

TARTU ÜLIKOOL  
FILOSOOFIATEADUSKOND  
KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT  
TEATRITÄADUSE ÖPPETOOL

Liis Ots

UUSIIRUS EESTI TEATRIS

Magistritöö

Juhendaja *MA* Madli Pesti

TARTU 2015

## Sisukord

<b>SISSEJUHATUS .....</b>	<b>4</b>
<b>1 UUSIIRUS POSTPOSTMODERNISTLIKUS PARADIGMAS.....</b>	<b>7</b>
1.1 Metamodernism .....	8
1.2 Performatism .....	10
1.3 Digi- ehk pseudomodernism .....	14
1.4 Uussiirus .....	15
<b>2 „PEA VAHETUS“ .....</b>	<b>20</b>
2.1 Sisu ja kujundus.....	20
2.2 Tegelased .....	23
2.3 Ideed ja väärtused .....	26
<b>3 „KAS MA OLEN NÜÜD ELUS“.....</b>	<b>31</b>
3.1 Sisu ja kujundus.....	31
3.2 Tegelased .....	34
3.3 Ideed ja väärtused .....	39
<b>4 „REIN PAKK OTSIB NAIST!“ .....</b>	<b>42</b>
4.1 Sisu ja kujundus.....	42
4.2 Tegelased .....	46
4.3 Ideed ja väärtused .....	48
<b>5 „TAPPA LAULURÄSTAST“ .....</b>	<b>51</b>
5.1 Sisu ja kujundus.....	51

<b>5.2</b>	<b>Tegelased .....</b>	<b>54</b>
<b>5.3</b>	<b>Ideed ja väärtused .....</b>	<b>57</b>
	<b>KOKKUVÕTE .....</b>	<b>59</b>
	<b>KIRJANDUS .....</b>	<b>63</b>
	<b>MUUD ALLIKAD.....</b>	<b>65</b>
	<b>SUMMARY .....</b>	<b>66</b>

## Sissejuhatus

Käesolev magistritöö uurib nähtuse „uussiirus“ esinemist eesti teatris. Uussiirust ei saa käsitleda eraldiseisva paradigmana, kuna selle kohta puudub põhjalikum teoreetiline käsitus. Pigem on tegemist maailmavaatelse nähtusega, mis on esile kerkinud uuel, teoreetikute poolt postmodernismijärgseks tituleeritud ajastul. Laiemalt on uus paradigma nimetatud postpostmodernismiks ning see hõlmab mitmeid lähenemisi, mis püüavad kõik uusi kultuurinähtusi omal moel kirjeldada. Ajastut on sealjuures raske piiritleda. Kuigi postmodernismi hääbumisest hakati rääkima juba 1980ndatel, on postpostmodernismi üks märkimisväärsemaid võimalikke algustähiseid USA-s 2001. aasta 11. septembril aset leidnud tragöödia. Seda võib ka uussiira hoiaku alguseks pidada. Kuna uussiirus pole eraldiseisev teoreetiline suund, on selle uurimiseks valitud kolm postpostmodernismi alla liigituvat teooriat, millel on uussiirusega enim ideoloogilisi sarnasusi: metamodernism, performatism ning digi- ehk pseudomodernism.

Uurimuse üheks eesmärgiks on kolme postpostmodernistliku paradigma alla kuuluva teooria maailmavaatelistel sarnasustel avada nähtust „uussiirus“. Kuigi hoiakut on erinevates postpostmodernistlikes käsitlustes mainitud, puudub selle kohta põhjalikum ülevaade. Esmalt ajendaski autorit teemat valima isiklik huvi uussiiruse vastu, kuid samuti asjaolu, et selle kohta puudub ühtne, ammendav materjal. Seetõttu püüabki siinne magistritöö seda pakkuda ja ühtlasi näidata, kuidas postpostmodernistlike teooriate toel uussiiruse tunnuseid lavastuste analüüsil rakendada. Teine eesmärk on vaadelda nähtust eesti teatri kontekstis. Selleks on valitud neli lavastust, mis etendusid aastatel 2009–2012. Seda perioodi võib pidada uussiiruse tippajaks eesti teatris, vähemasti arutleti kriitikas just siis nähtuse üle enim. Kuigi eesti teatrikriitikud on uussiirust sel ajavahemikul paljude lavastajate ja lavastustega seoses maininud, on selle suhtes just hoiaku laialivalguse tõttu valdavalt pessimistlikuks jäänud. Seetõttu võiks siinne magistritöö anda aimu, mis on uussiirus, kuidas seda piiritleda, millised

on selle põhiomadused, et nende teadmiste toel edaspidi teatrit paremini ja selgemini mõtestada. Uurimusse on valitud lavastused, mis näitlikustavad töö autori arvates uussiirust kõige paremini, ning neid lavastajaid või lavastusi on ka kriitikas uussiirusega seostatud. Analüüsi käigus peaks seega ka selguma, kas neid lavastusi saab üldse uussiirana käsitleda. Veel oli lavastuste valikul eelduseks autori isiklik vaatamiskogemus. Uurimuses analüüsitavad lavastused on: Uku Uusbergi „Pea vahetus“, Lauri Lagle „Kas ma olen nüüd elus“, Urmas Vadi „Rein Pakk otsib naist!“ ja Urmas Lennuki „Tappa laulurästast“.

Magistritöö esimene peatükk on jaotatud neljaks alapeatükiks, mis tutvustavad eelnimetatud teoreetilisi käsitlusi, annavad ülevaate nende sarnasustest uussiirusega ja tegelevad lähemalt nähtuse endaga. Esimeses alapeatükis käsitletakse hollandi kultuuriteoreetikute Timotheus Vermeuleni ja Robin van den Akkeri 2010. aastal ilmunud metamodernismi käsitlust, mille aluseks on artikkel „Märkmeid metamodernismist“ („Notes on Metamodernism“). Vermeuleni ja van den Akkeri järgi ei tähenda metamodernism postmodernismi lõppu, vaid postmodernismi ja modernismi vahelist võnkumist ning pinget. Veel näevad nad uues paradigmas pöördumist terviklikkuse poole ning uue siirama tundestruktuuri väljendust. Need märksõnad sarnanevad samuti uussiiraste vaadetega.

Teine alapeatükk vaatlleb saksa-ameerika päritolu slavisti Raoul Eshelmani performatismiteooriat, mille arendamist alustas ta juba 2000. aastal. Siinses uurimuses käsitletakse peamiselt ajakirjas Vikerkaar eesti keeles ilmunud artiklit „Performatism ehk postmodernismi lõpp“. Lisaks on kasutatud ka sama pealkirjaga põhjalikumalt inglise keelset varianti „Performatism, or the End of Postmodernism“. Erinevalt metamodernismist, näeb Eshelman uut ajastut postmodernismi ületavana. Alapeatükis on välja toodud neli Eshelmani nimetatud performatismi põhiväidet: 1) monistlik märgikontseptsioon; 2) topeltraamistus kui peamine esteetiline võte; 3) läbitungimatu subjekt; 4) teistlik aegruum. Uussiirusega saab ideoloogiliselt seostada veel performatismi lihtsuse- ja optimismitaotluse.

Kolmas alapeatükk käsitleb lühidalt inglise päritolu kaasaegse kirjanduse ja kultuuri uurija Alan Kirby digi- ehk pseudomodernismi teooriat, mille esimesed tekstid pärinevad aastast 2006. Võrreldes metamodernismi ja performatismiga, suhtub Kirby oma digimodernismi käsitlusega uude ajastusse kõige pessimistlikumalt. Ta näeb sellega kaasnevat lihtsust negatiivsena, vaimu kängumisena. Lihtsus seostub ka uussiirusega, kus sel on samuti alati oht banaalseks või igavaks muutuda. Neljas alapeatükk uurib lähemalt uussiiruse nähtust ennast, kuidas on seda püütud defineerida või mõtestada, ning milliseid lavastajaid-lavastusi on eesti teatri kontekstis uussiirasteks liigitatud. Näidetena on alapeatükis kasutatud mitmete erinevate eesti väljaannete artikleid ja käsitlusi, näiteks ajakirjad Vikerkaar ja Looming, ajaleht Sirp, samuti kogumik „Teatrielu 2010“.

Teisest viienda peatükini analüüsitakse teoreetilistest suundadest välja toodud ideede toel nelja valitud lavastust. Lavastusi ei käsitleta sealjuures tingimata tervikuna, vaid just uussiirast hoiakust lähtuvalt. Peatükid on järjestatud lavastuste esietendumise aasta alusel: Uku Uusbergi „Pea vahetus“ (2009), Lauri Lagle „Kas ma olen nüüd elus“ (2010), Urmas Vadi „Rein Pakk otsib naist!“ (2011) ja Urmas Lennuki „Tappa laulurästast“ (2012). Sarnaste tendentside märkimiseks on kõik peatükid jaotatud kolmeks ühtmoodi nimetatud ning järjestatud alapeatükiks: 1) sisu ja kujundus; 2) tegelased; 3) ideed ja väärtused. Analüüsi aluseks on autori vaatamiskogemus, kuid lisaks on töös kasutatud ka videomaterjali ja tekstiraamatuid.

## 1 Uussiirus postpostmodernistlikus paradigmas

Postmodernismijärgsetest tendentsidest on kultuuriteooriates räägitud viimasel kahel aastakümnel, jõulisemalt kerkis teema esile nullindatel. Teoreetikud tajusid nihkeid millegi uue suunas, mida on hakatud ka postpostmodernismiks nimetama. Termin pole küll kindlapiirilisel definaeritud, kuid võib väita, et uusi kultuurinähtusi kirjeldavad teooriad moodustavad postpostmodernistliku paradigma. Uussiiruse lahtimõtestamiseks tulebki seda laia mõistet lähemalt uurida.

Piret Viires arutleb 2013. aasta Methise nullindate erinumbris postmodernismi lõpu üle ning uue suuna katusmõistena nimetab ta postpostmodernismi. Selle kõrval toob ta välja veel mitmeid eri nimetusi, mida on postmodernismi järgsusele pakutud: neomodernism, remodernism, altermodernsus, metamodernism, hüpermodernsus, automodernsus, digimodernism, performatism, kriitiline realism. (Viires 2013: 10) Ta eristab nende teooriate hulgas kahte trendi: „digitehnoloogia arengu mõjul tekkinud kultuurimuutusi ning püüdu lihtsusele, selgusele, ilule ja ülevusele, samuti realismi esiletõusu“ (samas, lk 12). Siinne uurimus vaatleb vähem või rohkem kõiki neid tendentse, kuigi uussiirus seostub eeskätt teise Viirese nimetatud suunaga.

Eespool mainitud teooriad on oma hinnangutes erinevad, jaotudes kultuuris toimuva suhtes pessimistlikeks ja optimistlikeks. Uussiirust vaadeldes ei peaks käsitlema vaid positiivsete väärtustega suundi, sest lihtsus, mida uussiirus endas tihti hõlmab, ei pruugi olla ainult positiivne selgus, vaid jäädagi liigseks pealiskaudsuseks. Viires toob uussiiruse kõrval välja veel mõiste „uuslihtsus“ ning nimetab sealjuures mõlemat postpostmodernistlikke teoreetilisi käsitlusi toetavateks kultuurinähtusteks (Viires 2013: 11). Alan Kirby digimodernismi teooria kohaselt on lihtsus aga negatiivne nähtus. Nii et kõrgemate väärtuste poole püüdlevate metamodernismi ja performatismi kõrval, mil on ehk kõige rohkem haakumisi uussiirusega, võiks uurida ka digi- ehk pseudomodernismi, mis vaatleb postmodernismile järgnevat veidi kriitilisema pilguga.

Suuremate teoreetiliste suundade kõrval ei käsitlegi siinne uurimus uussiirust eraldiseisva paradigma, vaid pigem maailmavaatelise nähtusena. Uussiirus ei liigitu selgelt ka edaspidi käsitletavate metamodernismi, performatismi ega digimodernismi alla. Küll aga leidub neis suundades ideoloogilisi väärtusi, mis uussiiruse omadega sarnanevad, ning seetõttu on just need valitud lavastuste analüüsi ja uussiiruse mõtestamist toetama.

## 1.1 Metamodernism

Timotheus Vermeulen ja Robin van den Akker lähtuvad oma artiklis „Märkmeid metamodernismist“ („Notes on Metamodernism“, 2010) seisukohast, et postmodernistlikud tendentsid pole kadunud. Nende järgi võngub metamodernism ontoloogiliselt modernsuse ja postmodernsuse vahepeal. Vastandlikud omadused, mille vahel metamodernism edasi-tagasi liigub ja läbirääkimisi peab, võiks olla näiteks modernne entusiasm ja postmodernne ironia, lootus ja melanhoolia, naiivsus ja teadlikkus, empaatia ja apaatia, ühtsus ja paljusus, totaalsus ja fragmenteeritus, selgus ja mitmetimõistetavus. (Van den Akker, Vermeulen 2013: 135)

Veel märgivad nad iseloomulike joontena (tagasi-)pöördumist terviklikkuse poole, dekonstruktsiooni asendumist rekonstruktsiooniga. Selles võib ühtlasi näha lootusrikkuse ja siiruse väljendust, mis annavad märku metamodernismiks nimetatud uuest tundestruktuurist ja teistsugusest diskursusest. (Van den Akker, Vermeulen 2013: 130) Vermeulen ja van den Akker ei ülista uut mõtteviisi, kuid selle saab läbi eelpool nimetatud märksõnade ka uussiirusega seostada. Nad näevad kogu metamodernismis eesmärgitust, liigutakse liikumise pärast, püüeldakse läbikukkumisest hoolimata. Lisaks otsitakse ka igavest tõde, kuigi seda ei loodeta kunagi leida. (Samas, lk 135) Seetõttu räägivad nad metamodernismist kui üsnagi põlvkondlikust nähtusest, mis põhineb informeeritud naiivsusel ja pragmaatilisel idealismil. Mõlemad hoiakud on kujunenud modernse fanatismi ja/või naiivsuse ja postmodernse osavõtmatuse ja/või skeptitsismi koosmõjus. (Samas, lk 134)



Võib väita, et eesmärgitus tulenebki eelkõige pidevast võnkumisest, vahepealsusest, mis ei võimalda seda püsivust või terviklikkust, mille poole püüeldakse. Nii jääbki metamodernism oma idealismipüüetes teatud mõttes tühjaks või vähemasti piiritlematuks. Modernism ja postmodernism aga töötavad pidevalt kaasmõjus ja samas üksteisele vastu. Uussiiruse seisukohast tuleb seega mõlema olemasolu metamodernismi diskursuses silmas pidada ning ei saa lähtuda ainult eeldusest, nagu hõlmaks uussiirus endas vaid positiivset. Idealismi taustal tuleb täheldada ka skepsist, naiivsuse kõrval ei saa välistada irooniat. Metamodernismi vaadeldes ilmneb, et need vastaspoolused on omavahel rohkem seotud, kui uussiiruse nimetuski ehk märku annab.

Vermeulen ja van den Akker mainivad uussiirust, kui üht paljudest postmodernismi ületada püüdvatest liikumistest. (Van den Akker, Vermeulen 2013: 138) Jällegi räägivad nad püüdlemisest, sest eesmärkideni ju ei jõuta. Metamodernismi näevad nad kõige selgemini esilekerkivas uusromantistlikus tunnetuses. Romantismi ühendavad metamodernismiga mitmed aspektid: definitsioonide paljusus, romantilise suhtumise võnkumine eri pooluste vahel, püüdes muuta lõplik lõpmatuks, samas teadvustades selle võimatust. (Samas, lk 139) Artikli autorite jaoks on üllatav, et akadeemikud pole romantismilaadset tunnetust varem märganud, kuigi kunstis on neid nullindate teisest poolest aina rohkem tekkima hakanud. Nad toovad välja hulga strateegiaid, mida on erinevad kunstivaldkonnad kasutanud, ja leiavad, et „kõiki neid strateegiaid ühendab müstitsismi, võõrituse ja võõrandumise troopide kasutamine võimalike alternatiivide märkimiseks; ning nende teadlik otsus püüelda nende alternatiivide poole nende kättesaamatusest hoolimata“ (samas, lk 140). Tegemist on pingega „mõlemad – ei kumbki“, mitte postmodernse „ei see ega teine“ vahepealsusega. Nii metamodernism kui postmodernism kasutavad modernismi vastu pluralismi, irooniat ja dekonstruktsiooni, ent erinevalt. Postmodernism üritab nende abil modernseid püüdlusi tühistada, metamodernism aga tõrjuda. (Samas)

Vermeulen ja van den Akker toovad näiteid kunstist, filmist ja arhitektuuristki. Nad on täheldanud mitmeid uusromantismi vahendite abil väljendatud metamodernistlikke tendentse ja väidavad, et modernse ega postmodernse termineid ei saa selle

kirjeldamiseks kasutada (Van den Akker, Vermeulen 2013: 142). Kunstnikud on romantismi juurde pöördunud, läinud tagasi looduse juurde, põiminud oma töödesse müstikat, sidunud neid elemente kõige kaasaegsega ja loonud nii uusi väärtusi. Artikli autorid räägivad sel puhul ületähistamisest: hariliku ületähistamine müstilisega, lõpliku ületähistamine lõpmatuga jne. (Samas, lk 142–143) See muudab kunstiteoses tavapärase mitmemõõtmelisemaks, annab uusi tõlgendamisvõimalusi. Samal põhjusel nõuab metamodernistlik teos ka teistsugust vastuvõttu või taju, mis on vajalik just võnkumiste äratundmiseks.

Metamodernistlik suund eeldab seega teatud vahepeal olekut, kuigi hinnanguliselt kaldub see pigem optimistlikule poolele. Terviklikkuse, parema homse poole püüdlemine, idealismi ja skeptitsismi koosmõjuline teadlik naiivsus on märksõnad, mis võiksid uussiira hoiaku ja metamodernismi ideoloogilisi sarnasusi iseloomustada. Vermeulen ja van den Akker lähtuvad oma käsitluses laiemast ühiskondlikust pildist, kuid samu tendentse leidub kitsamalt ka kultuuris ja veel lähemalt teatris. Sarnased idealismiotsingud ongi aluse pannud uussiiruseks nimetatud nähtusele.

## **1.2 Performatism**

Raoul Eshelman vastandab oma performatismiteooria postmodernismile, eristudes seeläbi metamodernismist, mis ei välista suhet postmodernismiga. Performatism tähendab Eshelmani sõnul positiivsete väärtustega seonduvat lihtsust, mida aga postmodernism ja poststrukuralism pidasid tühistatuks. Tema nimetatud neli performatismi põhipunkti on: 1) monistlik märgikontseptsioon; 2) topeltraamistus kui peamine esteetiline võte; 3) läbitungimatu subjekt; 4) teistlik aegruum (Eshelman 2008: 36–38). Postpostmodernse olukorra jaoks on määrav armastus, olles sel viisil teatud mõttes performatismi aluseks. Selline perspektiiv kohustab metafüüsiliseks optimismiks ning, olles vastuolus postmodernismiga, tähistab nii omakorda selle lõppu. (Eshelman 2010: 126) Kõik neli Eshelmani nimetatud punkti ei pruugi siin käsitletava uussiirusega

täielikult seotud olla ning välja on valitud just need osad ja mõtted performatismiteooriast, mis uussiirast hoiakut enim toetavad.

Eshelmani käsitluses on performatiivsus subjekti säilitamise teenistuses ning vastupidiselt postmodernismile kujutatakse subjekti tervikliku, holistlikuna, mis loob vaatajas siduva mulje. Subjekt peabki olema ühe- või lihtsamõtteline, tähistatavaga teatud mõttes identne, kuna sel moel ei haju ta laiali. Mõjudes küll läbitungimatuna, loob subjekt varjupaiga väärtustele, mida postmodernism pidas tühistunuks, nt autor, usk, armastus. (Eshelman 2010: 109–110) Uute subjektide ümber kujunevad terviklikud süžeed ja need seonduvad tihti mingil moel lihtsate tegelastega, olgu nad siis tõesti juhmid või lihtsalt lolli mängivad. Eshelman esitab näitena filmide „Idioodid“ (Dogma-rühmitus „Idioterne“, 1998) ja „Tabamatu ilu“ (Sam Mendes „American Beauty“, 1999) peategelased, kel selline lihtsuse või naiivsuse juurde naasmine aitab ümbritsevat konteksti ja selle nõudeid ületada. (Samas, lk 113) Tegelaste käitumises ja valikutes kohtuvad armastus ja ohverdusakt, mis lisavad neile sakraalsust ja rõhutavad üldiselt uut headuse ajastut.

