

Möödunud aastal jõudis Eesti Teatri Agentuuri andmetel esimest korda publiku ette ligi sada kodumaist teatriteksti, mida jagus nii lavastamiseks kui ka esimesteks lugemisteks. Mitte kõik kõnealused tekstid ei valminud 2012. aastal, mistõttu paljud neist jäävad seekordse ülevaate fookusest välja. Ka ei käsitleta siin (autori kogenematus tõttu) lasteteatril kirjutatud algupärandeid, ka mitte dramatiseeringuid ja tekste, mis on olnud pelgalt toeks tantsulistele või muudele tegevusliku koega lavastustele ja mis seetõttu paberil omaette teost ei kujuta. Et teatritekstidest ülevaatlikku ja ammendavat nimekirja pole, siis põhineb artikkel Eesti Teatri Agentuuris leiduvatel näidenditel. Artikli eesmärk ei ole dokumenteerida kõike 2012. aastal ilmunut, küll aga iseloomustada, tuua välja mõningad (subjektiivsed) rõhuasetused, anda mõned lugemissoovitused, kuid jätta üldistuste tegemine teatriuurijate mureks.

Võrreldes teiste ilukirjanduse liikidega, on näitekirjanduse hindamisel paar eripära, millega hindajal tuleb arvestada. Enamikku näidenditest ei kirjutata lugemiseks, vaid lavastamiseks. Paber, kirjasõna, ei ole näitekirjandusele loomumane meedium. Näidend võib olla täisväärtuslik kirjandusteos, aga ka surrogaattekst, mis paberil näib jõnk või jõuetu, ent alles lavastaja ehk kaasautori käe all ilmutab oma tõelise idee ja potentsiaali, mida teatrikauge lugeja seal kuidagi näha ei suuda. Laval ettekandmiseks mõeldud näidenditele on andestatav teatud ebaloomulikkus, teeseldus, ülespuhutatus, intensiivsus, mis proosatekstide puhul häiriks või mõjuks diletantlikuna. Samas võib ladus ja lugemiselamust pakkuv draamatekst näiteks tegevustiku puudumise tõttu või muul põhjusel olla lavastamiseks sobimatu. Sageli kiputakse hindamisel segi ajama nähtud lavastuse ja loetud dramaturgilise materjali väärtust. Selguse huvides olgu öeldud, et siinses artiklis käsitletakse näidenditekte puhtalt lugemiskogemuse pinnalt. Seda lähenemist soodustab asjaolu, et autor külastas möödunud aastal teatrit harva ning enamik näitemänge on lavalt nägemata-kuulmata.

Näidend käivitab lugeja viisil, mida proosa- või luuletkest ei tee: väheste eranditega koosneb näidend peamiselt otsekõnelt. Kõneleja motiivid ja maailmavaade jäävad lugeja eest peitu, kui nad ei avaldu tema jutus, mis nagu eluline kõnelus on sageli katkendlik, lõpetamata. See asjaolu tõstab näitekirjanduse lugeja ette tavapärasest intensiivsemalt küsimuse: „Kes kõneleb?” Näidendi vorm sunnib lugejat katkendlike kõneaktide alusel lavastama kõnet mõttes nii, et katkestuste asemele tekiks pidevus, vaikimise tagant ilmneks vaikija — inimene oma eriomaste tõekspidamiste ja temperamendiga. Teatrilaval saab kõneleja avalikuks, teater teadvustab ning näitlikustab suuresti avalikku inimene-olemist. Seetõttu ei saa ka näitekirjandust käsitledes üle küsimusest, millist inimest näidatakse või millist inimest-kõnelejat lugeja kogeb.

