

Eesti dramaturgia aastatagust olukorda hinnates täheldas Ott Karulin varasemate ekspertide liigset takerdumist žanriküsimustesse, näiteks arutlemist selle üle, kas vaadeldav näidend on loodud lavastamiseks või publitseerimiseks.¹ Mõistan Eesti Teatri Agentuuri juhataja muret kõikvõimalike kammitstate pärast, mis meie algupärase dramaturgia loome- ja analüüsivabadust varitsevad, samuti nõustun Karulini teise tähelepanekuga, et eesti nüüdisnäidend kipub kujunema katsetustest hoiduvaks lineaarseks jutustuseks. Samas ei jaga ma täielikult tema hoiakut, mis postdramaatilise teatri kontekstis kaldub pidama aegunuks klassikaliselt struktureeritud näidendit.²

Postmodernismi taandumismeeolud, mis 2010. aastaks on ka eesti teatrisse jõudnud, ei tähenda kindlasti mingit hiilivat konservatismi. Mõningatest postmodernismijärgsuse tunnustest tuleb pikemalt juttu edaspidi, sissejuhatuseks aga rõhutaksin, et aimus žanripiiridest ja Aristotelese sõnasutatud loodusseadustest ei peaks ka postmodernismi üleelanule andma tunnistust mitte autorite ja hindajate piiratusest, vaid teatavast pagasist, reaalsust liigendavast närvist, teadmisesest, et jalgratas on juba leiutatud, nüüd on võimalik keskenduda sõitmisele. Katalogiseerivad süsteemid ja ismid ei teki ju *a priori* nähtuste vangistamiseks, vaid tagantjärele, kui olemasolevas paljususes märgatakse seaduspärasusi (mis muidugi ei tähenda, et neid tuleks üle tähtsustada).

Esiteks ei saa me ju väita, nagu oleks meie teatrikeskkond juba täiel määral postdramaatiline, teiseks ei tohiks see olla ka omaette eesmärk ning ajakohasuse kriteerium. Hans-Thies Lehmann ise ei pea samuti postdramaatilist teatrit mingiks ajastuomaseks nähtuseks, millest hälbimine märgiks anakronismi, ja nii nagu pakkus vastavasisulisi manifeste ja tekstinäiteid juba sajanditagune modernism, on sellistele murrangutele alati järgnenud ka värskusest laetud realismilainetused. Õigemini peaksidki need eksisteerima külge külge kõrval ühtses pluralistlikus võrgustikus. Katsetuslikkust on alati vähevõitu, kuid see ei tähenda, nagu vohaks meie algupärase dramaturgia peavoolus vana hea vormikindel psühholoogiline näidend.

Oma vastutus lasub siin muidugi ka lavastajatel. Autoriteatri egiidi all hoogustub üha enam protsessipõhine tekstiloome, kus lavastajavisioon ise suunabki dramaturgilist alusmaterjali. See suund rikastab rõõmustavalt meie teatrielu ning seda kinnitavad ka mitmed mullused auhinnanominatsioonid. Tuleb aga tunnistada, et ega ikka ükski vormiline või institutsiooniline aspekt ole isenesest imerohi, mis dramaturgide geniaalsust suurendab.

Pigem tundub, et uusi vorme nõudvate manifestide taga peitub enamasti

1 O. K a r u l i n, *Uue põlvkonna ootel. „Looming” 2010, nr. 4, lk. 543.*

2 Vt. näiteks: O. K a r u l i n, *Teatriankeet 2009/10. „Teater. Muusika. Kino” 2011, nr. 1, lk. 26.*

lihtsalt väsimus vähekönekast keskpärasusest, mitte ühest või teisest konkreetsest vormist. Nii nagu teose metatasandite rohkus ei vabasta autorit kandva kontseptuaalse ja käsitöökarkassi loomisest, nii ei saa ka realistlikule ja lugu jutustavale näidendile kinnistada üheplaani „õpime-osad-selgeks-ja-kanname-laval-ette” funktsiooni. Tegelikuses peaksid kõik näidenditeksid, žanrist sõltumata, võimaldama välistest vormiekperimentidest enamat. Igasugune dramaturgia peaks lähtuma soovist viia näitleja ja vaataja lavastaja abiga argitasandist eemale, suunata ta rännakuile esmalt iseendas ja seeläbi inimene-olemise ja ühiskonna toimimise probleemides. Niisiis, avatust ja otsingulisust võiks alati rohkem olla, kuid selle takistajana ei tuleks tähtsustada žanritunnuseid. Sest julgeid avastusretki ei oota üksnes postdramaatilised avarused, vaid nii Aristotelese kui ka Natyasastra traditsioon ja väliselt väheatraktiivsed psühholoogilised süvahoovused.

2010. aasta pakkus mitmeid põnevaid suunanäiteid. Tuleb aga kohe lisada, et parim osa dramaturgiast ei ole sedapuhku mitte trükitud valminnäendid, vaid kas lavastaja enda loodud või dramaturgilt konkreetse lavastuse jaoks tellitud „tarbeteksid”. Siinne ülevaade ei sea eesmärgiks kaardistada aasta koguproduktiooni, vaid keskendub suundumustele, mis näisid aasta dramaturgiapildis eriti olulised.

