

# MEELDETULETATAVUSE KOOSSEIS

## Mõtteid seoses „Finis nihili“ lavastusega\*

AARE PILV

*Madis Kõiv, „Finis nihili“. Lavastaja Priit Pedajas. Kunstnik Pille Jänes. Osades: Ain Lutsepp, Ülle Kaljuste, Laine Mägi, Kersti Kreismann, Harriet Toompere, Kleer Maibaum, Tõnu Aav, Guido Kangur, Tõnu Mikiver, Mait Malmsten, Sulev Teppart, Lembit Ulfsak, Tõnu Oja, Maria Avdjuško, Mari Lill ja EMA Kõrgema Lavakunstikooli XXII lennu üliõpilased.*

*Esietendus 19. III 2004 Eesti Draama-teatris.*

### Pedajasest ja kõivulikkusest

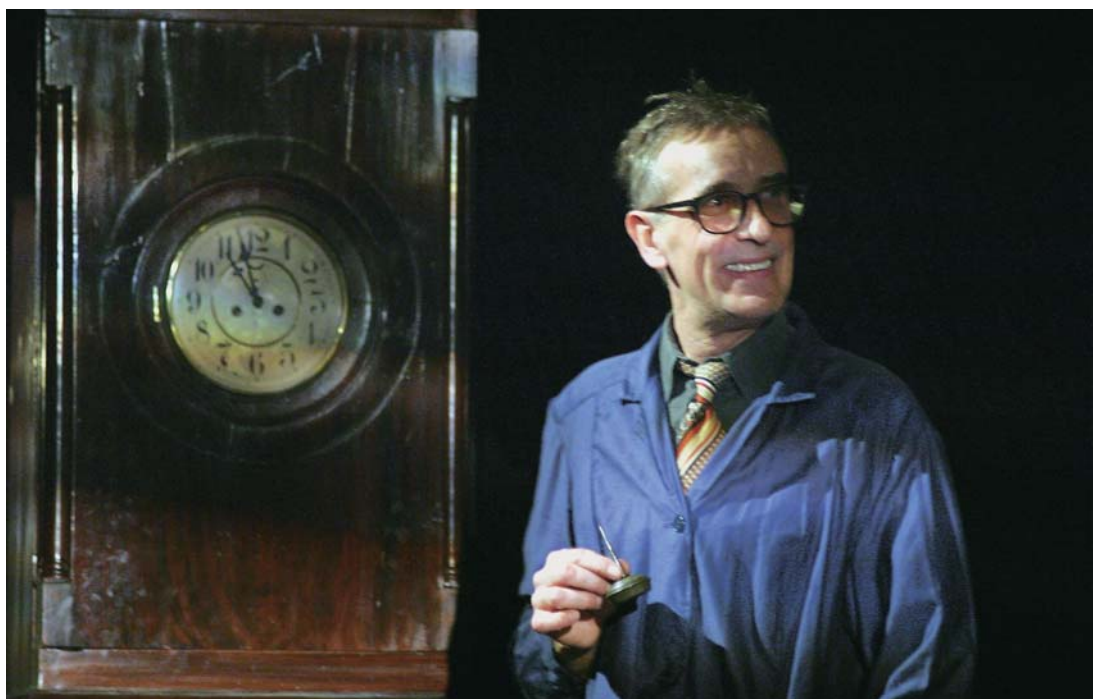
Priit Pedajase seni viimane Kõivu-lavastus „Finis nihili“ pole leidnud niisugust suurejoonelist vastukaja, nagu seda leidsid varasemad „Pedajase Kõivud“, vähemasti need, mis oma filosoofilise sügavuse ja tunnetusliku haarde poolest on „Finis nihiliga“ võrreldavad (nt „Tagasitulek isa juurde“ või „Filosoofipäev“). „Finis nihili“ menu ei ole nii suur, kui näidendi põhjal võiks eeldada, – räägitakse, et vaatajad lahkuvad pärast esimest vaatust, n-ö kultiveeritud teatritvaatajad räägivad mingist pettumusevarjundist jne. Ma ise pean lavastust huvitavaks, igal juhul arvasin heaks seda vaadata mitu korda, ometi

olen ma nõus ka peatoimetaja etteantud konksuga – kas ei anna see lavastus meile võimalust üle mõelda toda Pedajase ja Kõivu nn kongeniaalsuse kujutelmale, mis on eesti teatridiskursuses vaikselt käibinud ja alguse saanud sellest, et Pedajas oli õigupoolest esimene, kes suutis Kõivu lavastuslikult probleemset dramaturgiat väärilisel tasemel lavastada. See tähendab – kas „Finis nihili“ lavastus ei heida mingit uudsemat valgust Pedajase Kõivu-teatri piiridele? Ma ei söanda välja kuulutada, et suudan siinkohal sellele küsimusele ammendada vastuse anda. Kuid küsimus on siiski kuidagi õigustatud ja see õigustatus lähtub sellest, et „Finis nihili“, olles küll väga pedajaslik ja sobitutes oma laadilt eelmiste „Pedajase Kõivude“ ritta, näib nüüd ikkagi olevat kaotanud selle spetsiifilise kongeniaalsuse-aura, olles lihtsalt üks tõlgendusvõimalustest mitmete teiste kõrval (need teised on nt Mikiveri Kõiv, Adlase Kõiv, Lensmendi Kõiv, kui nimetada neid, mida olen näinud ja pidanud õnnestunud Kõivu-tõlgendusteks; Taago Tubina „Ennola“ jäigi nägemata).

See intuiitvne tõdemus aga vajaks oma põhjendusena vastamist hoopis keerulisematele küsimustele – mida pi-

---

\* Kirjutise kujunemisele aitas kaasa TÜ teatriteadlaste etenduse analüüsi meetodite uurimisgrupi seminar „Finis nihili“ teemadel 17. XI 2004 (osalejateks Luule Epner, Sirle Põdersoo, Anneli Saro ja siinkirjutaja) – tänan.



