

Postdramaatiline teater ja autobiograafiline lavastus sotsiaalses kontekstis¹

Anneli Saro

Käesolev artikkel lähtub küsimusest, kas postdramaatiline teater ning autobiograafiline lavastus kui üks selle alaliike on kuidagi seotud selle ühiskonna ja kultuurikontekstiga, kus ta esile kerkis ehk siis 20. sajandi viimase veerandiga. Seda küsimist toetab ka analoogiline diskussioon postmodernistliku kunsti üle, mida üldiselt ei defineerita mitte ainult teatud stiilitunnuste kaudu, vaid seostatakse ka postmodernse maailmaga.

Postdramaatilise teatri mõiste võttis 1990. aastal kasutusele saksa teatriuuriija Hans-Thies Lehmann. Eestis on seda mõistet tutvustanud ja kohaliku teatri uurimisel rakendanud Luule Epner (nt Epner 2006, Epner 2007) ning tema õpilased (Interaktsioonid 2010). Kuigi postdramaatilist teatrit defineeritakse enamasti millegi olemusliku puudumise või aristoteleslikule draama-mudelile vastandumise – tegelaste, dialoogi, loo ja tegevuse kadu või taandumine – kaudu, on sel küllaltki selged tekstikesksed tunnused. Lisaks sellele ei esita näitleja postdramaatilises teatris tihti mitte rolli, vaid etendaja lavaline kohalolek pakub mõtlemisainest; esiplaanile tõuseb elav esitus, rõhutades pigem inimese provotseerivat kohalolu kui tegelase kehastamist (Lehmann 2006: 135). Sellele viitab ka John Freeman oma teoses „New Performance / New Writing”, kus ta toob ühe postmodernismi tunnuseks välja huvi nihestatud performatiivsete identiteetide vastu seoses autobiograafia ja autoetnograafia esiletõusuga etenduskunstides (Freeman 2007: 15). Keerulisem on aga määratleda nn postdramaatilist maailma, ükskõik kas fiktsionaalse või reaalsena, kunsti- või elusfääri kuuluvana. Esimese puhul võiks ju arvata, et väljendusvahendite valik mõjutab oluliselt ka kujutatavat ja publiku teadvuses tekkivat kujutlust, aga seegi pole päris kindel. Niisiis tõstatub küsimus: kas nendest nn etendussisestest tunnustest piisab postdramaatilise teatri defineerimiseks.

Empiirilise materjalina tulevad käsitlemisele kolm teksti/lavastust, mis ilmusid eesti kultuuriareenile peaaegu kolmekümneaastase vahega: Merle Karusoo lavastused „Meie elulood” (1982) ja „Kui ruumid on täis...” (1982) (ilmusid kogumikus „Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005”, 2008) ning teiselt poolt ajaskaalat Andres Keili, Jekaterina Novosjolova ja Elina Pähklimägi lavastus „Elud” (2009). Esimesed kaks olid Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri (praegu EMTA Lavakunstikool) X lennu diplomilavastused, ühe mahuka mäluprojekti kaks osa, mis on teadaolevalt esimesed autobiograafilised lavastused eesti teatris. „Meie elulugudes” rääkisid näitlejaüliõpilased oma

¹ Artikkel on valminud ETFi grant nr 6684 („Fiktsionaalsed maailmad dramaatilises ja postdramaatilises teatris”) toetusel.

lapse- ja koolipõlvemälestusi, lavastus „Kui ruumid on täis...” keskendus rohkem täiskasvanueale ja sugulastele.

21. sajandil on autobiograafiliste lavastuste hulk eesti teatris juba üsna silmatorkav; kaasaegsele tantsule lisaks ka sõnalavastuste näol. Valik langes „Elude” kasuks eelkõige sarnase trupikonstellatsiooni, esituse siiruse, usutavuse ning tekitatud sotsiaalse resonantsi tõttu, mis lubas teost käsitleda nimetatud Karusoo lavastuste kaasaegse ekvivalendina.² „Lavastus „Elud” põhineb adekvaatsetel ja ausatel prostituutide intervjuudel raamatust „Vaikijate hääled 2” ja Jekaterina Novosjolova, Elina Pähklimägi ja Andres Keili ausatel ja adekvaatsetel elulugudel,” (Tartu Uus Teater) kui tsiteerida pressiteadet.

Jekaterina Novosjolova ja Elina Pähklimägi lõpetasid 2008. aastal EMTA Lavakunstikooli ning olid teatriväljal uustulnukad. Mõlemad lavastajad olid oma trupi näitlejatest kümme- kaksikümmend aastat vanemad. Seega on kõigi kolme teose puhul tegemist üsna noorte algajate näitlejatega, kel oli hiljuti täitunud kaks aastakümnet, ning neljakümnele lähenevate lavastajatega. Ebatraditsiooniline töö noorte inimeste personaalse, isegi intiimse materjaliga ning iseenda rikkam elukogemuste pagas pani nii Karusoo kui Keili õlule vastutuse noorte näitlejate psüühilise tervise ja renomee ning ühiskondlikul tasandil sotsiaalse praktika eest, millega võisid kaasned kaugeleulatuvad ja laiaulatuslikud tagajärjed.

Pidades silmas kolme lavastuse üksteisest kaugel paiknevaid esietendusaastaid, on nende tekstuaalne paradigma hämmastavalt sarnane: siin puuduvad tegelased („Elude” kohta kehtib see vaid osaliselt), dialoog, lugu ja tegevus. Ka esitatav tekst on sündinud kõnevoona, mitte kirjaliku komponeerimise käigus. Seega peaksid need teosed oma väljendusvahendite poolest kuuluma postdramaatilise teatri keskmesse. Ometi jääb vaevama kahtlus, kuidas saab rääkida postdramaatilisest teatrist, kui tekst ja selle esitamine on keskseks väljendusvahendiks. Püstitatud ja püstitunud küsimustele vastamiseks tutvustan kõigepealt autobiograafiliste lavastuste paradigmat ning analüüsin seejärel Karusoo ja Keili lavastuste loomisprotsessi ning vastuvõtukontekste.

Autobiograafiliste lavastuste spetsiifika

Alustada tuleks üldisematest terminitest. Karusoo tõsielul põhinevate lavastuste kohta on kasutatud eesti keeles mõisteid *sotsioloogiline* või *dokumentaalne teater*, mis mõlemad on üsna laia tähendusväljaga, kuid Karusoo puhul tähistavad eelkõige intervjuudel, kirjanditel, päevikutel, mälestustel või muudel dokumentidel põhinevat alusmaterjali, mida on kunstilistel

² Karusoo lavastusi artikli autor isiklikult näinud ei ole, nii et uurimustöös tuginen rikkalikule sekundaarsele materjalile (sh antud artiklit kommenteerivale lavastaja erakirjale). Lavastuse „Elud” analüüsimisel tuginen peamiselt isiklikule vaatamiskogemusele ja intervjuule trupiga. Allikmaterjalide ja ajalise distantsi erinevuse tõttu võib artiklis esineda teatud tõlgendusnihe. Kaasaegse ekvivalendi otsimisel peatusin põgusalt ka Merle Karusoo – Toomas Lõhmuste lavastusel Moskva Kunstiteatri stuudio eesti üliõpilastega „Täna me ei mängi” (2006), millel kaks viimast tundi puudusid.

eesmärkidel pisut töödeldud. Inglise keeles on levinud ka kitsam termin – *verbatim theatre* (otsetõlkes oleks see 'sõnasõnaline teater', kuid sisuliselt viidatakse siin alusmaterjali autent- susele, mittefiktionaalsusele) –, mille võttis 1987. aastal kasutusele Derek Pageti tähista- maks teatrivormi, kus loomeprotsessis on kesksel kohal intervjuud. USA-s on selles tähendu- ses rohkem levinud mõisted *pihtimuslik* või *dokumentaalne teater*. Suurbritannias on inter- vjuupõhist töömeetodit praktiseeritud alates 1970. aastatest, kuid sajandivahetusel saavutas see teatrivorm erilise menu. (Heddon 2008: 127–128.) Eestis võttis intervjuupõhise töömee- todi 1982. aastal kasutusele Merle Karusoo, olles selles vallas siiani peaaegu ainuke autor- lavastaja.

