



NO99

teater | www.no99.ee

Lesen Sie!

On jah kohutavalt raske. Ja lisaks sellele on veel ilge nuss ka.

Kahe Eesti lavastaja omavahelisest vestlusest

1

Vahel valdab mind teatris kesk etendust imelik vastumeelsus näitekunsti suhtes. Mida kunstilisem on ettekanne või mida enam tabab ta tõelisust, seda sügavam on pohmelus. See on kehaline vastumeelsus kunsti kohta, orgaaniline valu kauni teose läheduses. Ei tahaks enam näha ega kuulda midagi. Tahaks põgeneda välja, tormata tänavale, kaduda öösse, kus pole enam värve ega vorme, hääli ega liikumist.

Ja kui siis vahevaip viimast korda käteplagina saatel langeb, publik saalist lahku, tuled kustuvad, kuna inimesed üksteise järel igasse ilmakaarde kaovad, tunnen kadedust mitme lahkuja vastu.

Kõigepealt kadetsen seda poissi, kes ülal galeriil, lae all "paradiisis" istus, silmad sätendavad, suu imestusest lahti. Kadetsen teda, kellele polnud ime mitte üksnes see, mis näitelaval sündis, vaid ka paljas piletiluuk, eeskoda ja vahevaip pakkusid talle rohkem imestlusainet kui mulle kõige põrutavam kurbmäng ning kõige keerulisem komöödia. Nüüd läheb ta mööda tänavat, ja kõik jätkub veel ta ees: vahevaip lehvib jälle kõrvale, õuenarr tuleb nähtavale ning orkestris kriiskab viiul läbilõikavalt. Kogu öö ja veel palju päevi näeb ta neid viirastusi paremini kui mina tõelist elu näen.

Ja siis kadetsen seda meest esimesest reast. Ta oli jumalik, kui seal istus: nägu hiilgav, pealagi paljas, sõrmed täis sõrmuseid kui krokodilli kael soomuseid, auväärt kõhul kolmekordsed kuldketid. Ta oli jumalik kui neegrikuningas! Kuid ma ei kadetse ta maju ja autot, vaid ta seisukohta kunsti suhtes. Sest ka see on jumalik nagu ta majesteetlikul mustal vennal. Kui palju on ta ülalpool seda, mille kallal näevad vaeva näitejuht, näitlejad või orkester! Teatrikunst liigutab ta südant ainult seevõrra, kui palju on näitlejanna sukk üle põlve näha. Ta on jumalik, kui pärast etendust autosse istub ja restorani poole kihutab. Tahaksin talle ninarätikut järele lehvitada! Tahaksin, et kogu publik talle hurraa hüüaks! Sest see on aumees kunsti asjus: maksab rohkem kui keegi ega nõua vastu midagi. Ta võib kurguni kunsti supelda ega vii välja tulles mingit konterbanti kaasa. Isegi mälestuses ei tarvita ta võõrast vara, vaid saab omaga suurepäraselt läbi. Elagu Vestmann-noorem Väike-Vestmanni tänavalt!

Kuid kui ta auto on pimedusse kadunud, leian enese üksi teatri eest. Leian enese jälle kõigi närvate mõtete ja tundmustega. Too poisike on läinud, Vestmann-noorem on lahkunud, üksi mina olen veel siin. On mul nüüd äkki kahju lahkuda sest asutisest, unustasin ma sinna pimedasse saali midagi – ? Kuulen ma veel viimast viiulite kaja tühjades ruumides või näen baleriini kesk hauavaikust hääletult õrnu piruette libistavat – ?

Näen viirastust, kes varvastel seistes kahvatuil huulil mu poole soskitab: Mina olin – ja mind ei ole enam. Sina oled – ning pea ei ole sindki enam. Kas lohutab, kas lohutab sind kesk aja nobedat lendu su unistus, su viimne religioon?

/---/

huga ajutegevusele pühendunud näitleja. Vaba näitleja vabal laval. See on eriline vabadus ja ma arvan, et seda ei ole kerge saavutada.

Tõenäoliselt on võimalik mind kahtlustada liigeses heldimuses või onupojapoliitikas. Proovides õigustada end tundmatu süüdistaja ees, võin enese vabanduseks öelda, et päris alguses ei kuulunud ma selle teatri vaimustunud pooldajate hulka. Olin äraootaval seisukohal. Oli huvitav, vägagi huvitav, aga minu jaoks siiski kauge, ülieksotiline ja külm. Võib-olla kõige rohkem ärritas lavastus "Stalker". Tundus, et lavastuse kunstnik Peter Schubert kujunes nagu peategelaseks, ta oli pannud kogu lavastusele nagu koti pähe, kõik olenes justkui temast ja tema ülikunstilisest ja ülikombineeritud väljamõeldisest, näitlejad tagusid kujundlikus mõttes peaga vastu lage. Esteeditsev elevandiluutorn, porisesin vaikselt. Aga see tornindus haihtus, sellest pole enam jälgegi. Praegu olen kaldunud teise äärmusse. Solvun, kui keegi ütleb pahasti selle teatri kohta. Hiljuti oli lehes arvustus, kus saksa kriitik pahandas, et Shakespeare polnud muditud poliitiliseks teatriks ("Perikles"). Miks otsida klimbisupist herneid? Miks peab olema kõik ühe vitsaga löödud? See selleks. Kunsti ümber on alati saginud ja sebinud tohutul arvul igasuguseid tinistajaid ja vilepuhujaid. Ma ise kuulun ka nende hulka. Kõike ja kõiki tõsiselt võtta pole mõtet. Võib-olla sahin kui siil udus ja ka ise otsin herneid valest kohast, aga lavastuse "Kuidas seletada pilte surnud jänesele" teema ja peaprobleem ei ole mitte minister, temal on selles loos täiesti vajalik ja omamoodi skandaalne publiku ligitõmbaja roll, aga peaprobleemiks on loovus. Loovus kui selline. Loov inimene ja tema vastutus oma tegude eest. Mingis mõttes on Tiit Ojasoo minu jaoks üllatus. Kui Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper panid Draamateatri repertuaarist kokku "Kogutud teosed", nõ huvastijätuetenduse repertuaariga enne teatriremondi algust, siis mulle jäi mulje, et Ojasood huvitab rohkem lai joon, keerulise ülesehitusega kompositsioonid ning et näitlejal on nendes ehitustes teisejärguline roll. Pearõhk on mujal. Minu järelalus oli suisa vale. Praegu näib teda üha enam huvitavat just näitlejalooming oma lõputute võimalustega. Tegelikult ikka väga huvitav. Režissöör kaevus sügavuti näitleja psüühikasse, nõ sissepoole, aga siis tegi viuhti kannapöörde ja tõi koos Ene-Liis Semperiga välja lavastuse, kus näitleja töötab mingil teisel tasandil, kus lähene mine mängule kui sellisele on teistsugune, kus näitleja oma sisemised tungid ja mõtted avab mitte agressiivse füüsilise või süvapsühholoogia abil, vaid nappide, väga läbimõeldud töötlusega, kuid täiesti märgatavalt väliste vahenditega. Ma naljatamisi hakkasin seda endamisi kutsuma dekoratiivseks läbielamiseks või siis läbielamiseks dekooriga. Jutt on lavastusest "Onu Tomi onnike". Välja mõeldud on täiesti uutmoodi näitlejakeel, kus sõnu asendavad silbid, täiesti mõeldamatud tähekombinatsioonid, ulg, karje ja kõike seda veab näitlejalik emotsioon. Või siis näitleja lõpetab oma repliigi ja siis lisab justnagu sama mõtte korduse, aga ainult žestide abil. Tundub, et on kordus, aga ei ole kordus, on terve rida uusi aspekte, mida sõnade abil ehk ei saakski nii täpselt väljendada.

Aga see selleks, see on teine lavastus ja teised probleemid. Antud kirjutise põhjuseks on ikkagi lugu jäneseest. Lugu algab sellega, et näitlejad tulevad lavale. Ja isegi võiks öelda, et nad ei tule, nad kuidagi tekivad. Ei lõngu tühjalt iseennast demonstreerima, vaid alustavad lugu. Kaasas on neil mingid tohutud kastid-kõlarid, juhtmete ühendamise kestab kaua ja siis nad istuvad põrandale ja kuu-

lavad kõlaritest muusikat. Pikalt. Võiks ju hakata igav. No mis ma neid nii kaua vaatan. Midagi ei toimu ju! Aga näitlejate nägusid on huvitav jälgida. Nad omavahel nagu vahetavad mingeid koode, nad teavad midagi, mida mina veel ei tea. Nad on mõistatuslikud. Motiveeritud. Igas ajahetkes. Nad haaravad üksteiselt informatsiooni, nad on head partnerid. Ning see sisemine valmidus ja energia projitseerub neile näkku. Näitleja nägu peab olema loetav. Indiferentne nägu ja silm kuuluvad mingi teise elukutse juurde. Ja muusika, see tundub olevat müra, meid kõiki ümbritsev igapäevane, isikupäratu helide voog, millele sa ei suuda tähelepanu pöörata. Aga nemad loevad nendest hõredatest, kohati agressiivsetest helidest midagi välja, nemad teavad... See kamp on ühtne löögirusikas. Nad on kokku kasvanud. See trupp on kasutanud ka kõrvaltulijaid ja üsna mitmeid. Võiks arvata, et mollusk avab lõuad ja haukab heauskse oma seedetrakti, kellest seepeale palju järele ei jää. Ma mäletan, kuidas tulid Draamateatri truppi Heino Mandri ja Einari Koppel. Neil võttis kõvasti aega, et uute oludega kohaneda. Alguses olid nad täielikud võõrkehad. Nad olid pärit teistsuguselt planeedilt, ütleme, mitte palju halvemalt, aga teistsuguselt. Nad mõlemad lõpuks kohanesid ja võtsid kohalikud reeglid omaks. Ainult et see võttis aega. Kõik need näitlejad, kes on selle aja jooksul mõneks lavastuseks liitunud NO99 trupiga, pole mitte kohanenud ja ellu jäänud, nad on suutnud avada selles trupis ka oma parimad küljed. See on äramärkimist vääriv fakt. Õeldu kehtib loomulikult ka Marika Vaariku kohta, kes nüüdsest on juba trupi täieõiguslik liige. Eelnevalt pöörasin tähelepanu Marika Vaariku pausidele, mis mind esietendusel lummasid. Peale seda nägin veel kahte etendust 1. ja 2. septembril 2009. Ütleme nii, et neil kordadel olid pausid lühemad. Kas näitleja redigeeris end ise? Pausid olid normaalsed, ekstra tähelepanu ei äratanud. Aga väga jäi meelde üks teine stseen, mis oli tõeliselt väljendusrikas. Vaariku minister tekitab assotsiatsioone lasteaia kasvatajaga, kes igal võimalusel püüab oma hoolealuseid utsitada. Üksest sisse astub ta enamasti valel ajal. Siis tuleb ta jälle ja tahab teada, mida kultuuriintelligents on välja mõelnud, et kultuur ei kaoks. Istub teiste näitlejate sekka ja ootab. 1. septembril oli see stseen imeline. Minister jääb ootele. Kõik ootavad. Keegi ei liigu, keegi midagi ei ütle. Õhus on pinget, vastasseisu. Minister ootab. Alguses on ta silmad rahulikud. Igapäevane asi ju. Aegapidi enesekindel ootus muutub ebamugavuseks. Siis ebakindluseks. Siis hirmuks. Siin vahel oli veel gradatsioone. Ja lõpuks on hirm väga suur ja arusaamine, et ta on vale inimene vales kohas, et ta ei kuulu siia. Minister tõuseb sõnatult püsti ja lahkub. Ülejäänud näitlejad mitte ei liigastanudki. 2. septembril oli väike tagasilöök. Kui enne oli näitlejanna nägu pingevaba ja kogu mänguilu ilmutas end silmade kaudu, siis 2. septembril hakkas tööle terve nägu. Liiga aktiivselt. Sellest tekkis rabeledus. Teatav pealiskaudsus, ülemängimine ning seega situatsioon mingil moel lihtsustus. Üks teine stseen kutsus minus esile veidraid assotsiatsioone. Minister pakub end välja katsejānesena, et loovisikud suunaksid teda pidevalt positiivsuse poole peale. Innustunud loovisikud hakkavad selle valmisoleku eest kõik ministrit suudlema. Jõuliselt ja väga kaua. Isegi väike rabelemine tekib omavahel. Ja mis mulle meenus. Küllaltki kaua aega tagasi oli kunstihoones näitus. Võõramaaa kunstnik. Nimi ei tule meelde, löö või maha. Ta oli käsitsi valmistanud savist skulptuure. Läksin neid vaatama. Kui ma Kunstihoone suurde saali astusin, kangestusin.

Peale minu oli seal veel inimest viis ja kõik olid sama kivistunud. Kunstihoone saal oli täis väikseid, punapruunikaid kujakesi. Nii umbes 30 kuni 40 cm pikad. Kõigil olid pea, käed ja jalad. Kõigil oli nägu, silmad ja suu ning nad vaatasid ülesse, otse minu suunas. Näod olid erinevad, need ei kordunud. Neid oli palju, suures saalist umbes pool. Nad seisid kõrvuti, ridadena. Tagantuks oli irvakile ja näis, et neid tuleb aiva juurde. Efekt oli täielik. Mul tekkis tunne, et ma olen jumal. Mina suur ja nemad tillukesed. Ja kõik nad midagi tahtsid. Ma ei teadnud, mida nad tahavad. Aga see tahtmine oli väga suur. Tekkis mingi abitus. Lootusetus. Oli tunne, et nende heaks peaks nagu midagi tegema, aga mida? See polnud võimalik. See näitus oli üks väga tugev hoop ja ma ei ole seda unustanud. Selles suudlemise stseenis oli midagi sarnast. Nõudlikkust. Väljapressimist. Veidike pealemaksmist. Ultimaatum ja kerjamine samaaegselt. See oli päris võigas stseen. Ma ei tea, kas ma tajusin selle stseeni sisu adekvaatselt kavandatule. Arvan, et minister Jänes ei ole selle lavastuse peategelane. Võib-olla peategelane on hoopis üks teine jänes. Aga see mulle meeldis, et tegelik minister läks teatrisse, martsipanjänesed (või olid need šokolaadist, ükstakõik) ning kinkis need jänesed näitlejatele. Minu meelest oli see kena.

Tambet Tuisk mängib praegu filmis. Suurt rolli. Ja ma ei tea, kas just see filmirool on selleks kaasa aidanud ja kuigi oli tal see võime ka enne olemas, on see nüüd süvenenud. Tähelepanu tõmbamine endale. Kas on tema lühirepliik, või eraldub ta ootamatult mingist massistseenist, ta suunab tähelepanu endale. Ma kiivalt jälgisin, et ega ta ometi selle oskusega ei patusta, kas äkki varjutab teisi ja hakkab soolotsema. Ei. Kõik oli paigas. Kui oli vaja, taandus. Oli vaja, tuli esiplanile. Aga see kõik käib tal nauditavalt kähku. Improvisatsioonistseenidest jäi meelde, kuidas tema vikerkaar paanilise kiirusega horisondi ühest äärest teiseni lippas. Ikka ühele poole ja siis jälle teisele poole ja vaese vikerkaare silmis oli ebalus, et kas ta ikka suudab jätta muljet, et ta on kolmes kohas korraga.

Inga Salurannal oli kaunis stseen, mis minu meelest oli tüki seisukohast tähtis. Ta tantsib üksi. Ütleme, harjutab. Kaasnäitlejad projitseerivad Inga suurele ekraanile ja meie ees on juba mitte üks Inga, aga väga palju Ingasid, ekraanisügavuses muutuvad nad üha pisemaks. Inga rahulikult harjutab. Vahepeal vaatab kontrolliva pilguga ekraanile. Ja jätkab. Rahulikult. Seesmise rõõmu ja rahuloluga. Iseenda kontrolliva ja hindava pilgu all. Sellest tegevusest tekkis kaunis kujund, mis iseloomustab minu meelest loomeprotsessi, kus rutiin, kordamine, üha uuesti alustamine, katkestus ja uute võimaluste otsimine on möödapääsmatud. Kusjuures kordamine ja kinnistamine ei tohi olla piinarikas ja vastik protsess, see tuleb iseenda jaoks muuta vajalikuks, mõtestatuks ja resultatiivseks. Mida Inga ja temaga koos ka kõik teised Ingad meie kõigi silmade all näitlikult tegid.

Mirtel Pohla oli üks nendest, kes end kõige loomulikumalt asetab lavastuse "Onu Tomi onnikese" uudsetesse näitlejavõtetestesse, mida ma ülalpool nimetasin dekoratiivseks läbielamiseks. Ta mängis kogu hingega antud hetke, aga lisas sinna ka kogu aeg midagi juurde. Võttes selleks endale aega. Väga jäid meelde ka mõned tema lahkumised lavalt. No mis see siis on, lähed ära ja kõik. Aga tema läks ära sellise kõnnaku ja sellise elegantse sõrmetantsuga, et oli selge: tol hetkel ei mänginud ta mitte ainult toda väikest tüdrukut, aga ka tulevast täiskasvanud naist, kelle hingejõud ja naiselik potentsiaal oleksid olnud sootuks erilised, kui tal ainult

oleks olnud õnn saada täiskasvanuks.

“Jäneses” on ta mõned hetked assistent. Loominguline asutus. Kahtlemata. Kas just filmindus või üks mingitest lõpututest teleprojektidest, ükskama kõik. Produutsent annab assistendile kõige jälgimaid korraldusi. Absoluutselt ilgeid ja mittekunstilisi. Ning see kiirus ja iseenesestmõistetavus, kuidas see assistent tormab neid käske täitma, olid hämmastavad. Kõige hullem oli just kiirus. Masinlik. Isikliku pea puudumine. Alanduse ja alandamise kvintessents. Väljapääsmatus. Paratamatus. Inimlikult oli see väga õudne stseen. Sa ei oma üksnes vara, sa omad ka inimesi. Minu jaoks argielus teatav uudne ilming, mis varasemate aegadega võrreldes on olnud ehk rohkem varjatud, aga hetkeseisul võidukalt esile kerkinud.

Improvisatsioonid lavastuses vahelduvad. Ühes neist jäi meelde Andres Mähar. Taltsutaja käsib loomal hüpata läbi rõnga. Tõenäoliselt on tegemist tiigriga ja külalaprõngas pole mitte niisama rõngas, aga ta põleb. Ja näha oli ainult hetk, tiigri silmad hetk enne seda kui ta on sunnitud hüppama, sest taltsutaja piits on ikka väga pika varrega. Tiiger ei taha hüpata. Ta vihkab seda rõngast ja kardab, vihkab taltsutajat ja kardab ning vihkab kõiki neid, kelle heameeleks ta peab sellist ebaloomulikku elu taluma. Järgmisel etendusel seda stseeni ei olnud, aga ta jäi nii meelde, et astu või loomakaitse seltsi. Näitlejate vaidlusstseenis räägib Andres Mähar halastamatusesest. Sellisest halastamatusesest ja karmusest, mida näitleja peab laval mängides iseenda vastu kasutama. Ja ei jäänud kahtlust, millisel seisukohal ta ise näitlejana on.

Jaak Prints osaks jääb intellektuaalne ja sarkastiline pool. Kardan, et päris suure protsendi meie pulmavanemaid, igatmasti ürituste eestvedajaid, raadio ja telereportereid pühkis ta ühe ropsuga laua alla ja seal nad nüüd istuvad ja parem ongi, kui niipea välja ei tule. Aga teatripublikut ta diskussioonistseenis kaitses ja astus tema õiguste eest välja. Jaak Prints meelet on publikul nii õigusi kui ka mõistust. Jätkub kõigile.

Gert Raudsepal on üks tähtis monoloog, kus ta esindab eesti meessugu. Tema mitte kõige kaunimate külgede pealt. Esietendusel see monoloog kõlas. Kui mälu mind ei peta, siis olid olemas mingid märgid karakterloomest, see oli üks konkreetne, vanemapoolne eesti meessoos esindaja. Stseen oli normaalne, võibolla jäi ta küll liiga üheplaaniliseks. 1. septembri etendusel monoloog ebaõnnestus täielikult. Puudus hasart, puudusid eneseõigustuse värvikad variandid, puudus viha. Korralik normaalne tekstiesitus, mida sellise lavastuse jaoks on vähe. 2. septembril oli pilt täiesti muutunud, stseen oli mõjuv, see polnud abstraktne soigumine, see oli väljakujunenud inimese kirglik seisukoht, mida ta solvunud kibestumisega kaitses, isegi võiks öelda propageeris. Praktilise inimese praktiline mõistus. Selle seisukohaga võib arvestada ja võib ka mitte. Aga olematuks seda ei tee.

Spordiimprovisatsioonid ajasid publiku elevile. Isegi selline justnagu vähemänguline ala nagu male oli esitatud üliaktraktiivselt - Sergo Vares ja Jaak Prints. Aga Sergo Varese telefonikõne jäi mulle arusaamatuks. Kordused ei andnud erilist efekti, kas pidid andma? Need kõned olid arveteõiendamise kindla adressaadiga - näitlejaga. Lüüriline osa, jah, enesekindel märkus, et kaasnäitlejatest pole mingit kasu, kõik see kandis, aga üleminekud aktiivsele sõimule olid vaid tehnilised,

ning küllaltki elementaarne viga, telefonipartnerit polnud olemas, teda lihtsalt ei olnud. Aga ta peab olema, ükskõik milliste vahendite kaudu edasi antuna peab ta tajutav olema.

Rasmus Kaljujärv. Mingi mehistumisprotsess on toimunud. Näitlejasaatus võib ju mängida ka sellise vingerpussi, et jäädkki poisikesi mängima, kui füüsilised eeldused selleks sobilikud on. Kaljujärvega seda ei juutu, mingi nihe on toimunud, täiskasvanuks saamise protsess on lõpufaasi jõudnud. See on ilus. Hüsteeriline stseen produtsendina, kus hüsteeria nahaalselt teeseldud, kuna selle taga on mängus loomulikult raha, oli meelde jääv.

Sportiteema juhatab sisse Risto Kübar. Tuleb lavale (koju), võidukarikas näpu otsas ja vaatab naisele otsa. Ta on absoluutselt tühi. Seest ja väljast. Mitte mingeid emotsioone, ei võidurõõmu, ei eredaid mälestusi. Tühjus. Psüühika on nagu naelaga millegi külge kinni löödud. Ja siis hakkab oksendama. Ta ei kannata, lihtsalt oksendab. Profisportlase vastupanuvõime füüsilisele valule peab olema üliinimlik. Seda see stseen meile selgeks tegi.

Risto näitlejalik salto oli diskussioonistseenis. Alguses on ta üldse tükk aega vait. Ei sekku. Kuulab. Siis esitab oma seisukoha. Ta hakkas stseeni kasvatama aeglaselt. Kobamisi. Publik ajas selja sirgeks. Ja siis nagu takerdudes, peale pausi, ütleb oma kõige tähtsama lause: "Kui palju sa usud sellesse, mida sa teed?" Kordab seda mõtet kaks korda. See oli lavastuse kõrghetk. 1. septembril oli saalis kuidagi eriti emotsionaalne ja nõtkes publik, saalis tekkis täiesti eriline pühalik vaikus nagu kirikus. Sellist vaikust on teatris väga harva. Need hetked on erilised. Nende nimel tasub näitleja olla. Mõtlesin, et kas ta 2. septembril suudab seda korrata. Ta ei korranud. Päevad pole vennad. Aga kui see tekst oli juba läbi, istus ta nagu lõdvalt maha ja pausi ajal mängisid silmad tagantjärele, sama seisundit, sama sisu, samasuguse emotsionaalse jõuga nagu eelmisel päeval. Ta ei andnud alla ja tegelikult siiski kordas.

Kõige lõpus on kõrgpaatosega koorilaul. See on ühendav, lepitav, vaimu tõstev. Iga eestlane muutub sellise esituse peale härdaks, see on meile kõigile sisse kodeeritud. Laul lõpeb ja Risto koer ütleb lõpetuseks tasakesi "auh". Punkt. Vaimukuse tipptase.

Milline on teatri sisekliima? Loodan, et hea. Aga üleliigse pühendumisega võivad tekkida silmaklapid, võib end kinni joosta, võib muutuda kloostriks. Peab säiluma vaimne vabadus. On kindlasti kasuks, et teater on andnud võimaluse oma näitlejail osaleda ka muudes projektides. Üks mees trupist lahkus. Minul oli väga kahju. Aga järelejäänud muutusid isegi nagu tugevamaks. Loeti read üle ja tõmbuti rohkem kokku. Seda teatrit oleks võinud ju ka mitte sündida. Kõik oli tollal nii ääre peal. Aga nüüd on ta olemas. Sellel teatril on oma missioon täita, temast on kujunenud noorintelligentsi teater. Ühiskonna termomeeter. Kaevanduse kanaarilind. NO99 joonistub eesti teatri hetkeseisu kui ühtne löögirusikas. Pole jõudnud rasvuda ei vaimselt ega füüsiliselt. Praegu on nende noorte näitlejate parim aeg. Peab lootma, et kiidukoorid neid ei uinuta.

Aga kuidas on jänestega? Jänes, kes kunstnik Joseph Beuysi süles kükitas, paistis kunstniku juttu väga tähelepanelikult kuulavat. Vaatamata sellele, et oli surnud. Oli aeg, kus samastumine oli väga moes. Niikui teatrisse lähed, hakkad samastuma. Milleks küll?

Mul on niigi teatris hea olla. Aga seekord, kui see nähtavasti enam moes ei ole, ma samastusin. Nende heasoovlike, pisut häbelike ja melanhoolsete jänestega, kes kurvalt uudistavad pilti, siis juhust paberil, siis jälle pilti. Nad tahtsid mõista, tahtsid kaasa elada, olla osalised. Ega nad vist palju aru ei saanud. Võib-olla oli kunstnik toda maailmapilti lõhkunud kas liiga palju või jälle liiga vähe. Ja porgand oli pärast nagu etem. Samastusin selletõttu, et tuttav tunne tuli peale. Ma ise lähenen muuseumis pildile alati sama tundega. Aupaklikult, aralt, siira sooviga tajuda soovitud õigesti. Kasvõi sinnapoolegi. Natuke mööda Euroopa muuseumi olen ma tatsanud, olles küll huvitunud rohkem kunsti traditsioonilisemast poolusest. Kunstnik Joseph Beuysi nimi polnud senini minu teadvusse jõudnud. Püüdsin end harida interneti abil, milles olen koba. Aga ma leidsin terve rea pilte ja fakte, mis mind üllatasid. Ta astus 19-aastaselt Saksa armeesse, oli lennukipiloot, 43. aastal purunes tema lennuk kuskil Lõuna-Venemaa avarustes. Siis õppis kunsti, oli professor, ja lõpuks ta vallandati, kuna võttis oma klassi 50 õpilast, kes olid kunstimaailmast välja praagitud. Lugematu arv näitusi. Tegeles poliitikaga. Elu lõpul hakkas istutama puid. Suri 1986. aastal. Ühel videolõigul oli näha, kuidas ta laulab orkestri saatel ja lõbusalt hüpatab mikrofoni, tahtes olla nagu päris. Alatine kaabu, kurvad paljuteadvad silmad. Midagi oli temas teatraalset, selle sõna kaunis mõttes, jäi mulje, et anna talle voli ja ta muudab kunstiteoseks kogu maailma. Selline sümpaatne olevus. Ega ma seda nüüd küll ei kirjutanud näitlejate jaoks, nemad teavad minust sada korda rohkem, aga mõtlesin, et ehk keegi loeb, kes pole sellest inimesest midagi kuulnud, nii nagu minagi olin. Artiklile pealkirja panin ka tema auks. Tal on kindlasti hea meel.

See NO99 lavastus on hümn loomingule, hümn loominguvõimelisele inimesele. Inimesele, kes julgeb enesele teadvustada, et temas on sädet. Seda ühest küljest, aga teisest küljest, peategelane on ikkagi jänes. Jänes väikese tähega, tema, ilma kellela lihtsalt mitte midagi ei toimu. Näitleja ei mängi kunagi ainult iseendale, kunstnik vajab vaatajat kui õhku, ka külasepp tahab, et tema loodud küünlajalga oleks kellegile vaja. Ühesõnaga jänes, kes püüab aru saada, mõista ja on heasoovlik. Ilma temata ei saa. "Vastuvõtmine on sama tähtis kui loomine," ütles selles lavastuses Tambet Tuisk.

Selle rahutu rütmiga etenduse lõpuks, kogu selle sebumise, rahmeldamise ja nõutu küsimuste jada lõppedes ehitatakse laval lihtsatest toolidest ja laudadest kokku poolkoomiline, kolosssaalne valge pundar. Näitlejad ehitavad seda väga kaua, tõstes toole ja laudu üksteise otsa, kattes kõik linaga ning kokku sidudes veel nõõriga, õigemini köitega. Milleks? Lavastajate absoluutseks võiduks võib lugeda, et pinge püsib ja asisest asjalikkusest kasvab välja poeetiline kujund - mida võiks tinglikult nimetada - ta liigub siiski. Köitega tõmmatakse see pundar kõrgele lae alla. Tõmmatakse näitlejate jõuga. Ja seal ta ripub ja õige väheke kõigub kui igikestev lootuseraasukesega progressi kehastus. Vaatamata kõigele. Vaatamata kõigele.





















Sa oled öelnud, et sulle meeldib kõik, mis on põhimõtteliselt kaasaegne. Miks? Ja mis see “kaasaegne” on – kas vormikeel, kõnelemine kaasajast, mingite kaasaegsete seisundite kirjeldamine?