Uudo (Lembit Ulfsak) on lahendatud koomilisemalt, kui Kõivu tekstist saaks välja lugeda.

dada kõivulikkuseks ja milliseid kongeniaalse tõlgenduse mehhanisme on selle kõivulikkuse tabamiseks võimalik kasutada? Võiks näiteks konkretiseerida ja küsida, kas „Finis nihili“ lavastuse algusstseen, hämaras raskesti identifitseeritavate tegelaste taotluslikult pisut raskesti arusaadav hõiklemine läbi suitsu, tuulevihina ja Pedajase Kõivu-lavastustele iseloomuliku tumedatoonilise helikujunduse, mis kõik kokku on Pedajase Kõivu-teatri äratundmisrõõmu tekitav näide *par excellence* – kas see on kõivulikkuse näide, kas see ongi see kongeniaalne lava-Kõiv, millest kõneldakse? Või on tegemist millegi üdini pedajaslikuga, mis on Kõivuga ülisobiv vaid juhuslikult, lihtsalt „töötab“ Kõivu puhul? Küsimus on mõttekuse kaotamise ääre peal, sest kui on väga sobiv Kõivu puhul, milles siis üldse küsimus? Küsimus leiab oma mõttekuse just võrdluses teiste lavastajate Kõivu-lavastuste-

ga, huvitavaim neist Mikk Mikiveri „Stseene saja-aastasest sõjast“. Seda võiks minu arvates samuti nimetada väga kõivulikuks lavastuseks, mis tõstis Kõivu teatrilaadist esile hoopis teisi löömi, oli mõnes mõttes isegi autoritruum kui Pedajase lavastused, leides Kõivust üles tolle põhjatu hullutava aistilise ja mälulise pörgu, mis on Kõivu mõistmisel möödapääsmatu. Ja ometi ei leidnud see lavastus oma eluajal erilist mõistmist, kostis isegi sõna „liba-Kõiv“, ja see sai sündida just sel Pedajase teatri kui parima Kõivu-teatri uskumuse taustal. Mõnes mõttes näitas see käibiva Kõivutõlgenduse piiratust, kuivõrd kõneldi kõivulikkusest kui millestki, mida on võimalik tõlkida peamiselt ühte teatri-laadi. Muidugi, ei saa arvestamata jätta, et Pedajase ja Kõivu vahel on olemas ka tegelik koostöö, Kõiv on kirjutanud tekste Pedajase teatri jaoks. Aga ometi küsimus jääb.

Minu arvamus on, et Pedajase teatri puhul pole tegu niivõrd kõivulikkuse kongeniaalse tabamisega, kuivõrd väga hea lavastaja andega näha ühtaegu Kõivu tekstide mõttesügavust ja samas osata seda kohandada teatavasse üldisemalt mõistetavasse keelde. Aga just see viimane, Pedajasele omane kõivulikkuse kohandamine vaatajasõbralikuks, toob selle kongeniaalsuse-teesi küsiva valguse kätte. Sest iseenesest ei ole Kõiv oma lugejat võrgutavast nägelikkusest hoolimata sugugi lugeja- või vaatajasõbralik. Ja kõnelda kõivulikkusest teatri puhul, mis on vaatajasõbralikum kui algtekst, on kõnelda kõivulikkusest kui teatavast derivaadist.

„Finis nihili“ mõjub just sellise lavastusena, mis toob välja võimaluse, et Pedajase senise Kõivu-kaanoni edu võib seisneda eeskätt teatavas kõivulikkuse „rahvapärastamises“ (seda ei mõtle ma üldse halvustavalt, nagu tegeleks Pedajas mingit sorti labastamisega, vaid lihtsalt teatrikunsti sageli paratamatu ja endastmõistetava „populistlikkusena“, kui teater soovib olla vaadatav). Kummalisel kombel kaldub „Finis nihili“ mõlemas vastandlikus suunas kõrvale tollest keskteest, mille Pedajas on seni nii osavalt Kõivu lavastamisel leidnud, suutes ühendada keerulise intellektuaalsuse inimliku nauditavusega – on elemente, mis näitavad hoidumist tollest „kohandamisest“, ja elemente, kus seda naudingut on eriti mugavaks muudetud. Ja nende kokkusattumine ühes lavastuses toob tolle mõra esile. „Kohandamisest“ hoidumine on selle näidendi puhul isegi paratamatu, sest tegemist on ülimalhuka tekstiga, kus on palju tegelasi ja liine, nii et kärped on küll möödapääsmatud, aga niimoodi kärpides ja samas enamikku liinidest säilitada püüdes on tulemuseks tihke ja hämar lavatekst, mille jälgimise raskus on ilmselt inimeste saalist lahkumise põhjus. „Finis nihili“ on Kõivu seni avalikkusele

