

## Mäng

### Mati Undi lavastused “Vanemuises” 2000-2001

Luule Epner

Kolme Mati Undi lavastust, millest kõneleb siinne kirjatöö – Witold Gombrowiczi “Laulatus”, “Meister ja Margarita” Mihhail Bulgakovi motiividel ning Anton Tšehhovi “Kirsiaed” - ühendab etendamisaeg ja –koht: nad tulid lavale Tartu “Vanemuises” kahe viimase aasta sees (2000-2001). Moodustada neist mingit triloogiat oleks kunstlik. See on tinglik väljalõige lavastuste reast, mis omavahel suhtestudes on tegelikult kõik kokku üks *oeuvre*, üks maailm - Undi teater on sisemiselt pidev. Mänguliselt manifesteerivad pidevust väikesed (sala)märgid, millega lavastusi tegijate ja *fan-club*’i rõõmuks kokku haagitakse, näiteks paar tsitaati “Hamletist” “Laulatuses” või üks lahtikukkuv kohver nii “Meistris ja Margaritas” kui “Kirsiaias” jne. Neist erilise tähenduseta detailidest palju olulisem on teemade ja rollide seostumine läbi lavastuste, mille kohta saab tarvitada Marvin Carlsoni kujundmõistet “kummitamine” (*ghosting*). Selle all peab Carlson silmas varasemate rollide või režiiliste lahenduste nähtamatut, varjatud kohalolekut, erinevalt selgesti väljamängitud tsitaatidest (Undil leidub neidki) (Carlson 1994: 113-114). Seosed lavastaja eelmiste töödega võivad olla ettearvestatud, s.o lavastusse sissekodeeritud vastuvõtustrateegia, või vaataja teadvuses ootamatult (põhjendamatult?) esile kerkida, nõnda et tegelikult oleme võrdlemisi libedal pinnal. Tundub siiski, et niisugune ristvalgustus või –peegeldus on Undi teatri tõlgendustundlik tunnusjoon. Tartu suurlavastused “kummitavad” üksteises küll, niisiis on nende koosvaatlemine ikkagi ka sisuliselt õigustatud.

Mahutada ühte artiklisse kolm arvustust oleks lootusetu üritus. Olen valinud vaadeldavaks niisuguseid poeetika- ja tähenduskihte, mille katusnimetuseks kõlbab *mäng*. “Laulatuse” vaatlus on napim, kuna olen sellest teisal lähemalt kirjutanud (“Teater. Muusika. Kino” 2000, nr 6).

Kõigi kolme lavastuse alustekstid kuuluvad maailma kirjandusklassika südamikku. Klassikaga töötab Unt üldse meelsasti, vahest muu hulgas sel põhjusel, et siin kristalliseeruvad kirjanduslikud arhetüübid ning individuaalsed kunstiteosed tihenevad

ühismälus kultuurimüütideks, mis on avatud kõige erinevamatele tõlgendustele ja arendustele. Tõsi, Jean Alteri arvates ei kao klassikaski autori kontroll teose üle, kuivõrd tema “võimu” allikaks muutub tõlgenduskaanon: ...*klassika-autoreist saavad mineviku ja traditsiooni sümbolid ning sellistena on nad heroilised isiksused, keda tuleb uurida ja austada* (Alter 1990: 23). Unti ei saa kuidagi süüdistada respekti puudumises ega lammutamiskires, kuid kaanoni võimu alla ta end ei painuta. Tema suhtumine klassikasse on vabam kui eesti teatris kombeks ning mitte alati ei leia see heakskiitu (tõrkeid tuli ette näiteks “Meistri ja Margarita” retseptioonis). Ent peatugem kõigepealt (postmodernistliku) teatri ja klassika vahekorral üldisemalt.

Kirjandusklassika moodustab osa mineviku kultuuripärandist. Postmodernismi vahekord minevikuga näib olevat vastuoksuslik. Ühest küljest iseloomustab postmodernismi minevikupelg ja võõrdumus ajaloost – *the past is a foreign country*, kõlab üks löökfraase -, teisest küljest võimetus/võimatus end määratleda väljaspool juba loodud hiiglaslikku kultuurivaramut, ehk, kasutades Undi sõnu - vohav mälu, unustamatus (Unt 2001: 123). Mälu on aga üks salapärase ja salakaval fenomen. Kui Patrice Pavis võrdleb klassikapärandit kõikesäilitava arvutimälu või mäluvangaga, kust on mugav võtta suvalisi kultuurielemente uute tekstide kokkupanekuks (Pavis 1992: 66), siis Mihhail Lotman eelistab teistsugust metafoori: mälu ei ole ladu, vaid pigem mustkunstniku kübar, kuhu pannakse rätik, välja aga võetakse küülik (Lotman 2001: 219). See teadvustab hästi tõsiasja, et kultuurilised tähendused ei rända läbi aegade sugugi mitte turvaliselt ja muutumatuna.

Nagu Undi teatris ikka, algavad tähendusteisendused kirjandusliku alusteksti töötlemisest mitmel viisil, mille koondnimetuseks sobib teatraalne adaptatsioon või sellele lähedane uuesti- või ümber-kirjutamise (*rewriting*) mõiste. (Nähtuse tähistamiseks on välja pakkuda muidki mõisteid: Gérard Genette'i “teise astme kirjandus” (*littérature au second degré*) ehk palimpsest, Tadeusz Kowzani “tuletatud kirjandus” (*littérature dérivée*.) See ei ole postmodernistlik leiutus, ehkki on osutatud postmodernistliku teatri vastuvõtlikkusele ümber-kirjutamise suhtes. Eestis saab tekstide vaba kohandamine alguse 1960/70-ndate teatrimurranguga, kus Untki osaline oli; tänapäeva teatris tuleb seda pidada täiesti normaalseks ja lubatavaks praktikaks. Ümber-kirjutamine tähendab alusteksti kaugeleulatuvaid temaatilisi ja diegeetilisi (kujutuslikku maailma puudutavaid)

transformatsioone, mille tulemusena valminud uus tekst seisab keerukates inter- ja metatekstuaalsetes suhetes alustekstiga ning tihti hakkab elama iseseisvat kirjanduslikku elu uue teosena n-ö “ainetel” (Calinescu 1997: 243). Endastmõista algab kogu protsess uuestilugemisest, mida teatris kontrollib kujutelm tulevases lavastusest. Poola režissöör K. Braun on lavastaja kui lugeja põhihoiakuteks pidanud kas enese allutamist tekstile või teksti kasutamist autonoomse lavateose (toor)materjalina, kusjuures need hoiakud võivad kombineeruda: alandlik lugemine pluss julged järeldused. Lavastaja loeb väga tähelepanelikult romaani või näidendit, kuid seejärel peaks ta end teksti struktuurist ja väljendusvahendeist lahti rebima ning looma uue struktuuri, kus kehtivad omad reeglid ja kus ta kasutab omi väljendusvahendeid (vrd Braun 1986: 115). See on ka Undi juhtum: kirjasõnaga ümberkäimise vabadusest hoolimata on lähteteose vaim ta töötlustes alles. Ei ole vale ega võimatu kõnelda “Kirsiaia” sisimast tšehhovlikkusest või “Meistri ja Margarita” bulgakovlikkusest.

Antud lavastuste alustekstide dramaturgilise töötuse määr on erinev: “Laulatus” on Hendrik Lindepuu tõlke versioon, “Kirsiaed” Undi enda tõlkeversioon, “Meister ja Margarita” Bulgakovi romaani motiividel kirjutatud näidend, mis iseseisva teosena trükiski ilmunud (sarjas “Sõnalava”, 2001). “Laulatuses” on Unt osa teksti värsistanud (täpsemalt jambistanud), suurendades kõne kunstlikkust, kunstipärasust – efekti toonitavad näiteks labase olmejutu värsistused I vaatuses. Finaali põimitud passaažid Gombrowiczi päevaraamatust toovad aga sisse autori kuju, kel on voli sündmuskäiku kommenteerida ja suunata sõna otseses mõttes kõrgemalt positsioonilt: lavastuses esitab autori funktsioonis Joodik (Hannes Kaljujärv) teksti tankilt ja siis suure kroonlühtri küljes rippudes.

