

NO91

teater | www.no99.ee



Sisukord

Mardi Valgemäe. *Kuningas Ubu* kui ammu aegne avangard

Gustave Le Bon. Hulgad

Kirjavahetus Aare Pilvega.

Hasso Krull. 18 BUSSI PEAL

Linda Kaljundi. Mõnikord on tunne, et elu saab otsa ja ajalugu polnudki

Marek Tamm. Kellel on õigus ajaloole?

Vestlus Hasso Krulliga.

Elias Canetti. Massid ja võim

Kuningas Ubu

Jarry/Ojasoo/Semper Mägi/Chalice

Alfred Jarry *Kuningas Ubu* räägib loo veidrast mats Ubust, kes oma naise emand Ubu õhutusel haarab Poola kuninga trooni. Võimust hullununa laseb ta hukata kõik, kes tema vastu või kes tema napakates käskudes kahtlevad. Rahvale korraldab isand Ubu aga vaatamänge ning loobib raha. Peatselt alustab igasuguste teadmisteta Ubu sõgedat sõjakäiku Venemaa vastu.

Kuningas Ubu on ilmselt üks 20. sajandi kultuuri enim mõjutanud tekste, mille esietendust Pariisis 10. detsembril 1896. aastal loetakse avangardi klassikaliseks skandaaliks. Selle põhjustas nii ropendamine kui ka näidendi groteskne, absurdne ja jämekoomiline sisu. Hilisematel aastakümnetel on *Kuningas Ubu* lavastatud üle kogu maailma. Näidendi vaba ülesehitus on olnud piisavalt paindlik, et pakkuda erinevaid tõlgendusi ühiskonnakriitikast lustmänguni.

Eestis lavastatakse *Kuningas Ubu* esmakordselt. Omal ajal kirjutas näiteks Mati Unt oma märkmetes, et *Vanemuise* teatris töötades “ei jätnud ma samas peale surumata oma soovitusi väärtrepertuaari suhtes. Iga õhtu kordusid minu jutus mu lemmiknäidendid: Büchneri “Woyzeck”, Marlowe’ “Edward II”, Wedekindi “Maavaim”, Jarry “Kuningas Ubu” ja teised.” Kuid – “Ükski nendest lavale ei jõudnud”.

Lavastaja Tiit Ojasoo ning lavastaja ja kunstnik Ene-Liis Semper toovad *Kuningas Ubu* välja Haapsalu külje all asuva sõjalennuvälja kolmes angaaris. Lavastus on pikitud lauludega, mille viiside autoriks on Chalice. *On tunda, et ta töötab teatris esimest korda – ja see ongi väga mõnus ja tervitatav, sest muusika tuleb hoopis teise nurga alt, kui minu kogemused ütlevad, on Tiit Ojasoo rääkinud.*

Peaosas astub isand Ubuna üles Tõnis Mägi. Muusik, kuid juba aastaid ka näitlejana ülesastuv Mägi teeb siin oma kolmanda laulva koostöö Ojasoo-Semperiga. Ta on näitlemise kohta öelnud: *Mingis mõttes on näitlemine ja laulmine väga sarnased. Kui ma teen laulu, ka siis ma vaatan, et välted oleksid paigas. Pausid. Et ma jõuaksin*

oma mõtlemisega inimesteni. Et ei oleks pelgalt sõnad. Ja paradoksaalsel kombel ei tohi ma hakata mängima. Kui mängima hakkam, läheb roll käest.

Tema abikaasa, mitte vähem võimuahne emand Ubu rollis on Marika Vaarik. *Hea partneritunnetus, väga täpne rütmitaju. Ja ilusad pausid*, nagu kirjeldab teda Peeter Jalakas Von Krahliteatrist. Lavastus, mis Ojasoo sõnul on “väga lõbus ning peidab endas sotsiaalset sõnumit”, on tema jaoks esimene koostöö NO99ga.

Teistes laulvates osades on NO99 trupiliikmed. Kui Gert Raudsep, Kristjan Sarv, Jaak Prints, Tambet Tuisk ning Mirtel Pohla on kaasa teinud juba senisteski NO99 lavastustes, siis alates *Kuningas Ubust* kuuluvad trupi ka Rasmus Kaljujärvi, Andres Mähar, Sergo Vares, Risto Kübar ja Inga Salurand.

Rohkem teavet lavastuse ja etenduste kohta www.no99.ee.

Etendused toimuvad 5/6/7/8/9/11/12/13/14/19/20/21/22/23 juulil kell 19.00. NB! Etendused toimuvad iga ilmaga. Kohale on võimalik saada muidugi ka autoga, kuid ühistranspordi eelistajatele on mõeldud buss nr 1 Haapsalu Lossi platsilt kell 17.40 ning bussijaama eest kell 17.50 Rohuküla poole, peatus “Kiltsi 2”. Tagasi tuleb buss pärast etenduse lõppu. 7. ja 12. juulil tulevad Tallinnast eribussid, mida korraldab Bona Reisid (www.bonareisid.ee). Vaata ka Estraveli kimpakkumist.

Pileteid on võimalik osta Piletimaailma ja Piletilevi müügipunktidest, Fra Mare ning Laine spadest ning NO99 kassast (66 05 051). Kuni jaanipäevani on müügil sooduspiletid, viiele sõbrale on aga eripilet “Viiekas”.

NB! 16. juulil kell 20.00 annavad etenduspaigas **ühiskontserdi** “Kaks sõpra” Tõnis Mägi ning Chalice.

Väljaandja Teater NO99

ISSN 1736- 2962

www.no99.ee

Idee Viktoria Toompere
Toimetaja Eero Epner
Kujundaja Martin Pedanik
Kunstnik Ene- Liis Semper
Fotograaf Herkki- Erich Merila



Kuningas Ubu kui ammuaegne avangard

Mardi Valgemäe

Alfred Jarry

Alfred Jarry enam kui saja aasta eest esmakordselt lavavalgust näinud näidendi esimene sõna, liigse “r”-tähega prantsuskeelne rõvedus *merdre*, laiendas kahtlemata möödunud sajandi näitekirjanike keelepruuki. Ent teatrikunsti ajaloos on ennegi laval ropendatud.

Ligi kaks ja pool tuhat aastat tagasi

Dionysose pidustustel Ateenas esitet Aristophanese lustmäng *Rahu* algab samuti roojaga. Suure sitasitika seljas Olümposele jumalate juurde lendamist üritava isanda orjad kühveldavad hiigelputuka nina ette tohutu laadungi hingematva haisuga toitu. Orjade omavaheline keskustelu naeruvääristab vajadust leida igas kujundis sümboolikat, aga pakub sellegipoolest välja kohalikku reaalpoliitikat hõlmava tähenduse: hiljuti sõjas langenud demagoog ja Ateena valitseja Kleon on nüüd allilma saadetuna sitasitikaga samal dieedil.

Roojaga tegeleb Aristophanes ka Sokratest

laimavas komöödias *Pilved*. Selle näidendi Uku Masingu eestindus ilmus 1964. aastal *Kreeka kirjanduse antoloogias*. *Pilvedes* leiame vastuse küsimusele “kas sääskedel / suu kaudu väljub lauluhääl või persepraost?” ning jutt läheb siis edasi majakatusel ronivale gekole ja kuud uurivale Sokratesele, kelle “suu / läks lahti taeva poole aina vahtides – / ning öösel räästalt sinna laskis sitta [sisalik].”

Aristophanese teostes

esinevat meie mõistes ebasündsat sõnavara ei saa siiski pidada skandaalseks. Väljaheite ja igat sorti seksuaalsusega pipardet dialoog moodustas antiigis olulise osa sakraalsest Dionysose kultusest, kuhu kuulus ka teater, õigemini küll ainult kometi tegemine, sest tragöödia keel hoiti hoolega puhas. Kaasaja väärnähtusi piitsutav vanaatika komöödia, erinevalt müütidele rajat kurbmängust, sisaldab seevastu üsnagi nilbet isiklikku, poliitilist ja kultuurilist satiiri. Lütseumiõpilasena hiilgas Jarry Aristophanese näidendeis leiduvate roppuste tundjana. Hiljem räägib ta oma esseistikas sama hingetõmbega Aristophanesest ja Shakespeare’ist.

Pärast eakaaslase ja suure eeskuju, Christopher Marlowe’

siiani lahendamata varajast ning vägivaldset surma kujunes Shakespeare inglise renessansiteatri tuntuimaks kirjanikuks, kelle teosed sisaldavad hulganisti puritaanidele ja teistele range kõlblusega isikuiile vastuvõtmatut sõnavara. Mitmed Avoni luige näidendeis esinevad rõvedused on aga aastate jooksul kaotanud kunagise mõiste, mistõttu tihti ei tajuta, et *Palju kära ei millestki* näiliselt ilmsüütu “eimiski” (*nothing*) viitab naise suguelundile või et Hamlet ei saada Opheliat mitte nunnakloostrisse (*Get thee to a nunnery*), vaid hoopis lõbumajja. Märkimisväärselt kohtame *Kuningas Ubus* paroodiaid Shakespeare’i poolt pilkealuseks tehtud Falstaffist ja mitmest tema näidendist, eriti *Macbethist* ja *Julius Caesarist*, ning Jarry lavateose lõpus esineb kahekordne vihje Hamleti kodukohale – Elsinorele.

Eriti tugevat poleemikat tekitas 16. sajandil

Prantsusmaal ilmunud François Rabelais’ kehalisi funktsioone esiletööv satiiriline romaan *Gargantua ja Pantagruel*, millele Jarry sageli oma kirjutistes viitab. Mihhail Bahtin on küll väidelnud, et Rabelais’ romaan keskendub suurelt osalt keskaegsele karnevalikultuurile, ent just see laialt levinud teos aitas nihutada keskaegset ettekujutust Jumalast, hauatagusest elust ja põrgust maiste murede ja rõõmudega tegelevasse renessansiajastu inimesekesksesse mõttemaailma, ning rahvapäraselt räme maskeraad ongi üheks Jarry “gargantualiku” peategelasega näidendi alustalaks.

Vaieldava väärtusega lektüüriks tuleb aga pidada muu

hulgas näitekirjanikuna tegutsenud kurikuulsa markii de Sade’i proosat. De Sade, kelle nimest on tuletet sõna “sadism” ja kes hullumajas viibides roojaga kongi seintele kirjutas, avaldas 18. sajandi lõpul mitu ääretult julma pornoromaani, mille (kuni viimase ajani) laiemat üldsust epateeriv sisu, vaatamata sellele, kas Jarryl osutus võimalikuks neid lugeda või mitte, resoneerib *Kuningas Ubus*.

Aristophanese

ga sündinud koprofiilia, mida hiljem hakati seoses peamiselt inglise kirjandusega (eriti Jonathan

Swfti loominguga)

kutsuma roojaseks nägemuseks (*the excremental vision*), ilmutas end 1965. aastal New Yorgi teatris, kui Robert Whitman esitas happeningi *Õine taevas* (*Nighttime Sky*, mille kordusetendust siinkirjutaja nägi 1976. aastal). Mängiti siseruumi paigutet suures valges telgis. Pealtvaatajad lamasid ringis selili põrandal, pead koondatud toa keskkoha. Etendus jõudis haripunkti lakke projekteerit filmiga käimlat kasutavast inimesest, kelle istmiku alla oli paigutet kaamera. Mis seejärel laest korduvalt alla kukkus, ilmselt jumalate poolt inimkonnale määratud, osutus igati Aristophanese vääriliseks.

Kuigi vaieldav Aristophanese

puhul, sest puudub võimalus võrrelda tema komöödiad kaasaegsete lustmängudega, millest on säilinud vaid fragmente, laiendasid nii Shakespeare, Rabelais kui ka de Sade, rääkimata Whitmanist, žanripiire. Seepärast võime neid nimetada avangardistideks. Ent mis on selle võõrapärase ja mõnevõrra paradoksaalse termini ajalooline taust ja kuidas väljendub avangard tänapäeva teatris?

