karlail ütleb, et iga inimese loomupärane seltsimis-imu ilmneb selles rõõmus, mes ta leiab teiste endasarnaste elulugudes. (Unt 1999a: 101)

Võõrsõnade ja -nimede murdelised kujud tekitavad kummastust ja teritavad tähelepanu. Keerulised teemad ja stereotüüpselt madalkeelsena mõjuv väljenduslaad loob võõrituse, mis ei lase takerduda stamplikesse eelarvamustesse, vaid sunnib lugejat oma häälestust lakkamatult redigeerima. Süveneb arusaamine, et Lutsu looming ei ole midagi lihtsat ja üheselt mõistetavat, nii nagu ka eksistentsifilosoofia ei ole midagi kauget ja kättesaamatut – Lutsu rahvalikesse pajatustesse on kätketud keerulised ja ületamatud arhetüüpsed probleemid. Nagu märgitud, ei piirdu murdekeele kasutus üksnes tegelaskõnega – samas keeles on kirjutatud ka remargid. Ka remarkides teisendatakse võõrsõnad murdekeelde, saavutades sedasi koomilise või kummastava mõju: näiteks „melanoolset”<sup>13</sup> (Unt 1999a: 7), „parahvraseerides” (samam, lk 35), „ehvooriliselt” (samam, lk 105). Murdelised remargid teevad tekstimaailma sidusamaks, ei aseta Unti autorina kuskile maailmavälise kõrvalseisja positsioonile, kes tegelastele kõiketeadvaid hinnanguid jagab, vaid tekitab tunde, et sessamas rahvapärases keeles kõnelev implitsiitne autor kuulub tegelastega samasse kogukonda. Taas võib Undi võtet tõlgendada Bahtini polüfoonia vaimus: Undi kui autori keel ei eristu oma lihvituse poolest tegelaste keelekasutusest, adaptatsiooni autor ei ole teose maailmas kõiketeadev ja -ühendav lõpliku tõe instants, vaid paikneb samal tasandil, kus tegelased. Undi näidend ei ole ainuüksi murdekeelne: muulaste Bolotovi ja Sumpfentropi suus kõlavad vastavalt vene- ja saksakeelsed fraasid – sageli on need loosunglikud hüüdlauseid või mingil viisil ohutunnet sugereerivad nendingud.

Näidendit „Täna õhta viskame lutsu” lähemalt uurinud Juuli Puusepp väidab oma bakalaureusetöös, et „suure osa näidendist ongi Unt kordustele, refräänidele üles ehitanud” (Puusepp 2016: 43). Üksikud fraasid arendatakse paroolideks. Põhiliseks kordumotiiviks on küsimus „Messa käid?“, millele enamasti vastatakse „Mes ma ikke käin“. Korduvalt küsitakse ka „Mes kell piaks olema?“, vastuseks võib tulla nii etendusehetke täpne kellaaeg kui naljavastus „Kell on ajanäitaja”. Veel korduvad ohe „Mes lännu, see lännu”, üllatunud hüüatus „Vat sulle kala!”, ähvardav või parastav „Mine soo piale!”. Ettepanek „Lepime!” kõlab nii ära- kui kokkuleppimise tähenduses ning tuletab meelde Jaan Unduski käsitlust lepingu küsimusest kui ühest võimalikust „Kevade” tegevustikku konstitueerivast teljest (Undusk, J. 2016a: 341–348). Pikim korduv motiiv

13 Võimalik, et selle sõna kasutamine juba enne Lutsu esimest repliiki on vihje Jaan Unduski esseele „Melanhoolne Lutsu” (1987–1988). Sedasi eksponeerib Unt oma adaptatsiooni kontekstiteadlikkust ja metatekstuaalsust.

on „Kevade” I osa XVI peatükist pärinev vanaema lõputu jutustus linnust, kes jäi katusele kinni ega saanud enam lahti: „Lind tõmmas saba lahti, nokk jäi kinni. Tõmmas noka lahti, saba jäi kinni”, mis kõlab näitemängu jooksul lühemal või pikemal kujul kuus korda (Unt 1999a: 11, 33, 45, 72, 75, 157) ja kujuneb kordumiste kvintessentsiks, näitlikustades müüdist ja mütoloogilisest ajast väljumise võimatust.

Kõivu „Tali” sisaldab pikki tsitaate Lutsu „Kevadest” ja jääb keeleliselt üsna truuks alustekstile. Selektiivsuse aspektist on see neljast vaadeldavast näidendist kõige intertekstuaalsem. Kuid Kõiv asetab täpsed tsitaadid aastakümnete võrra vanemaks saanud tegelaste suhu ning teisenenud aegruumi, saavutades seega kummastava efekti, kus paralleelselt on tajutavad adaptatsiooni tegevusaeg (pärast Teist maailmasõda) ja „Kevade” ajastu (19. sajandi lõpp). Kõivu näidendi keelele on omased katkendlikud laused ja kordused, üleküsimised ja täpsustused – need on üheks vahendiks, millega antakse edasi mälestuste painavust, lõppematut lõpetamatust.

Toomas Suumani „Nõiutud klassis” on silmatorkavalt palju hüüd- ja küsilauseid, mis väljendab tegelaste afektiivset meelelaadi. Kirjanik Oskar Lutsu naine Valentina räägib remargi järgi „eesti keelt aktsendiga, vähemalt alul, hiljem polegi tarvis” (Suuman 2016: 176). Valentina esimesed repliigid kõlavad vene keeles, peagi läheb ta üle eesti keelele, aktsenti pole kirjalikus tekstis markeeritud. Erikeelsus ja aktsent, ehkki vaid remargis osutatud, süvendavad lõhet kirjaniku ja tema abikaasa vahel. Pille-Riin Purje kommenteerib saatesõnas: „Mehe ja naise kooselu tragikoomilisus on Suumanil meeleolukas kõrvalteema: vastastikune üksildus, dialoogid ja möödarääkimised, tüdimus ja tasane soojus, näaklemised varjatud hellusega pooleks /.../.” (Purje 2016: 473)

Urmas Lennuki näitemängu keel läheb alustekstist samuti kaugele. Lennukile on iseloomulik keele eneseleosutavus, näiteks sõnamängude kaudu. Vahel mõjuvad need juhuslike naljakestena, näiteks kui Toots räägib indiaanipealik Tsingiskoogist ja Tõnisson muudab kuuldu singikoogiks (Lennuk 2018: 9–10) – see rõhutab küll Tõnissoni söögilembust ja kõhuorjust, kuid ei küündi enama tähenduseni. Teinekord on sõnamängud aga tähendusloome teenistuses, näiteks asendatakse sõna „viin” esihäälikute kokkukõla alusel sõnaga „viul”.

LIBLE: Ma ju ütlesin, et hea viin.

PASTOR: Ma ei taha enam kuulda sõna viin.

POISID: (*Laulavad.*) Vii...

*Pastor pöördub.*

POISID: (*Lõpetavad laulu, et moodustub uus sõna.*) Vii-uul. (Lennuk 2018: 12)

Kui järgmises stseenis viina võetakse, nimetatakse seda viiulimänguks. Lible sõnastab sinna juurde elutarkusi:

Mees peab alati viulit mängima, kui hing haige on. Pärast on silmad häbi täis, aga vähemalt jääb hing sisse. /.../ Viul – tema viib hingevalu minema... Oled nagu süüta laps lilleväljal ja ümberringi

on igavene kevade... /.../ Viulit peab ainult targasti mängima. Kurja inimese käes muutub viul ka vikatiks... Ja siis põle enam tagasipääsemist ega lunastust loot. (Lennuk 2018: 17)

Lible jutt pakub oma kahetähenduslikkusega tõlgendamislusti, kehtides ühtaegu nii viuli kui viina kohta. Siin ei piirduta aga üksnes koomilise efekti loomisega. Mitmetähenduslikkus omandab laiema kaalu: alkoholarvitamist ja kunstiloomingut käsitatakse kahe viisina hingevalu väljaelamiseks, mis samas võib kannatust süvendada. See haakub Lennuki adaptatsiooni läbiva teemaga, väljapääsu otsimisega kauakestvast kannatusest ja sihitust igatsusest.

### 3.1.3.2.9. Eneseteadlikkus

Mati Undi ja Toomas Suumani näidendite tegelased tajuvad end ka ise tegelastena, väljendavad suhet oma autori kui tekstimaailma loojaga. Referentsiaalsus ja autorefleksiivsus on neis tekstides väga kõrge. Kõivu „Talis” ilmneb selline eneseteadlikkus vaid korra, lõpu eel, kui tegelased otse autori poole pöörduvad (seda stseeni on kirjeldatud varem, lk 69). Lennuki adaptatsioon oma kirjanduslikkust või tekstilisust eksplitsiitselt ei teadvusta.

Undi tegelased on kursis teatud episoodide kanoonilisusega. Stseenis „Saapanööbid” saadab Kiire esimest repliiki remark „äkki euhvooriliselt, stseeni klassikalisesest tiadlikuna” (Unt 1999a: 16). Esimeses vaatuses on ka episood „On ilmunud teos „Kevade””, kus Toots, Kiir, Teele ja Lible loevad vast ilmunud Lutsu jutustust (samam, lk 37), aga seda ei pruugi tingimata arvata Undi lisanduste sekka, kuna „Kevade” ilmumist on mainitud ka Lutsu „Suves”.

Undi adaptatsioon viitab ka varasematele adaptatsioonidele ja teatritõlgendustele. Tekst teadvustab omaenda adaptatsioonilist olemust ning kuulumist tekstide ja tõlgenduste võrgustikku. Näiteks on näitemängus metateatraalseid kohti, kus osatäitjad oma rolliloomet kommenteerivad. Toots tsiteerib näitleja Karl Kalkuni mälestusi oma Tootsi tegelaskuju loomisest (samam, lk 172); Kiir kõneleb enesekohasena aga teksti, mis kirjeldab Mari Möldre Tootsi-rolli sündi (samam, lk 173). Teatritõlgendustele lisaks on implitsiitsemad ja eksplitsiitsemad seoseid kirjanduskriitika ja -teadusega. Jaan Unduski „Melanhoolse Lutsu” võimalikest mõjudest Undi adaptatsioonile on juba juttu olnud. Üks stseen, Arnu ja Kuslapi kokkupõrge, on pühendatud kirjandusteadlasele Rein Unduskile (samam, lk 26), arvatavasti vihjena tema artiklile „Oskar Luts ja kirjutamine. „Joon””, kus ta analüüsib todasama Arno ja Kuslapi konflikti „Kevade” II osa XI peatükis (Undusk, R. 1999: 265–271).

Tegelaste eneseteadlikkus ja suhe autoriga on Suumani „Nõiutud klassi” keskne element. Selles adaptatsioonis võib näha ka alusteksti kommentaari, mitte üksnes hüper-, vaid ka metateksti: polemiseeritakse alusteksti rõhuasetuste ning krestomaatiliste tõlgendustega. Nii Suuman kui Unt

kasutavad sarnast võtet, tõstes alusteksti jutustavatest lõikudest või alusteksti kommentaaridest pärit laused tegelaste suhu, luues nii kummastava kõrvalpilgu.

ARNU: Ku mina tulin, olid tunnid juba aland. (Unt 1999a: 12)

TOOTS: Mina olen Toots, Joosep, Ülesoo talust. Talu on keskmise suurusega ja erilist jõukust välja ei anna. Vanatoi – see on mu isa – kutsun teda vanatoiks, ei viitsi põllumajanduses moodsalt majandada. Ots otsaga kokku ikka tuleme ja pisut jääb veel ülegi. Kasvatame rukist ja sigu. Ise olen rõugearmilise näoga, pikkade, salkus õlekollaste juustega, särk püksist väljas ja kõik nõöbid lahti. Olen vembumees ja hoolitsen, et klassitoas igav ei oleks. (Suuman 2016: 156)

See pole varastele dramaatilistele ümberjutustustele omane püüd alusmaterjali võimalikult ulatuslikult ära kasutada ja juurdekirjutustest hoiduda, vaid teadlik mäng vaatenurkadega, üks võimalus teadvustada tegelase tegelaslikkust, tema kirjanduslikkust ja fiktsionaalsust. Tegu on tugevalt referentsiaalsete, autorefleksiivsete ja dialoogiliste tekstidega.

### 3.1.3.2.10. Seosed teiste tekstidega

Antud adaptatsioonide intertekstuaalsus ei ilmne üksnes suhetes põhilise alusteksti ja selle varasemate adaptatsioonide ning kommentaaridega, intertekstuaalsete viidete palett on laiem, mitmekesine ja üllatuserohke. Lisaks sellele, et Undi „Täna õhta viskame lutsu” haarab Lutsu teostemaailma tervikuna, leidub seal viiteid Tammsaare „Tõele ja õigusele” (Luts kiidab oma Tootsi Tammsaare Pearust tuntumaks (Unt 1999a: 101); Uduvere Malle õmblusmasin teeb Vargamäe Krõõda voki kombel „vurr-vurr-vurr” (samam, lk 159)), Shakespeare'i „Suveöö unenäole” (Kiir ilmub Bottomi kombel eeslipeaga ja avaldab Teelele värsis armastust (samam, lk 73)) ja teistelegi klassikateoste. Unt konstrueerib nende viidete kaudu omamütoloogiat: tema Lutsu-adaptatsioonile eelnesid mõned aastad varem Tammsaare-tõlgendus „Taevane ja maine armastus” (1995) ja „Suveöö unenäo” modifikatsioon pealkirjaga „Pööriöö unenägu” (1996).

Tekstid, millele viidatakse, ei pruugi olla vaid kirja(ndus)likud. Kuna draamateksti otsesemaks või kaudsemaks eesmärgiks on lavastuseks saamine, on adaptatsioonides visandatud ka tulevase lavastuse muusikalist kujundust. Muusikapalad pärinevad äärmuslikult erinevatest kontekstidest. Kõivu „Tali” muusika on klassikaline: Bach ja Berlioz. Undi muusikavalikud pärinevad suuresti 20. sajandi lõpu kultusfilmidest, aga ka levimuusikast: see toob adaptatsiooni maailma vaatajale ajaliselt lähemale, aga viib ruumiliselt kaugemale, lisab dramaatilisust ja suurejoonelisust. Toomas Suumani „Nõiutud klassi” avastseenis laulab Korraldaja Juta Kaidla sõnadega „Tere, kool!” (Suuman 2016: 154). See laul (arvatavasti Heino Kaljuste viisiga) ei haaku „Kevade” tegevusajaga, aga loob silla eri ajastute koolikohustuslike tekstide vahel: „Kevades” õpitud katekismuse-salmid, Kaidla reibas lugemikuluuletus ja Lutsu „Kevade” on kõik tekstid, mida on koos krestomaatiliste lugemismudelitega õpilastele võimupositsioonilt peale surutud. Hiljem

esitab klass Oskarile Märt Mohni sõnadega rahvaviisi „Kui mina alles noor veel olin...” (Suuman 2016: 208): see laul ei pärine Lutsu „Kevadest” (ehkki sobib teose tegevusajaga), aga seostub sellega tänu Arvo Kruusemendi „Kevade” ekraniseeringule. See on taas näide, kuidas adapteerimise käigus lisatud element muutub alusteksti maailma orgaaniliseks osaks ja adaptatsioonide vahel tekib mõjuahel. Urmas Lennuki „Paunvere poiste igavese kevade” remarkides kirjeldatakse samuti tegelaste ühist musitseerimist. Laulud on pärit kiriku lauluraamatust või rahvaluulest: „Jumal sul ligemal” (Lennuk 2018: 5), Laksi Tõnise lugu (sammas, lk 26); „Üks pruut, kes oli kihlatud” (sammas, lk 51–52), „Armas öö, su vaikne rahu varjab” (sammas, lk 55–56). Tähelepanuväärne, kuidas ainuüksi laulude valikust ilmneb adaptatsioonide eripära: Kõivu näidendit iseloomustab suurejoonelisus ja traagilisus, Unti kontekstide põimimine ja ironiani paisutatud dramaatilisus, Suumani tekstile on omane kontekstiteadlikkus ja kriitiline pilk kanoonilistele tõlgendusmudelitele, Lennukile rahvalikkus, helgemeelne lihtsus.