Kaks aastat tagasi ennustas Heidi Aadma, et eelarvekärbete tõttu hakkavad teatrid eelistama tõlkedramaturgiale kodumaist algupärandiklassikat.³ Teatava nihkega on see ennustus täitunud, nimelt on jõuliselt maad võtnud nähtus, mida tähistatakse, tõsi küll, pisut laialivalguva terminiga „autoriteater”. Masu mõju sellele protsessile nõuab küll omaette analüüsi, kuid on märkimisväärne, et kõik Teatrilidu lavastajaauhindade nominendid 2010. aasta loomingu eest ei liigitu mitte üksnes algupärandite, vaid ka autoriteatri kategooriasse. Need on Anu Lambi „Keskööpäike”, Urmas Lennuki „Vargamäe varjus”, Andri Luubi „Piloot”, Ivar Põllu „Ird, K.” ja Von Krahli Teatri trupi ühislooming „The End”.

Kui pidada seda loetelu lavastuskeskseks hinnanguks, siis kinnitab autoriteatri kõnekust ka Ivar Põllu „Ird, K.” laureadistaatus Teatrilidu algupärandite žüriis (nominentideks veel „The End” ning Jaan Unduski „Quevedo”, mis ilmus trükis juba 2003. aastal). Autoriteater ei jäänud märkamata ka tekstikesksema lähenemisega Eesti Kultuurkapitali kirjanduse sihtkapitali aastaauhindade žüriil, kes pärjas Urmas Vadi „Peeter Volkonski viimase suudluse” ja tõstis nominentidena esile veel Tiit Aleksejevi „Legionärid”, Andrus Kivirähki näidendi „Vassiljev ja Bubõr ta tegid siia...”, Andres Noormetsa kuuldemänguteksti „Vaikus ja karjed”, Siim Nurkliku „Kas ma olen nüüd elus” ja samuti Ivar Põllu „Ird, K.”.

Kogu selle žanritemaatika ilmekaks kokkuvõtteks sobib aga tõsiasi, et Eesti Teatri Agentuuri 2009. aasta näidendivõistlusel, kus näiteks Siim Nurkliku vormiotsinguline „Kas ma olen nüüd elus” saavutas teise koha, jäi Indrek Koffi mõneti sarnase tekstikäsitlusega „Eestluse elujõust” üldse

3 H. A a d m a, *Pilte ja kõnelusi. Eesri näitekirjandus 2008. „Looming” 2009, nr. 4, lk. 540.*

žürii tähelepanuta. Ometi pälvis teos Kultuurkapitali kirjanduse sihtkapitali žüriilt mulluse luulepreemia. Seegi fakt kinnitab mõlemat vaateviisi: esiteks seda, et hea kirjandus ei nõua oma sünniks žanrijaotust, ja teiseks seda, et poleemiline suhe kategooriate ja definitsioonidega võib tuua nähtustes esile rikastavaid nüansse. Piiride kaotamine või eiramine ei tarvitse pikemas perspektiivis tuua suuremat vabadust, vaid võib ka nivelleerida, ning „erinevus rikastab” vaid juhul, kui ilu peitub tõesti paljususes ja hääleõigus on igasugustel, sealhulgas traditsioonilistel vormidel.

Kui läheneda meie mullusele draamaloomingule temaatilisel teljel, tuleks alustuseks vaadelda, mis on saanud meie viimase kümnendi suurtrendist, aja- ja kultuuriloolisest dramaturgiast. Mart Kivastiku ja Andrus Kivirähki järel on sel lainel loodud palju põnevaid näidendeid, on saanud ülimenukaks Viinistu teatrisuved ning asutatud lausa omaette teatreid, nagu näiteks R.A.A.A.M. ja „Loomine”.

Suurem buum näib olevat möödumas, kuid on toimunud kvalitatiivne settimine ning nähtust saab vaadelda juba tunduvalt laiemal hinnangualusel kui vaid temaatiline kriteerium. Lisaks hulgale väärnäidenditele ja lavastustele on see teatrisuund kutsunud ellu arutelusid, kas dramaturgiline ja lavaline ajalookujutus peaks püüdlema autentsust või seisneb tema tunnetuslik tugevus ajalooteaduse lünkade täitmisel mänguliste vahenditega. Kritiseeritud on nii ajaloo aukartuseta ümbertõlgendamist kui ka rahvusromantilist pateetikat.

Omal moel koondab kõiki neid arutlusi Tiit Aleksejevi „Leegionärid”, mis oli mullu üks väheseid taotluslikult raamatukaante vahele kirjutatud näidendeid. Teatava eelhäälestuse loob muidugi teadmine, et Aleksejev ongi ajaloolane ning 2010. aastal pälvis ta Euroopa Liidu kirjanduspreemia ajaloolise romaani „Palveränd” eest. Kuigi „Leegionäride” lähtepunktiks on konkreetne ajaloosündmus — 21. septembril 1944 Porkuni all toimunud lahing, kus vastasleerides sattusid silmitsi eesti päritolu punaväelased ja Saksa poolel võidelnud leegionärid —, pole tegemist lihtsalt draamavormi valatud ajaloodokumendiga. Fiktsiooni ei kasutata mitte üksnes ajaloosündmuse paremaks mõistmiseks, vaid kõne all on ka ajalookirjanduse enda ülesannete mõtestamine. Peale lahingupaigal matmata jäänud ja hiljem ühishauda sängitatud leegionäride saatuse on vaatluse all ajaloo mäletamine ja sellesse suhtumine laiemalt. Veidi liialdades võiks öelda, et neid teemasid, mida Kivirähk käsitles oma aastataguse „Vombatiga” huumorivõtmes ja tõsistest teemadest üle libisedes, võtab Aleksejev tõsisemalt vaagida — ajaloolase pilguga ja kaitsva irooniamaskita.