Itaalia kultuurikriitik Renato Poggioli

väidab raamatus *Teoria dell’arte d’avanguardia*, et juba 1845. aastal seostas prantsuse sotsialist G.-D. Laverdant loomingulise avangardismi poliitilise radikalismiga, et paljastada “roojust”, millele toetub ühiskond. Aastal 1878 toimetas vene revolutsionäär Bakunin Šveitsis poliitilist ajakirja *L’Avant-garde*. Kuna aga Baudelaire naeruvääristas “avangardistlikke kirjamehi” (*les litterateurs d’avant-garde*) oma 1860ndate algaastate märkmikus ning asetas pilke militaristlikku konteksti, argumenteeritakse nüüd, et sõjaväeline oskussõna *avant-garde* ehk “eelvägi” võeti kasutusele seoses kaunite kunstidega kunagi 19. sajandi lõpul.

Lähtudes peamiselt romantismi-aegsete teisitimõtlejate

arusaamadest, kujunes selliselt tõlgendet avangardistlik kunst loova isiku subjektiivseks eneseväljenduseks. Niisugust loomingut peeti tihtipeale üldsuse arvates skandaalseks, mis mitte ainult ei solvanud, vaid lausa šokeeris kodanlust, säilitades seega selle termini algselt poliitiliselt radikaalse mõiste. Hiljem tunnistati avangardistiikuku ükskõik missugust loomingut, kui see osutus mingil moel “uueks”.

Tagasivaates Kuningas Ubule

(mille esimene avalik etendus – varem mängiti seda nukulavastusena koduteatris – toimus 10. detsembril 1896 Pariisis) võime asetada Jarry näidendi lavalisse liikumisse, mis algab 1870. aastate lõpul Ibseni naturalistlike (ning seega “vasakpoolsete”) näidenditega. Seda uut teatritraditsiooni, mida võib võrrelda kaheharulise jändriku puuga, kutsumegi avangardismiks. Jõuline ning palju võrseid ajanud vanem haru, sirgunud põhiliselt avatud ühiskonnas, harrastab vormilist uuendust ning loob enam-vähem mitterealistlikke ehk abstraktseid allegooriaid. Näiteina võib tuua August Strindbergi *Tontide sonaati* ja Samuel Becketti *Lõppmängu*. Teine, noorem ning lühem haru, kaua virelenud kinnises, peamiselt diktaatorlikus ühiskonnas, tegeleb sisulise ehk ideelise uuendusega ning loob pealtnäha realistlikke, ent poliitiliselt dissidentlikke (ehk antivasakpoolseid) allegooriaid, nagu näiteks Sławomir Mrożeki *Tango* või Vaclav Haveli *Teade*.

Loomulikult esineb siin erandeid ja osalisi kattumisi, kus

mõned noorema haru võrsed oleks nagu takerdunud vanema okstesse. Ent kui mõelda teatri arengule Konstantin Stanislavskist tänapäevani, kuhu kuuluvad ekspressionism ja sürrealism, Antonin Artaud ja absurd, Eugenio Barba, Bertolt Brecht, Peter Brook, Jerzy Grotowski ja Richard Schechner ning paljud, paljud teised, tekib mõnikord tunne, et pärast enam kui sajandipikkust katsetamist uute või ainult näiliseltki värskete vormivõtetega oleks raske leida midagi täiesti originaalset. Selline tunnetus tugevneb, kui meenutada, et nn etenduskunst ehk *performance art* on proovinud vist küll kõiki võimalikke ja võimatuid nõkse igasugustest perverssustest kuni (Veneetsia Biennaalil toimunud – ja videolindistet!) aeglase enesetapuni vanamoodsa žiletiteraga, mis algas meessoost subjekti? / ohvri? suguelundi viiludeks lõikamisega.

Elu üllatab meid aga alatasa. Uueks avangardi

võiks kujuneda näiteks küberneetiline multimeedialik teater, millega Eestis on proovi teinud Peeter Jalakas. Mehhaniseeritud lavastustega katsetati juba 1920. aastatel. Tuntum neist oli venelase Vsevolod Meierholdi konstruktivism ja biomehaanika, sakslane Oskar Schlemmer asendas näitlejad liikuvate skulptuuridega ja itaallane Enrico Prampolini andis etendusi vaid valgustuse

ja lärmiga. Kui küberneetikale lisada kloonimine, võib sellisest teatrist aja jooksul kujuneda midagi robotlikku, nagu võib juhtuda pikapeale ka inimsoga üldiselt. Inglane Aldous Huxley kirjutab 1932. aastal ilmunud prohvetlikus tulevikuromaanis *Uus kaunis maailm* kinost, kus uimasteid kasutavail vaatajail on võimalik vastavate nublakate abil seesmiselt tunnetada ja kogeda kõike seda, mis toimub ekraanil, ent nende eraelu on tundeelamusteta ja apaatne. Enne aga, kui jõuame nii kaugele (võib-olla olemegi juba teel sinna), kaob oletatavasti meie kultuur ja tsiviilisatsioon. Heal juhul pääseme globaalsest hävingust, ent paratamatult tuleb uus pimedusega löödud ajastu uue inkvisitsiooniga.

Kuningas Ubu esietendust

jälginud noor iiri luuletaja William Butler Yeats avaldas kakskümmend kuus aastat hiljem oma autobiograafias märkmeid sellest erakordsest õhtust. Ta lõpetas need lausega *After us the Savage God – Pärast meid Metsik Jumal*. Möödus veel kümme aastat ja Yeats kirjutas ühes luuletuses järgmised kaks rida:

But love has pitched his mansion in

The place of excrement.

Aga armastuse häärberiks

On ropp ja roojane paik.

Hulkade juhid

Gustave Le Bon

Kui teatav arv olendeid on ühinenud, olgu see siis loomade kari või inimeste hulk, nad alistuvad instinktiivselt mõne peamehe mõju alla, s.o. juhi alla.

Inimhulkades on juhil väga suur mõjuvõim. Tema tahe on rakuke, mille ümber moodustuvad ja ühenduvad arvamused. Hulk on kari, kes ei saa läbi ilma isandata.

Juht on enne enamasti ise olnud üks juhitavatest, ta on hüpnotiseeritud ideest, mille apostlik ta siis on saanud. See idee on ta niivõrd vallutanud, et kõik muu peale selle tema meelest haihtub ja et iga vastupidine arvamus näib talle olevat eksitus ja ebausku. Säärane on Robespierre, kes hüpnotiseeritud petlikest ideedest ja tarvitab nende levitamiseks inkvisitsioonivõtteid.

Juhid enamasti pole mõtte-, vaid teoinimesed. Neil on vähe teravmeelt; ja ei võikski seda olla, sest meeletteravus viib harilikult kahtlemisele ja tegevusetusele. Nad värvatakse kõigepealt nende närviliste, ärritatud, poolvaimuhaigete keskelt, kes on juba hulluse piirimail. Olgugi idee, mis nad propageerivad, kui meeletu tahes ja samuti mõttetud nende eesmärgid, kõik seletamine nürineb nende veendumuste vastu. Põlgamine ja tagakiusamine ainult ärritavad neid rohkem. Isiklik huvi ja perekond, kõik ohverdatakse. /---/ Üksikud kaotavad hulgas kõik oma tahte ja pöörduvad instinktiivselt selle poole, kel seda on.

Igas ühiskondlikus keskkuses, kõige kõrgemast kõige madalamani, kui inimene pole enam isoleeritud, ta langeb peagi juhi mõju alla. Suurem osa inimestest, iseäranis rahvahulkades, ei oma väljaspool oma eriala mingit selget ja mõistlikku ideed ja on võimetud end juhtima. Juht on neile siis juhatajaks. Hädakorral, kuid ikkagi väga poolikult, võivad juhte asendada ajakirjad, mis oma lugejatele sepiitsevad valmisarvamusi ja varustavad nad lööklausetega, nii et neil ise pole vaja mõelda.

Juhtide võim on väga vägivaldne, kuid just see despotism sunnibki alluma. On märgatud, kui hõlpsasti nad panevad oma sõna kuulma kõige rahutumaid tööliskihite, ilma et neil oma autoriteedi toetuseks oleks mingit abinõu. /---/

Juhid kalduvad praegu ikka rohkem ja rohkem asendama avalikke võime sel määral, mil need viimased lasevad endale vastu vaielda ja end nõrgendada. Tänu nende türanniale saavad need uued isandad hulki endale palju sõnakuulelikumaks, kui seda on saanud ükski valitsus. Kui mõne õnnetuse tõttu juht kaoks ja teda kohe ei asendataks, siis muutub hulk tagasi lihtsaks ilma seoseta ja vastupanujõuta inimestekoguks. /---/ Mitte vabadustarve, vaid orjustarve valitseb alati hulkade hinges.

Raamatust *Hulkade psühholoogia* (1895), *Loomingu Raamatukogu*: 1991. Tõlkinud K. Martinson.



Kirjavahetus Aare Pilvega

Eero Epner

Kuna enamik suvelavastustest toimuvad paikades, kuhu on mugavam või teinekord isegi ainuvõimalik pääseda autoga, küsiks Sinu käest, miks Sina järjepidevalt ühistransporti eelistad. Miks Sa astud bussi või rongi? Miks Sul lube pole?

Just ühel hommikul kohvi juues mõtlesin selle ühistranspordi-jutu peale, lõi nagu selgemaks, mis kontsentrid on minu jaoks olulised ühistranspordi juures. (Peale selle “tühise” asjaolu, et ühistransport on minu kui autota oleva ja ilmsesti autota jääva inimese jaoks lihtsalt paratamatus - aga ma olen selle paratamatusega rahul ja kujutan ette, et see paratamatus on tegelikult ikkagi ka valiku asi - keegi ei takistaks mul lube ära tegemast, iseasi on muidugi, kas on mõtet endale autoliising kaela võtta; mõnikord tuleb mulle meelde see Tõnu Aava vana telesketš, kus mees räägib, et sõitis sellesse kohta toda autoosa muretsemas ja tollesse kohta teist, ja lõpuks ütleb: “Kas ma oleks nad kõik nii ruttu kätte saanud, kui mul autot poleks?”; tänapäeval muidugi seda ise-putitamist nii väga pole, autoteenindused on vist ka üsna suure osa remontimisest endale haaranud.)

Aga jah, ühesõnaga, mõtlesin nende põhjuste peale ja leidsin, et need oleks: 1) “tunnetuslik-ekstaatiline” (seesama bussis või rongis liikuva visuaali jälgimine või linnaliinibussi või trammi igapäevasuse rütmilisus läbi aastaaegade; ühesõnaga, ühistransport kui “elamuse masin” või “elu-televiisor”), 2) keskkonnahoidlik (on ju vahe, kas ühe mootoriga sõidab 20 või 2 inimest), 3) “majanduslik” (bussi ja rongiga on lihtsalt odavam sõita kui autole bensiini osta ja liisingut maksta), 4) “sotsiaalne” või lausa “sotsiaalpoliitiline” (ühistransport on “liikumise sotsialism” - sa jagad teistega oma sõitmist ja aktsepteerid ka selliseid inimesi, keda autojuht oma autosse kunagi küüdile ei võtaks, st vabatahtlik ühistranspordi eelistamine sisaldab ka teatavat solidaarsuse-nüanssi oma kaaskodanike või ligimestega; mu arust võib tõmmata selge seose Eesti ühiskonna solidaarsusvähesuse ning kiire autostumise vahele), 5) mingi udune identiteedi-asi - mu vanaisa oli raudteelane ning muuhulgas ka see asjaolu paneb mind rongi eelistama bussile, kuigi praeguste rongigraafikute juures õnnestub see harvemini kui varem. Siia võib veel lisada üldise hoiaku, et mu meelest on Eesti üldse liiga autokeskne: nii vähe kui ma lääne pool väljamaal olen käinud - paar korda Hollandis ja Rootsis (lennukiga) -, on üks meeldivaimaid asju see, kuidas auto pole isand: tee ületamisel on autojuhi asi vaadata, et ta sulle otsa ei sõida, mitte jalakäija asi; inimesed sõidavad kesklinnas ratastega ringi, mitte ei pargi autosid töökoha akna alla; linnade vahel on tihe ja hästi korraldatud rongiliiklus (mitte bussiliinid; rongipilet on siinses mõistes küll ka päris kallis, aga rongid on inimesi täis). Samas kui Eestis tehakse just kesklinnadesse suuri ristmikke ja läbimurdeid, rongiliikluse edendamise asemel on põhikäsimuseks Tallinn-Tartu maantee laiendus (just nagu oleks paljude õnnetuste põhjuseks eelkõige see, et tee on kitsas - ei mahu ohutult kihutama -, mitte aga meie liikluskultuur). Selle taustal on ühistranspordi eelistamine juba programmeiline.

