

Heli jälg mälumaastikul. Muusika ja heli eesti mäluteatris¹

Piret Kruuspere

Abstract

This article examines sound design in Estonian memory theatre, based on the works of playwrights Rein Saluri and Madis Kõiv and stage director Merle Karusoo from the 1970s up to the present. Drama and theatre are vehicles of collective memory and interpreters of national history, while memory is inherently connected with theatre. By definition, memory theatre can both imitate and depict common, often contradictory and repressed or erased memories of a shared past, but can also initiate processes of remembrance.

I am seeking to answer the question of whether music and sounds can be defined as a meaningful characteristic of Estonian memory theatre. On the basis of close-reading, the article explores whether and to what extent music and sounds are written into dramaturgical texts. Based on my own memories as a theatregoer, contemporary reviews and recordings, it also examines whether and how so-called textual music and sound have been realized on stage and which functions and meanings they have carried. The theoretical framework is based on theatre and memory studies as well as on specific studies of sound design in drama theatre.

„Sink sale proo“ – nii laulsid tüdrukud Volde-mar Panso Tammsaare-lavastuses „Inimene ja inimene“ kesklaval, otse saali suunas kiikudes (1972, helikujundaja Viive Ernesaks). Franz Xavier Kappuse ja Oskar Schima 1943. aastast pärit laul „Mamatchi, mul kingi hobu ...“ kõlas Velda Otsuse kehastatud Melusiine esituses Panso viimaseks jäänud lavastuse, Enn Vetemaa näidendi „Roosiaed“ tõlgenduse lõpus (1976, muusikiline kujundaja Peeter Volkonski²). Samal aastal lavakunstikateedri VIII lennu Kaarin Raidi käe all sündinud lavastuses „Me otsime Vargamäed“ kõlanud Urmas Alenderi loodud laulud püsivad tänaseni meeles. Samamoodi „kummitab“ inglise, arvatavalt 17. sajandist (või isegi varasemast ajast) pärit rahvalaul „The Unquiet Grave“, mida ümises Aarne Üksküla kehastatud Adam ja mis kõlas instrumentaalseades Arnold Weskeri näidendi „Neli aastaaega“ lavastuse aegruumis korduva motiivina (1980, lavastaja Lembit Peterson); selle laulu on kirjanik teksti sisse kirjutanud (Wesker 1966: 5–6, 60).

Need on vaid mõned näited mu isiklikust teatrimälust. Teatriloolasena on muusikiline kujundus aidanud mul kaugema mineviku sõnalavastuste omailma paremini hoomata ja teataval määral rekonstrueerida, näiteks nii 1945. aasta Estonia „Hamleti“ (lavastaja Andres Särev) kui ka 1969. aasta Noorsooteatri „Romeo ja Julia“ puhul (lavastaja Mikk Mikiver). Neist esimese muusika lõi helilooja Eugen Kapp, lavastuse kuuldemänguversioonis (1946) on sellest võimalik osa saada ringhäälingu sümfooniaorkestri esituses Tiit Targama juhatusel.³ Verona armastajate loo tõlgenduses kõlas ava- ja lõpustseenis, kui publiku ette ilmusid poiss ja tüdruk kaasajast, toonane saksa lööklaul „Romeo und Julia“ (autorid Henry Mayer ja Hans Bradtke).⁴ Teatrilooos haakuvad teemaga „muusika sõnateatris“ muu hulgas ka 1970. aastatel lavad vallutanud näitlejatest bardid (Andres Ots, Tõnu Tepandi, Lauri Nebel, Priit Pedajas jt.)⁵ ning 1980ndate keskel taasavastatud laulikud laval – eredaimeks näiteks Juhan Saare sulest pärit, Raimond Valgre elulugu kujutav „Valge tee kutse“

¹ Artikkel põhineb Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühenduse aastakonverentsil 10.11.2023 peetud ettekandel.

² Vetemaa on küll näidendi lõppu kirjutatud katkend laulust „Lili Marleen“, lavastuses kasutati seda aga salvestatud helitaustana ühe pildi lõpus. Muusikalises kujunduses kõlas muidki toonaseid laule; kaks rida „Lili Marleenist“ põimis Velda Otsus ka „Mamachi ...“-laulu. Saksa-aegsed laulud tõigi proovidesse näitlejanna.

³ Kuuldemänguversiooni leiab Eesti Rahvusringhäälingu arhiivist: <https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/kuuldemang-hamlet-145278>.

⁴ Eesti keelde tõlgituna (sõnad Vello Marken) kuulus laul, mis algab: „Ei, oh ei me ole Romeo ja Julia, vaid tänapäeva noored armunud ...“, toona ka ansambel Laine repertuaari.

Sulev Luigega peasas (1986, lavastaja Kaarel Kilvet, muusikaline kujundaja Olav Ehala). 1960.–1970. aastatel hakkasid Eesti draamalavadele üha sagedamini jõudma ka muusikalid.

Siinse artikli eesmärk on käsitleda heli- ja muusikalist kujundust ning vastavaid kujundeid Eesti sõnateatris, täpsemalt mäluteatris. Näitekirjanduse ja teatrikunsti seotust mälu ja mäletamisega ning olulisust rahvusliku ajaloo tõlgendajana on käsitlenud paljud teatriuurijad (Malkin 1999; Rokem 2000; Carlson 2001; Gluhović 2013, 2020 jt.). Jeanette R. Malkini arvates on mälu „ruum“ koos sellele iseloomulike ringluste ja kajadega loomuldasa seotud teatrikunstiga. Mäluteatrina määratleb ta sellist teatrit, mis imiteerib või kujutab ühiseid, sageli vastuolulisi, sealhulgas allasurutud või mahasalatud minevikumälestusi, aga ka n.-ö. käivitab mäletamisprotsessi. Mõlemal juhul rõhutab ta mäluteatri olulise tahuna vahetu dialoogi tekkimist teatritavaatajate isiklike mälestustega (Malkin 1999: ix, 8, 10).

Teatrit kui kollektiivset kunsti on peetud eriti sobivaks kunstivormiks ajaloo kujutamisel ja minevikukujundite vahendamisel ka meie kultuuriruumis (Epner 2007: 181). Publikuretsptsioon on samuti kollektiivne ja vahetu. Teatri kui „mälu-masina“ metafoori rakendades väidab Marvin Carlson, et teatris toimib mäluaspekt, sealhulgas publiku vastuvõtu tasandil, spetsiifilisemana kui teistes kunstides, olles üks lavakunsti peamisi karakteristikuid (Carlson 2001: 6–7). Freddie Rokemi sõnul püüab ajalugu *resp.* ajaloosündmusi kujutav teater ületada lõhet mineviku ja oleviku vahel, et kujundada sellist kogukonda, milles minevikusündmused omandavad taas tähenduslikkuse. Holokausti lavalisi kujutusviise käsitledes puudutab temagi küsimust, kuidas mälu protsessi ja minevikutraumat avalikkusele vahendada (Rokem 2000: xii, 46–47).

Eesti kutselise sõnateatri ajaloost leiab samuti näiteid rahvusliku ajaloo ja mälu (sh. kultuurimälu) temaatika kohta. Siinse mäluteatri uurimisel olen ajapiirideks seadnud 1970. aastad ja

21. sajandi alguse,⁶ meie aja- ning teatriloo kontekstis kasutan mäluteatri mõistet eeskätt seoses lähiminekiviku sündmuste ja kogetud ajalooliste traumade kujutamisega kirjanduses ja teatrilaval. Ajaloo- ja mälutemaatika tõlgendamisviise ning kujutusvõtteid vaadeldes saab rakendada võrdlevat vaatenurka, teatrikunsti käsitlemisel kollektiivse mälu hoidjana ning vahendajana aga uurida teatri ja draama mälukultuurilist ja/või mälu poliitilist mõju sootsiumis. Pikemas perspektiivis loodan jõuda järelduseni, kas ja missuguste spetsiifiliste tunnuste alusel saab määratleda ja mõtestada eesti mäluteatrit kui fenomeni – ühelt poolt selle eripalgelisuses, teisalt erinevate juhtumiuuringute kaudu ilmnevates ühisjoontes.

Mu huvikeskmes on kirjanikud Rein Saluri ja Madis Kõiv ning lavastaja Merle Karusoo, kes kõik mängivad kõnekat rolli eesti kirjandus- ja teatrilooos. Saluri, Kõiv ja Karusoo, keda vaatlen eesti mäluteatri oluliste esindajatena, on oma loomingus kujutanud ajaloo, mälu ja mäletamisega seonduvaid nähtusi ja ilminguid – vaagides (lähi-) ajaloo traumaatilisi kogemusi, vahendades mälu protsessi fragmentaarsust, suhtelisust ja valulikkust ning pakkudes samas puhastumisvõimalust. Seeläbi on nad mõjutanud ja elavdanud ka avaramat sotsiaal-kultuurilist välja. Lisaks on nende loomingu toel võimalik uurida teatrikunsti ja kollektiivse mälu seoseid erinevatel ühiskondlikel ajajärkudel: alates Nõukogude perioodist (antud juhul 1970. aastatest), läbi laulva revolutsiooni ja taasiseseisvumise aastate kuni nüüdisajani.⁷

Siinse artiklis püüan Saluri, Kõivu ja Karusoo erinevatesse kümnenditesse paigutuvate loome näidete varal leida vastust küsimusele, milline on olnud muusika ja heli osakaal ning tähendus eesti mäluteatris. Kas seda saab määratleda ka ühe eesti mäluteatrilise omase tähendusliku karakteristikuna? Uurin lähilugemise toel, kas ja kuivõrd muusika ja helid – olgu tegemist kas rahvalike laulude, esinduslaulude või hoopis loodus- ja argielu helide-häältega – on sisse kirjutatud dramaturgilistesse tekstidesse. Teisalt vaatlen nii isik-

⁵ Vt. näitlejate laulukavade kohta lähemalt Ruth Mirovi artiklist (Mirov 1979).

⁶ Ka ajapiiride ulatuse puhul pakub tuge Freddie Rokemi „Performing History“, kus analüüsitakse tosinkonda näidendit ja lavastust, mis kuuluvad viide erinevasse kümnendisse (Rokem 2000).

⁷ Olen teatri, ajaloo ja (kultuuri)mälu seonduvat eritlenud ühes varasemas artiklis (Kruuspere 2017). Nii mõnigi probleem vajab aga veel süvendatumat analüüsi: kas või küsimus sellest, kuidas ajalugu kujutav teater ja mäluteater Eesti kultuurikontekstis omavahel suhestuvad.

likule vaatajamälule, kaasaegsetele arvustustele kui ka salvestustele toetudes, kas ja kuidas on n.-ö. tekstiline muusika või heli laval teostunud ning milliseid funktsioone ja tähendusvarjundeid kandnud.