tuntud näidendite hulgas üks fundamentaalsemaid ja n-ö läbikasvanumaid, nii et soov terve see tasandite kogum ühte teatriõhtusse mahutada on mõistetav ja õigustatud, aga samas annabki tulemuseks teatava vaataja sidususvõimet ületava „vaatajavaenuliku“ segu (mis spetsiaalselt Kõivu pärast teatrisse tulnule tundub muidugi just eriti Kõivupärane elamus). Teisalt on ilmselt vastukaaluks sellele mõned tegelased lahendatud koomilisemalt, kui Kõivu tekstist saaks välja lugeda, näiteks Maria Avduško, Lembit Ulfsaki või Mait Malmsteni osatäitmised. Tegu oli loomulikult meisterlike ja nauditavate näitlejatöödega, ses mõttes pole midagi ette heita (kui üldse on siin tegu etteheitega), kuid pean silmas seda, et kuigi Kõivu tekst ei välista sellist osalahendust, ei ole see koomika otse tekstist tuletatud, vaid järgib pigem mingit vaatajasõbralikkuse saavutamise soovi. Tarvitseb vaid kujutleda, et näiteks Ulfsaki mängitud Uudo oleks olnud samas tõsisemas võtmes nagu Sulev Teppart Anselm – näidend võimaldab seda. Räägin seda sellepärast, et minu mulje järgi on Kõivule tegelikult omane pisut teistsugune koomikakäsitlus – väga harva leiame tema tekstist nalja pelga naljategemise pärast, koomikat kui omaette taotlust; samas on Kõivu tekst vahel röögatult naljakas, kuid see naljakus on pigem mingi üldisema kummastatuse kõrvalsaadus. Näiteks kas või seesama Professori (Ain Lutsepp) tuumlause „Mis asi see on, mis kunagi ei tule meelde... aga on meeles... et ei tule meelde“, mis on oma veidras traagilisuses juba eksistentsiaalselt naljakas. Või Tõnu Lensmendi lavastatud „Küüni täitmisest“ meelde jäänud Peeter Kardi esitatud monoloog heinajeesusest ja lunastusest, mis ei ole mõeldud nalja tegema, mõjub aga lausa pööraselt oma tõsimeelsuses ja sügavmõttelisuses. See on n-ö filosoofiline koomika, mille lõöv ootamatus ei seisne mitte eba-



Pedajasele on Kõivu lavastamisel omane muuta Kõivu algupärase kavatsuse järgi mittepsühholoogiline tegevus pisutki psühholoogiliseks, ja tegelastele inimlikumat vastuvõtuvõimalust loova sihiliku koomika juurdetoomine on osa sellest. Sm. Aleksandr – Tõnu Aav ja Benzo-Benozzo – Mait Malmsten.

kohasuses, vaid just täpsuses ja selle täpsusega kaasnevas kummalisusetundes: „ah niipidi jõuab ta tolle mõtteni!“.

Tolle eripärase koomikakäsitusega ongi avatud üks osa sellest, mida võiksime nimetada kõivulikkuseks. Selline koomika eeldab võimet näha sügavmõttele arutluskäikude naljakust, ja mitte naeruväärsuse mõttes, vaid samamoodi, nagu mingi äkiline äratundmine tekitab naerupuhangu. See on intellektuaalne naer, mitte naer nalja pärast, vaid naer intellektuaalse tunnetusvõimega paratamatult kaasas käiva võõritusefekti pärast. Ei naerda millegi üle, vaid millegi pärast; naerdakse lihtsalt miskipärast, nii nagu ka, olles inimene, miskipärast mõeldakse, ja just tolle „miskipärast“ taandamatus konkreetsele „millelegi“ tekitab naerma ajava võõritusefekti.

Siin on üks punkt, kus saab nn kõivulikkust eristada nn pedajaslikkusest

– Pedajasele on Kõivu lavastamisel omane muuta Kõivu algupärase kavatsuse järgi mittepsühholoogiline tegevus pisutki psühholoogiliseks, ja tegelastele inimlikumat vastuvõtuvõimalust loova sihiliku koomika juurdetoomine on osa sellest. Loomulikult on toda teist koomikat Pedajase lavastustes ka piisavalt, eriti n-ö puhast liini hoidev oli selles osas näiteks „Filosoofipäev“.

Ja siinkohal avaneb juba vabam ruum, mis lubab Pedajase laadi Kõivu lavastamisel näha vaid ühe võimaliku isikupärase tõlkena – avaneb ruum, mis on vaba sunnist näha pedajaslikkust kõivulikkuse põhilise lavalise ekvivalendina. Ja nii, nagu see on vabastav noile, kes otsivad seda saladuslikku kõivulikkust, nii on see tegelikult mõnes mõttes vabastav ka Pedajasele endale. Ma isegi sõندان arvata, et juba „Finis nihili“ võib olla tehtud selle vabanemistaotlusega, nii et see, mida võetakse vas-

tu teatava nõutusega järjekordse Pedajase Kõivu-tõlgenduse suhtes, on võib-olla mingis varjatud mõttes hoopis suure üllatusväärtusega sündmus. Võib-olla kordub siin nõrgemas versioonis see, mis juhtus Mikiveri lavastuse retseptisioonis – harjumusest tingitud petetud ootuste efekt, samas kui polegi ehk loodetud teha midagi harjumuspärrast, vaid leida mingeid uusi lõimi Kõivu-tekstuurist. Ma pean silmas seda, et võib-olla saab Pedajase „Finis nihilit” näha väikse katsena taanduda kanooniku rollist ja lasta paista sellel, et tolle kaanoni näol on tegu vaid ühega võimalikest tõlkeviisidest. Ei saa muidugi ütelda, et Pedajas oleks siin nüüd saavutanud mingi väljumise tollest kaanonist, „Finis nihili” jääb üldvaates siiski tolle kaanoni järjekordseks väljenduseks, kuid just neis punktides, kus ta näib tolle kaanoni sissesõidetud rööbastelt libisevat, näen ma võimalust, et tegu ei pruugi olla libastumistega, vaid poolelijäänud vabanemiskatsega.

