



NO99

teater | www.no99.ee

NÄÄIT

Lesen Sie!

LEEJA

Ivika Sillar
Sergo Vares
Andres Noormets
Tambet Tuisk
Hendrik Toompere jr
Margus Prangel
Aare Pilv
Aarne Üksküla
Rasmus Kaljujärv
Hilja Varem
Mait Malmsten
Heiko Mäe
Jaan Tooming
Vladimir Ross
Aarne
A. Soob
Evald Aas

Andres Põldroos
Dan Põldroos
Lembit Eelmäe
Indrek Ojari
Peter Handke
Jaan Tooming
Jaak Prints
Andres Mähar
Kristjan Sarv
Mati Unt
Risto Kübar
Inga Salurand
Anu Lamp
Jan Kaus
Evald Hermaküla
Gert Raudsep
Taavi Eelmaa
Jan Uuspõld
Mirtel Pohla
Luule Epner

Ennevanasti kui lavakunstikooli teise korruse aknast vaadata Rüütelkonna hoone poole, siis oli näha ilusa kahara puu latv, mis just parajalt ulatus üle katuste. See puu kasvas naabrite hoovis. Ühel kevadpäeval on väljas kõva äike, vihma valab ja mina seisan akna all.

Äkki tekib mingi kohutav pinge, mingi seletamatu ärevuse ja õuduse seisund, ma ei saa midagi aru, mul tekib selle puuga mingi müstiline side, veel sekund ja käib kohutav raksatus. Pikne lõi. Tähendab, see oli olnud puu surmakarjatus, aimdus, teadmine või peaaegu et appikarje minu poole, kes ma just sel hetkel temaga seotud olin. Alguses saeti maha pool puud. Ma käisin vaatamas, et ehk ükski oksake annab rohelise lehe. Ei andnud. Siis jäeti järele ainult känd. Lõpuks ka see likvideeriti. Samas kõrval oli lillepeenar, seal kasvasid roosid, krookused ja üks tumedate lehtedega põõsas. Keegi oli pannud mulda ka kartuli ja mõned kenad saialilled. See oli väga sõbralik lillepeenar. Ühel päeval kisti kõik üles ja visati minema. Praegu on seal ainult kivid ja autod. Ei ühtegi rohelist liblet.

Kui NO99 sügisrepertuaari sigines teatritükk Vietnami sõjast, siis otsustasin endamisi, et mina seda vaatama ei lähe. Milleks mulle Vietnami sõda? Ei ole võimalik ja ega ei peagi kõike vaatama. Hiljem hakkas siiski hing kripeldama ja läksin. Filmistsenaariumi järgi tehtud lavastus. Pealegi Oscari saanud filmi. Ega seda tihti ette ei tule. Teatrisse minnes olin täiesti puhas leht, filmi näinud ei ole, võrrelda pole millegagi. Väga pealiskaudselt uurisin filmi režissööri kohta mingitki informatsiooni, võib-olla ülekohtuselt, aga tundus, et tegemist ongi üheainsa filmi mehega, kõik eelnev ja hilisem tema elutöös on segane ja õnnestumiste jadana välja ei paistnud. Antud juhul pole sel tähtsust, loomingulise inimese rajad on käänulised igal pool ja ajal.

Selle NO99 lavastuse esimene pool on supermaskuliinne möll. Vaba voolamine. Stseenide tihke ülesehitus ja teineteisesse põimumine mõjub filmilikult, videovõtted - vastupidi - mõjuvad teatraalselt. Selline paradoks, aga miinuseks ei saa seda kuidagi pidada. Stsenaarium on raam, sinna tuleb pilt sisse kloppida. On olemas suhteliselt olustikuline tekst, mis annab põhjuse, ideed ja idelooogia kuuluvad järgimisele või kummutamisele. NO99 teatrimaja lavakarp on ahne ja kiuslik. Talle ei näi meeldivat alati tekst, mida laval räägitakse ja ta hõljutab mure-tult selle teksti kuskile ülespoole, lae alla, igatahes mitte publiku suunas. Ka neil kahel etendusel, mida nägin, olid tekstikaod. Sellises olukorras olen muutunud alati väga tigidaks. Imelikul kombel ei häirinud see mind seekord põrmugi, sest sündmuste hullumeelne kappamine anti põhiliselt edasi teiste vahenditega. Täpset teksti asendas täpne intonatsioon, täpsed reaktsioonid, olulise ja ebaolulise eraldasid teineteisest žest, kehakeel ja rütmivaheldus. Käib meeletu sebimine, kes on kes ja mis on mis, ega väga selgeks ei saa. See kõik tuleb hiljem. Laval on näitlejate kollektiivne seisund, kollektiivne looming, mis on adekvaatne tege-laste, see tähendab väikelinna noorukitekamba hingeseisundile, kes püüavad oma argielu raskeid päevi üle värvida, muuta veidi rõõmsamaks, veidi lõbu-

samaks, ehk ka tuumakamaks. Natuke rohkem sõbrad, natuke vähem sõbrad, igal juhul kas ühe tänava poiste kamp, või ühe tsehhi noortöölise kamp. Proletariaat, internatsionaalne tööloom ja kahuriliha. Mängustiil on rohmakas, kiirustav, mängitakse avatult, lahtiselt, sest valitud variant võltsi ei kannata. Sellise mänguvabaduse ja avatuse kaudu tekib laval usutav tõeluse illusioon, argise elu ehedus ja tähendusrikkus. Päike tõuseb ja sina tõused, päike läheb looja ja sina heidad magama ja järgmisel hommikul algab kõik uuesti. Tempo laval on kõikuv ja hüplev, näitlejate mängu intensiivsus rõhutab sellist eluhetkede täituvustaju, mis on võimalik ainult kahekümnendates eluaastates.

Kunstnikupoolne lahendus on hullumeelne ja riskialdis. Kui raske on näitlejatel kahlata tohtus puutükikeste kuhilas, seda nad muidugi välja ei näita. Jääb mulje, et käkitegu. Saalis hakkas minu ees noor naine väga kõhima. Tolm? Kas on? Kui palju? Vastust ei tea.

Aga see lahendus mõjub praegu kui üks täpselt sihitud rusikahoop, tundub ainuvõimalik, originaalne ja mingeid vastulauseid ei tekita. Poodiumi kasutamine mõjub isegi paremini kui "Naftas!", ta on nagu loomulikumalt kogu tegevusega seotud, sinna saab ise varjuda, asju peita, ta eraldab ja samaaegselt ühendab lava ja saali ning annab pidevalt võimaluse niiöelda lükata näitleja suurde plaani. Lavastuse teises pooles, pärast naasmist Vietnamist, on kogu see noortekamp fenomenaaalselt katkine. Ka need, kes sõjas ei käinud. Midagi on ära uhtud, rebenenud, igaveseks ära kadunud. Nad näevad välja palju vanemad ja kulunud, kui tegelikult olla võiksid. Puhtast inertsist ja sõpruskondlikule püüdlikkusele toetudes teeseldakse ikka veel nooruslikku uljust, aga sellel teesklusel puudub värv, lõhn ja toon on nukker-kurblik. "Me ju võitsime sõja?" küsib üks neist. Rahvuse osaks jääb alaväärsuskompleks. Mingis reklaamitekstis anti mõista, et lavastuses on sõda vähe, on rohkem kõike seda, mis toimub pärast ja enne. Ma vaidleksin vastu. Sõda, tema ise, on lavastuses sees. Selle inimliku seisundi mõistmine ja selle seisundi edastamine saali, kus sõda on muutunud elunormiks, ainsaks võimaluseks eksisteerida, see on lavastuses vägagi sees. See hetk, see lapike maad, siin ja praegu, on minu oma, see on minu katelok, see on minu suits, mida ma ei tõmba, vaid tirin, selg kookus, iga üksikut tõmmet meeleheitlikult nautides (haavatud sõdur haiglas - Kristjan Sarv). Viis lootusetut silmapaari, viis paari kõrvu rippumas telefoni küljes, eluga sidumas ainult see ükskõikne tradijupp. Kas ma saan nad praegu kätte, kas ma jõuan kodusteni?

Kui teatrimaja katus ära lõhkuda ja keset etendust tuleks lava kohal nähtavale tõeline helikopter, siis tunduks see võltsim kui praegune lahendus. Aeglaselt ja ettevaatlikult laskub ülevalt stange koos põlevate prožektoritega, mootorimürin kasvab, helikopter jõnksutab aeglaselt oma saba, nina ripub allapoole, Nick seob end päästevöö külge ja aeglase jõnksudega tõstetakse ta üles. Illusioon on absoluutne. Selle loovad näitlejate usk, kunstniku teravmeelne mõte pluss nii mõnedki teispool lava, kes töötavad ühise asja nimel.

Helirežii suutis enesest mulje jätta. Ta ei suru end peale, ta on vaieldamatu tasakaalustatud koostisosa. Alles hiljuti nägin etendust, kus kõvasti paugutati, püüdes muljet jätta, et tegemist on päris kõva lahinguga. Suitsu oli ka päris palju. Tulemus - naeruväärne papine sebumine, mida pole võimalik tõsiselt võtta.

Teises osas on ka esemed kaotanud oma funktsiooni ja väarikuse. Telefon kukub, riputad mantli nagisse, kukub... Ainus tõene heli on poekese uksekell, see heliseb sama tehistrõmsalt, teretavalt ja kutsuvalt kui enne sõda. Ja just selle tõttu on kuidagi eriti kibe ja valus...

Kogu teatri näitetrupp teeb kaasa. Kümme neid on ja kõik on laval. Enamikul on mitu rolli, ühte ja sama rolli dubleerivad seekord kaks näitlejat - Rasmus Kaljujärvi ja Jaak Prints, Stoshe on seega kaks. Rasmus Kaljujärve jaoks on see roll nõ mööda nahka nagu silitus, kõik tema parimad näitlejaomadused sobivad siia. Eelkõige momentaalne käivitusvõime, hasart, temperament, vahenditus, nakatav energia ja selline rõõmsameelne harakalik poisikeselikkus. Ja isegi tema kui näitleja mitte just kõige vajalikum omadus (milles teda hingepõhjas vahel olen süüdistanud), et ta käivitus 1,5 sekundit enne, kui tegelik põhjus on enesest märku andnud - isegi kui see omadus oleks enesest seekord märku andnud, isegi siis poleks midagi hullu olnud, sest selle rolli juurde oleks see omadus sobinud. Kaljujärve Stosh on lihtsakoelisem ja heasüdamlikum kui Jaak Prints Stosh. Jaak Prints Stosh on midagi saladuslikku, ta ei tundu alati päris siiras, tal tunduvad olevat mingid kaugemad eesmärgid ja soovid, mida ta ei avalda. Rasmuse Stosh on kergemini lahterdatav, inimene on nagu peo peal, Prints Stosh mitte, temas on mingi mõistatuslik vimm ja tigidus, mis lahvatades jääb vinduma. Ilmselt on ta küünilisem kui Kaljujärve kangeline, kes plahvatab kergelt ja unustab halva sama kergelt. Ainus, mida võiks Jaak Printsile ette heita, olid mõningased iseenesest väga osavad trikid, mis ei kasvanud aga päris täpselt välja rolliloogikast ja kuulusid rohkem publikule määratud soolonombrite valdkonda.

Kõige muhedam ja heasüdamlikum kambamees on Andres Mähari John. Tal ei ole palju teksti, ta kerkib esile ja siis kaob vaikselt, täidab oma pausikohad asise tegevusega ning vajalikul hetkel tõuseb uuesti esiplaanile. Võiks öelda, et Mähari mäng on musikaalne, sujuv, targalt pedaale tallav. Inimliku koosluse mõttes on sellesse vennaskonda väga vaja sellist lihtsameelset sooja nooti, mis ei löhu, vaid ühendab. Jüri Krjukov kord kaebles, et kui tema eeslaval loeb monoloogi ja tagalaval keegi sõpradest-näitlejatest, olles kindel, et keegi seda ei märka, laseb end lõdvaks ja toetub hetkeks väsinult dekoratsioonile, et puhata, siis tema eeslaval tajub seda seljaga ja tal on halb mängida. Üks osatäitja on paraku ükskõikne ja väljub lavaatmosfäärist, publik ei pruugi märgata, aga ta tajub. Sellist olukorda NO99 lavastuses ei saa tekkida, kõik on kõigiga seotud, näitlejad saavad mängida ainult üksteist usaldades, teineteisele toetudes ja üksteiselt vastastikku loomeimpulsse haarates. NO99 näitlejad on haaramisvalmid ja valmisolek on kõik.

Naisnäitlejaid on trupis kaks. Stsenariumis on olemas ka Steveni ema roll, aga see on välja kärbitud. Trupis pole sobivat näitlejannat, pealegi tundus ema olevat tige, väiklase ja egotsentrilise iseloomuga inimene, laushea, et välja kärbiti. Inga Salurannal on mitu rolli - hooldusõde, prostituut, Stosh'i tüdruk, Steve'i pruut. Inga Saluranna näitlejaloomuses prevaleerib positiivne naiselik energia, mis lisab osatäitjatele soojust ja sära. Ta on vilkalt kohanenud NO99 nõudmistega ja kuigi tema osalus selles lavastuses oli tekstimahukuselt tagasihoidlik, andis ta oma rollikildudega tubli panuse lavastustervikusse. Tema tugevad kül-

jed on peen vormitaju ja hea maitse. Neid omadusi läheb alati vaja. Mirtel Pohla Linda rollis suudab vältida haletsemist, sentimentaalsust ja kannatamist, milleks oleks põhjusi küllaga. Seda on välditud, tema mäng on karge ja puhas.

Sergo Varese Nick. Kas lavakunstikoolis nii õppivatel kui ka lõpetanutel on oma klišeed ja stambid? Loomulikult on. Üks neist on (tingliku nimetusega muidugi) "mõttetihe tähendusrikkus". Mõni õpib selle üsna ruttu ära ja võib sellega mõnda aega rahulikult elada ja vaataja ära petta. Kaua ei peta. Väita, et mina ise pole selle äratundmisega kunagi alt läinud, oleks vale. Need miinused, mis ma (kõige hea kõrval) olen Sergo Varesele ette heitnud, on: vahel võib ta "panna soolot", venitada stseeni välja, seega ei lähtu mitte tervikust, vaid tegeleb eneseeksponeerimisega. Iga näitleja jaoks on ääretult vajalik, et nõ piirsituatsioonides suudaks ta kõik oma vaimsed jõud ja varud koondada, suunata ühele teravikule, ühele odaotsale, ja siis see oda sihtmärgi suunas lennutada. Selles suhtes on too mitmetähenduslikkuse stamp hukutav - kui on liiga palju tähendusi, siis ei pääse neist ükski maksvusele. Kas selle taga on vaimne lõtvus või psühhofüüsilised eeldused? Ei oska arvata. Minu suhe Sergo Varese osatäitmisel "Hirvekütis" on kuidagi eriline. Vähemalt minu jaoks enneolematu - kahel erineval etendusel kaks erinevat lahendust. Stsenariumi järgi peab Nick olema haavatud, kui ta helikopteriga üles vinnatakse. Kas ma ei pannud tähele või polnud tema olukord küllaldase selgusega välja mängitud. See haavatud olek õigustaks ka varianti, miks Mike annab just Nickile eluvõimaluse ja mitte Stevenile. Stsenariumi järgi Steven päästetakse hoopis puurist, ta ei välju elavana hauast, nagu see oli teatris ja mis, piinlik öelda, oli palju efeksem ning võimalik ainult antud stsenograafilise lahenduse juures. Steven kukub kividele ja tõenäoliselt just selle õnnetuse tõttu amputeeritakse ta jalad. Sellest algabki ju Nicki süükompleks.

Vietnami haigla. Esimene variant. Nick on kaotanud mälu. Ta lihtsalt ei saa paljudest asjadest aru. Ta on süüdimatu sõjaohver. Ta saadetakse koju kui haige inimene. Normaalse ja mittenormaalse vahe on hetketi õhkõrn. Sergo Varese mängis olemuslikult süüdimatut inimest. Sama stseeni teine variant: Sergo Varese Nick teeskleb. Tal ei ole mälukaotust. Ta teeskleb teadlikult arsti ees, et pääseda haiglast, et pääseda nendest kohutavatest sõjaõudustest, lõplikust sandistumisest või surmast. Edasine tee. Prostituudid. Vabatahtlik, surmapõlglik tohutute rahade teenimine vene ruletiga jäledas kihlveo- või mängupõrgus, ei teagi, kuidas seda õigemini nimetada. Vabatahtlik mittenaasmine koju. Miks ta seda teeb? Kui ta esimest korda sellesse asutusse sisse astub, nägin ainult näitleja selga, sinna pole mitte midagi parata, ma ei oska selle hetke kohta midagi vähegi arukat öelda, kuivõrd kindlameelne või abitu see otsus võis üldse olla. Stsenariumis viibib samas ruumis ka Mike, teatris on see arusaadavatel põhjustel ära jäetud. Jumal küll, kui ka Mike, siis peab see tõmme olema möödapääsmatu, ligikleepuv nagu haigus. Mis saab edasi? Kuidas näitleja oma rolli edasi juhib? Ta teeb seda loogiliselt, mitte eksides erinevate variantide võimalikele komistuskividele. Mis toimub viis minutit enne surma? Esimene variant: näeb Mike'i, alguses üldse ei taipa, kes tema ees seisab, mingi unesegane, hägune hingeline seisund. Ta ärkab alles sõna juures "puud", tekivad mingid assotsiatsioonid, ta saab lõpuks aru, kes tema ees istub, et see on Mike, sõber, kes on talle järele

tulnud. Teine variant (ülimalt loogiline ja põhjendatud): ta saab silmapilkselt aru, mis on mis ja kes on kes. Aga meie ees on seekord kalestunud, elusalt surnud inimene, inimloom, kes ise sellest väga hästi aru saab. Lõplik surm on peaaegu et enesetapp, vähemalt soovitud surm. Kas need justnagu ebatäpsed mänguvariandid (oma sisemise loogikaga ju!) olid näitleja enesekatsetused, lavastajapoolne juhendamine või segapuder minu peas? Igal juhul andis Sergo Vares mulle mõtteainet ja puremist nii mõnekski ajaks ja ma olen talle selle eest tänulik. Ja küllap kõik see kokku on Andrei Hvostovi poolt kavalehel ära toodud PTSD (*Posttraumatic Stress Disorder*) sümptom nr. 1 - süü (miks mina elan, kui minu seltsimehed on hukkunud?) ja sellest tulenevalt iseenda karistamine. Kellele ta saadab raha? Jalutule Stevenile.

Kristjan Sarv on nii pikk, et kui ta ka ennast varjata püüaks või püütaks teda varjata, siis paistab ta ikka välja. Nii ka siin. Tal ei ole palju teksti, aga ta on näitlejana kogu aeg kohal ja selles tublis kambakeses nimetuse all "Oi kui toredad kutid me oleme!" on tal oma asendamatu roll mängida. Ta töötab kui kirjavahemärk, kui pidevalt korduv refrään oma muhedate rõvetsevate soolodega. Lisab sellise koduse, tsipa ajuvaba, aga omamoodi südamliku ja heatahtliku noodi ühisesse melusse. Õudne stseen on tal bordellis, kus ülejäänud klientidel on veel mingigi reaalsustaju jäägid säilinud. Kristjan Sarve mängitud tegelasele ei ole midagi jäänud, ei selles kohas ega siin ilmas, ta vajab ainult kadu, iseendale, kogu maailmale. Vaimse tõmbistumise absoluut.

Ega ei saa nüüd küll niimoodi, et trupis on kõik näitlejad ühevanused. See viga on parandatud Gert Raudsepa lisandumisega NO99 näitlejate koosseisu ja tema naasmisega oma kodulinna Tallinnasse. "Hirvekütis" on tal rolle palju: joomahull isa (eriti hea oli stseen, kus ta hakkas iseennast lavalt minema lohistama), sõdur, kes on rohkem purjus sõjast kui viskist, sünge vietnamlane, õigeusklike preester, jesuiitlik prantslane Julien jne. Huvitavana tundus ka arst sõjaväehaiglast. Stsenariumi järgi paistis, et arstil tekib mingi side patsiendiga, Nickiga, et ta tahab Nicki aidata. Stsenariumis on tekst: "Me peame ta siit välja saama". (Võimalik alltekst: siin ta hukkub, tema jaoks on parem, kui ta koju viiakse). Gert Raudsepa arstil inimlikud jooned puudusid, ta oli ületöötanud, üliväsinud, oma arstikohust korrektselt, professionaalselt täitev inimene, kes ka ise võib poole tunni pärast kokku kukkuda. Tema tekst kõlas: "Me peame ta siit välja saatma!" Üks "t" täht on juures, aga kogu stseenile annab see teise suunitluse. Mitte halvema, aga teistsuguse. Aga võib-olla see teistsugusus olenes minu kõrvakuulmisest või näiteks saali kehvapoolsest akustikast.

Mike (Tambet Tuisk), tegelik nimi arvatavasti Mihhail Vronski, on grupi liider. Tegelaeste vene päritolu selles lavastuses ei määra suurt midagi, see fakt lavastaja huviorbiiti ei kuulu. Tambet Tuisu Mike on ilmselgete juhiomadustega, intelligentne, raudkülma närvikavaga. Mees kes on võimeline vastu võtma otsuseid ja nende eest ka vastutama. Tema puhul on arusaadav, miks ta sõtta läheb, väikese provintsilinna vabrikutöölisena on tal liiga vähe väljavaateid arenguks, ta vajab väljakutseid ja neid peaks küllaga andma sõda Vietnamis, millest tal esialgu veel igasugune ettekujutus puudub. Tõenäoliselt peaks ta istuma kõrgkooli auditoriumis ja murdma oma ajusid mingite kõrgtehnoloogiliste probleemide kallal. Aga

seada pole saatus talle andnud. See Mike on kogu lavastuse mootor. Võib tunduda, et siin on mingi vastuolu, sest küllaltki suure osa oma rollist mängib Tuisk tikksirgenä, liikumatu näo ja teraskülmade silmadega. Asi selles, et Tambet Tuisul on näitlejaomadus, mis antud vähestele. Selgitava näitena jutustaksin ühest inglise mustanahalise neegerjooksjast. Tema nimi oli Linford Christie. Distsants 100. Ta oli ülivitaalne, pidas kaua vastu ja võttis võistlustest osa ka siis, kui temaealised olid juba ammu alla andnud. Võistlus. Start. Christie kukub. Ta jäi jooksurajale lamama, kõhuli, lõug maa küljes kinni. Ja siis ta tõstab lõua ja vaatab oma rada. On tajutav, et ta ei vaata kaaslaste selgaid, ta vaatab oma rada, seda tühja ruumi, kus ta oleks pidanud olema. Ta mõõtis rada pika pilguga ja sellest jäi mulje, et ta jookseb. Ta oli niivõrd tahtejõuliselt kontsentreeritud liikumisele, jooksule, edasiminekuks, et tekkis illusioon, et see maaslamav inimene jookseb.

Tahaksin väita, et Tambet Tuisu staatilisuses on tihtipeale sama kvaliteediga kontsentratsioon ja kirkas pingeväli, oma vaimuenergiaga tõmbab ta kaasa kõik partnerid ja on võimeline dikteerima kogu stseeni tonaalsuse. Ja kuigi see Mike tundub vahel ülbe, on temas terve mõistuse hää, tahtejõulised omadused ja sõbra eest kas või surmaminemise valmidus suurem kui ta kaaslastel. Tapmisest ei saa tema jaoks vaimse või majandusliku rahulolu allikat. Sõjast naasnuna läheb jahile ning laseb sihtmärgist mööda, õhku, meelega. Ja küsib ilusa looma käest "Oled rahul?". Ja see ilus terve loom, peaaegu et poseerides videolindil, on väga rahul.

Risto Kübara Steven otsib esimeses osas puutepunkti maaga, et püsti seista. Tema vedada on nõ nooruse teema, nooruki eneseotsimise ja mitteleidmise röömud ja valud. Ta on pidevas erutus seisundis, kobrutab seest ja väljast, tahab nagu hüpada üle oma varju, üle oma piiride, olla suurem ja mõjuvam, kui tegelikult on. Ta on pidevalt hüppevalmis, meeleheitlik, kahtlev, haavatav ja ometi nii võluv oma poisikeselikus elamisetuhinas. Selles pidevas kobrutamises on näitlejal raske mitte kasutada hüsteerilisi noote, tekst ju lausa lükkab selles suunas. Risto Kübar väldib seda. Ta ei ole hüsteeriline, ta mängib noort meest, kes on võimeline nutma. Risto Kübara Steven ei nuta laval, aga on aimatav, et ta on selleks võimeline. Risto Kübar demonstreeris oma raskes rollis oskust võtta see kõige kõrgem traagiline noot, võtta see noot näilise pingutuseta ja paisata siis emotsioon üles, kõrgele, lae alla, kus tal on palju vaba ruumi lennata ja meile meelde jääda. Kõige mehelikum oli Risto Kübara Steven siis, kui tal ei olnud enam jalgu. Kõigist põrgutuledest läbikäinuna oli noorukist saanud täiskasvanud mees, tasakaalustunud, paratamatusega leppinud ja ometi eluvõimeline. Mõtlen viimast stseeni, kus näitlejal teksti ei olnud. Tulemus seda hinnatavam.

Mis maailmast iial ei kao? Tarakanid. Vaesed ja õnnetud. Sõjad. Türrannid ja türranniaihalejad. Kuuskümmend aastat peale maailmasõja lõppu on uuesti käibel noortejõugud (mitte ainult Saksamaal ja Venemaal, isegi Rootsis), kellel rusikad sügelevad. Isaste mõõt on täis. Tahaks kaifida. Tahaks lüüa. Ega ise hästi ka ei tea, mis suunas just. Kui lühike on inimlooma mälu. Kas tõesti jälle üks põlvkond või riik vajab sõdimist enesekehtestamise ja psühhoteraapia eesmärgil? Milleks see Euroopa Liit loodi? Kas see on meeletst läinud? Selleks, et ei sünniks uut

sõda. Et riikide vahel tekiks vastastikune majanduslik sõltuvus, et sõda poleks mitte ihaldatav ja kasulik, vaid oleks hukutav ja kahjulik. Vastastikusest kisklemisest hullunud, väsinud ja nüristunud Euroopa vajas tookord rahu. Ta vajab seda ka praegu. Kas see on võimalik? Maailm on praegu kurjem kui kümme aastat tagasi. Kas on võimalik mittesõpradega kokku leppida? Teha arukaid, kaugelulatuvalate tagajärgedega otsuseid? Sõda jääb inimesesse sisse. Ta ei välju sealt iial. Ma töötasin televisioonis koos paljude Eesti Laskurkorpuse meestega. Vana raadiomaja puhvet. Istub mu kolleeg laua taga ja joob viina. Mul on teda hädasti vaja. Istun maha, seletan. Ta tõstab pidevalt klaasi. Ma tõesti ei öelnud midagi, aga võib-olla pilk oli etteheitev. Ta ühmas: "Mu sõbrad said surma". Sain aru, et ta mõtleb lahingut Velikije Luki all, oli seda kunagi maininud. Ega need mehed oma suud eriti ei paotanud. Mu kolleeg leinas, ta mälestas mingit kindlat kuupäeva, millest mina midagi ei teadnud. Ma sain aru ja jätsin ta üksinda. Ei tea. Ehk tulevikusõdades võitlevad vastastikku robotid. Kui siis veel midagi ikka alles on. "Hirveküti" esimesel etendusel istus minu ees trobikond hallide peadega mehi. Nad olid tulnud koos oma naistega. Peale etendust tõusis publik saalis püsti. Nende meeste pead olid ikka väga-väga hallid. Võib-olla olid nad sõjamehed, võib-olla mitte. Teisel etendusel olid saalis ülekaalus noored mehed. Minu meelest oli neid kordi rohkem, kui meie harjumuspärasest publikupildis näha võib.

Kui ütlen, et "Hirvekütt" on oluline lavastus, mingil määral hoiatav lavastus, siis seda on vähe öeldud. Ta on mälu avardav. Mälu taastootev. Kõigist NO99 lavastustest (kõiki pole näinud) on ta mulle kõige lähedasem. Sest see lavastus on sündinud elu nimel. Pühendatud kõigele elavale. Elu on püha, teda ei tohi puutada. Ta on ülim, mis meile antud on.

Stsenaariumi järgi film lõpeb baaris. NO99 teatri laval on haud. Matused. Noored mehed matavad oma sõpra, kes sõjast tagasi ei jõudnud. Ühel matuselisel pole jalgu. Stsenaariumi järgi laulavad nad üht hoopis teistsugust laulu, helikujunda- ja Toomas Lunge on aga valinud laulu "God Bless America, Land that I love". Ja seal nad tropis seisavad ja vaikselt laulavad. Publikust keegi vist ei tea, aga mina mäletan, et nad on seal Mihhail ja vististi ka Aleksandr ja Stepan. Nikanor maa all. Nad laulavad tasa ja laul kõlab kokku ja ei kõla ka. Lein. Midagi on siin ebaloomulikku. Püüdlik alandlikkus. Orjameelsus. Kohustuslik armastus. Ja ka midagi mõistetavat ja lugupidamisväärivat oma stoilisuses. Elu ja elamise paratamatus. Mitmetasandilisus. Ei midagi otse. Püüa mõista. Ise ja üksinda.

NO99st käin ma iga päev mööda. Kord näen, et teise korruse aknast ulatub välja pikk läbipaistev toru, kus tugeva surve all lendlevad üles-alla puutükikesed. Suur kuhi on neid juba õuel. Ma saan kohe aru, et need kõik on minu tuttavad "Hirveküti" lavastusest. Ülevalt vaatab minu peale kõrvaklappidega tööline. Vaatab kahtlustavalt. Kui ta ära on läinud, pistan käe hunnikusse. See on pehme ja soe. Puu on niisugune materjal, et on ka surnult soe. Ma pistan ühe tükikese taskusse.























I

kui grt *esimesest majast* välja tuli, et kui ta üldse välja tuli, nähtavale tuli, siis oli tal väga suur pea ja peenikesed jalad. õieti muud nagu polnudki peale pea ja jalgade. niisugune väga suur pea ja peenikesed jalad seal all, jalad nagu kohe pea all. jalgadega pea või umbes nii, umbes nii.

mis seal majas oli, kust ta tuli, kust ta välja tuli, mis seal tehti, ei tea. ei tea, kas midagi oleks teisiti, kui teaks, kas oskaks kuidagi teistmoodi kirjeldada või jutustada. kuuldusi on muidugi igasuguseid, rääkijaid samuti, aga ei oska sellega midagi teha, peale hakata. ei tea, et mida tõeks arvata, mida valeks arvata. maja on tähendab et suhteline. esimene maja ma mõtlen, see esimene, millest siin esimesena juttu on. teistega võib olla hoopis teistmoodi ja see selgub. esimene on suhteline.

suhtelist on muudki, sest vaadata ühte, kui tegelikult on ümberringi palju, ikka väga palju, on kontsentratsiooni nõudev ja kontsentratsioon on kurnav. üks nii, et kui silmitseda üht termiiti kihava pesa lävel, siis pead olema väga paigal ja keskendunud, et suuta midagigi näha. võib olla, et pole sel silmitsemisel mõtetki, sest nagunii on kõik *termiidid* esimesel pilgul ühesugused ja lähevad nagunii segamini. päris pikalt lähevad.

II

muidugi käisid termiidid *meil söömas*. hiljem, siis kui kodunesid, käisid joomas ka. mõni jäigi elama, tegi omale nurka pesa.

grt pesa ei teinud. kui ta siis üldse olemas oli, siis oli ta taustal. kõik teised olid suuremad ja kärarikkamad. isegi need, keda kohal ei olnud. grdil oli ainult suur pea, teistel oli kõik suur. häälest alates ja isuga lõpetades. ju oli neid niimoodi kasvatatud.

grt ehitas oma pesa uurides, valides, kaua, hoopis muul ajal ja mujale. kuidagi rohkem kuklase moodi, või üraski või öökulli või naf-nafi moodi.

III

grdil varastati arvut ära. politsei ütles muidugi, et lootusetu. ütles, et paratamatu nagu kati ja karu laulus, kus katil keset mängukära karu läheb lihtsalt ära, et ei tasu aru kaotada ja tuleb uskuda ja loota, et jõuluvana või keegi toob uue, sest et kui arvut juba mõnda aega olemas oli, siis oligi ta juba vana ning ehk on hoopis põhjust õnnelik olla, et raisast lahti sai.

grt mõtles täiesti vastupidi: asi ei pea uus olema, et ta hea oleks, asi võib sisaldada informatsiooni, mis on hindamatu, asju ei loobita niisama heast peast kes-teabkuhu, sest asju üldse ei loobita (sõnu ei loobita, toiduga ei mängita, plekk on inetu).

siinkohal tundub täiesti ülearune rääkida, et grt korraldas ise korraliku juurdluse, ip aadressi või endiste kasutajanimede või millegi sarnase jälituse võrgus. leidis-ki jälje, analüüsis andmeid, siis määras trepikoja täpsusega, korruse täpsusega arvuti kõvaketta asupaiga ühes tallinna elamurajoonis, aga politsei jäi juba eel-pool mainitud kati-karu versioonile truuks ega sekkunud. või oli see nii, et politsei oli parajasti palgata puhkusel ja automaatvastajaga ei saadud jutule – ei mäleta enam neid ebaolulisi detaile.

IV

putru peab hommikul keedetama – kasvõi nui neljaks. olukord, asukoht, kehaline seisund ei loe. see ei ole rituaal, see on füüsiline vajadus. puder hoiab maailmad proportsioonis, pea ja jalad proportsioonis.

V

kui grt lae alt *pimedusest* kõiega *alla laskus*, endal kiilaspea ja punane habe ees, jäid kõik lapsed hiirvaikseks. kõik said kohe aru, et selles ümmarguste silmadega suures peas on mingi saladus, mida jonnijatele ja tihkujatele ei räägita, aga ilma milleta koju minna on mõttetu. umbes nii, et lähed koju ja saad aru, et lapsepõlv on ebaõnnestunud. seda ei taha ju keegi, vanemadki mitte.

kõik istusid ja kuulasid pingsalt, kuidas sõnadest laused said. päris pikad ja kee-rulised laused. lausetest tuli välja mõte. lihtne, kõigile arusaadav mõte. selline helge ja rõõmus mõte. niisugune, et nagu oleks päris päkapikk une ja ärkvelole-ku vahel aknalaual jalgu kõlgutanud ning kogu maailma asjad kahe minutiga ära rääkinud. kõik said aru ning see arusaamine muutus nagu nende minade niisu-guseks osaks, mida pärast sõnadesse enam tagasi ei pane. niisuguseks osaks, mis inimesi ja muinasjutte moodustab ning ilma milleta saab sinust lasnamäe pommipanija.

nutma hakkasid mõned pärast. siis kui lava juba valgeks läks ja seal möllama ning laulma hakati.

