

MATI UNDI LAVAILMAD

Luule Epner

“KUNINGAS RICHARD KOLMANDA TRAGÖÖDIA” LAVASTUSE KOHTA ILMUNUT:

Karlo Funk. Kui mehel on teine. Teater. Muusika. Kino 1998, nr 6, lk 39-43.

Lilian Vellerand. Suur elunäitleja, kes valis vale rolli. Sirp, 13. märts 1998.

Ülo Tonts. Tango, püssipaugud ja punane valgus. Postimees, 14. märts 1998.

Meelis Kapstas, Richardi tango Richmondiga. Eesti Päevaleht, 9. märts 1998.

Maris Balbat, Unt on skeptilisem kui Shakespeare. Maaleht, 9. aprill 1998.

Barbi Pilvre, Võim kui saatus. Eesti Ekspress. Areen, 20. märts 1998.

“TÄNA ÕHTA KELL KUUS VISKAME LUTSU” LAVASTUSE KOHTA ILMUNUT:

Pille-Riin Purje. Arnukiir ja Butterfly. Teater. Muusika. Kino 1999, nr 5, lk 31-36.

Martin Kruus. On nagu on. Teater. Muusika. Kino 1999, nr 4, lk 15-17.

Lilian Vellerand. “Messa käid?” – “Mes ma ikke käin.” Sirp, 11. detsember 1998.

Margus Kasterpalu. Lutsu kogutud teosed – oli või ei olnud vist. Postimees, 4. detsember 1998.

Mihkel Mutt. Ratsa üle Lutsu. Areen, 11. detsember 1998.

Proloog kriitikutega: ootustest ja eeldustest

Kui kriitika räägib ”undilikkusest”, mõeldakse selle all enamasti irooniat ja hämarust. Mõni arvustaja on võlutud, teine paneb pahaks sõnumi või kontseptsiooni puudumist. Nõnda kurdab Margot Visnap, et Undi hämarused on saanud tema puhul kuidagi iseenesestmõistetavaks kaitsekilbiks, ja küsib nõudlikult sõnumi järele (Teater. Muusika. Kino 1997, nr 8-9, lk 64). Valle-Sten Maiste aga kirjutab Vahingu – Kõivu “Endspielist” mõjutatult: “Unt laseb oma kunstis aga kogu tähenduste vabamängu liikvele ja tal ei paista seal midagi mängus olevat, see ei puuduta teda kuidagi. /---/ Ta mängib, panemata ometi midagi mängu, mängib **konventsioonide pealispinnal.**” (Postimees 2. juuli 1997).

Kui pidada kontseptsiooniks selgelt loetavat ja sõnastatavat põhiideed, siis midagi niisugust me Undi lavastustes ei leia. Taolise kontseptuaalsuse puudumine on kogunisti tema lavastajakäekirja tunnusjoon. Sellest kirjutas juba kümme aastat tagasi Andres Heinapuu, kelle sulest pärinevad seniajani sügavaimad Undi-interpretatsioonid. Heinapuu väidab Undi lavastuste silmatorkavaks ühisjooneks olevat mitmeti tõlgendatavuse ning osutab sellelegi, et teatrikriitikas tekitab kujundi mitmetähenduslikkus segadusi - kriitika otsib kontseptsiooni sealt, kus vaatajale on jäetud vabadus valida (Teatrielu 1984. Tallinn, 1990, lk 55-56).

Tammsaare-lavastuse “Priius, kallis anne” kohta kirjutab ta, et Undi kontseptsioonitus iroonilises teatris ei taheta midagi “selgeks teha”, vaid pakutakse variatsioone vabaduse, armastuse, surma ja lunastuse teemal (Teater. Muusika. Kino 1992, nr 1, lk 20). Undi taotlusliku mitmetähenduslikkusega liituvad postmodernismile omane radikaalne eklektitsism ning ambivalentne suhtumine tegelastesse (Teater. Muusika. Kino 1988, nr 3, lk 50-51).

Unt ise on kinnitanud, et ta olevat ikkagi kontseptsiooniinimene; kontekstist selgub, et lavastuse mõtte ja tähenduse pooldamise pärast (Teater. Muusika. Kino 1993, nr 3, lk 59). Vaikse vastuhakuna hämara autori imidžile mõjub ka Undi tava ümbritseda lavastused omatõlgenduste ja kommentaaridega. Nentigem, et mittekontseptuaalsus ja mitmetitõlgendatavus, millest kirjutab Heinapuu, ei võrdu tähenduse puudumisega, ja särav värviline *show* ei ole Undi žanr. Küsimus sõnumist jääb esialgu lahtiseks.

Küllap jälgitakse kontseptsiooni eriti pingsalt klassikalavastuste puhul, kui tekstil on taga pikk tõlgenduste slepp ja kujunenud teatav traditsioon, kui mitte kaanon, millega uus lavastus paratamatult suhestub. Klassika tõlgendustraditsioon hõlmab ka kirjanduskriitikas ja muudes kunstides, näiteks filmis eksplitseeritud lugemismudeleid. Iga uus lavastus, mis selle traditsiooni kujundatud ootushorizonti siseneb, astub tõlgenduste konkurentsi ja satub teravdatud tähelepanu alla.

Kõrgendatud ning samas üpris kindlasuunalised ootused on saatnud kahtlemata ka Undi viimaste aastate klassikalavastusi: “Taevane ja maine armastus” (Vanemuine, 1995), “Hamleti tragöödia” (Vanemuine, 1997), “Kuningas Richard Kolmanda tragöödia”, “Täna õhta kell kuus viskame lutsu” (mõlemad Eesti Draamateatris, 1998). Seda enam, et tegemist on klassika kullafondiga, eesti ja maailmakirjanduse kõige kesksamate autorite ja tekstidega. Lavastuste retseptsioon on olnud vastuoluline. Tundub, et kõige teravamaid konflikte ootustega ja vastuvõtutõrkeid põhjustasid “Hamleti tragöödia” (eeskätt kriitikutes) ning Lutsu-lavastus (eeskätt publikus).

Ootusi mõjutab ilmselt ka üle Undi lavatõlgenduste kummuv *fin de siècle*’i vari, mis sunnib neist otsima midagi lõpetavat, kokkuvõtvat nii kõnealuste klassikute teatriretseptsioonis kui ka lavastaja loomingulises biograafias. Shakespeare’i, Tammsaaret ja Lutsu on Unt tõepoolest lavastanud varemgi. Tammsaare-lavastuste rida algas juba 1980. a. romaaniga “Ma armastasin sakslast”, jätkus kaksiklavastusega “Priius, kallis anne” ja “Taeva kingitus” (“Tõe ja õiguse” III osa põhjal) 1991; epopöa kõiki kõiteid haarav “Taevane ja maine armastus” on selle rea kroon ja kulminatsioon. Lutsu lavastas Unt esimest korda 1983 (“Kapsapea ja Kalevi kojutulek”), järgnes “Raha!” (“Pärijad” ja “Onu paremad päevad”) 1986. Shakespeare ilmus Undi repertuaari küll alles 1995 “Suveöö unenäo” modifikatsiooniga “Pööriöö unenägu”, kuid

see-eest on tema kirjanduslikes tekstides Shakespeare'i-allusioone üsna algusest peale. Meenutatagu vaid Hamleti-teemat draamas "Phaethon, Päikese poeg" ja jutustuses "Tühirand" või proosamonoloogi "Prints räägib uppunud Opheliaga". Eks kandnud ka Undi esimene lavastus Noorsooteatris (1978) pealkirja "Hamleti laulud". Sellisel taustal on "Hamleti tragöödia" ja "Kuningas Richard Kolmanda tragöödia" ammuoodatu täidminek. Intervjuudes (vt näiteks Sirp 11. detsember 1998, lk 10) on Unt osutanud "Hamleti" ning Lutsu- ja Tammsaare-lavastuste erilisele tähendusele oma lavastajabiograafias ja nende suurele isiklikkusele.

