

MÄRKMEID JA VIITEID OJASOO–SEMPERI TEATRI KOHTA¹

AARE PILV

Uudsus ei ole, nagu sa väga hästi tead, hinnanguline mõiste.

Vaino Vahing, „Kirjad lavastajale“

See, et Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi teater on eesti teatripildis uudne nähtus, oli selgeks saanud juba ammu enne NO 99 loomist. Et tegu pole mõne üksiku õnnestumisega, vaid pidevalt toimiva eripärase teatripoeetikaga, võis aru saada juba „Roberto Zucco“ lavastusest Vanemuises, võib-olla veelgi varem. Selge on ka see, et rääkida ei saa ainult Ojasoo teatrist, vaid Ojasoo ja Semperi teatrist (edaspidi mugavuse mõttes OST), sest visuaalne ja ruumiline mõtlemine on selle teatri oluline tunnusjoon (kuigi selline mõtteviis iseloomustab juba Ojasoo debüüti lavastuses „Talvemuinasjutt“, mille kujundajaks Lilja Blumenfeldt; meenutagem kas või selle lavastuse lõppu, kus näitlejad astuvad järjest läbi lavakujundusse tehtud akna tagant).

OSTi eripärasusest annab tunnistust seegi, et tema määratlemiskatsed ei suuda teda päriselt harjumuspärase kirjelduskeelte haardesse tõmmata, ikka jääb mingi oluline ülejääk. Kõige lihtsamal tasandil avaldub see kirjelduskeerukus tõsiasjas, et seda teatrit pole võimalik jaotada näitleja- või lavastajateatriks, sest ühest küljest on see allutatud tugevale lavastajakontseptsioonile, lavastaja kasutab näitlejaid vabalt vormitava ma-

terjalina, teisalt aga on see teater suurel määral ehitatud just näitleja kohalolule ja impulssidele, näitleja valmisolekule laval intensiivselt olemas olla. Või siis küsimuses, kas OST on intellektuaalset tõlgendustööd vajavate sümbolite ja allegooriate teater või on tema mõjumehhanism rajatud vahetule emotsioonile, vahel lausa vegetatiivse närvisüsteemiga manipuleerimisele.

Olen püüdnud mõelda mõnele OSTi lavastustes esinevale korduvale nähtusele, mis annaksid tolle uudsusemulje põhjustest kuidagi aimu. Esiialgu oskan kinni haarata kahest väljendist, mis võiksid märgistada seda, mis selles teatris on kuidagi „teisiti“ ja mis mind kui selle teatri austajat temast huvituma panevad. Need on „puhas sisu“ ja „puudumise kohalolu“ (mingis punktis need kaks sirget lõikuvad).

Kõik saab alguse sellest, et OST ei ole n-ö valmistoodet, lavastused näivad olevat avatud muutumisele, ja mis kõige olulisem, nad näivad teadlikult olevat avatud ebaõnnestumisele. Selle markantseim näide oli NO 99 avalavastus „Vahel on tunne, et elu saab otsa ja armastust polnudki“, kus põhiliseks loovaks pingeks oligi see, kas näitlejad täna ebaõnnestuvad või mitte – vaataja, kes sattus ebaõnnestunud etendusele, loomulikult ei suhtunud lavastusse positiivselt. Avatus ebaõnnestumisele on tegelikult ka võti õnnestumiste jaoks. See on teater, mille „mõjupunktid“ ei ole pä-

riselt ette kavatsetud, vaid kus lihtsalt ollakse valmistunud nende tekkimiseks.

Huvitav näide selle kohta on NO 96, „Seitsme samurai“ lõpp – basseini põhja ilmub ühtäkki palju rahvatantsijaid, kes tantsivad „Tuljakut“, ülal müüril, ilma erilise väljavalgustusega, kaovad viimased samuraid; kõige viimane samurai, keda mängib Kristjan Sarv, teeb harakiri. Väga mõjuv kontrast, mille üks mõte võiks olla, et „see, mille nimel vabaduse eest võideldakse, ei ole see, mille nimel vaba ollakse“. Mitmed mu tuttavad polnud seda tähele pannud. Imestasin selle üle, kuid pärast selgus, et nad ei saanudki seda näha, sest Sarv mängis seda ainult kolmel viimasel etendusel. Ta polevat olnud rahul sellega, kuidas tema tegelane lavalt lahkub, ning oli lõpuks sellise lahenduseni jõudnud. Aga kui täpne see oli! Tabas väga hästi seda hoiakut, mida lavastus oli mõeldud väljendama (märk sellest, et Kristjan Sarv on n-ö Ojasoo näitleja, kelle mõtted liiguvad temaga ühes suunas).

