

# KAHEST ÕNNESTUNUD PIMEKOHTINGUST PÄRNUS

Mõned tähelepanekud Tiit Palu  
teatrikeelest eesti sõnateatri  
traditsioonide ja kinnishoiakute  
üldisel foonil

ALVAR LOOG

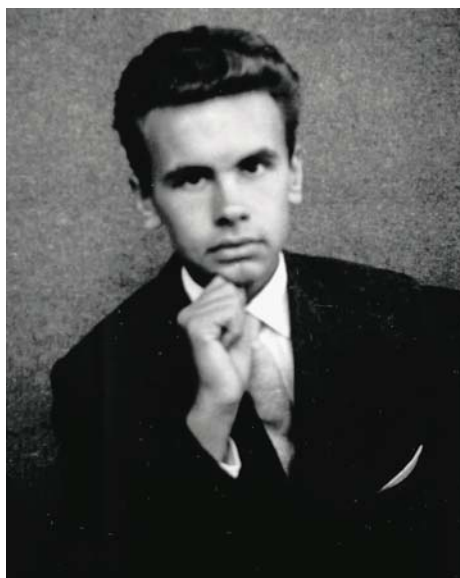
*„Mis värvi on vabadus“*. **Mati Undi** lühiromaani „Mõrv hotellis“ põhjal. Dramatiseerija-lavastaja: **Tiit Palu**. Kunstnik-lavastaja: **Silver Vahtre**. Valguskunstnik-lavastaja: **Margus Vaigur**. Muusikajuht-lavastaja: **Feliks Kütt**. Koormeister: **Evald Raidma** (külalisena). Mängivad: **Tambet Seling, Ireen Kennik, Helle Kuningas, Carmen Mikiver, Kaili Närep, Katrin Valkna, Ahti Puudersell ja Jüri Vlassov ning Feliks Kütt, Raido Kurri, Karl Laanekask ja Tauno Aints** Genialistidest. Esietendus 12. XI 2005 Endla teatris.

*„Raimund“*. Autor-lavastaja: **Tiit Palu**. Kunstnik-lavastaja: **Silver Vahtre**. Valguskunstnik-lavastaja: **Margus Vaigur**. Muusikajuht-lavastaja: **Peeter Kononov** (külalisena Ugalast). Mängivad: **Tõnu Rein või Peeter Kononov, Carmen Mikiver, Ago Anderson, Piret Laurimaa, Tambet Seling, Piret Rauk, Enn Keerd, Lii Tedre, Jüri Vlassov ja Lauri Kink**. Esietendus 15. XI 2003 Endla teatris.

## a. Teatraalsuse defitsiit teatris

Olen enda puhul märganud, et käin teatris juba aastaid üksnes mõne kirka tajupildi järel. Ühes lavastuses on neid kohe mitme piletihinna eest, teises pole jälle üldse. Otsimata teatrisaalset pedagoogilis-kasvatusliku, maailmavaateliise või (pelgalt) meelelahutusliku sisuga kogemust, olen lootnud sealt enamasti leida üksnes puhast (teatri)esteetikat. Sellist, mida kirjandus, muusika, film või kujutav kunst mulle tingituna oma väljendusvahendite eripärast (eraldi võttes) kunagi pakkuda ei suudaks.

Pole aga saladus, et teater ei ela suu-  
resti mitte üksnes kirjanduse pärandist, vaid ka sümboolsest kapitalist: teater kasutab kirjandusele omast esteetikat, loogikat ning (aegruumilist) representatiivsust; teater müüb ja määratleb end läbi oma kirjanduslikkuse. Teatri ja kirjandusteksti liidus ei ole midagi interdistsiplinaarset: see side on olemuslik ning teatri seisukohast justkui isegi normatiivne. Räägitakse, et teater on lugu-



Mati Unt 1960. aastate algul...



...ja lõpul.

Kalju Orro arhivoifotod

de jutustamise koht. Mulle aga tundub, et lugu kui selline ei ole üldse draamakunsti tugevaim ega olemuslikem külge. Teater võiks olla rohkem v a a t e m ä n g (tugeva rõhuga selle liitsõna mõlemal osapoolel) kui v i s u a l i s e e r i t u d l u g u, nagu see eesti kutselises teatris hetkel kombeks.

Kas pole kahetsusväärne raiskamine, et narratiiv allutab õhtust õhtusse ning lavastusest lavastusse enesele järgitult peaaegu kogu lavakunsti väljendusvahendite mõttelise arsenal; et artistlikkus, fantaasia ning tehnilised võimalused lähevad üksnes tegevustiku ja karakterite „tõetruuks“ edastamiseks, ehkki igale arenenud kujutlusvõimega inimesele on selge, et ilukirjandus suudab seda, vähemalt eepilise vormiga lugude puhul, hoopis nüansseeritumalt, mitmekihilisemalt ning suurema sise-mise dünaamikaga, jättes seejuures lugejale rohkem vastuvõtu- ja tõlgendusvabadust, kui kirjasõnale tuginev klassikaline draamakunst?

