

Omaeluloolisus eesti teatris: Merle Karusoo lavastustest⁸*Piret Kruuspere*

Käsitledes omaeluloolisust kui nähtust eesti teatri kontekstis, tuleb kõigepealt osutada kultuuriloolis-biograafiliste näidendite küllaltki pikaajasele traditsioonile nii eesti algupärase dramaturgias kui ka laval. Konkreetsetest loovisiksustest rääkides on aga võimatu mööda vaadata lavastaja Merle Karusoo fenomenist. Omaeluloolisus kajastub tema loomingus vähemalt kahes aspektis. Lähiminevikus on ta lavale toonud mitmeid eesti kultuuri suurkujude (oma)elulugudel põhinevaid lavastusi: Marie Underi ning Betti Alveri ja Heiti Talviku elu ja loomingut vahendavad Katrin Saukase näidendid „Under” ja „Võlg” (2006 ja 2007), Voldemar Panso elust ja kirjapanekutest tõukub Andrus Kivirähki „Voldemar” (2007). Loojate ja haritlaste teema on Karusoole üldisemaltki oluline olnud, eriti tema lavastajakarjääri alguses 1970. aastatel.

Teisalt moodustavad Karusoo loominguloo (tänapäevaks üle viiekümne lavastuse) tuuma lavateosed, mida võib määratleda omanäolise eluloo- või mäluteatrina. Pean silmas lavastusi, mis põhinevad omaeluloolistel materjalidel: päevikutel, kirjadel, eluloointervjuudel. Mõistet *elulooateater* on Karusoo loomingu kohta ilmselt kõige sagedamini kasutatud (Purje 1998, Tonts 1998, Purje 1999: 22, Vellerand 2001 jt). Samuti on tema lavastusi paigutatud nii kogukonnateatri (Monaco, Kurvet-Käosaar 2002) kui ka poliitilise teatri konteksti (Pesti 2009).

Olen varemgi olulist osa Karusoo loomingust määratlenud *mäluteatrina* (vt Kruuspere 2002, Kruuspere 2007), laenates selle mõiste Jeanette R. Malkini uurimusest „Memory-Theatre and Postmodern Drama” (Malkin 1999). Keskendudes küll eeskätt draamakirjandusele, on Malkin *mäluteatrit* defineerinud kaheti: ühelt poolt teatrina, mis lavalises vormis jäljendab ühiseid vastuolulisi ja sageli allasurutud või mahasalatud (rahvuslikke) minevikumälestusi, teisalt võib mäluteater toimida kui mäletamisprotsessi käivitaja. Mõlemal juhul rõhutab Malkin dialoogi tekkimist vaatajate isiklike mälestustega (samas, 8). Mõistena kannab *mäluteater* endas pigem rohkem kujundlikkust kui teaduslikku terminitäpsust, kuid pakub Karusoo loomingust kõneldes sobivaid pidepunkte. Rõhutagem ühelt poolt kollektiivse, tihti allasurutud või mahasalatud mäludiskursuse lavalist taastamist isikulugude kaudu – käsitledes seejuures seniseid ühiskondlikke tabuteemasid ja polemiseerides kinnismüüte või stereotüüpidega. Teisalt osutagem Karusoo lavastuste olemuslikule dialoogilisusele, mille lähtealuseks võib olla nii üksikute elulugude subjektiivse dimensiooni taotluslik esiletõstmine

⁸ Artikkel on valminud sihtfinantseeritava teema „Autogenees ja ülekanne: Moodsa kultuuri kujunemine Eestis” (SF0230032s08) toetusel.

monodraama vormis kui ka erinevatest isikulugudest üldistusjõulise mosaiikpildi komponeerimine. Karusoo loominguga kaasamõtlemisele ärgitava mõju kohta leiab kaasaegetest teatriarvustustest üpris palju tunnustusi.

Ka eesti eluloo- ja mälu-uurijad on osutanud Karusoo algatuslikule tegevusele teatris, mis kulges rööbiti 1980. aastate lõpus alanud ja 1990. aastatel hoogustunud ajaloolise pärimuse „taastamise”, elulugude kogumise ja rahvusliku ühismälu rehabiliteerimisega (Hinrikus, Kõresaar 2001: 21–22, Kõresaar 2005: 21). Vaagides eluloo ja mälu suhet Karusoo teatris, osutagem elulugude käsitlemisele „mälu reservuaaridena”: „ajaloo tagasiandmine rahvale” ühtis Karusoo enda sõnu kasutades „eluloo tagasiandmisega inimesele” (Kõresaar 2005: 20). Elulugu võime pidada Karusoo teatri olemuslikuks põhielemendiks ja ta on korduvalt rõhutanud iga inimese võõrandamatut õigust oma eluloole. Ühelt poolt taastab Karusoo elulooteater kui meedium vanema põlvkonna õiguse mäletada avalikult eeskätt neid seiku oma isikuloost, millest nõukogude võimu tingimustes oldi sunnitud vaikima. Lavastustes avalduv isiklikkuse määr aktiveerib tõenäoliselt paljude teatrivaatajate emotsionaalse mälu pagasi. Teisalt antakse lavale toodud elulugude vahendusel nooremale põlvkonnale edasi kollektiivset/ajaloolist/rahvuslikku pärimust ja mälu. *Mäluteatrit* võib käsitleda laiemas mõistena kui seda on *elulooteater* ning eesti mälu teatri raamides võiksime vaadelda samuti näiteks Rein Saluri, Jaan Kruusvalli ja Madis Kõivu näidendite lavatõlgendusi. Karusoo seoses jään käesolevas artiklis edaspidi *elulooteatri* mõiste juurde.