Mõistekasutus ja senised teemakäsitlused

Heli ja muusika kõnekusele teatriajaloos viitasin põgusalt juba sissejuhatuses. Semiootilisest vaatenurgast moodustavad teatrimärkidena toimivad heli ja muusika koos ruumiliste märkidega tihedatoimse põimingu. Teatris kasutatavad helid liigitab Erika Fischer-Lichte kolmeks: loodushääled, tehnikud ja tegevuslikud helid. Teatriruumis viitab heli kas mingile protsessile, objektile või tegevusele, aga kuna erinevatel kultuurikoodidel põhinevad protsessid, objektid või tegevused võivad omandada kindla sümboolse tähenduse, võib sellisele sümboltähendusele viidata ka heli kui teatrimärk. Samuti mängivad helid oluliselt kaasa (ruumilise) atmosfääri loomises (Fischer-Lichte 1992: 116–119).

Teatris kasutatav muusika teenib enamasti seda eesmärki, mis seostub muude teatrimärkide loodud kontekstiga; muusika nn. praktiline funktsioon tavaelus teiseks sümboolseks rolliks, mida tuleb just sõnateatris alati käsitleda tähenduslikuna. Nii näiteks omandab laulev näitleja sel puhul märgilise tähenduse – seda kas tegelaskuju tunnetest ja vahetust hingeseisundist lähtuvalt (s.t. subjektiivsel tasandil) või mingi konkreetse (sotsiaalse) olukorra raames.⁸ Üldistatult võib muusika sõnateatris osutada ainekile, ruumile ja ajastule, olukorrale ja/või tegevusele, ent võib samavõrd väljendada kogu lavastuse atmosfääri ja/või kanda isegi mõnda abstraktsemat ideed. (Fischer-Lichte 1992: 123–126, 293) Muusika, millel on tihe seos kultuurimäluga, võib teatriveatajaid ergastada, kutsuda neis esile mälestusi ja assotsiatsioone (Carlson 2001: 114–119; Talvik 2018: 25).

Muusika- ja helikujundus eesti sõnateatris pole teatriveatajate-uurijate tähelepanu kuigi võrd pälvinud. Seda tõdeb oma magistritöös

„Helikujundus sõnalavastuses“ ka Tallinna Linna-teatri muusikajuht ja lavakunstikooli laulupeadagoog Riina Roose (Roose 2000). Ainsa eesti sõnateatri helikujundust analüüsiva näitena toob Roose toona esile artikli, mis käsitleb muusikat Ugala lavastustes 1980. aastate alguses, eeskätt Jaan Toominga peanäitejuhi-ajal võimendunud rahvalaululist suundumust (Tomson 1984).

Mõnevõrra hilisemast ajast leiab artikli, mis vaatleb heliloojate originaalmuusika kasutamist eesti sõnateatris, põhinedes suurel määral Eino Tambergi, Olav Ehala ja Ardo Ran Varrese, staažika heli- ja muusikalise kujundaja Viive Ernesaksa ning lavastaja Mati Undiga tehtud intervjuudel (Amor 2006).⁹ Eesti kultuuriruumis kohtabki nimetatud teemaga seoses ennekõike praktikute eneserefleksiooni (vt. ka Vestlusing ... 2014). Rõõmustaval moel on nüüdseks lisandunud süvenenum uurimus: Liivia Talvik analüüsib teatriteaduse magistritöös „Heli- ja muusikaline kujundus Eesti sõnateatris“ 28 kaasaegset lavastust, lähtudes nii teoreetilistest allikatest kui ka teatipraktikute, eeskätt heli- ja muusikaliste kujundajatega tehtud intervjuudest; lisandub veel autori isiklik vaatajakogemus (Talvik 2018).¹⁰

Tõsiasi, et heli- ja muusikalise kujunduse määratlemine on mitmeti probleemne, pole pääsenud ilmselt ükski selle valdkonna käsitleja. Riina Roose eelistab mõistele „muusikaline kujundus/kujundaja“ terminit „helikujundus/-kujundaja“ (Roose 2000: 3). Alates 2017. aastast Eesti Teatri Agentuuri juures tegutsev teatriterminoloogia töörühm aktsepteerib mõlemat. Helikujundust on töörühm määratlenud kui lavastuse kuuldelist kujundust, mis koosneb erinevatest, sh. olmelistest helidest; helikujundaja kujundab lavastustele helimaastikke ja/või nende elemente. Muusikalise kujundusena defineeritakse lavastuses kõlavat originaal- ja laenatud muusikat; muusikaline kujundaja loob muusikalise kujunduse, kasutades selleks juba olemasolevaid muusikateoseid. Välja on pakutud veel mõisted „helikunstnik“ kui isik, kes loob või interpreteerib muusikateoseid ning kujundab helimaastikke, ning „audiokujundus“,

⁸ Võrreldes muusikateatri, sealhulgas ooperiga, ilmneb just sõnateatris tunduvalt mõjukamalt muusika võime osutada kindlatele ühiskondlikele olukordadele (Fischer-Lichte 1992: 293).

⁹ Mari Amori artikkel lähtub tema magistritööst „Helilooja sõnateatris“ (2005).

¹⁰ Uurimus laiendab täpsustab tänuväärselt ka ülevaadet valdkonna senistest käsitlustest (Talvik 2018: 5–6).

Illustratsioon 1. Stseen lavastusest „Pilvede värvid“. Eesti Draamateatri arhiiv. Foto: Gunnar Vaidla.



tähistamaks lavastusliku sündmuse kogu kuuldelist kujundust.¹¹

Teatriajaloos ja -praktikas – eriti praegusel ajal, mil üha enam mängib kaasa etenduskunstide valdkond – võivad eelmainitud määratlused ja rollid aga mitmeti kombineeruda-varieeruda. Sellele on osutatud näiteks Viive Ernesaksa töö puhul lavastuse „Pilvede värvid“ juures (Roose 2000: 13–14). Õigustatult on tähelepanu juhitud igapäevapraktikas valitsevale terminoloogilisele ebaselgusele, samuti mõiste „helikunstnik“ ambivalentsele kasutusele – kultuurilooliselt ning õigekeelsus- ja seletavas sõnaraamatus tähistab see kutselist muusikut (Varres 2023; vt. ka Talvik 2018: 10–11). Siinses artiklis kasutan määratlusi üldjuhul nõnda, nagu need on kirjas teatriloos, s.t. konkreetsete lavastuste andmestikus.

„Helikunstniku“ mõiste kasutuselevõtt võiks küll olla üks lahendus valdkonna eri rollide mitmepidisele piiritlemisele, ent samas leitakse, et heli- ja muusikalist kujundust peaks siiski eraldi käsitlema: kuigi nad loovad ühtse helimaastiku, on nende algallikas erinev (Talvik 2018: 17, 19). „Helimaastiku“ mõiste hõlmab kõiki lavastuses kuuldavaid ja kujundatud helisid: nii salvestatult kõlavaid helisid, muusikat kui ka laval

loodud helisid. Teatriteadlase Ross Browni sõnul on helimaastik dramaturgilise struktuuriga ning suhestub sellega, mille konkreetne lavastus on fookusesse võtnud (Talvik 2018: 3, 12–13). Siinkirjutajale näibki „helimaastik“ mõistena tunduvalt selgem ja põhjendatum kui helikunstniku rolli avamine ja mõtestamine.

Toetudes ositi intervjuule Merle Karusooga, nimetab Riina Roose oma magistritöös helikujunduse viit funktsiooni: 1) raamimine kui lavastuse vormi toetaja; 2) rõhutamine, võimendamine, atmosfääri loomine; 3) vastandumine, s.t. mingi kontrastse (ootamatu) heli kasutamine; 4) helikujundus kui peategelane¹² või juhtum, kui heli ja/või muusika juhib kogu lavastuse (sõnatut, napi-sõnalist) tegevust; 5) heli kui lavastuse üks peamisi osiseid, mispuhul nii muusika kui ka helid sünnivad laval elavas esituses (Roose 2000: 5–6).

Liivia Talvik on mõnevõrra muutnud ja avardanud nii Browni (kelle loetelu jääb tema sõnul veidi napiks) kui ka Karusoo heli- ja muusikalise kujunduse rollide jaotust. Tema käsituses on vastavad ülesanded järgmised: 1) keskkonna loomine; 2) atmosfääri loomine (mis on üks olulisemaid funktsioone); 3) raamimine (laen Karusoolt; eri stseenide sidumine); 4) rõhutamine (k.a. vastan-

¹¹ Vt. Eesti Teatri Agentuuri kodulehelt rubriiki „Terminoloogia“: <https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/> (28.04.2025).

¹² Isiklikust praktikast toob Roose näitena Anton Tšehhovi – Aleksandr Adabašjani ja Nikita Mihhalkovi teose „Pianoola ehk mehaaniline klaver“ lavastuse Elmo Nüganenilt (1995, Tallinna Linnateatris).

dumine, mida ei loeta omaette rolliks, vaid pigem vahendiks millegi rõhutamisel); 5) tähenduse edastamine (allteksti, nn. teise plaani loomine); 6) seoste tekitamine (mida vaadeldakse kahest aspektist: siseseosed on erinevad suhted lavastuslike elementide vahel, välisseosed märgivad aga vaatajais tekkivaid võimalikke äratundmisi ja assotsiatsioone). Peab siiski möönma eelnimetatud funktsioonide jaotus(t)e tinglikkust, kuna helide ja muusika rollid võivad olla omavahel põimunud (Talvik 2018: 40–56).

Rahvaliku laulu ambivalentne roll

Eesti mäluteatri pidevam arengujoon algab 1970. aastatel, mil ka maailmadramaturgias võis näha huvi tõusu mäluteema vastu. Rein Saluri intellektuaalne mudeldraama „Külalised“ (trükkis ja laval 1974) oli esimene eesti algupärane, mis puhul võeti tõsisemalt kõneks mäluga seotud küsimused. Teatrikritik Valdeko Tobro tõi esile „mälestuste organiseerimise piinarikka protsessi“ kujutamise (Tobro 1982: 114). „Külaliste“ peategelane, I vaatuses tegelasnimega Peremees, II vaatuses Külaline, üritab jõuda jälile minevikusündmustele, mida ta ise ei mäleta. Nn. kadunud poja tagasipöördumine maale isakoju võrdsustub eksistentsiaalse enesemääratluskatsega, kandes ka rahvusajaloolisi kaastähendusi.

