

Seto identiteedi loomisest ja hoidmisest väljaspool Setomaad tegutseva leelokoori näitel

Liisi Laanemets

Seto leelo nagu eesti rahvalaul üleüldse ei ole tänapäeval enam samal moel igapäevaelu osa, nagu ta ajalooliselt on olnud. Seto külaühiskond oli patriarhaalne ning laulmine oli naistele üheks peamiseks eneseväljendusvahendiks. Laulmine saatis tervet elu ning see oli peaaegu kõigi toimingute orgaaniline osa: lauldi tööd tehes, rituaalsetel tseremooniatel kalendri- ja perekondlikke tähtpäevi tähistades, meelelahutuseks ning ühtlasi kasvatati järeltulijad lauluga üles (Tampere 1956: 11; Laugaste 1975: 126). Laul on ka tänapäeval seto naistele üheks eneseväljendamise võimaluseks, ent teistsugusel moel. Kuna perekond või külaühiskond ei toimi enam seto kultuuri õpetajana ja suunajana, kultiveeritakse seto laulu nüüd peamiselt koorides. Seega on varem üheks igapäevaelu ja pidutsemise osaks olnud seto laul nüüd leidnud koha leelokoorides, mis näitab, et laulmise traditsioonilisel kujul alalhoidmiseks on vajalik seda võimaldav institutsioon. Varem moodustus koor spontaanselt ühest perekonnast või külast pärit lauljatest, kes koondusid ühe kindla eeslaulja ümber. Sellised koorid koosnesid keskmiselt viiest liikmest (Garšnek 1953: 33). Külaühiskonnas polnud koor institutsionaliseeritud üksus: kes laulda tahtis, pidi (seto leelo eripärast lähtudes) endale paar kaasalauljat leidma. Tänapäevaste kooride teke sai alguse 1960.–1970. aastatel, kusjuures keskset rolli neis ei mänginud enam eeslaulja, vaid pigem koorijuht, organisaator vms. Teiseks suuremaks muutuseks on nüüdisaegsete kooride võrdlemisi suur koosseis. Muutunud on ka laulmissituatsioonid: on kadunud varasemad ja asemele tulnud uued.

Käesolevas artiklis vaatlen ühe väljaspool Setomaad tegutseva seto koori näitel, milles väljendub setode (väline) setoks olemine ning kas ja kui palju on selles teadlikku setoks olemise etendamist. Ühtlasi analüüsin, kuidas ollakse setod, kuidas seda olemist etendatakse ning mis seda mõjutab. Tänapäeval on vajadus koori kui institutsiooni järele eriti terav väljaspool Setomaad elavatel setodel, kuna igapäevane tegutsemiskeskond ei ole enamasti seotud seto kultuuri edendamisega. Artiklis analüüsin

ühe koori tegevust, mis seisnes eelkõige proovides ja kontsertide andmises. Folkloorset esituslaadi propageerivate rahvakunstiansamblike eesmärgiks on muusikat jm. viljelda võimalikult originaalilähedastes tingimustes, aga kuna rahvamuusika ei ole enam igapäevaelu osa, siis jääb peamiseks väljendusvõimaluseks esinemis-situatsioonis laulmine. Laulmine oligi vaadeldava koori liikmete siduvaks ühenduslüliks, väljaspool proove ja kontserte ei paistnud kõigi liikmete vahel toimuvat kuigi tihedat suhtlust (oli küll väiksemaid grupeeringuid, kes üksteisega tihedamini läbi käisid). Alljärgnevalt analüüsin nii koori antavaid kontserte ja esinemisi (ehk etendusi selle kõige tavapärasemas tähenduses) kui ka nendega tihedalt seotud ning nendega nii mõneski mõttes sarnaseid setoks olemise etendusi. Viimane ongi käesoleva artikli põhiteema.

Teoreetiliste tööriistadena kasutan mitmesuguseid performatiivsuse teooriaid, mis teatriparadigma abil analüüsivad igasuguseid sotsiaalseid interaktsioone. Need tundusid sobivana mitmel põhjusel. Uurimuse keskne teema on tavapärasest erinev setona käitumine, mis ei leia aset mitte üksnes formaalsetes esinemissituatsioonides, vaid ka teistes avalikes seto-olemise situatsioonides. Etenduse vaatlus toimub seega kahel tasandil: ühelt poolt esinemise-etendamise kõige pindmisel tasandil ehk esinemissituatsioonides ning teiselt poolt setoks olemise etendamise tasandil kõigis setodega seotud üritustes.

Identiteedi vaatlemine performatiivsete teooriate abil on olnud ootamatu ja vastumeelne uuritavale kogukonnale. Siinse uurimuse senine retseptioon on tekitanud diskussioone ja vastasseise, mis näitab identiteediküsimuse aktuaalsust ning teravust. Seetõttu olen oma uurimust võrreldes selle algvariandiga muutnud ja kohandanud, et see oleks enam empaatiline võimalike seto lugejate suhtes. Sealjuures on mind aidanud n.-ö. lugevate ja enda representatsiooni kujundada püüdvate seto informantide kriitika.

Artiklis viitan erinevatele isikuteleanonüümsuse huvides pseudonüümidega (kusjuures samadel isikutel on iga kord erinevad pseudonüümid),

kuna minu informandid ehk koori liikmed ei pruukinud aimata, missugusse tervikkonteksti ma nende mõtted ja ütlused paigutan. Samuti ei avalda ma koori nime ega muid andmeid, mis võiksid anonüümsuse ohtu seada. Arusaadavuse ja kompaktsuse huvides ning tekkivate oletuste vältimiseks olen kõik tsitaadid ühtlustanud kirjakeelseks, kuigi päris mitmed informandid rääkisid üksnes murdekeelt.¹

Välitööst

Käesoleva artikli tarbeks kogusin etnograafilist materjali kahel hooajal (hooaeg vältas laias laastus septembrist maini), 2009/2010 ja 2010/2011, ning nendevahelisel suvel. Kooriproovid toimusid kord nädalas tööpäeva õhtul kesklinnas.

Antropoloogia on üha enam liikunud „teise“ uurimise kaudu kohalike marginaalide uurimisse (nagu näiteks kohalikud subkultuurid või rahvusvähemused; vt. nt. Ortner 1991: 163), mida on ka Eesti linnas tegutsev setode koor. Traditsiooniliselt on välitöö tähendanud pikaajalist viibimist eksootilise „teise“ juures, ära lõigatuna oma tavapärasest kodust ja ümbrusest. Tänapäeva antropoloogias ei pea välitöö ilmingimata tähendama ruumilist äraolekut oma kodust. Kauge ja läheduse vastandus pole enam nii tugev kui distsipliini algusaegadel, välitöö koht ei konstrueerita mitte niivõrd ruumilistes mõõtmetes, vaid pigem läbi antropoloogi ja „teise“ defineerimise (Amit 2000; Caputo 2000). Minu välitööd võib nimetada koduantropoloogiliseks – tegu oli küll pikaajalise välitööga, ent selle jooksul elasin oma tavalist igapäevaelu edasi, seda samaaegselt välitöö-eluga sidudes² – ning vaadelda kehalise setoks-hakkamise kogemuse³ tõttu ka enese-antropoloogia kontekstis.

Informatsiooni peamiseks allikaks kujunes osalusvaatlus, ent materjali mitmekülgsemaks mõistmiseks tegin kuue ansambli liikmega

poolstruktureeritud intervjuu. Algselt oli plaanis intervjuuerida kõiki ansambli liikmeid – võtmeisikute väljavalimisel puudus mõte, kuivõrd vaadeldud kooris oli üsna vähe liikmeid ning nende kõigiga oleks jõudnud juttu ajada. Kui lähenesin lauljatele intervjuerimissooviga, oli enamiku naiste esimeseks reaktsiooniks, et nad ei tea piisavalt palju ja ma peaksin küsitlema ikka vanemaid naisi, ning viimastel omakorda, et nende mälu on juba kehvake. Üldiselt arvati, et mind huvitab just see, kuidas kõik vanasti oli, mitte praegune olukord või küsitletavate enda arvamus. Intervjuu seostub enamikule lauljatest Eestis levinud folkloristliku huviga nn. vanade aegade ja seal valitsenud kommete-traditsioonide vastu. Seetõttu tundus intervjuu minu välitöö kontekstis problemaatiline ning lõpuks jõudsingi järeldusele, et pole vaja väga pidulikult saada eraldi kokku intervjuu otstarbel, vaid piisab tavalisest jutuajamisest mingi ürituse raames vms. Kuigi intervjuu kuulub ühe orgaanilise osana antropoloogia välitöö juurde, siis minu puhul võis selle problemaatilisus tuleneda minu välitöö omapärasest – traditsioonilise välitöö puhul uuritavatega koos elades on vestlused loomuliku suhtlemise osa. Mina nägin koori naisi iganädalastes proovides piiratud aja jooksul, mistõttu intervjuusituatsioon oli täiesti eraldiseisev, selgelt formaalne ja sellisena võis vastajatele tunduda heidutav.

Koorist

Käesoleva uurimuse üheks eripäraks on vaadeldava sotsiaalse grupi erilisus – kui enamasti käsitletakse kirjutistes setodest peamiselt Setomaa setosid, siis siin olen võtnud nimme vaatluse alla väljaspool Setomaad elavad setod. Ühest küljest on väljaspool Setomaad elavatel setodel vähem väljundeid seto asjaga tegelemiseks. Ühe kooriliikme sõnul on seto kultuur äärmiselt range

¹ Süüvimata Setomaal kõneldavat keelt käsitlevasse diskussiooni (kas see on võru keele idarühma kuuluv murrak või omaette murre; vt. Keem 1997; Keem, Käsi 2002; Pajusalu 2000a; Pajusalu 2000b; Pajusalu jt. 2000), nimetan käesolevas artiklis setode räägitavat keelt murdeks. Ajaloolistel ja religioonist tulenevatel põhjustel on Võrumaa ja Setomaa kujunenud eri piirkondadeks, mistõttu võivad paljud setod võru murdega kõrvutamist tajuda oma autonoomias kahtlemise ja solvanguna. Setod ise nimetavad enda kõneldavat keelt rääkides nii keeleks kui ka murdeks (vt. nt. informantide kõnes).

² Koduses keskkonnas tehtaval pikaajalisel välitööl võivad rollid hakata ähmastuma – iganädalane prooviskäimine tundus juba niivõrd igapäevase elu osana, hobina, et antropoloogi valsus kippus kohati uinuma.

