

1

Eesti näitekirjandusel on siinses kirjanduspildis eriline positsioon. Nimelt on tegu žanriga, millele on ette nähtud lausa kaks suurt aastapreemiat: Teatriliidu kureeritud algupärase dramaturgia auhind ning Kultuurkapitali kirjanduse sihtkapitali näitekirjanduse auhind. Tõsi, esimest antakse üle kahe aasta, nii et mullused nominendid pärinesid ajavahemikust 2013—2014, kusjuures lähtutakse teksti esietendumiskuupäevast. Sel kombel valiti mulluste nominentide hulka ka Piret Jaaksi „Näha roosat elevanti”, mis sattus rambivalgusse juba 2011. aasta näidendivõistluse võitmisega. Samas keskendus Teatriliidu žürii hindamisel siiski kirjutatud tekstile, mitte selle teostumisele teatrilaval. Niisiis on võimalik, et üks näitemäng võib pälvida märtsikuu jooksul kaks auhinda. Sel korral olid kahekordse pärgamise võimalusele kõige ligemal Martin Alguse „Väävelmagnooliad” ning Mari-Liis Lille ja Paavo Piigi „Varesele valu” ja „Harakale haigus” — kahest eraldi loost koosnev mõttelis-temaatiline tervik. Nimetatud teosed jõudsid nii teatri- kui kirjandusauhindade lõppvalikusse. Teatriliidu žürii pärjaski „Väävelmagnooliaid”, tööd, mis tõusis mäletatavasti esile 2013. aasta näidendivõistlusel, kus pälvis teise koha.

Nimetatud topeldamine on muidugi tekitanud küsimuse, kas olukorda peaks kuidagi muutma. Ott Karulin on problemaatika kokku võtnud nii viisi: „...võiks kaaluda üht kahest: muuta auhindade statuuti nii, et nende eesmärgid oleksid senisest selgemalt välja toodud (Teatriliidu auhind tunnustab dramaturgiat laiemalt ehk otsingulisi tekste ning kulka auhind tõstab esile nn. klassikalise näidendi kui iseväärtusega kirjandusteose), või siis tuleks auhinnad hoopis ühendada. Viimasel juhul loksuksid paika ka proportsioonid: on üsna raske põhjendada, miks kulka kirjanduse sihtkapitali auhinda antakse välja igal aastal ja Teatriliidu oma üle aasta, kui suure osa teatritekstidest moodustab lavastajadramaturgia.”¹

Ometi on paralleelsel tunnustamisel ka omad plussid. Kaks teineteisest sõltumatut otsustuskogu tõstavad kumbki nominatsioonidena esile kuus näidendit, nii et omavahelistest kattuvustest hoolimata — või just tänu nendele — tekib viimas(t)e aasta(te) kodumaisest dramaturgiast parem üldpilt. Kattuvused osutavad erinevate maitsete ühisosale ja aitavad fookustada kõige olulisemaid tekste, lahknevused aga toovad paremini esile eri jõujooned. Kahe žürii peale kokku nomineeriti seega kümme mullu või tunamullu lavale jõudnud teksti. Keskendungi siin neile, sest tundub, et neis peegelduvad kaasaegses eesti teatris tooni andvad tendentsid — kuigi neist ei pruugi piisata kõiki varjundeid sisaldava ülevaate saamiseks.

¹ O. Karulin, *Kellele kuulub viimase öö õigus? „Sirp” 24. X 2014.*

2

Kui Karulini tsitaadis mainitakse vajadust eri auhindade statuute täpsustada ja räägitakse „dramaturgiast laiemalt”, siis kõigepealt viivad mõtted muidugi postdramaatilise teatri juurde. Kuigi see väljend pole siinmail enam eriline uudis, ei tasu unustada, et postdramaatilise teatri esiletõus pole kindlasti veel lõpule jõudnud või ammendunud. Sestap oleks alustuseks hea meelde tuletada, kuidas postdramaatilist teatrit defineeritakse. Nullindate alguses kirjutas Luule Epner, viidates mõiste autorile Hans-Thies Lehmanile, postdramaatilisele teatrist kui vormist, kus domineerib „sõna taandamine lavastuse üheks, kaugelt mitte kõige tähtsamaks komponendiks, mis võib olemas olla, ent ka puududa”. See on „teatri ja draama pikka aega väldanud teineteisest kaugenemise vili”. Postdramaatiline teater „ei tegele kirjanduslike tekstide tõlgendamisega ega sündmuste väljatoomisega hooliga kokku sõlmitud intriigis...” Resümee võiks kõlada nii: „See teater on rohkem kohalolek kui kujutamine, rohkem protsess kui lõpetatud teos.”²