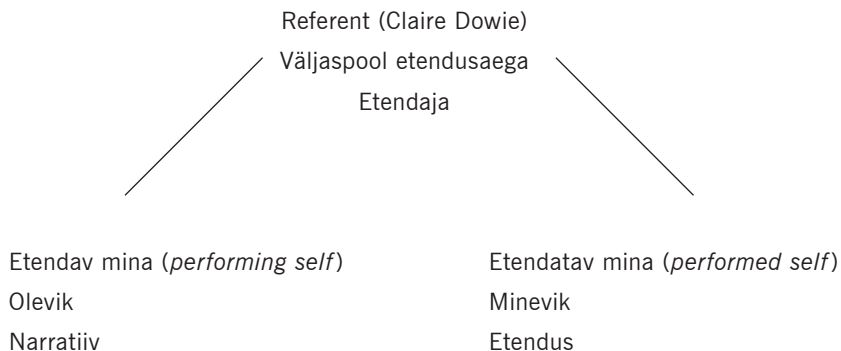
Autobiograafilised ehk omaeluloolised lavastused kuuluvad *verbatim* või dokumentaalse teatri alla, sest põhinevad etendaja(te) eluloolistel (tihti dokumenteeritavatel) seikadel ning materjal on enamasti kogutud nn intervjuu-meetodil ehk suulise jutustamise kaudu. Kui autobiograafia on ajalooliselt olnud meeste žanr, siis autobiograafilisi lavastusi seostatakse just feministliku liikumisega. Kuid arvestades, et autobiograafia esiletõus nii teatris (Heddon 2008: 21) kui ka filmikunstis ja videos (Renov 2004) langeb 1970. aastate algusesse (buum vastavalt 1980.–1990. aastatesse), siis võiks seda üldisemalt siduda ka 1960. aastatel vallandunud individualismi ümberkanaliseerimisega poliitilise võitluse areenilt kunstilisele.

Arvukad selleteemalised käsitlused näitavad, et suurem osa autobiograafiliste lavastuste etendajaid on nn marginaliseeritud subjektid: homo- ja transseksuaalid, afroameeriklased või siis naised. Ilmselt just sotsiaalsest, aga ka institutsioonilisest tõrjutusest või tõrjutuse tundest valitakse omaeluloolise ainese representatsiooniks enamasti monolavastuse vorm. Etendajad kinnitavad, et autobiograafilised etendused³ annavad neile hääle, agentsuse, identiteedi. Samas on selge, et nii etendav kui etendatav „mina” on komplitseeritud, mitme- tasandiline ning hajuvate piiridega nähtus. Heddon toob Wooster Groupi praktikast konkreetse näite, kus autobiograafilise lavastuse taga on olnud lavastaja või rühm inimesi, kes on valinud ja kujundanud esitatavat materjali ning seega ka esitatavat „mina”, mis võib esindada koguni multiidentiteeti (Heddon 2008: 2–9). Uurijad on ka täheldanud, et naiste autobiograafiline hääle esineb harva üksi, pigem moodustab imaginaarse koori teiste sarnaste naiste või oma kogukonnaga (Miller, Taylor 2003: 13, Friedman 1988: 56).

Autobiograafiliste lavastustega seoses kerkibki tavaliselt esile kaks fundamentaalset küsimust. Esimene neist on seotud etendaja subjektsusega ehk kõhklusega „Kes räägib?": „Etendus on loomulikult alati tsitaat ning sellisena tekitab kohe probleeme tegelase ja eten- daja mina-identiteedile (*I-dentity*). Kui mina etendan mind etendavat mina, oleme me dekonstruktsionistlike jälgede maailmas, kus puudub enesesamasus (*self-sameness*), on vaid

3 Kasutan mõistet *lavastus* eelkõige teose kui teoreetilise invariandi ja selle loomisprotsessi kohta ning mõistet *etendus* etendamisprotsessi kohta. Viimane hõlmab alati ka publikut, kes annab etendajale agentsuse.

lõpmatu lõhe, lõputult (taas)esitatud sisyphoslik katse endale läheneda.” (Griffin 2004: 155.) Gabriele Griffin esitab autobiograafilise mina kolmikjaotuse järgmise skeemina (samas, 156):



John Freeman eritleb autobiograafilise mina loomisprotsessi pisut teisiti ning teeb seda ka mõnevõrra edasiarendatud terminoloogia abil: „Autoperformatiivne identiteet peab pidevalt hakkama saama selektiivse mälu väljakutsetega, võnkudes enesepeegelduse, eneseküsitluse ja eneseavastamise vahel, kusjuures tuleks eristada termineid *identiteet*, *isik*, *mina (self)* ja *autobiograafia*” (Freeman 2007: 95). Mõiste *isik* viitab teatud pidevusele, samas kui identiteeti konstrueeritakse pidevalt erinevate siltide (*label*) abil. „Mina” iseloomustab mälu olemasolu, kuid kuna mälu esineb/esitatakse narratiivina, mis on postmodernismis kaotanud oma autentsuse jõu, siis võib autobiograafilist etendust käsitleda autoriseeritud fiktsioonina (samas, 95–96). Lahtiseletatult võiks seda mõista nii, et isiku konstitueerivad karakteristikud, mis on üldiselt püsivad kogu elu – näiteks nimi, sugu (tõsi, neid mõlemat saab kaasajal ka vahetada), ehk ka sünniaeg (põlvkond, kuhu sünnitakse) ja põlvnemine (vanematelt päritud geneetiline, kultuuriline, ehk ka majanduslik kapital). „Mina” on seotud pool-püsivate nähtustega, kus minevik on osaliselt tallel – näiteks keha, teadvus, mitte-teadvus, mina-pilt. Identiteet on muutuv ja pluraalne nii sünkroonilisel kui diakroonilisel teljel, kuid alati rohkem või vähem seotud ka „mina” ja isikuga, mis tugevasti suunavad ning toetavad/pärsivad konkreetset identiteediloomet. Freemani eritlus on kasulik, sest aitab analüüsida etendaja autoperformatiivset identiteeti ning hoiab uurijaid totaalset identiteediloomemvabaduse ja sotsiaal-füüsilise determineerituse vahelisel mentaalsel keskteel.