Nii ümbritseb 1998. aasta klassikalavastusi mitmeti pingestatud ootuste-eelduste väli. Vahest oleks tark alustada neile lähenemist mõnede Undi režii piirjoonte skitseerimisega.

Ruum, aeg ja tekst ehk tähelepanekuid Undi lavastuste maailmast

Kirjanikust lavastajaks ümberkehastumine on Undil õnnestunud täiuslikult. Erinevalt mõnestki teatris kätt proovinud literaadist lähtub Unt tõepoolest teatri taandamatutest algelementidest – ruumist ja näitlejast (vt Teater. Muusika. Kino 1990, nr 4, lk 11). Undi teatris ei tegelda põnevate lugude jutustamise ega kuulsate kirjandusteoste lahtimõtestamisega, vaid ehitatakse oma iseseisva tähendusega fiktsionaalseid maailmu. Neil lavailmadel on oma ontoloogia ja loogika, aeg ja ruum käituvad seal isepäi ja reaalsus metamorfeerub täie teatraalse vabadusega. Kuivõrd Unt täidab korraga mitut rolli, olles nii lavastaja, kunstnik kui ka muusikaline kujundaja, toimib ta lavailma täievolilise loojana, ainuautorina.

Undi kujundus ütleb kõigepealt seda, et ollakse teatris. Sageli reedavad teatrit nähtavale asetatud prožektorid: kahel pool eeslaval "Hamletis", valgussillana lavakõrguses "Lõokeses taeva all" ja Lutsu-lavastuses jm. "Taevases ja maises armastuses" on eeslavale püstitatud "estraad" valgustite ja mikrofoniga. Teatrile vihjatakse ka teiste kujunduslike võtetega. "Taevase ja maise" Tammsaare majamuuseumi fassaadi kopeeriv tagasein oma mitme mängupinnaga (tumepunaste eesriietega nišš, rõdu selle kohal, kaks rida aknaid) meenutaks just nagu Elizabethi ajastu teatri pinnalaotust; tekkinud visuaalses märgis kohtusid minu jaoks Tammsaare ja Shakespeare. Lava topelttähendust välja mängides aktualiseerib Unt illusiooni ja tegelikkuse, mängu ja tõelisuse muutliku suhte, mis on modernse teatri üks põhiteemasid vähemasti Pirandellost peale. Mängulis-teatraalne ruumikäsitlus annab põhjenduse vastukäivustelegi. Sellisel laval võib kummuti kõrval vabalt paikneda lillepeenar ("Iwona") või ilus pargimaastik näitleja komistusest ägedalt lainetama lüüa ("Lõoke taeva all"). Kuid Undi lava on ka näitlejate mängukeskkond ja sedamööda sisustatud otstarbekalt ning

käepäraselt Lava eri tsoonid saavad mängu käigus pidevalt uusi tähendusi, valmis muutuma igaks ettetulevaks tegevuspaigaks.

Oma elu elavad Undi lavailmades asjad, mõned loomutruud, mõned veidrad – inkvisiitori hiigelpikad tikud ja kuninga jonnipunn “Lõokeses”, pallike “Hamletis”, helendav gloobus või kannelt asendav suur kontrabass Lutsu-lavastuses jne. Kohtab esemelisi tsitaate, muuhulgas konstrueerib Unt omaenda lavastusi tsiteerides isiklikke sümboleid. Näiteks valusalt helepunane lõngakera/kudum, intensiivne visuaalne aktsent rikka assotsiatsiooniväljaga (Ariadne lõng, elulõng, mõttelõng jm). (Vahel on mul kahtlus, et Hamleti erepunane sassis parukas viimase vaatuse algul on lõngakera teisik.) Või tulekustuti, millega Unt mõnikord justkui signeerib lavastuse, jättes selle lavategevuses kasutamata (ka Lutsu-lavastuses seisis see üsna otstarbetult eeslava paremas servas). Minul seostub tulekustuti alati tekstikohaga “Via Regiast”, kus juttu sellest, kui palju on teatrites tuletõrjujaid, kui tuleohtlikuks nad teatrit peavad ja kuidas minajutustaja nägi kord teatris esmaabikotiga meest, kes ootas valvsalt oma tundi “keset kunsti nautivat ja kunstiga koketeerivat seltskonda” (M. Unt, Valitud teosed 2. Tallinn, 1985, lk 68). Teater on teise, ohtliku reaalsuse (*réalité dangereuse*) teisik, on öelnud Artaud.

Undi aktiivselt anti-illusionistlik stsenograafia (Jaanus Vahtra, Ene-Liis Semperi jt kostüümid kaasa arvatud) järgib eeskätt esteetilisi sihte – atraktiivsus, visuaalne sümboolika, sobivus mängimiseks. Küsimust ajaloolisest tõepärasest, mis on teravalt tõusnud just klassika puhul, ei tekigi - lavaline keskkond toimib teatralise aegruumi materiaalse kandjana. Olemata ankurdatud mingisse konkreetse ajastusse, ka läbivalt tänapäevastatud mitte, triivib lavastus vabalt läbi ajastute, mõjudes rohkem kõik-aegse kui ajatuna. Seejuures on Undi lavastused modernistliku teatri kontekstis tõepoolest suhteliselt alalhoidlikud. Shakespeare'i-lavastuste ülikonnad, automaadid, telefonid, isegi satelliidiantenn on selles taustsüsteemis küllalt ootuspärased - eks ole “Hamletit” moodsas riietuses esitatud juba kolmveerand sajandit.

Kui lavapildis ja kostüümides ristuvad ajastud, siis radikaalsemgi eklektitsism valitseb muusikalises kujunduses. Erinevad, lausa vastandlikud stiilid, žanrid, keeled eksisteerivad lavastuse aegruumis sundimatult koos. Nii marsitakse “Richard Kolmandas” sõtta vene patriootliku laulu rütmis, veedetakse viimset ööd enne lahingut Anne Maasiku ballaadi saatel, surrakse ingliskeelse kupleega suure sakslase Brechti “Kolmekrossiooperist” jne. Muusikat on Undi lavastustes palju; kord loob muusika emotsionaalse mõjuvälja, sulades lavalisse atmosfääri, kord tungib stseeni tihke tähendustombuna – see kehtib eriti laulude kohta -, tekitades terava võõritusefekti.

Undi argitegelikkusest emantsipeerunud lavailmad ei sünni tühjalt kohalt, vaid alusteksti, antud juhul klassikalise kirjandusteose pinnalt. Olulisem teosest näib olevat autori vaimsus. “Ei ole olemas eraldi “näidendeid”. On üks kirjaniku mikrokosmos. Kirjaniku mikrokosmos sellel aastal, selles ajaloolises situatsioonis. See t u l e b dešifreerida,” on Unt kirjutanud (Teater. Muusika. Kino 1984, nr 2, lk 60). Truudus autorile ei võrdu aga tekstitruudusega ning Unt kohtlebki näidendeid-romaane suure vabadusega, kuid mitte hoolimatult: kärbib ja põimib sisse teisi tekste, tõstab stseene ja tegelasi ümber ja paneb kokku selleks, et tuua selgemalt esile lavastuse jaoks olulised jõujooned ning luua seoseid praegusaja kultuuriruumiga. Nii pole “Hamleti tragöödia” proosatõlge mingi kapriis, vaid vahend välistamiseks retoorika ja kõrgelennuline paatos. Proosa-“Hamlet” on traditsioonist märksa proosalisem “Hamlet”. Tekstilisandused Stoppardilt toonitavad eksistentsiaalset dimensiooni, Fortinbrasi kõneste lisatud fraasid Janusz Glowackilt poliitilist.