### 3.1.3.2.11. Isiklikkus

Kõnealuste näidendite olemuse tabamiseks ei piisa nende kontekstualiseerimisest alusteksti ja selle varasemate adaptatsioonidega, kõnekas on ka järjepidevus adapteerijate enda ümbritseva loominguga. Tihe side adaptatsiooni autorite mõtteilmaga annab alust pidada neid adaptatsioone interideoloogilisteks: „Kevadest” pärit materjal allutatakse suuremal või vähemal määral uuele kontseptuaalsele raamistikule, alusteksti tõlgendamise kõrval on märkimisväärne adapteerijate omapoolne ideeline panus.

Väliste tunnuste alusel liigitub „Tali” Kõivu loomingus alustekstil põhinevate näidendite hulka – neid pole küll palju, Lutsu aastaegade-tsükli kõrval on Kõiv adapteerinud veel Thomas Manni „Võlumäge”, Mark Twaini „Huckleberry Finni seiklusi” (adaptatsiooni pealkiri on „Võlujõgi”) ja E. T. A. Hoffmanni „Kuradieliksiiri”, lisaks esinevad lõigud ja tegelased Ernst Enno jutukogust „Minu sõbrad” näidendis „Las olla pääle”. Sisuldasa paigutub „Tali” aga nende Kõivu näidendite sekka, mille lähtepunktiks on kesktegelase tagasipöördumine koju, toimugu see ilmsi või kujutlemisi. Sellised tagasipöördujad on lisaks Arno Talile Tulija näidendis „Tagasitulek isa juurde” ja Madis näidendis „Omavahelisi jutuajamisi tädi Emmaga”, aga ka Ernst Enno näidendis „Las olla pääle”. Kui Tulija ja Madise juures saab kõnelda üpris aredast omaeluloolisest taustast, siis Arno ja Enno puhul seob Kõiv isiklikult lähedase motiivi võõra ainesega (ühel juhul kirjandusklassikasse kuuluva tekstiga, teisel juhul kirjandusklassiku elulooga), seejuures lahjendamata isiklikkust. Koju jõudes avastab tulija, et miski pole enam endine, tähendused on muutunud, kuldsele minevikule on heidetud ajastu varjud. Joosep Toots lausub Arnole: „Näedsa...ennemalt, tol suvel olin mina tagasitulija, nüüd talvel oled sina ja mina olen vana kohalkonutaja.” (Kõiv 2007: 272)

Tagasipöördumine koju, millega kaasneb mõistmine, et tagasitulek on päriselt võimatu, on Kõivu ületamatuid paineid ja tema loominguga kinnismotiivi.

Mati Undi loometeel eelnes näidendile „Täna õhta viskame lutsu” mõni aasta varem valminud adaptatsioon „Taevane ja maine armastus” A. H. Tammsaare „Tõe ja õiguse” viie osa põhjal: 20. sajandi lõpuaastail sündinud kaks mastaapset klassikamängu on kui Undi katse tüvitekstide kaudu läbi mõelda ja mängida eestluse tähendus ja transformatsioonid. Paralleelile oma Tammsaare- ja Lutsu-tõlgenduste vahel on osutanud Unt isegi, kinnitades, et mõlemas autoris peitub midagi väga salajast ja eestipärast (Unt 1999a: 177). Näidendile „Täna õhta viskame lutsu” järgnes veel kaks Lutsu-ainelist teksti: „Inimesed saunalaval” ja monoloog „Oskar”, mis on valminud esimese mastaapse Lutsu-näidendi tuules, nagu Unt nende tekstide saatesõnades kirjutab (Unt 1999b: 216, Unt 1999c: 248) Ka kriitika on „Inimesi saunalaval” ja „Oskarit” tajunud *opus magnum*’i („Täna õhta...”) väikeste võtmetena (Hennoste 2000: 1414).

Üheks Toomas Suumani draamaloomingu läbivaks teemaks on kirjandusklassikute vabastamine kanoonilistest tõlgendustest. Lisaks Oskar Lutsule, kelle loomingust ja selle retseptsioonist on inspireeritud „Nõiutud klass” ja „Taeva vari” (2006), on Suuman kirjutanud ka Juhan ja Jakob Liivast („Liivad” (1996), „Enesekaitse” (2004), „Saksad sõitsid saaniga” (2009)). Kõik need näendid on rajatud autorite ja lugejate kokkupõrkele: lugejate häält esindavad groteskini arendatud tegelaskujud, kelle arusaam kirjandusest piirdub traditsiooniliste biobibliograafiliste lugemismudelitega ning kes üritavad teoseid ära seletada kirjaniku eluloofaktidega. „Nõiutud klassis” on nendeks tegelasteks raamistav Korraldaja ja Lutsu abikaasa Valentina, kes Lutsule alatasa meelde tulevad, et too on kirjanik, autor. Autoritest tegelaskujud (Luts, Juhan ja Jakob Liiv) protesteerivad Suumani näidendites selle lähenemise vastu, postuleerivad suure kirjanduse mõistatuslikkust ja äraseletamatust. Just kirjanikud jutlustavad Suumani tekstides Barthes’i vaimus autori surma, nõuavad enda isikute lahus hoidmist oma loomingust. „Nõiutud klass” ei piirdu aga üksnes kirjaniku ja lugejate vastandusega, vaid lisab võrrandisse ka tegelased. Kui Luts astub viimaks tegelastega samale tasandile, siis saab teoks ka autori surm – seda nii otseses mõttes (tegelane Luts hukub saadud kuulitabamusest) kui ülekantud tähenduses, retseptsiooniteoreetilise kontseptina. Suumani dramaturgia mõjub intellektuaalselt, esseistlikult, repliigid meenutavad sageli pikki tiraade, võib oletada, et Suuman väljendab kirjanikest tegelaskujude kaudu isiklikku kirjandusfilosoofiat.

Võrreldes Kõivu, Undi, Suumani tekstidega on Lennuki näidend kõige helgem, kohati naivistlik, väldib teravat irooniat ning tumedaid traagikahoovusi. Harilikult sõnastamata jäävate mõtete ja hingeigatsuste otsekohene väljaütlemine on Lennuki teostes avalduv programmiline autorihoiak. Eesti kirjandusklassika, Tammsaare ja Lutsu teosed, kus tegelassuhted rajanevad sageli

just vastupidisel – mahavaikitud igatsustel, väljendamata jäänud tunnetel –, pakub Lennukile võimalust helgetoonilise vastandumise kaudu oma elutaju eksplitseerida.

### **3.1.3.2.12. Lõpp**

Kõivu ja Suumani näidendid lõpevad „Kevade” tsitaadiga. Kõivu Arno ja Suumani Oskar lähevad koju, kostes Teele küsimusele „Mis sul on seal kodus?” vastuseks klassikaliselt: „Lilled ... heinamaa ... päike” (Kõiv 2007: 301) või „Lilled! Heinamaa! Päikesepaiste!” (Suuman 2016: 222) Aga kummalgi juhul ei tähista kojumineku suvevaheaja algust nagu Lutsu „Kevades”, vaid tegelase surma. „Tali on läbi,” väidab Kõivu „Tali” viimane remark (Kõiv 2007: 301) ja seda võib mõista nii näidendi lõpu, Arno Tali surma kui mingi üleüldisema ühiskondliku või mõttelise seisundi lõpuna.

Undi näidend lõpeb lavasituatsiooni teadvustamisega ning tegelaste otsusega lavalt lahkuda, sest „[e]ks ole oldud ka” (Unt 1999a: 176). Sellele Julk-Jüri repliigile kõlab saalist vastusena Julk-Jüri kehastanud näitleja Jaanus Orgulase noorpõlvehääl Tootsi rollis, hõigates: „Prassai, poisid!” Selline lõpp lubab kujutleda tegevuse igikestvat jätkumist. Luule Epner märgib, et „Täna õhta viskame lutsu” algab alguseta ja lõpeb lõputa, teksti raamiks ei ole fiktsionaalse loo algus- ja lõpp-punkt, vaid lavategevuse alustamine ja hääbumine (Epner 2018: 204).

Undi finaali üsna sarnane on Lennuki „Paunvere poiste igavese kevade” lõpp. Kui Unt tõmbab sama näitleja kaudu paralleeli Julk-Jüri ja Tootsi vahele, siis Lennuk seob Arno ja Pastori tegelaskujud (meenutuseks, Pastor on Lennukil kooliõpetaja, kelles ühinenud köster ja Laur). Näidendi alguses tabas Pastor ära hetke, mil kõik tegelased on korruga laval ja tegi neist vana fotoaparaadiga grupipildi (Lennuk 2018: 2). Näidendi lõpus on kõik tegelased taas koos laval, ainsana puudub hilinejana tuntud Arno, kes ilmub viimaks Pastori kuues ja teeb taas kõigist ühisfoto. Klassipilt mõjub kujundina, kus erinevad arhetüüpsed igatsused, seisukohad ja meelelaadid moodustavad üksteist täiendava terviku. Erinevalt Undi eatutest tegelaskujudest on Lennuki tegelased näidendi jooksul vanemaks saanud, nii et lõpp ei jää päriselt avatuks, vaid jõuab tsükliliselt algusse tagasi: rollid vahetuvad ja kõik võib otsast alata. Taoline tsüklilisus haakub alusteksti vaimuga, Lutsu jutustustesarja allhoovuses oleva mütoloogilise maailmatajuga – aastaegade vaheldumine kordub, „eestlase rahvalik elutants” (Undusk, J. 2016b: 408) algab uuesti.

### **3.1.3.2.13. Nelja adaptatsiooni kokkuvõte**

Üksikasjalikumalt vaadeldud neli adaptatsiooni, Madis Kõivu „Tali”, Mati Undi „Täna õhta viskame lutsu”, Toomas Suumani „Nõiutud klass” ja Urmas Lennuki „Paunvere poiste igavene kevade”, on kõik tugevalt intertekstuaalsed tekstid. Seos varasema tekstiga on selgelt esil, selle

omapära avatakse värsket ja isikupärasest tõlgenduslikust vaatenurgast – seega võib rääkida kõrgel tasemel referentsiaalsusest. Kuna alustekst on auditooriumile väga tuntud, on ka kommunikatiivsus tugev; kõigis näidendites peale Lennuki oma osutatakse alustekstile eksplitsiitselt ka teksti sees. Sama kehtib autorefleksiiivsuse kohta, mille märke kohtab nii Kõivu, Undi kui Suumani tekstides, põhiliselt kannab seda autor Oskar Lutsu tegelaskuju. Strukturaalselt tugevat intertekstuaalsust tekstidest aga ei leia: kõik neli ehitavad üles oma suveräänse struktuuri, mis „Kevadele” väga ei sarnane. Selektiivsuse aspektist on kõige tugevamalt intertekstuaalne Kõivu „Tali”, kust leiab pikki täpseid tsitaate Lutsu „Kevadest” ja „Suvest”. Kõik neli teksti on kõrgel määral dialoogilised, tähenduste nihutamine ja kontekstide vahetamine tekitab tugeva semantilise pinge suhtes alustekstiga. Alusteksti tegevusaega muutes on kõik adaptatsioonid intertemporaalsed. Adapteerijate tajutav kontseptuaalne ja maailmavaateline kohalolu võimaldab kõnelda ka interideoloogilisusest. Alusteksti keelekasutust teisendab tuntavalt Undi murdemõjuline näidend, mida saab nimetada interlingvistiliseks adaptatsiooniks.

### 3.1.3.3. Mitmekordsed adaptatsioonid

Rait Avestik „Katsu sa talvel lutsu visata” (2000)

Mati Unt, Ingo Normet „Huntluts” (2010)

Erijuhtumitena torkavad „Kevade” adaptatsioonide hulgas silma kaks teksti, mis ei tõuku mitte alustekstist, vaid eelnevatest adaptatsioonidest. Rait Avestiku napilt kuue lehekülje pikkune draamatekst „Katsu sa talvel lutsu visata” koosneb tsitaatidest, mis pärinevad Madis Kõivu näidendist „Tali” ja Mati Undi näidendist „Täna õhta viskame lutsu”. Need on reastatud ühendavate teemade kaupa, nagu näiteks haigus, võõras-olemine, aeg ja aastaegade vaheldumine, autori ja tegelaste suhe jm. Tekst on kirjutatud neljale häälele: kaks kannavad ette Kõivu ja kaks Undi tsitaate. Oma tekstiloometehnikat määratleb Avestik paratekstis ise „*cut, copy & paste*” (Avestik 2000: 1). Toonane Tartu Ülikooli kirjanduse ja teatriteaduse üliõpilane Avestik kirjutas selle lühinäidendi ettekandmiseks kirjandusõhtul ning taoline tekstikatsetus oli tema sõnul mõjutatud õpingute käigus esile kerkinud teemadest: postmodernism, metatekstide teooria, intertekstuaalsus (Avestik 2021).

