

Triinu Sillaste
Christopher Rajaveer
Liisbet Erepuu
Evelyn Raudsepp
Laura Kalle
Kerli Jõgi
Marju Mändmaa
Krislin Virkus
Marite Butkaite
Ingrid Kivitar
Kertu Hool

KUIDAS SELETADA
“KUIDAS
SELETADA PILTE
.. SURNUD
JÄNESELE”?

KUIDAS SELETADA
“KUIDAS
SELETADA **PILTE**
SURNUD
JÄNESELE”?

Eessõna

„Kuidas seletada „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“?“ on kogumik, mis on sündinud teatraalse lahkamise ehk etenduse süvaanalüüsi tulemusena. See sisaldab esseid, mõttekäike ja misanstseenikirjeldusi teatri NO99 samanimelise lavastuse põhjal.

Lavastuse lahtivõtjateks olid Tartu Ülikooli teatriteaduse üliõpilased „peakirurg“ Ott Karulini juhatusel. Põhilisteks ühisteks lahkamismaterjalideks oli lavastuse tekstiraamat, 25.03.2009 etenduse salvestis ja ühiskülustus 19.11.2009, millele järgnes vestlusring lavastajate ja dramaturg Eero Epneriga. Lisaks toimusid ka seminarid, kus vestluste käigus mindi aina sügavamale ja sügavamale jänese sisse.

PS! Suur aitäh teatrile NO99, et nad avasid oma ukse ja olid valmis vastama kõikidele surnud jäneest puudutavatele küsimustele.

„Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ ehk NO83

Esietendus 10. märtsil 2009

Lavastuse idee, kontseptsioon, lavastus: Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper

Tekstid: Eero Epner, näitlejad, Tiit Ojasoo, Ene-Liis Semper jt

Tantsustseen: Mart Kangro

Osades NO99 trupp: Rasmus Kaljujärv,

Risto Kübar, Andres Mähar, Miirtel Pohla,

Jaak Prints, Gert Raudsep, Inga Salurand,

Tambet Tuisk, Marika Vaarik ja Sergio Vares.

Jäneest lahkasid

Christopher Rajaveer, Evelyn Raudsepp, Ingrid Kivitar,

Kerli Jõgi, Kertu Hool, Krislin Virkus, Laura Kalle,

Liisbet Erepuu, Marite Butkaite, Marju Mändmaa,

Triinu Sillaste ja kursusejuhendaja Ott Karulin

Kujundas

Paavo Käämbre

Tartu 2010

Sisukord

Triinu Sillaste „Ka sina, Brutus!”

4

Christopher Rajaveer „Usaldusest teatri NO99
lavastuses „Kuidas seletada pilte surnud
jänesele””

9

Liisbet Erepuu „Atmosfäärist ja tähendustest,
nende loomisest ja lõhkumisest”

14

Evelyn Raudsepp „Improvisatsioon purgis/pildil”

19

Laura Kalle „Näitlejad ja rollid teatri NO99
lavastuses „Kuidas seletada pilte surnud
jänesele””

26

Kerli Jõgi „Jänes kui kujund teatri NO99
lavastuses „Kuidas seletada pilte surnud
jänesele””

33

Marju Mändmaa „Inimene (inimlikkus) ja amet
(ametlikkus) lavastuses „Kuidas seletada pilte
surnud jänesele””

37

Krislin Virkus „Kehade soovitatav sooritus”

44

Marite Butkaite „M.A.I: Jänes on surnud.
Elagu jänes!”

53

Ingrid Kivitar „Kuidas seletada surnud inimest
elavale jänesele”

66

Kertu Hool „Igaüks on kriitik”

76

Ka sina, Brutus!

Triinu Sillaste

„Berliner Ensemble on parim trupp maailmas. Nende proovid kestavad äärmiselt kaua. Moskvas kestavad mõne näidendi proovid kaks aastat ja ta tuleb kohutav. See on ebaõnn ega tõesta, et pikad proovid oleks midagi halba.“ (Brook 1993: 43) Olemata näinud ühtki teater NO99 proovigraafikut, sõandan ma siiski arvata, et ühe draamalavastuse väljatoomiseks tehtav proovide arv ületab siin majas tava „40 proovi ja ei minutitki rohkem!“. Alati ei piisa neljakümnest proovist ka teistes teatrites, nt esimesi lavastusi tegevate lavastajate, väga keerulise materjali ja/või tehnilise lahenduse puhul, fikseeritud teksti puudumise korral. Kuid plaan on vaja täita, aega pole rohkem. Teatrite rahastamine on Eestis otseselt seotud küllastajate numbriga ja sellest tulenevalt ka etenduste arvuga. Etendusasutuste Seadus (RT 2003, 51, 353) § 16 sätestab „Etendusasutustele riigieelarvest toetuse eraldamise põhimõtted“, mille alusel määratakse riigitoetus küllastaja toetusena. Toetuse saamise aluseks on n-ö riigitellimus ehk oodatav küllastajate ja uuslavastuste arv ning nende loomiseks vajaminev tööjõu kulu. Teatrite 2007. a. tulubaasist moodustas riigitoetus 61,98 %, kohalike omavalitsuste eelarvest laekunud toetused 4,72 %, piletimüügitulu 20,68 % ja muu omatulu 12,62 % (Eesti Teatristatistika 2007). Olukorras, kus riigieelarvet pidevalt kärbitakse (lisaks teatripiletitelt käibemaksusoodustuse kaotamine), on esmane vahend omatulu suurendamine piletite müügist saadava tulu abil. Mis omakorda võib suure tõenäosusega tähendada „lihtsalt söödava“ meelelahutusliku repertuaari kasvu. Kuid ei pruugi.

Hoolimata keerulisest majandussituatsioonist on teater NO99 näide suurepärasest läbilööjast ja oma reeglite kehtestajast Eesti teatrimaastikul, kes võrreldes teiste teatritega saab (või on otsustanud?) endale lubada eripärasemat (sh luksuslikumat) tööstiili ja teemade valikut. Mängides palju välisfestivalidel on teater NO99 Eesti teatri visiitkaardiks Euroopas. Ilmselt on selle teatri puhul põhjust uhkelt vastu rinda lüüa ka kultuuripoliitika esindajatel. Näiteks austas kultuuriminister oma kohalviibi-

misega oktoobris 2009. a. festivalil Baltiiski Dom mängitud etendust „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“. Lavastuses endas rõhutab Marika Vaariku Pr Kultuuriminister vajadust tutvustada Eesti kultuuri, osaleda „kunstivõistlustel“, teavitada maailma sellest, mis on Eesti... Kas teater NO99 on Eesti teatri Wunderkind? Nii nagu seda oli Bertold Brechti Berliner Ensemble, mis loodi 1949. a. Saksa Demokraatlikus Vabariigis eesmärgiga lüüa lääs kultuuriga pahviks.

Willmar Sauter leiab, et riik lõi Brechti teatri näol omale kultuurilise propaganda-instrumendi. Berliner Ensemble polnud eriline üksnes oma esteetikas, vaid kogu nn kontekstualiseeriva teatraalsuse poolest. Sauter nimetab kontekstualiseerivaks teatraalsuseks kunstilisi, organisatsioonilisi ja struktuurseid (finantsiline toetus-süsteem) tavasid, milles teatrisündmus aset leiab. Organisatsiooniliselt oli Brechti teatritele iseloomulik: kindel trupp (osales lavastamisprotsessis ka ideede genereerijana), lavastati üksnes Brechti poolt valitud näidendeid (palju tema enda tekste), tugevalt eristuv ning trupi koostöös väljatöötatud näitlemisstiil. Prooviprotsess kestis tavapärasest pikemalt ning sisaldas lisaks kunstilistele eesmärkidele pedagoogilisi – proovidesse kutsuti külalisi, tudengeid. Ning paralleelselt lavastuste ettevalmistamisega õpetati noori näitlejaid. (Sauter 2004: 8–9)

Nii nagu võib näha sarnasusi Brechti ja Ojasoo teatrite organisatsioonilistes tavades, on kattuvusi ka struktuurasetes tavades: mõlema sünni aluseks olid poliitiline otsus ja korralik eelarve. Jaak Allik leiab, et teater NO99 on loodud „riikliku kasvuhoonena“: Vanalinnastudio võlg kustutati, trupp vallandati, uus teater sai alustada puhtalt lehelt, kuid juba ennast tõestanud teatri eelarvevahenditega (Allik 2006). Vanalinnastudio juhtimisvead andsid võimaluse luua riiklik institutsioon alternatiivse (ideed kandva) teatritegemise ja -mõtte jaoks. Distantse meelelahutusele ja publiku meeldimisele orienteeritud Vanalinnastudio ning uue sisu ja esteetikaga teatri vahel on määratu, lubades tõmmata taaskord paralleeli Berliner Ensemble`iga. Brechti teater mõjus publikule kui „võõrutuskuur emotsioonisõltlastele“: tühi ja kõle lava („Ema Courage“), näitlejatevahelised distantseeritud suhted, kliiniliselt mõjuv valgus, võõritav mängulaad. (Oxfordi... 2006: 466) Loodan, et poliitiline otsus, mis pani aluse ühe teatriinstitutsiooni liikumisele ühest skaala otsast teise, oli teadlik ja „ideoloogiliselt laetud“. See oleks suurepäraseks tõestuseks, et hoolimata paljude

kultuuriinimeste skepsisest¹, eksisteerib kultuuripoliitika Eestis siiski. Või vähemalt eksisteeris aastal 2004, kui teater NO99 loodi...

Ojasoo on deklareerinud, et vaatamata (rahalistele) raskustele tuleb teha seda, mida õigeks peetakse. Ei saa pidevalt publikule vastu tulla ja numbreid lugeda. „Ja siit me jõuamegi teatri terviku, idee ja vastuseisuni. Me ei otsi kindlapeale lahendusi, ei tee kompromisse ja allahindlusi, eelkõige endale.“ (Ojasoo 2006). Õigupoolest ei tee teater NO99 allahindlusi kellelegi, isegi mitte oma juriidilisele „isale“. Teatri NO99 „Kuidas seletada...“ murrab erinevalt PÖFF-i hundist ka kodu lähedalt. Just „kasvuhoone tingimustes“ eostatud teater toob ühe aspektina lavastuses „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ välja valupunktid meie kultuuripoliitikas (rahastamine) ning kunstimõistmises, vaimu ja võimu vahekorras laiemalt. Marika Vaariku Pr Kultuuriminister seisab ülejäänud trupist eraldi – küll resoluutselt vastandudes, piire kompavalt sulanduda püüdes, kartlikult toimuvat seirates kui omamehelikult kampa lüües. Temapoolsed positsioonimuutused ei kõiguta aga võõraksolemist ja -jäämist.

Näiteks seisab võimuesindaja keset lava sirgeselgselt oma halli-värvilises lillemust-riga šikis kostüümis, ootusärevus pilgus ja näoilmes. Mehed sammuvad aeglaselt, saaki haistvate loomadena ümber naise, korda-mööda lähenedes ja naist suule suudeldes. Nagu ta polekski inimene, vaid oma puudutamise läbi õnnistust lubav pühakujuke. Tulevad ka trupi kaks naisliiget ning suudlevad ministrit suule. Soolisus kaob. Jäävad eesmärgid (meeldida ja meelitada, alandada ja alandatud saada) ning sotsiaalsed rollid. Suudlemine muutub häirivalt intensiivseks ja piinlikuks. Muusika vaikib. Minister kõnnib, häbi pilgus, kuid pea püsti, kindla sammuga uksest välja. Olukord muutub veelgi pingelisemaks ministri järgmise lavale ilmumisega, mil trupp on tegevuses loom-inimeste mängimistega, keskmes Oleg Kuliku hullunud koer-meest jäljendav Risto Kübar. Hea tava on, et proovi sisse ei marsita, kuid tundub, et miljoneid liigutatavatel inimestel on siinkohal eelis. Teade järjekordsest rahakärpest paneb koer-mehe urisedes ümber ametniku tiirutama. Stereotüüpsed „vaim“ ja „võim“ on laval kohal – esimene hullunud agressiivuses (eneseiroonia?), teine pingutatud normaalsust rõhutades. Seekord lahkub füüsilise ahistamiskatse läbi elanud ametnik juba joostes.

1 Vt nt Tsoon nr 5: vestlusring „Eesti kultuuripoliitikaks on server ja tolm selle peal“, intervjuu Berk Vaheriga, intervjuu Kaarel Ojaga; Kaarel Tarand „Iga armuaeg saab ükskord läbi“ - Sirp 20.03.2009.

Ojasoo kasutab võõritust valgustamiseks sotsiaalsete rollide vahelisi võimusuhteid. Brechti võõritusefekt on Brooki sõnul „ettepanek peatuda: võõrutamine on katkestamine, vahelesegamine, millegi vastu valgust hoidmine, meid uuesti vaatama panemine.“ (Brook 1972: 64). Näiteks jõupositsioonil paiknev ärimees (Andres Mähar), kes soovib palgata näitlejat õhtujuhiks ja ühtlasi kasutada veetlevat näitlejannat isiklike vajaduste rahuldamise otstarbel, peegeldab seeläbi suhtumist, et raha eest saab kõike ja kui keha on töövahend, siis igal tasandil. Marika Vaariku kultuuriametnik katkestab naudingu näitlejate improvisatsioonidel põhinevast sünnipäevakingituse jälgimisest, küsides keset järjekordse fallilise kuju kehastamist, mis on nende elu mõte. Hullu koer-inimese ja ametniku stseen tekitab küsimuse hulluse-normaalsuse vahekorra, kunstnike eelarvamuslikust suhtumisest ametnikkonda ja vastupidi.

Minister paigutab nn kunstiinimesed endast allapoole ning suhtleb nendega õpetlikul toonil. Erilist infantiilsust kujutab väide, et raha võetakse ära, tehakse mõningaid ümberjagamisi ja antakse tagasi ning kõik on nii nagu varem. Meenuvad arutelud piletite käibemaksusoodustuse teemadel, mil püüti teatrijuhte ja kultuuriavalikust võluda sarnaste argumentidega. Vaariku rahvariites ilutseva kultuuriametniku nõudlik „mis suunas me oleme siis sammud seadnud?“ tekitab tahtmise esitada vastuküsimus ametnikule endale. Kuid süsteem näib toimivat käsuliini pidi, mitte diskussioonina. Ja nii põhjustab kultuuriametniku ilmumine, kõned rahast ning vajadusest „kultuur ära tõestada“ kahel korral laval asjade kokku pakkimise. Esimene kord piirdub see juhtmete kerimise ja kõlarite äralohistamisega. Teisel korral veetakse lava keskele kogu dekoratsioon (välja arvatud seinad) ja rekvisiidid, seotakse laevakujuliselt kokku ning tõmmatakse lae alla.

Miks toob just teater NO99 lavale kultuuripoliitika kitsarinnalisuse ja pealiskauduse? Hoitud ja armastatud publiku poolt, kultuuripoliitilise tegevuse lemmiklaps, hästi rahastatud, kõikide võimaluste teater...? On see teatrivalja sisene tagala kindlustamine, et end „ära õigustada“ teiste teatrite silmis? NO99 on teater, mille eest Pr Kultuuriminister võib iseendale lõputult aplodeerida, sundides nakatava eeskujuga plaksutama ka saalis istuvat publikut. Teisalt tuleb tal siiski tunnistada, et „märjaks saamine on palga sees“ ning ka selle eest on lavastuses hästi hoolt kantud. Kirjavahetuses kultuuriministeeriumi teatrinõuniku Tõnu Lensmendiga teater NO99 asutamise teemadel, mainis ta muuhulgas, et Tiit Ojasoo oli kandidaatidest ainus,

kes midagi konstruktiivset öelda oskas, ainuke, kellel oli uue teatri suhtes idee. Kuid need teised... toimetavad nad ju edasi teistes teatrites...midagi luues.

Kasutatud kirjandus

- Allik, Jaak 2006. Vastused NO99 küsimustele. – NO99: teater [NO99 tekstikogumik]. Tallinn: Eesti Teatriliit, NO99 (leheküljed märgistamata).
- Brook, Peter 19972. Loomingu Raamatukogu nr 44/45. Tallinn: Perioodika.
- Brook, Peter 1993. Tallinn: Eesti Raamat, Eesti Teatriliit.
- Eesti Teatristatistika 2007. – Eesti Teatri Agentuur. www.teater.ee
- Ojasoo, Tiit 2006. Ettekanne Pärnu juhtimiskonverentsil. – NO99: teater [NO99 tekstikogumik]. Tallinn: Eesti Teatriliit, NO99 (leheküljed märgistamata).
- Oxfordi illustreeritud teatri ajalugu 2006. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Riigiteataja – www.riigiteataja.ee
- Sauter 2004 = Theatrical events: Borders, Dynamics, Frames. Edited by Vicky Ann
- Cremona, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter, John Tulloch.

Usaldusest teatri NO99 lavastuses „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“

Christopher Rajaveer

Teater on tervik, mis koosneb paljudest omavahel lahutamatuist komponentidest. Üheks neist on usaldus, mis olulisel määral aitab kaasa nii näitlejatöö õnnestumisele, korrektse teatriillusiooni loomisele, lavastuse idee parimale teokssaamisele kui ka sõnumi edastamisele publikule. Teater on oma loomult mäng, millegi kujutamine, taastamine või loomine. Teater NO99 lavastuses „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ ütleb Gert Raudsepa üks tegelaskujudeski: „Me loome siin lihtsalt mingisuguse illusiooni, mingi maailma, mida ei ole olemas. See on mäng. Inimesed tulevad, usuvad, mõni usub rohkem, mõni usub vähem.“ Uskumiseks on vaja, et puuduks väärarvamused või teineteisest mööda rääkimine. Nii tekib oht, et mõte, kunstivormi taotlus teiseneb, hägustub või lausa kaob. Enamasti pole see eesmärk omaette, mistõttu usaldus teatris longata ei või.

Usalduse dimensioonid teatris võib jagada kolmeks: näitetrupisene, lavastaja(te) ja näitlejate ning publiku ja näitlejate vaheline usaldus. Omavahel on need kõik tihedalt seotud. Kui lavastaja usaldab näitlejaid, on näitlejatel kergem usaldada ka lavastajat. See liidab näitlejaid, tekitades soodsa pinna üldise usalduse tekkeks. Trupisene usaldus omakorda lubab näitlejatel usaldada lavastajat rohkem. Viljakandva töö tulemus on see, et side publikuga on tugev. Kui teatrikülastaja hoomab lavalt trupi kokkumängu ja nõ ühe kindla asja ajamist, siis julgeb ta usaldada näitlejaid, kes kunstilises mõttes on vaid vahendajad. Nende igale teole on omistatud mõte. Ükskõik millisel tasandil üksteist mõistmata muutuvad need teod küsitavaks, segaseks või halvimal juhul tarbetuks. Kui ei teata, miks teha, pole vajagi teha.

Kunsti loomise ja tegemise temaatikat käsitlevad teater NO99 näitlejad ka lavastuses

„Kuidas seletada pilte surnud jänesele“. Kuna tegu on improvisatsioonilise ja mängulise etendusega, siis lasub usaldusel selle lavastuse puhul erilisem roll kui tavaliselt, ehk isegi määrav roll.

Trupisisene usaldus

Teatri NO99 noored näitlejad on Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi abiga leidnud oma tee. Teater alustas uue ja erilise nähtusena Eesti teatrimaastikul: loodi pretsedent selle loomisel ning selline teater iseenesest oli Eestis esmakordne. Teater NO99 on edukalt kulgenud sotsiaalkriitilise ja modernse teatri vormelitega mängides tase-
meni, kus enese kordamine võib mõjuda laostavalt. See tähendab, et nii lavastajatel kui näitlejatel peab olema iga lavastuse puhul absoluutselt arusaadav missioon. Mõistagi peab teater teadma, mida ja milleks ta miskit teeb, ent modernne teater nõuab midagi enam. Vahendid ja võtted kipuvad olema väga metafoorsed ning nende koostoimeks, „narrativiseerumiseks“ on hädavajalik tegijate üksmeel, mida ilma usalduseta olla ei saa.

„Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ puhul on tegu lavalt hästi silmapaistva trupisese usalduse ja üksteise mõistmisega. Selle üheks põhjuseks on kindlasti lavastuse teema ja selle olulisus laval olevatele kunstnikele. Stseenides, kus räägitakse improvisatsioonist, jääb mulje, nagu näitlejad kõneleks oma arvamusest ja otse südamest. Ometi on neil rollid ikkagi olemas ning iseendana nad laval end ei tunnetata. Järelikult on see teksti isiklikkus, mis sellise imetabase siiruse loob. Näiteks stseenis, milles arutatakse improvisatsiooni kasulikkuse ja toime üle, paistab lavalt selgelt välja näitlejate endi suur huvi nii teema kui ka teiste arvamuste kohta. Improvisatsiooniline vestlus areneb hoogsalt ja sisukalt. Trupi arutlus on elav ning tekib tunne, nagu tekst polekski ette antud. Huvi tundmist teeseldud igatahes ei ole. Kui julgetakse avalikult diskuteerida teatud mõttes privaatsetel teemadel, siis järelikult peab olema tekkinud tugev usaldus. Ühishuvi midagi parandada presenteerib usaldust trupi vahel selles stseenis eriti võimekalt.

Teiseks põhjuseks on aastatepikkune koostöö väikese näitlejate arvuga teatris. Näitlejad on üksteisega kohanenud ning tunnevad üksteise lavalisi võimeid. Esemete jälgendamine käskluse peale, üksteise otsas turnimine diivanil ning diskussioonid on väike osa sellest, milles üksteisele tuginemine ja teineteise mõistmine publikule

tunda on. Lisaks koosneb trupp ka üsna noortest näitlejatest, kes tõenäoliselt julgevad sõpru-kolleege rohkem usaldada kui mõnesse suurde repertuaariteatrisse kuuluvad näitlejad. Kõik see on teinud võimalikuks lavastuse „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“: nii vormiliselt kui ka sisuliselt usaldust nõudev etendus ei saakski teisiti toimida.

Näitlejate ja lavastajate vaheline usaldus

Sujuv koostöö teater NO99 näitlejate ja lavastajate vahel näib aina suurendavat osapoolte üksteise mõistmist. Sotsiaalkriitiline teater, mis lahkab kaasaja ühiskonna murekohti, eeldab juba oma olemuse tõttu, et teatritegijad ise üheselt mingit muret mõistaks. See loobki vajaduse sellest kõnelda, teavitada ja seda arutada. NO99 teatri puhul on just diskussiooni loomine vaatajais ja ühiskonnas see, mis tegijatele korda läheb. Tiit Ojasoo on öelnud, et idee tuleb inimesteni viia ning et ideega sama olulised on inimesed, kes seda ideed teostavad (Ojasoo 2006). Seega tähtsustab ta näitlejaid teadlikult. Samas artiklis arutleb lavastaja: „Üks olulisemaid punkte prooviperioodil on see, kui moodustub trupp. Vormiliselt ja väliselt on trupp enamasti algusest peale olemas, aga ma mõtlen seda väikest vabanemise hetke, mis tavaliselt juhtub prooviperioodi esimese kolmandiku lõpuks, kui inimeste kehadesse jõuab arusaamine, mille pärast me oleme kokku tulnud. Siis kaovad ära asjatud küsimused ja trupi liikmed saavad uue jõu.“ „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ puhul on „jõud“ näitlejatel tõesti sees. Laval ollakse pühendunud, asja aetakse ilmselge kirega, mis eelkõige väljendub näitlejate suures pühendumuses, siiruses ja enesekindluses, mis publikuni kiirgub. Üheks näiteks paljudest on stseen, mil Inga Saluranna lavakujul on sünnipäev ning tema irooniliseks kingiks mehelt on teatrinäitlejad, kes saavad kõige hakkama. Kolme mehe kehakeeles erinevate asjade väljamängimine on lustlik ning pakub rõõmu ka tegijatele. Oluline on see, et selle stseeni ajal on ka ülejäänud trupiliikmetel kaasaalav ja sütitav nägu ning see pole kaugeltki mitte ainus kord.

Lavastuse ideed (kunstist rääkimine, kunstnikuks olemine, kultuurimured) on näitlejatel hästi selgeks mõeldud ning laval toimuv paistab tõelisena ka välja. Ühtse, usaldusliku idee olemasolu kinnitab ka Mirtel Pohla, öeldes ühes stseenis: „Me hakkame kõik seda ühte mõtet, seda ühte asja, mis välja tuli, taastama.“ Näitlejad ei avalda otseselt isiklikku arvamust, nad on rollis. Ent rollid on kujunenud trupi ja lavastajate isiklikest arvamustest. See teeb ka rolli näitlejale usaldusväärseks. Lisaks

teavad Ojasoo ja Semper, kuidas trupiga käituda ning ühismuredest kõnelemine aitab veelgi lavastuslikule edule kaasa. Usaldus on kasvatanud usaldust ning viinud õnnestumisele improvisatsioonide ja emotsioonide käänulisel teel.

Näitlejate ja publiku vaheline usaldus

Teatril NO99 on olemas muuhulgas oma kindel publik, kes ikka ja alati uusi lavastusi kaema tuleb. See ringkond on teadlik teatri püüetest ja hoiakutest, samuti ka vormelitest, mida rakendada armastatakse. Tegu on publikuga, kellele noteaterlikkus meeldib ja kes sinna elamusi otsima läheb. Publik on saanud varasemalt teatud garantii, neil on tekkinud usaldus teatri tegijate ja taseme suhtes. Nad julgevad usaldada rohkem ning see aitab sageli kaasa teatriansambli püüdlustesse ja muredesse sulandumisele, teatriillusiooni realiseerumisele võimalikult kõrgel tasemel. Kõrge ootuste horisondiga publikul on ühtlasi lihtne ka pettuda: kui on maitstud paremat, ei pruugi uus ja hea nii hea olla. Lavastuse „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ puhul on NO99 järjekindlal publikul võimalus elamus saada, kui vaadatakse kaugemale teatraalsest omapäratsemisest ega tajuta lavastuse sisu pelgalt kunstiinimeste ja ministri lootusetus vastasseisus. Teatrit tundev ja usaldav publik suudab tõenäoliselt mõista sügavamalt.

Üldine publik koosneb aga kõiksuguse tausta ja arusaamadega inimestest. Ühe teatri saalis ei saa kunagi olla täielikku publiku usaldust. Hea lavastuse puhul võib usaldus kasvada, ent skeptitsism ei saa kaduda. Tänapäeva teatrikunst, mida teater NO99 viljeleb, ei meeldi ega sobi paljudele inimestele, eriti konservatiivsemale kontingendile. „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ on piisavalt sündsusetu ja ülbe. Kurvalt naerdakse kultuuripoliitika ja –ministri üle ning kasutatakse julgeid vahendeid: kultuuriminister kustakse täis, temasse suhtutakse kui teistsugusesse (nt stseen, mil rahvariites minister diivanil jääb piinlikusse vaikusse), tema peal rahuldatakse kiima jm. On väga võimalik, et selle peale publik ehmuks ega oska oma tunnetest aru saada. Näitlejaid usaldada pole sel juhul kerge. Stseenide ajal, mil mõte on ehk selgepiirilisemalt väljendatud (nt ministri sõnavõttud, näitlejate arutlevad stseenid), on üldine publik laval toimuvaga paremini haakuvam ning usaldus on suurem.

