

FIKTSIONAALSE REAALSUSE JA TEATRI METAFÜÜSIKAST: Kuidas ning milleks lavastada vabadust ja/ehk kaost?

ALVAR LOOG

*Süda valutab valesti. Süda valutab valesti.
Süda, sa valutad valesti.¹*

a

Kunst on reaalsuse topeldamine, mäng elu ja märkide piirialal. See, et inimene kunsti ilma hulluks minemata mitte üksnes tarbida, vaid ka toota suudab, näitab tema psüühilist tugevust ning paindlikkust, osutab võimele mõtelda modaalsustes.

Üheks inimõõtlemise sisemiseks loomusunniks on luua karaktereid, situatsioone ning terveid maailmu, mida tegelikkuses ei eksisteeri. Need hõljuvad reaalsuse pealispinnal, pakkudes tänuväärt vaheldust ning pagu väsitava tegelikkuse lakkamatu surve eest. Samas pürib igasugune fiktsioon alati rohkemaks, ta vajab vaataja/lugeja/kuulaja teadvust (kui lava) ning südant, mis seda hingestaks. Fiktsioon sirutub alati kas ühel või teisel moel reaalsuse poole, eeldades oma toimes tegelikkuse efekti, kas või selleks, et seda siis õõnestama hakata, nagu juhtub käesolevat mõtteavaldust inspireerinud Woody Alleni näidendis.

Mõistepaar „fiktsionaalne reaalsus“ kujutab endast oksüümoroni. Ometi on „reaalsus“ iga (narratiivse) representatsiooni paratamatu pretensioon, teatav esteetilis-illusionistlik ideaal. Ja seda

mitte ainult realismi diskursuses. Kui vaataja/lugeja talle pakutavat lugu sekundiks ei usu, kaotab asi mõtte. Inimese esteetiline teadvus ei ole – kas õnneks või kahjuks – (veel) tavateadvusest niivõrd eristunud, et võimaldada kunstilisest representatsioonist pikemate perioodide vältel puhast ja eneseteadlikku metakogemust. Me ei suuda seda isegi anekdoodi või lihtsa muinasjutu puhul, rääkimata keerulisematest lugudest.

Narratiiv kiigutab inimese eneseunustusse, äratades kujutluspile ja empaatiat, sundides samastuma. Tarbijamõõduline kunst kaotab subjektsust, annab võimaluse teadvusel enesest puhata, pakub vuajeristlikku naudingut võimalusest elada võõrast elu, mõtelda võõraid mõtteid ning tunda võõraid tundeid. Selle taga on asümmeetriline intersubjektiivsus – dünaamilise subjekti (hetkeline) kohandumine staatilisele objektile (mõistagi võib see olla ka vastupidi: kui kunstiline tekst ja selles edastatud ideed, karakterid või situatsioonid on subjekti staatilisest ootushorisonidist mängulisemad; seebiseriaalide biidermeierlikus maailmas kasvunud uusromantik eksib postmodernist-

liku teose stilistilistes labürintides lihtsalt ära, kaotab nii narratiivi, kangela-
sed, kronotoobi kui iseenda).

Valdav osa kunstist ei soovi oma tarbijale halba tehingut. See on turuseadus – teatav ühiskondlik lepe –, mida jär-
giti suuremate reservatsioonideta kuni
möödunud sajandi alguseni, kuni futu-
ristide, sürrealistide ning dadaistideni.
Sellest seisukohast on kunst nagu tühja
kõhuga tänavatüdruk, kes küll valib
oma kliente, aga ainult teatava määrani.
Vastupidiselt kirjandusele, kujutavale
kunstile või muusikale on teater siin,
tingituna oma suhtelisest kallidusest,
eriti halvas seisus (halvas, kuna loomin-
gulises mõttes on igasugune sundseis
halb). Sest väga raske, kui mitte võima-
tu, on täita saali inimestega, kes nõustu-
vad juba ette kõigega, mida neile seal
pakutakse, olgu selleks või kunstiliste
vahenditega esitatud kaos.

Teisalt on teatripublik sõltuvalt mee-
diumi enese eripärast eriti konservatiiv-
ne ja teadlik (romaani, pildiraamatut
ning heliplaati on hoopis lihtsam pooleli
jätta või poes enne ostmist riulile tagasi
panna). Selleks peabki teater oma kü-
lastajatele pidevalt garantiisid andma,
arvestama auditoriumi ootustega,
hoidma ühte joont. Esteetiline revolutsioon
võib toimuda üle päeva lavastaja
kabinetis või näitlejate suitsuruumis,
ent mitte laval. Suures saalis suurt revo-
lutsiooni ei tee. See on majandusseadus.

Turvalist teatrietendust, romaani või
filmi võib oma toimelt võrrelda unenäo-
ga – meelde jääb sealt kõigest mõni
üksik kujund, kui üldse midagi. Nagu
selgub, pole raamat, teatri- või kinopilet
paljudele unenäo eest liiga kallis hind.
Sellest fenomenist ei ela mitte üksnes
Hollywoodi ja India filmistuudiod, vaid
ka meie telekanalid, kinod, teatrid ning
kirjastused. Kunsti pähe ei müüda meile
eelkõige mitte ideid, ilu, südant või ad-
renaliini, vaid eneseunustust.

b

Vaataja eneseunustus pole juba mitu
kümneid teatris paljude jaoks enam
mingi näitaja või eesmärk. Pigem vastu-
pidi: vaatajat tuleb kogu aeg üles äratada,
pöörata tema tähelepanu talle enesele. Et
kuule, mees, mida sa unistad! Ära maga
teatris, tööbras! Naiivse ja kriitikavaba
empaatia asemel ootab teater oma publi-
kult nüüd rohkem teoreetilist mõtlemist
ning žanrilist avatust. Teater toitub üha
enam omaenese ajaloost ning juurdunud
konventsioonidest, tehes kunstilise ting-
likkuse paljastamisest oma leivanumbri.

Postmodernistliku teatripraktika
teoreetiliseks lähtepunktiks on draama-
kunsti huvi omaenese struktuuride ning
toimeprintsipide vastu. Seega räägib
postmodernistlik teater vaatajale roh-
kem iseendast kui kirjanduslikust draa-
matekstist või saaliseinte poolt varjatud
reaalsusest. Esiplaanile kerkib ontoloogiline
dominant, retooriline küsimine
nii elu kui kunsti immanentse metafüü-
sika järele. Postmodernistlik teater pi-
gem lõhub illusioone kui loob. Ja lava
kannab seda hästi. Isegi toredasti.

