

TARTU ÜLIKOOL
Filosoofiateaduskond
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Teatriteaduse õppetool

Riina Oruaas

EESTI PÄRIMUSTEATER 21. SAJANDI ALGUSES

Magistritöö

Juhendaja dotsent Anneli Saro

TARTU 2010

SISUKORD

SISSEJUHATUS	4
I. PÄRIMUS, FOLKLOOR JA TEATER: MÕISTED JA KONTEKSTID	10
1. Pärimus ja folkloor. Rahvaluule „teine elu“	10
2. Lüroepiline regilaul	15
3. Folkloor ja teater: 21. sajandi pärimusteatri eellugu	21
4. Helilooja Veljo Tormis ja regilaul	30
5. Lavastaja Anne Tärnpu ja pärimus	33
II. TEATRITOREETILISED RAAMID JA LAVASTUSTE ANALÜÜSID	38
1. Rituaalne teater. Inter- ja intrakultuuriline teater	38
1.1. „Eesti ballaadid“	48
1.1.1. Regilaul ja ballaad: inter- ja intrakultuurilised põimingud	50
1.1.2. <i>Butõ</i> : interkultuurilisus	54
1.1.3. Tegelaskonna- ja ruumistruktuurid	59
2. Postdramaatilisus pärimusteatri	68
2.1. „Katkuaja lood“	75
2.1.1. Lavastuse materjal	75
2.1.2. Lavastuse struktuur	78
2.1.3. Tekstimaastik – kõlamaastik	89
2.2. „Võrumaa rituaalid“ vol. 2	92
3. Pärimusteatri keskkond ja ruumisuhed	100
3.1. Loodus ja kultuur rahvausundis	102
3.2. Etenduspaigad	105
4. Soouurimuslik vaatenurk	114
4.1. Traditsioonilise ühiskonna soosüsteemi käsitlusi rahvaluuleteaduses, antropoloogias ja filosoofias	115
4.2. Eesti naiste laulud	124
4.2.1. „Eesti ballaadid“	124

4.2.2. „Eesti naiste laulud“	126
4.2.3. „Taarka“	133
4.2.4. „Painaja ja tundmatud“	135
4.3. „Eesti meeste laulud“	138
KOKKUVÕTE	143
KIRJANDUS	149
<i>SUMMARY</i>	160

SISSEJUHATUS

Teatriteaduse magistritöös „Eesti pärimusteater 21. sajandi alguses“ on seatud ülesandeks kirjeldada ja püüda defineerida eesti kaasaegse teatri suunda, mida nimetatakse pärimusteatriks.

Pärimusteatri mõiste on kasutusele võetud alles suhteliselt hiljuti ja peamiselt seoses ühe teatripraktikute ringkonnaga, eelkõige lavastaja Anne Törnpu poolt ja tema loomingu kohta. Mõistan ja käsitlen pärimusteatrina teatrisuunda, mis lähtub rahvaloomingust, selle maailmapildist ja poetikast. Rahvaluule ei ole pärimusteatriks illustratiivne, folkloorne kaunistus, vaid on lähtekoht, millelt ehitatakse üles mitte ainult etenduste narratiivne, vaid ka näitlejatehniline, rütmiline ja ruumiline struktuur.

21. sajandi alguse Eestis on pärimus ja rahvakultuuri elemendid saanud suurema tähenduse, kui neil on olnud väga pika aja jooksul. Rahvamuusika töötluste laine ja pärimusmuusika festivalide populaarsus on saanud massikultuurinähtusteks. Rahvamuusika on muutunud laiapõhjaliseks harrastuseks ning seda ka noorte seas. Pärimusteater on osa suurematest protsessidest. Vaatlen pärimusteatri siin rahvakultuurist eraldi, tegelen pärimusteatri kui teatrifenomeniga. Muutused kultuurikontekstis on siiski oluliseks eelduseks selle tekkele.

Hasso Krull on toonud eesti kultuuri kohta käibeles mõiste „katkestuse kultuur“ – „eesti kultuur on üles ehitatud katkestuse motiivile. Esimene positiivne katkestus on lahtirebimine baltisaksa ja üldse saksa kultuurikooslusest, manifesteerides iseseisvust. Esimene negatiivne katkestus on ajalooline müüt muistse iseseisvuse kaotamisest. Kõik järgnevad on olnud suuremal või vähemal määral nende kahe katkestuse variatsioonid.“ (Krull 1996: 7) Krull nimetab katkestust pidevuse erijuhuks – uus pidevus tekib katkestuste repetitsioonist, lugematute korduste seeriast.

Negatiivsena on nähtud kultuurikatkestust, mis toimus Eestis 19. sajandil – ühiskondlik ja kultuuriline moderniseerumine tingis eemaldumise vanast kultuurist, sh ka regilaulust, et üles ehitada uus eesti kultuur, mis vastaks kõigile modernse kultuuri tingimustele. Eeskujud selleks leiti (balti)saksa kultuurist (vt Undusk 1995). Pärimusteatri käsitluse üks

kultuuriajaloolisi tõukepunkte on Jaan Kaplinski 1970. aastate alguses esitatud küsimus, kas regilaulule on võimalik üles ehitada uus, eesti oma poeetika, mis ei jäljendaks sakslastelt üle võetud kultuurimalle (artikkel „Rahvalaulu juurde jõudmine“, Kaplinski 2004). Kaplinski ei tauni selles artiklis mitte kultuurilist laenamist, vaid pöörab tähelepanu laenamise hinnale – on halb, kui uue omaksvõtmise käigus unustatakse vanem kultuurikiht ja halvustatakse seda kui „mittekultuurset“. Kaplinski artikkel kutsub väärtustama vanemat rahvalaulu kui originaalset ja keerukat, pika aja jooksul väljakujunenud laulutraditsiooni, igatsedes regilaulu-renessansi ja selle sügavamalt mõju eesti luule uuendamisele, et vabastada luule saksa keele ja värsi mõjust. Rahvalaulu „elustamiseks“ ei piisa aga regivärsi vormitunnuste matkimisest (algriim, parallelism, viis, motiivid), vaid on vaja mõista kõigi nende elementide koosfunktsioneerimist ning võtta millegi uue loomisel aluseks sügavam struktuurisarnasus (Kaplinski 2004: 190-191). „Proovisin kord eksperimentideks „tõlkida“ vanu laule teise värsimõõtu ja vabavärssi ning tulemused üllatasid mind ennastki: mõned runod omandasid teises kuues peaaegu et elisabetliku dramaatilise luule kõla, teised moondusid modernistlikeks luuletusteks.“ (Kaplinski 2004: 191)

Helilooja Veljo Tormis mainib sedasama artiklit kui olulist tõukepunkti, mis teda ajendas vana rahvalaulu ja uut koorilaulukultuuri ühendama. Jaan Kaplinski ja Veljo Tormis on teinud koostööd mitmete kooritsükli juures (Tormis 2000b: 246), sh on Kaplinski Tormise kooritsükli „Naistelaulud“ libretist. Pärimusteatriit püüangi mõista Kaplinski mõtte kaudu, mida jagab ka Tormis: pärimuslikule ainesele uue teose ülesehitamine peaks lähtuma pärimuse süvastruktuurist, kuid tegema seda kaasaegses keeles, kaasaegses vormis (Kaplinski 2004, Tormis 1972, Tormis 2000b). Algne idee oli luuleuuendus, kuid Kaplinski mõtet on avardatud muusika ja teatri kaudu. Kaplinski kõneleb selles artiklis oma katsetest regilaulu vabavärssi „tõlkida“. Oma magistritöös tegelen pärimuse (mitte ainult regilaulu) „tõlgetega“ kaasaegsesse teatrikeelde.

Kristiina Ehin on regilaulu põlvest põlve edasikandumist võrrelnud laste telefonimänguga, „kus mängijad sosistavad üksteisele sõnumit, mille viimane peab lõpuks välja ütleva. Mängu ei hinnata kordaläinuks mitte siis, kui sõnum edastatakse korrektselt,

vaid siis, kui lõpuks väljaõeldu on ebatavalises nihkes esialgse variandiga. [---] Regilaulu üleskirjutust 19. ja 20. sajandil võib sümboolselt vaadelda kui viimast mängijat, kes ütleb kuuldu valjusti välja.“ (Ehin 2001: 315) Regilaulu üleskirjutuse tõlgendaja lülitub samuti samasse, „aegade tagant tulevasse „telefonimängu“, tunnistagu ta seda endale või mitte, käsitledes „viimase mängija lausungit“ kui lähtepunkti „uueks mänguks“, uuteks tõlgendusteks. Seega on üleskirjutatud tekst otsekui uueks stardipakuks ajas, olles regilaulu dünaamilise arengu tõttu ka otsekui talle eelneva aja kontsentratsioon.“ (Ehin 2001: 317) Üks lüli selles ahelas on ka lavastaja koos näitlejate ja teatrikunstnikega, kes laulust (jutust, müüdist, legendist vms) hakkavad üles ehitama oma tõlgendust, oma lugu ja uut tervikmaailma. Teatriuuriija astub samasse mängu tavaliselt alles siis, kui lavastus on jõudnud publiku ette. Siinne töö ongi üks järjekordne väljaõeldud, kellelki saadud sõnum. Olen siin kogunud sõnumeid ja teateid, mis minuni erinevate allikate (lavastuste ja lavastajate) kaudu on jõudnud, kõrvutades neid muude, teistest allikatest („mängudest“) tulnud sarnaste sõnumitega.

Siinne töö on eelkõige teatriteaduslik, kuid lähtub paljus rahvaluuleteadusest. Eesmärk on uurida pärimuse avaldumisvorme 21. sajandi alguse teatris, aga ka selle eellugu, mis ulatub juba 19. sajandisse. Teoreetiline paljusus ja suures osas teistele distsipliinidele toetumine on olnud teadlik ja paratamatu. Liitsõna „pärimusteater“ ei ole võimalik mõista, mõistmata sõna mõlemat poolt. Seetõttu on ka loomulik, et suur osa alusmaterjalidest on pärit (*sic!*) rahvaluuleteadusest ja antropoloogiast. Mitmete teatriteooriate kaudu vaatlen siin neid teatrivorme, mis pärimus võtab, kui ta teatrilavale asetatakse. Mõistan pärimusteatri kui rahvaluule „teist elu“, kus pärimusele antakse tõlgenduse ja kunstiliste vahendite abil uus vorm ja tähendus kaasaegses kultuuris.

Pärimusliku materjali taustaks on alati maailmavaade, usundiline kontekst ja tähendused, mis tänapäeval ei ole iseenesestmõistetavad. Antud töö ülesandeks on leida „ühenduskohad“, kus pärimusliku ainese tähendused ja uskumused kanduvad üle teatrisse ja saavad vaatajale mõistetavaks. „Ühiskonda ei määra enam religioon, müüdi traditsioonilised vormid on peeneks jahvatatud, hääbunud või uuesti sündimas. Ka vaatesaali suhtumine müüti kui kollektiivsesse kogumisse pole enam ühtne.“ (Grotowski

2002: 20) Seetõttu on oluline lähtekoht pärimusteatri autoripositsioon – isiklikkus, individuaalsus –, kuid pärimuse kaudu tegeleb autor suuremate mustritega.

Töö jaguneb kaheks suuremaks osaks, mis oma mahult on teadlikult erinevad. Esimene, sissejuhatav osa avab mõistelisi, kultuurilisi ja ajaloolisi kontekste: milline on pärimusteatri autorite suhe pärimusse ja millises kultuurikontekstis see avaldub. Defineeritakse esiteks pärimuse, rahvaluule „teise elu“ ja lüroepilise regilaulu mõisted. Järgnevalt antakse ülevaade rahvaluulesse suhtumisest eesti teatri loos ning seda nii ideoloogias kui praktikas. Esimese osa kaks viimast peatükki on pühendatud kahe olulise inimese rahvaluule-suhte kirjeldamisele: helilooja Veljo Tormis, kelle looming põhineb valdavalt regilaulul, ning lavastaja Anne Tärnpu, kes eesti lavastajatest kõige järjekindlamalt on lähtunud pärimusest.

Teises osas tegelen küsimusega, kuidas pärimus teatri avaldub ning milliseid esteetikaid ja teatritehnikaid lavastuse loomisel kasutatakse. Kuidas vormitakse pärimuslikust materjalist lavale sobiv dramaturgiline struktuur, kuidas kasutatakse pärimuslikku kujundikeelt teatrikujundite loomiseks. Teine osa on jaotatud neljaks peatükiks, igaüks neist tegeleb pärimuse kasutamisega lavastustes kindlate teatriteoreetiliste raamistike abil. Esimeses rituaalne ja interkultuuriline teater ning regilaulust lähtuv „Eesti ballaadid“. See on lavastus, mis sünteesib mitmeid kultuurilisi kihte: arhailine regilaul, rahvalik ballaaditraditsioon, 20. sajandi koorimuusika ning postmodernistlik jaapani *butō*. Teises peatükis on lavastuste „Katkuaja lood“ ja „Võrumaa rituaalid“ *vol. 2* analüüsis ühendatud postdramaatilise teatri teooria ning folkloristika traditsioonivälja mõisted. Kolmas ja neljas peatükk on üldisemad ja haaravad rohkem lavastusi. Kolmandas analüüsitakse lavastuste ruumivalikuid keskkonnateatri ja kohaspetsiifilise teatri raamides, neljandas pärimusteatri ilmnevat soolistatust, naise positsiooni rahvalauludes ja selle kajastusi pärimusteatri lavastustes.

Kunagi varem ei ole eesti pärimusel põhineval teatril olnud nii laia kõlapinda kui viimasel kümnendil. Kõige tuntumaks on saanud Peeter Jalaka lavastused Veljo Tormise muusikale – triloogia „Eesti ballaadid“ (2004), „Eesti naiste laulud“ (2006) ja „Eesti meeste laulud“ (2008) Von Krahli Teatris koostöös Nargen Opera ja dirigent Tõnu

Kaljustega. Sellesse lainesse kuuluvad mitmed lavastused, mis tegelevad kohalikku või pärimuslikku kultuuri kandvate/kandnud inimeste elu ja loominguga. Pärimusteatriks nimetatakse siiski ka dramaatilist teatrit, mille aluseks on pärimuskultuuri ja sellega seotud isikuid käsitlevad näidendid, nt Triin Sinissaare „Soolaev“ (Loomine 2005, lavastaja Raivo Trass) ja „Pärija“ (Loomine 2008, lavastaja Raivo Trass), kõige enam tuntud on Kauksi Ülle „Taarka“ (Vanemuine 2005, filmina Exitfilm 2008, mõlema lavastaja Ain Mäeots). „Taarka“ on oluline eelkõige kultuurisündmusena – pärimuskultuuri teadvustaja ja setu identiteedi kehtestajana.

Eesti teatris on pärimusteater pigem nišinähtus, mitte peavool. Kõige enam tähelepanu ja mõju avalikkusele on olnud Von Krahli Teatri ja Nargen Opera Tormise-triloogial. Von Krahli Teatri lavastuste kontekstis on need kolm vaid üks osa selle teatri esteetikast. Vanemuise teatri suveprojekt „Taarka“ on samuti erandlik: pärimusega tegelemine ei ole suure mitmežanriteatri põhieesmärk. Võrukeelseid lavastusi on Vanemuises kui Lõuna-Eesti suurimas teatris välja toodud mitmeid, kuid need ei ole pärimusteater (nt Madis Kõivu ja Kauksi Ülle näidendite lavastused). Suurem osa siin käsitletud lavastustest on koostööprojektid organisatsioonidega, kelle põhitegevus on seotud mitmete suviste kultuuriprojektidega. Naissaare-lavastused on seotud Nargen Opera ja Nargen Festivaliga, Leigo järve äärsed lavastused Leigo Järveteatriga, mis on üks Leigo turismitalu arendusprojekt. Erandlik on projektipõhine väiketeater Pärimusteater Loomine (SA Eesti rahvapärandi ja kirjavara esitamise selts Loomine), mille „eesmärk on eesti folkloorse pärandi ja väärtkirjanduse, samuti soome-ugri ja teiste väikerahvaste ning Eesti põlisvähemuste looming, nende elu-olu, mõtteloo ja vaimuelu tutvustamine, elav esitamine ning kajastamine professionaalse teatri vahenditega.“ (Pärimusteater Loomise koduleht). Valdavalt lavastatakse Loomises kultuuriloolisi näidendeid ja isikulugusid. Harrastusteatrina tegutseb Obinitsas „Taarka“ suvelavastusest välja kasvanud MTÜ Taarka Pärimusteater. Pärimusteatri lavastustes osalevad näitlejad, lauljad ja tantsijad on seotud mitmete institutsioonidega, paljud on vabakutselised. Teksti faktidega ülekoormamise vältimiseks on lavastuste andmetes jäetud märkimata üksikosalejate institutsionaalne kuuluvus, *à la* Britta Vahur (Eesti Draamateater).

On isegi paradoksaalne, et vanem rahvalaul ja suulise kultuuri pärimus üldse, mis saksaliku kultuuri ülevõtmise käigus unustati ja parimal juhul arhiivi talletati, on leidnud uue eluvormi teatris, mis on Eestis ajalooliselt euroopalik laen. Seda paradoksi avab teataval määral Kristel Nõlvaku 2003. aastal kaitstud magistritöö „Müüdilise maailmapildi avaldumisvorme nüüdisteatris“, mis kõrvutab müüdilist ja postmodernistlikku maailmapilti ning tõestab elegantset, et kaasaegne kultuur ja teater on mütopoeetilisele mõtlemisele avatud. See julgustas ka samal alal edasi liikuma, kuigi olen oma töös tegelenud otsesemalt rahvaluule ja selle esinemisvormidega teatris.

Olen pärimusteatriga tegelenud kriitiku ja vaatlejana pikemat aega. Osaliselt on mu varasemad artiklid jõudnud ka nende kaante vahele, kuid põhjalikult ümber töötatud kujul. Paljud varem esitatud seisukohad on töötatud täpsemaks ja põhjalikumaks, mitmetega neist ei ole ma enam nõus. Üks esimesi artikleid oli Anne Tärnpu lavastusest „Põdernaine“: „Teater soos. Soo(me-ugri) teater“ (Oruaas 2002). Magistriõppe vältel on ilmunud „Teekond tundmatute juurde. „Painaja ja tundmatud“ Leigo Järveteatris“ (Oruaas 2006), „Müüt, mäng ja unenägu. Anne Tärnpu lavastustest 2005. aastal“ (Oruaas 2005), „Alguse otsingud eesti teatriloo – sünekdoohhi printsiip teatris“ (Oruaas 2007) ning „Enese leidmine võõra kaudu“ (Oruaas 2008). 2010. aastal ilmub peatükk „Postdramaatilisus pärimusteatris“ artiklikogumikus „Interaktsioonid. Eesti teater ja ühiskond aastail 1985–2010“ (ETF grand nr 6684 toel).

I. PÄRIMUS, FOLKLOOR JA TEATER: MÕISTED JA KONTEKSTID

1. PÄRIMUS JA FOLKLOOR. RAHVALUULE „TEINE ELU“

Pärimusteatri defineerimise asudes tuleb alustada sellest, millel see põhineb – pärimusest. Järgnevas peatükis teen ülevaate töö seisukohalt olulistest pärimuse ja rahvaluulega seotud mõistetest, sidudes neid järk-järgult teatri ja teatriteooria mõistetega.

Pärimusteater ammutab materjali rahvaluulest – regilauludest, rahvajuttudest, muistenditest, itkudest jne. Siiski ei seisne pärimusteater pelgalt teksti taasesituses, vaid eelkõige pärimusliku ainese ja mõttemaailma ülekandmises teatrikeelde. Kuna käsitletavates lavastustes on kõige enam kasutatav pärimuslik materjal rahvalaul, eriti lüroepiline regilaul, siis alljärgnevas ülevaates rahvaluulest ja selle mõistmisest tänapäeva kultuuris on teistest rahvaluule žanritest ja vormidest enam pööratud tähelepanu just regilaulule.

Vanem pärimus ja rahvaluule, vanemad rahvatraditsioonid ei ole tänapäeval enam midagi iseenesestmõistetavat. Meil on olemas vaid kunagisest traditsioonist säilinud katked, fragmendid, ja needki valdavalt mitte enam oma loomulikus olekus – suulise kultuurina –, vaid kirjalikul, arhiivides tekstidena säilitatud ja süstematiseeritud kujul.

Soome rahvaluuleteadlane Lauri Honko on toonud oma folklooriprotsessi (rahvaluuleainese elukäigu) analüüsis välja kaks tänapäeval kehtivat folkloori definitsiooni. Kuna folkloori ja kultuurilise mitmekesisuse kaitse laiemalt on üks UNESCO eesmärke, on seal ametlikult kinnitatud järgmine rahvaluule definitsioon:

„Folkloori (ehk pärimusliku ja rahvapärase kultuuri) all mõistetakse kollektiivi traditsioonipõhjalise loomingu kogumit, mida esitab rühm või üksikisik, mis vastab ühiskonna ootustele ning kajastab eriliselt ühiskonna kultuurilist ja sotsiaalset identiteeti. Tema normid ja väärtused levivad edasi suuliselt, jäljendades või mõnel muul viisil. Rahvaluule vormide hulka kuuluvad muuhulgas keel, kirjandus, muusika, tants, mängud, mütoloogia, rituaalid, tavad, käsitöö, arhitektuur ja muud kunstid (NIF Newsletter 2-3. 1989: 8)“ (Honko 1998a: 62)

Honko rõhutab siinkohal, et oluline uuendus selles määratluses on, et otsustav ei ole

enam minevik, folkloori edastatavad teated mineviku kohta, vaid „pärimuskollektiivi maailmakogemuse asetamine folkloori tuumikuks“ (Honko 1998a: 62). Honko mõiste *tuumikfolkloor* tähistab „ainest, millel on otseseid seoseid kultuurilise identiteedi ja sotsiaalse ühtekuuluvustundega“ (Honko 1998a: 62).

UNESCO definitsioonist mõned aastad varasem määratlus on sõnastatud 1986. aastal Bergenis korraldatud Põhjamaade Rahvaluuleinstituudi folkloorikonverentsil:

„Folkloor on kollektiivne, pärimuslik teadmine, mille on kujundanud inimese loovus ja fantaasia. See tarkus on teatud juhtudel nähtav kultuurilises väljendusvormis ja nimelt nende vormide kaudu folkloor levib. Folkloori taasluuakse pidevalt üha uutes individuaalsete joontega esitustes. Folkloor levib peamiselt sõnade ja tegevuste kaudu, kuid ka sellistest artefaktidest nagu toit, rõivastus, kunst ja arhitektuur võib leida folkloorseid mõtteid ja sümboleid. Folkloori tähtsaim tunnus on suulisest edasikandumisest tingitud vormi ja sisu varieerumine. Kirjalikud ja massimeedia vormidki kuuluvad folkloori hulka juhul, kui nad varieeruvad. Terminid *pärimus* ja *folkloor* kattuvad osaliselt. Pärimus haarab laiemat ala kui folkloor, kuid folkloori esitus võib sisaldada mittetraditsioonilisi jooni. Folkloor peegeldab erinevate rahvarühmade maailmavaadet ja tugevdab nende rühmade identiteeti. (NIF Newsletter 4, 1986: 21)“ (Honko 1998a: 63–64)

Bergeni definitsioon eristab pärimust ja folkloori – sageli kasutatakse neid paralleelmõistetena, isegi kattuvatena. Siinse töö seisukohalt on vahetegemine oluline, kuna uuritavate lavastuste autorid ise, eelkõige Anne Törnpu, kasutavad *pärimuse* mõistet. Eesti rahvaluuleteaduses on mõistetud *pärimust* kui otsest vastet sõnale *traditsioon* – traditsiooniline ehk traditsionaalne tähendab „Võõrsõnade leksikoni“ järgi traditsioonil põhinevat ehk pärimuslikku (vt ka Rüütel 2004: 224). Tiiu Jaago teeb nendes mõistetes veel ühe kitsenduse – *traditsioon* on laiem mõiste kui *pärimus*. *Pärimus* seostub vaimse kultuuriga (nt saab rääkida pärimuslikust muusikast, aga mitte riietusest). *Traditsioon* seostub mingi tegevuse kordumisega, tavaga tähistada teatud sündmusi ühtviisi jne, mis teisalt ei sobi sõnaga *pärimuslik*. Küll aga teeb soomekeelne folkloristika eristuse vaimse kultuuri mõiste kaudu, kus „sõnaga *perinne* märgitu tähistab nii vaimset kui ainelist kultuuri“ (Jaago 1999: 74). Eesti pärimusteatri kontekstis eelistan jääda eelkõige eesti

rahvaluuleteaduse mõistestiku juurde, kasutades pärimuse põhitähendusena Tiiu Jaago definitsiooni, mille järgi „pärimus on üks vaimse kultuuri vorme, mis sisaldab kollektiivset loomingut, arvamusi ja mõttemaailma ning sellest johtuvalt inimese toimimist. Pärimus eeldab järjepidevust.“ (Jaago 1999: 74)

Mõlemad folkloori definitsioonid toovad esile, et rahvaluule ei ole ainult tekstiline või muusikaline kultuur (laulud, jutud, mõistatused jne), vaid terve kompleks omavahel seotud nähtusi, mis võivad avalduda ka tegevuses (rituaalid, kombes) või materiaalses kultuuris (rõivad, esemed, arhitektuur). Selline mitmekesisus on teatrietenduse kui mitmetest märgisüsteemidest koosneva kunstiteose loomisel oluliseks allikaks.

Pidades silmas, et tänapäeva inimene ja tema looming on traditsioonilisest maailmast juba kaugenenud, meie maailmapilt on juba midagi muud, siis ei toimu pärimuse ülekande kaasaegsesse kultuuriprotsessi vahetult, nt mingi laulu esitamisega ei avaldu iseeneslikult selle laulu müüdilise taustsüsteemi – rahvaluule mõistmiseks on vaja teadmisi. Pärimus vajab tõlkimist tänapäevasesse keelde. Kui rahvaluulet esitatakse kunstilises vormis, siis peab vastava kunstilise vormi keele kaudu ka leidma selle „võtme“, mis pärimuse avaks.

20. sajandi lõpu folkloristikas võeti pärimuskultuurist kõneledes kasutusele uus mõiste – rahvaluule „*teine elu*“. Lauri Honko on kirjeldanud rahvaluuleainese eluprotsessi, mille „*esimene elu*“ hõlmab selle teket ja nn loomulikku olekut kogukonnas, selle teadvustamist millegi väärtuslikuna, kogumis- ja uurimisobjektiks saamist. „Folkloori „*teine elu*“ tähendab pärimusainese ülestõusmist arhiivist või muust säilituspaigast. Pärimusprotsessist lahti rebitud ja talletatud aines satub jälle ringlusse. [---] Uus ringlemine ei tähenda peaaegu kunagi ainese sulandumist algupärasesse pärimusprotsessi, kuigi see võib veel mingis vormis jätkuda. Selle asemel avatakse uusi mõjusfääre, tavaliselt tutvuvad endisest laiemad inimrühmad pärimusega. Teaduslik uurimus pärimusest, näitus muuseumis, videofilm, essee või pärimuslikkust taotlev etendus, jutustus, tants, muusikaesitus jne võivad pürgida algupärase kultuuri lähedale, muuta seda mõistetavaks, kuid siiski erinevad tingimused pärimuslikust kommunikatsioonist, kust materjal algselt pärineb. Esituse mehhanism, esitukoht, kuulajad ja eesmärgid on teised.“ (Honko 1998a: 77–78)

Etnomusikoloog Taive Särg toob muusikateaduslikus kogumikus „Mõeldes muusikast“

artiklis „Mis on eesti rahvamuusika?“ kasutusele mõiste *professionaalne pärimusmuusika*. Sellist muusikat teevad professionaalsed muusikud, kes kasutavad eesti ajaloolise pärimusmuusika (ehk rahvamuusika) väljendusvahendeid. Professionaalne pärimusmuusika on samuti osa rahvaluule „teise elu“ protsessist, see on kunstiliste eesmärkide nimel töödeldud ja tõlgendatud muusika.

Taive Särge: „Ajaloolise pärimusmuusika (ehk ajaloolise rahvamuusika) all mõtlen eesti maarahva suulises ja kuuldelises pärimuses välja kujunenud muusikat, mis oli käibel üldjoontes 19.–20. saj vahetuseni. Tänapäeva eesti pärimusmuusika on ajaloolise pärimusmuusika enam või vähem loominguline kasutamine. See on tekkinud ajaloolise muusikatraditsiooni säilinud osiste ja tänapäeva muusika liitumisel, kus kasutatakse sageli noodikirja, helisalvestust, uusi pille, aga eelkõige kaasajale omast muusikalist mõtlemist ja väljendusvahendeid laiemalt. Sest mingisugust muusikat ei saa esitada väljaspool elavat traditsiooni päris nii nagu seda tehti omas rühmas. Muusika kui eriline suhtlemisviis ei toimi endisel kujul, kui puudub vastav usundiline ja kombestikuline taust või publik, kes oskaks hinnata väljendusviisi nüansse ja varjatud tähendusi.“ (Särge 2004: 150–151)

Samalaadse professionaalse tegevusena võib mõista ka pärimusteatri ajaloolise rahvamuusika kasutamist. Sageli liidetakse pärimusteatri ajaloolist muusikatraditsiooni ja uuemat helikeelt, nii naturaalseid kui tehnilisi muusika tekitamise vahendeid, aga ka teistest kultuuridest pärit instrumente – aspekt, mis seostub pärimusteatri kui interkultuurilise teatri ideoloogiaga. Ka inter- ja intrakultuurilise ning rituaalse teatri kontekstis tõuseb esile pärimuse „teise elu“ aspekt – see on tagasipöördumine traditsiooni juurde, kuigi selle algne taust on kadunud.

Kuigi pärimusteatri kõneledes ei ole rahvuslikkus, eriomane „eestilikkus“ esiplaanil, tegeleb see siiski – pärimust tänapäeva tuues ja seda uues kontekstis avades – etnilise identiteediga. Tõsi küll, pärimusteater ei lähtu mitte rahvuslikust eestilikkusest 19. sajandil aktuaalseks saanud rahvuse-ideoloogia tähenduses, vaid tugineb laiemale ja ajalooliselt kaugemale soomeugrilikule ainesele, otsides materjale teadlikult arhailisematest ja kaugematest allikatest („Kalevala“, uurali rahvaste loitsud jm). Seetõttu peab siinkohal Taive Särje mõistes tuumikfolkloori ala laiendama: „Eesti rahvamuusika kitsamas

tähenduses kui identiteediga seotud tuumikfolkloor on see, mida muusika kasutajad ise teevad ja tajuvad üheskoos (või valivad kuulamiseks) kui eesti rahvamuusikat, eestilikku, eestlastele eriomast muusikat. [---] Eesti rahvamuusika esineb selles tähenduses eelkõige kui vanade muusikatekstide kogu ja selle enam või vähem loominguine esitamine tänapäeval.“ (Särg 2004: 149) Identiteediga seotud tuumikfolkloori piirid tuleb pärimusteatri visandada nii ajas kui ruumis kaugemale – mis muudab ülesande raskemaks, kuna laieneb nii ajaline kui kultuuriline pind, millelt identiteeti defineerima või manifesteerima asutakse.

Eelnevast võib välja tuua kolm omadust, mis iseloomustavad regilaulu kasutamist tänapäeva teatris:

1) Rahvaluule „teine elu“. Tänapäeva kultuur on kaotanud otsese seose elava regilaulukultuuriga, regilaul on nn „taas kasutusele võetud“. Kuigi on kaotatud side vana regilaulutraditsiooniga, ilmneb, et sellel laulutüübil on kaasaegses kultuuris siiski elujõudu (*väge*). Anne Tärnpu sõnastuses: „püüdsin leida eelkõige vormi, mis kannaks sisu ka siis, kui keelest, milles etendus toimub, aru ei saada. Sisust ei saa aga ei üle ega ümber.“ (Tärnpu 2000: 4)

2) Professionaalsus. Teatrietenduses kasutatav ajalooline pärimusmuusika on õpitud esitus, muusikalist ainet on töödeldud vastavalt esitajate vajadustele ja kunstilistele eesmärkidele. Nii nagu professionaalsele pärimusmuusikale on iseloomulik tänapäevane muusikaline mõtlemine ja väljendusvahendid, ei ole ka pärimusteatri esitatav muusika puhas rahvakultuur, vaid on autori kunstiliste eesmärkide teenistuses.

3) Pärimusmuusikat töötlevad lavastused tegelevad regilaulu kaudu eestiliku ja soomeugriliku identiteediga, eelkõige Von Krahli Teatri ja Nargen Opera lavastused rõhutavad eestilikku: triloogia pealkirjas kordub sõna „Eesti“. Siiski on raske pärimusteatri siduda ametliku rahvuskultuuri diskursusega, mille juured ulatuvad 19. sajandi ärkamisaega. Regilaul ja rahvuslikkus on ajalooliselt olnud omavahel teatavas konfliktis, ametlik rahvuskultuur on vana pärimust kas põlanud, nagu väidab Jaan Kaplinski (Kaplinski 2004), või ilustanud, nagu viitab Jaak Rähesoo (Rähesoo 2006). Samuti ei seo pärimusteater end puhtalt eesti, vaid kogu soome-ugri ja uurali pärimusega.

2. LÜROEEPILINE REGILAU

Käsitlen oma töös kolme Veljo Tormise rahvalaulutöötlustel põhinevat lavastust. „Eesti ballaadide“ ja „Eesti naiste laulude“ libretod on koostatud eesti vanematest rahvalauludest ehk lüroepilistest rahvalauludest. „Eesti meeste laulud“ koosneb uuematest, lõppriimilistest rahvalauludest. Kuna vanem rahvalaul on oluline element ka Anne Tärnpu lavastustes, siis tuleb anda lühiülevaade regilaulu poetikast. Pärimusteater on tihedalt seotud rituaalse teatri teooriate ja otsingutega, mis püüavad teatri kaudu taasleida rituaalset ja müüdilist, vaatajat sügavamalt kui diskursiivse teadmise pinnal puudutavat. Seetõttu on rahvaluule teatrilavale toomisel üks küsimusi arhailise ainese, müüdilise maailmapildi avaldumine.

Lähtudes Madis Arukase ja Mari Sarve regilaulu-alastest uurimustest, pean otstarbekaks kasutada vanema rahvalaulu tähistamiseks põhimõistena sõna *regilaul*, mis tähistab eesti-setu Kalevala-meetrilise laulutraditsiooni erirengut. „Regivärsi keskseks avaldumiskujuks on olnud regilaul, kuid ääriti ja omal moel on see tekstiloomeviis ulatunud laiemalegi – ütlus- ja mõistatuspärimusse, loitsudesse, lastepärimusse, itkudesse. [---] Mõisteid *regilaul* ja *regivärss* kasutades pean silmas eelkõige poetilist süsteemi, mille ühisteks tunnusteks on neljarõhuline trohheilise põhiritmiga värss ning algriimi ja parallelismi erilaadne koosesinemine kogu selle leviala ulatuses. Neid mõisteid on mõnikord koos kasutatud, tähistamaks üksnes eesti vanemat rahvalaulutraditsiooni; teiste läänemeresoome rahvaste samalaadse laulmistava või läänemeresoome rahvaste ühistraditsiooni tähistamiseks on kasutatud soome keelest pärit mõistet runolaul.“ (Mari Sarv 2008: 11)

Madis Arukase doktoriväitekirjas „Jutustava regilaulu aspektid. Setu lüroepiliste regilaulude žanr ja struktuur“ rõhutatakse regilaulu tekstilise plaani mitmekihilisust – rahvalaulud ei ole enamasti žanripuhtad, vaid koosnevad mitmest kihist, laul on oma eluea jooksul olnud pidevas muutumises. Regilauludes on põimunud mitu ajaloolist kihistust. (Arukask 2003) Siinse töö üks eesmärke on vaadelda pärimusteatriit soouurimuslikust vaatepunktist – aluse selleks annab lüroepiline regilaul ise. Arukask väidab, et ajaloolistel põhjustel on eesti-setu rahvalaul kujunenud valdavalt naiselikuks žanriks – külakogukonna

meestekultuur hääbus pärisorjuse kehtestamisega. Meeste poliitilis-sõjalise iseseisvuse kadu külaühiskonnas, relvakandmisõiguse keelamine, küttimeise kui olulise elatusallika muutmine vaid võõrvallutajatest ülemklassi privileegiks, pärisorjuse progresseeruv kehtestamine jms „täendas äkilist vägivaldset nihestatust traditsioonilises, aastatuhandete jooksul välja kujunenud elualalises süsteemis, mida võis võrrelda tõsise kultuurišokiga.“ (Arukask 2003: 37) Selle käigus kadus ka meeste kollektiivne tegevus kui gruppidentiteeti toitev alus, meeste tegevusalaks jäi peamiselt põllunduse ja karjanduse sunnitud viljelemine. „Selles olukorras pressiti meeste ja naiste tegevusruum ühisesse kitsasse sfääri, mis oli varem olnud pigem naiste pärusmaaks. Talurahva meeskultuur pidi end pidevalt positsioneerima võõra valitsejakultuuri ja omamaise naiskultuuri vahel, mis asus halvemal juhul genereerima vastandlikku skisofreenilist illusiooni kahelt poolt sisse piiratud ruumis, üldjuhul aga tekitama apaatsust ning traditsioonilist mehelikkust representeerivate kultuurinähtuste, sealhulgas eepilise laulu, paratamatut taandumist.“ (Arukask 2003: 37) Noormeeste külaühiskonna täisealisteks liikmeteks saamise märgina võib täheldada alkoholiga seotud kamraadlust, millel on kultuuris pigem marginaalne positsioon. Samuti ei asendanud elutervet initsiatsiooniprotsessi sõjaväeteenistus – võõrvõimu all teenimine ei soodustanud mitte maskuliinset rahvuskultuurilist identiteeditunnet, vaid marodöörlust ja kaabaklust. Selline olukord oli iseloomulik peamiselt sisemaale, kuna rannikualadel ja saartel säilis meeste omavaheline kultuur paremini, seda eelkõige tänu kalastamisele ja hülgeküttimisele, mis nõudsid rohkem kollektiivset tegutsemist. Seetõttu järeldebki Arukask, et kuna sotsiaalsed olud on pidurdanud meeskultuuri ja seega ka meeste pärimuse teket, siis „naiskultuur on pigem suurendanud oma rollitähtsust just mentaalse, vanema omakultuurse kõrgema vaimukultuuri kandjana. Tundub, et paljuräägitud patriarhaalsus võib paljuski olla vaid pealispindne, väljapoole pööratud fenomen. Kultuuri südames on võinud olla palju määravam roll naisel protsesside kontrollija ja mehhanismide käivitajana.“ (Arukask 2003: 37–39) Sellise vaatepunkti suhtes on olnud kriitiline Andreas Kalkun, kes leiab setu autobiograafilistest lauludest ühiskondliku korra kajastusi, mis näitavad, kui võrd allasurutud ja meestest sõltuvad on olnud naised (Kalkun 2003).

Eesti-setu materjali soome ja karjala runodega kõrvutamisel tõdetakse, et siin on säilinud vaid hilisemad kihistused – ballaadid, lüroepika, puhas lüürika. Vanema sakraalse traditsiooni ning üldises rahvaluuleprotsessis tavapäraselt eksisteerinud maskuliinse regilaululise eepika eksisteerimise kohta teevad rahvaluuleteadlased vaid oletusi. Usundilist teadmist kandva sakraalse regilaulutraditsiooni kohta on kaks oletust: 1) Regilaul on olnud kunagi ühiskondlikult olulist, sakraalset, usundiliselt tõest sõnumit kandnud kehaks, mille sisutasandi erisused on tulnud esile interpreteerimisprotsessis vastavalt pühendumis- või pühitsusastmetele. Seega oleks meil tänaste regilaulude puhul tegemist toonaste tekstide traditsiooniökoloogilised muutused läbi teinud järglastega. 2) Kunagi on eksisteerinud n-ö avalikud regilaulud ja ekspertide (preesterkond) jaoks sakraalsete tekstide kogum, mis praeguseks on seoses usumuutusega hävinud. Sel moel oleks meil tänaste regilaulude näol tegemist endisaegsete sekulaartekstide jäänukitega, mille sõnumiline taotlus juba algusest peale on olnud pigem ümardav kui konkretiseeriv. (Arukask 2003: 40)

Setu lüroepiline regilaul kajastab Madis Arukase järgi kõiki põhilisi mõtteleo arenguetape: „(1) müüdilist maailmanägemist, mida võime ära tunda nii mõneski laulu(fragmenti)s, kus ühes või teises võtmes kajastuvad globaalsed universaalid, maagilised jäänused või käigud millegi otsinguil maailma erinevatel „korrustel“; (2) (kangelas)eepikat, kuigi just see kihistus esineb näiliselt kõige hõredamana [---]; (3) ning viimaseks ballaadlikku isikukesket dominant, mis võib esineda iseseisvalt ilmselt nooremates süžeedes või siis sulanduda modernsemaid hinnanguid andes paljude vanemate teemaarendustega [---]. Ballaadlik kihistus, mis setu lüroepikas näib just viimastel sajanditel tänu naislaulikute ihalustele jõudu kogunud olevat, kujutab omaette ühenduslüli uuemasse rahvalaulu, kus ta juba täielikult domineerib.“ (Arukask 2003: 41) Ballaadiline rahvalaul on juba mõjutatud euroopalikust ballaaditraditsioonist, millele on omane sünkretistlikkus – eepika, lüürika ja dramaatika kui kirjanduse põhiliikide sümbioos, millele sarnast struktuuri vanemas regilaulus sama selgelt eristada ei saa. Keskaegses Lääne-Euroopas arenema hakanud kunstballaad ei olnud puhtalt muusikaline või kirjanduslik žanr – ballaadi ka tantsiti, esitati nn *Bänkelsang*’idena linnaväljakutel jne

(Merilai 1991).

Järgnevates lavastuste analüüsides on palju juttu pärimusteatri hübriidsusest – erinevate kultuurikihtide teadlikust segatusest. Rahvaluulele on nende piiride ületamine olemuslik. Madis Arukask on setu lüroepika näitel analüüsinud laulude ajalist mitmekihilisust ja muutumist. Läänemeresoome, vene ja Lääne-Euroopa naistetapja-laulude näitel on laulumotiivide kultuurilist liikuvust analüüsinud Ruth Mirov (2003). Rahvaluule ei ole ei usundiliselt, poeetiliselt ega kultuuriliselt ühtne, suletud süsteem, vaid intertekstuaalne ja interkultuuriline, ajas muutunud ja kultuuripiire ületav. Sellegipoolest on rahvalaulust otsitud midagi, mis oleks oma, algupärane. Ka siin tasub silmas pidada, et „regilaulutõlgendusi pole põhjust eraldada õigeteks ja valedeks. Regilaulu uurija püüab oma kaasaegset maailma mõista avaramalt, kasutades selleks ka regilaulu (regilaulus eneses pole ju olemas ei laulu algideed ega ka freudismi). Teiselt poolt, tõlgendaja avabki regilaulu sobivalt kaasaja arusaamadele ja huvidele.“ (Jaago 2000: 214) Nii peegeldab ja uurib ka lavastaja, kes oma lavastuse pärimusele üles ehitab, lavastuse kaudu iseennast, oma mõttemaailma ja kaasaega.

Peale ajalise ja mõtteloolise heterogeensuse on regilaulu süvastruktuurile omane ruumilisus – laul ei ole ainult tekst, vaid kuulub *traditsioonivälja* (Lauri Honko mõistes *pool of tradition*)¹, latentsesse alasse, „millest traditsiooni kandvad indiviidid selekteerivad oma valimid pärimuse isikupäraseks nähtavaletoomiseks, folklooriainese sünnitamiseks ja pidevaks taasloomiseks“ (Arukask 2003: 114). Traditsiooniväli on kogum temaatilisi, poeetilisi, esituslikke (*performatory*) ja muid traditsionaalseid mudeleid, elemente ja reegleid, mida jagavad erinevad laulikud (Honko 1998b: 92). Seega, et mõista pärimusteatri, tuleb suhestuda terve traditsiooniga: pärimus kannab mingeid mentaalseid struktuure, mille ülekandega – tõlkega – teatrivormi pärimusteater tegelebki. Pärimustekst ei seisa üksi, vaid kuulub laiemale pinnasele. Edaspidi, analüüsides pärimusteatri kui intrakultuurilist teatrivormi (II osa 1. ptk), ilmneb, kuidas pärimuslik traditsiooniväli hakkab mitmete lavastuslike ja tõlgenduslike filtrite kaudu tänapäeva vaatajat kõnetama.

¹ Lauri Honko mõistete tõlked eesti keelde – Arukask 2003.

Analüüsidest pärimusteatri kui postdramaatilist teatrivormi, hakkab traditsioonivälja mõiste tööle kui pinnas, millest lavastaja oma materjali valib, asetudes nii analoogilisse positsiooni pärimuse kandjaga. Rahvaluule loomis- ja esitusprotsessidesse ei ole siinkohal otstarbekas pikemalt süveneda, kuna oluliseks saab pärimuse ülekanne sekundaarsesse traditsiooni, selle tõlgendamine professionaalses kultuuris. Traditsiooniväli jääb siiski taustana saatma ka folkloori teist elu. Mõneti on lavastaja või näitleja traditsioonilise laulikuga sarnases situatsioonis – arhiivis säilitatud ja mõnel juhul juba kunstiliselt töödeldud rahvaluuleainese lavastuslikuks tervikuks vormimisel lähtub ta peale kirjalike või audiovisuaalsete salvestiste ka rahvaluuleainese tõlgendustraditsioonist, pärimusainese omavahelistest seostest jne. Autor (lavastaja, helilooja, kunstnik) teeb oma kunstilise valiku paljude võimaluste hulgast.

See baas või väli, millest lavastuse autorid lähtuvad, ei pruugi olla alati selgelt teadvustatud. „Vanemal rahvalaulul on eesti kultuuripildis iseäralik tähendus. Seda võiks võrrelda akumulieritud kapitalina, mille olemasolu tajutakse kusagil kukla taga, mida aga enam õieti ei tunta ega mäletata ning millest palju aru ei saada. Religioonifenomenoloogilist võrdlust tarvitades on vanem rahvalaul nagu puhkav jumalus, kes asub juba ammu kaugel väljaspool inimliku igapäeva sfääri, kes igapäevaselt meenudagi ei tarvitse, kelle olemasolu pigem võõristava kui lähedusttekitavana tajutakse, kuid kelle poole pöördumine tõsisemates kriisiolukordades asendamatu on. Regilaulu sellisesse positsiooni sattumise põhjuseks on tormilised kultuurimuutused viimastel sajanditel, modernismi jõudmine, kitsamalt vaadates aga uut maailmanägemise viisi ja esteetikat pakkunud uuema rahvalaulu tulek kusagil 18. sajandist.“ (Arukask 2003: 146)

Kuna Von Krahli Teatri lavastus „Eesti ballaadid“ oli Eesti kultuurielu suursündmus ja samasse triloogiasse kuuluvad „Eesti naiste laulud“ ja „Eesti meeste laulud“ olid samuti seotud suurte ootustega, on ilmne, et see „puhkava jumaluse“ poole pöördumine on olnud millekski vajalik. Mitte ainult teatritegijate, vaid ka publiku jaoks on seda millekski vaja. Küsimus on, mis on see miski, mida sealt otsitakse. Et regilaul päriselt iseenesestmõistetavana enam tänapäeva vaatajat ei kõneta, on ilmselge. Küsimus on, kuidas leida üles vanemat rahvalaulu mõistetavaks muutvad „tõlkevõimalused“: „Kui

vanema rahvalaulu kuulmine tänases eestlases kultuurilisi tõlkeprobleeme tekitab, siis kindlasti pole see nii koorilaule kuulma juhtudes. Olukorda iseloomustab vahest kõige paremini see, et Veljo Tormise vanematel rahvalauludel, itkudel ja loitsudel põhinevad koorilaulud on tänasele (loomulikult teatavate elitaarsete kalduvustega) inimesele enam omased kui nende alglätted. Võib arvata, et siin on abistavaks komponendiks ennekõike mitte niivõrd helikeele kaasaegsem kohandatus, milles Tormis on olnud ikkagi traditsiooniteadlik, kuivõrd üldine totaalne kontekstimuutus.“ (Arukask 2003: 146–147) Üldine kontekstimuutus tähendab Arukasel üleüldist folklooriharrastust, folklooriliikumine kui hobikorras tehtav kultuurivorm, mida vanemast, ärkamisaja-eelsest rahvakultuurist eristab selle lavalise situatsiooni keskus (Arukask 2003: 147).

Niisiis võib üheks regilaulu „tõlkes leidmise“ võimaluseks olla koorilaul, Veljo Tormise tänapäevane ja samas traditsiooniteadlik helikeel, kuid ka laulude esitus ise – teatrietendus kui publikule tuttav kultuurilise kommunikatsiooni vorm. Siinses töös tegelen professionaalse teatriga, mitte harrastusliku teatriloomingu või rahvakultuuriga, kuid publiku kontakt rahvatraditsioonidega isegi „hobikorras“ on tõenäoliselt oluline baas sellelaadse teatri mõistmiseks.

3. FOLKLOOR JA TEATER: 21. SAJANDI PÄRIMUSTEATRI EELLUGU

Ajalooliselt on eesti teatri ja dramaturgia aluseks saksa ja vene eeskujud, kuid eesti omakultuuril põhineva algupärase teatri tekke võimalusi on otsitud pidevalt. Pinget algupärase ja laenulise vahel on teadvustatud peaaegu kogu eesti teatri lühikese ajaloo vältel. Järgnevalt teen lühiülevaate mõnedest algupärase teatrikeeles otsinguga tegelevatest ideedest ja praktikatest.

Veidi teistsugusest aspektist kui siinne käsitus on oma ja võõra vahekorda käsitletud Jaak Rähesoo artiklis „Omajuur ja kaleidoskoop“ (2006), vaadeldes eesti oma ainese väärtustamise ja maailmakultuuri (*pro* Lääne-Euroopa kultuuri) omaksvõtmise ja eesti kultuuri integreerimise ajalugu dramaturgia ja üldiste teatriteoreetiliste ideede näitel, kus „omajuur“ võib tähistada nii eesti sotsiaalsetele oludele tuginevat realismi (Menning), kriitikavaba „lakitud etnograafilisust“ (1930. aastate rahvusromantika, nõukogude „sisult sotsialistlik, vormilt rahvuslik“ nõue) kui sissepoolepööratud soomeugrilikkust.

Nii nagu 19. sajandil tekkinud eesti kirjandus, on ka eesti teatrikunst arenenud saksa eeskujudel (vt Saro, Pappel 2008). Omakeelse teatrikunsti rajamine saksa näitekunsti ja -kirjanduse eeskujudele toimus samas voolus kogu ärkamisaegse ja eesti professionaalse kultuuri tekkega – ja iseloomulikult ajastule tunti ka vajadust omakeelse dramaturgia järele. Selle, aristotelesliku draama arengu ja arendamise kõrval on sporaadiliselt esile kerkinud teistsugused hääled: need, mis otsivad eesti teatri päris-alget rahvaluulest.

Nende otsingute kaardistamisel saab paraku lähtuda pigem ideoloogiast, kirja pandud teatri-unistustest, kui praktikatest. Märksõnad, mis neis tekstides üha korduvad, on mäng, rituaal, müsteerium. Üheks kokkuvõtva märksõnaks kõigile neile teatriunistustele võib veel lisada mõiste Jaan Unduskilt, millega ta iseloomustab eesti rahvusideoloogia rajamist: sünekdohhi printsiibi (artikkel „Hamanni ja Herderi vaim eesti kirjanduse edendajana: sünekdohhi printsiip“). Sünekdohh kõnekujundina tähendab ühte metonüümia liiki, tähendusülekannet osa ja terviku suhte alusel (ÕS 1999), *pars pro toto* või *totum pro parte* printsiipi.

Idee kunagisest eesti kuldajast kui õitses rahvaluule ja kangelaslüürika, on pärit

vararomantilisest, herderlikust kontseptsioonist. Ajaloolase ülesanne on üksikuist säilinud fragmentidest kokku panna tervik, rekonstrueerida kunagi terviklikult eksisteerinud kultuur ja maailmapilt. Selle ajalookontseptsiooni üks keskseid mõisteid on torso, teatud juhtudel isegi „kõndistatud torso“ – kild, jäänuk minevikust. Torso ise ei ole terviklik, kuid ta esindab kunagi eksisteerinud (idealiseeritud) terviklikkust. Selline kuldne minevik (re)konstrueeriti ka eesti kultuurile: „Et tulevikust midagi erilist loota ei juleta, siis jääb eneseteostuse raskuspunkt minevikku, kuid minevik muutub mingil hetkel üllatavalt kontseptuaalseks ja terviklikuks, hakates niimoodi üha painavamalt peale käima olevikule ja tulevikule.“ (Undusk 1995: 747) Kuldse mineviku valguses hakati ehitama uue tuleviku unistusi – mis oleks see parem ja ilusam ja omasem eesti kultuur.

Romantiseeriva (pseudo-romantilise) suhte poolest eesti rahvakultuuri ja „vanasse kuldaega“ on tuntud 19. sajandi lõpu August Wiera teater Tartus Vanemuise seltsis. Wiera sentimentaalsed ilunäitlused, nt Peeter Jakobsoni „Udumäe kuningas ehk Kroonitud voorus“ ja Faehlmanni-mõjuline „Koit ja Hämarik“ kujutasid arhailist maarahvast eksootilises ja muinasjutulises maailmas. (Kask 1970: 79)

Kui ärkamisaja ja veel Karl Menningu eeskujud olid pärit saksa teatrist, siis prantslaslikule modernismile suunatud noor-eestlased seadsid ideaali palju kaugemale. 1913. aasta „Teatri-raamatus“ kirjeldab Johannes Semper artiklis „Lürismus näitelaval“ oma teatriideaali: „kõik, mis lürismust ära määraks, on tume ja kaduv. [---] Selgust ihkajad, arusaadavust, käega katsutavust: mis on neil tegu pimedusega, kust kõik allikad välja nirisevad? Elu aga, ennast loov elu läheb samas salajat ja hämarat teed, mis lüüriline alguski, ja ilma selle kogemusega ei ole elavat vaimu, mis loob.“ (Semper 2002: 30–31) Semperi ideaalis toovad „lürismuse“ näitelavale kolm asja: žest, hääl ja sõna, st tants, muusika ja luule. Ideaalne teatrivorm pärineb antiiksest Kreekast, kindlasti ei ole selleks ratsionaalne draamavorm ibsenliku või tšehhovliku realismi mõttes. Semper on oma ideaalis ehk kõige kaugemale minev, kõige abstraktsem, samas raamatus kirjutavad Bernhard Linde ja Johannes Barbarus on konkreetsemad, tuues ideaalse, „tõelise“ teatri näiteks antiikse müsteeriumi oma ekstaatilisuse, dionüüsoslikkuse, ja mis peasi, ühtsusega nii stiilis (välises vormis) kui kõigis oma komponentides (sõna, muusika, keha,

„maalerlikkus“). (Linde 2002: 9-19, Barbarus 2002: 20–28)

Ainus, kes siin idealiseerib vana eesti külarahvast, kellel „töö ja mäng ja kunst ja usk lähedalt ühte on kuulunud: ei ole kerge piiri tõmmata alguslisel arenemiseastmel olevate looduserahvaste töö ja mängu, mängu ja kunsti, kunsti ja usu vahel“ – on Gustav Suits (Suits 2002: 136). Suits viitab ka sellele, et eesti teatril ei ole orgaanilist sidet oma pärimusliku, suulise külakultuuriga, vaid see on laenatud, tekkinud linna väikekodanlikus keskkonnas. Suits tunnetab katkestust algupärasest, ilma-jäetust, aga ka ühiskondliku moderniseerumise valusid kui paratamatust.

Eesti rahvamängudest otsib „jälgi eesti ürgteatrist“ paguluses ilmunud „Teatriramatus“ Artur Adson. Ta kirjeldab mitmeid mänguvorme ja pulmakombestikku, nähes siin-seal heiastuvat „ürgajast pärinevaid traditsioone“. Mida vanemaks mõnd elementi võib pidada, seda „algupärasem“, seda „ürgsem“ ja seda väärtuslikum see on, saades seekaudu taas romantilisest traditsioonist pärit hinnangu. Rahvaluule tähistab eelkõige teadet või jäänukit minevikust ja see on tema väärtus iseeneses. (Adson 1958: 11–20)

Teise maailmasõja järgsel perioodil on folkloristi vaatenurgast rahvamänge uurinud Ruth Mirov (1998), kes kirjeldab draamaelementidega, st mitme tegelase, tegevuse ja intriigiga mängu kui „pisidraamasid“, leides neist olulisi struktuurisarnasusi Aristotelese „Luulekunstist“ lähtuva, klassikalise suletud draama spetsiifikaga. „Võib koguni öelda, et draamaelementidega laulumäng just oma ülesehituse selguse, lihtsuse ja kokkusurutuse tõttu on nagu klassikalise draama mudel.“ (Mirov 1998: 295) Niisiis on teaduslikult tõestatud, see ei ole ainult utopia, et eesti „ürgteater“ on mingis algelises vormis olemas olnud, kuid sellest ei ole kunagi välja kujunenud professionaalset teatrit, iseseisvat kunstiliiki, isegi mitte päriselt iseseisvat folkloorižanrit.