Teine küsimus, mis samuti autobiograafilise žanriga tihti tõstatub, on seotud esitatava autentsuse (*versus* teesklus, väljamõeldis) ja tõesusega (*versus* vale) ning seda nii etenduste loomise, vastuvõtu kui analüüsi protsessis. Subjetiivse kogemusega seostuv oletatav autentsus võrdsustab selle justkui „õigusega” (*authority*) ja isiklik kogemus võib nii väga kergesti muutuda ebateadlikus, aga veenvaks „tõe” garantiiks (Heddon 2008: 26). Samas tõstatab

see küsimuse, kas nn tõest saabki siis rääkida vaid üksikisiku tasandil ning kuidas üksikisiku kogemus suhestub grupiditeeti ja kogukonda loovate tõekspidamiste ja narratiividega. Näiteks naised, kes osalesid naiste teadlikkuse tõstmise üritustel, pidid tõdema, et katsed isiklikku üldistada viisid redutseeriva ühtlustamiseni (Rowbotham 1979; tsit Heddon 2008: 175), mille vastu feministlik liikumine vähemalt 1970. aastatest alates võidelda on püüdnud. Üldlevinud on siiski seisukoht, et just üldine, üldarusaadav või jagatud tõde on see, mis pääseb ühiskonnas maksvusele, ning kui isiklik ja nn autentne kogemus sellega ei ühti, siis tõrjutakse see kui ebatüüpiline kõrvale, nt kunsti valda. Kuna kunstid on sajandeid tegelenud just ebatavaliste kogemuste representeerimisega, liikudes elupeegelduse ja väljamõeldise vahealal, sugereerib see kontekst, kuhu autobiograafilised etendused veel 21. sajandilgi satuvad, mitte- või poolfiktsionaalset vastuvõtustrateegiat.

Kuid isikliku ja üldise suhete osas on ka hoopis vastupidiseid seisukohti. Näiteks Tõnu Oja on tunnistanud: „Muidugi, iseendana lavale ronimine nagu „Peetris ja Tõnu”⁴ oli raske. Tänapäeval häirib mind see enda esiletõstmine väga. See teema on mul hingel. Praegu ma enam poleks nõus endanimelises näidendis mängima. [---] Mind segab see mina esiplaanil olemine. Ei ole enam tähtis, et loodus rohetab, mõni leht on kollane ja lind istub sellele, vaid on tähtis, et mina seda näen. Üksiku ja üldise vahekord on täiesti paigast ära.” (Märka 2009.)

Autobiograafilised etendused tõstatavad teiste kunstiliikidega võrreldes tõe ja autentsuse osas ka teatud spetsiifilisi küsimusi. Ühelt poolt peaks teose autori ehk tunnistaja füüsiline kohalviibimine vastuvõtjaga samas ruumis suurendama esitatava tõsiseltvõetavust. Teisalt aga kujundab avalik esinemine esitatava sisu ja vormi, teeb selle ühel või teisel viisil teatripärasemaks. Caridad Svich on just seda meelt, et esitades kaotab autobiograafia midagi oma autentsusest: „Iga kunstnik töötab loori taga, sest etendamise akt ise eeldab, et esitatavat teost vaadeldakse läbi meisterlikkuse ja kompositsiooni prisma: autobiograafia muundub laval” (Svich 2004: 179).

Autobiograafiliste lavastuste loomisprotsess

„Meie elulugude” idee kasvas välja koolikirjanditel põhinevast lavastusest „Olen kolmeteistkümne aastane” (1980), millele taheti teha järke 18-aastaste noorte rõõmudest ja muredest (Karusoo 2008a: 13). Nii alustaski Karusoo lavakunstikateedri X lennuga diplomilavastuse tegemist koolikirjandite lugemisest, kuid õige pea leiti, et kuna vanusevahe

4 Mart Kivastiku näidend „Peeter ja Erik” (2000) esietendus Von Krahli Teatris 11. juunil 1997 Hendrik Toompere jr lavastuses pealkirjaga „Peeter ja Tõnu”. Näidend oli kirjutatud, pidades silmas Peeter Volkonskit ja Erik Ruusi kui konkreetseid isikuid ning potentsiaalseid osatäitjaid, kuid praktilistel põhjustel sattus Eriku rolli mängima Tõnu Oja, kes osutus oma inimtüübi poolest Erikuga väga sarnaseks ning „rolli” väga sobivaks (Laks 2005: 33). Seega oli näitlejate jaoks tegemist osaliselt autobiograafilise materjaliga, millest valmis proovide käigus autobiograafiline lavastus.

abiturientide ja 3. kursuse üliõpilaste vahel on suhteliselt väike, siis võiksid nad ise oma probleemidest rääkida. „Panime magnetofoni lavale, tudengid istusid ja rääkisid. See töö nõudis avatust kõigepealt minult eneselt.” (Samas, 25.) Teise meetodina materjali kogumiseks võeti kasutusele nn klapimonoloogid: näitlejad viibisid eraldatud ruumis, kuulates kõrvklappidest Led Zeppelini muusikat ning rääkides muusikast inspireerituna linti oma monoloogide. „Tekkis planeerimata lisaväärtus: klapimonolooge kokku mängides (kõrvuti asetades – A. S.) selgus, et näitlejad lasevad end muusikast juhtida väga tundlikult: reageeringute ja emotsioonide lained langesid kokku” (samas, 26). Lähtumine muusikalistest toonidest, rütmidest ja struktuuridest aitas ilmselt lahti öelda ka traditsioonilistest narratiivi- ja loogikapõhistest jutustamisstrateegiast ning keskenduda intuiitiv-assotsiatiivsele eneseväljendusele – seega läheneda postdramaatilise teatri äärmuslikumatele vormidele.

Nii kogunes kokku u 30 tundi „maki-“ ja „klapimonolooge“ ning tuli teha otsus, kas seda materjali võib avalikustada ja etendada. Karusoo tunnistab, et seisis esimest ja viimast korda oma tööelus väga keeruliste eetiliste valikute ees, tundes eelkõige vastutust noorte näitlejate psüühilise ja moraalse taluvuse pärast. Neist kõhklustest aitasid tal üle saada sõbrad, kes veensid teda sellise tunnistuse ja kokkusaamise vajalikkuses. Kuna kogutud materjal oli nii mahukas ja rikkalik, siis otsustati teha kaks eraldiseisvat lavastust. „Töö autentse tekstiga seisnes teksti puhastamises, et sõnadele suuremat kaalu anda; lavastajapoolne kontseptsioon lugude valimises ja kõrvutamises. Neis tekstides on paar kohta, kus ma olen omalt poolt mingid sõnad lisanud või ühe tegelase lausekese teisele ära andnud – need kohad riivavad mu sisetunnet tänapäevani, nad on nii võõrad ja valed.” (Karusoo 2010.)