³ Performatiivse kogemuse mõistmiseks peab uurija ise lavastuslikus tegevuses osalema ning selle kaudu muutub uurimisobjektiks ka tema enda käitumine.

ning kohaspetsiifiline (nt. haudadel käimine ja söömine), mistõttu väljaspool diasporaad ei saagi väga paljusid kombeid järgida. Kooriproov on rutiinseks iganädalaseks sündmuseks, kus seto asjaga tegelda. Või nagu Tuuli tabavalt mainis: „Kui inimene laulab, siis ta ei saa mitte midagi muud teha /---/, muule [probleemidele] mõelda. Laulmine on see, mis lülitab su kõigest muust maailmast välja. Ja tunnedki ennast laudes setona.“ Teisest küljest pole väljaspool Setomaad elavad setod oma tegemistega meedia ja poliitikute huviorbiidis: setodega seoses kajastatakse ja mõeldakse enamasti Setomaal elavaid setosid. Samas, Amanda arvas: „Tallinnas pälvib tähelepanu rohkem, ilmselgelt! /---/ Seal [Setomaal] juba sellega [rahvariiete kandmisega] laineid ei löö.“

Koor, mille juures välitööd tegin, on tegutsenud juba pikka aega ning selle laiemi eesmärk paistab olevat läbi seto leelo ning koos laulmise hoida väljaspool Setomaad üleval seto traditsioone. Samal ajal on iga laulja kooris käimist ja laulmist seletanud omamoodi: kes käib pigem laulmas, kes seltsielu elamas, kes oma seto juurtega sidet hoidmas.

Mõlemal välitöö hooajal (2009/2010 ja 2010/2011) oli kooris koos minuga 12–14 aktiivset liiget, enamikul neist on seto juured, ent praegu elavad nad väljaspool Setomaad: kes on sündinud Setomaal, kellel on vanemad seto juurtega ning kes on suvised sugulaste juures Setomaal veetnud. Enamasti on Setomaalt ära kolitud kas elukoha kitsikuse tõttu, töö leidmise tõttu mujal Eestis või pärast õpinguid linna jäädes. Lisaks oli kooris peale minu veel kolm lauljat, kellel vereside Setomaaga puudus.

Lauljate keskmine vanus oli kooris suhteliselt kõrge – üks kooriliige seletas seda asjaoluga, et naistel, kellel on väikesed lapsed, ei ole nii palju aega ega võimalusi peale tööd ning pere kõrvalt laulmas käia, kuna lisaks iganädalastele proovidele tuleb arvestada esinemiste ja väljasõitudega kaugemale. Mitmed lauljad töid välja ka asjaolu,

et nooremana nad seto leelost ei huvitunud või polnud aega, huvi tärkas alles hiljem. Ruta kirjeldas seda järgmiselt:

Nii et ütleme, et selle laulmise, laulma sattumisega oli lihtsalt, et ... et küllap siis varem ei olnud aeg selleks valmis, laps oli väike ja ... ja siis kui ma Tallinna tulin ja juba Setomaalt eemale jäin, ses mõttes, et ka talu müüs isa ära /---/, et ilmselt siis ma tõeliselt alles hakkasin seda väärtustama. See ei tähenda, et ma enne ei oleks väärtustanud, aga siis sai mulle erilise tähenduse just see pärimuskultuuri edasiviimine.

Seto kooris on igal lauljal oma roll.⁴ Eeslaulja ja *killõ* on vahetatavad rollid, mida on laulnud ja laulavad need, kel on selleks enam annet või tahtmist. Kõik lauljad aga oskavad laulda *torrõ* partiid. Kui ajalooliste salvestiste põhjal otsustades ei pruukinud *torrõ* partii lauljad laulda unisoonis, eri lauljate viisivariandid võisid erineda ja tekitada heterofoonia,⁵ siis tänapäeva institutsionaliseeritud kooride üheks iseloomulikuks jooneks on *torrõ*'de unisoonus. On küll neid, kes proovivad harmooniasse sobitada erinevaid viisikäike, ent üldpilt on pigem unisoonne. Ellen kommenteeris seda mõtet järgmiselt: „Samas ma arvan, et rikkumisi jagub, olen isegi harmoonias üksinda teisi valikuid teinud mõnedes lauludes, kuigi pole seda kellegagi läbi rääkinud. Samas on imelik olnud nii teha, ja enamasti ka ei tee, ainult kui „ilus“ tundub.“ Kooriproovidesse tullakse õppima üht või teist laulu, mistõttu „õige“ viisi omandamise tagajärjel muutubki *torrõ* ühehäälseks, samas kui külas tuldi kokku ja lauldi täpselt nii, kuidas keegi viisi teadis, kuulis või ilusaks pidas. Ka vaadeldud koori iseloomustas *torrõ*'de unisoonus, seto pidudel ja koosviibimistel tekkinud spontaansete lauljakoosluste puhul oli heterofoonivõimalus suurem.⁶

Eeslauljad on ajalooliselt olnud enamasti sõnaosavamad ehk *sõnolised*. Praegustes koori-

⁴ Seto koor jaguneb kaheks kohustuslikuks partiiks, rahvapäraste nimedega *killõ* ja *torrõ*. *Killõ* on ülemine soleeriv hää. Kuna *killõ* peab olema ülejäänud koorist tunduvalt teravam ja pingelisem, siis igaüks seda laulda ei saa. *Torrõ*'ks nimetatakse peamist partiid, mida lauldakse mitmekesi ja mis kordab, küll enamasti veidi muudetud kujul, eeslaulja viisi.

⁵ Heterofoonia on ühe meloodia variantide kooskõlamine.

⁶ Mõnikord esineb heterofoonilises *torrõ* partiis aga teadlik polüfoonia, mille käigus eristub iseseisev kolmas partii, mida nimetatakse alumiseks *torrõ*'ks, kes kasutab helirea kõige alumisi astmeid. Vaadeldud leelokooris oli paar lauljat, kes püüdsid alumist *torrõ*'t teadlikult laulda.

des ei pruugi eeslauljaks olemine aga seda tähendada. Viive on selle sõnastanud järgmiselt: „Tänapäeva kooris on eeslaulja see, kes teatud sõnad ära õpib.” See väide osutab selgesti, et seto koorist on saanud pigem institutsioon (koorilaul ei ole enam elu enesestmõistetav osa) ning eeslauljal on selles institutsioonis täita teatud formaalne roll. Laulusõnu tegid minu välitöö vältel (koori hooajalise tegevusega seoses) vähesed ansambli liikmed, enamasti vaid tervituslauludele juubeliüritusteks jms.⁷ Ühe kooriliikme arvates, kes ise sõnu ei tee, „on see mugavus. Need naised [vanemad kooriliikmed] oskavad kuramuse hästi ise sõnu teha. /---/ Nad oskavad seda suurepäraselt, aga jube mugav on seda mitte teha!” Selma arvates on sõnade tegemisega nagu luuletamisega, ta nentis kohe, et lihtsam on siis, kui teema on ette antud: „Sõnu ei ole ju keeruline teha. /---/ Eks ta väga lihtne ka ei ole, muidugi.” Koori staažikaim *sõnoline* Nelli on sõnade tegemise protsessi kirjeldanud järgmiselt: „Mul läheb kaua aega, kui ma midagi mõtlen. Siis kirjutan, siis tõmban jälle maha, siis parandan, siis küsin /---/ vennanaise⁸ käest, kui tal on vaja, siis ta küsib minu käest /---/.” Samas mainib ta, et „kui sul ikka pole looduse poolt antud seda annet, nagu kõigil kirjanikel ja luuletajatel /---/, siis sa võid mõelda nii palju kui tahad, niikuinii ei tule midagi välja!” Vaadeldud kooris võisid eeslauljad olla kõik, kes on tahtnud mõnd peamiselt juhendaja valitud laulu ära õppida. Ma ei tea, kuidas juhendajad on seni lauljaid valinud, kes peaks eest ütleva või kellele laul anda-õpetada, aga minu välitöö hooaegadel sündis otsus koostöös juhendaja arvamise ja lauljale meeldivuse põhjal ühise arutelu käigus (s.t. otsuses ei mängi rolli nt. proovis käimise sagedus, kooris laulmise staaž vms.). Samuti saavad eeslauljad olla need, kes ise selleks initsiatiivi üles näitavad ja laule otsivad, on neid kogunud või sugulastelt saanud. Kuna enamik lauldavate laulude sõnu on saadud kellegi käest, siis tundub, et ansambლისiseselt ei tekita nn. lauluomand suuri pingeid. Muusika puhul pole

see nii tähtis, ent sõnade osas on setodel tugev omanditunnetus. Kui sõnad on teinud või näiteks sugulastelt saadud sõnu on laulnud konkreetne laulja, siis tema eluajal teised seda ei laula. Nii mõnigi laulja, kes ise sõnu teeb, on üsna otse välja öelnud, et ei anna oma sõnu kellelegi.

Vaadeldud koori, aga võib-olla ka enamiku tänapäevaste kooride puhul (iseäranis nende puhul, kes tegutsevad väljaspool Setomaad ning kel seetõttu vähem igapäevast kokkupuudet seto kultuuriga) tundub igasuguste otsuste tegemisel väga oluline roll olevat koorijuhil.⁹ Elkõige kehtib see repertuaari, kavade ja laulmismaneeri kohta. Tema on tavaliselt see, kes otsustab, millised laulud kavva võetakse, kust need saadakse, kuidas neid lauldakse jne. Samuti on oluline koorijuhi enda taust – kui palju tal on teoreetilisi teadmisi seto laulust ning murdest. Samas arvasid mitmed lauljad, et sellise koori toimimine on paljuski ühistöö tulemus ning et koorijuht ei ole see, kes peab kõike ainuisikuliselt tegema. Näiteks nentis Liine, et „koorijuht on fiktiivne. Kõik need üritused tehakse käsikäes.” Seesama noorem laulja avaldas ka arvamust, et kui Setomaa eri paigust pärit naised omavahel vaidlema lähevad, siis las vaidlevad lõpuni – teised lauljad saavad ka teada, millised erinevused mingis asjas Setomaa eri paikades valitsesid. Maretil oli koori tulles aga kogemus, mille tõttu ta arvab, et koorijuhi sõna peab maksma: „Igaüks hakkas omalt poolt vastu vaidlema: meie külas lauldi nii, aga meie külas lauldi nii, siis igaüks kadus oma nurka, hakkasid sokki või kinnast kuduma, aga minule see ei istunud. /---/ Minule meeldib praegune vorm rohkem. Ma tulen koori, ma tahan siis tööd teha, aga mitte niisama oma aega surnuks lüüa kohvitassi juures. /---/ Ei tasuks vaielda. Las ikka koorijuht otsustab.” Seega on kooris laulmine ja proovides käimine mõne laulja jaoks struktureeritud tegevus, samas kui mõnele teisele on olulisem, et koor oleks pigem loomulik ja justkui elav organism nagu „vanasti”. Huvitav on see, et „vanale” ajale iseloomuliku loomulikkuse tõi välja just üks nooremaid lauljaid.