Positiivselt käituvat subjekti holistlikkuse säilitamiseks kasutatakse ka näiteks süžeesid, eriti nende aegruume, millega võib manipuleerida. Eshelmani performatismiteooria kohaselt ei piira subjekti transtsendentaalne raam. Tegelane saab ise selle piire nihutada, manipuleerida aja, ruumi ja põhjuslikkusega, olles ise samal ajal läbitungimatu. Selle tulemuseks peab aga olema tegu, mis subjekti säilitab. Manipulatsiooni esitatakse kui narratiivset fakti, mida vaataja peab uskuma. (Eshelman 2010: lk 116–117) Nii lisandub performatismile uskumisakt, mis jällegi postmodernismis puudus – vaataja ei saanud midagi uskuda. Uskuda tuleb aga just subjekti, sest tema võim peaks autoriga sarnane olema. Auktoriaalne subjekt on performatistliku teose keskmes ja juhhib selle käiku.

Performatismi seisukohast ei ole teater nagu teised meediumidki enam sõnum, vaid sõnumitooja: „ta on paradoksaalse auktoriaalse subjekti laiendus, mis osutab selle subjekti enese materiaalsusele ja ekslikkusele“ (Eshelman 2010: lk 119). Ühtlasi ühendatakse reaalne ja autentne, nii et lõppeb küll postmodernistlik tsiteerimine, kuid ei pöörduta ka täielikku autentsusesse. „Algupäraste märkide jõud paneb end maksma

alles siis, kui nad võetakse teise meediumi raami, mis on alati paratamatult kunstlik,“ ütleb Eshelman. (Samas) See punkt võiks ka uussiiruse mõtestamisel aidata, kuna ühendab endas lihtsuse ja aususe, kuid rõhutab, et ei langeta liigsetesse ilustustesse. Uussiirus ühendab samamoodi positiivsed väärtused, kunstliku ja autentse. Siin tekib paralleel ka metamodernistliku vastandite vahelise võnkumisega, kus üks pole mitte välistatud, vaid toimib mõlema koostöö.

Eelpool mainitud transtsendentaalsus seondub siinkohal jumalikkuse või teatava ülevusega, mis tekib raamistatuse ja auktoriaalse subjekti koosmõjus. Madis Kolk selgitab oma magistritöös, kuidas teost ümbritsev, tervikuks siduv ja keskkonnaga ühendav välisraam muudab performatistlikuna oma funktsiooni. Teose ja väliskeskonna ühendamise asemel ta hoopis eraldab need, nii et vastuvõtja peab tingimata kahte eristama ja eelkõige teosele keskendumata, tajudes väliskeskonda justkui Teispoolsusena. „Performatistliku välisraami performatiivsus seisneb selles, et ta „teeb“ midagi vaatajale ja see tegu, toiming, akt, *performance* takistab, taas muidugi ajutiselt, subjektil imendumast postmodernistlikult mõistetud väliskonteksti korrastamata ja muutlikku keskkonda.“ (Kolk 2010: 19) Selline välisraam nõuab sarnast uskumisakti nagu auktoriaalne subjektki ning mõlemad teenivad üllaste väärtuste nagu headuse ja ilu pühitsemise ja esitamise huve, sarnanedes mõneti religioossusega. Eshelman kasutab mõistet „topeltraamistus“.

Raam on Eshelmani sõnul miski, mis asub korraga teoses sees kui väljas, olles teksti ja konteksti kohtumispaigaks. Performatism annab aga raamile uue jõu ning performatistlikud teosed on üles ehitatud moel, mis jätab vastuvõtjale esitatud probleemide jaoks vaid ühe võimaliku lahenduse. Selline sunnitud raamistus lõikab vaataja-lugeja kontekstist ära ning kohustab teda teosele keskendumata. Ühelt poolt vastuvõtjat peaaegu sunnitakse raami sees millegi uskumatuga samastuma, seda kõigest hoolimata uskuma, kuid teisalt ta tajub ka seda sundivat jõudu, on sellest intellektuaalselt teadlik ja seeläbi ikkagi vaba. Sellisel moel teose terviklikuks muutmist nimetabki Eshelman topeltraamistuseks. See koosneb kahest omavahel ühendatud vahendist: sise- ja välisraam. Viimane esitab lugejale või vaatajale teoses tõstatatud

probleemi jaoks lahenduse. Siseraam peitub teose ühes ürgses stseenis, mis taandab inimkäitumise väga algsele ühtsusele looduse ja/või inimeste vahel. (Eshelman 2008: 1–4)

Ohverdus- ja uskumisaktidele lisaks soodustab performatism Eshelmani sõnul ka eneseteraapiat. Need kolm aspekti puudutavad just vastuvõtjat ehk tema filmi- ja raamatunäidete kontekstis vaatajat või lugejat, kuid on ülekantavad ka teatripublikule. „Ta sisendab meile, et omaenese iseduse korduva postuleerimisega on meil võimalik vohava ja rõhuva konteksti jõud ületada,“ ütleb Eshelman (2010: 120). Jällegi rõhutab see mõtte performatismi optimismi ning selle positiivset mõju, kuid samas viitab ka inimlikkusele ning isegi sisekaemusele. Vastuvõtja peaks läbi performatiivse teose leidma midagi uut endas või enda jaoks. Selline lähenemine eeldab ka ehk rohkem positiivseid omadusi, mis uussiiruse terminiga seostuda võiksid.

Eshelman mainib põgusalt, et performatismil on ka oma poliitiline mõõde ning viitab Jedediah Purdy esseele „Ühiste asjade nimel“ („For Common Things“, 1999) (Eshelman 2010: 120–121). Sarnaselt seovad metamodernistlik ja performatistlik käsitlus ühiskondliku aspekti kõrgemate väärtustega, rõhutades hoolivust nii teiste inimeste kui ümbritseva maailma suhtes. Eshelmani poolt välja toodud Purdy lähenemine on selles punktis ehk rohkem poliitika- ja majanduskeskne, Vermeulen ja van den Akker toonitavad enam rohelise mõtlemise seisukohti. Kunst haakub mingil moel alati eluga ja teater peegeldab ikka teatud määral oma aja tendentse, nii et sellist ühiskondlikku tundlikkust võib vaadelda laiemalt ajastule omase mõtteviisina ja kitsamalt jällegi ka uussiiruse tunnuseks. Uussiiraks liigitatavad lavastused ei pruugi küll konkreetselt tegeleda teemadega nagu loodushoid või jätkusuutlik majandus, kuid haakuvad nende küsimustega inimese ja maailmavaate tasandil. Performatismi keskmeks on eelkõige subjekt, kuid Eshelmani teoreetiline käsitlus tegeleb raamatu ja filmi, mitte käesoleva töö põhiteema ehk teatriga. Subjekti tuleks siinkohal aga kindlasti vaadelda inimese või pigem tegelasena, keda võiks nimetada uussiira teatri kangelaseks.

Erinevalt irooniaküllasest postmodernismist on performatism Eshelmani sõnul alati orienteeritud iroonia ületamisele (Eshelman 2010: 127). See on ühtlasi üks

vastuolulisemaid punkte uussiiruse ja performatismi sarnasustes. Vastuolulisus seisnebki selles, et uussiiruse puhul ei peaks irooniat tingimata välistama, kuid performatism teeb seda üsna ühemõtteliselt. Uussiiras iroonia peaks lihtsalt olema teisiti, veidi pehmemalt esitatud. Uussiiras iroonia peab ikkagi kandma hoiakule omaseid positiivseid väärtuseid ja ei saa seetõttu küüniliseks muutuda ega raami, subjekti või teiste teose osiste üle domineerima hakata.

### **1.3 Digi- ehk pseudomodernism**

Alan Kirby digi- või pseudomodernismi käsitus on postpostmodernistlikest teooriatest üks kriitilisemaid, rõhudes peamiselt sellele, kuidas postmodernismi järgsus näib vaimu kuivatumisena. Ka Kirby toob välja tendentsi, et postmodernistlik autori fetišeerimine on lõppenud ja asendunud teksti vastuvõtja ülistamisega, kuid nimetab tekste/teoseid endid banaalseteks. Näiteks toob ta meelalahutusele orienteeritud tõsielusaated, mille käiku saavad vaatajad ise määrata. Ta räägib pseudomodernistlikest kultuuritoodetest, kus, erinevalt postmodernismi vaatamängulisusest, on määrav vastuvõtja aktiivne töö. Traditsioonilises mõttes „autor” muutub tähtsusetuks ja võim kuulub vaatajale. (Kirby 2010: 68–70)

Kirby viitab pseudomodernismis pealiskaudsusele ja uue ajastu lihtsusetootlusele on alati oht vaid selleks ka jääda. Teadmatus, fanatism ja ärevus on märksõnad, millega ta uut ajastut iseloomustab (Kirby 2010: 72). Need ei haaku aga sugugi positiivse väärtuskorraga, mida metamodernism, performatism, kuid ka uussiirus justkui kehtestada püüaksid. Kuigi Kirby lihtsusemõistet polegi õige (uus)siirusega samastada, isegi kui mõningaid puutepunkte leidub. Ennekõike kuulutab Kirby käsitus postmodernismi surma ja toonitab lihtsuseprobleematikat, mis ka uussiirusega veidi kaasas käib. Eshelman selgitab, miks näib uue ajastu kangelane natuke juhm või lihtne, Kirby süüdistab tegelast aga kohe rumaluses. Ometi on ka tema lähtekoht erinev, keskendudes peamiselt digitaalmaailmale, kuid just selles suunas näeb ta kultuuri liikumas. Maarja Kangro lahkab Vikerkaares postmodernismi järgseid tendentse ja

mainib muuhulgas ka Kirby hirmu digimodernismi lühiajaliste tekstide ees. Vastukaaluks märgib ta, et arvutisurfamine pidavat hoopis probleemilahenduse võimet suurendama ning pikki romaane loeti minevikus vaid keskkonna infovaesuse tõttu. (Kangro 2011: 134–135) Nii et Kirby mure uue ajastu ja eriti selle lihtsuse pärast võib üsnagi asjatu olla.

#### **1.4 Uussiirus**

Eshelmani performatismiteooria algus pärineb juba aastast 2000, Vermeuleni ja van den Akkeri „Märkmeid metamodernismist“ ilmus kümme aastat hiljem. Suurem postpostmodernistlik lainetus või vähemasti uussiiruse osa (eesti) teatris jäigi suuresti nullindatesse. Eshelmani tekstis on ka viiteid ühiskondlikule kontekstile, kuid pigem jääb see kunstikeskseks teooriaks. Vermeulen ja van den Akkeri metamodernism võtab performatismi koos teiste diskursustega oma tiiva alla ning vaatleb ühiskonda, maailmas toimuvat laiemalt, viidates sealjuures pidevalt kunsti- ja kultuuriilmingutele. Uussiirus on nende kõrval pigem maailmavaateline kultuurinähtus, mil on sarnasusi mõlema teooria positiivsete ilmingutega.

Uussiiruse mõiste on ehk kõige selgemalt sõnastanud vene kirjandusteadlane ja -kriitik Mikhail Epstein. Ta täheldas uue nähtuse teket juba 1980–90ndatel, kui Moskva kontseptualistide liider Dmitri Prigov nõudis suunamuutust uussiiruse poole. Selle siiruse uudsus seisneb eelduses, et vana siirus, kus poeet samastus oma kangelasega, on surnud. Samal ajal ületab see uussiirus kontseptualismile omase võõrituse, impersonalismi ja tsiteerimise. Uussiirus kuulub post-tsitaadilisse kunsti, uude „võbelevasse esteetikasse“ (Dmitri Prigovi termin), mis sünnib autori hääle ja tsiteeritud materjali suhtest. Sellist esteetikat nimetab ta "trans-lürismiks", mis on tema sõnul „postpostmodernne“ ning neosentimentaalne. Seega kõneleb juba Epstein sarnasest võnkumisest nagu hiljem metamodernistid. Nimelt iseloomustab uut esteetikat autori siiruse ja tema stiili tsitaadilisuse vaheline suhe. (Epstein 1999: 457)

2011. aastal toimus Teatriteaduse Üliõpilaste Looži kevadkoolis sümposium „Milline on elu pärast postmodernismi?“, kus teoreetikud ja praktikud arutlesid uue paradigma ja eesti teatri suhete üle. Kristiina Reidolv on üritust kokku võtnud artiklis toonud välja mõned postpostmodernistlikud tendentsid, mis olid eelnevate aastate jooksul eesti teatris välja joonistunud: „tüdimus iroonilistest ja intellektuaalsetest mängudest, ängi ja ahastuse vältimine, püüdlus lihtsuse poole, sealjuures kui lihtsus võib olla vaid näiline (sõnavara puudumisest vmt tulenev), „siin ja praegu” olemine ehk näitlejate aus ja intensiivne kohalolu (Madis Kolgi kommentaar – performatism annab teatrile tagasi kohalolu), helgus ja usk paremasse homsesse (isegi kui seda ei tule), lavastusprotsessi, improvisatsiooni ja teatriruumi tavapärasest tähtsam roll“ (Reidolv 2011). Need punktid on oma olemuselt väga erinevad, kuna mõned on ideoloogilised, teised aga kehtivad hoopis vormi kohta. Samas iseloomustavad mitmed neist tendentsidest tõepoolest selliseid vaateid või omadusi, mida kannavad ka metamodernism, performatism ning siinses uurimuses vaadeldavad lavastused.

Luule Epner portreerib kogumikus „Teatrielu 2010“ lavastaja Andres Noormetsa ja vaatleb selle käigus postpostmodernismi ja uussiirust kriitilise pilguga. „Uussiirust näib defineerivat eelkõige autoripositsioon, mida iseloomustab idealism, naiivsus, vahetus ja mis seeläbi vastandub postmodernistlikule skepsisele ning künismile,“ kirjutab Epner nähtusest üldiselt (2012: 141). Samas märgib ta, et uussiirast teatrikeelt on keerukam tuvastada, kuna on raske vahet teha „kunstiliselt eesmärgistatud ja lihtsalt populistliku banaalsuse vahel“ (samas). Veel toob ta välja kolm laiemat probleemi, mis ilmnevad püüdes postpostmodernistlikku mõistestikku teatrile üle kanda: 1) kalduvus postmodernismi liiga ühekülgselt defineerida; 2) teoste liigitamisel kujuneb kriitiku subjektiivne maitse tihti liiga määravaks; 3) mõisted on välja töötatud teiste kunstiilide najal ega arvesta piisavalt teatri spetsiifikaga (samas, lk 143).

Postpost-temaatika kujunes aastatel 2010–2011 teatriuurijate hulgas väga aktuaalseks ning ka ajakiri Vikerkkaar pühendas sellele kahe aasta jooksul mitmeid artikleid. Meelis Oidsalu vaatleb ühes neist teatrit postpost-perspektiivist ja tõdeb, et umbes kolme varasema aasta jooksul oli eesti teatris välja tulnud paarkümmend lavastust, mida tema



nimetaks performatistlikuks. Mitme aasta kohta on see number Oidsalu sõnul märkimisväärne just seetõttu, et kunstitaotluslikku sõnateatrit ongi meie teatripildis vaid umbes poolsada lavastust aastas. (Oidsalu 2011: 125) Kuigi tegemist on subjektiivse hinnanguga, annab see siiski mingi ettekujutuse postpostmodernistlike lavastuste suurusjärgust teatripildis.

Ühtlasi käsitleb Oidsalu probleemi, mis on mõistet „uussiirus“ algusest peale saatnud. Nimelt tekitab küsitavusi siiruse uudsus, tahetakse teada, milline siirus on sel juhul vana. Ta tõdeb, et lavastajad, kelle töid uussiiraks nimetatakse, ei pruugi ise sellise sildiga sugugi rahul olla. Teatripraktika ja -retseptsioon on siin ühitamatud, „uussiirus“ tekib siis, kui kriitik paigutab autori vastavasse kultuurikonteksti. (Oidsalu 2011: 125–126) Näiteks toob ta Uku Uusbergi, kes on öelnud, et armastabki oma töös teatri kõige traditsioonilisemaid elemente: näitlejat, lugu, puanti (Ashilevi 2011: 35).

Oma väidete kinnitamiseks on Oidsalu eesti teatripildist välja noppinud mitmed postpostmodernistlikud, eelkõige uussiirad tendentsid. Esiteks räägib ta Eshelmani performatismiga haakuvalt uut tüüpi tegelasest: „elule alla jäänud või elust võõrdunud askeet, kes end kõigest välisest ja keerulisest puhastades jõuab taandamatu ja puutumatu, sellest puutumatuses sisemist vaimujõudu ammutava, ent künismist karastunud pilgu jaoks ühtlasi infantiilse, banaalse või idiootsenagi mõjuva minani“ (Oidsalu 2011: 126). Postmodernismist erinevana märgib ta uussiiruse puhul ära veel tagasimineku lugude jutustamise juurde, vihjelisuse taandumise ja multimeedia väheneva kasutamise. Lavastuste keskmes on lihtne inimene oma looga, sealjuures põhinevad lavastused sageli uuel, isiklikul, ja on tihti autoriteatri viljad. (Samas, lk 126–128)

Askeetlikke kangelasi, sisemist puhastumist ja lihtsust märgib ta lisaks Uusbergile ka Andri Luubi („Fööniks“ 2010, Theatrum), Lauri Lagle („Untitled“ 2010, Teater NO99) ja Von Krahl Teatri („Madame Bovary“ 2011, „Idioodid“ 2010, „The End“ 2010) lavastustes. (Oidsalu 2011: 126–127) Madis Kolk toob eesti näitekirjanduse 2010. aasta ülevaates neile lavastustele lisaks uussiiruse näidetena välja veel Andres Noormetsa „Algust“ (Endla Teater), Urmas Lennuki „Kadunud tsirkust“ (Rakvere Teater) ja teatud

vastandnähtusena Siim Nurkliku kirjutatud „Kas ma olen nüüd elus?“ (lavastaja Lauri Lagle, Eesti Draamateater) (Kolk 2011: 556). Eelneva, 2009. aasta ülevaates mainib Ott Karulin Uku Uusbergiga seoses peadtõstvat uusnaivistlikku vaimsust (Karulin 2010: 547). Seega pole mõiste „uussiirus“ tema artikli ilmumise ajal, 2010. aasta algul veel ehk nii juurdunud, kuigi selle hoiaku esiletõusu eesti teatris võib täheldada juba varem, nullindate teisest poolest alates. Kriitikas on lavastuste uussiirast hoiakut (ka tagasivaatavalt) märgitud just umbes samal perioodil, mille moodustavad siinses magistritöös vaadeldud lavastuste esietendumiste aastad (2009–2012). Postpostmodernismi käsitleval sümposiumil osalesid teatripraktikud, kes olid antud paradigmaga mingil viisil juba varem seostatud: Andres Noormets, Taago Tubin, Külli Reinumägi, Urmas Vadi, Mart Koldits (Reidolv 2011).

Saksa teatriteadlane Birgit Schuhbeck leiab 2012. aasta algul nüüdisteatri suundumusi analüüsidest samuti, et intertekstuaalsuse ja tsiteerimise aeg on möödas. Uued lavastused keskenduvad psühholoogilisele motiveeritusele, sirgjoonelisele narratiivile ja lihtsale, reaalse probleemidega inimesele. Lavastuste lood, mis on taas konkreetse alguse ja lõpuga, peaksid postmodernse apaatsuse asemel vaatajaile taas mingisugust eetilist või emotsionaalset mõju avaldama. Nüüdisteater on naasnud tervikliku ja tekstikesksema draama juurde, mis asetab uuesti oma keskmesse indiviidi. (Schuhbeck 2012) Märksõnad nagu inimesele keskendumine, lihtsus ja terviklikud narratiivid on käesolevas uurimuses juba varem nii metamodernimi kui performatismiga seonduvalt mainitud. Nende uut või teistsugust ajastut kuulutavate ideede alusel sarnaneb Schuhbecki mõttekäik ka uussiiruse nähtusega.