Nagu näha, asetab see uude — ja üsna huvitavasse — valgusse näidendi kui kirjandusžanri. Kui koguneb üha rohkem „juhtumeid”, kus kirjutatud näidend pole suveräänne, iseseisev, kogu lavastust suunav ja raamiv kunstiteos, vaid selle roll sarnaneb pigem filmistsenaariumiga, kus tekst tähendab ennekõike protsessi esimest faasi, mis isegi viimistletuna võib osutada vaid visandiks lavastaja käes, tööversiooniks, lavastuse kui terviku mustandiks; kui tegu on materjaliga, millest ei lähtuta, vaid tõukutakse, kuna postdramaatilises teatris kasutatakse teksti „pelgalt ühe, mitte tingimata tähtsaima lavastuselemendina või kõigest toormaterjalina, millega võib ümber käia just nii vabalt, kui soovitakse”,³ siis toob selline tendents kaasa küsimuse teksti lõppversioonist (või selle võimalikust puudumisest), teksti suurenenud liikuvusest ja lahtisusest. See omakorda võimendab küsimust draamateksti ja selle lavalise esituse suhete muutumisest, mida Riina Oruaas kirjeldab järgmiselt: „Tänapäevast teatriteksti analüüsid on tavaline juhtum, kus tekst ei anna meile kuigi palju võimalusi laval toimuvat ette kujutada, kuna tekstis puudub reaaleluline (illusionistlik) referent.”⁴ Lugesin nominentide tekste enamasti Eesti Teatri Agentuurist saadud käsikirjadena — tänan siinkohal Heidi Aadmat! Nende hulgast leiab ka Taavi Eelmaa, Peeter Jalaka ja Tarmo Jüristo kahasse kirjutatud fantaasialennulise „Millest me räägime, kui me räägime armastusest ehk Barbarella”, mida autorid nimetavad otsekoheselt „toimetamata ja kohati ebatäpseks tööversiooniks”. Muide, Riina Oruaasa artiklis märgitakse, kuidas suur osa Von Krahli teatri tegijate kirjutatud tekste „jäävad toormaterjali staatusesse ja on lahutamatu seotud konkreetse lavastusega”.

2 Vt.: L. Epner, *Postmodernistliku draama paradoks*. „Teater. Muusika. Kino” 2011, nr. 2, lk. 27–31.

3 L. Epner, *Teispool draamat: tekst nullindate teatris*. „Methis” 2013, nr. 11, lk. 116–128.

4 R. Oruaas, *Tekstitehnikate muutumine postdramaatilise teatri ja performatiivse esteetika suunas*. Rmt.: *teater/tekstid: Eesti näitekirjanduse 20 aastat*. Tallinn, 2014, lk. 25–43.

Kuid samas ei pruugi olla tegu tõsise probleemiga — kui tekstid ongi mõeldud muutuma, nahka ajama, mõnikord koguni wittgensteinliku redelina toimima, siis saab käsikirja lugeja võtta hoiaku, et ta pilk on sattunud lihtsalt protsessi ühele hetkele, teksti ühele seisundile tema olemisvormide jadas, teksti ühele võimalusele, ning kuna see võimalus on tekstis vähemalt korraks realiseerunud, siis võib ta oma tähelepanekutes lähtuda ka sellest, võib-olla juba hüljatud või vananenud olemisvormist.

3

Kui püüda vaadata kümmet nomineeritud teksti postdramaatilise teatri rakurist, siis minu silmis — lähtudes huvilise lihtlugeja positsioonilt — haakub selle tendentsiga neli esiletõstetud näidendit kümnest. Tõsi, mulle tundub postdramaatilise teatri puhul ilukirjandusliku teksti positsiooni taandumisest olulisem see, mida selline taandumine lavastuses kaasa toob — see ei pea sugugi tähendama tekstiosa kvantitatiivset vähenemist, vaid olulisi muutusi teksti iseloomus. Tõstaksin esile nähtust, mida nimetaksin parema puudumisel lavastuse fragmentaarsuseks. Näitekirjanduse rollimuutus tähendab sageli ka selgete otspunktidega narratiivi taandumist, tekst ei pruugi enam liikuda lineaarselt, „tõusvas joones”, vaid ilmub mitmest suunast, fragmentidena, mis hargnevad või põimuvad mõne probleemipüstituse ümber. Tekstiosade seoseid ei tekita konkreetne lugu, vaid kandev teema, mis ilmestab fragmente, ilma et need peaksid narratiivsel tasandil ilmselgelt omavahel süžeelise pidevuse moodustama. Ühesõnaga: narratiiv ei toetu niivõrd ühtsele süžeele, kui võrd teemale. Kõige ilmsemalt liigitub selliseks näidendiks Andra Teede „Estoplast”, mis ongi oma olemuselt fragmentaarne kollaaž nõukogudeaegse tippkehase inimestest ja ajaloost — näidendit ei hoiata koos ühtne lugu, mis kõiki tegelasi endasse haarab, vaid erinevate lugude põimumine ühe kindla paiga, kollektiivi ja ajastu ümber. Selline vorm lubab väiksemaid lugusid tekstitervikus laiali laotada, üht teema teenistusse rakendatud fragmenti teiste vahele hajutada, vajaduse korral selle juurde ootamatult tagasi tulla. Fragmentaarsus töötab ka tekstitehnilisel tasandil — mõned episoodid on üles ehitatud dialoogidele, mõned aga suisa sõnatud (nagu defitsiitset banaani sööv tüdruk), lavastuse idee võtavad aga kokku kaks monoloogi, mille abil viiakse ellu temaatiline üldistus („see oli ilus aeg”). Seega on igati õigustatud, et Madli Pesti nimetas „Estoplasti” lavastust „mittelineaarseks” ning sidus selle otseselt postdramaatilise hoovusega, rõhutades, et „mittelineaarse tegevustikuga vormi pole eesti näitekirjanduses just üleliia kasutatud”⁵.