Asjaolu, et ka haritud inimesed eelistavad tihtipeale täiesti teadlikult kirjanduslikule originaalile kas filmi- või teatriveriooni ehk osaliselt läbi seeditud toitu, millele pole enamasti lisatud mingeid uusi maitseaineid, on minu arvates üks üleüldise tarbimiskultuuri kahetsusväärsemaid ilminguid. Sest väga harva pakutakse seal lisaks „näitlemise poeetikale“ midagi sellist, mida inimene omal käel hoopis komplekssemal kujul raamatust ei leia. Paraku kehtib see sageli ka näidenditeks kirjutatud tekstide põhjal tehtud lavastuste kohta. Mõeldes näiteks kõigile erinevaile „Hamletitele“, mida oma elu jooksul vaadanud olen, ning valides nende seast parimat, tõuseb esile ikkagi see versioon, mida n ä g i n lugedes. Lavalised materialisatsioonid pole oma intensiivsuses saanud selle lähedalegi, pigem hoopis vastupidi: teater on minu fantaasiale ning ootustele peaaegu alati alla jäänud. Võiks esitada koguni sellise valem: mida suurem on tuntud kirjandusteose-

le tugineva lavastuse pretensioon psühholoogiliselt mõtestatud realistlikkusele, seda kaugemale jääb see enamasti mõttelisest ideaalist, sest sel juhul ei mängi teater mitte oma tugevustele, vaid nõrkustele.

Kirjarahvas on meediumide vastasmõjust hoopis paremini aru saanud ning selle tulemusena näiteks juturaamatuid enamasti ei illustreerita. Mõnele neist keelduvad korralikud kirjastused isegi realistliku kujutisega kaanepilti lisamast. Tegu pole teksti või tema autori autoriteediga, mis tagab „esteetilise puutumatus“, vaid äratundmisega, et tekst kõneleb kõige paremal kujul enese eest ise, vajamata lugeja kujutlusvõime ärgitamiseks vähimaidki visuaalseid erguteid; fantaasia ja tervikkogemuse seisukohast võib nende kaasamine osutada hoopis tähenduskihte sulgevaks ning kustutavaks. Ja kui juba tekstile pilte lisada, siis isikupäraselt, nii et need pelgalt ei illustreeriks sõnadega kujutatud sündmusi, karaktereid ja tundeid, vaid astuksid nendega dialoogi nagu võrdne võrdsega – sel juhul edastatakse enamasti pigem kujutist kui meeleolu.

Seega taandub kõik kujutatava ning kujutamise viisi vahekorrale, et kumb on dominantsem ja varjutab teise, kas *m i d a ?* või *k u i d a s ?* Praktika tõestab, et täieliku esteetilise konsensusi leidmine õnnestub väga harva. Vormiliselt tõrjub kujutatav ehk ilukirjanduslikku päritolu lugu ja/või mõte teatrist enamasti teatraalsuse. Sisuliselt toimub aga vastupidi: draamakunst kui meedium varjutab samal ajal sageli algse *s õ n u m i*, pakkumata seejuures midagi samaväärset asemele või kõrvale. Teater sunnib vaatajat lähenema tekstile justkui läbi lukuauku, püüdes (proosaraamatu adaptatsiooni puhul) kompenseerida allikteksti hõrendatud kunstilist tervikut tegelikkuse illusiooniga reaalasjas. Nähes draamakunsti võimalike väljendusvahendite kestvat alakasutatust

meie teatrites, küsiks: milleks teha teatris kirjandust, olgugi et aistitavat ning kolmemõõtmelist? Või kujundlikumalt väljendudes: milleks näidata televiisorist teksti, mida suudab sama hästi vahendada ka ajaleht; milleks osta endale kallis arvuti, kui seal üksnes pasjanssi laduda?

Või kui juba sõnateater, siis miks pöördutakse enamasti vaid nende lugu- de poole, mis jutustavad end ise? Miks pelgavad tegijad näiteks luuleteatrit (ehkki ka korralikud värvid ei vaja tegelikult selleks, et „lihaks saada“, näitleja häält, miimikat ja keha)? Ometi oleks seal, mida lavastada ja kehastada, oleks kunstilist kõielkõndimist ja riski. Miks peljatakse lisada lavastusele metataseid, miks kardetakse või häbenetakse omaenese häält? Tunnistagem, et draamakunst ning seda viljelevad inimesed ei armasta eriti loomingulisi väljakutseid, kui, siis õige pisikesi ning lokaalseid. (Minu juhuslikult kogutud vaatlusandmed ütlevad, et sellist rahulolu ja eneseimetlust nagu kohalike teatraalide hulgas, ei kohta isegi popmuusikute või modellide juures.)

Teater on kõigi võimaluste koht, seda võib teha kus tahes ja kunas tahes; laval võib kujutada kõike, valides ise nii kujutatava kui ka kujutamise viisi. Ent millegipärast ei kipu need meie kutselises teatris eriti varieeruma – tudengi- ja kooliteatrites ei kardeta üldiselt ei naeruväärsust ega omaenese fantaasiat. Pakuksin välja, et üle üheksakümne protsendi professionaalsetest draamalavastustest kasutab ühte ja sama käe- kirja ning hoiakut, nimetagem seda üldistatult „psühholoogiliseks realismiks“, soovides esteetilisest mõttes jõuda ühele ja samale tulemusele.

Neid lavastajaid, kes lisavad tervikule oma autorinägemuse, allutades sellele kõik ülejäänud, on kriminaalselt vähe. Enamik meie lavastajaid on pelgalt näitejuhid, kes aitavad sõnal laval „lihaks“



Märtel Ulmani foto

„Raimund“. Ees: Lauri Kink (Üliõpilane). Taga: Tambet Seling (Poiss), Piret Laurimaa (Tüdruk), Piret Rauk (Naine) ja Enn Keerd (Mees).

saada. Aga sõnal endal on jõudu ja „liha“ küll, ning kui teda juba lavale tuua, võiks talle lavastuslike võtete abil uusi tähenduskihte kasvatada, uut elu anda, teda kellegi või millegagi „paari panna“. Sõna juurest võiks teater küll alata, ent paraku enamasti seal ta ka lõpeb: midagi muud meile öelda või näidata ei taheta.

