

“TARK NAINE” JA PRÜGIKASTIPOEETIKA: HEAD ELU OODATES



“Robotiseeritud” Keiser – rahvaga üksnes telepildi vahendusel suhtlev valitseja, kes ometi peab alla vanduma naiselikule kavalusele. Väino Puura väga õnnestunud osatäitmine.

Carl Orffi “Tark naine” ehk “Lugu keisrist ja tagast naisest”.

Koomiline ooper kahes osas. Carl Orffi libreto Jacob ja Wilhelm Grimmi muinasjutu “Die kluge Bauerntochter” (“Tark talutüdruk”) järgi.

Lavastaja Neeme Kuningas, dirigent Aivo Välja, kunstnik Hardi Volmer.

Esietendus Maini-aarses Frankfurdis 20. veebruaril 1943.

Festi esiettekannet Rahvusooperis “Estonia” 14. detsembril 2001.

Carl Orff ja missioon

Saksa helilooja, muusikapedagoog ja dirigent Carl Orff (1895–1982) oli missiooniga looja. Orff pani muusikasse sõnumi ja nägi selles võimalust inimest kujundada. Ta ei ole erand. Ajalugu tunneb väiksemate ambitsioonidega, õukonna-, salongi- ja söögilauamuusikute kõrval teisigi heliloojaid, kelle loomingu käivitas silme ees virvendav kujutlus muusika maagilisest, müstilisest või eetilise ühendusjõust.

Teadagi tuleneb see usk ja kujutlus muusikast endast, mis ulatub puudutama inimteadvuse kõige sügavamaid ja varasemaid kihte, ehk sedagi, mida kollektiivseks alateadvuseks nimetatakse. Seepärast ei ole ka muusikakultuuri professionaliseerumise käigus selle maagiline funktsioon kunagi lõplikult kaotisi läinud. See on loovuse üldine sund – pürgida mingisse ühisteadvuse sfääri. XIX sajandi muusika salonglike vormide kõrval edenes jõudsalt “müsteriaalne” muusikakontseptsioon, mis ulatus välja XX sajandissegi. Juba Richard Wagner kutsus oma lavateostega germaani vaime välja. Saksa juudi Gustav Mahleri sümfooniatega jada tervikuna moodustas tema enda tõlgenduses eksistentsiaalse kannatusloo. Samuti sai kahe sajandi piiril vene müstiku Aleksandr Skrjabini kujutluses muusikast inimteadvuse ja loomejõudude vabanemist sümboliseeriv müsteerium nii kaudses kui ka (elu lõpul) juba otseses tähenduses. Ka XX sajandi avangardi võtmekujud alates teisest Viini koolkonnast (Schönberg ja Webern) Hindemithi ja Stockhausenini jõudsid oma loomingu mõtestamisel ühel või teisel viisil välja muusika müstifitseerimise ja maagiani. Postavangardne XX sajandi lõpp aga maandus otseteed *new age*’i müstikasse ja uus-sakraalsusse – nüüd juba lausa muusikatööstuse trendina kommertsiaalset maiku omandades...

Tundub, et just saksa kultuuris on selline ühisteadvusele suunatud ja/või rahvusega seotud missioonitunne koos sümbolkujunditega eriti võimsalt avaldunud. Kuigi – lähiajalooost pärit poliitilise värvingu tõttu leiab üks osa saksa kultuurist tänase päevani hukkamõistu või saab kahtlustuste osaliseks. Nagu mis tahes “isaautoriteedile” toetuv ideoloogia. Ka Orffi tegevus Natsi-Saksamaal tuleb ikka veel kõneks.

Orffi missioon muusikas oli romantikutest eelkäijate kõrval siiski märksa demokraatlikum, maalähedasem ja praktilise kalla-

kuga. Tema muusikas on küll parasjagu loitsimist, aga ka narkootiliste rütmide kohal lehvib lõppkokkuvõttes ikkagi mingi tähendamisõna (iseasi, kumba neist kahest kuulaja “kuuleb”). Peaaegu kõiki Orffi ülipopulaarseid muusikalisi lavateoseid – “Carmina burana” (lavaline kantaat; 1937), “Catulli carmina” (lavalised stseenid; 1943), “Afrودیe triumf” (lavaline kontsert; 1953) ühendab hoolimata kohati üsna “dionüüsilisest” stilistikast õpetlik sõnum.