Oma järeldustes ja ürgsuse-otsingutes on eriti laiahaardeline Mardi Valgemäe, kes asetab eesti draama, eelkõige August Kitzbergi „Libahundi“ selle ritualistlike ja müüdiliste elementidega „euroopa kultuuri suurde jõkke“, mille põhjamudast nii mõnedki kihid aegajalt pinnale jõuavad. Jaanipäevakombestiku, mardisanditamise ja dionüüsilise viljakuskultuse vahele tõmbab ta väga selgeid paralleele ja väidab, et „leiame meie ürgteatris nii ülestõusmise kui alastikultuse sugemete kõrval vastuvaidlemata vihjeid

viljakuskultusele.“ (Valgemäe 1995: 68) Mõrsjakooletamises ja jõuluaja mängudes on aga viited igavesti sureva ja taastuleva jumaluse kultusele. Kui nt Jaan Kaplinski on regilaulu euroopalikule traditsioonile vastandanud, siis Valgemäe liidab arhailised elemendid „Libahundis“ nimelt euroopalikuma, lääneliku traditsiooniga.

Folkloori aktiivne kasutamine teatrivahendina lavapraktikas algas 1960. aastate lõpus, üks esimesi selliseid lavastusi oli Raivo Trassi „Kui on õnne, siis elame“ Draamateatis 1970. aastal. Ülo Tedre väitel toetus esimese tegevustik kommetele, uskumustele ja mängudele ning rahvalaulud jäid selles pelgalt olustikuliseks illustratsiooniks (Tedre 1972: 122). Seevastu Jaan Toominga „Laseb käele suud anda“ August Kitzbergi näidendi „Enne kukke ja koitu“ põhjal samal aastal Vanemuise teatris aga „on pannud tänapäeval ja tänapäevaselt kõlama vana rahvalaulu, sealjuures üldarusaadavalt ja täiesti uudes funktsioonis. J. Tooming on avastanud regivärsi dramaatilise külje.“ (Tedre 1972: 122) Tedre tõmbab paralleele rahvaluulele iseloomulike realistlike detailide kaudu ilmneva impersonaalsuse, müütide ja sümbolite ning lavastuses loodud ekspressiivsete üldistuste ja sümbolina rõhutatud detailide vahel. Lavastus oli ülimalt ekspressiivses ja füüsilises kehakeeles, rahvalaul andis autori tekstis pigem üheplaaniilistele tegelastüüpidele juurde müüdilise mõõtme.

Teatriuundajad eesotsas Jaan Toominga ja Evald Hermakülaga lähtusid Antonin Artaud' ja Jerzy Grotowski ideedest – „Uus teatriparadigma ehitatakse üles *mängu, rituaali, müüdi* ümber, mõistes neid kui tagasiteed teatri alglatetele, ürgse ja ehtsa teatri juurde, mida on tarvis käia selleks, et taaselustada teatri sakraalne dimensioon. Usutakse, et mäng (grotowskilikus tähenduses) avab inimese tõelise mina, rebib eest kõik maskid. Müüdis ilmutavad end olemise algseisundid, millega pääseb ühendusse rituaalse tegevuse kaudu.“ (Epner 1998: 174; *autori rõhutused – R.O.*)

Mati Undi „Minu teatriglossariumis“ on nimetatud Toominga „Laseb käele suud anda“ lavastust „suureks folkloristlike sugemetega rituaaliks“, mis ei ole rahvateater, vaid iseseisev lavastus, „mis vaid imes endasse viisijuppe ja värsikatkendeid muuseumi fondidest.“ (Unt 1997: 139) Rahvalaul oli vaid üks vahenditest mängus, mis pidi olema kuninglik tee iseenda juurde (Freudi mõistes, teatriuunduse üks olulisi huviseid oli ju ka

psühhoanalüüs, mitteteadvus, teadvuse-eelne). Üks teatriuendajate eeskujusid oli Jerzy Grotowski. Tema nõue oli, „et näitleja peab lakkamatult olema näitleja ja saama **preestriks**, kes enam ei mängi preestrit, vaid **on** seda, siis jõuame võrdlemisi keeruka kompleksi ette, mille lahendus pole enam minu võimuses, minule jõukohane.“ (Unt 1997: 141; *autori rõhutused – R.O.*) Niisiis asub teatriuendajate mäng vähemasti ideaalina sakraalses sfääris, on algne ja lõplik. Märkimisväärne on siinses kontekstis, et rahvalaul ei olnud enam lavastuse dekoratiivne osa või teema, vaid lavastuse poetika kandev osa. „Jaan Toominga teeneks tuleb lugeda eesti oma pärimusliku ainese ja regivärsilise rahvalaulu edukas integreerimine modernistlikku teatrikeelde. Avangardteatri suured opositsioonid ehitatakse üles rahvuslik-mütoloogiliselt aluselt.“ (Epner 1998: 175) Rahvalaulul põhines ka nt Evald Hermaküla lavastus „Üks ullike läks rändama“ 1973. aastal Vanemuises. Hiljem, Viljandi Ugala teatri lavastajana on rahvalaul olnud oluline osa Toominga lavastustest: Juhan Smuuli „Kihnu Jõnn“ (1980) jt.

Jaak Rähesoo paigutab teatriuendajad samuti „omajuure otsijate“ poolele. Pettumus nõukogude ühiskonnas ja muutuste võimalikkuses viis selleni, et pöörduti „uuesti hämarasse minevikku, hüpoteeside ja rekonstruktsioonide valda.“ (Rähesoo 2006: 2404). Oluline oli Uku Masingu mõju, eriti Jaan Toominga teatrile, ning uue, omamoodi eksootilise ja mitmesuunalise kaleidoskoobi tekkimine – omajuure otsingud viisid Siberisse, Ameerika indiaanlaste juurde, Polüneesiasse või Ida-Aasiasse, samuti saadi toidet Lääne avangardistlikest teatriliikumistest (Rähesoo 2006: 2405).

Omaette peatükk võiks siinses kontekstis olla Voldemar Panso lavastus „Tants aurukatla ümber“ (Mats Traadi samanimelise romaani järgi Eesti Draamateatris 1973. aastal, kunstnik Mari-Liis Küla). Panso lavastuslikus kontseptsioonis olid sünteesitud nii antiiksed Dionysose-pidustused kui eesti rahvausund Peko kuju näol, neid ühendavaks lüliliks viljakuspõlvustused ja loomade ohverdamine (Panso 2006: 15). Samuti vajaks eraldi ruumi Kaarel Irdi suhtumine rahvamuusikasse teatrilaval. Irdi tegevust on siin puudutatud Von Krahlite Teatri „Eesti naiste laulude“ ja „Eesti meeste laulude“ lavastuste kontekstina. Põhjalikuma ülevaate annab Kaarel Irdi tegevusest Veljo Tormise heliloominguga seoses Jaak Villeri monograafia „Kandiline Kaarel Ird“ (2009), aga ka Veljo Tormise loomingut

käsitlevad raamatud (Tormis 2000a ja 2000b).

Ugalas Toominga lavastustes oma esimesed teatrirollid teinud Priit Pedajase loomingus on samuti rahvalaulul eriline koht. Tema esimene lavastus oli lastelavastus „Iiri muinasjutud“ (1979), millele järgnesid Pedajase enda koostatud eri rahvaste muinasjuttude hoogsad ja leidlikud kompositsioonid: „Soome muinasjutud“ (1981), „Eesti muinasjutud“ (1982). Mõned aastad hiljem lavastas Pedajas Nukuteatris oma näidendi „Priidu viiul“ (1984), mis samuti põhines rahvaluulel. Mitte küll eesti, vaid skandinaavia rahvalaule kasutas Pedajas 1998. aastal Eesti Draamateatris lavastuses Torgny Lindgreni „Mao tee kalju peal“, mille struktuuri – tegevuse põimimist lauludega – ning müüdilise ja diskursiivse maailmapildi vahelise pinge avaldumisvormi olen analüüsinud oma bakalaureusetöös „Neomütoloogiline teater“ (Oruaas 2005).

Rahvalaulu ja rahvamängude, teatriantropoloogia ning moodsa tehnoloogia üks järjepidevamaid sünteesijaid on olnud Peeter Jalakas. Jalaka looming on olnud väga mitmekülgne. Siinses töös käsitletakse Jalaka Veljo Tormise triloogia lavastusi „Eesti ballaadid“, „Eesti naiste laulud“ ja „Eesti meeste laulud“ kui pärimusteatri. Jalaka teatriloomingus ilmnev aktiivne ühiskondlikkus ja poliitilisus (Pesti 2009) ei ole nendes lavastustes kuigivõrd esil. 1989. aastal asutas Jalakas vabatrupi Ruto Killakund, millest arenes välja Von Krahli Teater (asutatud 1992). Lähtumine rahvaluulest ja müütidest on olnud Jalaka loomingus programmiline, kuid mitte minevikku suunatult, vaid eesmärgiga leida alus ja allikas oma identiteedile. Juba Ruto Killakunna nimi on võetud mütoloogiast: „Ruto on üks Lapi jumal. Üks üsna äärmuslik tegelane, kelle juurde minnakse viimases hädas. Kelle käest saab jõudu. „Killakund“ on aga eesti keeles killakund. Grupp, ühendus.“ (Peeter Jalakas intervjuus Rein Heinsalule, Heinsalu 1991) Rahvaluule ja müüdilise aines on Jalaka lavastustes olnud vaid üks viis eksperimenteerida: tema lavastusi on iseloomustatud kui alternatiivseid, kosmopoliitseid, multimedialseid jne. Sama olulised on olnud nt tehnoloogia ja uue meedia kasutamine. Jalakas on otsinud aktiivselt kontakti välismaiste eksperimentaalsete teatritruppidega ning osalenud mitmetes *workshop*'ides, sh õppimas Eugenio Barba Odini teatris Taanis. Eugenio Barba on üks 20. sajandi teatriuudajatest, kelle teatriantropoloogilistes uuringutes ja praktikas on olnud läbivad

teemad teatri universaalide otsimine ja rituaalsus. Jerzy Grotowski õpilasena lähtub ta oma lavastuste loomisel müüdist ja rituaalist. Ka Jalaka teatrit iseloomustavad müüdi, universaalse loo jutustamise katsed, mille teostamiseks kasutab ta ka uusi tehnoloogilisi vahendeid, mittetraditsioonilist näitlejatehnikat ning dramaturgiat.

Jalaka esimesed lavastused põhinesid rahvamängudel, improvisatsioonidel ja osalejate isiklikel kogemustel. Lavastustele olid iseloomulikud mänguline lähenemine ja dekonstruktsioon. „Sisult süžeeu etenduse kulg, rütmide ning meeleolude vaheldumine on saanud endale leidliku väljundi eesti folklooripärandi kaudu. Omapärane põiming müstikast, religioonist ning absurdihumorist võiks olla uue, ebatraditsioonilise etnograafia-mõttestuse aluseks – ja seda „Killakunnast“ palju suuremat seltskonda silmas pidades.“ (Martson 1991). Rein Heinsalu kirjeldab lavastust „Eesti mängud. Kaelkirjak liigub edasi“ kui sürrealistlikku lapsemängu, kus atmosfäär ja mitteteadvuse mõjutamine on olulisemad kui sisu (Heinsalu 1991). Von Krahli algusaastate kaks lavastust pealkirjaga „Eesti mängud. Pulm“ (1996 ja 1999 Von Krahli Teatris) olid rahvatraditsioonidel põhinevad lavastused-arvutimängud, kus ühendati Eesti ajalugu ja pulmakombestikud. 1990. aastate kontekstis uudse tehnilise võttena domineeris lavaruumis projektsioon tagaseina katval ekraanil, millel toimuvaga näitlejad laval aktiivselt suhestusid. Peeter Jalaka kaks „Libahundi“ lavastust on olnud Kitzbergi näidendi ja selle müüdi dekonstrueerimine. Lavastustes oli nii rituaalsust ja rahvamuusikat kui selle vaatlemist metatasandilt, võõratuna (nt peremehe takust habe 1992. aasta lavastuses, üle lõkke hüppamine video vahendusel 1998. aasta lavastuses).

Ruto Killakunnas tegeleti improvisatsioonilise meetodi ja rahvamängude abil mitteteadvuses peituvaga, otsiti igale liigutusele „alget näitleja seest“ (Jalakas 1997). Vorm ja struktuur leiti lavastusele rahvamängudest. Jalakas ise on selleaegsete lavastuste ülesehitust võrrelnud lahtise struktuuriga muusikateostega: „Oluline polnud see, et vaatajad kõike mõistaksid, vaid et näitleja ise aru saaks, mida teeb. Idee oli selles, et lavastus tervikuna tekitaks vaatajas tunde, nagu kuulaks ta muusikat, mille igast fraasist ta täpselt aru ei saa.“ (Jalakas 1997) Sarnasus Anne Tärnpu mõttega vormist, mis kannab sisu, isegi kui keelest enam aru ei saada (Tärnpu 2000: 4), on ilmne. Tähelepanu pööratakse etenduse

meelelisele küljele ning mõjutatakse vaataja mitteteadvust.

Kuigi postdramaatilise teatri mõiste tuli käibele veidi hiljem (Lehmanni monograafia ilmus 1999. a) ja eesti teatris on saanud aktiivselt kasutatavaks alles hiljuti, võib juba Jalaka varasemaid lavastusi pidada postdramaatilisteks. Lavastustes on mitu ja mitmeti tõlgendatavat kihti: lugu ja kommentaar sellele, multimediaalsus (mitmete tehnoloogiliste vahendite abil ruumi laiendamine ja loo tasandite nihutamine), keskendumine atmosfääri ja seisundi loomisele.

Küsimus traditsioonist on Jalaka teatris olnud laiem kui tegelemine traditsioonilise ainesega kui asjaga iseeneses: „Elame nii segasel ajal, et ega me teagi enam, mis see traditsioon õigupoolest on! Nõukogude-aegsed pole omad, kuid ometigi on nad meis juurdunud. Ennesõjaaegsed – kust need pärinevad? Saksa ajast? Tsaari ajast?“ (Jalakas 1991: 51) Traditsiooni üle küsimine viibki loogiliselt rahvaluuleni, kuid jätab alles võimaluse liikuda väga laial pinnal: teatritraditsioon üldse, kultuuritraditsioon, enesemääratlemine muutuvas ajaloolises kontekstis jne. Kultuuride omavahelise põimumise aspekt haakub ka interkultuurilise teatriga.

Kui lähtuda eelpool raamidena toodud mõisteist, siis sünekdoohi printsiip ei ole Jalaka teatris kuigivõrd aktiivselt nähtaval, pigem tegeleb ta tänapäeva ja tulevikuga, kasutades selleks muuhulgas ka rahvaluulet, kuid Jaak Rähesoo omajuure ja kaleidoskoobi mudelit võib tihedas omavahelises põimingus esile tuua küll, kuid kumbagi neist ei saa seada esiplaanile. Edaspidi analüüsin Peeter Jalaka kolme Veljo Tormise muusikal põhinevat lavastust, kus rahvalaul on kesksel kohal. Selles peatükis käsitletud lavastustega on neil otsene seos – „Eesti ballaadide“ ülesehitamise printsiip oli kunagiste Ruto Killakunna lavastustega suhteliselt sarnane, on Jalakas ise öelnud (Jalakas 2004: 10). Skeptiline on Jalakas olnud ajalooliste eelkäijatega võrdlemise suhtes, kuna eriti tihti on teda võrreldud teatriuundajatega. Mõlemat on nähtud eesti teatri peavoolu suhtes ebakriitiliselt kui teistmoodi teatrit – „on niimoodi ja on teistmoodi ja kõik teistmoodi on ühtemoodi teistmoodi.“ (Jalakas 2004: 12)

Kõige uuemast teatrist sobib viidata ühele nüüdistsantsu lavastusele, mis on pöördunud otsima oma juuri ja algupära. Loominguline koosluse int.act.union (Taavet Jansen, Päär

Pärenson, Maike Lond, Kalle Tikas, Andreas W) lavastus „algorytm“ (Kanuti Gildi Saali produktsioon, 2007) ei püüdnud üles ehitada mitte kadunud ürgset ühtsust ega sakraalset mõõdet, vaid oli abstraktne, eklektiline ja irooniline. Ekraanile projitseeriti Kihnu seelikumustrit kujutav „triipkood“. Lavastus koosnes matemaatiliste valemite põhjal loodud arvutigraafikast, fragmentaarsest tekstivoost seinal ja tantsija (Päär Pärenson) koreograafilistest reaktsioonidest nendele. Hüplikust, ilma linearsuse ja hierarhiata tekstivoost koorusid välja teemad, mis omavaheliste vabade assotsiatsioonide kaudu edasi kõnelesid: lõke, õde, naine, armuke, pulmad jne. Tegijad lähtusid veendumusest, et Kihnu memmede seelikumustritesse on peidetud nende maailmakord ja -mõistmine, ning kaasaegsete (st tehnoloogiliste) vahenditega üritati selle „koodi lahti muukida“. Sisuliselt jääb taas kajama sünekdohhiprintsiip: see, mis on päris ja õige, on kadunud, sellest on jäänud ainult fragment, torso: kihnu memme seelikumuster.

Folkloori teekonda teatris jälgides võib näha tendentsi, et ajas edasi liikudes on müüdiline Teine, kust otsitakse algupärasust ja algupärast teatrikeelt, muutunud üha abstraktsemaks. Küsimuseasetus ja ideaal ise on olnud muutuvad, kuid müüdiline Teine on alati olemas. Nooreestlased tahtsid viia eesti kultuuri Euroopa kultuuri parnassile, jõuda esteetilise täiuslikkuseni, ülevani. Pind, millelt nad end identifitseerisid, oli antiik. Teatriuudajad 1960. aastatel olid haaratud psühhoanalüüsist ja rituaalse teatri teooriatest. Selle kaudu püüti sukelduda kollektiivse mitteteadvuse sügavustesse, rituaalse mängu kaudu saavutatud mängijate ja publiku ühtsus pidi looma kogudusetunde. Herderlikult puhast kultuuri sünni-õitsengu-närbumise-taassünni tsükli sama selgelt kui ärkamisaegses retoorikas enam välja joonistada pole võimalik, uuemas teatris küll aga teadlikku lähtumist fragmentaarsusest, fragmentide koostoime vabast mängust.

Siinne ajalooline „rida“ ei pretendeeri ammendamusele, kuid võiks anda taustsüsteemi, millele praegune – 21. sajandi alguse pärimusteater – asetub. Kindlasti ei ole pärimusteater sama mastaabiga nähtus kui peamiselt Viljandi Pärimusmuusika festivali ja Viljandi Kultuuriakadeemiaga seotud pärimusmuusika-liikumine, vaid laiemas kultuuri- ja teatripildis nišinähtus. Kõige suurem kaal publiku hulgas on olnud Von Krahli Teatri Tormise-triloogial, kuid nendest kui uuest peavoolust rääkida oleks ilmne liialdus.

4. HELILOOJA VELJO TORMIS JA REGILAU

Veljo Tormis (s. 1930) on helilooja, kes oma loomingu kaudu on regilaulu taasavastanud eesti professionaalse muusika traditsiooni jaoks. Nii nagu kirjandus, ei ole ka eesti kunstmuusika pikka aega olnud seotud traditsioonilise muusikakultuuriga, vaid tekkinud saksa ja vene eeskujudel: õige laul pidi olema koorilaul, regilaul kui paganlik traditsioon tuli unustada. Tõnn Sarv on näidanud, kuidas Tormise helilooming on liikunud samas mõttevoolus teiste 1970. aastate alguse mõtlejate ning kultuuritegelastega, kelle jaoks rahvaluule omandas uue tähenduse ja erilise väärtuse, nimetades esseisti ja kirjanikku Jaan Kaplinski ning teatrilavastajat Jaan Toomingat. Samas viitab Sarv ka rahvalaulu suhtumise paradoksile: „Veider küll: selleks, et mõista regilaulude väärtusi, tuli neist kaugeneda sinnani, kust nad näisid juba peaaegu eksootilistena“ (Tõnn Sarv 1980).

Kuna põhjalikumaks muusika-alaseks analüüsiks ei ole siinkirjutajal erialaseid teadmisi, tuleb piirduda vaid Tormise enda ja üldisemate seisukohtadega regilaulu osast tema heliloomingus. Tormise loomingust on avaldatud ka mitmeid põhjalikke käsitlusi, sh nii uurimusi kui helilooja omapoolseid selgitusi oma tööle (Tormis 2000a, Tormis 2000b). 1972. aastal avaldas Tormis ajalehes Sirp ja Vasar manifestilaadse, üle kahe lehekülje ulatuva artikli, milles selgitas oma seisukohti regilaulu kohta, selle olemust, vajalikkust kultuuris ja eesti muusikas. Sealjuures on ta resoluutselt kriitiline rahvalaulu ilustamise ning ilutseva „rahvuslikkuse“ suhtes. Tormis rõhutab, et regilaul on „i s e s e i s e v kunst – ürgne, omapärane ja terviklik. Sellisena võiks ta olla meie t ä n a s e rahvusliku kunsti p õ h i, mitte iluripats.“ (Tormis 1972; *autori rõhutused – R.O.*) Tormis tunnistab, et nii, nagu rahvalaulu esitati tema elavas keskkonnas, ei ole teda võimalik kaasaegsesse kultuuriotsesse enam tuua. Tormise ideed regilaulust ja kunstmuusika kirjutamisest on küllaltki sarnased Jaan Kaplinski omadega regivärsist ja luulekunstist – mõlemad otsivad mingit sügavamat struktuuri, mille pinnalt luua uus teos. Jaan Kaplinski on Tormis regilaulu propageerijana nimetanud üheks oma kaasamõtlejaks (Tormis 2000b), mõlema ideedes on aluseks küsimus eestlaslikust identiteedist, omast, mis on kantud tajumisest, et eestlasele tegelikult omane on jäänud juba võõraks, elav side omakultuuriga on katkenud

(kuigi mitte veel täielikult ega lootusetult). „Kerge on selle lauluga kaasa tulla. Ta on olemas keele struktuuris ja isegi kusagil sügavamal, geenides või tont teab milles; seda on võimatu tõestada, aga mingi „äratundmine“ on olemas, midagi selle rütmis või viisi monotoonsuses. Kasvõi mõnutundmises sellest samast monotoonsusest, mida nii palju on halvaks pandud ja hukka mõistetud. Võib selguda, et viisirütmis monotoonsuses peitub kunstiline omapära ja väärtus. Võib selguda, et sõnarütmid on väga vaheldusrikkad ja hoopiski mitte monotoonsed.“ (Tormis 1972)

Regilaulu koorimuusika traditsiooni „sisse komponeerimine“ ei olnud seejuures sugugi valutu protsess. Tormis on kohanud oma loomingule küllaltki palju vastupanu, mittemõistmist ka õpitud euroopaliku, „ilusa“ koorilauluga harjunud muusikute endi poolt. Tormisel oli tihe koostöö Vanemuise teatri ja Kaarel Irdiga: kooritsüklid „Meestelaulud“ ja „Naistelaulud“ ning nende lavastused, tekstide osas Jaan Kaplinski ja Paul-Eerik Rummoga, aga ka folkloristide Ülo Tedre, Ruth Mirovi, Otilie Kõivaga.

„Eesti ballaadide“ esimese lavastuse esietenduse eel (27. juulil 1980. aastal Estonia teatris, koreograaf Mai Murdmaa, dirigent Tõnu Kaljuste, kunstnik Mari-Liis Küla) on Tormis selgitanud oma töömeetodit: „Runoviis, iseendaks jäädes, ei anna ennast töödelda ega harmoniseerida klassikaliste printsiipide järgi. Aga minu instrumendiks on praegusjuhul klassikaline akadeemiline kollektiiv: ooperisolistid, -koor ja -orkester. Siin on omamoodi vastuolu, mis tuleb ületada paratamatu kompromissiga: kunagine rahvalooming saab tänapäeval laiemalt rahvani jõuda ainult nüüdisaegsete professionaalsete vahendajate kaudu.

Rahvalaulu esitus on läbi aegade olnud kiretu, neutraalne. Dramatism, nagu juba öeldud, peitub laulu s e e s. Minu roll seisnes teose tänapäevases interpreteerimises, mis lubab, eeldab omapoolset kommentaari. See leidis muu hulgas väljenduse „Ballaadide“ emotsionaalse seisundi esiletoomises. See ei tähenda, et ma olen keeldunud eriliselt rõhutamast ka monotoonsust ja osavõtmatust, kus need vajalikuks osutusid. (Võõritusefekt oli mulle sealjuures ainult üks võte.) Folkloristlikust seisukohast võib see mõjuda lihtsustusena, kuid folkloor on elav üksnes siis, kui tema tõde ja väärtused ka meile väärtusteks saavad.“ (Murdmaa, Tormis 1980; *autori rõhutused – R.O.*)

Žanrimääratluse – kantaat-ballett – kohta märgib Tormis, et see on tinglik. Autoril oli ka mõte nimetada see „ballettoratoriumiks“, mis oleks olnud tänu tegevuslikule elemendile täpsemgi. „Kuid sisuliselt ei sobi õieti üks ega teine. Rahvalaulikud niisuguste asjade vastu huvi ei tundunud.“ (Murdmaa, Tormis 1980) Kuna Peeter Jalaka lavastuse kavalehelt on žanrimääratlus üldse välja jäetud, teost nimetatakse seal ainult „sajandi regilaululiseks suurvormiks“, siis võib määratlust kantaat-ballett edaspidigi pidada kõrvaliseks. Liiatigi on sõna „ballett“ Jaapani *butō*’l põhineva koreograafiaga lavastuse kirjeldamiseks sobimatu, selleks on need vormid liiga erinevad. Sõna „ballett“ lihtsalt lavatantsu tähenduses on ka kitsendav, isegi kui võtta aluseks sõnade „ball“, „ballett“ ja „ballaad“ etümoloogiline seos (Merilai 1991: 6).

Veljo Tormise heliloomingul põhinev teater ei ole kogu teater, mida pärimusteatrina kirjeldada, teise olulise autorina tuleb käsitleda Anne Tärnpud, kelle loomingu on rahvalaulul samuti keskne osa, kuid suhe sellesse ei lähtu ainult muusikast, vaid pärimusest laiemalt.

5. LAVASTAJA ANNE TÜRNPÜ JA PÄRIMUS

Lavastaja Anne Törnpu (s. 1963) on tegelenud rahvaluule lavastamisega oma teatritegevuse esimestest aastatest alates. Esimesed kokkupuuted rahvalauluga algasid keskkooli ajal Tartu ansamblis Hellero lauldes, Vanemuise ja ETÜ teatristuudios osaledes (stuudiot juhendasid Ülo Vilimaa ja Jaan Tooming). Stuudioga käidi pühapäeva hommikuti Eesti Rahva Muuseumis lastele muinasjutte mängimas. 1985. aastal, Lavakunstkateedri 12. lennu (1982–1986) üliõpilasena koostas ja lavastas Törnpu kolmandal kursusel kava vanematest eesti müüditulistest lauludest. Sellega käidi etendusi andmas koolides ja kultuurimajades. 1989. aastal asutati Vanemuise draamastuudio baasil Tartu Lasteteater, mille üheks läbivaks ideeks oli mitmete rahvaste folkloori vahendamine noortele teatrikülastajatele. (Törnpu 2000: 3–4) Seega on Anne Törnpu tegelemine rahvaluulega olnud teadlik ja sihilik juba algusest peale. Kõnetehnika õppejõuna EMTA Lavakunstkoolis on Törnpu lavastanud mitmeid regilauludel ja rahvajuttudel põhinevaid lavakavasid („Kõnõlivaq külh“, EMTA 23. lennu üliõpilastega, 2007; „Runolaulud“, EMTA 24. lennu üliõpilastega Teatris NO99, 2009).

Anne Törnpu on kaitsnud 2000. aastal EMTA Lavakunstkoolis magistritöö „Pärimusest lavastuseni“ (juhendaja Mati Unt). Siin ilmneb ka tema käsitluse seos sünekdohhi printsiibiga üsna selgelt: „Laulud ei ole mitte ununenu katked, vaid laulikute (ja kuulajate) teadvuses oleva tervikliku maailmapildi seletused, aktsendid. Peab ju laulikul olema oma tegevusele vastav mõtestatud terviklik maailm kusagil meeles – isegi kui ta ei mäleta enam, kuidas regivärsi reeglitega kooskõlas üht või teist ütelda. Nõnda et rahvalaulu kandjatel peab olema meeles mingi regilaulu maailm oma reaaliatega. Just see mentaalne reaalsus võiks olla abiks lavastuse juures teksti laiendusena ja teksti tähendusena.“ (Törnpu 2000: 17)

Pärimuse ja rahvaluule defineerimisel lähtub Törnpu Eduard Laugaste 1988. aasta õppematerjalist „Suur tamm“ – „Rahvaluule on rahvahulkade vaimse traditsiooni kujul eksisteeriv looming, mis vahendab inimeste elukeskkonnast omandatud mõtteid, muljeid, suhtumisi, elamusi ja tundmusi kunstivormis.“ (Laugaste 1988: 66) Rahvaluulet mõistab

Türnpu koos muu vaimse kultuuriga kui osa pärimusest – inimeste elukeskkonna, maailmavaate peegeldusest. (Türnpu 2000: 4). Samas toob Türnpu ka ära oma juhendaja Mati Undi pärimuse-definitsiooni: „Pärimus on eelkõige traditsioon [---] Traditsioon ongi nn „kollektiivne mälu“. Ta kindlustab ühiskonna terviklikkuse. Teda on mainitud ka omamoodi harjumusena, mis tuleb jälgendusest ja kordamisest.” (Mati Undi kirjast autorile 9. mail 2000; Türnpu 2000: 4)

Türnpu defineerib pärimust kahe sõna abil – pärimus on *elukeskkonna* ja *maailmavaate* peegeldus, st nii aineeline, inimest ümbritsev kui ka mentaalne kultuur, millest viimane tema käsitluses selgelt domineerib. „Mind võlub pärimuse puhul tema totaalne kattumine maailmavaatega. Pärimus on lähtunud kunagi valitsevast maailmavaatest, kollektiivsest teadvusest, üldkehtivatest reeglitest. Millestki niisugusest, mis võib-olla ei ole taastatav, kuid mis pakub võimalusi mõtiskella hõlmavamate kategooriatega kui enamus näidendeid – pärimus on toitnud mitmeid inimpõlvi.“ (Türnpu 2000: 5) Türnpu tõstab siinkohal esile küll pärimuse kui minevikulise nähtuse, kuid side minevikuga ei ole päriselt katkestatud, pärimus kestab edasi. Katkestatud mineviku tunnetusega seoses on eespool juba viidatud Türnpu sõnastatud eesmärgile lavastuste loomisel: „[---] püüdsin leida eelkõige vormi, mis kannaks sisu ka siis, kui keelest, milles etendus toimub, aru ei saada. Sisust ei saa aga ei üle ega ümber.“ (Türnpu 2000: 4)

Türnpu jaoks on oluline, et regilaulude tagapõhjaks on müüdid, mis võivad olla veel vanemad kui laulud ise. Juri Lotmanile ja Madis Arukasele toetudes rõhutab Türnpu, et mütoloogilised tekstid on kõrge ritualiseeritusastmega, käsitlevad maailmakorra aluseid, maailma tekkimist ja eksisteerimise seaduspärasusi (viitega Lotman 1991: 323). Samuti lähtub ta oletusest, et regivärsi tekkeaja maailmapilt oli šamanistlik. Vormiliselt viitab sellele regilaulu värsiridade kordamine (eestütteleja ja koor) – sellised laulud kuuluvad šamaanilaulude hulka. (Türnpu 2000: 5–6)

Türnpu mõtestab oma teatriloomingut 20. sajandil tekkinud rituaalteatri teooriaga samas voolus: „Teatrifundamentalistid tunnetavad teatritraditsiooni kaasaja mandumise poolt ohustatuna. Nende jaoks pole teatrijuurteks mitte Kreeka-Rooma teater, vaid pärimusrahvaste religioossed rituaalid, mille kaudu saab uuendada kaasaegset teatrit, et

taasluua ürgset ja olemuslikku sidet *väega*. Selliste usuliste rühmade liikmed usuvad, et möödunud aegade tõe- ja väärtuskriteeriumid peavad kehtima ka tänapäeva maailmas.“ (Türnpu 2000: 3; *autori rõhutus – R.O.*) Teatrifundamentalistide all on silmas peetud nt Antonin Artaud'd, Peter Brooki, Ariane Mnouchkine'i, Jerzy Grotowskit, Richard Wilsonit, Richard Schechnerit, Eugenio Barbat, eesti teatrist 1960. aastate lõpu teatriuuduse läbiviijaid Evald Hermaküla ja Jaan Toomingat. Siit nähtub, et ka Türnpu teatrimõistmises on sakraalne mõõde (fundamentalism on siin eelkõige religioosne termin), mis on kätketud mõistesse vägi – miski, mis on ürgne ja olemuslik, kuid mida ei defineerita. „Religioosse nähtuse kohta tarvitatu kasutamist õigustab tõik, et teatritki võib vaadelda kui teatavat religiooni. Mõlemad püüavad tuua võimatut argimaailma, muuta võimatu võimalikuks.“ (Türnpu 2000: 3). Rituaalteatri teooria on koos lavastuste analüüsiga pikemalt avatud töö järgmises osas.

Väe mõiste on otseselt seotud šamanismiga. Regilaulu šamanistlik olemus on võime mõjutada aju baasrütme: „Alliteratsioon ja assonants jt vormivõtted tagavad koha mälus, aga annavad ka võimsaid kõlavärvinguid isegi ainult ütlemisel. Värsijala struktuur, teenides ka mnemootilisi eesmärke, annab rütmi, mille kordumine ja kordamine on nagu löökpill šamaaniriitusel – aju baasrütmi (alfarütmi) mõjutamine; see omakorda mõjutab ajulainete sagedust.“ (Türnpu 2000: 6) Aado Lintropi „Šamaaniraamatu“ järgi ei loo šamaanimaailma siiski ainuüksi rütmilisel stimulatsioonil põhinev teadvuse muutunud seisund, vaid vajalik on elav traditsioon, st teadmised, traditsiooni poolt ette antud mudel. (Lintrop 1995: 125)

Etendaja teatris ei ole šamaan, kuid pärimusteatrile šamanismi analoogiat üle kandes on oluline vahetu mõju vaatajale. Vaataja on etendaja poolt mõjutatav, kes ise etenduse mõjul saavutab muutunud teadvuse seisundi, ja seega ka parema kontakti pärimusliku maailmaga. Pärimus ei ole Türnpu mõistes lihtsalt katkend millestki, ei esinda unustatud, mis tuleb rekonstrueerida, nn minevikust välja kaevata. Türnpu kannab pärimuse terviklikkuse üle virtuaalsfääri, „mentaalsesse vahealasse“, mis tekib näitleja ja vaataja vahel. Siinkohal viitab ta Wolfgang Iseri lugemise fenomenoloogiale: „Teos tekib teksti ja lugeja ühildumise tulemusena, kusjuures seda konvergentsi ei saa kunagi täpselt ära näidata, vaid

ta peab alati jääma virtuaalseks /*virtual*/, sest teda ei saa samastada ei tegeliku tekstiga ega lugeja individuaalse soodumusega.“ (Iser 1990: 2091)

Rõhutades pärimuse tõlgendamisel alati mentaalset, vaimset osa, on Tärpu lavastuses oluline vaataja. Pärimuslik tekst kui Lotmani mõistes kanooniline tekst on pigem „info ärataja ja meenutaja, kui info kandja rollis. Infohulk ei kasva mitte sõnumi, vaid saaja kaudu. Inimene asub sõnumi – antud juhul kunstiteose mõjul suhtlusse iseendaga. Kunstiteos toimib siin omamoodi ilmutina, mis aktualiseerib varjatud, ähmaseid vaimseid struktuure.“ (Tärpu 2000: 17) Selline meenutaja või ärataja roll kattub Lotmani kultuurisemiootika mõistes kirjata kultuuri suhtumisega looduses esinevatesse märkidesse, mis „kuuluvad rituaali sünkreetilisse teksti või on mnemootiliselt seotud suuliste tekstidega, mis on ühildunud kindla aja ja kohaga.“ (Lotman 1999: 85)

Seega ei ole Anne Tärpu käsitusel pärimuslik kultuur „kadunud“, ta on endiselt olemas pärimuslikes tekstides ja toimimisvormides, mängudes jms, kuid enamasti passiivses olekus. Teatrietenduse mõjul võib pärimuslik mõttemaailm „üles ärgata“, aktiveeruda vaataja teadvuses, sõltuvalt tema kultuuritaustast, elukogemusest, ootustest. Ta ei asu kusagil „mujal“ ega ole „kadunud“ mitte ajalises mõttes, vaid pigem sügavuti, olles olemas inimese psüühika peidetud kihtidena. Tärpu mõistes pärimuse latentne kohal-olek vaataja teadvuses sarnaneb mõneti ka Lauri Honko traditsioonivälja kontseptsiooniga, mis hõlmab endas pärimuslikke tekste, uskumusi jms. Pärimus rahvakuultuuri, rahvaluule ja -usundi tähenduses ei ole ainult Tärpu lavastuste allikas. Vähemalt kahes lavastuses on kõlanud ka tugevalt kristlikud teemad: herrnhuudi vennastekoguduste liikumisest „Valgelaev ja taevakäijad“ (2004, Albu vald ja EMA Lavakunstikool) ning John Bunyani „Palveränduri teekonnal“ põhinev „Inimese teekond“ (2005, Sine Loco ja Teater NO99). Mõlemas lavastuses oli rahvalaulul keskne osa.

Tärpu lavastustes ei püüta rekonstrueerida mingit arhailist eesti kultuuri ka visuaalses pooles: kostüümid ei taotle autentsust etnograafilise täpsuse mõttes, vaid ollakse valmis segama eri kultuuridest pärit materjale jne. Ka see viitab pärimuse seostamisele pigem vaimse kultuuri ja mentaalsete süvastruktuuridega, sarnanedes siin Tormise ideega, et regilaul on alles keelelistes ja geneetilistes struktuurides, selle mõistmiseni on võimalik

jõuda, tuleb leida vaid õige „võti“ või „kood“, antud juhul regilaulu kõige õigem laulmise viis – mitte meloodia, vaid meetodi tähenduses.

„Kokkuvõtteks võib öelda, et pärimuse lavastamisel pole tekstiks mitte üleskirjutus, vaid mentaalne vaheala, millele üleskirjutus osutab. Lavastamisel tuleb leida määratud vaheala teket aktualiseerivad osised – üleskirjutatud tekstist, ja aktsentueerida need, leida neile visuaalne vorm. Käesolevas magistritöös nimetan draamaelementideks pärimusteksti osiseid, mis aktualiseerivad esitaja ja vastuvõtja suhtlemisel tekkivat mentaalset vaheala.“ (Türnpu 2000: 18).

Kui teatriuendajad tegelesid veel rituaali ja mänguga ning suurte rahvuslik-mütoloogiliste opositsioonidega, siis siin on suhe palju individuaalsem, kuigi samuti otsitakse alateadlikke, inimese teadvuse sügavamaid kihte. Lähtekoht on fragmentaarsus: „Kui ma näitan vaatajale fragmente, siis vaataja paneb ise oma peas pildi kokku.“ (Krull, Türnpu 2006)

Järgnevas osas vaatlen pärimusteatri mitmete teatri- ja kultuuriteoreetiliste vaatepunktide valguses, analüüsin konkreetseid, 21. sajandi alguses loodud lavastusi. Eelnev oli vajalik selleks, et näidata nende lavastuste konteksti – pärimusteater ei ole tekkinud tühjale kohale, vaid on seotud laiemaga eesti kultuuritraditsiooniga.

Siin esile toodud teemadest läbivad peaaegu kogu järgnevat osa vaataja individuaalse tõlgenduse olulisus ning pärimuse kultuuriline heterogeensus. Tõlgendaja ei ole sealjuures mitte ainult vaataja teatrisaalis, vaid igauks, kes pärimusega tegeleb: helilooja, lavastaja, tantsija, laulja. Pärimus ja rahvaluule teatris on alati juba välja lõigatud oma loomulikust elukeskkonnast, saanud „teise elu“, mis tingib ka autori enda pärimusega aktiivse suhte loomist.

II. TEATRITOEETILISED RAAMID JA LAVASTUSTE ANALÜÜSID

1. RITUAALNE TEATER. INTER- JA INTRAKULTUURILINE TEATER

Pärimusteatri üks (teatriajaloolisi) kontekste on rituaalse teatri ja teatriantropoloogiaalased otsingud 20. sajandi Euroopa ja Ameerika teatris – Peter Brooki, Eugenio Barba, Richard Schechneri teatrieksperimentid, teatrisemiootilisest vaatenurgast Patrice Pavis teoreetilised käsitlused. Rituaalse teatri ja inter- ja intrakultuurilise teatri teooriaid vaaten ühes peatükis, kuna need – nii teooriad kui praktikad – asetuvad nii ajalooliselt kui kultuurikontekstilt siinse töö mõttes suhteliselt sarnastesse raamidesse. Nii rituaalne teater kui inter- ja intrakultuuriline teater on saanud alguse 1960.–1970. aastatel ning mõjutanud ka eesti teatrit (vt I osa 3. peatükk). Richard Schechneri rituaalse teatriga seotud keskkonnateatri teooriat käsitlen II osa 3. peatükis, mis käsitleb pärimuse ja etenduse keskkonna suhteid.

Rituaalse teatri ja teatriantropoloogia põhielemendid on pöördumine arhailise materjali ja arhailiste kultuuride poole, rituaalsuse (taas)kehtestamine teatris. Interkultuurilisele teatril on iseloomulik erinevatest, üldjuhul Ida ja Lääne kultuuridest pärit materjalide segamine ja koosetamine ühes lavastuses, interkultuurilisuse juurde kuulub sageli ka rituaalne teatrikeel. Rituaalse teatri „tagasi juurte juurde“ idee tähendab nii teatri kui inimkäitumise universaalide poole pöördumist, igapäevase ja banaalsega tegeleva teatri vastukaaluks püha teatri, müsteeriumi asetamist (Brook 1972). Eespool välja toodud eesti teatriutoopiad sarnanevad selles mõttes Peter Brooki ja Jerzy Grotowski ideedega. Teatrieksperimentides on püütud luua totaalset teatrit, millest saadav meeleline kogemus on niivõrd võimas, et muudab seniseid vastuvõtustrateegiad (Antonin Artaud; vt Artaud 1975). Jerzy Grotowski ideaal oli totaalne akt, milles etendaja end vaatajale lõplikult avada võis, luues seega vahetu osaduse-kogemuse vaataja ja etendaja vahel (vt Grotowski 2002).

21. sajandi alguse Eesti kultuuripildi kontekstis ei ole päris võimalik tõmmata üksheseid paralleele eksperimentidega, mis on alates 1960.–1970. aastatest (Lääne-)Euroopas või Ameerika Ühendriikides läbi viidud. Võib kõneleda struktuurisarnasustest ja esteetilisest mõjutustest, nt keskkonna- ja kohaspetsiifilisest teatrist ja Eugenio Barbast

kui Peeter Jalaka ühest õpetajast, rituaalsusest kui erilisest lavapraktikast. Eesti pärimusteatrile on iseloomulik mitte-psühholoogiline näitlemine, performatiivsus. Pärimusteater ei ole traditsioonilises – usutava ja elusarnase teatriillusiooni mõistes – läbielamist taotlev kogemus. Kui käsitleda pärimuslikku ainet kui müüdilise maailmapildi kajastajat, siis on loomulik, et see nõuab ka sellele vastavat, seda avada võimaldavat näitlejatehnikat ja lavakeelt. Müüdid ja arhetüübid on olnud rituaalse teatri kesksed teemad.

Pärimusteatrit määratledes olen siinses töös mitmeid kordi rõhutanud tekstide, materjalide valikut, lähtumist konkreetsest pärimuslikust ainesest. Grotowski oli rituaali ja teatri ühendamistöös loobunud otseselt müüdilise sisuga tekstidest – „Tänapäeval on müütiliste kujutluste telg hajunud, puudub sõnaline osalemine, sellepärast tuleb rituaalse teatri ideest loobuda.“ (Grotowski 2002: 85) Grotowski oli skeptiline rituaalse käitumise ja müüdiliste lugude taasesitamise suhtes teatris, kuna need viivad liiga kergesti stilisatsiooni. Stilisatsiooni põhjuseks on tegeliku sideme kadumine rituaalse ühiskonnaga ning müüdilised tekstid ei ole enam mõistetavad. Kujutlus millestki arhailisest või müüdilisest väljendub tavaliselt kaose või mitmetest kultuuridest laenatud konstruktsioonina (Grotowski 2002: 84). Rituaalse teatri ideest loobumine tähendas tegelikult uue rituaalse teatri loomisprotsessi algust. Ta on oma otsingutes tegelenud pigem näitleja kui indiviidiga ja niivõrd tundliku näitlejatehnika väljatöötamisega, mis võimaldaks väljendada inimese siseimpulssi ja inimese sügavamates psüühilistes kihtides varjul olevaid arhetüüpe. Edasi arendades oma tööde mõtestaja Ludwik Flaszeni ideed traditsioonilisest kogukonnast kaasajal kui Paabeli tornist väitis Grotowski, et iga inimene on Paabeli torn (Grotowski 2002: 82) Ühtse väärtuste süsteemi puudumine tõstatab küsimuse indiviidi, iga üksikisiku suhtest arhetüüpidesse: „Ei ole olemas usu religioosset ühtsust ja vaatajana kujutab igaüks teie hulgast Paabeli torni: endaga pahuksis, seisate fenomeni ees, mis pärineb maast, meeltest, instinktides, allikatest, isegi möödunud põlvkondade reageeringutest – ent ühtaegu on see fenomen läbinähtav, teadlik, kontrollitud ja individuaalne.“ (Grotowski 2002: 95–96) Rituaalse teatri otsinguprotsessis töötas ta elavate inimestega, konkreetsete näitlejatega, kellega koos püüti leida midagi, mis neid kõiki puudutaks, oleks universaalne.

Pärimuslikel tekstidel põhineva teatri kontekstis on oluline idee, et poeetika, keele ja mõtlemise eripära kaudu on võimalik jõuda kollektiivse teadmise sügavamate kihtideni. Grotowski rõhutab läbivalt individuaalse ja kollektiivse ühtsust, mille võib sünnitada ka (tänapäevane) tekst. „Muidugi mõista peab tekst olema meile väljakutseks. Kui ta meid puudutab, siis tänu sellele, et sisaldab mõtteid, mis on meie tänased mõtted, ent sellest ei piisa: ta peab meid teisiti puudutama, peab puudutama meie loomuse aluseid, me peame selles kokkupuutes kogema värinat, siis teame, et ta sisaldab endas juuri ja veel midagi algelisemat inimliigi kohta. Millegi seesugusega kokku puutudes suhtleb näitleja otsekui omaenese olemuse allikatega, leiab enese teise mina. Selle motiivi kaudu, selle väljakutse kaudu (nagu ülalpool ütlesin, puhastatakse tekst kõigest, mis ei ole väljakutse kristall, mis mõjub meile kui hääli sügavikust, kui surnute hääli, tänu neile kristallidele, mida ta on säilitanud, sellel teel tõuseb näitleja oma isikliku pihtimuseni; see, mis on kollektiivne, otsekui inimliigile omane, ja see, mis on isiklik, voolavad kokku ühte ja samasse punkti – ja see on akti põhilisi tunnuseid.“ (Grotowski 2002: 95) Selles lõigus on kolm aspekti: esiteks selle teksti või materjali, millega töötatakse, sisemine „kristall“, selle tuum või sisu, millel on seos „meie endi elava tunnetusega“, „traditsioonilise tunnetusega“ (Grotowski 2002: 87), teiseks näitleja isiklik pihtimus ja kolmandaks kollektiivne kogemus. Kuivõrd on eesti pärimusteatri lavastustes oluline või eesmärgistatud näitleja töö endaga, saavad öelda ainult konkreetsed lavastustes osalevad näitlejad. Laulja, näitleja või tantsija tehnika, tema enda jõudmine lauluni, töö oma keha ja häälega on midagi, mida uurija – kelle positsioon on siiski väljaspoolne – päriselt analüüsida ei saa. Teoreetiku jaoks on see tundmatu pind, millele astumine võib viia küll ehk kontseptuaalselt huvitavate, kuid praktikas kaheldavate järeldusteni. Sellepärast peab liikuma kaudteid pidi, otsima struktuurisarnasusi, kontekste ja kultuuriloolisi arenguid. Etendaja töö teine pool – kollektiivne – allub tõlgendajale kergemini. Saab analüüsida, millise vormi on saanud pärimuslikud tekstid jm lavastuste materjalid ja kuidas need vaatajani jõuavad.

Pärimuse olemust on sõnastatud mitmeti: see on kollektiivne teadmine, „surnute hääli“, traditsiooniväli. Siinses töös peakski küsima selle sisemise „kristalli“, „surnute hääle“ kohta – kas ja kuidas avaldub lavastustes pärimusele omane kujundikeel, mütupoetiline

mõtlemine ja selle tänapäevane mõistmine.

Ameerika teatriantropoloogi ja etendusuuringute koolkonna rajaja Richard Schechneri etendaja-teooria tugineb paljuski Grotowskile. Schechner seob etendaja ka traditsiooniliste ühiskondade rituaalide läbiviijate ning šamanismiga. Richard Schechneri teatrieksperimendid on lähtunud antropoloogilisest rituaali-mõistmisest: rituaal eeldab selle osaks saamist, rituaalis ei ole mitte vaatajad ja etendajad nagu teatris, vaid rituaali läbiviijad (šamaan, teadja vms) ja selles osalejad. Siiski ei mõisteta rituaali teatris mitte niivõrd etnograafilises mõttes, st kui tava, vaid kui tegu, akti. Rituaal on eelkõige teatud viisil toimimine, mis võib avalduda mitmesugustes vormides. Rituaalne teater on pigem tegemine kui näitamine (näitlemine).

Schechner kõneleb näitleja (*actor*) asemel etendajast (*performer*). Etendaja ei saa rolliga üheks, ei ela oma tegelaskuju elu, vaid rolli ja näitleja vahele tekib mingi lõtk, näitleja ei kehasta kedagi ega muutu illusoorset teiseks inimeseks. Kujutamise, stanislavskiliku „maagilise kui“ („*as if*“) asemel seab Schechner esiplaanile teo („*what is*“), fiktsionaalsuse asemele etenduse reaalsuse, mis ei ole väljaspool lava asetseva tegelikkuse suhtes teisene (tegelikkuse peegeldus või koopias), vaid ise aktuaalne, tegelik. „Etendaja peab tegema kõvasti tööd, et ta suudaks endast välja arendada nii julguse kui tehnika, et loobuda oma maskidest ning *näidata end, nagu ta on selle tegevuse äärmuslikus situatsioonis, milles ta mängib*. Keskkonnateatri etendus on ühtaegu nii naturalistlik (= „[etendaja] näitab end, nagu ta on“) kui teatripärase (= „tegevuse äärmuslikus situatsioonis“)“². (Schechner 1994b: 126; *autori rõhutused – R.O.*)

The Performance Groupiga läbi viidud teatraalsetes rituaalides on ta tegelenud osalejate teadvuse seisundi muutmise rütmi ja liikumise kaudu. Schechneril on etenduse rütmistruktuuri kirjeldamiseks mõisted *tervikuna madal intensiivsus* (*total low intensity*) ning *tervikuna kõrge intensiivsus*³ (*total high intensity*), mis kujutavad endast etenduse või

² „Some very hard work is necessary if the performer is to develop the courage and technique to lay his mask aside and *show himself as he is in the extreme situation of the action he is playing*. This is the actual situation of the action, not its imaginary projection. This is the „what is“. Environmental theater performing is both naturalistic (= „show himself as he is“) and theatricalistic (= „in the extreme situation of the action“).

³ Mõistete tõlked – Nõlvak 2006.

rituaali rütmilise struktuuri vastandlikke printsiipe. Esimene neist sobib iseloomustama regilaulu rütmi: tervikuna madala intensiivsuse põhiomadused on *akumulatsioon* ja *kordamine* ning monotoonsus. Nii etendaja kui kuulaja saavutavad ekstaatilise transilaadse seisundi ja hakkavad tajuma väga subtiilseid variatsioone. See ei ole võimalik siis, kui muusikaline struktuur on suunatud narratiivi või meloodia arengule. Schechner kirjeldab sellelaadsetes rituaalides osaledes kogetud transilaadset seisundit totaalse voona (*a total flow*), kus kadusid eneseteadvus (mina kui indiviidi tunnetamine), mööduva aja ja ümbritseva ruumi tajumine. Rütmil oli ka otsene füüsiline mõju: südamerütmi aeglustumine, vererõhu alanemine, pupillide ahenemine, EEG sünkroniseerumine. Kirjeldatav seisund on lähedane transile või unele. Sellele vastandlik on ergutava mõjuga tervikuna kõrge intensiivsus, mille tulemusel pulss kiireneb, vererõhk tõuseb ja EEG desünkroniseerub. (Schechner 1994a: 11-12) „Eesti ballaadide“ mõju vaatajale on kirjeldatud samalaadselt: lõputuna näiv kordamine viib transilaadsesse seisundisse, kus aeg ja ruum kaotavad tähenduse (Nõlvak 2006: 13). Kristiina Garancis on nimetanud etenduse muusikavälja „šamaanlikult maagiliseks“ (Garancis 2004).

Tulles tagasi eesti konteksti, peab viitama veelkord Jaan Kaplinskile, kes artiklis „Rahvalaulu juurde jõudmine“ kirjeldab erilist kuulamiskogemust, kui Tartu Ülikooli aulas „Kalevipoja“ ilmumisjuubeli puhuks korraldatud rahvalauluõhtul esinesid kolm Karksi naist. „Ja see oli juba midagi imelikku. Laulusõnad kostsid nagu kirvega löödud. Eitede hääled olid vanad, murdusid puhuti, võib-olla erutusest, võib-olla väsimusest, aga see ei seganud kuulamist. Algul oli laulmises midagi võõristavat, see oli nii kiretu, ja siis tundus, formalistlik, tähelepanu pöörati vaid skandeerimisele. Ei mingit ilmekust, ei mingit emotsiooni, ühtmoodi lauldi mehetapja Maie needmisi haavapuule kui kutset hellale vellele, et see tüdrukute vahelt variku raiuks.“ (Kaplinski 2004: 158) Siit ilmneb, et rahvalaulu esitusele on omane esitaja neutraalsus laulu tegevuse suhtes, laulja ei kehasta kedagi ega ela oma tegelastele kuidagi kaasa. Sama põhimõtet on järginud ka Veljo Tormis „Eesti ballaadide“ kirjutamisel: laulja ei kehasta tegelast, vaid annab edasi laulu, sõna (Tormis 2000b: 223–224). Ometi peab tunda olema sisemine intensiivsus. Kaplinski ja Tormise rahvalauliku kirjeldus haakub etendaja-mõistega: sarnane on rolli (sisu) ja

etendaja/esitaja lahususe kontseptsioon. Schechneri kirjeldatud lõtk, distants rolli (fiktsiooni) ja selle esitaja vahel on sarnane rahvalaulu esitaja ja loos kujutatava vahel.

Teatrisemiootik Patrice Pavis näeb tänapäeva teatri rituaalsuse-otsingute põhjust Lääne kultuuri üldises tühimusetundes, ka ei ole euroopalik kultuur enam maailmas liidripositsioonil. Kuna Lääs ei mõtle enam endast kui unikaalsest ja ülimuslikust, siis on avanenud/avastatud teised kultuurid, kus rituaalsusel on tänini suur roll. Rituaali ja teistsuguse kultuuri poole pöördumises on teatavat nostalgiat (Pavis 1996: 307).

