

TARTU ÜLIKOOL
FILOSOOFIATEADUSKOND
KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT
TEATRITÄADUSE ÖPPETOOL

Liisa Ojakõiv
NAISTEGELASED EESTI MONOLAVASTUSTES
Magistritöö

Juhendaja professor Anneli Saro

TARTU 2015

Sisukord

Sisukord	2
Sissejuhatus	4
1. Soostereotüübid.....	6
1.1. Soostereotüübid ühiskonnas.....	7
1.1.1. Stereotüüpne eesti mees	10
1.1.2. Stereotüüpne eesti naine.....	11
1.2. Soostereotüübid kultuuris	13
1.3. Naisvaatenurk ja selle esiletoomise vahendid.....	17
2. Monolavastuse sobilikkus naisvaatenurgaks	22
2.1. Naistegelastega monolavastused aastatel 1976–2005	24
2.2. Naistegelastega monolavastused aastatel 2006–2014.....	29
2.3. Näitleja vanus ja tema suhe rolliga	40
3. „Mina, naine“	44
3.1. Mina, naine ehk anonüümne supernaine	45
3.2. Mina, naine laval.....	45
3.3. Mina, naine emana	47
3.4. Mina, naine ja mees.....	49
3.5. Mina, naine ja naisideaal.....	51
4. „Tanknaine“	54
4.1. Tanknaine kui realistlik naine	54
4.2. Tanknaine kui masin	55
4.3. Tanknaine kui väike tüdruk.....	56

4.4. Tanknaine kui potentsiaalne ema	57
4.5. Tanknaine ja passiivne meestegelane.....	58
4.6. Tanknaine ja teised naised	60
5. „Tähelaev“	62
5.1. „Tähelaeva“ peategelane Anneli	62
5.2. Anneli kujundamine teiste häälte kaudu	63
5.3. Anneli sõnatu sõnum.....	65
Kokkuvõte	68
Kirjandus	72
Female Characters in Estonian Monodramas. Summary	77
Lisad.....	80
Lisa 1. Naistegelastega monolavastused eesti teatris aastatel 2006–2014.....	80

Sissejuhatus

Oma magistritöös uurin naistegelasi eesti monolavastustes aastatel 1976–2014. Töö laiem eesmärk on iseloomustada naistegelastega monolavastusi eesti teatris ja valitud näidete varal jälgida muutuseid, mis on toimunud dramaturgilistes, temaatilistes ja vormilistes valikutes.

Töö teemani jõudmist suunasid juba minu bakalaureusetöös uuritud marginaalsed naisekujud vanemas eesti kirjanduses, aga ka üha sagedasem monolavastuste hulk eesti teatrimaastikul, mis pakkus materjali naistegelaste uurimiseks. Paralleelselt meestegelastega monolavastusi jälgides näis, et nende puhul ei tegeleta meheks olemise küsimuse, suhete või soorollidega, vaid populaarsed meesnäitlejad esitavad täismüüdnud suurtele saalidele valdavalt *stand-up* vormis enesekohaselt ühiskonnakriitilist suhtumist. Seevastu naiste monolavastustes ilmnevad tihedamini küsimused naise positsioonist avalikus ja eraelus ning monoloog tuleb esitamisele hingestatud, pihtimuslikus ja siiras, tihti ka eneseiroonilises võtmes intiimses atmosfääris. Samuti ilmneb uuemates naiste monolavastustes jõulisemalt soostereotüüpidega võitlemise teema ning nendest väljumise paradoks, mis seostub laiemalt ühiskondliku suhtumisega naisesse, näidates naisele suunatud ootuseid koduperenaisena ja muutes raskendatuks tema loomingulise või erialase eneseteostuse.

Magistritöö üks eesmärk on uurida soostereotüüpide avaldumist naistegelastega monolavastustes ja näidata, kuidas monolavastus võimaldab naisvaatenurka avada. Töös otsitakse vastuseid küsimustele, kas monovorm soosib pigem karaktereid või stereotüüpe, milliste vahenditega teatris naislugude jutustamist teostatakse ning kuidas on näitleja ja tema roll monolavastuses seotud.

Töö teoreetiline osa keskendub soostereotüüpilise mõtlemise uurimisele ühiskonnas, teatris ja kunstis ning vaatleb seda murda püüdvat naisvaatenurka. Peamiste materjalidena on kasutatud soouuringute õpikut „Sissejuhatus soouuringutesse“ (2011), erinevaid uuringuid soolise võrdõiguslikkuse ning soostereotüüpide teemadel, samuti Kadri Banki uurimust ja Barbi Pilvre doktoritööd naise kujutamisest meedias.

Naisvaatenurga avaldumise kohta feministlikus teatripraktikas on teoreetilise materjalina tuginetud Elaine Astoni teosele *Feminist Theatre Practice* (1999). Töös on kasutatud stereotüüpide ja keskmise inimese kaardistamisega tegelevaid uuringuid, et luua nägemus keskmisest mehest/naisest ja soostereotüüpilisest mõtlemisest ühiskonnas. Analüüsisosas on keskendunud monolavastuste naistegelastele süvitsi, vaadeldes nende sobitumist stereotüüpidega. Sillaks teooria ja analüüsiosa vahel on Sven Karja kaitstud magistritöö „Monolavastused Eesti teatris 1973–2005“ (2005), mida on kasutatud varasemate naistegelastega monolavastuste iseloomustamisel, aga ka monolavastuse spetsiifika lühidal tutvustamisel.

Käesoleva magistritöö teema on uudne selle poolest, et varem pole naistegelasid eesti monolavastustes uuritud. Sven Karja magistritöö kaardistab küll põhjalikult nii mees- kui naistegelastega monolavastused, kuid tema uurimustöö kaasab lavastusi aastani 2005. Järgneva kümne aasta jooksul on eriti naiste monolavastuste näol lisandunud palju põnevat materjali, mida pole seni suures mastaabis põhjalikumalt analüüsitud. Samuti näib, et lavastuste naistegelased pakuvad dialoogi ühiskondlikule arutelule soostereotüüpidest ja peegeldavad kaasaja naise portreed.

Töö on üles ehitatud ühele teooriapeatükile ja analüüsipeatükkidele. Teoreetiline peatükk räägib soostereotüüpilisest mõtlemisest ja pakub ühiskondliku arvamuse taustal nägemuse soostereotüüpsest mehest ja naisest. Peatüki viimane alaosa keskendub naisvaatenurga avaldumisele feministlikus teatripraktikas, sillutades teed monolavastuste spetsiifikale, millest tuleb juttu järgnevas suuremas peatükis. Teise peatüki kaks alaosa kätkevad endas monolavastuste analüüsi terve valitud perioodi vältel. Esimese alaosa analüüsis tuginetakse Karja magistritööle, mille põhjal iseloomustatakse vanemaid naistegelastega monolavastusi aastast 1976 kuni aastani 2005. Teises alaosas vaadeldakse uuemaid monolavastusi viimase üheksa aasta vältel. Teise peatüki lõpetab alapeatükk näitleja vanusest ja tema suhtest rolliga. Töö kolm viimast peatükki moodustavad kolme lavastuse süvaanalüüsid. „Mina, naine“ (2007), „Tanknaine“ (2014) ja „Tähelaev“ (2014) said põhjalikumaks analüüsiks välja valitud, kuna kõik kolm põhinevad omadramaturgial ning näitavad kolmikuna komplitseeritud liikumist stereotüüpide kritiseerimise ja nende püümisest väljumise raskuste vahel.

1. Soostereotüübid

Inimese soolisus on olnud intrigeeriv teema tervete sajandite vältel ning bioloogilisele soole lisandub ka kultuuriti erinevate ühiskondlike käitumismallide kooslus, mis loob mõistmise naiselikkusest ja mehelikkusest. See tõsiasi on piiritlenud mõlemaid sugupooli vastavate normide ja ettekirjutustega igapäevases käitumises, riietumises, hobides, eneseteostuses ja elukutsevalikus, hõlmates nii eraelulisi valikuid kui ka avalikku sfääri.

Alates 1970. aastatest on hakatud kasutama termineid bioloogiline sugu ja sotsiaalne sugu (*sex* ja *gender*), et eristada bioloogiliselt kaasa antud (peamiselt füüsilistele omadustele taandatavat) soolisust ühiskondlikult aktsepteeritavast soolisest käitumisest. Selle kahetisusega haakub ka kuulus Simone de Beauvoiri väide, et naiseks ei sünnita, vaid saadakse, mis tähistab inimese sündimist naisena, kuid naiselikuks peetavate normide ja käitumuste omandamist sotsialiseerimise käigus. Tihti defineeritakse naiselikkust või mehelikkust teineteise kaudu, pidades silmas seda, et tegu on vastandmõistetega, millel pole üksteisega ühiseid tunnuseid (miinimumdefiniitsioon: naiselik on see, mis pole mehelik). (Marling 2011: 8–9)

Ühiskondlikult määratud ja aja jooksul kinnistunud arusaamad naiselikkusest ja mehelikkusest kujundavad soolist normikäitumist ja levivad seekaudu üldist arvamust ehk soolisi stereotüüpe. Võimaldades mugavat üldistamist, jätavad soostereotüübid uurimise alt välja ebatüüpilise, kuna püüavad kategoriseerida „tüüpilist eesti meest“ või „naiste mõtlemist“, panustades nii üldistustele, mitte eranditele, mida ühiskonnas samuti esineb (Saro 2005: 12–13). Soolistest stereotüüpidest kinni hoidmine takistab ühiskonnal edasi arenemast ning muutumast, piirates inimvabadusi tema soost lähtuvalt.

Stereotüüpidest rääkides jääb pinnale Nõukogude Liidu aegne ametlik ideoloogia, mille kohaselt oli võrdõiguslikkus juba saavutatud, mistõttu soouuringud uurimisvaldkonnana sai Eestis välja areneda alles 1990. aastatel, kuna lääneriikides arenes see juba 1970. aastatel seoses aktiivse naisliikumisega. (Marling 2011: 13)

Mõtteavaldused soostereotüüpide suhtes on laialdasemalt kriitilist kõlapinda hakanud saavutama aga pea veerandsada aastat hiljem.

Soolistest stereotüüpidest rääkides peab pöörama tähelepanu nende eksitavale olemusele inimeste tegeliku mitmekesisuse taustal. Soostereotüübid paigutavad kummagi soopole ühte jäika mudelisse, millesse mittekuulumise korral inimest hukka mõistetakse. Veelgi enam esineb diskrimineerimist juhul, kui mõned ühele soopolele omaseks peetavad tunnused esinevad suuremal või vähemal määral teise soopole juures. Nii on kiusatud naiselikud mehed ja mehelikud naised ning seda nii oma eluviisi kui ka välimuse poolest. Käesolev peatükk keskendub naiste paigutumisele soostereotüüpide süsteemis ja vaatleb nende positsiooni patriarhaalses maailmapildis. Ühe võimalusena sellest väljumiseks tuleb tutvustamisele feministlik teater, mis oma erinevate alternatiivsete meetodite ning tehnikatega võimaldab näidata naisi enesekohase vaatenurga kaudu.

1.1. Soostereotüübid ühiskonnas

Ajaga ühiskondlikku teadvusesse juurdunud soolised stereotüübid mõjutavad avalikku arvamust ning kujundavad nägemust naistest ja meestest, mis ei pruugi vastata reaalsele inimestele, kuna elu on mitmekesisem kui kaks sooliselt kinnistunud inimtüpaži. Tegelikust ja eksitavat nägemust aitavad eristada statistilised uurimused, mis kaardistavad reaalse inimeste hoiakuid ja nende rakendumist inimeste valikutes.

Palju on meediat läbinud arvamus, justkui oleks soostereotüübid müüt, mitte tegelikkus. Näiteks kommenteeris Postimehe arvamislõunat Krista Kaer lausega, et nooremale põlvkonnale pole soorollid enam olulised. (Kaer 2015: 25) Sellele sinisilmsele arvamusele vastukaaluks haakub hästi mõttekoja Praxis projekt „Soolise võrdõiguslikkuse lõimimine üld- ja kõrgharidusse“. Projekti eestvedajad Helen Biin ja Eve Mägi tõstatasid meedias küsimuse Y-generatsiooni suhtumisest soostereotüüpidesse ja vastasid sellele möödunud sügisel üliõpilaste seas kogutud andmete põhjal. Uuring tõestab, et stereotüübid toimivad ka tudengite seas. Näiteks pole pooled vastanutest (enamjaolt küll mehed) teadlikud tööturul sooliselt võrdse kohtlemise nõudmisest, mistõttu viib teadmatus soolise palgalõhe püsivusele ja meeste eelistamisele

valdkonnapõhiselt. Kolmandik vastanutest pooldab stereotüüpseid hoiakuid soorollide osas: arvatakse, et mees peaks olema pere peamine toitja, poisid peaksid karjäärivalikul tüdrukutest enam lähtuma tulevases sissetulekust ning poisse ja tüdrukuid peaks õpetama erinevalt. Samuti muutuvad noorte hoiakud eelkõige paarisuhtesse astudes ja pere luues konservatiivsemateks ning traditsioonilisi soorolle pooldavamateks. (Briin, Mägi 2015)

Sarnastele tulemustele jõuab ka 2013. aastal sotsiaalministeeriumi avaldatud soolise võrdõiguslikkuse monitooring, mis näitab, et Eesti ühiskonnas domineerib jätkuvalt heteronormatiivsus, mis pooldab traditsiooniliselt naiselikke naisi ning traditsiooniliselt mehelikke mehi (Tiidenberg 2013: 98). Uuringust selgub valitsev mõtteviis, mille kohaselt on oluline konservatiivsete soorollide säilitamine erasfääris ning võrdõiguslikkuse saavutamine avalikus sfääris. Selle taga on töökesksusele panustav ideoloogia, mis eraldab lapsega kodusoleva vanema sümbolise ühiskonnast. See mudel tõstab eeskujuks töötavad mehed ning koduhoidjad naised. (Aavik, Kall, Roosalu 2013: 110–111) Ühiskonnas on tekkinud olukord, kus soolist võrdõiguslikkust toetavad seadused ja siit-sealt kostuv ennatlik arvamus võrdõiguslikkuse saavutatusest lasevad ignoreerida probleemi, kui samas levib poliitikas tegutsevate naiste või lapsega kodus olevate isade suhtes eelarvamus, mille kohaselt ümberpööratud soorollid ei võimalda kummalgi osapoolel enda ülesannetega professionaalselt toime tulla.

Mis puudutab maailmavaatelist küsimust, siis on inimeste hoiakud soorollide ümberhindamise vajalikkust tolereerivad ning tähtsaks peetakse naiste liikumist n-ö meeste valdkondadesse ning vastupidi. Näiteks pooldab enamik vastanutest võrdset töötasu meestele ja naistele ja tunnistab naise sobivust tippjuhiks. Samuti arvatakse, et mees ei peaks vaid pere majanduslikku heaolu tagama. Soositakse meeste osalemist kodutööde tegemisel ning isade võimalust kasutada vanemahüvitist. Niisiis võib inimeste hoiakutest välja lugeda soolise võrdõiguslikkuse taotlemist erasfääris ja avalikus sfääris. (*ibid.*: 119) Paradoksaalsus erasfääri võrdõiguslikkuse suhtes tuleneb inimeste idealistlikust hoiakust soolise võrdsuse suhtes, mida takistab realiseerimast ühiskonnas laialdasemalt levinud kallutatud patriarhaalne maailmapilt, mis surub näiteks pere alustavad noored praktilises mõttes kasulikumaid valikuid tegema ja suunab konservatiivsete soorollide juurde.

Idealistlikud võrdõiguslikud väärtused on visad kajastuma reaalses igapäevaelus. Meil säilib nii Euroopa suurim palgalõhe kui ka sooline segregatsioon tööturul ning võrreldes teiste riikidega sünnivad lapsed sagedamini väljaspool abielu, elavad lahus ühest vanemast ning on siiski väikelapsena sagedamini emaga kodus kui lasteaias. (*ibid.*: 123)

Monitooring kummutab ühiskonnas liikvel olevaid müüte, mis puudutavad ennatlikku arvamust, justkui oleks võrdõiguslikkus juba iseenesest saavutatud. Näiteks arvatakse, et vaba kooseluga paarid on liberaalsemate vaadetega, kuid uurimusest selgub, et vaba kooselu valinud paarid eelistavad traditsioonilisi hoiakuid veelgi enam kui abielus paarid. Nii toodetakse mõlemas peres stereotüüpseid rollihoiakuid ning soolise ebavõrdsuse esinemist. Konservatiivsetele soorollide kinnitamisele aitab kaasa ka sooline palgalõhe, mis määrab kodutööde tegijaks naise, kellel pole madala tööturustaatuset tõttu võimu, et olukorda tasakaalustada. Kuigi enamik küsitletutest leiab, et vähem teeniv elukaaslane ei peaks võtma täielikult enda vastutusele kodutööde tegemist ning suurem palganumber ei vabasta kodustest kohustustest, tingib palgalõhe rollijaotuse „mees tööil ning naine kodutööde rakkes“. Mis puudutab töösfääri, siis teevad enam kui poole Eesti elanikkonnast moodustavad naised võrreldes meestega rohkem töötunde ja nende hulgas on enam kõrgharitud, kuigi see ei soodusta ligipääsu otsustuspositsioonidele. Uuringust selgub, et üle $\frac{3}{4}$ Eesti elanikkonnast leiab, et naised peaksid olema rohkem esindatud võimupositsioonidel. (Roosalu 2013: 126–130)

Monitooring näitab, et liberaalsetele hoiakutele vaatamata väärtustatakse ühiskonnas traditsioonilist heteroseksuaalset normatiivsust, mis tingib konservatiivsete ja jäikade soorollide taastootmise. Esinev vastuolu soolist võrdõiguslikkust toetavate seaduste ning muutuse vajalikkust tunnistava rahvaküsitluse ja tegelikkuse vahel on tugev ning vajaks muutmist.

Ülaltoodud uuringud kinnitavad soostereotüüpide olemasolu, samuti nende eksisteerimist probleemina. Teoreetiliselt ollakse üldiselt stereotüüpide kaotamise poolt, kuid praktilises plaanis ei taheta muutustega kaasa tulla ja maailmavaatelised võrdsuspõhimõtted hüljatakse noorte puhul just iseseisvat elu alustades.

1.1.1. Stereotüüpne eesti mees

Vastuolulisust sooliste stereotüüpide olemasolu, tunnistamise ja mõju suhtes valgustab aastatel 2014–2015 Tartu Ülikooli rakendusuuringu keskuse läbi viidud uuring¹ keskmise eesti mehe jäädvustamiseks, mis peaks andma adekvaatse ja stereotüüpidest moonutamata pildi sellest, milline on keskmine eesti mees tegelikult.

Uuringuga seotud teadlase Mare Ainsaare sõnul kummutavad tulemused stereotüüpse nägemuse eesti mehest kui materialistlikele väärtustele keskenduvast, töökast ja füüsilisele mitte eriti suurt tähelepanu pööravast inimesest. Uuringust selgus, et keskmiselt on eesti mees küll ülekaaluline ja hea sissetulekuga, kuid väärtustab materiaalistest hüvedest enam perekonda, armastust ja kodu. Teine oluline info pöörab leebemasse valgusesse eesti meeste truudusetuse, mis Ainsaare sõnul on meedia poolt kallutatuna palju tõsisem, kui uuringust selgub. Nimelt on statistika alusel 55. eluaastaks iga kolmas eesti mees oma suhte või abielu kõrvalt naist petnud, kuid seda on vähem, kui seni arvatud. (Kund 2015) Uuring toimib soolise stereotüübi murdjana, mis segab seni levinud mühakliku, tundetu ning materiaalseid väärtuseid hindava mehekuju domineerimist inimeste teadvuses. Kuivõrd antud uurimusest selguva uusinfo ga kõik ei nõustu, näitab stereotüüpe kinnitav arvamus, mille kohaselt kerkivad eesti meeste puhul siiski esile pigem negatiivsed omadused, nagu ebaviisakus, ebatolerantsus vähemusgruppide suhtes, enda eesti hoolitsematus ja stiilitaju puudumine (Teder 2015a).

Seevastu nõustub riigikogu esimees Eiki Nestor pigem uuringust järelduva mehe kuvandiga, pidades üllatuslikuks vaid seda, et keskmine eesti mees on oodatust väiksema füüsilise aktiivsusega. Tema järeldus pere ja armastust hindavast mehest on aga seostatav naispoolega, sest tavalisel eesti mehel on enamasti väga hea naine. (Teder 2015b) Selle võib aga taaskord kahtluse alla seada, kui uuringu-põhiselt iga kolmas 55-aastane mees oma kaaslast petnud on.

Uuringu tulemused on kõigutanud soostereotüüpilist mõtlemist eesti mehest kui mühaklikust materialistist, nihutades senist kuvandit pisut naiselikumaks peetavate väärtushinnangute, nagu pere ja armastus poole. Kuivõrd stereotüübid on erandeid

¹ „Eesti meeste hoiakute ja käitumise uuring: tervis, haridus, tööhõive, ränne ja pereloom“

eiravad ja joonistavad välja vaid statistilise keskmise, ei saa ka antud uuringu tulemusi pidada universaalseteks. Teisalt võib öelda, et uuringu tulemused näitavad vabamat liikumist naislikeks ja mehelikeks peetavate tunnuste vahel, võimaldades luua universaalse inimese koondportreed, milles avalduvad segamini mõlemale soopolele omaseks peetud tunnused. Naiste ja meeste olemuslikku sarnasust on käsitletud ühe soo teooriana juba enne valgustusajastut, mil usuti, et naised ja mehed on samast soost, kuid naiste suguorganid on sissepoole kasvanud ja see teeb neist väärenenud mehed (Marling 2011: 9). Tegelikuses esineb kummalgi soopolel rohkem või vähem üksteisele omaseid tunnuseid, mis muudavad varieeruvuse ühe soo piires laialdasemaks, võrreldes sugudevahelise erinevusega. Naiste defineerimine alaväärtuslikumana mehe suhtes toimib sisuliselt ju ka tänapäevases ühiskonnas, kuid sarnasustele panustamine võib olla võti selle soostereotüüpilise mõtlemise kaotamiseks.

Uuringust paljastub nii stereotüüpseks peetava eesti mehe portree kui ka tegeliku keskmise mehe kuvand. Esimene on seotud pigem negatiivsete omadustega, nagu mühaklikkus, truudusetus ja sallimatus ning teise puhul esilduvad arvatust positiivsemad küljed, nagu hoolivus ja perekesksus. Nii nagu uuringutulemused kajastavad keskmise eesti mehe profiili, toob stereotüüpne nägemus välja samuti ainult teatud omadustel põhineva eesti mehe kuvandi.

1.1.2. Stereotüüpne eesti naine

Tüüpilise eesti naise kirjeldamisel leidub meedias samuti palju arvamusi, millest viimasel ajal enam mõtteid tekitanu pärineb ilmselt Dr. Viktor Vassiljevilt, kes avalikult vastutustundetu mehega lapsi saanud naise steriliseerima lubas saata. See mõtteviis sisaldab tegelikult mahukalt informatsiooni stereotüüpse naise kirjeldamiseks. Naine määratletakse automaatselt mehe kaudu: ta on passiivne, mõtlematu ja ohvripositsioonis ning kannab ootuste kohaselt vastutust ka mehe tegude eest.

Samuti kannab naiste välimus visuaalses meedias ja reklaaminduses eesmärki kujutada naist naiivse ning õrnana, kes pole eriti vastutusvõimeline ja vajab tugevama inimese (mehe) hoolt ning juhendamist. Sellele on viidanud Kadri Bank TEDxi konverentsil soolistest stereotüüpidest meedias rääkivas ettekandes, kus ta mitmete

visuaalsete näidete varal tõestab, kuidas meedia loob kuvandi naisest, kes on naiivne, õrn ja eksponeerib oma keha. Samuti pöörab ta tähelepanu naise näole, mis ei väljenda enesekindlust, vaid mõjub uneleva, unistava või andununa. Meeste kehakeelt lugedes selgub aga, et tugevamat sugupoolt on kujutatud vastupidiselt naistele enesekindlate ja täiskasvanulikena. Naisi kujutavate piltide töötlusaste erineb samuti mehi kujutavatest piltidest, kuna esimeste puhul on eemaldatud näolt kõik kortsud, poorid ning ebatäiuslikkused, mis meeste puhul on jäetud paraku alles. (Bank 2013) See viitab kujundatud stereotüüpsele arvamusele, mille kohaselt ei tohiks naised vananeda, vaid peavad elu lõpuni säilima noorte ja ilusatena. Naiste täiusliku välimuse rõhutamine kontrastiks nende unelevatele nägudele võtab fookuse ära naiste mõtlemisvõimelt. Samuti on naiste enesehinnang seotud rohkem nende välimusega.

