

MÄNGULT JA PÄRISELT: TEATER POSTMODERNISTLIKUS JA POSTDRAMAATILISES PARADIGMAS Kokkuvõte 2006. aasta „Baltoscandalist“

ANNELI SARO

„Baltoscandal“ on oma viieteistaastase ajaloo jooksul tegelnud üsna programmiliselt Eestisse peavoolust teistsuguse teatri importimisega, tekitades siin nii põhjamaiselt allasurutud skandaale, avardades teatrimõistmist, veendes üht osa vaatajaid/praktikuid selles, et kodumaine teatrilad on ikka kõige huvitavam, kui ka pakkudes lihtsalt mõnusat suvist äraolemist. Nii või teisiti, kuid alati on „Baltoscandali“ retseptisioonistõusnud teravalt esile oma ja võõra vastandamine ning arusaam, et festival eksisteerib justkui selleks, et osutada tühiku(te)le eesti teatrikultuuris. Tegelikult sarnaneb valdav osa igasuguseid teatريفestivalide ülevaateid põhikontseptsioonilt üsna suurel määral üksteisega: lugejale antakse teada, missuguseid ennenägematuid vigureid ühes või teises lavastuses oli kasutatud. XXI sajandi alguseks on aga eesti teatraalgi vist juba kõikvõimalikest dekonstruktsioonidest ning eksperimentaalsetest väljendusvahenditest ja mängulaadidest otseselt või kaudselt osa saanud, nii et kellegi üllatamine muutub iga päevaga järjest

keerulisemaks. Võib-olla sellepärast kurtsid mitmed baltoscandalistid sel aastal, et festivali programm tundus kuidagi igavavõitu ning suurt ahaa-elamust justkui polnud. Neist võib aru saada. Priit Raua kureeritud programm tundus mulle aga kontseptuaalselt väga sidus ning vormiliselt piisavalt vaheldusrikas, et viie päeva jooksul vaatajaid mitte ära tüüdata.

Raud ise tõi intervjuus Postimehele (28. VI) festivali keskendava märksõnana esile sotsiaalse ja poliitilise teatri, kuid märksa täpsem oleks väide, et festival uuris inimese ja kaasaegse ühiskonna suhteid ehk siis kõik lavastused olid kantud küsimusest: mis maailm see on, milles me elame? Eestiski on see viimase kümne aasta jooksul muutunud üldiselt aktsepteeritud tõdemuseks, et inimesed selle riigi territooriumil elavad väga erinevates mikromaailmades, sõltuvalt isiku rahvuslikust ja sotsiaalsest kuuluvusest, elukohast, huvidest ja mitmetest muudest asjaoludest. Fragmenteerunud ühiskonnas ja maailmas on väga keeruline leida ka mingit abso-



„Pablo Plusi supermarketis”. Vaataja põrkus selle ja mitme teisegi festivalilavastuse puhul küsimusega, miks valiti just selline tehniline lahendus, ilmselgelt igavam ja seega ka ärritavam kui traditsiooniline teater oma elava esinejaga.

luutselt ühist sotsiaalset mõõdet, nii et ainukese tõsiselt võetava võimalusena jääbki üle uurida oma kogemusvälja ning püüda seda siis mingil viisil abstraherida ja üldistada.

Teise ühendava dominandina hakkas silma paljude lavastuste vormiline sarnasus – minimalism, puuduolek. Raske on mööda vaadata näiteks sellest, et laval pole kogu etenduse vältel ühtegi elavat inimest või ilmub näitleja sinna vaid mõneks üürikeseks hetkeks.

