

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Lotte-Triin Narusk

Soolise identiteedi konstrueerimine
Elmo Nüganeni lavastuses
"Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4."
Karini tegelaskuju näitel

Bakalaureusetöö

Juhendaja Anneli Saro

Tartu

2013

SISUKORD

SISUKORD.....	2
SISSEJUHATUS	3
1. Lavastuse „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.” analüüs.....	6
1.1. Lavastuse koht eesti kultuurimaastikul.....	6
1.2. Nüganeni valikud instseneerimisprotsessis	11
1.3. Semiootiline etendusanalüüs.....	18
2. Karini tegelaskuju analüüs	24
2.1. Karini kehalisus	24
2.2. Karini tuum	28
2.3. Karin suhtes Indrekuga	32
2.4. Karin suhtes Herra Paralepaga.....	36
2.5. Karin suhtes Kitty Itamiga.....	40
2.6. Karin suhtes Ida Langebrunn-Karimiga	43
KOKKUVÕTE.....	46
KIRJANDUS	49
SUMMARY	51
LISAD	54
Lavastusest.....	54

SISSEJUHATUS

Minu bakalaureusetöö eesmärk on uurida, kuidas kujutatakse soolist identiteeti Elmo Nüganeni lavastuses „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.“ (2006, Tallinna Linnateater), konkreetselt Karini tegelaskuju näitel. Võtsin lavastuse enda uurimisobjektiks isiklikust huvist selle aluseks olnud Tammsaare romaani „Tõde ja õigus“ 4. osa vastu. Soovisin süüvida mulle sügava mulje jätnud romaani instseneeringusse. Soolisuse kujutamise temaatika, fookusega naiselikkusele, otsustasin vaatluse alla võtta põhjusel, et see on minu arvates üks läbivaid motiive romaanis. See sisaldab endas teatavat konfliktsust, mis muudab teema eriti huvitavaks. Lisaks tunnen nii Tammsaare kui Nüganeni ees teatavat aukartust, mis teeb uurimuse minu jaoks veel suuremaks väljakutseks.

Bakalaureusetöö peaesmärk on tabada nii lavastaja kui ka näitlejate töös, samuti stsenograafias ning kostüümide valikus, rekvisiitide kasutuses jne viiteid soovile esile tuua soorollid ja nende erinevused. Seega, konkreetselt lavastuse puhul süüvin eelkõige visuaalsetesse aspektidesse. Tekstilist osa ma täielikult siiski vältida ei kavatse. Kindlasti uurin, kuidas üht või teist fraasi nt žestide toel võimendatakse.

Töö esimeses osas uurin lavastuse positsiooni eesti kultuurimaastikul. Seejuures töötan läbi kriitikas ilmunud käsitlused lavastusest. Põhitähelepanu on ajakirjas „Teater. Muusika. Kino“, kogumikus „Teatrielu“ ja ajalehes „Sirp“ avaldatud retsensioonidel, kuid ma ei alahinda ka päeva- või nädalalehtedes ilmunud kriitikat, kuna need võivad sisaldada huvitavaid tähelepanekuid. Pean muidugi ka oluliseks uurida, mida Nüganen ise lavastuse puhul välja on toonud. Lisaks tundub mulle, et mingisugune tagamaa on juba Tammsaarel Karini kujutamisel. Seetõttu heidan põgusa pilgu ka kirjandusklassiku kaasaega.

Edasi vaatlen ülekandeprotsessi romaanist lavastuseks, milliseid valikuid selle käigus tehti. Siinjuures võtan aluseks Jean Alter transformatsiooniteooria. Minu hüpotees on, et Nüganen jäi Tammsaare tekstile suures osas truuks, kuid tõstis esiplaanile Karini kuju.

Kuna olen valinud oma töö meetodiks semiootilise lähenemise, siis uurin, mida tasub seda tõlgendusviisi kasutades eriti silmas pidada. Siin on abiks Luule Epneri „Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi”.

Edasi tegelen juba konkreetset lavastuse analüüsiga. Vaatlen esmalt põgusalt kogu lavastuse visuaalset kontseptsiooni: stsenograafiat, valguskujundust, esemeid ja kostüüme. Seejärel keskendun konkreetset ühele naistegelasele – Karinile, kelle ümber tegelikult kogu loo sündmustik kerib. Siinjuures tuletan meelde, mida olen varem lugenud tammsaarelikku naisekujutamist käsitlevatest uurimustest. Karin on sedavõrd värvikas naine, et temast on palju kirjutatud. Taustteadmised aitavad mul märgata, milliseid võtteid Hele Kõrve võis Karini kuju loomisel kasutada. Tahan tabada märke tema žestide, kõnetooni, lavaruumi kasutuse jne taga. Võtan aluseks prantsuse teatriteadlase Patrice Pavis' tüpologia ning tegelen eelkõige näitlejate mängu puudutavate alateemadega.

Edasi vaatlen Karinit suhtes teiste tegelastega. Kuna eesmärk on detailidesse süveneda, et märgata lavastaja kujundiloomet võimalikult teraselt, siis otsustasin Kariniga seoses käsitleda pikemalt kaht mees- ja kaht naistegelast. Nii on koos Kariniga kokku analüüsitud kolme naist ja kaht meest.

Meestegelaste puhul oli valik lihtne. Esmalt vaatlen muidugi, kuidas defineerib teda tasakaalukas abikaasa Indrek. Teise mehena valisin härra Paralepa, kuna mulle tundub, et tema ja Karini suhtluses võib leida peeni nüansse mehelikkusest ja naiselikkusest.

Naiste puhul oli valiku tegemine keerulisem. Raske südamega loobusin Tiina analüüsimisest, seda Ida kasuks. Kahjuks ei õnnestunud mul näha Tiina rollis Evelin Pange, võib-olla oleksin siis Tiina valinud. Nägin rollis hoopis Ursula Ratasseppe. Mitte et

tema esitus halb oleks olnud, lihtsalt Anu Lamp mõjus Idana inspireerivamana. Teise naistegelaseks asetan Karini kõrvale Kitty. Vaatlen kõiki neid tegelasi suhtes Kariniga selle pilguga, et kuidas nad ühelt poolt Karinit ja teisalt iseenda meheks/naiseks olemist defineerivad.

Eelmisel aastal kaitses lavastuse „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.“ põhjal tehtud bakalaureusetöö Karmen Lummo. Tema tööga tutvumine aitas ühelt poolt mind analüüsi meetodite valikul, teiselt poolt mõistsin, mida on juba uuritud ehk siis millele ma omalt poolt lisa peaksin andma. Lummo käsitles lavastust üldiselt, Karini tegelaskuju puhul järeldas ta aga, et tänu Hele Kõrve faktuurile on ta romaani omast mahedam.

Minu panus uuritavasse valdkonda on see, et süüvin lavastuse puhul detailidesse, püüan neid kirja panna ja analüüsida. Lisaks üldistele tõlgendustele, mis ehk kipuvad retsensioonides korduma, üritan pakkuda midagi *uut*, või kui mitte uut, siis midagi *lisaks*. Üldistused ja kokkuvõtted kasvavad muidugi välja nende pinnalt.

Minu bakalaureusetöö põhineb 26. aprilli 2007. aasta etendusel. Samuti on analüüsi aluseks Tallinna Linnateatrist saadud lavastuse tekstiraamat. Toetun seitsmele vaatamiskogemusele DVD-lt, kahjuks mul pole olnud võimalust etendust vaatamas käia (lavastus on mängukavast maas). Etenduse mitmekordne DVD-lt jälgimine on andnud võimaluse tabada ka esmapilgul ehk silmatorkamatuid märke. Tänu kaameratööle viiakse vaataja näitlejale lähemale, kui see saaks sündida saalis istudes, mis läbi juhitakse tema tähelepanu selliselt, et saaks jälgida maksimaalselt mängu väiksemaidki visuaalseid detaile.

Lavastust puudutava info olen pannud kõige lõppu lisadesse.

Kasutan siinkohal võimalust tänada oma juhendajat, Anneli Saro, väga hea suunamise ja asjakohaste märkuste eest.

1. Lavastuse „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.” analüüs.

1.1. Lavastuse koht eesti kultuurimaastikul

Tallinna Linnateatris etendunud Elmo Nüganeni lavastus „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.” on teatrisündmus. Sellele viitavad kiiduavaldused kriitikas, näiteks Pille-Riin Purjelt, Kristi Eberhartilt, Rein Veidemannilt, Arne Merilailt ja teistelt, samuti tõik, et lavastus ning selle loomise protsessis osalenud inimesed on saanud mitmeid auhindu. 2007. aastal anti Eesti teatri aastapreemiate jagamisel üle Elmo Nüganenile parima lavastaja, Hele Kõrvele parima naisnäitleja ning Evelin Pangile „parim naisnäitleja kõrvalosas” tiitel. Festivalilt Draama saadi samal aastal preemia „kogu näitelava parima täitmise eest”. „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.” valisid parimaks lavastuseks ka ajakirja „Teater. Muusika. Kino” teatriankeedis hooaega 2005/2006 hinnanud kriitikud. Käesolevas peatükis annan ülevaate sellest, mida konkreetselt retsensioonides lavastuse kohta kirjutatakse.

Otsides lavastuse eduloo sügavamaid põhjuseid, jõuame ikka tugeva alusteksti – eesti kirjandusklassiku Anton Hansen Tammsaare romaani „Tõde ja õigus. 4.” –, kogenud ning pühendunud lavastaja, meisterlike kunstnike ning rolli stanislavskilikult sisse elavate suurepärase näitlejateni. Tallinna Linnateater kui teatriinstitutsioon raamib kogu hästitoimiva koosluse. Ühes usutluses lavastuse „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.” kontekstis proovis Elmo Nüganen anda omapoolse seletuse faktile, et Tallinna Linnateater on hoidnud kõrget positsiooni eesti teatrimaastikul: „Oleme majas püüdnud säilitada inimlikku palet ja tundmust. .. Eesti inimesega räägitakse asjadest, mille üle ta südant valutab. Koostame oma repertuaari näoga inimese poole, sellest ei õhku destruktivsust, me ei šokeeri” (Raam 2006).

Lavastus „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.” on selle mõtte elav tõestus. Veidemann kiidab: „Eesti teatriilmas vahepeal postmodernismi loosungi all moeks võetud klassikute

„disainimise“ kõrval kosutab hinge ja vaimu kohtumine autori sõnumit, tegelas- ja kujundiloogikat ehedalt vahendava/võimendava lavastusega“ (Veidemann 2006: 176).

Nüganeni puhul viidatakse tema kongeniaalsusele meie kirjandusklassiku Tammsaarega (Eberhart, Merilai). „Tõde ja õigus. 4.“ puhul tajus Nüganen probleemina seda, et romaani lugejatel on raske mõista peategelase Karin Paasi käitumise ajendeid. Naistegelast vääriti tõlgendades jõutakse selleni, et tegemist on lihtsalt hüsteerikuga. Nüganen soovis lavastades seda arusaama inimestes muuta, Karini kuju rehabiliteerida. Selle eesmärgi nimel tõstis ta Karini lavastuse keskmesse. Merilai (2006: 28) viitab oma retsensioonis möödaminnes, et Tammsaare kaasaja kontekstis oli Paaside abieludraama siiski eelkõige Indreku lugu, seda „toona kõigiti kohase patriarhaalse humanismi vaatepunktist“.

„Patriarhaalse humanismi vaatepunkti“ määratlus tekitab huvi ja sunnib pöörduma lavastuse alusteksti juurde. Põgus pilguheit kirjandusklassiku ajalisse konteksti võib tuua ilmsiks Tammsaare-Karini käitumise sügavamad ajendid, osa neist on Nüganeni-Karin paratamatult oma eelkäijalt pärinud. Elo Lindsalu julgustab kirjandustekste ajastu foonil analüüsima, öeldes: „Kultuurimüüdid ja teaduslikud ideed ning teooriad, aga ka argumentaliteedis domineerivad seisukohad ulatuvad varem või hiljem kirjandusse ja vastupidi – kirjanduslikud ideed või mudelid võivad kanduda pärisellu ning kirjanikudki võivad luua müüte“ (Lindsalu 2008: 17). Seega, mingil määral oli Tammsaare Karin kindlasti „oma aja laps“. Kirjaniku aegruumi paigutatuna on Tammsaare naiskujusid uurinud põhjalikult Mirjam Hinrikus. Tema käsitlustes on „patriarhaalse humanismi“ teema läbivalt sees.

Hinrikus kirjutab: „1930. aastate algul, „Tõe ja õiguse“ neljanda osa kirjutamise ajal, pole naine enam jäägitult bioloogilise determinismi võimuses. Ta on saanud jala meestemaailma ukse vahale ja hakkab tasapisi taipama, kui kasinad on olnud tema valikuvõimalused“ (Hinrikus 1999: 117). Naine on koormatud igasuguste ebareaalsete ootustega ning kuna tal puudub senine isetegemise, iseolemise traditsioon, siis ta

ebaõnnestub. Oma saamatust ja suutmatust teadvustades satub naine aga veelgi suuremasse sõltuvusse meestest. „Kuna naine ei saa asetada ennast patriarhaalsest ideoloogiast väljapoole, peab ta kas leppima mehe poolt pakutava rolliga või siis selle vastu mässu tõstma” (samas).

Hinrikuse mainitud bioloogilise determinismi mõiste vajab lähemat selgitamist. Üldistatult võib öelda, et see lähenemine märgib fakti, et naise elu dikteerib tema bioloogiline ülesehitus ning funktsioneerimine. See määratlus surub naise kodusesse sfääri, defineerides teda ainuüksi lastekasvataja ja meeste toetajana. Oma radikaalseimates vaadetes bioloogilisele determinismile ütleb Ortner näiteks, et mees kujundab maailma palet ja tulevikku, sest loob suhteliselt kestvaid, kõrgemaid objekte, samal ajal, kui naine loob üksnes kaduvat – inimesi. (Ortner 2004: 133)

Hinrikuse tõlgendus selgitab suurel määral Karini käitumismotiive „Tõe ja õiguse” 4. osas. Naisemantsipatsioonist tiivustatuna püüab Karin end naisena tõestada. Oma hinnangus Tammsaare Karinile ütleb ka Nüganen, et naist tõukab tagant mitte midagi muud kui kõige parem usk oma pere pankrotist päästa (romaanis käsitletakse 30ndade majanduskriisi) (Rooste 2006).

Hele Kõrve, kelle ülesandeks sai lavastaja nägemus Karinist edasi anda, tõdes, et tal ei teki naise mõistmisega raskusi. Tõlgendused Karinist kui „hullunud fuuriast“ lükkab Kõrve kindlalt ümber: „Karin on lihtsalt spontaanne ja temperamentne, kuldse südamega naisolevus, kes kõike väga südamesse võtab“ (Laanem 2006: 9). Kõrve ja Nüganeni käsitlustest tõusevad esile kaks põhilist Karini käitumisajendit – ühelt poolt instinktid, mis muudavad ta emotsionaalseks, teiselt poolt arenenud taju, mis lubab ümbritsevat maailma ratsionaalselt analüüsida.

Hele Kõrve ei olnud Nüganeni esimene valik Karini rolli. Ühel korral lükkas ta lavastamise oma eelistatud näitlejanna lapsepuhkusele mineku tõttu edasi. Kui „Tõde ja õigus” neljanda osa lavastamise soov end Nüganenile taas ilmutas, kordus sama asi. Niisiis, oli

saatus, et Karini roll langes Hele Kõrvele. See valik võeti kohati vastu teatud üllatusega. Kõrve puhul viidati faktile, et eelnevalt mängis ta peamiselt malbeid rolle – alguses kinolinal, hiljem teatris. Seetõttu tundus „hüsteeriku“, kelleks Karinit tihti esimese hooga peetakse, kehastamine Kõrve puhul ootamatuna. (samas) Nüganen on hiljem Kõrve esituse kokku võtnud aga olulise õnnestumisena: „Mis puudutab Hele osatäitmist, siis see oli mulle kõige suurem kingitus” (Rooste 2006).