Karusoo ise nimetab oma teatrilaaadi või -meetodit sotsioloogiliseks teatriks (Karusoo 2000: 15). Ta on silmatorkavalt sageli oma loomingut kommenteerinud või selle üle reflekteerinud, luues nii äärmiselt tugeva enesetõlgendusliku fooni. Mainigem tema magistritööd „Põhisuunda mittekuuluv” (Karusoo 1999) või kapitaalset raamatut „Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005” (Karusoo 2008). Karusoo lavastajakäekiri sünteesib ratsionaalset ja emotsionaalset vaatenurka ning uurimuslikku ja improvisatsioonilist meetodit. Tema erinevate lavastuste vahel leiab loogilisi ja loomulikke teema- või motiivseoseid, ühe töö orgaanilist ülekasvamist teiseks või saadud kogemusliku impulsi vastupeegeldusi mõnes järgmises lavastuses.

Toon alljärgnevalt välja Karusoo elulooteatri põhietapid, osutades näidetena mõnele minu silmis olulisele või kõnekale lavastusele. Viimaste puhul keskendun ka nende retseptioonile, sealhulgas lava ja saali, näitleja ja vaataja suhetele, mille kaudu peaks avanema Karusoo looming (emotsionaalne) tõlgendus- ja vastuvõtukaala.

Karusoo elulooteatri juured ulatuvad 1980. aastate algusesse. Nii-öelda avaakordiks olid põlvkonnamonoloogide lavastused „Meie elulood” ja „Kui ruumid on täis...” (mõlemad lavakooli X lennu diplomitööd Noorsooteatris 1982). Neist esimene vahendas kuueteistkümneme teatritudengi mälu pilte lapsepõlvest, episoodide ja lugusid koolieast ning raskusi ja kõhklusi oma tee valikul. Teine lavastus keskendus rohkem ja valulikumalt kaasajale, kõnelejate hetkeprobleemidele ja suhtlemistõrgetele, samuti põimusid sellesse perekonnaloosid

seigid. Mõlema lavastuse kammertooniks oli mure ja hool oma maa, kultuuri ja keele pärast (vrd 40 kirjaga kaks aastat varem 1980). *Kokkusaamine* on läbi aastakümnete olnud Karusoo kui lavastaja jaoks üks tuumsõnu, tema teatri alusprintsipi. 1982. aasta lavastustes saavutas see uudes vormis mõjuvõimsa kõla. Ühelt poolt oli tegemist tudengite enesepeegeldamise ja -teadvustamise protsessiga, teisalt mõtestasid nad oma lugusid ja taustu kõrvutatuna kursusekaaslaste omadega (neist paljude sõnul liitsid lavastused kursust inimestena rohkem ühte – vt Karusoo 2008a: 118–123). Publiku poolt vaadatuna koondusid noorte elufragmentid üldistusjõuliseks tervikuks. Lava ja saali vahelist kontakti ergastas lapsepõlve ja kooliaja meenutamise kõrval ka rahvuslikku ühismällu salvestunud sündmustest kõnelemine (nt 1969. aasta juubelilaulupidu, Juhan Smuuli ja Friedebert Tuglase surm). Kõneldu mõjul sündis nii isiklike mälestusi kui ka assotsiatsioonid – väidan seda muu hulgas oma toonase vaatajakogemuse põhjal (sellega seoses vrd Karusoo 2008: 121–123).

Sisulisi taotlusi toetas teadlikult valitud väline staatiline vorm. „Meie elulugudes” seisid laval kaks rida koolipinke, neis istujaid märgistas pingiservale kinnitatud keskkooli lõputunnistuse keskmine hinne. Omavaheline otsene suhtlus laval oli minimaalne, monoloogide esitused markeerisid vastuseid koolitunnis, ühe või teise kõneksoleva seiga või nähtuse ilmumis-sagedusele reageeriti käetõstmisega.

„Meie elulood” oli toonases eesti teatripildis tavatu. (Teatud pöördepunkti nn lavastaja-dramaturgia suunas ja elulooteatri omamoodi eelfaasi olid Karusoo loomingus tähistanud küll juba mastaapne „Makarenko koloonia”, 1979, ja esialgu nn rannateatri vormis sündinud ning hiljem aastaid publikumenekana püsinud „Olen 13-aastane”, 1980.) Kaasaegne kriitika pakkus „Meie elulugudega” seoses välja uudse lavažanri määratlusi: teatripubliitsistika (Liimets 1982), sotsiaalne *happening* (Pii 1982), elukõnelus (Viiding 1982: 24). Arvestades nõukogude ühiskonnas valitsenud ideoloogilist kontrolli ja eraelusse puutuvate küsimuste tabuks tunnistamist, mõjus vormilise uudsuse kõrval erakordselt raputavana laval saali paiskunud isikliku avatuse ja siiruse määr. Seda ei olnud eesti teatris varem kogetud ja erinevaid vastuvõtoreaktsioone peegeldab ka arvustus. Põlvkonnamonoloogide dialoogilise, vaatajat seesmiselt puudutava ja kaasamõtlemisele õhutava mõju kohta annavad tunnistust nii poeedist näitleja elegantne esse kui ka ilmselt teatritudengite põlvkonnakaaslase sulest pärit lühirepliik ajalehes: „Nii kõnelesin ka mina, kuulaja, mõttes iseenesega. Ka vaheajal ja pärast etendust, etendusi” (Viiding 1982: 25); „Tekkis tahtmine rõdult hüüda: „Hei, kutid, pidage! Laske ma räägin ka paar sõna!” Need olid meie elulood.” (Sarapuu 1982.)