Oma ettekande lõpetab Bank antud teema kohalt huvitava mõttega, viidates Õhtulehe kaanepealkirjale „Mehe rahaseisu näed naise pepu suuruselt“, mis võtab ilmekalt kokku soostereotüüpilise suhtumise mõlemasse soopoolde, tuues ideaalina esile materiaalselt eduka mehe ning välimust väärtustava naise ja nende omavahelise sõltuvuse. Bank sõnab, et meedia moonutab tegelikke mehi ja naisi, ning leiab, et soostereotüüpide märkamine ja nende suhtes kriitiline olek muudab inimesi tolerantsemateks ning teadlikumateks. (*ibid.*)

Naiste kujutamist Eesti ajakirjanduses on uurinud veel Barbi Pilvre oma doktoritöös, milles tehtavatest järeldustest selgub, et meedia toodab stereotüüpe lähtuvalt patriarhaalse ühiskonnakorralduse domineerivusest ja naiste kujutamises rõhutatakse erinevalt meestest nende soolisust (samas kui meeste puhul keskendutakse teemale, millega seoses mees ekraanile jõudis). Samuti ilmneb naiste kujutamise puhul tihti konflikt privaatsfääri ja avaliku sfääri vastuoluliste nõudmiste vahel, olgu selleks vastutusrikas tegevus ja väga hea välimus või töö- ja pereelu. Meedias rõhutatakse naiste kuulumist erasfääri, kui võrd nende esinemine avalikus sfääris on marginaliseeritud. (Pilvre 2011: 78–79)

Stereotüüpiline eesti naine defineeritakse suhte kaudu mehega. Naist vormitakse avalikkuses õrnaks, sõltuvaks ja väliselt täiuslikuks. Tema peamine ülesanne elus on olla meeste jaoks ligitõmbav, võimalikult kaua noorusliku välimusega ning kasvatada lapsi. Naiste isiklikest erialastest ambitsioonidest ühiskondlikus kuvandis ei räägita.

Tüüpilisusele või keskmisele keskendumine ühendab uuringutulemustest saadavaid fakte ja stereotüüpsel mõtlemisel põhinevat arvamust, mistõttu jäetakse mõlemal juhul välja erandlikud inimesed. Samas võimaldavad taolised mahuka valimi põhjal tehtud uuringud edukalt kaardistada keskmist meest/naist, kuna põhinevad reaalsel inimestel ning seetõttu muudavad nendes avaldatud tulemused ka stereotüüpilist suhtumist. Niisiis võtab keskmine enda alla enim esinevate tunnuste alusel loodud koondportree, mis muudab ühtlasi kinnistunud valearusaama stereotüüpselt mehest või naisest. Samas on ühiskonnas palju nii stereotüüpselt kui ka keskmisest erinevaid inimesi. Nii mõnigi heteromees võib töötada lasteaiakasvatajana, sõita Volkswagen Põrnikaga ning nautida romantilisi armastusfilme, nagu võib tüüpiline heteronaine eelistada poisipead ja teenida elatist bussijuhina. Nemed moodustavad aga vähemuse ning saavad sealtkaudu automaatselt tõrjutuks. See aga ei tähenda, et neid peaks ignoreerima või tõrjuma. Kuna sellised inimesed jäävad kvantitatiivsete, keskmistele keskenduvate uurimuste üldistavatest tulemustest välja, avaldub ka nendest uuringutest saadud üldistuste kitsarinnalisus, mis omakorda rõhub vähemusi. Sellepärast võtangi oma töö monolavastuste analüüsi puhul aluseks kvalitatiivse uurimuse, lähenedes naistegelastele ühekaupa süvitsi ning panustades eranditele.

1.2. Soostereotüübid kultuuris

Patriarhaalne maailmavaade soosib avalikku sfääri tegutsema rohkem mehi kui naisi, mistõttu on naised vähemuses nii poliitikas kui ka loomingulistel erialadel. Kujutavas kunstis nähti geeniusloojana meest, ka näitlejatena jõudsid naised lavale tükk aega pärast mehi. Kui naised lõpuks kinoekraanile või teatrilavale lubati, oli nende esitus kohandatud sobivaks meespilgule.

Võttes aluseks 2015. aastal valitud Eesti riigikogu liikmete soolise jaotumise ja kõrvutades seda naislavastajate-meelavastajate suhtega Eesti Lavastajate Liidus, võib näha ligilähedast protsentuaalset kattumist. Eesti Lavastajate Liitu kuulub hetkeseisuga 84-st liikmest 18 naist, mis ei moodusta veeranditki lavastajate üldarvust. Samal ajal on riigikogu 101-st liikmest mehi 78 ja naisi 23. Kuivõrd naiste osakaal poliitikas ja

loomealadel on läbi aegade olnud kesine, kinnitavad needki statistilised andmed müüdi jätkuvat paikapidavust.

Kunsti valdkonnas esinevad soolised stereotüübid määratlevad geeniuskunstnikuna Euroopa päritolu keskklassi meest, jättes traditsioonilises kunstiajaloos naiskunstnike loomingu uurimisel välja. Naiskunstnike looming on saanud avalduda vaid vähemväärtustatud kunstivaldkondades (tarbekunst, maali ja skulptuuri vähemtähtsad žanrid), kus geniaalsuse olemasolu ei peetud vajalikuks. Peamine põhjus, miks naiskunstnikud on kunstiajaloost välja jäänud, seisneb arusaamas, et loominguline tegevus seostub meheliku subjektiga ning naiskunstnik ei teeni normi huve. Modernistliku kunstniku ideaal, kelleks oli mässumeelne ja uuenduslik meeslooja, tõi esile selge soolise eelistuse kultuuri edasiviija suhtes ning surus naiskunstnikud marginaaliasse. Käibearusaam, et vaid mehed võivad kultuuri edasi viia, on takistanud naiste loominguliste püüete avaldumist ning alles hiljuti on see olukord hakanud pöörduma naiste kasuks. (Kivimaa 2011: 19–23)

Meeste kõrval on end loominguliselt teostanud ka üksikud naised, kelle maailmanägemus erineb meeskolleegide omast. Näiteks tavatsesid maalikunstnikud Renoir, Manet ja Degas oma maalides kujutada avalikke, moodsa elu ja kultuuri kogemusi sümboliseerivaid ruume (teatrid, bulvarid, kohvikud, baarid, prooviruumid ja bordellid), mis 19. sajandi teise poole prantsuse ühiskonnas tähistasid seksuaalseid naudinguid otsivate meeste pärusmaad. Analüüsides naisimpressionistide maale, võib nendes näha rohkem teatri kujutamist (teater kui tollases ühiskonnas erasfääri ehk naiste valdkonna esindaja), mille kaudu on väljaloetav mehekesksete tavade kritiseerimine ja meesvaatenurgale vastandumine. (*ibid.*: 19–24)

Teatrikunsti puhul võib näha sarnast tendentsi, kus naislooja pole eriti levinud nähtus. Naise kui sotsiaalse rolli sobimatust loojaks rõhutab juba kunstniku stereotüübina leviv boheemlaslik imago, mis seostub vabameelse elulaadi ning alkoholilembusega, samuti ei sobi naise bioloogiline ning sotsiaalne roll loomeinimese ebastabiilse elulaadiga (Saro 2005: 25). Rääkides näitlejatest, on teatris naiste osi pikalt mänginud mehed ning esimesed naisnäitlejad ilmusid lavale alles keskajal, sedagi vähese järjepidavusega. Omas ajas perifeerse nähtusena võib välja tuua kristlasest nunna Hrosvitha e Gandersheimi 10. sajandist, kelle kirjanduslooming on üsna

ebatüüpiline keskaja naisepositsiooni arvestades. Tema loomingu hulka kuuluvad ladina keeles kirjutatud legendid, ajaloolised luuletused ja kuus või seitse komöödiat, mida ta laskis mängida noortel nunnadel. See naiskollektiivi looming jäi siiski erandiks ning naisi võis järgnevalt laval näitlemas näha alles 16. sajandi esimesel poolel Hispaanias, kust see tendents levis tasapisi edasi Itaaliasse, Prantsusmaale, Saksamaale ja Poola. (Modjeska 1894: 164–173) Isegi kui naisnäitlejad oma positsiooni laval kinnitasid, oli nende lavale lubamine pigem tolerantsuse kui aktsepteerituse tagajärg. Näitlejannasid seostati ebamoraalsusega ja oma halva maine tõttu võtsid paljud neist omaks tiitli „Mrs“, olenemata sellest, kas nad olid abielus või mitte. (Gillan 2007) Naiste laiem esindatus loomingulistel erialadel oli erandlik ka Eestis, kus nad astusid esmakordselt teatrilavale August von Kotzebue rajatud baltisaksa püsiteatris. Koidula teatri esimese kolme näidendi („Saaremaa onupoeg“, „Maret ja Miina ehk Kosjakased“ ja „Säärane mulk“) lavastuste puhul astusid naiste rollis aga üles noormehed. (Rähesoo 2011: 46–47)

Naiste vähene esindatus avalikus sfääris ja loomevaldkonnas võib olla tingitud sellest, et mõlemad erialad on seotud juhtimisega, mida peetakse patriarhaalses ühiskonnas omaseks pigem meessoole. Naised, keda on harjutud nägema rohkem alluvas positsioonis, saavad sestap juhtidena ka rohkem tähelepanu just seetõttu, et tegutsevad nn meeste alal. Nii on nende naiste näol tegu juba eos soostereotüüpidega mittesobitujatega ja meedias armastatakse rõhutada paradoksi naise mehelikuks peetava erialavaliku ning tema sotsiaalsest soost tulenevate ootuste vahel. Näiteks kirjeldatakse naislavastajat Eva Klemetsa kui „kõige nääpsukesemat ja kõige nooremast naislavastajat, kes astub vapralt oma naissoost eelkäijate jälgedes“ (Garancis 2005). Selles iseloomustuses vastab naislooja kujutelmale füüsiliselt hädisest, noorest ja kogemamatust naisterahvast, keda ülivõrdes erandlikuks peetakse ja rõhutatakse seda, et naisena lavastajakutset järgida nõuab erilist vaprust.

Tendents, et kunst on meeste tegevusvaldkond ja naistele sobimatu, esildub ka Laura Mulvey esseest „Visuaalne nauding ja narratiivne kino“, milles autor tõestab Hollywoodi filmide põhjal, kuidas vaatajapositsiooni esindab mehe pilk ja naistest on vormitud filmides pilgupüüdjad ning aktiivse ja filmifantaasiat kontrolliva meeskangelasega on vaatajal kerge samastuda. Mulvey kirjeldab, kuidas kinosaa-

luuakse illusioon, mille kohaselt publik vaatab pealt teiste eraelu. Vaatajaks peab Mulvey meest, kelle jaoks on naised kinolinal väljanäitusele asetatud, kuivõrd nende välimus kannab tugevalt pilkupüüdvat tähendust ja naistegelase vallutamisega saab sellest kaudselt osa ka vaataja. Tugev kontrast auditoriumi pimeduse ja ekraanil liikuvate valguse ja varju mustrite heleduse vahel tugevdab vuajeristliku eraldatuse illusiooni. Vaataja on kinosaalet istudes võimeline unustama iseend ja maailma, milles ta viibib. (Mulvey 2003: 194–195) Naise identiteedi avaldumine saab võimalikuks vaid teda jälgivate silmapaaride olemasolul korral. Ta on objektistatud, kuna tema olemasolu sõltub vaataja olemasolust, kelleks on domineerivalt mees. Mulvey essees tõstatunud patriarhaalse ühiskonna mehe pilk, mis naist jälgib, näitab soolist hierarhiat meelelahutusäris, kus naised on mehi lõbustavas positsioonis. Samuti tingib see performatiivsuse, milles naised ei mängi autentselt iseend, vaid kinnitavad üldlevinud patriarhaalsele maailmamudelile vastavat stereotüüpset naisekuju, kellelt on võetud hääl, iseseisvus või oma tahe.

Mis puudutab teatrit, siis võib pea ükskõik millisel etendusel saalis istudes tunnistada publiku seas märgatavat naiste ülekaalu, ning nagu juba varem jutuks tuli, on tavaks meeste ülekaal (kandvamate) lavarollide puhul. Taolisele ümberpööratusele vaatamata säilitavad mehed laval ja naised publiku seas oma positsiooni patriarhaalses hierarhias. See tähendab, et mehed laval ei muutu ihaluse objektideks, vaid pigem imetletakse tugevaid meeskarakteereid. Tulles tagasi publiku juurde teatrisaalis, on kindlaks tehtud, et meesvaatajatel pole enamasti kalduvust samastada end naistegelastega, küll aga samastavad naisvaatajad end tihedamini meestegelastega (Bordevijk 1988: 72, viidatud Saro 2004: 67 järgi). Selle põhjuseks saab pidada naistegelaste ühekülgselt ja sekundaarset rolli lavastustes, mis esindavad tihtilugu meesvaatenurka (Saro 2004: 67). See näitab naiste võimet paindlikkuseks soorollide üleselt, kuivõrd samastamise tingimuseks ei saa sugu, vaid muud määravad. Seda kinnitab omakorda naiste valmisolek liikuda meestele omaseks peetud valdkondadesse nii erialases kui loomingulises sfääris, kuivõrd mehed soovivad oma patriarhaalset positsiooni pigem säilitada ega ole niivõrd sookategoriate väliselt mõtlevad.

Sugudevaheline ebavõrdsus on kandunud kunstist ka teatrivealdkonda. Pikalt lubati näitlejatena lavale astuda vaid meestel, kes löid ka traditsionaalse kaanoni, mille

kohaselt kuuluvad kandvad rollid lavastustes enamasti meesnäitlejatele. Selline jaotus on tänapäevaks paigutanud meeste-naiste rollid teatris vastupidisesse positsiooni kinokunstiga. Kui Mulvey räägib meespubliku vaajeristlikust pilgust, mis suunatud sellele meele järgi olevale naisele ekraanil, siis moodustab suurema osa teatripublikust naisvaatajaskond. Siinkohal saab ka oluliseks vaatenurga suunaja ehk küsimus lavastaja soost. Eestis on vähe naislavastajaid, mistõttu jääb kaanon meeslavastajate kujundada. Vaatamata meesvaatenurga domineerivusele teatrikunstis on olukord hakanud tasakaalu poole nihkuma alates eelmise sajandi teisest poolest, mil feministlik liikumine asus oma väljendusvormi otsima etenduskunstide kaudu. 19. sajandi naisimpressionistide kujutatud teatriruum kui erasfäär on saanud tasapidi vahendiks, mis võimaldab naistel oma sookohast positsiooni avada, nii et lavast saab aren aususele, pihtimuslikkusele ja metafoorselt või ka otseselt enda paljastamise koht.

1.3. Naisvaatenurk ja selle esiletoomise vahendid

Naisvaatenurk on võimaldanud mitmekesisendada kultuuripilti ja maailmanägemust, kuid saanud suuremamahulisemalt võimalikuks alles eelmise sajandi teises pooles. Murrang kunstis toimus, kui ühiskondlike soorolle hakati kujutama pildiliselt ja 60ndate uutes kunstides (häppening, performans) esildusid senisest jõulisemalt naiste vaatevinklid kunsti- ja ühiskondlikele sfääridele. (Kivimaa 2011: 27) Kui naised hakkasid meestega võrdseid õiguseid nõudma, tegid nad endast justkui etenduse, näitamaks, kuidas naisi objektistati domineerivates sotsiaalsetes ja kultuursetes süsteemides (Aston 1999: 15). Paljud kunstnikud hakkasid naisekeha traditsioonilist kujutamist kritiseerima ning tekkis soostereotüüpide paroodia, mille juhtlauseks sai John Bergeri lause „mehed teevad tegusid ja naistel on välimus“. Asuti looma vaatajapositsioone, mis paneks soostereotüüpe kriitiliselt nägema. (Kivimaa 2011: 28–29)

Naise vabastamine talle omistatud passiivsest positsioonist ühiskondlikus ja kunstisfääris tingis uute kunstiliste väljendusvahendite leiutamise, et oma kogemuste edastamiseks naisele sooliselt sobivam keel leida (Laanemets 2000: 273–303). Üheks oluliseks väljendusvahendiks feministlikes etenduskunstides sai naiskunstniku enda keha, mida kasutati laialdaselt 60ndate uute kunstide (häppening, performans,

kehakunst, multimeediakunst) lõuendina. Keha on alati seotud soolisusega ning selle avalik eksponeerimine aitas vabaneda seni valdavalt meeskunstnike loodud nägemustest ja vormida kehalist identiteeti enda tõekspidamiste järgi. Naise keha loominguline väljenduslikkus võimaldas kaotada ka selle ebapuhtusega seotud kujutamise. Keha sai seeläbi uue tähenduse, see polnud enam asekuaalne või patune, nagu kristlus seda kujutas. (Kivimaa 2011: 27–28) Alastusest sai feministliku teatripraktika üks põhivõtteid, kuid selline radikaalsus ei pruukinud alati garanteerida naise keha edukat dekoloniseerimist harjumuspärasest patriarhaalsusest. 80ndate feministlikus teatris tavatseti naise keha representeerida vastavalt patriarhaalse ühiskonna ootustele. Selleks ehtisid naiskunstnikud ja –etendajad oma kehad vilkuvate tulede või ostukottidega, viidates naise keha objektistamisele ja seekaudu tarbijalikule mentaliteedile. Oluliselt tähendustihedaks vahendiks etenduslikus eneseväljenduses sai ka naise hääl. Aston pöörab tähelepanu sellele, kuidas naised kardavad tihti rääkida ja enda häält kasutada, kuna ajalooliselt on naised pikalt vaikima sunnitud või väikesest saadik vaikselt rääkima õpetatud. (Aston 1999: 5, 9, 51)

Radikaalse feminismi esindaja Hélène Cixous nõustub Lacaniga selles, et verbaalne keel toodab patriarhaalseid väärtuseid, mida on võimalik lammutada naiseliku väljendusvahendi ehk keha kaudu, mis seostub ka ositi seksuaalsusega. Keha kaudu kõnelemine võimaldab jutustada oma lugusid subjektiivselt ning väljendada naiselikku kirge. Jeanie Forte sõnul võimaldab kehaline väljendusviis etenduskunstides luua arvukaid märgisüsteeme, millel põhineb naise identiteet. (Forte 1990: 259–260)

Vastuvoolu ujumist praktiseeriti ka töömeetodi kaudu, milles püüti vabaneda patriarhaalsetest põhimõtetest lähtuva peavooluteatri hierarhilisest töötamise viisist, milles näitetruppi dirigeerib lavastaja ainuisik. Feministlikus teatris eelistati sellele kollektiivset meeskonnatööd ning panustati enam demokraatialle. (Aston 1999: 5–7) Lavastaja rolli julgustatakse jagama mitme inimese vahel, et vältida ühe isiku ainuotsustamist. Meeslavastaja pole küll välistatud, kuid sealjuures ei tohiks sugude erinevus saada otsustavaks feministliku töö valmimisprotsessis. Samuti on soovituslik tööjaotus, mille kohaselt võivad kõik trupiliikmed vastavalt oma oskustele ja huvidele proovida nii dramaturgi, kirjaniku või näitleja rolli, kuna rollivahetused võimaldavad

tekitada uusi vaatenurki ja tulevad kasuks individuaalses arengus ja lavastuses. (*ibid.*: 38, 41)

Mis puudutab lavastuste sisulist poolt, siis valmivad paljud alustekstid trupi koostööna ja valmis tekste eriti ei kasutata. Selle asemel kombineeritakse ümber juba olemasolevat materjali või luuakse seda ise kollektiivse töömeetodi alusel. Põhirõhk on sealjuures kaanonit jälgiva traditsioonilise näidenteksti lõhkumises. Lavastusi luuakse teemapõhise lähenemise alusel, mis võimaldab keskenduda sellele, mida tahetakse öelda, mitte sellele, kuidas seda öelda tahetakse. (*ibid.*: 5–7; 14–15)

Feministlike lavastuste teemadena tõstatuvad naiste endi probleemid, kogemused ja lood, fookusesse asetuvad naiste omavahelised suhted (emad, tütreid, õed). Selle kaudu langeb kriitika pikalt domineerinud stanislavskilikule karakteripõhisele meetod-näitlemisele, mille dramaturgilise materjalina kasutatakse peavoolu näitekirjandust, kus domineerivad meestegelased, kelle suhtes kujutatakse naisi alalheitlikena või vähemtähtsatena. Ebatraditsionaalsed teemad tingivad omakorda ka uued vormilised otsingud ja senisest erinevad näitlemisstiilid. (*ibid.*: 14–15) Näiteks on tunda Brechti mõjutused, eriti juhul, kus üks näitleja mängib mitut rolli vaheldumisi, et see võimaldaks mängu identiteediga ning avastada subjektiivsust. Samuti innustab kollektiivne loomemeetod trupi kõiki liikmeid oma ideesid julgelt väljendama. Mõtlevat näitlejat eelistatakse marionetile. (*ibid.*: 36–37)

Eesti teatri puhul tõstatub samuti probleem naisnäitlejate vähestest võimalustest naiste elu, loomingu ja isiksuse väljendamiseks. Naiste rolli nähakse klassikalistes draamatekstides kõrvaltegelaste positsioonis, kes peategelast (kelleks on enamasti mees) tolle püüdlustes toetavad: „Ja kes siis ikka kui mehed on need, kes, olgu Desdemonat, leedi Macbethi, Norat ja teisi armastatud naiskangelasi ohjeldavad, ähvardavad, paika panevad. Naised on dramaturgilistes tekstides alati vajalikud, sageli olulised sündmuse käivitavas konfliktis. Aga samas üsna sageli siiski kuidagi nagu abivahendid... Justkui meeste mängukannid“ (Visnap 2007).

Klassikalistest tekstidest sobivaid naisrolle leidmata on üheks lahenduseks kirjutada ümber dramaturgilist materjali või luua ise alustekste. Siinkohal on naisvaatenurga avaldamiseks oluline ka näitekirjaniku sugu ning tihti ka teksti autori – näitetrupi vaheline koostöö. Igal juhul suunab taoline loomemeetod koostööle ning võimaldab

näitlejal kaanonikesksest naistegelase tüpaažist väljuda. On ju naisnäitlejatele kuni 19. sajandi keskpaigani pakutud valdavalt kahte sorti rolle: meheliku armastuse passiivne objekt või koomiline vanaeit (Saro 2001).

Küsimus mõtlevast naisloojast või täpsemalt näitlejast tõstatub taaskord ka Judith Butleri kaudu. Elaine Aston toetub oma teoses *Feminist Theatre Practice* Butlerile, kes väidab, et performatiivsus koosneb normide kordamisest ega peegelda etendaja tahet või valikut. Seega ei saa ka etendatud soolisus automaatselt tähendada tõe. (Butler 1993; viidatud Aston 1999 järgi) Aston pöörab omakorda eelnevat kommenteerides tähelepanu sellele, et soolisust etendades on võimalik, et tulevad välja normide korrutamised, mis lasevad valgustada tegelikkust. Teatud soole omaseks peetavate tegevuste kordamise akti kaudu luuakse sooline identiteet, mida on võimalik muuta katkestuste või ümberkorralduste sisseviimisega tegude kordamise viisi. (Butler 1990: 270–271) Niisiis pakub feministlik lähenemine võimalust sissejuurdunud sooliste tegevusmustrite lõhkumiseks, neid korduste kaudu välja tuues ning korduvaid mustreid katkestades saab aga avalduda naisvaatenurk.

Üheks võimaluseks soolist identiteeti ümber määratleda on elu ja teatri teineteisele lähendamine autobiograafilise meetodi kasutamise teel. Kombineerides fiktsionaalse tegelase narratiivi reaalse etendaja kohalolekuga, avaldub küsimus iseendana mängimisest. Isiklikkuse määra sisselülitamine etendusesse muudab selle näitlikustamise kaudu heaks materjaliks üldistustele ja teeb lavastuse etendaja elukogemuse jagamise kaudu aktuaalseks (Aston 1999: 172–173). Lavaline performatiivsus laseb tähelepanu pöörata naiste allasurutusele meestekeskse reaalsuses väljaspool lava, kuna luuakse teadlik opositsioon patriarhaalsele suhtumisele. Performatiivsus võimaldab teatavat aususe määra, kuna etendajad ei näitle ega mängi endast eraldiseisvaid tegelaskujusid, vaid räägivad vahendusega publikusse. (Forte 1990: 252–253, 258)

Soostereotüüpiline mõtlemine on oluliselt kujundanud kultuurilist kaanonit, heites naisloojate loomingu marginaaliasse ning väärtustades meesgeeniuste töid. Sealjuures on oluliseks märksõnaks „meesvaatenurk“ ehk mehe pilgule sobivaks loodud naine, keda võib massiliselt näha 20. sajandi kinoekraanidel või reklaamides. Selle alternatiiviks on omakorda tekkinud feministlik vaatenurk, mis laseb naistel

läbipaistvalt näidata patriarhaalsetest mõjutustest tulenenud naiskujude moonutatust ja kõrvutada neid naiste loodud kuvandiga naisest. Etenduskunstides on selleks üsna tavapärase võttena kasutusele võetud naisekeha julge rakendamine väljendusvahendina. Patriarhaalsele süsteemile vastandatakse end hierarhisest töömeetodist loobumisega ning kollektiivsesse tööprotsessi panustamisega. Samuti struktureeritakse klassikalisi draamatekste ümber nii, et fookuses oleksid naisosatäitjad ja tihti luuakse ka algmaterjal ise. Naistega seotud teemade lavastuse keskmeks tõstmine loob omakorda vajaduse teistsuguse näitlemistehnika järele ning hinnatumaks saab mõtlelev ning erinevate tööülesannetega toimetulev näitleja.

2. Monolavastuse sobilikkus naisvaatenurgaks

Viimastel aastakümnetel on eesti teatris vaikselt populaarsust kogumas monotheater, mille omapärane vorm loob soodsad tingimused eneseväljenduseks naistele. Kõigepealt asetab naistegelasega monolavastus juba peategelase rolli naisnäitleja, kes saab segavate kõrvaltegelasteta laval fookuses seista. Teiseks soosib monolavastuse intiimne ja pihtimuslik stiil enesekohast vaadet näitlejannale kui naisele. 1970.–80. aastate feministliku teatri performatiivse füüsilise alastusega seostudes on monovorm kui hingeline alustus, mis ei mõju niivõrd provokatiivselt kui eepiliselt, kuivõrd monolavastuses on ühel näitlejal kanda kopsakas tekstimassiiv, mille väljamängimine eeldab erilisel kõitvat lugu ja/või erilist esitajat. Teatris laseb monolavastuse vorm soostereotüüpide loodud piiranguid ignoreerides uusi või ebaootuspäraseid lahendusi luua ja näidata soolist käitumist ebatüüpilisel viisil. Siiski on praktikas selles suunas hakatud liikuma alles üsna hiljuti, kuivõrd varasemad monolavastused naise esituses pigem kinnitasid naise allajäävat positsiooni patriarhaalses ühiskonnas ja mõtestasid naist tema suhte kaudu mehega.