“Kirsiaia” tõlkeversioon ei lahkne Tšehhovi näidendist väga palju. Ette on võetud väiksemaid kärpeid ja tihendamisi, tehtud mõned ümbertõsted (näiteks etteastete järjestus 2. pildis ja 3. pildi alguses), lisatud paar stseeni algvariandist. Väikesed tõlkekohendused aitavad luua tõukepinda tänapäeva suunatud assotsiatsioonidele: kus Ernst Raudsepa tõlkes *plaan*, seal seisab Undil *projekt*, *hulgustest* saavad *asotsiaalid* (moodsaid võõrsõnu kohtab rohkemgi – *saneerima*, *visioon*, *sensiibel* jms), *välismaad* asendab-täiendab *Euroopa*, *kaheksakümnendatele* pannakse ette epiteet *kuldsed* jne. Teiste muudatustega sõlmitakse intertekstuaalseid sidemeid (tsitaat “Kajakast”, lisa-allusioon “Hamletile” jm).

Ometi ei minda kummaski suunas kuigi kaugemale, vaid piirdatakse väikeste vaimukate vihjetega. Olulisemateks muudatusteks peaksin Firsi viimasest repliigist moodustatud raami, algvariandi absurdistliku värvinguga stseeni lisamist I vaatuse lõppu, samuti lisandusi Lopahhini monoloogi (3. pildi lõpp) – lähemalt neist allpool.

Bulgakovi ja Undi “Meistri ja Margarita” võrdlus võiks olla omaette uurimuse teema. Peale romaani puhul möödapääsmatu valiku–kärpimise–ümbermonteerimise (millest johtuvalt kahaneb Wolandi ja ta kaaskonna trikkidega seotud satiirilise-fantastilise süžeeliini osakaal) on töös vähemalt kolm tõlgenduslikult tähtsat strateegiat. Esiteks, Meistri romaan asendatakse näidendiga, mis toob sisse teatri teatris ja komplitseerib sellega teose maailma ontoloogiast. Teiseks, sellest muudatusest tulenevalt korraldatakse ümber tegelassüsteem: tekivad kaksik- ja kolmikrollid, kus eri tegelased kohtuvad ja peegelduvad vastastikku ühessamas näitlejas. Kolmandaks, tekstilisanduste ja –kordustega (pluss visuaalsed ja auditiivsed lavamärgid) luuakse motiiviahelaid, millest mõned aktualiseerivad või toovad juurde kaasaja taustu, teised võimendavad müüdidisust ja/või sööbivad mällu lihtsalt oma poeetilise mõjujõuga. Nii näiteks kirjutatakse ja mängitakse lahti Bulgakovil ridade vahele peidetud KGB ja repressioonide teema. Meistri saatmine vangilaagrisse ja elektrišokid psühhiaatriaiglas meenutavad ühtaegu dissidentide tagakiusamist lähiminevikus. Teine assotsiatsioonirida loob Wolandi ja ta kaaskonna kui arhetüüpsete *võõraste* ümber moodsasse ajastusse sobiva tulnuka-aura. Selle heaks töötab mitte niipalju tekst kui muusika (sarja “*X-Files*” tunnusmeloodia) ja visuaalne kujundikeel (ulmefilmi “*Kosmoseodüsseia 2001*” kaadrid teispoolsuse-lendude videotaustana).

Genette’i järgi sobib Undi adaptatsioonid kirjeldada semantiliste transformatsioonidena mängulises režiimis (vrd Genette 1982: 45 jj). Nad on tehtud ta enese lavastuste tarbeks, mille “vundamendiks” on selgelt nähtavale toodud teatrisituatsioon (s.o lavalise maailma loodud-olek, konstrueeritus). Pole imestada, et arvustuste pealkirjadeski kordub *mäng*, olgu see “Bulgakovimäng” (Peeter Torop) või “Kirsiaiamäng” (Vaino Vahing). Klaus Schwind rõhutab, et teatrimäng on ambivalentne, dünaamiline ja genuiinselt dialoogiline protsess, mille käigus kasutatavaid elemente ja struktuure komplitseeritakse, mitte ei lihtsustata. Teatris võib mängida ka tekstidega, tarvitades neid kui mängujuhiseid või mänguasju – ses mõttes, et mängu käigus saavad nad senikehtinuid erinevaid tähendusi

(Schwind 1997: 425, 434). Mäng kui baashoiak motiveerib ja võimaldab tekstide lahtivõtmist ja elementide asetamist uutesse seostesse. Mängulist suhet klassikasse ei ole õige pidada *a priori* kerglaseks tegevuseks või kultuuriväärtuste süüdimatuks lõhkumiseks. Killustades ja mitmeti ümber komponeerides klassikapärandit, teritatakse terviku tajumist; nihutades tähendusi ja luues uusi, hoitakse klassikat elus.

Olen varemgi osutanud Patrice Pavis' klassikalavastuste tüpoloogiale. Selle viimane variant sisaldab kuus põhitüüpi, mis teatripraktikas enamasti põimuvad: 1) arheoloogiline rekonstruktsioon, mille eesmärgiks on taastada teksti loomisaja lavalised vormid; 2) historiseerimine - brechtlik lähenemine, mispuhul tuuakse esile lõhe teksti loomisaja ja lavastuse vahel ning rõhutatakse teksti ajaloolisust; 3) teksti kasutamine toormaterjalina: ümbertegemine uues esteetilisest ja ideoloogilises perspektiivis; 4) teksti tähendusvõimaluste väljamängimine, ilma et kindlalt eelistataks mingit üht interpretatsiooni, s.o esteetiliselt ja ideoloogiliselt pluralistlik lavastus; 5) teksti "häälendamine" (*mise en voix*), mille korral hoidutakse kontseptuaalsest tõlgendusest ning pannakse rõhk teksti keelelisele, retoorilisele ja vokaalsele faktuurile; 6) tagasipöördumine müüdi juurde – dramaturgiast eriti huvitumata püütakse välja kaevata loo alusmüüt (*mythe fondateur*). (Pavis 1996: 194-195) Undi klassikalavastusi ei anna suruda ühte rubriiki; vahest lähimad on 4. ja 6. tüüp. Unt otsib klassikast suuri müüte ja arhetüüpe, kuid ei alluta lavastust täienisti neist tuletatavale kontseptsioonile, vaid jätab avatuks paljud tõlgendusvõimalused; toob minevikuteosed küll kaasaja vaimsesse horisonti, kuid ei tee neist päevaprobleemide illustratsiooni; laseb hargneda assotsiatsiooniahelail, kuid ei unusta hoolitsemast loo ja tegelassuhete jälgitavuse eest (iseasi, kui hästi see konkreetsel juhul õnnestub).

Tartu-tööd on suure lava suurlavastused, keerukad ja paljukihilised nii intellektuaalses kui esteetilisest plaanis. Ajal, mil nõudlikum teater kipub taanduma väikestesse ruumidesse, loovutades suure lava muusikalidele ja kergetele komöödiatele, väärib märkimist Undi oskus täita suurt lava kunstilise energiaga. Kuid mis seal suurel laval on? Ühes intervjuus väidab Unt ontoloogilised ja gnoseoloogilised küsimused endale võõrad olevat (Unt 1994: 67). Tema lavastused neid ometi püstitavad. **Kuskil on Unt öelnud, et mäng ja hullus on inimelu kaks konstanti.** Kui lisada unenägu, saame argitegelikkust

transformeerivate teadvusseisundite komplekti, millega on tegemist ka kõnealustes lavastuses.