Interkultuurilise teatri definitsioon Pavisi järgi: „Interkultuurilisest teatrist ei räägita kui kinnistunud või väljakujunenud žanrist, vaid kui stiilist või praktikast, mis on avatud erinevatele kultuurilistele allikatele. Niisiis on tegemist ühe tendentsiga, pidevalt kujunemises oleva liikumisega, mis puudutab mitte niivõrd dramaturgiat kui lavapraktikat või mänguvorme nii Läänes kui mujal ja mille mitmesuguseid etnilisi ja kultuurilisi mõjusid on palju keerulisem kirjeldada.“⁴ (Pavis 1996: 174–175).

Interkultuurilisus tähendab ühe kultuuri ainese ülekannet teise kultuuri, mis toimub mitmete vahefiltrite kaudu (Patrice Pavisi liivakella-mudeli kohta vt Pavis 2001). Pavis rõhutab sealjuures, et kultuurielementide ülekandeprotsessi käigus peab silmas pidama, kuidas oma kultuuri sees mõistetakse teist, võõrast kultuuri, milliseid näitajaid, stereotüüpe ja eeldusi me sellega seostame, kuidas me seda oma vaatenurgast mõistame, isegi riskides olla etnotsentristlikud. (Pavis 2001: 14) Niisiis on interkultuuriline teater kahesuunaline protsess: võõrast kultuurist võetud aines mõjutab või vormib mingit oma materjali (nt India või Jaapani tantsija „Fausti“ lavastuses annab sellele uue suhte), kuid samas annab võõrale kuju ka selle oma ainesesse integreerija positsioon või vaatenurk.

Interkultuurilises teatris nihkuvad koreograafilised ja teatraalsed kodifitseerimised palju subtiilsematele ja implitsiitsematele, st kultuuri enda kodifitseerimisviisidele, nt

⁴ „On ne saurait parler du théâtre interculturel comme d'un genre établi ou d'une catégorie clairement définie, mais, au mieux, comme d'un style ou d'une pratique de jeu ouverte à diverses sources culturelles. Il s'agit donc d'une tendance, d'un mouvement en formation qui concerne plutôt la pratique de la mise en scène ou des formes de jeu, en Occident et ailleurs, que l'écriture dramatique dont il est beaucoup plus difficile de retracer les diverses influences ethniques ou culturelles.“

konkreetsel kultuuril omane narratiiviloojika või tegelaskontseptsioon, mille pinnalt interkultuurilist etendust hindama asutakse. Barba „Fausti“-*workshop*’is tegeleti erinevatest kultuuridest pärit algete (euroopa tekst, jaapani ja india tantsijad) sünteesimise kaudu universaalsete tunnetega vastuvõtu fundamentaalsete kategooriate (kaastunne, hirm, komöödia, melodraama) poole pöördudes. Nende kaudu püüti vähendada konkreetsest kultuurist või etendamistraditsioonist tulenevaid koode, et paremini kohanduda vaatajate universaalsemate ootustega. (Pavis 2001: 168) Sellise tegevuse eesmärk on jõuda hoopis teisele, transkultuurilisele tasandile (Pavis 1996: 21). Kuna keegi – ei etendaja, lavastaja ega vaataja – ei ole vaba omaenda kultuurist, näitab interkultuuriline teater paratamatult üht kultuuri teise kaudu. Teadlikkus erinevustest jääb. Tõelise universaalsuse saavutamiseks on vaja kõikehõlmavat metakultuurilist tasandit, mille abil vastastada erinevad dramaturgilised praktikad ja teatrivormid. (Pavis 2001: 178)

Vastupidine suund inter- ja transkultuurilistele tendentsidele on intrakultuurilises. Intrakultuurilise teatri definitsioon Pavis järgi: „[---] *intrakultuuriline* dimensioon viitab ühe konkreetse rahva traditsioonidele, mis on tihti kas peaaegu unustatud või moonduvad, ja mida püütakse rekonstrueerida.“⁵ (Pavis 2001: 20) Tegeledes eelkõige omakultuurilise materjaliga, ongi pärimusteater teatriantropoloogilises mõttes intrakultuuriline nähtus, mis kasutab interkultuurilise teatri elemente ja esteetikat, kuna laenatakse julgelt ja ohtralt teistest kultuuridest, enamasti traditsioonilistest, pärimuslikest kogukondadest pärit materjale (nt loitsud „Katkuaja lugudes“, Siberi šamaanitrummid mitmes lavastuses jne). Inter- ja intrakultuurilises asuvad siin omavahelisse vastasmängu, kus „oma kultuuri“ piire tõmmatakse mitmeti. Nii on esmapilgul siberi või saami elemendid kindlasti võõra, teise kultuuri kandjad, kuid vaadates pärimusteatri kui osa soome-ugri rahvaste hõimuliikumisest, mis vastandab end nii läänelikule kui venelikule domineerijale, nihkub ka „oma“ piir, ning nt handid ja saamid jäävad sel juhul „oma“ piiride sisse. Interkultuurilises laiemas soomeugrilikus kontekstis on seega liikuv, pigem ideoloogiast

⁵ „[---] the intracultural dimension refers to the traditions of a single nation, which are very often almost forgotten or deformed, and have to be reconstructed.“

kui riikide piiridest sõltuv nähtus. „Võõraks“ saab hoopis läänelik (halvas mõttes, st oma identiteeti minetav), tarbijalik massiühiskonna maailmapilt.

Kui interkultuurilise teatri püüdlustele, st Peter Brooki, Ariane Mnouchkine'i jt töödele on ette heidetud Lääne(-Euroopa) kultuuri iseenesestmõistetavalt ettepoole seadmist, siis eesti kultuuri positsioon on pisut teistsugune – eesti kultuur Euroopa kontekstis ongi olnud Teine, st marginaalne ja ääremaine väikerahvas. Eestlaste kultuurilise Teise positsioonist vt nt Plath 2008. Ea Janseni järgi iseloomustasid mitme aastasaja vältel Eesti- ja Liivimaa kultuurisuhteid nii eestlaste sotsiaalne ja majanduslik sõltuvus sakslastest kui kultuuriline lõhe ja mõistmatus, mida põhjustasid eestlaste tundmatu keel, euroopaliku hariduse võimaluse puudumine ja „metsikud“ kombed. Sakslastest literaatide suhtumises eesti talupoegadesse ei puudunud ka romantiline eksootika-huvi ning kahtlused, kas talupoeg looduslapsena on üldse suuteline kohanema euroopaliku kirjakultuuri maailmas. (Jansen 2007: 119-130)

Nagu eelpool viidatud, on regilaulu aktiivsesse kultuuriprotsessi tagasi toomise ideoloogid (Tormis, Kaplinski) seda laulutüüpi läänelikule, st saksapärasele luule- ja muusikatradsioonile otseselt vastandanud, nähes viimases domineerivat kultuuri. Tiit Hennoste on soomeugriliku autentsuse võimalikkuse küll postkolonialismi valguses kahtluse alla pannud, kuna kõik kultuurid on nii või teisiti hübriidsed (Hennoste 2004: 304). Regilaulu hübriidsust tunnistab Kaplinskigi, pidades soomeugrilasi liiga laialdaseks ja hajuvaks rahvasterühmaks, et mingist algsest ühtsusest päriselt kõnelda võiks (Kaplinski 2004: 166). Ühe pealiskihina lisandub pärimusteatrile veel enesekolonisatsiooni kriitika pärimuse taasavastamise kaudu, ühelt poolt eurooplaseks saamise protsess (Hennoste 2003; Pilv 2008) ja ideoloogiline eemaldumine sellest (nt Masing 2004). Seega interkultuurilise teatri teooria klassikaline Ida-Lääne opositsioon siin puhtal kujul kehtida ei saa. Huvitav on seetõttu jaapani ja eesti ainese sümbioos „Eesti ballaadides“. Kas saab siin kõneleda domineerivast kultuurist? Ka Jaapan on euroopaliku teatri traditsioonis olnud Teine, võõras, kuid 21. sajandi alguse maailmakultuuris on jaapani kultuuril kindlasti oluline tähendus.

Seega asetub pärimusteater mitmetele piirialadele, kus inter- ja intrakultuurilised

eristused või piirjooned võib tõmmata mitmes lõikes. Üheks võõra- või teisekontseptsiooniks võib nimetada nn väliseid, kultuuriareaale mööda jooksvad eristusi või vastandusi ning teise piiri tõmmata omakultuuri sisse. See on pärimusteatri avanev piir kahe maailmapildi, müüdilise ja diskursiivse vahel, pärimusainese nii etendajale kui vaatajale mõistetavaks tegemine, „ühenduskohtade“ leidmine.

Patrice Pavis'i kultuuri- ja teatrisemiootiline uurimus „Theatre at the Crossroads of Culture“ esitab interkultuurilise teatri mudelina liivakella, mida võib samas vaadelda kui lehtrit, aga ka nagu veskit. Kui see mudel kujutaks ainult veskit, muudaks ta lähtekultuuri ühtlaseks, intertseks ja deformeeritud aineseks, mis kaotaks sihtkultuuris oma eripärase kuju. Pelgalt lehter laseks kultuuriainesel voolata ühest kultuurist teise ilma seda filtreerimata ega modelleerimata. Interkultuuriline ülekanne ei ole mitte puhtal kujul laen, vaid teisest kultuurist (lähtekultuurist) pärit ainese modelleerimine sihtkultuurile arusaadavaks. Protsess ei ole alati ühesuunaline, interkultuuriline liivakell on ümberpööratav, ja tõlgendusprotsessi võib vaadelda ka teistpidi.

Kuigi Pavis mõnab, et Ida ja Lääne vastandamine on kunstlik (Pavis 2001: 168), on erinevused etendamistraditsioonides siiski olemas: Idamaades on tantsu- ja teatrisüsteemid palju rangemalt kodifitseeritud kui Läänes, sealjuures nt India ja Jaapani traditsioonid erinevad üksteisest väga olulisel määral. *Kathakali* tantsija räägib žestide kaudu lugu, keskendudes oma näoilmele või poosile. Ida etendaja jutustab eepilist lugu tantsija tegeliku keha kaudu, samas kui Lääne teatri klassikaline narratiivne loogika infiltreerib ja struktureerib materjali vastavalt üldisele dramaatilisele tegevusele, mida antakse edasi kahe aktandi kaudu: lugu esitatakse dramaatiliselt fiktsionaalse karakteri keha kaudu. (Pavis 2001: 176)

Eugenio Barba lavastused tegelevad interkultuurilisuse kaudu universaalse teatrikeelega, eel-ekspressiivsega (vt Barba 1999). Jerzy Grotowski näitlejatöö *via negativa* pidi viima totaalse aktini, lõpliku eneseavamiseni, keskendudes rituaalse teatrikeele kaudu üksikinimesele (vt Grotowski 2002). Richard Schechner on teatrianthropoloogilise ja etendusuuringute koolkonda rajades kaardistanud inimkäitumise üldiseid performatiivseid vorme, kirjeldades maailma mitmetes paikades eksisteerivaid

performatiivseid praktikaid (Schechner 1994a). Kõik need teooriad, mis ühtlasi on ka praktikad, tegelevad mingil kujul universaalsega, otsides üksikutes üldist, olgu tunnetuslikul või struktuuraasel tasandil. Kuigi 20. sajandi lõpu ja 21. sajandi alguse kultuuriteooriad näivad olevat paranoilised kellegi teistest ettepoole seadmise suhtes (postkolonialism, rassiprobleemid), jõuab ka Pavis küsimuseni oma kultuurist, selle enesemõistmisest, nähes ka siin võimalust võõra pilgu – distantse ja võõrituse – kaudu iseenesestmõistetavusi uuesti ja selgemini näha. (Pavis 2001: 208)

Interkultuurilise teatri laiemaks kontekstiks peetakse postmodernistlikku teatrit, mille vormivabadus lubab paljude erinevate esteetikate segamist. Postmodernistliku ja müüdilise maailmapildi sarnasustest on kirjutanud Kristel Nõlvak, kes toob välja seosed mõlemale mõtlemistüübile omase avatuse ja tühjuse vahel (Nõlvak 2003). Pavis on üsna pessimistlik, tema kontseptsioonis on suur osa Lääne kultuuri väsimusel, võõra ja arhailise poole pöördumise põhjuseks on teatav nostalgia, tagasipöördumise soov. Kas ka eesti kultuurikontekstis on väsimus iseendast ja kultuuriküllastumus määrav, pole nii kindel. Küll aga on pärimusteatri pilk suunatud minevikku – pärimus on see, mis on päritud, on pärit minevikust. Tagasipöördumise soov sisaldab ka eespool vaadeldud katkestuse-tunnetust, kultuurilise moderniseerumise käigus kaotatu tagasi igatsemist.

Kuid etendus, mis toimub siin ja praegu, ei saa vaadata ainult minevikku. Juri Lotman eristab kaht tüüpi müüdikäsitlust – tüpoloogilist ja evolutsioonilist. Esimesel juhul käsitletakse mütoloogiat kirjanduse ajaloolise eelastmena, teisel kõrvutatakse mütoloogiat ja sellel põhinevat kunsti ning kirja tundvaid kultuure koos vastava kunstiga kui iseseisvaid kultuurimaailmu (Lotman 1990: 317-318). Tüpoloogilise müüdikäsitluse järgi on müüdiline mõtlemine mõtlemise tüüp, mis võib esineda igal ajal ja igas vormis, ka teatris. Ka pärimusteater on üks müüdilise mõtlemise ja mütopoeetilise kujundikeele avaldumisvorme, müüdilisust on vaadeldud rahvaluule elementide kaudu lavastustes, aga ka suuremate katusideedena – müüdina eesti kultuuri sisemisest Teisest.

1.1. „Eesti ballaadid“

„Eesti ballaadid“ esietendus Von Krahli Teatri, Arm Music ja Nargen Opera koostööprojektina 18.08.2004. aastal Soorinna külas Kuusalu vallas endises kolhoosi heinaküünis. Helilooja Veljo Tormis, sõnad ja viisid rahvaluulest, stsenaariumi koostanud Lea Tormis, tekstid seadnud Ülo Tedre.

Lavastaja ja koreograaf Peeter Jalakas, muusikajuht Tõnu Kaljuste, koreograaf Aki Suzuki, kostüümid Reet Aus, lavakujundus Peeter Jalakas, Reet Aus, Enar Tarmo, tehnilised lahendused Enar Tarmo, tehniline teostus Taavi Tiko, Janno Jaanus, Taavet Jansen, projektijuht Mart Johanson.

Mängisid ja tantsisid: Aki Suzuki, Liina Vahtrik, Mari Abel, Taavi Eelmaa, Erki Laur, Juhan Ulfsak, Tiina Mölder, Triin Lilleorg, Kärt Tõnisson, Helen Reitsnik, Kristel Elling, Janek Joost.

Laulsid: Celia Roose, Kadri Hunt, Meelika Hainsoo, Liina Vahtrik, Tuule Kann, Iris Oja, Helme Reet Pihel, Annelore Sundja, Priit Pedajas, Toomas Tohert, Kadri Ratt, Eve Härma, Mart Johanson, Jaak Johanson, Ants Johanson, Kärt Johanson.

Muusika: Eesti Filharmoonia Kammerkoor ja Tallinna Kammerorkester

2004. aasta suvel mängiti 8 etendust 4363 vaatajale, 2005. aasta suvel 14 etendust 8080 vaatajale.⁶ Veljo Tormise 80. juubelil 7.08.2010 toimub Tallinnas Noblessneri Valukojas „Eesti ballaadide“ kontsertettekanne. Nähtud etendused: 30.07., 5.08. ja 6.08.2005 Soorinna küünis, analüüsil kasutatud Von Krahli Teatri etenduse salvestust DVD-l.

2004. aastal Soorinna küünis esietendunud „Eesti ballaadid“ on selle Veljo Tormise heliteose teine lavastus. Esimest korda lavastati see 1980. aastal Estonia teatris, koreograaf oli Mai Murdmaa, dirigent oli ka siis Tõnu Kaljuste. 2004. aasta lavastus sai eesti teatriaasta suursündmuseks, pälvides olulisi auhindu: Peeter Jalakas pälvis riigi kultuuripreemia ning lavastuse loominguline kooslus Eesti teatri aastaauhinna muusikalavastuse žanris Veljo Tormise muusika kaasaegse lavalise mõtestamise eest. 2010. aastal pälvis Lea Tormis riigi kultuuri elutööpreemia, Veljo Tormis Riigivapi I klassi teenetemärgi, mis on kõige kõrgem riiklik autasu Eestis. Siinses töös analüüsitud lavastustest on kahtlemata „Eesti ballaadidel“ olnud suurim mõju. Samal aastal märgiti ära Anne Tärnpu „Valgelaev ja taevakäijad“ (sõnalavastuse eriauhind lavastajale ja

⁶ Andmed etenduste ja vaatajate arvu kohta siin ja edaspidi „Eesti Teatristatistika“ aastaraamatutest (2004, 2005, 2006, 2007, 2008 ja 2009 (koostamisel)).

kunstnikule koos trupiga sügavasisulise materjali efektse vormistamise eest teatrisündmuseks), kuid tema lavastused on rohkem „põhisuunda mittekuuluvad“, kui laenata nende iseloomustamiseks Merle Karusoo määratlust omaenda teatrilaadi kohta.

„Eesti ballaadid“ raputas teatriavalikkust nii oma mastaapsuse kui tõlgendusjulgusega. Kõige ootamatum lahendus oli regilaulule lavalisele vaste leidmine *butō* näol, nende kahe vormi erilisest lähedusest tekkinud õõvastav ja morbiidne atmosfäär. Mitmete kriitikute vastuvõtt ajakirjanduses oli pigem meelelisel tasandil, nt „Veri, muld ja vapustus“ (Viira 2004). Nähti erilist sidet eestlase arhailise olemusega, „retke meie tegelikku tõelisusesse“ (Keil 2004), tegelaskonna arhetüüpsust, tõsteti esile lavastuse kehalisust, otsest seost surma- ja sugutungi vahel (Vaus-Tamm 2004). Muusikaliselt poolelt tõsteti esile Tõnu Kaljuste orkestreeringut ja selle salvestust, mille jaoks oli iga pill eraldi sisse mängitud, samuti tunnustati eelnevalt salvestatud kooripartiid. Soorinna küünis loodi tehniliste vahenditega efekt, nagu oleksid vaatajad orkestri helilise ruumi sees: „Tulemust võib kirjeldada kujuteldava orkestrina, mille muusikud paiknesid kuulaja jaoks ruumis laiali nõnda, et neid jagus seinast seinani, laest põrandani. Nende tekitatud helid vahetasid kohti ja liikusid, koosmängu kõla oli teistsugune kui kontserdisaalis või ooperiteatris kuulajani jõudval helil. Lisaks sellele olid nii mõnedki käigud nüansseeritud nõnda, et aimatavaks sai teiste kultuuride žanrite helimärke.“ (Mihkelson 2004) Peeti ka väga oluliseks, et solistideks olid Filharmoonia Kammerkoori solistide kõrval valitud TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia (Kultuurikolledži) haridusega lauljad (nt Celia Roose, Meelika Hainsoo, Tuule Kann), kes valdavad rahvalaulu traditsioonidele vastavat hääletehnikat. Sellegipoolest oleks nt Arne Merilai tahtnud kuulda regivärsi veel teadlikumat esitust (Merilai 2004). Veljo Tormise kooriteoseid on alates „Raua needmisest“ (1972, esiettekanne 1973) saatnud konfliktid klassikalise häälekooliga lauljate ning helilooja esitavate nõuete vahel. Samalaadsed probleemid saatsid ka 1980. aasta lavastust Estonias. Ooperilauljate tehnika ei vastanud Tormise ettekujutusele rahvalaulu õigest laulmisest (vt Tormis 2000b). 2004. aastaks oli suhteliselt laiapõhjaliseks saanud pärimusmuusika-liikumine, folgihuvi ei olnud enam subkultuur ning suur hulk publikut oli õppinud regilaulu sügavamalt kui väliste tunnuste kaudu mõistma. Jaak Johansonil väitel on

regilaulu võõrastatud teatud „taltsa, suveniiristava ja tegelikult asja idu kõrvale jätva, nõukogudeliku või siis nagu lääneliku kommertsialiseerumise tõttu.“ (Eelmaa 2004). Kuigi iroonilises toonis, tunnustab nt Evi Arujärv lavastuse eemaldumist dekoratiivsest „etnograafilisest rahvuslikkusest“ (Arujärv 2004).

Seega nähti Peeter Jalaka lavastuses, Aki Suzuki koreograafias ning Tõnu Kaljuste muusikalises tõlgenduses ja etenduses loodud erilises atmosfääris uut kvaliteeti, milles avaldus uus ja intensiivne suhe pärimusliku materjaliga.

1.1.1. Regilaul ja ballaad: inter- ja intrakultuurilised põimingud

„Eesti ballaadide“ libreto koosneb proloogist, epiloogist, kuuest jutustavast regilaulust ja nende vahele põimitud epigraafidest. Laulude tekste on keeleliselt ühtlustatud ja vormiliselt töödeldud, on kaotatud murdeerinevused. Tekstide allikad on Jakob Hurda rahvalaulukogumikud („Setukeste laulud“ I 1904, „Eesti rahvalaulud dr. Hurda ja teiste kogudest“, I 1926 ja II 1932) ja Ülo Tedre koostatud eesti rahvalaulude antoloogia (I-IV 1969-1974), viisid on võetud Herbert Tampere kogumikust „Eesti rahvalaule viisidega“ (IV 1964) ning Eesti Raadio ja Eesti Rahvaluule arhiivi kogudest. Laulud ise on pärit mitmest Eesti piirkonnast, kavalehe andmetel on viisid kogutud Kuusalu, Kolga-Jaani, Kadrina, Põide, Rõuge kihelkondadest ja Setumaalt, seega oleks nende algse keelekuju säilitamisel olnud tulemus keeleliselt ebaühtlane. Peamine põhjus keeleliseks redigeerimiseks oli arusaadavus: murdetekste ei oleks mõistnud ei lauljad ega vaatajad. (Tormis 2000b: 238). Ka ei ole viisid ühtsed, nt „Kalmuneius“ on kokku seatud neli erinevat setu viisi, mis Tormisel kajastavad erinevaid tegelasi või tegevuskohti.

Teatrilavale sobivaks vormiks komponeerimisel on heliteoses säilitatud regilaulu jutustavus: lauljad ei kehasta tegelasi, vaid jutustavad nendest, tegevust kandma on algusest peale mõeldud tantsijad. Teose kirjutamisel oli põhimõtteks, et koreograafia ei saa põhineda eesti rahvatantsul, mis on uuem, paarsada aastat vana kultuurinähtus, vaid moderntantsul. (Tormis 2000b: 223) Tormis on teinud siin teadlikult ühe katkestava kultuuriülekanne: arhailine regilaul tuleb n-ö tõlkida temast nii ajalisel kui kultuuriliselt erinevasse koreograafilisse keelde, st balletiks või moderntantsuks, kuna näiliselt lähemal

seisev rahvatants ei sobi selle kujutamiseks – eesti rahvatants on laenatud saksa ja skandinaavia traditsioonist. Selline lähenemine loob eelduse laulu ja koreograafia seoseks mingil muul kui otseselt rahvuslikust traditsioonist pärineval alusel. Veljo Tormis on mitmel pool rõhutanud, et „Eesti ballaade“ kirjutades pidi ta pidevalt silmas pidama, et kaasaegse kuulaja kõnetamiseks peab ta kasutama kaasaegset helikeelt, seega n-ö tõlkima regilaulu muusikalise keele sümfoonilisse helikeelde.

Laulutekstide valik sisaldab erinevaid ajalisi ja kultuurilisi kihistusi. Sõna „ballaad“ ei ole žanriajalooliselt kõige täpsem, kuigi üldistava terminina suhteliselt hõlmav. Madis Arukask kummutab oma arvustuses lavastuse juurde kuulunud müüdi, et tegu on millegi eriliselt arhailisega – laulude süžeed on rändkaup, mis jõudnud eesti rahvaluulesse 17.–18. sajandil. „Ballaadilik kihistus tungis sel ajal jõuliselt suulise regilaulu žanrisüsteemi ning surus äärtele vanad müüdilised lood ning andis vististi viimase hoobi maskuliinsele eepikale. Ainus, mis ballaadidest veelgi priskemalt õilmitsema jäi, oli naiselik lüürika – suhteliselt loovabad manifestid või tundepaised, eesti feminismi kõige ületamatamad monumendid. Mis „Eesti ballaadides“ kasutamist leidnud laulud siianigi nauditavaks teeb, on just nende regilaululine „paratamatus“, mida ei kohta kunstiliselt palju lahjemates lõppriimilistes sentimentaalsetes rahvalauludes, mille laviin üsna kohe maarahvale kaela sadas. Euroopast saabunud uus ballaad jäi toona regilaulule alla. Ta hakkas vanas poeetilises keskkonnas moonduma ning lõpuks enam sarnanema müüdilisele ringile kui lineaarsele loole. Sedapalju ürgsust on siis ikkagi ka „Eesti ballaadides“.“ (Arukask 2004)

Samas tekstis toob ta küll lihtsustatumalt, kuid see-eest „Eesti ballaadidega“ konkreetsemalt seotult kui oma doktoriväitekirjas esile teose tekstilise osa heterogeensuse: süžeed on valdavalt rahvusvahelised, pärit euroopalikust ballaadi-traditsioonist, kuid omandanud regilaulule omasema vormi, seega sulandunud kohalikku laulutraditsiooni.

Intrakultuurilisus seisneb tagasipöördumises kultuuri unustatud kihtide poole, seega on intrakultuurilisus ajaline, seda nii kultuuri enda arengu ja muutumise mõttes kui materjalis leiduvate kultuurikihtide suhtes. Lüroepiline regilaul asub eesti kultuuri murrangu-hetkes, ta omandab juba modernsesse kultuuri kuuluvaid tunnuseid, kuid on säilitanud vana vormi (Arukask 2003). Nii on ka pärimusteater murdelises, ajalist perspektiivi pikendavas

seisundis: tänases ajas olles lisandub meie jaoks teadmise sealsest, peaaegu „unustatud“ ajast. Hasso Krull on kasutanud pärimusest kõneledes teises toas käimise kujundit: „Antiigi taaselustamine toimus täiesti kunstlikult, antiik oli surnud ning kontakt puudus. Meil ei ole katkestust aga olnud, üleminek linna- ja kirjakultuurile oli 20. sajandi alguses tõesti ootamatu, aga ajavahe pärimusega on ka praegu niivõrd napp, et teda peaaegu polegi. Pigem on eestlased astunud ühest toast teise, aga vanas toas võib peaaegu et käia.“ (Krull, Tünpu 2006)

See kultuurikatkestus avaldub Arukase väitel ka regilaulu sisemises ajastruktuuris, st igavese müüdilise aja asemele on astunud ballaadlik lineaarne ajatunnetus: „Regilaulus on ajaga midagi juhtunud. Ta on meie tänase aja jaoks „tehtud“ kas väga lihtsaks või on ta meile lootusetult tabamatuks „jätud“.“ (Arukask 2003: 122)

Võimaluse ajakatkestuse ületamiseks leiab Arukask laulude parallelistlikust struktuurist – loo ja aja kulgemise mõtteline seismapanek narratiivi struktuuris loob ühenduskoha müüdilise maailmaga. Parallelism, väljendades paljude sündmuste samaaegsust, paralleelselt toimumist, katkestab lineaarse, igavesti edasimineva aja (vt Merilai 1996). Madis Arukask ühendab siin narratoloogilise *epifaania* mõiste (Epp Annus) parallelismist tuleneva aja seisatamisega. Epifaanilises hetkes aeg esitaja jaoks otsekui seisatub, mõni sündmus või seisund saab parallelismi kaudu totaalseks, ja nendes hetkedes on side igapäevaelu/reaalse esituskorra, laulu/teksti ja üleloomuliku vahel (Arukask 2003: 131).

Ka Schechneri mõistes totaalse madalintensiivsusega etenduste rütmistruktuurid ei muutu, st ka teatud rütmistruktuuriga teatrietendusi võib vaadelda kui aega peatavaid või epifaanilise seisundi võimalust loovaid kogemusi (vrld Schechneri isikliku tajumuutumise kogemuse kirjeldust Schechner 1994b: 11). Selles epifaaniahetkes saavadki kokku müüdi evolutsiooniline ja tüpoloogiline aspekt: need on hetked, kui pärimusteatris avaneb traditsioon, mida on juba kadunuks peetud, ja selle traditsiooni sisu. Neomütoloogilise teatrikeelega vahendid (korduvus, teadvuse seisundit muutev monotoonne rütm, laulu parallelism) annavad võimaluse selle teise toa uks lahti teha.

„Eesti ballaadides“ on lugude vaheline siduv element epigraafid, mis jätkavad proloogi, müüdilise tagapõhjaga laulu „Tütarde saatus“ teemat. Epigraaf moto, pealiskirja või isegi

hauakirja tähenduses annab „Eesti ballaadidele“ peateema – need on naiste lood. Selle tüübi lauludes on olmeteate kihistus üks tugevamaid. Siin tegeletakse ju konkreetset naise saatusega: nn pealekasvanud tütarde hukkamine, metsa ja vette viimine, mure tüdrukute au pärast, mehelesaamine kui noore naise elu peamine eesmärk jne. Lugude vahel olevate epigraafikatmete korduv teema on: „Neiukesed, noorused, tütarlapsed, tillukesed, ei te tea, kuhu te saate, kelle sekka seisatate! Kas tuleb elu itkuline või tuleb pidu pilliline?“

Kõikide põhistruktuuri ballaadide lõpus on esitatud moraal: Meelile antakse peale surma andeks („Kes näeb soo suitsevada, aru ääred auravada, andku Meelil hingearmu!“), Annus tunnistab lapse enda omaks („Minu töö, minu tegeva“), Toomas hoiatab mehi samasuguse teo eest („Mõistad võtta, mõista hoida, mõista õigesti elada!“) jne. Selline hinnangulisus ei kuulu enam müüdilisse maailmapilti, milles head ja kurja ei eristata. Laulude moraliseerivad kokkuvõtted on küll pärit rahvalaulutekstidest, kuid võib ka oletada, et need on hilisemad, uuemasse ballaaditraditsiooni kuuluvad lisandused. Finaalis seotakse omavahel mitmest laulust pärit lõigud, mis loovad üldistava, moraalse kokkuvõtte. Libreto struktuuris on selgelt tunda autoripositsiooni, rahvaluuletekstide eesmärgistatud kombineerimist: kõikide tekstide võtmelistest värsiridadest on põimitud finaali, milles kutsutakse „õigesti elama“. Samuti on laulude muusikalised teemad üheks seotud: finaali solistide ja kooripartiide vaheldumine on võimas, kõike eelnevat siduv elamus. Kui etenduse finaalis küüniuksed avatakse, viiakse koreograafiliselt lavastus materjali müüdilisele pinnale tagasi, samas on just laulutekstide psühholoogilised kokkuvõtted suunda andavad koordinaadid, mis abistavad vaatajat tervikus orienteerumisel. Nii seotakse igapäevasele elule omane üleloomuliku, müüdilise maailmaga.

Regilaulu maailmapildi tundmine ei ole iseenesestmõistetav – 21. sajandi vaataja jaoks on kadunud vastav traditsiooniväli, võõras vorm on ka *butō*. Lauludes võimendatud moraalil võib näha kaasaegse vaataja jaoks sõlmpunkti, mis annab nii samastumis- kui kaasaelamisvõimaluse. Folkloristlikust seisukohast ei ole lüroepilises laulus müüdilise tõde enam aktuaalne, tegu on pigem fiktsiooniga ja mingit sidusat kunagi eksisteerinud narratiivi neist kokku panna ei ole võimalik (Arukask 2003: 123), seega helilooja ja

libretisti tegevus on uue tervikteksti loomisel siiski fiktsionaalsel tasandil tähenduse andmine. See ei ole enam müüditõde, vaid kunstitõde. Epifaaniline hetk – või katarsis – on loodud muusika ja koreograafia kaudu meelelisel tasandil, st isegi rohkem kui tekstiliselt.

Niisiis võib leida Peeter Jalaka „Eesti ballaadide“ lavastuses mitu omavahel põimunud kultuurikihistust: müüdiline regilaulu vormis eepika, sellesse sulandunud keskaegne lüüriline ballaaditraditsioon, regiviiside töötlusega ühendatud klassikaline sümfooniaorkestri traditsioon, libretisti-poolne tekstivalik ja tervikstruktuuri ülesehitus ning kosmopoliitne interkultuurilise teatri kontekstina jaapani *butō*, mis oma olemuselt on juba ise hübriidne vorm.

1.1.2. *Butō*: interkultuurilisus

Patrice Pavis liivakella mudel kujutab ühe kultuuri elementide ülekannet teise, mitmete tõlgenduslike raamide ja filtrite läbimist, kuid siinkohal ei ole päris võimalik joonistada skeemi, kus lähtekultuur (*source culture*) oleks Jaapan, täpsemalt *butō*, sihtkultuur (*target culture*) Eesti, kuna *butō* ise on juba olemuselt hübriidne ja tugevate Euroopa mõjutustega. Liivakella kui interkultuurilise teatri mudelit saab kasutada ühe taustsüsteemina, millest rangelt kinni hoidmine ei oleks väga tulemusrikas. „Eesti ballaadidest“ kui interkultuurilisest sulamist on kirjutanud oma teatriteaduse magistritöös Irene Viktor. Lavastuses sündis kahe kultuuri elementide segamisel uus tervik, mis oli nii arhailiselt eestipärane kui universaalne. (Viktor 2009)

Kõige üldisemal, Pavis mõistes kultuurilise ja antropoloogilise modelleerimise tasandil on *butō* sümbioos regilaulu maailmapildiga toimunud selle esteetika pinnalt: pimeduse, surma ja eksistentsiaalse valu esteetika kaudu. *Butō* on ühtaegu kaasaegne ja samas algupärane, arhailine ja kaasaegne Jaapanis 1960. aastatel tekkinud tantsuvool. „Selle kujutlusmaailm on arhetüüpne, kuid viis tegeleda mälu ja juurtega on tekkinud kaasaegses kultuuris.“⁷ (Holborn 1987: 9) *Butō* rajaja Tatsumi Hijikata oli pärit Põhja-Jaapanist, Tohoku piirikonnast, mille poeetiline nimetus on demonite maa. *Butō* allikateks on

traditsiooniline jaapani tants, ameerika moderntants, saksa *Die Neue Tanz* ja flamenko. Sõna *butō* viitab jaapani keeles tantsule (*buyō*), ja maale (*tō*) (tampima, trampima, ingl. k. *stomping*). *Būto* juured on põllumajanduslikus kultuuris, maaläheduses, kontaktis pinnasega. *Butō*'s on ürgsust ja algupära. „*Butō* läte on mälu.“⁸ (Holborn 1987: 8) Samas on *butō* ka tugevalt abstraktne, mitte etnograafiline või rangelt traditsiooni järgiv praktika, *butō* on avatud ja pidevalt muutuv vorm.

Pärimusteatrit ja *butō*-tantsu ühendavad materjalide ja tehnikate segatus, hübriidsus – erinevate kultuurikihtide kooseksisteerimine, arhetüüpidest, maast, kultuuri tumedast poolst võetud aines, elu varjupoolel oleva nähtavale-toomine. Retseptisioonis tõstetigi esile *butō* esteetika ja maailmapildi kattuvust regilaulu arhetüüpsusega, toodi ka konkreetseid paralleele: „maaenergia austamine, puu, lille ja kivi hinge pühaks pidamine, seos suure universaalse vaimuga. Isegi saatusetragöödia veri ja õud, kalmuliste ja teispoolsuse muinasjutulik, kuid õõva tekitav esteetika.“ (Garancis 2004)

Būto 'le on lavastuse retseptisioonis keskendunud kolm autorit: Heili Einasto, Kristel Nõlvak ja Kristiina Garancis. Viimase arvustus on kantud pigem meelelisest, koreograafia loodud emotsionaalsest laengust (Garancis 2004). Kristel Nõlvak ja Heli Einasto keskendusid mõlemad oma tõlgenduses lavastuse pimedusele: muldpõrandaga tume lavaruum, kus üksikutes valgussaartes liiguvad aeglaselt ja vaevaliselt kõverdunud kehad, on ühenduslülilik *butō* ja arhailise regilaulu vahel (Einasto 2004; Nõlvak 2006).

Niivõrd tugevalt fenomenoloogilisele tajule suunatud etendusvorm kui *butō* laseb kergesti viia tõlgenduse puhtalt emotsionaalsete assotsiatsioonide pinnale, tungimata „Eesti ballaadides“ lavalise sümbioosi moodustanud vormide sügavamasse sisusse või struktuurisarnasustesse. Et teatrikunsti vastuvõtt ongi meeleline, ei pea selles nägema eksiteed, kuid küsimus, kas meelelise kogemuse käivitajaks pole siiski meile teadvustamata, sügavamad mehhanismid, jääb alles. Kujutluses etenduskunsti kaudu oma juurte juurde jõudmisest ning mitteteadvuslike süvakihtide esiletõusust on alati midagi

⁷ „Its imagery may be archetypal, but the exploration of memory and primary roots is born out contemporary culture.“

⁸ „Memory is its source.“

romantilist. Kui lähtuda Pavisi ideest, et võõra kultuuri aineksest enda omasse integreerides asetatakse see juba ette teatavatesse tõlgenduslikesse raamidesse, st võõrast nähakse paratamatult enda vaatepunktist, siis ka siin tuleb silmas pidada, et *butō* eriline sarnasus või sobivus regilauluga lähtub „siin-poolsest“ tõlgendusest. Lavastuse retseptsiooniks kõlama jäänud väide, et *butō*’l ja regilaulul on mingi sügavam ühisosa või ühine tonaalsus, lähtub ju nüüdisaegsest regilaulu-tõlgendusest, aga ka sellest, mida meie (eestlased 21. sajandi alguses, teadvustades eemaldumist oma traditsioonilisest kultuurist ja mitte tundes end tuumik-Euroopa osana), peame Jaapani kultuuris endale lähedaseks. Tuleb tunnistada, et sageli on see tunnetuslik, pigem emotsionaalne kui empiirilistel kultuuri-uuringutel põhinev arusaam. *Butō* oli enne „Eesti ballaade“ Eesti kultuuriavalikkusele siiski vähetuntud tantsuvorm, seega lavastus ise alles lõi tõlgendusfooni *butō* retseptsiooniks. Piiririigi kujundil põhinev enesekuvand, mis asetab Eesti Ida ja Lääne vahelisse määramatuse alasse, loob oma kohatisest naiivsevõitu lihtsustusest hoolimata teatava avatud ruumi, kus saavad ootamatute seoste kaudu tekkida uued, klišeelikest raamidest vabad identiteedi-kontseptsioonid. Selles mõttelises avatud ruumis said ühes lavastuses kokku eesti omakultuuri „taaselustatud“ lauluvorm ning postmodernistlik idamaine, mitmeski mõttes marginaalne etenduskuunsti vorm.

Regilaulu ja *butō* fenomenoloogilisele sarnasusele on eelpool juba viidatud – see on pimedus. See on täidetud, kultuuriliselt ja psühholoogiliselt laetud pimedus, irratsionaalsuse läte, defineerimatu, tunnetuslik. „*Butō*’le nii iseloomulik allapoole suunurkadega grimass või poolavatud huuled ei räägi millestki konkreetsest, vaid teevad nähtavaks ja toovad valguse kätte need pimeduse sünnitised, millel pole nime ega kuju.“ (Einasto 2004: 55) Einasto rõhutab pimedusega seoses lavastuse läbivat surmateemat, järjestikusi ebaõnnestumisi, kuid ka lavastuse põhiolemuselt jaatavat tonaalsust ning finaali avanemist valgusesse: „Alateadvuse tumedad kihid jõuavad teadvusse ja toovad selgust ja jõudu.“ (Einasto 2004: 56)

Kristel Nõlvak analüüsib pimeduse seotust olude, päritolu ja tavadega: „Päikesevalgusega pole eestlasi kunagi hellitatud, eestlus oma müütilises tähenduses rajaneb metsaäärse talutare madala räästaaluse ja hämara tagakambri varjust sündinud

vaimujõul. Oleme pimedusega rohkem harjunud kui tahaksime seda moodsa valgusekultuse taustal endale tunnistada. Jaapanlased seevastu varjavad end oma majade kaugeleulatuvate katuseservade abil päikese eest meelega, uskudes varjus peituval ilul lihtsalt sügavamaid tähendusi olevat. Muidugi, nendel pimedustel on kvaliteedivahe, kui üks sünnib valguse tahtlikust varjamisest, siis teine lihtsalt paratamatult selle puudumisest. Mõlemal juhul on aga pimedus see, mis vähese valguse kätte vaid nägemisväärsel laseb välja tulla, viimasele oluliselt sugestiivsust lisades.“ (Nõlvak 2006: 11) Kuivõrd pimedus – vähene loomulik valgus ja asumine põhjamaal on mõjutanud eesti keelt ja ka argielu ning rahvakunsti värvitunnetust, on näidanud Ants Viires (Viires 2001: 158–178)

Samas artiklis ütleb Nõlvak, et „Eesti ballaadid“ on rituaalne teater ja me ei pea etenduse diskursiivsel tasandil end liialt kaasa tõmmata laskma. [---] lavastuse lähtepunkt on müüdiline ja selle esteetikat iseloomustab müüdilisele mõtlemisele omane vastandite ühtesulamine, kus kõik binaarsed opositsioonid lahustuvad algse ühtsuse seisundis, jumaliku loomuse kõikainsuses.“ (Nõlvak 2006: 16) Nõlvak viib pimeduse kui osa eestlase enesekuvandist – eestluse müüdist – siin ka laiemale alusele, tõmmates paralleeli Andrus Kivirähki „Rehepapi“ ja Hendrik Toompere jr samanimelise lavastusega (Eesti Draamateater, 2001), mille keskne kujund on samuti pimedus, kuid selline, mis tähistab „eestlase muutumatult kitsarinnalist ja lühinägelikku maailmapilti, teatavat vaimset paigalseisu“. Toompere lavastuses on „pimedus kui kaos, kust otsekui juhuslikult esilekerkivate veidrate kujude veidratest tegevustest sünnib ajapikku harmooniline, tegelikult hästitoimiv tervik.“ Peeter Jalaka „Eesti ballaadide“ lavastus on pimeduse kui müüdilise alge lavaletoomisel järgmine aste, mis ilmub ilma kivirähkliku irooniata, siin on pimedus „selle ainus reaalselt tajutav suurus“ ning „pimedus jõuab metafoori seisusest tagasi oma loomulikku olekusse, müüdile omasesse õndsasse selgusesse.“ (Nõlvak 2006: 23)

Niisiis jõutakse ka siin tagasi müüdini, *butō* pimeduse esteetika on vaid ringtee eneseleidmiseni, kahe kultuuripraktika sulandamine ei ole mitte ainult transkultuuriline, vaid sügavamal tasandil siiski intrakultuuriline akt. Pimeduse müüt annab võimaluse mõtestada eestluse müüti nii diskursiivsel tasandil, ajalooliselt tekkinud metafoorina rahva

olemusest, või puhtalt etenduse fenomenoloogiast lähtuvalt. Viimane võimalus tähendab süvenemist regilaulu süvastruktuuridesse, et püüda selle maailmapildist ja keelest leida üles see miski, millest lavalises – füüsilises – reaalsuses on võimalik kõneleda *butō* kaudu. Kui lüroepiline ballaad jutustab meie – 21. sajandi vaatajate – jaoks siiski eelkõige lugu, siis *butō* kaudu on leitud lugudele füüsiline vorm, keha. *Butō* on ballaadide lugude astja (Garancis 2004). „Eesti ballaadide“ interkultuuriline eksperiment seisneb selles, kuidas regilaulu **lugu** saab **kehaks**.

Butō ole koreograafiliselt kaugelki nii kodifitseeritud kui muud idamaised tantsuvormid, nt *kathakali*, vaid on koreograafiliselt palju isiklikum, intiimsem. Samuti on *butō* vabam, mis võimaldab eemalduda konkreetsest kultuurikeskkonnast, luua *butō*-lavastusi uutes (kultuuri)keskkondades ilma suuremate kodeerimis- ja vastuvõtutõrgeteta. Esile tõuseb samuti etendaja aktuaalne, tegelik keha, nagu on omane Ida tantsule, mitte Euroopa dramaatilisele teatrile. „Eesti ballaadide“ etendaja ei kujuta fiktsionaalset karakterit, vaid kõneleb omaenda kehaga. Piir näitamise ja kehastamise vahel on „Eesti ballaadides“ habras, lugudes on olemas nii nimelised tegelased kui tegevuslik loogika.

Butō-tantsijate liikumine lavaruumis on üliaeglane, nende kõverdatud kehad kulgevad raskelt mööda maapinda. Etendajate ja lauljate saviga kaetud kehad muudavad nad siiski ebaisiklikeks, varjutaolisteks olenditeks. Intiimsus ja isiklikkus ei avaldu mitte karakteri, fiktsionaalse tegelase tasandil, nagu euroopalikule draamateatrile omane, vaid sisemiselt. Saviga määritud kostüümides on muutunud need vähesedki värvid, mida rõivastes on leida, tuhmiks.

Kogu lavategevus on tihedalt läbi komponeeritud, miski selles ei ole juhuslik. Kuigi üldisel tasemel on etenduse mõju abstraktne, sellest võib leida arhetüüpe ja müüte, on etenduses kõik konkreetne, sõna otseses mõttes maine. Kuigi pealtnäha liiguvad tegelased sihitult siia ja sinna, toimub midagi pidevalt. Enda järel veetakse raskeid puidust rattaid ja kärusid, lükatakse atra. Tehakse tööd: aeglaselt, aga sihikindlalt. Lihtne ja maine kujund on kapsapea – see on kas häbiga sündinud vallaslaps, tapetud naise või kalmuliste lubatud pruudi pea. Etenduse finaalsiks on kapsapead märkamatu asetatud üle lava kulgevaks lennurajaks – vägivaldselt surnud lapsed ja naised märgistavad nii teed teispooldusesse.

1.1.3. Tegelaskonna- ja ruumistruktuurid

Teatripäraseks – dramaatiliseks muudab lüroepilise laulu selle struktuurisarnasus draamatikaga. Madis Arukask, keskendudes regilaulude tekstoloogilisele analüüsile, esitab laulude põhjal arhailise setu maailmapildi rekonstruktsiooni, mille põhimõisted on *stseen* ja *roll* – esimene neist ruumiline, teine tegelaskonnaga seotud mõiste. Need mõisted ei kattu üheselt traditsiooniliste mõistetega teatriteoorias (stseen kui terviklik lõik dramaturgilise teksti struktuuris, roll kui näitleja loodud lavaline tegelaskuju). Arukase rolli mõiste sarnaneb pigem draamateooria aktandi mõistega (Greimas, Ubersfeld, vt Epner 1994: 33-34). Aktandid ehk funktsioonid põhinevad Vladimir Proppi muinasjuttude süvastruktuuri analüüsil. Võttes aluseks folkloristliku käsitluse, mis võimaldab paralleelide tõmbamist teatri spetsiifikaga, on võimalik ka leida ühenduskohad pärimusliku sisu ja uusaegse konteksti ning teatripärase vormi vahel. „Sellelaadseid ruumipunkte, mida setu lauludes saadab reeglipärase iseloomuga tegevustik, nimetan ma *stseeniks*. Termin *stseen* ei tähista siin mitte tavamõistelist tegevuspilti või *action*'it, vaid on mõistetav ennekõike ruumilis-modaalse kategooriana. Iga stseeni iseloomustab kindel toimumispaik ja sellega jäigalt seotud sündmustikuline iseloom.“ (Arukask 2003: 116) Kõik järgnevas analüüsis toodud regilaulu stseeni- ja rollitüübid põhinevadki Arukase käsitlusel.

Regilaulu põhistseenidena eristab Arukask *+stseene* ja *-stseene* – esimene neist kodu, laulu algamise ja lõppemise koht, kus ebatavalisi asju tavaliselt ei juhtu, teine metsas või vee ääres, kus toimuvad negatiivsed, ohtlikud või intrigeerivad sündmused. Lisaks on veel *N stseen*, neutraalne ümbrus, *Ü stseen* ehk ülailm ja *A stseen* ehk allilm, *\$ stseen* ehk devalveerunud, ebaturvaline kodu. Rollide süsteem on seotud stseenidega, ja kuigi pole põhjust oletada, et (pea)tegelased on välja kasvanud ruumist, on just paljud kõrvaltegelased suhteliselt jäigalt seotud oma *locus*'ega. Põhilised rollid on järgmised: *teelesaatja-vastuvõtja*, kes võib esineda nii positiivse kui negatiivsena, olles esimesel juhul trööstija, teisel domineerija, kurnaja. *Teadja*, vana paljuteadja-ülevaataja rollis on tavaliselt ema või keegi, keda iseloomustatakse sõnaga „vana“. Üks sagedasi tegelaskujusid on *vend*, eriti neis lugudes, kus peategelane on naissoost. Vend võib ka ise olla peategelane, teda

iseloolest maskuliinne liikuvus. Üks -stseeni kuuluvaid tegelasi on mitmesuguste nimede all tuntud *ahistaja* (Sulevi-Kalevipoeg, kurjategija „Naisetapjas“). Ahistaja ei ole seotud allilmaga, küll aga võib olla demoniseeritud. Sagedane peategelane on *neiu*, keda võib lugeda kõige valdavamaks rolliks üldse. „Naislaulikute lüüriline mina on aja jooksul adopteerinud märkimisväärse hulga endisaegseid väga eripalgelisi tegelasi, kes varem lauludes ühel või teisel moel ja küllap ka erineva hinnanguvarjundiga aktiivsed olnud on.“ (Arukask 2003: 138) Neiu rolli võib näha teatava superrollina, koondportreena, kellega laulik end samastada võis. Neiu paralleelroll on *vaeslaps* – piirilolija, mediaator erinevate maailmade vahel. „Eesti ballaadide“ kontekstis on olulised veel kaks rolli, mis mõlemad esinevad „Kalmuneius“ – *pruut vanematega* (passiivne roll, tegevus pigem temale suunatud) ja *allilmne*, mis samuti on koondroll. Allilmne on pigem neutraalne roll, mis peegeldab surma paratamatust. „Kalmuneius“ on selleks kalmulised, kes tegutsevad sihipäraselt, kuigi pärimuses see roll ei ole demoniseeritud. Allilmse vastaspeegeldus on *Ülailmne*, millel on juba teatav kristlik mõju. *Antagonisti* vastava tegelase analoogina regilaulus selgesti eristataval kujul ei ole, küll aga on negatiivseid ja demoniseeritud rolle, nt ahistaja, aga ka mitteantropomorfseid negatiivseid kujud (mehetapja-laulus puud, kes põgenejale varju ei anna).

„Eesti ballaadides“ võib libreto struktuuri põhjal igast laulust välja tuua vastavad stseenid ja rollid. Järgnevalt vaatlen, kuidas regilaulu ruumistruktuur ja tegelaskond on seatud heliteose libreto ning kuidas nad avalduvad lavaruumis – tegevuses.

1. Proloog „Tütarde saatus“. Ema tegelaskuju on siin tütarde teesaatja-vastuvõtja, kes kätkeb endas nii negatiivset (ahistavat) kui positiivset alget, kes üleliigsed tütreid „pani tedreks tee äärde, pardikeseks palu veerde, kurvitsaks pani kõnnu äärde, laululinnuks laane veerde“⁹, hiljem kahetsedes ja neid tagasi kutsudes. Lavastuses on selle rolli kandjaid kaks: solist Celia Roose, kes esitab ka hiljem sama teemat jätkavaid epigraafe, ning tantsija Aki Suzuki. Lava keskel valgustub pimedusest välja vitstest kera, milles võib näha nii maakera või universumi mudelit kui emakoda, millest kõik algab. Alasti tantsija on selle sees,

⁹ „Eesti ballaadide“ laulude tekstid on siin ja edaspidi lavastuse kavalehelt.

liigutades end aeglaselt ja staatiliselt. Aki Suzuki pead katab takune parukas, suurde soengusse seatud mullakarva juuksed, mis ometi jätavad majesteetliku mulje.

Laulude tekstides avalduvad regilaulu stseenid, st kodu kui \$ stseen ja mets kui -stseen. Kui kodu turvalise paigana on +stseen, siis selline kodu, kus üleliigsed tütre tapetakse, et poegadel kergem naist oleks võtta, võib nimetada devalveerunud koduks, \$ *stseeniks*. Lavaruumis regilaulu stseenidele vastet ei ole – esimese pildi tegevus on niivõrd napp, see on alles kõige algus.

2. „Karske neiu“. Laulus on teelesaatja-vastuvõtja rollid: eidekene ja taadikene, kellele tütar metsas juhtunust jutustab. Nende osa on olla kaastundlik ja tütre teguviis heaks kiita („Ole terve, tütar noori, oma au hoidemasta, suurta koera surmamasta, teeröövliit tappemasta“). Konflikt leiab aset protagonist (minajutustaja) ja ahistaja vahel: neiu ja metsas kohatud mees Sulevipoeg-Kalevipoeg. Neiu tapab mehe noaga ja põgeneb koju. Ruumilised stseenid on siin suhteliselt selged: kodu on turvaline +stseen, mets on ohtlik – stseen, kus neiu ründab agressiivne mees.

Lavategevus on taas suhteliselt napp. Tagalava on varjatud poolläbipaistva kangaga. Kaks etendajat, kes kehastavad neiu (Tiina Mölder) ja ahistajat (Erki Laur), liiguvad eeslaval teineteise poole, liikudes rööbastele asetatud platvormidel, mille peal nad ise seisavad peaaegu liikumatult. Mehe rõivastus on rikkalikum, ta kannab pikka punakat tooni mantlit, naine sama värvi lihtsalt linast kleiti. Lugu esitatakse kolm korda algusest lõpuni. Mees ja naine lähenevad üksteisele samuti kolm korda, iga korraga kasvab mees järjest suuremaks. Esimesel tulekul on mees väike, naisest lühem, teisel korral sama pikk, kolmandal temast poole suurem, samuti distantis nende vahel on iga korraga väiksem. Alles viimasel korral lööb naine meest noaga, mille peale punane verejuga purskub mehe rinnust välja ja kallab nad mõlemad üle. Iga esituskorraga intensiivistub ka lauljate esitus, laulu rütm kiireneb ja algselt rahulik metsaskäik muutub õudusloo sarnaseks. Pidev hirm oma elu pärast ning tapmise õigustamine kui noore naise au kaitsmine juhatavad sisse järgmised lood, kus korduvad vägivalla ja surma teemad ning ohvriteks on enamasti naised.

3. Epigraaf: „Emal oli hulka tüttareida“. Kuni tütre on kodus, on „ilu toassa, naiste laulu lauassagi“. Tütardel on küll hulk kosilasi, kuid ema muretseb tütarde tulevase elu

pärast, milline saab see olema kodust lahkudes. Epigraafe esitab solist (siin Celia Roose), need on ilma lavategevuseta vahestseenid.

4. „Eksinud neiu“. Teelesaatja rolli täitab on seitsme tütre ema, kelle tütardest noorim on jäänud vallaliseks, st kordub üleliigse tütre motiiv. Protagonist on neiu – Maret (Helen Reitsnik). Kordub neiu ja ahistaja vaheline konflikt: neiu võrgutab rikas noormees Annus (Juhan Ulfsak). Tegelaslaskonnale lisandub teadja roll: Madli, kes leiab Mareta vallaslapse ning hakkab otsima vanemaid. Kuna keegi last omaks ei tunnista, tuleb ta hukata. Sel hetkel sekkub tegevusse ülailm või mingi teispoolne, müstiline dimensioon: last ei saa visata vette, sest seal on ees Annuse sinine kuub, ega tulle, kus on ees Mareta punane põll. Otseselt kristlik motiiv on vastündinu rääkima hakkamine: „Jumal lõi siis lapsel keele“. Laps nimetab oma vanemaid ega lase neil kauem oma pattu salata. Lapse osa laulavad kaks väikest tüdrukut (Helme Reet Pihel, Annelore Sundja).

Pildi alguses liigub diagonaalis üle lava verrega kaetud, pikka punast sleppi kandev naine. Mareta teemat kannab ülipikkade juustega tantsija. Parukas tõuseb lae alla, juuste peast rebimisel naine kukub – kas kujutab see Mareta häbi? Pikad lahtised juuksed olid ju ainult noortel vallalistel naistel. Maast püsti tõustes pudeneb kleidihõlma alt välja kapsapea, nagu oleks ta selle sünnitanud. Kägargas maas lamades hoiab naine kapsast süles nagu last. See on endassepööratud valu. Meestegelane seevastu on agressiivne, tema tulek on järsk ja lõhub üldist staatikat. Näitleja ilmub kõrgelt lae alt, kiikudes üle lava, kui mees ennast lapse isaks tunnistab. Juhan Ulfsaki Annus, saba ja puuoksast falloosega mees, on lavastuse üks kõige liikuvamaid ja ähvardavamaid tegelaskujusid.