Puuduolekuna võib käsitleda ka mitmete nähtud tööde üht olulist ontoloogilist omadust, nimelt fiktsionaalse tasandi puudumist, mis lubab neid lavastusi teaduskeeles nimetada postdramaatiliseks või mitterepresentatiivseks teatriks. Kui traditsioonilise teatri etenduses näitlejad representeerivad justkui kuskil eksisteerivaid tegelasi ja fiktsionaalset maailma, siis postdramaatilises etenduses näitlejad presenteerivad vaid iseennast (välis-

tamata, et ka see „mina” on mask) ning nende lavalisel tegevusel pole muud referentsiaalset, viitelist välja kui see konkreetne lava. (On võimalik, et mõne esineja või lavastaja jaoks võis nende lavastusel olla väga konkreetne referentsiaalne väli, kuid võõramaise festivalipubliku jaoks ei pruukinud seda eksisteerida.) Eestis on koduseks saanud peamiselt postmodernistliku teatri mängulisem ja pillavam haru (Unt, Jalakas, Toompere jun, Ojasoo), mis mängib intertekstuaalsete viidete, erinevate meediumide ja teatrimärkide kuhjamisega, jahutades vaatajas tekkivat muusikalilikkude ekstaasi fragmenteerituse ja võõritusega (nt irooniaga). „Baltoscandali” minimalistlikud ja/või postdramaatilised lavastused pakkusid aga rohkem nn mõtteteatrit, mis ühel või teisel viisil eksponeeris millegi puudumist laval ning ärgitas vaatajat seda tühikut täitma, igähte vastavalt tema huvidele ja võimetele.

Festivali peaesinejaks pidasid asjatundjad külalist Saksamaalt – **Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz** mängis ühe Euroopa esiavangardisti, **René Polleschi** lavastust „**Pablo Plusi supermarketis**“ (*Pablo in der Plusfiliale*). Pealkirja järgi võiks arvata, et lavastus räägib Plusi säästumarketis töötavast Lõuna-Ameerika immigrandist Pablost, kes tegelasena lavastuses küll eksisteeris, kuid kel polnud seal mingit narratiivi koondavat jõudu. Peategelaseks selles (lava)maailmas osutus hoopis supermarket, kõigi tarbijate „paradiis“ ja postmodernistide vana kirstunael. Polleschi lavastuse põhitumbiks oli selge steitmendina, isegi installatsioonina mõjunud mängukoht, Rakvere linna keskväljakule, mida ümbritsevad poed ja säästukad, püstitatud ümmargune (tsirkuse)telk ehk tarbimistempeel. Kuna tegemist oli väga kalli säästulavastusega (näitlejate esinemistasu Rakveres olevat olnud üle 20 000 euro, lisaks transport, majutus, tehnika), siis olid etendused suuremas osas jälgitavad videolindilt ning põhimõtteliselt kõigile väljakul viibijatele (selle vahega, et piletiomanikud said ka istuda). Minuga juhtus see, mis tarbijatega ikka juhtub: kokkuhoiu mõttes hankisin festivali passi juba talvel, kuid säästuplaan osutus mõttetuks laristamiseks.

Etendus ise toimub kolmes suuremas sektoris: üheksakümmend protsenti informatsioonist jõuab vaatajani suure videoekraani kaudu, mis vahendab viie näitleja tegevust vaataja pilgu eest varjatud kitsas kilekoridoris publikust paremal pool; nende kahe tsooni vahel on karraga kaunistatud revüülaava, kus näitlejad end ajuti ilmutavad. Kontseptuaalne värk! Piiratud ruumis hektiliselt inimeselt inimesele liikuv videorežii meenutab koduvideot, mis püüab fookusesse madratsitel lamasklevaid näitlejaid. Teadlikult ei taha siin rääkida tegelastest, sest raske on identi-

fitseerida, kes keda või kas üldse kujutab. Hämaraks jääb seegi, kes Pablo päriselt on, kas immigrant Saksamaal või hoopiski kuju mehhiko seebiooperist. Ja mis koht see selline üldse on? Pablo kassaaparaadi taga viitab justkui supermarketile, madratsiinimesed aga rohkem hipikommunule või põgenike-laagritele. Piiramatut interpretatsiooni-vabadust põhjendavad ka lavastuse peateemad, millega globaliseeruv Euroopa ja eurooplased iga päev silmitsi seisavad: üleüldine kaubastumine, kiirenev tarbimis- ja vananemistempo, rämpsu tootmine, immigratsioon, pidev ebakindlus, kehtivuse kaotanud ühiskondlikud kokkulepped jms.

