

**Tartu Ülikool**  
**Filosoofiateaduskond**  
**Teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool**

**Sven Karja**

**MONOLAVASTUSED EESTI TEATRIS 1973-2005**

**Magistritöö**

**Juhendaja Luule Epner**

**Tartu, 2005**

## Sisukord

Sissejuhatus - lk 3

1. Monolavastuse (*resp* monodraama) mõiste – lk 6

1.1. Monodraama spetsiifika, liigid. Monodraama kui laendatud monoloog – lk 6

1.2. Monoloogiline kõne. Monoloogilise ja dialoogilise kõne vahekord – lk 10

1.3. Kommunikatsioon monolavastuses – lk 13

1.4. Monodraama kui iseseisev dramaatika žanr. Muud tekstid monolavastuse alusena – lk 17

1.5. Näitleja ja lavastaja monodraamas. Monolavastus rahvusliku karakteri kandjana – lk 20

1. 6. Monolavastus maailmateatri kontekstis – lk 23

2. Monolavastused 1973-1978 – lk 29

2.1. Perioodi üldiseloostus – lk 29

2.2. Krappi viimane lint (1967, 1973, 1992) – lk 36

2. 3. Mees, kes ei mahu kivile (1975, 1984) – lk 46

2.4. Hoolimatu armuke (1976) – lk 51

2.5. Põgenik (1976) – lk 57

2. 6. Teisi monolavastusi Eestis 1973-1978 – lk 61

3. Monolavastused Eestis 1979-1981 – lk 62

3.1. Perioodi üldiseloostus – lk 62

3.2. Rästiku pihtimus (1979) – lk 71

3.3. Pöördtoolitund (1979) – lk 75

3.4. Homme on jälle päev (1979) – lk 83

3.5. Laatsaruse lugu (1980) – lk 85

- 3.6. Alati teie Rosa (1980) – lk 87
- 3.7. Pandimaja (1981) – lk 90
- 3.8. Lilled Algernonile (1983) – lk 93
- 3.9. Jutuajamine Steini majas eemalviibivast härra von Goethest (1983) – lk 97
- 3.10. Sajandi armastuslugu (1984) - lk 101
- 3.11. Mees paadis (1985) – lk 105
- 3.12. Teisi monolavastusi Eestis 1979-1985 – lk 107
- 4. Monolavastused Eesti teatris 1986-2005 – lk 108
  - 4.1. Perioodi üldiseloostus – lk 108
  - 4.2. Amhersti kaunitar (1989) – lk 119
  - 4.3. Kontrabass (1989) – lk 122
  - 4.4. Romeo (1992). Naine nagu vesi, tuli ja jää (1992) – lk 126
  - 4.5. Puhas armastus(1993). Tulge minu juurde (1993) – lk 129
  - 4.6. Novecento (2002) – lk 134
  - 4.7. Aabitsakukk (2004) – lk 138
  - 4.8. Klammi sõda (2005) – lk 143
  - 4.9. Teisi monolavastusi Eestis 1985-2005 – lk 149
- Kokkuvõte – lk 153
- Kasutatud allikad – lk 157
- Summary – lk 164
- Lisa – lk 165

## Sissejuhatus

Käesolev uurimus vaatleb Eesti teatri monolavastusi aastatel 1973-2005 – tinglikult seega kõiki seni antud žanris tehtud lavastusi, kuivõrd enne vaadeldavat perioodi esineb nähtus vaid üksikute retsidiividenä. Rõhk on mõistagi riigiteatrite egiidi all valminud lavastustel, kuid kõne all on ka üksikud viimastel hooaegadel valminud projektlavastused.

Teadaovalt ei ole ühtki Eesti teatri monolavastusi koondavat pikemat uurimust ega artiklit seni valminud. Ometi on selles žanris valminud lavastusi, millel kindel koht eesti teatri ajaloos. Täenduslik on ka monolavastuste paiknemine ajateljel: on perioode, kus neid on rohkesti (1980ndate algus), ja neid, kus nad peaaegu kaovad (1990ndate lõpp). Siinkirjutaja arvates on mõttekas monolavastuste koondumist kindlale ajajärgule uurida rööbiti vastava epohhi ühiskondlike suundumustega, kaude muidugi ka kogu ülejäänud teatripildi kontekstis.

Üks töö eesmärke on uurida ka monolavastusega (*resp* monodraamaga) seotud müütide ja eelarvamuste ontoloogiat. Viimane ei pruugi seisneda mitte ainult massipublikule omistatud tõrjuvas hoiakus monolavastuse suhtes, vaid pejoratiivse eelarvamuse võib välja öelda ka eesti teatrikriitik: “Monoteater ei taha reeglina juba puhttehniliselt paeluda: esineb üks näitleja – järelikult on vähem näha ja massistseene pole ka loota. “(Avestik 2002).

Siinse uurimuse autor näeb ühe-näitleja-teatri vormis mitmeid ainuomaseid kvaliteete, milleks on näiteks: näitleja-vaataja ebakonventsionaalselt värskem, aga ka isiklikult tihedam suhe, näitleja isikliku vastutusmäära tajumine, dramaturglise teksti uute printsiipide väljatöötamine, lavastaja ja kunstniku ees seisvatele ebatraditsioonilistele ülesannetele lahenduste otsimine.

Ka kinnitavad mitugi eesti teatri kogemust, et monolavastuski võib pälvida tavalisest suuremat publikuhuvi.

Käesolev töö on jaotatud nelja mahukamasse peatükki, mis omakorda liigenduvad monodraama ontoloogia erinevaid tahke vaatlevaks ja üksikuid lavastusi käsitlevateks alapeatükkideks.

Esimene peatükk vaatab monolavastuse žanripetsiifikat ja piire, ontoloogiat, dramaturgi, lavastaja, näitleja ja stsenograafi osakaalu monolavastuse juures, aga ka monolavastuse ajaloolist arengut.

Järgneb eesti teatri monolavastuste ülevaade, mis on periodiseeritud kolme ajajärgu vahel. Iga ajajärgu vaatlust alustab sissejuhatav ülevaatepeatükk (eesti teatri ja ühiskonna laiem kontekst, monolavastuste üldine areng, tendentsid, žanri alaliigid vmt), millele järgnevad alapeatükid.

Mõistagi on üksiklavastuste käsitlevate proportsioonid ebavõrdsed – silmas on peetud iga lavastuse esteetilist ja sotsiaalset kõnekust (mis loomuldasa ripub teatud määral ära ka siinkirjutaja subjektiivsetest hinnangutest).

Töö lõpus toodud lisa koondab ühtsesse andmebaasi kõik Eesti teatrites, televisioonis ja raadioteatris tehtud monolavastused ning teatrite repertuaari kuulunud soolovormis laulu- ja luulekavad.

Uurimuse valmimisel on kirjutajat alates 1989. aastast toetanud isiklik teatrimälu, mitmete varasemate lavastuste puhul on kasutatud lavastuste videosalvestusi, veel varasemate puhul on tulnud toetuda kriitikakajastustele ning vestlustele mitmete teatripraktikutega.

## **1. Monolavastuse (resp monodraama) mõiste**

### **1.1. Monodraama spetsiifika, liigid. Monodraama kui laendatud monoloog.**

**MONODRAAMA** - üheainsa tegutseva ja rääkiva näitleja ning vajaduse korral ühe või mitme tumma kõrvalrolliga komponeeritud teatritükk. Sageli saadab teksti ja tegevust muusikaline või mõne muu meedia vahenditega (televisioon, telefon, plaadimängija, fotoprojektsioon jne) tekitatud taust, et dramaturgilist materjali tugevdada. (Theaterlexikon 1978:378-379)

**MONODRAAMA** (kreeka k mono – üks, drama – tegevus) - draamavormis teos, mängitud algusest lõpuni ühe näitleja poolt. (Cambridge Guide to American Theatre, 1993: 356)

Alustuseks terminoloogiline piiritus: käesoleva töö raames vaadeldakse monolavastust kui iseseisvat sõnateatri žanri. Seega jäävad lähema vaatluse alt välja teatraliseeritud soolovormis laulu-, tantsu-, pantomiimi-, estraadi jm lavastused, aga ka luulelavastused (viimaseid vaadeldakse vaid riivamisi.) Küll on üksikjuhtudel käsitletud pikemalt lavastusi, kus sooloesitusele on sekundeerinud veel mõni osaleja (nn tumm kõrvaltegelane). Nagu näha esimesest ülaltoodud definitsioonist, mahub selline laiendus igati monolavastuse mõiste alla.

Monolavastus (ingl k *one-actor-play* või *one-man-show*, saksa k *monodrama* või *einpersonenstück*, vene k *monopjesa*) on maailma teatriloo kontekstis olnud läbi aegade sügavalt ambivalentne nähtus. On teada üksikuid kultuure ja epohhe, mil kõigest üks inimene saalitäie publiku ees tegutsemas (*resp* kõnelemas, laulmas, tantsimas jne) on mõjunud seninägematu avangardnähtusena või siis arvatud üldse teatri piiridest välja ulatuvaks. On ju teatri ja draama olemust defineeritud valdavalt (minimaalselt kahe osaleja) dialoogina ja nende vahel kujuneva konfliktina. (“Seega on tragöödia tõsise ja lõpetatud, teatud suurust omava tegevuse jäljendus, jäljendus erinevates osades erineval kujul maitsestatatd kõnega, jäljendus, mis jäljendab tegevaid isikuid endid, mitte neist jutustades.”(Aristoteles 2003: 24). , “Teatri jaoks meie tänapäevases mõistes on aga vajalikud kolm

komponenti: näitlejad, kes on juba koorist eraldunud; konfliktialge, mida annab edasi dialoog, ja vaatajad, kes on tegevusest emotsionaalselt haaratud, kuid ei osale selles. “ (Hartnoll 1989: 7).

Muidugi võiks eeltoetud seisukohti kohe pareerida: monolavastuse vorm ei välista veel aprioorselt ei dialoogi ega konflikti, kuna dialoogi saab näitleja astuda ka publikuga (või imaginaarse partneriga) ning konflikti saab esitada ka ühte isikusse projitseeritud sisekonfliktina. Ometi näib suur osa teatritöötajaid olevat omaks võtnud seisukoha, et monolavastuse puhul on tegemist teatrikunsti piirjuhtumiga. Leksikonis “Cambridge Guide to American Theatre” leiduv monodraama artikkel sedastab: ”Soolo-etendus on teatri äärmusjuhtum.” (Cambridge... 1993: 356)

Võib oletada, et vaatajaskonnas leidub gruppe, kes tavatsevad seda piir-määratlust veelgi laiendada, tõlgendades seda teatrivormi leebemal juhul kui snobistlikku avangardi, radikaalsemal juhul kui midagi sootuks puudulikku, ebatäielikku, ehk koguni häbelist ja defektset (amputeeritud teatriakt?). On ju päris selge, et monolavastus ei saa iialgi painutada nn realistliku teatri matriitside alla, kuna situatsioon iseenesest – üks inimene üksinduses kõnelemas - pole kuigi elusarnane, mõeldav ehk üksnes vaimselt häbelise isiku puhul (veel üks ajend selle teatrilaadi sidumisel abnormsusega.)

Teine nn lihtsa vaataja levinum tõrge monolavastuse ees kõlaks ilmselt nii: läheb ju kiiresti igavaks ainult üht inimest pikemat aega jälgida. Usutavasti on siin vaatajal seos mõne vastega igapäevaelust, näiteks rojutavalt igava loengupidaja või lihtsalt tüütu vestluskaaslasega. Ilmselt toimib mingil määral ka mõtteahel üks näitleja – vaene teater – vilets teater. (Ka eesti teatrite administraatorid on läbi aegade kurnanud, et eriti maakohtades sõltub publikuhuvi suuresti konkreetse näitetrupi suurusest, tunduvalt raskem on saada publikut 2-3, saati siis ühe näitlejaga nimetustele. Samas on Eestistki tuua näiteid ka 100 mängukorra ületanud monolavastustest.)

Paradoksaalselt võib oletada, et nooremale vaatajageneratsioonile võib monolavastus paista ehk juba lootusetult konservatiivse nähtusena – kui paneme mõttes kõrvuti kaasaegse (massi)kultuuri videokliplikult dünaamilise, hüsteerilis-rabeleva ja visuaalselt “vilkuva” esteetika ning tund aega meie ees pealetükkimatult oma lugu pajatava inimese monoloogi. Võib oletada, et just noorema auditooriumiga kontakti otsivad lavastajad ongi loobunud monolavastustele, aga ka mahukamatele monoloogidele panustamast. Pikemad monoloogid jaotatakse erinevate tegelaste vahel, neid toetatakse muusika, pantomiimi ja muude vahenditega (vt Соколинский 2004:110).

Vaatepunkti nihutades märkame aga, et pole palju väita, et monolavastuse puhul on tegemist kõige puhtama, ausama, ürgsema, seega mingis mõttes ideaalseima teatrivormiga.

Monolavastuse seos teatri lätetega on igal juhul kerge vaevaga tõestatav: mistahes kultuuris võrsunud teatri algmetes (s.o. folklooris, riitustes, tseremooniates jne) on oma koht sooloesinejal ja teda kuulaval vaatajagrupil. Ühe näitlejaga alustas ka Vana-Kreeka teater (Aischylose-eelne draama ja teater).

Muidugi tekib siinkohal kiusatus veel kord tsiteerida Peter Brooki paljukorraldatud teatridefinitiooni: “Ma võin võtta ükskõik missuguse tühja ruumi ja nimetada seda lavaks. Keegi läheb läbi selle tühja ruumi, mõni teine vaatab teda, ja ongi kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga. “ (Brook 1972: 7) Rõhutame veel kord, Brook räägib nimelt ühest esitajast, mitte dialoogi pidavast näitlejate grupist.

Lõviosa teatrivorme konstitueerib kesksena vaataja olemasolu, kuigi erandeid siingi, neist tuntuimad ilmselt Jerzy Grotowski nn parateatri eksperimentid. Ka selles vallas puutub monožanr oma defineerimisala piiridele: kujutleme näiteks monolavastuse näitlejat, kes ise on ka lavastaja rollis (nagu kinnitab praktika, üsna sagedane nähtus) tühjas proovisaalis (teatrimajas?) proove läbi viimas. Kas pole mitte siingi tegemist olemuslikult parateatraalse nähtusega?

Monolavastuse mõiste haardub teatri ekstreemumpunktidest ka näitleja arengu ja küpsemise kontekstis, puudutades nii selle eeldatavat algus- kui lõpp-punkti. Poeetiliselt väljendudes võiks sedastada, et monožanris teeb näitleja nii oma esimese kui viimase etteaste. Ühelt poolt on ju monolavastusega väljatulek näitekunsti kõrgeim tase ja kõrgeim pilootaž, väljakutse, milleks paljudki tippnäitlejad ehk aastaid julgust koguvad. Teisalt ei alusta valdav osa näitekunsti õpetamismetoodikaid mitte suhtlemisest partneri(te)ga, vaid just üksi sooritavatest harjutustest: kõige esmalt õpib noor näitleja end lavaruumis tunnetama, tehakse harjutusi “avaliku üksioleku” tajumiseks, ka esimesed etüüdid, lavakõne harjutused vmt tehakse individuaalselt.

Järgnevalt vaatleksin monolavastuse olemust tema dramaturgilise vaste monodraama kaudu. Näib, et mõttekas oleks monodraama vaatlust alustada teda konstitueeriva struktuurielemendi, monoloogi kaudu. Küsimuseasetus võiks seega kõlada nii: kas monodraamat võiks defineerida kui tervikuks välja arendatud pikemat monoloogi?



Ajaloolises perspektiivis on monoloogi osatähtsus olnud üsna muutuv. Antiikdraamas ja renessansi ajastu draamas kohtame monoloogilist kõnevormi sageli. Kohe meenuvad Shakespeare'i draamateoste mahukad monoloogid, mis võimaldasid oluliselt laiendada tegelase psühholoogilist spektrit; saada osa tegelase elukreedost, tema sisimatest mõtetest, kõhklustest, otsustustest, soovidest, unistustest. Inglise teatripedagoog Robert Cohen on eristanud Shakespeare'i monoloogides kolme gruppi: üks grupp on "valjusti mõtlemised", mida publik otsekui juhuslikult pealt kuuleb. Teised on otse publikule suunatud repliigid. Kolmandasse gruppi kuuluvates näib tegelane ennast millekski julgustavat või harjutavat. "Monoloog on seega teatav segakommunikatsiooni liik, mis kreeka koori kombel hõlmab mõttelise paiga näidendi situatsiooni ja publiku vahel." (Cohen 1993: 131)

Shakespeare'i monoloogide dünaamiline, paradokse ja kalambuure sisaldav, teesi ja antiteesi kiiret vaheldumist järgiv ülesehitus muutis nad sageli ülejäänud näidendi suhtes teatud määral eraldiseisvateks "sooloetteasteks", mille esitusmeisterlikkus muutus nendega üles astuva näitleja peamiseks hindamiskriteeriumiks. Samuti hakati Shakespeare'i monolooge esitama eraldi "kontsernumbritena". Teatud määral on klassikaliste draamatekstide monoloogide emantsipeerumine levinud ka kaasaegses teatris, näiteks norra näitlejanna Juni Dahri kompilatsiooni Ibseni erinevate naistegelaste monoloogidest.

Oma koht on monoloogil ka klassitsistlikus draamas. Hilisem normatiivne draamateooria, seades primaarseks konfliktile rajatud tegevuse, kaldus absolutiseerima pingelist, polaarseid mõtteviise peegeldavat dialoogi, monoloogile muutub marginaalseks. Siiski võib öelda, et monoloogilise kõne osatähtsus kaasaegses draamas on aja jooksul pigem tõusnud kui kahanenud (Epner 1994:15)

Tänapäeva dramaturgias on selgelt täheldatav tendents monoloogi kasutamisele kriitilise kontrastina: pealispindsele, automatiseerunud valmisfraasidega opereerivale ja tegelikku suhtlemist välistavale dialoogile vastanduv monoloogivorm võimaldab luua tegelase täpssema psühholoogilise portree. Mainekamaid Shakespeare'i uurijaid Jan Kott on võrrelnud Shakespeare'i draamade monolooge filmi suurplaaniga.

## **1.2. Monoloogiline kõne. Monoloogilise ja dialoogilise kõne vahekord.**

Monoloogi, avaramas kontekstis monoloogilise kõne mõistet ja erinevaid tüpoloogiaid on analüüsinud Manfred Pfister (vt Pfister 1977:180-195). Ta alustab tõdemusest, et monoloogi mõiste, olgugi dramaatilise kõneteeoria üks lihtsamaid mõisteid, osutub lähemal vaatlusel üsna mitmetähenduslikuks.

Üks monoloogi võimalikke definitsioone võiks lähtuda eeldusest, et tegemist on teatrilase konventsiooniga, autori/lavastaja/näitleja ning retsiipiendi vahel toimiva vaikiva kokkuleppega, et näidenditegelane võib teatud juhtudel ka valjusti mõelda. Käitumismall, mida reaalsuses seotakse valdavalt abnormse psüühikaga, toimib teatris tavakäitumisena. Konventsioon eirab siinkohal mimeetilist tegelikkuse kujutamist ja võtab endale uued funktsioonid. Viimaseid võiks võrrelda narratiivsetes tekstides leiduvate kirjeldavate, nn jutustajateksti vormis lõikudega. Monoloog võimaldab ökonoomses vormis anda vaatajale informatsiooni tegevusele eelnenud (harvemini ka järgnenud) sündmustest (monoloogivormis proloog või epiloog Shakespeare'i näidendites). Samuti võimaldab monoloog saada aimu tegelase teadvuses toimuvast ja tema sisemistest mõtteprotsessidest.

Monolooge on võimalik tüpologiseerida ka struktuursetel alustel: näiteks “sildmonoloog” (*Brückenmonolog*; monoloog, mis seob erinevaid stseene teineteisega), “sisenemismonoloog” (*Auftrittsmonolog*), “väljumismonoloog” (*Aufgangmonolog*), traditsioonilisemalt kõlab sisemonoloog (*Binnenmonolog*), tegelase sõnastatud eneserefleksioon. (Pfister 1977: 186).

Kuivõrd õigustatud on aga üksinduses valjusti kõnelemise sidumine pelgalt patoloogilise käitumishälbega? On ju üsna hõlbus konstrueerida juhtumeid, kus ka tegelikkus “toodab” antud käitumisvormi: kõneleja viibib eriti tugeva emotsiooni kütkes, on alkoholijoobes, ainult oletab partneri olemasolu jne.

Aastal 1888 kirjutab August Strindberg eessõnas oma näidendile “Preili Julie”, et monoloogi kasutamine ei astu kuidagi vastuollu realistliku draamakonventsiooniga: “Meie realistid on monoloogi kui ebatõenäolise põlu alla pannud, aga kui ma seda motiveerin, teen ma selle

tõenäoliseks ja võin seda väga hästi kasutada. On ju tõenäoline, et kõnemees kõnnib toas üksi ringi ja loeb oma kõnet valjusti ette, tõenäoline, et näitleja võtab oma rolli valjusti läbi, et toatüdruk räägib oma kassiga, ema lallitab oma lapsele, vanatüdruk vadistab oma papagoiga, magaja räägib unes.” (Strindberg 1984: 62)

Sagedamini defineeritakse monoloogi vastandina dialoogile, täpsemalt siis kõrvalekaladena ideaaltüüpilisest sidusast dialoogist kui häireta kulgevast kommunikatsioonist kahe või enama tegelase vahel, mis toimib samas polaarsuses ja samal pingeväljal ning kus kommunikatsiooni struktureerivad repliikid on teineteisega tähenduslikult seotud.

Kuidas aga mono- ja dialoogi vastastikuseid suhteid täpsemalt määratleda? Pfister toob välja kaks kriteeriumit. Esimene on üksikõneleja situatiivne kriteerium, traditsioonilisem lähenemine, kus kõneleja esitab oma repliigi ilma nähtava kuulajata. Teine on struktureeriv kriteerium, mis monoloogi tuvastamisel peab silmas repliigi mahtu ja tähenduspidevust. Muidugi positsioneeruvad antud kriteeriumid teineteise suhtes kriitiliselt. Näiteks lavalt kõlav ulatuslikumas vormis käskjala tunnistus või pidulik lauakõne ei liigitu esimese kriteeriumi põhjal monoloogiks, kuna mõlemad on suunatud teistele laval viibivatele tegelastele, küll aga teise kriteeriumi järgi, kuna mõlemad hõlmavad endas sidusas vormis suuremas mahus üksikõnet. Anglosaksi teatriterminoloogias on antud kriteeriumid ka mõisteliselt eristatud, esimesel juhul räägime *soliloqui*’st ja teisel juhul *monologue*’st. (Pfister 1977: 180)

Esimese all tuleb niisiis mõista ühe isiku poolt edastatud üksinduses (või enda arvates üksinduses viibiva) tegelase mahukat kõnelust. *Soliloquist* ilmutab seega laval oma sisemisi mõtteid ja tundeid. Dramaatiline monoloog on aga pikem ühekõne, mis on suunatud laval olevale ühele või mitmele adressaadile. (Baldick 2004: 72)

On loomulik, et Pfisteri toodud kriteeriumid eeldavad täiesti erinevaid monoloogi tüpologiseerimisprintsiipe. Situatiivne kriteerium lubab ühetähenduslikku binaarset klassifikatsiooni, kuna küsimus, kas laval kõlav repliik on adresseeritud partnerile või mitte, võimaldab peaaegu alati “jah” või “ei” vastust. (“Peaaegu” seetõttu, et oma erandjuhtumid on siingi, näiteks kui laval kõnelev tegelane arvab end eksikombel üksi olevat). Teistlaadi on küsimus püstitatud struktureeriva kriteeriumi puhul: küsimus teksti “piisavast” mahust ja tähenduspidevusest ei võimalda vastata ühetähendusliku “jah” või “ei”-ga, rääkida saab vaid ebamäärastes “enam” või “vähem” kategooriates. (Pfister 1977: 180-181).

Nagu mistahes kaasaja nähtuste puhul, jõuame siingi üsna ruttu piiride hajumiseni. Nii oleks ka problemaatiline esitada monoloogi/dialoogi suhet rangelt reglementeeritud binaarse opositsioonipaarina. Juba monoloogi fikseerimine näidendi tekstis võib kujuneda problemaatiliseks. Monoloogi defineerimine tegelase tervikliku ning mahukama/pikema kõnevoorus on ju üpris ebamäärane juhis. Ainsaks võimaluseks jääb seega teha otsustus intuitiivsel tasandil: tegemist on monoloogiga, kui ühekõnet tajutakse tervikliku ja mahuka tekstiosana.

Pfisteri dramaatika analüüsist leiame ka mõistepaari *dialoogi monologiseerumine* ning *monoloogi dialogiseerumine*. Siingi pakuvad erinevad dramaturgiakonventsioonid rohkelt eri võimalusi. Monoloogilisi jooni omandanud dialoog kujuneb välja näiteks nn häiritud kommunikatsiooni puhul (*Gestörter Kommunikation*), kui omavahel suhtlevatel partneritel on mõni kommunikatsioonikanal häiritud (füüsiline kurtus), mis teeb võimatuks sidusa dialoogi. Antud mõiste alla kuulub ka valdav osa absurdidramaturgiast, mille omavahel seostamatud repliigid osutavad keele võimetusele suhtlusvahendina. Muidugi on siingi sageli tegemist tunnetusliku protsessiga: väliselt eeskujulikult “haakuv” dialoog võib oma sisemiselt struktuurilt toimida üsnagi katkendliku protsessina (mida näitlejate esitus võib võimendada isegi akommunikatiivseks tähendusvooks). Olgu siinkohal üheks näiteks Jaan Tätte näidendi “Sild” I vaatuse lõpudialoogi (peaaegu terve vaatuse hõlmab Leele monoloog) kirjeldus kriitik Kadi Herkülilt: “Vaatuse lõpetab Leele ning Sveni pikk dialoog, mis näeb väliselt vormilt küll välja vaat et monoloogsem kui kogu pikk monoloog. Dialoogi moodustavad peamiselt üksikud, suurelt jaolt ka väga lühikesed sõnad – jah, ei, imelik, usute, ma tean, vaatasin.” (Herkül 2001: 27)

Dialogiseerunud monoloogi näitena tuleb esmajoones kõne alla lüürikast tuttav mõiste apostroof – tegelase pikem pöördumine juuresviibiva või pelgalt kujuteldava isiku(te), nähtuse või metafüüsilise üksuse poole. See võte on levinud juba antiikdraamas (Aischylose, Sophoklese, Euripidese teostes), aga ka näiteks Shakespeare’il (Antoniuse kõne Julius Caesari surnukeha juures, “Julius Caesar”, III, 1). Apostroofilise monoloogi (*resp* monodraama) erijuhtum on suunatus otse publikusse. Eestis lavastatud monodraamadest sobiksid näiteks kaks saksa dramaturgiat esindavad teksti, Streuli “Rekvisiitori tähetund” ning Henseli “Klammi sõda.” Valdavalt on aga monodraama puhul tegemist sisemise dialoogi (*Innere Dialog*) juhtumiga: üksikõneleja oleks nagu lõhenenud mitmeks vastuoluliseks subjektiks. Diskutiivne mõttevahetus koos pool- ja vastuargumentide, kõhkluste, hirmude, keeldude ja käskude ning tegutsema õhutava retoorikaga on leidnud koha ühe isiku sisekosmoses. Kuigi krestomaatilisim näide antud tüüpi monoloogist oleks ilmselt Hamleti “Olla või mitte olla...” (“Hamlet”, III, 1), on kirjeldatud kunstiline paradigma – ühe tegelase

lagunemine justkui mitmeks tegelaseks - iseloomulikum XX sajandi kunstile. (Lotman 1999: 151)

Viimastes näidetes jõudsimegi sujuvalt monoloogi ja monodraama ühendamiseni. Kuivõrd õigustatud see aga on? Manfred Pfisteri arvates mitte, kuna monoloog monodraama kujul pole mitte üks tähendusneutraalne vormielement, vaid viitab indiviidi võõrandumise ja häiritud kommunikatsiooni temaatikale. (Pfister 1977:188).

Hetkel, mil liigume teoreetiliste mudelite juurest praktilise teatri juurde, on ilmselge antud mudelite tinglikkus. On ju iga näitleja poolt kehastatav, monoloogiga üles astuv tegelane mitmes mõttes dialoogilistes suhetes: intentsionaalsel tasandil on tema retsipientideks nii publik (ehkki see ei tarvitse avalduda selgelt väljendatud adressaaditeadlikkuses), ülejäänud teose narratiivis figureerivad (s.o. nii laval kehastunud kui imaginaarsed) tegelased kui ka kõneleja enda erinevad fiktiivsed enesereflektiivsed peegeldused. Totaalselt suletud autokommunikatiivne (ehk nn puhas) monoloog oleks teatri kontekstis nonsens. Kirjandusteoreetik Valentin Halizev on märkinud, et dramaturgilises dialoogis on alati väljendatud avaliku kõne koloriit, peidetud suunatus vaatajate poole. (*Хализев* 1986: 191)

Vladimir Volkenštein on väitnud: monoloog on varjatud kujul dialoog. “Lisaks viidatud pöördumisele abstraktse inimlikustatud partneri -- jumala, saatuse, loodusjõudude -- poole, võib monoloogi eraldi fraas olla pöördumine puuduva tegelase poole või kujuteldava dialoogi harjutamine. Või ka kujuteldava dramaatilise kokkupõrke improviseerimine. Lõpuks on monoloogile loomuomane seik ka iseenda mõjutamine -- keeruka küsimuse lahendamine iseendaga vesteldes, enda veenmine mingi lahenduse õigsuses, enda noomimine jne.” (Volkenštein 14)

### **1.3. Kommunikatsioon monolavastuses**

Monoloogivormi sisemine “liikuvus” võimaldab asetada autori, tegelase, näitleja ning vaataja ühtsesse emotsionaalsesse atmosfääri. Monoloogiga end avav tegelane oleks sel hetkel niisiis justkui publiku “esindaja” lavalistes sündmustes. Antud funktsioonis toimus näiteks koor antiikdraamas, resonöör klassitsistlikus näidendis, sama eesmärki teenisid ka Brechti teatri “songid”. Tinglikumalt võiks nii tõlgendada ka realistlikus kaanonis loodud näidendite tegelaste monolooge, milles sisalduvad intiimsed hingepuistamisid näivad endas peitvat varjatud ootust kuulaja reaktsioonile (näiteks mõned Tšehhovi näidendite finaalimonoloogid, Sonja tekstina “Onu

Vanjas” ja Maša tekstina “Kolmes ões”). (Хализев 1986: 193).

Publikuteadlikkust, auditooriumisse suunatust rõhutavad mitmed mainekad teatripraktikud ja – pedagoogid. Robert Cohen näiteks on oma “näitlemisõpikus” sedastanud: “Näitleja ei peaks suhtuma monoloogi kui valjusti mõtlemisse või kui asjade publikule seletamisse, vaid k u i t e g e – l a s e j a p u b l i k u v a h e l i s s e s u h t l e m i s s e (*interaction*)./---/Monoloog kui suhtlemisakt on eeskätt vastust nõudev kõne. See on õngenöör oma terava konksu, vingerdava sööda ning ootava, innuka kalastajaga. Suhtlevad monoloogid nõuavad vastust, ja neid esitav näitleja otsib oma suhtlemispartneri – publiku – reaktsioonide võtit. (Cohen 1993: 131)

Et luua lava-saali mitmepoolset suhtlemist täiuslikumalt võimaldavad tingimused, soovitab Cohen näitlejale luua oma kujutlustes imaginaarne “isiklik publik”, mida näitleja kannaks endas kui oma käitumise tunnistajaid. “Näidendi tegelase isiklik publik koosneb nendest elavatest või surnutest, tõelistest või kujuteldavatest inimestest, kellele ta lõppkokkuvõttes “esineb”; nendest, kelle lugupidamist ta ihaldab, kelle kadedust ta soovib ja kelle halvakspanu ta püüab vältida.” (Cohen 1993: 81).

“Teadlikkust teatrisituatsioonist” markeerib eestikeelses teatriterminoloogias mõiste “kohalolek”. Eugenio Barba “Paberlaevukese” “Glossariumis” kirjutab Mati Unt: ”**KOHAL-OLEK**. Presence, presenza, Präsenz, aga ka Gegenwart. **Kohalolu, siinolek, presents.** /---/Näitleja on oma *body-mind*’i lahutamatus terviklikkuses siin ja praegu, ta on tõeline ja reaalne, ta on usutav. Ta on jutuvestja, kes on ise see jutt. /---/ Ta ei ole niisama kohal, lihtsalt kella peale tulnud, teda iseloomustab äratuntav ja sugestiivne psühhofüüsiline *Dasein*.” (Unt 1999a: 367)

Vaataja mõttelist elimineerimist näitlejaloomingust ei poolda ka 20. sajandi üks suuremaid teatrikorüfeesid Jerzy Grotowski. “Ma ei arva siiski, et näitleja peaks jätma vaataja olemasolu teadvustamata ning ütlema endale: “siin pole kedagi”; see oleks valetamine. Ühesõnaga, näitleja jaoks ei tohiks publik olla orientatsioonipunkt, aga näitleja ei peaks publiku olemasolu **fakti** ka ignoreerima. /---/ Minu arvates on tähtsaim, et näitleja ei mängiks vaatajatele, vaid – täie teadlikkusega – **vaatajate ees, vaatajate juuresolekul.** /---/ Andma endast kõik, midagi säästmata, avama end. Iseendasse sulgumine viib nartsissismi. “ (Grotowski 2002: 69)

Uurides vaataja positsiooni monolavastuse kontekstis on Gad Kaynar märkinud, et “võimaliku

vaataja” (*implied spectator*) osakaal on siin suurem kui mõnes muulaadses teatrikommunikatsioonis. Publiku osaks on näitleja tegevust peegeldada ja võõritada. (Kaynar 2000: 54) Vaataja roll monolavastuses on seega alati ambivalentne: olles passiivne kuulaja-vaataja, on ta alati näitlejale ka partner, vaataja, kes teatud mõttes etendab “vaataja rolli”.

Kuidas on lugu aga monoloogi/monodraama imaginaarse adressaadiga näidendi fiktsionaalses maailmas? Inglise draamateoreetik Eric Bentley on väitnud, et mononäidendisse on autori poolt alati latentselt “sisse kirjutatud” ka laval mitteviibiva(te) tegelas(t)e individuaalsused “Dramaturg, selle asemel et analoogselt maalikunstnikuga püüelda staatiliste portreede loomisele, avab inimlike suhete dünaamika. /---/Kuidas aga jääb sel juhul mononäidendiga, võidakse minult küsida. Kas see ei ole ehk äärmisel juhul ainult individuaalse portree draamavormis analoog? Paistab, et siiski mitte /---/ Monodraama eeldab dramaturgilt osavat võtet, mille abil autoril õnnestuks lavalt puuduvat tegelast kujutada niisama realselt, nagu viibiks temagi laval, kõigis muudes suhetes aga esitada tegevuse arengut ortodoksaalse dramaturgia vahenditega, seega dramatiseerida inimestevahelisi suhteid. Mis puutub monoloogi tavalises näidendis, siis siin on ta ümbritsetud mõlemalt poolt dialoogiga, ja teda võib iseloomustada kui jätkuvat repliiki “kõrvale”” (Бентли 2004:83).

Viimane võte, nn kõrvalerääkimine, tegelaskõne, mida teised lavalolijad “ei kuule”, on omalaadne dialoogi ja monoloogi vahevorm (*Beiseite-Sprechen, aside*), mis põhineb teatrikonventsioonil. (Epner 1994: 14). Aredal kujul kohtame seda võtet 19. sajandi näitekirjanduses, uuemas dramaturgias võib tuua analoogiks näidendeid, kus “kõrvale” öeldud repliigid on välja arendatud peategelase pikemateks, teistest tegelastest eraldatud monoloogideks (näiteks Arthur Milleri näidendid “Pärast pattulangemist” ja “Laskumine Morgani mäest”).

Monodraama kui iseseisva žanri olulisemaid uuendajaid 20.sajandil nii teoorias kui praktikas oli vene näitleja, lavastaja ning teatripedagoog Nikolai Jevreinov (1879-1953). Tema nonkonformistlikud ideed haakuvad läinud sajandi alguse vene teatris pulbitsema lõõnud mängulis-teatraalse paradigmana. Teatrit mõisteti groteskselt paksudes värvides esitatud ekstsentrilise (vaate)mänguna, mis samas ei välistanud hoopiski inimhinge tumedamate pooluste väljavalgustamist.

Muu hulgas vajab reformimist ka monodraama mõiste, mis selleks ajaks oli maailmateatris jõudnud koduneda ja isegi pisut klišeestuda. Jevreinovile näibki žanr oma algtäheanduses “primitiivne” ning ta asub seda otsustavalt muutma.

Oma mitmes artiklis (“Sissejuhatus monodraamasse”, 1909, Eessõna näidendile “Kujutus armastusest”, 1910 jt) sõnastab ta täiesti originaalse teooria “kontseptsiooni”. Jevreinov nihutas vaatepunkti tegelaselt vaatajale, seega monodraama kui “ühe draama” ehk “minu draama” mitte laval, vaid saalisviibija seisukohalt. Jevreinov asetas niisiis esimesele kohale tegelaskuju sisetevõtmise koondamise, “mulle võõra inimese draama” muutumise “minu draamaks”, seega vaataja enda draamaks, kes on saanud kaasaelajaks näidendi kesksele ”tegutsevale” tegelasele. Seda “tegutsejat” nimetab Jevreinov “tegevuse subjektiks” või lihtsalt “minaks”. Antud “mina” suhted maailmaga, tema subjektiivsed aistingud määravadki tegevuse iseloomu. “Monodraamaks ma nimetan seda laadi draamateost, mille taotluseks on võimalikult täielikult vaatajale edasi anda tegelase hingelist seisundit, ilmutada ümbritsevat maailma sellisena, nagu teda nähakse tegelase poolt tema lavaloleku igal momendil,” kirjutab Jevreinov. (*Еврейнов* 1998: 265)

Intentsioon illusioonile vaataja ja tegelase identsusest tingibki väliseks vormiks ühe tegelase kasutamise, võimaluse jälgida korraga ühe tegelase tegevust, kuna samaaegne viibimine kahes etenduses pole vaatajale jõukohane. “Ainult ühe tegelasega ma elan kaasa, ainult tema vaatepunktist võtan vastu ümbritsevat maailma ja inimesi.” (*Еврейнов* 1998: 266) Võimalikud kahtlused inimloomuse eeldustest “täielikult” lavategelasega identifitseeruda pareerib Jevreinov väitega, et ka “päris elus” jälgib inimene end distantsilt, hindab arvustavalt oma välimust, kehahoiaikut, üldist käitumist, peab endaga sisemist dialoogi. Kuidas see kõik lavalises reaalsuses peaks väljenduma, pole just lihtne ette kujutada. Jevreinov toob siiski ka ühe konkreetse “tehnilise” näite: lavategelane suleb õuduses silmad, samal hetkel kustub valgus ka saalis.

Monodraama muutub seega keskse tegelase “hinge projektsiooniks” välismaailmale, ülejäänud (nähtamatuks jäävad) draama osalised ja nende üleelamised muutuvad tähenduslikuks vaid niipalju, kui võrd nendes projitseerub “mina” tegevuse subjektina.” Ülejäänud tegelased on head, targad, ja ilusad, kui tegelane neid sellistena hetkel ette kujutab, ja nad muutuvad eemaletõukavateks peletisteks, kui tegelane neis pettub. (*Еврейнов* 1998:266)

Jevreinovi subjektiiv-idealistlik monodraama teooria, mis peegeldus mõnevõrra näiteks tema kaasaegsete sümbolistlike luuletajate draamatekstides (Aleksander Bloki, Fjodor Sologubi loomingus, Leonid Andrejevi draamas “Mustad maskid”), ei jõudnud oma täieliku realiseerimiseni teatris. Valdavalt kirjandusliku kabaree vormis tegutseva Peterburi teatri “Kõver peegel”, mille kunstilise juhina Jevreinov mõnda aega tegutses, lavale jõuavad Jevreinovi postulaadid juba



paroodia ja groteski laadis (Jevreinovi näidend “Kujutlus armastusest”, 1909). Antud teooria reminiscentse võib aimata ka talle järgnenud formalistlikku koolkonda kuuluvate režissööride töödes, kusjuures viimased ei võtnud oma printsiipe mitte Jevreinovilt, vaid juba järgmise põlvkonna filmirežissööridelt (Semjon Timošenko jt), kes kanoniseerisid ”monodramaatilise montaaži”, mille printsiibiks näidata filmivaatajale võimalikult kõike kangelase poolt nähtavat ja tunnetatavat kangelase enda vaatepunktist. Teisisõnu, tekitada võimalikult täiuslik illusioon vaataja ja kangelase samastumisest.

#### **1.4. Monodraama kui iseseisev dramaatika žanr. Muud tekstid monolavastuse alusena.**

Monolavastuse lava/saali kommunikatsiooni tugevamalt markeeritud isiklikkus on kindlasti osalt tinginud ka dramaturgiliste tekstide valiku. Üsna levinud on selles vallas näiteks autentsete isikute elulood ja nendega seotud dokumentaalne materjal (kirjad, toimikud, päevikumärkmed vmt). Tunnuslik on ka monolavastuste tekstide (nii dokumentaalsete kui belletristlike) kõrgem pihtimuslik alatoon, intiimsetele detailidele, pikka aega allasurutud tabuteemadele, psüühilistele kõikumistele-kõhklustele, ärritatud alateadvuse äratõmmetele viitav iseloom.

Kui vaadelda lähemalt monolavastusteks kasutatud dramaturgilistele materjale, nähtub, et pikema monoloogi esitusele on püütud leida ka psühholoogilist põhjendust. Loogiline oleks eeldada, et pikemale jutuvoorule on inimese motiveerinud tema emotsionaalne seisund, mis peaks olema tema tavapärasest olekust impulsiivsem, eeldatavalt siis mingi märkimisväärse sündmuse tõttu mingil viisil “rivist väljas”. Siit võrsubki veel üks žanripetsiifiline tunnus: monolavastuse teksti algusosa peaks olema emotsionaalselt tugevamini markeeritud. Kujutlegem korraks vastupidist näidet, dokumentaalse ainesega isikuloolist monolavastust, mille tekst ülesehitatud analoogsel printsiibil isikuloolise entsüklopeediaartikliga: “Ma sündisin...minu vanemad olid.... käisin koolis.....”. Üna ruttu avaneb taolise tekstiprintsiibi ebateatraalsus. Vaataja seisukohalt oleks tänuväärne ka nn mängureeglite võimalikult kiire avamine, et vaataja saaks end kiiremini aimu oma rolli mahust (on selleks vaikiva kuulaja osa või eeldatakse ka selgelt defineeritud, kuigi fiktsionaalse partneri funktsiooni), et end paremini mänguruumis positsioneerida.

Nii mõnedki monodraamade tekstid on küsimuse ”võimalikust kuulajast” lahendanud nutika võttega, konstrueerides situatsiooni, kus üksi esitatud monoloogile leiduks ka reaaleluline vaste (näiteks peategelanna tekst telefonivestlusena Cocteau näidendis “Inimhäääl”, omahäälselt sisseloetud vanu salvestusi kuulav ja uusi sisserääkiv peategelane Beckett “Krappi viimases

lindis”). Ometi pole siingi põhjust rääkida realistliku teatri esteetikast, sest näitleja esituse kaudu (tugevam miimika, hääletoon jne), lisandub ikkagi tugeval määral teatraalset käitumist ning tegelikkust deformeerivad jõujooni. Seega on põhjust rääkida monolavastusest kui eeldatavalt tugevamini markeeritud teatraalsusega teatrižanrist.

Siit jõuame loogilist rada pidi liikudes veel ühe konstruktiivse eelduseni: monolavastuse kõneleja-tegelane peaks olema küllalt eripärane inimene. Näiteks väga erilise saatuse, erilise natuuri ja tähendusega looja (Emily Dickinson Luce'i mononäidendis “Amhersti kaunitar”), erilisi, vapustavaid hingelisi sündmusi ja kataklüsme minevikus läbi elanud (Eugen Jannsen Krossi “Pöördtoolitunnis”, Tõnis Kaplinski “Põgenikus”) või ka neid hetkel läbi elav isik (peakangelannad Cocteau “Inimhääles” ja Kroetzi “Soovikontserdis”). Teine küllalt levinud võimalus on monolavastuse kangelane välja mängida kangelase antipoodina, tuua vaatajate ette hüperboliseeritud “väike inimene” (Süskindi “Kontrabass”, Gogoli “Hullumeelse päevik”, Hacksi “Jutuajamine Steini majas...”).

Milliseid tekste on maailmas monolavastuste aluseks kasutatud? Teatrimäng, teadagi, reegleid ei tunnista, seega on valik ülimalt avar. Ühe-näitleja-teatris on edukalt mängitud terveid eeposi või ülimalhukaid tegelasrohkeid draamatekste (W.Shakespeare'i “Hamlet”, Goethe “Faust”), romaane, novelle, draamasid (või ka nende fragmente), humoreske ning kõikvõimalikku memuaarset materjali: päevikud, kirjad, mälestused. Spetsiifiliselt monodraamaks kirjutatud tekste pole maailmakirjanduses väga rohkesti (eesti dramaturgias eriti vähe), kuid siingi saame rääkida žanri klassikast: Becketti “Krappi viimane lint”, Cocteau' ”Inimhää”, uuemast ajast Süskindi “Kontrabass”. On ka tekste, mis pole algselt loodud monolavastuste tarbeks, kuid just selles vormis pidevalt aktualiseerimist leidnud, vene teatritraditsioonis näiteks Gogoli “Hullumeelse päevik”.

Üks žanri alaliike on ka ilma verbaalse tekstita, üksnes tegevusele põhinevad mononäendid (mitte segamini ajada pantomiimi/tummnäidendiga!) nagu Becketti “Sõnadeta vaatamäng” või Kroetzi “Soovikontsert”). Ja mõistagi leiame hea tahtmise korral korraliku kollektiooni originaalseid üritajaid: monolavastuste tekstidena on kasutatud nii tarbetekste (poliitikute kõned, ajaleheartiklid, telefoniraamat vmt) kui ka näitleja enda poolt loodud teksti, mis sageli võib olla kohapeal improviseeritud. Rääkimata võimalusest, et postmodernistlik teatriesthetika võib sünteesida ühte monolavastusse mitu erinevat tekstimassiivi.

20. sajandi lõpu monolavastuse puhul on märgatav suundumus dokumentaalse ja autobiograafilise laadi poole. Marvin Carlsoni sõnul on monolavastuse vorm alates 1970ndatest liikunud näitleja

virtuooslike füüsiliste võimete demonratsioonist järkjärgult autobiograafiliste uurimuste suunas. (ref Kaynar 2000: 57)

Autobiograafiline aines ehk nn jutustamisteatri mudel korrespondeerub edukalt kaasaegse teatri ühe haruna kanda kinnitanud postdramaatilise teatri postulaatidega. Viimased ei eelda dramaturgiliselt tekstilt terviklikku ja tähenduspeidevat, iseseisva esteetilise kaaluga draamavormis teost, vaid vabalt ülesehitatud tekstifragmente. Ka asjaolu, kui laval räägitav tekst muutub seeläbi publikule täiesti arusaamatuks, ei kujune veel probleemiks, sest tekst pole postdramaatilises teatris kaugeltki ainus ja tähtsaim komponent muude visuaalsete ja auditivsete väljendusvahendite seas (vt Lehmann 1999: 73).

Postdramaatilise teatri üks levinumaid vorme ongi üks mahukam ning tähenduselt hajus, kiiresti teemat ja diskursust vahetav, tundetoonilt rõhutatult isiklikesse enesekaemuslikesse motiividesse süüviv, sageli näitleja poolt kohapeal improviseeritud monoloog, mis võib esineda nii omaette monolavastusena, aga võib olla ka liigendatud lühemate dialoogiliste lõikudega. “Oluline võte postdramaatilises teatris on narratiivi printsiip, teatrist saab koht jutustamisaktile,” kinnitab postdramaatilise teatri olulisemaid teoreetikuid Hans-Thies Lehmann, rõhutades ka publiku muutunud positsiooni: vaataja ei viibi mitte enam näidendi lavalise ettekande, vaid talle jutustatud jutustuse juures. (Lehmann 1999: 196).

Nagu eelnevalt nägime, võimendub monolavastuse puhul eriti reljeefselt teatri kui kommunikatiivse akti, erinevaid vaatajaid integreeriv funktsioon. Monolavastuse puhul asetuvad esitaja ja vaataja nii ehk teisiti ühte fiktiivsesse aegruumi. Kõneksoleva teatrivormi puhul ei ole mõeldav vaataja absoluutselt distantseeritud (küll aga seda esinejat tõrjuv, eitav, blokeeriv) hoiak, sest lavalt otse saali kõnelev näitleja mõjub tunduvalt personaalsemalt, siseneb “lähemale” vaataja privaatsesse ruumi sisenev kui traditsioonilises polüloogis osalev tegelasfiguur.

Gad Kaynar, rääkides pikemalt Oren Neemani dokumentaalse põhjaga monodraama “Juut pimeduses” lavastusest (esitaja Shmuel Vilojni, 1996), jõuab koguni järeldusele, et just monodraama vorm toimib hästi vaataja kollektiivse mälu käivitajana. Monodraama kangelane oma subjektiivsuses haakub kollektiivse mälu väljajäätelise loomusega ning oma tegevusega suudab ületada vaataja mällu ladestunud tõkked (vt Kaynar 2000: 60).

### **1.5. Näitleja ja lavastaja monodraamas. Monolavastus rahvusliku karakteri kandjana.**

On üsna kindel, et monolavastus eeldab näitlejalt alati energeetiliselt kõrgemat suhet oma partnerisse (resp publikusse Monolavastuse puhul pole mõeldav näitlejapositsiooni formaalne täitmine, etteantud teksti ja liikumisjoonise monotoonne läbimine (või kui see nii kujuneb, on tegemist läbikukkunud lavastusega)). Näitleja suhe publikusse kui oma olulisse partnerisse on tunduvalt isiklikum kui mitme tegelasega lavastuses. Monolavastus võiks seega olla üks lahendusi kaasaegse teatri (ka eesti teatri) ühele põhiprobleemile: kuidas säilitada järjest enam tootmisüksusteks muutuvast-muganduvast teatrisüsteemis mänguvärskus, elav suhtlemine, “siin ja praegu” sündiv kommunikatsioon.

Võiksime sõnastada veel ühe postulaadi: monolavastuses ülesastuva näitleja mängus ei tohiks (ka kuitahes tugevalt rõhutatud ümberkehastumise korral!) kunagi puududa nn teine plaan, mis siinses kontekstis ei seostu niivõrd näitleja eelmiste rollidega, Marvin Carlsoni poolt lansseeritud mõistega “kummitamine” (*ghosting*), mis märgib seaduspära, et näitleja ilmumisega uues rollis “tulevad kaasa” ka tema eelmised rollid (vt Carlson1994). “Teise plaanina” tuleks siinkohal käsitleda näitleja isiklikku sõnumit ja sellest tulenevaid väärtushinnanguid. Ehk teisisõnu: monolavastus ei saa olla lihtsalt pealtvaatajatele ümberjutustatud lõbus, traagiline või põnev, hirmuma või heldimapanev looke – ehkki dramaturgiline materjal võib ka sellega piirduda –, vaid näitleja meisterlikkuse ning isiksuslike kvaliteetide (pluss lavastajakontseptsiooni) kaudu lisanduvad siia alati veel mõned tähenduskihid. Eeldatavalt võiks see teatrilaad tingida ka näitleja tavalisest tähelepanelikumaaustavama suhte oma publikusse: just minu pärast on ju kokku tulnud, just mind kuulates-vaadates on saalitäis inimesi ohverdanud oma õhtu. Ja mõistagi toimib see nn eksklusiivsuse efekt, tavapärasest kõrgem-ülevam (sakraalsemgi?) suhe ka vastassuunaliselt – just mulle pühendas näitleja X tänasel õhtul kogu oma jõu- ja andevarud.

On vist loomulik, et sellises žanris ülesastumine eeldab näitlejalt kõigepealt suurt isiklikku initsiatiivi - on raske ette kujutada, et näitleja esineks monolavastuses absoluutselt vastumeelselt (erinevalt mõnestki nn tavarollist). Vaadates monožanris töötanud Eesti näitlejate nimistut, võib täheldada ka üpris selgepiirilist vanuselist selektsiooni (erandid loomulikult välja arvatud): näib, et see žanr eeldaks justkui nooremas keskeas esitajat: mitte väga eakat (mälu probleemid!), aga ka

mitte liiga kogenematut. Nii et soovi korral saaksime mõned kriteeriumid, mida see teatrilaad vaikimisi eeldab, siiski sõnastada: tervikutaju, enesedistsipliin, oskus jaotada oma jõuvarusid, väga tugev kontsentreerumisvõime, improvisatsioonianne (kuidas reageerida võimalikule mälulüngale?), publikutunnetus, psühhofüüsilise plastilisus, hääle moduleerumisavarus, rütmitaju... Küllap võiks neid loetlema jäädagi, kuid olulisemaks jääb ikkagi see raskesti defineeritav isiksuslik jõud, mida Voldemar Panso on iseloomustanud nii: “Valitsedes arhitekti kindlusega rolli, hakkab ta rollis hõõguma nagu täht. See on harva esinev näitlejatüüp, kelle kohta öeldakse: erakordne aju, ja hinges istub demon.” (Panso 1989: 203).

Vaadates aga eesti teatrit vastavat kogemust, ilmneb, et monolavastuss pole sugugi ainult meistrite valdkond, vaid selles žanris on katsetanud ka üsna väikese lavakogemusega või pikemat aega perifeerses staatuses viibinud näitlejad. Üpris sageli ongi monolavastus nende näitlejabiograafia suurimaid saavutusi, mis veel kord kinnitab teesi monolavastusest kui näitleja kõiki jõuvarusid mobiliseerivast protsessist.

Lavastaja roll monolavastuse juures on üksjagu problemaatiline. Eesti teatrikriitika monolavastuste käsitlestele on tunnuslik, et lavastajatööd puudutatakse vaid riivamisi – ometi on meie teatrit peetud ikka režissööriteatriks, lavastajamõttelt primaarseks nähtuseks. Ühest arvutusest loeme näiteks mõtet: “Küllap samastab vaataja paratamatult lavastajatöö monoloogi esitusega” (Visnap 1985). Seega – monolavastuse näitleja “lavastab end ise” , lavastaja funktsiooniks on vaid formaalne kohalolu, kontrolliv silm, kes proovide lõppfaasis aitab tulemust vormistada?

Mööndes ka sellise variandi võimalikkust (ka Eestis on näiteid, kus lavastus on valminud näitleja iseseisva tööna), tuleks lavastaja rolli sekundaarsus (ebavajalikkus?) monolavastuse juures arvata jällegi müütide valdkonda. Pigem püstitab monolavastuse spetsiifika lavastaja ette täiendavaid ülesandeid. Lisaks “tavalisele” lavastajatööle (üldine kontseptsioon, vormistus, karakteri väljatöötamine ja eriti oluliseks muutunud tekstirežii jne) tuleb lahendada kaks põhimõttelist küsimust. Esiteks, kuidas vältida hiidmonoloogiga paratamatult kummitavat igavuseohtu, ning teiseks (mis ehk olulisemgi!), kuidas sisemiselt motiveerida ebaloomulikkude situatsiooni, üksi tühjas ruumis kõneleva inimese paratamatult teatraalset) tegutsemist (*resp* teatrisituatsiooni asetamist). Võib arvata, et just viimane punkt on tekitanud selliste materjalidega töötavatele lavastajatele tugevat peamurdmist. Kõige enam selles žanris töötanud eesti lavastaja Mati Unt: “Mulle kui kirjanikule pakuvad huvi sellised tekstid, kus üks inimene midagi jutustab. Aga võrdlemisi ruttu tekkis mul sügav motivatsioonipuudus, sest esitaja ei saa suhelda partneriga. Ta võib vältida ka publikuga otsesuhtlemist, aga paratamatult ta räägib oma jutu publikusse. Miks ühte inimest on

haaranud selline jutupidamatus? See küsimus on alati teinud mulle palju muret.“ (Unt,M 2005)

Muidugi toimib monolavastuste puhul ka žanrisisene liigitus ja põhimõtteliselt leidub mono-vaste igale nn tavateatri žanrile (monokomöödia, mono-ooper, monosketš jne). Samas võib ilmselt konstrueerida ka ülidetailseid monolavastuste tüpoloogiasid, millest küll siinse ülevaate raames on loobutud. Siiski tundus otstarbekas teha üks tinglik sisemine jaotus: eraldada lavastused, kus peategelase karakter on “liikumatu”, st esitab ühe tervikliku individuaalsuse lavalise portree konkreetses ajalõigus (näiteks Naine Cocteau ”Inimhääles”). Teise gruppi kuuluvad lavastused, kus peategelase karakter on antud “hajuvate piirjoontega” – kas siis jagunedes mitmeks eri tegelaseks (näiteks E.-E. Schmitti “Oscar ja Roosa daam”, mis kujutab endast dialoogi 10-aastase poisi ja tema põetaja vahel; tinglikumalt ka need juhtumid, kus peategelase kujutluslikud dialoogipartnerid näitleja kehas on “elustuvad”, näiteks J.Krossi “Pöördtoolitundi” mõttelised oponendid) või siis teeme kaasa ühe karakteri “teekonna” läbi pikema ajalõigu (D.Keyesi “Lilled Algernonile”). Sellese gruppi kuuluvaid monolavastusi käsitletakse siinses uurimuses kui ”liikuvat” karakteriga teoseid.

Ja veel üks intriigeriv küsimus: kuivõrd on monolavastus seotud rahvusliku karakteri eripäradega? Teisisõnu: kas leidub rahvuskultuure, millele monolavastuse vorm on eriti orgaaniline ja omane?

“Cambridge Guide to American Theatre” väidab, et selline teatrivorm, arvestades tema rõhutatud individuaalsust, harmoneerub eriti hästi ameeriklase psüühikaga (vt Cambridge... 1993:356). Monodraama vorm on aga kindlalt kodunenud ka saksa- ja prantsuskeelses kultuuriruumis.

Mida arvata Eesti kohta? Umbkaudu poolsada lavastust (vt lisa) polegi ehk väga suur arv, kuid arvestades eesti teatri eriti viimase kahekümne aasta monoloogidelembust, võib meie teatrit kahtlemata pidada eepiliseks, jutustavaks, logotsentriliseks. Selle üle arutledes on jõutud ikka eesti iidse jutustamistraditsiooni lätetele. Lavastaja Jaanus Rohumaa, viibides mõnda aega Londonis, võrdleb Eesti ühiskonda ja teatrit Inglismaa omaga, kus vaataja tahab saada kiiret doosi ja kogu ühiskond toimib kiiremini ja intensiivsemalt, on multikultuurilisem, sööstud ja hüpped on äkilised. “Eestlaste puhul tekib mõnu hoopis teises kohas: talutares tehakse tuled surnuks, kõik viskavad heintele selili, aknast kumab vaikselt kuu sisse ja keegi hakkab pajatama, unenäo- või kujutlusmaailm hakkab lahti rulluma. Kõik on tegelikult puruvaesed, aga siis tulevad lood kuningatest, printsessidest ja haljendavatest aasadest. Minu meelest on just see meie kultuuri tuum.” (Teater... 2004:67)

Sellele arvamusele sekundeerib kriitik Lilian Vellerand, kes, arutledes monoloogide/monolavastuste rohkuse üle eesti teatris, on arvanud: “Head mängu, ka hästi esitatud jutustust osatakse hinnata. Eks andeka lüroepilise joru kuulamine ole meil veres.” (Vellerand 1999: 9) Ka Vellerand jõuab välja eestlasele arhetüüpse individualismini: “Eestlane jäi ka kollektivistlikus ühikonnas individualistiks. /---/ Nii elus kui laval valitseb habras tasakaal või Väitsa Mackie meeste organiseeritud koostegevus. Inimene on üksi ja üha rohkem üksi jääb.” (Vellerand 1999: 5-6)

Peatüki lõpuks võiks sedastada, et monolavastuse/monodraama puhul on tegu küllaltki ambivalentse nähtusega. Üks mõeldav võimalus monotetri olemuse defineerimiseks oleks teha seda erinevate binaarsete opositsioonide, st mitmete antud teatrivormi suhtes kinnistunud hoiakute kaudu. Näiteks: ürgne *versus* avangardne, väljendusvahenditelt vaene *versus* võimalusterikas, vaatajahuvi vähetähtsustav *versus* publiku võimalikult isiklikku lähedust taotlev. Lisagem siia veel üks: teatraalne *versus* realistlik. Eelnevalt sai rõhutatud monotetri teatralset olemust, keskmisest kõrgemat performatiivsuse astet. Samas ei puudu sel žanril ka tugev reaaleluline analoogia. Üks grupist eraldunud inimene pikemat aega ülejäänutele midagi rääkimas (laulmas, tantsimas, mingit sõnatut tegevust või rituaali sooritamas vmt) on täiesti tavapärane situatsioon ka igapäevaelus (loeng, koosolek, spordivõistluste individuaalalad jne). Seega polegi monotetri vorm ehk nii ebaloomulik ja tinglik, nagu sageli näikse arvatavat.

## **I. 6. Monolavastus maailmateatri kontekstis**

Teadupärast on teatrikunsti sünn seotud ontoloogiliselt suulise folklooriga. “Kõikide rahvaste ajaloos leidub jälgi jumala sünni, surma ja ülestõusmist kujutavatest lauludest ning tantsudest, mida esitasid preestrid ja teised kultuseteenrid.” (Hartnoll 1989: 7) Seepärast võime ka monolavastuste tingliku alguspunkti asetada päris kaugele, soovi korral isegi teatri kui iseseisva kunstiliigi sünni eelsesse aega. On ju mitmesuguseid ritualistlikke või suulise folkloori vorme, milles üks inimene esitab teda jälgivale vaatajagrupile tervikliku laulu- tantsu- või sõnalise etteaste, kasutades selleks erinevaid performatiivseid väljendusvahendeid (miimika, hääled, žestid, ümberkehastumine, kostüüm, näomaalingud, loomulikult isiklik karisma vmt).

Muidugi ei kviteerinud pealvaatajaskond sellist etteastet kitsalt esteetilise fenomenina (seda siiski päriselt välistamata), vaid tõlgendas seda ka teistes (maagilis-rituaalne vmt) funktsioonides. Seega ei ole ehk veel põhjust rääkida monolavastuse sünnist, küll aga tema nn eelfaasist.

Valdav osa teatriteksikone paigutab monolavastuse tekkimise antiikteatrisse, sidudes žanri tekke näitekirjanik Aischylosele (525-456 e.m.a.) eelnenud dramaturgide tegevusega, täpsemalt siis piirjoonega, mil koorist eraldus esimene näitleja, senine koori eeslaulja. Teadaolevaist varase

perioodi tragöödiakirjanikest võiks nimetada Thespist ja Phrynichost. Ditürambilise koori juhile Thespisele endale langeb pärimuse kohaselt ka esimese näitleja au, kuna jumala või kangelase esitajana astus ta esmakordselt kooriga dialoogi. (Hartnoll 1989:10).

Õigupoolest saame siingi rääkida monoeesitusest vaid tingimisi, sest lisaks näitlejale oli ometi laval ka umbkaudu 50-liikmeline koor. Sealjuures on näitleja ja koori osatähtsuse määra raske hinnata, kuna sellest perioodist pole säilinud ühtki teksti. Esimesed tekstinäited pärinevadki Aischyloselt, kes eraldas koorist juba teisegi näitleja. Vana-Kreeka teatri üldine konventsioon laseb siiski oletusi teha ka “esimese” näitleja funktsiooni kohta. Kuna rolle näidendeis oli enamasti rohkem kui näitlejaid, pidi üks näitleja esinema mitmes rollis, markeerides ümberkehastumisi maski abil. Näitleja esinemise pausid sisustas koor. (Lill 2004: 311-312)

Konstitueeriva tähendusega monodraamale on kindlasti antiikteatris formeeruv monoloogi vorm. Sageli kasutas antiikdraama monoloogi proloogi funktsioonis (andmaks publikule ülevaadet toimuvast). Märkimisväärsemaid näiteid monoloogist antiikdraamas on Sophoklese tragöödias “Aias” leiduv Aiase kõne, mille kestel nime tegelane adub oma meeletuses tehtud tapatööd, samuti ta monoloog enne enesetappu. “Aias” ongi peetud monoloogilise otsustuse tragöödiaks. Euripidese “Medeia” monoloogid on näide selle kohta, kuidas just monoloogiline struktuuriosa võib kujuneda tagöödia kõrgpunktiks. (Lill 2004:174) Antiikdraama monoloogi inspireerivat jõudu võime aimata Shakespeare’i, Racine’i, Molière’i, Goethe ja Schilleri draamade perfektselt väljaarendatud monoloogides.

Varases vanakreeka tragöödias, milles dramaatiline element asub veel embrüonaalses staadiumis, sisalduvad veel ühe meeletahutusliku teatri, estraadi ja tsirkuse piirimaile jääva žanri algmed – näitleja-transformaatori etteasted. See vaatajale lõõgastav, kuid esitajalt erakordset vastupidavust eeldav žanr, mille kestel üks näitleja kehastab üksi mõne pikema sketši kõiki tegelasi (sealjuures välkkiirelt kostüümi ja grimmi vahetades), oli populaarne näiteks 19.sajandi inglise *music-hallides* ja varieteeteatrites. Näitlejatest-transformaatoritest nimekaim oli itaalia päritolu Leopoldo Fregoli (1867-1936), kes 19.saj teisel poolel näitas oma virtuoosseid ümberkehastumisvõimeid paljudes eri riikides.

Muidugi monoteari täpse alguse määramine ülimalt komplitseeritud. Millal ikkagi lugeda ühe näitleja sooloetteastet iseseisvaks lavastuseks? Võiks küll mainida, et renessansi-aegne teater ei praktiseerinud eriti soolo-esinemisi, monodraama tingliku ilminguna tuleks kõne alla Shakespeare’i sule all tugevalt edasi arendatud ja komplitseerunud lavalise monoloogi traditsioon. USAsse jõuavad 18.sajandil oma sooloetendustega briti satiirilised koomikud. Ameerikas levib sel ajal veel



üks omapärane literatuurse teatri monovorm, kirjandusteoste (Charles Dickens, Mark Twain jt) ettelugemine näitlejate poolt. Omaette žanriks kujuneb ka Shakespeare'i monoloogide iseseisev ettekanne oma ajastu juhtivate näitlejate poolt (John Gielgud, Ian McKellan, Brian Bedford jt). (Cambridge... 1993: 356)

18.sajandil saamegi rääkida monotetri esimesest õitsengust, eriti aastatel 1770-85 Prantsusmaal ja Saksamaal (J.J.Rousseau „Pygmalion“, 1770; J.W.Goethe „Proserpina“, 1776). Seotud on see tihedalt sel ajal lõplikult väljakujunenud ooperi žanriga. Seega ilmestas sooletsitust muusika, omanäolise žanrina tekib Saksamaal muusikaline melodraama. Viimase ainek võetakse sageli antiigist ja faabula kujutab antiikse kangelanna lüürilis-dramaatilist pihtimusmonoloogi (J.C. Brandese “Ariadne Naxosel”, 1775), mis on esitatud tüüpilises sentimentalismi maneeris. Lüürilise monoloogi vorm võimaldas kaasa elada üksikisiku hingelistele läbielamistele ning peegeldas ühtlasi vastutulekut ajajärgu maitsekaanonitele. Samas uuendatakse muidugi ka monodraama enda kaanonit: monoloogi esitava tegelase psüühiliste seisundite intensiivsust rõhutatakse uute elementidega, nii stilistilistega (anakoluut, hüperbool), mängulistega (pantomiim) kui ka tehnilistega (muusikasaade). Toonase monodraama lüürilis-eelegiline alatoon pidas sagedamini silmas naisesityajat. (Theaterlexikon 1978: 378-379).