5. Epigraafis jätkub mehelemineku teema ja sellega seonduvad hirmud: neiu võib leida halva mehe või end häbistada.

6. „Mehetapja“ protagonist on noor naine Meeli. Peigmehes ja ämmas on domineerija rolli jooni: nad ei lase Meelit tagasi koju. Mehekoju on sellisel juhul +stseeni variant, devalveerunud kodu ehk \$ stseen. -stseenideks on laulus nii mets kui järv, viimane nimelt varju andjana, mida võib tõlgendada Meeli uppumisena. Laulu sisu on raske tõlgendada: Meeli, äsja abiellunud ja mehekoju viidud noor naine, tapab mõistetamatul põhjusel oma mehe. Jääb arusaamatuks, miks üldse Meelil oli vaja koju tagasi minna, ainus põhjendus

on, et Meeli on maha unustanud „äia särki, ämma särki, nao narmikud käiksed.“ Kuigi uues kodus ei kohelda teda halvasti, tapab ta oma mehe ja põgeneb, kuid ei kaev ega puud anna talle kui mõrtsukale varju. Meeli kuriteo selgitus on kas aja jooksul tekstivariantidest kadunud või on kadunud traditsioon, mille abil laulus antavaid märke lahti mõtestada.

Lavastuses on keskendatud ainult ühele tantsijale, Aki Suzukile, kes eraldub teda ümbritsevast pimedusest. Ta seisab peaaegu kogu loo vältel paigal, liigutades end ülimalt aeglaselt, reageerides laulu teemadele. Pole selge, kas ta kujutab siin Meelit või jätkab etendust läbivat Ürgema-teemat. Lavategevuses ei ole mitme tegelase vahelist konflikti, koreograafia keskendub ühele tantsijale ja tema siseimpulssidele. Tantsija keha liikumine ei ole laulu illustreeriv, ilmekust või kommentaari lisav, vaid seisundlik, keha füüsilise väändumise kaudu jõuab vaatajani tegelase seisund, meeltesegaduses viibiva naise sisemine õud ja tühjus.

7. Epigraaf – jätkub eelmise epigraafi teema.

8. „Naisetapja“ laulu alustekstid on rahvaluuleteaduses tuntud kui „Toomalaul“ või „Tuomalaul“ (nt Virtanen 1974, Jaago 2000, Arukask 2003). Protagoniste on kaks: venna roll – Toomas (Juhan Ulfsak) ja ta naine (Kristel Elling). Kolmas keskne roll on ahistaja – must mees, naisest tüdinud Toomase nõuandja ja teo täideviija (Erki Laur). Laulus tahab Toomas lahti saada oma rasedast ja seega ebaseksuaalseks muutnud naisest. Toomas ilmub etenduses samal kujul kui Annus: tumedas ülikonnas mees puuoksast falloosega, millega ta torkab läbi naise suureks paisunud kõhu. Koos musta mehega ilmuvate tantsijate liikumine on intensiivne ja hüplik, valdavalt staatilise tegevusega võrreldes isegi äkiline. Nagu kogu etendusele, on siingi iseloomulik, et kõik tegelased liiguvad omaette, kuid sünkroonselt loo arenguga. Musta mehe tegutsemine on näiliselt sihitu, ta asetab põrandale mustad leivapätsid ja süütab need põlema. Naine liigub ise musta mehe juurde, laskub ta ette põlvili ja mees murrab ta kaela. Kui naine sureb, jääb musta mehe kätte ta parukas. Lavaruumis on domineeriv -stseen, st mets, kuhu Toomas naise mahla tooma saatis.

9. Epigraaf – oodatakse kosilast, kellest loodetakse endale õiget meest.

10. „Kuldnaime“ on lavastuse kõige staatilisem, aga ka kõige heledam pilt. Endale kullast naise tähunud sepp (Janek Joost) istub oma veekogu kohal, seinale on projitseeritud

maastikupildid. Lugu kõneleb mehest, kes tegi endale kullast naise, kuid kuld ei ärganud ellu.

11. „Kalmuneiu“ protagonist on meestegelane, vend – kalmust naise võtta lubanud Peeter (Taavi Eelmaa), passiivsem roll on pruut vanematega. Laulu esimene osa on Peetri-keskne. Peeter liigub raskel, maadligi sammul lava tagaosast ette keskele, hakates seal rusikaga maasse auku lööma. Maa alt paistab talle vastu valgus. Kalmistuteel põldu kündev Peeter rikub seega kahe maailma vahelist piiri, avab värava allmaailma, kalmuliste juurde, kellele ta lubab, et hea saagi korral võtab nende hulgast naise.

Heasoovliku vastuvõtja roll on ema (Aki Suzuki), kelle teema viib edasi lavastuse kulminatsioonini. Arukask viitab, et emakujus võib siin näha feminiinse paljuteadja-ülevaataja arhetüüpi, mis võib tagasi viia muistse elu andva universaalse naisjumaluse juurde (Arukask 2003: 136). Kuna lavastuses muutub Peetri ema selgelt üldistavaks koondkujuks, siis on tema tõlgendamine arhetüüpse eluandja ja vanade kommete valvajana ilmne.

Lavaruumis domineerib taas -stseen: alguses põld, kus Peeter loo alguses künnab. Kodule antakse vaid kerge viide – Peetri reaktsioon solisti teemale, kui laulu sõnad jõuavad Riist naise võtmiseni. Riia pruudi kodu (neutraalne ehk N stseen) lavaruumis ei ole, sinna liikumine on mentaalne. Tegevuses arendatakse lugu edasi alates pruudi tulekust. Pruut istub Peetri vastu kiigele, st saani. Teekond kulgeb läbi metsa, kus saani peavad kinni kalmulised – lava alt hakkavad mullast ilmuma alasti, mudaga kaetud ülipikkade juustega naised. Allilma asukad nõuavad endale lubatud, st et Peeter hauast naise võtaks. Kalmulised hõivavad kogu lavaruumi, nii muutub mets kui -stseen allilmaks, A stseeniks, kust tagasiteed enam ei ole. Samal ajal on lavategevuse keskmes poega ja miniat koju ootav ema, seega on siin erandlikult esile tõstetud +stseen, kodu. Need laulus kaks vastandlikku, kõige turvalisem ja kõige ohtlikum stseen on lavaruumis muutunud simultaanseks, korraga kohal olevaks. Peeter eemaldab pruudilt palaka ja leiab ta surnuna: alasti jäänud pruut tõuseb ja sulandub kalmuliste hulka.

Erandlik on selle laulu muusikaline kommentaar. Laulu algusosa solistid Jaak, Ants ja Mart Johanson on eelnevatest oluliselt ekspressiivsemad, koori ja solisti partiide

vaheldumine on varasemast sagedasem. Kalmuliste teema on muusikaliselt erilise, iniseva või kidiseva hääletooniga esile tõstetud. Kui Arukask väidab, et allilmsed ei ole demoniseeritud, vaid esindavad surma paratamatust, siis lavastuses tõusevad kalmulised isegi üldise morbiidse esteetika taustal esile *zombie*'likena. Lavale (lava alt välja) roomates on nad eemaletõukavad, pigem surma millegi vastikuna kehastavad. Loo kulgedes nad tõusevad ja täidavad kogu lava oma argiseid talutöid jäljendavate toimetamistega. Nii muutuvad nad inimlikumaks, lavaruum saab kalmuliste maailmaks, mille usundiline kujutlus on üsna sarnasena inimeste maailmaga. Arne Merilai on siin näinud kadunud teadmist, et kalmulised on olnud maailmakorra loomulik osa ega peaks tekitama õudu. See on „rahva sunnitud või sundimatu olemisunustus.“ (Merilai 2004)

12. Epiloog on koondpilt kõikidest lugudest, kus esitatakse kõikide lugude moraalid. Lavaruum valgeneb, küüniväravad tagaseinas avanevad. Jääb ambivalentseks, kas lavaruumi avanemist välisruumi võib lugeda kui siirdumist ülailma – sellele võimalusele viitab kapsapeadest moodustatud lennurada. Keskmes on ema, kes liigub kalmulistest saadetuna avanevate uste suunas, kust paistavad etenduse alguses olnud kera ja ulmelisena mõjuv roheline laservalgus.

Lavastuses on regilaulude tegelaste rollid selgesti nähtaval, laulude konkreetseid tegelasi kehastavad ka kindlad näitlejad, kes küll laulust laulu oma rolle vahetavad. Sellistes lauludes ilmneb ka müüdilisest eepikast eemale liikumine: nimelised tegelased esindavad tavalist, ekslikku inimest, mitte automaatselt õigustatud käitumisega müüdikangelast.

Üldistatuks, arhetüüpseks muudab tegelaskonna *butō*'lik isikupäratustamine: muda ja saviga kaetud kehad ja näod. Selles on nähtud jaapani *butō* valgeks võõbatud kehade ja nägude eesti analoogi (Garancis 2004), mis on üks lavastuse tõlke-mehhanismidest. *Butō*, võõra ainese kaudu kujutatakse eesti oma materjali, mis nii vabastatakse tavakujutluses regilauluga seoses kinnistunud ilustatud folkloorsuse-klišeedest. Teiseks, veelgi olulisemaks on liikumine: aeglane, kühmus, vastu maad kulgemine. Muda, muld ja savi kui käegakatsutav aine, maa ise on lavaruumis niivõrd domineeriv, et tekitab nii võõristust kui

tundub loomulik. Muld, veri, vesi ja tuli on selgitust mittevajavad kujundid, nende mõju on meeleline ja tugev.

Butō koreograafiline keel on inimese sisemaailma keel, see on mitteteadvuse ja toore kehalisuse keel. Inimene on sellises maailmas üks, tema maailm on seesmine ja kujutluslik, ta ümber on tühjus. „Eesti ballaadide“ kujud laval liiguvad sellises tühjuses – nad ei astu dialoogi, ei anna üksteisele impulsse, ei suhestu ümbritseva ruumiga. Nende ümber oleks nagu tühi, null-ruum. Vähesed kontaktid, mis lavaruumis luuakse, lõppevad katastroofiga: neiu tapab metsas ahistaja, must mees murrab noore naise kaela. Vähesed lavaruumis toimuvad muudatused on järsud ja läbilõikavad: Annuse tulek kiigel lõhub oma agressiivsusega staatilise ruumi. „Kalmuneiu“ Peetri ja tema pruudi kojusõit katkeb mitu korda: lae alla tõmmatud kiiged langevad toonilaste ilmudes järsu raputusega alla tagasi.

Regilaulu stseenid ei eristu „Eesti ballaadide“ füüsilises lavaruumis kuigi selgelt. Lava tagumises vasakus nurgas paikneb küll veesilm, mille ümber ja sees osa tegevust toimub, kuid eraldi märgistamata on nt kodu ja metsa stseenid. Laulude struktuurist on lavaruumis domineerima jäänud peategelased (protagonist ja tema vastaspool), ruumi-mõistestikust – stseen – veekogu, põld ja mets. Kuigi ktoonilist teisepoolsus neis kohtades enam ei kajastu, on nad säilitanud lauludes oma negatiivse potentsiaali. „Stseenina toimub seal intriig või konflikt. -stseen pole lauludes vaid füüsilise konflikti koht. See on laiemalt kõige kummalise toimumisala – mets, veekogu piirkond või ka kodunt kaugemad põllumaad.“ (Arukask 2003: 116)

Kuna lavategevuses tõusevad selgemini esile -stseenid, võib kogu „Eesti ballaadide“ lavaruumi näha laiendatud -stseenina. Teises vaatuses tungib sinna sisse allilm kalmuliste näol, st kalmulised tungivad lavaruumi allilmast – lava alt läbi mulla – üldisesse -stseeni. Lootus kodule ja turvalisusele on kohal laulude motiividena, verbaalselt ja muusikaliselt. Arukask toob välja, et regilaulu sisemises struktuuris on selgemini jälgitavad just stseenid, ruumiline süsteem on terviklikum kui tegelaskonna süsteem. „Eesti ballaadide“ lavastuses tõuseb sellele vastupidiselt esile tegelaskond. Ruumilisus tegevuspaikade tähistamise mõttes on abstraktsem ja ruumimuudatusi tähistatakse lavategevuse kaudu, nt „Kalmuneiu“ lõpus tähistab koju jõudmist ema (Aki Suzuki) ilmumine lavale. See on ühtlane, pime,

kõikehõlmav ja kõikesulatav ruum.

Laval liikuvad kehad on pöördunud loo jutustamise asemel endasse. Kui Arukask rõhutab, et ballaadlikust regilaulust on taandunud vanem, puhtalt eepiline kihistus ja selle asemele astunud emotsioonidele ja lauliku „minale“ keskenduv uueaegsem naiselik traditsioon, siis see lavastus on emotsionaalses mõttes pöördunud ballaaditraditsiooni romantilisest tundelisusest kaugemale, palju ebamäärasemasse tundeseisundisse. Kas võibki seda emotsionaalset seisundit nimetada päriselt müüdiliseks, pärimusele omaseks? Loogilisem (või turvalisem) on siin näha hoopis 21. sajandi arusaama müüdilisusest ja arhailisusest ehk „varju peegeldust või peegelduse varju“, nagu on väljendanud Erkki Luuk (Luuk 2004: 42). Lavastuses nähti peale müüdiliste kihistuste ja arhetüüpide ka viiteid Hollywoodi õudus- ja *action*-filmidele, mis koos „folkloorse *horroriga*“ muutsid lavastuse „tänapäevases mõttes rahvalikuks“ (Arujärv 2004: 50) – kõikidele eelnevatele kihtidele lisandub ka kaasaegne massikultuur. Folkloristikas on strukturalistlikul meetodil pärimuslikust ainesest välja eritletud selle sisestruktuure ja maailmapildi korrastavaid elemente, „Eesti ballaadid“ liigub aga korrast ja struktuurist eemale, tumeda määramatuse poole, mis siiski ei kaota sidet tänapäevaga. Lihtne on siit jõuda mitteteadvuslike hingekihtide jälitamiseni – kuid kas poleks see juba liigne spekulatsioon? Evi Arujärve sõnusti: „Lõppude lõpuks on irooniline ambivalentsus ka kõige täpsem ja ausam, isegi kuidagi südantsoojendav elutunne.“ (Arujärv 2004: 51) Jäädes teatri juurde, on võimalus lasta end etenduse kulgemisel, selle meelelisel kogemisel ja rütmil end kaasa viia.

2. POSTDRAMAATILISUS PÄRIMUSTEATRIS

Siinses peatükis käsitlen kahte pärimusteatri lavastust: Anne Tüürpu „Katkuaja lood“ (2008) ja Tarmo Tagametsa „Võrumaa rituaalid“ vol. 2 (2007) postdramaatilise teatri teooria valguses. Postdramaatilisus on üks võimalikke mõisted, mille kaudu pärimusteatri avada, toetudes Hans-Thies Lehmanni monograafiale „Postdramatisches Theater“ (1999).

Püüan ühendada teatriteooria, täpsemalt postdramaatilise teatri teooria rahvaluulekäsitlustega, mis tõstavad esile folkloori etenduslikku poolt, otsides seda, kuidas pärimusele omane kujundikeel hakkab vormima lavastuse enda struktuuri ja kujundikeelt. Selles osas on aluseks soome rahvaluuleteadlase Lauri Honko raamatus „Textualising the Siri Epic“ (1998) väljatöötatud mõisted *traditsiooniväli* (*pool of tradition*) ja *mentaalne tekst* (*mental text*) ning rahvaluule käsitluse laienemine tekstikeskselt mudelilt esituskesksele mudelile, mis haarab palju laiemat ala kui verbaalne tekst või meloodia. Nii rahvaluuleteaduses kui teatri- ja etendusuuringutes rõhutatakse tänapäeval teineteisest sõltumata suhteliselt sarnaseid kvaliteete: etenduse/esituse väljendusvahendite paljusus, kehalisus, rütmistatus, etenduse kulgemine etendaja/esitaja ja vaataja vahelises interaktsioonis. Kõnekas on ka etenduse struktuurist kõnelemise viis: Lehmann esitab mõisted *tekstimaastik* (*Textlandschaft*) ja *kõlamaastik* (*Klanglandschaft*), mis seostuvad folkloristikas kasutatava välja kujundiga. Honko ja Lehmanni teooriate vahel võib näha mitmeid paralleele, ja kuigi pärimus ise ei saa olla postdramaatiline, siis rahvaluule esituse individuaalsest valikust sõltuv avatud struktuur ja multimedialisus näivad olevat soodne pinnas postdramaatilise teatri loomiseks.

Hans-Thies Lehmann, postdramaatilise teatri üks keskseid teoretikuid viitab oma raamatu „Postdramatisches Theater“ avalõiguse „Gutenbergi galaktika“ lõpule, mis asetab küsimuse alla ka kirjaliku teksti ja raamatu: simultaanne ja mitmesuunaline taju asendab lineaarset ja järgnevuslikku, pealispindsem, kuid laiahaardelisem tajumine astub süveneva ja keskendatud tajumise asemele, mis on omane kirjandustekstide lugemisele. Niisuguse nihke põhjusena esitab Lehmann muutused info edastamise viisides: tehnoloogilised meediumid ja liikuvad pildid on oluliselt tõhusamad kui aeganõudev raamatulugemine või

teatrietenduse jälgimine. Ka teatri suhe kirjandusega on muutunud keerulisemaks – teater emantsipeerub kirjandusest, kuid teisalt liigub sellele lähemale. Nii teatri kui kirjanduse positsioon ühiskonnas on muutnud nõrgemaks, seda tingib ka nende suunatus aktiivsele fantaasiatöölle, samas kui kaasaja pildi- ja andmetarbimise kultuur eeldab pigem passiivsust (Lehmann 2005: 11).

20. sajandi teisest poolest alates kiirelt arenenud tehnoloogia ja audiovisuaalsed meediumid on viinud olukorrani, kus klassikalistele draamakonventsioonidele vastav teater ei ole enam ainuvõimalik: kunstilise teksti mõistmine on muutunud niivõrd keeruliseks ja multimediaalseks, et aristoteleslik dramaturgia on jäänud vaid üheks mõeldavaks teatrivormiks. Postdramaatilise teatri üks põhitunnuseid on struktuuri avatus ja vabadus valida endale sobivad vahendid. Lavastuslik dominant sõltub eesmärgist, tekst on vaid üks võimalik materjal lavastuse loomiseks, üks lavastuse kiht või element.

Lehmanni käsitluses on postdramaatiline teater mitte-hierarhiline, mis esitab vaatajale nõude pöörata struktuurile erilist tähelepanu: lavastuse struktuur moodustub laval loodavatest märgivõrgustikest, mille elementide tähendus võib ilmnedatava ajanihkega, kui märgid vaataja jaoks omavahel seostuma hakkavad. Teatri väljendusvahendite *mitte-hierarhilisus* (*Enthierarchisierung den Theatermittel*) on printsiip, mille vaste grammatiliselt on parataks ehk rindlausestus. Lehmann toob näitena tsitaadi Heiner Goebbelsilt, kes väidab, et teda huvitab teater, „kus kõik vahendid, millest teater koosneb, mitte ei illustreeri ega topelda üksteist, vaid kus neil kõigil on oma mõju ja samas nad töötavad koos, ning kus ei loodeta enam teatri vahendite konventsionaalsele hierarhiale.“¹⁰ (Lehmann 2005: 147) Teatrivahendite mittehierarhilisusest tuleneb ka nende *kõrvutatus* (*Juxtaposition*), mis on võrreldav maalikunsti esteetikaga, kuid on keerulisem, kuna peale visuaali on mängus mitmed žanrid (tants, jutustamisteater, *performance...*) ning mäng, esemed ja keel juhatavad paralleelselt erinevate tähenduste suunas ja sunnivad vaatlema ühtaegu rahulikult ja kiiresti (Lehmann 2005: 148).

¹⁰ „... wo all die Mittel, die Theater ausmachen, nicht nur einander illustrieren und verdoppeln, sondern wo sie alle ihre eigenen Kräfte behalten, aber zusammen wirken, und wo man sich nicht mehr auf die konventionelle Hierarchie der Mittel verläßt.“

Simultaansus, paljude märgisüsteemide ja tähendusliinide samaaegne koostoimimine on mitte-hierarhilisuse loogiline tulemus. Klassikalise terviku asemele astub taju fragmentaarne iseloom (*Fragmentcharakter der Wahrnehmung*). Ometi ei tähenda selline esteetika kaost, vaid etenduse vastuvõtjale avatakse võimalus valiku ja omaenda struktuuri kujundamise kaudu simultaanset infovoogu töödelda. Tervikule allutatusest loobumisest võib mõelda kui edasikirjutamise ja kombineerimise vabastavast võimalusest.

Lehmann kirjeldab postdramaatilist teatrit 20. sajandi lõpu meediaühiskonna ja kaasaegsest tehnoloogiast mõjutatud tajumisviiside kontekstis – muutunud vastuvõtustrateegiad on mõjutanud ka teatrietenduse esteetikat ja ülesehitust. Pärimusteater põhineb vähemasti pealtnäha hoopis teistsugusel maailmapildil kui Lehmanni peamiseks analüüsiobjektiks olev saksa teater, mis on tugevalt poliitiline ja sotsiaalne ning taotleb radikaalset uuenduslikkust nii ideedes kui esteetikas. Siiski on pärimusteatri esteetikal ja struktuuril palju omadusi, mis võimaldavad seda käsitleda kui postdramaatilist teatrivormi.

Üks kõige selgemaid ühenduskohti postdramaatilise teatri teooria ja Honko rahvaluuleteooria vahel on suhtumine teksti – nii nagu postdramaatilise teatri uurijad, käsitlevad ka folkloristid teksti kui üht komponenti suuremast tervikust (Honko 1998: 49). Folkloristika esimest faasi, mis kestis kuni 19. sajandini, tuntakse „pre-tekstuaalsena“ (*pre-textual*), kuna see huvitus tekstides sisalduvast informatsioonist, mitte teksti enda vormist või piiridest. „Tekst on valitseja“ („*The text is king*“), iseloomustab Lauri Honko rahvaluuleteaduse teist, tekstikriitilist faasi. Praeguse, nn kolmanda faasi iseloomustamiseks sobib öelda „Esitus on valitseja“¹¹ („*The performance is king*“) (Honko 1998: 44–47). „Verbaalne element on ainult üks osa tekstist, mitte tingimata selle tuumik. Teksti tuleb laiendada mitmete märgisüsteemideni, arvestades esitaja ja publiku verbaalset ja mitteverbaalset interaktsiooni, paralingvistilisi väljendusi nagu žestid ja keha liikumine (kineesika), ruumi (prokseeemika) ja objektide (pillid, rituaalsed esemed) kasutamine ning erinevad seotud või kaasnevad tegevused (tants, pantomiim, rituaal, laul,

¹¹ Selguse huvides kasutan folkloristika kontekstis sõna *performance* tõlkena sõna *esitus*. Etendus kuulub eesti traditsioonis pigem kunstide, mitte rahvakultuuri valdkonda, etendus on selgemini struktureeritud ja piiritletud. Sõna *performance* tõlkimine *esituseks* on käibel ka rahvaluuleteaduses (vt Vösu 2008).

orkestrimuusika).“¹² (Honko 1998: 47–48) Esituse rõhutamisega on rahvaluuleteaduses fookusesse tõstetud ka esitaja – individuaalne pärimuse kandja, kes loob pärimusliku teksti iga kord uuesti. Esituse uurimine rahvaluules on seotud rituaalteooriaga, mis teisalt seostuvad tihedalt teatri ja teatriantropoloogiaga¹³. Samalaadse multimediaalsuse toob esile Hans-Thies Lehmann, rõhutades, et postdramaatilise teatri juurde ei kuulu enam näidendi tekstist lähtunud täielikkus (*Totalität*) ja illusiooni loomine (*Illusionsbildung*) (Lehmann 2005: 22). Kui folkloristikas on lihtsalt laienenud oma objekti mõistmine (tekstilt esitussituatsioonile), uurimisobjekt ise jäänud aga põhimõtteliselt samaks, siis teater ja teatri mõistmine on liikunud paralleelselt – teater on muutunud teksti poolt determineeritud kunstivormist heterogeensemaks, vormiliselt avatumaks ja muutuvamaks, kuigi ka konventsionaalne dramaatiline teater on elujõuline ja arenev.

Kui ühe lavastuse „materjalina“ kujutleda olemasolevaid teatri märgisüsteeme, väljendusvahendeid, teemasid jms, mille põhjal lavastaja või trupp loob uue terviku oma vaba valiku alusel, siis võib siin märgata sarnasust Lauri Honko traditsioonivälja mõistega. Ka mingi kultuuri teatritraditsioon on omalaadne traditsiooniväli, kus asuvad teatrikogukonna (nii vaatajate kui praktikute) teadmised teatri kohta (mis on teater, näidend, teadmised teatriajaloost), teadmised teatri väljendusvahenditest (tehnilised oskused, teatrimärkide lugemise ja tõlgendamise oskus nii antud etenduse raames kui laiemas kultuurikontekstis), uskumused ja seosteahelad, näitlejate rollisepid jms. Nii nagu pärimuslik traditsioon, on ka teatritraditsioon elav ja muutuv protsess, mis saab mõjutusi teistest kultuuridest ja teistelt kunstialadelt.

Pärimusteksti esitaja – indiviid, pärimuskultuuri kandja – valib vastavalt oma teadmistele, uskumustele ja maitsele traditsiooniväljalt sobiva ainese ja loob iga kord uue teksti, mille esitus sõltub konkreetsest situatsioonist. Honko toob pärimuse kandja ja selle

¹² „The verbal element is only one part of the text, not necessarily its core. The text must be extended through several notations concerning the verbal and non-verbal interaction between the performer and the audience, paralinguistic expressions such as gesture and body movement (kinesics), the utilisation of space (proxemics), and artifacts (instruments, ritual objects) and different form of integral or collateral action (dance, pantomime, ritual, song, orchestra).“

¹³ Richard Schechneri traditsiooniliste ühiskondade rituaalide vaatlustel põhinevad performatiivse käitumise uuringud „Between theater & anthropology“ (1985) „Performance Theory“ (1988).

esitaja ning traditsioonivälja suhte kirjeldamiseks sisse mõiste mentaalne tekst (*mental text*). Pärimusaines ise, nii nagu ta traditsiooniväljal elab, on suhteliselt kaootiline, ning katsed olemasolevaid tekste variatsioonide alusel hierarhiseerida ei anna suulise teksti edasiandmisest adekvaatset pilti. Struktuuri annab traditsiooniväljale ikkagi pärimust kandev indiviid (Honko 1998: 92-93). Mentaalne tekst ei ole mitte pärimusteksti (laulu, jutu vms) „esmane“, „algne“ või „õige“ vorm, (*master form*), vaid eel-tekst (*pre-text*), mis koosneb loo põhisisust (*storylines*), tekstuaalsetest elementidest, üldistest taasesituse vormidest, kontekstilistest raamidest jms. Mentaalse teksti osised ei pea olema ainult keelelised, vaid need võivad olla ka kujundid: pöld, mõis, mälpildid. Honko mõistes on mentaalne tekst rangelt individuaalne – kuid ka pärimuse esitaja on tavaliselt individuaalne. „Õiget“ ja „esmast“ teksti ei olegi olemas – pärimusteksti iga esitus ja variatsioon ongi „õige“. Nii nagu Lehmann rõhutab nii lavastuse loomise kui vastuvõtu protsessis individuaalse valiku põhimõtet, nii on sarnane ka folkloori esituse puhul selle kandja individuaalse valiku roll.

Kas lavastaja, kunstnik või näitleja pole mitte sarnases positsioonis? Postdramaatiline teater asetab teatrilooja vastastikku traditsiooniga, mille pinnalt ta asub looma uut teksti (lavastust/etendust). Pärimusteatri kontekstis tuleb muidugi vahet teha erinevatel tasanditel: pärimusteater on küll osa folkloori „teisest elust“, kuid pärimusteatri looja (lavastaja, näitleja, dramaturg) on pärimuse edasiarendajana samas selle kandja (ka siis, kui see on omandatud vahendatult). Pärimusega vastastikku seistes on ta samas positsioonis kui rahvalaulik või mõne jutu pajataja – ka pärimusteatri luues on olemas nii traditsiooniväli kui mentaalne tekst, kust pärinevad etendusse jõudnud materjalid. Teisel, teatri tasandil on lavastaja/näitleja kasutada hulk teatrivahendeid, millest ta vastavalt oma konkreetsele eesmärgile valib välja endale sobivad. Individuaalse valiku ja traditsiooni poolt ettekirjutatu vahelisest pinget on nii teatris kui rahvakultuuris kultuuriti ja ajalooliselt erinevalt lahendatud, mille kohta teame me vaid metatekstide kaudu. Sealjuures on teatris konventsioonid tunduvalt enam muutunud sünkroonselt teatri (enese)kirjeldusega. Rahvaluule ise pole rahvaluuleteadusest tõenäoliselt samavõrra mõjutatud olnud, küll aga on selle kirjeldusmudelid olnud seotud valitseva (humanitaar)teadusliku paradigmaga.

Nii Veljo Tormise seisukohtadest (Tormis 1972; Murdmaa, Tormis 1980; Tormis 2000b) kui Anne Törnpu magistritööst, kus ta kirjeldab setu laulu „Kalmuneiu“ (lavastatud 1999. aastal EMTA 19. lennu üliõpilastega) ja loomamuinasjuttude dramatiseerimisprotsessi („Kass kudi kangast, peni puhkse pilli“ 1999. aastal Tartu Lasteteatris), on selgunud, et pärimuslikku ainekst ei saa lavale üle kanda otse, töötlemata või dramatiseerimata.

Pärimusteatrile on üldiselt iseloomulik, et lavastuse aluseks ei ole valmiskujul näidend, erandid on Rudolf Reimani „Painaja“ (Reiman 1925), mille Jaan Tooming ja Anne Törnpu lavastasid Leigo Järveteatris 2006. aastal ja Kauksi Ülle „Taarka“ (Kauksi 2004, Vanemuine 2005, lavastaja Ain Mäeots). Pärimusteatri lavastuste tekstilised osad on valdavalt võetud suulisest traditsioonist – mis, tõsi küll, on talletatud rahvaluulearhiivis ja kogumikes. Nii „Katkuaja lugude“ kui „Võrumaa rituaalide“ materjalid on sellised, mis üldtuntud folkloorikaanonisse ei kuulugi. Rahvaluuleteksti mõiste ei ole selliste lavastuste puhul enam piisav, kuna suur osa uskumusi, tavadid jm saavad kuju lavastuse mitteverbaalsetes väljendusvahendites. Just siin on lavastuse mõistmiseks viljakas Lauri Honko mõiste traditsiooniväli, mis ei seo pärimuslikku ainekst kitsalt folkloristika žanrisüsteemiga (tekstidega), vaid annab laiemat ja samas ka heterogeensemata aluse.

Honko väidab, et mentaalse teksti elemente ei saa esitada lineaarselt, kuna sel juhul peaks eepose ettekandja laulma või jutustama mitmeid samaaegselt toimuvaid tegevusi korraga (Honko 1998: 95). Tegevuste simultaansus on teatrietenduses lihtsamini teostatav: pärimuse mentaalsete kujundite ja sümbolite (*mental images*) jms ülekanne lavale toimub teatri kujundlikus keeles. Laval on võimalik paljude asjade samaaegselt näitamine, kujundite ja tegevuste kuhjamine. Oluline on see, et mentaalsesse teksti ei kuulu ainult verbaalne materjal, vaid ka tants, kehakeel, kujundite süsteem, looduskogemus jne. Mentaalne tekst koosneb paljudest märgisüsteemidest ja on alati virtuaalne. „Katkuaja lugudele“ omane kujundiküllus, simultaansus, stseenide ja viidete kiire vaheldumine loovad mulje pärimuslikust ruumist või tähenduste võrgustikust, mitte lineaarsest ja kausaalsest tekstist. Etendust vaadates on tajutav terviklik lugude ja tähenduste võrgustik.

Katkulood tervikuna moodustavad mingi suurema narratiivi, kuigi mitte eeposega võrreldavat lugu.

Käsitledes pärimusteatri kui postdramaatilist teatrivormi, võtan eelduseks, et pärimusainest ei saa lavale tuua tervikliku tekstina, suletud süsteemina. Hasso Krull on essee „Loomise mõnu ja kiri“ (2006) lõpus selgitanud oma viisi pärimuse mõtestamiseks: „Realistlikest süsteemidest ja põhjuslikest seostest oli minu jaoks olulisem üks suurem nägemus, mida saab edasi anda ainult fragmentaarselt, sest muidu suruks ta vanarahva kosmoloogia mingi kõikehõlmava süsteemi vormidesse. Olen päris kindel, et suuline pärimus ja kosmiline kiri ei ole sidus süsteem, kust saaks tuletada ühetaolist maailmavaadet. Pigem loovad nad virtuaalse ruumi, kus erinevad vaated saavad võimalikuks. Fragmentaarne esitusviis asetab meid samasse positsiooni, milles võtsid pärimuse omaks suulise traditsiooni kandjad ise – võiks öelda, et fragmentaarsus ongi kõige lihtsam ja töökindlam võte, kuidas jäljendada suulise kirjanduse toimimist tänapäeva kirjanduse vahenditega.“ (Krull 2006: 109–110) Selline väide on kirjandusest teatrisse üsna lihtsalt ülekantav, seda enam, et rahvaluuletekst on reaalselt olemas ainult selle esituses. Fragmentaarsus aga säilib: iga esitus on katkend suuremast mentaalsest tekstist. Teatrietenduses loovad erinevad fragmendid ja elemendid traditsiooniväljalt vaataja teadvuses seoseid, kuid need elemendid jäävad heterogeense etenduse teksti (teatrisemiootilises mõttes) sees iseseisvateks. Järgnevalt püüan anda ülevaadet, kuidas fragmentaarne etendustekst kujuneb, analüüsides lavastuse „Katkuaja lood“ põhistruktuuri. Toon ära ka tekstikatkendeid, et illustreerida lavastuse keelelist heterogeensust.

2.1. „Katkuaja lood“

Lavastust „Katkuaja lood“ mängiti 22.–27.07.2008 Naissaarel Omari küünis, korraldaja Nargen Opera (SA Lootsi Koda). Lavastajad Anne Tärnpu ja Eva Klemets, dramaturg Marion Jõepera, kunstnik Epp Kubu, valguskunstnik Airi Eras, produtsent Kertu Orro, lavastusjuht Kairi Mändla.

Katkutajad: Eva Klemets, Kaie Mihkelson, Britta Vahur, Bert Raudsep, Mart Koldits, Mirtel Pohla, Risto Kübar, Anne Tärnpu, massistseenides osalesid Epp Kubu, Marion Jõepera, Liina Jaska, Jannus Jaska.

Lavastusega anti 6 etendust kokku 1123 vaatajale.

Nähtud etendus 23.07.2008 Omari Küünis, analüüsiks kasutatud etenduse salvestust DVDI.

Lavastust „Katkuaja lood“ mängiti ainult 2008. aasta suvel Naissaarel Omari küünis. Kuigi etendused olid välja müüdnud, oli lavastuse retseptsioon ajakirjanduses napp, nii Eesti Päevalehes kui Postimehes ilmus üks lühiarvustus, kuid pikemad ja analüüsivamad tekstid puudusid. Seega ei saanud see lavastus Von Krahli Teatri Tormise-triloogiaga võrdväärseks kultuurisündmuseks.

2.1.1. Lavastuse materjal

„Katkuaja lugude“ dramaturgiline tekst koosneb väga laialdasest ja heterogeensest materjalist, mille põhjal tekstiraamatut (kirjalikku stsenaariumit) ei sündinudki. Tekstiallikate täielik loetelu on toodud lavastuse kavalehel. Lavastaja Anne Tärnpu ja dramaturg Marion Jõepera andmetel kogusid nad erinevatest (kirjalikest) allikatest kokku hulga pärimuslikke tekste, millest kaugeltki mitte kõik ei olnud seotud katkuga. Sellest materjalist asuti koos näitlejatega prooviprotsessi käigus üles ehitama lavastuse kandvat struktuuri. Mõnest tekstist jäid alles üksikud lõigud (Redik Soari mälestusteraamat „Esimesilt päevilt“), osa tekste olid protsessis olulised taustateadmisenähted (nt raamat „Meditšiinist vanas Tallinnas“) (Tärnpu, Jõepera 2009).

Lavastuse materjal on kultuuriliselt heterogeenne – siin on eesti (sh lõuna-eesti, setu), isuri, soome, karjala laulu- ja katkupärimus, aga ka kaugemate, uurali rahvaste pärimus:

kamassi, handi, neenetsi, tšuktši loitsud jms¹⁴. Lavastuse verbaalne osa koosneb omavahel lõdvalt seotud tekstidest, mis on kogutud erinevatelt traditsiooniväljadelt. Sealjuures ei ole materjal tekstina läbi komponeeritud kui kirjanduslikku iseväärtust omav draamatekst, vaid moodustab tähendusliku terviku alles etenduses. Etenduses ei anta mingeid selgitusi tekstide päritolu või tausta kohta, samuti kõlavad kõrvuti murde- ja kirjakeelsed tekstid, moodustades hübriidse kogumi. Osa tekste on vene keele vahendusel tõlgitud uurali või soome-ugri keeltest. Samuti ei moodusta tekstilised osad terviku sees iseseisvaid narratiive – nende olemus on pigem seisundlik kui tegevuslik või ühte läbivat lugu jutustav. Lehmanni järgi ongi seisund omane postdramaatilisele teatrile, mis näitab pigem kujundeid kui lugu, kuigi seal mängivad reaalsed näitlejad (Lehmann 2005: 114). Loogiliselt ja põhjuslikult üksteisele järgnevate tegevuste asemel, mis loovad tervikliku fiktsionaalse maailma (dramaatilise teatri mudel), on postdramaatilises teatris olulisem seisund ja stseeniline dünaamika (*szenischer Dynamik*; Lehmann 2005: 113). Vaataja jaoks ei ole esmatähtis tabada „Katkuaja lugude“ tekstide etnograafilist päritolu, küll aga mentaalset struktuuri, õhustikku. Tähenduslikuks saab tekitatud abstraktsete seoste ja viidete ahel. „Katkuaja lood“ moodustab omavahel tihedalt läbipõimunud keeleliste, kõlaliste ja visuaalsete märkide kaudu võrgustiku, milles kõik seosteahelad viitavad surmale ja kadule. Lavastaja sõnul oli eesmärk luua katku mentaalne struktuur – see, kuidas katk toimib ja kuidas inimesed temaga suhestuvad (Türnpu, Jõepera 2009).

Katkust ja sellega seotud uskumustest nii Eestis kui mujal Euroopas antakse ülevaade Reet Hiimäe raamatu „Eesti katkupärimus“ (1997) sissejuhatavas osas. Katk on ülimalt

¹⁴ Tekstiallikad lavastuse „Katkuaja lood“ kavalehelt: Katkupärimus Eesti Kirjandusmuuseumi arhiivist; Lõuna-Eesti pärimusportaal – nõiduslood ja unenäod; Saareste ja Wiedemanni sõnaraamatud; Laulud isuri, setu ja eesti laulupärimusest; „Kamassi tekste“, A. Künnap (Fenno-Ugristica, nr 2, 3, 13, 17, 18), tõlkinud M. Jõepera; „Materjale tšuktši keele ja folkloori tundmaõppimiseks I: Näiteid tšuktši suulisest rahvapärimusest“, V. G. Bogoraz-Tan, St. Peterburg, 1900, tõlkinud M. Jõepera; „Taimõri etnolingvistiline kogumik“, Moskva, 1994. Tubjaku Kosterkini loitsud, tõlkinud A. Lintrop; "Esimesilt päevilt", Redik Soar (LR 14–16, 1975); „Meditšiinist vanas Tallinnas“, Tallinn, 1969; „Põhja ja itta“, kamassi itk ja palve (Donneri kogust). A. Künnap, P. Palmeos, T. Seilenthal, Tallinn 1974; „Mytische und magische Lieder der Ehsten“, A. H. Neus, 1854; „Arhetüübid handi unenägudes“, Tatjana Moldova, Tomski ülikool, 2001, tõlkinud M. Jõepera; „Unosjanss“, M. Jõepera, 2008; „Eesti rahvaviiside antoloogia“, H. Tampere (CD); „Itkud karjalast, ingerist ja soomest“, A. Asplund 2004 (CD); „Khynum-palve. Neenetsite laule“, A. Lapsui, 2004 (CD), tõlkinud E. Klemets.

nakkav haigus, mis on mitmeid kordi vallandunud ulatuslike epideemiatena Euroopas ja Aasias. Eestis on olnud kaksteist katku epideemiat, neist viimane Põhjasõja ajal. Enne kui avastati katkubakter ja tehti kindlaks, et see levib peamiselt kirpude ja kodurottide kaudu, peeti haigustekitajaks katkuvaimu, kelle vastu üritati võidelda maagiliste vahenditega. Hiimäe rõhutab: „Pealiini katkupärimuses moodustab inimese ja katkuvaimu suhe, tähtsaim probleem on see, kas inimene hukkub või pääseb ning sellega seotu: milliseid meetodeid tuleb tarvitada ja millest hoiduda, et haigusest pääseda.“ (Hiimäe 1997: 29) Mütoloogiline katkukujutelm sisaldab mitmeid läbivaid motiive katku nakatumise viisidest, katku ilmumiskujudest jms. Katk võis ilmuda nii inimese, looma kui eseme kujul. Iseloomulik on katkulugude tugev ajalooline taust, konkreetse maakoha, talu, inimese nimetamine. Nii on paljud kohad saanud katku järgi nime: katkotalud, katkuhauad (katku surnute matmispaigad), katkukivid (väidetavate katku jalajälgedega kivid) jne. Eesti katkupärimus ei ole ühtne, vaid tihedalt seotud Saksamaa, Baltimaade ning Soome ja Skandinaavia katkupärimusega: kuna katk levis üle Euroopa, on ka sellega seotud uskumused rahvusvahelised (vt Hiimäe 1997: 25–87). Hiimäe analüüsitud katkulood on rohkem seotud Kesk- ja Põhja-Euroopaga, seevastu „Katkuaja lood“ asetab keskmesse rohkem idapoolse, läänemeresoome ja uurali rahvaste pärimuse.

Arvestades Tärnu teistegi lavastuste suunatust idapoolsete hõimurahvaste poole, tundub see loogilise valikuna. Katkuga seotud pärimusala laiendamine Siberi uurali rahvaste pärimuseni annab lavastusele peale kultuurilise heterogeensuse ja ambivalenttsuse (kas uurali rahvad on meie jaoks omad või võõrad, lähedased või kauged?) ka ajalise sügavuse. Lavastuses kõlavad šamanistliku kultuuri tekstid on ilmselt osa palju vanemast traditsioonist kui keskaegne Euroopa katkupärimus. „Katkuaja lugusid“ on siin peamiselt vaadeldud postdramaatilise teatrina, kuid tegelikult võiks selle analüüsiks samaväärselt rakendada inter- ja intrakultuurilisuse teooriaid. Neid teoreetilisi kontekste tuleb lavastust analüüsides taustana kaasas kanda.

„Katkuaja lood“ on struktuuri poolest keeruline ja mitmekihiline. Lavastuse kõikide tekstiosade tuvastamine ja neile konteksti loomine oleks ülimahukas ja folkloristi süvateadmisi nõudev töö. Pärimusteatri kui postdramaatilise teatri vormi analüüsis lähtun

siiski teadlikult enamasti tekstilisest materjalist. Postdramaatilist teatrit mõistetakse sageli kui vastandit tekstikesksele teatrile, kuid tahan näidata seda, kuidas tekstiline materjal toimib postdramaatilise etenduse (struktuuri loomise) osana. Kui tekstikesksena mõistetakse teatrit, mille kõik väljendusvahendid on allutatud sõnalisele osale ja tulenevad sellest, siis „Katkuaja lugude“ iseloomustamiseks sobib öelda „tekstiküllane“. Ka Lehmann ei välista postdramaatilisest teatrist teksti, vaid postdramaatilisus seisneb lava ja teksti uues suhtes, mis on pigem konfliktne kui harmooniline. Tekst on teatris materjal – avatud, dekonstrueeritud, mitmehäälne (Lehmann 2005: 261-263). Tekstide kaudu püüan lähemale saada lavastusele kui **väljale**, kui paljudest elementidest koosnevale **maastikule**, mis sõnade taga on avanemas.

2.1.2. Lavastuse struktuur

Etenduse alguse kohta antakse „Katkuaja lugudes“ selge märk: publiku hulgast astub lavale näitleja Bert Raudsep, kes liigub laval ringi, siis pöörab vaatajate poole selja ja lausub: „Omari küün on tühi. Me võime alustada.“ Etenduse toimumise koha nii konkreetne mainimine on ambivalentne: ühtaegu tõstetakse esile Omari küün kui reaalne koht ja öeldakse, et see on tühi, st astutakse sisse mingisse teise reaalsusesse – sest tegelikult on küün ju publikut täis. Publiku kohalolu seega „tehakse olematuks“. Selline teadlik piiritõmbamine erineb just oma manifesteeritusega dramaatilise teatri konventsionaalsest tulede kustutamisest, millega saal muutub olematuks ja nähtavaks saab lava fiktsionaalne reaalsus.

Naissaare Omari küüni ehitatud lava on pikk valge poodium, mille teljeks on siksakiline must sügavik, mis näeb ülaltvaates välja nagu stiliseeritud välgunool. Publik istub lava küljel ja ühes otsas kõrge tõusuga poodiumil, teises küljes on küüni seinal väike galerii või rõdu, mida etenduses samuti kasutatakse. Täpselt rõdu keskel on õue avanev uks. Küüni kahe poolega suur otsauks avaneb alles etenduse lõpus. Lava kohal ripuvad alla mõned tugevad köied, mille külge seotakse erinevaid asju: ämber, redel, labakindad jmt. Tagumises seinas rõdu all on näha kassitopis – kass on üks katku ilmumiskujusid (Hiemäe 1997: 59). Seal ripuvad ka pikad valged parukad, mis etenduse käigus mängu võetakse –

katku surnud naiste juustest räägitakse lugudes. Kostüümide kirjeldamiseks sobib kasutada sõna „eklektiline“ – materjalid ja motiivid on erinevad, segatud, kasutatud on nii naturaalseid (linaseid, puuvillaseid) kui värvikirevaid kunstmaterjale. Kostüümides domineerivad punane, kollane ja roheline värv – need on katku ilmumiskujude värvid (Hiimäe 1997: 51-52). Oma osa etenduse füüsilise keskkonna ja atmosfääri loomisel on ka küüni massiivsel maakivivundamendil ja laudseintel.

Lavastusel on kinnistatud põhistruktuur, mille sees on näitlejatel etteantud raamides teatav valikuvabadus, näiteks osa tekste on nn paralleeltekstid, mida näitleja võib oma äranägemise järgi vahetada. „Katkuaja lugude“ telje moodustavad üksteise järel ilmuvad kandvad tegelaskujud, kelle ühiseks tunnussõnaks on „viimane“. Kandvate tegelaskujude stseenide vahele on lükitud interluudiume, kus näitleja valikuvabadus on suurem. Tegelaskujud on koondkujud, kelle ümber moodustuvad pigem teemadekimbud kui selged ideed või lood. Lavastuse põhistruktuur kandvate tegelaskujude järgi on järgmine:

1. Viimane Kamass – Kaie Mihkelson¹⁵
2. Viimane Arst – Mart Koldits
3. Viimane Loitsija (Nõid) – Britta Vahur
4. Viimane Pruut – Mirtel Pohla
5. Viimane Mõrtsukas – Bert Raudsep (siin juba ka Viimase Eestlase teema)
6. Viimane Orb – Eva Klemets
7. Katkupoiss – Risto Kübar
8. Viimane Eestlane – Bert Raudsep

Peale rituaalset algust avaneb rõduuks, ilmuvad kaks hiiglaslikes maskides ja rituaalsetes kostüümides katkutüdrukut (Eva Klemets ja Mirtel Pohla) ning jäävad käsipuule toetudes allolevat silmitsema. Lava täitub inimestega, üks katkutajatest (Mart Koldits) liigub üle lava ja puudutab teisi. Pulka antakse käest kätte. Lava tühjeneb aegamööda, kõneleb ainult üksik naine mantlis ja suurtes karusnahksetes saabastes (Kai

¹⁵ Ükski näitleja ei kehasta sama tegelaskuju etenduse algusest lõpuni, sellepärast kasutan enamasti näitlejate pärisnimesid, kuigi tuleb silmas pidada, et nad ei esine siin iseendana, vaid ühisnimetaja „katkutajad“ all. Struktuuris toodud nimesid kasutan rollinimedena selle tegelaskujuga seotud stseenides.

Mihkelson). Teised katkutajad liiguvad kord siin, kord seal, istuvad, lamavad jne. Naine räägib pooleldi omaette, publikule või kellelegi, keda ei ole kohal.

Kaie Mihkelsoni mängitud Viimase Kamassi tekstid on pärit viimase kamassi rahva liikme, Klavdia Plotnikova jutu üleskirjutusest (salvestatud 1964. aastal, ilmunud ajakirjas Fenno-Ugristica, eesti keelde tõlgitud vene keele vahendusel). Tema kõneviis on lihtne, aga täpne. Jutt põikleb mineviku ja tuleviku vahel, mälestused segunevad olustikuliste märkustega. Ajakirjas Fenno-Ugristica ei ole kommentaare olustiku, jutustuse esituse vm kohta, vaid puhas tekst kamassi keeles, venekeelse tõlkega, väheste keeleteaduslike kommentaaridega (vt Künnap 1976a, 1976b, 1986, 1990, 1992). Ülekanne lavale on toimunud samuti teksti pinnalt: on üks naine, kes käib ja räägib neid sõnu eesti keeles. Ometi on sõnade taga tuntav informandi maailm: mets, arhailisus ja lihtsus, jutustaja tugev side oma keskkonnaga, usundiline taust (suhe jumalaga, uskumused). Stseenide vahel on algusest peale ootamatud katkestused – ülejäänud näitlejad tulevad lauldes lavale, koori ekstaatiline laul katkestab jutustuse. Laulu lõppedes jutustus jätkub, kuid koor saadab seda aeg-ajalt edaspidigi. Tegevuse või jutustuse katkestamine lauludega on etenduses tavaline, seejärel liigutakse kas eelneva tegevusega edasi või jätkatakse millegi muuga.

Naine kirjeldab oma argiseid toimetusi: „Kuhu see mees läks? Üks inimene siin ja teine seal. Küsi, kuhu nad lähevad. Kuhu teie inimesed läksid? Jah, võib-olla meie ei läinudki õiges suunas. Jah, võib-olla meie ei läinudki õiges suunas. Kassikakk lendab. Pääsuke lendab. Igasugused inimesed käivad, mina ei tunne neid. Miks nad siin käivad. Ma ei taha neid kutsuda, nad valetavad, valetavad kõik. Minul ei ole tahtmist neid kuulata. [---] Nüüd lähen metsa, joon vett. Täna ma lähen metsa. Kus kott on? Tarvis kauss kotti panna, lusikas kotti panna, leib kotti panna, munad kotti panna, liha kotti panna, nuga kotti panna, kirves kotti panna. läksin välja, siis vaatan, kägu istub minu maja katusel. Mina ütlesin, ma jään üksi elama. Siis viskasin kiviga, viskasin kaikaga, ikka istub ja karjub, siis lendas ära. Sinnapoole, kus päike loojub.“¹⁶

¹⁶ Tsitaadid lavastusest on siin ja edaspidi minu üleskirjutus lavastuse salvestuselt DVDl.

Järgmise tegelaskuju, Viimase Arsti tekst koosneb sõnadest, mille tüvi on seotud sõnaga „katk“, ning surmaga seotud sõnadest. Sõnadevool moodustab iseseisva, kuid mitte loogiliselt sidusa üksuse. Sõnad ja väljendid on pärit Ferdinand Johann Wiedemanni „Eesti-saksa sõnaraamatust“ ja Andrus Saareste „Eesti keele mõistelisest sõnaraamatust“, katkutaja Mart Koldits esitab neid loeteluna, selgitusteta. Näitlejal on seljas pikk valge hõlst, ees suured tumedad prillid, käes lambipirn, mida ta sisse-välja lülitab ning millega teisi, rõdu käsipuule just nagu koolnult vajunud tegelasi valgustab. Näitleja kõneleb kontrastina eelmise stseeni lihtsusele äärmiselt ekspressiivselt, vahetades kõnetoone ja -registreid iga fraasiga. Toon katkendeid Viimase Arsti tekstist: „Naine suri kõrvast ära, kurjategija mõisteti surma. See haigus ei ole veel mingi surmahaigus. Surm tuleb. Suri, targast peast. Nälg on meile surmaks. Sa lähed ju otse surma kätte. Ta oli surma suus. Terve inimene ei taha surma, vanamees on surma peale haige. Nurka surema. (*Käskivalt.*) Nurka! Surema! Võitleb elu ja surma eest. Nüüd on surm seismas. Jõudsin siia läbi surma. Ori suri peksu persse. [---] Las kidur puu ikka langeb, katkeb, katk, katkuline, katki, katkuline, katkestama, katkestus, katke, katki jätma, pooleli jätma, katki rebima, lõhki kiskuma, katki kiskuma, katki rebima, tükkideks lammutama, osadeks jaotama, katkuline, katku jääma, katki katkestama, katki katkuline, katkama, kakerdama.“ Viimaseid sõnu ja lauseid kordab näitleja mitu korda, sõnavoog muutub kaootiliseks, päris viimaseid sõnu – „tükk, osa, lõpp“ – lausudes kustutab näitleja tule ja hüppab lava keskele sügavikku.

Viimase Arsti kõnes ilmnevad sõnade tihedad tähendusosad, millele argiolukorras ei mõtelda. Tuleb nähtavale sõna „katk“ tähendusväli: seos surma, katkestuse ja poolikusega („tükk“, „osadeks jaotama“), ka surmaga seotud ängistus ja masendus. Stseeni dünaamika muutub märkimisväärselt, kui näitleja jõuab sõnaga „katk“ seotud keelenditeni: pimeduses algab kellegi joiulaadne laul, näitleja enda kõne muutub intensiivsemaks ja järsemaks.

Juba esimesed stseenid avavad lavastuse keelelise tiheduse, intensiivsuse. Lavastuse kihtidest üks selgemaid on järgnevatel stseenides jutustatud pärimuslikud katkulood, teated katku ilmumisest, katku tõrjumisest – need lood on lavastuse läbiv telg. Siduv pärimuslik kiht on ka regilaulud, paljud neist üsna tuntud. Abstraktsem, aga samuti eesti pärimusega seotud on lavastusse kuhjatud keeleline materjal: peale Viimase Arsti ka muudes

stseenides korduvalt loetletud „katkumägi“, „katkuhaud“, „katkuküla“ jne. Nimetamine on katkupärimusega tihedalt seotud: katku ei tohtinud nimetada, see tähendas surma (vt Hiimäe 1997: 50). Siin katku ometi pidevalt nimetatakse: katku-sõna intensiivne kordamine vaid süvendab õõvastust.

Raskemini katkuga seostatavad ja osalt ka päritolult võõramad on kõikvõimalikud loitsud: Viimase Loitsija (Britta Vahur) tekstid, korduvad vormelid jms. Üleni musta rüüga kaetud Viimane Loitsija kordab peaaegu pimedal laval põlvili maas liikudes ja pooleldi nuttes murdelisi tekste, põhiliselt loitsimissõnu: „Püha jumala nimel, aamen. Veri seisma, vesi jooksuma. Käokirjat, käokirjat, näita-näita, kustpoolt minu peigmees tuleb. Kui näitab üles, siis on surnd, kui otse alla, siis teda ei olegi.“ Viimase Loitsija tekstid ei ole otseselt katkuga seotud, kuid surmahirm on neiski tuntav. Erinevalt paljudest teistest on Loitsija tekstis ka lootust, tahet midagi muuta: „Hää tegu kurja teo vastu. Hää tegu minule tagasi ja temale kuri!“ Loos meheema suremisest on leppimine surmaga, surmaks valmistumine ja selle vastuvõtmine. Loitsija loos ei ole surm mitte vägivaldne, vaid õigeaegne ja oodatud. Selles mõttes on see lavastuse üks vaiksemaid stseene erandlik.