Naljakas, tundub, nagu oleks sa ostnud iseenda.

Asi on elu maha laristamises. Enese keha panusena ruletis või selles saastas siin, kus igaüks on oma õnne sepp või selles ligipääsmatus turu-saastas.

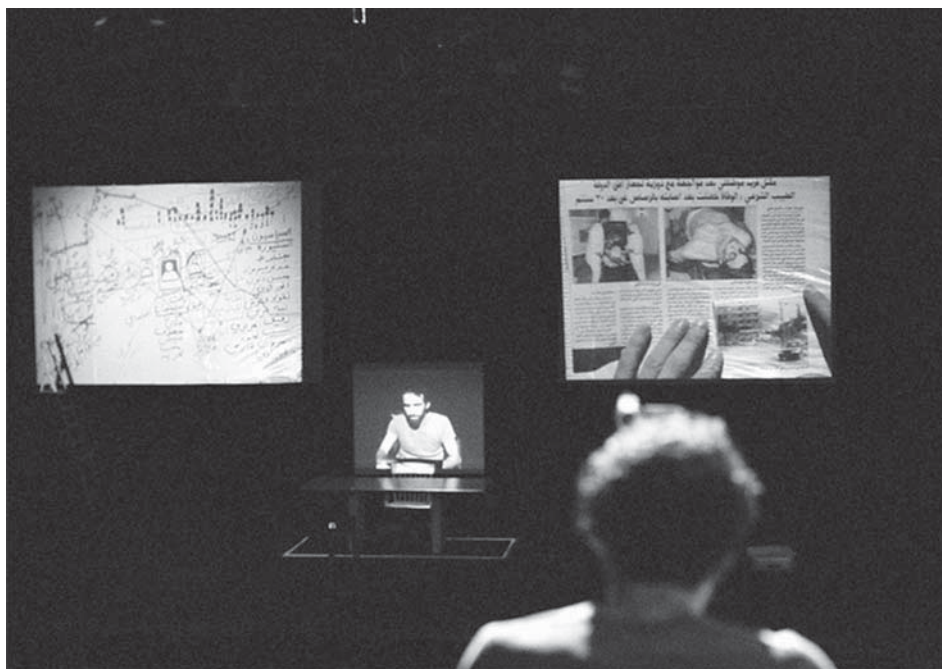
(„Pablo Plusi supermarketis“, tlk Heli Meisterson, lk 5.)

Polleschi lavastuste tekstid koosnevad igapäevasest meedias ja argikõnes kasutatavast sõnasaastast, mis esteetiliselt eesmärkidel on nii segi miksitud, et säiliks nende äratuntav diskursiivne kuuluvus, kuid toimiks ka teatud mehaaniline võõritus. Selle laulu ilusa tulise oja taga on aimatav mingi range poeetika ja sellest immitseb hõrku ja karmi poeesiat. Nagu tekstinäidetest ka näha, ei ole see seotud konkreetset ühegi tegelase ega näitlejaga, vaid voogab vabalt koos etendusega, olles ühel hetkel nii selle generaator kui ka kommentaator.

Hästi, loobume vähemalt sotsiaalsetest kokkulepetest, mis on normeeritud ja heteroseksuaalsed, ja tehnoloogiatest, mis talletuvad kehasse kui bioloogilised tõed.

LOOBUME SELLEST PASAST!

(„Pablo Plusi supermarketis“, lk 2)



„Otsides kadunud töötajat“. Kuna vaatajaga suheldakse vaid video vahendusel, siis tekib siin hulk küsimusi: kas tegemist on üldse teatriga, ja kui on, siis kus asub esineja, Mroué, ning kui ta on saalis, siis miks mitte vaatajate ees.