Veel vaidleb Schuhbeck vastu väitele, nagu oleks uued suunad midagi vanamoodsat või igavat. Tema sõnul püüab teater end uuesti defineerida, kehtestada end kriitilise poliitilise ja ühiskondliku jõuna, selle asemel, et keeruka maailma suhtes alla anda. (Schuhbeck 2012) See ei tähenda tingimata teatri politiseerumist, vaid pigem jällegi Vermeuleni ja van den Akkeri välja toodud ideed uuest vastutustundlikumast ja jätkusuutlikumast suhtumisest end ümbritseva maailma ja inimeste suhtes.

Kogumikust „Teatrielu 2010“ leiab veel Irene Viktori ülevaate tollasest noorest režiiist, milles ta käsitleb peamiste näidetena just Uku Uusbergi ja Lauri Laglet. Viktor seostab kaks noort lavastajat Y-generatsiooni nimetuse all tuntud põlvkonnaga: „Y-generatsioonina kirjeldatakse enamasti 1980–1990ndatel aastatel sündinud lapsi, kelle täiskasvanuelu jääb millenniumivahetuse-järgsetesse aastatesse“ (Viktor 2012: 63). Paljuski haakub see põlvkond metamodernistliku mõtteviisiga, mis tajub vana maailmakorra, poliitika ja majanduse mandumist. Ometi toob ka Viktor välja, et Y-generatsiooni noored ei ürita lärmi teha ja mässata, vaid tahavad sedasama maailma pigem siiruse ja avatusega vaadata (samas, lk 63–65).

## 2 „Pea vahetus“

2011. aastal TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonna lavastaja eriala lõpetades kirjutas Jim Ashilevi diplomitöö teemal „Tõetunnetus: Mida ma teatrit tehes tegelikult teen“. Töös analüüsib ta peamiselt oma isiklikku arengut lavastajaõppes, kuid püüab mõtestada ka end ümbritsevat teatrikonteksti. Selleks viis ta läbi mõned lühikesed intervjuud. Teatriteoretikute poole pöördus ta küsimustega just uussiiruse kohta, paludes vastajatel selgitada, mil moel nad esmakordselt selle terminiga kokku puutusid ning kuidas sellega suhestuvad. Küsimustele vastasid Ivika Sillar, Ott Karulin, Madli Pesti, Pille-Riin Purje, Meelis Oidsalu ja Luule Epner. Ükski vastanuist polnud uussiiruse mõistega kuigi rahul ega soovinud selle valiidsust tunnustada, kuid tõdesid, et mingil moel, vähemalt diskussiooni tasandilgi, see siiski eksisteerib. Skeptilisest suhtumisest hoolimata seostasid kõik vastanud uussiirusega just Uku Uusbergi nime. (Ashilevi 2011: 21–23)

Uku Uusbergi (1984) lavastus „Pea vahetus“ esietendus Teatris NO99 13. mail aastal 2009. Tegemist on 2008. aastal Lavakunstikooli lõpetamise järel tema teise autorilavastusega. Retseptioonis on just Uusbergi enim uussiira teatri esindajana mainitud ning seetõttu on ka tema lavastus uussiiruse omadusi näitlikustama valitud. Uusbergi loomingus on koos paljud neist ideedest, mida uussiirus endas kanda võiks, ning „Pea vahetust“ analüüsides püütakse need siin ka välja tuua.

### 2.1 Sisu ja kujundus

Kolme musta seinaga ruumis asetsevad kahes reas hajusalt mustad pingid, paremal tagumisel pingil istub pimeduses üksik mees. Paremas seinas on valge uks, kust sisenevad järjest tumedates rõivastes noored, mõned koos muusikainstrumentidega, mõned ilma. Kõik võtavad üksi taga istunud pruuni ülikonnaga mehelt pileti ja leiavad

omale pinkidel koha. Vaiksel kasvavale melule lisanduvad teated valjuhääldist, mis informeerivad rongide väljumisaegadest: vaataja ees on raudteejaama ootesaal. Mitmed noored vestlevad omavahel, on ilmne, et tegu on ühe grupiga. Seltskonnas tekitab ärevust ja suminat teadaanne, et reis Berliini hilineb.

Õhkkond ruumis muutub, kui siseneb veel üks mustas ülikonnas mees (Märt Avandi, edaspidi Mees1 – nimi näidendis). Ülejäänud seltskond hõiskab ja aplodeerib talle, kuni ta neid tervitades ja tänades oma pileti võtab ning saali teise otsa kõnnib, kus on publiku ees neli tühja pinki. Valjuhääldist kõlab uus teadaanne ja mees jääb seda kuulama. Teadustaja hääle ära tundnud, kirjeldab ta teistele selle omanikku Etsi (Uku Uusberg), oma toakaaslast konservatooriumi päevilt, kes õppis klassikalist laulu ja oli ka väga andekas, kuid lõpetas selle järsult ja ei laulnud enam kunagi.

Jutustuse lõpetanud, plaanib mees hakata rongile minema, teadmata, et see on edasi lükatud, kui siseneb teine mees (Priit Võigemast, edaspidi Geenius – tegelasnimi või Mees2 – nimi näidendis). Habetunud näo ja pikkade, veidi sassis juustega mees on sarnaselt riides nagu esimenegi, kuid tema valge särk on lohakalt püksist väljas ja ülikond tolmune. Mehed jõllitavad teineteist mõned hetked vaikuses ja astuvad siis lähemale, et emmata. Hiljem saabunud mees lausa langeb teisele kaela ja tundub endast väljas, kuni võtab end kokku ja uurib, kuhu plaanib tuttav sõita. Vaataja saab teada, et Avandi tegelane on oma isikliku orkestriga teel Berliini, ja Geenius (Mees2) on tema teine toakaaslane konservatooriumi aegadest.

Ühes raudteejaama ootesaalis kohtuvad seega kolm kunagist koolivenda, kelle teed läksid kaheksa aastat varem muusikakooli lõppedes lahku. Berliini rongi väljumine lükkub aina rohkem edasi, nii et Mees1 ja Mees2 jäävad pinkidele vestlema. Vihjete, ütlematajätmist, vihapursete ja heldimushetkede koosluses paljastuvad järk-järgult mõlema mehe väga erinevalt kulgenud eludest vaid fragmendid, millest peab vaataja suurema terviku kokku panema.

Uusbergi lavastuses on peeneid nüansse ja keelemänge, kuid süžee on iseenesest lihtne ja terviklik - kaks vana sõpra kohtuvad ja veedavad mõned tunnid ootesaali pingil

vesteldes. Aja- ja kohahütsus peab paika, mehed ei lahku raudteejaamast kordagi, aeg kulgeb samuti vaid nende vestluse taktis. "Pea vahetus" on seetõttu vägagi sirgjooneliselt ja kohati isegi staatiliselt kulgev, selge alguse ja lõpuga narratiiv, mille keskmes on kaks tegelast ja nende lugusid kandev tekst. Need komponendid on näiliselt väga lihtsa lavastuse tugisambad. Kuna tegevus praktiliselt puudub, peavad näitlejate mängu (siinkohal psühholoogiline) pingestatus, nende kohalolu ja teksti kihilisus teost edasi kandma, laskmata sel liigse lihtsuse või igavuse esteetikasse kanduda, mille eest hoiatab Alan Kirby oma digimodernismi teooriaga. Uusbergi loodud lavalugu käsitleb aga igikestvaid küsimusi, mis ei näita kindlasti uue ajastu vaimset degenerereerumist, vaid just kõrgemate väärtuste poole püüdlemist. Lavastuse erinevaid teemasid ja peamisi väärtushinnanguid vaatlleb lähemalt kolmas alapeatükk.

„Pea vahetuse“ narratiiv moodustub läbi teksti, milleks on igapäevane vestlus inimeste vahel, kes meenutavad vanu aegu ja püüavad aimu saada, kuidas teisel on läinud. Dialoogi pingestavad ja lõdvestavad tegelaste emotsioonid, mis tulenevad "siin ja praegu", selles hetkes sündinud reaktsioonidest. Mehed kõnelevad sundimatult ja ausalt, mälestuste ja olevikus sündinud mõtteavalduste toel õpib vaataja Mees1 ja Mees2 tundma, saab siseneda nende mõttemaailma. Ideed, maailmavaated võivad kohati küll suured olla, kuid tekst ei põhine postmodernistlikul tsiteerimisel, vaid on eelkõige loo ja tegelasloome käsutuses. Ainus, keda tsiteeritakse või kellele viidatakse, on tundmatu Kalmer – arvatavasti kõigi meeste ühine sõber. Uusberg kasutab seega kõige lihtsamat katkestusteta loojutustamist, eelpool mainitud fragmendid on mõttelised osad meeste eludest.

Vormist või lavalisest teostusest rääkides on seni mainitud vaid minimalistlikku, mustadest pinkidest koosnevat lavakujundust. Eelnevalt toonitatud lihtsust täiendab veel asjaolu, et kasutatud on väga vähe multimeedia vahendeid. Kui lavastuslike lahenduste aspektist „Pea vahetust“ postmodernismiga kõrvutada, mis kasutab just hakitust, fragmenteeritust ja palju multimeediat, on Uusbergi lavastus selle suhtes väga vastandlik. Terviklikkuse ja lihtsusetootlus on märksõnad, mis „Pea vahetuse“ välist, visuaalset külge iseloomustavad. Lava tagaseinas on üleval väike tabloo, mis vahendab

rongide väljumise infot, kuid näitab tiitritena ka laulusõnu, mis dubleerivad muusikat. Rohkem tehnikat laval polegi.

Muusika on kõigis Uusbergi lavastustes oluline. Mees1 reisib Berliini oma orkestriga, mida kehasab kammerkoor Head Ööd, Vend. Koor kutsuti kokku 2008. aastal Uusbergi samanimelise lavastuse tarbeks ning seda juhatab tema vend Pärt Uusberg. Suuremad pausid ja intonatsioonid määrab näitlejate endi kõrval just Head Ööd, Vend, mis pillide ja lauluga kogu lavastust saadab. Muusikat on võimalik ka performatistliku raamina vaadelda. Muidu igapäevase situatsiooni harilikkuse lõhestab Ernst Enno ja Juhan Liivi tekstidele loodud muusika. Orkestri töömeetodi toel on see üsna leidlikult lavastusse põimitud. Nimelt häälestuvad nad end eri objektide või keskkondade järgi, selle järgi, mis on õhus, ja Avandi tegelane õhutab neid seda ootesaalis tegema. Emotsionaalne laetus, hardusele ja ülevusele orienteeritus on põhjused, miks muusika raudteejaamas aset leidnud kohtumise tavapärasuse lõhub. Orkestri esitatavad palad rõhutavad, et nende vahel on õhus traagika, valu, kuid kuskil seal on ka kokku kõlamine, lootus ja usk. Siinkohal loob muusika transtsendentaalse raami, mida kirjeldab Madis Kolk oma magistritöös. Vastuvõtja lõigatakse sellega välisest reaalsusest ära. Nii on vaataja sunnitud keskenduma talle esitatud lavastuse kontekstile, tajudes end ümbritsevat reaalsust Teispoolsusena. (Kolk 2010: 19) Muusika kõla lavastuses on pigem minoorne, luues seeläbi ka kurvatoonilise maailma, kuid see teenib samuti lavastuse ideede, üllastele väärtustele rõhumise huve.

## **2.2 Tegelased**

Performatism eeldab Raoul Eshelmani sõnul uut või teistsugust tüüpi tegelast. Subjekt või tegelane seostub teatud lihtsusega, nimetatagu teda siis banaalseks, juhmiks või läbitungimatuks. Performatistlik tegelane ei allu reeglitele või normidele, ta ületab end ümbritseva konteksti. Kindlasti on see tegelane terviklik ning just end keerulisest ja välisest vabastades on ta sellise holistliku omailmani jõudnud. (Eshelman 2010: 109–110) Sarnased tingimused võib üle kanda ka uussiirale tegelasele. Uusbergi lavastuse

kaks peategelast ei vastagi ehk esmapilgul teoreetikute poolt esitatud tingimustele, nad näivad liiga „normaalsed“. Kuid nii Avandi ja Võigemasti tegelane, kui ka Ets ja orkestrivanem Peeter teevad kõik läbi teatava puhastumise, mille läbi selle terviklikkuse või rahu leiavad.

Orkestrivanem Peeter (Raigo Saariste) on ehk kõige selgemalt juhm, veidi saamatu tegelane. Pidevalt kokutades ja väriseva häälega enesekindla Mees1 poole pöördudes muutub ta vaataja ees aina haletsusväärsemaks ja samas ka õnnetumaks. Mees1 vastab talle üleolevalt, mis rõhutab ebaõigluse tunnetust nende suhtlemise momentides. Alles ühe järjekordse sarkasmitoonilise vastuse peale nutma puhkemise äärel olles jõuab ta murdumispunktini. „Miks sa teed mulle nii? Ma ju tean, et ma ei ole enesekindel inimene. Aga ma püüan seda orkestrit juhtida nii hästi, kui ma oskan.“ (Uusberg 2009: 48) Peeter jõuab abituse lõpliku piirini ja loobub aupaklikust kummardamisest uhke pianisti ees. Sellega näitab ta oma haavatavust ja eelkõige inimlikkust. Ühtlasi on see vabanemine, Peeter saab oma ebakindlusest korrakski lahti. Nagu lapsel, muutub ta tuju kohe, kui Ets valjuhääldist teda kiidab. Peeter on lihtne inimene, tal polegi õnneks muud vaja, kui vaid veidi tunnustust.

Mees1 ja Mees2 on mõlemad pianistid, kuid nende elud on väga erinevalt kulgenud. Nende tegelaskujude mõistmine on vaataja jaoks veidi raskemaks muudetud või lavastuse võtmes võtab see vähemasti kauem aega. Samas ei ole nad postmodernistlikult laiali hajuvad tegelased. Kui Ets valjuhääldist Matsi poole pöördub, selgub reaktsioonidest, et tegemist on mõlema mehe nimega. See selgitab ka matsi-nalju, mida nad on varasemalt teinud. Sellisest omavahelisest lõõpimisest ilmneb ka, et tegemist on kunagiste heade sõpradega, kuigi ootesaali pinkidel tunduvad nad üsna erinevad. Mees1 ja Mees2 vastandlik võnkumine ning sellest tekkiv pinge päädib aga pigem tasakaaluga. Nende peade vahetuse tulemuseks ongi kahe tugevama, terviklikuma tegelaseni jõudmine.

Mees1 on ilmselgelt edukas ja eluga rahul. Ta käib sirge seljaga, väike muie näol ja vaatab justkui teistest üle. Ta naudib oma võimupositsiooni orkestri suhtes, on igati rõõmus ja rahulolev, kui nad talle aplodeerivad või kui saab neile ülesandeid jagada.



Samas elab ta demonstratiivselt oma ärritust Peetri peal välja, kui nende rong hilineb. Võigemasti tegelane, Mees2 paistab esimesel ilmumisel eksinud, ehmatanud ja kõssi vajunud. Ta sunnib end vahepeal veidi naeratama, kuid ringi vilavad silmad on ikkagi kurvad. Samas voolab mõneks hetkeks üle tema näo siiras rõõm, kui ta ootesaali sisenedes Avandi tegelast embab või Etsi häält kuuleb. Mees1 ja Ets on tema jaoks ilmselt midagi tuttavlikku muidu pidetus maailmas. Mees1 nimetab teda algul mõnda aega Geeniuks, kuid ta ise palub seda mitte teha. Vastab, et see on pikk jutt, kui Mees1 tahab teada miks mitte, ja ütleb, et nõme soovitus, kui Mees1 soovitab tal lühidalt teha (Uusberg 2009: 11).

Üle pika aja kohtudes valitseb meeste vahel pinge, üks ei mõista, mida teine silmas peab, nii et esialgu räägitakse teineteisest mööda ja vahetatakse viisakusi. Kui Mees2 Mees1 kõrvale istuma ronib, ütleb viimane suisa, et ei jõua rohkem vestelda (Uusberg 2009: 16). Ometi on ta ise see, kes uuesti esimesena rääkima hakkab ja sealt edasi muutub vestlus isiklikumaks ja tõsisemaks. Pingestatust hoiab üleval asjaolu, et Mees2 hakkab aeg-ajalt hingestatult kõnelema ja lõpetab iga kord järsult väitega, et ta rohkem ei viitsi. Samas püüab Mees1 järjekindlalt säilitada vestluses kergust, Mees2 öeldule mitte liiga agaralt reageerida, jätta muljet, et ta ei süvene. Paraku ei suuda ta kuigi pikalt järjest osavõtmatult käituda ja esitab pidevalt Mees2 küsimusi, mille vastustega pole ta lõpuks ikkagi rahul.

Selle tegelikult võrdlemisi lühikese aja jooksul, mis mehed ootesaalis veedavad, selgub hirmuäratavaid tõsiasi. Mees1 on õndsalt kaheksa aastat tipu poole rühkinud, jõudnud haljale oksale, kuid geniaalse Mees2 elu on vahepeal teist rada läinud. Ta leiab ühel momendil oma karjääris, et ballett on ülim kunstivorm, kuna selle ajal oma mõtted vaikivad. Aju on välja lülitatud ja tegeleb vaid balletis esitatava looga. Nad panevad kokku põrandaaluse trupi, mis esitab balletti surma ootavatele inimestele, kellele tehakse etenduse käigus eutanaasia, et nad saaksid ilu nautides siit ilmast lahkuda. Mees2 enda elus pole aga piisavalt balletti ja pidev surma lähedalolek on tema enda aju liiga jõuliselt juurdlema pannud. Tänu Etsi vihjele taipab Avandi tegelane, et Mees2 on vahetult enne nende kohtumist end rongirööbastel tappa üritanud. Ta pole niisama

rõõmus vana sõpra nähes ja tal pole lihtsalt palju öelda. Tal on päästerõngast vaja. Mees1 saab olla just see, kuna vaigistab oma pragmaatilisusega Mees2 kummitanud, tema peas liiga valjuks muutunud mõtted. Samas tuletab Mees2 talle endale meelde, mis on tõeliselt oluline ja toob ta maa peale tagasi.

Lõpuks on nad vaid kaks kunagist toakaaslast, kes otsustavad, et on suurepärase mõtte end sinna samasse ootesaali pinkidele magama keerata. Mõlemad Matsid on vähemalt selles hetkes vabanenud neid kammitsenud välistest normidest ja rasketest mõtetest, nad on terviklikud ja õnnelikud. Tegelased on sooritanud pea vahetuse, avanud oma südame teisele ja see on aidanud neil raskused ületada. Selline performatistlik tegu aitab mõlemat subjekti säilitada ja edasi viia. Vaataja peab seda narratiivset fakti aktsepteerima ja uskuma.

Viimane keskne tegelane on lavastuses Ets, kellega kohtuvad nii teised tegelased kui publik vaid hääle kaudu. Tegelikult on just Etsil „Pea vahetuses“ kõige rohkem võimu, ta manipuleerib nii vaataja kui ülejäänud tegelaste ja loo käiguga. Loost ilmneb, et tema hääl kõlarites pole pelgalt lindistus, vaid ta istubki kuskil heliruumis ja jälgib distantsilt asjade käiku. Etsi tegelaskuju seostub samuti tugevalt Eshelmani uskumisaktiga. Publik peab uskuma fakti, et müstiline tegelane Ets on kahe Matsi kohtumist algusest peale jälginud, selle isegi algatanud ja selle käiku suunanud. Nimelt on Ets valjuhääldisse pidevalt valetanud, et Berliini rong hilineb, kui tegelikkuses on rong juba läinud. Muusikale lisaks on tema hääl lõpuks kui lavastuse raam, mis justkui jumalana sündmuste käiku juhib ja sellega kogu ootesaali maailma kontrollib. Nii kinnistab ta lavastuse reaalsust, ükskõik kui jabur sealsete kokkusattumuste ja sündmuste jada ka poleks.

### **2.3 Ideed ja väärtused**

Uusbergi lavastus pole postpostmodernismile, eriti performatismile omaselt enam sõnum, vaid sõnumitooja. „Pea vahetus“ on vormilt äärmiselt lihtne ja minimalistlik,

puuduvad välised liialdused, et need ei hakkaks ideid varjutama. Uussiirust iseloomustavad positiivsed väärtused peituvad „Pea vahetuse“ tekstis, tegelaste omavahelistes suhetes ja nende mõtteavaldustes. Lavastus on küll tervik, kuid selle sisu domineerib ning eesmärk on eelkõige siiski väärtuseid kanda ja edasi anda.