Käesolevas töös jäävad uurimise alt välja meesetendajaga monolavastused, kuid põgusalt mainides esildub nende erinevus naisetendajate soololavastustest selle poolest, et teemadeks pole valdavalt meheks olemine, suhe naisega või soorollidega mängimine, vaid üldinimlikud teemad ja ühiskondlik arvamusavaldus, mis ei seostu otseselt mehe sooga. Samuti on tendentsiks saanud, et *stand-up* on meeste seas populaarseim monolavastuse vorm, mida esitatakse tihti ka suurtele täismüüdnud saalidele üle Eesti ringreisina, kuid naiste monolavastuste nišš on pigem pihtimuslik hingestatus, ühiskonnakriitiline (koomiliselt) serveeritud trots naistesse suhtumise vastu patriarhaalses maailmakorralduses. See eristab olemuslikult meeste ja naiste esitatud monolavastusi.

Sven Karja nimetab oma magistritöös monolavastust „kõige puhtamaks, ausamaks, ürgsemaks ja seega mingis mõttes ideaalseimaks teatrivormiks“, mille tunnustena toob ta esile autentsete isikute elulugude etendamise, lavastuse algmaterjalidena kasutatavad

dokumentaalsed materjalid (kirjad, toimikud, päevikumärkmed vmt), pihtimuslikkuse allasurutud tabuteemade suhtes ning monolavastuse kõneleja kõrge motiveerituse, mis on tingitud tema impulsiivest emotsionaalsest seisundist. Karja sõnul peaks monolavastuse tegelane olema eripärase natuuriga isik, kes on elanud läbi erilisi, vapustavaid sündmusi, või vastupidi – „väike inimene“. (Karja 2005: 17–18)

Pihtimuslikkuse kõrge määr ja isiklik suhe näitleja ning tema rolli vahel monolavastuse puhul on teema, mis on intrigeerinud nii teatripraktikuid kui ka teoreetikuid. Madis Kolgi sõnul näitlikustab monolavastus „vaest teatrit“, milles pole enese varjamist ebavajalike aksessuaaridega ning jääb alles vaid teatritegemiseks eluliselt vajalik. (Kolk 2011) Katariina Unt räägib aga laval isiklikuks minemise riskidest: „Kui näitad, et oled alasti, siis annad kellelegi võimaluse näpuga näidata, et sa oled kole. Näitlejale üks—null teha on väga lihtne, selleks ei ole üldse palju vaja“ (Unt 2011: 14). Karja nendib, et kuigi inimese „mina“ ja etenduskontekstis lavale astunud inimest ei saa kunagi samastada, jääb püsima küsimus ümberkehastumise määrast. (Karja 2005: 155) Monolavastustele olemuslikku pihtimuslikkust võib lisaks sõnalavastustele leida ka tantsumonolavastustest. Näiteks on sooloetendaja, koreograaf ja tantsija Mart Kangro öelnud, et peab enda loomingus meelikõitvaks hägust piiri etendaja ja tema rolli vaheliste „minade“ puhul, millega ta teadlikult manipuleerib. (Kangro 2014)

Isiklik suhe näitleja ja tema rolli vahel ning monolavastuse naistegelaste hingeline alastus puudutavad ka mitmeid analüüsimise alla tulevaid lavastusi. Piiri tegelase-näitleja vahel aitavad ähmastada tegelaste anonüümsus (paljudel juhtudel puuduvad tegelastel nimed, sekundaarsetes allikates või näidendeis on nad markeeritud kui Naine) või dramaturgilise materjali autori, lavastaja ja etendaja kattumine ühes isikus. Samuti eneseleviitav ja eneseirooniline *stand-up* vorm, mille näitena saab esile tuua vaid Maire Aunaste „Äraaetud, kuid ülesmukitud“.

Järgnevalt tulevad naistegelastega monolavastused vaatluse alla kahes blokis ajalisest kronoloogiast lähtuvalt. Esimesse peatükki kuuluvad lavastused aastatest 1976–2005 ning teise lavastused aastatest 2006–2014. Selline jaotus kannab endas mitut eesmärki: esiteks on mõistlik naistegelastega monolavastusi vaadelda kronoloogilises järjekorras, kuna siis tulevad järk-järgult ilmsiks lavastuste sisulis-vormilised muutused. Teiseks on

näha, et monolavastus on kinnitanud aastatega oma kanda eesti teatripildis ning viimastel aastatel üha sagenev külaline. See, et paaril viimasel aastal on tehtud rohkem monolavastusi kui eelnevalt, nende vormiline keel on erisugusem ning katsetuslikum ja neis esinevad naistegelased soostereotüüpidesse sobimatud või nendega rahulolematud, peegeldab kaasaja ühiskonnas toimuvaid protsesse ning diskussioone sooliste stereotüüpide ja võrdõiguslikkuse teemadel. Käesoleva töö esimese analüüsipeatüki sisu toetub suuresti Karja magistr töö materjalidele, lähenedes lavastustele küll kitsamalt naistegelaste põhiselt. Analüüsipeatükkide poolitamisel sai tähenduslikuks aasta 2005, mil lavastusid nii turvalist vormi ja skemaatilist naisekuju etendav „Minu olivaline lahtus“, mis märkis ühtlasi ka ühe ajastu lõppu naismonoteatri ajaloo, ning samal aastal etendunud „Klammi sõda“, mis pakkus vormilist üllatust foorumteatrina, võimaldades väljakutset näitlejale endaks jäämise ja tegelaseks kehastumise vahelises võitluses ning tõi jällegi tähelepanu tegelase süvapsühholoogiale.

2.1. Naistegelastega monolavastused aastatel 1976–2005

Ajavahemikul 1976–2005 jõudis eesti teatri lavalaudadele 29 naisnäitlejaga monolavastust, millest 11 juhul oli lavastajaks naine ning kuuel juhul lavastaja ning näitleja isikud kattusid. Meesnäitlejaga monolavastusi pärines samast ajavahemikust 43. (Karja 2005: 165–180). Naiste jõudmisel monolavastustesse Eesti teatris on ka rahvusvaheline alge. Sarnane olukord kerkis esile Soomes, kus 1970.–80. aastatel ühenaiselavastuste hulk hüppeliselt suurenes ja seda just mitmeplaani naiserollide puudumise tõttu. (*ibid.*: 26)

Järgnevalt tulevad vaatluse alla 1970.–90. aastatel esietendunud naisnäitlejatega monolavastused, mille valikul olen tuginenud Sven Karja magistr tööle. Valikus pole ära toodud kõiki naisnäitlejatega monolavastusi, vaid keskendunud nendele, mis on pälvinud teatrikriitikas suuremat tähelepanu või tõusnud teiste seast millegi poolest märkimisväärsemalt esile. Lavastuste analüüsil olen sidunud enda analüüsi Karja tööst saadud informatsiooniga, võttes kategoriseerimise aluseks tegelaspõhise liigituse, milles jagasin naistegelaskujud ajaloolisteks või „väikesteks inimesteks“ ning arvestasin ka naiste suhet patriarhaalse ühiskonnakorraldusega.

Karja märgib ära, et 1980. aastatel kerkib Eestis monolavastuste tegelaseks ajalooline isik, kes ei pruugi olla laialt tuntud, vaid pigem marginaalne persoon. Lisaks kasutatakse ohtralt dokumentaalset materjali. (*ibid.*: 66) Mis puutub naisnäitlejatega monolavastustesse, siis tegeletakse kõigis neis armastuse eri kihtide, emaduse temaatika või naise rolliga perekonnas. Sealjuures varieerub naistegelaste kujutamine naivistlikust armastajast feministliku meestevihkajani, hõlmates ajaloolisi ja fiktsionaalseid naisekujusid.

Tähelepanuväärsete ajalooliste naiste lugudega tegelevad valitud üheksast lavastusest ülekaalukalt kuus². Esimene neist („**Hoolimatu armuke**“, 1976, lav Kaarin Raid, esitaja Silvia Laidla) osutus ka naisnäitlejale mõeldud monodraama debüüdiks eesti teatrilaval. Lavastus põhines Edith Piafi suhtel tema tollase elukaaslase Paul Maurisse´iga. „Hoolimatu armukese“ Raidi lavastatud variandis oli rõhk armukese tähelepanu võita püüdva naise armukadedusel, eneseohverdusel ja kõikeandestaval armastusel. Lavastaja viis naise ülemängimisele ja groteskile, muutis ta teatraalseks, karikeerituks ja võõritatuks. Naist oli kujutatud suure hingega keerulise tundliku natuurina. (*ibid.*: 51) „**Rästiku pihtimuse**“ (1979, lav Mati Unt, näitleja Marje Metsur) tegelaseks on 1920ndatel Venemaal Kodusõja-keerisesse sattunud Olga Zotova ülidramaatiline elukäik. Lavastuse naispeategelane on erandliku loomusega ja erilise saatusega sünnipärane võitleja, kelle elukäigust tulid esitamisele tema noorusunistused, sõjaaastad ning töölnaise rutiinne argipäev. Kujutati teostamatut emadust ning purunenud armastust. Lavastuses kasutati omas ajas suhteliselt avangardse võttena alastust (kui näitleja laval kostüüme vahetas), mis markeeris lisaks tegelaskuju ümbersündidele ka tema pihtimuslikkusest tulenevat alastiolekut. (*ibid.*: 73–74) „**Alati teie Rosa**“ (1980, lav ja näitleja Kersti Kreismann) kujutab endast vormiliselt eluloolist kirinäidendit, mille peategelane saksa sotsiaaldemokraatia juht ja naisrevolutsionäär Rosa Luxemburg kirjutab endast kirju Poola jäänud armastatule. Teise osa näidendist moodustavad tema vanglakirjad. Lavastuse kvaliteedina nägi kriitika naise sisemist psühholoogilist arengut eneseteostuse ja eneseusalduse leidmise teel. (*ibid.*: 87–89) „**Jutuajamine Steini majas eemalviibivast härra von Goethest**“ (1983, lav Raivo

² „Hoolimatu armuke“; „Rästiku pihtimus“; „Alati teie Rosa“; „Jutuajamine Steini majas eemalviibivast härra von Goethest“; „Sajandi armastuslugu“ ja „Amhersti kaunitar“.

Trass, esitaja Maila Rästas) kujutas Goethe suhet õuemarssali tütre, proua Charlotte von Steiniga, Goethe luuletuste adressaadi ja lavateose naispeategelase prototüübiga. Näidendi aluseks olid Goethe kirjad Charlottele ning näidend kujutas endast naise kaitsekõnet oma mehe ees pärast tema ja Goethe afääri avalikustamist. Näidendi peafookuseks on naise soov jääda ajalukku suurvaimu muusana. Lavastuse retseptisioon soosis naistegelast ja tõstis esile tema tõearmastust, vaimuandeid ja naise elamist võõras ning vaenulikus maailmas. (*ibid.*: 100) „**Sajandi armastusloo**“ (1984, lav Mati Unt, näitleja Iivi Lepik) naispeategelane on aastaid parandamatu alkohooliku abikaasana elanud loominguine naine Märta Tikkanen, kes esitab pöördumises oma abikaasa poole otsekoheste kokkuvõtte enda elust. Tegu on dokumentaalnäidendiga, kus peategelase välimus esindab feministliku, mehi vihkava naise stereotüüpi, mida toovad esile rangelõikeline beež pluus, tume seelik, järsult lõigatud soeng. (*ibid.*: 103) „**Amhersti kaunitari**“ (1989, lav Rudolf Allabert, näitleja Iivi Lepik) teemaks on inglise metafüüsilise luule esindaja Emily Dickinsoni elulugu. Lavastus räägib kunstniku-sootsiumi igavesest lepitamatusest, ja selle kaudu avaldub Dickinsoni ümbritsev patriarhaalne ühiskond. Oma ilmumisajal paistis lavastus silma tagasihoidliku ja vanamoelise vähetuntud luuletaja eluloo kajastamise poolest, mil eesti teatris domineerisid valdavalt Eesti minevikuga tegelevad ja absurdistlikud lavastused. (*ibid.*: 119, 122)

„Väikeste inimeste“ lood tulid esile kolmes järgnevas lavastuses. „**Homme on jälle päev**“ (1979, lav Tõnu Tamm, näitleja Salme Reek) kujutas endast eelmiste lavastuste suurte ja eriliste naiskarakterite vastukaaluks vana proua Ruhsamit, kes pakib asju vanadekodusse minekuks ja heietab mälestusi, milles jäävad domineerima enesekesksed seigad lugude ees abikaasast, lastest ja tööst. (*ibid.*: 84–85) Lavastused „**Naine nagu vesi, udu ja jää**“ (1992, lav Ellu Puudist, näitleja Helle-Reet Helenurm) ja „**Romeo**“ (1992, lav Talvo Palbut, näitleja Tiia Kriisa) kujutasid endast keskealise naise pihtimusi, milles esildub ootuspärane eluring: noorus, unistused, õnnetu armastus. Nostalgiliselt meenutavad naised oma plikapõlve purunenud unelmaid ja ees terendavaid vanadusaastaid oma korteris. Elule tagasi vaadates leitakse eluterve trots ja eneseiroonia. Mõlemad naised suhtuvad armastusse klišeeliku naiivsusega, kuid see õhkav imetlus vastassugupoole suhtes muutub elu jooksul ahastavalt tahtejõuetuks

pettumuseks. Kuigi teravalt kujutatakse põhjamaiste naiste patriarhaalses elukorralduses siplemist, tekitab võõritust tekstide sooliste stereotüüpide taastootmine: naisi ümbritsevat elukeskkonda on kujutatud „tüüpiliselt naiselikuna“, mis tähendab mustrit kodu, perekond, mees ja lapsed. Esimeses lavastuses tulevad esile naise rollid kaasaegses maailmas. Otsitakse tasakaalu kodu, abieluõnne ja eneseteostuse vahel ning tajutakse linnastumise surutist ja patriarhaalse agraarühiskonna väärtushinnangute pealesurumist. (*ibid.*: 124–128)

Mainitud naismonolavastustes esinesid vastastegelasena ka mehed, kuivõrd naistegelased esitati suhtes meespoolega. „Hoolimatus armukeses“ vastandati mees- ja naistegelast poksiringis, kus naispoole võitlusvahenditeks olid kehakeel ja sõnad, mehe kasutada aga muusika (*ibid.*: 52). Lavastuses „Romeo“ ilmub lavale samuti meestegelane, kes oma purjusolekus ja apaatses seisundis esindab passiivset osapoolt (*ibid.*: 126). „Minu oivalises lahutuses“ esineb naistegelast toetava lavalise assistendina Taavi Teplenkov. „Sajandi armastusloos“ ja „Rästiku pihtimuses“ kostub mehe hääl vastusena naise monoloogile magnetofonilindilt. Ülejäänud kahes mainitud lavastuses jäid vastassugupoolest meespartnerid kujuteldavateks adressaatideks, kellele olid suunatud Rosa armastuskirjad („Alati teie Rosa“) või Charlotte'i kaitsekõne („Jutuajamine Steini majas...“).

Sajandivahetuse monolavastus on üldiselt eksperimenteerivam ja provokatiivsem, monodraama tegelane keerukam isik, kelle mina moodustub eri karakteritest. Samuti ei kujutata enam tegelase elukäiku sünnist surmani, vaid võetakse aluseks mingi oluline periood või sündmus tema elust. Tegeletakse rohkem identiteediliste otsingutega (nt Manevskaja/Undi koostöös valminud lavastustes „Lou“ (1997) ja „Antinous“ (1999)) ning tekstide kirjanduslik tase on võrreldes eelnevaga madalam. Vahepeal kadunud kultuurilooline monodraama teeb *comebacki* Tiia Kriisa kahes monolavastuses „Mälestused. Unenäod. Mõtted“ ja „Tere, siin ma nüüd olen!“. (*ibid.*: 115–117)

Aastatel 1995–2005 katsetatakse naisnäitlejatega monolavastustes senisest julgemalt ka vormiliste lahendustega. Esmakordselt jõuavad kaks ühe-naise lavastust „Õnnelik, et elan!“ (1995, lav Ivo Eensalu, näitleja Viire Valdma) ja „Inimese hääl“ (2000, lav Raivo Trass, näitleja Pille Lill) mitmesajakohalisse suurde saali, murdes nii arusaama monolavastuse eelduseks olevast väikesest intiimsest mängupaigast (*ibid.*: 114).

„Inimese häält“ võib pidada unikaalseks eksperimendiks, kuna see lavastati kaksikversioonina nii eesti keelde tõlgitud näidendi põhjal kui ka prantsuskeelse ooperina (*ibid.*: 151). Sel perioodil etendub ka esimene foorumteatri monolavastus „Klammi sõda“ (2005, lav Aare Toikka, näitleja Maarika Vaarik), mis nõuab näitlejalt ülihead ja kiiret improvisatsioonioskust. Lavastuse vorm eeldab võimekat näitlejat, kes suudab toime tulla ootamatute publikureaktsioonidega, mis panevad teda otsima tasakaalu rolli-mina ja näitleja-mina vahel. (*ibid.*: 144–149)

„**Klammi sõda**“ (2005, lav Aare Toikka, näitleja Marika Vaarik) kujutab endast õpetaja Klammi pihtimust abituriumiklassi ees (pöördub publiku kui klassi poole) pärast seda, kui üks tema õpilane on sooritanud enesetapu, kui õpetaja keeldus talle punkti võrra kõrgemat hinnet panemast. Kuigi loo prototüübiks oli naisõpetaja, kirjutas Kai Hensel näidendi meesnäitlejale, ning Toikka lavastuses on pöördunud naisnäitleja valiku kasuks. (Karja 2006: 85–90) Võib arvata, et õpetaja sugu pole siinkohal tähenduslik, kuna keskendutakse õpetajakutse problemaatilisusele ja fookusesse saab tegelase definitsioon tema ameti, mitte soo põhiselt.

Samast aastast pärineb ka klišeedega mängiv komöödiažanris monolavastus „**Minu oivaline lahusus**“ (2005, lav Kaie Mihkelson, näitleja Ülle Kaljuste), mis ühendab vallalistele naistele mõeldud naiskirjandust ning pereprobleeme, keskendudes keskealise naise abielulahutusele ja sellele järgnevale emantsipeerumisele. Stereotüüpsus avaneb lavastuses meeste kujutamisel, keda peetakse mühaklikeks ja oma füüsiliste vajaduste rahuldamiseks keskendunuteks. (Saro 2005: 35) Geraldine Aroni näidendit arvatakse pigem klišeelikuks ning see on lavastuse jaoks tinginud vähese kriitikute tähelepanu, kuid suure publiku huvi. (Karja 2006: 97–103) Võib öelda, et Kaljuste mängitud Angela tegelane sobitub alates 80ndatest monolavastuste kangelaseks saanud igapäevaprobleemidega kimpus oleva, end ajalehekeeles väljendava skemaatilise tegelaskujuga, kelle kujutamises on inimpsühholoogiline mõõde oluliselt kärbitud (Karja 2005: 112–113).

Kaks kirjeldatud monolavastust samast aastanumbrist illustreerivad eri suundi, kuhu naistegelastega edaspidi monolavastus liikumas oli. „Klammi sõda“ osutab väljakutse näitlejale, kaasab publikut ning tegeleb ühiskondlikult aktuaalse teemaga, tekitades laiema avaliku vastukaja. Seevastu „Minu oivaline lahusus“ on klišeelik ja

kesktasemelise dramaturgiaga publikumagnet, mis oma teostuses ka näitlejale suurt väljakutset ei võimaldanud. Edaspidi hakati julgemalt katsetama vormiliste uuendustega ning jätkus veelgi enam abstraheruvate tüüptegelastega monolavastuste esinemine, mille sisuks sai ühe tavalise, samastumisvõimalust pakkuva naise positsioon ja hakkamasaamine patriarhaalses ühiskonnas.

Aastatel 1976–2005 oli tavaline naisnäitlejaga monolavastus eesti teatrilaval välisdramaturgial põhinev meeslavastaja ja naisnäitleja koostööl valminud teos. Monolavastuste tegelased olid algusaastatel enamasti erilise elusaatusega ajaloolised naised, alates 90ndatest hakati kujutama „väikeseid inimesi“ ning tegelaste konkreetne isikulisus asendus tüübi-kesksusega. Läbivate teemadena tõstasid naise positsioon abikaasa või emana, aga ka naise loominguiline eneseteostus patriarhaalses ühiskonnas. Sageliesinevaks võtteks oli pöördumine meessoost vestluspartneri (abikaasa) poole, kes võis mõningatel juhtudel viibida laval, astuda dialoogi helisalvestuse vahendusel või olla passiivne adressaat naise monoloogile. Kuigi nii mõneski lavastuses esines protesteerimist meestekeskse maailmakorralduse vastu, jäid naistegelased siiski stereotüüpide tasemele ega olnud võimelised süsteemist väljuma. Perioodi lõpul esines monolavastust nii ooperi kui ka foorumteatrina, kuid julgemad vormilised katsetused jäid käesoleva sajandi teise kümnendisse.

2.2. Naistegelastega monolavastused aastatel 2006–2014

Perioodil 2006–2014 on naisetendajatega monolavastuste arv teadaolevalt 14³, mida on eelneva perioodi esietendustega võrreldes ühe aasta kohta pea kaks korda rohkem. Kuigi aastatest 2006, 2008–2010 ja 2012 naistegelastega monolavastusi ei pärine, kompenseerivad ülejäänud neli aastat vahepealse põuaperioodi tervelt 14 lavastusega. Põhjus on suuresti ka Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia X lennu projektis „MONOlava“, mille raames valmis 2014. aastal kokku 16 monolavastust, millest kuus kuulusid naistudengite repertuaari. Käesolevas peatükis kõiki 14 monolavastust ei käsitleta. Valiku põhjuse tingisid lavastuste mahakandmine mängukavadest enne kui töö autoril õnnestus etendust näha, sekundaarsete materjalide (video, näidend, retseptioon)

³ Vt Lisa1

kättesaadavus ja ka lavastuste silmapaistvus naistegelaste või vormiliste uuenduste poolest.

90ndatest alguse saanud vormilised katsetused (ooperi-draama ühendamine „Inimese hääles“; esimesed suure saali monolavastused ja „Klammi sõda“ kui foorumteatri näide) jätkuvad teataval määral ka edaspidi. Näiteks jõutakse esimese naistegelasega vabaõhu monolavastuseni („Tiina Taurait traktor“) ja esimese *stand-up*ini (Maire Aunaste „Äraaetud, kuid ülesmukitud“). Vormilisi katsetusi pakuvad ka Rakvere Teatri „Tähelaev“ kui tummrolliga draamalavastus ning Von Krahlis etendunud Loore Martma lavastused „Soolo“ ja „Hunt“, mida iseloomustab näitleja-publiku intiimselt ühise kogemuse loomine ja sõnalise väljenduse tähtsuse vähenemine.

Järjest enam tuleb lavale eesti dramaturgiat (Kati Murutari „Mina, naine“; Kristel Leesmendi „Tund aega, et hinge minna“ ja „MONOlava“ projekt, mille raames valmisid alustekstid koostöös Drakadeemia dramaturgidega) või töödeldakse alusmaterjali julgemalt ümber („Nisa“) ja kaugenetakse seega varasemast tekstitruust traditsioonist. Järjest suuremat rolli hakkab lavastustes mängima ka näitleja, kes mitmetel juhtudel on ise teksti (kaas)autoriks või ka lavastajaks. Kokkuvõttes teiseneb sissejuurdunud mudel, mille kohaselt on monolavastuse teksti autor, lavastaja ning etendaja kolm erinevat inimest. Samuti on järjest enam hakatud monolavastustes üles astuma suuremal-vähemal määral iseendana, nii et näitleja isiksuse ja tema mängitud rolli vahelised piirid on üha enam hägustumas.

Järgnevalt vaatlengi lähemalt monolavastusi, milles on üheks esilepaistvaks tunnusjooneks naisnäitleja ja tema rolli vaheline hägus piir ning mänguline eneseleviitamine. Esinetakse iseendana ja viidatakse sellele kas juba pealkirjas (Birgit Landbergi „Birgit“, „Tiina Taurait traktor“) või sisus (Maire Aunaste „Äraaetud, kuid ülesmukitud“). Fatme Helge Leevaldi „Amys“ on biograafilised seosed mõttelisemad, mitte niivõrd faktiliselt läbipaistvad ning samuti tuleb mängu abstraktne kõne vastuvõtja – mees. Loore Martma kahest monolavastusest „Soolo“ ja „Hunt“ on leida isikulisi eelistusi pigem esteetilistes valikutes, kuid ka seal pöördub näitleja publiku poole iseendana. Vormilise eripära tõttu on Martma soolod paigutatud analüüsitava materjali ahelasse viimastena. Kõigi mainitud teoste puhul on näitleja olnud aktiivne teksti koostamises või komponeerimises, lavastamises ja ka esitamises.

Tiina Tauraitte „Tiina Tauraitte traktor“ ja Maire Aunaste *stand-upi* „Äraetud, kuid ülesmukitud“ puhul on tegelaskuju-loome alusmaterjalina kasutatud näitleja enda isiksust või tema elukogemust.