Esimeseks inglise keeles kirja pandud monodraamaks loetakse 1802.aastast pärinevat Thomas Holcrofti teatriteksti “Saladuslik lugu”. Ent 19.sajand märgib juba monodraama langemist klišeedesse, eelmise epohhi sentimentaalne monoloog pole veel taandunud (Tennysoni “Maude”, 1855), lisandub aga vaid epigoone ja parodiste. Saksa teatritraditsioonis tekib soolovormilise koomilise stseeni žanr, mida mõjutab 19.sajandi kodanliku teatrivaataja maitse.

Huvi tõus monodraama võimaluste ja eripärade vastu 20.sajandi algul on seotud vene avangardteatri antud perioodi ühe olulisema esindaja Nikolai Jevreinovi nimega, kes esimest korda käsitleb žanri ontoloogiat isikupärase teooria vormis. Peatselt avastatakse monodraama võimalused ka saksa ekspressionistlikus teatris (Bronneni „Ostpolzug”, 1926). Monodraama vorm haakub ekspressionistliku teatri individualisatsiooni-nõudega, võimaldab luua võrdpildi mässava isiksuse eneseanalüüsist, tema hingelisest kokkuvarisemisest ja dualismist.

1950ndate lõpust alates on monotetritel kaasaegses mõistes oma kindel koht sel ajal hoo sisse saanud alternatiivteatrite liikumises: New Yorgis off-off-Broadway teatrite grupeerumine, Pariisis ja Roomas kohvikteatrite tekkimine. Ühe näitleja teatri praktiseerimine neis teatrites oli osalt

dikteeritud ka piiratud majanduslikest piiratud võimalustest. Alternatiiv- ja off-off süsteemi teatrid kohandasid teatri tarbeks juhuslikke, sageli üsna kitsakesi ruume (pööningud, keldrid, laohooned vmt), samuti tingis majanduslik ebakindlus piiratud näitlejakoosseisu kasutamise. Teisalt on pöördumine “vaese teatri” poole seotud ka tegijate sisemise kunstikreedoga: otsitakse “puhast”, teatraalsest atribuutikast puutumata kontakti vaataja ja näitleja vahel. Tinglik-metafoorsele mängulaadile rajatud teater hakkab end järjest enam vastandama välisele efektile rajatud kommertsteatrile.

1950/1960.aastate vahetusel jookseb teatri ja kirjanduse huvi monodraama vastu sünkroonis. Dramaturgide huvi monodraama vormi vastu on seotud samal ajal toimuvate otsingutega kirjanduses. Huvikeskmesse tõuseb küsimus keelest kui kaheldavast inimese identiteeti loovast üksusest, pigem on keelet kaasaegses maailmas saanud vaid mehhaaniline konstruktsioon, mitte elava suhtlemise vahend. Laiemas mõttes on kõne all inimestevahelise kommunikatsiooni võimalikkus. Monodraama ongi keele piiratud võimalustele viitava skepsise lavaline adekvaat. Lavastki on aga saanud lava eitus, elav muusikasaade on asendunud masinaga. (Becketti “Krappi viimane lint”, 1958) (Theaterlexikon 1978: 379)

1980ndatel värskendavad žanrikaanonit USAs Spalding Gray ja John O’Keefe, kes oma autobiograafiliste monoloogide esituse viivad äärmuslikku minimalismi, loobudes igasugustest performatiivsetest vahenditest ja jättes alles ainult oma igapäevariietuses oma lugusid rääkiva esitaja. 1990ndatel avastab antud teatrivormi ka USA feministlik teater, esile kerkivad mitmed naisnäitlejad (ka mustanahalised) kes oma monoloogides võtavad vaatluse alla mitmeid sotsiaalseid valupunkte (poliitika, rassism, seksuaalsed tabud, urbanism, sallimatus). (Cambridge ... 1993: 357)

Ka soome teatri monoesitused 1970/80ndatel on olnud valdavalt ühenaiselavastused, sageli ka naisautorite tekstidele (Maria Jotuni, Eva-Liisa Manner, Märta Tikkanen jt), asjaolu on põhjendatud peamiselt mitmeplaaniliste naisrollide puudusega. 1990ndatel on ilmunud rohkem ka ühemehelavastusi, meelisautoriteks sealjuures on vene klassikud Gogol ja Dostojevski (Jurkka... 2003: 44-45)

Vene teatri vastav traditsioon on seotud tihedalt 18.sajandil levinud kirjanduslike salongiõhtute traditsiooniga. Ka tänases vene teatris on küllalt levinud kirjanduslike õhtute vorm, mille jooksul näitleja omaette “kontsertnumbrina” esitab katkendeid kirjandusteostest – sagedamini luule, aga ka proosateoseid. Samas on esindatud ka novaatorlikum suund, värskematest näidetest oleks nimetada Valeri Fokini lavastatud Gogoli “Sinel” (Teater “Sovremennik”, 2005), Akaki Akakijevitši rollis

Marina Nejolova.

Monodraamal ja monoloogil on oma koht ka 1990ndate ja uue sajandi teatriotsingutes, eeskätt postdramaatilise teatri kontekstis. Viimane hõlgab senised draamakonventsioonid, kuid mitte narratiivi: teater kui “lugude jutustamise koht” koondab ühe näitleja poolt esitatud monoloogiks müüte, muinasjutte ja klassikalisi (Robert Wilsoni lavastatud “Hamlet, monoloog”, 1994), aga ka nn madalaid tekste (meediatekstitid, väljavõtted interneti jututubadest). Erilise huvi all postdramaatilises teatris ongi draama kaanonitest puutumata jäänud, spontaanselt vormunud dokumentaalne aines. Väärtuste skaalal on tõusnud olulisemaks lavalt kõlava jutustuse ehtsus, usutavus, usalduslikkus, isikliku läbielamise ehedus. Näitleja võib tulla publiku ette oma isikliku elulooga (Tom Jansen Jan Lauwersi lavastuses “Kahju/Kahju”, 1992), jätmata vahele ka väga isiklikke episoodide (kõnealuses lavastuses näiteks esimene seksuaalkogemus, venna surm jne) (Lehmann 1999: 227-228).

Seega on kaasaja teatris ja (draama)kirjanduses monodraama vorm täiesti harjumuspärane. Võib nimetada ridamisi näitlejaid, kes ongi spetsialiseerunud sooloesinemistele – näiteks itaalia teatri tähtnimi Dario Fo või vene dramaturgist näitleja, ka Eestis tuntud Jevgeni Griškovets. Leidub ka monodraamadele spetsialiseerunud dramaturge, korraldatakse monolavastuste festivale. Samas pakub see vorm endiselt huvi kui vahend testimaks teatri piire – kas teatrit konstitueeriv tuum peitub siiski (minimaalselt) kahe inimese suhtlemisel põhinevas dialoogis? Eksperimenteerimisainest on kaasaja teatris pakkunud ka tehnoloogilised võimalused, ühe näitleja suhestumine uue meedia võimalustega (film, video, animatsioon, mitmemõõtmeline virtuaalsus vmt).

### **Rahvusvahelised monolavastuste festivalid**

*Monokkel, Sankt-Peterburg, Venemaa, alates 1997.aastast*

*Thespis, Kiel, Saksamaa, alates 1999.aastast*

### **Valik tuntumaid monodraamasid läbi aegade**

*Anton Tšehhov, Tubaka kahjulikkusest, 1886*

*Valeri Brjussov, Rändur, 1903*

*Aleksander Blok, Tundmatu, 1906*

Nikolai Jevreinov, Kujutus armastusest, 1909  
Eugene O'Neill, Enne hommikusööki, 1916  
Arnolt Bronnen, Ostpolzug, 1926  
Jean Cocteau, Inimhää, 1930  
Samuel Beckett, Krappi viimane lint, 1958  
Helmut Qualtingers, Härra Karl, 1961  
Jerzy Broszkiewicz, Lemuel Gulliveri kaks seiklust, 1961  
Schaeffer, Boguslav, Stsenarium olematule, kuid võimalikule ja instrumentaalsele näitlejale, 1963  
Tadeusz Rozewicz, Veider vanake, 1965  
Franz Xaver Kroetz, Soovikontsert, 1973  
Thomas Bernhard, President, 1975  
Bernard-Marie Koltès, Öö vastu metsi, 1977  
Patrick Süskind, Kontrabass, 1980  
David Mamet, Kolumbuse avenüü, 1985  
Alan Bennet, Nodi suhkrutoosis, 1992  
Steven Berkoff, Näitleja, 1994  
Conor McPherson, Hea varas, 1994  
Tom Peuckert, Artaud meenutab Adolf Hitlerit ja Romantisches Café, 2000  
Pip Utton, Adolf, 2002  
Eric-Emmanuel Schmitt, Oscar ja roosa daam, 2003

## **2. Monolavastused 1973-1978**

### **2.1. Perioodi üldiseloostus**

#### **Olulisemad lavastused:**

*M. Traat/V.Panso, Tants aurukatla ümber, 1973, Lavastaja V.Panso, Draamateater*

*E. Hermaküla, Üks ullike läks rändama, 1973, E.Hermaküla, Vanemuine*

*P.Vallak/M.Unt, Epp Pillarpardi Punjaba potitehas, 1974, K.Raid, Pärnu teater*

*R.Saluri, Külalised, 1974 K.Raid, Draamateater*

*O.Luts/A.Liives, Tagahoovis, 1974, K.Ird, Vanemuine*

*A.Tšehhov, Kolm öde, 1974, A. Šapiro, Draamateater*

*F.Tuglas/M.Karusoo, Popi ja Huhuu, 1975, M.Karusoo,*

*Draamateater/Lavakunstkateeder*

*E.Vilde, Tabamata ime, 1975, M.Karusoo, Draamateater/Lavakunstkateeder*

*A.H. Tammsaare/O.Tooming, Põrgupõhja uus Vanapagan, 1976 J.Tooming, Vanemuine*

*J.Andrzejewski/J.Tooming/R.Heinsalu, Polonees 1945, 1976, J.Tooming, Vanemuine*

*E.Enno, Veli Joonatan, 1976, J.Tooming, Vanemuine*

*A.H.Tammsaare/K.Raid, Me otsime Vargamäed, 1976, K.Raid, Noorsooteater/ Lavakunstkateeder*

*A.Kitzberg, Kauka jumal, 1977, J.Tooming, Vanemuine*

*A.H.Tammsaare, Tõde ja õigus, 1978, J.Tooming, Vanemuine*

*E.Albee, Kes kardab Virginia Woolfi?, 1978, A. Šapiro; Pärnu teater*

Kümnendi kokkuvõtteks on ajajärgu üks autoriteetsemaid teatrivaatlejaid Karin Kask kirjutanud järgmist: “Seitsmekümnendad aastad võtsid eelmisest kümnendist kaasa mänguvahendite mitmekesisuse, teatrikeelee kujundlikkuse ja tinglikkust eluehtsusega liitva esituslaadi.

Illustratiivsust ning illusoorust ignoreeritakse nüüdki. Lava ja saali kontaktides eeldatakse vastastikkust aktiivset partnerlust. Kuid muutunud on *i n i m e s e k o n t s e p t s i o o n*: lineaarset/publitsistlikku tõlgendust hakkab asendama inimese sisemaailma ning sotsiaalsete probleemide mitmeplaaniline käsitus. Süveneb ühtaegu nii inimesesisesete suhete eritlemine kui ka inimestevahelise kontaktide ning sotsiaalsete nähtuste paljuaspektiline jälgimine. “(Kask 1989: 41)

Perioodi märgilised lavastajad on Jaan Tooming, Kaarin Raid, ja Adolf Šapiro. See on mitmekülgsest rikkas, õnnelik aeg eesti teatrile. Teatriuuduse olulisemad lavastajad (Raid, Tooming, Hermaküla) on oma otsingutes jõudnud küpsemasse, kristalliseerumise-faasi – spontaansele mänguhasardile lisanduvad kunstiline lihv ja struktureeritus, vana teatri köidikut ja literatuursuse kammitate lõhkumise tagant paistab äkki kätte globaalne maailm kogu oma ilus ja valus (Toominga “Põrgupõhja uus Vanapagan”).

Raidi kahe lavastusega 1974.aastal lõpeb uuenduse nn esimene etapp (1969-1974), aga protsessi küpsemad viljad on alles ees. Aastad 1976-78 kujunevad kuldajaks Jaan Toomingale, kelle mitu metafüüsilisse mastaapi küündivat lavastust moodustavad kümnendi teatritipu. Evald Hermaküla kui teine uuenduse keskne figuur on tõmbunud veidi tagaplaanile, katsetades studiovormi ehk nn laboratoorse töö tingimustes.

Dominandi loovad ka Adolf Šapiro lavastused Eestis, neist esimene, “Kirsiaed”, esietendunud küll juba 1972. Lea Tormis avaldas sel puhul programmilise kaksikartikli “Mitte ainult “Kirsiaed”” (üks vaadeldava perioodi olulisemaid teatrikirjutisi!), millest selgub, et Šapiro avastuslikult mõjunud Tšehhovi-tõlgendus oma psühholoogilise põhjalikkuse ja näitlejatööde filigraanse sepiatusega oli ühtlasi kriitiliseks kontrastiks eesti teatri “peavoolu” (loe: olustikupsühholoogilise) teatri mandumakippuvale, liiga primitiivseks lamendunud tasandikule. Ilmnes, et “traditsioon on pigem nõrgaks jäänud ja tugevasti stampeerunud, Sageli on paika panemata elementaarne: tegelaste omavahelised suhted, käitumise sisemine motivatsioon, sõnade adresseering. /---/ Me ei valda õieti ei olustikku ega psühholoogiat. Professionaalne selgus, põhiliinide arusaadavus on saavutatud kujude kõige esmase, pealiskihis leiduva üheplaanilise iseloomustusega.” (Tormis 1972)

Sestpeale kuni tänaseni ongi jäänud Šapiro „kohuseks” käia eesti teatri individuaalpsühholoogilisel põhjal püsivat suunda teatud aja tagant – kui see jälle kulumise-luitumise märke ilmutab – värskema pilguga üle vaatamas.

Elujõuliselt lokkab sel perioodil Irdi-Kaidu rahvalik karakteri- ja tüübiteater. 1970ndate keskel hakkab ilmet võtma uue lavastajapõlvkonna profiil. Kalju Komissarov, Merle Karusoo, Lembit Peterson ja Ago-Endrik Kerge tõmbavad oluliselt vähemaks omamaise teatri hingelis-lüürilisi toone ja toovad asemele ühiskondlikku skeptitsismi. Visalt püsiva “raudse eesriide” kiuste tekib ja kujuneb aimdus maailma tegelikest mõõtmetest ja võimalustest. Juba lavapiltidesse lisandub avarust, kosmogoonilist mõõdet (mitmes lavastuses foonil tähistaeva-kujund). Vastukaaluks sellele hakkas lavadele imbuma sotsiaalset ängi, igapäevaelu surutise sugereeritud tuska.

Monolavastuste ilmumine Eesti teatripilti on küllalt marginaalne protsess. Igal juhul 1969.aasta Suitsu-õhtu (“Ühte laulu tahaks laulda...”) “šokiteatri” elementide puhul oli kirglikke eitajaid ja tuliseid pooldajaid kõvasti rohkem. Kuna sel perioodil mängivad monolavastustes põhiliselt mitmete põlvkondade lemmiknäitlejad, meistrite meistrid (Järvet, Laidla, Hermaküla), siis leiavad nad mõistagi tähelepanu ja publikumenu, kuid täiesti uue žanri sünni eriti häälekalt ei teadvustata.

Praeguselt ajadistantsilt võibki vist monolavastuse sünni Eestis määratleda kui teatriuuduse loogilist järke, protsessi üht kõrvalharu. Huvipakkuv on fakt, et esimese monolavastuse lavastaja on Mikk Mikiver, kellega on seotud nn eeluudus (Mikiveri mitmed tinglikumas laadis lavastused Noorsooteatris 1967-1969).

Oluline taust monolavastuste sünnile on kindlasti ka 1970ndatel populaarsust võitnud (sageli soolovormis) luule- ja lauluteatri viljelemine. Luule teatrisse toomisega, täpsemalt luule teatraliseerimisega seostub jällegi teatriuudus, eriti muidugi Suitsu-õhtu. “Toominga ja Hermaküla uuendus seisnes selles, et nad leidsid literatuursele tekstile tegevusliku lavalise vaste, panid Suitsu ümber ladusasse teatrikeelde. Et see tõlkealgoritm oli loodud esmajoones luule lavastamiseks, siis hakati uut võttestikku teatriski kasutama kõigepealt luulekavades.” (Sang 1989: 150-151)

Kui sooloettekandes luuleõhtute traditsiooni algatab naisnäitleja (Milvi Koidu „Brecht ja seitse surmapattu”, 1972; “Alveriana”, 1973), siis edasi ilmuvad teatrite repertuaari meesnäitlejate luule- ja lauluõhtud (esitajaiks Andres Ots, Tõnu Tepandi, Lauri Nebel jt, vt käesoleva töö lisa), avastades selles muu hulgas tänuväärse kanali, edastamaks nimetatud sotsiaalset ängi, kodanikupositsiooni, kõndides lubatu/keelatu piiril (leiame neist kavades mitmeid H.Runneli, J.Kaplinski, U.Masingu tekste). Kümneni lõppu jääb ka Mati Undi pidevama lavastajatöö alguspunkt, mida tähistavad kaks eesti luule põhjal loodud lavakompositsiooni (“Hamleti laulud, 1978; “Kas mõistab järeltulev sugu,

uus kauge seltsimees?”, 1979)

Veel üks monožanri sünnieeldusi oli kindlasti väiksemate teatrisaalide kasutuselevõtt. Kuigi kammersaali vajalikkusest Estonias on rääkinud Ants Lauter juba 1930ndatel, ei leidnud see idee teostajaid. 1918.aastal ilmunud koguteoses “Sõna” näiteks kirjutab Naata Nael (=Johannes Semper): “On asjata kontakti publikumi ja näitleja vahel sel teel katsuda ergutada ja suurendada, et näitelava saaliga mahutatakse ühte ruumilisse üksusse: näitelava on vaevalt-vaevalt kõrgem saali põrandast, näitlejad istuvad enne mängimist saalis, kust nad ka mängima lähevad, jah, näidend mängitakse kesk saaligi, et publikum oleks tihedamalt ümberringi, mitte ainult ühelt küljelt, nagu mängul harilikul näitelaval. See teatriuueendus, mida on katsutud teostada, ei saa siiski kuigi kaugele minna, ega saavuta neid tagajärgi, mida loodetakse. Sest siis peaks publikum ise kaasa näitlema, siis peaks tagasi minema neisse aegadesse, kus näitleja ja vaatleja oli üks. Aga see oleks juba elu, mitte enam kunst. (Nael 1918: 17).

Tähelepanu äratasid Voldemar Panso lavastused “tubateatriks” ristitud teatriruumi tüübiga, mille alguspunktiks Lavakunstkateedri II lennu diplomilavastus “Tagasi Metuusala juurde” (1964) ning Noorsooteatris tehtud “Pingviinide elu” (1968). Neid mängiti Tallinna Kirjanike Maja saalis, vaatajad neljast küljest ümber mänguplatsi. “Leitud koha” näitena teostab Panso 1966.aastal J.Kilty “Armsa luiskaja”, mis toob Kadrioru lossi aristokraatsesse saali kokku Linda Rummo ja Ants Eskola. Mitut puhku pruugitakse Tallinnas teatrilavastuse foonina Kiek in de Köki torni iidseid müüre (teatraliseeritud luulekavad, aga ka 1974.aasta “Libahunt” Lavakunstkateedri VI lennu diplomitööna jm). “Näitlejate ja auditoriumi vaheline lähedus ning hoone iidsus annavad inimvaimu mõõtmatus ja läbi sajandite püsimise erakordse tunnetuse,” kirjeldab Karin Kask Kiek in de Kökis mängitud Noorsooteatri luulekava “Inimeste maal” (Kask 1989: 36).

1970ndate alguseks on alternatiivse minimalistlikuma-kammerlikuma mängupaiga sisse seadnud õige mitmed Eesti teatrid: Tallinna Draamateater alustab 1967.aastast etenduste andmist oma kolmanda korruse väikesaalis (praegune kammersaal), järgmisel aastal läheb mängupaigana kasutusse neljanda, pööningukorruse saal (praegune väike saal), Pärnu teater avab oma 1967.aastal valminud uues majas väikese saali 1969.aastal (algul 60, hiljem seoses põranda tõstmisega 100 kohta), Vanemuine hakkab 1974.aastast väikelavastuste ja Hermaküla stuudiotööde mängimiseks kasutama oma väikese maja ovaalsaali, Noorsooteatri väike saal läheb käiku 1975. Draamateatri väikese saali avamise puhul kirjutas kriitik: “Lavaatribuutide minimaalsuse juures pakuvad nad /väikesaaliid – S.K./ avaraid võimalusi žanrilisele mitmekesisusele ja uute sünteeside otsinguile.” (Stein 1969: 298).



Vajaks rõhutamist, et nende mängupaikade puhul polnud tegemist tänapäevases mõistes *black box* tüüpi teatriruumiga (vabalt teisaldatavad istmed), vaid üksnes “suure saali väikese koopiaga”, frontaalselt paigutatud saaliistmetega (70-100 kohta) ja väikese poodium-lavaga.

Seetõttu ei too väikesaalide süünd Eestis kaasa eriti jõulist kunstiliste otsingulist faasi. Erandiks on ehk Vanemuise ovaalsaal, mis muutub avangardsema suunitlusega stuudioteatrit põhimängupaigaks. Pärnu ja Draamateatri väikesaalid jäävad aga truuks üsna traditsioonilisele repertuaarile (erandiks vaid mõned luulekavad), seega siis olustikupsühholoogilisele suhtenäidendile, ainukeseks muudatuseks väiksem (enamasti 4-6) tegelaste arv. Seega peab märkima, et väikesaalide repertuaari puhul saame rääkida küll kõrgeenenud maitsekriteeriumidest ja tingimisi ka eesti lava jaoks uutest huvifääridest - eksistentsialism, absurditunnetus, võõrandumine –, kuid mitte veel suurele lavale radikaalset alternatiivi pakkuvast uuest dramaturgiast. Reservatsioonidega saaks ehk teatud muutustesi tabada väikelavade stsenograafia vallas, mis seotud eesti teatrikunstnike põlvkonnavahtusega, uute nimede ilmumisega (huvipakkuv on märkida, et monolavastuste kunstnikena debüteerivad kahel juhul maalikunstnikud: Malle Leis ja Jüri Arrak). Aredamalt ilmnevad muudatused näitlejapoeetika vallas, millest lähemal allpool.

Erijuhtumi oma läbi aegade rohkete mängupaikadega moodustab Noorsooteater, kelle pidevad uute ruumide otsingud olid põhjustatud puhtalt praktilistest kaalutlustest, statsionaarsete mängupaikade puudusest, hoopis vähem sisuliselt motiveeritud ruumiekperimentidest. Väikesaalide lavastusi analüüsinud Joel Sang sedastab: “Tubateatri näol pole tegemist mitte kunstikreodo, vaid teatri organisatoorse võttega.” (Sang 1989: 149-150).

Muidugi tekitab tubateatri tulek, näitleja “laskumine” kõrgetelt lavakoturnidelt publiku vahetusse lähedusse, eesti ikka ju alalhoidlikus teatripildis teatavat elevust. Aga teisalt on teenekamate teatritegijate poolt kuulda ka skeptilisemaid hinnanguid. Näiteks “Armsa luiskajaga” loorbereid lõiganud Ants Eskola on tunnistanud, et parema meelega väldiks väikesaalides mängimist. “Mida rohkem rahvast, seda parem. /---/Kord Soomes mängisime “Armas luiskajat” 30 inimesele. Tekkis tunne, et olen mingi perekonna lõbustaja.” (Eskola 1983:7)

Mitmed vaatlejad seovad aga järjekindlalt väikesaale mõistega “eksperiment”. Olgu mainitud, et viimane ei käibinud tollases teatriterminoloogias sugugi läbivalt uue, värske ja novaatorliku

sünonüümina. Pigem “läänest mõjustatud”, seega meile võõrapärase, korraks ilmuva ja siis kaduva “kahtlase katsetusekese” vastena. Näiteks tollase Eesti novaatorlikuma mainega ja kunstiliselt provokatiivsema teatri “Vanemuise” juht Kaarel Ird näeb ühes oma kirjutises väikesaale kitsalt tsunftisise katselaboratoriumina, mida ähvardab oht langeda ideeliselt “uduse” esoteerika rüppe: “Ent tuleb toonitada, et väikeste saalide eksperimendid, mis kuuluvad teatriprotsessi loomuliku koostisosana, on vajalikud tegijate endi arenguks ning elamust pakuvad need ikkagi eelkõige professionaalsetele kriitikutele, vägagi väiksele teatraalide ringile. Viimased võivad vahel märkamatu jõuda nii kaugele, et teater muutub neile elust kõrgemal seisvaks väärtuseks, ka selleni, et huvitava vormi puhul lepitakse isegi ideelis-filosoofilise udususega.” (Ird 1979:186)

Nagu öeldud, toob periood muutusi näitlejapoeetikas, mis on osalt tingitud ka väikesaalide kasutuselevõtust. Aga samavõrd filmi ja televisiooni arengust. Suurde plaani (filmis ja televisioonis ka ülisuurde) tõstetud näitlejalooming on tundlik eelmiste kümnendite võltsteatraalsuse ja “tõstetud” mängulaadi suhtes. Avastusena mõjub loomuliku orgaanika ja napi žestiga näitleja. Mitte teatraalselt paisutatud lavafiguur, vaid inimene “meie keskelt”, kelle kohta saab öelda: “ta ei mängi.... ta ON!”

Nõukogude Liidu teatrisse tuleb “uus inimene” tegelikult juba 1950ndate teisel poolel toonaste Moskva noorte näitlejate asutatud stuudioteatris “Sovremennik”. Selle teatri esinäitleja Oleg Jefremovi mängu on teatriteadlane Natalja Krõmova kirjeldanud järgmiselt: “Ta ei tungi rolli sisse, vaid ainult kergelt sobitab ennast rolliga./---/Karakterid on ainult visandatud /---/ See on tema, Oleg Jefremov, nõukogude teatri näitleja, kes meie ees mõtiskleb, vaidleb, arutleb, tõmmates ka vaatajad arutelusse meie endi üle./---/ Niipea kui saalis on “oma” vaataja, pole vajadust forsseerida teksti, seda paatoslikult alla kriipsutades. Milleks deklameerida, käsi ringutada, kui sinu ees on omad inimesed, kes seda ei vaja ja ise kunagi selleni ei lasku.” (Krõmova 1971: 60-61)

Lilian Vellerand on fikseerinud analoogse nihke 1960ndate lõpu/70ndate eesti teatri näitlejapoeetikas: “Tekib nn isikusliku alge uus nähtus: lavastaja või näitleja väljendab oma nägemust, ideed mitte niivõrd rollistruktuuri kuivõrd näitelejaisiksuse kaudu. Valitseb reflekteeriva intellektuaali tüüp (Mikk Mikiver, Komissarov, Tooming, Hermaküla jmt). “Isikuslik alge”, nagu väidetakse, viib mängust loobumisele, näitleja teostab ennast omaenese individuaalsuse kaudu.” (Vellerand 1992: 19-20.)

Vaadeldava perioodi monorollide teostusele keskendudes peab tõdema, et need osatäitmised siiski

ei haaku eelnimetatud mängulaadi „puhastumisega”. “Hoolimatu armukese” näitel saab rääkida koguni grotesksest hüperboliseeritusest, aga teisedki juhud võib liigitada ümberkehastumisteatri kilda. Ühe hüpoteesina võiks sellist käiku tõlgendada näitlejale omalaadse kaitsefaktori loomisena: ajal, kus üksi lavale minek mõjus veel konventsioonemurdva kogemusena, on selgelt piiritletud rollijoonise täitmine näitleja jaoks vaieldamatult turvalisem tee kui etteaste “enda nimel”.

Asjaolu, et monotheater sünd Eestis võeti vastu heatahtliku huviga, on küllap seotud ka faktiga, et esimesed üritajad olid nimelt juba tunnustatud meistrid. Vaieldamatult lisas see nähtusele respekti ja ofitsiaalsust. Märkida tasuks, et teenekamate tippnäitlejate monolavastused ongi iseloomulikud üksnes vaadeldavale ajalõigule. Kui lisada antud perioodi kuuluvatele Jüri Järveti, Silvia Laidla ja Evald Hermaküla monolavastustele tinglikult ka järgmisel, 1979.aastal oma monolavastusteni jõudnud Heino Mandri ja Salme Reek ning hilisemast ajast (monolavastus aastal 1989) Aarne Üksküla, ongi tegelikult nimetatud kõik Eesti teatri nn meistri mastaabiga, toonases kontekstis ka rahvakunstniku potentsiaaliga näitlejad, kes monožanris üles astunud. Mis kokkuvõttes on üsna tagasihoidlik arv.

Vastamata on aga küsimus: kui alustame Eesti monoteari ülevaadet 1973.aastast, siis kas sellele eelnenud perioodist polegi midagi nimetada? Terviklikke sõnalisi monolavastusi riiklike teatrite repertuaarist tõepoolest mitte, näitlejate soolovormis etteasteid küll – tuntuim näide ehk 20.sajandi algupoolel tollastes meemelahutuskohtade publiku seas populaarsed Paul Pinna lennukad kupleevormis etteasted, hilisemast ajast (1936-51) tuleks nimetada ka Mari Möldre estraadinumbritena esitatud Tootsi-lugusid. Kui aga laiendada žanripiire ja teisalt kõrgendada kunstinõudlikkuse kriteeriumit, siis saaks monotearist tema arvestatavas mõttes rääkida ehk hoopis Eesti lavatantsu kaanonit uuendanud Ella Ilbaku puhul, kes oma sooloõhtutega alustas 1918.aastal.

## **2.2. Krappi viimane lint (1967, 1973, 1992)**

Eesti teatri avalöök monoteari vallas oli kahtlemata väärivate tegijate – juba tolleks hetkeks (1967) eesti teatri ühe esinäitleja staatuse saavutanud Jüri Järvet ja „noore režii“ üks lootustandvamaid esindajaid Mikk Mikiver – päralt, ka dramaturgilist materjali arvestades võib öelda, et alustati kõrgema pilotaaži astmelt: maailma ühe tuntuima mononäidendi „Krappi viimase lindi“ autori Samuel Becketti esmalavastus mitte ainult Eesti NSVs, vaid terves NSV Liidus. Paradoksaalne on ehk fakt, et tegemist oli teleteatri lavastusega Eesti Televisioonis, mis tähendab, et novaatorlikus võtmes lavastus sattus kohe massauditooriumi ette, samas vihjab see siiski teatavale marginaalsusele, autsaideri-positatsioonile, „süütule“ eksperimentaalsusele, millel justkui ei tohiks olla kohta päris-teatri repertuaaris.

Samuel Beckettit (1906-1989) on nimetatud 20.sajandi viimaseks modernistiks, samas algab tema nimega absurdidraama ajalugu. Tema looming peegeldub Teise maailmasõja järgset kaost ja määramatust. Endine realistlik draama oma konfliktile rajatud skeemiga ei haakunud enam uue ajastu teadvuses toimuvate protsessidega. Palju täpsemalt peegeldab viimast hoopis Beckett, kes hülgab otsustavalt senised draamakonventsioonid – oluline ei ole enam tegevus, vaid selle puudumine, laval toimub vaid sõnade vahetamine, kuid neist ei moodustu sidusat dialoogi, sõnad ei ole võimelised enam inimesi liitma, vaid kaugendavad neid veelgi. Dialoogi alogism ei manifesteeri kaugeltki tähenduse puudumist, kuid viimane ei pruugi olla täpselt sõnastatav.

On päris selge, kui keeruka ülesande võtavad endale Becketti lavastajad. Laval toimuv teksti konkretisatsioon eeldab ju ikkagi tähenduse sõnastamist, interpretatsiooni. Becketti mistahes teatritõlgenduse puhul hakkavad eriti aktiivselt tähendusmahtu looma kõik kontekstuaalsed kategooriad – ajastu ühiskondlik-poliitilisest taustast kuni näitleja pisima kulmuvõbeluseni. Eesti teatriteoreetikute põhjalikumalt Beckettiga tegelenud Jaak Rähesoo on osutanud: „Kui nii võtta, on ka Becketti näidendid ju mingite teeside (või koguni ühe ja sama teesi) illustratsioonid, ometi ei peeta neid teesnäidenditeks sõna tavalises tähenduses. Otse vastupidi, teatriilmas on ammu teada, et Beckett on nimelt autoreid, keda ei anna „ära seletada“, st tema mängimiseks ei aita teesi mõistmisest, vaid tuleb tajuda lavalise metafoori tundesisu, „muusikat“. (Rähesoo 1995: 291).

1953. aastal Roger Blini lavastuses Pariisi Théâtre de Babylone'is esietendunud ning „Godot'd

oodates“ toob Beckettile pea hoobilt klassikustaatus. 1950/60ndate vahetusel näevad ilmavalgust mitmed tänaseks krestomaatiliseks kujunenud teatritekstid („Lõppmäng, 1957; „Sõnadeta vaatemäng I“, 1957; „Õnnelikud päevad“, 1961), mis jõuavad ka mitmetele Euroopa ja Ameerika lavadele. 1969. aastal Beckettile antud Nobeli preemia märgib juba tema jõudmist nn pärisparnassile. Juba samal aastal ilmuvad kolm Becketti näidendit („Sõnadeta vaatemäng I“, „Õnnelikud päevad“ ja „Krappi viimane lint“) ka eestikeelses tõlkes (tõlkijad Ott Ojamaa ja Valdek Kruuspere), toona missioonitundlikku kultuurivalgustuslikku tegevust viljelenud „Loomingu“ Raamatukogu“ vahendusel. On ajastule sümptomaatiline, et eesõnas kogumikule esitab Ott Ojamaa Eesti NSVs enam-vähem tundmatut Beckettit kui teatavat „väljavabandatavat vahelüli“, tõmmates üsna ulja paralleeli Beckettiga ja kohalikus kultuuriruumis aktsepteeritud Brechti vahel: „Igatahes hakkas teater pärast viiekümnendate aastate absurdi-suurmoodi jõudsasti uusi aluseid otsima, Brechti mängima, dokumentaaldraamasid lavastama jne“ (Ojamaa 1969: 7)

„Krappi viimane lint“ oli autori poolt kirjutatud konkreetsele näitlejale – Patrick Magee’le (1922 – 1982). Näidendi maailmaesietendus toimus 28.oktoobril 1958.aastal Londoni Royal Court Theatre’s, lavastajaks Donald McWhinnie. Sellest olulisema jälje teatrilukku on jätnud aga Pariisi esmalavastus aastal 1960 Théâtre National Populaire’s, lavastajaks taas Roger Blin, esitajaks R.-J. Chauffard. Lavastust näinud „meie mees Pariisis“ Vahur Linnuste sõnastab näidendi teemana „väljasuletust elavast keskkonnast, inimese üha jätkuvat iseenda likvideerumist inimliku olendina.“ (Linnuste 2004:33).

Nii mahult kui vormilt minimalistlik näitemäng (10 lk teksti, üks inimene tühjas ruumis, rekvisiitidena vaid magnetofon, kell ja mõned banaanid) määratleb beckettliku pedantsusega oma ainsa tegelase pausid, kõhatused, tühjusessevaatamised ja kõrva puudutamised. Raugastuv vanamees Krapp on igal aastal oma sünnipäeval rääkinud sisse lindi, millel on teinud kokkuvõtte oma elu tähtsamatest sündmustest. Seega on monodraama puhul nii levinud printsiip – väliselt ühekõne, implitsiitselt aga dialoog – leidnud selge vormistuse: oleme tunnistajaks „kahestunud“ Krappi(de) kahekõnele. Kunagiste salvestuste ja praegushetkel sündiva salvestuse kaudu asetleidev „noore“ ja „vana“ Krappi metafüüsiline kohtumine toob aredalt ilmsiks inimloomuse varjatult kibeda silmakirjalikkuse, enesepetmise motiivid. Kunagine siiras usk oma elujõusse, -tahtesse, ususse enesemääratluse võimalikkuse üle on inimese maise eksistentsi loojangul asendunud kõvera muigega. Mõistagi on aga see vaid kõige pindmine, vaid faabulat (mis Beckettiga puhul ei seleta tegelikult midagi!) järgiv tõlgendus. Avaramas mõttes räägib Krappi-lugu inimolendi füüsilise ja vaimse kärbumise seostest, peatumatust ja teadvustamatust libisemisest allakäiguspiraali erinevatele astmetele, kartusest vaadata eksistentsiaalsete kahtluste kaevu – ehk siis otsa iseendale.

Vahur Linnuste, võrreldes „Krappi“ Beckett'i varasemate näidenditega („Godot'd oodates“, „Lõppmäng“), on sedastanud, et „Toon on muutunud lüürilisemaks, kuigi see on hääbumise lüürika. Vastu vaatab resignatsioon. Kahes eelmises näidendis on olulisteks tegelasteks käsutajad, juhikujud. /---/ Krapp teab, et ta on jäänud jõuetuks ja ei tee enam midagi erilist, et tema aeg on läbi. /---/ Beckett'i dramaatika näitab domineerimist ja selle läbi tekkinud kannatusi, inimsuse ahenemist või haihtumist.“ (Linnuste 2004: 34-36).

Roger Blini lavastust hinnates mainib Linnuste tunnustavalt oskust peaaegu tühjal laval, minimaalse tegevuse ja visuaalsete muljete abil saavutada lavastuse tugev mõjujõud. „Juba Krappi kõnnak, ta liigutused ja kõnelemisviis andsid edasi olulise: keeldumuse alla vanduda, püüde avaldada kuni viimсени vastupanu, milleks ta veel võimeline, klammerdudes selle vähese ümber, mis veel järel.“ (Linnuste 2004: 34)

Arvatavalt on iga Beckett'i-lavastaja ees seisnud probleem teksti ja tegevuse ühtsusest ja vasturääkivusest. Jaak Rähesoo on Beckett'i ühe põhiprobleemina näinud „sõnastatud olemise ja sõnastamatu olemise, sõna ja sõnatuse vahekorda“ (Rähesoo 1995: 57), ehk siis Krappi-näidendi puhul on oluline märkida, et „Sõnade abil loodud kujutlused „iseenesest“ on samuti irreaalsed. Hoolikalt jäädvustatud „minadel“ ei ole vana Krappi jaoks enam mingit tähendust. Inimene on sama mis kivi, ja hää sama mis vaikus. /---/ Ent ometi /---/ ei lakka see kivi kisendamast. „ (Rähesoo 1995: 598). Teisisõnu: Beckett'i näidendite tekst on lugejale/lavastajale/näitlejale alati alltekst - konkreetne sisu ja sõnum peab avalduma konkreetsetes lavareaalsuses konkreetsetes näitlejakehastustes konkreetse publiku ees.

Arvestades Beckett'i siiski suhteliselt kiiret ja visa läbimurret Eesti NSV teatrisse, võib oletada, et tegu polnud pelgalt lääne moeautori eksploatatsiooniga, vaid et dramaturgi maailmatajus avastati paralleele kohalike oludega. Beckett'i „anarhiline vaikus“ (Mardi Valgemäe) hakkas Eesti kultuuriruumis kõnelema. Ääremärkusena olgu lisatud, 1967.aasta telelavastusele eelnes veel Beckett'i „peitfaas“ Eestis. Nimelt on juba 1966.aastal esitatud Tallinna 21.Keskkoollis „Sõnadeta vaatamängu“ - küll poolpõranda alustes tingimustes : toonaste kunstitudengite ja noorte muusikute peol, esitajaks tõlkija Tõnu Kõiv, assisteerimas lavakunstitudengid Kaarel Kilvet ja Väino Uiho ning kunstnik Jüri Arrak. (Vastab... 1994: 8)

Mõtleme korraks 1967.aastale Eesti teatriloos. Kümnendivahetuse teatriuuenduseni oli veel pisut aega („Suitsu-õhtu“, 1969), protsessi juhtfiguuridest oli Evald Hermaküla teinud esimese lavastuse („Valtoniana“, 1966), Jaan Tooming astus aasta pärast üles poleemilise Satinina („Põhjas“, 1968).

Mikk Mikiveri määratlemine „eeluuenduse“ figuurina liitub loomuldasa tema kui Beckettimaaletooja staatusega. Hea tahtmise korral võib Beckett Eestisse jõudmisel tajuda ka ajastupõhisemaid tendentse: kümnendi esimese poole progressiusk asendub noorintelligentsi keskel aegamisi selginemise, kainenemise ja resignatsiooniga - tipnedes uue kümnendivahetuse (ka poliitiliste pretensioonidega) protestimeeleoludes, Toominga-Hermaküla ilmutuslikult jõulise metafoorteatri kordumatus „hääletus karjes“.

Vajaks märkimist, et Beckett „opositsioonilisus“ ei väljendunud ainult ühiskondlikes, vaid ka teatri enese paradigmatades: ajastu teatriaatoriteediks kujuneva Voldemar Panso teatrimudelisse Beckett (nagu ka nooremaid teatritegijaid vaimustanud Artaud, Grotowski jt) ei mahu. Teatrikooli 3.- 4. lennust (kus õppisid „Suitsu-õhtu“ osalised peale Hermaküla) alates hakkavad lavastajaambitsioonidega teatritudengite huvid liikuma tingliku-metafoorsema teatri suunas, ja loogiliselt jõutakse varsti ka absurdistideni. Õpetaja vastab sellistele katsetustele järsu eitusega. „Panso missioon ei lubanud sallida „õõnestajaid“,“ on öelnud Kaarel Kilvet (Vastab... 1994: 8)

„Krappi viimase lindi“ neli erinevat lavastust (1967, 1973, 1989, 1992) on ilmselt ka maailmateatri foonil küllalt unikaalne juhtum, saati veel omamaises kõhnukeses teatriloo – ligi nelja aastakümne piirides mängitud ühe näidendi neli erinevat lavaversiooni. Omaette teatrispetsiifiline teema on, et viimastes lavastustes sai kasutada esimeste lavastuste jaoks tehtud helilinti – seega, eksplitsiitsel tasandil suhtles Krapp-vanem Krapp-nooremaga, implitsiitsel tasandil lävis aga Krapp/Järvet-vanem Krapp/Järvet nooremaga. Iseäranis tähenduslikuks muutus see tsitaatlus kõige viimases variandis. Autentne helilint muutus ajastu suure näitleja kvintessentsiks. See polnud enam pelgalt teatriarhiivist toodud museaal, kuiv tsitaat, vaid tähendusmahukas sümbol.

Järgnevalt vaatleksin Järveti-Mikiveri „Krappi“ muutumist läbi eri lavastuste (põhiliselt) omaaegse kriitikaretseptiooni põhjal. Kätesaadava materjali ebahütlus tingib keskendumise 1973. (enam kriitikat) ja 1992. aasta (kriitikaretseptioon, videosalvestus) lavastustele.

1967.aasta Eesti vaataja esmakohtumine Beckettiga (pealkirja all “Mr Krappi viimane helilint”) ei kajastu veel kuigivõrd ajakirjanduses, välja arvatud pisiteade uuest telelavastusest. Kuigi telelavastusi retsenseeriti tol ajal üldse harvemini, võiks seekordses tähelepanematuses oletada ka vaikset tõrjutust „kahtlase“ ideoloogilise taustaga materjali puhul. Lilian Vellerand oma kõiki Järveti Krappe koondavas kirjutises nimetab Krappi jõudmist ETV ekraanile 1967.aastal „kaameli minekuks läbi nõelasilma“, mis läks korda vaid tänu Järveti prestiižile ja Mikiveri julgusele. (Vellerand 1993)

Olulise tunnismärgina epohhiloanud telelavastusest tuleb arvesse vaid Jüri Järveti enda kirjutis (või on tegu siiski vestluse üleskirjutusega?) 1968.aasta ajakirjas „Noorus“, milles näitleja üritab sõnastada selle nii erilaadse töö protsessi: “Minul võttis palju aega, et hakata tajuma ja omaks võtma Krappi sisemist anarhiat. Tegin sündmustikust palju etüüde (ausalt öeldes kohe väga palju). Ma avastasin, et mida ebahuvitavamalt, mida täpsemalt ja ökonoomsemalt ma sooritan ettenähtud pisitegevusi, seda selgemalt hakkab neist välja kooruma Krapp, nii nagu mina teda kujutlesin.” (Järvet 1968: 41).

Pisut enam aimu esimesest „Krappist“ saame juba teise „Krappi“ vastukajadest. 1973.aastaks on JÜRI JÄRVET (1919-1995; teatriharidus Eesti Riiklikust Teatriinstituudis; lõpetatud 1949) meie vaieldamatuid esinäitlejaid, kel käes ka Eesti NSV rahvakunstniku tiitel (1969). Peaaegu iga viimase kümnendi sisse jäänud töö on andnud tulemuseks sündmusrolli: “Inimese ja jumala” Voitinski, “Kihnu Jõnni” Ajalooline Tõde, “Kirsiaia” Firss, “Antigone” Kreon, “Hamleti” Claudius.). Juba on Järvetit märganud ka vene filmilavastajad, mängitud on kandvad peaosad filmides „Kuningas Lear“ ja „Solaris“.

1973.aastal etendunud variant koosnes tegelikult kahest Järveti/Mikiveri monolavastusest: lisaks Beckettile mängiti ka Nikolai Gogoli jutustust/monoloogi „Hullumeelse päevik“ - taas üks maailma monolavastuste levinumaid materjale, gogollikult fantasmagooriline pilk näruse väikeametniku hingesoppidesse, esitatuna Nikolai I aegse kontori pliatsiteritaja Popritšini astmeliselt kulgevast haigusest hulumeelsuseni. Rasketes isiksuslikes kompleksides kääriv kantsleikirjutaja armub patoloogiliselt oma ülemuse tütresse, ja oma kujutluspiltides saab kinnitusi ka vastuarmastusele. Haigus lõpeb totaalse identiteedikrahhiga: ametnik näeb end krahvi, siis kindrali, siis kuningana (tollase Venemaa hierarhiline astmestik!). Võigas lugu saab oma finaali vaimuhaigla palatis.

Ometi võib kindlalt väita, et Gogol ei asetu selles lavastuslikus kontekstis samasse raskuskategooriasse Beckettiga. Vene klassiku jutustuse puhul on tegemist pigem suure sõnameistri väikese satiirilise etüüdiga, tema peateema ühe kõrvalarendusena, mis kindlasti ei kuulu tema peateoste hulka.

Ka lavastuse vastukajadest on välja loetav, et lavastuslikultki oli Gogoli puhul tegemist Beckettiga satelliidiga, mis loomulikult aitas avardada ettekujutust Järveti ampluaast (milles gogollikult nõelderavaks voolitud grotesk mõjus uudsena) ning kujundas lavastuse „eeskujulikuks“ vaheajaga teatriõhtuks. Vellerand, kes samuti on küsinud, miks oli vaja kaks nii raskekaalulist materjali ühte õhtusse suruda, oletab ühe põhjendusena just asjaolu, et publik polnud veel harjunud tunniste lavastustega (Vellerand 1993). Ilmselt polnud tähtsusetu ka tsensuuri „rahustamine“: Gogoli kui



nomenklatuurse vene klassiku lisamine „kahtlasele“ Beckettile.

Kõige üksikasjalikuma analüüsi Järveti 1973.aasta kaksikmonolavastusele on esitanud Reet Neimar, kes läbi kahe „Sirbi ja Vasara“ numbri (28.sept ja 5.okt) avaldatud kirjutises „Kas muutuv Järvet?“ eritleb kumbagi lavastust tema süvatasandil.

„Hullumeelse päeviku“ puhul on kriitik tajunud kergeid retseptisioonitõrkeid: kõige paremini õnnestus kontrollitendus omainimestele. Tavapublik ei ole kaasa läinud tragikomöödia koomilise poolega (ikkagi klassikaline autor! Ka mängis Järvet sel ajal valdavalt traagilisi rolle!) ja ei usalda just algusminuteil kviteerida näitleja tegevust naeruga. See jääne vaikus saalis on Neimari arvates põhjustanud näitlejale lisapingeid, et end kuulama panna, ja on etenduste mängimise käigus hakanud algset hüperboliseeritumat mänguvõtit kallutama psühholoogilise draama rajale. „Järvet on hakanud oma teravusi, võikaid üksikintonatsioone, veidraid aloogilisi pause ja mõtte ootamatuid puänteerimisi retušeerima“. Nii aga aheneb teose mõjujõud, „jääb ära naeruväärse ja kibeda kaastunde amplituud, lainetus kaldast kaldasse „ (Neimar 1973)

Sugestiivsemaks hindab Neimar „Hullumeelse päeviku“ teise osa, milles avanevad Järveti kunstimaitse ja elutarkus inimliku hulluse mängimisel, siin puudub klišeelik tormlemine, dünaamiline stiihia. „Ainult „isemoodi loogika, lühised selgete, rahulike mõtete vahel“. Võib aru saada, et ka lavastaja Mikiver on neid (kollases valguses toimuvaid) stseene aidanud ilmestada mitme lavametafoori lisamisega: Popritšini tõus voodiotsa/tribüüni taha, sinelivarrukasse kinni jäänud käed hullusärgi sümbolina. Emotsionaalne stseen on ka peategelase viimane saanisõit oma kodutare ja ema juurde: jutustuse/lavastuse ainus poeesiavälgatus.

Kokkuvõttes aga jäi „Hullumeelse päevik“ Neimari hinnangul „inimlikult huvitavaks juhtumiks“, puudu jäi „üldistusest, ühiskondlikust tähendusest, arengukaar „naerust vapustatud vaikuseeni. Siis läheks vist kõik paika, mis praegu on peaaegu paigas.“ (Neimar, op.cit).

Kaksikmonolavastust vaatleb oma artiklis ka Elem Treier. Temagi ootab just Popritšini metamorfiseerumisel Hispaania kuningaks enam sotsiaalset koomikat, väljanaermist, gogollikku hüperbooli, groteski ja fantastikat. Treier osutab Järveti näitlejaslepile, kus (eriti Popritšinile vahetult eelnenud perioodil) rohkesti kuningaid (ja muidu võimukandjaid), ka nüüd mängib näitleja isehakanud kuningat „oma kunsti kõrguselt“, Gogol eeldaks aga enam hüperbooli, distantseeritumat mängulaadi.

Muidugi väärib aga Järveti töö meistrilabereid: imeteldavad on „ Popritšini naerupuhangud,

itsitused, keelatud mõtted, allasurutud sõnad „kuss, kuss“. Kriitiku hinnangul on „Popritšini füüsiline portree viidud kooskõlla ta veidra mõtlemisega.“ (Treier 1973)

Nüüd uuesti „Krappi“ juurde. Torkab aredalt silma, kui väga 1970ndate eesti kriitika võrreldes 1990ndate omaga proovib selgelt sõnastada teose sõnumit ja skitseerida faabulat. Kriitik nägi ühe oma põhilise funktsioonina positsioneerumist teatri ja vaataja vahendajaks: olla lavastaja/trupi taotluste selgitaja-populariseerija. Ühe põhjusena sellisele protsessile võib kindlasti välja tuua, et tollane eesti teater toituskki valdavalt nn intriiginäidenditest. „omade“ ja „võõraste“ ideoloogilisele konfliktile ülesehitatud draamatekstidest, mis ei jätnud kuigivõrd ruumi ambivalentsemateks tõlgendusteks. (Eelnenud väide pole mõeldud hinnangulisena – 1990ndate eesti teatrikriitika tunduvalt abstraktsem, vaatepunktilt avaram-kõikuvam diskursus võib endas samaaegselt sisaldada ka ebaprofessionaalset ähmasust ja järjekindlusetust!). Samas võib ka uskuda, et analoogiline gradatsioon – konkreetse miljöö keskel tegutsevast konkreetseid tähendusi produtseerivast konkreetsest karakterist järjest abstraktsema, mentaalselt „põhjatuma“ kunstikeele poole – iseloomustabki kogu Järveti Krappi-fenomeni.

Reet Neimar võtab 1973. aasta „Krappi“ kokku sõnadega: „Meie ees on elu, mis endale elatud, mõtted, mis ainult endast mõeldud. Ja kogu see elu on olnud üks suur iseendale valetamine!“ (Neimar 1973). Niisiis tõusevad olulisteks märksõnadeks üksindus, elamata elu, enesepettus, kahetsus. Krappi lugu kui iseka egotsentriku lugu.

Neimariga on põhimõtteliselt solidaarne ka Elem Treier, kes samuti nimetab Järveti Krappi egotsentrikuks ja küsib: „Kas Krapp-rauk peab valesti elatud elust ja mööda lipata lastud tõelisest nooruse armastusest tundma ärevat kahjuvalu?“ Vastus oleks eitav, sest isiksusena tundetuks pleekinud Krapp peab endale soodsaks, et kõik juba möödas on. „Meie aga ei võta seda Järveti seisukohana, meile on loodud masendava allakäigu kujund, mis räägib faktide keeles vastupidist.“ (Treier 1973)

Neimari meelest on tähelepanuväärne, et suurt empaatiat äratav lavastus ei rõhu vaataja esmastele emotsioonidele, ei nuru kaastunnet ega haledust. Järveti poolt loodud Krappi portree on teostatud sügavpsühholoogilise teatri seaduste järgi, sisselamiskunsti ja lavalise tõepära reegleid arvestades, kuid seejuures on näitleja säilitanud imekspandava neutraalsuse oma tegelaskuju suhtes. „Ei mingit erandihüperbooli üheski üksiktseenis, kuid kõik kokku – üldistushüperbool, eluust ilmajäänute surnud ring, traagilise üksinduse rusuv kujund. /---/ Jüri Järvet esitab Krappi ikka psühholoogilise draama žanriseaduste järgi, loob /---/ ses mõttes neutraalse, niihästi kaasatundva haletsuseta kui ka otsese hukkamõistuta pedantsuseni täpse portree – liigsete näitlejalike emotsioonideta ja

„mänguliste“ kaunistusteta.“ (Neimar 1973).

Kriitik teeb (salvestustehnika puudumise tõttu mälu põhjal) ka kõrvutuse 1967. aasta televariandiga, ja arvab, et teatrivariant on milleski muutunud, samas lisades, et rääkides Järveti Krappi sisetgevuse finessidest, peab ta usaldama vaid muljet, kuna teatrilavastuses ei näe ülevalt langeva valguse tõttu kuigivõrd näitleja silmi, mis televariandis olid hästi nähtaval. Ka on mees, et magnetofon oli teatrilavastuses suurem ja kõrgemal. Et seda käsitseda, pidi Krapp end rohkem liigutama. Siit ka kriitiku muljepilt, et tele-Krapp oli enam ärevil, enam otsivas liikumises. „Krapp oleks siis nagu vanas helindis midagi kärsitumalt otsinud, midagi nimetut, ammu unustatud, kuid nüüd väga tähtsat omaenese sõnades kätte püüdnud leida.“ (Neimar, op.cit)

Ka muudest detailidest (intonatsioon, žestid jne) võib ettevaatlikult aimata, et teatri-Krapp on muutunud oma noorus-väljaande aadressil kibedamaks, küünilisemaks ja illusioonitumaks. Praegusest Krappist võib järeldada, et ta paljusid minevikudetaile ei mäleta, enamikku neist üldse tähtsaks ei pea. Tema üksindus ei ole nii valus, elutühjus nii pettumuskibe, selle nüris korduvuses on rohkem apaatiat, sekka isegi eneseiroonilist stoilisust – niisiis rusuvat troostitust“ (Neimar 1973.) Analooogne mulje on ka teisel kriitikul: „Teles tuli kangelase kahjutunne varasema kaotsiminekest kärsitumalt ja otsemini välja.“ (Treier 1973).

Karin Kask, arvates Järveti Krappi hooaja 1972/73 näitlejatööde tippude hulka, kirjutab: „Järvet ei mängi peamiseks Krappi üksindust, inimestevahelist akommunikatiivsust ega järelda siit inimelu absurdsust, vaid poeks nagu oma Krappi hingeuuresse. Järk-järgult ikka sügavamale. Mida suurema irooniaga suhtub Krapp/Järvet oma minevikku, seda rohkem hakkab miski ta hinges kratsima.“ (Kask 1989: 36)

Rääkides Mikiveri-Järveti/ Krappi muutumistest, tulevad kõne alla ikkagi ainult näitlejatehnilised finessid ning nende kaudu teisenev lavastuskontseptsioon. Beckett'i näitlejatekst ja remargid teostati igas variandis täies mahus ilma (suuremate) kärbeteta. Omaette fenomen on, et pea igal „Krappi“ variandil oli uus kunstnik (1967 - Malle Leis, 1973 – Mari-Liis Küla, 1992 – Ervin Õunapuu). Siiski võib kasvõi fotode põhjal oletada, et kunstnike vahetus ei toonud põhimõttelisi muudatusi: piirduti minimalistliku tooli, laua ja magnetofoniga, ka jäi suuremalt jaolt muutumata Järvet/Krappi boheemlaslikult lohakas kostüüm.

Aastal 1980 taastatakse „Krappi viimane lint“ taas, seekord näevad seda küll vaid Rootsi vaatajad. V.Kingissepa nimelise Tallinna Draamateatri külalissetendusel Stockholmi Linnateatri paviljonis etenduvad kolm ühemehetükki: Krossi „Pöördtoolitund“ Heino Mandriga, „Krapp“ ning

kolmandana kompositsioon „Vari ja valgus“, milles Mikk Mikiver esitas Juhan Liivi luulet ja Shakespeare'i monolooge (lavastus pidi tulema ka Draamateatri repertuaari, aga see plaan ei teostunud). Võõrpubliku hinnang kogu Eesti teatrile ja Järvetile on ülivõrdeline: „Järvet on kahtlemata üks Euroopa suuri näitlejaid. (Aaloe 1980)

1989.aastal valmib veel üks „Krapp“, seekord taas telelavastusena Eesti Televisioonis, märkimaks Järveti 70. juubelit.

Põhjust pikemalt rääkida on aga viimasest Krappist aastal 1992, mis jäi ka Järveti viimaseks teatrrolliks üldse, seekord taas Draamateatri väikeses saalis. Nagu öeldud, jääb kogu tekst ja lavastuslik joonis samaks - terav kriitikukõrv on fikseerinud vaid ühe muudatuse: pudeli klõpsatuse asemel valamise mulin (Vellerand 1993) – kuid võrratult on teisenenud lavastuse metatasand: selles segunevad peaaegu et irratsionaalsel moel nii kogu konkreetne ja juurdemõeldav Järveti-, Krappi- ja Beckett- kogemus ning selle foonil ka 1992.aasta ühiskondlik koordinaadistik. Üks ajastu oli lõppenud, järgmine veel mitte päriselt alanud. Krapp/Järvet tegi oma elust kokkuvõtte. Kuningas lahkus troonilt.

Vastukajad räägivad selget keelt sellest, et viimases „Krappis“ tajuti – huvitav, et nii vanemate kui nooremate (kel enesestmõistetavalt puudus eelmiste versioonide kogemus!) kriitikute poolt - midagi väga ehedat ja tõelist. Toimus tõeline lavamaagiline metamorfoos „sõnast lihaks“ - näitleja ja tegelaskuju orgaaniline ühtesulamine. „Krapp ei põgene, vaid kogub ühte hetkesse nii mineviku, oleviku kui tuleviku. Suhe ümbritsevaga on neutraalselt osavõttev. Järveti mäng ei ole interpretatsioon ega versioon üksikisiku lõpueelsest eksistentsist, see on konkreetne, vaat et üksühele võetav toiming, protsessioon.“ (Hamburg 1993) „Nüüdne lavastus (võrreldes 1973.aasta variandiga – S.K) mõjub teisiti, kuidagi süngemalt, kuid samas tõelisemalt.“ (Seero 1992) „Imetlusväärset kattuvad näitleja mängus füsioloogia ja metafüüsika. /---/ Lavastuses on nüüd vähem mängu ja hinnangut, rohkem olukorda ja seisundit. Elu keerulised, intensiivsed mängud ja mõistatused varjutab nüüd olemise suur lihtsus.“ (Vellerand 1993)

Kui ehk eelnevast jäi mulje, nagu kuuluks lavastaja Mikiver siin vaid teisejärgulise sekundandi rolli, siis Velleranna viimane tsitaat osutab kaudselt ka faktile, et viimase „Krappi“ rahumeelne, lepitav-maagiline lihtsus liitub loomuldas Mikiveri 1990ndate „seisunditeatriga“ (Kõige esmalt meenub Jaan Kruusvalli „Hullumeelne professor, tema elukäik“, 1996). Ühe komponendina liitub sellele teatrilaadile ka diskreetne, oma minimalismis kõnekas muusikaline kujundus. Nii on see ka „Krappis“, mille „muusikaline taust“ hõlmab vaid paar takti. „Alguses kolm korda pillide häälestamist. Lõpus õrn ja kiiresti katkev meloodia.... ja ongi läbi inimese elu.“ (Vellerand 1993)

Kõige viimast „Krappi“ videolindilt üle vaadates on igati usutav paradoks, et iga Järveti „Krapp“ on eelmisega võrreldes millestki loobunud... ja seeläbi võitnud. Peaaegu kadunud on iroonia, terav enesehinnang, millest rääkisid eelmiste aastate vastukajad, selle on välja vahetanud näitleja maagiline suurus ja üleolek. Veel kord Lilian Velleranda tsiteerides : „Vaimuna ei oska Krappi eraldada Järvetist endast. Tema Krapp on nüüd küps vaim vaevaga liikuv kehas.“ (Vellerand, op.cit) Kummalisel kombel ei häiri sugugi, et näitleja pikatoimeline laval askeldamine justkui ei eeldakski vaataja olemasolu – eriti pikk stseen, mil Krapp on lavalt lahkunud ja kuuleme vaid vaevu tema vaikset askeldamist - ega seegi, et mõnigi nina alla pobisetud tekst jääb kuulmatuks, mõnegi linti kuulates tekkinud naerupugistamise ajend aimamatuks. See ei katkesta tihedat sidet näitleja loodud tegelaskujuga, kes igasugustest olmelistest reaaliatest kaugenenuna on muutunud tõesti peaaegu eeterlikult hõljuvaks olendiks.

Lõpuks kahest „Krappiga“ seotud aksessuaarist, mis kehtasid mõtteid teatrimärgi ajalikkusest ja muutumisest. Esimene on banaan, mida Krapp autori tahtel mitut puhku haukab. Kuna lavastaja sooviks oli autori remarkide igakülgne järgimine, õnnestus 1973.aasta lavastuse tarbeks hankida tollal Eestis täiesti haruldast võõramaist puuvilja EKP Keskkomitee nn eripuhvetist. Milline uskumatu kontekstide vahe! Beckettil märkis banaane järv Krapp eluheidiku, peaaegu asotsiaali, oma pehmuse tõttu vanainimesele sobivat tavapärasest suupistet, 1973.aastal Eesti NSVs oli banaani kui märgi tähendus sootuks muu: kaugel ja kättesaamatu heaoluühiskond.

Teine aksessuaar on Krappi veel mõne aastakümne eest pea igasse majapidamise kuulunud lintmagnetofon, mis tänaseks muutunud pigem muuseumivaraks. AD 2005 lintmagnetofoni (nagu ka torogrammofoni, mehhaanilise kirjutusmasina jne) teatrilavale paigutamine annab selge märgi, et tegevus toimub juba üsna kaugel ajal. 2003.aastal esietendus „Krapp“ Moskva teatris Et Cetera Aleksander Kaljagini lavastuses ja esituses. Nagu fotolt selgesti näha, kasutatakse selles lavastuses kassetmagnetofoni. Ent tegelikult märgib vist juba seegi üleilset päeva. Siit ka uitmõte - kuidas peaks talitama lavastaja, kes tahab näidata just tänases päevas tegutsevat Krappi? Kas mitte loobuma audiosalvestustest ja tooma mängu hoopis videomagnetofoni, seega ka visuaalselt näitama noort Krappi?

### **2. 3. Mees, kes ei mahu kivile (1975, 1984)**

Vaino Vahingu mononäidend “Mees, kes ei mahu kivile” on tugevalt märgilise staatusega tekst eesti kultuuriloos – seda nii kirjandusliku tekstina kui oma kahe lavaseadega (mõlemad Evald Hermaküla lavastuses ja esituses, esimesel juhul osatäitmine kahasse autor Vaino Vahinguga). Näidend võtab vaatluse alla Eesti kirjandusloos erakordse staatusega, kogu oma ajaliku elu vältel autsaideri seisuga surutud kirjaniku Jaan Oksa elu ja loominguga.

Tähelepanu äratav juba fakt, et tegemist on ühega vähestest Eesti monoteartri tekstidest, kuid veel tähelepanuväärsem on Vahingu lähenemisaad. Tegu pole mingil viisil traditsioonilise isikuloolise dokumentaalnäidendiga, vaid eksistentsialistlikele tasanditele tõusva psühhoanalüütilise etüüdiga, kirjaniku “vaba lähenemisega”, mis ometi hoiab kinni Oksa elutee tähtsamatest tähistest. Luule Epner oma 1985.aastal ilmunud ülevaates Eesti kaasaegsest näitekirjandusest tõmbab aastasesse 1972-73 murdepiiri, mil taandub varasem traditsioonipärane eetilise-olustikuline draamatüüp. Loomuldasaga liitub selle protsessiga ka Vahingu Oksa-näidend, kerkides aga siingi esile tugevalt erandlikuna. “”Mees, kes ei mahu kivile” on indiidikesksem kui 1960ndate lõpu filosoofilised draamad, eksistentsiaalne problemaatika on esitatud inimese siseelu pinnal.” /---/ “Näidend ei anna mingit valmismudelit, pigem on fookuses teelolek, saamine: inimese saamine iseendaks, aga ka näitlemise saamine võõraks eluks.” (Epner 1985: 966)

Vahingu näidendi läbivalt ebakindla, intellektuaalses ja eksistentsiaalses ummikus viibiva ja oma sõnastamatu rahutuse põhjusi otsiva nimategelase puhul tõmmatud on paralleele ka näiteks Paul-Eerik Rummo “Tuhkatriinumängu” Printsiga (1969), kellesse koondunud selguseiha vormub eksistentsialistlike otsingute keskseks küsimuseks: kes ma olen?

Kes oli aga Jaan Oks? Paljudele ilmselt Eesti kultuuri *enfant terrible* ehk rahvakeeli “külakull”, nii mõnelegi omakeelse kirjanduse põnevamaid mõistatusi ja sõnaväekamaid esindajaid. Tema 33 aastat väldanud elulokku (1884-1918) mahuvad muu hulgas võitlus sotsialistlike ideaalide eest kodukohas Saaremaal, koolmeistri-aastad Samaara kubermangus, vaimuhaigla Petrogradis, ning taas kodumaal, kuid juba psüühiliselt ebastabiilses seisundis veedetud hulkuri-aastad. Tema mitte just mahuka loominguga (proosa, luule, kirjanduskriitika, mis teadaolevalt loodud täielikult perioodil 1906-10) põhjal võiks teda määratleda kui “jõuliselt spontaanselt naturalisti”, samas sedastab akadeemiline kirjanduslugu, et tema kirjanduslikus pärandis esineb “kaootilist sõnadetulva”, mille hämarolekust on raske leida loogilisi seoseid”. (Eesti...1995.)