Undi dramaturgianne avaldub täie jõuga proosateoste lavaseadetes. “Tõe ja õiguse” viis köidet on üheks, olgu peale, et 4,5-tunniseks lavastuseks tihendatud täpse valiku ja peene montaažiga. Tammsaare suured filosoofilised teemad - armastus, surm, jumal – on Unt epopöast lausa kildhaaval välja noppinud ja üpris ambivalentse Ingli pilgu all ennast lahti mängima pannud. Stseene, tegelasi ja tekstikohti järjestatakse ja suhestatakse nii, et saadud tervik ei võrdu osade summaga, vaid kannab omi ootamatuid tähendusi. “Tõde ja õigust” on teatris varemgi lahti võetud ja teistmoodi kokku pandud. Jaan Toominga kompositsiooni (1978), mis samuti haaras kogu epopöad, võrdles M. Mutt mitmes ahelas doomino ladumisega, nii et surm satub kohakuti surmaga, armastus armastuse, raha teise rahaga (Teatrimärkmik 1977/78. Tallinn, 1980, lk 57). Ka Undil kohtub armastus armastuse ja surm surmaga, ent teisel viisil: ühesama näitleja kehas, kellel on mängida järjest mitu rolli. Nõnda saavad Hannes Kaljujärves kokku Andres ja Indrek, isa ja poeg, ja viimane võtab justkui endagi õlule Krõõda surma süükoorma; Raine Loo mängib Indrekule vastu naise rollides mehe suhtes – kui ema (Mari), armuke (Molli), naine (Karin), õde (Maret); Krõõda ja Tiina lugesdeski adutav sugulus muutub tähendusrikkamaks Liina Olmaru mängus.

1998. aasta klassikalavastustes kasutab Unt samalaadseid tekstuaalseid tehnikaid kui neile eelnenud “Vanemuise”-lavastustes. “Richard Kolmandas” seesama teerajamine läbi alusteose tähenduste tihniku lisanduste ja kärbeta abil, kusjuures tekib kõrvalisi rajakesi, mida mööda vaataja vaim võib liikuda, ja Lutsu-lavastuses kordub “Tõe ja õigusega” ettevõetu astendatult: tegemist on praktiliselt kogu Lutsu loomingust kontamineeritud tekstiga, mis pole kindlasti mitte dramatiseering, vaid originaalne näidend “ainetel” – niivõrd kaugeleulatuvalt on Lutsu maailm ümber struktureeritud.

Ent dramaturgilise tehnika kirjeldamisel on vähe mõtet, kui pole küsitud “milleks?” On aeg siirduda läinudaastaste lavastuste juurde *in concreto*.

“Kuningas Richard Kolmanda tragöödia” ehk võimumängude kõhedakstegev triviaalsus

Nähtud etendused: 17. märts 1998, 20. jaanuar 1999, 24. aprill 1999.

Ehkki pealkiri on sümmeetriline “Hamletiga”, ei ole nimategelaste tragöödiad ühismõõtmelised. Tõsi, nii Hamlet kui ka Richard kutsuvad oma saatuse ise välja. Mõlemad astuvad mängu ja mäng hakkab mängima nende endiga ning nad kaovad selle pöörisesse, Suure Masinavärgi rataste vahele (või neelduvad Suurde Maailmateatrisse?). Mõlemad tragöödiad räägivad mingis tähenduskihis Näitleja saatusest. Kui aga Hamlet kaotab enda hullusemängus ja teeb kurja pooltahtmatult-teadmatult, siis Richard täie (rolli)teadlikkusega.

Undi Shakespeare'i-lavastuste kujundustes on värve ja visuaalset metafoorikat. “Richard Kolmanda” õhustikku kujundavad kiiskavad peegelpinnad ja kivimüürid. Ahenev, kahe esimese vaatuse ajal suletud lavaruum, ülevalt kaetud viltuste tahukatega, mõjub kalgi ja ahistavana: lõks, mille väljapääsude taga varitseb surm ja taevas on ära lõigatud. Kui tagalava on avatud, näeme taustana Stonehenge'i vaikivaid kive või veripunast päikest. Valgussõõri vangistatud metskuldi pea seinal juhatab sisse lavastust läbiva looma(likkuse)sümboolika. Kostüümid ja rekvisiidid on mõõdukalt kaasajastatud: mehed kannavad ülikondi, džempreid, nahkuubi, naised pikki tualette. Samasuguse mõõdukusega ja läbimõeldult on Unt teisendanud Georg Meri tõlget. Lavaversioon säilitab küll värsskõne, ent kärped ja ümbersõnastused lähendavad teksti kõnekeele rütmidele. Terve rea väikeste, peaaegu märkamatu tekstimuudatustega haagib Unt Shakespeare'i tragöödia kokku tänapäeva kontekstidega: nii näiteks tarvitatakse lavaversioonis järjekindlalt kõnetlusi “härra” ja “proua”, lordmeerist on saanud linnapea ja oldermenidest volikogu liikmed ning Clarence'i laipa ei visata mitte veinivaati, vaid lubjaauku, mis assotsieerub massimõrvade ohvrite ühishaudadega.

Lavastuse võtmelises avastseenis on teksti muudetud ja täiendatud (ka puhtmänguliste võtetega) nii, et näeme väikest draamat, milles on eos järgnev tragöödia. Shakespeare'i tänava asemel on metsaidüll linnulauluga, mille katkestavad jahimehed, ühel neist liblikavõrgus surnud lind. Väikesi jahistseene on lavastusse põimitud veelgi, laenates selleks teksti teistest Shakespeare'i näidenditest. Groteskses võtmes kordub looma-motiiv seamaskides, mis palgamõrtsukad tapatööle minnes ette panevad. Nõnda koguneb lavastusse motiive, mille

tähendusväli puudutab inimpsüühika varjatud, algsemaid kihte, osutades tapahimule ja selle animaalsele loomusele. Inimsuhteis on tapja ja tapetava, küti ja jahisaagi rollid pööratavad, kuid muutumatu on suhte olemus. Kavalehel tsiteeritakse Erich Frommi: “Inimloom tunneb rõõmu teiste loomade tapmisest.”

Esimeses stseenis pole laval mitte Richardi üksi, nagu näeb ette näidend, vaid neli tegelast: sir Irons ja sir Stone (näidendi mitmest kõrvaltegelasest sünteesitud ja tähendusrikaste nimedega varustatud paar), Buckingham ja Richard. See nelik moodustab tegelaskonna kontseptuaalse südamikku, kelles kehastub ja konkretiseerub võimu võtmise, hoidmise ja kaotamise mehhanism. Richardi trooniletõus lakkab olemast tugeva isiksuse erakordne karjäär ning muutub osaks sotsiaalsete suhete süsteemist. Neliku iga liige ja nende omavahelised suhted väärivad tõsist tähelepanu.

“Richard Kolmanda” nimikangelane erineb kardinaalselt Voldemar Panso lavastuse Richardist (1975, Mikk Mikiveri kehastuses), mida kriitik Unt on kirjeldanud nii: “Näeme kurja deemonit, individuaalpsüüholoogiliselt seletatavat fenomeni, mõnede patoloogiliste joontega (epilepsia?). Mikiver mängib ülimalt meisterlikkusega. Ta ei kahetse ühtki vahendit, et meile esitada romantilise kurjuse võrdpilti. /---/ Makjavellistlik poliitiline süsteem jääb seekord kõrvale.” (M. Unt, Kuradid ja kuningad. Tallinn, 1989, lk 147-148). Undi lavastuse Richard (Andrus Vaarik) on pigem eemaletõukavalt labane kui deemonlik, ning välise patoloogiata. Ei mingit küüru, ei kähinaid ega tõmblemisi, üksnes must kinnas ühes käes ja kepp, mida vajatakse pigem pistoda peitmiseks kui käimiseks. Roll on suuresti rajatud väga aktiivsele liikumisele ja kehaplastikale, milles on veidraid väänatud poose ja nurgelisi žeste. Vaariku Richard on hasartne mängur, näitleja, ja lugu käivitubki rolli valikust: evimata eeldusi armastaja ampluaaks, otsustab ta heidutava kergusega, nagu muuseas, hakata lurjuseks. Tõelise näitlejana adresseerib Richard oma monoloogi neliku teistest liikmetest moodustuvale publikule, kes jääb esialgu äraootavale positsioonile. Kolme päikese endeline ilmumine taevasse (laen “Henry Kuuenda” III osast) ja esimese intriigi õnnestumine – Clarence’i vahistamine – näivad küll kinnitavat, et tegemist pole tühipalja hooplega, vaid arvestatava troonipretendendiga, ent siiski tuleb Richardil veel oma talenti tõestada. Võimalus demonstreerida hiilgavaid näitlejavõimeid tuleb kätte Anne’iga (Carmen Mikiver). Vaariku Richard mängib stseeni Anne’iga vähemalt alguses publikuteadlikult, temas on elaan ja intensiivsust, ning kaaslaste hämmelduseks kosib mees, kes alustas väitega, et ükski naine ei või teda armastada, naise, kelle mehe ta on tapnud. Milleks see jõudemonstratsioon? Sest võimulepürgija tähtsaim omadus on paindlik ümberkehastumine – teesklus on ta relvaks –