2010. aastal tõi Ingo Normet Vanemuise teatris lavale Mati Undi näidendi „Täna õhta viskame lutsu” pealkirja all „Huntluts” ning tegi ühtlasi tekstis ka mitmesuguseid muudatusi. On siiski küsitav, kas tehtud muutused annavad põhjust kõnelda uuest, vähemalt osaliseltki autonoomsest adaptatsioonist, pigem on tegu eelmise adaptatsiooni kärbitud ja tihendatud redaktsiooniga. Tegelaste nimistust on kadunud mitu Undi loodud tegelast: muulased Bolotov ja



Sumpfentrop ning Uduvere Mall, kellest sai Undi näidendis Lible naine. Olulisim kärbe ongi muulaste kaotamine: nii taandub üks Undi näidendi läbivaid teemasid, rahvusküsimus ja enesemääratlemise võimalused, võrdlemisi vähetähtsaks. Muuhulgas on Normet loobunud parve uputamise ja selle ülestunnistamise liinist, mis samuti rahvusküsimusega seotud. Mõningatel juhtudel, kus see on tegevustiku arenguks hädavajalik, paneb Normet muulaste repliigid teiste tegelaste suhu. Näiteks meeste sõttaminekule eelnevas stseenis „Maailmasõda” toovad õpetaja Laur ja Kiir Sumpfentropi ja Bolotovi asemel teateid sõjaalguse sündmustest, nagu ertshertsog Ferdinandi tapmine ja Saksa vägede sissetung Poolasse (Unt, Normet 2010: 73). Ka on Normeti redaktsioonis hõrenenud (ehkki mitte päriselt kadunud) metatasandi kohalolu: väljaasteid sündmustikust ning kommentaare tegevustiku tekstuaalsele ja teatraalsele olemusele on märgatavalt vähem. Väiksemaid kärpeid leiab ka stseenide seest. Muudetud on alapealkirja: Undi määratluse „Pildikesi vooremaalaste elust kolmes vaatuses” asemel on „Huntlutsu” tiitellehele kirjutatud „Lugu Lutsu teemadel kolmes vaatuses”. Žanri vahetamine annab täpselt edasi tehtud muudatuste olemust: Normeti redaktsiooni iseloomustab võrdluses Undiga pildikeste asendumine terviklikuma looga, fragmentaarse struktuuri muutumine narratiivsemaks.

Need mitmekordsed adaptatsioonid on intrigeerivaks näiteks, kuidas intertekstuaalse võrgustiku sees hakkavad tekstid genereerima üha järgmisi tekste. Küsimus teksti originaalsusest ja algupärast muutub üha vähem oluliseks, tekstidevaheline vastastikmõju loob uusi piiritletud tervikuid, mis on eelmistega tihedates suhetes. Arvatavasti on sellised mitmekordsed adaptatsioonid võimalikud vaid „Kevade” mõõtu tüvitekstide puhul, kus alusteksti kohalolu on vastuvõtjale mõningal määral tajutav ka siis, kui sellest väga kaugele minnakse.

### **3.2. Juhtumianalüüs. Sauna-stseen erinevates adaptatsioonides**

Näitlikustamaks tüpoloogiat vaatlen lähemalt „Kevade” II osa XV ja XVI peatüki ehk saunaepisoodi ülekandumist erinevatesse adaptatsioonidesse. Tegu on ühe adaptatsioonides enim kasutatud peatükiga, mille tõlgendused on intrigeerivalt erisugused.

Lühidalt saunaepisoodist ja sellele vahetult eelnenust. „Kevade” II osa VIII kuni X peatükini kirjeldatakse Kiire venna ristseid. Toots ja Kiir joovad ära pudelitäie veini. Kiir jääb magama, Toots paneb keset ristimistalitust üürgama grammofoniplaadi lauluga „Minge üles mägedele”. (Luts 1999: 243–265) XIII peatükis saabub Toots ristsetejärgsel ööl koolipoiste magamistuppa, jutustab koolivendadele juhtunust ja saab köstri käest valjult noomida (samas, lk 285–294). XV peatükis jõuab kooli Kiir. Algab geograafiatund, kuid Kiir ei pea kaua tunnis vastu, vaid palub välja. Toots järgneb Kiirele kartusega, et kui too öökimisega vahele jääb, siis paljastub

eelmise päeva jooming. Toots viib Kiire sauna ja kamandab lavale. Ta sunnib Kiire lahti riietuma ning hakkab ise sauna kütma. Toots topib saunaahju kubutäie hagu, kuid saun ei lähe niipea soojemaks. Tootsile meenub poolelijäänud tund ja ta jätab Kiire sauna, haarates endalegi märkamata kaasa tolle riided. Toots avastab kaasavõetud riided alles koolimajja jõudes ja peidab need miskipärast sahvris leivakotti. (Samas, lk 301–308) XVI peatükis avastab Kiir, et ta riided on kadunud, ja kuuldes, et keegi tuleb sauna, peidab end tünni. Tulija on kirikumõisa rentnik, kes avastab Kiire tünnist, kamandab ta välja, paneb talle selga oma kasuka ja läheb Kiire riideid otsima. Oodates kuuleb Kiir, et keegi krõbistab saunanurgas, otsustab põgeneda ja jookseb sahvrisse. Köster näeb, et keegi tormab püksata üle kooliõue, uurib rentnikult ja kooliõpetajalt, kes see võib olla, kuid rentnik ei reeda Kiirt. Rentnik ja kooliõpetaja üritavad Tootsi käest riideid kätte saada, kuid Toots ajab riiete varguse möödasõitnud harjuklase süüks. Sahvris kohtuvad Toots, kes tuli Kiire riidele järele, ja Kiir, kes end seal varjab. Kiir riietub ning poisid naasevad peatüki lõpuks koolitundi. (Samas, lk 309–318)

Oskar Lutsu „Tootsi lugudes” on saunaepisood adaptatsiooni teine pilt. Esimeses pildis saabub Toots Kiirte juurest ristsetelt koolimaja magamistuppa ja annab ülevaate seal toimunud. Teine pilt leiab aset järgmisel päeval, algab sauna eeskojast, misjärel liigutakse leiliruumi. Omaenda teksti adapteerides püüab Luts võimalikult palju alusmaterjalist ära kasutada. „Kevades” jutustaja teksti, siirdkõne või siirdmõttena antud lõigud integreeritakse tegelaskõnesse. Näiteks siirdmõtet „Õigus! Saun oli kõige parem koht, kuhu varjule võis minna. Kuidas tema, Toots, nii totter oli, et ta kohe selle mõtte peale ei tulnud!” (Luts 1999: 303) väljendab adaptatsioonis Tootsi repliik „See on see kõige parem koht. Pagan, kuda ma nii totter olin, et ma enne selle peale ei tulnud.” (Luts 1929: 20) Selle meetodiga kaasneb mõttekordusi ja üleseletamisi, tegelaste repliigid on võrdlemisi pikad ja paljusõnalised. Sarnaselt alustekstiga vahendab adaptatsioon mitte ainult tegelaste omavahelist vestlust, vaid ka nende sisekõnet, tehes selle kuuldavaks.

TOOTS (*endamisi*). Sinine, sinine, sinine . . . Näe, kas põle see süsi, see mis praegu ahjust kukkus, inimese pea sarnane. Ja peris niisuke tuttav nägu teisel, just kui . . . (*Kohkunult.*) Julk-Jüri tõbras. Vaata kus ometi! Jah, jah, Julk-Jüri pragas täna minuga koolis. Milla ta n'd küll ei praga. Aga praegu? Praegu ma ju kah olen koolis. (*Paneb sõrme suhu.*) Aga . . . aga . . . (*Väga kohkunult.*) Oh, sa sinine, punane, must ja savikarva kurivaim, praegu on ju geograafia tund! Ja mina küsisin ennast ainult mõneks minutiks välja . . . Aga istun nüüd siin ja kütan saunaahju. (*Haarab Kiire riided sülle ja jookseb saunast välja.*) (Luts 1929: 24)

Pärast Tootsi lahkumist siseneb sauna rentnik. Kuulnud Kiirega juhtunust, läheb rentnik Kiire riideid otsima. Kiir põgeneb saunast, põhjendades vaataja jaoks oma tegevust lausetega „Kes seal ahju taga on? Uuh, ma kardan.” (Luts 1929: 27) Situatsioonikoomikale rajatud tihedatest liikumistest sauna, sahvri ja koolitoa vahel on Luts adaptatsioonis loobunud. Järgmine pilt leiab aset maateaduse tunnis – see on sama situatsioon, kuhu Toots teisest pildist lahkus, kuid tundi on

jõudnud riitununa ka Kiir ning kahe pildi vahetut ajalist järgnevust ei signaliseerita kuidagi. Pigemini jääb mulje, et fiktsionaalse maailma siseselt ei ole tegu vahetult järgneva seigaga ega isegi sama päevaga – Kiire pohmelusest ning saunaskäigust ei tehta vähimatki juttu ja Toots on koolitunnis koos kodunt kaasa võetud kutsikaga. „Tootsi lugude” ajapoeetika on mänguline, ühtpidi luues ja teisalt tühistades võimalikke kronoloogilisi seoseid. Kokkuvõttes jääb saunaepisood „Tootsi lugudes” küllaltki eraldiseisvaks pildiks, millel ei ole otseseid ja möödapääsmatuid narratiivseid sidemeid teiste piltidega – saunastseen juhatakse küll eelnevalt sisse, kuid sellele ei järgne midagi, mis saunastseenist otseselt võrsuks. „Tootsi lugude” dramaturgiline sidusus on nõrk.

Andres Särevi dramatiseering „Kevade” koosneb kuuest pildist, saunaepisood sisustab neist viienda. Trükiväljaande saatetekstis on märgitud: „Maalavadel, kus sauna-dekoratsiooni seadmine peaks valmistama raskusi, võib 5. pildi jätta mängimata.” (Luts, Särev 1938: 3) See iseloomustab hästi saunaepisoodi lõtva seotust ülejäänud sündmustikuga: lugu ei kannata, kui episood kärpida. Tootsi ja Kiire napsutamist ning ristsetel toimuvat ei näidata, küll aga jutustab Toots sellest koolivendadele neljandas pildis. Viies pilt algab sauna eeskojast ja liigub edasi sauna. Ka Särev kasutab võimalikult palju alustekstis antut, väikeste omapoolsete muganduste ja kärbetega. Kui Kiir on laval ja Toots kütab ahju, jutustab Toots Kiirele oma eelmise õhtu kabeliskäigust ning Rootsi ajal kabeli kohal asetsenud lossist, lossi peremehest von Jõmmist, tema tütrest Roosalindest ja röövrüütel von Siiepokist, peidetud varandusest ja seda valvavatest jeekimitest. (Luts, Särev 1938: 85–89) Jutt on pärit „Kevade” II osa XXIII peatükist, kus Toots räägib seda koolivendadele uinumise eel kooli magamistoas (Luts 1999: 366–379). Lugu on edasi antud alustekstiga võrreldes lühendatult, Imeliku ja teiste kuulajate vaheküsimused ja kommentaarid on paigutatud Kiire suhu. Homodiegeetiline transpositsioon muudab saunastseeni õhustikku, mahendab Tootsi ja Kiire konflikti, tähelepanu nihkub Kiire pohmelliravilt loole, probleemi kaal nõrgeneb ning kaks antipoodi teevad koostööd, pühendudes jutustusele, üks esitaja, teine kuulajana. Toots lahkub saunast koos Kiire riietega, et minna rehkendustundi. Vahepeal käib saunas rentnik, peab Kiirega dialoogi ja lahkub. Seejärel naaseb Toots, poetab Kiire riided sauna ukse alla ja hiilib ise redelist üles sauna pööningule, etendades jeekimit ja häälightsedes: „Tot, tot, tot... tot, tot, tot... tot, tot, tot... Vurra, vurra, vurra... tot, tot, tot...”. (Luts, Särev 1938: 93) „Kevade” II osa XXIII peatükist pärit kollimäng on toodud saunastseeni. Von Jõmmi jutustuse lõimimine saunastseeni teenis seega stseeni puänteerimise eesmärki. Särev on selles dramatiseeringus tõstnud elemente ja motiive ühest episoodist teise, konstrueerinud uusi loogikaid, mis mõjuvad sageli sujuvamalt ja psühholoogiliselt motiveeritumalt kui alustekst. Viienda pildi finaali lahendab Särev füüsilise komöödia laadis. Kiir põgeneb saunast, avastab oma riided, kuid ei jõua neid hirmunult selga panna, vaid jookseb rөөkides minema. Sauna tuleb aga köster, hüüdes vihaselt kaks korda „Oh

sa kurivaim!”, seejärel saab ta remargi kohaselt „Tootsi harjast kinni ja puistab teda”. (Samas) Kõik see toimub Särevil peaaegu sõnadeta, üksikute hüüatustega. Tegelaste sisekõnet Särev oma dramatiseeringus (erinevalt näiteks „Tootsi lugudest”) pikkade lausetena ei väljenda – tegelaste sisemuses toimuv on aimatav väliste tegevuste kaudu, mõjudes seega lavapärasemalt. Situatsioone ümber tõstes ja teisendades väldib Särev uute repliikide juurdekirjutamist ning piirdub alustekstist pärit tekstimaterjali kasutamisega. Tegu on igati tüüpilise dramaatilise ümberjutustusega: alustekstist filtreeritakse kõige lavalisem osa, seda pisut ümber struktureerides, kuid põhjalikest kontseptuaalsetest täiendustest ja teksti lisamisest hoidudes.

Hans Luige dramatiseering jaguneb viide vaatusesse, ristimisele ja saunasündmustele on reserveeritud neist keskmine, kolmas vaatus. Esimest korda esitatakse adaptatsioonis ka Kiire venna ristseid, mitte üksnes ei kõnelda neist. Tegevuse kronoloogiat on tihendatud: saunaskäik ei toimu järgmisel koolipäeval, vaid ristsete ajal. Toots ja Kiir avastavad veinipudeli. Sellele sündmusele järgneb remark: „Valgus kustub ning kui see uuesti süttib, oleme saunas, kus Toots ja Kiir on parajasti veinipudeli tühjendanud.” (Luts 1955: 41) Kahtlemata muudab see transformatsioon ka tegelaste seisundit: saunas ei ravita järgmise päeva pohmelli, vaid tegeldakse vahetult joobe ja alkoholimürgituse nähtudega. Tegelaste käitumises ja tekstis see muutus aga eriti ei kajastu: tekst pärineb ikka suuresti alustekstist, dramatiseerija jätab joobeastme kujutamise lavastaja ja näitlejate hooleks. Võrreldes alusteksti ja varasemate adaptatsioonidega on saunastseen lühem, Luik on vestlust tihendanud ja repliike lühendanud. Alustekstis siirdmõttena antu on jaotatud tegelaste vahel. Näiteks Tootsi mõttekäigu „Õlu ja lihtviin lasevad endid palju kergemini välja higistada, aga kust seda õlut ja lihtviina võtta, kui vein juba kord kehas on” (Luts 1999: 305) põhjal on Luik moodustanud Tootsi ja Kiire repliid:

TOOTS: /.../ Õlu ja lihtviin lasevad endid palju kergemini välja higistada.

KIIR: Aga kust seda õlut ja lihtviina võtta, kui vein juba kord kehas on? (Luts 1955: 43)

Toots lahkub saunast Kiire riietega (kuhu ta läheb ja miks riided kaasa võtab, ei selgitata). Kiir leiab nõorsaapad ja mütsi, mis Tootsil joostes maha pudenevad, sätib „vihakontsu viigileheks” (Luik (1955: 44) lisab remargis taolise võrdluse) ja hakkab Tootsi taga ajama. Taas on dramatiseeringus stseeni muutus märgitud valguspildi vahetusega: tegevustik kandub Kiirte söögituppa, kuhu Toots Kiire riietega jõuab, ristsete ajal grammofoni tööle paneb. Saabub härra Kiir, kelle viha eest Toots põgeneb; köster ja härra Kiir asuvad teda jälitama, pörgates ukse kokku poolalasti Kiirega, kellele köster ja Kiire papa „esimesest üllatusest toibudes oma viha välja valavad” (Luts 1955: 45). Selle jaoks Luik lisateksti ei kirjuta: viha väljavalamine peab laval toimuma sõnatult. Luik lähtub küll dramaatilise ümberjutustuse printsiipidest (alusteksti materjali mahukas kasutamine, lisanduste

vältimine), kuid läheb alusteksti loogikast kaugemale kui Särev. Erinevalt Särevist viitab Luik remarkides juba lavaoludele (valguskujundusele).