Draamatekstides kohtab sageli küllastavat kulminatsiooni: tegelased on segaduses, stressis, konfliktis, või ka vastupidi — eluga rahul, aga siis saabub ilmutuslik pööre, see põhjustab katarsise, mis, nagu Aristoteles on sedastanud, on tragöödia ettekandmise mõjul vaatajais toimuv hingeline puhastumine ja õilistumine. Eneseküllasus, s. o. subjekti ja keskkonna vaheliste poleemiliste barjääride ja emotsionaalsete katkestuste kaotamine on, nagu pragmatistlik filosoof John Dewey oma krestomaatilises teoses „Art as Experience” kirjutab, esteetilise kogemuse üks võimsamaid ja igatsetumaid väljendusi. Dewey väidab, et esteetilistes, kunstilistes elamustes pole midagi transtsendentset, „kõrget” või steriilselt vaimset, et esteetiline kogemus on normaalse meelelise elukogemuse jätk teiste vahenditega, mitte ilmingimata elitaarne või püha. Enamgi veel, Dewey sõnul teeb esteetilise kogemuse väljakasvamine argikogemusest selle üldse võimalikuks: inimene on religioosseks ja esteetiliseks katarsiseks võimeline, sest tema igapäevaelu on kõike muud kui harmooniline osadus keskkonnaga, paradisi või nirvaana. Draamatekstide väärtust kiputakse sageli taandama sellele, kui võimas on kulminatsioon, kui mõjusat katartilist seisundit see esile kutsuda võimaldab. Ent katartiline seisund ei ole reflekteeriv, vaid eneseküllane, probleemi- ja refleksioonivaba. Draamateksti hindamisel on oluline silmas pidada ka seda, mis katarsisele eelneb, millise tragöödia mõjul õilistatakse, milline on küllastumisele eelneva poleemika kandvus ja kvaliteet, mitte ainult õilistumise tingrefleksi esilekutsumise oskus.

Uku Uusbergi näidend „Karjäär” sisaldab kõiki kohustuslikke ilmutusdramaturgia elemente: on veidrikust eluheidik (DJ Zlava), kes on sulgunud teatrimaja, mis on röpase välismaailmaga võrreldes nii püha, et ka „sisse pritsiv päevavalgus tapab ja lähmatub teatrimaagia”. On maailma polaarne jagunemine pühadeks kultuuriinimesteks ja ebapühadeks, ebamoraalseteks, pühitsematuteks, vaenulikeks ajameesteks röpasest kapitalistlikust ühiskonnast — need on tulnud teatrimaja sulgema. Lisaks uusbergilikud meelelised häälutused, sõnamängud ja muusika, mis vastanduvad ratsionaalsusele ja argisusele. Olen Uusbergi lavamaailma pikemalt käsitlenud „Sirbis” (6. XI 2012) näidendi „Kui inglid sekkusid” põhjal. Kirjutises väitsin, et Uusbergi autoriteater ekspluateerib häbenematult katartilisi mõnumehhanisme. „Karjääri” tekstis on Uusbergi maailmanägemise mustvalge muster äärmuseni lihtsustatud, „Karjäär” oma plakatlikkuses on pigem kultuurimessianistlik manifest kui täisvereline kunstiteos.

Uusbergi ilmutusdramaturgilisele, messianistlikule stiilile vastandub Eero Epneri päevapoliitiline näidend „Reformierakonna juhatuse koosolek”. Ei mäletagi lähiajaloo ühtegi teatriteksti, mida oleks nii ahnelt massimeedias tsiteeritud ja täismahus levitatud. „Reformierakonna juhatuse koosolek” on tekstina vaimukas, aga nagu ka Uusbergi „Karjäär” ideoloogiline ja toores — küll veidi teistel põhjustel. Selle teksti eesmärk ei olnud täiusliku küllastumuse, vaid refleksiooni, kõrvalpilgu võimaldamine. See tekst ei olnud kirjutatud niivõrd lugemiseks, kuivõrd poliitilise lugemis- oskuse treenimiseks — ning on sellisena suurepärase.