Teatrilava on kahe maailma ristumis-
punkt, ja seda mitte pelgalt metafoorses,
vaid ka füüsilises tähenduses. Lava on
kokkuleppeline ruum, millel toimuvasse
me suhtume küll osavõtlikult, ent siiski
distsantsilt (sentimentaalsemad teatrisõb-
rad ei nuta draamateose traagiliste pöö-
rete juures mitte sellepärast, et see oleks
väljakannatamatult kurb ja südantmur-
dev, nagu kohati elus, vaid „nii ilus“).
Reaalsuse ja representatsiooni tajumi-
seks ning hindamiseks rakendame üld-
juhul sootuks erinevaid kategooriaid.
Kui need omavahel sassi hakkavad mi-
nema, tuleb kas arsti poole pöörduda ja/
või (kultuuri)annuseid järsult vähenda-
da. (Aastate eest oli lehest lugeda, et ühes
Ladina-Ameerika seebiseriaalis „halba
inimest“ mänginud näitleja sai kõrge-
datud õiglustundega televaatajatele rida-
misi tapmisähvardusi.)

Elu ja kunst justkui täiendavad teineteist, nad on kaks paralleelset sirget, mis „kunst kunsti pärast“ ideaali kohaselt ei tohiks kunagi lõikuda. Paljude meelest on kunst (sarnaselt mitmete teiste levinud simulaakrumitega, nagu au, eetika, usk, rahvus, sport jne) sootuks suurem kui elu. Mitte üksnes parem, ilusam või ausam, vaid ka tõelisem. Seda laadi kunst sünnib tavaliselt rahulolematusest reaalsusega. Inimese tung Tõe(luse) järele liigub ringis, püüdes tabada otsitud peeglis – kas kunstilises või teaduslikus representatsioonis.

Vaatamata lugematutele kirjutistele esteetika, mängu ja rituaali kohta, kõlab igapäevases kunstipraktikas ning retseptisioonis ikka veel suur hulk vastuseta küsimusi: kui palju elu võib kunsti sisse lubada, ilma et sellest saaks dokumentalistika, ekshibitsionism, usukuulutus, propaganda või koguni elu ise? Kas kunst jäljendab elu, nagu veel antiigis arvati, või matkib elu kunsti? Või on need kaks maailma täiesti ühismõõdud? Kus lõpeb elu ja algab kunst, kus lõpeb kunst ja algab semiootiline kaos? Kui mitu reaalsust representeeritud reaalsusse mahub? Kas iga representatsioon on kunst? Milline on lavastatud kaose kunstiline väärtus? Kui suur osa reaalsusest on lavastatud? Kas vabadus on kaos? Jne.

Aga tulgem tagasi peaküsimuse juurde: kus lõpeb reaalsus ning algab representatsioon, ja vastupidi? Nagu näha, pole see mitte üksnes representatiivset kunsti, vaid ka tänast (massi)-kommunikatsiooni käsitleva teoreetilise mõtte esmane huvi ning komistuskivi. Semiootilise selguse huvides tuleks kaardistada ala tegelikkuse ning fiktsiooni vahel, kus kunstitõde (või siis vastavalt ajakirjanduslik fakt) ja elu-(tõde) teineteiseks üle lähevad, vastates muu hulgas küsimusele nende võimaliku ühismõõdutusest.

Uurides ja käsitledes kõige olulisemat: kunsti ja reaalsuse piire, elu mõtet,

psühholoogilist transtsendentsi, vabadust, autoriteedi toimet jne, võib teater rahulikult omaenese struktuuride ning praktikate poole pöörduda. Sest teater põhineb sarnaselt reaalsusega paljuski pelgalt harjumusel ja kokkuleppel. Tundkem huvi: kui palju on vaja, et see kaardimaja kokku kukuks?

c

Su õlgadele visatakse pleekinud

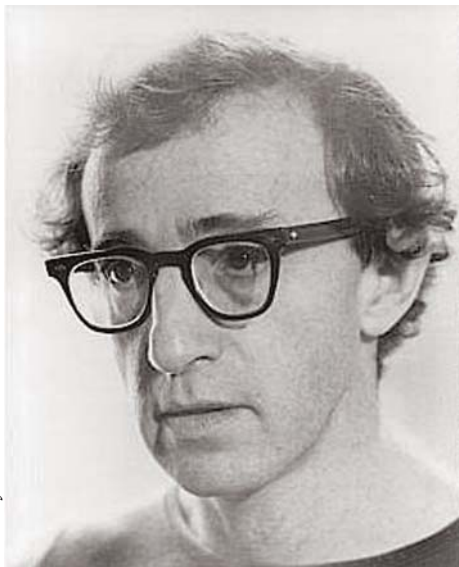
tolmumantel, millest

välja oled kasvanud (...)

pää kohal pahiseb paratamatuse kosk

Woody Alleni „Jumal“ („God“²) küsib kõiki eespool loetletud küsimusi. „Jumal“ on eelkõige lugemiseks mõeldud näidend, mis hakkab tööle üksnes lavalises keskkonnas (kas imaginaarses või reaalses, vahet pole). Valdav enamik draamateostest seda tingimust oma lugejatele ning vaatajatele ei sea: tavaliselt võetakse lava lihtsalt sulgudesse (ehk kirjalikus tekstis ja reaalsust jäljendavas näitlemispraktikas teda eksplitsiitselt ei tematiseerita). Harjumuspäraselt on lava narratiivi ja lavastuse seisukohast kõigest (nähtamatu) m e e d i u m, mitte s õ n u m.

Allen kasutab lava (kui narratoloogilist keskkonda ja peidetud *topos*'t) nii narratiivse diskursuse kui ka kirjandusliku *topos*'e enese dekonstruktsiooniks. Draamavormi valiku tingis arvatavasti asjaolu, et klassikaline proosa poleks talle seatud eesmärkide tarbeks selliseid võimalusi lihtsalt pakkunud. Lava lubab nii *topos*'t kui ka narratiivi otsesel kujul visualiseerida. Millegi nähtava/kombatava tükeldamine on Allenile ilmselgelt suurema meelelahutusliku väärtusega kui abstraktne ja tõsiteaduslik arutlus sellest, kuidas mingid mudelid toimivad või siis ei toimi. Alleni dekonstruktsioon ei lähtu mitte mõne teoreetilise positsiooni sisemisest loogikast, vaid postmodernistlikust mängulustist.



Woody Allen.