Nagu Hans Luik, nii on ka Voldemar Panso oma dramatiseeringus saunastseeni üles ehitanud nii, et see leiab aset ristsete ajal, mitte järgneval päeval. Ka Panso kirjeldab remarkides lavareaalsust („Valgus kandub ette prostseeniumile, kus sõbrad, kes veinipudeli peaaegu tühjaks joonud, magavad nagu kaks inglit.” (Luts, Panso 1969: 77)) Toots ajab Kiire üles, hiilitakse teise lavaserva ehk sauna (samas, lk 78). Saunadialoog on antud seniste adaptatsioonidega võrreldes kõige napimalt, tihedatumalt. Selle katkestab väline sündmus: toast hakkab kostma ristimistalitus ja laul. Toots, Kiire riided kaasas, hiilib tuppa ja paneb grammofoni mängima. Kiire-papa viha eest põgenev Toots põrkab „keset lava kokku toa poole tuigerdava alasti Kiirega. Ristimistoas jätkub pühalik laul. Piduliste palge ette õõtsub alasti ja kahvatu Kiir ja hõikab: „Papa!” Üldine jahmatus.” (Luts, Panso 1969: 80) Riiete saaga jääb lahendamata, hiljem selle juurde tagasi ei pöörduta. Panso dramatiseeringus on stseenid tihedalt kokku lõigatud, juba liigutakse edasi järgmise tegevusliini, antud juhul Arno ja Kuslapi konflikti juurde, mis meeleolult eelnevale kontrasteerub. Lavastajadramatiseeringu tunnustena hakkavad silma tihe ja kontseptuaalne montaaž, tulevase lavastuse tähenduslike detailide kirjeldamine, reaalse maailma (lava) ja fiktsionaalse maailma (Kiirete kodu, saun) segunemine.

Kalju Komissarovi ja Kalju Orro dramatiseering tihendab samuti tegevustikku, kuid järjestab sündmused teisiti: Toots ja Kiir avastavad sahvrist veinipudeli, lähevad seda sauna tühjendama ning jäävad seal magama; Toots ärkab ristimistalitust kuulates, läheb tuppa ja paneb mängima grammofoni; seejärel naaseb sauna ja ajab Kiire lavale. Saunaepisood ise on esitatud küllaltki lühidalt, Toots lahku saunast Kiire riietega, jättes Kiire lavale – seejärel kandub tegevustik edasi vaheriide ette, kus leiab aset juba Arno ja Kuslapi kohtumine koolitoas. Saunaepisood jääbki puänteerimata, Kiire edasist saatust ei näidata ja sellest ei räägita. (Luts, Komissarov, Orro 1983: 29–31) Kui Kiir järgmist korda tegevustikuga liitub, on aeg fiktsionaalses maailmas nii palju edasi liikunud, et saunas sündinule ei viidata.

Tegevustiku ülesehitus Toomas Lõhmuste dramatiseeringus toetub Kiire ristsete puhul Komissarovi–Orro versioonile: Toots ja Kiir lähevad sauna veini jooma, Toots katkestab ristimistalituse, naaseb sauna ja kamandab Kiire lavale. Toots lahku saunast pomisedes „Sinine, sinine”, misjärel „Ahastav porgandpaljas Kiir jookseb lõdisedes varruliste sekka” (Luts, Lõhmuste 2002: 62–65). Kiire repliigile „P-p-a-p-a-pa” järgneb remark „Naiste kiljudes põgenemine” (samas, lk 65). Lõhmustele on omane sündmuste lahendamine nappide, kuid reljeefselt edastatud tegevustega, mis sageli kasvavad auditiivseteks ja visuaalseteks kujunditeks.

Väärrib tähelepanu, kuidas saunaepisood on Hans Luige, Voldemar Panso, Kalju Komissarovi–Kalju Orro ja Toomas Lõhmuste töötlustes omandanud uue, alustekstist erineva kuju: ta on järjekindlalt tõstetud kokku ristsete ajale, loobudes Lutsu kronoloogiast, mille järgi toimub saunaskäik järgmisel koolipäeval, tundide ajal. Kuigi seda kuskil otsesõnu välja ei öelda, muutub sellega seoses ka tegevuspaik: kirikumõisa saunast, kus leiab aset Lutsu kujutatud sündmustik, saab dramatiseeringutes Kiire perekonna saun. Kõigil mainitud juhtudel on loobutud kirikumõisa rentniku tegelaskujust, saunaskäigu lõpplahendus saabub seoses paralleelselt toimuvate ristsetega (Luik, Panso, Lõhmuste) või jäetakse sootuks lahti (Komissarov–Orro). Seos alustekstiga hõreneb, saunaepisood kinnistub uude konteksti, mis kandub ühest dramatiseeringust üha järgmisse.

Priit Pedajase dramatiseering naaseb autorilähedasema versiooni juurde: saunaskäik toimub ristsetele järgneval päeval. Dramatiseeringus on sees ka ristsete ning neile järgnev õhtu, mil Toots pörkub koolipoiste magamistoas köstriga. Dramatiseeringu tegevustik hargneb kohati määratlemata ruumides: ööle koolitoas järgneb napp remark „Kiir tuleb” (Luts, Pedajas 2005: 59), misjärel Toots ja Kiir lähevad sauna. Saunadialoog ise on antud napolisõnalisena. Toots lahkub Kiire riietega, Kiir peidab end samme kuuldes tünni, ilmub rentnik, ajab Kiire tünnist välja ning Kiir jookseb rentniku nähes minema. Steen lõpeb selge lahenduseta, tegevustik jätkub juba Tootsi ja Visaku stseeniga gloobuse teemal. Pedajasele on iseloomulik tegelaste ilmumine ja kadumine ilma otsese aegruumilise loogikata, nad tulevad eikuski ja lähevad eikuski, liiguvad vastavalt loo vajadusele, saabudes läbi mängima üksikuid märgilisi steene.

Lavastajadramatiseeringud võivad sündmusi alustekstist erinevalt kokku monteerida, kuid sellega ei kaasne olulisi interideoloogilisi ega -temporaalseid muutusi. Kui juba Luige dramaatilises ümberjutustuses ja hilisemates lavastajadramatiseeringutes viidati lavareaalsusele, siis Mati Unt läheb selle presenteerimisega veelgi kaugemale ning muudab reaalse ja fiktsionaalse ruumi suhte mänguliselt mitmetähenduslikuks. Näidendis „Täna õhta viskame lutsu” hargneb järgnev dialoog:

*Ääbunud Kiir kraaksub.*

TOOTS (*tuleb, enne Kiire nägemist*): Lastud vares. Vaja vaadata, ehk saab kätte. (*Näeb Kiirt.*) Mes viga?

KIIR: Süda läigib.

TOOTS: Mesperast ta läigib? Mine lavale, mine lavale. Ja võta riidest lahti. Ku laval igistad natuke, on keik nigu piuga pühitud.

KIIR: Lavale ja riidest lahti!? Kuda ma siin laval ikke riidest lahti võtan?

TOOTS: Võta, võta, narr, saad kaineks.

KIIR: Mul on võimatu laval lahti riietuda!

TOOTS: Miks?!

KIIR: Alasti inime läheb laval siniseks. Ma riietun parem lava kõrval lahti. (*Lahkub otsustavalt.*)

(Unt 1999a: 170)

Lava, kus lahti riietuda, pole enam üksnes sauna-, vaid ka ja eelkõige näitelava. Lugejalt eeldatakse kontekstitundlikkust, mälestust sellest, kuidas olid asjad alustekstis, mille valgusel muutub Undi

heterodiegeetiline transpositsioon tähenduslikuks. Semantilisel laetud vastandumine alusteksti loogikale on alusteksti ainelisele originaalnäidendile iseloomulik. Ingo Normeti kärbitud „Huntlutsus” see lavalemineku episood puudub – nagu märgitud, ongi metatasand Normeti redaktsioonis napim.

Näidendi „Inimesed saunalaval” saatesõnas lugejatele kirjutab Mati Unt: „Tootsi ja Kiire saunastseen oli jäänd *opus magnum*’is [näidendis „Täna õhta viskame lutsu”] välja arendamata. Tookord tundus mulle üldse, et edenduses on liiga palju tuntud kohti, mida keik nigunii tiavad. /.../ Samal aal – kuda sa instseneerid Lutsu ilma saunastseenita? Juba suure tüki tegemise puhul olin ennast kahtlustand, et teen ehk kunagi eraldi selle saunastseeni.” (Unt 1999b: 216) Lähenemisviisi, tõlgendusvabaduse ja keelekasutuse poolest sarnaneb „Inimesed saunalaval” aasta varem kirjutatud näidendiga „Täna õhta viskame lutsu”. Tegu on nii kvantitatiivsete kui kvalitatiivsete kriteeriumite järgi intertekstuaalselt intensiivse tekstiga. Uus võte on tegelasnimede kokkukirjutamine, nii et isikunimed mõjuvad arhetüüpide nimetustena, terviklike märkidena. Ka dialoogis kasutatakse nimesid alati täispikal kujul: Jooseptoots, Giurgaadniekkiir, Neiuärnja, Rajateele, Kordnikkasak. Tsitaadid erinevatest Lutsu teostest on ümber jaotatud erinevate tegelaste vahel – näiteks kõlab Arno ja Teele tuntud dialoog taevasse vaatamisest ja seal kujude nägemisest (Luts 1999: 137–138) hoopis Jooseptootsi ja Giurgaadniekkiire suus (Unt 1999b: 196). Lisaks mängule „lava” tähendusvarjunditega tematiseeritakse sauna kui tegevuspaika: Rajateele ja Neiuärnja annavad ülevaate saunakultuurist ja -traditsioonidest (samas, lk 211–212). Ühele elemendile keskendunud adaptatsioonile on tunnuslik selle elemendi käsitlemine võimalikult erinevatest vaatenurkadest, selle niiöelda tühjaks ammutamine.

Madis Kõivu näidendis „Tali” saunaepisoodi ei näidata, kuid sellele viidatakse: Kiir väljub, läkiläki peas ja ülakeha paljas, tünnist, süüdistades Tootsi oma riiete varguses. Kõivu näidendis pole põhiohk aga mitte tehtud teol endal, vaid nimelt süüdistamisel, minevikusüüle osutamisel ja arveteklaarimisel. Ülekuulajast vanahärra jätab mulje, et riiete vargus ise toimus juba koolipõlves, nüüd aga ollakse täis-, isegi vanamehed, kuid süü nõuab selgitamist, sest „kes minevikku ei mäleta, elab tulevikuta” (Kõiv 2007: 283). Siin pole tegemist nostalgiaga kuldse mineviku ja koolipõlve tempude suhtes – mängus on ülesäratatud pained, suutmatus unustada, süüst vabaneda ja süüdistamisest loobuda.

Ka Toomas Suumani „Nõiutud klassis” näidatakse saunaepisoodi tagajärgi, mitte stseeni ennast: Kiir tuleb poolpaljalt, „pikad kaltsoonid jalas ja läkiläki peas”, ning otsib oma riideid taga, püüdes abi saada uuel koolivennalt, kelleks on kirjanik Oskar Luts – kuid seda Kiir veel ei tea. Toots pahandab Kiirega, et see riievarguse ära kaebas, ning ähvardab Kiirele peksta anda. (Suuman 2016: 173–175) Saunaskäiku kasutatakse Kiire naeruvääristamise kvintessentsina – märgilise

stseenina, millesse tegelane on lõksu jäänud. Üks Kiire etteheiteid kirjanik Lutsule on saunaepisoodi naeruväärsus. „Sina /.../ paned mu südatalvel ihualasti külmale saunalavale lõdisema, et sinu lemmikud saaksid mind külma vee ja tuha ja nõega üle kallata! Sa lubad neid lahkesti varastada mu riided, valetada mulle ja minu vastu ja mõistad nad lõpuks ikka õigeks /.../!” paneb Kiir oma autorile pahaks (samas, lk 207). Pikemaid seletusi ja kirjeldusi, toimunu näitamist ei peeta tarvilikuks, vastuvõtjalt eeldatakse asjakohast teadmust.

Urmas Lennuki „Paunvere poiste igavesest kevadest” puudub saunaepisood sootuks – see on isegi ootamatu, kuna näidend koosneb suuresti aastaaegade-tsükli märgilisematest stseenidest. Kahel korral õrritatakse Kiirt Lennuki tekstis sauna-märksõnaga. Teele küsib Kiirelt, kui see lubab vabadusvõitlejaks hakata: „Ja sa ei kardagi, et köster teie kõrvad kuumaks kütab kui saunakerise, et viska leili ja hing tahab kinni jääda?” (Lennuk 2018: 21) Arno ja Kiir peituvad põõsastikku, et Teele ja Imeliku kuramaaži jälgida, Imelik pärib neid märgates: „Mis te neist kaseokstest korjate? Lähete koos sauna või?” (Samas, lk 23) Lennuki vihjete- ja allusiooniderohket lähenemist arvestades võib oletada, et sauna-seos pole juhuslik, vaid tuletab taotluslikult meelde adaptatsioonist puuduvat episoodi. Seegi on teose tervikmaailma adaptatsioonidele omane: tekstis on lünki, mille vastuvõtja peab iseseisvalt täitma. Ülejäänud adaptatsioonides saunaepisoodi ei näidata ja sellest juttu ei tehta – need on ühe elemendi kesksed adaptatsioonid, kuhu saunastseeni ei vajata.

Saunaepisoodi juures on adapteerijaid enim köitnud Tootsi ja Kiire dialoog külmas leiliruumis. Ümbritsevaid sündmusi on edasi antud erineval määral, mõnelgi puhul üksikasjadest hoidudes. „Kevade” II osa XVI peatükk, mille Luts on rajanud situatsioonikoomikale, jääb enamasti adaptatsiooni kaasamata või antakse edasi lihtsustatud kujul (Luts, Särev, Pedajas). Pigem asendatakse Lutsu koomiline sündmuste jada teistsugusega, ühendades saunastseeni Kiire venna ristsetega (Luik, Panso, Komissarov-Orro, Lõhmuste). Suurema tõlgendusvabadusega adaptatsioonides loobutakse saunastseeni näitamisest sootuks ja vihjatakse sellele, vastuvõtja lugemismälu virgutades. Erijuhtum on Undi „Inimesed saunalaval”, mis vaatleb kogu Lutsu loomingut just saunaepisoodi kaudu.