⁷ Üheks iga-aastaseks sõnade tegemise ürituseks on kujunenud kuningriigipäeva *sõnolise* võistlus. Olgu lisatud, et antud artiklis ei ole ma pööranud tähelepanu ansambli liikmete kooritegevusega mitteseotud sõnade tegemisele (oli kooriliikmeid, kes avaldasid omatehtud sõnu nt. ajalehes Setomaa jms.).

⁸ Tegelik sugulusaste oli mehe vennanaine.

⁹ Segaduste vältimiseks: minu välitöö jooksul oli kooril mitu juhti, keda eristan üksteisest vaid vajaduse korral (vana koorijuht, vahepealne koorijuht ja uus koorijuht).

Küsitav on sealjuures aga see, kas vanasti ikka valitses kooris demokraatia või oli ehk siiski mõnel lauljal (eeslauljal?) suurem sõnaõigus.

Nagu eespool juba mainitud, oli vaadeldud koori eripäraks (nagu tegelikult kõikidel väljaspool Setomaad tegutsevatel leelokooridel) see, et lauljad on pärit Setomaa eri nurkadest, mistõttu teatakse laule ja murret veidi erinevalt. Ühelt poolt annab see palju juurde – rikastab koori kõla, laulumaneeri, viisirepertuaari ning seto murret –, teisalt aga tekitab ka vaidlusi. Selge on see, et Setomaa eri *nulkades*¹⁰ tuntakse nii leelot kui ka murret erinevalt, ent sellele vaatamata toimus proovides aeg-ajalt mõttevahetusi, kuidas oleks õigem, kas nii, kuidas üks teab, või nii, kuidas teine. Kui üksmeelele ei jõuta, on tavalisel koorijuht see, kes vaidluse oma otsusega lahendab. Sellised sõnelused rikastavad kooriliikmete teadmisi Setomaa paikkondlikest erinevustest, ent samas, nagu arvas üks kooriliige: „Kui nad [vaidlejad] kurjaks kätte lähevad, see nagu ei ole päris tore.” Sellised situatsioonid võivad küll mõneks hetkeks proovi õhkkonda pingestada, ent lauljate omavahelisi suhteid ei näi need rikkuvat, sest lõppkokkuvõttes lepivad kõik lahendusega.

Pingeid võib ette tulla igas kollektiivis, nii ka vaadeldud kooris. Minu esimene mulje välitöö olles neist naistest oligi väike hirm ülitugevate karakterite ees. Üks noorem laulja mainis, et teda köidavad koori juurde „inimesed! Need karakterid, mis siin kokku on saanud, on niivõrd hämmastavad, nii erinäolised ja mõnusad”.

Teoreetilisest lähtepunktist

Etendus on interdistsiplinaarne uurimisobjekt, kus kohtuvad eri teadusharude huvid: teatriteadus, kunstiajalugu, filosoofia, antropoloogia, sotsioloogia jne. Seetõttu pole olemas ainult ühte teatrianalooial põhinevat analüüsimudelit, vaid neid on palju, ja just see paljusus annab distsipliinile teatava paindlikkuse.

Draama ja kultuuri võrdlemisel ning draama ülekandmisel kultuurile on pikk ajalugu. Kõige selgem, ent verbaalselt kirjeldades hajuv põhjendus on säärase võrdluse intuiitiivne mõistetavus. Ester Võsu on selle sõnastanud järgmiselt:

„inimkultuuris on alati olemas teatav draamalik mõõde ja draamades omakorda luuakse mudeleid elust” (Võsu 2007: 196). Konkreetse tegevuse ja mentaalse kultuuri duaalsusest tulenebki draama mõiste ambivalentsus sotsiokultuuriliste teooriate jaoks. Kultuuriteadustes kerkib performatiivsuse mõiste jõuliselt esile 20. sajandi keskel. Ent draama-analoogia sotsiaalteadusliku rakenduse taustaks on metafoori kasutus filosoofilises-ilukirjanduslikus diskursuses alates Vana-Kreeka filosoofidest. Idee maailmast kui teatrilavast ja inimestest kui näitlejatest on käibinud sajandeid (näiteks Calderón de la Barca „Suur maailmateater” või William Shakespeare'i „Nagu teile meeldib”).

Lisaks pikale ajaloole on draama-analooiat kasutatud erinevates distsipliinides ja interdistsiplinaarselt ka väga avaralt, mistõttu on selles tarvitavate mõistete väli tänapäeva kultuuri uurimises kujunenud heterogeenseks. Ühe põhilise mõistena kasutatakse „performatiivsust” ja selle tuletisi kultuuriuurimises üha enam, Linda Kaljundi sõnade kohaselt iseloomustab seda ingliskeelses kirjanduses suur variatiivsus (*performance*, *performativity*, *performative act* jt.). „Eesti kontekstis kaasnevad sellega mitmed tõlke- ja tõlgendusprobleemid: nimelt on inglise *performance* märksa laiemas tähendusega kui meie eeskätt teatriga seonduv „etendus”, tähistades ka mingi tegevuse ettevõtmist ja teostamist jms. Lisaks muudavad *performance*'i tõlkimise „etenduseks” või „etendamiseks” (või ka *performativity* tõlkimise „etenduslikkuseks” jne.) mitmel puhul ebatäpseks põhimõttelised teoreetilised erinevused” (Kaljundi 2008: 629). Kaljundi soovib kasutada katusterminina mõistet „performatiivsus” ja selle tuletisi. Samas kasutab näiteks Võsu *performance*'i eestikeelset vastet „etendus” ja *performance studies*'e vastena „etenduse uuringud” (Võsu 2006). Süüvimata terminoloogilistesse keerdkäikudesse, üritan selles artiklis eelistatavalt kasutada performatiivsusest tulenevaid termineid, kui see on aga võimatu, siis paralleelselt ka mõiste „etendus” tuletisi.

Humanitaarteadustes on Clifford Geertzi kohaselt toimunud žanride segamine ja piirjoonte ähmastumine (Geertz 2003: 31, 37), mis väljendab ühiskonnateadlaste ärapäordumist seadustel ja

¹⁰ *Nulk* – nurk seto k.

näidatel põhineva seletusideaali juurest juhtumitel ja tõlgendustel põhineva ideaali poole. Sellist „kriisilisust“ võib vaadelda ka nn. metodoloogiliste pöörete võtmes (nn. kultuurilised pöörded; vt. Bachmann-Medick 2009).¹¹

Performatiivset pööret võib pidada mõnes mõttes reaktsiooniks humanitaarteaduste liigsele keele- ja tekstikesksusele – performatiivsed teooriad toonitavad just kehalisuse tähtsust inimkäitumises. Nii humanitaar- kui ka sotsiaal-teadused laiendavad „performatiivsuse“ märksõnu väljapoole ootuspäraseid kasutusvälju, nagu teater, rituaal jne. Linda Kaljundi on seda nähtust nimetanud klassikaliste humanitaarteaduste hiilivaks lähenemiseks antropoloogiale (Kaljundi 2008: 628).

Sotsiaalteaduslikud performatiivsed teooriad on välja kasvanud antropoloogiast (Schechner 2002), kuivõrd teatrikunsti üheks eelkäijaks võib pidada arhailisi rituaale. Seletus, miks kultuurietendus tõstis eelkõige pead antropoloogias, peitub selles, et kultuurilised praktikad, mida antropoloogid uurivad (rituaalid, riitused, tseremooniad jne.), on väga sarnased teatrietendustega. Antropoloogias on performatiivseid teooriaid kasutatud enamasti religiooni, poliitilise elu, sugudevaheliste suhete ja etnilise identiteedi uurimiseks, vähem on nendega uuritud otseselt performatiivseid nähtusi (vt. Beeman 1993). Üks postmodernismi omadus näib olevat „performatiivse printsiibi“ rakendamine kõigile sotsiaalse ja kunstielu aspektidele, mõistmaks uues valguses ka kõige tavapärasemaid teemasid (Beeman 1993: 370).

Performatiivsuse uurimist enim mõjutanud kesksed autorid on Briti kultuuriantropoloog Victor Turner (1920–1983), Kanada päritolu sotsioloog Erving Goffman (1922–1982) ja Ameerika teatri-teoreetik Richard Schechner (sündinud 1934). Varasemad antropoloogilised tööd, mis on mõjutanud performatiivsuse uuringuid, pärinevad Gregory Batesonilt ja Margaret Meadilt. Goffmani teatri-analoogia sündis 1950. aastate teisel poolel, Turneril 1960. aastate teisel poolel.

Draama-analoogial on ühiskonnateoorias kaks lähtepunkti: nn. ritualistlik draamateooria (Jane Harrison, Francis Fergusson, T. S. Elliot jt.) ning

Ameerika kirjandusteoreetiku ja filosoofi Kenneth Burke'i sümboltegevus „dramatism“ (Geertz 2003: 42). Burke'i dramaturgiline tõlgendamine („A Grammar of Motives“ 1945),¹² mis toetub Ameerika sotsioloogide Talcott Parsonsi ja Georg Herbert Meadi töödele (Kaljundi 2008: 630), on omas valdkonnas jäänud aga Goffmani ja Turneri varju.