Allen kasutab autorina oma vabadust „reaalsuse“ ning „(kunstilise) ratsionaalsusega“ lõpparve tegemisel. Selgub, et totaalsest determineeritusest täieliku vabaduseni on vaid samm, kui tuua seni kindlana püsinud struktuuri uusi muutujaid ning sundida struktuuri elemente sellega lakkamatult oma kohti vahetama. Tulemuseks on kaos struktuuris. Ent kas markeerib see uue (ehkki dünaamilisema) struktuuri sündi või on otsitud vabadus käes? Allen jätab lugejale/vaatajale siinkohal edasimõtlemiseks rohkem ruumi, kui see seda ilmselt sooviks.

„Jumal“ võitleb kirjanduslike ja dramaturgiliste vahenditega determineerituse vastu fiktsionaalses maailmas (kuna „päris reaalsus“ meile mõtestatud vastuhakuks mingeid praktilisi võimalusi ei jäta). Teatriruum ning selgete ajalooliste konventsioonide ja kaanonite olemasolu lubab nihete kaudu struktuuris tekitada vabaduse illusiooni. See on autori mäss läbi oma tegelaste nii kaanoni kui iseenda vastu, mis lõpeb autori kui institutsiooni (sealhulgas ka

jumala kui looja) totaalse dekonstruktsiooniga. Privilegeeritud tähistatava puudumine jätab tähenduste vabamängu piirideta. Koos oma piiridega kaotab struktuur ka keskme ning lähtekoha. Ent kas võimaldab see tähendusfääri laienemist lõpmatuseni? Või on vabamängu (nagu peaaegu igasuguse mängu) reeglites punkt, mis kirjeldab selle lõppu tähistavat olukorda?

Mis tõstatab omakorda hoopis uue küsimuse: kuidas kirjutada või lavastada midagi sellist, millel pole üldse mingit mõtet (peale mõttetuse tühja vormi, mille s i s u täidab semantiline vaakum)? Tundub, et tänasel päeval ning valitsevas kultuurisituatsioonis on see võimatu. Mitte üksnes professionaalse kriitiku, vaid ka tavakülastaja tunnetus on „rikastatud“ psühhoanalüüsi, semiootika, hermeneutika jm (omavahel põimunud) teisaldamatu tarkvaraga, mis aktiveerib end ise, küsimata subjekti tahtest või reaalsest vajadusest. Kõige taga näeb leidlik vaataja sümbolit ja allegooriat, ka märgi puudumist on peaaegu alati tõlgendatud märgina. Woody Allen näib seda teadvat. Ta segab ajalugu, kirjandusklassikat, metafüüsikat ja mütoloogiat „reaalsusega“, lisades maitseks usku, vägivalda ja erootikat. Tema näidend balansseerib lugeja/vaataja sotsiaalse, kultuurilise ja seksuaalse rikutuse piiril. Näitab ära, kus keegi asub. Ja õndsad on need, kes naudidavad vahetult ja siiralt kaost, küsimata hetkekski selle mõtte või tähenduse järele.

d

Jah. Seesama valgusring. Tema nimel.

Temaga. Temas. Ainult. Ja kui ta peaks silmusena suruma kinni su hingamist?

Siis teda avardada, avardada.

Mitte enesest heita.

„Jumal“ räägib nii sõnas kui teos eelkõige vabadusest. Vabadus on nagu ka-

he teraga mõök, mis pöördub tegelikkuses peaaegu alati viimaks kas ühel või teisel moel oma kandja vastu. Totaalne vabadus sünnitab kaost ja entroopiat, flirdib enesekaotuse ning surmaga. Allen kasutab autorina oma loomingulist vabadust enese kui looja dekonstruktsiooniks. Tema käsitluses on „autori surm“ pelgalt informeeritud inimese sümbolne enesetapp. Selle tulemuseks ei ole lugeja/vaataja sünd (nagu Barthes'il), vaid fiktsionaalsete karakterite osaline autonoomia. Seega käib Allen Pirandello poolt sisse tallatud rada („Kuus tegelast autorit otsimas“), ent tal pole oma näidendi tegelaste (nagu ka enese) vastu sellist sümpaatiat ja kaastunnet kui itaallasel.

„Jumal“ on ehitatud peamiselt (et mitte öelda ainult) reeglite rikkumisest saadava mängu- ning lammutuslusti psühholoogilisele fenomenile. Näidendis toimub erinevast aegruumist ning fiktsionaalsest keskkonnast pärit tegelaste segunemine, mis tipneb neist paljude jaoks (korduvate) identiteedikao-tustega. Kui Alleni filmides on seesugustele süžeeikäikudele enamasti mingi autoripoolne selgitus või unenäoefektile osutav lahendus, siis kõnealuses näidendis on tegelased jäetud päris oma-päi. Nende lahkumine oma rollist ja kronotoobist ei tule üllatusena mitte ainult publikule ja neile endile, vaid ka auto-rile.

Siin teeb saavutatud efekti (ning sellega kaasnevad metafüüsilised küsimu-seasetused) võimalikuks üksnes Alleni teadlik mängimine plaanide erinevusele. Nimelt on selles draamatekstis kokku vähemalt neli erinevat näidendit (Woody Alleni „Jumal“, Hepatitise „Ori“, Sophoklese „Kuningas Oidipus“ ja Tennessee Williamsi „Tramm nimega „Iha““) ning vähemalt viis üksteisega segunevat ajalist raami. Näidendis puudub sisuline hierarhilisus ja postmoder-nistlikule teosele iseloomulikult on ka

struktuurielementide suhted pigem horisontaalsed (karakteri plaanis olgu selle näiteks oma opositsioonilise polaarsuse minetanud vastandpaarid: autor – tege-lane, kuningas – ori, inimene – jumal; neile lisaks veel: minevik – olevik, lava – saal, elu – teater, algus – lõpp, tekst – tegevus jne). Hierarhilisus on kaotatud ka narratiivist: loo käigus se-guneb narratiiv metanarratiiviga (viimaseid on mõistagi mitu).

Tegelased ületavad kujutletavaid piire peaaegu igas stseenis ning nende tegevus omandab otsitud efekti ja kunstilise mõtestatuse vaid sellega, et piiri olemasolu on algselt eeldatud. Muidu poleks midagi ületada. „Autorita“ näitemäng saavutab oma kliimaksi, kui üks tegelastest sõnab: *There is no more reality! Absolutely none.* Selleks hetkeks on kadunud viimasedki eraldusjooned erinevate aegruumiliste reaalsuste, fiktsionaalsete keskkondade ning neisse kuuluvate tegelaste liikumiskiiride vahel.