Kui Viimane Kamass on kummastav oma lihtsuses ja asjade omavaheliste seoste kindluses ning Viimane Arst annab ette terve semantilise seosteahela, mis ometi on veel loogiliselt jälgitav, siis etenduse käigus süveneb paradoksaalsus, nihestatus järjest enam. Mõned visionäärselt poeetilised tekstilõigud viivad aga tagasi Viimase Kamassiga alanud keskkonna-tunnetusele, mida iseloomustab teadmine oma maastikust ja asjade kuulumine oma kohale: „Varsti me kaome, aga praegu veel elab kõik, lamp õõtsub konksu otsas, koduseintel on hää.“ Kõige raskemini tabatavad on finaalis kostvad pool-unenäolised korduvad tekstilõigud, poeetiline sisekõne, mida räägitakse (karjutakse, loitsitakse) eikellelegi või kõigile. Nendes sisekõnedes kumab üldisest kakofooniast läbi paradoksaalne sisemine selgus.

Enne Viimase Pruudi (Mirtel Pohla) stseeni toimub üks kummastavaid üleminekuid: omalaadne itku-teraapia, kus üks aitab teisel valuga toime tulla. Eva Klemetsi toon on asine: „Karju välja, karju kõvasti, häälega.“ Teine karjubki, nutab, samal ajal kui teda valgesse palakasse mässitakse. Mirtel Pohla tegelaskuju üks kinnisfraase on „Mina

nimetan sind oma verega ja kihlan sind ja tähendan oma majad õnnistamiseks...“ Stseen kulmineerub hüsteerilise nutuga: „Katkulood, katkotalud, katkukülad, katkuhauad, katkuväljad. Katkumägi on seal, kus need ballooned on, siin on katkuaegne kabel ka.“ Aegajalt karjub ta: „Persse!“ Viimane Pruut on ka esimene tegelaskuju, kes jutustab järjest katku surnud inimestest ja katku külastatud kohtadest. Iga lugu jutustab ta erineval toonil, markeerides inimest, kes seda lugu rahvaluulekogujale võis rääkida. Selline struktuur – emotsionaalse kaasahaaratusena jutustamine vaheldub hüsteeriaga – kordub ka Viimase Mõrtsuka ja Viimase Orvu stseenides.

Lugude hulgas on üks, kus Viimane Pruut kõneleb noortest naistest, keda kanti redelil hauda, nii et pikad valged juuksed maani ulatusid. Samal ajal lastakse laest alla redel, millest moodustub kiik. Kaie Mihkelson lamab sellel, nagu oleks surnud, Risto Kübar kiigutab teda, ning redeli küljes ripuvad pikad valged parukad nagu surnud pruutide juuksed. See on üks selgemini loetavamaid poetilisi kujundeid, mis lugude kõrval lavategevuses luuakse.

Viimase Pruudi stseen on olemuselt itkemine. Vaike Sarve „Setu itkukultuuris“ on tõestatud, et itk on traditsiooniliselt olnud naiste väljendusviis: „Tüdrukule hakati varakult õpetama itkemist – sõnu ja viisi, sest mõrsja pidi oskama itkeda sadu värsse ja ka improviseerida traditsioonilises vormis uusi itkusõnu.“ (Vaike Sarv 2000: 173) See oli ettevalmistus pulmadeks ja seega täisväärtuslikuks ühiskonnaliikmeks saamiseks, ka põhilised itkejad matustel olid naised. Itkukultuur on osa setu elukorraldusest on läbivalt esil kogu inimese elukäigu ja selle sõlmpunktidega seotud siirderituaalides: sünd, pulmad, matused jne.

Lavastuses on ka mitmeid tekstiosi, mis oma ebaloogilisusega annavad tervikule veel omamoodi nihestatuse, näiteks ütleb Kaie Mihkelson Redik Soarilt pärit pääsukese-lugu jutustades endast oluliselt nooremale Mirtel Pohlale: „Mäletad, kui mina olin väike ja sina olid vana.“ Näitlejad jutustavad lugu redel-kiigel istudes ja üksteiselt lauseid üle võttes, nagu kõneleks üks inimene. Tugev nihke-koht on ka näiteks naiste ropendamise stseen: aloogilisus, seoste vähemasti näivalt juhuslik tekitamine on kogu kujundikeele alus –

etendust läbivad ootamatud katkestused ja karjed katkestavad tegevust ja süvendavad kaosetunnet.

Pääsukese loo katkestab ülejäänud katkijatate laul: taas tulevad lavale kõik teised näitlejad ja kiigutavad redelil istujaid. Meeleolu on äkitselt ekstaatiline, ülevoolavalt rõõmus. Samal ajal kaevab üks neist (Mart Koldits) lava keskel lõhes labidaga hauda. Tuntud väljendil „pidu katku ajal“ on konkreetne ajalooline taust – kui linnades suri ööpäeva jooksul katku sadu inimesi, siis soositi lõbutsemist ja viinajoomist, et meeleheide ja masendus ei kasvaks liiga suureks. Ka Eestist on teateid, et haiguse ja surma unustamiseks joodi ja pidutseti (Hiemäe 1997: 47). Stseenid, kus masendusmeeleolude ja hüsteeria asemele astub korraga ekstaas, on niisuguse mentaalsuse kandjad, nagu ka naiste ropendamise interluudium, mis on oma kiirete meeleoluvahetuste poolest ka üks lavastuse kummastavamaid stseene.

Kõik etenduses osalevad naised hüppavad lava tagant välja, olles ainult valgete kombineede väel, heidavad lavale pikali, nagu oleksid surnud ja ümised laulda („Ma löön ta matsi maha“ – lauluski kordub surma ja matmise teema). Järsku keegi karjatab ning Kaie Mihkelson ütleb: „Mida me vahime, suud putsi täis nagu puupihlakamarju, et me sõna suust ei saa.“ Sellele vastab Eva Klemets: „Piibel, puts ja parlament, uus ja vana testament.“ Kõik naeravad, meeleolu on niisugune, nagu mõnuleksid nad saunas või suvisel pärastlõunal heinamaal. Rõõmus ropendamine jätkub, kuni meeleolu muutub hetkega agressiivseks, isegi hüsteeriliseks. Lavale tulevad puupulki tagudes ja huilates mehed. Stseen on laetud seksuaalse alatooniga energiast – selgelt on eristatud mehed ja naised, nende liikumisel ja lauludel (hüüetel, karjetel jms) on erinev rütm. Jälle räägitakse lugusid katkuga kohtumisest ja jõutakse hüsteeria piirile. Lõhe servale ilmub rebasetopis, tekib äkiline vaikus. Keegi vaatab rebasega tõtt ja hüppab auku. Naised laulavad rebasele, vihaga, kukuvad pikali ning kaovad lava keskele auku. Reet Hiemäe rebast katku ilmutuskujude hulgas ei nimeta, kuid tema ilmumine paneb naised vakatama. Millegipärast tundub ta ohtlik. Mehed liiguvad üle lava, külvates liiva: katku külvamine on osa katkupärimusest, aga seda võib tõlgendada ka liiva puistamisena hauda. Naised ilmuvad sügavikust, lauldes „Kus me kolmi kokku saame“, mehed tõmbavad neile vastu

liikudes nii iseenda kui naiste ümber punase punase lõnga, mis on üks katkutõrjemaagia elemente: sellest ei tohtinud katk üle astuda (Hiemäe 1997: 30). Järgmise stseeni keskne tegelane – Bert Raudsep, katkestab laulu, lõigates lõnga kääridega katki.

Sellest kirjeldusest on näha, kuidas muutuvad lavastuse emotsionaalne tonaalsus ja märgivoog. Kord on lavalt tulev info tähendustest tihe, siis liigutakse hetkega kaootilisse hüsteeriasse, sellest kergesse või isegi ekstaatilisest laulu (laulud katkestavad tegevust pidevalt, on ka stseenide üleminekukohtadeks) või täiesti argisesse kõneregistrisse. Naiste omavaheline naer ja ropendamine muutub arusaamatul põhjusel tülik. Sugestiivsed ja ähvardavad kõned (Bert Raudsep) vahelduvad kainelt räägitud katkulugudega. Laval toimub korraga väga palju, elemendid kuhjuvad, kuid antavad märgid ei ole üksteisega alati loogiliselt seotud. Iseloomulik on postdramaatiline mäng märgi tihedusega: lavastuse traditsiooniteadlikuks tõlgendamiseks antakse infot liiga vähe, vaatajal on lavastuse enda jaoks mõistetavaks tegemine suhteliselt raske, samas võib lavalt tulvav märkide vool olla äärmuslik: täielikust vaikusest ja pimedusest helide, sõnade, liikumise küllastuseni. Mäng märkide tihedusega (*Spiel mit der Dichte der Zeichen*) ja üleküllastus (*Überfülle*), lava tühjendamine või (üle)täitmine, kui kõike on kas liiga palju või liiga vähe, kuid välditakse konventsionaalseid tähendustihedusi, on samuti postdramaatilise üks tunnuseid (Lehmann 2005: 151).

Viimase Mõrtsuka (Bert Raudsep) stseen koosneb ekstaatilisest kõnest eesti rahva saatusest, korduvatest vormelitest ja katkulugudest. Ta on mustas ülikonnas, tema kõrval reisikohver: „Ennevanaste, kui katk meie maal oli ja maad inimestest paljaks tegi, mille läbi palju – palju!!! – meie maa rumalamaks ja tarkusest ilma jäi, sest katk saatis kõik tarkused ja teatused hauda, mille läbi meie, eesti rahvas, teistest nii taha oleme jäänud.“

Kõnepidamise ja katkulugude vahel kordab ta rütmiliselt lauset „Hundid jooksid ringi, inimkintsud suus“, ise laval kaootiliselt ringi kareldes ja kepiga tagudes, või siis „Küll surm ka omal ajal tuleb“. Lugusid jutustades näitab ta kepiga nagu katk: keda katk kepiga puudutas, suri. Viimane Mõrtsukas teeb sama publikuga: „Jääd elama, sured, jääd elama, sured.“ Ta kordab neid sõnu külmalt, emotsioonitult. Bert Raudsepa lugude läbivaks teemaks on hirm, teadmatus, rahva rumalus katkuga võitlemisel. Rahvas on siin juba

rahvuse tähenduses, eestlastena, kuid mitte positiivses, vaid teatavas rahvus-masohhistlikus võtmes: eestlased kui iseenda süü läbi välja surema määratud rahvas. Lava vasakus otsas toimub samal ajal surnupesemine: üks näitlejatest lamab maas, kui teda pestakse. Taustaks kõlab itkemine, lavaruumis pannakse taas kumisema vaskkausse, mis moodustavad järjest intensiivistuva helitausta.

Bert Raudsepa stseen lõppeb rituaalse vihtlemisega, kui lavale ilmuvad ülejäänud katkutajad maskides, tantsides ja lauldes. Surnu rituaalne pesemine ja vihtlemine on osa siirderituaalidest, vihtlemine kui hinge ja ihu puhastav ja kaitsev toiming kuulus nii lapse esimeste hammaste tuleku, pulmade, matuste kui haiguste tõrje juurde (Valk 1998: 149). Üks katkutajatest kannab hirvemaski, mis jäetakse lavale kõite otsa rippuma. Laul katkeb, kui rõduservale ilmuvad kaks katkutüdrukut hiiglaslike maskidega, üks rietatud punasesse, teine rohelisesse – katku värvidesse (Eva Klemets ja Mirtel Pohla). Need kummalised vaimolendid tulevad keskmisest uksest, jäävad rõdu käsipuule toetuma, kuid ei suhestu all toimuvaga – kuid nende tulek katkestab alati eelneva tegevuse.

Viimane Orb (Eva Klemets) on alguses üks lihtsamaid ja selgemaid stseene, kuid ka see muutub lõpus müstiliseks, unenäoliseks. Ka sellele eelneb „terapiaseanss“ (itkemine), seekord vastupidine: terapeuti rollis on Mirtel Pohla, kes juhendab Eva Klemetsit. Orvu stseeni algusest antakse selge märk: Mirtel Pohla hoiab Eva Klemetsi pea kohal lampi, paneb selle põlema ja annab korralduse: „Läheb!“ Katkulugudes pääseb kõige sagedamini surmast just vaeslaps ja lapsed üldse (Hiimäe 1997: 65). Samasuguseid lugusid jutustab ka Viimane Orb. Tema jutustamise viis on lihtne, isegi veidi lapselik, teksti lõpuosa on aga unenäoline: „Seitsme veesügavuse naine haaras mult käest, minu abitust käest ja tõmbas mind alla. Ümberringi on ainult pladisev vesi. Ma ei näe mitte midagi, ma ei kuule mitte midagi, ma näen, et ümberringi on kaks kivimürakat, mis liiguvad teineteise poole, teineteisest eemale, ja me liigume nende kivimürakate poole. [---] Ma vaatan seda kohta ja ma mõtlen, mis on saanud minu inimestest, mis on saanud minu rahvast, mis on saanud minu maastikust.“

Lava vasakus servas algab jälle rituaalne laul trummilöömisega, see on üleminek viimasesse, Katkupoiisi loosse, millest saab etenduse kulminatsioon. Lavaruum täitub

inimestega, helitaust valjeneb, lisandub hääli, itkemist, kellade ja kausside kuminat. Laval istujaid mässitakse valgesse krepp-paberisse. Publiku taha ehitatud rõdul istuv Bert Raudsep karjub lina loitsimissõnu: „Kuula-kuula, mis inimesed minuga teinud on. Sada surma olen ma surnud. Kõigepealt maetakse mind mulla alla.“ Ja sama tekstivoo sees: „Ja kui ma olen mitukümmend aastat investeerinud, siis rebitakse mind ribadeks.“ Korruga ei ole tegu puhtalt arhailisse maailma kuuluva keelega, vaid sellesse tuleb sisse tänapäevane sõna – „investeerinud“ – ilma selgituseta, ilma millelegi viitamata.

Stseeni katkestab Risto Kübar hüüdega „Olge vait, kurat!“ Järgnevalt jutustab ta mitu katkupoisi pärimuse lugu, näiteks vaeslapse pääsemisest, katkutõrjemaagiast. Katkupoiss on katkupärimuses üks levinumaid katku ilmumiskujusid, kellele on iseloomulik hall riietus ja punased püksid (Hiemäe 1997: 52), halli linast särki ja punaseid pükse kandis lavastuses ka näitleja. Katkuingli tapmise loo ajal kiigub Kübar üle lava, hoides kahelt poolt köitest kinni. Kui jutustus jõuab katkuingli surmani, kukub ta alla. Sealjuures ei kehastu ta ise ei katkupoisiks ega katkuingliks.

Kui lavastuse struktuur on läbivalt fragmentaarne ja materjalivalik heterogeenne, siis selle kulgemine on katkendlikkusest hoolimata kumulatiivne. Finaal muutub järjest intensiivsemaks, lisandub tegevus- ja tekstiliine ja nende kordamisi. Seni lavategevuses suhteliselt varjus püsinud Risto Kübar muutub siin keskseks ja hakkab kogu mängu suunama. Läbiv on jälle ühe teksti kordamine: „Täna, mu lapsukesed, kui mul on tõesti õigus, siis päikese loojumisaigas tumemust pilv on väidetavasti nähtav. Sellist kui näete, täna mu kindlat kõnelevat kuju toena kasutades halbadest aastatest mööda, kannatusteta elate.“ Nende lausete kordamise ajal muutub liikumine laval võitluslikuks, vägivaldseks, end ründajate eest kaitstes kõneleb Kübar üha intensiivsemalt: „Ma nägin, kuidas jõed liikusid, nägin tormi, mis mattis kõik enda alla. Varsti kuuleme hirmuäratavaid uudiseid. Ma nägin, kuidas surev kuu põrkub sündivaga ja üks neist langeb ja taevas värvub veriseks. Ma kuulsin, kuidas Looja vihastas selle peale, et meie, selle maa elanikud, võtame vastu võõraid märke ja saame paberraha venelastelt oma loomanahkade vastu. Oma vihas võtab Looja ära põtrade karjamaa ja teeb lonkajateks emased ja kuivatab elujanu noorte vasikate silmis, nii et paljud meist jäävad vaeseks, nii et me kaome.“

Võitluse tulemusena langeb üks kallaletungijatest (Bert Raudsep), kelle Risto Kübar veab lamama lava keskele.

Taas ilmub Viimane Loitsija (Britta Vahur), kelle loitsusõnade peale avaneb küüniuks avaneb ja näitlejad lahkuvad lauldes küünist, mööda laudteed metsa suunas. Risto Kübar: „Varsti me kaome, aga praegu veel elab kõik, lamp õõtsub konksu otsas, koduseintel on hääl. Isegi kusepotil oma maarjakoda, naised-lapsed. Ta võib sulle teateid tuua. Loomanahad, mida hoitakse kottides, jutustavad öösiti oma lugusid, põdrasarved valvavad kadunute haudu, hommikul lähevad nad oma kohtadele tagasi ja kadunuksed ise tulevad elavate juurde.“ Seejärel lahkuvad ta teiste järel. Tekstidest jääb kõlama kadumine: mitte enam katkusurm, vaid eksistentsiaalsem surm, terve rahva kadumine, allaandmine maailma muutumisele.

Lava kõrvalt tõusevad kaks tüdrukut, kes tõstavad lava keskele lamama jäänud Bert Raudsepa ümber muuseumis või lennujaamas inimeste liikumise suunamiseks kasutatavad turvanöörid, nagu olekski ta eksponaat. Müüdiline maailm on sellega lõpetatud – muuseumisse pandud, konserveeritud. Selle argise ja asise lõpuga tuletatakse meelde, et see, mida just vaadati, on praeguseks jäänud ainult minevikumälestiseks ja tulevikus võib näha eestlasi kui museaale. Enamasti lahkusid katkutajad etenduse lõpus küünist ilma aplausi ajaks kummardama tulemata – nii nagu ka Leigo Järveteatris mängitud „Painaja“ lõpus sõudsid näitlejad üle järve – ja seega kadusid vaatajate pilgu eest tavareaalsust taaskehtestamata. Oli siiski vähemalt üks etendus, kus publik plaksutas niikaua, kuni näitlejad kummardama tulid – 23. juulil, mida ka nägi ka siinkirjutaja.

2.1.3. Kõlamaastik – tekstimaastik

„Katkuaja lood“ ei illustreeri midagi ega jutusta ühte selget lugu. On kujundid ja toimingud, mis kõik kannavad oma sõnumeid. Lehmann väidab Robert Wilsoni näitel, et postdramaatilise teatri esteetikale on omane üleminek tegevusest muutumiseks (*von der Handlung zur Verwandlung*) (Lehmann 2005: 131) – laval toimuvad pidevad metamorfoosid, üks pilt või kujund muundub teiseks, ühest tegelasest võib saada teine, katkutajad võivad olla nii katkuvaimud kui katku ohvid, selget piiri nende vahel ei ole. Lehmanni järgi ongi seisund postdramaatilise teatri esteetiline figuratsioon, mis kujutab pigem pilti kui lugu, kuigi seal mängivad reaalsed näitlejad (Lehmann 2005: 114). Loogiliselt ja põhjuslikult üksteisele järgnevate tegevuste asemel, mis loovad tervikliku fiktsionaalse maailma (dramaatilise teatri mudel), on postdramaatilises teatris olulisem seisund (*Zustand*) ja stseeniline dünaamika (*szenischer Dynamik*).

Musikaliseerumise (*Musikalisierung*), teatri kui muusika (*Theater als Musik*) all peetakse postdramaatilise teatri teoorias silmas mitte ainult muusikalist kujundust, vaid etenduse auditiivset külge üldse. Koos võivad eksisteerida erineva etnilise ja kultuurilise taustaga muusikavormid, tugev mõjutaja on olnud elektroonilise muusika esteetika. Peale rütmi ja meloodia on oluline ka kõlaligus üldse, kõlaruum (*Klangraum*), muusikalist tasandit ei konstrueerita lineaarselt, vaid näiteks kõlamaailmade simultaanse kuhjamise kaudu (Lehmann 2005: 157).

„Katkuaja lugude“ helikujunduse iseloomustamiseks sobivadki mõisted kõlaruum ja kõlamaastik (*Klangraum, Klanglandschaft*). Helirežiis domineerivad idamaised rituaalsed vaskkausid, mida etenduse jooksul korduvalt kumisema pannakse. Nende heli võib olla väga vaikne, aga ka väga intensiivne. Lisaks kasutatakse veel mitmeid trumme, kõristeid jms. Sama oluline kui sõnade tähendus on lavastuse mitteverbaalne pool: hää, karje, itk, joig. Selle kõige verbaliseerimine oleks viljatu: lavastuse kõlamaastiku mõju ei ole ratsionaalne, vaid meeleline, emotsionaalne.

Ka postdramaatiline tekst on pigem tekstimaastik (*Textlandschaft*): „Logose asemele astuvad postdramaatilises teatris hingamine, rütm, keha lihalik kohalolek. Logose avamise ja laialipihustumiseni jõutakse sel viisil, et ei vahendata enam tingimata tähendust punktist

A (lava) punkti B (vaataja), vaid keeleliste vahenditega toimub spetsiifiliselt teatraalne, „maagiline“ tähendusülekanne ja kontakt.“¹⁷ (Lehmann 2005: 262) Keel ja kõne iseseisvuvad, stilistiline ja loogiline koherentsus lagunevad. Tekstimaastik on osa lavastuse kõlamaastikust, kus sulanduvad kõne, müra, hääled jne. „Katkuaja lugude“ tekstiline osa oma massiivsuses ei loo koherentset lõpetatud struktuuri, vaid avab usundilise maailma, millega kontakti saamine on pigem kogemuslik ja tunnetuslik kui diskursiivne.

Hans-Thies Lehmanni üks postdramaatilist teatrit kirjeldavaid mõisteid on „teispool illusiooni“ (*jenseits der Illusion*), mis tähendab reaalse sissetungi (*Einbruch des Realen*): lavareaalsus ei ole postdramaatilises teatris mitte suletud fiktsionaalne kosmos, vaid avatud reaalsele maailmale. „Katkuaja lood“ on saali suhtes siiski üsnagi suletud, samuti ei suhestu lavastus kuigi palju igapäevamaailmaga, vaid pöördub sellest kaugemale. Lehmannil on peale teiste ruumi-metafooride ka mõiste „mäluruum“ (*Gedächtnisraum*) – mitte mineviku tõsiasjade vahendamise või ladustamise koht, vaid dünaamiline ruum, kus avaldub kollektiivne mälu. Lehmann puudutab mälu teemat ruumiga seoses suhteliselt põgusalt, väites, et see on midagi tabamatut, kui „midagi ennenägematut pildi ja pildi vahel pooleldi nähtavaks, midagi ennekuulmatut heli ja heli vahel pooleldi kuuldavaks, midagi senitundmatut tunnete vahel pooleldi tajutavaks muutub.“¹⁸ (Lehmann 2005: 346-347)

Teispool illusiooni asuva teatri eesmärk on – kui jääda Anne Tärnpu seisukoha juurde (Tärnpu, Jõepera 2009) – tuua nähtavale pärimusaineses varjul olevad mentaalsed mustrid, mõtteviisid, sümbolkeel. Need peavad hakkama iseseisvalt tööle, asetades vaataja olukorda, kus ta ei saa tõlgendamisel lähtuda tuttavatest teatrikonventsioonidest, vaid peab, esiteks, lõhkuma oma mugavad vastuvõtustrateegiad, teiseks, aktiveerima oma teadmised pärimusest, sh mitte ainult kooliõpikute kaudu omandatud teadmised, vaid kultuurikogemuses ja keeles olemas olevad baasstruktuurid. Kolmas ja mitte vähem tähtis

¹⁷ „Vor den Logos treten im postdramatischen Theater Atem, Rhythmus, das Jetzt der fleischlichen Präsenz des Körpers. Es kommt zu einer Öffnung on Zerstreung des Logos dergestalt, daß nicht mer notwendigerweise eine Bedeutung von A (Bühne) nach B (Zuschauer) kommuniziert wird, sondern eine spezifisch theatrale, „magische“ Übertragung und Verbindung mittels Sprache geschieht.“

¹⁸ „[---] wenn etwas Ungesehenes zwischen Bild und Bild quasi sichtbar, etwas Unerhörtes zwischen Ton und Ton quasi hörbar, etwas Ungefühltes zwischen den Gefühlen quasi fühlbar wird.“

ülesanne on lasta end etenduse rütmil ja voolul kaasa viia, lülitada välja ratsionaalne diskursiivne analüüs. Etenduse gradatsioon ei ole selgelt jälgitav, kuid korduvad samad skeemid: katk tuli, puudutas, surmas. Etenduse õhustik on eksistentsiaalne: see on jälkus, õud, surm. Sündmustiku arenemise asemel on tegevuste ja teemade kuhjumine, tähendusvõrgustiku tihedamaks muutumine, mis viiakse hüsteerilisse kulminatsiooni, et seejärel laheneda ja jõuda (enese)ironilisse, kuid mõnes mõttes lootusrikkasse lõpupildi.

„Katkuaja lugudes“ hakkavad lisaks tegelaskujudega seotud stseenidele looma struktuuri ka korduvad elemendid: peale üksikute vormelite ja laulude kordamise pidev katkestamine (*sic – katkestamine* on seotud sõnaga *katk*), ekstaatiliste laulude ja jutustusekesksete stseenide vaheldumine, jutustuse vaheldumine karjega, äkilised kukkumised, mis ometi ei ole alati selgelt tõlgendatavad kui surmad. Sellised ühendavad ja samas stseene katkestavad tegelased on sageli koos liikuvad Eva Klemetsi ja Mirtel Pohla mitmed tegelaskujud. Kummaliste vaimolenditena, kandes suuri maske, tulevad nad alati keskmisest uksest, jäädes galerii käsipuule toetuma, mitte suhestudes all toimuvaga – kuid nende tulek katkestab muu tegevuse.

Võrdluseks – „Eesti ballaadides“ põhines kogu lavategevus laulude süžeedel, isegi kui see oli üsna abstraktne ja pigem atmosfääri loomisele kui tegevuse illustreerimisele keskendatud, kuid laulude sisule vastavaid tegevusliine oli võimalik lavategevusest siiski leida. „Katkuaja lood“ ei illustreeri midagi. On kujundid ja toimingud, mis kõik kannavad oma sõnumeid. Toimub pidev katkestamine, üleminekud ühest seisundist teise on sageli järsud. Kõikide märkide ja lugude abil esitatakse siin pigem vaimuseisundit, mis on läbi põimunud surmahirmu ja enesealalhoiuinstinkti avaldumisega (tõrjemaagia), mille põhi toetub maagilisele elutundele, uskumusele, et haigust ja surma on võimalik mõjutada. Mitmed tõrjemaagilised ja siirderiitustele osutavad toimingud viitavad haigusseisundile kui kriisisituatsioonile. Kõikide märkide koostoimes omandab näidatav mitte ainult füüsilise, vaid mentaalse kriisi tähenduse.

2.2. „Võrumaa rituaalid“ vol. 2

„Võrumaa rituaalid“ vol. 2 esietendus 4.11.2007 Võru Teatriateljees (alates 2009. aastast Võru Linnateater) Võru Kultuurimaja Kannel teatrilava *black-box*'is. Lavastaja Tarmo Tagamets, kunstnik Tuuli Tubin, lava ja valgus Andres Jukk. Mängisid Agu Trolla, Mart Parind, Maive Käos, Tarmo Tagamets.

Lavastusega anti 2007. aastal 6 etendust 405 vaatajale, 2008 – 16 etendust 1075 vaatajale, 2009 – 4 etendust 790 vaatajale. 2010. aastal on lavastus veel mängukavas.

Nähtud etendused: 20.02.2008 Kanuti Gildi Saalis Tallinnas ja 10.09.2008 Genialistide Klubis Tartus (Festvali Draama 2009 etendus). Analüüsimisel on kasutatud Võru Linnateatri etenduse salvestust DVDI (Võru Linnateatri väljaanne).

Siin analüüsitav „Võrumaa rituaalid“ on samanimeliste lavastuste sarja teine osa: esimene oli „Võrumaa rituaalid. Lambatapp“, teine selle edasiarendus terviklavastuseks pealkirja „Võrumaa rituaalid“ vol. 2 all, millel on alapealkiri „Puskariajamine – pulm – lambatapp – matus“. Kolmas ehk „Võrumaa rituaalid“ vol. 3 esietendus Suurel Munamäel 2008. aasta suvel. See oli sarja teise, *black-box*-versiooni laiendus vabaõhulavastuseks, mille jaoks tehti uus lavakujundus ja lisati rituaale – saun, laastupanek ja kartulivõtt – ning elav muusika Anu Tauli esituses. Laiendati ka tegelaskonda – lavastusse kaasati Võru Draamastudio V lennu õpilased (vt Laks 2008). Analüüsin ainult sarja teist osa, kuna seda olen ainsana näinud, samas annab see piisavalt materjali „Võrumaa rituaalide“ kui postdramaatilise ja pärimusliku teatrilavastuse käsitlemiseks.

Lavastuse retseptioonist ilmnes, kuivõrd oluline on „Võrumaa rituaalide“ seos kohaliku kultuuri ja paikkondliku identiteediga, mida kujutati läbi huumori ja isegi groteskses võtmes (vt Ernits 2007, Faster 2007). „Võrumaa rituaalide“ vaataja pannakse vastastikku konkreetse kohaga seotud märgisüsteemiga – esiteks lavastust manifesteeritakse kui traditsioonipõhjalist visuaalset teatrit, „mis kajastab eriliselt võrumaise kogukonna kultuurilist ja sotsiaalset identiteeti“ (Võru Linnateatri koduleht). Lisandub teadmine, et kogu trupp on pärit Võrumaalt ning sooritatavad toimingud on pärit nende igapäevaelust ja loomulikust keskkonnast. Sealjuures on lavastus ruumiliselt ise väga mobiilne, seda on mängitud erinevates kohtades nii vabas õhus kui siseruumides. Lavastuse taustaks olev traditsiooniväli on seega täpselt piiritletud, konkreetse paikkonnaga seotud, samuti on

sellelt väljalt valitud konkreetseid tegevused, mille esitamisele keskendutakse. Seevastu „Katkuaja lugudes“, mis tegeles ühe haigusega, laienes teemadering sellest palju kaugemale ning muutus väga abstraktseks.

Lavastuse kunstnik on Viljandi Kultuuriakadeemia talukujunduse ja rahvusliku käsitöö eriala lõpetanud ning Eesti Kunstiakadeemias kunsti ja kultuuriantropoloogia erialal magistrikraadi kaitsnud Tuuli Tubin, kelle suhe rahvakunsti on traditsiooniteadlik, kuid uuendusmeelne. „Rahvakunstile on tänapäeval võimalik läheneda ja seda inspiratsiooniks kasutada peamiselt kahel viisil. Üks neist on kopeeriv või ligilähedane järeltegemine, kus kasutatakse ainult vanu mustreid ja tehnikaid. Teise viisi puhul püütakse aga vana ühendada modernsega ning siinjuhul pakub palju võimalusi uute tehnoloogiate rakendamine.“ (Tubin 2004: 4)

Kujunduses on samuti lähtunud kohalikkusest: mänguplatsi katab looduslähedastes toonides triibuline vaip, kostüümides on kasutatud Võrumaa mustreid jne. Lava ei kujuta talutuba või -õue, vaid on tühi ruum väheste mänguvahendite ja kujunduselementidega. Kostüümid lähtuvad Võrumaa mustritest: valgel põhjal jooksevad punase-must-valgemustrilised kirjad. Kummastav element kostüümides on hiiglaslikud labakindad, mida kantakse peas nagu müts, või kinnitatakse käest võetud labakindad pea külge (nagu seakõrvad, on märkinud üks kriitikutest (Faster 2007)). Siin on tegu kinnaste kui kaitsemaagilise elemendiga rahvatraditsioonis (Viires 2000: 82) – pärimuslik element esile on esile tõstetud, seda ühtaegu groteski pöörates ja selle tähendust võimendades. Kinnaste ja ristide kaitsemaagilist funktsiooni on lavastuse kavalehel nimetanud ka kunstnik Tuuli Tubin: kinnas „rõhutab lavastuse inspiratsiooniallikaks olnud rituaalide olulisust ja nii argisust kui pühalikkust“. Mustrites korduv ristimotiiv on kosmoloogilise mõõtmega sümbol, mis kaitseb inimest väljaspool turvalist koduringi kõige halva eest (Tubin 2007). Kindad on olnud kujundusmotiiv ka Anne Tärnpu lavastustes, kus neid võib leida siia-sinna kinnitatuna, kuid tavaliselt mitte suurde plaani mängituna („Põdernaine“, „Katkuaja lood“). Koomilise rahvakultuurile viitava elemendina on kindaid kasutatud Andrus Kivirähki „Kalevipojas“ Rakvere Teatri suvelavastuses (2003, lavastaja Ain Prosa, kostüümikunstnik Kersti Varrak).

Lavastuse kujunduses ja kostüümides on lähtunud traditsioonilisest Võrumaa rahvakunstist, mustritest ja materjalidest, neid parajal määral modifitseerides. Kostüümide värvivalik – must ja valge – on traditsioonilise usundiloolise taustaga. Must ja valge on mõlemad ka rituaalsed, sageli surmaga seotud värvid – eelkõige tähendab uskumustes kurja ja halba must, aga ka valge on olnud leinavärv, kuigi valge tähenduslikud konnotatsioonid on oluliselt helgemad. (Viies 2001: 175–176). Kuni 19. sajandini olid Võrumaa rahvariided valdavalt ühevärvilised, musta-, valge-, halli- või pruunipõhjalised, muu Eestiga võrreldes nii värvivalikult kui mustritelt suhteliselt lihtsad ning püsisid kaua aega muutumatuna. „Kagu-Eestisse ei jõudnud mõjutused ja uuendused nii kiiresti kui mujale, sest võrreldes Põhja-Eestiga puudus seal välismaailmaga suhtlemiseks vajalik mereteed ning ka läbikäimine teiste Eesti paikkondadega polnud aktiivne. Mõjutuste pikaldast kohalejõudmist võib aga pidada positiivseks, sest tänu sellele arenes omasoodu ja säilis paremini kohalik eripära.“ (Tubin 2004: 15)

„Võrumaa rituaalid“ on erinevalt „Katkuaja lugudest“ ülimalt tegevuslik lavastus. Neli rituaalimeistrit toimetavad Võrumaale iseloomulikke või iseloomulikuks peetud tegevusi: lambatapp, puskariajamine, pulm ja matus. Rituaalimeister kui üldnimetus on sarnane katkutajatele: kummaski lavastustes ei ole terviklikult välja arendatud karaktereid, kes kõneleksid läbivat dialoogilist teksti. Lavastuse aluseks olev pärimuslik aines koosneb kindlatest toimingutest (rituaalidest) ja võrukeelsest tekstilisest osast. Rituaalsus tähendab siin millegi uuesti ja korduvalt tegemist mitte ainult praktilistel põhjustel (puskariajamine ja seatapp), vaid manifesteerides selle kaudu nende tegevuste erilist päritolu, kohalikkust. Nii etnograafilistest teadmistest kui isiklikust kogemusest lähtudes luuakse etenduses tajutavalt reaalelulise taustaga, kuid abstraheritud keskkond, mille kaudu tuleb esile pärimuse mitmetahulisus: pärimus ja traditsioon on palju laiemad alad kui tekst või isegi teksti esitus, see on elamisviis, kindel elukorraldus ja sellega seotud kogum teadmisi. Tegevuslikke stseene mängitakse jäljenduse ja tinglikkuse, absurdi ja realismi piiril, samas esitatakse neid kui erilisi, eksistentsiaalseid ja „võrumaisust“ kandvaid toiminguid.

Lavastuse struktuur on üles ehitatud tegevuslike stseenide vaheldumisele jutustusega – üks rituaalimeistritest istub eeslaval puupakul ja kõneleb. Kasutatakse rahvalikku, vaba,

jutustamise mõnust ja külakoomikast kantud võru keelt. Osa lavastuse juttudest on kuulnud vanematelt ja vanavanematelt, kuid siiski ei ole tegemist ainult elava traditsiooniga, vaid osa tekste on võetud raamatust „Kui vanal Võromaal elati“ (2005), mis koondab korrespondentide murdetekste Võrumaa elust, kommetest ja töödest. Agu Trolla kõneleb seatapust, Maive Kāos arutab ilusaks ja inetuks peetu üle (kuidas ilusaid verevaid põski saada), Mart Parind pajatab küla sõnnikuveotalgutest. Kuigi osaliselt on need jutud omandatud vahendatult, mitte suulise pärimusena, on pajatusliku vormi ja kõnekeelega tekstid ise pärit suulisest traditsioonist. Lavastuse struktuuris on tuntav kordamise element, kuigi samu asju detailse täpsusega uuesti ei esitata. Põhistruktuuri sees korduvad väiksemad detailid: kinnaste pea külge „kõrvadeks“ kinnitamine jutustamisstseenides, puskariajamine jalgrattal jmt. Kordamine, täpsemalt rütmistatus, on ühelt poolt mütopoeetiliste tekstide iseloomulik joon (Herkel 2002: 198), samas rõhutab Lehmann kordamise esteetikat postdramaatilises teatris, mis võib olla nii etenduse struktuuri ülesehitamise kui selle destruktureerimise ja dekonstrueerimise meetod (Lehmann 2005: 336).

Puskariajamine jalgrattast ehitatud masinal ja pulmarituaal (kus pruuti mängib pikajuukseline mees – Agu Trolla) on iroonilise mänguna esitatud, pretendeerimata traditsioonide täpsele järgmisele, kuid lambatapp viiakse läbi ülimalt täpselt ja konkreetselt. Kuigi lammas ise on kujuteldav, on ilmne, et päris lamba tapmine on näitlejal käe sees: „Üks detailitäpsemaid stseene lavastuses on lambatapp, mida on iseseisva tükina varemgi esitatud. See algab lamba kinnivõtmise, kinnisidumise, surmava noatorke tegemise, verevõtmise, nülgimise, lamba lahtilõikamise, siseelundite rituaalse eemaldamise ja muude protseduuridega ning lõpeb meeste omavahelise jõukatsumise ja lamba tükkideks raiumisega. Kõige taustaks joiulaadne sündmusi hästi toetav ja kirjeldav muusika ning tegelaste tööohked. Lõpuks lendab ka lamba hing minema (tagurpidi keeratud pöörlevad riidepuud on suurepärase leid).“ (Faster 2007) Selle stseeni ritualiseerituse aste on etenduses kõige kõrgem ja stseen eristub ka muusikalisel tasandil: muusikaline taust on saami muusikult Wimme Saarilt ja ansambliilt Huun-Huur-Tu, tuva kõrilauljatelt. Viimane, mis saadab etenduse keskset, lambatapu stseeni, on märkimisväärne selle poolest, et

valitud ei ole võru, eesti ega muu soome-ugri, vaid hoopis kaugel, siberi muusika. Järelikult peab seos olema milleski muus kui etnilises päritolus. Samas ei anna stseen ka mingeid võtmeid, et arendada edasi pikemat analüüsi interkultuurilisuse teemal: stseeni rütm ja emotsioon on mõjusad, kuid ei jõua mingile üldistavamale tasandile.

Festivali Draama 2009 järelkajas nimetas žürii liige Peeter Torop „Võrumaa rituaale“ rahvatraditsioonide dekonstruktsiooniks¹⁹ (Torop 2009). Festivalietenduses tulid grotesk ja etendaja suhet eksponeeriv hoiak tugevamalt esile kui varem, tõstatades isegi küsimuse lavastuse stiilist. Rituaale esitatakse ilmselge (enese)ironia ja jämeda koomika kaudu, mis teatud piirini on etenduse loomulik keel, kuid Tartu festivalietendusel hakkas domineerima lõdvem ja labasem mängulaad, kaduma oli läinud soorituse puhtus ja intensiivsus. Ilmselt on see maitseküsimus – teatrikonventsioonides (teatri traditsiooniväljal) kinnistunud „hea stiil“ ei pruugigi ehk siinkohal olla kõige adekvaatsem väljenduskeel.

Lehmann käsitleb postdramaatilise etenduse tseremoniaalsust kui puht esteetilist kategooriat, mis ei viita enesest väljapoole (on *referenzlos*; Lehmann 2005: 116). See on sarnane ka Schechneri rituaali-mõistega: rituaal kui tegu, akt, rituaalne teater on pigem tegemine kui näitamine (näitlemine). See on tegevuse tegelik olukord („*the actual situation of the action*“), mitte tegevuse kujutamine. (Schechner 1994b: 126). Postdramaatilisel tseremoniaalsusel on eelkõige esteetiline kvaliteet, mis on eemaldunud tseremoonia religioosest või kultuslikust sisust, samas rahvaluule esitus (ka tseremoniaalsena) on osa oma pärimuslikust kontekstist. „Võrumaa rituaalides“ on kordamööda esil mõlemad aspektid: kord kinnitatakse etendades oma Võrumaa-identiteeti, siis eemaldatakse sellest groteski abil. Lisaks sooritatakse kõrvuti nii igapäevaseid kui pühalikke toiminguid: ka väikestel argisekeldustel on tuntav sakraalne taust, oma koht ühe teise mõõtmega süsteemis.

„Võrumaa rituaalides“ kohati justnimelt näidatakse rohkem kui tehakse: näidatakse Võrumaa maailma väiksust, lihtsust, endassesuletust, samas ka tihedat traditsioonide ja

¹⁹ Viidatud artiklis on „Võrumaa rituaalid“ saanud ekslikult Jaan Kaplinski luulekogu „Valge joon Võrumaa kohale“ pealkirja (Toropil „...kohal“, ehkki õige on „...kohale“).

suhete kudet, mis seda maailma koos hoiab. Näitamise all mõistan siin etendajate distantseeritud ja iroonilist hoiakut oma materjali suhtes. Schechnerliku aktiga sarnaneb kõige tugevamalt ainult etenduse kulminatsiooniks olev lambatapp, mis paraku 2009. aasta sügiseks oli muu etendusega ühtlustunud ja omandanud koomilisi toone. Grotesk ja eneseironiline kõrvalpilk küll lammutavad rituaalset tõsidust, muutuvad destrukttiivseks, kuid samas kehtestatakse uuesti mängu kaudu tõsine suhtumine oma materjali. Puskariajamine jalgrattal ja rituaalimeistrite koomiliselt õndsad näod viitavad toimingule, mida Võrumaale läbini omaseks peetakse, kuid tuntav on kriitiline alatoon alkoholism suhtes. Pulmarituaal jäljendab rahvakombeid, kuid „pulmaöö“ muutub veiderdamiseks ja katkestatakse järsult ühe rituaalimeistri poolt. Suhe näidatavasse/tehtavasse on pidevalt muutuv. Nii muutub ka „Võrumaa rituaalid“ mäluks (Lehmann 2005: 346–347), kuid hoopis teistsuguseks kui „Katkuaja lood“. Luuakse aegruum, kus etendaja on korrigeeritud traditsioonil kandja kui selle esitaja, pidevalt on olemas kõrvalpilk, mis teadvustab viibimist etendussituatsioonis. Taas on lavastusele iseloomulik ajaline ja kultuuriline heterogeensus, kuigi lihtsam ja konkreetsem vormis: sooritatavad toimingud ei ole küll etendajate argipäev, aga ka mitte selgelt määratletud kui minevikulised, vaid kui osa kindlast ja veel elavast traditsioonist.

Millisel positsioonil asub siin vaataja, millise strateegia peab vaataja valima, et etendust lahti mõtestada? Saan lähtuda eelkõige isiklikust kogemusest. Kuna materjal ei ole selline, mida tavaliselt näidendites kujutatakse, ega ka mitte traditsioonilise teatri vormis, peab vaataja valima viisi, kuidas etendusega suhestuda – ja valik on siin rohkem või vähem teadvustatud tegevus, mitte kultuurilise käitumise automatism. Kuna lavastusele on iseloomulik tugev kohalikkus, peab vaataja samuti lähtuma oma koha-identiteedist – ning kui lähtun iseendast, avastan, et olen „võõras“. Mina ei ole Võrumaalt. See etendus on „nende asi“. Kuigi etendus on minu jaoks suhteliselt arusaadav, st suudan tegevused lahti mõtestada ja toimuvat jälgida, ei tunne ma end osana kogukonnast, olen väljaspool etenduse esmast eeldatavat vastuvõtukogukonda, sest ma ei jaga sama traditsioonivälja. Kui, siis ainult pooleldi, õpitult, vahendatult. Minu mentaalne tekst on selle etenduse vastuvõtuks liiga lünklik.

Ilmneb paradoks, et „Katkuaja lugude“ tegelikult võõram ja raskemini analüüsile alluv materjal – katkupärimus, unenäod, jutud, laulud, mis tulevad ette struktuurilt keerulisemas ja heterogeensemas etenduses, – on mingis mõttes lihtsamini, täpsemalt, otsemini, „ligipääsetav“. Vaatajana ei pea ma esitama küsimust oma reaalsest, igapäevaelulisest identiteedist (päritolu, keel), vaid saan suhestuda etenduse mentaalse maailmaga, kuigi mentaalse teksti tasandil pean konkretiseerimise ja seoste tekitamisega rohkem vaeva nägema. Kuna „Katkuaja lugude“ traditsiooniväli on palju laiem ja seega ka ebakonkreetses, asetatakse kõik vaatajad võrdsesse positsiooni. Lavastus tegeleb „meie enese müütilise teisega“, kui kasutada Hasso Krulli määratlust (Krull 2006: 108) „Võrumaa rituaalid“ esitavad igale vaatajale küsimuse: kes sina oled? Side konkreetse traditsiooniväljaga on suurem ja seega mõjutab ka individuaalse vaataja vastuvõttu paratamatult tema seos Võrumaaga.

Rahvaluuleteaduses on hakatud rõhutama indiviidi osa folklooriprotsessis, samas Juri Lotman võrdleb rahvaluulet niisuguste kunstisüsteemidega nagu keskaja kunst, klassitsism, *commedia dell'arte* – „mis ei mõõda teose väärtust teatud reeglite rikkumisega, vaid järgimisega“ (Lotman 2006: 480). Siiski ei ole Lotmani teooria vastuolus Lauri Honko traditsioonivälja ja mentaalse teksti teooriaga: mõlemad toovad esile kaanoni ja kaanoni piires improviseerimise meisterlikkuse kui kunstniku, Lotmani näites *commedia dell'arte* näitleja, Honko rahvaluuleteksti esitaja olulise omaduse. Sellised kindlatel ja auditoriumile tuntud reeglite süsteemi lülitunud stampmudelitele (see ei ole Lotmanil negatiivne mõiste) rajatud kunstisüsteemid põhinevad samasusesteetikal, millele vastandub originaalsusel ja kunstiteose enda raames kehtestatud reeglitel põhinev vastandamisesteetika. Lotman väidab viimase kohta, et „Kogu maailmakunsti ajaloos on kunstisüsteemid, mis seostavad esteetilise väärtuse originaalsusega, pigem erand kui reegel.“ (Lotman 2006: 480) Postmodernistlik ajastu soosib kahtlemata individuaalset valikut teksti loomisel, ja nagu näha Hans-Thies Lehmanni postdramaatilise teatri teoriast, toimib postdramaatiline teater originaalsuse-printsipi järgi, kuuludes Lotmani mõistestikus pigem vastandamisesteetika klassi. Kui seada aga kõrvuti postmodernistlik valikuvabadus ning samaaegne koopia- ja pastiši-printsip (Jameson 1997: 130–131), mille

järgi originaalsete stiilide loomine ei ole enam võimalik, vaid kultuuris toimub pidev laenamine ja ümberkirjutamine, siis töötavad Honko ja Jamesoni kontseptsioonid võrreldavatel alustel: nii postdramaatilise teatri autor kui rahvaluuleteksti kandja (Honko käsitluses) valivad omale sobiva materjali olemasolevatest tekstidest, kujunditest, lugudest jne ning kombineerivad seda vastavalt olukorrale ja vajadusele.

Pärimusteater on sellises valguses huvitavalt problemaatiline. Pärimus on kaasaja vaataja jaoks enamasti tõlgenduse mõttes „suletud“ – võib eeldada, et vaataja tunneb teatrikonventsioone paremini kui pärimust ja tõenäoliselt orienteerubki eelkõige teatrikonventsioonide järgi. See tähendab, et vaataja peab eelkõige suutma end kohandada etenduse, st lavastaja reeglitega. Antud juhul on postdramaatilise teatri esteetika reeglid rajatud pärimusele, samasusesteetikal põhinevale süsteemile. Pärimusteatri vastuvõtuprotsess oleks niisiis kõige raskem vaatajale, kes häälestab end dramaatilise teatri reeglite järgi (suhteliselt kindel teksti struktuur, illusionistlik lavapilt ja tegevus) ning ei oska tõlgendada pärimuslikku märgisüsteemi (ei tunne traditsiooni). Postdramaatiline teater eeldab oskust lugeda avatud ja mittehierarhilist struktuuri, pärimusteater traditsiooniteadlikkust.

Postdramaatilise pärimusteatri lavastuste kui avatud ja mittehierarhiliste struktuuride analüüs ongi siin viinud lavastuste pärimuslike märgisüsteemide tõlgendamiseni etnograafilisest ja folkloristlikust aspektist: etenduse tõlgendamiseks on vaja teada märgi tähendust ja kohta pärimuslikus süsteemis ning samas näha selle kohta uues, lavastajapoolse tõlgendusega loodud struktuuris. Isegi väikesed elemendid (värvid, mustrid, laulud, toimingud) avavad peale lavastuse tähenduse perspektiivi, mis asub väljaspool etendust – traditsioonivälja, kultuurisüsteemi. „Võrumaa rituaalid“ lõppeb sellega, et kirstu maetud surnu (Tarmo Tagamets) tõuseb istuma ja ütleb „Tuu kõik oll’ tõistmuudu“. Mis see on, mis sellega tühistatakse? Kas annab see signaali, et etenduses nähtu ei ole tegelik traditsioon, vaid selle jäljendus? Selles lauses all võib olla teadmine, et praegu ei olegi enam võimalik teha „nii, nagu see kõik oli“, teadmist, et pärimus teatrilaval on midagi muud kui see, mis päriselt oli.

3. PÄRIMUSTEATRI KESKKOND JA RUUMISUHTED

Nii pärimus kui teater on sügavalt seotud kohaga, ruumiga. Teater eksisteerib alati mingis ruumis; koht ja keskkond, kus etendus aset leiab, on osa etendusest.

Peaaegu kõikide siinses töös analüüsitud pärimusteatri lavastuste mängupaigad on *leitud kohad* (*found spaces*; vt Schechner 1994b), selleks otstarbeks otsitud ja kohandatud paigad. Enamasti on see koht leitud väljaspool linna, loodusest, isegi päris eraldatud paigast: Soorinna vana kolhoosilaut, Omari küün Naissaarel, Araste soosaar Vargamäel, Soontagana maalinn Pärnumaal, Leigo järve äärne mets. Anne Tärnpu lavastustele on veel iseloomulik, et vaatajad ei pääse etenduspaika kohe, kui auto pargitud, vaid viiakse läbi metsa jalgsi kohale, mõnikord on see retk lavastatud, st proloog etendusele („Põdernaine“, „Painaja“, „Katkuaja lood“). Erandiks on „Eesti meeste laulud“, mida mängiti leitud ruumis Tallinna kesklinnas, Kultuuritehase Katlamajas, urbanistlikus ja tehokraatlikus keskkonnas, mis lavastuse visuaalset vormi silmas pidades oli loomulik valik. „Võrumaa rituaalid“ oli samanimelise lavastuste seeria teise osana lavastatud teatrilaval, kuid selle edasiarendus oli vabaõhulavastus. Ka Pärimusteater Loomise „Lemminkäisest“ oli kaks versiooni: üks *black-boxis* mängimiseks, teine metsas, Rocca al Mare Vabaõhumuuseumis (2005) ja Leigo Järveteatris (2006).

Pärimuse seos keskkonnaga teatrietenduses võib olla teadlikult tekitatud, nt seostatud paikkonna või seal kunagi elanud inimestega. Triin Sinissaare näidend „Soolaev“ (Pärimusteater Loomine, 2005, lavastaja Raivo Trass) on ühe kohaga seotud unustatud loo meeldetuletus teatrivormis, Kauksi Ülle „Taarka“ on konkreetse isiku ja etnilise rühma lugu, mis mõlemad on Eesti kultuuris (Eesti riigi, mitte rahva tähenduses) üsnagi marginaalsed (Saro 2005). Viimane, tõsi küll, ei olnud lavastatud otseselt looduskeskkonnas, vaid leitud kohas Obinitza külas, kuid siiski traditsioonilisest teatrikeskkonnast väljas. Selliseid konkreetseid seoseid ei ole kaugeltki mitte kõigis pärimusteatriks nimetatud lavastustes, sageli on tegu suveteatrina juba kinnistunud kohaga, kus toimub väga eriilmelisi (suve)kultuuriüritusi.

Laiem küsimustering puudutab seda, kuidas aktiveeruvad kultuurilised ruumisuhed:

kuidas suhestuvad omavahel lavaruum (teatriruum on spetsiifilise organiseerituse ja esteetiliste konventsioonidega), pärimuslik ruum (üldised ruumisuhed pärimuses, paikkonnaga seotud legendid, paiga tähendus argimütoloogias jne) ja looduskeskkond kui reaalne, füüsiline ja visuaalne ruum. Leitud kohtades ja ebatraditsioonilises ruumis lavastamine on Richard Schechneri rajatud keskkonnateatri teooriast välja kasvanud suund. Keskkonnateatri eesmärk on lava ja saali suhte ümberformeerimine, et luua etenduse kaudu ainukordne ruumikogemus. Seoseid võib leida ka ökoteatri suundadega, kus kohalikkus ja kohaga seotud lood ja rituaalsed teatrietendused usutavasti aitavad taasleida urbaniseerunud inimese identiteeti ja sidet päritolukeskkonnaga (pikemalt vt Vösu 2005).

Kristel Nõlvak on näinud teatri pöördumises looduse poole üht võimalikku eeldust uue eesti teatri sünniks – mis oleks samas ka algupärane, mitte laenatud teater (Nõlvak 2002). Suuremale osale suveteatrist on olnud iseloomulik, et teatrisaalis lava organiseerimise printsiibid kantakse üle loodusesse, teater peab looduse n-ö üle mängima, et mõjule pääseda. On lavastusi, kus sellist lava-saali suhet nihestatakse, metsas mängimisega aktualiseerub mitte ainult lava-saali, vaid ka teatri-mitteteatri, kultuuri ja looduse piir. Kui näitleja tuleb lavale (kokkuleppeliselt lavaks nimetatud alale) puude ja põõsaste, mitte akside vahelt, siis kust algab ala, mida me nimetame lavaks või teatriks? Metsas mängitud etenduses on looduskeskkond etenduses aktiivselt kohal. Ka siis, kui konventsionaalne lava-saali suhe on säilitatud, võib koht etenduspaiga ümber ise aktiveeruda kui eriline ruum. Looduse füüsiline kohal-olu ei ole ainus, mille sellise teatriruumi valimine kaasa toob: maastik ei ole tühi, ilma oma kohaspetsiifikata, ilma selle kohaga seotud lugude, muistendite jms-ta. Siiski ei ole kaasaegses ühiskonnas, kus rahvaluule on muuseumide, raamatute ja kunstiliste tõlgenduste kaudu saanud oma nn teise elu, pärimuse kohalikkus enam niivõrd määrav. Pärimust tundvad inimesed ei pruugi seda teada enam mitte sellepärast, et see on osa nende loomulikust elukeskkonnast ja sellega koos saadud teadmistest, vaid teadmine pärimuse kohta on omandatud teadlikult ja vahendatult (nt loetud vastavaid raamatuid).

Peale teatriteooriate haakub pärimusteatri loodustunnetus ökokunsti ja keskkonnaesthetika ideedega: kunsti kaudu otsitakse olemasolevas looduskeskkonnas uusi

tähendusi, iseenda ja oma keskkonna päritolu. Siinses analüüsis toetungi muuhulgas mitmetele Eesti maastikke mõtestanud autoritele. Keskkond, maastik ja loodus ning nendesse peitunud mälukihid on teemad, mis huvitavad nt geograafe, ajaloolasi, semiootikuid, kunstiajaloolasi jt. Looduse ja kultuuri piirialade ja põimumiste teemal on ilmunud artikleid mitmete valdkondade autoritelt nt kogumikes „Tekst ja loodus“ (2000), „Maastik: loodus ja kultuur. Maastikukäsitlusi Eestis“ (2001) ja „Eesti looduskultuur“ (2005). Nende kaudu püüan anda looduskeskkonda lavastatud teatrietendustele laiemat konteksti.