„Reformierakonna juhatuse koosolek” osutab, et teater on tõsine asi, aga mitte seepärast, et valdab tõde poliitikutest või ajakirjanikest rohkem, vaid et oma vormivabaduses saab kunst uuesti lugeda harjumuspärast (vajadusel nii, nagu loetakse seda esimest korda) ja aidata taibata seda, kuidas olemise välisilmingud avaldavad sisimat, kuidas lugemine avaldab ja seeläbi teeb seda, mida loetakse. Eero Epner on kujunenud Eesti dramaturgias omamoodi maa- ja kaubamärgiks, dramaturgitööd defineerivaks isikuks. Epneri tekstid on sageli aidanud teater NO99 loomingulisel intuitsioonil ja kunstilisil taotlusil materialiseeruda, nii et neist on saanud ajavaimu teadvustavad manifestid. Meenutagem kas või „GEP-i”, „Käi perse!” monoloogi lavastusest „Ühtne Eesti Suurkogu”, „Marju” monoloogi lavastusest „The Rise and Fall of Estonia”. „Reformierakonna juhatuse koosolek” on järjekordne ajastudokument.

Seda, et ühiskonnakriitikat saab viljeleda ka heatasemelise komöödia vormis, tõestavad edukalt Mart Aasa kapitalismikriitilise triloogia kolmas tekst „Projekt Elu” ja Rein Paku „Inimese parimad sõbrad”. Mart Aasa „Projekt „Elu”” on haarav absurdikomöödia, muhe vaade tänapäeva projektipõhisele elukorraldusele. Stiililiselt on Aasa tekst *hommage* Samuel Becketti „Godot’ ootamisele”: tegelastel puudub kindel subjektsus, näidendi vältel püütakse meenutada, kes ollakse, milleks ollakse kokku saadud, ainult et Godot’ asemel oodatakse järjekordse projektitaotluse heakskiitu. Beckettlikku rusustust asendab Aasal lõõgastavalt ajuvaba huumor: „KEEGI A: Kõigepealt tuli fondist jaatav vastus. Kirjutasime alla. Hakkasime organiseerima. Siis tuli kiri, et neil on hea meel, et me selle elevanti siia toome. Kirjutasime, et mitte elevant, vaid mammut. Siis tuli vastus, et mammuti transport on liiga riskantne — tooge elus elevant. Olime nõus. Siis tuli kiri, et elevant on liiga ohtlik — tooge nokkloom, et see on ka ürgne. Mõtlesime, et okei, on küll ürgne. Siis oli, et kilpkonn kannab sama ideed. Meie ütlesime, et kui kilpkonn, siis me ei saa end selle projektiga siduda, ja nemad ütlesid, et neil on väga kahju. Kahe kuu töötasu pidime tagasi maksma, sest me ei olnud lepingu tingimusi lugenud.”

Rein Paku „Inimese parimad sõbrad” pajatab meeldivalt jabura loo lähisuhete võimalikkusest tarbijajuhiskonnas. Näidendi tegelasteks on sisearhitekt Raul, tema koer Avalokiteshvara (kes õigupoolest polegi päriselt koer, vaid kelle näidendi sissejuhatuse järgi „mängisid koeraks teised osatäitjad”) ning sisearhitekti klient, lehestunud blondiin Helen. Pakk on rabavalt vaikukas tüüp, tema intellektuaalne stiil meenutab Woody Allenit ja tema lodusalt vestval kõneviisil ei puudu kultuurikriitiline sügavus: „KOER: Inimene teab, et ta on. On olemas. Ja kui koer teab, et ta on olemas, siis on ta ka inimene. Isik, mitte loom. Subjekt, mitte objekt. Kui inimene tähendab olla enesest teadlik, siis võib inimene olla ka enese olemasolust teadlikuse pisikuga nakatunud koer. Tead, kui lihtne oleks jäädaagi koeraks, kui lihtne oleks mitte hakatagi rääkima. Aga ma juba tean, et ma olen. Paraku. HELEN: Sa oled siis tõeliselt kultuurne koer? KOER: Jah, Pavlov oleks minu üle uhke olnud. Niisugust hulka tingitud reflekse võib tõesti juba

kultuuriks nimetada.” Kummalisel kombel osutubki Koer inimlikus plaanis näidendi kõige arenenumaks tegelaseks.