### **„Finis nihili” kui Kõivu fundamentaalnäidend**

Mis tekitab minus soovi seda uskuda? Vastus oleks sama, kui küsida hoopis teist küsimust: mis sunnib kõnelema mingist spetsiifilisest kõivulikkusest, mida otsida võimalike lavaliste tõlkeviiside tagant, miks mitte rahulduda tolle juba endastmõistetava hoiakuga, et teatrikunst on kirjanduse suhtes autonoomne? Vastus seisneb selles, et „Finis nihili” puhul, mis on Kõivu seni lavastatud näidendite hulgas varaseim n-ö filosoofiline näidend (Anneli Saro doktori töö andmeil kirjutatud 1980, lavastatuist on varasemad vaid „Castrozza”, „Küüni täitmine” ja „Peiarite õhtunäitus”<sup>1</sup>) ja koondab sellisena üsna fundamentaalseid küsimuseasetusi, mis leiavad lahtiarendamist teistes näidendites ja proosatekstides. Võiks isegi spekuleerida, milline oleks Kõivu-kaanoni kujunemi-

ne ja teatri-Kõivu retseptisioon sel juhul, kui „Finis nihili” oleks olnud näiteks „Kokkusaamise” asemel (jättes kõrvale asjaolu, et tollal ei tulnud näidendi lavastamine kõne alla juba prototüüpide liigse äratuntavuse tõttu) – arvata võib, et nii „Tagasitulek isa juurde” kui ka „Filosoofipäev” oleksid võinud sattuda teistsugusele, laiemalt ette valmistatud vastuvõtupinnale, ja samas pole üldse kindel, kas „Finis nihili” oleks oma komplitseeritud kompaktsusega osutunud samavõrd vastuvõetavaks kui „Kokkusaamine”. Need kõik on paljad oletused, mis ei maksa midagi, aga selge on, et „Finis nihili” on Kõivu tekstide hulgas üks aluspõhjalisi, vähemasti tema mõtte- ja loominguterviku mõistmise seisukohalt, tolle terviku integreerituse esindajana.

Luban siinkohal endale pikema kõrvalepõikena kasutada Madis Kõivu enda selgitust. Eelmeenusena peab ütleva, et lavakujunduses ripub puhveti kohal Giordano Bruno pilt (on olemas ka kõne all olevas lavastuses, kuigi jääb võrdlemisi märkamatuks, repliikidest saab siiski selgeks, kellega tegu); muuseas, ka eespool mainitud Professori „tuumlause” sellest, mille meeldetulematus püsib kogu aeg meeles, lausutakse näidendi tekstis just seda pilti vaadates (lavastuses mitte, lavastuses öeldakse see saali). 1997. aasta 22. augusti õhtupoolikul Tartus Karlovas ringi jalutades kõneles Madis Kõiv Jaan Malinile nii:

*Mida see metafüüsiline õhtupoolik õieti tähendab? See tähendab, et ta tuletab sulle meelde midagi, mis meelde ei saagi tulla, mis on teispoolne. Selles mõttes ta ei saagi meelde tulla, et ta ei saa kogu oma ulatuses meelde tulla, aga ta tuleb ja siis ta näitab ennast, niivõrd, et sa tead, et see on midagi, mis kuulaks meeldetuletamisele, aga mis ei saa meelde tulla.*

*Sel ei olegi lahendust, ja metafüüsika salajasem mõte ongi see, et lahendust ei ole, et*



Emma on see, kes püüab Professorile pidevalt midagi konkreetset meelde tuletada ja toob selle kaudu esile, et meeldetuletatav ei saagi olla mingi konkreetne asi.  
 Emma – Mari Lill, Professor – Ain Lutsepp ja Lea – Maria Avdjuško.

see jääbki alati niimoodi, lahendamata. Aga sa ei saa niimoodi elada, kui sul ei ole teada nende saladuste suundi või kuidas need saladused ennast näitavad või kuidas sa pead ennast nende suhtes orienteerima või... Aga saladused jäävad ikka saladusteks, nad ei olegi õieti saladused, aga nad tunduvad saladustena.

Ei, saladus on isegi halb sõna. Teatud seoses võib ju ütelda, et saladus, aga üldiselt, kui sa hakkad teda niimoodi kontseptualiseerima, siis ei ole saladuse-sõna hea üldse mitte.

Tähendab, see ei olegi niivõrd saladus, aga midagi tuleb sul meelde. Näiteks Newton uskus, et kõik on juba üteldud, mis maailmas olemas on või olla võib, kõik on üteldud ja seda tuleb meenutada, see on kusagil kirjas, aga seda võib ka meenutades meelde tuletada. See Giordano Bruno, miks tal see protsess oli ja miks ta ära põletati, – tema õpetas, kuidas tuletada niisugusi asju meelde... tähendab, kuidas tuletada meelde kõike,

kõik viimseni. Kõik viimseni on meeldetuletatav, ja siis ta õpetas seda kunsti, kuidas seda meelde tuletada, kuidas meeldetuletamisega saada kõik viimseni teada.

**J. M.:** Ta lähtus siis eeldusest, et on võimalik kõike teada?

**M. K.:** Jajaa, muidugi, on võimalik, on meeldetuletatav. Ühesõnaga, Jumalal on kõik meeles, mis on, järelikult on üldiselt võimalik meelde tuletada. Sest kõik on kusagil olemas, ja sellel kõigel on niisugune koosseis, et ta on meeldetuletatav, mitte selles tähenduses, et kellelgi kusagil konkreetset peaks olema võimalik teda meelde tuletada, vaid ta on oma loomuselt meeldetuletatav. No niimoodi. Aga siis tal oli inimesi, kelle käest ta raha võttis ja kellele ta õpetas seda, aga need ei olnud rahul sellega, selle õpetusega, neile ei tulnud meelde nii palju, kui nad tahtsid, selle õpetuse peale. Ja siis nad kaebasid, ja siis ta läks sellega.