Enamiku meie ajaloodraamade nõrkus paistabki seisnevat esitatud väidete liigeses tõsikindluses, seda nii pateetikute kui ka iroonikute leeris. Dramaturgiat ei kasutata mitte selleks, et toimunut tõeliselt elustada ja uurida, vaid mõnede kristalliseerunud seisukohtade esitamiseks või naeruvääristamiseks — tõe palge ees on mõlemad lähenemised võrdsed. Olgugi, et „Leegionäride” tugevus toimub juba Styxi vastaskaldal, nagu Vergiliusele viidates osutatakse, ning ülesehituselt on näidend mõneti literatuurne, õigustab

draamavormi valikut just see, et kolm langenud leegionäri ei arutle oma saatuse üle tagantjäreletarkuse valgel, vaid olevikulise teadmatusse piirsituatsioon. Ühesõnaga, autor on tegelaste dialoogi vabastanud järgnevate kümnendite interpretatsioonidest. Põhiküsimus on see, kuidas mäletada nii, et hingerahu leiaksid nii lahkunud kui ka elavad ning et meenutamine aitaks ajalugu mõista empaatiaga, ilma seda tahtlikult hägustamata. See võiks olla igasuguse mäludramaturgia eesmärk. Jälgendamatu stiilinäide selles vallas on endiselt Madis Kõiv, kelle näidendikogumiku IV osa nägi trükivalgust läinud aastal. Seal avaldatust on varem lavastamata ja trükis ilmumata kaks näidendit: „Lahkumissoolo” ja „Nero”.

Kui Aleksejev ja Kõiv saavutavad oma näidendite kohatise ebalavalisuse kiuste mingi teatriülese või -välise autoriteedi ja puutumatus, siis teatrikeskset ja mängulist Mart Kivastikku on tihtipeale süüdistatud just ajaloo moonutamises. Tegelikult võiks ta seda isegi tunnustusena võtta. Kultuuriloolise dramaturgia ühe vaieldamatu esiautorina satub Kivastik aeg-ajalt justkui kogu selle suuna esindajaks. Ta on suutnud oma publikut veenvalt kasvatada ning kas või pärast „Põrgu värki” (2005) pole ühelgi julgemal ajalootõlgendajal enam erilist võimalust vaatajaid šokeerida. Ajaloo käibetõdede dekonstrueerimine võib toimuda juba sisulisemal pinnal.

Kivastiku „Kivist külalised” pole küll nii mitmekihiline kui mitmed tema varasemad kunstnikunäendid, kuid oma kohatises skemaatilisuses toob näidend päris hästi esile ajaloodramaturgi kreedo. Kriitika heitis ette, et Kivastik ei räägi näidendis Eduard Vildest, vaid kõneleb Vilde varjus hoopis iseendast.⁴ Süüdistusena seda siiski võtta ei saa. Pannes peategelase nimeks Eedi V ja alustades näidendi tegevust kahe samanimelise kirjamehe monumendi avamisega, asubki Kivastik käsitlema stereotüüpe ja infopudemete tõlgendusi, mille alusel me pahatihti oma kultuuritervikut hindame ja monumente püstitame. See, kas kunstiinimesed kultuuripoliitikast kõneldes ja näiteks kehakultuuri naeruvääristades kohati ise kitsarinnalisust üles ei näita, on omaette küsimus. Kivastik on igatahes alati aus ja eneseirooniline, nii ka oma vanadel põhiteemadel. Näidendit lugedes meenus näiteks tema aastatetagune mõte: „Kui see eesti iiri asi siin veel väga areneb, siis ma lõpuks enam „Wilde” kõrtsi ei lähe. Kuigi, milles iirlased süüdi on? Me ise oleme parajad pugejad. Vanasti tahtsime sakslas- teks, siis teesklesime kommuniste, nüüd tahaks iirlaseks. Millal see Eesti tuleb?”⁵ Koos paari varem lavastatud näidendiga ilmus „Kivist külalised” ka Kivastiku kogumikus „Eesti asjad”.

Hoopis tendentslikumalt käib ajaloo ümber Andrus Kivirähk oma näidendis „Vassiljev ja Bubõr ta tegid siia...”. Nagu Kivastik, nii lähtub ka Kivirähk müütidest ja stereotüüpidest. Draamateatri hoone sünnilugu käsitlev näidend ei põhine kuigivõrd ajaloo faktidel, vaid tõukub Juhan Viidingu luuletustest „See kaunis maja” ning „Ööliblikas”. Võte iseenesest

4 *M. J o h a n n e s, Võõrutusravi Viinistu Vilde moodi. „Sirp” 27. VIII 2010.*

5 *Eesti näitekirjanduse lavastamine päästab eesti rahva väljasuremisest. Intervjuu Mart Kivastikuga. „Teater. Muusika. Kino” 2005, nr. 8/9, lk. 37.*

ei peaks küll tingimata viitama näidendi literatuursusele, kuid mõjub siiski pisut hõredana. Nauditav tulemus vormus sellest alles laval, lavastaja Merle Karusoo käe all. Erinevalt Kivastikust ei ole Kivirähk oma dramaturgias eestlase mentaliteedi suhtes sirgjooneliselt (enese)kriitiline. Näidend puudutab ühe lisateemana küll ka eestlaste nabaimetlust ajalooliste protsesside niiditõmbajana, kuid siiski minetab Kivirähk teatri puhul oma iroonia eestluse aadressil. Kui ta muid eestlaste pühasid puuslikke kritiseerib üsna armutult, siis meie teatriarmastuse vastu, olgugi see mõnevõrra saksikut päritolu, tunneb Kivirähk respekti.