Kuid selle keelekeskse universumi-
ga suhtlemine osutub üsna keeruliseks,
kui kiiresti ja mehaanilise kirglikkusega
esitatavat fragmentaarse loogikaga sak-
sakeelset teksti tuleb jälgida subtiitrid
lugedes, nagu see enamiku festivalikü-
lalistega juhtus. Huvi lavastuse vastu
jahutas ilmselt seegi, et peamiseks mee-
diümiks osutus video – pealegi veel
üsna ebaatraktiivne –, mitte aga näitle-
ja, nagu eeldavad teatrisõbrad. Vaataja
põrkus selle ja mitme teisegi festivali-
lavastuse puhul küsimusega, miks va-
liti just selline tehniline lahendus, ilm-
selgelt igavam ja seega ka ärritavam kui
traditsiooniline teater oma elava esine-
jaga. Postmodernistliku kunsti puhul
võib selline küsimine osutada üleliig-
seks, aga pakun siiski ühe võimaliku,
postmodernistlikust teooriast lähtuva
vastuse, mis toetub Marshall McLuhani
fraasile „The Medium is the Message“:
lavastus demonstreeris muu hulgas,

kuidas videokaamera ja selle taga sei-
sev meile nähtamatu kaameramees/
-naine kui kõrvalruumis toimuva tege-
vuse vahendajad löid seda reaalsust,
mida nad justkui süütult ainult edas-
tasid. Videomeediumi piiratud fooku-
sist ja hüplevast pildist tulenes ka eten-
duse infotulva pead ja südant pööritlev
külluse efekt, mida võib tajuda iga ini-
mene, kes püüab tänapäeva maailmast
(tehniliste meediumide abil või ilma)
aru saada. Reaalsus selle mõiste ja näh-
tuse puhtal kujul on vaatajale aga kätte-
saamatu, sest korraks vilksatavgi
„reaalsus“ tundub absurdelt seebi-
ooperlik ja ebatõeline.

Paljuski sama sõnumit ja samade
vahenditega esitas **Rabih Mroué** Liiba-
nonist lavastusega „**Otsides kadunud
töötajat**“ (*Looking for a missing employee*),
kus ta püüdis ajaleheartiklite põhjal
kokku panna tervikpildi ja leida tõe
ühe Liibanoni rahandusministeeriumi

ametniku kadumise kohta. Massimeediasse edastatav ja sinna pooljuhuslikult lekkiv info selle juhtumi kohta on muidugi killustatud ja vastuoluline: esialgne ametlik versioon koos riigi rahaga jalga lasknud teenistujast osutub uute faktide valguses hoopis kõrgema kaliibriga petturite mahhinatsiooniks, mille süüdlaseks lavastati see keskastme juht. Või kes see täpselt teab, kuidas kõik tegelikult oli, sest tõe ja näivuse piir on habras, nagu tõdes Mroué ise lavastuse lõpus. Ka selle teose puhul töötavad nn sisu ja vorm ühes suunas, sest etendus rullub lahti kolmel videoekraanil: ühel neist näeb Mroué rääkivat pead, teisel demonstreerib ta väljalõikeid ajalehtedest ning kolmandal püüab tema kaastööline esitatud fakte sorteerida ja analüüsida. Kuna vaatajaga suheldakse vaid video vahendusel, siis tekib siin hulk küsimusi: kas tegemist on üldse teatriga, ja kui on, siis kas asub esineja, Mroué, ning kui ta on saalis, siis miks mitte vaatajate ees. Kas soovib ta sellega rõhutada oma anonüümsust (kuuldavasti olevat Liibanonis selle lavastuse mängimine keelatud) või rõhutada oma kuuluvust tavaliste inimeste, publiku hulka, istudes koos teistega saali tagumises reas, või uurida meediumi ja info vastasmõjusid?