(Osutades ühele majale.) See on jälle hea, see on üks hea ansambel siin, see sein

*ja see sein. Need on need kaks niisugust sein: kui sul oleks mälukunst selge, siis nendest seintest sa saaksid meelde tuletada, no ma ei ütle kõik, aga (muheldes) pool kõigest. Kusjuures kõik on lõpmatus ja ma ei tea, mis tähendab pool lõpmatusest.”<sup>2</sup>*

Bruno on see sõlmpunkt, kelle kaudu jooksevad kokku „Finis nihili” erinevad tasandid: isiklik mälu oma probleemsetuses, teadusliku tõe loomus ja probleemid ning veelgi laiemas plaanis tõe kui sellise küsimus; mäletamisel ja teadmises on ühesugused usaldusvääruse ja põhjendatuse kriteeriumid ja nende küsitavused, mis „Finis nihili” erinevate teematasandite paralleelsuses kokku jooksevad. Isikliku mälu küsimused saavad üldepistemoloogilisteks küsimusteks ning universaalse teadmise (millest teaduslik teadmine on üks vorm) võimalikkuse ja võimatuse teema, mille ümber keerleb Professori ja Anselmi dialoog, saab oma tagapõhja isikliku eksistentsi mäletatavuse teemast. „Meeldetulemine”, „meeldetuletatavuse koosseis” kui igasuguse tunnetuse keskne märksõna avaneb siin oma mitmekülgsuses. Siin ühinevad Kõivu kui füüsiku, filosoofi ja kirjaniku põhiküsimused ühtsesse tervikusse, ja „Finis nihili” on väheseid kohti, kus need erinevad liinid nii selgelt üksteise kontekstiks saavad. See on tekst, mille põhjal saab argumenteerida, miks näiteks Kõivu „Studia memoriae” sari on tegelikult ka filosoofiline tekst ja miks on Kõivu filosoofilised esseed teinekord nii individualistlikult belletristliku ilmega. Ja Giordano Bruno portree laval on selle sõlmpunkti nähtav märk.

Kuna tegemist on sellise tekstiga, tekib just siin eriline soov küsida tolle mõistatusliku kõivulikkuse tuuma järele. Ja tekib kiusatus ütelda, et tegelikult on Kõivu näidendeid lavastades ehk isegi võimatu seda kõivulikkust – mille üks olulisi jooni on erinevate tunnetus-tasandite, isikliku ja universaalse, aisti-

lise ja abstraktse, loogilise ja unenäolise märkimisväärne integreeritus – lavalisse keelde tõlkida. Olen korra juba väljendanud mõtet, et Kõivu teater oma näidendesse kirjutatud kujul ei saagi kunagi täielikult laval teostatud olla, et lavatõlge on vaid üks ja mitte sugugi ammendav viis toda läbimõtlemisteatrit läbi mõelda.<sup>3</sup> Pedajase teater, st senine Pedajase Kõivu-kaanon ilmneb seekordse lavastuse lõtkudes just Kõivu läbimõtlemisteatrit kaldena elamusteatri suunas, teatava osalise tõlkena. Ei saa muidugi öelda, et kõivulik läbimõtlemisteatrit on pedajaslikust teatrit taandatud, ta on seal täiesti olemas (ja „Finis nihilis” ehk isegi tugevamal kujul kui muidu), aga elamusteatri jooned, mille ülesandeks on muuta Kõiv teatrivaatajate enamikule „söödavaks”, „kaasaelatavaks”, on Pedajase lavastustes siiski olulisel kohal olnud. Eesti teater üleüldse ongi ju põhijoontes elamusteater, kuid Pedajase laad on Kõivu jaoks keskmisest sobivam seetõttu, et ta erineb sellest eesti teatri põhijoonest suurema metafoorsuse ja teatava sumeduse, võiks isegi öelda unelikkuse poolest, mis mähendab peenpsühholoogilisele teatrile omast närvierutust ja muudab selle lihtsast psühholoogilisest pingest kujundeid loovaks n-ö unetööks. (Eelmine lause võiks olla esialgne intuiitiivne pedajaslikkuse määratlus.) Pedajas on niisiis „lisanud” Kõivule elamuslikkust, mis on võimaldanud Kõivu sulandumist eesti teatriruumi harjumuspäras-tesse retseptisioonimustritesse, kuid nüüd ehk (ja „Finis nihili”, nagu juba ütlesin, võib ise olla selle üheks märke) on jõudnud aeg, kus on hõlpsam otsida kõivulikkuse teisi lavalisi tõlkevõimalusi (või hoopis -võimatusi).

### **Läbimõtlemine ja tume taust**

Olles nüüd taas jõudnud kõivuliku läbimõtlemisteatrit kontseptsiooni juurde, tekivad küsimused, mida selle läbi-



Tekib küsimus, kas see tume taust, metafüüsiline hämarik, mis tegelastel alati selja taga seisab, on siis mingi ülejääk tollest Külmast Teatrist või läbimõtlemisteatrist. Asta – Ülle Kaljuste ja Anselm Apostata – Sulev Teppart.

mõtlemise all õieti silmas pidada. Läbimõtlemisteatri mõiste tuleb Kõivu kirjutisest „Külm Teater“, kus see on kui mitte vastandatud läbielamisteatril, siis vähemalt sellest eristatud. Oma juba viidatud kirjutises „Külmast Teatrist“ olen arvanud, et see tekst ei pruugi olla otsest n-ö autori juhtnõör Kõivu lavastamiseks. „Külmal Teatril“ on kindel kontekst, Linnar Priimäe lavastused 1990. aastate algul „Vanemuises“ (eriti „Caligula“), mis on selle lühikese teksti ajendiks, ja nii on see isegi ehk rohkem Priimäe teatri kui kõivuliku teatri kohta käiv tekst. Ometi on selge, et „Külma Teatri“ põhiline märksõna „läbimõtlemisteater“ poleks saanud sündida ilma Kõivu kui dramaturgi vastava eelhäälestuseta.