Oksa müüti on hilisemal ajal jõudsalt aktualiseerinud kaks eesti kirjanikku, enne Vahingut märkimisväärselt Friedebert Tuglas. Mis muuhulgas on ajendanud Joel Sanga fantaseerima: “..oleks Tuglas avastanud Oksa enne Liivi, oleks ehk just Oksast saanud rahvuslik sümbol, eesti luule võrdkuju. Oli ju temalgi seesama põhieeldus, mis Liivil – traagiline elukäik. /---/ Oksast ei tulnud rahvuslikku suurkuju. Oks ei mahtunud kivile, sest Liiv oli seal juba ees.” (Sang 1989: 155).

Vahingu Oksa-käsitlus lisab olemasolevale Oksa-müüdile veel ühe tahu, metateatraalse. Nimelt ei esita mononäidend Oksa teksti monoloogina, vaid pineva sise-dialoogina, mille kiiretes ümberlülitustes osalejaid markeerivad tegelasnimedena Oks, Näitleja/Oks ning Oks/Näitleja (korraks ka Lavastaja/Näitleja/Oks). Kummatigi esimene ja loogilisim võimalus – Oks (kui täiuslikult Oksaks ümber kehastunud Näitleja?) esitaks nn puhast Oksa ja tema Näitleja-teisendid (kui enam näitleja positsioonile jäänu?) tema kirjaniku(-teatri?)poolset kommentaari (nagu see võte näiteks toimis Undi monolavastuses “Rästiku pihtimus”) - ei toimi. Dialoogipartnerite rollid ei ole väga selgelt piiritletud, üleminekud on hajusad. Näiteks alustab just Näitleja/Oks näidendit kinnitusega, et nimelt tema on Jaan Oks, jätkates: “Kirjanik Jaan Oksast on k i r j u t a t u d, nüüd ma siis räägin. Räägin, ja sellele vaatamata ma olen Jaan Oks!” (Vahing 2002: 133).

Boris Kabur on seda võtet tõlgendanud kui Vahingu fiktsionaalset dialoogi Oksaga, mille käigus Vahing tingib endale välja “oma Oksa” juurdejoonistamise loa. Olulisena mängib siin muidugi kaasa ka Vahingu psühhiaatrikutse, “mis ei võimalda isiksuse konstrueerimist üksnes staatiliselt, vaid ka dünaamiliselt – lisandub isiksuse arenemine ja muutumine.”(Kabur 1977: 240).

Nimetatud dünaamika tingibki, et näidend esitab ülevaate Oksa eluloo tähtsündmustest modernistliku draama võtetega - kaootilisena, fragmentaarsena, ajaloolist kronoloogiat eiravana. Samas haakub see kohatine aoloogilisus muidugi Oksa enda kirjutamisstiiliga. Vahingu tekstis on rohkelt kordusi, neist olulisem kaosehetkil sisendusjõulise nn metafüüsilise abikäena korratav MA OLEN JAAN OKS ning sagedasi mälu poolt seatud tõkkeid: “Ise ma neid kole külmi aastaid ei mäleta/Ei mäleta/Ka seda ei taha ma mäletada/Mälestusi mul sellest ajast ei ole.” Boris Kaburi käsitluses ei kahjusta teksti “lüngad” aga sugugi Oksast tervikliku pildi kujunemist: “Vahing seab olemasolevate andmete põhjal isiksuse kondikava kokku nii täielikult kui materjal võimaldab, teeb siis sellest röntgenipildi, mis näitab kandvat skeletti, ja joonistab selle lünklikuks jäänud kohad usutavalt juurde.” (Kabur 1977:239). Tulemuse loomulikkust, enesestmõistetavust on sedastatud mujalgi: “Vahing on /---/ kunstilis-dokumentaalses meediumis ühe erilise elu ja sõnade vastavust tabanud.” (Teder 1985).

On selge, et kõneks oleva rohkelt dokumentaalset materjali kasutava eluloonäidendi puhul langeb

automaatselt ära küsimus objekti ajaloolisest tõepärasest. Tegu on Vahingu rõhutatult subjektiivse nägemusega Oksast, mis ositi väljub sootuks “etteantud piiridest”, Oksa elu ja loominguga seotud mono- ja dialoogide ning üksikute autentsete tekstide (Oksa luule, kirjakatked) vahel kohtame lõike, mis Oksaga seotud õige kaudselt, näiteks arutlusi mälust, ajalooliste isikute mängimise mõttekusest, kirjanduse kui aadetekandja, kirjaniku elu ja tema pärandi, eriti rohkesti rolli ja tema kehastaja, (teatri)mängu ja tõelisuse, siira ja võltsi ambivalentsetest suhetest. ... näitlemine on vastumeelt nagu surmgi. Neis liiga abstraktsetes rollides olen enda arvates seni alati võlts olnud... Võlts.” (Vahing 2002: 153). Seega lisandub Vahingu variandis Oksa permanentsele indentideedikriisist põhjustatud ängile veel üks, metafiktsionaalne tasand – üht kindlat rolli (Oksa, Näitlejat – vmt) kehastava näitleja sisekahtlused, pinged, aukartus, absoluudiiha, masendus, painav soov mängust lahkuda, oma kahtlusi kellegagi jagada, oma pidevalt frustreeritud närvisüsteemi analüüsida ja korrastada.

Vahingu koguloomingule iseloomulikult kannab ka seda teksti rõhutatult subjektiivne alge: autor tõmbab avameelselt paralleele enda ja Oksa vahele. Kohati on tegemist eneseirooniaga (kohanimede loetellu on lipsanud Vahingu kodupaik Aravu), aredamalt ilmneb see aga pihtimuslikkuse kui teksti läbiva tundetooni puhul. Kriitikast: “Näitleja/Oksa sisemine seisund läheneb Oks/Näitleja omale, resoneerus kohati viimasega. Neil hetkedel pihtis ta end publikusse, nii mõnegi kõrvale ja eluhoiakusse.” (Tootmaa 1984: 599). Ehk teisisõnu: Oksa pihtimusse sulandusid varieerivate kõrvalteemadena Vahingu enesekaemuslikud lõigud. Lõimus kahe eesti kirjaniku – üks loonud oma tekstid 20.sajandi alguses, teine sama sajandi teisel poolel – intensiivne dialoog.

Aeg minna näidendi teatritõlgenduse juurde. Huvitav fakt on, et kuidagi enesestmõistetavana Hermaküla toonaste otsingutega haakuva materjali esmalavastaja/esitaja pidi algselt olema hoopis Mikk Mikiver – nagu on lugeda Vahingu trükis ilmunud päevikust. Samast loeme ka Hermaküla esialgsetest plaanidest seoses Oksa näidendiga, tuua sisse ka oratoorium (?) ja studioõpilased. (Hermaküla 2002: 157-159).

Ometi esietendub 1975.aastal Vanemuise ovaalsaalil paarikümnele vaatajale mängitav kammerlik monolavastus. Eksperimentaalseks tuleb aga lugeda Hermaküla/Vahingu otsust hakata mängima Oksa rolli vaheldumisi, kahes koosseisus. Samas kinnitab näiteks Irena Veisaite (kes nimetabki lavastust “eksperimentaaletenduseks”) kirjutis, et oli ka etendusi, kus laval olid Vahing ja Hermaküla samaaegselt: “Poolpimedas tühjas ruumis langes orelihelide saatel prožektorite valgus kahele kujule. Ühte neist, elavat Jaan Oksa, mängis igapäevases ülikonnas näidendi autor ise. Ta istus, peaaegu asendit muutmata, tugitoolis; tema vastas aga, pjedestaalil, riidetatuna kotiriidesse, tardunud, maskitaolise näoga, seisis surnud Jaan Oks – Evald Hermaküla. “ (tsit Hermaküla 2002:



198-199).

Kuidas sellist osadejaotust hinnata? Kas Vahing mitteprofessionaalina sedavõrd komplitseeritud rollis ei jäänud Hermakülale oluliselt alla? Mihkel Muti sõnul on Vahingu osatäitmisel lisakülgetõmme, mis seotud lavastuses kajastatud kunsti ja tegelikkuse suhete pööratusega. “Sest Vahing, meie kaasaegne kirjanik, mängib Oksa, kes kunagi oli kirjanik, aga praegu on salapärasel viisil siin (meenutades muuseas oma surma). Ta rõhutab, et ei tee teatrit, ei näitle (“see oleks võlts”) – kuid tean päris kindlalt, kus ma nendel õhtutel käisin. Peale selle istub Vahing publiku sekka, “kaotades piirid”. Samas ei jäta Mutt rõhutamata Hermaküla osatäitmise sugestiivsust, teatraalsust, mitmest isiklikust stambist vabanemist. (Mutt 1986: 74).

Lavastuse kujundus oli minimaalne, seinte ääres vaid mõned Jüri Arraku leegitsevate peadega inimesi kujutavad maalid. Ka oli askeetlik lavastuslik vorm: tegu oli valdavalt tekstikeskse teatriga. Ka “Mees, kes ei mahu kivile” teise versiooni (1984) arvustustele on tunnuslik, et valdavalt tegeletakse püstitatud teema eritlemisega, hoopis vähem lavalise teostusega. Mutt näeb (1975.aasta) lavastuse läbivas verbaalses vormis ka teatavat vastuolu Oksa loomingu “tapva kujundlikkusega”, mida võinuks julgemalt proovida sulatada teatrikujunditesse, antud juhul piiridetakse peamiselt kirjeldamisega. (Mutt, op. cit).

EVALD HERMAKÜLA (1941-2000; teatriharidus Vanemuise stuudiost, diplom aastast 1965) ülesastumine monolavastuses on enam kui ootuspärane. Arvestades, kui palju on tema puhul räägitud tahtmatustki(?) esilekerkimisest ülejäänud trupi foonil, mis seotud tema erilise orgaanika ja publiku tähelepanu vangistava veenvusega, võib ehk eeldada, et monovorm sobitus loomulikult Hermaküla andelaadiga.

1979.aastal, kui teos oli juba Vanemuise repertuaarist kustutatud, lavastus taastatakse: “Mees, kes ei mahu kivile” on üks unikaalseid lavastusi, mis pääses NSVL perioodil gastrollidele Ameerika mandrile. Hermaküla esitas mononäidendit Torontos, Vancouveris, Los Angeleses ning New Yorgis (viimases linnas maineka teatri La Mama E.T.C. väikeses saalis).

On mõistagi raske oletada, kas Vahingu/Hermaküla modernistlik monodraama “töötas” kõige paremini turnee sihtgrupile, teadagi konservatiivsele väliseestlaskonnale, kuid erudeerituim väliseesti teatrianalüütik Mardi Valgemäe, kes esimest korda sai võimaluse vahetult näha Eesti professionaalset teatrit, kirjeldab “Manas” ilmunud vastukajas Hermaküla esitust kui “püha näitleja” viibimist “vaeses teatris”, kus näitleja oma kehaga võitleb draamateose teksti lihaks ja vereks, lisades, et vaid Grotowski Teatrilaboratooriumis on ta kohanud nii tugevat ja tundeküllast

näitlemist. (Valgemäe 1990: 130).

Valgemäe oma, nagu ikka, võluvalt lennukaid võrdlusi ja paralleele esitavas analüüsis toob sisse tõlgendustasandi, mis eriti võimendus välis-eesti kontekstis. “Vahing on tõepoolest andnud Oksale sügav-sümboolse mõõtme. Temas ei peegeldu mitte ainult meie kõik, vaid ta võib väljendada võrdkujuliselt ka Eestit. Nii mõtiskleb Oks pääsukestest, kes “rändasid ilma passita välja”. Ning kõneldes Noor-Eestist, leiab ta, et “Ikka seltsi on vaja, sest ühinemine ise on juba *vabadus* või vähemalt tee vabaduse poole.””(Valgemäe, op, cit)

1984.aastal esietendub “Mees, kes ei mahu kivile” uus versioon Draamateatri repertuaarilavastusena ning väikeses saalis (seekord mängib Oksa kõigil etendustel Hermaküla) - Hermakülast on vahepeal saanud Draamateatri lavastaja. Seegi esitus pälvib hulgaliselt vastukajaid. Nagu eelminegi versioon, on ka värskendatud variant ärgitanud kriitikuna sõna võtma esmajoones kirjanikke (eelmisel korral Mihkel Mutt ja Boris Kabur, nüüd Uno Laht ja Tarmo Teder). Tallinna-lavastus on äratanud huvi kui loomingupsühholoogiline etüüd, aga kirjutistest võib vaikumisi aimata ka ajastu sotsiaalset suundumust, huvi kunstniku arhetüüpide ja rolli vastu eestluse vaatepunktist.

Hermaküla rollisoorituse kirjeldusest võib aduda, et on vähenenud lahtisema teatraalsuse osakaal, rollis on enam ümberkehastumise taotlust, Oksa ja tema kehastaja “ühekssaamist”. Samas pole vist põhjust oletada, et Vahingu roll oleks nüüdsest kuidagi marginaliseerunud, endiselt seotakse Vahingu ja Oksa kunstnikuminad julgelt kokku. Uno Laht, kes määratleb lavastust “kollektiivse psühhoanalüüsi avaliku seansina”, näiteks ütleb otsesõnu: “Soovitan teil vaatama minna Vahingut, nii nagu ta ennast Oksana inkarneerib, pealegi Hermaküla heldes diskreetsuses.” Ühtlasi tõstab Laht esile Hermaküla võimet kirjanduslikult komplitseeritud teksti “inimlikustada”, oskust sellega improviseerida ja seda elustada ning ennast kuulama panna. (Laht 1985: 566-568)

Huvitaval kombel räägib ka Tarmo Teder oma retsensioonis Hermaküla improviseerimisvõimest, ehkki jutt pole mõistagi tekstilistest lisandustest. Eksperimentaalse, “katselise” mulje loob pigem Hermaküla kui näitleja “liikuv” positsioneerimine Oksa suhtes. “Sageli tundub, et Hermaküla proovib enda ümber mingit “välja” mängida, püüab publiku huvi enda genereeritud vaakumisse neelata.” Mitut erinevat etendust vaadanud Teder on Hermaküla mängus fikseerinud kaks mõnevõrra vastandlikku esitusmoodust: esiteks - praegusaja maailma pingete ja vastuoludega sulandunud Oksa sõnumi esitamine läbi Hermaküla hetkemeleolu ning teiseks – mängida Oksa kui muutumatu karakteriga kodanikku meie ajas võõrana ja ikka oma kohta otsivana. (Teder 1985.)

## **2.4. Hoolimatu armuke (1976)**

Näidend „Hoolimatu armuke“ valmis prantsuse kultuuri suurkujul Jean Cocteau'l 1940.aastal – üsna varsti peale tutvumist teise prantsuse päritolu legendi Edith Piafiga. Naise monoloogil ja teda vaikides kuulava mehe pingelisel partnerlusel püsiva lühinäidendi inspireerijaks oligi Piaf (täpsemalt lauljanna suhe tema toonase elukaaslase Paul Maurisse'iga) ja esitamiseks oli see mõeldud tolleks ajaks juba maailmamainega lauljatarile. Juba samal aastal see plaan teostubki – lavastaja rollis Cocteau ise – ja pälvib ka pöörase publikumenu.

See väike lavaline etüüd (maht 8,5 lehekülge) on tänaseks kujunenud üheks maailma mängitumaiks (naisnäitlejale kirjutatud) monodraamaks. Sageli etendub see koos teise Cocteau mononäidendiga, 1930.aastal kirjutatud „Inimhäälega. Eestis on sellises kombinatsioonis teatriõhtut (pealkirja all „Ma armastan“) esitatud 1978.aastal Pärnu teatris.

Kui Eesti monolavastused on oma režiiliselt lahenduselt valdavas osas diskreetselt alalhoidlikud („lavastaja sureb näitlejas“), kus lavastaja puhul tegemist pigem proovisaalis vaikselt istuva delikaatse „nõustajaga“, siis seekord on tegu erandjuhtumiga. Kaarin Raidi tõlgendus oli piisavalt originaalne, aktiivne ja vähemasti omas ajas ka avangardne. Ehkki, nagu kinnitab Armukest mänginud Silvia Laidla, oli lavastaja tegutsemine proovisaalis ülimalt tagasihoidlik, peaaegu märkamatu. (Laidla 2005).

Viletsas hotellitoas viibib äsja kuskilt kohvikuesinemiselt tulnud lauljanna, kes ootab koju meest (armukest?). Ta helistab mehe otsinguil erinevatesse kohtadesse, kuulab kannatamatult lifti saabumist. Lõpuks mees saabubki, kuid käitub erakordselt apaatselt: tõmbab sigaretti, blokeerib end naise eest ajalehega. Eksalteeritud naine paiskab talle näkku etteheidete tulva, milles refräänina korduvad sõnad „ootus“ ja „ootamine“, lubades end koguni tappa. Selgub aga, et mees on ajalehe taha magama jäänud. Ärgates lahkub ta uuesti toast, muserdatud naine jääb kinnitama oma armastust mehe vastu... Tegelikult ju peaaegu banaalne süžee, mille Cocteau elegantne sulg oskas siiski edasi anda viisil, kus see mõjus äkki võimsa hingelise purskena – olles ses mõttes ka kongeniaalne Piafi kui lauljaga, kes ju samuti suutis klišeelike šlaagrite kaudu jõuda kõrgkunsti juurde. Päris kindlasti on Cocteau näidendit maailmas mängitud (ja mängitakse edasigi) kui lugu suurtest tunnetest: suurtest armukadedusest, eneseohverdusest ja kõikeandstavast armastusest (nii oli see ka Pärnu teatri 1978.aasta versioonis).

Võib arvata, et mõnigi lugeja/vaataja tajub sellise materjali ees ka teatud tõrget. Sedavõrd lahtistel tunnetel mängimine, mis tundus loomulik ja usutav Piafi puhul, oleks mõne teise esitaja puhul tundunud ülepaisutatud pretensioonikusena. Kaarin Raidi originaalne kontseptsioon algaski sellest, et teksti „puudus“ pöörati otsustavalt „vooruseks“: kogu Naise kuju viidi teadlikult ülemängimisse ja groteski. Näidendi peategelanna ei olnud enam armastav, kõikeandestav ning hingelt igati „suur“ naine, kellega iga naisvaataja tahaks end samastada ja kellele mõlemast soost vaataja kõigest hingest kaasa elaks, vaid läbinisti distantsilt vaadeldav tegelane. Teatraalne, karikeeritud, võõritatud. Et selline võte töötaks, oli vaja kõrvale (Mehe rolli) kontrapunkti, midagi väga loomulikku ja ebateatraalset. Seega siis – loomulikku inimest (mitte näitlejat!) tegemas midagi enda jaoks täiesti loomulikku. Kuna näitlejanna kasutada oli sõna, siis paistab vägagi loomulik jätta mehele muusika. Siit tekkis truppi Noorsooteatri noor muusikaala juhataja, ka heliloojana tunnustust võitnud Olav Ehala. Groteskse võõritusena toimis ka näitlejate vanusevahe, Silvia Laidla tähistas selle rolliga oma 50.sünnipäeva, Olav Ehala oli 26-aastane. Et veelgi võimendada kahe poole antagonistlikkust, tekkis mõte paigutada mõlemad tegelased poksiringi ja struktureerida kogu dialoog poksimatši raundide kaupa. (NB! Kogu eelnenud lõik pole mitte lavastaja Raidi reaalne kirjeldus lavastuskontseptsiooni kujunemisest, vaid siinkirjutaja puhtalt hüpoteetiline ekskurs.)

Poksiringi-idee autor, lavastuse kunstnik Aime Unt mäletab, et nägi poksiringi-kujundit oma vaimusilmas juba näidendit lugedes. „See ring andis kätte lähte misanstsseenidele, võimendas pinget heli ja sõna vahel.”(Unt, A 2005).

Huvipakkuv on märkida, et algselt oli Noorsooteatri plaanides lavastada Cocteau „Hoolimatu armuke“ ja „Inimhäääl“ siiski ühel õhtul, peaosas kuni 1975.aastani Noorsooteatri truppi kuulunud Linda Rummo, kes aga antud materjaliga ei haakunud ja rollist loobus. Silvia Laidla kujunes peosaliseks suuresti põhjusel, et tal puudus mitu hooaega järjest arvestatav töö. Näitlejanna sõnul (kes alustas proove ilma Ehalata, viimane viibis veel sõjaväes) ei tundnud ka tema tööd alustades tekstiga erilist klappi, määravaks said prooviprotsessis Ehala oma sütitava muusikalise improviseerimisandega ning liikumisjuht Helmi Tohvelman. Eriti viimase panus lavastuse õnnestumisse oli Silvia Laidla sõnul erakordne. „Tohvi tuli esimesse proovi ja ütles: sellel naisel on üks keel katki. Siis hakkas paika panema minu liikumist sellise raudse sisemise loogikaga, et mulle istus see kõik, mis ta tegi. Nii täpselt oskas liikumise kaudu avada alltekste. See liikumine süvendas ja täpsustas minu tekstiandmist.“ (Laidla 2005) Ka Aime Unt rõhutab Helmi Tohvelmanni osatähtsust, kelle ülesanne oli ka „tõlkida“ Raidi ettepanekud Laidlale, olla „ühenduslülilik“ kahe täiesti erineva koolkonna tegijale. (Unt, A 2005).

Vahelepõikeks – Raidi-Laidla „Hoolimatu armuke“ on piirjuhtum ka käesoleva töö raames, kuna

laval viibis terve etenduse vältel kaks (kohati koguni kolm!) inimest. Kuivõrd ongi antud lavateos ikka klassifitseeritav monolavastuste alla? Ehk siis: kas Ehala osatäitmine mahub veel “vaikiva kõrvaltegelase” piiridesse – sõnaline dialoog tal puudus, samas võib ka muusikalist eneseväljendust tõlgendada suhtlemisena. Põhiliseks ajendas lavastust siinsesse ülevaatesse võtma fakt, et tegu oli maailma ühe tuntuima mononäidendi ülimalt isikupärase tõlgendusega, mille väljajätmine oleks oluliselt vaesestanud pilti Eesti monolavastuste esteetilisest diapasoonest. Samas tuleb möönda, et tegu on tõesti mitmes mõttes piirjuhtumiga – seda ka toonase teatri kontekstis, mis loogilise reaktsioonina tõi kaasa ka ülivastakaid arvamusi. „No küll teda siunati ja sõimati! /Küll mitte kriitikas! - S.K./Ometi oli saal alati täis ja vastuvõtt suurepärane. Ta oli liiga uus ja ootamatu selles hallis sotsrealismis.“ (Laidla 2005).

Lavastuse valmimisprotsess kujutas endast järkjärgulist dekontekstualiseerimisahelat võrreldes algse tekstiga. Kui proove alustades tõi Kaarin Raid näitlejannale lugeda Johannes Semperi esseid prantsuse espri kohta, siis töö käigus Cocteau kontekst üha kaugenes ja asemele tekkis täiesti uus, absoluutselt originaalne lavastusmudel – siiski omal viisil avades Cocteau esitatud konflikti. Ka näidendi seos Piafiga jäi üksnes mõtteliseks, mingit sellekohast viidet (ka muusikalist!) ei esitatud.

Püüan siinkohal visandada ka lühikirjelduse lavastuse välisest vormistamisest. Noorsooteatri väikes saalis oli kolmest küljest publikust ümbritsetud poksiring, keskel mõned muusikainstrumendid, nurkades laualambid. Tuli treener (valdavalt lavastaja Kaarin Raid, tema puudumisel inspitsient Kalev Tammin, ühel etendusel ka teatri peanäitejuht Kalju Komissarov) ja selgitas publikule reegleid: „Nüüd teeme sellise katse...“ (vrd „Täna mängime teile..“) Järgnesid raundid: naise kasutada olid sõna ja kehakeel, mehel muusika. Rõhutatult igapäevariietuses (teksad jne) mees istus klaveri taga (tekstikohane ajalehelugemine oli ära jäetud). „Tükki on julgelt muudetud, nii et ajalehelugejast-objektist on saanud täisväärtuslik partner-subjekt.“ (Mutt 1986:62). Parukas ja säravpunases kleidis naine liikus poksiringis ringi, vahepeal tõmbas üle tšello keelte ja vuhistas pea kohal hüppenööri. Osa teksti rääkis naine nõõri otsas rippuvasse telefonitorusse. Näitena kujundliku mängulaadi kasutamisest „Hoolimatus armukeses“ võib tuua ootamisseisundi lahenduse: Naine istub pikalt langetatud päi, mehelt samal ajal pikk nukravõitu improvisatsioon. (Siimer 1976) Kui pinge läks liiga kõrgeks ja näitlejatest hoovas väsimust, tegi treener vaheaja, pakkus kohvi, rahustas jne. Finaalis hakkas naise isiksus vaimselt ja ka füüsiliselt koost pudenema (viskumised poksiringi nõõridele) ja õõvastava naeru saatel põgenes ta ringist. Mees jäi üksi musitseerima.

Ilmselt jooksevad siit niidid Kaarin Raidi otsingulisema suuna lavastuseni (eriti kaks aastat varem tehtud „Epp Pillarpardi Punjaba potitehase“ ja „Külaliseni“), kus oli suur osa esemeliskujundlikul metafoorikal, näitleja improviseerimisvõime ja -julguse käivitamisel, spontaansel

mänguhasardil. Õieti tähistabki 1976.aasta Raidi loomingus teatavat üleminekut ühest laadist teise. Sel aastal valmivad veel kaks tinglik-metafoorses laadis tehtud lavastust. Neist teatritudengitega valminud Tammsaare-tõlgendus „Me otsime Vargamäed“ kujunes õnnestumiseks (see ongi ehk lavastaja nimetatud laadi parimaid töid), seevastu M.Frischi hoiatusnäidend „Biedermann ja tulesüütajad“ ebaõnnestus. Siitpeale on Raid, vahetades Noorsooteatri peatselt Vanemuise ja siis Ugala vastu, teostanud end valdavalt ajastutäpses psühholoogilis-realistlikus laadis.

Üks „Hoolimatu armukese“ vaieldamatu eripära omas ajas oli kindlasti tema improvisatsiooniline iseloom (pole hiljemgi Eestis eriti improvisatsioonilist teatrit viljeletud!), kuigi improviseeris põhiliselt Mees: tema muusikasaade oli igal etendusel erinev. Ka olid improvisatsioonilised raundide vahelised lõigud, mil mõlemad osalised kommenteerisid koos treeneriga lehest loetud päevauudiseid (toonast tsensuurimehhanismi arvestades küll erakordselt libe tee!). Laidla arvates püsiski lavastuse fenomen suuresti osalejate erakordselt heal teineteise tajumisel, mis võimaldas küllalt julgeid improviseerimisvabadusi – seda enam tähelepanuväärne, et osatäitjad ei saanud võtta etenduse jooksul silmsidet (Ehala klaveri taga oli seljaga saali ja Laidla poole).

Kriitika vastukajadega tutvudes tuleb tunnistada, et kirjutistest hoovab huvi ja valmisolekut säärase uudse laadiga kaasa minna ja tegijate taotlusi mõtestada (võrreldes näiteks Hermaküla-Toominga esimeste lavastuste mõningate ultrakonservatiivsete käsitlustega veel mõned aastad tagasi.). Võib oletada, et umbusk ja mõistmatus uue teatrilaadi vastu, mida on meenutanud Silvia Laidla, oli seotud peamiselt nn tavapubliku reaktsioonidega.

Ootuspäraselt on kõik lavastusest kirjutajad määratlenud keskse konfliktina mees- ja naisalge igavest võitlust. Mihkel Mutt: „Ülesanne on leida teineteisega kontakt ja asjad ära klaarida.“ (Mutt 1986:62). Enn Siimer: /---/Eluvõitlus Naise ja Mehe vahel. /---/ et peale jääda, et vastast taganema sundida, nokauteerida, nurka suruda. Kuid nii, nagu on igasugune teater ilma võitluseta võimatu, mahub ka siinsesse „võitlusse“ teinegi ülesanne – soov teineteist mõista.” (Siimer 1976.) Sirje Endre: „Ringis, kus Laidla kangelanna heitleb, käib võitlus millegi enama peale kui see, mida me mõnegi teatriõhtu puhul tunneme trafaretse küsimuse all: mis lõpuks saab? Lõpuks ei saagi enam midagi. Ringis käib mäng, mis ei lõpegi. (Endre 1979:231):

Nagu võib aru saada, kasutas Mees oma muusikalistes improvisatsioonides sageli parodeerimisvõtteid ja irooniat. Just iroonia (ja eneseiroonia!) oli kategooria, mis läbinisti teatraalselt mõjuvas Naisel täielikult puudus. „Naise üksindusmasendusele vastab fraas tangot „Armukadedus“, õõnsavõitu paatosele („Hakkan võitlema. Ja võidan!“) „Marseljees“/---/ Finaalis

hakkab Mees Naise teksti monotoonse rütmiga rõhutamise ja pseudoteatraalsusega parodeerima. Naine põgeneb.“ (Siimer 1976). „Mees kas tegeleb eneseväljendusega või ironiseerib. Naine muudkui nõuab, käib peale, kaebleb, ähvardab. Temas on kõike tooni võrra liiga, grammi võrra üle – nii punast kleiti kui kannatust ja haledust. Mitte näitleja ei mängi üle – Naine mängib maha – mängib üksteise järel maha oma võimalused./---/ Mees on algusest peale nõnda palju vabam: niivõrd elukaaslasest üle.“ (Kalda 1976).

Küsime ka sirgjooneliselt: kes selles mängus võitis, kes kaotas? Kriitik vastab otse: „Laidla esituses on kaotus lõplik! /---/Naine ei pälvi vaatajate poolehoidu, sest tegijad ei taha seda.“ (Kalda, op. cit). Põhimõtteliselt solidariseerub selle arvamusega ka näitlejanna: „Jah, meie mängisime nii, et mees jäi peale. Milles ehk seisnes selle naise tugevus – ta suutis oodata, oli kannatlik... See on kõige jubedam asi, mis naisel võib olla, ootamine. Ta ju teadis väga hästi, et mees ei olnud talle truud. Ma isegi ei oska öelda, kas ta oma südames leppis sellega. Aga lavastuse lõpp tähendas talle tõesti lõppu – sealt trepist üles ma jooksin naerdes, aga kuidas naerdes! See oli ehmatav naer. Ta nagu naeris iseenda õnnetust. See oli agoonia“ (Laidla 2005). Selle sõnastusega omakorda haakub kriitik Sirje Endre mulje, kes on lavastuse lõpplahendust tõlgendatud veelgi avaramalt: „Laidla demonstreeris oma võimet näidata inimhinge tundmuste diapasooni avarust ja keerukust. See kannatav, suure hinge ja keerulise tundeilmaga naine, keda Silvia Laidla „Hoolimatus armukeses“ meie ette toob, selle naise tugevust ning nõrkust mängis Laidla kummalise paradoksi kaudu. Tema kangelanna võit on tema kaotustes, lõpmatus arvus kordustes.“ (Endre 1979: 231)

SILVIA LAIDLA (sünd 1927; teatriharidus GITISE eesti stuudiost, 1953) oli selleks hetkeks üks tunnustatumaid naisnäitlejad, kelle jõuline sarm oli avaldunud nii karakterrollides kui nn kangelannarollides. Vahetanud 1966.aastal Draamateatri Panso kutsel Noorsooteatri vastu, ei jätku näitlejale siiski kauaks võimetekohast rakendust. „Hoolimatu armukese“ tiitelrollile eelnenud suuremate rollidest võiks nimetada kaht komplitseeritud hingeeluga Ibseni naisosa Panso lavastustes: Gina „Metspardis“ (1969) ning Aline „Ehitusmeister Solnessis“ (1974). Kõneks olev roll pakkus seega alles esimese võimaluse väljamurdeks psühholoogilisrealistlikus laadist, ka esimese suurema rolli väikeses saalis (arvestamata luuleõhtuid), esimese (ja tänaseni ainsa!) koostöö Kaarin Raidiga.

Üksmeelselt tunnustab kriitika Laidla suutlikkust mõjuda usutavalt talle seni üsna harjumatus laadis: „S.Laidla, keda siiani kuidagi „tõsise“ näitlejannana oleme näinud, mängis oma osa – naise, kelle iga ei vasta enam eluviisidele ja kes seetõttu mõjub tragikoomiliselt – üle ootuste edevalt ja võimukalt.“ (Mutt 1986:62) Sirje Endre, vihjates taas kord näitlejanna pikaagelele rakendamatusel, teeb oma portreekirjutises Silvia Laidlast vihje ka metatasandi võimalusele: ootav

naine *resp* rolli ootav näitlejanna. (Endre 1979:230)

Muidugi võiks siit ka edasi mõelda – kui oma „eale mittekohaselt käituv“ naine on välja naerdud ja poksiringist põgenema sunnitud, siis kas pole see hoopis (naislavastaja?) poolt mõeldud vasturünnakuna võitjale? Mida on tal lõpuks vastu panna - peale oma nooruse ja ironiseerimisvõime? - naise ohvrimeelsusele, püsivusele, elujõule, maailma pidevuse hoidjale? Pealegi pole ju „oma eale mittekohaselt“ käituv naine midagi muud kui naise surumine järjekordsesse stereotüüpi üsna ühemõtteliselt sotsiologiseeritud „meeste maailmas“.

Tõesti riskantne oletada, kas lavastuse tegijad midagi ligilähedastki mõtlesid. Ent igal juhul võiks sedastada, et „Hoolimatu armuke“ haakub ühe põhimõtteliselt uue mõttesuunaga eesti teatris, mis seotud mehe-naise suhete variaablusega, osutades neisse suhetesse kätketud vasturääkivustele, irratsionaalsusele ja animaalsusele. Käsitles ju tollane olustikudraama seda suhtemudelit ikka veel tugevalt ideologiseeritult, valdavalt ühendas meest ja naist antud tüüpi näidendis ikkagi ainult ideoloogiliselt ja eetilisel samane maailmapilt, jättes tahaplaanile subtiilsemad psühhofüüsilisemad kategooriad.

Tõsi, muidugi pole teater selles novaatorlikus nišis sugugi ainukõneleja, see temaatika jõuab tolleks ajahetkeks jõuliselt ka eesti proosasse (Mati Unt ja Vaino Vahing) ning ka ühiskondlikule foorumile (Gustav Naani publitsistika.) Teatri kontekstis võiks pidada (muidugi mõnevõrra meelevaldselt) alguspunktiks 1972.aastal Pärnu teatris esietendunud Vaino Vahingu „Suvekooli“ Ingo Normeti lavastuses. Siit ka tegelikult ka otsene seos „Hoolimatu armukusega“- Kaarin Raid osales tolles lavastuses Naise rollis, samuti oli oma eelnenud lavastajatöös mõnevõrra käsitlenud sugupooltevahelisi suhete variante, mis ei ole ratsionaalselt determineeritavad (esmalts meenub muidugi Tennessee Williamsi „Tramm nimega „Iha““, 1972).

Lõpuks tuleb ka tunnistada, et „Hoolimatu armukese“ retseptisioonist võib kohati aimata teatavat nõutust, suutmatust paigutada lavastust Eesti teatri üldisesse või ka Noorsooteatri repertuaari konteksti (näiteks Mihkel Mutt oma eespool tsiteeritud Noorsooteatri hooajaülevaates.) Ka Enn Siimer mainib oma arvustuse lõpuks, et „sotsiaalsühholoogiline joon lähendab „Hoolimatut armukest“ teistele Noorsooteatri tükidele, kuid jääb siiski kaugemale tänapäeva probleemidest, lavastust võtame vastu rohkem kõrvalseisja pilguga“. (Siimer 1976)



## 2.5. Põgenik (1976)

1976.aastal avatakse väike saal Noorsooteatris aadressil Lai tn 23. Avalavastuseks on Ernst Enno lastelaulude põimik „Aasal õitseb mahlakann”. Algselt on kavas kasutada väikest saali vaid erandjuhtudel, Salme tänava suure saali tagasihoidliku satelliidina, üksikute kammerlavastuste, laulu- ja luuleõhtute mängupaigana. Ometi tõestab see pisike (100-kohaline) saal kiiresti oma teatrisobivust, ning tuleb aeg, kus see saal jääbki terveteks hooegadeks Noorsooteatri (hiljem Linnateatri) ainukeseks mängupaigaks.

Uus saal vajab hädasti repertuaari ja lisaks „Hoolimatule armukesele“ jõuab siia saali veel teinegi monolavastus, sedakorda ühemehetükk. Kaarel Kilvet lavastab Tõnu Saarega Jaan Kaplinski novelli „Põgenik“, kunstnikuks Aime Unt.

TÕNU SAARE (1944; Lavakunstkateedri 5.lend, lõpet 1972) puhul on taas kord tegemist näitega, kus monotükiga proovib jõudu küllalt tagasihoidliku kogemustepagasiga näitleja. „Põgeniku“ minajutustaja Tõnis oli näitleja esimene suurem töö neljandal teatrihooajal, ka oli lavastuse sünnis suur roll osatäitja enda initsiatiivil. (Teadaolevalt läbis näitleja prooviperioodi jooksul põhjaliku sportliku treeningprogrammi.)

Ja ehkki osatäitmine on tänaseni jäänud Tõnu Saare näitlejakarjääri ainsaks peaosaks üldse (1998.aastal loobus ta teatritööst) ning „Põgenik“ lavastusena pole jätnud erilist märki eesti teatrilukku, tasuks siinses ülevaates lavastusest pikemalt juttu teha. Esimene ajend võiks olla juba algtekst, oma sugestiivsuse ja dramaatiliste pööretega monolavastuseks erakordselt sobiv Jaan Kaplinski mina-vormis novell „Põgenik” (mida teksti hillitsetud poeetikat arvestades võiks ehk ka proosapoeemiks tituleerida?), mis ilmunud 1974.aasta Loomingus nr 3.

Kõne all on niisiis Eesti kaugem minevik. Teomees Päevakeste Tõnis on tapnud mõisavalitseja Dietrich Tardeli, kuna viimane hakkas häbitult tema pruudile silma viskama. Tõnise tulevikus terendavad 40 paari vitsu ja Siber. Mees pääseb põgenema. Algul pakub kaitset mets, siis jääb üle pöörduda oma pruudi koju, kes peidab Tõnise küüni. Ärgates aga on küüni uksele tabalukk ees – pruudi isa orjaveri on ajendanud mõrtsukat üles andma. Nüüd ootab kinnipüütu oma saatust. Ahastab ja kõhkleb. Filosoferib ja unistab. Jookseb peaga vastu seinale ja langeb resignatsioonile. Viimaks tuleb päästvate mõttele kogu küünile tuli otsa panna. Lõpplahendus on novellile kohaselt

ootamatu ja tõlgenduslikult avatud: tulepraginat kostev pisut irreaalne naisehäääl ütleb Tõnisele, et ta võib igati rahulik olla, kuna on lõpuks koju jõudnud. Esmatasandi tõlgendus oleks muidugi, et tegu on Tõnise pruudiga, kes mehe ohutuse mõttes sulgenud. Aga mõeldav on ka lahendus, et naise (ema?) häääl kõlab juba surmariiki astuva Tõnise kujutelmana. (Kahjuks ei selgu päriselt arvustustest, kumma tõlgenduse kasuks – või oli mõni kolmas, neljas? - olid otsustanud lavastuse tegijad, ehkki finaali lahendust iseenesest arvustustes mainitakse.)

Materjali valik ja temaatika näivad antud teatriajas üsna loogilistena. Eesti rahva kaugem minevik ja orjapõli ning sellega seotud nn komplitseeritud küsimused (eestlane kui orjarahva geeni kandja?) võimaldasid oma alltekstides üsna otsesõnu küsida kaasaja eestlase hinges kipitavaid küsimusi: miks eestlane ikka ja jälle oma nii kallilt kättevõidetud vabaduse käest mängib ja oma turja vastuvaidlematult mõisatalli toob? miks reetjad ikka ja jälle oma rahva hulgast ilmuvad? kas polegi ehk eestlane oma riigist ja oma õigusest huvitatud? – Või ehk ongi viimati eestlase turjanaha kaudu tema isedus aastasadade jooksul sedavõrd ära pargitud, et omal maal peremehena talitamine käib talle lihtsalt üle jõu?

Päevakeste Tõnis arutleb oma hamletlikus sisemonoloogis: „Kuidas see saab nii olla? Kõik asjad maailmas on ühtviisi umbropsu, pilla-palla jagatud, laiali puistatud maailma mööda. Igale asjale on oma osa valgusest, oma osa varju, oma osa õigust ja oma osa ülekohtu. Kuidas siis kõik ülekohtu, kõik mets ja maa ja vesi, kõik vägi ja võim on sakste käes ja meil pole midagi muud kui meie suur ja paljas õigus.“ (Kaplinski 1974: 434).

Teatris olid antud temaatika esimest korda väga jõuliselt lahti mänginud Jaan Tooming (A.Kitzbergi „Laseb käele suud anda“, Vanemuine, 1969), aga ka Mikiver oma esimeses „Libahundis“ (Noorsooteater, 1968), vähem tulemusrikkalt teisedki katsetajad, just noore režii hulgas (Raivo Trassi muinaseestlaste uskumustest Minni Nurme poolt kokku pandud kompositsioon „Kui on õnne, siis elame“, Draamateater, 1969).

Tegelikult võib oletada, et „Põgenik“ ongi valminud pisut „Laseb käele...“ (kaudsemalt teistegi Toominga tööde) mõju all: rahvus- ja ajastukriitiline tekst, teravalt saali suunatud rahvuslik sõnum, side kaugema minevikuga, rikas füüsiline partituur, vastukaaluks agressiivsemale protestile poeetiline tasand – 1970ndatel taas avastuslikult mõjunud rahvalaul („Põgenikus“ laulujuht Jaan Sarv). Muutunud oli niisiis vaid formaat: Toominga panoraamsed ja üliliikuvad (rähklevad, rabelevad, kaklevad) grupiportreed oli asendanud ühe puuri pandud mehe eksistentsiaalne küsimus: milles õieti on mu süü? Kuidas peaksin kaitsma ennast, oma maad ja rahvast? (Muidugi leiame veelgi erinevusi: näiteks ei saa kuidagi võrrelda Kitzbergi arhailist ning Kaplinski kõrgelt

stiliseeritud poeetilist keelt).

Lavastuse kunstnik Aime Unt iseloomustab plaanivälise tööna alustatud „Pögenikku“ kui noorte meeste vormiotsingut. (Lavastaja Kilveti mõjutajana on ilmselt oluline ka tema kuulumine „Suitsu õhtu“ truppi). Ekspressiivses vormis lavastust toetas vormiotsinguline, tähenduslikult mitmeplaaniline kujunduslik lahendus: pöörlevad peegelklaasist seinad („amokijooks iseendaga“), laest ripuvad pikad kangad, millesse sai varjuda ja mille küljes kiikuda, mis aga samahästi võisid ka sümboliseerida ahelaid. (Unt, A 2005).

„Pögeniku“ põhjalikumad arvustused Olaf Gehrke ja Marika Ringilt võtavad lavastuse vastu üldjoontes tunnustavalt, pretensioone pälvivad vaid üksikud lavastuslikud lahendused. Leitakse, et novelli „mõte on veenvalt lavakeelde transformeeritud“ (Gehrke 1976), näitleja liikumiskarakteristikas on leitud sobiv ekvivalent, kus „mõtlemine muutub piinavaks sisemiseks visklemiseks.“ (Rink 1977). Sobivaks hinnatakse ka tinglik mänguruum ja selles asuvad vähesed esemed: riidekirst, kaks kangast, lambakasukad.

Täistunnustuse oma esimeses vastutusrikkas rollis pälvib ka Tõnu Saar. Esile tuuakse tema head kehakooli, suurt sisemist vabadust, vastupidavust, publikuga kontakteerumise oskust, selget diktsiooni. (Rink 1977). Meelde jääb on juba pikk ainult kehakeelele üles ehitatud algusstseen, kus vahelduvad näitleja lõtv keha ning metsik trummeldamine. Näitleja poolt „oli leitud täpne suhe toimuvasse, selle pooleldi kommenteeriv, pooleldi kõike uuesti läbi elav esitamine.“ (Gehrke 1976).

Avastuslikult on kriitikutele mõjunud rahvalaulude sissetoomine. Olgu siinkohal öeldud, et Jaan Tooming oma hilisemates lavastuses (eriti Ugalas 1980ndatel: „Kihnu Jõnn“, „Rahva sõda“ jt) saavutab rahvalaulu sisseviimisel lavastuse tsentraalse märgilise osana tähelepanuvaid tulemusi: näitlejate koori poolt ette kantud ja läbi tunnetatud folkloor moodustab 1980ndate teatris saali ja lava konsolideeriva ühiskeele, milles segunevad praeguste ja mitmete eelnevate põlvkondade usk, pettumused, ideaalid, mälestused, protest ja manistus. Rahvalaul teatrilaval toimib kui kestmajäämist ja koosolemist manifesteeriv rituaalne akt.

„Pögeniku“ üldist kontseptsiooni (seega siis Kilveti lavastajatööd) vaagides jõuab Olaf Gehrke järeldusele, et monolavastus kasvab täismõõtmeliseks tragöödiaks, milles „põhjuste-tagajärgede loogilises ahelas saab juhus lõppude lõpuks paratamatuse selgesti tajutavad piirjooned.“ Tõnise kujus võib aga aimata üldistatud traagilise kangelase konflikti, kelle dilemmas ühinevad kaks lepitamatut vastuolu: ühelt poolt kristiku moraali põhipostulaat „sa ei pea tapma!“, teisalt aga viha sakste tehtud ülekohtu vastu.“ (Gehrke 1976).

Marika Rink lõpetab oma arvustuse aga kriitilisemal toonil. Kriitik on vaadanud kokku kuut etendust, kuid väidab, et ometi puudub tal terviklik elamus. Viimase üheks põhjuseks oletab ta, et „liiga kaalukas osa energiast on kulunud vormile. /---/ Ilmne kartus vähese tegevuse läbi vaataja huvi kaotada tundub olevat tegijad krampi pannud.“ Taunimist leiab ka Tõnu Saare kohatine liigne tekstivuristamine (Rink 1977)

Natuke pikemalt polemiseeritakse lavastuse finaali temadel (nagu öeldud, ei esitata kahjuks konkreetsemat kirjeldust), Gehrke arvates on lavastuse finaali õnnestunum kui jutustuses: Kaplinskil tuleb lahendus *deus ex machina* vormis, teatris mitmetähenduslikumalt. Kuidas siis? Rink aga ei nõustu finaali lahendusega. Selgub, et lavastaja on autori poolt ette nähtud naisehäälest loobunud, selle asemel pöördub näitleja hoopis lapsemeelse siirusega esitatud küsimusega (millisega siis?) esimest korda etenduse jooksul publiku poole. Kas tegemist oli ehk Tõnise unenäoga? Kriitik ei ole nõus lavastuse „avatud“, kõiki otsi lahtiseks jätva lõpuga, sest „ oluline on ju selgusele tulek.“ (Rink 1977).

Eelnevast on väljaloetav, et parimategi eelduste-kavatsuste juures ei suudetud „Põgeniku“ puhul vist päriselt hoiduda põhilistest monolavastusi kummitavaist karidest: ebamäärased lahendused on tinginud ka näitleja mängulaadis teatud psühholoogilise katteta formaalsusi. Ja kes võis selles loos olla imaginaarse kuulaja rollis?

Samas tahaks veel kord esile tuua ettevõtmise vaieldamatuid saavutusi: oluline, kogu varemomandatu käikupanekut eeldav saavutus Tõnu Saare näitlejabiograafias, kindlasti ka uus kogemus lavastaja Kaarel Kilvetile (ehkki jäi tema ainsaks monolavastuseks), rääkimata juba eespool nimetatud rahvusliku temaatika jätkumisest. Ning Eesti monolavastuste arenguteel veel üks erijoon: esimest korda on monolavastuse aluseks selgelt jälgitav narratiiv, mitte absurdlik-kaootiline fragmentarium, pealegi väga tugeva rahvusliku dominandiga. Veel üks märk sellest, et monolavastus hakkab eksperimentaalteatri nišist nihkuma keskvoolu suunas. Usutavasti andis Tõnu Saare ülesastumine nii mõnelegi näitlejale motivatsiooni monovormi proovida (nagu näha, tuligi neid eriti palju just Noorsooteatris) – üksinda õhtuttäitva rolliga katsetada võib ka väiksemate lavakogemustega näitleja.

## **2. 6. Teisi monolavastusi Eestis 1973-1978**

Eesti monoteatril on ka oma perifeeria. Vanemuise näitleja Ants Ander esitab aastatel 1975-1976 eraldi õhtutena mõlemad Jüri Järveti poolt 1973.aastal ühise teatriõhtuna esitatud materjalid, Gogoli “Hullumeelse päeviku” ning Becketti “Krappi viimase lindi”, mõlemad Evald Hermaküla lavastuses ja kujunduses, mõlemate mängupaigaks Vanemuise väikese maja ovaalsaal. Ka on huvipakkuv mainida, et Gogoli jutustus, üks levinumaid monolavastuste materjale maailmateatris, oli selles variandis lahendatud mitmete taustategelastega (osades Tõnu Tepandi ning Vanemuise toonased stuudiolased Helje Soosalu, Peeter Kollom, Tiit Luts jt).

Põhjus, miks mõlemad lavastused jäid marginaalseteks nähtusteks (Beckett kui ikkagi esimene monolavastus Vanemuise ajaloos!), on vist seotud juba Vanemuise kui mitme žanri ja mitme majaga teatriüksuse repertuaaripoliitikaga: ovaalsaali ja/või stuudiolavastustele jagus vaid hädapärast vahendeid ja reklaami.

1978.aastal ilmub esimene monolavastus rajooniteatri repertuaari. Pealkirja all “Ma armastan” esietenduvad L.Koidula nimelise Pärnu Draamateatri väikeses saalis Vello Rummo lavastuses kaks Jean Cocteau kuulsamat mononäidendit, “Inimese hääl” Siina Üksküla ning “Hoolimatu armuke” Lii Tedre (pluss vaikivas kõrvalosas Peeter Tedre). Seegi lavastus ei ärata laiemat tähelepanu. Ilmselt on põhjuseks ka mõlema näidendi realismi kaanonitele vastav ülesehitus: esimeses näidendis vestleb tegelane telefoniga, teises on kuulav partner füüsiliselt laval. Muljet “tavalisest” teatriõhtust toetas ka realistlik kujundus ning Vello Rummo traditsioonitruu (eriti võrreldes teatrimälus eredalt püsiva Kaarin Raidi “Hoolimatu armukesega”) lavastus (ehkki Siina Üksküla osatäitmise puhul võis siiski tajuda hüperboolsemat-ekspressiivsemat joonist). Nagu vihjab ka lavastuse pealkiri, mängiti eelkõige kaht “suure armastuse” lugu, millele seotus kuulsate prantslaste Cocteau ja Piafiga lisas teatava eksootilise mündi.

Üsna selgelt peegeldub selle perioodi monolavastustes tegijate teatav ettevaatlikkus. Esiteks muidugi monolavastuste väikses arvus, teiseks ka dramaturgiliste materjalide kordumises selleski piiratud kogumis.

### **3. Monolavastused Eestis 1979-1981**

#### **3.1.Perioodi üldiseloostus**

##### **Olulisemad lavastused:**

*A.Makarenko/M.Karusoo, Makarenko koloonia, 1978, Lavastaja M. Karusoo, Noorsooteater/Lavakunstkateeder*

*A.Kitzberg, Tuulte pöörises, 1979, M. Mikiver, Draamateater*

*A. H. Tammsaare/P.-E. Rummo, Ramilda Rimalda, 1981, L. Peterson, Noorsooteater*

*L. Tolstoi, Elav laip, 1980, A. Šapiro, Draamateater*

*E. O'Neill, Elektra saatus on lein, 1981, M. Karusoo, Noorsooteater*

*E. Vilde/O. Tooming, Rahva sõda, 1981, J. Tooming, Ugala*

*L. Petruševskaja, Armas õpetaja, 1981, K. Komissarov, Noorsooteater*

*J. Švarts, Draakon, 1981, I. Normet, Pärnu teater/Lavakunstkateeder*

*V. Višnevski, Optimistlik tragöödia, 1982, K. Komissarov, Noorsooteater*

*J. Kruusvall, Pilvede värvid, 1983, M. Mikiver, Draamateater*

*A.H.Tammsaare, Juudit, 1983, K. Raid, Ugala*

*B.Friel, Tõlkijad, 1984, P. Pedajas, Pärnu teater*

*J.Saar, Valge tee kutse, 1985, K. Kilvet, Noorsooteater*

*O. Luts/P. Pedajas, Soo, 1985, P. Pedajas, Pärnu teater*

Kümnendi algus on iseloomustatav valdavalt väsimuse ja luitumise perioodina. Kindlasti on oma osa ka ühiskondlikul stagnatsioonil, mis saavutab selleks ajaks oma apogee ja jõuab anda esimesi märke uuest sotsiaalsest elavnemisest. Kuid vaikselt resigneeruva, kõigele leppiva süsteemi mudel on selleks ajaks muutunud valdavaks mitmes eluvaldkonnas. Seda enam torkavad silma seisvat tiigivett korraks elustavad üksikud puhangud, ühiskondlikus kontekstis siis nn neljakümne kiri ja Tallinnas toimuvad noorterahutused (mõlemad 1980).

Teatris on analoogse mõjujõuga 1982.aastal teatrikooli lõpetava X lennu diplomilavastused (üks otsene seos ka ühiskondlike protsessidega: kursuse juhendaja Arne Üksküla oli üks 40 kirjale allkirjutanutest ning pidi sellega seoses lahkuma Lavakunstkateedri juhataja kohalt). Neist koondub erakordselt ühtlase, programmilise sõnumiga lavastuste tsükkel: “Draakon”, “Antigone”, “Jumalata noorus”, “Meie elulood”, “Kui ruumid on täis” (viimane, M. Karusoo lavastuses, takerdub tsensuurisõela ja ei saagi avaliku esitamise luba, toimub aga mitmeid kinniseid läbivaatusi, nii et lavastuse sotsiaalne resonants on siiski märkimisväärne). Kaks viimatinimetud lavastust pakuvad huvi ka siinse uurimuse kontekstis. Tegemist oli monoloogilise dominandiga lavateostega: iga tegelane esitas kimbu monolooge, otsesesse dialoogi kordagi astumata. Metatasandil, monoloogide liitumisel hakkas aga aktiivselt toimima ka dialoogiline suhe. Kokku moodustus seega läbilõikeline portree kaasaja noorte mõtteilmast, aga tinglikult formeerus ka 16 (tudengite arv) väikeformaadis “monolavastust”, iga osaleja kõneldud fragmentidest koosnev tervikmonoloog.

Noorte näitlejate poolt siia poole rampi lähetatud sõnum oli alarmeeriv: meid ümbritsev sootsium on täis valet, silmakirjalikkust ja vaimset vägivalda. Heitkem endalt maskid ja vaadake end sisse avameelselt, otse, häbenemata! Tapkem endas peituv täissöönud draakon! Kunstiliselt eredas vormis manifesteerisid noored näitlejad ühiskonnas kohuva eetilise kriisi.

Näib, et eetiliste väärtuste skaalal tõuseb olulisimaks ausus. Siit taas tihe seos 1960ndate/70ndate teatriuuendajatega. Selle väite kinnituseks tsitaat ühest Rein Heinsalu 1981.aastal uuendusele tagasi vaatavast artiklist, milles esitatud kirjeldus uuendajate teatrist korrespondeerub ka X lennu diplomitöödega. “Ausus kui omaette väärtus tõusis üle tabude. Tõetsijaid oli teatris olnud varemgi, kuid see, mis nüüd toimus, oli nagu kirglik purse, kus elu järele katsuti. Mis me üldse oleme? Miks oleme sellised? Mida me mäletame? Kuidas sellesse suhtume? /---/ Peategelased seati alternatiivi ette: kas jääda ausust taotledes ja vastust küsides üksi ja riskida eluga või lahustuda massis ja lasta end mustadel jõududel mugavalt juhtida. Niisugune alternatiiv andis äärmise laengu. Siit nende protest ja vali hääl. Sest kes järele annab, rutiini langeb, selle sööb absurd.”(Heinsalu 1981). Muidugi polnud X lennu puhul tegemist otseselt poliitilise teatriga (mida tsensuur polekski lavale lubanud), vaid kunstiliselt mitmetähenduslike lavateostega. Mille alltekst rääkis varjamatult selget keelt ühiskonna olulisematest valupunktidest.

Loomulikult oli 1980ndate alguse teatri üldpilt kirjum, siia kandub ka eelmiste kümnendite saavutusi ja kaardile ilmub ridamisi uusi tegijaid, kuid kõikjalt kurdetakse väsimust ja letargiat – nii tegijate kui kriitika poolt. Mõndagi eelmisel epohhil värskena mõjunut tundub nüüd külmalt

kätteõpitud professionaalsusena, õigemini pseudoprofessionaalsusena. On palju pseudopsühholoogiat, -loomulikkust ja -teatraalsust. Praktikute poolelt mõjuvad ausa silmavaatamisena mitmed Merle Karusoo kirjutatud artiklid, mis harjumatu avameelsusega sõnastavad eesti teatri valusaid probleeme: “Võiksimise isegi öelda, et meil ei ole kontakti oma rahvaga ja ei ole kontakti oma kultuuriga. Ja me ei muretse, sest plaanid on täidetud, teatribuumi järellainetus hoiab meie mainet naabrite silmis veel parasjagu kõrgel, me tohime oma teatrit kiita ka tõlgitud sõnadega.” (Karusoo 1985: 97)

Kunstilist kultuuri iseloomustab stabiliseerumine: mängureeglid tsensuuriga on omandatud, on teada, mis on lubatud, “mis ei lähe” ja vägikaikavedu ideoloogiliste kontrollorganitega ei paku enam suuremat hasarti. Esimest korda hakatakse ka teatris avalikult rääkima plaanimajandusest ja sotsialistlikust võistlusest. Teatrisiseses žargoonis koduneb üha rohkem omaette terminina “tähtpäevatükk”, repertuaar erinevateks ülevaatusteks, juubelidekaadideks, riiklikeks tähtpäevadeks. Ka teatrilaval hakkab kõlama kantseliitlikest fraasidest vormitud formaalne dialoog. Üha suurem osa repertuaarist täidab mingit “plaani”, isegi lastelavastuste jaoks on ette nähtud oma näitajad, tasapisi imbub lavale ühemõtteline kommertsrepertuaar, mis esmajoones mõeldud täitma küllastajate plaani.

Tendentsina on märgatav metafoorse ja kontseptuaalse laadi taandumine. Lavastaja üritab enam “surra” tekstis, režii funktsiooniks jääb vähem uue originaalse reaalsuse loomine, enam tekstistruktuuride avamine, täpsustamine, sageli ka lihtviisil illustreerimine. Kriitika tajub kontseptualismi hülgamises ka sõnumipuudust ja konjunkturismi, analoogsed etteheited laienevad ka näitlejatööle. “Moodne “varjav” mängumaneer võib teinekord tekitada mulje, et tegelikult pole varjata midagi, “ ütleb Lilian Vellerand eesti teatri 1980ndaid kokkuvõtvas artiklis (Vellerand 1991: 71).

Teatriuuduse liidrid Hermaküla, Tooming ja Raid elavad üle heitlikke aegu. Teatris ei ole enam endist väge, kurdab “Tuhkatriinumängust” või “Põrgupõhjast” vaimustunud intelligents, ja võõrdub tasakesi teatrist. Kui väga siiski oodati uut tõusulainet, sellest annab aimu kasvõi seesama Rein Heinsalu artikkel, mis vaatleb kunagiste uuendajate panust uuenenud kontekstis: “Algne palang on möödas. Läinud on ajad, kus lava huiskamise, protesti või vilina käes ragises. /---/Mõned karjed kuskil vahel kõlavad juba anakronismina. Valude vahk asendub irooniaga.”Artikkel lõpeb retoorilise küsimusega: “Kas tuleb kord uus laine?”, millele autor vastab ülevatelt kõrgustelt: “Loodame. Kindlasti. Sest loota tahaks./---/ Toonastele tormlejatele au, aga uued muutused võiksid



taas tuld ja tuhinat tuua.” (Heinsalu 1981.)

Üks perioodi märksõnu võiks olla tsentri ja perifeeria nihkumine. Eelnevalt oli juttu lavakunstitudengite sõnumiselgest ja jõulisest tulekust. Pealinnateatrite ja Vanemuise väsimuse taustal (millel on ka puhtobjektiivseid põhjusi – Draamateatri hoone pikk remont, Vanemuise juhtimiskriis jne) on rohkem tähelepanu all uut hoogu koguvad rajooniteatrid. Näitlejaloomingu üks etalone on endiselt Pärnu teatris mängitav Albee’ “Kes kardab Virginia Woolfi?” (1978, lav Adolf Šapiro) oma kahe suurrolliga Linda Rummolt ja Aarne Ükskülalt. Ugalas on alanud uus epohh Jaan Toominga siirdumisega peanäitejuhiks 1979.aastal. Loomulikult on Ugala eritählepanu all seoses uue hoone valmimisega. Toominga periood uues majas ei kesta paraku kaua, kuid viljakas aeg algab Viljandis Kaarin Raidil, lisaks koondub uude Ugalasse võimekaid tegijaid teistest teatrilinnadest. Mujalgi algab inimeste ärksam liikumine eri teatrite vahel. 1977.aastal siirdub Rakvere Teatri peanäitejuhiks Raivo Trass, kellega koos ilmub unikaalne, mänguliselt “maalähedane” käekiri, mis asetab eelmise perioodi Eesti mahajäänuima provintsiteatri täiesti uude valgusse.

Kümnendi keskel näib teater siiski leidvat oma “pealisülesande”: olla ausaks ja viljakaks dialoogipartneriks järjest enam pingule tõmbuvas ühiskondlikes protsessides (sh rahvusküsimuses). On tunnuslik, et valdav osa 1980ndate eesti teatri paremikust on valminud algupärase dramaturgia põhjal - alates rahvusklassika uustõlgendustest kuni lauspublitsistikani kümnendi lõpul. Avastuslikuim teos selles kontekstis on Kruusvalli “Pilvede värvid” lavastus Mikk Mikiverilt 1983. aastal. Esimest korda on õigus rääkida avalikult 1940ndatel Eestist lahkunud kaasmaalastest, mõistmisega nii minejate kui jääjate suhtes.

Rõhuasetusega kaheksakümendate teisele poolele tuleb usutavasti mõista Lilian Velleranda, kes oma tagasivaates kümnendile ütleb: “80ndatel on dramaturgiasse tulnud vähem nimesid. Vähem on kunstisündmusi, aga pole vist olnud aastakümnet, kus teatril olnuks nii suur rahvast koondav jõud. /---/ 80ndatel on teater avameelselt vähem kunsti pühapaik kui laadaplats, ajaloolektorium või miitingusaal.” (Vellerand 1991: 69).

Olemegi jõudnud monolavastusteni, mida sel perioodil on ootamatult rohkesti, nii et kõneldud on lausa monolavastuste tulvast (Sirje Endre). Eriti suur osa neist on valminud Noorsooteatris, sageli üha enam lavastajatoolile istuva, seni ikka kirjaniku (ja teatriteoreetikuna) tuntud Mati Undi käe all. Seega võime väita: alates 1980ndate algusest on monolavastus meie teatripildi harjumuslik osa,

mitte enam avangardne üksiknähtus.

Millest siiski säärane buum ja huvi? Viimane on nii tegijatepoolne (sageli algab lavastusprotsess näitleja enda initsiatiivil) kui vaatajate suunatud: vastupidiselt publikuvõõra žanri stereotüübile konkureerivad mitmed monolavastused oma ajajärgu vaatajarekorditega ("Rästiku pihtimus" 200, "Pöördtoolitund" 121 mängukorda, rohkem kui 100 korda etendud ka "Hoolimatu armuke", "Lilled Algernonile", "Sajandi armastuslugu"). Samas on monolavastusi, mis kaovad repertuaarist poolmärkamatu ("Laatsaruse lugu"), toomata erilist elevust. Seega, veel kord: monolavastus on "sulandunud" üldisesse teatripilti, pelgalt fakt, et lavale tuleb vaid üks inimene, ei pälvi eritählepanu.

Eelmise perioodi liiga väike monolavastuste arv ei lubanud teha üldistusi Eesti monolavastuse temaatilise huvi ja lavastusliku laadi suhtes. Kahe perioodi peale kokku võib mõned tendentsid esile tuua.

Esiteks dramaturgiline materjal. Siit eralduvad aredalt kaks keskset suunda. Esimene neist on ajaloolise isiku kasutamine monolavastuse tegelasena, kaasates märkimisväärsel hulgal dokumentaalset materjali (kirjad, päevikud, mälestused jne). Tunnuslik on, et valitud ajalooline isik ei pruugi olla kohalikus kontekstis mitte väga laialt tuntud, hoopis levinum on pöördumine marginaalse persooni poole (Rosa Luxemburg, Charlotte von Stein, Jaan Oks) Teine suund on uuema klassika (19., 20. sajand) kohandamine monoloogiliseks lavatekstiks. Ligikaudu 20 lavastusest pooled on valminud spetsiaalselt monolavastuseks kirjutatud tekstide põhjal (neist "Krappi viimane lint" ning "Hoolimatu armuke" kahel korral), ülejäänute aluseks on kohandatud muusse žanrisse kuuluv tekst: novell, kollaaž jutustusest ja luulest, värssromaan. Regioonidest on esindatud rohkem eesti ja vene, vähem saksa, prantsuse, ameerika, bulgaaria, poola ja rootsi kultuuriruumid. Veel üks märkimisväärne tunnus: kõik valitud tekstid on elitaarselt kunstinõudliku pretensiooniga, valdavalt tõsimeelse ja –traagilise vaatenurgaga. "Madalamad žanrid" (komöödia, estraad, põnevik, ka lihtsalt olustikunäidend) puuduvad täiesti.

Nii et kuigi eespool oli juttu monolavastuse kokkukasvamisest üldise teatripildiga, võib teatud reservatsioonidega siiski aimata teatripoolset suhet monolavastusse kui elitaaržanrisse, mille sihtgrupiks on publik, kes huvitub kultuuriloost, sealhulgas ka marginaalsetest sündmustest-persoonidest, kes oskab hinnata väärtkirjandust ja dekodeerida ka lavastuspartituuri kätketud varjatumaid tähendusi.

Lavastaja positsiooni hindamine monolavastuse puhul on teadagi keeruline. Paaril juhul on tegu näitleja iseseisva tööga, kus lavastaja(d) figureerib kavalehelgi vaid “kunstilise juhi” funktsioonis, paaril juhul on lavastajapuldis väikeste kogemustega autsaider, Hermaküla puhul on jälle keeruline tõmmata piiri lavastaja ja esitaja vahele jne Ehk kõige selgemalt saame lavastaja ja näitleja koostööst rääkida Mikiveri - Järveti, Mikiveri - Mandri, aga ka Mati Undi ja tema näitlejate puhul. Lavastaja rolli monolavastuse juures on Unt ise määratlenud järgmiselt: “Pean olema näitlejale peegliks. Ma pean tegema kõik, et näitleja loomulik vabadus mõjuks kultuurset. Ma pean ju tema eest vastutama. “ (Unt,M 2005)

Võib väita, et Undi tulek muudab üsna oluliselt Eesti monotetri laadi, seega saaks teatud murrangust žanri arengululoos rääkida Undi esimeste monolavastuste kontekstis. Undile eelnenud perioodil võime täheldada monotetri lähenemist traditsioonilisele teatrile, pärast esimesi absurdi- ja groteskisugemetega lavastusi (“Krapp”, “Hoolimatu armuke” Raidi - Laidla variandis) tõuseb esile konventsionaalsem teatrimall: lineaarne narratiiv oma selge alguse, arenduse ja lõpplahendusega, näitlejat “kaitseb” selgelt antud rollijoonis, teda toetavad kostüüm, grimm, stsenograafia, muusikaline kujundus, heliefektid, ka traditsioonilisel opositsioonil saal-lava rajanev mänguruum.