Teine maailmakuulus nimi „Baltoscandalil“ Polleschi kõrval oli **Mark Ravenhill** (Ugalas on mängitud tema näidendit „Shopping and fucking“ ning Von Krahli Teatris „Mõned teravad polaroidid“), kes sel korral astus üles näitlejana, esitades oma teksti „**Toode**“ (*Product*). Ravenhill mängis selles stsenaaristi/lavastajat, kes püüab meeletehnikult kuulsust koguvale noorele näitlejannale pähe määrada oma uut filmi, et tagada sellele kassaedu. Niisiis esimesel tasandil käib võrgutamise ostmise-müümise peale ja peaosatäitja saab stsenaariumi ümber jutustades demonstreerida kõiki oma kõnetehnika-

jutuvestmis-, teksti visualiseerimise ja kuulaja mõjutamise oskusi. Paljusid üllatas Ravenhilli näitlejatalent ning tema vastasmängija Marin Mägi nüansirikas kuulamisoskus. Keda ei rahuldanud ainult näitlejatehnika demonstratsioon, võis mõtiskleda planeeritava filmi ideoloogiat ja varjatuma tähenduse üle. See kujutab nimelt ühe naiivse londonlanna (kristliku ja ateistliku Euroopa ning Põhja-Ameerika esindaja) ja terroristliku islamirühmituse liikme Mohammedi (selle nime ümber on koondunud nii prohvetlikud kui terroristlikud konnotatsioonid) romantilist armulugu, mis saab alguse ühel lennureisil süütust huvist eksootilise reisikaaslase vastu. Sellele järgneb kirglik armuöö naise luksuslikus korteris ning see kirepuhang võiks kulmineeruda kahe enesetapurterroristi hävitusaktsiooniga Pariisi Disneylandis, kui mitte tütarlaps unenäos meie peategelannat korraks mõtlema ei paneks. Disneyland on selles mõistuloos muidugi suure sümbolväärtusega – see hiliskapitalistliku simulatsioonimaailma tipp-teos esindab siin nii kogu massikultuuri kui ka kõigi kooptate materiaalsed ja mentaalsed sfäärid (sealhulgas ka filme ning unenägusid), vastandudes otseselt Mohammedi esinudatavale reaalsusprintsipiibile. Ka teiselt poolt vaadates tulevad nähtavale selged opositsioonipaarid, sest islamiusulise, püha võitlust pidava terroristi hing läheb otsejoones taeva, samas kui mõõduka kristlase hing liigub sellise kaliibriga patu järel kohe põrgusse või ateistil sulandub ebamäärasesse olematusesse. Selle kurva tõsiasja teadvustamine lõhkab stsenaariumis armunute romantilise seebimulli, samas kui näitlejanna Amy selle mageda seebi (ooperi) ja libe-da stsenaaristi võrku langeb.

Usust, armastusest ja maiste asjade tühisusest rääkis ka eesti teatrisõbra vana tuttav, soome lavastaja **Kristian Smeds**, kes koos kolmeliikmelise mõt-



Houkka Bros „Baltoscandali“ avamisel.

tekaaslaste rühmaga (Juha Valkeapää, Tero Nauha ja Pietu Pietiäinen) kandis festivalil esmakordselt ette teose „**Lapsi, linde ja lillekesi**“ (*Lapsia, lintuja ja kukkasia*). Need, kes on näinud 2004. aastal „Baltoscandalil“ sama seltskonna mängitud, Houkka Bros'i sugestiivsel jutustamisel põhinevat lavastust „Rändaja“ (triloogia I osa) või eelmisel aastal Von Krahli Teatris esietendunud Smedsi „Jänese aastat“, tundsid ka „Lastes, lindudes ja lillekestes“ (triloogia II osa) ära mõned tuttavad jooned: vaatajate integreerimise esinejatega üheks kogukonnaks, jutustamise ja kehastamise registrite kombineerimise, nn uusnaivismi, kristliku allhoovuse jms. „Lapsed, linnud ja lillekesed“ võiks emotsionaalse lainepikkuse ja väljendusviisi poolest kanda žanrinimetust „gospelmuusikal“, sest lugu Assisi Franciscuse ärapöördumisest jõukast ja enesekeskest eluviisist lihtsa ning armastusele rajatud elu poole jutustatakse tinglike vahenditega ning