VI

grt oli *jakobi*. ta oli esimest korda vennaga koju kahekesi jäänud. esimest korda üle pika aja. nende suhtlemissoov, üksteisest teadatahtmine oli nii suur, et ei osanudki midagi öelda. põrnitsesid siis niisama. üks kraamis lugemise välja, tei-ne parandas ust. grt parandas ust. proovis, et kas see ikka hästi käib. mitu korda proovis, mitu minutit proovis... ikka kinni ja lahti, kinni ja lahti, kinni ja lahti jne.

publik naeris ja vakatas. sõnu ei olnud, aga dialoog toimus. vennad olid sõnadeta kõnelemas üksindusest, kurbusest, kaotamishirmust, lootusest, kohmetusest, sõnatusest jne. mitmeminutiline ukseparandamise paus, lõpuni välja peetud, viimase võimaluseni välja peetud, viimase grammini välja mängitud. päris teater, ilma sõnadeta, ainult asjast.

siis kiire lahkumisotsus, tagasitulek, hilisem sõnadeks sulamine. beavis ja butt-head ühes koomiksis nimega kodu.

kes kannab pausi: elus, teatris, etenduses? see, kes suudab, kelle närvid on motiveeritud mitte katkema, kelle sisemuses on rahu ja selgust, millele oma pausi-ärevuses toetuda.

VII

kiire lahkumisotsus. ootamatu ja emotsioonitu. välk selgest taevast ütlevad kõrvalseisjad, ütlevad need, kes baromeetrit ei vaata või ei oska vaadata või ei taha vaadata.

emotsioonitult rõõmus lahkumisotsus, sest õhurõhk langeb ja ujutuse eest tuleb kõrgema koha peale parkida.

kiire lahkumisotsus. kuidagi kerge ja kaalutletud. kõrvalolijaid, teisi majasolijaid jahmatav, emotsioone küttev, aga oma olemuses jahe ning ratsionaalne, väga ammu kusagil ära öeldud ja olemas olev. päriselt olemas olev, selge, kahetsuseta.

VIII

see maja, mitte see esimene, sest see on juba ammu läinud, aga *teine maja*, millest pärastpoole juttu on olnud, läheb varsti remonti, pealaest jalataldadeni. ei tea, et kui palju tema hing ja aju ära olnud asju säilitab, palju ära muudab. igast asjast pidi muidugi midagi alles jääma, aga ei tea. tore on igatahes uskuda. kuid milline substants seda allesjäavat hoiab, millisena see säilib? kas graveeritud pealkirjad ja numbrid midagi säilitavad, kas uued seinad, ukSED ja katused midagi muudavad? mis on see, mida vastuvaidlemiseta saaks uueks nimetada? miks tekib vajadus midagi üldse nimetada, ümber nimetada, uuesti nimetada, üle nimetada, taasnimetada, defineerida?

miks millegi kohta öeldakse traditsioon ja kas see on julgus või põgenemine? miks uue nime varju sees on mõnele hirm ja mõnele rahu? miks vanasti öeldi hundi kohta susi, hallivatimees, metsakutsu, aga praegu öeldakse hunt? kas hunti hundiks nimetajad on midagi leidnud ja mõistnud või vastupidi? pöördumatult, vastupandamatult vastupidi.

IX

nüüd on grt kohas, millel nime ei olegi. sellist tavapärast, üldarusaadavat nime. kõike olemuslikku kodeeritakse seal kohas pisut teistmoodi, omamoodi ja päris tähendused alles selginevad. tema liikumised on varasemale vastupidises rütmis ja joones.

see uus koht on *nagu kolmas maja*, kuigi see uus koht on nagu rohkem kui maja – näiteks see lugu, see peatükk siin. aga esimeseks öeldud maja on kolmanda maja juurest ainult paar sammu üle *tee*. kui vaadata lennuki aknast alla, siis on neid maju teineteisest üpris raske eristada. nii lähestikku on nad.

mõni muuilmne arhitekt või joonestaja saaks ringi igatahes kokku tõmmata ja öelda, et nii ongi loomulik, aga tegelikult ei tähenda see midagi, sest tähendused on seespool ning elusa organismi kohta pole mingite joonte ja tähemärkidega võimalikki midagi absoluutse tõena võetavat väljendada.

tõde on inimese sees. siin jutus siis grdi sees. kõik, kes tahavad, need võivad vastavalt mängukavale ise tulla ja vaadata. igaühel on niikuinii oma nägemine.

ju ta niimoodi ongi, ju ta ongi. nii ongi.

IX/II

suur pea ja peenikesed jalad on kood. selle järgi võib ta tuhandete hulgast väga täpselt ära tunda.

nimi on tänapäeval kordi ebatäpsem. number ka.

märkused:

1. grt on gert raudsep. grt selle hunti mitte hundiks kutsumise ebausust pärast. tal on ainult üks p ka ilmselt sellepärast, et seppa mitte avalikult sepaks kutsuda. selles ühe p asjas on ta haruldaselt järjekindel, järeljätmatult järjekindel. üks neid pisut ebaususeid asju tulegi ilma nina sisse toppimata austada.

ja see anomaalia veel ka, et tema lapsepõlvemälestused on mingis päris parajas osas pärit aafrikast, täpsemalt alžeerias. miks ja kuidas just, pole antud kontekstis oluline, aga täie vastutustundega võib väita, et ülaltoodud väide on lõpuni tõene, nagu ka see, et grt ei ole siiani suutnud prantsuse keelt oma aktiivmälust maha kustutada.

2. esimest maja ei tohigi täpsemalt nimetada, sest see muudab asjade olemuse liiga selgeks ja etteaimatavaks. on inimesi, kes sellist lähenemist ei vääri. grt ei vääri.
3. termiidid – lavakooli 15. lennu isendid, isendid berliini müüri murdumise põlvkonnast, töökad ja näljased.
4. koht, kus termiidid söömas käisid, oli meie kodu, minu ja eve kodu viljandis riia maanteel. viiendal korrusel.
5. pimedusest laskumise episood vihjab jutuvanale lumejääneste etendusest.
6. jakobi vend oli peteri. kus lennuk, rongid seal enam ei...
(<https://www.etvpluss.ee/teater-list.aspx?cat=743>)
7. *(olenevalt kontekstist võiks vend ka bert olla, kuid laval on kõik suhteline; mõnes tükis tahaks neid koos näha küll – ehk aeg annab.)*
8. teine maja on ilmselt ugala või midagi sarnast.
9. nagu kolmas maja on no99.
10. kolmanda maja juurest mööda viiv tee on kreutzwaldi tänav tallinnas.
11. suur pea ja peenikesed jalad tähendavad suurt pead ja peenikesi jalgu. üpris selgelt ja üksüheselt. see ongi ilmselt kõige paikapidavam fakt selles loos. sela.















Millal sa alustasid põhjalikumalt etendusteks valmistumist? Lavakunstikoolis?

Koolis ma ei saanud teada, kuidas etendusteks valmistutakse.

Kas sa tunned sellest puudust?

Jah, ma tunnen sellest puudust. Sa said teada, et mõnele meeldib suitsu teha, mõni läheb otse lavale, mõni keskendub, tuleb varem ja teeb grimmi – aga see on pigem rubriigist “kuidas keegi enne etendust”. Mida praktiliselt tehakse, sellest ei räägitud.

Ise hakkasin ma “Ihnuri” (1999) ajast tegema. Esmalt harjutsi, et hääli soojaks saada ning – nagu Tõnu Tepandi õpetab – hääle kaudu ka mängimine korda saada, neid tuleb koos vaadata, mitte lihtsalt häält teha. Ja sellest peale olen hakanud leiutama harjutusi, mis mind käima tõmbaksid.

Kas sinu esimesed harjutused olid Tepandi omad?

Kõik, mis oli koolis ette tulnud ja mille kohta arvasin, et ma sellel hetkel just seda vajan. Mul ei ole mingit kindlat mustrit, see muutub vastavalt lavastusele.

Kas nad vahelduvad täienisti?

Ei, üksikud harjutused.

Miks sa ikkagi niivõrd põhjalikult valmistud?

Tõenäoliselt mu enda suurim probleem on keskendumise probleem: ma ei suuda kõike kõrvalt ära unustada. See on esiteks. Teiseks: läbi harjutuste hakkas sammhaaval liikuma rolliks vajaliku suunas, ma valmistan end ette just konkreetsele selle lavastuse selle rolli jaoks. Sest ma tean, et olen mänginud ka säärase lavastuse etendusi, kus olen tulnud viimasel hetkel ja...

Juhuslikult?

Ei, pooleldi isegi meelega. Kas see on käegalöömine või mis, aga ma olen proovinud nii ja naa ning saanud aru, et säärase lavastuse puhul vahet ei ole.

Sa mõtled, et vahet ei ole...

Kas ma olen teinud enne tund aega meeletut vaimset ja füüsilist kontsentratsiooni nõudvaid harjutusi või mitte. Võib-olla ongi see lavastusi pidi erinev, sest

suuremate rollide puhul, näiteks "Ihnuris", kus tuli lavastust kaks tundi vedada, või "Tom Jonesis" Jaan Toomingaga, kus ma vist olengi kõige rohkem ette valmistunud – nende puhul on nad minu jaoks olnud niivõrd nõudlikud, et ma pole osanud lihtsalt kohale tulla, suitsu teha, riided selga panna ja siis lavale minna. Ma usun, et on näitlejaid, kes tõesti suudavad nii teha, ma ei tea, ma ei ole teiste käest küsinud. Näiteks mind väga huvitab, kuidas Taavi (Eelmaa) end etenduseks ette valmistab. Ent meil on ilmselt ka mängimises vahe sees, me olemegi ka laval teistmoodi.

Sa ütlesid, et osade lavastuste puhul pole vahet, kas teha soojendust või mitte. Ent teiste puhul sa ilmselt teisiti ei oska?

Jah. "Roberto Zucco" oli ehk minu jaoks vaimses ja füüsilises ettevalmistumises teatud kohta väljajõudmine, teatud arusaamise saavutamine. Seal leidsin ma enda jaoks tõe, mida ma siiani kasutan. Juhtus see proovide käigus ja on tegelikult vana tõde, et sel hetkel, kui me arvame, et oleme väsinud ning jõuvarud otsakorral, tuleb jätkata, sest tööle hakkab mingi muu asi. Aga see "mingi muu asi" on väga ära puhastatud, selles puudub püüdlus ja jõuvarude raiskamine, vaid on teravus, ökonoomsus ning mõtte ja teo vahedus. See juhtus nii, et ühel õhtul me mängisime proovi ühe korra läbi ning siis palus Tiit (Ojasoo), et mängime veel ühe korra. Ja siis juhtus midagi, kõigiga juhtus, me rääkisime hiljem.

Kas see ongi mürast puhastumine?

Jah.

Kui oled väsinud, ei hakka liigsed asjad segama?

Mulle on algusest peale räägitud, et ma olen liiga sportliku vaimuga, tulen ja hakan kohe servima. Ingo (Normet) ütles kooli alguses kohe, et "sulle peaks andma rolle, kus sa üldse ei liigu". Nojah.

Millest ma siis lähtun, kui ma neid harjutusi teen? Esmalt füüsilised parameetrid, et saada näiteks hääl lahti... Oh, perse, see pole üldse huvitav.

Minu jaoks küll on.

Noh, et saada tööle mingi selline mängumootor, kus ma võin minna täiesti tõsist tükki mängima, aga sees on kusagil kergus või tõstetus. Kas see on (Hendrik) Toomperelt, et proovisaali ust enda järel kinni pannes tuleks näiteks korraks käsi plaksutada, et mitte liiga rolli või harjutusse ära kaduda? See on minu jaoks oluline. Muidugi, nagu öeldud, lavastusi pidi on kõik erinev. Raskemate tööde puhul vajab ma kindlasti üksindust, see ühendab erinevaid rolle.

Kas sinu jaoks oleks vastuvõetav näitlejate ühine etenduseks valmistumine?

Ma olen mõelnud ja just selle teatriga (NO99) seoses, et võib-olla siin on see ühine ettevalmistumine võimalik. Ent ma ei tea täpselt, mida see nõuab, kuid ilmselt inimest, kes veab.

Lavakooli ajal ühel koolitusel käies kohtusin islandlastega, kes rääkisid, et nemad enne proovi ei alusta, kui kõik on kümme või kolmkümmend minutit harjutusi teinud, kuni saabub hetk – ja see hetk on tunda –, mil kõik on valmis. See, kuidas iga kord sinna hetkeni jõuda, on väga raske ning siin puudub mingi kindel valem, kindlate harjutuste kindel rida. Vahel ei vajatagi soojendust, juba ollaksegi valmis ning piisab hääle soojendamisest.

Kui sa ütled, et iga lavastuse jaoks on harjutuste kimp, siis kas oled tajunud ohuna, et nende harjutuste kordamine muutub mehaaniliseks ja tead täpselt, mis juhtub pärast harjutuse tegemist?

Jah, see ongi soojenduse kõige raskem asi minu jaoks. Kui ma taipan, et ma teen harjutusi tehniliselt, siis on vaja kas midagi muud improviseerida või ära lõpetada. On olnud kordi, kus mulle on jäänud enne etendust väga vähe aega ning siis olen teinud mõned hääliitsused ja kinnisilmi ruumis kõndinud, rääkides samas katkendeid lavastusest. See on toimunud.

Ja jooksmine. Jooksmist olen ma kasutanud rollide puhul, kus ma tean, et mul on kalduvus muutuda liiga füüsiliseks, näiteks “Roberto Zucco” eel jooksin ma ühe koha peal ja niimoodi pool tundi. Teinekord panen silmad kinni ja kujutan ette, et jooksen Tallinnast Pärnusse – ning jooksegi. Muidugi, sinna juurde tuleb ka kujutluspilt, sest mu keha töötab, on ametis, ning midagi muud ei jää lihtsalt üle. Siis ma jooksen, tekib rütm, ja kui saab kujutluspildi tööle, siis lähen rändama ja ei pane teatud hetkel enam tähelegi, et olen juba pool tundi jooksnud. Jooksmise mõte ei ole enese väsitamine, vaid tekitab selle, et lavale minnes puudub liigne mulle omane... (teeb žesti, millest aimdub servimist ja starti)

Sa rääkisid praegu füüsilisest keha hõivatuses ja teatud stardiseisundi saavutamisest, ent kuidas on kujutluspiltidega, rolli sisseelamisega, nn vaimse poolega?

Vaimselt käivad asjad vastupidi, ma püüan end just lavastusest lahti tõmmata, et tekiks alateadvuse töölehakkamine. Lasen end tühjaks ning keskendun ühele asjale.

Ma olen mõelnud, et kuidas mina, Tambet Tuisk, olen harjunud rolle tegema. Üks võimalus, mida mina ei oska, on teatavasti kogeda võimalikult palju, et siis kõike enda kogetu pealt mängida. See on üks võimalus. Aga ma arvan, et kõike ei saa ma läbi proovida. Ma ei oska isegi seda, mida paljud näitlejad teevad, et kasutavad enda huvides ära tänaval nähtava huvitava tüübi, keda hiljem laval markeeritakse. Ma olen proovinud kooli algusest peale, aga ei oska. Mäletan, “Padjamehe” Katuriani puhul teadsin ma enda tutvusringkonnast ühte inimest, kes kõneles nii, nagu Katurian oleks võinud kõneleda, ja ma püüdsin seda üle võtta, aga ei töötanud, ei saanud nii.

Kuidas saab?

Ma püüan leida need jooned endast. Ma püüan leida endast selle, et ma olen võimeline tapma oma ema ja võimeline tapma oma isa. Ma arvan, et minus on need jooned olemas, igas inimeses on, sest me oleme inimesed. Kõige igavam variant on öelda, et tegemist on psühhopaadiga, sest siis ongi kõik põhjendatud. Selge, mees on psühhopaat, tal on diagnoos, seepärast ta teeb nii. See on jama. Tuleb riisuda seega endalt igapäevased asjad ja puhastada välja see, mis antud rolli jaoks on vajalik, see mõte või tera. Kui see proovide käigus tuleb välja, siis soojenduse käigus püüan ma vaimselt, füüsiliselt ning muidugi ka näitlejatehniliselt igakordselt muu mulle iseloomuliku selle tera ümbert ära puhastada, et jõuda tuumani. Samas ei saa läbi mängida seda, mis on tulemas. Tükki ei saa eelnevalt läbi mängida, sest siis ongi kõik juba läbi mängitud ja sul ei ole midagi mängida. Sinna auku olen ma astunud mõnigi kord.

Kas sa ettevalmistamise käigus ei tegelegi siis konkreetse tekstiga või lavastusega?

Ma olen teksti lammutanud, kogu jõuga. Jõudnud kohta, kus säärast teksti, nagu mul parajasti valmib, ei olegi võimalik rääkida. Olen ka väga utreeritult mänginud, käinud läbi erinevad kaared, aga nii kõrgelt, et see muutub juba millekski muuks. Niimoodi ma kompan oma teed, aga ettevaatlikult, umbes. Vahel kasutan selle heaks ka paroodiaid, leidnud näiteks mõne huvitava hääle ning sellega mänginud, saavutades enne lavaleminekut teatud avatuse, teatud sädeme. Teinekord aga jällegi vastupidi, tuleb keskenduda ja keskenduda ja keskenduda...

Kas ma saan õigesti aru, et ettevalmistumine ei tähenda sisseelamist, sa ei lähe tegelase sisse, vaid püüad plaksude ja paroodiate abil distantsi peale jõuda, ümbertringi liikuda?

Jah, just nimelt, õrnalt puudutades, kogu aeg silme ees hoides. Kui etenduste vahel on vahed olnud, siis näiteks "Hirveküti" või "Stalker" puhul püüan ma joostes teksti läbi sosistada. Just nimelt sosistada, mitte rääkida. Tekib noodistik, lugu jookseb visandlikult silme eest läbi.

Ent mitte kattumine sellega, mis laval toimub, sa ei korda seda ette?

Ma olen ka nii proovinud, aga siin on oht, et see jääb liiga üheplaaniliseks. Siis ma lähen sellega, mis niikuinii peaks sees olema ning puudub... kuidas öeldagi... laiem maht. Kujutluspilt ei tohiks ju jõuda ainult rollini, vaid ta peaks jõudma ka... noh, isegi universumini. Sul on terve universum kaasas, aga sa mängid seda ühte rolli. Nagu küsimus palvetajast ja vahimehest, kes teevad ühte asja, on paigal, aga palvetaja sees on säärane hulk energiat, et ta mõjub huvitavamalt. See on vist Eugenio Barba "Paberlaevukesest".

Kui sa valmistad etenduseks ette, siis kas oled leidnud ka uusi mänguvõimalusi, mida etendusel kasutada? Ja kas see, milline etendus tuleb, sõltub otseselt soojenduse iseloomust, või tuleb etendus hoolimata soojenduste erinevustest põhimõtteliselt väga sarnane?

Ükspuha, mida ma soojenduses kasutan, ma püüan ikkagi jõuda ühte punkti, mille kirjeldamisega mul oli raskusi. Kas see on säde või rõõmusolek või kergus, natuke maast lahti olek... Ta peab kätkema endas võimalust, et nii peas kui kehas on tajud lahti. Näiteks keegi lööb tooliga, plate lendab pealt ja ma näen seda sekundi murdosa jooksul ette.

Kas see on justkui rolli ikkest vabanemine? Roll ei hakka ahistama?

Nii ja naa. Kui jällegi “Roberto Zuccost” rääkida, mille puhul ma tõesti tabasin esmakordselt selgelt seda, milline on just minu jaoks vajaliku ettevalmistuse olemus, siis seal käisin ma tohutud kujutuspildid läbi, ma teadsin sekundi pealt, kuidas asjad on. Enne lavaleminekut istusin ma pimedas saalis ning teadsin, et... nüüd ma lähen! See oli niivõrd läbikomponeeritud, minu jaoks algas etendus pool tundi varem kui teistel. Kõik oli teada, nüüd ma lähen! Ent siin on alati oht, et laes võib hakata helisema suitsuandur või juhtub midagi muud ootamatut ning siis on kogu kombinatsioon segi. Hea soojenduse tunne on see, kui sa tead, et kõike võib juhtuda, aga sa oled valmis, sind ei huvita, sa lihtsalt lähed. No näed. Teoorias kõlab ju hästi, aga kuidas sinna jõuda? Oluline on ka see, kui sa päeval teed oma argiseid asju ja siis lased kõrvalt kogu aeg teatud real joosta – seegi on teatud ettevalmistus.

Kas kerguse saavutamine on sama probleem, mis heas teatris alati – küsimus värskuse pidevas kordamises? Kas sa kergusega tahad saavutada...

...tänaõhtuse vabaduse? Jah, parimatel hetkedel juhtub tõesti nii. Siis oled sa niivõrd kohal, et kuigi oled juba kümnetel etendustel ühtemoodi öelnud, siis täna teed hoopis teistmoodi, aga samuti õigesti. Sa oled lihtsalt niivõrd kohal, et see tuleb, mängumootor, sisetunne viib sind ise selle muutuseni. Ent selle taasloomine on, jah, hirmus raske. Olenevalt lavastustest ja kontsentratsioonist on seda tulnud kord tihedamini, kord harvemini, aga kui sa selle saavutad, on tunne nii hea... See ongi tunne, millepärast... *Paus, ei lõpeta*

Kas siis on ettevalmistus ebaõnnestunud, kui sa ei tahagi lavale minna, juba ongi väga hea?

Kuhu sa piiri paned. Sa pead teadma, et see, mis sa teed, see “soojendus”, ei lõpe enne etendust, vaid alles pärast etendust grimmitoas. Näiteks “Seitse samuraid”. Enne ma tegin hääle küll soojaks ja keha ka, aga kuna see oli niivõrd osalusteater, mingi teesklust ei olnud, olud olidki täpselt säärased, nagu nad olid – üle müüri ronides sa ronisid üle p ä r i s müüri, vihmas võideldes on see tõesti vihm -, siis seal ei tekkinud eraldi ettetöötamise vajadust. Maailm oli juba loodud. Aga kui ma lähen “Hirvekütti” või “Kahte päikesesse”, siis...

See viimane oli jälle teistmoodi kogemus. Seal pidi saama kujutluspildi väga elavalt käima, kõik koos pidime jõudma punkti, kus ühelt hetkel taipad, et Jaak (Prints) sinu kõrval mõtleb looga täpselt samamoodi edasi minna nagu sina, kuigi te ei ole seda kunagi niimoodi teinud. Ühel etendusel juhtus nii, see oli kuradi hea tunne. See on kohal-olek, midagi muud seal ei ole.

Mida kohal-olek kätkeb?

Tohutut kergust ja avatust. Tooming ütles, et näitlejal peavad olema jalad kogu aeg õhus. Umbes nii.

Kas oleks võimalik ka nii, et publik on proovisaalis ja sa valmistad nende nähes ette? Just sinu enda jaoks.

Vahel räägin ma omi mõtteid, oma isiklike asju, et neist lahti saada või neid teadvustada, et teada, mis mind täna segada võib. Kui juures on veel keegi, nagu vahel ruumipuuduse tõttu on juhtunud, siis kasutan ma teist arsenalit, mis ei ole nii avatud ja jääb poole peale. See on niivõrd intiimne tegevus, mul ei ole siis turvaline.

Kas ka nii, et sa peadki olema mitteteatris enne päristeatrit, sest...

Jah, kindlasti.

Sest siis ei muutu asi liiga Teatriks, suure tähega kunstiks. Ma ei oska hästi öelda, mis ma mõtlen.

Ja mina saan põhimõtteliselt aru, mida sa mõtled, ning olen sinuga nõus, aga ma ei oska jällegi oma vastust sõnastada.

Sa astud argipäevast välja, aga mitte veel teatrisse sisse?

Jah. Kuigi ma olen mõnikord püüdnud olla juba ka rollis sees, lasknud endale grimmi peale panna, ent neil puhkudel ma tean, et olen nõrgem. Mul on siis kohe oht ära kaduda, rolli sisse ära minna. Eelistatum on selline (hüpoteetiline) olukord, kus inimene teab, millised rollid näitlejal parajasti repertuaaris on, aga kui ta näeb juhuslikult ühte soojendust, ei suuda ta ettevalmistuse põhjal absoluutselt ennustada, millist rolli täna õhtul mängitakse. See oleks parim. Kui oled sinna seisundini ise jõudnud, siis võid... raisk, siis võid kõike mängida.

Kui sa vahel lavastuste peale tagasi mõtled, siis kas ettevalmistus kuulub sinu jaoks tagasisivaatavalt lahutamatuks lavastuse juurde?

Väga. Ma tean näiteks siiamani, kelle peale ma enne "Ihnuri" etendusi mõtlesin.

Oled sa mõelnud ka nii, et soojendust kasutada ära tavaelus, teha niisama, eluks ettevalmistamiseks ja mitte etenduse jaoks?

Ei. Ilma etenduseta ei ole mõtet. Siis on see sport ja masturbatsioon. *Paus* Nüüd panid mõtlema, et järsku peaks, aga... *Paus* Ei tohi liiga palju mõelda. See on, muide, ka üks ettevalmistuse olulisi osi. Ei tohi liiga palju mõelda, aga peab olema keskendatus. *Paus* Ma võin sulle rääkida, mida ma teen “Stalker” jaoks ette valmistades või mida ma “Roberto Zucco” ajal mõtlesin, aga ma ei räägi, sest ma ei taha, et keegi seda loeks. Miks? Sest näiteks need enne “Zuccot” mõeldud mõtted olid päris hirmsad, tõsiselt.

Kui rangelt sa ettevalmistamisest kinni pead?

Ma püüan, aga see ei ole ka nii, et kui ma ei ole saanud teha, siis on kõik tuksis. On olnud hetki, kui ei ole lihtsalt ajalisel jõudnud midagi teha – ja vahel on tulnud hea etendus, sest sa oled lubanud olla endal parajasti nii, nagu sa oled, ning end vabaks lasknud. Mõistad? Sa ei piinle tegematajätmistest pärast, vaid lepid, et seekord ei jõudnud.

Kas sa oled jooksmise kõrval kasutanud ka teadlikku rütmi aeglustamist? Või oled sa pigem füüsiliselt intensiivne?

Oleneb, mida pärast tulev etendus nõuab. On kuidagi juhtunud nii, et ma olen vähe mänginud rolle, kus on ülikond seljas ja kükki ka ei tee. Püüdsin just mõelda, kuidas ma valmistusin Pilatuseks (Mati Undi lavastuses “Meister ja Margarita”, 2001 – toim.). See oli teistmoodi kogemus, kuna ma ei osalenud proovi-protsessis, vaid õppisin Heikki Haravee rolli sisse. Seetõttu oli minu jaoks iga etendus nagu esietendus. Sinna rolli ma tõesti mõtlesin ennast sisse, tekitasin enda jaoks kujutluspildi sellest, milline ma ise Pilatusena elades oleksin olnud. Jah, Pilatuseks valmistusin ma hoopis teise nõksuga. Kondasin enne lavaleminekut lava ümber, teatud kindlal ajal, mil ma teadsin, et saan minna üksinda Mare juurde ja vahetada paar sõna, tema omakorda ütleb kindlasti paar sõna vastu, tõin rekvisiidid. Püüdsin olla kuidagi kogu aeg “ära”, kuigi rääkisin Marega ja tegin suitsu ja kuulasin teisi ja nii edasi. Ent ma olin “ära”. Ja kui oli aeg minna lavale, siis ma istusin ju eelnevalt pimedas ning lihtsalt tõmmati eesriie minu istme eest ära. Ma istusin pimedas ja siis... See oli teistmoodi kogemus. Minu koht oli juba enne mind valmis otsitud.

On sul ka harjutusi, kuidas etendusest välja saada? Kuidas argieluks ette valmistuda?

Kui on enda jaoks olnud hea etendus, siis on sees väsimus, aga tohutu energiatulv – ja sellest on väga raske välja tulla, siis on väga raske argipäeva tagasi minna.

u v.

kyo - so. nam wlos van
jeu - mingel handelakt u. so. hwa all
kobe = Noh

Stash - uho - kullu me lue

tan to labo pum

Wud - kwe uoa fye - pgered ... ??

Tambet uohuoum hwa - edia on hishi
optuouwoje, uoh-hu

1 kao to so. lavo. l.

monewuwa a - uostoad
→ uohuwa was

unter jaid kexfd

Tambo aduulo idu uojo

Steven - uos to on - uul. so
was to on - sellor on uul. was
— 2 belouwen blab

Angela - uos to on hie woyft aund oze
T. uul. lohoum je je. Chiuwoum

Voadi kende eng, uos uul. je uul. te kade
uou, je uul. uul. uul.

kye - uul. uul. uul.

kye - uul. uul. uul.

Uul. - Steven je kade - hie je

Kui näitleja läheb lavale, siis temaga koos ei lähe lavale mitte ainult tehnilised oskused, vaid üks inimene, kes hommikul ärkab üles, kellel on perekond, kes käib tööl, kellel on pangalaen, kes elab ja hingab, kelle peale paistab päike ning sajab vihm. Lavaleminejaga tulevad kaasa väga paljud asjad ning sel põhjusel, et see inimene, kes saalist vaatab, seostab – ükskõik, millist rolli näitleja ka ei mängiks ja ükskõik, millist maski ta ka ei kannaks – rolli lavaletuleva inimesega. Iga näitleja saab sellest ühel hetkel aru: lavale minnes muudad sa ennast kohutavalt haavatavaks, sest sa tood enda lavale kaasa. Nüüd võib igaüks öelda: ta ongi selline! ta mõtlebki nii! Need on üksikud teatrifriigid, kes vaatavad laval näitlejat ning mõtlevad, kuidas “siin ta muutus” ja “tegelikult on ta hoopis teistsugune inimene”. Reeglina vaadatakse ikkagi rollide järgi. Aja jooksul olen aru saanud, et see on tohutu materiaalne (nagu ka helilaine on materiaalne) surve, mis tuleb vaatajate poolt.

Nooremast peast ei saanud ma sellest päris täpselt aru, kuigi adusin ja aimasin. Ja toona olin ma ka etenduste ettevalmistamisel väga hoolikas. Nüüd, mil ma sellest aru olen saanud, ei valmistu ma etendusteks üleüldse ette. Kui ma eelneval õhtul tean, et järgmisel päeval on etendus, siis hakkab sees tööle mingi sise-mine masin, mis hakkab iseenesest kokku hoidma energiat. Mida see tähendab? Näiteks kui ma etendusepäeval otsustan hommikul kodus remonti teha, siis ma teen seda (või ka näiteks proovi) hoopis teistsuguse energiaga, mingi erilise öko-noomsuskuluga. Olen seda enda puhul jälginud. Ma ei hoia etendust teadvuses, aga alateadvuses on see paigal. Kui mulle minu energiasääst teadlikuks sai, siis otsustasin, et ma teengi selle täiesti teadlikuks etenduseks ettevalmistumiseks. Seega näeb minu ettevalmistumine välja nii, et ma püüan täiesti – absoluutselt! – ära unustada, mida ma mängin, mida ma üleüldse tegema lähen, mis tükk see on, kus teatris see on. Veel hetk enne lavaleminekut, umbes pool tundi, pühin ma lihtsalt peast kõik. Ja räägin väga vähe, peaaegu mitte midagi. Ma tahan ära lõpetada igasuguse inimeseks-olemise, igasuguse suhtlemise. Miks? Kui ma lähen lavale, siis ma tahan, et minus avalduksid vahetult ja ausalt otsesed ning ehedad reaktsioonid. Sest see on ainuke asi, mis mind publiku eest kaitseb. Vahel tekitab see publikus raevu, viha, mittemõistmist või siis vastupidi, rõõmu, meeldimist ja joovastust. Aga nii see on. Kentsakas jutt, aga ettevalmistus on enese absoluutsesse nulli või isegi veidi allapoole viimine.

(Pisirituaalidest võib-olla nii palju, et ma panen alati riided ühes järjekorras selga. See, kuidas kunagi mingis õnnestunud proovis mul riided selga oli pandud, täpselt nii panen ma ka nüüd etendusteks ennast riidesse. Võtan end aluspükste väele ja siis panen näiteks esmalt sokid, siis kaelakee, siis kingad, siis püksid... Ja kui mul tuleb äkki meelde, et eksisin järjekorraga, siis võtan end riidest lahti ja panen uuesti. Teiseks: ma kontrollin järgi absoluutselt kõik, mida ma laval puudutan või mida ma seal vajan.)

Kuulata katoliku kirikus litaaniaid.

Kuulata jalgpalliväljakutel ergutushüüdeid ja sõimukoore.

Kuulata demonstratsioonide rütmilist laulmist.

Kuulata sadula peale asetatud jalgratta keerlevaid rattaid kuni kodarate peatumiseni ning vaadata kodaraid nende seismajäämiseni.

Kuulata, kuidas betoonisegamismasin muutub pärast sisselülitamist järk-järgult valjemaks.

Kuulata, kuidas debattidel üksteisele vahele segatakse.

Kuulata *Rolling Stones*'i lugu *Tell Me*.

Kuulata üheaegselt rongide sisse- ja väljasõitu.

Kuulata *Radio Luxemburgi* hittparaadi.

Kuulata ÜRO simultaantõlke.

Kuulata filmis *Lõks* gängsteribossi (Lee J. Cobb) ja kaunitari dialoogi, kus kaunitar gängsteribossilt küsib, mitu inimest ta veel tappa laseb, mille peale gängsteriboss, ise tagasi nõjatudes, küsib: *Mitu inimest veel on?* ja vaadata sel hetkel gängsteribossi.

Vaadata biitlite filme.

Vaadata biitlite filmis "A Hard Day's Night" Ringo Starri naeratust sel hetkel, kui teised on teda nõökinud, kuidas ta löökpillide taha istub ja mängima hakkab.

Vaadata filmis *Mees läänest* Gary Cooperi nägu.

Vaadata samas filmis tumma suremist, kes kuul keres hüljatud linna tühjadel tänavatel jookseb ning hüpeldes ja karates kriiskab.

Vaadata loomaaias ahve, kes teevad inimesi järgi, ning laamasid, kes sülitavad.

Vaadata päevavaraste ja muiduleivasööjate žeste, kui nad kõnnivad tänavatel ning mängivad mänguautomaatidel.

Ben Vautier jättis oma elulukku järgmise teate: "MA OLEN AINUKE... / KÕIK, MIDA MA PUUDUTAN, MUUTUB KUNSTIKS / KÕIK, MIDA MA TEEN, MUUTUB HÄPPENINGIKS / JAH, MA TAHAN, ET IGAÜKS TEAKS: MINA, BEN, MINA OLEN PARIM..."

Näidendist Publiku solvamine (1966)

1. katse. Nominalistlik etüüd

On vesi ja on õhk. Veel on kolm olekut, õhk aga liigub pidevalt. Kui vesi külmub, on ta kõva jää; kui vesi külmub kõrgel õhus, on ta kõvadest jääkristallidest koosnev pehme lumi. Kui õhk liigub, on ta tuul; peaaegu polegi õhku, mis poleks tuul. Õhk, mis käib inimestest sisse ja neist välja, on ka tuul; vanadel rahvastel oli nii mõnigi kord tuule ja hinge/vaimu jaoks üks sama sõna (nt *pneuma* kreeklastele). Tuul maa peal on see, et õhk hingab iseennast. Kui õhu hingamine liigutab kõvaks külmunud pehmet vett, siis ongi TUISK.