Orffi muusikamaagia ongi parasjagu moraliseeriv. Aga see ei ole luterlikult kuiv. Orffi tähendamissõnadest õhkub (keskaja, paganlikku?) lapsemeelsust, milles moraal ei juhata “edasi” ja “kõrgemale” – üleiniimliku juurde, vaid pigem “tagasi” – puhtpraktilise, tervemõistuliku elutarkuse juurde.

“Tark naine”, natsism ja feminism

Carl Orffi koomiline ooper “Tark naine” on kirjutatud aastatel 1941–1942 ja esietendus 1943. aastal natsistlikul Saksamaal. Ooperi libreto aluseks olev saksa muinasjutt “Tark talutüdruk” on esmapilgul lihtrahvalikku ja naiselikku nutikust kilbile tõstev ilmsüütu lugu, mis pidi üsna hästi kokku sobima rahvuspärimust ja lihtsaid inimlikke algväärtusi kaitsva ametliku ideoloogiaga. Üksnes Orffi “kohalolekki” natsivõimu ajal on siiski andnud ja annab tänaseni põhjust otsida tema muusikast ideoloogilisi patte (siiski ei ole eriti midagi leitud).

“Targa naise” sisu on lihtne.

Talumees leiab kuldumri ja viib Keisrile. Keiser vangistab Talumee, süüdistades teda uhmrinutia varastamises. Talumee nutikas tütar päästab isa, lahendades Keisri kolm mõistatust ja saab “tasuks” Keisri naiseks. Teises vaatuses on targa keisrikaasa lahendada juba kaks dramaatilist elulolukorda. Petturist Muulaajaja trumpab Keisri kohtus üle Eesliajaja, võttes temalt eesliovarsa. Keisri otsusele vastu astudes lahendab Keisri tark naine õigluselt eesliajaja ja muulaajaja vaidluse. Sõnakuulmatuse pärast mehe poolt lahkuma sunnitud, võtab ta mehe loal ja soovitusel kaasa selle, mida peab kõige kallimaks – sellesama, eelnevalt purju joodetud Keisrist abikaasa.

Orff ei ole muinasjutule mingit erilist psühholoogilist “sügavust” lisanud. Esiplaanil on naivne, tinglik mõistulugu. Muinasjutt on alati peidus eetilised universaalid; ka teatav kollektiivne psühhoteraapia, mis annab lootust õigluse võidule ja astub välja nõrgema kaitseks. Natsi-ideoloogiale pidi rahvalik



Uinunud Keiser, kelle tark talutüdruk peagi oma koju viib. Pildil Väino Puura ja Heli Veskus, kes laulis naispeosa operi esietendusel 14. detsembril 2001.

tervemõistuslikkus ja eetilisele ühisteadvusele orienteerumine igati vastuvõetav olema. "Pealtnäha" demokraatlik muusikakeel oli teine pluss. Seepärast ei ole imeks pandav, et otsesed viited vaimu ja võimu vastuolule Orffi ooperis omal ajal "läbi läksid". Veel üks ideoloogiline peibutus, mis natsiaja vaimuga kokku sobis, oli ilmselt ka targa naise andestav ja lunastav armastus – ilmselge paralleel Wagneri ja romantilise ooperi nn lunastavate naisterahvastega. *Das Ewigweibliche* kattis ehk poliitilised allegooriad õrna looriga kinni.

"Targa naise" lugu seab vastamisi võimu ja õigluse, ebaefektiivsed jõuvõtted ja praktilise elutarkuse – aga ka jäiga meheliiku autoriteedikultuse ning naiseliku nutikuse, mis väikeste kavalate "kaotuste" hinnaga saab võidu. Viimasest vaatekohast kutsub ooper "targast naisest" otsekui vägisi ka feministlikku tõlgendusvõimalust nägema. Naisõiguslust siit siiski ei leia. Orffi tark naine esindab sellist eluliselt ja globaalselt testitud kujutlust naiselikust tarkusest, mis tähendab eelkõige nn meestemaailma jõu võtetega kohandumist.

