

pole rollidest põhjalikumalt kõneleda sünnis.

Lavastuse unenäolisus tulenes suuresti ka Pille Jänese lavakujunduse lahendusest. Lavalaiune vahesein liigub üles-alla harjumatu kiiruse ja vaikusega, võimaldades tubaste ja õuepiltide, sise- ja välisplaanide filmilikult kiiret vahetamist, ka kõõgilauad-pingid otsekui sulavad lava sisse.

Kõivu näidendis ei kehti tavapärase seisuste süsteem, ruum ja tegevuspaigad ning optilised või muud sensoriselt tajutavad nähtused on neis samavõrd elusad, tegelase staatuses kui inimesedki. Ka värvilaigul või valgushelgil või kuumalainel, põual, vihmil, päikesel võib olla iseloom, tahe, õiglustunne, kujutlus maailmast, mida ta sarnaselt inimtegelasiga autori vahendusel realiseerib.

Kõivu tegelaste saatus võib olla sama palju ilmaruumi kujutluse vili kui ilmaruum nende oma. Seepärast ei üllatanud sugugi, kui saali sisenedes nähti lavalt saali tagaossa ulatuvat pikka sildlava, kust tegelased aeg-ajalt eetrisse jalutasid või põgenesid või mille lõppu piieldes mingeid fiktiivseid sündmusi kujustati. See sildlava oma ebapraktilisuses – üsna mitme istmerea parimad (keskmised) kohad jäävad seetõttu vaatajaile suletuks – on absurdse võitu, aga seetõttu ka puhtam tahteakt, austusavaldus Kõivu tekstides avalduvale ilmaruumitahtele.

Eelkõige enda kogemusest ütlen, et Kõivu peale on väga kerge üle erutada ning mingeid kultuurilisi g-punkte valimatult hõõruma hakates lavastusest ja näidendist ilatsedes irduda. Põsed hakkavad õhetama ja silmad särada, neel lõnksuma, sõrmede alt muudkui voo-gab valimatut kultuurimõnu. Mu endagi arvustusse imbunud väljendid viitavad liigsele, fookust hägustavale erutusele.

Siiski-siiski. Kõivu „Põua ja vihma ...“ okultistlikud tendentsid avalduvad eriti ilmekalt sõjamehest perepöeg Verdis (Mait Malmsten), kes näib rääkivat kõiki maailma keeli, on põhjalikult kursis nii Nietzsche kui ka Dostojevski teostega ning keda tagant sunnib ootamatult tume tung. Verdi repliigiti vahelduv mitmekeelsus tõi mulle silme ette Umberto Eco „Roosi nime“ tegelase, munk Salvatore, kes rääkis korraga kõiki ja mitte ühtegi maailma keelt. Verdi on nagu Salvatoregi kõigil maailma viisidel laulev lind, kellest ei olnud võimalik aru saada, mis lind ta on.

Tsaariarmee sõjamehe tegelaskujusse on topitud pool möödunud sajandi alguse Euroopat. Verdi tegelaskuju euroopluse kõndivaks platvormiks lamendumise riski arvestades on Mait Malmsten valinud ainuõige tee: ta ignoreerib oma tegelaskuju literatuurisust kogenud judokale omase lödvestumise, lihtsusega. Malmsten ei mõtle ega mängi üle, ta enamasti lihtsalt on oma tegelaskuju, temasse mahub kogu see sünk eruditsioon ja euroopalik kultuur sama loomuldasa kui Tiit Suka mängitud külajoodikust Arnoldisse mahub viin.

Omavahelises suhtluses sundimatult vahelduv vene ja saksa ja prantsuse ja inglise keel tekitab üleloomulikkuse, võõrituse tunde. On need Kõivu eestlased ikka õiged eestlased? Et nii konfliktivalt võib ühte Eesti perre mahtuda võrokese ja eurooplase identiteet, tundub tänapäeval kunstilise liialdusena. Aga selle taipamiseks, et ilmaruumi tumedad tungid on võtnud eestluse rääskavaid vorme kujustada, pole Madis Kõivu dramaturgiat vajagi.

\*Anneli Saro, Madis Kõivu näidendite teatriretseptioon. Doktoritöö, juhendaja Luule Epner. Taru Ülikool, Tartu 2004.