rõõmsalt ja siiralt lauldes, näos kirkastumine ja väljavalituse pitsere nagu jumalastel kunagi. Rakveres mängiti lavastust väikeses hubases ruumis nimega „Elutuba“, mis õigustas igati oma nime ja kuhu mahtus oma 30-40 inimest, nii et näitlejatel oli lihtsam luua ühtse kogukonna tunnet. Mulle ei mõjunud selles protsessis mitte niivõrd publikule jookide pakumine (elutoas simuleeriti 1960. aastate itaalia kohviku õhkkonda) ega vaba vestlus mõne vaatajaga, sest need võtted on muutunud juba mängulise teatri traditsiooniks, vaid Franciscust esitava Juha Valkeapää pilk, millega ta kõiki saalis viibijaid teraselt seiras. Juba „Rändajas“, aga nüüdki tundsin teatud ebamugavust ja erutust selle pilgu ees „seistes“, justkui koolitüdruk, kes on mingi patuga hakkama saanud. Kui frantsiskaanide vennaskond jutlustab tingimusteta armastusest prouade Vaesuse ja Alandlikkuse, loomade ja liigikaaslaste vastu, liigtarbimisest loobumisest, keskkonna-



„Set Up“. Kuna tantsisid kolm meest, siis kordus ja võimendus väljatõugatuse, ülelõigse inimese teema, mida ei saa küll taandada ainult võrdlusele „nagu viies ratas vankri all“, kuid osaliselt ka seda.

säästlikkusest ja paljust muust, siis kes meist ei tunneks ennast patusena.

*Sa vaene käi vittu
sa hoor kärva oma taudi
sa narkar sure oma nõela otsa
sa lakekrants upu oma okse sisse
aga meie mees teeb
pikki päevi
aga meie mees künnab
ühist põldu
luuserite poputamine
hakkab juba tüütama
teiste arvel elajad käpivad
meie ühist rahakotti
(4. pala „ÜLALPEETAVAD ehk vasak-
poolsed, te minge õige vittu“)*

Loomulikult tekkis siin temaatiline paralleel NO99 „Nafta“ ja Von Krahli „Võluflöödiga“, sest kõik kolm lavastust tundusid oma manitsemises pisut liiga plakatlilikud. Pole midagi teha, ka täiskasvanud inimesel võib tekkida lap-

selik tõrge, kui talle veel ka lõpetuseks sugereerivalt lauldakse: „Parantukaa!“ (sm k paraneege, tervenege), sest kogu lavastusest on kumanud läbi ühemõtteline meeleeparandusele kutsuv moraal. Võimalik, et teen siin Houkka Bros’ile liiga, kuid mitmesuguste religioosete ja kaubanduslike sektide agressiivsus oma ideoloogia levitamisel on kultiveerinud kaitsvat umbusku igasuguse kuulutuse vastu, isegi kui need propageerivad põhimõtteliselt vastuvõetavaid humanistlikke või panteistlikke väärtusi. See on üks vaatepunkt lavastusele. „Lapsi, linde ja lillekesi“ võib vaadata ka lapse silmadega: nautida lilli ja päikest dekoratsioonidena ning publikule jagatud kaisuloomi tantsukaaslastena; sõbralike esinejate soojust ja rütmikaid laule; andekaid ja vaimukaid lavalisi lahendusi jms. Kunstilises mõttes pole mul lavastusele ühtki pretensiooni – julge avaldus. See tekitas küll



„Katsed tema elus“. Cezaris Groupi iseenesest hästi mängitud lavastus oli programmiliselt tekstikeskne ja visuaalselt absoluutselt minimalistlik, sest eeldatakse, et tõeline etendus sünnib nagunii vaataja peas.

segaseid tundeid ja mõtteid, kuid kunsti ülilm eesmärk ongi ju vaatajaid ühel või teisel viisil mõjutada.