Sarnaselt kahe peategelasega on kogu lavastus üles ehitatud vastanditele. Postpostmodernismi vaatenurgast võib seda vaadelda Vermeuleni ja van den Akkeri sõnastatud metamodernistliku võnkumisena. Nimelt tänu peategelaste vaadete erinevustele põrkab diskussioon selliste vastandpooluste vahel edasi-tagasi: entusiasm ja ironia, lootus ja melanhoolia, naiivsus ja teadlikkus, empaatia ja apaatia, ühtsus ja paljusus, totaalsus ja fragmenteeritus, selgus ja mitmetimõistetavus. (Van den Akker, Vermeulen 2013: 135) Märksõnad ei kehti ainult ühe Matsi kohta, vaid võnguvad ka tegelase piires. Mees2 emotsioonid ei piirne vaid melanhooliaga, ta leiab hetketi ja aina rohkem lootust, kas või Mees1 esmakordselt nähes. Mees1 omakorda aga ei suuda räsitud Mees2 rääkides apaatseks jääda, kuigi näib seda vahepeal üritavat, ikka osutub inimlik empaatia tugevamaks.

„Pea vahetus“ tegelebki inimesega, nii inimeseks olemise kerguse või raskuse, kui inimliku läheduse otsingutega. Mees2 räägib, kuidas ta Tallinnas Tammsaare pargis legendaarse kirjaniku kuju vaatas ja mõtles, et nii Tammsaarel, Liivil kui Ennol oli ilmselt raske ja nad kõik oleks lihtsalt tahtnud, et keegi neid kallistaks ja neile pai teeks. Selle asemel nad juurdlesid kogu aeg. Kirjutasid ja mõtlesid üksinduses, sest nad ei osanud muud moodi hakkama saada. Mees2 sõnul väärivad pai inimene, kes veel usub, ja samas mainib möödaminnes, et tema see enam pole. (Uusberg 2009: 23) Kirjutamine või looming üldiselt tähendab uskumist, kuid Võigemasti tegelane seda nähtavasti enam ei tee ja on üksinduses alla andnud.

„Ma ei taha olla küüniline, aga kuidas sa surnut kallistad?“ küsib Mees1 skeptiliselt (Uusberg 2009: 24). Mees2 emotsionaalsed mõttearendused mõjuvad tema jaoks küll intrigeerivalt, kuid põrkuvad pidevalt ratsionaalsuse müürilt tagasi. Mees2 tegelaskuju ja Uusbergi lavastus tervikuna taandub aga just lõpuks sellele, et inimene ei ole ratsionaalne, nagu ei pea seda olema uussiiruski. Inimene võib olla veider ja näida

keeruline, kuid on oma põhiolemuselt tegelikult lihtne ja vajab õnnelikuks eksisteerimiseks vaid põhiväärtusi nagu armastus, headus, lähedus. Selles kõige on eelkõige tarvis teist inimest. Mees2 on ilmselgelt liiga kaua üksi juurelnud ning selle tulemusel läks ka raudteerööbastele, kuid vana sõpra nähes püüab ta üksindusest väljapääsu leida ja otsib sedasama lähedust.

Võigemasti Mees2 on küll lootusetusest veidi küürus, kuid püüab helgematel hetkedel Mees1 läheneda, kas või tema kõrvale istudes. Ta on isegi vaikuses intensiivne. Tühjusesse vaadates näeks ta seal justkui end neelavat musta auku, neil hetkedel on tema silmades palju valu. Kuid intiimsust otsib ta samuti silmadega ja tema sügav, läbinägev pilk tekitab tihti Mees1 ebamugavust, kes siis silmsideme katkestab ja niheleb. Avandi loodud tegelaskujus on rohkem kergust, kuid ehk liigagi palju. Ometi minetab ta lavastuse lõpuks oma egoismi. Kui ta mõistab, et Mees2 oleks mõned hetked varem peaaegu enesetapu teinud, loksab kõik, millest Mees2 vahepeal rääkis, järsku paika. Lõpuks hakkab temagi tajuma, et elu pole kindlapiiriline ning selles on peale karjääri ja tema enda veel teisedki inimesed ja nende vajadused.

Lavastuse pealkiri on kujund, mis ühendab endas kõik need kõrged väärtused, millele on korduvalt viidatud. „Pea vahetus“ on ka vastus küsimusele, kuidas surnut kallistada. Mees2 sõnul tuleb pead ära vahetada ning siis oma peaga teise südant lugeda ja vastupidi. Ainult nii on lootust, et pead ja südamed leiavad midagi, milleni nad pole suutnud üksi jõuda ja hakkavad kokku kõlama. Mees1 ei saa siis veel aru, miks Mees2 enam ei usu ehk miks tema ei saa päid vahetada, ja nimetab peade vahetust vägistamiseks mitte kallistamiseks. (Uusberg 2009: 23 – 25) Mees1 mõistmatus ilmestab kahe tegelase ja üldiselt „Pea vahetuse“ mõistuse ja tunnete keerulist vahekorda, milles Uusbergi teose pealkiri kokkuvõttes seisnebki. Lavastuse lõpuks on aga Mees1 endalegi märkamatuks pea vahetusest osa saanud, kaks Matsi leiavad lõpuks tee teineteise südameteni ja hakkavad kokku kõlama. Uusbergi tekst näitab, et selleks on vaja empaatiat ja mõistmist.

Muusika on kahe klaverimängija vestluses üks peamisi, neid enim ühendav teema. Samas kannab muusika kui sõnumitooja jällegi neid mõtteid, mida Uusberg soovib

edasi anda. Balletti kirjeldades räägib Mees2 samuti ju vaid inimeseks olemisest. Lisaks eelpool välja toodule on ballett nimelt seetõttu hea, et tänu selle lihtsale mustvalgele loole saab inimene balleti muusikast vaid selle, mis seal on – alguskokkukõla. Balleti vaadates pole aju, on ainult süda. Selle abil saab inimene tõeliselt muusikasse sisse ja leiab sealt iseenda, pääseb nii iseendasse. (Uusberg 2009: 28) Eshelman viitab performatismiteoorias eneseteraapilisele aspektile ja just Uusbergi alguskokkukõla võiks vaatajas seda tekitada (Eshelman 2010: 120). See õhutab nii lavastuses esitatavale muusikale rohkem tähelepanu pöörama, kuid teisalt sunnib inimest järele mõtlema, kuidas ta muidu iseendasse pääseb, mida see tema jaoks üldse tähendab jms. Ometi on see sisekaemuslikkuse provotseerimine positiivne. Uusberg tahab, et inimene rohkem oma südant ja selle soove märkaks, kuid ka seda, et süda on teistega seotud.

Ühel hetkel jõuavad kaks meest järeldusele, et nad ei mõista teineteist. Mees1 lahkub korra lavalt ja taustal hakkab koor Juhan Liivi sõnadele kirjutatud „Muusikat“ laulma, kust pärinebki mõte alguskokkukõlast. Selle otsimisest kõneleva pala lõppedes langeb Mees2 silmalt pisar ja ta hakkab rääkima. Enda ette kaugusesse vaadates esitab ta monoloogi elust kogu selle lihtsuses, selle ringlemisest, tõusudest ja mõõnadest, paratamatustest. See puudutab inimese suhet kõigega, nii teiste inimeste, looduse kui üldiselt maailmaga. Näiliselt ongi see nii lihtne, aegade algusest on ühtmoodi sünnitud, erinevates keskkondades kohastatud, erinevaid etappe läbitud. Ka maadlemine on elu osa, maadledki elu endaga, leiab Mees2. Kogu aeg tuleb millegagi maadelda ja tema ei tea enam, kas sel on ikkagi mõtet, kui maadled lõpuks inimliku sideme eest põgenevate inimestega. (Uusberg 2009: 40) Kogu monoloog on täis vaikset valu ja Võigemast ka esitab seda nii. Fikseeritud, sügav, kohati pisaraid täis pilk saadab naerda püüdvat kuid olemuslikult ikkagi lootusetult kurba nägu. Mees2 on jõudnud olemise ristteele, kus ta kokkuvõttes vajabki vaid veidi headust ja et keegi tema inimliku sideme eest ei põgeneks.

Uussiirusel on alati oht jääda oma kõrgete väärtuste taotluses liiga lihtsaks või isegi imalaks. Headuse ja ilu otsingud võivad jääda liiga ühekülgeks. Uusbergi lavastuses balansseerivad nii rõõm kui valu, aga lisakomponendiks on veel huumor. Kristiina

Reidolv toob ühe postpostmodernistliku tunnuseks välja tühimuse iroonilistest ja intellektuaalsetest mängudest (Reidolv 2011). Ometi on selliseid mängu "Pea vahetuse" tekstis päris palju, kuid need on millelegi muule orienteeritud. Pigem on tegemist teistsuguse, uussiira irooniaga, mis ei püüa rünnata ega millegi üle domineerida. Seetõttu on Uusberg uussiira iroonia heaks näiteks. Tema huumor on mänguline, kasutades peamiselt sõna- ja karakterkoomikat. Kuna liigutakse vähe, täiendavad näitlejad väikseid irooniapisteid miimikaga. Võigemast punnitab silmi ja rõhutab iga sõna, kui Avandi tegelase suhtes sarkasmi väljendab. Avandi jääb aga vastupidiselt stoiliseks, isegi tuimaks, kui midagi naljaga väljendab. Näiteks kui Mees2 küsib, kas ta teab, kus Tammsaare park asub, siis vastab ta kivistunud näoga, et ei tea. Teisedki sarnased stseenid muudab huumorikaks asjaolu, et Mees2 ei saa kohe aru, et ta nalja teeb. Sellised väikesed nüansid ei lase lavastusel liigsesse tõsidusse või emotsionaalsusesse laskuda ning lisavad tegelastele iseloomu.

### **3 „Kas ma olen nüüd elus“**

Lauri Lagle (1981) nime on uussiirust või postpostmodernismi käsitlev retseptioon samuti korduvalt esile tõstnud. Peamiselt on ka siin eelpool välja toodud artiklites mainitud hoopis tema lavastust „(Untitled)“ (Teater NO99, 2010), kuid käesolev töö vaatleb pool aastat varem valminud lavastust, Siim Nurkliku tekstil põhinevat „Kas ma olen nüüd elus“. Tegemist on 2006. aastal Lavakunstkooli näitleja eriala lõpetanud Lagle kolmanda lavastajatööga. „Kas ma olen nüüd elus“ esietendus Eesti Draamateatri väikses saalis 11. aprillil 2010. Siim Nurkliku teos ilmus trükist vaid kuu varem, kuid pärjati juba eelnevalt 2009. aastal Eesti Teatri Agentuuri näidendivõistlusel II preemiaga.

#### **3.1 Sisu ja kujundus**

Kahelt poolt publikuga ümbritsetud lavaplatvorm on kujundatud ilmetuks kontoriruumiks (kunstnik Liisi Eelmaa). Heledatel laudadel on suured hallid, vanaaegselt mõjuvad monitorid, arvutid ise avatud servadega laudade all, mille kõrval ka üks monstroosne koopiamasin. Laes asetsevad kahes reas suured halogeenlambid, mis muidu elutuna tunduva ruumi veelgi kõledamaks muudavad. Värvide ja mingitki iseloomu lisavad ühes nurgas seisev paljas mannekeen, teises aga potipalm ning poolümar kivi imiteeriv pruun objekt. Publiku saabudes on laval koristaja, kes näib peo tagajärgi likvideerivat. Põrand on täis peamiselt värvilistest paberitest koosnevat prügi, väiksemat puru ja karkasseid topse, laes ripub rida väikseid lipukesti. Lavastus algabki koristaja tolmuimeja tekitatud lärmiga, suure undamisega, mis lõppeb alles siis, kui kõik vaatajad on oma kohad leidnud. Koristaja lõpetab töö ja tuled kustuvad, päev kontoris on läbi saanud.

Sulgemise järel kostab pimeduses mõnda aega salapäraseid kopsimis- ja puurimisheliseid, millele lisanduvad taskulampide valgusvihud. Lambid süttivad sähvides uuesti ja ereda valgusega taas harjudes selgub, et kontorisse on saabunud neli maskides sissetungijat. Fikseerinud ühe laua kohal laes oleva kaamera, poseeritakse neljakesi korraks selle ees ning seejärel jätkab igäüks oma tegevusega. Kaks püüavad kaamerat laest alla saada, teised tühjendavad oma seljakotte ja muugivad lahti lukustatud sahtlid. Kaamera saadakse kätte, kuid seda ei ühendata lahti, nagu võiks eeldada. Sissetungijad võtavad hoopis ükshaaval maskid eest ja asuvad kaamerat kasutama.

Võõraid on seega neli: üks naine (Mari-Liis Lill), kaks meest (Jan Uuspõld ja Margus Prangel) ning üks inimahv või ahv-inimene (Kristo Viiding või Sten Karpov). Mehed tõmbavad selga pintsakud, panevad ette lipsud, naine paneb jalga kotist võetud kontsakingad ja pähe pika blondi paruka, ka inimahvil on ülikond seljas. Kõik justkui valmistuvad millekski, samas ülesanded on nii ette planeeritud, et tegutsedes vahetatakse vaid üksikuid fraase. Ettevalmistuste lõpetuseks tõmmatakse veel silmaalused sõjamaalinguna mustaks ja mängud võivad alata. Tundmatud on kontoriruumi sisse tunginud, kuid segadust tekitab mulje, nagu plaaniksidki nad tööle hakata. Viisaka välimusega võõrad võtavad arvutite taga istet, trükivad, kontrollivad telefone. Aja jooksul selgub, et see on siiski vaid osa mängust.

Nad tõepoolest ei püüagi end laest alla võetud kaamera eest varjata, vaid kasutavad seda hoopis kogu ettevõtmise jäädvustamiseks. Mõlemal pool on publiku poodiumi kohal ekraan, millelt näidatakse nii videopilti, arvutimonitoril toimuvat, kui tegevustikku illustreerivaid juhuslikuna näivaid pilte, videoid, isegi arvutimänge jms. Neli võõrast veedavad näotus kontoriruumis veidra õõ, jättes endast maha vaid segaduse. Nad mängivad, esitavad monolooge, dialooge, hulluvad ja arutlevad, et siis hommikuks uuesti haihtuda.

Lavastuse alusena on seega kasutatud Siim Nurkliku teost „Kas ma olen nüüd elus“. Kuigi tekst sai näidendivõistlusel premeeritud, pole Nurkliku raamat päris tavapärase draamatekstina käsitletav. Selles on dialoogi vormis osi, kuid needki on vaid



fragmendid millestki enamast. Ülejäänu moodustavad erinevad monoloogi-laadsed mõtteavaldused, mis on esitatud nii mina-vormis kui lihtsalt juhuslike infokildude või fraasidena. Lagle on Nurkliku tekstile üldiselt truuks jäänud, kuid kasutanud ära osade lõtva seotust ning need endale sobivalt kombineerinud. Mõlemat ühendab siiski sügavam temaatiline ihalus millegi ilusama, parema maailma järele, rahulolematuse praegusega. Ühtlasi on viimane väide üks põhjusi, miks on Lagle lavastus käesoleva töö jaoks välja valitud. „Kas ma olen nüüd elus“ keskseid teemasid käsitleb kolmas alapeatükk, kuid lavastuses on veel muudki, mille toel seda uussiiruse vaatepunktist uurida.

Nii Nurkliku teksti kui Lagle lavastust võib teatud piirini fragmentaarseks nimetada, kuid see ilmneb tugevamalt teksti puhul, kus iga osa on lõõva lause või mõtteavaldusega suurelt eraldatud. Kontoriruumi ja sissetungijate motiivi kasutamisega loob Lagle süžee ja sellega omakorda raami, mis Nurkliku tekstis puudub. Raamatuteksti lülisid ühendabki peamiselt temaatiline võrgustik, mis on ka lavastusse toodud, kuid on selles paremini, eelkõige sujuvamalt teiste osadega põimitud. Lavastusel on võõraste saabumise ja lahkumise näol selge algus ja lõpp. Lagle loodud süžeealine raam tekitab koos lavastuslike lahenduste, teksti ja näitlejate mänguga ikkagi lineaarse terviku, ühendab selle terviklikkuse abil postpostmodernismiga. Just seetõttu ei muutu „Kas ma olen..“ ka postmodernseks, raamid ei lase sel hajuma hakata. Nurkliku teksti võib aga hoopis postdramaatiliseks vaadelda. Tegevusest ja ideest on olulisem seisund.

Võimalikule postmodernsusele viitab lavastuses veel rohke multimeedia kasutamine. Ekraanidel näidatakse tõepoolest väga eriilmelisi asju, pikslilistest vanadest arvutimängudest ja hüpnotiseerivatest liikuvatest värvimustritest kuni arvuti- ja kaamerapildini. Kogu tegevust saadab ka pidev heli- ja valgusmäng, milles puudub samuti läbiv teema. Kõik need kooslused paistavad kohati juhuslikud, kuid on teisalt jällegi väga täpsed. Vahel saadavad tegevustikku vaikselt taustal, järgmisel hetkel muutuvad müraks, visuaalseks ja heliliseks reostuseks. Laudadel olevad arvutid ise on põhimõtteliselt vaid lavareala loomiseks kasutatavad rekvisiidid, kuigi ühendatakse

vahepeal ka videopildiga. Kokkuvõttes on kõik multimeediumlikud lahendused siiski läbimõeldud, pandud kindlatesse kohtadesse rõhku andma või tekstile õhku jätma. Seeläbi muutub multimeedia samuti lavastustervikut teenivaks raamiks, mis allub ennekõike lavastajale ja tema töö kesksetele ideedele, kõlab laval kaasa tegelaste mässuga.

Lavastuse „Kas ma olen nüüd elus“ ülesehitus põhineb mängul ja seda mitmel erineval tasandil. Muuhulgas mängitakse video, heli ja valguse erinevate kooslustega, kuid need ikkagi vaid toetavad teksti- ja näitlejamängu. Kogu see õõ on tegelaste võimuses, nemad kontrollivad selle kulgu. Lagle ise on omal moel samuti Nurkliku tekstiga mänginud ja selle osad just endale sobivasse järjestusse asetanud, et loo võim oleks tegelaste käes. Neli tundmatut on need, kes sündmuste järjekorra määravad, oma mängude ja monoloogidega fiktsionaalset lavailma kogu aeg muudavad ja mitmekihilisemaks ehitavad. Oma tegevusega lammutavad nad stseen-stseenilt olemasolevat korrapärast kontorimaailma ja loovad selle sees aina uusi.

Taas tõuseb esile süžee raam, mis ka skeptilisema vaataja lavaltoimuvat uskuma sunnib. Mäng on lavastuse vorm ja keskne sisu, sellest ei saa mööda vaadata, kuid inimlikkust ja headust otsiv teemapüstitus on see, mis publiku muidu hektilise lavastuse raamiga lõpuks köidab või seda teha võiks. Potentsiaal selleks on olemas, kuid intensiivsete, ideedest laetud monoloogide aeglane tempo, kohati ka üheplaanelisus kipub mängustseenide omale alla jääma. Isegi emotsionaalne tekst ei pruugi nii pikalt tähelepanu endal hoida ja vaataja tähelepanu võib hajuma hakata. See võib ka uskumisakti toimumist mõjutada, kuid pikemas perspektiivis aitavad tegelased siiski vaataja tähelepanu hoida.

### **3.2 Tegelased**

Koristajat mitte arvesse võttes on keskseid tegelasi neli. Ka Lagle lavastuses puuduvad neil nimed, kuid võrreldes eelnevalt käsitletud „Pea vahetusega“ on „Kas ma olen...“

tegelasi veelgi keerulisem piiritleda. Nurkliku näidendis jaotuvad repliigid sümboolselt A, B ja C vahel. Puudub igasugune eristus, kas tegemist on naiste või meestega, millised on nende iseloomuomadused või välimus. Monoloogi tüüpi osad pole kuidagi kindla tegelasega seotud, sealgi puuduvad igasugused remargid. „Ma olen seletamatu ja määratlematu inimene, fluidse ja fragmentaarse identiteediga,“ kõlab fraas ühest sellisest osast (Nurklik 2009: 18). Nurkliku näidend kannabki eelkõige ideid, sõnad ja kogu tekst on vahend nende ideede edastamiseks. Tekstil on seega Nurkliku ja tema mõtete, mitte millegi või kellegi muu hääl. Kuidas lugeja teksti selle toel enda jaoks konstrueerib on muidugi iseasi. Ühelt poolt jääb talle vabadus tekitada endale sobiv taust, teisalt võib tekst hoopis kaugeks jääda, kuna pole millestki kinni haarata või millegagi suhestuda.