Turneri mitte-argise kogemuse problemaatikal põhineva sotsiaalse draama analüüsimeetodi (vt. nt. Turner 1967, 1972, 1982, 1987) juured on struktuur-funktsionalistlikus voolus. Manchesteri koolkonna liikmena arendas ta selle lähtealuseid edasi ning liikus nagu paljud Rhodes-Livingstone Institute'i / Manchesteri koolkonna liikmed metodoloogilise individualismi poole (Kuper 1999: 145). Ester Võsu sõnul saavutas Turner selle, mida paljud varasemad antropoloogid ei olnud suutnud: „ühendas tegutsejakeskse ja struktuurikeskse perspektiivi (ehk mikro- ja makroperspektiivi) ning suutis luua sotsiaalsete süsteemide muutumise ja püsivuse dialektilise käsitluse (seni olid antropoloogid kirjeldanud peamiselt koherentseid staatilisi struktuure)“ (Võsu 2008: 211). Kuigi Turneri analüüsimudel on üks mõjukamaid, poleks see setode eneselavastamise näitamiseks minu välitöö puhul olnud täiel määral rakendatav, kuna välitöö jooksul toimus argikogemusest väljapoole jäävaid sündmusi, rituaale jne. harva. Goffmani ja Schechneri teooriad sobivad nii setoks olemise kui etenduse ja etenduse kui etenduse analüüsiks, samas kui Turneri mudelit oleks saanud rakendada konkreetsetele sündmustele ja muutustele, ent mitte väga hästi setoks olemisele (vaatamata sellele et Turner üritas oma elu lõpu poole näidata oma analüüsimudeli universaalsust, mille abil kirjeldada sotsiaalsete transformatsioonide protsesse nii traditsioonilistes kui ka lääne ühiskondades, s.t. leida rituaali kõikjalt).

Nagu Turner, peab ka Goffman etenduslikkust sotsiaalse elu üheks osaks, teatri-analoogia kasutamine võimaldab inimestevaheliste suhete ja sotsiaalsete võrgustike väljatoomist ning protsessuaalsuse esiletoomist. Kui Turneri teatri-analoogia keskendub kitsalt draamale ja seetõttu ka mitte-argistele sündmustele, siis Erving Goffmani analoogia tähendus on avaram

¹¹ Mõiste „pööre“ sigines teadlaste leksikasse alates 1980-ndatest, kuigi keelelise pöörde puhul kasutati seda varem – laiemas käibesse tõi mõiste Richard Rorty oma 1967. aastal ilmunud analüütilise keelefilosoofia antoloogias (Piirimäe 2008: 589).

¹² Burke, Kenneth (1945). *A Grammar of Motives*. New York: Prentice-Hall.

(draama kui tegevuse kujuteldav struktuur) ning on suunatud just igapäevaelu mõtestamisele.¹³ Või teisiti – kui Turner tõstis keskpunkti (näidendi) draama ehk stsenaariumi, siis Goffman keskendub eelkõige näitlejale, rollile ning mängule. Sotsioloogias on rolli mõistet kasutatud juba alates 1930. aastatest, antropoloogiasse tõi selle just Goffman. Goffmani teooria kontseptuaalne raamistik on rajatud teatrist paindlikult laenatud mõistetele, mis teeb võimalikuks dramaturgilise mudeli võimalikult laiapinnalise kasutuse. Goffmani teooria (vt. Goffman 1959) rõhutab sotsiaalse käitumise heterogeensust ja kontekstuaalsust – inimeste igapäevane sotsiaalne käitumine, suhtlus ja sotsiaalsed rollid kujutavad endast etendust, mida luuakse ja kasutatakse vastasmõjus teiste „näitlejatega“. Goffman keskendubki eneselavastamisele-eten-damisele, mis saab toimuda vaid koos „teisega“. Seega Goffmani dramaturgia põhiküsimused on indiviidi ja ühiskonna suhted. Erinevalt Turnerist ei paku Goffman konkreetset rakenda-tavat analüüsimeetodit, vaid vaatleb igapäevaelu organiseerimise võimalusi erinevate drama-turgiliste printsiipide alusel, näiteks etendus (*performance*), meeskond (*team*), piirkond (*region*), erinevad rollid (*discrepant roles*), tegelaseväline kommunikatsioon (*communication out of character*), mulje lavastamise oskused (*the arts of impression management*).

Goffmani vaatlusviisi suunatust indiviidile näitab see, kuidas ta etendust (*performance*) defineerib: *performance*'i all võib mõista antud osaleja kõiki tegevusi ühe sündmuse käigus, mille eesmärgiks on mõjutada ükskõik millisel viisil ükskõik millist teist osalejat (Goffman 1959: 15). Seega ei nimeta ta etenduseks igasuguseid käitumisakte, vaid peab silmas eelkõige kellegi mõjutamiseks sooritatud toiminguid. Ja sellest tulenevalt determineeritakse etenduse toimu-mine indiviidi tegevusega teiste indiviidide ees. Lavastuse (*performance*) idee seisneb selles, et etendaja eeldab publikult, et viimane võtaks talle etendatavat situatsiooni tõepäraselt ning usuks, et etendajad on oma tegevuses siirad. Sellest tulenevalt on ühiskonna organiseerimise

printsiibiks eeldus, et igal indiviidil, kes omab teatud sotsiaalset karakterit, on moraalne õigus oodata teistelt, et teda koheldaks vastavalt sellele rollile (Goffman 1959: 13).

Goffmanile lisaks sobivad setode enese-lavastamise vaatlemiseks Ameerika teatriteadlase Richard Schechneri seisukohad. Schechneri taustaks on teatriuurimine ning teda huvitavad rituaali ja teatri omavahelised suhted (vt. nt. Schechner 2009). Vaatamata sellele et tema huvi keskmes on pigem mitteargine käitumispraktika (etendus kui rituaal, kui mitteargine tegevus), toob ta esile ka argikäitumise etenduslikkuse. Schechneri arvates on igapäevakäitumises enam korduvat kui varieeruvat ning seega ope-reerivad inimesed kultuuri poolt määratud ühikutega, mida ta nimetab *strips of behavior* (Schechner 2002: 28). Selles mõttes on Schechneri teooria lähedane Turnerile jt. antropoloogidele, kuna ta eeldab, et kultuur annab ette teatud kollektiivsed käitumismudelid. Goffmani teo-riaga seob aga Schechnerit arusaam, et etendus on kommunikatiivne akt. Schechneri järgi on *performance*'i tähendusväli väga lai ning *performance*'ina saab uurida põhimõtteliselt mis tahes kultuurinähtust – alustades näiteks soost, rassist või identiteedist (Schechner 2002: 41–43; Schechner 2009: 87). Kuna *performance*'id on *restored behaviors* või *twice-behaved behaviors* (taastatud käitumine või kahekordselt käitutud käitumine), mille etendamist harjutatakse, siis võib iga sotsiaalset käitumismudelit vaadelda kui millegi tegemise näitamist (Schechner 2002: 28). Omaenda teatrihuvist lähtudes suhestab Schechner ka mõisted teater-*performance* ning draama-stsenaarium (*script*) (Schechner 2009: 66–111): nii nagu etendused (*performance*) on kultuurile omased, ja teatrietendused on selle üks alaliik, nii on ka stsenaarium (*script*) kui tegevustik kõige üldisemas mõttes kultuurile omane ja draama on üks selle alaliikidest.

Performatiivsete teooriate kasutamise üks eelis, ent samas ka nende nõrk koht on avatus ja võimalus laieneda piirilt – see võimaldab kasutada ja sünteesida väga paljusid meetodeid ning võimaldab käsitleda väga paljusid teemasid

¹³ Teooriate väljaarendamisel võib olulist rolli mängida ka autorite välitöökogemus: Turneril traditsionaalsest Aafrika hõimuühiskonnast (antropoloogiale iseloomulik „võõras“ kultuur), Goffmanil kaasaegsest Ameerika ühiskonnast. Samuti võis see mõjutada ka nende teooriate struktuuri: Turneri sotsiaalse draama mudelil on konkreetne struktuur, Goffmani teorial selge struktuur puudub. Ehk teisiti: esimest saab rakendada konkreetsetel juhtudel, teist avaramalt.

(erinevus traditsiooniliste akadeemiliste distsipliinidega peitub selles, et *performance studies* pole organiseeritud ühtseks süsteemiks). Ent sellega kaasneb ka kahesugune oht: „üha uute kultuurinähtuste võrdlemine etendusega annab tunnistust teooria koloniseerivatest püüdlustest, teisalt kaotavad liiga laialt levivad metafoorid kultuuriuurimise metakeeles pikapeale oma seletava jõu” (Võsu 2006: 111). Ohtude eest draama-analoogia kohandamisel hoiatab ka Geertz: „ta [draama-analoogia rituaaliteoreetiline versioon] suudab tuua esile mõningaid sotsiaalse protsessi kõige sügavamaid tunnusojooni, kuid teeb seda silmatorkavalt erinevate protsesside nukralt üheülbaliseks muutmise hinnaga” (Geertz 2003: 43). Seega ühelt poolt avardab teatrist laenatud metafooride kasutamine sotsiaalteadustes jm. piire ning aitab näha seoseid ja süsteemi uudset, teiselt poolt on aga oht hakata analoogiaga sobitama vaid sellega sobivat ning jätta välja kõik muu.

Koori tegevusest

Seto koori iganädalastes proovides harjutatakse esinemisteks, mis on peamine avalik eneseväljendusvorm. Esinemised saab üldjoontes liigitada kolmeks. Esiteks kaks korda aastas toimuvad ansambli enda korraldatud traditsioonilised peod, kirmased, millest põhjalikumalt allpool. Teiseks esinemised (samuti esinemissituatsioonita külaskäigud) teiste setode korraldatud üritustel Setomaal, Eestis või mujal. Peale traditsiooniliste Seto Kuningriigi päevade ja paar aastat Vene Föderatsioonis Petseri rajoonis Radajal toimunud festivali on käidud teisi ansambleid tervitamas nende tähtpäevade puhul või niisama pidudel. Kolmandaks esines koor tellimuste peale. Sellistel esinemistel on tavaliselt ajaline limiit ette antud ning tavaliselt pakutakse siis mitmekülgset (seda eriti viiside mõttes) repertuaari, pöörates tähelepanu laulude pikkusele, iseäranis kui kuulajaskonna moodustavad välismaalased, kes sõnadest aru ei saa. Peale esinemiste ja proovide toimus minu

vaadeldud koori elus vähe üritusi, mis polnud seotud laulmisega.

Väljaspool Setomaad tegutsevad seto koorid üritavad samu pidusid mitte korraldada-pidada, kuna publik on teatud osas kattuv.¹⁴ Vaadeldud koor korraldas kahte kirmast aastas. Kirmaseks kutsutakse kiriku nimepäeva pühast kujunenud suvist simmanitaolist külapidu Setomaal, linnas on tegu oludele kohandatud peoga. Erinevusi vabaõhukirmase ja linnakirmase vahel on mitmeid. Kuigi ka linna tingimustes püütakse järgida külakirmase kombeid, on suurim erinevus lisaks siseruumides toimumisele see, et kõnealune koor (nii nagu tegelikult enamik teisi väljaspool Setomaad tegutsevate kooride korraldatud pidudel) esineb igal peol umbes tunniajalise temaatiliselt koostatud laulu- ja tantsuprogrammiga. Külakirmasel sellist esinemissituatsiooni tavaliselt pole. Näiteks talsipüha kirmasel 2010 oli kava läbivaks teemaks pulmadeks valmistumine, sama aasta lihavõttekirmasel aga lihavõttepühade pidamine ning kevadisteks ja suvisteks töödeks valmistumine. Temaatiline programm esitatakse kontserdisituatsioonis, kus koor esineb laval või siis saali mõttelisel lavapoolel ja külalised on publiku rollis, kusjuures lauljad ise on teadlikud oma esinejarollist, eeldades publikult publiku rollis olemist. Ürituse teine osa on lähedasem traditsioonilisele kirmasele. Leelopargi naistel on ette valmistatud väike külakost, süüakse, juuakse, lauldakse, tantsitakse pillimehe mängu saatel või räägitakse niisama juttu.