„Külaliste“ I vaatuses mängib Peremehe nime kandev tegelane maalt, tema isakodu kandist pärit Juhani-nimelisele Külalisele ette makilindile salvestatud automaadivalanguid ja mõnevõrra hiljem ka Külalise sõnu äsjasest omavahelisest ägedapoolsest vestlusest, kusjuures selles kahekõnes on just Peremees olnud ründavam pool. Näidendi lõpuremark kõlab aga nii: „Ootamatult terav automaadivalang, pikk paus, mille kestel Külaline [sama tegelane, kes I vaatuses oli Peremees – P.K.] aeglaselt põrandale vajub. Lindilt Juhani naer ja hää: „Sa oled endale pillid appi võtnud ...“ Tühijooks.“ (Saluri 1989: 118) Magnetofon ning salvestatu ettemängimine vihjavad mõneti Samuel Becketti näidendile „Krappi

viimane lint“. Kuid „Külaliste“ finaali loob allusiooni ka William Shakespeare'i „Hamletile“. Briti kirjandusteadlase Catherine Bates'i väitel on Shakespeare paigutanud oma tuntud näidendi sellisesse kummastavasse maailma, kus teatraalsus ja mäng sattuvad küsimärgi alla, ning Hamleti katse ohjata tegelikkust, kasutades selleks ette kantavat näitemängu, eeskätt „hiirelõksu“-stseeni, osutub hoopis enesehävituslikuks (Bates 1999: 196–199). Midagi samalaadset näeme ka Saluri näidendis, kuid etendamise asemel panustab peategelane minevikutõe väljaselgitamiseks kuuldelistele vahenditele. Lõpp on ikkagi vaikus või Saluri sõnul „tühijooks“. Lavastaja Kaarin Raidi 1974. aasta tõlgendus Eesti Draamateatri väikese saali laval pakkus autoritektiga võrreldes sootuks leebemat lõplahendust: kokkuvarisemise asemel haukas peategelane (Martin Veinmann) hoopis mahlakat õuna.¹³

Kui I vaatuses oma linnakorteris Külalist ootav Peremees kontrollib magnetofoni töövõimet, kostab korra autoril anonüümseks jäetud „lõkk-laulukatkend“. Laulmiseni „siin ja praegu“ jõutakse alles siis, kui Peremees on ette mänginud salvestuse nende äsjasest vestlusest, mille käigus paljastus üht-teist mineviku kohta, mis võiks Külalisele/Juhanile halba varju heita. Juhani tekkinud ärrituse maandamiseks lubab Peremees kõneldu kustutada, lindistades selle peale „vana hea naabrimehet enda lauldud“ ilusa eesti laulu. Seda võiks tõlgendada katsena leevendada mõrkjaid mälestusi. Esiti torges Külaline hakkab viimaks „käheda häälega, vastu tahtmist“ laulma „Sääl, kus rukkiväli lagendikul heljub ...“ – muutudes laulu kestel, „ilmselt läbielatu sunnil, mõnevõrra tundeliseks“. Lavastuses oli vahetult enne laulmist Peremehe tegelaskuju repliikide järjestust veidi muudetud ja ta Külalisele suunatud fraas „Noh!“ kõlas üsna ründavalt-käskivalt – eriti võrreldes kirjaniku remargiga „peaaegu lõbusalt“. (Saluri 1989: 89–90)¹⁴

„Külalistes“ kõlab laul „Sääl, kus rukkiväli lagendikul heljub“ algses tekstiversioonis, mille on loonud eesti ajakirjanik ja kirjanik Georg

¹³ Piibliga seotud kujund polnud meelevaldne, kuna Salurile on omane intertekstuaalne mäng sõnaga ning tema teostest leiab nii folkloorielemente kui ka viiteid Piiblile.

¹⁴ Mainitud stseeni lavastusest on võimalik vaadata ERRi arhiivi salvestuskatkest (vt. lõiku 7:50–9:50) <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/teatrimarkmik-kulalised-ja-mangi-pillimees-draamateatris>. Kuigi näitleja Einari Koppel laulab seal vaid laulu neli esimest rida, vahendab salvestuslõik üsna adekvaatselt laval toimunut.

Eduard Luiga. Ka kõrvaltegelasest Perenaine küsib Juhanilt: „Sul olid nagu teised sõnad. Praegu lauldakse seda natuke teistmoodi?“, mispeale Juhan vastab: „Ma tean ainult neid sõnu.“ (Saluri 1989: 91)¹⁵ Eestikeelsete sõnade tekkelugu on meenutanud tenor, lavastaja ja näitleja Aarne Viisimaa, kelle sõnul olevat Rootsis pealkirja all „Barndomshemmet“ tuntuks saanud laul Luigat ühel Rootsi reisil, mis oletatavasti leidis aset 1920ndate teises pooles, sügavalt liigutanud. Nii sündiski toona juba küllaltki eaka kirjamehe tekstitõlge(ndus), mis sisu poolest järgib üsna täpselt rootsikeelseid laulusõnu. Luiga tekstiga laulu plaadistas Viisimaa 1929. aasta suvel Helsingis (Sepp 1987: 68–69).

Kui võrrelda omavahel Aarne Viisimaa äsjanimetatud salvestust, bariton Harald Lutteruse tunduvalt hilisemat helisalvestust paguluses (plaadilt „Rahvahulgad, tulge kokku“, Rootsi 1969) ning ka Saluri näidendis ilmunud lauluteksti (Saluri 1989: 90), siis näeme tekstides päris suurt kattuvust, erinevused on vaid mõnes sõnastusnüansis.¹⁶ Nõukogude perioodist pärit, eeskätt Artur Rinne laulduna tuntuks saanud versiooni sõnastus erineb neist omajagu, eriti alates kolmandast salmist. Laul kõlas tunduvalt mažoorsemas tonaalsuses ja tekstis kohtab rohkeid viiteid kodupaiga loodusele, mainimata jäävad aga nii vanemate kui ka armastatu surm; just see motiiv on aga Ameerika originaalis ning rootsi- ja eestikeelsetes lauludes kõnekas kokkulangevus. Luiga 1920. aastatest pärit, loomult nostalgilisem, isegi leinalisem tekstiversioon oli siinmail kaua vähem tuntud või varju jäänud. Ühe võimaliku põhjusena osutagem kolmanda salmi algusridadele: „Nüüd ma vanaks saand ja mälestusis elan. Noorepõlve

unistusteriigis veel.“ See võis mõjuda Nõukogude ideoloogiliste ametivõimude silmis kaudse viitena Eesti Vabariigile, mida ilmselgelt peljati.¹⁷

Kuuldavasti puudutas ja liigutas rahvalik laul just oma algsel kujul 1970. aastatel paljusid teatrivaatajaid. Lilian Vellerand on aastakümneid hiljem tõdenud, et „Külaste“ I vaatuses Külast kehastanud Einari Koppel „laulis „Rukkivälja“ suure hardusega ja see ootamatult kõlav (tollal veel ebasoovitav või kahtlane) laul võeti publiku poolt vastu samamoodi. Pole võimatu, et osa publikust ainult sellesama laulu pärast „Külasti“ vaatamas käiski.“ (Vellerand 1992: 73) Sagedamini kohtab eesti sõnalaval rahvalikke laule kui rahvusliku mälu ja identiteedi kandjaid 1980. aastatel: Jaan Kruusvalli „Pilvede värvides“ (1983), mis ühe rannapere loo kaudu kajastab eestlaste 1944. aasta suurpõgenemist Läände,¹⁸ ja Rein Saluri „Minekus“ (1988, mõlema lavastaja Mikk Mikiver Eesti Draamateatris; samal aastal esietendus „Minek“ Priit Pedajase lavastusena ka Pärnu teatris), samuti Merle Karusoo Pirgu-mälukillu aegses lavastuses „Aruanne“ (1988) ning juba 1990ndate lõppu jäänud lavastuses „Küüdipoisid“ (1999, Eesti Draamateatris).

Rein Saluri nn. minekute-tulekute triloogia moodustavad „Külaste“ kõrval kaasajas kodunt jalga lasknud Poisi ning aastakümneid tagasi Siberist koju sõitva Poisi lugusid ühte liitev „Poiste sõidud“ (1978, lavastaja Mikk Mikiver Eesti Draamateatris) ja 1940. aastate ajalooliste vapustuste draamatõlgendustesse esimest korda tragikoomikat põimiv küüditamis-näidend „Minek“. „Mineku“ tekst algab omalaadse tardunud tummstseeniga: küüditamisele määratud pere-

¹⁵ Ameerika laulukirjutaja Paul Dresseri ülipopulaarse, 1897. aastal avaldatud ja 1913. aastal ka Indiana osariigi hümniks saanud laulu „On the Banks of the Wabash, Far Away“ teksti tõlkis mugandatult 1914. aastal rootsi keelde Karl-Ewert Christenson. Rootsis šlaagrina läbi aastakümnete ülimenukaks osutunud versiooni ajaloolise taustana võib aimata rootslaste massilist väljarännet üle ookeani Ameerikasse 19. ja 20. sajandi vahetusel.

¹⁶ Viisimaa ja Lutteruse esituste salvestused leiab Youtube'ist. Saluri on näidendis välja jätnud laulu neljanda ja viienda salmi, milles meenutatakse nii siit ilmast lahkunud vanemaid kui ka surnud noorpõlve-armastatut.

¹⁷ Näidendis algab kolmas salm sõnadega „Olen vanaks jäänd ...“ (Saluri 1989: 90), ent populaarsete rahvalike laulude puhul on tekstiteisendid loomulikud. Tekstoloogiline küsimus, millal ja kuidas Luiga algversioon sõjajärgses Eestis mugandus, jääb siinkohal kõrvale. Küll aga osutagem laulusõnadele kui lingvistilistele märkidele, millega muusikalised teatrimärgid objektiivsel tasandil seonduvad (Fischer-Lichte 1992: 124).

¹⁸ Oma magistritöös analüüsis Riina Roose põhjalikult just Viive Ernesaksa helikujundust „Pilvede värvidele“. Kruusvalli tekstis esinevast kümnest laulust oli Ernesaks etteantud kohtades kasutanud nelja, asendanud kolm flöödiviisiga ja kolmest laulust üldse loobunud, kuid lisanud ühe o malt poolt. Lauludel oli lavastuses tähenduslikke stseene võimendav funktsioon, paari laulu asendanud flöödiviis rõhutas igatsuslikkust. Lindilt kõlanud kiretu diktoritekst, mis teatas tegevusaja täpse kuupäeva (Kruusvallil on need kirjas iga pildi alguses), ja flöödiviis löid üheskoos mitmetähendusliku helikujundi, nn. valufooni. Seda kasutati ka autoril ette nähtud sõjamürina asemel ja see kätkes endas kogu sõja valu (Roose 2000: 13–14, 17–18).