Alleni näidendis ei lähe tegelased pidevalt mitte üksnes üle semantilise välja, vaid ka üle omaenese piiride. Nad astuvad oma narratiivist/rollist välja, ent „jäävad ellu“. Sellega osutab Allen, et karakter kui narratiivi selgroog (kelle-ga asjad j u h t u v a d, kes omab teata-vaid karakteristikuid), on tegelikult vä-ga hajus entiteet. Oma näidendis loob Allen järjest olukordi, kus tegelase ka-rakter jääb samaks, ent vahetub krono-toop, ja vastupidi (kuivõrd see teoreeti-lisest seisukohast on üldse võimalik, jää-gu siinkohal arutluse alt välja). Sellega seoses tekib hulk küsimusi kunstiliste entiteetide (karakter, kronotoop, lava-ruum, narratiiv, teos jne) identsusest iseendaga. Aga küsimusteks need jää-vadki.

Woody Allen mängib oma näidendis elu ja kunsti teineteise vastu välja ning paneb lugeja eneselt küsima: kes mina selles narratiivis olen? Kas vaba tahte ning otsustusvõimega lugeja/vaataja

või narratiivse diskursuse poolt determineeritud (kõrval)tegelane? Allen näiks justkui osutavat, et õige on viimane variant: ka lugeja/vaataja on determineeritud (ehkki teisel moel kui tegelased, näitlejad või autor ise). Tema teadvus laseb tal nii fiktsionaalset kui ka argist reaalsust (ehk kõikvõimalikke kausaalsusi ning relatsioone) tajuda üksnes ühel moel. Sellisena on ta oma reaktsioonides sama ettearvatav nagu karakter mõnes madala kunstiväärtusega žanriromaanis. Vaataja mängib teatris oma piiratud rolli: tema ülesandeks on vait püsida ning empaatiat õhutada.

Allen osutaks justkui sellele, et kui elu (või mõni sellest tõukuv kõrgem idee), mida kunst peaks paljude meelet representeerima, on lõpmatult mitmekesine, siis kunstiliste võtete arsenal on piiratud, nagu ka lugeja/vaataja vastuvõtuvõime. Teadvustamaks seda tõsiasja, mängib Allen narratiivi kui kunstilise ja tunnetusliku meediumi iseenese vastu välja. See on väljendusplaanide konstruktsioon – sisu on niikuinii olematu, pole seda ei elus ega kunstis.

Woody Allenit näib kohutavat narratiivi vägivald meie tunnetuse ning kunstilise kriitikameele kallal. Lugu lummas inimest enamasti just oma l o o l i s u s e ehk narratiivse vormiga, mitte oma „sisukusega“. Narratiivi uimastav mõjujõud sunnib meid suhteliselt ebaatraktiivseid filme või teatrietendusi lõpuni vaatama, lihtsalt saamiseks teada, kuidas lugu lõpeb. (Illustreerigu seda fenomeni anekdoot naisest, kes vaatab pornofilme alati lootusrikkas ootuses, et kõik paarid lõpustseenis lapse saavad ning omavahel abielluvad.)

Allen tahaks justkui küsida: kui saame ilma autorita, ehk saame ka ilma narratiivita? Osutamaks kunstiteose vormi hegemooniale ning võideldes narratoloogilise paratamatuse vastu nii kunstilises praktikas kui ka retseptisioonis

(ikka seesama McLuhani „Medium is the message“, millega Allen oli väga hästi tuttav³), esitab ta oma näidendis üksnes narratiivset diskursust, ilma selge ning üheselt mõistetava/järgitava loota selle taga. Näidend algab lõpu arutamise ja lõpeb sealsamas. Vabadus on tulnud, olnud ja läinud. Ka vabamäng osutub illusiooniks. Selle piire haldab igavene taastulemine, kui lugeja/vaataja vaid nii soovib.

e

Kas vaheaeg ka oli? Ei pannud tähele.

Ikka ja järjest läbi lüünkade.

Siin pole puhkama istunud korrakski.

Kirjeldatud lähenemine on postmodernistlik. Postmodernism ei ole oma praktikates eriti inimsõbralik, rääkimata vastutulekust „keskmisele kultuuritarbijale“. Postmodernistlik kunst on enamasti häbitu ja jõhker, kohati isegi ülbe. Ta ei häälestu publiku lainele, ei kiirga kaastunnet, usku ning (enese)haletsust. Postmodernism ei paku läbiseeditud toitu; ta kisub maha dekoratsioone, vaidlustab konventsioone ja paneb lugeja/vaataja näo ette peegli, meeldib see viimasele või mitte. Postmodernism hägustab tähendusi, annab neid korraka nii palju, et need hakkavad paratamatult üksteist tühistama, ütleb kõik ja mitte midagi; osutab võimalustele ja vabadusele puhtas paratamatuses, õõnestab nii kaanoni, teksti kui ka autori autoriteeti, tõestab peaaegu igal sammul, et ainus „sõnum“ on meedium ise.

Postmodernistlik diskursus on nagu laps, kes lõhub oma mänguasju, et näha, millest nad on tehtud. Sellisena kujutab ta enesest inimkultuuri teatavat arengust, alaliselt areneva kollektiivse kultuuriteadvuse (mööduvat?) lastehaigust, normiks seatud huligaansust. Läbi postmodernismi kunst üheaegselt tühistab ja (taas)loob iseennast. Postmodernism on kultuuri kuupuhastus.

Venelaste lavastuse „kõrghetkeks“ kujunes esimese vaatuse lõpul kogu oma hunnitus pikkuses emotsioonivaeselt ette kantud Gavriila Deržavini ood. See oli mäng meediumi ja tühjade sõnadega. Pildil: Aleksandr Jatsko „Jumalas“.



Adolf Käis Art Company arhiivifoto

Postmodernism ei tunne oma praktikates sellist asja nagu formaatide mittevastavus; kõik on justkui ühismõõduline, üksteiseks tõlgitav. Postmodernism mängib ühtviisi nii vaataja loovusele kui ka eelnevale kultuurikogemusele. (Postmodernism poleks mõeldav ilma modernismita. Viimane pole kuhugi kadunud, postmodernism ei saa teda iial üheski valdkonnas täielikult välja vahetada, nad asetuvad teineteise peale ja sisse. Postmodernism vajab moder-

nismi ja kõike eelnevat nagu maja vundamenti, ehkki selle võrdlusega kaasaskäiv ruumiline vastavussuhe ei ole siin päris asjakohane.)

Postmodernismi armastatuimaks kunstiliseks puusanõksuks on topeltmäng ning metafiktsioonilisus. Postmodernism räägib vanu lugusid uuesti ümber, destruktiivselt ja pieteeditundeta, kuni nendest ei jää enam alles midagi peale tühjade sõnade. Sõnad kaotavad oma objekti, muutudes ise objektideks.