„Estoplastiga” seondub veel üks huvitav küsimus: kas postdramaatiline teater toob kaasa suurenenud ühiskondliku tundlikkuse? Teine üsna selgelt postdramaatilist fragmentaarsust esindav tekst mulluste nomineeritud näidendite seas oli paarisnäidend „Varesele valu” ja „Harakale haigus”, autoriteks ja lavastajateks Mari-Liis Lill ja Paavo Piik. Siingi pole ühtset narratiivi, vaid hulk jutustusi, mida ühendavad korduvad motiivid; on pea-

5 M. P e s t i, *Postdramaatiline Vanemuine. „Postimees” 9. I 2015.*

teema, mille alla kõik üksikud lood koonduvad. Kui Teede heitis nostalgilise pilgu Eesti lähiminevikku, siis Lill ja Piik keskenduvad praeguse Eesti probleemidele. Näidendeid ühendab dokumentaalsete materjalide kasutamine, aga „Varesele valu” ja „Harakale haiguse” võib siiski liigitada täiesti otseselt sotsiaalseks tekstiks, mis käsitleb depressiooni ning seda põhjustavaid probleeme, nagu koduvägivald ja alkoholism. Fragmentaarsus on siin pandud tööle ühelt poolt monoloogide kogumina, kuid teisalt ei tähenda monoloogide dominantsus muude jutustamisviiside eiramist. Muide, nägin kahe osa vahel väikest erinevust — „Harakale haigus” tundus oma paarisest dünaamilisem, jättis mängulisema mulje, selles oli kasutatud näiteks monoloogide intensiivset vaheldumist, mistõttu need kõlasid ühel hetkel dialoogiliselt. Samuti võimendasid näidendipaari fragmentaarset dünaamikat üksikkõnedega vahelduvad sketšid.

Sketšis „Mõistatusmäng” kasutatav telemängu formaat — mille irooniline loogika lähtub asetusest „raha Soomes, pere Eestis” — sätib aga selgelt paika näitemängu päevakajalise, pedagoogilise, kohati lausa eneseabina mõjuva olemuse, nii et mullustest esiletõstetud tekstidest haakub „Varesele valu” ja „Harakale haigus” kõige selgemini Merle Karusoole iseloomuliku teatrikeelega. Lill ja Piik kasutavad oma tekstis (või minu käsutuses olevas tekstiversioonis) väga palju kõnekeelt, aga teevad seda tihti üsna lihtsate vahenditega — üks „noh” ja „nagu” teise otsas. Tõsi, autorid annavad edasi oma allikate suulist kõnet, aga ma pole veendunud, kui hästi suulisuse võimalikult otsene (või otsesena mõjuv) ülekandmine kirjalikku vormi siinsel juhul ikkagi töötab — vähemalt paberil muutuvad eri jutustajad omavahel üsna sarnaseks. See tähelepanek aga viis mind juba eespool mainitud mõttele, kui keeruline on tänapäeval siiski üht teatriteksti hinnata, on ju väga võimalik, et näitleja hää ja miimika panevad paberil üsna tuima jutujoru uut elu elama. Mitte et ma peaksin Lille ja Piigi teksti „tuimaks jutujoruks” — nendes monoloogides räägitakse ära päris mitu mõjuvat ja olulist lugu. Kahju, et nõnda kurvad lood mõjusid kohati lausa põnevalt.

Ennekõike ongi vaja tähele panna, kuidas Lille ja Piigi tekstis loob dünaamikat ajakohane temaatika, mitte aga kogu näidendit kandev ühtne narratiiv. Narratiive on palju, aga neid ei etendata, vaid vahendatakse; neid ei esitata, vaid jutustatakse. Seega võib „Varesele valu” ja „Harakale haigus” pidada postdramaatiliste võtetega tekstiks, mille dominant on just sõnaline osa. See kinnitab mõtet, et „postdramaatiline” ei tähenda tingimata „tekstikeskse” vastandit, vaid pigem muutusi teksti ülesehituses.

4

Mari-Liis Lille ja Paavo Piigi näidendipaar jättis selge mulje teatrist, mis peab ühiskonnaga otseselt suhtlema, sotsiaalseid probleeme näitama ja lahkama ning lausa püüdma olukorda parandada. Sellise tendentsiga haakub omakorda Eero Epneri tegevus ja looming. Intervjuus NO99 suurteose „Savisaar” teemal ütles Epner järgmist: „Teater ei saa poliitikat unustada juba seetõttu, et teater on ise oma olemuselt poliitiline [---] Teatril on võime

rahvahulkadega emotsionaalselt manipuleerida.” Epneri küsimus kõlab: „Kuidas kasutada teatri populistlik-fašistlikku loomust selleks, et populismi ja fašismi hulka vähendada?”⁶ See otsese poliitilisuse sund ja veetus kehastuvad ka Epneri nomineeritud töös, „Sirbi” peatoimetaja vahetamise skandaali sarkastiliselt kirjeldavas „hüsteerias” „Ministri viimased päevad”. Tekst moodustab paarilise varasema tükiga „Reformierakonna juhatuse koosolek”, mida loeti teatris NO99 ette 2012. aastal, vahetult pärast erakonna rahastamisega seotud skandaali (nn. *Silvergat’e*).

„Ministri viimastes päevades” langeb juhtiv roll jällegi reformierakondlasest poliitikule — sedapuhku toonasele kultuuriministrile Rein Langile, kes figureerib näitemängus Ministri nime all. Lille ja Piigi paarisnäidendiga võrreldes on Epneri tekst otsesemalt sotsiaalne, see ei lähtu mingist üldisemast tendentsist, vaid päevakajaliste sündmuste jadast, avalikus elus juhtunust. Tõsi, selle tagant kerkivad üldisemad küsimused, nagu ühiskondliku debati liigne emotsionaalsus, millest tuleneb avalik sildistamine jne., aga sellegipoolest tuleb arvesse võtta, et mitmed teksti elavdavad vaimukused hakkavad päevakajalisuse tõttu aja jooksul tuhmuma. Madis Kolgi sõnadega: „Selleks et seda sorti lavastustel oleks ka tulevikku suunatud mõju, inspireeriv laeng, peab tulema esile mingi lisamõõde või -väärtus, muidu jääb etendatav lihtsalt ühe sündmuse päevakajaliseks registreerimiseks teatrilaval.”⁷