“**Laulatus**”, Gombrowiczi kommentaari kohaselt *igavese mängu, igavese jäljendamise, kunstlikkuse ja müstifikatsiooni maailm* (kavaleht), mängib keskset subjekti Henrykut närival kahtlusel: kas see, mis ta näeb ja kogeb, on uni või tõsielu, hullus või normaalsus. Henryku reaktsioonid talle etteantavates veidrates situatsioonides provotseerivad uusi veidraid situatsioone. Mis jääb tal üle muud kui *kohaneda atmosfääriga*. Just nii kirjeldab unenagemist Bert O. States: unenägu on isearenev protsess, mida juhib pidev adapteerumine korrapäratusega (States 1993: 73). (Muuseas ütleb ta veel, et unenagemist võib vaadelda *psüühe permanentse postmodernismina* (lk 185).) Kuid ka unenäoilmas kehtestatakse rollisuhted, hakkavad tööle konventsioonid ning toimuvad tseremooniad, mis kõik koos on identiteedi aluseks ja tähenduse allikaks. Mees, keda kõnetatakse isana, võtab omaks Isa rolli; kui isa koheldakse kuningana, saab temast Kuningas jne. Rollid topelduvad, kuid mitte nii nagu “Meistris ja Margaritas”, vaid n-ö sotsiaalseteks rollideks kõrges ja madalas registris: Isa – Kuningas, Teenijatüdruk – Printsess, Joodik – Suursaadik jne. Unenäo struktuurid ahvivad moonutatult järele tegelikku sotsiaalset elu, ja lõppeks on kahtlane, kas ongi see uni või profaneeriv mäng. Undi režiilises lahenduses võtab unenäoilms groteskini ja palaganini paisutatult teatraalse kuju – k u n s t l i k k u s võidutseb täiel rindel, Gombrowiczi Vorm konkretiseerub eneseteadlikult teatraalse (performatiivse) võttestikuna. Sugugi vähem teatraalne pole kehtestatud korda õõnestav ja pühadusi kukutav jõud Joodiku kehastuses. Mõnitatud vorm ei lakka olemast vorm. Loomuliku tegelikkuse korruse ehitab Unt “Laulatuse” maailma sisse hoopis mõne osutusega elule kulisside taga, lastes näiteks inspitsiendil ilmuda lavale näitlejat teenindama (sama võtet kasutab ta “Meistris ja Margaritas”). Aga seegi on teatritegelikkus.

“**Meistri ja Margarita**” maailma komplitseerib, nagu öeldud, teater teatris – Meistri näidendi proovid -, mis sotsiaalse rolli motiiviga teravdatult toob sisse eksistentsiaalse *theatrum mundi* teema, jätkates “Laulatuse” küsimuseasetusi. Wolandiga lisandub teispoolsuse “viies dimensioon”. Stsenograafia, mille ülesandeks on see mitmekordne ja -kihtne maailm piiratud mõõtmetega laval visualiseerida, rajaneb peamiselt ruumisuhete organiseerimisel. Valitseb tühja ruumi mulje. Väheste esemete märgilisus jääb leebelt

vihjeliseks: kitsas peegel, seinal kell, mis näitab etenduse reaalaega, nurgas luud, millega vastu ootusi ei lennatagi, Bulgakovi bareljeef, reveransina autorile jm. Peegel, kell – need on lihtsad asjad, varemgi Undi lavadel kohatud, kuid muutuvras funktsioonis ja tähendusväljaga. Piirid reaalsustasandite vahel on maha märgitud, ent neid hakatakse kiiresti ümber tõstma ja hajutama. Esimestes stseenides püsivad Meistri näidendi tegelased veel näitlejatena väikesel poodiumlaval, mis tähistab Jeruusalemma, varsti nad aga lahkuvad sealt, emantsipeeruvad, ja tasandid sulavad kokku. Täiesti lummas on libisemine Moskva aegruumist Jeruusalemma esimese vaatuse lõpul: Meister ja Margarita loevad käsikirjast Juudase ja Niza repliike (maagia on Kersti Heinloo hääles!), siis liitub Meistriga kuuldamatult lavale ilmunud Aloizi/Juudase hääl, ja siis võtab too rolli üle, et surra Juudasena Geetsemane aias. Kui teises vaatuses kõnnib Pilatuse ja Afraniuse stseeni Meister, ei lase nood end tema juuresolekust sugugi häirida; autor käib pisut imestunult ümber oma iseseisvunud tegelaste ja katseb nende rüüd, veendumaks kujutluses loodu tõelisuses. Viimase vaatuse Pilatuses pole Stanislavi kohalolu enam üldse tajutav. Fiktsioon on omandanud reaalsuse. Eks see teatris niimoodi käigi.

“Viienda dimensiooni” probleemi lahendab Unt lihtsalt ja efektselt. Maine maailm on suletud musta kinnisesse lavakarpi, tagalava tühi ruum reserveeritakse teispoolele. See avaneb esimese vaatuse lõpus, kui tapetakse Juudas, arreteeritakse Meister ja põleb käsikiri, ning siis juba lendudeks teispoolele. Neis stseenides on suurt joont ja võimast teatraalsust: vaataja meeli vapustavad üle lava laiuvad videoekraanil kihutavad värvid ja väga valju muusika rütmid; kord tõuseb inglina lava kohale Margarita, kord tantsib Bezdornõi/Johannes (Riho Kütsar) Kristuse kujuga. Kütsari “väikesi etendusi” on õigupoolest kaks: enne ristilt mahavõtmise ja *pietà*, siis tants jumalakujuga (ülestatamine?), kes ometi näitleja/inimese toeta püsti ei püsi. Visuaalselt efektsed on ka lõpustseeni mustad figuurid surnud valguses.

Tagalava avanemisega muutub “Meistri ja Margarita” lava kosmilis-eksistentsiaalseks ruumiks. See on kristliku maailma suurima müüdi ruum, mille kinnispunktiks, vaimseks Põhjanelaks, on kõrge rist tagalava keskel. Selle maailma aeg on müüdi aeg. Kohe esimeses, Meistri ja Margarita kohtumise stseenis antakse vaatajale kätte kimp lauseid, mis tegelaselt tegelasele rännates korduma hakkavad: *Kell on varsti kaksteist. Alasti kuu seisab kõrgel taevas. Päike kõrvetab.* Aeg püsib paigal kesköö/keskpäeva ümber, korraga

kuu ja päikese märgi all. See kestev hetk võiks olla liminaalne aeg ehk ajapiir, mille kitsale noateravale joonele mahub Inimesepoja ja inimese Kolgata tee; armastus, kannatus ja surm nii XX sajandi Moskvast kui sajanditetaguses Jeruusalemmas. Müüdiomane kordumise poeetika avaldub sündmuste peegeldumises üksteises ning nii mitmikrollide sisestes kui ka tegelassüsteemi tervikuna läbivais vastavustes. Tekib mitmesuguseid konstellatsioone: need, keda seob armastus Margarita vastu; need, kes on maailmas üksi; need, kelle patt on argus jne. Aloizi pealekaebus kordab Juudase reetmist, ainult tema saab oma juudaseeklid kätte rusikahoobiga telefoniautomaadi pihta; Saatana ball saab paariliseks tõeliselt saatanliku balli USA Moskva saatkonnas, millest Marika Barabanštšikova Friedana võrratu iroonilise malbusega muinaslugu vestab, isegi Meistri igavene kodu kesk kirsiaeda (*sic!*) leiab vaste troostitus laagrimaastikus kurbade poolraagus kirsipuudega. Veel mõned fraasid korduvad maagiliste vormelitena läbi etenduse, nagu lepitar *Veri on ammu mulda läinud. Ja seal, kuhu ta voolas, kasvavad viinamarjakobarad* jmt. Rituaalset münti tugevdavalt läbivad lavastust põhielementidena *veri* ja *tuli* nii korduvfraasides kui nähtaval (teisend)kujul – esimene veini ja kirkalt punase lõngana, teine elava tulena ja leekidena videopildil. Nad kuuluvad ka lavastuse ühe põhivärvi, punase tähendusvälja; teised põhivärvid on must ja valge, ning tundub tähenduslik, et vähemasti kostüümides eelistatakse neid kombineerida.