Kõrve suurepärasest sooritusest räägivad ka lavastuse retsensioonid. Merilai on öelnud: „Kui ma esietenduse värskuses algul pelgasin, kuidas Hele Kõrve oma neurootilise väljakutse lahendab, [---] siis teist korda vaadates tundus juba täielikult, et see ongi ainuvõimalik Karin. Väga veenev, kehtestav! Ei ole enam teistsugust Karinit. Suurroll sünnib meie silme ees, mida enam sisemist äratundmist ja tegija rahu on sünenenud“ (Merilai 2006: 31). Ka Veidemann kiidab: „... siirus ja õhin, millega näitleja Tammsaare Karini kujuga edasiantava ürgnaiseliku armastuse otsingu ning seltskonnaelu poolt peale surutud klišeede ohvri vaatajateni toob, tõstab Hele Kõrve rollisoorituse viimaste aegade suurte õnnestumiste ritta“ (Veidemann 2006: 176). Rolli eest on Kõrve saanud ka Linnateatri kolleegipremia ning kindlasti oli Karini kehastamisel oma osa möödunud aastal Ants Lauteri nimelise näitlejapremia saamisel. „Teater. Muusika. Kino“ ankeedis 2005/2006 töid 9 kriitikut 11-st Hele Kõrve seoses Karini rolliga välja ühena parimatest naisnäitlejatest.

Taandudes hetkeks käesoleva töö kitsast perspektiivist – Karini kuju uurimisest –, väärrib tähelepanu, mis põhjustel veel võib lavastust pidada teatrisündmuseks. Näiteks on oluline see, et Nüganen räägib lavastuses „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.” eesti inimestega asjust, mis neid tõepoolest kõnetavad. 1920.-30. aastate majandussurutise temaatikat järgides sobitub lavastus halvaendelisena 21. sajandi esimese kümnendi teise poolde, teiste sõnadega kiirele majanduslangusele eelnevasse buumiaega. Nüganeni enda idee ajal, kui ta lubas lavastuse masspubliku ette ehk tele-eetsisse, oli: „Kriis, tööpuudus, pankrotid, priiskamine, elumerained, hingekriisid, seltskonnaläbu. .. ei ole ajakohasemat momenti

eelmisel sajandil klassiku ülestäheldatud hoiatuste pisut suurema kella külge panekuks, kui seda on Linnateatri Põrgusaal“ (Aarma: 2009).

Retsensioonidest nähtub, et hoiatavana lavastust ka tajuti. Nii ütleb Tõnson: „Nüganeni võttestik, kuidas Tammsaare hääli konkreetse aja vaimse situatsiooniga kaasa kõlksuma panna, on nüansipeen, kuid torkab seda teravamalt“ (Tõnson 2006: 12). Sillarit (2006: 37) paneb tuttavlikkuse moment mõtlema, et kui see on panoraam nii eilsest kui tänasest, siis „jumal hoidku, kas ka homsest.“ Purje (2007: 188) viitab pidetusele ja püsiväärtuste pankrotile, mille pinnalt tekivadki inimeste intiimsed katastroofid – mõte, mis iseloomustab nii sajanditagust aega kui tänapäeva. Kristiina Vaarik vaatab lavastuse tegelaskujudele otsa ja nendib, et pea igapähele neist leiab vaste kaasaja inimeste hulgast: „On petislikud Köögertalid, kes õigel ajal majad ja vara naise nimele kirjutavad, ning tavalised töölised, nagu õpetaja Kalvi (Margus Tabor), teenivad vaid niipalju, et perel hinge sees hoida. Kuhugi pole kadunud ka meisterlikud petised, nagu advokaat Paralepp (Andres Raag)“ (Vaarik 2007: 5). Nähes nende tegelaskujude elusaatusi, tekib põhjendamatu hirm kaasaja inimeste suhtes.

Lisaks sellele, et läbi lavastuse räägitakse inimestega neid puudutavatel olulistel teemadel, tasub märgata, kui võrd oskuslikult seda tehakse. Veidemann (2006) ütleb, et tänu pühendumisele ja meisterlikkusele on tegijad vaatajate sügava lugupidamise igati ära teeninud. Eberhart kirjutab: „Andris Freibergsi (Läti) lavakujundus ühendab tugeva kujundijõu ja mängulisuse, millele sekundeerivad vääriliselt Kristine Pasternaka (Läti) ajastutruud ja stiilsed kostüümid koos Kevin Wyn Jonesi (Suurbritannia) valgusrežiiga. Lavastaja Nüganeni hea vormi- ja stiilitaju avaneb seekord tänapäevaselt filmilikus, stiliseeritud (liikumisjuht Triin Reemann) ja karges vormis. Seltskonnaelu grotesksed ja tantsulised stseenid vahelduvad psühholoogiliselt tundlike stseenidega“ (Eberhart 2006: 22). Purje (2007: 188) kiidab Nüganeni võimekust lavastus targalt läbi komponeerida ning teravat tundlikku kujundikeelt kasutada. Veidemann (2006: 180) ütleb, et Nüganenil on kadestamisväärne oskus näha ja tekitada esmapilgul tühistes detailides suuri sümboleid.

Veel märgib ta, et iga detail „teenib autori ajastuomase, aga samas üleajalise (igavikulise) sõnumi edastamist“ (samas: 177).

Kriitikas tuuakse esile Nüganeni ideaali- ja tervikutaotlust. Näiteks, Sillar viitab: „Laval on teatriideede väljanäitus. Mida väljendada, kuidas väljendada. Midagi pole eraldi seisvat ega üksikut, kõik on allutatud tervikule“ (Sillar 2006: 34). Tõnson (2006: 12) kirjutab Eesti Ekspressis, et Nüganen lükkas esietenduse kaks nädalat edasi, et veel proove teha ja lavastusele viimane lihv anda.

Retsensioone lugedes jääb silma, et Nüganeni lavastust „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.“ kiidetakse üksmeelselt. Ülivõrdeid, mida selle kirjeldamiseks kasutatakse, on hulganisti: „Teater suure algustähega“, „elus teater“ ja „lõikab lihasse“ (Eberhart 2006: 22), „totaalne teater“ (Veidemann 2006: 176), „poeb naha vahele“ (Vaarik 2007: 5). Lavastus kõnetab tänapäeva vaatajaid ja jätab sügava mulje, sest Nüganen on osanud selle aluseks olnud Tammsaare romaanist „Tõde ja õigus. 4.“ leida igavikulised teemad. Nüganen esitab neid autori-truult, ta on kirjandusklassikuga kongeniaalses suhtes. Tammsaare reflekteeris oma aega, kuid seda tehes joonistusid välja motiivid, mis on leitavad ka tänapäeva ühiskonnas. Karini uurimise seisukohalt on oluline see, et ta tegutses ajal, kui naised alles hakkasid oma positsiooni meeste kõrval leidma. Karin tajus ühiskonnas toimuvat ja reageeris sellele, kuid tema tegevust juhtisid suurel määral instinktid.

1.2. Nüganeni valikud instseneerimisprotsessis

Luule Epneri (1992) loetletud draama neljast olulisemast alaliigist iseloomustab Nüganeni lavastust „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.“ kõige paremini mõiste „psühholoogiline draama“. Instseneerides seadis Nüganen dominandiks romaani peategelase, Karini psüühika avamise. Karinit tõlgendatakse tihti väärsti, piirduakse lihtsa määratlusega, et

tegemist on hüsteerikuga. Nüganen pidas aga oluliseks avada vaatajale naise kõige sügavamad käitumise ajendid (Rooste 2006). Lavastuse konflikt juurdub eelkõige Karini sisevastuoludest ning süžeearendus sõltub tema mõtte- ja tundedünaamikast. Selles peatükis vaatlen, kuidas kohandas Nüganen Tammsaare romaani lavale, milliseid valikuid ta tegi ning kuivõrd võis nende eesmärk olla Karinit rehabiliteerida.

Romaan jõuab lavale transformatsiooniprotsessi käigus, mille põhilised etapid on proosateksti ülekande draamatekstiks ning selle kujunemine omakorda lavastuseks (Epner 2002: 115–116). Siin on aga oluline teada instseneeringu tähendust. Instseneering tähistab proosateose dramatiseeringu kõrval otseselt ka lavastust ja etenduse loomist. Teisisõnu on eelnevalt nimetatud kaks etappi suures osas kokku sulandunud. Nüganen ütleb, et olemasolevale materjalile toetudes püüab ta seda just lavale kirjutada: „Tavaliselt ma juba aiman lavakujundust, tean ruumi, mõtlen näitlejate liikumise peale – kust nad tulevad, kuhu lähevad, kuni selleni välja, kui kaua võtab näitlejal aega ühest kohast teise minek” (Rooste 2006).

Instseneerimine on seotud valikute tegemisega. Kõrvutades romaani Nüganeni draamatekstiga, on näha, kuidas lavastaja on teksti ja tegevust tihendanud ning teemad omavahel oskuslikult läbi põiminud. Põhiliinide väljatoomisele aitab kaasa teatav tegevuse ajalise järjestuse muutmine. Saavutatud on hea rütm, kus konfliktile järgneb helgem moment ja vastupidi. Näitlejaansambli „koomale tõmbamiseks” on pandud väljajäetud tegelaste olulisemaid tekstiosi lausuma teised tegelased, niisamuti on kirjaniku teadvuse voolu seatud ette kandma mõni tegelane jne (näiteid on käsitletud analüüsi osas). Oluline aspekt lavastamise juures on see, et etendus peab mahtuma kindla ajapiiri sisse (etenduse kestvus on tavaliselt 3-5 tundi).

„Jean Alter hõlmab transformatsiooni mõistesse kogu protsessi näidendi lavastamisest (proovidest) kuni etenduse vastuvõtuni publiku poolt, rõhutades selle protsessi kaksikloomust – loomise ja vastuvõtu ühtesulamist kõigis faasides. Teksti lugemine läheb

üle lavastamiseks, mille käigus teksti retseptsioon jätkub ja areneb edasi: algse retseptsiooni kaudu muudetud teksti alusel sünnib konkreetne lavastus“ (Alter 1990: 152 tsit Epner 2002: 117). Täpsustaksin, et Nüganeni puhul tasub transformatsiooniprotsessi vaatlemist alustada ikkagi mitte näidendi lavaletoomise hetkest, vaid romaani kujundamisest draamatekstiks, sest põhilised valikud rõhuasetuste osas tegi Nüganen just selles etapis.

Pavis (1988) viitab teksti fiktsioneerimisele ehk tekstis antu põhjal kujutlusliku maailma ülesehitamisele. Ta rõhutab tööka, mis avaldub just kogu Nüganeni instseneerimisprotsessis: „Kujutluslik maailm taastatakse laval tekstimaailmast inspireerituna. Teksti ja etenduse suhe ei tähenda esimese topeldamist teises, vaid väljendub kahe fiktsionaalse maailma ülekandes ja vastamisi asetumises. Aktsentueerub lavastaja visioon, mis on nägeliku, aistetava lavamaailma loomise eelastmeks. See võtab kuju hermeneutilises ringis: lugedes tekkivad kujutluspildid sobitatakse lava võimaluste ja trupi näitlejapotentsiaaliga, kujutlus visuaalsest lavailmast avaldab aga tagasimõju lugemisele“ (samal: 59-60).

Alteri transformatsioonistrateegiate¹ (Alter 1990: 195 – 210) järgi on Nüganen telegenud **kinnistamisega** (*confrontation*). Romaani põhitemaatika on lavastusse üle kantud. Naiselikkuse kujutamise perspektiivist võib siin näitena vaadelda, kuidas Nüganen on kujutanud teatrimärkide keeles Karini emotsionaalset kokkuvarisemist. Tammsaare kirjeldab pikalt (2009: 151-152), kuidas Karin läks pärast dividendide kohta jahmatava tõe kuulumist sihitult uitama ja käis koduski päevade viisi ringi kui surnu. Sama tugev hingelise laastatuse efekt on lavastuses saavutatud aga kõigest mõnekümnesekundilise külma sinise valguse suunamisest Karinile, kõmedast taustahelist ning Kõrve liikumisest, mille juures veab ta jõuetult trammipinki enda järel (sel hetkel luuakse seos ka faktiga, et romaani lõpus saab Karin surmava löögi trammilt). Teise näitena võib tuua selle, kuidas kogu romaani

¹ Alteri võtab aluseks teksti referendid, s.o objektid näidendi fiktsionaalses maailmas, millele sõnad viitavad, ning jälgib, mis suunas neid tekstimaailma elemente muudetakse ehk kuidas laval nähtav suhestub loetuga.

läbiva Karini ja Indreku abielutraagika tuuma võtab Nüganen kokku brechtiliku võõritusmomendiga, kus Sammul ja Kõrve loevad autori teksti ette. Üldjoontes näitab lava seda, mis tekstki.

Kõrvutades romaani ja lavastuse tekstiraamatut ning lugedes retsensioone, tõuseb teistest enim esile aspekt, et Nüganen on lavastusest välja jätnud Paaside tütreid. Nüganen ise põhjendab seda sooviga näidata Karinit ja Indrekut laval veel üksildasematena (Rooste 2006). Merilai (2006: 32) viitab, et laste väljajätmisega on tõepoolest saavutatud veel suurem abikaasade üksiolek. „Need (lapsed) võiksid siduda, kui keemiat napib,“ ütleb ta. Justkui sama eesmärgi (üksildustunde kinnistamise) nimel on läbi Indreku meenutuse kujutatud Karini ja Indreku poja surma. Sel viisil tuleb ilmsiks üks naise rahutu käitumise sügavamaid põhjuseid. Ta kannab süükoormat, et „Jasi” lapsel surra ning suremisegei hetkel segas poja rahulikku „äraminemist”. Karin ei armastanud sellest rääkida ja kui rääkiski, siis tõrjuvalt, näiteks öeldes, et tema ei kavatse kogu elu sitsirätikus leinata. Samal ajal annab lapsekaotuse hingeliselt hävitavast mõjust tunnistust tema endassesulgumine Itamide beebi matusel (see leiab pikemat käsitlemist analüüsi osas). Alteri transformatsioonistrateegia järgi võib niisiis tajuda ka mitmeid **ahendamisi** (*restriction*) ja **võimendamisi** (*reinforcement*). Ahendamise käigus mingid elemendid taandatakse või kõrvaldatakse, võimendamisel mingeid elemente rõhutatakse (Epner 2002: 117).

Nii võib Karini puhul rääkida üleüldiselt naispeategelase ning tema elutraagika võimendamisest. Samal ajal on romaaniga võrreldes mitmeid tema iseloomujooni ahendatud. Näiteks on välja jäetud Karini absurdsed mõtterearendused auto-ostu teemal (vt Tammsaare 2009: 59-60). Selleks, et Karini kuju tuleks rohkem esile, saab lavastuses vähem tähelepanu Indrek. Nüganen on seda seletanud nii: „Mulle tundub, et Indrekut mõistetakse rohkem, igapähele on temast mingisugune kujutluspilt olemas – ta on „Tõe ja õiguse“ pentaloogia läbiv tegelane. Tema kuju ja mõttemaailm on kirjanduse ajalukku sisse vermitud: ta on „kannataja pool“, otsides tõde, on tal on alati „õigus“” (Rooste 2006). Kuid

ka Indrekuga seoses on tugevalt võimendatud süükoorma motiivi. Ta tunneb seda oma ema tapmise pärast. Nii on lavastusse sisse toodud ema vaim, kellega Indrek suhtleb.