„Lavastusse „Meie elulood“ koondasime lapsea mälopildid, kooli(elu)lood ja oma tee valiku. Põhipaatoseks murehool oma keele ja kultuuri pärast. Mälopildid reastasime kronoloogiliselt esimestest eluaastatest kutsevalikuni, sellest jooksid ühismälu niitidena läbi kogu rahvast või põlvkondi puudutavad sündmused.” (Karusoo 2008a: 27.) Antud tsitaat kirjeldab väga hästi lavastuse küllaltki ebataolist struktuuri. Esiteks, varase lapsea mälestused esinevad tõesti pigem aistinguliste mälopiltide või tunnete-mõtetena kui lugudena. Alles hiljem, kooliealistena organiseerib mälu infot lugudena ja lugudeks. Kuna lavastus ei olnud organiseeritud mitte isikute, vaid aastate kaupa ning kronoloogiat rõhutati ka helivõimenduse kaudu, siis pihustusid üksikisikute lood ja omapära (võib öelda ka, et nende karakter), koondues tihti hoopiski mingite oluliste ühiskondlike sündmuste (kosmonaut Juri Gagarini või kuulsate eesti kultuuritegelaste surmad, laulupidu) või meeoleude (vastumeelsus kõige nõukogudeliku vastu) ümber. Lisaks sellele rõhutas ka lavastuse visuaalne külg näitlejaid/tegelasi kui teatud sotsioloogilist abstraktsiooni või üldistust: esinejad istusid pinkides, mille küljes rippusid tahvlid nende lõputunnistuse keskmise hindega, ning esitasid oma teksti justkui ankeeti täites. Seega, kuigi lavastuse aluseks olid sügavalt isiklikud, võiks öelda ainulaadsed kogemused, said nad lavastuse kontekstis üldistuse värvingu ja väärtuse ning liikusid fiktsionaalse pooluse poole, kuivõrd iga üldistus on pisut fiktsionaalne – ettekujutus-

lik. Emotsionaalse kogukonnatunde tekkimist etenduse käigus mainis oma arvustuses ka Juhan Viiding: „Põhiline polnud see, mis inimesi eraldab, vaid see, mis ühendab, see, mis on sarnane. Erinevus, ainukordsus – see on ju niikuinii, see on antud.” (Viiding 1982: 25.)

„Kui ruumid on täis...” on kronoloogiliselt „Meie elulugude” järg, koosnedes esinejate hilisematest mälestustest ning nende vanemate lugudest. „Meie elulugudes” liiguti kavatsuslikult „mina” konstrueerimise teljel, etendava ja etendatava „mina” vahel oli selge ajaline distants, mis võõrutas etendavat „mina” etendatavast „minast” ning tekitas ka teatud emotsionaalse distantsi – võimaldas kunagistest traagilistestki sündmustest rääkida läbi kerge huumoriprisma, sest lapsepõlve „mina” on oma naiivses tarkuses ainult osaliselt kõneleva isiku „mina”, esimest seovad teisega vaid mälu ja isikuandmed. „Kui ruumid on täis...” loomisprotsessis emotsionaalne distants etendava ja etendatava „mina” vahel puudus või oli varjatud ning tegeleti mitte niivõrd „mina”, kuivõrd oma identiteedi (selle materjali ja tollase kultuurilise konteksti puhul ei tahaks kasutada sõna mitmuslikku vormi) konstrueerimisega. Publikuga kohtudes oli suhe etendava ja etendatava „mina” vahel juba muutunud. „Küsimusele, keda me mängime ehk esitame, oli meie vastus, et iseennast tollest ajahetkest, mil lood räägitud said. Mitte esitamise hetkest. See tähendab, et osadele lugudele saanuksid esitajad ka esitamise hetkel „alla kirjutada”, osadele mitte.” (Karusoo 2010.)

Need monoloogid demonstreerisid, et nii oleviku- kui soovitatav tuleviku-identiteet pole kinni mitte ainult kõneleja nüüd-ajas, vaid kord otsesemalt, kord kaudsemalt siiski ka minevikus – perekonnaloos ja -mudelis, millele enamasti üritatakse vastanduda, sest lastele hakkavad silma just ebaseadlikud aspektid. Samuti tuli esile, kui raskelt toimub identiteedi formeerumine, eriti kui isik ei taha/suuda vastu võtta ühiskonna poolt välja pakutud valmis-mudeleid. Kuid kes tahaski! Vähemalt isiksuse väljakujunemise eas tajutakse end enamasti erilise, kordumatuna, sest vahetu ligipääs teistele „minadele” on veel piiratud, kui see üldse lõpuni võimalik on.

Huvitav on nende lavastuste puhul ka tsensuuri – nii auto- kui poliitilise tsensuuri – küsimus. Huvitav seepärast, et näiteks autobiograafilisi lavastusi käsitlev ingliskeelne teoreetiline või empiiriline kirjandus seda teemat peaaegu üldse ei käsitle. Nõukogude Eestis tuli igale esmaettekandele tulevate tekstide taotleja Kirjanduse ja Kirjastusasjade Peavalitsuselt (GLAVLIT) esitusluba. Kuna mõlemad Karusoo lavastused tulid välja Noorsooteatri egiidi all ning kuulusid ametlikult teatri repertuaari, pidi selle protsessi läbi tegema ka autobiograafiliste tekstidega.

2008. aastal trükkis ilmunud versioonis on osaliselt ära märgitud nii võimude kui esitajate eneste poolt tsenseeritud kohad. Millest siis ei tohtinud NSVL-s avalikult rääkida? Tsensurid on välja kärpinud järgmised laused-lõigud: madaldavatest kuulujuttudest kosmosesangar Juri Gagarinist ning inimohvritest nõukogude kosmonautikas, Eestis asuvatest sõjaväebaasidest ja vanglatest, spordikohtunike ebaaususest, vangistamistest-küüditamistest, NSVL-i okupatsioonist Afganistanis, pealtkuulamishirmust ja allasurutud „sõjast” elamisruumi pärast.

Samas on üllatav, kui paljust sai siiski vihjeliselt rääkida, nii et vihjete allteksti on konteksti tundes ka hiljem võimalik välja lugeda. Näiteks venestamise ja rahvusliku vaenu probleem „Meie elulugudes”: „Ma olin oma majas ainuke eestlane” (Karusoo 2008b: 43). Karusoo on väitnud, et tsensuur jättis selles lavastuses alles kõik olulise peale pealkirja – „Laste elulood” (Karusoo 2008d: 108) –, mis mõjub oluliselt emotsionaalsemalt. „Kui ruumid on täis...” kujunes aga hoopis avameelsemaks, nii poliitiliselt kui personaalselt, nii otseste teemakäsitluste kui kaudsemate vihjete poolest. Järgnevalt paar vihjelist näidet. „Minu ema õppis kõrgkoolis ajalugu. Aga 50ndatel aastatel ei saanud ta oma erialal töötada, ta ankeet ei vastanud...” (Karusoo 2008c: 82.) „Lasnamäe, Õismäe – mingid kongid [---]” (samas, 86).

Avameelsuse astmest sõltuvalt kujunesid küllaltki erinevaks ka nende lavastuste elulood. Kui diplomilavastust „Meie elulood” sai X lend kooli lõpetamisest hoolimata mängida 22 korda 12 600 vaatajale, siis „Kui ruumid on täis...” tuli esitamisele vaid kahel kinnisel etendusel mais 1982 100⁵ vaatajale (Lavastuste... 1985: 278), sest trupp keeldus kuuletumast tsensori nõudele kärpida lavastusest välja Poiss, kes ongi üks, ning tema represseeritud perekonna lugu. Vaatajate arv tuleneb suuresti ka sellest, et „Meie elulugusid” mängiti Salme kultuurikeskuse suures saalis, aga „Kui ruumid on täis...” Laia tänava väikeses saalis. Karusoo põhjendab ja resümeerib tsensorite käitumist järgnevalt: „Tehes Lavakunstkateedri 10. lennuga diplomilavastusi „Meie elulood” ja „Kui ruumid on täis”, mis olid nende noorte, nende vanemate ja vanavanemate elulugudest, sain aru, et need on keelatud. Et eestlaste elulood on keelatud.” (Koppel 2004: 87.)