Omas ajas avangardistliku nähtusena koges Karusoo ja tudengite koostöö aga ka teistsuguseid vastukajasisid: süüdistusi positiivse programmi poolikuses või puudumises, isegi virelemis- ja irisemimentaliteedis (Tamberg 1982, Raudnask 1982). See pole üllatav, kuna võrreldes teiste kunstiliikidega on just teatrikunstile iseloomulikus kollektiivses vastuvõtus raames täheldatud uuenduslike nähtuste suhtes retseptioonitõrkeid ja -aeglust (Carlson 1989). Tõrjuvama retseptiooni ühe põhjuse sõnastas kõige tabavamalt akadeemikust kasva-

tusteadlane Heino Liimets, kelle sõnul „Meie elulood” valmiskujul üldistust ei sisaldanud, vaid vaataja pidi nähtut „järeltööna” ise mõtestama ja teatud üldistuseni jõudma (Liimets 1982). Publikule kui siiski ka etenduse ajal vahetult toimivale kaasautorile on mõlema lavastuse puhul osutanud Margot Visnap: „Tundub, et peaaegu igal etendusel kogusid noored näitlejad oma seljataha otsekui mõttelise koori antiikdraamast. [...] Koor kommenteeris, võimendas, vaidles vastugi, tema mõtteline roll kestis etendusest etendusse [...]” (Visnap 1985: 83.) Kriitikas osutati välise liikumatuse all tajutavale tugevale sisemisele dünaamikale (Schutting 1982), tunnustati laval viibijate avatud eluhoiakut ja lavastuste ühiskogemuse hingust (Viiding 1982: 24, 25). Tagasivaates on põhjust tõdeda, et Karusoo lavastuste puhul ongi arvustus tavapärasest sagedamini märganud ja fikseerinud teatrivaatajate reaktsioone, lava ja saali vahelisi suhteid ja dialoogi.

Karusoo elulooteatri püsivam-pidevam arengujoon joonistub välja alates 1980. aastate lõpust, mil kirjandus ja teater (muuhulgas nt Saluri ja Kruusvalli näidendid) keskendusid muutunud ühiskondlikus õhustikus mitmetele eesti ajaloos seni mahavaikitud teemadele (kodumaalt põgenemine, küüditamine). Sellesse aega jäävad Karusoo loomingust naiste dokumentaalsed, kirjadele ja/või päevikule toetuvad elulood, mis lähenevad monodraama vormile: „Aruanne” (Pirgu mälu-sektor, 1987) ja „Haigete laste vanemad” (Eesti Draamateater, 1988). Monodraamat kui sellist on rahvusvahelises teatriuurimuses määratletud ühismälu esilemanaja ning vormijana (Kaynar 2000), monoloogivormi aga käsitletud nii ühena mälu-teatrile eriomastest struktuuridest (Malkin 1999: 8) kui ka vahetu pöördumisena vaatajate ja seeläbi kogu sootsiumi poole (Pavis 1998: 219). 1970.–1980. aastatele on üldisemas teatripildis iseloomulikuks peetud suuremat pihtimuslikkust, ka Eestis kasvas just 1980ndate alguses monolavastuste arv. 20. sajandi lõpu monolavastuste puhul on aga täheldatud liikumist just dokumentaalsuse ja autobiograafilisuse suunas (Karja 2006: 77).

„Aruanne” põhineb Ella Kaljase päevikul, vahendades eesti rahva ajaloolisi kataklüsme 1930. aastate lõpust ja 1940. aastatest, samuti Siberi-aegset ja sõjajärgse Nõukogude Eesti argielu monotoonset rütmi. „Aruande” (peamiselt päeviku)tekst jaotub nelja näitleja ehk Hääle vahel. Naishääl vahendab otseselt Ella Kaljase teksti, millele kolm meeshäält esitavad kommentaare dokumentide, luulekate, laulude jm näol. Alates Siberi-aastate sissekanne-dest hakkab Naishääl üha enam taanduma: tema lakoonilisi ja üldsõnalisi päevikusissekandeid vahendavad mehed. Inimene näib otsekui tummuvat, tema elulugu aga murenevat nappideks monotoonseteks fraasideks.

„Haigete laste vanemad” on vaimselt haige tütre Ema pihtimuslik või isegi patukahetsuslik monoloog. Samas tõuseb Ema kuju (tema sünniaasta on 1931) sõjajärgse põlvkonna üldistuseks Nõukogude Eestis, luubi alla satuvad nähtustena nii ajalooline konformism kui ka iga hinna eest oludega kohandumine (teema, mis kerib end kümme aastat hiljem taas lahti „Küüdipoistes” – seal aga ühe konkreetse ajaloosündmuse ümber kontsentreerituna). Ema eluloos muutub kõnekaks lapse haiguse teema nii reaalelulise paratamatusena kui ka

tähendusliku sümbolina. Kaasaegne arvustus nägi siin paralleeli eestlaste kui haige rahvaga (Mikkil 1988); aastaid hiljem sõnastas ka Karusoo ise lavastuse põhiküsimusena: kas ema sotsiaalses (mitte geneetilises!) koodis võib olla haigusidu? (Karusoo 2000: 15) Viiteid katkiolekule leiab ka „Haigete laste vanemate” lavaruumist: fotokollaaž tagaseinas mõjub mäluiludude heitliku mosaiigina. (Samasugust puruksrebitud, vägivaldset katkestust sümboliseerivat fooni kohtab hiljem „Küüdiipoiste” I vaatuses, „Kured läinud, kurjad ilmad” lavaruumis mõjusid aga murdunud puutüved murdunud elude kujundlike vastetena.)

„[---] ma olen eluaeg kõike kartnud. [---] MUL OLI NII KOHUTAV HIRM – AINULT TÄITA KÄSKU! AINULT IGA HINNA EEST JÄTTA ENDAST HEA MULJE,” tunnistab „Haigete laste vanemate” Ema (Karusoo 2008b: 167, 189). Sõja- ja sõjajärgse aja vägivaldast ning nõukogude ühiskonna kahepaiksusest tingitud hirmukogemus omandab siin erilise võimenduse, *hirmu* motiiv läbib punase joonena pea kõiki Karusoo elulooteatri lavastusi. (*Hirm* ja *haigus* loovad omavahel tihedalt põimunud tähendusseoseid ka näiteks Madis Kõivu näidendis „Tagasitulek isa juurde”).