Üllatuslikult ei ole laval Karini ema. Raske uskuda, et ema tegelaskuju väljajätmise põhjuseks võis olla soov näitlejaansamblit mitte liiga suureks ajada. Leiame ju tegelaste hulgast täiesti ebaolulise rolli – atašee tõlgi. Ema kuju sissetoomine oleks andnud tähtsa võtme Karini hingeelu mõistmiseks. Ütleb just ämm romaanis Indrekule, et naist tuleb hoida nagu noort hobust: „... ohjad pingul ja valjad peas .. naine ei tunne muidu oma väärtust, ei usu, et mehel temast midagi on, ei usu, et mees teda armastab ..“ (Tammsaare 2009: 125). Kui Indrek märgib seepeale, et enam pole endine aeg, ütleb ema, et see ei loe, see põhimõte oli ja jääb. Veel lisab ta, et Karini isa idee kirjutada maja tütre nimele, võis olla kõige halva algus, sealtmaalt hakkas Karin muutuma suureliseks (Tammsaare 2009: 126). Võib-olla jättis Nüganen Karini ema välja kavatsusega vähendada oluliselt n-ö väikekodanlikule seltskonnale vastanduvate karakterite osakaalu.

Lavastaja ütleb, et Karini ja Indreku kõrval peab kolmandaks tegelaseks olema seltskond (Rooste 2006). Näib, justkui oleks seltskonna rolli võimendatud suuresti läbi individide rolli ahendamise ehk seltskonnaliikmete muutmise võimalikult ühemõõtmelisteks. Pean siin silmas näiteks seda, et lavastuses ei vihja miski proua Köögertali (Epp Eespäev) taustale. Romaanis osutab ju Karin kohe esimeses peatükis: „Mäletad, millise näoga see nõndanimetatud armuline proua Köögertal, väljateeninud köögitudruk või vene sakste lastekasija .. ütles, tema mees ei armastavat Fordi...“ (Tammsaare 2009: 6). Lavastusest on allajoonitud repliigi osa välja jäetud, niisamuti ka hilisem viide proua kunstiarmastusele. Ta on küll muusikalembeline, kuid see väljendub pigem iharuses noore tenori Rõnee (Andero Ermel) järele. Niisamuti on temas maksimumini viidud labane käitumine ning maitseelagedus, ilmub ta ju Itamide poja matusele naeruväärses kostüümis.

Seltskonnal on oluline roll naiste positsiooni määratlemisel. Võimendatud on arusaama sellest, et naistele on palju lubatud. Prassingutel tühjendavad nad sarnaselt meestega ikka

viinapitse ning suits on ees nii pidudel kui kodus (näiteks Kitty Lumipalee stseenis). Seltskonnas on nad elavad kaaslased, kuid võrreldes meestega ei suuda nad kaasa filosofoerida, vaid näpivad juttu siit ja sealt, puudutavad elulisi teemasid sedavõrd, kui mõni idee on neile kuskilt külge jäänud. Nad on toretsevates kostüümides ja liiast pole tätoveeringki Kitty seljal, mida isegi suguõed šokeeritult ning samas kadestavalt uurivad.

Alteri üks transformatsiooni strateegiatest on **kummutamine** (*subversion*) – „laval nähtav räägib tekstile vastu või pakub tekstis antule alternatiivseid lahendusi“ (Epner 2002: 117). Mitte küll vasturääkivuse, kuid hea alternatiivi pakkumisena on vaadeldav näiteks Nüganeni asendus peaaegu mittemidagiütlevale sündmustikule Köögertalide olengul, kus juttu tuleb kroonlühtritest. Nüganen täidab romaani mõttelünga ära, pakkudes asemele peene huumori kombelõtvuse aadressil ja muuhulgas just naiste pihta. Tegemist on tekstiraamatu järgi 6. stseeni „Köögertali pidu“ etteastega, kus oma tervitussõnadele lisaks räägib härra Köögertal ülbel viisil loo neiust, kellele kirikuõpetaja soovib iga patu lunastamiseks puu istutada. Härra Köögertal lõpetab selle toostiga „Eesti metsade terviseks“. Vaataja tabab ära, mis tahetakse öelda, mõeldes Eesti metarikkusele. Niisiis on see „peen huumor“ oma vooruslikkuse pilkamise ja allakäigu näitlikustamisega jahmatav vahepala. Lisaks on see taandatav eestlaste paganlikkusele ja jumalakartmatusele ning tõusikliku klassi ülbusele.

Üks huvitav alternatiivne lahendus paistab silma ka tekstiraamatu 15. stseenis „Suur Pihipäev“. Tülihetkel küsib Karin äkki Indrekult: „Kas sul taskurätikut on?“ ja solvunud mees paneb selle nende vahele pingi peale. Kui Kõrve väljendab Karini soovi, et mees teda oma „puutumisega õnnistaks“, järgneb hoopis midagi veidrat. Indrek ei suuda täiesti külmaks jääda, samas ei suuda naisele ka andestamist väljendada, niisiis võtab ta taskurätiku ning nuuskab Kõrve nina nagu väikesel lapsel. Sellest veidrast žestist Karinile täiesti piisab, et taas südames õnnelik olla ning seetõttu manab Kõrve näole õndsa ja lootusrikka naeratuse – ta on „puutumisega pühitsetud“.

Alteri transformatsioonistrateegia võtete hulka kuulub ka **kõrvalejuhtimine** (*diversion*), ehk „mitmesugused asendus- ja maskeerimisvõtted, lavamärgid, millele tekstis vastet pole. See strateegia manifesteerib kõige enam lavastaja vabadust ja fantaasiat“ (Epner 2002: 118). Kõige enam on näha kõrvalejuhtimist Paralepa ja Karini stseenis, kus nad mängivad tennist (tuleb lähemalt käsitlemisele hilisemas analüüsi osas). Kuid kõrvalejuhtimist võib välja lugeda ka pisidetailides. Näiteks, Indreku võileiva mälumises sel hetkel, kui naine teda küsimustega piinab ning ta valetada otsustab. Selleks, et mitte oma ebakindlust intonatsioonis reeta, sööb ta võileiba, pannes suutmatuse normaalselt rääkida selle süüks. Samuti on oluline mõista, miks Karin „Suures pihipäevas“ meeleheitliku järjekindlusega püüab lükata trammipinki, millel ta ennist istus, Indreku pingi vastu, samal ajal kui mees need jälle lahku lööb. Selle tegevuse ajal räägitakse abielus petmisest ning töotuste murdmisest. Pinkide lahkulöömine märgib siin valusat lõhet, mille Karin oma mõtlematu tegevusega suhtesse löi.

Nüganen on kõiki nimetatud transformatsioonistrateegiaid kasutanud alusmaterjaliga töötades läbivalt. Kui asetada kõrvuti nii romaan, tekstiraamat kui etendus, siis ei nähtu, et transformatsiooniprotsessi teises etapis oleks võrreldes esimesega põhimõttelisi muudatusi tehtud. Ainuüksi dramatiseeringut lugedes saab muidugi lavastuse idee teada, kuid lisaelemendid, mida Nüganen on dramatiseeringu toomisel lavale juurde pannud, aitavad lavastusest oluliselt paremini aru saada. Kuigi Nüganen seadis esikohale Karini siseelu kujutamise, on ta piinliku täpsusega välja töötanud ka kõrvalliinid. Eelpool nimetatud transformatsioonistrateegiaid rakendades viimistles ta kõiki stseene ja rolle ning tulemuseks on lavastus, mis on nii vaatamänguline kui ka tekstiliselt haarav, milles on sügavaim traagika põimunud teatava satiiriga.

1.3. Semiootiline etendusanalüüs

Järgnev alapeatükk esitleb kõigepealt semiootilise etendusanalüüsi mõningaid põhiprintsiipe ning rakendab neid siis Nüganeni lavastuse analüüsimisel.

Etendusel on **neli semantilise koherentsuse tasandit**. Esimesel paiknevad etenduse algelemendid ehk väikseimad märgid eri märgisüsteemides (žest, sõna, ese jne). Neid interpreteeritakse vaid juhtudel, kui algelementidele mingil viisil tähelepanu tõmmatakse. Rohkem tegeletakse etenduse loomisel ja tõlgendamisel teise tasandiga, kuhu kuuluvad märgikooslused ehk liitmärgid. Samasse või erinevasse märgisüsteemidesse kuuluvad märgid on ühendatud nii, et tähendus tekib nende omavahelistest suhetest (repliik koos žestide, miimika, hoiaku ja liikumisega). Kesksel kohal on analüüsipraktikas aga kolmas tasand, kuhu kuuluvad etenduse alatekstitid (allstruktuurid). Alatekstide tasandilt liigutakse vajadust mööda nii madalamatele nivooale kui ka kõrgemale ehk neljandale tasandile, s.o etenduse kui terviku juurde. Alateksti näiteks võib tuua rolli, mis hõlmab lavakuju välimuse ja käitumise kogu etenduse jooksul, aga ka ruumiteksti või tegevuslõigu jne. (Epner 2002: 111–112)

Alatekstide liigendamise viise pakub Epner (2002: 112–113) välja kolm. Üks on **semiootiline liigendus**, mille puhul toimetatakse analüüs märgisüsteemide või nende gruppide kaupa ning sellele suunab Patrice Pavis' küsimustik. Teine on **narratiivne analüüs**, mille puhul viiakse analüüs läbi situatsioonide ja stseenide kaupa – see on soovitatav kindlakontuurilise süžeeaga lavastuse puhul. Kolmas võimalus on **psühholoogiline lähenemine**, mille puhul analüüsitakse lavastust rollide kaupa. Käesoleva töös on alatekstiks võetud Karini roll, mida vaadeldes eelpool selgitatud nelja koherentsuse tasandi vahel liigutakse, seejuures kasutatakse nii semiootilist kui ka psühholoogilist lähenemist.

„Tähelepanu vääril lavastuses **märgisüsteemide (koodide) valik ja nende omavahelise suhte tüüp**“ (samas: 111–112). Psühholoogilis-realistliku lavastuse „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.“ puhul on ulatuslikult kasutatud mõjuvaid sümboleid. Nii näiteks läheb väga ootamatutes kohtades tegelaste liikumine iseeneslikult üle 20ndate moetantsuks tšarlstoniks – seda korduvalt. Tundub, justkui ei suudaks tegelased end ise enam juhtida, mingisugune välispidine jõud, olgu selleks näiteks „seltskondlik norm“, tantsitab neid oma suva järgi – muuhulgas, tegelased näivad seda ise nautivat. Sama lugu on rütmiliselt korduvate õlakehitustega, mis tulevad tegelastel taas esile iseeneslikult. Need märgivad selgelt seltskonna ülbet ükskõiksust võõra mure suhtes. Veel kasutatakse sümboolselt laest rippuvaid nõõre, mis assotsieeruvad trammi käsitugedega. Ühel hetkel on seltskond kinnitatud riidepuudega nende nõõride külge ning välispidine jõud liigutab neid, seeläbi tekib kujutluspilt inimmarionettidest. Laest rippuvaid nõõre kasutatakse selgelt opositsioonilise suhte väljendamiseks. On tegelaskujud, kes hoiavad neist kinni (seltskond), ja teisi, kes seda ei tee (Indrek, Ida). Viimased on tegelased, kes distantseerivad end teadlikult seltskonnast.

Etendusele kui tekstile on omane eripärane suhe *de facto* loodud **tekstiliste ja võimalike tekstiväliste seoste vahel**. Etenduse elemendid saavad sise- ja välisseostes tähenduse. (Fischer-Lichte 2011: 82) „Siseseosed on mitmelaadsed suhted etenduse elementide vahel, s.o etendussisene võrgustik, mis haarab nii üheselt mõjuvate elementide (näiteks repliik ja seda saatev žest) kui ka üksteisele järgnevate elementide (näiteks repliigid dialoogis) suhestumist. Kujunev seostevõrk, kus üks element viitab teisele, juhatab teise juurde, on aluseks tähenduse tekkele“ (Epner 2002: 114). Nii näiteks saavad Karini korduvad vihjed peaga trammi alla jäämisest halvaendeliseks ettekuulutuseks, kui ta loo lõpplahenduses trammilt löögi saamise tagajärjel sureb. Revolver, millega Karin etenduse alguses hooletult vehib, öeldes „... pistol ei ole naljaasi. Eriti kui ta on naiste käes“ (Nüganen 2006: 9), on hiljem seesama relv, millest Indrek Karini suunas tulistab.

Kuigi siseseosed on primaarsed ja etendus seletab end ise ehk me saame märke lugedes põhimotiivid kätte, aitab semioosis nüansside paremale tabamisele kaasa vaataja võimalikult rikkalikult kultuuripagas, samuti see, milline on tema tõlgendushuvi. (Epner 2002: 115) „Tekstivälised seosed võivad puudutada näiteks samasse või teise žanri kuuluvaid tekste, poliitilis-sotsiaalset olukorda teksti loomise ajal, erilisi ajaloolisi ja eluloolisi tingimusi jms. Kõik need seosed võivad tekstile erineval moel mõju avaldada“ (Fischer-Lichte 2011: 82). Nüganen lähtus romaani „Tõde ja õigus“ neljandat osa instseneerides 21. sajandi alguse majandus-sotsiaalsest olukorrast. Buumiaega iseloomustas pillav muretu elustiil ning Nüganen soovis teatavaks hoiatuseks tuua selle, kuhu viis esimese Eesti Vabariigi aegne sarnane õitseng. Kuivõrd tekkisid etenduse vaatajatel assotsiatsioonid, on raske öelda.

Käesolevas töös on tõlgendushuviks näha lavastuse loomise juures võimalikult palju võtteid, millega tuuakse esile tegelaste soolisuus. Kaasaja vaatajale, kes ei tea 20. sajandi alguses tärganud naisliikumist, võib naiskujude vastuvõtt jääda ühekülgses. Ajaline kontekst, mis ümbritses romaani kirjanikku ja lavastajat, on erinevad. Tollal olid patriarhaalse ühiskonna alustalad kõikuma löönud ja see aspekt leidis romaanis käsitlemist, tänaseks aga on naine üsna võrdne mehe kõrval. Karini käitumist aitavad mõista teadmine, et ta võitles üleüldise naise positsiooni eest. Teisest küljest, tema võttestikus ei olnud midagi sellist, mis ei võiks avalduda tänapäevases naises.

Nüüd, kui on teada semiootilise etendusanalüüsi põhiprintsiibid, tasuks enne konkreetsete rollide analüüsi juurde asumist vaadelda üldist ruumikontseptsiooni. Iga tegelane on seotud fiktsionaalse ruumiga, teisisõnu ta on oma keskkonna produkt. Niisiis on vajalik vaadelda stsenograafiat, heli- ja valguskujundust. Lisaks väärivad käsitlemist rekvisiidid ja kostüümid. Kõik see aitab näitlejal oma mängu üles ehitada.

Lavastust ”Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.” mängiti Linnateatri Põrgulaval. Mängukoha teevad eriliseks sambad ja ruumi kitsenemine paremalt poolt lavasügavikku. Vasakupoolne

sein on etenduses kaetud puitlaudadega. Näitlejamängus kasutab Indrek seda korra: kujutledes seina tahvlina, kirjutab ta sinna arvutustehte. Samuti silitavad naised seina siis, kui Kitty tutvustab oma uut lumipaleed ning räägib mööblitekstiilist. See aitab kaasa kujutluse tekkimisele, justkui toimukski tegevus Lumipalees. Massiivsetelt sammastelt otsivad nii Karin kui Indrek emotsionaalsete läbielamiste hetkedel tuge, neile nõjatudes. Karin poeb häbi tundes samba taha, leides nii korraks pelgupaiga Indreku viha eest. Tagalaval toimuvad põhilised orgiate stseenid. Lavaväliselt assotsieerub laval kujutatu eelkõige trammidega, kus 20. sajandi alguses olid sarnased pingid.