Kui „Reformierakonna juhatuse koosolekul” ironiseeriti ning kohati koguni mõnitati Eesti juhtiva partei ladvikut, siis „Ministri viimastes päevades” võtab Epner ette laiemalt, nii et lisaks poliitikutele saavad oma (ko)osa „Sirbi” konfliktis olulise osapoole moodustanud kultuuriinimesed. Üheks üürikeseks hetkeks võib Epneri sapist manamist pidada ka metafiktsiooniks, sest näidendit lõpetava Kunstniku peaaegu pühalikus monoloogis on selline lõik: „...kus ma ei taha seista lava peal justkui väljaspool kogu seda paska ning seda siit praegu kuidagi hukka mõista, oma moraliseerivat sõrmekest vibutada, sest ma ei seisa eemal, ma olen kõiges ka ise süüdi ning üks osa sellest, ma olen vihkav ja sõimav inimolend.” See on sümpaatne — ja samas osav — enesekriitiline märkus, mis siiski ei lahjenda muljet, et NO99 tahab ennast iga hinna eest käsitleda viimase instantsina olulistes ühiskondlikes küsimustes. Midagi egomaniakaalset on selles vihases, sapis, aga kahtlemata kirjanduslikult säravas poeetilises pamfletis, mis on võimaldanud Mart Juurel kujutada Epnerit oma humoreskides niisama iroonilises võtmes, nagu kujutab Epner „Ministri viimastes päevades” kirjanikke, kunstnikke ja teatriinimesi. Pole muidugi kahtlust, et NO99 ja Epneri päevapoliitiline palavikulisus mõjub mugava elustiiliteatri taustal siiani värskendavalt.

See selleks. Vaadake veel pisut Epneri teksti, sest tegu on huvitava erijuhtumiga. Üleschituselt on „Ministri viimased päevad” üsna staatiline — Ministri kabinetti ilmuvad eri inimesed, enamasti kunstirahva esindajad,

6 NO99 dramaturg Eero Epner: meie poliitmaastikul on julgust ainult ühel mehel ja temal on juba ammu kõigest ükskõik. „Eesti Päevaleht” 13. I 2015.

7 T. K a u s e m a, Poliitilise teatri padrunisalv. „Sirp” 13. III 2015.

et vaevatud poliitiku nina all paberikuhjadega lehvitada. Narratiivsus jääb taustaks, see kõik on juhtunud tegelikkuses, mitte näitemängu tegevuses. Üldjoontes jäi mulle mulje, et Epneri lugu on Tõnu Õnnepalu „Vennase” kõrval kõige väiksema dramaturgilise potentsiaaliga teatritekst kümne nominendi hulgas. Tulemus on igal juhul huvitav, huvitavam kui Õnnepalul, kuna kaldub aeg-ajalt tugevasti lühiproosa väljendusvahendite suunas. Sellise mulje tekkimisel mängivad eriti suurt rolli Epneri vaimukad ja mõnikord päris pikad remargid, mis kontekstist väljarebituna pärineksid justkui mõnest satiirilisest novellist: „Hea une jaoks ei teadnud Minister paremat retsepti, kui avada uus „Sirp” või „Vikerkaar” ja veidi lehitseda. Vasakpoolsus. Igal pool ja kõikjal vasakpoolsus. See oli muutunud nii tüütuks, et ta vahetas prouaga voodis kohad — nüüd oli proua paremal ja meeldis talle kohe rohkem.” Kui tavapärane arusaam remargist käsitleb seda teatud juhisena, mis peaks aitama misanstseeni paremini ette kujutada või teoks teha, siis siin on remark muutunud omaette jõuks, vahendist eesmärgiks. Kuigi kindlasti on võimalik lavastusliku suunisenähtena mõelda ka järgmisest remargist: „Samal hetkel saabus universumisse mõistatuslik tasakaal: kõik planeedid reastasid ühte ritta, orbiidid põimusid kõige imelisemates mustrites, surnud tähed ärkasid ellu ja sirasid tugevamalt kui kunagi varem...”

Ometi tundub Epneri tekst esindavat äraspidist postdramaatilist teatriteksti. Teksti, mida polegi mõtet lavale viia; teksti, mis sobib küll mõningate vormiliste parameetrite põhjal teatrile, aga oma olemuselt, oma kirjanduslikult ülesehituselt on see juba eos teatrist irdu. Ometi ei teki kahtlustki, et „Ministri viimased päevad” kuulub viimastel aastatel loodud kodumaise näitekirjanduse tippu. Ta on andekalt kirja pandud, ühtaegu kirglik ja täpne, publitsistlik ja poeetiline *j'accuse*, mis kaardistab mõrumürgiselt juhtumi eri osapoolte nõrkusi. Minu hinnangul kõige suurema ilukirjandusliku veenvusega tekst mulluste nominentide hulgas, oma vormilistest ja sisulistest küsitavustest hoolimata (aga võib-olla ka tänu nendele).