## Haili Sammelselg 12. III 1928 – 30. IV 2019

30. aprillil lahkus 91aastaselt Estonia teatri opereti- ja ooperisolist Haili Sammelselg.

Antslast pärit lauljanna lõpetas Tallinna Muusikakooli Linda Sauli klassis 1953. aastal. Aastatel 1957–1964 laulis ta Estonia teatri kooris, esinedes seejuures väiksemates solistiroollides. 1964. aastal sai temast Estonia koosseisuline solist aastani 1984 ning tema kanda olid mitmed kaalukad rollid nii ooperites kui ka operettides: Pamina (Mozarti „Võlulööd“, 1964), Tatjana (Tšaikovski „Jevgeni Onegin“, 1966), Zemfira (Rahmaninovi „Aleko“, 1966), Bess (Geršwini „Porgy ja Bess“, 1966), Leonora (Verdi „Trubaduur“, 1967), Mall (Ernesaksa „Tormide rand“, 1967), Juta (Aava „Vikerlased“, 1969), nimiosa

(Tubina „Barbara von Tisenhusen“, 1969), Rosalinde (Straussi „Nahkhiir“, 1973) jpt.

Haili Sammelselg töötas hääleseadeõpetajana 1984–1986 Georg Otsa nimelises Tallinna Muusikakoolis ja 1986–1991 Tallinna Pedagoogilises Instituudis. Esines kontserdilauljana (ka välismaal) ja solistina Estonia külalisesinemistel Soomes, Leedus, Venemaal. Tema laulukunsti on salvestatud Eesti Raadio ja kogumikplaatidele: „Eino Tamberg. Cyrano de Bergerac“ (Estonia, 2000), „Imre Kálmán. Bajadeer“ (Estonia, 2002), CDde kogumik „Rahvusoper Estonia 100“ (ERP, 2006), „Linda Saul ja tema õpilased“ (Jüri Kruus, 2007).

Rahvusoper Estonia ja Eesti Teatriliit avaldavad kaastunnet Haili Sammelselja lähedastele ja mõtlevad tänu-tundega armastatud lauljale.

**Rahvusoper Estonia  
Eesti Teatriliit**

## Ükskord ka teame

Arutelu etenduskunsti mõiste üle elavneb. Anneli Saro toob oma panuses välja mitu küsimust, mille põhjal on hea edasi mõelda.<sup>1</sup> Kuidagi ei tahaks nõustuda tema etenduskunste ühisauhinna tekkeloo tõlgendusega: „Mis oli selle meistri mõtteis, kes sellise auhinna löi? Meister nägi, et klassikaline jaotus sõna-, muusika- ja tantsuteatriks enam alati ei toimi, lavastused ei mahu vormi ära ning tekkis defineerimatu ülejääk.“ Aga nõustuma peab, sest just sel põhjusel praegune statuut selline sai.

Asjatu on ka vastu vaielda Saro tõeõhule, et „mõisted „etenduskunst“ ja „etenduskunstud“ on eesti keeles omavahel segunenud ning moodustanud omapäraseid hübriide“, sest ka siinse rubriigi eelmises jaos olen kasutanud neid kahetsusväärset vaheldumisi. Olgu siis vigade parandusena öeldud, et pidasin läbivalt silmas etenduskunste mitmuses.<sup>2</sup> Ühtlasi viitab see, et mõisted „etenduskunst“ ja „etenduskunstud“ on eri sisuga ka minu arvates, aga kas just selliselt, nagu Saro silmas peab. Selles, et „etenduskunstud“ on katusmõiste (*performing arts*), mille alla kuuluvad ka tegevuskunst (*performance art*) ja hübriidvormid (nt performansiteater), olen kolleegiga ühel nõul. Etenduskunst kui autonoomse tähendusega praktika vajab aga minu hinnangul veel sisustamist.