Segaseid tundeid ja tähendusi tekitab ka portugallase **Rui Horta** tantsulavastus „**Set Up**“ (ingl k – olukord, lõks, lavastus), mis sõna otseses mõttes püüdis vaatajad lõksu ja hakkas neid lollitama. Uksel said kõik endale rinda sildid tüüpiliste eesti nimedega. See nimepanemisrituaal mõjus oma konveerlikule mehaanilisusele ja juhuslikkusele vaatamata ometi tähenduslikult, justkui saaksid seeläbi tõesti uue, mis siis et mängulise identiteedi. Igaüks võib sel teemal muidugi üksi edasi mõtiskleda, kuid lavastuse maailmas polnud kellegi nimel siiski mingit tähtsust ega tähendust: nimesid ja inimesi sidus vaid juhus. Peagi sai siiski selgeks, et sel viisil pühitsetesid esinejad iga vaataja oma mängukaaslasteks, kuid selle mängu reegleid tuli õppida mängu käigus ning nagu

reaalses maailmaski, kuhu meid emaülasast välja heidetakse, ei läinud see mitte päris valutult.

Kõigepealt tuleb õppida kohanemist uute olukordadega ja siis interpreteerimiskunsti: kitsas, inimesi täis tuubitud ruumis *techo*-muusika saatel põlvi nõksutades ja varitsedes kardina alt paistevaid, niudeid üles-alla nõksutavaid jalapaare või siis vaadates otsa sellele osale inimestest, kes endale (iste)kohta leidnud polnud, ning hetk hiljem põrnitseda kardinat, mis sind ennast rõõmsalt naeru lagistavast seltskonnast välja lülitas, vaadata silma teisele inimesele ning vaadata pealt tema tegemisi kõigest sellest ometi midagi aru saamata, ainult intuiitiivselt oleviku ja tuleviku asjaolusid aimates.

„I'm looking at your face but I don't know who you are.“
(Fraas lavastusest „Set Up“)

Kuna tantsisid kolm meest (Nicola Carofiglio, Bruno Heynderickx, Anton Skrzypiciel), siis kordus ja võimendus väljatõugatus, üleliigse inimese teema, mida ei saa küll taandada ainult võrdlusele „nagu viies ratas vankri all“, kuid osaliselt ka seda. Kuna tantsijad olid mehed, siis tundusid nende liigutused ja vastavalt sellele ka suhted jõuliste, robustsete ja ükskõiksest automaatsetena. Higest leemendav etendaja mõjub oma kehalisuses vaataja meelele, kuid kehastab ka eksistentsiaalset metafoori lavastuses, mis kujutab inimsuhete kõrbe.

Samas laadis väljendas oma üksindust iraani päritolu norralane **Hooman Sharifi** tantsulises monolavastuses „**Me oleme lasknud selle reaalsuse silmist**“ (*We failed to hold this reality in mind*). Nägin seda kohe pärast „Set Up'i“ ning ühe lavastuse üldnimelikul taustal võimendus teises püstitatud isiklik või grupispetsiifiline, nimelt immigrantide eksistentsiaalne probleematika, mis minu meelest kuulub siiski üldnimelike valda; immigrantide vaevad: süsteemi paine, segadus, meeleheid, apaatia, siis lühikesed rahu ja kirgastuse hetked – need on abstraherivalt inimkonnale üldiselt omased. Hooman Sharifi on prullakas keskealine mees, kelle liikumist võiks nimetada amatöörlikuks abituks eneseväljenduseks, aga midagi selles lavastuses siiski oli, näiteks sugestiivne iraani muusika ja tantsija võimendatud hingeldamine, mis vaataja mõjutamisel esineja eest kolmveerand tööd ära tegi. Kontseptuaalsena võiks tõlgendada lavastuse lõpuosa, kus üsna apaatsed tugitoolides lõsuvad vaatajad prožektorivalguse kätte jäid, et Hooman Sharifi neid paremini uurida saaks. See stseen võis pretendeerida peegलिएفekte ja solidaarsustunde tekitamisele ning vaikiva lähikommunikatsiooni saavutamisele, aga mine tea. Kui midagi selles lavastuses

mõjus, siis muusika ning esineja kehalisus: pilk, ilme, hingeldamine, higi.