Tiina Tauraitte lavastus „**Tiina Tauraitte traktor**“ (2013, lavastaja ja näitleja Tiina Tauraitte) on autobiograafilise sisuga, teemaks näitlejanna õpingud Olustvere teenindus- ja maamajanduskoolis. Tiina Tauraitte selgitab elulooliste faktide ja oma kogemuse põhjal enda õpinguid ja nende käigus esile kerkinud enesetõestuspüüdu, kui ta püüab tuntud näitlejana põllumehe kutsepaberit omandada.

Tauraitte esinemises monolavastuses iseendana on pihtimuslikku tonaalsust. Ta peab vajalikuks rõhutada, et tema otsus põllumeheks õppida ei tulenenud soovist monolavastuse jaoks materjali koguda, vaid tegu oli siira ja praktilise unistusega, millel polnud kunstilisi taotlusi: „Mul on üks asi südame peal. Nimelt seda monotükki, e. enesepaljastust tehes, on mul halb tunne, justkui ma oleksin kuritarvitanud õpetajate usaldust, kes tõsimeeli mind põllumeheks õpetasid. Võib jääda selline mulje, et ma asusin kooli õppima ainult sellepärast, et sellest palagani teha, aga see ei ole nii! Ausõna! Ma vannun! See alustamise soov oli siiras ja vaba igasugusest eksipitsionismist, aga küllap see saab tõestust, kui ma edasi räägin“ (Tauraitte 2013: 4). Edasine jutustus jätkub enesekohases laadis ning esialgne skeptitsism potentsiaalselt paroodilise esituse suhtes kaob.

Oma otsust põllumehe ametit õppida põhjendab ta praktilise vajadusega enda peenramaad harida. Seda nimetab ta oma unistuseks, mille jaoks leidis parima ajastuse just nüüd, kui lapsed on suureks kasvatatud ja ennast näitlejana aastaid tõestatud (*ibid.*: 3). Siit ilmneb ka Tauraitte enesekohase tegelaskuju ambitsioonikus, mis ühendab teda teiste analüüsitud naistegelastega: soov täiendada end erialaselt ja loominguliselt ning olla samas eeskujulik pereema. Teine ja laialdasem eesmärk on vabaneda näitleja elukutsega kaasnevast avalikust hinnangulisest tähelepanust. Nimelt on naisnäitleja puhul ühiskonna tähelepanu keskendunud rohkem tema välimuse kritiseerimisele, tootes stereotüüpi naisest kui kehast ja jättes tema „sisu“ ehk andekuse ja osatäitmise tähelepanuta. Selle illustratsiooniks räägib Tauraitte, kuidas internetikommentaatorid temast ilmunud artiklite puhul ta välimust arvustavad ning loo sisule tähelepanu ei pööra (*ibid.*: 12) Selle väite irooniliseks tõestuseks on näitlejannast lavastuse

reklaamplakatil loodud kuvand kui naiivsest linnapreilist, kes kirju kleidi lehvides traktoril kõõlub, naerul nägu ees ja pilk kaugusse suunatud. Laval kannab ta aga maskuliinsemat riietust (rohelisi tunkesid), mis rõhutab ta rolli mitte näitleja, vaid põllumehena, ning muudab ta tõsiseltvõetavamaks. Tauraite lõhub stereotüüpset suhtumist ning näitab, et ka kultuuritaustaga naine võib praktilises põllumajanduses olla pädev ning arvestatav. Tema mitmekülgsed ja vastandlikud huvid muudavad ta multifunktsionaalselt andekaks, tõestades, et ühe valiku tegemine elus ei pea olema takistuseks teistele. Tauraite lavastus on aus, koomiline ning tõsieluline, pakkudes laialdast üldistust ja näidates reaalelulise näite varal soostereotüüpilise suhtumise esinemist erinevatel tööpositsioonidel.

Sarnase irooniliselt enesekohase vaatenurga kaudu on mängitud Maire Aunaste roll tema *stand-upis* „**Äraetud, kuid ülesmukitud**“ (2014, autorid Maire Aunaste ja Rein Pakk). Lavastus on näide sellest, kuidas eneseiroonia kaudu saab naerda iseenda ja maailma üle. Lavastuse tõmbenumbriks ning saalide täitjaks osutub avaliku elu tegelane ja amatöör-näitleja Maire Aunaste, kes *stand-upi* vormis esitab koostöös Rein Pakuga valminud teksti, mida vürtsitab improvisatsioonikatketega. Lavastuse pealkiri „Äraetud, kuid ülesmukitud“ viitab vaimukalt Horace McCoy 1935. aasta romaanile „Äraetud hobused lastakse ju maha“, mille naispeategelase ebaõnnestunud enesetapukatse viib ta Hollywoodi õnne otsima. Lavastuses vaatab aastaid teleekraanil tuntust kogunud ning samuti Ameerikas õnne otsimas käinud Maire Aunaste enesekohase vaatenurga kaudu tagasi oma karjäärile ega karda enda üle naerda, kui oma piinlikke ning isiklikke seiku sadade vaatajatega jagab. Pealkirja teine pool „...kuid ülesmukitud“ viitab tema koomikasse keeratud alalhoiuintinktile, mis jääb püsima olenemata arvamusest, et telestaaride eetriaeg saab kord läbi ja kunagised kuulsused veedavad pensioni unustatute ning üksikutena. Aunastet lavalt ära ei aeta, pigem plaksustatakse korduvalt tagasi ja väljamüüdud saalid näitavad, et tema *comeback* on õigustatud. Enesekohane monolavastus võimaldab isikupäraselt elule tagasi vaadata ning kellekski teiseks kehastumata brutaalselt aus olla, lastes seda samas põhjendada seisukohaga, et lava muudab kõik seal esitatava teatriks ning sel pole seost päriseluga.

Vähem otseselt näitleja isikule viitamist ja rohkem viha naiste enesetõestamise teemadel meestekeskses ühiskonnas on Fatme Helge Leevaldi lavastuses „**Amy**“ (2014,

tekst: Robbins/Apsalon/Leevald). Loo peategelaseks on noor ja äsja kooli lõpetanud ning tööd otsiv naisnäitleja, kes kirjeldatud omaduste poolest võiks olla vabalt teda mängiv näitleja ise. Motiveeritus monoloogiks tehakse võimalikuks olukorraga, kus Amy on tulnud teatrisse katsetele, kuid jõuab kohale liiga vara ning hakkab harjutama oma valmismõeldud stseene, mille vahele jutustab oma isiklikku lugu. Teater teatris võtte kaudu saab võimalikuks pendeldamine kahe fiktsionaalse tegelase vahel, kellest üks on Fatme Leevaldi mängitud Amy ning teiseks erinevad tegelased, keda Amy laval mängib.

Amy on tegelaskuju, kelle enesekuvand on tugevalt mõjutatud teiste arvamusest, ning kuigi ta tahab vabaneda teistele meeldimise painest, jääb tal eneseusku vajaka. Ühes meelegeitepuhangus lausub ta traagiliselt: „Ja siin ma siis olen: tugev, tark ja täiskasvanud naine mängimas mingeid ... selline tunne siis ongi olla üksi.“ Lause peegeldab Amy eneseväärtuse tajumist ning samas paradoksaalselt tema sobimatust ümbritsevasse maailma.

Naistegelase visadus eneseteostuse ja oma unistuse täitumise teekonnal on aga mõningatele loobumismõtetele vaatamata märkimisväärselt järjepidev. Samuti asetab ta enda juhtumi laiemasse kultuuripilti ning kritiseerib seeläbi patriarhaalse ühiskonnakorralduse üleolekut ja ebaõiglust. Näiteks võtab ta teemaks naise andekuse üle otsustamise tema keha põhjal, kusjuures ei hinnata kehalist võimekust, vaid kehakuju ideaalsust ja naise valmisolekut riided stseeni tarbeks seljast heita. Nimelt meenutab Amy oma varasemaid katseid, kus talle ulatati remark tekstiga „tüdruk roomab alasti linade vahelt välja ja läheb vannituppa“. Pettunu ja vihasena säilitas ta tol korral oma eneseväärikuse ning lahkus. Töökohapoolseks põhjenduseks töö mittesaamisel sai sealjuures fakt, et näitlejal polnud õiged rinnad.

Veel tuleb arutluskäiku teema „miks meeste osad teatris on huvitavamad ja paremad kui naiste osad“ ning kriitika klassikaliste draamatekstide varal. Fantaasiaküllastes stseenides kujutab Amy end võimupositsioonil olevaks ning tulistab suures euroofiahoos lava seina augu. See toob ta tagasi reaalsusesse ning läbi pisarate meenub, et tal pole ju raha, et seda õnnetust kinni maksta. Küsimus on muidugi selles, kas mängupüstolist saab üldse seina auku tekitada, kuid fantaasia-reaalsuse vahelised mängud ja nende piiride ületamine on lavastuses mõtteliselt kindlasti omal kohal. Naine

soovib võimu, kuid pole sellega harjunud ja kasutab seda läbimõtlematult ja emotsionaalselt. Siinkohal paljastub ehk tahtmatult ka üks põhjus naise sobimatuseks vastutavale võimupositsioonile: valitsemiseks on vaja mõistuspärasust, mitte impulsiivseid emotsioone ja Amy ebastabiilsus ning äkilisus kuningarolli täitmiseks ei sobi.

Tunnistanud end sobimatuks meherolle täitma ning olemata nõus end rolli nimel alasti võtma, leiab Amy endas hulga vigu, mis on saanud ületamatuteks takistusteks töö leidmisel ja eneseteostusel. Pealesurutud enesetõestusvajadust tundes kaalub ta isegi enesetapumõtteid, mida esitab fantaasiaküllaste ettemängimiste näol, põhjendusega, et vähemalt surm võiks olla miski, mille üle naistegelane ise otsustada saab. Tema ärritunud hoiak patriarhaalse maailmakorralduse vastu saab aga lavastuslikus lõppfinaalis üllatava lahenduse. Nimelt esitab Amy kabareeliku tantsunumbri, mis lõpetatakse ülalt kostuva meeshäälega, et näitleja on oma osa saanud ning teda oodatakse järgmisel päeval proovi. Võib arvata, et Amy on olnud terve lavalviibimise aja meeslavastaja pilgu all ning lõplik heakskiit on toimunud etteaste aususele ja avameelsusele vaatamata. Samas loob taoline mehe pilgu tekitatud raamistatus lavastusse paradoksaalsuse, mis näitab, et protestimeelsusele vaatamata pole feministlik naispeategelane võimeline patriarhaalsest maailmakorraldusest väljuma. Etendus lõpeb naisnäitleja kangestunud poosi ja üllatunud näoilmega, mille järel lava pimeneb. Tegelikult jääb publikul tema vastus kuulmata ning lahtiseks lõpp, milles võinuks naistegelane vabalt ka meeslavastaja ettepanekust loobuda, kuid kuna seda finaalis lahti mängitud pole, siis võib pigem arvata, et Amy võttis rolli siiski vastu ja leidis kompromissi näitlejaks saamise unistuse ja meeslavastajale allumise vahel.

Eelnevatele lavastustele pakuvad teatavat vormiuuenduslikku täiendust Loore Martma monolavastused „**Soolo**“ (2013) ja „**Hunt**“ (2014). „Soolos“ on tegelaskuju ja näitleja vaheline piir samuti õhuke, eriti etenduse lõpuosas, mil näitleja serveerib publikule õhtusööki ning võtab sellest isegi ühise laua taga osa (Mikomägi 2013). Publikuga tekitatakse ühise tegevuse abil intiimsem atmosfäär, millele aitab kaasa ka väike ühele etendusele lubatud publikuliikmete arv („Soolos“ 12 ja „Hundis“ 20). Maire Aunaste väljamüüdnud kontsertisaalide *stand-up* mõjub selliste numbrite kõrval kontrastselt erinevana, kuid hingelises mõttes alastust võib täheldada mõlemate puhul.

Aunaste lavastuse enesekriitiline huumor ja publikunaerutamine on Martma lavastustes asendatud intiimsusega, kus näitleja tervitab oma publikut kui külalisi: „Siis Loore seisab me ees ja äkki ei ole ta enam meid vastu võttev sõbralik perenaine, vaid noor inimene, kes vaatab publikule otsa sooviga leida sealt peegeldus“ (Mikomägi 2013). Martma „Soolos“ avaldub tegelaskuju eneseotsingulisus publikusse ja siis iseendasse pööratuses.

„Hundis“ on loobunud sõnadest ja tegelastest ning samuti panustatakse ühisele kogemusele, mis luuakse ebatavalises etenduspaigas ehk Von Krahli teatri pööningul. Lavastus pakub vaba interpretatsiooni, lastes vaataja tajul ja mõtetel iseeneslikult rännata. Klappidest lastakse kuulata linnulaulu, ekraanil võib näha rabas jooksmist, heli tekitamiseks kasutatakse puuplanku ning pesukaussi ja ka viiulit (Karulin 2014).

Järgnevalt tulevad analüüsimisele lavastused, milles naispeategelase kõrval on nähtamatu tegelasena kohal ka mees. Juba Leevaldi „Amys“ võis tunda tugevat painet naise allasurutud positsioonist kontrollivate meeste ühiskonnas, kuid selles lavastuses oli meestegelane loo vältel abstraktne, saades konkreetsema kuju vaid lõppfinaalis meeslavastaja hääle kaudu. VAT teatri lavastuse „Nisa“ tegelaskuju suhe meestega on mõlemale soopolele vastastikuselt kasulik ning vastupidiselt Amyle ei tunne Nisa, et mehed tema kutsumust piiravad. Kuna aga Amy eesmärk on ametialane ja Nisa näeb oma kutsumust seksuaalsuses, siis esineb Amyl ka rohkem protestivat eneseõigustusvajadust ja iseseisvuspüüet ning Nisal vastupidiselt Amyle hingevalu inimkaotuste pärast. Kuna Nisa olemasolu ja enesemääratlus on tugevalt seotud meeste ja lastega, ta tunneb end vajaliku lülina bioloogilistes protsessides, mitte ei taotle individuaalset iseseisvust ja ametialast eneseteostuspüüdu, kuid see on ka seotud tema erineva kultuuritaustaga.

„Nisa“ (2011, lav Aare Toikka, näitleja Katariina Unt) põhineb Ameerika antropoloogi Marjorie Shostaki jutustusel bušmani naisest Nisast (nimi muudetud), kes jagab oma elulugu varasest lapsepõlvest kuni kõrge vanaduseni. Madis Kolk on viidanud, et algmaterjal keskendub uurija individuaalsuse otsimisele ega võimenda läänelike stereotüüpide taastootmist. Seda suunda kinnitab ka Shostaki huvi tõekspidamiste suhtes abielu ja seksuaalsuse kohta, mis uurimisretke ajal seostus varase naisliikumisega. Katariina Undi dramatiseering Shostaki kirjutisest on eemaldanud

kommenteeriva tasandi ja interpreteeriva konteksti ning jätnud alles vaid Nisa jutustuse. (Kolk 2011)

Nisa tegelaskuju kaasaegsest Eesti teatripublikust erinev kultuuritaust loob küll teatava võõrituse ja raskendab tegelasele kaasaelamispüüdu, kuid ajalisi-kultuurilist lõhet on püütud ületada Nisa jutustust saatva näitleja füüsilise alltekstiga, mis liidab tegelase kaasaegse ühiskonnaga. Nimelt märgib Paavo Piik lavastusest kirjutades ära stseeni, milles Katariina Unt jutustab Nisa esimese lapse sünnitamisest ja illustreerib oma kõne samaaegselt pantomiimiga, mis kujutab justkui tänapäevast naist õhtuseks väljaminekuks ettevalmistusi tegemas. Piik näeb sünnitusvalude läbielamises ja moodsal ajal takso ootamises seost tegevuste argisuses erinevates kultuuriruumides ning peab eri väljendusvahendite paljusust ja fantaasiarikkust monoetenduse tugevuseks. (Piik 2011: 33) Nisa tegelaskuju erilisust ja ebatüüpilisust naisena rõhutatakse omas kultuuriruumis ning ka tema naisetüübi mõttelise ülekandena tänapäevasesse Eestisse: „...kahtlemata on Nisa ebatavaline naine — ekspressiivne, julge, ürgnaiselik. Kui teda näeks näiteks NoKus istumas, oleks ta kindlasti valju hääle ja terava keelega; igati sobiv materjal, et provotseerida, mõtlema panna, võimaldada tugevate joontega portreed“ (*ibid.*: 31).

Piik märgib samas Nisa erinevust teistest sama hõimu naistest, kuna talle on omane avameelsus oma seksuaalsuse suhtes (*ibid.*) Brutaalselt otsekoheses stiilis räägib Nisa oma seksuaalsest kasvamisest, suhetest meestega ning läbi elatud inimkaotustest ja sellest tingitud valust. Sealjuures pole Nisa oma väljenduslaadis ülevoolavalt emotsionaalne, vaid vaoshoitud ja kontrollitud, korrates enesekindlal toonil ja selge silmavaatega lauset „ja ma nutsin ja nutsin ja nutsin“. Vahel lisanduvad sellele ka nutugrimassil ja valjul häälel ulgumine, kuid seegi jätab teatraalse, mitte kaasaelamist võimaldava mulje, mis muudab ta esinemise kohati brechtlikult võõritavaks. On tunda, et Nisa jaoks on need sündmused juba minevik, ta on saanud oma õppetunnid ning kogemused ja ei samastu enam mineviku endaga emotsionaalselt, vaid on distantseeritud ja mõistuspärane seda meenutades. Taoline arusaadavalt ülemängiv näitlemistehnika on seda arvamust kinnitavaks näitajaks. Kriitikas märgitakse delikaatse teema edasiandmist valehäbita ja sellise sisseelamise määraga, mis teeb raskeks vuajeristliku või ropu alatoonide tekkimise (*ibid.*: 32).

Nisa tugevust kinnitab ka Katariina Undi kehakeel oma tegelast kujutades. Näitlejanna aval ning julge silmavaade, kontrolliv hääle- ning kehakasutus loovad Nisast pildi kui häbitust naisest, kelle jaoks pole seksuaalsus ega sellest rääkimine tabuteemad. Naistegelase avameelsust rõhutatakse ka näitlejanna välimusega, mis mõjub laval peaaegu et alastusena. Katariina Undil on seljas nahaga sarnast tooni oranž hästi ümber keha hoidev riietus, mis jätab paljaks ta õlad, käe- ning jalalabad. Tema juuksed on peidetud sama värvi turbani sisse. On märgitud, et taoline kostüüm vihjab küttide-korilaste riietusele seda jäljendamata nagu ka iseäralik jalad sissepoole hoidev ja puusi õõtsutav graatsiline kõndimise viis (*ibid.*: 33).

Olles paljude meeste ihaldusobjekt ning abikaasa ja sünnitades mitmeid lapsi, pole Nisa jaoks selles midagi imelikku. Vastupidi – oma ihaldusvääruses näeb ta privileegi ning peab uhkuseks olla naine, kellele abikaasaks, emaks või armukeseks olemine on au küsimus. Ta pole pime alluja ega soorollide vastu mässaja, vaid leiab oma tee nende vahepeal, pidades armukesi ja armastades oma meest, kuid säilitades iseteadlikkuse.

Kui Nisa viimane laps sünnib surnult ja pärast seda ta enam lapsi ei saa, süüdistab ta selles lapse isa, kes temalt ta kõige väärtuslikuma võime on võtnud. See kaotus saab naise jaoks otsustavaks, kuna pidevas vahetuvate armukeste ja meeste ringjas ahelas polnud selge, milline sooroll Nisale rohkem korda läheb. See viimane oluline sündmus tema jutustuses hajutab aga kahtluse ning saab selgeks, et emadust hindab ta rohkem kui armukeseks või naiseks olemist. Siinkohal hakkab taaskord tööle seos Amyga, kuna tegelaste arengud on paradoksaalselt erinevad. Amy näitab end terve jutustuse vältel noore vihase naisena, kes väljendab jõuliselt oma rahulolematust sooliselt ebavõrdse ühiskonnakorraldusega. Nisa seevastu erineb oma avameelsuse poolest teistest küla naistest, kuid on võrdlemisi rahul enda positsiooniga nii armukese, abikaasa kui ka emana. Amy mõjub pigem haukuva koerana, kes peremeest hammustada ei julge ning oma põhimõtetest rolli nimel on võimeline loobuma. See muudab lavastuse tragikoomiliseks ning näitab tegelaskuju iseloomunõrkust ja tema paratamatut ohvripositsiooni. Selle taustal on üllatav Nisa tegelaskuju, kes pärast oma lapse surma vihase selja pöörab meestele, kes tema elus siiani väga olulist rolli on mänginud.

Viimaseks tulevad vaatluse alla lavastused „Tund aega, et hinge minna“ ja „Neptuuni mõjul“, milles naistegelased suunavad oma monoloogi kumbki ühele mõttelisele

vestluspartnerile, kelleks mõlemal juhul osutub naispeategelase isa. „Amy“ üldisele meespilgule suunatud feministlik viha ning Nisa partnerite paljususe kõrval ilmneb nendes lavastustes konkretiseerunud meestegelane.

Viire Valdma kehastab lavastuses „**Tund aega, et hinge minna**“ (2013, lav Kristel Leesmend) nimetatud naist, kes läheb haiglasse kohtuma oma isaga, keda pole tema elus vajalikul määral olnud. Nende vahel on keeruline suhe, kuna isa on tütre kohale kutsunud ning tütar on tulnud, kuid aastatepikkune vaikus on temas tekitanud varjamatu trotsi, nii et nende kohtumist ette kujutades mõtleb ta korraks isegi mehe lämmatamise peale. Naise äng tuleneb tema ahistavast tundest, et ta on mehega seotud, ning soovist nende kohtumise kaudu minevikuga rahu teha ja iseseisvuda.

Tütre ja isa vaheline pinge illustreerib mudelit, milles nais(pea)tegelast määratletakse meest(kõrval)tegelase kaudu ja kujutatakse tema katset vabaneda ängistusest, mida tekitas mehe kohalolematuse. Siinkohal on naist kontrolliv jõud jällegi meesterahvas, kelle pärast tütar lennukiga viie tunni kaugusele on lennanud, et kuulda vastuseid ja leida kinnitust, et tütar talle midagi tähendab. Empaatiat jääb aga loos avaldumata, isa suhtub oma tütresse algusest saadik iseenesestmõistetavusega ning laseb tal endale sigarette tuua ja palub riideid otsida, eeldades loomulikult, et tütar tuleb ka järgmisel päeval. Lugu lõpeb mehepoolse monoloogiga tegevustest, mille tunnistajaks pole ta tütre kasvamise vältel kunagi olnud. Loetelule ei järgne vabandust, vaid lõpetatus nentimusega: „Rohkem pole mul sulle midagi öelda. Ega anda“ (Leesmend 2012: 23).

Etenduses mängib näitleja mees- ja naisosa, kuid näidenditekstile olulisi lisandusi pole märgata ja pigem jääb lavastus teksti ettekandeks. Näitleja mõjub laval staatiliselt ja kogu pinge väljendub jutustuses, mis laseb arvata, et lavastus on jäänud alla dramaturgilisele materjalile. Siit koorub ka üks monotetri ohte: kuna ühe näitleja kanda on laval mahukas tekst, jääb tegevus ja visuaalne pool tihtilugu lavastustes tagaplaanile.

Viljandi Kultuuriakadeemia X lennu näitlejatudengi Liina Leinbergi „**Neptuuni mõjul**“ (2014) kujutab endast füüsilis-vaimselt pisut äraolevat tegelast Stelat, kelle kummaline käitumine igapäevastes argitoimetustes nagu riietumine või söömine viitab naisele kui vaimselt häiritud tegelasele, kel on täiesti omaette viis elus kulgemiseks. Pisut kohtlaselt mõjuv motiveerimatu naer või õrn enese puudutamine näitab naistegelast normaalsusest hälbinud valguses ja muudab tema mõistmise raskendatuks.

Selline unelevalt ebapraktiline naisekuju muutub ekstaatiliselt ärevaks ja emotsionaalseks, kui talle meenub, et on oodata külalist. Loo arenedes selgub, et ebatavalise tegelase arengulugu saab alguse juba tema lapsepõlvest ning keerukatest suhetest autoriteetse isaga. Tegelane pole harjunud vastutusega ning küsib iga tegevuse sooritamisel nõu Neptuunilt (või seda metafoorselt tähistavalt isakujult). Nii pöördub ta endast kõrgema positsiooni valdaja poole kleidivalikul või söögitegemisel, mida kujutatakse kui naistegelase jaoks irooniliselt tähtsaimate valikutena tema elus. Seda, et küsimus on alati hakkamasaamises või taseme näitamises, illustreerib ka kana küpsetamise stseen, mille peale tegelane lausub, et keegi ei oska nii hästi süüa teha kui tema. Siit tuleneb naiste kultuuriliselt peale surutud saavutamisiha ning tunnustusevajadus. Nõu küsimisega osutab Stella endale kui „väikesele inimesele“, kel puudub eneseusk ning otsustusvõime ja kelle elu täidab pidev ootamine. Tunnustuse ja kinnituse otsimine oma valikutele seob lavastust eelnevalt analüüsitud „Amy“ lavastusega, milles naispeategelane enda sooritusi teiste heakskiidu alusel hindas ning kõrgemalseisvast mehe pilgust sõltus.