Üks ilmselt asjasse mittepuutuv küsimus, aga - kuidas Sa kirjeldaksid ühistranspordi jälge siinses kirjandusmälus? Mulle meenuvad vaid üksikud katked, näiteks Piret Viirese kogumik “Tallinna ja Tartu vahel”, Hasso Krulli mõned luuletused “Kornukoopia” kogumikus. (Samas kui juba lastekirjanduses eelistatakse individuaalsõidukeid: Naksitrallides Muhvi auto, Sipsis leitakse taksost, isand Krillo kekutab oma uue sõidukiga ...)

Mulle ka paugupealt ei meenu rohkem selliseid, mille teema oleks bussi- või rongisõit või kus tõstetaks eraldi esile, et ei sõideta autoga, aga on ju küll selliseid tekste, kus tegevus toimub bussis või rongis: sealsamas Krulli *Kornukoopias* on nt luuletus, kus sõidetakse rongiga Nõmmelt linna (või vastupidi); Kõivu *Õun* on unenägu, mida nähakse rongis (Madis Kõivul on ka mujal tekstides rongisõitu üsna palju, ta on ka oma esseedes ja intervjuudes kahetsunud rongiajastu lõppu; ja nt *Rännuraamatus* meenutab ta punast liinibussi, millega lapsepõlves sõitis); Rein Saluri *Poiste sõidud* toimub rongis; Matt Barkeril on kogumikus *Sarah’ jalad* õudusnovell *Sihtjaam - hullus*, mis jutustab bussist, mis kunagi ei peatu; Kristiina Ehini *Sel aastavahetusel Tallinn-Moskva rongis*, tema algusaastate hitt; fs-l on luuletusi

bussidest (ja ka autodest, mis veavad surma); Aapo Ilvesel on üks jutt bussisõidust Tartust Võrru; Juhan Liivi *Eile nägin ma Eestimaad* kasvõi ;-) Neid on kindlasti veel. Just lugessin Suitsu luuletusi ja leidsin luuletuse *Krupp*, kus ta sõidab kiirrongis läbi I maailmasõjaks valmistuva Saksamaa. Varasemate näidete puhul oleks tegelikult imelik öelda, et tegevus toimub “ühistranspordis”, sest tegelikult on sellise kaasaegse “transpordi” (mis tähendab ju kiiret “üle- või läbikandumist” ühest sihtpunktist teise) esialgseks vormiks just rongisõit, alles hiljem tekkis “eratransport” (varasemad postitõllad ning vankrid-saanid olid natuke midagi muud, transport kaasaegses mõistes on ju suurte inimhulkade kiire ümberpaiknemine). Nende varasemate näidete puhul saab rääkida transpordi kui sellise elamusest, ja kindlasti on seal oluline see aspekt, mida nimetasin “tunnetuslik-ekstaatiliseks”. Liivi luuletus esitab ju nimelt sellist mööda-sõitvat nägemust - mingi panoraamne “eile nähtud Eestimaal”, panoraami-mulje tekitajaks just see kiire liikumine läbi maa, otseku'i mingi filmi nägemine.

Mäletan Sind Tartus Annelinnas bussipeatustes seismas, kuigi vahemaad on seal piisavalt väikesed, et ka näiteks kesklinna jalgsi minna.

Sina muidugi oled sünnipärane tartlane ja need mastaabid on Sul teistmoodi veres. Mina tulin Viljandist ning vahemaa Annelinna tagant otsast (Mõisavahe, endise Leninakani tänavast) ülikooli juurde võttis jalgsi ikka kõva pool tundi - Viljandi mastaapides mõeldes on see palju, seal kuulub pool tundi kõndimist kindlasti bussi vastu vahetamisele. Muidugi Tartus ja Tallinnas on pooletunnine kõndimine juba täiesti tavaline asi. Minu puhul oli selleks bussisõidu-harjumuse taustaks just see Tartusse kui “suurde linna” sattumine; esiteks oli alguses bussiga kindel, et jõuad kohale, sest ei tundnud linna, ja teiseks kaifisin ma alguses kõvasti seda Tartu suuremust Viljandi suhtes, ja igapäevane bussisõit seda suurusemuljet muidugi võimendas. Hiljem sai see tavaliseks ja muutus elustiili osaks - Annelinna keskkond ise sisendab, et sinna peaks sõitma bussiga, mitte jalgsi kõndima; Annelinn ei ole ju koht, kus jalutada, seal saab ikka ainult sihipäraselt sammuda, tööle, koju, poodi, ja kui juba nii, siis pole suurt vahet, kas see toimub bussiga või jala, jääb lihtsalt liikumine teatud punktide vahel. Annelinn on “rajoon”, mitte keskkond selle sõna sügavamas tähenduses, temas puudub rida komponente, mis ühes täisväärtuslikus elu-*Umweltis* olla võiks. Seepärast ei tulegi pähe, et võiks “linna kõndida”, sest see kõndimine ise poleks sündmus, ta jääks ainult mingiks vaheetapiks kodu ja linna vahele, mis toimub otseku'i muuseas - niisamuti nagu igapäevane peatuses ootamine ja bussiga sõitmine on midagi, mis toimub “muuseas”, lihtsalt mingi hägune tühi aeg, mis kulub kahe “täidetud” punkti vahel liikumisele.

Mina muidugi alguses ei võtnud seda sellise “muuseas”-ajana, kuna mulle oli igapäevane bussiga sõitmine uudisasi, ma ikka “elasin kaasa” sellele sõitmisele ja jälgisin seda igapäevst aknatagust panoraami, mis ju järjepidevalt muutus koos aastaaegadega. Kui sul on hea vaatega aken, siis sa ikka vaatad sealt, kuidas aastaajad ja ilmad muutuvad, see pakub sulle midagi; ja mulle oli linnaliinibuss alguses just selline liikuv aken - see omandas oma igapäevase kordumisega just sellist “toalikkust”. Kujuta ette, et sul on tuba, millest sa näed iga päev ühtsama vaadet, ainult et see vaade liigub ja näitab sulle ia päev terve linnaosa ära; just midagi sellist oli selle bussisõiduga. Päris alguses sõitsin ma bussiga niimoodi, nagu mõnikord lapsed sõidavad liftiga kuskil kaubanduskeskuses - puhtalt sõitmise huvist. Mäletan, et tollal tekkis omajagu luuletusi just bussi oodates või bussiga sõites. Nii et olin “bussi-inimene” mingis lausa epistemoloogilises mõttes. Oli muidugi ka erilisi ekstaatilisi jalgsikäimisi linnast Annelinna või tagasi, sõprade või Sirlega, enamasti juba õhtuhämaras, enamasti üle suure Sõpruse silla; need omandasid alati sellise pisut võitlusliku ja romantilise “kaugele-rühkimise” värvingu.

Olen mõelnud, et bussi ja rongiga sõitmine just nii kahesajakilomeetriste vahemaade läbimisel on oluline teatud ümberlülituse jaoks. Autoga sõites keskendud paratamatult maanteele, liikluseeskirjadele, keskmisele kiirusele, pikivahele jms. Bussis aga lülitud sa tasapisi ümber, vabaned iga kilomeetriga eelmisest kohast ja jõuad järgmisesse. (Seda ka võrreldes lennureisiga, mis muudab kõik vahemaad hoopis illusoorseks - bussii rongiga sa ikkagi tajud neid, kuidagi vahetult ja isegi füüsiliselt.)

Ilmselt eristab bussisõitu autost ja lennukist ka just see, mida Sa kirjutasid: bussiga sõites vahetub kiirelt ja ühtlaselt visuaal. Lennukiga seda ei juhtu, autoga näed peamiselt maanteed. See sõltub muidugi ka sellest, kuivõrd sa ennast sõitma “unustad” - kui sa tahad lihtsalt kiiresti pärale jõuda, siis sa seda ei saa; hea oleks isegi mitte mõelda sellele, kui kaua buss või rong sihtkohta sõidab. Autos kõrvalistujana ka võiks ju selle kätte saada, aga seal oled sa siiski kuidagi nagu sõitmise eest “kaasvastutav”; bussis ja rongis pole sõitmine üldse sinu mure, sa oled täiesti passiivne, sa “kandud” (just see on “transpordi” mõte - passiivselt “kanduda”, mitte aktiivselt “liikuda kuhugi”), ja see muretus mängib asja juures rolli (ehk on siin isegi midagi ühist kantliliku “huvituse” printsiibiga).

Eks see on seesama “liikuva akna” värk, või oleks seda õigem nimetada lausa “liikuvaks toaks”. “Looduse televiisor” - eks see bussi kiire ja ühtlase visuaali nautimine sarnaneb natuke selle naudinguga, mida tuntakse telekat vaadates või kinos kiiret filmi vaadates - mingi kergus ja põgusus, voolavus, mis hakkab ka sisemist meeleolu vormima. Samas on see, mida sa bussi- või rongiaknast näed, palju küllasem ja tihedam kui ekraanilt näha võidav - esiteks selle pärast, et see on päriselt olemas, teiseks kuna ta on kolmemõõtmeline, kolmandaks on loodus (“puud ja maad”) alati selline, et teda ei jõua kunagi “ära vaadata”. Mind on maalikunstis ikka huvitanud Monet ja impressionistid, ja bussisõidu liikuv looduspilt võimaldab ka just selliseid põgusaid pilke, “täpset muljet” “üksikasjaliku detailsuse” asemel. 3D Monet’-kino ;-)

(Kusjuures, kui hakata mõtlema, siis impressionism sündis ju ajal, kui rongisõit oli just muutunud üldlevinuks - mine tea, äkki seal on mingi seos; äkki on sellest isegi midagi kirjutatud?) See on kogemus, mis enne rongiajastut ning kinoajastut ning teleka-ajastut polnud võimalik muidu kui ainult ehk visuaalselt rikka ja kerge unenäo mälestuses; bussi- ja rongisõit on ses mõttes ärkvel-uni, nii nagu muud kaasaja liikuvad pildid. Kui varasem rahvaluule püüdlas “unenägude aega” laulude ja kirjade mustri, rütmi ja mõnu kaudu (nagu Krulli raamatus räägitakse), siis need kiired sõidukid koos pildimasinatega on ses suhtes samuti “unenägude aega” viiva mustri, rütmi ja mõnu vahendid. Ja kui mõelda selles kontekstis “ühistranspordile”, siis toimib selline asi alati paremini teiste (kasvõi vaikival) juuresolekul kui üksinda - sest teised (nii kaasalauljad, kaasakuulajad vana laulu puhul - või lausa kuulvad esivanemad? - kui vaikivad või taustaks kõnelevad kaassõitjad rongis või kinosaali kaaspublik); see kõik kõlab natuke ülevõlli, aga see unelisuse-asi tundub (ja unelisuse olemuslik ebapersonaalsus ning kollektiivsus) siin tegelikult võtmeline. Lapsena kuulasin sinna bussivaate juurde veel mootori ühtlast käiku - siis olid mootorid valjemad ka; jälgisin, kuidas mootor käigu vahetamisega muudab soundi, tämbrit, ja siis ümisesin vaikselt kaasa, püüdes leida unisooni. Rong on selle visuaali mõttes isegi huvitavam, sest raudtee ümbrus on kuidagi looduslikum, vähem asustatud - ja eratransporti pole muidugi raudteel üldse ;-) - rongisõit on tõesti omaette keskkonnas liikumine.

