

Lubadus lennata

Ott Karulin
Teatrikriitik



Foto autor: Lee Kelomees

Kui lihtne on Eestis mingis valdkonnas asjatundjaks saada! Kirjutad näiteks paar artiklit nüüdistsirkusest ja võid üsna kindel olla, et neid tellitakse veel. Jättes eneseiroonia kõrvale, tunnistan, et olen viimastel aastatel arvanud ja lootnud, et just nüüdistsirkus on see sõõm värsket õhku, mis hakkab lähiajal festivalidel pead tõstma. Selleks valmistudes olen vaadanud ka üksjagu tsirkuselavastusi nii meil kui mujal, seega tahan mõningaid tähelepanekuid ennekoike Eesti nüüdistsirkuse kohta ka tõepoolest jagada. Et isiklikku kogemust struktureerida, võtan appi Willmar Sauteri mõiste „teatrisündmus“.

Sauteri hinnangul on iga teatrisündmuse puhul – ja iga etendus toimub sündmusena – esil neli segmenti, mis üksteist mõjutavad. Esiteks mängimiskultuur kui inimkultuurile omane nähtus juba alates Altamira koopamaalingutest ehk ammu enne seda ajahetke, mida sageli teatriajaloo alguspunktina tunnistatakse. Mängimiskultuur on

ühtaegu meie maailmakirjelduse eelduseks, aga kehtestab ka reeglid, mida silmas pidada ja mida põlvest põlve edasi antakse. Teiseks kultuurikontekstid, sest igal teatrisündmusel on sotsiaalpoliitiline kontekst, olgu see kuitahes vaevumärgatav. Kolmandaks kontekstuaalne teatraalsus ehk lavastuse kunstilised (nt ühe koosluse esteetilised valikud, mis lavastusest lavastusse korduvad), organisatsioonilised (koosluse toimimispõhimõtted, nt püsitrupi olemasolu) ja struktuurilised (suhe võimu kui rahastajaga) konventsioonid. Ja neljandaks teatrimäng ehk teatraalne kommunikatsioon, nii kunstiline (nt žanride stilistilised tunnusjooned, esitusviis ja selle muutumine ajas, aga ka etendaja väljendusvahendid ehk kõik see, mis aitab vaatajal eristada teatrisündmust igapäevaelust) kui ka sümboolne (see ühendab lavalise esituse publiku vastuvõtuga ja lähtub vaataja (kujutlus)võimest tajuda lavalisi tegevusi sümboolsetena).

Et nüüdist sirkus on osa etenduskunstidest, st etendusena esitletud (etendaja ja vaataja) kohtumine siin ja praegu, on see ka osa mängimiskultuurist ning ei erine selles vaates kuidagi näiteks klassikalisest balletist, laulupeost või jalgpallimatšist. Küll aga on erinevad nimetatute kultuurikontekstid. Eesti nüüdist sirkus kui akadeemiline uurimisobjekt on võrreldes balleti, laulupeo või jalgpalliga märksa uuem nähtus, mis ei tähenda muidugi, et ta on seda teatriliigina (modernse tsirkuse algusaeg jääb 18. sajandi teise poolde, nüüdist sirkuse hälliks peetakse 1970ndate Prantsusmaad). Väidan, et just Eesti nüüdist sirkuse puhul on viimasel mõnel aastal toimunud oluline kultuurikonteksti nihe ja seda protsessi võib kirjeldada mõistega „professionaliseerumine“. Siinkohal jõuangi kontekstuaalse teatraalsuseni, mis on ka järgneva analüüsi tuummõisteks.