koos igasuguste moraalsete kaalutluste puudumisega. Anne'i kosimine on nagu tuleproov, mille Richard edukalt läbi teeb.

Richard tõuseb troonile kaaslaste abiga: võimuvõitluses tarvitsetakse nii mustatöötajaid (Irons – Stone) kui nõuandjaid (Buckingham). Raud- ja kivimees (Mait Malmsten ja Ivo Uukkivi), võimu tööriistad, on asjalikud teoinimesed (“jutumees ei ole teoinimene” kõlab üpris tänapäevase paroolina): teevad, mis kästakse, ja teenivad seda, kes maksab. Südametunnistuse riismed vaigistab raha, vastutusest vabastab enese määratlemine pelga käsutäitjana, mispuhul vooruseks muutub koeralik truudus (“Macbethist” laenatud tekstiga stseenis III vaatuse algul minnaksegi koera moodi neljakäpakil kuulekalt printse tapma). Nemad ilmuvad lavale alguses ja nemad jäävad lavale ka lõpus, loovinud kahjustamatult läbi võimuvahetuste. Teatritermineis on Irons – Stone suure mängu statistid (meenub statistide paar Undi “Peaproovist”, vahetute eelkäijatena aga “Hamleti tragöödia” tummad turvamehed). Seesugused käsutäitjad ilmuvad Undil ikka kahekaupa - refleksioonivõimeta mutrikestel on gruppidentiteet, paar on nende väikseim ühik.

Vahest intrigeerivaim on selle lavastuse Buckingham (Guido Kangur), Richardi lähim abiline ja nõuandja. Kui Richard tapab Irons'i - Stone'i kätega, siis Buckingham on tema aju. Buckinghami osa on lavaversioonis laiendatud, ta saadab Richardit algusest peale ja tema surmastseen on üks lavastuse kulminatsioone. Kanguri kostüüm (prillid, soni, silmatorkavalt eksponeeritud sigar) ja teksti lisatud tsitaat “Kolmekrossiooperist” (“käib lobi enne, siis moraal”) osutavad üsna selgelt Brechtile, nagu ka Väitsa-Mackie kuplee võlla all surmastseenis (vt lavastaja kommentaar - Sirp 27. märts 1998, lk 12). Spekuloida oletusega, et brechtlik Buckingham viitab “Kolmekrossiooperile” kui lavastuse algtekstile, mis asjaolude sunnil asendus Shakespeare'iga, oleks vaevalt viljakas. Nähtavasti ei “kummita” Brecht lavastuses ka mitte selleks, et legitimeerida oma kohalolekuga võõritustehnika, mida Unt virtuoosselt kasutab. Teise vaatamise järel hakkas vaataja peas kuju võtma kaval konstruktsioon: Kanguri Buckingham mängib Richardi lavastajat. Võtab oma potentsiaali näidanud näitleja enese hoole alla ja teeb temast kuninga. Usub hulk aega, et juhib ja kontrollib asjade käiku. Eks näi ju üleolekut väljendavat too oivaline stseen, kus Richard niutsudes sigarit lunib ja Buckingham selle talle armulikult suhu pistab. Ent siis kasvab hoolealune tal üle pea ja hävitab oma “prohveti ja oraakli”. Pärast kolmandat vaatamist tekkisid konstruktsiooni aga mõrad. Anne'i stseen ei tundunud Buckinghami otsustushetkena ja tema suhteis Richardiga oli pigem võrdväärsete mängurite partnerlust. Küll aga heiaastub Buckinghami saatusest võimu lõksu langenud intelligendi kibedat traagikat. Tema, keda Margareti needus ei puuduta, ei malda mängust kõrvale jääda, vaid aitab kuritegelikku võimu

legitimeerida ja osutub olevat lõksus: kui kuriteod ületavad moraalse taluvuse piiri (printside tapmine), on juba hilja mängust välja astuda ning kõhkluse eest tuleb maksta eluga.

Teesklemise talent ja osav mimikri on edu eelduseks muidugi “makjavellistlikus poliitilises süsteemis”, mis mitmes lõikavalt iroonilises stseenis läbi valgustatakse: groteskne leppimisvalss, lihtsameelse Hastingsi (Mati Klooren) hukk, Richardi võimuleupitamine volikogus. See süsteem püsib näivustel. Pealispinnal justkui kehtiksid konventsioonid ja reeglid ning järgitaks nagu õilsaid eesmärke, kuid pinna all pulbitsevad egoistlikud kired. Eesmärk pühitseb abinõu. Eesmärgiks on võim kui selline, mida jahitakse, kindlustatakse, kaitstakse ammendamatu kirega. Richmondi (Rein Oja) “Tangot” tsiteeriv žest, millega ta finaalis tapab Richardi, osutab kahe draama ühisosale: mõlemas on taotletavaks võim, kuid puudub idee.

Üpris steriilsed on need meeste mängud, ehkki neisse pannakse nii palju dramatismi ja kirgi. Valvsalt jälgitakse üksteist, hoolega rehkendatakse, kuidas olla õiges leeris. Kes kaotab valvsuse või kalkuleerib valesti, kaotab pea. Käiku lähevad demagoogia ja manipulatsioonid, mille efektiivsust publik ühes pisut kõhedaksvõtvast stseenis omal nahal tunda saab. Saalisolijatele antakse ühtäkki volikogu liikmete roll ning veendakse neid (meid) türanni trooniletõusu aplausiga heaks kiitma. Aplodeeritaksegi – mõnel etendusel kohe ja meelsasti, mõnel kõhklemisi. Kuid kellenä ja millele? Vaariku, Kanguri ja Tõnu Mikiveri (linnapea) oivalisele mängule? Milles, nagu piisava selgusega on tajutud, seisnebki diktaatori edu pant? Tugevalt ambivalentne stseen liigub fiktsiooni – reaalsuse piiridel ning annab publikule järelemõtlemist vääriva manipuleerimise õppetunni.

(Naised toovad lavastusse uusi motiive ja tõlgendusvõimalusi, mille lahtikirjutamine ei mahu käesoleva kirjutise raamidesse. Margareti needus annab võimutantsule müstilis-saatuslikke värve. “Henry Kuuenda” toel lahti mängitud suhted Richardi ja tema ema vahel toovad aga sisse psühhoanalüütilisi motiveeringuid. Omaette teema on Richardi masohhistlik enesearmastus.)