Lavakujundus on väga tinglik ja leiab kasutust funktsionaalselt, selle elemente kasutatakse modifitseerides – pingiridade nihutamise ja relssidel luuakse kujutlus uutest sündmuspaikadest. Trammi motiivi tuuakse ka esile valguskujunduses, kui valgust suunatakse selliselt nagu tuleks see lähenevalt trammilt, samuti helikujunduses sireeniga. Trammiga seonduva pidev kordumine viitab lavastaja ja kunstnike valikule trammi motiivi rõhutada. See on inspireeritud lavastuse aluseks olnud romaani „Tõde ja õigus“ neljandast osast, kus naispeategelane Karin sureb loo lõpplahenduses just trammilt saadud löögi tagajärjel. Need, kes on romaani lugenud, tabavad trammi märgisüsteemi valiku ära üsna kiirelt. Lavastuse aluseks oleva romaani fiktsionaalse ruumiga on teatavaid seoseid püütud luua. Teisalt, miski ei viita sellele, et Karini ja Indreku vahelised jutuajamised toimuksid kodus, Indreku kabinetis, nii nagu see oli enamjaolt romaanis. Küll aga näiteks stseenis, kus Karin ja Rõnee on metsas, annavad keskkonnast tunnistust taustahelina kostuv linnulaul ning soe kollane valgus. Laest rippuvatest nõõridest kinni hoides lendlevad Karin ja Rõnee õhus, nagu puu külge seotud paela abil. Trammipinkide kasutus jätab mulje, justkui istuks nad mahakukkunud jämedal puuksal jne.

Kõige enam muutub stsenograafia Kõögertalide pidude stseenides. Siis tuuakse lavale näiteks lamp, klaver ja isegi suur kirst. Enamasti muudetakse lavakujundust vaid pinkide nihutamise ja valgustamisega. Kui soovitakse midagi rohkem rõhutada, siis asetatakse see fookusesse. Näiteks toob Kitty lavale ja paigutab postamendile lapse kirstu, kunstnik Mägar tassib lava

keskele oma molberti jne. Stsenograafias ei kasutata kontrastseid värve, kõik esemed on üsna luitunud ja pigem tumedad. Vormilt ja materjalilt kuuluvad nad lavastuses kujutatavasse ajastusse. Ülekaalus on puit, raud ja kivi.

Valguslahendus on viidud maksimumini. Etenduse jooksul on hetki, kus saal tehakse täiesti pimedaks, järgmisel hetkel pannakse põlema vaid trammitulesid meenutavad kaks tuld, mis loob ettekujutuse läbi öös sööstvast sõidukist. Külmi toone, näiteks sinist ja halli kasutatakse kõleduse tekitamiseks. Kainestavalt mõjub prassingujärgne stseen, kus valgus on hämar. Buubi matusestseenis kasutatakse punktvalgustust, kui tõstetakse fookusesse beebi kirst. Kuna lavakujundus ei anna väga head pilti sellest, kus tegevus toimub, siis valgusel on vastuvõtu suunamisel suur roll.

Helikujundus aitab tegelaste emotsioone esile tuua. Tihti on kuulda "trammirööbaste ähvardavat kolinat, vagunite pinkide hoiatavat kokkuplaksumist.." (Merilai 2006: 30). "Muusikakujunduse (Riina Rooste, lüüriline juhtmotiiv Jaak Jürissonilt) amplituud ulatub seltskondlikust joomalaulust ja sõdadevahelisest erootilis-äkilisest moderntantsust Händeli ja Puccini melodramaatiliste aariateni" (samam).

Rekvisiidid annavad lisaefekti. Näiteks suits, mille Kitty pingile asetab, kui lausub beebi poisiks-"võlumise" sõnu, toetab tema rituaali. Jääb mulje, justkui tegeleks Kitty tõepoolest loitsimisega. Paberross, mille Karin pärast Köögertalide pidu pingil istudes ette paneb, näib vihma käes vettinud ja vaevalt süttiv. Seda suhu pannes sarnaneb Karin hetkeks lausa eluheidikuga. Veel on loo sisse põimitud näiteks naljakaks vahepalaks purjus inimese veider käitumine. Kord püüab ajakirjanik Pilu jonnakalt kustutada lampi, teinekord püüab tuima järjekindlusega oma suitsule tuld võtta küünlalt. Ridikül, mida Karin peaaegu kunagi käest ei pane, annab lisaefekti hetkel, kui ta annab võmmu Indreku pihta.

Kostüümid on enamjaolt edevad ning järgivad 20. sajandi alguse trende. Eranditult kõik naised kannavad põlvedest allapoole ulatuvaid kleite, dekolteeosa võib olla juba veidi paljastavam, materjalidest kasutatakse siidi, siitsi jne. Võib näha uhkeid kraesid ja ehteid,

on erinevaid tegumoodi – kehasse töödeldud riideid, samas iluvigu peitvaid lõikeid. Meeste riietus on samuti ajastule ja käsitletava klassi nõuetele kohane – viigipüksid, triiksärgid, pintsakud, kaabud. Nendegi puhul võib välja lugeda teatud soovi üksteisest eristuda, sest leidub erinevaid riidelõikeid ja värve. Selle taga võib ka näha meeste endi soovi välja paista, võib-olla naistele meeldida, samuti ei tundu rumal arvata, et naised, oma moeteadlikkusega on olnud abikaasadele suunajateks. Eesti trikoloor härra Itami ülikonnal näitab kuivõrd ülepakutud on kogu matusetseremoonia. Padrunivööna ümber Mägari keha olev pliiaatsihoidja on lihtsalt naljakas lisaefekt, mis võimendab kunstniku veidrust.

Stsenograafia on tinglik ning seda kasutatakse funktsionaalselt, see järgib 20. sajandi alguse stiili, seega on näitlejad asetatud ajastutruusse mänguruumi. Sealhulgas on Karin pidevalt ümbritsetud „sümboolsest ohust“ – lavakujunduses on kasutatud trammipinke ning trammile viitavaid elemente on teisigi. See mõjub justkui pideva halva eelaimdusena loo kurvast lõpplahendusest. Helikujundusel on tegelasi toetav funktsioon, näiteks aitab see esile tuua nende emotsioone. Kuid kuuleb ka päris muusikapalu. Tegevuspaiku on võimalik eristada valguslahenduse muutumise läbi, kuid ka see võib lisaks toetada tegelase emotsionaalset seisundit. Kostüümid vastavad 20. sajandi alguse trendidele. Rekvisiitide osas on rõhutatud detaile, erinevates stseenides kasutatakse üksikuid esemeid ja tõstetakse need esile. Need on taas abiks kas tegelaste hetkeemotsioonide väljendamisel või viitavad moele.

Nüüd, kui on olemas ülevaade keskkonnast, kuhu Karin ja teised tegelased asetuvad, mis näitlejaid mängu ülesehitamisel toetab, tasub hakata vaatama konkreetseid rolle ning otsida neist viiteid soolisusele, mis on töö peaesmärk.

2. Karini tegelaskuju analüüs

2.1. Karini kehalisus

Selleks, et mõista Karini olemust, tuleks esmalt analüüsida tema väliseid karakteristikuid. Ühelt poolt on siin oluline tegelaskuju väljanägemine – tuleb hinnata, kuivõrd on seda mõjutanud näitlejanna tüpaaž, samuti taibata, mil viisil on Karini visuaalset pilti aidanud kujundada kunstnikud. Teiselt poolt väärib tähelepanu see, milliseid kehalisi väljendusvahendeid Kõrve Karini kujutamisel kasutab ning mis on neist domineerivaimad. Karini välisel karkassil on kindlasti oluline roll lavastuse erinevate varjatud eesmärkide teenimisel.

Laval nähtav Karin on kaunis naine. See kinnistab kujutluspilti, mis tekib temast, kui lugeda romaani. Seal jagavad meestegelased Karinile ohtralt komplimente. Sama toimub ka laval ning kuna see on igati kooskõlas visuaalse pildiga Karinist, näib **naiseliku ilu taotlemine** lavastuses oluline. Ütleb Purjegi (2007: 192) tema kohta vaatajakogemusest lähtudes järgnevat: „Noor kaunis naine, kes .. üritab kohaneda nii kodus kui seltskonnas .. Võõr hing kaunis moekas seltskondlikus kehas. Võib-olla ingel?“ Karinit väliselt veetlevana kujutada ei olnud ilmselt keeruline. Kõrvet kirjeldati näiteks pärast osatäitmist filmis „Nimed marmortahvil“ kui „klassikaliselt ilusat naist“ (Laanem 2006: 11). Seega, olles iga ajastu ilu määratlusele vastav, sobis Kõrve eelmise sajandi elu kajastavasse ning naiselikku ilu kummardavasse lavastusse ideaalselt.

Kõrvele selga valitud kostüümid kõnelevad Karinist kui **ajastu rõivatrendidega kaasaskäivast naisest**. Mitmed kleidivahetused etenduse jooksul kannavad endas sõnumit, et Karini garderoob on rikkalik. Lisaks, on näha, et ta oskab alati jääda maitsekaks, teab, mis talle selga passib. Rõivastiililt on Karin konservatiivne, ta eelistab tumedaid toone ja kombekaid lõikeid. Grimmiga tuuakse esile Kõrve ilusad näojooned, sealjuures

rõhutatakse tema kauneid suuri väljenduslikke silmi. Juuksed on tal lokitatud ja tagant maitseka suure klambriga kinni.

Tegelaskuju ei kaota oma ilu ka siis mitte, kui tema tavapäraselt korras soeng on näiteks prassingujärgse varahommiku stseenis sassis ja meik laiali. Samamoodi näeb Karin kena välja stseenis „Suur Phipäev”, hoolimata sellest, et pisarad on jätnud silmameigi laialiminemise tõttu näole inetuid musti jälgi. Mõlemad stseenid on seotud Karini suurte hingeliste läbielamistega. Siin mõjuvad ilusana just **ehedad emotsioonid**, mis tulenevad näitlejanna maksimaalsest psühholoogilisest sisseelamisest rolli ning mida väljanägemise muutus – korrapärasest lohakaks – vaid toetab.

Rolliloomes on ära kasutatud Kõrve üht olulist väärtust, nimelt tema kaunist lauluhäält. Nii lummab Kõrve Händeli aariat „Lascia ch'io pianga” lauldes. Selle sõnad kirjeldavad Karini hingelist vaeva: „Las ma nutan oma julma saatuse pärast ja ohkan vabadust soovides, võib kurbus murda minu kannatuste ahelad.”

Laulmine on aga paljude seast vaid üks, ja ilmselt pehmeim väljendusvahend, mida Kõrve Karini emotsioonide kirjeldamiseks kasutatakse. Hingevaevad panevad Karini käituma väga **ekspressiivselt**. Ta arvab, et mida rohkem ja emotsionaalsemalt ta oma seisukohti väljendab, seda paremini teda mõistetakse. Kõrve järgib seda tegelaskuju ideed ja kasutab ära **peaaegu kõik võimalikud väljendusvahendid**. Arne Merilai (2006: 32) ütleb Karinit kirjeldades: „tegas ja eksperimenteeriv-kehaline”. Võrreldes romaaniga on Karinit siiski veidi mahendatud. Näiteks ei avaldu tema emotsionaalsus nii äärmuslikult, et naine kargaks mehele küüntega näkku.

Karini kineesika on viidud maksimumini. Juba avastseenis tormab Kõrve tagalavalt eeslavale, samal ajal suurest rõõmust hõisates. Ulatuslikku mänguruumi kasutust ja liikumise viimist vastavusse emotsionaalse seisundiga jätkab ta kogu etenduse vältel. Näiteks hetkel, kui Karin kuulutab „Karin Paas on huvitav!”, astub ta ülima konkreetsusega pingile ning tõstab ka käe nimetissõrmega osutades õhku, et oma mõtet

veelgi rõhutada. Prokseemikas on tähelepanuväärne see, kuidas Karin tüli hetkedel oma „viimast sõna” öeldes Indreku juurest otsustavalt minema kõnnib, kuuldes aga mehe uut vastuargumenti, kannapealt ümber pöörab ning Indreku juurde tagasi sammub – ikka selleks, et veel midagi teatada. Nii käib ta kordi edasi-tagasi, nii stseenist-stseeni. Karin tahab oma veendumuse kas või jõuga läbi suruda, ta taotleb seda, et tema kõlavaim mõte jääks temast ruumi maha.

Kõrve **varieerib ulatuslikult intonatsiooni, kõnetempot ja rõhuasetusi**. Kord avaldub Karini kõne karjumisena, kord kasutab Kõrve rahulikku ja konkreetset tooni, vahel on hääles tunda põlgust, haletsust, irooniat, vahel ülimalt siirust ja rõõmu jne. Kõige tihedamini iseloomustab Karini kõnemaneeeri äkilisus. Hea näide on 3. stseen „Indrek, Vesiroos, Karin”, kus ta käreleb kõigepealt Indrekule „Aga sina ole vait!” ja seejärel isale „Ei lähe sa kuhugi!”. Teisalt, juba järgmisel hetkel naine leebub ja hakkab oma impulsiivsust õigustama. „Sinu [Indreku] kuuldes ei tohi ju sõna „raha“ suhugi võtta,” ütleb ta solvunud häälel.

Kõnetempo kiirenemine, mis koos paljusõnalisusega läheb mitmel juhul üle sõnadetulvaks, märgib naise ärritumist ning püüdu oma veendumusi põhjalikult selgitada. Üks markantsemaid näiteid on stseen „Suur Pihipäev”, kus naist valdab üheaegselt hirmu- ja häbitunne ning soov pihtida oma truudusetust. Delikaatset teemat üritab ta katta seosetu jutuga – nii „unustab” ta end lobisema Idast ja Kittyst, püüdes samal ajal Indreku tähelepanu pöörata osas hajutada. Indrek näeb selle läbi ja kui ta Karini õige teema juurde juhatab, hakkab naine kiirelt meest üle külvama oma patuloo haigetegevate detailidega. Seda teeb Karin ikka selleks, et kõik südamest ära rääkida, et kõigest koormavast vabaneda – kiiresti ja korraga!

Rõhuasetuste valiku osas on Kõrve samuti leidlik. Nii kujuneb näiteks Karini teadaandest, et – kui keegi on temas jumala tapnud, siis seda on teinud Indrek – paatoslik kõne (tekstiraamatu järgi 3. stseen). Rõhuasetuste ja pauside täpse valiku läbi muutub repliik

tõsiseks ja pidulikuks. Karin püüab sel viisil meest lõplikult paika panna ja näidata, mida tähendab *tema* jaoks vaimsus.

Karini puhul on täheldatav **impulsiivsus ja pidev emotsioonide vaheldumine**. See pingestab sündmuste kulgu ja teenib etendusele hea rütmi tagamise eesmärki. Karin võib õiendada Indreku kallal pikalt ning juba järgmisel hetkel täiesti arusaamatul põhjusel taltuda, mõnel juhul isegi mehele ülimat hellust jagama hakata. Ühe sellise hetke on lavastaja ise selgelt tekstiraamatussegi kirja pannud (3. stseeni lõppfaas – Karini käitumine pärast pikka mehe ja isa noomimist): „... kui see [Indrek] teda puudutab, poeb ta nagu kassipoeg Indreku põue..” (Nüganen 2006: 9) Helluse momente on lavastuses teisigi ning need töötavad hästi Karini kuju mahendamiseks, toovad esile kaastunnet ja mõistmist.