Sauteri sõnul sõltub teatraalsuse mõiste „tugevalt asjaoludest, situatsioonist ja pingeväljast, milles teatrisündmus aset leiab“, mistap on paslik teha kiire ajalooline tagasivaade. Kõneledes Eesti nüüdist sirkusest, mõtlen ma ennekõike kaht organisatsiooni: 1998. aastal asutatud Eksperimentaalse Liikumise Keskus, mis annab etendusi OMA sirkuse nime all, ning kaks aastat hiljem alustanud tsirkusestudio Folie. Mõlema puhul on tegemist huvikooliga, mis annab ka avalikke etendusi, seega kuuluvad nad nii huvihariduse kui etenduskunstide väljale. Kuigi lavastusi on välja toodud hea mitu

aastat, osutus kultuurikonteksti muutvaks teatrisündmuseks 2015. aastal toimunud festival „Lack of Art“. Seda mitmel põhjusel. Esiteks muudeti kontekstuaalse teatraalsuse organisatsioonilisi konventsioone ehk liiguti huvihariduse väljalt teadlikult etenduskunste väljale. On suur vahe, kas ühe huvikooli lavastust esitletakse (oma ruumides) õppeaasta (vahe)etapina või on see lavastus osa tervikliku kontseptsiooniga (etenduskunste) festivalist, sest esitlemise viis tingib ka potentsiaalse publiku koosseisu (sh kriitikute ja teiste teatritegijate kohalolu). Siinkohal polegi niivõrd oluline, kas see organisatsioonilise konventsiooni muudatus oli protestikäik, et võtta mugavustsoonis teatriprofessionaalidelt võimalus jätkuvaks ignorantsuseks, või nutikas turundusvõte. Ilmselt mõlemat. Küll aga on oluline, et see muudatus tõi kaasa ka struktuuriliste konventsioonide muutumise: festivalil etendatud Grete Grossi „Ahelad“ nomineeriti etenduskunste ühisauhinna ning aina enam toetab nüüdistsirkuselavastusi ja -festivale ka kulka.

Ei tasu siiski arvata, et see kõik juhtus üleöö ja ainult tänu festivalile „Lack of Art“, kuid siit jõuangi mõisteni „professionaliseerumine“. Nimelt võib üsna kindel olla, et kui selle festivali programmis oluks ainult huvikoolide õppetööd, jäänuks kontekstuaalse teatraalsuse muudatused olemata (ka kooliteatrite festivalidel on Eestis pikk ajalugu, aga seal näidatu murrab harva välja huviteatri alaväljalt, samuti on tsirkusefestivali meil varem korraldatud, kuid nende fookus pole olnud Eesti kunstnikel). Nihe toimus, sest festivaliprogramm oli esimene Eesti kutseliste nüüdistsirkusekunstnike loomingu ülevaade. Teisisõnu oli 2015. aastal mitu Eesti päritolu (ja nimetatud huvikoolidest välja kasvanud) tsirkusekunstnikku lõpetamas erialaõpet tunnustatud väliskoolides (peale Grossi veel Kert Ridaste, Lizeth Wolk, Ireen Peegel jt) ja kuna erialane kõrgharidus on eelduseks nii auhinna kui KULKA toetuse saamiseks, polnuks selleta võimalik ka struktuuriliste konventsioonide muutus.

Seega oli „Lack of Arti“ kui teatrisündmuse sotsiaalpoliitiline mõõde märkimisväärne, mis aga sugugi ei tähenda, et seda oleks vaja korrata, sest ta juba täitis oma eesmärgi, tuues nüüdistsirkuse Eestis etenduskunste väljale ja luues koosseisudele struktuursed võimalused pöörduda tagasi varasemate organisatsiooniliste

konventsioonide juurde, sh etendada lavastusi harjumuspärasel viisil (ajas ja kohas), aga nüüd juba muutunud kultuurikontekstis ja laienenud vaatajaskonnale. Kas muutunud olusid on suudetud ka täielikult ära kasutada, on ehk vara hinnata – võimalik, et peamiselt mõjutab tehtu hoopis uusi kooslusi, mis esitlevad end ühemõtteliselt professionaalsetena (nt Big Wolf Company). Sel juhul jääb Folie ja OMAtsirkuse rolliks jätkuvalt valmistada ette tsirkusekunstnikke, kes mujal formaalse erihariduse omandavad (või veenavad avalikkust oma professionaalsuses loominguga, vajamata diplomit). See oleks ka igati loogiline asjade käik, sest nii Folie´ kui OMAtsirkuse puhul saab tõepoolest rääkida koolkonnast. Mõistan, kui libedale jääle ma järgnevalt astun, aga püüan siiski visandada nende kahe koolkonna kontekstuaalse teatraalsuse kunstilised konventsioonid viimastel aastatel nähtud lavastuste, ennekõike Folie´ „Siis, kui sa magad“ (2017, lavastaja Terje Bernadt) ja OMAtsirkuse „Luba, et lendad“ (2018, lavastaja Saša Pepeljajev) põhjal. Esimese puhul on tegemist fantaasiamänguga öösel elluärkavast (mänguasja)poest, teine lähtub Amelia Mary Earharti elukäigust.