### **3.3. Adaptatsioonide muutumine ajas**

Adaptatsioonid ei suhestu üksnes alustekstiga, vaid ka üksteisega, moodustades tekstuaalse võrgustiku. Uued adaptatsioonid on mõjutatud eelnevatest, nende tõlgendusmustreid järgides või murdes. Mõjukamad adaptatsioonid on need, mis jõudnud laiemate vaatajatehulkadeni ja sööbinud kultuurimällu. Siin tuleb mängu meediumite spetsiifika: filmiadaptatsioonid jõuavad kiiresti suurema hulga vaatajateni ja jäävad vaadatavaks pikema aja vältel, kõnetades ja ühendades eri



põlvkondi. Nii on ka „Kevade”-kaanonit oluliselt kujundanud Arvo Kruusemendi 1969. aasta film. Selle mõju „Kevade” draamatõlgendustele avaldub enamasti ootushorisoni kaudu – publik ootab adaptatsioonilt kindlaid tegelasi ja stseene ning nende kujutamist teataval viisil. Päris otseseid viiteid filmile leiab adaptatsioonide tekstidest vähe: Toomas Suumani „Nõiutud klassis” lauldakse „Kui mina alles noor veel olin...” (Suuman 2016: 208); Mati Undi „Inimestes saunalaval” saadab Tõnissonist kõnelevat Neiuärnja repliiki suunis „Silme ees Lutseppa oides”, viitena filmis Tõnissoni kehastavale Ain Lutsepale (Unt 1999b: 208).

Ootuspäraselt on aja jooksul jälgitav liikumine suurema tõlgendusvabaduse suunas: dramaatilise ümberjutustuse juurest jõutakse lavastajadramatiseeringute kaudu suure originaalsuse-taotlusega adaptatsioonideni. Esialgu intertekstuaalselt pigem selektiivsed ja struktuuralsed adaptatsioonid asenduvad aja jooksul dialoogiliste ja autorefleksiivsetega. Siiski esineb ajateljel sellest loogikast kõrvalekaldeid: Kõivu ja Undi väga suure tõlgendusvabadusega näidenditele järgnesid Lõhmuste ja Pedajase tekstid, mis järgivad pansoliku lavastajadramatiseeringu eeskujut. Neid küllaltki autoritruid tekste on võimalik vaadelda reaktsioonina väga suure tõlgendusvabadusega adaptatsioonidele. Toomas Lõhmuste sedastas oma „Kevade” esietenduse eel: „Hakata tegema mingit ekstravagantsust pole mingit tarvidust. Minu lavastus kuulub Lutsu klassikaliste tõlgenduste ritta. Loo eelis võiks olla see, et Lutsu rikkast teosest on välja toodud ja rõhutatud neid kohti, mis tavalugemisel võivad tähelepanuta jääda või laiali valguda.” (Kolk 2002) Kõivu ja Undi tõlgendusi võib nimetada tõepoolest „mitteklassikalisteks” ja „ekstravagantseteks”, erinevalt Lõhmuste tekstist ei tooda neis esile tähelepanuta jäänud tekstikohti, vaid asetatakse just kõige tuntumad episoodid uude konteksti.

Alates Oskar Lutsu „Tootsi lugudest” kuni Toomas Lõhmuste „Kevadeni” võib adaptatsioonides jälgida Arno Tali tegelaskuju ning temaga seotud tegevusliinide esilekerkimist. „Tootsi lugude” marginaalsest kõrvaltegelasest kasvab keskne tegelaskuju, kelle perspektiivist kogu „Kevade” maailma avatakse. Selline areng liigub alusteksti loogikale üha lähemale, mitte sellest kaugemale. Küllap pelgasid esimesed adapteerijad (Luts, Särev, Luik), et Arnoga seonduvais tegevusliinides napib värvikaid sündmusi, ning eelistasid sestap Tootsi-Kiire ning eestlaste-saksapoiste vastandustega seonduvat koloriitsemat huumorit ning reljeefsemaid konflikte. Esimesena nihutas fookuse Arnole Voldemar Panso, kelle lähenemist järgisid ka Komissarov–Orro ja Lõhmuste. Panso dramatiseering sündis paarkümmend aastat enne Jaan Unduski epohhiloovat Lutsu-käsitlust „Melanhoolne Luts” (1987–1988); Lutsu loomingulise melanhoolse ja eksistentsialistliku külje avamisel edestas teater sedapuhku kirjandusteadust. Arno-keskne adaptatsioon on ka Madis Kõivu „Tali”. Undi, Pedajase, Suumani ja Lennuki adaptatsioonides võib täheldada uut tendentsi: Arno on võtmetegelase positsioonilt taandumas, seevastu tõuseb vaikselt

esile Kiir, keda kujutatakse märksa mitmetahulisema karakterina kui eelnevates adaptatsioonides ja alustekstis. Undi ja Suumani adaptatsioonides püütakse Kiirt suisa otsesõnu autori ebaõiglaselt negatiivse suhtumise eest kaitsta. Sama meelt on ka Urmas Lennuk, nimetades üheks oma eesmärgiks Kiire rehabiliteerimist, kuna ta pole näinud, et ükski kirjanik mõnd oma tegelast nii halvasti kohtleks kui Luts Kiirt (Virro 2018).

Samuti paistab selgelt silma draamatekstide ruumipoeetika muutumine. Üha selgemalt teadvustatakse teatri-situatsiooni: esialgsest realismitaotlusest (Luts, Särev, Luik) liigutakse lavalise montaaži juurde, kus ruum on tinglik (kõik lavastajadramatiseeringud), ning jõutakse hiljem metateatraalse ruumipoeetika juurde (Kõiv, Unt, Suuman). Selle taustaks on üldisem teatriesteetika peavoolu muutumine, moderniseerumine. Ühtlasi väljendab see muutust Lutsu loomingu tõlgendamises: koolipoiste seikluste asemel ja kõrval nähakse „Kevades“ üha enam eksistentsiaalsemat maailmamudelit, mille edasiandmiseks sobib tinglikum ruum paremini kui realistlik koolituba.

Teater on ajasidus kunstiliik, mille klassikatõlgendustes aktiveeruvad eri perioodidel erinevad tähenduskihid. „Kevade“ kui rahvusliku tüviteksti adapteerimislugu võimaldab muuhulgas jälgida rahvusluse tematiseerimist erinevatel kümnenditel. Andres Särevi „Kevade“ dramatiseering pärineb küll omamaise kirjanduse ja rahvusliku ainese esiletõstmise perioodist, kuid eestluse temaatikat pole tekstis eriliselt alla joonitud. Hans Luige 1953. aasta dramatiseering rõhutab klassiviha, eestlaste ja sakslaste vastandust. Voldemar Panso ning Kalju Komissarov ja Kalju Orro toovad sisse ärkamisaja elemendid, nii et „Kevadest“ kujuneb vaade rahvusliku eneseteadvuse lähtekohtadesse, mida sümboliseerib ja toonitab tegelaste lapsepõlv, elukevade motiiv. Luule Epner on Panso „Kevade“ kohta kirjutanud: „Ärkamisaeg kui Eesti ajaloo kuldajastu oli Panso tõlgendusmudelis väärtustatud, isegi idealiseeritud. Asetades rõhu ajakestvale ja arhetüüpsele nii individuaalses kui rahvuslikus kogemuses, aktualiseeris Panso Lutsu „Kevade“ rahvusmüügilise tuuma. /.../ Küllap rahuldab see laulupeohõnguline lavastus emotsionaalset nälga rahvusliku enesetunnetuse ja kokkukuuluvuse järele.” (Epner 2001b: 318) Ajaliselt järgmine, Komissarovi–Orro adaptatsioon sündis 1983. aasta stagnatsiooni-sügavikus, uue venestamislaine ajal. Ühiskondlik taustsüsteem oli ärev, isegi hüsteeriline: Nõukogude tsensuur suutis Lutsu tekstist leida venevastaseid vihjeid (näiteks Teele lause, et vene keel on koolis raske, või Tootsi otsus mitte minna lumesõjas venelaste leeri) ja nõudis nende kärpimist (Vellerand 2015: 564). Ajal, mil rahvuslik eneseteadvus ähvardas laguneda, mõjus rahvusklassika poole pöördumine, hoolimata Komissarovi–Orro tõlgenduse kohati süngetest nootidest, lootustandvalt ja pidevalt.

Madis Kõivu näidendis „Tali“ ja Mati Undi näidendis „Täna õhta viskame lutsu“ kajavad tegelastevahelistes suhetes kaasa Teise maailmasõja ja Nõukogude okupatsiooni aja (iseäranis selle

algusaastate) pained. Selleks annavad ainek Lutsu eluloo hilisemad episoodid ning adapteerijate isiklik kogemus ja ajalooteadmus, mitte alustekst ise, sest nii „Kevade“ kui selle järjelugude tegevus hargneb enne Teist maailmasõda.

21. sajandi esimeses „Kevades“ taastab Toomas Lõhmuste Kõivu ja Undi tekstides kõikumata löödud pisut nukratoonilise, kuid siiski põhitoonides helge ja turvalise lapseõlve atmosfääri. Rahvuspõlvloogia kõrval aktualiseeritakse esmakordselt teatritekstis „Kevade“ religioosne mõõde. Andrus Kivirähki „Kõstris“ ja Urmas Lennuki „Paunvere poiste igaveses kevades“ võetakse rahvusliku mõtlemise teatud aspekte – võõraviha, endasse suletust – aga naeruvääristada. „Kõstris“ karikiseeritakse äärmuseni nimitelgelase põlglikku ja umbusklikku suhtumist noortes, võõrastes, naistes. „Paunvere poiste igaveses kevades“ kujuneb rahvusliku liini keskseks telgelaseks aga Tõnisson, keda kujutatakse risti pihta tulistamas, Vabadussõja kindralina koolivendi agiteerimas ja viimaks adaptatsiooni kaasajal rassiviha levitamas. 21. sajandi teisel kümnendil pole suhe eestlusega enam püha või nostalgiline, pigem osutatakse ironilises kõverpeeglis kitsarinnalise rahvuslusega seotud ohtudele.

Omamaise kirjandusklassika adaptatsioonid ja nende retseptsioon on omamoodi lakmuspaber ühiskonnas toimuvate muutuste uurimiseks: erinevate teemade esilekerkimine ja taandumine võimaldab jälgida pikemaajalisi protsesse. Uurides ühe alusteksti erinevaid adaptatsioone, tulevad reljeefselt esile nii ajastu spetsiifika kui adapteerija isikupära. Võimalus märgata ajastu toimuvaid muutusi on üks olulisi põhjusi, miks adaptatsioone senisest rohkem lugeda ja uurida, kirjandusteaduse seisukohalt väärtustada.

## Kokkuvõte

Proosakirjanduse adapteerimine draamatekstideks on aastakümneid olnud eesti lavakirjanduses oluline tekstiloomestrateegia. Adaptatsioonid on mõjutanud draamakirjanduse ja teatri arengut, aga ka kirjanduslike müütide ja tegelaskujude jõudmist rahva ühisteadvusse. Paiknedes kirjanduse ja teatri piirialal, tekitavad adaptatsioonid uurimishuvi nii kirjandus- kui teatriteaduse seisukohalt. Siin töös on olnud põhirõhk adaptatsioonil kui kirjanduslikul tekstil.

Adaptatsioonide uurimine on nii ajalooliselt kui metoodiliselt mõjutatud intertekstuaalsuse teooriast. Seepärast vaadeldi magistritöö esimeses peatükis esmalt intertekstuaalsuse teooriat ja selle väljakujunemist. Intertekstuaalse mõtteviisi eelkäijateks olid Prantsuse keeleteadlane Ferdinand de Saussure ja Vene kirjandusteadlane Mihhail Bahtin. Saussure demonstreeris, kuidas keel toimib erinevuste süsteemina. Keeleelementidel pole stabiilseid ja lõplikke tähendusi, need sünnivad üksnes suhetes teiste elementidega, seeläbi, kuidas üks element kõigist teistest erineb. Bahtin kirjeldas Fjodor Dostojevski romaanide näitel polüfoonilise romaani kontseptsiooni – polüfoonilist romaani ei valitse lõplik tekstitagune tõde ehk autoriteadvus, vaid ühte sulandumata häälte paljusus ja nendevahelised dialoogilised suhted. Saussure'i ja Bahtini teooriatest tõukudes töötas Prantsuse kirjandusteoreetik Julia Kristeva 1960. aastate teisel poolel välja intertekstuaalsuse mõiste. See tähistab teksti olemuslikku võimet suhestuda teiste tekstidega. Kristeva järgi koosneb iga tekst varasemate tekstide tsitaatidest. Kõik tekstid on dialoogis teiste tekstidega. Kirjandusteose autor tegutseb samaaegselt keeles ja kirjandustraditsioonis: valib keelest sõnu ning kirjandustraditsioonist süžeekäike, karakterijooni, jutustamisviisi, isegi lauseid ja fraase. Kõik elemendid on võimalik tagasi viia varasematele teostele.

Kristeva mõistab intertekstuaalsust laialt, igasuguse tekstuaalse väljenduse olemusliku kvaliteedina. Kirjandusuurimises on sagedamini kasutatud intertekstuaalsuse kitsast mudelit, mis on konkreetsete tekstide analüüsimisel seletusjõulisem. Selle all peetakse silmas kavatsuslikku ja selgelt äratuntavat intertekstuaalsust, millega kaasneb teksti mitmekordne kodeerimine. Saksa kirjandusteadlased Ulrich Broich ja Manfred Pfister pakkusid 1985. aastal koguteoses „Intertextualität” välja kvantitatiivsed ja kvalitatiivsed kriteeriumid, millega mõõta intertekstuaalsuse intensiivsust. Kvantitatiivsed kriteeriumid on intertekstuaalsete seoste tihedus ja sagedus ning alustekstide arv ja ulatus. Kvalitatiivsed kriteeriumid on referentsiaalsus (alusteksti tematiseerimine uues tekstis), kommunikatiivsus (intertekstuaalse seose markeeritus), autorefleksiivsus (intertekstuaalsuse kui sellise tematiseerimine), struktureeritus (alustekstide struktuurne kohalolu uues tekstis), selektiivsus (intertekstuaalse viite täpsus) ja dialoogilisus (semantiline ja ideoloogiline pinge tekstide vahel).

Intertekstuaalsuse kitsast mudelist lähtub ka Prantsuse kirjandusteadlase Gérard Genette'i uurimus „Palimpsestes: La littérature au second degré” (1982). Genette tähistab kõiki suhteid, mis üht teksti teisega seovad, mõistega „transtekstuaalsus”. Intertekstuaalsus on Genette'i järgi üks transtekstuaalsuse alaliike – kahe teksti samaaegse esinemise seos. Kokku on transtekstuaalsusel viis alaliiki, millest adaptatsiooniuringute seisukohalt on eriti oluline hüpertekstuaalsus: see hõlmab seost hilisema ja varasema teksti vahel, kui hilisem ehk hüpertekst on tuletatud varasemast ehk hüpotekstist muundamise või jäljendamise, aga mitte kommenteerimise teel.