Draamateatri „Haigete laste vanemates” Ema rolli täitnud Silvia Laidlat on põhjendatult peetud väga avara emotsionaalse skaalaga näitlejannaks, aga siin, eriti teises vaatuses iseloomustas tema lavalist olekut tunnete äärmine vaoshoitus või „kaetus”. Helgema, hingeliselt avatuma kokkusaamis- või harmooniahetke pakkus Ema ja haige tütre Margiti (Katrin Saukas) ühine laulmine. Selle kaudu sõlmus side eelmiste põlvvedega, eeskätt Margiti vanaemaga. Laulude ja laulmise tähendusrikkust eestlaste elulugudes ja rahvuse minapildis on käsitletud folkloristid (vt nt Rüütel 2003) ning sellele seisukohale pakuvad tuge ka eluloo- ja mälu-teatri lavastused. „Aruandes” sekundeerivad laulud esialgu Ella Kaljase päevikule, liikudes sellega samal meeoleuskaalal, 1944. aasta toob aga esile uued võõrad laulud – omad on keelatud. Siberis, Stalini surma järgses koju tagasipöördumise ootuses tundub inimelu ja unistuste tuum koonduvat eeskätt vanasse tuttavasse lauluvarasse, kuid tagasi kodus olles on seegi maailm argielu monotoomses rütmis vakatanud. „Küüdiipoiste” esimese vaatuse esimeses osas toimusid laulumängud („Hirv ojal joob...”, „Kui kallist kodust läksin...”, „Minu süda on kui Emajõgi...” jt) ajastu atmosfääri loojatena, nende ootamatu katkemine mõjus halvaendelise, hoiatava märgina, toetades – nagu ka mitmes teises lavaloo – Karusoo lavastajakäekirjale omast kontrastprintsipi.

Alates „Aruandest” on Karusoo kõnelnud elulugude tagasiandmisest inimestele, lisades: „Ma ei tea, kas see on teater. Aga tänases päevas oluline suhtlemisvorm on see küll” (Karusoo 1988: 36). „Aruannet” nimetati näidenduurimuseks (Ruutsoo 1988: 38), samuti kasutati juba toona mõistet *tunnistus* (Üprus 1988), mida Karusoo ongi hiljem pidanud üheks võtmesõnaks oma elulooteatri ja seal üles astuvate näitlejate meetodi iseloomustamisel. Toona veel suhteliselt tavapäratuna väljaspool institutsionaalset teatrit sündinud ja oma elu elanud „Aruande” kohta ei ilmunud kuigi palju arvustusi. Küll aga on Karusoo ise jäädvustanud väärtuslikke seiku etendustejärgsetest kohtumistest suhteliselt eaka publikuga – sünniaasta-

tega 1920 ja enne seda (Karusoo 1988, Visnap 1988). Tema sõnul pakkus selline suhtlemine, „kohtumine nende inimestega, kelle jaoks üldse maksab teatrit teha,” tohutult jõudu ja energiat; seda võib nimetada erakordseks kogemuseks, isegi õnnistuseks (Neimar 1992: 56). Omal kombel kadus piir lava ja saali vahel, tekkis ühise koguduse tunne.

„Haigete laste vanemates” aktualiseerus lapse haiguse kõrval kolmekordse kodukaotuse lugu: sõja ajal, sõjajärgse sundkollektiviseerimise käigus ja lõpuks müügi läbi. Ema kehastanud Laidla on ühes intervjuus kõnelnud omaenda põlvkonnast, kes on enamasti kodu kaotust kogenud, ja sellest, kuidas ta teise vaatuse ajal saali vaadates nägi alatiht vaatajate hääletut nuttu (Mägi 1989: 29; varjamatust puhastavast nutust kõneleb Karusoo ise seoses „Aruandega” – vt Karusoo 1988: 36, Visnap 1988: 33). Kui teatritudengite 1982. aasta elulugude diloogiat nimetati meeletervenduslikuks kohtumiseks (Viiding 1982: 24), siis lavastuse puhastavat, katartilist mõju on hiljem arvustustes tõdetud nii „Haigete laste vanemate” kui ka „Küüdipoiste” puhul. Samuti on osutatud neisse kodeeritud vaatajapoolsele samastumisvõimalusele (Mikkel 1988, Mägi 1989, Vellerand 2001: 112), mis – nagu edaspidi näeme – osutus „Küüdipoistega” seoses üpris problemaatiliseks.

Järgmiseks silmatorkavamaks etapiks või teetähiseks Karusoo loomingus kujunes 1990. aastate lõpp. 1997. aastal esietendusid „Kured läinud, kurjad ilmad” (Eesti Draamateatris) ja „Sügis 1944” (Viljandi Kultuurikolledži huvijuhtide kateedri II lennu lavastusena). Eestlaste seksuaalsust ja armastust peegeldavat, publikumenukat „Kured läinud, kurjad ilmad” mängiti üle saja etenduse kokku üle 22 500 vaatajale. Kammerliku vormiga ja sisuliselt koos amatöörnäitlejatega sündinud „Sügist 1944” on aga – vaatamata selle teatud marginaalsusele eesti teatri üldmaastikul – peetud üheks Karusoo elulooteatri mõjuvamaks lavastuseks. 1999. aastal jõudis Eesti Draamateatris lavale „Küüdipoisid”. Kümnendi lõpp tõi Karusoo loomingus seega fookusesse rahvuslikud saatuseaastad: nii tosinkond poolelijäänud põgenemislugu („Sügis 1944”) kui küüditamisele kaasa aidanud eestlaste lood ja tunnistused („Küüdipoisid”).