Vaatamata sellele et setoks olemine seguneb väga tihedalt tavapärase koori tegevusega, püüan alljärgnevas tihedat kirjeldust (vt. Geertz 2007) kasutades üsna meelevaldselt lahutada etenduse kui lavalise esinemise ning identiteedi etendamise, vaadeldes neid eraldi.

Etendus kui etendus

Koori tegevust hakkab analüüsima kihthaaval, alustades kõige formaalsemast, s.t. vaatlen otseselt lavalist tegevust ning selleks valmistumist, mis

¹⁴ Teave seto ürituste kohta liikus antud välitöö kohas suuliselt või seto kogukondades internetis. Kirmase-eelsest vestlusest talvel 2010 selgus, et kardetakse veidi võõraste ja nn. igasuguste (sh. kaetava laua tõttu nende, kes pole huvitatud seto kultuurist, vaid nälja kustutamisest) kohaleilmumist. Hiljem tuli välja, et lauljad suhtusid ebalevalt ka omaenda eestlastest tuttavate kutsumisse. Näiteks enne lihavõttekirmast 2010 uuris Roosi, kas tema mitte-seto tuttavad võivad ka kuulama tulla. Teiste vastus oli jaatav, ent see näitab, et Roosi arvates oli üritus suunatud seto kogukonnale ning oma eesti sõprade-tuttavate kutsumiseks pidi n.-ö. luba küsima.

annab struktuurse ülevaate koori igapäevasest tegevusest ja samuti minu välitööst. Lavaline esinemine on esinemine kõige tavalisemas tähenduses ning selles mõttes ei erine etniline ansambel ühestki teisest esinevast kollektiivist (olgu selleks siis teatritrupp, laulukoor vms.). Seega analüüsin esmalt koori tegevuse (proovide, kontsertide) ülesehitust ühe hooaja vältel, andmata sellele esialgu mingit muud tähendust.

Richard Schechner on välja pakkunud mitmeid performatiivse protsessi analüüsistrateegiaid (vt. nt. Schechner 2002). Kuigi tema teooria performatiivsest protsessist on välja arendatud teatri põhjal, on ettevalmistus- ning soorituskäik iga etenduse puhul (nii teatrietenduse, kontserdi, tantsulavastuse, ooperi jne. kui ka sotsiaalse rolli etendamise puhul) üldjoontes sama. Kuivõrd mina vaatlen performatiivsus-koorisest vaatepunktist, jättes välja publiku või produtseerimistöö, siis kasutan Schechneri pakutud analüüsimeetodit, mis paneb rõhu etenduse kulgemisele, vaadeldes peale etenduse ka sellele eelnevat ning järgnevat.

Kogu Schechneri performatiivse protsessi keskme moodustab etendus ise, mis tuleb aga asetada laiemasse konteksti. Schechneri sõnul pole ükski etendus saar omaette. Kõik, mis toimub etendusega ja etenduse sees, on mõjutatud ja omakorda mõjutab kõiki tegevusi ja huviseid, mis on selle ümber (Schechner 2002: 245). Seega väidab ka Schechner, et etenduse analüüs ei ole selgelt ühetasandiline, jätab aga mitmetasandilisuse aspekti ebamääraseks. Vaadeldes leelokoorti tegevust, näeme konkreetsemalt, mis neid „saari“ tegelikult omavahel ühendab ja mõjutab (nt. institutsionaalsus).

Performatiivse protsessina vaatlen alljärgnevalt eelkõige kahte hooaega korrastavat kirmast, mis jaotasid selle suures plaanis kaheks: sügisel harjutati esimese (talsipüha), kevadel teise (lihavõtte) kirmase repertuaari. Vaatamata väiksematele esinemistele, mis seto üritustel piirdusid paari laulu esitamisega ning tellitud kontsertide puhul jäi ajalimiit tavaliselt alla 60 minuti, tundus selline kahene jaotus aluseks olevat igale hooajale.¹⁵

Schechneri kohaselt saab performatiivset protsessi vaadelda mitmefaasilise aja ja koha järgnevusena, mille võib suures plaanis jaotada kolmeks: etenduse-eelne faas (*proto-performance*), etendus ise (*performance*) ning etendusejärgne faas (*aftermath*). Nimetatud faasid jagab Schechner omakorda alakategooriateks (etenduse-eelne faas: õpe (*training, workshop*), proov (*rehearsal*); etendus: soojendus (*warm-up*), avalik etendus (*public performance*), tagasipöördumine (*cool down*); etendusejärgne faas: kriitiline vastukaja (*critical responses*), arhiiv (*archives*), mälestused (*memories*)). Tegu on aga ideaaljaotusega – kõikidel etendustel ei pruugi esineda kõiki kategooriaid.

Sellise skeemi järgi on kohane analüüsida kõiki otseselt etendamisega seotud institutsioone ja kollektiive. Ehk teisiti – see on tavapärane rutiin millegi proovisaalist lavalaudadele jõudmisel ning selles analüüsi faasis avalduvad mäng ja etendus kõige ootuspärasemas tähenduses. Kuigi koori kooskäimistel iganädalastes proovides oli ka (iseäranis eakamate lauljate jaoks) sotsiaalne mõõde (kuigi intervjuudes mainisid nii mitmedki lauljad, et käivad koos eelkõige laulmise pärast) – üksteisega suhtlemine, seto ja isikliku elu uudiste jagamine –, siis proovide eesmärk oli siiski valmistuda võimalikult hästi esinemiseks.

Etenduse-eelne faas (*proto-performance*) moodustab Schechneri kohaselt tükemomendi etendusele, olles publiku seisukohast aga varjatud. Kõige laiemas mõttes kuulub etenduse-eelsesesse faasi (mida ei pruugi olla üks, vaid mitu) kõik varem omandatud (näiteks lauluoskus üleüldse), mitte ainult antud etendusega seotud oskused.

Esimeseks alakategooriaks nimetab Schechner õpet (*training*), mille jooksul omandatakse formaalselt või informaaalselt erinevad spetsiifilised oskused. Õpet võib vaadelda väga laialt (inimtegevuse puhul alates näiteks rääkimise omandamisest) või kitsamalt. Vaadeldud koori puhul võib informaaalse õppe alla paigutada näiteks seto leelo õppimise – kui mõni laulja, kes polnud varem eest ütelnud, laulis esimest korda eest, siis tihti kas koorijuht või teised lauljad andsid nõu, kuidas seda paremini/õigemini teha. Samuti korrigeeriti mõnikord *killõ't*. Enamasti

¹⁵ Hooaja jaotamine kaheks kirmaste põhjal tundus põhjendatud, kuna väiksemamahulistel ülesastumistel lauldi enamasti repertuaaris olevaid laule ning proove väga palju neile ei kulutatud.

olid need märkused suunatud kas teksti õigele väljaütlemisele (Setomaa erinevates *nulkades* räägitakse erinevat murret, mistõttu eri kohtadest pärit lauljad võivad murret teada erinevalt) või õigele helikõrgusele.

Etenduse-eelsesesse faasi kuulub ka *workshop*, mis on etenduse aktiivne uurimisperiood (*active research phase of the performance*; Schechner 2002: 233). *Workshop* aitab leida või välja tuua etenduseks vajaminevad prototüübid, eksperimentaalsed mudelid. Vaadeldud kooris võis see periood olla aktiivne kollektiivne meenutamine. Näiteks kui kavva võeti varem õpitud laul või tants, mis oli aktiivsest repertuaarist tükk aega väljas olnud, tuli seda meenutada. Laulude puhul üritati kollektiivselt meenutada, ent kui eeslauljal oli laul liialt ununenud, lubas ta enamasti järgmiseks korraks kodus sõnad uuesti üle vaadata. Järgmises proovis polnud siis meenutamisega enamasti vaja tegelda.

Tantsimine oli võrreldes laulmisega teisejärguline, nii et igaks kirmaseks valmistudes tuli tantsu hakata uuesti meenutama, olgugi et neid oli alles paari kuu eest tantsitud. Tantsude puhul toimus kollektiivne meenutamine aga kohapeal. Ning nii mõnigi kord, kui erimeelsused lauljate vahel läksid liialt suureks, küsiti nõu eelmiselt koorijuhilt, kellel näis olevat kõige autoriteetsem sõna, kuna tantsud oli koorile enamasti tema õpetanud.

Minu välitöö teisest hooajast kuuluvad *workshop*'i alla ka ühised vanade helisalvestiste kuulamised, eesmärgiga valida repertuaari uusi laule. Kuna minu välitöö esimene hooaeg (2009/2010) sattus koori jaoks koorijuhi vahetuse tõttu segasele ajale, siis uut repertuaari kavva ei võetud. Meenutati ja lauldi juba repertuaaris olevaid laule. Teisel hooajal (2010/2011) hakkas uus koorijuht repertuaari laiendama arhiivi(de)st otsitud helisalvestiste abil, millega ühtlasi soovis lauljatele tutvustada vanemat laulustiili. *Workshop*'i-faasi kuuluski ühine salvestiste kuulamine ja sealt laulude valimine. Enamik lauljaid oli tegevusega päri, tunnistades selle kasulikkust. Nurinat laulude korduva kuulamise üle (lisaks laulude valimisele kuulati salvestisi korduvalt ka proovides, kui mõnel lauljal oli viis meelest läinud või koor ei laulnud salvestisele

vastavalt) kostis vanematelt lauljatelt. Ühelt poolt on see seletatav vanemate lauljate suurema kogemustepagasiga: laulud olid tuttavamad ja jäid paremini meelde. Teiselt poolt oli aga halvakvaliteedilist salvestist, mida mängiti maha ilma korralike kõlariteta, väga raske kuulata (seda eriti vanemaealistel, kel kuulmine pole enam terav). Repertuaari mõttes võeti üksüheselt üle laulu tekst, viisist aga üldine meloodiajoonis, seda endale suupärasemaks kohandades.