„Vassiljev ja Bubõris” läheneb ta oma käsitlusobjektile Viidingu luuletuse kaudu, justkui rõhutades teatri kui kunstiliigi kaduvust ja õhulisust. Aeg-ajalt rikastab ta kangelasi mõne ajaloodokumentidest pärit detailiga, mahendab arhiivi abiga oma tavapärasest lahmivust ning jõuab mitmefaaasilise konstrueerimisprotsessi kaudu lõpuks paradoksaalsel moel hoopis empaatilise hoiakuni. „Vassiljev ja Bubõr ta tegid siia...” ilmus lisaks lavastusele ka raamatuna.

Teine Kivirähki uudisnäidend Draamateatri laval oli „Neegri vabastamine kõrgel kunstilisel tasemel” Mark Twaini Tom Sawyeri ja Huck Finni lugude ainetel. Ühtekokku lavastati või taaslavastati läinud aastal kuus Kivirähki näidendit, nii et ta on endiselt meie populaarseim teatriautor.

Ajalooliste isikutega tegeleb oma loomingu järjepidevalt ka Loone Ots, kellelt ilmus kogumik „Koidula veri ja teisi näidendeid”, millest on lavastatud ainult nimenäidend. Ülejäänud neli on seni lavastamata, kuid näiteks Kitzbergi kaasajastav „Libuhunt” võitis 2009. aasta näidendivõistlusel kolmanda koha. Loone Otsa ajalootõlgendused on kohati sihilikult epateerivad, tema missiooniks on võitlus nn. pieteeditundelise ajaloosuhetega. Kuid loomulikult pole see näidendite ainus väärtus. Lisaks kogumikus avaldatule väärib esiletõstmist Kiek in de Kōkis pärimusteatri „Loomine” egiidi all lavale jõudnud „Keisrinna hull ehk mees, kes rääkis tõtt”, kus vaatluse all on vähemtuntud ajalooepisoodid, nagu metropoliit Arseni tegevus ja vangipõlv ning keisrinna Katariina II suhted krahv Orloviga. Näidend ei taotle küll kandvaid üldistusi, kuid on heas mõttes stiilipuhas ajaloodraama, kus faktitühikuid ei käristata suuremaks, vaid täidetakse fiktsionaalse sideainega.

Kultuuriloolise dramaturgia vallas jätkab tänuväärset tööd teater „Variuse” juht Heidi Sarapuu. Temalt ilmus eesti kultuuritegelasi käsitlevate lavastatud näidendite kogumik „Klassikule külla” ja esietendus ka autorilavastus „Ananassid šampanjas”, kus peategelaseks on Igor Severjanin. Heidi Sarapuu puhul sobib kasutada viimasel ajal jõuliselt käibesse läinud autori-teatri mõistet.

Autoriteater, mis iseenesest pole mingi uus loomemeetod, saavutas kandvama kõlajõu just 2010. aastal, osalt tänu Eesti Teatri Festivali „Draama 2010” asjakohasele kõrvalprogrammile. Seetõttu on autoriteatri mõistet hakatud seostama Tartu Uue Teatri tegevusega ning Ivar Põllu on tõusnud üheks selle suuna eestkõnelejaks ja eeskujuks.

Kokkuvõtlikult ja omamoodi manifesteerivalt on Ivar Põllu seda nähtust ka lahti seletanud.⁶ Autoriteatri olulisimaks tunnuseks on see, et lavastuse realiseerumine algideest kuni lavale jõudmiseni toimub ühe looja või loomekoosluse tegevuse kaudu. See lähenemisviis vastandub ühelt poolt institutsioonilisele konveiersüsteemile, kus protsess algab valmisnäidendist, mille on valinud lavastaja või dramaturg, ning lavastuse teostamise poole hakatakse liikuma erinevate vahelülide kaudu. Samuti oponenteerib see näidendikesksele teatrimõistmisele, rõhutades, et näidend kui selline pole uuendusliku lavakeele tagatis ega üldse lavastuse põhikomponent. Autoriteater võimaldab kiireid reageeringuid ja on suunamuutustele avatud, ideed peaksid sündima ja realiseeruma ühises prooviprotsessis, mitte valmisskeemide kohandamise teel.

Tartu Uue Teatri keskset rolli autoriteatri edendamisel toetab mõneti ka Tartu enda kultuurikontekst. „Vanemuine” kehastab kohaliku tudeng- ja intellektuaalkonna silmis tihti konveierit, kombinaati, muusikalitöödust jms. Isegi kui faktid ja statistika seda päriselt ei kinnita, on see ometi üks stereotüüp, millel ei puudu viljastav mõju teatrimaastiku äärealadele. Mis seal salata, ka pealinnaga seotud uudisdramaturgia kantsid (näiteks R.A.A.A.M. ja „Loomine”) võlgnevad osa oma menust sümbiootilisele suhtele suurte teatritega, olgu see kas või vastandumissuhe.