Illustratsioon 2. Einari Koppel ja Martin Veinmann lavastuses „Külalised“. Piret Kruuspere erakogu.
Foto: Gunnar Vaidla.



kond on koduõuel otsekui hangunud. Pikk avaremark lõpeb lausetega: „Laudas ammub lehm paar korda ja jääb vait. Ka inimesed on pikka aega vait.“ Üks järgmisi remärke sedastab: „Lammas määgib pikalt ja hädiselt. Kõik justkui kuulatavad seda määgimist. Piinavalt pikk tummus.“ (Saluri 1989: 7) Rahvalikke laule („Jumalaga, kohav laani“, „Vaikne kena kohakene“) lauldakse küll ka „Minekus“, aga siin on need topelttäheanduses leinalised. Enne sunniviisilist kodunt minekut on küüditataval perel vaja viimsele teele saata hiljuti surnud vanaperemees Friedebert.

Saluri draamaloomingu ühe läbiva joonena võib määratleda mälestust vägivallast; siit kasvavad välja ka kirjaniku tuummotiivid „kadunud isa“ ja „kadunud kodu“. Lauluepisood „Külalistes“ osutab aga veel ühele intrigeerivale motiivile. I vaatuses palub Perenaine Juhanil taas laulda, see aga keeldub. Perenaine küsib: „Kuidas tema [Peremees – P. K.] sind laulma sai? Vägisi või?“ ja

Külaline vastab: „Vägisi.“ (Saluri 1989: 92). Peidetumalt kohtab vägisi-motiivi „Poiste sõitudes“. Näidendi üks võtmeepisoode leiab aset sõjajärgses rongis, kus helitaustaks on „sõnatu, ärev, oamoodi, meloodiline karjumine“ ja „summutatud balalaikamäng“ (Saluri 1989: 55, 61, 66); kirjanik on remarki, milles sisaldub oksüümoron „sõnatu karjumine“, topeldanud minevikulise rongistseeni raamina.¹⁹ Lapseohtu poisse ja tüdrukut terroriseeriv platnoi, tegelasnimega Tüüp, soovib taba koju sõitval poisil oodatava haarangu käigus etendada üheskoos perekonda: „... me oleme üks pere, mina olen sinu isa. Nii on parem, sinule ka.“ (Saluri 1989: 65) Vägisi-isaks motiiv loob kontrasti „kadunud isaga“, omandades meie rahvusliku ajaloo kontekstis ka üldisema sümboolse tähenduse.

„Poiste sõitude“ lavastuses löi muusikalise ja helikujunduse ilmselt lavastaja Mikiver (kavalehel selle kohta märget pole). Lavastuses oli kaks juhtmotiivi: rongirataste monotoonne rütm ja

¹⁹ Sageli raamistavadki Saluri näidendeid kuuldelised remargid.

Ameerika traditsionaal „Kaugel, kaugel, kus on minu kodu“.²⁰ Vagunirataste ragin raamis laval nii osade kui vahel ka piltide üleminekuid. Lavastuse alguses mängis Poiss, kes põgenes kodust (Paul Poom), ise kaasa vilistades, kitarril laulu „Kaugel, kaugel ...“, taustaks rongimüra. I osas imiteeris Mees (Tõnu Mikiver) jutustatud naljaloo käigus balalaikamängu, ümiseses põgusalt sedasama viisi. Samuti kostis see korra laulujupina rongi reprodutorist. II osas, kui tegevus oli kandunud ajas tagasi, kõlas kusagilt kaugemalt toosama viisikatke (balalaikal?) vilistamise saatel – pärast seda kui Poiss, kes sõidab koju (Arvo Kukumägi), oli jutustanud Tüdrukule (Maret Tuurmaa (Mursa Tormis)) ja Kotipoisile (Tõnu Oja) oma kodust. Muusikataust saatis viimase minevikupildi lõppu, sumbudes pikkamööda, kui Mees alustas oma pikka monoloogi (proosakogumikust „Mälu“ pärit jutustust „Kolm kartulit“), misjärel tegevus taas kaasaega kandus.

Pöördudes tagasi vastu tahtmist ehk n.-ö. sundlaulmise juurde Saluri „Külalistes“, tekib kaudne seos Merle Karusoo lavatekstide/lavastuste struktuuris silma torkavate ajastu n.-ö. ametlike, esinduslike, ideoloogilist sõnumit kandvate lauludega. Sedalaadi kõrvutuses mõjub „Külaliste“ episood vastu tahtmist, sunnilt laulmisest – olgugi et tegu on rahvaliku lauluga, või ehk just seetõttu – paradoksaalse ja absurdsena, see pole aga Salurile loomuldasa võõras.

Helide küllus mälumaastikul

1993. aastal tuli Eesti Draamateatris Priit Pedajase režiis lavale Madis Kõivu näidend „Tagasitulek isa juurde“. Saluri ja Kõivu teoseid võiks mõlemaid nimetada ka kadunud poja kojutuleku lugudeks: mõlemas püüab peategelane (Kõivul Tagasituli) taastada üksikfragmentidest mälu pilti. Ka „Tagasitulekus isa juurde“ näeb „kadunud kodu“ ja „kadunud isa“ motiive. Saluri näidendit ja tema loomingut laiemaltki iseloomustab mälu ja mängu omalaadne põimumine, Kõivul seevastu

võimenduvad rohkem mäletamise paine ja vaev, siin kohtab mäluruumi või -maastiku mitmetähenduslikkust, unenäolisust. Kuigi muusikat annaks Kõivu dramaturgias käsitleda mitmest vaatenurgast,²¹ pöörakem alljärgnevalt tähelepanu pigem ta helide ja häälte dramaturgilisele maailmale, mainides seejuures siiski ka paari muusikaga seotud motiivi.

„Tagasituleku isa juurde“ auditiivses partituuris domineerivad looduse ja argielu helid. Kõiv pakub neid talle loomuosaselt ikka liiaga, luues ülipikki remärke, milles kostab „tänavahääli, vankriloginat, [...] koer jookseb krabinal üle kruusa, kana sabistab tolmus tiibu, üksik tuvi kriigiseb siinsamas räasta all. Vedurivile.“ (Kõiv 1997: 147) Teisalt loeme: „magamise häälte vahele sise-nevad uued – hommikused: kukk hakkab kirema, hommikust piredad inimhääled, keegi pumpab vett, kusagil tehakse uks lahti, keegi viskab hoovivärava tagakätt plärtsudes kinni [...] luuaga tõmmatakse üle hoovi või tänav. Hääled kogunevad ja kumuleeruvad, langevad üksteisele otsa, matavad ja matavad üksteist, segavad ja segunevad ...“ (Kõiv 1997: 155).

Nagu näeme, kohtab Kõivule omaselt ka kuuldelistes remarkides omajagu määratlematust või peitelisust: hääled ja helid võivad olla „segasevõitu“, „nad ei kuulu kuhugi, ega millelegi“. Leidub kõivulikku paradoksaalsust: „keegi laps huikab, jälle kaugelt, nagu oleks hääli päralejõudmisega juba vananenud, möödunud ja olematuks kulunud“ (Kõiv 1997: 147) – siin on märki kirjutatud ka ajamööde. Määratlematust märkab lauludegi puhul: „Kutsutakse kedagi Endlat. Endla huikab kõrgelt ja kilavalt vastu. [...] Ta laulab sekka mõne salmi vanast ja hästituntud laulust, mis nüüdseks on ometigi unustatud.“ (Kõiv 1997: 156) Seega – kui inimesed laulavadki, siis kusagil väljaspool lavaruumi, laulud on aga nimeta ja unustusse määratud. Erandlikult nimetab Kõiv „Tagasituleku isa juurde“ remarkides küll korra rahvalikke laule ka pealkirju pidi: „raadio räägib päevauudiseid aastast teise, laulab sekka

²⁰ Originaalis kannab see 19. sajandi lõpust pärit, arvatavalt isegi veel vanemat, kanada algupära laul pealkirja „Red River Valley“.

²¹ Kõivu näidendeis käib mäng „mitmel eluilma „korrusel“,“ on täheldanud Luule Epner. Varieeruvatele ja omavahel põimuvatele argisele, poliitilisele ja filosoofilisele „korrusele“ lisandub ühe tasandina teater, mäng või muusika. Muusika avaldub mitmeti: näidend „Hammerklavierosonate“ tõukub Beethoveni klaverimuusikast ning helilooja esineb seal ka ühe tegelasena, näidendis „Stseene saja-aastasest sõjast“ esitavad muusikud Béla Bartóki 6. kvartetti, „Turba philosophorum“ on autori määratluse järgi sõnalis-muusikaline draama, üheks põhitegelaseks vähetuntud saksa helilooja Johannes Brahms, keda ei saa aga samastada muusikaloost tuntud Brahmsiga (Epner 2006: 499, 502).

„Vana jahilugu“, „Kes on rikas, kes on vaene“, „Pos-
tipoiss“, „Mulgimaa“, „Mets mühiseb“ jne., jne.“
(Kõiv 1997: 183), ent needki on säitunud pigem või-
malikku, kumuleeruvasse ritta.

Remarkides leidub vaimustavat poeetilisust:
„Koos pimedusega hääled. Esialgu ei ole selge
kelle, või mille, või kust, või kui kaugelt; ajuti jääb
mulje, nagu jätkaksid tammed oma sahistamist
ja sekka potsatavad tõrud alla, vastu puukuuri
tõrvapappkatust, veerevad sealt larinal alla ...
[---] Siis aga näib [---], et keegi hingab ainult,
pikalt ja üksluiselt, nagu magaja.“ (Kõiv 1997: 151–
152) Suure tamme sahin kordub „Tagasituleku ...“
remarkides ligi paarkümmend korda, igisahisev
tamm toimib otsekui omalaadne juhtmotiiv.²²

„Tagasitulekus isa juurde“ mõjub pimeduses
kostuv (magaja) hingamine kontrastina hommiku-
helide elavusele. See võib omandada õõvastava
mõõtmelise, kui loodetaval Läände põgenemise
teekonnal raskelt haigestunud noorema venna
katkendlik hingamine-hingeldamine varieerub
pimeduses kahinast lõõtsutamiseni ning lisaks
vahelduvad ragisevad hingetõmbed väljast kost-
vate püssipaukudega (Kõiv 1997: 174–176). Ka
kuuldelisel tasandil leiab Kõivu tekstimustrist ta
dramaturgiale üldisemalt loomuomaseid motive:
hirm, sõda, haigus, agressiivsus; neist viimane
seostub „Tagasitulekus isa juurde“ eriti Isa kujuga,
kes tavatseb end tihti kuuldavaks teha ja maksma
panna karjades või käratsedes. Isa ja tema või-
maliku truudusetusega resoneerivad remarkides
ka „frivoolsed hääled“ või kinnise ukse avanedes
sealt voogav „... kollakas-punane valgus võõra
muusikaga – midagi oksenduseni ameerika-
likku ...“ (Kõiv 1997: 172). Tagasituli ja tegelaskuju
võib aga ajuti, kas mingi paine, hirmu või õuduse
mõjul kas kisendada või isegi ulguda.