Looduskeskkonnas lavastamine tähendab paratamatult, et etendusi antakse suvel. Viimaste kümnendi suveteatrile on iseloomulik, et teatrietendused toimuvad vabas õhus, sageli raskesti ligipääsevates kohtades, kultuuriloolistes paikades, looduskaunites kohtades, parkides, lossides ja lossimägedes jne. 2002. aastal peeti suveteatrist inspireerituna Tartu Botaanikaaias Jakob von Üexkülli Seltsi konverents „Kuidas lavastada loodust?“, kus arutati looduskeskkonnas toimuva teatrietenduse teoreetiliste ja praktiliste küsimuste üle. Kõige põhjalikumalt on selle teemaga seni tegelenud Ester Võsu (Võsu 2005).

Järgnevalt püüan seda erinevate piirialade lõikumist pärimusteatri „kaardistada“, liikudes laiematelt teemadelt kitsamatele. Alustan kõige kaugemast – looduse ja kultuuri suhtest pärimuses, püüdes leida sealt põhjuseid, mis 21. sajandi alguse suve- ja pärimusteatri nii sageli leitud kohtades ja looduskeskkonnas lavastatakse.

3.1. Loodus ja kultuur rahvausundis

Eestlasi on traditsiooniliselt peetud metsarahvaks, kelle suhe loodusega on eriliselt tugev ja harmooniline. Rahvaluuleteaduses peetakse seda tänapäeval pigem ilusaks müüdiks. Loodus on rahvaluules ja rahvaluuleteaduses küll oluline teema, kuid tänapäeval suhtutakse kriitiliselt Oskar Looritsa „Eesti rahvausundi maailmavaates“ kujundatud idealiseeritud soomesugu rahvaste usundi suurde ja sügavasse loodustundesesse, mis ulatub harda ja anduva austuseni (Valk 2005: 30).

Nagu oli näha eespool toodud Madis Arukase lüroepilise regilaulu ruumimudelist, oli usundis mets pigem ohtlik ja ettearvamatute sündmuste toimumise koht. Samast lähtub ka

Ülo Valk: traditsiooniökoloogiliselt on Eesti rahvastik kuulunud põlluharijate kultuuri, kuid kompleksid metsa ja vetevallaga seotud pärimusest on usundis veel elavad. Turvalised on sellises kultuuris kodu, küla – inimeste tegevusega seotud alad. Metsaga, st nii metsloomadega kui uskumuste kohaselt metsas elavate vaimolenditega, on suhe keeruline: mets on ohtlik, inimese ja loodusjõudude vahekorda kujutatakse tihti konfliktsena, dramaatilisena (Valk 2005: 29–53, ka Paulson 1997). Samas ei ole see suhe ka üheselt negatiivne, vaid nagu on näidanud Veikko Anttonen, on looduse ja kultuuri piiriala ka püha. Läänemeresoomlaste rahvapärimusele on iseloomulik püha paiga asetsemine kogukonna territooriumi piirimail, kus lõpeb haritud maa ning algab muu maailm, looduslik ja sotsiaalne välisring. Püha on ambivalentne, püha võib olla ohtlik, liminaalne. Pühadele paikadele on iseloomulikud erilised loodusvormid: vee lähedus, püha paik asub kas mäel või vastupidi, koopas, sügavikus. Hiied asusid raskesti ligipääsetavates paikades. (Valk 2005: 39, Anttonen 1992)

Selline on looduse ja kultuuri suhe pärimuses, kui jääda kõige üldisemale pinnale. Mitte kogu vabas õhus ega „metsas“ lavastatud teater ei ole pärimusteater, kuid selle fenomeni populaarsuse mõistmiseks pakub pärimus ainet. Ka sel juhul, kui romantilisel müüdil eestlastest kui metsarahvast ei ole folklooris vettpidavat alust, on selle müüdi omaksvõtmine eestlaste hoiakuid ja kultuurilist käitumist juba mõjutanud. Samas kogumikus, kus on ilmunud ka eelpool viidatud Ülo Valgu artikkel – „Eesti looduskultuur“, käsitleb Maaris Raudsepp eestlaste loodussuhet keskkonnapsühholoogia vaatenurgast, ja leiab, et kujutlus eestlaste erilisest looduslähedusest ei ole tänapäeval konsensuslik (Raudsepp 2005: 404). Siiski võib järeldada, et „loodusest hoolimine kuulub tõepoolest eestlaste kollektiivse identiteedi hulka ning et loodusesuhet reguleerivad tugevasti grupi tasandi regulaatorid (sotsiaalpsühholoogilised mehhanismid, mis on seotud inimese grupikuuluvusega, nt kollektiivne identiteet ja grupinormid). Eestlased kalduvad looduskeskkonda tajuma kui kollektiivset ressursi ning rahvuslikku pärandit.“ (Raudsepp 2005: 406)

Kuigi tänaseks võib tihe side loodusega olla eestlaste jaoks taandunud, on metsarahvakuvand ja Eesti loodus pakkunud ainet filosoofilisteks mõtisklusteks eestlase identiteedi

teemadel. Kalevi Kull märgib, et külasid ümbritsev mets ja jõgede ning soodega eraldatud – aga ka ühendatud – paikkonnad moodustavad mosaiikse, paljudest piiridest ja piirialadest läbipõimunud maastiku (Kull 2001). Loodus on eesti kultuurile oma näo andnud ja seega ka ainet positiivsete enesepiltide loomiseks. „Maastik on kultuuri ja looduse omavahelise suhtlemise vili. Maastikus saavad nad kokku, ja nii ei saa üht mõista teiseta, ühe mälus on peidus teine. See on võib-olla võti Eesti maastiku äratundmiseks. Ja oma kultuuri võlu, et mitte öelda toit.“ (Kull 2001: 96) Kull toob sealsamas Eesti maastiku-kirjelduses esile Eesti ala piiriderohkuse nii geograafilises kui kultuurilises mõttes: „Eesti on piiriiriik. Siin koonduvad väga paljude looduse ja kultuuri tüüpide üleminekualad, mistõttu erinevate piiride kontsentratsioon Eestis on suurem kui enamikus kohtades mujal maailmas. Siin on piir graniitse aluspõhja-settekivimite, mere-mandri, lubjarikka-happelise, metsa-põllu, indo-germaani ja soome-ugri, germaani-slaavi, Skandinaavia-Kesk-Euroopa vahel. [---] Meie maastikud on piiriloleku tasakaal. Piiride kontsentratsioon, nagu geograafiast hästi teada, on parim diversiteedi mõõt. Samuti on piirialad semiootiliselt rikkaimad, nagu kirjutab Juri Lotman (1999).“ (Kull 2001: 100) Selline vaade maastikule haakub hästi eelnevalt pärimuslikule materjalile iseloomuliku heterogeensuse ja kultuurilise mitmekesisusega: maastik ei ole ainult looduslik, vaid ka kultuuriline. Maastik on sügavalt mõjutanud kultuuri, inimest maastiku ees ja sees.

Siit tulenebki, et metsas leitud etenduspaikade intrigeeriv aspekt on seotud Veikko Anttoneni püha-käsitlusega: pühad asjad toimuvad äärealal, piiril. Piiriala on külast väljas, metsas, vee ääres. Ka Anne Tärnu lavastuste (sh koostööd Jaan Toominga või Eva Klemetsiga) mängupaigad on enamasti looduse ja kultuuri piirialal, eraldatud kohtades. Need lavastused, mis ei kuulu masse haarava suveteatri peavoolu, leiavad siiski ka vähem tuntud etenduspaikades oma publiku. Kuivõrd on siin osa 2000. aastate kiirel majanduskasvul, mille üks tulemus oli ka kultuuriürituste külastamise suur tõus, kuivõrd avaneb metsas asuv etenduspaik vaatajale erilise, võib-olla isegi püha maastikuna, ei olegi päriselt selgitatav.

3.2 Etenduspaigad

„Põdernaine“ esietendus Rakvere Teatri lavastusena 8.06.2002 Araste soosaarel, algusega Vargamäelt.

Lavastaja Anne Törnpu, kunstnik Ene-Liis Semper, assistent-näitejuht Eduard Salmistu, liikumine Aare Rander, pillidel saatis ansambel Romb.

Mängisid Ingrid Vaher, Kersti Tombak, Eva Püssa.

Lavastusega anti 18 etendust 2554 vaatajale, sh kaks etendust Marimaal Joškar-Olas soome-ugri teatrite festivalil.

„Lemminkäinen. Mäng „Kalevala“ teemal“ esietendus Pärimusteater Loomine lavastusena 28.07.2005 Tartus Sadamateatris, mängiti 2005. aasta suvel Rocca al Mare vabaõhumuuseumis, sügisel Teatris NO99, 2006. aasta suvel Leigo Järveteatris.

Lavastaja Jaan Tooming ja Anne Törnpu, kunstnik Liina Tepand, valgus Airi Eras, liikumine Jüri Nael.

Mängisid: Lemminkäinen – Kristjan Sarv, ema – Anne Törnpu või Eva Klemets, Kylliki – Mari-Liis Lill või Britta Vahur, Ainiki – Laura Peterson või Ursula Ratasepp, Louhi – Ragne Pekarev või Inga Salurand, Saami karjustaat – Martin Kõiv või Jaan Tooming või Ailu Gaup (Norra Saami teater), koor ja muu – Mihkel Kabel, Risto Kübar, Markus Luik.

Eesti Teatristatistikas on andmed ainult 2006. aasta kohta, mil anti 8 etendust 579 vaatajale. Nähtud etendused: 2.08.2005 Rocca al Mare Vabaõhumuuseumis ja 8.11.2005 Teatris NO99.

Rudolf Reimani „Painaja ja tundmatud“ esietendus MTÜ Ludus Rusticus lavastusena 14.07.2006 Leigo Järveteatris.

Lavastajad Jaan Tooming ja Anne Törnpu, kunstnik Liina Tepand, valguskunstnik Airi Eras, liikumine Taavet Jansen, tuled ja viled - Liina Jaska. Kirjanduslik konsultant Arne Merilai.

Mängisid: Sepp – Tõnn Lamp, Lombak – Laura Peterson või Britta Vahur, Ema – Ragne Pekarev või Anne Törnpu, Naine – Eva Klemets või Kersti Tombak, Junkur – Ott Sepp või Martin Kõiv, Papp – Mart Koldits või Veiko Tubin, Vanamees – Bert Raudsep, Külamees – Lauri Lagle või Mihkel Kabel, Elo – Ursula Ratasepp.

Keskkonnateatri (*environmental theater*) ja leitud koha (*found space*) mõisted pärinevad Richard Schechnerilt, kelle 1967. aastal esitatud „Keskkonnateatri kuus aksioomi“ on kaasaegset teatrimõtet mõjutama jäänud tänaseni. Raamatu „Environmental Theatre“ 1994. aasta eessõnas kirjeldab Schechner vahepealseid arenguid teatrimõistmises: uue, ökoloogilise konnotatsiooni on saanud mõiste „keskkond“ (*environment*) ning keskkonnateatri asemel kõneletakse tänapäeval palju enam kohaspetsiifilistest etendustest

(*site-specific performances*). (Schechner 1994b)

Schechneri mõistes on keskkond ökoloogilises mõttes see, kus elu aset leiab („*where life happens*“), ning teatri mõttes see, kus tegevus toimub („*where action takes place*“), ning need kaks mõistet ei ole antiteetilised. Looduskeskkonda mõjutab aktiivselt inimene, nn loodusliku ja nn inimtegevuse vahel on väga keerulised suhted. Teatrikeskkond ei piirdu ainult lavaga, vaid hõlmab kogu etenduspaika: lavatagust ruumi, administratiivseid ruume, kassat, publiku ala ja isegi teatrisse toovat transpordisüsteemi. Keskkond on kõik see, mis meid ümbritseb. (Schechner 1994b: ix–x)

„Keskkonnateatri kuus aksioomi“ on Schechneri keskkonnateatri teooria tuum. Siin analüüsitavatest lavastustest ükski puhtal kujul keskkonnateatri printsiipidele ei vasta: selleks ei ole teatriruum vaataja ja etendaja suhte organiseerimisel niivõrd tihedalt läbi töötatud, kui Schechner eeldab, vaid enamasti jäädakse teatriruumi põhiplaanis traditsioonilise frontaallava struktuuri juurde. Keskkonnateatriga ühendavaks lüliks on siin leitud koha printsiip. Ka sellele seab Schechner oma nõuded – leitud kohas mängimine ei tähenda mängimist ükskõik millises ruumis sarnaste ruumisuhete alusel, mis kehtivad ortodoksses teatrisaalis. Leitud kohas lavastamisel: 1) tuleb uurida ja kasutada, mitte varjata ruumi antud elemente – selle arhitektuuri, akustikat, spetsiifilisi omadusi jne, 2) organiseeritakse ruum või ruumid mittetavapäraselt (*random*), 3) lavakujunduse funktsioon on mõista ruumi, mitte seda varjata või muuta, 4) vaatajad võivad ootamatult ja järsku tekitada uusi ruumisuhteid. (Schechner 1994b: xix–li) Schechneri teooria on tugevalt suunatud konkreetsele ruumile kui ühele võimalusele lavastus üles ehitada, kui ühele etenduse tehnilisele ja esteetilisele osale. Enamasti jätab ta vaatluse alt välja teatriruumi laiem konteksti ja leitud ruumis endas varjul olevad tähenduskihid (*genius loci*). Siiski – kritiseerides ortodoksset ehk traditsioonilist teatrimaja – tuleb esile paiga ja sellega seotud kultuuriliste konnotatsioonide olulisus. Teatriruumi osa on kogu teatrimaja: vaataja astub teatri uksest sisenedes juba mingitesse kultuurilistesse raamidesse. Üks põhjuseid, miks Schechner ei poolda traditsioonilist teatrisaali, on selle ebademokraatlikkus – lava ja saali range eraldamine ning saali organiseerimine nii, et teatud osa publikust näeb lava paremini kui teised, kuulub seisuste alusel hierarhiseeritud ühiskonna juurde. Ortodoksses teatris on

parim vaade lavale keskelt – kuninga istekohalt (Schechner 1994b: xxxvii; ka 31–32), kuid keskkonnateatri fookus on paindlik ja muutuv. Schechneri keskkonnateater on olnud seotud linnalike ruumidega, tema teoorias looduskeskkond kui etenduspaik ja selle ruumiloome võimalused oluliselt esile ei tõuse.

Pärimusteatrile on iseloomulik looduskeskkonna omaduste aktiivne hõlvamine etendusruumi osana, ruumi omaduste (nt metsa kõlaefektide) kasutamine, reljeefi, veekogu muutmine lavaks. Üldises teatripildis erandlik oli „Põdernaise“ etenduse seadmine loodusliku aja järgi: etendus algas varasel hommikutunnil ja lõppes päikesetõusuga, mis kahjuks pilves ilmaga polnud nii mõjus. „Loodus on juba alati olemasolev tähenduslik ruum, avatud ja dünaamiline. Nii nagu lavastuski, on ta elus ja muutuv. Lavastuse maailma ja looduskeskkonna kokkupuutel säilib paratamatult teatud pinge, kus kord mängu-, kord reaalne keskkond esile tõuseb. Lavastamine looduses liigub paljude eri maailmade piiridel – looduse ja teatrimaailma, paiga ja lavastuse maailma, lava ja saalimaailma vahel.“ (Võsu 2005: 201)

Pärimusele üles ehitatud lavastus on ka tekstiline maailm. Dramaturgilise teksti ja teatriruumi organiseerimise printsiipide omavahelistest seostest läbi ajaloo on kirjutanud Ameerika teatriuuriija Arnold Aronson essees „New Homes for New Theater“, väites, et kaasaegse teatri kujund on maja, kodu. Selle taust ei ole mitte ainult muutused dramaturgias, vaid kultuuris üldiselt. Teatriajaloos on nii lavad kui etenduspaigad olnud väga erinevad ja mobiilsed, lava võib olla lihtne pukk või telk linnaväljakul, vanker jne, kuid peegeldavad alati suuremaid ühiskondlikke struktuure. Inimeste eraelu ja privaatsfääri vaheline pinge pole kunagi olnud nii terav kui tänapäeval: eraldumine koduseinte vahele toimub paralleelselt digirevolutsiooni ja laiahaardeliste globaalsete võrgustike levikuga, mille loomiseks ei pea kodust lahkuma. Teisalt on siin ka kõnekas teatri etenduspaikade leidmine hüljatud tehastest, ladudest, raudteejaamadest jne. Aronsoni põhiidee on, et teater kui ühiskondlik nähtus ilmneb eesmärgipäraselt ehitatud struktuuris. (Aronson 2005: 38–43)

Eesti suve- ja kohaspetsiifilise teatri etendused leiavad enamasti aset mingis teatrisaaliks kohandatud hoones, nt mõisas, talus või selle aias või hoovis. Pärimusteatri

lavastuste looduslähedus on märkimisväärne ja teatri peavoolust erinev.

Von Krahli Teatri „Eesti ballaadid“ oli klassikalise lava-saali jaotusega lavastus, kus kolhoosi heinaküüni oli ehitatud kaasaegsete tehniliste vahenditega varustatud frontaalne teatrilava. Ometi oli kõnekas lavastuse kohavalik: Soorinna küla asub Põhja-Eestis, Kuusalu külje all. Sealt lähedalt on pärit ka helilooja Veljo Tormis. Kuusalu ümbrus on tema kodumaastik. (Tormis 2000b: 15–50) Lavastuse viimine Tormise sünnipaika on niisiis teatri-poolne *hommage* heliloojale.

Etendused toimusid vanas kolhoosiküünis, ehitises, mis oma telliskiviseinte, eterniitkatuse ja betoonist kõrvalehitistega mõjusid sealsete kadakaste põldude vahel võõrkehana, jäänukitena Nõukogude ajast. Ester Võsu: „[---] lavastus transformeeris tolle küüni aga rehetareks, täis mulda ja mullalõhna, millega näitlejate kehad rituaalselt üheks said. „Eesti ballaadid“ tegi kummastava tagasipöörde meie arhailisesse minevikku läbi sotsialistliku põllumajanduse poolt koloniseeritud maastiku, tuues sügavamatest mälukihtidest välja selle, mis oli maastikus peidus.“ (Võsu 2005: 199). Ester Võsu toob siin nähtavale lavastuse mängupaiga mitmekihilisuse. Teatrietenduses saavad ühes keskkonnas kokku mitmete ajastute märgid – arhailine rehetare (müütiline regilaulu aeg), varasema järjepidevuse katkestanud ja tänaseni Eesti maastikke tööstuslike varemetena end meelde tuletav traumaatiline lähiajalugu (vt pikemalt Nurme 2000) ja kaasaeg (uus suhe maastikku teatrietenduse loomise kaudu). „Eesti ballaadide“ kui heliteose ja lavastuse ajalist heterogeensust, mis on ühtlasi ka kultuuriline heterogeensus, on eespool juba analüüsitud. Nii on koht, mis käivitab vaataja teadvuses mitmed mälukihid, samuti ajalik ja heterogeenne.

Ester Võsu toobki looduse ja teatri pingelises suhtes välja mälu aspekti – „Millised mälukihid teater loodusest välja suudab tuua, kas lavastusest jääb järgi teatri „koloniseeritud“ keskkond [---].“ (Võsu 2005: 201). Diskussioonides teatrietenduse ja looduse suhete üle on jäänud kõlrama: „Idealis võiks lavastus looduses püüelda dialoogilisuse poole.“ (Võsu 2005: 200). Frontaallavale omaseid ruumisuhteid looduskeskkonda mehaaniliselt üle kandvat teatrit on pigem taunitud – sellist teatrit, kus maastik taandatakse dekoratsiooniks ega lasta sel etenduse iseseisva osalisena kaasa

kõnelda, kus loodusele omast stihiat, linnulaulu, vihma ja tuult pigem trotsitakse ning püütakse keskkonnast endast üle mängida. Kuigi „Eesti ballaadid“ ei olnud vabaõhulavastus, kus looduskeskkond oleks saanud aktiivselt „kohal olla“ ja traditsiooniline lava-saali suhe pigem säilitati, toimis seal aktiivne suhe ruumiga mentaalsel, mälu tasandil. Reaalne maastik ja selles mitmekihiliselt peidus olevad mälestused tõusid esile nii kohavaliku kui lavastuse enda mõjul.

Kui „Eesti ballaadid“ aktiveeris vaataja jaoks reaalse ümbritseva maastiku ja selle märgid, millele andis etenduse ruum teise mõõtme ja mõtte, siis hoopis teistsugune on inimese ja looduse suhe Anne Tärnu lavastustes. Maastiku aktiveerimise mõttes on siiski iseloomulik etendustele eelnev matk: „Põdernaise“ etendusele Araste Soosaarel viidi publik hobuvankritega, millele järgnes jalgsimatk läbi soo, „Lemminkäise“ etendusele Eesti Vabaõhumuuseumis ja „Painaja“ etendusele Leigo Järveteatris eelnes jalgsimatk läbi metsa. Naissaarel tuleb sadamast „Eesti naiste lauludele“ ja „Katkuaja lugude“ etenduspaika Omari küüni jõudmiseks veoautode kastis läbi sõita pool saart. Sõit kuulub sadama asukoha tõttu iga Omari küüni kontserdi või etenduse juurde, selle kaudu aktiveeritakse iga kord uuesti saare ajalugu: metsane saar, mis on kaetud Nõukogude sõjaväest jäänud raudteevõrgustikuga, teeäärsed lagunevad barakid ja nende vahel mõned korda tehtud suvilad. Saare vägivaldne ja militaarne ajalugu rullub iga kord vaataja ees lahti. Kuigi pealinnast lühikese meresõidu kaugusel, on Naissaar ometi olnud eraldatud, ja seda mitte ainult eriliste loodustingimuste, vaid inimtegevuse tõttu.

Kõik sellised etenduspaigad vastavad rahvausundi püha kategooria tunnustele: nad asuvad eraldi argielulisest keskkonnast, sinna on raske pääseda, nad on ebatavalised (Anttonen 1992: 2525). Ka siis, kui ligipääsu etenduspaigale oleks lihtne korraldada, on teekond tehtud meelega raskeks, või vähemasti eriliseks. Sisenemisest „teistsugusesse“ reaalsusesse või etenduse ruumi annab märku juba teekonna lavastamine. Nii näiteks võis „Katkuaja lugudele“ sõites näha tee ääres ootamas kaetud lauda, mille ümber polnud ühtegi inimest. Tihedamalt läbi lavastatud retk kuulus „Painaja“ lavastusse. Publik viidi etenduspaika mööda metsateed. Teekonna jooksul võis näha metsas mitmeid üksikuid stseene: mehi puu ümber ei tea milleks köit vedamas, ise töö raskuse all ägades; langenud

puu all seisab naine, kes vaskkella abil müstilisi helisid tekitab; noor hästi rietatud mees taob kaikaga vastu vett ja karjub meeletult, papp kiigub puu otsas ja lõkerdab hullumeelselt naerda, metsast kostab huikeid, hääli jms. Etenduse jooksul ei saanud mitte kõik need stseenid selgitust, kuid äratuntavad olid papp (Veiko Tubin) ja junkur (Martin Kõiv).

Kui eraldatud asukohale lisada veel etenduspaiga enda reljeefsus, vastab „Painaja“ mängukoht hiiekoha kirjeldusele päris hästi. Publik istub kõrgel metsasel nõlval, lava on ehitatud väikse, pooleldi kinnikasvanud metsajärve kallastele, vaatajate ja lava lähel on vesi, mitmel pool põleb lõkkeid, etenduse finaalis süttivad tuled isegi soojärves. Näitlejad mängivad järve kallastel, liiguvad vees, metsas järve ümber ja isegi kaugemal rabas. Etenduse lõpus liigub kogu trupp metsa alt välja, suure Leigo järve kaldale ning sõidab parvel minema. Erilise atmosfääriga etenduspaika tõsteti esile ka kriitikas kui „ürgselt nõiduslikku“ (Keil 2006).

Looduse ja kultuuri, tihedalt läbi põimitud lavaruumi ja looduskeskkonna suhe oli esil ka Türipu lavastustes „Põdernaine“ ja „Lemminkäinen“. Neis lavastustes, mille loomisel on arvestatud olemasoleva looduskeskkonnaga, ehitatakse üles terviklik etenduse ruum, mida ei fikseerita pelgalt tulede süütamise või kustutamisega. Etendus algab vaataja jaoks ammu enne, kui ta oma kohale istub, ega lõppe alati aplausiga. Mõlemas lavastuses oli etenduse ruumiline keskpaik selgelt markeeritud: „Põdernaises“ nahast vaibaga, „Lemminkäises“ madala pukiga. Näitlejad mängisid selle ümber, liikudes ka publiku selja taha, fookusesse koondatakse ainult kesksed stseenid. Vaataja ei saa siiski etenduse orgaaniliseks osaks, vaid jäi vaatlejaks, väljaspoolseks: vaatajate ruum on vaikimisi üsna kindlalt määratletud, vabalt ringi liikumist ei eeldata. Schechneri ideele vastavat ühtset etenduskeskkonda ei tekkinud. Looduskeskkonnaga olidki tihedamalt seotud etendajad, kes tulid metsast ja kadusid sinna. Etendust ümbritsevalt alalt võis kuulda hõikeid, laulu, muusikahelisid jms. Nii kadus selge piir lava ja looduse, kuid enamasti mitte lava ja vaataja vahel. Reaalse (teatri)ruumina jääb loodus alati vaatajakogemuse osaks. Etenduse osa on nii sabisev vihm, kõrvetav päike kui kaugusest kostev automürin. Reaalne ruum on alati kohal.

Dialogilisuse ja eraldumise mõttes on huvitavad „Painaja“ lavastuse keskkonnasuhted

– eelpool kirjeldatud maastiku läbilavastamine, tihedalt etenduse osaks põimitud maastik jäi siiski etendajate ruumiks, vaatajatele olid mõeldud istekohad mäenõlval. Lavastuse ideoloogias tõusis esile Sepa (Tõnn Lamp) eraldatus ühiskonnast, külakogukonnast (nietzschelik üliinimese-ideaal) ja tugev side loodusega. Sepp oli ühtlasi nii looduse poolel (elas ta ju külast eraldi, metsaserval) kui üleilmlik kuju. „Sepp on romantiline ideoloog, kes tahab kaotada mürgitatud orjameelsust ja karjaelu pimedust, mädaneva keha himusid, vihkamist, surmahirmu ja vägivalda ning ühtlasi ka kaastunnet kõige eelneva vastu. Sellele vastandab ta vaimse elurõõmu, armastuse valguse, julguse ja iseseisvuse, himudest ja vaevadest vaba õilsa tuleviku, puhta maa ja valged piimased naised. Tema vaim ega erootika ei kuulu sellesse, vaid järgmisse maailma; piinad ja hukkumine on vaid tarvilik etapp uude mõõtmesse üleminekul. Lõhe ja tragöödia avaneb külarahvas ning publikus, Juht ise on sellest üle ja vaba. Oma päikesekultuse ja tundmatute jüngritega (kes mõjuvad kui tulnukad Magellani pilvest) meenutab ta kangesti kohalikku Zarathustrat või pigem selle poega. Temas koonduvad ka Buddha, Jeesuse ja prohvet Maltsveti jooned, kuid nagu üliinimine ikka, põlgab temagi perversseid pappe ja kivilinenud kirikuusku.“ (Merilai 2006) Dialogilisusele, inimese (etendaja) ja looduse võrdväärsele suhtele vastukaaluna kehtib Rudolf Reimani näidendis romantiline, üksikinimest esile tõstev printsiip. „Painaja“ peategelane on vastandatud kõigepealt ühiskonnale, aga samas ei ole ka päriselt osa loodusest – selleks on tema eraldatus liiga individualistlik.

Kuna pärimusteater ammutab oma ainese hoopis teistsugusest kultuuritüübist kui hierarhiseeritud klassiühiskonna teatrisaalist välja kasvanud dramaatilise teater, siis on ka pärimuslikule maailmale vastava ruumi leidmine vajalik. Kummatigi ei ole siin ruumisuhted siiski nii radikaalselt teistsuguseid, kui eeldada võiks, kõige esiletõusvam aspekt ongi lavastamine looduses – kuid ka see ei ole tänapäeva teatris eriliselt uuenduslik või radikaalne samm. Lavastuste muusikaline, rütmiline ja dramaturgiline vorm ja sisu on pärimusega struktuuriliselt palju tihedamas seoses kui ruum. Palju julgemini on lauludest, tekstidest ja tekstistruktuuridest otsitud pärimusega haakuvat väljenduskeelt kui püütud seda üle kanda etenduse-sisestesse ruumisuhetesse, sest osa lavastusi on teisaldatavad linnalikkude *black-box* keskkonda. Schechnerlike keskkonnateatri printsiipide järgimine ei

peaks olema küll eesmärk, kuid samas loob see piisava vabaduse, et ruumi vastavalt vajadustele ümber organiseerida. Etendust ümbritsev keskkond ja maastik kõnetavad see-eest tugevalt oma iseväärtuses – mets, vesi ja raba kui eestlase mõttemaailmas märgilise tähendusega maastikud aktiveerivad pärimusteatri kui mälu kandja. Teatriruum looduskeskkonnas aktiveerub etenduse mõjul kui mäluruum (Lehmann). Lava kui mäluruum ei vii meid kuskile tagasi, minevikku, vaid teatris nähtavale tulev mälu „juhtub“, see on elav, vaevu tabatav, vaevu nähtav ja kuuldav. See on kiiresti möödunud nagu teatrietendus ise (Lehmann 2005: 347). Lehmann nimetab mälu asupaigaks hoopis keha, kus ladestuvad tunded ja mõtted. Keha on individuaalne, kuid individuaalset mälu kollektiivsest sõltumatult ei ole (Lehmann 2005: 346).

Kui rituaalne teater otsib teatri juuri, siis eesti pärimusteater otsib eestlase juuri – metsadest, küünidest, lautadest ja ka tehasehoonetest, kui vaja. „Seega pole küsimus teatri rituaalsest mõõtmest mitte ainult küsimus loodusega suhestumisest, vaid ka eesti kultuurilise identiteedi arendamisest.“ (Võsu 2005: 213) „Tagasi juurte juurde“ ideoloogia kehtib ka siin, kuid teisel, kohaliku kultuuri kontekstis, haakudes laiemalt pinnalt regilaulu taasavastamise protsessiga. Ökoloogiline lähenemine – taasavastamine, tagasipöördumine algse, loodusliku ja loominguilise juurde, on siinkohal samuti relevantne, mõeldes kasvõi Reet Ausi taaskasutatavatest rõivastest loodud kostüümidele („Eesti naiste laulud“ ja „Eesti meeste laulud“). „Tagasi juurte juurde“ on ka „tagasi loodusesse“, või – Peeter Jalaka väljendit kasutades, „edasi loodusesse“ (Jalakas 2006).

Teatriökoloogilises mõttes on pärimuse lavastamine looduses huvitavalt ambivalentne samm. Una Chaudhuri, kes on vaadelnud 20. sajandi draamatekste ökoloogilisest aspektist, toob esile, kuidas naturalistlik ja realistlik dramaturgia on alates 19. sajandi lõpust loodusest eraldunud, sulgunud tsivilisatsiooni ringi, muutes looduse vaid inimese sisemaailma metafooriks (kirsiaed, metspart, kajakas). Ometi tuletab haige ja katastroofi äärel olev keskkond end mitmete kujundite kaudu pidevalt meelde (koristamata praht realistliku lava äärel, läbi osooniaugu ameeriklaste juurde laskuvad inglid). (Chaudhuri 1997) Selles võrdluses ongi pärimuse kui looduskeskkonnaga tugevas (kuigi mitte alati harmoonilises) seoses olev ainese loomulik teatrikeskkond looduses, tagasipööre

mineviku-inimese keskkonda. Mets ja vesi ümbritsevad etendust samamoodi kui kunagi küla või talu. Etendust ümbritsev keskkond ootab endaga dialoogi astumist, nagu mets ja vesi ootasid maarahvalt endaga hästi läbisaamist, enda lepitamist ja kohtlemist võrdväärseks, partnerina, mitte objektina (vrdl Paulson 1997).

4. SOORURIMUSLIK VAATENURK

Pärimusteater on arhailise materjali ülekannet kaasaegsesse kultuuri, traditsioonilise kultuuri ja mõtteviisi „tõlkimine“ kaasajal mõistetavasse teatrikeelde. Koos rahvaluuleainese ja kujundikeelega kandub tänapäeva üle ka maailmapilt, mida arhailised laulud kannavad. Mitte ainult kujundi-, vaid ka väärtussüsteem. Traditsiooniline kultuur on tugevalt soolistatud, nii et võib kõnelda ka üsna selgelt eristatavatest mees- ja naiskultuuridest, nagu eespool juba pikemalt osutatud (vt Arukask 2003: 37–39). Sugupoole teema on kord vähem, kord rohkem aktuaalselt olemas siinsete lavastuste aluseks olevates materjalides: töötlemise käigus on seda esile tõstetud erinevatel viisidel. Märkimisväärne on siin Von Krahli Teatri Tormise-lavastuste tsükkel tervikuna.

Teoreetiliste lähtepunktide selgitusena juhin veel tähelepanu mõnele aspektile: esiteks on eesti teatriteaduses soouurimuslik diskursus üsnagi nõrk, kui võrrelda seda uute ja suhteliselt tihedalt läbi kirjutatud tõlgendustega nt kirjandus- ja kunstiteaduses või sotsioloogias. Soouurimuslikku ega feministlikku perspektiivi pole teatriuurimises seni põhjalikumalt välja töötatud kujul veel rakendatudki. Kriitikas esineb feminismi-sõna sageli pelgalt klišeelike seisukohtadena, nt Mati Undi lavastuste kontekstis. Niisiis puudub siinse töö jaoks piisav ajalooline ja kontseptuaalne raamistik, millele analüüsitavaid lavastusi asetada. Põhja-Ameerika ja Lääne-Euroopa feministlik teatriteooria on sisuliselt liiga kaugel, et seda siduda eesti pärimusteatriga: rassi- ja vähemusprobleemid, ammugi *queer*-teooriad ja poliitikad siinses kontekstis relevantset ei ole.

Teiseks on soouurimuslikud ja feministlikud teooriad paindlikud ja läbi põimitud mitmetest mõttevooludest, neile on omane teadlik teoreetiline avatus ja mitmehäälsus. Ka siin, nagu varasemateski peatükkides, ei pea ma vajalikuks lähtuda ühest mudelist, vaid mitmeid teooriaid kõrvutades leida nende omavahelistes suhetes ja vastastikustes peegeldustes tee, mis etendustes üles kerkivatele küsimustele vastuseid juhataks. Niisiis jätkan ka siinses peatükis samalaadset skeemi, mis eelnevateski, st vaatlen kõigepealt soouurimuslikke käsitlusi rahvaluuleteaduses ja antropoloogias. Lavastuste tõlgendamisel

toetun feministlikule filosoofiale: Simone de Beauvoiri teosele „Teine sugupool“ ja Julia Kristeva esseele „Naiste aeg“.

Naise alavääarse ja ebatäiusliku seisundiga on tegelenud mitmed antropoloogid ja filosoofid, see on paljude vaidluste ja teooriate teema, millele on otsitud nii universaalsemaid selgitusi (nt psühhoanalüüsi kaudu) kui tõlgendatud konkreetseid ajaloolisi ja kultuurilisi situatsioone. „Suur osa antropoloogia loominguilisusest tuleneb pingest kaht liiki nõuete vahel: et me seletaksime inimesi puudutavaid universaale ning et me seletaksime kultuurilisi üksikasju. Arvestades seda pinget, kujutab naine endast üht raskemat küsimust, millega antropoloogidel tuleb tegeleda. Naise sekundaarne staatus ühiskonnas on üks tõelistest universaalidest, üldkultuuriline tõsiasi. Ometi on selle universaalse tõsiasja raames naise spetsiifilised kultuurilised kontseptsioonid ja sümboliseeringud erakordselt varieeruvad ning isegi üksteisega vastolus.“ (Ortner 2004a: 127)

4.1. Traditsioonilise ühiskonna soosüsteemi käsitlusi rahvaluuleteaduses, antropoloogias ja filosoofias

Nii rahvaluuleteadusele kui antropoloogiale on olnud ajalooliselt iseloomulik „kahekordne mehekesksus“ – „Esiteks, kuna kõrgharidus oli kättesaadav peaaesjalikult meestele, oli ka enamik professionaalseid antropolooge mehed. Teiseks, antropoloogiliste välitööde käigus kogutud info pärines enamjaolt samuti meessoost informantidelt.“ (Gross 2004: 117). Naiste kõrvaline staatus nii uurijate kui uuritavatena on tänapäeval tõsiasjana aktsepteeritud, ning selle korvamiseks on alates 1960. aastatest hakanud uurijad pöörama rohkem tähelepanu majanduslikule ja sotsiaalsele ebavõrdsusele. Feminism ja antropoloogia on möödunud sajandi teisest poolest alates olnud tihedas vastastikususes seoses, nii üks kui teine on selle kaudu pidanud omaenda perspektiive ja positsioone korduvalt ümber hindama: „Lääne feminism leidis antropoloogias vahendi ja meetodi, mille kaudu analüüsida ja mõista naiste olukorda erinevates sotsiaalsetes, poliitilistes ja kultuurilistes kontekstides. Antropoloogia kui senini peamiselt kolmanda maailma ühiskondi uurinud distsipliin võimaldas lääne feminismi toonaseid põhiküsimusi küsida ja

neile vastuseid otsida globaalselt. Antropoloogia omalt poolt leidis Lääne feminismis ideoloogia, mille poliitilisele agendale toetudes vabaneda distsipliini mehekesksusest.“ (Gross 2004: 118–119)

Soome folklorist Terhi Utriainen on läänemeresoome itkude uurimise ajalugu käsitledes pööranud tähelepanu muutuvatele naiselikkuse ja mehelikkuse kontseptsioonidele, eriti traditsioonilise ühiskonna naisi müstifitseerivatele kontseptsioonidele. Domineerivad on olnud „naise hinge“ „naiseliku keele“ ja „igavese naiselikkuse“ kontseptsioonid: „[---] tundub, et naissoost itkejale on lihtne muutuda mingiks müstiliseks ja passiivseks emotsioonide astjaks, mis on suletud naiselikku hinge ja tegutseb oma tunnetele järgi“²⁰ (Utriainen 1998: 183). Samas kogumikus („Gender and Folklore. Perspectives on Finnish and Karelian Culture“) on vaadeldud seksuaalsuse kujutamist Karjala vanades runodes ja usundis: naise kehaga on seotud mitmed maagilised toimingud, naise seksuaalsusele on iseloomulik eriline *vägi*, ja kuigi sotsiaalses hierarhias on naine selgelt mehele allutatud, on tema positsioon kogukonna uskumustes ja rituaalides märkimisväärselt tugev. Kuigi – naise võim lõppeb kodutalu piiridega, sellest väljaspool ta võimu ei ole, või on ta *vägi* negatiivse mõjuga. (Stark-Arola 1998: 36–45)

Siirderituaalidesse kuuluv itkemine kui traditsiooniliselt naiste rituaal aitab avada naise positsiooni usundis ja pärimuslikus kultuuris. „Itkemise abil viib sotsiaalne grupp üksikisiku ühest staatusest teise ning selle tulemusel omandab siirdav ühiskonnas uue rolli.“ (Vaike Sarv 2000: 100) Itkejate – naistega – seostatakse elu ja surma piirialasid, itkejas nähakse naises mediaatorit eri maailmade vahel. Itk kui kultuuriline, psüühiline, sotsiaal-majanduslik jne nähtus ei ole siinkohal siiski esmane, kuid itkukultuuri näitel tuleb esile naise roll traditsioonilises ühiskonnas, naise liminaalne olek. Kui tulla tagasi antropoloogia „kahekordse mehekesksuse“ juurde, siis tähelepanuväärne on, et „Itku ehmatav ekspressiivsus mõjus selliselt, et neid meestekeskse rahvuskultuuri kaasa ei haaratud.“ (Vaike Sarv 2000: 97).

²⁰ „[---] it seems easy for the feminine lamenter to become some sort of mystical and passive vessel of emotion who is trapped inside a feminine spirit and act on her feelings.“

Utrainen kritiseerib käsitlust, mille järgi itkemine on naise jaoks passiivne tegevus, kus itk „täidab“ naise emotsioonidega. Nii taaskorratakse naise, looduse ja surma samastamist (Utrainen 195: 195). Selle asemel toob Utrainen esile itkemise füüsilise külje, selle olemusliku kehalisuse²¹ (Utrainen 1998: 189). Traditsioonilises ühiskonnas on suhe kehasse loomulik, keha ei ole tabu, puudutus ja füüsiline kontakt on osa suhtlusest. Itkemine kätkeb endas mitmeid kommunikatsioonitasandeid, peale elu-surma vahelise, kultuuriliste sidemete hoidmise jms toob Utrainen esile ka naiste omavahelise kommunikatsiooni – küsimus ei ole ainult erilises „naiselikus keeles“ või poetikas, vaid naiste omavahelises kommuniqueerumises rangelt reglementeeritud meestekeskse külaühiskonnas. (Utrainen 1998: 194)

On rahvaluuleuurijaid, kes toovad esile rahvalaulu kui ajalooallika (Ehin 2001, Kalkun 2003). Laul kõneleb laulikust endast, tema reaalsest maailmast ja elukeskkonnast – kuigi ajalooteaduslikus mõttes on laul allikmaterjalina problemaatiline. Samas tuleb siin nähtavale ajalookirjutuse enda piiratus: eesti ajaloos on naine nähtaval alles alates 19. sajandist, kuna alles siis said esimesed eesti naised (Lilli Suburg ja Lydia Koidula) juurdepääsu ametlikule kultuurile ja seega ka jäädvustuse traditsioonilises ajalookäsitluses (Ehin 2001: 316). Seega jääbki peamiseks allikaks naise „ajalukku astumise“ eelse aja kohta rahvaluule.

Ainult regilaulu poetikale keskenduva või müüdi-keskse uurimisviisi ja käsitluste suhtes väga kriitiline (*sic* – eepika kui meeste rahvaluule vorm) on olnud Andreas Kalkun. „Eesti folkloristika on eelistanud kasutada regilaulu vahendina, mille kaudu jõuda tekstieelsete hüpoteetiliste tekstide ja maailmadeni. Meile ajas justkui liiga lähedal seisva lauliku ja tema loodu uurimisest tähtsamaks on peetud *müüdikatkete* otsimist (vt. nt. Arukask 2000, 57–59) 19. sajandi lõpu või 20. sajandi alguse laulikut käsitletakse kui unustajat ja traditsiooni tuumast kaugenenu, kelle käes on riknenud nii regilaulu algne tekst kui ka mõte. Sama ideoloogia tõttu on ka improvisatsioonilised tekstid folkloristide poolt justkui stigmatiseeritud. Selliste tekstide ajaline lähedus uurijale ning liiga tugev

²¹ „It turns out that this experience is very psychical in nature.“

seotus oma naisloojaga, aga ka piiripealsus klassikalise folkloori mõiste jaoks, on muutnud nad ebaprestiižseks uurimisaineks.“ (Kalkun 2003: 7; *autori rõhutus ja viide – R.O*)

Kalkun on uurinud laulu kui setu naise autobiograafiat: nende, praktiliselt kirjaoskamatute ja ilma sotsiaalsete eneseteostusvõimalusteta naiste peaaegu ainus eneseväljendusvahend oli tema laul. Improvisatsioonilistest autobiograafilistest lauludest ilmneb eriti selgelt tema igapäevane elu ja positsioon ühiskonnas. Andreas Kalkun näitab, kui võrd reglementeeritud ja ainult kitsa kogukonnaga piiritletud oli traditsioonilises ühiskonnas naise elu, sellest ka abielu ja rangete kommete järgimise traagilisus naise jaoks. Meheleminek oli pigem traumaatiline kui kaunis kogemus: tüdrukul puudus iseotsustusõigus, ta pidi lahkuma tuttavast ringist, perekonnast ja kohanema üksi võõras keskkonnas, võtma omaks teise sugukonna reeglid. „20. sajandi alguse seto kultuur oli väga selgelt sugupoolitunud, naiste ja meeste bioloogiline sugu on määranud ära nende sotsiaalse ja majandusliku positsiooni külas ja peres, nende võimalused eneseväljendamiseks, neile antava kasvatuse ning neilt oodatavad käitumismallid. Kahtlemata pole ka rahvalauliku looming mingi „asi iseeneses“, vaid on mõjutatud loojast, tema soost ja sotsiaalsest keskkonnast.“ (Kalkun 2003: 8)

Taoline reglementeeritus ilmneb nii Andreas Kalkuni, Aivar Jürgensoni, Tiiu Jaago, Ruth Mirovi kui teiste rahvalaulutekstide analüüsides. Utriaineni kritiseeritavad „naiseliku keele“ ja „igavese naiselikkuse“ („*The Eternal feminine*“) tõlgendused, mis seostavad naist loodusega, emotsioonidega, hingega jms, määravad samuti naise sotsiaalselt vähem vastutusrikkale positsioonile, parimal juhul idealiseerivad naist (mis samuti surub naise raamidesse, määrab ta ilma subjektsuseta perifeeriasse). Andreas Kalkun on setu naiste autobiograafilistest lauludest leidnud naiste elude suhteliselt sarnastest sotsiaalsetest mustritest hoolimata väga erinevate elukäikude kirjeldusi, nimetades seetõttu ettekujutust ühtselt „naiste häälest“ illusoorseks ja lihtsustavaks. „Niisiis, „naise perspektiiv“, mis on seto eluloolauludes, erineb küll kindlalt meeste omast, kuid pole oma mikrotasandil siiski unitaarne.“ (Kalkun 2003: 8)

On veel üks hulk tekste, mis avavad mehe ja naise rolle pärimuses: vanad perekonnaballaadid, mis on ka „Eesti ballaadide“ libreto aluseks. Need on keerulised

põimingud mütoloogilistest uskumustest ja võimaliku sotsiaalse taustaga tegevusliinidest. Pealegi on lauludes ühinenud laenulised ja eri päritolu süžemotiivid ning muinasjutulised kujundid usundilistega (Mirov 2003). Nagu Ruth Mirov märgib, ongi regilaulu suur võlu meie ajal selles hämaruses, seletamatuses, sündmuste hüplikus seostumises ja paigutises ebaloogilisuses. Nagunii ei suuda me täielikult mõista sajanditetagust mõtteviisi ja eluolu. (Mirov 2003: 420) Märkimisväärne on lauludes esinev vägivald ja julmus: on teada mitmeid naisetapjalaule, samuti kordub läänemeresoome lauludes lapse hukkaja teema („Tütred lindudeks“ jt). Lauludes antav tapja tegudele eetiline hinnang (mis kõlab refräänina ka „Eesti ballaadides“), viitab kindlasti naise kaitsetule ja allasurutud positsioonile (Virtanen 1974).

„Eesti ballaadides“ ja „Eesti naiste lauludes“ korduv lapsetapja motiiv on sügava sotsiokultuurilise taustaga (Jürgenson 1998). Ballaadides ei esine muistendites tugevalt ilmnevat üleloomulikkust, narratiiv piirneb lapse tapmise motiiviga (Jürgenson 1998: 31). Nii ei ole ka kummaski lavastuses vette viidud tütardega seoses tugevalt mütoloogilisi viiteid. Nii „Eesti ballaadide“ juhtmotiiv ja epigraaf „Tütred lindudeks“ kui „Eesti naiste laulude“ neljas laul „Tütred vette“ on Tormisel nii muusikaliselt kui Peeter Jalaka lavastustes tõlgendatud pigem kaastunnet tekitavalt: emal, kes oma lapsed hukkas, ei olnud valikut. Samuti ei olnud valikut „Eksinud neiu“ laulus lapse metsa viinud Maretal, kelle lapse päästab jumalik sekkumine: laps ise hakkab kõnelema („Jumal andis lapsel keele...“) ja tunnistab, kes on tema ema ja isa. Laul lõppeb tüdruku võrgutanud Annuse poolse süü ja isaduse omaksvõtmisega.

„Kui peres oli tütreid liiga palju, siis viidi pealekasvavad tütreid vette, sõna otseses mõttes. Mõnikord on küll laulu puhul kahtlus, et kas ei ole tegemist poetilise ümberütlemisega, aga selle motiivi taga seisab ikka mingi ürgühiskonna traditsioon või komme. Ühes kogukonnas või külas vajati teatud tööjõudu, rohkem vajati mehe tööjõudu, adrakandjat, palju vähem neid „anumate küürijaid“.“ (Tormis 2000b: 222) Sellest helilooja kommentaarist selgub tema kriitiline suhtumine arhailisse ühiskonnakorraldusse. Märkimisväärne on, kuivõrd tihedalt on muistendites esinev tapetud lapse kättemaksu motiiv seotud emaga: „Sotsiaal-juriidilises plaanis peituvad selle taga meeste maailma

mängureglid. Patriarhaalses ühiskonnas otsustab mees, et üks või teine laps ei sobi ühiskonda. [---] Meeste tehtud seaduste vastu eksimise puhul leitakse süüdlane sageli vastassugupoole esindajate seast [---]. Abieluväliste laste sünd, mis paljastas eksimuse normatiivsete käitumisreeglite vastu, pälvis üldise hukkamõistu. Naised ja tüdrukud, kes püüdsid häbist pääseda ja salaja oma lapsed tapsid, olid kahe tule vahel: ühelt poolt ähvardas neid kuriteo ilmsikstuleku korral ühiskonna hukkamõist ja karistus, teisalt rõhus saladuses hoitud süükoorma raskus.“ (Jürgenson 1998: 44–45)

„Eesti ballaadides“ ja „Eesti naiste lauludes“ on esindatud naise elus esinevad kaks sünniga seotud momenti: esiteks tüdruku sünd, mis on ebasoovitav sündmus, tüdruk on juba sündides vähem väärtuslik kui poiss, teiseks kõlab oht langeda häbisse ja kaotada vallasemana oma positsioon kogukonnas („Eksinud neiu“).

Abielu on sotsiaalne leping, mis allutab naise mehele. Täpsemalt – viib naise isa võimu alt abikaasa võimu alla. Vallaliseks jäämine on kõige suurem õnnetus üldse: vallaline naine jääb sõltuvaks oma vennast, teenijaks venna pere juurde (Kalkun 2003). „Naiste elu on kulgenud ühest initsiatsiooniriitusest teise ja on olnud vanemate, mehe või külakogukonna kontrollida ja arvustada. Samamoodi on olnud naise keha, aga ka tema paljunemisvõime või viljakus kontrollitud ja reeglitega sätestatud. Naise riietumist, soenguid ning käitumist pole määranud mitte tema suva, vaid tema staatus külas ja perekonnas. [---] Seto naiste eluloolaulud peegeldavad süsteemi, mille organisatsiooniline struktuur ja avalik identiteet olid seotud ainult meestega.“ (Kalkun 2003: 13–14) Kõige vägivaldsemad ballaadid jutustavad naise- ja mehetapjatest. Psühholoogilises plaanis võib näha siin majandusliku ja sotsiaalse sõltuvuse tulemusena tekkinud frustratsiooni vallandumist – vähemasti „Eesti naiste laulude“ „Mehetapja“-laulu lavastus lubab sellist tõlgendust.

Naise „alaväärsele ja ebatäiuslikule“ seisundile on filosoofias mitmeid seletusi: naine asub kultuurilisel piirialal, looduse ja kultuuri piiril (Ortner), sümboolse korra piiril (Kristeva). Sherry Ortner tõlgendab naise vahepealset positsiooni kui võimalust suuremaks sümboolseks mitmetähenduslikkuseks: „Nihutades taas meie kujutlust kultuuri/looduse suhtest, võime kujutleda kultuuri sel juhul väikse väluna keset suurema loodusliku süsteemi metsa. Sellest seisukohast paikneb kultuuri ja looduse vahepeal asuv kultuurivälu

pideval piirialal ning kuigi võib tunduda, et see asub nii kultuurist allpool kui ka ülalpool, on see lihtsalt sellest väljaspool ja selle ümber. Siis võime hakata aru saama, kuidas üks ja seesama kultuurimõtte süsteem võib anda naisele täiesti polariseeritud ja pealtnäha vastuolulised tähendused, sest nagu öeldakse, tõmbuvad äärmused teineteise poole. Üks lihtsamaid näiteid, mida võib mainida, on see, et naine esindab sageli nii elu kui surma.“ (Ortner 2004a: 139–140) Sherry Ortneri essee „Kas naise ja mehe suhe on seesama, mis looduse ja kultuuri suhe“ ning selle hilisem kriitika Ortneri enda poolt (Ortner 2004b) rõhutavad siiski kultuuri soo-suhete mitmeplaanilisust: soolistatud võimusuhted on igas kultuuris palju keerulisemal moel üksteisega läbi põimunud kui ühe poole selge allutatus teisele.

Ortneri kontseptsioon on sarnane Julia Kristeva omaga, mille järgi naiselikkus on positsioon sümboolse korra piiril. Toril Moi kokkuvõttena: „Kui „naiselikkusele“ on Kristeva mõistes üldse definitsioon olemas, siis on see lihtsalt, nagu näeme: „see, mis on patriarhaalse sümboolse korra poolt marginaliseeritud“.“²² (Moi 1999: 166) Kultuuriline piiril-olek, marginaalsus, on ambivalentne positsioon: naiselikkus asub sümboolse korra ja kaose piiril. Kui sellisena määratletud „naiselik“ positsioon laiendatakse kõikidele naistele, hakatakse naistes nägema kõikide piirialade tähistajaid: nad ei ole sees ega väljas, tuntud ega tundmatud. „Selline positsioon on mehekesksel kultuuril võimaldanud naisi halvustada kui pimeduse ja kaose esindajaid (Liilit või Babüloni hoor), aga mõnikord ka ülistada neid kui kõrgemaid ja puhtamaid olendeid, austada kui Neitsisid ja Jumalaemasid.“²³ (Moi 1999: 167)

Kristeva ja Ortneri järgi ei ole vahet, kas naist alandatakse või ülistatakse, mõlemad tegevused tähendavad sedasama: naise eemalejätmist tegelikest võimupositsioonidest.

²² „If 'femininity' has a definition at all in Kristeva terms, it is simply, as we have seen, „that which is marginalized by the patriarchal symbolic order’.“

²³ „Women seen as the limit of the symbolic order will in other words share in the disconcerting properties of *all* frontiers: they will be neither inside nor outside, neither known nor unknown. It is position that has enabled male culture sometimes to vilify women as representing darkness and chaos, to view them as Lilith or the Whore of Babylon, and sometimes to elevate them as the representatives of a higher and pure nature, to venerate them as Virgins and Mothers of God.“

Naise mütologiseerimine nagu ka marginaalsus kultuuris näivad olevat universaalsed. Simone de Beauvoir näeb naise erilisele positsioonilise asetavaid müüte kui osa naise allutamismehhanismidest: „Tegelikult oli see Naise kuldajastu paljas müüt. Väitega, et naine oli Teine, öeldakse ka, et sugupoolte vahel ei eksisteerinud võrdset vastastikust suhet. Naine oli Maa, Ema, Jumalanna, kuid ta polnud samasugune kui mees. Naise võim leidis kinnitust sealpool inimlikku võimupiiri. Järelikult oli ta sellest võimupiirist väljaspool. Ühiskond on alati olnud meestekeskne, poliitiline võim on alati olnud meeste käes.“ (Beauvoir 1997: 67; *autori rõhutused – R.O.*) Naise osa on olla imetlusväärne Teine, kuid reaalses maailmas puudub tal võim, ta on allutatud mehele ja määratletud oma keha ja seksuaalsuse kaudu: „Naise viljakus on vaid passiivne voorus. Naine on maa ja mees on seeme, naine vesi ja mees tuli. Maailma loomisloogu on tihti kujutatud tule ja vee ühinemisena.“ (Beauvoir 1997: 139)

Mehe osa on reaalne, aktiivne ja ühiskondlik võim: „Mehe kutsumus on tegutsemine: ta peab tootma, võitlema, looma, edenema, pürgima endast väljapoole universumi totaalsuse ja tuleviku lõpmatuse suunas, traditsiooniline abielu aga ei kutsu naist ühes mehega transtsendeeruma, vaid vangistab ta immanentsi“ (Beauvoir 1997: 303). Beauvoiri „Teise sugupoolte“ üks põhiteese on, et naise töö ei ole tulemust, oma tegemistes kordab ta iga päev ühte ja sedasama, ta on suletud oma igapäevasesse koduringi: söögitegemise, koristamise, lastekasvatuse ahelasse. Ilma majandusliku ega sotsiaalse iseseisvusega ei ole ta eksistentsil sama kaalu kui mehel, kelle tegevus on suunatud koduseinte vahelt välja ja tulevikku vaatavalt.