Ta võib olla kõike seda, nii stiil, jutustamislaad, meetod kui ka veel midagi. Minu jaoks kõige täpsem, kuigi teiste jaoks ehk ümmargune vastus on aga see, et kaasaegne on miski, mida vaadates/kuulates/lugeses ma tunnen, et saan sealt enda jaoks siin ja praegu elamiseks mingisugustki abi. Ma olen nii plindris, et elangi ainult tänases päevas, ei mängi rollimänge, ei mõtle end minevikku ega tulevikku ja kui siis on olemas asjad, millest ma tunnen, et saan tuge, siis need ongi kaasaegsed. Vormilt võivad nad olla ka ajalooliste kulssidega maskeeritud, aga ma arvan, et ma leian õige asja sealt alt üles, kui ta sinna üldse pandud on. Kuna mul on kaasaegsust väga vaja, siis ka mu nina on selle koha pealt tundlik. Üldiselt eelistan aga asju, mis on avalikult kaasaegsed.

Rääkisin täna tudengitega ning ütlesin neile, et kohe-kohe jõuab kätte ka teie hetk. Teil on õiged antennid üleval, mis püüavad tänase-homse võnkeid ja kes piisavalt vaeva näeb, see saab õige kiirenduse kätte, autor ja aeg saavad kokku ja te lendate orbiidile. See hetk ei kesta aga väga pikalt. Võib-olla tõesti mõnel õnnestub pörgata ka kaks korda, kuid igatahes on kogu ülejäänud teekond väärtustatud selle ühe perioodiga, mil ta sai oma ajaga täiesti teadlikult kokku. See teebki tema loomingu uurimis-, vaatamis- ja analüüsimisvääriliseks. Ja need, kes alustavad, peavad igal juhul üritama oma põkkumiskatse ära teha.

Kas neile pakkus sinu jutt huvi? Või soovivad nad tegeleda pigem iseendaga?

Üks ei välista teist. Aeg – mis on aeg? Abstraktne mõiste, mida puhtalt ei tajuta, sa tajud teda läbi millegi, ja sa võid tajuda seda ka läbi iseenda. Urgitsed oma naba, aga naba põhjast peegeldubki kaasaeg. Ka läbi natüürmordi või nõ agulivaate võid kontakti oma ajaga saavutada. Kuskil on kaasaeg ilmsemalt, kuskil peidetumalt, aga ta on fluidum, mis on igal pool. Sõltub eelkõige karakterist, aga arvan, et kunstnik peaks teda otsima pigem kummalisematest kohtadest – sealt, kust teised ei oskakski otsida. Paljud tahavad ju väga loogiliselt läheneda: nii, nagu peab, loomulikult, punnitamata. Punnitamine tundub võlts ja tehtud. Aga tulekski just punnitada. Kui istud niisama “loomulikult”, siis peab sul olema närvi ehk aastaid oodata ja kui sul on seda närvi, siis muidugi, oota, palun. Aga vaevalt sa jaksad kümme aastat kudedada ja liikumatult oodata, kuni s e e sind tabab – nagu meteorit paavsti. Paavst peab ikka ise vaeva nägema, et meteoridi ette jääda.

Kas kõik on subjektiivne või on ikkagi olemas hea kunst ja halb kunst?

Kiirelt On ikka.

Aga mida sa ütled keskpärasele kunstnikule – kas tal on mõtet jätkata?

Kellelegi, kes pole kunagi saanud kontakti kaasajaga? Ma arvan, et ka seda positsiooni saab taluda arukalt ja väärikalt. Kui ta ei muutu liiga pretensioonikaks ega püüa näida rohkem, kui ta on, siis ma arvan, et võib küll olla lihtsalt keskpärane kunstnik ja ikkagi lugupeetud ning eeskujuvääriv. Tegelikult on see väga huvitav positsioon, sest tabab arvatavasti enamikku inimesi, kuna siiski vähesed saavad omal alal olla tipud, peaaegu kõik on parimal juhul tugevad neljad – kui sedagi. See ongi humanismi võtmeküsimus: aga mis peaksid tegema need inimesed, kes kõike kolme peale teevad? Minu arvates tuleks neile öelda, et teie kannategi etenduse põhiraskust. Kui nad käituvad mõistlikult ja arukalt, siis see on parim, mis juhtuda saab – kui ei hakata halisema, kaastunnet norima, või vastupidi, ülbet mängima ja oma “ordenit” nõudma, vaid ollakse see, kes suudetakse olla. Nii võiks ja peaski tegema. See oleks väga eeskuju vääriv. Ma tahaksin ka nende moodi olla.

Reeglina ei suudeta kahjuks seda “halli olekut” välja pidada. Ma ei tea. Oleks vaja kursust, kuidas olla sotsiaalselt minimalistlik, lahmimise asemel suuta elada toon-toonis kusagil seal spektri keskel. See oleks väga rafineeritud tase, lausa aristokraatlik.

Mil määral peab kunstnik publikuga arvestama?

Kui sul on tõesti kõik selge ja meel kindel, siis muidugi ainult vajuta. Aga kui sa taas hakkad kahtlema ja kõik mingil hetkel hakkavad, siis on teised inimesed vist sinu ainuke võimalus teada saada, mida sa seni tegelikult teinud oled. Tagasiside, pilk väljastpoolt, teine vaatepunkt - et koguda infot ja luua platvorm uueks kindlusperioodiks.

Aga kas sa tavaliselt näituseküllastajalt üldse saad peegeldust?

Vaevalt. Usun pigem inimest, kes on kunstist maksimaalselt küllastunud ja seega samuti kogenud seoste ülimalt keerukust. Olen kuulnud mõnede intelligentsete mittekunstiinimestest tuttavate käest, kuivõrd ebalevad nad kunsti suhtes on. Võõramal rajal püütakse pigem mitte eksida ja käituda õieti. Vastata üldlevinud normidele. Sellest pole ka nagu väga tolku. Tuleb võtta siis ikkagi vanad vindunud kärsad ja nende käest küsida. Paraku.

Miks ebaletakse?

Inimesed ei taha reeglina aktiivset lisasuhet võtta, eriti kui see nõuab vaeva või riski. 70ndatel oli asi selge: kunstnik peab oskama maalida ja meie peame nägema ilusat pilti, ja selle “mõistmine” ei nõua väga palju energiat. Vaatad, pea viiltu. Aga nüüd kunstnikud ei tee reeglina ilusasti, rollid on sassis, ja sa taipad, et pead vist ise samuti platsile jooksuma. Sa taipad, et sul juba on, kurat, töö ja pere – miks sa veel kunsti vaatama pead minema, eriti kui see nõuab aktiivset kaasalöömist? Ja keegi ei ütle ka, kuidas just peaks kaasa lööma. Inimesed ei taha olla

oma otsustes vabad, enamuste jaoks on parim valgustatud monarhia – ja 70ndate maalikunst oligi valgustatud monarhia, kus maalikunst oli see lahe kutt, kes vaatas ülevalt naeratades alla ja publik vaatas alt üles ning lehvitas. Aga nüüd on demokraatia. Nüüd on ühtlane hall meri ja kõik peaksid seal koos tegutsema, nii autorid kui ka vaatajad. Minu arvates on see ka ainuõige. Miks? Sest see nimetu miski, mida me vajame, on tegelikult iga inimese enda sees. Ja just selle nimel kõiki neid asju tehaksegi. Aktiivselt kaasa lüües ja riske ning häbi jagades leiab ka publik selle enda seest ehk kätte. See alien elabki juba sinu sees, vaja ta ainult aktiveerida. Aga mugavam ja vähem hirmutavam on seda alien'i näha hoopis kellegi teise sees. Tahetakse hierarhiat, kardetakse eksida. Aristokraadid ei põe, kas nad õnnestuvad või mitte, nad võivad kasvõi palja persega ringi käia, palja persega hertsog on ikkagi hertsog. Aga talupoeg muretseb, et “kuidas see ikkagi käib”, “kuidas ma tegema pean”, “mis mulje see jätab”? Aga kunsti kõige huimaansem eesmärk ongi näidata, kui loll inimene on, sest mis ta muud ikka on kui loll. Ja siis alles lähebki ju lõbusaks. Aga see esmane hirm, selle ületamine, see on väga raske. Kõik tahavad, et saaks põhipaketi, mingid baasreeglid kätte, aga nii ju mõistmine ei laiene või laieneb ainult üksikute julgete varal. Keskmik aga, selle asemel et samuti edeneda, pingutab hoopis põhipaketile truuks jäämise nimel. Aga mis hirmsat plässi sa ikka teha saad? Mis sul enam hullemaks minna saab? Kõigi olukord on mingis mõttes naeruväärne, nii viletsatel, keskmistel kui isegi lausa geeniustel.

Milline kunst võiks sobida keskpärasele inimesele?

Näiteks jacksonpollocklikud eksperimendid, mida on tihti rahvaülikoolides tehtud justkui loovuse ja spontaansuse vabastamise nimel, julgeks muutumise nimel, need on liiga loogilised ja eksitavad. Võtmeküsimus peaks minu arvates olema see, et inimese häbi ja ohustatuse tunne peaksid kunstiga kokku puutudes edasi kestma, mitte lakkama. Kui pakkuda meetodit, mis pakub pigem turvalisust, nagu see pollocklik värvipritsimine tänapäeval, kus sa ei saagi eksida, igat moodi on kohe lahe pilt valmis, siis see ei ole hea. Ebamugavustunne peaks säilima. Kõrvalt tulev abi ei peaks mitte püüdma sinu eest olukorda lahendada, vaid pigem avama tekkinud seisu kogu komplitseeritust ehk siis klassikalise näite baasil tuleks teha nii, et inimene ei saaks ei kala ega ka mitte õnge, ning see, mille ja kuidas püüdmise protseduur püütakse tervikuna lausa küsimärgi alla seada.

Kuidas sa enda puhul liigse turvalisuse tekkimist ja seega ka läbikukkumist väldid?

Mul on viimasel ajal ausalt öeldes tunne, et olengi juba läbi kukkunud. Ma tunnen end kohutavalt ebaturvaliselt. Ja kuidas paremaks muutuda, on samuti ebaselge, sest hea-halb on omavahel juba lootusetult põimunud. Ei tea. Praegu küll ei ole head tunnet sees. Võib-olla olengi ma enda sutsaka kaasajaga juba ära teinud. Võib-olla sellest tuleneb ka minu kohutav kaasaja-janu, et ma loodan jälle kontakti saada. Loodan olla see õnnelik, kes saab kaks korda põkkuda.

Mis sind siis draivib, kui sa oledki juba läbi kukkunud?

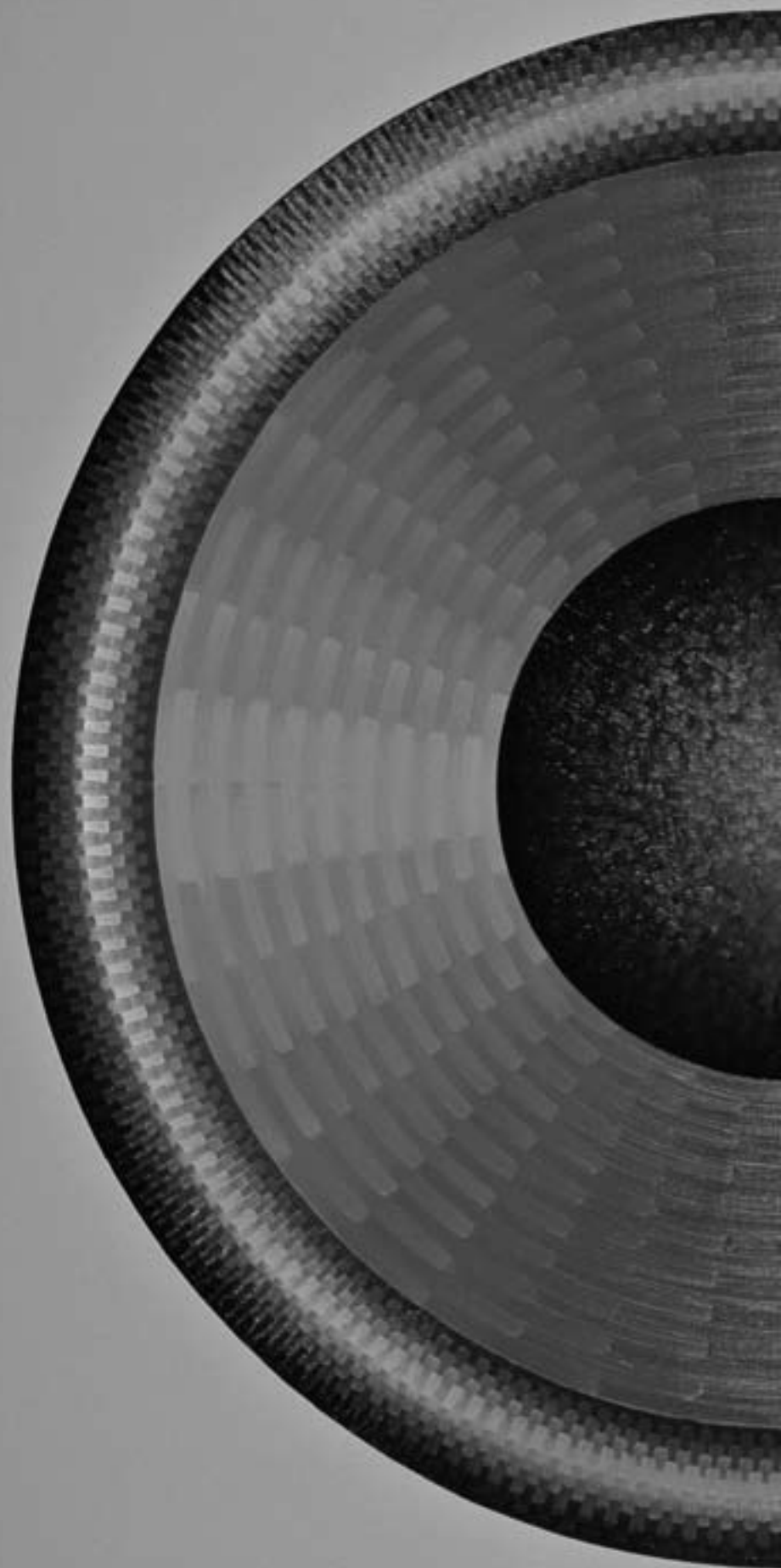
See draivibki, et ma ei taha olla läbi kukkunud. Ilmselt on see loodusest kaasa antud: inimene ei taha luuser olla.

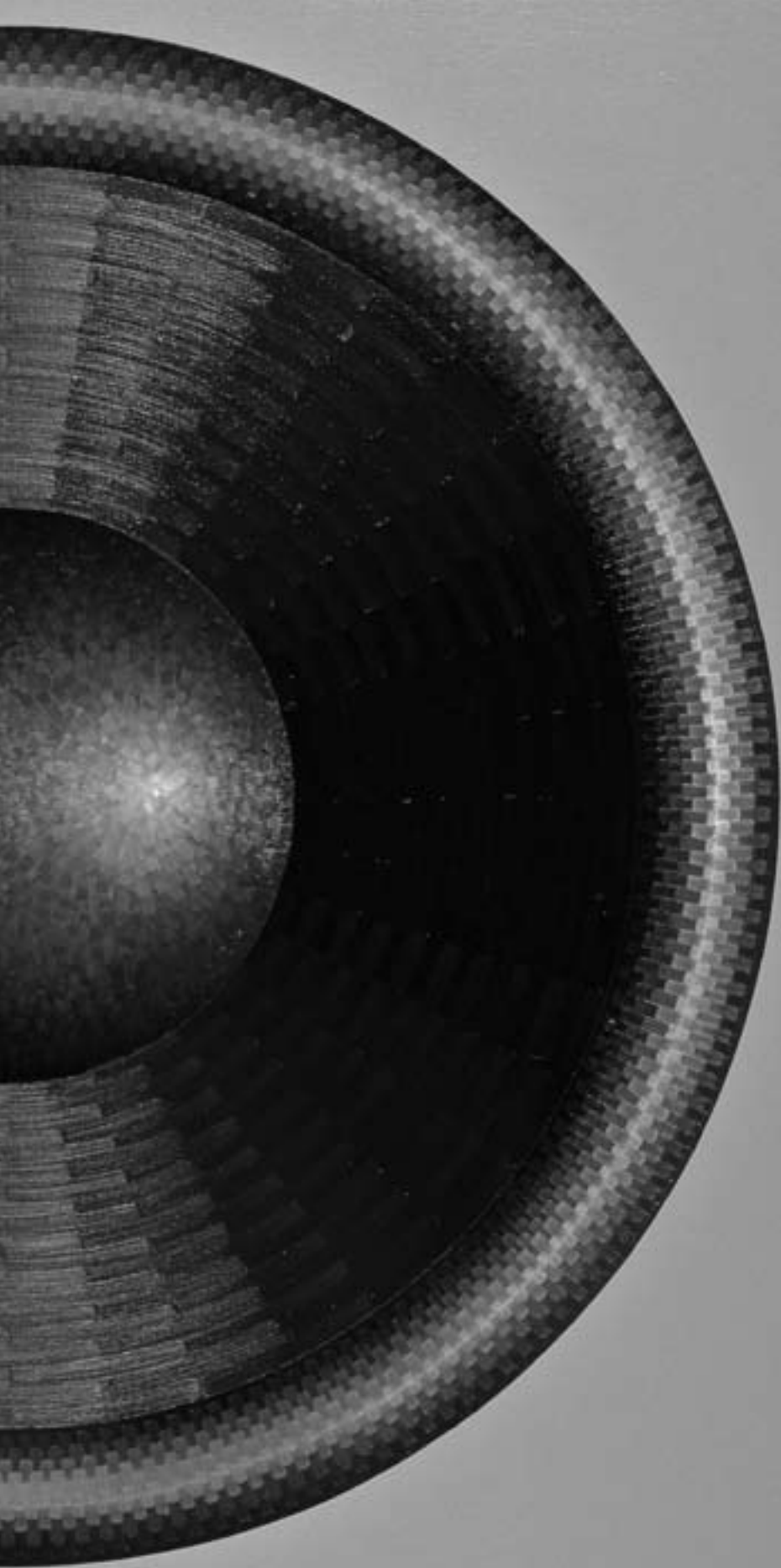
Kuidas teha nii, et inspiratsioon ära ei kaoks?

Pikk paus Huvitav, mida Salinger viimastel aastakümnetel kirjutas? Ei tea, kui head raamatud seal ootamas on? Mõnede arvates kirjutas ta ju oma parima asja juba ära, aga tema leidis jõudu ühendada end lahti sellest avaliku ootuse survest ning niimoodi üksi ja rahun ehk need kõige etemad tööd ära teha. Ükskõik, kui palju sa oled tundnud wow! tunnet, sa usud ja loodad ikka, et see õige wow!!! alles tuleb Vanus ei ole siin määrav – mõned on pörganud ka suhteliselt kõrges eas, tundlikkus ei pruugi vanusega hävida. Kunst on ju pidevalt selle peegeldamine, mis ümberringi toimub: kui elad, siis ka näed, vaatad ja mõtled, ning selle asemel, et seda kõike umbselt enda sisse koguda, nagu liiga paljud meie seast, selle asemel peaks alati püüdma mingitki läbiseeditud osa ka endast välja saada. See, mis orgaanilise toiduga on vältimatu, peaks pidevalt toimuma ka vaimses ringlusprotsessis. Ning kui esimesel juhul tuleb alati välja sitt, siis teisel juhul on võimalusi seinast seina. Kurvad asjad lähevad töödesse, rõõmsad asjad lähevad töödesse, sa ise saad, publik saab – ja see, kuidas kunst laiendab sinu kehandit, on juba kaif iseenesest. Selle nimel tasub vist alati edasi teha? Aktiivne mõtlemine. Näitlejatel on vist see parem, et saab loota lisaks endale ka mingi uue lavastaja või uue trupi viljastava abi peale, et saad sealt suraka ja ei pea ise kõike munema. Meeskonnatöö pluss, et keegi on veel, kes peab hoolitsema, et midagi suurt sünniks. Aga stopp, ma tõesti ei tahaks rääkida nüüd seda tüüpilist juttu, et vaat kus neil seal on ikka parem, sest...

Aga kui ikka tunned, et su looming läheb pikalt allamäge, siis on muidugi oluline lõpetada väärikalt. Siis on väljakutse see, et teha üks võimalikult ilus ja konkreetne lõpp, mitte jätta asjad vinduma. Mulle meeldib, kui õhtul pärast pidu saab kohe ka laua ära koristada. Järgmisel hommikul on puhtad mälestused, mitte kuivanud kartulisalatikauss. Kui kulminatsioon on läbi, siis korrastad olnu, täidad ehk mõned vahekohad, mis kogemata jäänud, ja kirjutad lõppsõna. Teed seda õige häälestusega, mitte ei püüa pidu lõputult venitada.

Kaido Ole (1962) on maalikunstnik





Millal kadus usk nn traditsioonilisse moodsasse tantsu?

Siis, kui liigutustest hakkas mõte ära kaduma. Kui liigutus muutus kõige tähtsamaks – tähtsamaks kui mõte. Praegu peaks tulema omakorda keegi, kes taastaks usu kontseptuaalsesse tantsu, kuna suuresti on alles jäänud vaid hägune mõte, millega ei kaasne ühtegi tantsulist elementi. Eks see on alati niimoodi: kui mingi asi muutub kvantitatiivselt väga domineerivaks, siis hakkab selle tegemise mõte tasapisi ära kaduma.

Mis on nn moderntantsu ja kaasaegse tantsu vahe?

Ma ei ole teoreetik, aga minu jaoks on moderntants nagu balletki valmis liigutuste süsteem. Minu meelest tekkis moderntants küll vastukaaluna säärasele täiesti valmis süsteemile nagu balletti, aga nüüd on omakorda nüüdistants selleks, mis seisab moderntantsu vastu, mis eeldab, et inimene õpib tunnis teatud liigutusi ning püüab siis läbi nende liigutuste esitada oma mõtet, tohtimata süsteemist välja minna. Nüüdistantsul on olulisem kontseptuaalne pool: süsteemi pole, tee nii, nagu teed. Kui ma ise veel koolis tantsu õppisin, siis hämmastaski mind enim, et me tegime päevade kaupa harjutusi – täpselt nagu balletis, lihtsalt harjutuste iseloom oli teine. Ma ei saa seetõttu aru, kui öeldakse, et moderntants on vabastav. Millest ta mind siis vabastab? Ah, 21. sajandil on tobe vaielda. Mis mõtet sel on vaielda väitega, et maja on ainult neljakandiline ja kui ta ei ole neljakandiline, siis ta ei saa olla maja.

Kas Euroopa nüüdistantsu seis on praegu hea?

Ei ole. Mõnes kohas hakkab nüüd vist elu jälle tekkima, aga üldine seis ei ole väga rõõmustav. Teater on paremas olukorras, sünnib põnevamaid asju. Tantsu formaat on ka keerulisem, aeganõudvam, tal on väga raske kiiresti reageerida. Kui sa mõtte teksti paned, siis see käib suhteliselt kiiresti, aga tantsus pead sa mõtte liikumisse panema ja see on palju keerulisem. Tants pole näiteks kunagi olnud puhtalt sotsiaalne, samas kui kaasaegselt kunstilt ma just seda ootangi. Need, kes tahavad sotsiaalsed olla, teevadki kontseptuaalset asja, mida saab teha väga kiiresti, kuna tantsusammude mõtlemise peale ei lähe nii palju auru. Kuigi nii meil kui ka mujal on üldine olukord halb, inimesed muretsevad, siis teatris saab seda ängi ühe või kahe inimesega kergesti väljendada. Festivalidel käies on näha, et teatril läheb praegu selgelt palju paremini.

Kas Ameerika ja Euroopa tants on erinevad?

On küll. Ma nägin hiljuti üht New Yorgi koreograafi, kes mulle tõesti meeldis. Ma olen suhtunud muidu ameeriklastesse ülimalt skeptilisega, pole olnud praktiliselt

ühtegi asja, mis oleks mulle meeldinud. Aga see oli hoopis teisest maailmast. Ta oli minu maitse järgi etendus. Labaselt väljendades: see oli euroopalik, kontseptuaalne. Ja see mees rääkis, et antud laad pidi olema viimase kolme aasta trend New Yorgis: üha enam murtakse välja ameerikaliku tantsu stiilist, kus puhas esteetiline liigutus on kõige tähtsam.

Milline on Eesti nüüdistantsu seis?

Eesti tants on muutunud mitmekesisemaks. Kui nüüdistants siin alguse sai, siis võis hea tahtmise korral kõik tegijad ühise nimetaja alla koondada, aga enam mitte, sest ollakse niivõrd erinevad, tehakse väga erinevates stiilides, erinevate arusaamadega maailmast. Ja kui Eesti sai 15-16 aastat tagasi kuulsaks teatud ausa lapsemeelsusega, siis seda nii palju enam näha ei ole. Osaliselt ka seepärast, et need, kes siis ruulisid, näiteks ZUGA ühendatud tantsijad, on nüüd läinud teisi teid pidi edasi. Kui Mart Kangro esimene soolo oli väga aus endast rääkiv etendus, siis säärast laadi enam pole või kui on, siis on seal teisi tähendusi veel. Mulle isiklikult meeldib ka see, et on hakatud tegema huvitavaid asju nii, et taas tantsitakse. See on, muide, ülemaailmne tendents, et nüüdisaegses tantsus taas tantsitakse.

Priit Raud on kaasaegse tantsu ja teatri kuraator

Kunstide ja meedia taaskasutus Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi lavastustes

Luule Epner

Katkend ettekandest rahvusvahelisel konverentsil *Recycling in contemporary theatre* (Krakow, 2009)

/.../

Nagu me teame, tuleneb mõiste *taaskasutus* esmane tähendus keskkonnakaitsest, kus see viitab kasutatud materjalidest uute toodete loomisele, millel on ilmselged majanduslikud ja keskkonnakaitselikud plussid. Osana nn 3R mantrast (*recycle, reduce, reuse*) on antud mõiste seotud ökoloogilise mõtteviisi ja eetikaga, kandes positiivseid ja kõrgelt hinnatud moraalseid väärtusi. Eesti teatrikriitika kasutabki taaskasutuse mõistet valdavalt otseses, ökoloogilises tähenduses, näiteks juhul kui stsenograaf riietab näitlejad kergelt kohendatud vanadesse kostüümidesse või kasutab kujunduses vanapaberit vm olmejäätmeid. See säästab raha ja energiat ning on kahtlemata kiiduväärt tegevus, eriti Balti riikide majanduse katastroofilist olukorda arvestades. Ent kui kanname mõiste üle kunstiteadustesse, kas kandub siis üle ka säästmise ideoloogia? Kas koos fossiilsete kütuste ja maavaradega on ammendumas ka ideede, teemade, stiilide võimalikud kombinatsioonid? Kas originaalsus on muutunud võimatuks? Taaskasutus puudutab tõesti ideede ringlust, kuid mulle näib, et eeskätt rõhutab see mõiste vastuseisu nii pingutatud uudsuse esteetikale kui ka tarbijalikule, vanu ideid ja stiile tuimalt paljundavale kommertskultuurile. Samas on tõenäoline, et *taaskasutus* säilitab ka kunstiteadustes positiivse, eetilise ja vastutustundliku käitumisega seostuva aura, mis võib aidata vastavaid praktikaid legitimeerida. Eks kõla *taaskasutus* palju paremini kui *imiteerimine* või *kordamine*.

Kunstiteadustes kasutatuna kuulub ingliskeelne *recycling re-*mõistete pikka nimekirja, nagu *rewriting, remodeling, revival, representation*. Need mõisted juhivad tähelepanu mälu ja minevikupärandi tähtsusele kunstiloomes. Kuigi teatri kohta öeldakse sageli, et see on kaduv kunst, mis eksisteerib “siin ja praegu”, ei tohiks me unustada, et teisest küljest on teater ka kordamise kunst, meelde jäetud ja üha uuesti lausunud sõnade ja žestide kordamine (Jeanette Malkin). Seda on eriti rõhutanud Marvin Carlson, nimetades teatrit mälu masinaks. Carlsoni järgi on vanade elementide taaskasutamine olnud teatrikunstile täiesti olemuslik algusest kuni tänaseni. Ometi peab rõhutama kaasaegse, postmodernse ajastu taaskasutuse erilisust: pingestatud, vastuolulist suhet minevikuga ning “arhiivide” eneseteadlikku, sageli ka eneserefleksiivset kasutamist. Need jooned iseloomustavad ka lavastusi, mida ma käsitlen.