Lavastusse on sisse toodud ka lapstegelane, kes osutub oodatud külaliseks. Jääb segaseks, kas tegu on tüdruku enda lapsega või tema endaga väiksena, kuna beebit tähistavale riideesemele osutatakse kui juba 15-aastasele lapsele. Peategelase lapsikus, naise samastamine imikuga põhjendab tegelase ebatavalisi viise argitegevuste sooritamises. Ta on justkui laps – vastutusvõimetu, otsustusvõimetu ja õpib alles maailma tundma, kuigi tajub endal autoriteetset pilku ning tunnustusvajadust. Lavastust on võimalik näha patriarhaalse hierarhilise ühiskonnakorralduse iroonilise peegeldusena, mille kaudu avaldub kriitiline pilk naiste kujutamisele.

Käesolevas peatükis analüüsimisele tulnud lavastused pakuvad võimalust valitud perioodil naistegelastega monolavastustes avalduvaid tunnuseid näitlikustada. Sarnaste teemade ja tegelaste alusel kahekaupa grupeerudes moodustavad lavastused neli rühma. Lavastuste „Tiina Taurait traktor“ ja „Äraetud, kuid ülesmukitud“ tegelaste puhul on näitleja roll enesekohane ja esineb eneseirooniat. „Amys“ ja „Nisas“ saab oluliseks jutustuse osaliseks mees, kes on kas tööandja või abikaasa/armukese rollis, ja seos tegelase-näitleja isiku vahel pole otseselt autobiograafiline nagu eelnevates lavastustes. Siiski leidub mõttelisi seoseid. Näiteks seisab noort tööd otsivat näitlejannat Amyt

kehastav Leevaldi ise samuti oma nooruses karjääri alguse lävel. Loore Martma „Soolo“ ja „Hunt“ paigutuvad kahe grupi vahele, olles eneseleviitavad, kuid vormiliselt erisugused. „Tund aega, et hinge minna“ ning „Neptuuni“ mõjul seevastu vastanduvad esimesele grupile, kuna nende naistegelased on fiktsionaalsed ja jutustuse tonaalsus tõsimeelsem ning psühholoogiliselt süvitsiminevam. Sarnaselt „Amyle“ ja „Nisale“ esineb neis lavastustes meesfiguur konkretiseerunumana isakujus.

Põhjus, miks said süvaanalüüsiks valitud lavastused „Mina, naine“, „Tanknaine“ ning „Tähelaev“, seisneb selles, et nad ei sobitu otseselt ühtegi valitud gruppi, kuid sisaldavad tunnuseid neist kõigist. Nende tegelaskujud on küll fiktsionaalsed, kuid võimaldavad hõlpsasti leida reaalelulisi vasteid ja pakuvad seeläbi samastumisvõimalust. Veel tõstatub neis lavastustes teistest enam naise eneseteostuse ja enesetõestuse küsimus.

Aastatel 2006–2014 esietendunud naistegelastega monolavastused eristusid varasematest eelkäijatest nii sisu kui ka vormi poolest. Lavastuse alustekstina kasutati enamasti omadramaturgiat, mille autor (või lavastuses „Nisa“ dramatiseerija) oli paljudel juhtudel näitleja ise. Tihti ühinesid autori, lavastaja ja etendaja isikud näitlejas ja vähenes tegelase-näitleja vaheline distants. Tuli ette enesekohaste lugude jutustamist ja fiktsionaalsuse osakaal vähenes autobiograafilisuse arvelt. Paljude lavastuste naistegelased kujutasid kaasaegse multifunktsionaalselt ambitsioonika naise katsumusi avaliku ja eraelu saavutuste ühendamise teel. Uudsenäi sai läbivaks enesekriitiline huumor ja ühiskonnakriitiline hoiak, vähenes varasemale traditsioonile omane psühholoogiline läbielamine. Esines rohkem mässu patriarhaalse maailmakorralduse vastu ja püüdu iseseisvusele, kuid paradoksaalselt tunnustati võimatust süsteemist väljuda. Mis puudutab vormilisi katsetusi, siis jõuti esimese vabaõhulavastuseni, *stand-up*ini ja julgeti senisest enam kasutada muusikalist väljendust ja visuaalseid efekte („Soolo“, „Hunt“) või katsetamist kehakeelega („Nisa“).

2.3. Näitleja vanus ja tema suhe rolliga

Naistegelastega monolavastuste puhul on kriitikas pööratud tähelepanu naisnäitleja vanusele monorolli mängimisel. Samuti on leitud seoseid juba varem jutuks tulnud

näitleja ning rolli isikliku suhte vahel. Näitleja ja tema rolli suhe kerkib rohkem fookusesse nende lavastuste puhul, mil autor, lavastaja ja näitleja isikud kattuvad, kuid näitleja valikuks rolli on tihti ka puhtpraktilised põhjused, mis seotud naisnäitlejate tööpuuduse, alaväärtustamise või ka vanusega.

Sven Karja pöörab tähelepanu sellele, et monolavastuses mängiv näitleja on tavapäraselt nooremas keskeas esitaja (Karja 2005: 20). Käesolevas töös analüüsitavate lavastuste naisnäitleja keskmine vanus on 39 aastat, mis klappib selle arvamusega. Aastatel 2013–2014 on jõudnud monovormi juurde ka noorem, 20ndates põlvkond. On veel liiga vara öelda, kas nooremapoolsete näitlejate huvi monovormi vastu kulgeb ka edaspidi tõusvas joones või saab selle kirjutada MONOLava projekti arvele, mis langetab samamoodi ka noorte meesnäitlejate keskmist vanust monolavastustes, kuna viljandlaste projekt ei keskendu ju vaid naistele, vaid on X lennu ühine ettevõtmine.

Üle keskea vanus pakub naisnäitlejatele suuremat elukogemust nõudvaid rolle ja toob keskmesse tegelaskuju tõsiseltvõetavuse, mida näiteks noorte armastajate rollid naisnäitlejatele pakkuda ei suuda. Samuti on näha, et vanuse kasvades pakub monolavastus võimalust töö jätkamiseks näitlejana, kui teatritel neile parasjagu sobivaid rolle pole pakkuda. Veel võimaldab monolavastus lisada uut vaatenurka näitleja amplituaale ja pakkuda talle endale uut moodi väljakutset ning areneda etendajana senitundmatus suunas. Monolavastus noorte näitlejate hüppelauana võimaldab neil eraldi silma paista ning praktiseerida mitmesuunalist tööd dramaturgi, teksti autori, lavastaja või etendajana, ühtlasi teostada enda teatrilaseid ja loomingulisi ambitsioone, mida lavastaja käe all mitmepealises trupis teha pole võimalik.

Näitleja vanuse mõju tema rollile hinnatakse olulisemaks, kui võiks arvata. Näiteks peeti Salme Reegile tema vanust arvestades monorolli lavastuses „Homme on jälle päev“ liigseks koormaks (Karja 2005: 85). Samuti nimetati Silvia Laidlat Edith Piafi rollis „Hoolimatus armukeses“ vanuse tõttu ebasobivaks, kuivõrd tema ja meespoolt esindava Olav Ehala ligi kahekordne vanusevahe aitasid kaasa groteski tekitamisele laval (*ibid.*: 52). Kriitika pidas Laidlat seni „tõsiseks“ näitlejannaks, kes kandis nüüd rolli naisest, „kelle iga ei vasta enam eluviisidele ja kes seetõttu mõjub tragikoomiliselt – üle ootuste edevalt ja võimukalt“ (Mutt 1986: 62). Kuivõrd lavastuse naiskarakter seostub mõneti Ülle Kaljuste mängitud naistegelasega „Minu oivalises lahutuses“ ligi

30 aastat hiljem, ei pidanud kriitika Kaljuste vanust rolli täitmisel takistuseks (näitlejannad olid oma rollitäitmistes mõlemad 48-aastased). Siiski avaldati kahetsust, et Kaljustele nõudlikumat etteastet ei leitud (Karja 2006: 101).

Näitlejate valikul monolavastuse rolli on määravaks saanud ka tõsiasi, et parasjagu pole näitlejale teatris pakkuda ühtegi osatäitmist. Näiteks osutus monolavastuse „Hoolimatu armuke“ puhul rolli sobivaks näitlejanna Silvia Laidla, kuna talle polnud teatril juba mitu järjestikust hooaega ühtegi väärilist osatäitmist pakkuda. Samuti ei suutnud esialgu seda rolli mängima pidanud Linda Rummo materjaliga haakuda ning loobus. (Karja 2005: 52) Lavastuses tekkisid paralleelid tegelaskuju ja näitleja vahel ootuse kui sümboli kaudu. Nimelt ootas tegelane koju oma meest, nagu näitlejanna oli juba pikalt oodanud uut rolli. (Endre 1979: 230) Sarnases olukorras olid näitlejannad Kersti Kreismann ja Iivi Lepik, kellele polnud parasjagu teatrites osatäitmiseid pakkuda ning tuldi välja mõttega monolavastuseks (Karja 2005: 87, 101).

Üheks oluliseks määrajaks monolavastuse õnnestumisel peetakse ka naisnäitleja tuntust enne tema monorolli, mida rõhutatakse mitmel pool. Näiteks öeldakse Marje Metsuri kohta, et ta oli end tõestanud isikupärane näitlejatar, kelle eelnevatest töödest tõusid esile teravad karakterrollid, osatäitmised muusikalides ning tragöödiates, kuid „Rästik“ erines kõigist eelnimetatuist ja pani avastama näitlejanna talenti uuest vaatenurgast. Samuti seostus roll näitlejanna enda isikliku eluloolise läbielamise kaudu ülekohtu all kannatamisega. (Karja 2005: 71–72) Samamoodi tuuakse Kersti Kreismanni puhul esile tema eelnevat näitlejateed, milles ette näidata palju suurrolle eesti ja maailmaklassikast, õnnestunud osatäitmiseid filmides, teleteatris, raadios ja kirjandusõhtutel. Näitlejanna populaarsus sai lavastuse publikumenu põhjuseks, kuna võõrapärane süžee publikut ei köitnud. (*ibid.*: 87, 89) Seevastu Proua Charlotte von Steini mängiva Maila Rästase aastakümnete jooksul kogutud värvikate karakterrollide kontos oli üsna vähe peaosi ning Emily Dickensonina üles astunud Iivi Lepik polnud samuti pärast oma esimest suurrolli Antigonena juba mõnda aega lavastajate huviorbiiti sattunud. (*ibid.*: 100, 102)

Retseptisioonis pööratakse tähelepanu ka näitlejanna ja tema mängitava karakteri seostele. Marje Metsuri roll „Rästiku“ lavastuses mõjus talle loomingulises plaanis rikastavalt, kuna tekitas näitlejannas oma perekonnaloo kaudu ka isiklikku äratundmist

ja võimaldas rolli kaudu end teema suhtes emotsionaalset välja elada. Mati Undi lavastuses „Sajandi armastuslugu“ sidus samuti näitlejat tema rolliga analoogilisus isiklikust elust, kuigi „selle peale ei mängitud“ ega proovides sellest ei kõneldud. (*ibid.*: 105)

Uuemate monolavastuste puhul on seos näitleja-rolli vahel veelgi vahetum ja tihti on lavastused autobiograafilise sisuga („Tiina Taurate traktor“, „Äraetud, kuid ülesmukitud“, „Birgit“). Samas pole monorolli saamise eelduseks enam näitlejana tuntuks, vaid pigem tema isiklik motiveeritus enesekohase või teda ennast puudutava loo jutustamiseks („Nisa“), samuti isiklikus või erialases elus väljakutsete otsimine („Tiina Taurate traktor“, „Tähelaev“). Näitleja-rolli isikliku suhte näiteks võib tuua lavastuse „Nisa“, milles lisati tegelase jutustusele näitlejana proloog, tema pöördumine ema poole pihtimusega kriisihetkest, ning ema vastus: „Sul on kõrbeperiood.“ Madis Kolk leiab selles pöördumises seose Shostaki kui valge inimese pöördumisega !kungi suguharu poole püüdega revideerida oma väärtusi, millele topelduseks toob isikliku tasandi sisse näitlejana, kes küsib metafoorselt publikult ja ka iseendalt, kuidas minna edasi. (Kolk 2011) Katariina Unt on oma loomingulisi otsinguid „Nisa“ lavastuse ajal kommenteerinud sellega, et lavastus märgib tema jaoks pika teekonna lõppu erinevates teatrites erinevate rollide täitjana: „See on olnud suur muutumine, väga pikk teekond, mille olen läbi käinud, ja võib öelda, et „Nisa“ on minu praeguse arenguetapi lihvitud kivi, selles väljendub hetkel minu tuum, mille ümbert olen püüdnud võtta maha kõik maskid, trikid ja muud segajad“ (Unt 2011: 22). Proloogi idee sündi seletab ta nägemusega sellest, et näitleja peaks olema publikuga aus ning ütlema „selges emakeeles, mis seisus ta omadega on“ (*ibid.*: 24).

Niisiis on monolavastuses näitleja suhe tema rolliga tihe ja kohati ka isiklik ning lavastuse menukuse määr võib tuleneda ka näitleja populaarsusest tema eelneva tegevuse põhjal teatris või avalikus elus. Siinkohal saab oluliseks näitajaks etendaja vanus, kuna vanematel näitlejatel on õnnestunud elu jooksul rohkem tuntuks koguda ning see loob soodsamad tingimused täis-saalideks.

3. „Mina, naine“

Rakvere Teatri lavastuse „Mina, naine“ (2007, autor Kati Murutar, lavastaja Toomas Suuman, esitaja Ülle Lichtfeldt) peategelane on 40. aastates naine (näidendis *naine*), keda mängib 2010. aastal 40. juubelit tähistanud Ülle Lichtfeldt, mistõttu võimaldab vanus näitleja ja tema mängitud tegelase vahel mõttelise paraleeli tõmmata.

Ülle Lichtfeldt (sünd. 1970) on sirgunud näitlejaks Rakvere Teatri õpestuudiost, kust on saanud alguse tema näitlejakarjäär Rakvere Teatris. Rahvale laiemalt tuntuks on näitlejanna saanud 13 aastat teatris Pipi Pikksukka mängides ning kodumaises sarjas „Õnne 13“ saatuslikku naist, Aret Prillopit kehastades. Kui „Mina, naine“ esietendus, oli Lichtfeldt kaasategev veel mõlemas eelmainitud rollis ning omandanud juba 17 aastat lavakogemust. Nii Pipi kui ka Are tegelaskujud iseloomustab teatav dekadentlikkus või isepäisus. Üks on tüdruku kohta ebatavaliselt tugev ja oma reeglite järgi toimiv ulakas tütarlaps, keda mängis Lichtfeldt oma kolmekümnendates eluaastates. Teine eneseteadlik meestehullutajast üksiklapse ema, kes haarab õiget meest kohates ise ohjad ning ei häbene teatamast: „Kui mina oleksin mees ja sina naine, siis oleks see kosjatulek. Kuna ma olen naine, siis arvatakse, et see on võrgutamine.“ (Karm 2009: 85) Nende rollide taustal võib öelda, et Lichtfeldti küpsus stereotüüpilisusega võitleva keskealise naise kehastamiseks lavastuses „Mina, naine“ oli kohane ning tema valik rolli polnud mitte juhuslik, vaid eelnevat ampluaad arvestav. Lichtfeldt nomineeriti lavastuses „Mina, naine“ mängimise eest ka 2008. aastal naispeaosatäitja preemia. (Eesti Teatriliidu kodulehekülg)

Lavastus põhineb Kati Murutari kirjutatud näidenditekstil, kust pärit eneseirooniline ning emotsionaalselt üleskõetud ja samas mõistuslikult kalkuleeriv naine säilitab oma paradoksaalse olemuse ka Ülle Lichtfeldti esituses, milles tuleb kehalise pingestuse ja ekspressiivse žestikuleerimise kaudu hästi välja naise sisemine häiritus ja emotsionaalne üleskõetus. Teksti külluslikult üle vindi keeratud meestevihjakalikku seisukohta pehmendab originaalne humoorikas väljendusviis ning tegelase järk-järguline psühholoogiline avanemine, mille Lichtfeldt omalt poolt rikkalikult välja mängib.

Lichtfeldti näitlemine on realistlik, mitte teatraalselt ülepingutatud ja lavastus pakub vähe tähendust kandvaid sümboleid või kujundeid, kuivõrd tervik moodustub peamiselt tekstist ja loomulikult mõjuvast kõnest.

3.1. Mina, naine ehk anonüümne supernaine

Teose naistegelane on üks neist supernaistest, kellel on nii musterperekond mehe ja kahe lapsega kui ka tasuv erialane töö. Naine pole ühtede saavutuste nimel teinud järeleandmiseid teistes, kuid ometi on ta sisemiselt rahulolematu nõudliku ja piirava patriarhaalse ühiskonna suhtes ning jagab etenduses ausalt oma mõtteid naise igapäevase elu ja põhimõtete vastuolulisusest. Vaheldumisi naise elu segi pööravate sündmustega kuuleb tema feministlikke vaateid ühiskonnale üldisemalt.

Lavastuse pealkiri „Mina, naine“ annab tegelasele soolise identiteedi, milles toimub enesemääratlus soo, mitte nime kaudu. Mina, naine võib olla ükskõik kes, ta pole konkretiseeritud ega isikupärane, vaid anonüümne ja samastumisvõimalust pakkuv fiktsionaalne vaste reaalse ühiskonna paralleelselt erialaselt ja isiklikult ennast teostavatele multifunktsionaalsete naistele.

Taoliste naiste tähistajana on meediat viimastel aastatel läbinud termin „supernaine“, kes ohtrate ja ebarealistlike ühiskondlike nõudmiste tõttu läbipõlemise käes kannatab. Murdepunkt toimub sellistel naistel enamasti just keskeas, väidab Soome psühholoog, kirjanik ja vaimulik Kaija Junkkari, kelle sõnul on selliste naiste puhul tavaline püüd igas valdkonnas elu kontrollida ning kogu vastutus endale võtta. Täiuslikkuse tagaajamisel ei lähtuta enda tahtmistest, vaid püütakse olla meele järele teistele, kartes saada hüljatud, kui ei olda piisavalt head. (Bergström 2009)

3.2. Mina, naine laval

Rakvere Teatri lava on kujundatud minimalistlikuks elutoaks, mida sisustavad vaip, laud, dekoratiivne puu ja lükandustega garderoob. Etenduse fiktsionaalne aeg hõlmab kaht päeva hommikust õhtuni. Monolavastuse ainus füüsiliselt laval olev tegelane on naine, tema vestluspartnereid võib näha šabloonsete siluettidena garderoobi taga või

kuulda helilindilt vastu kõnelemas. Esimene vaatus koosneb ühest päevast, mis algab naise sisenemisega elutuppa. Ta kannab hiigelsuurt pidžaamat ja villaseid sokke, teeb hommikuvõimlemist ja arutleb enese vaimseks äratuseks pikalt meeste-naiste ebavõrdsuse üle. Tööleminekuks valmistudes esitab naine möödaminnes ühe väikese, kuid olulise detaili. Nimelt tõstab ta puust möödudes selle najal jalga ning raputab seda justkui koer, kes puu najal urineerib. Sellega annab naine mõista, et ta on siiski sümboliliselt peremehe (mehe!) parim ja truu sõber, kes vaid klähvib, kuid ei hammusta. Seejärel saab ta aga tagasi oma enesekindluse ning arutleb naiste kavaluse ja meeste üle võimu omamise teemadel, pidades vajalikuks naiselike võlude enda kasuks pööramist ning hakkab end selle kinnituseks võõpama. Ööriided saavad punase kokteilikleidi vastu vahetatud alles esimese vaatuse poole peal, mil vihase feministi roll vahetatakse ühiskondlikke ootuseid täitva kohusetundliku daami vastu.

Riietevahetusega saab hoo sisse ka süžeealine intriig ning üldine viha soolise ebavõrdsuse vastu omandab märksa isiklikumad mõtted. Nimelt teeb ta kõne sõbrannale, et teavitada oma võimalikust rasedusest, kuid kuuleb vastuseks, et hoopis sõbranna ootab last. Sellega saab alguse äraarvamismäng, mida tekitavad järjest lekkima hakkavad kuulujutud, mis loovad naises hulga sisemisi pingeid ja panevad otsima võimalikke lahenduskäike iga olukorra puhul. Esiteks ootab naine kinnitust oma kolmandale rasedusele, siis saab ta sõbrannalt kirja, et tema mees peab armukest, ning lõpuks selgub, et eelnevad uudised olid küll valed, kuid tema poeg on teinud rasedaks ta sõbranna. Viimase uudise peale hakkavad garderoobi lükandused kontrollimatult kokku-lahku liikuma ning kostub segamini paisatud sõnadega muusika. Naine haarab oma riided ning püüab kaost ohjeldada, kuid on kaotanud kontrolli. Turvaline maailm tema ümber on kokku kukkumas ja kaost ohjeldab vaid mikrofoni asetamine garderoobipõranda keskele. Mikrofoniga kui hääle kuuldavaks tegemise vahend saab sümboliks olukorra lahendamisel. Naine peab haarama ohjad, leidma üles enda hääle, võtma seisukoha ning korrastama kaose.

Kuna publikut hoitakse terve etenduse vältel lõa otsas teadmatusena tõest, mängitakse selle kaudu välja naise seesmised paradoksid sobitumisest ühiskondlikult heakskiidetud eduka naise mudeliga ning tahtmisest selle vastu protesteerida. Lavastus

küsib, milline peab olema naine, ning näitab, kuidas pealesurutud arvamuste paljususes on näiliselt tugeva isiksusega naise enese tahe kaduma läinud.

3.3. Mina, naine emana

Oma potentsiaalsesse rasedusse suhtub naine muutuvate mõtetega. Ta läheneb lapseootusele ratsionaalselt ja kaalub läbi võimalikud variandid, kuidas oma elu ühel või teisel juhul jätkata. Ühelt poolt tunnistab ta, et ta on kiirest elutempost väsinud ning laps võimaldaks tal ühendada kodune elu ja erialane uurimistöö. Samuti väärrib avalikku heakskiitu keskealisena lapse ilmale toomine. Niisiis oleks rasedus ideaalne lahendus, mis laseks ühendada eduka pereelu erialase eneseteostusega. Oma laste riiete sorteerimisel muutub naine nostalgitsevaks ning mitmel korral allub emotsionaalsetele õrnusesööstudele. Imikuriideid silitades ja neid vastu põske surudes pehmendab ta õrnalt häält ning avaldab kahetsust, kuidas tema esimest tütart ootasid ees naiseks olemise raskused. Meenuvad ka lõputud mähkmete pesemised ning naine tõdeb, et laste kasvatamises on helgeid hetki ning pahupooli. Siiski lõpeb esimene vaatus optimistliku lootusega rasedusele, millele teravaks vastandpooleks saab lavastuse teise vaatuse algus, kui naine teatab, et uudis rasedusest oli liiga ennatlik. See teadmine paneb naist oma muresid alkoholiga alla uputama. Pärast esimest emotsionaalset reaktsiooni ja kurbust hakkab ta sellest teadmisest ratsionaalselt positiivsust otsima: „Hommiikul olin võimaluse üle titt saada korraks isegi naiivselt rõõmus. Ent nüüd on kergendus valehäire üle siiski ülimalt suur. Sain täna sellise tööpakkumise, millest oleksin pidanud ära ütleva, kui... Eks saatus muidugi teab, kellele mida pakkuda – kui ma oleksin olnud sedapsi, poleks ilmselt seda pakkumist tulnud. Ma pole tüüp, kes tite endaga võimutippu kaasa veab. Ei roni rasedana esikaantele ega imetavana uudistesse. Ei sea oma uude kabinetti mängunurka sisse. Minu osaks näib olevat mängida suuremaid mängu. Olla kõigi rahvaste, mitte ühe vääksu ema“ (Murutar, Suuman 2007: 16).

Siinkohal on kergendus jällegi seotud esialgse ootusärevuse põhjustega, mis viitasid välisele survestatusele sobida kindlaksmääratud mudelisse. Rasedus võimaldanuks naisel oma karjäärile pühenduda ning kõrges eas lapseootusele jäämine lisaks tema reputatsioonile plusspunkte avalikkuse silmis, näidates teda kehalises plaanis võimeka

ning sotsiaalses suhtes mitme ülesandega korruga toime tuleva ideaalse naisterahvana, kellel õnnestub üheaegselt teha karjääri ja tõsta riigi iivet. Soovi rasedaks jääda õhutasid ka teda ümbritsevad rasedad, kes tekitasid temas kadedust, ja kuna lapsesaamine viimased 16 aastat polnud enam õnnestunud, valis naine pühendumise karjäärile. Sellest sai ühtlasi oma ema ootuste täitmine, kuivõrd nendevahelisest vestlusest selgub, et naine püüdis oma olemasolu tema ees õigustada karjääritegemisega, mis emal omal ajal lapse kõrvalt ei õnnestunud (*ibid.*: 18). Lapseootuses on kombineerunud nii tema enda tahe kui ka kõrvalseisjate ootused ning uudis sellest, et naine siiski last ei oota, viib ta esiteks emotsionaalselt endast välja, millele järgneb enda lohutamiseks mõistuspäraste põhjuste otsimine, miks see variant siiski kasulikum oli. Võrdlus oma raseda sõbrannaga muudab ta veelgi emotsionaalselt üleskõetumaks, nii et esialgu korralikult kokku volditud lasteriiete tagasipanek kohvrisesse muutub üha hüsteerilisemaks pesu loopimiseks, mida saadab teotus rasedate naiste aadressil.