Lagle on näidendi erinevateks kindlateks häälteks jaotanud, luues lavatekstiga ka tegelased. Mõte tuua lavastusse üks naine, kaks meest ja inimahv on seega puhtalt Lagle isikliku visiooni tulem. Neile annavad kuju aga neli näitlejat. Kõikidel tegelastel on mingid isikupärased jooned ning see tuleb eelkõige näitlejamängu, kuid ka näitlejate iseloomu ja välimuse arvele panna, kuna tekst on neile täiesti vabad käed jätnud. Kogu maailm, kõik mängud, mis laval esitatakse on seega näitlejate, lavastaja ja kunstniku ühine looming, nende tõlgendus Nurkliku tekstist. Selline pea hullumeelne mängulisus on üsna tõenäoliselt just mängu enda, improviseerimise ja rühmatöö abil kokku pandud ning ühtse grupi tunnetus just selle toel loodud.

Tegelaste sõnad, mõtted pole päris nende endi omad, vaid lahutatud osadeks mingist suuremast tervikust. Näitlejatööd loovad kõigist eraldi küll mingi kuvandi, kuid neil on suur oht üheks suureks klišeeks hajuda, sest omal moel „Kas ma olen...“ just seda ongi. Tegelaste veidi naiivsed ideed ja headuseotsingud on samas ka üheks suureks põhjuseks, miks lavastust uussiirana käsitleda. Nelja võõra hulgas valitseb lisaks grupidünaamika, mis neid tegelastena kujundab – kõigil neist on oma roll täita, grupisiselt toimib teatud hierarhia, mis lahutab nad individideks. Kõiki neist on võimalik eraldiseisvalt kirjeldada, kuigi nende eripärad võivad olla vaevumärgatavad. Kõige olulisemaks aspektiks kujuneb süžee toel jällegi uskumisakt. Loo tekitatud raam

paneb vaataja koos lavalolijatega taas „siin ja praegu“ situatsiooni, kus kehtivad aja- ja kohäühtsus. Kui vaataja võtab vastu lavareaalsuse ja usub, et on nende tegelaste seiklust jälgimas, samastub nende mässu ja mängudega, siis muudab see ka tegelased terviklikuks. Neil puuduvad taustjutustused, nagu on „Pea vahetuses“, mis tähendab, et vaataja peab need koos uskumisaktiga ise kokku panema ja seeläbi ise tegelased holistlikuks muutma.

Raoul Eshelmani performatismiteooriat veelgi eeskujuks võttes tuleb tunnistada ka tegelaste võimu. Tegelased valitsevad teksti, mitte vastupidi. Kuigi läbivad kõrgemad ideed peituvad sõnades, panevad tegelased need elama, vormivad need oma mängudeks, milleta poleks lavastust. Nurkliku näidendi osad on paindlikud, nii et Lagle on lavastajana asetanud sissetungijad võimupositsiooni, andnud neile selle üle kontrolli. Tekst on küll alati mingil moel mängude aluseks, kuid nende vormi ja läbiviimise eest vastutavad tegelased, juhtides nii kogu lavastuse kulgu. Siinkohal tekivad samad probleemid, mis juba eelnevas alapeatükis mainitud. Mängude alla kuuluvad ka monoloogide esitused, mille tempo kohati liigselt venib. Jällegi võib tuua võrdluse „Pea vahetusega“, mille kogu vorm on staatiline, kuid sõnamängud, kiirelt vahetatud repliid hoiavad lavalise energia siiski kõrge. „Kas ma olen...“ lavaliselt lahendused on eklektilised, järsult vahelduvad, kuid monoloogide stseenid muutuvad siin-seal monotoonseks. Kui vaataja suudab ikkagi tegelase, tema ideede ja olukorraga samastuda, võib uskumisakt siiski toimuda.

Isegi kui Nurkliku näidendi monoloog on tegelaste vahel jagatud, puudub selles diskussioon, mõtete vahetuse asemel on üks mõte, mida mitmeminutilise stseeni vältel aina korratakse. Näiteks majanduskatastroofist kõnelevad kolm tegelast ligi kümme minutit. Selle aja jooksul toimub tegelikult nii mõndagi. Stseen algab riigikogu istungi salvestusega lae all oleval ekraanil. Nimetud võõrad liiguvad laval palju ringi, mikrofonid küljes, ja pöörduvad publiku poole kui kõnet pidama tulnud koolitajad. Samal ajal mängib taustal elektrooniline muusika, millest peaaegu karjutakse üle, vahepeal näeb ekraanilt iluuisutajate kukkumisi ja kõlavad püssipaugud. Katastroofile vahelduseks kõneldakse ka majandusimest, mida saadab rahulik ja meeldiv

taustamuusika. Kõiki neid helisid kombineeritakse ühe stseeni jooksul, majandusele keskenduv tekst hüpleb kolme tegelase vahel ja jääb lõpuks pidetuks. See maabub koos stseeni endaga kaosesse, kus vilguvad tuled, karjuvad nii inimesed kui muusika, et siis uuesti vaibuda ja järgmise teema juurde liikuda. Ka see on mäng, korraks nende kontorireaalsusesse loodud teistsugune reaalsus, milles nad võtavad endale uued rollid. Sama korratakse terve öö, liigutakse mängust mängu ja rollist rolli. Viimaste vahetumine on vaid mängude keskne, positiivne ideoloogia joonistab terviklikud tegelased välja. See näitlikustav stseen on tegelikult tempo suhtes üks elavamaid, kuid kokkuvõttes on monoloogidele üles ehitatud osad need, mis enim uskumisakti toimumist raskendavad.

Tegelaste hierarhia ja nende omadused väljenduvad samuti mängudes ja neid ettevalmistavates tegevustes. Grupi ühtsus ja organiseeritus väljendubki osaliselt ka asjaolus, kuidas rollid jaotuvad. Nimelt kujuneb algusest peale Margus Prangeli tegelase näol välja liider. Seda ei sõnastata kordagi nii ega jaga ta ka otseselt kellelegi kätte. Liidripositsioon on aimatav tema maneeridest ja grupi omavahelistest suhetest, nende käitumisest. Prangeli tegelane on teistega võrreldes domineerivam, võimukam, kas või ainult hääletooni kasutust silmas pidades. Nimelt kõneleb ta tihti valjemini kui teised, samas resoluutselt, nõudes tähelepanu ja tema mõtete teadvustamist. Lavastuse algul ja selle jooksul istuvad Lille ja Uuspõllu tegelased korduvalt arvutite taga ja trükivad või vähemalt jõllitavad monitori. Prangeli tegelase asetus hierarhias joonistub juba sellega välja, kuidas ta erinevalt teistest millegi praktilise tegemise asemel kontoris ringi käib ning masinaid ja olukorda kontrollib. Tema positsioon ilmneb ka konkreetseid mängu mängides, näiteks sellist, kus vastajad peavad valima, kas maailm või mingi muu koht on millegi puudumise läbi parem või halvem. Uuspõllu tegelase pakutud valikute hulgas on maailm ilma Saddam Husseinita, Eesti ilma praeguste poliitikuteta, venelasteta jms. Prangeli tegelane ise vastab selgelt ja kõhklemata ning saab Lille tegelase peale pahaseks, kui see püüab vastamast keelduda. Ta kehtestab end, allutades Lille tegelase ka mängu, milles see ei taha tegelikult osaleda.

Lille naistegelane tasakaalustab muidu maskuliinset seltskonda. Puht praktiliselt saavad tegelased tänu naistegelase olemasolule meeste-naiste suhteid käsitlevaid stseene lihtsamalt mängida. Lille tegelases on teatavat otsekoheust, natuke karmi külmust ja domineerimissoovi, mille tõttu sarnaneb ta veidi Prangli tegelasega. Kuid võim ei salli konkurentsi ja nii on nende suhte taustal õrnalt märgatav ja samuti mänglev konfliktiaimudus. Samas on Lagle ära kasutanud ka Lille naiselikku seksapiili ning mõned stseenid selle abil sensuaalsemaks muutnud. Kui Uuspõllu tegelane üheöösuste monoloogi esitab, aaleb Lille tegelane erootiliselt laual. Ometi demonstreeritakse ka tema kui naise sümboli välimuse konstrueeritust. Algul siseneb ta tennistes, kuid paneb kontoris jalga kõrged kingad ja pähe pikkade juustega blondi paruka, kehastudes nii kellekski, kes ta peaks selles maailmas justkui olema. Hiljem võtab ta paruka ära, ekraanil eemaldatakse tema jumestuse võltsid kihid. Nagu kõik teisedki on ka tema rollide ja tehniliku välimuse all lihtsalt inimene, kes otsib juba tuttavaid kõrgemaid väärtusi.

Uuspõllu tegelane on võrreldes eelmise kahega veidi muhedam, naerdes teiste naljade peale ja jälgides kõrvalt väikseid liidrikoha heitlusi, mis aeg-ajalt taustal kerkivad. Pigem on tema see, kes püüab tekkivaid konflikte leevendada. Ta on eeskujulik grupi liige, kes täidab oma ülesanded, kuid ei tunge liialt esile. Võtab usinalt mängudest osa ja on neile sama palju pühendunud kui teisedki. Uuspõllu tegelase tõsiduses on ehk rohkem kergust kui teistel, kuid samas ei saa teda kindlasti grupi naljameheks või klouniks pidada. Mängudest hoolimata on käsitletavat teemad neliku südameasjad. Kõigi tegelaste rollide-mängude taustal on mure ja valu kaasaegse inimese ja ühiskonna pärast. Just ideed muudavad nad ikkagi kõik lõpuks terviklikeks, rollid on vaid vahend nende ideede väljendamiseks.

Ainus nimeline tegelane lavastuses on inimahv, keda teised kutsuvad Kikiks. Näidendis selline tegelane puudub, nii et jällegi on tegemist Lagle konstrueeritud lisandiga. Tema allub esmapilgul kõige selgemalt Eshelmani juhmi tegelase kontseptsioonile (Eshelman 2010: lk 109–110). Kuna ta peaaegu terve lavastuse ajal ei räägi ja on osaliselt ahv, inimesest siiski madalamal seisev loom, on teda kerge ülejäänud grupist rumalamaks

või lihtsamaks pidada. Kiki on ahvi pea ja hoiaku, kuid inimese kehaga. Suurema osa ajast kalpsab ta ringi, häälitseb ja teeb pahandust, olgu selleks siis palmi lehtede ära kiskumine või teiste banaanikoortega viskamine. Need on näiliselt labased tegevused, kuid teised grupi liikmed ei pane talle midagi pahaks ja käituvad temaga kui võrdsega. Nad usuvad tema intellekti ja püüavad kurjustamise asemel talle selgitada, kuidas õigesti käituda. Kiki osaleb ka mängudes, aidates kaasa erinevate kujundite loomisele, näiteks klaviatuuri kasutamine automaatrelevana või tolmuimejaga valge pulbri kui narkootikumi sisse tõmbamine. Illusiooni tema võimalikust juhmusest loob vaid asjaolu, et ta on ahv(-inimene). Lavastuse lõpuosas hakkab Kiki inimese kombel rääkima. Ta peab lühikese, kuid intensiivse, isegi hirmuäratava monoloogi tööst ja sellest, et kuulub liikumisse, mille eesmärgiks on konkurentsivõimetu ühiskond. Nagu teisedki, kõneleb Kiki ühest suurest probleemist ja kinnitab sellega oma grupikuuluvust. Samas tühistab ta eelarvamuse endast kui rumalast või alamast tegelasest, see on lihtsalt tema roll. Selgub, et hoopis kõik neli tegelast on oma maailmaparandamise lootuse ja mängudega naiivsed, kuid seda enam tekib soov neid ning nende vaateid uskuda.

### **3.3 Ideed ja väärtused**

„Kas ma olen nüüd elus“ kannab siinsesse uurimusse valitud lavastustest ilmselt kõige enam või kõige selgemalt põlvkondlikku tunnetust. Nurklik ja Lagle on mõlemad 1980ndatel sündinud, näitlejatest samuti Lill, Karpov ja Viiding. Võib eeldada, et vanuseline sarnasus väljendub teatud määral ka nende maailmavaadetes, mis peegelduvad omakorda lavastuses. Käsitletavad teemad haakuvad kõige tugevamalt Vermeuleni ja van den Akkeri metamodernismi teooriaga, mis mainib just põlvkondlikkust. Selle aluseks või keskseks polaarsuseks on teooria autorite sõnul modernse fanatismi või naiivsuse ja postmodernse skeptitsismi koosmõju. (Van den Akker, Vermeulen 2013: 134) Lavastus ühendabki laiemalt ühelt poolt fragmenteerituse ja rahulolematuse sellega, milliseks maailm ja inimesed on muutunud, teisalt aga terviklikkuse otsingud ja idealistliku vaate sellest, milline seesama maailm olla võiks.

Sellised suured vastandid esitatakse korraga ja nendevaheline pinge süvendab kaootilisuse muljet.

Balanss vastandite vahel pole tingimata vajalik, metamodernism põhinebki suuresti nendevahelistel võnkumistel, ent kohati tundub, et need võiksid teineteist siiski veidi rohkem täiendada või toetada, kui seda siinkohal teevad. „Kas ma olen.“ üks suuremaid võnkumisi toimub just vormi ja sisu vahel, kuid ka nende osiste siseselt. Korrapäratu mängimise käigus lõhutakse korrapärast kontorimaailma, tekst on fragmentideks jaotatud, kuid kannab ühtset ideed. Oma rahumeelsete ideede eest võideldakse laval mässuga. Konformismi vastu töötamine tundub üsna klišeelik, kuid samas seostub see just uussiira idealismiga. Tegelased kõnelevad majanduskatastroofist, nad on end ümbritseva suhtes teadlikud, aga väljenduvad ometi naiivselt, tehes järske üldistusi: „Ühesõnaga: meie anname oma laenude, säästude ja pensionitega raha pankadele ja investoritele, et nemad saaksid sellega rikastuda, ja kui nad juhtumisi ei rikastu, vaid raha maha mängivad, siis anname oma maksudega neile selle raha tagasi“ (Nurklik 2009: 19).

Nurkliku tekst lausa otsib sellised võnkumisi ja küsib, kuidas saab keegi üldse elada vastuoludeta või ironiata, kuid sealjuures armastusega ja loomulikkusega (Nurklik 2009: 40–42). Ollakse põhimõtteliselt normide vastu, kõige selle vastu, mis tundub tavaline, sest vanad arusaamad pole ilmselgelt toimunud. Nurkliku tekst ja Lagle tegelased liiguvad kuskil empaatia ja apaatia piirimail, soovides teistsugust maailma, kuid jäädes ikkagi lihtsaiks, ebatäiuslikeks inimesteks. Nad on ühtaegu võõrandunud, kuid otsivad samas ka inimlikkust ja lähedust. Võõrandumine ja distants on jällegi enam Nurkliku tekstis. Lagle lavastuse näitlejatööd lisavad sellele personaalsema ja veidi valulikuma tasandi, kuna väljendavad mõtteid ironiliselt või isegi vihaselt. Nad mõnitavad seda ametlikku maailma, mida lammutavad, kuid selle ärrituse taustal on ikkagi lootus muudatuste järele.

Mingil määral mängivad nad just selliseid intellektuaalseid mängu, millest metamodernism peaks väsinud olema, kuid kokkuvõttes on see ülla eesmärgi nimel. Inimkonna ja maailma olukorrast räägivad nii metamodernismi käsitlevad Vermeulen ja



van den Akker kui ka performatismist kirjutav Eshelman ja pseudomodernismi vaadelnud Kirby. Sellest kõigest koorubki vajadus uue maailmakäsitluse järele ning Lagle on lavastajana selleks kaootilis-fragmentaarse, kuid tegelikult siiski piiritletud vormi valinud. Lisaks majandusküsimustele mõtisklevad „Kas ma olen...“ tegelased veel inimeste väärtushinnangute ja näiteks silmakirjalikkuse üle: „Ma võin pooldada humanistlikke väärtusi, aga see ei tähenda, et mulle meeldib teistsuguste inimestega kokku puutuda. Ma võin rääkida tõsielusarjade kahtlasest moraalsusest, aga seda suurema innuga ma neid jälgin.“ (Nurklik 2009: 18) See on aus, aga kriipiv sissevaade nüüdisaja inimsuhetesse.

Tegemist pole tingimata pessimismi, vaid pigem probleemi märkamise ja teadvustamisega, öö kontoris on nende väike mäss. Ometi näib, et metamodernismile omaselt ei vii see kuhugi, pidev võnkumine jätab kogu nende ettevõtmise kuskile vahepealsusesse rippuma. Teisalt on nende grupidünaamikas, ühises tegutsemises usk ja optimism, mida uussiirus vajab. Nad liiguvad ühise eesmärgi suunas ja toetavad üksteist selle käigus. Just seetõttu toimib ikkagi vastandite ühtsus ja neli tegelast töötavad meelega juhmilt vastu end kammitsevatele normidele, mängivad lõhkudes jumalaid. Multimeediumlike vahendite ja üldise hullumeelsusega muudavad nad lavastuse lõpuks nii ülevaks, et annavad võimaluse katarsiseks. Kuid seda vaid vaatajale, kes on suutnud kogu aja kaasas püsida ja uskumisakti sooritada.

## 4 „Rein Pakk otsib naist!“

Urmas Vadi (1977) on üks teatritegijaist, kes osales 2011. aastal postpostmodernistlikke suundumusi käsitletud sümposiumil „Milline on elu pärast postmodernismi?“. Samas on Vadi sarnaselt Uku Uusbergiga üsna tugevalt väljendanud pessimismi uussiiruse termini vajalikkuse suhtes. Diskussioonid postpostmodernistliku teatri ja kitsamalt uussiiruse üle on viimase paari aastaga vaibunud ja seda märgib ka Vadi 2015. aasta veebruaris antud intervjuus (Otu 2015: 13). Ta rõõmustab, et sildistamine, seal hulgas teatri- või kirjandusteoste uussiiraks nimetamine on tunduvalt vähenenud. Ühtlasi väidab Vadi, et kõikvõimalikud sildid kapseldavad teatrit ja segavad selle tegijaid. Antud töö seisukohast tuleb vähemasti nõustuda tema mõttega, et termineid vajavad ennekõike kriitikud, laiemalt igasugused kultuuriuurijad, kes püüavad teatripilti pidevalt mõtestada. Just sooviga uussiiruse silti ehk terminit lähemalt uurida, on ka Vadi enda lavastus siiski antud töös seda suunda esindavate lavastuste nimistusse valitud.

„Rein Pakk otsib naist!“ esietendus Tartu Uues Teatris 16. märtsil 2011. aastal. Tegemist on teise osaga Urmas Vadi kirjutatud ja lavastatud triloogiast. Esimene osa „Peeter Volkonski viimane suudlus“ tuli välja aasta varem ja kolmas osa „Rudolf Allaberdi testament“ aasta hiljem. Kõik kolm liigituvad isikunäidenditeks, keskenduvad ühele või mitmele reaalselt eksisteerivale inimesele, kes astuvad lavaversioonides ka ühel või teisel moel publiku ette.

### 4.1 Sisu ja kujundus

2011 aasta kevadel, kui „Rein Pakk otsib naist!“ esietendub, tegutseb Tartu Uus Teater veel Tartus Magasini tänaval, Genialistide Klubi ruumides. Vaataja siseneb vanasse võimlasse ja satub harjumuspäratult kitsasse ruumi. Vasakut kätt jääv publikuala tõus on lavast hõbedase helkleva kardinaga eraldatud ning laval peituv jääb esialgu

saladuseks. Elavat meeleolu loob taustal mängiv vali ja energiline diskomuusika, laes keerleb diskokera. Kui kõik on oma kohad leidnud, vaikib muusika ja sädelev kardin langeb põrandale. Sissejuhatus on üsna eksitav olnud. Kardin paljastab tühja, igasuguste dekoratsioonideta lava, kuigi ega tegelikult palju näegi, sest valitsevas pimeduses on vaid üks valgusvihk. Selle keskel seisab nimategelane Rein Pakk.