/.../

“Nafta! Ver. 1.2” esietendus 2006. aastal. /.../ “Nafta!” puhul on kindlasti tegemist tõsisel teemasid käsitleva poliitilise teatriga. Paljud kriitikud suhtusid aga eitavalt sotsiaalkriitika kombineerimisse populaarse meelelahutusega. Arvati, et laulud ja tantsud lahjendavad sõnumit, revüüd ja *reality show*’d nimetati la-

baseks ning tõmmati paralleele kollase ajakirjandusega. Kriitikale oli põhiliseks probleemiks teatri suhtumine publikusse. Väideti, et “Nafta!” “võtab muusikali- ja diskoesteetika kasutusele vajadusest publikule vastu tulla ja samal ajal koht kätte näidata” (Ott Karulin) ning kahtlustati, et lavastajad alahindavad oma publikut, mistõttu vaatajad tunnevad end häirituna (Anneli Saro). Mõni kriitik tundis end lausa isiklikult solvatuna. Neis väiteis on oma töötera, kuivõrd lavastajad soovisid teadlikult publikut provotseerida. Vaadakes, kuidas meelelahutuslikud formaadid etenduses sisse juhatatakse. Nagu öeldud, algab etendus *peak oil*’ist rääkiva tekstiga ekraanil. Sellele järgneb laul ja tants, remargi järgi “tõeline eurovisiooni-number”, mille lõppedes Tambet Tuisk esitab üsna pika, rohket arvudega illustreeritud “loengu” naftavarude eeldatavast lõppemisest. Ta kruvib üles tempot ja emotsioone, ja kui tema jutt muutub lausa hüsteeriliseks, katkestab teda teine näitleja, kutsudes üles “lõõgastuma”, sest just selleks on vaatajad tulnud teatrisse. Tõepoolest, vaatajaid koheldakse pisut nagu klientidena, kelle ootused tuleb rahuldada: etenduse algul tervitatakse neid soojalt ja teatatakse, et ehkki lavastus räägib koledatest asjadest, teeb trupp seda laulude ja tantsudega pooleks, “et poleks nii hirmus” – publikul, aga samavõrd ka näitlejatel. Näitlejad kutsuvad üksteist üles positiivselt mõtlema, ning kriitilistel hetkedel hüüavad nad “Juhhujaa!” ja teevad rituaalseid lõõgastusharjutusi. TV-show lõbus *casting* järgneb aga stseenile, kus näitlejad otsivad vastust küsimusele “Mida teha?” ning läbi kukuvad, sest kui “kõik tahavad olla õnnelikud” ja “peab mõtlema positiivselt”, siis ei saa ka midagi muuta. Selles väljapääsmatus olukorras otsustataksegi pöörduda televisiooni kui kõikvõimsa meediumi poole tänapäeva ühiskonnas.

Turumajanduse ja tarbijaliku eluviisi põhimõtete küsimärgi alla seadmine toimub populaarsete meelelahutusformaatide taaskasutuse abil. See on mõeldud publiku tähelepanu köitmiseks, kuid ilmselgelt toob tõsise teema ja atraktiivse vormi dissonants esile ka niisama tõsise küsimuse kui nafta lõppemine. Ühelt poolt küsitakse sihilikult vastamatuid küsimusi, selmet esitada proklamatsioone või tegevusjuhiseid, nagu poliitiliselt teatrilt sageli oodatakse. Näitlejad ei proovigi võtta tõekuulutaja või guru positsiooni. Teiselt poolt näidatakse viise, kuidas ühiskondlikke probleeme meedias käsitletakse – näiteks “ellujäämismäng” pakub amüsantseid lahendusi apokalüpsise puhuks. Niisiis töötab lavastus ühtaegu kahel tasandil: räägib olukorrast maailmas, kuid näitab ka mureküsimuste maskeerimise, pisendamise, varjamise strateegiaid, mis on kasutusel hedonistlikus ühiskonnas.

Revüü, *game show* ja kriitilise konflikti mikstuur peab kokkuvõttes paljastama terve rea kriise: kriisi teatris, mis vajab seksikat vormi, kui soovib rääkida ühiskondlikest probleemidest; kriisi publikus, mis näib seda seksikat vormi ootavat; kriisi poliitikas ja meedias.

/.../

Siit on hea üle minna järgmise lavastuse juurde, kus domineerivadki viitesuhted moodsa visuaalkunsti traditsiooniga. /.../ NO83 “Kuidas seletada pilte surnud jänesele” (2009) taaskasutab ennekõike eelmise sajandi kujutava kunsti avanardi, millele viitab selgelt juba pealkiri, mis tsiteerib Joseph Beuyssi kuulsat

performance'it aastast 1965, tegevuskunsti klassikat.

Teater kirjeldab seda kui lavastust kunsti tegemisest ja vastuvõtmisest. Lavastus on viidetest ja tsitaatidest üleküllastatud (kavalehel on loetletud ca 50 nime); lisaks moodsale lääne ja eesti visuaalkunstile tsiteeritakse ja/või imiteeritakse kaasaegset tantsu (Meg Stuart, Mart Kangro), muusikat (Steve Reich), kirjandusteoseid Tšehhovi "Kajakast" kuni Tõnu Õnnepalu paljutõlgitud "Piiririigini". Sageli võetakse üle mõni idee, mis teostatakse uuel viisil ja teatri vahenditega. Toogem mõned näited taaskasutuses. Etendus algab visuaalse tsitaadiga Beuyssi *performance*'ist. Kui vaatajad sisenevad saali, istub laval mees (Gert Raudsep), kelle nägu katab kuldne mask (Beuyssi nägu oli kaetud mee ja kullalehtedega), süles jänesetopis. Ta jälgib vaatajaid, muutes need kunstniku pilgu objektiks, oma katsejäneseks. Hiljem ilmuvad aeg-ajalt lavale elavad jänesed (näitlejad jänesekostüümides), kes jälgivad tummalt näitlejate tegevust, ühes stseenis aga külastavad kunstinäitust. Jänesed saavad tähenduse Beuyssi taaskasutatud *performance*'i kontekstis, kui irooniline kommentaar kaasaegse kunsti kommunikatsiooniraskustele. Marvin Carlsoni järgi eeldab taaskasutus seda, et vaataja on teadlik kasutatud elementide sekundaarsest iseloomust, s.o on tuttav taaskasutatud materjaliga. Eesti teatrivaatajailt (vähemasti mitte kõigilt) ei saa muidugi eeldada Beuyssi *performance*'i tundmist, seetõttu varustatakse neid taaskasutuse strateegia äratundmiseks vajaliku infoga etendusse põimitud videoloengu abil, kus kunstiteadlane Eha Komissarov seda kunstisündmust kirjeldab ja interpreteerib.

Veel üks tugev kujund, mis on loodud taaskasutuse abil, on alasti koer-mees (Risto Kübar), skandaalse Vene *performance*-kunstniku Oleg Kuliku kaubamärk. Etenduses väljendub mees-koera kaudu kaasaegse kunsti šokeeriv ja agressiivne alge: koera kujul ründab näitleja üsna räigelt ja frivoolselt kultuuriministrit (Marika Vaarik), ühte vähestest etenduse "tegelastest", kes tahaks kuuluda kunstiinimeste sekka, ent jääb neile ikkagi võõraks. Ministri küsimusele, mida teha, et inimesed raskes majandusolukorras teatris käiksid, järgneb Ilya Kabakovi installatsioonist *Where is Our Place?* lähtuv stseen: videokaamera abil näidatakse publikule mustvalgeid fotosid, mille allkirjad (tsitaadid kirjandusteostest) ei seostu kuidagi piltidega, samal ajal aga ümised üks näitleja ansambli *The Beatles* laule. Nii näitlikustatakse kunstnike võimalikud valikud. Pikk tummstseen etenduse lõpuosas, kus näitlejad pakivad hoolikalt kokku kõik esemed laval ning suur pakk tõmmatakse kõitega nende pea kohale rippuma, taaskasutab Bulgaaria päritolu Ameerika kunstniku Christo ideed erinevate objektide sissepakkimisest. Sarnaselt Christo kunstile ei ole siin sõnumit, näitlejad sooritavad tegevust kui sellist, lastes mõjuda soorituse täpsusel ja ilul.

Mis on viidete-tsitaatide nii massiivse kasutamise eesmärk? Esiteks testitakse taas publiku vastuvõttu, kuid teisel viisil kui "Naftas!" Lavastus näitab, kui keeruline või isegi absurdne on kaasaegset kunsti seletada ja selle vajalikkust põhjendada – ja siiski, kui möödapääsmatu see on tänapäeva turumajanduslikus ühiskonnas, selleks et hankida raha ja ressursse ning kõita publiku tähelepanu. Eesti oludes pakuvad visuaalkunstid märksa radikaalsemaid ja kommunikatsiooni tugevamalt problematiseerivaid näiteid kui suhteliselt alalhoidlik teatritraditsioon. Kuid "Kuidas seletada..." ei püüa ka lihtsalt ära kasutada visuaalkunsti šokeeri-

mispotentsiaali, vaid uurib taaskasutusstrateegiate abil lavalise oleku põhimõt-
teid tegevuskunsti ja kaasaegse tantsu praktikates, et suhestada neid teatriga.
Siin võime rääkida ka trupile huvipakkuva puhta kohalolu (vs representeerimine)
taaskasutusest selles mõttes, et nad on seda fenomeni oma varasemates töö-
deski uurinud. Teatri esimeses lavastuses “Vahel on tunne, et elu saab otsa ja
armastust polnudki” (2005) olid mõned improvisatsioonilised stseenid ning ka
kohad, kus näitlejad sooritasid lihtsaid füüsilisi harjutusi eesmärgiga jõuda oma
võimete piirile. (Muide, selles lavastuses olid ka elusad jänesed.) Teater korral-
dab samuti regulaarselt nn aktsioone, kus proovitakse järele ideid, mida mujal
ei kasutata. Lavastusele “Kuidas seletada...” eelnes aktsioon “Pekingi ooper”,
kus vaatajatele ja koos vaatajatega mängiti teatrimänge ja anti rollisimultaan
(Mirtel Pohla). Lavastuses “Kuidas seletada...” püütakse tegevus- ja videokunsti
struktuure ja ideid taaskasutades saavutada midagi, mis on (paradoksaalselt)
vastandlik kordamisele: teatraalset reaalsust, mis ei oleks peegel ega kommen-
taar, kus ei mängita rolle, vaid ollakse “päriselt”. Sel eesmärgil kujutavad mõned
stseenid endast vaba improvisatsiooni, ilma tekstita ja ilma ette kokkulepitud
stsenaariumita. Ettevalmistamata improvisatsioon, mis paneb proovile näitlejate
vaimse erksuse ja partneritunnetuse, võib muidugi õnnestuda või ebaõnnestuda
– siit üsna suured erinevused lavastuse eri etenduste vahel. Kuid siingi ei pääse-
ta mööda taaskasutusest. /.../

Kunstiteadlane Eha Komissarov hindas NO99 lavastust kui suurepärase näidet
oskusest kasutada võimalusi, mida pakub kunstiajalugu. Tema sõnul oli Beuys
konteiner, millest võeti sisu välja ja täideti see uute, aktuaalsete temadega. Ent
kui “Naftas!” taaskasutatud esteetika oli publikule väga tuttav, siis tegevuskunsti
traditsioon, mida taaskasutab “Kuidas seletada...”, seda ei ole: eesti vaatajad ei
saa mäletada avangardistlikku kunstiajalugu, sest suletud nõukogude süsteemis
elades puudus neil sellega kokkupuude, ja praegustki kunsti kaldub meedia ka-
jastama eeskätt skandaali võtmes (nagu näiteks Kuliku puhul). Kriitika esimesed
reaktsioonid näitasid, et võõrastuse barjäär on võrdlemisi kõrge. Mõned tõrjusid
lavastust kui midagi, mis “ei ole teater”, teised aga tõlgendasid seda eeskätt po-
liitilise teatrina – see on NO99 viimaste lavastuste harjumuspärane raamistik. Ei
ole imestada, et sel juhul tõusis keskmesse kultuuriministri kuju ja skandaali taju-
ti ennekõike pissimisvõistluses ministri osavõtul. Nii võib küsida, kas taaskasutu-
se strateegiaid tabas selles lavastuses läbikukkumine? Ma arvan, et siiski mitte,
kuivõrd publiku vastuvõtt (mida lavastus teadlikult testis) tõi esile kaasaegse
kunsti kommunikatiivsuse probleemi ja tõstis küsimuse teatrikunsti spetsiifilisest
tajumisest – just seda aga lavastus sooviski uurida.

A black and white, high-contrast photograph of a man's head and shoulders in profile, facing right. He has dark, slightly messy hair and is wearing a dark leather jacket. The lighting is dramatic, highlighting the contours of his face and the texture of the leather. On the back of the jacket, the name 'FRANZ B' is printed in a bold, white, sans-serif font. The background is dark and out of focus.

FRANZ B



















Nagu NO99 lavastustes enamasti, on ka "Onu Tomi onnikeses" n-ö sõnum ja meedium omavahel tihedalt läbi põimunud, võimendades oma funktsioone vastastikuse peegeldumise kaudu.

Esmatasandil on tegemist romaani instseneeringuga, seejuures ülimalt lookesksega, võimaldades rääkida koguni eepilisest teatrist. Ja loomulikult aitab eepilise teatri võti kogu oma ajaloolise slepiga rõhutada lavastuse poleemilist, ehk koguni poliitilist hoiakut. Seda kinnitab ja täiendab põhjalik kavaraamat, mis kaardistab orjanduse mõiste muutumist Harriet Beecher Stowe' ajast tänapäevani, pannes seejuures kahtluse alla ka sentimentaalsevõitu romaani adekvaatsuse. Samas ei ole lavastuse võõritislik eepiline esteetika üksnes intellektile apelleeriv vormikesksus, mis on ju poliitilise sõnumi teenistuses tänaseks päevaks samuti piisavalt läbi nähtud. Beecher Stowe paatos ei ole naiivsem kui vulgaar-*Verfremdung*, ning nõnda püüabki lavastus lisaks orja(ndus)likkuse mõistele testida ka eepilise teatri töökindlust, seda nii sõnumi kui ka seda vahendava vormi osas.

Vaadates tulid miskipärast mitmel korral meelde Lars von Trieri USA-triloogia kaks esimest senivalminud osa. Mitte ainult selle pärast, et ka "Manderlay" analüüsib orjuse mentaliteeti või et noor kaunishing George Shelby (Risto Kübar) meenutab mõneti "Dogville'i" Tom Edisoni. Küll aga on kohati kattuva temaatika puhul kasutatud eepilise teatri võtit lähtepunktina just "inimvaimu elu" sisevaatluseks, mitte niivõrd "poliitilise teadlikkuse tõstmiseks" vms. Trieri peategelane Grace jõuab läbi märterliku kadalipu skeptilise tõdemuseni, et mitte iga inimene ei ole veel ligimene ega vääri eneseohverdust, ning kuigi karistus vaid kinnitab orjamentaliteeti, ei aita karistuseta pääsemine ka sellest mentaliteedist sugugi välja. See valus järeldus tuuakse vaatajani eepilise teatri skalpelli abil, kuigi eesmärgiks ei ole võõritislik vaid seda süüvivam tegelaspsühholoogia, mida tinglikum on keskkond. Pisut hooletult üldistades võiks öelda, et von Trieri inimkatsed ja hingeanalüüs depressiooniaegse Ameerika kontekstis oleks justkui samm edasi Beecher Stowe' sõnumist, kus onu Tomi vaimuliku vagaduse puhul on hilisem kriitika rõhutanud eeskätt sotsiaalset allaheitlikkust.

Eepiline ja võõritislik teater võib lisaks oma otsesele lavaelule toimida sageli ka viitena mingile "teaduslikule" silmale, mis sisseelamist ja sentimentit lõhkudes aitab inimesel "tõele" lähemale jõuda. Näiliselt lähtuks ka see lavastus justkui sarnasest triviaaltõdemusest.

Samas peitub siin ka komistuskivi. Mille suhtes vaatajat siis võõritatakse? Kas eeldatakse, et meil on selles küsimuses mingid ühtsed stereotüübid? Selles osas teeb eeltöö ära kavaraamat, mis valgustabki meid eeskätt küsimuses, kuidas orjandus kestab tänapäevani. Olgugi et etenduse eel ei jõua esmavaataja kogu seda materjali läbi lugeda, loob see ometi tausta, mis peaks publiku distantseerima romaani eeldatavast naiivsusest ning andma mingid ühtsed väärtushinnagud, mis võimaldaksid teda lavalt partnerina kõnetada. Samas, kui see olekski tegijate ainus eesmärk, siis võinukski ju raamatuga piirduda, aitamata vaatajal seejuures teatri vahenditega mõista, mil kombel orjus ikkagi just meie endi seest pihta hak-

kab. Küll aga on just see teatri võimuses.

Niisiis, ühtpidi püütakse meid eepilise teatri vaimus vabastada emotsioonidest. Mitte ainult orjusetemaatika, vaid ka romaani enda suhtes, sest tagantjärele tarkuse valgel võib ju vaielda, kas üldse ja mille poolest see oma sünnihetkel ikkagi murranguline oli, kuid tema pisarakiskuja toimet ei saa kohe kindlasti kahtluse alla seada ega ratsionaalsete argumentide abil kummutada. Seega on lavastuse brechtlikkus igati kohane, kuigi oma mitmetoimelisuses ka omamoodi paradoksaalne.

Ka Brechti teater ise on vahepealsete aastakümnete vältel pidanud ajaproovi läbima. Tänapäeval küsiksime sel puhul esmalt, kes siis ikkagi on see, kes meid tõeni püüab juhatada. Nii nagu teater devalveeriks end üksnes tõe hääletoru ambitsiooniga, oleks aastal 2009 ka põhisõnum Beecher Stowe' romaani aegumusest kuidagi liiga lahtisest uksest sisse murdev. Nii küsitlebki lavastus lisaks sisulisele sõnumitasandile ka eepilis-võõritusliku teatri tunnetuslikku pädevust. Täpsemini, teatri võimet sisseelamist ja empaatiat kas tekitada või välistada. Kui rõhutame, et raamatu **sõnum** on naiivne, siis saab lavaliste vahendite abil küsida, kas asi on üksnes selles konkreetses sõnumis või on seda tegelikult igasugune lavaline didaktika?

Nii toimubki "Onu Tomi onnikese" tegevus esmajoones teatris endas. Teadjamate sõnul markeerib lavakujundus NO99 proovisaali, seda väidet ei oska ma ise kinnitada, küll aga mõjub lavastuse tegevuspaik proovisaalina üldistatumaski mõttes, paljastades brechtlikus vaimus teatritegemise köögipoole. Laval ei ole valmis maailma, see on "prooviruum", kus ideaalset maailma alles otsitakse, katsetades erinevaid võtmeid olemasoleva maailma parandamiseks, seda vaataja eest varjamata. Illusiooniloomes küll välistatakse, kuid seda tehakse liiga rõhutatult, et see saaks olla põhisõnum. Seda võimendab juba peegli kasutamine keskse stsenograafilise kujundina. Olgu see Brecht, Trier või mõni muu maailmaparandaja, tihtipeale kuuleme kõneldavat, kuidas nende teosed näitavat vaatajale peeglist teda ennast. Olgugi see sammuke edasi uinutavast sidusast fiktsiooniillusioonist (mille puhul pole ju tegelikult välistatud seesama lõppeemärk), jääb endise teravusega õhku küsimus, kes ikkagi on see peegeldaja ning miks peaksime just tema peeglit uskuma. Miks peaksime pidama tõeks üksnes peeglistse paistvat välist konstateeringut inimese oletatavast olemusest, et sellest siis deduktiivselt järeldada ka tema käitumismotiive igal üksikjuhul. Kas onu Tomi sildistamine konformistiks ning võitlusvälja nägemine "süsteemis" on intellektuaalselt rahuldavam vastus kui usk inimese eneseületusvõimesse või koguni *theosis*'esse?

Niisiis, kui Trieri vastuseid võiks näha Beecher Stowe' edasiarendusena, siis NO99 lavastust saaks vaadata sammuna sealtki edasi, püüdmaks inimeseks olemise võimalusi uuel ringil rehabiliteerida. Kuna see kukuks meie skeptilise eelootuse tõttu aga sõnumi tasandil banaalsena välja, tulekski seda üritada läbi meediumi, püüdes esmalt kummutada skepsisteatri tõemonopoli.

Lavastuse eepiline võti seisneb esmajoones selles, et peaaegu läbivalt loetakse meile ette romaani, mida näitlejad laval peamiselt vaid illustreerivad. Raamatut loetakse nagu uinutavat õhtujuttu lastele, sealjuures kõverpeegelduse kaudu veel puust ja punaseks võimendades, kui õõnes on selle sisu ning kuidas see

sõna otseses mõttes järjejutuna meie stereotüüpide maailmas järjepidevust kasvatab. Ka näitlejamäng, eriti lavastuse algusosas, on õõnsalt pateetiline, kuid see ei teeni üksnes võõrituslikku efekti, vaid rõhutab ka loo tasandil sündmuste esialgset idüllilisust, “paradiislikku algühtsust”, mida onu Tom (Andres Mähar) kogeb mister “liiga-hea-et-olla-tõsi” Shelby (Sergo Vares) majapidamises, kus massa George õpetab tähti, kus lauldakse koos Kaananimaast ning kus onu Tomist saab ka hea kristlane. See on karikatuurne üksüheste tähenduste maailm, mida puänteerivad meie oletatavate stereotüüpide kinnituseks ahvkarjana ruumi sisenevad onu Tomi lapsed. See on maailm, millest järgneva tegevuse kaudu hakatakse publikut sammhaaval võõritama. Kuid mitte lihtsalt selleks, et meile risti vastupidist tõestada, sest sellega sai hakkama juba Beecher Stowe ise.

Kuigi NO99s ei lõhuta reeglina neljandat seinä mingis osalusteatri vaimus, tehakse seda enamasti kujundlikult markeeritud publikujälgimise teel. Vaataja pandi näitlejatega vastutust jagama juba aktsioonis “Ulgumere lainetel”, vaatlejahoiaaku aktiveeris ka Beuyssi tegelaskuju “Surnud jäneses” ning koguni “Perikleses” piieldi etenduse alguses ja lõpus publikusse, pannes meid oma heaolus piinikkust tundma. “Onu Tomi onnikeses” on aga laval peegel, äärmiselt näpuganäitav kujund, mis oma triviaalsuse tõestamiseks sõnu ei vajagi. Kuid kellena peab siis publik end peeglist ära tundma? Orjana? Orjapidajana? Või ehk siiski kellenagi, kes on loodud ego piiridest väljapoole avarduma? Kuigi seda on igapäevasel evolutsiooniredelil raske meeles pidada, vihjatakse sellelegi võimalusele lavastuse finaalis, kui Simon Legree (Rasmus Kaljujärv) ema surilinal peegeldub Louis Armstrongi vahendusel onu Tomi enda hing.

Kõik need samastumisvõimalused tulevad aga hiljem, kõigepealt aitab peegel vaatajal jälgida omaenda reaktsioone. Shelby majapidamise lasteteater põhjustab taotluslikke naerureaktsioone, kuid seda naeru lastakse meil naerda veel rahulikult neljanda seinä taga. Pooleldi “peeglifaasi” juhatakse publik alles siis, kui Tom on lahti kistud Shelby majapidamise paradiislikust emaüsast, laeval on esimene tõsisema ja tõeliselt hingemineva stseenina ema embusest orjusse varastatud väike neegrilaps ning laev läheneb New Orleansi puuvillaistandustele. Alles siis paotatakse peegli eest pisut katet ning publik saab teadlikuks oma märgilisest vaatlejastaatusest. Siitmaalt algabki tema valik, kas jääda oma egokujutise vangiks või kasutada peeglit mõnel muul moel. Vähemalt saab ta vaadata, mille peale ta naerab, kuigi seegi teatri kaasomadus on mõneti didaktiline.

Tõsi küll, üks neljandast seinäst üleastumine toimus juba varem, siis kui Haley (Rasmus Kaljujärv) palub käe tõsta neil vaatajail, kes arvavad, et neeger on samasugune inimene, nagu teised. Kuid see võte on siiski üksnes lavastuse alguse karikatuurivõtmesse kuuluv irooniline flirt publiku ja masuaegse poliitilise estraadiga, kuna selle peale tõdeb Shelby, et pidi Tomi maha müüma raskete majandusolude tõttu.

Raamatu ettelugemist saatvad illustratiivsed sketšid toimivad lisaks võõrituslikkusele ka sildistamismehhanismide läbivalgustusena. Seda nii sildistamise kui orjanduslikke suhteid võimaldava ühiskondliku käitumise kui ka eepilise teatri võttena, seega ühtaegu nii uurimisobjekti kui meetodina. Teatavasti aitas Brechtil eepilise teatri olemust enda jaoks sõnastada see, kui ta Müncheni Kammerspielenes Marlowe’ “Edward II” lavastades sai oma koomikust sõbralt Karl Valentiniilt

lahingustseeni kohta nõu, mille kohaselt, lähtudes eeldusest, et sõduri põhiseisund on hirm, võõpas näitlejate näod valgeks, vabastades nad psühholoogiliselt motiveeritud mänguvõtimest ning luues üldistava kujundi. Sarnaselt on ka "Onu Tomi onnikese" tegelaskond sildistatud maskidesse. Mitte ainult neegrid vaid ka valged, sest nende üle otsuseid langetades saab mõlemat käsitleda seisundina, mis ei nõuagi sisemist motivatsiooni. Eriti efektsed maskid on aga mulattidel ja kvarteroonidel, mis paradoksaalselt, kuid ootuspäraselt mitte ei löhu must-valget maailmanägemist vaid pigem põlistavad ja kinnitavad seda, nii nagu igasugused sildistamisvastased aktsioonid enamasti. Eriti suured sead kannavad seamaski, humanistlik, kuid naiivne noor George Shelby pärineks oma maskiga aga justkui "Simpsonite" perekonnast, toimides omal kombel "ameerikalikkuse" paroodiana. Maskide üldistusaste, eepilise teatri universaalsusele pretendeeriva kujundi poollikus näitab juba iseenesest, kuidas tinglik teater juhib tõesni üksnes osaliselt, pigem selle suhtes kahtlust äratades. Väide, et orjandust ei likvideerinud humanism vaid majanduslikud põhjused, on ju tegelikult sellesama pendli teine äärmus, mille mõjul Beecher Stowe omal ajal kinnitas, et neeger on inimene. Kumbki väide ei ütle midagi põhjanevat inimloomuse ega lunastuse võimalikkuse kohta. Teatri enda kontekstis, metateatraalsel moel, ärgitab see maskistatud tegelaskond aga hoopis 1960ndate vaimus "maske maha rebima", olgu need siis teatrimaskid, sotsiaalsed sildistused või koguni junglikud personad.

Isegi kui see juhatab meid veelgi sügavamale triviaalsuse sohu, annab see ühe lisatähenduse ka peeglile, mis on pandud meie kui vaataja ette ühemõttelise osundusega: vaadake peeglisse! Me ei näe ennast isegi peeglist selgelt, sest meie ja meie peegelpildi vahel toimetavad maskides tegelased, stereotüübid, sildid. Seega selleks, et endani jõuda, tuleb "maskid maha" rebida, aktiveerides taas näitlejaks olemise küsimuse. Teater ei saa meile lubada individuaalset lunastust, adekvaatset peegeldust ega muul moel põhjanevaid loosungeid, parimal juhul saab ta meid hetkeks pühendada lavalistesse toimemehhanismidesse, mis aga ei tähenda automaatselt illusiooni lõhkumist, võõritust, psühholoogismi välistamist.

Peeglikujundi kaudu pannakse kahtluse alla ka võõritusteatri kui vahetu peegeldaja ühemõtteline pädevus ja üheselt mõistetavus. Publik saab täielikult peeglist vaadata alates teise vaaduse algusest, kuid juba siis ei ole peegel enam puhas, vaid sellel ilutseb üleskutse "Schlag, Negro, Schlag!". Onu Tom asub seda hoolikalt maha pesema ja kuigi ta teeb seda suure pühendumusega, nii vastavalt oma hinge puhtusele kui ka kohusetundlikkusele, muutub üha puhtam peegel justkui sõnatuks süüdistuseks vaatajale. Poliitkorrektsuse võidukäik pole inimesi vabastanud sisemistest köidikutest ning pahatihti tekitab endalt silte maha pesev "vähemus" endale sellega topeltsildistuse. Ja kui ei tekitagi, siis tõlgendab seda enda ründamisena mõni "enamuse" esindaja, näiteks publik.

Kuid selge on ka see, et sõltumata loosungitest ja taotlustest ei talugi inimloomus tervikuna kuigi suurt tõemäära. Teatri osas selgitab seda üsna veenvalt kas või Nietzsche tragöödiakäsitlus, kus dionüüsiline tööjoobumus vajab vastukaaluks unelooriga varjutavat apolloonilist vormi. Kuid tõde ei talu me ka lavavälises elus, kas või orjuse küsimuses, sest isegi kui me kavaraamatu vaimus nõustume, et orjus ei ole tänaseni kuhugi kadunud ning see ei seisne üksnes

odava tööjõu eksploateerimises, vaid suuresti kogu meie tööalases tegevuses, ei aita see tarkus meil kuigivõrd olukorraga võidelda. Pigem käitume nagu mulatt Adolphe (Risto Kübar), kes doseerib tõemäära peegli puhastamise asemel seda täis tatistades ning sel meetodil ka Tomi peeglipoolt määrides, millele sekundeerivad kvarteroonitüdrukud (Inga Salurand ja Mirtel Pohla) keelega toidunõusid üle lakkudes. Kogu oma olemuslikust orjahingest tuleneva hägustamise kiuste võitlevad nad siltidega just topeltsildistamise kaudu, tehes vahet, kes on mulatt, kes kvarteroon, ning näidates siis ühemõtteliselt näpuga Tomi kui neegri poole, karikeerides nõnda sotsiaalselt passivse Tomi valmisolekut siiski ainsana tõelise vabadusega midagi peale hakata.

Analoogilist kahemõttelisust õhkub teistestki lavakujunditest. Maha laotatud madratsid loovad mänguruumi esmalt koonduslaagri atmosfääri. Kui eelnev võiski mõjuda naljana, siis alates stseenidest Simon Legree puuvillaistanduses on meie silme ees otsene orjatöö ja vägivald. Orjatööd ennast markeerib aga pseudotegevus, madratsite sisu väljanokkimine, valmistoodangu taaskäitlemine, rõhutamaks jutkui “süsteemi” paratamatust ja vääramatust, millest välja astumine ei ole meie võimuses.