Usaldusega on lavastuses mõnes kohas ka teadlikult mängitud. Hetkel, mil jänesed uurivad seinal olevaid pilte, mängitakse publiku usaldusega. Kui lähtuda sellest, et

rumalad jänesed, kes kunsti ei mõista, on saalis viibijad ise, siis näevad nad lavaltoimuvat kui enese haledat peegelpilti. Seega kombitakse selles stseenis usalduse piire. Seda ei pea käsitlema kui äärmiselt tõsist viidet, ehk heidetakse siin publiku üle pigem nalja. See eeldab aga kindlalt juba usaldussuhte eelnevat tekkimist. Ühtlasi on see stseen, mis usalduseta toimiks teisiti, tõenäoliselt ähvardavamalt. Seega ulatub usalduse roll ka lavastuse mõistmiseni.

Publikut selles lavastuses tavamoel oluliseks ei peeta. Tambet Tuisk võtab küll neljanda seina maha, ent see jääb alles ja täiesti teadlikult. Publik olgu lihtsalt pealtvaataja selle sõna kõige otsesemas mõttes. Nemad laval loovad oma interjööri, selles on tunda mingisugust isiklikkust (n-ö prooviruumi tunne) ning publik näib olevat justkui unustatud. See saab olla võimalik tänu sellele, et trupp oma vaatajaid usaldab. Publik jäetakse küll üksi, näitlejate ja publiku vahel aga side ei kao. Pinge säilib, sest kogu aeg on tunda, kuidas vaatajaile erinevaid teemasid avada ja selgitada proovitakse. Edasine mõistmine jääb vaid publiku osaks. Seega toimib siin kahepoolne usaldusside, kus üks pool on n-ö viskaja ja teine püüdja rollis. Loodavad ju tegijad, et idee jõuab inimesteni.

Seega toimib usaldus lavastuses „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ üllatavalt hästi. Lavastajate sihikindlus on viinud näitlejatest partnerid üksmeelele, mis tagab etendustes lavalise sünergia. Keegi pole ära, keegi ei näi tahtvat teha teisiti. Usaldus laval peegeldub publikusse, viimase usaldus etenduse suhtes sõltub aga igast vaatajast endast. Tehniliselt näib teater selle lavastusega olevat saavutanud ootamatult kõrge usaldustaseme.

Kasutatud kirjandus

Ojasoo, Tiit. 2006. Ettekanne Pärnu juhtimiskonverentsil.

Atmosfäärist ja tähendustest, nende loomisest ja lõhkumisest

Liisbet Erepuu

Ingo Normet on tabavalt öelnud: „Kõik, kes laval on, peavad olema süsteemis, ja see süsteem koosneb näitlejatest, kes tulevad igaüks oma energiaga, igaüks oma maailmaga. Ja kuidas nad kokku võiksid klappida, kuidas tekivad jõuväljade omavahelised mõjutused – seda tuleb kaua mõelda.“ Näitleja energiatase on muutuja, mis varieerub õhtust õhtusse. Sama kehtib vaataja vastuvõtlikkuse kohta (Piik 2009). Kas, kuidas ja mil määral need muutujad teineteist ja seeläbi etenduse kulgu mõjutavad? Iseäranis tähtsad on need küsimused teater NO99 lavastuse „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ seisukohalt.

Selles, milline atmosfäär konkreetsel õhtul laval kehtestatakse, mängivad rolli lugematud asjaolud. Loeb see, milline on näitlejate eelhäälustus, nende valmisolek, aga loeb ka see, millega alles lavale astudes silmitsi seistakse.

Kõnealuse lavastuse puhul ei ole kindlat, ettenähtud atmosfääri, mida tuleks saavutada. Laval tegeletakse aja, mitte atmosfääriga (atmosfääri tekitabki aja nihestus). Selgepiirilise atmosfääri tekkides on oluline see lõhkuda. Tsiteerin siinkohal Carl Gustav Jungi: „Näitleja avab mängides osa ka sellest, mis on omane meile kõigile. Teater on ühiskonnas vajalik, kuna ta viib rituaalse mängu kaudu inimesed kokkupuutesse kõrgemate jõududega, kollektiivse alateadvusega.“ Ka antud lavastuse näol on tegemist rituaalse mänguga. Rituaale ei fikseerita. Kui kontakt saavutatakse, tuleb see katkestada ning otsast alata. Iga kord, igal õhtul on tegemist uue rituaaliga. Kõige paremaks näiteks atmosfääri lõhkumisest on improvisatsioonid, läbi mille tekib iga kord uus atmosfäär. Atmosfäär kui kogusumma näitlejatest – see, millised konkreetsel õhtul ollakse. Igaühel on oma kulgemine, seesmine aktiivsus. Nagu ütleb Mart

Kangro oma lavastuses „Can't Get No / Satisfaction“, kui ollakse kulgemises, siis ei välistata mitte midagi. Atmosfäär on seega juhuslik, mitte „õige“ ega „vale“. Jah, tõepoolest, midagi on ju ette antud. Näiteks on teise improvisatsiooniploki teemaks linnaväljak. Kuid see, milline atmosfäär sel „linnaväljakul“ tekib, millised sündmused seal aset leiavad, on ikkagi juhuslik. Ainsana saame rääkida loomingulisest atmosfäärist. See aga sisaldab endas nii palju erinevaid atmosfääre, et neid konkretiseerida on võimatu.

Käsitlemata mõistet „kvaliteet“ hinnangulisena (kvaliteetne atmosfäär kui „õige“ atmosfäär), väidan, et atmosfääri kvaliteet võib, aga ei pruugi olneda sellest, kui hästi näitlejad omavahel kokku saavad. Näitena võib tuua sünnipäevastseeni alguse 25. märtsi etendusel. Silmaga nähtavalt ja kõrvaga kuuldavalt häälestumist ei toimunud (laulmist alustati eri kõrgustelt, õnnesoovid jooksid teineteisele sisse), kuid atmosfäär nii laval kui ka saalis oli sellegipoolest kvaliteetne – toimus energiavaetus. Illustreerin toodud näidet lõiguga Katrin Nielsen draamaimprovisatsioonile keskenduvast magistritööst: „Momentaanselt tõuseb lavalolijate sisemine toonus, tähelepanu teravneb ja on täiesti hoomatav, et midagi toimub. Hetk hiljem ajab ootamatu reaktsioon või lahendus näitlejaid naerma, tekib lõbutunne, isegi traagilises stseenis. Seda tajub ka publik, kuigi enamasti ei saa vaataja aru, mis on segamini läinud. Publiku jaoks tegevus laval aktiveerub ja haarab kaasa – lausa füüsiliselt on näha, et näitleja mõtleb, et ta on kohal ja kontakt intensiivistub. Naer antakse andeks, sest on justkui vabanev energialaeng“ (Nielsen 2009).

Ei saa rääkida ühest, kogu etenduse ajal lava kohal kõrguvast atmosfäärist. Näite võib taas kord tuua 25. märtsi etenduse varal. Kui etenduse alguses (Marika Vaariku sissejuhatavat kõne, Sergio Varese telefonikõned) tundus kohati, et väljaöeldud sõnade taga puudub emotsioon – usk sellesse, mida öeldakse –, siis etenduse lõpu poole toimuv diskussioonistseen oli tänu näitlejate kohalolule elav ning seega mõjuv. Võimalik, et atmosfääri muutuse tingisid „situatsioonid, kus midagi läks viltu – lavalolijate vahel tekkis rütmihetkus, viivitus, elavnemine, olukorra ümberhindamine ja ümberorienteerumine“ (Nielsen 2009). Üks neist situatsioonidest võis olla eespool mainitud-kirjeldatud sünnipäevastseeni algus.

Atmosfääri laval mõjutab ka publik saalis. Halvim, mis võib juhtuda, on see, et publik hakkab etendust „sööma“. Näitleja tajub (vahel isegi näeb), kui vaataja kas ei taha

või ei suuda vastu võtta seda, mida talle pakutakse – kui vaataja ei ole energiavahe-
tuseks valmis. Taoline olukord, tingides näitleja kartuse olla igav vaadata, raskendab
aga „teatriime“ sündi. Eelnevat väidet illustreerib lavastaja enda seisukoht: „Loomu-
likult ma loodan, et tekivad mingisugused geniaalsed lahendused, täiesti uskumatud
kohad, mis mõnikord tekivadki ja mis on väga uhked, aga nende hinnaks, sündimise
eelduseks on see, et aeg-ajalt on igav, sest lihtsalt ei tulegi mitte midagi. Selle sün-
dimise ja mittesündimise piiri kompamine on oluline selleks, et kunsti vastu võtta“
(Ojasoo 2009). Ehk siis see, kui geniaalsete lahendusteni mingil õhtul jõutakse, on
paljuski publikus kinni. Vastutavad nii looja kui ka auditoorium.

Tambet Tuisu kehastatav tegelane ütleb lavastuses: „Kogu point on selles, kas lava
ja saali vahel tekib suhtlus või ei teki. See ongi kogu asja iva. Me võime ilgelt kee-
rulist asja teha – kaks inimest saavad aru, kolm inimest saavad midagi muud aru,
ülejäanud saavad ma-ei-tea-mida aru. Mis väljendusvahendeid kasutatakse, see on
täiesti... Kas see suhtlus tekib või ei teki – selles on küsimus.“ Tegelikult ei saa
ühise atmosfääri loomine, suhtluse tekkimine lava ja saali vahel olla eesmärk oma-
ette. Näitleja ainus ülesanne on olla „kohal“.

9. septembri etenduse ajal helises saalis kellegi mobiiltelefon. Samal ajal ümises Gert
Raudsep laval erinevaid viisikatkendeid, mis – küll teatud määral varieerudes – kor-
duvad etendusest etendusse. Tol õhtul võis näha (õigemini kuulda), kuidas näitleja
saalis toimuvaga haakus, kuidas lava ja saali vahel suhtlus tekkis (väliselt on näitleja
tähelepanu suunatud ekraanil toimuvale): biitlite repertuaarist tuntud meloodia läks
sujuvalt üle fraasiks Francisco Tárrega Gran Vals'i nimelisest heliteosest – fraasiks,
mida laiem avalikkus tunneb Nokia tune'i nime all.

Nii nagu atmosfäär laval, kujuneb ka lugu, kujunevad tähendused igal õhtul vasta-
valt konkreetsele publikule. Kujunevad ja kaovad kordumatutena. Tegevusliku teatri
(action-teatri) puhul ei jookse narratiiv punktist A punkti B. Algselt on olemas ainult
punkt A.

Lavastus „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ on kui üks suur tants, liigutuste
jada. Psüühilisi impulsse väljendatakse kehakeeles. Näitlejatel on ühine rütm. Ees-
märk on võimalikult vähe tähendusi – valmis seisukohti, valmis mõtteviisi – lavale
kaasa tuua. Tähendused annab publik, kui annab. Võib ju üks struktuur genereerida

mitmeid tekste ning mitte iga struktuur ei edasta seejuures informatsiooni. Ideaaljuhul aktualiseerib igaüks erineva teksti, suhtleb erineva tekstiga. Kasutades Madis Kolgi sõnu, teatrikunst, sündides „siin ja praegu“, on suunatud eeskätt oma vaataja empaatiavõime avardamisele (Kolk 2009).

Ühe näitena võib tuua tantsustseeni, kus on oluline inimene ära kaotada, talle tähendusi mitte anda. Inimkeha muutub lihtsalt organismiks. Tähendused määrab liigutuste kordamine. Püütakse kõige lihtsamate vahenditega vaataja peas illusioon tekitada. Mäng peaks olema külm, karge – näitlejad ei tohiks endast midagi välja anda. See muudab aga näitleja jaoks tema tegevuse, üleüldise eesmärgi mõtestamise raskeks.

Teise näitena võib tuua stseeni, kus kõik lavaruumi täitvad esemed kokku pakitakse ning valget laeva meenutava konstruktsioonina lae alla vinnatakse. Kirjeldatud tegevuse läbi puhastatakse ruum ning puhastuvad näitlejad. Puhastatakse, näitamaks, et asjad-esemed lavaruumis pole ilmingimata vajalikud selleks, et midagi edasi anda. Puhastatakse, et otsast alata. Kuigi eesmärk pole kujutada ei lootusrikast valget laeva ega ähvardavat tanki, pole taolised tõlgendused valed. Tegevusliku teatri puhul õiged/valed tõlgendused puuduvad.

„Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ sisaldab palju viiteid nii kirjandusele, kujutavale kunstile kui ka muusikale. Lavastuse kaasautori ja kunstniku Ene-Liis Semperi sõnul kujutavad tsitaadid endast nii kummardust neile, keda tsiteeritakse, kui ka tõestust, et kõige sellega saadi ka ise hakkama (Semper 2009). Publiku vastavaid teadmisi, viidete äratundmist ei saa aga eeldada. Kujutatakse ju laval proovi-, mitte kunstisaali. Tõmmates paralleele teatri ja kirjanduse vahel: „Kui tegemist on loominguilise inimesega, siis pole tema lugemine niikuinii passiivne „mõistmine“, vaid justkui uue teksti loomine. Kui aga lugeja pole loominguks võimeline, siis peletab tekst ta oma arusaamatusega eemale, nagu siil oma okastega“ (Schutting 2003). Seega on põhiline kaasa mõelda ning olla omamoodi looja – luua tähendusi. Teatrit tuleks niikuinii mõista mitte ainult sümbolite-tsitaatide, vaid ka kohalolu kaudu.

Kohalolu pakub antud lavastus eelkõige läbi improvisatsioonide. „Improvisatsiooni põhimaterjal on alati improviseeriv inimene ise ja see informatsioon, millele ta teadvus improviseerimise ajal ligi pääseb“ (Noormets 2009). Tõeline väljakutse näitlejate

jaoks on korduvalt mainitud sünnipäevastseen. Mees (Sergo Vares) teeb naisele (Inga Salurand) sünnipäevakingi: kolm näitlejat (Andres Mähar, Tambet Tuisk, Risto Kübar), kes on seal selleks, et „mängida ära“ see, mida neile öeldakse. Esimesena ütleb sõnu mees, seejärel naine ning viimaks ka teised sünnipäevakülalised (Mirtel Pohla, Rasmus Kaljujärv, Jaak Prints, Gert Raudsep). Kolm meest teevad etüüde. Näitlejate (Mähar, Tuisk, Kübar) olukorra muudab rakseks see, et väljahõigatud ülesanded, eelkõige roppused, etendusest etendusse suurel määral korduvad. On ju ühe märksõna alla käivat kujutluspilti keeruline kümneid kordi originaalselt konstrueerida, luua. Nii kiputakse alpikanni ikka kujutama püsti seistes, põlved nõtkus, ülessirutatud käed küljelt küljele õõtsumas justkui pilliroog tuule käes. Vikerkaart seevastu on etendusesti väga erinevalt kujutatud. Staatilisem variant: sirgete käte liikumistrajektor joonistab õhku kaare – vikerkaare. Sellele vastandub edasi-tagasi ühest saali – horisondi – otsast teise tõttav näitleja.

Võimatu on ennustada, kas ja milline energiavahetus konkreetset õhtul lava ja saali vahel toimuma hakkab. Samad näitlejad, erinev publik – see, mis sünnib või sündimata jääb oleneb mõlemast. Oleneb sellest, milline atmosfäär vastastikmõju toimel luuakse, milline lõhutakse. Oleneb sellest, mida ollakse nõus andma, mida vastu võtma.

Kasutatud kirjandus

Kolk, Madis 2009. Kas loomastumine või lepitus? – Sirp 20. märts, nr 11.

Nielsen, Katrin 2009. Draamaimprovisatsioon kui õppemeetod. Teooria ja praktika. Magistritöö. Tallinn, lk 10.

Noormets, Andres 2009. kds sltda plte srnd jnsle. – Teater.Muusika.Kino nr 8–9, lk 32.

Ojasoo, Tiit 2009. ETV kultuurisaade „OP!“, 7. aprill.

Piik, Paavo 2009. http://www.lakoonia.ee/2009_03_01_archive.html.

Schutting, Riina 2003. Saksa romantikud. Näidendid ja saatused. Toim. Mati Sirkel. Tallinn: Ühiselu, lk 147.

Semper, Ene-Liis 2009. Vestlus, 19. november.

Lisamärkus: analüüs toetub vestlusele teatri NO99 näitleja Risto Kübaraga.

Improvisatsioon purgis/pildil

Evelyn Raudsepp

Intro

Eesti teatris jääb improvisatsioon pigem proovisaali, kus ta on ideid otsiv ajurünnak ja/või loomeprotsessi käivitav jõud. Näitelaval kohtame Katrin Nielsen'i sõnul puhas improvisatsiooni „pigem situatsioonides, kus midagi läheb viltu – lavalolija(te) vahel tekib rütminihetus, viivitus, elavnemine, olukorra ümberhindamine ja ümberorienteerumine. Momentaanselt tõuseb lavalolijate sisemine toonus, tähelepanu teravneb ja on täiesti hoomatav, et midagi toimub.“ (Nielsen 2009) Tekib eriline energia, mis tihti vallandab naeru nii näitlejate kui ka publiku hulgas. Näitleja mõtleb, ta on kohal, kontakt intensiivistub ja tekib, Valdur Mikita järgi, loov käitumine – vastand mitteloo-vale ehk normilisele käitumisele. (Mikita 2000) Ka publik märkab vahet. Kinnistunud vormi korral võib näitleja endas kunstlikult tekitada kui tahes kõrge energiataseme, kuid improvisatsioonis vallandub loomulikult teel kunstniku loov ürgenergia.

Teatris kaasaegsust otsiv NO99 on püüdnud pidevalt olla ühiskonnas õigel ajal õiges kohas. Selgeid näiteid sellest esindavad lavastused „Nafta“ ja „GEP“. Seega, mis saaks olla parem töövahend sajabrotsendilise kohalolu saavutamiseks kui improvi-seerimine – loomine „siin ja praegu“. Eriti siis, kui on vaja piltidega äratada surnud jänes. Osade improvisatsioonide vaimne väljaheide on conserveeritud purkidesse – on salvestatud ja puhastatud ning toodud juba terviklahendusena vaatajani. On ka värskeid pilte, mille elava loomise võlu tundus olevat ka improvisatsioonide kasutu-selevõtu esmane siht. Galerii on uhke.

1. pilt/purk: „Ütle midagi, nad mängivad ära.“

Näitlejat kahemõtteliselt arvustav tsitaat lavastusest: kiitus ja alandus ühes purgis. Kiitus, sest kujutab näitlejat kõikvõimsana: sinu kujutusvõime ei jää visualiseeri-jale ületamatuks. Alandus, sest väljendab ameti komejantlikkust, etendajalikkust

– näitleja on tööriist, kellelt tihti oodatakse vaid naeru lahtikruvimist. Juba ammu nõuab teatriesteeetika aga näitlejalt palju enam kui lihtsalt naljatamist või teksti äramängimist.

Missugune peaks olema improviseeriv näitleja?

Andres Noormetsa tsiteerides: „Improviseerimise põhimaterjal on alati improviseeriv inimene ise ja see informatsioon, millele ta teadvus improviseerimise ajal ligi pääseb.“ (Noormets 2009) Seega näitleja vaimne pagas on improviseerimise eriliselt luubi all. Rääkimata sellest, et tänapäeva näitleja peaks olema üliandekas, erinevaid väljendusvahendeid valdav multifunktsionalist, tõstab uus teatriesteeetika ta tõeliselt loovale positsioonile. Rahvakunstnikust elitaarkunstnikuks? Peeter Jalakas on öelnud, et kõik, kes Von Krahli teatris välja astuvad, peaksid olema selged kunstnikud, mitte näitlejad. „Nad peavad suutma oma arvamust väljendada ilma kirjaliku teksti abita.“ (Jalakas 2002) Vaadeldav lavastus kinnitab, et ka teater NO99 püüdleb selle poole. Laval on grupp kunstnikke, kes tegelevad erinevate teemadega, ning nende loovuse üks peamisi väljendusvõimalusi on improviseerimine. Teatri NO99 näitlejad on kahtlemata näidanud ennegi oma võimekust loojatena (rääkides kaasa lavastuste valmimisel, mängides aktsioonides jne), kuid lavastuses „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ on lisaks prooviperioodile vaja olla loov kunstnik ka lava peal – improviseerimises.

2. pilt/purk: „Aga mida me otsime? Mida me sellega saavutada tahame?“

Kui lavastus tervikuna võtab mikroskoobi alla mitmed erinevad suhted (kunstnik ja tema abikaasa, kõrgkultuur ja proletarlane, kunst ja kultuuripoliitika jne), siis improviseerimine on koht enesevaatluseks. Lavariilile tuuakse mitu purki küsimustekompotti, mis proovide aruteludest konserveeritud. Siiski, lisaks lahkamisele näeb ka lahatavat.

Mis toimub improviseerivas trupis?

Lavastusest loeme välja, et trupp otsib „seda kergust, mis on improviseerimises, seda õnnelikku energiat, kus asjad hakkavad lihtsalt juhtuma“. Rasmus Kaljujärve sõnul tegelevad nad sellega, kuidas käivitada omavaheline mängumootor. (Kalju-

järv 2009) Mõnikord see hakkab tööle, mõnikord mitte. Seaduspärasust ei leia ei teooriast ega praktikast. Improvisatsiooniplokis, mille teemaks on Peter Handke järgi linnaväljak, ei taha see mootor justkui käivituda. Jalutatakse palju üksi üle lava ning kohtumisel teise näitlejaga tekivad väga põgusad kontaktid, mis tihtipeale ei arene kuskile. Kui eesmärk ongi linnaväljaku atmosfääri loomine, siis ikkagi tekib tihti teatav nõutu ummikseis. Seda eriti, kui üle väljaku jalutamised on lõppenud ning improvisatsiooniruumis tekib seisev seltskond: sageli ei leita ühist keelt; teise mõttest kinnihaaramised on konkreetset vastused, mitte aga edasiviivad küsimused; ei teki jooksvaid, arenevaid mõttechargnemisi.

Üldiselt eelistab eelneva suurema improvisatsioonikogemuse ja -koolitusega teatri NO99 trupp reeglilist, kuid siiski on kasutusel mingisugused üldkehtivad printsiibid. Näiteks üks põhireeglitest – „ei“ blokeerib, „jah“ aitab edasi – partneri pakkumisele tuleb vastata positiivselt. See ilmneb, kui 25. märtsi etendusel läheneb Andres Mähar Tambet Tuisule flirtivalt, külgelöövalt, isegi imalalt. Rääkimata sellest, et Tuisk mitte ei ignoreeri teda, vaid ka vastab – võtab Mähari käevangu ning jalutab saagiga võiduröömsalt lavalt. Kompromissitu nõusolek nõuab nii grupisisest tugevat usaldust kui ka võrdseid suhteid. Katrin Nielsen sõnastuses: „Terved grupisuhted eeldavad, et kõik osalejad pühenduvad täielikult ning suunavad oma jõu ja ressursid ühise eesmärgi saavutamisele. Niipea kui keegi hakkab domineerima, nõrgestab ta kogu gruppi.“ (Nielsen 2009) Teatri NO99 trupp on enamasti alati mänginud ühtses ansambelis, kuid improvisatsioonis pannakse see veelgi tugevamini proovile. Kuna vaatajana ühtki dominant ei märganud, võib lugeda grupitöö õnnestunuks.

3. pilt/purk: „Põhiline on ikkagi see vaba kunstniku ego.“

Aktsepteerinud näitlejat tõelise kunstnikuna, vaatleme teda vabas, loovas keskkonnas.

Mis toimub improviseerivas näitlejas?

Psühholoogiaprofessor Mihaly Csikszentmihalyi väidab, et improviseerides on võimalik oma „mina“ uurida. Selle vallandumiseks on aga tarvis kulgemiskogemust. (Csikszentmihalyi 2007) Etenduse põhjal väites on kulgemine „see õnnelik energia, kus asjad juhtuvad iseenesest“. Kõige selgemini on taoline mentaalne seis märgatav sünnipäevastseenis, kus näitlejate trio visualiseerib kiires tempos väljahõigatud

sõnu. Tambet Tuisk kommenteeris seda nii, et tihtipeale ta ei mäleta, mida konkreetsel hetkel tegi, kuidas reageeris – on tekkinud ülim kohaolu, kõik ebaoluline on kõrvale lükatud ning füüsis ja kujutus töötavad koos. (Tuisk 2009) Sel hetkel asendab tihti teadvuse tööd alateadvus. Ruumid, millest näitlejad on üldiselt rohkem teadlikud, hakkavad siin pimedaid nurki ilmutama – võib avastada külgi, mida tuleks endas edasi arendada ning millele tähelepanu pöörata.

Kulgmine ei ole aga kerge tekkima teistes improvisatsiooniblokkides. Miks? Esiteks, kindlasti on suures grupis raskem ühisenergiat saavutada. Teiseks, Nielsen sõnul on absoluutne vabadus reeglite puudumise näol hoopis kulgemist pärssiv. (Nielsen 2009) Vastutöötav on ka lavastuse struktuur: füüsilised improvisatsioonid vahelduvad verbaalsete aruteludega – improvisatsioonihoo saavutatud, lõhutakse see peadmurdva vestlusega. Kindlasti leidub vastuolusid veelgi, kuid kuna kulgemist ei toimu – alateadvus ei hakka domineerima –, tuleb täielikult avada teadvus, kujutuspilt, loovus. See on kunstnikuks olemise aeg.

4. pilt/purk: „Me oleme ilgelt kaua tegelenud selle ühe osaga. Improvisatsioon on ainult üks osa sellest, mis on teater.“

Improvisatsioon kui etendus etenduses: improvisatsioon on ainult üks osa lavastusest, kuid üks olulisemaid. See on trupi ühislooming „siin ja praegu“, mis võib erineval moel lavastusega haakuda, sõltuvalt sellest, mis purki satub. Kuidas töötab improvisatsioon lavastuses?

Taas Katrin Nielsenit tsiteerides: „Teatrilavadele ei tule valmisproduktioonid, vaid teadlikult tööprotsessis olevad lavastused, et kontrollida oma mõjuvust antud ajahetkes.“ (Nielsen 2009) Mõjuvus antud ajahetkes võiks teatri NO99 teema olla küll. Lavastus enam tööprotsessi ei kuulu, kuid improvisatsioon on proovisaali töövahendina lavale tõstetud. Kes aga ootab mängulisusest sündivaid vahvaid lugusid, peab pettuma – igavus on purgis, arusaamatusest rääkimatagi. Improvisatsioonid on kohati suurema tegevusega, vähese liikuvusega, huvitavate kontaktide, lugude, väljenditeta. Etendus seisab. Vaatajana tekib küsimus: miks ma pean seda vaatama? Või peabki see nii olema? Ehk ilmneb siit ka põhjus, miks ei ole uuritud teooriat ning püütakse see katse- ja eksitusmeetodil ise luua. Näidatakse ju mängumootori otsimist, mitte mootorit ennast.