Eraldi tuleks vaadelda monodraamas esineva näitleja “adressaadi” probleemi lahendust. Undi-eelsel perioodil võib täheldada “adressaadi” järjest selgemat markeerimist: on ju ühemõtteliselt määratletav retsipient “kirinäidenditel”, “Pöördtoolitunni” ja “Alati teie Rosa” I osa (II osas ebamäärasemalt) puhul, “Jutuajamine Steini majas..” markeerib füüsilist kuulajat lavale toodud nuku kujul.

Unt, nagu öeldud, vastandub kõigile loetletud printsiipidele. Monoloog on konstrueeritud kollaaži printsiibil, üksikfragmentidest kokku pandud. Mänguruum võib olla ka ühel tasapinnal (Noorsooteatri kaminasaalis), grimm, kostüüm ja heliefektid võivad olla, kuid pole ilmingimata vajalikud. Võib täheldada liikumist “vaatajale lähemale”, mille kestel mitmesugune teatraalne atribuutika (grimm, kostüüm, valguskujundus) heidetakse kõrvale kui segav takistus näitleja ja vaataja usalduslikult intiimses kohtumises. Teatraalsuse asemele astub avameelne teatraalne mäng ehk metateatraalsus (näitleja ise endale prožektorit suunamas jne), monoloogi adressaat on järjest tinglikumalt markeeritud, esineb ka otse saali suunatud pihtimusi.

Kui näitleja tuleb oma pihtimusega vaatajale järjest lähemale, kas saame siis rääkida teatraalsuse hülgamisest, näitleja “puhasolekust”, rolli ja esitaja distantsi hajumisest? Siiski mitte, sest Undi teatrile omane näitlemislaad säilitab alati teatud näitlejavõõrituse, nn kõrvalise kommenteerija positsiooni. Mis “ortodoksselle” ümberkehastumisteatrile lisab alati intellektuaalset tähendusmahtu. Võikski öelda, et oma õnnestunumates lavastustes on Unt suutnud edukalt püsida võrdselt emotsionaalse ja intellektuaalse mõjuvälja tsentrumis.

Mati Unt: “Teater, olgu ta mono- või mis, peab ikka teatraalne olema. Teatris peaks nagu ikka midagi juhtuma, veel midagi peale teksti esitamise. Nii et need monolavastused olid ikka suhteliselt teatraalsed. Aga küsimus sellest, kui kaua võib üht inimest järjest kuulata.... Palju on kasutatud seda võtet ja ma ise ka, et kui tavalises näidendis on monoloog, siis saab paljastada seda mehhanismi, et keegi räägib ja räägib ja räägib.... monoloog kui selline hakkab sümboliseerima jutu mõttetust. Toominga “Külviuus” oli nii, et Adlas rääkis ja rääkis, lõpuks tuli muusika peale ja summutas jutu üldse ära. Ise olen seda kasutanud Saluri “Minekus” Soomes. Näitleja on siis nagu rääkiva inimese märk.” (Unt, M 2004).

Koos monolavastuste buumiga sugeneb eesti teatri aktiivne huvi monoloogivormi vastu. Selle märke täheldub ka tänases teatripildis, ühtlasi on see huvi ulatunud teatriväljalt ka kodumaisesse näitekirjandusse (Jaan Tätte mahukatel monoloogidel baseeruvad “Sild” ja “Meeletu”, monoloogid Madis Kõivu näidendites). 1980ndate algul mõjub see veel avastuslikuna: korraga ei karda Eesti teater ka vägagi pikki ühekõnesid. Juurdub vorm, kus kogu lavastus ongi liigendatud monoloogideks, mille esitajad ei kontakteeru omavahel (või siis on kontakt minimaalne), kuid mis lõimuvad siiski üldisemal tasandil. See monotetri kõrvalnähtus võimaldab üsna mitmesuguseid dramaturgilise teksti komponeerimise viise: “Ramilda Rimalda” (1979, lav Lembit Peterson), kollaaž Tammsaare naiskujudest, koostatud Paul-Eerik Rummo poolt mängimiseks Lisl Lindaule (sekundeerimas ka mõned noored näitlejad), Kalju Komissarovi instseneering “Kääbus” (1980), kus minajutustaja tekst on jagatud nelja näitleja vahel neljaks monoloogiks, et visandada tegelase füüsiline ja vaimne vananemine, seega omamoodi nn liitmonolavastus. Seoses Juhan Smuuli 60.sünniaastapäevaga 1982.aastal jõuab lavale mitu kompositsiooni Juhan Smuuli monoloogidest. Kahe erinevas tingruumis asuva tegelase monoloogide vormi tingib kirinäidendi vorm (1982.aastal uuesti lavale tulnud A.Undla-Põldmäe “Viru laulik ja Koidula” Mikk Mikiveri lavastuses). Endisest harvem, kuid siiski esindatud on luule- ja lauluteatri vorm, esiletõstmist väärivad Tõnu Tepandi kaks erinevat õhtut.

Vaieldamatult olulisemad selles laadis on Karusoo kaks eelmainitud tudengilavastust, Juhan Viidingu pakutud terminiga “kõneõhtud”. Nende sotsiaalne resonants räägib kõrgendatud publikuhuvist “monoloogide teatri” vastu. Eeldatavasti on viimase põhjuseks on teksti usaldusväärsus, pihtimuslikkus, isiklikkus, dokumentaalsus. Ka hilisemal ajal on tekitanud elavamat vastuvõttu just need monoloogilise dominandiga lavastused, mis on põhinenud dokumentaalsel materjalil (või omavad reaalelulist, sh kultuuriloolist tausta), vähem on huvi pakkunud “puhas” kirjanikulooming (muidugi on võimalikud ka erandid). Kirjandusuurijad on fikseerinud, et huvi dokumentalistika ja monoloogilise vormi vastu on tugevalt tajutav juba 1970ndate eesti proosas, kus suur osa lühiproosat on välja peetud stiliseeritud sisemonoloogina. (Kalda 1980:401).

Monoloogide ja monolavastustega seostub tihedalt märksõna *pihtimus*. ”Näib, et kogu maailma teater mitte ainult ei pöördu tagasi psühholoogilisuse poole, vaid ohtudest ja katastroofidest tagakiusatuna otsib võimalust sellest vabaneda kõige valusamate asjade südame pealt ära ütlemise, pihtimuse kaudu”, kirjutab Lilian Vellerand (Vellerand 1984b:85) artiklis Noorsooteatri klassikalavastustes 1981.aastal. Omamoodi tõestusena eelöeldud teesile mõjub fakt, et isegi mitu nimetatud artiklis vaadeldud lavastust põhinevad Dostojevski loomingul (kasutatud on novelle ja jutustusi, mitte suurromaane) . Mati Unt: “Neis monolavastustes kõlas mingi individuaalne inimhää. Me nägime indiviidi, mitte kollektiviseeritud isikut. Pihtimuslikkus? Ei tea, see on ehk natuke ränk sõna, sest pihtimuslikkus tähendab mu arust seda, et tulen ja räägin rahvale midagi otse oma elust: teate, mul on selline ja selline lugu, ma ei tea, mis nüüd peale hakata. Eks nad olid ikka etendused, aga kordan, sõna sai üksikisik.” (Unt, M 2005).

Huvipakkuv on 1980ndate monolavastuse/monoloogi võrdlus 1960ndatel alanud teatriuuendusega kunstilise sõna aspektist. Oli ju üks uuendajatele esitatud etteheidetest lavateksti devalveerimine, füüsilise tegevuse ja “keha grammatika” (Mardi Valgemäe) primaarsus sõna ees. Konservatiivsemalt tiivald kostis alarmeerivaid häali (Kaarel Toomi artikkel “Sõna kaitseks”, 1974), mis ennustasid just Eesti lavakõne kultuurile kiiret allakäiku. Ilmselt oli muretsetajate hirm ka üksjagu põhjendamatu. Monoloogide taastulek tähendas loomuldasa ka suuremat tähelepanu lavalt mahaöeldava sõna vastu, sõna väärtustamist, temas peituva väe ja näitleja/kõneleja vastutuse määra tunnetamist, mõtte ja alltekstide subtiilsemat väljatöötamist.

“Teatrimärkmikus 1978/79” ilmub Sirje Endre artikkel “Näitlejaga silmitsi”, esimene ja tänaseni ainus(?) omaette käsitus Eesti teatri monolavastustest. Kirjutaja mõtiskleb monolavastuste

kummalise võlu üle: “vaataja võtab suurte etendustega võrreldes võib-olla kergemini omaks mõnegi tõdemuse, mõnegi uue vaatenurga elule, kuivõrd ta on intiimses kahekõnes näitlejaga. Tänapäeva võõrandunud, tihti üksnes olmelisi väärtusi jahtivas maailmas, kus inimesed kunagistele pikkadele kirjadele eelistavad lühikesi asjalikke telefonikõnesid, võib monoetendus lausa jahmatama panna oma siiruse ning usalduslikkusega. “ Ja veel: “Kui nii võtta, peakski monodraama olema psühholoogiliselt mõjuvaim teatrižanr, arvestades puhtinimlikku kogemust, et kõige ägedamad võitlused peame ikka iseendaga (*pro* iseendas).” (Endre 1982: 214-215).

Artikli loetleb Endre Eesti teatri toonaseid suurmeistreid (Linda Rummo, Ita Ever, Velda Otsus, Ants Eskola, Jüri Järvet, Meeli Sööt), kel pole pikemat aega olnud andele vastavat suurrolli. “Miks ei mängi nad monoetendustes?” küsib kriitik (Endre 1982:217). Nagu eespool öeldud, ei kujune aga eesti teatri järgnevad monolavastused meistriklasi kuuluvate näitlejate pärusmaaks, pigem saavad neis oma ande ja jõu proovile panna seni varjul püsinud näitlejad. Mis loomuldasa veelgi tugevdab monoeesituse niigi tavapärasemast tugevamat näitleja energiavälja. Rollisooritusele langeb otsekui kahekordse tahteakti taak: lisaks tõestusele olla väärt suurt rolli tuleb näitlejal tõestada valmisolekut väärida tervet lavastust. Kõrgendatud isikliku vastutuse tajumine iseloomustab valdavalt osa selle perioodi monolavastustest.

### **3.2. Rästiku pihtimus (1979)**

Lavastus oli Mati Undi esimene proosatekstil baseeruv instseneering (tehtud oli kolm luulekava, neist üks kahasse). Kui jätta “Hoolimatu armuke” oma kahe tegelasega ja mõned luule- ja lauluõhtud (Milvi Koidu, Endla Hermann) piirjuhtumiteks, siis oli tegu esimese riigiteatris etendunud ühe-naise lavastusega.

Arvatavalt läks Noorsooteater lavastust planeerides riskile: algmaterjal, Aleksei Tolstoi dramaatiline jutustus „Siug“ on monolavastuse alusena küllaltki üllatav. Esiteks on see kirjutatud kolmandas isikus, mitte esimeses, nagu võiks antud teatrilaadi puhul eeldada. Teiseks on sündmused hajutatud küllalt pika aja peale. Ei saa ka salata, et juba temaatika – revolutsioonid ja sõjakannatused – võis mõjuda tol ajahetkel (vähemasti laia publiku silmis) üsna konjunktuurselt tüütuna.

Mõnevõrra ootamatu võis tunduda ka näitlejavalik: ehkki MARJE METSUR (1941) oli end selleks ajaks tõestanud kui isikupärane näitlejatar, vahetult oli eelnenud palju poleemikat tekitanud, kuid näitlejasaavutuseks kujunenud „Kajaka“ Niina Zaretšnaja (lav Kalju Komissarov, 1978). Lavakunstkooli II lennu (1965) lõpetamise järel ilmnes näitlejal üsna väljakujunenud ampluaa: lopsakalt teravad karakterrollid (Majasokk „Karlssonis”, 1967; Linnapea naine „Revidendis“, 1975). Publiku mälus püsisid küllap ka mitmed muusikaalse ja liikuva Metsuri muusikaliroolid (Anita diplomilavastuses „West Side lugu“, 1964; eriti aga „Mary Poppinsi“ nimiroll, 1970, osalemised mitmetes Noorsooteatri muusikalistes lavalugudes). Katsetatud oli ka stiilipuhta tragöödia helistikus (Metsaneid “Metsalaulus” , lav Rein Agur 1976).

„Rästikuga“ võrreldavat lavaülesannet aga näitleja biograafias seni polnud. Igal juhul selgub lavastuse retseptsioonist, et Metsuri osatäitmine on paljudele mõjunud avastuslikuna. „Varumängija on toodud keskmängijaks“ (Lattik 1980.) „Julgen arvata, et Marje Metsuril pole siiani olnud nii lõpuni puhast osajoonist nagu „Rästiku pihtmuses“, mis seni end põhiliselt karakternäitlejana näidanud Metsurit tutvustab kui sügava dramaatilise andega kunstnikku.“ (Endre 1982:215)

Risk õigustas end. Lavastus läks ligemale 200 korda, pälvides tunnustussõnu ka külalisetendustel Leningradis, Novosibirskis ja Helsingis. Tolstoi jutustuse dramaturgiline potentsiaal avanes täies mahus (märgime, et huvitava kokkusattumusena jõuab üsna varsti, 1981.lavale ka Raimo Kangro

paljupildiline ja -tegelaseline ooper „Ohver“, mille libreto aluseks seesama jutustus). Avanes Mati Undi lavastajakäekirja omapära, ootamatute assotsiatsioonide leidmise ja näitleja loomingulise käivitamise oskus. Rääkimata Marje Metsuri tööst, kelle näitlejapaletil avanesid jõuliselt traagilised värvid.

Lavastuse sünnilugu mäletab näitlejanna hästi – nagu muuseas ka rolli teksti, mida ta oleks ka täna valmis ilma tekstiraamatusse vaatamata mängima. “Ühel ringreisilt Leningradist tulles tuli Mati minu juurde: kas sa oled lugenud Tolstoi “Siugu”, tahaks seda sinuga teha. Ma olin seda lugenud, kuigi üsna ammu, igal juhul esialgu ütlesin kindlalt ära – mina seda ei tee! Monotükid olid sel ajal nii uus asi, keegi polnud neid eriti teinud. Aga juba kahe-kolme päeva pärast tõi Unt valmis dramatiseeringu, andsin siis nõusoleku. Hakkasime koos käima. Esialgu teadis ainult Komissarov /Noorsooteatri peanäitejuht – S.K./, mida me teeme. Kokkuvõttes sündis see töö ülimalt kiiresti, tegelikke proove oli ehk kuu aega. Mati tuli juba valmis tekstiga, muusikaga, ka rekvisiidid, erinevad sümbolid Olga elus, see kõik sobis mulle algusest peale. Mati oskas mind väga märkamatuult juhtida. Tema märkused olid justkui poolikud. Nädal enne kontrolltendust mängisime Komissarovile ette, kes ütles: jaa, siit tuleb üks asi! Mäletan, et ühel viimastest proovidest viibis fotograaf Gunnar Vaidla, kes tuli ja ütles mulle: uskuge, sellest lavastusest saab teie tähetund!” Materjali lähedus on tihedalt seotud ka Metsuri enda elulooga: tema vanavanemad rändasid Eestist välja Moskva lähistele, neile sai saatuslikuks stalinistlik terrorirežiim. Ka hiljem on näitlejal endal ja tema suguvõsal tulnud kokku puutuda ülekohtuga. Olga roll mängis kätte võimaluse see ülekohtukibedus emotsionaalselt välja elada. (Metsur 2005).

Undi sõnul andis lavastuse sünniks olulise impulsi ajakirjast “Divadlo” loetud kirjeldus tšehhi lavastaja Alfred Radoki (1914-1976) lavastuud Rolland’i näidendist “Armastuse ja surma mäng” (1964), kus aristokraadid olid kohtustatud tegema teatrit neid mõnitavate plebeide ees. “Eks me tahtsime näidata ka mingit kommunismiehitaja krahhi, aga ei tea, kas see sealt välja tuli. Kiiresti sai selgeks, et laval peaks olema mingi mausoleumi taoline asi. Mulle on lapsest peale meeldinud igasugu arhetüüpilised asjad, nii on ka seal sees küünal, vesi, peegel.” (Unt, M 2004)

Huvitav on märkida, et kui vene olustiku ja vene materjalide puhul tundis tollane teatrivaataja loomuldasa teatud võõristust ja pealesurutust, siis „Rästiku“ puhul ületas sõnumi üldinimlikkus need barjäärid täiesti. Pole võimatu, et vaataja peas käivitusid tugevad paralleelid ka „Libahundi“ Tiinaga. Ehk mängis kaasa ka pealkirja muutmine, ebamäärase „siu“ modifitseerimine „rästikuks“, kes lõpuks Eesti faunas täiesti harjumuspärane asukas.

Tolstoi jutustus modifitseerus Mati Undi käe all õige lihtsalt ja loomulikult naise monoloogi vormi.



Läbivaks võtteks oli teksti jagamine peakangelanna Olga Zotova ja teda kehastava Näitlejanna vahel – osa teksti kõlas esimeses, osa kolmandas isikus. Selliselt oli määratletud ka osatäitja rollinimetused: Olga/Näitlejanna. Muidugi haakub sellega hästi kogu Undi tänaseks tuttava teatri ehitus, kus alati kindel koht näitlejamängu võõritusel, rollidistantil, vaatepunkti vahetusel, metateatraalsetel vihjetel ja mängulaadil, „mis ei pane kõike mängu“. Võttes appi veel Sergei Jessenini, Aleksander Bloki ja Eduard Bagritski luulet, kujundas Unt lavastusele kindlakäelise struktuuri: Jessenini abil kaugesse aegruumi, 1920ndate Venemaa Kodusõja-aegadesse ja sellele järgnenud olustikku sisse elades alustab näitlejanna monoloogmeenutust kellegi Olga Zotova ülidramaatilisest elukäigust. Ühel hetkel viib sündmuste voog ta endaga kaasa, käivituvad tema mängurefleksid, ja ta kehastub ise Olgaks kesk revolutsioonitorme, lahinguid, traagilisi kokkupõrkeid, mida toovad endaga kaasa Olga erandlik loomus, tema sünnipärane võitlejanatuur ja eriline saatus.

Lavastust struktureerisid ka faabula pöördepunktid: lapsepõlveidüll rikkas kaupmeheperes, vanemate mõrvamine, ülekohtune arreteerimine, rindele saatmine, sõda, sõjakeerises kohatud armastus, lootuste purunemine, oskamatus sisse elada tsiviilkeskkonda, määramatusetunne, tülgastus allakäinud elukeskkonna vastu, viimaks kogu elu jooksul kogunenud viha väljapaiskumine naabrinaise pihta suunatud revolvrilasus. Mitmel korral viibib Olga teelahkmel, teadmata, kuhu suunduda. Elu ja saatus seavad ta ette ränki valikuid, mis toovad kaasa Olga totaalise sisemise ja välise ümbersünni. Võiks öelda, et Olga isiksus lõhutakse ja ehitatakse mitu korda uuesti üles. Siit ka rästiku-metafoori seos eesti folklooriga: visa nagu rästik, rästikul on üheksa elu jne. Üleminekud Olga erinevate „elude“ vahel toimisisid teatavate brechtlikult kainestavate „peatustena“ mängus.

Eraldi tuleks ära mainida ka Olga ümbersünni markeerivate stseenide lahendus, mis paneb lavastusele kerge avangardi-pitseri: väidetavalt esmakordsed alastistseenid eesti teatris (kostüümivahetused toimusid laval), kujundlikult siis „rästiku kestavahetamised.“ Marje Metsur: “Kui olime Komissarovile loo ette mänginud, arvas ta, et kuna kogu lugu on niivõrd pihtimuslik, oleks loomulik, kui oleksin vahepeal alasti. Ega ma palju vastu ei ajanud, see tundus ka mulle loomulik. See oli rästiku uude kesta pugemine, erootikaga ei olnud siin midagi pistmist.” (Metsur 2005).

Üldse kasutas lavastus palju nn teatriuundajatele omast kujundlik-metafoorse teatri esteetikat (ka kunstnikutöö Mati Undilt). Nii kandsid tegelikult kujundlikku tähendust kõik laval olevad esemed. Peegel kui märk petlikest unistustest. Veega pesukauss kui irooniline kujund ookeanist (kuhu Olga oma sõjateel välja jõuab), vabadusest, ääretusest. Alasti nukk sümboliseerimas peakangelanna purunenud armastust, teostamata jäänud emadust – viimane teema otsesõnu tekstis ei kajastugi,

kuid toimib lavastuses “teise plaani” tasandil kui peakangelanna hinges veritsev haav. Hubisev küünlatuli kui valgusallikas pimeduses. Kõnekad on ka kostüümid, eriti Olga viimane meik ja riietus, mille abil ta püüab end vormida vastuvõetavaks ümbritsevale „viisakale“ keskkonnale, tulemuseks on aga karjuvalt groteskne valge klouninägu – isiksus on peidetud valge puudrikorra alla. Või teise näitena Olga sõjaretkele minek: õrnale paljale naiseihule tõmmatakse kandmisest korbatanud sinel ja katkised saapakotad.

Lavastuses tundetoonis võib tajuda teatud muutumist: selle esimene pool, Olga noorusunistused ja sõjaaastad on eeleegiline, poeetiliselt õhkav ja ülev (ei puudu ka Undi hilisemast teatriestetikast lahutamatu punane valgus!). Teises, töölisnaise rutiinset igapäeva ja pidurdamatult kasvavat meeletuska kajastavas poolesaheneb poeetiline mõõde ja lisanduvad grotesk, karikatuur. Valgus muutub kaledaks, kõledaks. Veel üks tunnuslik joon ka hilisema Undi lavastajalaadile: ehkki materjalis on kohati tülgestavat naturalismi ja ilustamata madalust, on lavastus poeetiliselt estetiseeritud, undilikult rafineeritud ja elegantne.

Analüüsides Marje Metsuri rolli, võiks öelda, et osatäitmine oli teostatud läbivalt kõrgemal temperatuuril kui eesti keskmine. Kõik äärmuslikud pöörded Olga elus olid välja mängitud maksimumkraadidel: ahastus, rõõm, raev, üksindus, kättemaks, võidurõõm olid tugevalt hüperboliseeritud. Igatahes monolavastuste suurim eeldatav komistuskivi (kuidas vältida tervet õhtut täitva monoloogi juures monotoonsust, kuulaja väsitamist) ei tulnud seekord kõne alla. Ehkki vaatajate seast kostis ka hääli, et nii ekspressiivne mängumaneer (eriti väikeses saalis) oli ülepingutatud. Vastuväiteks võiks aga tuua Olga karakterit ja elu palistavad sündmused, mis oma suurtes kõrgustes lainetavas amplituudis - julmast traagikast hingematva õnnejoovastuseni – on tõesti äärmuslikud, ühe inimese emotsionaalse skaala koguulatust endasse haaravad. Vähetähtis pole ka see, et vaataja näeb Olgat topeltkarakterina: Olga “endana” ning Näitlejanna esituses mängitud rollina. Siit ka teatraalsem tõstetus, avatum-lahtisem joonis, avaramad žestid, intensiivsem hääletoon. Üks täiesti võimalik tõlgendus oleks interpreteerida Olgat kui Piibli neitsi Maarjat, läbi alanduste ülendatuks saanud naist, kellele inimeste kurjus ligi ei pääse.

Lisan siinkohal mõned Metsuri osatäitmist analüüsivad kriitikatsitaadid. „Ta /Marje Metsur/ on suutnud nähtavaks teha kõik oma kangelanna hingeseisundid – taevani kisendav valu, meelegibedus, viha, verdarretavad jubedad mälestuspildid ja üksikud helged momendid nende hulgas – ning doseerinud neid väga täpselt.“ (Reiljan 1979). „Marje Metsuri Olga ei kattu päriselt Aleksei Tolstoi jutustuse kangelannaga. Ta on pehmem, naiselikum, tavalisem, temas pole Tolstoi jutustuse Olga metsikut pöörasust, hirmuäratavust, karakteri unikaalsust. Mõõngem, et sellega kaotab lugu midagi oma huvitavusest. Kuid valinud osatäitjaks Marje Metsuri, küllap valis lavastaja

naiseliku näitleja tüübi järgi ka kontseptsiooni: mitte niivõrd karakterist ei tulene selle Olga saatus, kuivõrd olud, aeg ei lase realiseeruda Olga naiselikkusel, armastusevajadusel. Just lüürilised, naiselikud, õrnad hetked on Marje Metsuri Olga parimad.“(Balbat 1980: 18)

„Rästiku pihtimus“ on taas kord ere näide nõukoguliku teatrisüsteemi mimikri-mängude vallast. Nõukogude kirjandusklassiku poolt kirja pandud loo kaudu (Kodu)sõja kannatustest, ja NSV Liidu esimestel aastatel meil veel esinenud „üksikutest puudustest“ (bürokratia jne) rääkisid lavastuse loojad ilmsesti ka toonase ühiskonna hakklihamasinast, mis kõike erandlikku ja teistsugust kiiresti peeneks ihkab jahvatada. Õrnalt sai sellele teemale vihjata ka lavastuse kriitika: Onupojapoliitika, rusikavõimu ja olmelabasusega, kasvatamatuse ja korrupsiooniga ei ole kirjanikul võimalik harjuda. „Defitsiidi“ tormiline kasv, joomise süvenemine ning suhete ja tutvuste üha suurenev osa mitte ainult ostu-müügi sfääris on muutunud meie teatritelegi üheks kaalukamaks probleemiks. /---/ Näiliselt „Rästiku pihtimus“ tänapäevaga ei tegele. Tegevus toimub ju Kodusõja päevil ja NEPi ajal. Ja ikka ja ometi on see lugu meist ja meie ajast, meie puudevast kirglikkusest, meie oskusest muganduda, meie elulaiskusest, klatšist, mis võib inimesi uputada ja tappa, ning meie ideaalide madalusest“ (Lattik 1980.)

Osutagem siinkohal ka Undi järgnevatele töödele. Peatselt järgnevad „Rästikule“ kaks kooliklassika teost „Ma armastasin sakslast“ ja „Meie aja kangelane“ (mõlemad aastal 1980), mille vastuvõtt on hoopis reserveeritum ja poleemilisem. Peamise teemana tõstatub autoritruudus, klassiku interpreteerimise vabadused, lavastaja pieteeditunne teksti ees. Ka hakkas Undi toonane laad eristuma Noorsooteatri „peavoolust“, Komissarovi kohati lapidaarsuseni sõnumiselgest sotsiaalsusest. Undi väikese saali kammerlavastusi võeti paljuski vastu kui „kirjanikuhärra vallatusi“, lükates nad seega marginaaliasse. Ühena vähestest osutas lavastaja Undi esimeste etüüdlilike katsetuste väärtusele Noorsooteatri hetkeseisu analüüsinud kriitik Rein Heinsalu. „/---/ näen sügavate liigutuste, vaate ja värina vahelist mängu, mida mulle kitsaste mallide kujul kuklasse ei suruta, mul lastakse endal avastada. Niisugune humanistlik huvi ja tolerantsus äratav sümpaatiat. Olgu siis selle Undi „oskamatus“ või „isetegevuslikkusega“ kuidas on. Need ajahõlmast valla päästetud virvendused mõjuvad kui miniatuurid ajalehtede hunnikus.“ (Heinsalu 1980)

### **3.3. Pöördtoolitund (1979)**

Jaan Krossi monoloogivormis kirja pandud meisternovell nägi ajakirjas „Looming“ trükivalgust 1971.aastal, järgmisel aastal omistati teosele Tuglase novelliauhind. Heino Mandri on meenutanud, et lavastaja Mikk Mikiver pakkus seda materjali – ehk siis monoloogi esitaja Eugen Jannseni rolli -

esmakordselt juba ajal, mil mõlemad tegid tihedalt koostööd Noorsooteatris (seega üsna kohe pärast selle ilmumist, Mandri vahetas Noorsooteatri Draamateatri vastu 1975. aastal.) Seekord ei ole Mandri endas kindel ja lükkab pakkumise tagasi. Järgmisena pakub Mikiver (alates 1974.aastast temagi taas Draamateatris) seda teksti juba mitmele Draamateatri esinäitlejale: Kaarel Karmile, Einari Koppelile. Viimasega isegi alustatakse proove, kuid need katkestab näitleja raske haigus ja surm.

1979.aasta eelviimasel päeval esietendub teos aga siiski Heino Mandri monolavastusena Draamateatri väikeses saalis. Nagu kinnitab näitleja, lootis ta tööst küllalt marginaalset teatrisündmust: „Materjal meeldis, aga rolli kartsin. Kes tuleb vaatama? Mingi kitsas huviliste ring?“ Pealegi tunnistab Heino Mandri, et monoloogivorm pole teda kunagi eriti inspireerinud. „Ma ei armasta monolooge. Pole kunagi tahtnud teha Hamleti „Olla või mitte olla...““ (Mandri 1986:12)

Ometi pööras ajalooratas „Pöördtoolitundi“ lavastuse sootuks ise suunda. Lavateosest sai vaieldamatu sündmus, see püsis mängukavas (ühe pikema vaheajaga) kuni aastani 1982, etenduste arvuks Eestis jäi 121 (lisaks külalissetendused Rootsis ja Kanadas). Siit ka lavastuse pikk kajastusperiood kriitikas (viimased arvustused aastast 1982). Õige mitu külalissetendust toimus ka Tartu Ülikooli aulas, mis usutavasti eristusid teistest mängukordadest erilise emotsionaalsuse ja mängutõega.

„Pöördtoolitund“ seisab eesti teatriloos kui mitme teeraja esimene tunnistus: esiteks oli tegemist Jaan Krossi proosa esimese lavatõlgendusega ning siitpeale saamegi Krossist rääkida ka kui teatriautorist. Krossi novell-monoloogi kui draamateksti potentsiaalis pole ilmselt mõtet suuremat kahelda, siin on aredalt esindatud kõik Krossi proosa dramaturgilised võimalused, mida oma analüüsis artiklis on loetlenud Margot Visnap: „Psühholoogiliselt pingestatud intriigid, monoloogide lopsakalt rahvalik keel, põhjalikult, „seestpoolt“ avatud tegelaskujud, teoste ainestik ja tähendus meie kultuuriloo seisukohalt.“ (Visnap 1984:50). „Pöördtoolitundi“ puhul toetab teatrikohasust muidugi ka kõneleja terav sisekonflikt: Eugen Jannsen suhtleb teiste, fiktiivsete lavalolijatega, ent peab ka vaikivat dialoogi vaatajaga. Piret Kruuspere sõnul mõjub novell juba raamatukaante vahel „mitmetasandilise partituurina *per se*, sisaldades dramaatiliste üleminekute ja kokkupõrgetega rööbiti arvukalt n-ö etendamiseepisoodide, võimalusi näitlejale ka sisekõne raames vahendada erinevate inimeste, sealhulgas ajalooliselt tähenduslike persoonide repliike ja dialooge.“ (Kruuspere 2005: 183).

Teine oluline moment on, et siit algab Mikiveri järjepidev ja 1980ndate eesti teatris tähendustrikkas huvi rahvusteema, eestlase eetiliste valikute, kompromisside, süü ja süüme, ühe rahva rahvusena

kestmise ja oma isikliku tõe moraalse hinna vastu. See teema jookseb Mikiveri loomingus kuni 1990ndate lõpuni. Teistest sagedamini on teksti autoriks Jaan Kruusvall, ent jätkub ka koostöö Jaan Krossi ja Rein Saluriga, mitmel korral otsib Mikiver vastust neile küsimustele Eesti vanemast lavaklassikast (Kitzberg, Kallas, Tammsaare.) Teatud mõttes on mõju muidugi veel kaugem: omakirjanduse, omaklassika, seega rahvusliku identiteedi teema poole pöörduvad sel ajal ka mitmed teised lavastajad.

Mikiveri rahvusteemasid uurivate lavastuste tsüklis pole vähetähtis ka HEINO MANDRI (1922-1990; teatriharidus Draamastuudio eriklassist, lõpetatud 1946) näitlejanatuur: tsentraalsed rollid lavastustes “Tuulte pöörises” (1979), “Viru laulik ja Koidula” (1982), “Armastus ja surm” (1984), “Pommeri aed” (1985), “Vaikuse vallamaja” (1987). Kõigist neist (kaasa arvatud Eugen Jannsen) koorub välja üks ühine arhetüüp: rahulik ja usaldusväärne, rahvusele heitlike aegade keerisesse sattunud eesti mees, kel tuleb langetada põhimõtteline otsus. Aime Undi sõnul teravdas “teadliku” publiku juures nende rollide vastuvõttu näitleja isikulooline taust (viibis 1948-54 represseerituna vangis). (Unt, A 2005)

Käesoleva töö kontekstis on oluline rõhutada „Pöördtoolitundi“ sooritatud pööret just suhtumises monolavastustesse. Ajalooliselt põnev, kaasaja, 1980ndate Eesti reaaliatega aktiivselt suhestuv teema ning Mandri kui menuka rahvanäitleja inimlikult muhe, samas oskuslikult pingetkruviv ning ärevalt vaataja eksistentsiaalsele närvile vajutav osatäitmine tingisid asjaolu, et „Pöördtoolitund“ (koosmõjus publikumenuka “Rästiku pihtimusega”) viis monotetri vormi välja marginaalsuse, vähestele pühendatutele mõeldud lavažanri piiridest. Nii vaatajat kui näitlejat võõristusest üle aidanud Mikiveri-Mandri koostöö tõestas, et ühe näitleja teater võib olla ka parimas mõttes „rahvalik teater“ juhul, kui on olemas oluline teema ja karismaatiline näitlejaisiksus.

Võiks isegi öelda, et vähemalt mingi perioodi vältel ongi „Pöördtoolitund“ justkui eesti monotetri „etalonlavastuseks“, mille mitmeid printsiipe järgivad ka uued üritajad: monolavastuse tegelaseks ilmuvad ajaloolised isikud, valdav tundetoon on pihtimuslikkus (kus vaataja-kuulaja osaks jääb langetada omapoolne otsus jutustaja mõeldava süü ja eksisammude suhtes), ka saame rääkida teatavast vormilisest konservatiivsusest: napp lavakujundus, diskreetne muusikasaade, minimaalne grimm-kostüüm, primaarne on teksti esitus ja selle tagamaade avamine näitleja psühholoogilis-realistlikus mängus.

Mis siis ikkagi paelus „Pöördtoolitundi“ vaatajat kaks ja pool tundi kestvat (Krossi novelli täisteksti oli mõningate kõrvalliinide arvelt kärbitud) ühekõnet kuulama? Muidugi mängib siin kaasa ka ühiskondlik situatsioon: 1980ndate algus teatavasti oli ENSVs aeg, mil rahvusküsimus oli

muutunud erakordselt „hellaks“, ühepoolse kakskeelsuse ähvardav pealetung oli intelligentsi esindajad häälestunud kaitsepositsioonile, õhus oli ohutunnet. Sotsioloogide sõnul kasvab just sel ajal Eestis nn sotsiaalne pessimism, lootusetusetunne, mis leiab väljundi näiteks alkoholismis ja tõusutendentsi ilmutavas enesetappude statistikas.

On selge, et sellises eesti kultuurile ohtlikus ajas mõjus programmiliselt iga viide, pöördumine, kaugemasse kultuurilukku. Olgugi et Jaan Krossi novell oli juba mitu aastat varem ilmunud ja kirjanduskriitika poolt mitme kandi pealt vaetud, toob lavatõlgendus selle teksti eetilise positsiooni ambivalenttsuse taas eredasse valgusvihku.

Viiskümmend aastat pärast Johann Voldemar Jannseni, Eesti ajakirjanduse „esi-isa“ ja ikoonilise kultuuritegelase surma, peab tema 77-aastane poeg Eugen Jannsen oma kohuseks vastata taas päevavalgele tõusnud süüdistustele oma isa aadressil. Nimelt on ilmnenu, et Johann Voldemar Jannseni südametunnistusel seisab alatu müügitehing: saksa rüütelkonnalt raha vastu võttes kujundas Jannsen oma „Eesti Postimeest“ alalhoidlikus „saksa vaimus“, vastandudes seega radikaalset joont ajavale Carl Robert Jakobsonile ja tema „Sakalale“. Kummatigi on Postipapa Jannseni süüküsimus kahetine: nulltolerantselt positsioonilt lähenedes on tegemist ei vähema kui Eesti rahva mahamüümisega, samas väärrib arvestamist ka vana Jannseni põhiline argument: rahast keeldumisega jäänuks eesti rahvas oma ajalehest üldse ilma, sootuks tsensuurivaba väljaanne oli nagunii mõeldamatu.

Laiema avalikkuse ette jõuab see kaasus 1930.aastal ajakirja „Eesti Kirjandus“ vahendusel, kus kirjandusuurija August Palm avalikustab Jannseni tehing-kokkuleppe üksikasjad Eesti- ja Liivimaa rüütelkonnaga. Palmi kirjutis oligi Krossi noveli ajendiks, mis inspireeris ka novelli vormi – Jannsenite viimane poeg kirjutamas süüdistusele nõrduinud vastulauset. Kuigi raamatuloolane Voldemar Miller oli juba 1940.aastal avalikkust teavitanud, et dokumendid, mis Jannseni kompromislikku käitumist kinnitavad, tõepoolest eksisteerivad (vt „Eesti Kirjandus“ nr 8/1940), on küsimus Postipapa reetlikkusest ajendanud Eesti ajaloolasi ja kirjandusuurijaid hilisemalegi poleemika. Loomuldas leiab see kajastust ka Mikiveri-Mandri teose retseptisioonis. Vist kõige kriitilisemal positsioonil Jannseni suhtes seisab arvustaja Enn Haabsaar, kirjutades: „Reetmine oli aset leidnud ja seda millegi muuna kujutleda on pettus.“ Kriitik määratleb Krossi novelli kui Eugen Jannseni demagoogilist sisemonoloogi. „On märgata, et kui Papa Jannsen kujutab teatud inimtüübi tekke algust, poeg selle küpset faasi, kord meenutades tõde, teisalt seda maha salates. Kõige fataalsem kogu antud kaasuse juures on aga see, et ka Lydia Koidula saatust kujundas tugevalt isa teost tulenev.“ (Haabsaar 1982). Oponeerivat seisukohta on juba novelli ilmumise puhul esindanud Ea Jansen, kes paneb Krossile süüks, et kirjanik on ületanud ajaloolise tõepära piirid: „Pole ühtki

märki, et keegi /Jannsenite perekonna liikmetest – S.K./ kannatas hingelis-moraalselt isa müüdavuse pärast. Ehk vaid vana Jannsen oma hingepõhjas, ehkki oli kompromisside-inimene, sünnipärane konformist. /---/Eugeni moraalne nõrdumus ja isatapmine tundub melodraamana.” (Jansen 1972: 1923).

Ei saa müüdavuse-süü teemast üle ka „Pöördtoolitunni“ lavastuse analüüsijad, ent keegi neist ei püüa enam asetada end ses juhtumis prokuröritoolile, leitakse, et ei Kross ega lavastus tegele vastandusega Jannsen-Jakobson, pigem mööndakse üksmeelselt esitatud küsimuse ambivalentsust. „Ajalugu on keerukam kompleks, siin ei saa anda ühest otsustust.“ (Leosk 1980). „Teo motiivide avamine, sündmuste selgitamine ei tähenda veel selle õigustamist.“ (Hint 1980). „Tõusujoones arenev kahevõitlus iseendaga, vastamisi vajadus tõde meenutada ja tõde varjata.“ (Tonts 1980).

Võib üsna veendunult väita, et sellise vaatepunkti nihkumise tingis nimelt Mikiveri - Mandri ühistöö ehk siis lavaseades selgelt välja mängitud teine plaan: kaugelt olulisem kui vana Jannseni teo juriidiline üksikasjalik eritlus (ja mida see muudakski?) on hoopis muu: on see tegu eesti arenguloo kontekstis erandlik, ainuline – kui ometi terve Eesti riigi ajalugu on teatud mõttes vaadeldav kui liikumine ühel kompromissilt teisele? Või veelgi olulisem: kuidas loodida reetmise- ausaksjäämise vahekorda täna, seega siis aastal 1979 – kui riiki juhib võõras võim, siis peaks ju minimaalseimigi osalus selle riigi avalikus elus tähendama kollaboratsionismi? Aga mis jääb siis üle? Emigratsioon? Dissidentlus? Kas pole see aga hoopis allaandmine, kapitulatsioon?

Ilmselt just see teema erutas enim haritlaskonda kuuluvat vaatajat. Nõrgema sotsiaalse närviga publik aga leidis siit usutavasti kõrgel tasemel näitlejateatrit, peaaegu põnevusromaanilise pinevusega suurde plaani toodud siseheitlusi, kahtlusi, elukogemuste suurendusklaasi püütud eneseanalüüsi.

Kui ka lavastuse väljatulekul ehk leidis kahtlejaid Krossi esmapilgul mõneti raskepäraselt mõjuva (pealegi ju mitte avalikuks ettekandeks mõeldud) novelli sobivuses teatritekstiks, siis tulemus osutus ootamatult loomulikuks. Novelli sisemine draamatika, jutustaja mõtete liikuvus, mahedamat-muhedamat värvi sissetoovad kõrvalepõiked sulandusid usutavalt elava inimese „siin ja praegu“ sündivaks mõtte- ja kõnevooluks. Ehk kõige enam tingib aga erilise orgaanilisuse just kirjaniku enese positsiooni avatuks jätmine, ühtki tegelast ei mõisteta õigeaks, ühtki ei istutata süüpinkki – analoogne joon ilmestab muidugi ka Krossi teisi ajaloolisi tagapõhjaga tegelasi, keda aeg on asetanud nii- ehk naasuguse valiku ette. „Kross annab võimaluse mõtiskleda eesti rahva ajaloolise kogemuse üle moraali seisukohalt. Ükskõik mis ajastust Kross ka ei kirjutaks, ikka seisavad tema tegelased samade valikute ees: kas oma edu ja eneseteostuse nimel olla valmis kompromissideks

või keelduda koostööst võimuga, kas jääda paigale või põgeneda, kas öelda tõtt või keerata pea kõrvale ja vaikida.“ (Sutrop 2005)

Lavastuse visuaaliast olgu mainitud, et Aime Undi lavakujunduse keskseks detailiks oli Olev Soansi värskelt valminud „Eesti kultuurilooline kaart“ foonil (taas üks antud ajastu rahvuspoliitilise märgiga akt!), vasakul lavapoolel rippus Jaan Krossi portree, paremal Johann Voldemar Jannseni oma, mänguplatsi keskel kirjutuslaud, kupliga lamp ja pöördtool. Eugen Jannseni riietus oli mõistagi ajastutruu, ehkki ajaloolist distantsi mitterõhutav, grimm puudus täielikult. Mis on ka mõistetav, sest kuigi Eugen Jannseni puhul on tegemist ajaloolise persooniga, siis kindlasti mitte säärasest kaliibrist, kelle välimus igal keskmisel teatrikülastajal silme ees seisaks. Seega polnud mingit vajadust portreegrimmi või sarnasusjoonte rõhutamiseks, vaid sai nautida täielikku illusiooni. Täna õhtul teie ees dr Eugen Jannsen aastast 1930!

Algusminutitel on see kahtlemata sümpaatne vanahärra aga ehk üllatavaltki järsk. Ootuspärasem oleks, et nii kontsentreeritud teema ja tegelaskonnaga lavateos algaks nn soojendusosaga, end aegamisi lahti kerides, ent ei, Jannsen-juuniori hääles on metalli, sõjakust, tema pöördumises oma oponendi hr Palmi poole („See noorhärra. Kuidas oli tema nimi?“)koolmeisterlikku karmust. On igati tunda, et keegi asjatundmatu nolk on riivanud selle pisut kange olekuga vanahärra kõige tundlikumat hingehaava ning riivatu on nõuks võtnud oma meelehärmi üksikasjad kiirelt põrmustavaks, kuid ikkagi igati laitmatuks vastulauseks vormistada. Kuid juba esimene samm noorusmeenutuste rajale toob kaasa muutused kõnerütmis ja intonatsioonis: pahur-lapselikult solvatud toon maheneb, kõle retoorika kaob, kogu üldine olek leebib. Ja kui vanahärra ootamatult katkestab oma fiktsionaalse diskussiooni ja üllatava muhedusega teeb hüppe hetkesituatsiooni - „Mõnus tükk ikkagi – niisugune pöörlev kirjutuslauatool“ - siis oleme mõistnud, et sellele persoonil on kindlasti rohkem kui üks „nägu“.

Siingi vist ongi üks punkt, kus Krossi ja Mandri - Mikiveri nägemused oma peategelase suhtes kergelt vastakuti asetuvad. Kui Krossi Eugen Jannsen on tõepoolest pisut kuiv ametnikukarakter, kel valdavalt soov nohiku kombel tagasi tõmbuda, siis Mandri kehastatud tegelane on tunduvalt muhedam, vabam ja loomingulisem (lavalisem). On tunda, et teda ei kannusta minevikumeenutustele mitte niivõrd ründaja relvitukstegemine, kuipalju mänguhasart, võimalus jutustamise käigus erinevateks karakteriteks ümber kehastuda. See on ehk lavastuse teine üllatumiskoht, et meenutuslikud ekskursid on lahendatud viisil, kus Jannsen hakkab „ette mängima“, kujuteldavate isikute kõnemaneeeri üsna „näitlejaliku“ meisterlikkusega järele aimates. „Kui Eugen Jannsen konkreetsete isikutega diskuteerib, muutusid mul kujuteldavad isikud nähtavaks, olid olemas.“ (Mandri 1986: 12) Mandri mastaabiga sõnakunstniku puhul on ehk isegi



üleliigne hakata rääkima teksti täpsusest ja mõtte selgusest. Eriti võluv, et ka kõik paralingvistilised lõigud, tekstis tihti ettetulevad „khmh!“ -d ja „mhm!“ - d on mõnuga välja mängitud.

Lavastuse rütmiline ülesehitus on üsna mitmekesine, mis ilmselt välistaski monoeesituse puhul ikka kummitava monotoonsuse, ühetoonilisuse. Siin on vanainimeselikku virilat hädaldamist, mälestuste paistel ülessoojenenud härdust, aga ka elavalt silme ette kerkinud mälupiltide rahulikke kirjeldusi, laia joonega antud retoorilisi pöördumisi, pihtimuslikkusele omast konarlikku, psühholoogilistesse tõrgetesse takerduvat jutustamislaadi, mälutõkkeist põhjustatud meelehärmi, ka mõnusalt leebivat (enese)ironiat. Mõne mitte väga kõrgelt hinnatud persooni puhul (Kreutzwald!) ilmub hääle eriliselt tõgav-pilklik intonatsioon. Jakobsoni kui eluaegse oponenti suunas lendavad vihaselt sihitud repliigid („See Jakobsoni peldikuhaisune paskvill!“) Hoopis teine toon ilmub kõneleja hääle, kui saabuvad abikaasa Olgaga seotud intiimsed-lüürilised hetked, kust siiski ei puudu terav valulikkus ( Olga ja Eugen Jannseni lapsed surid noorelt). Kuid mida lähemale lõpule, seda enam hakkab see hääle polüfoonia kontsentreeruma, hakkab selginema kõneleja puhas toon ehk „omahäääl“. Mandri mängust võib aimata, et Jannseni viimane hingepaljastus, millest saab finaali suure emotsionaalse tõusuga kooda, ei olnud veel Eugen Jannsenil mõtteis sel hetkel, kui ta pöördtoolile vastulauset kirjutama istus. Ajend minna oma pihtimustega lõpuni on sündinud kogemata, kohapeal, selleni on viinud eelnenud jutust tekkinud erutus, mõttepinge. „Mandri on halastamatu näitleja. Halastamatu enese, teiste ning teema suhtes. Võibolla just au ja enesearmastus on need vahendid, mis toovad Mandri kangelase hingelise selguse juurde. /--/ Ja miks ei võiks au kui loomuse sügavaim vajadus olla meisternäitleja teemaks?“ kirjutab kriitika. (Endre 1981).

Viimase stseeni (kõneleja viimane terav kõnelus isaga, mis purustab nooruki viimased illusioonid) ideeline kaal liigub aga sootuks avaramale pinnale kui perekond Jannseni juhtum või üks eesti vanema kultuuriloo tänaseni lõpuni lahtiharutamata keerdsõlm. Meie ees on peaaegu kogu teadliku elu enda seljas süükoormat kandnud inimene, kes on toonud välja kõik poolt- ja vastuargumendid – just nii nagu tema on juhtunud hinnanud. Kas ka ümber hinnanud? Kogu oma pika elu jooksul? Või ehk koguni viimase paari tunni jooksul, kõiki sündmusi veel kord seik-seigalt vaagides? Selle üle on raske otsustada. Kuid igal juhul on pihtimus pihtija meelt kergendanud, lõpusõnade stoilisest rahust võib aimata lepitust, vastupidamise veendumust. Viimased sõnade „nagu ma ikka ja jälle kirjutan“ lubavad aimata, et vastulause jääbki teele saatmata, seda kirjutatakse mõne aja tagant ikka uuesti ja uuesti. Midagi sarnast Beckett'i Krappiga?

Aga ikkagi: kas on tajutav mingi erinevusi Krossi ja Mikiveri - Mandri nägemustes „Pöördtoolitunni“ nimategelase suhtes? Selles küsimuses lubab siinkirjutaja endale annuse subjektiivsust, võttes väita: jah, see erinevus on olemas, ja mõlema teose ambivalentsuse juures

siiski üsnagi selgelt väljaloetav: kui Jaan Kross samastab end rohkem poja, Eugen Jannseniga, siis Mikiver-Mandri enam isa, Johann Voldemar Jannseniga. Üheks tõendiks võiks olla näitlejaintonatsiooni muutumine isa ja poja viimases kõneluses, kus noor Eugen, saanud kätte ümberlukkamatud tõendid isa kuriteos, paiskab kogu oma põlguse isale näkku. Mandri esituses on selle süüdistuskõne toonis tajuda kergelt karikeeritud, infantiilseid noote. Vana Jannseni teksti esitab Eugen aga oma „tavalisel“ toonil, see on ainuke persoon tema meenutustes, kelle häält ta ei moonuta. Seega on poeg-Jannsen eluloojangul (lavastaja-näitleja tahtel) isaga samastunud, omandanud lisaks kõneviisile ka tema mõtteviisi. Krossi tegelase puhul jääb ikkagi kõlama kibestunud eraklase lepitamatus, kelle otsaette löödud „reetmise märk“ jääb sinna igavesti püsima.

Mingil juhul ei tohiks eelnevat seisukohta võimendada teesini, justkui propageeriksid Mikiver-Mandri rahvusküsimustes äärmuslikku liberalismi, rahvuse kestmajäämise ülimumst indiviidi südametunnistuse ja eetiliste kategooriate ees. Pigem saab lavastaja ja näitleja tööd võtta kui kunstilist vastuargumenti ühemõtteliselt süüdistavale sihikule ja ettepanekut vastaspoole ärakuulamiseks. Kui kõne all on sedavõrd oluline küsimus nagu ühe rahvuse eksistents, ei saa langetada hinnanguid pelgalt mingi tühise rahasumma vastuvõtmise või sellest keeldumise pinnalt. Et õigustada nii pöördumatut otsust kui seda on kellegi kuulutamine oma rahva vaenlaseks või elupäästjaks, tuleb arvestada võimalikult kõiki argumente, asetada see oma ajastu ja siis hilisemate eppohhide konteksti. Lavastuse tõlgenduslikku avatust toetab ka Rein Veidemanni vaatajatundmus: „Nii ei julge ma väita, et Mandri just Eugen Jannsenit esitab, pigem meis igaühes asuvat johann-voldemar-jannsenikkust ja eugenjannsenikkust, siis nii vastajat kui ka küsijat, nii kaitsjat kui ka ründajat.“ (Veidemann 1982: 21)

Võib kõlada paradoksaalselt, aga eelkõige kainele diskussioonile häälestava ning põhjendamatu maksimalismi ohtlikkusele osutav monolavastuse näitlejatööd kirjeldas kriitika kui Heino Mandri elu meistriteost, mida kannab maksimaalne ausus minna lõpuni (Endre 1982). Samas ei tarvita Mandri rollijoonis vähimalgi määral afektidega segatud pingutusi või „lava-kannatamist“ kasutavaid tehnikaid. Nagu öeldud, tajuti lava-Jannsenis erilist loomulikkust. „Sündis nõ tõeline raamatukaante vahelt väljaast.“ (Visnap, 1984: 50)

Küllap jookseb siit seos ka eelmises peatükis kirjeldatud muutustega ajastu näitlejaesteetikas, ka näitlejapõlvkondade vahetumisega. Kui nooremas ja keskeas näitlejad hakkasid juba 1960ndatel otsima kontakti oma vaatajaga eelmisega generatsiooniga võrreldes loomulikum, vahetumas laadis, siis vanem näitlejapõlvkond hoidis loomuldasa kauem kinni teatraalselt „tõstetumast“ mängumaneerist. Lilian Vellerand on sellega seoses osutanud, et 1970ndate lõpul toimub analoogne nihe ka Eesti vanema põlve meistrite seas. „Vana Estonia draamatrupile iseloomulik veidi tõstetud

romantiline mängumaneer, mis oli omane Kaarel Karmile ja teda imetlenud nooremale kolleegile Heino Mandrile, murenes vanema ea suurrollides pehmemaks, sundimatumaks, ka tragikoomiliseks tähendustest tihedaks realismiks.” (Vellerand 2003: 238).

Kriitik Reet Reiljan tõstab oma retsensioonis esile Mandri täielikku üksioleku oskust, mis suudab vaataja tähelepanu naelutada ka vaatamata sellele, et näitleja ei otsi hetkegi publikuga otsekontakti. Kirjutaja sõnul oli ta alateadlikult oodanud palju emotsionaalsemat ja lahtisemat mängu (põhjuseks kas või tekstis esinevad rohked huumärgid ja sõrendused), nägi aga hoopis peetumat, sissepoole kiirgavat esitust. (Reiljan 1980.) Ehk kõige põhjalikuma „Pöördtoolitunni“ analüüsi kirjutanud Rein Veidemann on näitlejatöö kirjeldamisel ülevoolavalt superlatiivne („Eks katsuge ammendavalt kirjeldada täiust!“), lisades, et sõna „mäng“ on tema arvates Mandri osatäitmise kontekstis sobimatu. „Konkreetne inimlik on siin tihedas seoses sümboolse ja üldisega.“ (Veidemann 1982:19-20).

Rein Veidemannile kuulub ka üks mõnevõrra prohvetlik tähelepanek, mis täpselt võtab kokku „Pöördtoolitunni“ vaataja emotsioonid: „Me oleksime nagu kõnelnud (ehkki me ainult jälgime kõnelejat) ja sellega oma südant kergendanud.“ (Veidemann 1982:21.) Nimelt saab sellest Krossi – Mikiveri - Mandri ühistööst tõmmata selge joone Karusoo nn mäluteatrini, eriti selgelt eelmises peatükis jutuks olnud 1982.aastal lavastusteni „Meie elulood“ ja „Kui ruumid on täis“. Loomulikult esindab Karusoo teistsugust lavaaesteedikat, ometi näeme selgeid sarnasusi intentsionaalses plaanis: võimalikult avameelse, pihtimuslikus tundetoonis monoloogi kaudu jõuda terve rahvuse oluliste valupunktideni, tekitada mõtteline polüloog, usaldava kõneleja ja sama usaldava vastuvõtja kokkusaamine, mille mõju võiks olla tervendav-puhastav. Vastukaaluks ajastu formalismile, tühisõnalisusele ja usaldamatusele.

### **3.4. Homme on jälle päev (1979)**

Lühinäidendeist koosnev teatriõhtu on viimaste aastakümnete eesti teatris üpris harv nähtus. Ühe erandina näeb 1979.aastal Draamateatri väikeses saalis ilmavalgust lavastus üldpealkirjaga „Homme on jälle päev“, ühendades endas kaks lühinäidendit: Eesti kirjaniku Jaan Kruusvalli „Endine wunderkind“ ning sakslase Franz Xaever Kroetzi „Homme on jälle päev“, lavastajaks üsna harva režii alal kätt proovinud Tõnu Tamm, kunstnikuks Krista Tool.

Millisena nägid tegijaid seoseid kahe näidendi vahel, polegi üksnes tekstide põhjal kerge otsustada.

Kruusvall tegeleb transporditööliseks mandunud endise imelapse ja tema perekondlike suhetega, Kroetz esitab vanadekodusse minekuks valmistuva vanema naise monoloogi. Hea tahtmise korral küllap leiaks seoseid nii temaatika kui mõlema kirjaniku lakoonilise stiili vahel (kriitik Maris Balbat näiteks on oma retsensioonis tõmmanud rööpjoone üksinduse teemaga), aga ehk polegi see nii oluline?

Järgnevalt vaatleksin õhtu esimese osana SALME REEGI (1907-1996; teatriharidus Draamastudio teatrikoolist 1930, samast aastast Draamateatris) mängitud mononäidendit „Homme on jälle päev“ (kirj 1975), mis oli ka Kroetzi (s.1946) esmatutvustuseks Eesti teatris. Tegemist on maailmas ühe mängituma ja omapärasema dramaturgiga, kes mitugi korda realiseerinud end ka monodraama vormis. Tema nappi stiili võiks iseloomustada kui omalaadset kamuflaaži. Väliselt ei tegele Kroetz ühiskonnaga, vaid sulgub kitsasse perekonnaringi. Tema tegelased, enamasti algharidusega töölisklass, on nii rõhutatult asised ja argised, et mõjuvad oma pisikeste probleemidega koguni kohtlaselt. Kroetzi tekst aga – lõppematu jutt kõige banaalsematel olmeteemadel – võib kergesti jätta mulje primitiivsest olmedramaturgiast. Ometi esitab Kroetz oma näidendites alati ka omapoolse kommentaari, tema neorealismlikuks nimetatud näidendites on alati tajutav ka mingi kõhedaksvõtvalt irreaalne tasand (kaldega absurdidraamasse), konkreetselt siis see ruum/taustsüsteem, mis seda abitut „väikest inimest“ ümbritseb ja temaga omatahtsi manipuleerib. See teeb kokkuvõttes Kroetzist vägagi komplitseeritud autori.

Kõnealuse näidendi peategelane proua Ruhsam pole ses mõttes väga tüüpiline Kroetzi tegelane: ilmselgelt kuulub ta nii varanduslikult kui intellektuaalselt kõrgemasse ühiskonnakihti kui näiteks üksnes lühilausest oma mõtteid avaldav noor abielupaar näidendis „Ülem-Austria“ (lav Kaarel Ird, Vanemuine, 1980). Proua Ruhsam elab nooblis, lugematute nipsasjakestega täidetud korteris, tal on ilmselt vägagi head karjääri teinud poeg Otto, kes viib ema vanadekodusse, milles igale elanikule on ette nähtud suur korter, seega võimalus võtta kaasa oma mööbel ja esemed. Vana naise viimane õhtu oma kodus ongi sisustatud kaasavõtmisele kuuluvate esemete valimisega, millega ootuspäraselt liitub hulganisti mälestusi. Lõpuks on proua sunnitud tõdema, et ei raatsi loobuda ainsastki esemest ja kõik nad tuleb kaasa pakkida.

Ometi saame aru, et autori poolt on see midagi enam kui asjadekultuse väljanaermine. Pigem räägib Kroetz seekord modernismiajastu inimese metafüüsilisest hirmust: hirmust uue olukorra, uute suhete, muidugi ka surma ees. Hirmust muutuda teistele kasutuks. Soov klammerduda oma vanade esemete külge pole seotud mitte niivõrd omamiskire, kui võrd abituse varjamisega.

Silma jääb ka proua Ruhsami mälestuste rõhutatud enesekesksus. See pole ammandav

elukokkuvõtte, sest siin pole just rohkelt viiteid lastele, abikaasale, tööle – ehkki kõik nad pr Ruhsami elus eksisteerisid – ,vaid pigem mingitele vaid endale tähenduslike seikade väljatoomine – mis ju tegelikult ülimalt inimlik.

Üsna selgelt vihjab Kroetz ka võõrandumiseohule. Ehkki proua Ruhsam ei süüdistata kuskil oma poega Ottot, taipame tema varjatud loobumiskibedust oma koduseintest. Pealegi ei selgu ühtki objektiivset põhjust (tervis vmt), miks peaks naine just nüüd vanadekodusse kolima. (Otto soov „tulikast probleemist“ kiirelt vabaneda?)

„Homme on jälle päev“ eluiga ei kujunenud kuigi pikaks ja põhjalikumatest retsensioonidest tulebki kõne alla juba nimetatud Maris Balbati kirjutis. Retsensent nimetab Salme Reegi rolliteostust armsaks ja liigutavaks, ka on edukalt välditud sentimentaalsusse langemist, näidendi nimategelase puhul on rõhutatud tema vitaalsust ja stoilisust, temaga „ei juhtu midagi päris halba ka vanadekodus, tema juba ei lase elus kalkusel endast võitu saada.“

Samast loeme, et mõjule pääsesid ka teksti valusamad tagamaad, peategelanna sõnadetagune võitlus varitseva meeleheitel, millest annavad tunnistust pr Ruhsami ootamatud mõttessejäämised keset söakat sõnadevoolu. Kokkuvõttes on aga kogu lavastuslik lahendus liiga tavapärane ja varem nähtud-kuuldud. (Balbat 1979).

2005.aasta kevadel peetud vestlustes on aga lavastust näinud Aime Unt ja Kalju Haan sootuks kriitilisemad. Kõlama jääb arvamus, et lavastaja ei suutnud näidendi tõelist tuuma üldse välja lugeda, mistõttu valmis vesiselt tundeline ja melodramaatiline („Tundke mulle kaasa!“) pildike vanainimese kurvast saatusest. Kriitikat teenib ka igav misanstseneering (näitleja enamasti tugitoolis istumas, üksikutel „hingelistel“ hetkedel eeslavale kõndimas) ning samuti liiga püüdliselt realistlikuks kujundatud lavapilt. (Unt, A 2004, Haan 2005).

Kalju Haani arvates oli monoroll juba soliidses eas Salme Reegile ka liiga suur koorem, seda enam, et vahetult enne seda tööd (ja suuresti ka hiljem) oli ta mänginud valdavalt episoodilisi rolle. (Haan 2005)

### **3.5. Laatsaruse lugu (1980)**

Monolavastustest rikas kümnendivahetus tõi Draamateatri väikesesse saali veel ühe nimetuse,

bulgaarlase Jordan Radičkovi „Laatsaruse loo” (äsja oli sama teatri laval olnud tema näidend „Jaanuar“), lavastajaks kahe aasta eest lavakunstkateedri 8.lennu lõpetanud ja vahepeal end Moskvast täiendanud Mart Pukk, kunstnikuks Aime Unt, esitajaks Tõnu Aav.

Monodraamaks kirjutatud näidend algab anekdootliku seigaga: lihtsameelne Laatsarus üritab maha lasta oma marutõppe jäänud koera, kuid kogemata purustab hoopis keti. Tige koer pääseb lahti ja peremees põgeneb laiavõralise pirnipuu otsa, kuhu ta jääb... terveks oma eluks. Näidend on jagatud neljaks aastaajaks, kusjuures iga aastaaja jooksul vananeb Laatsarus kümme aastat.

Mõistujutu laadis näidendi sisuks on seega pirnipuu oksal istuva Laatsaruse arutlused. Taas kord monolavastus „väikese inimese“ vaevustest. Mõtisklused elu seaduspärasuste üle, rikaste ja vaeste, õnne ja õnnetuse vahekordadest. Vaatamata tõigale, et tegemist on elu peksupoisiga, leiab Laatsarus kõiges midagi helget. Tema enesesisenduslik padupositiiivsus on kohati nukker, kohati koomiline. (Milleski meenutab see tegelane Andrus Kivirähki stoiliselt enesekeskseid vanamehi.) Ka päris finaalis, elu loojakul, kui Laatsarus avastab puu all vedelemas koera luud ja selgub, et tema suur osa tema eluaegsest vangipõlvest on olnud mõttetu, leiab ta endas jõudu julgustavate paradokside sõnastamiseks: „Mu elu möödus vaidluses koeraga, aga tänu puule ei langenud ma vaidluses madalale, säilitasin oma kõrguse.“ (Radičkov 1979: 56)

Vahelduseks iseendaga vestlemisele tekib Laatsarusele elu jooksul ka muid vestluskaaslasi: algul koer, siis rästas, vihm, äike, öös sõitev rong, puid rööviv metsavaras, möödamarssivad sõdurid. Eriline tähendus on puu otsa riputatud kanistril, kuhu on asetatud kilpkonn, kelle ülesanne on maisipõllult linde eemale peletada. Vanaks jäädes avastab Laatsarus, et kilpkonn kanistris on surnud ja ta hakkab ise kanistrit käes raputama. Kuni viimse hingetõmbeni.

Näidendi tekst iseenesest annab küllalt palju võimalusi originaalse lavamaailma loomiseks. Mitmed suured teemad – sünd, surm, üksindus, loodus, sõda – on siin esitatud rahvalikult laheda mõistujutu vormis. Omaette tähenduskihi lisab ka vihje piibli-Laatsarusele.

Kummalisel kombel ei suutnud leida lavastuse kohta ainsatki retsensiooni, mis toonastes oludes on üsna harv juhtum. TÕNU AAV (1939; Lavakunstkateedri I lend, lõpet 1961, samast aastast Draamateatris) Laatsaruse rollis oli Draamateatri tollase kirjandusala juhaja Kalju Haani mäletamist mööda veelkordseks kinnituseks Aavast kui muheda rahvaliku sarmiga näitlejast. Antud osatäitmine meenutas aga liigselt tüpaaže mitmetest Aava teatrivälisest esinemistest (tele- ja estraadiesinemised, “Onu Remuse jutud” vmt). Paraku puudus aga “Laatsaruse loos” igasugune režii, mistõttu teksti varjatamad kihistused jäid täielikult avanemata (Haan 2005). Aime Unt

mäletab antud teatriõhtut kui tapvalt igavat, mispuhul oli kohe tööprotsessi alguses selge, et märkimisväärset tulemust siit ei tule. Kõik püsis vaid Tõnu Aava varasemal populaarsusel. (Unt, A 2005).

### **3.6. Alati teie Rosa (1980)**

KERSTI KREISMANN (1947) on lõpetanud lavakunstikooli V lennu 1972.aastal ja töötanud sealtepeale Draamateatris. Linnulennult vaadates tundub tegu olevat ülimalt õnneliku näitlejasaatusega: tema isikupärane subtiilne natuur on viinud teda kokku tipplavastajatega nii Eestist kui kaugemalt (Adolf Šapiro, Voldemar Panso, Priit Pedajas, Kaarin Raid, Merle Karusoo, Elmo Nüganen, Mati Unt, Mikk Mikiver, Juhan Viiding, Georg Malvius, Hilda Hellwig jt). Kreismanni biograafiasse kuulub ridamisi eesti- ja maailmaklassika nais-suurrolle: Shakespeare'i Ophelia, Tammsaare Tiina (kolmes lavastuses!), Juudit, Karin ja Kõrboja Anna, Tšehhovi Irina ja Anna Petrovna, O'Neill Lavinia, Ibseni Helene Alwing. On mitu õnnestunud filmirolli, teleteatri lavastust, sagedasi esinemisi raadios ja kirjandusõhtutel (eraldi mainigem osalemist Juhan Viidingu ja Tõnis Rätsepa kirjanduslikes lavakavades). Kreismanni näitlejanatuuris on leidnud õnneliku sümbioosi meelelis-emotsionaalne ja ratsionaalselt analüütiline alge.