Esimeste minutite jooksul ei juhtu midagi, vaatajatega silmitsi jäänud Pakk silmitseb neid sõnatult. Kõnelevad pigem tema miimika ja kehakeel, mis annavad märku ebamugavustundest ja ehmatuses. Lõpuks hakkab ta ikkagi rääkima ja alustab looga sellest, kuidas nägi traumapunktis meest, kes otsis dramaturgi. Sõnamängul põhinev väike naljalugu paneb alguse teistele lavastuse uskumatutele ja humoorikatele pöörakutele. Kuid nagu selgub, ei juhtunud olukord traumapunktis ikkagi Paku endaga. Väidetavalt ei meeldi talle puhtad algused. Nii seab ta kõik eelnevalt ja edaspidi öeldu kahtluse alla ja vaataja peab ise mõistatama, kas, mis ja kes on selles kõiges üldse tõeline.

Kogu lavastus on üks lihtne lugu, jutustus leitud ja kaotatud armastusest. Esialgu seisabki Pakk lava keskel ja räägib nendest minevikusündmustest. Tema pajatused viivad tagasi 1980ndate lõppu ja 1990ndate algusesse. Kohe algul võtab ta kogu loo kokku sõnadega: „Ma olin paks ja karvane ahv, kes nägi ilu“ (Vadi 2012: 7). Pakk kirjeldab pikalt, kuidas ta polnud tingimata kõige targem või osavam laps. Noorena oli ta väikestviisi püromaan, põletas selle tulemusel pool oma näost ja seetõttu katsid tema keha hiljem tugevad traatjad karvad. Lisaks olid tal rotihambad ja suure kondenspiima armastuse tulemusel kasvas ta veel kohutavalt ülekaaluliseks. Kõige selle tulemusel pidas ta plaani end 18aastaseks saades tappa, kuid sattus õnneks enne punkaritega suhtlema, muutus enesekindlamaks ning leppis aina rohkem oma olemusega. Nõukogude aja lõpuks oli Pakk muutunud funktsioneerivaks inimeseks, ta sai isegi edukaks. Nimelt hakkas ta vanu soome pornoajakirju Eestis kallimalt edasi müüma ja teenis sellega tolle aja mõistes suurt raha. Sealt edasi tulid juba suuremad ettevõtmised ja veelgi kopsakamad rahasummad.

See kõik on pikk eellugu ülejäänud jutustusele, mis on mingil määral võrreldav kaasaegse „Kaunitari ja koletise“ muinasjutuga. Hüperboolidest pakatav kirjeldus noorpõlve Pakust peaks õudu ja vastikust tekitama. Kuigi väliselt hirmuäratav, rõhutab ta, et otsis ja hindas tollal ikkagi ilu ja ühel päeval ta selle ka leidis. Pakk märkab tänaval nii kaunist tütarlast, et otsustab kohe tegutseda. Alustuseks püüab teda „sa veel hakkad mind armastama“ pomisedes hüpnotiseerida, kuid see ei toimi ja Pakk tormab lõpuks naisele apteeki järele, kus nad liiga kitsasse koridori kinni jäävad. Siinkohal muutub jutustuse vorm. Pakk kaob vasakule serva pimedusse ja valgusvihk liigub temalt lava tagaseinal olevale valgele ekraanile. Minevikku meenutava monoloogi asemel ilmuvad ekraanile mustvalged pildid (fotograaf Lauri Kulpsoo, kinematograaf Jaak Kilmi, kunstnik Kristiina Põllu), mis kirjeldavad kaader haaval toimunud stseeni. Ühtlasi lisandub teine peategelane, näitlejanna Helena Merzin. Koos Pakuga räägivad nad lava eri külgedel mikrofonidesse, justkui fotodele peale lugedes.

Edaspidi jätkubki kahe jutustamisvormi vaheldumine. Vahepeal astuvad tegelased lava keskele publiku ette ja kirjeldavad oma tollaseid mõtteid-tundeid, muud nende suhte stseenid „etendatakse“ pildikollaažide abil. Selgub, et Merzinit vaevab mineviku tegevustiku ajal Werneri sündroom, mistõttu vananeb tema keha väga kiiresti ja 23aastaselt on selle vanuseks umbes 53. Kuigi ta on ise väga kaunis, valdab teda juba noorest east alates foobia igasuguse koleduse suhtes. Pakk on välimuselt seega tema õudusunenägu, kuid Merzinit võlub mehe raha, mille abil peaks ta saama oma kliiniku, kus end ravida ja noorendada. Pakk teeb talle juba esimesel kohtumisel abieluettepaneku ja naine nõustub. Muinasjutulisus jätkub: kõigist eeldustest hoolimata armub Merzin ka Pakku, naine saab oma kliiniku ja ta tehakse veelgi kaunimaks. Ta veenab ka meest end parandama ja operatsioonidele minema. Lõpuks on nad mõlemad nii muutunud, et ei leia teineteises enam inimest, kellesse varem armusid. Laval kohtuvad nad pärast kõiki neid aastaid, mis on lahkuminekut möödunud.

Merzini ja Paku kaunitari ja koletise müüt ongi kogu lavastuse tuum, kuigi see lõppeb muinasjutust veidi erinevalt, see tähendab mitte tingimata kurvalt. Kummastav, ent kokkuvõttes lihtne armastuslugu on samas terviklik. Aegruumidega küll mängitakse,

kuid sirgjoonelisel jutustusel on algus, lõpp ja selge struktuur. Eelkõige tekivad paralleelid „Pea vahetusega“, mis on üles ehitatud sarnasele lihtsale, isegi staatilisele kahe inimese jutustuse vormile, milles vahelduvad etenduse hetk ja minevikumeenutused. Tänu jutustamisviisi muutmisele, illustreerivale pildimaterjalile ei muutu lihtsus sealjuures venivaks. Nii Uusbergi kui Lagle lavastustega sarnaselt on „Rein Pakk otsib naist!“ just tänu vormile samuti mänguline ja isegi lõbus. Sellele lisanduvad veel keelemängud, väikesed naljad, mis lisavad kergust, ning lisaks ka reaalsuse-fiktsionaalsuse vaheline mäng.

Selline erinevate aegruumide vahel liikumine tekitab loole topeltraamistuse, milles kohtuvad esiteks tegelaste „siin ja praegu“ olek ning nende minevik, kuid ka reaalsus ja fiktsionaalsus. Ühe etenduse olevikusisus raamib kitsamalt fotodel aset leidvaid minevikusündmusi, kuid üldises plaanis kogu lavastust. Fotode, mikrofonide ja ekraani kasutamise multimeediumlik lahendus on jällegi väga minimalistlik, põhjendatud ja annab kogu lavastusele uue tasandi. Romantilise komöödia kujutatavat, fotokaameraga jäädvustatud lugu saadab žanrile vastav mahe muusika. See manab minevikus toimunut just nii dramaatilise, ilustatud, kuid samas ilmselgelt liialdatud pildi, kui Vadi soovib rõhutada.

Reaalsuse ja fiktsionaalsuse suhetest tuleb edaspidi veel juttu, kuid neist suhetest raamidega seoses rääkides tuleks mainida metamodernistlikku ületähistamist. Vermeulen ja van den Akker seostavad metamodernismi (uus)romantismiga ja näevad näiteks müstika ning kaasaegse sidumist. Olemasolev või harilik tähistatakse millegi uuega ja tekib metamodernismile omane polaarsus. (Vermeulen, van den Akker 2013: 141–143) Vadi on lavastuses „Rein Pakk otsib naist!“ suutnud panna reaalsuse ja fiktsiooni teineteist aina uuesti üle tähistama. Reaalsed inimesed Rein Pakk ja Helena Merzin jutustavad lugu, mis ei tohiks kindlasti tõele vastata, selles on liiga palju liialdusi ja Vadi kujutlusvõime lendu, kuid nende ulmeliste seikade vahele põimivad nad ka fakte oma päriselust. Näiteks õpib Merzin minevikustseenides lavakunstikoolis, mida ta tõepoolest tegi. Pakk on päriselt mitmeid söögikohti avanud ning mõlemad on Vanemuise teatris töötanud.

Vadi loodud lugu Rein Paku naiseotsingutest on seega terviklik, kuid veidi hullumeelne. Tõsielulised faktid annavad jutustusele põhja, kuid sellele ehitatud maailm on niivõrd liialdatud, et muutub tragikoomiliseks. Päriselt toimunud sündmused tegelaste eludest on muinasloo sisse peidetud ja taju sellest, mis on reaalne või mitte, hakkab paratamatult hajuma. See pole tegelikult ka kuigi oluline, ennekõike peaks vaataja loo sisse minema, et seda siis uskuda. Mida enam on see vaataja vastuvõtlik muinasjututüüpi lugudele, seda lihtsamaks kujuneb uskumisakt. Narratiiv ja selle esitus on iseenesest nii lihtsaks muudetud, et neid on väga kerge jälgida. Tegelased pöörduvad pidevalt publiku poole, loovad saalis viibivate inimestega isiklikuma kontakti, viskavad nalja. Nad räägivad iseendast, paljastavad oma saladusi ja seovad vaatajad usaldusega enda külge. Pakk ja Merzin panevad inimesed end ja Vadi loodud muinasjuttu uskuma, kinnitades nii veelkord iseenda ja loo terviklikkust.

## 4.2 Tegelased

Laval realselt kohalolev Rein Pakk tundub üsna tavaline, veidi ümarama kehaga mees. Ta kannab tumedat pintsakut, heledapoolset muustrilist särki ja pruune pükse. Lavakardina langemise järel seisab ta pea pool tundi üksi publiku ees ja räägib elust enne Merziniga kohtumist. Esialgu näib ta ebalev ja segaduses, vaatleb publikut eksinud pilgul, justkui et aru saada, miks ja kus ta viibib. Üksi laval olles kõneleb ta üks külg veidi publiku poole keeratud. Ta ei žestikuleeri palju, vähemasti mitte liigselt, ei liigu pidetult ringi, vaid lihtsalt seisab ja jutustab, sest lugu on iseenesestki huvitav. Pakk kasutab peamiselt miimikat ja mängib häälega. Tihti on tema näol naeratus või kaval, veidi irooniline muie. Seda saadab natuke kõrgendatud ja lõbustatult kõlav hääl, mis lisab ka tõsisemal ilmel räägitule naljatlevust. Isegi oma raskematest aegadest rääkides on temas kergust ja muhedust. Jäädavatest hingehaavadest räägivad vaid silmad, mis loovad koos veidi ebamugavana näiva poosiga esiti mulje enesekindluse puudumisest.

Helena Merzini lavavälimuses pole samuti midagi silmatorkavat. Metalset, hõbedases toonis, kuid siiski tagasihoidlikku põlvedeni ulatuvat kleiti katab tumeroheline veidi

helklev pintsak. Jalas on tal tumehallid kingad ja heledad juuksed on kuklale patsi seotud. Ta žestikuleerib Pakust rohkem, liigub enam isegi ühe koha peal olles ning näib end üldiselt laval kindlamalt tundvat. Ka tema muigab palju ja oskab tekstile õigetes kohtades hääletooniga irooniat lisada, et selles peituvat huumorit rõhutada. Mõlemad Pakuga teevad seda ning jutustavad oma lugusid nagu muuseas.

Kogu laval toimuv oleks justkui kerge vestlus tuttavate vahel, kes püüavad üle pika aja kohtudes teineteist eluga kurssi viia. Kuid erinevalt „Pea vahetusest“ on vestluse kolmandaks osapooleks publik, kellega otse räägitakse. Aeg-ajalt vahetavad tegelased ka omavahel pilke ja reageerivad pidevalt teise jutule, kuid suurem osa meenutustest kulub vaatajatega sideme, usaldussuhte loomiseks. Laval näevad mõlemad tagasihoidlikud välja, hoiavad viisakalt distantsi ja käituvad rahulikult. Fotode abil loodud minevikumaailmas on nii Pakk kui Merzin aga üsna teistsugused. Pakk ongi grimmi ja muude abivahendite toel võimalikult suureks ja eemaletõukavaks tehtud, kuid seljas on tal ajastu kõige uhkemad ja enam jõukust näitavad rõivad. Merzin on fotodel aga mustade lühikeste juustega tumedasse riietunud šikk noor naine.

Nende kohtumise ja armumise lugu on juba iseenesest üsna absurdimaiguline, kuid selleks, et liikumatute kaadrite abil seda jutustada, on piltidel efekti mõttes veelgi liialdatud. Näoilmed, kehahoiakud on fotodel eriti rõhutatud ning näitamiseks-meenutamiseks on valitud just kõige dramaatilisemad stseenid. Niigi jaburad olukorrad muudavad veelgi humoorikamaks Paku ja Merzini peale loetud hääled. Iseäranis õnnestunud on Merzini loetud külaline paarikese pulmas, kes üritab neid veenda pulmamänge mängima minema. Vadi on kahele tegelasele väga suure võimu andnud. Nad saavad jutustada korraga nii enda kui kellegi teise lugu ja hoida publikut seeläbi eriti tugevalt oma haardes.

„Rein Pakk otsib naist!“ on eeskätt hea näide sellest, kuidas tegelased ületavad nii teksti kui autori, kuna ilma Rein Paku ja Helena Merzinita poleks ka seda kaasaegset muinaslugu. Näidend ja lavastus on nende isikutele üles ehitatud ning ei saaks nendeta eksisteerida, vähemalt mitte ilma reaalsuse ja fiktsionaalsuse polaarsust katkestamata. Vaataja ei saa nende reaalselt eksisteerivate isikute olemasolu eitada ning

mitteuskumine muutub koheselt selle võrra raskemaks. Ühelt poolt loovad Pakk ja Merzin „siin ja praegu“ jutustusega raami, kuid antud lavastuse puhul pole eraldatud Teisepoolsus see, mida otsida. Laval olevad päris inimesed hajutavad piiri reaalsuse ja fiktsiooni vahel, mitte ei püüa neid julmalt eristada. Jutustamisakt ise on see tegu ja narratiivne fakt, mida vaataja hakkab vähehaaval paratamatult uskuma.

Kristiina Reidolv toob 2011. aasta postpostmodernismi käsitletud sümposiumi ülevaateartiklis paradigma ühe tendentsina välja näitlejate „siin ja praegu“ olemise, näitlejate ausa ja intensiivse kohalolu (Reidolv 2011). Täpselt nii on paslik kirjeldada Rein Paku ja Helena Merzini näitlejatöid käesolevas lavastuses. Isegi peale loetud liialdustes ei muutu nad klišeedeks ega haju Vadi kirjutatud jaburustesse. Nad jäävad publiku ees just ausaks ja veidi isegi paljastatuks, kuna peavad ka oma tõelisi identiteete mängus kasutama. Lavamaailmas avavad nad end tegelastena täielikult, tunnistavad üles oma kõige tumedamad saladused ja hirmud. Urmas Vadi lavastuse Rein Pakk võiks olla just see uus tüüpi tegelane, kellest kirjutab Meelis Oidsalu: „elule alla jäänud või elust võõrdunud askeet, kes end kõigest välisest ja keerulisest puhastades jõuab taandamatu ja puutumatu, sellest puutumatuses sisemist vaimujõudu ammutava, ent künismist karastunud pilgu jaoks ühtlasi infantiilse, banaalse või idiootsenagi mõjuva minani“ (Oidsalu 2011: 126). Paku tegelane on üdini lihtne ja hea, ta otsib vaid ilu. Selle leidnud, on ta nõus ilu ja armastuse nimel kõike tegema.

### **4.3 Ideed ja väärtused**

Lavastus „Rein Pakk otsib naist!“ tegeleb väga lihtsalt, võib-olla isegi veidi naiivselt uussiirusele omaste kõrgete väärtustega. See ei käsitle kindlasti nii tõsiseid ja eksistentsialistlikke teemasid nagu „Pea vahetus“, ega otsi uut ja paremat maailma nagu „Kas ma olen nüüd elus“, kuid Vadi lavastusel on siiski omad tugevused. „Rein Pakk otsib naist!“ uurib jällegi inimeseksolemise eri tahke ja teeb seda samuti läbi inimsuhete, kuid optimistlikumalt ning mitte nii väga üksindusele rõhudes. Näidatakse küll inimliku sideme vajalikkust, kuid üksiolek pole sealjuures miski, mida karta või



vältida. Paku ja Merzini teed viivad rahumeelselt lahku, kui nad mõistavad, et on mõlemad liialt palju muutunud ja ei tunne teineteist enam ära. Loo lõpus on veidi kurbust, kuid puuduvad kibedus või pahatahtlikkus. Mõlemad tegelased tunnevad taas kohtudes rõõmu ja näivad hindavat asjaolu, et teine tema elu kunagi ammu mingil moel kujundas.

Armastus ei päästa Vadi lavastuses küll maailma, kuid päästab Paku ja Merzini tegelased. Kumbki neist pole kohtumise momendil omadega põhjas, kuid teise leidmine muudab mõlemad inimestena mingil moel paremaks. Paku tegelane on Merzini oma vastu tingimusteta hea, temasse tohutult armunud. Kuigi Merzini tegelane nõustub esialgu raha pärast abielluma, armub ka tema. Lõpp on romantilisele komöödiale omaselt õnnelik, kuigi paar ei jää kokku. Koosolemise jooksul on nii Pakk kui Merzin saanud oma sisemise ja välise ilu tasakaalu, näevad nii ennast kui ümbritsevat tänu sellele helgemates toonides. Lavastus on oma lihtsuses ja minimalismis ood armastusele ja inimlikkusele, sisemisele ilule ja headusele – kõikidele nendele omadustele, mida uussiirus ülistab.

Vastandite vahelisi võnkumisi on selles lavastuses ehk vähem kui eelmistes. Vähemasti on need võnkumised kindlasti väiksemad, pinge pooluste vahel pole nii tugev. Eelkõige tuleneb see asjaolust, et kaks tegelast pole ise niivõrd vastandlikud. Nendevaheline polaarsus seisnebki välimise ja sisemise ilu vastasseisus. Paku tegelast kirjeldatakse algul hirmuäratavana, kuid näib, et tal on hea süda. Merzini tegelane võib ju väljastpoolt kaunis olla, kuid kasutab Paku tegelast raha pärast ära. Aja jooksul nad tasakaalustavad teineteist, vastuolud hajuvad lavastuse käigus ning mõlemast jääb alles vaid hea ja ilus. Selline väide on küll naiivne, kuid samas ühtib see kogu lavastuse muinasjutulise kontseptsiooniga.

Veel võngub lavastus reaalsuse ja fiktsiooni piiridel. Nende vahel käib pidev ületähistamine, nii et kahte on raske eristada. Selgem vastandus on ekraani- ja lavamaailma vahel. Esimene on liialdatud, dramaatiline, filmilik ja näitab juba toimunud sündmusi. Minevikuvaadetes on tegelased tugevamalt grimeeritud ja uhkelt kostümeeritud, igasugused kohad väga spetsiifiliselt, stseenidele vastavalt kujundatud.

Laval valitseb aga tühjus, seal pole midagi peale tegelaste ja tagaseinas asetseva ekraani. Publiku ees seisvad tegelased kõnelevad rahulikult, näivad ekraanitegelastega võrreldes tagasihoidlikud ja malbed. Süžee liigub pidevalt nende kahe erineva aegruumi vahel, nõudes nii vaatajalt iga kord vastuvõtu muutmist või uuesti kohanemist.