Nurjunud stseene kunstlikult lavastatud ei ole, kuid reeglilise ja vastutöötava struktuuriga tekitatakse publikule võimalus tunnistada ebaõnnestumist oma silmadega, just sel hetkel. Kui improvisatsioonistseen lähebki rappa, võib see avada meie jaoks uusi vaatevälju või avaldada selgemalt otsingu erinevaid tahke. Lisaks tekitab luhitaminek tasakaalu: et tajuda tõeliselt head hetke, peabki vahepeal igav olema. Igal juhul on läbi improvisatsiooni võimalik näidata vahetut kontakti. Ehk leiab keegi ka vastuse küsimusele, „kust algab näitlemine ja kust maalt algab see, mis on erakordne – see, mis igal õhtul juhtub.“

Vaatajana läksin etendusele lootusega, et improvisatsioonides tekivad huvitavad lood ja põnevad situatsioonid. Ootasin humoorikaid, kauneid hetki, mis sünnivad laval ja kisivad ka näitlejaid endid vabas keskkonnas naerma ja muudele emotsioonidele vaba voli andma. Etendusel pidin pettuma. Minu jaoks improvisatsioon nurjus. Ei näinud lugu ega mingeid mõtteid. Kui aga see ei olnudki eesmärk (sest otsiti ju mootorit, mitte lugu), siis miks ei jõudnud see minuni? Ehk seetõttu, et neljanda seina kunstliku kaotamisega tundsin end ja oma ootusi rõhutatult tähtsana? Seina rekonstrueerimisega jäeti mind aga jälle omapead.

5. pilt/purk: „Kogu POINT on selles, kas lava ja saali vahel tekib suhtlus või ei teki.“

Publik on see, kellele seletatakse, et seletatakse kunsti ja kunsti vastuvõtmist ning seda, et „vastuvõtmine on sama tähtis kui loomine.“

Milline on improvisatsioonides suhe publikuga?

Nii mõnelegi võib jääda mulje, et improvisatsioonidega tahetakse kaotada neljas sein. Hoopis vastupidi – neljas sein tugevneb. Rõhk on muul – trupisisesel mängul, mis kaotab ühisenergia, kui tähelepanu publikule hajub. Publikule keskendudes tekib esinemismoment, mille energia pole nii puhas kui lavalolijate omavahelisel, terava kontsentratsiooniga mängul. Tähelepanu teravus ning puhtus on ka põhjused, miks prooviprotsessis loobuti verbaalsest ja esemetega improvisatsioonist. (Ojasoo 2009)

Sellegipoolest kistakse neljas sein hetkeks maha. Kes tunneb seda vähem, kes rohkem. Selle selgemaks tunnetamiseks välditakse eelnevalt silmkontakti publikuga.

Nüüd püütakse ta näost lugeda: „*Kas publik üldse jäi uskuma, et me improviseeriseerisime?*” Kas lava ja publiku vahel tekkis energia – energia, mille vallandab õnnestunud improvisatsioon, sajabrotsendiline kohalolu? Minu jaoks neljas sein ei kadunud, ka mitte selle jõuga mahatirimisel. Improvisatsioonidesse uskuma jäin küll, isegi rohkem kui vaja. Osad etüüdid (näiteks Mirtel Pohla hammaste pesu) tundusid oma ülesehitusliku külje poolest just nüüd ja praegu laval improviseerituna.

Lavastus üldiselt ja eriti improvisatsioonid vajavad sajabrotsendilist kohalolu mitte ainult näitlejatelt, vaid ka publikult. Nii on võimalik paljudele improvisatsioonidel tekkinud arusaamatuks jäänud küsimustele leida vastus aruteludest, kus näitlejad isegi vastuseid otsivad. Sealt leiab ka vastuse, miks ei kao neljas sein, miks improvisatsioonid ebaõnnestuvad: „*Nende improvisatsioonide kaudu ongi meil võimalik näidata, et just see ongi, mida me otsime.*”

Lõpulaul/tants/koor: „See ei ole nii, et sa lihtsalt tuled ja tarbid kultuuri.”

Tundus, et konserveeritud olid improvisatsioonid, mille sisul oli selge sõnum (Kaljujärve ja Pohla lepingu allakirjutamise stseen) või mis kandsid selget visuaali (Pohla hammaste pesu). Erinevalt Toomikust olid need esteetiliselt puhastatud ning jätsid siiski mulje, et purgisupp on värskelt valmistatud. Improvisatsioonipildid, mis loodi kohapeal, olid aga kohati nii värsked, et muutusid publikule söögiks kõlbmatuteks.

Kasutatud kirjandus

Csikszentmihalyi, Mihaly 2007. Kulgemine: optimaalse kogemuse psühholoogia. Tallinn: Pegasus.

Kaljujärve, Rasmus 2009. Vestlus 16.10.2009, Tallinn.

Mikita, Valdur 2000. Kreatiivsuskäsitluste võrdlus semiootikas ja psühholoogias. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Nielsen, Katrin 2009. Draamaimprovisatsioon kui õppemeetod. Teooria ja praktika. Magistritöö.

Noormets, Andres 2009. Kds sltda plte srnd jnsle. – Teater.Muusika.Kino nr 8,9, lk 32.

Ojasoo, Tiit 2009. Vestlussari „Uus eesti teater“. 12.03.2009, Tartu.

Pesti, Mele 2002. Ruto, Sigismund ja Peeter. – Eesti Ekspress 24.10.2002.

Tuisk, Tambet 2009. Vestlus 16.10.2009, Tallinn.

Näitlejad ja rollid teatri NO99 lavastuses „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“

Laura Kalle

1990ndail võttis teatriteoreetik Hans-Thies Lehmann kasutusele mõiste "postdramaatiline". Järgnev tekst lähtub arusaamast, et teatri NO99 lavastust „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ võib pidada postdramaatiliseks. See tähendab, et ka selles ilmneb tekstuaalsete ja teatraalsete praktikate teineteisest läbipõimumine¹. Näitleja ülesanne postdramaatilises teatris ei ole enam anda pelgalt omapoolset tõlgendust draamateksti kätketud karakterile. Näitlejalt nõutav töö hõlmab endas sotsiaalse närvi olemasolu, mitmekülgseid teadmisi erinevatest teadus- ja kultuurivaldkondadest ja muuhulgas ka iseenda füüsilise ning psüühilise „mina“ laitmatut tundmist. Niisugune oleks postdramaatilise teatri n-ö ideaalnäitleja. Näib, et nimetatud kriteeriumid kehtivad ka teatri NO99 näitlejate puhul.

Mäng postdramaatilises teatris seostub Baudrillard'i simulaakrumite teooriaga². Simulatsioon ei ole ei teesklus ega imitatsioon. See on replikatsioon, mis seisneb iseenda kujutamises teisena. Siit võime järeldada, kui lavale astub näiteks Jaak Prints või Risto Kübar ja teda kutsutakse õiget nime pidi, siis ta simuleerib enda loogilist käitumist antud situatsioonis. Sellisel juhul ei saa ta lavale minna aga täiesti ilma mängimata, justkui pingevabast iseolemise otse lavale. Etendus hõlmab endas siiski mingeid kokkuleppeid, millest kinnipidamiseks ei saa laval olla näitleja n-ö valimatu mina, ta peab kontsentreerima antud situatsiooni tarbeks vajaliku mina, st

1 Epner, Luule, 2007. Lisandusi post-mõistestikule: postdramaatiline tekst. – Keel ja Kirjandus nr 1, lk 1–14.

2 Schechner, Richard, 2002. Performance Studies. An Introduction. London: Routledge. lk 117–119.

simuleerima teatud „vajalikke“ omadusi. Simulatsioon ei ole pettus, vaid nähtus, mille puhul asja väline külg ongi selle olemus või saab selleks sisseelamise tulemusena ning kujutus põhjustab tegelikkuse mitte vastupidi.

Üsna eos, prooviperioodi algul jätsime kõnealusest lavastusest välja nimepidi üksteise poole pöördumised. Ka minister on nimetu. See loometegelaste kamp, keda lavastaja ka „vennikesteks“ kutsus, võib samahästi tegeleda teatri, tantsu, filmi, muusika või kujutava kunstiga. Lavastus näitab kahe seltskonna – loojate ning ametnike kokkupuutehetki. Kannaksime me oma nimesid, oleks see vahekord ehk liialt meie-keskne, jääks liialt kitsaks³. (Siin ja järgnevalt märgib kursiivis kirjutatu J. Prints kommentaare)

Teisest küljest võime küsida, kas teatri puhul, mis dramaatiliste raamide asemel pretendeerib postdramaatilisele vabadusele, on võimalik tõmmata piiri mängimise ja käitumise vahele. Ühest küljest on küll ka mängimine teatud sorti käitumine, aga kui tinglikult käsitleda käitumist vaid reaalelulise tegevusena, võib nende vahele kujuteldava joone tõmmata. Kas saab eeldada, et juhul kui probleemid, mida laval lahatakse, näitlejat ka eraelus puudutavad, siis ta käitub? Kui lavalolija rakendab oma elus olemise praktikat „siin ja praegu“, kas me saame selle illusioonides ühendada ka tema olekuga „seal ja siis“? Selle poolest erineb „Kuidas seletada...“ varasematest teatri NO99 lavastustest: temaatika võis ka varem olla kõiki liigutav, aga selles lavastuses toimuv puudutab neid näitlejaid inimestena ja inimesi näitlejatena palju otsesemalt. Võrreldes näiteks „Nafta!“ või „GEP“-iga, mis on olemuselt samuti sotsiaalkriitilised, tunduvad näitlejad lavastuses „Kuidas seletada...“ palju rohkem kohal. Kuigi „GEP“-is mängisid näitlejad oma pärisnimesid kasutades ning suure osa lavaajast ilma erilisi karakterit väljendavaid tundemärke kandmata, ei olnud ometi usutav, et võiksime kas või hommepäev lugeda ajalehest näitlejaist, kes elus samasugust polügaamia-aktsiooni läbi viivad kui teatrilaval. Kahtlemata olid trupi omavahelised sidemed väga tugevad ka varasemate lavastuste puhul. Samuti ei ole võimalik väita, et varasemad teemad ei olnud võrdselt aktuaalsed, kuid liikudes loomingulistest otsingutes Andres Noormetsa horisontaalse ja vertikaalse maailmamudeli kokkupuutepunktile⁴, võib lavastuse „Kuidas...“ puhul näitleja lavalise ja sotsiaalse rolli vahele peaaegu võrdusmärgi tõmmata.

3 Prints, Jaak. 2009. Üleskirjutus. November, Tallinn.

4 Noormets, Andres, 2009. Kds sltda plte srnd jnsle. – Teater. Muusika. Kino nr 8,9, lk 30–34.

Näitleja kohalolu nõuavad „Jänese” samavõrd nii „Nafta!” kui „Gep”. Igal lavastusel on oma tunnusjoon, mis muudab ta haavatavaks, kui ta mõnelt etenduselt puudub. „GEPis” on see siirus. Täiesti jabur idee, mõne jaoks natsionalistlik ja šovinistlikki. Sealsed „vennikesed” peavad ise siiralt uskuma oma mõttesse, muidu muutub nende tegevus ja kogu see tükk mingiks kummaliseks jauramiseks. „Jänese” lavastus on empaatiast. Ilma empaatiata ei saa tekkida improvisatsioone. See kamp koosneb erinevatest kunstniku-minadest, aga püüd kokku saada, üksteisele vastu tulla saab õnnestumise nurgakiviks. Koos otsitakse neid õnnelikke hetki.

Lavastuse „Kuidas seletada pilte surnud jänesele” puhul näib, paar erandit välja arvatud, et saame rääkida kollektiivsest rolliloomest. See tähendab, et praegusel juhul on individuaalsetest saavutustest vahest olulisemgi tõsta esile rühma sooritust. Kui jutt juba sportlikele saavutustele läks, on mõtet sama liini pidi jätkata. Näiteks spordivõistluste ülekanne, mille puhul erinevalt tavalisest katkendlikust telepildist ükski järgnev ala eelmist ei katkesta. Antud stseen annab meile justkui iroonilises mõttes aimu täiuslikust spordi- (või ükskõik missugusest) -võistlusest, mille puhul väljakul ei toimu kunagi üle ühe võistluse, nii et kõikide alade esindajad saavad end erilistena tunda. Eestlastele oleks muidugi magus, kui näiteks kettaheide saaks rahvusvahelisest sama palju tähelepanu kui 100 meetri jooks. Omal moel tekib paralleel teatrietendusega, millest ei ole võimalik ühtset sündmustejada eraldada ning nähtust ei jää vaataja mõtteisse ühtegi lõnga, mida oleks võimalik edasi kedrata. Lavastuses „Kuidas seletada ...” veeretavad aga näitlejad lõngakera – näib, nagu oleks kõik meie eest juba valmis mõeldud, aga lõngaotsa ei leia kuidagi üles. Vaataja ei pruugi aimata, millal on tegemist improvisatsiooni või varem valmis seatud järgnevusega. Vähemalt loodetavasti ei ole taotluslik, et publik saalist pideva kriitilise pilguga improvisatsiooni ja kindlaks määratu piiri jahiks. Hoopis tähtsam on tõdemus, et näitlejate vahel on suhtlus ja energia ning tundub, justkui oleks peaaegu juhuslik, kes laval järgmise numbriga esineb. Tähtis on grupi toetus. Lavastuse esimeses pooles raamib enamikku sketšidest ülejäänud näitlejatest koosnev publik. See on oluline, sest nad mitte ainult ei oota oma korda ega tekita illusiooni massist, vaid toetavad rühma liiget (teisi rühma liikmeid) ning elavad igale juhtumisele kaasa, justkui näeksid seda esimest korda. Ei tea, kas kõik toimubki nii või jäetakse vaatajale ainult vastav mulje, aga erilise värsket õhkkonna tekitab see küll.

Kahe esiletõusva liinina tuleb käsitleda Risto Kübara ja Marika Vaariku osatäitmisi,

sest nende puhul näib olevat isegi võimalik kõnelda teatavast läbivast rollist. Kui Vaariku Proua Kultuuriministri roll on läbipaistvam, siis Kübara puhul tuleb pisut sügavamalt uurida. Kas ei muuda tema lavalist illusiooni juba seik, et Kübar on ainuke lavalolija, kelle poole pöörduakse nimepidi. Küll möödaminnes, aga vähemalt juhtus nii 25. märtsi etendusel (Sergo Vares: „Risto, toome lauad sisse“). Sellele järgnevas jadas kannab Kübar Vaarikule vastandudes teatavat lunastajalikku ohvrimärki, mida võimendavad igapäevasest alandavamad tegevused, nagu oma naisele suhu oksendamine, riiete ennastunustav hülgamine ja kulminatsioonina Proua Kultuuriministrile näkku kusemine. Teisiti ümber panduna kunsti nimel kannataja, alasti koerusi tegev loom(e)inimene ja noor hakkaja sportlane, kes eneseteostuse nimel millegi ees ei kohku (loe „kappakusemise finaali“). Postdramaatilise teatri teoreetiku Hans-Thies Lehmanni järgi siirdub alasti keha laval automaatselt tähelepanu keskpunkti – füüsilise keha paljastus ei luba endale kinnitada mitte mingisuguseid uusi tähendusi, ta on kõige selgema tähendusega just oma kriitilises avameelsuses⁵. Seega kohtuvad Risto mänguplatsil praeguseks etümoloogiliselt lahknenuid mõisteväljad „loom“, „looming-loomeinimene“ mitte uut tähendust loovas, vaid vahest algelisi tähendusi tagasi toovas n-ö kübaratrikis.

Kuigi lavastuse nägus näkkukusemisfinaal on tekitanud enda ümber juba küllalt kõmu, on võib-olla liiga palju kõneldud stseeni taga seisvate tegelaste prototüüpidest, mitte aga stseenist endast kui kogu eelneva kulminatsioonist. Kuni selle hetkeni on võitluses kunstniku ja ametniku vahel võbenud teatav energia, mis valju kõne (Marika Vaarik) ja vaikiv-piinliku vastupanu murdepunktis on tähendanud võitu pigem Proua Kultuuriministrile. Tegelikult ei vastandu ju Kübara roll mitte ainult Proua Kultuuriministrile, vaid ka kogu ülejäänud trupile. Esimene vihje tuleb sissejuhatavas kõlaristseenis, milles teised näitlejad kaasaalamist tulvil nägudega üksteise akustikat seiravad, aga Kübar ripub sulgunult vaid enda kõlari küljes. Vahetult enne „laudade sissetoomist“ näeme aga laval Risto Kübara plahvatuslikku avanemist John Adamsi teosele „*Grand Pianola Music Part 1A*“. Ta näeb vaeva, et lasta muusikal endast täielikult läbi voolata, kuid vastukaaluks segavad teda maised hääled, mis käsivad lauad sisse tuua. Kunsti ja argipäeva vastuolu on karm, aga ironiline. Hiljem, spordivõistluste stseenis, mille taustaks mängib samuti Adamsi muusika („*Grand Pianola Music:*

5 Lehmann, Hans-Thies, 2006. *Postdramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby. Abingdon: Routledge. lk 95–96.

On the Dominant Divide"), kasutab Kübar üht oma lavahetke taas vaid selleks, et aidata oma kehalisel väljenduslikkusel kõlaritest kostvate helidega üheks saada. Tun-
dub, et kui Kübar üritab kunsti ja loominguga suhestuda tunnetuslikul teel, kasutab
Vaariku tegelaskuju Proua Kultuuriminister selleks erandlitult verbaalseid vahendeid.
Ta üritab jõuda loomeinimesteni vaid vestluse abil, mõistmata, et see ei ole sobi-
vaim väljendusviis. Seda vastuolu näitlikustab kõige ilmekamalt stseen, milles Proua
Kultuuriminister kuulajatele kultuurimajandust seletab. Kübar kuulab teda tähelepa-
neliku koerana, sekkudes kõigepealt vaid onomatopoeetiliste vahelehaugatustega.
Lõpuks suudab ta naise alistada siiski vaid kehalise vahelesekumise abil. Võitlust
kunstniku ja ametniku vahel kujutab ka näiteks Mirtel Pohla ja Rasmus Kaljujärve
vaheline stseen, milles näitleja (Pohla) hetkeks eriti intensiivselt kehalist vastupanu
osutades lõpuks siiski tööandjale (Kaljujärv) kuuletub. Alluva ja allutaja suhte for-
muleerib üldisemalt siiski Kübara ja Vaariku karakterite vastasseis lavastuses. See on
kunsti ja raha, nõrga ja tugeva ja (kui soovite) hea ja halva vaheline võitlus.

Kübara soorituse kõrval ongi lineaarseim Marika Vaariku osatäitmine. Olgu teiste
näitlejate identiteet nii varieeruv kui tahes, Vaariku roll on püsiv. Proua Kultuuri-
minister on lavastuses murranguline tegelaskuju dramaturgilise konflikti tekkeks.
Tema soovid ja teod ning kogu olek lähevad diametraalsesse vastuollu kogu ülejää-
nud seltskonnaga. Aeg-ajalt rõhutatult mainides, et ka tema on kultuuriinimene ja
„elab omadele alati südamest kaasa“, maandub ta siiski igasse järgnevasse stseeni
kui sissetungija, kui „võõras“. Kuigi tema püha kohus on end, kõrge positsiooniga
ametnikku n-ö kunstnikule lähemale tuua, mõjub iga tema järgnev ponnistus raske
läbikukkumisena. Niipea kui Vaarik istub teiste keskele, et osa saada nende koosviibi-
misest või kuulda nende ideid, sureb ruumis igasugune loomingulisus. Mida siis veel
arvata kultuuriministrist, kelle jaoks piisab jalgpallivõistlusele järgnenud kõnes paari
sõna muutmisest ja südamik pöördumine kultuurirahva poole ongi valmis. Veelgi
enam, kuna Proua Kultuuriminister esitas oma esimese kõne niisuguse veendumuse
ja sisseelamisega siiralt uskudes, et ta on just olnud tunnistajaks jalgpallivõistlusele,
on midagi eriti mäda. Hoolimata väidetavast küüntenärimismaratonist ei olnud proua
ilmselt siiski kohal, oli see siis üks või teine võistlus.

See jalgpallikõne leidis päriselt aset ning on YouTube'is olemas⁶. Päriselulisena. Mõni

6 <http://www.youtube.com/watch?v=JDK-QdYzxSc>

inimene, kes on lavastust näinud rohkem kui üks kord, on väljendanud oma tundmusi erinevaid etendusi vaadanuna. Kord mõjus lavastus kurvana, kord naljakana. Nuta või naera, nagu öeldakse.

Stseen, kus produtsent näitleja hõivet tõsta üritab, ei ole ainus, milles teatri NO99 trupp (nurgas istuvale) jänesele mitte ainult kunsti, vaid ka näitlejaks/kunstnikuks olemise iroonilisi valupunkte seletada püüab. Alates Andres Mähari tarbekunstniku kõnest liigutakse aina edasi näitleja, lavastaja, draamakirjaniku, tantsija seisukohalt, (rollis või rollita). Kasutades peamise väljendusvahendina kas siis kehalist valmidust, miimikat või kõnemehelikku osavust, kõiki neid niikuinii ja näitlejameisterlikkust eriti. Küsimus, kas näitlejad on siis ikkagi laval rohkem „iseenda“ või kellegi teisena, on tarbetu. See meenutab juba situatsiooni, mil kuulus näitleja satub kuskile peole, kus üha enam täis jäävad pidulised paluvad tal nalja teha, sest see on tema töö. Niisiis näitleja töö on nalja teha, mis veel? Vastata ajakirjanike küsimustele oma garderoobi sisust, astuda üles võhivõõraste sünnipäeval kingitusena ja aeg-ajalt paranoias enda käest küsida: „Miks nad mind vihkavad?“. Sellepärast, et näitleja peab meeldima, sest muidu ta ei saa palka? Peale kõige muu peab näitleja mitu korda nädalas laval inimeste ette astuma ja kordama-kordama-kordama seda, mis kord proovisaalis välja tuli. Ning lavastuse „Kuidas seletada...“ puhul peab ta seda tegema kolmekordselt, kuna kordamise kunsti teema on selles juba iseenesest sees. Alustades kas või ühest varaseimast stseenist, milles Rasmus Kaljujärvi, Inga Salurand, Risto Kübar, Sergio Vares ja Mirtel Pohla kordavad järjest määramatu aja vältel alustatud tegevust, olgu selleks siis särgi üles-alla liigutamine, ratsutamine vms. Ilmselt ühe meeldejäävama stseenina saab samas välja tuua Sergio Varese kõne tüdrukusõbrale („Tead, ma panin üks öö äratuskella...“). Samuti mahub siia alla Mart Kangro koreograafia, mida näitlejad nõrkemiseni kordavad, iga üksiku sassimineku puhul peab kogu trupp tantsu algusest kordama. Uuesti. Uuesti.

Ma ei tea, mida täpselt näitleja tööks peaks pidama. Kust need piirid jooksevad? „Ma olen kogu aeg kunstnik,“ ütles üks kunstnik kord teisele. Ta oli kunstnik ka sel ütlamise hetkel, kui nad murul lebasid ja õlut rüüpasid. Ka siis, kui ta õhtul koju naise juurde läheb, on ta kunstnik. „Jänese“ lavastus näib ütlevat midagi sarnast.

Siiski ei saa öelda, et „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ oleks rollideta teater, pigem on igal näitlejal oma väike rolliskeem ning neid vahelduseks publikuna koge-

des tekib paratamatult illusioon, et näitleja on laval n-ö tema ise, sest ühest rollist teise mineku ajal peab ta esinema puhta lehena. Sel moel adapteeruvad temale uue rolli omadused selgemalt. Teinekord ei piisa pelgalt rolli ja näitleja vastuolust, publiku jaoks mängivad kaasa ka leheveergudelt loetud ja olulisena tundunud faktid näitleja eraelu kohta, varasemad nähtud rollid ja keset etendust meelde tulnud fakt, et nägi kord näitlejat tänaval roosas ülikonnas. Postdramaatilisele teatrile omaselt ei ole niisiis näitleja ja rolli vahelised erinevused kuigi konkreetsed, nende omavaheline side on tugev. Rohkete rollide järjestikune esitamine nõuab näitlejalt hoopis teistsuguseid oskusi kui näiteks klassikaline karakterdraama, milles justkui piisaks filigraanselt vermitud maskist. Postdramaatiline teater ei piirdu sellega, et laval on raske tõmmata piiri näitleja ja rolli vahele – see inimese ja fiktsiooni lahustunud olek liigub ka väljapoole lava. Kui palju raskem on näitlejal endaga edasi elada, kui ta pärast lavalt maha astumist endalt rollimaski heita ei saa või ei oska? Kas siin ongi lõngakera ots?

Jänes kui kujund teatri NO99 lavastuses „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“

Kerli Jõgi

Lavastus „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ hõlmab kahtlemata mitmeid olulisi kultuurilisi, aga ka poliitilisi ja filosoofilisi teemasid. Keskenduda ainult ühele kunstilisele kujundile, veel enam sellisele, mille ületähtsustamisest on lavastaja hoiatanud, võib ju tunduda piiratud ja kasutuna. Sellele vaatamata leian ma, et „jänes“ ühe lavastuse põhikujundina osutab teemadele, mis on olulised nii kultuuri, poliitika kui ka filosoofia seisukohalt. Ma ei taha selle kirjutisega lavastust ega teatrit ja selle valikuid kuidagi õigustada või põhjendada. Selle asemel tahan ma käsitleda „jänest“ kujundina, mis funktsioneerib osana avarast süsteemist ehk avada kujundi kasutus lavastuse kontekstis ja vaadelda sellega konnotatsioone.

Enne lavastuse „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ juurde asumist tuleks üle vaadata mõned Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi tööd, milles samuti figureerib loomana jänes. Neist üheks on teatri NO99 sünnilavastus „Vahel on tunne, et elu saab otsa ja armastust polnudki“, kus võis näha elus jäneseid. Selles lavastuses oli jänes ühelt poolt süütuks unistuseks, ideaaliks, teisalt ohvriloomaks. Eesti Vabariigi 90-ndale sünnipäevale pühendatud kontserdil võis samuti laval jäneseid näha. Sel korral olid aga jäneesteks kostümeeritud inimesed. Kostüümid ise olid lahendatud realistlikus võtmes. Lavastuses „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ võib aga laval näha kultuuriminister Jänest, ja taaskord jäneseks kostümeerunud inimesi, ent seekord meenutavad nad pigem mänguasju, kui elus jäneseid. Niisiis võib Ojasoo ja Semperi loomingust leida elus jäneseid, elus jäneseid meenutavaid jäneseid, inimesi, kelle nimi on Jänes ja jänesid leludena.