Agas kui me oleme tuisu käes, siis ei taju me, et "liikuv õhk liigutab tahkes olekus vett"; st me ei taju, et: "on õhk" + "õhk liigub" + "on vesi" + "vesi on külmunud"; me tajume, et: "tuiskab". Jah, isegi mitte, et: "tuisk" (nimisõna); vaid just seda, et: "tuiskaB" - tegusõnaliselt, kusjuures tegija (keda märgib see "-b") on tolles tajus kindlalt olemas, kuid nimetamatu muud moodi kui vaid tolle "-b"-ga (mis rangelt grammatiliselt võttes pole isegi isikut märkiv pöördelõpp - eesti keeles polegi ranges tähenduses ainsuse kolmanda isiku tunnust -, vaid pelgalt oleviku tunnust). Tuisku pole nimisõnalisena olemas, sest me ei saa teda nt kätte võtta nagu lund või vett, ta on ainult tegusõnalisena, kusjuures tegusõnalisena on ta õieti olemas vaid tolles ilmas tunnusetas kolmandas pöördes, sest niipea, kui on "tuiskaN", "tuiskaD", "tuiskaME", "tuiskaTE", "tuiskavaD", tuisatakse kuidagi metafoorselt, tuiskajaks poleks siis enam tuisk ise, vaid keegi tuisusarnane. Tuisu enda kohta saab öelda vaid "tuiskaB", kuisjuures mitte "tuisk tuiskaB", sest "tuiskaB" pole miski, mida "tuisk" teeb; pigem ikka nii, et "tuisk" ongi ise "tuiskaB".

Lause koosneb alusest (see, kes/mis midagi teeb), öeldisest (see, mida tehakse) ja sihitisest (see, mida tegemisega mõjutatakse või valmistatakse, mis on tegemise siht või objekt). Ammendavaim lause tuisu kohta on: "Tuiskab." Selles lauses on selgelt olemas vaid öeldis, pole alust ega sihitist; ei saa küsida, õigemini võib küsida, kuid mitte vastata - kes tuiskab ja mida tuisatakse? Sest vastus oleks - "tuisk tuiskab tuisku"; aga kuna "tuisk" ongi ise "tuiskab", oleks vastus vaid "tuiskab" tuiskab seda, mis "tuiskab". See tähendab: tuisk on lausena alusetu ja sihitu; ilma aktiivse tegijata ja passiivse tehtavata teostumine; passiivne aktsioon, aktiivne passioon.

* Miks ja kuidas?

Milleks selline kahtlasevõitu lingvistiline keerutus, sõnadega säbrutamine (et mitte öelda verbaalne tuisk)?

Ma püüdsin põgusalt luua analoogiat, võrdpilti, et näidata seda keerulisust,

mida ma tunnen või näen, kui püüan kirjutada näitlemisest. Ma vaatan näitlejat, tajun midagi, mis mind väga huvitab, kuid seejärel leian, et ma võin küll kirjeldada midagi sellest, mida ma nägin, aga ma olen raskustes selle kirjasseaamisega, miks ma seda kirjeldan; ma kirjutun sellest, mis on, kuid kas ma saan kirjutada sellest, mida see minu jaoks tähendab? Miks nt on mul senini meeles Tambet Tuisu esimene käeliigutus pärast lavale tulekut kohtumehe kõrvalosas "Vanemuise" "Salemi nõidades"? See liigutus nõ "tuiskab" minus, kui ma sellele tagasi mõtlen; aga miks?

See võrdpilt ei ole reserveeritud Tambet Tuisu jaoks; see on tegelikult põhimõtteline võrdpilt, mida saab kasutada kõigi näitlejate kohta, kes lasevad enda tagant varjust nähtavale tegelase: kuidas kirjeldada tuisu-taju, kuidas seletada tuisku, ilma et seda peaks lahti tõlkima veeks, õhuks jne. Sest kui ma teaksin, kuidas näitleja endaga töötab, mis harjutusi ta teeb, mis nippe ta kasutab rolli ülesehitamisel jne, siis see ei oleks ammendav selle kirjeldamisel, mida see näitleja tegelikult teeb minu kui vaataja suhtes. Ja samas ei piisa ju ka lihtsalt selle kirjeldamisest, "mis tunded mind valdasid", st ei piisaks sellest, et ma kirjeldan üldist tuisu-tunnet; tegelikult ju tajun ma tuisu puhul ikkagi ka tema algelemente nende põhiloomuses - õhku tema liikuvuses-hingavuses-hingatavuses, vett tema külmuvuses-sulavuses-kõvaduses-pehmuses. Nii nagu ma selges klaverikõlas ei taju mitte ainult lihtsalt "klaveri-tämbrit", vaid kuulen ju tegelikult selle heli materiaalseid algelemente - too õhtumaise muusika üks tämbriideaale on ju tegelikult puu, vildi ja metalli kokkukõla, klaverikõla nautides naudin ma metalli häält, mida vooderdab puidu hääl.

Seda kõike keelde tõlkida - kuidas? Ja mis ikkagi veel olulisem - miks? Olgu, liigume edasi.

2. katse. Vaata mulle silma!

Esimest korda nägin Tambet Tuisku laval, kui lavakad mängisid "Ihnurit" (1999), Tuisk mängis Harpagoni, st vanameest. Oli näha, et see mees tuleb meelde jätta, see näitleja valitseb oma keha, ta valdab ümberkehastumise kunsti märkimisväärse osavusega, tal on karismat. Nägin seda etendust saali tagumisest osast (kas isegi mitte rõdult?), kuid nägin ära.

Seejärel tuli ta Tartusse näitlejaks, nägin teda korduvalt. Võib-olla varaseim lavastus, kust teda konkreetset määletan, oli Tartu Teatrilabori "Ameerika. Kommenteeritud kliiniline pilt" 2001. aasta septembri lõpus. Lavastajaks Andreas W, lavastust mängiti vaid paar korda Tartus ja Tallinnas, teemaks 11. september. Lavastuse ainus näitleja (kavalehel "kirjeldajaks" nimetatud) oligi Tuisk. Lava tagasein oli ekraan, kuhu lasti igasuguseid selle katastroofiga seotud kaadreid, selle ees seisis Tuisk ja rääkis Andreas W kirjutatud teksti. Kaadrid tulid ka tema peale, ta ise oli samuti ekraan. Määletan, et ühel hetkel võttis ta granaadi, "sidruni", tõmbas välja sütiku ja ütles, et kui ta granaadi käest lahti laseb, tunneksime tolles Jaama tänava *blackboxis* sedasama, mida inimesed lennukis plahvatuse hetkel. Teatrikonventsioon tagas, et W ja Tuisk ei hakka ennast koos

vaatajatega õhku laskma, kuid hirm, mis sekundi murdosa jooksul peast läbi jooksis, oli ehtne. Tuisk kõneles neutraalselt, ta esitas pelgalt W teksti, mitte ei astunud mingisse rolli, ei tõmmanud ette rolli maski - maski moodustas tema kui ekraani peale jooksev videopilt, läbi selle, selle alt ta kõneles. Granaati peos hoides ta ei ähvardanud, ta lihtsalt kõneles tõenäosusest - kui nii, siis naa; kuid see neutraalsus polnud ükskõiksus. Kas olete kunagi enne magamajäämist poolnes mõelnud sellele, kuidas olete kuskil kõrgel tornis, vaatate alla ja juba kukutegi? See on pelk mõte, "kuidas see oleks", kuid ometi püüate sellest mõttest vabaneda, lihased võpatavad. Just sama neutraalne, "pelk mõte", millest ometi püütakse vabaneda, oli ka see granaadistseen.

"Ameerika" on eesti teatris erandlik lavateos, esiteks selle poolest, kuidas videopilt valitseb näitleja "isikupära" üle ja näitleja on seda mõjuvam, mida rohkem ta videopildi passiivsusega ühte sulab. Ja teiseks haruldane (elu poolt kätte mängitud ning teadlikult korraldamatu) juhtum, kus teatrilaval toimub seesama, mis vaatajate peades - nii laansaluliku "pea-teatri" selgeim manifestatsioon kui eesti teatriruumis ringleva "sotsiaalse teatri" ihaluse üks ideaalsemaid teostumisi. Tuisk oli selles lavateoses see, kelle suust, kelle hääle ja tooniga tulid sõnad; iseenesest passiivne osapool, vahendaja W pea ja vaatajate peade vahel - kuid nagu mulle tundub, on Tuisu näitlemise parimate hetkede juures alati mängus mingi näitleja passiivsus oma tegelase suhtes, teatav julge andumus oma tegelasele; hetked, kus Tuisk ei ole *actor* 'tegija', vaid *passivus* 'tehtav, juhtuv' (*passivuse* teine tõlge on ka 'vastuvõtlik, tundlik', ja kui näitleja on selles mõttes "passiivne", seisab ta oma esitatava teksti või tegelase suhtes samasugusel positsioonil nagu tähelepanelik vaataja).

(Nägin teda mõne aasta jooksul korduvalt, Teatrilabori "Aurora Borealise" trailer-versioonis, Undi "Meistris ja Margaritas" kadunud Haravee asemel Pilatusena, Ojasoo "Verevendades" nimetu ja nähtamatu musta riietatud nukujuhina, Tom Jonesina Toominga "Tom Jonesis", Romeona Undi "Romeos ja Julias", Dionysosena Undi "Vend Antigones", Martinina Kolditsa lavastuses "Lendas üle käopesa" jne. Ta muutus üheks neist näitlejaist, kes on teatrisse mineku põhjuseks. Ma ei hakka siin noist rollidest pikemalt kirjutama.)

Kirjast Eero Epnerile pärast "Hirveküti" vaatamist: "Etenduse lõpus kummardamise ajal vaatab ta äkki mulle otsa (lihtsalt kui ühele vaatajaist, mitte nägupidi tuttavale, ma arvan), ja vaatab pikalt ning rahulikult, enesekindlalt ja leebelt, peab silmsidet üleval, ei eksle pilguga kuhugi; kord juhtus see Zucco lõpus (ma veel istusin esimeses reas otse ta ees, tollal me ei tundnud ka veel teineteist), ja nüüd ka, nagu mulle tundus; ja mis eriti huvitav, ta vaatab veel rolli seest, tegelase pilguga; teist korda kummardama tulles on ta juba oma pilguga." Eero kirjast minule: "Üks lugu, mida Tambet rääkis. Oli "Stalkeri" kontrolltetendus, lõpustseen, kus vaadatakse publikusse ja räägitakse. Ning siis üks lavakatudeng hüüdis Tambetile: Ei kuule! Ja Tambet vastas talle: Sa ei peagi kuulma, vaata mulle silma."

Kui meid NO99 esimese loomenõukogu eel tutvustati, ütles Tambet "Ma olen sind Tartus näinud." Vastasin naljana mõeldud lausega: "Ma olen sind ka Tartus näinud." Nali oli ehk ainult minule tajutav ja mõjus ehk tegelikult lamedusena, kuid seda lausudes mõtlesin tolele hetkele "Zucco" aplausi ajal, kus me tõesti nägime teineteist korraga, kuid mitte Tambeti ja Aarena, vaid mina nägin teda hajuma hakkava Zuccona, kes julgeb kõigile otse silma vaadata, st vaadata silma taha tühjusse, ning tema nägi mind (st mina nägin tema nägemist sellisena) suvalise tundmatu vaatajana, kellele on alati antud zuccolikud näitleja vaatamise volitused, voli vaadata Tambetit isegi veel aplausi ajal sellise jultumusega, nagu olin vaadanud teda pealt Zuccona. Silmast silma vaatamine sellel etenduse lõpupiiril, kus vaatamise jultumus pole enam nii endastmõistetav. Kirja panduna mõjub see kõik pisut läägelt, seepärast kujuteldagu seda, mis siin kirjas on, nii, nagu seda poleks veel sõnastatud.

"Padjamehe" Katuriani rollis kandis Tuisk tumedaid läätsi. Tema silmad olid suured, pisut ebaloomulikud, hirmu puhul eriti hirmunud, rahulikumates stseenides kuidagi ebaloomulikult rahulikud (lai pupill tähendab ju tegelikult rahu ja kaitstust). Loomulikult annab see tunnistust, kuivõrd tõsiselt Tuisk võtab rolli ehitamist. Kuid selles, et ta valib üheks rolli loovaks elemendiks midagi nii "välist", peaaegu maskilikku nagu seda on läätsed, on midagi olemuslikku. See ei ole ju mingi selline asi, mida näitleja ise saaks "teha" - mingi rollile iseloomulik miimika või plastika, mingi hääle või intonatsiooni eripära vms. Samas ei ole see ka midagi sellist, mis on näitleja kehale lihtsalt "peale pandud", nagu kostüüm, parukas või prillid. Need mustad läätsed on juba pooleldi näitleja keha "sees", nad toimivad näitleja enda osana. Need on midagi, mis ei kuulu näitlejale, vaid ainult tegelasele. Ma nimetaksin seda teatavaks andumiseks tegelasele - lasta tegelane tekkida väljaspool näitleja enda füüsilisi antusi, kuid ometi selles punktis, mis on üks olulisemaid näitleja füüsilise, mitteverbaalse eneseavalduse asukohti - silmades. Iseendast väga lihtne võte, ei tasuks ehk nii pikalt sellel peatudagi; kuid mulle tundub oluline see hoiak näitleja ja tegelase suhtesse, mis selles läätsede-asjas avaldub ja mis on mu meelest Tuisule ka muidu omane. See on ehk natuke võrreldav sellega, kuidas Tuisk oli "Ameerikas" pelgalt üks osa ekraanist ja kuidas ta taandus tekstiks, teksti mõtteks ja intensiivsuseks. Või siis võrreldav sellega, milline oli Zucco - neutraalne, väljenduseta nägu, ometi intensiivne ja ennast vaatama sundiv; Zucco nägu mõjus umbes nii, nagu Tuisk-näitleja oleks oma näo ära peitnud, ometi vormimata ka uut nägu, mis oleks väljendanud näitleja soovi oma tegelast kehastada. Sama ka läätsedega - peita ära oma silmad ja panna sinna asemele tegelase silmi kujutavad läätsed, midagi, mida näitleja ise enam vormida ei saa. Meenutagem siia juurde taas seda lauset "Sa ei peagi mind kuulma, vaata mulle silma!" Mida see lause võiks tähendada, öelduna mitte "Stalkerit" mängiva Tuisu, vaid Katurian-Tuisu poolt? See tähendanuks: "Sa ei peagi mind kuulma, sest mul on Tuisu hääletämber. Vaata mulle hoopis silma, sest seal elab Katurian, neis läätsedes, sõltumata minust; mina olen vaid see, kes ta läätsede kaudu endasse lubas, ei muud."

3. katse. Läbipaistvus, paistvus, varjatus, tuum

Tambet Tuisust kirjutamise üks raskus tuleneb minu jaoks sellest, et tal pole väga selget oma “stiili”, “joonist”, mille isikupära oleks hõlbus kirjeldada. Samas aga ei tähenda see, et Tuisk oleks kuidagi kameeleonlik näitleja, kes suudab oma joonist igas rollis täielikult teisendada. Pigem on asi selles, et tema stiil või joonis on läbipaistev.

Zucco on ehk kõige rohkem käsitletud ja kirjeldatud Tuisu roll, ja seda ilmselt just selle rolli “kirjeldamatuse” tõttu. Kõik need kirjeldused on silmitsi nähtamatuse, läbipaistvuse, varjatusega, sellega, et me ei “näe ära”, millega tegu. Tajume, et on tuum, aga ei pilk ei ulatu selleni, ja seda usutavam¹ selle tuuma olemasolu tundub.

Toon nüüd mõned Zucco-Tuisu kohta kirjutatud tsitaadid. Pille-Riin Purje: “Enam läbipaistvamaks näitleja muutuda ei saa. Heas teatris ei ole “läbipaistev” ja “nähtamatu” sünonüümid, vastupidi, mida läbipaistvam roll, seda nähtavam ta tuum... Zucco/Tuisu hele pilk vaatab meist läbi, mis läbi meie vaatame eneste sisse.” (TeaterMuusikaKino, 3/2003) Eero Epner viitab Kristel Nõlvaku arvustuses (Sirp 1.11.2002) käiku toodud mõistele “nulltegelane” ja ütleb: “Ta on üks, absoluutselt ise, osadeks lahutamatu enesetajuga, tema tegelaskuju null on korraga ka lõpmatus. Ta on sügavalt oma tuumas kinni. ... täielik hermeetiline suletus “süü” puhul, ei mingit viitamist enesest väljapoole...” (TeaterMuusikaKino, 2/2003) Kristel viitab sellele Eero tuumas-kinni-oleku kirjakohtadele tagasi “Teatrielus 2002”, eristades zuccoliku näitlemisviisi “kohalolu” undilikust “kohalolust”, mis seisneb oma näitlejaks-olu paljastamises - Zuccot mängiv Tuisk seega, vastupidi, ei paljasta ennast, jääb oma tihkusesse varju, olles ometi eriti kohal. Luule Epner sealsamas “Teatrielus 2002”: “Sisetegevus on pigem “kaetud” ja rolli südamik tume. ... Zucco rollis on mingi saladus, tabamatu tuum tugevalt tajutav.” Sirle Põdersoo ja Aare Pilv: “Tuisu mängulaad “Zuccos” on... püsivate seisundite eest ära või neist läbi libisemine [praegu ütleks muidugi - tuiskamine]. ... õigupoolest ei *väljenda* Tuisu Zucco nägu midagi tabatavat. [Rolli ülesanne on] jätta andmata vahetud vastused enda mängitava tegelase kohta, nii et tegelane saab tihke tuumaga küsimuseks (või nagu Luule Epner ütleb: “rolli südamik [on] tume”).” (TeaterMuusikaKino, 11/2003) Lisasime ka viite Kristeli magistritööle müüdidisusest nüüdisteatris, kus ta kirjutab Zucco näo maskitaolisest neutraalsusest. (Püüdsin otsida mõnda fotot, millele viidata, et näidata, mida ma mõtlen, aga jõudsin järeldusele, et foto põhjal ei saa sellest mingit pilti, foto jäädvustab siiski vaid ilme, mitte seda, et miski jääb näo varju; ka foto läbitungimatust ilmest ei annaks õigupoolest edasi seda “päris” läbitungimatust, mis tegelikult on läbipaistvus. Tolles läbitungimatuse-läbipaistvuse muljes on oluline ikkagi ka see, et see nägu on elavana sinu kui vaataja ees, ta liigub, räägib, vaatab - ja ometi paistab läbi. Küsimus pole näoilmes, vaid selles, kuidas see nägu ühtaegu kõnetab ja kõnetamata jätab. See nägu pole ilmest moodustatud mask, pigem on ta nägu, mille kuuluvus on

¹ Või õigemini “seda paratamatam”, viidates oma Ojasoo-Semperiteatri kirjelduskatsesele TeaterMuusikaKinos 1/2006, kus ma püüdsin seletada, et selle teatri juures asendab usutavuse kriteeriumi paratamatuse kriteerium.

küsitav - selle küsitavuse ta meile küsimusena esitabki, sellega kõnetabki.) Niisiis, miski on väga näha ja miski on väga varjus - ja mõlemad on sama asja ilmingud. "Tuum" on "seda nähtavam, mida läbipaistvam näitleja", on "null", on "hermeetiliselt suletud", "ei paljastu", "ei väljenda midagi". Kui püüdsin seda edasi mõelda, tuli mulle ette võrdpilt ühest hiljuti nähtud Ene-Liis Semperi kunstiteostest; et just sealt, see võiks ju omakorda näidata, kuidas Tuisk kuulub orgaaniliselt Ojasoo-Semperi teatri kunstilisse maailma. Semperi viimatisel näitusel (sügisel 2006) Tallinna Kunstihoones näha olnud video "Rong": mingi ruum, kus inimene ootab akna juures, akna taga on valge, mingi mürin läheneb järjest, siis tuleb inimene "meie", st kaamera poole ja katab peaaegu kogu vaatevälja, mürin jõuab kohale ja sellest vaataja eest varjatud kaadrist sõidab läbi rong; näha on ainult kaadri vasakpoolne serv, kust paistab, õigemini aimdub seinal kihutava rongi vari; me ei näe tegelikult isegi otseselt varju ennast, vaid seda, et valgus toas võbeleb. Kui rong möödab, liigub inimene jälle akna alla tagasi ja video saab läbi. Kirjutasin Eerole: "Kas pole nois Tambeti "zuccolikes" hetkedes (või tervetes minutites) midagi sarnast selles videos toimuvaga - meile ei näidata rongi ennast, vaid "seda-et-rong-sõidab-aknast-mööda"; kõik, mis otse näha on, on miski tühi keha (tume vari peaaegu kogu ekraani ulatuses, mis on kohal, aga ei väljenda kehaNA midagi, kehaNA ta ainult varjab) ning ähmast varjude kiiret liikumist kaadri servas. Ainult et see, mida Ene-Liis teeb kaadri ja heli abil, teeb Tambet oma keha ja näo ja hääle abil. Sest me tegelikult ei näe, kes Tambet neil hetkedel on, pigem on näha, et "rong sõidab Tambeti tagant läbi"; tema nägu ei väljenda otse tegelast, vaid ütleb "minu näo tagant sõidab läbi tegelase rong". Et see "läbipaistvus", millest Tambeti puhul saab kõnelda, on samas samasugune varjamine, nagu videos toimub; nähtamatus, aga pole aru saada, kas nähtamatu ollakse läbipaistvuse või hoopis varjatuse, peidusoleku tõttu. Midagi sarnast "Zucco" lõpuga (mis on ju ühevõrra Tambeti ja Ene-Liisi teostatud), kus ei näe enam, sest nii valge on."

Kuid siiski - kas see võrdpiltki midagi seletab? Lisab ehk vaid pisut meelelist konkreetsust. Kuidas kirjeldada seda, mida õigupoolest pole näha; kuidas kirjeldada toda rongi?

Zuccoga sarnane tegelane on "Hirveküti" Mike; õigemini, mitte tegelased pole sarnased, vaid Tuisk on Mike'ina kohati sama läbipaistev ja nähtamatu; õigemini, Tuisk on seda tegelikult eri määral alati, Zuccos ja Mike'is on lihtsalt kõige suuremad "nähtavuse üledoosid" (nagu oli Zucco finaali nähtavuse üledoos - kõik oli valgusseina paistel väga hästi näha, kogu lava, kogu publik, ainult Zucco ise oli raskesti vaadatav; pole ilmselt tähtsusetu, et valgus tuli seal *seinana*, nagu zuccolik näitlemisviiski avaldub teatava helendava seinana, valgusallikana, mis varjab enda taga taga midagi nagu sein). "Hirvekütis" mõjus Tuisu nägu zuccolikult läbipaistvana nt jahistseenides või stseenis, kus ta eemal seistes vaatab ülejäänud seltskonna pulmatantsu; teises vaatuses paljudes kohtades.

4. katse. Marionetteater

Miskipärast on nende hetkpiltide hulgas, mis minu Tuisu-kogemuses ikka püsinud on, üks üsna kõrvalise tähtsusega misanstseen Vanemuises mängitud "Salemi nõidadest". Ta on üks kohtunikest, talaaris ja parukaga - kõrvalosa; ta tuleb teiste hulgas lavale (ta tuleb esimest korda lavastuse jooksul), laval on hulk inimesi, keegi ütleb midagi, Tuisu tegelane ei vasta talle, tal pole teksti, ei räägita otseselt temaga, kuid ta vaatab rääkija peale ja teeb ühe žesti, millel pole mingit eesmärki, mille ülesandeks pole otsene kommunikatsioon. Püüan seda kirjeldada (teises käes oli vist mingi mapp või raamat, kuidagi kaenlas): käsi küünarnukist üles tõstetud, pihk umbes pea kõrgusel (ise vaatas ta mujale), sõrmed rulluvad lahti, peopesa jääb ülespoole lahti. Tavaline liigutus, mida tehakse nii elus kui laval; see žest saadab tavaliselt hetke, kui jõutakse jutus punktini "näete nüüd, vualaa"; jah, kui püüaksin seda liigutust nimetada, oleks ta nimi "vualaa". Aga see kirjeldus ja nimetamine ei anna žesti kohta midagi rohkemat kui tuisu kirjeldamine õhu ja vee olekute kaudu - "tuisk-ise", "tuiskaB" jääb ometi kirjeldamata. Ometi see lihtlabane, teises olukorras isegi maneristlikuna mõjuda võiv žest on senini selgeimaks fookuseks minu mälestustes "Salemi nõidadest". Mida veel muljele lisada? See žest kuulub tavaliselt lavaliste manerismide või stereotüüpide juurde, eriti vanaaegset elu kujutavates lavastustes; nt Molière'i tegelased teevad mu vaimusilmas seda liigutust pidevalt. Nii et küsimus pole selles, et Tuisk oleks selle žesti kuidagi leiutanud, ega selles, et ta oleks seda uudses kontekstis kasutanud; absoluutselt mitte seda. Pigem on asi milleski, mida võiks nimetada ajastatuseks - see oli esimene asi, mis Tuisk lavale tulles tegi, teksti tal kohe polnud, ja mida teha, kui oled laval, aga pole midagi veel teha - tuleb teha see üks liigutus, et selle liigutuse kaudu kohe, kui oled lavale jõudnud, tegelane ennast laval leiaks, järgnev pole enam tekstita näitleja tolgendamine laval, vaid oma teksti ootel tegelane. [Mh, mannetu kirjeldus.] Ühesõnaga, mulle näis, et selle hetkelise žestiga "võttis tegelane sisse oma koha Tuisus", ja mõjus see, kui lihtsalt see käis, ühe käeliigutusega. Ta oli kohe olemas - mitte see, et "Tuisk pani end laval vaatama" (sest publiku vaatamisfookus polnud kindlasti temal), vaid just nii, et "kohtunik sisenes lavale Tuisu käeliigutuse kaudu, vualaa". Ja lisaks mulje, et Tuisk ei "teinud" seda liigutust, vaid tegelane tegi selle liigutuse Tuisuga, et oma kehtivusega laval pihta hakata. [Ikkagi mannetu.] Või siis nii: liigutus ootas, et Tuisk tuleks lavale ja teeks seda; Tuisk ei võtnud seda lava tagant kaasa, et seda hakata laval tegema. [Noh?] Liigutus ei tulnud käest endast, ta sattus käesse kuskilt mujalt. [Jajah, midagi nagu hakkab looma, miski nagu meenuks.] Siinkohal tuleb pähe graatsilisuse mõiste, mida kirjeldas Heinrich von Kleist oma "Marionetteatris". Kleisti graatsilisus on omane marionettidele, see on miski, mida ei saa teostada, vaid mis juhtub liikuva kehaga. Kleist kirjutab: "[nukk] kunagi ei **ilutse**. - Sest ilutsemine, nagu te teate, ilmneb siis, kui hing (*vis motrix*) on mingis muus punktis kui liikumise raskuspunkt." (tlk M. Lepajõe) Nuku graatsia tuleneb sellest, et tema liikmete liigutused lähtuvad loomulikult ja loogiliselt viisil tema keha raskuspunktist, mis on ainus, mida liigutatakse - kätt ja jalga eraldi ei liigutata.

Kleisti tekstis kirjeldatakse ka tantsijaid, kelle “hing” asub raskuspunktist väljas, selles eraldi liikmes, mida tahetakse liigutada: “Te vaid vaadake P...-d, ... hing istub tal ristluu lülides; ta painutab end, nagu tahaks murduda ...Vaadake noort F...-l, kui ta ... ulatab Venusele õuna; tema hing istub lausa (kohutav on seda vaadata) küünarnukis.” Siin on kirjeldatud seda, mida ma tundsin Tuisku vaadates - tema liigutus ei tulnud käest, vaid kuskilt mujalt, “raskuspunktist”; ma nägin graatsiat. Ma ei räägi siin vist päriselt reaalsest füüsilise keha raskuspunktist, näitleja kehatehnilistest võtetest, sest ma ei tunne seda asja; pigem mõtlen ma kuidagi nii, et kui asendada Kleisti “hing” sõnaga “tegelane”, siis saaks vist öelda, et tegelane peab asuma näitleja “raskuspunktis”, mitte igas liigutuses eraldi; näitleja peab olema tegelase niitide otsas nagu marionett nukujuhi niitide otsas ja laskma juhtida oma “raskuspunkti”, mitte igat liigutust eraldi. Näitleja laseb tegelase enda sisse, nagu pani Tuisk Katuriani mängides läätsed oma “psühholoogilisse raskuspunkti”, silmadesse. Mitte tegemine, vaid tehtavus, mitte *actio*, vaid *passio*. Mida passiivsem, seda täpsem. Jah, see nagu intuiivselt ütleks midagi, kuigi jääb ikkagi hämaraks, mis see “raskuspunkt” mul siin tähendab. See on mõnevõrra metafoorse tähendusega, ja kas ma seda kasutades midagi avan? Kas see on midagi sarnast nagu “rolli tuum”, millest Zucco puhul räägiti, ja mis oli varjatud, läbipaistev jne? Minu kirjast Eerole: “On mingeid eriti selgeid hetki, kus tajud Tambeti erilist täpsust, nt nüüd “Hirvekütis” hetk, kus ta uurib Pohlalt pulmapeol, kas too tahab midagi juua - tegu ei ole lihtsalt eriti loomuliku või orgaanilise näitlemisega, seal on veel midagi juures, mingi eriline usutavus, mis väljub loomulikkuse perfektse jäljendamise piiridest.” Niisiis, see ei ole jäljendamine, see ei ole lihtsalt “orgaanilisus”; see on marioneti graatsiline täpsus. Tolles “Hirveküti” hetkes, mida mainisin, tundsin samuti hetkeks midagi sarnast; esiteks tundus niivõrd usutav, et just nii, täpselt nii võiks ka päriselt üks pinges noormees (pinges nii tulevast sõttaminekust kui sümpaatiast tüdruku vastu) tüdrukult baarileti ääres küsida, kas too tahab juua - korraga intensiivselt ja pealetükkivalt ja samas arglikult, ettevaatlikult, kummardudes küljetsi tüdruku näo ette, ometi distantsi hoides, hääles kiirustav lootus ja pidurdatus. Aga see pole ainult täpne jäljendus (“näitleja tegi täpselt järgi, nagu elus on”); see oli samas ka üldistus, mängitud nii, nagu näitleja ei “teeks” seda jäljendavat misanstseeni siin, vaid nagu see “juhtuks” temaga; ma näen Tuisu mängust, kuidas see “juhtub” Mike’iga; aga mitte ainult seda: ma näen Tuisu mängust, “kuidas-üleüldse-juhtub-et-noormees-niimoodi-tüdrukult-küsib”, näen selle asja juhtumist ennast, mitte seda, et see juhtub just siin praegu nendega. Teatav ebaisikuline juhtumine. Passioon.

5. katse. Tootem

Tootemi-mõtte sain Eerolt, ta tõi ühes kirjas paralleeli, et näitleja on mingis mõttes nagu tootem, mis “metsikus mõtlemises” on see, mis tundmatut ja hõlmamatut kodustab, muudab ohutuks - ka näitleja muudab tegelase

“inimlikuks” või mõistetavaks; aga Tuisu mängus “Hirveküti” Mike’ina, nagu Eero leiab, ei ole see kodustamine täielik, ohtlik teravus jääb tegelase tagant paistma. Ehk arendab ta seda kuskil veel edasi, mina leian, et see on huvitav mõttekäik. Freud kõneleb teoses “Tootem ja tabu”, kuidas allasurutud, ohtlikud tunded projitseeritakse endast väljapoole, primitiivrahvaste puhul siis tootemisse - kui juhtub midagi, mille juhtumise soovimist endale tunnustada ei taheta, siis öeldakse, et tootem soovis seda. Nõnda koondatakse tootemisse kõik ohtlik ja kodustatakse, normaliseeritakse see, mis otseteel normaliseeritav pole. Kirjutasin Eerole: “Mingi “tootemlikkus” ju nagu aimduks, ja just selle nurga alt, et ta ei jää pelgaks tootemiks, vaid kannab endas seda, mida tootemiga kodustada püütakse; tootemikujude hirmsad näod ju ikkagi püüavad kajastada seda, mida need kujud iseendast kodustada püüavad. Mulle meenub, et “Metsikus mõtlemises” ütles Lévi-Strauss totemismist rääkides peaaegu möödaminnes ühe lause, mis mind kummitama jäi - tänapäeva ühiskonnas on iga inimese tootemiks tema “mina”. Kui nii, siis Tambet on tootemikuju, kes esindab seda, mida püütakse kodustada (aga mida tegelikult ju ei kodustata, ainult kuju ise kodustatakse). Mingi arhetüüpsus on selles, mingi läbipaistvus või sümbolilikkus sellises tähenduses, nagu ülemal kirjeldasin (nii nagu tootemikuju tegelikult “paistab läbi”, olles tegelikult kodustamatu olluse kohalolu kodustatud kujutise näol vms).” Hiljem kirjutasin veel: “Tootemi ülesanne on koondada tootemi poolt tähistatava asja (loomade) ähvardavad, ebainimlikud loomujooned inimlikustatud, turvalisemasse kujusse. See on tootemi nõ tavaline orientatsioon - koondada loom sümboliseeritud kujuks, kellega saab samastuda; aga see “loomne” jääb varjus alale. Kui nüüd toda Tambeti näitlemisviisi mõelda, siis ehk võiks seda näha tolle tavaorientatsiooni ümberpööramisena - tootem, mis ei kodusta hõimu hinges elavat looma, vaid toob selle looma esile just seekaudu, et varjab teda; mida täpsemalt varjab (mida täpsemalt on kaadriservast paistvad varjud doseeritud [viide Semperi “Rongile“]), seda paremini on tunda looma tegelik ohtlikkus; “mida turvalisem, seda ohtlikum”, “mida nähtamatum, seda olemasolevam” vms. Peab veel mõtlema. Kas see on kuidagi kommunikatiivne viis Tambetist rääkida?”

Mõtlesin, et kirjutan teema lahti, aga tollest viimasest küsimusest edasi liikuda ei osanud, sest suubunuksin taas ülalpool juba kirjeldatud “tumedat tuuma” metafoorikasse.