Kammerliku „Sügis 1944” juures tõsteti positiivsena esile mitte-näitlejatest elulugude vahendajaid, kiideti esituse ehedust ja sugestiivsust, lava-aja kontsentreeritust, teatraalsuse puudumist (Vellerand 1998, Purje 1998, Hinrikus 1998). Lavastuse esimeses osas jutustati ükshaaval kaheteistkümne inimese lood, kes 1944. aasta äreval sügisel otsustasid kodumaalt lahkuda, kuid kelle põgenemisteekond ühel või teisel põhjusel katkes. Teises pooles vahendatud „Moero” hukkamise lugu osutas aga valusale paralleelile „Estonia” katastroofiga ligi viiskümmend aastat hiljem. „Sügis 1944” eluiga oli suhteliselt lühike ja suurteil lavadel seda ei mängitudki. Seda väärtuslikumaks võib pidada seika, et kuigi arvustusi ilmus suhteliselt napilt, on see „karge, lakooniline ja tark ajapildistus” (Vellerand 1998) teatriloo tarbeks talletatud.

„Küüdipoiste” teatrikriitiline retseptisioon oli sootuks elavam ja ka poleemilisem. Esimene vaatus vahendas üheksa eestlasest nn küüdipoisi elukäiku kuni märtsini 1949 ning nende

selgitusi ja meenutusi traagilisel küüditamisööl 25. märtsil 1949. Teine vaatus esitas tegelaste mõneti koomilises võtmes lahendatud tagasivaateid küüditamisele, sealhulgas eneseõigustusi viiskümmend aastat hiljem, lavastuse kaasajas. Karusoo ja näitetrupp pakkusid ainet järelemõtlemiseks ja analüüsiks ega kiirustanud jagama hinnanguid, veel vähem kedagi üheselt hukka mõistma. „Küüdipoisid” murendas rahvusliku kogukonna raames juurdunud „meie” ja „nende” antagonismi või stereotüüpe. Nagu rahvusvahelises draama- ja teatriuuri- muses on väidetud, võivadki rahvuslikku ajaloolist ainet või ühismälu käsitlevad teatrilavas- tused kahtluse alla seada seniseid kinnistunud seisukohti, lahti muukida kanoniseeritud mälu-narratiive või ümber mõtestada tabu-diskursusi (Rokem 2000: 8, Malkin 1999: 3).

Suur osa „Küüdipoiste” arvustustest keskendus muu hulgas publiku reaktsioonile. Nimelt oli esietenduse publik üpris naerualdis, ja kuigi selles nähti ka lihtsalt siirast tunnustust näitlejate meisterlikkusele (Purje 1999: 22), sattus hulk arvustajaid ilmsesse segadusse teise vaatuse valdavalt koomilisest võtmest ja värvikatest tegelastüüpidest. Karusoo lavastus tembeldati – seda just esietenduse või esimeste etenduste põhjal – absurdikomöödiaks, karikatuuriks ja farsiks (Kapstas 1999, Laasik 1999, Mutt 1999), lavastajat kahtlustati isegi püüdes originaalitseda ja pakkuda vaatajale võimalust üleolekutundeks (Maiste 1999). Need kriitikud, kes vaatasid lisaks esietendusele ka mõnda hilisemat etendust, tõdesid lavastuse arengut suurema täpsuse ja mõjususe suunas ning nentisid ka publikureaktsioonide tasakaa- lustumist (Allik 1999: 19, Purje 1999: 22). Teise vaatuse retrospektiiv pakkus näiteid nii minevikusündmuste unustamisest kui ka n-ö ümbermäletamisest, nii sügavast süü- ja kahet- sustundest (nt Taavi Teplenkovi kehastatud Roela mees) kui ka totaalset süüdimatusest. Samuti võis laval näha meisterlikku kohandumist uute olude ja uue ühiskondliku retoorikaga aastakümneid hiljem. „Küüdipoistes” asetati vaatajad omal kombel silmitsi küsimusega: kas see kõik võiks juhtuda ka nüüd ja praegu? Kas vaatajad võiksid samastuda tegelastega laval – kuid sootuks teises ajaloolises kontekstis, kui seda oli 1949. aasta küüditamine? Ilmselt peitus publiku naerus seetõttu ka tubli annus ebamugavustundest sündinud enesekaitset.

Karusoo arvates võisidki eelmainitud publikureaktsioonid olla mõnevõrra tingitud asja- olust, et laval puudus nn positiivne kangelane – keegi, kellega võinuks saalis istudes samas- tuda (Palli 1999: 14). Just samastumisvõimaluse pakkumist on vastukajades peetud mitmete varasemate eluloolavastuste tunnusjooneks. Üks arvustaja fikseeris „Küüdipoiste” puhul reaktsioonide erinevust vaatajagrupiti: sellal kui noorem osa publikust reageeris teise vaatuse eneseõigustustele spontaanselt naeruga, võis vanem vaataja pigem elutargalt muiata (Vellerand 2001: 119). Kiideti ühtlast ansamblimängu (Allik 1999: 21), kuid samas kõlas lavastusele etteheiteid kohatise monotoonsuse pärast (Kapstas 1999, Laasik 1999, Mutt 1999). Viimatiöelduga seoses tuleb aga osutada ühele Karusoo põhimõttelisele seisukohale, mille ta on sõnastanud just 1990. aastate lõpus ja mis puudutab näitleja asendit või toimimist eluloo- teatris. Karusoo loomingu puhul on alates 1980. aastate algusest küllaltki sageli kasutatud mõistet *pihtimus*, ta ise eelistab aga pigem sõna *tunnistamine* (Karusoo 1999: 70). „Näitleja

peab seda inimest i l m u t a m a, kelle teksti ta vahendab. Ta ei tohi pakkuda oma interpretatsiooni sel määral, et vaatajal kaoks võimalus omamoodi näha, ise interpreteerida. „Mängimine” on kurjast. Interpretatsioon nagu emotsiooni ei kao kuhugi, seda tuleb ainult vaos hoida. Iga inimest võib mitmest vaatepunktist vaadelda ja dokmaterjalide puhul ma tahan, et tõlgendus jääks vaataja osaks” (Karusoo 2000: 26.) Rahvusvahelisel taustal seotub eelöeldu seisukohaga, et „ajalugu esitava” teatri puhul ongi alust kõnelda näitlejast kui tunnistajast (Rokem 2000: 13) – kuigi Karusoo ja Rokemi seisukohad *tunnistamise* suhtes erinevad teineteisest näitlejalt eeldatava neutraalsuse astme poolest. Vaatajatelt aga, nagu nägime, ootab Karusoo erku kaasamõtlemit resp -loomist.