Kui vaatame Kreismanni rollide nimistut, siis märkame, et selles leidub ka tagasihoidlikumaid perioode, mil koduteatril pole olnud pakkuda väärilist tööd. Üks selline jääb 1980ndate algusse, mil näitlejanna teeb kõik oma märkimisväärsemad tööd väljaspool Draamateatrit, mängides Ugalas (Juudit ja Karin) ning Noorsooteatris. Viimases tuleb põhiliselt näitleja iseseisva tööna välja ka monolavastus "Alati teie Rosa."

Poola dramaturg ja näitleja Halina Slojewska kirjutas näidendi 1965.aastal, see pälvis ka laiemat huvi Poola monolavastuste festivalil autori enda esituses. Näidendi tekst jõudis Eestisse Poola kirjanduse siinse suurima erudiidi Aleksander Kurtna vahendusel.

Tegu on taas eluloolise (kiri)näidendiga, minajutustajaks saksa sotsiaaldemokraatia juhte, mitmekülgsete huvidega (lisaks poliitikale ka kirjandusteadus) Rosa Luxemburg. Näidendi kaks vaatust esindavad kaht erinevat perioodi naise eluloos: esimene osa algab aastast 1898 ja päädib tinglikult mõned aastad pärast sajandivahetust. Tegevuskohaks on Berliin, kuhu Rosa on emigreerunud, ja tema kõnelused oma hotellitoas kujutavad endast kirju Poolasse jäänud armastatule, kaasvõitleja Leo Jogichesele. Teise osa moodustavad Rosa kuulsad "vanglakirjad",

kirja pandud kolme viimase eluaasta jooksul (1915-1918) kuni hukkamiseni.

Kirjadest on aredalt tajutav Rosa küpsemine ja areng. Kui esimese osa läkitustes Leole on rohkesti kõhklusid ja umbusku, siis viimastes kirjades räägib harmooniline, väljakujunenud väärtuskaalaga isiksus. Viimase osa tundetooni on autor mõõdukalt paisutanud, pannes Rosa suhu ka prohvetlikke sõnu Euroopa poliitilise olukorra kohta 20.sajandil. Kujundlik on ka tema kirjade adressaadi vahetumine: kui esimeses osas on need kirjad armastatule, siis teises osas “kõigile”. Rosa häält “kuuldi üle kogu maailma.”

1997.aastal tehtud intervjuus küsib Jaak Allik Kreismannilt, kas “Alati teie Rosat” kui “punast tükki” peab näitlejanna tänasest vaatepunktist ka häbenemisväärseks. Näitleja vastab: “Mind võlus konflikt “seltsimehe” ja ürgnaise vahel Rosas. Kes sa siis oled – naine või riigikukutaja? Mul oli uhke seda tükki teha.” (Kreismann 1997: 14).

Jällegi on tegu juhtumiga, kus lavastuse valmimisel on määrav osatäitja enda initsiatiiv. Erakordne Eesti kontekstis oli aga kaasus, kus lavastajat näitleja kõrvale ei ilmugi. Kavalehelgi seisab, et lavastus on valminud näitleja iseseisva tööna, mis vältas kokku kaks aastat (teadaolevalt aitasid siiski viimases etapis lavastust vormistada Noorsooteatri peanäitejuht Kalju Komissarov ning kirjandusala juhataja Mati Unt). Lilian Vellerand seob lavastaja puudumisega ka lavastuse vajakajäämisi, seda eriti teises osas, mille kirjastunud rahu, harmoonia ei tulnud kergesti – õige tunnetuse sai näitleja kätte vaid mõnel etendusel. (*Веллеранд* 1988: 50).

Seega võib öelda, et näitleja läks välja mitmekordsele riskile: monotükk kui võimete kontsentratsioon eeldav ettevõtmine, teostatud ilma lavastaja suunava abita, võõras teatris ja võõral laval. Lisagem siia teksti mahukus, teema “ebapopulaarsus” (revolutsioonitemaatika ei kuulunud just ENSV vaataja huvifääri) ja ka lihtsalt võõrapärasus: tekstist leiame hulgaliselt meil vähetuntud poola nimesid, vihjeid ajaloosündmustele jne

Lavastust analüüsinud toonane keskkooliõpilane Riho Laanemäe (“Noorte Hääle” retsensioonivõitluse üks võidutöid ilmub ajalehe veergudel) toobki nimetatud võõrapärasuse peamiseks põhjuseks, miks lavastus tema meelest ei saavutanud publikuga head kontakti. Eriti kurvastab noort retsensenti, et publiku ainus mõeldav abiline kavaleht ei anna loodetud teavet Rosa Luxemburgi täielikuma eluloo ja näidendis nimetatud persoonide (Bernstein, Mehring, Mickiewicz) kohta. Lisateave pole kirjutaja väitel oluline üksnes taustainfona, ilma konkreetseid ajaloosündmusi teadmata on üldse võimatu mõista Rosa tegutsemise motiive. Näiteks teise osa resignatsioonimeeleolud on seotud eelkõige Saksamaa Sotsiaaldemokraatliku Partei lõhenemisega,



ka Rosa parteikaaslaste reeturlikkusega – fakt, millele näidendi tekst annab üksnes vihje. “Nii jääb vaatajal üle jälgida naisrevolutsionääri eraelu ja tema arutlusi üldinimlike probleemide üle”. (Laanemäe 1981).

“Rosa” puhul võiks oletada ENSV teatris tüüpilist retseptiooniestteetilist juhtumit: nomenklatuursete lavastuste (tähtpäeva- ja ülevaatustelavastused, revolutsiooni- ja sõjateematika, jne) puhul toimus vaataja vastuvõtt selektiivselt – “võõras või vale” komponent (olustik, ideoloogiliselt vastuvõetamatu alltekst jne) redutseerus miinimumini ja vaataja tähelepanu suundus lavastuse mõne muu osise juurde: ideoloogiliselt võitlevast revolutsioonitükis tõusis primaarseks hoopis peategelase või koguni kõrvalosaliste suhete lugu. Veel sagedamini muutus dramaturgiline materjal üldse teisejärguliseks, primaarseks tõusis mõne eriti väljapaistva näitleja kõitev osalahendus. (Parim näide oleks ehk Evald Hermaküla Lenini rollis.)

Nii et usutavasti ei motiveerinud ka “Alati teie Rosa” publikut teatrisse tulema mitte huvi kuulsa naisrevolutsionääri vastu, vaid soov kohtuda karismaatilise näitlejannaga, et tema abil kaasa elada ühe naise eneseteostuse, enesevõitmise, lõpuks eneseusalduse võitmise – olgugi viimase hinnaks elust loobumine - loole. Rolli amplituud on tänuväärselt lai: kasvamine, areng, tahtejõu tuleproov, jõudmine valitud eesmärgi haardeulatusse, kainenemine, resignatsioon, leppimine iseendaga. Lilian Velleranda ongi Kreismanni Rosa juures enim huvitanud naise sisemine muutumine: “Teda ei saa vastu võtta kui valmis karakterit. See ei tähenda kaugeltki, nagu oleks ta kui inimene jäetud ilma individuaalsusest. Valitud eesmärgi suunas liikudes formeerub ta pidevalt ümber. Muutumine on tema saatus. Oma eesmärgi teab ta kindlalt, Kõik muu on – mööduv.” (Vellerand 1980).

Kriitika vastukajadest on võimalik välja lugeda, et kindlamalt tunneb osatäitja end näidendi esimeses osas. Rosa tegemisi Berliini hotellitoas iseloomustab “rahutu optimism” (Laanemäe 1981). Noor ja tormakas Rosa istub lambikupliga kirjutuslaua taga, raamatuvirnad kahel pool (Marx, Kant) ja edastab sealt tormakaid läkitusi armastatud Leole. Muidugi mõjub õhinal maailma pöörama valmistuv ja uue ühiskonna printsiipe visandav Rosa eluvõõralt, isegi koomiliselt. On tajutav kerge sisekonflikt analüütilisele põhjalikkusele pretendeeriva ühiskonnateoreetiku ja tütarlapselikult püsimatü noore naise vahel: pidevalt juhtub, et Rosa on end unustanud kõrvalisele lainele, seda märgates sunnib end kiiresti asjalikuks, läheb üle ametlikumale hääletoonile, kohendab range lõikega riietust (seos kaasaegse naisega oli aga näitlejanna 1980ndatel ülipopulaarne sassoonsoeng). Vaatamata staatilisele misanstseneeringule (vaid paar püstitõusmist ja kohavahetust) mõjub esimene osa rahutult ja lennukalt, mille tingivad teksti kiired rütmivahetused, teravad passaažid vaheldumas tasandavate mõtisklustega.

Velleranna meelest oli eriti huvitav jälgida Rosa pidevat enese julgustamist tegudes suure eesmärgi nimel. Tema enesesundi, julgusekogumist, oma võimetes salaja kahtlemist ja siis nende avastamise ja kasvamise rõõmu. (Vellerand 1988: 50)

Teises osas seisab Rosa meie ees säravkollases kleidis, juuksed valla, lavapodiumil vaid üks tool. Terve vaatus on lahendatud staatilises võtmes. Vanglamüüride vahele suletud Rosal pole õigust liikuda ühtki sammu eemale kättenäidatud kohast. Ainuke võimalus oma mõtteid edastada on allesjäänud sõpradele saadetud kirjade kaudu. Kuna tekst, Rosa “läkitus maailmale” mõjub paratamatult kergelt loosunglikult (“Iga voolanud pisar, olgu ta nüüd juba kuiv või mitte, on süüdistus”), lisandub ka näitlejanna intonatsiooni kergelt pateetilisi, vaatajat väsitavaid noote. Siinjuures võib Vellerannaga solidariseeruda: ehk aidanuks seda paatoslikkust maha võtta originaalsem misanstseen kui terve vaatuse frontaalselt saali suunatud tekstiesitus. Ehk tulnuks veel kord läbi mõelda ka rolli välise karakterisuse vormistus, ehkki väljapakutud variandi taotlus on mõistetav: näitleja on ümberkehastumistehnikate kasutamise viinud miinimumini, esitades Rosa elulõpu selginemist võimalikult iseendana – manifesteerides kujundlikult Rosa enese juurde jõudmist, välistest maneeridest loobumist. Paratamatult on näitleja sel viisil sattunud ebatänuväärse ülesande ette - tund aega tühjal laval liikumatult suuri ja kõlavaid tõesid maha öelda.

Lavastusest pikema artikli kirjutanud Sirje Endrele mõjus uudsena, et revolutsiooniteema on leidnud lahendamist kammerliku ühenaiselavastuse vormis, varem on Eesti teatris seda problemaatikat esitatud ikka trummipõrina ja tulevärgi saatel. Olulisima teemana näeb ta ühiskondliku ja inimliku tasandi lepitamatust, iga ühiskondlikult otsustav tegu saab toimuda ainult kompromissi kaudu inimese isiklikumas sfääris, ja vastupidi. “Ta /Kreismann – S.K./ mängib revolutsionääri tõekspidamise kohaselt, et suured tõesed ja olulised unistused lunastatakse ikka ja ainult kui mitte elu, siis vähemasti õnne hinnaga.” (Endre 1983: 172).

### **3.7. Pandimaja (1981)**

Eelnimetatud pihtimuslikkuse-mood toob üsna loogiliselt huvifookusse Fjodor Dostojevski – klassiku, kelle loominguga eesti teater oli ikka teatavat võõristust tundnud. 1981.aasta toob aga Noorsooteatri repertuaari korraka kaks Dostojevski instseneeringut, Mati Undi töötluse „Pihtimus allilmast“ (aluseks jutustus „Ülestähendusi põranda alt“, osades Ago Roo ja Maret Mursa) ning Rudolf Allaberdi monolavastuse „Pandimaja“ (jutustuse „Tasane“ ainetel). Viimane on taas kord juhtum, kus hetkel alakoormatud näitleja alustab iseseisvalt tööd monolavastusega (temalt ka dramatisering) ning viimases etapis kutsub appi lavastaja(d), antud juhul Noorsooteatri

peanäitejuhi Komissarovi ning teadaolevalt oli lavastuse juures tegev ka Jaak Allik, kelle nime küll kavalehel ei figureeri. (Allik 2002: 12).

Lisagem jätkuva Dostojevski-huvi märgina ka 1984.aastal valminud A-E.Kerge töötluise „...mina pean teed juua saama“ (aluseks taas jutustus „Ülestähendusi põranda alt“), mis hõlmab küll enamat tegelaskonda, ent tegu on taas peaaegu Ants Anderi monolavastusega (olulisemaks dialoogipartneriks vaid Helje Soosalu Liza osas) ning riskime teha mõned üldistused. On sümptomaatiline, et lavale ei jõua mitte Dostojevski polüfooniliste suurromaanide dramatiseeringud, vaid nimelt väikesaalistesse mõeldud 1-2 näitlejaga jutustuste trakteeringud. Tegijate huviorbiidis on näitleja suur plaan, indiviidi psüühiliste protsesside uurimine süvatasandil, viimaste jälgimine mikroskoobi vahendusel. Ehk mitte niivõrd millegi tõestamine ja avastamine – ei kohta me nimetatud lavastustes kontseptuaalselt suurejoonelisi lavastajakujundeid ega ekspressiivselt lahtist näitlejamängu (erandiks ehk küll Anderi osatäitmine Kerge lavastuses) – vaid pigem kainelt kiretut vaatlust. Dostojevski ahastuses kobrutavad paljastused kõlavad ratsionaalse mõõdetuse ning täieliku vaimse selguse juures.

Jutustus „Tasane“ (1876), Dostojevski loomingu üldist konteksti arvestades väikevorm, mängib läbi veel ühe variatsiooni tema loomingu kesksel teemal – inimese mõistatuslik, irratsionaalne vastuoksuslikkus – ning seda sugestiivsusega, mis ei jää alla suurromaanide omale. Selles vormilt kammerlikus, isegi etüüdlikus jutustuses on esindatud kuritöö, karistus, kirg, äng, patukahetsus ja andeksand.

Lugu on tagasivaateline: 40-aastane pandimaja-pidaja on kosinud 16-aastase puruvaese neiu, keda ähvardab abielu vana vürtspoodnikuga. Neiu aga keeldub mõistmast „heategijat“ ning hüppab aknast tänavale. Nüüd, kuus tundi pärast fataalset tegu, kui surnu on juba rietatud ja voodile asetatud, pihib sügava hingelise kataklüsmi läbi elanud lesk oma abielu loo. Lugeja-kuulaja adub (ning aegamisi hakkab seda küllap mõistma ka jutustaja!), et noore naise vabasarma minekus polegi midagi mõistusevastast, pigem on tegu täiesti loogilise teoga, arvestades kogu alandatuse määra, mis talle lühikese abielu jooksul osaks sai. Kuigi tahtmatult, on mees pannud toime tapatöö, mida ei heastaks ka enesetapp.

Nagu Dostojevski puhul ikka, on siingi faabula vaid jäämäe veepealne osa. „Tasase“ pihtimusmonoloog ei tee kokkuvõtet ühe traagiliselt lõppenud abielu kulgemisest, vaid kujuneb halastamatuks eneseanalüüsiks, mis tõmbab joone alla kogu pihtija senisele elukäigule. Vapustav sündmus on esimest korda elu jooksul asetanud keskeas mehe ette peegli, kust vaatab vastu egoisti ja küünilise kalkuleerija nägu. Viimase hoobina selgub, et usk jumalasse, mida pandimaja peremees

on sõnades eluaeg järginud ja millega seotud riitusi hoolikalt toimetanud, pole kunagi olnud sisim äratundmine, vaid puhas teesklus.

Suure tõenäosusega on Dostojevski teatrite poolt üldse enimmängitud autor nende hulgas, kes pole kirjutanud ühtki näidendit, ja väga sageli on tema pihtimuslikud jutustused valatud just monoloogilisse vormi, kõige enam ilmselt „Ülestähendusi põranda alt“. Küllap on sama üritatud ka kõneksoleva jutustusega, kuid Vene teatriloo on märgilised kaks mitme tegelasega versiooni Lev Dodinilt, mõlema peaosas Oleg Borissov (üks Peterburi Suures Draamateatris, 1980; teine Moskva Kunstiteatris, 1987). Kuna esimene neist on peaaegu sünkroonne Noorsooteatri lavastusega, esitab kriitik Maris Johannes oma retsensioonis ka võrdluse Dodini lavastusega.

Realistliku teatrikonverntsiooni seisukohalt võiks Allaberdi versiooni lugeda läbivalt traditsioonipõhiseks: on dekoratsioon, hulgaliselt rekvisiite, kostüüm, täpsed misanstseenid. Vaid kujuteldava kuulaja positsioon jääb veidi ebamääraseks. On võimalus, et pihtimus on mõtteliselt suunatud voodis lebavale surnukehale. On võimalus, et iseendale. Tõsi, selleks on kogu esitus siiski liialt „näitlejalik“, nii et pigem on tegu juhtumiga, kus monoloogi adressaadiks on kujuteldav kuulaja. Sellele viitab ka Mehe kohatine demonstreeriv-illustreeriv alatoon (jutustades esimesest kohtumisest naisega, demonstreerib ta juttu esemete näitamise, mis naine pandimajja tõi.) Tuleb tunnistada, et selle kujuteldava kuulaja määratlematus on muutnud formaalseks ka esitaja-kuulaja suhte. Kuigi Allaberdi vaoshoitud esitus on vaba teatraalsest deklamatsioonipaatoosist, muudab just monoloogi ebamäärane adressaat selle ikkagi teatud määral võltsiks, näitlejalikult kannatavaks.

Jaak Vausi lavakujundus on väikese saali ja monolavastuse kohta eriti ootamatult detailiküllane: kahekorruseline ehitis, üleval magamistuba surnukehaga, all mitu massiivset mööblieset. Oluline rekvisiit on mõistagi ikoon, aga ka kappkell, mille tiksumine rütmistab tegevust ka auditiivselt. Visuaalselt elavdab lavastust ka jutustaja pikaldane kostüümivahetus pikast valgest aluspesust pealisriiete ja sinelini. Omaette struktureeriv element on ka küünlad, mida Mees pidevalt uute vastu vahetab. Üldse jääb tegelane vaid mõningate pikemate lõikude ajaks ühele kohale istuma, enamasti on ta üsna rahutult liikuv – ülakorruse, trepi ja mööblitükkide vahel rabelev mees tekitab assotsiatsiooni hirmunud puuriloomaga.

Põhjalikumad arvustused sellele lavastusele pärinevad Reet Reiljani ja Maris Johannese sulest. Neist esimene on valdavalt tunnustav (epiteedid „vapustav“, „põnev“, „filigraanselt teostatud“), lavastust peetakse oluliseks saavutuseks näitleja arenguteel. Viimases pole muidugi põhjust kahelda. RUDOLF ALLABERTI (1939; Lavakunstkateedri II lend, lõpet 1965, sealpeale

Noorsooteatris) näitlejabiograafia on olnud küllalt hüplev, peaosade perioodid on vaheldunud tagasihoidlikumate ajavahemikega. Eraldi võiks välja tuua 1970ndate teise poole, mil tema kanda jäid nõudlikud peosad Kalju Komissarovi tugeva sotsiaalse sõnumiga lavastustes (Lauri Pent “Veri mullal”, 1976 jt). Mitut puhku on leidnud tõestust ka Allaberdi sobivus filmi (Piir „Tuulte pesas“, 1979).

Reiljani käsitluses on Noorsooteatri variandis võrreldes Dostojevskiga toimunud teatud nihked: lavastuse tegelane pole „segane“ ega „hüpohondrik“ vaid „igati normaalne mees, kes jutustab meile oma abielu loo. /---/Allaberdi kangelane ei süüdistanud naist ega püüdnud ennast õigustada, ta otsis tõe sündmusi objektiivselt kirjeldades.“ See arutlevam ja analüüsivam laad on kriitiku meelest lavastusele kasuks tulnud, kuna võimaldab paremini teksti mõtet jälgida. Soovida võiks ainult mõnd „järsemat žesti ja kontrastsemat üleminekut,“ (Reiljan 1982).

Maris Johannese kriitilisem retsensioon arutleb Dostojevski proosa lavainterpretatsioonide üle, tõdedes, et pöördumine antud vene klassiku poole eeldab alati tegijatelt võimet tõusta kirjaniku dialektiliste sõlmküsimumsteni. Kõnealune tõlgendus ei suuda kriitiku arvates olla ses mõttes materjaliga kongeniaalne, arvestatavaks dialoogipartneriks. Domineerib tavapärane teksti lavaesitus (“Tekib oht, et näen vaid illustratsiooni Dostojevski jutustusele.”), sealjuures mitte ilma dostojevskilike stampideta. „Tekib isegi küsimus, kas Dostojevskile omast närvilisust ei pakuta meile liialt teatraalsel kujul.“

Allaberdi näitlejatöös toob ka Johannes esile pihtimuslikku siirust ja vahetust. „Monoloogi alustab inimene, kes on sisemiselt pingul, kuna ta ei suuda endale veel juhtunust aru anda ning pihtimusest loodab vaid kergendust.“ Võrreldes Lev Dodini mitme tegelasega „Teisiku“ lavastust Noorsooteatri variandiga leiab kriitik, et monolavastuse vorm lisab materjalile enam süngust ja (üksindus)traagikat. „Etenduse omapära on näha ümbritsevat läbi ühe inimese mõtteprisma. Mulje on seeläbi eriti masendav. Ja üheisikuline esitus võimendab seda veelgi.“ (Johannes 1983: 59-60).

### **3.8. Lilled Algernonile (1983)**

1983.aastal avab igaveses ruumikitsikuses vaevlev ENSV Riiklik Noorsooteater taas uue mängupaiga. Seekord kohandatakse etenduste andmise tarbeks keldrikorrusel asuv tagasihoidlik, umbkaudu 50-60 vaatajat mahutav kaminasaal oma põhihoones (Lai 23). Intiimsaali mõõtmed dikteerivad mõistagi ka repertuaarivaliku, nn väiksemas formaadis lavateosed, ka piiratud

näitlejakoosseisu (1-3 näitlejat). Etteruttavalt olgu mainitud, et kaminasaali kasutamine teatriruumina vältab vaid paar hooaega, sest õige kiiresti tulevad ilmsiks uue mängupaiga kitsaskohad: tänaväärse asukoha tõttu kostab sisse segavat liiklusrüü, paaris kaminasaali lavastuses („Tulelaulud“, „Lilled Algernonile“) on mängu kaasatud ka põlev kamin, mis hakkab suitsu sisse ajama. Ka on näiteks Iivi Lepik tunnistanud, et eesti teatri kontekstis mõjus nii ahas mänguruum siiski harjumatu ja kammitsevalt. Ka publiku poolelt kostis häält, et nii minimaalne distantse esitaja ja vaataja vahel mõjus vaatajale pisut pärssivalt ja ebamugavustunnet tekitavalt. (Lepik 2004)

Kaminasaali põhilavastajaks kujunebki tol ajal järjest enam lavastaja ametile pühenduv Mati Unt, kes toob seal lisaks kahele järgnevalt põhjalikumalt käsitletavale kahele monolavastusele välja luuleõhtu „Tulelaulud“. Ülejäänud kaminasaali tükid jäävad juhuslike lavastajate alaks (Puškini „Mozart ja Salieri“ Toomas Palu lavastuses, Albee „Loomaaialugu“ lavakunstkateedri tudengitega, juhendaja Arne Üksküla).

Kaminasaal avatakse 26.veebruari 1983 monolavastusega, „Lilled Algernonile“ Andres Otsa esituses, aluseks Daniel Keyesi samanimeline ulmenovell (lavastaja Mati Unt, lavastust mängitakse 102 korda).

Monoloogivormis, päevikumärkmetena esitatud novell „Lilled Algernonile“ on kirjutatud USA kirjaniku David Keyesi poolt 1959. aastal ning pärinud Ameerika ulmekirjanduse auhinna. Eesti keeles ilmus novell 1976. aastal (Jaan Kaplinski tõlkes), olles sarjas „Ajast aega“ üllitatud ulmenovellide kogumiku tiitelnovell.

Novelli faabula on üsnagi lihtsakoeline (vähemalt tänase pilguga lugedes ka arenduselt etteaimatav), mis mõistagi ei välista võimalusi ka laiemateks üldistusteks. Lugu laotub meie ette 37-aastase Charlie Gordoni päevikumärkmetena, mis on dateeritud märtsist juunini 1965 ja esitavad tema tõusu ja languse loo. Nimelt kohtume alguses märgatava vaimse peetusega isikuga, kes on sattunud katsejäneseks novaatorliku psühhiaatri doktor Nemuri (siis omalaadse demiurgi?) korraldatavas eksperimendis. Doktor Nemur on välja töötanud spetsiifilise menetluse, mis võimaldaks kirurgiliste vahenditega inimese intelligentsitaset tõsta kolmekordseks. Enne inimkatseid proovitakse menetlust laborihiir Algernoni peal. Kuna katse tulemus on rahuldav, tehakse vastav operatsioon ka Charliele. Esimeste nädalate jooksul on edusammud kolossaalsed, hälviku intellekt areneb hoomamatul kiirusel. Paradoksaalsel viisil ei too Charlie uskumatu vaimne edenemine isiklikku rahulolu, pigem vastupidi. Peagi saab selgeks, et Charlie on muutunud masinaks, mille konstrueerimisel on tehtud saatuslik viga. Hoogne areng pöördub sama kiirelt

taandarenguks, ja lõpuks on meie ees samasugune mentaalselt puudulik indiviid – vaid selle vahega, et nüüd, maitsnuna „hea ja kurja tundmise puu“ vilja, on tegu ka sügavalt õnnetu inimesega – inimesega, kes adub oma vigasust ja mahajäämust ülejäänud inimkonnast. Mõistame ka, et doktor Nemur ja tema abilised pole oma lennuka katse kallale asudes mõelnud hetkekski selle võimalikele tagajärgedele ning üritavad lõpuks küüniliselt vastutust teistele lükata. Niisiis klassikaline hoiatusnäidend?

Lavastaja Unt võtab teose sõnumi kavalehel kokku tabava metafooriga (mille sõnastus ilmsesti inspireeritud ka lavastuse mänguruumist): „Kui puuhalg põleb rahulikult, põleb ta kaua. Kui me puhume põlevale halule hapnikku, on asi mõne minutiga otsas.“ Nende ridade ülelugemine (ja lavastuse videosalvestuse vaatamine) sugereerivad vägisi mõtte, et „Lilled Algernonile“ on ehk läbi aegade üks Undi sirgjoonelisemaid ja sõnumiselgemaid lavastusi. Kohati võiks vist lavastust süüdistada isegi liigeses „trendiga kaasaminekus“ - arvestades, et 1980ndate alguses tegeleti kõikjal tehnokraatika kriitikaga. Lapsik rõõm teaduse ja tehnika progressi üle oli asendunud stoilise skepsisega.

Samas võib eeldada et materjalivalikul mängis kaasa Keyesi novelli ebateatripärasus, seega vajadus otsida mängulisi vahendeid, andmaks näitlejale erakordne võimalus kehastada pisut enam kui tunni aja jooksul inimlike vaimuseisundite muutumiste täisringi: idioodi ümbersüüdi geeniuseks ja siis idioodiks tagasi. Omaette väljakutse on, et väliseid sündmusi pole loos kuigi palju, enamasti kirjeldab minajutustaja lihtsalt oma tundeid ja mõtteid. Vaid nende kaudu saame aimu, millisel tõusuredeli või allakäigutrepi astmel Charlie hetkel viibib.

Vaatleme lähemalt ka ANDRES OTSA (1944) näitlejasooritust. Päril kindlasti oli lavastaja poolt taas kord tegu riskile minekuga, ehkki Andres Ots polnud enam kaugeltki algaja näitleja, lõpetanud lavakunstikateedri III lennu (1968), jõudnud töötada mitu hooaega Pärnu teatris ning 1974.aastast Noorsooteatris. Pärnu-perioodist on tema kontos ka suuremaid osi, Noorsooteatri trupis oli tema staatus seni ebamäärane. Kui vaadata Otsa näitlejabiograafiat enne „Algernoni“, nähtub, et lõviosa tema rollidest ekspluateerisid eeskätt näitleja muusikalist võimekust. Eriti Pärnu teatris kujunevad Otsa põhitööks rollid muusikalides, ka on meenutada mõned nn südametemurdja ampluaasse kuuluvad karakterid. Kuigi enne „Algernoni“ on tehtud esimesed rollid Mati Undiga (Petšorin „Meie aja kangelases“, 1980), mis avavad Otsa kui veenva intellektuaalse potentsiaaliga näitleja ning ka ühe-mehe-õhtu formaat pole Otsale võõras (lauluõhtu „Laulud sõelal“, 1977), püstitab Keyesi novelli mõttemaht näitlejale täiesti uuelaadse kogemuse.

Seegi kord ei vedanud Undi vaist teda alt. Charlie rollis avanesid paljulubavalt Otsa pehme lürism

ja vahe intellektuaalsus. Tähelepanuväärseks tuleb pidada tema oskust pikemates ja sisemiselt vähe dünaamilisemates lõikudes vaataja-kuulaja mõttelõnga peos hoida, oskust teksti liigendada. Ligikaudu samaaegselt avastab Otsa diskreetse jutustajaoskuse ka Raadioteater (kuuldemängud, lugemistunnid) ja siitpeale on Andres Ots üks meie enimkasutatumaid eetrihääli.

Väliselt vormistuselt on „Lilled Algernonile“ üks kodumaise teatri askeetlikumaid, kõige minimalistlikuma vormistusega monolavastusi. „Täna jutustan teile oma loo...“-tüüpi lähenemisega monoloogide teater. Kaminasaali ahtast mänguruumist tingituna jäi näitleja päralt vaid paari ruutmeetri piirkond, vaid paar sammu kaminast ukse juurde ja seal asetseva kummalise, mõõdikutega aparaadini. Treppredel võimaldas ka paar meetrit liikumist vertikaalteljel. Lavastuses puudus igasugune muusikaline kujundus. Paar valgusemuudatust, st paar prožektorisuunamist sooritas näitleja ise. Kiiresti, peaaegu märkamatu toimusid ka paar kõneleja identiteedimuutust tähistavat kostüümivahetust (alguse sinine töömehekittel vahetub valge doktorikitliga).

Napi välisjoonisega on kontrastis aga näitleja sisemine dünaamika. Eriti alguses on Charliega toimuvad mentaalsed metamorfoosid ülikiires liikumises: neist mõnes (tekstiliselt ühe päeva sissekandes) püsitakse vaid minut-kaks. Vaimselt mahajäänud Charlie kärsitult lapsikust ja süüdimatust markeerib pidurdamatu rääkimisõhin: iga uus lõik/uus päev algab hoogsalt ja uljalt, kuid “kukub” kiirelt väsides ära. Normaalse inimintellekti tasemeni jõudes muutuvad ka tekstiesituse tempo ja diktsioon lähedaseks normaalsele inimkõnele. Geeniuks töödeldud Charlie intonatsioonidesse hakkab järjest eksima veidraid (venitatuid või siis järsult katkestatud) intonatsioone, aoloogilisi pause, mitteadekvaatset žestikulatsiooni.

Loo algus ja lõpp viivad „vana“ ja „uue“ Charlie uuesti kokku põleva kamina ees tuiutamas. Samas pole hubisev tulekolle mitte ainult efekti pärast mängu haaratud aksessuaar, vaid ka mitmetähenduslik lavametafoor. Näiteks algul, mil vaimselt 0-tasandil viibiv Charlie tule ees kügeleb, tekib seos lõkke ees kõssitava ürginimesega. Järgmine mõttetasand osutab veelgi avaramatele paralleelidele – Charlie saatuses viirastub terve inimkonna üks võimalikke tulevikustsenaariume. Kui loo teises pooles näeme juba parandamatu hävingu teele jõudnud, kuigi ise selles ikka veel kahtlevat Charliet kaminasse uusi puid lisamas, võime ka siit tuletada poeetilise kujundi: lootuste lõkkes süttis korraks heledam leek. Ent elavat tuleallikat võib võtta ka läbiva hoiatava kujundina: süüdatud tuli tahab inimeselt pidevat järelvalvet, spontaanselt tegutsev tuli võib põhjustada suure katastroofi, niisama kui eetilise vastutustundeta tegutsev teadlane võib korda saata fataalse kuriteo. Kui mõelda sellelegi, et tule juures olek lisab tavaliselt jutuajamistele teatava aususe, avanemise, intiimsuse ja tõsiseltvõetavuse varjundi, siis kindlasti lisas see ka lavastusele oma kombel kaalukust ja tihedust.



Roll kinnitas tugevalt Andres Otsa kui intellektuaalse näitleja imagot. Kuuldava teksti kõrval hakkab kaasa rääkima ka teine plaan. Igat Charlie metamorfoosi kannab väga täpne näitlejapoolne suhe: esimeste eneserefleksioonide ilmutamisel ebamugavus, enese tajumine alaväärtuslikuna, tõusul geeniusena lisandub pilklik enesenautimine, grotesksed paisutused, uuesti vaimselt kõngudes räägib näitleja oma allteksti kaudu vastutustunde(tuse)st taoliste eksperimentide korraldamisel. Diskreetselt valuliku suhtega on antud Charlie hingesugulus hiir Algernoniga ja hääbumisele määratud kiindumus miss Kinioni vastu. On alust arvata, et Otsa intellektuaalne natuur hõlbustab eriti algusminutitel ka publiku vastuvõtu kujunemist, laskmata tekkida stereotüüpsel võõristav-koomilisel efektidel, mis vaimselt hälbinud isikute kujutamisel teatrilaval ikka kipub tekkima.

Noorsooteatri hooaega 1982/83 analüüsinud Pille Pärnakivi tõstab esile Otsa minimalistlikus vormis näitlejatöö sisulist haaret: “Paneb imestama, kui võrd väheste vahenditega (paar käetõmmet läbi juuste, rüht, intonatsioon, ilmselt siiski ka mingid muutused enesetundes) muutub inimese ilme tundmatuseni.” Samas annab kriitik mõista, et lavastus jäi siiski vaid teose illustratsiooniks. “Kes lähtematerjali on lugenud, sellele mingit uut informatsiooni ja juurdlemisainet vist juurde ei tule.” (Pärnakivi 1984: 61). Selle seisukohaga polemiseerib Ain Raitviir, väites, et kirjanduse “ülekandmisel” lavale tuleb lavastajal alati leida spetsiifilised vahendid, mida Unt on ka teinud. Ka tema on näinud lavastuses eelkõige hoiatust maagia, maagiasse uskumise ja maagia peale lootmise eest. Raitviiru sõnul on tegijate kriitika all pime usk teaduse kõikkõimsusse. Teatripoolne panus, eeskätt siis Otsa osatäitmisel väärtus seisneb retsensendi meelest esmajoonel selles, et Keyesi ideedraamast on saanud inimeste draama. (Raitviir 1984).

Lavastus leiab käsitlemist teiseski Noorsooteatri (pool)hooja ülevaates. Felix Šubini jaoks, kes hindab Otsa sooritust sugestiivseks, tõstatab aga osalahendus küsimuse: “Kuidas mängida lolli, on üldiselt teada. Aga kuidas mängida geeniust?” Nimelt osalahenduse nn geeniuse-pool, ebareaalsete mõõtmeteni täiustatud intellekti esitusviis ei olnud kirjutaja jaoks lõpuni veenev. Ühtlasi pakub ta omapoolse lahenduse: alguses veelgi võimendada Charlie hälbimust, et näidata selgemat üleminekut, rolli arengukaar laiemale väljajoonistada. (Šubin 1983).

### **3. 9. Jutuajamine Steini majas eemalviibivast härra von Goethest (1983)**

1983. aastal esietendub TRA Draamateatri egiidi all monolavastus „Jutuajamine Steini majas eemalviibivast härra von Goethest“. Kuna sel ajal on teatri hoone remondis, mängitakse saksa

dramaturgi Peter Hacksi näidendit Raivo Trassi lavastuses ja Maila Rästase esituses Kirjanike Maja saalis (külalisetendustel Tartus ülikooli aulas.).

Lavastuses ei kujune teatrisündmuseks, ehkki põhjustab tavalisest ärksamat vastukaja kriitikas. Samas usun, et Eesti monolavastuste reas väärib ta siiski tähelepanu kui katse tuua lavale meie oludes küllalt uudset temaatikat ning esteetikat.

Kõnealune tekst on senini jäänud Brechti-järgse saksa draama ühe nimekama esindaja Peter Hacksi ainutuvustuseks Eestis. Hacksi omapära seisneb eelkõige antiikmüütide provokatiivselt kaasajaga suhestuvate lava-adapteeringute („Amphitryon“ jt) loomises. Kõnealusel teoses (näidendi valmimisaasta 1974, esmalavastus 1976 Dresdenis) dekonstrueerib ta kadestamisväärse vaimukusega veel üht Euroopa kultuurimüüti, kuigi tunduvalt hilisemast epohhist – vaatluse all on Johann Wolfgang Goethe, konkreetsemalt tema üks markantsemaid naissuhteid, salajane liit õuemarssali tütre, proua Charlotte von Steiniga, kes teadaolevalt oli mitme Goethe luuletuse adressaat ning mitme lavateose („Iphiginea Taurises“, „Torquato Tasso“) naispeategelase prototüüp ning kes ongi Hacksi mononäidendi ainus (kõnelev) tegelane.

Näidendi tegevus on paigutatud oktoobrisse 1786. Goethe on parajasti Weimari provintslilikult intriigitsevast õukonnast, kus ta figureeris küll salanõuniku, ministri ja teatridirektorina, pöördunud kaheks aastaks Itaaliasse. Weimari perioodi jääb ka Goethe kümme aastat (1775-1786) väldanud ja õukonnas laineid löönud suhe Charlotte von Steiniga, kes oli sel ajal juba üsna küpses eas (44-aastane) daam ning 7 lapse ema.

Teksti inspireerijaks olid ligikaudu 1700 poeedi säilinud kirja Charlottele, mida autor on käsitlenud siiski suure vabadusega. Teadaolevalt oli Charlotte saadetud hertsogi poolt Goethe „kasvatajaks“, kes aitaks kunagisel „Frankfurdi tulipeal“ valutumalt seltskonda sisse imbuda ning õukonna etiketi saladusi tundma õppida.

Näidendi dramaturgiline situatsioon on järgmine: Goethe põgenemine on saanud õukonnas avalikuks ning koos sellega muutunud uuesti aktuaalseks Charlotte- Goethe suhte finessid. Charlotte tunneb, et võlgneb oma abikaasale Josias von Steinile seletuse. Kogu näidend kujutabki endast Charlotte „kaitsekõnet“ iseenelele oma mehe ees. Avaramas mõttes kasvab see virtuoosseks vassimise, valetamise, ülestunnistuste (ja nende taas tagasivõtmiste), vastase alatu halvustamise, üleüldise demagoogilise ekvilibristika kvintessentsiks.

Ootuspäraselt kirjutab lavastuse kohta põhjalikuima retsensiooni germanofiil ning Eesti suurimaks

Goethe-spetsialistiks tituleeritud Linnar Priimägi, kelle hoiak lavastuse tegijate suhtes on reserveeritult karm (ehkki mitte ühemõtteliselt süüdistusi lajativ). Oma kirjutises esitab ta ülevaate Goethe kujutamise kohta maailmakirjanduses ning analüüsib ka Hacksi näidendit. Tegemist on niisiis 5-vaatuselise (ühe vaheajaga) eeskujulikult dialektilise ülesehitusega draamatekstiga, mis samm-sammult avab keskse konflikti uued üksikasjad. Ka on näidend tulvil ootamatuid pöördeid, üllatusi, puänte, uute üksikasjade ilmumist, mis pöörab kogu sündmustiku täiesti uude fookusse.(Priimägi 1983)

Charlotte monoloogi kuulajaks, nagu öeldud, on tema abikaasa, ülemtallmeister Josias von Stein. Autori tahtel markeerib tema kohalolekut publiku poole seljaga paigutatud topis. Muidugi on tegemist veel ühe Hacksi vaimukusega, sest härra von Steini staatust õukonnas ja oma koloriitse abikaasa kõrval ongi määratletud kui „tühja kohta“. Hacks on kirjutanud oma näidendile ka eessõna, milles selgitab von Steini ja Goethe suhete kujutamist sellises omapärasel vormis: „Nad armastasid, aga mitte teineteist. /---/ Õigupoolest ei olnudki armastust, oli vaid kaks inimest, kes armastasid. See polnud mitte draama, vaid kaks monodraamat. /---/ Nagu iga draama, jutustab monodraama loo, mis – nagu iga lugu – leiab aset mitme inimese vahel. Tavalisest draamast erineb ta üksnes selle poolest, et tükis esinevaist isikuist astub üles ainult üks. Too jälle vajab kedagi, kellele kõnelda (lõpuks kõnelevad ainult hullumeelsed iseendale). Klassikaliselt on kõnetatavaks publik, viletsamal juhul, sisemonoloogi korral, kõneleja ise. On olemas ka võimalus, nagu minul siin, teha kõnetatuks tegelane, kes astub üles, aga ei esine.“ (tsit Priimägi 1983).

Ka teine lavastust analüüsinud kriitik Andres Heinapuu sedastab, et Josias von Steini isik on siin täiesti sekundaarne: „Tegelikult vaidleb Charlotte Goethega“. (Heinapuu 1983: 53). Eelduspäraselt peaks siis näidendi tegelik peategelane olema Goethe, kes proua Charlotte kirjelduste kaudu peaks meile avanema oma tegelikus kõrguses ja madaluses? Vist siiski mitte. Kuna on võimatu mitte märgata autori iroonilist distantsi Charlotte suhtes ning daami erakordset labiilsust, oma seisukohtade ülimalt ootamatut muutmist (kord kinnitab ta, et mingit suhet polnudki, siis tunnistab enda ja literaadi tõelist kirepuhangut, jättes iseenele igas kombinatsioonis võitja, mitte kunagi petetu või ohvri positsiooni), siis loob tekst siiski vaid ühe suure suuga õukonnadaami portree (et mitte öelda karikatuuri). Teisisõnu: rääkides pidevalt Goethest, räägib Charlotte tegelikult iseendast. Tema sõnavõtted on puhevälil õukondlikust retoorikast, mis osavalt maskeerib ühe lihtviisil pettasaanud naise madalat sajamis- ja kättemaksuhimu. („Goethe osutus mühakaks, ei tundnud õukonna tavasid.“) „Ta oli kaabakas, mina kasvasin teda, nüüd on meil hästikasvatatud kaabakas – geenius.“). Märkimisväärne osa Charlotte kaunikõnalisest jutust polegi muud kui sisutühjade fraaside põimimine, mille aforistlik vormistus peab varjama mõttetut sõnavahtu. „Mees on tees. Naine on selle teesi kõigi võimalike vastulausetega summa. Goethe on kõigi võimalike teeside summa,

vastulaused kaasa arvatud.“ (Hacks 1983:34)

Kohati naeruvääristab Hacks oma tegelast juba üsna avalikult, näiteks hetkel, kui Charlotte võrdleb Goethe dramaturgiannet „geenius“ Kotzebuega. Päril lõpus, ligikaudselt pärast kahe ja poole tunnist tiraadi hüüatab Charlotte oma (seni vaikinud!) mehele: Nüüd te, Josias, ajate minuga juttu! (siin ei saa kuidagi üle pealetükkivast seosest Smuuli Polkovniku Lesega!) Antud kontekstis võiks siis ka pealkirjas leiduvaid sõnu „Jutuajamine... eemalviibivast“ tõlgendada viisil, kus kogu kõneldav jutt on tegelikult klatš, tagaseljajutt kellegi eemalviibiva isiku aadressil, kelle kohta üks kuulsusejanune naisterahvas võib kokku jahvatada mida tahes! Niisiis joonistub vähemalt teksti põhjal välja üsna sarkastiline portree kellestki kunstihuvilisest daamist, kelle ülim soov oli end ühe suurvaimu muusana kirjanduslukku jäädvustada. Avaramas mõttes on Hacksi eemärgiks näidata, kui sageli kleepub kunstnike külge inimlikku prahti ja bluffi, kui masendavalt tihti peavad nad kokku puutuma meie, lihtsurelike, madalate kirgede ja huvidega.

Rõhutan veel kord, et kahes eelnevas lõigus on siinkirjutaja saanud toetada vaid näidendi tekstist tekkinud muljele (lavastust nägemata), sest Raivo Trassi lavastuse arvustusi lugedes ilmneb radikaalselt teiselaadne kontseptsioon. Näiteks Hilve Rebane on näinud Maila Rästase kehastuses naist, kelles on ka „tõelist inimlikku suurust: tõearmastus, üle keskmise vaimuanded, elukogemuste nukravõitu küpsus.“(Rebane 1983). Veel üllatavam on Andres Heinapuu mulje, kes sedastab, et täielikult realiseerub lavastuses „ainult üks näidendi (kõrval)teemasid – naised (ja geeniused) elavad võõras ja vaenulikus maailmas, mille eest nad on halvasti kaitstud“ (Heinapuu 1983: 54).

MAILA RÄSTAS (1937; Lavakunstkateedri I lend, lõpet 1961, Draamateatris 1937-1992) valik Charlotte rolli oli ilmselt jällegi riskile minek: aastakümneid värvikaid karakterrolle esitanud näitlejannana rollide kontos oli üsna vähe peaosi, eriti just monolavastusele eelnev periood oli olnud suhteliselt tühjavõitu. Hilve Rebane nimetab tema osatäitmist kauniks (ka väliselt – seda kinnitavad ka lavastuse fotod kaunis kleidis ja soengustatud daamist) ning „kordaläinud suureks osaks“. (Rebane 1983) Draamateatri kunstinõukogu protokoll märgib aga: „Esituse agressiivne monotoonsus vähendas jälgitavust, hakkas domineerima deklamatsioon.“ (Jutuajamine.. 1983) Ka Draamateatri toonane kirjandusala juhataja, ühtlasi selle materjali väljapakkuja Kalju Haan tunnustab, et suur osa tekstist kohises kuulajast mööda ning näitlejanna hingeline tasakaalustatus oli selle lavastuse jaoks vale. (Haan 2005.)

Mõnevõrra leebem on Andres Heinapuu, kes kahetseb, et tagaplaanile on jäänud Charlotte iroonia Goethe suhtes (*sic!*), kuna ilmselt iroonia kategooria ei sobi Rästase andelaadiga. Läbielamisteatri vahendid on kriitiku arvates aga selles lavastuses tulnud. Ka räägib Charlotte suure osa oma tekstist

umbmäärasele kuulajale, mitte oma abikaasale (mis johtub suuresti ebafunktsionaalsest lavakujunduslikust lahendusest, mis on paigutanud Josias von Steini topise näitlejannast liiga kaugele.) (Heinapuu 1983: 54)

Linnar Priimägi tegeleb oma põhjalikus retsensioonis ootuspäraselt enam teose kirjandusloolise kontekstiga. Tema hinnang lavastusele on reserveeritult napp, vaid lõpuridades mainib ta otsekohesemalt, et lavastus on tekstiga võrreldes „tühisem“ ja „ühemõttelisem“. Rästase osatäitmist kirjeldades mainib ta, et „mõtte asemel jõudis saali vaid intonatsioon“. Huvitav märkida, et kui Heinapuu hinnangul kasutas näitlejanna läbielamisteatri vahendeid, siis Priimägi taunib nimelt teksti emotsioonivaest esitust: „Maila Rästa Charlotte teadis täpselt algusest lõpuni ette kõiki lauseid, mis tal tuleb öelda. Peter Hacksi Charlottel tuli need enne ütlemist välja mõelda. Ja nad siis serveerida.“ (Priimägi 1983).

Oma kirjutise kokkuvõttes vihjab Priimägi asjaolule, et Hacksi antud teksti lavalettoomine meie oludes ei olnud lõpuni õigustatud (lavastaja oli välja kärpinud kõik ajaloolised konkreetsused), kuna täisnaudingu saamiseks peaks olema küllaltki hästi kursis Goethe biograafia finessidega, mida eesti publikult endastmõista eeldada ei saa (Rebase arvustusest selgub muu hulgas, et hädavajalikku informatiivset teavet sisaldavad kavalehed valmisid alles sügisesteks etendusteks!), samuti jäi nii lavastajal kui osatäitjal puudu analüüsivõimest (seotud ka hädavajalike taustateadmistega), mida Hacksi komplitseeritud näidend siiski eeldas ning praeguses variandis jäi kogu ettevõtmine lihtsalt põnevaks armukadedusdraamaks, millele andis vürtsi see, et kõik keerles ühe kuulsa mehe ümber.

### **3.10. Sajandi armastuslugu (1984)**

Mati Undi järgmise katsetusena monožanris näeb Noorsooteatri kaminasaali publik Märta Tikkaneni värsspoemi „Sajandi armastuslugu“ Iivi Lepiku esituses.

Jällegi õnnestus Undil olla uue idee maaletoojaks: seekord jõuab Eesti lavale feministlik diskursus. Koos lavastusega tuleks viidata veel kahele enam-vähem sünkroonselt eesti keeles ilmunud tekstile, mis nähtuse olemust püüavad avada. Üks on 1984. aasta „Loomingus“ nr 1 ilmunud Auli Hakulineni referaat „Feminismist Skandinaavias ja mujal“, teine Mati Undi enda saatesõna Tikkaneni romaani eestikeelsele väljaandele (Ülev Aaloe tõlkes, avaldatud 1986. aasta „Loomingu“ Raamatukogus“ nr 3-4; sel ajal oli ka lavastus veel mängukavas). Undi saatesõna selgitab lühidalt Tikkaneni romaani tausta, nimetab feminismi tähtsamaid teoreetikuid ning põhipostulaate. Muuhulgas üritab temagi (nagu vist kõik feminismi käsitlejad eri aegadel) kummutada feminismi kohta visalt püsivaid müüte: „Ennekõike tahavad feministid defineerida

„oma“, naiselikku, mis mitte niivõrd ei vastandu meeskultuurile /---/ vaid millel on iseeneseslikke väärtusi, mis on lihtsalt „teine“, teistmoodi”. (Unt, M 1986: 5-6).

Tikkaneni värssromaan – aastaid parandamatu alkohooliku abikaasana elanud loomingulise naise küllalt otseütlevas laadis kokkuvõte oma elust - on ühest küljest teadlikult hüperboliseeritud pöördumine, belletristika ja sedakaudu kunstiline üldistus - seda enam, et probleemina ilmsesti igikestev. Teisest küljest püsib see tekst ülimalt konkreetsel, dokumentaalsel põhjal. Autor ei ole varjanud, et romaan on ühtlasi avalik pöördumine oma abikaasa, kirjanik Henrik Tikkaneni (1924 – 1984) poole, kes avaldas mitu oma avameelsusega jahmatanud romaani, ühes neist on peategelaseks ka Märta.

Kas tuleks ehk kõneks olev lavastus liigitada kultuuriloolise ainesega monolavastuste kilda? Ilmsesti mitte, sest lavastuse tegijaid on huvitanud pigem materjali ilukirjanduslik-üldistuslik külge. Saatesõnas romaanile mainib Unt, et teos „kujutab teekonda iseenda juurde, individuatsiooni. Tegelikult otsib naine teed hoopis mehe juurde ja leiab endalegi ootamatult Iseenda.“ (Unt 1986: 6). Võib oletada, et lavastuse autorid leidsid oma keskse kontseptsiooni Tikkaneni ridadest: „Kõikjal/otsisin ma sind/sa olid kõikjal/Minu maailmas/Ma püüdsin ümber teha/oma maailma/et see sobiks Sinule/otsisin Sind kõikjal/aga see kelle ma lõpuks leidsin/olin ma ise (Tikkanen 1986: 100).

Monolavastuses esinemise šansi saanud IIVI LEPIK(1942) on olnud üsna iseäralikult heitliku saatusega näitlejanna. Üsna kohe pärast Lavakunstkateedri II lennu lõpetamist (1965, Noorsooteatris 1965-1993, tänaseks aktiivsest lavatööst loobunud) tuleb erilisel jõulise maksimalismiga end maksma pannud Antigone („Antigone“, lav Mikk Mikiver; 1967), kelle puhul üllatas müütilise auraga kangela kaasaegsus, tema konflikti sünkroonsus lavastuse valmimise ajaga. Kummalisel kombel ei satu aga näitlejanna pärast esimest suurrolli enam lavastajate huviorbiiti. Alles 1980ndatel avastab Mati Unt temas omapärase, pehmelt intellektuaalse huumoriga karakternäitleja (Kristin „Preili Julies“, 1987). Ilmsesti loovad just Undi lavastustes tehtud nüansirikkad karakterrollid näitlejale teisegi võimaluse mängida monodraamas („Amhersti kaunitar“, 1989).

„Sajandi armastusloo“ Naine asetub Undi - Lepiku koostöös erilisele kohale, kuna osatäitmises pole esiplaanil konkreetne karakter, vaid nimelt üldistus, peaaegu võiks ka öelda: kangela. Lilian Vellerand, kes nimetab oma traagilist lugu jutustavat naist ka sajandinaiseks, tõmbab ka paralleeli Antigonega, küsides, kas pole meie ees täiskasvanud Antigone, seega naine, kes nooruses mõtles nagu Antigone? (Vellerand 1984a:49).

Naise/Lepiku välimus järgib feministliku naise stereotüüpi: rangelõikeline beež pluus, tume seelik, järsult lõigatud soeng. Praegushetkes loeksime siit kindlasti välja Undile tunnuslikuks muutunud irooniat, toona ilmselt mitte nii väga. Küll peab tunnistama ikka ju veel väheste lavastajakogemustega Undi nutikust selle suhteliselt monotoonse teksti teatripärasdamisel. Tikkaneni otseütlevale, vastuvaidlematult ründavale, korruga kõike välja paiskavale tekstile on leitud tegevuslikke katteplaane, tekitatud sisemine dialoogilisus – osa teksti on antud mehele, kelle (järjest enam purju jääv) hääl (Andres Otsa esituses) kostab magnetofonilindilt. Puuduvate tegelaste esitamine helilindilt kostvate häältena ühendab kõiki Undi selle perioodi monolavastusi. Samade näitlejate kasutamine taustahäältena tekitab Undi monolavastustes sisemisi seoseid: “Sajandi armastusloos” Andres Ots, “Algernonis” Luule Komissarov, “Rästikus” Komissarov, Ots ja Lepik. Ühendav printsiip mõlema Undi kaminasaali monotöö puhul oli ka see, et näitleja teenindas end lavatehniliselt ise: lülitas sisse magnetofoni ja vajalikud masinad, suunas prožektoreid jmt.

Lepiku esitus tõestas, et Tikkaneni elliptiline, kõneleja poolt justkui allaneelatud, mõtteliste tühikutega täidetud tekst võimaldas suulisel ettekandmisel vajalikku dünaamikat. Kohati sarnaneb see argikõnega, kohati võtame seda vastu kui hakitud sisemonoloogi, kohati pääseb see lendu poeetilistesse kõrgustesse. Üksikud tekstimassiivid on üles ehitatud aeglaselt tõusvate lainetustena. Emotsionaalne skaala, näitlejale antud „stardiriba“ on tänuväärselt lai. Kainelt-kiretult, distantseerunud positsioonilt alanud lõik jõuab varem või hiljem välja jutustavate sündmuste kohapeal läbielamiseni. Naise rõhutatult sirge selg ja leebiv olek jõuab taas ja taas äärmusliku ahastuseni, mida Naise füüsilises märgivad rahutult tõmblevad käed, allasurutud murtud hääl, veekalkvel silmad, kord ka vastu seinu virutatud õllepurk.

Täenduslik on ka Naise füüsiline tegevus: saabunud räämas, tühje pudeleid täis tupp, (Meest sümboliseerimas tühi tool ja pintsak toolileenil) likvideerib Naine tegevuse käigus ümbritseva segaduse. Võtab kätte kruvikeeraja ning parandab triikrauda (naine mehe rollis!), triigib lauakatte, jäädes lõpu eel istuma, käed laual, laual linik ja lillevaas. „Etenduse algul valitseb laval kaos ja korratus. Etenduse lõpul suunab lavapilt vägisi mõttele, et just naine on kaose likvideerija“. (Möldre 1984). Suurejoonelise märgina mõjub ka finaali lahendus, mida võiks interpreteerida kui sugupooltevahelise sõja väljakuulutamist (Tikkanen: „Dialoog pole enam võimalik.“ 1986: 66) Naine lahkub, tühjas ruumis jääb makilt kõlama Mehe tekst: „See on sajandi armastuslugu/see jääb alatiseks kestma/seda imetletakse igavesti“ (Tikkanen 1986: 58). Siit – nagu ka lavastust raamivas Michel Legrand’i kitsilikult magusas meloodiates - võib ehk hea tahtmise korral aduda hilisemale Undile nii iseloomulikku võõritust, sentimentalismi ja skepsise segunemist. Huvitav siiski, et ka juba selle lavastuse põhjal oli kriitikas põhjust rääkida Undi oma joonest: „Veidi irriteeriv

teatraalsus pluss tihe side tänapäevaga,” kirjutab Aili Möldre, kes jaotab lavastuse kahte poolde: esimene: joodiku naise argipäev, teine: katse rääkida mehega kui võrdne võrdsega. (Möldre 1984).

Märgiliselt toimib kogu monolavastuse situatsioon: elu ülekohtust poolt tunda saanud naine rääkimas oma tühjas toas, suhtlemas magnetofoni ja iseendaga, lootmatagi enam ärakuulamist ja mõistmist. Olgu ka mainitud, et Tikkaneni kangelanna põhiprobleemile (loomingulise naise elu alkoholikust mehe kõrval) eksisteeris vaste ka Lepiku isiklikus elus, ehkki selle “peale ei mängitud” ja proovide ajal sellest ei räägitud. (Unt, M 2004).

Kriitika retseptisioon näitab teatud kõhkclusi. Toonane ajakirjandustudeng Kati Vasar (Murutar) teeb etteheiteid sisulise monotoonsuse osas („Jättis ükskõikseks.... selgus, kui väga pikk see poem ikkagi on.“), kriipsutab alla Rootsi ja hilissotsialistliku Eesti ühiskondlikku ebasünkroonsust („Ajal, kus mõnel jätkub aega ja jõudu filosoferida, rühmab tema suguõde tööd teha ja upub pisi-, tarbe- ja olmeprobleemidesse.“) ning tajub Tikkaneni loodud kangelanna vaesestamist, sedastades, et originaali mahlakus ja delikaatne iroonia on Undi/Lepiku käsitluses teisenenud vaikseks ja tuimaks muserdatud naiskarakteriks.(Vasar 1987)

Leebemas vormis solidariseerub viimase punktiga Lilian Vellerand, kes samuti oma hooajaülevaates kõrvutab Tikkaneni – Undi - Lepiku nägemusi: „Seekord on ta /Mati Unt – S.K./ vastu ootusi tõsimeelne ja sunnib seda olema ka Tikkaneni kangelannal. Raskepärasem ja tõsimeelsem, peategelasele argisemalt kaasatundev kui (vist) teos ise. Mulle tundub, et Tikkaneni sajandinaine on nii iseendast kui ka oma keskkonnast ja selle elulaadist hetketi oma kunstnikuvaistu ja andega rohkem üle, kui Unt temast arvab.“ (Vellerand 1984a: 49-50).

Aastal 2004 tunnistab kahe monolavastuse kogemusega Iivi Lepik, et antud žanr ei saanud talle siiski eriti südamelähedaseks. “Kui olin need mõlemad asjad ära mänginud, leidsin, et see ei olnud ikka õige teater. Teater on eelkõige suhtlemine. Üksi laval olles sa otsid partnerit, kellega suhelda, ainuke võimalus oli võtta selleks publik. Aga publik partnerina ei ole usaldusväärne. Kui ma “Armastuslugu” mängides võtsin partneriks üksikuid inimesi, siis suhtlema minuga hakkasid väga vähesed.

Tikkaneni puhul mäletan ka seda, et ma olin pärast etendust alati väga väsinud, see tähendab, et olin pinges. Isegi unenägudes hakkas kummitama selline situatsioon, kus olen üksi laval ja saal kõnnib pikkamisi tühjaks. Pakkus Mati seda mulle ühel ringreisil Tartusse. Lugesin läbi ja see oli minu jaoks šokk. Ütlesin, et ma ei taha seda teha, see ei ole minu teema. Nii et see töö oli minu jaoks suur enesemurdmine ja eneseületamine. Matiga on muidugi hea teha, sest tema toob sind ikka välja, ta ei



jäta kunagi näitlejat hätta, aga ka mängimise käigus see ei kujunenud mulle omaseks. Minu jaoks oli see suur üllatus, et ta nii hästi publiku peal läks. Nüüd teeksin seda muidugi teisiti, võtaksin julgemalt suhet publikusse.”(Lepik 2005)

### **3.11. Mees paadis (1985)**

1985.aastal seob Mati kokku kaks eskiislikku lühinäidendit ühise pealkirja all „Õised külalised“: ameerika klassiku Eugene O’Neilli üks mereteemalistest lühinäidenditest, pisut vanaaegselt mõjuva põnevusloo vormis (meeltesegaduses laevakapten ootab teadet peidetud varanduse kohta) kirjutatud „Seal, kus rist on“ (osades Iivi Lepik, Andres Ots, Sulev Teppart, Jüri Aarma) ning kaasaegse Rootsi kirjanduse ühe tähtnime Per Olov Enquisti monoloog (tegelikult minavormis novell) „Mees paadis“ Jüri Aarma esituses. Mainigem ka, et tegu oli Per Olov Enquisti loominguga esmaesitusega eesti teatris, millele järgnevad aastat töid kiiresti lisa („Vihmausside elust”, „Ilvese tund”, „Tribaadide ööd”, „Pildimeistrid”).

Kaht eri ajastul, eri regioonides ja erinevas vormis esitatud draamavinjetti ühendavad kaks märksõna: öö ja meri. „Õiste külalistega“ viitab Unt inimese alateadlikule valmisolekule vastata mere, Suure Vee salapärasele külgetõmbejõule ja kutsele,“ kirjutab oma tundlikus arvustuses Margot Visnap (Visnap 1985). Samas on kahe näitemängu kimpu sidumisel ilmselt arvestatud kontrastide teravusega: O’Neilli põneva süžee ja ereda puändiga karakterdraama vastukaaluks Enquisti irreaalne, pealetulvava mälestustelaviini vormis esitatud monoloog.

Teatriõhtu pealkirjas väljatoodud märksõna “öö” on küll selgelt fikseeritud vaid O’Neilli loo puhul, Enquisti Mees minajutustajana ei anna täpseid aja- ja kohakoordinaate, öö tema vestluse foonina on lihtsalt loogiline tuletit: öö kui valusaimate pihtimuste ja minevikupainete küllastustund.

Tegu on niisiis veel ühe pihtimuslavastusega, mida eelmainitud Dostojevski-lavatõlgendustest (rääkimata juba Karusoo “Meie elulugudest”) eristab teksti tagasihoidlikum sotsiaalsus. Oma ängidega ei astu meie ette ajastu tüüpiline esindaja, vaid inimene oma äärmiselt isikliku looga, mis konkreetsetest oludest täielikult determineerimata.

Neljakümne minuti jooksul räägib nooremas keskeas mees lahti teda lapsepõlvest peale kummitama jäänud eluseiga. 9-aaastane minajutustaja on oma parima lapsepõlvesõbra Hakaniga jõel mängimas, ühel hetkel on aga mänguseltsiline salapäraselt kadunud. Täiskasvanute reaktsioonidest mõistame, et Hakani surnukeha leiti ja maeti maha, laste eest tõde varjates. Aastaid hiljem läheb kogu aeg juhtunule mõelnud Mees taas jõele ning toimub müstiline kohtumine: nähtavale ilmub paat ja selles

aerutav mees, paadis on ka endiselt lapseks jäänud Hakan, kes oma sõbrale otsa vaatab ning lahkumiseks viipab. Ühelt poolt (nagu Mees ka ise kinnitab) toob see kohtumine oodatud kergendust ja märgib juhtumi „lõpetatuks”, samas adume, et selge vastuseta küsimused (kas Mees oleks saanud/pidanud oma sõbra päästma? Temaga kaasagi minema? Kas tema edasine elu on olnud piisav lunastus sõbra lahkumise eest jne) jäävad vähemalt latentsel kujul igavesti Mehe sisemust puurima – milleks muidu otsustab ta kogu oma loo teiste ette tuua? Loo, mis on kui “röntgenipilt vaevatud teadvusest, kus mälestuse julmad detailid end nagu haiguskolded ennast peale suruvad” ning kust aimub “ellujäänu igavest süütunnet surnu ees, vaigse masohhismiga teostatud eneserünnakut. /---/ Sisemine sund tõukab pihile, kus nagu ikka on ärarääkimise akt suuremaks lunastuseks kui kuulaja hinnang.” (Visnap 1985).

JÜRI AARMA (1941; Lavakunstkateedri V lend, lõpet 1974, sealtpeale kuni 1994 Noorsooteatris, edasi vabakutseline) näitlejabiograafias on “Mees paadis” monoroll äärmiselt erandlik, olles üks tema väheseid kandvaid rolle ja oma ülesande komplitseerituselt võrreldamatu ka tema hilisema monolavastusega “Elukutse ohver ehk Täna jääb etendus ära.” Aarma 20-aastane tegevus Noorsooteatris (1974-1994) toob kaasa mitmeid (peamiselt muusikalistes ja lastelavastustes tehtud) kõrvalosi, hiljem, pärast siirdumist meedia alale on sporaadiliselt jätkunud ka tema teatritöö (enamasti taas tema muusikalisi oskusi kasutades).

Tegelikult läks Mati Unt oma näitlejavalikus isegi kahekordsele riskile, sest lisaks pikemat aega ilma suurema ülesandeta olnud näitleja usaldamisele eeldas valitud laad ka tugevat väljakutset Aarma näitlejaimidžile, mida seni olid kandnud eelkõige joviaalselt ja rahvamehelikult lai mängujoonis ning rõhutatult antud karakter. Enquisti monoloog on aga teostatud mänguvõtmes, mis kriitik Visnapi arvates “mõjub kui protest rutiinselt harjumusliku, lopsakalt teatraalse laadi vastu.” Valitud stiili dominandiks on hillitsetud minimalism: lavale tuleb võrdlemisi tavalise olekuga mees mustas, vahetab pintsaku, salli ja kõvakübara hommikumantli vastu. Ta on rõhutatult omaette, aga aimab ja edaspidi ei unusta kordagi publikut (oma teist mina), kellele pihubki oma loo. Näitleja ei tee peaaegu midagi. Istub voodil, räägib, tõuseb vahel püsti, istub ja räägib uuesti.