Kordumised, vastavused, rituaalsed aktid *v i h j a v a d* ritualistlikule teatriesteetikale, kuid mitte palju rohkem. Undi režii on rahutu, ta ei püsi pikalt ühes stiilis või tundeseisundis, vaid teeb järske pöördeid tõsidramaatilisest psühholoogismist palagani ja etendamisse, siirast emotsioonist irooniasse jne. Rituaalsed struktuurid näitavad end korra, vastuvõtlik vaataja kogeb ilmutuslikke hetki, ent need kaovad kohe etenduse heitlikesse rütmidesse. Vaevalt suudab tavavaataja, kes näeb ühtainust etendust, neist (re)konstrueerida kindlat esteetilist karkassi, ja nähtavasti pole seda taotletudki.

“**Kirsiaia**” stsenograafia on samuti ühtne, vaid viimaseks, ärasõidupildiks kuhjatakse mööbel ühte lavaäärde. Lava jaguneb kaheks tsooniks: roheline kattega eeslava, tsentrumiks valgussõõri püütud mängurong (nagu kavalehelgi kirjas, on tegemist kaudsitaadiga Giorgio Strehleri kuulsast lavastusest), ja valge tagalava – Ranevskaja mõisa endine lastetuba. Roheline prostseenium on 2., vabaõhupildi peamiseks mängupaigaks, kuid sellega tema funktsioonid ei ammendu. See on lava laval, kuhu



tullakse selleks, et esitada repliike ja monolooge otse publikule. Üks mängutasand on sel moel ka ruumiliselt eristatud.

Ruumi organiseerimisega Unt seekord ei piirdu. “Kirsiaia” kujundus on haruldaselt, otse painavalt ilus. Palju õhku, kõrgust ja avarust. Üleni valges ruumis hajali valgeid ja tumedaid mööblieseimeid: kõrgete äärtega lastevoodi, toole, piljardilaud, koolipink, toomasvindilikud tumerohelised puud suurtes pottides jm. Mõni ese on kummaline. Valge uks kesk tühjust, millest vahel käiakse, aga vahel kõnnitakse mööda. Sisenemiseks kasutatakse teinekord hoopis seestpoolt kuldselt läiklevat kappi. Uks ei ole päriselt uks ja kapp ei ole ainult kapp. Veel on laval kerget värvilisi õhupalle, mida nii ettekavatsetult kui juhuslikult puruks plaksatab – võib ju võtta illusioonide purunemise märgina, aga võib ka mitte. Visuaalne üldpilt oma selgete vormide ja puhaste värvidega mõjub ebareaalsena, nagu mõni Magritte’i maal. Aed ise kutsutakse kujutlusse metonüümiliste märkidega: jaapanlik vaas õites kirsiokestega ning suur maal, mil kirsioks paari marjaga. Küllap tõlgendan üle, aga siiski – et kirsiaeda tähistab maal, artefakt, tundub selle maailma kunstlikkust (ja kunstilisust) rõhutava punktina i peal. Põhivalgustus muutub iga pildiga: alguse lootuslikust helerohelisest saab ballistseenis hämar punane, siis lõpupildi elutu valge. Kirsiaia-teemat visualiseerivad ka Jaanus Vahtra elegantsed kostüümid stiliseeritud õie-, lehe- ja puumotiivilise ornamentikaga.

Kuidas tõlgendada kirsiaeda? Lavastaja kommentaaris jäi “Kirsiaia” juurmüüdina kõlama paradiisiaiast väljaajamine, seda sugereerib ka kavalehe pildi- ja tekstivalik. Allusioone piiblimüütidele tehakse tõesti, olgu Ranevskaja käe külge klammerduv uss või Charlotta laul Maarjast kirsiaias, rääkimata stsenograafia ebamaisest ilust. Eks viibinud inimene Eedeni aias lapselikus süütuse seisundis, nii et juurmüüdist ei hälbi kaugemale kirsiaia-kujundi kitsam konkretiseering lapsepõlvemaailmana, kus/mil elu on veel muretu mäng. Kirsiaia elanikel on igasuguseid mängu. Mängitakse õhupallidega ja mängitakse piljardit; Trofimov loobib paberlennukeid ja Ranevskaja raha; Jepihhodov etendab enesetappe ja Charlotta teeb trikke. Teenijarahva vahel käib armumäng, mehed võtavad üksteiselt mõõtu väikestes enesekehtestamismängudes. Ei tehta märkama, kuidas elu murrab sisse, materialiseerudes pildist pilti madalamale laskuva valgussillana (saab lugeda ka teatri masinavärgi võõritusliku nähtavaletoomisena). Kui koduga lõpuks hüvasti jäetakse, siis kostab teadagi iginostalgiline “Meil aiaäärne tänavas...”, lauldud ingellikul poisihäälel.

Muidugi on niisugune lähenemine lihtsustus. Kuldne minevik peidab ka valu ja surmasid, siin on uppunud Ranevskaja väike poeg. Undi kirsiaed pole ometi efroslikult morbiidne ega mõju ka lapsepõlve kalmistuna, nagu Strehleri tõlgenduses (vrd Senelick 1997).

Ootamatult on lahendatud Tšehhovi *kauge heli, mis tuleb nagu taevast, katkeva pillikeele häääl* (2. pilt), mida teatriloos esitatud kord muusikalise motiivina, kord äikesekõminana, kord üldse ära jäetud. Undi lavastuses kõlab äkitselt kellegi kõhatatus ning samal hetkel süttivad üleval prožektorite "silmad". Korrapealt piseneks lavamaailm justkui mängurongi mastaapi, tillukeseks mängumaailmaks kellegi kõikenägeva pilgu all. Kes see on, kes pealt vaatab? Kohe järgneb uus ootamatus: Vööras (Tšehhovil Teekäija) ilmub hunt-inimese kujul, tulnukana ei-tea-kust, misjärel lava mattub valgesse suitsu. Irreaalne atmosfäär püsib vaatuse lõpuni, kuhu on liidetud Firsi ja Charlotta absurdistlik stseen. 4. pildis teeb Unt aga uue ootamatu pöörde, lastes hundimaskil välja pudeneda Jepihhodovi kohvrast. Kõik oligi vaid mask ja mäng.

### ***Väike vahepala: uurija masendus***

*Teater oma kaduvuses ja etenduste kordumisega ühendatud ainukordsuses valmistab uurijale ja kriitikule palju peavalu. Etenduse vastuvõtt on määratud teatri aja- ja ruumitingimustega, siin pole võimalust katkestada või tagasi võtta. On paratamatu, et iga vaataja paneb kokku oma pildi etendusest, mitte ainult tõlgenduse mõttes (mis tundub talle tähtis ja kuidas kulgevad ta assotsiatsioonid, milleks etendus impulsse annab), vaid ka meelelises tajus: mida nähtavast-kuuldavast ta fokuseerib ja mis jääb teadvuse tagamaadele või libiseb märkamatu mööda. Taju- ja mälupeetudki pole välistatud. Undi semiootiliselt pillavates suurlavastustes on ruum vaatajate personaalseteks tõlgendusteks eriti avar ning erinevus ühekordse vaatamise mulje ja mitmekordsel vaatamisel fikseeritu vahel suurem kui mõne minimalistliku lavastuse puhul. Seda enam, et neis pole nii tugevat kontseptuaalset põhitelge kui näiteks Jaan Toominga 1970-ndate lavastustes. Seal, kus Tooming külluslike vahenditega varieeris põhilises väga kindlaid tähendusi, pakub Unt hulgaliselt tähendusvõimalusi. Kas peaks nüüd uurija korduvate vaatamiste käigus koguma detaile, mis vahest juhatavad kätte seni märkamata jäänud tõlgendusmudeleid, või asetama end "normaalse" vaataja olukorda ja lähtuma ühe etenduse kogemusest, mispuhul on oht jääda kinni mõnda subjektiivsesse impulssi? See*

küsimus, mille üle teatriteaduses vaieldakse (vt näiteks Pavis 1996), püstitub Undi teatris eriti teravalt.