„Karusoo elulooteatris on publiku suhtumisel eriline kaal. Aga publiku erinevad rühmad võivad vastanduda ka väga tugevasti. [---] Karusoo elulooteater võib olla kellelegi „külm”, kellelegi „kuum” teater. Emotsioon sünnib vaataja tausta kohtumisest faktiga. Näitleja on neutraalne.” (Vellerand 2001: 111.) Kuna samas on lavalt öeldu või tunnistatu näitleja jaoks väga tähtis, mõjub näitleja Karusoo elulooteatris erakordselt intensiivselt, „nakatades” – selle sõna parimas tähenduses – ka vaatajat. Näitlejalt eeldab Karusoo teater „lihtsust ja absoluutset tõetunnet,” mis aga ei välista ümberkehastumist, on tõdenud kriitika (samam, 116). „Näitleja, kes inimesena iseenesega kokku pole saanud, ei sobi „ilmutama” võõraid elusid,” rõhutab lavastaja ise (Karusoo 2000: 19).

„Küüdiipoiste” arvustuslikus retseptisioonis torkas silma seik, et paaril juhul on põgusalt jäädvustatud mõnda konkreetset vaatajat saalis. Nii visandab Margot Visnap tabava miniportree publiku seas märgatud hallipäisest vanaprouast, kes vaikselt ja kramplikult lava jälgis (Visnap 1999). Margus Kasterpalu osutab aga vaatajate peades käivitunud dialoogilise protsessi tõenäosusele: „Näen nii vaheajal kui etenduse lõppedes inimesi jalutusruumis omavahel arutamas, vaidlemas” (Kasterpalu 1999). Ehk on tegu sellesama antiikse kooriga näitlejate selja taga, millest 1980. aastate alguses kirjutati (Visnap 1985: 83).

Alates 1990. aastate lõpust kuni 21. sajandi alguseni on Karusoo elulooteatri lavastused sündinud vääramatult kulgevas omarütmis. Nende kõver on läbi aastakümnete liikunud põlvkondlike elulugude juurest üksikute konkreetsete inimeste elulugude kaudu ajalooliselt ja/või sotsiaalselt determineeritud inimrühmade koondlugudeni. 2006. aasta tõi taas, uue ringina lavale põlvkonnamonoloogid: „Täna me ei mängi” Vene Draamateatris (vt Kruuspere 2007), mille puhul on võimalik tõmmata mõttelisi ja sümboolseid paralleele „Meie elulugudega”. Ligi veerand sajandit hiljem oli samuti tegemist teatritudengite, seekord aga Moskva Kunstiteatri eesti stuudio lõpetanute autobiograafilistest tekstidest tõukunud lavastusega, kus noored astusid üles iseenda nime all ja nimel. Karusoo eesti teatripildis juba omaseks juurdunud teatrilaad mõjus siinse vene teatri taustsüsteemis uudse ja ootamatuna nii lavalise kõnekeelsuse kui ka eksperimentaalsuse ja etüüdlikkuse poolest (vt Repson 2006, Agranovskaja 2006).

21. sajandi hakul vaatajate ette jõudnud lavastustes ongi Karusoo pöördunud teistest rahvustest eestimaalaste poole. Muukeelsete eestimaalaste temaatika esiletõusu tähistas esimesena „Save Our Souls” (2000), mille ajendiks oli Karusoo teatrikooli-aegse kursusekaaslase, näitleja Sulev Luige tapmine 1997. aasta suvel. Vangistatud mõrvarite elulugusid vahendanud kakskeelses lavastuses tegid kaasa nii eesti kui ka vene näitlejad, nii kutselised näitlejad kui ka harrastajad (koostöö harrastusnäitlejatega on veel üks Karusoo loomingule iseloomulikke jooni). Lavastuse kolmandas osas tõi Karusoo mõrvarite elulugude taustale oma perekonnalugusid jutustama Maardu ja Sillamäe lapsed (1999–2003 tegeleski Karusoo integratsiooniprojekti „Kes ma olen?” raames Eesti muukeelsete laste päritolu-uuringuga). „Täna me ei mängi” alguses kaardistati-sõnastati samuti oma vanemate ja esivanemate teekonda ajas ja ruumis, avastades muu hulgas, et seni venelaseks kutsutuna või end ise sellena identifitseerununa ollakse (ositi) hoopis kas ukraina, valgevene, poola või saksa verd. Aastakümnete jooksul, omaaegse „Meie elulugudega” võrreldes on nii *meie* tähendusruum kui ka elulugude „tagasiandmise” fenomen Karusoo töödes seega tuntavalt avardunud.