Autoriteatri võimsat värskenduskuuri meie teatri- ja dramaturgiapildile kinnitavad juba loetletud auhinnad ja nominatsioonid. Kui autoriteatri draamaloomingu temaatikat üldistada, väärib märkimist, et vaatamata võimalusele võtta suuremaid visionäärlikke riske on ka sealset lava haaranud hoopis ajaloohuvi. Kaarel Ird pole Ivar Põllule mitte väiksem müüdi-loomel allikas kui Kivastiku, Kivirähki ja Otsa kangelased neile, kuid Põllu ei asu oma kangelast kohe dekonstrueerima ja groteski keerama, vaid püüab teda inimesena mõista. Tegelas ei asetata pöördelistesse ajaloosündmustesse — näiteks Panso õpilaste mäss Jaan Sauli juhtimisel või Irdi lävimine võimuaparaadiga — mitte koomiksikangelasena, vaid neljandast seinast mitteteadliku protagonistina.

Võiks küsida, kas autoriteatril on tekstile ka mingi kvalitatiivne mõju. Kui lähtuda eeldusest, et autoriteatri lavatekst peaks juba eos kajastama lavastajavisiooni, võiks öelda, et protsessidramaturgiale viitab näidendist läbikumav taotlus hoida Ird vaataja suhtes tunnetuslikul distantsil. Teda vaadeldakse küll inimese, mitte märgina, kuid tema valikutele on antud autoripoolne hinnang. Seda rõhutab juba tegelase nimi, „Ird, K.”, ta on omamoodi irdkangelane, kes on vaatajale lähemale toodud vaid selleks, et võimendada tema masohhistlikku mittemõistetust, üksiklase püsivat konflikti ümbritseva maailmaga. Näidend ei ole pelk parasiteerimine rikkalikul müüdiloomematerjalil, vaid ka selle mehhanismi interpretatsioon: vastuoluline suurkuju võib ajalookäsitlustes pälvida igakülget tendentslikku tõlgendamist, nii õilistamist kui ka madaldamist, kuid ta võib jääda ka üksnes kantseliitlikuks toimikusissekandeks. Põllu teos rõhutab ajalo-

6 I. Põllu, *Autoriteater. Ääremärkused*. „Postimees” 25. VIII 2010.

tõlgenduste ekslikkust ja subjektiivsust, näidates, kuidas juba kangelane ise püüab edutult oma identiteeti mõista — kuni kosmoselennuni hullumajja.

Kuid Tartu Uue Teatri repertuaar ei piirdu vaid Ivar Põllu enda loomingu-ga. 2010. aastal pöördusid kultuuriloo teemade poole näiteks Andres Keil („Kristjan-Jaak laskub maa peale”) ja Urmas Vadi, kelle „Peeter Volkonski viimane suudlus” sai kirjanduse sihtkapitali aastapremia. Siin pole tegemist üksnes autoriteatriga, kus dramaturg on ühtlasi ka lavastaja, vaid lausa konkreetsetele näitlejatele (nimategelane ise ja Laura Peterson) kirjutatud näidendiga. Tegemist on heas mõttes metateatraalse lavaloo-ga, kus tegelased ületavad lava- ja reaalelu piiri. Konkreetsete olevikuliste lugude kaudu kujutatakse nii teatrimaailma toimemehhanisme kui ka teatriajaloo jäädvustamise võimalikkuse ja vajalikkuse teemat. Kui aja- ja kultuurilooli-ses dramaturgias on kangelaste üle tihtipeale tagaselja kohut mõistetud ja seejärel omakorda dramaturgidest kohtumõistjaid süüdistatud, siis „Peeter Volkonski viimases suudluses” astub peategelane justkui näidendist välja — lihast ja luust inimeseks. Et selgitada seda vastaspinget, mida tunneb näitleja ühelt poolt oma isiklikku lugu elavaks luues, teisalt aga trotsides tõlgenda-jaid, kes uurimisobjekti juba tema eluajal tahtmatult kuritarvitada püüavad.

Kuid autoriteater ei tähenda teatrimaastikul siiski ilmtingimata drama-turgia ja režii opositsioonilist ääreala, vaid seda luuakse lausa keskseski. Näiteks avastab Anu Lambi „Keskööpäike” Tallinna Linnateatri laval meie algupärast modernismipärandit ja taastab Arthur Valdese mütoloo-giat. Samas teatris tõi teine loomekooslus, Priit Võigemast lavastajana ning Maria Lee Liivak dramaturgina lavale omamoodi jätku paari aasta tagusele teatriteemalisele lavastusele „Hecuba pärast” — nõukanostalgiat ja ini-mese üksindust analüüsiva lüürilisema sketšipõimingu „Homme näeme”.