Kirjutad, et “tänapäeval muidugi seda ise-putitamist nii väga pole, autoteenindused on vist ka üsna suure osa remontimisest endale haaranud”. Mulle meenusid kohe vanaisa ja isa, kes käisid autot putitamas isegi siis, kui seal midagi putitada polnud. Ühelt poolt oli see väga sümpaatne, võib-olla üks sümpaatsemaid autoromantika osi minu jaoks. Miski, mida ühistransport kunagi ei saavuta, sest ma ei kujuta ette kommunoonandis olevaid busselronge ning nende ühisputitamisi (mis kaotaks ka putitamise kui säärase mõtte). Ent teisalt oli see ikkagi nauding “oma” auto putitamisest, rõõm eraomandist. Paradoksaalne, kuid tänapäeval, mil auto on muutunud veel tehnilisemaks, automaatsemaks ja inimvõõramaks, kui ta tegelikult on, seostub ta samas üha enam ka Sinu mõttega “mu arust võib tõmmata selge seose Eesti ühiskonna solidaarsusvähesuse ning kiire autostumise vahele”. Kuidas Sulle tundub, kas auto on muutunud putitatavast eraomandist lihtsalt labaseks ubulikuks objektiks? (Muidugi ei saa siin üldistada, kuid statistika, mille kohaselt sünnib Eestis lapsi vähem kui ostetakse uusi autosid, on hirmutav. Sama hirmutav kui see, et just Eestis ostetakse üha enam järjest bensiinineelavamaid autosid.)

Võib-olla küll, kuigi ma tegelikult ei tea, kuidas autoomanikud oma autodesse suhtuvad, kuivõrd on auto tarbeese või omandiuhkuse tekitaja või hoopiski sõber.

Võib arvata, et nood iseputitajad küll suhtuvad autosse natuke kui sõbrasse - see on ju autoga suhtlemine, tema "hinge" uurimine. Aga uuemal ajal on suhe masinasse üldse muutunud - arvuti on ju selle parim näide: kõik oskavad teda kasutada, aga vähesed oskavad teda remontida, arvutiga suheldakse ainult pinna kaudu. Masinat küll omatakse ja kasutatakse, aga teda ei vallata; auto on rohkem omand ja vähem "valdus" - pigem ütleksin just niipidi, et ta muutub üha rohkem omandiks kui millekski muuks, millekski, mida lihtsalt on tarvis omada, kuna tema loomusesse kuulub "olla kõigi poolt omatud" (sest "kõigil on, kuidas siis mitte mul" - sama lugu on nt mobiiltelefonidega). Ja kui juba omatakse, siis pragmaatiline meel nõuab ka omandi kasutatavust - ja järgnevad läbimurded kesklinnades ning maanteede laiendused.

Mainid korduvalt ühistranspordi "tunnetuslik-ekstaatilis" aspekti. Kas see ei satu vastuollu või ahistavasse naabrusesse tõdemusega, et ühistranspordi üks omadusi on äärmine regelementeeritus: liinigraafikud, intervallid, peatused, peatusevahed, piletid, kompostrid, marsruudid, sõidule kuluv aeg jne?

Selle ahistavusega on samamoodi nagu lauatelefoniga - milline "vabaduse-aparaat" on lauatelefon mobiiltelefoni kõrval tegelikult - sa pole pidevalt virtuaalse keti otsas, sa pole jälitatav, sinult ei eeldata kohest reageerimist, sest sa ei pruugi lihtsalt kohal olla; sa tuled spetsiaalselt masina juurde, mitte pole masina küljes. Autoga sa ju sõidad kuhugi ja ta "tuleb kaasa", sa pead ta kuhugi parkima, teda lukustama, tankima jne, bussi sa jätad maha, kui oled kohal - sa oled vaba ja enese päralt. Ja teisalt on ju reglementeeritus (või rituaalsus, nagu Sa ise räägid) ju igasuguse elamuse võimendaja; vabaduse-elamus on seda suurem, mida korraldatum ta on, sest korraldatusest tuleneb teatav iseeneslikkus või voolavus, ei pea enam vabadust kuidagi "sättima". Näitleja on ju ka seda vabam, mida tehnilisem ta on.

See on küsimus spontaansuse väärtustamise mõttekusest; auto (nagu mobiiltelefongi) tekitab usu, et "millal iganes ma tahan kuhugi minna (või kellegagi rääkida - nagu need telefonireklaamid on, "räägi palju tahad"), nii ma ka kohe võin seda teha", samas kui tegelikult pole asi minu tahtmises, vaid selles, et see sõidu- või kõneriist tingib ise selle, et ma "võin, järelikult tahan". See on vaba spontaansuse ideaal - anda järgi oma käsutuses olevate vahendite kutsule tahta neid kasutada; aga see pole veel vabadus. Vabadus on võime mitte tahta, kuigi sa võid (žizeklikult - võime mitte kuuletuda käsule "Naudi!"). Ja sellest punktist on juba igasugune rituaalsus ainult vabaduse teostamise abivahend, mitte piiraja. Lähen hämaraks.

(Muuseas, mulle tuleb meelde, et lapsena tahtsin saada taksojuhiks, kusjuures mind veetles mitte autojuhtimine ise - ma ei tahtnud saada lihtsalt autojuhiks -, vaid see, et taksojuht sõidab sinna, kuhu öeldakse, selles mõttes ta pooleldi nagu ei olekski autojuht, vaid kliendi kaassõitja, kes lihtsalt keerab rooli ja vajutab pedaali; veetles see, et taksojuht ei sõida mitte kuhugi konkreetset, ta lihtsalt sõidab linnas ringi, ta on "passiivne liigutaja", midagi tao sarnast isegi ;-). See on muidugi mu nüüdne konstruktsioon, tollal oli lihtsalt tunne, et taksojuht olla oleks mõnus - aga sisuliselt on see mõnu just niimoodi seletatav. Sisuliselt ka ju üks reglementeeritud vabaduse näide.)

Eelmisega veidi seotud küsimus, mis kumab läbi ka Sinu sõnade. Nimelt - ühistranspordiga sõitmine tähendab rituaali. Ma tean täpselt, et teisipäevase koosoleku jaoks pean ma jõudma 9.35 bussi peale. Ma tean, millises peatuses tuleb rohkem inimesi, millises vähem, kus bussijuhid kiirendavad, kus neile meeldib rida vahetada. Auto seevastu, nagu me kõik teame, "annab vabaduse": sõita millal tahad, kellega tahad ja kuhu tahad. Kas ühistransport ei paku mitte seda autovabaduse illusiooni? Ehk kas ühistransport pole siiski pelgalt funktsionaalne ning me pigem kohaneme ja fantaseerime juurde lisaväärtusi.

Väga võimalik, aga sellest ei muutu tegelikult midagi - absoluutselt kõik on vaadatud "pelgalt funktsionaalsena": armastus populatsiooni säilimiseks, religioon sootsiumi vaoshoidmiseks, teater tööinimesele vahelduse pakkumiseks, et ta ikka jõuaks tööd edasi rabada jne. Fantaseerimine on möödapääsmatu, ma hakkam isegi üha vähem uskuma, et fantaasiate "paljastamine" meid kuidagi "lunastaks" või "juhiks asjade tõeni", see

paljastamine kui selline; loomulikult tuleb hoiduda sellest, et fantaasiate varjus ei toimuks mingi vägivald enese või teiste vastu - kuid ühistranspordi-fantaasiates on seda ohtu palju vähem kui auto-fantaasiates.

Ma kohanen ju ka näiteks rahvarohkel tänaval kõndimisega, mis iseenesest on igav ja kohustuslik "kuhugi minemine": ma kujutan end ette suusataja või rallisõitjana ning inimestest möödudes loen, mitme koha võrra olen selle maja nurga või selle poeni jõudes tõusnud.

Ahaa, Sinagi mängid neid mängu - kui värskendav teadasaamine.

Kirjutad, et "mind on maalikunstis ikka huvitanud Monet ja impressionistid, ja bussisõidu liikuv loodusplilt võimaldab ka just selliseid põgusaid pilke, "täpset muljet" "üksikasjaliku detailsuse" asemel". Impressioniste loetakse ju üldiselt vist moodsa kunsti alustajateks, kuigi ideeliselt olid nad realismi edasiarendajad, selle äärmuseni juhtijad: maalida tuleb nii, nagu silm näeb (teatav anatoomiast rippuv subjektiivne realism). Seetõttu on mulle impressionistid tundunud samuti alati sarnased ühistranspordiga sõitjatega. Neid näib ühendavat teatav lembus mööduka muutumise vastu, korrrastatud kanalivahetuse vastu. Oluline on üldmulje, teatav meeleolu, Generalplan, laiad laastud. Ma tean, et vähemalt mulle meeldib, autosõidu detaillikirevus on väsitav ja meenutab pigem barokkarhitektuuri.

Mulle tuli pärast eelmise kirja ärasaatmist veel pähe, et selle "Monet"-teleka" juures on vist oluline ka see, et kõik vaatamine toimub läbi KLAASI; esiteks tekitab see lihtsalt mingi "ekraani", mingi petliku "pinna", mis nagu koondaks asjad ühele tasandile ja organiseeriks seda, "mis tegelikult on" (sama põhimõttega käib ju see, et kui väljamaal näed midagi uudset, siis on oluline see fotole saada, siis sa alles "oled näinud"); teiseks tekitab klaas teatava pingestatuse - liikuv maastik akna taga versus liikumatu klaas (eriti kui ta on tolmune või vihmane), mis tuleb sinuga kogu aeg "kaasa" ja nõnda võimendab veel seda liikumist ja selle passiivsust. See liikuvuse vaatamine liikumatuse kaudu on ju tegelikult üks impressionismi võimalikke seletusi - minu meelest impressionistlik maal (vähemasti Monet) ei kujuta asju lihtsalt nii, "nagu silm näeb", vaid nimelt nii, "nagu näeb liikuv silm", st täpsemalt "mida näeks liikuv silm, kui ta korrraks peatuks ja kohe edasi liiguks", või veelgi täpsemalt "mida see edasiliikuv silm mäletaks sellest põgusast peatumishetkest" (ma ei tea, kuidas nad ise seda seletasid).

Olen mõelnud nii ja ka kogenud nii, et kõige toredam on sõita üksinda ühistranspordis. Üksinda rongivagunis, üksinda bussis, üksinda lennukis. See annab korraga laia meeleoludemenüü: eksistenstiaalsest üksindusest ulakuseihani, vabadusest vabaduse illusoorisuseni.

Jah, vist on küll niimoodi; liikuv eesmärgitus, mis lubab kõigil meeleoludel vabalt (ja seejuures kuidagi "ohutult") liikuda ja ilmne. Teiste sõitjate olemasolu on oluline - kas siis nende vaikiva kaasistumisena, või kui oled täitsa üksi ka füüsiliselt, siis nende puuduva "asemena". Mulle tuleb meelde, kuidas ükskord, kui olin laps, seisis meil Viljandis maja juures linnaliinibuss (ei mäleta, kas kellegi isa oli bussijuht), vana kollane Ikarus, pidas vist lõunavaheaega, ja meie, lapsed, läksime sinna tühja bussi ja see tundus niivõrd kummaline - buss seisab suvalisel tänaval tammepuude varjus ilma sõitjateta, eriti ajukad tundusid piletikompostrid; ma ei oska seda millegagi võrrelda - nt tühi teatrilava hommikul kell kuus (fantaseerin). Me ei osanud midagi muud teha kui bussis edasi-tagasi jooksma hakata - otsekui intuiitiivselt tühja ruumi täita püüdes ning bussi liikumatust kompenseerides. Veel praegugi tundub mulle "puhkav" buss kuskil bussijaama-taguses natuke absurdse, kui ma teda näen.

Aga samas on üks teine väga tore bussiga sõitmise viis - kambakesi koos, eriti hea, kui koos väikse alkoholiga; see on siis tavaliselt mingi tellitud buss, eks. Sisuliselt on see "ühis-auto", siin on olemas nood auto vabadused, suvaliselt valitavad peatuspaigad jms, aga autos ei ole kunagi võimalik saavutada sellist vennastumise vaimu nagu sellises bussis, ja selles on oma osa selles, et ollakse paljukesi koos ühes kitsas ruumis, mis liigub. Kui bussi- ja rongisõidu juures on oluline just see passiivsus, siis siin see passiivsus otsekui võimenduks, oldaks otsekui "saatusekaaslased", "kollektiivselt bussiuksindusse heidetud", sattunud ühte ruumi, kus polegi muud teha

kui üksteisest huvituda, ja vestluse ning suhtluse kulgu (ning ka purjujäämise kulgu, kui alkoholi on) markeerib omakorda bussi kulgemine ning "aknataguse" vahelduvus (eriti on see tunda, kui sõidetakse õhtust õhe või päiksepaistest vihma kätte).