Sildistamismehhanismidest lähtub ka lavastuses kasutatud tehiskeel, juhtides meid lavastuse metateatraalsete lätete juurde. Kui algul näib, et tegemist on skeematilise oma-võõra vastandusega, mispuhul “vahet pole”, mida need neegrid omavahel räägivad, siis peagi kuuleme, et ka valged suhtlevad samas keeles. Seega pole tegu ainult osutusega ksenofoobilistele mõistmiskustele, vaid ennemini sellele, kuidas me tegelikult saamegi aru võrdlemisi piiratud arvust märksõnadest, enamasti kaubalis-rahalisi suhteid kajastavast terminoloogiast ning füüsilise karistuse ähvardusest, kusjuures inimeseks olemise jaoks pole justkui suurt muud vajagi. Seda trierilikku tõdemust asubki lavastus analüüsima spetsiifiliselt teatrikeele kaudu, luues näiliselt nivelleeritud maskimängu taha tegelikult võrdlemisi erineva psühholoogilise läbielamise määra.

Selle kaudu mängitakse lahti ühtaegu nii üksteisest möödarääkimine kui ka sõnadeta mõistmine. Kuna onu Tom suhtleb läbivald eesti keeles, mõistes samas ka kõiki teisi lavastuses käibivaid keelekihistusi, ongi ta oma märterpühaku rolli kohaselt justkui see kõigi mõistja ja vahendaja, linnukeelt oskav õnnis vaimust vaene. Mis omakorda esitab väljakutse publikule: kas see, et meie saame Tomist aru, tähendab seda, et meiegi oleme orjad? Või seda, et kogu olukorda tuleb meile eriti puust ja punaselt kujutada. Kas meid võõritatakse pahest või voorusest?

Lähemal vaatlusel võib aga märgata, et tegelastevaheline (psühholoogiline) suhtlus toimubki eeskätt neil hetkil, mil näitlejad suhtlevad võõrituslikus tehiskeeles. Selges eesti keeles loetakse ette romaani või tullakse lava ette, et pooleldi rollist välja astudes kommenteerida situatsioone või teha muid manifesteerivaid avaldusi. Seevastu artikuleerimata kõnes suheldakse realselt, “antakse mõtet” ja “elatakse läbi”. Kõrvuti seatakse võõrituslik ja läbielamisvõti, mispuhul vaatajale arusaadavate sõnadega kõneldakse kas kõiketeadja positsioonilt või suletuna lavapartnerile (vahet pole!?), teisel juhul osutatakse aga sinna, kuhu sõnad niikuinii ei ulatu. Meie ees laotuks lahti justkui maailm, kus on võimalik vaid kas üks või teine suhtlusvorm, välja arvatud onu Tomi puhul, kelles on need kaks poolust

läbivalt ühendatud: ta räägib ainult selges keeles ja teeb seda ka läbivalt ilma võõritusliku distantsita oma tegelaskujust ja psühholoogilisest lavasuhtest. Näitlejamängu osas saab aga taaskinnitust see, kuidas võõrituslik võti nõuab sama intensiivset kohalolu nagu ka läbielamine, õigupoolest saabki ta võimalikuks läbi oma vastandi. Ning see sümbioos toimib ka sõnumi edastamise teenistuses. Näib, et allutatuna sedalaadi laboratoorsele katsele, tõestas ka alusteos tegijaile oma tugevust, kehtivamat kandepinda, kui ehk selle kallale asudes eeldati. Võõritusteater aitab alla neelata elemente, mis tänase vaataja künismifiltrit siirana ei läbiks. Seda, kuhupoole kaldub siirusemäär, saab vaataja enda puhul pidevalt testida, sest läbi kogu lavastuse valdava illustratiivsuse toimuvad aegajalt n-õ maski maha võtmise, tõehetked (mis ei tähenda automaatselt, et kõneldu oleks siiras). “Süsteemi” dikteeritud kahepalgelisust, mis samas ei vähenda selles osalejate sisemist heasoovlikkust, ilmestab teravmeelselt nii miss Ophelia (Marika Vaarik) emalik hoolitsussteen Topsyga (Eva Klemets) kui ka tema vestlus Augustine St. Clare’iga (Risto Kübar), mille käigus ta tunnistab pihtimuslikult, et ei salli neegreid. Olles samas aga tegudes tõhusam kui näiteks noor George Shelby, kes sõnades küll aatelisena on oma normeerivate demokraatimängudega reaalsusest alati sammukese tagapool, olgu see siis lavastuse alguses neegritele spirituaali dikteerides või lõpus onu Tomi hukkamisele hilinedes. Taas meenub Trier.

Poleemilisele peegeldusele, kus vaataja saab valida oma suhte, on allutatud ka romaani religioosne tasand, peegeldades küll Beecher Stowe’ ajast tänapäevani toimivat topeltmoraali, (näiteks Kaananimaa laul orjaturul, kui kõik-müügiks-religioossuse kvaliteedimärk), kahandamata seejuures onu Tomi enda tõelist usku. Lavastus ei näi nõustuvat tõdemusega, et Tomi vagadus on allaandja oma. Pekustseenis, mis on küll markeeritud eepilise teatri vihjelise lavaleksikaga, kaob lõplikult lavastust läbinud kaksikvaatepunkt, kus teatri empaatiapotentsiaali varjutab-rikastab irooniline distants. Sarnaselt Mel Gibsoni “Kristuse kannatuste” pealtnäha mõttetu sadismiga utreeritud martüüriumile rõhutas stseeni kehakeskus onu Tomi sõnu oma müüdamatust hingest, sellest, millele füüsiline lavategevus küündib vaid osutama.

Brechtlikus vaimus poliitilises teatris kõlaks finaali “What A Wonderful World” otsese irooniana, kuid NO99 lavastuses oleks selline lõppsõnum lihtsustatud. Tänu kahe vastassuunalise teatrivõtme metateatraalsele poleemikale andis surilina stseen hoopis kogu eelneva tegevuse kaudu üles ehitatud kujundikarkassile lõpliku laetuse, tühistades selle võõrituslikkuse kui sõnumi ning rehabiliteerides teatri empaatiavõimel baseeruva põhiolemuse. Võib ju küsida, kas see sõnum pole veelgi lihtsam ning miks tuleb selle tõestamiseks läbi käia nii keeruline teekond. Võib-olla tõesti suudaksime, osalt läbi lapsepõlve nostalgilise lugemismälestuse, elustada usu onu Tomi hingesuurusse, kuid selleks, et sõnum mõjuks ka skeptiku jaoks ühiskonda ravivalt, peab veenvalt tungima ka Simon Legree südametunnistuse soppidesse ning selle ülesande nimel tuleb Stanislavski ja Brechti pärand ühendada.

Dialoog: Jaak Allik ja Rimma Kretšetova
Lühendatult ajakirjast "Teater.Muusika.Kino" nr 8/1984

TOIMETUSELT: Selle dialoogi osalised Rimma Kretšetova Moskvast ja Jaak Allik Viljandist on tuntud silmapaistvate teatrikriitikutena. /.../ Nüüd on aga aset leidnud mõlema teatrikriitiku debüüdid draamalavastajana. /.../ Järgnevas dialoogis püüavad nad toimetuse palvel analüüsida küllalt ebatavalise tegevusvahetusega saadud kogemusi.

/.../

Rimma Kretšetova (RK): Ma olen veendunud, et nagu kirjandus, nii on ka režissuur avatud elukutse. Kui me annaksime trükipinda ajakirjades ning paberit raamatute väljaandmiseks vaid neile inimestele, kellel on kirjandusinstituudi diplom, siis vaesestuks kirjandus kujuteldamatult. Mulle tundub, et teatris toimub praegu midagi sellesarnast. Seetõttu on põhimõtteliselt tähtis mõista, mida siiski tegelikult läheb vaja selleks, et lavastada teatrietendus, ja kuivõrd on lavastajal vaja just seda, mida talle viie aasta jooksul teatriinstituudi režiiteaduskonnas õpetatakse. Kas on võimalik sellesse elukutsesse tulla "kõrvalt"?

/.../

Ma lähtusin lihtsast tõsiasiast, et nagu igasuguses loomingus, nii ka režissuuris tuleb eelkõige väga täpselt teada, mida sa tahad öelda. See on loomingu esmane ja põhiline eeldus. Kuid teatriasjandus on tänapäeval organiseeritud nii, et lavastaja tähendab pigem ametikohta kui kutsumust. Nn igapäevase režissuuri õudus ongi selles, et inimene on sageli sunnitud lavastama näidendit ainuüksi sellepärast, et tal on režissööridiplom. Ta peab tegema nii mitu lavastust aastas, sest ta töötab koosseisulise režissöörina. Paljud lavastajad tegutsevad tootmisalase paratamatuse rangetes raamides ning unustavad või on sunnitud unustama loomeakti nimetatud eeltingimuse. Nad muutuvad liiga ruttu professionaalideks, jõudmata saada kunstnikeks. Isiksuse areng jääb maha käsitööoskuste arengust. Ja isegi need lavastajad, kes eksisteerivad väljaspool kirjeldatud raame, tunnevad end sageli pigem professionaalidena, kes peavad järjekordse lavastuse "tegema", kui inimestena, kes tahavad lavastuse kaudu jõuda suhtlemiseni ühiskonnaga, vaatesaaliga, kunstiga.

Jaak Allik (JA): Just seetõttu peaksime olema vaimustatud inimestest, kes rõõmustavad meid niisuguses olukorras siiski tõelise loominguga, ja mitte imestama või kahjurõõmutsema nende loominguliste kriiside üle, nagu mõnikord teevad meie kolleegid – kriitikud. Kuid kas te ei arva, et lavastajate hulgas, nagu muide ka heliloojate ja kunstnike hulgas, on siiski üsna palju inimesi, kes põhimõtteliselt huvituvad vaid omaenda loomingust, mitte aga ühiskonnast või, ütleme, vaatesaalist. Erinevalt mõnest teisest kunstialast tundub aga eelkõige lavastaja puhul selline suhtumine oma loomingusse olevat siiski objektiivselt vastunäidustatud.

RK: See oleks veel pool häda. Kuid me näeme ju sageli etendusi, kus pole märgata ka puhtteatralast otsinguhuvi.

/.../

Kuid nii kummaline kui see ka pole, püsib arvamus, et lavastaja professionaalsu-

se määrab just suutlikkus võtta mis tahes näidend ning lavastada see nagu oleks tegemist omaenese hingevaluga. Loomulikult eksisteerib selline mõiste nagu "sotsiaalne tellimus". Ja me kõik teame erinevate kunstide ajaloost, et ka kõige suuremad isiksused töötasid kellegi teie liimusele. Kuid tellimust täites püüdsid nad seda muuta enesekohaseks ja eneseväärseks loominguliseks ülesandeks. Lavastajad libisevad aga sellises situatsioonis sageli üsna küüniliselt pealispinda mööda, ajades läbi käsitööoskusega. Siit tekibki erinevus mõistmises, mida see elukutse tähendab. Kui professionaalsus seisneb tõepoolest vaid oskustes, siis neid just tulebki õpetada. Õpetada maha suruma isiklikku vastikust näidendi suhtes, õpetada, kuidas sundida truppi uskuma, et kõlbmatut kirjanduslikku materjali peab ja võib mängida, õpetada varjama näidendis olevaid lünki ja kokku tõmbama lahtisi otsi. Kui aga lähtuda sellest, et režissuur on loominguline kutsumus ning selle alaga tegeleb inimene eelkõige selleks, et midagi öelda, siis püstitub lavastaja professionaalsuse probleem teisiti ja tekib vajadus mingite teistsuguste võimete järele. Näiteks suutlikkuse järele veenda näitlejaid selles, millesse lavastaja ise usub. See tähendab, et tähtis pole enam lavastuse väline teostus, vaid selle loomine kõiki osalejaid põhiidee abil ühendades. See on aga juba teine tehnika ning õppida saab seda teisi raamatuid lugedes ning teisi aineid omandades.

JA: Ma olen teiega täiesti nõus. Pidades silmas teatrikriitikat, võime aga siit järeltada, et põhikriteerium, mille järgi me peame valmis lavastust hindama, on temas sisalduv ja publikule suunatud lavastajapoolne isiksuslik sõnum. Selle olemasolu.

RK: Mulle tundub, et enamik ebaõnnestumisi lähtub hoopiski põhjusest, et lavastades näidendit, ei tugine lavastaja mitte iseenda reaalsele maailmavaatele, mitte oma isiksusele, vaid lähtub mingist kunstlikust, väljamõeldud režissöörishomunkulusest, kes peab just seda ja toda tegema ja mõtlema. Igaühel on ju olemas isiklik kujutlus maailmast, mis peaks väljenduma just sellisena, nagu ta on.

/.../

RK: Tänapäeva teatri üks peaprobleem on minu arvates tagasipöördumine kunagise näitlejavabaduse juurde, selle juurde, et uuesti õpetada näitlejale olema etenduse peremees, kaotamata seejuures lavastaja juhtivat osa. Just sellest ülesandest peaksidki lähtuma proovimetoodika otsingud. Oli ju Stanislavski eesmärkki arvatavasti just see, et viia režissuur näitlejatehnika sisemusse, et näitleja oleks võimeline mõistma tervikut ja saada tema osaks, kuid ei kaotaks seejuures sisemist vabadust.

/.../

JA: Lavastajad unistavad sageli näitlejatest, kes ise pakuksid erinevaid variante, tõepoolest prooviks, vabalt katsetaksid. Viimasel ajal kostab aga üha sagedamini kaebusi, et näitlejad ei taha ega oska enam proovida. Ka mina pean tunnistan, et ootas näitlejailt suuremat initsiatiivi. Kas teie oma meetodiga saavutate seda?

RK: Mul pole meetodit, ma lihtsalt katsetasin. Mõistagi ei suutnud ma kõike kavandatud saavutada. Ma arvasin näiteks, et loominguline huligaansus proovis on vahendiks vabaneda pingest, mis paratamatult sünnib koos vastutusega – näitle-

ja tunneb, et ta vastutab tehtud ettepaneku eest. Aga nimelt see vastutus tulebki maha võtta. Väga paljudest näitlejatest pole asja saanud just seepärast, et nad on kartnud proovida. "Huligaanne" vabadus proovis annab võimaluse proovida, tehes näo, et ei proovita. Ülimalt tähtis on seda tabada ja toetada. Kuid samas tekib hulk probleeme. Ühtede "ulakus" solvab teiste loomingulist tõsidust, sest raske on saavutada sünkroonseid seisundeid jne.

/.../

JA: Selleks, et mitte raisata suurt osa prooviajast lihtsalt teksti päheõppimisele ja paljudele ümberharjutamistele, millest te rääkisite, peaks lavastaja peale töö teadusliku organiseerimise põhimõtete tundmise oskama ka süsteemselt ja loogiliselt mõelda. Ta peaks suutma hoida oma tegevusvälja kogu aeg silme ees nii ajas kui ruumis ning nägema iga oma konkreetse otsuse tagajärgi kõigile teistele sisu- ja vormikomponentidele. Lavastuse ja ka prooviprotsessi kui pideva terviku tunnetamine, mille hulka kuulub aga ka vaatesaali reaktsioonide ettearvamine, on minu arvates lavastajatöö kõige raskem komponent. Tervikutunnetus kui anne on muide väga haruldane, tema puudumine viib aga kõigi lavastusprotsessis osalejate tohutule aja- ja närvikulule.

RK: Teil on täiesti õigus. Lavastaja peab pidevalt midagi muutma, ta ju otsib koos näitlejatega, koos tehnilise personaliga, mitte ei juuruta varem leitud. Ilma tervikutunnetuseta muutuvad need otsingud aga juhuslikuks, pimedas kobamiseks.

/.../

RK: Väga sageli näitab näitleja ilma igasuguse etüüdimeetodita esimesel proovil midagi niisugust, mida ta hiljem pole enam suuteline kordama. Praegu on väga oluline ja terav probleem õige vahekorra leidmine näitleja vabaduse ning tema leidude fikseerimise vahel. Võib-olla tuleks jätta lavastusse teatud lõigud kui mitte näitleja vaba improvisatsiooni jaoks, siis vähemalt millegi esmaläbimiseks. Prooviprotsess viib ju paratamatult teatud mehaanilisuseni, kivistumiseni, mis on tõelise loomingu puhul vastunäidustatud ja samal ajal ei kujuta endast ka garantiid leitu täpseks taasloomiseks.

/.../

Milline on aga teie enda praegune vahekord kriitikaga?

JA: /.../ Igal teisel tegevusalal kõlaks banaalsena tees, et inimene peab tundma asja, millest ta räägib või kirjutab. Teatrikriitikult ei nõuta oma jutu objekti tundmist, ta räägib mitte sellest, mida ta teab, vaid sellest, mida ta eile nägi. Kuid uurimustes psüühilisest seadumusest (hoiakust) on psühholoogid juba ammu tõestanud, et inimestele on omane näha seda, mida nad näha tahavad. Tõsise ja asjaliku jutu jaoks ei piisa üldistest teadmistest teatrikunsti kohta ega põgusatest muljetest. Jutt käib ju konkreetsest näidendist, konkreetsete lavastajate ja näitlejate tööst. /.../ Mis elukutse see selline on? Kust võetakse õigus – mitte haamriga taguda, nagu te väljendusite seoses lavastajatega, vaid lausa kahurist põrutada näitleja hella loomeaparaadi pihta.

/.../

JA: Eneseirooniat on aga vaja nii lavastajale kui ka kriitikule. Tahaks loota, et me pole seda veel päriselt kaotanud.

RK: Kardan, et oleme.

































Haloo. Kuidas teha nii, et inspiratsioon ei kaoks?

Volker Spengler: Inspiratsioon? Mul ei ole inspiratsiooni. Ma lähen lihtsalt lavale ja ütlen, mis mul öelda on.

Volker Spengler (s 1939) on Saksa näitleja.

Te mõlemad olete näitlejad, kes on ennekõike tuntud filmidest. Ulrich Matthes, teie jaoks pole see mitte ainult lisaots, vaid vahetevahel isegi tähtsam kui...

Ulrich Matthes (UM): Kindlasti mitte. Film on see, mis on mängimiseks, teater aga see, mis on olemiseks. Ühemõtteliselt. Kui ma peaksin valima, otsustaksin ma alati teatri kasuks.

Üllatav ülestunnistus. Miks?

UM: Sest ilma teatrita ei suudaks ma tõenäoliselt olla. Ilma filmita saan ma küll olla. Nii absoluutselt tulebki seda öelda. Ja see ei ripu sellest, mida enamik inimestest *live-act*iks nimetavad. Ma arvan, et olulisim on see, et kaks kuud järjest kohtutakse rühma inimestega kokkulepitud kohas, et teha kõik endast olenev ühe teksti elamapanemiseks. Sinna juurde kuulub puntrasse jäämine ja kõige nõmedamate vigade tegemine, aga ka kummaline proovisaali erootika. Ühine otsing – see on minu jaoks olulisim ning seda filmis lihtsalt pole.

Sandra Hüller (SH): Film võtku vastu minu vabandused, kuid mulle näib, et teater on ausam, siin ei ole küsimus kasumis, proovisaalis ei ole kogu aeg raha lõhna, sa võid kaitstud ruumis vigu teha, on trupp, kus midagi luuakse. Filmi puhul ei ole lõpptulemus mul käeulatuses.

UM: See on väga oluline. Filmi puhul annad sa enda materjali ära ja režissöör istub montaažilaua taha. Paljud ütlevad ju ausalt, et montaaž ongi nende jaoks kõige põnevam osa. Teatris on sul võimalus etendust kolleegide või publiku peal reageerida lasta ning see tähendab vabaduse, elulisuse suurt hetke.

Kuid ma ütleksin nüüd hea meelega midagi ka filmi kaitseks. Võluv on see, et sa pead teksti peale ainult mõtlema või seda kuidagi tajuma ja kaamera juba näeb seda. Otsing vormi järele ajab teatris vahel tõesti hulluks. Et ei piisa, kui sa lihtsalt ütled “Olla või mitte olla, see on küsimus”. Kui sind kaamera sel hetkel vaatab, siis võib sellest piisata. Teatris ei jõua aga niimoodi 11. reast kaugemale.

Kuidas teatris üldiselt praegu olukord on?

UM: “Tegelikkuse” või “reaalsuse” mõiste on viimase kümne aasta jooksul taas üles leitud. Otsitakse mingit teistsugust autentsust, midagi isiklikumat, vähem kunstipärasemat, vähem teatraliseeritumat. Tühjad ruumid ja kaasaegsed kostüümid tõestavad seda.

Selleks, et isiklikku, autentset laval kujutada: kas selleks vajatakse mingit kindlat isikupära ja küpsust? Või vajatakse teatud käsitööoskuseid?

UM: Teatrinäitleja peab loomulikult teatud oskuseid – nii kehalisi kui ka meeleolu

loovaid – valdama. Teatud määral on käsitööoskuseid kahtlemata vaja. Mis mind näitleja juures huvitab? Mitte tema suutlikkuse piirid, vaid tema erakordsus. Mulle on armsad just isiklikud hetked. Mind liigutab, kui ma tajun näitleja selle päeva auras, tema halba tuju, õnne- või õnnetusetunnet, mille ta endaga lavale kaasa toob.

SH: Sa mõtled, et näitleja kui kodanik peaks alati rollist läbi paistma?

UM: Ei. Inimene peab paistma.

Kui sõltumatu näitlejana siis ollakse?

UM: Tja, kui kaugemale ma pärast 25-aastast töötamist olen jõudnud? Ma ei pea enam kartma, et mind kuidagi kottima hakataks. Aga sellest hoolimata ollakse suurel määral – ja tahetaksegi olla – lavastajast sõltuv, sest ta on ainus inimene, kes ütleb, kuidas see, mida ma teen, mõjub. Mida vähem mängitakse, mida isiklikum ollakse, seda parem. Seetõttu üritan ma nii vähe mängida kui võimalik. Nii filmis kui laval. Kõhutunne ütleb mulle sageli, et ma peaksin veelgi enamast loobuma, aga sageli tahavad lavastajad, et sa mängiksid rohkem, rohkem, rohkem, isegi nii palju, et tekib manerismi oht. “Ei” öelda on sel hetkel üpris raske! Ma olen sääraustes olukordades sageli mõelnud: kui ma seisaksin praegu kaamera ees, ei ütleks ükski maailma rezhissöör mulle: rohkem, rohkem, rohkem!

SH: Aga kas pärast 25 aastat on veel tahtmist tungida piirialadele, sinna, kus lavastajad nõuavad midagi, mida ei taha või ei oska?

UM: Muidugi!

See kõlab kangesti selle järele, nagu tähendaks “paindlik näitleja” midagi enesestmõistetavat.

UM: Noh, sel juhul võin ma öelda: elagu paindumatud näitlejad. Mul on sageli tunne, et näitlejate tore ja professionaalne valmisolek piire ületada, vahetatakse lavastajate poolt sageli ära sellega, et...

SH: ... näitlejad on pelgalt materjal...

UM: ... et nad on pelgalt plastiliin. Aga tõtt öelda paljud näitlejad just sellele rõhuvadki, et neid niimoodi koheldaks: ma tahan olla sinu plastiliin! Nad usuvad siiralt, et peavad olema sääraused, nagu lavastajad tahavad, et nad oleksid.

SH: Ükski inimene ega näitleja ei suuda kõike. Nii ei ole. Ükski teatrikool ei kata samuti näitlejaks olemise kõiki tahkusi. Ma küsin endalt sageli, kuidas peaks tekkima vastuolu selle vahel, kes ma olen ja kes ma peaksin olema. See tekib ainult siis, kui iseendaga võideldakse.

UM: “Paindlik” kõlab nii kõrgilt. Ega mina ei meeldi ka kõigile, miks ma peaksin siis kõigi lavastajatega koostööd tegema? Mõned neist on ju pealegi lihtsalt rumalad.

Ulrich Matthes võib seda endale lubada, sest tal on 25 aastat selja taga ja nimi tehtud. Aga keskmine trupinäitleja ei või nii käituda.

UM: Võib-olla on mul siis liiga romantiline ettekujutus inimesest. Aga minu jaoks

on vaja – kodanikujulgust! Ükskõik, kas metroos nokitakse kellegi kallal või kas mind või minu kolleegi sunnitakse proovis tegema midagi, mille kohta ma leian, et nii see küll ei lähe. Siis peab ka suu lahti tegema ja ütleva, mida sa mõtled. Minu silmis pole hoolimata 60ndate vabaduseideaalidest teatri hierarhiline ülesehitus muutunud. Ja see puudutab ennekõike algajaid. Ma olin ka ise algaja, aga võib-olla ma teingi karjääri mitte seetõttu, et ma niisama vaikides istusin, vaid et ma oma arvamust avaldasin. Lavastajatele meeldib ju samuti, kui neil ei lubata alati kõike näitlejaga teha.

SH: Ma ei mõista jällegi seda sinu ärritust. Proov on ju koht, kus tuleb proovida, ning muidugi teen ma esimesena seda, mida mul palutakse teha – alles siis saan ma öelda, et näiteks miski puudutab mind isiklikult niivõrd, et ma ei saa niiviisi jätkata. Aga kui tekib dialoog – ja minu arvates on normaalne, et see tekib -, siis ma võin loomulikult öelda, et “nii ei lähe, sest...” Kuid ma arvan, et igaühel on omad viisid, kuidas end kaitsta. Ainuke tobe asi on siin aga see, et kui sa oled näitleja, siis sa ei tohiks end kaitsta.

UM: Täpselt! Mida enam ma “paindliku näitleja” peale mõtlen, seda enam mulle tundub, et see on lihtsalt jätk aastasadu vanale eelarvamusele, et näitleja võib ilma pikemata igasse situatsiooni plakstil sisse astuda. Selles peitub juba ju ka etteheide, et näitlejal puudub oma südamik ning iseloom. Igaüks peab ise endas leidma selle piiri, milleni ta on valmis minema. Näitlejana ootad sa ju tegelikult terve elu, et sa oled kellegi teise jaoks piisavalt huvitav, et ta sinuga töötada tahaks.

SH: Üks mu viimaseid töid näiteks. Kui ma oleks seal kõigest kinni pidanud, millega ma selleks hetkeks harjuda olin jõudnud, siis poleks midagi välja tulnud.

Kes on hea näitleja?

SH: Keegi, kellel pole hirmu piirkogemuste ees. Kes paneb mind uskuma, et ta tungis selleni läbi, mida ta mängib või siis vastupidi: näitab mulle selgelt, et see ei olnud tema võimuses.

UM: Pole aimugi.

Ulrich Matthes (1959) on saksa teatri- ja filminäitleja, kes praegu töötab Deutsches Theateris. Sandra Hüller (1978) on saksa filmi- ja teatrinäitleja. Vestlus on pikemal kujul ilmunud ajakirjas TheaterHeute nr 10/2007.

/.../

Ennekõike meeldis mulle, et see lavastus oli õrn. See oli kõige õrnemaid asju, mis üldse pähe saab tulla, ja see võib tunduda uskumatu, kui võtta arvesse, et kolm tundi järjest inimesed ainult tülitsevad ja üksteist hullumise ääreni ajavad. Aga õrnus, teatavasti, on säärane asi, et sa ei saa olla lihtsalt “õrn”. “Hei, kallid, täna olen ma õrn.” Nii need asjad ei käi. Õrnus on ainult tundlike päralt. Ta tuleb ära teenida.

Seal on siis George ja seal on Martha ja seal on Nick ja seal on veel Honey. Neli suhteliselt segast tüüpi, kelle seas on kõige normaalsem sell Nick, tõupuhas Ameerika täkk, *young lad*, kes on karjääri nimel valmis keppima kõike, millel pole rattaid all. Sergio Varese Nick jättis lisaks ka suhteliselt aruka mulje. Ma ei ütleks, et tema Nick nüüd esimese klassi filosoof oli, aga ta oli nutikas mees, kes teadis palju bioloogia, elu lühiduse ja naiste alandamise kohta. Ja ta oli ohtlik. Hall pintsak, seitel paremale poole, piisavalt lõbus, viisakas ja väljapeetud, piisavalt “oma”, tõeline ämmalemmik, aga samas ka väga ähvardav – nagu noor nats, nagu mingi täiskasvanuks saanud Hitlerjugend, kes ei ole piisavalt peen ja kannatlik salakavaluse jaoks, aga on piisavalt toores, saamaks kätte seda, mida on vaja saada. Näiteks võimu. Sest Nicki puhul oli võim see, mis teda draivis – isegi kui ta ise seda päriselt veel ei teadnud. Ta tõmbas koti pähe George’ile. Ta tõmbas koti pähe Marthale. Ja ennekõike oli ta juba ammu kotti torganud oma naise, veidi ullikese, aga siiski traagilise Kullakese. Nicki muutmine karikatuuriks oleks olnud väga lihtne. Pingul munadega karjäärihimuline ameerika kutt – lope. Ent siin oli ta hoopis sell, kes käitus nagu looduseeadus. Ta oli primaat, seda küll, aga intelligentne primaat. Ja kuidas ta võttis näiteks endale lõpuks Martha – veidi täis peaga, aga ometi mehena, kes võtab selle, mis kuulub õigusega talle. Kurb oli siin ennekõike see, et raske oli hakata Nicki hukka mõistma, vaid võis aru saada, et selle järgi, kuidas asjad on seatud, kuulusidki Martha (ja muidugi ka George’i õppetool) õ i g u s e g a talle. Ja kes oleme meie, et tema üle siis kohut mõista?