Samamoodi võimendab Kõiv kuni äreva ohu-
tundeni ka loodushääli. Näidendis „Põud ja vihm
Põlva kihelkonnas nelätõistkümnendama aasta
suvõl“ märkab remarkides gradatsioon: „Ritsikad
kriiskutavad põõsastes [---] ritsikasirini“, „Ritsikad
kisendavad.“ (Kõiv, Lõhmus 1987: 39, 53) Näiden-

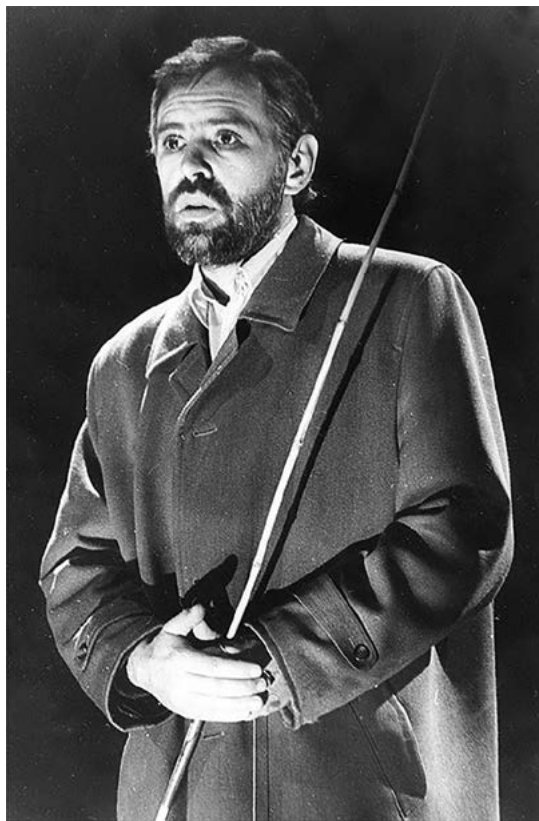
dis „Tali“ ikka ja jälle kostuv halvaendeline varese-
ja hakikisa seevastu „moduleerub orelimuusikaks.
Bach.“ (Kõiv 2007: 251) Näidendi „Filosoofipäev“
I vaatuse hommikustseenis segab Professori
(Immanuel Kanti) mõttetööd häirivalt kõvasti
kirev kukk kusagil naabruses: „Kukk kireb ja lõikab
[tegelase – P.K.] kähedaksräägitud hääle pooleks.“
(Kõiv 1997: 252) Lavaruumi kusagilt väljastpoolt
tungiv terav katkestus on samuti kõivulik võte ja
seda võib seostada tema enda elu otsekui kujundli-
ku poolitumisega 1944. aasta põgenemise luh-
tumise tõttu. Osutagem veel ühele, sedapuhku
muusika ja instrumendiga seotud äkilisele katkes-
tusele „Põua ja vihma ...“ finaalis: „Pillimäng jääb
järsku nagu lõigatult vait. [---] On kuulda, kuidas
viilul ragisedes puruneb.“ (Kõiv, Lõhmus 1987: 142)
Siin mõjub see hävingut ja traagikat ettekuulu-
tava metafoorina. Viilulihääli, mis võivad olla ette-
vaatlikud, südantkraapivalt kaeblikud või kauged
ja summutatud, leiab mitmest näidendist.²³

Kõivu remarkide eripärale on osutanud Luule
Epner: „tavaliselt pikad või ülipikad, need kirjel-
davad näidendimaailma äärmise detailsusega,
äratavad intensiivseid aistilisi kujutlusi ja mõju-
vad meeleliselt autentsena“ (Epner 2018: 115).
Lavastaja Priit Pedajas möönab, et Kõivu tekstid
liigituvad dramaturgiaks, mis ei arvestagi üldse
teatriga, luues pigem kujutelmaga (Kokkusaami-
sed ... 1991: 19), tema näidendid algavad alati
mingisugusest remarkides antud kujutluspildist
(Vestlus ... 2020: 196). Kõivu remargid on Pedajase
sõnul olemuslikud ja lavastajana on ta neid võt-
nud eeskätt kujundina (Kapstas 1994; Vestlus ...
2020: 198). Teatril tuleb kirjaniku draamateoseid
käsitleda kui võimalust mänguks ja teha valikuid
(Pedajas 2004: 116). Kuigi võiks eeldada, et Kõivu
kuuldelisi remarke on laval ehk mõnevõrra hõlp-
sam teoks teha kui visuaalseid või tegevuslikke,
kehtib ilmselt nendegi kohta sedastus, et Kõivu
remargid pakuvad vihjeid toonile või stiilile, mida
on võimalik mängida: „sammud trepil, tuul suurte
puude latvades – kõige selle kohalolek on võima-
lik tajutavaks mängida.“ (Pedajas 2003: 192–193)

²² Vaid paar näidet: „... kusagil eemal peab olema suur tamm. Tamme hääli tuules.“; „... siis jälle tamm, pikemalt nüüd kui varem, raskelt.“; „Tamm sahisab, nagu polekski veebruar ja väljas 35 kraadi külma.“; „Tamm hakkab ärevalt sahisema.“ (Kõiv 1997: 147, 151, 161, 227). „Tamm sahisab“, nii kõlab ka näidendi lõpuremark (Kõiv 1997: 228).

²³ Perekonndliku taustaga näidendis „Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätõistkümnendama aasta suvõl“ võtab üks perepõlvkonnast ühtäkki viilulimängija poosi ja mängib kujuteldaval instrumendil Beethoveni „Kreutzeri“ sonaadi *Presto* (Kõiv, Lõhmus 1987: 69).

Illustratsioon 3. Jüri Krjukov lavastuses „Tagasitulek isa juurde“. Kalju Orro erakogu. Foto: Gunnar Vaidla.



Jüri Krjukovi sõnul andsid kummalised teostamata remargid näitlejale mingi emotsiooni ja olid seeläbi rolliloomele toeks (Kapstas 1994).

1993. aasta „Tagasituleku isa juurde“ lavastuse helimaailma ja muusika lõi lavastaja Pedajas ise. Tamme sahina asemel raamistas lavastust juhtmotiivina täpselt teadmata kust kuulduv laul meeshääle esituses ning ajuti kõlas see katkendlikult ka ühe või teise stseeni saateks. Lea Tormis on esietenduse järel tõdenud: „Aeg-ajalt kummitab mind ikka see laul. Mis laul see küll on, kohe alguses kusagilt kaugusest, nagu läbi vana heli-

plaadi kahinate kostmas, lavastuse õhustikku sisse juhatamas; hiljem aeg-ajalt taastekkimas, ka etenduse lõpul argiaskelduste kentsakat melu võõritamas ... Ma ju tean seda viisi, seda häält, kohe-kohe tuleks nagu meelde ... See ääre peal, see äratundmise piiril olek, see pisut-veel-ja-kohe-saab-kõik-selgeks tunne võibki teatrikunsti asendamatuks teha.“ (Tormis 2006: 491)²⁴ Kontrastina igatsuslikule lauluviisile oli lavastuses teiseks läbivaks motiiviks madal tume ja rõhuv heli, mis ühelt poolt resoneeris näidendi viienda pooltunni alguses pimeduses pörandasse tekkinud kummastava auguga, mille hääliisuste-registrite diapaseon varieerub näidendis kriginast ja sisinast inisemiseni, viiulihäälest vana grammofooni krõksumiseni (Kõiv 1997: 211) – pangem Pedajase muusikalise kujunduse kontekstis tähele just grammofooni mainimist. Teisalt võib lavastusse aeg-ajalt lõikuvat tumedakõlalist motiivi tõlgendada kauge ja summutatud sõjamürinana, ent eeskätt vahendab see siiski Tagasitulejat (Jüri Krjukov) painavat teadmatus, hirmu- ja õudustunnet.²⁵ Lavastuses leidis valitud noppeid ka näidendi remarkide lopsakast helideilmast: uks käaksus ja pimeduses hõigatigi kedagi Endlat; näidendi neljandas pooltunnis alumiselt korrusest kostvaid sünnipäevaliste hääli oli küll mõneti kärbitud-tihendatud. Kaasaegse arvustuse sõnul märgistas muusikaline kujundus õnnestunult „väiksemaidki meeleolumuutusi, mineviku- ja olevikupiltide vaheldumisi“ (Kulli 1993). 1993. aasta „Tagasituleku isa juurde“ muusikaline ja helirežiini mängis Pedajase kongeniaalses Kõivu-tõlgenduses kui tervikus tähelepanuväärset rolli ja lõi lavastaja käekirjale omase atmosfääri erilise sugestiivsusega.

Laulud aja- ja eluloos

Merle Karusoo tekstid ja lavastused on omavahel sidusamad ning neid pole põhjust liiga rangelt lahus käsitleda. Tema mäluteatri arengujoon joonistub välja alates 1980. aastate lõpust, mil sündisid dokumentaalsed, kirjadele ja/või päevikule

²⁴ Artikli valmimise ajaks pole paraku õnnestunud välja selgitada mainitud eestikeelse laulu täpsemat päritolu, pealkirja ega esitajat, eesti meeslauljat. Aga leppigem sellega ja korrakem üht eespool juba esinenud tsitaati näidendi „Tagasitulek isa juurde“ remargitekstist: keegi „laulab sekka mõne salmi vanast ja hästituntud laulust, mis nüüdseks on ometigi unustatud“ (Kõiv 1997: 156). Kummati mõjub ka lavastuse helikujunduslikku seika looritav „hämarus“ Kõivu puhul kongeniaalsena.