Mai-juuni 2006



18 BUSSI PEAL

Hasso Krull

kõrged kaharad paplid
teisel pool teed üks tüdruk
samasuguses peatuses
vaatan kuidas ta oskab

väljaku vastasnurgas
need liiguvad ettevaatlikult
kuni jääb alles ainult
näe, juba kummalgi pool

krgt krgt krgt
kõikudes nagu jooonu
võilillepärjaga poisid
kui oma kohta otsin

kahel pool tuldud teed
nende õrn galerii
suurtest akendest näen
ruume ja perspektiive

saal paistab üleni läbi
seespoolt väljapoole
Velásqueze Ōuedaamid
vaatamas vastastikku

kõrval lippavad teised
kust võib silmata akna
kellegi kõõgis on kärbes
üks mees kallistab naist

kino ees säravad kirjad
võllamäe kontide kohal
kaarja viadukti all
siin on rippunud kuu

siin on ka tulistatud
pole vist ühtki kohta
Neste bensiniijaamas
üht-teist on lastud õhku

mu kõrval istub nüüd tüdruk
vaid üks teine üks vanem
tal on must nahkne seelik
ta vaatab kuhugi ette

mets keerlevad teed reklaamid
liikluspolitsei ootab
puiestee mis on ikka
nii nagu vabadus peabki

sulen silmad ja tunnen
mujal kui hingavate
tüdruku peegelpildi
maad pole jalge all

võilillepärjaga poisid
paremat kätt on park
oi uks ja päikesevalgus
no näedsa teispool teed üks

putkad autod ja kirik
laternaposti all
ootab ja noolib jäätist
seda nii hästi süüa.

kõrghoone peegeldab pilvi
välja taeva ekraanilt
sinine nähtamatus
on peatund seesama buss

augud pistan ma tasku
lõputus koridoris
nihkuvad pisut koomale
et vaadata ümberringi

reastuvad mustad sambad
peab ülal avatud lage
mööduvat pildirida
kogu aeg muutma kuju

igast maailmanurgast
ja väljapoolt sissepoole
Holbeini Suursaadikud
teineteisele silma

seinad ja teised aknad
kujutist aknapeeglis
supp ajab pliidi üle
kardin on ette veetud

Matrix ja Muumia
tumedalt hõõgub pank
raudtee viib Viljandi poole
ja viirgund päikeseloojang

nii nagu igal pool mujal
kus kuulid ei oleks vingunud
on veri kenasti vooland
või lihtsalt põlema pandud

mitte see kes sõi jäätist
tüdruk sõrmused sõrmes
ja must nahkne käekott süles
ja tundub kuidagi mures

paremal autohooldus
vabadus kohe algab
natuke tühi ja üksik
olema paljude meelest

et ma ei viibi kuskil
inimeste ja nahkse
muutlikus ligiduses
ainult katkendlik valge joon

juba lähevad maha
pahemat kätt jääb raba
ja mändide auklik katus
väike tüdruk sööb jäätist



Mõnikord on tunne, et elu saab otsa ja ajalugu polnudki: Kuningas ajaloost, performatiivsest ajalookultuurist ja nende muutumisest Eestis

Linda Kaljundi

Linda Kaljundi

Linda Kaljundi

Alfred Jarry näidendis mängitakse läbi rida väljamõeldud ajaloosündmusi, mis toimuvad Poolas, ei kuskil ja kõikjal. Nii võikski *Kuningas Ubu* lugeda kui ajaloodraama teravmeelset invarianti, mille klassikaline ja verine intriig (vandenõu, troonihaaramine, sõjakäik ja kättemaks) justkui ei eristukski kuigivõrd Shakes-peare’i, selle ”raputatud pirnipea” (nagu Jarry teda hellitavalt kutsub) tragöödiatest. Ent juba oma avalausega (*Merdre!*) paiskas näidend ootuste horisondi lootusetult segi. Tagantjärele ongi etendusest saanud kogu etableerunud kultuuri pihta suunatud jalahoop, mis löi ukse lahti nüüdisteatrile ja -kunstile.

Et näidendis - nagu ka autori elukäigus - peegelduvad kujukalt eelmise sajandilõpu pained, pakub *Kuningas Ubu* kahtlemata igakülgset huvitavat võrdlusmaterjali ka praegusele *début de siècle* mullistustele. Siin peaksin aga kõnekaks ka näidendi lõpulauset, milles peategelane ootamatu läbinägelikkusega nendib: ”Kui ei oleks Poolat, ei oleks ka poolakaid!” Paradoksaalsel moel võtab see tõdemus tabavalt kokku praegusaja mõjuka rahvosluse uurija Benedict Andressoni tuntud teesi ”kujutletud kogukondadest” (”Imagined communities”, 1983). Nii pakuvadki selles vanas näidendis varjul olev igati kaasaegne ajaloo- ja rahvosluse teooria ning tema taasetendamine sobiva ettekäände küsimaks, kas ja kuivõrd luuakse kogukondlik ja rahvuslik identiteet ning seda kandev ajalooteadvus just performatiivse ajalookultuuri vallas: näidendite ja paraadide, rahvariiete ja tantsupidude, laulu- ja mänguseltside, ”muistete rituaalide” ja ajalooliste draamade etendamise kaudu. Arutledes, mis mõjutab avalikku ajalooteadvust rohkem, kas ajaloo teaduslik uurimus või selle estetiseeritud vormid, tuleb nentida, et just populaarse ja performatiivse sfääri (mille loomingulisust ei maksa kindlasti alahinnata) roll rahvuslik-ajaloolise diskursuse (taas)tootmisel ja identiteetide defineerimisel oli keskne juba Jarry ajal; ning see on säilitanud oma olulisuse ka tänapäeval, mil – nagu on märkinud Slavoj Žižek – massikultuurist on saanud ”keskne ideoloogiline lahinguväli”.

Et igasugune ajalookirjutus on paratamatult ideoloogiline, ei näeks ma siin probleemi mitte niivõrd selles, kas ajaloo estetiseerimine on kahjulik või kasulik, vaid selles, et uue ajalookultuuri vilju – kus *living history* võiks ju sõnastada ka kui *living popular culture* – ei mõistetak s ideoloogijärgse ajastu ideoloogijärgse kultuurina. Sõjad Balkanil, parempoolse rahvuluse tõus Euroopas ja ärev “kultuuride kokkupõrke” ootus näitavad, et 1990ndatel väljakuulutatud ajaloo või rahvusriikide ajastu lõpp ja “puhkust ajaloost” pole teoks saanud. Igati ajakohane on ajaloolise identiteedi kujunemismehhanismide järele küsida ka Eestis, kus kohalik ajaloolise tõe kriis on kohtumas üleilmse postmodernistliku ajalookultuuriga ning populaarse ja teadusliku ajalookirjutuse vahekorrad alles selginemas. Leian, et üheks valdkonnaks, mille senisest põhjalikum läbimõtestamine võiks anda nii põnevaid kui igati vajalikke tulemusi on nimelt rituaali ja performatiivsuse roll ajalookultuuris: mälestamise kultuur, paigad ja rituaalid, paraadid ja laulupeod, lavastatud ajaloolised keskkonnad ja rahvusmaastikud, lavastused ja rollimängud.

Kõik hiired armastavad juustu

Alustaksin aga kõrvalepõikega ühte isiklikku mälestusse. Lapsepõlves kogesin (*resp.* mäletan kogenuvat) koduse Mustamäe kõrval vanalinna kindlasti teiselaadse ja tähendusliku linnaruumina. Seda oli nimelt kaks. Üks neist asus mul kodus laua peal, teine aga lasi kannatliku voltimis- ja kleepimistöö tulemusi elusuuruses kontrollida. Vanalinna elanikest tundsin lähemalt loodusmuuseumis elavat jänest ja hunti; hiljem aga sain tuttavaks nende juurde kolinud – ja seekord päris kindlasti elusa – väikse krokodilliga. Samast mäletan aga kummatigi ka vööri(a)stust ja hämmeldust, mis tabas mind vanalinnapäevade ajal. Tänavatel hakkas järsku toimuma midagi täiesti arusaamatut – ja võiks isegi öelda, et kohtatut. Täiskasvanud inimesed olid endale pannud selga liiga suured ja liiga kirevad riided ning kasutasid

otsekui tundmatut keelt ja žeste, mida ma ei mõistnud.

Segadusest pakkus aga ootamatut väljapääsu ühes hoovis etendatud vabaõhulavastus ”Kõik hiired armastavad juustu”. (Nagu ma nüüd järgi vaatasin, oli see ungari kirjaniku Gyula Urbáni näidend, mille Kalju Komissaarov lavastas 1983. aastal Noorsooteatris.) Hiiglaslike dekoratsioonidega lavastus jutustas hiirte võitlusest suure papist kassiga. Olin näidendist pöörases vaimustuses. Elasin olukorda sisse ja samastusin hiirtega silmapilkselt. Iseasi, kas see nüüd just täpselt vanalinnadepäevade ajal etendus, aga nii ma seda igatahes mäletan.

Ülaltooduga ei taha ma sugugi halvustada ei kunagisi ega tänaseid vanalinnapäevi, mille toonane tähendus linna kohavaimule ja linlaste identiteedile mul muidugi tabamata jäi. Pigem tahan selle looga osutada, et igasuguse performatiivse ajalookultuuri nähtuste jaoks peab omama vastavat koode ja kogemust.

Ajalugu kui elukutse ja kutsumus

Taasiseseisvusmisajale, mil kõigil oli võimalik saada vahetu ”ajaloos osalemise” kogemus, on Eesti ajalookultuuris järgnenud pikk, nii valuline kui ka väga põnev segaduste ajastu. Selle vältel on üritatud toime tulla nii nõukogudeaegsete ajaloorituaalide pärandi revideerimisega kui esimese vabariigi aegsete traditsioonide taastamise ning uute tekitamisega. Siiani kestvaid kohanemisraskusi peegeldavad ilmekalt teravad lahkarmamused mälestuspaikade ja -rituaalidega (nt. Lihula monument või pronkssõdur), aga ka ajalooliste rollimängude ja lavastustega seoses, nagu näiteks hiljutine vaidlus selle üle, kuivõrd eetline on ”mängida” sünnipäevadel pioneerilaagreid või õpilasmalevat.

Lähiajaloo valupunktide kõrval võib nõutust täheldada aga ka vanema ajaloo esitlemisel festivalidel, linnaruumis ja rahvusmaastikel. Millist identiteeti kannavad meie vanalinnade tänavad ja restoranid, möödakäijaid kimbutavad “keskaegsed” tegelased, linnustes, vabaõhumuuseumites ja mõisates lavastatud ajaloolised keskkonnad? On vägagi positiivne, et siia pole üle kandunud mustvalge, rahvuslik meie-nemad vastandus, ent teisalt ei näi neil rollidel ja lavatustel sageli olevat ka mingisugust oma ja/või kohalikku identiteeti, nad on anonüümsed, muusikalilikud ja suveniirsed.

Ühelt poolt peegelduvad siin kahtlemata ajalookirjutuse probleemid laiemalt. Kuid nagu läinud oktoobris toimunud konverentsil “Ajalugu ja mälu” tõdes tabavalt Peeter Torop, tuleneb eriti visuaalse ja performatiivse kultuuri retseptisioonis valitsev segadus sageli just mälukeelte vähesusest. Uue ajalookultuuri ja rituaalide kujunemine on sattunud ajale, mil avalikkuse suhe ajalooa on kogu läänemaailmas oluliselt teisenemas; ning mil Eestis valitsevad nende uute koodide tundmises olulised erinevused. Läänemaailma kogemus näitab aga ka seda, et nõudlus töötab tulla suur: ajalugu tahetakse üha enam, üha erinevamatele sihtgruppidele. Tohutult kasvanud ja mitmekesistunud pakkumine (aimekirjandus, filmid, telesaadet, -seriaalid ja -kanalid, arvuti- ja rollimängud, “ajalooline” reaalsus-TV, *living history*, *historical reanactment* jne.) on loonud olukorra, kus enam ei käibi teabeedastaja (“kuulus ajaloolane”) ja tema publiku aktiivne vs. passiivne rollijaotus, vaid kus igaüks võib ajaloo tarbimises ise aktiivselt osaleda. Viimane võib tähendada ajaloo kirjutamist (raamatutes ja ajakirjanduses, internetis, koomiksites, *Wikipedia*’s, filmides jne.), kuid üha enam ka ajaloo nõ. kogemist ja läbi elamist. Eestiski on juba ammu sündinud esimesed internetifoorumite, rollimängijate ja eksperimentaalrah eoloogia kogukonnad, nii nagu on hiljutiseks kenaks näiteks “igamehe ajaloost” film “Malev” (2005). Ent läheb kahtlemata veel aega, enne kui saab hakata küsima, kas ja kuidas on siinsete ajaloo- kui rollimängude harrastajate tegevus hakanud hägustama nii ajaloo kui ka teatri piire.