Minevikustseenid on küll stiliseeritud, kuid lugu ise on siiras. Lavamaailma tegelased on aga see-eest palju keerulisemas situatsioonis. Nad pole küll füüsiliselt alasti, kuid publikule on neil pakkuda vaid iseend ja oma lugu. Tegelased ei kannu erilisi rõivaid või tugevat grimmi. Nende võimalikke füüsilisi vigu või vajakajäämisi pole püütud mingil viisil peita. Ausalt oma lugu vaatajatele jutustades ei ürita nad ka oma inimlikke eksimusi kuidagi eitada. See aitab samuti kaasa loodavale reaalsuse illusioonile, kuid nagu toob ka Raoul Eshelman performatismist kirjutades välja, pole siiski tegemist autentsusega. Subjekt on siinkohal küll reaalne inimene, kuid vaataja peab siiski teadvustama, et tegemist on väljamõeldud looga. Tegelaste ja loo realistlikkus on vaid kunstlik raam, mis lavastust ümbritseb. (Eshelman 2010: 119)

„Rein Pakk otsib naist!“ on taas hea näide ka uussiirast irooniast. Jutustus on tervikuna armas ja lihtne, kuid Vadi huumor on see, mis muudab loo nii omanäoliseks. Naiivsed tegelased ei püüa teineteist tegelikult solvata, kuid paljud naljad toimivad just tänu sellele, et üks neist ütleb teise kohta midagi veidrat või käitub teisega kuidagi kohatult. Näiteks kardab Paku tegelane nende esimesel intiimselt veedetud ööl, et teeb Merzini tegelase oma suurte ja paksude kätega katki. Selle asemel, et teda julgustada, ütleb naine, et kardab sama. (Vadi 2012: 42) Samas teeb ta seda pehmelt, ei taha panna meest halvasti tundma. Suure osa irooniast suunavad tegelased iseenda pihta. Nagu naljadega ikka, on neil puhkudel oluline just esituslikkus, mitte niivõrd sõnastus. Pakk ja Merzin muigavad tihti, justkui naeraksid nad koos publikuga oma mineviku rumaluste üle. Ometi puuduvad muietes üleolek või halvaksapanu, nende asemel on heldimus ja siirus.

## 5 „Tappa laulurästast“

Urmas Lennuki (1971) autorilavastus „Tappa laulurästast“ esietendus Vanemuise teatri lavastusena Tartus, Sadamateatris 9. veebruaril 2012. Lavastuse aluseks on küll Harper Lee romaan (eesti keelde tõlkinud Valda Raud), kuid Lennuk on Lee teost palju kärpinud ja suure osa tekstist ise kirjutanud. Seetõttu saab väita, et Vanemuise lavateos põhineb pigem Lennuki enda loomingul ning tegemist on tema autorilavastusega. Varasemalt on ta sarnaselt töödelnud näiteks Anton Hansen Tammsaare „Tõe ja õiguse“ epopöad. Lennuk on Harper Lee Pulitzeri auhinna pälvinud menukist alles jätnud lapsepõlvemaailma ja sellega seonduvad positiivsetele uussiirastele väärtustele rõhuvad õppetunnid.

### 5.1 Sisu ja kujundus

Sadamateatri saalis on publiku ees minimalistliku kujundusega piklik kahetasandiline lava (kunstnik Liisa Soolepp). Kesklaval asetsevad kahe rõdule viiva redeli vahel suured kartoteegikapid, mis on lavastuse suurimad lavakujunduslikud elemendid. Rõdu keskel on suur maast laeni paber, mis küll esialgu veidi märkamatuks jääb. Rõduäärel istub pea inimesesuurune vatinukk. Kartoteegikappide mõlemale küljele jäävad sissepääsud, mille kaudu näitlejad liiguvad, ning neist veel edasi rõdule viivad trepid. Lava on seega pigem tühi, Sadamateatri mustad seinad jätavad publiku kujutlusvõimele ruumi.

Tegevustik algab muusikaga, täpsemalt ansambli The Beatles looga „Here Comes the Sun“ (muusikaline kujundus Tarmo Kesküll, Rakvere teater). Koos kollakas-punase valgusega (valguskujundus Andres Sarv) loob see kohe alustuseks helge atmosfääri. Jem (Andres Mähar) sõidab oma uue rattaga paar tiiru üle lava. Samal ajal kõlab taustal fonogrammilt tulev väikse tüdruku (Sonja Svarts) loetud tekst, mis vaatab justkui tagasi

lapsepõlvele ja häälestab vaataja samuti sellele teemale. Sarnased heliklipid saadavad kogu lavastust, lisavad jutustavaid-selgitavaid vähemärkusi. Teksti lõppedes lisandub rattaga tiirutavale Jemile teda taga ajav noorem õde Nirksilm ehk Jane Louise (Liisa Pulk). Publikule tutvustataksegi esmalt Finchide peredünaamikat: Nirksilm näakleb oma vanema vennaga, vahepeal käib majapidaja Cal (Liina Olmaru) teatamas, et toit on laual, või kutsub niisama lapsi korrale, isa Atticus Finch (Hannes Kaljujärv) peab aga neile elu põhiväärtusi tutvustama. Õige pea pärast Finchidega tutvumist saabub nende ellu Dill ehk Charles Baker Harris (Maria Soomets). Harper Lee romaanis on Dill väike poiss ja ühtlasi Nirksilma parim sõber. Lennuk on Dilli hoopis tüdrukuks kirjutanud ning tema ja Nirksilma suhe kujuneb oodatust romantilisemaks.

Atticusele pakutakse võimalust kaitsta mustanahalist Tom Robinsoni, keda süüdistatakse vägistamises. Lee romaani tegevus leiab aset 1960ndatel Ameerikas, kus mustanahalised inimesed polnud enam päris orjad, kuid mitte ka valgetega võrdsed. Lennuki lavastuse aegruum pole nii spetsiifiline ja vägistamisest räägitakse üldiselt. Atticus peab otsustama, kas valida lihtsam tee ja Robinsoni kaitsmisest keelduda, või võtta pakkumine vastu ja langeda kogu linna, laiemalt isegi ühiskonna viha alla. Otsuse teeb eriti keeruliseks asjaolu, et inimeste pahameel võib ka tema lastele laieneda. Prille otsides arutleb Atticus olukorra üle oma usaldatud nõuandja, majapidaja Caliga (romaanis pikemalt Calpurnia). Inimeste õigusi ja vabadusi vaagides jõuavad nad koos järeldusele, et tuleb teha seda, mis on õige. Lapsed ei aima siis veel, milliste valikute ees nende isa seisab ja millised tagajärjed see kaasa toob. Nemad joonistavad rahumeeli rõdul rippuvale suurele paberile mõistatuspilte ja räägivad õudusjutte.

Lavastus kulgebki peamiselt laste igapäevaste mängude taktis, kuid selle taustal tõstatub pidevalt Tom Robinsoni juhtum. Loo edenedes hakkab see aina enam perekond Finchi elu mõjutama. Näiteks tuleb Nirksilm ühel päeval verise ninaga koju, kuna kakles poisiga, kes Atticust solvas. Isa peab seejärel tütrele selgitama, miks on oluline, et ta Tom Robinsoni kaitseks. Veel julgeb üks vana, õel ja kibestunud naabrinaine laste ema jutuks võtta. Lavastuses on aga ilmne, et lastel pole ema, nii et torge mõjub teravamalt kui ükskõik milline nende enda pihta suunatud kommentaar. Kohtuasja ja argipäeva

muredest kooruvadki mõtteterad ja õpetussõnad positiivsete väärtuste kohta, mida Atticus püüab oma lastele edasi anda. Samas saab tolerantsuse suhtes õpetatud ka Atticus ise, kui Nirksilm ja Dill teatavad, et plaanivad abielluda.

Urmas Lennuki „Tappa laulurästast“ on samuti linearselt kulgeva süžee, selge alguse ja lõpuga lavastus. Lennuk on Lee romanist laenatud osadest vorminud uue terviku, mille läbivaks teemaks on vägistamisjuhtum ja selle mõjud Finchi perekonnale. Kuid veelgi üldisemalt on see täis mõtteteri, kuidas inimesena paremini käituda. Lavastusliku ülesehituse aspektist sarnaneb Lennuki lavastusega siin uurimuses vaadeldud töödest kõige enam „Kas ma olen nüüd elus“. Uusbergi ja Vadi lavastused koosnevad pikematest ja pigem staatilistest stseenidest. „Tappa laulurästast“ aga põhineb Lagle lavastusega sarnaselt paljuski mängudel. Erinevaks muudab need asjaolu, et esimeses on mängijateks lapsed, teises täiskasvanud. Lennuki lavastus on väga kujundirohke ning tihti kannavadki laste mängud endas vaid siirast mängurõõmu, ega ole mingite sügavamate aadete rõhutamiseks, nagu seda esineb palju „Kas ma olen nüüd elus“. Paberile mõistupiltide joonistamine on vaid mäng, kuid näiteks surnud laulurästast saab patu sümbol.

Mänge on lavastuses väga erinevaid, nii et lapsikumatele ettevõtmistele lisaks saavad Mähar ja Pulk vahepeal suisa väiksemaid kõrvalisi tegelasi kehastada. Lavastustervik rõhub küll õilsatele uussiirastele väärtustele, ent kohati on see laste mängu täis maailm ehk ülemäära naiivseks taandatud. Lennuki tekst on fookuse võib-olla liigagi tugevalt Harper Lee romaanis keskmes olnud rassiküsimuselt eemale nihutanud. Autor-lavastaja eesmärgiks on nähtavasti olnud lapsepõlvele keskendudes üldisema headuse ja inimlikkuse otsimine, kuid hoolimata lustlikest lavalistest lahendustest võib lugu sisuliselt liiga lihtsaks või naiivseks jääda.

„Tappa laulurästast“ on uussiiruse nähtuse väärtuste näitlikustamiseks väga hea. Kuna lavastuse peategelased on lapsed, on vaatajal nende süütut ja ausat maailma avastamist tore kõrvalt jälgida. Töö terviku naiivsust ei saa justkui seetõttu ka pahaks panna. Subjekt pole niisama juhmiks konstrueeritud, vaid ta ei saa tõepoolest kõigest veel aru ja õpib pidevalt. Lapse maailm on paratamatult palju väiksem ja piiratum ning see võiks

veidi ka kitsamat konteksti õigustada. Tema maailmavaade on piisavalt lihtne, et seda kergesti mõista ja seeläbi ka sellega suhestuda. Nii muutub vägagi tõenäoliseks ka uskumisakti toimumine. Lapsed sooritavad piisavalt jaburaid tegusid, kuid teevad seda ausalt ja vaatajal on lihtne nendega kontakti leida. Samas leidub mitmel puhul lihtsaid, lapselikke maneere ka Atticuse käitumises, kes ei pörku tagasi mängudest, mida Jem või Nirksilm mängivad. Näiteks hakkabki ta pihku sülitamist kokkuleppe kinnituseks kasutama. Lisaks suudab arvatavasti iga täiskasvanu samastuda või uskuda, et üks isa püüab oma lapsi kurja eest kaitsta, ning just see on Atticuse peamine soov.

## 5.2 Tegelased

Lennuk on romaani töödeldes säilitanud algtekstist vaid viis peategelast. Selle võrra on lavamaailm ka veidi tihendatum, kuna keerlebki peamiselt vaid nende ümber. Viis tegelast on psühholoogiliselt laetud ja kuigi lihtsad, siis ikkagi terviklikud. Pigem ongi lihtsus see, mis neid selgemini piiritleb. Kõigi rollid, loomuomadused ning väärtushinnangud joonistuvad lavastuses vaatajale vägagi arusaadavalt välja. „Tappa laulurästast“ on suuresti mängudele üles ehitatud ning nagu Lagle lavastuseski, võiks näitlejatöid samuti mängulisena iseloomustada. Lapsepõlvemaatika siirusega kaasnev rõõm väljendub ka tegelasloomes.

Esimesena ilmub publiku ette Jem (pikemalt Jeremy) Finch, kes püüab igale lähedalviibijale demonstreerida oma au ja uhkust, uut jalgrattast. Jem on Nirksilma vanem vend ning ta ei väsi oma positsiooni nooremale õele rõhutamast. Kuigi Jem targutab ja õpetab Nirksilma pidevalt, tunneb ta end ka väiksema õe eest vastutavana ja hoiab teda väga. Näiteks kannatab poiss ära kõik solvangud, mis proua Dubois tema enda pihta suunab, kuid kui kuri naine hakkab Nirksilma ründama, kaotab Jem enesevalitsuse ja ei suuda viisakaks jääda. Andres Mähar ei lähe noore poisi kehastamisega kuidagi üle piiri. Ta ei moonuta oma häält ega liialda igas stseenis miimika või žestidega, vaid loob rolli isegi kergelt lohaka olekuga ja lihtsate, siiraste reaktsioonidega. Mängudest ja oma jalgrattast innustudes ilmutab ta just vajalikul

määral lapsemeelsust. Laste tegelaskujude loomisele aitavad kaasa ka Liisa Soolepa kostüümid. Jemil on jalas ruudulised pruunikad põlvpüksid ja allavajunud pikad sokid, seljas aga pruun, suure karu pildiga kampsun, mis on mängimise käigus veidi määrdunud.

Lennuki lavastus keskendub eelkõige noore Nirksilma ehk Jane Louise Finchi igapäevastele rõõmudele ja muredele. Tema maailma kaudu avatakse kõik suuremad ideed. Nirksilma vanus pole lavastuses täpsustatud, kuid võib aimata, et tüdruk on veel üsna noor. Esialgu on tema peamiseks probleemiks asjaolu, et vend Jem on erinevalt temast uue ratta saanud. Kui Atticus Tom Robinsoni kaitsma asub, peab Nirksilm palju keerulisemate küsimustega vastamisi seisma. Liisa Pulga kujutatud tegelane on poisilik, sassis pea, traksipükste ja suurte saabastega. Kleidi paneb Nirksilm ainult viha ja trotsiga selga. Lisaks on ta väga iseteadlik, natuke mässumeelne ja tihti põikpäine. Ent kui Atticus selgitab, et kõiki tuleb võrdselt kohelda, mõistab tüdruk ja aktsepteerib isa õpetusi. Just tänu isale on nii Nirksilma kui Jemi au- ja õiglustunne väga tugevad. Pulk esitab Nirksilma väga ekspressiivselt, väljendab kõiki emotsioone miimikas ja žestides eriti kõrgendatult, pigem isegi liialdatult. Teisalt iseloomustab see tegelase lapselikku avatust, kõigele järgneb varjamatu ja tugev reaktsioon.

Romaanis poiss olnud Dill on lavastuses poisi nimega poisilik tüdruk. Teiste laste kõrval mõjub ta teistsuguse, et mitte öelda veidrana ja Maria Soomets on selle kujutamiseks täpse androgüünsuse saavutanud. Lavastuses ilmub ta esimest korda publiku ette suures ja veidi totras vihmakuues, mis teeb Jemile ja Nirksilmale palju nalja. Ta satub mängudest samamoodi elevusse nagu teisedki, kuid tema keel on erinev ja mõjub poeetilisemalt. Dilli tekstis on palju Lennuki enda loomingut, mis näib noore tüdruku esituses ootamatu. Näiteks räägib ta Nirksilmale, et ta on nagu luuletus: „Su silmad on kaks päikest vihmasel päeval. Ja su huuled on lodjad, millel armunud naeratused kiiguvad.“ (Lennuk 2012: 27) Eelkõige otsib Dill armastust ja on selle suhtes kõige ebakindlam, kuna vanemad pole temast eriti hoolinud. Finchides leiab ta endale uue perekonna.

Atticus Finch on advokaadist üksik pereisa, kes püüab oma kahele lapsele õigeid väärtusi edasi anda. Samal ajal ei taha ta nende mängudele ja seikluslikele plaanidele kätt ette panna, jätab neile võimaluse elu koos selle ebaõnnestumistega omal nahal kogeda. Ta käitub lastega inimlikult, ei hellita neid ega pahanda eksimuste pärast. Atticusel on Tom Robinsoni kaitsma asudes raske koorem kanda, kuid sellest hoolimata säilitab ta oma positiivse oleku ja ei unusta lõbutseda. Tihti muutub ta isegi veidi lapselikuks, kuid siis on majapidaja Cal teda tasakaalustamas. Cal hoolitseb, et lapsed oleksid puhtad ja toidetud, kuid on neile samas ka kasuema eest. Atticus viitab sellele, et Jem ja Nirksilm on ka Cali lapsed, kuigi Cal ise ei julge seda võib-olla välja öelda või mõeldagi (samas, lk 58). Tihti on just majapidaja see, kes lapsi distsiplineerida üritab, kui Atticus samal ajal vaid muigab. Samas on Cal ka see, kelle poole Atticus oma muremõtetega pöördub. Cal kuulab ta ära ja annab nõu, isegi kui Atticus on tegelikult juba otsuse vastu võtnud. Neid kahte ühendavadki hea süda ja õilsad maailmavaated.

Romaanis on Cal mustanahaline ning tema roll piirdub hea haldja omaga. Lennuki lavastuses on Liina Olmaru Cal aga valgenahaline ja blond. Ühtlasi on Lennuk Cali ja Atticuse suhte dünaamikat muutnud, nii et nende omavahelistes stseenides on alati väikseid vihjeid nende võimalikule sümpaatiale. Hannes Kaljujärve Atticus on mõtlik ja näib tihti ehk isegi tõsine, kuid suudab kõige ootamatul hetkel huumori ja väikse muigega asjadele läheneda. Olmaru Cal püüab rangena mõjuda, kuid muutub Atticuse juuresolekul tihti lõpuks ebalevaks ja isegi itsitavaks.

Lavastuses esineb tegelikult veel teisigi tegelasi, keda esitavad samad näitlejad, täpsemalt Mähar ja/või Pulk. Need kõrvaltegelased on laste mängudesse integreeritud, nii et Jem ja Nirksilm kehastuvad paaril korral kellekski teiseks. Näiteks on nii esitatud kohtumine kurja proua Dubois'ga, keda mängivad kordamööda mõlemad lapsed. Selline lahendus ei löhu lavastustervikut ega mõjuta ka tegelaste endi holistlikkust. Pigem see just kinnitab viimast ja näitab ühtlasi laste võimu oma mängudega loo käiku suunata. Ümberkehastumised võiks olla just need teod või narratiivsed faktid, mida peab vaataja Eshelmani performatismiteooria kohaselt uskuma (Eshelman 2010: 116–117). Lapsed



panevad mängudega vaataja end usaldama ja kontrollivad samas pidevalt seda mängumaailma.

### 5.3 Ideed ja väärtused

Autor-lavastaja Urmas Lennuk on Harper Lee auhinnatud romaanist „Tappa laulurästast“ lavastuse näol oma versiooni loonud. Mõlemad käsitlevad suuri ideid, kuid on veidi erineva rõhuasetusega. Eelpool vaadeldud lavastustest sarnaneb „Tappa laulurästast“ temaatiliselt ehk enim „Pea vahetusega“, kuna mõlemad vaatlevad inimeseksolemise põhialuseid. Lennuki lavastus on läbivalt küll helgema alatooniga, kuid ka selles on Uusbergi lavastusega sarnaseid valusaid, puudutavaid momente. Ära tuleb märkida ka asjaolu, et Lennuk on ühe „Pea vahetuse“ monoloogi oma teksti sisse kirjutanud. Atticus esitab lavastuse lõpus kärbitud versiooni „Pea vahetuses“ Geeniuks kutsutud mehe monoloogist, mis mõtiskleb elu etappide, tõusude ja mõõnade, eluga maadlemise üle. Atticuse stseeni ajaks lastakse lava keskele suur valge kardin, millel jookseb lühike mustvalge video emast oma väikese lapsega ning taustal mängib Neil Youngi laul „Philadelphia“. Atticus peaks minema kohtusse Robinsoni istungile, kuid Nirksilm ja Dill on talle just teatanud, et plaanivad abielluda.

Vägistamisjuhtumi ebaõigluse kõrval seisab kogu lavastuse vältel aus ja puhas armastus. Läbivalt toimib kõige üldisem positiivsete-negatiivsete väärtuste vaheline pinge, võnkumine. Seda iseloomustab ka Atticuse esitatud monoloog, mis on korraga nii ilus kui valus. Ta näeb oma lastes headust ja siirust, kuid ümbritsevas maailmas on palju kurjust, millega pidevalt kõigi eluetappide jooksul võidelda. Tom Robinsoni juhtumiga seonduvate probleemide tõttu puutuvad ka lapsed järk-järgult selle kurjusega kokku. „Tappa laulurästast“ keskseteks küsimusteks ongi, kuidas sellistel puhkudel enda ja teiste suhtes õiglaseks ja ausaks jääda, kuidas säilitada inimlikkus.