Teatud erakordsuse annab loole selle esmakordse esituse illusioon – aimame, kuidas kõneleja alles otsib oma mõtetele sobivamat sõnastust. Enquisti valdavalt lühilausealine tekst on kahtlemata õnnelik teatrileid, selle punktiirne loomus võimaldab hõlmata rohkesti alltekste ja lõpuni sõnastamata mõtteseoseid. Samas ei ole Undi - Aarma interpretatsioon teksti mingil moel argistanud ega olmekõnele lähendanud, Enquisti vasteks on loodud lavakõne eriline rütmistatus, mis kriitiku jaoks assotsieerus öise lainetuse kulgemisega. Esimese kümne minuti möödudes hakkab vaataja ootama muutust – kuid näitleja ei lase enam publikut lahti, sellest venivast,

monotoonsest rütmist ei saagi vabaks. Oma osa atmosfääri loomisel on ka Erkki-Sven Tüüri subtiilsel orginaalmuusikal. Lavastuse retsensendi sõnul on “Jüri Aarma endas selle õhtu potentsiaali kandnud suure osa oma näitlejaeast.” (Visnap, op.cit)

Huvipakkuv on märkida, et kuigi “Õised külalised” ei osutunud eriti pika elueaga lavastuseks, jäädes põhimõtteliselt marginaalseks nähtuseks, võib lisaks Aarma etapilisele monorollile fikseerida ka Undi kasvavat huvi näitlejatöö finesside vastu. Eelnevalt juba korduvalt tsiteeritud Margot Visnapi retsensioon iseloomustab lavastajakalduvustega kirjaniku käekirja järgmiselt: “Unt selgitab oma (lavastaja)mõtet teema ja materjalivalikuga, arendab seda edasi režiivõtete abil ja kaotab järjekindluse näitlejatöodes.” (Visnap, op.cit)

O’Neill/Enquisti õhtu kinnitas ses suhtes aredalt lavastaja Undi muutumist: kui esimene näidend kannatas näitlejatööde ebaühtluse, kohatise ülemängimise all, siis “Mees paadis” oma stiilipuhtas minimalismis viitab Undi valmisolekule uurida näitlejainstrumendi peenemat mehhaanikat, selle lavastajapoolset aktiveerimist ning kunstilist kohandamist uuelaadsete, harjumuspäratute ülesannetega.

### **3.12. Teisi monolavastusi Eestis 1979-1985**

Monolavastuste kõrgperioodi tõttu sai enamik lavastusi võetud iseseisva vaatluse alla. Lähemast käsitlusest jäid välja kaks marginaalset lavastust: Urmas Alenderi Nukuteatri egiidi all tehtud kava “Naeris naeris” Astrid Reinla loominguist ning üks iseseisev projekt, Alan Sillitoe novelli põhjal valinud “Üksik jooksja” Viktor Lanbergi esituses, mida on teadaolevalt esitatud Andres Särevi kortermuuseumis.

## **4. Monolavastused Eesti teatris 1986-2005**

### **4.1.Perioodi üldiseloostus**

#### **Olulisemad lavastused:**

*W. Shakespeare, Torm, 1986, E. Hermaküla, Draamateater*

*Moliere, Misanthrop, 1986, L. Peterson, Noorsooteater*

*A.Kitzberg, Libahunt, 1986, M. Mikiver, Rakvere Teater*

*M. Karusoo, Aruanne, 1987, M. Karusoo, Pirgu Arenduskeskuse näitetrupp*

*A. Tšehhov, Kolm õde, 1988, K. Komissarov, Ugala/Lavakunstikateeder*

*J.Murell, Mälu, 1988, Ü. Vilimaa, Vanemuine*

*S. Mrožek, Tango, 1989, M. Unt, Noorsooteater*

*S. Mrožek, Emigrandid, 1989, M. Mikiver, Vanalinnastuudio*

*T. Eliot, Mõrv katedraalis, 1989, J. Tooming, Vanemuine*

*T. Stoppard, Rosencrantz ja Guildenstern on surnud, 1989, R. Baskin, Noorsooteater*

*S. Witkiewicz, Väikeses häärberis, 1990, M. Unt, Noorsooteater*

*A. Tšehhov, Kajakas, 1990, E. Nüganen, Ugala*

*P. Vallak/P. Pedajas, Epp Pillarpardi Punjaba potitehas, 1991, P. Pedajas, Pärnu teater Endla*

*G. Gozzi, Armastus kolme apelsini vastu, 1991, E. Nüganen, Ugala*

*M. Kõiv, Kokkusaamine, 1991, P. Pedajas, Draamateater*

*P. Enquist, Ilvese tund, 1991, M. Kalmel, Noorsooteater*

*W. Shakespeare, Romeo ja Julia, 1992, E. Nüganen, Noorsooteater*

*A. H. Tammsaare/M. Karusoo, Täieline Eesti Vabariik, 1992, M. Karusoo, Endla*

*M. Kõiv, Tagasitulek isa juurde, 1993, P. Pedajas, Draamateater*

A. Tšehhov, Kirsiaed, 1993, K. Raid, Ugala

M.Kõiv/A.Lõhmus, Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätõistkümnenda aasta suvil, 1993, I. Normet, Lavakunstkool

M. Kõiv, Filosoofipäev, 1994, P. Pedajas, Draamateater

W.Gombrowicz, Iwona, Burgundia printsess, 1994, M. Unt, Vanemuine

A. Tšehhov, Moskvasse! Moskvasse!, 1994, J. Jerjomin, Vene Draamateater

A. Tšehhov/A. Adabašjan/N.Mihhalkov, Pianoola, 1995, E. Nüganen, Linnateater

J. Rohumaa/M.Tuuling, Ainus ja igavene elu, 1996, J. Rohumaa, Linnateater

T. Stoppard, Arkaadia, 1997, J. Rohumaa, Linnateater

M. Karusoo, Kured läinud, kurjad ilmad, 1997, M. Karusoo, Draamateater

T. Lindgren/P. Pedajas, Mao tee kalju peal, 1998, P. Pedajas, Draamateater

F.Dostojevski/E.Nüganen, Kuritöö ja karistus, 1999, E. Nüganen, Linnateater

W.Gombrowicz, Laulatus, 2000, M. Unt, Vanemuine

M. Bulgakov/M.Unt, Meister ja Margarita, 2000, M. Unt, Vanemuine

B.Friel, Aristokraadid, 2000, P. Pedajas, Draamateater

A. Tšehhov, Kirsiaed, 2001, M. Unt, Vanemuine

I.Turgenev/A.Šapiro, Isad ja pojad, 2002, A. Šapiro, Linnateater

B.-M. Koltes, Roberto Zucco, 2002, T. Ojasoo, Vanemuine

A.Kivirähk, Eesti matus, 2002, P. Pedajas, Draamateater

V. Tormis/T. Kaljuste/P. Jalakas, Eesti ballaadid, 2004, P. Jalakas, Von Krahli Teater

W.Shakespeare, Julia, 2004, T. Ojasoo, Draamateater

A. H. Tammsaare/E. Nüganen, Tõde ja õigus. Teine osa, 2005, E. Nüganen, Linnateater

Ajavahemiku pikkuse tõttu on selle perioodi kohta kahtlemata riskantsem tendentse välja tuua. Pealegi poolitab ajalõigu kaheks nii oluline sündmus nagu riigikorra vahetumine. Enesestmõista mõjutab see otseselt ka teatrite arengut. Millised muudatused teatri kontekstis vääraks esile toomist? Kindlasti teatrite organisatsioonilis-finantsilise töökorralduse muutumine. Praktikute positsioonilt vaadates on oluline mainida tsensuuri kadumist – nähtus, mis terve sotsialistliku perioodi vältel piiras loominguvabadust nii institutsioonilisel kui psühholoogilisel (enesetsensuur) tasandil, millega

mingil määral omas kokkupuuteid iga sel ajajärgul tegutsenud loomeinimene.

Eesti riigiteatrite süsteem jääb suures osas muutmata (enesestmõistetavalt langeb ära üleliiduline alluvussuhe), teatripilti lisanduvad suures osas erakapitalil püsivad väiketrupid (Von Krahli Teater, VAT jt), aegamisi levib ka üksiklavastusteks moodustunud projektipõhine teatrimudel. Radikaalne murrang toimub suhtluses välismaailmaga: välislavastajad, väliskunstnikud, välislavastused, välisfestivalidel käimine ja uuemad välisdramaturgia tekstid muutuvad Eesti teatrielu harjumuspäraseks osaks.

Uue tendentsina võib nimetada kogu eesti teatrielu enamat mobiilsust ja innovatiivsust. Valdav osa teatriga seotud protsesse muutub märgatavalt kiiremaks. Puudutab see nii üksiklavastuste rotatsiooni, näitlejapõlvkondade, aga ka teatrite juhtkondade vahetumist, ühekordsete projektide kontekstis ka näiteks prooviperioodide kestust (lõpuks vist ka lavastuste pikkust – nn mammutpikad, 4-tunnised lavastused tõusevad esile kui tähelepanu äratavad erandid).

Riigikorra vahetumine postsotsialismist varakapitalismi päästab eesti teatri poliitilisest tsensuurist, kuid toob kohe asemele teatri sõltuvuse majanduslikest hoobadest, poliitilise tsensuuri asemele tekib turumajanduslik tsensuur. Teatrite külastatavuse numbrid näitavad hoogsat langustendentsi. Kui 1987.aastal kogunes kümne Eesti riigiteatri peale 1 569 900 külastust, siis 1990.aastal vaid 1 242 000 külastust. Madalaim näit sel perioodil tuli aastast 1992, mil kogunes vaid 690 200 külastust. (tsit Kaugema 2003: 16). Finantsilised võimalused sunnivad end arvestama teatrielu pea igas valdkonnas, teatrikoolitusest kuni teatriramatute kirjastamiseni. Kuna teatrite riiklik doteerimine on otseses sõltuvuses külastajate arvust, muutub ülioluliseks publiku ja teatri vaheliste suhete korraldamine. Teatrite juurde tekivad reklaami- ja turundusosakonnad, kus kõigi kaasaegsete turundusstrateegiatega alusel tegeletakse teatri imago kujundamise ja üksikute lavastuste reklaamimisega. Teatriterminoloogiasse lisanduvad mõisted “tootegrupp”, “sihtauditoorium”, “produksioon”. Käivituvad ka elavad diskussioonid teatrite rahastamis põhimõtetest, olemasoleva süsteemi radikaalsemad oponendid pakuvad välja põhimõtete kapitaalset muutmist (näit riigiteatrid kaotada, selle asemel toetada üksikuid teatreid või lavastusprojekte vmt).

Mitmete teatrite imagosse kuulub teatri defineerimine elitaarse ja rafineeritud ajaveetmiskohana: enamik Eesti teatrihooneid elab vaadeldava perioodi jooksul üle remondi või ümberehituse, avatakse uusi saale, moderniseeritakse lavatehnikat vmt. Sellest tulenevalt muutub oluliselt publiku

sotsioloogiline profiil: taandub keskeas ja veelgi vanem, samuti madalapalgalisema intelligentsi hulka kuuluv vaataja. Teatripileti hinna kehtestamine muutub komplitseeritud küsimuseks: ühelt poolt on teatrid huvitatud ka väiksema sissetulekuga vaatajate teenindamisest, teisalt üritatakse püsida alternatiivsete meelelahutusasutustega (kinod, tervise- ja spordiklubid) võrreldavas konkurentsisis, hoidmaks alal teatri prestiiži.

Sotsiaalteadlased on näinud kujunenud olukorras, kus kultuuri tarbimine ei ole enam suurele osale elanikkonnast jõukohane, märkimisväärset ohtu rahvusriigi identiteedi püsimisele. “Koos majandusliku kihistumisega on ootamatult kiiresti kasvanud kultuurilõhed. Nõukogudeaegse ühte keelt ja meelt laulurahva ühine kultuuriline kapital on devalveerunud ja kaotanud ühendava jõu. Kultuuri allutamise turuloogikale ei ole vähendanud tippude tippude kõrgust, pigem on nad nüüd kaugemalegi näha. Kuid neile ligipääs on muutunud kättesaadavaks ja vajalikukski hoopis väiksemale osale rahvast.” (Lauristin, Vihalemm 1998: 903)

Mis puutub teatri kunstilistesse otsingutesse, siis perioodi algul, siis 1980ndate teisel poolel, pöördeliste ühiskondlike sündmuste ajal, liigub eesti teater sotsiaalse tegelikkusega sünkroonis. Teatri funktsioonideks jääb aktiivne osalus üldises avalikustamisprotsessis (lähiminevikku avameelselt käsitlevad lavateosed), samuti rahvuslike meeleolude võimendamine, rahva ühistunde mobiliseerimine ja konsolideerimine.

Mida lähemale saajandivahetusele, seda enam hakatakse rääkima teatri “pealisülesande” kadumisest, sisulise teraviku puudumisest. Sellest, et teatril puudub juba pikemat aega tõsiseltvõetav sõnum ühiskondlikul foorumil, et teater on “oma koha maha mänginud”. Viimases etteheites sisaldub selge vihje teatrite liigagarale kaasaminekule kommertslike kaalutlustega, seega teatrilaadiga, mis ei sea endale komplitseeritumaid eesmärke vaataja meele ohutust lahutamisest.

Õnneks säilib siiski teatri funktsioon rahvusliku identiteedi uurijana – selle kinnitajana, aga teisalt ka ümberdifineerijana, rahvuslike müütide dekonstrueerijana. Antud kontekstis on eriti oluline uue(ma) omamaise dramaturgia elujõulisus ja diskutiivsus (1990ndate alguses Madis Kõiv, kümnendi teisel poolel Andrus Kivirähk, Jaan Tätte ja mitmed teisedki.)

Kui vaadata teatri ajajärgu kriitikakäsitlusi, siis 1990ndatel tundub kriitikonna radikaalsem tiib (Andrus Laansalu jt) muretsevat kõige enam eesti teatri konservatiivsuse ja mahajäämuse üle.

Viimane väljendub eeskätt uusimate mõttevoolude (nii teatrilases kui üldfilosoofilises mõõtkavas) ja ka värskemate tehnoloogiliste võimaluste (uus meedia) puudumises eesti teatripildist. Uue sajandi hakul näikse teatrivaatlejaid enam häirivat juba eespoolmainitud “ohutus”, sotsiaalne inertsus, nn riskiprojektide vähesus ja kindlat keskmist pakkuva produktsiooni ülekaal.

Liikudes oletuste ahtale pinnale, võiks ehk öelda, et sajandivahetuse eesti teatrit iseloomustab hierarhiliste struktuuride lagunemine. Eelmisele epohhile tunnuslik hierarhiline konstruktsioon toimis nii sisulisel, vormilisel kui isikulisel tasandil. Sisulises mõttes asetses tipus ajajärgu kultuuri “pealispaelisülesanne” – eesti rahvuse ja kultuuri säilitamine okupatsioonirežiimi tingimustes. Vormilised struktuurid, alluvussuhted eri instantside vahel kehtestas valitsev süsteem. Viimase ülesehitus järgis hierarhilist printsiipi - Moskva teatrite primaarsus liiduvabariikide teatrite ees, pealinnateatrite ülimus provintsiteatrite üle, Moskva kriitiku sõnavõtu kaal kohaliku tähtsusega kriitiku arvamuse kõrval, NSV Liidu rahvakunstniku edemus tiitlita teatripraktiku ees jne. Isikulisel tasandil kehtib hierarhiline jaotus tugevate arvamuslimidrite väljakujunemisel. Eesti teatris kujuneb selliseks isikuks Voldemar Panso. Vihjet Pansole sisaldab mõnigi 1990ndate teatrikirjutis või -sõnavõtt, kus küsitakse üldtunnustatud isafiguuri järele tänases eesti teatris. “Eesti režiiis pole hetkel mentorit, Vana Lavastajat suure algustähega.” (Herkül 1996)

Ilmeka tõendina Eesti teatri jõudmisest postmodernistlikusse fragmentaarsusse ja “kõikelubatavusse” on kindlasti asjaolu, et Eesti teatrikriitikas muutuvad marginaalseks üksiklavastuse vaatlusest pikemat perioodi hõlmavad ülevaatekirjutised (hooajaülevaated, näitleja koguloomingut vaatlevad portreeartiklid jne). Eriti harva üritatakse üldistada tervet kümnendit. Õieti ongi 1990ndate Eesti teatrit kokkuvõtivatest kirjutistest võtta vaid mõni üksik. Põhjalikum neist ehk Jaak Rähesoo artikkel (õieti ettekanne konverentsil “Eesti draama ja teater XXI sajandi lävel: avangard ja traditsioon”; ilmunud TMK 12/2000), millest loeme: /---/ umbes aastaks 1980 hakati seni novaatorlikku metafoorset teatrit tajuma suuresti ammendununa, kuid seda ei asendanud midagi muud kindlakujulist. Iseloomulikult tarvitati palju sõnu “eklektika” ja “killunemine”, mille tavaliselt halvustav varjund keerati küll mõnikord positiivseks sõnaga “postmodernistlik”. Ja teine tsitaat: “On olnud mõnesugune uuenemine, kuid pole olnud revolutsiooni.” (Rähesoo 2000: 11-13).

Muu hulgas sedastab antud artikkel, et pole põhjust vaadelda eesti teatrit lahus lääne teatri üldisest seisust. Erand tuleks muidugi teha omamaise teatri algusaastatele, kuid sealt edasi teeb Eesti teater kaasa kõik lääne tsivilisatsiooni “normaalteatris” toimuvad olulisemad liikumised. Nõukogude aja isolatsiooniolud tekitasid selles protsessis vaid teatava “ajaloolise augu”. (Rähesoo 2000:11). Seega



resümeerigem, et Eesti teater positsioneerus (täpsemalt siis kindlustas oma positsiooni) ühe killukesena suure Euroopa mosaiiksel teatrikaardil, kus postmodernistlikule ajastule kohaselt pole võimalik määratleda ühiseid tendentse, vaid kõrvuti on traditsioon ja avangard, elitaarne ja egalitaarne, visuaalne ja konversatsioonile allutatud teatrimudel.

Kuidas aga positsioneerub Eesti teatrimaastikul monolavastuse žanr? Ilmselt pole mõtet rääkida monodraama tulvast, kui paari-kolme hooaja peale korjub nimetus või kaks, samas ei leidu aastat, mil monolavastus kaoks hooajapildist täielikult (kui ei toimugi uut esietendust, püsib repertuaaris mõni vanem lavastus).

Siiski võib vaadeldava perioodi sees välja tuua kaks haripunkti, mil huvi žanri vastu märgatavalt kasvab. Tagumine neist on käesoleva uurimuse valmimise aeg, aasta 2005: kaks lavastust valminud, teadaolevalt kolm monodraama teksti on algaval hooajal töösse minemas.

Märgatavat huvitõusu monolavastuse vastu võime täheldada ka aastatel 1989-1993 (9 lavastust). Selle tendentsi juuri otsides on taas mõttekas silme ees hoida monodraama eelmise kõrgharja, 1980ndate alguse Eesti ühiskonda, millest oli juttu eelmises perioodiülevaates. Esmapilgul on nimetatud perioodid oma sotsiaalselt mentaalsuselt diametraalselt erinevad. 1980ndate ühiskondlikule letargiale vastanduvad kümnendi lõpul plahvatuslik kodanikuühiskonna teke ja radikaalsed reformid. Poliitika kogu oma otsuste ja suhete komplitseerituses tungib igasse eluvaldkonda, muu hulgas räägitakse sel ajal ka poliitika “tungimisest” teatrilavale, “poliitika” ja “poliitikute” teatrist.

Samavõrd on räägitud 1980ndate lõpu Eesti teatri sisemisest segadusest (Herkül 1996). See on aeg, mil avameelne ühiskondlik diskussioon on teatrilavalt lahkunud ning hakanud toimima juba reaalsuses, tegeliku dialoogina. 1990ndate algul ilmubki Eesti lavale ridamisi romantilisest paatosest ja sinna juurde kuuluvast “tõstetud mängulaadist” kantud kangelasi, kelle konflikt teisi väärtusi esindava vastaspoolusega on antud puhtalt ajastuülelel pinnal, mitte konkreetse sootsiumiga suhestudes – nagu see oli loomulik eelmise perioodi ajal.

Seega võiks siiski tõmmata ühe meelevaldse paralleeli 1980ndate alguse ja lõpu Eesti teatri vahele. Kümnendi lõpu ühiskondlik elavus toob domineerima publitsistliku käsitluslaadi, akuutsete päevaprobleemide lahkamise, kiiresti haaratav dialoog kasutab lapidaarset ajalehekeelt. Kõik see

tingis ka karakterite ülesehituse: valmisfraasidega suhtleva ja skemaatiliselt käituva tegelaskuju puhul ei saagi rääkida individuaalpsühholoogilisest lähenemisest. (Ka sel ajal Eestis kiiresti populaarseks muutunud absurdidramaturgia sünnitab - üksikud erandid mõistagi välja arvatud - enamasti trafaretseid-tüüpilisi absurdikaraktereid, mitte eredaks mängitud individuaalsusi).

Niisiis võiks monodraama esiletõusu osalt seletada vaataja väsimusega kiiresti klišeesse kalduvast laadist. Loomulikult on sellel väsimusel ka oma sotsiaalsühholoogiline põhjus: ilmnes, et mitmed valusad päevaprobleemid ei olegi reaalsuses nii kiirelt lahendatavad, vaatamata sellele, et neist tohtis kõnelda "lahtise tekstiga". Üsna ruttu selgus, et suur osa "avameelset dialoogi" tootis vaid uusi stampe. Monodraama sel taustal tohiks ehk olla katse lavalt öeldud sõnale anda tagasi tema esialgne vägi, teatud "esmakordsuse võlu" ja vastutustunde tajumine väljaõeldud sõna ees – nagu see toimis ka 1980ndate algul. Erinevus on aga ehk selles, et 1990ndate alguse monodraama kangelane on tugevamalt sissepoole elav, introvertsem natuur, tema pihtimusvalmidus ja -vajadus pole nii totaalne kui 1980ndate kangelastel ("Rästiku pihtimuse" Olga Zotova) või antikangelastel ("Pandimaja" Mees). 1990ndate üksikõnelused on vähem eksalteeritult mängulisteatrailsed pihtimused, pigem lüürilised ja mõtlikud sissevaated. Üksinduski pole kõnelejatele mitte niivõrd pealesurutud olukord kui loomulik ja turvaline keskkond (parim näide ehk "Amhersti kaunitari" Emily Dickinson).

Muidugi tuleb mõõnda, et 1990ndate ja uue sajandi monolavastus on eesti teatripildis ikkagi marginaalne nähtus. Midagi "Pöördtoolitunni" ühiskondliku resonantsiga võrreldavat siit ei leia ja 100. mängukorrani jõudmine jääb kättesaamatuks kõrguseks (siiski ühe erandiga Novecento" näol). On lavastusi, mille eluiga piirdubki 2-4 esituskorraga ("Ameerika", "Inimese hää"). Märkatav hulk lavastusi on valminud väljaspool riigiteatrit, eriprojektidena. Siin on esimeseks põhjuseks ilmselt ikkagi turumajanduslikud kaalutlused, visalt püsiv ettekujutus monolavastusest kui publikuvõõrast nähtusest. Märkatavad muutused on nähtavad monolavastusi produtseerivate institutsioonide lõikes, senine absoluutne liider Noorsooteater (alates 1994.aastast Tallinna Linnateater) loobub pärast 1989.aastat antud žanrist üldse. Ühe näitleja lavastused leiavad katusealust sageli väiketeatritelt (VAT, Salong Teater, Von Krahli teater, Tartu Lasteteater). Uued tegijas lisanduvad Eesti venekeelse teatri kaudu (kõige jõudsamalt Tatjana Manevskaja). Otsingud uute teatriruumide vallas ei jäta oma mõju avaldamata ka monolavastustele. Lisaks teatrite väikesaalidele ja vahepeal ridamisi tekkinud *black box* tüüpi saalidele etenduvad monolavastused ka näiteks muuseumi topistesaaalis ("Puhas armastus") või ööklubis ("Ürgmees"). Lõpuks lõhutakse ka arusaa, väikesaalist kui monolavastuse tingimatust eeldusest: kaks ühe-naise lavastust ("Õnnelik, et elan!", "Inimese hää") etenduvad mitmesajakohalistes suurtes saalides. (Tingimisi võiks lisada ka

“Lihtsalt liha” lühivormiliste mononäidendite esitused Ugala suures saalis mõnevõrra varem.)

Turuloogikaga saab osalt seletada ka monolavastuste žanrilist avarustumist – lõpuks ometi pöördub üksiknäitleja ka laste auditoriumi poole (Helle Laas, Leino Rei), lõpuks ometi ilmub repertuaari ka monokomöödia (W.Russelli “Õnnelik, et elan”, Kivirähki “Aabitsakukk”) ning ühe-mehe-kabaree (E. Streuli “Rekvisiitori tähetund” kahe lavastusena). Tegelikult ongi vormilisest küljest selle perioodi monolavastuste grupeerimine üksjagu riskantne, sest peaaegu igatüks neist näib esindavat omaette laadi. Olgu see siis folkloorsel põhjal, lapsvaatajaga aktiivselt suhtlev mono-nukuteater (Helle Laasi muinasjutukavad, mõned Eesti Nukuteatri egiidi all, mõned eriprojektidena), minimalistlikus vormis literatuurne monoloogteater (Vahur-Paul Põldma “Novecento”), ooperisolisti omapärane katsetus siduda ühte õhtusse Cocteau´ kuulsa mononäidendi sõnaline ja ooperiversioon (Pille Lill “Inimhääles”), meediakriitiline multimediaalne loengteater (Andrus Laansalu “Ameerika”) meie kontekstis uue teatrivormina publitsistlikult “avatud” foorumteater (“Klammi sõda”) ning ameerika juurtega, lühike ja lööv *stand-up comedy* (“Ürgmees”). Tagasihoidlikumalt kasutatakse võimalust lülitada terviklik mononäidend lühinäidendite õhtu kavasse (“Lihtsalt liha”).

Uue aastatuhande monolavastus on aga kindlasti enam eksperimenteeriv, provokatiivsem, agaramalt uusi vorme ja võtteid kasutav, muuhulgas ka eesti teatris alati riskantseks osutunud vaatajaga otsesuhtlemist praktiseeriv (“Klammi sõda”, “Ürgmees”). Üheks põhjuseks uuele tendentsile on kindlasti omamaiseid tegijaid inspireerinud rahvusvaheline kogemus. Lisaks reisidele on külalenuid Eestiski kõrgel tasemel monoesitajaid, üsna rohkesti näiteks „Baltoscandali” festivalidel (Jevgeni Griškovets Venemaalt, dramaturgist näitleja Pip Utton oma lavastusega “Adolf” jt).

Eestiski formeeruvad esimesed ühemeheteatrid ja trupid – Vahur- Paul Põldma “Uusvana teater”, Heino Seljamaa “Teater kohvis”, Kalev Kudu “Null teater” (mööndusega, et kahe viimatimainitu egiidi all on etendunud ka mitme tegelasega lavastusi). Omaette grupp moodustub näitlejatest, kes küll korduvalt monolavastustega üles astunud, kuid väljaspool omaette institutsiooni. Üks omanäolisemaid nende seas on Helle Laas, kelle autentsel folklooril loodud muinasjutukavad (vepsa, saami, soome, setu, isalndi folkloori põhjal) on hivi äratanud ka hõimurahvaste teatريفestivalidel. Tagasihoidlikumate tulemustega on oma ühemehelavastustes folkloorset materjali kasutanud ka Tartu Lasteteatris näitlejana alustanud Priit Karm. Jällegi täiesti omaette nähtus on Tatjana Manevskaja kolme monolavastusega, sama palju monolavastusi, kuigi jälle omaette laadis, kultuurilooliste tegelasete (Aino Kallas, Karin Luts kirju ja päevikumärkmeid kasutades) on esitanud ka Tiia Kriisa. Ühe omapärase piirnähtusena tuleks ära mainida täiesti uue performatiivse

nähtusena jutuvestja professioni tekkimine, mis seotud peamiselt ühe tegija, Piret Pääri (vähem Anne Tärnu) nimega. Jutustamisteater kujutab endast nn vaese teatri piirjuhtumit, kus väiksemasse ruumi kogunenud vaatajaskonnale esitatud jutt on puhastatud igasugusest teatraalsest atribuutikast, puuduvad valgus, rekvisiidid ja ka tavamõistes ümberkehastumine. Eestis on Piret Päär praktiseerinud valdavalt lapsauditooriumile folkloorse põhjaga muinasjuttude vestmist. Mujal maailmas on jutustamisteater uue vormina aga levinud ka täiskasvanud publiku seas, kusjuures sageli jagab esitaja publikuga oma isiklike eluseiku ja läbielamisi, sageli on tekst kohapeal improviseeritud (nimekaim näide ehk ameerika näitleja Spalding Gray). Mõningatel juhtudel pakutakse ka publikule võimalus oma mõtteid avaldada. Siitkaudu hakkab jutustamisteater lähenema psühhodraamale või psühhoteraapilise seansi põhimõtetele.

Jutustamisteatri laiem populaarsus räägib ilmselt killustunud maailmaga suhestuda üritava inimese ihast korrastatud struktuuriga, selge alguse ja lõpu ning äratuntavate realiteetidega lugude järele - avaldugu see siis banaalsete mammutpikkade TV-seriaalide jälgimises või Suure Narratiivi (*resp* religiooni) otsimises. Ajastul, kus inimestevaheline kommunikatsioon piirdub sageli läbivalt fragmentaarse, kiirelt lõimuva ja veel kiiremini katkeva või siis üldse formaalsete fraaside vahetamise piiresse jääva (*small talk*), tegeliku võib jälgitavas tempos esitatud mitmetunnine monoloog mõjuda avastusliku, ehk isegi teraapilisena.

Samavõrd keeruline on kirjanduslike tekstide grupeerimine: pilt on mosaiikselt kirev. Mõned tähelepanekud siiski. 1990ndate algul on endiselt esindatud kultuurilooline monodraama (Emily Dickinson, Lydia Koidula, Johann Köler tegelastena), hiljem see kaob, kuid ilmub taas kõige viimasel ajal Tiia Kriisa monolavastustes (Aino Kallas, Karin Luts). Mainitud sai uute alaliikidena komöödia ja muinasjuttude tulekut, lisada võiks veel psühholoogilise thrilleri ilmumise (Pownalli "Mustad prillid", Iredynski "Puhast armastus").

Muutuste lahtrisse võiks kanda ka asjaolu, et monolavastuste dramaturgilised materjalid ei pruugi enam illustreerida minajutustaja elukäiku sünnist surmani. Monodraama tegelane on keerukam konstruktsioon, tema sees resoneeruvad ja peegelduvad erinevad, ka omavahel oponeeruvad ideoloogiad. Uut tüüpi monodraama kõneleja ei ole seega sageli presenteeritud kui terviklik individuaalsus, vaid erinevate karakterifragmentide kogum, temas räägivad korraka mitmete subjektide "häälid". Esitav monoloog toimib ühtlasi ka kõneleja omalaadse identiteediotsinguna, püüdena monoloogi kaudu jõuda oma isiksuse ülesehitamiseni. (Selgem näide siia juurde oleks

kindlasti Tatjana Manevskaja/Mati Undi kaks ühistööd, aga ka “Novecento” ja “Klammi sõda”). Täiesti erijuhtum on aga “Ameerika”, kus kõnelev tegelane on redutseeritud võimalikult impersonaalseks “loengupidajaks”-meediumiks, tegelane/näitleja on nihkunud teose sõnumiga võrreldes perifeersele positsioonile.

Dramaturgia kontekstis vajaks mainimist, et tekstide kirjanduslik tase ei ole enam nii kõrge kui varem. Vähenenud on vanema klassika osakaal, sekka pudeneb vähenõudlikke või suisa nõrku tekste (Steinssoni “Romeo”). Samas on esindatud mitu monodraama uuema klassika esindusnimetust (Süskindi “Kontrabass”, Rozewiczi “Veider vanake”).

Jõudsalt jätkub monoloogilise dominandiga lavastuste tekkimine. On ridamisi lavastusi, mis koosnevad üksikutest, omavahel mitteseotud monoloogidest: Karusoo “Kured läinud, kurjad ilmad” ja “Save our souls”, Dostojevski/Kalmeti “Majasuurune kivi”, Frieli “Imearst” ja “Molly Sweeney”, McPhersoni “See pärnapuulehtla”, Esleri “Vagiina monoloogid”. Mitmed neist (selgeim näide: Frieli “Imearst”) meenutavadki ühte teatriõhtusse seotud mitme minimalistlikus vormis monolavastuste kompositsiooni. On nimetusi, kus muud tegevust liigendavad pikemad monoloogid (Rohumaa “Noorem Edda”, Karu/Kivirähki/Ojasoo “Asjade seis”, Presnjakovide “Terrorism”). Eraldi võiks välja tuua rea teatritekste, mille keskmes on terviklik mahukam monoloog, kuhu korraks sisenevad mõned kõrvaltegelased. Koreograaf Mare Tommingas on ühe oma tantsulavastuse (“Kadunud naine minus”, 1999) puhul pruukinud terminit “monolavastus kõrvaltegelastega”. Analoogselt võiks määratleda ka mitut sõnateatri lavastust: eesti dramaturgiast Jaan Tätte kaht näidendit - “Sild” ja “Meeletu”, välisdramaturgiast sobivad näiteks Albee’i “Kolm pikka naist” ja Edsoni “Hingetõmme”.

Peatüki lõpuks tuleks nimetada ka monolavastuste kõrvalnähtusi, sooloesitusi luule-, ooperi- ja tantsuteatris. Esimene muutub 1990ndate teatripildis täiesti marginaalseks, viimaks kadudes peaaegu täielikult. Mis on tegelikult üllatav, arvestades heasoovlikku kõrgendatud huvi, millega just värskemad luulelavastused on vastu võetud (“Mandragora” Kareva loominguga põhjal. 2003; “Johannese passioon” Liivi, Viidingu ja Smuuli luulest, 2005, NB! tegu pole soolokavadega!). Ka mono-ooper on olnud suhteliselt harv külaline, kõige enam – neljal korral – on esitatud Poulenci monooperit “Inimhää” (Cocteau näidendi põhjal).

Küll on Eestis olnud populaarne soolovormis tantsuetendused. Ere teatrisündmus on Juta Lehiste esitatud monoballett “Naine” (L.Berio muusikale, Mai Murdmaa koreograafia, 1983). Uuemal ajal,

seoses modern- ja kaasaegse tantsu plahvatusliku arenguga, on soolotantsuetendusi Eestis valminud suuremal hulgal (mitmed neist rahvusvahelisi auhindu pälvinud), esitajaiks Katrin Essenson, Mart Kangro, Raido Mägi, Krõõt Juurak, Ruslan Stepanov, Margus Toomla jpt

Vähesel määral on monoesitusi pakkunud ka Eesti raadio- ning teleteater. Vaid ühe näitena kummaltki alalt võiks mainida Jean Cocteau “Inimhääle” veel kaht versiooni, telelavastusena Ines Aru esituses (rež Vilja Palm, 1990) ja kuuldemänguna Anu Lambi esituses (rež Astrid Relve, 1993)

Ammendatuse huvides peaks mainima, et oma panuse Eesti monotetri arengusse on andnud ka välis-eesti teater, ehkki enne selles peatükis vaadeldavat perioodi. Nii on Rudolf Lipp Torontos lavastanud Beckett “Krappi viimase lindi”, mida siiski ei saa arvata õnnestumiste kilda. (Järv 1991: 100). Mõnevõrra on välis-eesti teatris katsetatud ühemehe/naise õhtutega nn kirju kava printsiibil (üks näitleja esitamas kollaaži erinevate kirjanike luule- ja proosateostest. Pariisist on oma ühemehe-teatriga teinud teistesse välis-eesti keskustesse visiite Aario Alfred Marist. 1964.aastal Ameerikas esitatud kava (Cocteau, Poe, Moliere´i, Claudeli tekstid ja eesti luule) pälvib aga “Manas” Mardi Valgemäelt hävitava hinnangu, kriitiku sõnul seisnes esitus tekstide ülikiires, ebatäpses, kohati täiesti arusaamatus ettevuristamises. (Valgemäe 1964: 314). Paremini on vastu võetud näitlejast literaadi Asta Willmanni ühenaiseteatri etendused, kavad eesti kirjandusest (“Naerupalgel pajatades”, “Tõsi tõeks ja nali naljaks”), mida ta esitas 1970ndatel Ameerikas, Kanadas, Inglismaal, Rootsis ja Austraalias. (Kruuspere 2001: 9)

## **4. 2. Amhersti kaunitar (1989)**

Ameerika dramaturgi William Luce'i näidend "Amhersti kaunitar" (valminud 1976), sissevaade inglise metafüüsilise luule ühe tähtsama esindaja Emily Dickinsoni (1830-1886) loome-ja elulukku, ootas pikemat aega tegijat Eesti Draamateatri kirjandustoas – kirjandusala juhataja Kalju Haan pakub seda erinevatele lavastajatele ja osatäitjatele. Tekstist huvituvad nii ühed kui teised (Mikk Mikiver jt), kuid ei õnnestu moodustada õnnelikku sümbioosi. 1986.aastal, mil täitub sajand Dickinsoni surmast, kuulutatakse näidendi lavastus välja Kirjanike Maja projektina Kersti Kreismanniga nimiosas, kuid seegi plaan ei teostu. 1988.aastal pöördub Kalju Haani poole Noorsooteatri peanäitejuht Rudolf Allabert küsimusega, kas leiduks materjali oma kursusekaaslastele, pikemat aega alakasutatud Iivi Lepikule. Haan pakub taas Luce'i näidendit – motiiviks ka see, et samal aastal ilmub eesti keeles Dickinsoni luulevalimik "Kiri Maailmale" Doris Kareva kongeniaalses tõlkes. (Haan 2005).

Seega saab IIVI LEPIK 1989.aastal teistkordse šansi monolavastusega jõudu proovida. Kahe monotüki vahelisel perioodil (Tikkaneni "Sajandi armastuslugu", 1984) osaleb Iivi Lepik vaid luulelavastuses "Maarjamaa" ning mõnes Mati Undi lavastuses, viimaste hulgast äratav oma värske karaktersusega kriitikas soodsat tähelepanu Kristini roll Strindbergi "Preili Julies" (1987).

Lepiku kahe monolavastuse võrdlemisel pole ilmselt suuremat mõtet: erinevad lavastajad (Unt, Allabert), erinevad ajastud ja regioonid, erinevad mänguruumid ("Sajandi armastuslugu" etendus Noorsooteatri kaminasaalis, "Amhersti kaunitar" väikses saalis. Ühendav joon on ehk vaid loomingulise naise konflikt nivelleeriva ühiskonnaga – Tikkanen rõhutab varjamatult selle ühiskonna meestekesksust, Luce räägib üldistavamalt kunstniku ja sootsiumi igavesest lepitamisest, siiski mõista andes, et Dickinsoni ümbritsevad olud, 19.sajandi keskpaiga Ameerika ühiskond orienteerus eelkõige mehelikele väärtustele.

Diametraalselt erinev oli ka mõlema lavastuse stilistika: Tikkaneni/Undi teatraliseeritud brutaalsusele vastandub Luce'i/Allaberti ülilm estetiseeritus. Kunstnik Jaak Vaus realiseeris

täiuslikult ettekujutuse dramaatilis-romantilise ja erakliku naisluuletaja välimusest ja keskkonnast. Emily kaunis valge tualett ja ajastupärane soeng, piinlikult puhas ja nipsasju tulvil kodu, sirmid, teisele korrusele viiv vaibaga kaetud trepp ja vitraažitud aknad üleval. Rein Heinsalu pealkirjastabki oma arvustuse “Nii ilus” (Heinsalu 1989)

William Luce on dramaturg, kelle loomingu ühe osa moodustavadki kirjandusloolised ühe-naise draamad, näit Charlotte Brontë, Lilian Hellmani jt eluloo põhjal. Kõneks olev näidend, eesti teatri seni ainus kokkupuude selle autoriga, esindab oma tüübilt küllaltki traditsioonilist eluloonäidendit: kokkusurutud vormis saame ülevaate Dickinsoni välistest sündmustest vaese elu tähthetkedest, tema suurtest lootustest ja alati nii valulikest pettumustest, seda nii eraelulises kui loomingulises sfääris (poetessi eluajal pääses trükki vaid kaheksa luuletust!). Meenutuste vahele kõlab ka Dickinsoni luulet. Värsid on ühtlasi “salakeeleks”, mille kaudu luuletaja räägib lahti mitmedki intiimsed eluseigad, millest tema tagasihoidlik loomus otsesõnu rääkida ei söandaks. Võib oletada, et reaalse Dickinsoni kõigele vaatamata väga mänguline, püsimate loomus haakub Luce’i tõlgendusega selleski plaanis, et tema meenutused on kiirelt hüplevad ja vahelduvad. Jõudes “ebamugava” teemani, võib ta plikaliku püsimateusega poole lause pealt siirduda hoopis teise ajajärku.

Ometi ei saa Luce’i näidendit pidada eriliselt õnnestunuks just tema liigse konspektiivsuse pärast tekib võrdlus kiire muuseumikülastusega, kus giid üritab lühikesse ajalõiku mahutada suurvaimu võimalikult detailitäpse eluloo koos loomingunäidetega. Teatud vastuolu tekib ka biograafilise näidendi konventsionaalse vormi (kronoloogiline jutustus lapsepõlvest elulõpuni, vaatluse all on luuletaja eluaastad 15-56) ja Dickinsoni sügavalt erandliku, konventsionaalsusi trotsiva natuuri vahel. Heinsalu oma arvustuses on vihjanud ka poetessi isiku painutamises romantismi- ja populaarkultuuri matriitside järgi: “Dickinson kangastub üksiku ja kaunina, haprana maailma jaoks. Just niisugusena nagu romantiline traditsioon (ja massiteadvus!) luuletajat kujutab”. Kriitik liigitab “Amhersti kaunitari” jätkuks Noorsooteatri kirjanduslikele kavadele. (Heinsalu 1989).

Allaberdi režiid vaadates meenub tema enda mängitud “Pandimaja”, juba seetõttu, et Jaak Vaus kasutab põhimõtteliselt sarnast ruumilahendust, Noorsooteatri väikese saali poodiumlava liigendamist tsentrumis asuva trepiga ja lava külgedel asuvate rohkete rekvisiitidega. Aga midagi sarnast on ka mõlema monoloogi lavalises teostuses, selles “vanaaegselt” mõjuvas püüdlikkuses, millega iga meenutusviivu ümber jutustades üritatakse kõike tingimata uuesti läbi elada - arhailine võte, mille kiiresti väsitab (reaalsuses ei tarvitse me ju tingimata mõnd eluseika ümber jutustades kordamööda erinevateks persoonideks ümber kehastuda.)

“Amhersti kaunitari” teksti ülesehitus “liikuva karakteri” printsiibil on tekitanud kahtlusi ka



kriitikas. Nii leiab Margot Visnap, et algusminuteil põnev karakter jääb siiski visandlikuks, sest ei arene kuhugi edasi - esitatud mälestused hakkavad ajas vahelduma. Dickinson/Lepiku kiired ümberkehastumised jäävad pisut õõnsaks, väliselt markeerituks. Kriitiku arvates võinuks piirduda vaid ühe ümberkehastumisega, jäädeski Dickinsoni elu lõppfaasi (Visnap 1990: 37)

Taolilne mõneti didaktiline lahendus häirib biograafilise ainese puhul seda enam – ajuti hakkab esitus meenutama illustreeritud kirjandustundi. Dostojevski tõlgendusest tunduvalt mõtestatumana mõjub aga misanstseeniline lahendus, kus peaaegu puuduvad sihitult kaoatilised ekslemised, mille ainus eesmärk muuta ainsa lavalolija asetust. Kahetasapinnaline mänguruum on semantiliselt komponeeritud: pihtimuslikel ja loomingulise inspiratsiooni hetkedel tõuseb näitleja trepi kõrgeimale astmele, lähemale “taevastele sfääridele”, lava külgedel asuva tarbeasjade rivi poole naasmine tähistab ahistava argipäeva möödapääsmatut rutiini.

Mis puutub aga Iivi Lepiku rolli, siis tuleb möönda, et vaatamata keskpärasele dramaturgiale ja klišeelikule režiile on tegemist siiski arvestatava saavutusega. Julge karaktersusega loodud rollis on tajutav näitlejanna sisemine intelligents ehk teine plaan. Tuues vaataja ette ühe kummaliselt labiilse, kohati koomiliselt romantilise, kohati eluvõõralt naiivsena mõjuva, sealsamas intuitiivselt poesia kõrgustesse tõusva vanapiiga, mõtiskleb näitleja kunstniku staatuse duaalsusest – loomisvõime kui kestav õnneseisund ja erilise äramärgituse kingitus, samas kui paine, ravimatu haigus, igavene eraldatus, koorem, mille ränkust ei mõista ükski lihtsurelik.

Võrreldes eelmise monorolliga on tajutav näitleja sundimatum, loomulikum olek, ehkki ümberkehastumise määr on tunduvalt suurem. Iivi Lepik ise mäletab kokkupuudet selle materjaliga õnneliku kogemusena. “Tegin seda osa vaimustuse ja tõelise mõnuga. Ta tundus nii puhas ja valge, mõtted olid nii selged ja natuke segased ka. Ega mul Dickinsoniga enne erilist lähedust polnud, pigem avastasin selle tüki kaudu, kui rikka maailmaga naine ta oli. Oli tunne, et ma hingasin selle loo rütmis.” (Lepik 2004)

Lavastuse retsensendid märgivad üksmeelselt osatäitmises tabatud efemeersust, ebamaisust, kummastatust. Heinsalu sõnul on Lepik Dickinsonina “valge ja värelev” (Heinsalu 1989). Pille-Riin Purje märgib, et näitlejanna mängulaadi loomulik teatraalsus ei paisu võltsiks. Sobivalt mängib kaasa Lepiku pehme, tuhmilt soe hääl (Purje 1990b). Visnapi meelest jõuab näitleja jõuliselt välja olulisima teemani: “Poetessi valgustatus, äramärgitus; kandmas kui rasket risti saatuse poolt kingitud talenti, mis jääb eluajal tunnustamata.

Samas on kriitik Visnapil ka üks põhimõtteline pretensioon, mis puudutab luulelugemise

maneerlikkust, paatoslikkust. Kirjutaja küsib, kas see pisut metalne, koorislugemise intonatsioone meenutav laad ei eemaldu Emily Dickinsoni haprast natuurist. (Visnap 1990: 37)

Mainida tuleks veel “Amhersti kaunitari” erandlikkust 1990ndate alguse repertuaaripildis. Valdavalt figureerisid seal Eesti lähemat minevikku avameelselt kajastavad teosed ja absurdidraamad kui seni eesti teatri jaoks keelatud valdkonnad, märgata võis ka esimesi märke pealetungivast meelelahutuslikkusest. Tagasihoidlik, pisut vanamoelisena vinjett ühe siinmail mitte väga laialt tuntud poetessi elukäigust mõjus sel taustal kahtlemata kosutavalt.

### **4.3. Kontrabass (1989)**

Saksa kirjaniku Patrick Süskindi monodraama “Kontrabass” (kirjutatud 1980, esietendus Münchenis) kuulub juba uuema lavaklassika varamusse, tegemist on kaasaegse monodraama ühe esindusnäitega. Eesti teatrihuviline kohtus “kontrabassimehega” juba 1984.aastal, mil Tallinnat külastas oma „Kontrabassiga” Saksa näitleja Stefan Wigger Düsseldorfi Draamateatrist. 1996.aastal ilmub tekst eesti keeles (koos jutustusega “Tuvi”, tõlkija Helgi Loik). 2005.aasta toob sellele materjalile Eestis veel ühe ootamatu, kuigi marginaalseks jäänud tõlgenduse: Teatri- ja Muusikamuuseumi ruumes mängitakse mõned korrad Alo Põldmäe mono-ooperit “Kontrabass-kuningatütar” (peaosas Rahvusooper Estonia solist Villu Valdmaa). Ka Eino Baskinile polnud see esimene kord “Kontrabassi” lavale tuua (esimene lavastus Turu Linnateatris vaid aasta varem, 1988.)

Siiski võib üsna kindlalt väita, et Eesti kontekstis seostub see materjal eeskätt Aarne Üksküla isikuga. “Kontrabass” Vanalinnastudios nautis publikumenu (ehkki mitte säärast, mis oleks võrreldav Vanalinnastudio menukamate komöödiatega, seega võõristus monotüki suhtes siiski toimis mõnevõrra!), ka aitas hilisemale populaarsusele kaasa “Kontrabassi” telesalvestuse mitmekordne demonstreerimine.

AARNE ÜKSKÜLA (1937; Lavakunstikooli I lend, lõpet 1961, töötanud Rakvere ja Pärnu teatrites, Draamateatris, Vanalinnastudios, külalisena Noorsooteatris ja Ugalas) jaoks polnud monovorm ka enne „Kontrabassi” päris võõras ala: Pärnus töötades valmis monokava “Valu” Juhan Liivi luulest (1973, lav Ingo Normet), kõne alla tuleks ka Choinski psühholoogiliselt pinev näidend “Alarm” (1969, lav Vello Rummo), mille raskuspunkti kandis põhiliselt Üksküla kehastatud Mees, kellele kõrvaltegelane (Naine – Reet Leissar) sekundeeris vaikimise ja üksikute repliikidega lõpus.

Alates 1978.aastast, mil Üksküla siirdub Pärnust lavakunstkateedri juhatajaks, paistab selgelt kätte, et tema rollide hulk ja sisuline maht ei ole korrelatsioonis näitleja potentsiaaliga. Muidugi mahub 1980ndatesse ka tipprole (eeskätt Adolf Šapiro, Mikk Mikiveri, Lembit Petersoni lavastustes), kuid siiski tundub, et Üksküla amplituud on tol perioodil liigselt kitsenenud. Moodustub vaid detailides varieeruv galerii rafineeritult vaimukatest, kerge küünilisusega end ülejäänud keskkonnale vastandavatest, kuid enda sees fataalset sisekonflikti varjavatest härrasmeestest (Richard „Kõik aias”, 1982; “Härra Amilcari” nimiosa, Noorsooteater, 1983; Ornifle „Tuuleiilis, 1984:;) Kuna nende rollide žanriks on enamasti (tragi)komöödia, osutuvad nad erakordselt publikumenukateks, seega ka pikalt repertuaaris püsivateks.

1988.aastal liitub Üksküla Vanalinnastuudio trupiga ja tuleb tunnistada teatri juhi Eino Baskini vastutust sellist mastaapi tippnäitleja omamisel trupis. On tajutav, et Ükskülale varutakse tõsisemaid või millegi poolest ebastandardseid rolle (näiteks peaaegu algusest lõpuni vaikiv pereisa Jasper Gray “Finaalis”, 1990). Loomulikult kuulub sellesse ritta ka “Kontrabass”, Vanalinnastuudio egiidi all etendunud esimene monolavastus.

„Kontrabass” on stiilipuhast näide “väikese inimese” teemast monodraama vormis. Seekord läbi koomilise prisma, ehkki ka tõsidramaatilised allusioonid on täiesti olemas. Vaataja ees paotab oma sisemuse kuldse keskkonda jõudnud riigiorkestri kontrabassimängija. Avaneb lõiguke tema kodusest elust, mis hõlmab pikaldase riietumise õhtuseks tööleminekuks, saadetuna muusikakuulamisest, õllejoomisest ja muidugi monoloogist - autori enda määratluses “näidend mehele, kontrabassile ja õllele.” Kõigest on tunda, et mees on elanud oma rutiinselt korraldatud elu juba pikemat aega: on pidanud muusiku elukutset (see on ta ainus elukutse), elanud üksi oma korteris (perekonda pole ta kunagi omanud), ilmselt täidavad plaadikuulamine ja õllerüüpamine mitmeid tema õhtuid. Muu maailma “sissetungi” vastu on ta isegi oma toa isoleerinud helikindlate seintega.

Tähtsaim “nähtus” tema elus on kontrabass – võimatu on selle loo kontekstis nimetada instrumenti “asjaks”, kuna mehe ja kontrabassi suhe areneb tegevuse käigus peaaegu intiimseks. Mehe repliikide mõjul pill otsekui elustub, muutudes elavaks olendiks, keda liigutushetkedel õrnalt käteldakse, kuid kelle peale ärritushetkedel vihaselt kärgitakse. Margot Visnap näeb selles omapärase personifikatsioonis võrdpilti staažika abielumehega, kes end pidevalt üles kruvib (Visnap 1990: 35) Kuna lavastus gastroleeris 1991.aastal Torontos, lisandub retseptiooni ka väliseestlase kriitika hinnanguid. Hannes Oja viimaste seast toob oma kirjutises esile ka sellesse kummalise suhtesse kodeeritud seksuaalse alatoon: “Suur instrument oma kumerate puusa- ja rinnaosaga võtab ta elus järjest naiselikumad vorme, keda ta oma voodissegi lamama asetab või

hellitavalt paitab.” (Oja 1991)

Näidendis puuduvad välised sündmused. Mees lihtsalt askeldab oma kodus köögis, kuulab muusikat ja räägib. Millest? Pikad passused tegelevad muusika ajaloo (Süskind ise oli muusikat õppinud!), mis annavad detailse ülevaate kontrabassi positsioonist muusikaliteratuuris. Oma väiteid illustreerib mees näidetega grammofoniplaadidelt. Tema konservatiivset maitset avab hästi lavastuslik detail: klassikaplaad pannakse peale valges kindas käega, džässiplaad lohakalt, näpujälgedest mitte hoolides. Mõistagi pole need lõigud mõeldud (vähemalt mitte ainult) publiku harimiseks. Mehe suhe kontrabassiga on nimelt veelgi variaablim, sest fiktiivse elukaaslase rolli kõrval saab teatud mõttes rääkida ka mehe samastumisest kontrabassiga. Fakti, et muusikaliteratuur on suhtunud kontrabassi tõrjuvalt, jättes ilma suurematest soolopartiidest, tõlgendab mees isikliku solvanguna. Ühtlasi oponenteerib ta resoluutselt kontrabassi alavääristamisele: “See, milleni ma jõuda tahan, on konstateering, et kontrabass on kindlalt kõige tähtsam orkestri pill üldse. See ei paista temast küll välja. Aga ta moodustab kogu orkestri karkassi, millele ülejäänud orkester saab üldse tugineda.” (Süskind 1996: 7)

Argitoimetuste taustal avanevad ka omavahelised suhted orkestris, väiksed intriigid ja kolleegidevahelised teravused. Finaali tarbeks on ka oma puänt. Ilmneb, et seni häirimatut enesekesksust demonstreerinud mees on armunud imekaunisse sopranisse ja tänaseks on plaanitud ennastületav etteaste, mis peaks teenima soprani südame võitmist: hüüda keset pidulikku kontserti: “Ma armastan sind!” Omaette küsimus muidugi, kas see plaan ka teostub. Või on tegemist lihtsalt enesesisendusliku mantraga, millega õhtust õhtusse oma enesetunnet turgutatakse?

Näeme niisiis inimest, kellele on saanud saatuslikuks tema liiga kitsalt paikapandud põhimõtted, empaatiavõime puudumine, võimetus tajuda ümbritseva maailma dünaamikat. Samas on tema jutustus kiiresti ühelt teemalt teisele hüplev, meeleoludelt vahelduv – leebest melanhooliast kõrgendatud ärrituseni. Just suhtumises iseendasse vahetavad kiirelt kohti varjamatu eneseimetlus ja (tõsi küll, edvistamisena mõjuv) eneskriitika (“Sisimas olen ma käsitööline. Muusik ma ei ole. Ma ei ole kindlasti musikaalsem kui teie.”)

Jutustusse on selgelt kodeeritud kuulaja kohalolek, kelle poole jutustaja pidevalt pöördub (“Nüüd te arvate muidugi, et....”). Ilmekas märk rääkija enesekesksusest on, et kunagi ei pöördu ta kuulaja poole omapoolse küsimusega, vaid üksnes kontrollib oma kõnevoolu kohalejõudmist. Muu hulgas hõlmab eelmainitud meeleolu muutlikkus ka suhtumist publikusse, mis varieerub aupaklikust usaldusest (näiteks oma armastatust kõneldes) kuni tüdimuse avameelse väljanäitamiseni. Kes on aga mehe kuulaja?, on küsimus, millele polegi nii lihtne vastata, kuigi fantaseerida võib mitut pidi,

sest lavastus jätab mitmed võimalused avatuks. Äkki räägib mees oma juttu seinasuurusesse peeglist? Muidugi võib mehe saalipöördumist võtta lihtsalt kui metateatraalselt tinglikku raamistust. Avarad on ka Süskindi näidendi kui terviku tõlgendusvõimalused. Kindlasti on mõeldav seda esitada kui absurdisugemetega isikudraamat, analüüsi inimliku üksinduse, võõrandumise, enesepiinamise ja madaluse teemadel (siinkohal meenub miskipärast Kafka ja tema igaveseks oma magamistuppa aheldatud “putuk-inimene” Gregor Samsa jutustusest „Metamorfoos”). Aga samavõrd ka lihtsalt nukkerkoomilist lugu ühe veidra pillimehe unistustest ja tegelikkusest.

Baskini - Üksküla variant ei esinda eelnimetatutest läbivalt kumbagi (kuigi näiteks Vanalinnastudio ja Baskini enda lavastuste kontekstis on tegemist ühe tõsisemate allhoovustega tööga läbi aegade. Seekord võiks kehtida üsna täpsena määratlus “tragikomöödia”. Traagilisemat tonaalsust esindavad siin igavese keskpärasuse, üksinduse ja täitumatute unistuste motiivid, koomilisemat mitmed tegevuslikud humoorikad detailid (fööniga särgi kuivatamine, millegi ümberajamine, äpardused riietumisel jmt), mis eluvõõra mehe tegemisi igal sammul saadavad. “Üksinduse monoloogi on lavastaja ja näitleja režiilises mõttes professionaalselt paika pannud – tempod, misantsteenid kontrabassi, grammofooni, külmkapi, tooli ja õllega, on leidlikult vaimukad.” (Visnap 1990:35)

Võrreldes tekstiga on Baskini lavastuses ehk vähem groteski ja võõrandatust, rohkem leebivat südamlikkust. Nii on Pille-Riin Purje näinud laval “mõistvalt ja ilustamata kujutatud elusaatust, üht nii paljudest, mida argielus lihtsalt ei märgata.” Hinnatav on kriitiku meelest Üksküla hoiak oma tegelaskuju suhtes : “Näitleja suhtumine rollisse on inimlik, ei õilistav ega madaldav.” (Purje 1990a). Samas on Üksküla esitus tekitanud ka arvamuse, millest on võimalik välja lugeda siiski ebalust võõritava mänguvõtme kasutamises Üksküla rollilahenduses ja igatsust nn puhta ümberkehastumisteatri järele. Jutt käib Margot Visnapi arvustusest, kes esitab järgmise mõttekäigu: kui “Kontrabassile” eelnenud Üksküla poolt mängitud elegantsed härrasmehed on sageli end ümbritsevast distantseerinud, siis seekord näib distants olevat üle kandunud rolli ja näitleja vahelistesse suhetesse, mis pole lubanud näitlejal ja rollil täielikult samastuda, seega pärsib ka publiku ja rolli samastumisvõimalust, teisisõnu, ei võimalda tegelaskuju lõpuni uskuda. Ühe põhjusena toob kriitik esile koomika liigse ekspluateerimise, kuna just “olustikudetailide küllus suunab tegelaskuju pigem naeruvääristama kui mõistma.” Samas möönab Visnap, et tegemist on rollisooritusega, mille puhul lattu “meistrinormistki kõrgem” ja mille puhul vaid “sisemise nõksatuse” küsimus ei luba tegelaskujuga lõpuni kaasa minna. (Visnap 1990:35-36).

#### **4.4. Romeo (1992). Naine nagu vesi, tuli ja jää (1992)**

1992.aastal jõuavad Eesti lavale kaks ühenaiselavastust skandinaavia autorite tekstide põhjal, islandi autori Gudmundur Steinssoni mononäidend “Romeo” Tiia Kriisa mängituna Pärnu Endlas (lavastajaks Talvo Pabut) ning soome kirjaniku Laura Laukkarise monoloog “Naine nagu vesi, udu ja jää” Helle-Reet Helenurme esituses Eesti Draamateatri kammersaalis (lavastaja Ellu Puudist).

Vaatleksin neid koos, kuna neis leidub sarnaseid jooni nii teksti kui teostuse tasandil. Mõlemad on keskealise naise ühekõned, võiks öelda ka pihtimused. Oma elatud elust teeb kokkuvõtte suhteliselt tavaline naisterahvas, inimene tänavalt. Tema elu keerleb suhteliselt ootuspärasel ringis: Laukkarisel lapsepõlv, noorus, kodu, (õnnetu) armastus, mitmed purunenud suhted ja katsed perekonda luua, siis üksindus ja resignatsioon. Steinssonil noorus, unistused, taas (õnnetu) armastus, meeleheide, lapse sündimine, tema kasvamine ja perekond, lõpuks trööstitu kohtumine oma kunagise ideaalmehega.

Kummagi loo kangelanna elus olnud üks komplitseeritud juhtum, mis jäänud painama, mis tema elu oluliselt mõjutanud, ja millele ikka ja jälle tagasi mõelda: Laukkarisel seksuaalpatoloogiline motiiv, Steinssonil kohtumine tuntud iidolnäitlejaga. Tegelasi ühendab mõtteliselt ka see, et kuigi kummagi plikapõlve noorusunelmad pidid valusalt purunema ja ees terendavad pikad vanadusaastad, veedetuna üksi oma korteris (ka mõlemad ühekõned toimuvad oma kodus), leiavad nad finaalis oma elule tagasi vaadates endas mingit elutervet trotsi ja eneseirooniat, mis ei lase kõlame jääda mõttetult möödunud elu meeleoludel.

Ometi võib oletada, et mõlemad naised tajuvad end ohvritena. Nende astumine “suurde ellu” kaitsvate koduseinte vahelt on täis lootust ja usaldust. Tegelikud olud tõmbavad viimastele kiiresti kriipsu. Vastassugupool, kellest on tekkinud ettekujutus kui õilsast lossirüütlist, osutub ahastamapanevalt tahtejõuetuks, vastutusvõimeta mugandujaks. Steinssoni näidendis ilmub “unistuste prints” Runar (islandi vaste Shakespeare'i Romeole) ka ise lavale – katkutu ja kulununa (alkohol!), naise monoloogi apaatselt kuulava (üks lause teksti!) indiviidina.

Mõlemas tekstis on seega aimatavad põhjamaise naiskirjanduse mõttemudelid: veel 20.sajandi lõpulgi patriarhaalse elukorralduse jäikuses siplev naine, kelle isiklikel unistustel ja soovidel pole kohta meeste maailmas. Kummatigi tekitab just kujutatud naiste käitumine teatavat võõristust, esmajoonel asjaolu, et mõlemad lavatekstid jätkavad sooliste stereotüüpide kultiveerimist: keskkond, milles nende kangelannad liiguvad, on tüüpiliselt naiselik: kodu, perekond, mees, lapsed.

Veel enam vastumeelsust tekitab aga naiivklišeelik mõtlemine, mis kummagi naise arutlusi armastusest jm iseloomustab. Siinkohal katkend Steinssoni “Romeost”: “Võib-olla olen ma lapsik. Kõik räägivad, et inimene üritab kuni surmani endas last alal hoida. Mina mõtlen tihti armastusest. Mõnikord ma unistan sellest. Et ma juba armastangi ja see unistus on teinekord peaaegu tõeline. Ja ikkagi on see vaid unistus. Mõnikord ma kahtlen, kas tõelist armastust üldse ongi olemas. “ (Steinsson 1992: 6).

Tekstide teostusliku pooleni jõudes peaks märkima, et kumbki lavastus ei võimendanud oluliselt nn naisvaatepunkti. Mõlema lavastuse režiid saaks iseloomustada kui pretensioonitult teksti lavalepanekut. Võib oletada, et tegijate motiiviks oli eelkõige anda samastumisvõimalusi näidendikangelannade ea- ja sookaaslastele (kui tänulikult rohkearvulisele auditooriumile), siit ehk ka lavastuste suhteliselt konservatiivne vorm. Võrreldav on ka mõlema lavastaja autsaideri-staatus: Talvo Pabuti kontos oli kolm-neli lavastust Rakvere Teatris, Ellu Puudist (töötanud Draamateatri näitlejana 1953-71) oli lavastanud üksnes harrastusteateris. Ilmselt mängis siin olulist rolli teatripoolne soov anda üle pika aja kaalukam ülesanne publiku kunagistele lemmiknäitlejannadele Helle-Reet Helenurmele ja Tiia Kriisale. Siingi võib tõmmata ühe, küll kurvavõitu paralleeli: antud töö kujunes mõlema näitlejatori jaoks üheks viimaseks oma kauaaegses koduteatris. Ka mõlema lavastuse eluiga lühikeseks.

HELLE-REET HELENURME (1944 - 2003; Lavakunstkateedri III lend, lõpet 1968, sealpeale kuni 1994 Draamateatris, hiljem Vanalinnastuudios ja vabakutseline) näitlejapaletti võiks iseloomustada küllalt avarana: näitlejatee alguses leiame märkimisväärseid rolle Eesti klassikast (Smuuli “Lea” nimiosa, 1972), karakterosi, säravaid saavutusi komöödiates, muusikalistes lavalugudes, meeldejäävaid osatäitmisi telelavastustes ja estraadil. Eraldi tuleks mainida töid raadioteatris, just oma loometee teisel poolel saigi näitlejanna oma ande tõsitraagilisemat poolt kasutada kuuldemängudes (nimiosa Tammsaare “Juuditis”, 1978). Helenurme isikupärane hääl ja laitmatu diktsioon kinnistasid ta kui hinnatud esineja kirjandusõhtutel ja raadio lugemistundides. Eesti Draamateater, näitlejanna põhiline koduteater, pakub paraku eriti 1980ndate teisest poolest hoopis kitsimalt mänguvõimalusi, valdavalt jäävad Helenurme pärusmaaks tugevalt karikeeritud komöödiarollid. Süмптоomaatiline, et üks viimaseid märkimisväärseid osatäitmisi sünnib taas oma teatrist väljaspool ja näitlejatepoolse initsiatiivina: 1989.aastal esietendub Noorsooteatri “Näitlejatunni” raames J.Kilty “Armas luiskaja” Helenurmega Stella Campbelli osas, lavastajaks Kalju Orro, partneriks G.B.Shaw’ osas kursusekaaslane Andres Ots.

TIIA KRIISA (1941; teatriharidus „Tallinnfilmi” õpestuudiost, lõpet 1963, 1963-94 töötanud Pärnu teatris, edasi vabakutseline) nimega on tihedalt seotud mitu kümnendit Pärnu teatri ajaloo.

Tema biograafiast leiame psühholoogiliselt komplitseeritud, patoloogilisuseni efemeerseid naisrolle (eeskätt “Tramm nimega “Iha”” Blanche, “Kes kardab Virginia Woolfi?” Honey), aga samas ka lopsakama joonega rahvalikke karaktereid (“Lood Viini metsadest” Valerie). Üldistava joonena võiks mainida, et sõltumata materjalist ei mõju Kriisa lavanaised kunagi olustikulistena, ikka on neis tabatav teatav poeetilis-teatraalne, “mitte siit maailmast” pärit tundetoon – see oma irreaalsuses alati dramaatiline heli iseloomustab ka tema komöödiarolle. Teatritöö kõrvalt on Tiia Kriisa tegutsenud ka luulelugejana, Pärnust lahkumise järel on ta ka ise katsetanud kirjanikuna (nii proosa kui luuležanris). Viimastel aastatel on näitlejanna pöördunud tagasi teatrisse, ning taas monožanris: lavastused Aino Kalda ja Karin Lutsu loominguga põhjal.