Esmalt funktsioneerib „jänes“ antud lavastuses kujundina, mille puhul on mõjusaim

ja läbinähtavaim just poliitiline tähenduslik tasand. Poliitilise kujundina tagab selle läbinähtavuse asjaolu, et sõna „jānes“ seos praeguse Eesti kultuuriministri perekonnanimega on ilmne. Sõna ja nime kokkulangevus ei jää ainsaks. Marika Vaariku esitatud tegelaskuju peegeldab kultuuriministri kehahoiakut, väljanägemist, riietust ja intonatsiooni. Seoseid mitte näha on raske, sest just nende elementide kaudu on praegune kultuuriminister identifitseeritav ka avalikul poliitilisel areenil. Kultuuriminister fiktsionaalse isikuna on selles lavastuses kohal nii sõnas kui kehas. Kuid kultuuriministri tegelaskuju tõsimeelse mitmetahulise kujutamise asemel on ta avatud üheplaanilises parodeerivas võtmes, mistõttu pole laval konkreetne kultuuriminister Laine Jānes kui üksikujuhtum, vaid tüüp. Tüüp ehk koondkuju mingil kindlal viisil mõtlevatest ja toimivatest inimestest, antud lavastuse raames poliitilist võimu kandvatest inimestest. Kultuuriminister toimib lavastuses infokandjana, esitades peast arvandmeid ja majandusaruandeid. Tema ootamatud küsimused sellest, miks keegi elab ja mida korda saata tahab, kõlavad aga sama absurdse ja ebaolulisena kui naiivse reporteri küsimused sellest, kuidas näitleja ennast vormis hoiab või kas ta oma juukseid värvunud on. Mõlema tegelase küsimuste eesmärgiks on omandada infot, paraku aga sellist, millega midagi peale pole hakata. Teadmine, kuidas näitleja ennast vormis hoiab, ei aita meil teda mõista ja majandusaruanne ei aita meil kunstist lõpuni aru saada. Kultuuriministri repliigid mõjuvad ebakohaselt, kaineastava ja külma argielu sissetungina kunstilisse ruumi, mis on sama ehmata ja ebameeldiv kui stseen, milles Rasmus Kaljujärvi lauaga vastu põrandat lajatab. Kultuuriministri tegelaskuju on lavastuses opositsiooniline võõrkeha. Tema opositsioonilisus ei jõua laval teravasse tegevuslikku konflikti, vaid jääb valdavalt idee tasandile, kusjuures ka tõelisest sõnasõjast jääb vaataja ilma. Tegemist on sellise konfliktiga, kus kumbki osapool ei oska ennast teisele poolele arusaadavaks teha. Vahetatakse üksnes kasutat infot, mis paraku lahkeli ei lahenda. Konflikt on kui pea kohal rippuv kirves (antud lavastuses diivanist, riulist ja laudadest koosnev installatsioon), mida kõik näevad, aga millega keegi õieti midagi teha ei oska.

Poliitika toob enesega paratamatult kaasa küsimuse võimust, mis nagu elus nii ka selles lavastuses on seotud seksuaalsusega. Stseen, milles kultuuriminister suudlustega üle külvatakse, ei räägi mitte emotsioonidest, vaid soovist ja kohustusest meeldida sellele, kes omab mingisugust võimu. Neis suudlustes pole midagi meeldivat, need on tuimad ja sunnitud ning viitavad prostitutsioonile. Mainitud stseen on kõrvutatav ühe teisega, kus Andres Māhari esitatud tegelaskuju repliik: „Kas see maja on siin

meie ülalpidamisel?” osutab kohe stseeni alguses sellele, et tema on võimu kandja. Oma üleolekust tingituna tellib ta näitlejaid väliste näitajate järgi, justnagu prostituute. Kõrvutatakse seega näitlemine ja prostitutsioon, on ju mõlemad tugevalt seotud kehalisusega. Kultuuriminister aga kehastab selles lavastuses inimest, kes omab võimu ning mõtleb ja toimib sellest lähtudes. Tema tegevuse tulemuseks on aga prostitutsioon, milles keskendutakse välisele, kuid taanduvad küsimused sisust ja tähendusest. Prostituudid ja näitlejad kaotavad oma inimliku mitmeplaanilisuse. Võimu, prostitutsiooni ja loomalikkuse ilmekaks näiteks on Risto Kūbara kehastatud urisev ja niutsuv loom, kelle kaudu mängitakse laval läbi erinevad võimusuhted – turvamees, kes ta spordivõistluselt kõrvaldab, hooliv peremees, kes kratsib lõuaalust ja kari teisi loomi, kes teda õrritavad.

„Jänese” kujund ei ole avatud mitte ainult ühe tegelaskuju, vaid ka jänese-kostüüme kandvate näitlejate poolt. Nagu kultuuriministril, nii on ka neil puudu inimlikkusest. Ehe loomalik käitumine avaldub stseenis, kus jänestel tuleb valida kunsti ja toidu vahel. Ja loomulikult võidab toit. Aga miks? Kindlasti sellepärast, et see on elus püsimiseks esmane, aga ka seetõttu, et toidu tähendust ja mõju teavad jäneseid hästi. Kunst jääb aga arusaamatuks, või on arusaadav vaid selles ulatuses, mida edastab neile infoleht. Valik toidu ja kunsti vahel taandub küsimuseks mugavusest, sest palju lihtsam on kõht mõnusasti täis süüa, kui üritada aru saada. Just see sama loomalik tasand ilmneb siis, kui jäneseid on jõudnud seinale riputatud inim-eksponaadini. Selle asemel, et käsitleda inimese keha samaväärse kunstiobjektina kui selle kõrval rippuvaid pilte, kontrollib jäneseid, kas inimene on ikka elus. Ta lahutab kunstilise väärtuse sellest väärtusest, mida kannab endas inimene ehk elust.

Loomalik tasand ilmneb ka etenduse finaalis, kappakusemis võistluses. Avalikus urineerimises on küll midagi loomalikku, kuid tegevus iseenesest on ju igati loomulik. Ühelt poolt töötab urineerimisvõistlus lavastuses kui lepitusakt, rituaal, milles konflikti osapooled saavad võimaluse oma pingete maandamiseks. Minister saab tunda ennast aksepteerituna ja sportlased-kunstnikud otse ja piinlikkust tundmata talle näkku kusta ehk teha seda, mis tavaelus erinevatel põhjustel võimalik ei ole. Teisalt tõstatab kusemisvõistlus küsimuse, kas üleüldse on võimalik või otstarbekas võistelda selles, mis on inimeste jaoks loomulik. Ja kui selles võistlema hakata, kas siis saab enam rääkida loomulikkusest. Kõrgushüpe ja tõkkejooks ei ole inimese loomulik käitumine, kunstniku looming seevastu küll. Kui kõrgushüppes ja tõkkejooksus saab

inimesi võistlema panna, siis kunsti puhul see ei toimi, sest selle tulemusi ei saa mõõdulindiga mõõta. Igasugune püüd loomingut majandada või numbrilistele näitajatele allutada on seetõttu läbikukkunud üritus. Kuid täpselt sama ebaadekvaatne on arvata, et tulemus spordis näitab ka seda, kui palju selle taga on higi, verd ja pisaraid.

Kolmas võimalus, kuidas „jänest“ kui kujundit tõlgendada, tõukub Joseph Beuysi loomingust. Beuys kasutas jänest kui vestluspartnerit. Jänese ja inimese omavahe-line suhtlus osutab küsimusele kommunikatsiooni võimalikkusest. Jänese ei tähista selles lavastuses mitte jänest kui sellist, vaid see on tõlgendatav kui teine, keegi kes on väga erinev ja võõras. Selleks, et inimene ja jänese omavahel suhelda saaksid, tuleb leida teistsuguseid väljendusvahendeid kui seda on keel ja sõnad. Just selliseid väljendusvahendeid, mis on vabad keele ja sõnade koormast, lavastus otsib ja kasutab. Kuid eesmärgiks ei ole ainult uute lahenduste otsimine ja leidmine, vaid millegi arusaadava väljendamine. Stseenid, milles näitlejad üritavad kunsti sõnastada kõnelevad oluliselt ebamäärasemalt kunsti üledefineeritusest ja defineerimatusest kui näitlejatest ülekuhjatud diivan. Sõnalise väljenduse ebamäärasuse ja kehalise väljenduse selguse vahel olev kontrast tuuakse selget esile. Ja see on üks lavastuse olulisemates ideedest.

Lavastuses on jänese kujund avatud väga mitmekülgisel moel ning seetõttu on see omandanud tähenduse mitmel erineval tasandil. Kuid jänesega käib lavastuse pealkirjas kaasas ka omadussõna „surnud“. Ühelt poolt ilmestab see hästi ülal käsitletud kommunikatsiooniprobleemi, kuid selles on ka midagi enam. Kui vaadata situatsioone, millesse selles lavastuses on asetatud kultuuriminister ja näitlejad, siis võime näha, et tegemist on olukordadega, millest ei ole väljapääsu. Kultuuriminister ei ole võimeline mõistma midagi peale sõnade ega ole võimeline tegema muud kui sõnu ning näitlejad, kelle põhiliseks väljendusvahendiks on keha, ei suuda ainult sõnadest aru saada ega end üksnes nende abil väljendada. Nendevaheline kommunikatsioon on surnud ring. Aga mis on sellel kõigel publikuga pistmist? Mis on publiku roll? Publik võib ju võtta vahendaja rolli, hakata kupeldajaks, selleks, kes ei pea valima, kelle poolt olla, sest ta vajab elus hakkama saamiseks mõlemat poolt. Ja võib-olla suudab just publik mõlemat poolt mõista ehk lugeda pilte ja näha sõnu? Pealegi, lavastuses „Kuningas Ubu“ juba soovitas NO teater publikul „sitta süüa“, selle ülekor-damiseks ei ole põhjust, ega vajadust.

Inimene (inimlikkus) ja amet (ametlikkus) lavastuses „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“

Marju Mändmaa

ametlik <19: -liku, -.likku> ofitsiaalne; rangelt asjalik, reserveeritud; argi tubli, korralik.

inimlik <19: -liku, -.likku> humaanne; inimesepärane; argi normaalne, vastuvõetav.

.kun'stlik <19: -liku, -.likku> tehislik. Vastand loomulik, looduslik. (ÕS 2006 – www.eki.ee)

Kas on nii, et ametnik on alati läbini ametnik ning on minetanud igasuguse inimlikkuse? Kas on nii, et kunstnik on alati ka inimene, kes tegutseb ainult õilsate eesmärkide nimel ning kannatab rahva hüvanguks? Kas on nii, et inimlikkus on mõlemale võõras? Või on hoopis üdini oma, ainult mängureeglid ei luba osalejail tunnistada, et nemadki teavad selle sõna olemust?

Ametnik, antud juhul Pr Kultuuri- ja spordiminister, on vaid keha, kes tegutseb masinlikult talle antud juhiseid järgides. Tema ülesandeks on panna kunstnikud uskuma, et keegi seisab nende eest. Tõepoolest, kui jälgida Pr Kultuuriministri käitumist, paistab, et ta astub alati mööda kindlaid koridore, kunagi ei keera kõrvale, isegi mitte selleks, et oma uudishimu rahuldada. Miks muidu tuleb ta alati väga kindlalt ning täpselt samasuguse hoiakuga näitlejate/kunstnike ruumi? Pr Kultuuriminister astub rahulikult uksest sisse vasaku jalaga ning toob kohe ka parema jala üle läve. Tema vasak käsi toetub ukse lingile. Ta peatub hetkeks ja heidab üle ruumi kiire pilgu. Seejärel sulgeb proua ukse, pöörates oma keha pisut vasakule, aga tema nägu ja pilk jääb ruumi/näitlejate poole. Ebalevalt leiab Pr Kultuuriminister endale ruumis

koha. Tõsi, pea iga kord, kui ta tuleb, on ta vahetanud kostüümi, aga kas pole mitte oma tualettidega hiilgamine üks naispoliitiku tööülesannetest? Minister siseneb alati parempoolsest uksest. Klassikalises teatris siseneb paremalt alati positiivne tegelane, vasak pool (mida lavastuses „Kuidas seletada...“ kasutavad üsna aktiivselt näitlejad) on jäetud negatiivsetele kangelastele. Samas kultuuriministril kui Reformierakonna liikmel oleks kohatu siseneda vasakpoolsest uksest, seega on parem uks just talle loodud. Ta ei tule kunagi enesekindlalt keset ruumi (va päris alguses, kui näitlejad teda ei oodanud ning olid ametis oma helimaailma loomisega), vaid astub ettevaatlikult võimalikult seinte lähedal.

Miks peakski Pr Kultuuriminister end üdini kindlalt oma ametis tundma, kui tal on kultuuriinimestele alati sama jutt rääkida: te kõik olete nii tublid ja nüüd saame olla teie üle uhked, jätkake samas vaimus, aga rahaga on selline lugu, et raha ei ole ega tule. Sellepärast kultuuriinimesed teda põlgavadki, aga samas lepivad olukorraga, nii nagu leppis olukorraga ka Mirtel Pohla kehastatud inimene, kes seesmiselt oli lõhkemise äärel, ent kirjutas siiski alla lepingule, mis polnud kaugeltki tulutoov. Kohe pärast allkirjastamist oli tema näos jälle rahu ja tasakaal. Ehk siis teisisõnu: seesmine põlemine ja kohene maharahunemine käib tema ametiga kaasas.

Ka ministri ametiga näib paljugi kaasas käivat – Pr Kultuuriminister ei tee katsetki kultuuriinimesi endale kuidagi lähedamaseks muuta. Talle öeldi ametisse astudes, et märjaks saamine käib tema ametiga kokku, seega saagu märjaks ja teenigu vapralt edasi. Kas kõige sellega leppimine peidab ministris igasugused inimlikud tunded, nii et temas ei olegi vaja inimest näha? Nii et tema ongi see, kellele võib lihtsalt kõrva või näkku kusta või kelle kallal võib jooksuajast vaevatud koer oma tunge rahuldada? Kultuuriinimesed paistavad nii arvavat, nende pisut julm ja külm käitumine ministriga tundub neile igati õigustatud ja ehk vajalikki.

Samas ei ole Pr Kultuuriminister pelgalt keha või masin. Kuigi ta üritab oma ametis väarikalt igasugust inimlikkust peita, leidub hetki, kui see tal ei õnnestu. Üsna kahju on ministrist, kui ta tuleb, rahvariided seljas, näitlejate sekka ning üritab nendega samastuda (tõsi, kindlasti oli tal enne valmis õpitud kõne, millega näitlejate poole pöörduda). Pr Kultuuriminister siseneb ruumi nagu alati vaikselt, pisut kramplikult. Enne oma jutu alustamist noogutab ta näitlejaile, et kinnitada, tal on midagi südame- mel, mida tahab näitlejatega jagada. Ta küsib: „Mis suunas me siis oleme sammud

seadnud? /.../Mis see on, millega me näitame, et eesti kultuur ei kao kuhugi?“ Ta kasutab meie vormi, näitamaks, et ka tema, kultuuriminister, kuulub näitlejatega samasse punkti.

Pr Kultuuriminister noogutab jällegi ning seab käed kõhule risti. Tema suletud poos viitab sellele, et ta tunneb end üsna ebamugavalt. Minister arvab, et näitlejail on tekkinud häid ideid ning küsib retooriliselt, kas võib istuda näitlejate sekka. Ta ütleb, et ta ei karda loomingulisi inimesi, kuna on isegi üks nende seast ja on harjunud loomeinimestega vabalt suhtlema. Ta istub diivanile Sergio Varese ja Jaak Prints'i vahele ning jääb midagi ootama. Paistab, et ta oleks justkui ära unustanud, mida öelda kavatses. Tekib piinlik paus, mil näitlejate pilgud on suunatud ministrile, kes püüab end tulutult koguda. Et pausi lõpetada, küsib Pr Kultuuriminister, kas loominguuga ongi nii, et kui vaim peale ei tule, siis ta ei tule. Talle ei vastata. Minister püüab kramplikult naeratada ja naerdagi, aga kogu tema olemusest õhkub ebamugavust. Näitlejad vaikivad endiselt. Minister püüab end koguda, ent ei saa sellega hakkama – tema lõug hakkab värisema ja hingamine kiireneb, seega ta on ärevuses. Minister sulgeb silmad ja tõuseb diivanilt kui vana inimene – ta toetab käe diivanile ning lükkab end püsti. Minister palub end vabandada ning püüab oma kohalolekut õigustada: „Vabandage mind! Ma lihtsalt olen väga emotsionaalne inimene ja elan omadele alati sügavalt kaasa.“ Ta lahkub ruumist lööduna. Pr Kultuuriminister peaks ju olema harjunud sellega, et kunstnikud vaatavad teda ainitise pilguga nagu sel korralgi, kui ta nende vahel diivanil istub, ent midagi on selles korras siiski teisiti. Võib-olla on pilgud liiga lähedal, võib-olla liiga läbitungivad, võib-olla näeb ta neis pilget, ent tasakaal kaob. Ministril ei jää muud üle, kui õpitud kõne asemel lihtsalt ja üsna kurvalt tõdeda, et tema on väga emotsionaalne inimene ning elab omadele alati südamest kaasa. Tõenäoliselt see nii ongi, aga oma karmis ametnikurüüs ei paista see alati välja ja seetõttu teda omaks ei võetagi.

Samas räägib näitlejate-kunstnike vaikimine üht-teist ka nende eneste kohta. Jättes ministri meelega ebamugavasse olukorda, üritavad nad talle koha kätte näidata. Näitlejate huuled on kokku surutud, nende pilgud on läbitungivad ning suunatud ministrile. Nad lasevad poliitikul rääkida, ent keelduvad ennast avamast, nad keelduvad astumast dialoogi. Seega näitavad näitlejad, et neile ei lähe tegelikult poliitiku sõnadevool korda, nad ei usu, et nende taga tegusid võiks olla ning seetõttu vaikivad uhkelt ja kramplikult.

Minister püüab igati kunsti mõista, ent temagi mõistvusel on piirid. Ta tunneb vastikust ja hirmu, kui koerahakatis end vastu tema jalga rahuldama hakkab ning keegi ei paista sellest numbrit tegevat. Koerast vabastatakse minister ka lihtsalt viisakuse tõttu ning siis püüab minister võimalikult kiiresti ruumist põgeneda. Hirmgi on üks inimlikkuse tunnuseid. Kuiv ja külm ametnik on võimeline tundma hirmu, millest ta küll püüab väärikalt üle olla. Seega ei ole ametnik alati pelgalt ametnik, temas on ka killuke inimest.

Näitlejadki paistavad oma ametis ja selle ametlikkuses kinni olevat. Neilt ju oodatakse loomingulisust, vabameelsust, ametnike põlgust... Oma unistustest ja soovidest räägivad nad üsna tuimalt, ilma igasuguse kireta. Näiteks kirjeldab Jaak Prints tegelaskuju üsna tuima näoga, kuidas temast autojuht sai, kuigi tahtis hoopis füüsikuks saada. Tõsi, tema näos peegeldub valu või kurbus, ent tema kehahoid on loid, nagu näitaks see, et ta on oma saatusele alistunud.

Sama kiretult räägib Andres Mähari karakter oma unistusest saada kunstnikuks. Tema käed on rääkimise ajal taskus, kehakeel üsna vaoshoitud, paistab, et ta räägib justkui päheõpitud teksti. Samas peaks kunstist rääkimine, eriti veel, kui see on inimese elu unistus olnud, tekitama pisutki kirge või entusiasmi, mida aga kumbki tegelane ei paista tundvat.

Kui Inga Saluranna mängitud nooruke intervjuerija läheb Tambet Tuisu karakterit küsitlema, antakse sealgi kõik Tuisu tegelase kunstialased tunded-mõtted edasi üsna lakooniliselt. Paistab, et Tuisu tegelaskuju jaoks on säärane situatsioon isegi pisut tüütav. Jah, ta on oma kõnes veenev, ent midagi jääks justkui puudu. Paistab, et kunstnikuks olemise põhjendamine on talle väsitavaks muutunud.

Seega ka näitlejaks/kunstnikuks/kirjanikuks olemisel on omad reeglid, mida tuleb järgida. Arvatakse, et ametnik on külm lihatükk, kes oma sisemaailma välja ei näita, ent milline on siis kultuuriinimeste sisemaailm? On see kuidagi kirevam, loovam, mitmekülgsem? Kunstnikke on lavastuses kujutatud üsna sarnase sisemaailmaga: nad on tegelikult üksildased, tihti õnnetud või tühiste asjade tõttu ärrituvad. Ja mis seal salata, nemad kui inimesed on sageli ka purupurjus.

Kui Andres Mähar on oma kaaslastele demonstreerinud klaasipuhumisoskusi, hakkab Jaak Prints lavakuju järsku Sergo Vareselt küsima, miks viimane teda vihkab.

Nad istuvad koos diivanil ning Prints ründab oma küsimusega Varest, kelle ilmest paistab segadus (või pigem ilme what tha` fuck? Get a life!). Prints tõuseb püsti ning nüüd küsib ta pea kõigilt, miks teda vihatakse. Ta tunnistab, et on teinud vigu, ent ei mõista, miks teda vihatakse. Kui Prints on öelnud, et ruumis on nii palju vihkamist, otsustab ta kaaslaste juurest lahkuda. Jah, ta tuleb küll tagasi naeruse näoga, justkui viidates, et ta tegi nalja, samas peab tema hinges olema midagi, mis otsis väljapääsu. Oli see siis üksildus, sügav kurbus või algava vaimuhaiguse ilming, ent see näris Printsi lavakuju hinge.

Rahulolematus ilmneb ka Varese ja Printsi dialoogist. Mehed istuvad diivanil ning võtavad viina (jälle!) ning räägivad, kui mõttetu on punnida ja rabeleda, kui ülejäänud trupp nende arvates lillegi ei liiguta. Varese tegelaskuju pooldab konkreetseid rolle ning suhtub improviseerimisse irooniliselt (ta pakub improviseerijatele tükki omalt poolt – 80 lehekülge pikk, ainult et need on tühjad lehed). Prints arvab, et impro ei ole kunst, ta ei oska sellele isegi nime anda. Vares aitab ta välja ning nimetab ülejäänud trupi ponnistusi padjaklubiks, mis tuleb kokku ja kus ollakse jõle vahvad. Vares väidab, et temagi võiks nii teha, ent ei taha. Meeste näod on kibedad, justkui jooksid nad äädikat. Vares leiab Printsis endale mõttekaaslase, kes tema ärritust mõistab. Prints jällegi peab Varest õigeks inimeseks, kes peaks rohkem ütlema. Printsi repliigi peale publik naerab. Ent töö, mis tundub mõttetu ja paneb mõttekust või rahulolu viinast otsima (kui tegu ei ole just degusteerija ametiga), ei saa õnnelikuks teha. Seega on ka kunstniku, antud juhul näitleja töös momente, mis võivad inimest üsna tugevalt muserdada ning sunnivad käe haarama kangema kraami järele. Samas, keegi ei sunni neid näitleja olema, see on nende vaba valik, nii laval kui päriselus.

Mirtel Pohla kehastatud isik ootab koju oma meest, kes lõpuks saabubki. Loomulikult on mees purjus. Kunstnik (Risto Kübar) on järjekordselt midagi võitnud. Naine (Mirtel Pohla) võtab oma abikaasa vastu iroonilise muigega. Ta istub vasakpoolse seina ääres toolil, kehaasend suhteliselt suletud (jalg üle põlve, üht kätt enese eest läbi tooduna toolileenile toetades), ning küsib mehelt, mis edasi saab. Kuna abikaasa ei reageeri, tuleb küsimust korrata.

Teistkordse vaikimise peale tungib naine abikaasa isiklikku ruumi: ta asetab käed mehe õlgadele ning libistab need seejärel mööda mehe käsivarsi alla. Naine vaatab

mehele silma, pakub võimalusi, kuidas nad taas lähedasteks saaksid. Ta pakub, et nad võiksid sõita Põlvasse, Pärnusse, Võrru, kuulata rohu kasvamist, vaadata toomingate õitsemist – teha midagi väga lihtsat. Mees vaatab naist tühja pilguga, justkui mitte mõistes, miks naine äkki nõnda räägib. Aga naine vajab lähedust. Ta kallistab oma abikaasat, mille peale viimane „oksendab“. Enne, kui mees koju tuli, võttis ta parempoolse seina ääres paiknevalt riulilt pudeli ning jõi sellest „viina“. Nüüd paneb liiga tugev kallistus tema maopumba tööle ning seetõttu ta „oksendabki“.

Naine ütleb, et varsti on kevad (kui kõigi armunute aeg!) ning viitab sellele, et neil kahel ei ole olnud aega olla omaette, nautida intiimsust ning teineteise lähedust. Naine tahab kuskile ära sõita, kuskile eemale, et lihtsalt olla, mees ei vasta, tema lihtsalt on oma tühja ja väsinud pilguga antud hetkes. Kui neid kahte veel miski ühendab, siis okse, mida peab jaguma kõikjale: suhu, riietele, põrandale, juustesse. Kui tekib vähe intiiemsem olek, ei tohi unustada ka mehe trofeed: karikat, mille ta koju tõi.

Oma armastatuga rääkimine ei ole näitlejate seas häbiväärne, seda tehakse üsna avameelselt ning nii, et teisedki kõnelusest osa saaks. Näiteks Sergio Varese kehas-tatu telefonikõnelus oma naisega on üsna intiiimne. Mees räägib sellest, kuidas ta öösiti oma naist salaja vaatas, kuidas magav naine talle ilus tundus. Kaasnäitlejad jälgivad Varese telefonivestlust ning muigavad heatahtlikult. Nad peavad kõnelust loomulikuks. Kaasnäitlejad jälgivad ka Varese vihapurset ja peavad sedagi loomulikuks – igas suhtes on nii positiivset kui negatiivset. Ent kui on vaja rääkida etendusest, st oma tööst, siis tõmbub mees endasse ning jälgib, et ta väga kõvasti ei kõneleks, justkui oleks tema ametis midagi taunimisväärselt, mida kolleegid kuulma ei pea. Varese häbeneb trupile heade suhete säilitamise tõttu tunnistada, et tunneb, et peab üksi rabelema, samas kui teised liiga passiivsed on.

Võib-olla on kunstnike hinges veel paljugi sellist, mida keegi kuulma ei pea. Nende vahel paistab valitsevat justkui kirjutamata kokkulepet, et nad peavad mängima kannatajat, kuna ametnikkond neist ei hooli. Samas ei saa just öelda, et nad ise kellestki peale iseenda hooliks. Ilmne näide selle kohta on kusemisvõistlustelt, kus ministrile lasti lihtsalt meelega näkku. Kas selline toimimine teeb siis näitlejad jm kunstnikud paremaks inimeseks? Kas selline käitumine annab neile õiguse viriseda bürokraatia üle? Kas see ongi eeskujuline, mida ametnikkond peaks järgima? Kas selline käitumine

on inimlik, ehk teisisõnu normaalne, vastuvõetav?