Tark naine ei otsi võitlust, vaid püüab kavalusega (ajutiste taandumistega või konspiratsiooniga) ohte ja kaotusi vältida ning leida alternatiivseid lahendusi. Seda sorti kavalaust on tuhandel muinasjutukangelannad eri maade folklooris harrastanud: ju annab sellest tuletada fataalset, üleilmset ja "looduslikku" sooloomust. Võitlev feminism teadagi põlgab sellist ettemääratud ja kohustuslikku vingerdamist ning pigem püüab meheliiku sirgejoonelist jõupositsiooni üle võtta.

Muusika ja lavastus

"Targa naise" loost paistab lavastamiseks kaks üsna avatud tähendustasandit. Esimene on "igaveste" teemadega seotud muinasjutuline idealism koos Hea ja Kurja ning naise ja mehe tüpoloogiaga. Teine on muinasjutu kaudu avanev võimalus mingi sotsiaalse tähendamissõna väljamängimiseks, mille Neeme Kuningas on oma lavastuses kõhkluksa ära kasutanud.

Lavastuse põhirõhk on üsna selgelt ooperi loo olupoliitikat lähtuval n-õ ühiskonnatundlikul väljamängimisel. Modernne "naisküsimus" ja romantiline idealism ("lunastav" naine) jäävad ühiskonnakriitika varju. Lavastuses tervikuna on siiski ka ristuvaid tähendusvälju, teatavat ambivalentsi, mis kokkuvõttes ergutab kujutlust ja väldib plakatlikku lõppmuljet.

Selline mitmetähenduslikkus kasvab välja lavakujunduse, lavategevuse ja mänguliste aktsentide teatavast lahknemisest. Näiteks. **Hardi Volmeri** kolikambri ja prügimäe atmosfääri ühendav lavakujundus ja nii mänguliselt kui ka väliselt (kostüüm; võimendus, ilmumised TV-pildina) "robotiseeritud" Keisri kuju kipuvad ühiskonnaelust hoopis sümboolsesse või absurdimaailma. Eesliajaja ja Muulaajaja lavakarakter kuuluvad ilmselgelt folkloorsesse, muinasjutumaailma. "Prügikollideks" riietatud ja olupoliitiliste vihjetega täiendatud tekstiga kolm hulkurit (**Mart Madiste, Alar Haak, Priit Volmer**) on väga otse ne viide "kohalikele oludele". Lavastuses pöörub mitut sorti tõelusi – kuid see mäng eri-

nevate tõelustega ei tekita suuri "katkestusi". Põhjus on muusikas, selle siduvas ja ühtlustavas toimes.

Orffi ooperi tõlgendusvõimalused, eelkõige ülimalt tinglik ja satiiriline tõelusevärving, on selgesti kirjas teose muusikas. Teoses on suur osatähtsus kõnedialoogidel ja retsitatsioonil ning märksa tagasihoidlikum koht ooperlikul meloodikal. Orkestripartiis valitseb vägev löökriistade (timpan, suur trumm) tümps. Negatiivseid tegelasi (eriti Keisrit) ja olukordi iseloomustavad madalate vaskpillide koomilised tõrtsatused ja kõrgete kiledad repliigid.

Orffi rütmide ja meloodika lihtsad kordustruktuurid kalduvad kohati lausa minimalismi mänguruumi, kuid tema kõlamaailm on rõhutatult groteskne, võimukas ja agressiivne. Tegelaste monoloogides on sageli esiplaanil tuimavõitu ühel helil retsiteerimine või lihtne, nürilt korduv meloodiafraas. Mõneti erinev on Talumehe tütre partii, kus leidub märksa enam ka teatraalset "ooperlikku" meloodiakujundust. Stseenides Talutüdruga kaob orkestripartiist sageli ka mootorika, asendudes unelevate foonidega (vibraato, värelus, püsiv akord). Ka Keisri partiisse ilmub aeg-ajalt (konfliktsituatsioonides, tunde-ultvas) inimlikumat sorti paatost ja sentiment.