6. katse. Ausus tegelase suhtes

2005. aasta lõpus oli teatris NO99 ühekordne aktsioon “Ulgumerelainetel” - Mrožeki “Ulgumerel” püüti mängida purjus peaga. Mulle tundub, et Tuisu käitumine selles oli kuidagi oluline selles suhtes, milline on tema kui näitleja suhe tegelasega. Oli näha, kuidas purjus-olek, mis peaks ju iseenesest vabastama ja spontaansemaks muutma, pani näitlejad hoopis ebasiiramatesse olukordadesse: osad hakkasid, nagu mulle näis, purjus-olekut kuidagi juurde mängima, otsisid ebakindluses abi purjus inimese mängimise nõksudest, et äkki see aitab

otsad kokku viia. Tuisk oli ka mingis mõttes ebasiiras - ühel hetkel hakkas ta sihilikult rollist välja astuma, rääkides sellest, et vaatajad peaks õigupoolest ära minema, see, mis toimub, on jama jne. See ei mõjunud spontaansusena, vaid mingi ettevõetud hoiakuna; samas oli ikkagi aru saada, et miski teda tõsiselt häiris. Lõpuks võttis ta põuest kirja, mille oli varem kaine peaga kirjutanud - see tähendab, et miski häiris teda juba ette. Üks võimalus on mu meelest, et teda häiris mingi aususe võimatus sellises olukorras, mis ju oli ka lavalisest tegevusest näha. Aga ikkagi - ausus mille suhtes täpsemalt? See ei ole vist päriselt ausus spontaansuse tähenduses (st ausus enda suhtes); see pole vist päriselt ka näitleja ausus publiku suhtes (st kas publik saab seda, mida ta vaatama tuli) ega publiku ausus näitlejate suhtes (kas publik lepib sellega, et teda petetakse - ja antud juhul ju tegelikult ei petetudki). Mulle tundub, et pigem häiris Tuisku see, et näitleja ei saa olla aus oma tegelase suhtes. Oluline pole see, kas näitleja ise on laval siiras (mida see õigupoolest tähendab?), vaid kas tegelane on ausalt kohal ja ei vaju ära näitleja automatismidesse. Häirituse põhjus oli soovimatus kukkuda ajutistesse aukudesse tegelase sees, kus polda rollis, vaid pelgalt mingis ebateadlikult ette kirjutatud inimjoonises, kõige lihtsamates füüsilistes automatismides, pelgalt näitleja, kes on kuidagi laval. Laval ei tohi teha muud kui näidelda, st olla tegelane - ja kui juba nii, siis tuleb näidelda ausalt oma tegelase vastu - olla esmalt tühi (mitte täidetud mingist väljenduda püüdvast spontaansusest), täita see tühjus tegelasega ja olla tema vastu aus.

See on marioneti ausus. Kleisti marionetteatris pole näitleja asi välja lasta oma spontaanseid artistivõimeid, mitte olla liigutaja, vaid anda oma keha ära liigutaja kätte - liigutajaks on aga tegelane (mitte lavastaja); oma keha üleandmisel tegelasele peab näitleja olema aus, ei tohi tingida "aga selle jalaliigutuse ma siiski jätan praegu endale". Purjus olles on see võimatu, näitleja ei saa ennast ausalt tegelase käsutusse anda, ta ei saagi põhimõtteliselt kõike anda, sest tal pole seda, mida anda, ta ei valda oma keha - tema lavale astumisega tehtud lubadused tegelasele on juba ette katteta.

Toon siia ühe tsitaadi Boguslaw Schaefferi "Proovidest", kus Lavastaja räägib: "Muuseas, kas te teate, milline oli Brecht? Eelkõige - ebamäärane. Ta ütles "teater sünnib laval" - ja tegi sellest omad järeldused. Mina võin ju analoogiliselt väita, et muusika sünnib kontserdisaalis. Oletame, et mingi pianist astub kontserdilavale ja kombineerib, mida selle Chopiniga ette võtta. Mängida nii, nagu Chopin kirjutas - ei, see ei kõlba, kus sa sellega! Ja siis? Keerab kokku midagi, mis sarnaneb Chopiniga, publik tunneb, et see oleks justkui muusika, aga mitte enam Chopin. Ja mitte sellepärast, et on harjunud teistsuguse Chopiniga, vaid sellepärast, et pianist keeras Chopini lihtsalt kihva. Kunstis tuleb autorit esile tõsta, mitte kinni mätsida." (tlk H. Lindepuu)

Säilitagem see võrdlus, aga asetagem selles tekstikeskse teatri ülistuses "autori" asemele "tegelane", ja saame ühe teise teatri kirjelduse - näitleja mängigu tegelast nii, nagu pianist mängib Chopini; tegelase "kehistamine" on nagu partituuri "kõlastamine". Näitleja ausus tegelase vastu on nagu pianisti ausus Chopini vastu. Tegelane ei asu tekstis, vaid näitlejas - aga ta liigutab näitlejat,

mitte näitleja teda. Näitleja ärgu “representeerigu”, samuti ärgu olgu ise tegelane; näitleja lasku tegelasel olla, andku talle võimalus olla, koondagu tegelane-tootemloom endasse nagu tootemikuju.

See ausus tähendab: peab olema võimalik vaatajal vaadata otse sellesse marionetlikku tühjusse, kuhu tegelane on täpselt fokuseerunud; peab olema nii aus, et tegelane saaks otse vaatajale silma vaadata.

See tähendab: peab olema võimalik öelda “Sa ei peagi kuulma, vaata mulle silma”, ja öelda seda mitte enda, vaid tegelase nimel.

*** Katsetulemus**

Mida rohkemat olen ma suutnud öelda, kui et - “tuiskab”?















Teater on kaduv kunst.

Teatri kese ja hing on näitleja.

Neid teatrikunsti põhitõdesid teavad kõik. Sadade kordamistega on nad kulunud klišeedeiks, mille puhul ei tavatseta langeda sügavatesse mõtisklustesse. Esimene tees äratub enamasti nukrusega segatud kahetsust, teine kõlab tihti kreedona, mis sisendab uhkust, mõlemad koos määratlevad teatri ainulist eripära. Kui järele mõelda, siis kuuluvadki nad kokku ja nimelt sel viisil, et esimene tees tuleneb teisest. Tunnistataks teatri dominandiks midagi ajale vastupidavamalt – kirjanduslik tekst, lavapilt vm -, ei tarvitsetaks niiväga muretseda tema kaduvuse pärast. (Kas ei pärinegi see kliše iseolemisele pürgimise aegadest, kui teater lakkas võrdumast Sophoklese või Shakespeare'i loominguga?) Näitleja (elav näitleja, mitte tema kujutis) on aga aja võimuses vähemasti kahes mõttes. Tema lavategevus leiab aset kindlas ajalõigus (ruumist rääkimata) ega saa korduda absoluutselt samana teises ajalõigus – et üks etendus erineb teistest eelkõige näitlejamängu poolest, on tuntud tõde. Ja tema ise on ajalik olend nagu iga inimene, ning nõnda hävib kord ka see “materjal”, millest olid tehtud tema rollid. Pole juhus, et paljude teatrimõtiskluste püsitemaks on teatri ja surma intiimne lähedus, käsitletagu seda optimistlikus või pessimistlikus registris. Ma ei hakka tsiteerima Artaud' mõtteid teatri sisimast seosest hädaohu, hukatuse ja metafüüsilise hirmuga – need on kõigile kättesaadavad -, vaid viitan miimile ja lavastajale Jean-Louis Barrault'le. Barrault kirjutas oma “Uutes teatrimõtisklustes” (1959), et teater on oleviku kunst, ent olevik ei püsi, aeg voolab, liigub, ja selle liikumise pöördumatus, mida me teatris teravalt tajume, tekitab õudust. Teater eksisteerib seetõttu “surma piiril” ja näitleja, kes tajub oleviku ja ruumi “tumma pulbitsemist”, kogeb kõigepealt alateadlikku õudust, mis sublimeerub kas metafüüsilisuseks (tragöödiaks) või veiderdamiseks (farsiks). Nii aitavat teater ületada olemishirmu, toimides nagu “kaitsepookimine hirmutõve vastu”.

Kui teatri kese ja hing on näitleja ning kui me siiski ei soovi leppida teatriteoste vajumisega ajaliiva ja/või mähkumisega müütidesse, siis on põletavaks küsimuseks näitlemise kui konkreetse ja ajaliku tegevuse säilitamine. Mitte säilitamise enda pärast, mitte ladustamiseks muuseumidesse ja arhiividesse, vaid selleks, et teatrist kui k u n s t i s t oleks võimalik mõttekalt rääkida ka ajaloolises perspektiivis. Et teater ei saa muutuda ilma muutusteta näitlejapoeetikas, on ju veel üks teada põhitõde. Minnes konkreetsemaks: kuidas näiteks mõista, mis toimus näitlemises teatrimurrangu ajal 1960/70ndate vahetusel? Usutavasti oskab igaüks selle kohta midagi öelda, kes mälu, kes õpitu või loetu põhjal. Näiteks et mängulaad oli füüsiline, ekspressiivne, teatraalne, järskude üleminekutega ühest emotsionaalsest registrist teise: karjed ja sosinad, grotesk ja ekstaas, pateetika ja mõnitus, “raev ja võimetus” jne. Aga mismoodi konkreetset mängiti ja misugune oli näitlejate mõjuväli? Mis vahenditega saab üldse näitlemise fenomeni taastada? Võimalikud juurdepääsuteed minevikule on isiklikud mälestused (kui

neid on), fotod, sõnalised kirjeldused, video- ja filmijäädvustused, näitleja ise kui oma rollide arhiiv, "teatriarheoloogiline" jäljendus, ehk veel midagi. Täiuslik pole muidugi ükski neist eraldivõetuna. Mida nad suudavad, milles luhtuvad?

Alguses on mälu. Etendus, õieti mingi osa sellest, jääb meelde, ja arvata on, et enamasti jääb kaduvast teatrist järele ka kirkaid mäluilpe näitlejatest. Meeldejäänule toetuvad tegelikult ka kriitika sõnastused näitlejaloomingust. Paraku on mälu subjektiivne jäädvustaja – tõesti hämmastav, kuivõrd võivad lahku minna inimeste mälestused ühest ja samast etendusest –, vahel ebakindel, vahel petlik. Lisaks väidab mälu-uurija Endel Tulving olevat katseliselt tõestatud, et see, mida inimene sündmusest mäletab, teeb läbi muutusi sõltuvalt sellest, mida ta tolle sündmuse kohta kõneleb. Rääkimine ja kirjutamine (eriti kui seda tehakse korduvalt) teisendab seega algset mäluilpildistikku. Nõnda paistab mälu olevat üsna kahtlane meedium, mille peale ei saa panna suuri lootusi. Sellegipoolest on minu mälestused näitlejast laval esimene ja esmane allikas ning kõigi kirjelduste, tõlgenduste ja rekonstruktsioonide tõeväärtuse mõõdupuu. Edasi tuleb juba nõ välismälu ehk teisesed allikad, millega peab piirduma siis, kui omi mälestusi pole. Video ja sõnalise kirjelduse eelised-puudused on üldiselt teada. Väidetakse, et videos läheb kaotsi etenduse õhustik ja mängu elusus, hoopiski rääkimata sellest, et montaaž võib mõne näitleja rolli jäädvustada üksnes katketena. Mitmedki annavad eelistuse sõnatundlikule kirjeldusele, mis manab näitleja elavalt vaimusilma ette. Minu kogemuse järgi ei tohiks kumbagi ära põlata. Näiteks tekkis mul ühe väga hea kirjelduse ja fotode põhjal selge kujutluspilt Mikk Mikiveri Lopahhini kuulsast tantsust Adolf Šapiro "Kirsiaias", aga kui ma nägin seda stseeni muuseumi videolõigul, oli ta ikkagi teistsugune. Teiselt poolt, ehkki on ilmne, et midagi kogeda (näha, kuulda) ja sellest rääkida või kirjutada on väga erinevad asjad, ei tohiks klammerduda väitesse, et teater, eriti näitlejamäng, on sõnastamatu, kirjeldamatu jne, vaid visalt proovida seda ikkagi sõnastada. Pisutki kaugema mineviku puhul ei saa videosalvestustele niikuinii loota. Nn teatriuenduse kõige teravamast algusajast kümnendipöördele polegi "liikuvaid pilte" säilinud, on vaid mõned lõigud Kaarin Raidi "Külalistest" ja Jaan Toominga "Põrgupõhja uuest Vanapaganast", mis kuuluvad hilisemasse, murrangujärgsesse aega.

On veel võimalus taastada minevikuteater teatri enda vahenditega, st taasesitada lavastusi või rolle lavastuste ja rollide vormis. Unustatud või võõraks jäänud stiilid rekonstrueerida ja neid uuesti ette mängida. Sedalaadi tegevust on nimetatud teatriarheoloogiaks, näitlejat aga oma rollide arhiiviks. Kuivõrd näitleja on võimeline kehamälu talletatud rollid uuesti elustama, on ta minevikuteatri usaldusväärseim meedium. Pika aja järel taastatud lavastusi tunneb ka Eesti teatrilugu, kas või Toominga "Kihnu Jõnni" (1980) taasesitus algsete osatäitjate poolt (paari erandiga) Ugala teatrimaja 20. sünnipäeval aastal 2002. Aga siin panevad aeg ja inimeste võimised-tahtmised piiri. Alternatiiviks on rekonstruktsioon teiste näitlejate poolt, kes toetuvad mälestustele ja/või sekundaarsetele allikatele. On püütud järele teha Koidula-teatri näitlemist, ekspressionistlikku stiili, ka kuuekümnendate teatrimurrangut, nimelt Jaanus Rohumaa "Ainsa ja igavese elu" teises osas. Kui ma pean loengut teatriuendusest, siis näitan sellest üht

katkendit, tavaliselt seda stseeni, kus nahkkuues Madu võrgutab Eevat ja toimub pattulangemine biitlite laulu saatel. Kommenteerin kujundite loomist, kuid rõhutan, et näitlemise seisukohast ei ole see lavastus Hermaküla – Toominga teatriga adekvaatne.

Selle väite (mis pole muidugi originaalne) põhjendamiseks tuleb kõigepealt lasta omaenda mälusügavustesse. Püüda end vabastada hilisematest “kultuurikihtidest” - loetud artiklitest, intervjuudest, mälestustest, kuuldust ja õpitust, ehkki mööngem, et lõpuni see kindlasti ei õnnestu. Mida mina nägin ja tundsin? Jõudsin Tartusse 1971 sügisel. Siis vaadatud “Tuhkatriinumängust” ei ole mul eriti palju meeles. Hoopis enam mõjusid “Sina, kes sa saad kõrvakiile”, “Külvikuu”, “Südasuvi 1941”, aga ka Toominga – Hermaküla – Raine Loo mäng Epp Kaidu lavastatud “Inimese tragöödias”. “Kõrvakiilud” oli tõeline vapustus, mille taustal “Tuhkatriinumäng” või “Maria” tundusid üsna süütud ja tavalised. Ekstaatiline müsteerium, kirjutasin etenduse järel oma päevikusse, ning lisasin palju hüüamärgistatud ülivõrdeid Jaan Toominga kohta, kes mängis nimiosa. Ta kandis kogu lavastust, viibides poolteist-kaks tundi vaatajate pilgu all, ent mina ei näinud tookord tema mängus mingeid enesekordamisi ega märke puhkepausidest. Ainsagi äralangemiseta intensiivsus, teisisõnu – katkematu kohalolek. Ometi pole nende sõnadega veel midagi ära öeldud, sest sedasama saab öelda paljude näitlejate ja rollide kohta, võtkem või Tambet Tuisk “Padjamehes”. Teine tähtis märksõna oleks amplituud. Napi poolteise tunniga käis Tooming läbi (õigemini elas läbi) seisundeid sügavast meelegeitest piiritu õnneni ja mängis neid nähtavaks lõputu hulga keha- ja kõnetehniliste variatsioonidega, vaiksest sosinast valju karjeni, laetud liikumatuses suurte žestideni, valusast õrnusest raevuka prohvetlikkuseni; ta veerles areenil ja lendas linnuna, laialisirutet käsi seda mööda ringi, ta väänles nilbelt ning kuulutas pühalikult armastuse sõnumit jne, jne. Kirjutasin päevikusse: “Mul ei lähe iialgi meelest Toominga “plastiline kõne” rõdult [Vanemuise väikese maja rõdult luges Tooming Piibli psalme], tema esmakordne, šokeeriv ilmumine areenile, tema kõne sellest, et hellust ei tohi häbeneda ja et inimesed peavad üksteist armastama (“et vaigistada suurt nukrust”) – selles oli nii palju õrnust ja usku, et nii p e a b olema. Või siis tema kui narri armuavaldused Consuelale [Mare Puusepp] – oma kuningannale, kes on peaaegu püha.” Ja lõpp: punaste rooside keskel veerlevad aeglaselt maas surmale määratud Mees ja kollases kleidis Consuela. See kõik kokku mõjus üleva ja traagilisena.

Evald Hermaküla mängis kümnendivahetusel suhteliselt vähe, oma lavastustes veel eriti, ja kuulsat Suitsu-õhtut ma millegipärast ei näinud. Meeles on tema “Inimese tragöödia” puhtsüdamlikult lapsemeelne Adam ning Esimene kaebealune Eesti Vabariigi kommuniste kujutavas lavastuses “Pimedus tähendab ööd”, kõige kirkamalt aga telelavastuse “Draakon” Lancelot. Hermakülale oli omane sisemine vabadus ja tõetunne, mis vaatajale avaldus kogu ta lavaelu absoluutse usutavuse ja loomulikkusena. Ta ei mõjunud iialgi võltsilt. “Inimese tragöödias” kõitsid lihtsus, siirus ja suur veenmisjõud, mis õigustas kõige kirglikumaidki purskeid. Tollal kirjutasin enda jaoks üles mulje, et “ta ei mängi, ta ei teeskle, vaid on”. Rändrüütlist lohetapjat Lancelot’ d mängis ta täiesti paatosvabalt, isegi pisut

ühetooniliselt, ilma artistlike paisutuste ja särata, kuid oli tunne, nagu räägiks ta iseoma mõtteid, mitte rolli teksti. Teda oli huvitav vaadata ka siis, kui ta parajasti laval midagi ei teinud ega rääkinud. Kuigi Toominga puhuli mainisin pidevat kohalolekut, tundus tema määratu intensiivsus lähtuvat - võib-olla paradoksaalselt - millegi puudumisest, mingisugusest tühjast kohast hinges, mis teeb valu ja mida kirglikult igatsetakse täita – ideega, armastusega, Jumalaga... Hermaküla mõjus rohkem introvertsena, tema psüühikas justkui toimus iga hetk midagi, pidevalt oli aimata vilgast siseelu, mis paelus pilke ka siis, kui ta sellest väga vähe välja paista laskis. Näitlejannadest püsib mälus Raine Loo. Tema ei ole minu arust ajaga palju muutunud. Raine Loo ei mõjunud loomulikuna, pigem vastupidi – temas tajusin mingit eksootilise varjundiga võõrust, ta intonatsioonid, pausid ja rõhud olid harjumuspäratud, žestid kaunilt vormitud, ta elas laval tihti pisut aeglustatud rütmis, ja kõik kokku jättis kergelt kunstliku või kunstipärase mulje. Raine Loo oli üleni justnagu võõrapärane kunstiteos, kütkestav ja kummaline. (“Dekadentlik”, ütles aastaid hiljem Mati Unt, küllap mõeldes Loo ebateadlikku (?) stiili või stiilsust.)

Mul on veel alles ülestähendused Toominga lavastatud “Külvikuust” (1972). Näidend kujutas põhiliselt realistlikus võtmes kaasaja kolhoosielu, kuid sellesse olid sisse lavastatud suured eksistentsiaalsed teemad. 64-aastane Hilda Sooper, näitleja hoopis teisest põlvkonnast ja traditsioonist, mängis vana naist. Musta riietatud, tulvil sügavat rahu, jutustas ta etenduse algul suurest põuast ja leelutas loitse. Temaga tuli lavale möödanik ja omandas tähenduse lause “kõik oleme nagu lülid otsatu pikas ketis”. Paljuräägitud Lembit Eelmäe ja Herta Elviste kõrval on Sooper veel üks näide sellest, kuidas teistsuguses teatris leidsid oma koha ka vanema põlvkonna näitlejad. Evald Aavik sarnanes minu jaoks oma näitlejatüübilt natuke Raine Looga, nimelt teatud kunstlikkuse, iseäralikkuse poolest. Mõnikord oli tema mäng rabe ja hüplik, aga üldiselt oli teda erakordselt huvitav vaadata. Raivo Adlase Printsist “Tuhkatriinumängus” ei mäleta ma õieti midagi. “Külvikuust” mängis ta karikatuurini teravdatult lakkamatult askeldavat ja rääkivat, kuid sisemiselt tühja tegudeinimest.

Minu mälestused kuuluvad muidugi tavalisele vaatajale, kel polnud ei teatri jäädvustaja ega arvustaja ambitsioone. Üritan nüüd sõnastada üldisemat laadi arvamusi, mis võtsid kuju mälestusi uuesti läbi mõteldes. Loomulikult on tege- mist vaatega väljastpoolt, kusjuures see, mida vaataja mõtleb ja oletab, et pruugi kokku langeda näitleja enesetunde ja –tunnetusega. Alustuseks olgu öeldud, et minu mäletamise järgi iseloomustas murranguaja lavastusi kõikuvus ja isegi eklektika nii tasemes kui ka mängulaadis, s.t uus näitlemine võis eksisteerida kõrvuti tavarealistlike osatäitmistega. Ma ei kavatse hõlmata kõike, vaid rääkida uue näitlemise parimatest, lõpuniminevatest ilmingutest, mida võiks kutsuda t o t a l s e k s näitlemiseks. Mängimiseks mobiliseeriti kõik näitleja psüühilised ja füüsilised ressursid, tema mõtte-, tunde- ja tahte jõud. Kui neid parajasti tege- vusse ei rakendatud, oli ometi tajutav ohjeldatud energia olemasolu ja plahvatu- se võimalikkus. Näitleja kogu olemust läbis justnagu silmale nähtamatu hõõgus, millest võis iga hetk süttida tuli. Ekspressiivsed, purskelised eneseväljendusaktid ei tekkinud tühja koha pealt, olgugi et nad võisid tegelase psühholoogilise aren-

gu nurga alt vaadates mõjuda ettevalmistamatult ja aalooqilisena.

Tihtiipeale ei olnudki tarvidust psühholoogilist vaateprismat kasutada, sest lavakujud ei allunud reaalse maailma käitumisloogikale ega olnud "karakterid". Mitte-realistlikes teostes on tegelasi, kelles kehastuvad inimülese mastaabiga nähtused või kelle kaudu tuuakse ilmsiks suuri eksistentsiaalseid teemasid. Teisest küljest saab ka realistlike tegelasi lavastuslike ja mänguliste vahenditega metafüüsilisse mõõtmesse tõsta või, teist võrdpilti kasutades, puhastada neist välja universaalsed alusstruktuurid. Tartu teatriuundajad (eeskätt Hermaküla) huvitusid müütidest ja arhetüüpidest, millele lugusid ja tegelasi saab tagasi viia. Näiteks taheti Afanassi Salõnski realistlik "Maria" selitada müüdiks "lollike-pühak patuses ilmas" (Hermaküla kirjast Mati Undile 5. X 1971). Selleks et kehastada loomult mittepsühholoogilisi tegelaskujusid, kes võib-olla visualiseerivad arhetüüpseid seisundeid, tarvitati kujundlikku kehakeelt ja kõnet, veidraid ja hämmeldavaid tegevusi jms. See pani näitlejat vaatama mitte (ainult) usutavuse prisma läbi, vaid kui "kunstiteost", keda kontrollivad esteetilised ja stilistilised reeglid. Täpsustagem, et psüühilise energia rakendamine ei võrdu psühholoogilisusega. Mulle meeldib väga üks Mati Undi mõte, mida siinkohal tsiteerin. Ta arvas, et teater kui selline ei ole psühholoogiline, vaid pigem etoloogiline (käitumuslik). "Teine asi on, et lava aegruumis liiguvad inimesed, kel on oma psüühika, kes on vastavalt stiilile ja koolile oma psüühikat integreerinud mõne kirjandusliku või müütilise tegelase kujutletava psüühikaga.... Niisiis, psüühilise väljaga täidetud lavaline aegruum (mida võib soovi korral psühholoogiliselt interpreteerida). Kust see väli tekib? Teda levitab näitleja. Ja kõik, mis näitlejaga kaasneb, teda ümbritseb." ("Ad astra?", TeaterMuusikaKino, 2/1984).

Kuidas näitleja niisuguste rollidega töötab, milliseid impulsse ja lülitusi kasutab, seda ei või väljastvaataja teada. Vahest on taolisel puhul keeruline toime tulla ainult isikliku tundemälu materjaliga, isegi kui uskuda, et mälus leiduvad kõigi inimtunnete algmed. On ka teisi meetodeid. Näiteks Mihhail Tšehhov alustas tegelase läbitunnetamisest ja sisekaemusest, püüdes jõuda niikaugemale, et lavakuju ilmub selge kujutluspildina vaimusilma ette. Sellele järgnes kujutletud tegelase jälgendamine ehk ilmiskstegemine näitleja keha kaudu. Kujutlused, millest ta lähtus, olid suuresti metafoorsed, nii võis ta võtta ülesandeks mängida don Quijotena avatud kosmilist teadvust, katkematut leegitsust, tajuda tema keha hiiglasuure ja võimsana, tunnetada rolli muusikalist ülesehitust jms (vt katkendid Tšehhovi päevikust raamatus "Teine teater", 1999). Räägitakse, et 1970-ndate Jaan Toomingale olevat Tšehhovi kujukaemuse meetod olnud hästi arusaadav ning sarnanenuvat tema enda loomisviisile.

Ma ei taha öelda, et näitlemine peaks olema või saaks olla ebaisiklik. Näitlejalt nõutakse ehk suurematki isiklikkust kui traditsioonilises läbielamisteatris, ent teises mõttes. Nõudlike rollide jaoks on vaja isiksust, kes, parafraseerides Hesse "Klaaspärlimängu", on sulanenud oma funktsiooni (= rolli, lavakujude süsteemi), kuid ei kaota ometi seda tugevat, värsket, imetlusväärset jõudu, mis indiviidile lõhna ja väärtuse annab. Mingis suhtes olid Hermaküla ja Tooming alati nemad ise, kaotamata samas kontakti rolliga, muutumata puht toimijaks, tegevuste sooritajaks iseenda nimel nagu näiteks performansi tüüpi etendustes. Isiklikkusest

saab rääkida ka ses mõttes, et näitlemise eesmärgiks ei paistnud olevat (esma-
joones) edukas ümberkehastumine karakteri pinnal ja tegelase psühholoogiline
äräpõhjendamine, vaid midagi veel: iseenda “kasvamine” tegelase maailmaga
suhtlemise toel. Vaataja tundis, et näitlejale lähevad väga korda need üldised
ideed, mida lavastuses või lavastusega läbi mõeldakse, puudutavad valuni need
tunded, mida läbi mängitakse. Mängu kaudu kulgeb näitleja vaimne areng ja
teistpidi on näitleja isiksuslik areng näitlemise kui kunsti hädatarvilik eeldus. See
jutt paistab olevat triviaalne, kuid ma pole kindel, kas tegelikult on alati nii, et
see, mis on oluline teatritöös, on oluline ka isiklikult, väljaspool teatrit. Näib, et
oluliste asjade ühtelangevus, ühtne vaimne energia andis Toominga, Hermaküla
ja teiste mängule omadused, mida ma ei oska praegu nimetada teisiti kui u s k
j a v ä g i . Usu all mõtlen seda, et kuitahes kunstlikult ja ebaloomulikult nad laval
ei tegutsenud, mõjus see emotsionaalselt ehtsana. Mitte “mängult uskumine”
(*make-believe*), mis on tavaline vormel teatrimängu kohta, vaid päriselt, vähemalt
parimail hetkil. Ja ma ei mõtle näitleja ärakadumist tegelasse, enese uskumist
teiseks inimeseks, vaid isiklikku osadust ideede ja emotsioonidega, mida ta
mängib. Ilma usuta poleks vist tekkinud nii tugevalt koondatud energiat või väge,
et see võis midagi korda saata tegelikult, näitleja ja/või vaataja päriselus.
Raamatus “Fiksionaalsed maailmad” (1986) konstrueerib Thomas Pavel ühe
olukorra, tänu millele teatrilaval sooritatud tegu toimib päriselt. Ta kirjutab: ku-
jutletagu näitlejat, kes mängib preestrit, so “teeskleb” vaimulikku, ja annab ko-
gudusele õnnistuse. Kujutletagu, et see sünnib totalitaarses riigis, kus religioon
on keelatud, kõik preestrid vangis ja kirikud suletud. Näitlejalt nõutakse preestri
žestide parodeerimist, kuid sügavalt uskliku inimesena ei tee ta seda, vaid pöör-
dub saali poole ja sooritab õnnistamise täpselt ettenähtud viisil ning suure püha-
likkusega. Vaatajad, kes on ilma jäetud jumalateenistustest, tunnevad end saavat
jumala armu osaliseks. Keegi ei kahtle õnnistuse tõelisuses – ka mitte saalis
istuv tsensor, kelle ettekande peale näitleja järgmisel päeval areteeritakse. Pavel
rajab siin oma argumentatsiooni üpris erandlikele teatrivälistele olusuhetele, kuid
teeb üldise kehtivusega järelduse: kui jäljendava loomuga tegudesse kanalisee-
rida piisavalt palju psüühilist energiat, võivad need ületada tegelikkuse läve. See
võim säilib vist videos konserveeritultki. Olen teatriajaloo loengutes näidanud
mustvalget lühimontaaži Toominga “Põrgupõhja uuest Vanapaganast”. Seal on
stseen, kus Jaan Tooming kirikuõpetajana loeb meieisapalvet. Loeb sisemiselt
põledes, kogu südamest. Alati sugeneb auditoriumisse eriline vaikus, on tunne,
nagu oldaks kirikus. Teatri ja rituaali, nagu ka esteetilise ja eetilise vahel ei kõrgu
ületamatu müür, nad saavad üksteiseks üle minna.
Pöördudes tagasi kuuekümnendate näitlemise taastekitamise võimalikkuse juur-
de, tuleb tõdeda, et seda on väga raske, kui mitte võimatu teha peamiselt kahel
omavahel seotud põhjusel. Esiteks kätkes see teatri *siin-ja-praegu* loomuse
teravdatud tunnetust ning sulandas endasse oma aja meeleolusid ja tundelaa-
de, mis väljendusid ka muusikas, mida kuulati, kirjanduses, mida loeti, asjades,
millest räägiti jne. Näitlemine oli ajastu vaimsest õhustikust läbi imbutunud, ja sel
polnud midagi pistmist moega. On üpris paljuütlev, et Priit Pedajas pühendas
lõviosa “Ainsa ja igavese elu” II osa arvustusest kuuekümnendate-seitsmeküm-

nendate kultuurimärkidele ja sellele, mida need talle tähendasid: biitlid ja Led Zeppelin, "Närviürk" ja Uku Masing, "Rajakas" ja Peeter Tooma; Grotowski ja Artaud, keda loeti "nagu lämbuja õhku ahmib", teater, mis tundus hall ja väikekodanlik, nii et "hoog seda muuta oli raevukas" jne ("Ainus ja igavene...", TeaterMuusikaKino, 10/1996). Usun, et hea näitlemine muutub koos maailmataju muutumisega. Von Krahli näitlejate mängus heistuvad hoopis teised ilmingud muusikast, kirjandusest, klubikultuurist ja mujalt. Teiseks, näitlemistehnikaid süvahoovusena kandev usk sellesse teatrisse, mida tehakse ja nendesse ideedesse, millega tegeldakse, ning sellest sündiv näitlemise vägi ei ole jäljendatavad, nii nagu on jäljendatavad võtted ja tehnikad. Toominga – Hermaküla teatri usk ja vägi jäi "Ainsas ja igaveses elus" puudu, seda ei saanudki seal olla. Tsiteerin veel kord Priit Pedajast: "Aga miks peakski lõbusõidulaevas mõtlema mingitele "Anija meestele", kes pehkinud paadis avamere igaviku poole rühivad sõuda, silmades usk valgest laevast, ning kes uhkusest ja trotsist otsa ringi ei pööra."

Muidugi väärib tähelepanu ka teatrimurrangu-aegne töötamisviis, mis ei olnud päris tavapärane. Me teame, et proovide ja etendustega rööbiti käis stuudiotöö, s.o. teistsuguse teatri ideest või ideaalist innustatud näitlejate-lavastajate rühmatöö, mille lõpptulemuseks ei pidanud tingimata olema perfektselt vormistatud lavastus. Sellist teatritegemist on nimetatud kogemusteatriks, kuivõrd eesmärgiks ei seata mitte niivõrd lõpetatud kunstiliste vormide loomine kui uued kogemused nii professionaalses kui isiksuslikus plaanis. Õigupoolest on seegi tuttav vastandus: protsess *versus* resultaat, otsingud koos nende juurde kuuluvate nurjangu-*versus* garanteeritud tase, aga ka näitlejate ja lavastaja(te) kestev ja kesken-*versus* datud koostöö kitsamas rühmas *versus* töö erinevate lavastajatega ja eri stiilides. Nagu ikka, on kummalgi poolel omad tugevused ja omad ohud. Ent mulle näib, et pole hea, kui hinnangute kaalukauss kaldub liialt vastandpaaride teiste liikmete poole. Kas pole professionaalne meisterlikkus teatri (näitlemise) hindamise mõõdupuuna natuke ületähtsustatud? Muidugi tuleb püüelda täiuslikkuse poole, kuid samas poleks paha küsida, mille jaoks seda meisterlikkust kasutatakse. Kas virtuoosselt sooritatud roll mõttetühjas lavastuses kaalub üles kobavama osatäitmise lavastuses, mis tegeleb oluliste asjadega ning läheb nii tegijatele kui vaatajatele väga tõsiselt korda? Kui jah, siis tuleks pjedestaalile tõsta kõrgprofessionaalne meelelahutusteater, mis oskab muu hulgas professionaalselt simuleerida sotsiaalsust, vaimsust ja sügavust. Võib-olla ei peaks kiitma näitlemise oivalisust iseenesest, lahus rollist ja lavastusest, kus see roll on mängitud. Olgu peale, et näitleja valikuvabadus on piiratud, sest tavaliselt sõltub ta teiste inimeste poolt kokkupandud repertuaarist ja kokkulepitud osajaotusest – päris olematuks ei saa seda vabadust kahandada, ilma et muututaks pelgaks palgatööliseks. Et aga mu jutt ei kõlaks moraaliugemisenä ja et viimane sõna jääks praktikule, lõpetan tsitaadiga Raivo Trassilt, mis on mulle palju mõtlemisainet andnud: "Meie teatri-*loome suurim probleem, edasi töötamise põhiküsimus on – kuidas saada professionaalset kunstnikuks?" ("Ülestähendus peanäitejuhi kõnedest enne puhkusele minekut", TeaterMuusikaKino 2/1985)*







TÖÖANDJA TEATIS
TÖÖÕNNETUSE TOIMUMISEST

1. Töötaja: Kiivar Pirtso
(ees- ja perekonnanimi, isikukood)

näitleja
(amet, telefon)

2. Tööõnnetuse raskusaste:

surmaga lõppenud tööõnnetus raske tööõnnetus kerge tööõnnetus

3. Tööõnnetuse toimumiskoht: Teater „Naraliinastudio“
(sündmuskoha aadress, täpne toimumiskoht)

Sakala 3 Tallinn. Suures saalis, lava peal.