²⁵ Siin saab kinnitust väide, et muusika võib anda tähenduse tegelaskuju mõtetele ja mälestustele, unistustele ja unenägudele ning vallandada-väljendada tema tundeid, sealhulgas rõõmu ja armastust, aga ka viha, kurbust, igatsusi ja hirme (Fischer-Lichte 1992: 126).

toetuvad naiste elulood: „Aruanne“ (1987, Pirgu Arenduskeskuse mälusektoris) ja „Haigete laste vanemad“ (1988, Eesti Draamateatris). 1990. aastate lõpp tõi fookusesse rahvuslikud saatuseaastad, muu hulgas poolelijäänud põgenemislood kammerlikus tudengilavastuses „Sügis 1944“ (1997, Viljandi Kultuurikolledžis) ja küüditamisele kaasa aidanud eestlaste lood lavastuses „Küüdi poisid“ (1999, Eesti Draamateatris). Nii „Haigete laste vanemates“ kui ka „Küüdi poistes“ vaadeldakse ühiskondliku konformismi ja põlvkondliku süü teemat.

Karusoo mäluteatri lavakeeles on staatika ja minimalism aeg-ajalt vaheldunud lahvatustega avaramasse, panoraamsemasse mõõtmesse. Sobivaimaks näiteks on koos 300 harrastusnäitlejaga loodud vabaõhutükk „Circulus“ (23. juunil 1993 Otepääl, kaaslavastaja Toomas Lõhmuste, muusikajuht Viive Ernesaks), mida esitati vaid korra, Eesti Vabariigi 75. aastapäevaks. Pisut enam kui tunni jooksul mängiti suurel vaaterattal ja selle ümber läbi 60 aastat Eesti ajalugu (alates 1934. aastast kaasajani), kusjuures näitemängu tekstiks või libreto lähtepunktiks oli helilint (fonogramm) valikuga kõigist riigijuhtide kõnedest, mis olid arhiivis säilinud. Lisandusid tantsuviisid, laulud ja kaks luuletust (Heiti Talviku „Eleegia“ vaikiva ajastu raames ja Marie Underi „Jõulutervitus 1941“).

Lavastust kujundas suurel määral 30 eeskätt rahvalikku ja esinduslikku (sealhulgas ka võõrast ideoloogilist sõnumit kandvat) ajastulaulu. Mõni neist kõlas rohkemgi kui korra (näiteks „Oh laula ja hõiska ...“ eri aegade kontekstis), vaatamängu alustas ja lõpetas „Kungla rahvas“. Libreto alaosades on määratletud rahva vahelduvaid seisundeid, sealhulgas lähtuvalt sellest, kas rahvas laulab (seda juhtub vaid aastatel 1938/39 ja 1988) või vaikib. Vaikimisaegu tuleb sagedamini ette: näiteks aastal 1934 ja 1970. aastate alguses. 1940. aastate teises pooles rahvas alguses laulab, siis aga vaikib; 1950. aastate alguses rahvas „ei näe ega kuule“ (Karusoo 2008: 292–298). „Circuluse“ näol oli tegu juhtumiga, mispuhul helisalvestised ja lindistatud muusika juhtisidki kogu lavastuse

Illustratsioon 4. Stseen vaaterattal lavastusest „Circulus“. Rahvusarhiiv, EFA.332.0.158907. Foto: Tõnu Tormis.



kulgu ning mänguplatsil puudus vahetu sõnaline tegevus (Roose 2000: 6). Muusikat toetasid kostüüm ja grimm (kunstnik Aime Unt), samuti tantsud – padespannist tibutantsuni. Etenduse vastukajades tõdeti, et „Circuluses“ sündis kunstiline tervik „liikumisjooniste range korrapära ja ajastuomaste meloodiate [...] ning ajaloolis-politiliste vahetekstide toel“ (Herkül 1993: 45).²⁶

Mõned aastad varem Pirgu mängitud kammerlik-minimalistlik „Aruanne“ oli samuti laulude rohke: kokku oli neid lavastuses ligi veerandsada. Tegelasid esitletakse juba tekstis Hääletena: Nais-hää (lavastuses Katrin Saukas), Tenor (Mart Johanson) ja Bariton (Jaak Johanson) – mõlemad

²⁶ Karusoo eri lavastustes kõlanud „Internatsionaali“, „Ülemaailmse demokraatliku noorsoo hümn“ jt. sedalaadi laulude puhul võib küsida, kas ja kuivõrd oldi sunnitud neid laulma. Karusoo rõhutab, et näiteks lavastuse „Meie elulood“ loojate hoiakut peegeldavate episoodide hulka kuulunud, sealhulgas võõrideoloogilist sõnumit kandvat laulu ei esitatud „pilamiseks, vaid järele mõtlemiseks, [...] millest õieti räägib nimetatud laul“ (Karusoo 2008: 27). „Circulusega“ seoses on ta tõdenud: „Meist jääb vaid tegu. Ja, noh, me laulsime neid laule Stalinile ...“ (*Ibid.*, lk. 286)

Illustratsioon 5. Katrin Saukas ja Silvia Laidla, „Haigete laste vanemad“. Eesti Draamateatri arhiiv. Foto: Peeter Laurits.



kitarriga – ning Bass (Marko Matvere) löötspilliga. Seega sündis „Aruandes“ elav muusika „siin ja praegu“. Alguses resoneerivad lihtsa talunaise Ella Kaljase lauliku laulud tema päevikus kajastamist leidnud elusündmustega, mõne aja pärast aga juba rahvusliku ajaloo kataklüsmidega. Nii lausub Ella laulu „Eestimaa, mu isamaa ... (Kuis mul armas oled sa)“ kohta: „Jah, seda laulu võis Eesti rahvas laulda üle kahekümne aasta, aga siis tuli lõpp“ (Karusoo 2008: 134)

Koduse lauluvara sekka trügib ühel hetkel võõrvõimu esinduslauluna ka „Internatsionaal“. Rein Ruutsoo on selle lavastuses aset leidnud metamorfoosi tabavalt kokku võtnud: „Üksteise järel lauldi vaimulikke ja isamaalisi laule, „Kawe keldrit“, ülistuslaule Stalinile ja muid. Üksteise otsa kuhjusid ühendamatud müüdid, mis pidid lõpuks purustama ka päevaraamatut pidanud noore naise elumüüdi. [...] Laulikust aimuv laulumaailma (isikliku olemise ühe tähtsama identsuskeskme) Stalini-aegse äraspidistumise täpne lavastamine teeb ajastu kuritegeliku perverssuse füüsiliselt adutavaks.“ (Ruutsoo 1988: 38)

„Aruande“ teksti/lavastuse teise kolmandiku järel, kui Ella on Siberisse küüditatud, muutub

päevik ülinapiks: lohutute tsitaatide saateks kõlab vaid monotoonne, vastu kitarrikasti kinnastatud käega koputatud rütm. Kujundi mitmetähenduslikkusele osutab seik, et lavastuse vastuvõtus tõlgendati seda kord pulsi, kord rongirataste raiuva heli, kord saatuse koputusena (Ruutsoo 1988: 40; Üprus 1988a). Inimhääli või inimlik heli otsekui hääbub või vakatab, päevikupidaja tummub. Monotoonsus ei kao ka kodumaale tagasi jõudnult, kui päevikupidaja vaid registreerib tuimalt rasket kolhoositööd. Hingeliigutuste kirjeldamine asendub „bioloogilise eksistentsi jälgimisega“ (Ruutsoo 1988: 40). Laulust „Kawe keldris“ aimub sügavat meeleheidet. „Täna öösel naudin elu“ peegeldab küll enesesisenduslikult uljast katset painetest välja murda, ent laul katkeb poolelt viimaselt realt: „Täna öösel naudin elu / Wallatledes sinuga. / Täna imetlen su ilu, / Homme ...“. Lausumata jäävad sõnad „võitlen surmaga“. (Karusoo 2008: 151) Sedalaadi järske, otsekui noaga lõigatud katkestusi või stoppkaadreid poolelt realt kohtab mujalgi, hiljem näiteks „Küüdiipoiste“ ringmängulauludes „Sonny-boy“, „Hirv ojal joob“, „Hoia kinni, muidu võid sa uppi lennata“ jt. (muusikaline kujundaja Riina Roose).

Illustratsioon 6. Laurits Muru Jaak Johansonina lavastuses „Agnes, kroonikud ja psühhokroonikud”. VAT teater. Foto: Siim Vahur.



„Aruande” lavastuses sündis Häälte vahel ka omalaadne muusikaline dialoog: Katrin Saukase Naishääle kurbliüriline-igatsuslikkus *versus* Tenori, Baritoni ja Bassi vapravõitu, optimismist tuge otsiv huumor. Kaasaegne arvustus kiitis „Aruande” rahvuslikku koloriiti ja kontseptsiooni kargust; samuti imetleti noore trupi laulmist, nimetades seda „inimlikkuse vaimseks mälestusmärgiks” (Üprus 1988a). Ilmselt esimesi kordi võrdsustatigi „Aruande” ja „Haigete laste vanemate” arvustuslikus retseptsioonis üksikinimese põdemine metafoorina kogu rahva saatusega (Üprus 1988a; Mikkel 1988).

Lavastuses „Haigete laste vanemad” aktuaaliseerus haige, koolieeliku vaimsele arengutasele jäänud tütre Ema (Silvia Laidla) pihtimusliku ja kahetseva monoloogi kaudu küsimus põlvkondlikust süüst ja vastutusest, samuti keris end lahti kodu kibeda kaotuse lugu. Lohutus tonaalsuses pakkus ühe vähese helgema hetke Ema ja ta tütar Margiti (Katrin Saukas) ühine laulmine. Vanaemalt päritud laul „Kord elasid kaks lindu

/ vaid teineteisele / ja pesa ehitada / siis võtsid nemad nõuks ...” räägib mõistukõneliselt kurjast kaarnast, kes lindude pesa lõhub, nii et linnud „surid muresse” (Karusoo 2008: 178). Arvustaja sõnul mõjus ema ja tütre laulustseen ängistavalt pühalikuna, kuna selles polnud jälgegi Margiti sidistavast, üldjuhul mõistetamatust kiirkõnest, mis läks hooti üle täielikuks ehholalaaliaks ehk kajakõneks.²⁷ Lauldes mõjus Margit täiesti tervena (Üprus 1988b).