Ametlik, see on rangelt asjalik, argikeeles ka tubli ja korralik. Kunstlik aga on tehisk, selle vastand on loomulik. Võib-olla toimibki maailm just tänu ametnike ja kunstnike vastandusele? Ja võib-olla on neid ühendavaks lüliks just inimlikkus? Samas kas ideaalne ametniku rolli täitmine pole kunst? Kas kunstniku(näitleja)poolne ametniku esitamine vähendab kuidagi tema tegelase inimlikkust, kas temas võis olla kompromiss? Või toimus kompromiss juba enne, kui lavastus publiku ette toodi? Rõhutades kunstniku-ametniku vastuolu, viitavad lavastajad, et ametniku asi ongi olla amentik ning tegeleda rahadega, sest muuks pole ametnik võimeline, ja kunstniku asi on kunsti luua ja maailmale kinnitada, kuidas tegelikult keegi kunsti sügavust ei mõista ning nende, kunstnike elu pole meelakkumine, kuid oma ametit nad kõigest hoolimata siiski maha ei pane.

Kehade soovitav sooritus

Krislin Virkus

Keskel on keha

Teatri NO99 „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ kas meeldib või mitte, praegune kultuuripoliitika vist pigem mitte. Igatahes on „Kuidas seletada...“ mitmetahuline ja sealt annab välja kerida väga erisuguseid mõtteid. Kui esimesel vaatamiskorral tundus mulle lavastus väga hakitud ja samaaegselt paljude teemadega tegelev, siis nüüd, kus olen lõputuid kordi „Kuidas seletada...“ DVD-d vaadanud ja lavastust ka teist korda laval näinud, joonistub minu jaoks väga selgelt ainult üks peamine teema välja. Tõsi, lavastuses on kunst ja kultuur ja ühiskond ja kogu see mõistmine, pigem küll mittemõistmine olemas. Ja teooria ja praktika ja minister ja kunstnikud ja rahastamine ja teostamine, aga kõik see kaob ära ja alles jääb keha. Võtkem ükskõik mis lavastus, aga laval on keha(d) ja publiku kehad on saalis seda vaatamas. Puhas keha, paljas keha, mõtetest laetud keha, tähenduslik keha. Minu jaoks kasvab „Kuidas seletada...“ suuremaks ja üldisemaks kui lavastusesisene maailm, andes võimaluse kompida laval olev keha kui nähtus läbi. Kes ta on ja miks ta seal on? Kuidas ta seal on, milliseid vahendeid kasutab ta enda muutmiseks? Kelle jaoks ta ennast üldse muudab? On see pidev iseenda sisse minek või on see pidev dialoog publikuga? Ja mis vast kõige tähtsam: mida peab see keha laval tegema, et üldse suhtlus tekiks? Teatrisituatsioon on ikkagi kommunikatsioon ja energiateg vahetamine. Proovin kõndida läbi rägastiku, kus puuduvad ainuõiged vastused, aga õhk on ideesid ja võimalusi täis. Seejuures tunnistan kogu aruteluga kaasnevaid kõhklusid, kas tegijatepoolsed eesmärgid kuidagimoodi üldse puudutasid seda keha, millest mina mõtlen või käis nende mäng hoopis teistel tasanditel.

Kokkuleppe küsimus

Ükskõik, kes mina või sina oleme, siis meie kehad lähevad teatrisaali, istuvad pimeduses ja jälgivad. Näitleja toimib laval aga kui väljavalitu, esile tõstetud eriline, kellel

on kogu publiku tähelepanu. Unustamata, et iga inimene on erakordne, on näitleja juba teatrikoolis õppimisest saati tõstetud kõrgemale. Tema erilisuse aste on ruudus, esiteks tema kui isiksus ja teiseks tema kui isiksus laval. Põgusalt võiks siinkohal peatuda muidugi kaasasündinud andekusel, mõnel on lihtsalt sisemist väge ja aurat rohkem kui teisel. Tõenäoliselt mängib oma osa muidugi ka kogemus ja aastad, mis loksutavad mõned asjad ise paika. Aga kes on see konkreetne keha laval? On ta mulle sümpaatne või mitte? Meeldib mulle ta intonatsioon või olen ma kinni tema aastatetaguses rollis, mis siiani mu lemmik on ja alati minu jaoks tema olekuga kaasas käib? Milline on see situatsioon, kus me kohtume. On see teater, on see tele- või kinoekraan või on see hoopis tänav ja kontekst on sootuks muutunud? Kes üldse on näitleja kodus ja linnaruumis, jätab ta päeva lõpus teatriust sulgedes maha oma rollid või ei lase publik tal seda kunagi teha, sest alati säilib see distants, et sa tunned näitlejat vaid laval ja millist teist teda sa teadma peaksidki, kui sa just temaga tuttav pole?

Igatahes on vaatajate ja esitajate kehad kohal ja kui üldjuhul peetakse kohalolu all silmas teatavat vaimset pingestatust, siis kohalolu esmatasand on sellegipoolest füüsiline ruumis eksisteerimine. „*Vastuvõtmine on sama tähtis kui loomine,*“ ütleb Tambat Tuisu tegelane. Kunsti tegemine on eneseväljendus ja kunsti vastuvõtmine on kogemus. Minu jaoks tähistabki teater suuresti kokkulepet, et ühed teevad ja teised vaatavad. Kunstnik paneb oma loomingusse tükikesi endast ja publik püüab neid kilde enda maailma mosaiiki sulatada. Ma usun, et kunst on üks võimekamaid meediume mõjutamaks ja ka muutmaks sinu ja minu maailma või tsiteerides Andres Mähari tegelast: „*Niisiis, mina usun, et kunst võib inimesi paremaks teha.*“ Siinkohal võib igaüks lause *kunst muudab minu maailma...* endale sobival moel lõpetada.

Igavus vs aeglus

„Kuidas seletada...“ puhul võib rääkida hästi palju tegemisest just nimelt kui füüsilisest aktist - näitlejad on laval ja nende kehad on pidevas liikumises. Kui publiku aktiivset kohalolu võiks defineerida kui kaasa mõtlemist, siis istudes neljanda seina taga jääb ta ikkagi füüsiliselt passiivsesse paigalseisu. Kontrastina on laval aga näitlejad, kes kogu aeg muudkui askeldavad. Rõhu langemine tegevusele lähtub mõistagi ka vähesest sõnakasutusest. Siit tulenebki minu jaoks küsimus vaatamisest kui sellisest. Kui kaua suudab aeglane liikumine mind võluda ja mis hetkel muutub

see lihtsalt igavaks venimiseks? Ma mõistan, et tuleb võtta aega ja lasta tegevustel end lahti kerida, end oma lihtsuses veenda, aga mulle näib, et sedavõrd, kuidas jalgade taeva poole ajamine, kõlaritest tuleva heliga mängimine ja asjade diivanile kokku pakkimine võivad lummata, siis võivad nad ka tekitada tahtmise vajutada *fast forward* nuppu. Ma saan aru ka sellest, et küsimus on etenduse tempos ja rütmide vaheldumises ja ei saa unustada, et ka selles, kui kohal mina publikuna olen ja kuidas toimuvat vastu võtan. Mõnes mõttes on aegluse ja igavuse küsimus muidugi suurem kui antud lavastus, sest teater on visuaalne kunst ja kas peab siis laval kogu aeg mingi *action*-film käima või piisab kui tegevus või ka tegevusetus paneb terviku toimima. Ükskõik kui palju ma laval olevaid viiteid ka ära tundsin või ei tundnud, siis sellegipoolest näitab „Kuidas seletada...“ rohkelt just silmadele mõeldud kunsti nagu kaasaegne tants, video- või tegevuskunst. Võib-olla tühistab aegluse ja igavuse vastasseisu ka Risto Kübara tegelase väljaõeldu: „*Ikkagi see küsimus, kust maalt... algab selline... näitamine. Sellises turvalises mõttes. Ja kust maalt on see, mis laval juhtub, erakordne.*“ Ma saan aru, et ta ütleb seda eelkõige enda kui näitleja seisukohast, aga jällegi on selles suhtes kaks poolt, „*See on mäng. Inimesed tulevad, vaatavad, mõned usuvad rohkem, mõned vähem. Oleneb, mida nad tahavad üldse vastu võtta,*“ nagu ütleb Gert Raudsepa tegelane.

Ärategemise mäng

Näitlejad on ikka laval ja publik saalis. Publik on etendusse panustanud oma aega ja raha, nad tarbivad kultuuri, nad jahivad kunstilist elamust, nad vajavad kunsti kogemist. Ükskõik, millised on publiku soovid ja kuidas ma neid ootusi ka ei nimetaks, siis näitleja kehast saab laval müügil olev objekt, näitleja on laval kui kaup, kes oma keha(pakendi) abil oma või teiste ideid müüb. Kui kõik see müüjijutt kõlab ka mu enda kõrvus veidi koledalt, siis taandub see ikkagi enda jaoks oluliste asjade tegemisele ja nende mõtete teisteneni viimises. Ükskõik, mida ka tehakse, siis eksponeeritakse oma ideid ja kas või alateadlikult otsitakse seda, et need ka teisi edasi mõtlema innustaks või koguni neile väga meeldiks. Tsiteerides Risto Kübara tegelast: „*Kui palju sa usud sellesse, et see, mida sa teed, on vajalik? Et see on tähtis? Et see on ilus? Ja poeetiline?... Kui palju sa usud sellesse, mida sa teed?*“ Naiivitaride ideaalmaastikel seisnebki kunstnike eneseväljendus oma hinge tee järgi käimises, tegeldes nende teemadega, mis endile korda lähevad. Paraku tundub mulle, et reaalselt

suses tehakse ja mängitakse asju ka teistel põhjustel ära. Näitleja teenib lisatööd tehes raha ja nii on ta keha muutunud kaubaks, mida saab osta, täpsemalt öeldes palgata. Ma ei olegi päris kindel, kas on võimalik vabaneda sellest teatavast survest näitlejale kui meelelahutajale. Kui meelelahutaja kõlab jällegi võib-olla lihtsustatult ja võib-olla ka halvustavalt, siis näitleja peaks olema justkui üliinimene, ta peab juba inimesena olema ilusam ja parem, selleks, et publiku maailma üldse mõjutada ja muuta. Näitleja on ülendatud, püüenele tõstetud ja seeläbi on publiku ootused laval olevale kehale juba eos liiga kõrgeks aetud. Samas saan aru, et jällegi ei saa lõputult üldistada, aga „Kuidas seletada...” pakub neid n-ö halbu, aga väga reaalseid variante ise välja. Kõik need Matvere, Võigemast, Anu Lamp ja Kivirähk kriipsutavad alla selle, et nimi müüb. Kvaliteetne produkt on sündinud ja rahvas on nõus selle eest maksma. Näitleja on inimene nagu me kõik, aga paraku surub tema amet talle laubale pitseri, et tema keha ja selle sooritus on ostetavad ja müüdavad. Näiteks Andres Mähari tegelase: „*Mul oleks homme õhtul seda tumeda peaga tüüpi vaja. Lastel on mingi trall.*” või Sergo Varese tegelase: „*Sa võid öelda midagi, ja nad mängivad ära selle.*” Aga kuhu siis jääb ikkagi see mäng ja see maagia, mille pärast näitleja tahab laval õhtust õhtusse täiesti kohal olla. Kes on see, kes hoolib näitlejast ja tema arengust? Kes loob talle parimad tingimused kasvamiseks ja on ta lõpuni oma valikute eest ise vastutav? Kui kaugele annab repertuaariteatris minna ja on siis vaid projektid ainus võimalus eksperimenteerimiseks? Kui ajakirjaniku ja näitleja stseen tõestavad, et näitlejad on huviäratavad persoonid, siis näitab esimene stseeni 5, 6, 7, 8 jada ka seda, et näitleja tegeleb ju kogu aeg oma nabaga nii nagu Rasmus Kaljupärv endale T-särgi servaga tuult lehvitades ja ühtlasi oma kõhtu paljastades või nagu Mirtel Pohla, kelle käed sõidavad üle iseenda näo, seda moonutades. Pakuks välja, et näitlemine on midagi väga isiklikku, sest näitleja laseb teiste lood läbi iseenda keha voolata, samas on jällegi tegemist silmamoondamisega, sest kust ma tean, et need lood näitlejat isiklikult puudutavad või jätab ta vaid mulje, et see on ka talle haiget või head teinud. Millised ikkagi on need väljendusvahendid, mida ta minu kui publiku mõjutamiseks kasutab? Näitleja on vaadeldav ka kui lavastaja tööriist, aga ikkagi tundub mulle, et näitlemine on pidev iseenda sisse minek ette antud situatsioonides.

Sooritus ja tulemus

Kui „Kuidas seletada...” joonistab lavale igal juhul hästi palju tegemise kunsti, siis

spordiimprovisatsioonid lisavad kõigele sellele sootuks teise tasandi. (Teatri)kunsti ja spordi materjal ja ühtlasi ka keskne objekt on ikka seesama inimese keha, kuid vaatamata erinevale kontekstile on neile kehadele suunatud kahtlaselt sarnased ootused. Ma väidan, et kuigi nende kahe valdkonna seesmised protsessid on sootuks erinevad, siis tahetakse, et tulemused oleksid samaväärsed. Nii nagu näitleja, on ka sportlane väljavalitu, kes peaks esindama midagi suuremat kui ta ise. Kõrgharidusega näitleja õpib vähemalt neli aastat, ta treenib oma keha ja kasvatab vaimu, ta omandab teatud pagasi, kuidas laval toime tulla. Professionaalsed sportlased treenivad enne oma staatusesse tõusmist reeglina palju kauem, õigupoolest ongi profisportlase elu üks pidev treening ja võistlused. Kuigi teatrikooli lõpuga ei saa näitleja n-ö valmis, siis tundub mulle, et edasisi arengusuundi hakkavad määrama väga konkreetsed lavastused. Mulle näib, et spordiga on sedavõrd lihtsam, kui sportlane peab oma võimeid vastavate näitajate ja numbriteni arendama. Aga näitleja asetatakse pidevalt uude situatsiooni, kus ta talle parimal moel hakkama püüab saada. Aga kuidas ikkagi hinnata seda keha, mis vaataja silme all kunsti loob? Kui spordis kehtib vana hea kiiremini-kõrgemale-kaugemale, siis kuidas mõõta kunsti tulemusi? Kes seab need kriteeriumid, millest lähtuma peaks? Kui spordis ollakse orienteeritud tulemustele ja koht kõrgemal pjedestaalil tähendab saavutuste tippu, siis kelle maitset peaks usaldama kunsti hindamisel? Kas minu sõbra arvamus on piisav? Kas Sirbi ülistav artikkel on teema? Kas väljamüüdnud etendused panevad asja paika? Kui spordis loeb üks ja parim number, siis milliseid numbreid ja mis veelgi olulisem, sõnu ma kunsti puhul arvestan? Võib-olla on aplaus see, mis nii kunsti kui spordi puhul annab aimu sellest, kui palju sooritus, tulemus, valmisprodukt korda läks. Huvitav, mis oleks see, mis suudaks panna kaasaja inimese teatris lavale tomateid pilduma või hoopis andunult aplodeerima ja lilli loopima või kuuluvad sellised käitumismaneerid aegade hämarusse? Samas, spordis on kõik need maksimaalsed ja ka üle vindi keeratud emotsioonid alles. Vahest kõige äärmuslikumad näited puudutavad jalgpallihuligaane, kuid see on juba puhas vandalism. Millele ma aga tahaks tähelepanu juhtida, on see, et spordist saadav impulss on sedavõrd intensiivsem, et selle najal saab end välja elada. Kui ideaalne kunst võiks selle enese väljaelamise ja puhastumisena pakkuda katarsist, siis paraku näen ma kunstist impulsside vastuvõtmist vähe. Samas muidugi võib see olla vastandlikult spordile sügavamatel tasanditel kulgev ja pigem inimest pikemas perspektiivis ja seesmiselt puudutav.

Kui Neeme on kappakusemise mitmekordne maailmameister ja maailmarekordi hoidja, siis on ta järelikult teistele võistlejatele ära teinud. Kas näitlejate puhul oleks analoogiks nende peade kohal särav aegadetagune teenelise kunstniku tiitel ja tähendaks see siis omakorda seda, et nad on teistest näitlejatest peajagu üle? Kui spordis on üsna tavaline rääkida sooritusest, siis kunstis võiks see kõlada umbes nii, et ah, tegi ära, viskas selle rolli muuseas valmis. Igatahes tundub mulle, et „Kuidas seletada...“ kisub selle soorituse mõiste lavale ja ütleb, et halloo, kunst ei ole sport, nii et palun ära püüagi mind mõõta. Ühtlasi on see kriitika väljastpoolt tulevale pilgule, mis pahatihti ei näe protsessi ja tahab kätte saada valmis kaupa, brändi, mis jälle aitaks väikest Eestit maailmale müüa.

Samas on minu jaoks ikkagi selles läbinägelikkuses käärid sees, sest teatris on proovide eesmärk jõuda välja lavastuseni, mis on üks tervik. Tervik, mis alates esietendusest hakkab elama mõnevõrra oma elu, iga õhtu kohtub ta erineva publikuga, iga õhtu on trupp mõnes mõttes teisiti laetud, pea iga kell võib lavastaja väikseid korrekture teha. Minu lähtepunktiks on, et reeglina käib teatrikülastaja lavastust vaid ühe korra vaatamas, eranditel ma siinkohal ei peatuks. Seega kui mina ja lavastus kohtume x-õhtul ja see kontakt jääb ühekordseks, siis kas, miks ja kuidas ma peaksin nägema lavastuse sünni protsessi? Kui see, mis loeb on hetk, siis mil moel siduda see minevikuga?

Kultuurispordiminister ongi täpselt see kurja juur, kes jagab raha ja tahab käegakatsutavaid tulemusi vastu saada. Kultuurisport on selline ala, mis on igati ja üheselt mõõdetav, aga asi on selles, et kultuuri kui sellist ei saa ära mõõta või kaaluda. Kui spordis on treenimise kese sellel, et harjutamine teeb meistriks, siis kunstis on proovide kese selles, kuidas säilitada erakordsus ning nende erinevate lähtepunktidega ei saagi samasse lõpp-punkti jõuda. Kunsti olemus on protsess ning ootused sellele on seisakud, surnud ringid täis survet.

Kordumatu kordus

Klišeelik tõde on see, et iga õhtu sünnib saalis nii palju etendusi, kui saalis on vaatajaid. Aga kuidas on lood laval sündivaga, taaskord küsimus erakordsusest või Sergo Varese tegelase järgi: „*Väga kunstlik oli kõik. Ei olnud nagu väga ehe, jah... Ei jaksa kogu aeg...*“ Näitleja töö seisneb üha uuesti ja uuesti tegemises. Uuesti, nii kaua

kuni lavastaja visiooni kohaselt välja tuleb, uuesti nii kaua, kuni mängukavas etendusi on, uuesti ja uuesti, sest näitlemine on korduste amet. 5, 6, 7, 8 liigutuste jada kannab endas täpselt sama ängi ja võlu. Korduses peitub protsess, sest liigutakse ikka ja jälle algusest lõppu, teostatakse iga etendus seda esma- ja erakordsust. Erilises korduses peitub väljakutse. Üha uuesti tegemises peitub aga ka võitlus automaatseks ja tuimaksminemise vastu, keha mälu salvestab ja kuidas kasutada neid tohutuid mälumahte nii, et ta ei toimiks kui *push play*, mida saab *rewind* iga täpselt samasse seisundisse tagasi kerida. Näitleja on jällegi eriline inimene, aga nüüd selles võtmes, kuivõrd andekas ja võimekas ta on, kuidas ta teeb seda, mida ta teeb. Kuidas viia end seisunditesse, kuidas saavutada ehedust. Samas ei ole võib-olla põhiküsimus jällegi selles, kas koopiad on originaali mannetud jätkud, vaid hoopis selles, kas koopias või siis heas võltsingus on peidus ja alles originaali energia. Jõuan tagasi kohalolu juurde. Teatri NO99 truppi on palju selle igal õhtul sajabrotsendilise kohaloleku eest kiidetud ja ka mina liitun selle oodiga. Enne lavastuse nägemist olin kuulnud palju jutte improvisatsioonidest ja etenduse ajal tabasingi end mitmel korral mõtlemas, kas nad nüüd improviseerivad või on need stseenid fikseeritud. Hiljem, kui sai selgeks, mis on improviseeritud, siis hämmastas mind väga, kui siiralt mõjus paigas olevate tekstide esitus. Lõpetuseks Jaak Prints'i tegelase mõte: „*Inimene, kes tuleb saali, ma usun, et isegi väikese teatrivaatamisega inimene, saab aru, kas näitleja on laval sada protsenti kohal või on pool temast kusagil mujal – ta saab sellest aru.*”

Keha ära seletamine

Kuidas seletada pilte surnud jänesele? Kuidas seletada (surnud) inimest elusatele jänestele? Kuid kas asi on üldse elusas/elutus või hoopis seletamises kui aktis, lahtivõtmises, dekonstruktsioonis, et luua seeläbi uus? Aga jällegi sport? Kas sporti on vaja seletada, mis see maailmarekord 100 meetri jooksus küll minuga teeb või kuidas mulle lähedavad hinge muruplatsil palli taga ajavad mehed. Kunst ja sport panevad mõlemad kaasa elama, aga spordi puhul ei ole puhvertsooni vahel – kui on värav, siis on fännid hulluvalt karjudes püsti ja eesmärk ja emotsioon ühes elemendis saavutatud. Sportlase sooritus ei vaja seletust. Kunstniku looming on aga enesekindluse ja kõhkluste segu ja pealegi nõutakse veel selle *kultuuri ära tõestamist kuskilt teisest sfäärist või nagu ütleb Eha Komissarov: „Üldiselt inimesed arvavad, et kunstniku suhe oma loominguga on midagi väga pidupäevast: noh, nagu ikka, nagu käsitöö-*

line, teeb ilusa asja, läheb müüb maha, on õudselt rahul, ostja on õudselt rahul, aga see ei ole ju nii paraku, juba ammu-ammu ja vist ei ole kunagi nii olnud. Kunstnik teeb pildi, sageli kaheldes ja pilti isegi lõpetamata jättes, sest ta vihkab oma toodet ja ta näeb seal ainult omaenda piiratust ja oma suure uhke mõtte mannetut teostumist." Keha ei pea alati ära seletama ning minu jaoks on isegi nauditavam, kui seda ei tehta. Keha on laval ja tegutseb aktiivselt. Mina olen otsustanud minna etendusega kaasa ja ma vaatan võlutult näitlejate liigutusi, nende kehade dünaamikat või vajadusel ka staatikat. Alati ei pea olema keha ja liigutused ka tähendustest laetud, oluline on vaadata ja tunnetada asjade olemust, tegevusi nende endina. Kuigi lavastuse pealkiri kannab juba endas viidet, siis on sinna sisse kirjutatud seesama äraseletamine. Kuid mida ikkagi tähendab mõistmine, aru saamine? Eeldab see alati, et meil on kokkulepe, et kaks pluss kaks on neli ja lahkkelisid ei saa tekkida või toimib see ära seletamine kuidagi teistmoodi? Kaldun arvama, et selleks, et miski meeldiks, ei pea sellest ilmingimata aru saama nii, et seda annaks sõnadesse üheselt ja mõistetavalt ümber panna, tunnetus ja mõju on palju olulisemad. „Kuidas seletada...“ on hästi palju visuaalset ja auditiivset ja see kõik on veetlev ja jälgitav ja mõjuv. Ma võin stseeni 5, 6, 7, 8 jada lahti võtta ja näha selles allakriipsutatust näitleja tööle kui pidevale kordusele. Uuesti, uuesti. Aga ma võin sel ka rahulikult lihtsalt olla lasta, nii nagu ta on. Liigutused, tants, Mart Kangro koreograafia. Christo kombel asjade sissepakkimine võib vabalt minu jaoks aktsioonina toimida, olla *statement* ja olla visuaalselt väga nauditav. Kui ma tahan, siis ma panen sinna taha lood valgest pilvelaevast, mis taevas sõidab. Millal ma tõlgendan asju üle ja millal ma lasen end emotsioonil kanda ja sellest piisab? Kunst pakub välja võimalused ja publik saab neist võimalikest võimalustest edasi arendada.

Spekuleerin mõttega, mis jääks alles, kui „Kuidas seletada...“ kõik sõnad välja võtta? Kui Proua Kultuuriministri kaotamisega kaoks lavastusest konflikt, siis mida teeks ülejäänud teksti väljajätmine? Kas kogu visuaalne ja auditiivne assortii suudaks olla kandev tervik? Mis jääb lavastusest alles, kui on sõnatus? Kas pole me siis jõudnud lähemale tunnetusele ja asjade olemusele ja vaatepildi nautimisele? Keha on meeltega tajutav objekt. Näitlejate sohval üksteise otsas turnimine ja aelemine või nimetagem seda kontaktimprovisatsiooniks on siin ja praegu. Iga inimene on erakordne ja laval muutub keha veelgi erilisemaks. Proua Kultuuriministri suudlemine on isiklik, on kehaline, on märgiline. Keha on oluline, ilma temata oleks tühjus.

Ideed on õhus

Mulle meeldib väga, et „Kuidas seletada...” tõstatab küsimusi kunsti tegemisest, vastuvõtmisest ja toimimisest. Mulle sobib väga, et „Kuidas seletada” pakub välja tasandeid ja ma saan vastavalt oma kogemustepagasile vihjelisusega suhestuda või suhestumata jätta. Ma ei tea, kas on aus, kui ma ei võta etendust üksipulgi lahti, vaid tegelen sealt mind huvitavate küsimustega. Aga ma tean, et „Kuidas seletada...” oli ja on hea ja sellist teatrit tahakski rohkem: hakitud kontsentreeritust, sisemiselt laetud näitlejaid, õhku paisatud teemasid, huumorit ja irooniat, visuaalselt ilusaid pilte ja mõjuvat müra. Ma ei ole ka kindel, kas tagasiside on see, kui ma loen üles need asjad, mis mulle korda läksid ja räägin sellest, mis ja miks mulle segaseks jäi. Lõppude lõpuks, kui palju on vastuvõtmise ja kunsti kogemise puhul tegemist arusaamise ja äraseletamisega või ikkagi mõjuvusega. Tervik toimib, ma olen „Kuidas seletada...” poolt ära tehtud. Minu eelootus on peaaegu alati, et laval toimuv mind liigutaks ja puudutaks ja kui see ka nii juhtub, siis ükskõik, kui palju ma selles oma maailma ka ära ei tunneks, siis teatud kraad on selles olulises olekus ikkagi müstikat ja tundmatut välja, miks mõjus see ja mitte too. Miks ajas nutma ja mitte naerma, miks esimene kord tundus nii ja järgmine hoopis teisiti. Laenates Tiit Ojasoo mõtet, siis kunsti ei saa teha ega tõenäoliselt ka vastu võtta ainult mõeldes, selles peab ka mingi juhuslikkus või jumalikkus sees olema¹. Näitleja suhe enda kehasse laval on suhe enda kunsti. Publiku suhe laval olevasse kehasse on suhe teiste kunsti. Kunsti ei saa valesti mõista nii kaua, kuni sa sealt enda jaoks midagi leiad. Nii nagu laval olevatele inimestele on oluline näidata küsimusi, mitte neile ilmingimata vastata, siis on publiku jaoks oluline, et ta saab kätte niidiotsad, mida suurest kerast lahti harutama hakata. Aitäh „Kuidas seletada...” kehadele, et sooritus oli soovitu.