Pärnu „Endla” on endiselt üks innukamaid algupärandite elustajaid, samuti loovad Tiit Palu ja Andres Noormets aktiivselt lavastajadramatur-giat. Protsessipõhine töö tekstiga ei tähenda alati tingimata dramaturgia iseväärtust vaidlustavat autoriteatrit, vaid võib toimuda ka trükidramatur-gia teenistuses (see on muidugi lisaväärtus, protsessi põhitulemus on iga-suguse dramaturgia puhul reeglina ikkagi lavastus). Üht olulist aspekti on rõhutanud Tiit Palu. Võrreldes trükis ilmunud tõlkenäidendit uue algu-pärandiga, ütleb ta, et esimene on ennekõike „õnnestunud lavastuse üles-kirjutus”, kuhu on alles jäetud kõik, „mis töötas selles lavastuses, mille tegi see lavastaja selles teatris sellel maal. [...] Andres Noormets on siin lavasta-nud mitu näidendivõistluse võidutööd, tehes laval ära selle töö, mille tule-musena nüüd võiks näidendi ka trükis välja anda. [...] Lavastamata näi-dend on alles võimalus näidendiks. See on lõpetamata skulptuur.”⁷ Niisiis ei tähenda protsess ainult seda, kui lavastuse loob ideest teostuseni üks ja sama ajutrust, vaid ka näitekirjaniku loodud näidendi teekond n.-ö. val-misnäidendiks on ideaalsel juhul protsessipõhine. Kui autoriteatri tuge-vuseks on operatiivsus ja paindlikkus, siis tema nõrkus võib tuleneda just inspiratsiooniimpulsside samamärgilisusest, vähesest vastandite tõmbe- ja

7 Vastab Tiit Palu. „Teater. Muusika. Kino” 2010, nr. 3, lk. 19.

tõukejõu testimisvõimalusest, suletud ruumist. Seda oli tunda Uku Uusbergi iseenesest põneva ideega autorilavastuses „Jõud”. Andres Noormets, kes on olnud ühtaegu nii aktiivne kaasa mõtlema noortele näitekirjanikele kui ka looma autorilavastusi, jätkas möödunud aastal katsetamist mitmes vallas, sh. raadioteatris.

Raadioteater on üldse väga tänuväärne, kuid meediaküllasuse kontekstis pisut marginaliseerunud (ja viimastel aastatel taas populaarsust tagasi võitnud) lavaliik eeskätt just algupärase dramaturgia tarvis. Audiolava suudab sisendada sõna väge ja kõneldud keele mitmeplaanilisust, mis on olulisem just algupärandi väärtustamisel. Multimeediumlikus keskkonnas võib sugeneda petlik mulje, nagu saaks postdramaatiline teadvus end teostada vaid fragmentaarses hajutatuses. Ometi ei amputeeri audiolava, mis piiritleb meie vastuvõtuvõimet vaid ühe meelega, mitte kuidagi meie tajukogemust, vaid vastupidi, näitab vajadust ja võimalust sel teel lõpuni minna, taju teravdada. See, kas dramaturgia on lineaarne lugu või kimp tajuimpulse, ei ole iseenesest oluline, raadioteatri madalam mürafoon koos välistatud võimalusega end igal hetkel valikuliselt ümber lülitada võimaldab kuulajal ehedamalt tajuda mehhanisme, mille abil inimteadvus ehitab igas olukorras enesekaitseks üles narratiive ning mille järgi suhestuvad lavastatud dramaturgias omavahel sõnum ja meedium. Multimeediumlik võimaluste paljusus kätkeb ühe võimalusena ka põgenemisvõimalust, mis raadioteatris aga on viidud miinimumini. Seal tuleb olemasolev sagedusriba põhjani läbi kogeda.

Vähe sellest, et audiolava on juba iseenesest eksperimendilabor, jääb vahel mulje, et Andres Noormets katsetab raadioteatris ka võimalusi, mida hiljem viia draamalavale. Näiteks võib sellist suhet aimata tema kuuldemängu „Vaikus ja karjed” ning „Endlas” lavale toodud autorilavastuse „Algu” vahel. „Vaikus ja karjed”, mis pälvis 2009. aasta kuuldemängude võistlusel esimese auhinna ja tunnistati festivalil „Prix Europa 2010” oma kategoorias parimaks kuuldemänguks, on iselaadne audiodramaturgiline mäss narratiivsuse vastu. See ei ole aga pelk loolõhustamine (lugu on üsna hästi jälgitav) naiivse mittenarratiivsuse nimel, vaid pigem püüd panna kuulaja tajuma vaikuse vajadust. Vaikus on kogemus, millega me pole harjunud ning millega ei oska midagi peale hakata, kui see meid ootamatult tabab. Näiteks teenindussituatsioonis suhtlust oodates. Kuid vaikus võib tekitada teadvuses ka järske katkestusi või vallandada koguni revolutsiooni. Mittenarratiivne teater ei tähenda seda, et žongleeritakse lineaarse teksti fragmentidega, vaid ennekõike seda, et püütakse katkestada inimese sisediaaloo ja koos sellega tema senised mõttekonstruktsioonid. Teater, eriti just audiotheater saabki olla see koht, kus inimene pannakse tundma vajadust vaikuse järele. Mitte deklaratiivsel tasandil, vaid näiteks luulet tajukeelde tõlkides, nagu seda teeb Lorcast inspireeritud „Vaikus ja karjed”.