5

Kui „Ministri viimaste päevade” liigitamises postdramaatilise teatri hoovusesse tajun mitmeid küsitavusi, siis Von Krahli käilakujude Peeter Jalaka ja Taavi Eelmaa ning kõnealuse teatriga juba varemgi kirjanduslikku koostööd teinud Tarmo Jüristo „Millest me räägime, kui me räägime armastusest ehk Barbarella” liigitub sinna juba artikli alguses mainitud žanrilise määratluse — või määratlematuse poolest, sest seab kahtluse alla ka iseseisva või „lõpliku” näidendina toimimise. See on hoogne tekst, mis samuti ei tee fragmentaarsest ülesehitusest suuremat probleemi, kuigi siin ei ole narratiiv niivõrd selgelt temaatikale allutatud, pigem toimub nende omavaheline võnkumine, ning teema pole nii üheselt (ega ka ühiskondlikult) fookustatud kui näiteks Epneril või Lillel ja Piigil. „Barbarella” võib liigitada ühtaegu nii teadusfantastikast ammutavaks ulmekaks kui ka selle parodiaks; kitsast fookust vältiv lugu lubab käsitleda nii psühholoogilisi kui sotsiaalseid küsimusi ning vaadelda neid ühtaegu üleva ja ironilise

pilguga. Mängulisust süvendab Von Krahli tavapärane varjamatu intertekstuaalsus, mis ei tunne piiranguid: konflikti käivitava tegelase nimi on Duran Duran, samas kui planeet, kus harjutatakse „radikaalset egalitaariat”, kannab nime Prokrustes. Inspiratsiooni on saadud nii antiiktragöödiatest kui Houellebecqilt, mistõttu kirjatükki ei saa nimetada otseselt tänapäevaseks looks nagu kaht eespool kirjeldatud postdramaatilist teatritükki. Asja tuuma saab väljendada lühidalt: armastus on ajatu teema. Autorite suhe remarkidega on samuti vaba, mis viitab tegijate tugevale visuaalsele mõtlemisele ja annab lugejale aimu paljude misanstseenide tehnilisest võimalusterohkusest: „Barbarella saab kosmilise orgasmi”; „Barbarella hõljub taevas”; „üle soo lendab õhusõiduk”.

Just „Barbarella” ajendas kaaluma mitut teatrikeele muutumisega kaasnevat seost. Esiteks saab vastata varem esitatud küsimusele: ei, postdramaatiline teater ei pea tingimata keskendumas põletavatele ühiskondlikele küsimustele. Teiseks aga viis „Barbarella” mõtted postdramaatilise teatri ja autoriteatri suhetele; lavastustele, kus teksti autor ja selle lavastaja on üks ja seesama isik. Tõsi, Peeter Jalakas ei kirjutanud „Barbarellat” üksi, tegu on kollektiivse panusega, nagu ka Mari-Liis Lille ja Paavo Piigi kaksiknäidendi puhul. Kuid kümnest nominatsioonist liigituvad selgelt autoriteatri alla kolm teksti: lisaks „Barbarellale” ning paarile „Varesele valu” ja „Harakale haigus” ka Urmas Vadi „Kus sa oled, Juhan Liiv?”. Servapidi saaks siia asetada veel „Ministri viimased päevad”, sest kuigi Epnerit pole NO99 dramaturgina kunagi selgelt lavastajana noteeritud, on tema roll Ene-Liis Semperi ja Tiit Ojasoo kõrval (ja varjus) mõnevõrra olulisem, kui see kätte on paistnud.

Kui aga rääkida Vadist, siis tema kirjatükki ei julgeks ma postdramaatilise teatri suunda liigitada, kuigi tavapärase, korralikule konfliktile ja intriigile üles ehitatud narratiivse psühholoogilise draama taustal on „Kus sa oled, Juhan Liiv?” üsnagi mänguline, seal on kasutatud postmodernismi valda paigutuvaid võtteid, nagu näiteks metafiktiooni. Fantaasiarikkuse ning koomika ja siiruse sidumise poolest annab Vadi teksti võrrelda „Barbarellaga”, dokumentaalsest ajaloomaterjalist ammutamise vallas Teede „Estoplastiga”. Ent võrdlused tulevad siinkohal kasuks vaid teatud piirini, sest Vadi hääled ja käekiri eristuvad selgelt kõigest muust. Vastupidi Lille ja Piigi sõnaohtratele monoloogidele harrastab Vadi ökonoomset, ajuti lausa nappi dialoogi, mida ilmestab Juhan Liivi luule kasutamine, selle seostamine näidendis kirjeldatavate olukordadega, nimikangelast ümbritseva elu ja olustikuga, mis tekitab ühtaegu nii koomilise kui südamliku efekti. Üldjoontes märkasin Liivi-temaatika lahendamises Urmas Vadile iseloomulikke võtteid, mille puhul eri žanride kasutamine ei mängi otsustavat rolli. Vadi „firmamärk” on (auto)biograafilisuse ja fantaasiamängu ühendamise — see ilmneb episoodis, kus Jumal tahab saata Juhan Liivi maa peale Poola kuningaks. Nii tõstetakse Liivi eluloolised rakursid ümber ja vähendatakse vastuolu tema kujutluste (või tema kujutluste kohta käibivate ettekujutuste) ning teda ümbritsenud tegelikkuse vahel. Samuti tuleb

näidendis esile Vadi loomingus viimasel ajal silmatorkav surma ja surematuse teema, mistõttu Juhan Liivi tegelaskuju seostub üsna lähedalt Rudolf Allaberdi karakteriga, kelle surmast ja surmajärgsest elust Vadi pajatab oma novellikogus „Kuidas me kõik reas niimoodi läheme”. Erinevused nende kahe olulise kultuurifiguuri vahel ilmnevad tõsiasjas, et ühega on autoril olnud isiklik suhe. Tõsi, see ei muuda seose iseloomu — surnud inimene ärkab autori fantaasias ellu, autorist saab lunastaja, kes äratab Laatsaruse ja laseb tal metafiktsioonis ennast uueks luua, oma varasema eksistentsi piirangutest vabaneda.