Adaptatsioon, mida võib Genette'i järgi nimetada hüpertekstiks, on ühe või mitme teose äratuntav teisendamine uueks teoseks. Olulisemad adaptatsiooniteoreetilised käsitlused on ilmunud 2000. aastatel. Linda Hutcheoni ülevaatlikus uurimuses „A Theory of Adaptation” (2006) mõistetakse adaptatsioonina nii teksti loomisprotsessi kui selle tulemust, uut teksti ennast. Adaptatsiooniprotsessis põimuvad tõlgendav ja loov lähenemine: adapteerija on ühtaegu eelneva teksti vastuvõtja ja uue teksti autor. Interpreteerimise ja loomise pidev vaheldumine tekitab adaptatsiooni-sisese pinget. Adaptatsioon on juba eksisteeriva loo kordamine, kuid mitte koopia: kordamisega kaasneb alati muutus. Sellisena on adaptatsioon ühtaegu autonoomne tekst ja kultuuriline teine. Adaptatsioon on üks intertekstuaalsuse vorme – selle retseptsioon oleneb suuresti sellest, kui hästi tunneb vastuvõtja adapteeritud tekste.

Laias tähenduses on adaptatsioonid mistahes meediumis loodud tekstid, mis lähtuvad mõnest varasemast tekstist. Meediumivahetus ei ole aga adaptatsiooni defineeriv element: ka eelneva teksti teisendus samas meediumis on adaptatsioon. Selle magistritöö keskmes on intertekstuaalsed, mitte intermeedialised adaptatsioonid, täpsemalt proosateose elemente kasutavad draamatekstid (kompaktsuse huvides on neid töö vältel nimetatud lihtsalt adaptatsioonideks). Üheks adaptatsiooni alaliigiks on dramatiseering – jutustava teose ümbertöötlus draamavormi, kusjuures suures ulatuses säilitatakse alusteksti struktuur, sündmustik ja tegelaskond. Ka adaptatsioonide kui tekstide puhul on meediumite eripäral oma roll: draamateksti loomist mõjutavad teatrikoodid ja sageli ka tulevane lavastus. Magistritöös on lavastustele tähelepanu pööratud üksnes siis, kui nende mõju tekstiloomele on olnud väga määrav.

Teatrispetsiifiliselt on adapteerimist käsitlenud Margherita Laera. Ta peab varasemate lugude üle- ja ümberjutustamist ning modifitseerivat taasesitamist erinevate tekstide, lavastuste ja etenduste raames teatrile väga omaseks nähtuseks. Laera tüpologiseerib teatriadaptatsioone selle järgi, kas ja kuidas on adapteerides muudetud selliseid alusteksti tunnuseid nagu keel, märgisüsteem, meedium, žanr, kultuuriruum, ideoloogia, ajastu.

Magistritöö teises peatükis on kirjeldatud adaptatsioonide arengulugu eesti lavakirjanduses. Esimesi adaptatsioonide näiteid leiab juba rahvusliku teatri algusaegadest 1870.

aastatel. Toona jäi adapteerimine küllalt juhuslikuks ja pisteliseks. Adaptatsioonide järjepidev areng algas 1930. aastatel, mil dramatiseeringute hulk hüppeliselt kasvas. Kümnendi jooksul jõudis lavale 32 dramatiseeringut, mitmeid neist lavastati korduvalt. Dramatiseeringute tulva taustaks oli algupärase näitekirjanduse nappus ja nõrkus ning ühiskondlik tellimus rahvuslike ja elulähedaste teemade ja tegelaskujude järele. Toonane kõige olulisem ja viljakam dramatiseerija Andres Särev seadis lavatekstideks põhiliselt oma kaasaegsete autorite A. H. Tammsaare, Oskar Lutsu, August Gailiti, August Mälgu jt teoseid ning teoste tsükleid. Särev kandis alusteksti tegevuslikumad episoodid võimalikult neutraalselt draamavormi ning vältis kontseptuaalseid muutusi ja omapoolseid täiendusi. Eredate tegelaskujude ja värvikate süžeeiinide kõrval jäi Särevi dramatiseeringutes vajaka alusteksti filosoofiliste kihtide avamisest ja sellele spetsiifiliselt draama-pärase vaste leidmisest. Dramatiseeringud moodustasid sellegipoolest olulise osa 1930. aastate repertuaaripildist, nende põhjal loodud lavastused pälvisid publiku poolehoiu ja andsid näitlejatele võimaluse mitmekihiliste ja reljeefsete rollide loomiseks. Sel perioodil kujunes välja eesti lavaklassika südamik – A. H. Tammsaare ja Oskar Lutsu eepika adaptatsioonid. Nii Tammsaaret kui Lutsu on rohkelt adapteeritud ja lavastatud ka järgmistel perioodidel. Enim on tõlgendatud nende keskseid proosatsükleid, Tammsaare „Tõde ja õigust” ning Lutsu aastaegade-tsükli („Kevade”, „Suvi”, „Tootsi pulm”, „Argipäev”, „Sügis”). Neist omakorda on populaarseimad olnud avaosad, „Tõe ja õiguse” I osa ja „Kevade”. Kummagi alusel on loodud ligikaudu viisteist adaptatsiooni, mis alusteksti tervikuna interpreteerivad, lisaks on draamatekstides kasutatud Tammsaare ja Lutsu üksikuid tegelasi või episoodide.

1960. aastatel, teatrikee moderniseerudes, hakkasid varasemast suuremat rolli mängima lavastaja maailmatunnetus ja tema esteetilised valikud. Selle mõjul muutus ka adapteerimisstrateegia. Murranguline oli siin lavastaja Voldemar Panso looming. Panso dramatiseeringutele oli omane tugev tõlgenduslik rõhuasetus: need ei püüdnud alusteksti tegevustikku neutraalselt vahendada, vaid keerlesid ümber ideelise telje. Panso tekstidele on tunnuslikud puänteeritud stseenid, teravad kontrastid, tähenduslikud motiivikordused, sisemine rütmistatus, filmilikult tihe montaaž. Adapteerimiseks valis Panso mitmekihilisi ja mõttemahukaid, enamasti kirjandusklassikasse kuuluvaid tekste ning tõi esile oma kaasajas kõnekaid aktsente. Seejuures hoidus ta juurdekirjutustest, kontseptsioon avaldus alusteksti elementide originaalses kompositsioonis. Panso tööde hulka kuulusid „Tõe ja õiguse” II, III ja V osa dramatiseeringud (vastavalt lavapealkirjadega „Inimene ja jumal“ (1962), „Inimene ja revolutsioon“ (1970), „Inimene ja inimene“ (1972)), „Kevade” (1969), aga ka toonase noore autori Mats Traadi panoraamse ajaloolise lühiromaani „Tants aurukatla ümber” dramatiseering (1973).

1990. aastatel eesti kirjanduses ja teatris juurdunud postmodernistliku esteetika ja elutaju mõjul on adaptatsioonid muutunud eripalgelisemaks. Üha sagedamini luuakse adaptatsioonides proosateoste ainetel uusi fiktsionaalseid maailmu, kus mängitakse vabalt alusteksti tähenduste, kontekstide ja tegelastevaheliste suhetega. Selle lähenemisviisi kõige olulisemateks esindajateks on Mati Unt (põhiliselt 1990. aastatel kirjutatud tekstidega) ja Urmas Lennuk (alates 2006. aastast kirjutatud adaptatsioonidega). Mõlemad on korduvalt adapteerinud rahvuslikku kirjandusklassikat, pöördudes üha uuesti Tammsaare ja Lutsu poole (Mati Undi „Taevane ja maine armastus” (1995) „Tõe ja õiguse” põhjal, „Täna õhta viskame lutsu” (1998) ja „Inimesed saunalaval” (1999) Lutsu teoste põhjal; Urmas Lennuki „Vargamäe kuningriik” (2006), „Wargamäe Wabariik” (2008), „Vargamäe varjus” (2010), „Vargamäe voonake” (2011), „Vargamäe unistaja” (2014), „Meie oma tõde, meie oma õigus” (2015) ja „Vai-vai vaene Vargamäe” (2017) „Tõe ja õiguse” erinevate osade põhjal ning „Paunvere poiste igavene kevade” (2018) Lutsu aastaaegade-tsükli ainetel). Nendes adaptatsioonides jäetakse sündmusi vahele või esitatakse nimme teisiti kui alustekstis ja varasemates kanoonilistes adaptatsioonides, tegelasi ühendatakse ja kärbitakse, eksponeeritakse ootamatust küljest või kujundlikul moel, nende vahekordi vaadatakse uudsest rakursist. Alusteksti ja adaptatsioonide vahel tekib tänu vastuvõtja ootushorisonidile tugev semantiline pingeline. Undile oli omane metatekstuaalne lähenemine, tema adaptatsioonid toimivad sageli alusteksti kommentaarina, mistõttu on neid alusteost tundmata keeruline mõista. Lennuk loob klassikateoste motiive kasutades uusi terviklikke lugusid, mida on hõlbus jälgida ka alusteksti nüansse mäletamata, kuid just kõrvutuses alustekstiga ilmneb nende dialoogiline, mänguline ja kohati provokatiivne intertekstuaalne olemus.

Kolmas peatükk käsitles adaptatsioonide liike ja arengut Oskar Lutsu jutustuse „Kevade” tõlgenduste näitel. „Kevade” sündmustiku, tegelaste või motiivide põhjal on vahemikus 1929–2018 loodud üle 20 draamateksti. Nende alusel visandati magistritöös adaptatsioonide tüpoloogia, mis lähtub intertekstuaalsuse määrast ja avaldumisvormidest. Kuigi tüpoloogia on loodud konkreetse näitematerjali pinnalt, on see ülekantav teistegi teoste adaptatsioonidele. Adapteeerimisviisid on üksteisest välja kasvanud, seejuures pole uute lähenemiste lisandudes ükski varasem adapteeerimisstrateegia lõplikult kadunud, kasvanud on adaptatsioonide mitmekesisus.

Adaptatsiooni peamised alaliigid on dramaatiline ümberjutustus, lavastajadramatiseering ja originaalnäidend alusteksti motiividel. Dramaatiline ümberjutustus annab alusteose olulisemad tegevusliinid ja värvikamad seigad edasi ilma põhimõtteliste väljajätete ja teisendusteta. „Kevade” puhul on selle näideteks Andres Särevi (1937) ja Hans Luige (1953) dramatiseeringud. Dramaatilised ümberjutustused on selektiivsuse ja struktuuraalsuse kriteeriumite järgi

intertekstuaalselt väga intensiivsed tekstid, kus dialoogiline suhe alustekstiga on küllalt nõrk ning autorefleksiiivsus puudub täiesti.

Lavastajadramatiseering lähtub lavastajakontseptsioonist ning orienteerub selle realiseerimisele konkreetsetes lavastuses. Sageli sisaldavad lavastajadramatiseeringud märke lavareaalsusest, konkreetseid lavastussuuniseid ning visandavad kirjasõnas tulevase lavastuse visuaalseid ja auditiivseid kujundeid. „Kevade” põhjal on lavastajadramatiseeringud kirjutanud Voldemar Panso (1969), Kalju Komissarov ja Kalju Orro (1983), Toomas Lõhmuste (2002) ning Priit Pedajas (2005). Lavastajadramatiseeringu loojaks ei pruugi alati olla lavastaja – tema nägemusega arvestava teksti võib kirja panna ka keegi teine. Lavastajadramatiseeringu defineerib tulevase lavastuse suur mõju tekstiloomele, mistõttu lavastajadramatiseeringud jäävad enamasti seotuks ühe konkreetse lavastusega ega saa aluseks järgmistele. Intertekstuaalne selektiivsus ja struktuuraalsus hakkavad lavastajadramatiseeringutes taanduma, andes ruumi varasemast dialoogilisemale suhtele alustekstiga, aga mitte veel autorefleksiiivsusele.

Originaalnäidend alusteksti motiividel tõukub adapteerija originaalsest vaatenurgast ning rajab alusteksti elementidele tuginedes uue fiktsionaalse reaalsuse. Sõltuvalt sellest, kui suurel hulgal alusteksti elemente kasutatakse, saab need näidendid jagada ühe elemendi adaptatsioonideks ja teose tervikmaailma adaptatsioonideks. Ühe elemendi adaptatsioonid võivad kasutada üht või mitut alusteksti tegelast, episoodi või suuremat hulka alusteksti fraase, mis on algsest kontekstist lahutatud. Ühe elemendi adaptatsioonide hulgas saab omakorda eristada näidendeid, mis kommenteerivad ja täiendavad alusteksti, ning neid, mis kasutavad alusteksti tegelasi oma eesmärgi saavutamiseks, seejuures alusteksti oluliselt tõlgendamata. Esimete hulka kuuluvad näiteks Mati Undi „Inimesed saunalaval” (1999), Urmas Vadi „Head tüdrukud lähevad taevasse (teised vaatavad, kuidas ise saavad)” (2015), Andrus Kivirähki „Köster” (2016), Donald Tombergi „Arno, isa, koolimaja ja tunnid” (2017), Urmas Lennuki „Ükssarvikute farm” (2017). Ühe tegelase või episoodi esiletõstmise ja uudse avamise kaudu antakse alustekstile alternatiivne vaatenurk. Teist lähenemist esindavad Andrus Kivirähki „Paunvere inglid” (1996), mis seob Lutsu tegelased geikultuuriga, Lauri Vahtre „Eesti asi” (2006), kus „Kevade” tegelased satuvad Riigikokku, Urmas Lennuki „Mälutempel” (2018), mis jutustab klassikateoste tegelasi kasutades Eesti rahvamajade ajalugu. Need adaptatsioonid ei värskenda alusteksti lugemismudeleid, vaid peegeldavad tüviteksti motiive tugipunktideks võttes ajalugu või oma kaasaega.

Teose tervikmaailma adaptatsioonid tõlgendavad ja arendavad vabalt edasi teost kui tervikut. Erinevalt dramaatiliste ümberjutustuste ja lavastajadramatiseeringute loojatest pole seda laadi adaptatsioonide autorite sihiks alusteksti sündmustiku ülekande näidendi-vormi, vaid värskede ideestikuga draamateose loomine. „Kevade” ainetel on kirjutatud neli näidendit, mis uurivad Lutsu



teose toel rahvusluse, ajaloonarratiivide ja kirjandusmüütide toimemehhanisme. Madis Kõivu „Tali” (1995) toob „Kevade” tegelased aastaegade-tsükli järgsesse perioodi, 1940.-50. aastatesse. Helged lapsepõlvemälestused hinnatakse sõjatrauma toimetel ümber, uus ühiskonnakorraldus tühistab kuldse mineviku müüdi ning muudab sealsed sündmused vastandumiste ja pealekaebamiste ajendiks. Mati Undi „Täna õhta viskame lutsu” (1998) on jõulise metateatraalse ja -kirjandusliku tasandiga mäng arvukatest Lutsu teostest pärit motiividega. Aastaegade-tsükli kui rahvusmüüdile toetudes vaadeldakse rahvus- ja inimsuhete variatsioone 20. sajandi vältel. Tooni annavad sajandilõpu apokalüptilised meeolud ja mütoloogiline elutunne, mis erinevad ajalõigud korduste kaudu kokku seob. Toomas Suumani „Nõiutud klass” (2011) käsitleb kirjanik Lutsu, tema tegelaste ja lugejate vastandamise kaudu autori võimetust suunata oma teoste tõlgendusi ning võitleb suure kirjanduse müstilisuse ja äraseletamatuse eest. Urmas Lennuki „Paunvere poiste igavene kevade” (2018) demonstreerib Lutsu tegelaste arhetüüpe võimendades, kuidas igavene igatsemine ja vastandumine pärsib täisverelist elamist, ning teeb kuuldavaks-nähtavaks tegelaste mahavaikitud tunded ja unelmad. Kõik neli on intertekstuaalselt intensiivsed tekstid, kuid see ei avaldu niivõrd rohketes tsitaatides, kuivõrd dialoogilises, isegi poleemilises suhtes alusteksti ja selle varasema retseptatsiooniga. Kõivu, Undi ja Suumani näidendid on tugevalt kommunikatiivsed ja autorefleksiivsed: adaptatsioonide sees osutatakse selgesõnaliselt Lutsu „Kevade” kui alusteksti olemasolule, tegelaste hulgas on Oskar Luts, kes oma loomingut kommenteerib.