Läbimõtlemise mõiste koos Kõivu kui loogiku ja filosoofi taustaga meelitab arvama, et see mõiste tähistab oma põhiolemuses ratsionaalset mõttetege-

vust; sellisena satub see aga vastuollu Kõivu tekstides tihedalt esinevate unenäolisuse ja hämarusega. Ikka näeme Kõivu näidendites tumedust ja hullust, mis pinna alt välja murrab ja nüansseeritud mõtteteravusele oma varju heidab. Tekib küsimus, kas siis see tume taust, metafüüsiline hämarik, mis tegelastel alati selja taga seisab, on siis mingi ülejääk tollest Külmast Teatrist või läbimõtlemisteatrist. Toda läbimõtlemist ei pea aga piiritlema mingi ratsionaalsuse või järjekindla loogilisusena, vaid laiemalt teatava läbimõtlemise dispositsioonina, olukorrana, kus kõik, mis on, kuulub tähelepanemisele ja mõtlemisele. Lõppude lõpuks on ju ka hulluses teatav süsteem ja unenäol oma loogika, ja hullust ning unenägu on võimalik läbi mõelda nende sisemiste reeglite kohaselt. Võib-olla just tolle tumeda, mitteratsionaalse pooluse olemasolu kaudu tuleb välja see, et kõivulik läbimõtlemis-

teater ei tähenda pelgalt mõistuslikku ja intellektualiseerivat teatrit, et läbimõtlemine pole niivõrd läbielamisteatrist elamuse taandamise küsimus, kui võrd nii tollele läbielamisteatritele kui ka puhtale mõistusteatritele veel ühe korruse pealeehitamise (kõrvalepõikena meenutagem, mis asus Professori maja teisel korrusel, ja seda, et ühelgi majal pole teist korrust ilma esimeseta) – ka mittemõistuslik tuleb läbi mõelda, ja läbimõtlemine ei tähenda niivõrd millegi mõtestamist, kui asjade mõttelist läbielamist nende asjade sisemist korda ja loogikat järgides. Nii võime rääkida ka hulluse ja unenäolisuse läbimõtlemisest, hoiakust, kus mingisse tunnetuslikku või käitumuslikku olukorda sisenemine ei tähenda sellele andumist (nagu elamusteatris), vaid nende olukordade loogika ja struktuurse aluspõhja valgustamist seestpoolt. Kõivu läbimõtlemisteatri eesmärk pole sel moel mitte niivõrd tekitada „hirmu ja kaastunnet“, kui võrd „paratamatuse- ja tõetunnet“, kui proovida pisut arrogantselt mängida Aristotelese mõistetega.

Võib ehk isegi ütelda, et teatri paratamatu konkreetsus suurendab muljet tolle tumeduse tumedusest, mis nõuab toimuva teatri puhul sellisena ei paistaks. Ratsionaalne läbimõtlemine nõuaks „väljasulgemist“, olulisele keskendumist, mõtete kui mõistete piiritlemist, arutluskäiku ainult „olulise“ allesjätmist, Kõivul aga on pidev „mõtete“ muutuvus, kattuvus, paljuharulisus, erinevate liinide esiletulek mingist ebaselgest tumedusest, nii et too „väljasulgemist“ eeldav läbimõtlemine satub pidevalt probleemidesse. Ka teater kui konkreetselt toimuv ja ajalise lineaarsusega piiritletud nähtus sunnib suuremale „väljasulgemisele“ kui teater, mis toimuks pelgalt „peas“, ja kuna Kõivu haralises läbimõtlemisdramaturgias see „väljasulgemine“ pidevalt luhtub ning läbimõtlemine on sunnitud järjest uusi

ja vanu valdkondi uuesti ja samaaegselt haarama, siis lavalises tõlkes kukub see paratamatult välja teatava hämaralade juurdetootmisena, lineaarselt kulgevas ja konkreetse ruumiga piiritletud lavailmas jäävad mõned läbimõtlemisliinid niikuinii läbi mõtlemata. Teatris on paratamatu teatavate sulgude kehtestamine – et oleks võimalik luua mingites teatriomase vastuvõtu koherentsustes püsiv lavateos –, mida Kõivu draamatextides nii selgelt ei ole, ja siit võib järeldada, et kõivulikkust tema täielikul kujul ehk polegi võimalik lavastada. Kõivu lavastamatusest on kõneldud selles tähenduses, et ta ei arvesta etenduse füüsiliste võimalustega – see on vaid üks aspekt põhimõttelisemast lavastamatusest, sellest, et kõivulikkusele omast läbimõtlemise paljusuunalisust on teatrikeeles raske teostada, paratamatud on teatavad tõkelised valikud.

Mõistagi ei ole Kõivu tumedus, mis tolle läbimõtlemise taga seisab ja sealt ikka ja jälle välja imbub, ainult lavatõlke loodav efekt. Meenutagem „Finis nihili“ sõlmpunkti, Bruno mäluksuse, mille kohaselt on k õ i g e l meeldetuletatavuse koosseis. See, mis Professoril meelde ei tule ja mille meeldetulematust aina meeles püsib, see tumeduse tuum, see ongi too k õ i k. Tumedus ei tule sellest, et miski konkreetne jääb läbi mõtlemata (st meelde tuletamata); tumedus tuleb sellest, et meelde jääb tulemata k õ i k, kõik-ise, ja see kõigi üksikute meeldetulevate ja läbimõeldavate asjade meeldetulematu ja läbimõtlematu taust ongi see tumedus. Nõnda on näidend „Finis nihili“ ka kujundlike vastuste andja Kõivule omaste loogilisuse ja hämaruse samaaegsuse paradoksile.

### Hullusest ja pea-teatrist

„Finis nihili“ lavastuses kehastab toda hullust tema tumedamal kujul Mari Lill Ema suurepärase rollis (TMK teatriankeedi enim mainitud naisosatäitmi-



Kõivu läbimõtlemisteatri eesmärk pole mitte niivõrd tekitada „hirmu ja kaastunnet“, kuivõrd „paratamatuse- ja tötunnet“. Naum Goldberg – Guido Kangur, Benjamin – Tõnu Mikiver ja pulloverid – EMA Kõrgema Lavakunstikooli XXII lennu üliõpilased.

ne). Ema on see, kes püüab Professorile pidevalt midagi konkreetset meelde tuletada ja toob selle kaudu esile, et meeldetuletatav ei saagi olla mingi konkreetne asi. On loomulik, et sellise ülesandega roll kannab endas ka kõige nähtavamalt hulluse ja unenäolisuse teemat, sest meeldetulematuse meeldetuletajana on ta tolle kõige tumeduse aktualiseerija. See osa on üks viis tumedust väljendada – keegi unenäoliselt ja põhjendamatult tegutsev kuju keset lava laua all.