6

Ja nüüd liginen mõttelise sirge teisele otspunktile, kus postdramaatilise hoo-vusega haakuvate tekstide asemel annavad tooni traditsioonilisemad draamad, mille eesmärgiks on toimida lavastuse aluspõhjuna ja mis on mõeldud jutustama põhijoontes lineaarset lugu näitekunstile omaste vahenditega. Loo keskmes tegutsevad selgete piirjoontega, kuid siiski muutuvad karakterid, kelle kõitvuse määrab see, et — laenates klassikult — neid kandva „tegevuse motiveering ei ole lihtne ja et vaatevinkleid on rohkem kui üks”.⁸

Alustagem sõelalejäänute nõrgemast otsast. Tõnu Õnnepalu „Vennas” võitis kirjanduse sihtkapitali näidendiauhinna. Tekstina see erilist mõju ei avaldanud. Materjal on muidugi huvitav, tervik püsib kusagilt Hiiumaalt leitud ja Ameerikast saadetud kirjadel, mis pärinevad Eesti Vabariigi esimesest iseseisvusperioodist (niisiis jällegi dokumentaalne lähtematerjal, sedakorda paarikümne aasta pikkuse taustaga) ning lõviosa näidendist koosnebki kirjavahetuse ettelugemistest. Võimalik, et auhinnažüriile avaldas muljet hämarusse vajunud aegade ja kohtade pihtimuslik poetiseerimine ning murde kasutamine, mis teeb suureks ju ka Mats Traadi loomingut. Kuid kirjade ettelugemisele keskendumine tingib terviku monotoonse põhitooni (Ameerikas valitseb pidev rahahäda jne.) ja tegelaste käitumisjoonist mõjutava konflikti puudumise; ettelugeja Willemi isiklik suur võitlus — kohtuasi — käivitub alles enne teise vaatuse keskpaika, lastetuse teema vilksatab juba varemgi, aga rohkem jutujätkuks. „Vennasel” on pisut kõivulik mõju, temast õhkub „lavastamatust”, mille puhul tundsin kõige teravamalt soovi näha etendunud versiooni — Aleksander Eelmaa lavastust Eesti Draamateatris —, et vaadata järele, milliste teatrikunsti võtetega on Õnnepalu materjal kõitvamaks tehtud. Kui autor paneb tekstiversioonis oma venna kirju lugeva tegelase suhu ilmselge saatelause: „Siin on sinult kiri üle suure lombi”, võtab see kahvatu üldmulje ilmekalt kokku.

„Vennas” näib moodustavat osa huvitavast tendentsist, mis seob traditsioonilisema väljenduslaadiga näidendid tegelaste piiratud arvuga. Kui Lille ja Piigi, Jalaka & Co., Epneri ja Teede näidendites kõlas kindlasti rohkem kui viis või isegi kümme häält, siis Õnnepalu „Vennas” piirdub kolmega — vennad Willem ja Jakob ning nende ema. Samamoodi kasutavad

8 Vt.: *A. S t r i n d b e r g, Valitud näidendid. (Eessõna „Preili Juliele”.) Tlk. Ülev Aaloe. Tallinn, 1984, lk. 56.*

kolme tegelase pinget Piret Jaaks näidendis „Näha roosat elevanti” ja Martin Algus „Väävelmagnooliates”. Tõsi, Önnepalu näidendi monotoonsus lubab võimalust mööda piirduda vaid ühe näitlejaga, samuti puudub siin kolme osalise vahel kandev ebakõla (nagu „armastuse kolmnurk” Jaaksil või vägivalla surnud ring Algusel).

Önnepalu vahendatud-dramatiseeritud kirjavahetuse lähedale asetub Eesti Teatri Agentuuri 2013. aasta näidendivõistluse võidutöö, Rakvere teatri näitleja Toomas Suumani „Viimase öö õigus”. Seegi ammutab XX sajandi esimese poole Eesti ajaloost, kaevudes ajas pisut kaugemalegi, aastasaja algusse — esimene vaatus leiab aset 1907. aastal, teine vahetult pärast Vabadussõja lõppu. Dramaturgiliselt on Suumani tekst muidugi tugev, tegelaste erinev sotsiaalne ja rahvuslik taust suurendab olukordade pingsust, millele lisab vürtsi eesti tüdrukuga ja baltisaksa paruni armastus. Kuna Suuman on tavapärased baltisakslaste ja eestlaste suhted ümber pööranud — Ojastu mõisa endine parun Heinrich von Linden on vaesunud ning selle taga on suuresti rehepapikest eestlastest rentnikud, pealegi saab ta oma eesti sõbralt ja armurivaalilt Toomaselt kaks korda korralikult kere peale —, siis võib „Viimase öö õiguse” liigitada postkolonialistliku kirjanduse hulka. Niisugusele taotlusele viitavad mitmed Suumani väljendid, nagu „kättemakstud vabadus”, või aforismid: „Selle rahva jaoks jääb valitsemine veel kaua vihkamiseks ja äravõtmiseks.” Kolonialismi lõpp sunnib ümber hindama ka inimeste isiklikke suhteid.

Mu maitsele on näidendi stiil pisut liiga suurejooneline, kusjuures Suumangi harrastab Epneri kombel remarke, mis kasvavad üle oma loomulike piiride: „Selles vaikuses hiilivad ringi mälestused. Nad on siin vangis. Nad kõnnivad ettevaatlikult ja kikiarvul ja ometi nõnda kõrvulukustavalt, et valus hakkab.” Stiilist hoolimata pakub Suumani näidend pinget ja mõtlemisainet nii sotsiaalses kui psühholoogilises plaanis. Kõige huvitavam tunnus mulle kultuuriliste, rahvuslike ja seisuslike erinevuste vastuolu tunnetega — mõte, et tõelised tunded ei tunnista rahvust ega seisust, kuigi rahvus ja seisus osutuvad tunnetele sageli liiga tugevaks vastaseks.