Krestomaatilises käsitluses “Meie kaasaegne Shakespeare” (1961) kirjutab Jan Kott ajaloo Suurest Masinavärgist kui trepist, mida mööda liigub kuningate lõputu rongkäik, ning tarvitab ka valsiratta kujundit. Kuningate ringtantsu on Unt “Richard Kolmandasse” efektselt sisse lavastanud, andes Edwardi ja Richmondi rolli samale näitlejale (Rein Oja). Stseenide ümbertõstmise ja tekstilisanduste abiga tekitatakse Richardi ja Richmondi retoorikasse ja tegutsemisse III vaatuses tähendusrikast paralleelsust. Et Richmond on vaid võimumängu järgmine figuur; rõhutab algus- ja lõpurepliigi kattumine (ainult Yorgi päike muutub Tudorite päikeseks) ning misanstseeni variatsioon: Richmondi kütlevsinises kleidis naine on oma

ema, Edwardi naise täpne koopias, ja nii nagu Richardit, seirab tedagi prillitatud, lohakalt seotud kaelasidemega intelligent (Enn Nõmmik). Rooside sõja värvid – punane ja valge – veavad aga kaasa selle sajandi poliitiliste vastasseisude konnotatsioone.

Mis puudutab Vaariku Richardit, siis tema sureb näitlejana nagu elaski. Tõrksalt vankudes, nagu nõorist tõmmatav nukk, liigub ta eeslavalt taha, kus selleks ajaks on avatud koli täis lavatagune. Lavalt lahkuda tähendab lavakuju jaoks, kes eksisteerib ainult mänguplatsil, surma. Veel teeb ta katse päästa end pagemisega uude rolli: pöörab ringi, vajub toolile ja asub Henry Kuuenda monoloogi sõnadega unistama elust lihtsa karjusena. Kuid rollivahetust reeglid ei luba, valitud osa tuleb lõpuni mängida. Richard kaotab elu – see on kuningate saatust –, et loovutada koht kuningarolli uuele täitjale. Masinavärk käib edasi.

“Täna õhta kell kuus viskame lutsu” ehk eestlase elu

Nähtud etendus: 22. jaanuar 1999.

Vabanduseks: ühe etenduse põhjal ei tohiks lavastusest tegelikult üldse kirjutada, kuid paraku langes “Täna õhta...” üsna ruttu (ajutiselt?) repertuaarist välja, seetõttu on käsitlus suurel määral (ent mitte täiesti) fokuseeritud Undi näidenditekstile.

Lõppeva sajandi tõenäoliselt viimane Lutsu-lavastus eesti kutselises teatris ahvatleb end käsitlema traditsiooni lahtimurdvalt sulgeva piiritähisena. Eelkäijaist erineb Undi lavastus kõigepealt haardelt. Laval on kogu Lutsu mikrokosmos, kokku pandud oma veerandsajast teosest, biograafilistest ja teatriloolistest tekstidest. Kolme vaatuse peateljeks on “Kevade”, “Suvi” ja “Sügis”, mille ümber ja sisse on sulatatud harukordselt suurel arvul motiive ja tegelasi muudest teostest. Kõigil teksti tasandil on sooritatud ulatuslikke transformatsioone: kanoonilisi sündmusi on välja jäetud, ümber pööratud, järjestust segi paisatud, paljundatud; tegelasi sünteesitud ja repliike vahetatud; dialoog murdesse tõlgitud ja teisendatud. Nii kaugeleulatuvaid vabu arendusi pole Lutsu teatriretseptioonis seni praktiseeritudki, välja arvatud Madis Kõivu “Tali” (lav Vanemuises 1996), kus Arnost sai kõivulik tagasitulija oma tegelase-tulevikku, nõukogude okupatsiooni talvesse. Ajakäsituselt ja eestlase olemise mõtestamiselt on Kõivu ja Undi näidendid aga täiesti erinevad.

Ilmselt on õigus Lilian Vellerannal: “Ehk ei olegi see lavastus niipalju Lutsu kogutud teostest kui eestlase teise aastatuhande lõpuajast.” (Sirp 11. detsember 1998, lk 10). Kolmkümmend aastat tagasi osutas Lutsu rahvuslikkusele Voldemar Panso oma “Kevadet” kommenteerides: “Kui ühe rahva kirjanduses otsitakse selle rahva ürgset hinge, tema põhiheli, siis meie kirjanduses on selleks kahtlemata “Kevade”.” (Sirp ja Vasar 21. veebruar 1969) Unt ise ütleb Lutsu kohta: “Igal rahval on oma salajased kirjanikud, kes tema omapära erilise intiimse

autentsusega tabavad.” Ja veel: “Ta libiseb käest nagu libe kala ikka. Ta asubki põhjas pimeduses ja peidus...” (M. Unt, Argimütoloogia sõnastik 1983-1993. Tallinn, 1993, lk 91-92). Lavastuse algimpulss on kummatigi väga isiklik – lapsepõlve mälestuspilt Vooremaa kõrgeast taevast, kus ujuvad suured ükskõiksed ja õudsed pilvemürakad (Sirp 11. detsember 1998, lk 10). Kas peaks oletama, et lavastaja üritab “intiimse autentsusega” tabada eestlaseks-olemise tundelist tuuma läbi samastumise Lutsuga? Kuidas ka poleks, tulemuseks on koomilis-melanhoolsed visioonid eestlase elust ja olemisest kunagi ammu ja alati, st siin ja praegu.

Algnägemuse suuri pilvi laval ei ole, lavakõrguses näeme hoopis kõledat prožektorite rida. Teatritaevas on tühi nagu ükskõikne laotuski meie kohal. Elu käib tasasel maal, lavapõrandal; isegi kellatorni-stseenid, mis mängitakse ebamäärase putka katusel, on “madalad” ega tekita metafüüsilist vertikaali. Taevastest hoopis lähedasemad ja olulisemad on eestlasile ktoonilised, maa-alused jõud, iseäranis rahvuslikku alateadvusse vermitud muulaste kujul, kelle ruumiümbruseks on tumefatalistliku tundevärvinguga soo. Lavakujundus tervikuna on pealetükkimatu, pigem otstarbekas kui kujundlik: mõne mööblitükiga markeeritud tegevuspaigad, pikk hall pink, kaks putkat tagalaval ja keskel särata pruun-roheline poodium, visuaalseks aktsendiks ekraaniaken tumepunasel tellisseina imiteerival foonil ja sellele projitseeritud kaunid maastikud mõlema autori ühisest kodupaigast. (Aken meenutab Von Krahli “Libahunti”, teist katset eesti klassika südamikust lähtuvalt uuesti mõtestada eestlase identiteeti oma – võõra pingeväljas.)

Sujuvalt tähendusi vahetavateks tsoonideks liigenduv lava on võimeline tähistama kogu eestlaste eluruumi. Niisama kõikemahutav on a e g , üks lavastuse peategelasi. Kõik ajakihid - poliitiline (ajalugu), psühholoogiline (tegelaste siseaeg), teatraalne - käituvad ühtmoodi, tuues esile kordumisi, variatsioone juba olnule. Ühtelugu meenutatav “vana vene aeg” on korruga tsaari- ja nõukogude aeg; kui minnakse sõtta, on see nii Esimene kui Teine maailmasõda ja Vabadussõda samuti; eelmise ja praeguse Eesti Vabariigi realiteedid kattuvad; Arno – Virve igas teineteiseleidmises on eos lahkuminek ja lahkuminekus leppimine jne. Läbi kolme vaatuse nihkutakse küll tasapisi tänapäeva poole - halle ürpe asendavad moodsad tualetid, mõni tegelane ilmutab vananemise märke – , ent need pindmised muutused ei riiva aja sügavamat olemust, mida sümboli jõuga väljendab Vanaema jutt linnust tõrvatud katusel: nokk kinni, saba lahti, saba lahti, nokk kinni ja nii ikka edasi. Ja ehkki ühtepuhku küsitakse “mis see kell on?” (mis siis, et kell on sealsamas seinal ja näitab etenduse aega), siis vastust ei saada ja enamasti ei vajatagi. Tsükliliselt pulseeriv ja endasse sulguv *versus* lineaarselt progresseeruv aeg - see osutab müüdilisele ajakäsitusele. Etenduse aegruum teeb tajutavaks

Lutsu aastaegade-eepose müüdiipärase struktuuri, millest on kirjutanud Jaan Undusk (Postimees 6. juuli 1994, lk 15).