Teose helikeeles on külluslikult koomikat tekitavaid, "deformatsioonidena" mõjuvaid stiilivõtteid: sebinist markeerivad kiired figuratsioonid; peataolekule viitavad motiveerimatud tempomuutused; kõrge ja madala registri kokkusegamine ja koosmäng; nürid kordused; groteskselt kohmakad vahepliigid kõnephraasidele. "Maakeelset" atmosfääri loovad rahvamuusikalised burdoonhelid. Primitiivse retsiteeriva kõnelaulu kõrval on tähtsal kohal mahlerlikud – lastelauludele ja saksa rahvalaulule lähedased lihtsad meloodiad.

Lugu ja osatäitmised

Ka ooperi vokaalpartiisid läbib psühholoogilises mõttes tinglik või "puudulik", groteski kalduv stilistika, mis esitab osatäitjatele ühest küljest selgeid nõudeid, aga teisest küljest seab probleemide ette.

Keiser Väino Puura (bariton) esituses laulis lavastuses läbi võimenduse – ilmselt kavatsusega anda osale võimukat, natuke võõrandunud ja üleiniimlikku ilmet (kuigi solisti kõlav hääl ja selge diktsioon seda nii väga ei oleks nõudnudki). Puura läks sellise lahendusega maksimaalselt kaasa, tuues nii kõnes,

vokaalis kui ka lavaliikumises esile just nimelt seda pisut robotlikku olemist.

Talumehe tütrega kõneldes ilmuv veidi pehmem ja lüürilisem vokaal vaid rõhutas osalahenduse robotlikku üldplaani. Lavakuju rõhutatult karikatuurseks mängides pani Puura sellesse siiski tühis vaheldusrikast karakteristikat. Nii näiteks olid esimeses vaatuses Talutüdrule esitatud mõistatuses muusikaliselt eri nägu ja täis psühholoogilist pingekruvimist. Esimene mõistatus kõlas kelmi-ka üleolekuga, teine – humoorikalt, kuid teatava ärevusega, kolmandas mõistatuses oli juba võimukandja ja mehe sõjakat, kuid koomiliselt pinguldatud üleolekut.

Puura osatäitmises jõudis koomika mujalgi muusikasse: kohati hüsteeriliselt "mõrane" intoneerimine või täispuhutud võimu-



Tark naine Keisri mõistatusi lahendamas. Naispeaosas Margit Saulep, tagaplaanil Väino Puura.



Kuninga – Volmeri lavastuses said Orffi hulkuritest “geoloogid” – pildike tänasest Eestist. Osades Mart Madiste, Alar Haak ja Priit Volmer.

kus andsid Keisri kujule värvi läbi kogu etenuduse. Teises vaatuses oli ilmekaaim stseen, kus Keiser avastab oma targa abikaasa reetlikkuse: tema vokaali ilmub koomilist ja kirglikku raevu. Siin on Orff juba partituuris Keisrile hinnangu andnud: dramaatilised kõrglähtega meloodiad tuletavad meelde romantilise ooperi klišeetid; kolisev ja kiljuv orkestripartii toob muusikasse hüsteerilist atmosfääri (paraku varjas orkester selles stseenis osaliselt ka Puura vokaalpartii).

Ooperi lõpustseenis viisid tundepeursked taas mõnegi noodi prügimäel ärkava Keisri partiiis “paigast ära”. Puura laulmisstiili karaktersetele “jõnksudele” leidub selge õigustus Orffi ooperi algusest lõpuni groteski kalduvas stilistikas. Pisut häälest ära intervallikaga, pompoosselt kolisev “järelsõna” orkestrilt viitab veel kord teose lõpplahenduse ja kogu ooperi satiirilisele häälestusele.

Talumehe tütar esitanud sopran Margit Saulepile on iseloomulik pisut laialivalgud häälevärelus. Saulepi vokaalseid “piire” näitas hästi ooperi üks keskne, mõistatuste lahendamise stseen. Esimese mõistatuse vastus oli üsna tundelise intonatsiooniga, teises valitses pisut jahedam häälekasutus, kolmanda mõistatuse suure ulatusega, tujukalt käänulist meloodiafraasi intoneeris Saulep üle-

voolavalt – ja tahtmatult häälekasutuse nõrku kohti kätte näidates.