Ka XXI sajandi algul kardab teater kunstilise tinglikkuse liigset paljastamist, häbeneb seda, et ta on teater. Elus eneses ning argikommunikatsioonis, rääkimata rock-kultuurist või isegi spordist, on loovat teatraalsust (ja meta-teatraalsust) palju rohkem kui meie kut-

selise teatri laval. Või peitubki põhjus selles, et visuaalsele ja meelelahutuslikele popkultuurile ning massimeediale vastukaaluks püüab teater pakkuda *logo*'st, puhast sõna ja mõtet, sest kes see raamatuid ikka loeb!? Arvan, et millelegi teadlik vastandumine on halvim, mida draamakunst enesele pikas perspektiivis üldse lubada võib. Teater võiks olla koht, kust elu libiseb ühtaegu nii mööda kui ka läbi; kus kõik on võimalik ja mitte miski pole kohustuslik või enesestmõistetav. Kus m e e d i u m j a s õ n u m kompavad pidevalt teineteist, nii et iga lavastus on paratamatult sündmus. Praegu see kahjuks nii ei ole.



„Mis värvi on vabadus“. Isikupärase suurejoonelisuse kõrval on Silver Vahtre lavakujunduste ühistunnuseks, et visuaalsus matab laval pisut inimest/näitlejat, teeb oma mastaapsusega subjektist objekti, karakterist märgi. Seda rõhutavad omakorda tegelaste impersonaalsed nimed *à la* Poiss, Naine, Administraator jne.

### b. Teater kui vaataja ja lavastuse pimekohting

Ilmselt tuleneb see ealistest iseärasustest, aga rääkides *h e a s t* teatrit, pean ma enamasti silmas uut teatrit, lavapraktikat, mis otsib enesele pidevalt uusi aluseid ja tõukepunkte; mis pigem vastandub kivinenud struktuuridele ja hoiakutele, kui püüab neile toetuda. Seda laadi teatripraktika taga on üldjuhul hoopis teistsugune arusaam kunstilisusest, teatraalsusest, mängulisusest, loovusest, artistlikkusest jne; erinev suhtumine traditsiooni, konventsiooni, teooriasse, kirjastõna ja autori autoriteeti jne. See teater ei taotle esmajoones mitte sügavust, elulisust, tõepärasust, meele-

lahutuslikkust ja turvalisust – ehk kõiki neid kvaliteete, mida meie kutselises teatris nüüdseks juba sajandi jagu au sees on hoitud, – vaid eelkõige originaalsust (mis ei ole ideaaljuhul sugugi mitte uudsus „iga hinnaga“, uudsus uudsuse enese pärast).

Seda teatrit iseloomustavad kompromissitud esteetilise omaruumi loomise katsed, millele tuuakse sageli paratamatult (ent mitte tingimata!) ohvriks mingid muud „kohustuslikud“ kvaliteetid, nagu autoritruudus, üheselt mõistetavus, ratsionaalsus, terviklikkus, lineaarsus, poliitiline korrektsus jne. Mulle meeldivad lavastused, mis lähevad oma vormiotsinguis nii kauges

le, et triumfaalse õnnestumise ja täieliku läbikukkumise piir muutub peaaegu olematuks, pälvides vaatajailt tagantjärele nii ülivõrdes kiitust kui kirglikku põlgust. Etendus, kus kõigil on lihtsalt OK, pole õigupoolest mõeldud kellelegi, see on plaanitüübi ja prostitutsioon, mis ei tohiks sarnaselt tarbekunstiga või kõrtsimuusikaga leida kajastamist ka kultuurimeedias; ta väärrib laiemat tähelepanu üksnes kui sotsiaalne, mitte kui esteetiline fenomen; tema kirjeldamiseks ja hindamiseks oleks vaja hoopis teist tüüpi hoiakut ja sõnavara, umbes sellist, mida kasutame tänapäeval, rääkides näiteks biidermeierist.

Ideaalne ja „kunsti” nime vääriv lavastus on publiku ja teatri pimekohting, kus tegijad hüppavad vette peaaegu tundmatus kohas ning vaataja tuleb neile oma aja ja rahaga riskides järele; kus ka suhteline ebaõnnestumine on inimeste jaoks, kes ei otsi saalist ainult eneseunustust, alati rohkem väärt kui mitu kordaläinud kindla peale minekut kokku. On loomulik ja ehk isegi paratamatu, et katarsis tuleb kunstis kohati mitme eelneva katastroofi hinnaga. Kindla peale minek ei ole kunst.

Esitatud vastanduse taga on eelkõige erinevat tüüpi arusaamine kunstist ning kunstniku rollist. Esimeses käsitab kunstnik end käsitöölisena, kes täidab üksnes rahastaja tellimust (mida on samuti vaja teha, ja vaja teha hästi, aga see on k u n s t üksnes tehnilises mõttes). Idealistlikus nägemuses, mida siinkohal propageeriksin, peaks kunstnik olema poeet-demiurg, kes loob kui mitte just ainult, siis peamiselt oma kõhutundest lähtudes. Samas on alati teatav kultuuri-poliitiline nõudmine ka „teistsuguse” lavakunsti järele; avangard ei sünni ainult puhtast loomingulisest paratamatusest, ehkki seda muljet on sageli püütud silmakirjalikult jätta.