Kõige ootuspärasemaks etendusele eelnevaks faasiks on proovid (*rehearsals*), mis on otsesem ülesehitusprotsess järgnevale etendusele – juhendaja poolt välja otsitud või *workshop*'is leitud materjali süstematiseerimine, harjutamine ja kinnistamine. Prooviprotsessi eesmärk, anda võimalikult hea kontsert, etendus vms., on kõikidel laval esinevatel kollektiividel sama, kuigi protsess ise võib kollektiiviti olla erinev. Seto kooris oli proovi esmaeesmärk laulude omaseks laulmine ning teiste kuulamine. Kuna paberil ette antud noote polnud, tuli meloodia ära õppida kuulamise käigus ning enda hääl sobitada vastavalt ansamblisse. Juhendaja(te) või laulja(te) märkused lähtusid kuulamisel saadud muljest. Proovide käik oli enamasti üsna sarnane, erinevused võisid tulla sellest, kui kellelgi oli mingi tähtpäev või sünnipäev. Sel juhul lauldi sünnipäevalapsele „Palju aastaid“, söödi-joodi sünnipäevalapse valmistatud suupisteid ning räägiti tavapärasest enam juttu.

Lisaks harjutamisele oli aga igas proovis ka teatud rituaal, mida minu välitöö ajal kunagi ära ei jäetud. Nimelt lõppes iga proov püsti seistes lauldava meieisapalvega. Õigeusk on üks olulisemaid setoks olemise tunnuseid (Jääts 1998), ent samas pole teada, et ükski teine seto koor laulaks kooriproovis kirikulaule.¹⁶ Sellega on kooriproovi poolformaalselt sisse toodud element, millel on küll oluline roll seto kultuuris tervikuna, ent mis antud koosluses ja antud hetkel ei ole enesestmõistetav. Siinkohal tundub mulle, et käsitletud performatiivsuse teooriad ei pööra etenduse institutsionaliseerituse ning sealt tulenevatele muutustele, kohanemistele jne. aspektile piisavalt tähelepanu

Paradoksaalsena võib tunduda seegi, et ühelt poolt tuuakse koori tegemistesse ühed

¹⁶ Varasemal ja uuel koorijuhil olid selle kohta, miks seda tehakse või kust selline traditsioon on tulnud, erinev seletus.

kiriklikud traditsioonid, ent samal ajal on teised kaotamas oma rolli. Näiteks on ortodokssed seto naised suure paastu ajal loobunud paljudest toiduainetest ja ilmalikest lõbustustest, kaasa arvatud laulmine. Seto leelokultuur on tänapäeval aga selgelt sekulariseerunud – religioossed tabud pole enam üldtunnustatud ja paastutavade rikkumine pole probleem (näiteks paastu ajal kooriproovis laulmine). Tundub, et seto laulu harrastamine folkloorirühmades võimendab sekulariseerumist ning lauljad peavad tegema kompromisse religiooni ja kooritegevuse (formaalse poole) vahel. Samuti on varasemad tavadiga seotud laulud muutunud lihtsalt lauludeks, mida võib laulda igal ajal ja igas kontekstis (vt. Kalkun, Ojamaa 2009). Lisaks proovis lauldavale meisapalvele algavad ka kõik antud koori korraldatavad kirmased kirikulauluga (esitatud on näiteks jõulutroparit „Sinu sündimine Kristus...” ja paastotroparit „Kristus on surnust üles tõusnud”), ent seda võib seletada kirmase algse olemuse sümboolse ülekandmisena: esmalt käidi kirikus ja siis pidutseti.¹⁷ Nii et ühelt poolt näitavad kirikulaulud religiooni olulisust seto kultuuris, ent teiselt poolt eksitakse sellesama religiooni vastu, käies paastu ajal proovis. Kirmast alustava kirikulaulu puhul võib problemaatiliseks osutuda ka ehete kandmine, näiteks on Mare Piho uurimuse kohaselt teatavate seto ehete kirikus kandmine taunitav (Piho 1992: 78; vt. ka Kalkun, Ojamaa 2009).

Teise faasi moodustab Schechneri etenduseanalüüsis etendus (*performance*) ise, koos eelneva soojenduse (*warm-up*) ning järgneva rahunemisega (*cooldown*).

Soojendus, mis ei pea ilmingimata olema mõne etenduse komponendi kordamine vms., vaid võib olla ka mõni esinemiseväline, laulmisega üldse mitte seotud tegevus, peab aitama esinejal paremini sisse elada eelseisvasse etendus, valmistama ette lavale minekuks, julgustama esinema ning aitama hoida rahulikumana esinemisnärv, samuti looma vajaliku (setoliku) õhkkonna.

Koori kirmase-esinemiste eel kaeti alati koos kirmaselauad, mis tähendas koos võileibade valmistamist. Varem oli ka näiteks salatit pakutud,

aga kuna oli oht, et see võib söömise käigus sattuda raskesti puhastatavatele pehmetele toolikatetele, siis piirduti edaspidi võileibade, stritslite, pirukatega. Võileibade koos tegemine tuli aga ühe kooriliikme sõnul võrdsusprintsibiist: siis ei ole ohtu, et üks küpsetab või toob midagi vähem kui teine. Koorijuhi arvates tuleb see ka odavam kui valmistoodete ostmine. Ühtlasi sai võileibade meisterdamise aega kasutada esinemiseelseks laulude läbilaulmiseks ja kordamiseks.

Seto kultuuris on toidul väga tähtis osa, paljud üritused käivad käsikäes toiduga. Seega on koos võileibade meisterdamine ja laua katmine ühelt poolt osa setoks olemisest, teiselt poolt aitab aga selline täiesti teisest ooperist tegevus mõtteid eelseisvast (laval) esinemisest eemale juhtida ning vähendab esinemisnärv. Viimasest on enne esinemist naistega ka juttu olnud. Närveerisid eelkõige need, kes pidid eest ütleva ning kellel oli sel alal vähem staaži. Samuti Anna, kes väga kogenud eeslauljana närveerib ainult siis, kui ta on mingiks tähtpäevaks teinud laulu ning peab seda siis üks ja ainus kord ette kandma (meie kooris tegigi tema enamasti sellised „ühekordsed” laulud): „Ma kardan nüüd ka. Ma kardan kogu aeg. Või noh, sõnad võivad igaühel /---/ meelest minna, sest me ei laula paberi pealt.” Kõige enam kardeti sõnade sassi minekut või ununemist, vähem viisi segi ajamist. Viimast esines üks kord siis, kui järgmise loo eeslaulja oli eelmises laulus äsja *killõ't* öelnud.

Soojenduseks võib nimetada ka riietumist ning selle korralikkuse kontrolli. Kõik naised olid uhked oma seto rõivaste eheduse üle ja seetõttu vaadati üksteist enne lavale minekut üsna kriitilise pilguga, et kõik oleks täiuslik – näiteks et peakate oleks sümmeetriliselt ning et liniku ots selja taga ulatuks sukmani ääreni või natukene ülespoole (iseendal ei saa seda hästi kontrollida). Ühelt poolt on seto rõivad esinemisriided, mis peavad laval perfektsed välja nägema, ent teiselt poolt on need ka üks osa setoks olemisest. Jällegi näide sellest, kuidas etendus kui lavaline esinemine ja etendus kui setoks olemine (millele keskendun järgnevalt) on teineteisega tihedalt põimunud.

Vaadeldud koori kirmaste puhul koosnes Schechneri performatiivse protsessi keskme moo-

¹⁷ Koorijuhi sõnul käivad seto kogukonna liikmed esmalt kirikus ja seejärel tulevad peole, mistõttu ongi kirmased alati just pühapäeviti ning kindlal kellaajal.

dustav etendus õigupoolest kahest osast. Esimene oli kontserdisituatsioonis esinemine, etendus selle kõige otsesemas tähendus, teine kontserdile järgnev kirmas, mis oli etendus setolikkuse mõttes. Kui kontsert oli üsna piiritletud, algas täpselt teatud kellaajal ja kestis teatud aja, siis kirmase situatsioon oli vabam ning n.-ö. peo käimasäämisega läks esmalt veidi aega.

Kirmase esinemissituatsioon erines teistest esinemistest ehk selle poolest, et oli laetud suurema setoks olemise eeldusega – setodest koosnev publik oli sotsiaalseks kontrollmehhanismiks ja kriteeriumide paikaseadjaks, kuna neile olid paljud laulud ja üldine traditsioon tuttav ning kuna aastast aastasse on publik olnud enam-vähem sama, siis ka kava kokkuseadmisel tuli arvestada, et laulud ei korduks ega oleks liiga üldtuntud.

Iga etendus aga lõpeb ükskord ning sellele järgneb tagasipöördumine tavapärasesse ellu (Schechneri järgi *cooling down*), mis on võrreldes eelnevate kategooriatega kõige vähem formaalne. Vaadeldud koori pidude lõpu vormiline tunnus oli koristamine. Ent iga etenduse järel toimub ka pingelangus ning emotsioonide väljaelamine: „Mõnus oli salongis [saali taga väikeses ruumis] pärast vaadata, kuidas kõik jäid üritusega rahule ning mõnus väsimus tuli peale. Spontaanselt tuli Reena tuulelauluga ning siis laulsime seda... Arutati, kas võõrast rahvast oli...” (väljavõte välitööpäevikust). Schechneri arvates vaadatakse sellest perioodist etenduste käsitlustest tihti mööda, seda peetakse väheoluliseks. Minu arvates näitasid sellised situatsioonid koori kõige mitteametlikumat palet, kui võrd mõju ei avalda elemendid (näiteks kontserdipublik, kooriproovi struktuur, kõrvalised isikud), mis muudes olukordades oleksid seda teinud.

Oma informaalsuse ja piiritlematuse tõttu kestab etendusejärgne faas nimetatutest kõige kauem, hõlmates endas etenduse edasist elu, mis koosneb vaatajate-kuulajate vahetutest muljetest, kriitilistest märkustest (*critical responses*), aga ka foto-, video- ja audiosalvestistest, mis jõuavad lõppkokkuvõttes inimeste isiklikesse arhiividesse (*archives*). Etendusejärgsesse faasi kuulub ka lauljate jätkuv tegelemine oma esinemisega ning sedakaudu ka oma osaga ja üldisemalt nii esinejate kui publiku mälestused (*memories*). Kirmaste

puhul tundusid etendus ja etendusejärgne faas omavahel segunevat. Kontserdile järgnev kirmas kuulus olemuselt mõlemasse: etenduse etendamise mõttes on ta juba kontserdijärgne tagasipöördumine kontserdisituatsioonist tavapärasemasse ellu (näiteks publikuga vahetult suheldes esinemismuljeid vahetades), setoks olemise etendamise mõttes on kirmas aga veel etendus.