Kõrve suudab Karini **ühesugused emotsioonid välja mängida väga erineval viisil**, näidates, kuivõrd mitmekesine on naise tunnete väljendumise laad. Lisaks on see oluline etenduse vaatamängulisuse seisukohalt, välistades Karini kuju muutumise üheülbaliseks. Tavaliselt avaldub Karini viha õiendamisenä, mida toetab mõnel juhul ka jalgadega vastu maad trampimine. Samas võib Karin suurest raevust olla ka lausa oimetu – nii näiteks lebab ta jõuetult Rõnee käte vahel ja ütleb vihast oiates, et küll Indrek veel oma salatsemise eest maksab. Lõpuks väljendab Kõrve Karini raevu veel ka trotsliku vaikimisega, mis on tugevaks kontrastiks tema tavapärasele õiendamisele ning markeerib just tänu sellele naise maksimaalset haavumist.

Visuaalne pilt Karinist muudab ta jälgimise nauditavaks. Näitlejannale omane klassikaline ilu lõi head eeldused selleks, et Karinit saaks kujutada üdini naiselikku ilu väljendava tegelasena. Kunstnikud on Kõrve kaunid jooned välimuses veel enam esile toonud. Emotsionaalsetel murdehetkedel on lastud Kõrvel paista loomulikuna, räsituna, kuid see ei vii temalt olemuslikku ilu. Lisaks välimusele rõhutavad kehalised väljendusvahendid, mida Kõrve kasutab, Karini naiselikkust. Ta toetab emotsioonide väljendamist liikumise ja hääle variatsioonidega jne. Lisaks muutuvad tema väljendusvahendid väga kiirelt kardinaalselt.

Samamoodi võib ta üht emotsiooni väljendada mitmel erineval viisil. Ühelt poolt muudab see Karini kuju huvitavaks nii teiste tegelaskujude jaoks kui ka vaatajale, teiselt poolt rõhutab ta väga naiselikke jooni.

2.2. Karini tuum

Nüüd, kui on antud ülevaade Karini välisest olekust, tasub uurida, mida peidab endas tema olemust. Oluline on leida põhjused, miks Karin sedavõrd ekspressiivselt käitub, samuti uurida, millist mõju see talle endale ja teistele tegelastele avaldab. Tegelaskontseptsioonilt on Karin karakter ehk isikupärane tegelane, seega vajab ka mitmekülgsemat tutvustamist. Karin on mitmemõõtmeline tegelane, ta avaneb ja täieneb igas stseenis. Järk-järgult ilmutab Karin uusi külgi oma olemusest. Järgnev on koondportree tema iseloomulikematest omadustest.

Karin **juhindub oma elus armastusest**. Tal on sellest tundest oma arusaam, millest ta pimesi kinni hoiab. Teise vaatuse avastseenis õhkab Karin: „Armastusest ei saa kunagi küll, armastus või tapku ära, ikka ei aita veel ...“ (Nüganen 2006: 46). Karin leiab, et armastuses peaks olema kõik üheselt mõistetav ning armastajate tunded saavad väljenduda vaid hoolivuses ja tähelepanelikkuses. Ta ei mõista, et armastus võib eksisteerida ka siis, kui teine pool oma tundeid igal sammul väljaütlemiste või žestidega ei väljenda.

Sellest saab Karini suurim tragöödia. Nii näeb ta enda kõrval endassesulgunud meest ning selle asemel, et otsida probleemi põhjuseid ja näha mehe passiivsuse taga intensiivset tundeelu, asub ta hoopis vaimse vägivalla abil nõudma seda, millest mees teda ilma on jätnud. Oma **egotsentrilisuse** tõttu on Karin valmis rahulduma igasuguse tähelepanuga ning provotseerima meest senikaua, kuni Indrek hinge kuhjunud vihast lahvatab. Siis, kui Indrek 19. stseenis „Veri!“ naise kallal füüsilist jõudu tarvitab, ütleb Karin lõpuks: „Mu

süda oli küll hirmus täis, aga .. mida kõvemini sa hoidsid, seda parem mul oli.“ (Nüganen 2006: 56).

Mainitud stseenis ilmnevad Karini käitumises jahmatavalt **sarnased jooned lapsega**. Hetkel, mil Indrek käratab, et kui naine kuulata ei taha, siis ta sunnib teda selleks, ilmub Karini näole üheaegselt jahmunud, hirmunud ning uudishimulik pilk. Siis pistab Karin täiest kõrist karjuma. Juba on ta Indreku haardes ning sellest pääsemiseks hammustab meest. On tähelepanuväärne, kuivõrd kiirelt saabub naisel arusaamine oma teost ning soov andestust paluda. Nähes verd, jookseb Karin kohe kahetsevalt mehe embusesse. See on väga omane lapsele, et pahandust tehes ja karistada saades otsib ta just oma karistajalt koheselt lohutust.

Kuigi Karin võib tahta olla iseseisev, jääb ta ikkagi **Indrekust lõpuni sõltuvaks**. Nii näiteks oskab ta edukalt oma peaga mõelda, kuid sisemine vajadus oma arusaamu kellegi peal testida juhatab ta ikka Indreku juurde. Mees argumenteerib talle tavaliselt teravalt vastu, mis viib Karini veel suurema pettumiseni, kuigi ta ise seda üldjuhul välja ei näita. Siiski on tähelepanuväärne, kuidas naine on 11. stseenis „Karin küsib raha“ lausa meeleheite äärel. Indrek on näidanud taas oma intellektuaalset üleolekut ning kui ta abielulahutamise teema lõpetuseks teatab, et Karin saaks lahutuse sisse anda juhul, kui Indrek ise petma hakkaks, ei oska naine enam muud teha, kui solvunult järgmisi repliike Indrekule nina peale visata: „... ma tapan su ära, panen majale tule ka otsa, lähen su juurest ära.“ (Nüganen 2006: 29). Veel hoiatab ta, et hüppab auto või trammi alla ning õhkab siis kokkuvõtvalt: ”.. vaat, mis tähendab olla naine, mitte naine vaid näru“ (samas).

Tänu sellele, et Karin ei saa kodus mõistmist ja hoolt, mida ta ihkab, ning kuna oma mees julges kunagi isegi nõökavalt soovitada Karinil perekonna pankrotist päästmiseks mõnele ärimehele külge lööma hakata, on Karin asunud üha tihedamini osalema seltskondlikel olengutel. Seega tõukavad teda tagant **protestivaim** Indreku vastu, **soov saada kuskilt**

oma nartsissistlikule enesearmastusele peegeldust ning kindlasti ka sisemine lootus, et ta **võib naisena midagi olulist korda saata** ehk pere parkrotist päästa.

Kuigi Nüganen on Karini eneseimetlust võrreldes romaaniga ahendanud, avaldub see lavastuses siiski mõningate teisenditena – vaevumärgatavate märkide abil, näiteks kas või sellena, et Karin joonistab ühel peoõhtul õhku oma nimetähed K. P. Miks mitte armastatud mehe omad? Milleks ta üldse seda tegema pidi? Ükski märk pole lavastuses juhuslik. Karin usub enda võluvusse, aga ootab, et ka teised seda kinnitaksid.

Seltskond vastab Karini ootustele, ta saab seal meeste imetlust tunda. Olles üheaegselt väliselt kaunis ning isiksusena huvitav, kuivõrd ta on **seltskonna poolt veel rikkumata**, lummab ta mehi. Samale aspektile viitab ka Purje (2007: 192), lisades, et Karini lummus teeb seltskonna vilunud maskikandjad lausa relvituks. Kui teised naised näiteks sirutavad käsi meeste nina alla, et nood neid suudleks, siis Karin julgeb häbenemata selle peale Paralepalt pärida, et miks mehed sellise käitumisega kaasa lähevad. Paralepp ütleb, et see meeldib naistele, kuid lisab, et sel viisil ei hakka Karinit ükski mees kunagi meelitama, sest mehed soovivad Karinile ise meeldida. Mingisuguse *naiseliku miski* olemasolu tuleb välja isegi Karini suhtluses Kõögertaliga. Näitab ju see häbematu ja ülbe mees Karini suhtes üles austust, kui ütleb: „Mind ei maksa häbeneda, sest mina viisakatele prouadele külge ei löö. Ilmas teisi naisi küll“ (Nüganen 2006: 23). Karini seltskonnas tunnevad mehed end justkui rohkem meestena. Ta kutsub oma olemusega iseeneslikult esile *džentelman*’likku käitumise – sellise ettevaatliku ja peene käitumismaneeeri.

Mis puutub Karini lootusesse, et tal õnnestub pere rahamuredest päästa, siis selle nimel tegutsemine viib ta uute pettumusteni. Karin annab endale aru, et ilma meeste abita ta ärimaailmas läbi ei löö, õnnestumiseks puuduvad tal vajalikud teadmised. Küll aga usub ta, et kui suudab Paraleppa veenda endale nõuandjaks hakkama, siis võib kõik veel hästi minna. Ta ei pea paljuks kasutada mehe veenmisel flirti. Ühes sõbrannadevahelises jutuajamises viitas Kitty „meestele kaasaaitamisele“, kasutades selle repliigi juurde

seksistlikku liigutust, teisisõnu ei pea Kitty meestele külgelöömist valeks. Nii suudab ka Karin Paralepaga flirtimist enda jaoks välja vabandada – tegemist on kõigest süütu „abikaasale kaasaaitamisega“. Paraku advokaat armub Karinisse ning annab naisele raha enda taskust, öeldes, et Karin on saanud selle oma õigetest ärielistest otsustest. Lõpuks pettusest teada saades on Karin tõeliselt löödud – ta tunneb ennast ära kasutatuna ja läbikukkununa.

Kuigi tegelikult on Karin naine, kelle puhul näevad mehed välisest vormist kaugemale, ei saa Karin sellest aru, vaid hakkab lõpuks kindlalt uskuma, et peale jalgade ei huvita mehi naistes miski. Viimase tõuke selleks uskumuseks annab kõnelus mehe poolt hüljatud Idaga.

Merilai (2006: 31) on eelpool kirjeldatuga üsna sarnaselt võtnud kokku Karini käitumise: „... Karini eksalteeritud hüsteeria avaldub ekstravertselt ja „lihtsakoeliselt“ – läbinähtav vastamata seksuaalne aktiivsus ehk armastuse prioriteet, ennastimetlev väline peegeldusvajadus, nõudlik kärsitu illusoorus, naiivne seltskondlik kalkuleerimine, visklemine kättemaksu ja heldimuse vahel ..“

Karin on komplitseeritud sisemaailmaga. Teda mõjutavad väga tugevad instinktid, eriti armastuse taotlus, egotsentrilisus ja nartsissism. Karini käitumises avaldub mõnel juhul teravalt midagi lapsele omast. Siiski suudab Karin hetketi iseseisvuda, mis distantseerib teda lapse määratlusest. Ta on üsnagi arenenud taju ja intelligentsusega, paraku testib ta neid meeste peal, kes on temast teadmistelt tunduvalt üle. Karini tuumakust mehed küll ajuti tunnetavad, kuid väärtustavad eelkõige ikkagi naise kaunidust. Karin otsib väga selgelt oma kohta elus, sest seal, kuhu ta peaks kuuluma, ei pöörata talle piisavalt tähelepanu, ning seal, kus teda imetletakse, valitseb moraalne kaos. Nii on Karin õnnetu ning püüab sellest igal viisil oma ainsale tugipunktile, Indrekule märku anda. Karin on ühelt poolt oma instinktide vang, teiselt poolt aga ühiskonna ohver.

2.3. Karin suhtes Indrekuga

Karini tegelaskuju uurimine jääks poolikuks, kui ei vaadeldaks tema kõige lähemat inimest – Indrek Paasi (Indrek Sammul). Abikaasal on kindlasti Karini kohta palju öelda, aga millegipärast ütleb ta just vaat' et kõige vähem – on tihti vait. Järgnev analüüs peaks andma vastuse, mil viisil ja mida mees Karini puhul väljendab, milliseid iseloomujooni temas esile toob. Enne veel huvitav mõte Purjelt (2006: 190): „Üks teatriaasta 2006 kummalisi paradokse: Indrek Sammul ei saanud parima meesnäitleja auhinda, küll aga pärjati naisnäitlejaid tema kõrval ja mõjuväljas. .. Kas pole see auhinnatus ka omalaadne kompliment Sammulile: näilik varjujäämine, naiste ja nende armastuse suurde plaani mängimine kui meisterlikkuse ja mehelikkuse märk?!“ Püüan mõista, kuidas Indrek seda tegi.

Indrek väljendab end nappide vahenditega. Kui Karin võimendab oma repliike näiteks žestidega või intonatsiooni variatsioonidega, siis Indrek esitab **kõne tavaliselt ühtlasel rahulikul toonil**. Ta ei näe vajadust sõnu füüsilise tegevusega rõhutada, sest kui mõtted on targad, siis mõjuvad sõnad iseenesest.

Indreku vaated elule lähevad Karini omadest kardinaalselt lahku. See ärritab naist ja nii ei suuda ta kunagi mehe pikki monolooge kuulata. Esimese vaatuse avastseenis näiteks jääb Karin küll mõneks ajaks meest ainiti jälgima, kuid tabades ära Indreku hukkamõistva suhtumise seltskonda, kargab naine püsti ja teatab nõrdinult: „Jälle see vana laul! Olen sellest juba tüdinud. Kõik on halvad, ainult sina üksi oled hea“ (Nüganen 2006: 5).

Naisega peetavates diskussioonides on Indrek vaoshoitud. Oma vastulausetega loob ta vaidlustesse mõnusa rütmi, kuid ei kaldu enese õigustamisse. Mehe tugevad argumendid ning tema viis neid rahulikul moel edasi anda, ajab Karinit lausa marru. Naine üritab enda pidevate vahelesegamistega Indreku jutule meest provotseerida, kuid tulutult. Ikka päädib see Karini enda suuremasse kimbatusse sattumisega.

Tihti väljendab Indrek end mõjuvalt ainuüksi oma **füüsilise olekuga**. Näiteks võib ta naise jutu ajal pooleldi raamatusse süveneda, tõstes vaid paaril korral sellelt pilku. Nii on täheldatav Indreku ignorantne hoiak teema suhtes, millest naine räägib. Kindlasti ei tasu seda interpreteerida kui mehe tõrjuvat suhtumist naisesse endasse. Indreku muigele kippuv suu reedab, et tegelikult pakub Karini entusiastlik mõtete väljendamine Indrekule suurt naudingut.

Just läbi **miimika** avalduvad mitmed Indreku mõtted ja emotsioonid. Teise vaatuse avastseenis manitseb Indrek heatahtlikult Karinit oma häält Tiinast kõneledes pisut tasandama – tagaräägitav viibib ju nendega samas ruumis. Kui Karin seepeale vastuoksa häält valjendab, ilmub Indreku näole segamini naeru- ja valugrimass. Ühtpidi on tal naise käitumise pärast Tiina ees piinlik, teistpidi ei suuda ta ära imestada, kuivõrd huvitav naine Karin oma julguse ja häbematusena on.