Vastus sellele küsimusele võiks olla: me oleme nagu Kullake. Enamik meist on nagu see tüdruk, ainult et mitte nii ausad ja tundlikud. Niisiis: Kullake. Lõuna-osariikide tšikk, kelle jutt on sama huvitav nagu telefonipost. Tüdruk, kellele peol kõik ligi ajavad, aga keda keegi kunagi endale naiseks ei võta. (Nickil juhtus see kogemata.) Tüdruk, kelle jaoks oleks täiesti okei, kui keegi temast veidi päriselt hooliks, muud nagu polekski vaja, ja kes selletõttu mõjub veidi naljaka ja täiesti tarbetuna. Aga ma nägin veel üht Kullakest (Mirtel Pohla). Kullakest, kes on nagu lambipirn: läbipaistev, seest hõõguv ja kergesti purunev. Võib ju ka olla, et sääraseid on kõik, kes on samasuguse supi sees nagu tema: nutika jorsi aksessuaarid, kelle elu on läbi juba 21selt ja kes, mis kõige traagilisem, teavad seda. Pealegi ei olnud temas mitte midagi erilist ja ma ei ole päris kindel, kuidas säärase täiesti tavalise inimese kujutamine ühe kunstniku hinge mahub. Aga seekord mahtus. Ja seetõttu oli Kullake nagu *girl next door* –mitte too stereotüüpne rõõmus kulliliigutaja, vaid ilma eriliste eeldusteta tüdruk, kes püüab kuidagi ellu jääda. Ja

te ju teate, mis öeldakse – et halva inimese kannatus ei mõju traagiliselt (see jätab külmaks, kuna on ära teenitud), aga ka väga hea inimese kannatus ei mõju traagiliselt (see tekitab ahastust ja nõrdimust). Tuleb leida kolmas võimalus. See kolmas võimalus oligi keskmine inimene. Kellel on väga valus.

Noh, ja siis olid veel ju George ja Martha. Kaks täiskasvanud inimest, kes võisid tulistada neli tundi järjest täpselt kümnesse. Bäng! Bäng! Bäng! Analüüse, miks nad nii käitusid, nagu nad käitusid – neid on lademetes. Ka selle lavastuse põhjal annaks mõelda kõige erinevamate lahenduste peale. Kas nad käituvad ratsionaalselt või emotsionaalselt? Milline on nende suhe üleüldise moraaliga? On see sublimatsioon, provokatsioon, perversioon või midagi muud? Mõned räägivad hoopis sellest, kuidas antud näidend ei ole George'ist ja Marthast, vaid ameerikaliku väikekodanliku idüllilise halastamatu kriitika. Aga selleks tundub see tekst olevat veidi liiga hea. Ja sama käib ka näitlejate kohta. George (Hendrik Toompere) ja Martha (Marika Vaarik) ei vastandu ühelgi hetkel “normaalsusele”. Neid käivitavaks jõuks ei ole ühiskondlike konventsioonide teadlik rikkumine, ebatraditsiooniline käitumismudel või midagi muud säärast. Kuulge, kogu nende traagika saab ju alguse hoopis sellest, et nad, vastupidi, igatsevad “normaalsust”: nad tahavad tuumikperekonda, kus oleksid isa ja ema ja laps. G ja M ei ole seetõttu perssekukunud anarhistid, vaid täiskasvanud inimesed. Jah, just nimelt, selles lavastuses mõjuvad nad väga täiskasvanud inimestena. Miks?

Esiteks halastamatus. Nad on halastamatud, aga mitte jõhkrad – ja kui jõhker saab olla ilma hoolimata, siis halastamatu mitte. Sa lähed lõpuni välja, ja mingis mõttes on see ühekssaamine. Teiseks enesekindlus. Neil ei ole seda põhimõtetelist ja universaalset hirmu, et elu läheb mööda ilma armastuseta. Ei, armastusega on neil kõik okei. Kolmandaks: nad ei ole mina-kesksed tüübid. Need kaks laksijat ei kaitse oma “huve”, ja just seetõttu ei saa neis mängudes olla ka võitjat – saab olla vaid osutus traagilisele tühikule. Neljandaks: nad ei süüdistata oma hädades teist. Või mõtlete te tõsiselt, et näiteks Martha on George'i peale paha, et too oma karjääri ei edenda? Ma ei usu seda. Ma usun – vaadates nende näitlejate mängu –, et oma mängudes ei ründa nad tegelikult kordagi teineteist. Pigem on see viis, kuidas rääkida sellest, mis on liiga valus, et temast otse kõnelda. Teatav moodus, kuidas elada oma elu ära nii, et kogu aeg valus ei oleks, ja samas ausaks jääda. Ja viiendaks: G ja M on väga õrnad. Kui teie elate 45-aastaseks ja suudate kella neljani rokkida, tühisusi kottida ja vaadata eesriide taha, kust paistab üksindus, ning jääda selle kõige juures ustavaks, siis olete ka teie.

Noh, teate, umbes selline oligi mu teatriõhtu. Üks keskealine naine nuttis mu kõrval, ja ma mõtlesin talle tsiteerida oma lemmikluuletajat, kes on kusagil kirjutanud, et parim asi maailmas on surm, aga vahepeal maksa oma gaasiarve, kui saad, ja ära tülitse oma naisega. Aga ma ei öelnud talle seda. Ma ei andnud talle isegi taskurätikut. Ei midagi sümbolset. Olin lihtsalt parajasti tegevuses iseenesega. Ja teate, mis ma tol hetkel mõtlesin? Et see töötas olla võib-olla üksikuim õhtu kogu mu senises elus, aga näe, vahel on siiski ka kunstis võimalik inimlik puudutus.

Näitleja õhtuse etenduse loomingulisus sõltub... ████████████████████ Adolf Šapiro

Reet Neimar: Kas teile ei tee kunagi muret, ka koduteatris mitte, jooksvate etenduste vormispüsimine, eriti kui repertuaar on suur ja on lavastusi, mida mängitakse harva? Kuidas jaguneb praktikas näitleja loominguline pinge – proovis seda nõutakse, kes nõuab hiljem etendustel?

Adolf Šapiro: Näitleja õhtuse etenduse loomingulisus sõltub üsna täpselt sellest, kui loomingulised on olnud omal ajal konkreetse näidendi proovid. Kui proovides on puudutatud näitleja hella närvi, tema südant, tema temperamenti, siis hiljem etendused ei lagune, ei lähe vormist välja, tükk on näitlejatele kallis, elab oma mälestuse ja tähendusega. Kui aga lavastus on esietenduseks kokku segatud külmalt, siis mängi teda kaks või 200 korda, tee pärast järelproove või ära tee, igal juhul ei vii seda enam konditsiooni. Nagu inimese eluea ja tervise määravat paljus ära juba tema esimesed arengukuud emaüsas.

Mul on olnud juhtum, kus näitleja peatab päeval liiga pikale veninud proovi, vabandades: “Mul on õhtul “Homburgi prints.” Tal on vaja selleks etenduseks puhata, keskenduda, ta ei taha sellele ülepeakaela rutata. Austan seda. Siin pole tegemist isegi niipalju professionaalse kui vaimse momendiga meie liidus. Tähtis on, et näitleja ei võtaks proovi kui järjekordse tavalise uuslavastuse proovi. Et ta tajuks: just selles töös võib-olla otsustatakse mu saatus – näitleja ja inimese saatus. Me ei aseta näitlejaid olukorra ette, kus midagi võiks konkreetsest tööst sõltuda. Pole saladus, kuidas seis praegu on: teenekas näitleja N, tiitlitega, populaarne, kõrge kategooriaga – kui tal see roll ka ebaõnnestub, teab ta juba ette, et kriitika ja kunstinõukogu halvemal juhul vaikivad, paremal kiidavad mõõdukalt, viisakusest. Kategooriat ei madaldata, kuulsust jätkub endiselt. Vaevalt võetakse ebaõnnestunud lavastus kohe repertuaarist maha. Ja teine näitleja Y, 30-aastane, kui ta esineb ka hiilgavalt, ikkagi muutub tema elus vähe: palka kohe ei tõsteta, tiitlit ei anta, üleöö kuulsaks ei saa, ega alati rollidki küllusesarvest voolama hakka. Harva muutub ja sõltub mõne lavastuse saatuses kogu näitleja edaspidine elu. Aga see riski puudumine segab teatrielu rohkem kui arvame, teeb selle rütmiliselt monotoonseks ja vastutustundetult loiuks. Moskva Kunstiteatri esimestel etendustel oli nende loojate jaoks asetatud kõik ühele kaardile: kas õnnestub vaataja endaga kaasa viia või... krahh. Majakovski järel kordan: me kõik kasutame üleliia sotsialismi hüvesid. Meil on teatritele garanteeritud rahulik elu. Aga vahel tundub mulle, et teatris on kõik näitlejad ja näitejuhid unustanud, et elu on lühike. Kui õnnestuks kuidagi nii teha, et see igal hommikul meenuks, oleks teatris ehk kohe midagi teisiti.

Katkend intervjuust, mis ilmus ajalehes “Sirp ja Vasar” 1. jaanuaril 1981. aastal.

























Sünd ja surm, selle vahel on aga kõik mäng ████████ Intervjuu Samuel Finziga

Kuidas etendus läks? (*Deutsches Theateris oli lõppenud Dimiter Gotscheffi lavastuse "Pärslased" etendus*)

Hästi läks, ma pean meid kiitma. Me polnud enam kaks kuud mänginud, aga me oleme andnud juba umbes 80 etendust. Me tundsim end enne algust veidi eba-kindlalt, kuid etenduse ajal enam mitte. Selle lavastuse etendused on endiselt seiklus. Näitleja peab olema erakordselt ärkvel, sest väiksemgi häire võib rütmist, muusikast välja viia. See on väga tundlik ja samas ka põhjus, miks see etendus endiselt elab, kuigi me oleme teda sedavõrd palju kordi mänginud: ta ei ole mehaniseerunud, automatiseerunud, rutiini pole, alati on tegu uue võitlusega.

Ent kuidas seda ärkvelolekut ja mitterutiini saavutada?

Peame tänama keelt, kuna juba keel ise on väljakutse: väga komplitseeritud mõtete struktuur ja samas peab ka jutustust edasi andma. Ma usun, et see on peapõhjus: küsimus, kuidas antud keelt näitlejana väljendada. Keel juhhib meid, mitte meie teda. Tegelased lisanduvad sinna juurde, seda muidugi ka, aga keel moodustab niivõrd tugeva baasi, teda ei saa lihtsalt eirata: iga sõna tuleb mälu-da. Meie oleme selle keele jaoks meediumid.

Te olete öelnud, et te ei mängi publikule.

See tähendab, et mul on vajadus kogeda ennast ühes teatud ruumis – teatris – tões või otsingus tõe järele. Ma ei soovi jutustada lugusid ja öelda, et maailm on säärane või säärane. Hoopis olulisem on otsing tõe järele, ja ma usun, et kui laval ma tõe järele otsin – ja ilma valetamata –, siis inimesed all saalis vaatavad ja mõtleavad kaasa, miks too seal laval nende ja nende probleemidega tegeleb. See on asja üks pool. Samas on selge, et publik on saalis, sest säärane on teatri olemus: konsensus, ilma milleta teatrit ei eksisteeriks. Minu jaoks on publik see-ga ennekõike *conditio sine qua non* – ilma temata poleks ka teatrit. Publik on minu jaoks vajalik, et ma ennast teatud erilises olukorras tajuksin. Samas – nad on maksnud raha, tahavad midagi kogeda ja seetõttu pean koos nendega millegi tunnistajaks olema. Impulss on seega päris lihtne, kõik teavad seda: ma ei mängi selleks, et meeldida (aga ma suudan meeldida, see käib asja juurde, kuid pole peamine), vaid laval otsin ma iseennast.

Te ütlesite äsja, et on oluline laval mitte valetada. Kuidas saavutada seda, et näitleja ei valetaks laval?

Kui valetada, siis teadlikult, ilma häbenemata. Kuidas saavutada mittevaleta-mist? Ma ei tea. Erinevad tekstid, erinevad tingimused. Mulle meeldib näiteks igasugune teadlik liialdamine, kuna selles on vähemalt mingi energia sees. Olu-

lisim on aga: mõtlemine laval. Nüüd. Selles ruumis, kus ma sel sekundil olen. See olukord. Kuidas ma mõtlen ise, kuidas mõtleb mu tegelane, kuhu ma paigutun tüki kontekstis. Ei tohi mõtlemast lakata.

Peab mängima nii, nagu mängiksite seda olukorda alles esimest korda?

Seda niikuinii. Ja see ongi alati esimene kord, sest iga päev olen ma uus: partneri silmad on teised, ma ise olen teine, olen päeva võrra vanem, olen mõnd uut asja kogenud. Seda kõike ei tohi maha raputada, vaid vastupidi – sellega tuleb töötada. Ka tujuga, mis sul tol päeval on.

Te olete ka öelnud, et kui mõni näitleja seab eesmärgiks “rolliga identifitseerumise”, siis on see jama.

Ma ei usu sellesse. Kehaliselt, muidugi, justkui muututakse kellekski teiseks, aga ma ei usu, et keegi inimene suudaks olla laval “keegi teine”. Minu arvates on keerulisem ja huvitavam, kui see muutumine toimub peas, mitte kehas. Ma olen üks neist, kes väidab, et kõik on mäng. Ja identifikatsioon – andke andeks, kuidas sa saad teine inimene olla? Sa ei saa. Sa oled sina ise. Tegelane elab ju läbi sinu, mitte vastupidi. Muidugi on meie elukutsel palju pistmist mimikriga, järeleaimamisega jne. Aga – see oled sina!

Kui te ütlete, et olulisim on mäng, siis samas olete rääkinud palju ka autentsusest...

Üks ei välista teist. Kuidas? Sest mängida on mõtet ainult siis, kui see käib elu ja surma peale – ja siis tekib ka autentsus. “Mäng” ei ole minu jaoks mängimine “als ob” (*as if*).

Muidugi on see seotud ka inimese loomusega, antud juhul minu natuuriga. Minu arvates näiteks on inimese elus kaks dramaatilist momenti – nendeks on sünd ja surm. Kõike, mis sinna vahele jääb, võib kujutada vähemalt kahte moodi: nii traagiliselt kui ka koomiliselt. Kõigel on ka oma naljakam pool. See ongi see, mis minu arvates kannab nime “Spiel des Lebens” – “elu mäng”. Seetõttu meeldib mulle ka Tšehhov nii väga – miski pole kunagi üheselt selge, tõde ja mittetõde on segi, täpselt nagu ka elus. Ma muidugi mõistan, et paljude jaoks on see, mis ma räägin, täielik jama, kuid mõne jaoks on võib-olla ka huvitav. Seega peamine: retsepte pole. Näitlejaks olemisele ei ole retsepte. Kõik lähtuvad iseendast.

Kas näitleja mäng on ka midagi, mis teda kaitseb?

Vahel küll. (*Paus*) Jah, kindlasti. (*Pikk paus*) Mängimise all ei mõtle ma ainult... Teate, küsimus on ju põhimõtteline. Ma lähen lavale, sest ma olen näitleja. Minult oodatakse, et ma mängiksin. Aga minu jaoks on see, mis on laval, tegelikkus. Väga komplitseeritud tegelikkus. See, mida ma oma elus aasta jooksul kogen, teen ma seal läbi kahe tunniga. Ja ma ei tea enam, kas see on mäng või reaalsus. Ma otsin näitlejana – nagu iga kunstnik – hetke, mil ma veel sündinud ei ole.

Hetke, mil juhtub seletamatu. Ja näitleja puhul sünnib see seletamatu mängus. Kust see tuleb, ei tea. Kindlasti on siin omad sügavamad psühholoogilised ja kehalised põhjused, alateadvus ja mis kõik veel, aga mulle see lihtsalt meeldib. See vajadus maailma tsiteerida.

Kas näitleja on üksik?

Jah. Sest sa alustad iseendast. Alles siis lisandub ühine mängimine ja kõik muu. Ent alguses on sinu otsimine ainult sinu ülesanne. Keegi ei saa sind aidata. Lavastaja või kolleeg võib sind vaadelda ja üht-teist öelda, aga põhimõtteliselt teed sa kõike ise. Seetõttu on näitleja ka üksik. Ja siin pole tegemist mingi uue avastusega. See ongi jabur meie elukutse juures: peame astuma kontakti teiste inimestega, aga oleme samas täiesti üksi.

Te olete tsiteerinud Lyotard'i, kes on öelnud, et juba rääkimine ise on vägivald.

Jah, see on esimene vägivaldne akt, kui inimene peab rääkima. Keel. Kui sa paned inimese olukorda, kus ta peab artikuleerima hakkama, siis sunnid sa teda kogetut teatud kindlal viisil väljendama, ja seda protsessi ei saa enam tagasi keerata. Ilmselt kaitsen ma end instinktiivselt endiselt selle rünnaku vastu. Ja ma küsin endalt, kas ainult keel on see, mis tõstetuseni viib. Või on siiski olemas ka mingi teine tasand, kus sõnad vähemtähtsateks osutuvad. Või sõnade mõte.

Kas tekst on siis näitleja jaoks ka vägivaldne?

Jah. Tekst on üldiselt ainult selle jaoks, et lasta näitlejas ilmnedas temas peituval inimesel. Samas võib näitleja ja teksti vastastikusest kokkupuutest sündida midagi kolmandat. Selle jaoks pead sa aga mitte ette kandma teksti mõtte, vaid selle enda omaks tegema. See on raske, kahtlemata, aga enese sundimisest tulevad head asjad. Öeldakse ju, et kunst ei tõuse sellest, mida sa suudad, vaid sellest, mida sa pead.

Kuidas te ühe rolli kallal töötate? Näiteks kuidas töötasite "Ivanovi" nimitegelase puhul?

Ivanov on, tõsi küll, veidi ebatüüpiline näide, kuna mu elus olid just väga tundlikud ajad – mul ei läinud sugugi hästi. Aga ma olin nõus seda rolli tegema. Otsustasin algusest peale, et me räägime siin inimesest – nii oli mu tunne –, kes tahab end ära kustutada. Inimene, kellel ei toimu eksplosioon, vaid implosioon – ta ei plahvata välja-, vaid sissepoole. Inimene kahaneb, kahaneb, kahaneb. See oli mu ainuke idee antud tegelase kohta. Mis oleks, kui inimene mitte ei "arene", vaid astub järjest tagasi – nagu joonistus, mis aja jooksul pleegitub. Ja nii sidusin ma kõik rolli juurde kuuluva selle ideega.

Te ei kasuta peaaegu ühtegi žesti, ometi on kehakeel Ivanovi juures oluline.

Tõepoolest. Minu jaoks ongi kehakeel erakordselt oluline, sest keha võib teha väga selgeid ja puhtaid väiteid. Ivanov oli aheldatud iseendasse – ja seda pidi väljendama ka tema keha. Tõsi, ma ei lähene sellele kõigele ka liiga analüütiliselt, ma usaldan ka juhust. Ivanovi puhul alustasingi ma väljaspoolt ja tegin, ilma mõtlemata. Usaldasim esimest impulssi. Viimasel ajal püüan jällegi vastupidi: alustada seestpoolt.

Te usaldate esimest impulssi?

Päris palju. Päris palju. Esimene impulss on alati kõige õigem, kas pole? Küsimus on aga selles, kuidas teda hiljem korrata. Näiteks tekst. Ma ei õpi tavaliselt teksti enne, kui ta mind enam segama ei hakka. Mul peab tekkima teksti kõrvale paralleelne liin, kus on minu energia sees. Kui need kaks asja – tekst ja minu liin – kokku viia, siis muutub ka energia laval väga elavaks, väga orgaaniliseks, ning on ehk võimalik taas korrata ka esimest impulssi.

Te mängite laval oma elu?

Põhimõtteliselt küll. Näitlemine on siiski väga intiimne asi.

Ja seetõttu olete näitlejana kaitsetu?

Kaitsetu. Aga see on ka ilus. Ja väheke ohtu ei tee samuti kunagi paha.

Te ütlesite, et tegite hiljuti ühe lavastuse, mis “ei ole päriselt teater”. Kas see oli lihtsalt uus väljakutse või olite teatrist väsinud?

Veidi mõlemat. Ruum inspireeris mind. Tavapärase lava – ma pean ütlema, et sellel “vaatekastilaval” [Finzi mõtleb traditsioonilist lava- ja saalipaigutust, kus lava on kõrgemal kui publik – toim] ma igavlen. Seal mängimine on nett ja sümpaatne, aga igav. Ma ei ütle siin midagi lõplikku muidugi, need arvamused käivad vaheldumisi, siis leiad end taas ja...

Kuidas inspiratsiooni mitte kaotada?

Sa lihtsalt kaotad ta vahel. See on ju inimlik. Aga niipea, kui hea tekst välja ilmub, tahad sa teda teha. Teie nimetate seda inspiratsiooniks, mina nimetan seda vajaduseks.

Samuel Finzi (1966) on Saksa näitleja. Ta on sündinud Bulgaarias ja töötab alates 1990ndate aastate algusest Saksamaa erinevates teatrites. Praegu kuulub Deutsches Theateri truppi. Intervjuu on tehtud veebruaris 2010.









Ma ei ole kunagi kuulunud nende näitlejate sekka, kes suudavad laval nutta. Juba lavakunstikoolis jagas see võime meid halastamatult kahte klassi: üks neist oli näitlejate ülemkiht, aadelkond, kui isegi mitte eriti andekas ulguv kõrgaadel – need, kellel üle näo ehtsad pisarad jooksid; ja teised: jalamatirahvas, teatriproletariaat, andetu alamkiht – need, kes löid käed näo ette ning pöörasid publikule selja, teeseldes tolmukuivade silmadega nutu käes luksumist.

Pea igas lavastuses on olemas need teatud otsustavad aususekohad, need tõepärasuse tõendid: kas laval on inimene või teeskleja. Olid trikid ja tehnikad, mis pidid pisarad silma tooma: jaapani ravimtaimeõli pöidlal ja nimetissõrmel, mis järelmõtlemist näitava žesti ajal peidetult silmanurka hõõruti, või võlusõnad nagu “Mönchengladbach” või “Šanghai”, mis tegid kurgu laiemaks ning põhjustasid seeläbi silminiisutava haigutuse. “Šanghaiga” saavutasin ma teatavat edu. Mul õnnestus mitmed rollid muuta tänu “Šanghai”-sosistamisele õrnadeks, purunenud hingeeluga tegelasteks. Pragin kõrvakäikudes ennustas head – seda, et veetamid avavad täna lahkelt oma väravad. Nii nutsin ma Dantoni mängides ja minu naisõppejõud, kes oli täiesti rabatud, ulatas mulle taskuräti, noogutas vaid kergelt peaga ja tema pilk ütles: “Meie kaks teame, mida pea mahalöömine tähendab. Sina ja mina, me teame, kui sügav võib inimese hing olla.”

Minu suur lootus oli jõuda simuleerimise abil tõelise nutuni. Mängida nutmist, et õppida nutma. Pisarad välja pressida, et see tunne mu põskedel meenutaks mulle, kuidas tegelikult nutmine käib. Aga see oli nii kurnav, orjatöö. Ma unustasin oma märksõnad ja oma teksti. Ma tundusin endale raskuste tõstjana, kes salaja nähtamatult ja tsentner kaaluvat hantlit sikutab, kuid keegi isegi ei aima seda, sest ma räägin samal ajal klassikalist värssi. Lavapisaratest sai minu suurim igatsus. Kui Nina “Kajakas” oma liiga suures mantlis kajakana kisas, istusin mina Kostjana murtult kirjutuslaua taga ja sosistasin: “Mönchengladbach”.

Ma kummardusin sügavalt oma käsikirjade kohal ja haigutasin, kuni kaela valu löi. Ma tundsin, kuidas mu alumisele silmalaule kogunes veidi niiskust. Nüüd mitte pilgutada. Mitte pühkida ühe hoolimatu ripsmelöögiga kogu hindamatu märg. Šanghai! Šanghai!! Aeg oli mu maha jätnud. Nina oli ammu karjumise lõpetanud, oli ammu lõpetanud oma kajakakäekeste sirutamise. Kohe lahkub ta uksest igaveseks. See oli hetk, mille nimel ma haigutasin ja tööd tegin. Ta jääb nagu kokkulepitult uksele seisma ja keerab veel üks kord, päris viimane kord ümber ning vaatab mind. Mulle meeldis näitlejanna, kes Ninat mängis, väga. Me olime koos selle stseeni välja otsinud ja ise Münchner Kammerspieleni näitleja endale õpetajaks võtnud ning koos edu saavutanud.

Nina oli juba ukse peal. Me olime seda stseeni vähemalt kakskümmend korda proovinud. Ja iga kord olid sel hüvastijätuhetkel Nina tumerohelistest silmadest rasked pisarad kukkunud. Meie õpetaja kordas ikka ja jälle, et sel hetkel peab aeg seisma jääma või – ja sellest sai minu kinnisidee – peab see olema nii, justkui kõnniks ingel läbi toa. Mu jumal, kuidas ma seda inglit ootasin. Iga kord pärast seda stseeni... ah, mis, juba selle stseeni ajal pidin ma katkematult selle

ingli peale mõtlema. Kas ta tuleb täna, või ei tule? Kas ta osutab mulle täna seda au, et hetkel, mil me Ninaga teineteisele otsa vaatame, kõnnib ta läbi ruumi? Ja mis tunne see on: olla juures, kui ingel läbi ruumi läheb? Aga ilma pisarateta ei vaevu ta meid kindlasti külastama. Selles olin ma kindel: inglid kõnnivad ainult läbi sellise ruumi, kus südantlõhestavalt ja päriselt nutetakse. Vääringuks, milles inglitele tasutakse, on pisarad. Ma tõstsin pilgu paberilehtedelt, vaatasin Ninale silmadesse, mis ujusid lõppematus pisaratevoolus ning olid valmis dramaatiliste suurtegude nimel üle kallaste ajama.

Minu ideaaliks oleks olnud, kui just sel hetkel oleks üle mu põse üks pisar voolanud. Ah, kas poleks see olnud suurepärane: kuidas pea pööramine paneks perfektelt ajastatud pisara rulluma. Ta suudaks, olin selles kindel, lõpuks ka nõudliku ingli tema peidupaigast välja meelitada ja pidulikult läbi ruumi marssima panna. Vaatasin üles. Aga enne, kui vaevaga väljahaigutatud soolvesi üle mu silmalaukaljude pahisema võis hakata, kuivas see minu andetuse põhjatus jõesängis. Mu kurk oli valus, kael niisamuti, ja väsimatust pressimisest paiste läinud silmad põletasid. Üle Nina lõua voolasid allikad, pisarad kogunesid ja kukkusid sätendades läbi pimestava prožektorivalguse väikese koolilava põrandalaudadele. Ja see, et ma võisin kuulda, tõepoolest kuulda, kuidas nad põrandat tabasid, täitis mind esmalt imetluse ja seejärel kadedusega.

Ma tahtsin Ninat armastada, kuid tol hetkel põlgasin ma teda tema ennasttäis ulgumise pärast. Ma ei hoidnud tema pilgust kinni, sellest kvaliteetpilgust, vaid pöörasin end ära ja kummardusin käsikirjade kohale. Minu taga löi Nina osatäitja ukse ärritunult kinni. Tegelikult olime proovis teinud nii, et ta sulgeb ukse vaikselt, jah, tasases ukse sulgemises pidi ta veel viimast korda väljendama oma justkui tammi taha kogunenud valu. Seda oli meie õpetaja mitu korda ilma mingi ironiavarjundita korranud: “Pane kogu oma valu linki, ukse sulgemisse. Selle ukse sulgemisega lõpeb ka sinu lootus paremale, teistsugusele elule.” Ma pidin tardunult ukse poole vaatama, kaua, ja alles siis pidi valgus kustuma. Veidi aega pärast seda, kui Nina rahulolematult ja isegi närviliselt ukse kinni löi, läks see taas lahti: “Miks sa mulle otsa ei vaata, kuni ma uksest välja olen läinud? Kui sa eemale vaatad, siis ma tundun endale täieliku lollpeana, et ma ukse vaikselt sulgen. See näeb ju siis nii välja, justkui ei tahaks ma sind sinu töö juures segada. Ma ei ole ju sinu teenija!”

Ma vabandasin ja ütlesin, et mul oli tunne, et pilk ei kannu nii kaua. “Ja miks ta ei kannu?” sekkus õpetaja: “Sest sa ei ole enda jaoks selgeks teinud, mida too hetk teie kahe jaoks tähendab. Sest sa ei lähe olukorda sisse.” Kuidas ma neid juba x-kordi peetud jutuajamisi vihkasin. Kuidas ma kogu keelt, mu enda kõnelemist vihkasin. “Pilkk ei kannu.” “Sa ei lähe olukorda sisse.” Siis tõusis meie õpetaja püsti, seesama, ja see oli tema juures eriline, et ta ei olnudki ju esimeses järjekorras õpetaja, vaid näitleja, minu poolt imetletud näitleja; õpetaja tõusis nüüd püsti ja juba tema otsustavas püstitõusmises nägin ma, et ta tõusis mitte õpetaja, vaid näitlejana. Ja ta tuli lavale samuti mitte õpetajana, vaid näitlejana. Kogu pedagoogika oli kadunud. Minu haletsusväärse mängu tõttu oli õpetaja temas kapituleerunud ja äratanud näitleja auahnuse, võib-olla isegi autunde. Ta seisis mu tooli kõrvale ja vaatas ukse poole. Käeseljaga vajutas ta ilma minu poole vaatamata mu käsivart. Ma tõusin ja lahkusin lavalt. “Sa ei tohi teda silmist

lasta. Sa pead oma silmad temasse puurima. Väljas on külm. Ta rääkis midagi tuule kohta. Ta karjus nagu kajakas.” Nina osatäitja vastas tema pilgule. Ta istus mu toolile ja nad vaatasid teineteisele otsa. Ta naeratas. Miks ta naeratab? mõtlesin ma. Ma ei oleks kunagi julgenud Ninale naeratada. Nina naeratas vastu. Tema silmad täitusid pisaratega. Uus Kostja vaatas talle lihtsalt otsa. Korraga olid kõik mõisted, mida ma vihanud olin, õiged. Pilk kandis ja kandis. Kostja pilk puhkas rahulikult, lõputult kurvalt minu Ninal. Miks kasvatas tema rahulikkus tema väljapääsmatust? Miks oli see nii haarav, kuigi ta ei nutnud, isegi ei üritanud seda? Ma ei mõistnud seda, mida ma nägin. Nina avas ukse. Tema pisarad jooksid ja jooksid. Kogu tema elu näis kadunud olevat. Ühe käega haaras ta mantli kraest, ta ei olnud seda veel kunagi teinud, ja aimdus külmast, mis teda väljas ootas, puhus mulle näkku. Mitte ühtegi silmapilgutust. Mõlemad hingasid tasa, aeglaselt rõhuva koorma all. Ma pöörasin pilgu ära.