4. Tööõnnetuse toimumise aeg: 24.01.07 kell 20:15
(kuupäev, kellaaeg)

5. Tööõnnetuse lühikirjeldus: Etendus vägi ette hüppas 1,5 m
kõrguselt, lüüdi näitleja hüppas varemi,
kõrguselt 1,2 m ja ei jäändnud veel ette-
valmistada muundumiseks, murdes etaloni.

Tööandja: Teater „Naraliinastudio“
(nimi, aadress, registrikood)

Sakala 3 Tallinn 70000987

Teatise vormistas: Joan Schmidt
(ees- ja perekonnanimi)

Haldusjuht
(ametikoht, telefon)

26.01.07
(kuupäev)

J Schmidt
(allkiri)





/---/ eranditult kõik olid huvitavad vaadata, eriti aga /---/ Kübar üleüldse (uskumatu kehaga mees - kopterilt alla kukkudes uskusin hetkeks tõesti, et ta kukkus ennast pooleks; ja väga huvitava “psühhofüüsilise kontuuriga”, või kuidas seda õieti nimetada, mingi väga omapärane ja kõitev värelevus) /---/

Aare Pilv, kirjast, 15.11.2006

Aga muidu tundus eile just Kübar kõige huvitavam ja pingsam vaadata, ka (või eriti) teises vaatuses - just see näitleja laval, kes kõige rohkem ennast vaatama sunnib ja seda uskumatuse-tunnet tekitab; oleks teadnud, et siin tema tegelik luumurd mängus on, ei tea, kuidas siis vaadanud oleks.

Aare Pilv, kirjast, 25.01.2007

Plastiliini pole vaja [redacted] Vestlus Hendrik Toompere jr-ga
Malmstenist, Prangelist, Uuspõllust ja uutest näitlejatest

Hilja Varemi kohta on öeldud, et ta vajab väga lavastajat, ta muutus rollist rolli säärasel moel, et kord ühes sööklas süües arutasid tema lauas kaks inimest Hilja Varemi rolle, ilma et nad teda ära oleksid tundnud. Samas on palju näitlejaid, kes lavastajat peaaegu ei vajagi, olles küll “professionaalid”, ent suhteliselt sarnased rollist rolli. Kuidas sel teljel paigutuvad Mait Malmsten, Margus Prangel ja Jan Uuspõld?

Hendrik Toompere jr: See sõltub andetuübist ja alateadlikust soovist, mida saavutada püütakse. Seetõttu on need kolm ka väga erinevad. Üks, mis on kindel, on see, et me räägime väga headest näitlejatest, kellega põhimõtteliselt ei tohiks ühelgi lavastajal mingisuguseid probleeme tekkida. Ent kuidas see kujunenud on, on erinev. Nii palju, kui ma nende käekäiku jälginud olen, siis üha enam olen mõistnud, et kõigil näitlejail on ühel hetkel vaja lavastajat, kes usub temasse. Isegi, kui ta halvasti teeb, ei õnnestu, nässu ajab. Näitlejad otsivad intuitiivselt lavastajatüüpi, kes temasse või sellesse, mis laval toimub, usub. Esimestel aastatel teatris töötades on kõigi näitlejate jaoks ülioluline leida endale lavastaja, kellesse tema usub ja kes teda usub, kusjuures viimane on tunduvalt tähtsam kui see, kas näitleja temasse usub.

Inimestel ja nende seas ka näitlejatel on ettekujutused oma “minast”: kuidas ma kõige paremini välja paistan, millised on minu efektsemad pooled. See kehtib ka peenendunud maailmas, et inimene näitab reeglina välja seda, mida ta oskab teha. Ta ei hakka näitama seda, mida ta ei oska. Ja äkki see, kes temasse usub, näeb temas midagi suuremat, midagi terviklikumat, ning hakkab seda lahti keema.

Marguse puhul tean ma täpselt, et mina uskusin temasse väga, kuigi teatris olid temaga esmalt suured probleemid, küsiti, kas ta peaks ikka teatris olema või mitte. Mina uskusin, sest ta mulle lihtsalt meeldis (ja noh, ma olin ka tema õpetaja olnud). Ning see inimene läks lahti, temas hakkasid avalduma küljed, mida isegi mina ei olnud näinud. Muidugi, tore oleks võtta hoiak, et “ma juba siis nägin temas...” – aga mitte midagi säärast ma ei näinud! Täiesti ootamatud küljed, inimene töötas hoopis teistmoodi kui varem.

Mis puudutab Jani, siis teda hoidis pikalt elus tema enda õpetaja, Priit (Pedajas). Aga Jan tegi läbi mingi sisemise muutuse ja hakkas tegelema kõige muu kui teatri ning loominguga, tekitades enda jaoks kõrvaltee. See ongi andetuübi küsimus: Jan tahtis midagi muud saada. See on teinud temast tänaseks mitmekülge ja –plaanilise natuuri, kes laval mõjub huvitavalt, kuigi mitte alati täpselt ja õigesti.

Mait on hea klassikaline teatripere jätkaja. Tal ei ole üleüldse lavastajat vaja olnud, ta on kasvanud iseenesest. Mida rohkem, mida erinevamad lavastajad on temaga töötanud, seda parem on ta laval olnud. Ei, Mait pole absoluutselt vajanud inimest, kes temasse eriliselt usuks.

Noh, see on muidugi laias laastus, aga umbes nii see minu jaoks kehtib. Eks teatud perioodidel vajab igaüks inimesi, kellega koos saad ühes suunas liikuda.

Ma tean ju oma kogemusestki, kuna mina vajasin väga inimest, kes minusse usuks. Võib-olla sellepärast, et mul oli meeletu eneseusk ning oli vaja kedagi, kes seda eneseusku veidi lammutaks. Evald (Hermaküla) ehitas mind täiesti teistmoodi ümber ja ma olen väga tänulik, et see toimus. Ei kujuta ette, milline näitleja ma ilma temata või kas ma üldse teatris oleksin olnud. Pärast viiendat aastat teatris läksingi oma teed ning siis oli juba väga mõnus käia teiste lavastajate juures, mängida siin, seal, kolmandas kohas, sest ma valdasin põhiteemat. Ma olin olemuslikust lavalolemise tähendusest aru saanud, mida ma võisin ümber tõlkida teiste lavastajate keelde.

Ent see on suuresti sõnastamatu?

Kui me Evaldi juures olime, siis peamine oli: kogu lavaline elu peab olema liikumises. Ühtegi staatilist hetke ei ole. Kui ma läksin (Mikk) Mikiveri juurde, siis tema tahtis, et kõik oleks staatiline. Kui ma need kaks asja kokku panin, tulid suurepärased tulemused, olla staatilise sees liikuv! Kui ma praegu noortele ütlen, et “seisa paigal” või “ära liiguta”, siis ta seisabki paigal – ja kõik seisab paigal, mitteraske ei liigu temas. Nad on nagu tasase mere pealispind, unustades ära, et pealispinna all käivad liikuvad protsessid edasi. Lihtsalt niisama on sellest muidugi raske aru saada, seda tuleb ise kogeda ja selleks on vaja inimest, kes selle tunde kohale toob, sa hakkad ise ka uskuma, et see tunne on õige.

Kui palju oled sa neid kolme kaasanud lavastuse üldiste eesmärkide sõnastamise, kui palju neis on lavastajat?

Tegelikult ei ole. Peaaegu üldse ei ole. See ei ole ka minu arvates päris õige jutt, et “näitleja on lavastuse kaasautor”. Tähendab, muidugi on, aga hoopis teistsugusel kujul. Mingisugust üldideed ei saa näitleja lavastaja selge printsiibi korral muuta, see on võimatu. Küll aga on juhtunud sääraseid asju, et näitleja pakub välja rollikontseptsiooni, mis ei ole sugugi seotud lavastuse ideega, kuid korraga taipad, et kõik paindub selle järgi, lavastuse kontseptsioon hakkab rollilahenduse järgi muutuma. See ei ole nii, et me räägime, arutame, kirjutame manifeste, sõnastame, paneme kirja, see tähendab seda ja toda. Mina ei kujutanud “Põrgu värki” tehes näiteks ette, et Tuglas oleks võinud säärane olla – ja see lihtsalt kujunes Marguse käes niimoodi. Ta ei muutnud küll oluliselt kontseptsiooni, kuid ümbermärkimisi toimus küll.

Ent on tõsi, et ilma säärase inimesteta, kes aktiivselt kaasa mõtlevad ja kontseptsiooni üle arutavad, on lavastajal praktiliselt võimatu tööd teha. Vähemalt minul on. Ma ei taha sääraseid näitlejaid näha ka, kes tulevad plastiliinina kohale ning ootavad vormimist. Materjali vastupanu peab alati olemas olema. Mida ta annab? Lavastajale veendumuse, et neil asjadel on mõju, isegi kui on vastupanu.

Kuidas sulle tundus, kas Prangel tegi otsuse intellektuaalse pingutuse järel või on ta pigem näitleja, kes otsustab kõhutunde ajal?

Seda ma ei tea, ma ei ole Marguse käest kunagi küsinud, vaid lihtsalt viimaste aastate jooksul jälginud, kuidas ta... *Paus* Tegelikult oskan ma vastata küll: see

on kõhutunne. Muidugi. Mäletan, kuidas ma koolis tegin diplomilavastust ja pakkusin talle ühte rolli, mille ta esimese ropsuga lahendas täiesti erilise tunnetuse pealt. Nii. Ja siis junnasime kaks kuud ning kõik läks metsa, kõik oli valesti. Pärast kolmekuulist rabelemist tuli esmane hetk lõpuks tagasi, aga juba hoopis teisel kujul. Kui ma nüüd Margusega proovis olen, siis ta aeg-ajalt näitab, et võib ka “nii” teha, ent siis kaob kuidagi peitu, ma ei tea, kuhu või miks. Kärstitum lavastaja, kes teda ei tunne, võib muutuda ülivihaseks: mis nüüd on? miks sa ei või teha nii, nagu me oleme kokku leppinud? Ma ei tea, mis katel temas sees keeb, aga ta keedab toidu väga aeglaselt tulel valmis. Vahele ei tohi segada, siis läheb untsu, tuleb oodata ja kannatada. Margus töötab kõhutunde pealt, seda ma usun küll.

Aga Uuspõld ja Malmsten?

Mait analüüsib väga palju, aga – ta varjab seda. Ta ei taha näidata, et ta analüüsib. Ma võin eksida, aga tema peab näib olevat müütiline arusaam, et näitleja ei tohi mitte midagi teada, peab olema loll, siis tulevad kõik asjad välja, ja Mait ei taha seda imidžit kaotada. Ent tõesti, ta analüüsib väga peenelt ja spetsiifiliselt asjad läbi, kuid reeglina varjab seda.

Jan mõtleb väga palju, aga mille peale, sellest pole ma siiani aru saanud. Kuidas tal need asjad käivad, on minu jaoks siiani mõistatus. Ta on tihtipeale tugevam situatsioonides, kus ta peab mängima inimlike pindade pealt: vihkan, armastan, olen solvunud, ei ole solvunud. Puhta idee läbivedamisel või mõttelise karkassi teostamisel jääb ta sageli häтта ning siis ta teeskleb, mis omakorda loob temast kummalise kuju, mida publik armastab: absoluutse üleoleku igasugusest intellektuaalsusest. Aga võib-olla on see väga tark asi, ma ei tea. Näitleja ei pea minu jaoks olema mingi “intellektuaal”, ma pole seda isegi, aga teatud... maailmavaade peaks väga selgelt paigas olema. See võib muutuda, muutuda isegi nädalatega, aga sel päeval ja sel hetkel peab maailmavaade olema paigas: praegu mõtlen ma nii, ja punkt. Laialivalgub “ma ei tea, nii on õige, aga naa on ka õige” peidab endas suurt eputavat valet. Janil seda muidugi ei ole. Paus Väga keeruline on rääkida.

Oled sa nendega rääkinud, miks nad teatris on?

See on küsimus, mida ma ei esita kunagi nii, et ma tahaksin vastust saada. Ma esitan seda küsimust endale, aeg-ajalt proovis ka kõigile näitlejatele või koolis õpilastele, aga ma ei taha vastust saada. See on küsimus, millele ei tohi vastata. Küsimus peab jääma pähe. Miks, miks, miks? Niipea, kui sa vastuse defineerid, võib see loovuse lukku panna. Ei, me oleme kõiki neid jutte rääkinud, aga vastust pole kuulnud – ja parem ongi.

Sa töötad sageli ühtede ja samade näitlejatega, mis pole muidugi haruldane. Millised on näitlejate omadused, kellega sa tahad koos töötada? Mainisid juba kaasamõtlemise võimet.

Mulle meeldivad need näitlejad, kes suudavad võtta vastu iseseisvaid otsuseid. Kellel on julgust vastutada iseenda eksimuste eest, võtta risk enda peale. Ma ar-

van, et need kolm näitlejat on kõige paremad näitlejad üleüldse. Jah, nad võivad lavastaja vahel väga vihale ajada ning lavastus jõuab väljagi tulla, kuid siis hiljem millalgi märkad, et näe, neil oli õigus. Intuitsioon on neil näitlejail, kellega ma viimasel ajal olen rohkem tööd teinud, väga paigas. On veel põhjuseid, ent need on väga pragmaatilised: ma ei pea prooviaega raiskama selle peale, mida ma tahan. Piisab, kui ma sõnastan kujundi, näiteks “see on umbes nii, nagu viie meetri kõrguselt maasse kukkuv mõõk” – ja nemad saavad sellest juba aru. Lavastajana olen ma veendunud, et kõik näitlejad on andekad, tuleb see lihtsalt nende seest lahti keerata. Aga mida rohkem ühtede inimestega piirduda, seda tuumakamad on tulemused. Kahe-kolme kuu jooksul ei saa võõraste näitlejatega leida ühist keelt, lihtsalt ei saa. Lavastus ehk ei pruugigi olla suurepärane, aga mälestus koostatud tööst ja ka tulemusest on eluliselt niivõrd tähtis, et... Vastupidine oleks lihtsalt vormistamine.

Kõik kolm on palju komöödiates mänginud, Uuspõldu kindlasti, aga võib-olla isegi Malmstenit teataksegi ehk laiemas publikus kui komöödianäitlejat. Sina ei ole eriti neis mänginud, miks?

Nooremana ma mängisin küll. Ma võin luua väga naljakaid rolle, ma tean seda. Aga komöödiate mängimine on näitlejatele laupäev-pühapäev, puhkamine ühesõnaga. Muidugi, ega see pole lihtne, aga tegelikult on tegemist puhkepäevaga. Vajalik on ta ainult treeningu jaoks, sest heades komöödiates peab näitleja olema enda suhtes väga jõhker, väga ennastpurustav. See surmakirg või endapurustus on eriline vajadus, kõigile. Alles ma lugesin, kuidas panga pealt sõitis üks mees alla ja mingi kohalik rääkis seal juures, kuidas “ääre peal seistes on tunne, et hüppaks alla”. Jah, nii ongi, minul ka. Tekib lenduminemise vajadus. Näitlejal on selle jaoks komöödia, kusjuures – publik aplodeerib, ta tahab seda näha, ta on õnnelik. See on treening ja samas jõhker publikule näkkusülitamine. Ma räägin muidugi väga labastest komöödiatest, mille puhul publikule meeldib, et talle peksa antakse. Koomilise struktuuri loomine on näitleja ABC, aga seda on vaja, sest seal on põhimõttelist enesehävituslikku kirge – sa pead mõistma, et kui sa jätkad, siis näitlejana sured.

Kas nende kolme jaoks on see nii ka mõjunud?

Üldise populaarsuse mõttes on see ehk hästi mõjunud, aga ega ta näitleja üldisele arengule suurt midagi kaasa ei anna. Nad on kümme või rohkem aastat teatris olnud, neile ei anna see midagi. Tõsi, sa õpid komöödiates ka kiireid valikuid tegema: see töötab, see ei tööta, see on õige, see on osav valetamine. *Paus* Ära mõista valesti, mulle nali väga meeldib, sest elu ongi nali. Aga see on teistmoodi nali. *Paus* Ma olen kuulnud ka seisukohti, et kvaliteetne meelelahutus on midagi enam kui ebakvaliteetne komöödia. Ma ei saa vahest aru.

Üks eesti lavastaja ütles, et Uuspõld suudab laval kõike teha, ta on geenius. Ta ei täpsustanud, aga kas sina oskad öelda: mida tema suudab ja teised ei suuda?

Uuspõllul on looduse poolt kaasa antud “üks meie seast” märk. Inimesed tun-

nevad selles, kuidas ta midagi teeb, ära oma tuttavaid. Venemaal oli Võssotski kunagi säärane, meil Viiding või Hermaküla: nad on ajastu natuuri märgid. Janis on see samuti sees. Ent geenius... Tal on arenguruumi, on küll.

Mõned näitlejad on suured tööloomad, nende jaoks tuleb kõik raskelt, kuigi lõpuks hästi. Teised tulevad ja teevad hooilt sama hästi.

Jah, aga ürganne kaua ei kesta. Ma ei usu neisse väga, õigupoolest pole nagu näinudki sääraseid eriti. Tõsi, Dan Põldroos on ürgandekas, aga teda pole enam viimased aastad teatrilaval olulisi osi mängimas näinud. Säärased tüübid kaovadki, sest aeg jookseb nende jaoks hoopis teisiti. Kõik muutub praegu üha professionaalsemaks, üha täpsemaks, ja kunstnikel tuleb leida tasakaal, kuidas töötada nagu hull, aga jätta mulje, et see tuleb kõik iseenesest.

Kuidas Malmsten proovisaalis tööd teeb?

Ta kuulab, teeb, siis pakub, kuulab uuesti, teeb uuesti... *Paus* Ta on minu arvates sünnipäraselt näitleja, kellel on teater alati kaasas olnud. Ta tajub kuidagi läbi lapsepõlve seda, mis teater on, ning teab, et asjadesse ei maksa liialt sekkuda. See on imelik tarkus, et asjad lähevad lõpuks ikka nii, kuidas nad minema peavad, aga see peab vist paika ja iseloomustab Maitu. Mis ei tähenda loomulikult, et ta ideid ei paku, muidugi pakub. Ent reeglina püüab ta pakutud versiooni täiega sisse minna.

On vist erinevus peaosa ja osa vahel, mis veab kogu tükki ning mille najale kõik toetuvad? Nad võivad, aga ei pruugi kattuda. Kas Malmsten on pigem suurepärase soleerija või koosmängija?

Ohohohoo. Ütleme nii, et see on minu ja Maidu erinevus, ja täiesti selge erinevus. Mait tuleb lavale, seisab püsti ning ta võib midagi tegemata seista tund aega, aga ta on olemas, ta on kohal. Mina tulen ja seisan püsti – ja kaon ära. Ma ei oska selgitada, ent on nii, et mõni inimene peab midagi tegema, mõni teine ei pea aga kohaloluks mitte midagi tegema. Jan ja Margus näiteks peavad tegema. Eks see on andetüübi erinevus, ühele on nii antud, teisele naa. Maidul on muidugi ka palju professionaalseid oskuseid, ta võib ükskõik millist peaosa ja ükskõik millist kõrvalosa mängida, tema peale võib alati kindel olla. Kui Mait on tükis, siis on väga hea tunne. “Oh, Mait on ka. Siis võib minna.”

Kuidas Prangel töötab?

Prangel on väga kaval. Ta saab kohe alguses asjadele pihta, aga siis vingerdab ja ma ei teagi, mis, jättes tihti mulje, nagu ta ei teeks üleüldse midagi. Ning siis äkki ja täiesti ootamatult pakub see nurgasistuja ja ninanokkija välja idee, mille kohta ei saa tõesti aru, kust see nüüd tuli, aga on väga õige. Ta on proovisaalis erakordselt ootamatu, ei tea kunagi, mis sealt tuleb. See on huvitav ja erutav. Võib-olla on ta lugenud, et näiteks Eskola tegi samamoodi, et oskas küll, aga varjas. *Naerab* Aeg-ajalt on meil töötegemise graafikud läinud sedavõrd kiiremaks, et meil on lühem aeg provideks, eriti suveasjade juures, ning siis on ka

töö teistsugune. Siis ei võeta mugavusaega, ollakse palju intensiivsemad. Kui me tegime "Syrrealiste", siis esmalt kuu aega me istusime Tallinnas ja lihtsalt rääkisime. Veidi vaatasime teksti ja muudkui mõlisesime, kuidas võiks teha, midagi eriliselt proovimata. Ning koha peale minnes tegime lavastuse kahe nädalaga valmis.

Kas sinu jaoks on hädavajalik näitlejate tundmine ka väljaspool teatrit, et tekiks parem vastastikune mõistmine?

Ei ole. Kui tunne, on hea, kui ei tunne, ei ole ka midagi lahti. Kui ma näiteks koju lähen, ei taha ma üldse teatrist rääkida. Olen selle sees niikuinii kogu aeg. Enamgi veel. Kui ma parajasti lavastan ning siis õhtul koju lähen, tassin ma seda Maitu ja seda Jani ja seda Margust endaga kogu aeg kaasas. Nad istuvad minu lauas, vaatavad, kuidas ma süüa teen või isegi kuidas ma oma naisega räägin. Ma pean nendega pidevalt sisemist dialoogi. See ongi eraelu puudumine.

Kuidas Uuspõld proovisaalis töötab?

Jan on minu meelest tüüp, kes lihtsalt hakkab tegema. Ta on teinud palju telesketše, *stand-upe*, ja on harjunud kogu aeg tegema, tegema, tegema. Lihtsalt... läheb. Teen märkusi, ta kuulab ära ja teeb kohe uuesti. Teatud ükskõiksus või pohhuism on suuresti domineeriv joon temas, aga mis sees toimub, seda ma loomulikult ei tea. Reeglina kehtib tema puhul ikkagi põhimõte, et ära mõtle, tee.

Kas Malmsten on aja jooksul näitlejana oluliselt muutunud?

Jah. See on huvitav käik olnud. Aeg-ajalt tekivad näitlejatele eeskujud, kelle järgi olla. Kui Mait tuli teatrisse, oli ta täiesti Mait. Ning siis pikka aega oli ta Jüri Krjukov. Intonatsioonid, Krjukovi näitlemise tehnikad – see kõik oli tal küljes. Umbes nii, nagu me Üksküla puhul oleme tihti näinud Eskolat või ka ma ise, kes ma olen kasutanud teatud Evaldi maneere. Nüüd on Maidul teatud murranguline aeg, kus Krjukov on ära kadunud, aga päris tema ise pole veel päralt jõudnud. Sinna on veel aega, aga ma ootan seda uut kvaliteeti põnevusega.

Mis on nende kolme tugevaimad jooned?

Paus Ma ei oska vastata. *Paus* Lavastaja seisukohast ma justkui vastasin, aga mängimise poole pealt.... *Paus* Nad on kõik sellised mehed, kes võivad mängida peaosi. Ja see tähendab – ma mõtlesin praegu kordade peale, mil ma olen ise nendega laval koos olnud -, et neil elu ei katke, nad ei jäta kunagi asja seisma. Teatris tuleb väga tihti ette olukord, kus sa mängid tühja kohaga, vastu ei tule midagi, impulsse ei saa. Nemad annavad alati impulsi vastu ja isegi kui sa ise jamama jääd, siis nad peksavad ka sinu lahti. Nad ei ole harjunud mõkutama või vaikselt istuma, vaid lähevad edasi, teevad alati edasi.

Ent mõni roll, mis on eriti meelde jäänud?

Kas ma pean seda rääkima? *Paus* Ma räägin siis lavastustest, kus ma ise pole

lavastaja või näitleja olnud. Näiteks kui Mait mängis Kõrboja peremeest, siis oli ta ühtäkki kogu looduse, maailma ja olekuga absoluutses unisoonis. See oli tõeliselt võimas vaatepilt. Maidu puhul olengi ma mõelnud, et tal on üks teatud lihtsus ja näiline mittemidagitegemine, mis seal olidki olemas, kuigi ta elas samas niivõrd puhtalt rolli elu. Ma olin hämmastuses: me olime metsas, sääsed ja puha, aga hea on vaadata. See on üks Maidu tugevamaid külgi: ausus enda suhtes. Jani puhul meenub Hellwigi "Kummitused", täiesti ebaõnnestunud asi, aga see, kuidas Jan tantsis ja oli, see teatud pöörasus, seal oli tema näitlejaksolemise kvintessents sees. Plahvatuslikkus, mis vahel võib tema puhul mõttetuse taha ära kaduda, oli seal kuidagi puhtalt ja jõuliselt olemas. Mul oli väga kahju, et ta tol aastal parima meesnäitleja preemiat ei saanud.

Margust ma vist olengi näinud ainult enda lavastustes ja "Julias". Teda nähes olen ma valdavas hämmingus: kuidas ta nüüd selline on? ja nüüd selline? Kogu aeg paneb ta üheksa ja poole peale, päris kümnesse pole veel tulistanud, aga hämmastab küll pidevalt.

Sa võtsid vastu lavakunstikoolis kursuse. Millele soovid sa võrreldes varasemaga rohkem rõhku panna?

Minu rõhk on selgelt sõnastatav. Ma tahan koolitada näitlejaid, kes suudavad võtta vastu ise otsuseid ehk nad suudavad ise teha oma rollid. Nad suudavad mõelda korraga nii seestpoolt kui väljastpoolt. See pole üldse lihtne, siiani on õpetatud, kuidas olla näitleja "sees", aga ma tahaksin kahte asja ühendada. Olen ise omal nahal proovinud teha, kord ebaõnnestunult, kord õnnestunult. Ma arvan, et praeguses ühiskonnas on see hädavajalik, teatud universaalse näitleja loomine, isegi kui see kõlab veidi ülepaistatult. Ma tahan, et nad oleksid näitlejad, kes suudavad ükskõik millises teatris teatrimõtet jõuliselt kehtestada. Nad ei vaju ära.

Seega ei pea nad olema lihtsalt "profid", vaid neil peab olema ka...

...maailmavaade? *Paus* Kui kirjutada eesti keeles sõna "salateid", siis võib seda lugeda ka kui sala teid. Säärased inimesed peaksid olema. *Paus* See nõuab liiksaks väga heale füüsilisele ja intellektuaalsele ettevalmistusele ka hulluse piiri pealt ideede pritsimise ning nende salvestamise vajadust. Ma olen aastate jooksul näinud ohtralt vahvaid teatrikoolist tulnud näitlejaid, kes algul mõjuvad tänu oma uudsusele, ent siis jäävad ootama, ootama, ootama. Meilegi öeldi kohe teatrikooli alguses, et õppige endaga tööd tegema – ning ma ei saanud sellest aru. Mismoodi? Mismoodi ma teen endaga tööd? Mis see tähendab? Teatris ma püüdsin esimestel aastatel pidevalt selle peale mõelda ning nüüd ma vist ka tean, mida "endaga tööd tegema" tähendab. Püüan seda nüüd edasi anda. Vana mehena oleks ju hea neid vaadata. *Naerab*

Kas Eesti teatrites on sääraseid näitlejaid vähe, kes suudaksid endaga tööd teha?

Tosin. Võib-olla.





















Etendusteks valmistusin kuidas kunagi. Grimmi tegin alati ise, paruka panin alati ise. Olin nõus, et parukas seatakse valmis, aga ta pidi olema minu koha peal ja ma pidin ta ise pähe panema. See häälestab juba iseenesest, kui nägu hakkab muutuma ning karvad saavad teist karva. *Muigab* Aga lisaks sellele olid mul mõnede etenduste puhul lindid kaasas: muusika. Ei pruukinud olla isegi sama meeleolu, midagi, mis oleks kuidagi täiendanud või sobinud, vaid ma lihtsalt tundsin, et on vaja kuulata. Makk käis ja kuulasin lindi pealt muusikat, nii klassikalist kui ka muud.

Hilja Varem

Toimetaja palus kirjutada rolliportree Mirtel Pohlast, andis aega kolm päeva ning täpsed suunised, mida tuleks jälgida. “Kindlasti kirjuta tema seekordsest karakterist senise rollisepi taustal, kus ta on mänginud peamiselt neid, kes räägivad vaid tunnetega. Kriipsuta kindlasti alla naisnäitlejatele iseloomulikku...”. Ta jätkas, lastes suust piparmündi ning koirohu ebameeldivaid lõhnapiilvi ning kõhvitsedes kääriotsaga oma ninajuure kohal. Oh jumal. Hakkab jälle pihta.

Garderoobis

Sagivad.

Lavastuse nimi on “Harva jõuad koju”, lavastaja üks meie vabariigi köögirealismi tugevamaid esindajaid ning teatriks äärelinnas asuv püsitrupiga teater.

Esimene vaatus

Lavastus läks kohe käima, toimusid kiired stseenivahetused, kujundid olid napid, kuid kõnekad. Näitlejad olid lahtised ning rollijaotus õnnestunud, välja arvatud üks punapea, kes oma närvilise ülemteenri rolli oli lisanud täiesti sobimatu itsitamise. Lugu keerles ühe mõisa ümber, mille omanik hakkas surema ning oli kokku kutsunud neli poega, kellest üks pidi saama kogu poti ning teiste jagada pidi jääma väike karjamõis riigi äärealadel. Puhkesid intriigid, sest keegi ei teadnud, mille järgi surev isa oma otsuse langetab. Näitlejad olid suured ja võimsad, tundeid pritsis.

Rahutus kasvas, sest tasapisi hakkas igavaks muutuma, ent just siis üks poegadest tõusis, väljus ning tõi naastes sisse oma abikaasa, kelleks oli Mirtel. Võtsin välja ruudulise plokknoodi ja püüdsin pimedas midagi sirgeldada. Vaatasin. Mirtel tuli lava servale ja seisis seal, kuid kas ettevaatamusest või lihtsalt hoolimatusest astus ta mitu sammu siia poole, jäädes lavaruumist kuidagi eemale ning olles rohkem publikuga kui näitlejatega. Mäletan, et mul hakkas veidi õudne, sest teater oli praegu minu ruumis. Mirtel ei teinud esialgu midagi, lihtsalt seisis ja naeratas äiale, noogutas vaikselt paar korda peaga, kui temalt midagi küsiti, mõjudes tõeliselt lihtsa ning kergena. Siis ta lahkus.

Tema järgmine tulek oli seevastu koomiline. Tõesti, naljakas – ja ma naeran teatris harva. See polnud mitte trikitamine või irooniliselt mängimine, vaid naljakas: lahtised seosed ja kontekstivälised reageerimised, mis ometi ei mõjunud eraldi, vaid väga täpsetena. Nii läks ta äiale tordiga sünnipäevaks õnne soovima, kuid lavatöölise poolt lahtiseks unustatud vaibanurk võttis komistama ning niitis ühe viilu tordist põrandale. Mirtel ei jäänud võlgu, ta andis tordi, soovis õnne ning pani siis ühe küünla ka mahakukkunud viilule. Võib-olla ei tundu see tõesti eriti huumoririkas, aga hiljem näis, et just nii pidigi minema, sest surevate äiade südant ei võideta tortidega, vaid krambivaba olemisega, kus isegi surija saab aimu

elu kergusest ja vigade loomulikkusest. Kui see pole naljakas, siis mis veel on. Tasapisi hakkas välja joonistuma ka Mirteli tegelaskuju: ta oli sõbralik ja seltsiv (pärit kodanlaseperest), kuid iseteadev ja enesekindel. Toimetaja jutust oli jäänud mulje, et näen laval taas järjekordset “tundlikku” ja “naiselikku” tüüpi, kuid pigem nägin otsusekindlust ja teravust. Mirtel ei mänginud nii, nagu arvatakse “tunnetega” rääkijast, aga ta ei olnud ka üks neist intellektuaalse mängustiili harrastajatest. Ta oli kategoriseerimatu, olles kord üks, kord teine, ja miski ei välistanud, et ta võis olla ka vastandlik. Vahepeal tundus, et Mirtelis räägib mingi ammune salplaan (stseen vanuselt teise vennaga, eriti stseeni lõpp!), siis jälle kasvas tema minematahtmine niivõrd seletamatuks, aga ka suureks, et sealt näis olevat puudu igasugune mõistuslikkus. Temas ei olnud seda ühtset tuuma, mida oskaks ja saaks kirjeldada, sest kategoriseerimatus tegi Mirteli väga lahtiseks, lahtine aga loominguliseks, loominguline aga ohtlikuks ja seda iseendale. Vaatasin stseeni, kus Mirtel püüdis veenda oma abikaasat ära minema ning kõik intriigid sinnapika jätma, ning nägin korraga, kuidas ta nuttis, kuigi tema sõnad nõudsid pigem külma arutelu (“Me ei saa siin niikuinii...”). Ta tõusis ja peaaegu jooksis lavalt minema akside vahele.

Eesriie tõmmati ette, toimus aplaus.

Vaheaeg

Vaheajal tuli baaris minu juurde üks kaugel tuttav Tartu päevilt, üks neist igaves-test tudengitest (vist filosoofia, aga võib-olla ka filoloogia), paksud prillid, õrnad udemed ülahuulel andmas lootust, et mehelikkus pole meie tänapäevast veel kadunud, parempoolsed ülemised hambad asendatud odavate proteesidega (kaklus naise pärast, räägiti linna peal, aga ma ei uskunud seda, sest olin kindel, et ta on homo). Ta astus kohe lähedale, võttis küünarnukist (homo!) ja küsis muljete järgi. Vihkasin sääraseid “muljetamisi” üle kõige. Kui lavastus oli lõtv (ja enamasti nad olid seda), ei näinud ma mingit mõtet oma aega veelgi raisata ning pettumist mingi mõttetute muljega pikendada. Kui miski mind laval liigutas, ei näinud ma omakorda mingit võimalust seda sõnadesse panna (ja see ei olnud minu küündimatus, vaid põhimõtteline võimatus selgitada seda, miks ma (nagu kord ühes provintsilinnas juhtus) pärast etendust autosse istusin, mootori käivitasin ning kahe tunni pärast käigu sisse panin). Praegu, vaadates neid õrnu ude-meid ja uudishimulikke kultuurist täidetud pilku, oli mul tunne, et palju täpsem on püüda ennast teatribaari odavast konjakist esimest korda nii purju juua, et päris täpselt enam ei tea. Teha midagi äärmiselt ebaminulikke, midagi kontrollimatut, mis kindlasti lõppeb kohutava piinlikkustundega. Tahtsin teha midagi tõeliselt ohtlikku ja raputavat ning mõtlesin äikesese ajal ujuma minemise peale, kus sa tead, et see on halb mõte, aga põnevus või vajadus puutuda hetkeks elu ääre-alasid, seda kohta, kus sinu olemasolu juhuslikkus saab niiskes äikesemürinas niivõrd teravalt selgeks, et sa näed oma elatud elu ainult pealispinnana, teesklusena, mänguna ning ainus t õ e l i n e asi sinu elus tundub seal järves suplemine ja omaenese surmahirmuga võidu ujumine, sunniksid sind tagant ja sa tõesti lähetsid vette, kuigi on äike ja tegelikult ei oska sa ujuda. Oma suuruses ja

ülevuses on see tunne ühtaegu hirmutav ja põnev, aga koolmekohtadeni jõudes, kus tõepoolest pole enam ühtegi pääsemisvõimalust, isegi mitte teoreetilist, seal on ühtäkki hoopis väga soe ja turvaline, nagu oleks lõpuks ometi jõudnud koju ja seekord jäädavalt. See tunne oli korraga nii hirmutav kui ka meelitatav, miski, mida tegelikult kunagi teha ei julgeks, kuid mille järele oleks igatsus, iga päev, iga samm.