Naine, kel on olemas pere ja edukas karjäär, sobitub kõigi ootuste mudelisse ja tähistab võimeka supernaise mudelit, mida valima on survestanud nii ühiskondlikud ootused emaks saamise suhtes kui ka püüd oma ema ees enda olemasolu õigustada. Tema ema etteheide karjääri ohverdamises tütre sünni tõttu kummitab perekonda juba kolmandat põlvkonda, kuna naine juurutab oma tütresse samu põhimõtteid. Teise vaatusel alguseks on tema optimistlik ellusuhtumine ja lootus rasedusele kadunud. Naine saabub pärast väsitavat tööpäeva tigena koju, leiab eest korratu majapidamise, kurjustab teismeliste lastega ning hakkab jooma. Etenduses on see vestlus esitatud pimendatud laval eri tegelaste häältena, nii et võib kuulda ema süüdistusi tütre suunas, kelle ülesandeks oli maja korrashoid. Kuna vastutust ei jaga lapsed võrdselt, siis poeg saab kurjustamist märksa vähem. Ema sõimu, meeleheite ja pettumuse kogum paiskub välja ka siis, kui ta oma tütre juurest meikimisvahendeid avastades jõuab järeldusele, et tema tütar on lõtvade elukommetega ning lisaks eelistab raamatute lugemisele kommertslikku meelelahutust. Ta miimika ning kehahoiak kangestuvad ning äkilises mõistmises kukutab ta end järsult põrandale põlvili, et ahastunult hüüda: „Ma olen halb ema!“ Seekaudu tuleb välja naise väärtustekogum, milles ta hindab enim naise töökust, iseseisvat mõtlemist ning tarkade otsuste tegemise oskust, mida ta enese ahastuseks pole suutnud oma tütresse juurutada. Samuti peegeldub temas alateadlik mõjutatus oma

emast ja hirm, et lõdavad elukombed võivad ta tütre viia soovimatu raseduseni ning sulgeda tee karjäärile. Pojaga on seevastu kasvatus märksa vabam ja temaga ei pahandata isegi siis, kui naine saab teada oma poja vahekorra tema enda sõbrannaga. Rohkem süüdistab naine oma sõbrannat, et too tema noore poja ära võrgutas ning nõnda vastutustundetult käitus.

Sellisel reageerides surub naine oma põhimõtteid peale ka enda lastele ning sunnib neid järgima enese ümberpööratud soorollidega elumudelit, milles tema tütar peaks tegema karjääri nagu tema ise on teinud ning poeg asuma kasvatama last, nagu teeb nende peres mees. Peategelase mõtteviisis esineb ümberpööratud arusaam naisest kui seksuaalsest olendist ja mehest, kes on mõistuspärane ning keskendub pere ülalpidamisele. Taoline ootuspäratu soorollide ümberpööratus asetab naise kohuseks olla mehest vastutusvõimelisem, ratsionaalne ning töökas ja edasipüüdlik, kuivõrd mees ei pea tegelema kodutöödega ja võib moraalitult sugu teha.

3.4. Mina, naine ja mees

Naise-mehe omavahelistes suhetes puudub harmooniline koostöö ja teineteise väärtustamine. Selles abielus on naine aktiivsem osapool, kes teenib ka perele suuremat sissetulekut. Et naine on kogu aja hõivatud tööprojektidega, ei jätku tal aega ega tahtmist perega tegeleda. Mees veedab aga oma vaba aja bridžiklubis või kalal – panustades enda heaolusse, mitte oma perega ühisesse ajaveetmisesse. Selle asemel et oma naist väärtustada ja tema tublidust kiita või omalt poolt naisele näiteks kodutööde tegemises või õhtusöögi valmistamises vastu tulla, ei püüagi mees tema kohustusi vähendada, vaid naerab tema rabelemise üle ning ootab, kuniks naine rahuneb. Naine vastab sellele varjamatu üleolekuga, mis avaldub etteheidetena laiskusele, rumalusele ja eelkõige – keskpärasusele, millele ta ennast uhkelt vastandab. Oma kõrghariduse ning silmapaistvate töötulemustega peab ta end mehest kõrgelt üleolevaks, kuid pole tegelikkuses rahul vastutusekoormaga, mis talle selle üleoleku hinnaga kaasneb.

Selles abielus on vahetunud soorollid. Mees on passiivne elunautija, kui naine samal ajal karjääri teeb ning perele raha teenib. Laste kasvatamine, mis peaks ideaalis olema mõlema ühine kohustus (kuid jääb traditsioonilistes peredes siiski pigem naise kanda),

on jäänud selles peres mehe tegevuseks. Naist häirib oma mehe väheste ambitsioonide ning pidurdunud enesearengu kombinatsioon ning seetõttu on ta võtnud enda kanda juhtiva positsiooni perekonnas. Sealjuures kurdab naine oma naiselikkuse kadumamineku pärast ja tõdeb, et ta on sotsiaalselt transformeerunud meheks.

Justkui selle kinnituseks veedab ta terve hommiku hiigelsuures meestepidžaamas, mille vahetab naisterahvaga töökohtumisele minnes punase liibuva kleidi vastu. Tema pendeldamisel naiselikkuse-mehelikkuse vahel on riietus määravaks võtmeks. Kodus (= eraelus) on ta mehe rollis, tööl (= avalikkuses) esineb naisena. Karjäärialal peab ta naiseksolemist miinuseks, kuna tema sõnul ei hinnata tööturul tema erialast ettevalmistust, vaid bioloogilist sugu. Seda olukorda on ta aga õppinud pöörama enda kasuks, kuna tema valem edukuseks on kombinatsioon naiselikest omadustest ja tunnustatud teadmistest: „Suurema osa sellest, mida taotlen, saan kätte tänu sellele, et ma olen naine. Tegelikult pole mingit tähtsust, kui põhjalik on mu erialane ettevalmistus – ikka naine“ (Murutar, Suuman 2007: 5). Erialasel karjääril edukas olemiseks peab ta tähtsaks naiselike võlude ja mõistuse ning loogikavõime kombinatsiooni. Olles ise oma peres majanduslikult mehest üle, tõdeb ta, et „naispoliitikul on kleidi juurde meest vaja“ (*ibid.*: 19), viidates seega mehele kui eduka naise lisandile, mitte vastupidi. Naine suhtub sarnaselt Nisa tegelaskujule meestesse praktilise kainusega, avaldades oma kunagise plaani oma mehest rasedaks jääda ning samal ajal rikaste meestega magada, et neilt hiljem alimene välja nõuda. Petmine ei olevat siinkohal kahetsusväärne ega taunitav, sest emotsionaalsust kõrvale jättes tegutsenuks naine oma sõnul süstemaatiliselt ning praktilistest vajadustest lähtuvalt. Mõistuspärase naisena ei näita ta välja armukadedust, kui mees avalikus kohas teiste naistega flirdib. Ta keeldub konkureerimast: „Mina hakkan siis meheks. Ise ka ei tea, miks!? Võtan brutaalse hermafrodiidi hoiaku ja hakkan sigarit pahvides teiste meestega tõsiseid meeste asju arutama“ (*ibid.*: 17–18). Võiks arvata, et meeste funktsioon tema maailmas on seotud vaid materiaalse või bioloogiliste eesmärkidega ja sellel puudub igasugune emotsionaalne mõõde, kuid tagasihoidlikult teatab naine, et tema unistuseks on armuda, aga tunnete tekkimist takistab ratsionaalsus. Seevastu libauudis oma mehe potentsiaalsest armukesest paneb naist esmalt reageerima emotsionaalselt ja siis mõistuspäraselt. Ta jookseb hoogsalt žestikuleerides mööda tuba, rebib puruks

naisteajakirju ning viskub viimases hädas selili. Eelkõige kõigutab see uudis tema enesekindlust just seetõttu, et mehe armuke olevat keskpärasem kui tema. Siis küpseb temas otsus võtta pangalaenu ning selle eest eraldi maja osta ja mees maha jätta. Tööstress, mõtted mehe võimalikust armukesest ning teadmine, et ta pole rase, on pannud naise päeva lõpuks alkoholipudeli järele haarama, et uputada oma mured ning loobuda mõistuspärasusest. Purjusolek muudab ta impulsiivseks ja neurootiliseks ning maandab mõistuslikkusest tulenevaid pingeid. Vaevu pikkade kontsade otsas püsiv keha ja kontrollimatud lihased, mis võimelised vaid pudelit suuni tõstma, ei toeta naise kartmatut sõnavõttu, vaid nüristavad järjekindlalt ta meeled ja mõistuse, pannes ta nukralt, pea käte vahel soiguma. Kainusele äratab aga automaatselt ema telefonikõne, mis kaotab naisest igasuguse purjusoleku.

3.5. Mina, naine ja naisideaal

Kui feministlik teater on kritiseerinud klassikalisi draamatekste naistegelaste piiratud ja ühekülgset kujutamist ning nende identiteedi avaldumises suhete kaudu meestega, siis selles lavastuses ei avane naine ainult suhte kaudu oma mehega. Suur osa tema monoloogist on suunatud küll abikaasale, kuid teisalt osutuvad adressaatideks ka nende lapsed, naise vanemad ja sõbranna. Samuti on suur osa naise kõnelusest konkreetse adressaadita pihtimuslik ja vaba mõtelus soolise ebavõrdsuse teemadel, millest ilmneb paradoksaalselt mõjutatus soostereotüüpidest ja samas püüd nende vastu protesteerida.

Naise mehelikkusele reageerib tema enda mees kõigutamatu rahuga, avaldades ironilist soovitusi naisteajakirjade kaudu endas naiselikkus üles leida. Selleks viskab ta naisele elutuppa hunniku vastavasisulist lektüüri. Mehe taoline viide liidab ta Laura Mulvey teooriaga mehelikust valitsevast pilgust, mille kohaselt naiste käitumine ning välimus peab teenima mehe huve. Naisteajakirjades esile tõstetav stereotüüpiline naisekuju varjutab lavastuses mehe silmis tema reaalse naise, kes on ometigi võimekas, multitalentne ja füüsiliselt naiselik ning lisaks suurepärasel vormis. Lavastuse peategelasest naine on küll rahul oma erialase edu ning avalikku tunnustust vääriva peremudeliga mees + kaks last, kuid siiski otsib ta oma mehelt heakskiitu ja

väärtustamist ning kinnitust oma ihaldusväärsusele naisena. Taoline kõikuv enesehinnang paneb teda ositi sõltuma ühiskondlikult seatud normidest soopooltele.

Naise isiksus on terve lavastuse vältel lõhustunud kaheks teineteisele vastanduvaks pooluseks. Ühelt poolt kritiseerib ta meedia vahendatust, mis toob esile moonutatud nägemuse naistest. Näiteks peab ta nn naistekaid labaseks lektüüriks, kuid tunnistab salaja nende lugemist. Samuti vihastavad teda telereklaamid, milles korduvad naiste hügieenitarbed ja laste mähkmed. Seda võib mõtteliselt näha kui naise bioloogilise rolli rõhutamist, tema seksuaalsuse ümbert privaatsuse kaotamist ning naisele kui seksuaalsele olendile viitamist. Ülejäänud paradoks analüüsitava naistegelase sees on seotud kuvandiga kehast. Naine väärtustab loomulikku ilu, vanadusega kaasnevaid kortse ja linnapildis liikuvaid rasedaid ning suhtub ilukirurgiasse mõistvalt, kui see puudutab sekkumist vaid elukvaliteeti segavatesse faktoritesse, mitte pole seotud enda ideaalsemaks trimmimisega teistele meeldimise püüus. Paradoksaalselt tunnistab ta aga ka ise, et on mõelnud näonaha ja rindade kohendamise peale ning küsinud selles asjas arvamust oma mehelt, kes talle paraku kohkununa vaikudes otsa vaatama jäi. Enda põhimõtetega vastuollu minemine ning hetkeline iseenda kaotamine mõjub talle aga emotsionaalselt laastavalt.

Teine kiusatus ideaalsemana näida on seotud mitte mehe, vaid teiste naiste pilkudega. Võrdlusmoment enda ja teiste naiste vahel seostub naist pidevalt saatva kriitilise enesekuvandiga, mis paneb teda perfektsionismi taotlema enda välimuses eelkõige teiste sookaaslastega kokku puutudes: „Naiste duširuumis pannakse selliseid asju uskumatult teraselt tähele. Milline dušigeel või milline pesukäsn kellelgi on. On, on – mul on nad kõige kallimad ja kvaliteetsemad“ (*ibid.*: 5). Samamoodi meigib ta end naisterahvaga tööalaseks kohtumiseks ettevalmistudes hoolikalt ja põhjalikult, kuigi peab hetk hiljem loengu loomuliku ilu kaitseks ja loeb moraali oma tütrele, et too end meeste meeldimiseks kunstlikult ilusamaks ei püüaks teha.

Enda teiste jaoks ideaalsemaks trimmimise kahtluste peale karjatab naine lõpuks südantlõhestavalt „Ei taha!“ ning esitab laulu „Kui kõnnib mannekeen“, vahetades laulu jooksul mitmeid erinevaid sädelevaid kostüüme. See on tugev seisukohavõtt tema enda positsioonist lähtuvalt, vastus teiste ootustele. Laulusõnades kajastub passiivne mehe pilk, millega mees püüab naise tähelepanu ning soovib talle meeldida. Lavastuses

esildub laulu kaudu aga nende naiste vaatenurk, kes end meeste jaoks meeldejäävateks püüavad teha. Naine võtab aga distantseeriva hoiaku esitatava laulu suhtes: teatraalne kõhuli lendamine mõjub kui iroonia ülipüüdliku ja meeldida sooviva naise suhtes. Laulusõnadele lisab ta ka omapoolseid kommentaare, et on ideaalne sellisena, nagu on. Järjest kiiremaks ja kohmakamaks muutuv kabareelik kostüümivahetus mõjub kui jaburalt ülepingutatud meeldimispuud, kui naise seisukoht sellisele ettevõtmisele, mitte tema enda omaksvõetud käitumine.

Lavastuse „Mina, naine“ peategelane asetseb paradoksaalselt soostereotüüpide püüanis ja nende murdmise vahepealsel alal. Tema rangelt feministlikud põhimõtted avalduvad üldiste sõnavõttude kaudu, kuid oma isiklikus elus tunnistab ta välise keskkonna mõju. Patriarhaalse ühiskonna surve suurendab naises vajadust olla edukas ja tekitab hirmu keskpärasuse ees. Kuna naine teenib peres rohkem raha kui mees, kes on passiivne ja ükskõikne osapool, on abielus soorollid ümberpööratud. Lõpuks pole tähtis, kas naine oli rase või et tema mehel oli armuke, nende väljastpoolt kostvate häälte hirmutav kaja on pannud naist kahtlema enda võimekuses olla hea ema ja abikaasa. Välisele survestatusele vaatamata säilitab ta enda isikupära, lepib sellega, et temast saab vanaema ning ämm oma sõbrannale ning tõuseb jalule. Tema irooniline pilk ja vihased sõnavõttud näitavad ta kriitilist suhtumist soostereotüüpidesse, millesse ta ise ei sobitu

4. „Tanknaine“

Jaanika Tammaru „Tanknaine“ (2014, autorid Piret SG ja Jaanika Tammaru, lavastaja ning esitaja Jaanika Tammaru) on noore TÜ VKA näitlejatudengi esimene ja seni ainus monolavastus. Teiste MONOLava lavastustega võrreldes võib „Tanknaist“ pidada kõige populaarsemaks, kuna sellega on Jaanika Tammaru kutsutud ka 2015. aasta feminismifestivalile Ladyfest, samas kui teised tema kursusekaaslased on oma soolode mängimise juba eelmisel aastal lõpetanud.

Jaanika Tammaru (sünd. 1990) kuulub monolavastuste etendajate keskmist vanust silmas pidades nooremisse põlvkonda. Ta on saanud viis aastat näitlemiskogemust Nuku- ja Noorsooteatri Noortestudios ning on hetkel TÜ VKA 10. lennu näitlejatudeng, kes osalenud teatritöös nii näitleja, lavastaja kui ka koreograafina. Lisaks on Tammaru 2014. aastal loodud teatri Must Kast tegevliige.

4.1. Tanknaine kui realistlik naine

Tammaru „Tanknaises“ kehastatud tegelaskuju pakub samastamisvõimalust paljudele tema põlvkonna naistele, kes on end vaevaga üles töötanud ja otsivad enda saavutustele tunnustust. Prototüübina võib näha kõiki viielisi tüdrukuid, keda kasvatusteadlane Tiiu Kuurme iseloomustab sõnadega „hindedõltlased, kelle väärtus sõltub välishindaja otsusest“. Kuurme väidab, et tüdrukute hinded koolis ja enesehinnang on omavahel seotud ja seostab hästi õppimist vaikselt ühiskondliku survega. Hindedõltlaste paaniline hirm teha vigu saadab neid ka täiskasvanueas, mil neist saavad oma ameteis eksimatud karmi korra säilitajad. See omakorda lubab meestel piire rikkuda, kuna normijärgijateks koolitatud naised hoiavad ühiskonna normistikku toimimas. (Kuurme 2015) Sellisesse skeemi asetub ka analüüsitava lavastuse peategelane, kes pole küll iseseisvat mõtlemisvõimet kaotanud masin, millele viitab ositi ehk lavastuse pealkiri, kuid tegu on siiski väga jõuliselt edasipüüdliku naisega, kes ei luba endal teha vigu ja kelle tunnustusevajadus seob teda Fatme Helge Leevaldi mängitud Amy tegelaskujuga.

Lavastuse peategelane on ilma nimeta, kuid lihtsustamise mõttes ja teistest tegelastest eristamise hõlbustamiseks on nimetatud käesolevas töös edaspidi Tanknaiseks. Ta on edasipüüdlik, multifunktsionaalne ja võimekas noor naisterahvas, kelle elu kulgeb ülikiires tempos, kuniks naine jõuab arsti ooteruumi oma soovimatu raseduse üle nõu pidama. Naise ambitsioonideks elus on erialased saavutused ja kõigis ettevõtmistes parim olemine ning kaugemas tulevikus soovib ta saada ka emaks, kuniks tema plaanipärasesse ellu lööb kiilu planeerimata rasedus. Temagi on sarnaselt Ülle Lichtfeldti mängitud naisele lavastuses „Mina, naine“ realistlik tegelane, kellele ühiskonnas palju anonüümseid vasteid võib leida. Lavastuse pealkiri „Tanknaine“ identifitseerib tegelase ratsionaalse ja ebainimlikult edasipürgiva naisena, lõhkudes harjumuspärasest kujutlust naisest õrna ja tundelisena ja pakkudes sellele vastandmääratlusena külma, emotsioonitu ja mehhaanilise naisekuju, kes sarnaneb pigem masinaga. Tegelaskuju masinlikkus tuleb demonstreerimisele juba pea kümneminutilise sõnadeta proloogis.

4.2. Tanknaine kui masin

Laval asetsevad terve etenduse vältel üksik puidust tool ja trummikomplekt, mille taga musitseerib TÜ VKA muusikaosakonna pärimusmuusika eriala üliõpilane Martin Aulis. Kui publik saali astub, lamab laval mugavas ja tänapäevases riietuses noor naine, kel seljas must maika ja jalas mustad sukapüksid, mille peal lühikesed teksad ja jalas kotsakingad. Siis sooritab naine kujutlusvõimele panustades sõnatult korduvaid tegevusi. Tõuseb kiirelt püsti, teeb mõned kätekõverdused ja sõudmisliigutused, käib duši all, riietub, töötab arvuti taga, teeb trenni ja tuleb koju. Tema tegevuste tempo dikteerib trummari rütmiline ja üha kiirenev pillimäng, mis mõjub naise taatele kui suunav väsimatu masinavärk. Naine sooritab tegevusi üha kiiremini ning ebaperfektsemalt. Hommikused kätekõverdused pole enam nii jõulised, sammud lähevad tennis segi, hommikune dušš mõjub liiga ehmatavalt jne. Naise suust tuleb esimene heli – karjatus, mis mõjub kui protest pealesuruva elumudeli vastu. Korduste tempo mängib näitlejanna füüsilisele vastupidavusele ning toob esile noore inimese igapäeva elu rutiinsuse, millega käib kaasas stress ja elurõõmu puudumine. Esimese

ühemina minutiga luuakse tegelasest pilt kui naisest, kes jälgib enesele vastumeelselt süsteemi, ning tekib küsimus, kuna tuleb sellesse skeemi muutus, millal tahab tegelane taolisest elust välja murda ning kas väljamurdmine toimub enne viimset kurnatust. Siis aga katkestatakse korduste ahel naise telefonikõnega. Ta on jõudnud arsti ukse taha ooteruumi, kus tal on tervelt kümme minutit ooteaega, mida täita oma monoloogiga. Naine on ärritunud ja närviline, kuna näeb ootamises asjatut seisakut, mis toob katkestuse ta igapäevaselt harjumuslikku orav-rattas-temposse, ja intertsist liigub näitleja kõnetempo veel samasuguse kiirusega nagu ka tegelase mõttelend.

Fiktsionaalsed kümme minutit ooteruumis loovad paralleeli etenduse esimese kümme minutiga, mis võrduvad tegelasele mitme ööpäevaga. Seevastu moodustavad ooteruumi kümme fiktsionaalset minutit $\frac{2}{3}$ etenduse ajast. Reaalne ja fiktsionaalne aeg on omavahel seotud ning tegelase jaoks liiguvad töised päevad kiiremini kui kümme minutit pausi, mida vaataja tajub sarnaselt tegelasele aeglasemalt.

4.3. Tanknaine kui väike tüdruk

Naine on arsti juures pidevalt ärritunud olekus, ta ei püsi paigal, vaid kõnnib elavalt žestikuleerides ning kontsade kõpsudes jõuliselt edasi-tagasi või räägib pidevalt telefoniga, püüdes oma kolleegile tööülesandeid selgeks teha. Kui ta ooteruumis rääkima hakkab, loob ta endast pildi kui kõrge enesehinnanguga karjeristist, kelle jaoks on väärt tunnustus teiste poolt tulnud. Lapsepõlves on ta õppinud vanemate jaoks ja olnud aktiivne erinevates huviringides, et säilitada eeskujuliku ja aktiivse tüdruku imago. Ta hindab majanduslikku sõltumatust, on eesmärgikindel ja leiab, et iga teekond peab lõppema saavutusega. Eeskujuliku planeerijana on tal piinliku täpsusega kuuplaani arvestatud kõik trennid, kultuuritegevused ja töökohustused. Juhuse hooleks ei soovi naine jätta midagi. Ometi seisab ta just sellel põhjusel arsti ukse taga.

Naise põhimõtted tulenevad tema lapsepõlvekasvatusest, kust pärinev distsiplineeritus ja sund olla tubli on ta teinud edukaks kõigis ettevõtmistes. Teatraalselt marssides ja kulpi lüües loeb ta ette oma saavutused. Tubli tüdruku tunnusteks olid viied tunnistusel, sportlike saavutuste eest saadud medalid ja aukirjad ning kooliväline aktiivne tegevus klassivanemana, väitlustiimis või üliõpilasesinduses. Selle motivaatoriks oli kunagine

vanemate lubadus, et kui tüdruk teise klassi kiituskirjaga lõpetab, saab ta selle eest jalgratta. Lubadus unustati ja jalgratast ei kingitud, kuid tüdrukust on vahepeal sirgunud naine, kellel jalgratas siiani meeles. Ratas saab läbi lavastuse oluliseks sümboliks, mis tähistab naise eneseväärtuse sõltumist teiste hinnangust. Ta tunnistab, et võiks jalgratta omale ka praegu osta, kuid see poleks see. Väljastpoolt tulenev tunnustus on tema jaoks tähtsam kui iseenda premeerimine hea töö eest.

Lapsepõlvest kaasa antud auahnus ja planeerimisoskus on temast teinud töölepühendunud kontorinaise, kelle elumotos seisab vajadus olla iseseisev, enesekindel ja jõuda korraga täita palju ülesandeid. Taolist rööprassimist peab ta juba naise evolutsiooniliseks eeliseks meeste ees. Hämarduvas lavavalguses võtab näitlejanna oma kõnetempost poole alla, ajab käed laiali, tõmbab selja kүүru ning kehastub ürgmeheks, kellel jätkus keskendumisvõimet vaid jahisaagi tabamiseks, kui naised samal ajal toidul silma peal hoidsid, kuulujuttudega kursis olid ning last imetasid. Ehmatusega ärkab ta oma eelajaloolisest kujutluspildist ning tabab end kätel hoidmas kujuteldavat imikut.

4.4. Tanknaine kui potentsiaalne ema

Emaks saamise on Tanknaine oma tulevikku mõtteliselt juba sisse planeerinud, kuid see käik peab olema paremini planeeritud. Hetkeolukorras tundub rasedus kui süsteemiviga, mis tulnud ta ellu liiga vara ning nõuab „lahendamist“ juba selle algstaadiumis. Kui mõningatel üksikutel hetkedel lubab naine endale lapsest mõelda, siis muutub ta tõsiseks ja mõtlikuks. Iseendasse vaatamine ja elu-surma üle otsustamise koorem naisele, kes on harjunud arvestama vaid iseendaga, tundub liialt ülejõukäiv ülesanne, kuigi ühelgi juhul naine seda suusõnaliselt ei tunnista. Kuigi väliselt näib ta sihikindel ja jõuline isiksus, siis on ta harjunud vastutust kandma vaid enda eest, ning iga tema tegevus peab jälgima hoolikalt planeeritud diskursust.