Setoks olemine kui etendus

Kui eelneva rõhuasetus oli formaalsetel lavastustel, siis alljärgnevalt keskendun seto elemendile koori tegemistes ja analüüsin eneselavastust. Selleks võtan appi Erving Goffmani teooria, iseäranis piirkondliku aspekti – lava ja lavataguse. Kuna mulle tundub, et Goffman ütleb üsna otse välja, et üksiknäitleja ja meeskonnatöö põhineb lavastuslikust aspektist ühtedel ja samadel alustel, siis ei ole ma rollikäsitluses neid eristanud.

Keskkel kohal Goffmani performatiivse teoorias on etenduse sündmuspaikade kahene jaotus: lava (*frontstage*) ja lavatagune (*backstage*). *Frontstage* on etendaja teadlik lavaline käitumine *performance*'i käigus, koosnedes välimusest ja maneerist (valitavad suurused), mida vastav situatsioon vajab, ning tegevuspaigast (Goffman 1959: 22–29). Kui lava (*frontstage*) on koht, kus etendaja peab olema kogu aeg valvel ning omas rollis, siis teatud viisil lavast eraldatud lavataguses (*backstage*) saab end vabalt tunda. Goffmani kohaselt on aga olemas ka vahepealseid alasid, mis funktsioneerivad kord ühena, kord jälle teisena (Goffman 1959: 126).¹⁸

Pealiskaudselt analüüsidest on lava ja lavataguse eraldamine etendamisega tegelevate institutsioonide või kollektiivide juures kergesti teostatav. Laval esinemine on nii Goffmani kui ka MacCanneli mõistes lavaline (*frontstage*) etendus, esinemiseks valmistumine proovides aga lavatagune (*backstage*).

Seda duaalsust saab interpreteerida ka setode eneselavastuslikus võtmes, pidades lavaliseks käitumist vastavalt seto identiteedile ning lavataguseks käitumist tallinlasena / eestlasena ja setoliku eneseetendamise õppimist. Ehk teisiti – rõhutatult kultuurilise erisuse esiletoomine

¹⁸ Dean MacCannel on Goffmani eristust edasi arendanud, jagades vahepealse ala omakorda kuueks (vt. MacCannel 1999: 101–102).

asub MacCanneli skaalal lavapoolses otsas ja selle tagaplaanile jätmine või selge erinevuse teadvustamine ning õppimine lavataguse pool.

Kuigi omajuurtelt on enamik kooriliikmed setod, siis valitud lähenemist õigustab asjaolu, et valdav osa kooriliikmetest elab Tallinnas või Harjumaal väljaspool seto kultuurikeskkonda, olles abielus mitte-setodega ja rääkides kodus eesti keelt (on muidugi neid, kes on abielus setodega, räägivad kodus seto murret jne.). Keskkond avaldab mõju ka identiteedile. Näiteks minu küsimusele, kas seto identiteet väljendub vaid teatud hetkedel (nt. koori- ja seto üritustel) või ka igapäevaelus, vastas Lehte, et see „identiteet lööb käitumises välja“, pidades ehk eelkõige silmas temperamenti.

Mitmest jutuajamisest lauljatega tuli välja, et kooriproov on üks iganädalane tegevus, kus nad saavad oma seto identiteeti väljendada, ehk proov on seega koht (n.ö. lava) seto identiteedi näitamiseks.

Goffman väidab, et kuigi lava näitavad tegevuspaik, välimus ja maneerid, siis tegelikult ainuüksi nende järgi otsustada ei saa, kuna sama tegevuspaika, välimust või maneere võidakse kasutada ka lavataguses (Goffman 1959: 29–30). Seega tundub lava ja lavataguse jaotus (eriti kui rääkida mitte väga selgelt kirjeldatavatest nähtustest nagu identiteet vms.) midagi sügavamat kui lihtsalt dekoratsioonide vahetus.

Üks oluline setolikkuse aspekt on murdekeele kasutamine. Enne välitööle minekut arvasin just sellega raskusi tekkida võivat, ent selgus, et tegelikult räägiti proovides enamasti eesti keelt, välja arvatud üksikud lauljad, kes kasutasid murret läbivalt. Koorijuhi vahetudes minu välitöö alguses hakkas proovides üha enam üleskutseid kõlama, et võiks rääkida rohkem seto murret. See tundub olevat näide arusaamisest, et seto murre kuulub tihedalt seto kultuuri juurde ning seda tuleks sagedamini kasutada. Seto murre ei ole lauljate igapäevakeel ega ole seega enam nii omane, et teiste setodega rääkides sellele automaatselt üle mindaks. Samas, näiteks Vanda sõnade kohaselt temal on selline refleks. Teda intervjuerides sain oma esimesele küsimusele vastu küsimuse: „Kas ma pean rääkima murdes või kirjakeeles?“ Minu kahevaheloleku peale (ma saan küll aru, aga ise ei räägi) seletas ta, et „kui minule esitab keegi seto keeles küsimuse, lähen ma loomulikult automaatselt selle peale üle“. Just selle minu küsimusele vastuseks küsitud küsimuse tõttu ei

tundu aga tegu olevat automaatse reaktsiooni, vaid vähemalt teatud olukordades teadvustatud protsessiga. Tundub, et seto murre ei kaasne automaatselt seto teemadega, neist räägitakse ka eesti keeles. Ühegi teise lauljaga intervjuud tehes küsimust kasutatavast keelest ei tekkinud: mina rääkisin ja mulle vastati eesti keeles. Lava taga ehk proovis tuleb enamasti automaatselt esimese keelena eesti keel, kuigi laval olles räägitakse seto murret (esinemistel, iseäranis setodele suunatudel, kasutas uus koorijuht laulude vahel rääkides alati seto murret). Siiski kui keegi on üle läinud seto murdele (eriti koorijuht), vahetavad ka teised lauljad kõneldavat keelt. Kui oma välitöö esimesel hooajal olin ma ainus pidevalt proovis käiv seto murret mitte rääkiv eestlane, siis teisel hooajal oli meid juba kaks. Igapäevasest eestikeelsest keskkonnast tulles ja ka kooriproovis eesti keelt kuuldes ning rääkides tekib lumepalliefekt, mille vähendamiseks ning tagasipöördumiseks setolikkuse juurde ongi vaja meenutada seto murde kasutamist. Ma ei tea, kas lauljad ise teadvustasid, millal, kellega ja kus nad räägivad eesti keelt ja kus seto murret. Tundus aga, et kooris oli lauljaid, kes enesele teadvustamata rääkisid vaadeldud situatsioonides murdes kogu aeg ning lauljaid, kes valisid kõneldava keele teadlikult, ent seal vahel oli ka hulk neid, kes rääkisid seda, mida kaasvestleja parasjagu kasutas.

Kui lauludes esines sõnu, mida keegi ei teadnud, siis enamasti küsiti nende tähendust. Oli tundmatu sõna seotud mõne tänapäeval kadunud või vähetuntud oskuse, tööga vms., seletasid teadjad seda pikemalt. Kui sõnade tähendust arutati üsna tihti, siis terve laulu mõttest ja tähendusest räägiti kahe viimase hooaja jooksul pikemalt vaid korra – minu esimeses kooriproovis lauldi „Valget jänest“, misjärel koorijuht küsis, millest see laul üldse jutustab. Seejärel selgitati ühiselt laulu sisu.

Paljud lauljad arvasid, et laulu keeleline sõnum on seto leelo puhul muusikast tähtsam – sellest tulebki erinevus nn. tavalise koorilaulmise ja seto leelo vahel. Eike sõnul: „Sa ei keskendu sellele viisile ja puhtusele, vaid nagu sellele, et üritad aru saada, millest see jutt käib.“

Muusikaga seonduvas on lava ja lavataguse eristust raskem leida. Mõnes mõttes tuleb lava ja lavataguse dihhotoomia välja seto leelo kui laulustiili ja selles lauldavate erinevate laulude õppimises. Leelo erineb eesti regilaulust eelkõige teravama hääle tekitamise ning mitmehäälsuse

poolest. Laul tundub olevat seto kultuuri üks kandvamaid osi, ehk nagu Eila ütles oma isa juttu meenutades: „Setomaal ei laulnud ainult see, kes oli raskelt haige.“ Tea kinnitas, et tema lapsepõlves „kogu aeg lauldi“, nii seto laule kui ka eesti laule. Ent kuna enamik naisi on kooriga liitunud keskealisena ning enne seda seto laule laulnud enamasti vaid kodustel koosviibimistel, mõned harrastanud ka tavalist koorilaulu, tekkis mul küsimus seto leelo kui laulustiili oskamisest. Kuna seto laule (nagu ka eesti regilaule) on eeslaulja olemas olles lihtne kaasa laulda, on raske hinnata, mida üldse pidada leelo oskamiseks. Nii mõnelegi lauljale ei näinud selline küsimusepüstitus õige või arusaadav, näiteks Juta arvas, et ta on „viisi pidav inimene ja laulmise õppimise kui niisuguse peale pole ialgi mõelnud“, lisades selgituseks, et „kui õpid laulmist, siis on tegemist professioni omandamisega“. Samuti nentis Leida, et kuna ta lapsepõlvekodus on väga palju laulnud, siis polnud tal koori tulles vaja otseselt õppida: „mina arvan, minuga oli [koorijuhil] küll kerge“. Samas, jutuajamisest Odega koorus välja, et kuigi suviti Setomaal vanavanemad ja sugulased pidudel laulsid, siis „minule [intervjueeritavale] oli see nii kauge värk, mind nagu see eriti ei huvitanudki“ ning hiljem koori laulma tulemise kohta: „alguses oli ikka väga raske..., ega ma seda keelt ka nii hästi [osanud]. /---/ Mind oli ikka vaja õpetada.“ Nii märkis ka Liide: „Algul ma olin vist täitsa vait. Ei oska. Viis ja helistik ja kuidagi nii kõik, et sõnad mind ei häirinud, et ma ikkagi seto keelt oskasin, aga see viis.“

Eneselavastuslikus mõttes on proov neile lauljatele, kes vajasid koori tulekut ja seejärel seal lauldes stiilipuhta laulu õppimiseks tuge, lavatagune. Ent lauljatel, kes sellist tuge ei vaja, pole laulmise seisukohast laval ja lavatagusel suurt vahet.