Kui Karin on Indreku jaoks huvitav, siis Indrek Karini jaoks mitte. Naine küll armastab meest väga, kuid tema passiivsus ajab Karini hulluks. Naise püüded meest „elule äratada“ päädivad sellega, et Karin tabab meeleheitelises mehe kõige haavatava koha – Karin võtab „Suure Pihipäeva“ stseenis jutuks Indreku ema surma. Harjumuspärasele vaoshoitusele tugevaks kontrastiks **toob Karin sellega Indrekus esile raevu** – Indrek karjub läbilõikavalt: „Karin!“

Sama stseeni puhul on tähelepanuväärne Indreku püüd naise haigettegevad sõnad välja kannatada. Nii näiteks sisistab ta ühel hetkel suurest vihast läbi hammaste naisele: „Räägi edasi!“ (Nüganen 2006: 42). Järgmisel hetkel aga nutab ja naerab läbisegi, öeldes: „Karin, sa oled üks suur loll!“

Kuid nimetatud stseen ei ole ainus, kus naine suudab mehe endast välja viia. „Viimane tüli“ ajal avaldub Indreku afektiseisund läbi väga erinevate võtete. Kõigepealt on Indreku viha kiire järkjärguline kasvamine tajutav helikujunduses, seda kirjeldab hästi Purje (2006: 191): „... õhku võnkuma panev ängiheli, ruumi raputav talumatu vibratsioon, millest pole

pääsu, mis loob pörguliku suletusetunde. Helimoonutus lähtub Indreku psüühikast, ärrituse vaakumist tema peas, mis ei lase enam selgelt mõelda.“ Seejärel avaldub viha visuaalselt – Indrek kargab püsti, lööb käega tugevalt üht trammipinkidest ja jääb tardunult seisma. Mõni minut hiljem, kui Karin küsib provotseerivalt, et millest oleneb inimeste saatus ja õnn, karjub Indrek täpselt nii nagu Nüganen on tekstiraamatusse ette kirjutanud – nagu tuhandetele! – „Tööst, tööst ja veelkord tööst!“ (Nüganen 2006: 77). Hetke pärast on ta naise mõnitusi kuulates justkui halvatud, maailmast väljalülitatud.

Vihahood, mida Karin niivõrd vankumatult vaimses mehes, nagu seda on Indrek, esile toob, räägivad mehe suurtest tunnetest naise vastu. Ajuti just sellistel tüli hetkedel tunneb Karin väga selgelt Indreku armastust. Heaks näiteks on siin taas stseen „Suur pihipäev“. Kui Karin kuuleb Indrekult, et terve linn räägib tema suudlemisest Paralepaga autos, siis poeb Karin häbi pärast posti taha ja jääb vaikselt kuulatama. Hetkel, mil Indrek tunnistab, et ta lõi Karini kohta halvasti rääkinud meest, ilmub Karini näole tänulikkust väljendav ilme. Kuigi lavastaja on tekstiraamatusse kirja pannud, et Indreku sõnad rabavad Karinit („Tähendab, Indrek on tema pärast kakelnud, on kaitsnud tema ja iseenda au, samal ajal, kui tema...“ (Nüganen 2006: 40)), tundub mulle, et Kõrve pigem väljendab vaikset tänulikkust. Ta vaatab üles ja justkui naeratab tasa. Ta tunneb rõõmu selle üle, et mees tema kaitseks välja astus, et mees oma vihast tema tegude pärast enesevalitsuse kaotas. Sel hetkel tunneb ta, et Indrek temast ikkagi hoolib.

Indrek on mees, keda Karin tõeliselt armastab, või vähemalt see, tänu kellele võiks ta õnnelikuks saada. Juba Karini armastus Indreku vastu iseenesest on tähelepanuväärne – kõikide jõukate ja lugupeetavate asemel, kelle Karin ilmselt oleks endale saanud, valis ta lihtsa õpetaja. **Järelikult on Indrekus midagi, järelikult on ka Karinis.**

Need kaks võiksid õnnelikud olla. Paraku vaevleb Indrek aga pideva süükoorma all, seda ematapu tõttu. Merilai (2006: 31) ütleb otse välja: „Mees ei soovi vabaneda koormavast emasuhtest teda armastava naise kasuks .. Väliselt tasakaalukas ja mõistlik vaimne

„kloostrielanik“, on ta tegusast ja eksperimenteerivast kehalisest Karinist .. sügavuses ebakindlam ning plahvatusohtlik.“ Purje (2006: 189) viitab, et Indreku süütunne uuristab abielu tõhusamalt kui Karini provotseerivad kõrvalehüpped.

Lisaks ema surmale tunneb Indrek veel, et teda on elus „karistatud“ poja kaotusega. Seetõttu on mees heitnud kõrvale kõik selle, mis „kõditaks meelt“, ja pühendub ainult vaimsele. Ühel hetkel näeme Indreku meenutuse läbi Paaside poja surma. Seeläbi saab selgeks, et Karini hingelised vaevad võisid alatagi sellest „õnnetust lõpust“. Karin ei suuda elus toimunud halba unustada, kuid loodab leida lohutust ning valu eest põgeneda. Indrek keskendub tööle, Karin aga ei suuda oma hingelises rahutuses tähelepanu mitte millelegi fookuseerida. Teda aitaks vaid Indreku tähelepanu, Indrek aga elab lihtsalt tema kõrval ja n-ö lunastab oma süüd olles endasse tõmbunud.

Kui Indrek kannab endaga kaasas ema mälestust, mis avaldub lavastuses selles, et etenduste ajal istub Indreku ema vaim sündmustiku pealtvaatajana pingil, siis samamoodi hoiab Karin oma mõtetes pidevalt Indrekut. Mees on pandud samuti pingile istuma, ta märgib justkui vaimu, mis Kariniga kaasas käib. Karin soovib hinges, et Indrek näeks, kuhu naine oma üksildusega sattunud on ja päästaks ta, kuid see mentaalne Indrek istub lihtsalt niisama, ei tõsta pilku oma raamatult. Stseenis, kus Karin veedab aega härra Paralepaga, küsib mees temalt, kas too on õnnelik. Karin jääb korraks mõttesse, vaatab siis igatsevalt Indreku „vaimu“ suunas ning ütleb „Vahel olen!“, ja jätkab kõrvale vaadates, et vahel ei ole ka. Siit võib välja lugeda, et Karin seob oma õnne väga selgelt armastatud mehe olemasoluga ja ta tahaks nii väga Indrekule otse öelda, kui üksikuna ta end tunneb.

Merilai (2006: 32) ütleb Paaside abielu kohta tabavalt: „...**teineteist peletatakse aina eemale ja kuhjatakse vahetu suhte takistuseks järjest uusi tingimusi, selmet jäägitult kokku sulada, mis on ometigi põhiigatsus.**“ Ta lisab: „Tammsaare skepsis mehe ja naise tõelise teineteisemõistmise suhtes tekitab kahtlemata valu .. Tema elukogemuse järgi oli

tegu erinevate armastuse liikidega, mis lihtsalt ei ühildu – püstne vaimne ehk mehelikult ebakindel ja rõhtne bioloogiline ehk iginaiselikult sihikindel.” (samas).

Tegelikult on etenduse jooksul näha vähemalt üks kord, et Indrek võiks jagada seda õnne ja armastust, mida Karin ihkab. Kõige lähemal Karini nägemusele tõelisest armastusest seisab teise vaatuses avastseenis kujutatud. Pärast suurt tüli on abielu teinud läbi täieliku puhastumise. Romanis võtab Tammsaare kõik kokku väljendiga ”teised mesinädalad” ning just uuesti tärnanud armastust näeme ka laval. Karin sunnib Indreku veel viivuks enda juurde jääma, tuues ettekäändeks ühe olulise saladuse pihtimise. Ta on mänguline, flirtiv, pakkudes mehele niiviisi suurt põnevust. Peagi kuuleb Karin seda, mille järele ta on nii kaua janunenud. Mees teeb talle komplimendi ja väga tabava – ütleb, et Karin on kolme naise eest. Selles stseenis nähtub, kuidas Karini ja Indreku vaheline abielu võiks olla. Nii naine kui ka mees on õnnelikud. Kuid see jääb nii vaid hetkeks.

Indrek elab sisimas intensiivset tundeelu, aga välja näitab vähe, nii loob ta tugeva kontrasti kehalise-eksperimenteeriva Kariniga. Ta piinab end süükoormaga, seeläbi teeb õnnetuks ka naist. Tegelikult armastab ta Karinit väga, seda näitab tema olek ja näoilme. Ta tunneb oma naist, tänu Indrekule saab selgeks ka Karini hingeveev – poja surm. Seda traagilisem on, et mees teab, mis naisega toimub, aga ei aita teda. Hingelised üleelamised on neid mõlemaid laastanud ning hetkel, mil nad peaksid olema teineteisele toeks, nad hoopis eemalduvad teineteisest. Need kaks, kes teavad teineteise valu kõige paremini, lasevad just oma läbielamistel enda suhet lõhkuda.

2.4. Karin suhtes Härra Paralepaga

Järgnevalt vaatlen Karinit suhtes „võõra mehega” – seltskonda kuuluva advokaat härra Paralepaga (Andres Raag). Kuigi Karini ja Paralepa suhe on üsna põgus, võib selle taga

olla huvitavaid nüansse, mis kirjeldavad olulisel määral mõlemat tegelast. Karinit ajendab Paralepale lähenema põhieesmärk – päästa oma pere. Mees näib esmapilgul üsna ohutu.

Ma kategoriseerin härra Paralepa karakteri alla. Ta on mitmepalgeline tegelane ja temas on olemas võime muutuda. Lavastuses saab kavalerlikust seelikukütist saatusliku naise, Karini, läbi sügavaid tundeid kogeda suutev mees. Tema muutus toimub murranguliselt, hetkel, kui naine teatab talle, et usaldab teda.

Teatav sümpaatia on Karinil Paralepa vastu olemas. Paralepa juttu äriasjadest jääb Karin kuulama imetlusega ja õhinaga, justkui räägiks mees hoopis muust maailmast, mis tundub nii põnev. Karin hindab Paralepa teadmisi. Rohkem kui Paralepa poolt pakutavast „vaimutoidust”, on ta aga ikkagi huvitatud sellest, et mees tema rahaasjade eest hoolitsemise lihtsalt enda peale võtaks. Mehe veenmiseks kasutab Karin flirti, mis avaldub malbel häälel rääkimises, oma kaela puudutamises, kleidi näpitsemises, silmade plaksutamises jne. Asi päädib Karini pilguheitmisega oma dekolteele, mispeale teatab Paralepp naist jälgides: „Päasetee ju leiaks” (Nüganen 2006: 14).

Tegelikult saab Karini ja Paralepa vahelisest kokkuleppest aga mõlemat hukatusele viiv tehing. Seda mõtet ilmestab kõige paremini näitlejate liikumine. Paralepp hakkab ühel hetkel mööda trammiteed kõndima, püüdes järjekindlalt tasakaalu hoida. Näha on, et Karinil õnnestub Paralepp tõeliselt kimbatusse viia. Paralepp laskub põlvili trammirööbastele ning hakkab Karini suunas roomama, haarates lõpuks tema jalgade ümbert kinni, öeldes siis olulisi sõnu: „On naiti, kelle pärast mõni mees on valmis mitte ainult selga tõmbama kümme frakki, vaid ka varastama ja tapma” (samas). Karin kavaldab aga mehe üle, öeldes naiivselt, et need on täpselt tema mehe sõnad. Komplimendi ebaõnnestumine ning kogu olukorra absurdsus avaldub selles, et Paralepp kaotab põlvili trammirööbastel olles tasakaalu ning jääb lamama. Paralepp, mõistes, et ta ei saa Kariniga kuidagi hakkama, muudab äkitselt jututeemat ja hakkab rääkima hüpoteegist. Kogu see etteaste väljendab mehe ebakindluse tekkimist seoses tärkavate tunnetega Karini vastu.

Kavalerliku seelikuküti puhul on armumine midagi tähenduslikku – järelikult peab naises peituma teatav maagia.

Kuid ka Karin on end „kaotamas“. Nimelt usaldab ta Paralepale oma abielusaladusi, seades sellega ilmselgelt ohtu enda ja Indreku suhte. Ütleb ju Karin hiljem isegi, et oma mehest ei tohi teistele meestele rääkida. Ta usaldab teist meest, olgugi, et räägib armastusest oma mehe vastu. Sel hetkel kõnnib ka Karin mööda trammirööpaid. Järelikult pole trammirööbaste ja olukorra pingestumise seos juhuslik. Karin komistab hetkel, kui on nõus sellega, et Paralepp astub tema mehe asemele ning viib ta Köögertalide juurde peole.

Naiselik pettumine saab oma suurima mõõtme tennisemängu stseenis, kus Paralepp, suutmata kuulata naise naiivset, kuid järjekindlat seisukohakaitsmist mõtte jõu teemal, paljastab talle kogu tõe dividendide kohta. Lavastaja on andnud Karini ja Paralepa diskussioonile vaatamängulise aspekti, tuues sisse tennisemängu motiivi. Mõtte jõu teemalist sõnadega võitlust toetab tennisereketiga kujutletava tennisepalli löömine ning helilindilt kostuv palli pörkumine. Löökidega antakse mitmel juhul edasi kõnevoor. Lühemad ja pikemad (päriselus mõeldamatud) pausid löökide vahel, defineerivad mängijate suhtumist. Karin on südi mängija, ega jäta „palli“ Paralepale tagasi löömata ehk teisisõnu, ta ei jää Paralepale vastust võlgu. Paralepp aga ootab vastulöökidega näidates seeläbi viitsimatust mängida ning teadlikkust oma ilmselgest üleolekust. Mängu põhjal mõjub ta kogenuna ning ülekantud tähenduses on ta kogenud ka elus. Ta teab, et mõtte jõud, mille abil saaks näiteks tüdruku poisiks muuta, on absurdus. Et naise heietamine kiiremini lõpetada, loob ta paralleeli dividendide saamisega. Ta paljastab tõe, et sellel puudus igasugune seos mõtte jõuga ning raha tuli otse tema enda taskust.

Karinit tabab šokk, mille Nüganen on tekstiraamatus sõnastanud järgnevalt: „Karin jääb tardunud pilgul mehele otsa vahtima ja just nüüd avanebki äkki tema ees tühi kuristik, pealegi veel sellise selgusega, et silme eest lööb mustaks ja pea hakkab ringi käima. Ta vaatab mõttetult enda ette, silmad klaasistunud nagu surnul“ (Nüganen 2006: 37). Šokki

võimendatakse miinusvõttega, nimelt pika vaikusega. Selle vältel seisab Karin ebaloomulikus poosis fikseeritult, üks jalg õhus, reket käes püsti. Samal ajal toimetab Paralepp taustal, kuivatab ennast ja nõõbib kaelust, on oma mõtetes. Selline tegevus väljendab, et Paralepp ei saanud üldse arugi, et oleks midagi valesti teinud – ta ei tabanud isegi naise šokimomenti. Vaikuse lõikab läbi tennisereketi mahakukkumine. See äratub ka Paralepa mõtetest ning ta taipab kohe, mis oli juhtunud. Paralepp püüab asja veel selgitada, kuid on juba hilja. Karin on löödud ja vihane.

Endine helge kollane valgus on asendunud külma sinise värvitooniga, näidates naise alistumist ning kainestumist. Olnud arvanud, et tal õnnestus rahaasjus teatud edu saavutada, pidi ta nüüd pettuma, saades teada et see oli vaid mehe kätetöö, kellele ta meeldima hakkas. See tõestas talle, et naise püüd koduseintest väljaspool end kehtestada ei kannu vilja, lisaks taipas ta, et oli ilmaasjata riskinud enda abieluga ning hea nimega.

Saanud suure pettumuse osaliseks, keeldub Karin mehega, kes teda alt vedas, edaspidi suhtlemast. Ta unustab Paralepa üsna pea. Tema mõju mehele aga ei kao. Paralepp on temasse tõepoolest armunud ning peab edaspidi jälgima armukadedustundel, kuidas naine flirdib noore poisi Rõneega. See laastab elumängurit. Suurimas vihahoos läheb Paralepp isegi Rõneele kallale. Karin rõõmustab sel hetkel südamepõhjast.