Arstikabineti taga ootamisest saab sümbol iseeneses – naine on terve elu oodanud tunnustust, auhinda, ja nüüd ootab ta saatekirja, et konsulteerida abordi asjus arstiga. Nii luuakse pinge, mis paneb naist vaatama üle kogu oma senise elu ja pöörduma taas lapsepõlvest pärit tunnustuse otsimise ning punase jalgrattani. Et ootamine pole tema jaoks mugav tegevus ja seostub ajakaoga, see tehakse selgeks juba etenduse alguses,

kuid olles ooteaja jooksul rääkinud enda kasvatuses, tööst ja kolleegidest, jõuab ta jutuvada lõpuks lõpule ja alles jääb vaikuse suruv paine, milles kuulda vaid kellatiksumist meenutavad trummilöögid. Sellega ei oska Tanknaine midagi peale hakata. Ta tõuseb äkitselt toolilt üles, justkui meenuks talle miski. Siis hakkab ta kiirelt kotist huulepulka otsima ja enne kui jõuab selle suule kanda, tõmbub ta ootamatult kägarasse kokku. End kiirelt kogudes istub ta tagasi toolile, otsib jalgadele sobivat asendit, pigistab oma kotti ja niheleb ebamugavusest. Järsku karjatab ta eneselegi ootamatult: „Rebige see kuradi punane jalgratas mu rinnust ja laske olla nüüd!“ Naine, kes sai kõik, mida teised tahtsid ja sedagi, mida tahtis tema ise, sai natuke liiga palju. Punane jalgratas, mida terve elu nii ihaldatud, on võtnud nüüd hoopis soovimatu raseduse kuju.

Võrdluseks lavastusega „Mina, naine“ esildub siin eluironia. Kui Lichtfeldti kehastatud naine on proovinud 16 aastat tulutult rasedaks jääda ja leiaks selles lahenduse oma töö ning pereelu ühendamisele, siis viib ta endast välja hoopis teade, et rasedus osutus valehäireks. Samuti näeb Nisa tegelane lavastuses „Nisa“ igas oma lapse sünnis naiseks olemise pidupäeva. Nende vastandpaari moodustavad aga naised, kes jäävad soovimatult rasedaks – Lichtfeldti mängitud naise sõbranna, kes ootab tema poja last, ning Tanknaine, kes jääb rasedaks liiga vara ning sobimatust mehest.

4.5. Tanknaine ja passiivne meestegelane

Naise-mehe suhted „Tanknaises“ seostuvad lavastustega „Amy“ ja „Mina, naine“, millest oli juttu eelnevates peatükkides. Rakvere Teatri lavastuse „Mina, naine“ peategelane räägib soorollidesse mittedobituvatest naistest, kes käituvad meestega nagu mehed naistega. Emotsionaalselt hoogsalt kirjeldab ta paljude erinevate seksuaalpartneritega naisi, illustreerimaks naise ülemvõimu meeste ees. Naine tunnistab samas, et tema pole võimeline võimu saamiseks ühegi mehega magama. Samasugusel seisukohal on Amy samanimelises lavastuses. Magatamisest on saanud võimumäng ka Tanknaise jaoks, kes külmalt ja metoodiliselt vallutab oma meeskolleegi, kelle vastu tal tegelikult isiklik sümpaatia puudub.

Mees on Tanknaise vastandtegelane, kelle olemus avaneb naise jutustuse kaudu. Mees on naistekeskises kontoris juba oma tööleasumise päevast tekitanud kõigis peategelase naiskolleegides palju elevust. Tanknaist seevastu ajab marru mehe näiliselt iseeneslik edukas kulgemine. Naisele tundub, et mehele tuleb kõik kätte vaid seetõttu, et ta on mees. Naine kirjeldab teda kui flegmaatikut, kellel on maitsekas stiil. Sellest tulenevalt on mees saanud hüüdnimeks Armani, mis viitab ta ülikonnabrändile ja üldisele kvaliteedinäitajale, aga väljendab ka naise suhtumist mehesse kui tõusikusse, kelle sisuline kvaliteet on kahtluse all. Naise jaoks on mees müsteerium oma välise perfektsuse tõttu. Armani on tegev meeskooris, mängib vabal ajal tennist ja on naise jaoks arusaamatult menukas naiskolleegide seas. Armani ei pane Tanknaist mõistust kaotama ja seda piinlikum on naisel jälgida oma kolleege. Tanknaine ei püüa enda väärtust madalamaks mängides stereotüüpsusesse laskuda, et näida rumalama või saamatumana, kui ta tegelikult on, selle asemel otsustab ta ühel järjekordsel firmapeol panna mängu kogu oma oskused ja naiseliku võlu ning astub sirgjooneliselt meest vallutama. Vallutusstseeni tähistab etenduses rütmikas trummisoolo, mille saatel näitlejanna hoogsalt tantsib. Armani tähiseks saab näitlejanna seljas olev pintsak, mida loobitakse ja eri suundades lennutatakse. Lõpuks taandub naine hingelduste saatel tagasihoidlikuks, kohendab oma riietust ja manab näole tõsise ilme. Tema käitumises on märgata lapsepõlvest sisseharjunud mustrit. Tulemusele orienteeritust, mis muudab ta peatamatuks kui tank. Pärast mehe vallutamist ei naudi naine oma edu vilju ega teiste kadedust. Ta tunnistab külmalt, et sai selle, mida kõik teised himustasid ja ka tema ise tahtis. Harjunud vaid iseenda healole mõtlema, ei lase naine aga meest järgnevatel päevadel enam ligi ja plaanib ta järgmisel koosolekul põrmustada.

Kui naise kord arsti kabinetti astuda etenduse lõpus kätte jõuab, helistab ta hoopis Armanile, et talle rasedusest teatada. See stseen esitatakse koomilises võtmes. Naine ei räägi uudisest mehele otse, vaid alustab ääri-veeri lähenemisega, luues vihjelisi metatekste, millest koomilisemalt mõjub pöördumine: „Sa oled viimasel ajal väga kompetentene olnud ja üks töötulemus vajaks kooskõlastamist.“ See näitab naise sisseharjunud erialase professionaalsuse ülekandumist eraelulistesse vestlustesse. Tanknaine on tõeliselt pühendunud töönaine, kes pole juhuslikule mehele kogemata juhtunud rasedusest rääkides sugugi oma mugavustsoonis. Pinget kruvib omakorda ka

muusiku trummipulkade rütmiline kokkulöömine, millesse naine ootamatult sekkub ja telefonikõne ajal muusikult trummipulgad käest haarab. See žest kinnitab, et kontroll peab olema naise käes.

Lavastuses on loo ainus meestegelane naispeategelase elus otsustava tähtsusega, kuna toob katkestuse naise hoolikalt planeeritud eluskeemi. Mees ei sobitu ta pikemaajalistesse plaanidesse, vaid on talle ajutine vallutus, mis seotud pigem naiskolleegide kadedaks tegemisega. Samas jätab lavastuse lõpp lahtiseks naise tuleviku, ega ole teada, mis saab tegelastest edasi.

4.6. Tanknaine ja teised naised

Kui lavastuses „Mina, naine“ tulid samuti jutuks terava pilguga naiskolleegid, kelle maitse kujundas kvaliteedistandardid nii tarbekaupades kui stiiliküsimuses ning kelle meele järele ka Lichtfeldti mängitud naine püüdis olla, neid samas teravalt kritiseerides, siis tuleb „Tanknaiseski“ esile kriitiline pilk tema naissoost töökaaslaste suhtes.

Kõigepealt võtab Tanknaine kriitika alla oma naiskolleegide arulageduse Armani tööletulekust alates. Koomilises võtmes kehastub ta ükshaaval kõigiks daamideks, kes end mehe juuresolekul ülepaisutatult rumalamaks või saamatuks teesklevad, ja lisab neile sketšdele omapoolse kriitilise kommentaari. Nii saavad naerualuseks IT-alase kõrgharidusega Marina, kes ei oska ühest programmist teise faile ümber kopeerida, või mehest vaid kaks sentimeetrit lühem Veroonika, kes ei ulatu kapi otsas olevate dokumentideni. Veel vuristab Tanknaine skemaatiliselt ette oma töökaaslaste tunnusjooned, millest jäävad kõrvu madal enesekinnang, võlts välimus, paljud suhted ja lahutused ning mitu kõrgharidust. Tema naiskolleegid on skemaatiliselt esitatud stereotüüpsed naised, kes mehe juuresolekul enda väärtust alahindavad ning käituvad tobedalt ja passiivselt, oodates esimest käiku mehelt. Tanknaist nendega samasse ritta paigutada ei saa, kuna tema enda väärtust ei kahanda ning käitub palju aktiivsemalt ja otsusekindlamalt, olemata samas mehesse armunud. Firmapidu kirjeldades räägib Tanknaine oma naiskolleegidest kui emalõvidest, kes Armanit endale tahavad saada. Tanknaine aga tunneb endas tahet kõigile neile silmad ette näidata ja Armani endale

võrgutada. Ta kehastub amatsooniks ning asub meest vallutama, eristudes oma kolleegidest kuraasikuse ja aktiivse rolli haaramise poolest.

Jaanika Tammaru Tanknaine on ambitsioonikas tegelaskuju, kes on oma tahtmiste nimel võimeline metafoorselt minema üle laipade. Tema paradoks seisneb aga selles, et teades oma väärtust ja omades kõrgeid standardeid, on tal sellegipoolest vaja enda edukuse kinnituseks teiste heakskiitu. Tema suhtumine oma naiskolleegidesse on ironitsevalt üleolev ja oma käitumisega mehe vallutamisel püüab ta neile nende madalat positsiooni kätte näidata. Distantseeriv pilk oma töökaaslaste suhtes ning kainemõistuslikkus meeskolleegi ilmumisel muudavad ta ebatüüpiliseks naiseks oma töökeskkonnas. Tema arutluskäigud on kalkuleeritud ja ratsionaalsed just nagu näitleja lavaline kehahoiak – kahe jalaga kindlalt maa peal ja pilk otse enda ette suunatud. Seevastu saab passiivne ning iseloomutu meestegelane naise enda kuraasikuse tõttu peategelase elu muutvaks elemendiks, nii et erialaselt edukal noorel naisel on võimalus teostada teine osa oma eluplaanist ja saada täiuslikuks emaks.

5. „Tähelaev“

Kertu Moppeli „Tähelaev“ (2014, Rakvere Teater, teksti autor ja lavastaja Kertu Moppel, laval Anneli Rahkema) lisab naistegelastega monolavastuse kaanonisse uue nähtusena sõnatu naistegelase, kelle olemus avaldub tema lavalise tegevuse kaudu. Teise meediumina aitab tegelast mõista raadiost kostuv ooperisaade, milles kommentaatorid tundud oopereid mõtestades justkui ka lavalisele tegelasele viitavad.

Anneli Rahkema (sünd. 1979) on Viljandi Kultuuriakadeemia lõpetanud aastal 2001 ning töötab Rakvere Teatris näitlejana alates 2002. aastast. Oma näitlejate kujunemisel on ta oluliseks mõjutaks pidanud Andres Noormetsa, kes oli tema kursuse juhendajaks Viljandis, kust noor näitleja sai kogemuse klassikalise sõnalavastuse rutiinist väljumises erinevaid teatrikunsti vorme katsetades (Sova 2012: 125–126). Kahtlemata pakub taolist mugavustsoonist väljumist ka lavastus „Tähelaev“, mille valmimiseks tuli initsiatiiv just näitlejannalt, kes tahtis end laval uutmoodi proovile panna ning leidis enda ideedega haakuva lavastaja Kertu Moppeli.

5.1. „Tähelaeva“ peategelane Anneli

Erinevalt lavastuste „Mina, naine“ ja „Tanknaine“ nimetutest peategelastest on „Tähelaeva“ naistegelasel nimi Anneli, millele viitavad raadiokommentaatorid, kes mängivad ette tema enda nimelist ooperit. Kuivõrd lavastuse tegelane on teda mängiva näitlejanna nimekaim, võimaldab see rollidistantsi kadu, kuid lavastuse absurdsus ja tegelaskuju abstraktsus ei lase näitleja isiksusega otsesemaid paralleele tõmmata. Kui eelnevalt analüüsitud lavastuste „Mina, naine“ ja „Tanknaine“ puhul võis tegelastes näha reaalsete inimtüüpide ülekannet lavale, siis Anneli Rahkema kehastatud Anneli on vägagi rõhutatult ainulaadne ja marginaalne naine. Sarnaselt teistele on temagi ambitsioonikas loomingulises eneseteostuses ja pere loomises, kuid täielikult oma fantaasiamaailmas elades ei suuda ta haakuda reaalse maailma ega selle nõudmistega ja

osutub tõrjutuks ning mõistetamatuks. Nii tema käitumine, välimus kui eneseväljendus muudavad ta ebatüüpiliseks.

Etenduse avastseenis seisab lāngus õlgadega naine oma kodu ukseavas. Tal on jalas dressipüksid ja sussid, ühes käes võtmekimp ning teises poekilekott. Naine näeb välja lohakas ja ükskõikne teistele meeldimise suhtes, vastupidiselt Ülle Lichtfeldi mängitud naisele lavastuses „Mina, naine“, kes tööleminekuks punase kleidi selga pani ning ennast hoolikalt värvis, rõhutades välise mulje tähtsust tööpositsioonil. Anneli ukšelāvel seismine mõjub kui paus enne näitleja rolli astumist, aga ka kui mõtteline ohe tegelaselt, kellest saab koju sisenemisega mutter masinavārgis, kus naise roll on köögis pottidepannide taga. Siis astub ta realistlikult kujundatud kööki, tühjendab koti ning paneb käima raadio. Kuivõrd naine sõnalist eneseväljendust ei kasuta, laseb tema elu kohta oletusi teha vaid silmaga nähtav ja kõrvaga kuuldav kommentaaride tasand raadiost. Anneli mõjub esimese stseeni järel eluheidikuna, kelle mugav ja lohakas välimus laseb eeldada, et ta enda eest suurt ei hoolitse, töötab madalapalgalisel ametipositsioonil ja on ilmselt üksik, kuna ühtegi vihjet teiste inimeste kohta tema elus ei tehta.

Edaspidi hakkab lavastus tööle raadiokommentaaride ja Anneli lavalise tegevuse sünkroonsuse tulemusena. Näiteks muutub sibulahakkimine tema käes performatiivseks kunstiteoseks, mis koos ooperi traagiliste nootidega kulmineerub Annelil pisaratevooga. Jāāb vaid arvata, on see liigutava muusika vōi sibula teene. Kooskōla helikujunduse ja näitleja tegevuse vahel loob omapārase koomika, mis tekib ühe hingelt suure, kuid positsioonilt väikese inimese fantaasialennu kirglikul avaldumisel koduseinte vahel. Just helimaastik on „Tāhelaevas“ see, mis tegelast inspireerides tema omapāra vālja toob. Lisatāhendused tulevad siinkohal māngu ooperite sūzeeliinide ja tegelaste kaudu.

5.2. Anneli kujundamine teiste hāälte kaudu

Peeter Rāstas on nimetanud „Tāhelaeva“ audiovisuaalseks lavastuseks, milles tekst on vaid tsitaat ja metafoor (Grūnfeldt 2014). Lavastuses pole loobutud tekstist, kuid seda ei esita näitleja laval, vaid ooperisaate kommentaatoriteks kehastunud näitlejad, kelle kõne kostub laval olevast raadiost. Kommentaatoriteks on Jim Ashilevi, Priit Raud ja Jaanika Juhanson, kes annavad teadlikku ja professionaalset tagasisidet Wagneri „Lendavale

hollandlasele“ (esietendus 1843), Pietro Mascagni „Talupoja aule“ (esmaettekanne 1890) ja viimasena ka Anneli ooperile „Anneli“. Kommentaarid jäävad ohtra tekstimassiivina mõjuma kui taustamüra, kuid samas moodustab tekst olulise tähendusvälja, mis jääb teiste häälte kaudu kõlama kui ühiskonna üldlevinud arvamus üksiku naisterahva kohta, kel pole peret ega arvatavasti ka elukaaslast. Kahe esimese ooperi libreto kaudu lisandub omakorda intertekstuaalne mõõde, mis asub kaasa mängima „Tähelaeva“ peategelase mõistmisel. Lavastuses hakkavad omavahel suhestuma ooperite muusikast ja sisust tulenev ülevus ning Anneli proosaliselt lihtne argine elukeskkond. Tegelase sisemaailma aitavad avada kaks esimesena kommenteeritavat ooperit.

Wagneri „Lendav hollandlane“ põhineb legendil, milles kummituslaeva kapteni needus saab murtud armastatud naise surmga. Naispeategelane Senta on eelnevalt kihlatud Erikuga, kuid Hollandlase ilmumisel loobub ta oma peigmehest ning otsustab anduda kummituslaeva kaptenile. (Moppel 2014: 1–2) Lavastuses muusikakriitikuna esinev Priit Raud peab Wagneri ooperi naistegelast vastanduvaks romantilisele naisekujutlusele. Rauda sõnul sooritab Senta moraalselt vale valiku, kui pühendub võõrale ja ohtlikule mehele, olles seega oma ajale kohatult ebatüüpiline naistegelane, kes loobub fantaasiamehe kasuks oma reaalsest kihlatust Erikust ja seega turvalisest ning ettenägelikust tulevikust. (*ibid.*: 2, 4) Jaanika Juhanson näeb omakorda seoseid Wagneri enda eluloo ning tema loomingu vahel, tuues sisse autobiograafilise mõõtme: „Wagner otsis just seda fataalsust, sest et ta oma elu /.../ ei olnud just kõige rõõmurikkam /.../ ja siinkohal ta kasutabki kunsti vahendina et luua ideaalmaailm, või selline vähemalt üllas ja kompromissitu-kirglik fantaasiamaailm, milles tema hing oleks ihanud elada, aga mida paraku ei tulnud“ (*ibid.*: 2). Fantaasiamaailma loomine saab läbivaks teemaks, mida kommentaarides arutatakse. Priit Rauda sõnul toimus parim osa Wagneri elust tema peas (*ibid.*: 2) ning Jaanika Juhanson seostab selle Senta tegelasega, kes ei suuda elada reaalsel elul (*ibid.*: 4). „Tähelaeva“ Anneli elus ei tundu olevat teisi inimesi ning tema funktsioneerimine reaalses maailmas on ebatüüpiline. Tal on köök, järelikult ka korter. Lapsi ja meest tal ilmselt pole, kuid see ei tundu olevat tema jaoks puudujääk või põhjus olla õnnetu. Vastupidi – rikas sisemaailm otsib temas pidevalt originaalset väljaelamispüüdu.

Järgmisena kommenteeritakse Pietro Maskagni ooperit „Talupoja au“, mis algatab verismikaanoni ooperis ja vastandub romantismile nagu Wagneri „Lendav hollandlanegi“. Teose sisuks on armukolmnurgad ning kättemaks, petmised ja ühe meespeategelase surmaga lõppev duell. Kommentaatorid väidavad, et teose eripäraks on tavalisele inimesele keskendumine, kuivõrd ooperi tegelasteks on külaelanikud ja talupojad, mitte tavapärastel kõrgseltskonna inimesed. See võtte muutvat omakorda teose sisu tõelisemaks ja usutavamaks. (*ibid.*: 6) „Tähelaeva“ Anneli liigitub samuti tavaliseks inimeseks, kelle elu on sündmustevaene, kuid kes igapäevastest olukordadest inspiratsiooni leiab.

Raadios tuleb viimasena ettekandmisele ja kommenteerimisele tema debüütoper pealkirjaga „Anneli“, mis viitab tegelase enda isikule ja seega tema enesekesksusele maailmapildile, minakesksusele. Ooperi süžeeks on koomiliselt proosaline ja ooperitraditsiooniga sobimatu olukord, mille kirjeldamisel on kasutatud ülevat väljendust, mis mõjub ironiana klassikalise ooperi aadressil. Nimelt ärkab Anneli ühel hommikul üles ning avastab, et kohv on otsas ja seda on vaja poest juurde tuua. Traagiliste sündmuste ja suhtedraamade asemel kujutatakse värvikalt peategelase siseheitlust poodimineku või kohvist loobumise vahel ning teose vähene ning lihtne sisu antakse edasi ülepaisutatud stiilis: „Ta tahab valmistada kohvi, aga teda tabab saatuse löök ning õnnetu juhuse läbi pillab ta käest kohvipurgi ja see vähenegi puru, mis seal põhjas on, lendab põrandale laiali“ (Moppel 2014: 7). Kommentaatorite sõnul on ooperi sisu ja teostus ebaeenev ning tegelane isikupäratu. Märgatakse tänapäevase sisu ja romantilise ülepaisutatuse ebakõlalist segunemist. Tulevikuks soovitatakse tegelasel laps sünnitada, et ta silmad särama lööks. (*ibid.*: 7–8) Kommentaaridest tuleb välja tegelase sobimatus elukeskkonda. Naise jaoks ei peeta sobivaks loomingulist elukutsevalikut ning ta tunnustatakse andetuks ja suunatakse tüüpiliselt patriarhaalset seisukohta kinnitades emarolli, millele Anneli reageerib toidu laualt maha löömisega.

5.3. Anneli sõnatu sõnum

Anneli sõnatus ei ole takistuseks tema omapärase maailmanägemise väljendamisel. Ta ei soorita argiseid tegevusi sisseharjunult võimalikult vähese vaevaga suurima

funktsionaalsuse saavutamise eesmärgil, vaid muudab iga tegevuse justkui kunstiks, millel pole alati praktilist eesmärki. Esemel tema ümber saavad ta eneseväljenduse osaks. Näiteks kasutab ta köögiüli ülima teatraalse pingutusega, kinnitab nätsu külmkapi külge ning suuga teisest otsast kinni hoides venitab selle üle kogu köögi, või siis voldib kilekoti piinliku täpsusega üliväikeseks, et see ära visata. Etenduse kulgedes ja ooperisüžeedega sünkroniseerudes muutuvad tema tegevused järjest pöörasemaks ja mõistatuslikumaks. Ühel hetkel eemaldab ta toanurgas seisva toataime potist ning matab mulda nukud, kelle sealt mõne aja pärast juba palju suurematena eksemplaridena välja tõmbab ja puhtaks peseb, et nad siis köögilauale asetada ja neile valmistatud toitu serveerida. Kui eelnevad tegevused polnud nii selge tähendusega, siis mäng nukkudega laseb leida seoseid naise emainstinkti ja lähedusvajaduse vahel. Kui raadiohääled tema ooperi maha teevad ja tal soovitatakse lastekasvatamisele pühenduda, reageerib Anneli sellele vägivaldselt ja pühib käeviipega laualt kogu toidukraami. Samas näitab tema ülipüüdlik nukkude eest hoolitsemine soovi pere järele, kuid selle nimel pole ta nõus loobuma enda loomingulisest eneseväljendusest. Etenduse finaalis süütab ta köögis küünlad ning vahetab oma lohaka riietuse barokselt uhke kleidi vastu, kandes peas küünlatuledes laevamudelit, mis loob silla 19. sajandi ja Wagneri kummitusliku laevaga „Lendavast hollandlasest“. Anneli ei kuulu oma kaasaega ega vasta ettekujutusele koduperenaisest, kes oleks laste nimel nõus loobuma oma isikupärast või eneseväljendusest. Tema fantaasiamaailmas on need kaks ühendatavad, kuigi realselt on tegu raskestiteostatava plaaniga. Anneli puhul peab paika ütlus, et geniaalsuse ja hullumeelsuse vahel on õhuke piir. Tema kuulsusejanu ja originaalsusepüüd mõjuvad aga nartsissistlikult ning ka see võib olla põhjus tema üksinduseks „Tähelaeva“ tegelase ülepingutatud tragikoomilisus muudab ta võõraks ja tõrjutuks. Teiste poolt mõistmata ja kriitikaga leppimatuna kasvatab ta nukkudest armee, kelle klaasistunud pilkude all triumfeerivalt võidutseb.

Lavastuses „Tähelaev“ kujundatakse naispeategelase Anneli isiksus kahe eri vaatenurga kaudu. Üheks kõnelejaks on teda isiklikult mitte tundvad ja hinnangulised muusikaspetsialistid, kes ta loominguliselt ebapädevaks tunnistavad ning soovivad tal jätta helilooja kutsumus ning pühenduda pere loomisele. Nende suhtumine on halvaks panev ning autori loomingu hindamisel ei jää nad sooneutraalseks, vaid võtavad

tugeva seisukoha, et naine loominguliseks erialaks ei kõlba ning peaks leidma eneseteostuse lapsevanemana. Teine vaatenurk avaneb tegelase enda tegutsemise kaudu. Kuigi vaataja ei kuule tegelase mõtteid sõnades, näeb ta tema originaalset, maailma suhtes vägagi tunnetuslikku olemust ja seisukohavõttu etenduse lõpus, mil naine jõuliselt oma eripärast natuuri võimendab ning ei kavatse enda unistusest loobuda. Tegu on ebatüüpilise naisekujuga, kes ei soostu end muutma selleks, et ühiskondliku naisemudeliga paremini kohaneda, vaid kohandab pigem ümbritsevat elu enda järgi, loobumata sealjuures enda loomingulisest eneseteostusest kui ka unistusest saada emaks. Tema ebapraktilisus seab nende soovide täitumise aga kahtluse alla.

Kokkuvõte

Käesolev uurimus kaardistab naistegelastega eesti monolavastused ja näitab tegelaste ning teatriesteetika muutumist 70ndatest kaasaega liikudes. Tööst selgub, et naistegelastega monolavastustes esineb soostereotüüpilist mõtlemist, aga ka patriarhaalse maailmavaate kriitikat ja eneseteostuse raskuseid naisena.

Soostereotüüpide peatükist selgub, et naised on ühiskondlikus elus tagaplaanil ja nende erialast ning loomingulist eneseteostust ei väärtustata piisavalt. Mitmetest sotsiaalteaduslikest uuringutest järeldub, et inimeste teadlikkus soolisest võrdõiguslikkusest jätab soovida ning teadmatusest ignoreeritakse ka probleemi. Ideeliselt küll tolereeritakse soorollide ümberhindamise vajalikkust, kuid praktikas takerdutakse konservatiivsetesse põhimõtetestesse, mis tingib traditsioonilise peremudeli taastootmise, kus mees on pere peamine ülalpidaja ning naine koduhoidja ja lastekasvataja. Samasuguse jäikusega luuakse meedias tüüpilise eesti mehe ning naise portreed, kus keskmine mees on enda eest mitte hoolitsev materialistlik *macho* ja naine välimust hindav, mehest sõltuv ja passiivne kaanetüdruk või koduperenaine.