Ja siis ta tuli. Õhk, valgus, aeg seisis, ja ta tuli ja läks läbi ruumi. Ingel, keda ma nii kaua olin oodanud, keda esile mananud, keda ma tahtsin sundida, seal ta oli. Nina avas ukse, kiirelt, ja sulges selle enda järel. Uks oli kinni. Aga ukselinki hoiti ikka veel all. Kostja vaatas tardunult linki. Värin, müstiline võbin kiirustas üle ta lauba. Ja siis, kõige kurvema vaikusega, mida ma kunagi kuulnud olen, tõusis link millimeeter millimeeter haaval. Kostja lõualuud tõmbusid pingule. Ma nägin, mida ta mõtles. Ka seda nõudis õpetaja minult ikka ja jälle: “Ma tahan näha, mida sa mõtled!” Ma pidasin seda alati võimatuks nõudmiseks. Aga ma nägin tõesti, mida ta mõtles: “Ei, palun ära lase lingist lahti. Jää minu juurde. Ah, nüüd libiseb ta kikivarvul õhe. On su mantel piisavalt soe? Nüüd ei tule ta enam kunagi tagasi. Aga ma lasen tal minna, sest midagi muud pole ma ära teeninud.” Õpetaja vaatas kaua ukse poole ja lasi mul ennast mõtlemas jälgida. Korraga hüppas ta püsti, lasi kiirelt mõlema käega läbi juuste, sõrmeotstega üle peanaha, üle oimukohtade. Nina tuli uksest. Õnnelik, erutatud, õhetavate ja edu reetvate põskedega. Näitlemisõpetaja avas musta sametiga kaetud akna, ja minu pilku vältides: “Vaatame järgmisel nädalal seda kohta veel. Te peate lihtsalt teineteisega mängima. See on nii tore stseen. Nägemist!”

Kogu mu õpinguteaja jälitas mind see lugu. Ja siis lisandus mitte-nutta-suutmisele ka mitte-naerda-suutmine. Diplomilavastuses olin ma oma klassist ainuke, kes pidi naerma seljaga publiku poole. Lavastaja ütles mulle pärast peaproovi kõigi ees: “Sinu naer kõlab nii võltsilt, nii kunstlikult, palun pööra ometi ümber!” Milline oli see tunne, millega ma võisin üldse veel näoga publiku poole olla? Lavastuse nimi oli “Victor ehk laste võim”. Ja kuna lavastajal oli probleeme ka mu kasvuga, “sa tõesti ei kontrolli ennast!”, siis pandi mind kindralit mängima ratasooli. Kindral ratasoolis, kes nii naermiseks kui ka nutmiseks peab nurka lükatama. Kohutav!

Pärast mu isa surma – ma sain täielikult aru, kuivõrd maitsetu, jah, võib-olla isegi eemaletõukav see oli – hoidsin ma kinni lootusest, et mul õnnestub mu lõputu kurbus lavale päästa. Ka mina tahtsin kasvõi korra oma silmad peast nutta ning tõeliste lavakangelaste ülemkihti tõusta. See ei õnnestunud. Kui ma veel hetk enne lavaleminekut isa fotot vaadates nutsin, kuivasid mu pisarad kohe, kui lavale astusin. Nädalaid hiljem see lõpuks siiski õnnestus. Aga vastu minu tahtmist täiesti ebasobivas tükis. Ma mängisin Baghirat “Džungliraamatus”. Ja kui ma

hiiglaslikul vahtplastkaljul kükitasin ja oma mustas sametkostüümis pantri kombel oma musta sametkinnast lakkusin, leidis mälestus isast mind üles. See, kuidas ta kord mulle ütles, et kuigi kõik teavad Rudyard Kiplingilt vaid “Džungliraaamatut”, oli ta tõeliselt suur autor. Nobeli preemia laureaati! Ja ta teadis Kiplingilt x-arv raamatuid.

Ja kui ma siis Baghirana kaljult alla pidin hüppama, nägin ma äkitselt selgelt oma isa minu ees tugitoolis istumas. Jalg üle põlve, jalaots üles-alla kiikumas, luges, täies jõus. Mowgli vaatas vihaselt üles minu poole ja Balou improviseeris ning hüüdis: “Hei, kas sul on kõik korras seal üleval?” Pisarate tõttu ei suutnud ma vastata. 800 last jäid kummaliselt vaikseks. Mis oli Baghiraga lahti? Ma heitsin selili, minu pea kohal kogu teatri masinavärk, sillad, kus rippusid juba õhtuse etenduse dekoratsioonid. Balou tuli kaljude juurde ja sikutas mu pikka musta sametsaba: “Hei, Baghira, peaksime hakkama minema, mis?” Ta aitas mind kaljudele alla ja tassis nuuksuva musta pantri lava kõrvale. Lavale kutsuti orangutanid. Ma nutsin ja nutsin, kukkusin kõrvale eesriidehunnikusse, ja laval laulsid Mowgli ning Balou: “Proovi olla mõnus, rahulik ja mõnus, siis kõik su mured üle parda läevad.”

Pärast seda sündmust loobusin ma lõpuks oma suurest pisarateprojektist. Minust ei saa kunagi usaldusväärset nutvat näitlejat. Nutvat, aga ka naervat silma minus ei ole. Ma lugesin üht Sylvia Plathi luuletust, seal oli rida, mis mind paelus: “Suremine on kunst – ma oskan seda eriti hästi.” Võib-olla oli see minu pääsetee? Kui ma juba naerda ega nutta ei suutnud, siis võib-olla saab minust meister lavasurmade alal? Suremisstseenide spetsialist. Ma hakkasin otsima maailma kirjandusest kõige ilusamaid laipu ja leidsin Wertheri. Seal oli olemas kõik, mis mind intrigeeris. Seal räägiti samuti kogu aeg sellest tühikust, sellest igatsusest maailma järele, ehtsate tunnete järele: “Ah, see tühik, see kohutav tühik, mida ma oma rinnas tunnen!” Ma tegin sellest oma nägemuse. Minu vanaema oli jutustaja, lugedes mitmed lõigud sisendusjõulise manerismiga lindile. Bielefeldis, “Theater am Alten Marktis”, katuse all asuvas stuudios ei olnud mul “Wertherit” tehes esimest korda mängides hirmu, lõhe minu tahtmiste ja võimete vahel ei olnud esimest korda hukutav. Ma ütlesin endale: see Werther, ta on täpselt sinu moodi. Seega: selleks, et Wertherit mängida, tohtisin ma iseendaga üks olla. Lõpuks ometi olin leidnud tegelase, kes kuuleb oma naeru ja leiab selle naeruväärse olevat, tegelase, kes ei teeks midagi meelsamini kui hakkaks lihtsalt ulguma, kuid ei suuda seda. Ja see imeilus enesetapp! Päevselge, ma olin asja läbi näinud. See ei olnud ju enesetapp armastuse pärast! Kuidas võib nii pime olla? Miks keegi teine pole seda enne mind läbi näinud?

See enesetapp ei olnud midagi muud kui viimane katse endaga üheks saada, see kohutav tühik sulgeda. Lask oli viimane olemasolev võimalus muuta lagunenu Mina puutumatuks harmooniliseks laibaks. Toona olin ma kindel, et olen teinud sensatsioonilise avastuse ning et minu retk Wertheri tühikusse toob kaasa revolutsiooni näitlemiskunsti. Nüüdsest peale oli püüd olulisem kui õnnestumine. Kes tõesti nutab või tõepäraselt naerab, on diletant. Kes aga oma matši võõrandumise deemonitega nähtavaks muudab, sellele kuuluvad tuleviku lavad. Mitte mina, näitleja, ei sosistanud “Šanghai”, vaid Werther, suutmaks nutma hakata. Mitte mina ei kannatanud oma naeru kõla välja, vaid hoopis Werther katse-

tas erinevate naermisviisidega, selleks et leida oma ürgomane naer. Mitte mina ei tundnud end oma hiiglaslikus kehas kehvasti, vaid Werther vihkas end, et ta on meeter üheksakümmend ning Lotte saab kaela krambi, kui talle üles otsa vaatab. Ma jätsin kogu teatrikooli "Sa ei ole olukorras" terrori ning kahtlustest tulvil algaja Kasselis selja taha ning võtsin kogu täiega sisse koha oma uues näitlemiskodus: Wertheri tühikus. Kahjuks ei kestnud eufooria kaua. Juba mõned kuud hiljem sai mulle halastamatult selgeks, et ma olen laia joonega tunginud üldteada paika ning ma pole esimene tühikuelanik. Tühik oli kiirustades leitud tõde. Paljud suurkujud olid sinna tühikusse kukkunud ja kadunud. Pealegi ei olnud minu tühik eriliselt sügav, pigem selline põhjasaksalik väikelinnatühik.

Kuid laval muutus minu jaoks kõik. Ma lasin end Wertherina rohkem kui kakssada korda maha. Mitu korda lasin ma ühe nädala jooksul end erinevates linnades maha. Esmaspäeviti algas Bielefeldis etendus juba kell seitse, nii et ma lasin end maha juba veidi enne üheksat ja mitte enne kümnet nagu tavaliselt. Etendus algas Bielefeldis nii vara seetõttu, et ma pidin juba järgmisel hommikul kell kümme end Mainzis ühes aulas maha laskma. Mainzis pidin ma samal päeval veel korra, aga enam mitte koolis, vaid tõelises teatris, maha laskma. Koolis enda mahalaskmine oli enamasti palju hullem kui teatris enese mahalaskmine. Koolide aulaid pole sageli võimalik korralikult pimendada ning neil on vaid mõned prožektorid. Nii muutus ka mahalaskmine veidi vaeseks. Ja õpilased tundsid end aulas nii mõnusalt, et nad ei teadnud mu surma, mu surmaheitlust vääriliselt hinnata ning sageli nad hoopis naersid valjult, kui lask kõlas, ning hüüdsid: "Lõpuks ometi!" Kui see juhtus, oleksin ma kõige parema meelega kohe pärast teatrilaskmist end päriselt maha lasknud, sedavõrd haiget tegi mulle see naer, ja ma olen kindel, et kui mul oleks olnud ehtne püstol ja mitte butafoorne, oleksin ma pärast neid minu jaoks katastroofilisi kogemusi kõigi kooliõpilaste silme all endal kuuli läbi pea lasknud.

Õhtul teatris olid seevastu mitmed vanemad vaatajad, kes tundsid Wertherit hästi ja ainuüksi mõte "nende Wertherist" pani neid heldima. Teatris oli enese mahalaskmine sageli isegi pidulik. Mitu korda käis mul seal ka ingel külas, tuli veidi aega enne mu enesetappu ja läks läbi ruumi. Ikka ja jälle istusin ma ülikonnas, minu Wertheri-ülikonnas toolil ja panin püstoli endale oimukohale. See oli ahvatlev, äratav hetk: püstolitoru külmus mõjus mulle alati hästi. Ma rääkisin oma hüvastijätuteksti. Kauguses kaksteist korda lööva kella häält lasti lindilt. Minu vanaema rääkis lindilt. Tühik muutus väiksemaks ja väiksemaks. Ma olin lindistuse tookord tema aias teinud ning siin ja seal säutsus punarind tema teksti sisse. Tasapisi läks pimedaks. Prožektorid ragisesid. Kuulsin sageli publiku seast vaikset nuttu. Kui oli päris pime, kõlas pärast lühikest pausi, pärast kuulsat kakskümmend ühte, kakskümmend kahte, lindilt lastud ja veidi kaugusest kostev püstolilask, ja ma olin surnud.

Iga kord, kui ma oma Wertheri-ülikonnas püstoli endale oimukohale surusin, tundsin ma, kui tõeline on võimalus seda tõesti teha. Ma ei nutnud, ma ei naerunud. Ma hoidsin püstolit enda meelekohal, aga kuna ma ennast ise ei lasknud, vaid pidin ootama lindilt kostvat lasuheli, ootasin ma lõpuks samamoodi nagu vaatajagi. Millal mind helimees maha laseb? Kui kaua see täna aega võtab? Minu poolt nõutud "kakskümmend üks, kakskümmend kaks" käsitleti väga erinevalt.

Hernes kõlas lask isegi keset minu viimast lauset. Täiesti jahmunult pidin ma tookord valges surema, mida olin ju püüdnud hämarikku mattumisega, sissemurdva pimedusega vältida. Või siis teinekord passisin terve igaviku pimedas ja ootasin. Kord Dortmundis olid helimehed minu lavastusest nii aru saanud, et lasku ei tulegi ning Werther jääb ellu. Keegi vaatajatest ei jäänud lasku taga igatsema, sest igaühel oli selge, et ma end maha lasin. See meeldis mulle palju rohkem kui siis, kui lask tuli keset teksti, ja mõnel etendusel ma loobusingi helist. Aga siis hakkasin sellest väga puudust tundma. Õhtu lõppes küll vähempateetiliselt, aga ma ei olnud päriselt surnud. Ma vajasin lasku. Ainult lask täitnuks tühiku. Ma vajasin seda enesetapjalikku olemasolu tõestust. Värskest end mahalasknuna pimedusse hajuda. See oli jumalik.

Mul oli minu "Wertheri"-lavastuse jaoks alati kõik kaasas, mis mul vaja läks. Kogu mu Wertheri-pakk: ülikond, päevaraamat, erinevad siluetid ja püstol. Nii reisisin ma üle kahe aasta paigast paika, surma rekvisiidid kaasas.

Joachim Meyerhoff (1967) on näitleja ja lavastaja, kes praegu töötab Viini Burgtheateris. Käesolev katkend on pärit tema autobiograafilisest monolavastusest "Alle Tote fliegen hoch" ning on avaldatud autori loal.





















Olles küll teatrist kirjutaja, ma kriitikuks ennast enam pidada ei saa. See eeldaks regulaarset arvustuste avaldamist ja hoopis rohkearvulisemat teatriskäimist. Nüüd on mul jäänud juba mõnikord nägemata ka lavastused/rollid mis mulle tõesti olulised on. Sealhulgas ka mitu Jaak Prints'i tööd. Seega jätan tema esituste analüüsimise tegevkritikutele ja räägin üldisemat juttu. Kasutades eelist, et olen, õppejõu-ametist tingitult, enamust praegustest eesti näitlejatest näinud nende esimestest erialastest sammudest peale.

Jaak oli peaaegu ideaalne üliõpilane. Teooriaainete õppejõududele kohe kindlasti. Mis peamine: teda huvitas teater, aga ka teatri seosed elu-kontekstiga. See polegi nii tavaline. Väga nõudlik, eeskätt enese vastu. Peaaegu et perfektsionist. Ei jää endaga rahule, tahab saavutada võimalikult parimat. Inimese vead on tihti ta vooruste jätk, ja nii ilmnes Jaagul kooliajal mingi ülemõtlemise oht, liigse enesekontrolli oht. Ta teadis seda ise, ja ju talle seda ka räägiti, liigagi. Aga üks asi on teada, et lõtvus ja nii vajalik lõdvestusoskus on kaks iseasja, või ka kramp-likkus ja pingelisus. Teadmise realiseerimine enda psühhofüüsilise terviku kau- du pole aga naljaasi. Kui eriala ja lavakõne eksamite ja hinnete järgi otsustada, ei jäänud siiski midagi väga olulist selle taha pidama. Katkendites mängitakse koolis ju lausa maailmaklassika rolle – mäletan Jaaku nii Romeo kui Jagona, mõlemates isepärasena, omamoodi veenvana. Tagasilöögid tulid esialgu vist la- valises liikumises, tantsutundides. Mitte laiskus, nagu poistele sel alal tihti oma- ne. Vastupidi – Jaak tahab kohe efektset tulemust, on kärsitu ja pingutab ülegi. Ei liikumise voolavust ega sujuvust! Vaatan oma märkmetest toonaseid hindeid – aastaidpidi ronivad need ikkagi rahuldavast hea ja väga heani!

Kooliaegsetest avalikest lavastustest on taas meeles väga erinevad rollid – kas- või üks varasemaid – paks vallavanem Volmer Vomm – osatäitja noorust ei varja- tud, aga ehtsana oma mängulisuses mõjus küll. Hoopis teistlaadi karakter, Hugo Molnari “Lillias”. “Hea huumoriga ka tõsistes rollides”, ütles kursusejuhendaja. “Oskab luua ja õigustada keerukat rollistrateegiat”. Noormees Shaw’ tulevikuu- toopias, Jaan Toominga ideelavastuses “Tagasi Metuusala juurde” jälle hoopis midagi muud. Belinski Stoppardi “Utoopias”, mis mul nägemata jäi, on ju samuti idee-inimese roll. Nota bene!

Juba koolis said alguse ka keerukad – improvisatsioonihõngulised kollektiivse stiihiaga lavastused, kus ühesest rolliloomest õieti rääkida ei saagi, nimetatagu neid siis postmodernistlikeks, post-dramaatilisteks või veel kuidagi. Mati Undi “Kärbeste saar” oli eriline kogemus, Ojasoo-Semperi “Asjade seis” nõudis inten- siivsust ja improvisatsioonirõõmu ning sotsiaalset närvi ja Pepeljajevi kogu koo- limaja vallutav sisenduslik “Kolm õde” näitas, et liikumisplastiline väljendus pole Jaagule enam probleem.

Aga aitab ajaloost! Kuigi see on veel nii lähedal ja annab tausta tänasele Jaagule. Kuidas jäi tegelikku teatriellu astumisel kooliajal märgatud ohtudega?

Riigieksamite komisjonis märgiti, et kirge tuleks enam suuta taltsutada, jõudu ökonoomsemalt kulutada, õppida mängima ka lõdvestuse pealt. Mõnikord tähel-

dati silmade ja näolihaste kramplikkust. Ja nõuanne: kui suudaks nii, et näitlejat veab osa, ja suuremad asjad, kui oma mina teadvustamine ja teadmine, et pean olema parem.

Teadvustatus ei räägi ju vabale mängustihiiale vastu, aga nende vahekorra do-seerimine iseenese sees pole kindlasti lihtne. Eriti kui Jaagu-taolisel näitlejal on ilmne vajadus üldisema, argiülese tasandi järele näitekunstile. Üleminek koolist, olgugi et mitte kasvuhuonekliimast, teatri argipäeva on nii või teisiti esialgu šokk. Peale maagia on teater ju ka nii hullult tegelik ja praktiline kunst; selles tuleb end aina taasotsida ja -leida. Arvatavasti on see Jaagu-taolisele loovnatuurile raskem kui mõnele teisele. Ideaalitaotlemise väeramatus võib mõned loovuse lätted ka ajuti "kinni panna". Sõbralik, tähelepanelik, teisi arvestav inimene – kuid kesken-dumine omaenda otsingutele, kahtlustele ja enesekriitikale võib teinekord osa-lemist ühises loomeprotsessis ka pidurdada? Ühiskondlik ja inimlik tundlikkus, mõttekaasluse vajadus – usutavasti oligi liitumine NO99 kollektiiviga Jaagule loomulik tee. Vabastavalt kasulik peaks olema see vaimne ühishoovus, üksteise nakatav kaasahaaramine. Näinud Jaaku kasvõi "Naftas", "Gep'is", Jänese-loos tundub küll, et see loovkooslus on ta arengule head teinud.

Ega eneses kahtleja tüüpi ju päriselt muuta ei saa (nagu vist tänasegi aktsiooni ettevõtmine näitab). Aga osalemine milleski enesele olulises ja samas eneseüle-ses paistab Jaagule vajalik olevat, ja seda see teater võimaldab.

NO99 märgib oma sünniaastaks 2005. Samal aastal lõpetas Jaak Lavakooli (töötas esialgu lühiaegselt mujal). 5 aastat on ju lühike aeg, kunagi loeti näitleja küpsemisajaks 10 aastat teatris, aga nüüd on vist kiirendus suurem. Kas vajadus enesetäienduseks, vahekokkuvõteteks? Siit ka Jaagu möödunud aastal lõpetatud magistrantuur. Tänu sellele sain aimu ta võimalikest pedagoogikalduvustest, igatahes oli tema juhendatud "Karaoke" Nukuteatri studistidega väga vahetu, siiras oma avatuses ja üldistust võimaldavas isiklikkuses.

Jaagu kirjalik magistritöö oli omamoodi esseistlik, mõtisklev, nukra alatooniga. Peegeldades ta vajadust elu ja teatrit enda jaoks üha uuesti mõtestada. Nuk-rus – ideaali ja tegelikkuse ühendamatusest? Intelligendi probleem läbi aegade – teadmisiha ja tajumine, et teadmine ei too vist õnne.

Ometi – ta huvi püsib! Huvi näitleja-lavastaja töövahekordade vastu, selle õpe-tamise võimaluste vastu. Sedastus, et ideaal on pärast kooli saanud realistliku-maks; siiski läbiv mure – kuidas mandumisele vastu panna.

Eneseanalüüs on kindlasti üks võimalik vahend. Kui jälgida, et ennast liiga tük-kideks ei lammuta. Enese kokkupanek on ehk olulisemgi. Kõik meie sõnad (terminiteks ei tihka nimetada) teatrist rääkimisel-kirjutamisel on ikka milleski ebatäpsed või liig-kulunud. Ometi kehtivad Jaagu kohta nii kontsentratsiooni- ja keskendumisvõime, täieliku kohalolu anne kui sisemine intensiivsus. On, millele edasi ehitada!

Targutamine vana termini "ümberkehastumine" (ebaõnnestunud tõlgel) ümber on praegu harva asjakohane. Isiksus, nagu näiteks ka Jaak, sisaldab alati rohkem, on sisemiselt pluralistlikum kui ühene lavailming kellegi teisena. Avastada ja il-mutada enda ja teiste jaoks seda mitmekülgsust, seejuures ennast ja seda, mis minul öelda, kaotamata – ongi vist üks teatri võluvõimu alus. Mängulaad, -stiil, vormivõtted ja muu muutuvad ajas, peavadki muutuma.

Näitleja ning partnerluskoosluse igakordne elusus ja improvisatsiooniline enesetunne on vist see, mida ikka ja jälle tasub otsida, kui otsitakse rohtu rutiini ja mandumise vastu. Ja see, miks, mille nimel mängitakse.

Jaagus peitub, peale eelnimetatu, veel olemuslik siirus ja mingi sisemine, väga inimlik, poisilik häbelikkus. Ma ei arva sugugi, et näitleja sellest vabanema peaks. Liigsest enesepiitsutamisest aga küll.

Ma ei tea, kas soovid neis asjus aitavad, aga soovin Jaagule rõõmsat sisemist vabadustunnet ja usaldust oma loova spontaansuse vastu!

Lea Tormis kirjutas antud käsitluse aktsiooni "Täna õhtul Jaak Prints" (2. detsembril 2009) jaoks.



Väike ego viib katastroofini ████████████████████ Intervjuu Robert de Niroga

Härra de Niro, kui suur peab olema näitleja ego?

Ego? See peab suur olema. Võimalikult jõuline.

Miks? Kas see ei või segama hakata?

Ei, ainult siis, kui sul on suur ego, suudad sa endast maksimumi võtta. Kui sul on väike ego või kui sa teed nii, justkui sul oleks väike ego, siis võib see kiiresti katastroofini viia. Sa ei suuda enam suuri tundeid mängu võtta.

Te olete tänaseks juba palju aastaid filmiäris.

Kas ma tohin korra? Mulle ei meeldi see sõna üldse.

Milline?

See *filmiäri*-sõna. Ma ei ole ju mingi ärimees. Kõik räägivad tänapäeval ärist. Me peaksime endale meenutama, kes me tegelikult oleme. Me oleme näitlejad, ja mõned meist peavad ennast isegi kunstnikeks.

Teie mitte?

Ei, sest mulle piisab täiesti, kui teised mind selleks peavad. Ma ise näen ennast käsitöölisena. Kellegina, kes valmistub hoolikalt võtteks ette ja mängib seda, mida temalt nõutakse. Aga mis tegelikult küsimus oli?

Kas Hollywoodi džungel, mida ei kirjeldata sageli just liiga roosades värvides, on viimastel aastakümnetel palju muutunud?

Ei, ta ei ole muutunud. Ta oli juba mitu aastakümnet tagasi paras džungel. Ja on praegugi. Ja endiselt kehtib põhimõte: jälgi, millist teed mööda sa kõnnid, et sa oskaksid jälle välja tulla. Ära suhtle valede loomadega. Ja mine eemale inimestest, kes räägivad ainult filmiärist. Muidugi on mängus rahad, mängus on huvid. Kuid teist poolt ei tohi see kunagi kinni katta.

Kas on olemas retsepti, kuidas Hollywoodis mitte kaduma minna, mitte mõistust kaotada, mõlema jalaga maa peale jääda?

Ah nii arvate te minust? Et ma olen kahe jalaga maa peal? Te ei tunne mind vist absoluutselt. Ma võtan seda komplimendina. Kuidas see mul õnnestub, ei oska ma teile öelda. Üks parimaid retsepte on igatahes see: ela oma elu väljaspool filmimaailma. Ja ära räägi sellest! Mitte mingil juhul!

Millal te selle selgeks saite?

Piisavalt vara oma karjääri alguses. Me rääkisime ju just suurest egost. Mis ma selle all mõtlesin, oli see: ma olen kindel, et ma suudan mängida erinevaid asju päris hästi. Seetõttu ei ole mu edu päris teenimatu olnud. Kuid samas tean ma, et inimesena on Robert de Niro teiste inimeste jaoks täiesti ebahuvitav. Ja ma ei tahagi eriliselt põnev olla. Kes ma olen, see puutub ainult minusse, minu perekonda ja mõnesse sõpra.

Kõlab küüniliselt.

Nojah, on terve rida olukordi, kus korralik annus künismi abiks võib olla. Kui sa teatud aja filmiäris oled, siis ei saa ilma künismita enam hakkama. Sellel küünilisel poolel ei tohi lihtsalt lasta võimust võtta. Siis on juba täitsa hästi.

Millistel juhtudel aitab künism teid teie ameti juures? Kas teil on mõni näide?

Jah, kui ma näiteks vaatan, kes kõik tänapäeval filme produtseerivad. Kõik, kes arvavad, et neil on paljulubav nimi või palju raha, lasevad oma nime plakatile trükkida. See viib selleni, et produtsentide nimekiri on vahel pikem kui peaosatäitjate oma. Täiesti absurdne. Ma olen kuulnud juba filmidest, kus on 17 produtsenti üles loetletud. Selle teadmisega toimetulemiseks on vaja künismi. Miski muu siin enam ei aita.

Kas te üldse jälgite, milline kuvand teist avalikkuses on?

Ütleme nii, et ma ei hoia sel kogu aeg silma peal. Aga ma reageerin sellele aeg-ajalt. Inimestel on peas mingid pildid, see on tavaline. Ma nõustun, et pildi puhul, mis inimestel minust on, olen ma selle kujundamisel palju vaeva näinud. Ainuke jama on selles, et kunagi saabub punkt, kus sa ei taha, et sind pidevalt ainult kas maffiabossiks või segaseks taksojuhiks peetakse.

Ent kui Robert de Niro seda muuta ei suuda, siis kes veel?

Kõigepealt pead muidugi ise kindel olema, et nüüd on aeg midagi muuta. Kui see punkt minus kätte jõudis, siis ma hakkasin näiteks komöödiates mängima. Ma tahan, et mul oleks sama õigus, mis ka teistel: ma tahan mängida kõiki karaktereid päris normaalsetest kuni äärmuslikeni. Kriitikud ootavad aga alati ainult ühte: järjekordset klassikalist robertdenirot. Ma ütlen seepeale: hea küll, nõus, võib-olla järgmine kord?

Filmis *Inside Hollywood* mängite te künnilist produtsenti, kellel on Hollywoodiga kana kitkuda. Kas see on ka teie isiklik arveteõindamine selle unistuste vabrikuga?

Ei, nii ma oma filmidesse ei suhtu. Ja hetkel, mil film kinodesse tuleb, on harva võimalik öelda, mis ta tegelikult väärt on. Ma võin näidata "Taxi Driveri" arvustusi, need olid lihtsalt hävitavad. Ja täna on see klassika. "Inside Hollywoodi" tahtsin ma meelsasti teha, sest ta näitab täiesti segaseid tüüpe, kes on seotud filmitegemisega. Aga pidage ühte asja meeles: kõik, mis teile tundub filmis liialdatuna, on tegelikkuses veel palju hullem.

Robert de Niro (1943) on Robert de Niro. Intervjuu ilmus ajalehes Die Welt märtsis 2009



(25) Streik. Kolm korda koputada – eesriie – dekoratsioon – (dekoratsiooni ei ole, teater jääb nagu ta on jms). Esile astub selle linna näitlejate esindaja ametiühingutes ja peab viie minuti jooksul vihase kõne palkade kohta ning teatab üldstreigist - kolmetunnisest – eesriie.