7

Silma jääb, et kaasaegse ühiskonna kitsaskohti käsitlevad lisaks olulistele postdramaatilistele lugudele mõnedki psühholoogilised draamad, kus probleem võib küll suunata narratiivi, kuid peateema tuleb siiski ilmsiks ühtse, episoodi siduva ja loogiliselt järjestava narratiivi kaudu. Seetõttu võib ette ruttavalt teha ühe üldistuse: eesti kaasaegses näitekirjanduses on kaasaeg rohkem ja teravamalt esil kui eesti kaasaegses romaanis.

Indrek Hargla on viimasel ajal kirjutanud näidendeid nii ajaloost kui ka tänapäevast. Esimest suunda esindab vaikivast ajastust kõnelev „Wabadusrist”, teist aga Teatriliidu algupärase näitekirjanduse nominentide hulka jõudnud „Testamentitaitjad”. Ei saa salata, et Hargla mõistab „vana hea” näidendi kirjutamise kunsti: dialoogid on pingestatud, krimka võttes süžee jookseb kurjategija mõnevõrra ebaloogilisest käitumisjoonisest ja kunstlikust päändist hoolimata põnevalt, karakterid on mitmekihilised, nende

positsioonid ja suhted liikuva. Tegevustikku käivitab korralik konflikt, saladuslik surm, mille mõju võimendavad vastandlikud soovid saladust ühtaegu paljastada ja varjata ning sellest tulenev ebamugavustunne. „Testamenditäitjatel” on vaid üks potentsiaalne kitsaskoht: puudub laiem plaan, tähenduslik taustsüsteem, ühiskondlik või psühholoogiline dilemma. Kui tegelaskuju on alkohoolik, siis ennekõike seetõttu, et seda vajatakse süžee pingestamiseks ja karakteri ümbermängimiseks. Näidendi struktuur on ennekõike meelelahutuslik, orienteeritud konflikti loomisele-lahendamisele ning kurjategija varjamisele-paljastamisele. Kui Lille ja Piigi ühistöös hakkas sotsiaalne problemaatika lugusid servapidi varjutama, neid ühekülgselt muutma, siis Hargla tekst kaldub vastassuunda — kesksel kohal troonib tegevus, ent tegevuse tagant ei paista ühtegi laiemalt kõnetavat valupunkti. Siiski tasub kõigil neil, kes soovivad kirjutada hästi edenevat näidendit, kasutada „Testamenditäitjaid” õppematerjalina.

Alkoholism on sündmuse ja konflikti käivitaja ka Piret Jaaksi näitemängus „Näha roosat elevanti”. Muide, ka Jaaks kuulub nende autorite hulka, kes armastavad remärke, mille esmane eesmärk ei ole niivõrd misantseeni visandamine, vaid teatud iseolemise kehtestamine: „Simona tõuseb tikk-kontsadele. Tuba vakatab ta ilu ees.” Või: „Simona kukub põrandale nagu nukk ja muutub varblaseks.” Aga kui need iseseisvalt ilukirjanduslikud remargid välja arvata, liigitub „Näha roosat elevanti” traditsioonilise psühholoogilise draama valdkonda, kus tegevuse käivitavad keerulised inimsuhted, argise kooselu ja romantilise armastuse vastuolu — armastus kui territooriumi loovutamise ja kooselu kui territooriumi omandamine. Lähisuhte kolmnurga korduvalt läbimängitud teema jõuab päris üllatava puändini, kus järjekordsest viiendast rattast (?) vankri all saab juht, kes on püüdnud vankrit teel hoida.

Jaaksi näidendil on palju ühist Martin Alguse „Väävelmagnooliatega” — ennekõike kolm tegelast ja nendevaheliste suhete ebakindlus. Armukolmnurga asemel käivitab konflikti lapse ja lapsevanema pikaajaline vaen; olukord, kus tütar peab äkki hakkama hoolt kandma oma invaliidistunud ning vägivaldse minevikuga isa eest. Mu meelest on „Väävelmagnooliad” kihiline tekst, nii et suudan Teatriliidu žürii otsust kergesti mõista.

Esiteks stiil. Tegelased kõnelevad hakitult, otsekui hingetõmmete kaupa, lauseid pooleli jättes, väljendades sel moel verbaalselt oma desorienteeritust ja ärevust. Omapärane stiilivõte seotakse sujuvalt tegelaste iseloomu ning taotlustega: palavikulise edujanuga, võimetusega kontrollida äkilisi muutusi, mis ei vasta kujutlustele heast elust. Eesti proosas on oma dialoogidega teinud midagi samalaadset Olle Lauuli. Üldine keelekasutus on ühtaegu napp ja poeetiline, silma jäävad mõjuvad kujundid („õhtumaa õhtujutud”) või aforistlikud laused: „Tõenäosus on tohutu jõud võrreldes haleda ja kitsa tõega.”

Teiseks: korralikud karakterid ja dilemmad. Esmapilgul mängib isa näidendis statisti rolli, kuid lõpuks sooritab tema karakter kõige dramaatilisema kaare endisest türannist praeguseks inimvareks. Dilemmad on „kor-

ralikud”, need kõigutavad asjade senist korda ja löövad tegelaskujude jalgealuse kõikuma, mistõttu haaravadki lugeja silmapilkselt kaasa. Samuti võib tegelaste vahel sündivates pingetes tajuda midagi bergmanlikku, ennekõike siis, kui näidendi naissoost tegelane Marta hakkab eneseleidmises nägema ühtlasi enesekehtestamist ning selles omakorda taandumist igavesena tundunud võitlusest.