*Paljukurdetud mure on seegi, et teatri essents on sõnastamatu. Kui viia see väide viimse konsekventsini, siis saabuks suur vaikus kriitika väljadel. Kahtlen küll, kas see meid õnnelikuks teeks. Vist tuleb leppida, et nii nagu tegijail, kel on ambitsioon väljendada väljendamatut, ei pruugi see alati õnnestuda, ei tarvitse kriitikal iga kord õnnestuda sõnastamatu sõnastamine – teatri tegemine ega teatrist rääkimine ei lõpe sellegipoolest. Teatrist rääkimine on seda raskem, mida määravam on lavastuse esteetikas n-ö puhas teatriluule, kui kasutada Jean Cocteau väljendit: asjade iseseisev ilu, näitleja inimlik huvitavus ja võlu jne. (Muidugi ei kohta meelivangistavat teatriluulet ainult Undi teatris; mina olen seda eriti tugevalt kogunud veel Priit Pedajase ja Hendrik Toompere lavastusi vaadates, kui piirduda ajas lähimate näidetega.) Nii kohtab teatriuurimiseski üleskutseid lasta etenduse elementidel nende materiaalsuses end mõjutada, püüdmata anda tähendusi. Ent süüvimine puhtasse meelelisse kogemusse tähendaks lõpuniviidud strateegiana jällegi vaikimist, kuivõrd kogemuse verbaliseerimine toodab nii või teisiti tähendusi. Tadeusz Kowzan pakub kompromislikuma lahendusena välja semiootilise põhjaga lähenemisviisi, kus märgi, märgikoosluse või kogu lavastuse juures jälgitakse selle semantilist, esteetilist ja afektiivset (tundmuslikku) väärtust; nende muutuvat osakaalu modelleerib ta kolmnurga abil, mille külgedeks on nimetatud aspektid (vt Kowzan 1992: 151-167). Harva on see ideaalselt võrdküllgne, enamasti saab eristada domineerivat aspekti või aspekte – kas kõneleb kujund rohkem meeltele, intellektile või tunnetele. Kahtlemata on seegi mudel lihtsustus, kuid juhib tähelepanu puht-intellektuaalse interpretatsiooni piisamatusele teatris. Paraku jääb küsimus, kuidas verbaliseerida meelelist taju või emotsiooni, ikkagi iga kirjutaja enese lahendada.*

Endastmõistetavalt mängib kõik lavamaailmad lahti **näitleja**. Bert O. States vaatleb näitleja lavalist eksistentsi vaatajale suunatud kõneaktina, milles põimuvad kolm aspekti, analoogiliselt grammatiliste pööretega: väljenduslik – “objektiks” on *mina* (näitleja ise), kollaboratiivne - *sina* (vaataja), kujutav - *tema* (tegelane) (States 1987: 160 jj). (Kindlasti peaks lisama näitleja suhtlemise partneritega ehk analoogiat jätkates *meie*-aspekti.) Undi lavastustes on ekspressiivne aspekt (näitleja võimete ja oskuste väljamängimine) ning

sellega kaasnev publikusse-pööratus tugevama rõhu all kui tavaliselt. Laval valitseb mängurõõm ja –vabadus ning sünnib ridamisi säravaid rolle. Kuid näitlejad ei mängi väljapeetult võõritavas võtmes, vaid liiguvad vabalt “pöörete” ehk eri mängulaadide vahel. Niisuguse liikuvusega tõuseb fookusesse teatraalse (kunstliku) ja loomuliku, päriselt-oleku paradoksaalne vahekord (vrd Unt 1995) ning mängimise/etendamise fenomen üldse

“**Laulatuse**” inimlik farss ja tragöödia on keskendatud Henryku (Riho Kütsar) ümber. Toimuvat võib käsitada tema teadvuse sünnitisenähtena – kuid samas näitab toimuv võimatust ehitada “mina” üles üksnes subjektiivsest ainest, sest tähendus tekib ainult suhtes Teisega. Kuid nii on Henryk püütnud mängu ja kunstlikkuse nõiaringi: üksinda (nagu esimeses etteastes) ei saa ta olla loomulik, Teise juuresolek toob aga vältimatult kaasa etendamise, rollimängu, seega jälle kunstlikkuse. Henrykul on omad siiruse silmapilgud ja mängust väljaastumised (samas kui Wladzio ainult täidab loomuliku, normaalse inimese rolli), kuid need ei muuda midagi tema põhilises seisundis. Mäng valitseb teda, mitte tema mängu. Luhtub katse rajada suhe Teisega rituaaliga pühitsetud armastusele.

Henryku suur monoloog III vaatuses on mänguvõtetega muudetud mitmekordsemaks kui ta algselt on. On võimatu vabaneda teesklusest ning olla autentne, olla iseendaks, olgugi et viibitakse üksi. *Kui ometigi mina, mina, mina üksi, siis mispärast /---/ mind ei ole?* kõlab see mõte (retoorilise) küsimusena. Inimese seisundit, millest monoloog räägib, topeldab näitleja seisund publiku ees. Henryku monoloog on ka seda esitava näitleja refleksioon, kes ei pääse vaatajast kui oma Teisest. Ta tahaks lõpetada *retsiteerimise, sõnade fabritseerimise, žestide produtseerimise*, kuid ei saa, sest on see, keda vaadatakse – laval välgutab talle tulesid elutu tank, saalis istub tema publik; iseenda iroonilise kõrvaltvaatajana võib ta osutada efektile ja poosile, kuid mitte neist loobuda. Kütsari üleminekud siirusest ironiasse on täpsed ja mõjuvad.

“**Meistri ja Margarita**” mitmerollilisusele rajatud tegelassüsteemi keskmes seisab lavastaja kavatsust mööda Margarita, ent alustagem Ješuast ja Wolandist kui kõrgemate jõudude kehastustest. Et need rollid pole pateetilised ega monoliitsed, vaid mitme värviga loodud, on Undi teatris ootuspärane. Ješua on Undi versioonis üks rolle Riho Kütsari komplektist, kelle kehastada on seda osa mängiv näitleja Bezdomnõi. Elavat, tõelist Ješuat niisiis ei ole. Kui üldse, siis eksisteerib ta nähtamatult, sellena, kelle poole paaril

korral pöördub Woland, tõstes pilgu taevasse. Teatri-Ješuas puudub ülevus, pigem mõjub see kohtluseni lihtsa meelega noor mees oma usus ja tões koomilise ullikesena. Niisama küsimusvaba on lihtsa vene poisi Bezdomnõi usk autoriteetidesse. Wolandi jumalatõestus “saatana kaudu” vapustab ta teadvust; hullumist kujutab sümboolne ristimine (pesemine kujutletava veega), mis annab talle teise identiteedi – temast saab kirglik ja dramaatiline jünger Johannes. Ta viiraltlik prohvetipoos, dissoneerivaks saateks hingepitsitav muusika, on korraga naljakas, heidutav ja valus. See vapustatud vaimu kahestumisest tekkinud kaksikkuju on tugevalt ambivalentne. Hullusärk jääb rolli(de) täitjale lõpuni selga, ainult värv vahetub valgest punaseks; Ješuat näeme aga näitleja-näolise kujuna, kellega Bezdomnõi/Johannes tühjal laval punases valguses lummuvalt imelikku tantsu tantsib. Undi remark kommenteerib: *KÜTSAR kannab oma rolli, JOHANNES kannab õpetajat, BEZDOMNÕI oma fantaasiaid...* Kütsari rollilahendus on minu jaoks kõige huvitavam ja ka kõige riskantsem - võib mõjuda paroodia või mõnitusena, mida selles siiski pole.