Umbes säärane tunne mul oli, kuid kui ma kuulsin filosoofi (filoloogi?) esimesi sõnu, mis rääkisid midagi lavastaja tuttavast käekirjast, tõmbasin oma küünanurki eemale, vabandasin end ootava abikaasaga, mis näis homos äratavat mingit ebatervislikku huvi, ning tagurdasin rõõmsalt sumisevate inimeste vahelt tagasi välja. Läksin peldikusse, võtsin esimese kabiini, sulgesin ukse ja ootasin, kuni viimane kolmas publikumärk oli antud.

Teine vaatus

Vaatus algas pika vaikusega, mis võis kesta vähemalt kaks minutit ja mille vältel ei tehtud absoluutselt mitte midagi. Näitlejad istusid viini toolidel, jalad paralleelselt ja käed süles, ühesõnaga väga ametlikult, vaatasid otse publikusse ning näis, et lavastaja oli palunud neil olla võimalikult neutraalselt, võimalikult mitte-teatraalselt. Muidugi mõjus see kohutavalt teatraalselt, nii mõnigi näitleja oli endale ette mananud mingi võltssügava näo, mis pidi kõnelema sisemise hingeelu seniavastamata rikkustest, põrnitsedes altkulmu ja vaevuaimatava (kuid siiski aimatava) kavala muigega publikusse.

Mirtel näis kurb. Tõtt-öelda tundus esmalt isegi, et ta ei olnud võib-olla päris hästi taibanud, mida lavastaja oli palunud, kuid mida edasi, seda enam näis, et vastupidi, ta oli ainuke, kellele säärane tobe, kuid väga raske ülesanne üleüldse jõukohane võis olla. Temas ei olnud neil minutitel mitte midagi kunstlikku, isegi mitte kunstlikku mittekunstlikkust. Ma ei osanud seda tol hetkel hästi sõnastada, kuid näis, et esimese vaatuse jõulisus oli siin muutunud vastupidiseks, mingiks avatud-olemiseks, mis ei olnud päriselt “teesklematus” või “elulisus”, pigem mingi kaitsetus, kus näitleja ei turva end professionaalsuse kiretusega, vaid lummab inimliku siirusega. Ei, see pole kindlasti “elulisus”, sest nii, kuidas Mirtel tol hetkel laval oli, ei ole ka tavaelus keegi. Seal (ja ma mõtlesin taas enda peale) ollakse just nimelt teatraalsed, küll palju lihtsamal ja ebaprofessionaalsemal tasemel kui teatris, kuid ikkagi selgelt teatraalsed. Mirteli siirus oli sel hetkel niivõrd inimlik, et muutus “elulisele” isegi vastupidiseks – ma ei näinud enam laval Näitlejat, vaid kedagi, kes oli teatris siiram, kui ollakse elus. Istusin saalis ja mul hakkas häbi, sest see avatud-olemine ei olnud teatrilik “avatus”, see ei pannud “kaasa tunda” või “kaasa elama”, vaid andis aimu jõust, mille päritolu oli mulle tundmatu ning kättesaamatu. Sel hetkel, taipasin alles aastaid hiljem, muutus teater minu jaoks inimlikumaks kui kunagi varem ning inimlikkus omakorda lummavamaks kui kunagi hiljem. Istusin saalis ning minu kurnatud aju jooksis korraga saalist välja, üle tee ja bussi peale, sealt koju ja kohe loomulikult raamaturiuli juurde (kui märkimisväärne, et ma just sel hetkel just sinna põgenesin), avades ühe Undi

artiklikogumiku, kus oli: “Vahel meenub tõesti hamburglase Hans Erich Nossacki tähelepanek, mis mu meelest on tähtis: meie seas on inglid, keda võib ära tunda nende k o h u t a v a s t k a i t s e t u s e s t...”. (“Inglid” mõjus muidugi eba-meeldiva liialdusena.) Mu aju luges seda, aegsemalt kui tavaliselt, ning jõudis täpselt selleks hetkeks tagasi, kui laval algas liikumine.

Esmalt tõusis parempoolseim mees ja ütles midagi, mis häbenevale minule jäi kuuldamatuks, kuid seejärel tõusid ka teised ning peagi selgus, et lugu, mis esimese vaatusega justkui lõppes, jätkub siiski, kuid jätkub nii, sündmused liiguvad tegelastest sõltumatult ning neil ei õnnestu oma saatust enam enese käes hoida. Lavastuse rütm aeglustus tunduvalt, näitlejate mängu sigines melanhooliat ning aeg-ajalt rullusid üle lava vahel paremad, vahel nõrgemad kunstilised kujundid (eriti meeldis mulle üks kirve ja veetunniga lahendatud stseen).

Mirteli lavaline olemine oli tunduvalt ähmastunud, siin ei olnud enam seda esimese vaatuse selget otsustavust või seletamatut meelegeid, mis tabas teda siis, kui vastas olid lootusetult suuremad jõud. Ta mängis nüüd noort naist, kes pärines mitte kõige parematest oludest (isa peksis, ema jõi, ja vastupidi), kuid kes oli suutnud endas hoida heasüdamlikkust ja õrnust, mida ilma liigse tagasihoidlikkusest ka ära kasutati. Ta oli äsja armunud (muidugi lontrusse) ning võis aimata, et kuigi nutikas, oli ta samas ka usaldav ja usaldavana lihtsameelne. Mirteli “mängus” – kui veidralt see sõna tema puhul kõlas – oli esmalt jäägitut pühendumist oma värskete armastusele. Ta oli õnnelik, nii õnnelik, et kui ta püüdis seda kuidagi sõnadega väljendada, mõjus see kohmakana. Olin seda juba esimeses vaatuses märganud: väga tugevate emotsioonide ajal jäid sõnad Mirteli jaoks kuidagi jalgu, nad ei mõjunud veenvalt ning vahel oli isegi raskusi neist arusaamisega. Mõjus midagi muud, midagi sõnavälist. Kord oli ta niivõrd õnnelik, et sõnade asemel kukkus hoopis maha. (Ühel teisel etendusel olevat ta samas kohas endale õrnalt käega vastu nägu löönud.) Kord eriti õõnsalt romantilisena lahendatud kohas hakkas ta hoopis rõõmust karjuma, surudes küll käsi suu ette ja arusaades, et see ei ole kuidagi rolli jaoks l o o g i l i n e, kuid ometi edasi karjudes. Päris vaatuse lõpus, kui on selgeks saanud, et lontrus on läinud ning jäänud on vaid kibe ootus, pidanuks Mirtel teksti kohaselt esinema “meelegeid väljendava monoloogiga”, kuid selle asemel võttis ta jalast kummiku ning hakkas sellele telefoninumbreid valima, samal ajal kummikusse “Halloo! Halloo!” karjudes... See kõik oli nii ütlemata kurb, kuid ka midagi põhimõtteliselt sootuks erinevat sellest, kuidas ma olin harjunud näitlejaid nägema. Mõtlesin neil hetkil kõige muu hulgas sellele, mis on see, mis teeb näitlemisest hea näitlemise. Kas see on professionaalse käsitöökuse hiilgav valdamine, hea partneritunnetus, tugev publikutaju, intelligentne rollilahendus või kontseptuaalse võõrituse irooniline väljamängimine? On see reaktsioonide täpsus, improviseerimisvõime laiahaardelisus? Kahtlemata. Kuid Mirteli mängus oli midagi säärast, kus laval pole enam niivõrd näitleja, kuivõrd inimene, kes teeb asju, mida sa ise ei julge teha. Temas oli sel õhtul midagi, mis peaks ideaalis olema iga kunstiteose juures, mida ei ole tabanud “kunstiks” muutumise küüniline paine – mingi osadus olemise õnne ja õudusega. Mirteli reaktsioonid näitasid tol õhtul inimese kõige kummalisemaid, varjatuid ning huvitavamaid külgi, olles kord tõeliselt sõgedad, siis jälle

koomiliselt arusaamatud või väga suurelt, aga väga usutavalt meeleheitlikud. Need olid loogika- ja sõnavälised teod, kus teadupärast koduneb see, mida on harjutud nimetama "hulluseks". (Ma mõtlesin hetkeks, et püüan sellest homole muljetada, sest võib-olla on muljetamise täielik teostamatus abiks minu abituse, hirmu ja igatsuse naeruväärseks muutmisel ja seeläbi neist vabastamisel.) Jah, mida rohkem ma ka hiljem olen selle peale mõelnud, seda enam näib mulle, et võib-olla siin ongi üks Mirteli näitlemise eripärasid: tema oskus olla laval mitte meisterlikult nii, nagu ollakse vahel ka elus, vaid olla laval nii, nagu tegelikult mitte kunagi laval ega elus ei olda. Ta mängis niiütleda mitteliteratuurset, mitte teatud kirjanduslik-kunstilisi mustreid hoolsalt täites, vaid hoopis mingi peaaegu müstilise jõuga, mis mõjus juba mitte ainult sõna- ja loogikavälisena, vaid ka lavastusvälisena, sest seda, kuidas Mirtel laval oli, ei ole võimalik lavastada. Oluline pole mitte see, kuidas ta just sel hetkel mingi konkreetse lahenduse "ära teeb", vaid see, kuidas just tema just sel hetkel lava peal "on". Näiteks pidi ta vastu võtma teate, et tema lapsepõlvesõber (muidugi ainuke) on langenud vangi ning hukatud. Kuna olin teksti lugenud, teadsin täpselt, et autor oli soovinud siin väikest pausi ja seejärel kangelanna aeglast kokkuvarisemist, mis lõppeks pisaratega ning läbi nutu kostvate sõnadega "Tema oli kaheksa, mina olin kümme". Ent selle asemel kuulas Mirtel teate ära, pidas tõesti väikese pausi ja ütles siis enese jaoks hoopis ootamatult: "Persse!"

(See kõik ei olnud muidugi alati niivõrd pateetiline, vahel olid Mirtelid teod ka lihtsalt väga naljakad. Näiteks koht, kus ta päris alguses õnnelikult oma noormehega rääkides juukseid ümber näpu keerutas ja noormehe lahkudes avastas, et tema näpp on täiesti ettekatsetamatult juustesse kinni jäänud. Kuna kiireim viis selle vabastamiseks oli juuste mahalõikamine, siis ta seda (juhuslikult?) laval olevate kääridega ka tegi.)

Loen praegu oma märkmeid ja näen, et see kõik on hiljem kirja pandud, põhinedes küll kavalehe servale tehtud üksikutele märkustele (persse ~~vate~~ õige koha peal!), kuid ikkagi alles hiljem. Kuna kõik muutus niivõrd kiiresti, jõudsin ma vähe meelde jätta, kuid mäletan mingeid üldiseid hoiakuid. Vaatuse alguses, nagu öeldud, oli kangelanna õnnelik äsjaarmunu ning Mirteli mängus oli palju naeru ja ebaküpset lapselikku rõõmu, mis ei tahtnud temasse päris hästi ära mahtuda (keset lava, käed üleval, rääkimas oma ludrist kutile kodujärve kobrastest!). Tasa-pisi hakkasid tema silmad noormehe suhtes avanema, naer jäi vaiksemaks ning pärast mitut valusat saatuselööki võinuks eeldada, et nende teed lähevad lahku. Ometi naine jäi, kuid kui autoril olid põhjenduseks toodud teatud pragmaatilised (raha), sentimentaalsed (mälestused algusaegadest) ja isiklikud põhjused (raske lapsepõlve ületamine), siis Mirteli mängus oli mingit väga täiskasvanulikkust truudust armastusele ja saatusele andestamist (mitte sellega leppimist!). "Parem kibe õnn kui trööstitu hall elu," ütles ta, ja ka mõtles nii, ent see ei kõlanud üldsegi allaheitlikult ja kibestunult, vaid õnnelikult ning kergelt. "Nii naljakas," ütles ta veelgi hiljem, kui nad taas korraks noormehega kokku said, ja taas ei kõlanud see sugugi nukralt, vaid umbes nii, nagu rõõmustavad täiskasvanud oma laste mängu vaadates – olles õnnelik mitte mängu, vaid laste üle.

Päris vaatus lõpus varises kangelanna maailm kokku. Lontrus oli lõplikult läinud ning näis, et ei jää üle muud, kui tihkuda. Iseenesest ma vist isegi veidi ootasin seda, tahtsin jälle näha seda ületamatut õrnust ning näis, et koht on selleks piisavalt vesine. Nõjatusin tooli käepidemele ja olin valmis sametiseks finaaliks, kuid see, mida Mirtel laval tegi, oli puhas raev ja meeleheide. Mitte viha ega kätemaks, mitte pettunud künism, vaid raev – puhas, ilus ja jõuline raev olukordade paratamatuse vastu. See oli umbes nii, nagu lüüakse käega vastu kaljut: oma mõttetuses lootusetu, kuid oma siiruses ainuõige ja ilus. Ta kasutas üllatavalt vähe väliseid žeste või hääle moduleerimisi, mida säärases olukorras võiks oodata. Ta oli hiigelsuurel kollasel voodil ning nägi välja nagu hüppevalmis kass, keha täis teravust ja pinget, kuid liikumatult. Rääkides surus Mirtel sõnad endast välja, raevunult, kuid mitte allaheitlikult ja mahasurutult. Sõnadest jäi tema puhul muidugi väheseks, sinna ei mahtunud kõik ära ning kõnesse tulid sisse kusagilt kaugest kurgust kerkivad tumedad hääliitsused. Tema mängus oli midagi väga füüsiliselt tugevat, kuigi ta ei olnud endiselt märkimisväärselt liikunud: see lõhkes tema sees, andis tema häälele kaalu ja kogu maailm nägi hetkeks tema keskmist sõrme. Hämmastav, mõtlesin, miks ta seda tunnet ära ei kodusta? Kas tal valus ei ole?

Ja ma vean kihla, et tal, raisk, oli valus. Ma ei aplodeerinud, vaid panin peopesad lihtsalt kokku, ja läksin välja, läksin üle tee ja kõndisin. Oleks tore öelda, et sihitult, aga ma teadsin täpselt, kuhu minna. Trammi oli imelik astuda, seal nõutakse ühtsust ja solidaarsust, millest ma ei olnud praegu absoluutselt huvitatud. Kõndisin kiirelt. Mäletan jalutamisest vähe, sest mõtted olid selged ning kogu olemine oli terav. Käed värisesid, kui kohale jõudsin. Seisin ning vaatasin. Meretuul puhus näkku. Kaugusest oli kosta müristamist.

















Sa oled öelnud, et Konrad Mägi (1878-1925) oli sinu jaoks juba enne müütiline, ent just teatris või filmis kellegi kujutamine tundub kuidagi väga viljakas müüdi loomiseks.

Ühest küljest on mineviku suurkujude taaselustamine kahtlemata teatud traditsiooni põlistamine. Iga kultuur vajab teatud traditsioonilist hoiakut, kuna kultuur põhinebki kahel isegi natuke vastandlikul suunal, mis ometi teatud irratsionaalses punktis kokku saavad: traditsiooniline pool ja avangardne pool, mis esimest lõhub. Konrad Mäe kujundi puhul on traditsioon ja traditsiooni lõhkumine koos olemas.

Kui palju eestlased üldse teavad Mäest? Ma arvan, et 95 protsenti ei teadnud, ent nüüd ehk ometi. Ja see on hea, sest üks inimene on muutunud minevikust meie jaoks elusaks.

Kui sa “Külmetava kunstniku portrees” (2004) Konrad Mäe rolli löid, siis kas sa kehastasid eelkõige inimest või maalikunstnikku?

Inimest. Inimest, kellel on soovid, ideed ja püüdlused, mis piirnevad enesekssamisega, enese ületamisega ja enesest lahtisaamisega. Mäe elu kunstispetsiifilisi asjaolusid ei pidanud ma üldse oluliseks, piirdudes rolliloomes vaid näpunäidetega selle kohta, kuidas pliatsit õigesti hoida. See, et tegemist oli kunstnikuga, oli lisaväärtus. Mis vahet seal on?

Eesti kultuurist ei tea enne Viinistu-seeriat tegelikult pea üldse sääraseid katseid reaalselt elanud inimesi teatrilaval mütologiseerida. Miks?

Kui mõned aastad tagasi tekkis omadramaturgias märkimisväärne mitmekülgusus, siis võis ometi näha, et esmalt tegelesid autorid iseendaga. Mõne aja möödudes tuli hakata ammutama inspiratsiooni mujalt ning seda hakati tegema oma kultuuriruumi minevikust. Minu arvates on seega loogiline, et just praegu tekivad tagasivaatava perspektiiviga lood ja müüdid.

Kas mineviku suurnimede esiletoomine teatris ei kätke endas ohtu kollaseks muutumisel?

Inimesi paraku huvitab väga intensiivselt, kes on see inimene piltide, rolli või heliteose taga. Kaasaja kultuuris on teatud sorti dokumentaalsus muutunudki minu arvates eriliseks vajaduseks, sest kõik on illusoorne ja midagi uskuda ei saa. Ajalehed, televisioon, jututoad – neid ei saa ju uskuda ja seetõttu ongi kõik üks illusiooniloomet. Inimesed muutuvad üha üksikumaks ning neil puudub kaasini-mestega lihtne füüsiline kontakt. Seetõttu armastatakse ka väga politseisaateid, sest seal pole midagi teeseldud: toores tegevus muutub otse nähtavaks.

Ka teatris ei taheta viimasel ajal näha kunstilisi kujundeid, vaid toorest autentset reaalsust, mis on tegelikult samasugune illusioon nagu näiteks ballett. Ma usun, et see võrsub inimeste veendumusest, et neile jutustatakse lugusid, millel pole midagi reaalsusega pistmist. Publik tuleb kinno või teatrisse sooviga, et tema teadvus paariks tunniks ära röövitaks. Ent seda on võimalik teha nii, et inimene jääb ka uskuma seda, mis toimub, ja selleks peab laval toimuv olema mingilgi määral seotud tegeliku eluga või sellega, millesse ta usub. Konkreetsetest inimestest lugude jutustamine omab katet reaalsusega, tal on kullaproov – eluproov – olemas.

Ma ei arva, et inimesed teatrilaval oleks iseenesest midagi väga kollast, vaid pigem ripub see ära valitud sihtgrupist. Konrad Mäe eraelu oli tõesti väga värvikas (1905. aasta revolutsiooni päevil toppis ta koos sõpradega näiteks ühe pastori kotti), aga Eduard Wiiralti eraelu oli äärmiselt igav, kuigi tema tööd on äärmiselt fantaasiarikkad. Kodus oli tal vaid hiir, kellega ta rääkis, ja kogu lugu – mitte mingit intriigi. Ent just see võibki huvi pakkuda, sest inimesed hakkavad küsima selle järele, misasi looming on. Kas see tuleb “huvitavast” elust või hoopis “igavast” elust? Seal ei ole võimalik luua ühtset maatriksit – looming tuleb ei-tea-kust. Ja on võimatu inimesi tüüpidesse jagada – kirjanikutüüp, näitlejatüüp, kunstnikutüüp. Kollasus võib tekkida, tõesti. Aga igal juhul on hea, kui tehakse midagi.

Mil määral oli Mägi Sinu jaoks kirjanduslik tegelane ja mil määral tõesti elanud inimene?

Kui ma olin väikene poiss, siis ma elasin koos vanaisaga ning tema oli maadleja, kes käis muide ka olümpiamängudel ja võitis pronksmedali. Mäe noorpõlv viskas mulle äkki ette väga otseste mälestuste minu lapsepõlvest ja vanaisa meenutustest. Ma usun, et selles rollis on väga palju sees isiklike seiku, sest ma tõlkisin oma rolli vanaisalt, painutades teda Konrad Mäe sisse. Mõlemad tõstsid näiteks noorena pomme, täpsemalt põllukive (vanaisal kukkusid need kord läbi lae). Nii et tõesti: Konrad Mägi on tänaseks muutunud küll müütiliseks kirjandustegelaseks, aga ma suutsin oma 70-aastast vanaisa, kellega mul oli vahetu ja väga isiklik kokkupuude, noore Konrad Mäena ette kujutada.

Mida see ütleb? Ma arvan seda, et kui Konrad Mägi on teatud ajastu ideede, suhtumiste ja mõtete kehastus, siis pidi see olema üldlevinud tunnetus ning paljudele tuttav. See on läbi aja tiksunud informatsioon, olles mitte geenijõgi, vaid kultuurijõgi, mis vaikselt oma koodi edasi on andnud.

Kuivõrd elas Sinu arvates Mägi olevikule ja kuivõrd tulevikule?

Olevik oli tema jaoks samasugune nagu vikerkaar – nähtav, aga tabamatu, isegi ebareaalne. Ma ei usu, et ta elas tundega – kunagi hakatakse minust legendi tegema. Ta oli asjadele vertikaalselt pühendunud, ta ei olnud horisontaalne inimene.

Viimase aasta jooksul (intervjuu on tehtud 2005. aasta kevadel – toim) on Sul olnud neli lavastust, kus Sa kas näitleja või lavastajana tegeled reaalselt elanud inimesega: lisaks Mäele ja Wiiraltile ka Yukio Mishima ning Savonarola. Kas see liin on juhuslik?

Ei. Ja ma kavatsen isikuid pidi jätkata, huvi on olnud sürrealistide-dadaistide ning James Joyce'i vastu. Mind on alati erutanud mõte sellest, et kõikvõimalikud mõtteviisid ja –ismid on tegelikkuses olnud aastasadu kogu aeg latentsel kujul olemas. Kui ajaloos miski soodsas suunas pöördub, nad ilmnevad. Neid ideid kehastanud inimestele on väga hea toetuda ja ongi hea, et nad pärinevad kauge-
mast minevikust. Ma tajun viimasel ajal üha selgemini, et meie aeg on lõplik: et meie oleme absoluutse tõe ära tajunud. Kaasaja inimese arrogantsus ümbritseva suhtes käib mulle närvidele ja ma võtan teda tõsiselt, ent ma püüan seda künili-
se huumorimeelega võtta. See teeb kurvaks, aga annab ka elujõudu. Mis puutub veel sellesse, et kasutan mineviku suurkujusid, siis näen ka üht väga pragmaatilist põhjust. “Kuulsust” näiteks tuues öeldakse kohe: ju siis oli väärt idee, kui juba säärane mees selle idee nimel suri. Kui keegi Ants või Jaan sama idee eest seisab, öeldakse pigem: “see võis, aga ei pruukinud väärt idee olla”. Sõnadele on vaja kaalu lisada.

Kuivõrd oluline on siin prototüübi lõplikkus, see, et temast saab rääkida vaid minevikuvormis?

Lõputa lood on intrigeerivad, muidugi, aga inimestele need ei meeldi, sest ilma alguse, keskpaiga ja lõputa ei saa loost aru saada. Ilma lõputa lood on näiteks siis, kui suhtekorraldajad teevad gospeletenduse, mis viib inimesed transsi – mis lõppu siin enam vaja. Klassikaline variant aga nõuab lõplikkust, seega selgust, et midagi ei saaks enam küsimärgi alla panna. Seetõttu meeldib paljudele film ka rohkem kui teater, sest viimane ei lõpe kunagi ära, ent film on absoluutselt lõplik. Tema sisu võib muutuda, kuid väga pikas ja vaid dokumentaalses tähenduses.

Oled Sa kunagi mõelnud, mis tunne Sul oleks, kui keegi veel sündimata näitleja 80 aasta pärast laval Hendrik Toompere jr-t esitaks?

See tekitab väga hea tunde. Minu isiklik selgitus kõlab nii: meie kood nõuab meilt “rohkemolemist”. See seostub lastega, ärilise tegevusega, majade ehitamise, loometegevusega – eesmärgiks on see, et “mind” oleks rohkem. Ma näen siin elu väärtustamist, jälje jätmist, ja see on risti vastupidine *bodhisatvade* seisukohale elada jälgi jätmata. Aga viimane on ka väga raske.

Eduard Wiiralti näide kõneleb ju pigem just sellisest eluviisist: peret ega lapsi polnud, seltskonnast hoidus kõrvale, lahkus Eestist, autoportreid on teada väga väheseid. Erinevalt Mäest ta justkui elas oma elu ilma soovita “mina” kordamiseks. Millisena Sa teda lavastad?

Wiiralt on selles loos vaikiv telg, kelle ümber käib toataalne põrgu. Kui Mägi oli käivitaja, mootor, siis Wiiralt ei käivita ise midagi. Ma olen kuulnud, et tuulispassa tsentrumis on täielik vaikus. Seal Wiiralt ongi.

Vestlus on ingliskeelsena ilmunud ajakirjas Estonian Art 1/2005.



1958. aastal tulin maalt Tartusse elama. Maal olin ainult paar korda teatris käinud (“Ära loo endale ebajumalat” Draamateatri ja “Karin ja Indrek” Ugala külalissetendustena). Tartus hakkasin kohe intensiivsemalt teatris käima, esimestena on meelde jäänud “Vanemuise” etendused “Mask sinises” ja “Seitse pikka päeva”. Nii et 1958. aastal teadsin ma teatrist veel väga vähe. Kuid mul on eredalt meeles “Eesti NSV Teatrid” 3/1958. See on mu ees praegugi laual ja ma värskenndan kirjutamise ajal oma mälu. Selle kaanepilt meeldis mulle väga, ehkki ma ei teadnud, mida ta kujutab. Ajale tüüpilises magusavõitu stiilis maalitud tormine meri, valged laineharjad, üksik määnd. Kaldal seisab paar: roosas, tikandiga kleidis noor naine, keda hoiab vuntsikestega madrus valges pluusis. Noore naise ilme järgi võib oletada, et tal on madrusele midagi ette heita, madruse vuntsid aga reedavad südametemurdjat (1958!). See pilt oli minu jaoks alati kontekstiväline, ma ei teadnud, mis etendusega on tegemist. Alles nüüd tean, et see on stseen “Ugala” etendusest “Kuigi on sügis”, ja pildil kujutatakse kedagi Elgat Hilja Varemise kehastuses ja kedagi Valterit Einari Koppeli kehastuses. Mu jutt kõlab rohkem kui ignorantselt – narr on kirjutada näitlejast, kelle loominguline tee sulle tuttav ei ole! Kuid ometi kirjutan, sest ma armastan Hilja Varemit, ja mulle tundub, et ma tunnen teda, ja ma võtsin endale õiguse alustada just nendest mulle võõrastest Elgast ja Valterist, kes mulle tundmatud ja vist igavesti salapäraseks jäävas situatsioonis tormise mere ääres kokku saavad – ei tea kus, miks, kui kauaks ja mis neist edasi saab. Sirvides sedasama teatribülletääni, leian 1958. aastal Hilja Varemise nime veel teistes mulle alatiseks tundmatuteks jäävates osades: Aljonka Arbuzovi “Kohtumises”, Kaarina Sarkalahti Wuolijoe “Vastumürgis”... Mina hüppan kümme aastat edasi ja räägin hoopis Leonie’st “Hirmsates vanemates”. See oli üks esimesi etendusi, mida ma nägin, kui Pärnu teatrit jälle regulaarsemalt vaatama hakkasin, kui üldse kõik inimesed Pärnu teatrit vaatama hakkasid. Mäletan rafineeritud välimusega *grand dame*’i, kes pikkade sammudega edasi-tagasi käis ja manikööri tegi (või eksin ma – kuid mulje oli algul see). Ta terav ja meeldejääv hääl äratas kohe tähelepanu. Ta rääkis, nagu isiksused räägivad. “Hirmsad vanemad” on tükk, milles prantsuse vaimu, ja ka Hilja Varemise on prantsuse vaimu. Nägin Hilja Varemit veel mitmel pool: “Pihtimuse öös”, “Viies õhtus”, “Armunud lõvis”, “Tuletikke laenamas”, “Hiirelõksus”, “Sinises”. Igal pool mängis ja oli ta nii, et pidid teda vaatama. Samal ajal ei saanud tema kohta öelda, et ta oleks olnud mingi harmoonia, puhta rahu ja magusa kenaduse kehastus. Temas on alati midagi agressiivset, isegi iroonilisena mõjuvat. Ta on ilmselt naine, kelle ühestainsast pilgust huligaan või joobunud tülitaja saba jalge vahele tõmbab. Ja selle asemel, et Hilja Varemise eelnevaid osi meenutada (vahepeal on olnud näiteks veel imegroteskne proua Traubenberg “Vaikses nurgakeses”, siis päris hiljuti Ema “Suvekoolis”), räägin parem temast endast ja sellest, mis ma temast arvan. Ma räägin nimelt ühest ja viimasest osast, nimelt nimiosast “Epp Pillarpardi Punjaba potitehases”.

Epp Pillarpardi osa selles instseneeringus oli minu poolt juba kirjutamise ajal mõeldud Hilja Varemile ja vastav pühenduski on käsikirja tiitellehele: "Hilja Varemile ja Kaarin Raidile". Kaarin Raidi töö selle lavastuse juures väärrib minu arust eri analüüsi, kus kaasaegsemate meetoditega toodaks välja ja kirjeldataks erinevaid tasemeid ja metafooride ahelaid selles polüfoonilises lavastuses. Mis aga puutub Hilja Varemisse, siis vihastasin proovide ajal tema peale mitu korda. Ma ei saanud teda õieti vaadatagi, sest ta jonnis väga tihti, andis isegi mõista, et lavastusgrupp mittekuuluvad inimesed saalis talle üldse ei meeldi, vihjas sellele, et mõni päev pole tal tuju mängida, sõimas – täiesti õiglaselt – lohakaid lavatöölisi, kes põrandakatet ei viitsinud kinnitada, ja kõndis väga tihti ringi nagu pahaendeline (ja graatsiline) äikesepilv. Mitte ühegi oma saavutuse või leiuga ei tundunud ta rahul olevat. Kõigele aga pani krooni pähe esietendus. Oli mõte pärast esietendust veidi koos istuda ka Hilja Varem kutsus kõik oma koju. Kuid pärast esietenduse lõppu oli Hilja kadunud ja teatanud, et tema mitte kedagi vastu ei võta ja ise ka välja ei tule, sest tal läks etendus väga halvasti ja tal pole tuju. Nii me istusime koos Hilja Varemiga, ja mis on "Epp Pillarpardi" esietendusejärgne koosviibimine ilma Epp Pillarpardi osa täitjata? Solvununa näitlejanna ülalpidamisest, vapustatuna etendusest ja osatäitmisest, helistasin talle koju ja ütlesin ta kriminalistist abikaasale täie tõsidusega ning südamest: "Kui huvitab võib kriminalistil koos elada leedi Macbethiga!" Järgmisel õhtul oli Hilja Varem siiski leebem enda, oma osa ja meie suhtes ning meil õnnestus teda näha ja talle komplimente öelda. See pole seltskondlik klatš, sest mina ei oska teisiti inimesest portreed kirjutada. See pole seltskondlik klatš ka veel sellepärast, et hoolimata mu liialdustest (Hilja Varem on enamasti proovidest vabal ajal lihtsalt imelakke inimene) on mul ühes õigus: Hilja Varem on ebamugav, nõudlik ja tõsine kunstnik, kelle juuresolekul on halb olla kerglane, edvistada, ajada labast jora või võtta kunsti kergekäeliselt. End mingilt labasuselt tabades läheb pilk kohe instinktiivselt Hilja Varemile – äkki kuulis?

Mis ta teeb Epuna?

Ta näeb välja nagu noor tüdruk; kui vaja, muudab ta ennast kokkuvajunud märtriks, kui vaja, on ta ülbe lesk; on vaja, ja ta on baleriin – kui vaja. Kaarin Raidi 1973/74. aasta lavastused olid äärmiselt liikuvad ja nõudsid näitlejatelt väga suurt füüsilist vastupidavust. Hilja Varem täitis joonise laitmatult. Ma ei tea, kui palju on eesti teatris kokku neid, kes selle osa nii ära oleksid teinud. On tunne, et neid võib ühe käe sõrmedel lugeda – kui niigi palju on! Ta hääl on jõhker ja meloodiline korruga. Ta läheb kaasa lavastaja kõige paradoksaalsemate kujunditega, millest mõned on niisuguste tagamaadega, et kõhe või imelik hakkab. Ühesõnaga. ta mängib ja näeb välja nagu tõeline suur *tragédienne* ja ta on seda tõesti. Kas julgeb näitlejanna millestki paremast unistada, ja kas ongi näitlejannal veel midagi paremat loota?

Kui ma seda kirjutun, on situatsioon Pärnu teatris, vähemalt näitlejatele, muutunud. On muutunud lavastajate koosseis, on muutusi mujalgi. Meil räägitakse palju, et näitlejate annet tuleb ära kasutada, nii palju kui võimalik. On räägitud, kuid ikka seisavad inimesed ja saavad vähe tööd. Hilja Varem pole lõpuks mingi plikake, vaid küps, täies loomejõus kunstnik. Kas on selle artikli ilmumise ajal kuskil mängitud juba "Macbethi" Aarne Üksküla ja Hilja Varemiga peaosades, millest unistas Kaarin Raid selle artikli kirjutamise ajal (suve lõpul 1974)?

Esmakordselt ilmunud *Teatrimärkmik 1973/1974*





Mida Te pärast teatrist lahkumist 1990ndate alguses teinud olete?

Ma olen end teatrist välja lülitanud ning tegelenud vahepeal päris mitme asjaga, mis huvi on pakkunud. Samas – otsapidi on need kõik teatriga seotud, sest pea kümme aastat pärast teatrist äratulekut tegelesin ma (Tõnu) Veileri balletikoolis (Fouetté - toim). Ma sain kuuskümmend, kui ta helistas mulle Klooga-Randa teatriliidu suvemajja ning ütles: “Kuule, nüüd hakkame tegema suuri asju! Teeme kaunite kunstide kooli!” Puiklesin, mis ma puiklesin, aga tegimegi ära. Ent hakata kuuekümmeselt kusagil üks kohast, kus pole aimugi, mida esimese klassi lastega pihta hakata? Kui sind ründab umbes kaheksakümmend last ja seda ainuüksi esimesel aastal, sest järgmisel aastal tuli veel sama palju juurde, järgmisel veel... Ent oli võetud kohustus teha igal aastal kaks lavastust. Kaks lavastust! Laste jaoks ei ole ju ka midagi kirjutatud: tuleb ise kirjutada, ise lavastada, ise dekoratsioonid, muusika. Kuuekümmeselt! See on hullumaja. Ent huvitav.

Kas see, et tegemist oli väikelastega, oli teie jaoks plusspoolel või pani kõhklema?