Kuna NSVL-s ei eksisteerinud mingit ametlikku dokumenti selle kohta, millest võib avalikult rääkida/kirjutada ning millest mitte, siis autotsensuur toimis kas kogemustest lähtuvalt või intuiitiivselt, ning viimane ilmutab end kõige salakavalamalt. Karusoo lavastustest leiab hulgaliselt näiteid poliitilisest enesetsensuurist. Nii välditi otseseid ülestunnistusi nõukogude võimu represseerimistest (vangistamistest, küüditamistest, avaldamiskeeldudest jm), korduvalt sisse lipsavaid viiteid kaklustele või muudele hõõrumistele eestlaste ja venelaste vahel, õpetajate ja parteilaste halvustamist jms. Samas räägiti üsna ausalt ja avameelselt vanemate alkoholismist, koduvägivallast ja riigivargustest. „Viimase minuti autotsensuuri kärpeid oli ka seoses eetikaprobleemidega. Kõik tegelased puudutasid nii või teisiti suhteid vanematega ja vanemate elulugusid. Mõned väljaütlemised hakkasid räigetena kõlama, sest rääkijad tundsid oma häält kuuldes, et nad ei taha seda n i i m o o d i ütelda.” (Karusoo 2000: 17.) Autotsensuur sõltus muidugi eelkõige konkreetsest isikust ja teemast, kuid antud tekstide puhul jääb mulje, et eetilise tsensori mitte niivõrd ei kärpinud teatud fakte või teemasid, kuivõrd mahendas sõnastuslikult, sest avalikult välja öeldud sõna mõjub teisiti, võimsamalt kui mõttes või üksis lausutu.

⁵ Karusoo ise väidab, et vaatajaid neil kahel etendusel oli kokku 107 (Karusoo 1982: 21).

Karusoo lavastuste esinejate avameelsed pihtimused õhutavad paralleele tõmbama Jerzy Grotowski teatriideaalide ning püha näitleja totaalse aktiga, kus etendamise käigus pidi näitleja vabastama end igapäevaelu sotsiaalsetest rollidest/maskidest, nii et see julgustaks ka vaatajaid saalis oma maske maha rebima ja tegelema eneseanalüüsiga (Grotowski 1968: 34–48). See kõrvutus ei ole päris meelevaldne – isiksuse esimeste, pealmiste kihtide teadvustamisest ja eemaldamisest etenduses rääkis oma arvustuses ka Juhan Viiding (Viiding 1982: 25).⁶ Epner nentis 27 aastat hiljem: „[---] mul on meeles „siirusešokk” Karusoo „Meie elulugude” (1982) etendustel” (Epner 2009: 33). Lavastustes etendajana osalenud Elmar Trink tunnistas: „Ja ausalt öeldes oli vaatajate avameelsus veel suurem kui meie oma. Me poleks mitte kunagi selle peale tulnud. [---] Ja see pani meid veel rohkem vastutama.” (Karusoo 2000: 16.) Freemani käsitlusele viidates võib öelda, et nendes lavastustes kooriti isiksuselt identiteete/silte/maske, et avastada ja avada oma „mina”.

Lavastuse „Elud” sünniloos on mitmeid sarnasusi Karusoo teostega.⁷ Andres Keil oli suvel 2008 välja valinud võimalikult erinevate prostituutide monoloogid raamatust „Vaikijate hääled 2” (Vaikijate... 2008). Esimesed proovid toimusid juulis ning siis hakati seda teksti üheskoos spontaanselt ette lugema, kuni lood ja rollid seostusid konkreetsete näitlejatega. Kohe üsna alguses tekkis ka idee lisada neile monoloogidele oma lood. Jekaterina Novosjolova: „Eesmärk oli see, et kui me tahame teha ausat asja, siis me peame olema ausad teineteise vastu” (Saro 2009).⁸ Oktoobri lõpus – novembri alguses räägiti kaamerasse ja teistele oma elulugu, lapsepõlvest alates ning võimalikult detailselt. Keil: „Me kõik tundsim seda, et esiteks, meile tulevad meelde detailid, mida me ei mäletanud. Ja teiseks, me hakkame aru saama nende detailide, mida me ei mäletanud, kui ka nende detailide, mida me mäletasime, seostest või mõjujõust, kuidas see on mõjutanud meie tänast mina.” (Samas.)

Siis valis iga esineja ise välja ühe kõige puudutavama loo, mida ta tahtis teistega jagada. Uuesti pöörduti oma tunnistuste juurde tagasi paar päeva enne esietendust, sest neid harjutada või lihvida ei olnud soovi. Enne kontrolletendust, kui saalis oli kolm inimest, isiklike monoloogide esitamine ebaõnnestus, sest etendajad tundsid piinlikkust. Psühholoogiliselt kõige raskemaks kujunes kontrolletendus, esimene kohtumine publikuga. Kuigi ka mõne prostituudi rolliga on etendajatel tekkinud nii suur samastumine, et isegi etendustel on pisarad silma tulnud, siis enne oma loo rääkimist tekkis alati eriline tõrge (psühholoogiline kait-

6 Nii Grotowski kui Viiding näivad lähtuvat eeldusest, et maski või pealmise kihi taga on nn autentne mina. Postmodernses ja postdramaatilises maailmas on selline inimesekontseptsioon kahtluse alla seatud.

7 Kogu järgnev informatsioon „Elude” loomeprotsessi ning näitlejate enesetunde kohta pärineb pärast viimast etendust artikli autorile antud intervjuust.

8 Minevikusündmuste ja perekonnalugude mõju „mina” formeerumisele demonstreeris kujukalt ka lavastus „Kui ruumid on täis...”.

serefleks?), mis tuli igal etendusel uuesti ületada. Kõik kolm esinejat nõustusid, et üle 15 korra seda teha ei suudaks. Keil: „Mida rohkem tekib mängimise tunne, et täidan mingit ülesannet, seda vastikum on.” Vaatamata sellele, et oma tunnistusi kirjalikult ei fikseeritud, ei muutunud need esinejate enda meelest pärast teist etendust kuigi palju (samas). Ilmselt seepärast, et monoloogides järgiti küllaltki täpselt sündmuste käiku ehk ebateadlikult konstrueeritud narratiivi. Samas tajus mõnigi vaataja etenduste vahel tunnetuslikku erinevust: „Festivalil [viimasel etendusel – A. S.] mõjusid tüdrukute lood valusamalt kui ühel varasemal etendusel” (Epner 2009: 33). See tunnetuslik erinevus võib tuleneda muidugi nii esitusest (intonatsioonid, miimika, žestid) kui vaataja erinevast häälestusest lavastuse teistkordsel vaatamisel.