Sellest juhuslikust, kuid täpsest näitlejapoolsest lisandusest hakkas minu jaoks lahti keerduma tolle „puhta sisu“ märksõna. Mida see „Seitsme samurai“ finaali endast kujutab? Vastamisi on rahvatants kui puhas vorm ja harakiri kui puhas sisu, kui mõelda sellele, mida harakiri tegelikult tähendab – mitte eeskätt seda, et samurai elu on mõttetuks muutunud ja tal pole enam elus eesmärki, vaid seda, et kuna hing asub kõhus, siis on harakiri viimne ja ainus võimalus näidata taevale, et „hing on puhas, au on alles“², näidata hinge ennast, näidata puhast sisu (see, et tolle hingenäitamise „kõrvaltulemuseks“ on surm, on paratamatu, aga surm pole eesmärk omaette). Harakiriga lõppes ka „Vahel on tunne...“ (NO 96 paistab üldse olevat teatri avalavastuse „rahvaväljaanne“, „rahvakeelne tõlge kirikukeelsest originaalist“) ning põhimõtteliselt on harakirina tõlgendatav ka „Julia“ lõpp, kus kaks

Romeot teineteist arhailiste mõõkadega surmavalt kõhtu haavavad (Romeote ühisharakiri eelkajana võib tagantjärele muidugi näha „Verevendade“ finaalis toimuvat kaksikvendade teineteisetulistamist). Harakiri kui märki võib seega tõlgendada kui vormi kuhtumist, et esile tuleks puhas, vormistamatu sisu (st hing, mitte sisikond; vormi mõte, mitte koostis). Teater kui n ä i t a m i s e kunst muidugi ei saa vormist kunagi lahti, ta saab sellisele puhtale sisule ainult viidata, et sellest kohe vormi tagasi libiseda – kuid too näitamatus võimatus käivitabki ojasooliku kujundimootori. Näiteks „Julia“ teostab seda programmi üsna pidevalt läbi kogu lavastuse (ja „Julia“ on minu arvates üldse OSTi seni kõige olemuslikum väljendus) – kogu aeg kuhjatakse erinevaid rollilisusi, vormitaitmisi, vaheldatakse modaalsusi jne, kuni vorm lõpuks iseenda all kuhtub, variseb kokku – Romeod hävitavad teineteise ning Julia kukub oma kukkumisse. Kõige ehtsam tragöödia tänapäevaselt mõistetuna.³

OSTi „puhtal sisul“ on muidugi oma „eellugu“ või aluspõhi, millelt ta välja kasvab. Minu arvates on selleks Mati Undi teater. Undi teater tegeles põhiliselt sellega, kuidas sisu muutub vormiks ja vorm sisuks, kuidas ühel sisul saab olla erinevaid vorme ja ühel vormil erinevaid sisusid. Undi pärand on hästi aimatav „Julia“ mängulaadis, aga üsna selged paralleelid tekkisid ka „Seitsme samurai“ puhul, kus oli tunda sellist näitlejate lõtva vabadust mängimisel, nagu oli Undi Tartu-lavastustes. Tagantjärele võib ehk Undi „viipeid“ Ojasoo poole näha enim tema „Laulatuses“, st „Laulatus“ näib olevat kõige lähemal sellele „puhta sisu“ esilemanamise taotlusele, mis OSTis on juba teadlikumalt läbi viidud. Võiks ehk isegi tõmmata kujundliku ühendusjoone kahe misantstseeni vahele – Riho Kütsari Henryku publikupuudutus („te käed mind puu-