Jälgides adaptatsioonide muutumist ajas, võib näha liikumist alusteksti-lähedaste interpretatsioonide juurest üha iseseisvama tekstiloomeni. See protsess pole siiski ühesuunaline: Madis Kõivu ja Mati Undi suure tõlgendusvabadusega adaptatsioonidele 20. sajandi lõpus järgnesid uue sajandi alguses Toomas Lõhmuste ja Priit Pedajase kaanonitruud lavastajadramatiseeringud. Kirjandusklassikat adapteerides rõhutatakse eri perioodidel alusteksti erinevaid aspekte. „Kevade” adaptatsioonide puhul on kõnekas rahvusluse temaatika kujutamine: 1950. aastatel käsitati rahvuslust vastandumisena sakslastele, 1960. ja 1980. aastatel seostus rahvuslus millegi nostalgilise ja ihaldusväärsega; uusimates, 2010. aastatel valminud tekstides on rahvuslust võimendatud naeruväärsuseni, et näitlikustada ülearuse vastandumise ja kapseldumisega kaasnevaid ohte. Lisaks ühiskondlikele arengutele kajastub adaptatsioonides ka draamapoetika ja teatrikoodide muutumine, tinglikumate ja metateatraalsete võtete kasutuselevõtt, kaugenemine aja- ja ruumiühitsuse nõudest.

Magistritöös seati sihiks adaptatsioonide uurimine ja väärtustamine adaptatsioonidena – tekstidena, mis on eksplitsiitsetes intertekstuaalsetes sidemetes teis(t)e teksti(de)ga, kuid toimivad ühtlasi autonoomsete tervikutena. Sel moel vaadelduna pakuvad adaptatsioonid võimaluse valgustada läbi kultuuritekstide intertekstuaalne olemus ning jälgida ühiskonnas, kultuuris ja kirjanduses aja jooksul teisenevaid mustreid.

## Allikad

### Trükitud allikad

- Alfaro, María Jesús Martínez 1996. Intertextuality: origins and development of the concept. – *Atlantis*, vol. 18, no. 1/2, 268–285. Kättesaadav: <https://www.jstor.org/stable/41054827> (vaadatud 16.05.2021).
- Allen, Graham 2000. *Intertextuality*. London; New York: Routledge.
- Andresen, Nigol 1938. Kaks Tammsaare dramatiseeringut. – *Töölisteater*, 1, 3–8.
- Andresen, Nigol 1980. A. H. Tammsaare teatrifestival. – *Teatrimärkmik 1977/78*. Tallinn: Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat, 40–44.
- Aristoteles 2003. *Luulekunstist*: (poetika). Vanakreeka keelest tõlkinud ja kommenteerinud Jaan Unt. Tallinn: Keel ja Kirjandus.
- Bahtin, Mihhail 2021. *Dostojevski poetika probleemid*. Tlk Aare Pilv ja Enn Siimer. Tartu: Ilmamaa.
- Barthes, Roland 2002a. Autori surm. Tlk Marek Tamm. – Roland Barthes. *Autori surm*: valik kirjandusteoreetilisi esseid. Koost Marek Tamm. Tallinn: Varrak, 117–125.
- Barthes, Roland 2002b. Teosest tekstini. Tlk Marek Tamm. – Roland Barthes. *Autori surm*: valik kirjandusteoreetilisi esseid. Koost Marek Tamm. Tallinn: Varrak, 126–139.
- Broich, Ulrich; Pfister, Manfred 1985. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Carlson, Marvin 2003. *The Haunted Stage: the Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- EKSS. *Eesti keele seletav sõnaraamat*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus. <http://www.eki.ee/dict/ekss/>
- Epner, Luule 1999. Mati Undi lavailmad. – *Teatrielu '98*. Koost Piret Kruuspere. Tallinn: Eesti Teatriliit, 86–108.
- Epner, Luule 2001a. Lavakirjandus eesti kultuuris. – *Kloostri Internetini*. Eesti Raamatu Aasta lõpukonverentsi ettekanded Pärnus 5.–6. aprillil 2001 Endla teatris. Toim Tõnu Tender. Tartu: Eesti Raamatu Aasta peakomitee, 130–140.
- Epner, Luule 2001b. Oskar Lutsu loomingu tõlgendusmudelid 1960.–1980. aastate teatris. – *Teatrielu '99*. Koost Reet Neimar. Tallinn: Eesti Teatriliit, 309–340.
- Epner, Luule 2002. Tagasi „Kevades”. – *Teater. Muusika. Kino*, 5, 13–22.
- Epner, Luule 2005. Uus vana „Kevade”. – *Sirp*, 29.04, 10.
- Epner, Luule 2006. Saateks. – Madis Kõiv, *Näidendid I*. Tartu: Akkon, 495–503.
- Epner, Luule 2018. *Mängitud maailmad*. Tallinn–Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Genette, Gérard 1997. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Transl by Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Genette, Gérard 2018. Tekstist teoseni. – *Tekstist teoseni: valik esseid*. Tlk Anti Saar. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 267–312.
- Heinapuu, Andres 1984. Näidendi instseneeringu seade? – *Teater. Muusika. Kino*, 11, 83.
- Hennoste, Tiit 2000. Sooluts ehk torupillijoru katkestamise kunst. – *Looming*, 9, 1411–1414.
- Hutcheon, Linda 2006. *A Theory of Adaptation*. New York; London: Routledge.

- Järv, Ants 1977. A. H. Tammsaare romaanide dramatiseeringutest. – *Sõna – mõte – inimene*. A. H. Tammsaare 100. juubelile pühendatud lühiuurimusi. Koost Heino Puhvel. Tallinn: Eesti Raamat, 128–147.
- Kaalep, Ain 1987. Ühel kirjanikul, ühel teatril oli julgust... – *Sirp ja Vasar*, 26.06, 12.
- Kalmet, Leo 1937. Dramatiseeringute kaitseks. – *Teater*, 7, 251–254.
- Karja, Sven 2020. *Eesti teatrite repertuaar aastatel 1986–2006*. Doktoritöö. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Karusoo, Merle 1985. Enesehinnang, visiitkaart, nägu. – *Teatrielu 1982*. Tallinn: Eesti NSV Teatriühing; Eesti Raamat, 96–102.
- Kask, Karin 1987. *Eesti Nõukogude teater 1940–1965: sõnalavastus*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kivirähk, Andrus 2018. Köster. – Andrus Kivirähk, *Köster. Näidendid*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 83–112.
- Klaassen, O. 1977. „Kevade“ tee ekraanile. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kolk, Madis 2002. Kas Igavene Juut või rahvahuumor? Intervjuu Toomas Lõhmuste ja Jaanus Laagrikülliga. – *Sakala*, 13.02. <https://sakala.postimees.ee/2463867/kas-igavene-juut-voi-rahvahuumor> (vaadatud 19.04.2021).
- Kraavi, Janek 2019. Post-sõnastik XLVI – Apropratsioon. – *Sirp*, 10.05, 16–17.
- Kristeva, Julia 1980. Word, Dialogue, Novel. – Julia Kristeva. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art by Julia Kristeva*. New York: Columbia University Press, 65–91.
- Kristeva, Julia 1986. Revolution in Poetic Language. – Julia Kristeva. *The Kristeva Reader*. Ed Toril Moi. Oxford, Cambridge: Blackwell, 89–136.
- Kruuspere, Piret 1989. Dramaturgilise teksti käsitusvõimalusi. – *Keel ja Kirjandus*, 6, 321–327.
- Kruuspere, Piret 2005. Jaan Kross eesti laudilmal: „Pöördtoolitunnist“ „Vend Enriconi“ (2000/2005). – *Metamorfiline Kross. Sissevaateid Jaan Krossi loomingusse*. Koost Eneken Laanes. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 180–187.
- Kruuspere, Piret 2015. Voldemar Panso. – *Eesti sõnateater 1965–1985. I kd. Teatriprotsess: taustad, ilmingud, peegeldused. Lavastajaportreed*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool; Eesti Teatriliit; Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 327–365.
- Kruuspere, Piret 2017. Eesti näitekirjandus ja teater kultuurimälu meediumidena. – *Philologia Estonica Tallinnensis 2: Kirjanduse intermeedialisus*. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus, 35–58.
- Kull, Aivar 2007. *Oskar Luts: pildikesi kirjanikupõlvest*. Tartu: Ilmamaa.
- Kõiv, Madis 1998. *Kalad ja raamatud*. Tallinn: Õllu.
- Kõiv, Madis 2007. Tali. – Madis Kõiv, *Näidendid II*. Tartu: Akkon, 245–301.
- Laera, Margaret 2014. Introduction: Return, Rewrite, Repeat: The Theatricality of Adaptation. – *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*. Ed. Margherita Laera. London; New Delhi; New York; Sydney: Bloomsbury.
- Loog, Alver 2016. Tõlkes kaduma läinud peategelane. – *Teater. Muusika. Kino*, 7–8, 31–41.
- Lotman, Juri 2016. Aju – tekst – kultuur – tehisintellekt. Tlk Inta Soms. – Juri Lotman. *Kultuurisemiootika: tekst – kirjandus – kultuur*. Tlk Pärt Lias, Inta Soms ja Rein Veidemann. Tallinn: Tänapäev, 369–384.
- Lotman, Juri 2006. *Kunstilise teksti struktuur*. Tlk Pärt Lias. Tallinn: Tänapäev.

- Lotman, Juri 2013. Mälu kulturooloogilises valguses. Tlk Silvi Salupere. – *Akadeemia*, 10, 1731–1735.
- Luts, Oskar 1929. *Tootsi lood*: näidend. Tallinn: T. Mutsu.
- Luts, Oskar 1999. *Kevade*. Tartu: Ilmamaa.
- Luts, Oskar 1955. *Kevade*. Dramatiseering viies vaatuses. Dramatiseerinud H. Luik. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Luts, Oskar; Särev, Andres 1938. *Kevade*: Andres Särevi 6-pildiline dramatiseering O. Lutsu järel. Tallinn: Eesti Haridusliit.
- Maivel, Paul 1966. Paar põgusat kohtumist. – *Mälestusi Oskar Lutsust* 1966. Koost Meelik Kahu, Eerik Teder. Tallinn: Eesti Raamat, 373–374.
- Merilai, Arne 2017. Tüviteksti mõistest. – *Keel ja Kirjandus*, 10, 737–752.
- Mutt, Mihkel 1980. Millal saame hellad ühte? – *Teatrimärkmik 1977/78*. Tallinn: Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat, 55–58.
- Mutt, Mihkel 1987a. Oskar Luts ja *fin de siècle*. – *Teater. Muusika. Kino*, 1, 37–44.
- Mutt, Mihkel 1987b. Arutlusi „Tõe ja õiguse” taustal. – *Teater. Muusika. Kino*, 7, 43–55.
- Möldre, Mari 1963. *Eesriie avaneb*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Neimar, Reet; Epner, Luule 2015. Teatriprotsess üldvaates: teatrikeele uuenemine. – *Eesti sõnateater 1965–1985. I kd. Teatriprotsess: taustad, ilmingud, peegeldused. Lavastajaportreed*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool; Eesti Teatrilii; Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 84–165.
- Normet, Ingo 2002. Poola mosaiik. – Ingo Normet, *Teatrist*. Tartu: Ilmamaa, 129–138.
- Oja, Arno 1996. Inglid ja rahareha. – *Eesti Päevaleht*, 26.09. <https://epl.delfi.ee/artikkel/50731053/inglid-ja-rahareha> (vaadatud 19.04.2021).
- Panso, Voldemar 1980a. Lavastuse sünd. – Voldemar Panso, *Teatriartikleid: kas see on eilne või tänane laul?* Koost Endel Link. Tallinn: Eesti Raamat, 278–285.
- Panso, Voldemar 1980b. Täna ja homme. – Voldemar Panso, *Teatriartikleid: kas see on eilne või tänane laul?* Koost Endel Link. Tallinn: Eesti Raamat, 101–110.
- Panso, Voldemar 1980c. Varsti tuleb „Kevade”. – Voldemar Panso, *Teatriartikleid: kas see on eilne või tänane laul?* Koost Endel Link. Tallinn: Eesti Raamat, 180–182.
- Pesti, Madli 2017. Lahtised küsimused ja sõlmitud seosed. 2016. aasta teatritekstides. – *Looming*, 4, 558–566.
- Purje, Pille-Riin 2013. *Lemmikute raamat*. Tallinn: Tänapäev.
- Purje, Pille-Riin 2015. Vargamäe jääpurikad. – *Teater. Muusika. Kino*, 7–8, 22–31.
- Purje, Pille-Riin 2016. Lend pildist välja – lootuses jõuda koju. Toomas Suumani müsteeriumid [järelsõna]. – Toomas Suuman, *7 näidendit*. Rakvere: Rakvere Teater, 461–485.
- Purje, Pille-Riin 2019. *Vesiroos ja Paas*. Tallinn: Tallinna Linnateater.
- Raud, Rein 2013. *Mis on kultuur?: sissejuhatus kultuuriteooriasse*. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus; Eesti Keele Sihtasutus.
- Raudsepp, Hugo 1938. Kolm dramatiseeringut. – *Eesti Kirjandus*, 4, 215.
- Reining, Ed. 1937. Tallinna teatrielu 1936./37. a. hooaja II poolel. – *Looming*, 6, 711–717.