Postmodernistliku teksti keskmeks pole mitte selle tähendus ja mõte (ehk autori intentsioon või üleisikuline kunstitõde), vaid sisuplaani kohale nihutatud vorm. Sellest tulenevalt on peaaegu iga tegu manifest.

Radikaalse postmodernistliku draama paradoks seisneb selles, et praktika käigus kaob draama tihtipeale lihtsalt ära, uus meetod hävitab vana materjali, vorm(itus) tapab sisu (mis viib teorias natuke kaheldava väiteni, et vorm ongi sisu). „Vana hea“ psühholoogilise realismi austajate leerist kostab juba aastakümneid arvamusi, et see tühi kott ei seisa püsti. Ja omast seisukohast on neil õigus. Aga ainult omast seisukohast.

Postmodernism on sünnijärgsete küünikute põlvkonna maailmavaade ja ainuvõimalik loominguine eneseväljendus. Postmodernism ei püüdle piiridele ja/ehk transtsendentsi (mida iganes selle all parasjagu ei mõtelda). Idealismi ja „suure kunsti“ aeg on möödas, inimesel ei ole enam (au)kartust jumala, keisri, omaenese kultuuripärandi või abstraktsete kontseptsioonide (nagu nt inimsus, tõde, õigus, kunstniku kutse-eetika jms) ees.

„Sul ei ole elus väärtusi; nihilism, künnism, sarkasm ja orgasm on sinu ainsad väärtused,“ ütleb üks naishing Woody Alleni tegelaskujule filmis „Deconstructing Harry“ (1997). Üldistatult kehtib see peaaegu kogu vanameistri loomingu kohta. Peale orgasmi eeldavad kõik nimetatud objekti tasandit, mille suhtes positsioneeruda. (Aga ka orgasm – kui seksistliku maailmakäsituse tunnetuslik absoluut – on Alleni puhul oma võimendatuses pigem iseenese karikatuur, kuuludes mitte tegelikkuse tasandile, vaid soovmõtlemisse.) Sarkastiline või küüniline saab efektiivselt olla vaid millegi enesestmõistetava ning vaidlustamatu suhtes. Täna jagub neid veel nii elus kui teatris.

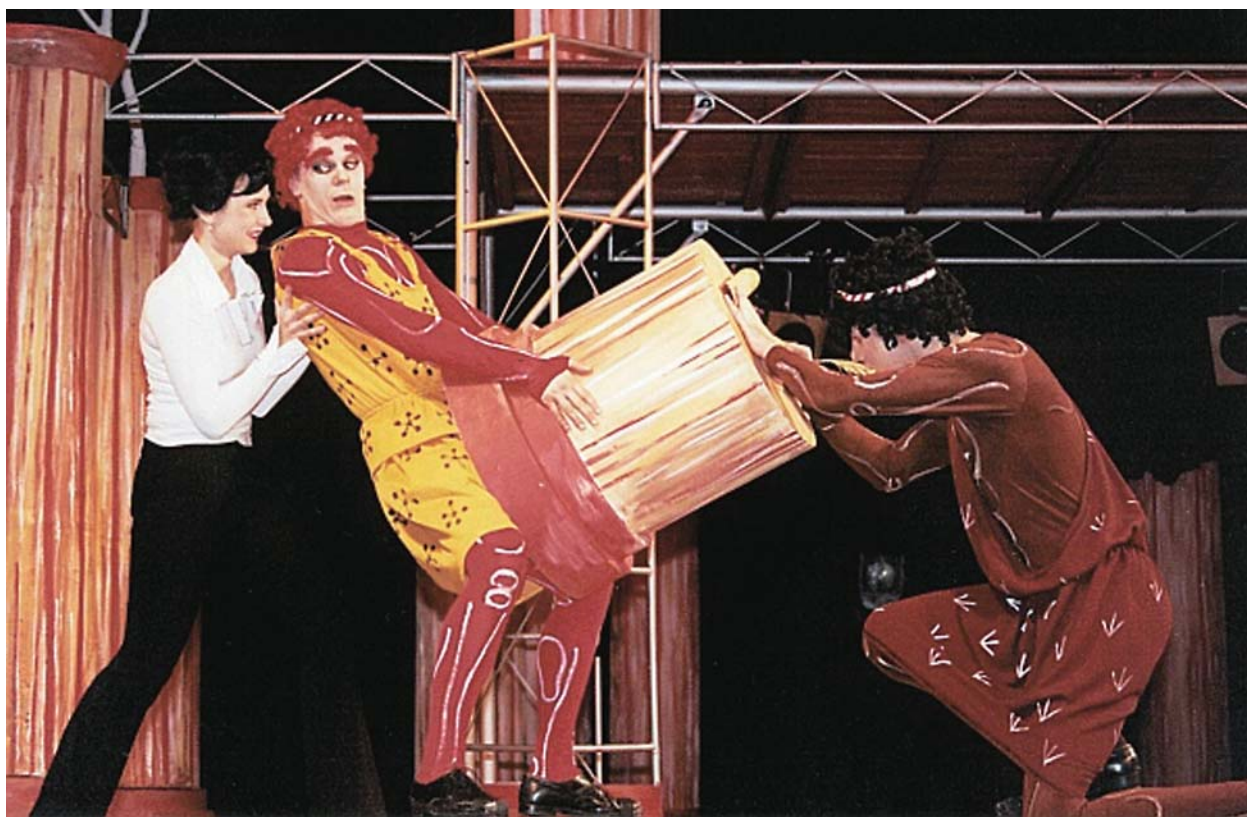
f

Alleni näidendil puudub ajastule ja autorile iseloomulikult igasugune positiivne programm. „Jumal“ küsib suurel hulgal metafüüsilisi ning eksistentsiaalseid küsimusi ega vasta neist tegelikult ühelegi. Lugeja/vaataja osaks jääb vastavalt tema rikutusele kas ärritus või naer. Šoki-immuunne tänapäev kaldub suuresti üksnes viimase poole. Aga õnneks mitte ainult. Šokk sunnib võtma isiklikku seisukohta, teeb vaataja (vastu tema enese tahtmist) subjektiks. Seda (valu)võtet kasutasid tulemuslikult ära ka mõlemad „Jumala“ põhjal valminud lavastused, mida siinkirjutajal näha on õnnestunud.

Woody Alleni näidendit „Jumal“ on lavastatud vähemalt mõnikümne korda, peamiselt on seda teinud kooliteatrid ning väikesed eratrupid. Eestis on seni olnud võimalik näha selle kahte lavalist materialisatsiooni: Viljandi „Ugala“ lavastuses „Koturnijad ehk Kunalja ei saa, siis meie ei mängi“ (lavastaja Maria Soomets) ning Moskva Mossoveti-nim teatri lavastuses („Bog“, lavastaja Viktor Šamirov; külalisetendus Rahvusooperis „Estonia“ 3. IV 2005).