Nende omaduste tõttu on raadioteater ka sobiv keskkond realistliku dramaturgia rehabiliteerimiseks. Hea näide on Martin Alguse kuuldemäng „Laviin” (lavastaja Toomas Lõhmuste), mis pälvis 2009. aasta kuuldemän-

gutekstide võistlusel kolmanda auhinna. „Laviin” on ühelt poolt klassikaline psühholoogiline draama — edukas, kuid ebaeetiline ettevõtja satub suusapuhkusel lumelõksu ning kõigest, mis temaga selles piirsituatsioonis toimub, räägib ta pihtimuslikus kahekõnes võhivõõrale inimesele tühjeneva akuga mobiiltelefoni kaudu. Kuid oluline pole ainult sisu- ja sõnumitasand, vaid ka meedium — lavastuse suhtlussituatsioon ei ole raadiokuulaja jaoks tinglikult auditiivne, vaid see realiseerubki üksnes kuulmismeele kaudu, telefonitsi — mida võiks tõlgendada audiokunsti omalaadse vastena „Dogma 95” filmi esteetikale.

Seos on küll kaudne, kuid aitab selgitada veel üht märksõna, mis on viimasel ajal teatriterminoloogiasse imbunud ning millel on otsene seos postmodernismijärgse elutunnetusega. Selleks märksõnaks on „uussiirus” (ka „uusnaiivsus”). Olgugi, et mitmes kontekstis võib aimata selle sõna kasutamist lihtsalt käibefraasina, on tegemist siiski üldlevinud terminiga (*new sincerity*, *новая искренность*), millest kas või vene kirjanduses kõneldi juba 1980-ndate teisel poolel. Samuti on nähtusega seostatud omaaegset „Dogma 95” manifesti ja selle toel sündinud filmiloomingut.

Kuna uussiiruse üks tunnuseid on kindlasti teravdatud iha asjade „tõelise” olemuse järele ning vastandumine nii hüpermodernistlikule progressimentaliteedile kui ka postmodernistlikule irooniale ja simulaakrumidele, kiputakse mõistet seostama igasuguse eskapismimaigulise lihtsusfilosoofiaga (mis ei ole kindlasti vale, kuid katab vaid murdosa kõigest võimalustest). Eesti dramaturgiamaastikul ringi vaadates ei saa sel puhul üle ega ümber Jaan Tättest. Kui aasta tagasi märkis Ott Karulin, et „Tätte puudumine mõjutab meie näitekirjandust rohkem kui mõne uue autori esiletõus”,⁸ siis tänaseks on olukord muutunud. Esiteks katkes Tätte enda vahepealne lava-vaikus ja Naissaarel toodi välja tema näidend „Lendajad”; teiseks kirjutati ja lavastati mitmeid olulisi näidendeid, mis aitavad selgitada Tätte dramaturgilise *alter ego* ja uussiira reaalsustaju olemuslikku erinevust.

Kui jätta kõrvale uussiiruse laiem maailmavaateline sisu ja keskenduda vaid kirjanduslikele vormitunnustele, väärib tsiteerimist selle nähtuse vene versiooni mõtestanud Mihhail Epstein: „See siirus on uus, kuna ta eeldab, et traditsiooniline siirus, kus inspireeritud poeet samastus oma kangelasega, on surnud. Ometi ületab see uussiirus talle eelnenud võõritust, impersonalismi, kontseptualismile omast tsiteerimist. Uussiirus kuulub post-tsiitaadilisse kunsti, uude „võbelevasse esteetikasse” (Dmitri Prigovi termin), mis on sündinud autori hääle ja tsiteeritud ainese vastasmõjus.”⁹ Epstein kirjeldab seda esteetikat kui „trans-lürismi”, mis pole ei modernistlik ega postmodernistlik, vaid pigem post-post-modernne ning „neosentimentaalne”; selle esmatunnuseks pole ei autori siirus ega ka tsiitaadilisus, vaid nende kahe interaktsioon ja õhkõrn piir, „mis võib panna ka siira avalduse

8 O. Karulin, *Uue põlvkonna ootel*. „Looming” 2010, nr. 4, lk. 543.

9 M. Epstein, *On the Place of Postmodernism in Postmodernity*. Rmt.: *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Providence, Oxford, 1999, lk. 457.

kõlama tsitaadina ning kulunud tsitaadi lüürilise pihtimusena". Sellele lisaks võib mõelda ka näiteks Raoul Eshelmani performatismikäsitlusele, mis näeb postmodernismijärgse kunsti tunnustena metakeelemängude asemel sidusa subjekti ja publiku samastumisvõimalust ning armastusesõnumit irooniavabalt väärtustavat holistlikku aegruumi.

Õeldu taustal ilmneb, et ka nimetatud suuna dramaturgia ei saa olla üksnes mingi maailmavaate sõnaline deklaratsioon, vaid sellesse peab olema põimitud aistiline element, mis tõmbab tähelepanu meediumile. Ent mitte postmodernistlikus vaimus „meediumile kui sõnumile”, vaid nii, et auditoorium saaks sõnumi kandjast teravdatult teadlikuks. Meediumi läbiipaistmatus teesklemine ei mõjuks tänase kogemuse valgel enam ei siiralt ega uussiiralt.

Pole ilmselt juhus, et uussiiruse ilminguid kohtab kõige rohkem just autoriteatris, kus juba näidenditeksi saab sisestada vajalikke tõlgendusvihte ja meelelisi pidepunkte. Lõppenud aastast võiks uussiiruse tunnustega seostada Andres Noormetsa „Algust”, Uku Uusbergi „Jõudu”, Andri Luubi „Fööniksit” ja „Pilooti”, ka Urmas Lennuki näidendit „Kadunud tsirkus” (lavastaja Üllar Saaremäe). Omamoodi vastandnähtustena aga ka Siim Nurkliku väga tekstikeskset „Kas ma olen nüüd elus” (lavastaja Lauri Lagle) ja Lauri Lagle enda rõhutatult meelte suunatud lavastusteksti „Untitled”.