Jätan siinkohal kõrvale küsimuse žanrist ja sihtrühmast, sest kuigi „Siis, kui sa magad“ teemavalik annab eeldatava vaataja kohta mõnevõrra rohkem aimu, on vaatluspraktika põhjal lavastuste põhipublik üsna sarnane. Pealegi on see huvipakkuv ja eristav muudes valikutes, näiteks etendaja ja rolli suhe. „Siis, kui sa magad“ rolligalerii on kirev ning tegelased hästi eristatavad. Samuti peegeldub tegelaskuju olemus üldjuhul tsirkusedistsipliinis, mida etendaja kasutab, ehk vahend (žongleerimine, akrobaatika, kangas jms) tingib tegelase. Kuna lavastuse fiktsionaalse maailma loomisel on järgitud muutustele vastu pidanud aja ja koha ühtsuse printsiipi, on ka „Siis, kui sa magad“ lugu kergesti jälgitav nii publikule kui etendajatele. OMAtsirkuse „Luba, et lendad“ ja ka nende varasemate lavastuste puhul on etendaja ja tema rolli suhe abstraktsem. Kuigi „Luba, et lendad“ peategelane Amelia Mary Earhart on pea läbivalt ühe etendaja esitada (seda siiski mitte ümberkehastumise mõttes, pigem sümbolina), on sageli OMAtsirkuse lavastustes etendajad kollektiivselt idee või sündmuse esitamise teenistuses ehk siis performatiivne tasand valitseb fiktsionaalset. See tähendab ka, et mängitakse grupidünaamika, liikumissuundade (horisontaalil, diagonaalil,

vertikaalil, ringil...) ja rütmiga ning tsirkusevahendeid kasutatakse just nende kategooriate võimendamiseks.

Seega lähtub „Luba, et lendad“ paljuski postdramaatilise teatri printsiipidest ja tegelikult tahaks vägagi väita, et „Siis, kui sa magad“ on sel juhul dramaatiline teater, aga päriselt see Hans-Thies Lehmanni käsitlusega kokku ei kõlaks, sest sõna ju laval ei kasutata. Kui aga lähtuda sellest, et dramaatilises teatris on väljendusvahendid (kirjutatud) teksti etendamise teenistuses (ehk valitseb hierarhia) ning mõelda teksti all kirjeldatavat fiktsionaalset maailma ja seal toimuvaid sündmusi (lugu), siis võiks ehk „Siis, kui sa magad“ dramaatiliseks pidada... Jään otsustuse võlgu, kuigi Folie´ ja OMAtsirkuse kunstilistel konventsioonidel on tunnetuslik vahe, mis peegeldab nii dramaatilise ja postdramaatilise teatri erisusi kui ka etenduskunste välja toomismehhanisme. See aga on omakorda eelduseks, et nüüdist sirkus jõuaks võimalikult laia auditooriumini, kes oskab pakutavas teatraalsuses mitte ainult ära tunda, vaid hinnata seda etenduskunstina. Sest kui nüüdist sirkusest ka ei saa festivalide uut lemmikut (mida jään siiski lootma), siis publikumenuks, sh kogenud ja kriitilise vaataja tähelepanuks, peaks praeguseks ka Eestis tingimused soodsad olema. Ütleb asjatundja...

Sauter, Willmar 2011. Teatrisündmus – mis see on? – Valitud artikleid teatriuurimisest. Koost. Luule Epner. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 173–188.