Mihkel Raud proovib meelelahutusärist kõnelevas debüütnäidendis „Järgmine voor” samuti kätt ühiskonnakriitilise komöödiaga, Raua „TV-st tuttav” otsekohese mehe *attitude* kõlab tekstist üsna ehedalt vastu, ent nii naljad kui ka kriitika jäävad punnitatuks. Eriti lame on klišeelike blondiininaljadega liialdamine.

Ühiskondliku dramaturgia omaette alaliigina võib 2012. aastal valminud näidendite seas esile tuua tekstid, mis rohkem või vähem käsitlevad naisküsimusi. Naisnäitlejail on ikka tavaks olnud nuriseda selle üle, et näitekirjanikud ei loo piisavalt huvitavaid naiskaraktereid, samas kui huvitavaid meesrolle olevat jalaga segada. Kodumaised näitekirjanikud näivad seda nurinat aastal 2012 ka igati väärivat. Eriti kurioosne on ses valguses Ivar Põllu näidend „Naised valitsevad maailma ehk *Opus Geographicum*”. Kusagil maailma kaardistamata äärealadel, maailma serval, elab rühm naisi, kes nende juurde eksinud rännumehi saunatavad ja spermadoonoreina kasutavad, et nad siis tagasi laia maailma saata, ise uusi kevadeid ja doonoreid ootama jäädes. Miskipärast meenus kultuskomöödia „Mehed ei nuta”, milles naistegelasi esitletakse värvikate meespatsientide altruistlike, ent iseloomutute põetajatena.

Andri Luup kõneleb näidendis „Pruuniks” naisteajakirja peatoimetajanna eneseotsinguist. Teos on näidendi „Fööniks” (2010) mõtteline järg, aga haakub stiililiselt ja temaatiliselt ka Luubi „Ugalas” esietendunud „Piloodiga” (2010). Luubi tugevus näitekirjanikuna seisneb tema suutlikkuses ilmutada inimesekäsitust näidendi kirjanduslikus stiilis. Nimetatud näidendite kõnelused on rabedad, nurgelised, justkui poolautomaatsed, neid lugedes tekib tunne, nagu vaataks kiirendusrežiimil videosalvestist või Charlie Chaplini komöödiat. Luubi näidatud inimese elu on mingite šabloonsete ihade järgi sätitud väikestesse, seesmise sidususega stseenidesse, nagu nukkudel nukufilmis. Autor saavutab kirjandusliku stiiliga (mis ilmestab tugevalt ka tema lavastusi) inimese sotsiaalpsühholoogiliste seisundikonstruktsioonide koomilise alastikistuse. Ent see alustus ei ole plakatlik, moraliseeriv ega parastav, vaid empaatiline, laetud haletsusevaba huumoriga.

Paavo Piigi „Lõputöö” jutustab õõvastava loo eri põlvkondade eesti naistest, kes kohtuvad juhuslikult ühes Eesti hotellis ja näidendi lõpus langevad maniakist arheoloogiapraktikandi piinamise ohvriks. Piik esitab oma naistegelasi ebakindlate ja trafaretsete olenditena. Näidend räägib autori sõnutsi „teatavast alaväärsuse tundest ja ebakindlusest, mis saadab meie valikuid ja väärtussüsteeme pärast vana kindla korra lagunemist. [...] Selle asemel on välja pakutud trajektorid, mis viivad karjäärini, kunstini, akadeemilise eluni või koguni eneseteostuse eitamiseni, kuid mida seob pidev näriv kahtlus ja õigustamise vajadus, mis on kahtlustajad ja õigustajad pannud kapselduma.” Piigi naissoo-käsitlus on sarnane Luubi omaga: naised on justkui eksoskeletoorsed, neil puudub selgroog, neid vormivad välised,

trafaretseid elumudelid. Piigi lähenemises on teatud annus sadistlikku eks-hibitsionismi, ta pitsitab tegelasi, paneb nad tundma talumatut ebamugavust ja provotseerib seeläbi lugejat küsima, kas tõesti ei saa midagi ette võtta pitsitavate (soospetsiifiliste) elutrajektooride vääramiseks.