Kõiki temporaalseid suhteid integreerib kestev teatriolevik (*praegu*), st mängu situatsioon, mille konstitueerib kõigepealt autori fiktiivne kohalolek lavarealaalsuses. Luts (Andrus Vaarik) ka käivitab etenduse kõikide eestlaste mällu sööbinud vormeliga “Kui Arno isaga koolimajja jõudis, olid tunnid juba alanud.” Tunnid on juba alanud (ja väljanäituski mineval pühapäeval ära peetud), algus on ära olnud. Teatrile jääb äraolnu ülemängimine. Nii nagu etendus algab alguseta, nii ta ka lõpeb lõputa. Näiteseltskond lihtsalt lahkub publiku pilgu alt kuskile mujale, kus mäng võiks ju põhimõtteliselt kesta *ad infinitum*.

On ilmne: selleks et aja kulg ja kordumine saaks mõjule pääseda, peab aega olema palju. Lavastuse kärsitumale vaatajale raskesti talutav kestus (ca 4,5 tundi) on esteetiline faktor. Radikaalsed kärped viiksid täiesti teise ajatajuni ning sellega lavastuse esteetika lagunemiseni. Mahukat materjali korrastab Unt pildikeste grupeerimisega mingiteks temaatilisteks või assotsiatiivseteks sarjadeks (pealkirju tekstist: *Armusuhete areng*, *Kuuvalges nõiduslikus öös on inimesi ja suhteid*, *Meestejutud* jms), samuti läbi lavastuse kulgevate motiiviahelate konstrueerimisega. Mõned leitmotiivilised repliigid (“Mes lännü, see lännü”, “Lepime” (nii kokku- kui äraleppimise tähenduses), “Messa käid? – Mes ma ikke käin?”) levitavad leplikkust ja resignatsiooni. Melanhoolset liini kannavad kurvad kõrgelennulised fraasid Arno kirjast Virvele “Suves” ning aina korduv jutt elukõrbest ja karavanist. “Ärge jõlage!” pahandab depressiivne autor iga mõne aja tagant. Huvitavaid sõnalis-esemelisi sarju moodustavad kalad ja raamatud ning muusikariistad. Kala-motiivid kobarduvad muidugi nimemaagiliselt Lutsu ümber, ent taustal virvendab ka Undi isiklik mütoloogia (vt näit novell “Kala kättemaks”). Motiivisari ulatub Lible imestusest “vat sulle kala!” üle arvukate kala (lutsu) püüdmiste ja müümiste, mille käigus mulaažidega vehitakse, kuni jõulukingitustesse peidetud kalakujunditeni, mida kroonib õpetaja Lauri raamat “Quappe und Da-sein” (“Luts ja olemasolemine”) – sümboolne sukeldumine filosoofiliste sügavike pimedusse.

Allusioone on selles lavastuses pillavalt. Lutsu olulistest taustatekstidest aktualiseeruvad esmajoones Bornhöhe “Tasuja” ja Piibel. Undi näidenditekst sisaldab lisaks veel üpris ootamatuid seoseid: Kiir samastub kive veeretades Sisyphosega ja sookolli püssipaugust langedes Hamletiga, kuuvalgel ööl aga tsiteerib värssse “Suveöö unenäost”; Uduvere Malle unistuste masin teeb Krõõda voki häält jne. Kuid veel tihedamalt on lavastus läbi tikitud visuaalsete ja tegevuslike allusioonidega teatristiilidele ja -lavastustele, nagu väike eesti teatri antoloogia. Arnu ja Virve abieludraama on Tammsaare Indreku ja Karini madaldate variatsioon seebiooperlikus stiilis; põrandapesustseenis on kõivulikku sumbuursust; efektselt

väljamängitud olematu nõel Tootsi pükste nõelumise stseenis meenutab “Armastust kolme apelsini vastu” jne. Ei tea alati küll kindel olla, kas tegemist on teadliku imitatsiooniga või pelgalt vaataja fantaasiatega; lavastuse tihedus peibutab detaile-seoseid kolleksioneerima. Sajandilõpu suurteosele kohaselt on lavastusse põimitud mitmeid viiteid teatriloolisele traditsioonile, nagu kilde teatrimemuaaridest (aga ikka nihkega – Kiir räägib teksti, mis käib Mari Möldre Tootsi kohta) või Lutsu kriitikat omaaegsete teatriolude aadressil. Elavat sidet traditsiooniga kannab Jaanus Orgulas, 1950-ndate Toots, nüüdne Julk-Jüri, ja pealegi Isa kuju, kui uskuda Liblet, kes ütleb välja suure saladuse - Toots olevat Julk-Jüri poeg. Unt tunneb ja respektierib traditsiooni, ja see annab õiguse traditsioonist lahti murda.

Lutsu tegelased on teatrilole ikka andnud materjali rahvusliku karakteri eri tahkude avamiseks. Ega asjata kõrvutanud Panso “Kevadet” soomlaste “Seitsme vennaga” (Noorte Häääl 12. märts 1969). Lutsu lavalugu on samuti selgelt näidanud, et tema tegelastega on eesti publikul seotud tugevad emotsionaalsed stereotüübid ja kindlad ootused. Mihkel Mutt on küll arvanud, et Lutsu tegelaste üldrahvalik tunnus on hea eeldus nendega kõiksuguste mütoloogiliste operatsioonide ettevõtmiseks (Teater. Muusika. Kino 1987, nr 1, lk 40), kuid kardetavasti kujundab ootusi nii tugevalt Lutsu-lavastuste retseptiooni punase niidina läbiv “rõõm kohtumisest vanade heade tuttavatega”, et järsud nihestused ei leia laia publiku poolehoidu. Unt eksplitseerib stereotüübid vaimukalt ristsete stseenis, kui Taavi Eelmaa mängib pisut aega hädist, vinguvat, ervin-abellikku Kiirt, justkui näidates – oskan küll ka niimoodi! Et siis kohe tagasi minna oma rollististikasse.

Undi lavastuses näeme variatsioone eluvõitlusest ja armastusest, milles psühholoogilisteks tüüpideks tihendatuna kehastuvad eestlase arhetüüpsed loomujooned. Tootsi-lugude vanad head tuttavad saavad hoopis ootamatuid värve ja tegelassüsteemgi on organiseeritud mitteootuspäraselt.. Mingis mõttes kõrgemal, metatasandil paikneb Luts kui Autor, sellisena üpris erinev Tootsi-lugude häbelikust ja muhedast Lutsu-nimelisest tegelasest. Pahuravõitu, introvertne, isiklike ja loominguliste probleemidega kimpus Luts vaatab aeg-ajalt loodule kuskilt 1940-50-ndate horisondilt, kuid enamasti ei taha ta pikalt püsida oma metatasandil, vaid suhtleb aktiivselt tegelastega ja sulab lõpuks ühiselt piknikku pidades fiktsiooni sisse. Lutsu sugulashing loodud-maailmast näib olevat lõuapoolik ja jutuvestja Lible (Rein Oja), kes kirjaniku suuvoodrit mängides sündmusrikkamaist episoodidest reportaaži annab ega jäta kirjanikku korrigeerimata, kui vaja (nõnda saame temalt pulmadaeagse laastamistöe kohta Tootsi sahris kindla kinnituse, et Kiir seda mitte ei teinud). Paunvere poistest paistavad seekord peategelasteks tõusvat mitte Toots ja Kiir, vaid pigem Arnu (Mait Malmsten) ja Kiir (Taavi Eelmaa), kellesse on tihendatud eesti iseloomu vastandlikud tahud. Üks passiivne ja

melanhoolne, sissepoole pööratud unistaja ja mõtleja, teine üllatavalt vitaalne, tarmukas ja visa teoinimene, kes tõsise eesti jonniga omi asju ajab. Kui Arnu on rohkem sõna-inimene ning avab end lüürilistes dialoogides, siis Kiir on “kehaline”, lahendatud plastilis-koreograafiliselt (meenutagem, et Vinteri balleti “Kevade” peategelaseks kujunes samuti Ülo Vilimaa tantsitud Kiir). Mõlemad on hädas naistega, ent kui Kiir paneb end jõuliselt maksma ja kamandab kahte naist, siis Arnu kõigub, kannatab, elab läbi ja laseb lõppkokkuvõttes naistel end juhtida. Malmsteni rollis on nauditavat ironilist kõrvalpilku; vaadatagu vaid, kui varmalt õnnetu Arnu pea naiste sülle peidab. Arnu täiendtüübiks on märter ja visionäär Kuslap (Andres Puustusmaa), Kiirel pragmaatiline ärimees ja isamaalane Imesson (Guido Kangur), Imeliku ja Tõnissoni koondkuju. Toots (Ivo Uukkivi) ja Kiir on sedapuhku üsna võrdsed vastased, kaks kanget meest, peaaegu nagu Tammsaarel. Toots on töökas ja tõsine oma tegemiste juures, kuid väsis eluraskuste koorma all üsna ruttu ja nihkub III vaatuses tagaplaanile nagu Lutsu “Sügiseski”.