Kui Tätte on sõnumikeskne ja sellisena isegi omamoodi ühiskonnakriitiline (ehkki tema peategelane kritiseerib pigem neid ühiskonna pakutavaid hüvesid, millest ta ise on küllastumiseni tüdinud — nii pole tema valikute näol tegemist paratamatusega), siis uussiiras teatris esitatakse samalaadseid küsimusi paratamatuse positsioonilt (sest teisiti enam ei saa!), kuid nende sõnastamise banaalsuse ennetamiseks kinnitatakse need mingi vormiteadliku meelelise pidepunkti külge („võbelev esteetika”). Sõnad kui niisugused on postmodernistlikust irooniast juba liiga läbi imbunud.

Seetõttu ongi raadioteater selliste dramaturgiakatsetuste asendamatu polügon. Ka multimeediumlik postdramaatiline keskkond väljendab oma 3D, 4D, 5D jne.-mõõtmeliste mänguruumidega postmodernismijärgse inimese janu reaalsuse puudutuse järele, kuid kuvatud keskkond ise ei ole selle kogemuse tagatiseks. Tulemuseks võib olla ka näiteks Alan Kirby kirjeldatud pseudomodernistlik kõndistatus ja passiivsus.¹⁰ Kuid ka säärast keskkonda saab dramaturgiliselt esile manada ja seda ausamad on püüded sellest läbi tungida. Parim näide on ehk Siim Nurkliku „Kas ma olen nüüd elus”, mis kujutab omal kombel inimest kui keele vangi; niisiis peab tema vabadusiha eesmärk olema esmalt keele kihistustest läbitungimine, sõna väe taasavastamine, mitte üksnes sõnumi edastamine. Üks jõulisemaid selle soovi lavaväljendusi oli kindlasti ka Von Krahli Teatri „The End”, millest on põhjalikult kirjutanud Ott Karulin.¹¹

10 A. Kirby, *Postmodernismi surm ja mis saab edasi*. „Vikerkaar” 2010, nr. 3, lk. 66–73.

11 O. Karulin, *Kuus naervat last nutmas*. „Teater. Muusika. Kino” 2010, nr. 12, lk. 19–23.

Üht uussiruse eeskõnelejat Urmas Lennukit tuleb 2010. aasta kontekstis tunnustada teiseski seoses. Ta on ennast juba ammu tõestanud meisterliku dramatiseerijana, kelle töötlustes on lavatekst alati iseväärtuslik kunstiteos, mitte vaid algteose dialoogtõmmis. Omamoodi „võbeleva translürismi” musternäiteks on Tammsaarest tõukunud „Vargamäe varjus. Mari lugu”, mis saavutas tõlgendusliku iseväärtuse, säilitades samas täieliku respekti algteose lähtepunktide vastu. Sellestki saab rääkida autoriteatri kategoorias, sest Lennuk pälvis oma töö eest parima lavastaja auhinna.

Lõpetuseks tuleb taas tõdeda, et endiselt kestab vaakum ühiskonnakriitilise dramaturgia vallas. Kohtab üksikuid püüdeid lahata mõnda valupunkti kapitalismi hambu jäänud inimese hinges. Sümpaatne näide on Tim Jansoni „Kartulimoos”, mille Jaak Allik Kuressaare Linnateatris lavale tõi; miks mitte ka Mart Vabari trükkis ilmunud „Poliitiliselt korrektne Punamütsike”, kuid jõulist löögirusikat pole välja sirutatud.

Aga kas see ongi tegelikult puudus? Kas dramaturgia ülesanne saab üldse seisneda inimese barrikaadile kutsumises või peaks teater olema ikkagi „suurem kui elu”, kaotama ühelt poolt küll lava ja saali vahelised piirid, kuid näitama seeläbi inimesele ikkagi teda ennast?

Seda, et lavalise ühiskonnakriitika ja inimliku eneseteraapia vahel ei tarvitse olla ületamatut barjääri, tõestas läinud aasta ületamatu suursaavutus — NO99 „Ühtse Eesti suurkogu”. Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semperi lavastus ja dramaturg Eero Epneri alustekstid moodustasid Saku suurvõidulise jõulise terviku, mis koos meisterliku reklaamikampaaniaga kandis selle teatrisündmuse üle rambi — ellu enesesse. (Lavastuse järelkaja ulatus koguni Riigikogu valimiste eelsesse telekampaaniasse.) Moraal oli ometi väga teatripärase: ärge veeretage vastutust poliitikutele, vaid mõelge oma peaga. „Te olete vabad!”

Kui küsida, kas teater võiks maailma muuta, siis äkki peegeldubki „Ühtse Eesti” kaudne mõju mõneti paradoksaalsetes valimistulemustes: ajal, mil võib täheldada kodanikualgatuse hoogustumist, kahandas Riigikogu koosseis oma kirevust ja muutus konservatiivsemaks. Aga see pole ju põhjus ühiskonnakriitiliseks kurtmiseks, vaid väljakutse ja märk realsustaju teravdumisest.