Paari sõnaga veel kahest publiku üsna ükskõikseks jätnud teosest. Leedulaste **Cezaris Group** jutustas Martin Crimp'i näidendil põhinevat fragmentaarset lugu „**Katsed tema elus**“ (*Attempts on her life*) kellestki Anne'ist, kelle kohta ühed räägivad, et ta on armastav ema, ja teised, et ta on terrorist. Terrorismiteema on muidugi praegu maailmas ning oli ka „Baltoscandalil“ väga populaarne, pidevalt vaatepunkte vahetav tekst tundus samuti huvitav, kuid Cezaris Groupi iseenesest hästi mängitud lavastus oli programmiliselt tekstikeskne ja visuaalselt absoluutselt minimalistlik (viis ühesugustes ülikondades näitlejat sõnu tulistamas), sest eeldatakse, et tõeline etendus sünnib nagunii vaataja peas, ning ingliskeelsete subtiitrite vahendusel oli neid tekstivõrgusid tõesti üsna piinav jälgida.

Sloveenlane **Emil Hrvatini** sotsiaalsele üldistusele pretendeerivas lavastuses „**Miss Mobiil**“ oli peaosas publik: Hrvatini helistas viiele saalis istuva inimese tuttavale ning puhus nendega juttu, samal ajal kui videokaamera vaatajaid endid seiras. Fookusesse sattuv projitseeriti aga suurele ekraanile. Nii siis võis vaadata tõtt iseenda ja teistega. Sel etendusel, kus mina viibisin, sattusid eetrisse kolm eestlast, lätlane ja leedulane, kes polnud just kõige vaimukamad või tuumakamad vestluskaaslased, nii et etendus kiskus kätte tühjaks lobaks ja igasugused sotsiaalsed üldistused naljanumbriteks.

Selles põhimõttelises postdramaatilise teatri reas eristus iraani teater – **Amir Reza Koohestani** lavastus „**Hiljutised kogemused**“ (*Recent experiences*). Kuus näitlejat jutustasid laua ümber istudes ühe perekonna sajandipikuse loo, alustades aastast 1900 ning liikudes aasta-aastalt edasi. Põlvkondade maagilise sideme ning esivanemate



Arhitektifotod

„Miss Mobiil“. Etendus kiskus kätte tühjaks lobaks ja igasugused sotsiaalsed üldistused naljanumbriteks.

mentaalse lähedaloleku teema on mõistetav ja hingelähedane eestlastele, nii et kommunikatsiooniprobleeme ei tekkinud. Eriline polnud festivalil aga mitte lavastuse eepilisus, vaid liikumine fiktsionaalsel tasandil (ajas) ning tegelesteks ümber kehastumine, samuti teatrilaad, mida võib kindlasti nimetada psühholoogiliseks ja tinglikumalt isegi realismiks. Vaatajad istusid neljal pool ümber näitlejate, nende otseses füüsilises läheduses, näitlejate eksootiline ilu pilku naelutamas, nautides minimalistlikku etendust, kus silmavaade ja intonatsioon on tähenduslikumadki kui jutustaja rahulikult pudenev sõna. Hingekosutav ja kaunis lavastus!

Festivalil võis näha ka eesti Olematu Teatri aktsioone, mõned neist põnevamad, mõned tühjemad, aga kirjutagu sellest keegi teine. Kardan, et see teater vajus tagasi olematusse: kellelegi kurja ei teinud, head vist ka palju mitte.

Niisiis ei püüdnud tänavuse „Balto-scandali“ lavastused rabada vaatajat mitte teatri uute maailmade, stiilide või väljendusvahenditega, vaid püüdsid luua ruume kokkusaamisteks ja suhtlemiseks. Kusjuures neil esinejail polnud alati vaja abiks kirjaniku kirjalikku teksti või kaitseks fiktsionaalset rolli ja kõikelubavat mängumaailma. Nad julgesid astuda lavale iseendana, vaatajaile silma vaadata ning rääkida või kujutada seda, mis neile sel tüürikesel ajahetkel igaviku palge ees tähtis tundus. Üha enam teatraliseerivas, simuleerivas, kopeerivas, multimedialiseerivas ja võõranduvas maailmas ongi teatrikunsti tugevaim relv ja ausaim meedium ehk inimese pilk, mis teise inimese pilku otsib. Iseküsimus, kas kõigil on julgust sellisesse suhtesse astuda.