„Seitse samuraid“. See on teater, mille „mõjupunktid“ ei ole päriselt ette kavatsatud, vaid kus lihtsalt ollakse valmistunud nende tekkimiseks.

dutagu“) ning Mirtel Pohla Julia lava alla kukkumine –, mõlemad on vormi tühistumise hetked, rollilisuse annihilation pärast pidevat vormi endasse keerdumist. Väliselt küll erinevad, on isiklik puudutus sama sügav kuristik kui see, kuhu Julia kukub, puhas sisu, millel pole enam teatraalset vormistust – „Laulatuses“ sümbolset korda kehtestav sõrmetorge muutub vahetuks aistinguks näitleja puudutusest, mis üle rambi vaatajani ulatub (puudutustega kehtestatav „maine missa“ korruga nii kulmineerub kui tühistub, järele jääb vaid puudutus ise kui „puhas sisu“); Julia sammumine oma algse imaginaarse identiteedi poole tagasi, mis rahustaks vaataja südant („vähemasti Julia jõudis koju tagasi“), neeldub lava keskel ootavasse auku, nii et vaataja jääb silmitsi „puhta sisuga“. Unt muidugi ei lõ-

petanud lavastust sellega, puudutusele järgnes Joodiku sõrme ümber keerleva lava võimas lammumine, vorm (sõrme kui keskpunkti kujul) taastas end uuesti; Julia kukkumise järel polnud enam muud teha kui eesriided ette tõmmata. Igal juhul näib mulle, et OSTi „puhta sisu“ taotlus saab oma täie tähenduse just Undi teatri taustal vaadates, ta on sellest välja kasvanud. Nii Undi teater kui OST mõtlevad sellele, miks teater on võimalik (mitte niivõrd sellele, miks ta on vajalik), ja moodustavad eesti teatris ühe mõtteliini. Siinjuures peab muidugi ütleva, et OST ei taandu Undi teatri üheks modifikatsiooniks, ta on ikkagi autonoomne nähtus, kuid tema asetamine Undi konteksti võiks meil ehk teda paremini mõista lasta (kui ei mõtle eeskätt sellele, mis on neis sarnast, vaid sellele, mis OSTis Undist erineb, ja sellele,

et kui OST millestki erineb, siis kõige tulemuslikumalt just Undi teatrist, nii paradoksaalne kui see ka ei tundu).

See „puhas sisu“ ei ole muidugi loomult midagi puhast või kaunist, pigem on ta ähvardav, tume, isegi miskitpidi rüve, ta tekitab segadust, hoolimata sellest, et ta on katartiline. Kui haarata mingi teise kirjelduskeele järele, siis tuleb kõigepealt pähe lacanlik reaalse kategooria – see, mis ei allu meie sümboliseerimistele ja väljub imaginaarseist identifitseerumismehhanismidest (taas „Verevendade“ ja „Julia“ lõpp, kus peegelkujutised – kaksikvennad või Romeod – ei suuda teineteisega imaginaarselt identifitseeruda ning tulemuseks on kollaps). Reaalse kategooria seostub teatri puhul teatava šokiga, eba-meeldivusega, julmusega – ja seda kõike OSTis on. Kuid seejuures näib mulle, et OSTi ei saa pidada teatriks, mille eesmärk on iseenesest tekitada vaatajas mingit šokki, lüüa teda tasakaalust välja, et ta hakkaks asjadele kuidagi teisiti vaatama, olla kuidagi „mõjuv“ või „efektne“. See tähendab, ma ei arva, et OST oleks oma põhisuunitluselt reaalse-teater või „julumuseteatri eesti variant“. Pigem nimetaksin OSTi ideeteatriks. Paralleeliks taas tolle „Samuraisid“ lõpetava harakiri mõte, mille eesmärgiks mitte surm ise, vaid „puhas sisu“, puhas idee, idee kui sellise väljendamine seda ideed kandva vormi kuhtumise kaudu. See tähendab, et minu arusaamist mööda ei ole reaalse-välgatused OSTi eesmärk, vaid paratamatu tagajärg. Samas ei mõtle ma tolle „ideeteatri“ määratluse all ka seda, et OST tahaks edasi anda mingit konkreetse sisuga sõnumit („tehe nii, mõelge naa, sest ma pean seda oluliseks“), tahtmist midagi ütelda. Pigem on OSTi ideelisus teatav tahtmine olla ütle nud, tahtmine kõnetada, püüe esitada seda struktuuri ennast, kuidas mingid suured inimesi kõnetavad ideed inimesi paratamatult kõ-