Muidugi lavastustest ka erinevusi. “Naine nagu vesi, udu ja jää” stsenograafia (kunstnik Imbi Lind) moodustavad vaid mõned esemed ning tagasihoidlikus pruunis kostüümis näitlejanna, “Romeo” aga (kunstnik Ann Lumiste) on loonud ergavalt punase peglitega lava ning riietanud näitlejanna punasesse glamuursesse kleiti. Jaak Rähesoo on sellises lahenduses aga näinud vormi ja sisu teravat, vastuvõtutaju pärssivat dissonantsi: “..minu meelest on see musternäide, kuidas kujundus oma kirgliku punamustaga loob täiesti vale häälestuse, mida too tavalisevõitu lugu ühe naise armastusest populaarse näitleja vastu ei suuda kanda. “ Ka polnud kirjutajale vastuvõetav näitlejanna esimeste etenduste romantiline ülepaisutus, kohasemaks hindab ta ühel hilisema mängukorra muljet, kus esitus oli vaoshoitum, mõtisklevamas-meenutavamas laadis (Rähesoo 1995: 265)

Võiks öelda, et kui Pabuti - Kriisa lavastus lendas liiga kõrgelt, siis Puudisti - Helenurme oma jällegi liialt madalalt. “Naine kui...” tekst ja teostus andsid igati mõista, et tegijate taotlus on ära rääkida ühe tüüpilise naise elulugu. Vaatluse all on naise rollid kaasaegses ühiskonnas. Kuidas leida tasakaal kodu, abieluõnne ja töise eneseteostuse vahel? Teravalt tunnetab keskeas kangelanna ka linnastumise surutist: esimese põlve haritlasena on suur hulk tema väärtushinnanguid pärit patriarhaalsest agraarühiskonnast, nii mõnedki neist ei haaku urbaniseerunud keskkonnaga, eriti teravalt tajub ta vastuolu autoritaarne isakuju ja kaasagse “pehme” mehetüübi vahel.

Lavastuse kulg on rahumeelselt mõtisklev-meenutav. Sealjuures küllalt hästi jälgitav, kuigi võib oletada, et monotoonsusest päästab teda vaid lühike kestus. Rütmiliselt elavdavad monoloogi *a cappella* esitatud soome rahvaviisidel põhinevad laulud, üks väheseid lavastuskujundlikke lisandeid (väljendamaks peategelanna seotust lapsepõlvekeskkonnaga). Helenurme osatäitmist võib hinnata igati professionaalseks, kuid ilmselt juba ülesande tagasihoidlikkuse tõttu ei kujune see märkimisväärseks saavutuseks. Retsensioon Pille-Riin Purje sulest lõpeb tõdemusega: “Probleem, mille lavastus /---/ taas teadvustas, on mu meelest meie naisnäitlejate lavasaatus, nende



hooletussejätmine lavastaja poolt. Helle-Reet Helenurm pole ju kaugeltki ainus. Ja sel foonil on monoetendus /---/ meeldiv tähelepanuavaldus näitlejannale.” (Purje 1993a)

#### **4.5. Puhas armastus(1993). Tulge minu juurde (1993)**

1990ndate algus tähistab Rakvere Teatris keerulist seisu: suur osa trupist lahkunud, puudub selget kunstilist programmi eviv liider. Eriti keerulisse seisu viib trupi teatrimaja amortiseerumine. Kuigi Rakvere Teater on pidevalt mänginud suure osa etendusi väljasõitudena, annab siiski valusalt tunda statsionaarse mängupaiga puudumine kodulinna. Probleemi leevendamiseks otsitakse alternatiivseid mängupaiku linna teistest hoonetest, ka kohandatakse etenduste andmiseks teatri rõdufuajee. Kuna nimetatud mängupaik ja teatrile lahkelt vastu tulnud Rakvere Koduloomuuseumi ruumid on küllalt piiratud võimalustega, on selge, et orienteeruda tuleb väiksemas formaadis lavastustele.

1993.aastal esietenduvad nimetatud paigus kaks ühemehetükki, muuseumi topistesaaalis poola dramaturgi Ireneusz Iredynski kriminaalsete sugemetega psühholoogiline etüüd “Puhas armastus” Volli Käro esituses (lavastaja Toomas Suuman) ning rõdufuajees Hendrik Lindepuu lavaversioon “Tulge minu juurde” Jaan Krossi ajaloolisest romaanist “Kolmandad mäed” Arvi Mägi lavastuses, Johan Köleri rollis Erik Ruus. Vastavalt Rakvere Teatri tavadele ei jää lavastused nn ruumipaikseiks. Nii mängitakse “Puhast armastust” Tallinnas Von Krahli Teatris ja Tartus stuudioteatris “Otto” ruumides, Köleri loo arvustused on kirjutatud külalissetenduste põhjal Tallinnas Andres Särevi kortermuuseumis, aga lavastust mängitakse ka Vanemuise väikese maja ovaalsaaalis ja Helsingis Tuglase Seltsi ruumes.

Nii Käro kui Ruusi puhul on tegemist Rakvere Teatri kandvate lavajõududega, nii et seekord pole põhjust rääkida monorollist kui üllatavast puhangust näitleja loometeel, jõudmine ühemehelavastuseni oli pigem loogiline käik. Ometi oli teatri poolt vaadates mõlemal juhul tegu riskiprojektidega, arvestades monolavastustega seonduvat publikupoolset võõristust niigi keerulisel teatriajal (publikuarvu kahanemisega maadlevad 1990ndate alguses kõik Eesti teatrid). Niisiis võiks siit välja lugeda ka Rakvere Teatri kunstikreedot: ka kuitahes keerulises situatsioonis tuleb hoiduda kompromissidele ning teatri repertuaaris püsivad lisaks kahele monolavastusele ka Williams, Cocteau, Shakespeare, Wilde, Tammsaare.

VOLLI KÄRO (1950; spetsiaalse teatrihariduseta) näitlejanatuuri iseloomustab eelkõige omapärane vaoshoitud lüürika. Alates 1965.aastast Rakvere Teatris töötanuna on tal tulnud mängida kõike,

lastetükist suure klassikani, konjunktursest nõukogude dramaturgiast kerge farsini. Erilisel kohal tema loomingus on Tšehhovi näidendite rollid: Tusenbach “Kolmes ões”, Voinitski “Onu Vanjas”, Gajev “Kirsiaias”, Šamrajev “Kajakas”. 1980ndate lõpul on märgatav Käro esilekerkimine teatri repertuaaris, mis seotud eriti peaosadega Toomas Suumani lavastustes. Sel ajal valminud osatäitmised tähistavad ka näitleja mängulaadi muutumist: kaovad ajuti ülemängimisele osutanud ekstsentrilised noodid (eriti komöödiates), asemele tuleb napim, hoitum, seesmiselt empaatilisem alatoon.

Siit edasi tuleks aga kumbagi lavastust käsitleda juba eraldi, kuna lavateosede kuuluvad erinevatesse “kaalukategooriatesse”, mis determineeritud dramaturgilisest materjalist: Iredynski põnevuslookese “erikaal” pole kuidagi võrreldav Krossi romaani tähendusmahuga. Mis paratamatult asetab ka näitlejad ebavõrdsesse seisu: ühel juhul mõrvade ja armukadedusega flirtiv väike vinjett, teisel eesti kunstilise kultuuri kujunemise ja kestvuse üle mõtisklev lavateos.

Poola ühe põnevama dramaturgi Iredynski loomingu paremikku kuuluv “Hüvasti, Juudas” oli mõne aasta eest (1988) olnud Rakvere laval. Viimatimainitu koos “Puhta armastusega” ongi jäänud selle autori ainutvustusteks Eestis. Võib oletada, et just “Juudas” tekitas Toomas Suumanis huvi dramaturgi loomingu vastu. Volli Käros oma näitleja leidnud Suuman ühendab seega inspireeriva materjali ning võimaluse Volli Kärole ühemehetükiga kätt proovida. Mainime ka, et tegu oli alles esimese monolavastusega Rakvere Teatris.

Näidendis paljastab oma hingesopid keegi bibliograafist kolmikmõrtsukas. Lapsepõlvest peale komplekside käes vaevelnud väikeametnik abiellub piltilusa naisega. Kohe selle järel aga hakkavad temas pead tõstma armukadedus ning uskumatu egoism. Tema patoloogilisest kiivusest kantud fantasmid viivad sinnamaale, et mees hakkab järjest tapma naise kunagisi oletatavaid kallimaid. Pärast kolme laipa teatab naine puändiks, et tal polnudki (?) tapetutega mingeid lähisuhteid. Kogu lugu on esitatud mõrtsuka kirjuna prokurörile, milles ta ennast säästmata annab täieliku ülevaate toimunust.

Niisiis veel üks variatsioon “väikese inimese” teemale, mille palavikuline paatos ja mõnedki konkreetset kokkulangevused meenutavad tugevalt Gogoli “Hullumeelse päevikut” või ka Dostojevski “Tasast”. Võib aimata, et autori kaudseks sooviks on vaataja hoiakute proovilepanek: kas suudame mitmekordses mõrtsukas, madalate kirgede küüsis siplevas olendis ära tunda tundliku hinge, kellele maailm keeldus oma abikätt ulatamast. Samas tuleb tunnistada, et loo komponeerimisel pole Iredynskil õnnestunud ühendada põneviku efektsust psühholoogilise veenvusega. Konventsionaalse krimiloo jaoks jääb liiga palju lahtisi otsi, neist olulisem muidugi

naise käitumise loogika. Kui armukadedusest pimestatud mehele jääb see lõpuni mõistatuseks, siis lugeja/vaataja võiks siiski aimu saada, mis oli tegelikult säärase julma eksperimendi eesmärk?

Teostuse juures on võimendatud distantsi esitatava suhtes, sealjuures kasutatud üht klassikalist võõritusvõtet: näitleja saabub esialgu "iseendana", teatab oma nime ja töökoha ning lausub, et täna tahab ta üles astuda sellise looga. Volli Käro osajoonist võiks iseloomustada kui tudevalt distantseeritud ümberkehastumist. Üsna selgelt mängib näitleja "siin ja praegu", teades ette oma tegude tagajärgi. Detailsed kirjeldused olnust on antud juriidilise kiretusega. Mõistame, kuidas üks või teine episood kujunes, kuid näitleja ei tee ajas hüppeid, ei loo illusiooni möödunu elustamisest.

Olulise võõritusena toimib keskkond, Rakvere koduloomuuseumi topistesaal, näitleja paiknemine keset irevil kihvadega ning hüppevalmis kiskjaid. Tekib isegi mitmekordne kontrastide pörkumine: topisloomade ähvardav asend ja ohutu tehislikkus, näitleja rahumeelne, mõnusalt heietav (ennast nautiv?) hääletoon ning jutu võikavõitu sisu, elus ja surnud loodus, muuseumi anonüümne vaikus ja omati just siin kõvahäälselt oma elu suurimaid saladusi pihtiv inimene.

Teadaolevalt puudus külalisetendustel väljaspool Rakveret võimalus topiste kasutamiseks ning Käro mängis kogu loo vaid üht tooli ja oma (ning vaataja) kujutlusvõimet kasutades. Tuleb mõõnda, et näitleja sattus üpris tänamatusse olukorda. Võib arvata, et oma harjunud keskkonnast välja viidud lavastus eeldanuks ka mõnevõrra teistsugust režiilist lahendust.

Näiteks Tartu etendust vaadanud Anu Tonts teeb näitlejale etteheiteid staatilisuses, rõhutades asjaolu, et roll on teostatud algusest lõpuni samas võtmes. (Tonts 1993) Rakvere kogemuse põhjal lavastust retsenseerinud Medris Lekk nimetab aga osatäitmist perfektselt täiuslikuks. (Lekk 1994).

ERIK RUUSI (1962; Viljandi Kultuurikool, lõpet 1982, alates 1985 Rakvere Teatris) tõus üheks Rakvere esinäitlejaks 1980ndate teisel poolel oli küllalt kiire - ilmselt suuresti põhjustatud ka mitmest nõudlikust filmirollist ("Vaatileja", 1987, "Ainus pühapäev", 1990). Võib oletada, et just filmitöö kogemus on lisanud näitlejale hinnatavat psühholoogilist plastilisust ja tötunnetust. Vähetähtis pole ka Ruusi natuuri jõulisus, mis kindlustab talle pea alati nn lavalise kohaloleku. Kohati lisab see jõulisus ka teatud raskepärasust, mis näiteks farsis võib mõjuda žanrist irduvalt. Küll on aga näitleja pärisosaks väliselt tugevad, kuid sisemiselt lõhestatud individid (Tammsaare Indrek) või siis ebatavalised, kõrgema tundlikkusastmega loojanatuurid (Jakob Liiv Suumani näidendis "Liivad"; 1997). Ruusi "oma lavastaja" – Peeter Raudsepp – kujuneb välja 1990ndate teisel poolel, koostöös temaga valmivad mitmed olulised rollid.

Lavastus “Tulge minu juurde” mõjub keeruliste aegade Rakvere Teatris kui teadlik pöördumine juurte poole, üle-eelmise peanäitejuhi Raivo Trassi kunstikreedo poole, kelle kunstilise programmi keskmes oli alati seisnud rahvuslik temaatika oma ajaloolises perspektiivis – seda nii eesti kooliklassika (Tammsaare, Liiv, Metsanurk) kui kaasaegsete eesti kirjanike (Saaber, Uustulnd, Tuulik) tekstide alusel. Viimases nimekirjas on kindel koht ka Jaan Krossi dramatiseeringutel: 1982.aastal “Rakvere romanss” ja 1983.aastal “Michelsoni immatrikuleerimine”.

On igati loomulik, et peanäitejuhina komplitseeritud seisu sattunud Arvi Mägi otsustab pöörduda varasema lavakõlbulikkuse-proovi edukalt läbinud autori poole, kelle sõnade kaudu saaks oma vaatajaga arutleda meie rahva mineviku ja oleviku üle. “Etteantavad olud” tingivad, et valik ei lange mitte Krossi suurromaanidele, vaid lühiromaanile “Kolmandad mäed” (ilm 1975), mille mitu liini koondab dramatiseerija Hendrik Lindepuu monodraama vormi. Kõrvalepõikeks peaks mainima, et Arvi Mägi peanäitejuhiks olemise perioodi kaalukam repertuaariosa ongi seotud algupärase dramaturgiaga, s.h. programmilise suunana äsja “vabaks antud” välis-eesti kirjanduse lavaseaded (Nõu, Kangro, Uibopuu).

Krossi romaan tegeleb autorile iseloomulikult eesti vanema kultuurilooa, misjuures teadaolevaid fakte on kunstiliselt töödeldud ja struktureeritud viisil, kus tekst koondub eestlase iseolemise võimalusi ja viise, sellega seotud erinevaid seisukohti ja eetilisi dilemmasid vaagivaks haaravaks polüloogiks.

Krossi/Lindepuu monodraama aja-ja ruumikoordinaadid on täpselt antud: 1870.aasta ühel õhtutunnil Tallinnas asuva hotelli “Zum Goldenen Adler” numbrituba, kust leiab peavarju Eesti rahvusliku maalikunsti rajaja, Vene keisri õukonnamaalija, tol hetkel 53-aastane Johann Köler. Järgmiseks päevaks on kavandatud Kaarli kiriku ja Köleri tehtud altarimaali õnnistamine. Kunstnik on äsja saanud kirja Hiiuimaalt Vaemla mõisnikult von Gernetilt. Püstitub terav rahvuslik-eetiline konflikt. Ühe ammuse diskussiooni, milles osalesid mõisnike Gernetite ja Stackelbergide perekonnad, efektse lõpetusena teatab Köler, et valib järgmiseks modelliks Stackelbergide Eesti soost kutsari. Mõne aja pärast valmib veel provokatiivsem plaan: kasutada matsisoost modelli Kaarli kiriku altarimaalil Kristuse kujutamisel. Olukord aga komplitseeritub üha: endine kutsar osutunud sisuliselt oma rahvuse mahamüüjaks, saanud vahepeal kupjaks, rõhudes jõhkralt oma rahvuskaaslasti, ühtlasti maha salates oma eesti keelt ja päritolu. Tõstatuvad keerulised loomepsühholoogia küsimused: kas ja kuidas mängivad modelli (*resp* prototüübi) psühholoogilised omadused kaasa kunstiteose enda esteetiliste väärtuste hindamisel?

Selle keerulise probleemi kõrval köeb aga Köleris veel üks tugev sisekonflikt, seotud tema enda rahvusliku identiteedi määratlemisega. Kas pole tema enda peadpööriv karjäär keisri õuemaalijaks ja vastav ühiskondlik positsioon iseenesest tõendiks, et ka Eesti soost üritaja ees on “kogu maailm valla”, kui tal vaid leiduks tahet ja õppimisandi?

Lindepuu dramatiseerijana on kõik need romaani liinid komponeerinud pinevasse sisemooloogi, mida iseloomustavad teravalt dispuutlik vorm (küsimus – väide – tõestus – vastuväide – tõestus – küsimus, kohati peaaegu kriminaalromaanilik põnevus (järjest uute, esialgset jõudude vahekorda korrigeerivate üksikasjade ilmnemine). Finaal ei too lõplikke vastuseid, küll aga laseb Köleril tulevikku astuda sisemiselt selginuna ja puhastununa. Arvi Mägi on oma lavastust määratlenud Köleri kolmikkõnena: kõnena iseenda, saabunud kirja autori (Vaemla mõisniku) ja publikuga. (Kuusma 1993)

Lavastus põhines “liikuva” monolavastuse printsiibil: loo kõrvaltegelasteks olnud ajaloolised isikud Carl Robert Jakobson, keisri eesti soost ihuarst Karell, Köleri armastatu Ella Schulz-Adajewski, mõisnikud von Gernet ja von Stacklerg ja hulk episoodilise kaaluga persoone ilmuvad meie ette Köleri ümberkehastumiste kaudu. Samas on need ümberlülitused antud pehmelt, rolli üldisest tonaalsusest mitte dissonantselt välja murdvatena. Ka Köleri vanus on näitleja poolt vaid kergelt markeeritud (aeglustatud rütm), mitte teravalt karakteriseeritud.

Krossi nimi, monodraama diskutiivne ülesehitus ja lähedane temaatika ajendavad Krossi kui teatrikirjaniku loomingu hindajaid kõneks oleat lavateost võrdlema aastatetaguse “Pöördtoolitunniga”: “Põhimõtteliselt samalaadse, kujuteldavate vestluskaaslaste visandite rea koos karakterse kõnemaneeeri ning hääletooni, žestide ja miimika muutustega pakkus välja Johan Köleri monoloog Erik Ruusi esituses aastaid hiljem.”(Kruuspere 2005:185)

Ruusi teatraalsed ümberkehastumised olid paigutatud ajastutruusse raamistikku: näitleja kostüüm, mõned mööbliesemed ja rekvisiidid aitasid sisse elada ajaloolisse õhustikku. Ruusi osalahendust on iseloomustatud kui karget ja nappi lähenemist tegelaskujule, kelle resigneerunud hoiakus võib tabada intelligendistunud inimese skepsist. (Purje 1993a). Siinkirjutaja tahaks omalt poolt rõhutada ka Ruus - Köleri koleerilisemat poolust - mitmed oma oponentidele, iseendale esitatud või ka retoorilised küsimused on mängitud lahtisemalt, emotsionaalselt kõrgendatud nivoos, siiski kordagi kaotamata kammerliku mänguruumi tingitud publikutunnetust.

Pille-Riin Purje on Ruusi mängus registreerinud ka delikaatse viite Köleri kunstnikunatuurile:

“Mingil trafaretsel moel ei rõhutata, et tegemist on kunstnikuga, ometi ilmneb see mõnes plastilises käeliigutuses või ühtaegu teravnenud ja unelevaks muutunud pilgus, kui Köler sõnadega mõnd maastikku või inimest kirjeldab-maalib.” (Purje, op. cit). Ka Livia Viitol on märganud osalahenduse plastilisust ja vaheldusrikast miimikat, nimetades Ruusi Kölerit “visuaalseks pihitijaks”. (Viitol 1993).

#### **4.6. Novecento (2002)**

Eesti vähestest institutsionaliseerunud ühe näitleja teatritest on siinses ülevaates pikemalt juttu Vahur-Paul Põldma nimega seotud ühemeheteatrist “Uus Vana Teater”. Selle teatri süünd on otseselt seotud tema esimese lavastuse sünniga.

VAHUR-PAUL PÕLDMA (1972) lavadebüüt oli 1991.aastal kodulinna Rakvere Teatri laval, kus ta teatri stuudio õpilasena mängis neegernoormehe osa S.Delaney näidendis “Mee maik”. Kogu tema järgnev teatritegevus on aga seotud mitteriikliku teatriga. Õpingud Eesti Humanitaarinstituudis (1995-2001) viivad ta EHI teatriõppetooli ja sealtkaudu viimasega tihedalt seotud Theatrumi tegemiste juurde. Selle väiketeatri laval jõuab ta mängida kaks suuremat rolli: Tšehhovi “Karu” Smirnovi (1997) ning Molière’i “Tartuffe’i” nimiosa (1999). 2004.aastal alustas Põldma õpinguid EMA Kõrgema Lavakunstikooli magistrantuuris lavakõne õppesuunal.

EHI alustatud itaalia keele õpingud kehtuvad ette võtma Madis Kõivu “Küüni täitmise” tõlkimise itaalia keelde. Selle näidendi kaudu avaneb ka lavamonoloogi võimaluste rikkus. Itaalias viibides satub kätte itaalia kirjaniku, meil vähetõlgitud Alessandro Baricco (süünd 1958; ek “Siid”, 2002) novellmonoloog “Novecento” (1994) mida tänaseks mängitud enamikes Euroopa riikides. Põldma asub teksti tõlkima ja varsti valmib otsus ka seda monolavastusena esitama hakata. Tõlke tegemiseks kulub ligikaudu aasta, lavastamiseks teine. Aga kuna tõlkimine ja lavastamine on loomuldasa seotud tegevused, ei saagi siia selget eraldusjoont tõmmata. Muuhulgas õnnestub valmiv lavastus ette mängida Baricco assistendile, lavastaja Gabriele Vacisele, kes oli ühtlasi ka “Novecento” esimese teatriveriooni lavastaja (osatäitja Eugenio Allegri, esietendus 1994).Ka Baricco endaga on õnnestunud näitlejal suhelda. (Põldma 2005)

Oma lavastuse valmis saanud ja Eestisse naasnud, pakkus Põldma valmis projekti kõigisse Eesti

teatritesse. Ainsana reageeris huvitatult Endla peanäitejuht Raivo Trass, kuid seegi ei viinud välja reaalse tulemuseni. Lõpuks leidis koostööpartner Tartu Teatrilabori näol, kelle egiidi all “Novecento” ka 13.juunil 2002. aastal esietendus. Vastavalt kokkuleppele ei hakanud Teatrilabor projekti ainurahastajaks, tekkis vajadus luua veel üks koostööpartner ja nii sündis institutsioonina Uus Vana Teater (OÜna registreeritud 6.märtsil 2003). Kuigi seni on kahes teatri lavastuses lavastaja ja ainsa osalisena figureerinud vaid Vahur-Paul Põldma, kuulub teatri juurde ka väike toimkond: korraldaja Liina Põldma, peakunstnik Reet Nurmsalu, muusikaline kujundaja Polina Tšerkassova.

Esietendusele eelnes küllalt pikk embrüonaalne periood. Põldma mängis kujunevat lavastust mitmetele sõpradele ja nn kinnistele seltskondadele (muu hulgas näiteks Tartu Ülikooli teatriteaduse tudengite kevadkoolis 2001.aastal Võrumaal Puiga koolis). Õppimiseks kasutas ka videosalvestuse võimalusi. Kõige enam aitas “kõrvalt” EHI õppejõud, näitleja Tõnis Rätsep. Üksinda tühjas ruumis monolavastuse proovi tegev näitleja on Põldma meelest viljatu tegevus. Üksi saab teha vaid füüsilist või kõnetehnika alast individuaaltreeningut. Muuseas oponeerib Põldma ka tema meelest eksitavale eestikeelsele teatriterminoloogiale, kasutades (Tõnis Rätsepa eeskujul) mõistet “harjutus” tavapärase “proovi” asemel.

Uue teatri tarbeks õnnestus leida teatritegemiseks väga sobivad ruumid Tallinna vanalinnas asuvas Meistrite Hoovis (Vene tn 6), esialgu kohvikus, hiljem omaette teatrisaalis. Ent Uus Vana Teater pole sugugi ainult Tallinnas ega Tartus mängiv teater. Seisuga kevad 2005 on “Novecentot” mängitud 130 korda, neist ligemale pooled väljaspool Tallinnat. Lavastuse askeetlik vorm on teinud võimalikuks selle mängimise ka sellistes Eestimaa kohtades, kuhu teater pole aastakümneid sattunud, näites Ruhnu saarel või mõnes ääremaa mahajäetud koolimajas. Erilise on näitlejale jäänud meelde etendus Ämari vanglas, mis nõudis näitlejalt suurt kontsentratsiooni, kuid pälvis kokkuvõttes eriti tähelepaneliku auditooriumi.(Põldma 2005)

Eraldi peaks siinkohal mainima teatri väga põhjalikku ja hästi struktureeritud interneti kodulehekülge, kus on dokumenteeritud iga mängitud etendus. Muu hulgas saab sealt lugeda, et mõni neist on toimunud ebaharilikult väikse vaatajaskonna (alla 10 inimese) ees. Põldma ei varja – väljaspool Tallinnat on paar korda tulnud ka etendus ära jätta, kuna pole saabunud ühtki pealtvaatajat. Vähim vaatajate arv etendusel on seni olnud neli inimest. Loomulikult oleks näitleja valmis mängima ka ühele vaatajale ja peab säärast publikuhuvi ühe alternatiivse teatri kohta normaalseks: seda enam tunneb iga külaline enda suhtes näitleja personaalset tähelepanu. (Põldma 2005).

Põldma lavastuslikku lahendust raamib metateatraalne tasand. Seekord mitte “teater teatris”, vaid “kontsert teatris”, loo jutustajaks on noor flöödimängija, kes valmistub publiku ette astuma flöödikontserdiga (kavalehe vahelt leiab publik flöödikontserdi kava). Avades noodipuldil seisvad kaaned, „avastab” ta, et noodid on „koju ununenud” ja kaante vahel leiduvad tekstiga paberid ning „parema puudusel” esitabki publikule neil paberitel seisva kummalise loo. Tinglikult on see noore muusiku vanaisa lugu, kes ise oli tuttav Danny Goodman T.D. Lemon Novecentoga, klaverimängijaga, kes sündis ja suri ookeanilaeval, kunagi jalga maismaapinnale asetamata. Loos on ootamatuid ja müstilisi pöördeid (8-aastane Novecento on laeval mitu nädalat kadunud olnud ja surnuks tunnistatud, kuid ilmub korraga välja, olles mingi seletamatu ime läbi õppinud klaverit mängima). Kirjeldatud faabula sümbioos Baricco plastiliselt poeetilise, kuid väga lihtsa keelega on tänulikult valla kõige erinevamatele assotsiatsioonidele. Mida omakorda toetab Vahur-Paul Põldma askeetlikult napp ja puhas lavastusjoonis: pidulikult heledas särgis ja tumedas ülikonnas mees seisab kaks tundi publiku ees, puhastab süvenenult flööti (viimaks pakib selle hoolikalt kokku, ainsatki nooti võtmata!) ja jutustab ümber ühe erilise inimese elukäigu koos mitmete finessidega – mõned neist konkreetset kujutluspilti tekitavad, teised märkamatuult möödalibisevad, et hiljem, uuesti naastes, ühineda jutustuse üldise vooluga, milles, nagu inimese eluloos ikka, polegi igal üksikasjal väga kindlat tähendust. Tähenduseta ei jää aga tervik, ookeanil oma elu veetnud inimese otsustav lahtirebimine etteantud piiridest.

Baricco remargid muusika kasutamise kohta loeb näitleja ette – muusikast ja muusikust rääkiv lugu kõlab täielikus vaikuses.

Igal juhul ei ole Põldma kuidagi püüdnud ülesannet endale kergemaks teha. “See oli algusest peale primaarne – eemale valgusest, kostüümist, kõigest, mis tavaliselt asja põnevaks teeb. Tahtsin proovida ainult narratiivi ja sõna jõudu.” (Põldma 2005) Loo poeetiline mõõde ja avarad tõlgendusvõimalused on “Novecento” puhul vaieldamatud, kuid üksi kaheks tunniks ilma dekoratsioonide, valgusefektide ja helitaustata, vaid minimaalse rekvisiidiga lavale minnes maksab ikkagi ainult näitleja isiklik sisendusjõud, millega publiku tähelepanu üleval hoida. Pealegi, mõeldes “etteantud oludele”, tuleks eraldi mainida, et potentsiaalne publik väiksemates maakohtades ei ole ilmselt monolavastuste suhtes just eriti kogenud. Õigupoolest ei ole “Novecentoga” võrreldavas askeetlikus laadis Eestis varem eriti riskitudki. Ikka on monosoorituse puhul abiks võetud kostüüm, stsenograafia, rekvisiit, heli või siis vähemalt rolli tugevamini markeeritud kaitsekiht.

Lähim “sugulane” Eesti monoteatrist antud lavastusele oleks ehk Jüri Aarma mängitud “Mees paadis” kui psühholoogilises läbielamistehnikas antud lakoonilise jutustamisteatri näide, sarnane on



ka temaatiline seotus mere/ookeani stiihiaga – ehkki siingi mängivad “etteantud olud” (lühem kestus, selgem faabula, helitaust atmosfääri loomas jne) kogenuma näitleja kasuks. Eva Koff oma arvustuses on Põldma esituse rütmis tajunud ookeani lainetust: “Baricco tekst on ühest küljest muusika oma laulvuse ja rütmimuutustega, teisest küljest meri, mis vahel tüüne, vahel aga julm nagu mõirgav loom. See eeldab näitlejalt tööd hääle ja rütmiga: hääle peab ulatuma madalalt kõrgele ja kõrgelt madalale, hääletugevus vaikseimalt sosinalt kõige valjema röökimiseni, tempo aga rahulikult ja aeglaselt sõnavoolult tormava sõnakärestikuni. See tekst peab elavas ettekandes olema nagu ookean ja sellise tunde suudab Vahur-Paul Põldma minu arvates vaatajas tekitada.” (Koff 2004: 38)

Kas tegemist on “liikuva” või “liikumatu” monoeesitusega, polegi antud juhul nii kerge öelda. Ühest küljest – muidugi „liikuv”, sest jutustus haarab enda alla siiski terve inimese elu sünnist surmani, ka on silme ette kerkiv tegelaskond küllalt eripalgeline: laevameeskond, muusikud, reisijad. Teisalt ei püüa näitleja väliste vahenditega erinevateks persoonideks ümber kehastuda, ümberlülitused dialoogides on minimaalsed, kuid siiski tajutavad. Muutub tegelaskõne rütm, intonatsioon jmt Osatäitja hoiakut etenduse jooksul võiks iseloomustada kui neutraalselt intensiivset kohalolekut. Säilitades valdavalt ühetaolise jutustamistempo ja muutumatu misanstseeni, püsib ka näitleja tähelepanelik, sisemiselt ergastunud positsioon, langemata kuskil formaalsesse tekstiesitamisse. Põldma tunnistab, et töö lavastuse kallal on jätkunud ka mängimise käigus: vahetades mõnda temporütmide ja intonatsiooni, koguni tõlget on vahepeal täpsustatud ja parandatud (Põldma 2005).

Kõlab vist paradoksaalselt, aga võiks öelda, et ettekantud lugu ise polegi selle lavastuse puhul põhiline väärtus – kuigi pealtnäha just sellega teatriõhtu piirdubki. Olulisem on selle loo ettekandmise viis, tegelikult ju ürgse, kirjaoskuseelse jutustamistraditsiooni taaselustamine kaasaegse teatri vahenditega. Ühtlasi kriitiline kontrast ajastu peavoolu kaldumisega visuaalsete märkide poole. Eelnevalt käsitletud lugude-jutustamise teema jätkuks tsiteerin Eva Koffi arvustust „Novecentole”: “Tundub, nagu oleks võimsate, kestma jäävate lugude aeg möödas. Justkui oleks käimas üks hoopis teistmoodi aeg: fragmentidest koosnevate tekstide, virtuaalsete mängude ja hiigelsuurte reklaamfotode aeg. Nagu poleks ühe suure ja lihtsa loo jutustamisel, inimese elaval häälel ja jutustaja silmisse uppunud kuulajatel enam meie maailmas kohta. Baricco tõestab oma monoloogiga vastupidist.” (Koff 2004: 37) Koffile sekundeerib oma mõtetega Vahur-Paul Põldma ise: “Lugude jutustamine on – eriti tänapäeval – märk sellest, et kuskil on elu. Kui kõik ümbritsev on ikka väga elektrooniline ja ofitsiaalne, siis kipub ju elu ära kaduma.” (tsit Korv 2004).

“Novecento” puhul tuleks veel kord toonitada eriliselt tähelepanelikku suhet oma vaatajasse, ehkki

publikule ei pakuta mingeid lisamugavusi. See tähelepanu väljendub lihtsalt näitleja hoiakus, loovas kontsentratsioonis, millega ta oma vaataja poole pöördub. Muu hulgas tingib see ka näitleja tavalisemast askeetlikuma päevarežiimi: “Vajan pikemat häälestumist ja etenduse päeval ei välju ma kunagi kodunt enne etendust ega võta telefoni vastu. Rollist vabanemine kestab sama kaua, umbes päeva. Seepärast ei mängi ma, kui vähegi võimalik, “Novecentot” kunagi kaks päeva järjest.” (Pöldma 2005). See kõrgendatud tähelepanelikkus kehtib ka vastupidiselt, näitleja enese töö väärtustamises. Kui üks pimedate ühing pöördus näitleja poole palvega, kas oleks võimalik pärast lavastuse mahaminekut salvestada see helilindile vaegnägijate tarbeks, vastas näitleja, et tema teatri repertuaarist ei lähe ükski lavastus kunagi “maha”, selleks on kõik selle teatri nimetused tegijatele piisavalt olulised. “Novocento” kohta on Pöldma ühes intervjuus öelnud: “Ma arvan, mängin seda niikaua, kuni elan.” (tsit Meiel 2004)

Oma praeguseid lavakõne õpinguid seostab näitleja otseselt monoloogilise teatri võimaluste uurimisega. Kogemused eesti teatri erinevatelt etendustelt on seni tekitanud antud valdkonna suhtes üksjagu kriitilise suhtumise: “Meie tavanäitleja koolitus ei soosi monoloogi mängimist. Eesti näitleja on ära hellitatud valguse ja kostüümiga. Ta pole harjunud üksnes vaikusest ja puhtusest midagi üles ehitama. Monoloogi mängimine eeldab põhimõtteliselt teistsugust sõnakasutust. Soovi, tahet ja kogemust juttu vesta. Peab olema arusaamine sõna väest. Sest sõna üksi on elus.” Ja veel üks paradoks: “Üksinda mängimine eeldab tavapärasest tugevamat partneritunnetust.” (Pöldma 2005)

2004. aasta veebruaris lisandus UVT repertuaari esimene osa plaanisetavast neljaosalisest lastelavastuste sarjast “Kloun Kohupiimu jutud”, millest nüüdseks on mängitud kevad- ja suvejutte, plaanis on ka sügis- ja talvejutud. Lavastuse sünnilugu on pisut juhuslik: Vahur-Paul Pöldmalt telliti lastejuttude plaat ja ta otsustas linti rääkida lapsepõlvest armsaks saanud jutte. Et tekitada lindistuseks mängulisemat õhkkonda, palus ta kujundada kunstnik Reet Nurmsool vastava ruumi. Viimane sai aga sedavõrd inspireeriv, et tekkis idee vormistada sellest ikkagi lavastus. Esimeses lavastuses jutustas lastele kaminatule paistel lugusid klouniks kostümeerunud Vahur-Paul Pöldma üksi, teises lisandus üks muusik. Kavandatud on nii, et igas järgmises “seerias” lisandub veel üks tegelane, “Talvejuttudes” niisiis osalevad juba neli tegelast. (Pöldma 2005).

#### **4.7. Aabitsakukk (2004)**

Eesti Draamateatri pikem vaheaeg monolavastustega lõpeb 2004. aasta sügisel, mil esietendub – esialgu Tartus Lutsu teatrimajas festivali KOMÖÖDIA raames, hiljem teatri uues mängupaigas

maalisaalis – Andrus Kivirähki uus näidend “Aabitsakukk” autori enda lavastuses ja Tõnu Oja esituses.

Žanrilt võiks näidendit pidada lühivormis (mänguaega üks tund) tragikomöödiaks. Kindlasti ka karakterkomöödiaks, kuivõrd saame ammendava ülevaate ühe iseäraliku käitumise ja mõttemaailmaga inimesest, tema minevikust ja päevamuredest. Kujutuslaad on sealjuures äratuntavalt kivirähklik: absurdi piirini paisutatud kunstiline hüperbool pluss sotsiaalne teravus pluss mõnus-muhe, kergelt voolav jutustamisviis.

Kuigi „väikese inimese” hingeilm on mononäidendi tarbeks igati konventsioonitruu valik, on just eelmainitud hästijälgitva jutustuse printsiip meil mängitud monodraamade kontekstis üksjagu ootamatu. Valdavalt kohtame seal deformeeritud teadvust, segatud fragmente, mentaalset hämarolekut, mitme erineva ideoloogia ja käitumisstrateegia vahel lõhestatud individuaalsust. Kivirähk esitab aga hästi jälgitava, koomilisemat ja tõsisemat ainet parajalt doseeriva, kuulamispinevust hoidvate pööretega ja suure finaaluandiga lavajutustuse. Siiski ei saa “Aabitsakukke” nimetada ka lihtsalt osavaks följetoniks, sest pealtnäha pretensioonitult põnevust ja lusti sisaldav tekst pakub oma süvatasandil huvi nii psühholoogilise fenomenina kui ka sotsiaalkriitilise üldistusena.

Kivirähki visandatud situatsioon näib esmapilgul jabur, groteskselt liialdatud: keegi nooremas keskeas mees, autori remargi kohaselt “väike, lihtsameelse näo ja ohutu olemisega” (Kivirähk 2004:1), nimega Mauno Truup on käinud kaheksa aastat esimeses klassis. Tema igapäevaseks lektüüriks on seitsaadik jäänud aabits, kust Mauno leiab talle arusaadavas vormis juhiseid igapäevaseks eluks: pildid sees ja selge jutt! Mis seal ikka niisugust olla võib, mida mina juba ei tea! Aegamisi rullub lahti mehe minevik: lapsepõlv koos vanaemaga kuskil külakolkas (oma ema ja isa jutustaja ei maini!). Vanaema surma järel on asotsiaalse Mauno eest hoolitsemise enda kanda võtnud kriminaalse minevikuga onu Paul, kes on toonud Mauno linnakorterisse ja kellele lihtsameelne sugulane kõiges kuuletub.

Mauno jutustuse edenedes koorub aga välja, et Kivirähki loodud karakter polegi tegelikult ebarealistlik karikatuur: kes meist poleks siis kokku puutunud persooniga, kelle mõttemaailm (kas siis oma primitiivsuses või hoomamatus spontaansuses) ei mahu päriselt väljakujunenud standarditesse? Loomulikult on tegu seda laadi hälbimusega, mis ei eelda veel selle kandja ühiskonnast isoleerimist, kuid samas takistab viimasel täisväärtuslikult osalemast sotsiaalses kommunikatsioonis.

Kunstiline kultuur kasutab eelmainitud inimtüüpi enamasti normaalsete maailma kohanarri funktsioonis, õigete printsiipide äraspidise peegeldajana. Sama teeb ka Kivirähk. Ullikeseks arvatud Mauno suu läbi kõneleb autor kaasaja ühiskonna kalkusest, ükskõiksusest, lodevusest ja lamedusest. Pidevalt laveerivad, ülbitsevad ja lõpuks ka kuritegusid toime panevad “targad” peegelduvad sootsiumi heidiku lapselikult kriitikavaba pilgu kaudu tagasi ise totaalselt süüdimatutena – nii on näidendit tõlgendanud ka kriitika: “Näib, et äraspidise mõttemaailmaga persoonid sobivad vägagi hästi lakmuseks, millega tegelikkust mõõta.” (Visnap 2004)

Teose viimases kolmandikus tõuseb autor (sealjuures küll õige pisut skemaatiliseks jäädes) ka ajastuülese ohudraama kõrgustesse. Taas kord ilmutab end ajalooline tõde, et teatud juhtudel võivad inimlik rumalus, isikliku mõtlemisvaeva vältimine ja pime usk autoriteedi jõusse olla aluseks suuremale katastroofile kui üks ullikese-aneekdoot. MAUNO: “Minule ei meeldi olla üksi, mina tahan, et keegi ikka õpetaks mind ja ütleks, mis ma tegema pean. Koolis ütles õpetaja, kodus ütles vanaema – minule selline asi meeldib, minule meeldib, kui kõik on selge.” (Kivirähk 2004: 6)

Skeem – kriitikameeleta kõigele alluja võimujanuste jõudude meelevaldas ja sellest johtuvad protsessid – on muidugi maailma kunstilises kultuuris mitmekordset kasutamist leidnud. Mõõngem, et “Aabitsakukk” liigitub antud temaatikat kajastavate teoste sekka mõnevõrra tingimisi: kuigi ka Mauno oma lihtsameelsuses on kaasa aidanud inimese mõrvale (ja miski ei kinnita, et sellele ei tule lisa!), on lugeja-vaataja suhe temasse ilmselt ambivalentsem kui loomupärane põlastus mõtlemisvõimetu „inimtööriista” suhtes. Pole vist väga vale arvata, et hetketi tunneb vaataja Mauno suhtes isegi teatavat lähedust. Lavategelase troostitu olme, näriv rahuolematus, pidev eemaletõugatu-tunne, kaasinimeste põhjendamatu ülbitsemine on esitatud viisil, kus võiks tekkida ka loomulik äratundmistasand. Võib ka olla, et üksikutel hetkedel vaatame Maunot koguni imetlusega: tema stoilist üleolekut oma nadist elustandardist, vankumatut optimismi, tema teatavat eneseirooniat ja tema ootamatult loomingulist loogikat – uskumatul viisil leitud seoseid aabitsa tsitaatide ja igapäevaelu nähtuste vahel.

Huvipakkuv on teos ka sellest aspektist, et minategelane ise on algusest lõpuni absoluutselt “paigal”, tema arusaamad ja minapilt jäävad täiesti muutumatuteks (ei jälgegi pihtimusmonoloogi lõpetanu moraalise süükoorma kergenenemisest – vrd näiteks “Mees paadis” jne), küll aga muutub (ehk isegi mitmekordselt?) kuulaja-vaataja vastuvõtutasand.

Kriitikuile on “Aabitsakuke” minajutustaja assotsieerunud muu hulgas “Eesti elulugudega” ja saksa kirjaniku Thomas Brussigi romaani “Kangelased nagu meie” peategelasega - noormehega nimega Klaus, kes kujutab ette, nagu oleks tema ainuisikuliselt lükanud ümber Berliini müüri (Visnap

2004), aga ka Tom Hanksi mängitud filmitegelase Forrest Gumpiga (Keil 2004). Viimasena väljakäidud võrdlus ajendas Margit Adorfit mõeldavaid paralleele edasi arendama ja õudma järeldusele, et “Aabitsakukk” on Kivirähki näidenditest nõrgim, pannes autorile süüks lamedat plagieerimist. Ka pole retsensendi meelest kohaseim valitud monodraama vorm, kõrvaltegelaste sissetoomisega saanuks teos juurde sügavust ja teravust, kuna “kohtlase-normaalse vastasseis, rumala ja nii-öelda tavalise inimese käitumise piiride hajumine on ju alati intrigeeriv.”(Adorf 2004). Sellele kirjutisele oponeerib Margot Visnap, kes näeb antud seisukohas tüüpilist oma “pisuhännale” komistamise juhtumit ja peab “Aabitsakukke” Kivirähki valusaimaks näidendiks. (Visnap 2004). Ka Andres Keil peab käsitletavat üheks tugevamaks Kivirähki näidendiks, mis on vaba eelnenute skematismist. (Keil 2004).

Kivirähki kui lavastaja panus („Aabitsakukk” on tema teine lavastajatöö, varem toonud lavale oma näidendi “Papagoide päevad”, Eesti Draamateater, 2000) on olnud küllalt tagasihoidlik. Osatäitja liikumisjoonis on piiratud (enamiku ajast paikneb ta publiku suhtes poolküljetsi, aknast välja vaadates), režii on piirdunud valdavalt teksti rütmide-tempode fikseerimisega. Eraldi peaks mainima mänguruumi ja fiktiivse etendusruumi kokkusidumist: tegevusse on kaasatud maalisaali reaalne aken, kuhu Mauno mitmel korral hüüab kujuteldavatele tegelastele mõeldud repliike. Reaalselt suunduvad näitleja hüüded keset linnasüdame liiklusringi; Tartu etendusel kasutas näitleja Lutsu teatrimaja kitsakese saali akent, mis oma paiknemise tõttu tänavaga samal tasapinnal tekitas eriti kummastava efekti.

Vaese visuaali kompenseerib aga teksti kaasahaaravus. Seega mõjub lavastus – nagu Kivirähki teosed ikka – lennukalt ja kergesti haaratavalt.

Kes on aga Mauno monoloogi kujuteldav adressaat? Kuna tegemist on psüühilise abnormsusega, võiks oletada, et see põhjendab (osalt) ka iseendale (*resp* iseendaga?) kõneleva inimese juhtumit. Valitud teostus seda oletust siiski ei toeta, sest ilmselgelt on kõneleja fikseerinud kuulajate olemasolu: piieldes neid pidevalt umbusklikult altkulmu akna juurest. Ajapikku (veendunud kuulajate heasoovlikus tähelepanus?) muutub ka julgemaks ja bravuurikamaks. Kuigi tekst ei registreeri kordagi vastaspoole kohalolu, osutab näitleja oma intonatsiooniga ja miimikaga siiski pidevalt end jälgivale adressaadile: uurib varjamatult pealtvaatajate ilmeid, korrutab mitmeid väiteid kärsitu, kuulaja vahelesegamist ennetava kategoorilisusega, korra demonstreerib aabitsa pilte esimestes ridades istujatele. Kellele konkreetselt aga Mauno oma jutustust esitab (oma saladuse avaldab?), jääb küll konkreetse vastuseta. Kuna jutustust katkestavad mitmed sündmused – naaber Paramonovi külaskäik, onu Pauli telefonikõne – toimuvad vaataja silme ees, siis ei kehti ka võimalus, et kogu lugu on esitatud tagasivaatena. Ning paratamatult vaesestab see ebamäärasus

natuke kogu lavastuse mõjukust. Üleüldse on nii tekst kui lavastus keskendunud juba “valmis” karakteri ja probleemi eksponeerimisele kui järkjärgult areneva protsessi (*resp* karakteri) eritlemisele.

TÕNU OJA (1958, Lavakunstkateedri IX lend, lõpet 1980, 1980-1996 Noorsooteatris/Linnateatris, alates 2003 Eesti Draamateatris, vahepeal vabakutseline) valik “Aabitsakuke” osaliseks oli igati ootuspärane. Ehk liigagi? Tahtmatult osutab sellele ka retseptisioon, mis näitlejatööl pikemalt ei peatu (üsna erandlik siiski monolavastuse puhul!). Kuigi Ojale ei tehta ka suuremaid etteheiteid ning osatäitmine jõuab 2004.aasta teatripreemiate parima meesosatäitja nominandiks, ei saa seekord rääkida monorollist kui näitleja kaua varjul püsinud andevarude avanemisest või täiesti uutest värvidest näitleja ampluaas. Pigem siis juba sissekäidud raja viljakast jätkumisest, Oja “oma teema” loomulikust arengust.

Ojast kui endastmõistetavast valikust Mauno rolli saab rääkida koguni kahes plaanis. Esiteks on tegu näitlejaga, kes eriti viimastel hooaegadel sattunud mängima just Eesti dramaturgiat – meelde jäävad rollid Jaanus Rohumaa/Mari Tuulingu, Jaan Tätte, Mart Kivastiku, Mati Undi, Jaan Unduski, Madis Kõivu, Margus Kasterpalu/Ilmar Raagi/Jaan Ehlvesti näidendites, lisanduvad ka Kivirähki lastenäidendite lavastused Pärnu Endlas: “Kakand ja kakand” (1998), “Hiired pööningul” (2001) ja viimase jõuluvariant “Jõulud pööningul” (2001). Selle rikkaliku pagasiga on Tõnu Oja kindlalt üks enim omamaise dramaturgiaga seotud näitlejaid tänases Eestis.

Mõeldes tema näitlejaimagole, kangastub kohe silme ees sisemiselt ebakindel, elukartlik, poisikeselik, tavaliselt end ülejäänud keskkonnale rohkem või vähem vastandav karakter. Märkimisväärne, et see normaalsele pilgule veidrikuna näiv, pisut infantiilnegi autsaideri-tüüp ilmutus juba Oja esimeses teatrirollis, lavatudengina mängitud Kotipoisis Rein Saluri näidendis “Poiste sõidud” (1978). See arhetüüp on alati – ka välisest bravuurist hoolimata – kaotaja, suure maailma manipulatsioonide ohver. Sobiv näide oleks Oja üks enim tähelepanu äratanud rolle, Oskar Koger Tätte “Ristumises peateega” (1998), kes terve näidendi vältel justkui juhib mängu, kuid osutub ikkagi lihtsameelseks etturiks. Huvitav roll sünnib ka, kui lavastus väljub olustikuliselt pinnalt, paisudes groteski ja sarkastilise hüperbooli mõõtmetesse (nimiosa Vitraci “Victoris”; 1998). Huvitav, et “oma teema” suudab Oja panna kõlama neiski rollides, mis seda esmapilgul ei eeldaks – näiteks tema viimaste aastate üks ootamatumaid osatäitmisi, *drag-queeni* pitoreskne roll Jerry Hermanni glamuurmuusikalis “Linnupuur”, kus Oja suutis ikkagi suureks mängida nimelt “teistsuguse” inimese teravdunud enesetaju, üksinduse, alanduse ja kõrvalejätuse teema.

Maunona liigub Oja niisiis oma tuttavalt pinnasel: igavesti kasvuraskustega maadlema jääv mees,

kes osalt igatseb iseseisvust, osalt aga on rahul sellega, et otsuseid teeb tema eest keegi teine. Oma hingepõhjas ta ehk isegi aimab vaistlikult, et asjad ei ole korras, et tema elu suunavad korraldused ei ole päriselt kooskõlas tõe ja õiguse printsiipidega, aga lapselik süüdimatus ja absoluutne soovimatus millegi eest vastutada vaigistavad kiiresti sedalaadi kõhklused.

Eraldi peaks mainima Oja üht tugevat külge – sisemise tõetundega seotud publikutaju, näitlejalikus mõttes “kohaolekut”. Seega ülivajalikku omadust monorolli tarbeks. Võiks sõnastada paradoksi, et mängides sageli vastutusvõimetuid karaktereid, üritab Tõnu Oja ise alati oma rolli ja lavastusterviku eest vastutada, nagu ta ise korduvalt on intervjuudes sõnastanud.

Ja ikkagi tuleks lõpuks välja öelda kergelt kahetsev noot: Kivirähki “Aabitsakukk” oleks võinud mõjuda veelgi avastuslikumalt intrigeerivama režii, ehk ka provokatiivsema näitlejavaliku korral.

#### **4.8. Klammi sõda (2005)**

MAARIKA VAARIKU (1962) tõus vabariigi naisnäitlejate eliidi hulka on kulgenud peaaegu märkamisi. Teatriõpingud Viljandi Kultuurikoolis (lõpet 1985), Tallinna Pedagoogilises Instituudis (lõpet 1991), lühemat aega ka Vanalinnastudio õpestudios (1986) viivad ta 1987.aastal Tallinnas moodustunud vabatrupi VAT teater asutajaliikmete hulka. Esimestel tegevusaastatel on toimib trupp üsna ebamäärase identiteediga kooslusena, tehakse pretensioonitult improvisatsioonilist teatrit lastele ja ülipretensioonikaid esitusi absurdisõpradele, kusjuures mõlemat suunda iseloomustab tugevalt diletantlik, “malevataidlusega” sarnanev süüdimatus.

1994.aastal kutsub VAT üks asutajaliikmeid, vahepeal nii Von Krahli teatri kui Rakvere Teatri juhiks saanud Peeter Jalakas Maarika Vaariku Rakverre. Esimesed hooajad ei too kaasa midagi märkimisväärset, ehkki selginema hakkab näitleja ampluaa, lopsakalt koomiline karakter, kes mõjub ühtviisi orgaaniliselt nii salongikomöödias kui totaalselt irratsionaalses võtmes lavateostes (mitmed Ervin Õunapuu, Toomas Hussari lavastused). Aastast 1996, mil taas vahetub teatri juhtkond, on Maarika Vaarik Rakvere kandvamaid naisnäitlejaid. Koostöös lavastajate Peeter Raudsepa, Katri Aaslav-Tepandi ja Ain Prosaga selgub, et näitlejale on lisaks koloriitsele karakterile jõukohased ka psühholoogilised pooltoonid (Albee, Milleri, Williamsi näidendites). 1999.aasta toob korraga kultuuriuhinna Suur Vanker ja aasta parima naisnäitleja preemia.

Aastal 2005 jõuab Maarika Vaarik ringiga tagasi VAT teatrisse. Muidugi on kõvasti muutunud ka selle teatri profiil. Kunagisest nurgataguse trupikese imagoga kooslusest on sündinud vabariigi üks elujõulisemaid väiketeatreid, kelle trumbiks ülimalt sihikindel kunstiline programm: teater noortele, kes kõnetab oma publikut kaasaegses vormis neile olulistel teemadel. Üsna loomulik, et koostööpartnerite ja repertuaari otsinguil on VATi liider Aare Toikka järjest enam pöördunud Saksamaa kui sotsiaalselt provokatiivseima teatriregiooni poole. Mitut puhku on Eestisse kutsutud Saksa lavastajaid, on lavastatud uut saksa dramaturgiat.

Täiesti omaette ja Eesti oludes unikaalne suund on VATi egiidi all toimunud foorumteatri tegevus. Euroopas ja eriti Põhjamaades populaarne foorumteatri vorm kujutab endast üht teatri piirjuhtumit, positsioneerudes teatri, psühhotreeningu ja psühhodraama vahepeal. Tegu on avatud struktuuriga lavastusega, mis toimib ühises improvisatsioonis vaatajatega. Enamasti mängivad näitlejad (tavaliselt mitteprofessionaalid) ette varem fikseeritud stseeni igapäevaelust, milles esitatud konfliktsituatsioonis põrkuvad erinevad ellusuhtumised. Seejärel arutatakse nähtut koos publikuga, kes pakub erinevaid variante olukorra lahendamiseks, näitlejad aga püüavad neid variante realiseerida. Sageli antakse ka publikule võimalus lavale astuda ja oma "kontseptsioon" ette mängida. Õhtu foorumteatris lõpetab traditsiooniliselt kohalviibiv ekspert (enamasti psühholoog), kes analüüsib nähtut professionaali seisukohalt.

Muidugi eirab (kuigi ei välista!) selline teatrivorm suuresti üht teatri kui kunsti pühimat kriteeriumit – pakkuda esteetiliselt elamust -, sest peamine eesmärk on siiski esitatud probleemile lahenduste otsimine. Ent näitlejale asetab see žanr erakordselt suure vastutuse: pärast etteantud teksti lõppemist tuleb jääda rolli üksnes oma isikliku improvisatsiooni toel. Mõistagi eeldab see lisaks loovale fantaasiale ka erakordselt head partneri- ja publikutunnetust. Peaks ju vaataja võtma nähtut nagu päris elu, iga võltsilt mõjuv toon hävitaks kogu illusiooni.

VAT alustas foorumteatriga erinevate noorteürituste ("Vägivallata noorus" jt) raames. Kui Aare Toikka kätte sattus Saksa noorsoodramaturgi Kai Henseli näidend "Klammi sõda", aastal 2001 Saksamaa parima noorsoonäidendi tiitli pälvinud ja kiiresti mitmesse keelde tõlgitud tekst, tekkis mõte asetada see lugu foorumteatri raamistikku.

Faabula ise: ühe kooli abituriumiklass on kuulutanud vaikimisboikoti oma saksa keele ja kirjanduse õpetajale preili Klammile. Põhjuseel, et õpetaja keeldus ühele kaasõpilasele panemast ühe punkti võrra kõrgemat hinnet, mis tõi kaasa koolist väljaheitmise ja meeleheitel õpilase enesetapu. Klass nõuab (kirja teel) õpetajalt avalikku vabandamist, keeldudes enne seda õpetajaga suhtlemast. Õpetaja Klamm leiab, et ta on toiminud õiglaselt ja arvab, et vabandama peaksid hoopis õpilased.



Enne abituriumi lõpetamist tuleb Klammil klassi ette minna kümneks ainetunniks, ja need kümme tundi moodustavad ka näidendi kunstilise karkassi. Tavaliselt anonüümne publik saab seega oma rolli, mängida kangekaelselt vaikivat 11 b klassi, keda Klamm üritab erinevate mõjustamisvahenditega võita, st taas oma korraldustele allutada.

Klammi valitud vahendid on diametraalselt vastukäivad, seega üksteist tühistavad ja ei saavuta loodetud tulemust. Preili Klamm ähvardab, anub, meelitab (“Ka mina olen noor olnud ja ma võin öelda, et ka minu õpetajatel ei olnud minuga kerge”), pakub kompromisse, “salatehingut”, üritab asjast üle olla. Mõned tema manipuleerimisvõtetest liiguvad suisa taluvuse piiril: õpetaja hakkab klassi ees arutama õpetajate toas õpilaste kohta räägitud klatši, seejärel mustama oma kolleege. Muidugi avaneb aegamisi ka õpetaja enda isik. Kindlasti on tegemist oma ala asjatundjaga, kelle jaoks aastatepikkune töö koolis on kogu elu sisuks. Oma eraelust ta palju ei räägi, kuid võib mõista, et sellest palju rääkida polegi. Klamm väidab, et kuni äsjase traagilise sündmuseni pole tal olnud oma kutsetöoga probleeme, ometi ilmneb tema sõnavõttudest – mis mingist hetkest muutuvad tahtmatult klassi ees peetud pihtimusteks - et pikemat aega on Klammis keenud sisemine rahulolematus, mille põhjust polegi võimalik üheselt määratleda. Tõenäoliselt on siin segunenud tunnustamisvajadus, rahulolematus isikliku eluga, õpilaste vähene motiveeritus, aga ka valusalt tunnetatav professionaalne konkurents, tajumus sellest, et õpetajana on ta ajale jalgu jäänud, tema õpetamismeetodid ja suhtlemisstiil nii kolleegide kui õpilastega mõjuvad anakronistlikult. Klammi alltekstis on tajuda õiglast solvumist: kogu elu on pühendatud koolile ja õpilastele, aga kus on tänu?. Pinge jõuab haripunkti eelviimases tunnis, mil õpetaja ennast õpilaste silme ees purju joob ja kogu oma sisemusse kogunud kibestumise välja valab.... et tulla kohale kõige viimaseks tunniks ja endale kuul pähe lasta. Huvipakkuv on, et Kai Henseli kirja pandud variant on mõeldud esitamiseks meesnäitlejale, kuigi loo teadaolev prototüüp oli naisõpetaja.

Kümme koolitundi (kümme raundi?) struktureerib moderaator-näitleja Margo Teder, keda kavalehel nimetatakse koolipsühholoogiks, kuid tema isikut võiks tõlgendada ka ambivalentsemalt. Ta suhtleb publikuga, selgitab lähteolukorra, määrab mõningatele vaatajatele rollid erinevate õpilastena, etleb lõike Goethe “Faustist” (teos, mida õpetaja Klamm parajasti läbi võtab), juhatab koolitunnid-raundid sisse gongilöögiga ja lõpetab need tulutu üritamisega pea peale tõusta, metafoorselt siis katsega lootusetut olukorda “ümber keerata”. Samuti viib ta läbi pärast põhiosa lõppu toimuva arutelu publikuga. Kõigil nimelistel tegelastel palutakse korraks lavale tulla, samuti antakse ühele vaatajale võimalus ette mängida oma lõpp ning pakutakse publikule võimalus õpetaja Klammile küsimusi esitada (viimastele peab näitleja vastama endastmõistetavalt rollis püsides!)

Kriitik Rait Avestik annab mõista, et kahtleb lisategelase vajalikkuses, nimetades teda

“postmodernselt käituvaks ballastiks” (Avestik 2005). Viimase seisukohaga võiks muidugi väidelda: antud lavastuse puhul on siiski tähtis, et publik oleks kohe informeeritud lähtesituatsioonist, oleks kursis mängureeglitega. Muidugi võiks seda teha ka Klammi osatäitja ise väljaspool rolli (ehk on seda võimalust näidendi mõnes lavastuses kasutatudki?), kuid ilmselt lõhuks see võtte rolli terviklikkust, kahjustaks reaalsusillusiooni tekkimist. (Vaherepliigi korras: taas võib tekkida küsimus, kuidas on õigustatud kahe tegelasega lavastuse vaatlemine monolavastusi käsitlevas uurimuses? Põhjus on eeskätt selles, et kaks tegelast asetuvad täiesti erinevatesse tingruumidesse ega suhtle omavahel. Moderaator-näitleja kujundab vaid metatasandil toimiva raamistuse ja on siinkirjutaja arvates taandatav nn vaikiva/assisteeriva kõrvaltegelase funktsioonile).

Nähtud etendus (27.mail 2005) tõestas, et alati introvertseks hinnatud Eesti teatripublik ei jäänud nähtu suhtes osavõtmatuks. Pärast nn kunstilise osa (kooli-stseenide) lõppu pakuvad vaatajad innukalt omapoolseid variante ja väitlevad vastasseisukohta esindavate vaatajatega. Üks vaataja on nõus ka lavale minema ja oma pakutud variandi (milles õpetaja oleks võinud kohe esimeses tunnis ise vabandada) improvisatsiooni korras ette mängima. Lavastuse eranditult toetavate vastukajade (oluline teema, põnev vorm, Vaariku filigraanne mäng) hulgast irdub “Õpetajate Lehes” ilmunud artikkel, mis leiab, et “Maarika Vaariku kehastatud preili Klammis on õpetaja negatiivsed omadused karikatuurini võimendatud”. Samas refereeritakse ühe elukutselise pedagoogi reaktsiooni: näidend on õpetajat alavääristav, meie ühiskonnas pedagoogi niigi madalat mainet süvendav, samuti siinsete olude suhtes utreeritud, midagi sarnast võib ette tulla vaid Saksamaal. (Tohver 2005).

Ülejäänud vastukajad ei rutta vastasseisus õpetaja *versus* õpilased tõmbama süütute ja süüdiolivate rajajoont. Märgitakse vaid, et Vaariku tundlik mäng muutis preili Klammis sümpaatsemaks, inimlikumaks ja karaktersemaks (Valme 2005) ning et finaalis tekkis soov preili Klammilt andeks paluda (Visnap 2005). Üsna kindlasti polegi autori eesmärgiks olnud kedagi süüdi mõista, pigem kõlab tema nii õpetajaskonna kui noore vaataja poole suunatud “moraal” ligikaudselt sellisena: elus tuleb ette olukordi ja suhteid, mida ei saa taandada ainult kahele teineteist välistavale seisukohale. Mõistlik kompromiss ei pruugi tähendada veel oma põhimõtete reetmist. Kuid iga komplitseeritud olukorra lahendamise eelduseks on vastastikune argumenteeritud dialoog. Kommunikatsiooni ühepoolne lõpetamine boikoti näol ei ole kindlasti väljapääs. Mida esitatud mudel ka kujukalt näitas. Kumbki võitlev pool kandis võrdselt kaotusi (mõlemal pool “rindejoont” üks “langenu”), lahendamata pinged ja selgeksrääkimata probleemid jäid aga arvatavalt püsima. Nii et kui Toikka - Vaariku lahendus kedagi süüdistab (näidendi tekst iseenesest võimaldaks ka lapidaarsemat lahendust!), siis ehk vaid kooli direktorit, kes oli kujunenud olukorraga kursis, kuid ei võtnud

midagi ette pingete maandamiseks. Siinkohal peab eraldi kahetsema Goethe “Fausti” vähest kõnekust lavastuse potentsiaalse vaatajaskonna hulgas. Võib arvata, et just näidendisse sulatatud “Fausti” tekstinäidete kaudu, mis Saksa õpilase jaoks tuntud kooliklassika, saab autor selgemalt esitada oma sõnumit, maailma toimimist vastandite dialektilise seotuse kaudu.

Klammi osa mängivale näitleja ees seisab niisiis isegi mitmekordne väljakutse. Õieti on tema ees seisev ülesanne “olla korraga “mängult”, kellekski kehastudes, ja olla siinsamas reaalsuses (Visnap 2005) sedavõrd eriline, et Eesti teatrist midagi sellega võrreldavat ei meenuki. Olukorras, kus publikule on antud täpne “roll”, peab ju näitleja olema pidevalt valmis ka vastuimprovisatsiooniks. Kui väheusutav see ka oleks, aga siiski on õhus võimalus, et mõni vaataja läheb sedavõrd mänguga kaasa, et reageerib omapoolse repliigi või koguni lavale, “mängu sisse” minekuga. Mis näitleja seisukohalt oleks täiesti loomulik traditsioonilise foorumteatri/improvisatsioonilise teatri tingimustes, kus keegi ei tea ette lõpplahendust. Siin on aga näitlejal ees konkreetne autoritekst ja tema kohuseks jõuda igal juhul välja autori pakutud finaali.

Suveks 2005, mil mängitud oli pisut enam kui kümme etendust, oligi ette tulnud ka paar üllatavat publikureaktsiooni. Näiteks ühel etendusel vastas õpilase Margi rolli saanud vaataja üsna lavastuse algul, et ta palub õpetajalt vabandust. Vaarik lahendas olukorra sellega, et võttis seda kui mõnitust (Mark oli klassi suurim vooster!). Ühe etenduse finaalis oli lavale “oma varianti” ette mängima tulnud vaataja sedavõrd erutatud, et tormas näitlejale sisuliselt kallale, väänas revolvri käest ja viskas „aknast” välja. “Olen tõesti selles tükis justkui kahestunud olekus. Üks pool sellest olen ma ise, Maarika Vaarik, näitleja, kes ilmub publiku ette, teisel pool on Klamm, õpetaja, kes astub oma õpilaste ette. Kuidas partner, publik, reageerib, seda ei saa ette ennustada. Lõppude lõpuks ta võib mind ka rünnata. Ta võib ka hoopis ära minna. Saksamaal oli sedagi juhtunud. Näitleja kohalolek selles rollis on sada protsenti ja rohkemgi veel. Iga etendus sööb põhjalikult läbi. Enamasti saan alles etendusele järgneva päeva hommikuks tasakaalu tagasi ” räägib Maarika Vaarik. Näitleja ülesannet komplitseerib loomulikult ka nüanss, et rollis peab ta oma tõe “läbi suruma”, samas tunnistab näitleja, et ta ise inimesena paljusid preili Klammi põhimõtteid ei jaga. Näiteks tüüpilise kompromiss-inimesena oleks ta ise õpetajana kindlasti selle puuduva hindepunkti välja pannud. Samas leidub temas ka aukartust äratavaid jooni nagu küpsus, odava populaarsuse vältimine, kahtlemata ka oma aine põhjalik tundmine. Ebaharilik on seegi, et lugu algab kohe väga “kõrgelt”, üleskeritud emotsioonidega, puudub suuremale rollile tavapärane võimalus hakata seda aegamisi üles ehitama. (Vaarik 2005)

Margot Visnap arutleb, et tegelaskuju ilmudes võiks oletada järgnemas Maarika Vaarikule tüüpilist karakterrolli, mille karikerimisega tõenäoliselt ei tekiks näitlejal mingeid raskusi: range, nõudlik,

keskea piiri selja taha jätnud vastik mutt (Visnap 2005). Ilmselt tekitab selliseid assotsiatsioone ka Vaarik/Klammi visuaalne plaan: range soeng, range kostüüm, range hoiak õpilaste suhtes, range intonatsioon Goethe värsse lugedes. Iga uut tundi alustab preili Klamm pisut muutunud hoiakuga – saame aru, et välisele vaospeetusele hoolimata on iga vaikiva klassi ees peetud tund tema jaoks sügav katsumus. Saame aru, et kodus on ta pika mõttetöö tulemusena välja töötanud uue strateegia (meelitamine, psühhoterror, ükskõiksus) ja iga tunni alguses asub innukalt seda ellu viima, kuid õpilaste vaikimise müür kõigutab järjest enam tema väljatöötatud tegevusprogrammi.