(26) Dünamiit. Kolm korda koputada – eesriie – lavapilt (mingisugune). Tuleb näitleja, tal on suured dünamiidirullid ja pikk süütenöör. Ta süütab süütenööri ja ootab, istudes lava keskel asuvale toolile – niipea kui tuleleek dünamiidini jõuab, lendab kõik õhku: näitleja, publik ja teater. (Eesriie.)

(27) Dušš I. Kolm korda koputada – eesriie – lavapilt: tagalaval suur Prantsusmaa lipp. Keskel on näha kolm dušši.

Kolm võluvut ja elegantselt siidi riietatud daami, käekottide ja tupeeritud soengutega tulevad lavale – muusika Mozarti “Võlflöödist”.

Esimeste taktide ajal kiirustavad daamid duššide alla ning panevad need tööle.

Nende riided saavad märjaks ja kleepuvad ihu külge.

Kui nad juba täiesti läbimärjad on – eesriie.

(28) Dušš II.

Kolm korda koputada – eesriie – lavapilt: tagalaval suur Prantsusmaa lipp.

Lavale tuleb näitleja koos teatri tulekustutiga.

Ta paneb selle keset lava (valguspunkti). Ta ootab neli või kümme või kakskümmend minutit.

Kui publik rahutuks muutub, hüüab ta “Läks!”, lava taga keritakse lahti veevoolik ja näitleja pritsib kogu publiku märjaks. Eesriie.

(29) Mingi etenduse jooksul, mis kestab kaks tundi, annavad näitlejad kolleegile, kes lava serval laua ääres istub, joomiseks kolm liitrit veini. See kolleeg peab olema keegi, kes purjutades lõbusaks muutub. Siis ei pea kartma, et ta hakkab märatsema. Ainult siis, kui ta minema tahab minna – siis peab ta kinni siduma. Ta tohib etendusele vahele rääkida ja ka publikut solvata. Ta tohib oksendada.

(30) Voolu katkemine.

Kolm korda koputada – eesriie – täiesti tavaline dekoratsioon (salong).

Oodata üks minut, siis järsku vool välja lülitada. (On oluline, et oleks täiesti pime.)

Siis:

(a) näitlejad kusevad esimeses reas istujate peale

(b) näitlejad armatsevad laval

(c) hiiglaslik plastikmull täidetakse veega, mis ujutab seejärel orkestriaugu üle

(d) näitlejad lasevad koos kassaga jalga ning publikul ei jää tulede süttides midagi muud üle, kui ära minna.

Publikul ei jää tulede süttides muud üle kui lahkuda.

(31) Nizza öösel.

Kui teater on täis, siis antakse teada, et publik peaks minema autobussidesse, mis ootavad maja ees. Niipea kui kõik bussides istuvad, sõidavad need Mont Chauve'i poole. Bensiini peab olema täpselt nii palju, et jõuda kohale. See tähendab, et kui ollakse Mont Chauve'is (hirmus ümbrus, vett ei ole, külalistemaja ei ole), siis oleks bensiin otsas. See jama olekski ühtlasi ka eesriide langemise eest.

(32) Eesriie

Kolm korda koputada, eesriie ei avane

Kümme korda koputada, eesriie ei avane

Kolm korda väga valjult koputada, eesriie ei avane
Kakskümmend korda valjult koputada, eesriie ei avane
5 000 korda koputada (2 tundi järjest), eesriie ei avanegi.

(33) Banaan (erootiline tükk)

Publikust palutakse ühel tüdrukul lavale tulla. Talle pakutakse söömiseks banaani.
(Prožektor tüdrukul)

(Publikul peab piinlik hakkama)

(34) Käed üles

Kolm ilgete nägudega meest tungivad auditooriumisse ja röövivad kõiki.
Nad kaovad koos kõigega, mis kassas.

Eesriie.

(35) Lavale tuuakse telefon. Näitlejad peavad sellega:

(a) politsei kutsuma (või tuletõrje)

(b) lavale lilli tellima

(c) valitsusele helistama

(d) ajalehetedele valesid uudiseid edastama jne.

(36) Grimasside tegemine.

Kuus korda koputada = eesriie

Tavaline dekoratsioon (salong)

Kakskümmend näitlejat peavad tegema publikusse obstsöönseid ja vulgaarseid grimasse ning liigutusi, kuni vaatajad vihastavad – eesriie.

(37) Protestikirja hääletamine.

Kolm korda koputada – eesriie – tavaline dekoratsioon (salong)

Eriti intelligentne ja ontlik härra tuleb lavale. Ta räägib tsensuurist ja väljenduse vabadusest. Olevat häbilugu, et üks homoseksuaalne näidend ära keelati. Seejärel palub ta publikul käetõstmise läbi hääletada, kas kultuuriministeeriumile tuleks saata protestikiri. Niipea kui vaatajad oma käe tõstavad, hakkab orkester mängima “Marseljeesi”. Näitlejad ja publik tõusevad oma kohtadelt. Nüüd hakkab orkester mängima aga hoopis “Viens Poupoule Viens” ja “Boire un Petit Coup C’est Agreeable” [lorilaulud – toim]. Intellektuaal hakkab naerma. Publik ei saa aru, mida see kõik peaks tähendama, pooled seisavad, pooled istuvad, keegi ei tea, mis on lahti, piinlik olukord.

(38) Tomatid.

Kolm korda koputada – eesriie – dekoratsioon: keset lava hiiglaslik valge rist.

Lavale tulevad kolm mustsärklast, kes seovad Beni jalust ja käsist risti külge. Kui ta on kinni seotud, lähevad nad taas minema.

Muusika (“Marseljees”), vaikus.

Äkki, teatud kindlal ajahetkel, viskavad 20 näitlejat, kes on rõdul publiku seas, kõik korraga 20 tomatit Beni pihta.

Niipea kui Ben on tomatitega kaetud – eesriie.

(39) Muskliid.

Kolm korda koputada – eesriie – dekoratsioon: ühevärviline, tume foon. Sinna ette rivistuvad 20 võimlejat. Lava keskel prožektorivihk. Võimlejad astuvad sinna üksteise järel. Igaüks teeb kolm harjutust ja astub siis tagasi. Kui kõik võimlejad on harjutused ära teinud – eesriie.

(40) Striptiis.

Kolm korda koputada – eesriie – dekoratsioon: metroo perroon.

Tuleb vana, umbes 80-aastane daam.

Tuleb Pierre. Ta riietab daami keset lava lahti. Kui viimane alasti on – eesriie.

(41) Kurttumm tükk.

Mängitakse lühikest klassikalist tükki, mille juures on näitlejatel silmad kinni seotud ja kõrvad kinni topitud.

(42) Missa.

Kolm korda koputada – eesriie – lavapilt: altar ristiga (nagu kirikus).

Tegevus: missa. (Suure missa täpne koopia.)

Eesriie.

(43) Teised.

Otsitakse kokku 30 inimest, kes on tõeliselt folkloorsed ja kummalised – pime, hull vanainimene, idioot, habetunud kerjus – ja neile võetakse juurde mõned täiesti mittemidagiütlevad inimesed. Nad kutsutakse kõik kokkutulekule (kui vajalik, antakse neile raha), siis juhitakse nad kõik läbi kulisside lavale, mis on muudetud puuriks, ning siis avatakse eesriie.

(44) nemad.

Vastavalt kokkuleppele elavad Spoerri, Isaoui, Kaprow, Higgins, Maciunas, Patterson [häppeningide autorid toim] ja Mina Ben laval 48 tundi. Need 48 tundi oleksidki tükk. Eesriie alguses ja eesriie lõpus.

Ben Vautier (1935) on prantsuse kunstnik, liikumise Fluxus liige alates 1960ndatest, mil ta tegi ka ülalloetletud ettepanekud.

Kas nüüd, mil te olete saanud elutööpreemia, tunnete te end enesekindlana kui näiteks 1977. aastal?

Ma olen enesekindel selles plaanis, et ma tean, mida ma teha tahan. Aga kui sa oled näitleja, siis vajad sa ka natuke ebakindlust. See hoiab pulsi üleval. Ma ei ole hakanud veel mõtlema errumineku peale. Ma olin šokeeritud, kui ma kuulsin, et Paul Newman on 82 ja enam ei mängi. Enamik näitlejaid lihtsalt hajub kuhugi ära – nagu vanad sõdurid.

Milline sündmus on teid lapsepõlvest enim mõjutanud?

Ilmselt need esimesed filmid, mida ema mind vaatama viis, kui ma veel päris väikene olin. Kui ema tuli töölt koju, siis viis ta mind kinno. See oli tema jaoks võimalus eemale pääseda, ja ta võttis mind endaga kaasa. Ma tulin koju ja tegin kõiki rolle järgi. Sellel oli minu näitlejaks saamisele tohutu mõju.

Mis te arvate, kas filme lavastades on teil õnnestunud oma visioon teostada?

Kui ma filmisin “Richard I otsides”, siis oli mul selge visioon. Film, mida ma praegu teen – Oscar Wilde’i näidendi “Salome” lavastamisest – on üldse esimene kord, kui mul on kirm, aga pole visiooni, ja ma loodan, et mu kirm toob mulle ka visiooni. Ilmselt on see niimoodi seetõttu, et ma ei pea end režissööriks. Minu rida on näitlemine. Ma vaatan maailma nii, nagu üks näitleja seda teeb, sest see on olnud kogu mu elu.

Kas te kahetsete, et olete mõnest rollist loobunud?

Kahetsen. Mu elus oli üks periood, mil ma loobusin rollidest ilma mingi selge põhjuseta välja arvatud see, et ma ei tahtnud töötada. See oli 70ndatel. Aga ka praegu on väga raske ennast kui näitlejat lõpuni tunda. Ainult aeg-ajalt tekib sul tunne, et just see roll on sinu jaoks mõeldud. Ma soovitan vaadata filmi “The Dresser”. Kui te tahate teada midagi näitlejate kohta, siis vaadake seda filmi.

Kas te olete õnnelik?

Õnnelik? Ma ei ole seda veel selgeks saanud. Mul on omad hetked. On hetked, kui sul on hea olla, on teatud rahu. On perioode, mil neid hetki on sagedamini kui teistsuguseid hetki. Mu lapsed teevad mind õnnelikuks.

Kui teie elust tehtaks film, siis mis võiks olla selle pealkiri ja kes võiks teid mängida?

Selle nimi oleks "Dustin Hoffmanni lugu". Kui me alustasime – De Niro, mina ja Hoffmann –, siis aeti meid omavahel kogu aeg segi.

Kas film võib olla õppevahend ja mida teie olete filmide vaatamisega õppinud?

Kogu kunst on õppevahend, eriti film. Te räägite kellegagi, kelle kogu haridus ongi tulnud läbi teatri ja filmi, sest ma olen pidanud õppima erinevaid rolle mängima. See tähendab, et ma olen pidanud selgeks tegema, kes on need inimesed, keda ma mängin, millised on need maailmad, kus nad tegutsesid, ja milles oli nende elu mõte. Ma ei ole kunagi ülikoolis käinud. Kõike, mida ma tean, tean ma tänu oma tööle.

Milline teie filmirollidest peegeldab teid ennast kõige rohkem?

(Pikk paus) M-m-ma pean mõtlema. Klassikaline vastus, mida te alati kuulete, oleks see, et mõned rollid peegeldavad rohkem kui teised. Aga ma ei usu, et ma võiksin seda öelda, sest... halle alasid on nii palju. Vahel on karakter, keda sa kehastad, sinust endast väga-väga kaugel, aga lõpuks on tegemist ühe sinu parima tööga. Ja vahel on karakterid, kellega sa kergelt samastuda suudad, täiesti ebaõnnestunult loodud. Raske on teada. Kirg ja kiindumus mingi rolli vastu ei tähenda, et sa oled... et see oled sina. See on keeruline ja ma ei ole nii tark, et sellest tegelikult aru saada. Ma ei tea. Teater on minu jaoks selles mõttes oluline, sest teate, mida ma noore näitlejana õppisin? Et repertuaariteatri pluss on see, et sa võid proovida kõige erinevamaid vahendeid ja vaadata, millised töötavad ja millised mitte. Ma soovitan alati kõigile noortele näitlejatele repertuaariteatritesse tööle minna, sest seal on sul võimalus mängida erinevaid rolle. Ja sa loed seal näiteks lehe pealt oma rolli teksti ja ütled, et seda ei suuda ma küll kunagi teha, aga järgmisel hetkel teed sa juba proove ja töötad oma rolliga ja lõpuks suudadki seda teha. Sest rollid, mille puhul sa ütled, et voh! siia saan ma oma hambad sügavale sisse vajutada, neisse sa surudki hambad sisse ja – mitte midagi ei juhtu. Ainus viis, kuidas seda teada saada, on tehes. Sa pead tegema. On väga oluline, et sa teeksid. Ja teatrilaval on see kõige raskem, kui te saate minust aru. Kommertsmaailmas võtad sa muidugi samuti riske, aga sa ei taha kõrbed. Film on meedium, kus sa üritad publikule meeldida ja tema soove rahuldada.

Kas te tunnete, et te olete tõeline legend, ja kuidas te reageerite, kui inimesed teid legendiks nimetavad?

Noh... kui nad nii ütlevad, siis teen ma tavaliselt nii... (võtab taskust suupilli ja mängib suupilli)... see on kõik, mis ma selle peale öelda oskan. Ma tõesti ei tea, mida öelda. Ilmselt olen ma lihtsalt mõnda aega olnud olemas. Ma olen endiselt siin. Ma mängin endiselt...

Miks?

Ilmselt seetõttu, et mulle meeldib seda teha ja ma saan sellest midagi. Läheb muidugi järjest raskemaks. Teatud mõttes raskemaks, teatud mõttes aga kergemaks, ja ma ütlen teile, mis mõttes. Filmide tegemine tähendab suhteliselt palju molutamist ja ma arvan, et olen õppinud selle molutamiseiga toime tulema. Ma olen leidnud mooduseid, mis aitavad mul päeva mööda saata, kui ei ole midagi muud teha kui oodata. Kui ma olin noorem, siis tundus ootamine võimatu. Ma pidasin isegi filmide tegemises paar aastat pausi, sest ma ei suutnud päevad otsa lihtsalt molutada. Aga nüüd tulen ma sellega toime. See on vist suurim asi, mida ma filme tehes olen õppinud. Iga kord, kui on viimane duubel ära olnud, siis ma mõtlen: nii, nüüd mõneks ajaks aitab. Ma olen väga õnnelik, et ma teen filme, et mulle neid ikka veel pakutakse, ma tõesti, tõesti arvan nii, aga samal ajal on lohutav mõelda, et võib-olla ma nüüd lihtsalt kulgen mõnda aega. Ma arvan, et ma olen selle ära teeninud.

Millal saite te esimest korda aru, et te olete kuulus?

Kord seisin ma ühel tänavanurgal ja minu kõrval oli üks tõeliselt ilus punapea. Ma pöörasin end tema poole ja justkui heitsin pilgu tema poole, noh, lihtsalt nagu tervituseks. Ja ta ütles: "Hei, Michael." Ja ma mõtlesin, et ma ei ole ju Michael, aga samas – võib-olla olen ka, nii et ma lähen parem koju ja joon tassikese teed, sest kes teab, milleni see asi võib viia.

Al Pacino (1940) on Robert de Niro sõber. See intervjuu on ilmselt kusagil varem juba ilmunud.



Ma ei tea, miks Mait Malmsten. Ta on ilmselgelt väga hea näitleja, üks intensiivsemaid, karismaatilisemaid ja mitmekülgsemaid kogu vabariigis, seda küll. Kuid seekord oli ju vaja kellegi käest hoopis väsimuse, tüdimuse ja muu säärase kohta küsida. Miks tema? On ta mõjunud väsinult? Ometi ütlesid ju Ojasoo-Semper pärast “Kirsiaia” esietendust, et “Mait oli kõige teravam pliiats – temast oli alati aru saada, miks ta lavale tuleb”. Pealegi oluks kõige õigem ju mikrofon hoopis oma koduteatri näitlejate poole pöörata, kuid ajastus ei tundunud olevat sobiv – kõik näitlejad olid hommikuti ühe filmilavastaja teatridebüüdi proovis, viis õhtut nädalas köeti aga etendusi, ning pühapäevad võiksid ju isegi näitlejatel vabad olla. Seega: tuli murda kodust kaugemal. Valisin numbri.

“Tere, kas Mait Malmsten?”

“Jah, mina.”

“Ma tahtsin küsida, et mida teha, et inspiratsioon ära ei kaoks?”

Toru teises otsas jäi vaikseks. Vahel ma tahaks siiski uskuda, et aega saab tagasi keerata, mõelda uusi mõtteid, küsida uusi küsimusi. Aga mida muud saanukski küsida? Teater NO99 saab kohe-kohe alles viieaastaseks, elämä tundub laiffi, saalides on publik, postkastides kutsed esineda välismaal, aga – kui mitu korda nende aastate jooksul on olnud kuulda, et inimesed on väsinud. Inspekas on otsas. Ei jõua süveneda. Ei jõua uusi impulsse, muljeid, teadmisi koguda. Tüdimus. Juhe on koos. Katus sõidab. Kurnatus. Magamatus. Teatrijutud tüütavad, tahaks loodusesse, teiste inimeste keskele, välismaale, puhkama, lugema, laste juurde, ujuma...

On aeg otsida väljapääsu.

Kohtume Malmsteniga tema Draamateatri garderoobis, mis kujutab endast värskest remonditud kuut ruutmeetrit. Tema viimasest esietendusest on möödas kaks päeva ning sel nädalal tuleb tal veel viis korda seista õhtul Draamateatri suurel laval ning rääkida Kõivu, Tšehhovi, Unduski, Ibseni ja... Cooney tekste. Jah, Cooney. Mait Malmsten mängib tol kolmapäeval “vist 170. korda” lavastust, mille esietendus oli kaheksa aastat tagasi. “Sellest lavastusest on täiesti kõrini, absoluutselt kõrini,” ütleb Malmsten. “Aga alati, kui tuled lavale, viitsid ometi. See juhtub alati – ja lihtsalt juhtub. Ma ei kujutagi ette, et olla mängus ja mitte viitsida. Seda lihtsalt... ei juhtu.” Mis siis hoiab seda juhtumast? “Mäng ise hoiabki.” Okei. Vastus oleks justkui käes. Aja täiteks küsime ka mõned kohutavad vastamatud küsimused, mida näitlejatelt alati küsitakse: kas Teile meeldib mängida rohkem teatris või kinos? (“Ma mõtlen Jüri Järveti peale, kes suutis nii teatris kui filmis olla hea, ja pea samade vahenditega. Film pakub mulle praegu väga palju pinget – kui kaugele saab seal minna.”) Kas olete avastanud endas kui näitlejas viimasel ajal täiesti uusi nurki? (“Mida sa mõtled? Kas täiesti uut psühhofüüsilist olukorda? Või iga kord täiesti uut moodi sõnade ütlemist? Või...? Mida sa mõtled?”)

Palju ei puudu, et ma suudaksin küsida, kas rollid talle ka isiklikult hinge lähevad. Noh, ja enne kui märgata jõuan, ongi too idiotism huulilt libisenud. Hiljem linti

kuulates loen sekundeid, kaua paus enne vastamist kestab. 1...2...3...4...5...6...7...8 “Selleks, et tegelasest aru saada, tuleb talle kahtlemata läheneda ühelt poolt ratsionaalset teed pidi – püüda lihtsalt mõista,” ütleb Malmsten siis aeglaselt. “Ja seda päris kõhutundega ei taju. Aga see, kui asi jõuab mängu hetkeni, siis võib väga vabalt juhtuda, et see puudutab sind ette planeerimata. Mootor läheb sedapidi tööle, et tekkiv reaktsioonide pingpong toob kaasa emotsionaalse puudutuse. Aga see saab juhtuda vaid mängus. Ratsionaalselt seda ei saavuta. Sa võid analüüsida, sellest rääkida, ja ka siis süttida, aga see on üks teistmoodi süttimine. Ja kui see juhtub, siis seda ei unusta.” Ei unusta küll, aga kuidas korrata? Saab seda üldse korrata? “Ilmselt mitte alati. Aga kas peabki? Sest kõrglaetud juhtumit taas korrata on väga riskantne, sest see võib välja kukkuda... naljakas. Ent vahel piisab, kui too emotsionaalne puudutus ongi juhtunud vaid korra – sest see jääb sinu rolli, ja see jääb ka igasse etendusse.” Ja kuidas selle impulsivärgiga on? Kas usaldate? “Kui käib mäng, siis tuleb üldiselt esimesele impulsile alluda. Mänguhetkel ei tohigi väga analüüsida, tuleb minna lasta – ja see tähendab impulsile allumist. Esimesele impulsile. Sest alles kolmanda peale reageerida – see eeldaks mingit väga peent mootorikat.”

Malmsten mõjub rahulikult, enesekindlalt. Kõik näib olevat parlanksis. Võib-olla siis ikkagi vale mees, et tühimusest rääkida? Teater on talle puhas kaif? “Mulle tundub, et ega ma ei viitsi eriti proove teha,” ütleb ta siis korraka. “Etendus on ausalt öeldes põnevam, sest see on koht, kus kõik on omal kohal, süsteem töötab. Lõputu proovisaalis olemine – ma ei saa siis enam aru, miks ma seal olen, kellele ma teen.” Ent seegi pole veel vastus, mida ootan. Tuleb tõusta kaevikust ja alustada pealetungi. Mis saab siis, kui asi ilmselgelt pekki hakkab minema? Malmsten mõtleb pikalt ja ütleb siis, et “paadist välja hüpata ei saa”, ja “igaühel tuleb päästa iseennast, sest teisiti ei saa”. Kas see ruineeriv ei ole? On, aga Nõuka-ajal võis olukord tema arvates hullempi olla: mitte keegi ei olnud materjalist huvitatud, aga kuidagi tuli see ära teha, ja säärast situatsiooni ta ette ei kujuta. Praegu enam nii ei ole...

Kas ei karda ta siis tõesti mitte midagi, pole tal hirmu lavalemineku, rolli, lavastaja ees? “Muidugi on mul hirme,” ütleb Malmsten. “Aga hirmud on aja jooksul asendunud kannatlikkusega. Ja kui ise oled kindel selles, mida sa teed, siis hirme polegi. On tulnud tõesti korduvalt ette, et ma olen pidanud rolle ise üles ehitama, sest lavastaja abi pole olnud. Tõsi, ma olen seetõttu ehk ka kapseldunud, teinekord ma enam ei ootagi lavastajalt abi ja oluliseks muutub hoopis see, et me teineteist ei segaks. Aga on olnud muidugi ka vastupidiseid juhuseid. Eks näitleja peabki kogu aeg kõigega nõustuma, kompromisse tegema.”

Ent kas kolleegidest ei saa kõrini? “Jah, juhused, kui olen mujale sattunud, on olnud väga mõnusad ja põnevad, midagi on paigast nihkunud, midagi muutunud, teisenenud, pilk avardunud ning tulnud ka natuke teistmoodi roll. Ei olda üksteise suhtes niivõrd mugavad, vaid ollakse tähelepanelikumad ja veidi rohkem vedrus.” Aga põhimõttelist tühimust lavakaaslastest pole Malmsten kogenud. “Mulle meeldib partner laval,” ütleb ta ning ei häbene. Ja miks ta peakski?

Ent okei, kui Malmsten ise end praegu laval hästi tunneb, siis kas ei ole tabanud teda teatriväsimus vaatajana – viitsib ta üldse teatris käia? Jah, viitsib. Eriti viimasel ajal. “Mulle meeldis näiteks kohutavalt Theatrumi “Linn” ning Marius Pe-

tersoni pingestatud ja täpne mäng.” Kas see ongi siis see, mida ta esmajoones teatris vaatab – näitlejate mäng? “Näitlejate olemine laval,” täpsustab Malmsten. “Marius oli, mitte ei mänginud.”

Tundub, et siin pole enam midagi eriti küsida. Oleks pidanud rääkima ilmselt kellegi teisega. Kuid kellega? Sest kes muu kui tema võiks teatrist väsinud olla? Tema koormusnumbrid on legendaarsed. Tema seotus teatriga pikaajaline – “Ma ei ole kunagi tõsiselt mingile muule elukutsele mõelnud kui näitleja omale,” ütleb ta ise. Teatris on ta olnud 17 aastat, praegu on tal rollid kuues lavastuses – ja need pole väikesed osad, sest “kui olla teine sõdur paremalt, siis parem üldse mitte näitleja olla” –, pluss lisaprojektid filmides ja seriaalides. Saan aru, et kõik on läbi.

Ja just sel hetkel Malmsten ütlebki:

“Vahepeal tekkis mul paari-kolmeaastane tagasilöök. Mind ei huvitanud teater. Ma ei tahtnud enam. Tööd oli nii palju, et kvantiteet hakkas varjutama arusaamist, miks ma siin olen. Mis on see sügavam põhjus. Ütlesin töid ära, püüdsin olla eemal. Ja see periood oli hea. Ilma selleta ei oleks mul hakanud ka huvi ääri-veeripidi jälle tagasi tulema.” Aga mis on see sügavam põhjus? “Kõige suurem ja tähtsam põhjus on see, et meeldib mängida. Mäng. Ja kui see enam ei meeldi, siis... siis on kahju.”

Kuidas siis teha nii, et inspiratsioon ei kaoks?

“Tuleb mõõdukas olla. Ei tohi kõiki töid teha. Ei tohi ahneks minna. Siis säilib rõõm. Ja soovitan käia merd ja silmapiiri vaatamas – see pole uitmõte, vaid ma tõesti teen nii.”

Mõned päevad hiljem kuulen uudistest, et Malmsten lahkub seriaalist. Ja Ojasoo ütleb, et tal on hea meel, et Maidul oli põlveoperatsioon – et ta sai endale lubada vähest näitlemist. “See tuli kasuks talle ja tuli kasuks teatritele.”

Järgmisel öösel kell pool üks saadab Malmsten sõnumi. “Kuidas inspiratsiooniga on? M.”

Hea küsimus.



Sophie Rois, alates 1993. aastast töötate te Berliinis Volksbühne teatris, mis praegusel hetkel on kunstilises mõttes kriisis. Kas see teeb teile haiget?

Muidugi, muidugi. Kuid mind rõõmustab see, et ma märkan, et mulle pole üldse oluline mängida edukas teatris, mõistate? See on ju ilus! Ma olen sõltumatu! Ma mängin meelsasti Volksbühnes, ükskõik, kas ta on parajasti omadega all või üleval, ning ma olen õnnelik, et ma saan endale seal ülesastumist lubada. Muidugi on aeg-ajalt ka edu vaja. Edu on hea asi, ma ei taha seda üldse maha teha. Ilma eduta ei teeks te minuga ka intervjuud, sest keegi ei tunneks mind. Aga edu räägib siiski ainult edust, ei millestki muust. On teisi asju, millega ma parema meeleaga tegelen, need on töö sisulised protsessid...

Mõni teine teater ei suudaks teid siis kerge vaevaga endale värvata?

Kindlasti mitte, sest minu kogemus ütleb, et traditsioonilises linnateatris koh-tad sa alatasa inimesi, kes on töö tõttu täiesti ruineeritud. Mul on seevastu õnn – isegi kui seda suurushullustuseks nimetada – töötada näitlejate ülemklassis, kus pole hirme ega võitluseid rollide nimel ega muret oma boonuste kaotamise pärast, ühesõnaga kogu seda linnateatris näitlejaks olemise õudust, mis võib juhtuda ka kõige suuremates metropolides. Ühte – juhul, kui säärane asi üldse olemas on – normaalsesse teatrisse ei tahaks ma iialgi ankrusse jääda. Siis ma loobuksin oma elukutsest. Volksbühnega olid omal ajal konkreetsed lood, ma ei jäänud sinna niisama tilvendama, vaid seetõttu, et sain töötada ainult koos kõi-ge paremate kunstnikega, keda ma endale ette oskasin kujutada. Kui siis teksti ja näitlejate vahel mingi kolmas asi sünnib, siis on see üks hullumeelselt õnnelik hetk, sest selle abil suudad sa välja tulla oma hirmsast üksindusest ja suletusest.

Te ütlesite kunagi, et ei suuda mängida kõike, mida lavastaja tahab. Kuidas siis nii, kas see ei olegi osa teie elukutsest?

Ma ei ole selles mõttes mängija, kes täidaks käske. See ei tähenda muidugi seda, et ma ennast kiidaksin, ja vahel ma küsingi endalt: kas ma ei suuda seda seetõttu, et ma ei taha seda, või ma ei taha seda, sest ma ei suuda? Igatahes ei huvita see mind. Ma lihtsalt ei näe tegelase psühholoogiat. Sellega ma ei oska ega taha midagi pihta hakata. Ilmselt seetõttu on mu kaitseingel viinud mind kokku inimestega nagu Frank Castorf. Ta ei ole ju mingi liberaalne hipi, aga tema eesmärk on olnud alati ruumide loomine, kus inimesed, kellega ta on otsustanud koostööd teha, ennast liigutada saaksid. Just selle pärast võtab tal ka tihti nii palju aega selle üle otsustamine, kes mängima hakkavad, kuna see ongi tema jaoks juba enam-vähem lavastus ise. Ja seejärel ei nõua ta näitlejaisiksuselt mitte seda, et viimane peaks muutuma kellekski teiseks, vaid ta üritab sellel õitseda lasta, mida too näitlejaisiksus kinkida, elada, pakkuda suudab. Tema juures ei

pea sa olema sina ise, aga sa ei pea olema ka keegi teine. Kuna lavastustesse tuleb sisse sedavõrd palju omi asju, siis ei saa Castorfi puhul enam aru, mis on lavastatud ja mis mitte. Minu arvates on see lahe, kui lõpus ei suudeta öelda: see oli hea ja see oli halvem. Sest hea teatri jaoks peab leidma trupi, mis mängib koos.