netavad. See tähendab, et OST jälitab seda punkti, kus inimesi kõnetavad ideed saavad oma kõnetava jõu – aga nad ei saa seda mitte mingist sümbolsest või imaginaarsest hästi üles ehitatud süsteemsusest (usutavusest), vaid ideede taga seisvast reaalsest, mida need ideed püüavad kuidagi „kodustada“ (paratamatusest) – ideede kehtivus tuleb sellest, et nende taga varjuv reaalne on taandumatu, sest on vormistamatu. Teatripoetikale üle kandes saame opositsiooni usutavuse teater (jäljendava teatriga alatasa kaasas käiv proovi ajal pimedast saalist „ei usu!“ hüüdev lavastaja) – paratamatuse teater (kujuteldavalt hüüaks selline lavastaja pimedast saalist: „See ei ole paratamatu, mida sa teed!“ – sisuliselt seda Ojasoo ju ütleski, kui ta ühel „Vahel on tunne...“ etendusel lasi Kristjan Sarvel ja Rasmus Kaljujärvel etüüde otsast peale alustada). See paratamatuse-sundivus ei iseloomusta ainult OSTi näitlejatelt nõutavat, vaid kandub üle ka vaatajatele; vaataja on sunnitud midagi tundma või mõtlema ning väljuma pelgast elamuse tarbimisest.

Seda „puhast sisu“ kui reaalse hetkist ilmumist on seega võimalik määratleda teatava „puudumise“ tekkimisenähtetavale. Tahaksin OSTi juures tähelepanu osutada veel ühele asjale, mis toda „puudumise kohalolu“ tekitab. See on eriline nähtavuse ja nähtamatuse mäng, mis puudutab otsesemalt ka alguses mainitud visuaalset ja ruumilist mõtlemist ning „kunstnikutööd“, mis on nende lavastuste orgaaniline osa, sest lavakujundus on suunatud näitlejate näitamisele ja varjamisele, mis omakorda on oluline OSTi näitlemise intensiivsuse tekitamisel. Kas või see pooleldi juhuslikult tekkinud „Samuraided“ lõpp, harakiri, toimus poolhämamas müüri, ilma spetsiaalse valgustusega, vaatamisfookus oli ju hoopis rahvatantsijatel. Näitleja peitmine vaataja „silma ees“

ning tema taas välja ilmumine „siitsamast“ on kõige ilmekamalt läbi viidud „Zucco“, kus terve trupp on kogu aeg laval, kuid peidetakse vahepeal pinkide alla, puuri nurkadesse või puuri teisele korrusele, nii et vaataja silma jaoks neid tegelikult pole, nad muutuvad mööbluks. Samasuguseid kohti veel: Julia ja Mait Malmsteni Romeo voodi „ilmumine“ muusikute selja tagant teise vaatuse alguses, „Julia“ ekraanistseenide toimimiskoha osutumine laval olevaks, Julia „kadumine“ eeslava (!) hämarasse nurka Romeote duelli ajaks, näitlejate pugemine seinarva lavastuses „Vahel on tunne...“ või jäneste reaalseks osutumine sama lavastuse järel, kui vaatajad lahkuvad läbi kõrvalruumi; näitlejate kadumine basseini vaatajapoolse serva taha ja sealt väljailmumine „Samuraides“ (sealt ilmub ka „külaharvas“, keda kehastavad prügikastid – sisuliselt neid tegelasi laval „ei ole“, on vaid märkneist). Ja muidugi kvintessentsiks „Julia“ laulatuse stseeni ilmumine lava alt ja sinna taas vajumine⁴ ning Julia kukumine lava alla (isiklikult minu jaoks oli suurim efekt esimesel nähtud eten- dusel, kus ma ei märganud kukkumist ennast – hetkele, mil Julia astus laval „kodu“ poole, järgnes hetk, mil teda polnud enam kuskil). Kui otsida varase- maid paralleele, siis võib osutada ka „Verevendade“ (2001, Ojasoo teine la- vastus üldse ja esimene koostöö Sempe- riga) pealaest jalatallani musta värvi nu- kukuhtidele, kes on otse vaataja silma all, kuid tegelikult vaatamisfookusest väljas.