„Ugala“ lavastuses laskis stseen saalist tegelastega dialoogi astunud ning seejärel lavale kõndinud „pettunud vaatajaga“ (Kadri Lepp ja Priit Võigemast) paljudel teatrisõpradel „kaabli kokku“. Elu ja teater läksid segamini, reaalse elu pähe pakuti neile mõnekümne sekundi jooksul poolpimedas saalis teatrit. Aga see selgus alles tagantjärele, tühistamata lõplikult eelnevat ärritust ning siirast pahameelt. Mossoveti-nim teatri etendusel venitati publiku teadmatust ligi kümnele minutile (lausa ime, et kodanikutunne kedagi sekkuma ei sundinud).

Tuleb tunnista, et etendus hakkas sellega täielikult tööle, saavutas hoopis uue kvaliteedi ning publiku jagamatu tähelepanu. Eelmine konflikt ei kandnud, oli liiga dramaturgiline ja paberi-



„Ugala“ lavastuses laskis stseen saalist tegelastega dialoogi astunud ning seejärel lavale kõndinud „pettunud vaatajaga“ paljudel teatrisõpradel „kaabli kokku“. Pildil: Kadri Lepp, Karol Kuntsel ja Ott Aardam „Koturnijates“.

karva. Tõepoolest, teatrilavalt leiab enamasti vaid märke, seal pole õiget elu, reaalsusele omast sisemist intensiivsust. Kõik on „justkui“: tunded ja neid väljendavad sõnad on literatuursed, valgus kunstlik, hääled foonita, õhk seisev, ka iga kasutuskõlblik laud või tool pole lavaruumis rohkemat kui pelgalt rekvisiit või dekoratsioon. Säilitades kogu oma materiaalsuse, muutuvad nad siiski paratamatult asjast märgiks, olgugi et vaataja selle pidevalt ära unustab.

Selle vastu aitab alati katse tuua klassikalises mõttes mittekunstiliste vahenditega lavale elu. Mitte realismi või naturalismi mõttes, mis oleks veelgi suurem (enese)pettus, vaid argipäeva intensiivsust, elule omast stiihiat. Arvan, et see on postmodernistliku teatri suurim ja vil-

jakaim äratundmine. Et tegevus dikteerib teksti, mitte vastupidi, ning teater ei ole kolmemõõtmeline kirjandus. Täna sel päeval kasutab teater (ning osaliselt ka film) ikka veel klassikalise kirjanduse esteetikat ja sisemist loogikat.

g

Kõik otsad jäävad lahti.

Liinid lõpetamata – mille üle mõtelda koduteel.

Koduteel? Ei. Sa oled mees, kelle kodu on Siin,

kelle kell näitab Praegu (...)

Kunst on ühtepidi ebaaus, ent teisalt donkihhotelik (ehk ette kaotatud) võitlus entroopia vastu. Fiktsionaalses maailmas on entroopia määr viidud abso-

luutse miinumini. Seega on kunsti poolt representeeritud reaalsus alati loogilisem ja seaduspärasem kui elu ise (olles tavaliselt pöördvõrdelises suhtes vastava taiese kunstiväärtusega). Näitab see elu tabamatut mitmekülgsust või kunstiliste väljendusvahendite piiratust? Ilmselt natuke mõlemat.

Korrapärane kunst ei ole üksnes elu topeldamine, vaid ka kastreerimine. Emotsionaalses mõttes on lahtiste silmade ja suure südamega inimesel teatris turvalisem kui tänaval. Selle rahu hinnaks on kõigi asjaosaliste (k.a vaataja) orjus – orjus kunsti ja/ehk kollektiivse turvatunde nimel.

Teatrilava peaks vähemalt lavastaja ning tehnilise brigaadi nägemuses töötama nagu valgusfoor. Klassikaline ooper, ballett ning värssdraama markeerivad selle kõige ekstreemsemaid esinemisvorme. Ime võib seal juhtuda vaid selleks määratud kohtades (väga ebareaalne, et mujal). Seda sorti lavastustes ei uju (vähemalt ideaalis) entroopia saarekesi või üllatuspomme.

Alleni sooviks on teha üllatusest ning stiihiast norm. Vähemalt sedavõrd, et vaataja jääks seda uskuma (lugeja on mõistagi natuke halvemas olukorras). Selleks peab ta kõigutama autorluse ja/ehk autoriteedi alustalasid kõigis kronotoopides, peab loobuma monopoliseeritud reaalsusest.

Alleni tekst, mille üks peateema on determineeritus nii reaalses kui ka fiktsionaalses maailmas, ei suuda kuidagi leida osutust otsitud „liikumatu esmaliigutajale“. Protsessi ainsaks tulemuseks on kahe seni lahus püsinud maailma (reaalse ja fiktsionaalse) lahustumine teineteises. Kes on päris ja kes mitte? Kes on looja ja kes loodu? Kes meist on rohkem kirjanoduslik? Kes meist on liigne tegelane?

Iseenda kui autori sissetoomisega kaotab Allen oma pretensiooni looja positsioonile (vähemalt näidendi kontekstis ja ilmselt mitte autorikaitse silmis).

Näidendi lõpus lavatõstukiga (*deus ex machina*) publiku silme ette laskuv jumal, kelle on mootori toitejuhe kägistanud, jääb seetõttu kõnealusest aust samuti ilma. Moodne meedium tapab mütolooget ja metafüüsika, vorm(itus) sisu. Jumala surm pole midagi rohkemat kui tööõnnetus – tüütu kõrvaltegelase kuulsusetu lõpp. Pealegi pidi dramaturgilise pinget „huvides“ keegi surema.

Vaata kust poolt tahes, aga jumala surm ei ole selle näidendi puant. Kõike eelnevat pole võimalik nii odava võttega ühte sümbolisse või metafoori püüda; erinevaid tähenduskihte, vastuolulisi karaktereid ning kronotoope on selleks lihtsalt liiga palju. Empaatiilisemaid teatrisõpru ootab seetõttu paratamatult orientatsioonikaos, südamesse jääb emotsionaalne ja metafüüsiline tühjus.

Rikutumad näevad, et see tühjus on sünteetiline, lõhnates trükimusta, autori karvase käe ning kütünilise meele järele. Mõistepaar „konstrueeritud stiihia“ ei ole mitte kunstilise seletusjõuga oksüümoron, vaid loogiline vastuolu. Ja empaatiaga pole siin midagi peale hakata. Seda võiks kulutada mitte teatris, vaid tänaval.