Arhetüüpne Võõras (tematiseeritud kordusrepliigiga “sialt tuleb üks võeras”) konkretiseerub eesti elu ajaloolisi koordinaate kehastavaks muulaste paariks. Sakslane Sumpfentropf (Sulev Teppart) ja venelane Bolotov (Aleksander Eelmaa) (mõlema nimi sisaldab tüve “soo”) käivad nagu paarisrakendis: samad pretensioonid, samad ähvardused, sama ideoloogia, ainult et erinevates keeltes. Nendest ei saa eestlased mingil viisil lahti: küll uputatakse parve “Sookoll”, küll paugutatakse ja meelitatakse sohu, kuid ei nemad kao. Alles omariikluse tingimustes tekib lootus, et muulased hakkavad tasapisi integreeruma. Rahvuspoliitiline kommentaar eesti ajaloole liitub selles tegelaspaaris sügavamate võõra-kujutelmadega, millega suhestudes õieti selginebki (rahvuslik) identiteet.

On hämmastav, kuidas Unt on Lutsu ulatuslikust ja ebaühtlasest loomingust välja selitanud ja kirkastanud mingi põhihoiaku või stiili kõige laiemas mõttes. Murdelisest dialoogist õhkub pehmet tolerantsi, murdud-leplikke kõlasid. Naer ei rökata, vaid sugeneb pigem imestusest elu võrratute veidruse üle. Lavastuse emotsionaalne kude pole siiski kaugeltki ühetaoline: saab palju nalja, aga on ka literatuurse varjundiga traagilisi kirgi, hirme ja ahastusi, “arktilist hüsteeriat” ja loodusmüstikat, isegi lihtne pörandapesu võtab apokalüpsise mõõtmed. Ometi vaibuvad kõik tundetõusud, langevad aja ringsesse kulgemisse. Ning üle kõige valitseb mängimise mõnu, mida on saali selgesti tunda.

(Hüpo)teese Undi teatri kohta

Undi hoiak klassika suhtes näib olevat niisugune, nagu seda Patrice Pavis peab tunnuslikuks postmodernistlikule teatrile (vt P. Pavis, Theatre at the Crossroads of Culture). Klassikalist

pärandit (tekste ja tõlgendustraditsiooni) käsitletakse mälu-pangana, kust võib võtta ja vabalt kasutada kõike, mida vaid soovitakse. Pavis' arvates ei tähenda kultuuripärandi vastuvõtt postmodernistlikus teatris mineviku absorbeerimist tänapäeva, vaid võimet minevikku uuesti/ümber mängida. Suhe lavastuse aluseks oleva klassikaga on ka Undil mänguline (mis ei tähenda kerglust, ebatõsidust): *m ä n g u e n e r g i a* vabastab tekstidesse suletud tähendusi ja loob uusi seoseid. Pavis' klassikalavastuste tüpoloogiast (vt P. Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, lk 188-197) on Undi tööd kõige lähemal nn paljutähenduslikule lavastustüübile: esteetiliselt ja ideoloogiliselt pluralistlik lavastus avab teksti tähenduspotentsiaali, eelistamata selgelt mingit üht interpretatsiooni ja vältides lavaliste süsteemide hierarhiat. Selline lähenemine erineb nii relativiseerivast dekonstruktsioonist kui ka "lömitavast" kontseptsioonitust lugemisest. Nii on "Richard Kolmandas" võimumehanismi anatoomiat, politiseerivaid vihjeid XX sajandi diktaatoritele ja gangsterlusele, võimu olemuse (süva)psühholoogilist analüüsi, antropoloogilisi refleksioone, mängu ja näitlejaga seonduvad tähenduskihid, kuid Unt ei vii järjekindlalt läbi üht ja ainukest lähenemist võimu fenomenile. See just pakubki pinget ja huvi.

Undi teatrikeele "grammatilised põhivormid" pärinevad vist 1960/70-ndate teatriuudendusest, ent leksika ja süntaks ilmutavad omadusi, mida tavatsetakse siduda postmodernismiga: fragmentaarsus, intertekstuaalsus, ironia, määramatus, eklektika jm. Lévi-Straussilt pärineb mõiste "brikolöör": see, kes kasutab käepäraseid vahendeid, mis on juba olemas ja mida ta käeulatusest leiab (vt J. Derrida, *Struktuur, märk ja mäng humanitaarteaduste diskursuses*. Akadeemia 1991, nr 7, lk 1423). Brikolaaži harrastab ka Unt. Lavastuse "keha" on suurelt jaolt kokku pandud eri päritolu, oma taustaga ja mõnikord omavahel karjuvalt sobimatutest elementidest, mis välja nopitud kultuurikontinuumist: raamatutest ja heliplaatidelt, kujutava kunsti varamust ja moest, filmidest ja teatrilavastustest. Neist heterogeenseist elementidest laotakse lõputult hargnevaid koridore või lausa labürinte. Sel viisil siseneb iga lavastus avarasse intertekstuaalsesse ruumi ja suhtleb kõige erinevamate kultuurifenomenidega, popkultuuri ikoonidest lääne kultuuri filosoofiliste ja esteetiliste baastekstideni.

Millest kõneldakse ses tekstide kajakambris? Subjektist ja Teisest, armastusest ja surmast, Jumalast ja jumaladusest, võimust ja vaimust, mängust ja hullusest jne. Unt on tegelikult väheseid lavastajaid, kes nii järjekindlalt töötab nii suurte eksistentsiaalsete teemadega. Kas upuvad need siis *hämarusse*, mis Unti kinnisepiteedina saadab? Epiteedi tabavust ei saa eitada. Ent too hämarus pole mingil juhul ühtlaselt hall arusaamatuse udu, vaid keeruka koostisega nähtus. *Hämarust* tekitab lavareaalsuse paljukihilisus, semiootiline tihedus koos suure avatusega. Muidugi ei ammendu ükski hea lavastus ühe vaatamisega, kuid Undi puhul

on see eriti ilmne. Ikka tekib uusi seoseid ja tõlgendusi. Suured teemad mängitakse lahti mitmel tasandil, variatsioonides ja motiivisarjades, nii et nad avanevad eri tahkudest. Unt vahetab järsult vaatepunkti, kasutab iroonilisi nihestusi ja mitmekordseid võõritusi, paneb kokku erinevad stiiliregistrid, “katab” tõsitundelise stseeni koomilis-groteskse tegevusega või katkestab tundekaare absurdse detailiga, rakendab teksti referentide suhtes asendus- ja maskeerimisstrateegiaid. Kui eespool loetleti suuri mõisteid paariti, siis niisuguste lavastuslike strateegiatega hajutab Unt vahejooni. Paistab, et ta ei armasta ei dialektilisi vastandeid ega binaarseid opositsioone. Vastandpoolused sisalduvad teineteises, nagu neil piltidel, mis näitavad kaldenurgast olenevalt kord üht, kord teist kujutist. Hämaruse kõige olulisemaks osiseks ongi vist ambivalentsuse, täpsemalt ambiguiteedi (*ambiguous, ambigu*) esteetika. Mitmeti mõistetavad, mitte-selged, erinevaid hoiakuid ja ideid kätkevad kujundid, mäng piiride peal on Undi stiilia. Ta oskab luua väga intensiivseid ja samal ajal tugevalt kahetähenduslikke stseene, millest jääb imelik mõrkjas tunne (“Hamleti” finaali, näiteks).