Ühelt poolt töotate te Euroopa kõige olulisemal avangardlaval, teiselt poolt ka suurtes kodanlikes majades nagu Wiener Burgtheater. Kuidas need kaks asja ühenduvad?

Kas ainult seetõttu, et ma astun üles Volksbühne stuudiolaval Prateris ei tohiks ma Burgtheateris mängida? Ma teeksin ka Pariisi Ooperis gastrolle ja kui õige pakkumine teha, läheksin ma ka Metropolitan. Kahjuks pole seda viimast siiani veel juhtunud ja seetõttu laulan ma "Traviat" endiselt Prateris, aga kes teab... (*naerab valjult*) Kuidas John Waters kusagil nii tabavalt ütleski: "Mu jumal, ma reedaksin nii hea meelega oma ideaalid ja müüksin end, aga keegi pole mulle veel pakkumist teinud."

Volksbühne näitlemislaadi iseloomustab pidurite mahavõtmine ja neist loobumine. Miks see nii vähestel hästi õnnestub?

Ainult poosist ei piisa. Kui ma mängin, siis on see minu jaoks konkreetne asi. Ma ei tule kunagi lavale ega mõtle: oh, mina olengi ju see segane Sophie Rois, varsti peaks hakkama mööda seinu üles ronima.

Kas te usaldate end alati? Või hakkate vahel toetuma vahenditele, mille peale võite kindel olla?

Ma ei taha end kopeerida, see pole ju üldse lõbus. Ma ei mõtlegi selle peale. Proovitakse, leitakse teatud asjad, öeldakse või ei öelda teatud lauseid. Aga ma ei tule kunagi lavale ega ütle endale: Mis, kas täna polegi veel karjunud? Nüüd on viimane aeg!

Kas te soovite, et mõni lavastaja teilt midagi nõuaks, mida te veel kunagi teinud pole?

Teie küsimus on tegelikult: "Sa kepid juba viis aastat oma armukesega, kas igav ei hakka?"

Peaks ju hakkama...

Jah, aga mul on mõned armukesed juba kaua aega olnud, nad peavad päris hästi vastu.

Mis te siis teete, kui proovides ühtegi mõtet ei tule?

Siis istume nii kaua laua ääres, kuni mulle midagi pähe tuleb. Ma ei otsi laval võimalusi end väljendada, vaid võimalusi midagi tõlgendada. Meie vahendite valik sõltub alati sellest, kas meile endale see midagi pakub. Teisiti ei taha ma teatris töötadagi. Muide, minu jaoks pole mingi probleem see, kui ma teen laval midagi, mille ma mõnest filmist näpanud olen. Kui keegi ütleb: "See ei ole ju sinult!", siis saan ma vastata ainult: Ja siis? Minult ei ole siin üleüldse midagi. Mina ise ei ole ka ju minult eneselt, nii et käi õige põrgu! Mul ei ole mingit iha olla originaalne.

Varastamine on teie jaoks okei, sõltub ainult sellest, kuidas see sobib tervikusse?

Seda ma tahangi öelda: millise maitsega, milliste oskustega ja kui stiilselt varastatakse.

Ja filmid on siin peamine meedium, kust te asju näppate?

Jah, sest teatris meeldib mulle harva see, mida ma näen, piisavalt palju, et ma seda korrata tahaksin.

Te olete näitleja – kas teatrit võib võrrelda spordiga?

Mõlemad on mõtted. Tehakse midagi täiesti üleliigset, mida aga rohkem või vähem inimesi meelsasti vaatab. Kuid spordi juurde kuulub ka see ära-vaata-va-sakule ja ära-vaata-paremale suhtumine, kuna kogu aeg tuleb otse tormata, *Go for it!* Ja seda ma ei tee. Minu elukutse juurde kuulub pidev enda piiride ületamine, aga ka see, et ma lasen end kõrvale juhtida ja eksitada. Ja ka see, et ma võin öelda: minge perse, seda ma ei tee. Mingil muul moel ma ei tahakski näitleja olla.

Kas teie kool Max Reinhardti nimelises seminaris ei olnud teatud "treening"?

Ei, sest pealegi on väga küsitav, mida ma üleüldse õppisin. See, mis mind näitlejana vormis ja mille puhul ma võin öelda, et siin on minu kui näitleja identiteet, juhtus kaua aega pärast kooli ja läbi koostöö isiksustega, kellega ma kohtusin. Ma ei olnud kuivas trennis kunagi hea, rollistuudium tundus mulle koolis täiesti absurdseks. Ma vajan publikut, keda ma võin üllatada ja kellega koos ma etenduse jooksul niiütleda intelligentsemaks saan – kusjuures publikuga koos võib ka lollimaks muutuda. Ent igal juhul on see teatud sorti mõttevahetus. Ma ei suuda varjupoksiga tegeleda ja õppejõu jaoks ühte lauset viis korda korrata. See tundub jaburana. Ma parem töötan oma tekstiga avalikult.

Te olete teatris töötanud koos julgete ja ka provokatiivsete lavastajatega Christoph Schlingensiefiga, Frank Castorfiga ja René Polleschiga. Kas teile mõne saksa telefilm juures töötamine igavaks ei muutu?

Tähendab, kui alates homsest oleks mu ülesandeks ainult televisioonis töötada, siis ma satuksin tõesti suurtesse raskustesse. Ma leian, et see, mida ma pakkuda suudan, mis mulle ka endale rõõmu valmistab, ei ole just kõige mitmekülgsem – aga televisiooni jaoks polegi see oluline. Teatris võin ma minna palju spetsiifilisemaks, ma võin teatris palju iseseisvamalt töötada. Ruum on hoopis enam minu oma ja mina määran, mis juhtuma hakkab. Võtte puhul on muidugi asjalood teisiti, kuna film on toode ja toode peab säärane ja säärane välja nägema. Ruum, milles ma liikuda saan, on suhteliselt väike.

Kuid kas on olnud lavastusi, kus te samuti olete igatsenud suuremat liikumisvabadust?

Jah, on olnud lavastusi, kus ma ei ole kuhugi jõudnud, kus ma – vähemalt minu kriteeriumitest lähtuvalt – olen ebaõnnestunud ega ole leidnud ruumi, kus ma oleksin võinud tegutseda. Tuleb teha teatud järeldusi ja märgata, et on aeg loobuda. Aja jooksul on mul juba päris hea intuitsioon tekkinud, mis lubab mul sääraseid olukordi vältida.

Miks mõjuvad näitlejad vahel nii, justkui elaksid nad välja oma kummalisi harjumusi ja vaataja on kannatlik pealtvahtija?

Raske on formuleerida mängu olemust, me võime ainult selle ümber tiirutada. Kõik inimesed, kes arvavad, et nad teavad, millest räägivad, ju ainult räägivadki. Mina ei arva, et suudaksin end laval väljendada.

Kas te ei suuda või ei taha?

Ma ei taha end väljendada, sest ei olegi midagi väljendada, ütleksin ma. Ma usun, et on olemas mingi säärane tõde – ja mitte ainult Sophie Roisi kohta –, mis toimub ainult laval ja mitte kusagil mujal. Aga see ei tähenda, et ma oleksin laval omaette, privaatselt. Vastupidi. Omaette olen ma heal juhul ainult kodus, kui ma peldikus istun, nina nokin ja emale helistan... Need on asjad, mida ma laval kunagi ei teeks. Ei, laval ei ole ma omaette. Mitte kunagi! Mul ei ole, muide, ka mingit igatsust laval isiklike väljendustega tegeleda. Või korruga rollist välja astuda ja publikuga interaktiivselt pläkutama hakata.

Kas see on tüüpiliselt naiselik häbelikkus, et teil pole justkui midagi väljendada?

Ma ei ole ju häbelik! Popmuusikas on ju ka ühed, kes end kitarrisse välja elavad, ja teised, kes soovivad olla meelelahutajad. Mind huvitavad need viimased. Kuulake, kui nutikalt Nick Lowe oma armastuslaule laulab, millise distantsiga

omaenese valu suhtes – tema isiklikud tunded pole seal kunagi esiplaanil. Minu jaoks ei tähenda see mingil juhul millegi kaotamist, kui ma ütlen, et mul pole midagi väljendada.

Ja kuhu hing jääb?

Nojah, see on nüüd üks suur ja keerukas teema – kes me oleme? Ainult bioloogia? Mida tähendab identiteet? Mina ei oska seda teile samuti öelda. Igatahes on rumalus arvata, et kapitalism meid alla surub ja ühetaoliseks muudab. Ei, ta nõuab meilt loomingulisust ja enesest teadlik olemist. Ilma viimaseta ei saaks ma kunstnikuna ellugi jääda.

Sophie Rois (1961), sündinud Austrias, on üks tänapäeva tuntumaid saksakeelse ruumi naisnäitlejaid, kes töötas pärast kooli lõpetamist aastaid Berliinis ning alates 1993. aastast kuulub Volksbühne truppi.

Need kaks intervjuud on ilmunud ajalehes Frankfurter Allgemeine Zeitung jaanuaris 2010 ja Planet Interview's juulis 2004.

suri siis ära. Pärast filmi vaatamist küsisin Poola teatrikooli direktori käest, mis Cieslakiga juhtus, ja ta vastas: “Ilmselt oli ta *exhausted*, kurnatud.” Ta oli tühjaks pigistatud, tal ei olnud enam võimalik edasi elada. Ega see, kui kauaks energiat jätkub, pole kellelgi ette teada. Pika elu valem on muidugi stressi vältimine, kuid samas – kes ei riski, see šampanjat ei joo.

ELS: Kui teha asja, mis sind ennast sisimas kütab, siis raskused ei huvitagi. Keskpärane projekt, asi, mida tehakse kohusetundest täie teadmisega, et see kunagi päriselt ei õnnestu – hoopis see tapab. Pärast sellist asja oled aasta otsa surnud.

TO: Ideaalis on ainult üks hetk raske: see, kus konkretiseerida enda jaoks mingi idee, tunne või välgatus sellisele maale, et sinu kirg seda teha on nii suur, et sa ei märkagi, kui palju tööd sa selle jaoks teed. Iga kord see ei õnnestu, iga kord ei tule lihtsalt nii head või selget ideed, et ta vormuks heaks tulemuseks. Vormumine võib võtta sama kaua aega kui proovimine. Aga põhiline on tekitada eneses tunne, et sa ei peagi tööd tegema.

Mida te rohkem kardate: kas seda, et teie väsite, või et väsivad näitlejad, väsib teater tervikuna?

TO: Kui juba tekitada kaks poolt ehk siis “meie” ja “teater”, siis võib alati öelda, et üksteise inspireerimine on mõlema ülesanne. Proovisaalis ei ole nii, et tuleb lavastaja, kes peab inspireerima näitlejaid, vaid näitlejad peavad inspireerima ka lavastajat. Protsess on kahepoolne, mitte ühesuunaline liikumine. Seetõttu ei saa ka niimoodi olla, et teater väsib ära, aga meie oleme pauku täis, või vastupidi: meie oleme lõssis, aga teatris lendavad ideed edasi-tagasi ja kõik kulutavad lavastuste väljatoomiseks meeletult energiat.

Kui midagi karta, siis karta seda, et see organisatsioon jookseb lihtsalt jõust tühjaks. NO99 alustas ju kohutavalt kiiresti. Aga see tähendab, et ka kuhtumine juhtub palju kiiremini. Me olime juba kolme aasta pärast käpuli. Võimalik, et kohe tuleb teine surnud punkt, või on ta juba käes. Ja neid tuleb veelgi. Karta ei ole aga mõtet: kui juhtub, siis juhtub, kui saab otsa, saabki otsa, ja teha pole midagi. Ära hoida seda ei saa, aga edasi saab küll lükata, leides uusi ideid, uusi lähene-misi. NO99 generaalplaan oligi teha 99 lavastust ning siis laiali minna. Ja noh, praeguseks on selgunud, et juba 25 lavastuse tegemine on päris keeruline... 75 armumist ja lahkuminekut on veel ees.

ELS: Kuulsin hiljuti ettekannet, kus üks Ameerika kirjanik ütles, et loovisiku suurim stress tuleneb hirmust, et sul ei pruugi järgmist head mõtet enam tulla. Saad üks kord maha geniaalse asjaga ja tekib tohutu hirm tuleviku ees. See ongi ilmselt ainuke tõeline hirm, mis kunstnikke võib kummitada: ebamäärane kartus, et kui ma nüüd selle asja ära teen, siis kas järgmine kord ka tuleb. Olulisim on minu arvates aga see, et säiliks mingi loomulikkus, isegi teatud elegantne lohakus – kui sinus tekib kohustus hambad tangis alati õnnestuda, siis kaob säde seest ära. Ei ole vaja karta. Küll need mõtted ka tulevad, sest on ju suhteliselt loomulik, et nad tulevad.

TO: Kunagi sai mõeldud, et kõik inimesed, kes siia tööle tulevad, peavad olema

nii sõltumatud, et nad võivad suvalisel hetkel lahkuda ning leida tööd kusagil mujal. See on vabade inimeste liit, mitte sotsiaalabiastutus. Seda vähem on mõtet midagi karta, tuleb selle asemel hoopis teha.

Samas on tegemist repertuaariteatriga, millel on kindel piletitulu teenimise kohustus. Kas organisatoorne surve on aja jooksul suurenenud või on teater õppinud paremini sellega toime tulema?

TO: Surve on erinevatel ajahetkedel olnud erinev. Avalavastuse puhul oli surve oluliselt suurem kui täna, mil olemine on justkui turvalisem. Samas, kui me oma esimesel hooajal mängisime kuus keskmiselt kaheksa etendust, siis nüüd mängime üle 20 etenduse kuus. Seda on jube palju, arvestades, et enamik truppi on kõigis lavastustes sees. Ja see tekitab muidugi pingeid. Eelkõige kui arvestada, et meie kultuurimaastik on neetult hüplik: kui mõni loominguline kollektiiv tahaks peale viitteist aastat rebimist teha aastase pausi, siis lüüakse talle nuga kohe selga. Põhjuseks rahastamise organisatsioonide-kesksus (esmalta anname sõpradele, siis riigiasutustele, siis riigi sihtasutustele ja siis vaatame, mis üle jääb) ning meil puudub pikem kindlustunne. Kui palju sa käesolevaks aastaks üldse raha saad, selgub alles jaanuari keskel, ning sul ei ole mingeid pikemaajalisi garantiisid. Saksa teatritel on praegu teada nende 2013. aasta eelarve, mis Eestis oleks ennekuulmatu. Ent kuidas säärases olukorras üldse oma kunstilist tegevust planeerida? Ja ärgem unustagem, et teater ning ka haridus tegutsevad hooajapõhiselt, mitte kalendriaasta kaupa, milles arvestavad raha ministriumid. Olukord, mille riik säärase rahastamisega on loonud, tekitab stressi küll. Kui rahastamine oleks säärane, et organisatsioonil – mitte üksikisikul – oleks võimalik taotleda kolme- või viieaastane grant, mille summa on kindel ning sa lubad selle aja jooksul ja selle summa eest teha teatud asju, oleks stressi muidugi oluliselt vähem. See annaks mingi kindluse: järgmised viis aastat on kaitstud. Praegu on stress pidev ja iga-aastane. Ja pealegi: saalide täitumine publikuga ei ole jumalast antud. Sellegi nimel tuleb tööd teha.

Kas näitlejate jaoks kehtib siis samuti teatud skisofreeniline olukord: ühelt poolt on hea, kui neil on uusi loomingulisi väljakutseid ja huvitavat tööd, teiselt poolt on neil kohustus mängida kuus 20+ etendust, mis paratamatult kurnab. Kas näitlejate kohustus niivõrd palju mängida on teie jaoks üks organisatoorse surve kõige ebameeldivamaid külgi?

TO: Sõltub väga palju proovidest. See, millised proovid parajasti käimas on, mõjutab kõiki varemvalminud lavastuste etendusi – ja iseenesest on see väga hea, kui näitlejad lähevad prooviprotsessi niivõrd sisse, et see haarab neid ka proovisaali välisel ajal. Kuid kuna kõik lavastused on väga erinevate energiatega, siis ei ole alati väga tore, kui mingi prooviprotsess hakkab ka kõiki ülejäänud etendusi mõjutama.

Samas, senikaua, kuni trupp on suhteliselt noor, peabki palju mängima, ainult nii saavutavad näitlejad oma energeetilise maksimumi. Meie trupp on just õnneli-

kus eas: ei olda enam nii noored, et puuduks igasugune energia ja artistlikkus ja teisalt pole nad ka nii vanad, et nad ei peaks oma oskuste täiendamiseks enam harjutama. 25 kuni 35 aastasel näitlejal ongi väga kasulik, kui ta mängib mõned hooajad 15 kuni 20 etendust kuus. Aga nii ainult mõned aastad.

Ma usun, et ka iga meie näitleja on nii isiklikult kui ka kollektiivselt läbi elanud depressioone teemadel “Ma ei jaks enam mängida” või “Mida ma üldse laval teen?”. Kuid depressioonidest ülesaamine on neid alati tugevamaks teinud. Ent kui 40. eluaastale lähenev näitleja peaks jõudma tõdemuseni, et ta ei jaks enam, ta käib “tööl”, siis peaks sel näitlejal olema võimalus kas ajutiselt mängida väga vähe või vahepeal mingi aja vältel üldse mitte mängida. Tegeleda millegi muuga, et siis teatri juurde tagasi pöörduda.

Adolf Šapiro ütleb, et etenduste vormispüsümise garantiiks on see, et näitlejale läheb lavastus korda.

TO: Ilmselge.

Ent kui te ütlesite enne, et hea lavastuse eelduseks on vaimustumine mingist ideest, siis kuidas jõuda nii kaugele, et ka näitlejad sellest ideest vaimustuksid, et nad mõttega kaasa tuleksid?

TO: Eks see on iga kunstniku traagika: kui su idee teistele ei meeldi, siis ei meeldigi. Ainuke võimalus on e n d a l e piisavalt hagu anda, et su idee oleks võimalikult tihe.

ELS: Muidugi on võimalus, et idee, millega lavastaja esimesse proovi tuleb, pole esmapilgul trupile vastuvõetav. Aga on üks asi, mille vastu ei saa vaielda: kui lavastaja on ise oma ideest täiesti haaratud. Kui mees on leige, siis ei teki muidugi midagi, ei saagi tekkida. Aga põlemine kandub paratamatult edasi.

TO: Gerdil [Gert Raudsepal] on “Ugala” aegadest ilus ütlemine: kui kasvõi üks inimene trupist tahab antud lavastust väga teha, siis peavad ka kõik teised endast sada protsenti andma. Ja see o n väga õige ütlemine.

Ma ei räägi sellest teatrist siin, vaid põhimõtteliselt: kui lavastaja tuleb proovisaali ja räägib, et me teeme nüüd sellist tükki, ning ta teeb seda kirega, siis ma ei näe võimalust, et näitlejad ei tuleks tema ideedega kaasa. Ja kui nad ka kohe vaimustuda ei suuda, siis on nende professionaalne kohus leida endas need päästikud. Loomulikult – lavastaja ülesanne on neid päästikuid näidata, näitlejaid aidata, kuid mõnes mõttes on leping, mis sõlmitakse teatrisse näitlejaks tööle tulnud inimesega, ühtlasi ka truudusvanne: kaheks, kolmeks, viieks hooajaks. Näitleja on lubanud kokkulepitud aja jooksul anda endast maksimumi. Lavastaja peab usaldama näitlejat ja näitleja peab usaldama lavastajat. Ning kui kellelegi tundub, et antud lavastuse puhul on tegemist jamaga, siis peab talle jääma võimalus ära minna – ja mitte ainult võimalus, vaid ka kohustus. Tulebki ära minna, mitte jääda kuhugi proovisaali nurka kiduma. Tuleb ära minna antud lavastuse juurest, aga kui see kordub, siis ka sellest teatrist. Ma tean, et see kõlab nagu “kui sulle ei meeldi see, mida peanäitejuht teeb, siis lahku”, aga teatri kunsti-

se vastutuse teravik ongi peanäitejuhi kanda. Teater on küll väga demokraatlik süsteem, aga ta on ka väga autokraatlik süsteem, sest lõplikke kunstilisi otsuseid saab vastu võtta ainult üks inimene. Või meie puhul – kaks. Loomulikult ei ole need ainult tema otsused, need on pihustunud, erinevad inimesed annavad erineva panuse, kuid lõpuks peab olema üks inimene, kes ütleb, milline otsus langetatakse. Kui sulle ei meeldi kollektiivi usk, siis on sul võimalik oma paremad mõtted välja tuua, seda usku muuta. Kuid kui see ei muutu ning sulle endiselt ei meeldi, siis on alati võimalus lahkuda. Ja veel kord: see ei ole midagi traagilist ega isiklikku. Kunstilised tõekspidamised ongi ju erinevad, peavadki olema.

Mis on teie jaoks näitlejas olulisim?

ELS: See, et ta mõtleb isikupäraselt, et tema maailmapilt on võimalikult avar, ning ta suudab samas mängida – kõigi oma teadmistega kooskõlas. Need kolm asja koos.

TO: Mul on hea meel selle üle, et kui esimeste lavastuste puhul rääkisid näitlejad pärast etendust sellest, kuidas etendus läks, mida oleks pidanud teisiti tegema, kuidas oleks saanud paremini mängida, ning kui vahepeal kadus rääkimine ära, siis nüüd on jõudnud trupp nii kaugele, et nad räägivad omavahel sellest, mis näitlemine on. Mida me üldse teeme, kui me mängime? Mismoodi me mängime? Milline on mängija sisemine struktuur? Nad küsivad teadlikult oma professioni kohta, ja kui nad seda teevad, siis nad küsivad ka selle järele, et kes nad inimesena on.

Ma ei usu näitlejasse, kes inimesena on tühikas, kuid laval suudab kehastada ülilaid ja õilsaid tegelasi. See pole päris nii. Teadmistega on lihtsam: näitleja ei pea olema aatomiteadlase mängimiseks ise aatomiteadlane. Kuid üldisem teadlikkus enesest laval ja sellest, mida ma teen, kui ma kannan võõraid riideid ja räägin naljaka häälega, millisesse kunstilisse, kultuurilisse konteksti see asetub – seda teadlikkust ei saa teeselda, ning seda ei saa kunagi olla liiga palju. Ja kuigi seda ei saa olla liiga palju, siis samas ei tohi teadlikkuse juurest kaduda ka teatud süütus. Ma olen seda teadlikkust meie näitlejate juures näinud, ja ma olen näinud seda ka mujal, kasvõi Saksamaal, kus mõnes lavastuses terve kamp saab aru, mida nad teevad. Nägin kaks nädalat tagasi Münchenis Sebastian Nüblingu “Tramm nimega “Iha””, kus oldi väga teadlikud, ja samas väga-väga mängulised. Ei varjatud ennast kostüümide ja muu säärase taha, vaid neid kasutati karguna, et tõusta kõrgustesse. Ühesõnaga: see on võimalik, ilus ja uhke. Ja seda ma teatris vaatamas käingi.

ELS: Suhe oma rolli ja laval toimuvasse on miski, mida näitleja ei saa teeselda, ja see suhe sõltub otseselt sellest, kui laialt sa maailma näed. Piiratud suhtumine asjadesse on masendav ja paistab alati välja.

TO: Olekuid, mida laval presenteerida, on rohkem kui sinu tavaline normaalne olek.

Näitleja peamine tööriist on tema empaatiavõime?

ELS: See kehtib kõigi kunstnike kohta.

TO: Marju Lauristin küsis hiljuti: mis on poliitiku juures olulisim? Vastus: kõrvad.

Ta peab kuulma inimesi. Ta peab kuulma, mis toimub, ning siis vastavalt oma südametunnistusele otsuseid langetama. Kuid näitlejal, kõigil kunstnikel, peaksid olema nii kuulmis- kui ka empaatiavõime.

Kas lavastaja elukutse on avatud elukutse?

TO: Ma olen arvanud, et on – mis seal siis nii erilist. Kuid avatus ei ole samas nii lihtne. Lavastama võib hakata igaüks, kuid see eeldab visiooni ja ka ühte teatavat vastupidavust, oskust inimestega suhelda. Lavastuse tegemine on nagu keskmajooks – kõige vördjalikum distantis. Sa ei jõua jooksu kestel uut hingamist saavutada, aga spurtida ka ei jaksa. Sellega peab arvestama.

Ja ta on seda avatum elukutse, mida tugevam on trupp ning mida tugevam on teater. Nad suudavad lavastajat väga palju aidata...

ELS: ...ja ta ka täiesti mutta tampida.

TO: Seega jah, lavastaja elukutse on avatud, sest keegi ei sünni lavastajaks, aga ta on avatud väga vähestele.

ELS: Minu arvates hoiab lavastajaks hakkamisel enamust tagasi esiteks tohutu respekt ja teiseks visiooni puudumine. Minulgi läks päris kaua aega, ning enesekindluse leidsin ma suuresti hoopis tänu oma tegevusele video- ja *performance*-kunstnikuna. Teatrikunstnik selle sõna tavatähenduses ei ole ju iseseisvalt tegutsev kunstnik, ta on paratamatult niivõrd seotud teiste otsustega.

TO: Ja veel. Lavastaja elukutse on mehe elukutse. Kui me järele mõtleme, siis ka kõik naislavastajad on tegelikult mehed. Ene-Liis on ka mees. Sest lavastaja on vördjas despoot – mida paremini ta seda varjab, seda parem talle ja teistele, kuid põhimõtteliselt on ta vördjas despoot. Naisdespoot oleks ju jälk, ta ei ole seletav, meesdespoot on kuidagi... arusaadavam.

Selle ajakirja moto tuleneb kahe Eesti lavastaja omavahelisest vestlusest, kus sündis mõte “Jah, väga raske on, ja lisaks on ilge nuss ka.” Kuidas kommenteerite?

TO: Ma ei usu lavastajatesse ja näitlejatesse, kellele ei meeldi see, mida nad teevad.

Kriitik sooviks mu luulelt
rohkem helgust. Ma ei tea,
kas ta Atwoodilt nõuaks
helgust,
või Dostojevskilt,
või kodumaiselt režissöörilt
Sulev Keeduselt,
või otsekoheselt avangardteatri-
trupilt, millel on jaapanipärane nimi...

Kuid me ei või ju võrrelda,
loomulikult, luulet
teiste kunstidega, luuletajat suurte
nimedega. Sest

luule peaks olema turvaline
ja kaitsma meid talumatuse eest,
et helge maailm ei löikaks meile ja endale
sisse.

Luule peaks kaitsma meid vere,
vägivalla ja nälja eest, luule peaks olema malbe
ja mõtlik. Luule peaks olema
tänuolik järelduste, turvaliste lahenduste,
armastusväärne ja samas nii mõtlemapanev. Vahest
koguni religioosne? Arusaadavalt muidugi.

Helged naeratused ja sügav
müügipoeesia,
teraapiline, hekikäärid kolmsada krooni –
kõige helgem luulekogu on
saksa postimüügifirma kataloog,
mille ma peagi avan,

lüües peaaegu ükskõikselt kinni
oma luulekogu
ainsa arvustuse.

Luulekogus "Meie paremas maailmas", Tuum: 2009.

Väljaandja Teater NO99

Toimetaja Eero Epner
Kujundaja Martin Pedanik

Pilditoimetajad Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo, Eero Epner, Martin Pedanik
Fotod Ene-Liis Semper, Tiit Ojasoo, Peeter Laurits ("Praht, linn ja surm"),
Thomas Aurin (Samuel Finzi nimiosalisena lavastuses "Iwanow", lavastaja
Dimiter Gotscheff, Volksbühne: 2005), Ctibor Bachraty (lavastuse
"Kuidas seletada pilte surnud jänesele" fotod lehekülgedel 102-110 ja
kaanel; fotode omanik Divadelna Nitra International Theatre Festival).
Robert de Niro foto on kaader filmist "Raging Bull" (1980; de Niro mängis
seal Jake LaMottat). Al Pacino foto on kaader filmist "The Godfather II"
(1974; Pacino mängis seal Michael Corleonet). Mait Malmsteni foto (autor
Teet Malsroos) on lavastusest "Surm ja tütarlaps" (lavastaja Mati Unt,
Eesti Draamateater: 2005).
On reprodutseeritud maal Kaido Ole sarjast "The Band" (õli/akrüül lõuendil;
145 x 145 cm, 2003).

Fotod on lavastustest:

Kuidas seletada pilte surnud jänesele. Lavastajad Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper.
Teater NO99. Esietendus 10. märtsil 2009.

Onu Tomi onnike. Lavastajad Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper. Teater NO99.
Esietendus 8. augustil 2009.

Kes kardab Virginia Woolfi? Lavastajad Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper. Teater
NO99. Esietendus 7. novembril 2009.

Täna õhtul Jaak Prints. Ühekordne aktsioon. Lavastaja Tiit Ojasoo. Teater NO99.
Esietendus 2. detsembril 2009.

Praht, linn ja surm. Lavastaja Veiko Õunpuu. Teater NO99. Esietendus 12.
veebruari 2010.

Lavastustes on näha Teater NO99 trupp:

Rasmus Kaljujärv, Eva Klemets, Risto Kübar, Andres Mähar, Mirtel Pohla,
Jaak Prints, Gert Raudsep, Inga Salurand, Tambet Tuisk, Marika Vaarik,
Sergo Vares

Aitäh Sebastian Kaiser, Luule Epner, Jaak Allik, Mirtel Pohla, Joachim Meyerhoff,
Konstanze Schaefer, Lea Tormis, Elo Viiding

ISBN 978-9949-18-988-5