Mõtestamatu/mõistetamatu on inimesele kui „ratsionaalsele loomale“ hirmutav, tühistades aastatuhandeid vana kultuuri ja viibates hästi valgustatud raamatukogust või kateedrist tagasi hämarasse džunglisse. Ja sealt on pikk tee, et jõuda läbi arvutute sõnade ning „kõrge kunsti“ taas, üksnes näiliselt, aga siiski, teispoolle reaalsusest dikteeritud entroopiat.

h

üks peaaegu et täiuslik naeratus

lööakse kurku

auklikus õhus (...) tiksuvad (...)

ühtlustamatud kellad

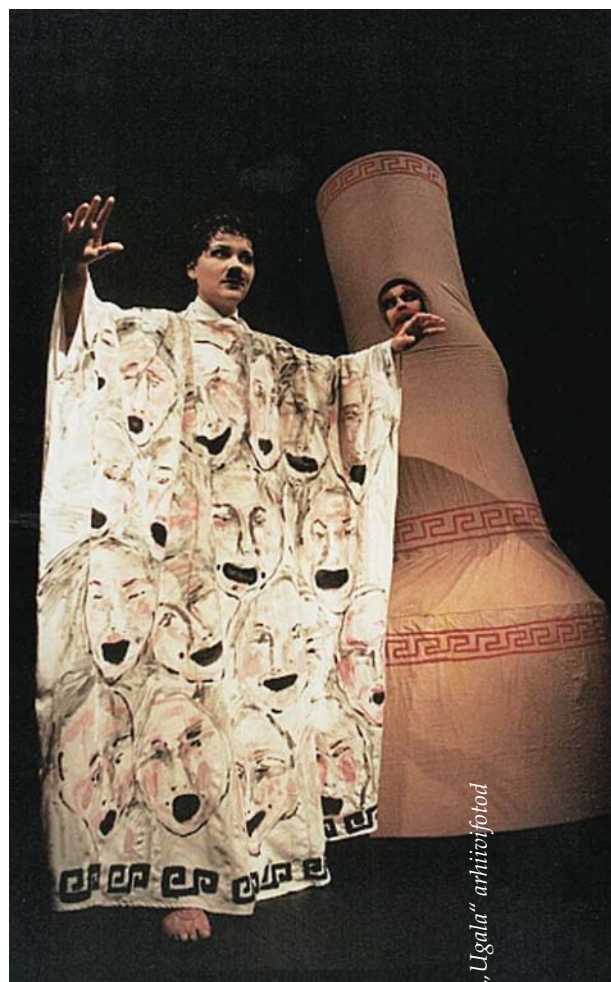
Nii venelased kui ka „Ugala“ noored mängivad Alleni tekstiga julgelt. Viima-

ne olekski suure lava jaoks liiga lühike ning Ameerika-keskne. Maria Soometsa lavastusest on Allen pigistatud välja nii tegelase kui ka ideoloogina.⁴ Tema tekstist on alles jäetud üksnes see, mis mingilgi moel Viljandi publikule naljakas võiks tunduda. Kuna seda polnud just palju, siis on ise juurde kirjutatud. Ja mitte halvasti.

Niimoodi saame hoopis uue näidendi (trupp tänab kavalehel Allenit „alg-idee eest“), milles on kadunud Alleni teksti pidevus ja rütm. Lakkamatu rullumine ühest kronotoobist teise on liigendunud pikkadeks stseenideks, mida läbistavad estraadlikud laulunumbrid. Lavastuse meetod ja „mõte“ leiab sõnaselget manifesteerimist (ala)pealkirjas: „Kui nalja ei saa, siis meie ei mängi“. Kas see just õigustab tehtud valikuid, aga seletab kindlasti.

Pealtnäha on postmodernistliku draama õpikunäitest, teooria vahetust materialisatsioonist, saanud tavaline malevateater, pull pulli enese pärast, kus ei alustata kunstilisest ideest (kui põhjusest), vaid soovitud tagajärjest, milleks on antud juhul meelelahutus ja naer. Ja selle ülesande täidab noor lavastaja koos kursusekaaslastest näitlejatega ideaalilähedaselt.

Naljakas oli kuni lõpuni, ent teise vaatuse keskpaigaks sai rutiin revolutsioonist võitu. Esimeses vaatuses laiali lammutatud struktuurid loksusid paika tagasi, lavastaja ei esitanud publikule enam ühtegi väljakutset. Etenduse lõpetas ühele aastatetagusele lavastusele („Armastus kolme apelsini vastu“) viipav laul, milles leiduvad muu hulgas sõnad: „Lavaruumi sisse / meie hingamise / süttib tihti tähti / millest elu võtab tuld“ (Andres Noormets, „Ugalaul“). Nii palju teoreetilisest postmodernismist, see murdus omaenese raskuse all: „Koturnijate“ etenduse lõpul on teater suunatud näoga elu poole, otsides enesele väljundit sealpool „neljandat seinat“. Piletiraha eest



„Ugalaul“ arhivifotod

„Koturnijate“ etenduse lõpul on teater suunatud näoga elu poole, otsides enesele väljundit sealpool „neljandat seinat“.

Pildil: Maria Soomets ja Karol Kuntsel.

peaks külastaja saama vastuseid, midagi konverteeritavat: kui mitte just elu mõtet, siis vähemalt head tuju ja nalja. Ja seda nad said.

Moskva Mossoveti-nim teatri lavastus on autoritruum, aga ka kõvasti pikem. Venelased läksid Allenist naljade radikaalsuses kohati isegi kaugemale. Lavastajat kehasanud lavastaja soovis näiteks, et näitlejat kehasanud näitleja dramaturgilise efekti huvides (sarnaselt Oidipusega) enesel ka tegelikult silmad

peast torkaks või end laval päriselt ära tapaks. Teisal püüab „reaalsuse“ kronotoobist pärinev autor oma näidendi tegelaselt (ehk fiktsionaalselt karakterilt) raha laenata. Arutlustes draamakunsti olemuse ja funktsioonide üle jõuti ideeni, et esimesed kolm tundi peaksid näitlejad laval üldse vait püsima.

Venelaste lavastuse „kõrghetkeks“ kujunes esimese vaatuse lõpul kogu oma hunnitus pikkuses emotsioonivaelelt ette kantud Gavriila Deržavini ood. See oli mäng meediumi ja tühjade sõnadega (ehkki vaatajale pakuti igavuse ja tühimuse hinnaga mõneks minutiks kindlat pinda ja jalgealust), mida peegeldas antiteesina etenduse viimases pildis lavale tulnud pottsepp, kes pikalt ja sõnatult üht lihtsat savinõu voolis, teenides ära trupi tähelepanu ja imetluse.