Võime Karusoo loomingust leida kaks näidet, mis puudutavad otseselt eluloo- või enesekirjutust: ühe noore naise kokkuvaletatud elulugu 1940. aastatel ja ühe noormehe mahasalgamisele määratud mõtted 1970. aastatel. „Küüdipoistes” pihib Viljandi naine (Kleer Maibaum), kuidas ta 1944. aastal 10. klassi õpilasena pani ausalt kirja oma eluloo ja kuidas tema klassijuhataja, äärmiselt intelligentne vanahärra talle sel puhul ütles: „[---] kallis laps, valeta niipalju kui jõuad, ära kirjuta õigust, muidu on sul Siberisse sõit kohe jalge all. Ja siis hakkas pääle üks valetamine.” (Karusoo 2008c: 427.) „Minu klassiõel oli sama saatus, tema isa oli valgekaarti ohvitser [---]. Tanjaga mõlemad valetasime oma elulugu kokku, niipalju kui jõudsim [---].” (Samas.) „Meie elulugudest” asetub eelnevaga rööbiti ühe tudengi (Sulev Teppart) jutustatud episood, kuidas pärast lõpukirjandit ütles talle kooli komsomolisekretär: „[---] teie, kes te lähete kõrgkooli, ärge iialgi kirjutage sellest, mida ise arvate, kirjutage nagu tahetakse, kirjutage ideoloogiliselt õiget, poliitiliselt õiget – palun väga!” (Karusoo 2008d: 67). Nn äravaletatud elulugu sünnitab omakorda uusi hirme, soovitus oma mõtted maha salata sunnib inimesele aga peale sotsiaalse tumm-oleku.

Kas või nende kahe näite varal osutub mõistetavaks Karusoo missiooni olulisus elulugude tagasi andmisel teatrikunsti vahendusel. Rahvusvahelisel taustal on tema elulooteatri meetodit võrreldud Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine'i ja Suzanne Osteni loominguga, ameeriklanna Anna Deavere Smithi dokumentaalsel ainel põhinevate lavastustega (Monaco, Kurvet-Käosaar 2002) ning saksa lavarühmitusega Rimini Protokoll (Pesti 2009: 99–100). Karusoo ise rõhutab vajadust mängida eneseteadvustamise teel just nimelt oma hõimu lugu ning mäletada minevikku emotsionaalselt (Karusoo 1998: 13, Karusoo 2000: 26). Kui eesti teatrimaastikule on päris kaua igatsetud võimalikke märke nn Karusoo koolkonna jätkumisest, siis tänaseks on põhjust neist kõnelda: nimetagem Jaak Prints lavas-

tust „Karaoke” (Eesti Nuku- ja Noorsooteatri stuudios, 2007) ning Jekaterina Novosjolova, Elina Pähklimäe ja Andres Keili lavastust „Elud” (Tartu Uues Teatris, 2009).

Karusoo teatri puhul on põhjendatult nähtud seoseid sotsiaalteadusliku lähenemise ja teatrikunsti vahel. Elulooteater on meediumina inimeste elulugusid kunstiliselt filtreerinud ja võimendanud ning seeläbi üldistanud. Täna tagasivaates võib Karusoo loomingut iseloomustada kui elulugude sugestiivset, sealhulgas poleemilise alatooniga ja/või psühhoteraapilise kaastoimega polüfooniat, mis on teatrile omaste vahenditega kaardistanud suure osa Eesti elu- ja ajaloolistest mälumaastikest ning liikunud sünkronis Eesti Kirjandusmuuseumi ja ühenduse Eesti Elulood poolt algatatud ning jätkuva elulugude kogumisega.

Kirjandus

Agranovskaja, Ella 2006. „Сегодня не играем”. Почему? – Молодёж Эстонии, 3. juuni.

Allik, Jaak 1999. Miks nad meid küüditasid? – Teater. Muusika. Kino, nr 6, lk 18–21.

Carlson, Marvin 1989. Theatre Audience and the Reading of Performance. – Interpreting Theatrical Past. Ed. by T. Postlewait and B. A. McConachie. Iowa City: University of Iowa Press, lk 82–98.

Hinrikus, Rutt 1998. Meie elulood: 1944. aastal ja praegu. – Postimees, 6. aprill.

Hinrikus, Rutt; Ene Kõresaar 2001. A Brief Overview of Life History Collection and Research in Estonia. – She Who Remembers Survives. Interpreting Estonian Women’s Post-Soviet Life Stories. Ed. by T. Kirss, E. Kõresaar, M. Lauristin. Tartu: Tartu University Press, lk 19–34.

Kapstas, Meelis 1999. Süüdimatuse süü Karusoo teatris. – Eesti Päevaleht, 26. märts.

Karja, Sven 2006. Ühe aasta lüroepilised joru(taja)d. – Teatrielu 2005. Koost M. Kolk. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 72–103.

Karusoo, Merle 1988. Las me jääme! – Kultuur ja Elu, nr 6, lk 34–36.

Karusoo, Merle 1998. XXI sajandi teater. – Teater. Muusika. Kino, nr 4, lk 12–16.

Karusoo, Merle 2000. Põhisuunda mittekuuluv. – Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 15–27.

Karusoo, Merle 2008a. Kuusteist aastat hiljem. – Merle Karusoo, Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005. Tallinn: Varrak, lk 118–123.

Karusoo, Merle 2008b. Haigete laste vanemad. – Merle Karusoo, Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005. Tallinn: Varrak, lk 168–195.

Karusoo, Merle 2008c. Küüdiipoisid. – Merle Karusoo, Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005. Tallinn: Varrak, lk 416–459.

Karusoo, Merle 2008d. Meie elulood. – Merle Karusoo, Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005. Tallinn: Varrak, lk 29–72.

Kasterpalu, Margus 1999. Kuidas ma küüdiipoistega Rakveres käisin. – Postimees, 24. märts.

Kaynar, Gad 2000. A Jew in the Dark: The Aesthetics of Absence. – Monodrama as Evocation and Formation of ‘Genetic’ Collective Memory. – Theatre Research International, Vol. 25, No. 1, lk 53–63.