(Sellesse ritta võib lisada ka Ojasoo lavaloleku lavastuse „Vahel on tunne...“ alguses, kus ta ütleb, et etendus jääb ära; tegu on olemuselt ebasiira või „halvasti näideldud“ žestiga, mis peidab vaataja eest ära tõsiasi, et Ojasoo on laval tege- likult ikkagi näitlejana, mitte Ojasoona – üleskutse lahkuda saalist kõlab nii või teisiti ebausutavalt, magedalt, nii

siis, kui seda võtta lavastuse tegelase tekstina, kui ka siis, kui seda võtta Oja- soo „rollivälise“ tekstina; nii näitlemi- sele vajalik „usutavuse“ kriteerium kui ka näitlemisvälise suhtluse usaldus- väärsuse kriteerium jooksevad tühjaks ning otse vaataja silme ees seisab lihtsalt mingi naeruväärne tarbetu rääkiv lava- line keha, mis pole ei näitleja ega meiega siiralt kõnelev inimene. See misanstsseen oma absoluutses mittenauditavuses ja tühikäigulisuses on üks häirivamaid ja piinlikumaid Ojasoo lavastustes; ma ei taha väita, et see oligi Ojasoo poolt nii mõeldud, aga tema sellisena väljakuk- kumine on OSTi ebaõnnestumistele avatuse suhtes märgiline, n-ö sobitub süsteemi, mille printsiipts on „parata- matus“ „usutavuse“ asemel.)

See ruumis kohalolijate puuduvaks peitmine viitab ka OSTi olulisele ruumi- poeetilisele joonele – tegemist on sule- tud ruumiga selles mõttes, et sinna ei ilmu miski väljastpoolt, vaid „kõik, nii nähtav kui nähtamatu, on juba siinpool olemas“. Selle füüsiliselt kõige ilmsem väljendus on muidugi lavastuse „Vahel on tunne...“ ruumikujundus, kus nii sis- sepäas kui väljapääs läheb lava(de) kaudu⁵, nii et vaatajakki oleksid nagu lava kaudu teatrisse sattunud (nad satu- vad esmalt lavale ja alles siis saali). Ena- masti muidugi kehtib see „juba siin olek“ ülekantud tähenduses ja pigem lava- maailma kohta kui otseses mõttes kõigi teatris olijate kohta, näiteks „Zucco“ puuri-ilm või „Julia“ lava kui lavastuse jooksul kõike sinna sattuvat „lavali- seks“ sulandav ja lõpuks endasse imav must auk. See on paratamatu ruum, ning kogu mäng käib selle ümber, kas selle ruumi paratamatust on võimalik ületada või ära peita.

Olen välja käinud mõned niidiotsad, mida edasi kerides võiks veel paljugi kohta ütelda, kuid see nõuaks juba roh- kem ruumi ja aega, mida mul parajasti käepärast pole; pealegi ei taha ma esita-

da mingit põhjalikumat ära kirjeldamise katset, sest Ojasoo – Semperi teater on loodetavasti alles oma tee alguses ning minu märkmed selle teatri loomuse kohta vaid esialgsed tähelepanekud. Igal juhul ei ole tegemist lihtsalt „värskendava tuulepuhanguga“, see uudsus on eesti teatri kontekstis põhimõttelise tähtsusega, sest nõuab meie harjumuspäraste kujundilugemisviiside ja kirjelduskeelte ümberhäälestamist. Viimase kümme aasta jooksul on aeg-ajalt kõneldud eesti teatri uudsusetarvidusest, püütud seda uudsust erineval moel kirjeldada, ette programmeerida („mida oleks vaja, mis peaks olema“). Tundub, et OST on uudne selle sõna õiges tähenduses – see on midagi, mida pole osatud oodata ega tema tulles kohe uudsena tähele panna. See on hea, sest nii on see teatrilaad pääsenud üleaurusest uudse kui esteetiliselt hinnangulise mõõdupuuga mõõtmisest. Nagu ütleb artikli moto: uudsus pole hinnanguline mõiste; uudsuse mõiste tähistab pigem seda, et miski võimaldab meil enestest teisiti mõelda – see ei ole mitte eeskätt esteetiline (see muidugi ka), vaid epistemoloogiline ja eetiline nihe.