Teine kõivulik viis toda hullust manifesteerida on tema monoloogid, mis astuvad selgemamõttelistest dialoogilistest loogikakeerdudest välja ja saavutavad iseväärtuse puhta kõnevooluna. Priit Pedajas on Madis Kõivu pühendusteoses kirjutanud kolmest lavastuse olukorrast<sup>4</sup> ja üks neist on Anselm Apostata esitatav pikk-pikk monoloog enesetapjast, mis lavastusest välja jäi.

Väljajätmine on mõistetav (liigne pikkus ja prototüübi olemasolu), samas põhjendab see monoloog järgnevat stseeni, kus Professor pakub Anselmile enese tapmise võimalust, mis lavastuses jääbki pisut õhku rippuma (pealegi usun, et Tepparti-sugune intellektuaalsem ja peenetundeline näitleja oleks isenesest täiesti väärt, et sellist monooloogi esitada). Samas tarvitseb kujutleda, kuidas seda monooloogi esitatakse, kuidas ta muudkui jätkub ja jätkub ning muutub täiesti sõgedaks veeremiseks muidu üsna monoloogiväheses näidendis, et saada aru selle monooloogi väärtusest just läbimõtlemisteatri tekstina. Juba monooloogi pikkus ise, rääkimata tema paranoilisest sisust, sisaldab seda hullust, mis töötab elamusteatri vastu – nii nagu ka puhas läbimõtlemine on elamusteatri löhkuv; ja selles on oma iva, et elamusteatri löhuvad hullus ja läbimõtlemine ühtmoodi. Selle monooloogi

lavale toomise raskus (kindlasti võimatus, kui tahetakse ka ülejäänud näidendi mingit proportsionaalset lavateost saada) iseenesest on märk sellest, kuidas kõivulikkus oma intensiivseimal kujul tarvitseb tugevat kohendust ja viitamisi tõlget. Anselmi monoloog on mingis mõttes kuulsate Kõivu monoloogide kvintessents, teised monoloogid on n-ö tolle pojad, saavutades aeg-ajalt hetkeks sama efekti – inimene seisab laval, tema suust muudkui robiseb juttu, mis on väga sügavmõtteline, aga milles pole ühtki konkreetset sügavat mõtet, kui võrd sügavuses ongi vaid „-mõttelisus” kui selline, kõik-ise (taas meenub mulle Peeter Kardi heinajeesuse monoloog „Küüni täitmise”).

Anselmi monoloog on asi, mis saavutabki täie hiilguse ehk vaid läbimõtle-mises selle kõige lihtsamal kujul, see tähendab n-ö pea-teatris, teatris, mis toimub mõtlemises. Pea-teatri kui kõivulikkust kõige paremini mahutava teatri kasuks räägivad kaks üksikjuhtumit.

Esiteks – pulloverid. Pedajas ütleb oma kirjutises, et see on „olukord, mis ei tulnud välja” ja et „lõpuks loobume ja taandame näidendi mõeldud tähenduse märgiliseks vihjeks”. Mõnes mõttes on see luhtumine juba näidendisse kirjutatud, sest kuigi näidendi remargid ütlevad, et tegu on grupiga, solistide ja kooriga, ütleb Kõiv ka: „nad on üks – *corpus*”. Pulloveride kamba teksti lugedes ja selle ettekandmist laval võrreldes tekib tunne, et miski, mis tekstis on olemas, jääb laval nii või teisiti saavutamata, isegi kui Pedajas oleks lavatudengid organiseerinud kaootilise kõnesegadiku asemel selliseks hästitempereeritud masinavärgiks, nagu oli näiteks Betti Alveri „Lugu valgest varesest” XVIII lennu üliõpilastega. Asi on selles, et näidendi tekstis on kogu selle kamba kõne tegelikult ühe tegelase repliik, *corpus*’e kõne, mis on monoliitne ega lahustu erinevateks lausungiteks, laval aga on

kamp füüsiliselt erinevate inimestena kohal ning paratamatult laguneb asi erinevateks lausungiteks. „Valge vares” sarnases kõnekooris poleks säilinud *corpus*’e lausungi sisemine kaootilisus, ja kui seda olekski esitanud üks näitleja, siis läinuks kaotsi selle ühe lausungi sisemine paljuhäälsus. Nii et mõnes mõttes on Kõiv loonud siin tegelase, keda ei saagi adekvaatselt lavale tuua – tegelane, kes on paljusus ja kaootilisus ning ainsus ja monoliitsus ühtaegu. See on midagi sarnast „Filosoofipäeva” sisse kirjutatud Asja Iseeneses näoga, mis ühel hetkel peaks saali kohale ilmuma. Pulloverid on loomult pea-teatri tegelane.

Teine sellesarnane asi on näidendi tekstis II ja III stseeni vahele pandud kirjeldused toa seintel rippuvaist pildidest. Laval on samuti pildid seintel, kuid pole täpselt aru saada, mis nende peal on, nii et näidendis olevad pildikirjeldused lähevad lavastuses kaotsi. Pildid jäävad taas vaid märgiliseks vihjeks. Nii et põhimõtteliselt ei ole need piltide kohta käivad remargid mitte vaatajaile, vaid tegelastele – just nemad peavad olema need, kes neid pilte „läbi mõtlevad”, teatrivaataja seda teha ei saa. Või kui, siis just ainult pea-teatri vaataja.