Küsimus Jumalast on üks suuri küsimusi Undi universumis, ja see on vastusetu. Saabub salapäraseid signaale transtsendentsusest - taevast langeb valge roos (“Iwona”) ja kostab kellegi kõhatust (“Kirsiaed”), keegi lahkub ust paugutades Vargamäelt (“Taevane ja maine armastus”) -, kuid ei enam. Või kõneleb Kristus vaimust vaese näitleja läbi, nagu sisendab “Meistri ja Margarita” trükivariant? Igal juhul sünnib mõnikord imesid inimeste vahel. Sakraalne telg on sesse universumisse sisse projekteeritud.

Müstilised jõud on aga olemas, milline ka poleks nende päritolu. Woland - vari, millel pole valgust, ja kuri jõud, mis korda saadab head - on Hannes Kaljujärve kehastuses sobilikult mitmepalgeline. Tal ei puudu sugulus “Laulatuse” Joodiku, selle *trickster*’i ja psühholoogilise preestriga. Wolandis on morni suurust ja kurjust, aga ka narritavaid veiderdusi ning ahhetamapanevaid kujumuutusi kodanikuks apelsinivõrguga või daamilikuks vampiiri-lapsehoidjaks. Kui Kütsari mängu ja hulluse kaudu tekitatud rollikolmikut hoiab koos kahtlusvaba, pea fanaatiline usk, siis Kaljujärv mängib oma ainsas rollis lahti mitu üpris erinevat kuju.

Undi lavastustest meenub naise, kel on eriline intiimne suhe taevaste ja/või tumedate jõududega (näiteks “Taevase ja maise armastuse” Tiina); nende kilda kuulub ka Margarita. Saatana mõjuvälja satub ta kohe alguses. Margarita kui Naise arhetüüp on

suure amplituudiga roll, milles sees naiselikkuse avaldumiskujusid nõia ja ingli sümboolsete vastandpooluste vahelt, ning Kersti Heinloo, väga intensiivse võluga, “energeetiline” näitlejanna, on veenev neis kõigis. Erinevalt Bulgakovist eksisteerib Undi Margarita Nizana ka Jeruusalemma-tasandis ning suhestub oma kaksikrollis mitte ainult Meistri ja Wolandi, vaid ka Juudase/Aloiziga (Janek Joost), kes Aloizina on andetu kunstnik (Salieri monoloogid, mida ta tsiteerib, aktualiseerivad ühe ajaloolise ja kunstilise paralleeli) ja mõlemas rollis pealekaebaja. Undi versioonis on seda arhetüüpset reeturit kujutatud küllalt leebetes värvides - teda õilistab armastus Margarita/Niza vastu, Juudasena sureb ta ristipoosis, nagu kõik need, kes on armastanud ja kannatanud.

Meister on ainuroll. Rööbitus Ješua jääb Undil vaid aimatavaks, küll aga viiakse ta kokku Wolandiga - nende “pööratud” kaksiklusele osutavad hommikumantlid: esimesel valge, seljal must M, teisel must, seljal valge. Meister Ain Mäeotsa kehastuses ei ole mingi ülev suurvaim, vaid üsna nõrk, hüsteeriline ja ärakohutatud mees; ta afektid mõjuvad mõnikord suisa võltsilt. Võib-olla ei saa ta hästi aru sündmuste olemusest, võib-olla on valmisolek loobuda loomingust ja Margaritastki häbiväärne julgusetus, kuid mis ka poleks – ta aimab ära tõe ning näidend, mis seda järele aimab, annab elu müüdile, toob tema juurde Margarita ja päästab Meistri. Ta saab rahu ja sureb Kristuse-näolisena.

Intervjuus tõstis Unt välja Margarita ja Saatana armastusloo, kuna Meistriga ühendavat Margaritat ainult näidend, mis on nende ühine looming (vt Kasterpalu 2000). Nii joonistub välja nelinurk Margarita — Meister – Woland – Aloizi. Kujukonna sisemised suhted, omajagu hämarad ja vastuoksuslikud, ei välista küsimust, kas pole *iginaiselik* see jõukese, mis maailma asjad liikuma paneb. Wolandi roll ja tema eesmärgid sündmuste suunajana pole liiga selged. *Kuri jõud, mis korda saadab head* on vististi liiga lihtne lahendus. Tänu Azazello ja Afraniuse rolli ühendamisele osutub Woland Undil salajaseks niiditõmbajaks ka Jeruusalemmas; Moskva-tasandis laseb Unt Wolandil Azazello suu läbi Margaritat enda juurde kutsuda veel enne, kui Meister on arreteeritud; põhjus kutse teisel korral vastu võtta tekib Wolandi tegutsemise tulemusena. Vägisi tekib kahtlus, et käimas on tumedad intriigid. Suure sugestiivsusega avab Wolandi tundeid Margarita vastu aeglustatud, rituaalne lahkumisstseen pärast balli, abitult ärapöörduva Meistriga taamal. Ješua palvele anda Meistrile rahu reageerib Woland jõuetu vihaga ning Meistrit ja Margaritat nende igavesse kodusse juhatades on ta kuri ja raevunud. Kõik läheb nii, nagu

on õige, ent miks ja kelle plaani järgi – siin on ainet mitmesuguste seletuste konstrueerimiseks.

“**Kirsiatia**” mängulaadi kohta ütleb Reet Neimar: liikuv, paindlik ekstsentrika ja klassikaliselt puhas võõritus (Neimar 2001). Liigutakse sujuvalt ekspressiivse etendamise (klounaad ja melodraama, afektid ja efektid) ning siira tõsise eneseväljenduse vahel. Mängu tuuakse ka kujutletava skaala otspunktid, mis õieti olemuslikult kokku langevad: laval ollakse iseenda kui näitlejast-inimesena. Ühelt poolt siiruse žest: pöördumine publiku poole justnagu iseenda nimel, eneseavamise illusioon. “Kirsiaias” mängib sellega Margus Jaanovits, kui ta palub vaatajail meeles pidada Simeonov-Pištsikut ja ettekleebitud vuntsid ära tõmbab, näidates enda, rolli täitja nägu. Samal viisil balanseerib fiktsiooni ja siiruse vahejoonel (ning lavaserval) Janek Joost näitleja pihtimusega “Meistris ja Margaritas”. Mündi teiseks küljeks on performatiivne žest: repliigi esitamine tsiteerivalt, näitlejameisterlikkuse avalik demonstratsioon. “Kirsiaias” sooritab sellise žesti Raine Loo (*/---/ Kui aia peab maha müüma, siis müüge mindki koos aiaga*): võtab sisse poosi, esitab jõulise paatosega oma repliigid – ja pöördub siis koketselt kuulajate poole: noh, kuidas oli? Samamoodi, poosi ja paatosega tsiteerib Kaljujärv kuulsat lauset *Käsikirjad ei põle* “Meistris ja Margaritas”. Sedasorti žestid ei määra mängulaadi üldilmet, kuid teritavad tähelepanu selle mitmetasandilisuse suhtes.

(Kas on võimalik skaalast välja murda, nii et siiruse žestist saab absoluutne siirus – ma ei tea. Mõnel etendusel, mõnikord on hetki, mil tundub, nagu kaoks rolli ja näitleja vahelt piir ja hajuks olematuks teatri raam; niisugused epifaaniad ei ärata mitte imetlust professionaalse meisterlikkuse üle, vaid hoopis sügavamat aukartust näitleja ees.)

Teatraalsed vormid ei sega avamast suhete peensusi ja dialoogi alltekste - “Kirsiatia” psühholoogiline kude on tihe ja täpne. Seda tihendab repliikide ja monoloogide adresseerimine publikule. Tšehhovile omaseks peetud suhtlematust ei teki, kuna alati on partnerina kohal vaataja, kellele jutustada oma lugusid, esitada seisukohti ja pihtimusi. Undi teatris ei püstitata kunagi “neljandat seina” lava ja saali vahele, kuid harva on vaataja nii selgesti mängus sees kui “Kirsiaias”.