Domineerivale patriarhaalsusele pakub alternatiivi feministlik teater, mis mitmekesistab võimalusi naiste enesekohase vaate avaldamiseks. Näiteks panustatakse kollektiivsele töömeetodile, draamatekste tehakse ümber nii, et fookus oleks naisosatäitjatel, või luuakse tekstid sootuks ise. Väljendusvahendina kasutatakse tihti naise keha ja hinnatakse mõtlevat näitlejat, kes tuleb toime erinevate tööülesannetega.

Monolavastus on naisvaatenurgaks väga sobiv väljund. Seisab ju laval üksik näitleja, kellele koondub kogu tähelepanu ja sõnaõigus. See situatsioon loob pihtimusliku ja intiimse atmosfääri, mis soosib näitlejanna enesekohast vaadet endale kui naisele. Monolavastus võimaldab ka soostereotüüpe lõhkuda ning näidata eripäraseid naistegelasi, kirjeldada maailma naise seisukohast. Tihti peale on monolavastuses näitlejal side oma rolliga palju isiklikum ning aastatega on märgata liikumist tegelaskujude fiktsionaalsusest näitleja ja tema rolli-mina lahustumise poole. Monolavastus pakub näitlejale ka suuremat väljakutset ja võimalust iseseisvaks

lavastuse kokkupanemiseks. Tihti valmib monolavastus näitleja enda initsiatiivil või on näitleja ise koguni teksti autor, lavastaja ja esitaja.

Aastatel 1976–2005 põhinesid naistegelastega monolavastused enamasti välismaise autori dramaturgial ja lavastajaks oli mees. Monolavastuste naistegelased olid algusaastatel enamasti vapustavaid sündmusi läbi elanud ajaloolised isikud ja tihti identifitseeriti naisi abikaasa või emana. 90ndatest tulid ajalooliste isikute asemele „väikesed inimesed“, kes taandusid tüüptegelaste tasemele ja võimaldasid teha üldistusi. Algusaastate teemadeks olid raskused naise loomingulisel eneseteostusel ja üldisemalt naise positsioon meestekeskses ühiskonnas. Tavapärast esitas naine monoloogi mehele, kes võis talle vastata helilindi salvestuselt või viibida mõningatel juhtudel ka laval meesnäitleja kehastuses.

Alates 2006. aastast toimus muudatusi rohkem ja väiksema aja vältel. Lavastuse alustekstina kasutati enamasti eesti autorite teoseid või kirjutas näitleja teksti ise. See tendents sobitub üldise eesti teatri arenguga, kuna 21. sajandil on omadramaturgia osakaal teatrite repertuaarides märgatavalt kasvanud. Senisest enam võis näha naislavastajate debüüte monolavastustes ning tavapäraseks sai, et autor, lavastaja ja näitleja olid üks ja sama inimene. Samuti vähenes näitleja distants tema rolliga ning esines palju enesekohast jutustamist, mida hakati eelistama fiktsionaalsetele või ajaloolistele tegelastele. Teemaatilisel säilis ühiskonnakriitiline vaade patriarhaalsele maailmale, kuid oma seisukohta väljendati emotsionaalsemalt ja ekspressiivsemalt. Tegelaste ambitsioonid kätkesid endas saavutusi nii eraelus kui pere loomises. Lisandus eneseiroonia, mille arvelt vähenes usutav psühholoogiline läbielamine, mida võis kõige tugevamalt kohata vaid ühes lavastuses („Tund aega, et hinge minna“). Paradoksaalselt tunnistasid tegelased soostereotüüpide negatiivset mõju ning võimatust neist puutumatuks jääda.

Vormilistest uuendustest võib ära märkida järgmised nähtused. Jõuti esimese vabaõhulavastuseni („Tiina Taurate traktor“), *stand-up*ini („Äraetud, kuid ülesmukitud“) ja kasutati julgemalt muusikat. Kahes lavastuses („Nisa“ ja „Tanknaine“) asus laval koguni musitseeriv saatja, kes etenduse rütmi dikteeris ja näitlejat esituses toetas. Kabareelikku tantsivat ja laulvat näitlejannat võis kohata lavastustes „Amy“ ja „Mina, naine“, kuid laulude valik loole erilist lisatähendust ei pakkunud. Näitleja

ekspressiivne kehakeel hakkas kaasa mängima „Nisas“ ning sootuks sõnatu naistegelane lavastuses „Tähelaev“ kasutas eneseväljendusena köögiriistu ning leidis neile ebatavalisi funktsioone.

Näitleja valiku monorolli määrab tihti puhtpraktiline olukord, kus talle pole teatris pakkuda tööd. Nii on keskmiselt monolavastuse naisnäitleja nooremas keskeas, 39-aastane, kogemustega ja tuntud. Uuemates monolavastustes, kus näitleja lavastab tihti enda lugu, on määravaks saanud isiklik motivatsioon või erialaste väljakutsete otsimine. Samuti on kadunud arvamus, justkui noor näitlejanna ei võiks sobida monorolli. Loore Martma ja Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia X lennu näitlejatudengid on oma monolavastustes kõik 20ndates noored ja tõestavad nõnda vanuselise müüdi murdumist.

Magistritöös süvaanalüüsitud kolm lavastust „Mina, naine“, „Tanknaine“ ja „Tähelaev“ illustreerivad esiletoodud uuendusi. Kõigi alustekstid põhinevad eesti naisautorite loomingul, esineb enesekohast huumorit ja ühiskonnakriitikat, muusika osatähtsus on suurenenud. Lavastuste „Mina, naine“ ja „Tanknaine“ nimetud peategelased lasevad neid vaadelda tüüptegelastena, kelle reaalelulisteks vasteteks sobivad kõik multifunktsionaalsed ja ambitsioonikad, kuid teiste arvamusel sõltuvad naised. Ideetasandil vihased feministid, on nad praktikas läbikukkunud. Neil on lapsepõlvest saadik tulnud olla meelega järele oma vanematele ning täiskasvanunagi püütakse täita ühiskondlikult heakskiidetud mudelit edukusest, mis tähistab lastega karjäärinaist. Elus liiguvad nad üksikutena, neil pole sõpru ega õnnelikku suhet. Teisi naisi nähakse konkurentidena ja meestesse suhtutakse kui vahendisse oma eesmärkide saavutamisel. Avalikkuse silmis edukad, on nad ise õnnetud ja saavutused ei suuda täita nende hingelist tühjust.

Sellest järeldub, et naise erialane eneseteostus või emadus ei muuda teda õnnelikuks, kui need eesmärgid pole tema enda vabalt valitud. Hea näitena õnnelikust naisest toimib näiteks Tiina Tauraitte enesekohane tegelane lavastuses „Tiina Tauraitte traktor“. Stereotüüpiline mõtlemine ületatakse seal oma sisemisele kirele truuks jäädes. Samuti ei lase „Tähelaeva“ Anneli enda loomingulist eneseteostust teiste halvakspanul häirida. Lavastuste „Mina, naine“ ja „Tanknaine“ tegelased eristuvad neist soostereotüüpse ja konservatiivse kasvatuses poolest, mis kujundas naised ambitsioonikateks ja edukateks, kuid pani järgima vanemate unistusi. Anneli ja Tiina mõjuvad teiste kõrval erandlikena,

kuna nad teostasid oma unistusi enda pärast, mitte kellegi teise jaoks. Nad moodustavad kõigi analüüsitud naistegelaste suhtes vähemuse, kuivõrd üldiselt on naised monolavastustes teiste (patriarhaalsete ühiskonnaväärtuste, abikaasa, teiste naiskolleegide, vanemate) tahte järgi vormitud ega suuda väljuda stereotüüpidest.

Magistritööst selgub, et naistegelastega monolavastused on alates sajandivahetusest vormiliselt mitmekesisunud, kuid temaatiliselt jätkanud joont naise soolisuse teemadel. Esietenduste arv ühe aasta kohta on ajaga jõudsalt kasvanud ning on näha üha nooremate naisnäitlejate huvi end monorollis proovile panna või oma maailmanägemust esitada.

Kirjandus

Aavik, Kadri; Kall, Kairit; Roosalu, Triin 2013. Soolise võrdõiguslikkuse kaheksa varjundit, sooülesed hoiakute koalitsioonid ja väärtuste tuum. – Soolise võrdõiguslikkuse monitooring 2013. Toim. Triin Roosalu. Sotsiaalministeerium, lk 107–123

Aston, Elaine 1999. *Feminist theatre practice*. Routledge.

Bergström, Maret 2009. Naine supernaise lõksus. 29.10. Kättesaadav: <http://naistekas.delfi.ee/ilumood/ilusnaine/naine-supernaise-loksus?id=26457007>
vaadatud 22.04.2015

Bordewijk, Cobi 1988. The Common Spectators and Readers. Responses to Characters in Harold Pinter's *The Homecoming*. – *New Directions in Audience Research. Advances in Reception and Audience Research 2*. Utrecht: Instituut voor Theaterwetenschap, lk 65–84

Briin H, Mägi E. 2015. Uus põlvkond, vähem stereotüüpe? – *Postimees* 17.02

Butler, Judith 1990. *Performance Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. – *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. The Johns Hopkins University Press: Baltimore and London, p 270–282

Butler, Judith 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London and New York: Routledge p 234, viidatud Aston 1999:16 järgi

Endre, Sirje 1979. Mõtisklusi Silvia Laidla muutumise teemal. – *Teatrimärkmik* 1976/77. Tallinn

- Forte, Jeanie 1990. Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. – Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre. Ed. Sue-Ellen Case. The Johns Hopkins University Press: Baltimore and London, p 251–269
- Garancis, Kristiina 2005. Eva Klemets - Eesti noorim naislavastaja armastab põgenemist. – Eesti Päevaleht 17.12
- Gillan, Don 2007. Leading Ladies The Story of Women's Ascent to the Stage. Kättesaadav: <http://www.stagebeauty.net/th-women.html> vaadatud 16.06.2015
- Grünfeldt, Inna 2014. Teatrikassett: kaks väljakutselist soolot / Lavastustest "Siseturism" ja "Tähelaev". – Virumaa Teataja 4.02
- Kaer, Krista 2015. Kommentaar artiklile Seks, vägivald ja liikide kodustamine (Richard Villems). – Postimees 11.02
- Karja, Sven 2005. Monolavastused Eesti teatris 1973–2005. Magistritöö. Tartu Ülikool, filosoofiateaduskond
- Karja, Sven 2006. Ühe aasta lüroepilised joru(taja)d. – Teatrielu 2005. Koost. Madis Kolk. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 72–103
- Karm, Hille 2009. Õnnerahva lood. Toim. Ellar Ellermaa. AS Ajakirjade Kirjastus
- Karulin, Ott 2014. Puu sisse minek. – Sirp 10.09
- Kivimaa, Katrin 2011. Kunstiteadus ja visuaalkultuuri uurimus sooperspektiivist. – Sissejuhatus soouuringutesse. Toim. Raili Marling. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 18–35
- Kolk, Madis 2011. Läänemaise teatri kõrbeaskees. – Sirp 13.05
- Kuurme, Tiiu 2015. Tiiu Kuurme: hästi õppivad tublid tüdrukud. – Postimees 27.02
- Kund, Oliver 2015. Eesti mees tahab armastust. – Postimees 11.02

Laanemets, Mari 2000. Naise kõne avaldumisi eesti kunsti naisautobiograafias. – Kunstiteaduslikke uurimusi 10: Artiklite kogumik. Toim T. Abel, A. Hein, R. Varblane. Tallinn: Teaduste Akadeemia Kirjastus, lk 273–303

Leesmend, Kristel 2012. Tund aega, et hinge minna. SA Eesti Teatri Agentuur

Marling, Raili 2011. Sissejuhatus. – Sissejuhatus soouuringutesse. Toim. Raili Marling. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 7–17

Mikomägi, Margus 2013. – Öhtusöök Loorega ühes vanas linnas. – Teatritasku 11.12
Kättesaadav: <http://teatritasku.ee/ohtusoeoek-loorega-uehes-vanas-linnas/> vaadatud 21.04.2015

Modjeska, Helena 1894. Women and the stage. – The World's Congress of Representative Women. Ed. May Wright Sewall. New York: Rand, McNally & Co., pp. 164-73. Kättesaadav: http://www.theatredatabase.com/medieval/women_and_the_stage.html vaadatud 13.06.2014

Moppel, Kertu 2014. Täheleav. Tekstiraamat. Koopia autori valduses

Mulvey, Laura 2003. Visuaalne nauding ja narratiivne kino. – Ariadne Lõng. Nr ½, lk 192–200

Murutar, Kati; Suuman, Toomas 2007. Mina, naine. SA Eesti Teatri Agentur

Mutt, Mihkel 1986. Noorsooteatri „oma teatri“ otsingud. – Kõik on üks ja seesama. Tallinn

Piik, Paavo 2011. Naine, kes jääb meelde. Rolliportree 14. aprilli ja 13. augusti „Nisa“ etenduse põhjal. – Teater.Muusika.Kino. nr 8-9., lk 31–34

Pilvre, Barbi 2011. Naiste meediarepresentatsioon Eesti ajakirjanduskultuuri ja ühiskonna kontekstis. Doktoriväitekeri. Tartu Ülikool, ajakirjanduse ja kommunikatsiooni instituut

Roosalu, Triin 2013. Sooline võrdõiguslikkus Eesti moodi: kokkuvõtlikud märkmed. Soolise võrdõiguslikkuse monitooring 2013. Toim. Triin Roosalu. Sotsiaalministeerium, lk 126–134

Rähesoo, Jaak 2011. Eesti teater. Ülevaateos I. Tallinn: Eesti Teatriliit. Toim. Mall Põldmäe

Saro, Anneli 2001. Naine püünel on püünises. – Sirp 13.07

Saro, Anneli 2004. Madis Kõivu näidendite teatriretseptsioon. Doktoriväitekiri. Tartu Ülikool, kirjanduse ja rahvaluule osakond

Saro, Anneli 2005. (Stereo)tüüpide fenomenoloogiast ühiskonnas ja kunstis. 2005. aastal eesti teatris esietendunud lavastuste näitel. – Teatrielu 2005. Koost. Madis Kolk. Tallinn: Eesti Teatriliit, 11–37

Sova, Anne-Ly 2012. Persona Grata. Anneli Rahkema. Teater. Muusika. Kino. – nr 2, lk 124–127

Tauraite, Tiina 2013. Tiina Tauraite traktor. SA Eesti Teatri Agentuur

Teder, Merike 2015a. Saaremets: keskmine Eesti mees on mühakas. – Postimees 11.02

Teder, Merike 2015b. Tavalisel Eesti mehel on väga hea naine. – Postimees 12.02.

Tiidenberg, Katrin 2013. Heteronormatiivsus kui domineeriv hoiakutesüsteem Eestis 2013. – Soolise võrdõiguslikkuse monitooring 2013. Toim. Triin Roosalu. Sotsiaalministeerium, lk 98–106

Unt, Katariina 2011. Vastab Katariina Unt. (küsinud Madis Kolk). – Teater.Muusika.Kino. nr 8–9, lk 5–24

Visnap, Margot 2007. Naine saab ka sõna? Sirp 8.06

Muud allikad

Bank, Kadri 2013. Soolised stereotüübid meedias TEDxYouth Tallinn videokonverents. Kättesaadav: https://www.youtube.com/watch?v=I0KOiMI_f64

Eesti Teatriliit. <http://www.teatriliit.ee/>

Kangro, Mart 15. 06 2014. Ettekanne „Lavastusest "waiting for tomorrow"/"homset oodates" Teatriteaduse Üliõpilaste Looži 17. kevadkoolis

Videosalvestused

Aare Toikka 2011. Nisa. [videosalvestus] VAT Teater. Salvestus autori valduses.

Fatme Helge Leevald 2014. Amy. [videosalvestus] 03.03.2014. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia. Kättesaadav: <http://videoladu.kultuur.edu.ee/> (21.04.2015)

Jaanika Tammaru 2014. Tanknaine. [videosalvestus] 27.01.2014. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia. Kättesaadav: <http://videoladu.kultuur.edu.ee/> (21.04.2015)

Kristel Leesmend 2013. Tund aega, et hinge minna. [videosalvestus] 15.05.2013. Eesti Draamateater. Salvestus autori valduses.

Liina Leinberg 2014. Neptuuni mõjul. [videosalvestus] 03.03.2014. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia. Kättesaadav: <http://videoladu.kultuur.edu.ee/> (21.04.2015)

Maire Aunaste 2014. Äraaetud, kuid ülesmukitud. [videosalvestus] Monoteater POINT. Kättesaadav: <http://etv.err.ee/v/meelelahutus/saated/fe14a5fc-3618-4a57-919b-182d6d0e4475> (21.04.2015)

Toomas Suuman 2011. Mina, naine. [videosalvestus] Rakvere Teater. Salvestus autori valduses.

Female Characters in Estonian Monodramas

The author of this MA thesis analyses the Estonian monodramas featuring female characters and brings out the transformation of the characters and theatre aesthetics from the 1970s to the present day. It can be concluded on the basis of this thesis that the monodramas with female characters include stereotypical thinking but also criticism against the patriarchal world-view and the difficulties of women in self-actualisation.

The chapter on gender stereotypes reveals that women remain in the background in social life and their professional as well as creative self-actualisation is not valued enough. Social research shows that the need for the reassessment of gender roles is acknowledged, but the traditional family structure, where the husband is the financial provider in the family and wife takes care of the home and raises children, takes precedence in practice. Women enter the areas of public life more and more every year, but men still outnumber them.

In creative professions, the female perspective diversifies culture and a monodrama is a very suitable choice for implementing the methods of feminist theatre. For one thing, there is already one actor standing on the stage who gets all the attention and say. The theme of narration in a monodrama featuring a female character is often the essence of being a woman and coping with gender stereotypes. A monodrama offers a greater challenge to the actor and is often created on the initiative of the actor or the actor is even the author, director and narrator of the text.

Between 1976 and 2005, the monodramas featuring female characters were mostly based on the dramaturgy of foreign authors and men were the directors. Female characters were principally historical figures with a unique destiny and women were often identified as wives or mothers. In the 1990s, the characters started to be presented as simple people, who enabled to make generalisations. The themes in the early years were the difficulties of women in creative self-actualisation and, in general, the position of women in a male-centred society. The monologue of a female character was

addressed to a man, whose response could be heard on a pre-recorded audiotape or who could be on stage as a male actor.

Form and content have undergone many changes since 2006. The works of Estonian authors were starting to be used as the base texts for monodramas or the actors wrote the texts themselves. The author, director and actor were combined in one person and the role as well as influence of male directors decreased. The actress had a more personal relationship with her role, there was more self-reflexive narration and less fictional characters. There was an addition of self-irony due to which believable psychological experience was reduced. Paradoxically, the characters acknowledged the negative impact of gender stereotypes and the impossibility to remain untouched by them.

Innovations in form included the first theatrical production (*Tiina Tauraitte traktor*), stand-up (*Äraaetud, kuid ülesmukitu*) and more boldly used music. In two theatrical productions (*Nisa* and *Tanknaine*), there was a person playing music on the stage, thereby dictating the rhythm of the play and supporting the actress in her performance. Cabaret-like dancing and a singing actress could be seen in the productions *Amy* and *Mina, naine*, but the selection of songs did not offer a special additional meaning to the plot. The body language of an actress started to play a part in *Nisa* and a mute female character in the theatrical production *Tähelaev* used kitchenware for self-expression and found uncommon functions for them.

Changes also affected the average age of actresses in monodramas. Previously, actresses were chosen to perform in monodramas due to the lack of work in theatres. Younger middle-aged, experienced and well-known actresses were preferred. In newer monodramas, the actress' personal motivation or search for professional challenges become the determining factors. What is more, there is no longer a belief that a younger actress is not suitable for a solo part. Loore Martma is only in her twenties in her two solos and so are the theatre studies' students of the UT Viljandi Culture Academy in their monodramas.

The three theatrical productions—*Mina, naine*, *Tanknaine* and *Tähelaev*—analysed in depth in this MA thesis illustrate the outlined developments well. The base texts of all three are grounded on the works of Estonian female authors, the idea for *Tähelaev*

came from an actor, there was self-reflexive humour and social criticism, the role of music increased. The nameless main characters in *Mina, naine* and *Tanknaine* let themselves to be observed as stereotypical characters, the real-life equivalents of whom can be all multifunctional and ambitious women influenced by the opinion of others. They are angry feminists in theory, but failures in practice. They have had to please their parents since childhood, and even as adults, they try to fit in the socially approved model of success, i.e. being a career woman with children. They are alone in life and have no friends or happy relationships. Other women are seen as rivals and men are regarded as the means for reaching their goals. These women are successful in the public eye, but they are unhappy and their accomplishments cannot fill the emptiness in their soul.

This shows that the professional self-actualisation of a woman or motherhood cannot make her happy if these goals are not freely chosen by her. A great example of a happy woman is the reflexive character of Tiina Tauraite in *Tiina Tauraite traktor*, in which stereotypical thinking is overcome by adhering to the inner passion. In addition, the character of Anneli in *Tähelaev* does not let her creative self-actualisation be disturbed by the disdain of others. Unlike them, the characters in *Mina, naine* and *Tanknaine* had a gender stereotypical and conservative upbringing, which made women ambitious and successful, but also made them follow the dreams of their parents. Compared to the others, the characters of Anneli and Tauraite seem unusual as they realised their dreams for the sake of themselves and not anyone else. They form a minority of all the analysed female characters, even though in monodramas, women are generally moulded by the will of others (the patriarchal social values, husbands, other female colleagues, parents) and cannot reject stereotypes.

This MA thesis reveals that the monodramas with female characters have diversified in form since the turn of the century, but have thematically maintained the same line on the topics of the female gender. The number of premieres per year has increased substantially in time and younger actresses are showing more interest in challenging themselves in solo parts or presenting their world-views.

Lisad

Lisa 1. Naistegelastega monolavastused eesti teatris aastatel 2006–2014

1. Kati Murutar „Mina naine“
Lavastaja: Toomas Suuman
Näitleja: Ülle Lichtfeldt
Esietendus: 27. aprill 2007 Rakvere Teatris
2. Marjorie Shostak/Katariina Unt „Nisa“
Lavastaja: Aare Toikka
Näitleja: Katariina Unt
Esietendus: 15. aprill 2011 Rahvusraamatukogu Teatrisaalis (VAT Teater)
3. Kristel Leesmend „Tund aega, et hinge minna“
Lavastaja: Kristel Leesmend
Näitleja: Viire Valdma
Esietendus: 16. veebruar 2013 Eesti Draamateatri väikeses saalis
4. Tiina Tauraite „Tiina Tauraite Traktor“
Lavastaja ja näitleja: Tiina Tauraite
Esietendus: 7. juuni 2013 Tallinna Kultuurikatla aias (MTÜ Kolhoos)
5. Loore Martma „Soolo“
Lavastaja ja näitleja: Loore Martma
Esietendus: 9. detsember 2013 Von Krahli Teatri proovisaalis

6. Birgit Landberg „Birgit“
Lavastaja ja näitleja: Birgit Landberg
Esietendus: 27. jaanuar 2014 Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias (TÜVKA, Must Kast)

7. Piret SG/Jaanika Tammaru „Tanknaine“
Lavastaja ja näitleja: Jaanika Tammaru
Esietendus: 27. jaanuar 2014 Viljandi Pärimusmuusika Aidas (TÜVKA, Must Kast)

8. Kertu Moppel „Tähelaev“
Lavastaja: Kertu Moppel
Näitleja: Anneli Rahkema
Esietendus: 7. veebruar 2014 Rakvere Teatri väikeses saalis

9. Liina Leinberg/Maiké Tubin „Neptuuni mõjul“
Lavastaja ja näitleja: Liina Leinberg
Esietendus: 26. veebruar 2014 Tartu Genialistide Klubis (TÜVKA, Must Kast)

10. Robbins/Apsalon/Leevald „Amy“
Lavastaja ja näitleja: Fatme Helge Leevald
Esietendus: 26. veebruar 2014 Tartu Genialistide Klubis (TÜVKA, Must Kast)

11. Viktor Pelevin/Kaija M Kalvet „Ühe libalooma lugu“
Lavastaja ja näitleja: Kaija M Kalvet
Esietendus: 26. märts 2014 Tartu Genialistide Klubis (TÜVKA, Must Kast)

12. Maire Aunaste/Rein Pakk „Äraetud, kuid ülesmukitud“
Lavastaja: Rein Pakk
Näitleja: Maire Aunaste
Esietendus: 31. märts 2014 Võrus (Monoteater POINT)

13. Silvia Urgas/Laura Niils „Nagu greip selgest taevast“

Lavastaja ja näitleja: Laura Niils

Esietendus: 5. juuni 2014 Tartu Genialistide Klubis (TÜVKA, Must Kast)

14. Loore Martma/Herkko Labi „Hunt“

Lavastaja/helilooja/näitleja: Loore Martma

Esietendus: 29. august 2014 Von Krahli Teatri pööningul (Von Krahli Teater, Plektrum Festival)

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Liisa Ojakõiv

(autori nimi)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Naistegelased eesti monolavastustes“,

(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on Anneli Saro,

(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/Tallinnas/Narvas/Pärnus/Viljandis, **25.05.2015**