Ja rohkem ajalugu

Siin seisabki Eesti ajalookultuur silmitsi vägagi barokse ootuste horisondiga, mille piirjooned määravad praegu ühelt poolt “Sõrmuste isanda” vooluvees kulgenud fantastika ja eepika, teisalt aga “Da Vinci koodist” inspireeritud müstilised vandenõuteooriad. Ühelt poolt on valikuprintsiibile omane küllastumise iha: taaskasutusse võetakse vaid meelierutaivaimad ”elust suuremad” motiivid ja narratiivid. Teisalt iseloomustab seda aga kõikehõlmavuse püüd: vandenõuteooriad toovad selguse ajaloo paljususse ja juhuslikkusse, aga

enamasti ka vabastavad meid süüst – kogu maailma ebaõigluse eest vastutab siin kindlalt määratletud kuri jõud (vabamüürlased, Opus Dei, Saruman jt.). Taolise äraseletatud postreligioose maailma, kus miski ei jää siiski tähenduseta, näiteks *par excellence* peaksin ”Da Vinci koodi”, mis utreeritud ja äraspidisel moel kinnitab ”reaalse” maailma sümboolset korda. Ent tähtsuseta pole seegi, et see populaarne ajalookultuur on reeglina ühtlasi suunatud läänekultuuri järjepidevuse kinnitamisele, tegeledes mitte ainult kanooniliste sündmuste ja tekstide taaslavastamise, vaid sageli just ekspansiooni- ja kolonialismiajastutega. Ajaloolis-kultuuriliste juurte, ideaalse sümboolse korra ning kindlate sotsiaalsete ja soorollidega maailma kogemust pakuvad samuti erinevate ajalooliste idüllide taaslavastused ja teemapargid. ”Ajalooga maiustamise” kultuuris seguneb kodanlik sundimatult elitistliku, heroilise ja tumedaga, meeleline ja kehaline kogemus aga võimu ja vägivallaga.

Linda Kaljundi

Linda Kaljundi

Asudes ennast sellel kultuurkaardil positsioneerima, seisab postkoloniaalne Eesti aga vältimatult silmitsi probleemiga, et meie traditsioon ei paku muutunud ootustele vastavaid narratiive ega motiive, rolle ega rituaale. Suurt veelahet võib märgata juba kooliõpikute ja -õpilaste ootuste vahel: lastele ei see traagiline jutustus, igavesest vabadusvõitlusest, Meelisest ja Vessest enam korda, nii nagu ei hoia enam nende meeli ärevil laulupeod ja Jüriöö jooks üksinda. Puudub aga ka alternatiivne omamütoloogia ning erinevalt nt. Soome Kalevalast pole ka Kalevipoja tegelased (va. ehk Siil) ennast populaarkultuuris läbi löönud. Aga kahtlemata tasub lähiajal oodata esimesi märke selle jõulisemast kujunemisest. Ning siin lubab kaasaegsesse populaarsesse ajalookultuuri sisenemisega paratamatult kaasnev omakstunnistatust (ehk Eesti talupoja igavasest agraarsest kannatusloost) väljaastumine ning mitmete uute, seni aga võõraks tunnistatud narratiivide, tegelaste ja rollilahenduste kaasamine oodata põneva dialoogi sündi.

Performatiivne identiteet

Ent usun, et nende muutuvate performatiivsete praktikate – paraadidest ja laulupidudest rollimängudeni – ning erinevate lavastatud keskkondade, nagu ka neid käivitavate ihaluste ja tungide uurimine võib anda põnevaid tulemusi praegugi. Üheks huvitavaks näiteks võimalustest, mida loominguline suhestumine kogukondlike rituaalidega pakub, peaksingi ”Tuljaku” ootamatult vägivaldsena mõjunud esitust NO teatri läinusuvise ”Seitsme samurai” lavastuse finaalis.

Linda Kaljundi

Nagu juba osutatud, annavad vandenõuteooriad ja nõ. ajalooliste rituaalide võimendatud sümboolne korrastatus kinnitust ka ”reaalse” maailma sümboolse korra kohta; mida võimendab kahtlemata veelgi nende kehaline läbimängimine. Rituaalides kohtuvad kogetud ja kujutletud maailm, siin omandab meie tegevus tähenduse mineviku kordamise kaudu. Kollektiivsetes rituaalides toimib valitud sündmuste ja tegevuste kordamine nii kogukondliku kui personaalse ühise kogemuse järjepidevuse ja identiteedi (seeläbi aga kahtlemata ka ühiskondliku ja poliitilise võimu) kinnitajana. Siinkohal on lähiajal kindlasti huvitav jälgida, kas uus ajalookultuur lõhub käibivaid sotsiaalseid narratiive, paigutab neid ümber või pigem taastoodab? Kas see pigem pluraliseerib erinevate kogukondade piire või mitte? Sirle Põdersoo on hiljuti (vt. kogumikus ”Etenduse analüüs: Võrrand mitme tundmatuga”, 2006) osutanud just NO99ga seoses teatri võimalustele uurida identiteeti kui kordamist; tõlgendades näitlemist tegevusena, mis olemuslikult seisneb teadvustamata käitumiste teadvustamises ja raamistamises ning nende tõstmises argisest eluvoolust välja. Usun, et palju põnevaid küsimusi võib tõstatada ka kogukondlike performatiivsete praktikate uurimine teatris. Mis on teatri ja argirituaali vahe? Aga mis on teatri, ajalookultuuri rituaalide ja rollimängude vahe? Keda ja kuidas me vaatame tantsupeol? Aga kuidas me vaatame tantsupidu teatris? Mida me otsime igasuvistest Vargamäe suvelavastusest?

Linda Kaljundi

Veidi liialdades võib ju öelda, et suveteatritki võib mõista kui väljaastumist igapäevasest aegruumist tähenduslikku: on ju sellest saanud üks teatud sotsiaalset kogukonda ühendav rituaal, millega antakse märku mitmetest olulistest pisiasjadest (auto, piisavalt raha, kaaslased, sõbrad ja perekond). Kas ei teki siin mitte kiusatust vaadata uuriva pilguga ringi ka oma tuttavate seas? Kes neist ei käi suveteatris? Kas nad ikka saavad nii hästi oma eluga hakkama?

Rituaalne, poliitiline

Lõpetuseks tooksin veel ühe lühikese näite kohalike kogukondlike rituaalide esiajaloo kohta. Ehkki kindlasti ei saa üksüheselt väita, et uusaegsed kunstžanrid nagu teater ja kontserdid on arenenud välja keskaegsetest rituaalidest, ei saa neid seoseid kummatigi ka eitada; ning selle esiajaloo, muuhulgas aga ka kristliku Euroopa võimurituulide juurde tagasipöördumine võib nii mõnigi kord aidata avada performatiivsete praktikate seoseid sotsiaalse ja poliitilise võimuga.

Eesti teatri aasta kontekstis sobib seega meenutada ka siinse kultuuriruumi esimest teadaolevat "suure mängu" 801. aastapäeva. Seda kirjeldatakse Henriku "Liivimaa kroonikas" järgmiselt: "Selsamal talvel (1205) tehti keset Riia väga hästi korraldatud prohvetimäng, et paganad, usku silmaga näinud, õpiksid tundma usu algeid. Selle mängu sisu seletati tõlgi kaudu väga hoolikalt niihästi vastristituule kui ka paganaile, kes juures olid. Kui aga Kiideoni sõjariistus mehed võitlesid vilistitega, hakkasid paganad, kartes, et nad tapetakse, põgenema, kuid kutsuti ettevaatlikult tagasi. /--/ See mäng aga oli nagu tuleviku sündmuste eelmäng ja ettekuulutus. Sest selles mängus olid sõjad, nimelt Taaveti, Kiideoni, Herodese omad, oli ka Vana ja Uue Testamendi õpetus, sest tuli ju paganarahvas paljude jägnevate sõnadega ristiusku pöörata ja Vana ja Uue Testamendi õpetuse kaudu juhatust anda, mil viisil ta jõuab tõelise rahutooja ja igavese elu juurde" (HLK IX,14). Lühikeses tekstilõigus põimuvad omavahel tihedalt personaalne ja performatiivne, rituaalne ja poliitiline, aga ka ajalugu ja kaasaegsed võimu- ja alluvussuhted. Ristisõdade traditsioonis oli kesksel kohal mineviku kordamine. See toimus nii rituaalsel tasandil (ristisõdijad imiteerisid mineviku sündmusi ja kangelasi) kui tsitaadilisusena (pühadest tekstidest laenatud kujundite kasutamine) tekstilisel tasandil. Siinses kroonikatekstis on kohalikke rahvaid läbivalt kujutatud Juuda ja Iisraeli vaenlasi, Riia ristisõdijaid aga Juuda ja Iisraeli kuningaid ning apostleid kirjeldavate piiblikohtade abil. Sõja legitiimsus tugines aga autoriteetse mineviku järgimisele, nii nagu käsitati ka ristisõja kui palverännaku rituaali Kristuse, aga ka laiemalt mineviku kristlaste kannatuste jäljendamisenä. Liivimaal korduvad seega kunagised sõjad ja misjon Lähis-Idas. Ja Riia keskväljakul mängivad mõlemad osapooled selle veelkord läbi.

Rituaalide ja poliitika seos tuleb hiilgavalt esile ka Jarry näidendis. Kas ei saa Ubu Poola kuningaks ikkagi hetkel, kui ta asetab enda pähe krooni, võtab valitsuskepi ja istub troonile? Ja kas mitte selles ei väljendugi tema võimu absurdsus? Ent näitemängust, mis toob esile sümbolse korra absurdsuse, saab kahtlemata alata ainult tee paranemisele. Ka Eesti ajalookultuuri jääb vaid soovida sagedasemat performatiivsete praktikate sümbolse tadvustamist. Et viimases ei ole aga esmaküsimuseks sisu (ajalugu), vaid protsessi käimas hoidvad tungid ja ihalused, oleks väärid pidada seda vaid ajalooeaduse probleemiks. Kas mitte sellest iha protsessist teater ei räägigi?



Kellel on õigus ajaloole?

Marginaalide uurimisest

Marek Tamm

Me oleme harjunud teadmise, et mineviku talletamise ja edasikandmise eest seisavad hea ajaloolased. Harvemini huvitab meid küsimus, *kelle* mineviku vastu ajaloolased huvi tunnevad. Sest on selge, et kogu minevikku pole parimagi tahtmise juures võimalik üles kirjutada. Kes on niisiis need, kes pääsevad ajalukku? Kellel meie hulgast on õigus ajaloole? Analoogselt Juri Lotmani tehtud eristusele „biograafiaga” ja „biograafiata” inimeste vahel, võiksime rääkida „ajalooga” ja „ajaloota” inimestest. Kord olevat Aleksander Puškin maininud tsaarile, et soovib kirjutada 18. sajandi talupoegade mässu juhust Pugatšovist. Tsaari vastus oli ühemõtteline: „Niisugusel mehel ei ole ajalugu.”