1 Teatriteaduse üliõpilaste kohtumine „Kuidas seletada...” autorite Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperiga ning dramaturgi Eero Epneriga 19. detsembril 2009.

M.A.I: Jänes on surnud. Elagu jänes!

Marite Butkaite ja *Hiri Müüripeal*

Kord elanud kaks meest kõrvuti taludes, üks kasvas jäneseid ja teine oli lihtsalt naabrimees. Viimane leidis ühel hommikul trepi eest surnud jänese ja süüdlasliku näoga koera. Mees läks paanikasse ja mõtles, mis nüüd teha. Pesi jänese puhtaks ja viis jänesekasvatuse puuri tagasi. Mõeldud ja tehtud. Kolme tunni pärast tuli jänesekasvataja naabrimehe ukse taga, oli väga šokeeritud ja ütles: „Sa ei kujuta ette, mis just juhtus! Eile kärvas üks jänes ära, matsin maha ja täna on too loom puuris tagasi!”

Viimasel paaril aastal on lavalaudadele jõudnud palju lugusid kunstist, kunstnikest ja sellest, mis ikkagi paneb tervemõistusliku inimese (noh, jah) kunsti tegema. *Ars longa, vita brevis est!* Viinistus mängitud kunstniketrilooogia, Draamateatri „Sürrealistid“, Linnateatri „Hecuba pärast“ ja Tartu Uue Teatri „IDentiteet“ on vaid mõned näited. Ja nüüd seletab teater NO99 pilte surnud jänesele. Kuidas?

„Kuidas seletada...“ näib üheaegselt olevat eksperiment ja lavastus. Kui alguses mainitud kunstnikelood ongi lood kunnstnikest, siis „Kuidas seletada...“ on midagi muud, (esmapilgul) otsest narratiivi pole, vaid on rida pilte ja sündmusi, mis võivad (kaudselt) narratiiviks koonduda-muunduda. Kontseptsioon on üles ehitatud suurtele improvisatsiooniplokkidele ja kindlatele fikseeritud raamidele, mis omavahel vahelduvad. Improvisatsioonile järgneb raam, raamile improvisatsioon. Naljaka kombel on raamide sees suur vabadus. *Think/Thing outside the box*. On kindlus, on juhus, on... manifest. Aga kelle oma – minu, teatri, kunstniku?

Positsioon

Laval möllavad persoonid on Kunstnikud, täpsemalt öeldes Näitlejad. Laias laastus

on teemaks kunst, kuid kitsamalt võttes tegeletakse siiski näitleja ja näitlejaks olemisega. Miks on üldse olemas improvisatsioon ja miks ma teen neid asju, mida ma teen ja kas ma teen õigesti ja... Igasugused küsimused, mis looval hingel paratamatult pähe tulevad. „Kuidas seletada...“ vaatleb näitlejaks olemist läbi kunstiprisma ja küsib, kas kujutavat kunsti saab siduda näitleva inimesega. Kas lõuendil ja etendusel on mingit vahet? Kas näitlev inimene on samuti kunstiteos nagu maal või joonistus või installatsioon? Sõnumi edastamiseks kasutab kunstnik värve, näitleja aga oma keha. Aga miks ta üldse tahab mingit sõnumit edastada? Kui mõõdukas edevus kõrvale jätta, siis äkki sellepärast, et

Kõrvuti inimeste sooga on olemas veel ebainimlike olendite sugu, kunstnike sugu, kes tundmatute ajede sunnil võtavad inimlikkuse elutu aine ja muudavad selle nätske taigna kuumutades ja kääritades leivaks ja leiva veiniks ja veini lauluks. /.../ See, kes on sellest soost, peab sonides mäe otsa ronima ja oma sisikonna seest välja rebima. Nii on õige ja õiglane, sest ta ei saa teisiti! (Henry Miller „Vähipöörijoon“)

Kuigi laval on üldistatud kunstnik, on ta siiski pigem kunstnik-näitleja kui kunstnik-kunstnik. See tuleb välja stseenist, mis tekstiraamatus kannab pealkirja „Lood kultuurist“. Algab klaasikunstniku jutuga, kuid teatriinimeste jutte on seal rohkem. Või jääb see lihtsalt silma, sest leiab aset teatris on räägitud näitlejate poolt?

Ma olen n-ö skisofreenik – õpin ülikoolis teatriteadust, tahan olla kirjanik ja soovin saada mängujuhiks ning mängijaks. Kas olen kunstnik või skisofreenik? Käin teatris ja mu eri pooled vaatavad teatrit erinevalt. Lisaks kõigele vaatan teatrit kui naine, väga emotsionaalselt ja tõlgendan vastavalt tekkivatele seostele. Kasutan klišeid, et teater on elu ja elu on teater ja elu = teater = elu. Hetkel usun seda vist ka päriselt. Süda käsib.

Kontseptsioon

„Kuidas seletada...“ = 20. sajandi kunstiajaloo kiirkursus. Eksperiment, millest võidavad nii näitlejad kui ka publik. See on nagu avatud proov, kus publikule antakse võimalust vaadata mängivaid inimesi. Tänu pealkirjale ja sisule tekib mõte, et kui Beuys näitas pilte surnud jänesele, siis antud lavastuses on surnud jänese rolli asetatud publik. Silme ees on elavad pildid, (omal ajal) murranguliste kunstiteoste elusad

reprod. Tundub, et võimalusi on veelgi, lisaks harimisele, rollivahetusele ja praktilisele teatriuurimisele saab oma osa ka sotsiaalne ja/või poliitiline pool. Läbi elavate piltide vaadeldakse kunstniku rolli ühiskonnas, kas teda ikka on vaja ja mida temast ikkagi arvatakse. Barthes ütles, et autor on surnud, kuid kui neid pilte reaalselt taastatakse, kas siis näitlejad ei muutu uuteks autoriteks, kes neid teosed interpreteerides uuesti loovad? Sest kes midagi loob, peaks olema autor.

Ma tahaksin olla vaba kunstnik. Lubada endale vabadust olla kirjanik, tehniline töötaja, samas ka teatriloolane ja -uurija. Halb nali ütleb, et ideaalne naine on seltskonnas daam, voodis hoor ja köögis köögitudruk. Eks minagi siis üritan õigel ajal õige rolli valida. Seda enam, et vahel võivad eri rollid üksteist toetama hakata. Ja sedagi arvan, et autor pole surnud. Püüa, mis püüad, kuid ennast ei anna loodust välja lõigata. On asju, mida ei saa varjata – isegi põlle all võivad olla pitsäärega sukad...

Tsitaadid

„Kuidas seletada...“ on kahe ja poole tunnine tsitaat. Väga pikk põimlause, mille lühemad osad on omavahel komade, koolonite ja kõige muuga eraldatud. See on midagi, mis tsiteerib ümbritsevat, olnut ja samuti iseennast. Kui väga tahta, siis võib jõuda järelduseni, et ükskõik mis laval toimub, on see tsitaat või tribuut millegi olnu pihta. Kappakusamine kui purkisittumise ümberütlus, loomulikult Beuys oma jänesega, koorilaul päris lõpus kui kultuurilooline vihje eestlusele, Christolik lava kokkupakkimine... Lisaks hakkab lavastuse kaudu ennast tsiteerima ka teater NO99 ise.

Laval toimuv on pikk seoste jada, minevik, mis on põimitud olevikuga. Tsiteerivad näitlejad, tsiteerib lavakujundus, tsiteerivad pildid (nii kujunduselemendid kui ka elavalt esitatud). On kunstnikud 20. sajandist ja on näitlejad 21. sajandist, on vihjed 2005ndal aastal loodud teatritele ja selle eelmistele lavastustele (vesi viinapudelis, karjuvad näitlejad, poolpaljad poisid jne). „Kuidas seletada...“ on justkui madu, mis sööb iseenda saba või keemiline reaktsioon, mis loob ennast aina uuesti ja *uuesti ja uuesti ja uuesti ja uuesti ja uuesti ja uuesti*. Lisaks tundub, et näitlejad tsiteerivad kaudselt iseendale iseend – mängivad iseendale (ja publikule) iseennast.

Ka mina tsiteerin üsna palju. Võtan üle asju kogetust ja loetust-nähtust ning sellega kunsti- ja teatrimaastikul edasi tegeledes tsiteerin siis elu ennast. Või noid elajaid, keda olen ses elus kohanud. Võtan üle mingid metafoorid, mis on minu jaoks omandanud muu tähenduse ja täiesti häbematult tsiteerin neid edasi. Tsiteerides Bööma luuleidu: „Mõtlesin, et tuli inspiratsioon. Selgus, et olid enda mõtted.“ Mul on mõnel hetkel vastupidi – arvasin, et oli enda mõte, aga oli hoopiski inspiratsioon.

Mäng

Trupp mängib mitmes mõttes. Esiteks on nad näitlejad, kes näitlevad. Teiseks mängivad nad päriselt, sest lavastuses on ette nähtud improvisatsioonilisi kohti, kus toimub reaalne ette harjutamata mäng. Näitlejatel on kaks ja pool tundi ning plaan ehk mängureglid, mida järgida. Teater on täiskasvanute moodus säilitada teatav lapselikkus või vähemalt üks laste põhiõigus, mis suureks saades tihti ununeb – õigus mängida. Mis on aga kummaline, on see, kuidas näitlejad mängivad – justkui publikust mööda. Nagu olekski sattunud proovi või vaataks pealt laste mängu. Lastele ei lähe korda, kas vanemad vaatavad või ei, tähtis on hoopiski see, et nad on üleni mängus sees.

Üldlevinud jaotuse järgi on teatri ja mängu vahe see, et mängus on ainult osalejad, teatris aga ühed, kes teevad, ja teised, kes vaatavad. Etendussituatsioonis mängitakse küll omavahel, kuid seda tehakse ringiga läbi publiku. „Kuidas seletada...“ puhul näib, et publikuring tehakse nii vaikselt ja sujuvalt, et tundub nagu mängiks näitlejad siiralt omavahel iseendale.

Nad mängivad enesele pilte endast ja selle kaudu näeb pilte ka publik. Publik on kui Beuyssi surnud jänes. Publik saab vaadata inimlooma üht siiraimat olekut – mängivat inimest. Kunstnikku, kes jalutab üle linnaväljaku ja kunstnikku, kes kannab südant varrukal ja mugavas õhkkonnas räägib kõik hingelt ära (needsamad „Lood kultuurist“, näiteks).

Ja kui publikul äkki hakkabki igav, ei suuda enam kõiki vihjeid jälgida/meelde tule-tada, saab oma aega sisustada muuga ehk vaadata inimekäitumist. Sõnu on niigi palju. *A little less conversation and a bit more action please.* Kuigi minnakse ringiga, saabub ühel hetkel ka otsene kontakt, kui Tambet Tuisu tegelane eemaldab neljanda

seina. Veider on aga see, et see sein päriselt korrakski ei kao. Naljakkal kombel on elav ja hingav inimene publikust kuidagi kaugemale jääv, kuid kostüümis ja plastiksilmadega jänes saavutab kiiresti otsese kontakt. Kui publik on surnud jänes, kellele seletatakse pilte, siis kas see hetk, kui diivanil istub jänes ja vaatab seda, mida teevad näitlejad, pole mitte etenduse ümberütlus – jänes vaatab publikusse „pilguga“, mis ütleb, et „mida kuradit nad teevad? maisaaru!“, kas siis sel hetkel pole laval olev jänes publik, kes võib sama küsida? Täielik topeltmäng, kus näitlejad on kunstnikud ja lapsed ja jänesed ning publik on publik ja surnud jänes. Suur kunst ja tavaline inimene, inimene ja jänes.

Mäng on mulle hingelähedane. Mängin paberil ja vahel eluski. Loon olukordi, kuhu ise (ei) tahaks sattuda, kuid mille juhtumise tõenäosus on peaaegu olematu. Loomariigis õpivad pisikesed loomad elu reeglid selgeks mängides. Mina olen inimkutsikas, mul pole teist valikut. Vist.

Kirg

Kirg on arvatavasti ka see, mis paneb noid pilte jutustama. Laval toimub asju, mille ainsaks põhjenduseks näen kirge selle vastu, mida tehakse, sest on hetki, kus esimese hooga tekib mõte, mille kuradi pärast nad sellist asja teevad (näiteks kunstniku ja tema naise okserohke lembestseen või koer, kes jookseb mööda lava). Mis viib ühe inimese nii kaugemale, et ta teeb asju, mida ta teeb? See peab olema kirg. Midagi sellist, mis paneb vere käima ja laseb teha asju hingega. Artaud on öelnud, et julm teater on julm eelkõige tegija enda vastu. Kirg ja kannatus aga pidavat jällegi olema peaaegu üks ja seesama asi - *passion* või passioon – mis seal vahet on. Ühesõnaga, kui koorid kartuleid – naudi, ja kui oled laval – naudi seda veelgi rohkem.

Kirg või fanatism? Sisemiselt kirg ja väliselt fanatism? See „miski“, mis paneb vere käima ja laseb-käsib teha asju, mida „korralik tavaline inimene“ ei tee(ks). Midagi, mis annab piisavalt energiat, usku ja jaksu, et minna paljajalu üle kildude. Parimad palad siin ilmas on kirjutatud siiralt läbi elatud asjadest, kannatustest. Kirg ja kannatus... Mis vahet neil on?

Opositsioonid

Inimised vs jänesed. Kunstnikud vs „tavalised inimesed“. Elusad vs surnud jänesed. Fikseeritus vs improvisatsioon. Soov teha kunsti vs päris elu, mis allub muudele reegitele. Kunstimaailm, kuhu saab põgeneda (argipäevast) vs karm reaalsus. Kahe äärmuse abil tuleb kesktee kõige paremini esile. Võiks öelda, et „Kuidas seletada...“ tsiteeritakse lisaks kunstiteostele ka teatriteooriaid. Näitamine on omane Brechtile, kuid samas on väga stanislavskilikke hetki a’la „MINA OLENGI JÄNES“. See, mida ei öelda, on see, mida tegelikult öeldakse. Sõnum on ridade vahel ja tuleb ise üles leida. Väga brechtlik – publik peab kaasa mõtlema, minetama oma passiivsuse ja ise järeldusteni jõudma. Näitlejad/Kunstnikud on vaid vahendid, tööriistad, kelle abil seda tehakse.

Minus on ratsionaalne kontrollifriik (või pedant?), kellele meeldib võim ja kord. Ja siis on minus üks udupea, kelle jaoks on homne vaid ähmane vihje tulevikule, sest alati on aega ja alati on (organiseeritud) kaos. Tõde ja tõeline olemus on kuskil vahepeal. Mis on iroonia? See on küünik ja romantik ühes isikus, väikese vihjega iroonikule. Veider huumor ei tasu isegi mainimist.

Tõlgendamine

Kunstiteose üks tingimusi on see, et seda saab tõlgendada. On olemas autor, kes on loonud teose ja omanud esialgseid kavatsusi. Tuleb keegi teine ja leiab, et asjalood on hoopis teisiti. Õigus on mõlemal. Kunstiteose tingimus on tõlgendatavatus, hea kunstiteose tingimus peaks olema see, et seda saab tõlgendada n+1 moel. Seniks, kuni on otsijaid, on ka asju, mida leida. Tõlgendamine on vast see hetk, kus autori roll saab läbi ja mängu astub keegi teine, kes oma elukogemuse varal saab uueks autoriks. Ja autor pole kunagi surnud.

„Kuidas seletada...“ etenduse jooksul luuakse näitlejae abil vanade teoste põhjal uus kunstiteos. Seda saab tõlgendada n+1 moel, ent olgem ausad, see, mida Tartu ülikoolis õpetatakse teatriteaduse nime all, on esmaklassiline õpetus sellest, kuidas üle mõelda, otsida ja leida. Siis avastadki, et istud esimeses reas, vaatad riulit ja mõtled, kas see, et seal on olemas „Hulkur Rasmus“, on juhus või on tegemist vihjega Rasmus Kaljujärve Emajõe Suveteatris mängitud Rasmusele, kes ringi hulkus.

Tore oleks, kui ma kunagi suudaks teha asju, mille asjus oman algselt kavatsusi X, kuid kui minu töö on tehtud, selgub, et seal on lisaks X-le olemas ka tasand Y, mida ma alguses üldse ei plaaninud. Ja muidugi eriti ilus oleks veel tasand Z.

Juhus

Kui sain kätte „Kuidas seletada...“ tekstiraamatu, olin üllatunud. Lugeses tundus kõik nii paigas ja nii selge. Vaadates oli esimene mõte see, kas neil üldse midagi kindlat ka on. Kõik tundus nii kaootiliselt toimiv, et ühel hetkel mõtlesin, kas tõesti vastavad tõele kuulujutud, et see kõik ongi peamiselt vaid improvisatsioon. Lugeses selgus, et raamid on üsna paigas ja jäigad ning et on vaid mõned kindlad kohad, kus avaneb vabadus ehk improvisatsioon. Kõlarid ja mehed, sünnipäevakingi-etüüdid, spordiimpro, linnaväljak, diivanil aelemine, vabadus peale neljanda seina sulgemist. Improvisatsioon ongi ju mõnes mõttes juhus. *See pole kunagi nii hea kui esimesel korral.* Ratsionaalsust on sellises olukorras vähe. Või kui on, siis allub see mingile tavatoimimisest erinevamale loogikale. Tõde oli puu otsas, kui improvisatsioon käis.

Vahel tunnen, et usaldan end liialt juhuse hoolde. Või hakkab hoopiski minevikusündmuseid, st juhuseid omavahel seostama moel, mille üle oleksid uhked ka kogenud vandenõuteoreetikud. Ma tundsin end palju õnnelikumalt, kui avastasin juhuse, kulgemise ja juhusliku kulgemise. Muidugi võib öelda, et ehk tahan ma vastutusest hoiduda. Algne juhus võib hiljem muutuda fikseerituseks, siis on justkui olemas ka vastutus. Ja üleüldse, KUI juhuslik on suvaline; kui juhuslik ON suvaline?

Kollektiivne energia

„Kuidas seletada...“ etendusolukord nõuab lavalolijatelt meeletut omavahelist usaldust. Lisaks usaldus ka mängijate ja taustajõudude vahel. Vaadates paistab, et energia on paigas, inimesed tajuvad üksteist, kõik on sujuv. Enne tekstiraamatuga tutvumist mõtlesin pikalt, mis on impro ja mis mitte, sest kõik tundus liigagi sujuv. Hakkas endalgi huvitav, nagu mängiks lotot, kas läheb number täppi või ei. Vaatasin, lugesin, meenutasin. Täppi läks üsna vähe, ainuke, mis õigesti oli pakutud, oli sünnipäevaimprovisatsioon.

Muide, oled tähele pannud, et ma ei ole seni väga palju lavastajatest rääkinud, vaid enamasti ainult trupist? See on võib-olla midagi, mis ilma pikema jututa annab edasi

seda, mida öelda tahan – energia on paigas, on usaldus. Nii trupi ja lavastaja, näitlejate ja näitlejate vahel kui ka trupi ja taustajõudude vahel. Kas või see kõlaritega stseen – näitlejatel on kõlarid, pult on siiski hellimehe käes. Toimib. Usalduse pealt toimib.

Energiasse usun samuti. Vahel on elamine sõna otseses mõttes valus tegevus. See kõik on suhteline ja sõltub sellest, millised võnked ümber on ja mis ma suudan kinni püüda. Üldiselt on vast ikkagi nii, et kõik, kes on seotud ühe asjaga, näiteks lavastusega, peaksid ideaalis käituma kui armastajapaar, kes julgeb üksteisega teha asju, mis teistega oleksid mõeldamatud. Peab olema usaldus, julgus ja tähelepanelikkus. Valmidus olla avatud ja tajuda teist inimest, et tabada tema mõte veel enne, kui ta seda mõtleb. Teater näib kui värv mitme maailma vahel ning sellistes piirkondades on alati energia teistsugune. Tuleb tajuda „seda miskit“ ja olla valmis sellega koostööks.

Taust

„Kuidas seletada...“ põhineb Eesti kultuurielu hetkeolukorral, 20. sajandi kunsti (teoste)l, teatril endal ja arvatavasti ka näitlejatel. Jänesedki on teater NO99 taustsüsteem, mis on teatriga algusest peale kaasas käinud, ikka eksivad kas mõnda lavastusse, kavalehele või reklaamile. On's „Kuidas seletada...“ puhul tegemist esimesest lavastusest edasi arenenud manifestlavastusega? Alguses olid elusad jänesed, nüüd üpriski surnud jänküd. Kas publik on publik või hoopiski keegi teine või miski muu? Tausta mõttes on samuti segunenud lavastus ja lavastajad – lavastajate poolele on kokku sattunud lavastaja ja kunstnik, laval on pildid kunstnikest, keda esitavad näitlejad ja mis keskenduvad näitlejate elule-olule läbi kunstiprisma.

Taust hakkab tahes-tahtmata kaasa mängima. See, kui palju keegi millegi kohta teab. See, milliste eelootustega vaatama minnakse. See, mida plaaniti proovisaalis. See, mis on jõudnud lavale. See... Kaks inimest samal etendusel võivad oma taustast tulenevalt asju erinevalt mõista. Raamatupidaja ja maalikunstnik sama asja ei näe. Üks on näiteks just lugenud „20. sajandi kunsti ajaloo eellugu“ ja teine luges kohvikus kohvi kõrvale värsket Kroonikat.

Taust mõjutab küll. Kõik need pisikesed pisiasjad, mälestused, tunded, mõtted ja

asjad. See on see minevik, millela ringi jalutada ei saa. Kui lähebki liigkeeruliseks, siis tuleb žanrit vahetada ja miinused plussideks pöörata. Matemaatikut minust ei saanud, kuid kirjanikuna õnnestun vast paremini. Lõppkokkuvõttes ei jookse miski mööda külgi maha. Seda enam, et „Lavastajaraamatus“ ütles Karusoo, et hea ja õige näitekirjanik võiks olla ka hea matemaatik.

Asjad ja suhted asjade vahel

Laval seletatavad pildid võivad olla üsnagi iseseisvad, kuid varem või hiljem hakkavad nad üksteisele lisaseoseid külge pookima ja üksteist täiendama. Järjekordselt tuleb mängu taust – see, mida uudistes just räägiti; see, mida ma teadsin varem. Alguses võib tekkida küsimus, mis ühist on kunstil ja surnud jänesel. Hiljem tekib hoopiski küsimus, kes on ikkagi kunstnik ja kes jänes. Või kes/mis on pilt, mida näidatakse. Üleüldse, kellele seda näidatakse? „Kuidas seletada...“ puhul on võimaik leida palju erinevaid tähendusmahte ja seeläbi ka palju erinevaid suhteid asjade vahel. Kui kõik need asjad ja suhted paberile joonistada, oleks see kõvasti keerulisem kui sebiooper. Kui käisin lavastust esimest korda vaatamas, siis hiljem mõtlesin tükk aega, mis see ikkagi oli, mida ma nägin. Peas asetseb kaos, sest oli palju mõtteid ja kõik tundus nii segane. Oli palju vihjeid ja müra. Paar nädalat sorteerimist ja asi sai tsipake paremaks ja selgemaks.

Keeleteaduse õppejõud ütles, et maailm jagunebki ilusasti kaheks – on asjad, ja on suhted asjade vahel. Mõnikord kulub palju aega, et nende omavahelised suhted paika panna, kuid vahel on see seda vaeva väärt. Suhted asjade vahel, ma mõtlen.

Muusika ja teised elemendid

Kuuldes lauset, et surnud jänesele seletatakse pilte, on esimene silme ette kerkiv pilt selline, kus on too surnud jänku ja mõned maalid. Kuid lood ei ole nii lihtsad, ei ole nii lihtsad need lood ja suhted. Selgub, et moodne kunst võib olla ka muusika. Etendus algab heliinstallatsiooniga. Selleks, et kokku saada üks teos, kulub selleks ka palju muud – muusikat, vihjeid, näitlejaid, jäneseid, kunsti... Lavastus koosneb tillukestest osadest, mis üksi ei pruugi töötada, kuid koos moodustavad töötava süsteemi. Koostööd teevad muusika, mäng, inimesed, dekoratsioonid. See on nagu aatom. Selleks, et oleks üks aatom, on vaja palju muid asju – elektrone, tuuma, elektronkihti, proo-

toneid, neutrone, tuumajõude... Kui üks neist eemaldada, siis poleks aatomit. Teatri olek ja etendusolukord on määratud juba looduse poolt.

Olen kapimelomaan. Muusikast palju ei tea, aga kuulan palju. On laulud, mida teatud perioodidel kuulan väga palju. Naudin? Jah. Elan mingeid emotsioone korduvalt läbi. Muusika on osa millestki suuremast. Pool mu lemmikmuusikast on päris lavastuste või filmide helikujundustest. Emotsioon, mis esimest korda kuuldes oli, jääb kuhugi alles ja taastub, kui sama pala uuesti kõlab. Sisaliku sammgi jätab kivile jälje, mis veel muusikast tahta. Lisaks taasläbielamisele on muusikas ka inspiratsioon. Ühe oma näidendi kirjutasin ühe laulu pealt. See tõi silme ette ühe pildi, millega peaks kõik lõppema. Järgnesid keskpäik ja algus ning lõpuks oligi olemas üks näidend.

Aeg

Kaks ja pool tundi ja ilma vaheajata. Alguses hirmutav, kuid üllataval kombel talutav. Ja loogiline, et ilma, sest oleme ausad – oleks olnud vaheaeg, oleks kogu pilt lõhutud. Tsiteerida ei saa nii, et ütled kaks osalause, siis pool tundi vaiked ja lähed edasi.

Aja mõttes on veel see huvitav, et lavastuses on stseene, mis mõjuvad harjumatu aeglaselt. On mehed, kes kümme minutit kõlaritega mängivad. On aeglus. Tundus, et mõnedele mõjus aeglus hirmutavalt. Eriti kohe alguses. Publik näis kannatamatu. Harjutud on kiirema elu ja tempoga. Aga tuleb tunnistada, et just see aeglane sisesejuhatuse aitab. Korra lüüakse aeglus sisse ja kiirus unustatakse. Mõned inimesed hakkasid selle peale nihelema, mina aga hakkasin inimesi vaatama. Aega mul ju oli! See on pagana mõnus tunne. Isegi siis, kui selle jõuab hiljem selgeks mõelda ja alguses vaatad inimesi pigem igavusest kui siirast huvist. Lavaaeg pidi väga kallis olema, kuid mulle meeldib see, et lavastuses „Kuidas seletada...“ on julgetud sellega riskida ja seda veidi raisata. Aeg on suhteline mõiste.