Teises vaatuses kuulutab “targa naise” tulekut unelev-värelev (flöödivirvendused, äitavad paralleelliikumised) orkestri sissejuhatus. Kahekõnes Eesliajajaga kõlab Talutüdruku partiiis aeglane, hell äitav meloodika. Siit esitusnäanss: suhteliselt staatilises meloodias “nõuab” intonatsiooniline vaesus paratamatult täitmist – ja solisti esituses kasvaski taas tundekoormus.

Viimasel õhtusöömaajal Keisriga on tark naine “ümardava naise” rollis. Stseen on koomiline: juba kodukolde juurest välja visatud abikaasa hooldab, toidab ja kasib rahulikult ning leplikult oma tüdruknaisest abikaasat. Kontrast Keisri kui labiilse võimuhullu roboti ja naise emaliku leebuse vahel on koomiline, aga arhetüüpne. Naine kui ema; mees kui suur, rumal, egoistlik, aga armastust vääriv laps.

Ka ooperi muusika rahuneb selles stseenis, meloodika muutub avaramaks, repliikide vahele tulevad mõtlikud hingamispausid. Stseenis kõlavad kõnekad, perekondlikku idüllit “osatavad” stilistilised allusioonid (arhailise mitmehäälsuse, hällilaulu, luteri koraali intonatsioonid, mahlerlik infantiilsus tämbrites ja tempomuutustes).

Uimastatud Keisri kirstupaneke ja kaasaviimise stseen sai tähendusrikkaks just tänu Saulepi lavaloleku pehmusele ja sujuvusele. Targa naise vaikne askeldamine meenuetas mürgiämbliku graatsiat, kes kaitsetu mehe vaatamata selle jõule ja võimule oma haardesse võtab... Peaaegu mütoloogiline stseen.

Mõlema peategelase, nii Keisri kui ka Talumehe tütre rollid olid ooperi lavastuses välja pakutud üpris tinglikuna. Keisri robotlikku olemist rõhutas osatäitmise nüri võimukus ja välimuski: skafandritaolise kostüümi küljes tolgendavad (toitvad) juhtmed. Talutüdruku väärikalt staatiline lavaliikumine (mis siiski loomulikult graatsiat ei varjanud) oli samuti hea valik – nii sensuaalsuse väljaimängimine kui ka vajaduse korral peitmine käib naiseliku tarkuse nõuete juurde.

Teo Maiste (bass) Talumehe rollis oli kesksel kohal ava-aaria. Selle pisut takerdud kõnerütm tekitas ajuti küsimuse laulja ja orkestri koostööst, aga iseenesest klappis veidi logisev lõpptulemus petetud ja abitu vanamehega osaga hästi kokku. Osasse lauldud kaeblikkus ja kohmakus niisamuti.

Karakterseim kuju kõrvaltegelaste seas oli Eesliajaja tenor Urmas Põldma esituses. Osale lisas parasjagu koomikat kõnetekstides kasutatud kaeblik läbinäin-intonatsioon. Laululistes osades andis vokaalpartiiile humo-

ristliku varjundi hääletämbri sügavuse ja teravuse reguleerimine. Teise vaatuses monoloogis, kus Eesliajaja kurdab ebaõigluse üle, kõlksusid kokku romantilise tenori “murtud” meloodika ja kaeblik itkemine. Samavõrra koomikat tõid kaasa Eesliajaja meloodiafraaside jõuetus ja nutune olek vastamisi energiliste orkestrirepliikidega ja suure koliseva kulminatsiooniga.

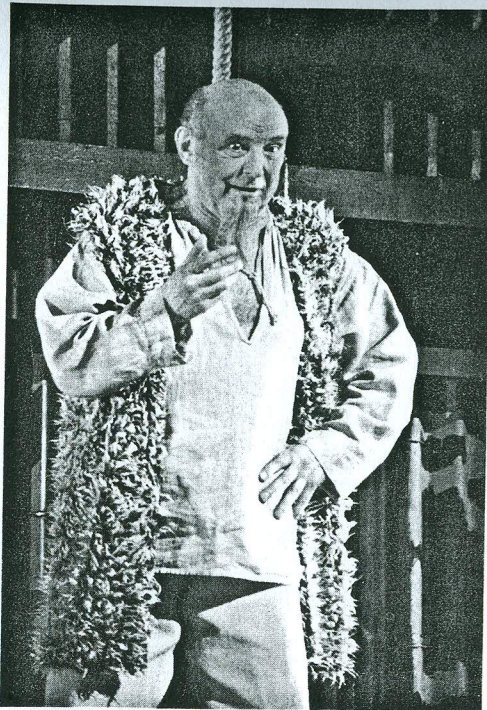
Üsna probleemitult, kuigi veidi vähem eredate karakteritena liitusid lavastusega Muulaajaja (Mart Laur, bass) ning Vangivalvur (Alar Pintsar, bass).