Julia Kristeva esitab essees „Naiste aeg“ teooria kolmest ajatunnetusest: on lineaarne ehk jooksev aeg, tsükliline ehk korduv aeg ning *chora* apoorial põhinev monumentaalne aeg. Kaks esimest on paralleelsed diskursiivse ja müüdilise aja kontseptsioonidega, kolmanda ajatüübi mõiste on Kristeva laenanud ja Platonilt ja Nietzscheilt. Kuigi esse tegeleb Euroopa ja eurooplannade küsimusega ning Euroopa feminismi ajaloo ja kirjutatud aastal 1977 – ajaline ja kultuuriline enesemääratlus on Kristeva essees kontseptuaalne – on võimalik vaadelda tema esitatud ajastruktuure ka siinses kontekstis. „„*Father times, mother species*“, ütles Joyce. Tõepoolest, naistest ja nende saatusest

rääkides mõeldakse rohkem kohale, kust inimlik sünnib, kui ajale, saamisele või ajaloole.“ (Kristeva 2003: 170) Kristeva kolme ajatüübi avaldumisi on võimalik jälgida lavastuste dramaturgilistes skeemides, ruumikasutuses ja lavalistes kujundites. Naisega seoses ühendab Kristeva aja ja ruumi – naiselik subjektitüüp on lahutamatu (ja lahendamatu) seotud ruumiga: „[---] nad kõik viivad välja ruumi küsimuseni, mida paljud matriarhaalsete sugemetega religioonid seostavad „naisega“. Platon sõnastas selle *chora* apooriana, milles ta võttis omal kombel kokku antiikaja atomistide õpetuse: *chora* kui maatriks- või emaruum, ruum kui toitja, nimetamatu, Ühe ja Jumala eelne ning seega metafüüsikat trotsiv ruum.

Mis puutub aega, siis tundub naiste subjektitüüp andvad sellele erilise mõõdu. See on võtnud tsivilisatsioonide ajaloo jooksul mitmeid erinevaid vorme, millest silmatorkavamad on *korduvus* ja *igavik*. Ühelt poolt tsüklid, rasedus, bioloogilise rütmi igavene taastulek kooskõlas looduse rütmidega – mis võib tunduda äärmiselt stereotüüpne, ent mille subjektivälise ja kosmilisena tajutud ajaga harmoneeruv korrapära kutsub esile sõnulväljendamatuid pimestus- ja naudinguhetki. Ning teiselt poolt massiivne, kompaktn, täiuslikult suletud aeg, millel on niivõrd vähe pistmist lineaarse ajaga, et seda tundub isegi kohatu ajaks nimetada. See on kõikehõlmav ja lõpmatu nagu imaginaarne ruum [---].“ (Kristeva 2003: 170–171; *autori rõhutused – R.O.*)

Kordus ja igavik – kas ei ole regilaul oma kordumistes midagi monumentaalset? See on ajatunnetus, mis vastab nii mütopoeetilisele kujundikeelele kui regilaulu struktuurile. Kristeval on monumentaalse aja ja *chora* apooria mõisted seotud emaga – see on sümboolsele eelnev kogemus, kui laps õpib ema kehas ja hiljem ema abiga maailmas orienteeruma. Kuid Kristeva ajakäsitlused pean siin jätma üldisemateks, kui nad autori käsitluses on – psühhoanalüütilise vaatenurga lisamine tähendaks järgmise töö kirjutamist siin välja töötatu pinnalt. Kristeva kaks ajakäsitlust, tsükliline ja lineaarne, on võrreldavad ka Beauvoiri kriitikaga naise ja mehe elukorralduse suhtes. Meheliku subjektitüübiga on seotud lineaarne, eesmärgile suunatud aeg. „Seevastu on ainult üks ajakäsitlus, mille jaoks naise subjektitüüp näib olevat probleem, ja nimelt aeg kui projekt, teleoloogia, lineaarne ja tulevikku suunatud areng – teelemineku, teeloleku ja kohalejõudmise aeg, ajaloo aeg. On

tõestatud, et igasugused tsivilisatsiooni loogilised ja ontoloogilised väärtused kätkevad endas just sellist ajakäsitust.“ (Kristeva 2003: 171)

4.2. Eesti naiste laulud

4.2.1. „Eesti ballaadid“

Kuna lavastust „Eesti ballaadid“ on tervikuna eespool pikemalt analüüsitud, siis toon siin välja vaid põhilised seosed soouurimuslike teemadega.

„Eesti ballaadide“ retseptsioonis on läbivalt rõhutatud, et see on arhailine, maast ja mullast võetud, otseselt seksuaalne ja füüsiline lavastus. „Alguses on pimedus. Pimeduses ei ole aega, minevikku ega tulevikku, on vaid igikestev olevik. Pimedus viitab keelatud, tabude väljale, mis on valgusest välja tõrjutud, kuid mis kõigele vaatamata on niisama elav nagu see, mis valguses ja avalikkuse ees.“ (Einasto 2004: 52) Lavaruumi pimedus ei ole seega mitte ainult interkultuurilise esteetika väljendus, regilaulu-maailma ja *butō* ühisosa, vaid viitab ka sügavamatele psüühilistele ja kultuurilistele kihtidele: tabudele, keelatud alale. Heili Einasto kirjeldab „Eesti ballaade“ kui järjestikuste nurjumiste, ebaõnnestumiste rida, mille peategelased – enamasti naised – nurjuvad suhete loomisel („Karske neiu“), laste kasvatamisel („Tütred vette“), abielus („Mehetapja Maie“) jne (Einasto 2004). „„Eesti ballaadide“ lugusid seob süžeeliselt ja mõtteliselt e m a – see, kes on enne meid ja kes seob meid elu ja olemise ahelaga, maa ja maise kehaga, selle naudingute, võimu ja nõrkustega. Ei e m a ega e l u ise ole täiuslikud, kuid just see ebatäiuslikkus on vahend armastuse, andestuse, sallivuse õppimiseks ning oma keha ja elu mõistmiseks ja tunnustamiseks.“ (Einasto 2004: 56, *autori rõhutused – R.O.*) Epigraafides tütarde saatuse pärast muretseva ema teema ning koreograafias Aki Suzuki edasi antud emakuju raamistavad kogu etendust. Hiiglasliku juukseparukaga õbluke jaapanlanna liigub ühes ballaadi tegevusest teise, nagu jutustaksid need kõik tema enda lugu.

Eelpool viidatud filosoofide mudelites ning rahvaluule soosüsteemides on mitmel pool rõhutatud, et mehelikkusele on omane aktiivsus, liikuvus ning sotsiaalne võim, naiselikkust tähistatakse korduse ja tsüklilisuse kaudu, samas on naiselikkus ka tugevamalt mütologiseeritud. Saatanlik hiiglasliku falloosega mees külvab kiigel seistes surmaliiva,

mees teeb parema saagi nimel lepingu kalmulistega, kes viivad kaasa ta pruudi. Mehekujud on lavastuses agressiivsemad, domineerivamad ja ohtlikumad, kuid naised hõlvavad kogu selle maailma: naistantsijate alasti kehad täidavad pimeda lavaruumi. „Keha on mänguväljak, kus saame uurida inimeseks olemise müsteeriumit.“ (Garancis 2004) „Eesti ballaadide“ etenduse ruum – reaalne füüsiline lavaruum kuulub naistele.

Siin tulebki esile Kristeva mõistes *chora* apooria, maatriks- või emaruum, ruum kui toitja, nimetamatu. Sellise ruumi ajatüüp on monumentaalne aeg: massiivne, kompaktn, täiuslikult suletud aeg. Laulude mitmekordses kordumises aeg seisatub: eespool on juba toodud epifaanilise hetke mõiste parallelismi kaudu totaalseks saava sündmuse või seisundi kirjeldamiseks (Arukask 2003: 131). Kuna naised on „Eesti ballaadide“ lavaruumis niivõrd domineerivad, siis laieneb epifaaniline hetk, mida võib näha nt Aki Suzuki aeglases liikumises etenduse alguses ja „Mehetapja“ laulu ajal, liiva puistamises naiste põlledesse, kalmuliste ilmumises ja lavaruumi hõlmamises, küüniuste kosmilises avanemises, kui kogu eelnev seotakse muusikalise finaali üheks looks.

„Katkuaja lugude“ esteetika analüüsil tõin välja Lehmanni tekstimaastiku kujundi (Lehmann 2005: 252), mille Lehmann seostab Kristeva *chora* apooria mõistega: kumbki pole loogiliselt lõpuni arusaadav, *chora* on *logose*-eelne „kelder või alusehitis“. Lehmann mõtestab *chora* apooriat keele enda poeetika kaudu. Ka „Eesti ballaade“ võib vaadelda kui tekstimaastikku – regilaulu poeetikat ei ole vaatajal lihtne jälgida sõnade täpset tähendust mõista püüdes. Inimene, kes regilaulu süvitsi uurinud ei ole, võtab seda vastu ilmselt palju abstraktsemalt, võib-olla isegi puhta muusikana. Domineerima jääb vokaalne ja visuaalne-ruumiline kogemus.

„Eesti ballaadide“ maailma loovad hääled ja ruum – helged, kõrged naishääled ja sünge pildiline maailm (kalmulised) vastanduvad sulanduvad. Valged riided ja alasti kehad kumavad pimeduses ja tühjuses, mullas ja mudas. Selles tumedas ruumis valgustuvad välja sisemised kriisihetked: mehe tapnud Meeli meeltesegadus, sisemine tühjus ja õud, Toomasele alluma sunnitud noore abielunaise vastumine kindlale surmale. Kõikide kultuuriliste ja müütiliste kihistuste all on neis siiski ka reaalsed naised, kes neid laule kunagi on laulnud, nende päriselt elatud elude kajastused.

4.2.2. „Eesti naiste laulud“

Lavastus „Eesti naiste laulud“ esietendus 14.06.2006 Naissaarel Omari Küünis. Korraldajad Nargen Opera ja Von Krahli Teater. Autor Veljo Tormis, libreto Jaan Kaplinski, muusikaline juht Tõnu Kaljuste, lavastaja Peeter Jalakas, kostüümid Reet Aus, kineetilised objektid Max Surin ja Merike Estna, lavakujundus Peeter Jalakas, Reet Aus, Enar Tarmo.

Lauljad: solistid Meelika Hainsoo, Veronika Portsmuth, Riina Maidre, Ingrid Vaher, Maret Mursa-Tormis, Kädy Plaas, Celia Roose, Anne Türnpu, Kärt Johanson, Liidia Mägi, Arno Tamm ja Nargen Opera koor.

2006. aastal anti lavastusega 8 etendust 1480 vaatajale, 2007. aastal 8 etendust 1840 vaatajale, ja 2009. aastal 4 etendust 960 vaatajale. Laulude tekstid leiab Nargen Opera kodulehel ja lavastuse kavalehel. Nähtud etendus 22. juunil 2007, analüüsil kasutatud lavastuse salvestust DVDI (Von Krahli Teatri väljaanne)

Veljo Tormis kirjutas kompositsiooni „Naistelaulud“ 1974.–1975. aastal Vanemuise peanäitejuhi Kaarel Irdi tellimusel (Tormis 2000a: 190; kavaleht). Teos oli algusest peale mõeldud naiskoorile ja teatrilaval esitamiseks, helilooja ise nimetas seda „põimikuks regivärsilistest rahvalauludest“ (kavaleht). „Naistelaulud“ esietendus Vanemuise teatris 22.05.1977 koos René Eespere balletiga „Inimene ja öö“ (lavastaja Ülo Vilimaa). Sügishooajal hakati „Naistelaule“ esitama koos Tormise ooperiga „Luigelend“ (Irdi lavastus 1966. aastast). „Naistelaulude“ kunstnik oli Meeri Säde, koormeister Helgi Sirmas, esitasid Vanemuise ooperikoor ja õppekoor, TRÜ Akadeemiline Naiskoor ja rahvalaulikud Marie Sepp Kolga-Jaanist, Mari Luik Hanilast, Liisu Orik Tõstamaalt. Solistide hulgas oli nii ooperilauljaid kui draamanäitlejaid.

Kompositsioon oli kirjutatud paralleelteoseks Tormise „Meestelauludele“, mille Kaarel Ird oli lavastanud Vanemuises 1966. aastal. „Meestelaulud“ põhineb uuemal, lõppriimilisel rahvalaulul – meeste lorilauludel, mida saatsid mitmesugused pillid, „Naistelaulud“ aga ainult *a capella* regivärsil, välja arvatud „Mehetapja Maie“ laul, mida saadetakse šamaanitrummil.

1977. aasta Vanemuise lavastus ei saavutanud samasugust populaarsust kui veidi varasem „Meestelaulud“ Vanemuise teatris ja hilisem „Eesti ballaadid“ Estonias. Eesti publiku jahedast vastuvõtust erines aga üllatuslikult „Eesti naiste laulude“ menu Moskva

külalisetendustel 1982. aastal.

1977. aasta lavastuses oli laval üle 70 naise. „Eesriide avanedes oli lavapind kaetud hallikasroheliste kividega, kust hakkasid vähehaaval tõusma naised, kes heitsid endalt kividega samas koloriidis sõbad [---]. Irdile omase olustikulisuse asemel, mida võinuks eeldada tema „Meestelaulude“ põhjal, oli „Naistelaulude“ lavastus oma aja kohta modernistlikult tinglik, visuaalses abstraktsuses eba-irdilikki, näiliselt süžeeetu, aga hämmastavalt visuaalne ja oma arhailisuses stiilselt välja peetud. Ühest küljest moderne vorm, teisest küljest sedavõrd arhailine hõng.“ (Viller 2009: 822–823)

Nargen Opera ja Von Krahli Teatri 2006. aasta lavastus kandis pealkirja „Eesti naiste laulud“. Need kolm lavastust – „Eesti ballaadid“, „Eesti naiste laulud“ ja 2008. aastal esietendunud „Eesti meeste laulud“, mille algpealkiri oli Tormisel samuti ilma Eesti nimeta, moodustavadki Von Krahli Teatri ja Nargen Opera Tormise-triloogia. Kõikide lavastuste muusikaline juht on Tõnu Kaljuste, lavastaja Peeter Jalakas, kunstnik Reet Aus. „Eesti ballaadide“ saamislugu on eespool juba käsitletud.

2006. aasta „Eesti naiste laulude“ lava on kõrge poodium, mis kulgeb Omari küünis ühest otsast teise. Publik jälgib etendust kahel pool poodiumi nagu moedemonstratsioonil. Poodiumi mõlemas otsas on nööriidele riputatud valged linad, mille tagant ilmuvad näitlejad ja lauljad. See lava on moedemonstratsiooni *catwalk*-poodium: (naise) vaatamise ja enesenäitamise koht.

Lavastuse kunstnik on tuntud ökoloogilise moe looja, taaskasutust propageeriv Reet Aus. Kostüümide loomisel ei ole kasutatud uusi materjale: kogu trupp on riietatud heledatesse, naturaalistest materjalidest veidi vanamoelistesse rõivastesse. Kangad on peamiselt linased, kaunistatud pitside ja lintidega. Silmatorkavad on kõrged baroksed soengud, juustesse seatud pitsist paelad jms. Koori soengud on rangemad, näitlejatel vabamad ja ekstravagantsemad. Ükski kostüüm ega soeng täpselt samasugune kui teine. Kostüümide lihtsus, pehme naiselikkus ja kohatine rangus vastanduvad keerulistele soengutele. Kuigi kostüümide üldmulje on lihtne ja loomulik, on lähemal vaatlusel märgata keerukaid ja fantaasiarikkaid detaile. Kindlasti ei ole need talunaise igapäeva- ega

pidurõivad, aga ka mitte linnanaise riided. Kostüümid ei ole realistlikud ega praktilised. Taaskasutatud riietena on neil ka laiem tähendus: need on reaalseste naiste päriselus kantud riided, mis lavastuse jaoks on ümber tehtud.

Lavastuse kontseptsioonis tõuseb esile ökoloogilise moe aspekt, keskkonna suhtes vastutustundlik hoiak: peale viimast etendust müüdi kostüümid maha. Sellega võtab moelooja endale vastutuse oma töö tulemuse eest, mitte lastes sellel muutuda rämpsuks. Beauvoir toob ühe näitena naise töö immanentsusest just rõivad ja nende igavese lappimise, parandamise, pesemise – naine ei loo oma igapäevatöodes midagi püsivat, ka riided määrduvad ja kuluvad kiiresti ja visatakse peale kandmist minema. Reet Ausi loodud kostüümid ei ole samuti midagi olemuslikult uut, vaid vanast ümber tehtud, ja lõpuks on needki määratud kaduma, saama osaks argipäevastest kadumise ja taasloomise protsessidest – kuid siin on antud rõivaste ümbertegemisele positiivne sisu. Taaskasutus ja ökoloogiliste probleemide teadvustamine on osa Von Krahli Teatri ideoloogiast – vrld eespool viidatud Peeter Jalaka „edasi loodusesse“ üleskutsega (Jalakas 2006). Koos kriitilise suhtumisega globaalsesse majandusse on Jalaka sõnavõtude ja poliitilise tegevuse ning Von Krahli Akadeemia 2008. aasta projekti „Kas on elu pärast kapitalismi?“ kaudu manifesteeritud ökoloogilist mõtlemist ja taaskasutust kui teed tulevikuühiskonda.

Prožektorite pargi asemel valgustavad lava küünlad, mille pehme valgus annab ruumile sooja ja hämara ilme. „Tegevus tundub toimuvat millalgi minevikus, aga täpseid daatumeid siin ei anta. Seetõttu võib tegu olla ka tulevikuvisiooniga, mis erineb kardinaalselt küproki, isemõtlevate kangaste ja kõrgtehnoloogia maailmast. Alternatiivse oasiga kauges tulevikus?“ (Aaremäe 2006) Kui lavastust tervikuna võib näha kui teatavat (tuleviku-)utoopiat, siis tundub, et ka mood võib olla aktiivselt tulevikku kujundav tegevus, mitte passiivne ehtimine enese näitamiseks, enese asetamine objektiks, vaadatavaks. Eespool, pärimusteatri ruumisuhete analüüsis ilmnis seos pärimusliku keskkonnatunnetuse ja kaasaegse ökoloogilise maailmapildi vahel – samalaadse suhte võib leida ka kostüümikujundusest.

„Naistelaulud“ koosneb kuuest põhiosast, mis omakorda on mitme laulu põimikud:

I Lapsepõli

II Iluaeg (Kiigestseen)

III Lahkumine isakodust

IV Naisepõli

V Mureaeg

VI Laula, kuni elad

Originaalnoodiga võrreldes on kaks laulu („Kosilane metsast“ ja „Kosilane allikal“) vahelt välja kärbitud, samuti on muudetud üksikute laulude järjekorda (vrđl Tormis 1982). Laulud on pärit mitmest Eesti kihelkonnast, säilitatud on murdepärasus. Lauludest on libretos vaid katkendid põhimotiividega, vastavad rahvaluuletekstid on palju pikemad. Tormise ja Kaplinski põimik moodustab muusikalise ja ideelise terviku. „Naistelaulude“ kõige pikem laul on „Mehetapja Maie laul“, milles ainsana on säilitatud regivärsilise eepilise laulu traagiline sündmustik. Laulude järjestus kujutab naise eluringi: sünd, noorus (iluaeg), meheleminek (itk), kooselu mehega, laste kandmine ja raske töö, surm ja lõpuks lunastus laulus. Veljo Tormis: „Naistelaulude (s. o. regivärsilise rahvalaulu) meestelauludele (s. o. uuemale rahvalaulule) vastandamine peaks alltekstis välja tooma tänapäevale küllaltki aktuaalse teema – naise palju tõsisemast osast elu (ka kultuuri) säilitamisel ja edasiviimisel. Naised on laulnud ja laulavad elu tähtsatest asjadest – sünnist ja surmast ning kõigest, mis sinna vahele mahub, kuna meestelauludes kaovad peaprobleemid ehal-, kõrtsis- ja Türgi sõjas käimise vahele (vähemasti annab meie folkloor küll täieliku aluse seda väita).“ (Tormis 1977) Vastukaaluks võib Tormisele esitada Madis Arukase oma, kes väidab, et arhailine mehelik eepika on kultuurimuutuste käigus unustatud, mattunud uuemate traditsioonide alla, mistõttu tuntaksegi meeste lauludena rohkem hilisemaid ja müüdilise sisuga laetud rahvaluulet.

Esimene osa algab „Surma sajatamisega“. Kuuleme murduvat vana naise häält, kuid lauljat ei näe, seejärel võtab laulu üle lavale astuv solist Celia Roose. Laul kõneleb surmast ja surmaga: naise elu algab surmaga ja tema saatuseks on orjapõli („Ma jäin ilma hulkumaie/ miust sai vaene orjalapsi/ teolkäija tillukene“). Lavastuse kontekstis võib näha siin üldistavamalt metafoori, mis laieneb kogu naise elule, millest kujuneb halastamatu töötegemine. „Ohaka hoida“ ja „kasteheina kasvatada“ jäetuna on ta maailmas üksi. Teine

laul – „Oleks hääl endine“ (solist Anne Tärnu) – kinnitab Andreas Kalkuni jt ideed naisest kui enese laulus väljendajat, kelle vägi on laulus („Oleks minu heli endisesse/ kurku kulla mullutsesse/ ära mina võidaks pillihääled/ maha mataks sarvehääled/ isanda orelihääled“). „Sünnisõnad“ (solist Anne Tärnu) on palve Neitsi Maarjale, et ta aitaks sünnitada: siin antakse sünnile müüdiline mõõde. „Tütred vette“ (solist Kärt Johanson) – üleliigsete tütarde hukkamise laul, kus ema tehtut hiljem kahetseb, on analoogne „Eesti ballaadides“ korduva „Tütarde saatusega“. Juba esimestes lauludes on sünni ja surma teemad lahutamatu seotud. „Millal maksan memme vaeva“ teema on lapse võlg ema ees ja laulude õppimine tööd tegeva ema kõrvalt. Solistid Ingrid Vahter ja Celia Roose kõnnivad aeglaselt üle lava, kandes kaelakookudel ämbreid.

II osas „Iluaeg“ on kõige tihedamalt seotud erinevad viisid ja tekstid: refräänina kordub Järva-Madiselt pärit kolmerealine „Käi kõrgele, kiik!“, sellele lisanduvad Kuusalu kiigelaulud, mida laulavad erinevad koorirühmad üksteisele lisandudes. Mitu korda katkestab naiste laulu kaugusest, Omari küünist väljastpoolt kostev meeshääl (Arno Tamm) – „Tulge kiigele, külalapsed, tulge kiike katsumaie“ (Kuusalu). Kiigetsükklisse on põimitud loomislaul „Sinikirja linnukene“ – kasvamisele ja täiskasvanuks saamisele on seega samuti antud kosmoloogiline mõõde. Kiigetsükli lõpetavad sügise tulekut kuulutatavad laulud – siin algavad muusikaliselt jälle tõsisemad toonid. Muusikaliselt on kiigestseen väga keeruline, mitmed viisid kõlavad koori esituses korraga, stseeni lõpetab öömajale kutsuv hääl kõrgelt lae alt (sopran Kädy Plaas). Lavastuslikult on see osa eriliselt kerge ja poeetiline, naised kiiguvad kõrgelt üle lava, pöörivad vurre, liiguvad gruppides üle lava edasi ja tagasi nagu iseenda ilu demonstreerides jne.

III osa, „Lahkumine isakodust“ – „Neiu kiitus“ ja „Tähemõrsja“ – kuulutatavad ette meheleminekut, naise elu peaesmärki. Ka siin on põimitud reaalelulisem laul „Neiu kiitus“ (solist Riina Maidre), kus näitleja kujutab noort naist, kelle eesmärk on olla ilus, otseste viidetega seksuaalsusele („see on meestel meelta mööda/ noortel meestel mokka mööda“), ning müüdilise sisuga „Tähemõrsja“, kus Salme valib endale kuu ja päeva asemel meheks tähe. „Tähemõrsja“ ajal laskub laest alla hääl, pruudi (Riina Maidre) keha ümber seotakse tema pikad värvimata lõngast juuksed. See parukas meenutab otseselt

„Eesti ballaadide“ tantsijate hiigelpikki juukseid, kuid ei ole nii sünge. Juustel on naise eluetappidena oluline roll – pikad juuksed olid ainult vallalistel tüdrukutel, juuste lõikamine ja tanutamine olid osa pulmakommetest (Salve 1998). Järgnevad mõrsjaitk (kodust lahkumine) ja „Igal oma saatus“, milles on tunda valu ja leppimist.

IV „Naisepõli“ – kahes järjestikus laulus vastandatakse hea mees ja halb mees. „Hea mees“ – poetilise ja mängulise lavategevuse kaudu (linade kloppimine jms) kujutatakse abieluõnne, seksuaalsuse teemat sealjuures helgelt ja rõõmsalt. „Halb mees“ – solisti Riina Maidre hääli on kile, laulu esitus hüsteeriline ja süüdistav. Järgmistes lauludes süvenevad väsimus, kurbus ja masendusmeeleolu: „Oh mina vaene laste vang“ on eellooks „Mureajale“, kus naine kurdab oma raske saatus üle ja igatseb koju tagasi. Laval nutva koori pisaraid mängitakse kastekannu abil: nutvaid naisi kastetakse ükshaaval nagu taimi – kas ka see viitab naise pidevale tööle ja hoolitsemisele? Frustratsioon kulmineerub „Mehetapja Maie laulus“ (solist Anne Tärnpu) – see on agressiivne, sünge, järsk. Lava on pime, üksikud tuled, kooril rinnal ripuvad taskulambid, millega oma nägusid valgustatakse. Rütmiilise intensiivsuse annab stseenile šamaanitrumm. Siinne ei ole sama tekstiverisoon, mis „Eesti ballaadides“, säilitatud on ka murdepärasus.

Finaal on taas helge – „Mis maksab muretsemine“ (solist Kädy Plaas). Lae all ripuvad häll laskub alla, sellelt võetakse ära alumine pool ja asetatakse kaaneks – hällist saab kirst. Lavale tuleb väike tüdruk (Liidia Mägi), kes laulab „Ei ma nuta surressagi“. Ühendatakse algus ja lõpp, surm ja lapsepõlv.

„Eesti naiste laulud“ on lavastuslikult ja tehniliselt suhteliselt lihtne, etendust läbivad kujundid on pigem kerged ja helged, kuid samas viitavad elu sõlmpunktidele ja traditsioonilisele naiste sfäärile: valged linad, kiik, häll, surnukirst, napolis visuaals tagaplaanil veel kodulindude pildid. See on kõikide naiste elusid üldistav teos. Kuigi solistide väljendusvahendid on individualiseeritumad kui kooril, ei esita ka nemad individualiseeritud teemasid. Laval olevate naiste erinevused on märgata detailides: kostüümi- ja soengukaunistustes, hoiakutes, ilmetes, kuid ühelgi neist ei ole oma läbivat teemat, isiklikku lugu. Naisel kui indiviidil „Eesti naise lauludes“ oma häält ei ole, ta on kujutatud kui põhiliste elusündmuste teadja, kelle pärisosa ja kohustused on „elu

põhiküsimused“ (*fundamental issues of life*), aga ka vajadus neid mõista (Utriainen 1998; Vaike Sarv 2000: 140–141). Esile tõusevad Kristeva ajamõistete korduvus: tsüklid, rasedus, bioloogilise rütmi igavene taastulek kooskõlas looduse rütmidega. Ja kuigi tuntav on ka naise elu masendav ja raske pool, võib öelda, et etendust vaadates domineerima jääv „subjektivalise ja kosmilisena tajutud ajaga harmoneeruv korrapära kutsub esile sõnulväljendamatu pimestus- ja naudinguhetki.“ (Kristeva 2003: 170–171)

Sotsiaalne ja müüdiline aspekt on lauludes ja kujundites tihedalt läbi põimitud: naise elu teatud etappe annavad edasi müüdilised laulud „Sinikirja linnukene“ ja „Tähemõrsja“. Nii on naise elu kujundavad rituaalid ja tavad osa suuremast süsteemist, mille osa ta peab olema. Sotsiaalses plaanis asetub naine suhtesse mehega, tema eesmärk on esmalt olla ilus ja meestele meeldida, kuid muid valikuid ei ole. Füüsilisus, naise aheldatus oma kehasse on esitatud küll pehmentatult ja poeetiliselt, kuid tõuseb selgelt siiski nähtavale.

„Eesti naiste laulude“ maailm on üsna endassesuletud: naise elu on paljuski määratud tema keha ja soosüsteemi kaudu, mis aheldab naise sünni-surma lõputult kulgevasse ringkäiku. Ka triloogia traditsiooniline teatriruumi avanemine, kui etenduse lõpus osatäitjad Omari küüni otsaväravad lahti lükkavad, viib naised meheni: väravate taga istub kivil noor linnalikus ülikonnas mees. Lavastuse retseptisioonis mainiti solist Arno Tamme ilmumist küll kui kohatut: „Ei oskagi öelda, kas viksimate kingades nooremapoolse härra eesmärk oli toimida sümboli, tasakaalustaja või mingi meheliku (s.t üleoleva) elemendina. Kindlasti oli ta lavastuses loodud naiste maailmas võõrkeha ning kirkas päevavalguses veidi kohatu, ent nähtavasti oodatud külaline“ (Vihalem 2006).

Nii jääbki siin lahtiseks, õigemini lahendamatuks naise subjektsuse küsimus: kas need laulud ikka on naise looming, tema eneseväljendus ja autobiograafia või kinnitatakse nende kaudu olemasolevat korda? Hinnang puudub, suhe jääb ambivalentseks: kuigi ühiskondlik mõõde on olemas, ei muututa poliitiliseks. „Eesti naiste lauludes“ tõuseb esile naise elu rituaalne pool, kooskõla kindlaks määratud elukorraldusega, kuid lüürilises, isegi ülevas võtmes, mis samas on ka mänguline ja kujundlik teatrikeel. Selline kergus on naise elu positiivselt romantiseeriv.

4.2.3. „Taarka“

Kauksi Ülle „Taarka“ esietendus 4.08.2005 Vanemuise teatri ja Meremäe valla koostööprojektina Võrumaal Obinitsa Seto seltsimaja õuel.

Lavastaja Ain Mäeots, kunstnik Iir Hermeliin, muusikaline juht Jaanika Oras, aiakunstnik Birgit Blum, valguskujundus Martin Meelandi, produtsent Elo-Liis Parmas.

Nimiosas Merle Jääger, teistes osades Marje Metsur, Helena Merzin, Alina Karmazina, Riho Kütsar, Tanel Jonas, Veikko Täär, Margus Jaanovits, Indrek Taalma, Indrek Tulp jpt. Osalesid setu leelokoovid ja folklooriansamblid Tsibihärbläseq, Helmekaala, Helbi, Helmine, Hõpõhelmed ja Meremäe mehed, Väike Hellero.

Lavastusega anti 2005. aasta suvel 11 etendust 6291 vaatajale ja 2006. aasta suvel 8 etendust 5309 vaatajale. Nähtud etendus 11.08.2005 Obinitsas.

Võrdluseks eelnevatele lavastustele sobib Kauksi Ülle võrukeelse näidendi „Taarka“ lavastus, mis tegelebki naise subjektsuse saavutamise konfliktiga: naisele sobiva käitumismustri mitte järgmise tulemus on kogukonna marginaaliks muutumine. Taarka loos on tähelepanuväärne, et tema allakäik ei alga vabal valikul, vaid seetõttu et ta isa joob maha kogu perekonna varanduse ning noore setu naise staatuse märkimiseks üliolulised kaasavara-ehed. „Taarka“ näitab selgelt, et piirialal viibijal võib küll olla suurem vabadus, kuid see on ebakindel ja isegi ahistav vabadus. Ka Kauksi Ülle näidend on romantiseeriv – seekord romantiseeritakse vabadust ja loomingulisust ning rakendatakse see setu etnilise identiteedi teenistusse. „Taarkas“ rõhutakse isegi teatavale kahekordsele marginaalsusele: rahvalaulikust naine saab eesti kultuuri piirialal asetseva, eesti kultuuri ühe sisemise teise – kogu setu rahvakillu esindajaks. Kuna „Taarkat“ on analüüsinud Anneli Saro nii feministlikust kui postkolonialistlikust aspektist (Saro 2005), ei ole otstarbekas seda siinkohal põhjalikumalt korrata. Iseloomuliku vastuoluna toob Saro välja, et kui näidendis on keskendutud rohkem Taarka enda loole ja tutvustatud põhjalikult setu kombestikku, on lavastuses raskuspunkt asetatud pigem setudega seotud stereotüüpidele (pidev alkoholismi kujutamine) ja ühiskondliku tähtsusega ajaloolistele sündmustele. „Taarka kui inimene kaotatakse siin käest ning ta muutub mingiks lauluveteraniks. Naisuurimuses on juhitud tähelepanu sellele, kuidas meeste kirjutatud elulood keskenduvad pöördelistele ühiskondlikele ning ametialastele sündmustele ning naiste kirjutatud elulood keerlevad

rohkem pere ja isikliku elu ning vaimsete väärtuste (õnn, armastus) ümber. Sellest seisukohast lähtudes on „Taarka” kirjutatud ja lavastatud selgest meesvaatepunktist.“ (Saro 2005: 76)

Paraku ei realiseerunud Saro arvates ei näidendis ega lavastuses selles leiduv potentsiaal, mis võimaldanuks nii setude kui ühe loomingulise naise marginaalse positsiooni ambivalententsuses ja marginaalsuses peituval jõul esile tulla. „„Taarkat“ lugedes ja vaadates tekkis mitmeid painavaid küsimusi. Kas tõesti ei puudutanud kedagi see, mis tunne on olla naine ja kunstnik XIX sajandi lõpu agraarses seto külaühiskonnas või XXI sajandi alguse kapitalikogumisele orienteeritud linnaühiskonnas? Ja mida tähendab olla seejuures veel paljulapseline ema – roll, mis eeldab suurt enesesalgamist ja peaks justkui olema vastuolus kunstnikukutsumusega? Ja kes ning miks tunnevad, et nad on surutud ühiskonna marginaaliasse, et neilt on võetud peaaegu igasugune valikuvõimalus? Ja mida tähendab olla seto või võroke?“ (Saro 2005: 79) Pigem meenutas lavastus indiaanireservaati, kus setud on jäetud endiselt eksootiliseks kultuuriliseks teiseks.

Näidendis on rohkem kui lavastuses tegevus põimitud rahvalauludega: Taarkal on igas olukorras võtta vastavad sõnad. Laulud annavad Taarka kui indiviidi saatusele suurema üldistuse nii müüdilisel („Kalmuneiu“ jt) kui sotsiaalsel (taaskord tütarde hukkamise teema) pinnal. Laulu kaudu on vastandatud ühiskonna konservatiivsus ja Taarka loomingulisus – sellisena on ta staatilise korra jaoks ohtlik ja ebameeldiv, kuid teda päriselt eemale peletada ei saa. Perenaised peavad kerjaja Taarka värava tagant sisse laskma: oma sõna jõudu võib ta kasutada nende vastu. Märkimisväärne on, et Taarka loomingulisus ja improvisatsioonivõime põhineb traditsioonitundmisel, kuid ta eemaldub neist, et laulda oma sõnu:

„TAARKA: Mul ommaq umaq synaq, maast tett, puust löüt, olõ-i tõisil noidõga midägi tetäq.

PERNAANÕ: Sa laulit vanast kirmasõl kykkõ, Kalmunäiot, Kurõnäiot, Ilmatütärt.

TAARKA: Taha-i ma inämp tõisi sõnno, mul ommaq umaq.“ (Kauksi 2004: 52)

Seetõttu tekib tal rahvaluulekogujate Armas Otto Väisäneni ja Anna Radukatsiga väike vastuolu, kui Taarka ei taha palumise peale lauda seda, mida nangunii kõik teavad, vaid omi

sõnu. Terhi Utriainen näitab, kuidas naislaulikuid, tuntud itkejaid on meeste kirjutatud tekstides eriliselt esile tõstetud kui šamaanide õdesid või emasid, kuid mitte suhtes teiste naistega. Itkusõnade tundjad on nende kirjelduste põhjal võrreldavad Neitsi Maarjaga, kellele „ainsana oma soost“ – „*alone of her sex*“ antakse peaaegu sama positsioon, mis meestele. Ainult mehed said olla õiged šamaanid ja kunstnikud. (Utriainen 1988: 184) Nii on näidendi lõpus ka Taarka jt lauluemad asetatud omapärasele setu parnassile – kuid tegelikku poliitikat teevad endiselt mehed kohvikulaua taga. Nii on Kauksi Ülle näidend sümptomaatiline, näidates, kuivõrd ja kuidas oli agraarses ühiskonnas naisel võimalik saavutada oma subjektsus, oma hääl. Lineaarse ajatüübi tuleviku-projekti teda siiski ei kaasata, Taarka subjektina jääb tsüklilise aja kandjaks, kuigi ta seda omal kombel lõhub.

4.2.4. „Painaja ja tundmatud“

Selles lavastuses kehtivad peale eelpool kirjeldatud Sepaga seotud suurte kultuuriliste opositsioonide ka naistele üles ehitatud vastandused. Teravalt on esile toodud konflikt naisarhetüüpide vahel. Sepa õde Lombak (Laura Peterson) ja ema (Anne Törnpu) on vastandatud Sepa naisele (Kersti Tombak). Loos on nelja tüüpi naise: sepa naine (kunstlik, viljatu, pidetu), ema (tugev, vana ja elutark), Lombak (noor, kirglik, ühekorraga ilus ja inetu, imetletu ja eemaletõugatu) ning külanaised – riiakas, hullumeelne, süüdistav, groteskne mass, kellest kõige eredamalt tõuseb esile Eva Klemetsi mängitud kuju. Mass on vastuoluline ja süüdistades Seppa ja Lombakut nõiduses, on nad ometi valmis nende tahtele alluma. Etenduse finaalis võidab inimlikkus, kui naised lähevad appi peksuposti külge seotud sünnitavale Lombakule.

„Painaja“ lavastusele oli iseloomulik etendajate füüsiline, kehaline intensiivsus. Sepale ja tema emale on iseloomulik rahulik staatilisus, millele on vastandatud külarahva fanaatiline ja manipuleeritav mäslemine ja Sepa naise groteski kalduv hüplikkus – kas ei kanna need vastandused füüsilises plaanis ka teatud ideoloogiat? Kas Sepa naise tegelaskuju pidetus ja kunstlikkus on viide edevale, tühisele ja kõigele muule kultuuri negatiivse poolega seonduvale? Lisaks on Sepa naisel seljas kiiskavroosad stiliseeritud rahvariitena mõjuvad rõivad. Kuna ülejäänud tegelaskond on kohmakates, võib isegi

öelda, et ebamäärastes undrukutes-hõlstides, vaid Ema ja Sepp on üleni mustas, junkur (Martin Kõiv) vestis ja kintspükstes ja papp (Veiko Tubin) preestririetuses, siis selline otsene viide rahvariidele mõjub kummastavalt. Kas mõistetakse siin rahvuslikkust, täpsemini ehk rahvuslikkuse ametlikku kaanonit kui mingit kunstlikku poosi, kust selle tegelik sisu on ammu kadunud? Naise rõivad ei meenuta ju eelkõige igapäevaseid, argiseid rahva kantud riideid, vaid baltisaksa härrade maalidelt, uuemast ajast lavarahvatantsu illustatud ja triigitud esinduskostüüme. Just kostüüme – Sepa naise rahvalikkus on kunst, enese näitamine, poos. Ei hoia ta ju oma mehe, vaid küla (massi, üldsuse) poole, saades oma mehe pagendajaks.

Kunstiajaloolane Katrin Kivimaa on analüüsinud rahvarõivaste mitmekülgset ja vastuolulist funktsiooni: „Rahvariideid kandev naine on kunstiajalooliselt ja visuaalses sfääris laiemalt olnud üks eestluse romantilisema laenguga märke, mis omakorda on kujundanud arusaama „tõelisest eesti naisest“, kelle roll on ühelt poolt dekoratiivne ja teiselt poolt traditsiooniline. Esimesel juhul tähistab rahvariides naine rahvusluse sisule antavat välist ja ilusat vormi, teisel juhul on ta eelmodernse kultuuripärandi hoidja.“ (Kivimaa 2009: 32)

„Painaja“ lavastuses on rahvariided saanud tugevalt negatiivse märgi, mis mõjub kontrastina kõikide siin analüüsitud lavastuste kostüümikujundustele. Kuigi naised kui traditsioonide hoidjad on olnud keskne teema, ei ole pärimusteatri kostüümikunstnikud kasutanud rahvariideid kuigi aktiivselt. Reet Ausi kostüümid on mängulised ja efektsed, kuid mitte realistlikud. „Eesti ballaadide“ naised on heledates linastes särkides või alasti, kaetud muda ja saviga, „Eesti naiste laulude“ koor ja solistid on kaunites valgetes kleitides, mis on kombineeritud naturaalsest materjalist rõivastest, kuid kaugel etnograafilisest täpsusest. Mõlema lavastuse kostüümid kuuluvad pigem abstraktsesse fantaasiamaailma kui loovad arhailise maailma rekonstruktsiooni. Rekonstruktsiooniks võib neid lavamaailmu pidada mingil teisel, palju mentaalsemal ja filosoofilisemal tasandil. „Taarka“ lavastuses mõjuvad rahvariided siiski loomulikult, osana lavastuse kultuurilisest keskkonnast. Kuid seal ei ole tegu mitte niivõrd kostüümikunstniku tööga, vaid lavastuses osalevate näitlejate (Merle Jääger) ja kooriliikmete elava sidemega setu kultuuriga.

„Taarka“ kostüümid ei tähista rekonstruktsiooni, vaid elavat traditsiooni.

Etendajate välimuses on läbiv teema olnud juuksed, soengud. „Eesti ballaadide“ mitme meetri pikkused takused parukad noortel naistel ja Kunksmoori (eestlaste ühismälus head nõiamoori) meenutav Aki Suzuki parukas lähtuvad välisest tinglikkusest hoolimata traditsioonist. Juuste kaudu võimenduvad naise elu pöördepunktid: eksinud neiul juuste peast rebimine tähistab häbisse sattumist, juuste noore naise keha ümber seadmine kosilaste tulekut („Tähemõrsja“). Juuksed on olnud seotud ka hingejutelmaga, justkui kontsentreerides endas hingejõudu (Salve 1998: 88).

Türnpu lavastuse järsku irooniat rahvariiete kui välise hoiaku tähistaja suhtes on võimalik tõlgendada kui kriitikat naise alahoidliku rolli suhtes. Sepa naine kui massiga kaasa minev ja seda õhutav, loomingulisi ja sisemiselt vabu inimesi (Sepp, Ema, Lombak) vaenav tegelane ja seetõttu negatiivses mõttes konservatiivne – sarnaselt „Taarka“ naistega, kes peategelast nii kardavad kui põlgavad. Mõlema näidendi naiste sotsiaalse konservatiivsuse aspekt on taaskord universaalne nähtus: „Pealegi sotsialiseeritakse naist peaaegu kõikjal nii, et tal oleksid kitsamad ja üldiselt palju konservatiivsemad vaated ja arusaamad kui mehel ning tema täiskasvanuelu piiratud sotsiaalsed kontekstid võimendavad seda olukorda. See naise mõtlemise ühiskondlikult esile kutsutud konservatiivsus ja traditsioonilisus on veel üks – võib-olla kõige hullem ja kindlasti kõige salakavalam – ühiskondliku piirangu moodus ning see on ilmselgelt seotud naise traditsioonilise funktsiooniga – grupi hästi kohandunud liikmete kindlustamisega.“ (Ortner 2004a: 139) Positiivsena esitatud naiste suhtes on selline alahoidlikkus negatiivse mõjuga, nende loomingulisust ja subjektsust alla suruv.

Türnpu lavastused annavad peale soomeugriliku maailmapildi kajastuse ka ökofeministliku tõlgendamisvõimaluse: nii „Põdernaises“, „Lemminkäises“ kui „Painajas“ on keskne positiivne looduslähedane naiselikkus. Loodus teatrikeskkonnana võimendab naiselikku positiivset kogemust, looduse rütmidega kooskõlas elamist, kuis naise kehas ja viljakuses nähakse loomingulist jõudu. Nii nagu „Põdernaise“ peategelane, on ka Lombak loodusele lähemal kui kultuurile. Mehe-suhted on erinevad: „Põdernaise“ mees on küll loom, kuid tema ühiskonnas kehtivad samuti reeglid, millest naine üle astuda ei tohi.

„Painaja“ Sepa looduse-suhet on eespool juba analüüsitud: see on siiski üliinimese suhe külaga, loodus on tema puhul massile vastandumise ja jumaliku kohal-oleku paiga tähenduses.

Kokkuvõtteks võib väita, et teatris pärimuses kajastuvate sotsiaalsete olude ümbermõtestamine ja nende kriitika siiski kuigi aktuaalne ei ole, pigem tõuseb esile pärimuse müütiline pool ka sugupoole aspektis. Tõuseb esile „igavene naiselikkus“, naise seos surma ja eluga on poetiseeritud, kuigi mitte alati ilustatud. Teise-positsioonist nendes lavastustes siiski väljapääsu ei anta. „Müüt naisest võib ühel päeval kaduda, sest mida enam naised end inimestena maksuma panevad, seda vähem kujutavad nad endast imetlusväärset Teist.“ (Beauvoir 1997: 137; *autori rõhutused – R.O.*) Müüt naisest pärimusteatris kehtib, kuigi mureneb. Arhailise materjali taaselustamisena on need lavastused meile pigem meeldetuletus ja ehk ka võimalus piiravatest arhetüüpidest vabaneda, kuid jätta alles teadmine olnust.

4.3. „Eesti meeste laulud“

Lavastus „Eesti meeste laulud“ esietendus 7.06.2008 Tallinnas Kultuurikatlas. Muusika Veljo Tormis, muusikaline juht Tõnu Kaljuste, lavastaja Peeter Jalakas, tehnilised lahendused Enar Tarmo, kostüümikunstnik Reet Aus, tantsuõpetaja Arnold Chiwalala, pillimehed Celia Roose, Madis Metsamart, Imre Eenmaa. Laval Von Krahli Teatri trupp: Riina Maidre, Taavi Eelmaa, Juhan Ulfsak, Erki Laur, Mart Koldits, lauljad Arno Tamm, Tõnu Aav, Mati Turi jt. Koormeister Veronika Portsmouth. Eriefektid Blast Wave. 2008. aastal anti 11 etendust 2529 vaatajale; 2010. aasta suvel taastatakse lavastus Noblessneri Valukojas Tallinnas. Nähtud etendused: eesietendus 8.06.2010 ja viimane etendus 20.06. 2010. Analüüsil on kasutatud salvestust DVDl.

Tõnu Kaljuste ja Peeter Jalaka Tormise-lavastuste tsükli kolmas osa „Eesti meeste laulud“ hõlmab endas nelja Tormise heliteost: „Tasase maa laul“ (sõnad Paul-Eerik Rummo, seade Tõnu Kõrvits), „Meestelaulud“, „Raua needmine“ („Kalevala“ teksti on täiendanud Paul-Eerik Rummo ja Jaan Kaplinski) ja „Viimane laev“ (sõnad Juhan Smuul, seade Tõnu Kõrvits). Tormise kooritsükkel „Meestelaulud“ oli kirjutatud RAMi noortekoorile 1960. aastate keskel. Selle kirjutamise ajal hakkas Veljo Tormis suhtlema Jaan Kaplinski ja

Kirjandusmuuseumi rahvamuusika-uurijatega ning sattus lehitsema regilaulu-materjale. Helilooja enda sõnul võis sealt regilaulu vastu teadlikum huvi tundmine alatagi (Tormis 2000a: 136). Tormis ise on teost nimetanud külapoiste pulliks (Tormis 2000a: 125). „Meestelaulude“ lavavariant esietendus 1966. aastal Vanemuise teatris koos Tormise lühiooperiga „Luigelend“ Kaarel Irdi lavastuses.

„Eesti meeste laulude“ 2008. aasta lavastus on siin käsitletutest nii vormiliselt kui alusmaterjalidelt kõige uusaegsem. Ei laulda mitte ainult müüdilist maailmapilti kandvaid regilaule (v.a „Raua needmine“), vaid põhiliselt lõppriimilisi lorilaule, külavahelaule. Etenduspaik Tallinna Kultuurikatlas on tehnokraatlik, masinatega täidetud keskkond. Nõukogude ajal ehitatud poollagunev katlamaja ei seostu esmapilgul kuidagi pärimusliku maailmaga. Hoone on tööstusliku linnakeskkonna osa ja sellisena järjekordne mälestusmärk nõukogude ajast, mis uues funktsioonis kasutusele võetuna on osa ühest 20. sajandi lõpupoolel tekkinud linnaruumi kujundamise tendentsist – mahajäetud tööstuspiirkondade hõivamine kunstnikkonna poolt.

Etendus algab videoprojektsiooniga, kus näeme noort meest (Arno Tamm) ja üht naist (Celia Roose) tulemas väikse paadiga üle mere Naissaarelt Omari küüni väravate tagant ja maabumas Tallinna Linnahalli kai ääres ning suundumas Kultuurikatlasse. See on otsene seos tsükli varasemate lavastusega, kus Celia Roose oli kandnud samuti ema teemat ning Arno Tamm osalenud noore mehena, kes „Eesti naiste lauludes“ tüdrukuid kiigele kutsub ning finaalis küüniväravate avanedes neid väljas ootab. Algusega luuakse seos „Eesti naiste lauludega“ – ema toob noore mehe linna, traditsioonilisest keskkonnast (puupaat!) astutakse linnalikku, tehislukku maailma.

Lavaruum on täidetud masinatega, mille kallal nii näitlejad kui lauljad pidevalt midagi toimetavad. Peategelased sõidavad lavale vana Moskvitsiga, kuhu hiljem topitakse kümme kord koorilauljat, siis tuleb kollane Tallinki takso, mida juhib näitleja Tõnu Aav, „Ümberkülalaulu“ solist. Laval on traktor ning mootorratas, toimetatakse muude masinatega. On tunda õli ja keevitamise lõhna. See on robustne maailm raske metalli ja elava tulega. Videoprojektsioonil on seekord põhiliselt informatiivne osa. Autosid ja masinaid on ju peetud mehelikuks tegevusalaks, autode „putitamine“ oli eriti nõukogude

ajal „õige mehe“ tähtis toiming. Lavastuses on masinate kallal kujutatud sõbraliku iroonia kaudu, meeste tegevus muutub aeg-ajalt absurdseks ja groteskseks.

Nagu „Eesti naiste laulude“ lavastamisel, ei ömmeldud ka „Eesti meeste laulude“ trupile uusi kostüüme, vaid kunstnik Reet Aus disainis need Eesti Politsei vanadest mundritest. Lavastuses ühendatud uue poole suundumine leiutamise ja ehitamise, ühesõnaga tehnoloogilise progressiga, mis on küll esitatud koomilisena, kuid siiski tulevikku vaatavalt. Selline brikolaaž haakub Peeter Jalaka ja Von Krahli Teatri üldise ökoloogilise ideoloogiaga. Teisalt on meistrimees, *bricoleur* kui algeline insener, kes oskab teha kõigest kõike Claude Lévi-Straussi müüdilise mõtlemise kontseptsiooni üks aluseid. Meistrimees leiab oma eesmärgi täitmiseks vaja minevad materjalid juba olemasolevast tööriistade kogust ning kasutab neid parasjagu sobivas funktsioonis, kus iga ese on siiski piiratud oma isikliku ajaloo (Lévi-Strauss 2001: 38–45). Lévi-Strauss nimetab müütilist mõtlemist meisterdamise intellektuaalseks vormiks, tema meistrimehe tegevuse kirjeldus on vägagi sarnane Lauri Honko rahvaluuleteksti esitaja tekstiga.

Niisiis ka „Eesti meeste laulud“ ühendab endas mitmeid mälu- ja ideekihte: vana tehasehoone taaskasutus etenduspaigana on sarnane Soorinna küüni hõlvamisega, muusika kaudu avanevad eesti rahvamuusika arenguteed regilaulust („Raua needmine“) uuema rahvalauluni. Sotsiaalse aspektina on „Eesti meeste lauludes“ kõnekas meeste positiivse identiteedi loomine rahvalaulu kaudu. Eespool on juba viidatud sotsiaalsete olude muutudes taandunud traditsioonilise meeste-kultuurile, mille osa olid ka koomika ja naer (I osa 2. ptk). Kõiki laval olevaid mehi ühendavad ees olevad Veljo Tormise habemed, järjekordne *hommage* heliloojale. Ühetaoline õline-tahmane riietus ja sarnased habemed muudavad nad ühtseks eesti meeste koondpildiks. Etenduse keskel, kui publik kutsutakse kaasa laulma „Ümberkülalaulu“, võetakse habemed eest. Nii loobutakse endale helilooja maski abil võetud autoripositsioonist, võrdsustatakse end saalis oleva publikuga.

Tänases Eesti ühiskonnas, kus nii meestele kui naistele on traditsioonilised soostereotüübid muutunud piiravaks, on „Eesti meeste laulude“ sugune lavastus vabastava mõjuga: esiteks on olemas positiivne mehekuvand, mis sobitub traditsioonilise meheliikkusega (tegeleb masinate, tehnoloogia, spordiga), kuid samas lubatakse sellise

mehe üle naerda. Tugevalt tõuseb lavastuses esile transtsendentsuse küsimus: meeste saavutusvajadus. Kuigi koomilises võtmes, on lavastuses esil pidevalt meeste tegevused, nende saavutusvajadus: kemikaalide ja aparaatidega toimetav teadlane (Mart Koldits), kelle eksperimendid lõppevad plahvatusena; korvpallirõngas, mida selle lootusetust kõrgusest hoolimata sihitakse (Arno Tamm), üle publiku lendav suusataja (Taavi Eelmaa), alkoholipudelite kättesaamiseks kaelamurdvate trikkide sooritamine ja lendamine kajakana taeva poole (Juhan Ulfsak), mööda seinu roniv kääri-meis (Erki Laur) jne. Need kõik on väljapoole, maailma muutmisele suunatud tegevused. Sellises lavategevuses võib näha eelnevatest lavastustest hoopis erinevat ajakäsitlust: lineaarset, tulevikku suunatud aega: „mehelik“, tsivilisatsioonide ja sündmõtlemise aeg, mis on ka projektide ja ajaloo aeg (Kristeva 2003: 172).

Kui varasemates lavastustes oli olnud tugevalt esil müüdilisus, arhetüüpsus, siis „Eesti meeste laulud“ tegeleb pigem sotsiaalsete arhetüüpidega, olles oma 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi alguse lauludega ühenduslülilik tänapäeva Eesti ja traditsioonilise pärimusliku ühiskonna vahel, mida esindavad teised Tormise-tsükli lavastused. Laulude teemadki on igapäevased: kosjad, viin, tantsupeod, sõda ja meri. „Eesti ballaadidele“ on antud väike koomiline vihje: „Ehalkäimise laulu“ ajal, kui traktoriroolis istuv solist Mati Turi ja Taavi Eelmaa sõrmkooku tõmbavad, jääb Eelmaa „sõrm“ lauljale pihku, Eelmaa käest purskub verejuga, mis kallab näitleja üle ega jää kuidagi seisma. Jaapanlik vihje on ka stseenis Mati Turi peas olev krunni seotud parukas. Kuhjaga on armsalt naljakaid detaile, näiteks meisterdavad kooriliikmed lauldes punasest paberist südamekesi, joodiku (Juhan Ulfsak) avatud šampanjapudelist purskab valget vahtu nagu varem oli verd pursanud sõrmest.

Ühtaegu müüdiline ja tehnokraatlik on lava keskel pöörlev ratas. Seda on võimalik kasutada nii inimeste kui asjade ühelt korruselt teise transportimiseks, kuid „Raua needmise“ esitamise ajal lahvatab ratas põlema. „Raua needmise“ on etenduse teine pool. Peale lustakaid ja rahvalikke lorilaule etenduse atmosfäär muutub. Mõneks minutiks täidab lava intensiivne keevitamine, kopsimine, ehitamine. Seejärel on laval põlevad raudtunnid, algab intensiivne regilaululine kooriteos. Selle ajal valmib hiiglaslik, mitme meetri kõrgune raudmeis ja tõuseb püsti. Etenduse finaalis, Juhan Smuuli „Viimse laeva“ esituse

ajal, tõuseb maast üles tuledega täidetud paat. Tekib illusioon, nagu kannaks raudmees paati kätel. See on tehniliselt keeruline ja visuaalselt mõjus kujund, kus kohtuvad tehnokraatlik mõttemaailm ja traditsioon: arhailine, lihtne paadi-kujund ja tugev mees. Hiigelmees paadiga kätel meenutab üht Jüri Arraku illustratsiooni rahvamuistendile „Suur Tõll“ (Raamat 1982), kuid tekitab ka kaugemaid seoseid. Lavastus on suhtleb aktiivselt mitme mäluhiiga, sh ka populaarkultuuriga – üleinimliku Raudmehe-kujutis on mh ka üks populaarseid Hollywoodi superkangelase tüüpe.