Läbi sajandite on ajalugu kirjutatud progressi-idee vaimus, mineviku üles tähendamine on olnud mingi üldisema idee teenistuses, peegeldades enamasti valitsejate, sotsiaalse eliidi või noore rahvusriigi huve. Sellist ajalugu on kirjutatud reeglina tsentri vaatenurgast: kõik, mis jääb ühiskonna äärtele, ei oma tähendust ega pälvi tähelepanu. Selline arusaam hakkas murenema alles läinud sajandi keskpaiku, täpsemalt 1960. aastatel, mil üha selgemalt teadvustus probleem ajaloo uurija vaatenurga ja mõõtkava suhtelisusest. Naaberdistsipliinide (ennekõike antropoloogia ja semiootika) innustusel taipasid ajaloolased, et senine tsentri-keskne perspektiiv ei ole ainus võimalus minevikule vaadata, vaid tegelikult eeldab igakülgne käsitlus perspektiivide ja mõõtkavade vahetamist. Nimekas Prantsuse ajaloolane Jacques Revel (sünd. 1942) sõnastas selle printsiibi hiljuti väga selgelt intervjuus, mis ilmus tema raamatu „Mässu loogika” eestikeelses tõlkes (2005): „Erinevas mõõtkavas koostatud geograafilised kaardid ei kujuta sedasama tegelikkust pelgalt suurema või väiksemana, vaid nad toovad samuti esile erinevaid objekte. Kui sedasama põhimõtet rakendada ühiskonna uurimisele, siis püüab skaalade varieerimine välja tuua sotsiaalseid situatsioone ja konfiguratsioone, mis võivad olla eripärased igal konkreetsel analüüsitasandil.” Ehk teisisõnu: uurija vaatepunkt on tegelikult see, mis loob need objektid ja nähtused, mida ta seejärel eritlema asub. Tavapärase vaatenurk jättis ajaloolase silmapiirile vaid ühiskonna tsentris tegutsevad jõud, samas kui kõik ühiskonna servadel toimuv jäi talle nähtamatuks.

Sellele vastureaktsioonina sündis Lääne ajaloo teaduses 1960. aastate teisel poolel omaette uurimissuunana nn. marginaalide ajalugu – nende inimeste ajalugu, kes ei mahtunud tsentrisse ja keda suruti või kes sattusid erinevatel põhjustel ühiskonna äärtele. Selle suuna üks esimesi edukamaid edendajaid oli Poola ajaloolane Bronisław Geremek (sünd. 1932), kes valis noore ajaloolasena 1950. aastate keskpaiku oma uurimisteemaks hiliskeskajase Pariisi marginaalid. Hiljem on ta meenutanud, et oma esimesel teadusreisil Pariisi 1956. aastal ei leidnud ta kohalike ajaloolaste seas kuigi suurt mõistmist, kes soovitasid tal pigem oma väetid hüljata ja jõukate juurde tagasi pöörduda. 1972. aastal kaitses Geremek Poolas oma valitud teemal habilitatsiooniväitekirja ning kuus aastat hiljem ilmus see prantsuskeelses tõlkes pealkirja all „Pariisi marginaalid 14.–15. sajandil” (*Les marginaux parisiens aux XIV^e et XV^e siècles*). Tolleks ajaks oli, nagu eespool öeldud, marginaalide ajalugu muutunud üheks moodsa ajaloo teaduse mõjukaks trendiks, nii et Geremeki teost tervitati Prantsusmaal kui uue uurimissuuna kõige silmapaistvamast näidest. Geremeki raamatu üheks väärtuseks on marginaalide kireva maailma tüpoloogiline liigendamise. Ta näitab, et laias laastus leiab marginaliseerumine aset kahel moel: ühed lükatakse ühiskonna äärtele ideoloogilistel põhjustel, teised jäävad sinna sotsiaalsetel ajenditel. Keskaja ühiskonnas moodustasid esimese marginaalide rühma need, kes läksid vastuollu valitsevate kultuurikoodidega: näiteks juudid ja ketserid, kes ei austanud katoliku kiriku õpetust, või prostituudid ja liigkasuõõtjad, kes ei järginud ühiseid moraali printsiipe. Teise marginaalide rühma moodustasid aga need, kes rikkusid kehtivaid sotsiaalseid norme: näiteks kurjategijad või kerjused. Mõistagi tuleb silmas pidada, et tegelikult elus ei olnud need jaotused nõnda aredad, vaid pigem omavahel põimunud. (Eesti keeles on

võimalik Geremeki vaadetega tutvuda Jacques Le Goffi koostatud raamatus „Keskaja inimene”, kus leidub tema ülevaade keskaja marginaalidest.)

Geremeki raamatu prantsuse tõlke ilmumisega samal, 1978. aastal avaldas Prantsuse ajaloolane Jean-Claude Schmitt (sünd. 1946) esinduslikus entsüklopeedias „Uus ajaloo teadus” (*La Nouvelle Histoire*) pika ja programmilise artikli „Marginaalide ajalugu”, mida võib käsitleda uue uurimissuuna ametliku pühitsemisaktina. Schmitt rõhutab, et alles marginaalide ajalugu võimaldab mineviku mitmekülgset mõistmist ja loob eeldused „totaalsele ajaloole”, mis oli prantsuse „uue ajaloo teaduse” toonaseks sihiks. Kusjuures marginaale ei tule käsitleda marginaalsetena, s.t. ebaolulistena, vaid pigem aitab nende eritlemine esile tuua ühiskonnas kehtivaid sotsiaalseid, majanduslikke ja ideoloogilisi struktuure. Schmitt kirjutab: „Ühiskond avab ennast tervenisti käitumises oma äärte suhtes.” Marginaale võib samuti pidada ühiskondliku arengu ja kultuuri dünaamika suurepärasteks indikaatoriteks, väga sageli kogevad sotsiaalseid muutusi esimesena need, kes asuvad ühiskonna tsentrist kõige kaugemal.

Ajaloolaste uus huvi heidikute, väetite ja laiema ühiskonna „vaikiva enamuse” vastu on oluliselt avardanud ajaloo uurimisvaldkonda ja andnud tänaseks mitmeid paeluvaid uurimistulemusi, millest nii mõnigi on leidnud tee ka eesti keelde. Osutan näiteks Itaalia ajaloolase Carlo Ginzburgi (sünd. 1939) menukale raamatule „Juust ja vaglad” (1976, e.k. 2000), mis püüab rekonstrueerida ühe ebatavalise maailmavaatega 16. sajandi mõldri elukäiku ja seisukohti. Omas ajas oli monograafia pühendamine ühele tundmatule Itaalia mõldrile, kes ketserina tuleriidal põletati, väga ootamatu. Kui ma aga Ginzburgilt küsisin ta raamatu eestikeelse tõlke ilmumise puhul, mida ta praegu oma raamatus muudaks, siis vastas ta: „Kindlasti ei raiskaks ma täna aega sellele, et sissejuhatuses õigustada oma uurimistööd, nagu siis õigeks pidasin. Ajaloolaste tsunfti ei šokeeriks enam tundmatu isiku töökspidamistele ja käitumisele pühendatud uurimus.” Marginaalide ajaloo alla võib samuti liigitada Ameerika ajaloolase Natalie Zemon Davise (sünd. 1928) tuntud raamatu „Martin Guerre’i tagasitulek” (1983, e.k. 2002), mis käsitleb ühe 16. sajandi Lõuna-Prantsusmaa talupoja tegemisi, kes hülgab oma naise ja pere, et aastad hiljem uuesti välja ilmuda, kuni selgub, et tegelikult on naasnu hoopis vale Martin Guerre... On kõnekas, et oma raamatu eestikeelsele tõlkele lisatud intervjuus tunnustab ka Natalie Davis oma kiindumust marginaalide uurimise vastu ja teatab: „Kui ma esimest kord lugesin Bronisław Geremeki raamatut Pariisi heidikute hiliskeskajal, tundsin temas kohe ära ühe sugulashinge.”

Heidikud ja lihtinimesed on leidnud niisiis oma tee tänapäeva kõige nimekamate ja loetumate ajaloolaste töölaualale. Sarnaselt Ubule, sellele tahumatule matsile, kes tõuseb Poola kuninga troonile ja kuulutab sõja Venemaale, on paljud möödunud aegade marginaalid teinud väga ootamatut historiograafilist karjääri, aidates meil paremini mõista minevikku tema mitmeülbalisuses.





Vestlus Hasso Krulliga

Hasso Krull, 1980. aastal

Hasso Krull, tean Sinu huvi fin de siècle'i vastu, mis kumab läbi ka vähemalt Sinu varases 1980ndate aastate luuleloomingus. Kas Sa oskad tagantjärele öelda, millega seoses see periood Sind tõmbama hakkas ja Sind tõmbama jäi? Ning kuidas on olukord praegu?

Arvan, et see tuli kõigepealt genealoogilisest huvist. Kogu meie modernne kultuur algab ju Noor-Eestiga, aga Noor-Eesti oli ehitatud eelmise sajandilõpu vundamendile. Tekkis teatav multikultuursus, mis oli küll Euroopa-keskne, aga vastandus ikkagi varasemale saksa-eesti kakskeelsuse ülevõimule. Keeleuuendus proovis kokku panna teistsugust kirjanduslikku keelt, võttes sõnu ja muidki vahendeid võru või soome keelest. Samal ajal hakati tõlkima dekadente ja sümboliste, kirjutama modernset luulet ja psühholoogiliselt peenekoelist proosat. Toimus suurejooneline kanalite avanemine.

Kaheksakümnendate aastate algul tundsin, et see kõik tuleks korra veel läbi proovida, anamneesi jaoks ja kultuuri värskendamiseks. Aga siis tuli muidugi kompida kõike, mis nooreestlasi tollal mõjutas. 1986 ilmus Jaan Unduskilt väike vihik „Realismi mõiste ümber”, kus seda kõike on tehtud suure põhjalikkusega, ja kuigi Undusk kahjuks hiljem sellest mahukamat teost ei kirjutanud, oli see katse ikkagi väga innustav. Olin selleks ajaks mitmel moel pastišeerinud ja jäljendanud sajandialguse luulekeelt, sellest sai vahel lausa karikatuur -- niisuguseid on hea hulk luulekogus „Mustvalge”.

Hasso Krull, 1980. aastal

Küllap ka tollane elutunne köitis. See oli ju vene-aegsele ümbrusele ja ideoloogiale väga vastandlik. Tundus, et nii saab justkui algusse tagasi minna, ehk lasta pudelist välja mõned head vaimud, või vähemalt leida üks pagemisjoon. Varsti muidugi hakkaski süsteem ümberringi kenasti murenema. Alguses oli see üpris mahe, mingit inimsööjalikku kapitalismi polnud veel peale tungimas, vähemalt silmaga nähtavalt. Kui aga kogu ehitus ragisema hakkas, muutus ühiskond tervenisti revolutsiooniliseks ja ma tundsin, et sajandialguse-nostalgaljal polnud enam niisugust jõudu ega teravust.

Hasso Krull, 1980. aastal

Kuivõrd tähendab Sinu jaoks fin de siecle konkreetset ajaloolist keskkonda ning kuivõrd teatud subjektiivselt valitud olulisi kunstilisi hetki?

Praegu kindlasti ajaloolist keskkonda. Usun, et see rõhuasetuse muutus tekkis minu jaoks ennekõike Walter Benjamini tööde mõjul, millest ma kaheksakümnendatel muidugi midagi ei teadnud. Loetagu kas või mõnd üksikut fragmenti tema „Passagenwerkist”, sealtn kumab läbi nii võimas panoraamne vaade, et ei tundugi enam väga oluline, et see teos jäi tal lõpetamata. Teisest küljest ta arvestab nii paljusid detaile, et kuidagi ei pääse tundest -- see sajandilõpu-kultuur on ju postmodernse maailma eelkuju, matriits. Kõik põhilised tendentsid on äratuntavad, ja tundub nii kummaline, et Benjamin seda kõike taipas juba enne Teist maailmasõda.

Hasso Krull, 1980. aastal

Fin de siècle'i mõistetakse üldiselt läbi prantsuse kultuuri (millele viitab juba mõiste ise), kuigi paralleelnähtusi võiks leida ka teistest kohtadest. Kas Sinu arvates oli fin de siècle'is midagi eriomaselt prantslaslikku?