Diana Leesalu ja Paavo Piigi kahasse kirjutatud „Lantimiskunstnikud” kirjeldab noorema põlvkonna hipsterite seksuaalkäitumist. Naisi esitatakse selles tekstis peamiselt näitliku õppevahendina. Tekst on lõbus ja hoogne, kuigi veidi kohmakalt didaktilise puändiga. Pedagoogilise projektina põhikooli lõpuklassile või keskealistele tilliorjadele on „Lantimiskunstnikud” igati sobiv lugemine.

Gerda Kordemetsa ajalooline melodraama „Surm, süünd ja laulatus” on omamoodi ülistuslaul naissoo moraalsele vankumatusele: näidend kirjeldab XVII sajandi Tõstamaa mõisaproua Anna Meyer von Gyldenfeldti julgustegu: proua lapsendab oma mehe Benedict Andreas von Helmerseni vägistatud talutüdruku Tiiu sohilapse, adopteerimise salajas hoidmiseks aga teeskleb rasedust. Näidendi esimene vaatus on suurepärase, Kordemets annab humoorikalt edasi vaesunud ja raugastunud aadliproua ja teda põetava-potitava poja (kes ka juba vana mees) Heinrichi tragikoomilist argiolu. Kordemetsa oletatav kompositsiooniline taotlus on huvitav: dekadentlikule avavaatusele järgnevad ajas tagasiviivad stseenid, mille tonaalsus ja atmosfäär on üha siniverelisem, õilsam ja aadellikum, ent millele seda tugevalt vastandub Benedicti teo moraalne toorus. Kahjuks ei ole Kordemets suutnud või mällanud toda aristokraatlikku õhkkonda melodramaatiliste liialdusteta lugejani tuua, ja nii muutub näidend iseenese paroodiaks. Toon stiilinäite näidendi 8. stseenist. Anna on just teatanud kojusaabunud joo-
bes abikaasale, et teab tema jõletegudest ega kiida neid heaks. Seepeale abikaasa ägestub. „BENEDICT ANDREAS: Anna! (*Benedict Andreas lööb Annat lahtise käega näkku. Anna kaotab tasakaalu.*) ANNA: Nüüd oled sa löönud ka oma naist. Lapseootel naist. Niisugune mees oled sina, Benedict Andreas! Nagu sa löid toda Tiiot. Ja vägistasid. Niimoodi seda nimetatakse. Ja kui sulle tundub, et sel pole mingit tähtsust, siis ma võin sulle öelda, et on küll. See on kohutavalt tähtis.”

Kui Kordemetsa tekst on ajalooline fantaasia (hoolimata tõigast, et samanimeline Tõstamaa mõisaproua on omal ajal tõesti elanud), siis Tõnu Õnnepalu mononäidend „Vennas” on poolenisti dokumentalistika. See koosneb enamjaolt ühe Lääne-Hiiumaa talu aidast leitud XX sajandist pärineval kirjavahetusel Ameerikas elava eestlase ja hiidlase vahel. Sven Karja on selle teksti mõjususe allikat kenasti iseloomustanud, öeldes, et „see on üks neid kunstilisi tekste, kus paralleelselt jooksevad nii murrangulised ajalooüldmused, „suur” ajalugu kui „väike”, üksiku inimese tasandilt loetud ajalugu”.¹

Dokumentaalseks võib pidada ka Liis Luki „Mari Raamoti lugu”, mille Lukk on kirjutanud haridustegelase ja Naiskodukaitse ühe asutaja Mari