Kuna ma olin juba enne balletikoolis nendega tegelenud, kus neid oli muidugi vähem, siis mul teatud kogemus oli. Jah, hullumeelne periood, sest Veiler teatas korraga, et nüüd tuleb balletilavastus ning sina teed need ja need numbrid. Näitas väikese põranda peal tantsujoonise ja... Nii läks.

Mul ei ole olnud absoluutselt mitte mingisugust tahtmist teatrisse minna, mitte mingisugust. On tehtud küll ettepanekuid, aga ma ei taha. “Seitse samuraid” oli esimene kord. Rein (Oja) helistas ja küsis, kas sa pole huvitatud, ainult paar lauset ning kaks stseenikest, mitte midagi teha ei tule. Mina muidugi rõõmustasin, et kui mitte midagi teha ei tule, siis loomulikult olen ma huvitatud! Häbi ka niimoodi kohe ära öelda. *Naerab* Kui ma siis kohtusin, ma jälle ei tahtnud, aga ometi midagi oli. Võib-olla just see, et ma ei saanud absoluutselt millestki aru, mis toimub.

Te nägite majas proovi?

Jaa, majas. Ja siis tuli mul meelde, kui (Mati) Unt kirjutas mulle “Kollontai” (esietendus 1977. aastal – toim). Ma lugesin seda umbes nädal aega, enne kui läbi sain – iga kord jäin magama. Täiesti ilmvõimatu. Lasin ka teistel lugeda ning Kaarin Raid keelas kategooriliselt oma õpilasel seal osalemise ära. Ent selle aja peale oli kunstnik Tõnu Virve kavandid teinud ning kui ta hakkas neid lahti rääkima, siis hakkasin kõigepealt suure häälega naerma, sest see oli minu jaoks niivõrd absurdne. Läksin koju, ja korraga sain kõigest aru, sain veel Raidigi ära veenda. Imelikke asju on juhtunud, aga sellest pole ju mõtet rääkida. Mis sellest rääkida?

“Kollontai” oli monolavastus?

Jah, põhimõtteliselt küll, kuigi olid ka assistendid.

Üksinda lavalolemine on vist teistmoodi kui mitmekesi?

Jaa, on küll, ja ma ei taha, ma ei taha. Ei. Kui tuleks uuesti läbi käia... “Kollontai” polnudki kõige hullem, hoopis hullem oli “Päral” (1987), mida me tegime (Lembit) Petersoniga, Wagneri muusika oli taga, ning ma jäin iga kord haigeks, kui me seda mängisime. Kokku toimuski vist kaheksa-kümme etendust. Lõpuks kordusproovide ajal, kui Lembitut ei olnud, hakkasin ma alles enam-vähem oma rollile pihta saama, sellele, mida ta väljendab: mitte viha selle pärast, mis on olnud, vaid elu, mis oli, oli täis armastust, aga ei osanud end väljendada. Kaks lähendust, millest me olime kasutanud esimest, kuid see ei olnud õige. “Kollontai” oli seetõttu kergem, et mind paneb tegutsema sümbolistika. Seal oli samuti hästi palju sümboleid. Näiteks punane vaip, mida mööda ta diplomaadiks saades hakkas käima, või kui enne poliitikasse minekut rebis ta end oma keskkonnast lahti ning kaelast pudenesid pärlid... Leida, panna nad mängima, on väga põnev, hästi huvitav.

“Epp Pillarpari Punjaba potitehast” (1974) loetakse samuti väga sümboliterohkeks. Teie olite peaosas.

Just. Ja ta oligi sümbolite peale ehitatud. *Naerab* Üks tore lugu. Kaarinil (Raidil, lavastaja – toim) oli sünnipäev ning minu poeg oli just vaatamas käinud ja hakkas küsima: miks just nii? miks sa kleidi seljast viskasid? miks sa onudele peale astusid? miks sa rattaga posti juurde läksid? Nii ma seletasin talle, sest ma ei oska teha nii, et ma ei tea, miks ma üht- või teistmoodi teen. Ilmvõimatu. Seletasin talle ära, läksin Kaarini sünnipäevale ja teda huvitas väga konkreetset, mida ma täpselt olin vastanud. Rääkisin siis tallegi, Kaarin vaatab mulle otsa ja: “Issand, see on kõige ilusam sünnipäevakingitus, kas tõesti nii ongi?” *Naerab* Tema jaoks ei olnud vaja üksipulgi ära selgitada, minu jaoks on. Mina pean aru saama, muidu ei tule midagi välja.

Lilian Vellerand on kirjutanud Teie kohta, et Te vajate lavastajat, kes avastab, oskab rolle anda. Kas olete mõelnud selle peale?

Mati Unt on jällegi kusagil minu kohta kirjutanud, et kui lavastaja enam ei tea, mida teha, siis Hilja ikka teab. *Naerab* Eks lavastaja on kahtlemata väga vajalik. Viimane asi, mis ma teatris tegin, läks nii metsa kui metsa ja just lavastaja pärast, keegi üsna nooruke. Ma ei saanud küll aru, et tal oleks oma nägemus olnud või et ta oleks teadnud, miks ta tuli teatrisse seda lavastama või miks ta üldse teatrisse tuli. Ent ma heitsin väga endale ja ka teistele aastaid teatris olnud kolleegidele ette, et me jääme ootama ning ei aidanud kohe algusest peale. Läkski metsa! Lavastajat on ikka vaja küll. Üksinda ei tee, sest sa ei ole laval üksinda.

Ma ei saa teha nii, et ma ei tea tervet lavastust, seda, mida laval tahetakse. Ma ei oska teha oma rolli, kui ma ei tea tervikut. *Paus* Sellel suvel lasin kahte tuppä panna aknad. Koli tuli kahte hunnikusse panna ning seda sorteerima hakates viskasin ära kõik, mida ma arvasin, enam vaja ei lähe: dramatiseeringud, lastele kirjutatud näitemängud jne. Siis sattus mulle näppu terve hulk retsensioone ning ka see, mida Epu kohta kirjutab Karin Kask. Lugesin läbi ja... Kui mind on väga kiitma hakatud, olen alati pidanud seda väheke kahtlaseks. Aga lugesin ja mulle tuli kõik meelde, stseenid, pildid väga selgelt, ning mõtlesin, et näe, polegi niisama siin maailmas ringi käinud. *Naerab*

Kui tihti te üldse teatri peale tagasi mõtlete?

Ma ei käi teatris, üldse ei käi. Kogu aeg on olnud vaja midagi muud teha, see lasteasi näiteks. Seal ei olnud minu jaoks oluline mitte teatriarmastuse kasvamine, vaid inimese omadused, mis on küll teatril vajalikud, aga mujal ka. Lastega teatris käimine oli ränk raske ülesanne, kõige raskem kogu asja juures, kuigi kõik tehti ette-taha ära.

Mis selle raskeks tegi? Kas tulid meelde ebameeldivad mälestused või...?

Ei. Mul ei ole teatrist mitte ühtegi ebameeldivat mälestust! Mitte ühtegi! Ma ei loobuks eluilmas mitte ainsastki aastast, mis ma teatris olen olnud. Mitte ainsastki. Ma ei kujuta oma elu absoluutselt ette ilma teatrita. Aga tänasel päeval ma noor näitleja olla ei tahaks.

Miks?

Ma alustaksin kaugemalt. Mul ei ole eriharidust, sest teatrikooli polnudki ning minu dokumendid seisavad siiaamaani GITISes, kuhu ma ei läinud. Kui ma läksin aga Ugalasse, siis (Aleksander) Sats (Ugala kunstiline juht 1949-1970 – toim) otsis minu jaoks tükke, mis sobiksid, ja kui ma läksin Pärnusse, siis küsiti minu käest esimese asjana, kas tahan “neid helesiniseid” edasi mängida või huvitavad mind karakterid. Ilma et ma oleksin eriti taibanud, mida tähendavad karakterid, vastasin, et loomulikult karakterid! Tunded, armuasjad ja muu säärane mind teatris eriti ei huvitanud. Sotsiaalsed teemad või nendega vähemalt kaudselt seotud teemad olid need, mis panid mind kasvõi väikeses rollis põlema.

Ent siis tulid rollid! Kohe esimesel aastal mängisin soliidset vanadaami, kes on olnud õpetaja, pensionile läinud ning aitab oma tütre last kasvatada, kuna tütar ja väimees tahavad oma joont ajada. Säärane roll. Ränk grimm muidugi, paksendused. Seejärel Justiina, eakas naine, kelle poeg oli laval hulga vanem kui mina ise, ja nii edasi. Siis veel Kabaniha, 26-aastaselt (vanem naine Aleksandr Ostrovski näidendis “Äike” - toim)! Vahele muidugi ka teistsuguseid rolle, kuid väga arendavad ja väga erinevad rollid, mille puhul tuli proovida erinevaid stiile. Nüüd ma vaatan: järjest ja järjest tassitakse iseenast rollist rolli. Kord natuke tempokamalt, kord natuke aeglasemalt, aga ikka ainult iseenast. Muide, ma läksin

Pärnusse 1959. aasta sügisel, poeg sündis 1961. aastal ja pärast ämmaemand rääkis: "Teate, me olime lausa jahmunud, kui me kuulsime, et Hilja Varem tuleb sünnitama: niisugune vananimene!" Kahe aasta jooksul ei olnud mind Pärnu linnas ära tuntud, sest ma olin mänginud vanu inimesi. Pärnu linnas!

Üks asi veel. See oli 1980ndate keskel, kui me mängisime "Kapsapea ja Kalevi kojutulekut". Sõitsime Viljandisse väljasõiduetendusele ning Illi Allaberdiga läksime kohvikusse sööma. Istusime, tellisime ära, hakkasime pihta ja tulid kaks naist. Küsisid, kas võivad meie juurde istuda, istusid, hakkasid omi asju ajama, aga paratamatult kuuled nina nina vastas istudes, mida räägitakse. Selgus, et nad olid rajooni õpetajad, tulnud õpetajate päevale ning arutasid, mida õhtul teha. Läheks teatrisse. Mis teatris on? Noorsooteater! Ahjaa, õigus, "Kapsapea", võiks ju minna vaatama. Aga kes seal mängivad? No Enn Kraam, Hilja Varem ja... Aa, Hilja Varem! Kuule, aga Hilja Varem alustas ju Viljandis, siis oli hulk aega Pärnus ja nüüd on juba tükk aega Tallinnas... Ja arutavad otse minu vastas, mida ma mänginud olen! Vaatasin, vaatasin, silmanurgast läks pilk Illi peale ning nägin, et ta peaaegu lämbus. Panin riistad lauale, läksime välja, Illil pisarad lihtsalt voolasid ja mina ei saanud naerda, sest ma ei saanud aru, misasi see on? Kõike minus teatakse: kus ma alustasin, mida ma mänginud olen, aga... Miks ma seda räägin? Sest mind huvitas, et mitte vedada ennast rollist rolli, vaid teha kogu aeg tingimata midagi uut, midagi teistmoodi.

Muide, üht "Epp Pillarpardi" etendust käis vaatamas ka Panso, kes pärast küsis: "Üksküla ma tean, Rood ma tean, aga kes see plika on?" Plika! Ma olin neljakümnene!

Kas ma saan õigesti aru, et teile tundub, et tänasel päeval ei paku teater näitlejatele enam niivõrd suuri kunstilisi väljakutseid kui varem?

Tundub jah. Põhiline oli omal ajal teatris näitleja, aga praegu on lavastaja. Ja näitlejaid kasutatakse... On muidugi sõpruskondi, mõttekaaslasi, neid on. Ma saan neist isegi aru, kuigi ma teatris võitlesin paatkondade vastu, sest ma ei sallinud "minu" ja "sinu" näitlejateks lahterdamist ning "oma" näitlejate keelamist teistele, rääkimata olukorrast, kus on inimesed, kes hulpisid paatide vahel ning keda aeg-ajalt ühte või teise paati tõsteti. Mulle ei meeldinud see sugugi. Muidugi on vaja lavastajal mõttekaaslasi, kes on valmis kaasa minema, aga nad on tänapäeval sageli ikkagi nupud! Nad ei liigu ise. Nii mulle tundub. Aeg-ajalt tundub mulle niiviisi, et näitleja käsitööoskus on liiga kõrge. Ta kasutab põhiliselt ära oma käsitööoskusi ja muud pole tarvis. Pole eriti oluline see, millest vähemalt mina tunnen teatrist väga puudust (nii palju, kui ma seda näinud olen): hinge, valu. Nüüd osatakse seda kõike mängida, ta ei lähe sinust läbi ja mind seepärast see ka ei huvita. Võib-olla ma teen liiga, sest ma olen vähe käinud teatris, aga niisugune mulje on jäänud.

Kas teater on muutunud ohutuks ja turvaliseks 19. sajandi naudingukohaks, koos piknikupakettidega müüdavaks asutuseks, vapustusi sinna enam ei mahu?

Täpselt. Hing puudub. Teate, näitleja loob atmosfääri, seda ei loo keegi teine. Lavastaja on juba eemal, on veel ka kunstniku kujundus, aga näitleja on ikkagi see, kes igal õhtul loob atmosfääri. Aga kui sul on nii hea käsitööoskus, siis teedki sa lihtsalt seda, mida on kokku lepitud. *Paus* Mäletan, kui käisin “Kolme musketäri” vaatamas. Aiva jooksevad, möll käib, ja mitte ühtegi hetke hingele. Mitte ainsatki. Kogu aeg tunne, et mind tõugatakse eemale, kuigi olemine oli samas niivõrd mugavaks tehtud, tekid toodud, suppi antud. *Paus* Üks väheseid asju, mida ma veel näinud olen, oli “Inishmaani igerik”. See mulle tõesti meeldis, oli väga ilusaid osatäitmisi. Andres (Raag) meeldis kohutavalt, temas oli see loomine olemas, ta ei olnud tema ise, ei vedanud ennast lavale, vaid hoopis midagi muud.

Ma saan aru, et teater ei ole end Teie jaoks ammendanud, aga kas Te näete, et teater ei täida neid kõrgeid kunstilisi nõudmisi, mida Te ootate?

Võib-olla ta täidab, aga nii palju kui ma olen näinud – aga ma tõesti ei ole väga palju näinud, vahel käin teatris, ka telekast vaatan -, siis tõesti ei täida. Ka näitlejad. Sadu kordi olen ma näinud, kuidas mõtteid ja tundeid laval mängitakse – mängitakse! Teatud nipid, millega näidatakse, et nüüd ma ütlen, ja seda juba enne ütlemist. Kui on tõesti siiras mõtlemine, siis ma saan aru, ei ole tarvis nipitada ja mängida. Kui ei tunne, siis mine metsa, sa ei tunne, ära siis ütle mulle, et sa tunned. Ent ma ütlen veel kord, et ma ei ole eriti tänast teatrit näinud. Minus puudub ka huvi. *Paus* Vene ajal korjasime me üles kõige väiksemaid kübemeid, et millegi vastu protesti avaldada. Sa vaatasid, korjasid, otsisid. Just seetõttu meeldis mulle kohutavalt (Kalju) Komissarov ning tema teater. See oli puhtalt protestiteater. Räägiti, et see on poolik tee, pole aus, Komissarovi kiitmine ei sobinud isegi hea tooni juurde, aga minule ta meeldis, sest selles ajas ta oli võitleja. Temas oli kirglikku vajadust. Mäletan, kui hakkasime tegema “Prokuröri” (1978), siis üks täna tuntud inimene tuli minu juurde ja ikka imestas, et kujuta ette, mida Komissarov nüüd teeb! Ka minule väga armsad inimesed Peterson ja (Sulev) Luik ütlesid ära – kui nad oleksid olnud, oleks väga tore lavastus tulnud. Komissarov oli väga tänulik iga mõtte eest, ta haaras selle lennult ja arendas edasi. Oli see lavastus, mis ta oli, aga näiteks Bulgaarias oldi ikka väga jahmunud, me oleks justkui revolutsiooni tulnud tegema.

Ehk on teatris olulisemgi tegeleda üldinimlike küsimustega, sealt saab kõik alguse?

Loomulikult. Mulle on väga vaja, et oleks lavale minemise õigustus. Ma ei lähe sinna ju lihtsalt ilutsema. Peab olema põhjus. Peab olema midagi, mille pärast su süda valutab. Ainult siis läheb see ka teistele korda. *Paus* Peab olema õigustus, peab olema midagi öelda, süda peab valutama. Ilmselt mulle seetõttu ka “Nafta!” vaatamise hetkel meeldis, võtsin ta täiega vastu, täitsa tore oli. “Seitse samuraid” oli muidugi põnevam, mitmekihilisem.

Gert Raudsep palus küsida, kas Te end näitlemisviisi või lavalolemise põhimõttelt tundsate end võõrana või teistsugusena, kui “Seitsmes samurais” mängisite?

Ma tundsin end sellest ajast peale väga halvasti, kui lisandus esmalt kokkulepitule see pikk monoloog. Ma ei olnud absoluutselt enesega sõber. Aga teistpidi võttes: ma olen ju mänginud ka väga mitut moodi. Algusaastatel väga realistlik teater, siis Kollontai ja Epp Pillarpardi rollid, mis nõudsid hoopis midagi muud. Ilmselt olen küllalt paindlik, et võtta ka praegu mingi hoopis uus mängumaneer. Ma ei hoia millestki väga kramplikult kinni ega ole kunagi tahtnud uut eitada. Olen tahtnud alati kaasa minna. Aga tõesti, väga viimistletud käsitööoskust tajusin ma ka "Seitsmes samurais" mitmelgi korral, virtuoosset stseeni äratagemist. Ei, aga nad olid ka väga toredad. Mulle meeldis kohutavalt Raudsep, kõik meeldisid, aga väga üllatas (Indrek) Ojari. Tal on nii halvatujuline nägu kogu aeg ees, aga kui ta läheb lavale ja hakkab tegema! Pillub selliseid sädemeid välja, et see on lihtsalt vapustav. Küll on kihvt näitleja.

Miks Te teatrisse läksite?

Ma lihtsalt teadsin, et pean minema teatrisse. Miks? Ei tea, lihtsalt, õhust. Sõja ajal ja pärast sõda ju eriti teatris ei käidud. *Paus* Kord tekkis mul näonärvi halvatus, ma ei saanud kooli ega pidudele ning siis lugesin, kohutavalt palju. Kui juba end veidi tervemana tundsin, siis ainus koht, kus käia, oli teater. Kui ma esimest korda emale teatasin, et lähen teatrisse, siis tema ütles, et ega ikka ei lähe küll, lähed õpid ükskõik mida, ainult mitte teatrit. Mina seepeale, et teater ikka küll. Läksime niivõrd tülli, et ema lubas endale otsa peale teha. Palusin muidugi vabandust, lubasin minna õppima "ükskõik mida", ent ütlesin ka, et ükskord lähen ma ikkagi teatrisse. Ent siis ma kukkusin rööbaspuudelt, murdsin selja ega saanud enam istuda. Töötasin ühes maakoolis veidi ja siis otsustasingi, et nüüd on aeg teatrisse minna. Läksin (Ugalasse) ja mind võeti poole kohaga näitejuhi abiks, mis, kui ma väga ei eksi, oli koristajakoht. Minu ülesandeks oli siis rekviisi, eesriide väntamine ja nii edasi. Seal ma siis kuu-poolteist õilmitsesin, kõik näitemängud olid mul juba peas, kui üks näitleja haigeks jäi. Olin juba Satsile öelnud, et tahaksin näitlejaks saada ning tema oli juba ka mõtte maha laitnud, öelnud, et see on kibe leib. Nüüd ta ütles, et tehke see haigeksjäänu roll. Tegin. Tema hüüdis stopp!, kutsus direktori, palus uuesti teha. Tegin uuesti. Ja oligi kõik. Nii lihtsalt oligi.

Kas Te praegu teeksite ema ees sama otsuse?

Jaa, kindlasti, mitte midagi muud. *Paus* Tõenäoliselt tahtsin ma elada rohkem, kui mulle oli antud.

Kas seesmine põlemine, mida Te näitlejalt ootate, ei hakka ühel hetkel väsitama, tervisele mõjuma?

Hakkabki. Viimastel aastatel Noorsooteatris oli mul enne lavaleminekut süda kurgus, paanikahood, kadestasin kohutavalt grimeerijat ja kostümeerijat, kes jäid maha ja tundsid end mõnusalt, samas kui mina läksin sõtta! Oleksin seda lollust

ilmselt veel aastakese edasi lohistanud, kui poleks tulnud (Elmo) Nüganeni. Satusin auväärsele nimekirja, kes ei olnud enam koosseisus, aga kellega sooviti koostööd jätkata. Nüganen ütles, et ta ei taha, et ma ära läheksin, aga seni, kuni repertuaari pole, ta koosseisu ei saa võtta. Küsisin, mis siis tulemas on, aga ta ei teadnud veel, ei teadnud ka sügisel, mil ta tegi "Romeo ja Juliet". Muide, see lavastus mulle meeldis, kohe väga meeldis. Siis tuligi aru pähe, läksin ja ütlesin, et hea küll, lõpetame selle pulli ära. Kui ei ole repertuaari, siis ei ole. Lasin end koondada. *Paus* Muide, mõni päev enne teie telefonikõnet nägin ma unes trafaretset näitleja unenägu. Lähen etendusele, mängida tuleb Tšehhovit, aga mis näitemäng, seda ei tea. Olen seda kunagi mänginud, sest nii mulle öeldakse. Küsin kelleltki osaraamatut, et kasvõi korraks vaadata, ma ei tea absoluutselt teksti – kellelgi osaraamatut pole. Ärkasin higisena üles, vaatasin ringi: oma tuba! Kõigest unenägu! Oi, ma läksin kekseldes kööki, nii õnnelik olin, et mul teatriga midagi tegelemist ei ole. *Naerab*

Kas tunnete, et oleksite ise jaksanud, aga lavastajaid ei tulnud või muutus teatri roll ühiskonnas?

Eks ma kõigi eelduste kohaselt olin tühi. Oleks olnud vaja uut tõuget, uut mõtet.

Lõpetamatuse tunnet ei jäänud? Mõni roll mängimata? Midagi lavastamata?

Ei. Mul ei olnud kunagi meelisrolle, mida ma oleksin tahtnud teha. Proovisin ka veidi lavastamist ning kui ma oleksin seda tegema jäänud, siis ehk oleksin veel teatris edasi soovinud olla, aga ka selle soovi sain hiljem lastega ära teha. Puudujääke ei ole. *Muigab, paus* Mul on alati olnud kaks elu, üks teatris ja teine raudselt eemal, kodus. Ma ei ole neid kunagi segi ajanud, mitte kunagi. *Paus* Ühe korra elus olen küsinud rolli. Mul oli peaosa mängida, kuid mina tahtsin teises lavastuses kõrvalosa mängida. Aga ei antud. *Paus* Kui ma ei oleks teatrisse saanud, siis oleks küll kurb olnud. Kuigi – ma olen mitu korda tahtnud teatrist ära tulla. Näiteks kui lapsed olid väikesed, arvasin, et ei tule toime. Kord (Leo) Soonpääle ütlesin, et tulen teatrist ära, kahte jumalat ei saa teenida. Ja tema ütles, et "ma muidugi ei tea, missugune ema te olete, aga kui tohin soovitada, siis soovitan sellest rollist loobuda"! Seda poleks ma muidugi mingil juhul teinud. Abikaasa kutsus ka korduvalt korrale, ei lubanud teatrist ära tulla. Nii ma tolgendama jäin. *Muigab*

Te olite teatris õnnelik ja nüüd samuti?

Jah, olen küll. *Paus* Viimastel aastatel ei olnud ma teatris enam endaga rahul, ei olnud enam plahvatusi.

Omaaegne lahkumine oli õige?

Absoluutselt õige. Nii õige, kui veel olla saab.

Jaauar 2007

teater asub erinevate reaalsuste ristmikul. kui oled näitleja, siis pead pidevalt ühest teise liikuma, uuteks liikumisteks valmis olema. see on ilmselt seesama, mille kohta hamlet ütles, et valmisolek on kõik.

etenduse sisse minek tähendab asja tõsiselt võtvatele tegelastele üleminekut ühest olekust teise. umbes sama, mis on vee minek jääks või auruks. olek muutub, tsentrum muutub, jõud muutub. veidi metafüüsika, peamiselt puhas füüsika. öelda, et see on lihtsalt niisama ja pole rääkimist väärt, on viga.

ma ei räägi ümberkehastumisest, sest ma ei tea, et mis see täpselt on ja selles mõistes olen ma invaliid, aga ma räägin oleku muutumisest, igapäevase olemuse intensiivistumisest või hõrenemisest.

seega annan ma endale väga täpselt aru, et midagi etenduse lävel muutub. ma püüan sellega arvestada, muutust vähem lõhkuvaks, dekonstrueerivaks muuta.

mul on olemas mitu tegevust, et paremat üleminekut saavutada. mul on olemas mõni rituaal. need on olulised ja toimivad asjad minu enda sees, aga neid kirjeldada ja avaldada oleks vale. nii muutuksid nad mingiteks vähetähtsateks faktideks ja kaotaksid jõu. kellelegi teisele nad retseptiks ilmselt ei kõlbaks, aga kui kõlbakski, siis ei oleks neist enam mulle endale kasu. mõistu võib muidugi rääkida, kes tahab, saab niigi aru.

kõige tähtsam on peatada aeg: astuda välja neljapäevast või reedest, aastast ja aastaajast, sugulusest ja kuuluvusest; unustada õnned ja kriisid. püüda peatada mälu, see tavaline mälu, mis igapäevaseid asju talletab ja süstematiseerib, sest ideaalseim lavalolek on selline puhta lehe tunne. oled ja tajud, et kuidas kõik tekstid ja jooned reaalsajas, vaataja silme ees, sinu näo, keha ja mõtte peale ning sisse tekivad.

see on ideaal, see mulle meeldib, seda ma tahan. sellisteks etendusolukordadeks olen ma valmis aastaid ette valmistuma, valmistungi. poole tunniga enne etendust ei muuda siin enam midagi. taolist valmisolekut uudistelugeja rammestav hääl ja spordikommentaatori kavalad silmad ei riku.

andres noormets

“A teacher affects eternity; he can never tell where his influence stops.”¹

Henry Brooks Adams “Education of Henry Adams” (1907)

Eelmise aasta lõpus lugesin “Sirbist” artiklit Elvis Presley’st. Seal oli lause: “Pole vaja olla suur inimene, kui on võimalus olla suur artist.” Mõtlesin tolle kalambuurse mõtteavalduse üle pikalt, sest elamise käigus puutud ikka ja jälle kokku inimese ja kunstnikuks olemise vahekorraga. Esimest korda jäin selle seose üle põhjalikumalt juurdlema aastaid tagasi, kui hommikul lapsi lasteaeda viies küsis kasvataja mult ühe näitleja kohta: “Ta on vist väga suur inimene, sest ta on nii hea näitleja?” Ma kohmasin jaatavalt, aga tegelikult olin hämmingus sellest enesestmõistetavast võrdusmärgi tõmbamisest looja ja loomingu vahele. Ja see tol hetkel publiku tähelepanu keskmes olnud näitleja polnud üldse suur inimene. Vastupidi. Tal oli võimalus olla *vaid* suur artist.

Aarnel on komme minna pärast proovi või etendust istuma valgustajate ja helimeeste ja lavapoistega ühte lauda. Ja valgustajad ja helimehed ja lavapoised hindavad seda väga. Kui ma laps olin, sattus mu ema sanatooriumis olles ühte tuppa ühe “Estonia” teatri garderoobitädiga. Too garderoobitädi oli sügava lugupidamisega rääkinud, et Georg Ots teretab kõiki “Estonia” garderoobitädisid. Ma ei saanud tookord aru, mis selles siis nii erilist on. Võib-olla sellepärast jäigi see lause meelde. Ja see meenub, kui Aarne läheb valgustajate ja helimeeste ja lavapoiste juurde istuma. Või kui Arvo Pärt Dorian Supini filmis “24 prelüüdi fuugale” ütleb, et ta küsis ühel hommikul kojamehe käest, kuidas peaks helilooja muusikat kirjutama. Ja kojamees vastas Pär dile: “Iga heli tuleb armastada.”

Kõige tähtsama õpetuse andis Aarne meile oma esimeses erialatunnis. Selle sõnumi olulisust me tookord kohe ei mõistnud ega oleks saanudki mõista. See oli 1978. aasta sügisel Suhvi laval. Kutsusime Suhviks lavakunstikateedri õppelava konservatooriumi Suvorovi puiestee maja ülemisel korrusel. Eesti ajal oli see Kaarli puiestee, nagu ka praegu. Aarne palus esimeses tunnis ühel üliõpilasel minna lavale ja otsida kujuteldavat nõela. Too üliõpilane läks lavale ja hakkas otsima. Otsis suurelt, näitas meile, kuidas ta otsib. Alul ühest kohast, siis teisest, sest Aarne lasi tal pikalt otsida. Siis ütles Aarne: “Ma saadan teid nüüd ukse taha, panen maha päris nõela ja kutsun teid tagasi. Siis otsite päris nõela.” Üliõpilane läks välja. Mul ei tekkinud kahtlustki, et Aarne ei pane nõela maha. Aga Aarne ei pannud nõela maha. Hüüdis hetke pärast tudengi sisse tagasi. Ja siis hakkas too üliõpilane päriselt otsima. Äärmiselt tähelepanelikult, lapike-sekaupa, sentimeeterhaaval põrandat uurides. Väga vähe liikudes. Oli täiesti

¹ Õpetaja mõjutab tulevikku; ta ei oska kunagi aimata, kus ta mõju lõpeb.

selge, mida ta mõtles, kui ta järsu pealiigutusega oma pilgu kaugemale viskas ja pingsalt, praktiliselt liikumatult, tolles paigas silmadega põrandat puuris. Või mõne lapikese läbiotsitud põrandat uuesti, kahtlevalt ja valvsalt, silmadega läbi kammis. Ta oli kindel, et see nõel peab lavapõrandal maas olema. Ja kuna ta oli nii veendunud, siis oli otsimist ja mõtte liikumise protsessi väga põnev jälgida. Ma ei mäleta, kes see üliõpilane oli. Põhiline oli üllatus, kui põnev võib üks nõela-otsimine olla.

Sellele tunnile järgnes neli aastat teatrikooli. Kui see kõik oli seljataga ja õpitu aegamisi laagerdus, tõusis too esimene tund kirkalt esile. See oli kvintessents kogu õpetusest: **laval tuleb olla, mitte näidata olemist; usu, siis usuvad ka vaatajad; kõik, mis teed, tee päriselt.** Järgnev oli selle poole liikumine.

Esimese kursuse kevadel tegime kaasa vanema kursuse diplomitöös, Merle Karusoo lavastuses “Makarenko koloonia”. Aarne mängis Anton Semjonovitš Makarenkot. Mina sinisilmset inspektressi Bokovat, kes saadeti Moskvast Makarenkot inspekteerima. Lavaleminek esimesel kursusel oli seotud tohutu hirmu ületamisega. Ühel etendusel olin sedavõrd närvis, et hirm nõõris kõri kinni ja ma ei suutnud ühes stseenis rääkida. Moskvast saabub neiuuke Makarenkot üle kuu-lama, aga ei suuda ühtegi lauset kuuldavale tuua!... Ja Aarne mängis terve selle stseeni minu eest ära. “Kui teie tahate öelda seda, siis ütlen mina teile vastuar-gumendiks toda.” See oli minu esimene reaalne õppetund, mida tähendab partner. Kui me pärast stseeni lavalt ära kulisside vahele läksime – mina ees, Aarne järel –, pöördusin ümber, ütlesin aitäh (siis läksid mul küll keelepaelad lahti!) ja tahtsin vabandama hakata. Aarne pani mulle vaikselt naeratades käe õlale ja ütles: “Pole midagi.” Selles oli kõik – “ma mõistan, et nii võib juhtuda” ja – “kunagi pead sa ise nii tegema, kui kellegagi sama juhtub”. See vaikne mõistev naeratus oli teine õppetund tol õhtul.

Partnerlusest rääkis Aarne palju. Kord ütles, et on alles nüüd, pärast aastaid teatris olemist, hakanud aru saama, et **mängida tuleb ainult partnerile.** Tema, kellest räägiti kui kõige tähelepanelikumast ja tundlikumast partnerist, ütleb ennast alles nüüd selle tõeni jõudvat! See tundus uskumatu. Aga hiljem olen mõelnud, et see võiski nii olla. Sest selle tõe olemust päriselt tunnetada ongi raske. Meil oli kursusel selline väljend: meil on Üksküla kool. Ütlesime seda poolnaljatas, aga uhkusega. See tähendas, et kui pead laval partnerile füüsiliselt haiget tegema, siis ei tohi talle näpuotsagagi haiget teha. Mina õppisin seda Aarnelt “Antigone” proovides. Aarne pidi Kreonina mu käsi väänama. Ta võttis üliõrnalt mu käest kinni – see oligi Üksküla kool, et üliõrnalt! – ja ma taipasin, et rohkem sealt ei tulegi. Väänlemine ja valu on minu välja mängida. Olen olnud pärast kooli olukordades, kus me kursusekaaslastega oleme naerdes nentunud: “Me ei saa seda teha – meil on Üksküla kool!”

Aarne tegi paljusid märkusi nagu muuseas. Et märkusesaajal ei tekiks ebamugavustunnet. Tollessamas Makarenko-lavastuses ütles ta mulle kord vaikselt: “Te köhatate enne lavaleminekut. Katsuge sellest teadlikult vabaneda. See võib har-

jumuseks kujuneda.” Kusjuures ma olin püüdnud vaikselt kõhatada. Nägin kõvasti vaeva, et enne rääkimahakkamist enam mitte häält puhtaks kõhatada, aga olen väga tänulik, et ta märkas seda märkust tookord teha. Üldse Arne märkas. Ta oskas näha, mida sa oma etüüdiga olid mõelnud, ehkki etüüd ei tulnud üldse välja. See üllatas meid kõiki. Ja asi ei olnud ainult vanuses ega kogemuses. Mõni teine õppejõud küsis: “Mida te sellega mõtlesite?”

Aarne suur eeskuju on Ants Eskola. Ta rääkis temast tihti. Oli oma Rakvere-perioodil mitu korda nädalas väljasõitudel käies püüdnud hoida end Eskola peale mõeldes rutiini vajumast. Seadis endale ülesandeks: täna mängin nagu Eskola. Nüüd ma tean, et ta andis meile teada – see oht ootab teid ees, et te väsite ära. **Tuleb leida oma ölekõrs.** Sest “nii paljud väsivad ja vaovad unne. / Kes n ü ü d on maas neid enam koit ei tunne.” (Heiti Talvik).