„Passagenwerk” keskendub Pariisile, ja üks tollal oligi Pariis kõige suuremate muutuste kese. Aga mis on eriomaselt prantslaslik? Suurlinn, kaubatänavad, metroo? Kunagi arvas Johannes Semper oma essees „Prantsuse vaimulaadist” (1934), et prantslastele on omane mõistuse ja kunstliku vormi eelistamine, sellal kui tunded ja looduslähedus olevat neile võõrad. „Looduse ürgjõud muutub prantslasele harva päris imetlusesemeks,” kirjutab Semper ja leiab, et prantslased kalduvad kunstlikku loomulikust kõrgemaks pidama, sest „kõiges kunstlikus on ju näha inimese ümbervormimistahet ja maitset”. Tõepoolest, *fin de siècle* on etapp, kus tehniline keskkond, nn „teine loodus” hakkab valitsema kogu suurlinnainimese elutunnet, ja kui see on prantslaslik, siis võib mingi sünteetilise seose siin kehtestada.

Hasso Krull, 1980. aastal

Oletan, et vähemalt dekadents ja anarhism on kaks mõistet, mis Sind antud juhul paelunud on. Mulle näib, aga ma võin eksida, et mõlemad rõhutavad üksikisikut, esimesel puhul imetledes ülitundlikku inimest, teisel puhul õigustades üksikisiku autonoomset otsustusõigust. Kas

Hasso Krull, 1980. aastal

Anarhistid või dekadendid on tavaliselt erandlikud inimesed, kes võtavad ümbrusest vastu rohkem signaale kui teised ja püüavad suhestuda selle kõigega korraga. Selles mõttes ei olegi nemad mingi individualismi musternäide, kuigi tihti on nõnda arvatud. Tõeline individualist on massiühiskonna inimene, kes sarnaneb miljonite omasugustega, muuhulgas selle poolest, et ta peab end kordumatuks ja ainulaadseks. Aga erinevalt anarhistist või dekadendist ta ei mõtiskle pikalt oma olukorra üle.

Hasso Krull, 1980. aastal

Ei saa öelda, et anarhism ja dekadents oleksid ilmunud alles sajandilõpul. Anarhism algab vähemalt Proudhoni, kui mitte Godwini ja Shelleyga, ja dekadentideks peeti juba Gautier'd ja Baudelaire'i. Aga on tõsi, et sajandi lõpupoole hakkas see kõik jõudma mingisse küpsusejärku.

Hasso Krull, 1980. aastal

Gustave Le Bon avaldas 1895. aastal essee „Hulkade psühholoogia” kus ta väidab, et „käesolev ajajärk on üks neist kriitilistest momentidest, kus inimese mõtteviis on muutumise teel. Kaks põhimist tegurit on selle muutumise aluseks. Esimene on usuliste, poliitiliste ja ühiskondlikkude vaadete purunemine, milliseist on tekkinud kogu meie tsivilisatsioon. Teiseks teguriks on see, et moodsad leiutised niihästi teaduses kui tööstuses on loonud hoopis uued tingimused meie mõtlemisele ja olemisele.” Kas tema arusaam hetke „kriitilisusest” on vaid kaasaegne arusaam või olid 1890ndad ka tänase päeva jaoks kriitilised?

Hasso Krull, 1980. aastal

See kriitiline ajajärk kestab ikka veel. Le Bonil oli kahtlemata õigus, aga ta ilmselt ei osanud kujutleda, et seesugune hetk jääb püsima palju kauemaks kui inimelu. Talle ei tulnud ilmselt pähe, et purunemine, tasakaalutus ja ebakindlus võiksid muutuda rutiiniks, kõige tavalisemaks argipäevaks.

Hasso Krull, 1980. aastal

Hasso Krull, 1980. aastal

Juuni 2006

Hasso Krull, 1980. aastal





Tõnis Mägi Chalice

Kaks sõpra

16. juulil Tõnis Mägi ja Chalice'i kontsert kell 20.00 Haapsalu Kiltsi lennuväljal

Aadress: Sakala 3 | Kassa telefon: 6605 051 | Piletid saadaval Teater NO99 kassast, Piletimaailma ja Piletilevi müügipunktides

/---/

Palju passiivsemat seiskunud massi kohtab *teatris*. Ideaalne juhtum on see, kui mängitakse täismajale. Pealtvaatajate soovitatav arv on algusest peale antud. Nad kogunevad iseenesest, leiavad omal käel tee saali, väikesed sabad kassade ees välja arvatud. Nad juhatatakse kohtadele. Kõik on kindlaks määratud: mängitav tükk, esinevad näitlejad, alguse aeg ja vaatajad ise oma kohtadel. Hilinejad võetakse vastu kerge vaenulikkusega. Inimesed istuvad otsekui kuulekas kari, vaikselt ja otsatu kannatusega. Kuid igaüks on väga hästi teadlik oma eraldiolekust: ta on maksnud ja paneb väga täpselt tähele, kes istub tema kõrval. Enne algust silmitseb ta täies rahu kogunenud peaderivi: nad loovad meeldiva, aga mitte pealetükkiva tihedusetunde. Pealtvaatajate võrdsus seisneb tegelikult ainult selles, et nad kõik lasevad endale etendada ühte ja sama. Kuid nende spontaansed reaktsioonid sellele on nüüd piiratud. Isegi aplausil on kindel koht ja enamasti plaksutatakse tõesti vaid siis, kui plaksutada tuleb. Juba aplausi tugevusest üksi võib välja lugeda, kui võrd ollakse massistunud; ta on selle ainus mõõdupuu ja niisamuti hindavad seda näitlejad.

Seiskumine on teatris juba niivõrd rituaaliks saanud, et seda tajutakse väliselt, leebe survena väljastpoolt, mis ei puuduta inimesi sügavamalt ja vaevalt annab neile seesmise ühtsuse ja kokkukuuluvuse tunde. Kuid ei tohi unustada, kui suur ja ühine on saalis istujate *ootus*, ja see ootus kestab kogu etenduse aja. Vaid harva lahkuvad vaatajad teatrist enne lõppu; isegi pettununa peavad nad vastu; aga see tähendab, et nii kaua hoiavad nad kokku.

Raamatust *Massid ja võim*. Vagabund: 2000. Tõlkinud Mati Sirkel.

Siimaani arvatakse, et 10. detsembril toimunud Pariisi teatriskandaal (*Kuningas Ubu* esietenduse kuupäev – toim.) oli suurim, mis üldse teatris olnud. Nii kui öeldi kuulus esimene sõna (*merde*), läks kohe mölluks lahti. Kes nüüd enam täpselt teab, kui suur see skandaal tegelikult oli, aga ju oli sajandivahetuse atmosfäär niisuguseks skandaaliks küps. Nüüd, novembris (jälle päris sajandilõpu läheduses) näitas Kaunase teater jälle sedasama skandaalset näidendit *Kuningas Ubu*. Mõned näitlejad vedelesid enne etenduse algust saali põrandal. Avatud laval oli neid samuti. Kujundus oli lausa klassikaline, väga autorilähedane oma taotluselt. Anarhisti näidendi kujundus peab üldlevinud arvamuse järgi olema anarhistlik, antiesteedi tekst tuleb esitada antiesteediliselt. Silmas on peetud ka Jarry mõtet, et tegevus toimub “Poolas või ei kuskil”: mängis muusikakollaaži eri stiilides ja eri keeltes. Kostüümid olid ekstrakleektilised, üks hullem kui teine. Rekvisiidid olid valitud absurdseid. Siis läks mäng lahti. Filoloog ütleb kavalehel, et Jarry soovitas kasutada maske ja rahvuslikku farssi. Kasutataksegi. Tehakse “rämedat” teatrit, kui Brooki terminit pruukida. Püütakse olla võimalikult ebameeldivad. Ühesõnaga, Jarry mis Jarry. Lõpuks reageerivad aplausile ainult Ubu’d, nemadki irooniliselt, teised vaatavad kurjalt ja ülbelts saali. Täismäng, kõike oli, välja arvatud skandaal. Keegi ei solvunud, keegi ei tõusnud püsti, keegi ei läinud ära, keegi ei vandunud ega süülanud. Võime nüüd küsida, kas saab skandaal üldse olla teatri eesmärk. Mõõdunud sajandil läks Belgias revolutsioon lahti teatrisaalis ja kandus sealt tänavale (1830, Brüssel). Selle kohta mainib Tairov kahetsevalt, et “kogoduslik pulss, mis hakkas teatris tuksuma, süütas revolutsioonileegi, kuid kustutas teatritegevuse ...” Etendus jäi ju poolele. Nojah, aga Vaitkuse lavastus taotleb vormilt justkui skandaalsust. Ta pole mõeldud rahulikuks kenaks retrospektiiviks. Tal on vist anarhistlik tagamõte. Kavalehelgi ütleb lavastaja: “... ”Ubu” on mõnevõrra ebatavaline leedu teatripraktikas, samuti tänapäeva

vaatajatele ...” Ma ei tunne leedu vaatajat küllalt hästi. Mulle isiklikult näis lavastus isegi akadeemilisena, liigagi autoritruuna. Võib-olla ma snoobitsen, kuid mulle tundus, et ka teised ei olnud epateeritud. Noor Tooming tegi hullemaid asju. Muide, ka siis olid üpris vähesed vihased. Šokiteater ei saanud meil omal ajal jalgu alla, sest eestlast on peaaegu võimatu šokeerida. Ta niikuinii ei usu. (Vrd. Semper, Prantsuse vaim.)

Kuid jätame nüüd selle tüütu arutluse skandaalist. Isenesest on tore, et see näidend Nõukogude Liidus lavale toodi. Kes muu pidigi seda esimesena tegema kui mitte leedulased? (Revalist on küll ka kord juttu.) Näitlejad olid tublid, muidugi Ubu paar, samuti mitmed pisiosalised, keda kavalehe kaudu on raske nimeliselt kindlaks teha. Meeldib, et kogu aeg ollakse intensiivsed, kogu aeg tegevuses. Muidugi, selles hulluses võiks olla rohkem meetodit. Taotluslikule anarhismile ja antiesteedikale vaatamata võiks aeg-ajalt tekkida kindlamaid süsteeme ja jõujooni, kas või ajutiseks. Praegu on kõike liiga palju. Kõik on isenesest vaimukas, aga seda ei jõua jälgida. Väga tihti tahaks teada, kes on kes ja mis ta tegelikult teeb. Arusaadavus pole kurjast. Puhtamad stseenid olid ikka paremad, tee mis tahad (näit. Ubu ja tsari kohtumine). Vahel saad küll aru, et tehakse absurdi, aga teisalt antakse mõista, et asjal on ka tagamõte. Kui dada, siis dada. Kui poliitika, siis poliitika. *Happening*’i ajal ei aidanud suurt, kui alasti mees basseinis tooreid mune juues hüüdis: “Kennedy!” Kavalehel lubatakse aimata Pinocheti või Salazari (diktaatorid, Augusto Pinochet Tšiilis, Antonio de Oliveira Salazari Portugalis – toim.). Mina neid laval ei märganud ja parem ehk oligi. Jarry mäss oli ikka esteetiline. Muidugi, 1968. aasta Grossmanni tšehhi lavastuse pildid lasevad oletada midagi tõsist ja ohtlikku. Ju siis mängiti ausalt ja puhtalt selle poole peale. Ei tea, pole näinud. Niisiis: vastuvõtt oli soe, Ubu meeldiv. Mis minagi rohkem virisen?

Mati Undi artikkel “Selles hulluses võiks olla meetodit?” ilmus seoses leedu lavastaja Jonas Vaitkuse lavastuse “Kuningas Ubu” külalissetendusega Eestis 1979. aastal.



FRAMARE

Naudi elu koos meiega!

Laine
QUALITY OF LIFE

Tervisekeskus Laine - see on rahulik ja turvaline ümbruskond kauni Viigi rannat, hoolitsus Sinu tervise eest, kodune miilöö, tervislikud toidud ning Sind alati tagasi ootavad sõbralikud teenindajad. Info ja broneerimine: Tervisekeskus Laine, Sadama 9/11 90502 Haapsalu, Tel: 472 4400 info@laine.ee www.laine.ee



ESTRAVEL Travel Services

EESTI EKSPRESS

Eesti Päevaleht

PRINTALL



HAAPSALU
A.D. 1277



PUUMARKET