- Sanders, Julie 2006. *Adaptation and Appropriation*. London; New York: Routledge.
- Saro, Anneli; Toome, Hedi-Liis 2019. Kunstiliste maailmade kehastamine Karl Ristikivi „Hingede öö” näitel. – *Philologia Estonica Tallinnensis*, nr 4, 75–94.
- Saussure, Ferdinand de. *Üldkeeleteaduse kursus*. Tlk Tiit Kuuskmäe. Tallinn: Varrak.
- Semiootika* 2018. Toim Silvi Salupere, Kalevi Kull. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Siimisker, Leenu 1987a. Mis sai A. H. Tammsaare „Töest ja õigusest” K. Kure „Liigvees”? – *Sirp ja Vasar*, 27.11, 6.
- Siimisker, Leenu 1987b. Mis sai A. H. Tammsaare „Töest ja õigusest” K. Kure „Liigvees”? [järg] – *Sirp ja Vasar*, 4.12, 6.
- Sillar, Ivika 2020. Kaks korda kaks on kuus. – Ivika Sillar, *Ma käisin teatris. Valik teatrikirjutisi 1982–2020*. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool.
- Snyman, Gerrie 1996. Who is speaking? Intertextuality and textual influence. – *Neotestamentica*, vol. 30, 2, 427–449. Kättesaadav: <https://www.jstor.org/stable/43048274> (vaadatud 16.05.2021).
- Soonberg, Leo 1939. Eesti näitekirjandus 1938. a. – *Teater*, 2, 41–44.
- Suuman, Toomas 2016. Nõiutud klass. – Toomas Suuman, *7 näidendit*. Rakvere: Rakvere Teater, 153–222.
- Tamm, Marek 2012. Ennetav plagiaat. – *Looming*, 7, 1020–1023.
- Tobro, Valdeko 1982. *Teater ja film: artiklivalimik 1962–1975*. Koost Ivika Sillar. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tomberg, Donald 2017. Arno, isa, koolimaja ja tunnid. – *Vikerkaar*, 7–8, 9–19.
- Tormis, Lea 1978. *Eesti teater 1920–1940: sõnalavastus*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tormis, Lea 1980. A. H. Tammsaare 100. sünniaastapäevale pühendatud teatريفestivali lõppkonverentsi sissejuhatav ettekanne 4. juunil 1978. a. – *Teatrimärkmik 1977/78*. Tallinn: Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat, 32–40.
- Tormis, Lea 1988. „Inimene ja jumal”. Dramatiseeringust, lavastusest, vastuvõtust. – A. H. Tammsaare, Voldemar Panso, *Inimene ja jumal 1962*. Dokumendikogumik V. Kingissepa nim. TRA Draamateatri lavastusest. Koostanud ja kommenteerinud Lea Tormis. Tallinn: Eesti Raamat, 15–94.
- Tuuling, Margus 1995. Instseneering Eesti kutselises teatris 1920–40. – *Tallinna Pedagoogikaülikooli toimetised. Humaniora A3*. Toim K. Kirme, H. Vihma, M. Männiste. Tallinn: Tallinna Pedagoogikaülikool, 45–51.
- Undusk, Jaan 2016a. Melanhoolne Luts. – Jaan Undusk, *Eesti kirjanike ilmavaatest*. Tartu: Ilmamaa, 327–402.
- Undusk, Jaan 2016b. Ümberkirjutajad, torsotäiustajad, müüdimeistrid. – Jaan Undusk, *Eesti kirjanike ilmavaatest*. Tartu: Ilmamaa, 403–409.
- Undusk, Rein 1999. Oskar Luts ja kirjutamine. – *Mis on see ISE: tekst, tagapõhi, isikupära*. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 265–271.
- Unt, Mati 1999a. Täna õhta viskame lutsu. Pildikesi vooremaalaste elust kolmes vaatuses. – Mati Unt, *Hunthluts: teoseid Oskar Lutsu motiividel*. Tallinn: Kupar, 5–182.
- Unt, Mati 1999b. Inimesed saunalaval. Postsudatoorne draama ühes vaatuses. – Mati Unt, *Hunthluts: teoseid Oskar Lutsu motiividel*. Tallinn: Kupar, 183–218.

Unt, Mati 1999c. Oskar. Monoloog. – Mati Unt, *Hunthluts: teoseid Oskar Lutsu motiividel*. Tallinn: Kupar, 219–247.

Unt, Mati 2002. Hermaküla: mida võtta proosast lavale? – *Hermaküla*. Koost Luule Epner, Mati Unt, Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, 88–90.

Unt, Mati 2006. Lavaääremärkused. 2 korda 2. – Mats Traat, Voldemar Panso, *Tants aurukatla ümber 1973*. Dokumendikogumik Draamateatri lavastusest. Koostanud ja kommenteerinud Lilian Vellerand. Tallinn: Eesti Teatriliit, 358–360.

Vellerand, Lilian 2006. Eellugu. – Mats Traat, Voldemar Panso, *Tants aurukatla ümber 1973*. Dokumendikogumik Draamateatri lavastusest. Koostanud ja kommenteerinud Lilian Vellerand. Tallinn: Eesti Teatriliit, 26–36.

Vellerand, Lilian 2015. Kalju Komissarov. – *Eesti sõnateater 1965–1985. I kd. Teatriprotsess: taustad, ilmingud, peegeldused. Lavastajaportreed*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool; Eesti Teatriliit; Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 542–574.

Virro, Keiu 2018. Urmas Lennuk: ma ei ole näinud, et ükski autor oma tegelast nii halvasti kohtleb nagu Luts Kiirt. *Eesti Päevaleht*, 25.10. <https://epl.delfi.ee/artikkel/84107588/urmas-lennuk-ma-ei-ole-nainud-et-ukski-autor-oma-tegelast-nii-halvasti-kohtleb-nagu-luts-kiirt> (vaadatud 19.04.2021).

Visnap, Margot 2006. Lavastaja käes on ligimese saatus – nii saalis kui laval. – *Sirp*, 7.04, 12–13.

## **Suulised allikad**

Lennuk, Urmas 2019. Intervjuu töö autorile, 12.01. Salvestus ja käsikiri autori valduses.

## **Käsikirjalised allikad**

Avestik, Rait 2021. *E-kiri töö autorile*, 30.04.

Epner, Luule i.a.a *Proosaklassika teatrilaval*. Teoreetilisi marginaale ja pisut statistikat. Käsikiri.

Epner, Luule i.a.b. *Proosaklassika teatrilaval III*. Käsikiri.

Kõiv, Madis; Unt, Mati; Avestik, Rait 2000. *Katsu sa talvel lutsu visata*. Käsikiri Eesti Teatri Agentuuris.

Lennuk, Urmas 2017. *Ükssarvikute farm*. Käsikiri Eesti Teatri Agentuuris.

Lennuk, Urmas 2018. *Paunvere poiste igavene kevade*. Käsikiri Eesti Teatri Agentuuris.

Luts, Oskar; Komissarov, Kalju; Orro, Kalju 1983. *Kevade. Pildikesi koolipõlvest*. Käsikiri Tallinna Linnateatri arhiivis.

Luts, Oskar; Lõhmuste, Toomas 2002. *Kevade. Pildikesi koolielust*. Käsikiri Eesti Teatri Agentuuris.

Luts, Oskar; Panso, Voldemar 1969. *Kevade*. Käsikiri Tallinna Linnateatri arhiivis.

Luts, Oskar; Pedajas, Priit 2005. *Kevade*. Käsikiri Eesti Teatri Agentuuris.

Puusepp, Juuli 2016. *Mati Undi „Täna õhta viskame lutsu” tegelaskonna analüüs*. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikooli filosoofiateaduskond, kultuuriteaduste ja kunstide instituut, teatriteaduse õppetool.

Sippol, Tiia 2007. *Andres Särevi dramatiseeringud 1930ndatel: Tammsaare, Luts ja Mälk*. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikooli kultuuriteaduse ja kunstide instituudi teatriteaduse õppetool.

Unt, Mati; Normet, Ingo 2010. *Hunthluts. Lugu Lutsu teemadel*. Käsikiri Vanemuise teatri arhiivis.

Vadi, Urmas 2015. *Head tüdrukud lähevad taevasse (teised vaatavad, kuidas ise saavad)*. Käsikiri Eesti Teatri Agentuuris.

Vahtre, Lauri 2006. *Eesti asi*. Käsikiri Eesti Teatri Agentuuris.

### **Veebiallikad**

*Teatriterminoloogia*. [https://teater.ee/teater\\_eestis/teatriterminoloogia](https://teater.ee/teater_eestis/teatriterminoloogia) (vaadatud 24.03.2021).

## Summary

This master's thesis "Adaptations in Estonian dramaturgy in the example of "Kevade" ("The Spring") by Oskar Luts" studies the dramatic adaptations of the novel. Adaptations constitute an extensive and influential, but rather neglected text corpus in Estonian literature. This thesis explains the essence of adaptations and outlines their history and development in Estonian dramaturgy over the past 90 years. A typology of adaptations is developed in the example of different adaptations of "The Spring" (Kevade), a novel by Oskar Luts.

In literary and cultural research, adaptation studies gained momentum since the end of the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup> century. This was triggered by the establishment of the theory of intertextuality. The term *intertextuality*, first adopted by literary scholar Julia Kristeva in the second half of the 1960s, refers to the ability of a text to establish a dialogic relation with other texts. According to Kristeva, each text is a combination of references to previous texts. The idea of intertextuality has been further developed by several renowned literary scholars and philosophers of the 20<sup>th</sup> century. Intertextuality as an essential quality of any textual expression can be interpreted in numerous ways but literary studies are generally focused on intentional and recognisable intertextuality that involves multiple encoding of a text. One of the most thorough analysis on the subject is "Palimpsestes: La littérature au second degré" (1982) by Gérard Genette. Among several new concepts and taxonomies, Genette proposes the concept of hypertextuality, which refers to the interconnections between a successive text (hypertext) and a preceding text (hypotext).

An adaptation, or a hypertext in Genette's terms, is a recognisable conversion of a single or several literary works into a new creation. According to the theory of adaptation, an adaptation is both the process of creating a text as well as the result, or the new text. The process of adaptation is a combination of an interpretive and a creative approach: an adapter is simultaneously a recipient of a preceding text and an author of a successive text. Adaptation is a form of intertextuality: its reception is largely dependant on the degree to which a recipient is familiar with the adapted texts.

Studies by Linda Hutcheon and Julia Sanders, some of the most significant adaptation scholars, date back to the 2000s. As a wider concept, an adaptation is any text that is based on any existing text in any medium. Examples of adaptations include movies and stage productions based on a novel, video games based on a movie, etc., meaning that adaptation studies are usually intermedial. An adaptation, however, does not have to involve a change of medium, because a transformation of a pre-existing text in the same medium is also an adaptation.

This master's thesis focuses on dramatic texts that apply elements from the same pre-existing novel. Since texts rather than stage productions are central to this study, the analysis is



intertextual rather than intermedial. Dramatisation, or conversion of prose into a dramatic form, is a sub-category of drama adaptation. The extent of intertextuality in an adaptation may greatly vary and become evident only in single elements; transposing the integral structure of a source text into a target text is characteristic to a dramatisation.

The second chapter of the master's thesis focuses more closely on the development of adaptations in Estonian dramaturgy. Adaptation is an important strategy of text creation in Estonian literary and theatre history, earliest examples of which date back to the emergence of national theatre in the 1870s. The development of adaptations became more consistent in the 1930s when the proportion of dramatisations in all literature for the stage rapidly grew. Over the course of a decade, 32 stage productions were based on dramatisations, many of which were staged repeatedly. The most renowned and productive adapter of the time was Andres Särev who knew how to convert the most colourful and notable episodes of a source text into dramatic form in the most neutral way. Särev avoided conceptual changes and arbitrary additions. In the 1960s, when the language of theatre was modernised and the cognition of a stage director became more determinative, the strategies of adaptation were also subject to change. Epochal to the time was the creation of stage director Voldemar Panso. His style was more expressively interpretative: he did not intend to act as a neutral mediator of the dramatic structure of a source text but focused on central ideas, instead. Panso, too, refrained from arbitrary additions; his perception became evident from a fresh restructuring of the elements of a source text. Panso created scripts that included specific remarks and metaphors for the stage for his own productions.

In the 1990s, postmodern aesthetics became prevalent in Estonian literature and theatre, giving rise to a diversification of adaptations. The phenomenon of creating new fictional worlds from adaptations of prose, especially classic novels, was continuously increasing. It allows a liberated approach to the significances and conceptions of a source text and relationships among characters. This strategy of adaptation was characteristic to Mati Unt in the 1990s and Urmas Lennuk in the 21<sup>st</sup> century.

The third chapter studies more closely the types and development of adaptations in the example of various interpretations based on "The Spring" ("Kevade") by Oskar Luts. "The Spring", subtitled "Scenes from Schooldays" (published in 1912–1913), is one of the most iconic Estonian literary works and has been part of the compulsory reading list in Estonian basic schools for decades, which means that the book is well known to several generations. "The Spring" can be viewed as a core text that reflects and shapes national archetypes: the characters and their relationships form a unique microcosm while the events of the story have been transferred into myths that shape national self-awareness. Numerous conversions into different mediums confirm

the core position of “The Spring”. The storyline, characters, and motifs of “The Spring” inspired more than 20 dramas over the period of 1929–2018. They are the basis for a typology of adaptations presented in this master’s thesis, focusing on the interconnection of a source text and its adaptation, or the degree and forms of expression of intertextuality.

The main subcategories of an adaptation are dramatic rewriting, production-specific dramatisation, and an original play composed from the motifs of a source text. A dramatic rewriting maintains the most significant storylines and colourful events without any remarkable elisions or transformations. A production-specific dramatisation follows the vision of the stage director and is aimed at realising it in a stage production. An original play composed from the motifs of a source text depends on the unique view-point of an adapter: it is a new fictional reality created from the elements of a source text. This master’s thesis will analyse the manifestation of intertextuality in four plays based on “The Spring”, studying the functioning mechanisms of nationalism, historical narratives, and literary myths within. The four plays in question are “Tali” by Madis Kõiv (1995), “Täna õhta viskame lutsu” by Mati Unt (1998), “Nõiutud klaas” by Toomas Suuman (2011), and “Paunvere poiste igavene kevade” by Urmas Lennuk (2018). Regarding intertextuality, all four plays are highly intensive, whereas their intertextuality is not apparent from the number of quotes, but rather from a dialogic, playful, and polemic relationship with the original text and its preceding reception.

The typology of adaptations is derived from the source texts, or adaptations of “The Spring”, but can also be applied to the adaptations of other works. The means of adapting have developed diachronically, whereas adaptations of a single source text as well as a variety of works have influenced each other. No preceding adaptation strategy has been lost in the literary and theatrical landscape, on the contrary, as new possibilities were added, the typological diversity increased.

In the case of adaptations of literary classics, an emphasis put on different aspects of a source text varies in different eras. In the case of “The Spring”, the most noteworthy aspect is the manifestation of nationality: in the 1950s, nationality meant opposing the Germans, in the 1960s and the 1980s, nationality was a nostalgic and desirable concept; as for the latest adaptations made in the 2010s, the subject of nationality has been magnified to a point of being ridiculous to highlight the dangers involved with excessive opposition and encapsulation. In addition to societal developments, adaptations also express the changes in drama poetics and theatrical codes. By comparing different interpretations of the same source text with each other, we can clearly see the changes that have taken place in literature, culture, and society over time. This provides yet another reason to read and analyse more adaptations and value them in literary studies.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Priit Põldma,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Adaptatsioonid eesti lavakirjanduses Oskar Lutsu „Kevade” näitel”, mille juhendajad on Luule Epner ja Janek Kraavi, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

*Priit Põldma*  
*17.05.2021*