Aeg pakub mulle huvi. Võib-olla on sellega see lugu, et kui teaks ja mõistaks, siis enam ei huvitaks. Salapära peab olema, kas või natuke. Mängud ajaga on toredad. Rütmi ja tempoga. Harjumuslike tegevuste ajalised proportsioonid on võimalik laval nihkesse lükata. Päriselus normaane võib laval olla liigaeglane. Minuti pikkus oleneb lõpuks siiski sellest, kummal pool vetsuust sa parasjagu oled.

Tasakaal

Kui miski hakkab üle ajama, tuleb see tasakaalustada. Kui on olemas üks, on vaja ka teist. Tasakaal töötab, summa summarum töötab. Lavastuses „Kuidas seletada...“ on tasakaal olemas nii sisemiselt kui ka väliselt. Eespool mainisin opositsioone ja äärmuseid, mis koos olles teineteist täiustavad. Esindatud on nii näitlejad-kunstnikud kui ja ametnik-minister, mehed ja naised (esimesi küll rohkem), inimesed ja jänesed. On tasakaal erinevate olukordade näol. Kord paistavad peal olevat minister ja ametlikkus, siis jälle aga kunst ja kunstnikekamp. Viimased küll näivad aeg-ajalt tegevat kambakaid, gruppikogunemisi, sest eraldi kartjad on koos tugevamad. (Praegune mõttekäik tuleneb sellest, et lavastuses on hetki, kus ruumi astub minister ja inimesed, st kunstnikud korra justkui võpataksid, siis koguvad end ja asuvad ministrit ruumist välja sööma.)

Ka lavastajad on tasakaalus – on olemas meesenergia Ojasoo näol ja naiseergiat lisab Semper, ühelt poolt kunstnikuvaade ja teisalt lavastajavaade. Töötab, sest erialaterminina ongi ju kasutusel Ojasoo-Semperi teater, mitte Ojasoo JA Semperi teater. On võrdsus ja on sidekriips, on tasakaal.

Ying-yang on minu jaoks sümbol, mis võtab kokku sõna tasakaal. On tervik, mis on jagatud kaheks pooluseks, kuid mõlemas pooluses on siiski tükk teisest. Igas heas on natuke halba ja igas halvast natuke head. Kõik on tõlgendamise küsimus. Küsimus on selles, kuidas mõelda, põhjendada ja sildistada.

Rütm

Selle lavastuse puhul on rütmidel metsik roll. Selleks, et tekstiraamatus kirjeldatud raamistik töötaks, peab seal olema mingi rütm. Rütm aga on midagi, mis nõuab teise inimese tajumist või millegi kuulamist, oleneb millisele rütmile tuleb pihta saada. Näiteks stseen, kus toimub kollektiivne diivanil aelemine, nõuab üsna otseselt teiste inimeste tajumist, sest muidu oleks tegemist *über*-kaosega.

Paljusse on rütm sisse kirjutatud, tuleb lihtsalt tajuda. Mis mõnel juhul on kiire areng, on teisel puhul pingutatult aeglane. Rütümängud on mäng ajaga. Ja Ajaga mulle mängida meeldib.

Lood

Lugu peaks olema tervik, kus on olemas oma narratiiv ja loogika. „Kuidas seletada...“ on tervik, kus on peidus sada iseseisvat lugu, mis koos moodustavad hoopiski uue loo. Fragmentid hakkavad looma iseseisvat narratiivi (või on asi vaatajas, kes üritab pingsalt seda leida?). Esmapilgul ei ole osade vahel seost, kuid olles tutvunud tervikuga, selgub, et seos on. On jäämäe tipp ja see, mis vee all. Kui lisada fragmentidele vaataja leitud narratiiv, taustalood ja -mõtted, siis on seal olemas lugu, ja veel milline – lugu Eesti kultuurist, kunstist ja kunstnikest.

Ehk on see ka põhjus, miks „Kuidas seletada...“ mulle esmasel kohtumisel ei meeldinud. Teatri NO99 repertuaaris on olnud lavastusi, mis meeldisid mulle kõvasti rohkem. „Kuidas seletada...“ lahates ja läbi mõeldes aga avastasin, et tegelikult on see siiski päris hea. Polnud armumist esimesest pilgust ja ehk nii ongi hea. Kui oleksin kohe sõgedalt ära armunud, siis poleks ma jänesest peigmeest suutnud tükkideks võtta. Ma oleks ta liiga ilusaks teinud ja mitte märganud seda, milline ta tegelikult on – need suured kõrvad, need plastikust silmad...

Mulle meeldib lugusid jutustada. Kui võimalik, siis ma vist kogu aeg räägiksin. Alati isegi mitte enda lugusid, vaid hoopiski pikki tsitaate. Üritan siiski vihjata, kui tegelen pildinäitamiseга. Oleks viisakas. Arvan, et olen võrreldav kolme jänesega galeriis – käituvad seal korralikult, kuid esimese hooga tahaks tagasi pöörduda millegi tuttava juurde, porgandi või narratiivi manu. Kuid vahel jälle tahaks vaid rippuvat inimest vahtida ja avangardi (teha), sest Eha Komissarov ütles, et jänesed on meiegi ajal olemas.

Kes ma olen?

Ma olen kunstnik. Ma olen näitleja. Ma olen mängija. Ma olen inimene. Ma olen Tiit Ojasoo. Ma olen Ene-Liis Semper. Ma olen Rasmus Kaljujärv. Ma olen Risto Kübar. Ma olen Andres Mähar. Ma olen Mirtel Pohla. Ma olen Jaak Prints. Ma olen Marika Vaarik. Ma olen Tambet Tuisk. Ma olen Inga Salurand. Ma olen Sergo Vares. Ma olen Gert Raudsep. Ma olen jänes.

Ma olen vaba kunstnik. Ma olen kirjanik. Ma olen mängur. Ma olen inimene. Ma olen naine. Ma olen inimene. Ma olen Marite Butkaite. Ma olen Hiri Müüripeal. Ma olen jänes.

Väljajuhatus

Peale Elvise surma tekkis maailma fraas „Kuningas on surnud. Elagu kuningas!“. Praegu tahaks karjuda, et „JÄNES ON SURNUD. ELAGU JÄNES!“, sest jänesed on olemas. Hästi, aeg-ajalt on nad surnud ja pigem passiivses rollis, kus nad on sunnitud pilte vaatama, kuid aeg-ajalt võib juhtuda ka midagi muud. Jänes elab.

„Kuidas see võimalik on?“ küsis naabrimees. „Ma ei kujuta ette,“ vastas jänesekasvataja. Ruumi sigines ebamugav vaikus. Hiljem astus tuppa naabrimehe naine ja ütles: „Äkki ta ei suutnud otsustada, kas elu või surm?“ Mehed võtsid surnud jänese mälestuseks veel ühe pitsi viina. Jänesekasvataja jõudis lõpuks koju, rääkis kõik vanaemale edasi. Too vaikis pikalt ja lõpuks ütles: „Maailmas pole üht kindlat tõe, ja oleme ausad, variante on mitmeid.“

Kevad on tärkamise aeg. Päike hakkab soojemalt paistma, õhus on romantikat ja jõe ääres on kahe peaga konnad. Jänesed kõnnivad aasal ja teevad väikeseid jäneseid. Kuski Tartu kivitrepil aga istuvad Marite, Hiri ja Paul ning mõtlevad: „Teater on meelelus, armastus ja ilu. Ehk M.A.I.“

Detsember AD 2009 Tartu erinevates kohtades

Kuidas seletada surnud inimest elavale jänesele

Ingrid Kivitar

Iroonia on nagu anekdoot. Seda kas mõistetakse või mitte. Sama lugu on ka teatri NO99 lavastusega „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“, mis räägib publikuga kahe suurema teema kaudu – poliitika ja kunsti. Nende raames küsitakse üsna teravalt ja häbitundeta kultuuripoliitika rahastamise, ministrite positsiooni, kunsti loomis- ja toimimissüsteemide ning kultuuri ümbritseva müra kui kõige väljastpoolt end sisse suruva kohta. Vaataja ette tuuakse etüüdidenä hulk praegust aega iseloomustavaid olukordi. Probleemaatika nendes on küll tõstatatud, kuid jäetud lahenduseta ja nii sünnitabki lavastuses peegelduv vihjelisus endas paraja portsu humoorikat iroonilisust.

On suur vahe, kas iroonia on kritiseeriva alatooniga või positiive ja tõgav. Antud lavastus pole näinud vajadust otseselt kriitiliseks minna ja välja ütelda seda, mida kõik niigi mõistavad. Lõpuks peitub olukorra iroonilisus nagunii nõnda sügaval ühiskonna südames, et teatril piisab vaid veidi parodeerida ning sotsiaalkriitilised tähendused sünnivad juba iseenesest. Sõnadesse formuleerunud seisukohavõtt räägiks nagunii enda eest piiritletumalt ja kaotaks märkimisväärselt mõjujõus. Samas vastuvõtja oma tõlgendus avab äratundmise tasandil hoopis sügavama elamuse ja tagab kordaminevuse.

Lavastuse erinevaid etüüde ühendab ainsa kindla tegelasena Proua Kultuuriministri tegelaskuju, kes toob endaga loosse kaasa paratamatult ka kultuuripoliitika teema. Selle tasandi iroonia peidab end juba Eesti poliitilises korraldatuses, mille alusel sport ja kultuur on nüüdseks omajagu aega olnud ühe ministereeriumi valitsemisalasse surutud. Kindlasti on hea tahtmise korral võimalik rääkida spordist kui kehakultuurist (ehk millestki kunstilisest) ja teatri puhul jällegi näitlejatehnikast, kui spordile viitavast terminist. Annab sellest tunnistust ju ka kavalehel äratoodud Mati Undi kiri teatritele, mida innustas teda omal ajal kirjutama ärritus, mille tekitas kolleegide arut-

luste keskendatus näitlejate tehnilisele tööle just nimelt kui sportlikule sooritusele. Irooniline, et ka 41 aastat hiljem ei ole suudetud spordi ja kultuuri vahet sügavamalt eristada. Ka nüüd näikse need kaks, vähemasti ministereeriumi arvates, pigem kokku kui lahku kuuluvat. Seda eriti ajal, mil mõõnaperiood majanduses sunnib ressursse kärpima. Siit sünnib kultuuri eneseõigustuse vajadus. On ´s ju nüüd tõstatatud teravalt ka küsimus kriteeriumitest, mille alusel rahasid jaotatakse.

Kui Eesti spordi-ja kultuuriministri Laine Jänese erinevatest sõnavõttudest meedias on jäänud kõlama mõisted nagu loomemajandus, kultuuriturism ja traditsioonilisus, tekib paratamatult mulje, otsekui üritatakse spordi reeglipärasest lihtsustatust kultuurile teatud eeskujuks seada. Spordi tulemuslikkuse mõõtmise kindlad kriteeriumid on ju kõigile ühtemoodi selgesti arusaadavad. Võistluste edukus töötab nii poliitilise kui majandusliku eneseõigustusena, kui ka Eestit maailmale reklaamiva faktorina. Kuid mille alusel mõõta kultuuri abstraktse loominguga kasutegurit? Ja kas lihtsustatud kultuur peaks olema just see, mis võiks tagada kultuurile piisavalt finantseeringuid ellu jäämiseks?

Lavastus leiab kultuuri müüdavusele tabava vaste. Olukorra absurdsust eksponeerib provokatiivne kappakusemise võistlus kui kultuurse „purkisittumise“ odav sportlik vorm. Mängu kutsutud Proua Kultuuriministri kaasamine päädib tema demonstratiivse täiskusemisega. Ometi ei pea sellises tulemuses nägema ilmtingimata laitvat kriitikat, pigem võiks stseen töötada demonstratsioonina mittetoimivast süsteemist. Eks peitu omajagu ironiat selleski, et võistlus läheb publikule hästi peale. Mis muu kui leib ja tsirkus selle vaataja ikka saali toob. Aga kellele seda kunsti siis teha, kui rahvas ihkab vaid sportliku võitude joovastust ja kaotuse kibedust näha. On see tõesti suund, mida mööda kultuur peaks enda õigustamise teel liikuma?

Lõpuks ei küsi ometi keegi, kes tegelikult võitis. Asi kulmineerub spordidressides ministriproua patriootilises ilukõnelisuses – enesekergendus seegi. Tema dirigeerimisel löövad kõlama rahvalaulu võimendatud viisid, mis on kavalehel välja reklaamitud kui „15 minutiga“ tellimustööks valminud koorimuusika. Kõlab see, mis kogu Eesti-maa nõretavate silmadega iga nelja aasta tagant lauluväljakule kokku toob. Seesama, mille lavastuse varasemas staadiumis klaasikunstniku monoloog teatab tema Soome sõbrannade arvates kummalise olevat. *Mis imelik maa see Eesti on, kus kõrgema loovuse eneseväljenduseks on isetegevuslik kooris ümismine?* Aga nõnda ministri-

proua tõestab, et ehkki tal spordist ja kultuurist aimu pole (nagu ta ise suusoojaks ütleb), päästab ta oma au suutlikkusega koori juhatada.

Hoopis teine asi on lavastuse ministriproua väline sarnasus Laine Jänese ja nimeline kokkukõlavus lavateose pealkirjaga. Need on küll ironiliselt selgepiirilised, kuid käsitletavad pigem hästi õnnestunud ajastamisena, mida on pinge tekitamiseks leidlikult ära kasutatud. Ironiline pilge ministri suhtes ilmneb lavastuses siiski enam „poliitilise näo” säilivuse pihta, sellel ametipostil, mille grimass ühelgi hetkel kaduda ei tohi. Nõnda, isegi kui Proua Kultuuriminister korduvalt toonitab, et ta on väga emotsionaalne inimene ja elab omadele alati südamest kaasa, peegeldub seda kuulutatud emotsionaalsust ta näos üsna vähe.

On omamoodi kurbnaljakas vaadata, kuidas see äsja pööbli poolt kõigi ees täis kustumine minister vaid hetkeks oma näo käterätti peidab, seejärel end kiirelt kuivaks pühib, püsti tõuseb ja kindlal meelel tõdeb, et tal on siiski elus hästi läinud, alustades dirigeerimise asudes ülevat ühislaulu. Sest nagu peaminister on öelnud, on märjaks saamine neil palga sees. Jõudu edasi minna peab neil olema ja üks proua kultuuriministri uskumus, et *ministriteks saavad vaid parimad meie seast*, talle seda ka annab. Naeratades kannatab ta välja kõik rünnakud ning samas ka rahva tuima osavõtmatuse. Plaksutab endale ise pikalt ja veenvalt, siis kui publik teda eirab ja kõik näitlejad on ammu lahkunud. Peab oma positiivsusest pakatavaid kõnesid edasi, jutlustades oskusliku sihikindlusega kõik oma suured ja väikesed eksitused ühte viisi märkamatuks. Piisab vaid mõne üksiku sõna vahetamisest ja juba sobivad samad kõned pidada hoopis teiste ürituse kohta. Nõnda jääbki lavastuses mulje, justkui poleks Proua Kultuuriministri jaoks mingit vahet, kas on tegemist spordi- või kultuurivõistlusega. Tema hoiab ikka kahe käega peast kinni ja elab omadele südamest kaasa niikaua, kuni Eesti lipp tõuseb ning alguses hümni lauldakse.

Ametnikuna käitub ta kultuurirahvaga kui range lasteaia kasvataja, kes jagab õpetlikke käsked ja keelde. Tema seisukohtade tagamaad ilmnevad ühes esitatud kõnes, kus ta leiab, et aeg ei ole soodne eksperimentideks ega liialdusteks. On vaja traditsiooniliselt kindla peale välja minna. *Me ei saa teid ülalt poolt aidata, kui te siin all ühtegi sammu õiges suunas ei tee*, teatab ta ja küsib Risto Kübarat kui Kuliku kiimalist koerinimest (märki kaasaegsest ja mitte traditsioonilisest kunstist) eemale tõugates: *Mis see siis siin nüüd on?* Aga hetk hiljem kuuleme Eha Komissarovit lavastuse

aluseks oleva Beuyssi *performance*'i põhjal rääkimas avangardi uuenduslikust olemusest. Selle tuttuue kunstimõtte loomisest, millest mitte keegi aru ei saa, mille puhul tuleb rõhutada vaba loomingu ja tarbijaliku mõtteviisi tohutut vastasseisu. Nõnda on lavastuse tegijate vastuoludele viitav pilge ministeeriumi nõuetele taas sündinud. Ka laval arenevast diskussioonist teatri tegemise üle, mis on esitatud küll liiga tempokalt ja abstraktselt, et vaataja kõrv sealt väga palju kinni suudaks püüda, jääb kõlama arusaam, et teater tahab ja julgeb otsida midagi muud kui turvalist traditsioonilisust. On ju lavastus ise, toetudes kaasaegse kunsti sümbolitele, improvisatsioonile ning tantsule, vastassuunaline protsess nõutud klassikalisele traditsioonile.

Nii tõusebki lõpuks diskussiooni olulisemaks probleemiks hoopis kunsti ja vaataja suhestatus. *Oleneb palju sellest, mida nad üldse on nõus vastu võtma*, leitakse diskussiooni lõpus. Sest nagu ütleb ihaldatud meesnäitlejagi ühes lavastuse etüüdis, on kultuuri puhul *vastu võtmine sama tähtis kui loomine*. Ministeeriumi poolt nõutud traditsioonilisus nõuab väga mastaapset publiku tuge, et tõestada nõudlust kultuuri järele. Tekkiva vastuolu sõnastab Eha Komissarov ühes oma ilmumises. Ta viitab inimesi kunsti nägemas käsitöölise ilusa asjana ja kahtleb, kas tavainimene ikka suudab mõista kunsti loomisprotsessi raskepärast vastuolulisust, mis sünnib loojal oma piiratuse tunnetamises.

Olukorra ironia sünnib surnud ringis, andja-võtja suhtesse aheldatuna – kunstnik versus tavainimene, looja versus tarbija. Siin on raske leida vastastikust õigestimõistmist. Kunst tahaks seista argisusest kõrgemal, aga tavaelu ei taha talle seda staatust võimaldada, tajumata kunstil praktilist väärtust. Siin peituvad ka eneseõigustamise vajaduse ja kunsti eksistentsialistliku olemusvõitluse sügavamad juured – kas teha kunsti kunsti pärast, või alluda ning juhendada enam rahva vajadustele. Kuigi lavastuses ei paista kunstniku ja publiku tasand küll päriselt vastandatud olevat, sünnib teatud opositsioon lavastuse kahes äärmuslikus monoloogis ikkagi.

Andres Mähari esitatud klaasikunstnik on kantud nuriseva kultuuriinimese alaliselt kannatavast natuurist, kellele riigi ja ühiskonna poolt alatasa liiga tehakse. Paraja portsu ironiat lisab selliselt kujutatud tüübile hilisem Jaak Printsi kehastatud tundlik natuur, kes mööda lava ringi joostes pealtnäha täiesti alusetult nõuab, *miks te kõik mind niimoodi vihkate?* See klaasikunstnik tunneb ennast paremana kõigist neist lollidest, kellega ta peab võrdselt makse maksma. On ta ju intelligent ja sündinud

kunstnikuks. Tema jaoks peitub just kunstis elu mõte ning oma loova ande poolest näeb ta just ennast tuleviku edasikandjana. Oma loomemeeendi (klaasipuhumise protsessi) kannab ta teistele vaatamiseks ette ülepingutatud uhkuse ja pidulikkusega. Kriisi taga ei suuda ta aga tabada üldist olukorda, vaid küsib süüdimatult, kuidas siis ilma rahata saab uut kunstiühiskonda üles ehitada, samal ajal kui teised küsivad, kuidas ellu jääda.

Gerd Raudsepa tavainimene on seevastu nägemus praktilise lihttöölise klišeelikest iseloomuomadustest. Ta tuleb õhtul raskelt päevatöölt, vaatab telekast jalgpalli ja rüüüb selle kõrvale ohtralt õlut. Tema elu sisuks on süüa, magada ja keppida. Ta maksab makse, kuid ei taha neid maksta kunstiinimeste hüvanguks, sest arvab, et kultuuritegelased peavad ennast temast paremaks. Tegelikult peab ta ka ise ennast nendest halvemaks. Viletsamana paneb teda ennast tundma see, et ta ei saa kunstist aru. Tal lihtsalt pole aega abstraktse jura üle mõtelda, seepärast hindab ta vaid mõistlikku. Raudsep kehastab tüüpilist vihast tööinimest, kes tunneb, et teeb peenutsevate kultuuriinimeste eest kogu reaalse töö ära.

Mõlemad monoloogid näevad asju oma seisukohalt ja selles vastasseisus tuleb paratamatult näha pigem kurbnaljakat kommunikatsiooniprobleemi. Mõlemad üritavad ennast teise vastu otsekui kaitsta. Kuid nagu Eero Epnergi kavalehel kirjutab, ei pea kunst tänapäeval enam mitte üksnes tavainimese suhtes ennast ja oma loomingut õigustama, vaid vastu tuleb seista ka mitmetele teistele nii kultuurimaailma-sisestele kui -välistele teguritele. Selgepiirilise lavastuse ironia ju selles halenaljakate võitlemist lõputuses peitubki, mida stseen stseeni järel meile erinevatel kujudel ette kantakse. Need ei peegelda miskit, mis ujuks pinnal, vaid näitavad, mis on mäda juba sügaval asjade südames.

Nii ei jää tavavast paroodiast puutumata ka kultuuritegelased ise, sest ka kunsti enese sees ei ole kõik ühtne ja korras, mida tõestas juba eelpool mainitud kujutus üleolevalt peenutsevast klaasikunstnikust. Meie ette tuuakse veel hulk hästivormitud pilte olukordadest, millistest teravaimalt tõuseb esile stseen rahvarõivastes Proua Kultuuriministri, kes tuleb kultuuriinimestelt kartmatult küsima nende ettepanekuid kriisist väljumiseks. Seltskond näitlejaid jälgib teda aga külmalt, vaikivalt ja apaatselt. Pole neilgi enda poolt midagi lahenduseks pakkuda. Juba harjunult oodatakse kõrgemaid korraldusi. Ei paista kedagi, kes oma õiguste eest võitlusesse tormata

tahaks.

Kuid näeme ka hulka teisi juhtumisi. Näiteks dramaturgi, kes käsitleb kriitilist vastukaja oma tööle isikliku solvanguna ja suvalise märkuse peale teisele kätega kallale läheb. Kahte vingus, viina võtvat näitlejat, kes kõige paremini teavad, kuidas asjad peavad olema ja kes siunavad improviseerijaid, sest nood neid punkti ei ole tahtnud võtta. Näeme veel meest, kes prussi maha tallates võimalikult kõva lärmi teeb ja peale viimast korda paljutähenduslikult pead nõksatab – no vaadake, mis ma kõik ära tegin. Ja lõpuks veel ka näitleja, kes peale hilisõhtust etendust koju helistab, rääkides oma käitumisega elukutsesele tüüpilisest egotsentrilisusest. *Sa magasidki jah. Oi ma ei teadnudki! Ei olnud nagu väga eriti. Kuidagi kunstlik oli kõik. Ega ei jõua ka ise teha, kui teised ei tee.* Tema järgnev kergekäeline ärritus jääb mitmeid kordi korduma. *Kuule ...kuklike, kas sa panid lindistama? OH joobel küll, sa ei pannud või? Kurat, käi seal oma ...marketis mõni teine aeg.* Kujunenud pilt ironiseerib kunstiinimestele lubatu üle, mis nende väärtust inimesena üheski eksimuses ega pahes ei vähenda.

Hoopis teine asi on aga väljastpoolt kultuuri ründavate faktoritega toimetulek ehk hakkamasaamine instantsidega, kellega igapäevaselt asju ajada tuleb. Näitlejat oma laste trallile iga hinna eest sooviv võimukandja kohendab pintsakut ega nõustu eitava vastusega. *Kas see maja on siin meie ülalpidamisel?* Kes maksab, tellib ka muusika. Palkan, keda tahan, nikun, keda tahan loogika haakub hästi ka Proua Kultuuriministri ennast reklaamiva pressiteatega, mille kohaselt on ta leidnud tagastamiseks raha, mille esmalt on ise ära võtnud. Mõlemal juhul usuvad võimukandjad, et kultuuriinimesed peavad neile sellise kohtlemise eest veel ka tänulikud olema. Mis teha, kui võim teeb kultuurist oma eralõbu, hoolides tegelikult kõrgeteks aadeteks reklaamitud rahva vajadustest üsna vähe. Kas ei peitu sellegi tõdemuseni jõudmise taga miskit, mida igaüks praeguse sea(jänese)kauplemise juures naeruväärselt ironiliseks peab?

Ning kas käitub kultuuriga paremini meediagi, väites, et ta kunstiliste vaadete vastu tegelikult huvi tunneb, küsides aga ikka vaid eluharjumusi kollase ajakirjanduse jaoks. Käitudes noore teismelise tütarlapsena, huvitab ajakirjandust vaid see, milliseid riideid näitleja kannab, kellega käib, mida kardab. *Mis on sinu pööraseim ese garderoobis? Kas sa meiki kasutad?* Pole temast sellisena kultuurile toetajat ega

vastastki. Ei teki temast nõnda ka silla loojat tegija ja tarbija vahel. See võib kultuuritegelasest teha küll meediatähe, kuid harva tõsiseltvõetava kunstniku.

Mida arvata veel produtsentidest, kes tunnevad näitlejaid vaid nende kõige kommertslikumate rollide järgi? *Sa ikka tead, kes on Võigemast? Noh, kes ta on? Buratiino!* ja käituvad klientidega üleolevalt: *Sa ikka tead, mis on bruto?* Nende manipuleeriv laadakauplemisega sarnanev palgaläbirääkimine (*eks ma siis võta teistelt vähemaks*) ei jäta „ohvrile” palju muud valikut, kui lepingule suures vihas alla kirjutada. Ikka jääb koguni mulje, justkui rööviks näitlejad hoopis produtsente. *Mul on ukse taga järjekord sinusugustest. Miks sa teed minuga niimoodi? Mis ma situn sul seda pappi või?* Lahku minnakse irooniliselt lepliku rahuga. Siit hargneb probleem edasi paratamatult juba enesemüümise teemani ja näitlejate paljusiunatud haltuurategemise vajaduseni. Kuidas ikka seda kunsti taset kõrgel hoida, kui samal ajal on rauad tules rohkemates kohtades, kui suudetakse meeles pidada.