Aarne kõnepidamisoskus on omaette klass. Me ootasime alati neid pidulike tähtpäevade ja Panso-preemia üleandmise kõnesid. Need olid ilusas emakeeles sõnumid, hinnangud kooli hetkeseisust või preemiasaaja põhjalik portree. Huvitav oli, mis nurga alt tema inimest näeb, millisest märkamast detailist ta tuuma välja loeb. Selliseid kõnesid ei saa käigupealt pidada. Need on kirjutatud “armastusega iga heli vastu”. Hiljem järgnesid matustekõned. Mingil perioodil sattus suuri surnuid valusalt lähestikku. Ja ikka paluti Aarnel kõnelda. Kõlab ehk imelikult, aga Aarne justkui andis oma õnnistuse kaasa. Siis võib minna, kui Vargamäe jõgi on alla lastud või Aarne on kõnelnud.

Ja ometi – vaatamata Aarne sõnavaldamisoskusele, mäletan ma teda läbi tema vaikimiste. Sa ei ole teda pikka aega näinud ja ta tuleb ja paneb sulle vaikides käe õlale. Kõik. Ses vaikes hoidvas puudutuses on selle vanuse vaikust, kus teatakse nii palju, et keel ei suudaks seda selgitada neile, kes pole sama kaua elanud.

Kunagi, noore näitlejana, ma mõtlesin, miks Aarne midagi ei ütle, kui lavastaja ei valda režiid. Miks ta talub seda talumatut olukorda, kus lavastaja kõmistab sõnu ja mängib lavastajat, aga ei oska näitlejat praktiliselt aidata, või lavastajal puudub oma nägemus ja kogu trupp on jälle selles situatsioonis, et “hakkame koos minema”. Noor näitleja ei saa sellises olukorras midagi öelda, aga suure kogemusega sedavõrd hea näitleja peaks ütleva. Nii ma mõtlesin. Nüüd mõtlen, et Aarne vaikimine tähendas: **õpi välja tegema ja õpi mitte välja tegema.** Neljakümne kirjale peab alla kirjutama, aga mõni lavastaja tuleb ära kannatada. **Õpi istuma vaikselt.** Ilma vimmata. **Kõigepealt talu, siis laida.**

Ja ma olen olnud ka situatsioonis, kus Aarne talus kogu prooviperioodi ja siis laitis. Ütles pärast kunstinookogu lavastajale välja kõik, mis mõtles. Tema tööütlemine lõppes sõnadega: “Seda etendust homme ei toimu”. Olin kolmandat aastat teatris ja uskusin, mida vanemad näitlejad rääkisid. Olin kindel, et esietendus jääb ära. Mõtlesin järgmisel hommikul, kas üldse kohale minna. Millegipärast

siiski läksin. Ja see esietendus loomulikult toimus. Sellest juhtumist õppisin:
ükski inimene ei mõtle päriselt kõike, mida ta ütleb. Ja väga vähesed ütlevad
välja kõik, mida nad mõtlevad.

Võib-olla on Aarne aastate jooksul liiga palju alla neelanud, võib-olla on tema
vaikimisi kuritarvitatud, võib-olla on – Juhan Viidingut tsiteerides – tema “inimliku
häbi ettekandmise” määr täis. Tema ise on öelnud, et ta on enam-vähem rahul
ainult oma George’i rolliga Šapiro lavastuses “Kes kardab Virginia Woolfi?”
No las tema arvab nii. Püha kahtlus on püha.

Sest – kui ollakse suur inimene, on võimalus olla SUUR ARTIST.





Taavi Eelmaa: Võib-olla raskused minu intervjuerimisel (see oli teine katse Taavi Eelmaad intervjuerida, esimene oli kirja teel – toim.) tulenevad sellest, et ma räägin hetkel väga vähe, kuna mind ei kannusta praegusel eluperioodil ükski kinnismõte, mille turjal ma saaksin ratsutada või mida saaksin intervjuerijale peale suruda. Seetõttu jään ma sekundeerivale positsioonile, ootan küsimusi. Pealegi pole ma hetkel millegagi hakkama saanud. Seetõttu küsiksn ma esmalt hoopis vastu: mis valguses mind püünele seatakse? Mis on põhjuseks, et NO99 ajakirjas on Von Krahli näitlejast lugu? Muidugi, miks ka mitte, kes ei tahaks ajakirjas olla, aga miks?

Eero Epner: Meile pakkusid huvi näitlejad, kelle näitlejaks olemine ei ole (meie arvates) määratud lavakunstikooli lõpetamisega, vaid millegi muuga. Pealegi tundus täiesti õige, et lisaks NO99 näitlejatele räägime ka teiste teatrite näitlejatest.

Jan Kaus: Ma tahtsin kommenteerida, et Taavi ebamugavustunne on tegelikult minu süü. *Teda püütakse lohutada* Ei, tõesti, las ma räägin. Mina ei ole lihtsalt hea intervjuerija. Hea intervjuerija esitab küsimusi, aga mina hakkasin ise ka vestlema, küsimuse asemel saatsin sulle, Taavi, keskõise joru. Teiseks: ma saan aru, kui sa ütled, et sul pole suurt kinnismõtet, kuid ma ei ole nõus, et sa pole millegi suurega hakkama saanud. Näiteks see, et sa lavastasid, aga veelgi enam - et sa kirjutasid "Fausti" - on väga oluline. Seetõttu hakkasin ma sinuga ka kirjandusest rääkima, muukima kirjandusuks. Sa oled nüüd ju ise ka kirjanik.

Taavi Eelmaa: Kui sa praegu nii sõnastad, saan ma aru, mida sinu poolt palutud top-tekstide loetelu tähendas. Sa väljendasid seda äärmiselt delikaatselt ning mitte eriti jõuliselt, aga nüüd ma saan aru. Kirjanduslik lahtimuukimine on minu jaoks ilmselt sama huvitav kui sinu jaoks, kuigi ma olen ka filme vaadanud, isegi väga palju, ilmselt rohkem, kui isegi kompetentselt filmihuviliselt oodatakse. Minvikus oligi filmivaatamine üks minu suuri kinnismõtteid. See, mida Eero küsis – teatris olemine kui midagi enam kui laval olemine – kandub ka filmi ja kirjandusse, kuna nende vastuvõtmine on minu jaoks protsessina midagi enam kui lugemine-vaatamine-kuulamine. Protsess on kahepoolne. Eriti hästi olen seda taibanud luulet lugedes, mis on ju kodeerimine-dekodeerimine, nõudes lugejalt täpselt samasugust tööprotsessi, samasugust läbielamist nagu kirjutajalt. Kuna ma olen *low-tech* või *low-fi* hingeelu austaja, siis on luule lugeja minu jaoks võrdväärsele positsioonil luule autoriga. Sel pole midagi seotud väidetega, et "igaüks võib olla autor" või et "igaüks võib olla 15 minutit kunstnik", vaid just nimelt: lugeja ja autor on eri tasapindadel, kuid nende läbielamine ja "kunst" (kui nii võib öelda), see, mis nende sees toimub, on võrreldav. Luule on siin lihtsalt hea näide, sest öeldu kandub üle kõigile kunstivaldkondadele, ka teatrile, kus nii tegemine kui vaatamine on mõlemad ühtmoodi rasked.

Jan Kaus: Filmi sissetoomine oleks taas üks hea põhjus teha sinuga intervjuu, mille tegemiseni me siiani pole jõudnud. Sinu kirjanduslikest huvidest sain ma esmakordselt aru siis, kui tuli pakkumine, et sa võiksid osaleda kirjanduse aastapreemiade žüriis, mis pakkus mulle meeletult huvi. Väga huvitav oli kuulata kedagi, keda seostatakse teatriga ja ainult teatriga, kuid kellel on kirglik huvi mingi muu praktika vastu. Kui sa lisad siia veel filmi, siis on see veel üks põhjus, sest sääraseid – kasutame korraks seda jubedat sõna – “interdistsiplinaarseid” natuure pole eriti palju. Enamik eesti kirjanikke ütleb kaasaegse eesti kunsti kohta, et see on purkisittumine, sellega ättitjuud piirneb.

Mind kirjanikuna huvitab isegi niivõrd labane ja eelkõige rõõmsat üllatust väljendav küsimus kui: miks sa kirjutama hakkasid?

Taavi Eelmaa: Katsun vastata. Ma ei ole tõesti keskendunud vaid ühele valdkonnale ehk see on see, mida sina nimetad interdistsiplinaarsuseks ja mida mõni teine kutsub renessanssvaimuks. Mind on alati huvitanud v a j a d u s mingiks loomeprotsessiks, mis veel kaugemale minnes on huvi – kui kasutada ühes David Lynchi loengus öeldud väljendit – teadvuse ookeani vastu. Kui küsida, mis on see midagi “enamat” minu kui näitleja puhul, siis ilmselt just see vajadus, mida ma ei oska täpsemalt kirjeldada. Samamoodi võiks küsida pillimehelt, miks ta pilli puhub. Ma ei tea täpselt, miks ma olen näitleja, miks ma olen valinud distsipliini, millega mind seostatakse, ja miks ma loen kirjandust, vaatan filme, kuid ilmselt see, mida ma neist kõigist otsin, on empaatia või teise inimese lähedalolu läbi stiilide ja žanrite. Ma tahan olla inimesele ja tema loomuse allikale lähemal.

Olen kirjandust sageli sõjaga võrrelnud. Mulle on alati meeldinud üks väljend, mida ma olen kusagilt kuulnud, kindlasti mingist filmist, jah, just, see oligi üks suvaline USA film, “Armunud Shakespeare”, kus Shakespeare läheb kõrtsis Christopher Marlowe’ juurde ja ütleb talle: “Kurat, sa oled nii kõva mees, ma imetlen sinu raamatut, kuidas sa saatsid 40 000 sõjalaeva Hispaania vastu. See on tõesti *macho*,” ja siis Marlowe vastab: “Tead, mis mu järgmise raamatu pealkiri on? “Katk Pariisis!”” *Naer* Küsimus on alati vaimses ekspansioonis. Võib-olla olen ma sõjaka loomuga, aga võib-olla on see nomaadlik vajadus laieneda ning kunst on koht, kus seda saab teha piiramatult. Ja mul on jäagitu usk mõtte vabadusse. Ma usun näiteks, et tänu mõtte vabadusele võib inimene lõpuks ka füüsiliselt oma kuju muuta.

Jan Kaus: Minu teadvusesse on sinu ekspansioon õnnestunud. On üks kirjanik, Michel Houellebecq, kellesse ma süüvisin sinu mõjul, lugedes sinu “Elementaariosakesi”. Mõtlen raamatu peale sageli, kuna ta näitab inimsuhete taandumist. Aga kui ma mõtlen Houellebecqi peale, kerkib silme ette sinu nägu. Seetõttu ma tahaksingi küsida: mis on sinu jaoks Houellebecqi konks?

Eero Epner: Tema eesti keeles ilmunud romaani pealkiri on ju “Võitlusvälja laiendamine”...

Taavi Eelmaa: Jah, ekspansioon, kuigi vastupidises tähenduses: Lääne kultuuris vohava seksuaalsuse kultuse laienemine lõpuks ka vanuritele ja imikutele, mis teeb kõik elavad olendid lõpuks seksi sõduriteks. *Paus* Ma arvan, et konksuks on ausus ja süntaksi selgus. See, kuidas ta oma lauseid kirjutab, mõjus nii, nagu "püsti-seistes-kirjutatud-kirjandus" või "kaevikus-kirjutatud-kirjandus" ehk seal pole ühtegi barokset enesenautlevat sõna või lauset. Loomulikult on elegants ja nautlemine, aga see on mõtte ning idee tasandil, mis on huvitavam ja keerulisem. Mitte et keerulisus oleks eesmärk, vastupidi, inimene ongi keerukas, ma olen kindel, et inimest ei saa lõputult taandada lihtsuseni. "Lihtsat meest" ei ole olemas. Houellebecqi poeesia võluski mind hoopis seetõttu, et see ei olnud poeesia, vaid nurkasurutud inimese olukord, kes ei karju, vaid laulab. Ma ei oska täpsemalt selgitada, kuid lisaks aususele on oluline ka kaastunne ning samuti aus arrogants või dändism, mida ma alati eelistan objektiivsele seisukohale, kõrvalseisja märkmetele. Pigem aus individualism, mis on huvitavam, kui katse muutuda kellegi kohtunikuks.

Lisaks paelus mind geneetika, peategelase – geneetiku – kadumine ja uue inimese teke. Samal ajal tegelesin ma David Cronenbergi filmiga "The History of Violence" ja Richard Dawkinsiga, kelle teooriatele see film põhineb. Ühest küljest on Dawkins suurepärase mõtleja, teisalt oma teadlaseülbuse poolest eriline julk, kuid tema raamatud on kahtlemata väga põnevad, tema panus neodarvinismi ning tänase inimese eetilise-moraalsesse paleusse on väga suur. Kirjutasin Cronenbergi filmi põhjal parajasti artiklit ning lugesin Houellebecqi "Elementaarosakesi", mida näis ühendavat inimese muutumise vajadus. Filmi lõpp kinnitab, et "hea inimene" on uus liik. See ei ole enam õige-vale tasand, millel inimene peab valikuid langetama, vaid teatud paratamatuse tasand ehk: liigi hargnemise tulemusel on humanism muutunud paratamatuseks. Samas raamatu lõpus peategelane kaob või sureb, mis kunstis tähendab kõike muud kui surma - nimelt muutumist, teiseks saamist.

Kolmas põhjus, miks mulle Houellebecqi romaan meeldis, oli muidugi see, et teos oli kohutavalt naljakas. Inimloomuse niivõrd keeruliselt, palju ja õrnalt kirjeldamine peab tähendama, et sa oled inimestele väga palju kaasa tundnud ning sul ei jäägi üle muud, kui olla aus. On asju, mida ei saa lõpuni taandada ning millest võivad rääkida vaid inimesed, kes seda kogunud on. Kõigi inimeste kogemuste, taju, mõistmiste suurus ei ole võrdne – ma ütlen seda häbenematult, sest kõik inimesed pole minu arvates võrdsed. Eugeenika, eks? *Naerab*

Jan Kaus: Houellebecq räägib seda ju muu hulgas seksi näitel: seks ei jaotu võrdselt, sest koledad saavad vähem, ilusad saavad rohkem.

Taavi Eelmaa: Sama kehtib ka kõige muu osas.

Jan Kaus: Sa mõtled siis nagu Houellebecq, et mõistmine jaotub ebavõrdselt? Mõnes mõttes on see ju väga lihtsalt näha, isegi tänavapildis sotsiaalsete gruppide näol, kes erinevad juba sõnavara poolest, rääkimata muust. Kas see paratamatus, millest sa kõneled, pole mitte sotsiaalne?

Taavi Eelmaa: Loomulikult on. Ja just selle paratamatuse tunnetamine toob endaga valiku kaasatundmise ja ülbuse vahel. “Leppimine” oli veel üks sõna, mis mind Houellebecqi puhul võlus ning mida ei tohiks mingil juhul segi ajada sõnaga “allaandmine”. Tõsi, oma raamatu lõpetab ta sõnadega, mis umbes kõlavad nii: “Kell oli kaks päeval, mul oli elada jäänud umbes 35 aastat ja minu elu oli luhunud”. Huvitaval kombel olin just saatnud ühele inimesele SMSi, kus kirjutasin: “Seisan siin puu all. Statistilise Eesti keskmise järgi on mul elada jäänud umbes 32 aastat. Ma näen, et selles elus enam suuri muutusi ei tule.” Houellebecqi lõpp oli sellele mõttele niivõrd sarnane, et...

Eero Epner: Kirjanik lõpetab, et “tema elu on läbi”, aga sinu SMS ütleb, et “midagi ei muutu”.

Taavi Eelmaa: Houellebecqil tähendas see lause sedasama: minu elu on nurjunud, aga ta kestab veel. Minu SMSis olnud sõna “muutused” alatoon ei tähendanud, et ma olen jõudnud kuhugi tasemele, vaid vastupidi, sama jamps kestab edasi veel umbes 32 aastat.

Jan Kaus: Kas sa oled nõus, et sarnast tühimust väljendab ka sinu “Fausti” Mefistofeles, kes ihkab surma? Surelikkuse teema oli minu jaoks väga huvitav ning tahtsin küsida, kas see sinu jaoks on isiklikult oluline – ja ilmselt on, sest on sinu näidendis sees. Mind on positiivses mõttes häirinud Mefistofelese iha surra, tema keeldumine igavesest elust, meenutades mulle Julian Barnesi suurepärasest romaanist “Maailma ajalugu 10 1/2 peatükis”, mille lõpus satub mees paradiisi ning talle antakse võimalus nautida kõike, mida ta ihaldab. Ja mees mängib kõige kuulsamates vutiklubides, lööb nende kõige kuulsamad väravad, kepib kõige ilusamaid naisi, aga see, mis lõpuks järele jääb, on tõeline tühimus ning iha surra.

Taavi Eelmaa: Hea küsimus. Surm on ilmselt täpselt selline, kuidas me teda tajume. Kui deromantiseerida igasugune surmahirm ja surmaiha, kui sealt võtta ära igasugune romantism, siis ta muutub tõesti faktiks ning fakti valguses muutub oluliseks iga tehtud tegu ja tekib vastutus. Deromantiseeritud surm toob esile limiidi, mis on inimeseks olemisel, ning see limiit ei asu enam kauges ebamääras tulevikus, vaid siinsamas sinu ja su kaaslaste juures.

Kassisõbrana tsiteerisin William S. Burroughsi raamatut “The Cat Inside”, kus ta kirjutab väikeseid lühikesi aforisme kassidest, ning ütleb ühel hetkel umbes nii: kontakt iga elava olendiga, näiteks kassiga, toob esimese impulsi kaasa kurbuse, sest kontakt teisega toob alati kaasa kohtumise surelikkuse ja inimeseks olemise limiidiga. Seetõttu on kontakt teise elava olendiga alati kurb ning tõsine. Surm “Faustis” on seotud surma deromantiseerimisega, mis toob kaasa vajaduse otsustada, kumba ma tahan: elada või surra. See on veidi nagu Pessoa: kui sa tahad end tappa, siis tapa ennast, ei mingeid moraalseid kõhklusi, sinu elu läheb edasi, ainult ilma sinuta. Kolp laual ei tähenda ju surmaiha, vaid meenu- tust, et elu on üks ja igavene, sest kestab ajalikult. Kui võtta surma nii, et elu on

välgatus kahe pimeduse vahel, siis muutub oluliseks mitte ainult miks?, vaid ka kuidas? Ja siis on lubatud ka dändism, sest kõik, mis kergendab miks? ja kuidas? küsimusi, peaks olema lubatud. Sa koosned joontest, jooned on need, mis teevad inimese – see väide on “Faustis” sees. Muidugi mõnes mõttes on väide ka tülikiskumiseks mõeldud.

Jan Kaus: Tülikiskumiseks kellega?

Taavi Eelmaa: Ma väidan, et inimloomust pole, kõik on kogutud, oma kätega kokku pandud, *low-tech*, otse allikast tulnud. See, mida nimetatakse “inimeseks”, on tema sõltuvused, jooned, kukkumised. Kusagilt lugesin säärast inimloomuse metafoori, et kui me kujutame inimloomuse nulltasandit katuseharjana, siis tuleks ette kujutada inimest katuseharjal kõndimas ning seal komistamas, sest just kukkumiste graafik on tema, sellele graafikule võib anda inimese nime ning aadressi. See on tema.

Jan Kaus: Inimhingel puudub sinu arvates seega autentsus, oma tuum?

Taavi Eelmaa: Mida sa silmas pead?

Jan Kaus: Kas ta on pelgalt eksistents, mis koosneb kokkulepetest ja millel puudub teemandikõvadusega “ise” kusagil sees?

Taavi Eelmaa: On mingisugused ajendid, aga need jõuavad juba primaarse ellujäämisvajaduse juurde, mis pole seotud mõtlemisega ehk mis toimuvad instinktiivselt. Funktsioonid, mis elul ei lase lakata, on niivõrd paratamatud, et inimesed on siiski veel elus ka siis, kui nad ammu peaksid juba surnud olema. See on ju fakt, eks? Ajendid, mis sunnivad inimloomusel kuidagi tekkima, on sarnased sel määral, et me oleme inimestena liigikaaslased, aga millised väljundid neid soove täites tekivad, on erinev.

Eero Epner: Sa ütlesid kord, et oled romantik.

Jan Kaus: Kas see on dändismiga seotud?

Taavi Eelmaa: Ei, vaevalt. Mis dändist mina olen? Ma kasutan “romantiku” mõistet ilmselt veidi teises mõistes, kui ajaloolis-kultuuriline tava ette näeb. Mina mõistan romantismi kui midagi, mis on seotud indiviidi autonoomiaga ning usuga isikuvabadusse.

Jan Kaus: Mida sa selle all mõtled?

Taavi Eelmaa: Vabadust mõelda kõike. Ja ma räägin ka unistamisest, unistamise piiramatuses. Ma arvan, et mõtte- ja unistamisvabadus on võimalikud vaid sel moel, et kui mul ei ole õigust mõelda mõrvast, siis ei ole mul ka õigust mõelda uuest köögist.

Hetkel ei usu ma ühegi ideelisel kokkuleppel põhineva ühiskonna võidukäiku. Ma ei ole kindlasti šampanjasotsialist ega kohvikuvasadakpoolne, see jutt on mulle alati võõras olnud. Ma leian, et mõttevabadus tähendab ka vabadust osta Stockmannist Dolce&Gabbanat, ma ei mõista neid inimesi hukka, rääkimata sellest, et minus endas on kahtlemata teatud keigarlikke jooni. Mis puutub kapitalismi, siis minu arvates ei ole tekkinud paremat korda seetõttu, et kapitalism põhineb instinktil, milleks on seksuaalne valik. Ta ei toetu moraalitusele ja salaahnusele, ajend on ikkagi seksuaalses valikus. Lihtne näide. Teadlased võtsid ühe populatsiooni, vist varblased, ning valisid välja isase, kelle pea külge kinnitasid nad värvilise sule. Selge, et see isane oli populatsioonis populaarseim ning teised pidid kas surema või lahkuma. Lihtne ja darvinistlik. Kuna areng põhineb muutusele ja veale, siis viga saab tekkida ainult siis, kui rikutakse kokkuleppeid.

Jan Kaus: Kas vabadus on samuti osa instinktiivsest käitumisest, on see omane kõigile?

Taavi Eelmaa: Võib-olla kõlab see primitiivselt, aga pöördugem tagasi ainuraksete juurde. Mingil hetkel tekkis olukord, kus osa ainurakseid otsustas teisi süüa ja teised nii ei otsustanud. Ma arvan, et vabadus mõelda on peaaegu seesama. Mõtteline ekspansioon tundmatusse ei ole omane kõigile inimestele, sest ta eeldab teatud endahävituslikku kirge, laienemist tagajärgedest hoolimata. Ma ei räägi hullumeelsusest, sest samm tundmatusse on alati samm tundmatusse. Võtame Georges Bataille – tema mõtted on just samm tundmatusse. Ma leian, et on inimesi, kelle loomuses on ekspansioon, nomaadlus, ning nad saavad seda endale lubada. Mis selle taga on, ma ei tea, kas sotsiaalsete sidemete vähesus, instinktid, ma ei tea. Ma usun ka inimese muutumisse.

Jan Kaus: Sina pead ennast nomaadiks?

Taavi Eelmaa: Mõtte tasandil küll. Ma ei ole küll nii mõelnud, aga olen vist praegu end sinnamaani rääkinud, et raske on astuda sammu tagasi.

Jan Kaus: Sa ütlesid, et Bataille on viinud sind senitundmatutesse kohtadesse.

Taavi Eelmaa: See, mida Bataille teeb, on rünnak tundmatusse ning relvadeks on vaid inimese kondid, liha ja närvirakud. Hulluks võib end ajada ju igaüks, aga küsimus ei ole hulluses, vaid inimliku huvi laiendamises.

Jan Kaus: Olles küll intervjuerija, olen ma samas ka kirjanik ja sellisena egoistlik, mistõttu ma tahan öelda, et see, mida mina kirjanikuna teen, on rünnak just tundmatusse. Sellesse, mida teatakse-tuntakse, aga mis vajab pidevat meeldetuletamist. Ka “Jänese aasta” kirjeldab tegelikult vaimset seisundit, milles Lääne mees sipleb ning mida me kõik rohkem või vähem teame, me oleme seda ise tajunud või kogunud. Seetõttu ma tahaksin teada, kas “Faust” oli hüpe tundmatusse või hüpe tuntusse?

Taavi Eelmaa: Hüpe tundusse. Minu ekspansioon piirdus antud juhul lavastamisega.

Jan Kaus: Mis see “tuntu” oli, mille vastu sa huvi tundsid?

Taavi Eelmaa: Religiooni reaalne ja mittemetafüüsiline tähendus inimesele. See, mis kaasneb lauseühendiga “ma usun”.

Jan Kaus: Kui ma oleks Jüri Aarma, siis ma küsiks: kas on vaja religiooniõpetust?

Taavi Eelmaa: Ei. Religioonide ajalugu küll, aga ühe religiooni õpetust kindlasti mitte.

Eero Epner: Sa ütlesid, et seisad vabamõtlemise eest. Kas sellelt positsioonilt tundub sulle religioon miski, mille vastu võidelda?

Taavi Eelmaa: Ei, kindlasti mitte. Religiooni positiivne külg on moraalses väljas, mida ta loob, sest inimesed ei suuda ilma ühise väljata säilitada oma moraali. See, millest mina kõnelen, on religiooni väga intiimne osa: õhtuti põlvede kolinal aseme ette laskumine ja sellele järgnevad küsimused. Teiselt poolt huvitab mind kindlasti ka variserlikkus, mis tekib religiooni enda poolt loodavas moraalses väljas.

Jan Kaus: “Faustis” on dilemma: kui valida, kas päästa sada süütut last või oma armastatu, siis keda päästa? Faust valib armastatu, mis tundub õige valikuna.

Taavi Eelmaa: Jah, vastupidise valiku puhul kahtlustaksin ma variserlikkust, sest kelle positsioonile siis asutakse? Inimese maailm on täpselt nii suur kui tema teadmiste summa sellest. Loomulikult ma tean, et seal on ka palju enamat, aga seista saan ma ainult enda teadmiste summa keskel ja see loob ka minu piiri. Kõneleda saan ma ainult sellest, milles ma olen veendunud. Ja seista saab ka selle eest, mida ma tunnen, sest kõiki teadmisi pole võimalik sõnastada. Ehk see ongi indiviidi autonoomia: vabadus tähendab ka seda, et sul on, mille alusel vabaduse ja mittevabaduse üle otsustada.

Eero Epner: Kas teater on see, kus sinu vaimne ekspansioon on kõige hõlpsam?

Taavi Eelmaa: Ma ei tea seda. Siia tulles ma mõtlesin selle peale ja olen nõutu, sest teater pole kindlasti olnud teadlik valik...

Jan Kaus: Segan jõhkralt vahele, aga ma ütleksin, et ekspansioon kirjanduse vormis on kergem kui näitlemise vormis. Kirjandus ei nõua tehnilisi oskusi, pole olemas kirjandusakadeemiat, igauks võib olla kirjanik.

Taavi Eelmaa: Mina peangi kirjandust just seetõttu kaunitest kunstidest kõige ülevamaks, et ta ei vaja erioskusi. Näitlemine vajab väga suuri kompromisse, sest tegemist on kollektiivse kunstiga, rääkimata filmist. Kirjanduses pole vaja muud kui alfabeedi tundmist – kui alustada kõige primitiivsemast tasandist. See meenutab mulle ühte intervjuud, kus kohtuvad David Cronenberg ja Salman Rushdie. Cronenberg alustab: tervist, ma pean kirjandust kõige olulisemaks kunstiiliigiks, sest... Ja Rushdie vastab: oi, mina pean just filmi kõige olulisemaks kunstiiliigiks, sest... *Naer*

Jan Kaus: Ma ei pea teatrit kõige olulisemaks.

Taavi Eelmaa: Väga hea, mina ka mitte. Ja ma tõesti ei tea, miks ma olen valinud oma keha kaudu kõnelemise, kuigi samas hindan ma just verbaliseeritud kunsti eriliselt kõrgelt. Võib-olla on see kärsitus, võib-olla huvi inimloomuse psüühika vastu, mida ma saan näidata, mitte selle üle arutleda.

Eero Epner: Kas näitlemises ei ole ohtu muutuda variserlikuks? Ideaalis võiks ju olla nii, et näitleja mängib ainult neid rolle, mis vastavad tema loomusele ja millele ta alla kirjutab. See on võimalik ehk kümne rolliga, aga...

Taavi Eelmaa: Ei, ma ei arva nii. Näitleja jaoks on raskuspunkt veidi varasemas kohas: huvi üldse inimekäitumise vastu. Mind ennast võluvad teatris olevad mängureeglid: minu käes on ühe inimese sõnad, enam-vähem tean, milline on tema müts, ja veel mõned pusletükid, näiteks näidendisse kirjutatud situatsioon, kus ta käitub "nii". Minu ülesandeks on panna sõnadest, mütsist ja situatsioonist kokku põhjus ja tagajärg.

Eero Epner: Empaatiline tegevus?

Taavi Eelmaa: Aga see ongi ainuke töövahend. Vaba mõte üksi ei ole piisav, ilma empaatiata kaob sõnadest usaldusväärsus.

Jan Kaus: Sa oledki ju mänginud palju neis lavastustes, kus on keha eriti palju vaja. Samas ma pean vist kirjandust kuidagi olulisemaks, teater ilma kirjanduseta hakkama ei saa, kuigi vastupidi küll.

Taavi Eelmaa: See pole päris nii. Teater saab hakkama ilma sõnata, kuigi mitte ilma loota.

Jan Kaus: Lugu saab siis edasi anda ka kehaga, ilma sõnadeta?

Taavi Eelmaa: Loomulikult. Keha, nägu, ilmed, hääletoon. Ma ei ole nõus ka sellega, kui sa ütled, et ma kasutan palju keha ja vähe sõnu. Minu maailm algab ikkagi väga sõnakeskselt, leides seejärel sõnadele kehalised vasted. *Paus* Teatris ja filmis meeldib mulle see, mida ma näen: ei kübetki rohkem ega kübetki vähem.

Säärase vaatamise valguses muutub iga asi *storytelling*uks, kaasa arvatud müts. Elav, piiratud inimene koos tema sõnades või liigutustes avalduva "ideaalminaga" on minu jaoks teatri kui kunstiiligi unikaalsus.

Jan Kaus: Millised filmid sulle meeldivad?

Taavi Eelmaa: Need, mille ridade vahel ei ole midagi. Pilt ütleb kõik. See on nagu kirjanduses Flaubert või elus see, et kui sa oled vihane, siis sa oledki vihane. Ma vaatan filmi umbes nii, nagu ma kuulan kontserdil bändi.

Jan Kaus: Sa näitled ka ise filmides. Oskad sa sõnastada erinevusi filmis ja teatris näitlemise vahel?

Taavi Eelmaa: Väga palju on tehnilisi erinevusi, millest pole mõtet rääkida. Ma ei eelista kumbagi kummalegi, sest filmiarmastus on mul tingimusteta, mistõttu olen ka mitmes väga halvas filmis mänginud. Ma tõesti armastan kino, vastuar-mastust ootamata. *Naerab* Ma ei tea, kas ma tahangi defineerida seda, miks ma olen teatris. Kui ma ütlesin endale täpselt ära, miks ma seda teen, siis kaoks müsteerium, mida ma väga hindan. Ma ei taha kardinaid eest tõmmata, ma palun, et nad tõmmataks mulle ette. Ma ei taha ausat vaatepilti, sest ma tean, mida seal näen: surmahirmu, hirmu hullumeelsuse ees, kaduvikku. Kõlab äärmiselt väikekodanlikult, aga tõesti.

Jan Kaus: Ma olen püüdnud just vastupidist, juhtida tähelepanu sellele, mis nii-kuinii on esil.

Taavi Eelmaa: Kõige taga on kas saladus või mittemidagi. Ma pigem jätan endale kardina, ma ei vaata sinna taha, sest ma enam-vähem aiman, mis ma seal näen. Minu mõttevabadus tekitab sinna saladuse.

Eero Epner: Aga kui püüda seda tahet teatris olla kuidagi teisiti sõnastada, siis ma mäletan, et kui sa teatrit vahetasid, ütlesid sa...

Taavi Eelmaa: Mul on see vastus meeles: intellektuaalsete väljakutsete puudus. Ma ei leidnud endale rakendust.

Jan Kaus: Kas sa nüüd leiad?

Taavi Eelmaa: Piisavalt. *Paus* Eero, sa küsisid enne intervjuud etenduseks ettevalmistumise kohta. Ma ei valmistu enam teadlikult. Tehniliselt näeb see välja nii, et ma püüan tund aega enne kusagil lamada. Jään mõttesse, tukkuma. Ma püüan pingetest vabaneda ja mitte end üles kütta. Pigem lõõgastumine, relaksatsioon kui ülespumpamine. Vahel võtab see lamamise kuju, vahel on see garderoobikaaslastega pede- ja seksinaljade tegemine. Viimane on täiesti arvestatav lõõgastumismoment, küll infantiline, aga töötab, aitab hirmud kõrvale lükata.

Jan Kaus: Kas see töötas ka "Ainult võltsid jäävad ellu" puhul?

Taavi Eelmaa: Naljakas, aga enne selle lavastuse etendusi rääkisime me alati suhteliselt tarka juttu. Sõltub väga palju stiilist. Väga agressiivse lavastuse puhul on jutud kuttidega gardekas erinevad, mida pingelisem stiil, seda ropemad jutud.

Jan Kaus: Sa ütlesid, et see on lavastuse stiil, mis määrab ettevalmistuse, ja mitte sisu.

Taavi Eelmaa: Jah, sest ma hindan stiili nii kinos, teatris kui ka kirjanduses väga kõrgelt ning pean sellest sama palju lugu kui sisust.

Jan Kaus: Ma lugesin just John Banville'i kahte romaani, mis on väga stiilipuhtad, tema jaoks on stiil A ja O.

Taavi Eelmaa: Mulle on kord ette heidetud "Fausti" pealiskaudsust. Ma vastasin kirjakesega, kus ütlesin, et pealiskaudsus ongi oluline. Kui me väga ausalt endasse vaatame, siis me kõik ju teame, mis seal on. Suuri teemasid, millest kirjutatakse, võib ju loetleda: üksindus, armastus, surm. Need kolm asja. Selle kolmainsuse valu juures jääb küsimus, kuidas olla inimene ja mitte langeda, mitte hakata nautima languse valu. Võtkem üks mu lemmikuid "Madame Bovary": mis teema see on? Flaubert ütles ka ise, et ta kirjutab raamatu mittemillestki. Sügaviku kohal kerguse säilitamine on inimesele vääriline ülesanne. Seetõttu ma hindan küsimust kuidas? ja stiili.

Teate, aga nüüd ma ütleksin lõpusõnad. Miks mulle meeldib teater, kino, kirjandus ja kõik kaunid kunstid? Sest ma usun, et on olemas vaimne sfäär, mille kaudu me ühenduses oleme ja ma tahan sellest osa olla. Ja seda saab ainult kuulades, vaadates, lugedes. See on ainus viis. Vastuvõtmine on täpselt sama tähtis kui loomine.

Veebruar 2007