Suur osa lavastustest langebki kahe äärmusliku käsitusviisi vahepeale, mis

on kõigist võimalikest variantidest võibolla isegi kõige hullem: keisrile ehk maksumaksjale nii rahalugejate kui ka vähenõudliku publiku näol antakse, mis keisri kohus, ning jumalale ehk muusadele ja omaenese südametunnistusele, mis jumala kohus. Nii sünnivad lavastused, millel on mingi kunstiline väärtus üksnes üldisel foonil, eraldi võttes pole neis midagi kõneväärset; üheks lavastuse „kunstilise kõneväärsuse” kriteeriumiks võiks aga olla selle võime kõnetada mingil positiivsel moel ka neid inimesi, kes esituskeelest aru ei saa ning kohalikke näitlejaid ei tunne. Eesti teater on suures osas professionaalne käsitöö, korralik ja kaubanduslik, ent (seega) esteetiliselt kohitsetud ja loomingulises mõttes peaaegu täiesti elutu.

### c. Tiit ja tema meeskond

Alanud aastatuhande alguse Eestis on „teatraalse” draamakunsti viljelemise katsed seotud peamiselt Von Krahli Teatri nime ja tegemistega. Teistest lavastajatest-ideoloogidest-visionääridest väärisksid eelkõige mainimist Andrus Laansalu, Tiit Ojasoo, Ene-Liis Semper, Merle Karusoo, Andres Noormets ning muidugi Mati Unt. Vähemalt kahe lavastusega kuulub sellesse nimekirja ka Tiit Palu. Tema saavutused teeb eriti tähelepanuväärseks asjaolu, et vabakutselise avangardisti või end juba ammu kehtestanud „lootusetu” modernisti asemel on tema näol tegu provintsiteatri noore peanäitejuhiga. Lavastustega „Raimund” ja „Mis värvi on vabadus” tõi Palu nii Pärnu Endlasse kui ka kogu eesti teatrisse teatraalsust, visuaalsust, performatiivsust, mängulisust, loovust, interdistsiplinaarsust jne. Eelkõige aga isikupärast teatrimõtet.

„Raimund” ja „Mis värvi on vabadus” on kaks klassikalise draamakunsti seisukohast erinevatesse suundadesse hoidvat lavatööd. Nende taga pole ühtset esteetilist programmi või eetilist sõ-



„Mis värvi on vabadus“.  
 „Sõnumiks“ pole mitte narratiiv, idee, sotsiaalsus, elulisus või midagi muud, vaid teatrile omase esteetika abil vahendatud ja esitatud seisundid.  
 Tambet Seling (Mees) ja Jüri Vlassov.

numit; „Raimund“ pagendas lavalt kirjanduslikkuse (laval ei räägitud kahe vaatuse jooksul ühtegi sõna), „Mis värvi on vabadus“ tõi selle kõige äärmuslikumal kujul tagasi: etenduse vältel loeti varasema salvestuse toel ette peaaegu kogu Mati Undi lühiromaan.

Mõlema lavastuse puhul hakkab suuremal või väiksemal määral silma metakeelne distants alliktekstidest. Kujutatava ning kujutamiseviisi vahel on pingestatud suhe, mille täpne iseloom jääbki tabamatuks: on see aupaklik kummardus, paroodia, esteetiline võõrandumine või midagi veel hoopis muud; või kõike korraga või mitte midagi nimetatust? „Raimundis“ ja „Vabaduses“ ei lavastanud Palu mitte ilukirjandusliku päritoluga lugu, vaid t e -

g i t e a t r i t selle sõnapaari otseses tähenduses.

Palu lavastuste üks ühistunnus on vaataja suutmatus üheselt määratleda, millest nad „räägivad“. Sest kas nad üldse r ä ä g i v a d, nad rohkem n ä i t a v a d. Nii „Raimund“ kui ka „Vabadus“ töötab mitme ühismõõduta meediumi pingeväljas, millest ükski ei suuda väljenduslikult teisi täielikult seljitada. Nendeks oleksid: muusika, lava(kujundus), valgus, narratiiv, liikumine ja näitleja. „Raimundis“ võistleb muusika vaikusega, suur ja uhke lava(kujundus) pimeduse, vaikuse ning vähese füüsilise tegevusega; olematu narratiiv, dialoogide ja monoloogide puudus ning vaikus seisavad vastu vaataja ootustele klassikalise sõnateatri järele.

„Vabaduse“ kunstiline pingestatus tekib (pop)muusika ja ilukirjandusliku sõna duetist-duellist. Laval elavalt esitatud laulud vastanduvad salvestuselt kostvale jutustusele, kutsudes empaatilisemates inimestes esile küsimusi nii lausunud kui lauldud sõna personifitseeritusest, nende omavahelisest suhtest. Lineaarne narratiiv võitleb fragmenteeritusega, jutustatud teksti minevikuvorm lavalise olevikuga, sõna illustreerimisega, kuuldemäng pantomiimiga jne. Mõlema lavastuse puhul maadleb näitlejas laulja draamanäitlejaga, karakter sümboliga, realistlikkus äärmuseni viidud tinglikkusega jne.