Ühes järgnevas etüüdis sirguvad meie ette kolm meest sünnipäevakingitusena. *Ütle ükskõik mida ja nad mängivad ära.* Jah, mängivadki. Keskendumata, tagant kiirustatult, võimatuid, mõttetuid asju, rahva labast maitset rahuldades. Kuid ka neil on hinge taga suured aated, stiilis „teeme küll väikseid ja kommertslikke asju, aga missiooniga”. *Vot praegu mängime küll seda, mis te ette ütlete, aga tegelikult mängiks 80 tühja lehekülge, mida nood kaks viina võtvat teadjameest ennem ironiaga improviseerijatele ette tahtsid anda.* Näitaks oma häid oskusi ja taset. Kiiresti erinevaid poose võttev vaatemäng päädib seekord ministriproua küsimustega *Miks te elate? Mis te tahate korda saata?* – kui taas kord küsimusega eneseõigustusest. No tore – teed olude sunnil „sitta” ja siis oodatakse sinult veel samasugust ilukõnelist aatelisust, millisest poliitikud kui valimisootuses missikandidaadid kõrgemale tõusta ei suuda. Naeratades ja trafaretselt kui tööintervjuul, tuleb siis ennast reklaamima asuda: *Tahan, et inimesed oleksid paremad. Vot selline tore poiss olen mina.* Kui on vaja nüüd ministriprouat ennast paremaks ja targemaks muutma hakata, siis peab pugema ja rääkima sellest, et põhieesmärk on läbi armastuse inimeses empaatiavõimet kasvatada. Olukord areneb ilusa pealispinna alusele rivaalitsemisele varje heitvaks Proua Kultuuriministri õudusunenäoks. Esimeste üritajate järel kipuvad teda suudlema ka kõik teised. Nagu šaakalid käiakse ähvardava muusika taktis Proua Kultuuriministrit piirates tihedasti ümber tema ja üritatakse igal vabal hetkel end talle

ligi pressida. Ühiselt tõmmatakse ring ümber saaklooma koomale, meelaks „ründamiseks“ parajat aega otsides. Proual endal pole olukorra üle sel hetkel enam mingit võimu. Ta on ise „vägistajad“ endale külge kutsunud. Taganeda ja lahkuda saab ta alles siis, kui üks näitlejatest muusika kinni keerab.

Kuid olukord on, nagu on. Mida muud ka näitlejatel teha? Lavastuse lõpu suunas liikudes võetakse oma kola, pakitakse kokku ja jäädakse paremaid aegu ootama. Saali lae alla tõmmatud suur mööblikomps, valge riide sisse mässitud, meenutab oma kujult „valget laeva“. Tähistades sellise vormi omandanuna otsekui sümbolina juba ette igavesti kestma jäävat kurbnaljakat ootust „parema“ järele. Selle ahtrit ja vööri vormivad laudad on sisse toodud juba mõnda aega tagasi, üsna etenduse alguses. Vähemalt julgetakse kokku seotud pambu alla seisma jääda. Ise seda üles vinnates teatakse, kui tugev köis on sellel lootuse niidil. Hea pelgupaik, mille alla varjuda; ehk siiski midagi muutub, ehk läheb paremaks. Sünniks sellest ju omajagu traagikat, kui kaasa pakitud kultuur sealt kellelegi oma raskuses pähe prantsataks. Suri oma lolli lootuse kätte, öeldaks, mõtlemata sellele, et tegelikult on illusioonide langemine raskete komplikatsioonidega läbi põetav šokk. Traditsioonilise teatri asjadest puhas- tatud lava pakub enam piirideta, tühja mänguruumi. Trupp on võtnud suuna neilt oodatavast traditsioonilisest kultuurist – rollide, rekvisiitide ja tekstiga teatrist vastassuunda, kaasaegse kunsti maailma, uute lahenduste otsimise teele.

Eelnevast kõlama jäänud seisukohalisus räägib ka konkreetsemalt teatri NO99 identiteedist. Nad teavad, mis suunas liikuda tahavad. Aetakse oma asja ja miks mitte ajada, kui aetakse hästi. Oma intellektuaalses mosaiiksuses on teater oma niši leidnud ja täitnud ka. Teist nii head pisikesele teatritest üleküllastunud Eesti kultuuri- maastikule ilmselt ei mahuks, ega oleks nähtavasti võimalik ka kokku panna. Teater NO99 identiteet paistab kindel ja jätkusuutlik olevat.

Vaatab ju selleski traditsioonilisest Ojasoo-Semper lavastusest meile vastu hulk iseseisvalt õnnestunud ideid, võtteid ja lähenemisi. Kuid antud lavastuse juures moodustavad need üldterviku jaoks üheselt haaramatu külakuhja, kus kunstilise paljususe all on raske konkreetset keset leida. Ilmselt pole keskendatus olnud eesmärgiks. Ometi lähenetakse materjalile nii mitmete tasandite kaudu, et tekib kohati küsimus, kas mitte ei pingutata veidi üle? Niikaua muidugi, kui see kõik midagi tegi-

jatele enestele juurde annab, aga kas maksab vaataja käest seepärast midagi liiga mastaapselt ära võtta? Kellele teater, kellele kultuur – problemaatilisus tõstatub ka etenduse protsessis ja on lavastuses küsimuse alla seadmise sellega õigustanud. Kas nn „tavaline“ vaataja mõistab seda vihjete kogumit, mis meile lavalt paistab, või jääb ta neid ära tundmata millestki olulisest ilma? Ehk tekib tal teadmatusest tulenevalt asjadest hoopis pärsitud arusaam? Sest lõpuks on suur vahe, kas Kuliku koerini-meses nähakse kaasaegse kunsti märki või debiilset sokkidesse rüütatud ministrit koinivat krantsi. Ei ole küll teatri süü, kui publik ei ole kunstiajaloo või kultuurieluga piisavalt kursis, kuid erinevate teemade ja alltekstide paljususe tõttu ei saa teater seetõttu rahvalt ka ilmtingimata enese õigesti mõistmist ning selget mõtestamist oodata.

Soov antud lavastusest paremini aru saada nõuab kindlasti selle mitmekordset vaatamist. Lisaks veel publiku erksust nähtu peale mõtlemiseks aega kulutada. Lõbus on küll ja huvitav ka, juba pärast esimest korda, aga peale etendust on viiteid kogunenud nii palju, et üks sööb teise ära ja järele jääb ikka paratamatult vaid ministriproua sarnasus Laine Jäneseaga. Omajagu irooniline seegi, küll aga mitte ilmselt teatri kavatsuslikust seisukohast, seda enam, et räägib see ju pigem Eesti vaatajate vähesest „kandevõimest“. Omajagu iroonilisemaks kujuneb olukord seda enam, et publiku vastuvõtu piiratus ei avaldu siinjuures kõne all olevas lavastuses mitte üksnes intellektuaalsel ja tõlgendaval tasandil, vaid ka puht füüsilisel kujul, mille samuti lavastus proovile paneb.

Kui vaataja lõpuks vaheajata kahe ja poole tunnise etenduse lõpul suitsunäljas ja pisikese põie käes vaeveldes vaatab lavalt 15 minutit vältavat tuima asjade kokkupakkimise stseeni ja kuuleb kusemisvõistluse ajal ergutushüüuna karjutavat „piss-piss“, tundub olukord taas enam kui irooniline. Pila seega meie eneste pihta. Eesti vaataja kannatab tõesti vähe! Aga kogu selle iroonia oleme meie, need, kel sellised probleemid kuulutada on, endi kohta juba ise loonud. Peab tõdema, et keskmisest kannatlikuma vaataja suhtes on teater NO99 tegelikult sama aupaklik, kui kõik teisedki teatrid.

Lõpuks jäävad veel jänesed. Need, kes lavastuse eri etappides suurte, karvaste ja üsna elavatena lavalt läbi käivad, tuimalt tunnistades näitlejate kunsti tegemise ponnistusi. Nemad on lihtsalt loomad. Kunstigaleriis, olgu seinal pildid või surnud

inimesed, neid huvitab pigem porgand. Vaatlevad nad laipa või Mart Kangro tant-
sustseeni – mis ongi neil inimestega ja nende kunstiga peale hakata? Kultuuri ja
porgandi võitluses jääb võitjaks teadagi mis. Eks ole toitumine elu üks põhivajadus
ka meil. Nagu Eha Komissaarovgi viitab, viskas Beuys surnud jänese peale aktsiooni
René Blockile, *tee sellest midagi, sööme ta ära*.

Igaüks on kriitik

Kertu Hool

Kui palju peab olema ühes lavastuses teda ümbritsevat ühiskonda ja miniskandaa-
limaigulisi viiteid, et ajakirjanduse uudisekännist ületada? Lihtsustades piisab vaid
ühest vihjest prominendile ja natukesest uriinist. Kui palju aga ajakirjanduses kirju-
tatust on kasutuskõlblik lavastusesiseste kunstiliste viidete avamiseks?

Teatrikriitika kannab mitmeid eesmärke: informatiivset, meelelahutuslikku, ajaloolise
säilitamise ning võib-olla mõnel juhul koguni kunstilist eesmärki. Ideaalis annab see
ka konstruktiivset vastukaja lavastuse loovmeeskonnale ja seob lavastuse laiemasse
kultuurilisse ja/või ühiskondlikku konteksti. Kõiki neid eesmärke ühendada pole just
kerge ülesanne, kuid kõik teatriarvustajad võivad ning autori meelest isegi peavad
selle poole püüdlema. Reflekteerimine aga ei peagi olema lihtne.

NO83 „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ ajakirjanduses ilmunud kirjutiste ana-
lüüs kitsamas (teatri NO99) ja laiemas (Eesti teatri ja Eesti kultuuriajakirjanduse)
kontekstis annab ülevaate literaarsetest reaktsioonidest sellele lavastusele. Lisaks
püüan ka selgusele jõuda, millise ning kui mõjuva üldpildi ajakirjandus surnud jän-
kude ning seletuste diskursusest loob.

Küsimus on kultuuri kommunikatsioonis, Eesti ühiskonnas, inimestes, kunstnikes ja
kunstis, vaatajates, majanduses, kultuuripoliitikas, trupis, ühesolemises, arusaami-
ses, improvisatsioonis ja veel terves hulgas mõttelistes ühendusjoontes, mida sellest
lavastusest välja saab joonistada. Minu kirjutise puhul on probleem vastuvõtus, krii-
tikas ning üldpildis, mille kirjutised joonistavad.

Teatri NO99 loominguilisele kollektiivile on omane panna ühiskonna koosolemise
aluseid kriipivaid küsimusi teatrikunstilisse vormi ning lisada sellele piisav kogus
meelelahutuslikku ja läbimõeldud vaatamängulisust. Ümbritseva ühiskonna selge
sidumine lavastusse, kergelt skandaalsete või valusate teemade sisse toomine ning

mainitud vaatamängulisuse kasutamine lavastuse sees tagavad huvi ning piletite müügi, mis paradoksaalsel kombel aga ei garanteeri kunstilist suurteost ega ole piisav rahaline tagatis edasise kunstilise tegevuse jätkamiseks. Kunsti tegemine on majanduslikult kallis ning selle doteerimine paratamatu. Vesi on märg!

Performatiivsete kunstide turundus on samuti paratamatu. Ka see vesi on märg. Puhtalt informatiivse või siis seksikalt huviäratava ning vau-kui-ägeda turundusega on enamik inimesi juba harjunud. Selles infomüra ajalehipinna võitmine, blogidesse murdmine ning inimestevahelisse suhtlusesse sisse sööbimine on teadus omaette. Teater NO99 murrab läbi, kuid publiku reaktsioonis domineerib paratamatult „seksikas“ turundus ehk Laine Jänese poleemika.

Raha ei ole paigutatud kunsti. Ojasoo/Semper ja teatri NO99 näitlejad teevad selle selgeks. Aga kuidas on lood kunsti vastuvõtmise rahalise seisuga? Selgitan: vaatluse all olev lavastus viitab paljudele kunstisündmustele, mille mõistmiseks peaks käima üldhariduse juurde moodsa kunsti ja selle „klassikute“ tundmine. Õpikut ega ka laiemat kõlapinda sellisele haridusele Eesti üldharidusruumis ei ole. Seda näitavad väga hästi lavastuse „Kuidas seletada ...“ meediakajastused laiatarbemeedias, mis ootuspärase analüüsi ning viidete äratoomise asemel keskendusid esimestele emotsioonidele, Eha Komissarovi loengule (Beuysi äramainimine) või skandaalitsesid „jänku“ ja kultuuripoliitika mädasoos. Selline oli meediakajastustest tekkinud esmamulje.

Etendust ei saa kadudeta konserveerida. Teater on kaduv kunst, millest jäävad alles tekstid (vaatajakogemus ja kriitiku kirjutatud analüüs) ning tänapäeval ka video. Kumulatiivselt saab ühel hetkel sellest teatriajalugu, mis omakorda on teatrikriitiku üks kontekstiloomise materjale. See on avaliku teatridiskursuse osa, millesse antud lavastus avaldatud kriitika rohkuse ja skandaalihõngu tõttu kindlasti koha on kindlustanud.

Esietendusele järgnes laiatarbemeedias keskendumine kultuuriministri Laine Jänese ja lavastuses tegutseva anonüümse ametniku sarnasustele ning sellele, et teatri NO99 trupp „ütles üleeile otse ja ilma keerutamata, mida nemad kogu sellest surutisest arvavad — kultuurilt võetakse muudkui raha vähemaks, kultuuriminister ajab aga silmad suureks, räägib loomemajandusest ja hüüab muudkui: hei hoo, hoidkem

aga lippu kõrgel" (Kübar 2009).

Lisaks veidike kolletuvale provokatsioonile kõlas ka arvamus, mille suurimaks promootoriks massimeediumide sfääris oli üks lavastuse autor Tiit Ojasoo (ning keda ka tsiteeriti), et tegelikult räägib lavastus ka paljust muust. „...pean olema nõus teatrijuhi Tiit Ojasoo öelduga, et lavastus räägib ka paljust muust kui üks õnnetu kultuuriminister ja sisaldab enamat kui täistegemisstseen, mida kommunikatsioonihäiretest viimase piirini viidud kunstiinimeste omakohtuna tõlgendatud on,“ (Eslas 2009) — nii kirjutati Postimehe arvamusküljel mõned päevad pärast esietendust.

Meeldivaid lugemiselamusi ning edasiviivat mõtlemismaterjali pakkus põhiliselt kaks kirjutist: Andres Noormetsa „kds sltda plte srnd jnsle“ Teater. Muusika. Kinos ning Madis Kolgi „Kas loomastumine või leppimine“ Sirbis.

Kõige ülevaatlikuma ja ehk ka lugejasõbralikuma, kuid samal ajal täpse ning paljuütlevama artikli kirjutas Madis Kolk, mis algas lavastust „Kuidas seletada ...“ käsitlevate artiklite kontekstis klassikalise seisukohaga: „Küllap kõlab paljudele ebasiiralt Tiit Ojasoo kinnitus, et lavastuse „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ puhul pole kuigi oluline praeguse konkreetse kultuuriministri isik ja nimi ning üleüldse ei seisne lavastuse põhirõhk kultuuriametnike mõnitamises. Paar tugevat kujundit välja arvatud, tegeldakse aga laval tõepoolest avarama temaatikaga.“ (Kolk 2009).

Too artikkel ei jäänud ootuspäraselt „jänese“ ning kunsti loomise/tõlgendamise temaatika juurde, vaid tegeles kunstiliste viidete avamisega ning mõjus isegi didaktiliselt, kuid see kogus kunstiharidust, mida Kolk edasi andis, oli/on eestlasele kahtlemata vajalik.

Teatrikriitika kunstilise eesmärgi kandmises oli kõige eesrindlikum Andres Noormets, kes ajas vormiliselt postmodernselt pihku itsitama enda üllitisega Teater. Muusika. Kinos, kuid sisuliselt tabas jänese pea pihta, haaras jänesel sarvist ja avas jänese silmad. Ta taandas lavastuse kaks dimensiooni (pragmaatiline ja kunstiline, poliitiline ja emotsionaalne) kahele teljele — horisontaalsele ja vertikaalsele. Horisontaalne on kõik pragmaatiline ja igapäevane, vertikaalne, vastupidi, sakraalne ja tunnetuslik (Noormets 2009). Nende kahe dimensiooni jagamatust kommunikatsioonist ning ühildamatusest sai kokku neli ja pool lehekülge kriitikat, milles lisaks lavastusele kajastatakse palju muudki. Loomulikult ei ole sellised üllitised kiirtoit teatrimaiale,

vaid pigem pikalt küpsenud jäneseragu, mille nüansid avavad ennast ajapikku.

Meediumides leidus samas ka meeliülendavaid emotsioonipuntraid, mille lahtiharutamiseks on need ehk piisavalt humoorikad, et neile fookusetus andestada. Näiteks Postimehes 12. märtsil: „Selles lavastuses tõsise näoga nalja ei tehtud, küll aga räägiti naerunäoga kõige tõsisemad jutud ära. Kas eesti kultuuri tulevik on meie kätes või jänese käppades? Äkki on jänesekäpad ka meie käes? Jänesekäppi on kombeks talismanina kaasas kanda, aga mitte koos jäneseaga, ei mahuks taskusse. Nii tuleb jännes ikkagi ära tappa, aga kuidas talle siis pilte seletada? Kõikidele küsimustele saab vastused teatris, kuid millised, see oleneb juba vaatajast.“ (Prints 2009).

Tekitab küsimusi, eks?! Mis käpad? Kelle taskusse? Miks need taskud ja käpad järsku sisse hüppasid? Ei tundu loogilise järjestusena: eesti kultuuri tulevik ja käpad talismanina kaasas ja „jännes ikkagi ära tappa“?!

Nalja vähemalt saab ja väidetavalt tulevad vastused teatrilavalt. Siinkohal olen halvasti varjatud hämmingus. Tean, mida tunneb Margit Tõnson, kes kirjutab: „Lugened läbi päevalehtede proökavad vastukajad NO83 esietendusele, sigines nõutus ja kogunes kahtlus, kas me vaatasime ikka sama lavastust.“ (Tõnson 2009). Samuti peab nõustuma samas artiklis kirjutatuga, et asi on kunstis ning kommunikatsioonis. Huvi- tava ning võib-olla ka täiesti juhusliku kriitika vahelise kokkupuutepunktina nimetab ka Tõnson horisontaalset ja vertikaalset telge, kuid tundub, et pigem organisatsiooni ning tarbimismudeli näitel, mitte sakraalse ja profaanse illustreerimiseks, nagu seda tegi Noormets.

Päevalehekriitikat ning erialaajakirjades ilmunud artikleid ei saa väga tõsiseltvõetavalt samade kriteeriumide järgi mõõta, kuna esimene tegeleb pigem kiire ülevaate andmisega. Sageli on ka kirjutamise aeg arvustajal väga napp ning ülipõhjalik analüüsimine jääb pigem erialaajakirjanduse kanda. Samuti määrab väga palju päevalehe kui meediumi formaat. Seal paraku liiga keerulisi ning aeganõudvaid infopomme ei avaldata.

Keeruline on päevalehekriitika omapära meisterlik valdamine. Kui võtta kriteeriumiks, et kriitik esindab publikut, siis võiks iga etendusel käija ju ajaleheveergudel arvustajat mängida. Iseküsimus on aga teatrist kirjutamise oskus. Kuna ajalehes ilmunud artiklid on potentsiaalne osa teatriaaloost, siis tekib siin küsimus kirjutaja

professionaalsusest. Olen veel noor ja rikkumata, mistõttu usun kirglikult, et teatrist kirjutajad peavad tundma vastutust nii enda teoste kunstilise taseme eest kui ka publiku ees. Üks osa sellest vastutusest on kergelt didaktiline ning laiema ühiskonna haritusse investeeriv.

Samal ajal ei väida ma, et teatrikriitik peab olema kindlasti mõne akadeemilise õppeasutuse vilistlane, kuid kahju sellest tõusta ehk ei saa. Lehes ilmuv kriitika on nagu kaevurilambiga suuna näitamine ja lavastuse võimalike viidete valgustamine käib siia juurde. Teatrikriitika peab andma rohkem infot lavastuse kohta, kui pelgalt esmastel tundmustel seisev emotsioon. Selle lavastuse kohta päevalehtedes avaldatud kriitika oli küll meelelahutuslik, kuid informeerivat ning harivat funktsiooni see paraku ei täitnud. Laiema konteksti loomise võime on üks osa kriitika informeerivast funktsioonist. Sellist laiemat informeeriva fooni lõi minu arvates selle lavastuse puhul just Madis Kolgi artikkel Sirbis.

Päevalehtedes püstitatud teemade puhul soodustatakse alati ühiskondliku diskussiooni teket, mis idee poolest muudab meie ühiskonda pluralistlikumaks. Kriitikale tavaliselt meediakanalites tohtut keskustelu ei järgne. Pole tavaline, et kriitikale tehakse kirjalikult vastukriitikat. Lahmivad arvajad ja kriitikud tuleb kindlasti korrale kutsuda, kuna see avardab nii publiku kui ka kriitikute silmapiiri ja muudab lavastuse retseptsiooni mitmekesisemaks. Võib-olla, et isegi muudab teatrikriitika intrigeerivamaks, kuna eeldab teatava diskussiooni teket vastuvõtjate ja miks mitte ka praktikute vahel. Sellise dialoogialgatuse on teinud teatris NO99 tegev Eero Epner vastuseks Andres Laasiku kriitikale, mis ilmus 12. märtsi Eesti Päevalehes.

Laasik tulistab enda kriitikakahurist: „Kui pärast „GEP-i“ jäi mulje, et NO-teater on õppinud tegema tööd tekstiga, siis nüüd see mulje hajus. Stseenid on kehvasti välja arendatud, kordustel põhinevad arengud ei toimi, karakterid ei ole alati põhjendatud ja selgepiirilised.“ (Laasik 2009). Ja tulistab veel: „Aga kas see ere Jänese-kujund säraks ilma halli omaenese kunstivaevade käes vaevleva kordeballetita, mis ta ümber laiub? See on küsimuste küsimus.“ (Laasik 2009).

Eero Epneri kommentaarides Andres Laasiku madalastiililise arvamuspahvatusele näidatakse näpuga kriitika argumentide meelevaldsusele ja möödalaskmistele kunstitariduses. Näiteks: „Beuysi *performance* ei keskendunud jänesele — aktsiooni

eesmärgiks ei olnud see, et surnud jänes noogutaks ja ütleks: ma mõistan. Aktsiooni eesmärk oli kõnelda mitte jänesest, vaid kunstnikust ja kunstist ning sellest, kuivõrd keeruline, traagiline ja absurdne on kunsti tegemist ja olemust põhjendada või seletada.” (Epner 2009). Muigama paneb aga Laasiku vähene kunstitundmine või huvi puudumine kunstiliste viidete vastu, mis kajab hästi kokku juba eelpool käsitletud puudujääkidega üldise kunstihariduse vallas.

Laasiku ja Epneri kirjutiste vahel jäi diskussioon tekkimata. Lähenemised ning arvatavasti ka kultuurikogemus on neil autoritel väga erinev. Võrdlen lavastust kortermajaga. Teatritöötaja Epner on üles üheksandale korrusele roninud mööda treppi, käinud igal korrusel ning tunneb kõiki selle maja koridore, detailplaneeringut ja elanikke. Majakülaline Laasik sõitis liftiga kaheksandale korrusele ja ei saa nüüd hästi aru, miks on paik, kuhu ta jõudis just selline, ning ei aimagi, et tema ümber laiub omavahel ühendatud koridoride ja korterite rägastik. Teatrikriitikul siinkohal peab aga olema uudishimu terve korterelamu vastu. Kui ei jõua tervet maja hoomata, võiks kas või paaril korrusel peatuda. Siis on hea pärast teistele rääkida.

Arvata arvajatest, kirjutada kirjutajatest ning nääksuda (lavastust) näinute kallal ei ole kerge, mistõttu kipun kriitikat kritiseerides keksima koomiliste kergenduste konarlikul kõnniteel või võrdlen võimsaid väljaütlemisi ebakindlate üldistustega. Meediakajastused andsid aga väga vastuolulise pildi ning peab tõdema, et üldpilt on kolmeks killuks: Jänese skandaali kajastus (päevalehtedes vahetult pärast esietendust ilmunud arvustused), meelelahutuslik, kuid ettevaatlikuks tegev ühedimensiooniline arutlus, millele lisaks jänesele veel mõnest aspektist kirjutati (samuti päevalehtedes) ning kirjutised, mis lähenevad jänesele lavastuse taotlust silmas pidades ning püüavad selle pinnalt tõukudes teemat mitme külje pealt seletada (kultuurilehes Sirp ja ajakirjas Teater. Muusika. Kino).

Kuidas täidavad käsitletavad artiklid sissejuhatuses väljatoodud teatrikriitika eesmäärke? Päevalehtede põhjal säilib skandaalne ja meelelahutuslik, erialakirjandusest kunstiline kontekst ning Epneri ja Laasiku „dialogist” viide kunstihariduse vajakajäämistele ja teatrikunsti interpreteerimise vastuoludele. Lavastuse tegijad said kirjutatust tunnistust selle kohta, et kunstilisi viiteid ei tabatud ära või huvi nende vastu isegi puudus (Ojasoo jt 2009).

Kõiki kriitikatekste ansamblina käsitledes on enamik sissejuhatuses nimetatud kriitika tunnuseid täidetud, kuid eraldiseisvatena jäävad infovähesuse ja analüüsipuudulikkuse tõttu päevalehtedes avaldatud käsitlused suuresti emotsioonipõhiseks. Paari skandaalsema episoodi nimetamine ehk tekitab lugejates huvi etenduse vastu, kuid tagantjärele kommentaariks sellest lavastusest päevalehtedes avaldatud kriitika ei küündinud. Küll pakkus seda aga Kolgi ja Noormetsa kirjutis.

Julgen kahelda, kas kõik arvavad, kes võtsid endale sellest lavastusest kirjutamise ülesande, on kriitikud. Pelgalt emotsiooni või esimeste mõtete pealt kirjutamine tagab ebakvaliteetse kirjatüki, mis peale pahameele ja/või huvipuuduse lisaväärtusi ei kannata. Kui asi on kunsti vastuvõtmises, kas siis igaüks on kriitik?

Tagasi tulles sissejuhatuses nimetatud kriitika ülesannete juurde, võib anda lihtsustatud vastuse, et kirjutada võiksid ju kõik, kes teatrit tunnevad, kunstist lugu peavad ja kirjaoskamatus või depressiooni all ei kannata. Igaüks on kriitik. Iseasi, kas kriitik avalikus teatridiskursuses, turvalises tutvusringkonnas või vaikselt monokommunikatsiooniaktis.

Kasutatud kirjandus

Epner, E. (2009) Jänesel ja jänesel on oluline vahe (kommenteeritud). http://www.no99.ee/tekstid.php?event_id=30&nid=10 Vaadatud 10.-19. märts.

Eslas, U. (2009). Koolnud jänes. Postimees, 16. märts.

Kolk, M. (2009). Kas loomastumine või lepitus? Sirp, 20. märts.

Kübar, E. (2009). Surnud jänes. Postimees, 11. märts

Laasik, A. (2009). Jänesel ja jänesel on oluline vahe. Eesti Päevaleht, 12. märts.

Noormets, A. (2009). kds sltda plte srnd jnsle. Teater.Muusika.Kino, 28, 8-9, lk 30-34.

Prints, K. (2009). Kuidas seletada kunsti kehakultuuriministrile. Postimees, 12. märts.

Tõnson, M. (2009). Teatriring: miks, kuidas ja kellele. Eesti Ekspress, 2. aprill.

Suulised allikad

Epner, E, Ojasoo, T ja Semper, E-L. (2009). Arutelu autoritega. Tallinn, 19. november.