P. S. Jutu valmis kirjutatud, näen, et olen mainimata jätnud McDonagh’-lavastused („Inishmore’i leitnant“ ja „Padjamees“); eriti viimane väärriks ju kindlasti põhjalikumat vaatlust. Miski eristab neid teistest OSTi lavastustest, vahest see, et tegu on pigem selliste teostega, mille põhituum on teksti enese võimalikult are ja intensiivne esiletoomine, kõnelda laskmine. Eespool mainitud „puhta sisu“ ja „puudumise kohalolu“ märksõnu saab kasutada muidugi nendegi puhul, kuid natuke teise nurga alt, varjatumalt ja kuidagi „monokroomsemalt“, pigem teema kui lavalise poeetika tasandil (või õigemini, lavaline poeetika on loosse ja teemasse nii ära peidetud, et vaataja kipub lavastaja „lugemi-

sest“ loobuma ja tajub lavastajat pigem tõlkijana). Kahtlemata kuuluvad need lavastused täieõiguslikult OSTi poeetilisse struktuuri, kuid selle põhjendami-seks peaks hakkama vastama eelkõige küsimustele, miks on valitud just need tekstid ja kuidas Ojasoo toimib nende tekstide lugejana (eespool on Ojasoo – Semperi teatri puhul keskendunud eeskätt neile kui „tekstide kirjutajatele“). See lisaks mu jutule veel ühe aspekti, mille arendamine nõuaks taas liiga palju ruumi.

Kommentaariid:

¹ Tänan Jaanus Adamsoni ja Eero Epnerit viljaka mõttevahetuse eest.

² „...mitte ainult jaapanlastel, vaid ka sellistel rahvastel nagu ainud ja evengid eksisteeris uskumus, et hing peitub kõhus, ning kõhuõõne avamisega püüti taevastele vaimudele näidata, et selle teo sooritaja mõtted ja teod on puhtad ning et tal ei ole nende eest midagi varjata.“ (Maret Nukke, „Samuraide hülgus ja langus“, artikkel „Seitsme samurai“ puhul ilmunud ajalehes.)

³ Olen oma mõttekäikudele ainet saanud ka Sirle Põdersoo kirjutatud „Julia“-analüüsist „Näitlemine kui elus peegel“, mis siinse jutu kirjutamise hetkel novembri lõpul on ilmunisootel Tartu Ülikooli teatriteaduse õppetooli etenduse analüüsi meetodite uurimisgrupi kogumikus.

⁴ Muuseas, Malmsteni ja Kaie Mihkelsoni tegelaste laulatuse stseeni võib otseselt tõlgendada Undi – Gombrowiczi „Laulatuse“ Henryku ja Manka laulatuse variatsioonina, nii et siitki jookseb üks oluline niit Undi ja OSTi vahel – „Julia“ kui „Laulatuse“ ümberkirjutus.

⁵ Seda võiks nimetada „neljanda sein“ lõhkumiseks madiskõivulikus mõttes, kuivõrd tekstis „Mati Unt: Must Mootorrattur“ räägib Madis Kõiv neljast seinast, mis moodustavad teatri: sein vaatajate ja näitlejate vahel, sein näitlejate vahel, sein näitleja ja rolli vahel ning lõpuks neljas sein, millel on uks, kust vaatajad tulevad ning võivad lahkuda; näitlejate ülesanne teatris on „muuta uks nähtamatuks ja ära lõigata taganemistee“. (Madis Kõiv, „Luhta-minek“, 2005, lk 427.)