Seejuures on kõigi nimetatud meediade, hoiakute, lugemisviiside jt omavaheline suhe maksimumilähedalt horisontaalne. Nii „Raimundis“ kui ka „Vabaduses“ puudub selge stilistiline või semantiline dominant ning seega ka sisemine hierarhilisus. Selle tulemusena kehtestavad nad esteetilise omaruumi (koos oma aja ning tegevusloogikaga), milles realismipisikust nakatunud teatrikülastaja end paratamatult väga mugavalt ei tunne ega saagi tunda. Vajaliku eelhäälestuseta publik kaotab kindla jalgealuse, ta ei tea enam, mida ta vaatab, ta ei tunne seda ära, sest see ei asu mitte (literatuur-ees) semantikas, vaid puhtas teatriestetikas. Siit ka põhjus, miks paljud pettunud teatrikülastajad Palu lavastusi ilmselt surmatunnini mäletavad, ehkki keelduvad (hea sõnaga) meenutamast.

Kui tavapäraselt on avangardsema teatrikeelega lavastajatel kalduvus publikut šokeerida, siis Palu tööd on tüüned, teravate emotsioonide ja inimliku kõrgepinge seisukohast isegi igavad. Kuna nii „Raimundis“ kui ka „Vabaduses“ annab tooni epateerimistaotlusteta (post?)modernsus, ei tule Palu publikule vastu ka selles, et lasta oma töid ühemõtteliselt „vihaseks kunstiks“ klassifitseerida.

Rääkides „Raimundist“ ja „Vabadusest“, ei saa Tiit Palu kõrval kuidagi mööda kunstnik Silver Vahtrest ning valguskunstnik Margus Vaigurist, keda kavaleht mõlema lavastuse puhul põhjendatult kaaslavastajateks tituleerib. „Muusikajuht-lavastajana“ lisandub neile „Raimundis“ Peeter Konovalov (külalisena Ugalast) ning „Vabaduses“ Feliks Kütt (ansamblist Genialistid). Nii „Raimund“ kui ka „Vabadus“ on lavastusliku poole pealt seega rühmatöö, toimides nagu pisike orkester, kus kõik pillid on ühtaegu ka soolopillid.

Kõnealuste lavastuste „sõnumiks“ pole mitte narratiiv, idee, sotsiaalsus, elulisus või midagi muud, vaid teatrile omase esteetika abil vahendatud ja esitatud seisundid, mille loomisel on suured teened kõigil nimetatutest, aga kõige rohkem ehk kunstnik Silver Vahtrel. Et mõista, millele ma osutan, peab nägema tema detailirikkaid kujundusi „tegevuses“. Isikupärase suurejoonelisuse kõrval on nende ühistunnuseks, et visuaalsus matab laval pisut inimest/näitlejat, teeb oma mastaapsuses subjekti objektiks, karakterist märgi; seda rõhutavad omakorda tegelaste impersonaalsed nimed *à la* Poiss, Naine, Administraator jne.

Lavastuste tegevuspaigad on visuaalses ja dramaturgilises mõttes hästi valitud. Ka neis valitseb teatav impersonaalsus. Olen alati pidanud kõige metafüüsilisemaks paigaks lennujaama; see on koht, kus silmapiir murdub ja aeg muudab kuju ning kümneid teisi harjumuspärase taju ja mõtlemisega seonduvaid kinniskujutlusi lahustub koos kasvava immateriaalsustundega. Lennujaamas valitseb, vähemalt inimese jaoks, kes seal rutiinselt sageli ei viibi, teatav ajatus ja kohatus: sa ei ole veel seal ega ka enam siin. Hotell ning raudteejaama ooteruum, mida kohtame Palu lavastustes, ei jää lennujaamale oma metafüüsiliselt potentsiaalilt ja sümboli-



„Mis värvi on vabadus“. Kas laulude optimism ja tunnetatud vabadus kandub üle Undi süngesse teksti või vastupidi. Kumb maailmavaateline tundetoon jääb lõpuks peale? Kaili Närep ja Tambet Seling (Mees).

väärtuselt sugugi alla. Vahtre kujunduses personifitseeruvad mõlemad asutused, paisutades üleiniimliku foonina ka karakterite tunded ja mõtted ühtseks polüfooniliseks tervikuks.

#### d. „Raimund“

„Raimund“ on Raimond Valgre muusika lavaline materialisatsioon, milles puuduvad peale selge narratiivi iga-sugused viited nii Pärnule kui Valgrele

endale. Ja siit algavad selle lavastuse suhtelised voorused. Sest mis oleks olnud enesestmõistetavam ja ootuspärasem kui siduda Valgre muusika autobiograafilises vormis tema enese eluga, rakendada legend kunsti vankri ette. Palu mõistis ilmselt, et esiteks on seda küllalt tulemuslikult juba tehtud (filmis „Need vanad armastuskirjad“, 1992, režissöör Mati Põldre) ning teiseks ei vaja Valgre maailmu mahutav muusika oma

autori elulugu, et olla teatrikunsti seisukohast tähenduslik ning esitatav (Valgre rest pole sõnagi juttu ka kavalehel).