Lähiminevikulise teatriloo vaatepunktist sõlmub just siitkaudu side Merle Karusoo ja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli 31. lennu lavastusega „Agnes, kroonikud ja psühhokroonikud” (2023, VAT teatris), mis heidab tagasi pilgu Pirgu mälusektori aega. Loo keskpunktis on siiski eakas Agnes Riimaa (Katrin Saukas), kes sanitarina Kernu invaliidide kodus töötades hakkas omaalgatuse korras hoolealustele laulmist õpetama – lauldes nad rahunesid, otsekui „vabastasid end oma haigusest, oma lootusetusest” (Karusoo 2008: 126). Lavastuses oli lauludel seega ühelt

²⁷ Tahtmatu kuulnud sõnade ja fraaside järelekordamine.

poolt samuti tervendav roll nagu „Haigete laste vanemates“. Teisalt teadvustati omal ajal Pürgus kogutud-lauldud viiside kaudu ka rahvusliku ühismälu jätkuva hoidmise vajadust. Nüüdseks ehk enam mitte nii pakiliselt mälu *resp.* elulugude-laulude inimestele tagasiandmise mõttes, vaid pigem nende edasiandmise missiooni rõhutades.

Kokkuvõtteks

Oma mäluteatrikäsitluses määratleb Jeanette R. Malkin nn. mälustruktuuridena kordusi (sh. korduvaid stseene), kokkusulatamisi, tagasipöördumisi, ettekavatsematuid hääli, mitmesuguseid kajasid, kattumisi ja simultaansust. Sedalaadi mälustruktuurid võivad kujundlikult avalduda näiteks pikkades, kordustest tulvil monoloogides, mispuhul kõneleja võib jääda anonüümseks, või liikumatuses-staatikas, mida ümbritsevad (helisalvestatud) hääled, või kajana korduvates, isikustamata „minevikuhäältel“, mis hajuvad ja jagunevad eri rääkijate vahel. Seeläbi, väidab Malkin, võib lava muutuda vaimu- või mälumaastikuks, kuhu tulvab mälu ühishääli. Mäluteater, mis sageli seostub minevikutraumadega, võib olla laetud vastandlikest diskursustest, seletamatutest asjadest, ettearvatutest kujunditest, omavahel kattuvatest häälteltest ning ootamatutest stiilipöörakutest (Malkin 1999: 1, 8, 10).

On märkimisväärne, kui sageli mainib Malkin auditiivse komponendi osakaalu mäluteatris. Nagu nägime, haakub eelkirjeldatu paljuski näiteks Madis Kõivu „Tagasituleku isa juurde“ mäluruumiga, mis väljendub näidendi puhul ohtras remargitekstis, 1993. aasta lavastuses aga Priit Pedajase Kõivuga samavaimulises režiis ja helimaailmas. Monoloogidki on Kõivu dramaturgiale ülimalt omased. Monoloogidest ei pääse mööda ka Merle Karusoo mäluteatrist kõneldes. Kõiv loob hääle ja helide polüfoonia remarkides, Karusool sünnib erinevate isikulugude *resp.* monoloogide *resp.* hääle komponeerimise kaudu üldistusjõuline mosaiikpilt. „Küüdipoiste“ ülesehitus on seejuures tavapärasest killustatum. Siin vaadeldud eesti mäluteatri näidete puhul kohtabki muusika ja helide vallas sageli fragmenteersust ning järske katkestusi – seda nii Kõivul kui ka Karusool. Sellele ilmingule võivad lavastustes sekundeerida lavakujundus ja liikumisrütm („Tagasituleku isa juurde“ kunstnik oli Mats Õun; „Küüdipoiste“ lavakujunduse lõi Pille Jänes ning

ringmängutantsud seadis Riina Roose). Eriti masstaapselt avaldus eelöeldu aga „Circuluses“.

Kõigi artiklis käsitletute puhul on veel üks ühine joon: mäluteatrile olemuslikuna mainitud dialoog publikuga. Rein Saluri kirjutas „Külalistesse“ laulu „Sääl, kus rukkiväli lagendikul heljub“, mille sõnad koosmõjus näitleja esituslaadiga puudutasid ja virgutasid midagi olulist toonaste teatrivaatajate kultuuri- ja rahvuslikus ühismälus.

Merle Karusoo „Aruanne“ mõjus tema isiku-pärase mäluteatri avataktina, mispuhul missiooniks oli inimestele, eriti vanemale põlvkonnale nende vahepeal keelatud ja tõrjutud elulugude ja laulude tagasiandmine. Nagu öeldud, tegi sel teel eelsammu juba Saluri. Nii „Külalised“ kui ka „Aruanne“ on ehedad näited heli- ja muusikalise kujunduse kaudu seoste loomise kohta: eeskätt muusika võib näiteks taastada vaatajate isiklikele kogemustele toetuvaid mälupilte või vallandada nostalgilisi, aga ka valulikke tundmusi. Rõhutatud on elava muusika erilisust sõnateatris, mis loob muu hulgas lava ja saali vahel ühtse energia-välja (Talvik 2018: 32). Seda tõendavad mitmedki siin artiklis käsitletud mäluteatri näited. Karusoo lavastuste arvustustes mainitakse tavapärasest sagedamini publiku reageeringuid – mis kinnitab samuti dialoogi sünni. Laulud võivad pakkuda hingepidet ja lohtu, mõjuda isegi tervendavalt („Haigete laste vanemad“, „Agnes, kroonikud ja psühhokroonikud“), samas võivad nad enam-vähem võrdsustada inimelu kuluga („Aruanne“) ning luua või määratleda ajastu tausta („Circulus“, „Küüdipoisid“). Ajastu taustale viitab raadiost kõlavate laulude kaudu remarkides ka Kõiv, „Tagasituleku isa juurde“ lavastuses mängis lavalise aegruumi ja lummava atmosfääri loomises tooniandvalt kaasa Pedajase muusikaline ja helikujundus.

Lauludesse võib olla kätketud igatsus, valu ja lein (Saluri „Poiste sõidud“, „Minek“), neis võib aga samas väljenduda vastupanu ja peegelduda uljast bravuuri („Aruanne“). Kuid paradoksaalsel moel liituvad muusika ja helidega eesti mäluteatris tihti mitte ainult järsud katkestused, vaid ka vakatamine ja piinav tummus, luues laulude ja muusika helgema poolega kibeda kontrasti. Osutagem siinkohal heli- ja muusikakujunduse rõhutavale funktsioonile – seda ka kontrasti, antud juhul vaikuse kaudu (Talvik 2018: 50–51). Saluri näidendi peategelane üritab minevikutõe väljaselgitamiseks kasutada kuuldelisi võtteid ja

vahendeid. „Külalistes“ vastanduvad elav laul ja sõjale viitava automaadivalangu lindistus. Samas võib paradoksaalsel moel laulgi, mis oleks otsekui mõeldud leevenduseks või lepituseks, hoopis vastupidiselt sunniks muutuda. Omaette küsimus sundlauludest ja -laulmisest kerkib aeg-ajalt esile Karusoo lavastustes.

Kui hakati koguma eestlaste elulugusid, ilmes, et umbes 90% oma eluloo kirjapanijatest

mainis laulu ja laulmist, kaasa arvatud juhul, kui ise laulda ei osatudki (Rüütel 2003: 329). Meie identsuskese ja ühismälu on paljude (rahvalike) lauludega vääramatult seotud. See pole iseeneest üllatav, aga nagu Saluri, Kõivu ja Karusoo näitel kogesime, on laulud ka eesti mäluteatri faktuuri tihedalt, sügavuti ja intrigeerivalt mitmetähenduslikena sisse kodeeritud.

Allikad

Eesti Rahvusringhäälingu arhiiv

„Kuuldemäng. Hamlet“. [Raadiosalvestis.] Autor William Shakespeare, režissöör Kaarel Toom, lavastaja Andres Särev, helilooja Eugen Kapp. Esmaeeter 28.11.1946, <https://arhiiv.err.ee/audio/vaata/kuuldemang-hamlet-145278> (27.08.2025).

„Poiste sõidud: 1“, „Poiste sõidud: 2“. [Rein Saluri draama „Poiste sõidud“ lavastuse salvestis.] Lavastaja Mikk Mikiver, kujundaja Aime Unt. Esmaeeter 23.05.1980, <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/poiste-soidud-1>, <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/poiste-soidud-2> (8.02.2025).

„Roosiaed: 1“, „Roosiaed: 2“. [Enn Vetemaa, „Roosiaed“, lavastuse salvestis.] Lavastaja Voldemar Panso, kunstnik Mari-Liis Küla, näitejuht Merle Karusoo, muusikaline kujundus Peeter Volkonski. Esmaeeter 6.12.1980, <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/roosiaed> (7.02.2025).

„Teatrimärkmik. Külalised ja Mängi, pillimees Draamateatris“. [Stseenid lavastustest „Külalised“ ja „Mängi, pillimees!“] Sarjast „Saadete algmaterjalid filmilt 16mm“, osa 1. Esmaeeter 28.04.1974, <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/teatrimarkmik-kulalised-ja-mangi-pillimees-draamateatris> (30.04.2025).

„Teatrietendus. Aruanne.“ [Merle Karusoo lavastuse „Aruanne“ salvestis.] Videosalvestatud 9.–11.01.1990, <https://jupiter.err.ee/1608120301/teatrietendus-aruanne> (9.02.2025).

Eesti Teatri Agentuuri koduleht

Lavabaas, <https://lavabaas.teater.ee/> (27.08.2025).

Terminoloogia, <https://teater.ee/teatriinfo/terminoloogia/> (28.04.2025).

Eesti Draamateatri arhiiv

„Küüdiipoisid“. Autor-lavastaja Merle Karusoo, muusikaline kujundaja Riina Roose, kunstnik Pille Jänes. [Videosalvestis.] Salvestatud avalikul etendusel 8.10.1999. ETV 1999.

Madis Kõiv, „Tagasitulek isa juurde“. Lavastaja Priit Pedajas, kunstnik Mats Õun, muusika Priit Pedajas. [Videosalvestis.] Salvestatud avalikul etendusel 5.11.1994. ETV 1994.

Kirjandus

Amor, Mari 2006. Heliloojad sõnateatris. – *Teatrielu* 2004. Koost. Liina Jääts, Ivar Põllu, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk. 128–137.

Bates, Catherine 1999. *Play in a Godless World: The Theory and Practice of Play in Shakespeare, Nietzsche and Freud*. London: Open Gate Press.

Carlson, Marvin 2001. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Theater: Theory/Text/Performance, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Epner, Luule 2006. Saateks. – Madis Kõiv, *Näidendid*. I. Tartu: Akkon, lk. 495–503.

Epner, Luule 2007. Rupture and Continuity: How History and Memory Are Represented on the Stage. – *We Have Something in Common. The Baltic Memory*. Eds. Anneli Mihkelev, Benedikts Kalnačs, Collegium litterarum 21, Tallinn: The Under and Tuglas Literature Centre of the Estonian Academy of Sciences / Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia, pp. 177–196.