Kavaleht osutab näitlemise ja hüsteeria puutepindadele. “Kirsiatia” tegelased käituvad kohati küll äärmiselt afekteeritult, kuid vaevalt oleks arukas neid käsitleda meditsiiniliste juhtumitena. Plastilis-koreograafilised rollilahendused tekitavad haja-assotsiatsioone

mänguasjade maailmaga. Nukulikult tantsiskleb Anja; Kersti Heinloo esituses on ta üleni üliarmas laps, Tiina Tauraste “kiirgus” on jahedam, kuid rollijoonis sama. Ent Anja küpseb kiiresti, muudab plastikat, kostüümi ja soengut. Tema märkab ainsana, kuidas Ranevskaja balli muutudes irratsionaalseks kaoseks lavalt, oma elust ära libisema hakkab, ning talutab korraga väikeseks tüdrukuks muutunud ema käekõrval lapsevoodisse puhkama. Margus Jaanovitsi hüperaktiivne Simeonov-Pišštšik on nagu üleskeeratud kloun, käivitusmehhanismiks lakkamatu rahamure. Liis Benderi Charlotta liugleb pikil sammudel üle lava kui lõtv nurgeline marionett; roll ei ole kriiskavalt naljakas, ennem pehmetes värvides ja eksistentsialistliku hõnguga – juurteta ja sihita, igavesti üks, on ta heidetud näitelavale nagu mõnest Beckett'i näidendist. Janek Joosti soliidne Jepihhodov ei näe sugugi hädavarese moodi välja (ja saavad, mille üle ta kaaleb, ei kriuksu kohe mitte üks põrm!), kuid on millegipärast otsustanud etendada elu ülekohtu all kannataja rolli; tema enesetapu-etteasted on surmlikult koomilised.

Raine Loo näitlejavõlu – Reet Neimari sõnadega, *ikka ja alati naine “mitte siitilmast”* (Neimar 2001), alati salapäraselt naiselik – sulab Ranevskaja rolli ideaalselt. Mõneti maneerliku, elegantse ja eksalteeritud Ranevskaja stiihia on armastus. Kirsiast kõneleb ta küll tundeliselt, kuid tõeliselt siiras on oma armastust tunnistades, teades väga hästi, et see ta hukutab. Gajevit mängib Rein Oja peamiselt liigutavalt armsa suure lapsena, kelle nõrkuseks on piljard, kommid ja ilukõnelemine. Kui aga Ranevskaja reaalsustaju kõikuma lööb, on just Gajev mureliku õrnusega talle toeks. Venna ja õe ühtekuuluvus, teineteisest hoolimine on selles “Kirsiaias” väga ilmne. Kogu seltskonda kantseldab Firss (Raivo Adlas), ülemteener tohtusuuure paruka ja habemega, mis näikse kuuluvat igivanale mehele ja on kummastavas vastuolus kebja liikumisega. Nii on ta kuidagi ajatu; mitte ainult pererahva lapsehoidja, vaid selle maailma hoidja ja valvur.

Undi viimastes Tartu-lavastustes on tõlgenduse seisukohast kandva paarina üles astunud Hannes Kaljujärv ja Riho Kütsar. “Kirsiaias” on vastamisi Kaljujärve Lopahhin ja Kütsari Trofimov, ent kirsiaia suhtes on nende asend erinev. Pragmaatiline äri-inimene Lopahhin esindab n-ö reaalsuse printsiipi, kuna idee-inimene Trofimov kuulub kirsiaia mängu-maailma sisse. Ta esineb küll selle maailma kriitikuna, kuid õpetused, üleskutsed ja töölemanitsemine mõjuvad Kütsari halva rühiga ja salkus Trofimovi suus mittetõsiselt. Ta idealistlik ideoloogia on lapsik, nagu ta rahapõlguse demonstratsioonigi – mäng



kõlavate sõnadega. Asjalik Lopahhin oma majanduslike kalkulatsioonidega mõjub alguses tükk maad sümpaatsemana; tema on terve mõistuse hää ses ennastunustavalt mängivas ning tundlevas seltskonnas. Talle on võimalik kaasa elada ka lõpus, nukkerneljakas stseenis Varjaga.

“Kirsiaia” kulminatsiooniks kujuneb balli lõpp ning üleminek uude seisundisse Lopahhini ja Gajevi kontrastsete tantsudega. Kaljujärve Lopahhini teadvusse jõuab sündinu alles oksjonist rääkides, kuid ta jutt põrkab vastu jäiga vaikimise müüri. Korruga on ta väljatõugatu. Paari monoloogi lisatud lauset aktsentueerib juba Lopahhini esimeses etteastes kõlanud *matsi*-motiivi. Tulge matsi vahtima! karjub ta saali, ning päästab matsi endas valla: räme, inetu ja jube, hüppab ja liigub ta veidralt muusika maadligi suruvas rütmis, meenutades milleski Lembit Eelmäe groteskset Mogri Märti Jaan Toominga “Kauka jumalast”. Mis pöörane jõud on ta tantsus! Murdub siis nuuksuma Ranevskaja rüppe, kuid kuuleb tuttavat lohutust – *ära nuta, matsipoiss!* Nii jätkub meeletu tants, ja juba kistakse kõik kaosesse. Pärast, pildivahetuse taustal, tantsib aga hämaral laval Gajev. Lopahhin oli kui kleepunud maa külge, Oja Gajev muudkui keerleb ja keerleb tabamatu graatsiaga üle lava, heidab kõrgele sügislehti ja on ise kui leht tuulekeerises. Keerutab unustusse endise elu. Viimase pildi kalgis valguses saabki see elu otsa. Kerguse vaim säilib, kuid koomikast immitseb läbi kahjutunnet ja kurbust. Puhas komöödia see ei ole.

*Unt naudib viimastes Vanemuise-lavastustes lavamaailma kollapsit finaalis. Kunagi pole see inimlikult kurb, see on inimlikust kurbusest üle, on lihtsalt ülev,* kirjutab Ivar Põllu (Põllu 2001). Undi finaalides tajun ma mõnikord mingit sulgumise ja/või kordumise ringi. “Laulatuse” lõpp on lavastatud etenduse lõpetamiseks; algab teatrinasina lammutamine ja lava puhastamine, kuid näitlejad ei lähe ära, vaid seisavad tihedalt maagilises ringis. “Meistris ja Margaritas” järgneb igavesele rahule otsekohe kummardamisrituaal, lõpp on kui aega kinni jäänud ja käib ringi. “Kirsiaia” finaali toob ringiga tagasi alguse: eesriide tagant astub teiste ritta Firss, et lausuda seesama tühjuse apoloogia mis alguses: *Midagi ei ole. Hea on olla. Mitte midagi ei ole. Nii hea on olla.* Eesriide taasavanedes on mustale tagaseinale tekkinud fraas, mille ingliskeelsus reedab tsitaati. Fraasi kontekstiks vendade Wachovskite filmis “Matrix” on ärkamine kunstlikust simuleeritud unenäoilma tegelikkusesse. Jah, kirsiaia elanikud lahkuvad mineviku

paradiisiaiast, kuid tegelikult on need, kes näevad ja loevad tervitust *Welcome to the desert of the real!*, vaatajad saalis. Nemad saadetakse tagasi tegelikkusesse, kus illusioone produtseeriv mäng on lõppenud. Selleks korraks. Järgmisel õhtul on näitlejad jälle kohal, uuesti algab etendus. Ring-mäng kestab.