### **Absoluutne kohalolek**

Ometi ei saa ütelda, et kõivulikkuse teostumiseks piisab ainult pea-teatrist; nii võiks arvata, kui poleks tegelikke lavastusi. Alguses oli juttu kongeniaalsusest. Võib-olla oleks kõige õigem otsida seda kongeniaalsust mitte esmajoones Pedajase lavastuslaadist, vaid Ain Lutsepa näitlemislaadist. Lutsepp on mänginud kõigis Pedajase Kõivu-lavastustes, kehastades nõnda väga hästi ka lavalist Kõivu-traditsiooni. Ain Lutsepa intonatsioonid (mis pole niivõrd erilisel Kõivu-päraseks timmitud, kui võrd on lihtsalt Lutsepa näitlemisfaktuuri loomulik osa) sobituvad minu arvates üsna



Lõppude lõpuks on ju ka hulluses teatav süsteem ja unenäol oma loogika, ja hullust ning unenägu on võimalik läbi mõelda nende sisemiste reeglite kohaselt.  
Anselm Apostata – Sulev Teppart ja Ulrich – Tõnu Oja.

täpselt sellega, milline on lausumise eripära kõivulikus tumeda taustaga läbimõtlemisteatris, st millist lausumislaadi selline teater eeldaks. Lutsepa intonatsioonid (ma ei räägi siin ainult Professori rollist, kuulmismälus on meeles ka näiteks „Filosoofipäeva“ Martini lõpulause, mis näidendis kuulub Asjale Iseeneses) kannavad endas toda õigesti doseeritud tasakaalu tavakõnelisuse ja abstraktse, otsekui ilma konkreetse kõneallikata toimuva keelekasutuse vahel, mis on kooskõlas Kõivule omase argise-aistilise (ometi mitte psühholoogilise põhirõhuga) ning abstraktsema filosoofilisuse sulamiga. Lutsepa kõnelemisviis väldib otsest „ebaloomulikust“, kultiveeritust, intonatsiooni isoleeritust loomulikkusemuljest, samas hoidub ta ka otseselt „loomulikust“ kõnemaneeerist. Seda intonatsiooni on raske kirjeldada, nii nagu üldse on raske helilist „mateeriat“ kirjeldada, ometi

tundub, et see on vahel lausa „käega katsutav“ – mõnede lauselõppude toonikõrgustes, mis jäävad otsekui rippuma tavakõne langeva intonatsiooni ja deklameeriva tõstetud lõpu vahele, avades nõnda teatava intonatsioonilise vahetee, mille kaudu imbub sisse toosama tumedus koos oma meeldetuletatavuse koosseisuga. Ma kaldun pisut pateetiliseks, aga kui minult küsida, kus on Kõivu näidendite elutundeline hoiak kõige paremini väljendunud, siis tunduvad selleks kohaks olevat just mõned Lutsepa lauselõhud.

Pedajas edastab oma olukordadekirjutises Lutsepa enda sõnad: „Kõivu mängimine eeldab absoluutset kohalolu.“ See lause mõjub mõnevõrra ebamääraselt, kuna (vähemalt minu võibolla trivialiseeriva ettekujutuse järgi) iga hea näitlemine peaks nõudma absoluutset kohalolu. Kuid Kõivu kontekstis saab see lause muidugi lisatähenduse –



Teet Malsroosi fotod

Pulloverid on tegelane, kes on paljusus ja kaootilisus ning ainsus ja monoliitsus ühtaegu. Pildil vasakult: Martin Kõiv, Markus Luik, Nero Urke, Tõnn Lamp, Veiko Tubin, Laura Peterson, Mihkel Kabel, Lauri Lagle, Ragne Pekarev, Britta Vahur, Mari-Liis Lill, Inga Salurand ja Sergo Vares.

kui kõivulikkuse oluline joon on orienteeritus pea-teatrile, siis pea-teatris ei saagi olla muud kui kohalolu, seal on kõik olemas, kuna kõik on nii vahetult kättesaadav. Ja tahtes toda pea-teatrit tegelikku teatrisse üle kanda, tuleb püüda kehastada seda „pea sees“ toimuvat vahetust. Kuid kohalolu mõiste on sobiv veel teiseski nüansis – läbimõtlemisteater vajab kohalolu selles mõttes, et näitleja peab oma keha ja häälega olema pidevalt läbimõtlemise „olukorras“ sees, ta ei saa piirduda ainult proovides saavutatud joonise intensiivse meeldetuletamisega, sest olukord, mida mängida tuleb, on juba ise intensiivne meeldetuletamine, ning meeldetuletamise meeldetuletamine võib tulemuseks anda kaudsuse. Läbimõtlemine nõuab aga otsesust, läbimõeldava selge mõttekäigu, unenäo või tumeduse loogikas liikumist, mida saab teha vaid *kõike* puudutada püüdes; *kõike* aga ongi oma

meeldetulematuses pidevalt kohal, olemata sellest, kas tegu on tõsielu, kujutluse, unenäo või mänguga.

#### Kommentaariid:

<sup>1</sup> A. Saro. Madis Kõivu näidendite teatriretseptatsioon. Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis 2. TÜ Kirjastus, 2004, lk 13.

<sup>2</sup> Vestluse salvestus ja litereering Jaan Malini ja Aare Pilve valduses.

<sup>3</sup> Aare Pilv. „Külma Teatri“ kinnikülmutamine ja lahtisulatamine. – Madis Kõivu mõtelistes maailmades. Tartus 4. XII 1999 toimunud Madis Kõivu 70. sünnipäeva tähistanud konverentsi ettekannete põhjal koostatud artiklikogumik. Toim. M. Balbat ja P. Kruuspere. Eesti Teatriuurijate Ühendus, 2003, lk 73–88.

<sup>4</sup> Priit Pedajas. Kolm olukorda, mille pärast võtsime teha *Finis nihili*. – Püsimatu metaphysicus: Madis Kõiv 75. Koost. J. Kangilaski, B. Mölder, V. Palge. EYS Veljesto Kirjastus, 2004, lk 112–117.