Harper Lee romaan keerleb peamiselt rassiprobleemi ümber, Lennuki lavastus tõstatab veidi teistsuguse sotsiaalsete normide teema. Armastus on laste silmis universaalne ning

Dill ja Nirksilm ei mõista, miks peaks kahe tüdruku abiellumine kuidagi keelatud olema. Atticus on uudisest pahviks löödud, kuid Jem pole sugugi üllatunud ning vaid õnnitleb tüdrukuid. Laste maailmas on kõik inimesed võrdsed ning puuduvad eelarvamused. Lennuk on seega toonud sisse veel ühe diskrimineerimise vormi, mille jaburuse või mõttetuse suudab vaid siiras lapsesilm tuvastada. Ühtlasi on samasooliste võrdsete õiguste diskussioon vägagi kaasaegne ja aktuaalne teema, kõnetades ebaõigluse aspektist teatud hulka inimesi ehk rohkemgi kui rassiline eristus.

Lavastuse ühes stseenis on Dill leidnud surnud, täpsemalt maha lastud laulurästa. Nirksilm on sellest väga löödud ning ütleb, et laulurästaid ei tohi tappa: „Sest see on patt! Laulurästas ei tee sulle midagi halba. Ta ainult laulab. Ja teda tappa on patt!“ (Lennuk 2012: 23) Laulurästas ja selle tapmine sümboliseerivad jällegi headuse-kurjuse vahelist polaarsust. Taas tõstatub laiem küsimus, miks saadavad inimesed asjatult halba korda. Nirksilm räägib patust, mis pole kaasaegses maailmas ehk nii tugev või hinnanguliselt laetud mõiste kui ajaloos varasemalt ja ei pruugi inimesi enam religioosel tasemel puudutada. Pigem tulekski patu defineerimine selle stseeni ja lavastuse kontekstis laiendada üldistele väärtushinnangutele, mida „Tappa laulurästast“ ja ka uussiirus esindavad. Kogu oma lihtsuses ja naiivsuses rõhutab Lennuki lavastus aina uuesti, et tuleb aus ja õiglane olla, inimesi võrdselt kohelda ning kõige tähtsam on armastus.

„Tappa laulurästast“ kannab helgust ja optimismi, mis võiksid ka uussiirast vaadet esindada. Lavastuse mänguline vorm toob lapsepõlve mängude kaudu välja rõõmu, mis kipub täiskasvanute keerulises maailmas kaduma minema. Siinses uurimuses vaadeldud lavastustest on just selles enim uussiirusele omast naiivsusesse kalduvat positiivsust ja ka siirust ennast. Samas võngub selline idealism vastamisi vägistamisjuhtumi ebaõiglusest tuleneva skeptitsismiga. Lavastus loodab ja otsib uut, paremat maailma, milles oleks rohkem inimlikkust, kuid samas tõdeb, et hea kõrval on paratamatult ka halb.

## Kokkuvõte

Magistritöö eesmärgiks oli uurida nähtust „uussiirus“ ja analüüsida nelja lavastuse näitel selle esinemist eesti teatris. Uurimuse teoreetilise alusena kasutati kolme postpostmodernistliku paradigma alla kuuluvat teooriat: metamodernism, performatism, digi- ehk pseudomodernism. Uussiirust ei saa otseselt nende alla liigitada ega ka käsitleda seda eraldiseisva paradigmana, kuna selle näol on tegemist eelkõige maailmavaatelise nähtusega, kuid kõigis neis teooriates on mingeid ideid, mis uussiirusega sarnanevad. Seetõttu on neid siinses magistritöös uussiiruse vaatlemise ja lavastuste analüüsimise toetamiseks kasutatud.

Esimeses peatükis on esmalt antud ülevaade kolmest teoreetilisest käsitlusest, seejärel on vaadeldud lähemalt uussiirust ja eesti teatri lavastajaid-lavastusi, keda või mida on nähtusega seostatud. Metamodernism ja performatism käsitlevad uut, postmodernismijärgset ajastut positiivsena, kuigi teevad seda erinevalt. Metamodernism näeb selles palju vastandite vahelisi võnkumisi ja pinget, millest peamine võnkumine toimub postmodernismi ja modernismi vahel. Mõned teised polaarsused on veel näiteks lootus ja melanhoolia, naiivsus ja teadlikkus, empaatia ja apaatia. Uussiira hoiakuga sarnanevad metamodernismis veel märksõnad nagu terviklikkuse poole pöördumine, parema tuleviku ootus, idealismi ja skeptitsismi koosmõjul tekkiv teadlik naiivsus.

Performatism kuulutab postmodernismi lõppu. Laiemad vaated, mis uussiira hoiakuga sarnanevad, on näiteks positiivsete väärtustega seonduv lihtsus ja asjaolu, et performatismi jaoks on määrav armastuse esinemine. Performatistliku paradigma neli põhiväidet on: 1) monistlik märgikontseptsioon; 2) topeltraamistus kui peamine esteetiline võte; 3) läbitungimatu subjekt; 4) teistlik aegruum. Digimodernism vaatleb uut postmodernismijärgset ajastut negatiivsena ning hoiatab intellekti kuivatumise eest. Uue ajastu lihtsus on digimodernistliku käsitluse kohaselt pealiskaudne või banaalne. Sarnane oht kaasneb ka uussiira lihtsusega.

Uussiirust iseloomustavad omadused on näiteks idealism, naiivsus, vahetus, mis muudavad hoiaku postmodernistliku skepsise ning künismi suhtes vastandlikuks. Lisaks räägivad teoreetikud uuest uussiirast tegelasest, kes on oma olemuselt samuti lihtne, kohati võib-olla banaalne või juhmgigi. Uussiirast hoiakut kirjeldavad veel tagasimineku lugude jutustamise juurde, vihjelisuse taandumine ja multimeedia vähenev kasutamine. Kultuuris ilmneva uue ajastuga seostatakse ka Y-generatsiooni, 1980–1990ndatel sündinud lapsi, kelle täiskasvanuelu jääb millenniumivahetuse-järgsetesse aastatesse. Y-generatsiooni autorid püüavad mässamise asemel vaadata maailma siiruse ja avatusega. Uussiirast hoiakut märgitakse eesti teatri kontekstis näiteks Uku Uusbergi, Andri Luubi, Lauri Lagle, Von Krahlite Teatri, Andres Noormetsa, Urmas Lennuki, Taago Tubina ja Urmas Vadi loomingus. Siinne uurimus vaatles Uusbergi, Lagle, Vadi ja Lennuki lavastusi.

Teine peatükk käsitles Uku Uusbergi 2009. aastal Teatris NO99 esietendunud autorilavastust „Pea vahetus“. Uusbergi näidendis ja lavastuses kohtuvad raudteejaama ootesaalis kaks vana sõpra, kelle teed on pärast muusikakooli lõpetamist lahku läinud. „Pea vahetuses“ on esikohal mõistuse ja tunnete vahekord. Pealkiri „Pea vahetus“ tähendabki kahe inimese südame ja mõistuse vahetamist, et teineteist paremini mõista. Lavastuses on palju selliseid metamodernismile omaseid võnkumisi, kuid peamiselt taandub see erinevatele positiivsetele ja inimlikkust rõhutavatele väärtustele. Uusberg avab oma lavastuses lihtsal moel väga valusaid teemasid, igapäevase inimeseksolemise raskusi, ning näitab sealjuures, et inimestevahelistes suhetes on sel puhul kõige tähtsamad empaatia, mõistmine ja lähedus.

Kolmas peatükk vaatles Lauri Lagle lavastust „Kas ma olen nüüd elus“, mis esietendus 2010. aastal Eesti Draamateatri väikses saalis. Lavastus põhineb Siim Nurkliku näidendil. Nurkliku tekstis puuduvad eristatud tegelased, kogu tekst on fragmentaarne ja koosneb eraldiseisvatest mõtetest. Samas koonduvad Nurkliku ideed ühtseks pildiks ning Lagle on need raamistanud ja terviklikuks lavastuseks vorminud. Draamateatri lavastuses tungivad neli tundmatut ühel ööl lavale kujutatud kontorisse, kus nad mängivad kogu öö veidraid mängu, et siis hommiku saabudes uuesti lahkuda. Mäng

ongi kogu lavastuse vormiks, kaks meest, üks naine ja inim-ahv vahetavad pidevalt rolle. Lagle lavastus pole nii inimesekeskne kui „Pea vahetus“, pigem on selles laiem ühiskondlik tunnetus. Tegelased mässavad mängides ülla eesmärgi, parema maailma nimel. Samas toonitavad nad selle taustal samuti põhilisi väärtusi, nagu armastus, lootus ja hoolivus.

Neljas peatükk uuris Urmas Vadi autorilavastust „Rein Pakk otsib naist!“, mis esietendus 2011. aastal Tartu Uues Teatris. Tegemist on teise osaga Vadi autorilavastuste ja isikunäidendite triloogiast, mis keskenduvad ühele või mitmele reaalselt eksisteerivale inimesele, kes astuvad lavaversioonides ka publiku ette. Vadi tekst ja lavastus meenutavad muinasjuttu, mida esitavad reaalselt eksisteerivad inimesed Rein Pakk ja Helena Merzin. Nende kohtumise, armumise ja lahkuminekuga lugu on pikitud jaburate hüperboolide ja reaalsete faktidega. Lavastus võngubki pidevalt reaalsuse ja fiktsiooni piiril, olles lõpuks siiski Vadi looming. Rein Paku isikule keskenduv muinasjutuline lugu on väga lihtne ja isegi naiivselt jutustatud. See rõhutab samuti ülevaid, uussiirusele omaseid väärtusi, nagu armastus ja ilu, ning teeb seda humoorikalt, siiralt ja positiivselt.

Viies peatükk vaatles Urmas Lennuki lavastust „Tappa laulurästast“, mis esietendus 2012. aastal Vanemuise teatri lavastusena Tartu Sadamateatris. Lavastuse aluseks on Harper Lee Pulitzeri auhinna pälvinud romaan, kuid Lennuk on seda nii tugevalt kärpinud ja suure osa dramatiseeringust ise kirjutanud, et pigem on tegemist tema autoritekstiga. Lee romaanist on Lennuk säilitanud lapseõlvemaailma ja rõhutanud uussiiraid optimistlikke väärtusi. Loo keskmes on perekond Finch. Isa Atticus asub kaitsma vägistamisjuhtumist süüdistatavat. Seetõttu peab kogu pere, eriti lapsed Jem ja Nirksilm, tulema toime mitmete ebaõigluste sündmustega. Lavastuses on ühel pool lapseõlve mängumaailma süütus ja naiivsus, teisel pool aga täiskasvanumaailmaga kaasnevad mured. Isa peab lastele selgitama, kuidas enda ja teiste suhtes ausaks ja inimlikuks jääda, annab neile edasi üllaid väärtusi. Lavastus on täis positiivseid, headusele üles kutsuvaid õppetunde. Samas on Lee mitmekihiline romaan Lennuki töötluses ehk liigagi lihtsustatuks ja naiivseks muudetud.

Magistritöös analüüsitud lavastustest kaks on staatilisemad loojutustamised, (Uusberg, Vadi), kaks on aga tempokamad ja mängudele üles ehitatud (Lagle, Lennuk). Esimesed on ühtlasi autoriteatri näited, kuigi sellena võib käsitleda ka „Tappa laulurästast“, ning samas on Laglegi Nurkliku tekstist hoopis midagi omanäolist loonud. Kõik neli on terviklikud, selge raamiga narratiivid. Kõigis esineb mingeid postpostmodernistlikke strateegiaid, eelkõige metamodernistlikke ja performatistlikke. Lavastuste võimalik sisuline või vormiline liigsesse lihtsusesse kandumine on iga subjektiivse hinnangu küsimus. Selle kõrval on olulisem, et kõik analüüsitud lavastused kannavad uussiirusele omaseid helgeid ja suuri ideid, olgu nendeks siis armastus, siirus, empaatia, lootus või midagi muud. Sarnast maailmavaatelist hoiakut on teatrikriitikas märgitud teistegi lavastajate käekirjades kui ka siinses uurimuses käsitletud lavastajate muudes töödes. Seetõttu saab väita, et uussiirus on eesti teatris piisavalt laialt levinud nähtus ja ei piirne vaid üksikute lavastustega.

„Pea vahetus“, „Rein Pakk otsib naist!“ ja „Tappa laulurästast“ allusid tänu oma lihtsusele paremini töös kasutatud strateegiatele. Kahe esimese lavastuse mõtted avanesid tänu nende minimalistlikule ülesehitusele eriti hõlpsalt, kolmandas on ideed ise niivõrd selgelt esile toodud, et neist pole võimalik mööda vaadata. „Kas ma olen nüüd elus“ avaldas neljast postpostmodernistlikele strateegiatele enim vastupanu, kuna näis pidevalt postmodernismi kalduvat, ent vormilise mässu taga peituv ausus ja headuse otsingud kinnitasid selle uussiirast hoiakut.

Uurimust läbi viies ilmneski, et uussiirust postpostmodernistlike tendentsidega kõrvutades saab nähtuse „uussiirus“ omadusi edukalt teatrit analüüsides välja tuua. Uussiirus on maailmavaateline hoiak, mida saab teatriuurimises kasutada, kuid seda tuleb teha just postpostmodernistliku paradigma kontekstis. Vastasel juhul ei teki seost postmodernismi järgsusega, mis tähendab, et ka siirus poleks nii-öelda uus või postmodernistlikku künismi ületav. Kindlasti on uussiirust võimalik edasi uurida, näiteks vaadelda, milline on selle positsioon eesti teatris pärast siinses uurimuses käsitletud perioodi, kas hoiak on jätkuvalt populaarne või pigem hääbumas.

## Kirjandus

*Ashilevi, Jim* 2011. Tõetunnetus: Mida ma teatrit tehes tegelikult teen. Lõputöö. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia, etenduskunstide osakond.

*Epner, Luule* 2012. Talvest talveni. Andres Noormets aastal 2010. Teatrielu 2010. Tallinn, Eesti Teatriliit. Lk 120–144.

*Epstein, Mikhail* 1999. On the Place of Postmodernism in Postmodernity. – Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture. Toim Mikhail N. Epstein, Alexander A. Genis, Slobodonka M. Vladiv-Glover. Providence, Oxford: Berghahn Books, lk 456–468.

*Eshelman, Raoul* 2008. Performatism, or the End of Postmodernism (*American Beauty*). Aurora, CO, USA: The Davies Group, Publishers, lk 1–38.

*Eshelman, Raoul* 2010. Performatism ehk postmodernismi lõpp. [Tlk Märt Väljataga.] – Vikerkaar, nr 10–11, lk 109–129.

*Kangro, Maarja* 2011. Kelle laipa ja millist retoorikat otsitakse? – Vikerkaar, nr 4–5, lk 133–137.

*Karulin, Ott* 2010. Uue põlvkonna ootel: Eesti näitekirjandus 2009. – Looming, nr 4, lk 543–550.

*Kirby, Alan* 2010. Postmodernismi surm ja mis saab edasi. [Tlk Märt Väljataga.] – Vikerkaar, nr 3, lk 66–73.

*Kolk, Madis* 2010. Pärast postmodernismi: Interkultuurilisest teatrist integraalse teatrini. Magistritöö. Tartu Ülikool, kultuuriteaduste ja kunstide instituut.

*Kolk, Madis* 2011. Uussiiralt autoriteatrist, ajaloost ja vabadusest: Eesti näitekirjandus 2010. – Looming, nr 4, lk 547–557.

*Lennuk, Urmas* 2012. Tappa laulurästast. [Tekstiraamat.] Tartu, Teater Vanemuine.

*Nurklik, Siim* 2009. Kas ma olen nüüd elus. Tallinn, SA Eesti Teatri Agentuur.

*Oidsalu, Meelis* 2011. Kahe posti vahel. – Vikerkaar, nr 7–8, lk 125–129.

*Otu, Karmen* 2015. On kirjanduses tõde ja kirjanikul ausust? Intervjuu Urmas Vadiga. – Mürileht, nr 41, lk 12–13.

*Reidolv, Kristiina* 2011. Milline on elu pärast postmodernismi? – Sirp, 29.07, lk 7.

*Schuhbeck, Birgit* 2012. Less art, more substance. New tendencies in contemporary theatre. [www.metamodernism.com.]

Kättesaadav: <http://www.metamodernism.com/2012/02/22/less-art-more-substance-new-tendencies-in-contemporary-theatre/> (12.03.2015)

*Uusberg, Uku* 2009. Pea vahetus. [Tekstiraamat.] Tallinn, Teater NO99.

*Vadi, Urmas* 2012. Rein Pakk otsib naist!. Tartu Uus Teater.

*Vermeulen, Timotheus; van den Akker, Robin* 2013. Märkmeid metamodernismist. [Tlk Jaak Tomberg.] – Methis. *Studia humaniora Estonica*, nr 11, lk 130–145.

*Viires, Piret* 2013. Digimodernistlik eesti kirjanik. – Methis. *Studia humaniora Estonica*, nr 11, lk 9–21.

*Viktor, Irene* 2012. *Untitled* ehk vahepeatus noorte lavastajate juures. – Teatrielu 2010. Tallinn, Eesti Teatriliit. Lk 62–73.



## **Muud allikad**

*Lagle, Lauri* 2010. Kas ma olen nüüd elus. [Videosalvestus.] Eesti Draamateater. Salvestus autori valduses.

*Lennuk, Urmas* 2012. Tappa laulurästast. [Videosalvestus.] Teater Vanemuine. Salvestus autori valduses.

*Uusberg, Uku* 2009. Pea vahetus. [Videosalvestus.] 31.08.2009. Teater NO99. Salvestanud Eesti Rahvusringhääling.

Kättesaadav: <http://etv2.err.ee/videod/teater/6ac76114-caae-4156-8864-0accb2b0a1c6>  
(19.03.2015)

*Vadi, Urmas* 2011. Rein Pakk otsib naist. [Videosalvestus.] Tartu Uus Teater. Salvestus autori valduses.

## Summary

### **New Sincerity in Estonian Theatre**

The main focus of this thesis is to introduce the phenomenon „new sincerity“ and explore its representation in Estonian theatre. New sincerity is considered to be an ideological phenomenon, that has emerged during the era following postmodernism, also known as postpostmodernism. The first chapter is the theoretical part of the thesis, which concentrates on three discourses that are all part of postpostmodernism: metamodernism, performatism, digimodernism. New sincerity is not a separate discourse, but these three theories have the most ideological similarities with the phenomenon. For this reason they have been chosen to support the analytical parts of the thesis.

Chapters two to five concentrate on analysis, each chapter studies a different production. The selection of productions was made by the author, on the basis of which production would best exemplify the phenomenon „new sincerity“. Also, the directors and/or productions discussed in this thesis have been mentioned in connection with new sincerity by Estonian theatre critics. Another precondition of the selection was the fact that the author has personally seen all the productions. The productions analyzed in this thesis are: Uku Uusberg „Pea vahetus“ („Head Change“, 2009), Lauri Lagle „Kas ma olen nüüd elus“ („Am I Alive Now“, 2010), Urmas Vadi „Rein Pakk otsib naist!“ („Rein Pakk Is Looking for a Wife!“, 2011) ja Urmas Lennuki „Tappa laulurästast“ („To Kill a Mockingbird“, 2012). All the analytical chapters are divided into three subchapters: 1) plot and scenography; 2) characters; 3) ideas and values.

All the conclusions of the analyses sum up to big and positive values due to new sincerity being above all an ideological phenomenon. The productions focus on the joys and sorrows of being human, on relationships, they search for goodness and beauty, as well as hope for a better world. They emphasize idealistic, grand and even naive values,

such as love, hope, empathy, etc. Theatre has returned to storytelling and holistic, often opaque heroes. New sincere productions and their stories are in many cases very simple; at times the simplicity might even be in danger of becoming boring or banal. In conclusion, new sincerity can be used to study the theatre of the postpostmodern era. It cannot exist on its own, but has to be used alongside postpostmodern tendencies that it has ideological similarities with.

**Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina,

Liis Ots,  
(*autori nimi*)

(isikukood: 49001200280)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

„Uussiirus eesti teatris“  
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on

Madli Pesti,  
(*juhendaja nimi*)

- 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
  - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
  3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus 20.05.2015 (*kuupäev*)

Liis Ots \_\_\_\_\_ (*allkiri*)