8

Alguses sai mainitud, et kuigi kahe näidendižürii valitud kümne töö põhjal võib ära märkida mõned kõige huvitavamad jõujooned kaasaegses eesti näitekirjanduses, ei maksa ometi nende jõujoonte põhjal teha kaugeleulatuvaid üldistusi. Ei saa öelda, et postdramaatiline teater on sotsiaalsem kui psühholoogiline draama — kümnest tööst tegelesid vahetult kaasaja probleemidega neli näidendit, kaht neist kisub moodsama teatrikeele suunas, kaks aga ammutavad pigem traditsioonilisest draamast (kuigi ammutamise viisidest võib leida huvitavaid erijooni). Teistpidi oleks keeruline öelda, et postdramaatiline teater ei huvitu ajaloost — seda kinnitab Andra Teede „Estoplast”. Ajaloolist materjali kasutavad nii erineva käekirja ja taustaga autorid nagu Vadi, Önnepalu, Suuman ja Teede. Võib-olla on kergem näha seost autoriteatri ja uudsema näitekirjanduse vahel. Ometi pole ma kindel, kas sellest piisab põhjanevaks üldistuseks. Alati on parem lähtuda „üksikjuhtumist” ning läheneda sellele praeguse teatri tendentse arvestava ning pigem vormile keskenduva küsimusega. Näiteks: kas eelistada pigem probleemi lahkamist narratiivi kaudu või narratiivi allutamist probleemile?

TIIT HENNOSTE

Möiratus tänavalt

Johnny B-d üle lugedes

Ta sündis aastal 1939, veidi peale maailmasõja algust. Tõsiselt alustas ta kirjutamist aastal 1967. Tema esimesed luuletused ilmusid almanahhides aastal 1968 („Hees 2”, „Hees 4”, „Marm”, „Kolme mehe laulud”).¹ Ametlikus kanalis debüteeris ta vist samal aastal („Noorte Hää”), aga olulisem on siiski aasta 1969, kui tema tekstid ilmusid „Loomingus”. Läbimurre tuli kaks aastat hiljem, nelja mehe ühiskoguga „Närvitruk” milles tema osa kandis programmilist tiitlit „Mees tänavalt”. Tema ainus ilmunud kogu oli, vastupidi, rõhutatult neutraalse ja märgilise pealkirjaga „Tekstiraamat” aastal 1972. Ta lõpetas kirjutamise ja avaldamise 1974, sest ei tahtnud muuta süsteemi osaks, mis võtab tema sõltumatuse. 1989 sai ta viiskümmend ja sel puhul ilmusid ka mõned luuletused „Loomingus”. 1999 sai ta kuuskümmend ja sel puhul ilmus koondkogu „Mina, Johnny B. Tekste aastaist 1967—1974”.² Vist ainus artikli mõõtu lugu tema kohta, Vaapo Vaheri „Õilis pilastaja Johnny B” ilmus samal aastal.³ Tema viimaseks ilmunuks sai 2012 välja antud CD „Puhka rahu, Johnny B”. Tema õige nimi oli Jaan Isotamm ja ta suri austatud tõlkija, toimetaja, mõtleja, vabadusvõitlejana *anno* 2014.⁴ Kõik läks täpselt nii, nagu ta oli rohkem kui kolmkümmend aastat enne seda eneseirooniliselt ennustanud: „MINA JOHNNY B / minevikus myyriaga poksija / [---] tulevikus myyri harjal troonija / tähtis vastik ja paks”.⁵

Kes on Johnny B?

Johnny B on luuletaja, kes pani algusest peale paika oma kreedo, kuulutades aastal 1967: „minu laulud on / värske seeme / otsene vahetu kopulatsioon / mind ihkavasse indlevasse rüppe [---] avane ysk / ja võta mind vastu / noore sõnnina möiratan”. Ja lisas sellele sama programmilise „LUULETAMINE ON RASKE TÖÖ”, mille lõpp on selge ja lihtne: „luuletamine pole yldse töö / ytlen mina johnny b”.

Aga oma surma kujutas ta ikka ette boheemlik-romantilisest stiilist („KAS

1 *Vt.: K. U n t, M. Unt, Seilates sadamata. Omakirjastus okupeeritud Eestis. Tallinn, 2012.*

2 *Johnny B. I s o t a m m, Tekstiraamat. Luuletusi 1967—1970. Tallinn, 1972; Mina Johnny B. Tekste aastaist 1967—1974. Tartu, 1999.*

3 *V. V a h e r, Õilis pilastaja Johnny B. Rmt.: V. V a h e r, Surmakuul ja seemnepurse. Tallinn, 2002, lk. 41—54.*

4 *Vt.: J. I s o t a m m / J. U r m e t, Tema, Johnny B. — üks tõeline poeet. „Looming” 2014, nr. 7, lk. 960—975; L. T u n g a l, Postskriptum Johnny B-lt. „Looming” 2014, nr. 7, lk. 978—987.*

5 *Ma ei lugenud üle vanu almanahhe, millest ma umbes nelikümmend viis aastat tagasi Johnny B leidsin, ei „Meest tänavalt” ega „Tekstiraamatut”. Ma lugesin koondmikku „Mina, Johnny B”, millest pärinevad ka kõik siinsed tsitaadid.*