Ka lavastuse „Elud” loomeprotsessis tõstasid mitmeid tsensuuriga seotud probleemid, sest isiklikud-iniitiimsed lood puudutasid peale etendajate ka nende perekondi ja sõpru. Kuidas kaitsta iseend ja oma lähedasi, et autotsensuur ei tühistaks autobiograafilise etenduse väärtust ja võlu? Novosjolova ja Pähklimägi tunnistasid, et nende tutvusringkonnas on mõned inimesed, kes polnud „Elude” etendustele oodatud ning see oli peamine põhjus, miks etendajad viibisid enne etendust ja vaheajal⁹ publiku hulgas – kui oleks märgatud mõnd ebasoovitavat isikut, oleks palutud tal lahkuda (Saro 2009). Publik muidugi ei teadnud, et toimub nn nägude kontroll, vaid interpreteeris seda pigem distantsi hajutamisena esinejate ja vaatajate vahel või omalaadse diskussiooni alustamise/jätkamise foorumina. Kuna lavastuse teema ja siiruse aste mõjusid šokeerivalt või sügavalt puudutavalt, tajus siinkirjutaja mitteargise lavaruumi ja argise publikuruumi piiri kaotamist ning füüsilise ja emotsionaalse distantsi minimeerimist esinejate-vaatajate vahel ebamugavana: kohustusena nähtule reageerida või isegi selle üle diskuteerida, kuigi vaataja kommentaar prostitutsiooni- või vägivallateemale mõjuks vaid abitu suupruukimisena.

Teine, radikaalsem tsenseerimisstrateegia oli seotud Tartu Uue Teatri ja vaataja vahel enne etendust sõlmitud konfidentsiaalsuslepinguga, mis keelas lavastuses osalevate ja „esitavate näitlejate eraelu ning delikaatsete isikuandmete levitamise”, kuid ka igasuguse muu „Elusid” puudutava ja teatri poolt avalikult mittelevitatud teabe edastamise. Lepingu rikkumisel on kahjustatud poolel õigus nõuda „lisaks kahjude hüvitamisele karistuslikku leppetrahvi summas 250 000 Eesti krooni”. Leping lähtus vastavatest juriidilistest eeskujudest ning eeldas varustamist vaataja nime, isikukoodi ning allkirjaga. Kohustusliku konfidentsiaalsuslepingu sõlmimise nõue vaatajate, s.h kriitikute ja teatriuurijatega on muidugi probleemiline, kuid kurioosumina ka huvitav ning oma ajastut ja ühiskonda iseloomustav nähtus. Esiteks mõjus lepingu juriidiline kantseliit hirmutavalt, mis oligi trupi peamine, preventiivne eesmärk. Teiseks tekkis mitmeid küsimusi defineerimata mõistetega: nt mida mõistetakse

⁹ Näitlejannade monoloogid kõlasid II vaatuses.

„delikaatsete isikuandmete” all, kuidas tuleks hüvitada [moraalset] kahju jne. Kolmandaks takistab ja tsenseerib see leping teatrikriitikuid ja -uurijaid nende kutsetöö tegemisel. Kolme lavastuse võrdlev analüüs toob esile kaks fundamentaalselt erinevat lähenemist tsensuurile: Nõukogude Liidus püüti tsenseerida ja vaigistada kirjutajat/etendajat, Eesti Vabariigis vaatajat – tema kontrollimatut uudis- ja lobisemishimu, mida NSVL-s vaikumise tauniti.

Kui ühe autobiograafiliste sugemetega lavastuse etendamine tekitab nii palju probleeme ning potentsiaalseid traumasid, siis peab küsima, kas selline kultuuripraktika on üldse õigustatud. Keil põhjendab: „Mingit pidi on see ohvrimeelsus, mingit pidi on see narkomaania – saal on sul niimoodi käes” (Saro 2009). Pähklimägi vaidles sellele nautlevale positsioonile vastu: „Mina pole seda kordagi nautinud, kõik lihtsalt kordub. Tekkis isegi viha publiku vastu.” (Samas.) „Elude” trupp leidis siiski ühiselt, et ennast tasus ületada nende inimeste pärast, keda need lood puudutasid – kellele jagamine mõjus vabastavalt ja julgustavalt või kes said aru, et neil on elus väga hästi läinud. Lisaks sellele löi väiksearvuline kuulajaskond küllaltki intiimse atmosfääri, pihtimusteks soodsa pinnase. Suures ruumis rohkearvulise publiku ees sellise lavastuse mängimist „Elude” trupp ei aktsepteeriks (samas).

Kuigi sõlmitud konfidentsiaalsusleping keelab etenduse üksikasjade ning näitlejate delikaatsete isikuandmete käsitlemise, pean seda järgnevalt „teaduse/teadmise nimel”, kuid umbisikulise diskursuse raames siiski tegema, analüüsima eneseesitluse mehhanisme ja tähendusi. „Elude” keskseks kujundiks olid jalanõud, mida etendajad rolli vahetades vahetasid. Kingad said identiteeti loova „sildi” tähenduse. Erandiks olid vaid nende enda lood, mida esitati paljajalu: formaalse identiteedimarkerita ning süütuse/siiruse presumptsiooni märgiga. Eneseavamisest mõjusidki vahetult ja siiralt, kuigi nii väljendusvahendid kui loo sisu ei erinevad kuigi palju loodud rollide arsenalist. Määravaks sai ilmselt just vaataja soov etendajaid uskuda (*make-believe*), mis on ju üks peamisi kunsti vastuvõtu strateegiaid üldse.

Žanriliselt olid etendajate isikulood siiski üsna erinevad: saatusetragöödia, sotsiaal- ning karakterdraama. Eriti mõjuvaks osutusid kaks esimest, kuivõrd nendes olid noorukid vastakuti saatuse ja ühiskonnaga, mille muutmiseks nad otseselt polnud võimelised. Viimane keskendus aga heitliku isiku arenguloole, kus keskkond mängis sekundaarset rolli. Oluline on ka märkida, et kahe esimese loo kese asus ajaliselt kaugemas minevikus, lapsepõlves ja teismelise-eas, mis võimaldas peategelasi kujutleda kaitsetutena ja suurendas vastuvõtu emotsionaalsust. Kuna neid dramaatilisi mälestusi esitasid aga kaunid ja andekad näitlejad, ja näitlejate sotsiaalne positsioon on Eesti ühiskonnas kõrgelt hinnatud, siis vihjamisi olid kõik kolm lugu õnneliku lõpuga, julgustades tõmbama paralleele isegi muinasjutuga inetust pardipojast kui arengulugude arhetüübiga. Mingil määral kehtib see kõigi autobiograafiliste lavastuste kohta: etendaja sotsiaalne positsioon etendamise ajal mõjutab „mina” konstrueerimist – faktide valikut, esitusviisi ja interpretatsiooni. Piisav ajaline distants hõlbustab ka traagiliste või piinlike seikade meenutamist ja esitamist, sest seeläbi on võimalik demonst-

reerida „mina” arengut, mitmekülgset ning kogemuste kapitali, samas oma kehtivat identiteeti minevikukogemustega liialt seostamata.

Eelnev arutluskäik on näidanud, et kõik kolm analüüsitavaid lavastust sündisid pisut ebatavalisel moel – töö aluseks ei olnud valmis dramaturgiline ja dramaatiline tekst. „Meie elulood” ja „Kui ruumid on täis...” olid loomisprotsessi osas isegi eksperimentaalsemad ja vormilt fragmentaarsemad (anti-narratiivsed) kui „Elud”. Lavastused koosnesid üksikutest monoloogidest (klassikaline eneseavamisvorm), mille vahel ei tekkinud otsest dialoogi. Kõik kolm kasutasid autobiograafilist materjali ning tekitasid pingeid retseptiooniprotsessis. Loetletud tunnuste alusel võib neid lavastusi nimetada postdramaatilisteks.