1 K. K r e s s a, *Mononäidendite võistluse võitis Tõnu Õnnepalu „Vennas”*. „Eesti Päevaleht” 23. VIII 2012.

Raamoti mälestuste põhjal. Niisugust kultuuriajaloolist dramaturgiat kirjutatakse üsna ohtralt eriti suvelavastuste tarbeks, ent nende tekstide väärustus kipub sageli piirduma paikse pärimuskultuuri edendamise või rahvalgustusega. Näidendite tegelased jäävad puiseks ja koosnevad peamiselt ajaloolistest tõikadest ja daatumitest. Enn Vetemaa ja Erki Aule on viinud selle tendentsi äärmuseni Nõmme rajajast ja hullust visionäärist Nikolai von Glehnist kõnelevas näidendis „Kahesaja-aastane mees”. Nimitegelane on elav surnu, kaasajas ringi komberdav zombist visionäär, kelle kustumatu tegutsemiskihk ei anna asu pärast surmaga.

Urmas Lennuki „Naissaare Wabariigi referendum” kõneleb ajaloolisele materjalile tuginedes kommunistliku võimu kehtestamisest Naissaarel 1917. aasta hilissügisel. Näidendil on saja aasta tagusest olustikust hoolimata tänapäevane moraal. Lennuki käsitluses pole praegune kriisis vaevlev lääneeuroopalik ja ameerikalik tarbimiskeskne elukorraldus midagi muud kui farsina korduv kommunistlik imperialism: mõlema veaks peab Lennuk tegelemist inimlike pahede tagajärgedega nende põhjuste asemel, liigset keskendumist ühiskonna materiaalsele enesekorraldusele ja tööorjusele, selmet tegeleda vaimsete eneseotsingutega. Lennuki näidendist kumab läbi kultuurimessianistlik hoiak, mille järgi kaunite kunstide praktiseerimine on iseenesest midagi vaimsemat või väärikamat kui ühiselu korraldamine ja poliitika. Näidendi protagonist, Naissaare kommunistliku vabariigi haridus- ja kultuuriküsimuste komissar Leena üritab tulutult meelitada „uut ühiskonda” ehitavaid meesterahvaid tegelema kaunite kunstidega, et nood sisemiselt õilistuksid.

Kultuuriajalugu kordub farsina päris mitmes 2012. aastal ilmavalgust näinud näidendis. Urmas Vadi „Hullumaja suvepäevad Vaino Vahingu ainetel” on lopsakalt psühhedealne tagasivaade 1970-ndate kultuuriellu. Ühes mahajäetud majas erapraksist alustanud psühhiaater Johannese juurde ilmub karvaseid ja sulelisi kultuuriinimesi, üks veidram ja ekstsentrilisem kui teine, kõik omal moel tragikoomilised: „MARI: Kuule, miks sa kogu aeg kostüümis oled? Kas sul enda riideid ei olegi? TÕNIS: Ei ole. Mul pole midagi! MARI: Jäta. TÕNIS: Tä ütleb, et ma pean oma kunstlikust maskist lahti saama, olema ise, leidma enda arhetüübi üles. Aga ma ei suuda. Ainult teatris ma tundsin, et ma elan, et ma olen kellelegi vajalik. Mina olen laval, inimesed vaatavad ja ma koosnengi nende vaatamisest. Kui peale etendust tuled põlema pannakse, mind enam ei ole. Ja kui ma peaksin selle maski ja kostüümi ära võtma, siis, ma kardan, et selle taga pole mul mitte midagi.”

Vadi „Hullumaja suvepäevadega” haakub mõneti Andrus Kivirähki Arvo Kukumägile etendamiseks kirjutatud „Kaheksa varbaga kuningas”: sõbra peietelt külmunud varvastega haiglasse sattunud ja suurest teatritegemisest veidi ära pööranud näitleja-päss sunnib ehmunud sanitari endaga „Kuningas Leari” etendama.