Vahest põhjavaim ambivalentsus Undi teatris puudutab reaalsust ja fiktsiooni, niisiis ka teatri sügavaimat metafüüsilist olemust. “Kogu Undi universum mängib ühe võimsaima eksistentsiaalse kahtlustuse pinnal – äkki ei olegi muud kui teater, *théâtre comé-tragique*?” on arvanud Jaan Undusk (Looming 1985, nr 1, lk 126). Parafraaseerides Undi viimaste lavastuste tunnusteksti: kes teab, kas pole me mitte liblika unenägu. Teatraalsuse fenomen avaldub tõeliselt oleva ja näiva, siin- ja teispoole piiride läbikompamisega. Siin pole mingit selgust, ja näib, et sellest põhilisest määratlematusest kiirgub ambivalentsust kogu lavailma.

Adrian Leverkühni unistuste kunstiga – “kunst ilma kannatusteta, hingelt terve, ebapidulik, rõõmsalt usalduslik, kunst, mis on inimkonnaga sina peal” (T. Mann, Doktor Faustus, lk 293) - ei sarnane Undi teater kindlasti mitte. Eks jäänud selline kunst T. Manni kangelaselegi vaid unistuseks. Undi teatris puudub “naiivne” usaldus elu ja inimeste vastu. Ei ole ka enam Illimar Kooneni usku teatri võimesse muuta maailma ja ühendada inimesi, avangardistlikud utoopiad on varisenud. Ent kuidas on siis sõnumiga? On kunsti, mis maailma meie jaoks korrastab, annab selgeid vaimseid ja eetilisi orientiire. On kunsti, mis teeb ilmsiks maailma määramatuse ja asjade raskesti talutava mitmemõttelisuse. Ei arva, et niisugune kunst on kuidagi destruktiivne. Ta küsitleb ja paneb kahtluse alla suuri müüte ja kõrgemaid väärtusi, kuid küsides ja kaheldes kutsub vaimsele virgeolekule. Seda võiks nimetada ka sõnumiks.

Ei ole ka alust arvata, nagu oleks Undi teater rafineeritud intellektuaalne mäng tähendustega, tulekustuti kogu aeg käeulatuses. Esimeses järjekorras on see esteetiline teater; metafüüsika, psühholoogia, poliitika jne tuleb esteetilise kaudu. Ühel kevadisel konverentsil rääkis Paul-Eerik Rummo ilmutusliku äratundmise või impulsi sõnastamise meeletust raskusest.

Midagi niisugust tunneb ka lugeja või vaataja, kelle tööks juhtub olema kogetu tõlkimine metakeelde, kui ta puutub kokku kujundiga, milles sõnastamatu impulss on sõnadesse püütud. (Üks pilt Undi “Mõrvast hotellis” – kollane õhupall tiigiveel lillas hämaruses – on minu jaoks alati olnud kuidagi kõikesisaldav, nagu kogu olemise tundeline kvintessents, ning ma ei oska ja isegi ei taha seda loogiliselt, psühholoogiliselt, semiootiliselt või kuidas tahes analüüsida.) Teatris on niisamuti, ainult vahendid on teised. Etenduse piltidest, helidest, liigutustest, poosidest, rütmidest tungib esile hetki, küllap igal vaatajal omi, milles tunded väljenduvat midagi väljendamatu. Klaasehete habras-hääbuv tilin “M. Butterflys”, valgeis riideis tantsisklev prints “Richard Kolmandas”; Karini hääletu surmajooks ja pudenevad roosid või Tiina tervenemise ime “Taevases ja maises armastuses”; lavalt lahkuva Ophelia ilme, üks paus Hamleti kuulsaimas monoloogis – seda rida võiks jätkata. Hetkhaaval nõrgub etenduse maailma teatri peent poeesiat.

“... teatrit tuleb pidada Teisikuks, mitte selle vahetu igapäevase reaalsuse teisikuks, mille elutuks koopiaks, niisama kasutuks kui mahendavaks, ta on aegamööda muutunud, vaid teise, ohtliku ja sümboolse reaalsuse teisikuks, kus Printsiihid, näidanud delfiinidena oma pead, ruttavad sukelduma vete tumedusse.” (A. Artaud)

KASUTATUD KIRJANDUS:

- Antonin Artaud. *Le théâtre alchimique*. – Antonin Artaud. *Oeuvres complètes IV*. Paris 1978.
- Jacques Derrida. Struktuur, märk ja mäng humanitaarteaduste diskursuses. Akadeemia 1991, nr 7, lk 1411-1437.
- “Draama ‘97’”: eesti teatri tipud ja/või piirid? Teater. Muusika. Kino 1997, nr 8-9, lk 57-65.
- Andres Heinapuu, Igaühele midagi. Üks aspekt Mati Undi 1984. aasta lavastustest. Teatrielu 1984. Tallinn 1990, lk 51-56.
- Andres Heinapuu, Puškin on surnud. Lisandusi Mati Undi paremaks mõistmiseks. Teater. Muusika. Kino 1988, nr 3, lk 44-53.
- Andres Heinapuu, Mis on revolutsioonil tegemist inimesega? Teater. Muusika. Kino 1992, nr 1, lk 13-20.
- Jan Kott, Shakespeare tänään. Porvoo – Helsinki – Juva 1984.
- Valle-Sten Maiste. Undi tühjusekartus: mees, kes ei joo kunagi põhjani. Postimees, 2. juuli 1997.
- Thomas Mann, Doktor Faustus. Tallinn 1987.
- Mihkel Mutt, Millal saame hellad ühte? Teatrimärkmik 1977/78. Tallinn 1980, lk 55-58.
- Mihkel Mutt, Oskar Luts ja *fin de siècle*. Teater. Muusika. Kino 1987, nr 1, lk 37-44.

Voldemar Panso, Varsti tuleb “Kevade”. Sirp ja Vasar, 21. veebruar 1969.

Voldemar Panso, Paunvere poisid jälle laval. Noorte Hääl, 12. märts 1969.

Patrice Pavis, Semiotik der Theaterrezeption. Tübingen 1988.

Patrice Pavis, Theatre at the Crossroads of Culture. London – New York 1992.

Jaan Undusk, Meie Unt. Kiites ja kahetsedes. Looming 1985, nr 1, lk 125-128.

Jaan Undusk, Ümberkirjutajad, torsotäiustajad, müüdimeistrid. O. Lutsu “Talvega” seoses. Postimees, 6. juuli 1994.

Mati Unt, Ad astra? Teater. Muusika. Kino 1984, nr 2, lk 58-60.

Mati Unt. Valitud teosed 2. Tallinn 1985.

Mati Unt. Kuradid ja kuningad. Tallinn 1989.

Vastab Mati Unt. Teater. Muusika. Kino 1990, nr 4, lk 5-14, 76-77.

Mati Unt, Argimütoloogia sõnastik 1983-1993. Tallinn 1993.

Mati Unt. Väike arvamus ehk *Ritt über den Bodensee*. Teater. Muusika. Kino 1993, nr 3, lk 59-60.

Mati Unt, Mingil juhul mitte risti lüües. Sirp, 27. märts 1998.

Mati Unt. Meelisklus enne esietendust. Sirp, 11. detsember 1998.

Lilian Vellerand. “Messa käid?” – “Mes ma ikke käin.” Sirp, 11. detsember 1998.