Autobiograafilised lavastused sotsiaalses kontekstis

Kuidas on aga lood postdramaatilise maailma kujutamise? Postdramaatilist maailma defineerida pole kerge. Tuginegem algul vaid kokkuleppele, et vorm/esitus mõjutab ühel või teisel viisil ka sisu. See väide saab kinnitust ka analüüsitud empiirilisest materjalist: kolmel lavastusel on peale vormiliste sarnasuste ka palju sisulisi sarnasusi – nad käsitlesid lapsepõlve ja noorukiiga nii tagasivaatelises („Meie elulood”, „Elud”) kui hetkeperspektiivis („Kui ruumid on täis...”, „Elud”), dekonstrueerides stereotüüpi õnnelikust lapsepõlvest ning esitades ühiskonnakriitilisi fakte ja lugusid. Näiteks perevägivald ja sotsiaalse determineerituse probleemid tulid teravalt esile nii lavastuses „Kui ruumid on täis...” kui ka „Eludes”. Erinevuste suhtes silma teritades tuleb esile, et vaatamata Karusoo lavastuste üsna lohutule sotsiaalpoliitilisele kontekstile sugereerivad etendajate eetilised imperatiivid lootust, et uus põlvkond on tulnud „Eesti põlve uueks looma”. „Elude” prostituutide lohutud lood, kaasaegsed tragöödiad, ei jäta aga mingit lootust prototüüpidele ega publikule – Fortuuna on pime ja halastamatu. Kui Karusoo-lavastustest jooksis läbi mitmeid vastandusi „meie ja nemad” rahvuslikul, põlvkondlikul või poliitilisel pinnal, siis „Eludest” jääb domineerima vastandus „need, kel on vedanud” ning „need, kel pole vedanud”. Lavastuste monoloogilises rõhutas veelgi etendajate ja üldse inimeste üksindust, siiruse-diskursuse kuulumist sisekõne sfääri. Seega on dramaatiline aspekt (vastandus, pinge, konflikt, traagika) kõigis neis lavastustes esindatud ning otseselt postdramaatilisest maailmast rääkida ei saa.

Kuna tegemist on autobiograafiliste lavastustega, siis võiks arvata, et nende lavamaailm peegeldab mingil määral ka ümbritsevat reaalsust. Aastal 1982 Eestis postmodernsest või postdramaatilisest olukorrast ilmselgelt rääkida ei saanud – oli aeg enne *glasnost*'it (avalikustamist) ning sõnavabadus, kultuuride segunemine ja tehniline revolutsioon olid veel embrüonaalses arengus. Vähe sellest, et kehtis üsna range poliitiline tsensuur sotsiaalsetes küsimustes, avalikkuse eest oli varjul ka koduseinte vahel toimuv: eraelugi oli justkui ideologiseeritud. Sellest olid huvitatud kõik pooled, sest kõigil oli midagi varjata. Ei tohtinud ju rääkida mitte ainult küüditamistest ja jõuludest, vaid ka igapäevasest riigivargusest, koduvägivallast, seksuaalsusest jms. Neid tabusid tahtsid X lennu näitlejad rikkuda.

Autobiograafiliste ja otsesõnaliste „Meie elulugude” ning „Kui ruumid on täis...” mõju tollases ühiskonnas on analüüsinud ka Karusoo: „Juba töös X lennuga hakkas ilmne maie põhisuunda mitte kuuluva teatri tervendav mõju nii tegijatele kui vaatajatele. Me kutsusime dialoogile. Sellist dialoogi ei saa pidada inimesega, kes pole valmis, pole ise teel enese juurde. Täna ma mõistan tollase šoki suurust eelkõige teatrirahva enda hulgas. Tagantjärele võib kuluaaride tagasisidet võrrelda esimese naisnäitleja ilmumisega lavalaudadele või heast perekonnast pärit inimese minekuga komöödiante hulka. Uus lähedusaste reaalsusele oli sama lubamatu.” (Karusoo 2000: 16.) Karusoo lavastused kipuvad olema publikule ebamugavad konkreetsest riigikorrast või ühiskonnast hoolimata, eelkõige ühismälu tagasoppi surutud, kuid teatris avaliku arutluse alla sattuvate tabuteemade ning lavastustes otsesemalt või kaudsemalt esile tulevate eetiliste imperatiivide pärast. „Meie elulood” ja „Kui ruumid on täis...” mõjusid sotsialistlikus ühiskonnas šokeerivalt oma aususega nii eraelulistes kui ühiskondlikes küsimustes.

2009. aastal tiksus Eesti ühiskond kogu läänemaise maailmaga ühes taktis: omaks olid võetud kapitalism, postmodernism, demokraatia ja avalikustamine. Postmodernse ühiskonna juurde kuuluvad lisaks muudele nähtustele kollane ajakirjandus, *reality-show*’d, „Tõehetke”-saade,¹⁰ netikommentaariid, blogid jms „avalikustamisega” seonduv. Seda maailma võib küll nimetada postdramaatiliseks, sest kõikvõimalikud teemad ja eluvaldkonnad on juba dramatiseeritud (draama formaati valatud) või iseenesest teatraliseerunud.

Kuid vaatamata sellele, et kontekstid, kuhu lavastused paigutusid, olid kardinaalselt erinevad, mõjusid nad siiski hämmastavalt sarnaselt. Nad kas šokeerisid ja puudutasid vaatajaid või siis lükkasid endast eemale, kuid igal juhul murdsid välja tavapärase teatri mugavast turvalisusest. Võiks arvata, et just prostituutide ramedad lood olid need, mis vaatajaid enim puudutasid, kuid nii see päriselt ei olnud. Väike empiiriline publiku-küsitlus näitas, et eelkõige oldi vapustatud või lihtsalt häiritud „Elude” etendajate eneseavamisest ja elulugudest. Lea Tormis arvas, kas mitte need ehedad pihtimuslikud eneseavamisest ei kompenseeri siirusepuudust elus (Teatriankeet... 2010: 35). See väide kehtib hästi ka Nõukogude Eesti ning X lennu diplomilavastuste kohta.

Järeldused

Vaatamata sellele, et Karusoo lavastused sündisid küpse sotsialismi kontekstis, võib nad loomisprotsessi ja poeetika põhjal liigitada postdramaatilise teatri ning seega ka Euroopa teatriavangardi hulka. Keili-Novosjolova-Pähklimägi lavastuse puhul võib rääkida nii postdramaatilise poeetikast kui ühiskonnast. Erinevale sotsiaalsele kontekstile vaatamata suuri

¹⁰ „Tõehetk” on rahvusvahelisel formaadil põhinev telemäng, kus peab ausalt vastama 21 intiimsele küsimusele ja kus vastuste õigsust kontrollib valedetektor.

fenomenoloogilisi lahknevusi nimetatud lavastuste ja nende vastuvõtu vahel silma ei torka. See lubab järeldada, et vähemalt autobiograafiliste lavastuste puhul on sotsiaalne ja kultuuriline kontekst pigem sekundaarne mõjutaja ning kultuurilised/rahvuslikud elutunnetuslikud alused ei muutu kolmekümne aasta jooksul kuigi radikaalselt.