Suhtest Paralepaga tõuseb esile Karini naiivsus, et mees on valmis teda aitama, ilma erilisi teeneid vastu nõudmata, samuti oskamatus „ohtlikke/seltskonnale omaseid“ mängida. Ta on veetlev ja teadlik sellest, lisaks valdab teatud määral isegi meeste võrgutamise viise, kuid mis puutub tema intellektuaalsesse tasemesse, siis selles osas jääb ta mehele alla. Kogu Paralepa ja Karini vaheline suhtlus on mängule taandatav. Mees mängib naise üle oma mõistusega – ta võib valetada naisele äriasjade kohta mida tahes, kuna naine pole harjunud sellise teemaga suhestuma, ei oska ta pettust aimatagi. Karin aga jääb ise mängus peale sellega, et veetleb meest, kuni viimane on relvitu. Paraku pole see Karini plaan iseenesest – tema soovis ikkagi perekonna pankrotist päästa, mitte Paraleppa

endale võita. Mehe ära kasutamist see muidugi välja ei vabanda, seega saab Karin „vastu näppe“ justkui väljateenitult. Igatahes tuleb ta sellest olukorrast rohkem võitjana välja kui Paralepp. Karin küll tunneb mõnda aega alandust ja viha, kuid unustab siis mehe sootuks. Mees teda aga mitte. Paralepa puhul on see muidugi imeks pandav, sest ta pole sellist tüüpi, kes suudaks armuda. Seega kinnistab see fakti, et Karin on *seletamatu miski*, mis meestele mõju avaldab.

2.5. Karin suhtes Kitty Itamiga

Kitty Itam (Piret Kalda) esindab minu arvates tüüpi. Ta on ühemõõtmeline, muutumatu ning samal ajal ka avatud tegelane. Kitty on ärimehesest abikaasa kõrval saavutanud endale ihaldatud positsiooni seltskonnas. Tema elu dikteeribki kõik see, „mida seltskond mõtleb“. Kitty elab kinnistunud ideega oma iluveast – tema suurim traagika elus on tema jämedad jalad. Kitty on ahta silmaringiga ning kerglaste kommetega. Ta on küll seltskonnas omaks võetud, kuid mitte lugupeetud. Nii teritavad tema peal hambaid sõbrannad, näiteks proua Horst ja tagaselja räägib Kittyst Paraleppki. Kuid Kitty pole sugugi halb inimene, ta on lihtsalt veidi „kergeke“.

Kitty ja Karin on binaarses opositsioonis. Nende vastandumise aluseks on intellektulaane tasand ning eetiline käitumine. Esimene neist paistab enim silma stseenis „Lumipalee“. Kittyl on loogilises mõtlemises puudujääke ning Karin oskab neid kohe ära tabada. Näiteks pärast seda, kui Kitty on sõbrannadele uhkelt teatanud, et mees kirjutas maja tema nimele, oskab Karin kohe seda seostada Kitty mehe pankrotiga. Piret Kalda väljendab selle peale Kitty jahmunud olekut. Veel enam on ta rabatud sel hetkel, kui Karin pärrib prantslasest noormehe kohta, kes Kittyle nõiasõnad selgeks õpetas, et kuidas too küll eesti keeles luuletada oskas. Kitty annab mõlemal korral lühikese kummalise seletuse ning vahetab siis kärmelt teemat.

Tugev intellektuaalne vastandumine toimub ka stseenis, kus Kitty tunnistab oma hüsteeriahoos Karinile, et ei suuda mõtteid lapsel hoida, sest need lähevad alati tema iluvaele – jämedatele jalgadele. Suurimal meeleheite hetkel võtab Karin Kitty sülle nagu beebi. Kussutab naist ja teeb talle pai. Läbi selle žesti võimendub idee ühe naise nartsissistlikust armastusest ja teise arusaam asja absurdusest, kuid samas suutlikkus olla empaatiavõimeline. Kitty tõmbab pidžaamapüksid jalast, et näidata sõbranna Karinile enda jämedaid jalgu. Ta mitte ainult ei räägi nendest, ta ei kergita tagasihoidlikult kleidisaba, et neid hetkeks paljastada, ta tõmbab püksid meeleheitliku konkreetsusega alla. Siin võib näha ka teatavat naistevahelise usalduse tekkimist, sõbrannad hoiavad kokku ja mõistavad üksteise muret, nende ees julgetakse suures meeleheites oma vigu tunnistada ja „alasti olla“. Kitty ei suuda enam muule mõelda, sest tema arvates on välimus peamine, mis mehi naiste puhul köidab ning meeste poolt ihaldatud ja imetletud olla on tema suur soov. Ehkki välimus võib olla meestele tähtis ning selle nimel tasub naistel pingutada, kujutatakse Kitty mõtteviisi ja selle avaldumist käitumises haiglasena. Aspekt võimendub seeläbi, et näitlejal, kes Kittyt kehastab ja oma jalad paljastab – Piret Kaldal –, ei ole tegelikult jalgadega mingisugust probleemi. Ta läheb hulluks esiteks vähetähtsa ning teiseks täiesti olematu – pseudoprobleemi pärast.

Kitty defineerib end selgelt meeste kaudu. Abikaasast armastab ta palju rääkida, lausudes ikka, et ”minu mees ütleb”. Lisaks naerab ta oma mehe üle, kuid see on vaid teeseldud pilge, selle läbi saab ta lihtsalt oma mehest rohkem rääkida. Kitty on ka prantslasest armuke, temast rääkides vidutab Kitty silmi ja jääb unelema.

Enim on Karin Kitty kaudu defineeritav stseenis „Beebi surm“. Kitty käitumine kaldub lausa groteski, millele vastandub Karini maksimaalne enesessesulgumine. Seistes oma poja kirstu ees, on Kitty ülevoolavalt emotsionaalne, ta õhkab ja žestikuleerib ägedalt. Karini puhul kasutatakse miinusvõtet. Karin ei ütle ühtki sõna, vaatab ainiti kirstus lebavat beebit. On tajutav, et tegelikult valitseb tema sees suurem lein Kitty poja surma pärast kui Kitty enda sees. Karini vaikus on valjem kui Kitty kisa. Eks meenub Karinile ju see, et kord

kaotasid nemad Indrekuga poja. Karin ja Indrek kaotasid poja, kes sündis armastusest, Kitty poeg tuli aga abielurikkumisest.

Kitty puhul on tegemist roll-rollis situatsiooniga. Tema kurbus on teeseldud. Kittyt pole võimalik välja vabandada ka sellega, et ehk ta lihtsalt leinab omal moel. Naise mõtted ja see, kuidas ta neid esitab, on niivõrd rumalad. Ta räägib innukamalt sellest, kuidas võiksid olla läbi viidud matused, vedades samal ajal Karinit sujuvalt kirstust eemale. Paiguti Kitty lausa unustab halada, sest leinariietest ja matuste korraldamisest rääkides satub ta üha suuremasse hoogu. Kui surnud poeg talle taas meenub, siis teatab ta sügavat kurbust teeseldes silmakirjalikult, et kui matused on ilusad, siis ei ole pojalt oma emale ja isale midagi ette heita.

Lavastuses on Karin vabastatud sellest inetust määratlusest, mille järgi võtab ta vastu Kitty pakutava kokkuleppe, et kui ta buubi nõiasõnu lausub, saab endale maja. Romaanis tuletab Karin endale vähemalt korra meelde, et peab sõnu lausuma, sest Kitty lubas talle selle eest maja kinkida. Kuna lavastusest on see välja jäetud, siis mõjub Karini kurbus ning selle seos oma beebi surmaga usutavamalt. Lisaks, kui Kitty pärib Karini arvamust, kas kirstus lebavat beebit võiks fotografeerida, siis romaanis annab Karin selle peale napi vastuse, et ehk ikka. Lavastuses Karin vaikib, vaadates klaasistunud arusaamatul pilgul hetkeks Kitty poole.

Karinil jääb Kittyst mitmeid asju külge. Näiteks uskumine mõtte jõusse, samuti mõned tõesed abielu kohta, näiteks see, et naine peab „meestele kaasa aitama“. Kuid need ei suuda Karinit eriti muuta. Kui Kitty elab teadmisega, et võib jätta kõik mehe mureks, siis Karin tahab ise midagi korda saata.

Kui Kitty lavastuse lõpus Karinile kirjutab ning oma kurvast saatusest pihib, jäädes ikka oma veendumuse juurde, et tema jalad peavad kunagi peeneks saama, siis Karin toetab teda. Ta on taas teada saanud meeste inetust käitumisest (tema jaoks pole vahet, et Kitty ise oli oma meest petnud). Karin mõtleb, et isegi tema ei õnnestu elus. Isegi tema mees pani ta

rongile ja saatis vale teadmisega minema, et saadab talle raha ja maksab jalgade operatsiooni eest. Kitty on oma arusaamine sõbrannaks olemisest, kuid sel hetkel ei osanud nii ausat ülestunnistust oodata (mida seltskond mõtleb).

2.6. Karin suhtes Ida Langebrunn-Karimiga

Ida Langebrunn-Karim (Anu Lamp) mõjutab lavastuses olulisel määral Karini saatust. Karini jaoks on Ida „piksevarras” – inimene kelle juurde ta alati tee leiab, kui tuju on halb. Kuigi Ida seisukohad lähevad Karini omadest kardinaalselt lahku, armastab Karin temaga vestelda. Etenduse vaataja perspektiivist mõjub läbikäimine Idaga, seltskonnaprouadega suhtlemise kõrval Karini kuvandile positiivselt.

Tegelaskontseptsioonilt on Ida tüüp. Ta esindab sotsiaalset gruppi, mille liikmed distantseerivad end seltskonnast, nähes õnne üksnes töös ja pereelus. Ida on ühemõõtmeline tegelane – tööhobune. Teda iseloomustab avatus – ta teod on arusaadavad ning motiveeritud. Ida on ääretult pühendunud ning vähesega leppiv. Ta ei leia, et elus peaks pidevalt midagi sündima, ta oleks valmis lihtsalt mehe ja laste seltsis ära elama. Petlikult arvab ta, et selline saatust rahuldab ka tema abikaasat Johannest. Kainestav teadmine, et nii see paraku pole, saabub siis, kui mees Ida päevapealt maha jätab. Ligi aasta on Johannes naist tema seljataga noore kauni tütarlapsena petnud. Hetkel, mil Ida sellest kuuleb, puruneb tema illusoorne maailm ning ta teeb läbi murrangulise muutuse. Varem oma elufilosoofiat jäägitult uskunud ning eluga rahul olnud naisest saab korraga kibestunud vanainimene.

Lavastuses on Karini ja Ida vahelisi dialooge kaks. Esimesel korral läheb Karin Idale tööle külla. Naised arutlevad töö, abielu ja vananemise üle. Ida ei suuda Karini seisukohti kuulates oma heatahtlikku naeru tagasi hoida. Sellega defineerib ta Karinit noore ja

kogenematuna. Karin ei armasta tööd, ta on abielus õnnetu ning pelgab vanaks jääda. Need mured on Idale võõrad. Tema väidab, et just töö andis talle usu endasse, mehega on ta endiselt rahul ning mis puutub „ajast mahajäämisesse”, siis selle kohta ütleb Ida lihtsalt: „Küll mu lapsed lähevad ükskord minust ette.” Jutuajamise vahele kostub korraga kaugusest Johannese hääl, mis kutsub Idat tagasi tööle. Naine hüppab koheselt püsti ning jätab Kariniga hüvasti – see mõjub ideaalse tõestusena, et Ida eelnev jutt ei olnud räägitud niisama, ta tõepoolest hindab kõrgelt nii abikaasat kui tööd, ei jäta neid kaht kunagi enda järgi ootama.

Teine Karini ja Ida vaheline dialoog järgneb Köögertali juubelitepeole. Prassingult koju minnes kohtab tussatujune Karin teel Idat ja ohkab kergendatult, et just vajalikul hetkel oma „piksevarrast” näeb. Ida aga on võrreldes eelmise kohtumisega kardinaalselt muutunud. Tema rõõm ja enesekindlus on asendunud sügava kurbusega – Johannes on ta „mingisuguse plika” pärast maha jätnud. Ida kannatab vaikselt ja kui midagi ütleb, siis kibestunult. Kõige raskem on tal lausuda neidsamu sõnu, millega mees ta maha jättis. Ida kannab neid ette punkthaaval loetledes – ta ütleb monotoonselt „Ma olevat vormist väljas, haavavat tema ilutunnet.” ning teeb siis pausi, et end järgmise põhjenduse väljütlemiseks koguda. Ehedana mõjuvad pisarad muudavad Ida oleku veelgi trööstitumaks.

Ida on nagu Karingi – ta seostab oma õnne eelkõige armastatud mehega. Kui enne andsid Ida elule mõtte mees, lapsed ja töö, siis abikaasa lahkumisega „plika” juurde kadus justkui kõik. Ida on nüüd vihane ka laste peale, kes on tema ainsaks ühenduseks mehega. Ida karjatab ühel hetkel: „Ma ei häbene seda öelda, lapsed on mulle tülinaks kaelas ja ma kahetsen, et ma nad ilmale tõin.” Karin vaatab Idat ainiti kaastundlikul pilgul ega suuda mõista, kuidas võib elusaatus selline olla. Siin on lavastaja taas Karinit pisut mahendanud. Tammsaare kirjutab, et hetkel, mil Ida teatas, et töö ei taga õnne, valdas Karinit heameel – tähendab, tal oli alati õigus olnud. Laval ei reeda miski Karini ilmes, et ta kas või natukenegi selle üle rõõmu tunneks.

See austus, mida Karin Ida vastu tunneb, määrab suuresti tema saatuse. Idaga juhtunu paneb Karini meestes lõplikult pettuma. Karini juttu kuulates jõuab Ida korraks küll arusaamiseni, et Karin on tegelikult väga õnnelik inimene, mees on talle pakkunud rohkem kui Ida kunagi oleks oma mehelt osanud nõuda. Ta ütleb Karinile murelikult, et kui see oma suurema õnne taotlemist ei lõpeta, võib praegusegi kaotada. Ida püüab teda õigele teele juhatada, soovitades tal mehega ära leppida, kuid veenmiseks tal enam jõudu pole ning enda saatus liialt traagiline, seega ei loe Ida nõuanne Karinile midagi. Tema on saanud kinnituse sellele, et mehed vaatavad ainult noori naisi ja nende jalgu, ükskõik, kas oma naine teeb tööd või mitte.

Karin ja Ida tunnistavad endale naiste närust olukorda ühiskonnas, seda, et nad ei saa meestelt vastu sellist armastust, mida nad sooviksid, kuigi ise on armastuse nimel ohverdanud. Nende püüd end naisena kehtestada ning õnnelikus abielus olla, ei ole vilja kandnud. Nad elavad erinevalt, kuid kannatavad ühtmoodi. „Kumbki vaatab oma lüüasaamisele näkku, seejuures nähakse selgesti ka teist. Kaks väga erinevat naist mõistavad teineteist jäägitult ja tahaksid vaistlikult teineteist kaitsta” (Purje 195).

Ida näitab taas, kuidas kõige suurem šokk avaldub vaiksuses kannatamises. Ida on traagiline tegelane. Kui Karinit veel imetletakse tema kauniduse pärast, siis Idal ei tundu enam mingisugust lootust. Ühest küljest mõjub ta iseteadliku ja targa naisena, teisest küljest on ta mehest liialt sõltuv. Mehe kummardamine päädis suure pettumisega. Ida vastandub Karinile oma tõekspidamistelt, kuid sarnaneb temaga selle poolest, et on intellektuaalselt arenenud. Piirisituatsioonides on mõlemad naised võimelised loogiliselt argumenteerima ja järeldusteni jõudma.