Epner, Luule 2018. *Mängitud maailmad*. Heuremata 8, Tallinn/Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Fischer-Lichte, Erika 1992. *The Semiotics of Theater*. Advances in Semiotics, Bloomington et al.: Indiana University Press.

Gluhović, Milija 2013. *Performing European Memories: Trauma, Ethics, Politics*. Studies in International Performance, New York et al.: Palmgrave Macmillan.

Gluhović, Milija 2020. *Theory for Theatre Studies: Memory*. London: Bloomsbury Publishing.

Herkül, Kadi 1993. Vastandused. Teatrifestival „Dionysia“ Tartus ja vabaõhuprojekt „Circulus“ Otepääl. – *Teater. Muusika. Kino* 10, lk. 44–45.

Kapstas, Meelis 1994. Tagasi tulekud. – *Pühapäevaleht*, 5.11.

Karusoo, Merle 2008. *Kui ruumid on täis. Eesti rahva elulood teatritekstides 1982–2005*. Tallinn: Varrak.

Kokkusaamised ... 1991 = Kokkusaamised. Kokku said kriitik Lilian Vellerand ja lavastaja Priit Pedajas. – *Teater. Muusika. Kino* 10, lk. 16–24.

Kruuspere, Piret 2017. Eesti näitekirjandus ja teater kultuurimälu meediumidena. – *Philologia Estonica Tallinnensis* 2, *Kirjanduse intermeedialisus. Intermediality of Literature*, lk. 35–58, <https://doi.org/10.22601/PET.2017.02.03>.

Kulli, Jaanus 1993. Imet tabav tagasitulek. Madis Kõivu „Tagasitulek isa juurde“ Eesti Draamateatris. – *Hommikuleht*, 8.02.

Kõiv, Madis, Aivo Lõhmus 1987. *Põud ja vihm Põlva kihelkonnas nelätoistkümnendama aasta suvõl*. Tallinn: Eesti Raamat.

Kõiv, Madis 1997. *Kolm näitemängu. Kokkusaamine. Tagasitulek isa juurde. Filosoofipäev*. Tallinn: Eesti Draamateater.

Kõiv, Madis 2007. *Näidendid*. II. Tartu: Akkon.

Malkin, Jeanette R. 1999. *Memory-Theater and Postmodern Drama*. Theater: Theory/Text/Performance, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Mikkil, Reet 1988. Mitu puud on metsas? „Haigete laste vanemad“ Draamateatris. – *Õhtuleht*, 22.10.

Mirov, Ruth 1979. „Otsinud olen inimese häält“. – *Teatrimärkmik* 1976/77. Koost. Helvi Einas, Inna Rips, Tallinn: Eesti NSV Teatriühing / Eesti Raamat, lk. 206–214.

Pedajas, Priit 2003. Kõivu näidenditest praktiku mätta pealt. – *Madis Kõivu mõttelistes maailmades. Tartus 4. XII 1999 Madis Kõivu 70. sünnipäeva tähistanud konverentsi ettekannete põhjal koostatud artiklikogumik*. Toim. Maris Balbat, Piret Kruuspere, Tallinn: Eesti Teatriuurijate Ühendus, lk. 187–194.

Pedajas, Priit 2004. Kolm olukorda, mille pärast võtsime teha *Finis nihili*. – *Püsimate metaphysicus*. Madis Kõiv 75. Koost. Jaan Kangilaski, Bruno Mölder, Veiko Palge, Tartu: EYS Veljesto kirjastus, lk. 112–117.

Rokem, Freddie 2000. *Performing History. Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Studies in Theatre History and Culture, Iowa City: University of Iowa Press.

Roose, Riina 2000. *Helikujundus sõnalavastuses*. Töö teatrimagistri kraadi taotlemiseks, käsikiri, Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool.

Ruutsoo, Rein 1988. Teateid ühest elust. Etendusest „Aruanne“. – *Kultuur ja Elu* 6, lk. 37–40.

Rüütel, Ingrid 2003. Laulud eesti elulugudes. – *Võim & kultuur*. Koost. Arvo Krikmann, Sirje Olesk, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, lk. 247–338.

Saluri, Rein 1989. *Sõiduraamat: Minek. Poiste sõidud. Külalised*. Tallinn: Eesti Raamat.

Sepp, Reino 1987. „Tuul ulub ja vihma sajab ...“ Ühe ballaadi lugu. – *Mana* 57, lk. 68–74.

Talvik, Liivia 2018. *Heli- ja muusikaline kujundus eesti sõnateatris*. Magistritöö, käsikiri, Tartu Ülikool, <https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/65789253-7199-4368-aca9-c5e06e22f1ba/content> (2.05.2025).

Tobro, Valdeko 1982. Kirjad „Külaliste“ kohta. – *Teater ja film. Artiklivalimik 1962–1975*. Koost. Ivika Sillar, Tallinn: Eesti Raamat, lk. 113–119.

Tomson, Maret 1984. Muusika „Ugalas“. – *Sirp ja Vasar*, 17.08.

Tormis, Lea 2006. Väljendada väljendamatut. Madis Kõivu „Tagasitulek isajuurde“ Draamateatris. – *Teatrimälu*. Koost. Piret Kruuspere, Hando Runnel, Eesti mõttelugu 67, Tartu: Ilmamaa, lk. 491–495.

Varres, Ardo Ran 2023. Heli-art ja sound'i-kunst? – *Sirp*, 12.05.

Vellerand, Lilian 1992. Põrgupõhja uued Vanapaganad ehk Külalised II. – *Teater. Muusika. Kino* 8, lk. 72–76.

Vestlus ... 2020 = Vestlus Priit Pedajase ja Ain Lutsepaga 2. veebruaril 2012 Tallinna Linnateatris. – *Jalutuskäigud ja kohvijoomised. Kõnelusi Madis Kõivust*. Koost. Aare Pilv, Collegium litterarum 26, Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk. 188–210.

Vestlusring ... 2014 = Vestlusring muusikalisest kujundusest. (Vestluse viis läbi Hedi-Liis Toome.) – *Teatrielu* 2013. Koost. Hedi-Liis Toome, Liina Unt, Tallinn: Eesti Teatriliit, lk. 116–133.

Wesker, Arnold 1966. *The Four Seasons. A Play in Two Parts*. London: Jonathan Cape.

Üprus, Avo 1988a. Oma aususes püha ... – *Sirp ja Vasar*, 20.05.

Üprus, Avo 1988b. „Haigete laste vanemad“. Dokumentaaldraama TRA Draamateatris. – *Sirp ja Vasar*, 9.12.

The Imprint of Sound in Memoryscape. Music and Sound in Estonian Memory Theatre

Piret Kruuspere

Summary

This article examines sound design in Estonian spoken theatre, particularly in Estonian memory theatre, based on the works of playwrights Rein Saluri and Madis Kõiv and stage director Merle Karusoo from the 1970s up to the present. Several scholars have emphasized memory's inherent connection with the art of theatre (Malkin 1999; Carlson 2001; Gluhović 2013 et al.). A twofold definition of memory theatre sees it both as a theatre that imitates or depicts common, often contradictory and repressed or erased memories of a shared past, but also as a theatre that initiates processes of remembrance (Malkin 1999). In the context of Estonian history and theatre history, I rely upon the concept of memory theatre primarily from the aspect of depiction of the events and traumas of contemporary history in literature and theatre. The representatives of Estonian memory theatre I have chosen have treated topics and questions related to history, memory and trauma by mediating the fragmentary, relative and painful essence of the process of recollection, and have simultaneously offered possibilities for healing. On the basis of Saluri's, Kõiv's and Karusoo's works, the relationship between theatre and collective memory during different social periods (years of Soviet occupation, singing revolution and regaining independence, present time) can be explored.

I am seeking to answer the question of whether music and sounds could be defined as a meaningful characteristic of Estonian memory theatre. On the basis of close-reading, this article explores whether and to what extent music and sounds—be it folk songs, so-called representational songs or sounds of nature and everyday life—are written into dramaturgical texts. On the basis of my own memories as a theatregoer, contemporary reviews and recordings, it is examined whether and how so-called textual music and sound have been realized on stage and what functions and meanings they have carried. The theoretical framework is based on theatre and memory studies as well as on specific studies of sound design in theatre (Fischer-Lichte 1992; Talvik 2018).

Repetitions, fusions, reversions, involuntary voices and various echoes, overlaps and simultaneity have been characterized as memory structures which can turn the stage into a metaphorical mindscape / memory landscape. Memory theatre, when associated with past traumas, can be loaded with contradictory discourses, inexplicable things, unpredictable images, and unexpected stylistic turns (Malkin 1999). The above statement is related to the memory space of Madis Kõiv's play *Tagasitulek isa juurde* (*Return to the Father*), which is to a great extent expressed in abundant stage directions. The 1993 production, staged by Priit Pedajas, carries the same spirit as Kõiv's mesmeric dramatic world, including music as well as often echoing and overlapping sounds and voices. Kõiv creates a polyphony of voices and sounds in his stage directions; Karusoo, in her productions, generates generalized and powerful mosaics through the medium of life-stories, monologues or voices. The works of both Kõiv and Karusoo often exhibit fragmentation and abrupt interruptions, also in music and sound.

Constant dialogue with the audience's memories has been considered essential to memory theatre. In Saluri's play *Külalised* (*The Guests*), the folk song *Sääl, kus rukkiväli lagendikul heljub* (*Where the Cornfields Bend to the Wind*) is sung; its original lyrics, which had been forbidden for decades, combined with the actor's devoted style of performance, evoked recognition and emotions in the collective memory of the audience in the 1970s. Karusoo's stage production of *Aruanne* (*The Report*) at the end of the 1980s was an expressive example of her unique memory theatre with her mission to give back to Estonians the life-stories and songs that had been forbidden and rejected for decades. In her productions, songs can provide support and comfort, express resistance, and have a healing effect. Songs can be equated with the course of human life, and create or define the background of an era. In Estonian memory theatre, music and sounds are often accompanied not only by abrupt interruptions, but also by falling silent, which create a bitter contrast with the brighter side of the music. In Saluri's *The Guests*, the live

performance of a 'forgotten' song stands in sharp contrast to the recorded burst of automatic gunfire. The issue of forced songs/singing in the years of Soviet occupation arises in Karusoo's productions.

When biographies of Estonians began to be systematically collected at the turn of the 1980s and 1990s, it occurred that about 90% of the people who sent their stories mentioned songs and singing, even if they themselves could not sing. The core of Estonian national identity and collective memory is inextricably linked to many (folk) songs. This fact is not surprising in itself, but as we experienced, songs are also tightly and deeply encoded in the texture of Estonian memory theatre, where their role is intriguingly ambiguous.