Kruspere, Piret 2002. Merle Karusoo’s Memory Theatre. – Interlitteraria, No. 7 (II)

- Kruuspere, Piret** 2007. Meie elulood, meie sõnad, meie mõtted. Merle Karusoo ja Toomas Lõhmuste lavastustest „Täna me ei mängi” ja „Küpsuskirjand 2005” Karusoo varasema loomingu taustal. – Teatrielu 2006. Koost M. Kolk. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 40–68.
- Kruuspere, Piret** 2009. Estonian Memory Theatre of the 1990s: Emotional Scale from Fear to Laughter. – Nordic Theatre Studies, Vol. 21 (Theatrical Emotions), lk 88–97.
- Kõresaar, Ene** 2005. Elu ideoloogiad. Kollektiivne mälu ja autobiograafiline minevikutõlgendus eestlaste elulugudes. (Eesti Rahva Muuseumi sari, 6). Tartu: Eesti Rahva Muuseum.
- Laasik, Andres** 1999. Tardunud „Küüdipoisid” ajaloo pähklikoores. – Sirp, 1. aprill.
- Liimets, Heino** 1982. Äravahetatud lapsed. – Noorte Hää, 4. aprill.
- Maiste, Valle-Sten** 1999. Küüditajad estraadil. – Sõnumileht, 26. märts.
- Malkin, Jeanette R.** 1999. Memory-Theatre and Postmodern Drama. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Mikkel, Reet** 1988. Mitu puud on metsas? „Haigete laste vanemad” Draamateatris. – Õhtuleht, 22. oktoober.
- Monaco, Pamela; Leena Kurvet-Käosaar** 2002. Investigating Wor(l)ds: The Personal Is Political in the Drama of Merle Karusoo and Anna Deavere Smith. – Interlitteraria, nr 7 (II), lk 290–304.
- Mutt, Mihkel** 1999. Aig oli sihuke. – Eesti Ekspress. Areen, 1. aprill.
- Mägi, Milla** 1989. „Haigete laste vanemad” – Eesti Naine, nr 4, lk 28–29.
- Neimar, Reet** 1992. Merle Karusoo jätkab vastamist. Vestelnud Reet Neimar. – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 56–66.
- Palli, Eva-Liisa** 1999. Küüdipoiste lugu kui puhastumine. – Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 14–15.
- Pavis, Patrice** 1998. Dictionary of Theatre. Terms, Concepts and Analysis. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.
- Pii, Paul [Rein Heinsalu]** 1982. Läbinisti ausalt. Diplomilavastusest „Meie elulood” Noorsooteatris. – Sirp ja Vasar, 5. märts.
- Purje, Pille-Riin** 1998. Siiajäajate elulood. – Kultuurimaa, 18. veebruar.
- Purje, Pille-Riin** 1999. „Hoi a kinni, muidu võid sa uppi lennata...” – Teater. Muusika. Kino, nr 6, lk 22–23.
- Raudnask, Kuldar** 1982. Oleme me tõesti ebaharilikud? – Noorte Hää, 4. aprill.
- Repson, Ksenia** 2006. Играем сегодня, завтра и всегда. – Postimees (vene k), 1. juuni.
- Rokem, Freddie** 2000. Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre. Iowa City: Iowa University Press.
- Ruutsoo, Rein** 1988. Teateid ühest elust. Etendusest „Aruanne” – Kultuur ja Elu, nr 6, lk 37–40.
- Rüütel, Ingrid** 2003. Laulud eesti elulugudes. – Võim & kultuur. Koost A. Krikmann, S. Olesk. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk 247–338.
- Sarapuu, Endel** 1982. („Meie elulood”) – Tallinna Polütehnik, 19. märts.
- Schutting, Riina** 1982. Mõtteid „Meie elulugudest”. – Noorte Hää, 22. august.
- Tamberg, Karl** 1982. On, mida oodata. – Õhtuleht, 26. juuni.
- Tonts, Ülo** 1998. Kui vaataja peas tekivad tähendused. – Teatrielu '97. Koost P. Kruuspere. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 30–37.

- Vellerand, Lilian** 1998. Me ei tea tragöödiast midagi, enne kui ta käes on. – Eesti Päevaleht, 10. veebruar.
- Vellerand, Lilian** 2001. Südameasjad. Märkmeid Merle Karusoo elulooteatri, sealhulgas „Küüdipoiste” puhul. – Teatrielu '99. Koost ja toim R. Neimar. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 109–125.
- Viiding, Juhan** 1982. Käisin teatris. – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 24–26.
- Visnap, Margot** 1985. Kas tõsimeelsus? – Teatrielu 1982. Koost H. Einas, S. Endre. Tallinn: Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat, lk 82–89.
- Visnap, Margot** 1988. Eksistentsi võimalusest. Margot Visnapi jutuajamine Merle Karusooaga. – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 28–34.
- Visnap, Margot** 1999. Küüdipoisid – kahepaiksete lugu. – Postimees. Kultuur, 3. aprill.
- Üprus, Avo** 1988. Oma aususes püha... – Sirp ja Vasar, 20. mai.

Käsikirjalised allikad

- Karusoo, Merle** 1999. Põhisuunda mittekuuluv. Magistritöö. Käsikiri Tallinna Pedagoogikaülikooli kultuuriteaduskonnas.
- Pesti, Madli** 2009. Poliitiline teater Eestis ja Saksamaal 20.–21. sajandil. Magistritöö. Käsikiri Tartu Ülikooli kirjanduse ja teatriteaduse õppetoolis.

Piret Kruuspere – Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse teadur, EMTA Lavakunstkooli eesti teatriajaloo dotsent, Helsingi ülikooli doktorant. On avaldanud artikleid näitekirjandusest ja rahvuslikust teatrilooost; kollektiivse monograafia „Eesti kirjandus paguluses XX sajandil” (2008) ning mitmete kirjandusteaduslike kogumike ja teatriraaamatute toimetaja.

E-post: piret@utkk.ee