„Eesti meestel laulud“ on ainus siinsest, mis seob end ametliku rahvusliku ajaloo diskursusega: etenduse finaalis tõmmatakse valviseisakus meremeesteks muutunud koori pea kohale sinimustvalge lipp. Nii on triloogia jõudnud arhailisest teispoolisusest rahvusriigi tekkeni, läbi kolme lavastuse tõmmatakse joon „Eesti ballaadide“ müüdilisest rehetarest oma sümboolika ja võimustruktuuridega iseseisva riigini. Kui kostavad sõnad „Pärast surma ma laeva ei vaja“, tõuseb raudmees lae alla ja kaob. Müüdilise ajastu on lõppenud.

Ka kaks naistegelast, Celia Roose kujutatud küpsem ja Riina Maidre noor naine ei kannu samaväärselt müüdiliselt ja üldistavamalt laetud teemasid kui varasemates lavastustes, vaid on palju selgemalt ema ja pruudi kujud. Noor naine kaasatakse lavategevusse publiku seast ning tema viib mehe (Arno Tamm) etenduse finaalis Kultuurikatla uksele. Uks avaneb ja mees lahkub läbi lumesaju. Naine tuleb tagasi ja käivitab masina, mis paiskab lavale pilve punaseid pabersüdameid: tänapäeva armastus ei ole verine ega hukutav.

KOKKUVÕTE

Olen selles töös küsinud, milliselt kultuuriliselt, esteetiliselt ja ideoloogiliselt pinnalt on tekkinud 21. sajandi alguse eesti teatris suund, mida nimetatakse pärimusteatriks, ja millised on esteetilised vahendid, mille abil luuakse pärimuslikust ainesest teatrilavastus, kunstiteos. Põhiküsimusi, millega paralleelselt tegelesin, oligi kaks: kultuurilised kontekstid ja esteetika. Alustasin pärimuse ja rahvaluule mõistetest. Mõnikord kasutatakse neid sünonüümidena, kuid nad ei ole seda. Pärimus on laiem mõiste kui rahvaluule. Rahvaluule on osa pärimusest, mis on üks vaimse kultuuri vorme. Pärimus sisaldab kollektiivset loomingut, arvamusi ja mõttemaailma (Jaago 1999: 12). Sellisena olen siin pärimust mõistnud: süsteemina, mis kujundab inimese igapäevast toimimist. Pärimus on seotud traditsiooniga, tavade ja nendega seotud uskumustega. Traditsioonilises ühiskonnas kujundab pärimuslik uskumuste süsteem kogu inimese igapäevaelu, nii argiseid kui rituaalseid toiminguid. Seetõttu on pärimus lahutamatu materiaalsest kultuurist, inimest ümbritsevatest keskkonnast ja esemetest: ka inimese välimus ja riietus vastavad mingile suuremale süsteemile. Rääkimata sotsiaalsetest suhetest – igal inimesel on traditsioonilises ühiskonnas kindel positsioon, mis sõltub tema soost, vanusest, perekonnast jne.

Vaimse, sotsiaalse ja materiaalse kultuuri seotus on loomulikult kehtiv igal ajastul. Teatris on määrav etenduse esemelisus, materiaalsus: ilma füüsilise inimese ja teda ümbritseva keskkonnata etendust ei sünni. Etenduse füüsiline vorm tuleb millegi alusel korrastada – selleks on vajalik tunda mentaalseid mustreid, mis pärimuslikku maailma struktureerivad.

Kuid arhiividesse talletatud rahvaluule, uskumused ja praeguseks kadunud ühiskonnakorra tavad ei ole meile enam iseenesestmõistetavad. Mind on huvitanud kultuurimurrang, mis leidis aset 19. sajandil, kui moodsa kultuuri tekkega unustati ja hüljati vana eesti rahvakultuur. Hiljem on korduvalt selle juurde tagasiteed otsitud ja pärimusteater on üks arhailise kultuuri poole tagasipöördumise viise. Ideed ja praktikad, mis eesti kultuuri arhailist või loomuomaselt oma on püüdnud leida, kasvavad samuti välja oma aja kontekstis. I osa 3. peatükis jõudsin järeldusele, et eesti kultuuri müügilise

sisemise Teise otsingud on muutunud koos üldise kultuurimõistmisega. 19. sajandi rahvusromantilisest herderlikust kultuuri sünni-õitsengu-närbumise-taassünni ideest on liigutud abstraktsemate ja fragmentaarsemate mudelite suunas, mis on omased postmodernistlikule kultuurisituatsioonile. Ühine tagasipööret sooritada püüdivate ideede juures on olnud katkestuse-taju: algupärast on alati tajutud kui midagi kauget, peidetut, millest meile kättesaadavad on vaid killud. Hasso Krulli ideele, et eesti kultuuri katkestustest ja tagasipööretest sünnib uus pidevus, võib lisada mõtte, et fragmentide kaudu taasluuakse uut tervikut. Pärimuslik mõttemaailm, mis on tajutav vaid fragmentidena, on virtuaalne ruum, kus erinevad vaated saavad võimalikuks (Krull 2006: 110).

Lähemalt uurisin kahe siinse töö peategelase, Veljo Tormise ja Anne Tärnu suhteid rahvaluulesse, -muusikasse ja pärimusse üldse. Mõlema seisukohtades kajastub kultuurikatkestuse taju, modernsuse-eelse kultuuri ja selle tekstide mõistmise püüd. Samas ei pea kumbki neist võimalikuks millegi autentse rekonstruktsiooni. Tormise paljukorratud lause „Mitte mina ei kasuta rahvalaulu, vaid rahvalaul kasutab mind“ („Eesti ballaadide“ kavaleht), on küll autoripositsiooni taandamine, kuid Tormis teadvustab töötlemise, kaasaegse kunstilise keele rakendamise vajalikkust, et teha regilaul arusaadavaks. Tärnu teatriloomingu materjalid on laiemad kui ainult regilaul, ta mõistab pärimust kui maailmapilti, terviklikku süsteemi, mis kollektiivse teadvuse süvakihtides on veel alles.

Pärimusteatri esteetikale on iseloomulik fragmentaarsus: esiteks ei ole meil enam kollektiivset ja traditsioonil põhinevat terviklikku maailmapilti, vaid meie teadmised rahvaluulest ja rahvakunstist on katkendlikud ning vahendatud. Pärimusainesele endale on omane katkendlikkus, heterogeensus, see ei ole terviklik ega lõpetatud. See tingib ka dramaturgilise struktuuri ülesehituse. Vaatlesin lavastuste „Katkuaja lood“ ja „Võrumaa rituaalid“ näitel lavastuste struktuure. Kumbki lavastus ei lähtu traditsioonilisest dramaturgilisest tekstist, nende aines ja selle organiseerimine ei vasta dramaatilise teatri struktuurile (sõlmitus – teemaarendus – kulminatsioon – lõpplahendus). Viljakaks osutus rahvaluuleteadlase Lauri Honko traditsioonivälja mõiste aluseks võtmine: pärimusainese mõistmine avatud struktuurina, väljana on sarnane postdramaatilise teatri esteetikaga, mille

kirjelduses on läbivad ruumi ja maastiku kujundid (kõlaruum, tekstimaastik). Honko mõiste tõlkes on kaduma läinud selle ruumilisus – ingliskeelne *pool of tradition*, mis tähendab nii veekogu kui reservuaari, millest ainet ammutada (Honko 1998b: 70). Rahvaluuleteaduses on hakatud rõhutama indiviidi, rahvaluuleteksti esitajat ja tema valikuid traditsiooniväljal, samuti esitust ennast, esitussituatsiooni ja kõike selle juurde kuuluvat (žest, hää, muusika jne). Postdramaatilise teatri esteetika kaudu avanesid mõlemad lavastused samuti kui väljad, võrgustikud, kus terviktähenduse suunas juhatavad mitmed märgisüsteemid korruga, kus läbivat põhjus-tagajärje alusel korrastatud tegevust ei ole.

Veljo Tormise triloogia on kirjutatud 1960.–1970. aastatel. Nende kolme heliteose libreto lähtuvad küll rahvalaulust, mille tegevuse arenguloogika ei vasta aristotelesliku draama mudelile, kuid tervikuna on nende struktuurid küllaltki korrastatud ja allutatud läbivatele teemadele. „Eesti ballaadid“, „Eesti naiste laulud“ ja „Eesti meeste laulud“ on tegevuses ühtsemad ja selgemad kui näiteks „Katkuaja lood“, mis moodustab keerulise seoste ja kujundite võrgustiku. See võrgustik tervikuna loob mõistetava tähenduse, kuid etenduse sisemine struktuur on konfliktsem ja abstraktsem. 21. sajandi alguses koostatud tekstid on dramaturgiliselt keerulisemad ja avatumad kui Tormise teosed.

Nii nagu elavas regilaulukultuuris võisid laulude motiivid ületada kultuuri- ja keelepiire, nii on interkultuurilisus, st teadlik erinevast kultuuridest pärit elementide segamine omane pärimusteatrile. Pärimusteatis põimuvad mitmed kultuurikihid: regilaulud ja muistendid oma sisemise heterogeensusega, 19. ja 20. sajandi kultuurimurrangute peegeldused (regilaulu unustamise ja taasavastamise protsessid) ning mitmed teatriesteetikad. 21. sajandi kultuurisituatsioonis on rahvus taas küsimuse all – globaliseerumisega ületatakse kultuuripiire kergemini, rahvus kui inimese identiteedi alus ei ole enam keskne. Teatripraktikates laenatakse julgelt teistest kultuuridest, lavastustes põimuvad nii idamaised tehnikad (*butō*) kui Euroopa ja Ameerika avangardi teatriesteetikad (keskkonnateater, kohaspetsiifiline teater, postdramaatilisus). Vormiliselt ei tegele pärimusteater eesti oma esteetika väljatöötamisega, vaid liigub maailmateatri üldiste vooludega kaasa. Küsimus on materjalide valikus – kuid näha Rahvaluulearhiivis peituvaid

tekstikogusid kui midagi läbini autentset oleks romantiline soovmõtlemine. Interkultuurilisuse kaudu (*butō* sümbioos regilauluga „Eesti ballaadides“, Siberi rahvaste šamanistlike loitsude sümbioos katkumuistenditega „Katkuaja lugudes“) on need lavastused sügavamal tasandil intrakultuurilised aktid, selle kaudu kerkib küsimus oma kultuuri süvakihitidest endast. Kas neid on võimalik üldse tabada? Võib-olla on see kõik romantiline müüt? Piiride ületamise ja kultuurilise hübridsuse teadvustamine tõstatavad seda küsimust pidevalt. Küsimus identiteedist ja enesemääratlemisest on küsimus mälust.

Mitmes peatükis jõudsin järeldusele, et pärimusteatri etendus on mäluruum Lehmanni postdramaatilise teatri mõistes. Etenduse loodud seosed moodustavad avatud ja dünaamilise võrgustiku, kus kohtuvad mitmete ajastute märgid. Etendus ei fikseeri ega taasta, ei rekonstrueeri midagi, vaid etenduse käigus võivad aktiveeruda kultuuri kollektiivse mälu kihid. Etnograafilisest täpsusest välises vormis on loobunud, kuid selle asemel tegeletakse mentaalsete mustrite kaardistamisega. Etenduse materiaalses pooles traditsioonilise kultuuri elementide kujunditena kasutamine on selle kaardistamistöö vahend.

Lavastuste esteetikas on oluline koht etenduspaikade valikul. Kohavalikud on olnud teadlikud, ruumi organiseerimisprintsipiides kajastuvad traditsioonilise küla ruumisuhted: turvaline koduring ja ohtlik, kuid püha piiriala (mets, veekogu). Maastik ei ole siiski ainult kaugel aja mälestus, vaid selles on nähtaval inimtegevuse mõju läbi ajaloo. Etenduskeskkond mäluruumina võib tegeleda ka uuemate, tööstuslike keskkondadega, suhestades pärimust pidevalt ajaloolise kontekstiga. Ja mitte ainult – pärimusteater on taaskasutuse kaudu tulevikku vaatav. Ökoloogiline mood kostüümikujunduses ei ole ainult väline. Pärimusteater on vana materjali uuesti töötlemine mitmel tasandil: pärimuse uuesti mõtestamine mentaalsel tasandil, kui pärimuslikud elemendid saavad etenduse struktuuri (narratiivi) ja visuaalia kaudu uued tähenduskihid. Keskkonna ümberkujundamisel vanade hoonete uuesti kasutusele võtmisega luuakse uusi loomevõimalusi kultuurielus (Soorinna küün, Kultuurikatel, Omari küün, hiljuti Noblessneri Valukoda).

„Eesti ballaadides“ on regilaulus kajastuvad pärimuslikud ruumimudelid, ohtlikud ja turvalised sfäärid peidetud väliselt nappi lavategevusse, mida tuleb jälgida sünkroonis

ballaadi arenguga. Lüroepiline tegevuslik dramatism on „Eesti ballaadide“ lavastuses muutunud sisemiseks, inimese siseimpulsse kajastavaks mentaalseks ruumiks, pidevaks psüühilise kriisi seisundiks. „Eesti ballaadid“ ja „Eesti naiste laulud“ mäluruumina tegelevad suuremate struktuuride sees üksikinimesega traditsioonilises ühiskonnas.

Naised on mitme pärimusteatri lavastuse läbiv teema. Naiste kujutamise kaudu avaneb traditsioonilise ühiskonna range korraldus, konflikt individuaalsuse ja kogukonna nõuete vahel („Taarka“), kindlasse elurütmi surutud naiste argipäev („Eesti naiste laulud“). Naiste poetiseerimist lavastustes võib näha kui nende sümbolises sfääris marginaalse positsiooni üht avaldumisvormi. Ometi on selle marginaalsuse kaudu nähtaval kultuurilised ja sotsiaalsed arhetüübid, konflikt elu- ja surmatungi vahel. Elu põhiküsimuste üle valvavate naiste pärusmaa on olnud piirialad: ka pärimusteater on piiriala fenomen. Kuid Eesti riigi rajavad ka seekord mehed, tehnoloogiline progress kuulub endiselt meeste maailma („Eesti meeste laulud“).

Etenduse kese on etendaja, elav inimene laval. Tema liikumine ja kõne ruumis loob tegelikult selle maailma, mida nimetame lavastuseks. Keha on mälu asupaik: etendajate juuksed ja rõivad loovad pildi sellest, millisena me täna näeme pärimusainese kandjaid, kuid peaaegu üheski etenduses ei sarnane nad nukkudega etnograafilisel väljapanekul. Etnograafilise täpsuse asemel kõneletakse meiega kujundite abil: noorte naiste juuksed on takust ja mitme meetri pikkused, rahvariiete asemel on alasti kehad või abstraktsed fantaasiakostüümid. Kuid ilma etnograafiliste teadmisteta ei oleks nende kujundite loomine ega mõistmine võimalik. Pärimusteatri maailm on abstraktne müüdiline Teine, nähtuna 21. sajandi inimese silmadega.

Lavastuste maailmade lahtimõtestamisel on palju abi olnud itkukultuuri-alastest uuringutest. Itkumine on kriisisituatsiooni väljendus ja üleminek teise reaalsusesse. Pärimusteatri etendust võib vaadelda kui ust teise reaalsusesse – meie identiteedi aluseks olevasse mälupanka, mille sisu on kõik meie teadmised traditsioonilisest eesti kultuurist ja kõige võimsam avaldumisvorm regilaul. Sellisel juhul on pärimusteatri etendus liminaalne akt, mälupiiride ületamine. Reaalne traditsiooniline ühiskond ei ole meile enam kättesaadav, kuid kujundite abil on võimalik luua uus tõelisus, kus erinevad mälukihid

kohtuvad. „Itkemise käigus ajavad aga itkejad sihilikult segamini füüsilise, sotsiaalse ja sakraalse tõelisuse tasandid, mida rituaalides piiritleda püüti.“ (Vaike Sarv 2000: 140–141) Argiteadvuses lahus hoitavad tasandid: sotsiaalne struktuur, uskumused ja meid ümbritsev materiaalne maailm sulanduvad etenduse tegelikkuses üheks. Muld küünipõrandal ei ole ainult põld, millele vilja külvatakse. Etenduses lõhub Peeter, kes maasse rusikaga auku taob ja kalmulistega lepingu teeb, piiri inimeste maailma ja allilma vahel, päästes valla surnute hinged. Kogu lavastus tervikuna – etenduspaik, mullane, mudane ja savine keskkond ja inimesed selle sees lõhuvad piiri kaasaja ja arhailise vahel. Pärimusteater laseb eesti kultuuri kalmulistel kujutluslikult lavale, nähtavale tulla. Avanev pilt on verine, täis surma ja haigusi. See tekitab õudu, kuid võlub. See pilt laval on 21. sajandi alguse teatri ja inimese nägu, selle keel ja vahendid kuuluvad 21. sajandi Eesti teatrisse.

Julia Kristeva „Naiste ajas“ esitatud küsimus „Mida tähendab „identiteet“ ja isegi „sooline identiteet“ teoreetilises ja teaduslikus ruumis, kus identiteedi mõiste tervikuna on kahtluse alla seatud?“ (Kristeva 2003: 179) ei saa selles töös vastust. Julia Kristeva essee lõpus on väide, et kaasaja kultuuri põhikonfliktid on sisemised: „Mul ei jää muud üle, kui analüüsida lõpmatuseni omaenda tabamatu identiteedi aluseks olevat eraldatust.“ (Kristeva 2003: 180) Arhailise, eesti kultuuri aluseks olla võiva kadunud „miski“, kuid „päriselt oma“ asemel jõudsin mineviku kaudu alati tagasi inimeseni, kes seda küsimust esitab, konkreetsesse aega ja ruumi, kus ta selle esitab, ja kuidas – milliste vahendite abil – ta seda teeb. Me võime seda „miskit“ nimetada müüdiliseks Teiseks, arhetüübiks, mitteteadvuseks või fragmendiks traditsiooniväljal – vastuse sõnastus sõltub küsijast. Järelikult – mõtlemine toimub ringis. Ring on müüdilise mõtlemise ja ajatunnetuse kujund.

Pelgulinnas, Mulla tänaval

Mai 2010

KIRJANDUS

- Aaremäe, Anu* 2006. „Eesti naiste laulud“ – tripp teise reaalsusse. – Postimees, 19.06
- Adson, Artur* 1958. Teatriraamat: ajalugu ja isiklike kogemusi. Stockholm: Vaba Eesti.
- Anttonen, Veikko* 1992. „Püha“ mõiste rahvausundi uurimises – Akadeemia nr 12, lk 2514–2535.
- Aronson, Arnold* 2005. New Homes for New Theater. – Looking into the Abyss. Essays on Scenography. Ann Arbor: The University of Michigan Press, pp 38–43.
- Artaud, Antonin* 1975. Esseid ja kirju. Loomingu Raamatukogu, nr 12–13.
- Arujärvi, Evi* 2004. „Eesti ballaadid“: verdtarretav, tundeline ja ülbe. – Teater. Muusika. Kino nr 11, lk 36–51.
- Arukask, Madis* 2000. „Venna sõjalugu“ ja inimõtlemise muutlikkus. Seto lüroepiline regilaul kui pideva distantseerumise ja muutumise dokument. – Kust tulid lood minule... Artikleid regilaulu uurimise alalt 1990. aastatel. Toim. Tiiu Jaago, Ülo Valk. Tartu: Tartu Ülikool. Eesti ja võrdleva rahvaluule õppetool. Tartu Ülikooli kirjastus, lk 57–121.
- Arukask, Madis* 2003. Jutustava regilaulu aspektid. 19. sajandi lõpu setu lüroepiliste regilaulude žanr ja struktuur. Dissertationes Folkloristicae Universtatis Tartuensis. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Arukask, Madis* 2004. „Eesti ballaadid“ ja maarahva regilaululised lood. – Sirp 10.09.
- Barba, Eugenio* 1999. Paberlaevuke. Sissejuhatus teatritropoloogiasse. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Barbarus, Johannes* 2002 (c1913). Draama kui müsterium. – Teatri-raamat. Toim. Bernhard Linde ja Gustav Suits. Faksiimile-väljaanne. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 20–28.
- Beauvoir, Simone de* 1997. Teine sugupool. Tallinn: Vagabund.
- Brook, Peter* 1972. Tühi ruum. Loomingu Raamatukogu, nr 44–45.
- Chaudhuri, Una* 1997. „Selles järves peaks vist palju kalu olema“: ökoloogilise teatri poole. – Teater. Muusika. Kino, nr 4, lk 117–123.
- Eesti Teatristatistika 2004*. Koost. Katrin Ella, Tiia Sippol. Tallinn: Eesti Teatriliidu Teabekeskus.

- Eesti Teatristatistika 2005*. Koost. Tiina Talts, Tiia Sippol. Tallinn: Eesti Teatriliidu Teabekeskus.
- Eesti Teatristatistika 2006*. Koost. Tiina Talts, Kadi Tudre, Katrin Ella, Tiia Sippol. Tallinn: Eesti Teatriliidu Teabekeskus.
- Eesti Teatristatistika 2007*. Tallinn: Eesti Teatri Agentuur.
- Eesti Teatristatistika 2008*. Tallinn: Eesti Teatri Agentuur.
- Eelmaa, Taavi* 2004. Eesti ballaadid. Frondil ja tagalas. – Keskus, august.
- Ehin, Kristiina* 2001. „Müüdnud neiu“. Regilaul kui aja lugu. – Regilaul – keel, muusika, poeetika. Toim. Tiiu Jaago, Mari Sarv. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Eesti Rahvaluule Arhiiv; Tartu Ülikool, Eesti ja võrdleva rahvaluule õppetool, lk 315–332.
- Einasto, Heili* 2004. Ballaadid pimedusest: mõtisklusi „Eesti ballaadidest“ Soorinna küünis. – Teater. Muusika. Kino nr 11, lk 52–56.
- Epner, Luule* 1994. Draamateooria probleeme II. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Epner, Luule* 1998. Kahe „Libahundi“ vahel ehk Antigone ja Hamlet. – Traditsioon ja pluralism. Toim. Marin Laak. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum; Tallinn: Tuum, lk 169–184.
- Ernits, Hanna* 2007. Tähnilised käpikud, puskar ja metsasarv. – Võrumaa Teataja, 15.11.
- Faster, Mariko* 2007. Võru Teatriateljee – lõunaeestlus on elustiil. – Sirp, 23.11.
- Garancis, Kristiina* 2004. Kui keha on „Eesti ballaadide“ astja. – Sirp, 10.09.
- Gross, Toomas* 2004. Feministlikust antropoloogiast. – Ariadne Lõng. Nais- ja meesuuringute ajakiri, V aastakäik, 1/2, lk 117–126.
- Grotowski, Jerzy* 2002. Tekstid aastatest 1965-1969. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Heinsalu, Rein* 1991. Titram tatram. – Eesti Ekspress, 8.03.
- Hennoste, Tiit* 2003. Postkolonialism ja Eesti. Väga väike leksikon. – Eurooplaseks saamine. Kõrvalkäija altkulmupilk. Artikleid ja arvamusi 1986–2003. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Herkel, Andres* 2002. Müüt ja mõtlemine. Tartu: Ilmamaa.
- Hiiemäe, Reet* 1997. Eesti katkupärimus. Monumentae Estoniae Antiquae II: Eesti muistendid. Mütoloogilised haigused I. Tallinn: EKI folkloristika osakond; Tartu: EKM Eesti Rahvaluule Arhiiv.

Holborn, Mark 1987. Tatsumi Hijikata and the origins of Butoh. – Butoh. Dance of the Dark Soul. New York: A Sadev Book/Aperture, pp. 8–16.

Honko, Lauri 1998a. Folklooriprotsess. – Mäetagused nr 6, lk 56–84.

<http://haldjas.folklore.ee/tagused/nr6/honko.htm>

Honko, Lauri 1998b. Textualising the Siri Epic. FF Communications, nr 264. Helsinki: Suomalainen Tieteaketemia.

Iser, Wolfgang 1990. Lugemine. Fenomenoloogiline lähenemisviis. – Akadeemia nr 10, lk 2090–2117.

Jaago, Tiiu 1999. Rahvaluule mõiste kujunemine Eestis. – Mäetagused nr 9, lk 70–91.

<http://haldjas.folklore.ee/tagused/nr9/rhl.htm>

Jaago, Tiiu 2000. Kolm lugu, kolm tõlgendust. – Kust tulid lood minule... Artikleid regilaulu uurimise alalt 1990. aastatel. Toim. Tiiu Jaago ja Ülo Valk. Tartu: Tartu Ülikool. Eesti ja võrdleva rahvaluule õppetool. Tartu Ülikooli kirjastus, lk 205–227.

Jalakas, Peeter 1991. Roheline tee veidrustele? (Peeter Jalaka, Sigismund von Krahli ja Margot Visnapi vestlus) – Teater. Muusika. Kino nr 4, lk 50–54.

Jalakas, Peeter 1997. Peeter Jalakas otsib Püha Graali (intervjuu Kristiina Garancisele). – Sirp, 12.09.

Jalakas, Peeter 2004. Vastab Peeter Jalakas (küsinud Madis Kolk). – Teater. Muusika. Kino nr 11, lk 5–19.

Jalakas, Peeter 2006. Barrikaadidele, seltsimehed! – Eesti Päevaleht, 2.11.

Jameson, Fredric 1997. Postmodernismi arhiiv – Vikerkaar nr 1–2, lk 128–141.

Jansen, Ea 2007. Eestlane muutuv asjas: seisusühiskonnast kodanikuühiskonda. Toim. Tõnu Tannberg, Jaanus Arukaevu, Helina Tammann. Tartu: Kirjastus Eesti Ajalooarhiiv.

Jürgenson, Aivar 1998. Tapetud laps ja lapsetapmine pärimuses sotsiokultuurilisel taustal. – Mäetagused, nr 8, lk. 28–57.

<http://haldjas.folklore.ee/tagused/nr8/lapsetap.htm>

Kalkun, Andreas 2003. Seto naisautobiograafide maailm. – Ariadne Lõng. Nais- ja meesuuringute ajakiri, IV aastakäik, 1/2, lk 6–20.

- Kaplinski, Jaan* 2004. Rahvalaulu juurde jõudmine. – Kõik on ime. Koost. Toomas Salumets. Tartu: Ilmamaa, lk 158–191.
- Kask, Karin* 1970. Teatritegijad, alustajad. Eesti teatrilugu ∞–1917. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kauksi Ülle* 2004. Taarka. Kolmtoist kaetust Hilana Taarka poolõ. Obinita – Tartu: autori kirjastus.
- Keil, Andres* 2004. Täieline teatritriip! – Postimees, 19.08.
- Keil, Andres* 2006. Krambid ja ekspressionism Leigol. – Postimees, 20.07
- Kivimaa, Katrin* 2009. Rahvuslik ja modernne naiselikkus eesti kunstis 1850–2000. Toim. Katre Talviste. Heuremata: humanitaarteaduslikke monograafiaid. Tallinn – Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Kristeva, Julia* 2003. Naiste aeg. – Ariadne Lõng. Nais- ja meesuuringute ajakiri, IV aastakäik, 1/2, lk 169–181.
- Krull, Hasso* 1996. Katkestuse kultuur. Tallinn: Vagabund.
- Krull, Hasso* 2006. Loomise mõnu ja kiri. Loomingu Raamatukogu, nr 5–6.
- Krull, Hasso, Anne Türrpu* 2006. Pärimusest ja teatrist. – NO99: teater [NO99 tekstikogumik]. Tallinn: Eesti Teatrite Liit, Teater NO99, (leheküljed nummerdamata).
- Kuiss vanal Võromaal eleti. Valimik korrespondentide murdetekste VI.* 2005. Toim. Helju Kaal, Mari Must, Eevi Ross. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Emakeele Selts.
- Kull, Kalevi* 2001. Mis tähendab metsarahvas: looduse loodud eestlastest ja tema maastike keelest. – Maastik: loodus ja kultuur. Maastikukäsitlusi Eestis. Toim. Hannes Palang, Helen Sooväli. Publicationes Instituti Geographici Universitatis Tartuensis 91. Tartu: Tartu Ülikool, Geograafia Instituut, lk 96–104.
- Künnap, Ago* 1976a. Kamassilaisia tekstejä I. – Fenno-ugristica nr 2, Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, vihik nr 382, Tartu: Tartu Riiklik Ülikool, lk 116–134.
- Künnap, Ago* 1976b. Kamassilaisia tekstejä II. – Fenno-ugristica nr 3, Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, vihik nr 397, Tartu: Tartu Riiklik Ülikool, s. 128–136.
- Künnap, Ago* 1986. Kamassilaisia tekstejä III. – Fenno-ugristica nr 13, Tartu Riikliku Ülikooli Toimetised, vihik nr 728, Tartu: Tartu Riiklik Ülikool, s. 166–173.

- Künnap, Ago* 1990. Kamassilaisia tekstejä IV. – Fenno-ugristica nr 17, Tartu Ülikooli Toimetised, vihik nr 902, Tartu: Tartu Ülikool, s. 218–237.
- Künnap, Ago* 1992. Kamassilaisia tekstejä V – Fenno-ugristica nr 18, Tartu Ülikooli Toimetised, vihik nr 938, Tartu: Tartu Ülikool, s. 128–140.
- Laks, Tiiu* 2008. Võrokad kõrgeima künka otsas – Eesti Päevaleht, 26.07.
- Laugaste, Eduard* 1988. Suur tamm: allikmaterjale iseseisvaks tööks eesti keele ja kirjanduse eriala üliõpilastele. Tartu: Tartu Riiklik Ülikool.
- Lehmann, Hans-Thies* 2005 (c1999). Postdramatisches Theater. 3. veränderte Auflage. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lévi-Strauss, Claude* 2001. Metsik mõtlemine. Tallinn: Vagabund.
- Linde, Bernhard* 2002 (c1913). Näitekunst. – Teatri-raamat. Toim. Bernhard Linde ja Gustav Suits. Faksiimile-väljaanne. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 9–19.
- Lintrop, Aado* 1995. Šamaaniraamat. Tartu: Ilmamaa.
- Lotman, Juri* 1990. Kirjandus ja mütoloogia. – Kultuurisemiootika. Tekst – kirjandus – kultuur. Tallinn: Olion, lk 317–346.
- Lotman, Juri* 1999. Semiosfäärist. Tallinn: Vagabund.
- Lotman, Juri* 2006. Kunstilise teksti struktuur. Tallinn: Tänapäev.
- Luuk, Erkki* 2004. Ajaloo sümboolsus → sümbolne ajalugu → *new age*. – Teater. Muusika. Kino nr 11, lk 41–45.
- Martson, Ilona* 1991. Ruto Killakund: „Kaelkirjak liigub siiski“ – Eesti Päevaleht, 9.02.
- Masing, Uku* 2004. Keelest ja meelest. Taevapõdra rahvaste meelest ehk juttu boreaalsest hoiakust. Toim. Urmas Sutrop. Tartu: Ilmamaa.
- Merilai, Arne* 1991. Eesti ballaad 1900–1940. Tartu: Tartu Ülikool.
- Merilai, Arne* 1996. Eesti ballaadi ajamudelid. – Kirjandusteadus. Mõte ja ulm, rakendus ja uurimus. Tartu Ülikooli Eesti kirjanduse õppetooli toimetised 1. Koost. Luule Epner, Arne Merilai. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 13–28.
- Merilai, Arne* 2004. „Eesti ballaadid“: kalk, külm, kõrk – kaunis. – Postimees, 31.08.
- Merilai, Arne* 2006. Ilmne stiil ja varjul sisu. – Eesti Ekspress. Areen. 20.07.
- Mihkelson, Immo* 2004. Kõiksus on siinsamas. – Maaleht 9.09.

- Mirov, Ruth* 1998. Regivärsilise ekspositsioonlauluga voormängud. Tüpoloogia, struktuur, poeetika. Eesti Keele Instituudi Toimetised 2. Tallinn: Eesti Keele Instituut.
- Mirov, Ruth* 2003. Üks haruldane regivärsiline ballaad Lügenuselt. – Keel ja Kirjandus, nr 6, lk 417–435.
- Moi, Toril* 1999 (c1985). Marginality and Subversion: Julia Kristeva. – Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. London and New York: Routledge, lk 150–181.
- Murdmaa, Mai, Veljo Tormis* 1980. Tantsitud runolaul (Vahendanud Vilma Paalma). – Sirp ja Vasar, 25.07.
- Nurme, Sulev* 2000. Mälestused maastikus. – Tekst ja loodus. Koost. ja toim. Timo Maran, Kadri Tüür. Tartu: Eesti Kirjanduse Selts, lk 54–62.
- Nõlvak, Kristel* 2002. Loodusest rituaali ja teatrini. – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 21–24.
- Nõlvak, Kristel* 2006. Kui pimedus on teadlik valik. – Teatrielu 2004. Koost. Liina Jääts ja Ivar Põllu. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 11–23.
- Oruaas, Riina* 2002. Teater soos. Soo(me-ugri) teater. – Sirp, 9.08.
- Oruaas, Riina* 2006. Teekond tundmatute juurde. – Teater. Muusika. Kino, nr 11, lk 34–38.
- Oruaas, Riina* 2006. Müüt, mäng ja unenägu. Anne Türnpu lavastustest 2005. aastal. – Teatrielu 2005. Koost. Madis Kolk. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 206–219.
- Oruaas, Riina* 2007. Alguse otsingud eesti teatriloo – sünekdoohhi printsiip teatris. Sirp, 20.04.
- Oruaas, Riina* 2008. Enese leidmine võõra kaudu. – Rahvuskultuur ja tema teised. *collegium litterarum* 22. Toim. Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 141–150.
- Ortner, Sherry* 2004a. Kas naise ja mehe suhe on sama, mis looduse ja kultuuri suhe? – Ariadne Lõng. Nais- ja meesuuringute ajakiri, V aastakäik, 1/2, lk 127–142.
- Ortner, Sherry* 2004b. Niisiis, kas naise ja mehe suhe on sama, mis looduse ja kultuuri suhe? – Ariadne Lõng. Nais- ja meesuuringute ajakiri, V aastakäik, 1/2, lk 143–149.

- Panso, Voldemar* 2006. Lavastuse süünd. – Tants aurukatla ümber. Dokumendikogumik Draamateatri lavastusest. Koost. ja komment. Lilian Vellerand. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 13–20.
- Paulson, Ivar* 1997 (c1996). Vana eesti rahvausk. Usundiloolisi esseid. Tartu: Ilmamaa.
- Pavis, Patrice* 1996. Dictionnaire du Théâtre. Paris: Dunod
- Pavis, Patrice* 2001 (c1992). Theatre at the Crossroads of Culture. London and New York: Routledge.
- Pilv, Aare* 2008. „Sa oled mul teine“: teisesusest eesti kultuuri eneseanalüüsis. – Rahvuskultuur ja tema teised. *collegium litterarum* 22. Toim. Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 67–92.
- Plath, Ulrike* 2008. „Euroopa viimased metslased“: eestlased saksa koloniaaldiskursis 1770-1870. – Rahvuskultuur ja tema teised. *collegium litterarum* 22. Toim. Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 37–66.
- Raamat, Rein* 1982. Suur Tõll. Tallinn: Perioodika.
- Raudsepp, Maaris* 2005. Eestlaste loodusesuhe keskkonnapsühholoogia vaatenurgast. – Eesti looduskultuur. Koost. Timo Maran, Kadri Tüür. Tartu: Eesti Kultuuriloo ja Folkloristika Keskus, Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 379–420.
- Reiman, Rudolf* 1925. Painaja. Võru: autori kirjastus.
- Rähesoo, Jaak* 2006. Omajuur ja kaleidoskoop. Kaks teatrimudelit. – Akadeemia nr 11, lk 2391–2406.
- Rüütel, Ingrid* 2004. Pärimusmuusika tänapäeva ühiskonnas. – Mõeldes muusikast. Sissevaateid muusikateadusesse. Toim. Jaan Ross, Kaire Maimets. Tallinn: Varrak, lk 220–243.
- Salve, Kristi* 1998. Oh mu hiusta ilusta. Uskumus, tavand, kujund. – Sator 1. Artikleid usundi- ja kombeloost. Toim. Mare Kalda, Mare Kõiva. Tartu: Eesti Keele Instituudi rahvausundi töörühm, lk 85–101.
- Saro, Anneli* 2005. Postkolonialistlik vaade setodele, naistele ja „Taarkale“. – Teater. Muusika. Kino nr 11, lk 69–79.

- Saro, Anneli, Kristel Pappel* 2008. Eesti teater: oma ja võõras. – Rahvuskultuur ja tema teised. *collegium litterarum* 22. Toim. Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 125–138.
- Sarv, Vaike* 2000. Setu itkukultuur. *Ars Musicae Popularis* 14. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, etnomusikoloogia osakond; Tampere: Tampereen yliopiston kansanperinteen laitos.
- Sarv, Mari* 2008. Loomiseks loodud: regivärsimõõt traditsiooniprotsessis. Eesti Rahvaluule Arhiivi Toimetused 26. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.
- Sarv, Tõnn* 1980. Regilaul ja professionaalne muusika. – *Sirp ja Vasar* 12.09.
- Schechner, Richard* 1988. *Performance Theory*. London and New York: Routledge.
- Schechner, Richard* 1994a (1985). *Points of Contact Between Anthropological and Theatrical Thought*. – *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 3–33.
- Schechner, Richard* 1994b (c1973). *Environmental Theatre*. New York: Applause Books.
- Semper, Johannes* 2002 (c1913). Lürismus näitelaval. – Teatri-raamat. Toim. Bernhard Linde, Gustav Suits. Faksiimile-väljaanne. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 29–42.
- Soar, Redik* 1975. Esimesilt päevilt. Loomingu Raamatukogu, nr 14–16.
- Stark-Arola, Laura* 1998. *Gender, Magic and Social Order*. – *Gender and Folklore. Perspectives on Finnish and Karelian Culture*. Ed. by Satu Apo, Aili Nenola, Laura Stark-Arola. *Studia Fennica Folkloristica* 4. Helsinki: Finnish Literature Society, pp. 31–62.
- Suits, Gustav* 2002 (c1913). Elust, kunstist, näitekunstist. – Teatri-raamat. Toim. Bernhard Linde, Gustav Suits. Faksiimile-väljaanne. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 133–151.
- Särg, Taive* 2004. Mis on eesti rahvamuusika? – Mõeldes muusikast. Sissevaateid muusikateadusesse. Toim. Jaan Ross, Kaire Maimets. Tallinn: Varrak, lk. 125–159.
- Tedre, Ülo* 1972. „Laseb käele suud anda“ küsitavustega lavastuse voorustest. – *Teatrimärkmik 1969/70*. Tallinn: Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat, lk 119–123.
- Tormis, Veljo* 1972. Rahvalaul ja meie. – *Sirp ja Vasar*, 16.06.
- Tormis, Veljo* 1977. Mis on valmis, teoksil, kavas? – *Sirp ja Vasar*, 27.05.

Tormis, Veljo 1982. Laule TRÜ Akadeemilisele Naiskoorile XX. Tartu: Tartu Riiklik Ülikool.

Tormis, Veljo 2000a. Veljo Tormis: Jonni pärast heliloojaks! Koost. Priit Kuusk, toim. Elo Lutsepp, Endla Hint. Tallinn: Prisma Prindi Kirjastus.

Tormis, Veljo 2000b. Lauldud sõna. Lindistuste ja märkemete järgi üles kirjutanud Urve Lippus. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Torop, Peeter 2009. Peeter Torop: „Eesti teatril on aeg-ajalt vaja seisundikontrolli – nii oma kui võõrast hindajat“ (intervjuu Margot Visnapile). – Sirp, 18.09.

Tubin, Tuuli 2007. Saatesõna lavastuse „Võrumaa rituaalid“ vol. 2 kavalehel. Võru: Võru Teatriateljee.

Undusk, Jaan 1995. Hamanni ja Herderi vaim eesti kirjanduse edendajana: sünekdohhi printsiip. – Keel ja Kirjandus, nr 9–11, lk 577–587, 669–679, 746–756.

Unt, Mati 1997. Minu teatriglossarium. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Toim. Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, lk 117–158.

Utriainen, Terhi 1998. Feminine and Masculine in the Study of Balto-Finnic Laments. – Gender and Folklore. Perspectives on Finnish and Karelian Culture. Ed. by Satu Apo, Aili Nenola, Laura Stark-Arola. Studia Fennica Folkloristica 4. Helsinki: Finnish Literature Society, pp. 175–200.

Valgemäe, Mardi 1995. Rituaalteatrist ja „Libahundist“. – Linn ja teater. Tallinn: Vagabund, lk 59–72.

Valk, Ülo 1998. Ristimise tähendusest eestlasele rahvausundi andmetel. – Sator: artikleid usundi- ja kombeloost nr 1, lk 137–156.

<http://www.folklore.ee/rl/pubte/ee/sator/sator1/ristimine.html>

Valk, Ülo 2005. Eesti rahvaluule loodusenägemised – Eesti looduskultuur. Koost. Timo Maran, Kadri Tüür. Tartu: Eesti Kultuuriloo ja Folkloristika Keskus, Eesti Kirjandusmuuseum, lk 29–53.

Vaus-Tamm, Heili 2004. „Eesti ballaadid“ – musta laega muusikal. – Sirp, 27.08.

Vihalem, Johanna-Mai 2006. Loitsu ja ooperi kohtumine. – Eesti Ekspress, Areen, 19.06.

Viira, Aigi 2004. „Eesti ballaadid“ – veri, muld ja vapustus. – SLÕhtuleht 19.08.

Viires, Ants 2000 (c1995). Eesti rahvakultuuri leksikon. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus.

Viires, Ants 2001. Eestlaste värvimaailm. – Kultuur ja traditsioon. Tallinn: Ilmamaa, lk. 158-178.

Viller, Jaak 2009. Kandiline Kaarel Ird: dokumente ja kommentaare. Toim. Reet Neimar. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Virtanen, Leea 1974. Tuomaanlaulun maailmankuva – Sampo ei sanoja puutu. Kalevalaseuran vuosikirja 54. Porvoo – Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, s. 501-519.

Võsu, Ester 2005. Teatri ja looduse vahel. – Eesti looduskultuur. Koost. Timo Maran, Kadri Tüür. Tartu: Eesti Kultuuriloo ja Folkloristika Keskus, Eesti Kirjandusmuuseum, lk 179–218.

Võsu, Ester 2008. Etendus/esitus. – Argikultuuri uurimise terminoloogia e-sõnastik. Toim. Tiiu Jaago. Tartu Ülikool, eesti ja võrdleva rahvaluule osakond.

<http://argikultuur.e-uni.ee>

ÕS 1999 = Eesti keele sõnaraamat. Toimetanud Tiiu Erelt, koostanud Tiina Leemets, Sirje Mäearu, Maire Raadik, Tiiu Erelt. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.

Käsikirjalised allikad

Nõlvak, Kristel 2003. Müüdilise maailmapildi avaldumisvorme nüüdisteatris. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool, filosoofiateaduskond, teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool.

Käsikiri Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituudis.

Oruaas, Riina 2005. Neomütoloogiline teater – Priit Pedajase lavastus „Mao tee kalju peal“ Eesti Draamateatris. Bakalaureusetöö. Tartu: Tartu Ülikool, filosoofiateaduskond, teatriteaduse ja kirjandusteooria õppetool. Käsikiri Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituudis.

Pesti, Madli 2009. Poliitiline teater Eestis ja Saksamaal 20.–21. sajandil. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool, filosoofiateaduskond, kultuuriteaduste ja kunstide instituut, teatriteaduse õppetool. Käsikiri Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituudis.

Tubin, Tuuli 2004. Takukotid võrumaale – Takukoti võromaale. Magistritöö. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia, disainiteaduskond, rahvakunsti õppetool. Käsikiri EKA raamatukogus.

Türnpu, Anne 2000. Pärimusest lavastuseni. Magistritöö. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool. Käsikiri EMTA Lavakunstikoolis.

Viktor, Irene 2009. Interkultuurilisi transformatsioone Eesti teatris. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool, filosoofiateaduskond, kultuuriteaduste ja kunstide instituut, teatriteaduse õppetool. Käsikiri Tartu Ülikooli kultuuriteaduste ja kunstide instituudis.

Teatrite kavalehed, kodulehed, salvestused.

Lavastuse „Eesti ballaadid“ kavaleht 2005. Von Krahli Teater, Arm Music, Nargen Opera.

Lavastuse „Katkuaja lood“ kavaleht 2008. Nargen Opera.

Lavastuse „Võrumaa rituaalid“ vol. 2 kavaleht 2007. Võru Teatriateljee.

Nargen Opera – <http://www.nargenfestival.ee/index.php?id=25> (7.03.2010)

Pärimusteater Loomine – <http://loomine.ee/tutvustus.html> (11.05.2010)

Võru Linnateater – <http://vorulinnateater.com/index.php?id=10574> (17.02.2010)

„Eesti ballaadid“. Salvestus DVDI.

„Eesti naiste laulud“ 2007. Nargen Opera ja Von Krahli Teater. DVD

„Eesti meeste laulud“ 2008. Salvestus DVDI.

„Katkuaja lood“. Salvestus DVDI.

„Lemminkäinen. Mäng „Kalevala“ teemal“. Salvestus DVDI

„Võrumaa rituaalid. Puskariajamine – pulm – lambatapp – matus“ 2007. Võru Teatriateljee. DVD. Salvestatud 4. novembril 2007 kultuurimajas Kannel.

Suuline allikas

Türnpu, Anne, Marion Jõepera 2009. Vestlus Anne Türnpu ja Marion Jõeperaga 15.04.2009

SUMMARY

„Theatre based on ethnic heritage in Estonia in the beginning of the 21st century“

In the present thesis I have asked how ethnic heritage and folklore have been represented in Estonian theatre during the last decade. Folklore and folk music have recently gained a more important role in Estonian culture than it has had for a long time. There are several folk music festivals every year; ethnographic motifs are used in fashion and even mass-produced commodities.

In theatre, folklore-based productions cannot be considered as mainstream, but some of them have had enormous influence, first of all „Estonian Ballads“ („Eesti ballaadid“) by Veljo Tormis at the Von Krahl Theatre in 2004. This stage production by Peeter Jalakas as director and choreographer and Tõnu Kaljuste as music director was the first of Von Krahl Theatre’s and Nargen Opera’s trilogy. The trilogy includes three productions based on Veljo Tormis’s music – the second of them „Songs of Estonian Women“ („Eesti naiste laulud“) in 2006 and third one „Songs of Estonian Men“ („Eesti meeste laulud“) in 2008.

The composer Veljo Tormis has re-evaluated the archaic Estonian and Balto-Finnic runo song in his works, claiming it to be the most original and powerful heritage the Estonian culture has to give. Since 1970s, he has been using runo song as the most important source of inspiration in his music, giving it new form mainly in choir music. He has had many co-workers and supporters, e.g. well-known folklorists Ülo Tedre and Ruth Mirov, writer and philosopher Jaan Kaplinski, poet Paul-Eerik Rummo, and his wife, theatre historian Lea Tormis, the librettist of the „Estonian Ballads“. These three musical compositions, written in the 1960s and 1970s, were now staged for the second time.

Another influential director has been Anne Türnpu who’s drawing inspiration and material for her work from folklore and ethnic heritage and ethnographic motifs in a very broad sense. Folk music and runo song have been only one part of the material she’s using as dramaturgical and visual raw material in her productions.

There are more examples of ethnic heritage used in performing arts and theatre, but these two have been the most outstanding. The Veljo Tormis trilogy and the works of Anne

Türnpu gave the inspiration to write this thesis. The question was most simple: why folklore, old songs that we almost cannot understand today are so important here in Estonia, in the beginning of the 21st century that we have to put them on stage? I have been mapping the historical context of these productions; also the ideas and practices which are trying to turn back to the past, to the archaic material and the roots. Then I have been analysing the aesthetics of certain productions according to contemporary theatre theories.

There are two parts in the present thesis. In the first part „Ethnic heritage, folklore and theatre: concepts and contexts“ are defined the most basic concepts and historical ideas concerning folklore in theatre. I also give a general overview of Veljo Tormis’s and Anne Türnpu’s ideas on folklore and ethnic heritage and of their principles in using it as their most important source of material in creating a new piece of art.

I begin with definitions of folklore, ethnic heritage and lyro-epic folksong (ballad), and the „second life“ of folklore (Lauri Honko). As soon as folklore is used as material for an artwork (professional music, poetry, dance or theatre), it is no more a part of the living folklore process. I have taken Lauri Honko’s conception of folklore process as the most general frame. Folklore is in its first phase a natural part of a society’s everyday practices and mental structures. At the end of the first cycle folklore is archived, described and structured as a research object. In the second phase folkloristic archival materials become a source of inspiration in cultural practices, in music, literature, film etc. Folklore in its second life is evaluated as an important base for cultural identity.

There have been several ideas and practices in Estonian theatre history which tend to use folklore and myths as a ground to find or invent the original Estonian theatre language that would not be a copy of German theatre.

Historical paradox is that although in the process of building up the Estonian national culture in the 19th century the ideas of German romanticism by Johann Gottfried Herder and Johann Georg Hamann were taken as the model of modern national culture, there has always been an attempt to distance oneself from the German Baltic cultural influence and superiority. The romantic idea of folk culture as something original or a ground to define a nation and a national culture has taken different forms in theatre since August Wiera’s

pseudo-romantic works at the Vanemuine theatre at the end of the 19th century. During the 20th century, the question about roots and authenticity has been sporadically acute. The theatre today has mostly been influenced by the ideas of Evald Hermaküla and Jaan Tooming in 1970s. They were inspired by ideas of ritual and myth in Jerzy Grotowski's theatre and Carl Gustav Jung's psychoanalysis. The writer and dramaturge Mati Unt and the psychiatrist Vaino Vahing were important theoretical thinkers and creators of theatrical experiments. In Jaan Tooming's works, folksong was used as the aesthetic foundation of the performance; the rhythm of the runo song was taken as the rhythmic base of the whole performance.

Since the end of 1980s, folklore and myths have been used in new, postmodern aesthetics in productions created by Peeter Jalakas, a student of Eugenio Barba, and his experimental theatre group Ruto Killakund and later Von Krahl Theatre. Jalakas has been synthesising folk games and songs, mythical thinking and folkloristic materials with technical means of new multimedia. Von Krahl Theatre is often seen as avant-garde in both aesthetic and political sense.

The second part „Theatre theoretical approaches and performance analysis“ is divided into four chapters; in each one of them the productions are observed from a different point of view. In the first chapter „Ritual Theatre. Inter- and Intracultural Theatre“ a performance analysis of the „Estonian Ballads“ is made in the context of some most influential 20th century theatre and performance theories by Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Eugenio Barba and Patrice Pavis.

„Estonian Ballads“ is musically a symphonic choir composition based on runo song. Even musically and textually it's a symbiosis of many cultural levels. Lyro-epic folk ballad as a folklore genre is culturally heterogeneous; it has been changing during its history. Balto-Finnic epic runo tradition has formed a symbiosis with European ballads from the Middle Ages. This complex textual and musical material has been structured as a whole in the libretto and score. The 2004 production was staged in Soorinna village, in an abandoned Soviet-time barn. The stage floor was covered with mud and soil, all the actors, dancers and singers were covered with clay. Choreographically speaking it was a butoh

dance performance (choreographers Peeter Jalakas and Aki Suzuki from Japan). In the reviews, butoh was seen as the most adequate response to the violent and mysterious contents of the runo songs.

In the performance analysis of „Estonian ballads“ I studied the internal structures of the libretto, the crucial elements of runo song world-view and their representations onstage. I found it to be a most heterogeneous intercultural experiment culturally, but intracultural in its deeper level. Butoh has been a vehicle in the attempt to reconstruct the archaic runo song world. The intercultural experiment of „Estonian Ballads” is to map mental and inner structures of the runo song culture.

The second chapter, „Postdramatic aesthetics“ analyses texts and structures in two works: „Stories of Plague-time“ („Katkuaja lood“) staged by Anne Törnpu and Eva Klemets at the Nargen Opera in 2008 and „Rituals of Võrumaa“ *vol. 2.* („Võrumaa rituaalid“ *vol. 2*) by Tarmo Tagamets at the Võru Town Theatre in 2007. Most of the productions here considered are not based on a play nor are they examples of the illusory fourth-wall theatre. I analyse the structures of these works according to Hans-Thies Lehmann’s theory of postdramatic theatre. Folkloristic model for the analysis is Lauri Honko’s concepts’ pool of tradition and mental text.

There are some structural parallels in the way a director or actor is confronting his or her material in postdramatic theatre and in the practices how an individual in a traditional culture is acting in the process of performing a folklore text according to his or her own mental text.

The postdramatic fragmental structure of the performances is quite similar to Anne Törnpu’s idea of folklore and ethnic heritage itself. We are able to comprehend the mental whole in the folkloric world today only partially and fragmentally. Anne Törnpu and Hasso Krull, a cultural theorist who has expressed many similar ideas in his essays, consider that our only possible way to communicate with folkloristic mental structures is fragmental and internal. We only need a key or method to open deeper structures of runo song.

The topic of the chapter „Environmental and spatial relations“ is to compare spatial relations of performance venues according to theories of environmental theatre and site specific theatre with the ideas of nature and culture in folk beliefs.

Choice of the performance site has exceptional meaning in this theatre. Most of the performances have taken place in found spaces outside cities and traditional theatre buildings; they have very strong common features with Richard Schechner's theory of environmental theatre. Performing in an open-air venue in a forest is not only a trend of summer-theatre of the last decades, but also a conceptual choice. In the organisational principles of the venues I have found remarkable similarities with general space-structures in folk beliefs, especially with the concept of a holy space (Veikko Anttonen). There has been a tension between the village and the forest in the traditional culture: border-areas of the villages are sacred, but also dangerous. Holy places are separated and exceptional in relief or some other features. Water is also regarded as a dangerous element in the nature. As the conclusion of that chapter I find that the environment is not the most important element of an ethnic heritage performance, because some of them are performed in black-box venues, and open-air summer theatre in found spaces is a much wider phenomenon, but generally these performances contain a strong possibility to open up hidden and forgotten signs and marks in the landscape. Again, many cultural and historical relations can be revealed as soon as they become a part of an artistic event.

The last chapter is looking at the productions from the point of view of gender studies and feminist anthropology and philosophy (Sherry Ortner, Simone de Beauvoir, Julia Kristeva). In traditional social systems, women have had a marginal position; they have had less actual power, although they have been seen as guardians of fundamental issues of life: death and birth.

In Veljo Tormis's trilogy we can finally follow the historical narrative of Estonia: from the soil-floored archetypal farm house where our unconscious drives are revealed („Estonian Ballads“) to poetic representation of life and death cycles in women's everyday life, and on to an urban technological environment in the city of Tallinn, at the industrial building of Kultuurikatel, where rough men invent, construct and build not only machines,

but also a giant iron man, a symbol of the archetypal Estonian Man. This symbolic man disappears from the stage, when a modern national state is established.

A process of modernisation has been represented in musical and visual structures, similarly to the general historical narrative. „Songs of Estonian Men” is based on late folk song, which is more modern musically and poetically, the songs retell us more mundane and simple stories than the lyro-epic runos about husband-, wife- and child-killers.

As the conclusion of this research I found these productions representing today’s ethnic and cultural identities. Theatre based on ethnic heritage is a return to the past, but shows us the face of today’s situation, the theoretical ideas and theatre aesthetics we use to conceptualise our identities. Ethnic heritage theatre is an example of Estonian culture as the culture of rupture (*katkestuse kultuur*) in Hasso Krull’s terms. The idea of cultural continuity and sudden ruptures in it that can be seen both positively and negatively has been one of the structural models in the general narrative of Estonian history. In this context, Jaan Kaplinski’s appeal in the early 1970s to re-discover the runo song is an attempt to surpass the cultural rupture of the 19th century cultural modernisation when the ancient folk song was abandoned to accept more modern but superficial and copied forms of poetry and music.

The performance thus becomes a memory-space (*Gedächtnisraum*) in Hans-Thies Lehmann’s sense. Memory-space is active, dynamic and unpredictable, there are many internal layers to become revealed and confront each other. It’s no store or tool to mediate our past to us. What really happens in this memory-space is today’s understanding of cultural and inner Other of ourselves.