Selline pedagoogilise sisuga katarsis seega, devalveerumatu positiivne programm: aitab jamast, aeg on sõnadelt tegudele ning mängust reaalsusse minna. Didaktika on teadagi postmodernismi ning vabamängu surm. See tühistas paari minutiga sõnatult kõik eelneva. Ja rahvas oli rahul. Või vähemalt nii mulle tundus. Sest nendega räägiti raamatu ja/ehk „selge mõistuse“ keeles.

Nii „Ugalas“ kui ka venelaste lavastuses pakuti publikule lõpetatud lugu. See on narratiivse mõtlemise ja tunnetuse ülemvõim, mis nõuab ühtlasi nii lugu kui ka selle lõppu. Mõlemal juhul jäi Allen autorina kaotajaks. Metafoorselt väljendudes võib ütelda, et tema kaleidoskoobist tehti pikksilm, praktilisest pohhuismist sai literatuurne optimism. Teda (ja tema meetodit) ei hääletanud seekord mängust välja mitte publik, vaid kaasmängijatest teatripraktikud. Ja see on okei. See oli nende kodanikuõigus ja loominguline vabadus. Nii oleme jõudnud postmodernistlike meetoditega postmodernismist välja tagasi. Just nimelt „tagasi“. Tundub, et edasi pole siit enam kuhugi minna.

i
Sinu elu on improvisatsioon sellel teemal.

Postmodernism on juba definitsiooni kohaselt *mission impossible*, pidev revolutsiooniline olukord, kestev leppimatus, alaline teelolek, (modernistlikult mõistetud) küpsuse eitus, igavene puberteet. Postmodernism räägib edasi juba lõpetatud lugusid, jättes need siis enamasti pooleli. Sest lõpp on lõpetatus ning surm. Loeb hoopis igavene teelolek, tähenduste vabamäng, alaline nüüd ja praegu.

Paradoksaasel kombel on selle kaevu sülitamise taga tegelikult soov puhutama ja selgema vee järele. Ka lapsed hakkavad mänguasju ja mängureegleid lõhkuma üksnes siis, kui soovivad uusi. Kas ka saavad, on iseasi.

Aga lõhkumisel ja lõhkumisel on vahe. Postmodernistlik kunstipraktika suunab vaid väga väheste eranditega oma lammutuslusti üksnes sümbolitele. Reaalsuse peale nende hammas niikui nii ei hakkaks. Ja selle taga pole tingimata soov asendada vanu märgisüsteeme või tähistuspraktikaid uutega, vaid neid omavahel segada, lahustades autoriteeti, konventsioone ning kaanoneid.

Ka Woody Allen teab, et kõik katsed väita veendunult ja argumenteeritult, et näärivana pole olemas, reedavad üksnes seda, et pimestatuna pisikestest tõdedest on millestki hoopis olulisemast valesti aru saadud. Seda laadi „radikaalsed“ väited tuleb integreerida mängu, konverteerida naljaks. Muidu ei saa huligaansusest iialgi kunsti ega formaalsest vabadusest elu.

Teater vajab oma sisekarnevali, sest rutiini leiab sealt igal sammul otsimatagi. Võime taluda enese vastu suunatud topeltmängu eristab teatrit religioossetest riitustest, poliitilisest meelevaheldusest või paraadist. Viimaste näol on tegu märkidega, mille tähendust ja staatust ei saa välise praktikate kaudu vaidlus-

tada, lõhkumata selleks kogu kaardimaja. Teater elab üle nii paleepöörded, koerte haukumise kui ka sisekarnevali, muutudes sellest vaid eneseteadlikumaks, küpsemaks ning ilmselt ka huvitavamaks. Ka see on meediumi eripära: teater on palju arenemisvõimelisem ja paindlikum kui tema andunud publik.

Ka pärast suurt lammutustööd on õnneks kuskil mingisugused raamid ikkagi veel alles. Kus? Millised? Kui teaks, küll oleks igav. See oleks *mission completed*, representatiivse esteetika lõpp, kunstilise erootika surm. Õnneks ei suuda seda ei psühhoanalüüs, semiootika, hermeneutika ega ka postmodernism. Nähtamatu karkass, millele tähendusi, karaktereid, kronotoope ning maailmu riputada, seisab edasi.

Kus lõpeb reaalsus ja algab kunst, seda vastust ei ole. Ja kui oleks, siis kunst kuhtuks, lämbuks igavusse, tüütaks iseennast surnuks, muutuks stiliseerimata tegelikkusega ohtlikult sarnaseks. Ja kaosest ei saa ilmselt iialgi norm. Või vähemalt ei söanda seda keegi veel täna piletiraha eest pakkuda. Seda näeb ka ilma maksmata iga päev. Selleks ei pea lipsu ette siduma ja teatrisse minema.

Oma puhtal kujul on pikemate perioodide vältel talumatud nii reaalsus kui ka kunst. Seejuures on viimane veel totaalsem ja nõudlikum kui esimene. Me peame need maailmad segamini hoidma ja teatava määrani teineteises lahustama. Iga päev üha uuesti. Et mitte hulluks minna.

ALVAR LOOG (sünd. 23. VIII 1975) on õppinud Viljandi Kultuurikolledžis raamatukogundust ning praegu õpib Tartu Ülikoolis semiootikat, kulturoloogiat ja filosoofiat. Töötanud aastatel 1998 – 1999 „Ugala“ teatri lavatöölisena. Avaldanud kultuurikriitikat väljannetes „Vikerkaar“, „Vihik“, „Eesti Ekspressi“ „Areen“, „Postimees“, „Sirp“, „Sakala“ jt.

Kommentaariid:

¹ Kõik motod on võetud lahtise käe ja respektiga Paul-Eerik Rummo poeetilise tekstist „Improviseatsioon Jaan Sauliga“.

² Ilmunud Woody Alleni teises jutukogus „Without Feathers“ (1976), kättesaadav ka internetis: <http://members.fortunecity.com/bookdepository/plays/god/god2.html>.

³ Ehkki McLuhanil oli see *slogan* rakendatud eelkõige mitte teoreetilise formalismi, vaid epistemoloogia ning kommunikatsiooniteooria vankri ette. Olgu lisatud, et Marshall McLuhan on mänginud (episoodilises rollis) iseennast Alleni filmis „Annie Hall“ (1977).

⁴ Norralased olid kuuldavasti mõne aasta eest Alleni New Yorgis tema „rolli“ tarbeks filmimas käinud, sooviga teda etendustel videoprojektori vahendusel siiski lavale tuua („Areen“ 27. III 2002).