KOKKUVÕTE

Käesolev bakalaureusetöö keskendus Elmo Nüganeni lavastusele „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.“, mille aluseks on Eesti kirjandusklassiku Tammsaare pentaloogia „Tõde ja õigus“ 4. romaan. Töö fookuses oli soolise identiteedi konstrueerimise analüüsimine, eelkõige peategelase Karin Paasi näitel. Eesmärk oli jõuda arusaamiseni, kuivõrd dikteerib Karini, aga ka teiste tegelaste elu nende sooline identiteet ning milliste võtetega lavastuses sellele viidatakse.

Lavastuse kriitikaga tutvudes paistis silma, et Nüganeni puhul räägitakse palju kongeniaalsest suhtest Tammsaarega. Kirjandusklassiku ajastusse jääb oluline nüanss, mis võis teda naistegelaste konstrueerimisel suurel määral mõjutada – nimelt naisemantsipatsioon. See selgitab Tammsaare Karini käitumismotiive ning ilmselt on need osalt üle kandunud ka Nüganeni Karinisse. Analüüsitud lavastuses on naisekäsitlus seega traditsiooniline ja kaasajal – kui sooline võrdõiguslikkus on juba saavutatud – mõjub ehk veidi vanamoelisenä.

Nüganen tegeles alusmaterjaliga algusest lõpuni, vahepeal ei olnud kellegi teise dramatiseeringut, Nüganen tõlgendas Tammsaare ideid otse ja kirjutas need lavale. Ühtpidi on Nüganen romaani lava jaoks n-ö mugandanud, teisest küljest on ta instseneerimisprotsessis järginud kindlaid ideelisi eesmärke. Mugandamisel on ta pidanud silmas, et tegevustik oleks hästi jälgitav ning säiliks pinge. Sisulised ja ideelised eesmärgid on seotud Karini kuju tegevusajendite selgitamisega.

Nüganen tajus, et lugejad tihti vihastavad Karini peale, tema aga näeb naise ekspressiivse käitumise taga sügavamaid põhjuseid. Selleks, et neid valgustada, tõstis ta Karini lavastuse keskmesse. Nüganen näitab naise katseid end kehtestada, ise hakkama saada. Ta laseb Karinil ikka ja jälle ümberringi valitseva ebaõigluse pärast raevuda. Kuid tema lõputud monoloogid lähevad justkui „kurtidele kõrvadele“. Ainus, kelle arvamus teda tõsiselt

huvitab, Indrek, on liialt hädas iseenda hingevaevadega, et Karinit mõista püüda. Tegelikult teab Indrek, et rohkem kui ühiskonnas toimuvat, elab Karin jätkuvalt igapäevaselt läbi midagi, mida ta endale tunnistada ei taha – nimelt poja kaotust. Laval rõhutatakse seda Indreku meenutuse abil.

Siiski on tähelepanuväärne Karini analüüsivõime ja kriitiline pilk ümbritseva hindamisel. Kuna naistele on üha enam lubatud, siis näeb Karin soodsat võimalust ise pere rahalisest kriisist päästa. Ta on küll üsna taiplik, kuid peab siiski pettuma iga kord, kui üritab meestelt oma seisukohtade paikapidavusele kinnitust saada. Mehed näitavad oma üleolekut, sest nad on tõepoolest naistest avaramate teadmistega. Tammsaare ajastu kontekstis tuleneb see naiste varasema „iseolemise” traditsiooni puudumisest – ikka on sõltunud üksnes meestest.

Nüganeni Karin mõjub oma sisukuse ja vormiga. Ta meeldib eri tüüpi meestele ning eri tüüpi naisedki suhtuvad temasse hästi. Karini puhul on saanud kokku klassikaline ilu ja ürgnaiselik käitumine. Kuid üdinaiselikkus ei tähenda midagi sellist, mis seostub vaid heaga. Karini puhul näeme selgelt, kuidas instinktid saavad tema hukatuse põhjuseks. Ta ei suuda sobituda ei seltskonda, mis on rikutud, ega ka mehe kõrvale, kes on vaimne.

Karini kuju aitas rehabiliteerida kindlasti näitlejanna Hele Kõrve. Olemuselt malbe noor naisterahvas oskas ekspressiivse Karini hingeelu avada selliselt, et tema rollisoorituse kirjeldamisel kasutatakse ülivõrdeid. Kõrve muutis Karini jälgimise nauditavaks ning tema käitumise tagamaad arusaadavaks.

Üldises plaanis iseloomustab kõiki lavastuse naistegelasi see, et nad on meestest tugevalt mõjutatud. Nad seovad oma isiklikku õnne väga otseselt meestega, nende tähelepanuga või kas või lihtsalt nende olemasoluga. Nii saavad naised suurima pettumuse osaliseks samuti suhetes meestega.

Kuigi lavastuse südamik oli Karin, siis maksimalistina töötas Nüganen lõpuni läbi ka kõik kõrvalliinid. Ka need pidid lisaks Karini kuju toetamisele mingeid eesmärke teenima. Nüganen nägi Tammsaare loomingus palju teemasid, millele rõhku pöörata ning millest tänapäeva vaatajaga kõneleda. Nüganeni kõrval oli tugev meeskond, tänu kellele kujunes etendus, kus on väga kandvad ideed, ülimalt vaatamänguliseks.

„Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.” puhul on kõrgelt hinnatud lavastaja ning kunstnike head kompositsioonitaju ning sümbolite loomise oskust. Nii avalduvad mitmed peened nüansid tegelaste soolise identiteedi, aga ka lavastuse üldiste ideede kohta läbi huvitavate märkide. Üsna põhjalikult ongi käesolevas töös vaadeldud detaile.

Kasutatud meetoodika õigustas ennast ja andis hea aluse analüüsi läbiviimiseks. Käsitletud sai alusteksti autori, lavastaja ja näitleja tasandit. Ehk viimast, näitleja visiooni, oleks võinud veidi süvenenumalt uurida. Huvitav oleks olnud teada saada, mida veel Kõrve oma tegelaskujust arvab, kuidas temaga suhestub. Selleks aga oleks pidanud läbi töötama sekundaarseid allikaid, pean siin silmas seltskonnaajakirjades avaldatud persoonilugusid Kõrvest, kus tavaliselt puudutatakse lühidalt ka näitlejanna rolle.

Soolise identiteedi konstrueerimist antud lavastuses võiks edaspidi vaadelda meestetegelaste põhjal. Väga huvitavad tegelased on näiteks härra Kõögertal ja Rõnee, kes selles töös said vähe tähelepanu.

KIRJANDUS

Aarma, Jüri 2009. Pronksiööl Linnateatri laval salvestatud lavastus jõuab telesse.

– Maaleht. Kättesaadav:

<http://www.linnateater.ee/uudisvoog/meediakaja/pronksiool-linnateatri-laval-salvestatud>

(15.05.2013).

Alter, Jean 1990. A sociosemiotic Theory of Theatre. Philadelphia: University of

Pennsylvania Press, lk 195-210.

Eberhart, Kristi 2006. Linnateatri "Karin. Indrek" – Teater suure algustähega. – Eesti

Päevaleht, 18. märts, nr 63, lk 22.

Epner, Luule 2002. Etenduse analüüs: lähtekohti ja küsimuseasetusi. – Teatri ja teaduse

vahel. Studia litteraria estonica 5. Tartu: Tartu Ülikool, lk 109–125.

Epner, Luule 1994. Draamateooria probleeme II. Kättesaadav:

<http://www.utlib.ee/ekollekt/raamat/Draamateooria2/> (15.05.2012)

Fischer-Lichte, Erika 2011. Etenduse analüüsi probleeme. – Valitud artikleid

teatriuurimisest Koost. Luule Epner. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 69-100.

Hinrikus, Mirjam 1999. Tammsaare „naine“. - Vikerkaar, nr 8–9, lk 109–122.

Laanem, Tiina 2006. Aus kallistaja. – Anne, nr 3, lk 9–12.

Lindsalu, Elo 2008. Naiskuju modelleerimine XX sajandi alguskümnendite eesti

kirjanduses. Analüütiline ülevaade. Doktoriväitekiri. Tallinn: Tallinna Ülikool, lk 10–17.

Merilai, Arne 2006. Ajatud kujundid ja ajalik lavastaja: Elmo Nüganen. – Teater. Muusika.

Kino, nr 6, lk 24–33.

- Ortner, Sherry*. 2004. Kas naise ja mehe suhe on sama, mis looduse ja kultuuri suhe? – Ariadne Lõng, nr 1/2, lk 127–142.
- Purje, Pille-Riin* 2007. Vesiroos. Paas. – Teatrielu 2006. Koost. Madis Kolk. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 187–199.
- Raam, Raivo V* 2006. Ei langevarjuriks ega rätsepaks. – Õpetajate leht, 2. juuni, nr 22, lk 9.
- Rooste, Jürgen* 2006. Kunst on oma olemuselt vasakpoolne. – Sirp, 24. märts, nr 11/12 (3100/3101), lk 16–17.
- Sillar, Ivika* 2006. Kaks korda kaks on kuus. – Teater. Muusika. Kino, nr 6, lk 34–44.
- Tammsaare, Anton Hansen* 2009. Tõde ja õigus. IV. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tammsaare, Anton Hansen; Nüganen, Elmo* 2006. Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4. Tekstiraamat. Käsikiri Tallinna Linnateatris.
- Tõnson, Margit* 2006. Kas või kivist vesi välja... – Eesti Ekspress, 16. märts, nr 11 (849), lk 12–13.
- Vaarik, Kristiina* 2007. Indreku ja Karini vastuoludes peegeldub tänapäevane Eesti. – Sakala, 11. aprill, nr 69, lk 5.
- Veidemann, Rein* 2006. Elmo Nüganeni totaalne teater. – Teatrielu 2006. Koost. Madis Kolk. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 176–186.

SUMMARY

The construction of gender identity in the production "Karin. Indrek. Truth and Justice. 4." by Elmo Nüganen on the example of the character of Karin

This bachelor's thesis focuses on the production "Karin. Indrek. Truth and Justice. 4." by Elmo Nüganen, which has been created on the basis of the fourth novel of "Truth and Justice" - a series of novels by Estonia's literary classic Anton Hansen Tammsaare. The thesis puts its focus on analyzing the construction of gender identity, mostly through the leading female character Karin Paas. The purpose of the thesis is to find out how much gender identity influences the life of Karin, as well as the other characters, and which devices are used in the production to refer to it.

The first part of the thesis looks into the placement of the production "Karin. Indrek. Truth and Justice. 4." in Estonia's cultural scene. The author gives a view of what is pointed out by critics when discussing the play. Further, the thesis will study the choices made by Elmo Nüganen while producing the novel "Tõde ja õigus. 4." based on Jean Alter's transformational process strategies. The main focus is on decisions that are related to emphasising the gender identity of Karin and other characters. The second part of the thesis focuses specifically on the analysis of the production. The author tries to find even the smallest details that can be interpreted as very inherent to one gender. Based on those details larger generalisations are made.

Reviews of the production at hand have all been consensually favorable. References to Nüganen's as a director's congenial relationship with Tammsaare have even been made. That idea made it important for the author to get briefly acquainted with the circumstances that may have influenced the writer while he was creating Karin. The results show that the novel was created at a time when the foundations of patriarchal structure in society were

strongly injured and women were making first attempts on their way to becoming independent. This background gives a good explanation for Karin's behavior at her time.

Nüganen has left the main characteristics in Karin's behavior unchanged during his process of transformation, however he has reduced or enhanced some of them according to need. While analysing the reception of the novel, Nüganen himself found it to be a problem that people didn't see behind the behavior of Karin and often took her to be hysterical without any further thought. To change that perception Nüganen has made Karin the heart of the production and often let the surroundings and other characters define her.

Classical female beauty has been emphasised in Karin and both the utterly intellectual husband Indrek as well as the womanizers have been made to love that about her. Behind that external perfection lies an interesting essence, which is perceived by the others. It makes the women in the production favor her and the men respectful toward her. In some cases Karin even creates rather sensitive feelings in the bachelor type men. Karin herself is strongly influenced by her instincts, nothing about her is pretend. Although she doesn't admit it, she has been changed by the death of her son. She has lost her "anchor" and hopes to find it again due to her beloved husband. However, since Indrek does not give her the desired attention Karin turns restless and shows it in expressive behavior.

Alongside her instincts Karin is also strongly influenced by perception and ability to evaluate critically the events in society. Since women are allowed more things than ever Karin sees a favorable opportunity to accomplish herself in society and save her family from the financial crisis. She is very bright but nevertheless has to put up with disappointment when looking for affirmation to the validity of her opinions from men. The men show their superiority because they indeed have more knowledge than women. In the context of Tammsaare that derives from the lack of former female independence. The men have generally been the ones to depend on.

The female characters in the production are strongly influenced by the men. They connect their personal happiness directly to men, their attention or even simply their existence. That way the biggest disappointments also derive from the relationships with men, not being noticed by them or being broken up with.

In the production of "Karin. Indrek. Truth and Justice. 4." the director's and artists' compositional perception and ability to create symbols have been highly appreciated. Many subtle details about the gender identity of the characters but also about the general ideas of the production reveal themselves through interesting indications. Those details have been rather thoroughly observed in this thesis.

The character of Karin was definitely helped rehabilitate by Hele Kõrve. A humble young actress by essence was able to present the expressive Karin's psychology and emotions in a way that has received the highest praise. Kõrve made following Karin an enjoyable experience and the backgrounds of her behavior understandable.

LISAD

Lavastusest

„Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.”

Tallinna Linnateater

Lavastaja Elmo Nüganen, kunstnik Andris Freibergs (Riia), kostüümikunstnik Kristine Pasternaka (Riia), helilooja Jaak Jürisson, muusikaline kujundus Riina Roose ja Jaak Jürisson, valguskunstnik Kevin Wyn-Jones (Stockholm)

Osades: Hele Kõre, Indrek Sammul, Epp Eespäev, Ene Järvis, Piret Kalda, Anu Lamp, Marje Metsur, Ursula Ratasepp, Anne Reemann, Helene Vannari, Argo Aadli, Andero Ermel, Mart Koldits, Allan Noormets, Andres Ots, Andres Raag, Ago Roo, Rain Simmul, Margus Tabor, Mart Toome, Ardo Ran Varres.

Esietendus 12. märtsil 2006 Põrgulaval. Etendus on kahes vaatuses, kestab 4 tundi ja 30 min.

Preemiad: „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.” valiti parimaks lavastuseks ajakirja „Teater. Muusika. Kino” teatriankeedis hooaega 2005/2006 hinnanud kriitikute poolt. Elmo Nüganen – Eesti Teatri Aastapremia parimale lavastajale, 2007. Hele Kõre – Eesti Teatri Aastapremia parimale naisnäitlejale, 2007. Evelin Pang – Eesti Teatri Aastapremia parimale naisnäitlejale kõrvalosas, 2007. Premia „kogu näitelava parima täitmise” eest festivalilt Draama 2007.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina Kotti-Trüin Naarist
(autori nimi)
(sünnikuupäev: 26.03.1990)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
Soolise identiteedi konstrueerimine Olga Nüganeni lavastuses
"Kasim. Indrek. Tõde ja õigus 4." Kariini figuralahtjüü raamatil
(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on Anneli Saaro
(juhendaja nimi)

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, Naarist 27.05.2013
(allkiri ja kuupäev)