Ooperilavastuse võtmekujudeks olid ilma kahtluseta prükkariteks moondunud kolm hulkurit (tenorid Mart Madiste ja Alar Haak, bass Priit Volmer), kelle kõnetekstist kostis ohtralt vihjeid poliitilise olukorra, kunstitegemise, naisküsümuse, moraali ja muudel kaasaja teemadel.

Need ajakajalised repliigid sobitusid üsna valutult hulkurite algtekstis leiduvate, vanasõnadega ja lendlausetel põhinevate targutustega. Hulkurite trio paistis silma üsna ladusa mängulise lavaolekuga ja hästi klappiva vokaalkoostööga (hea ansambel, rahvalike joogilaulude vetruvad või ootamatult “stiili” muutev kõneviis peegeldus ka vokaalis: näiteks koomiline koraalilikkus valetunnis-

Endised prükkarid parlamendi kõnepuldis.





Talumees — Teo Maiste. Keisri silmis “maksu-
pettur”, kes kulduhmri leidmise ausalt üles tun-
nistab, aga uhminuia olemasolu eitab.

Harri Rospu fotod

tuse andmisel, mis kasvas üle joomalaulu ul-
juseks.

Teises vaatuses saavad (valetunnistuse eest kinni makstud) kaltsakatest “härrad”, kelle härrarüü altki paistab varjamatult matsilõust ja joodikupale ning kes ennast Keisri kulul täis joovad. Publiku peibutamisel igavesti aktuaalne tegevus, pättide purjutamine, oli lavastuses eriti põhjalikult välja mängitud. Prükkarite tekstis segunesid ülev ja madal, purjus sõnamängud ja pidulikud moraalisententsid, mis kasvasid üle hoogsaks kuplee-lauluks. Stseenist jäi kõrvu üpris hästi ajastatud, “purjus” aeglustustega ja joodikukõne labiilsusega paindlikult sammu pidav orkestripartii.

Draama, lõbu, läbu...

“Targa naise” lavastusega seoses jõudis Rahvusooper “Estonia” esmakordselt “ajaloos” autoriteetse majandusväljaande *Financial Times* veergudele (George Loomis; FT 4. 1. 2002). “Seda loevad *decisionmakers* — otsuste tegijad,” on jäänud meelde ühe kohaliku mee-

diahääle aupaklik repliik ajalehe kohta. Eesti rahvusooperi vilksatamine ingliskeelses pressis on tegijatele teadagi meeldiv märk, mida ei saagi alahinnata. Aga ilmselt tasubki seda sorti ilmutusi hinnata eelkõige “märgitekita-jana”, sest artikkel ise on üsna põgus tutvustus, milles lavastuselegi heidetakse vaid üpris pealiskaudne pilk.

Teatavat huvi FT artiklis äratavad teisest, märksa kõrgema elustandardiga kultuurikontekstist pärit hinnangute omapära ja erinevused võrreldes meile lähemate arusaamadega. Erinevused ei ole üllatavad — pigem tüüpilised. FT ajakirjaniku esimeseks mureks on Orffi võimalik natsimeelsus ja selle pareerimine: “Kui seal ongi midagi, siis minule jäi see küll tabamatuks.” Teine, positiivne ja täidetud ootus on meelelahutuslikkus: “Ooper on kerge, isegi meelelahutuslik.”

Jättes kõrvale viisakused ooperi muusikalise teostuse teemal, jääb artiklist eriti silma üks lavastusele omistatud tähendusakt-sent: “Hardi Volmeri põhiliselt vanast kodutehnikast ja muust prügimäekraamist koosnev lavakujundus oli ehk mõeldud osutama ülemäärase tehnoloogialembusega seotud ohtudele.”