Karusoo on arvanud, et teatriuenduste tegelik eesmärk on kokkusaamine, aga „igast uudsena näivast asjast haarab alati kinni suurem arv epigoone kui on tegijaid”, ning need epigoonid võtavad vahendid üle ilma eesmärgita (Karusoo 2008e: 9). Ka „Elude” retseptisoonis (vt nt Teatriankeet... 2010) tõmmati tihti paralleele Karusoo dokumentaalse teatriga, kuid see on pelgalt põhimõtteline ja vormiline sarnasus, mille taga on erinevad eesmärgid ja resultaadid (nt erineva sotsiaal-kultuurilise konteksti tõttu). Postdramaatiline teater Eestis ei kasva välja eelnevast, vaid töötab ikka veel katkestustel, nii esteetiliselt kui institutsionaalsel vastandumisel dramaatilisele peavooluteatrile.

Karusoo nendib skeptiliselt: „Igas nii suures inimgrupis on keegi, kes ei taha iseenesega kokku saada, loodetavasti ebateadlikult. [---] Üksikintervjuude puhul on mul alati selge, millal kasutatakse sõnu enese varjamiseks ja neid materjale pole mõtet kasutada. [---] Ütlustes, mida ma praegu silmas pean, ongi midagi pihtimuslikku¹¹ – tavaliselt rääkimise TOON, ja mulle mõjub see võltsilt.” (Karusoo 2010.) On raske kindlaks teha, kuivõrd need lavastused kujunesid etendajatele tõelisteks kokkusaamisteks oma „mina”, üksteise või publikuga ning kuivõrd oli tegemist vaid performatiivse eneseesitlusega. Ausalt öeldes see polegi tähtis, sest ka eneseesitlus on osa „minast”. Tähtis on see, et autobiograafilised etendused julgustavad ka vaatajaid ette võtma ekskursse oma „mina” ajalukku, ergutavad empaatiavõimet ning loovad imaginaarset sotsiaalset sidusust – kui mitte rohkem, siis vähemalt kahe inimese, vaataja ja etendaja vahel.

Kirjandus

- Epner, Luule** 2006. Teater post-perspektiivis. – Teatrielu 2005. Koost M. Kolk. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 37–71.
- Epner, Luule** 2007. Lisandusi post-mõistestikule: postdramaatiline tekst. – Keel ja Kirjandus, nr 1, lk 1–14.
- Epner, Luule** 2009. Järelmõtteid ja -muljeid draamafestivalilt 2009. – Teater. Muusika. Kino, nr 11, lk 27–33.
- Griffin, Gabriele** 2004. Troubling Identities: Claire Dowie's 'Why Is John Lennon Wearing a Skirt?'. – Auto/Biography and Identity: Women, Theatre and Performance. Eds. M. B. Gale, V. Gardner. Manchester: Manchester University Press, lk 153–175.

¹¹ Karusoo palus oma lavastuste kohta mitte kasutada sõna *pihtimus*, vaid pigem *tunnistus* (Karusoo 2010).

- Grotowski, Jerzy** 1968. The Theatre's New Testament. – Towards a Poor Theatre. Ed. E. Barba. Holstebro: Odin Teatret, lk 27–53.
- Freeman, John** 2007. New Performance / New Writing. New York: Palgrave Macmillan.
- Friedman, Susan Stanford** 1988. Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice. – The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings. Ed. S. Benstock. Chapel Hill: University of North Carolina Press, lk. 34–62.
- Heddon, Deirdre** 2008. Autobiography and Performance. Theatre and Performance Practices. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Interaktsioonid. Eesti teater ja ühiskond** 1985–2010. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus. Ilmumas.
- Karusoo, Merle** 1982. Proov on mu armastus. – Teater. Muusika. Kino, nr 7, lk 20–31.
- Karusoo, Merle** 2000. Põhisuunda mittekuuluv. Magistritöö viies peatükk. Lühendatult. – Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 15–27.
- Karusoo, Merle** 2008a. ENSV 18-aastased anno domini 1981. – Merle Karusoo, Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005. Tallinn: Varrak, lk 13–27.
- Karusoo, Merle** 2008b. Meie elulood. – Merle Karusoo, Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005. Tallinn: Varrak, lk 29–72.
- Karusoo, Merle** 2008c. Kui ruumid on täis... Järg lavaloole „Meie elulood”. – Merle Karusoo, Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005. Tallinn: Varrak, lk 81–111.
- Karusoo, Merle** 2008d. Kahe lavastuse tsensuurist ja autotsensuurist. – Merle Karusoo, Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005. Tallinn: Varrak, lk 107–111.
- Karusoo, Merle** 2008e. Kokkusaamine. – Merle Karusoo, Kui ruumid on täis. Eesti rahvad elulood teatritekstides 1982–2005. Tallinn: Varrak, lk 7–9.
- Koppel, Margit-Mariann** 2004. Merle Karusoo: „Ajalugu ongi elulugude summa.” – Kultuur ja Elu, nr 3, lk 86–88.
- Laks, Tiiu** 2005. Eesti näitekirjanduse lavastamine päästab Eesti rahva väljasuremisest. Intervjuu Mart Kivastikuga. – Teater. Muusika. Kino, nr 9, lk 31–38.
- Lavastuste...** 1985 = Lavastuste ekspuuteerimise statistika. – Teatrielu 1982. Tallinn: Eesti Raamat, lk 276–281.
- Lehmann, Hans-Thies** 2006. Postdramatic Theatre. London and New York: Routledge.
- Miller, Lynn C.; Jacqueline Taylor** 2003. Editor's Introduction. – Voices Made Flesh: Performing Women's Autobiography. Ed. by L. C. Miller, J. Taylor, M. H. Carver. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, lk 3–14.
- Märka, Veiko** 2009. Tõnu Oja: peaosaliseks sündinud. – Eesti Ekspress, 2. juuli.
- Renov, Michael** 2004. The Subject of Documentary. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- Rowbotham, Sheila; Lynne Segal; Hilary Wainwright** 1979. Beyond the Fragments: Feminism and the Making of Socialism. London: The Merlin Press.
- Svich, Caridad** 2004. Latina Theatre and Performance: Acts of Exposure. – Auto/Biography and Identity: Women, Theatre and Performance. Eds. M. B. Gale, V. Gardner. Manchester: Manchester University Press, lk 178–193.
- Tartu Uus Teater** – <http://www.uusteater.ee/uus/?feed=rss2> (10.11.2009).

Teatriankeet... 2010. = Teatriankeet 2008/2009. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 13–39.

Vaikijate hääled... 2008. = Vaikijate hääled 2: raamat naiste seksuaalsest kuritarvitamisest. Räägivad ohvrid. Nõustavad eksperdid. Analüüsivad teadlased. EQUAL projekt „Prostitutsiooni kaasatud naiste sh. inimkaubanduse ohvrite integratsioon legaalsele tööturule”. Koost, toim H. Kase, I. Pettai. Tallinn: Eesti Avatud Ühiskonna Instituut.

Viiding, Juhan 1982. Käisin teatris. – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 24–26.

Käsikirjalised allikad

Karusoo, Merle 2010. Erakiri autorile kommenteerimaks antud artikli mustandid, 24. jaanuar. Kiri autori valduses.

Saro, Anneli 2009. Intervjuu „Elude” trupiga 7. septembril Tartus. Intervjuu autori valduses.

Anneli Saro – Tartu Ülikooli teatriteaduse dotsent ning Helsingi Ülikooli eesti keele ja kultuuri lektor. Avaldanud artikleid eesti teatrist ja draamast ning retseptiooniteooriast.

E-post: Anneli.Saro@ut.ee