Palul on õnnestunud kogu dramaturgiline situatsioon, pinge ja karakter kasvatada välja lihtsast meloodiast ning neid saatvatest sõnadest. „Raimundi“ tihedalt läbi lavastatud minimalistlikud etüüdid ei paku mitte lugu, vaid seisundeid. Viimaste hulgas domineerivad Valgrele iseloomulikult igatsus, nostalgia, nukrus, üksildus jne (ainsa mažoorsema loona jõuab etenduse alguses ja lõpus kuulajateni „Saaremaa valss“, ent see tuleb jaamapuhveti krabisevast raadiost ja ilma vokaalse esituseta ning ei kuulu seega orgaaniliselt Palu loodud lavamaailma). Ilmselt oli tegijate sooviks lavastada muusika kaudu valitud tahke meie kollektiivsest (kultuuri)teadvusest ning (eel)tunnetuslikest hinge-hoiakutest (eks tähista Valgre meloodiad eestlaste jaoks teatud arhetüüpe). Nimetatud efekti saavutamiseks ja markeerimiseks ümisedi laval refräänne ning võtmelise kandvusega tekstiridu kooris.

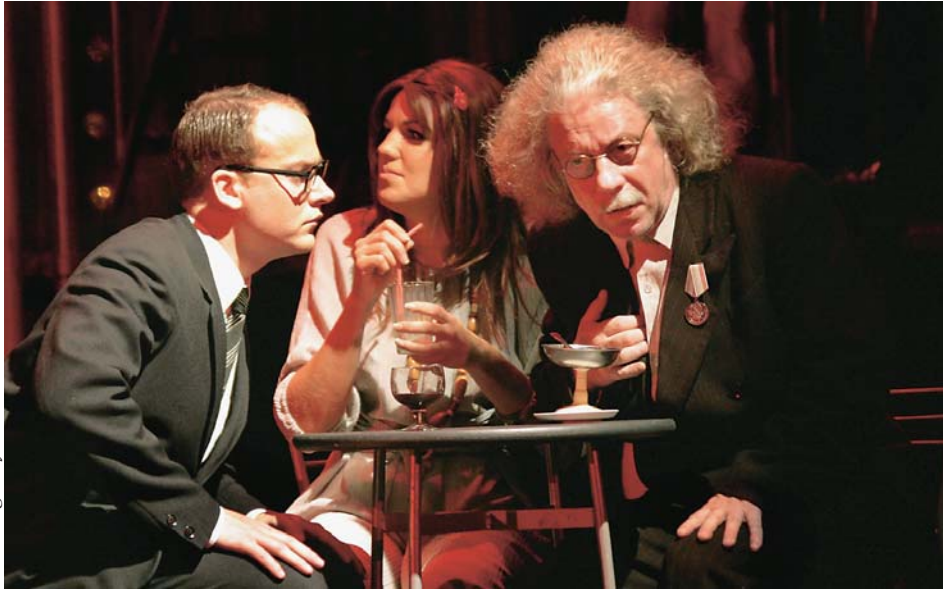
„Raimund“ on visualiseeritud muusika ja poetiseeritud vaikus: vaikus toob muusika esile, see kasvab vaikuselt välja ning mattub lõpuks uuesti sellesse. Seda maailma ei ole mõtet lõhkuda lineaarsust, narratiivsust ja diskursiivsust kandva literatuurse sõnaga, mis sinna ei kuulu või sellele koguni otseselt vastandub (lauldud sõna ei dikteeri ega varjuta üldiselt ka Valgre muusikat; sa-geli ei saagi tema lugude puhul kohe aru, et kuulad hoopis instrumentaali).

Teisalt on Palu „Raimund“ kõike muud kui odav popurrii klassiku lauludest, mis veaks ka kehvakese teostuse puhul algmaterjali tugevuse tõttu mingil moel ikkagi välja. Palu kasutab Valgret kõigest tõukepunkti ning kunstilise helihargina, tema lavastuses domineerib teater muusika üle. „Raimund“ kisub Valgre lood päris alasti, jättes nad ilma glamuurse ning perfektse esituse

glasuurist, millega tänapäeva inimesed igasuguse muusika puhul paratamatult on harjunud, – enamik meist ei kuula laule mitte elavas esituses, veel vähem asjaarmastajate poolt ette kantuna, vaid ikka tehnilist täiust armastavate teleri, raadio ning helikandjate vahendusel. Tiit Palu idee panna draamanäitlejad laulma, igauks vastavalt oma võimetele, lisab Valgre lugudele uut inimlikku dimensiooni, vabastab kuulaja sissekasvanud hoiakutest ja automatismist ning annab võimaluse läheneda ammutunud meloodiatele värske kõrvaga, leida neis uusi koolmekohti ja kuristikke.

„Raimundis“ „toimuvad“ asjad, millel pole õiget algust ega lõppu, põhjust ega tagajärge, veel vähem omavahelist seost. Midagi peaks (kirjutamata kunstiseaduste kohaselt) justkui kohe juhtuma, midagi, mis selgitaks kõik, seoks näidatu ühtseks ja üheselt mõistetavaks kujundiks. Aga midagi ei juhtu. Lavastus kehtestab omaenese rütmi, etenduse pulss alaneb mitmel korral kriitilise määrani ja jääb peaaegu seisma. Aga siis „sünnitab“ vaikus jälle uue laulu/loo. Mingil hetkel saavad meloodiad otsa, ent mingit puanti ei järgnegi. Teatri ja muusika „risttolmlemisest“ sündinud vaikelu jääb neis, kelles on sellele kõlamiisruumi, loodetavasti kauaks ajaks püsima.