Murrangu toob 6.tund, mil Vaariku Klamm on saavutanud teatud mõttes “avaliku üksioleku” tunde ja pihib õpilastele oma kohtumisest vannitoas prussakaga, kes valmistus teda verest tühjaks imema. Siitpeale langeb kaitsekiht “pedagoog” Klammi ümbert ja meie ees seisab väga üksildane, väga hirmunud, tugevalt haiget saanud inimene. Nüüdsest ei ole Klammi jaoks enam tabuteemasid, ta ütleb julgelt välja, mida ta arvab koolisüsteemist, oma õpilastest, kolleegidest, koolidirektorist. Siiski kordan veel: Vaariku Klamm ei ole mängitud üheselt ohvriks ega süüdlaseks. Nii üks kui teine võimalus trivialiseeriks teksti tendentslikuks, sotsiologiseeritud “õppevahendiks”.

Näitleja rolliteostus on korruga pieteeditundlik ja jõuline (Visnap 2005), tema lähenemine tegelaskujule on analüütiline, üles ehitatud argument-vastuargument printsiibil. Ilmutades Klammi mõnd ebameeldivat külge, asetab osatäitja kõrvale seda redutseeriva joone, ja vastupidi. Keerukaim pilt on arvatavalt eelviimane, 9.tund, mil Klamm end klassi ees purju joob. Siin tuleb näitlejal läbi murda stampeerinud publikuhoiakust, mis purjus inimest laval võtab vastu peaasjalikult läbi koomilise prisma, seekord pealegi nii harjumatus situatsioonis (range pedagoog tahvli ees pudelit kummutamas!). Tegelikult paiskab Klamm selles monoloogis välja kogu endasse elu jooksul kogunenud kibeduse ja rahulolematuse. Rusuvat õhkkonda mahendab mõni vaimukas detail: kaotanud lootuse õpilastega dialoogi astuda, klammerdub ümberkukkumisohus Klamm ekstaatiliselt Goethe kipsbüsti külge. Selle “tunni” emotsionaalne kõrgpinge peab ühtlasi põhjendama finaali traagilist kollisiooni, õpetaja enesetappu. Miks ta seda teeb? Maarika Vaarik: “Ta blameeris end lootusetult ära. Tal ei ole enam tagasiteed.” (Vaarik 2005) Valner Valme osutab huvitavale tekstinüansile: päris lõpus selgub, et õpetaja oli siiski pannud Sašale (suitsiidi sooritanud õpilane) lõpetamiseks vajaliku tulemusena ja alles pärast õpilase palumaskäiku oma koduukse taga otsustanud madalama hinde kasuks. Mis tähendab, et enne selle juhtumi algust oli Klamm vähemalt korra oma põhimõtted reetnud. (Valme 2005)

Tuleb mõnda, et Vaariku meisterlikkusest hoolimata tundub selline lõpp pisut liialdatuna, mõjudes autori pingutusena anda kogu loole draamatilist mõõdet. Rääkimata sellest, et eriti pikema teatrikogemusega vaataja jaoks toob teatripüstolitega paugutamine alati lavale mingi teatraalse

võõrituse. Mõeldes ka lavastusele järgnenud arutelule võiks jõuda isegi väikese vastuoluni: kas foorumteatri vorm iseenesest ei eelda siiski skemaatilisema psühholoogilise faktuuriga, sotsioloogiliselt representatiivsemat osalahendust kui Vaariku individuaalselt mitmeplaaniline sooritus? Samas võiks pareerida, et üks ei pruugi välistada teist. Sotsiaalselt terav dialoog võib kombineeruda ka meisterlikku näitlejasaavutusega.

#### **4.9. Teisi monolavasatuse Eestis 1985-2005**

Nagu perioodiülevaates juba rõhutatud, nihkub suur osa monolavastustest perifeeriasse. Kuna sel perioodil sai võimalikuks eratruppide- ja lavastusprojektide teke, on ka infot raskem koondada. Mitmeid lavastusi sai käsitletud perioodi ülevaatepeatükis, siinkohal veel mõned marginaalsemaks jäänud lavatööd.

1987.aastal tuleb lavale omapärane katsetus Ugalas. Peeter Tammearu valib oma lavastajadebüüdiks lühinäidendite õhtu pealkirjaga “Lihtsalt liha.” Neljast lühinäidendist koosneva lavastuse põhiraskuse moodustasid kaks pikemat lühinäidendit, William Saroyani “Pingpongimängijad” ning Jack Londoni “Lihtsalt liha”. Õhtu esimene ja viimane osa kujutasid endast lühemaid iseseisvaid palasid ühele näitlejale (mida nende etüüdlikkuse tõttu ei saa pidada omaette lavastusteks). Andres Tabun mängis Becketti “Sõnadeta vaatemängu I”, Margus Vaher Albert Paris Güterslohi “Timuka” (kahe ja poole lehekülje pikkune lõik A.P.Gütersloh teosest “Austria-elamus”).

Lavastus ei püsinud repertuaaris kaua ja jäi marginaalseks nähtuseks, kuigi ainus kättesaadav retsensioon Tõnis Ritsoni sulest, mis vaatleb Ugala külalisetenduste dekaadi Tallinnas, hindab selle kogu tsüklist parimaks. Kahjuks ei selgu tema arvustusest eriti, milline oli nelja näidendit ühendav printsiip. Või olidki materjalid valitud kontrastiprintsiipi silmas pidades? Kriitiku sõnul meenutab lavastus pisut stuudiotööd, kus pakutakse näha näitlejatreeningu käigus sündinud “eksamitöid”. Beckett'i versioon realiseerib autoritruult kõik remargid, lavale paisatud inimest ahvatletakse erinevate häälte ja esemetega, kuid soovid ei täitu, ootuspärased teod ei toimu. Gütersloh lõigub räägib agulist oma ametisse kõndiv timukas oma tööst, taustaks nööriil kuivavad valged linad. Võõristust tekitab lihtsus ja endastmõistetavus, millega ta oma töö üksikasju kirjeldab. Samas on

sisse toodud teinegi võõritus – tekst kõlab lõuna-eesti murdes, milles mitmed võikad detailid (kõie seebitamine, laiba sirgutõmbamine) kõlavad vähem ehmatavalt. Lõpliku tähenduse saab see etteaste aga lõpus, kui valged palakad langevad ja Timuka selja taga ilmuvad nähtavale kaks surnud pätti Londoni novellist (Andres Tabun ja Andres Lepik): neile ei läinud timukat enam tarvis. (Ritson 1987)

Nagu eelnevalt öeldud, on uus tendents monokomöödia ilmumine. Sellest rubriigist oleks nimetada W.Russelli pretensioonitu mõtle-positiivselt sõnumiga komöödia “Õnnelik, et elan!” Viire Valdma esituses (Vanalinnastudio, lav Ivo Eensalu, 1995) ning koguni kaks versiooni Eberhart Streuli mononäidendist “Rekvisiitori tähetund”, pealkirjad vastavalt “Elukutse ohver ehk täna jääb etendus ära” Jüri Aarma esituses (Vanalinnastudio, lav Endrik Kerge, 2001) ning “Teatrirüütel” (Vanemuine, lav Mikk Mikiver, 2002) Jüri Lumiste esituses. Nimetatud näidend esitab metateatraalsete viidetega loo üksildasest mehest, kes terve elu on pidanud teatirekvisiitori ametit ja satub eksikombel esimest korda publiku ette. Intrigeeriv lähtesituatsioon - vaataja ette astub rekvisiitor, kes teatab, et täna etendust ei toimugi, ja peab nüüd oma kohuseks publikut lugude, laulude ja tantsuga lõbustada – ei leia siiski autori poolt väärilist jätku ja libiseb üsna traditsioonilise estraadliku följetoni rööbastesse. Avameelselt meelelahutusliku pretensiooniga olid ka mõlemad ligistikku valminud lavastused, neist Aarma oma lahtisemalt estraadlikku laadi tendeeriv, Lumiste variant enam psühholoogilist karakteriloomet kasutav. Värskeima näitena sobitub siia rubriiki Eesti esimene katsetus nn *stand-up comedy* alalt, Jan Uuspõllu poolt erinevates ööklubides ja rahvamajades mängitav, soolisi stereotüüpe pilav “Ürgmees” (*Comedy Produktion*, lav Mati Unt, 2005).

Omaette rubriik siinses ülevaates peaks olema ka eesti teatri venekeelsed monolavastused, millest paraku jällegi teavet üsna lünklikult. Paari lavastust on mängitud Vene Draamateatri peeglisaalis (Nikolai Hrustaljovi, Eduard Tomani esituses), aga ka eraprojektidena (Ljubov Agapova, Vjatšeslav Rõbnikov). Eriti tuleks kahetseda esinenud Vene Draamateatri näitleja Tatjana Manevskaja kolme eraprojektidena valminud monolavastuse marginaalseks jäämist – eeskätt põhjusel, et kaks neist on valminud Mati Undi käe all ja pakuksid kindlasti huvi Undi lavastuste üldises kontekstis. Esimene lavastus “Lou” (1997) toob vaataja ette kultuuriloos kultusliku imago omandanud daami Lou Andreas-Salome, kel teadaolevalt oli lähedasi suhteid selliste suurvaimudega nagu Freud, Nietzsche ja Rilke. Teine lavastus “Antinous” (1999) toetub vene hõbeajastu salongipoeedi, teadaolevalt homoseksuaalse luuletaja Nikolai Kuzmini eluloole, juurde on lisatud ka tekste Berdjajevilt, Platonilt, Yourcenarilt jt Lavastaja enda sõnul tuleks monolavastust tõlgendada samal aastal valminud lavastuse “M.Butterfly” kõrvalteksti, kaudselt isegi kommentaari ja ajendina. (Unt

1999b). Vaatluse all on sooidentiteet, selle mõju loomepsühholoogiale ja inimloomusele laiemalt.

Unikaalse eksperimendina vajaks esiletoomist laulja Pille Lille poolt 2000.aastal ettekantud lavastus, mis mahutas ühte õhtusse kaks versiooni Cocteau “Inimese häälest” – nii näidendina (eesti keeles) kui Poulenci ooperina (prantsuse keeles). Kui ka sõnaline variant ei olnud päriselt võrreldav professionaalse draamanäitleja tööga (ka Raivo Trass lavastajana ei ilmutanud paraku erilist leidlikkust), siis kokku andis kaksiklavastus Lille loomulikus ja jõulises esituses ikkagi omapärase tulemuse.

Iseseisva fenomenina peaks käsitlema ka Von Krahli Teatri lavastust “Showcase” (autor ja lavastaja ameeriklane Richar Maxwell, 2004), mille väljakutsuv vorm kompab teatri piire. Tegemist on nn liitmonolavastusega, mängupaigaks on Tallinna kesklinnas kõrguva Sokose hotelli kolm numbrituba, kus samal ajal algab kolm erinevat (ehkki samal tekstil põhinevat) pooltunnist monolavastust. Igas toas on üks kõnelev persoon (kahes toas mees-, ühes naisnäitleja) ning tema liigutusi kopeeriv, musta riidetatud “vari”. Agressiivselt publiku heaolu ohustavat alatoonit lisab hotellituppa surutud vaataja (kuni 10 inimest ühes toas) olematu distantis näitlejaga, samuti asjaolu, et ligikaudu esimese kolmandiku mänguajast on vaataja käeulatuses viibiv näitleja täiesti alasti. Paraku liitus provokatiivse vormiga trafaretne ja klišeedest kubisev tekst (sotsiaalset ängi põdev ärimees/naine oma hotellitoas), mis ei lasknud ettevõtmisel kujuneda arvestatavaks teatrisündmuseks.

Natuke pikemalt peaks rääkima veel ühest eksperimentaalsema iseloomuga monolavastusest, Tartu Teatrilabori “Ameerikast” (2001), mida esitati vaid kaks korda (26.sept Tartus ja 4.okt Tallinnas). Autor-lavastaja Andrus Laansalu sõnul oli tegemist “pooltunnise kommenteeritud kliinilise pildiga”, mille idee tekkis lavastajal paar tundi peale 2001.aasta 11.septembri tragöödiat ja mille proovid vältasid vaid kolm päeva. (PM online 26.09. 2001).

Lavastus kujutas endast nn avatud loengut, üks ülikonnas meesnäitleja (Tartu etendusel Tambet Tuisk, Tallinnas Jan Uuspõld) esitas katkendeid tragöödiaga seotud pressimaterjalidest ning Peter Bichseli lasteraamatust “Ameerikat ei ole olemas”, taustal jooksid katastroofiga seotud videokaadrid. Pärast “kunstilise osa” lõppu tuli lavale ekspert-kommentaator (Tartus Kaido Jaanson, Tallinnas Erkki Bahhovski), kes esitas oma nägemuse juhtunust, selle kajastamisest meedias ja võimalikest arengutest (USA roll Lähis-Idas) ning vastas ka vaatajate küsimustele. Nagu võib aimata ilmunud retsensioonidest, tekkis mõlemal etendusel elav mõttevahetus.

Meediakriitilist hoiakut ilmutav lavastus oma kahe etendusega pälvis üllatavalt suurt meediahuvi.

Kriitikute arvamused jagunesid teravalt pooleks. Berk Vaher, kes analüüsib nähtut tähelepandava esteetilise fenomenina, väidab, et kaks esinejat esitasid kaht diametraalselt vastandlikku käsitlust globaalsele katastroofile, esteedi ja pragmaatiku oma. (Vaher 2001) Jaak Urmeti sõnul pakkus Laansalu lavateos vaid pool tundi hämarat saali ja hämarat mõtet ning halvasti jälgitavat targutamist. (Urmet 2001)



## Kokkuvõte

Nagu sedastas käesoleva töö sissejuhatus, on tegu teadaolevalt tegu esimese Eesti monolavastusi koondava uurimusega. Antud tõsisasi ajendab küsima, mida on kõneks olev lavažanr eesti teatris muutnud, ja teisalt ka seda, kuidas on monolavastus Eestis ise aja jooksul muutunud.

Alustaksin vastamist viimasest küsimusest. Nähtub, et žanri areng on toimunud üsna sünkroonselt kogu Euroopa teatri hoovustega, mis veel kord kinnitab teesi eesti teatri mõttelisest kokkukuuluvusest Euroopa teatri kehandiga. Tuleb küll möönda tugevat mahajäämust žanri sünni ja arengu kontekstis kuni 20.sajandi keskpaigani. Sealt edasi, 1970ndate teisest poolest alates saame aga rääkida paralleelnähtustest muu maailma teatriga. Esimesed monolavastused Eestis sünnivad spetsiaalselt monoeesituseks mõeldud teatritekstide kaudu, kus ühe esitaja “mõeldav” partner on üsna tugevalt markeeritud (“Krappi viimane lint”, “Hoolimatu armuke”). Järkjärgult vajadus “mõeldava” kuulaja järele hajub, värskelt teatri ontoloogiat reforminud teatriuuduse laines võidab eluõigust avatud teatrimängu printsiip: esitaja ja vaataja asetuvad ühte emotsionaalsesse ruumi, mängupartner võib olla üksnes imaginaarne, samuti võib üks näitleja lõhestuda mitmeks fiktiivseks tegelaskujuks, vaikimisi on näitleja partneriks alati ka pealtvaataja, kes on “neljanda seina” tagant sisenenud ühisele mänguväljale.

1980ndate esimene pool märgib žanri arengus Eestis kõrgpunkti. Eriti Mati Undi lavastuste kaudu uuendatakse oluliselt monolavastuse kaanonit: tekib uuelaadne kollaažlik tekstiprintsiip, uuenevad ruumikasutuse põhimõtted, tekib näitleja “avatud” positsioon rolli ja materjali suhtes (“Rästiku pihtimus”). Võrratult avardub üldine ettekujutus monolavastusest – tegu pole enam pelgalt laiendatud lavamonoloogiga. Monoteatrit iseloomustab liikumine järjest isiklikumasse-intiimsemasse sfääri.

Eriti oluline on, et monolavastus hakkab oma parimates avaldustes kaasa rääkima 1980ndate eesti teatri “pealisülesandes”, milleks on rahvusliku mälu ja identiteedi säilitamine ning sellega seotud eetilised kategooriad. Pihtimusliku alatooniga monolavastust, mis kannab endas ka ühe rahvuse sisemist valu, tajutakse ootamatult veenva ja tõesena. (“Pöördtoolitund”) Siit jõutakse loogiliselt – jällegi üsna sarnaselt maailmateatri vastava kogemusega – autentsete materjalide juurde. Uue žanrina äratab huvi dokumentaalse põhjaga monolavastus, mille keskne tegelane võib pärineda ka kaugemast ajalis-geograafilisest kultuuriruumist (“Alati teie Rosa”), seega suhestub lavastus kohaliku olustikuga üksnes oma allteksti kaudu. Monoteatri märksõnadeks saavad isiklikkus ja intiimsus.

1990ndate alguse paus monolavastuste vallas valmistab ette uute otsingute tulva, mis sajandi vahetuse paiku ilmnebki ootamatult laias spektris: ühelt poolt estraadlikus laadis meelelahutuslik repertuaar (“Teatrirüütel”), teisalt elitaarne, mõnekümnele pealtvaatajale mängitav minimalistlikus stiilis tekstikeskne teater (“Novecento”), mis osalt haakub taas muudiski kultuuriruumides üleskerkinud huviga nn jutustamisteatri ja jutustamistraditsioonide vastu laiemaltki. Mõõdukamalt, kuid siiski mahub Eesti monolavastuste kogumisse ka eksperimentaalsemaid, näitleja - vaataja, fiktsiooni - reaalsuse, näitleja füüsilise - tehnoloogia, fikseeritud lavakäitumise - improvisatsiooni jm suhteid süvatasandil uurivaid ja mõtestavad lavateoseid. (“Klammi sõda”, “Ameerika”, “Showcase”). Üks osa avangardsemas laadis monolavastusi sünnib kaasaegse tantsu vallas (jällegi sünkroonis rahvusvahelise kogemusega), kuuludes seega juba tantsuteatri alla. Vähem on monovormi kasutanud laste-, tele- ja raadioteater.

Tuleb mõõnda, et viimasel kümnendil ei leia Eesti monolavastuste reas lavastust, mille ühiskondlik resonants oleks võrreldav Mikk Mikiveri – Heino Mandri “Pöördtoolitunni” omaga. Pigem on monolavastus aidanud kujundada otsingulisemat-katsetuslikumat fooni, mis püüab värskendada liikumisi ka peavoolu tasandil, olles ka selles funktsioonis ülimalt vajalik nähtus.

Loomulik, et suures osas on need värskendavad otsingud seotud näitleja loominguga, mis peaks meid viima lähemale ka teisele siinse kokkuvõtte alguses püsitatud küsimusele monolavastuse žanri üldiste mõjude kohta eesti teatrile.

Jällegi koosmõjus maailmateatri arenguga iseloomustab ka eesti monoteatrit liikumine distantse vähemise suunas näitleja ja vaataja vahel. Keskplaani asemele astub suur plaan, selle järele ülisuur plaan. Distantse ahenemine on markeeritud ka näitleja ja vaataja füüsilise vahemaa vähenemise, järjest väiksemate mänguruumide kasutuselevõttuga (*black box*-tüüpi saalid, muuseumid vmt). Teatraalse ümberkehastumisteatri põhimõtete kohaselt teostatud rolli esitusest (Silvia Laidla "Hoolimatus armukeses") jõutakse avatuma-puhtama mängujooniseni (Jüri Järvet "Krappi viimase lindi" 1992.aasta lavastuses). Rolli loomine on muutunud avalikuks protsessiks, näitlejatöö peenmehhanika on toodud vaataja pilgu ette. Selle protsessi lõpuks jõutakse loogiliselt rolli ja näitleja täieliku ühtesulamise illusioonini ("Novecento"), postdramaatilisele teatrile omase dialoogi, dramaturgia ja rollidistantse hülgamiseni (millel, tõsi, puudub küll vaste koduses teatris) – ehkki teatrietenduse kontekstis lavale astunud inimest ei saa kunagi samastada tema tegeliku "minaga", küsimus ümberkehastumise määrast jääb endiselt püsima.

Võib eeldada, et esimeste õnnestunud monolavastuste ilmumine tõi Eesti teatripiltil tänaseni püsiva huvi lavalise monoloogi võimaluste vastu, laiemalt ka kõrgendatud huvi näitleja "suurplaani" ja tema lavalise orgaanika vastu. Märkimist väärib, et mitmete hilisemate tipplavastajate oluline küpsemine, uuele teemale või tasemele jõudmine on seotud nimelt monolavastus(t)e sünniga: eelkõige käib jutt Mati Undist, aga viidata võiks ka Mikk Mikiveri loomingus rahvusliku teema sisse juhatanud "Pöördtoolitunnile".

Korduvalt sai siinses uurimuses sedastatud, et eesti monoteatris on sageli üles astunud marginaalse staatusega näitlejad. Ilmselt pole seegi maailma mastaabis harukordne – tõsi, ilmselt on marginaalsete, erainitsiatiivil formeerunud ühe-näitleja-teatrite tekkimise taga seisnud sageli majanduslikud olud, mitte soov end nimelt antud teatrivormis teostada. Kodumaises teatris on marginaalsete näitlejate poolt tehtud monolavastused saanud täiendava kaalukuse, teatud mõttes ehk isegi aidanud näitleja positsiooni täpsemalt mõtestada. Ajendanud enam mõtlema näitleja biograafiat vormivast juhuslikkusest, määramatusest, teatud näitlejatüübi vastavusest ajastu sotsiaalsele tellimusele, näitleja isikliku initsiatsiivi ning vastutuse tajumisest ja määrast.

Postmodernistlik killustatus üritab suruda ka näitleja professioni enam multifunktsionaalsuse suunas. Näitleja töökoht ei pruugi olla kaugeltki ainult teatrilava, konsumeristlik sootsium aktsepteerib ka näitlejat kui reklaamihäält, õhtujuhti,

mediafiguuri, õppejõudu, seltskonnaürituste tõmbenumbrit, poliitikategelast jmt , üldistatult väljendudes siis teenindajat-referenti, kes sügavalt isikliku sõnumi asemel edastab võõrast, kellegi teise poolt tellitud ja vahendatud sõnumit.

Nii idealistlikult kui see ka ei kõlaks - ühe näitleja lavastus võiks olla üheks mooduseks, mis määratleks näitleja ja vaataja vahekorra usaldusliku suhtlusvõimalusena, vabana eelnimetatud segavast ballastist.

Kohtumisena.



## **Kasutatud allikad**

## **Kasutatud kirjandus**

- Aaloe, Ülev 1980. Tallinna Draamateater mängis Stockholmis. Sirp ja Vasar, 29.aug
- Adorf, Margit 2004. Wannabe Forrest ehk Aabitsa kukk. Eesti Ekspress. Areen, 16.sept
- Allik, Jaak 2002. Vastab Jaak Allik (küsitlenud Jüri Aarma). Teater. Muusika. Kino, nr 4, lk 3-16
- Avestik, Rait 2005. Kes on süüdi?, Sirp, 22.apr
- Avestik, Rait 2002. Ühemeheteatrid – kas õnn või õnnetus. Sirp, 9.aug
- Balbat, Maris 1979. Üksik vana naine ja üksildane poiss. Õhtuleht, 31.märts
- Balbat, Maris 1980. Näitlejatar Vähi tähtkujust. Kultuur ja Elu, nr 4, lk 18-20
- Baldick, Chris 2004. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. New York.
- Brook, Peter 1972. Tühi ruum. Tallinn
- Carlson, Marvin 1994. Invisible Presences – Performance Intertextuality. Theatre Research International, vol 19, nr 2, lk 111-117
- Cambridge... 1993. Cambridge Guide to American Theatre. Cambridge
- Cohen, Robert 1993. Näitlemisvägi. Tallinn
- Eesti... 1995. Eesti kirjarahva keksikon. Tallinn
- Endre, Sirje 1979. Mõtisklusi Silvia Laidla muutumise teemal. Rmt-s Teatrimärkmik 1976/77. Tallinn, lk 228-232
- Endre, Sirje 1981. Kaalul on rohkem kui au, Kodumaa, 16.sept
- Endre, Sirje 1982. Näitlejaga silmitsi. Rmt-s Teatrimärkmik 1978/79, Tallinn, lk 213-217
- Endre, Sirje 1983. Vaadates silma. Rmt-s Teatrimärkmik 1980. Tallinn, lk 168-172
- Epner, Luule 1985. Kaasaegse eesti näitekirjanduse piirjooni. Looming, nr 2, lk 966-975.
- Epner, Luule 1994. Draamateooria probleeme II. Tartu
- Eskola, Ants 1983. Vastab Ants Eskola. Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 2-8
- Gehrke, Olaf 1976. Pilk Noorsooteatri väikesesse saali. Sirp ja Vasar, 24.dets
- Grotowski, Jerzy 2002. Tekstid aastatest 1965-1969. Tallinn
- Haabsaar, Enn 1982. Pöördtool pöörleb jälle. Harju Elu. 18.nov
- Hacks, Peter 1983. Jutuajamine Steini majas... , Eesti Draamateatri raamatukogu.
- Hamburg, Hannes 1993. Tsirkuseloomade lahkumine, Eesti Ekspress, 16.apr

Hartnoll, Phyllis 1989. Lühike teatriajalugu, Tallinn

Heinapuu, Andres 1983. Meelelahutus on see kooruke. Teater.Muusika.Kino, nr 11, lk 48-56

Rein Heinsalu 1980. Seades sirgust, selgust ja suundi, Noorte Hääl, 19.okt

Heinsalu, Rein 1981. Noore režissuuri mälestuseks (ehk uue ootel). Noorte Hääl, 2.mai

Heinsalu, Rein 1989. Nii ilus. Eesti Ekspress, 24.nov

Herkül, Kadi 1996. Väikesest häärberist Arkaadiasse. Eesti teater 1990ndatel. Ettekanne teatriteaduse koolitusseminaris. Käsikiri TÜ teatriteaduse õppetoolis.

Herkül, Kadi 2001. Ilusate varvastega tüdruk. Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 26-29

Hermaküla 2002. Hermaküla (koostajad Luule Epner, Mati Unt, Vaino Vahing). Tartu

Hint, Mati 1980. Kuhu pööras pöördtool?, Sirp ja Vasar, 25.apr

Ird, Kaarel 1979. Põlvkondade järjekestvus režiikunstis. Rmt-s Cogito, ergo sum ehk mõeldes oma mõtteid. Tallinn, lk 174-187

Jansen, Ea. 1972. Klio ja kompromissid. Looming, nr 11, lk 1921-1924

Johannes, Maris 1983. Pandimaja visioonid. Teater. Muusika. Kino, nr 4, lk 58-60

Jurkka... 2003. Jurkka – Teatteri Huoneessa. Helsinki

Jutuajamine... 1983. Draamateatri kontrollitenduse protokoll. 11.mai, TMM 200:4

Järv, Ants 1991. Väliseestlaste teater ja draama. Tartu.

Järvet, Jüri 1968. Krapp – Järvet televisioonis. Noorus, nr 2, lk 41

Kabur, Boris 1977. Isiksuse röntgenogramm. Rmt-s Teatrimärkmik 1975/76. Tallinn, lk 239-241

Kalda, Helen 1976. „Hoolimatu armuke“ Noorsooteatris, Sirp ja Vasar, 24.dets

Kalda, Maie 1980. Kirjandusprotsess 1950-70ndail aastail. Keel ja Kirjandus, nr 7, lk 388-402

Kaplinski, Jaan 1974. Põgenik. Looming, nr 3, lk 434-450

Karusoo, Merle 1985. Enesehinnang, visiitkaart, nägu. Rmt-s Teatrielu 1982, Tallinn, lk 96-102

Kask, Karin 1989. Teatriaeg liigub kiirelt. Tallinn

Kaugema, Tambet 2003. Teatri ühiskondliku tähenduse muutumine 1990.aastatel. Bakalaureusetöö. Käsikiri Tartu Ülikooli teatriteaduse õppetoolis.

Kaynar, Gad 2000. A Jew in the Dark: The Aesthetics of Absence – Monodrama as Evocation and Formation of 'Genetic' Collective Memory. Theatre Research International, vol 25, nr 1, lk 53-63

Keil, Andres 2004. Andrus Kivirähk ja Eesti Forrest Gump? Postimees, 10.sept

Kivirähk, Andrus 2004. Aabitsakukk. Näidendi käsikiri Eesti Näitemängu Agentuuris.

Koff, Eva 2004. Kõigi aegade tipp. Teater.Muusika.Kino, nrr 3, lk 36-40

Korv, Neeme 2004. Uus Vana Teater ülistab tahtmist kunsti teha. Postimees, 10.veebr

Kreismann, Kersti 1997. Vastab Kersti Kreismann (küsitlenud Jaak Allik). Teater.Muusika.Kino, nr 1, lk 3-14

Kruuspere, Piret 2001. Asta Willmann (1916-1984) näitekirjanikuna. Rmt-s Asta Willmann. Kaks näidendit. Tallinn

Kruuspere, Piret 2005. Jaan Kross eesti laudilmal. Rmt-s Metamorfiline Kross. Tallinn, lk 180-187

Kuusma, Hannes 1993. Näidend Jaan Krossi romaani ainetel. Viru Sõna, 11.märts

Laanemäe, Riho 1981. Rosa ja tema aeg. Noorte Hää, 21.juuni

Laht, Uno 1985. Jaan Oks Tallinna Draamateatris. Looming, nr 4, lk 566-568

Lauristin, Marju. Vihalemm, Peeter 1998. Postkommunistlik siirdeaeg Eestis. Tõlgendusvõimalusi II. Akadeemia, nr 5, lk 899-916

Lattik, Vello 1980. Oletusi Mati Undi motiivide kohta. Tee Kommunismile, 10.juuni

Lehmann, Hans-Thies 1999. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main.

Lekk, Medris 1994. Armastuse pärast. Virumaa Teataja. 22.jaan

Leosk, Sirje 1980. Pöördtool pöörles. Edasi, 30.aug

Lill, Anne 2004. Tragöödialeksikon. Tartu

Linnuste, Vahur 2004. Uued tuuled teatris. Tallinn.

Lotman, Juri 1999. Kultuurisemiootika. Tallinn.

Mandri, Heino 1986. Vastab Heino Mandri (küsitlenud Margot Visnap), Teater.Muusika.Kino, nr 9. lk 5-13

Meiel, Kaupo 2004. Näitemäng tundlikule inimesele. Pärnu Postimees, 20.apr

Mutt, Mihkel 1986. Noorsooteatri „oma teatri“ otsingud. Rmt-s Kõik on üks ja seesama. Tallinn, lk 52-64

Möldre, Aile 1984. Omamoodi armastuslugu, Noorte Hää, 13.mai

Nael, Naata 1918. Teatrist. Rmts-s Sõna. Tartu, lk 16-20

Neimar, Reet 1973. Kas muutuv Järvet? Sirp ja Vasar. I osa 28. sept, II osa 5.okt

Oja, Hannes 1991. Kontrabassimängija armastus. Vaba Eestlane 21.veebr

Ojamaa, Ott 1969. Samuel Beckett. Rmt-s S.Beckett „Õnnelikud päevad“. ”Loomingu” Raamatukogu, nr 27, Tallinn

Panso, Voldemar 1989. Teatriartikleid. Tallinn



Pfister, Manfred 1977. Das Drama. Theorie and Analyse. München.

PM online 2001. USA tragöödiast valmis lavastus, Postimees, 26.sept

Purje, Pille-Riin 1990 a. Süskindi "Kontrabass" Vanalinnastuudios, Sirp ja Vasar, 26.jaan

Purje, Pille-Riin 1990 b. Usalduslik kohtumine Amherstis. Päevaleht. 18.märts

Purje, Pille-Riin 1993 a. Kus on siis arm ja õnnemaa. Päevaleht, 30.märts

Purje, Pille-Riin 1993 b. Murduda pole võimalik. Päevaleht, 3.mai

Priimägi, Linnar 1983.Jutuajamine endiselt eemalviibiva härra von Goethe üle. Edasi, 18.dets

Pärnakivi, Pille 1984. Palgejooni. Teater. Muusika. Kino, nr 5, lk 56-64

Radičkov, Jordan 1979. Laatsaruse lugu. Eesti Draamateatri raamatukogu

Raitviir, Ain 1984. Ka minu poolt üks lill, Edasi, 3.juuni

Rebane, Hilve 1983. Monodraama kahe tegelasega, Õhtuleht, 4.juuni

Reiljan, Reet 1979. Uuslavastused väikeses saalis Sirp ja Vasar, 5.okt

Reiljan, Reet 1980. Pöördtooliõhtu. Õhtuleht, 12.veebr

Reiljan, Reet 1982. Ühest vapustavast pihtimusest. Õhtuleht, 3.veebr

Rink, Marika 1977.Ühemehemäng, Noorte Hää, 27.veebr

Ritson, Tõnis 1987. Viljandi Tallinnas. Sirp ja Vasar, 23.okt

Rähesoo, Jaak 1995. Hecuba pärast, Tartu

Rähesoo, Jaak 2000. Pildi sees olek. Teater.Muusika.Kino, nr 12, lk 10-14

Sang, Joel 1989. Päripidi vastukarva. Tallinn.

Seero, Tõnu 1992. Blues ja viimane lint. Rahva Hää, 29.dets

Siimer, Enn 1976. „Hoolimatu armuke“ Noorsooteatris, Sirp ja Vasar, 24.dets

Stein, Mira 1969. Filiaal kolmandal korrusel. Rmt-s Teatrimärkmik 1965/67. Tallinn, lk 298-301

Steinsson, Gudmundur 1992. Romeo. Näidendi käsikiri Endla teatri raamatukogus

Strindberg, August 1984. Eesõna näidendile "Preili Julie". Rmt-s Valitud näidendid. Tallinn

Sutrop, Margit 2005. Meie ühiskond on julm ja egoistlik, Sirp, 4.märts

Süskind, Patrick 1996. Kontrabass. Tuvi.Tallinn

Šubin, Felix 1983. Kilde Noorsooteatri kevadhooajast. Sirp ja Vasar, 2.sept

Teater... 2004. Teater, ühiskond ja identiteet. Vestlusringis lavastajad Merle Karusoo, Jaanus Rohumaa ja Tiit Ojasoo. Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 60-72

Teder, Tarmo 1985. Kuhu mahub Oks?, Sirp ja Vasar, 12.apr

Theaterlexikon, 1977. Berlin

Tikkanen, Märta 1986. Sajandi armastuslugu. „Loomingu“ Raamatukogu, nr 3-4, Tallinn.

Tohver, Sirje 2005. Kui õpilased kuulutavad õpetajale sõja. Õpetajate Leht, 8.apr

Tootmaa, Rein 1984. Kohtumine Jaan Oksaga. Looming, nr 4, lk 569-570.

Tonts, Anu 1993. Ettevaatust – puhas armastus! Postimees, 14.dets

Tonts, Ülo 1980. Ex ungue leonem, Sirp ja Vasar, 1.veebr

Tormis 1972. Mitte ainult “Kirsiaia””. Sirp ja Vasar. I osa 25.veebr, II osa 3. märts

Treier, Elem 1973. Järvet näitab oma kunsti. Õhtuleht, 16.okt

Unt, Mati 1986. Saateks. Rmt-s Tikkanen, M. Sajandi armastuslugu. Tallinn, lk 5-6

Unt, Mati 1999a. Glossarium, Rmt-s Barba, Eugenio. Paberlaevuke. Tallinn, lk 355-376

Unt, Mati 1999b. Monoetendus Linnateatris. Sirp ja Vasar, 5.märts

Urmet, Jaak 2001. Teatrilabori “Ameerikat” varjutab hämarus. Eesti Päevaleht, 9. okt

Vaher, Berk 2001. Katse püüda kinni sfinksi hingatud tuli. Postimees, 27.sept

Vahing, Vaino 2002. Mängud ja kõnelused. Tallinn.

Valgemäe, Mardi 1964. Teatrikroonika. Mana, nr 4-6

Valgemäe, Mardi 1990. Hermakülaline. Rmt-s Ikka teatrist mõteldes. Stockholm, lk 129-131

Valne, Valmer 2005. Püstol esimeses vaatuses, mäng eluga. Postimees, 8.apr

Vasar (Murutar), Kati 1987. Igaühel oma erootilised harjumused. Edasi, 18.okt

Vastab... 1994. Vastab kuus meest. (Küsitlenud Reet Neimar). Teater.Muusika-Kino, nr 1, lk 3-19

Veidemann, Rein 1982. „Pöördtoolitunni“ kaks vaat(l)ust, Teater. Muusika. Kino, nr 9, lk 15-21

Vellerand, Lilian 1984a. Kui tuleks tähendus... Teater.Muusika.Kino, nr 12, lk 40-53

Vellerand, Lilian 1984b. Mõödaminnes Noorsooteatri klassikalavastustest. Teatrimärkmik 1981, lk 85-90

Vellerand, Lilian 1988. Sina pead täiskasvanuks saama. Teater.Muusika.Kino, nr 9, lk 42-52

Vellerand, Lilian 1991. Meenutades 1980ndaid eesti teatris. Vikerkaar, nr 6, lk 68-72

Vellerand, Lilian 1992. ...kuid näitleja jääb. Teater.Muusika.Kino, nr 11, lk 18-29

Vellerand, Lilian 1993. Kuulates ennast ja minevikku. Pühapäevaleht, 23.jaan

Vellerand, Lilian 1999. Ma jutustan teile oma loo. Rmt-s Teatrielu 1998. Tallinn, lk 5-14

Vellerand, Lilian 2003. Memuaarset ja muud tausta seoses „Isade ja poegadega“. Rmt-s Teatrielu 2002. Tallinn, lk 235-251

Viitol, Liivia 1993. Köler, Kristus ja eesti rahvas omavahel. Hommikuleht, 6.dets

Visnap, Margot 1984. Kas ainult illustratsioonid Jaan Krossi monoloogidele? Teater.Muusika.Kino, nr 8, lk 50-57

Visnap, Margot 1985. Öised pihtimusvisiidid. Õhtuleht, 26.okt

Visnap, Margot 1990. Kui näitlejal on oma etendus. Teater.Muusika.Kino, nr 9, lk 33-39

Visnap, Margot 2004. Lammaspubliku ja "Aabitsakuke" kaitseks. Sirp. 24.sept

Visnap, Margot 2005. Üks roll: preili Klamm ja Maarika Vaarik, Sirp, 22.aprill

Volkenštein, Vladimir. Dramaturgia (Moskva, 1929). Dateerimata tõlke käsikiri Eesti Näitemängu Agentuuris.

*Бентли, Эрик 2004. Жизнь драмы. Москва.*

*Веллеранд, Лилиан 1980. Единство противоборствующих полюсов. Вечерний Таллин. 30.дек*

*Евреинов, Николай 1998. В школе остроумия. Москва.*

*Крымова, Наталья 1971. Имена, Москва*

*Соколенский, Евгений 2004. Ностальгические заметки. Балтийские сезоны, н. 11, стр 108-116*

*Хализев, В. 1986. Драма как род литературы. Москва*

### **Suulised allikad**

Haan, Kalju 2005. Vestlus 26.mail

Laidla, Silvia 2005. Vestlus 19.märtsil

Lepik, Iivi 2004. Vestlus 2.detsembril

Metsur, Marje 2005. Vestlus 29.juunil

Põldma, Vahur-Paul 2005. Vestlus 1.juunil

Unt, Aime 2005. Vestlus 26. mail

Unt, Mati 2004. Vestlus 23.novembril

Vaarik, Maarika 2005. Vestlus 15.juunil

## **Summary**

The present research is going to observe the Estonian monologue stage plays during the period 1973-2005 – and in relation to this also all plays in monologue genre, as there is no reason to talk about monologue genre as an autonomous genre in Estonia.

The introduction to this research is the theoretical part regarding the character of monologue stage plays (monologue drama). The following points will be discussed: monologue drama types and its specific character, correlation of monologue and dialogue speeches, communication in monologue stage plays, actor and stage-manager in monologue drama, and the historical formation of monologue drama.

After the theoretical part is given the overview of the most important monologue stage plays of Estonian theater. This overview is divided into three periods: 1973-1978, 1979-1985 and 1985-2005. The overview of each period begins with the acquaintance with the period's general context of Estonian theater and society. Further follow the overviews of the concrete stage plays.

Most thoroughly are examined those monologue stage plays that occupy a notable place in the general Estonian theater history: "Krapp's Last Tape" (1967, 1973, 1992) performed by Jüri Järvet, "Le Bel Indifferent" (1976) performed by Silvia Laidla, "The Confession of

Viper” (1979) performed by Marje Metsur, ”The Hour of the revolving-chair” (1980) performed by Heino Mandri, ”Novecento” performed by Vahur-Paul Põldma, ”The Klamm’s War” performed by Maarika Vaarik.

In the conclusion part of this research, the database of all monologue stage plays performed in the Estonian theater, television and radio, as well as that of monologue poetry and song evenings is displayed .

*LISA: Andmed monolavastuste kohta Eesti teatris 1973-2005*

### *1 Monolavastused teatrites*

*Lavastuste kohta on esitatud järgmised andmed: teksti autor, lavastuse nimi, lavastaja, kunstnik, näitleja, lavastuse institutsionaalne kuuluvus, esietenduse kuupäev ning lavastuse ruum (kui see erineb teatri nn põhilavast). Kaldkriips näitleja nime taga tähistab paralleelkoosseisu, sulgudes olev nimi lavastuses osalenud “vaikivat kõrvaltegelast” (näitlejat assisteerinud muusik, kunstnik jne).*

1973

*S.Beckett*

#### *Krappi viimane lint*

*Lavastaja: Mikk Mikiver. Kunstnik: Mari-Liis Küla*

*Näitleja: Jüri Järvet*

*TRA Draamateater, esietendus: 26.malil 1973 väikeses saalis*

*N.Gogol*

#### *Hullumeelse päevik*

*L: Mikk Mikiver. K: Mari-Liis Küla*

*N: Jüri Järvet*

TRA Draamateater, esietendus: 26.mail 1973 väikeses saalis  
Kaks viimast esietendusid ühe teatriõhtuna

1975

*V.Vahing*

Mees, kes ei mahu kivile

L: Evald Hermaküla. K: Jüri Arrak

N: Vaino Vahing/Evald Hermaküla

RAT Vanemuine. E: 19.dets 1975 ovaalsaal

1976

*J. Cocteau*

Hoolimatu armuke

L: Kaarin Raid. K: Aime Unt. Liikumisjuht: Helmi Tohvelman

N: Silvia Laidla (+Olav Ehala)

ENSV Riiklik Noorsooteater. E: 28.veebr 1976 väikeses saalis

*J. Kaplinski*

Põgenik

L: Kaarel Kilvet. K: Aime Unt

N: Tõnu Saar

ENSV Riiklik Noorsooteater. E: 30.mail 1976 väikeses saalis

*S. Beckett*

Krappi viimane lint

Lavastus ja kujundus: Evald Hermaküla

N: Ants Ander

RAT Vanemuine. E: 19.dets 1976 ovaalsaal

1978

*J. Cocteau*

*Inimese hääl*

*L: Vello Rummo. K: Kari Tilk*

*N: Siina Üksküla*

*L.Koidula nimeline Pärnu Draamateater. E: 18.nov 1978 väikeses saalis*

*J.Cocteau*

*Hoolimatu armuke*

*L: Vello Rummo. K: Kari Tilk*

*N: Lii Tedre (+Peeter Tedre)*

*L. Koidula nimeline Pärnu Draamateater. E: 18.nov 1978 väikeses saalis*

*Kaks viimast etendusid ühise pealkirja all Ma armastan*

*1979*

*Fr. X. Kroetz*

*Homme on jälle päev*

*L: Tõnu Tamm. K: Krista Tool*

*N: Salme Reek*

*TRA Draamateater. E. 25.veebr 1979 väikeses saalis*

*Etendus pealkirja all Homme on jälle päev koos J.Kruusvalli näidendiga “Endine wunderkind”*

*A. Tolstoi/M.Unt*

*Rästiku pihtimus*

*Lavastus ja kujundus: Mati Unt*

*N: Marje Metsur*

*ENSV Riiklik Noorsooteater. E: 7.sept 1979 väikeses saalis*

*J.Kross*

*Pöördtoolitund*

*L: Mikk Mikiver. K: Aime Unt*

*N: Heino Mandri*

*TRA Draamateater. E: 30.dets 1979 väikeses saalis*

*1980*

*J. Radičkov*

*Laatsaruse lugu*

*L: Mart Pukk. K: Aime Unt*

*N: Tõnu Aav*

*TRA Draamateater, E: 23.veebr 1980 väikeses saalis*

*H. Słojewska*

*Alati teie Rosa*

*K: Liina Pihlak*

*N: Kersti Kreismann*

*Lavastus valmis näitleja iseseisva tööna*

*ENSV Riiklik Noorsooteater. E: 20.sept 1980 väikeses saalis*

*1981*

*F. Dostojevski/R.Allabert*

*Pandimaja*

*Lavastuse kunstiline juht: Kalju Komissarov. K: Jaak Vaus*

*N: Rudolf Allabert*

*ENSV Riiklik Noorsooteater, E: 23.apr 1981 väikeses saalis*

*1983*

*D.Keyes/M.Unt*

*Lilled Algernonile*

*Lavastuse kunstiline juht: Mati Unt*

*N: Andres Ots*



*Eesti NSV Riiklik Noorsooteater, E: 26.veebr 1983 kaminasaalis*

*P.Hacks*

*Jutuajamine Steini majas eemalviibivast härra von Goethest*

*L: Raivo Trass. K: Aime Unt*

*N:Maila Rästas*

*TRA Draamateater, E:18.mail 1983 Tallinna Kirjanike Majas*

*1984*

*M.Tikkanen/M.Unt*

*Sajandi armastuslugu*

*Lavastus ja kujundus Mati Unt*

*N:Iivi Lepik*

*Eesti NSV Riiklik Noorsooteater, E: 19.jaan 1984 kaminasaalis*

*A.Reinla*

*Naeris naeris*

*L: Väino Luup*

*K: Lembit Roosa*

*N: Urmas Alender*

*Eesti NSV Riiklik Nukuteater, E: 22.juunil 1984*

*V. Vahing*

*Mees, kes ei mahu kivile*

*Lavastaja, kunstnik, esitaja :Evald Hermaküla*

*V.Kingissepa nimeline TRA Draamateater, E: 23.dets 1984 väikeses saalis*

*1985*

*P.O.Enquist*

*Mees paadis*

*Lavastus ja kujundus: Mati Unt. Helilooja: Erkki-Sven Tüür*

*N: Jüri Aarma*

*Eesti NSV Riiklik Noorsooteater, E: 14.jaan 1985 väikeses saalis (hiljem ka kaminasaalis)*

*Etendus koos E.O'Neilli näidendiga Seal, kus rist on pealkirja all Õised külalised (hiljem esitatud ka iseseisva teatriõhtuna)*

*A.Sillitoe*

*Üksik jooksjä*

*L: Roman Viktjuk*

*Esitus: Viktor Lanberg*

*Eraprojekt, E:29.aprill Andres Särevi kortermuuseumis*

*1986*

*Vepsa muinasjutud*

*Näitleja Helle Laasi iseseisev töö. K: Rein Lauks*

*Eesti NSV Riiklik Nukuteater. E: 21.okt 1986*

*E.Ralja*

*Peutäis mind mulda...*

*L: Eduard Ralja. K: Marju Pottisep*

*N: Helle Kuningas*

*Kirjanike Maja sõnalava. E: 15.okt 1986 Tallinna Kirjanike Majas*

*1987*

*S. Beckett*

*Sõnadeta vaatemäng I*

*L: Peeter Tammearu. K: Silver Vahtre*

*N: Andres Tabun*

*Viljandi draamateater Ugala, E: 30.aprill 1987*

*A. P. Gütersloh*

*Timukas*

*L: Peeter Tammearu. K: Silver Vahtre*

*N: Margus Vaher*

*Viljandi draamateater Ugala. E: 30.aprill 1987*

*Kaks eelnevat 4-osalise teatriõhtu osadena pealkirja all “Lihtsalt liha”*

*N.Gogol*

*Hullumeelse päevik*

*Lavastus, kujundus, esitus: Vjatšeslav Rõbnikov*

*Eesti NSV Riiklik Vene Draamateater, E: 31.okt 1987*

*1988*

*Setu muinasjutud*

*Näitleja Helle Laasi iseseisev töö. K: Enn Siirak*

*Eesti NSV Riiklik Nukuteater. E: 10.juuni 1988*

*1989*

*P.Süskind*

*Kontrabass*

*L:Eino Baskin. K: Eino Baskin, Maimu Vannas*

*N: Aarne Üksküla*

*Vanalinnastuudio. E: 25.veebr 1989*

*W.Luce*

*Amhersti kaunitar*

*L: Rudolf Allabert. K: Jaak Vaus*

*N: Iivi Lepik*

*Eesti NSV Noorsooteater, E: 20.okt 1989 väikeses saalis*

*F.Kafka/A.Schönberg*

*Alasti inimene*

*L: Rein Agur*

*N: Viktor Lanberg*

*Eraprojekt, E: 1989*

1990

*J.Pownall*

*Mustad prillid*

*L:Peeter Tammearu. K: Krista Tool*

*N: Peeter Tammearu (+ Leila Säälük)*

*Ugala, E: 5.apr 1990 väikeses saalis*

*Etendus koos J.Apsteini näidendiga “Fortunata kirjutab kirja”*

*T.Różewicz*

*Veider vanake*

*L:Härmo Saarm*

*N: Enn Hango*

*VAT teater .E: 1990 Tartus "Muneva Aine" saalis*

*Saami muinasjutud*

*Näitleja Helle Laasi iseseisev töö*

*Eesti Riiklik Nukuteater. E: 5.juunil 1990*

1992

*L Laukkarinen*

*Naine nagu vesi, udu ja jää*

*L:Ellu Puudist. K: Imbi Kromanov*

*N: Helle-Reet Helenurm*

*Eesti Draamateater. E: 5.dets 1992 kammersaalis*

*S.Beckett*

*Väljavisatu*

*L: Kalev Kudu*

*N: Kalev Kudu*

*Null-teater. E: Tartu Lasteteatri saalis*

*G. Steinsson*

*Romeo*

*L: Talvo Pabut. K: Ann Lumiste*

*N:Tiia Kriisa (+Andres Ild)*

*Pärnu teater Endla. E: 22.okt 1992 väikeses saalis*

*S. Beckett*

*Krappi viimane lint*

*L: Mikk Mikiver. K: Ervin Õunapuu*

*N: Jüri Järvet*

*Eesti Draamateater. E: 18.dets 1992 väikeses saalis*

*1993*

*F.X.Kroetz*

*Soovikontsert*

*L.: Rein Agur*

*N: Viktor Lanberg*

*Eraprojekt. E: 1993 Eesti Nukuteatris*

*I.Iredynski*

*Puhas armastus*

*L: Toomas Suuman. K: Toomas Suuman*

*N: Volli Käro*

*Rakvere Teater. E: 20.mail 1993 Rakvere Koduloomuuseumis*

*J.Kross/H.Lindepuu*

*Tulge minu juurde*

*L: Arvi Mägi. K: Jule Käen*

*N: Erik Ruus*

*Rakvere Teater. E: 19.veebr 1993 Rakvere Teatri rõdufuajees*

1995

*Eesti muistendid ja muinasjutud*

*Haldjad*

*Lavastus ja esitus: Priit Karm*

*Tartu Lasteteater. E: 19.veebr 1995*

*Tšuktši muinasjutud*

*Lumelõoke*

*Lavastus ja esitus: Priit Karm*

*Tartu Lasteteater. E: 23.aprillil 1995*

*W.Russell*

*Õnnelik, et elan*

*L: Ivo Eensalu. K: Iir Hermeliin*

*N: Viire Valdma*

*Vanalinnastuudio. E: 4.dets 1995*

1996

*Fr. R.Kreutzwald/M.Kampus*

*Ristitütar*

*L: Mart Kampus. K: Karmo Mende, Mare Kõrtsini*

*N: Aita Vaher*

*Von Krahli teater. E: 11.mail 1996*

*J.Püttsepp*

Leierkastilugu

L: Juhani Püttsepp. K: Navitrolla

N: Anne Maasik (+ Kalju Kütt)

Tartu Lasteteater. E: 23.juunil 1996

1997

J-P. Leonardine

Ma tulen tagasi, tango

L: Nathalie Jouin

N: Ene Rämmeld

Eraprojekt. E: 23. jaan 1997Salong- Teatris

Eesti ja liivi muinasjutud

Üle, üle, vihmakene

Lavastus ja esitus: Priit Karm

Tartu Lasteteater. E: 16.veebr 1997

D.George/M.Unt

Lou

Lavastus ja kujundus: Mati Unt

N: Tatjana Manevskaja

Eraprojekt. E: 21.veebr 1997 Von Krahli teatris

J.Skulskaja

Ühetiivaline klaver

Lavastus, kujundus, esitus: Eduard Toman

Vene Draamateater. E: 16.juunil 1997 peeglisaalis

1998

A. Tšehhov

Daam koerakesega

*L: Eduard Toman. K: Vladimir Anšon*  
*N: Nikolai Hrustaljov*  
*Vene Draamateater. E: 20.jaan 1998 peeglisaaalis*

1999

*A. Platuun (=M. Unt)*

*Antinous*

*Lavastus ja lavakujundus: Mati Unt. Kostüüm: Jaanus Vahtra*

*N: Tatjana Manevskaja*

*Eraprojekt. E: 7.märtsil 1999 Tallinna Linnateatri kaminasaalis*

*Vepsa muinasjutud*

*Esitus ja lavastus: Helle Laas*

*Eesti Nukuteater. E: 13.nov 1999*

2000

*J. Cocteau*

*Inimese hääl*

*L: Raivo Trass. K: Kristiina Münd*

*N: Pille Lill*

*Pärnu teater Endla ja Pärnu Linnaorkester. E: 22.aprillil 2000 Pärnu Endlas*

*Etendus koos J.Poulenci samanimelise ooperiga samade esitajate ettekandes*

2001

*E. Streul*

*Elukutse ohver ehk Täna jääb etendus ära*

*L: Endrik Kerge. K: Liina Pihlak*

*N: Jüri Aarma*

*Vanalinnastuudio. E. 8.aprill 2001 väikeses saalis*



*Andreas W (=Andrus Laansalu)*

*Ameerika*

*L: Andreas W. K: Liina Tepand. Animaator: Taavi Warm. Lavaruumi kujundus: Martin Nurm*

*N: Tambet Tuisk/Jan Uuspõld*

*Tartu Teatrilabor. Ette kantud 26.sept Tartus ja 4.okt Tallinnas 2001*

*D.Fo/F.Rame*

*Ma ootan sind, kallid!*

*L: Irina Tomingas*

*K: Jaanus Orgussaar*

*N: Ljubov Agapova*

*Eratrupp Small English Theatre. E: 2001*

*C.Wolf*

*Cassandra*

*Lavastus ja esitus: Tatjana Manevskaja*

*Eraprojekt. E: 2001*

2002

*E. Streul*

*Teatrirüütel*

*L: Mikk Mikiver. K: Ervin Õunapuu*

*N: Jüri Lumiste*

*Teater Vanemuine. E: 12.jaan. 2002 Sadamateatris*

*A. Baricco*

*Novecentoehk 1900*

*Lavastus ja esitus: Vahur-Paul Põldma. K: Arp Ole*

*Uus Vana Teater. E: 13.juunil 2002 Tartu Teatrilaboris*

*I.S.Lilius*

*Oskar Aleksanderi jõulud*

*L: Mart Kampus*

*N: Hans Kaldoja*

*VAT Teater. E: 6.dets 2002*

2003

*Aino Kallas*

*Tere, siin ma nüüd olen!*

*Dramatiseering, lavastus, esitus: Tiia Kriisa. K: Aime Unt*

*Eraprojekt. E: 12.veebr 2003 Tallinna Kirjanike Majas*

*Armastuse paraad*

*Autor-lavastaja: Liis Kolle. Kostüümid: Kalle Aasamäe*

*E: Erkki Otsman*

*Eraprojekt. E: 21.märtsil 2002 Tallinna Linnateatri Taevalaval*

*A.Tšehhov*

*Luigelaul*

*Lavastus ja esitus: Vjatšeslav Rõbnikov*

*Salong-Teater. E: 21.okt 2003*

2004

*R.Maxwell*

*Showcase*

*L: Richard Maxwell*

*O: Liina Vahtrik/Taavi Eelmaa/Erki Laur (+Juhan Ulfsak, Karin Lätsim, Anu Lillby)*

*Von Krahli Teater. E: 24.jaan 2004 "Sokos Hotel Viru" 15.korusel*

*A.Kivirähk*

*Aabitsakukk*

*L: Andrus Kivirähk. K: Liisi Eelmaa*

*N: Tõnu Oja*

*Eesti Draamateater. E: 10.sept 2004 Tartus Lutsu teatrimajas*

*H. Chr. Andersen*

*Kuuseke*

*Lavastus ja esitus: Leino Rei. Kunstnik: Kalju Kivi*

*Eesti Nukuteater. E: 11.dets 2004 kaminasaalis*

*Rob Becker*

*Ürgmees*

*Lavastus ja kujundus: Mati Unt*

*N: Jan Uuspõld*

*Comedy Production. E: 2.veebr 2004 Tallinnas Club Prive's*

2005

*K. Hensel*

*Klammi sõda*

*L: Aare Toikka. K. Karmo Mende*

*N: Maarika Vaarik (+ Margo Teder)*

*VAT Teater. E: 5.aprill 2005*

*H. Chr. Andersen*

*Karjatüdruk ja korstnapühkija*

*Lavastus ja esitus: Leino Rei. Kunstnik: Kalju Kivi*

*Eesti Nukuteater. E: 16.aprill 2005 kaminasaalis*

*D.Keyes*

*Lilled Algernonile*

*L: Aleksander Ots*

*N: Marko Matvei*

*Arena Teatritsehh. E: 29.aprill 2005 Kultuuritehases Polymeer*

*K.Luts/T.Kriisa*

*Mälestused. Unenäod. Mõtted*

*L: Ingo Normet*

*N: Tiia Kriisa (+Alice Kask)*

*Eraprojekt. E: 11.mail 2005 Tallinnas Adamson-Ericu muuseumis*

*P.Utton*

*Adolf*

*Vastutaja: Ervin Õunapuu*

*N: Indrek Taalmaa*

*Teater Vanemuine. E: 10.sept 2005 Püssirohukeldris*

## *2.Monolavastused Eesti Televisioonis*

*S. Beckett*

*Mr Krappi viimne lint*

*L: Mikk Mikiver. Operaator Eino Aas. K: Malle Leis*

*N: Jüri Järvet*

*E: 11.dets 1967*

*J. Cocteau*

*Inimese hääl*

*L: Vilja Palm. K.: Liina Pihlak*

*N: Ines Aru*

*E: 2.veebr 1990*

*1980ndatel mitmed lühivormis monotelelavastused sarjas “Tugitooliteater” (Jaan Unduski “Kiri provintsist” Merle Jäägeri esituses, Peet Vallaku “Maanaine” Anne Margiste esituses jt)*

## *.3 Monolavastused Raadioteatris*

*O. Pancu-Iaş*

*Uskumatu lugu isast, poisist ja sõrmest*

*Režissöör Salme Reek*

*N: Jüri Järvet*  
*E: 15.oktoober 1962*

*G.Rücker*  
*Koht akna all*  
*Režissöör Arne Ruus*  
*N: Lisl Lindau*  
*E: 20.august 1964*

*J.Tuulik*  
*Kahekesi kulliga*  
*Režissöör Heino Kulvere*  
*N :Gunnar Kilgas*  
*E:12.oktoober 1972*

*E. Hion*  
*Jõhvikad õuntega*  
*Režissöör Kaarel Toom*  
*N:Silvia Laidla*  
*E: 25.september 1975*

*J.Kross*  
*Pöördtoolitund*  
*Režissöör Einar Kraut*  
*N: Heino Mandri*  
*E: 17.august 1985*

*J.Klobouk*  
*Hingamine*  
*Režissöör Härmo Saarm*  
*N. Kaljo Kiisk*  
*E: 26.detsember 1991*

*J. Cocteau*

Inimese hääl

Režissöör Astrid Relve

N: Anu Lamp

E: 14.juuli 1993

G. Laenen

Benjamin Marcuse kübarakarbi lood

Režissöör Einar Kraut

N: Andres Ots

E: 15.mai 1994

H.Huhtamäki

Lõuna must lohutus

Režissöör Tamur Tohver

N: Hardi Volmer

E: 19.november 1995

N.Baturin

Käabus koturnidel

Režissöör Sven Karja.

N: Taago Tubin (+Jaan Saul, Urmas Kibuspuu, Sulev Luik, Juhan Viiding)

E: 11.veebruar 1998

4 . Monolavastused muusika- ja tantsuteatris

F. Poulenc

Inim hääl

L:Heikki Haravee. Dirigent: Enn Kivilo. K: Meeri Säre

N: Lehte Mark

RAT Vanemuine. E: 21.mai 1967

*F. Poulenc*

*Inimhää!*

*L: Boris Tõnismäe. Dirigent: Peeter Lilje. K: Kustav-Agu Püüman*

*N: Urve Tauts/Sirje Puura*

*RAT Estonia. E: 25.dets 1978 Glehni lossis*

*Muusika: L. Berio*

*Naine*

*Libretist, koreograaf-lavastaja: Mai Murdmaa. K: Kustav-Agu Püüman*

*N: Juta Lehiste*

*RAT Estonia. E: 13.märts 1983*

*Etendus ühe osana Juta Lehiste loomingulisest õhtust*

*G. Frid*

*Van Goghi kirjad*

*L: Neeme Kuningas. Dirigent: Vello Pähn. K: Jaak Vaus*

*N: Hans Müllberg (+ Marika Poobus ja Lydia Roos)*

*RAT Estonia. E: 30.aprill 1984 TRA Draamateatris*

*F. Poulenc*

*Inimhää!*

*L: Neeme Kuningas. K: Ann Lumiste*

*N: Tiiu Reinau*

*TRK Konservatooriumi õppelava. E: 3.juunil 1987 Tallinna Matkamajas*

*B. Kisseljov*

*Kiri tundmatult*

*N: Olga Bunder*

*E: 17.märtsil 1997 Vene Draamateatris*

*F. Poulenc*

Inimese hääl

L:Raivo Trass. Dirigent: Jüri Alperden. K:Kristiina Münd

N: Pille Lill

Pärnu teater Endla ja Pärnu Linnaorkester. E: 22.aprillil 2000 Pärnu Endlas

Etendus koos J.Poulenci samanimelise ooperiga samade esitajate ettekandes

A.Pöldmäe

Kontrabass-kuningatütar

L: Hardi Volmer

N: Villu Valdma

Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum. E: 16.mail 2005

Lisaks on kaasaegse tantsu vallas soololavastustega üles astunud Krõõt Juurak, Katrin Essenson, Raido Mägi, Mart Kangro, Margus Toomla, Ruslan Stepanov jpt

5 Monoesituses luule- ja lauluõhtud Eesti teatrite repertuaaris

1971

Mul meeles laul nii imekaunis...

N: Endla Hermann

RAT Vanemuine

Esietendus: 1971

1972

B. Brecht

Brecht ja 7 surmapattu

L: Ülo Vilimaa. K: Meeri Säre

N: Milvi Koidu

RAT Vanemuine, E: 10.okt 1972



1973

*J.Liiv*

Valu

*L: Ingo Normet. K: Vello Tamm*

*N: Aarne Üksküla*

*L.Koidula nimeline Pärnu draamateater. E. 5.mail 1973*

*B.Alver*

Alveriana

*L: Ülo Vilimaa. K: Meeri Säre*

*N: Milvi Koidu*

*RAT Vanemuine. E. 27.dets 1973*

1977

*P.-E.Rumml, J.Kaplinski, K.Kangur jt*

Mu kodu on punaste pihlade all

*N: Tõnu Tepandi*

*RAT Vanemuine. E: 2.veebr 1977*

Laulud sõelal

*L: Kaarin Raid. K: Tõnu Virve*

*N: Andres Ots*

*Eesti NSV Riiklik Noorsooteater, E:29.märts 1977*

*H.Käo, E.Enno, A.Puškin jt*

Luguauk

*N: Lauri Nebel*

*Eesti NSV Riiklik Noorsooteater. E: 7.mail 1977*

1978

Hingekell

L: Rein Agur. K. Jaak Vaus

N: Priit Pedajas

Eesti NSV Riiklik Nukuteater. E: 29.jaan 1978

1980

E.Enno, U.Masing, H.Runnel jt

Rändaja õhtulaul

Anne Maasik

RAT Vanemuine. E: 19.jaan 1980

H.Runnel, K.Ristikivi jt

Süda on mul vaevas

Tõnu Tepandi

RAT Vanemuine. E: 17.veebr 1980

L.Labé

Eleegiad ja sonetid

L: Jaan Tooming. K: Esti Kittus

N: Liis Bender

RAT Vanemuine. 27. dets 1981

1982

Jaan Kaplinski

Tolmust ja värvidest

K: Ingrid Agur

N: Priit Pedajas

Viljandi draamateater Ugala. E: 24.jaan 1982

1983

B.Alver

Tuulelapse tallerteelt

K: Krista Tool

N: Sirje Raudsik

Viljandi draamateater Ugala. E: 12.apr 1983

B.Kangro, J. Kaplinski, K.Ristikivi jt

Läbilõige

K: Tiiu Tepandi

N: Tõnu Tepandi

Eesti NSV Riiklik Noorsooteater. E: 8.okt 1983

1985

U.Masing. P.Ilmet jt

Vanapagana ja Tepandi lood

K: Tiiu Tepandi

N: Tõnu Tepandi

Eesti NSV Riiklik Noorsooteater, E: 9.dets 1985

S.Jessenin

Loojumatu tund

Mauri Raus

E. 27.veebr 1985 A.Särevi kortermuuseumis

1987

H.Runnel, J.Viiding. U.Masing jt

Öölaulud

K. Lilja Blumenfeld

N: Priit Pedajas

L.Koidula nimeline Pärnu Draamateater. E: 17.nov 1987

1988

*L.Eelmäe*

*Õhtu õvven vaate tähti*

*L: Väino Uibo. K: Krista Tool*

*N: Lembit Eelmäe*

*Viljandi draamateater Ugala. 2.veebr 1988*

*F.Villon, I Bunin, A.Alliksaar jt*

*Aleksander Mülleri laulude õhtu*

*Aleksander Müller*

*RAT "Vanemuine". E: 30.aprill 1988*

*H. Visnapuu*

*Millal sünnib inimene*

*Kalev Kudu*

*Eesti NSV Teatriühingu RAT Vanemuise Draamastudio. 3.juunil 1988*