Madis Kõiv on oma viimase aja esseedes seletanud eesti kirjanikke. Ühes neist põikab ta korraks teatri juurde ning liigitab Undi (koos Vahinguga) teatrist hõivatute (*Besessene*) kilda. (Ennastki kardab ta nende hulka kalduvat, ehkki tahtvat olla teatri kui maskitempli põlgaja. (Kõiv 2001: 81-82).) Seda väidet tasub lähemalt uurida. Mäng(ulus) on muutunud üheks kriitika tunnussõnaks Undi teatri kohta. Peaaegu igas ta lavastuses leiab metateatraalset võttestikku. Mängu printsiip valitseb ka näitlejapoeetikas; mängitakse rolle, kuid mängitakse ka asjadega, keelega, sõnasemantikaga – viimane torkab silma “Kirsiaias”, kus koomikat sünnib sõnade-fraaside otsetähenduse tegevuslikust illustreerimisest (näiteks episood “Petja kukkus sisse”). Kuid küsimus pole pelgalt poeetikas, vaid maailmanägemises, mis võtete valikut põhistab. Mängu fenomen (laias tähenduses) on üks Undi lavastusi kooshoidvaid suuri teemasid. Muidugi on teater alati mäng, kuid Undil ei ole see endastmõistetav ja seeläbi varjatud eeldus, millest pole etendust vaadates tarvis mõelda, vaid toodud (lava)valgusse kui kunstilise tunnetuse objekt. Mängu mõiste on küllalt hajuv, arvukate definitsioonide ja teooriate vaatluseks puudub siinses käsitluses ruum. Tundub, et Undi teatri seisukohalt on mõttekas mängu mõista mitte rangelt eraldatud piirkonnana inimese elutegevuses, vaid avaralt, nagu Richard Schechner, kellele mäng ei ole argielu katkestus, vaid alati olev, inimelu põhistav kogemuskontinuum (Schechner 1995: 42). Selliselt mõistetud mäng hõlmab ka nn tumeda mängu (*dark play*), mis võib olla teadvustamata ja ohtlik, ning mängu ja reaalsuse piiride ängistava segunemise; see on loov, lõhkuv ja transformeeriv jõud. Kui kaugemale saab mängu mõistet laiendada, jääb lahtiseks. Kas olla ligimene on roll; kas lähisuhtes, nagu armastuses, saab Mina ja Sina käsitada rollidena, küsib näiteks Hans-Robert Jauss (1993: 225)? Mängu juurest haruneb rida teemasid, millega Unt tegeleb: identiteet ja roll ning nende kultuuriline konstrueerimine, enese-esitamine ja autentne “mina”, filosoofilises plaanis – tõeline ja illusoorne, realiteedi probleem üldse. “Meistri ja Margarita” arvustuses kirjutab Peeter Torop, et Undi lavastus on allutatud teksti kui mängu mudelile

(teksti kui maailma alternatiivina), millega ta peab silmas tähenduste suhtelisust ja voolavust (Torop 2001). Metafoor iseloomustab ka retseptsoonistrateegiat, vaatajalt oodatakse kaasamängimist. Etendusteksti loomise seisukohast ei moodusta maailm ja mäng aga dihhotoomiat. Laval on lahtimängitud maailmad, mille ambivalents juurdub teatrile omases tõelisuse – illusiooni kaksikäigsuses. Nad on argitegelikkusest küllalt kindlalt eraldatud, s.t vaatajat piiriületustega ei provotseerita, kuid nende sisemised suhted on muutlikud. Libisemised lavasisese reaalsuse ühest tasandist teise ja nende tasandite paigutine kattumine loovad ontoloogilise ebakindluse efekti ehk piiripealsuse. Kuid mängu problemaatikasse sügavamalt laskumatagi võib vist uskuda, et Undile on teater inimese eksistentsi essentsiaalne metafoor, mida ta de- ja rekonstrueerib mitte paljast mängulõbust, vaid ikka selleks, et öelda midagi inimese ja tema seisundi kohta siin ilmas. Oma mänguliste, teatraalsete lavastustega heidab ta valgust (ka) teatri enda filosoofilistele eeldustele ja põhiolomusele.

Undi teater paigutub ka selle nurga alt vaadatuna postmodernismi konteksti, kui seda ebamäärast mõistet kasutada nii, nagu teeb seda Linda Hutcheon. Ta kirjutab postmodernismist kui problematiseerivast jõust (*problematizing force*) kaasaja kultuuris (Hutcheon 1988: XI), mis paneb küsimuse alla endastmõistetavused ja antused, pakkumata lõplikke vastuseid. Kummatigi ei tähenda küsimine nihilistlikku hävitamist; põhiväärtused on alles, kuid neid ei võeta kõigutamatu tõena, mille üle pole tarvis mõelda. Hutcheoni arvates kasvas postmodernism välja 1960-ndate sotsiaalsest ja intellektuaalsest kogemusest. See kümnend oli paljude Lääne postmodernistlike mõtlejate ja kunstnike kujunemisaeg. Undi teater tuleb samuti 1960-ndatest, toonase teatriuundusega on tema lavastused suhelnud esimestest Noorsooteatri töödest peale ning suhtlevad praegugi. Unti saab asetada kõrvuti nii Toominga kui Hermakülaga. Praegu tundub mulle intrigeerivam olevat üks teine paar, keda seob teravdatud teatritundlikkus. Unt ja Kõiv, teatrist hõivatud. Kuid siit peaks algama uus lugu.

## VIIDATUD KIRJANDUS

- Alter, Jean. A Sociosemiotic Theory of Theatre. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Braun, K. 1986. Le metteur en scène - lecteur du drame. Rmt.: Le texte dramatique. La lecture et la scène. Acta universitatis wratislaviensis No 895. Wrocław, lk. 110-117.

- Calinescu, Matei 1997. *Rewriting. Rmt: International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Amsterdam. John Benjamins Publishing House, lk 243-248.
- Carlson, Marvin 1994. *Invisible Presence – Performance Intertextuality. Theatre Research International* vol 19, nr 2, lk 111-117.
- Genette, Gérard 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hutcheon, Linda 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- Jauss, Hans Robert 1993. *Soziologischer und ästhetischer Rollenbegriff. Rmt: Uri Rapp, Rolle. Interaktion. Spiel*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag, lk 216-225.
- Kasterpalu, Margus 2000. *Margarita ja Unt. Ja Meister /intervjuu Mati Undiga/. Postimees – Arter*, 23.12.
- Kowzan, Tadeusz 1992. *Sémiologie du théâtre*. Paris: Éditions Nathan.
- Kõiv, Madis 2001. *Nõnda lausus Jaan Kaplinski. Looming*, nr 1, lk 73-101.
- Lotman, Mihhail 2001. *Paradoksaalne semiosfäär. Rmt: J. Lotman, Kultuur ja plahvatus*. Tallinn: Varrak, lk 215-226.
- Neimar, Reet 2001. *Elame veel. Sirp*, 2.11.
- Pavis, Patrice 1992. *The Classical Heritage of Modern Drama: the Case of Postmodern Theatre. Rmt: P. Pavis, Theatre at the Crossroads of Culture*. London – New York, lk 48-72.
- Pavis, Patrice 1996. *L'analyse des spectacles*. Paris: Éditions Nathan.
- Põllu, Ivar 2001. *Pääsemine Firsiaiaist. Postimees* 23.10.
- Schechner, Richard 1995. *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. London and New York: Routledge.
- Schwind, Klaus 1997. *Theater im Spiel – Spiel im Theater. Weimarer Beiträge*, vol 43, nr 3, lk 419-443.
- Senelick, Laurence 1997. *The Chekhov Theatre. A Century of the Plays in Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- States, Bert O 1987. *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomology of Theater*. Berkeley – Los Angeles – London. University of California Press.
- States, Bert O 1993. *Dreaming and Storytelling*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Torop, Peeter 2001. *Bulgakovimäng. Postimees – Arter*, 6.01.
- Unt, Mati 1994. *49-ne Unt. Favoriit*, nr 1, lk 64-68.
- Unt, Mati 1995. *Loomulik versus teatraalne. Favoriit*, juuli/august.
- Unt, Mati 2001. *Teatrist ja uususest. Rmt: Teatrielu 2000*. Tallinn: Eesti Teatriliiit, lk 122-127.