Küllap sööbivad vaatajale „Raimundist“ mällu eelkõige pikad ja venivad pausid. Minu jaoks ei olnud need pausid, mis siis kas kandsid või mitte, vaid neis ei olnudki mingit sisemist rütmi. See oli tavaline, semantiliselt koormamata vaikus. Laval kujutatud raudteejaama ootesaal laienes neil hetkil teispoole „neljandat seinat“ ja haaras endasse ka vaatajad: ootajateks osutusid just nemad, ehkki rongi või Godot' asemel lootis enamik neist klassikalise sõnateatri kohalejõudmist, mida aga sel õhtul ei juhtunudki.



„Mis värvi on vabadus“. Kõige undilikum ei olnudki selles lavastuses mitte sõnum, tehniline käekiri või selle konkreetne lavaline materialisatsioon kõigis oma viipelistes detailides, vaid tegijate hoiak, millest kumas läbi teatavat ülbust, jultumust ning demonstratiivset üleolekut materjalist. Tambet Seling (Mees), Ireen Kennik (Kristiina), Jüri Vlassov (Vanamees).

„Raimundis“ on väga palju ümberkeeramisruumi, mõtlemis- ja tunnetusvabadust, lavastaja ei olnud kõike vaataja eest ära mõtelnud. Millelegi ei näidata näpuga, kellegi või millegi ees ei kummardata sedavõrd sügavalt, et kunsti tegemine juba võimatuks osutub; kellelegi ei panda pasunasse. Julguse, terviknägemuse, teatraalsuse ja meeskonnatöö eest väärrib „Raimund“ maksimumpunkte, ülejäänud sõltub juba iga vaataja subjektiivsetest eelistustest: suhtumisest Valgresse, (laulvatesse) näitlejatesse, vaikuse ja igavuse esteetikasse jne. Palu lavastuse kunstiline mõjuvus ning tähelepanuväärsus seisneb eelkõige teatrile omase väljenduskeele delikaatses makspanekus mujalt pärineva materjali üle. Selles tähenduses on „Raimund“, vähemalt minu arvates, üks viimase kümnendi paremaid, julgemaid ning olulisemaid lavastusi eesti teatris. Klassikalisest sõnateatrist pärit hoiakute

ning väärtushinnangute suhtes seisab see sootuks väljaspool kriitikat.

#### e. „Mis värvi on vabadus“

Karl Marx on kirjutanud, et kunsti ülesanne on teha tunnetest inimtunded. Ja pikka aega kunst seda ülesannet ka täitis. Postmodernistlik kultuur on aga oma praktikas lähtunud varasema kunsti loodud/representeeritud inimtunnetest kui millestki antust, tehes kangelaadsetest metakarakterid ning tunnetest omaenese (sarkastilised) kommentaarid. Mati Unt on seda võtet kasutanud vähemalt pooltes oma raamatutes ning peaaegu kõigis lavastustes, mida siinkirjutaja on näinud või mäletab. Sama teeb nüüd Endla teatris ka Tiit Palu.

Tema uus autorilavastus „Mis värvi on vabadus“ põhineb Undi jutustusel „Mõrv hotellis“ (1969). Võrreldes Valgresa kujutab Unt enesest hoopis libedamat kivi, millel seista: „Mõrv hotellis“ on

praktiliselt kõiki eksistentsialistlikke, sotsiaal-psühholoogilisi ning humanistlikke probleeme hõlmav mitmekihiline allegooria. Või siis sõltuvalt lugemisviisist kõigest nutika puändiga tavaline kriminaallugu. Palu lavastus laenab oma viisuaalse poeetika Undi jutustuse kujundlikust laetusest ning dramaturgilise situatsiooni ja pinge kriminaalsest sisust.

Raske öelda, kui palju on *film noir*'i esteetika võtmes lavastatud „Vabaduses“ Unti, või kas teda seal üldse on. Tema tekst leiab igatahes peaaegu täies mahus ettekandmist. Mis sest, et salvestuse toel ja läbi kõlarite. Ehkki jutustuse minategelane on näitleja Tambet Selingu näol laval täiesti olemas, loevad tema sisemonoloogi vaheldumisi kõik etenduses osalevad näitlejad; see tõstatab paratamatult vastusest jäävaid küsimusi jutustuse subjektsuse kohta. Laval toimuv kujutab enesest vaatamata harvadele dialoogidele eelkõige kuuldemängu illustratsiooni – meeleehtlikku pantomiimi, mis püüab iga hinna eest lugemise tempos püsida. Kuna jutt oli minevikuvormis, illustreeriti seega juba toimunud sündmusi.

Kogu dramatiseering seisneb kergele lühenduste kõrval jutustuse liigendamises stseenideks, mida läbistavad näitlejate elavalt esitatud kuuekümnendate aastate poplaulud ansambli Genialistid saatel. Lauldud sõna kaudu avasid näitlejad oma lavakarakteri tundeelu, lisades Undi lühiromaani tegelastele ning tegevustikule hoopis uut ja huvitavat mõõdet. Ent ka siin jäi muusika ja teatri omavahelises võitluses peale pigem viimane: utreeritud teatraalsus ja grotesk vajutasid laulude esteetilist ja semantilist keset kõvasti kreeni.

Võrreldes „Raimundiga“ on „Vabaduses“ erinevate meediumide ning neid taltsutavate kunstnike omavaheline (alluvus)suhe veelgi demokraatlikum: muusika, valgus, tekst, lavakujundus ja pantomiim panustavad kõik lavastuse

tervikus ühtmoodi intensiivselt, kandes eneses mõõdukalt nii narratiivset kui ka visuaalset „sõnumit“, nii lugu, meeleolusid, seisundeid kui ka allegoorilisi kujundeid.