Saro viitab Marvin Carlsonile, kelle käsituses on „performance art“ ja „performance“ sünonüümid, „mitterepresentatiivsed etendused, kus etendajad ei esita kellegi teise sõnu või dramaturgiat ega esine kellegi teisenä, vaid lähtuvad etenduse loomisest peamiselt oma kehalisest ja autobiograafilisest kogemusest. Tüüpiline etendus(kunst) on soolo, mille keskpunktis on keha ning kus lavakujundus on napp ja kostüüm juhulik“. Ma ei pea mõistlikuks kasutada eesti keeles „tegevuskunsti“ ja „etendust“ sünonüümideks, sest „etendus“ lavastuse ühe esituskorra tähenduses on hästi käibel ja teatriuurijale väärt võimalus eristada teose ja esituse tasandit (*performance* võib tähistada mõlemat). Küll aga pakuvad „etenduskunsti“ defineerimisel huvi Carlsonilt laenatud iseloomustus (mitterepresentatiivsus, autobiograafilisus, kehalisus) ning vormiomadused (soolo, napp lavakujundus, juhulik kostüüm). Eriti just iseloomustus, sest täielikult või osaliselt neid järgivaid suure koosseisuga, mahuka lavakujunduse ja/või läbitöötatud kostüümidega lavastusi on vaatamatus üksjagu, näiteks Jan Fabre, Romeo Castellucci, Philippe Quesne'i tööd.

## ÜKT

Mitterepresentatiivne (etendus) kunst ei taotle reaalsuse taasesitamist, kusjuures see taasesitatav reaalsus pole mitte päriselu, vaid pigem just väljamõeldis ehk lavastus loob fiktsioonimaailma. Luule Epner on välja toonud, et kuigi see maailm „sarnaneb põhistruktuurides meie eluilmaga – aeg, ruum, inimesed, sündmused“, on selle puhul oluline ka autonoomsus ehk sõltumatus empiirilistest tegelikkusest.<sup>3</sup> Seega peaks mitterepresentatiivne (etendus)kunst olema selline, mille eesmärk pole luua fiktsioonimaailma. On iseküsimus, kas nimetatud põhistruktuurideta teos on üldse võimalik, aga sageli peetakse mitterepresentatiivseks lavastusi, kus pole selgelt eristatavaid tegevuspaiku, tegelasi, sündmuse jada jms, mis on iseloomulik dramaatilisele teatrile. Kas pidada mitterepresentatiivseks näiteks Jan Fabre vanakreeka näidenditel põhinevat „Olümpose mägi“, kus pikad monoloogid vahelduvad veelgi pikemate füüsiliste, kordusele üles ehitatud stseenidega? Või kuidas suhtuda Daniil Zandbergi sõnadeta ehk puhtalt tegevusel põhinevasse Vene teatri lavastusse „Vasjake“, mis on Leonid Andrejevi jutustuse instseneering? Fabre tundub pendeldavat taasesituse ja selle vältimise vahel, „Vasjakese“ puhul on aga fiktsioonimaailm üsna üheselt kirjeldatav. Kas etenduskunsti sobib nimetada vaid esimest – ja sedagi mööndustega?

Ka autobiograafilisuse nõue ei aita meid „etenduskunsti“ tähendusele eriti lähemale. Kui Ruslan Stepanovi ja Artjom Astrovi lavastust „*Performance STLis*“ võib tõepoolest käsitleda etendajate eneseesitlusena, sest laval tegutsetakse oma pärisnime all ning eesmärk pole luua fiktsioonimaailma, siis Kädi Metsoja soolot „tegeele“ Kanuti gildi saalis võib võtta autobiograafilisena (lavastusest kumab läbi etendaja nüüdistkirkuse taust ja tema rammukatsumist järsu kaldteega saab tõlgendada oma koha otsimisena maailmas vms) ja mitterepresentatiivseks (kui paralleel Sisyphosega ei sega), kuid see pole nagu peamine kehalise soorituse ning heli ja ruumiga dialoogi pidamise kõrval. Näitleja psühhofüüsilise tervikkust rõhutab ka Stanislavski koolkond. Seega ei saa ka kolmas Carlsoni nimetatud – kehalisus – justkui olla etenduskunsti iseloomustaja.

Nii et arutelu etenduskunsti mõiste üle peab veel veidi elavnema.

### OTT KARULIN

<sup>1</sup> Anneli Saro, Terminiloo kui strateegia ja poliitika. – Sirp 26. IV. 2019.

<sup>2</sup> Ott Karulin, Ütle, kas tantsib. – Sirp 8. III 2019.

<sup>3</sup> Luule Epner, Fiktsionaalsus ja reaalsus teatris. – Teatrielu 2012, Eesti Teatriliit, lk 145.