Ivar Põllu jätkab „Vanemuise biitlites” kohaliku kultuurielu mütoloogiliste nähtuste mahehumoorikat käsitlemist. Põllu tekst on sissevaade eesti teatrikultuuri vaimsesse atmosfääri, aga ta on minu meelest eriti hästi taba-

nud seda John Dewey kirjeldatud, kõrgkultuuri eneseküllasust väärtustavat mehhanismi, mille lõppsihiks on nagu popkultuurilgi probleemi- ja ajuvabadus: „Kollane allveelaev. Ideaalne lavastaja, ideaalne näitleja, ideaalne näitekirjanik ja ideaalne kriitik istuvad lauas ja neil on lihtsalt hea olla. Valatakse viin välja ja hakatakse jooma, aga seda pole vaja, niikuinii on hea olla. Laual on tort ja see on ka lahti lõigatud, kuid keegi ei taha torti süüa, niikuinii on hea olla. Lauas istuvad ka alasti naised, kes on valmis kohe vahetada astuma, kuid samas on valmis ka lõputult ootama ega muutu selle pärast närviliseks. Nad justkui kuuluvad neile, kuid ei kuulu ka, ses mõttes, et kellelgi pole kellegi ees mingisuguseid kohustusi. MEES: Aitäh. NAINE: Aitäh. TEINE MEES: Aitäh. TEINE NAINE: Aitäh. Mõni mees võtab end ka riidest lahti, aga kaugemale pole vaja minnagi, niikuinii on hea olla. Kõik hea on juba siin, muidugi saab veel paremaks minna, kuid juba see teadmine on eneseküllane. Kõik soovid täituvad, seetõttu pole vaja ka neid täitma asuda. Muusika mängib, küünlad põlevad, viin on välja valatud ja tort on lahti lõigatud, naised on lahti rietatud. See võiks kesta igavesti. Kestabki.”

Urmas Vadi „Rudolf Allabardi testament” on autori isikunäidendite triloogia viimane näidend (eelmised kaks olid „Peeter Volkonski viimane suudlus” ja „Rein Pakk otsib naist”). Vadi tekstis võlub intiimsus ja isiklikkus, samuti sundimatu häbitus, millega kadunud meenutatakse. Ega kõik, mida lahkunud näitlejast kõneldakse, pole meeldiv, vaid tekitab ka ebamugavustunnet.

Kultuuriloolisiks näidendeiks andis 2012. aastal ajendi ka Oskar Luts, kelle sünnist täitus 125 ja „Kevade” esmailmumisest 100 aastat. Andrus Kivirähki „Kevadist Lutsu” ja Toomas Suumani „Nõiutud kevadet” tasub võrdlevalt lugeda. Kivirähk käsitleb „Kevade” saamisloost pajatavas näidendis rahvalähedast kultuuri (mida „Kevade” kui tollast eestimaist eluolu kirjeldav teos esindas) möödunud sajandi alguse kadakasakslusele vastanduva eluterve kontrakultuurina, kompleksivaba rahvusliku eneseteadvuse väljendusena.

Toomas Suumani näidend, mis kujutab Lutsu surmaööd, lahkab aga osavalt rahvaliku menu saavutanud teksti lagunemist populaarkultuuriks, näitab, mis tekstiga juhtub, kui see osutub liiga krestomaatiliseks. Suuman osatab populaarse kirjandusteose tegelaste klišeelikke, rahvalikke (emakeeleõpetajalikke) käsitlusi, lastes Joosep Tootsil nahutada Kiirt tema ebakii-relikkuse eest: „TOOTS: Miks sa oled selline... selline... teistmoodi? Miks kõik teised on iseenda moodi, aga sina ei ole? Kohe nimelt ei ole! Kurat küll, kui su nimi on ikke Jorh, siis ole Jorh! Aja Jorhi asja! Tee Jorhi tegusid! Jorh peab olema muna mees ja möku, peab ju! Aga see ei ole. Käib ringi kui laadatola, tuleb millal tahab, läheb millal tahab, kes ta selline on! Mis õigusega!?”