Kõik need tähendused ja lugemisviisid, mille lavalt nähtu vaataja jaoks võrdsest vabaks jätab, leiavad ometi teatava ontoloogilise vundamendi ning privilegeeritud lähenemisenurga kavalehel. Pisukese pettumusena taandub kogu asi seal pelgaks tänu- ja imetluskummarduseks „kuldsete“ kuuekümnendate ning Mati Undi poole. Ehkki ma ei ole üldse nii kindel, et Undi modernistlik lühiromaan olustikulises, vaimses või esteetilis-mõttes kuidagi oma sünniaega portreerib – mujal maailmas kirjutati seda laadi asju juba pikki aastakümneid varem. Maitsekalt valitud ja lennukalt esitatud laulud teevad seda igatahes rohkem, ent nendegi puhul kaotab uus aranjeering ja traadine kõlapilt suure hulga kunagisest tunnetusest.

Hoopis huvitavam on jälgida muusika ja teksti omavahelist pinget: kas laulude optimism ja tunnetatud vabadus kandub üle Undi süngesse teksti (mida toetab võimas lavakujundus ning apokalyptiline valgus) või vastupidi. Kumb maailmavaateline tundetoon jääb lõpuks peale? Õigupoolest seisavad tekst, muusika ning visuaalne kujundus kõik natuke eraldi, omas esteetilis universumis, ilma et nende vahel tekiks etenduse reaalses plahvatuslikul kujul tähendusi loovat dialoogi. Tagantjärele, koduteel ja hilisemates mälestustes sulab „Vabadus“ ometi selgeks tervikuks, milles visuaalne kujund allutab enesele nii teksti kui muusika. Ja see on tunnetuslikus mõttes süng, ent esteetiliselt mõjuv tajupilt: kafkaliku keskkonna, kangelaste ja faabula foonil omandab ka elurõõmus muusika õõvastava mõõtme.

Olgu siia veel lisatud, et näitlejatel polnud „Vabaduses“ suurt midagi mängida, aga nad tegid seda maitsekalt

– pealtnäha vähenõudlikest rollidest kukutakse hoopis sagedamini välja. Peamiseks ülesandeks oli selge diktsiooniga laulda, millega saadi päris hästi hakkama. Kui „Raimundis“ ei kasutanud Palu võõritusefekti saavutamiseks teadlikult professionaalseid lauljaid, siis „Vabaduses“ oleks võinud loobuda elukutselistest näitlejatest; aga see on vist liiga palju küsitud. Samas oli minajutus-tajat kehastanud Tambet Seling visuaalselt väga sobiv. „Usutavust“ lisasid tema esitusele hea miimika ning asjaolu, et tema nägu pole teleseriaalidest või filmidest juba eelnevalt oksendamiseni tuttav.

Milline võiks olla „Vabaduse“ eetilis-maailmavaateline sõnum, kui seal midagi sellist üldse leidub? Kalduksingi pigem viimase variandi poole: Palu ei võitle edasi ei Kafka, Undi ega ka mitte hipide või praha- või pariisikevadelaste võitlust; vastupidiselt Undile (tema kangelasele) ihaleb ta kunstnikuna vabaduse, selguse ja suurema subjektsuse asemel hoopis (angažeerimata) *camp'i*, mis on omakorda, vähemalt ideena, väga vabastav.

Kõige undilikum ei olnudki selles lavastuses mitte sõnum, tehniline käekiri või selle konkreetne lavaline materialsatsioon kõigis oma viipelistes detailides, vaid tegijate hoiak, millest kumas läbi teatavat ülbust, jultumust ning demonstriivset üleolekut materjalist. Pärnu Postimehes (11. XI 2005) ütleb Palu, et Undi romaan tuli lavastamisel päevakorraks alles siis, kui otsiti juba väljavalitud kuuekümnendatest pärit popmeloodiate vahele hotelliteemalist lugu. Nii selles loomemeetodis kui ka avalduses on klassikalise sõnateatri seisukohast süüdimatut nihilismi ja isegi kontseptuaalset idiootsust, aga ei saa eitada, et käesoleval juhul see töötas. Seega las olla. Arvan, et kellelgi pole põhjust tunda end seepärast pettunu või petetuna.

Kui „Raimund“ oli mulle täielik pikmekohting, siis „Vabadust“ vaatama minnes tõin enesega Endla saali kaasa ka „Raimundi“ tekitatud ootused. Aga neist oli kasu vaid kohaletulekuks; sisulises või vormilises mõttes polnud nendega, jumal tänatud, etenduse ajal midagi peale hakata. „Mis värvi on vabadus“ kujutab endast hoopis teistsugust teatrit kui Palu eelmine autorilavastus. Seega puudub ka õige alus nende võrdlemiseks.

„Mis värvi on vabadus“ on (meta)-teatraalne teater, täiuslik (post)modernistlik meelelahutus, milles „sügavust“ ja elu täpselt nii palju, kui vaataja seda seal näha soovib ja oskab. Sõltumata suuresti suutmistest ja tahtmistest jäävad aga vaatajale nii „Raimundist“ kui ka „Vabadusest“ pikaks, kui mitte eluks ajaks needsamad tajupildid, mille järele õhkasin käesoleva teksti esimeses lauses.