Tundub, et Loomis näeb lavastuses vihjet postmaterialistlikele hoiakutele — tarbimishulluse ja tehnoloogiakultuse kriitikat. Meie publikule tähendab lavastuses valitsev prügimäe atmosfäär ja -sümboolika ilmselt ja eelkõige ikkagi sotsiaalset hala haisva ühiskondliku tõeluse teemal.

Just hiljuti märkis sotsiaalteadlane Rein Ruutsoo ühes ajaleheartiklis, et “me ei ole veel jõudnud postmateriaalse ühiskonna väärtusteni”. Tal on õigus. Selleni on veel tõesti aega. Pärast mitut järjestikust (nõukogude, varakapitalistlikku, uusliberalistlikku) askeetlust on tõepoolest raske kujutleda prügimäe maailma kui sümboolset üleskutset mõistlikule “ökoelule”. Olmeaskeetlus ei ole Eesti oludes mitte “valgustatud” teadvuse märk vaid valdavalt sotsiaalse allakäigu ja luuserluse tunnustäht. Räbalates oludes keskmine Eesti inimene ei taha sugugi eemale tarbimisest, vaid pigem palju ilusat kodutehnikat ja muud olmenänni. Enne postmaterialismi kuluks natukene head elu ära. Orffi ooperisse ongi sisse lavastatud kohalik olmeviletsus, härraspätid ja võimu võõrandumine.

Orffi ooper moraliseerib läbi muinasjutu ja rahvaliku huumori. Ka Kuninga lavastuse sõnum ei ole dramaatiline. Aga lisaks läheneb Neeme Kuninga lavastus allakäiguteema mängulise käsitlusega üsna avalikult sel-

lele laiahaardelisele kohalikule kultuuritren-dile, mida võib nimetada sotsiaalpornograa-fiaks. Ma ei mõtle siin üksnes politsei- ja krimisaateid, kollase ajakirjanduse teatavaid haledaid või veriseid lugusid ja meelelahutus-saadete juba kinnistunud traditsiooni käsitle-da sotsiaalseid draamasid (vaate)mänguliselt, kerge meelelahutuse ja pullitegemisena. Hais-ta Gängi tüüpi isendite rahvale näitamine, prükkarite kaamerate ette tarimine jõuluõh-tul, politseisaate kaamerasilm, mis karmilt jä-litab mõnda juba porgandi hingeeluga püksipissinud parmu jne. Kogu see tegelaskond on jõudsalt kinnistunud ka meie n-ö “teise ast-me” — esteetilises teadvuses, kirjanduses ja kunstis.

Prügikastimaailma pehmel humorist-lik või “mänglev” käsitlus on meid harjuta-nud ka sotsiaalse hierarhia printsiibiga. Meie ühiskondlik teadvus kohaneb ja areneb sel viisil, me juba teame ja ei kahtle, et ebavõrd-sus on looduslik; nad tahavadki nii; selline on elu; ja lõpuks on see kõik lihtsalt lahe ning naljakas. Vähemasti eemalt, näiteks saalist lavale vaadates.

Neeme Kuninga lavastuses andsid prügikollide kesksed, lustakalt mängulised kujud, nende panuse tegemine ja ootuseko-hased publiku reaktsioonidki märku sellest-samast kollektiivsest tervemõistuslikust mu-gandumisest. Päris kindlasti ei erine tänased, elust kunsti jõudnud sotsiaalsed mugandumi-sed väga palju muinasjuttudele omastest kol-lektiivsetest tõelusetõtlustest, milles ebanu-gavaid eluolukordi kompenseeritakse satiiri või huumoriga. Huumor võimaldab moraal-set üleolekut ja distantseerumist. Distant-si pealt vaadates hägustuvad piirid; draama, lõbu ja läbu segunevad üheks sültjaks mas-siks...

“Kui tarvis, harjub inimene ka jääpul-ka p...s hoidma,” ütleb ebanugavate eluolu-kordadega kohanemise kohta eesti vanasõna — ja selles ütlemiseski sisaldub samasugune kaitsev mudel: vormista mingi dramaatiline, ebaloomulik, ebainimlik eluolukord veel kraad räigemaks, madalkeelsemaks ja totra-maks — ja sa võidad juba kohale jõudnud või ka üksnes võimaliku, ähvardava viletsuse või alanduse.