Kivirähk käsitleb rahvalähedast kunsti positiivses, Suuman aga pigem negatiivses, stereotüüpe tootvas, ahistavas võtmes. Huvitav on kõrvutada kahe näidendi vastandlikke käsitlusi tegelasloome seisukohalt. Kui Kivirähki „Kevadise Lutsu” tegelastest aimub omadusi ja iseloomujooni, mis

annavad Lutsule inspiratsiooni „Kevade” tegelaskujude väljajoonistamiseks, s. t. Kivirähk jutustab kaudselt tegelaskujude saamislugu, siis Suu-
mani Lutsu surmaeelses sonimises ilmuvad „Kevade” tegelased ta juurde
„lagunenuina”, nad on kaotanud terviklikkuse, neist on järel pelgad klišeed.

Oma tegelase lagunemist tunnistab Leino Rei näidendis „Üürnikud”:
ränka keskeakriisi põdev mees ärkab köögipõrandal okseloigus, et kuulata
ei-tea-kust ilmunud vanamehe targutusi. Autori taotlus on iseenesest õilis:
anda väike müks mõttetutele mehepoegadele, kes sihi silme eest kaotanud
ja püksirihma lõdvaks lasknud, aga teostusega oleks võinud veidi rohkem
vaeva näha. „Üürnike” dialoog meenutab teleseriaali „Õnne 13” heietusi.

Vaimuvaesusega paistab silma ka Ervin Õnapuu näidend „Pühamate
pühamad”, milles vohab kistud iroonia usudogmade ja -tavade aadressil:
kaks eesti meest saabuvad Jeruusalemma Pühasse kaljumõõsesse, üks neist
on erigent, kelle ülesanne on pühast kaljust kõik maailma suuremad sala-
dused kirkaga välja taguda, ja teine rändtsirkusest põgenenud akrobaat, kes
loodab viimse päeval tööd saada moslemite talutajana mööda taevavära-
vateni viivat kahe kilomeetri pikkust hõõguvat traati.

Ainsa suhtelooni jäi eelmise aasta näidenditest silma Kaur Riismaa
„Pulm”, mis flirdib žanriliselt krimilooga (kuigi hiljem selgub, et pruudi
eelmise peigmehe „mõrv” oli vanemate korraldatud pulmamäng). Riismaa
puhul oodanuks tekstis veidi reljeefsemat karakterikujutust. Oma eluloo-
ainelistes luuletustes on ta end tõestanud meisterliku ümberkehastujana.

Kokkuvõtteks võib nentida, et Eesti 2012. aasta algupärase näitekirjan-
duse pilt on päris kobe, algupärase näidenditekside läbitöötamine polnud
sugugi kõnd mööda hõõguvat traati. Eks sellele aitas kaasa ka Eesti Teatri
Agentuuri tehtud eelselekttsioon. Mõne aasta tagune jutt, et omamaiseid
ajakohaseid draamatekste pole teatritegijail kusagilt võtta, ei pea paika.
Kaasaegne kodumaine näitekirjandus paistab silma ajakohasuse, sotsiaal-
suse ja poliitilisusega, kuigi ohtralt toodetakse ka kohaspetsiifilist pärimus-
teatri materjali, metateatraalseid ja kultuurimütoloogilisi pooldokumen-
taaldraamasid. Ent selgelt on näha ka see, mida ei ole. Puuduvad näiteks
läänes levinud seksuaal- ja poliitiliste vähemuste teemade käsitlused, ulme,
omamaine religioosne dramaturgia, aga ka klassikaline *well-made*-drama-
turgia. 2012. aastal valminud näidenditest soovitan kindlasti lugeda kolme
teksti: Mart Aasa draamat „Projekt „Elu””, Rein Paku „Inimese parimaid
sõpru” ja Ivar Põllu „Vanemuise biitleid”.

Lõpetuseks aga õpetlik kultuuriajalooline seik 1994. aastast, mil Florida
daam Diane Duyser tavapärasest röstitud juustusaia valmistas. Hammustanud
esimese suutäie, märkas ta ehmatusega, et röstimise käigus oli saiale tekki-
nud jumalaema kujutis. Naine säilitas võileiba kümme aastat plastikkarbis
ja müüs selle ilmutusliku teose siis netioksjonil maha 28 000 dollari eest.