Huvitav on see, et eestlastele esimesena silma hakkavat seto leelo iseloomulikkude omadust – teravat hääletämbrit – proovides palju ei mainitud. Välitöö teisel hooajal, mil proovid toimusid mõnikord väiksemas ruumis, märkis koorijuht küll, et koor ei peaks nii kõvasti karjuma, ent see märkus tundus enamasti käivat hääletugevuse ja mitte tämbri kohta. Kui koor laulab liiga tugevalt, ei pruugi *killõ* välja kosta ja see moonutab seto laulu üldist kõlapilti. Samas mainis Hilja, et „hääle peab ikka tugev olema. Seto laulu peab ikka tugevama häälega laulma, mitte nii piuksuda

seal nagu hiir lõksus.“ See, et tämbrit peetakse setopärase laulmise juures oluliseks parameetriks, on välja tulnud kaudselt. Näiteks mainis Vaike ühes jutuajamises tämbri kohta, et „ma ei tea, kas see on nagu oluline. /---/ Põhimõtteliselt, kui sa sõnumile pihta saad ja südamest laulad, siis ei ole. /---/ *Killõ* puhul on [tämbrit] õudselt oluline.“ Alma põhjendas seda, miks ta sõnu eest ei ütle, sellega, et „minule tundub, et mul on nõrk, pehme hääle, /---/ et keegi ei kuule“.

Laval esinedes püütakse publikule jätta muljet laulude suust suhu levimisest ja järjepidevast edasikandumisest. Näiteks ka koori plaadi bukletis rõhutatakse laulude vanematelt põlveldelt õppimise järjepidevust: „vanem põlvkond on saanud laulud oma emadelt ja vanaemadelt, nooremad õpivad nii vanematelt lauljatelt kui arhiivimaterjalidest“. Intervjuudest selgus aga, et tegelikult ei ole kõik ansambli liikmed laule kodust kaasa saanud, s.t. õppinud vanematelt sugulastelt. Päris paljud on kooriga liitunud nii, et nad on küll mitmeid laule varem kuulnud ning oskavad neid kooris kaasa laulda, ent ise näiteks sõnu ei tea vms. Samas oli ka neid, kes olid seto laule õppinud just nimelt vanematelt sugulastelt. Sõnu ja nende päritolu (kelle käest saadud, kes laulnud jne.) teadsid hästi peamiselt vanemad lauljad ning need, kes ise eestütlemiseks sõnu tegid. Nemad rõhutasid üsna tihti, kellelt nad selle või tolle laulu on saanud.

Enamiku minu välitöö aegsest repertuaarist (nii tekstid kui ka viisid) oli koorile õpetanud vana koorijuht, mis on seletatav asjaoluga, et suur osa naisi oli enne koori tulekut küll seto laulu laulnud, aga enamasti mitte eeslauljana, mistõttu peast laule ei teatud, ning paljudel oli see jäänud ka üsna kaugesse minevikku. Vana koorijuhi laulude otsimise meetod oli tema enda sõnul pigem kompilatiivne. Tekstid võttis ta enamasti Jakob Hurda kogumikest „Setukeste laulud“ (Hurt 1904–1907) ning arhiivist. Kui sama küla tekstile pole viisi vastet leidunud, on võetud naaberküla viis. Viise ja tekste on tulnud siis vastavalt kohandada. Samuti on kasutatud Herbert Tampere kogumikke „Eesti rahvalaule viisidega“ I–V (Tampere 1956–1965).

Uus koorijuht otsis laule teisiti. Tema oli arhiividest endale helisalvestiste koopiad küsinud ning sealt teksti maha kirjutanud. Nii said lauljad kuulata originaalsalvestist ja paberi järgi teksti õppida. Teisel välitöö hooajal juurduski õppimismeetod, kus kõik, kes soovisid

(nii eestütledjad kui ka koorilauljad), said endale kuulamiseks helifaili ning teksti paberil (enamasti ei soovinud paberil olevat lauluteksti vaid kõige vanemad lauljad). Ühest küljest on see märk suulise traditsiooni hääbumisest. Kuigi ka varasema koorijuhi ajal sai eeslaulja üleskirjutatud lauluteksti, siis enamasti *torrõ* lauljad pidid sellest aru saama ja õigesti järele ütleva kuuldeliselt laulu käigus. Teisest küljest ühtlustab ja hõlbustab paberilt laulmine murdeteksti ühest väljaütlemist, aitab säilitada ka sõnu, mis tunduvad isegi vanematele lauljatele arhailised, ning edendab traditsiooni valdamist üldisemalt. Kuna väljaspool Setomaad tegutsevate kooride eripära on pärinemine Setomaa eri *nulkadest*, siis hoiab paberile kirjutatud tekst ära palju asjatuid vaidlusi ja murdeerinevustest tulenevat ebahütlust. Samuti muudab teksti kirjalik olemasolu laulutekstide omandamise ja neist arusaamise hõlpsamaks iseäranis noorematele lauljatele, kes murdekeelt ise ei valda või kellele paljud murdekeelsed sõnad on võõrad. Välitöö alguses oligi mulle kaasalaulmise puhul kõige raskem arvata õigesti ära sõnalõpud. Seepärast valdas mind äratundmine, kui ka Piret mainis ühes jutuajamises, et talle oli koori laulma tulles raske just seto murre: „Alguses ma laulsin kogu aeg sõnalõpud valesti..., et ma arvasin, et see sõna lõpeb niiviisi, aga tegelikult lõppes teisiti.”

Kooris seto laulude nii muusikaliselt kui ka tekstiliselt ühtseks harjutamine laval esitamise eesmärgil on traditsiooni idealiseerimine. Kui vana koorijuhi õpetamise mooduses oli koori puhul mõneti säilinud sajanditevanune kuulamise ja järgiütlemise-laulmise viis (eeslauljal oli tekst ikka paberil kirjas), siis nüüdse koorijuhiga ei pea koor teksti kordamiseks pingutama. Kindlasti hõlbustab see aga parema lavalise tulemuse saavutamist. Mõningal määral tundub see olevat vastuolus aga lauljate väidetega, et seto ei laula kunagi paberilt. Aino: „Seto ei laula kunagi paberi pealt. Sul peavad sõnad peas olema, mitte et sa võtad paberi ette ja loed. Seto ei laula kunagi paberi pealt.” Ometi proovis ja mõnikord ka laval (sel juhul küll väga varjatult) seda tehakse. Siin tundub lava ja lavataguse eristus väga selgelt välja joonistuvat: laval näidatakse publikule suulist traditsiooni, mis lava taga on olude sunnil muutunud juba kirjalikuks.

Muusikalisest mõttes läksid lauljate arusaamad ideaalsest seto laulust ning koori tegelikkuks

vastuollu, mistõttu nii mõnigi kord oli kuulda soovi laulda kuidagi teisiti, kui tegelikult lauldi. Ma ei märganud, et keegi oleks kunagi kahtluse alla seadnud seda, kuidas koor vaadeldud hetkel kõlas või kuidas laule lauldi. Ometi oli mitu lauljat mures selle pärast, et leelo ei kõla nende endi esituses enam nii nagu nende lapsepõlves või vanadel salvestistel. Ühes kevadises proovis 2010. aastal kuulasime päris palju vanu salvestisi ning laulsime ise vähem kui tavaliselt. Proovi lõppedes avaldas Truuta arvamust, et talle meeldib vanu laule kuulata [mõeldud oli helisalvestisi], ent meie [koor] ei kõla nii nagu vanadel lintidel. Frida mainis intervjuu käigus jälle seda, et koori CD-l kõlavad laulud steriilselt, puudub külalaulikute mahlakus. Otseselt lauluga seotud aspektidest tulevad proovides esile kõige enam mure *kergütamise* ning alumise *torrõ* vähesuse pärast. Kuigi enamik lauljaid oli rahul sellega, kuidas lauldi, oli ka neid, kes proovides neid küsimusi ikka ja jälle tõstatasid. Sama mure võib olla ka põhjuseks, miks koorijuht kasutas laulude õpetamisel vanade helisalvestiste kuulamise meetodit. Ühes jutuajamiseski mainis ta, et „tähtis on, milleks ta [koor] siis on folkloorirühm, võimalikult autentselt [laulda]” või piltlik võrdlus samast jutuajamisest, miks tuleks vanu salvestisi kuulata: „[Vanadel salvestistel] toimubki viiside harmoonia, see laul hällib ja hõljub. Meie laul oleks nagu skuutriga sõitmine ja vanaaegne laulmine oleks nagu lootsikuga lainetel hõljumine.”

Kuigi minu välitöö ei hõlmanud muusikalist analüüsi, tegin siiski mõned tähelepanekud. *Torrõ* kõlab vanadel salvestistel heterofooniliselt, kui antud kooris lauldi. Samas on see ka loogiline, sest külas ei tulnud naised kokku, et õppida laulma, vaid laulsid nii, nagu oskasid. Kooriproovides aga õpiti enamasti laulu „õiget” viisi, mille tagajärjel muutub seto laul pigem kahehäälseks (s.t. ühehääline *torrõ* ja *killõ*). Külakoorige heterofoonilise laulmise puhul on ka rohkem võimalusi alumise *torrõ* esilekerkimiseks.

Vanad salvestised kõlavad teisiti aga ka näiteks kasutatavate heliridade poolest: kasutati enam erinevaid heliridu, kui seda teevad tänapäeva koorid. Tänapäeva muusikaline keskkond on enamasti mažoorne-minoorne, mistõttu ka antud kooris kasutati pigem diatoonilisi heliridu.

Huvitava teemana on proovides tõstatunud *kergütamise* küsimus. Ajalooliste salvestiste põhjal võib öelda, et head *killõ*'d on häälele säravama kõla andmiseks laulnud pisut kõrgemalt ning

seetõttu on laulu jooksul kooril „helistik“ järkjärgult tõusnud, kuna koor hakkab *killõ* järgi tõusma. Kui see läheb aga liiga kõrgeks, nii et on raske laulda (eriti *killõ*¹⁾), madaldab eeslaulja järgmisel real järsult viisi absoluutkõrgust. Seda võtet nimetataksegi *kergütamiseks* ning see tähendab laulmise kergendamist (vt. nt. Garšnek 1953: 61–67; Sarv 1976: 88–92; Pärtlas 2004: 75). Olles eelnevalt kokku puutunud vaid ajalooliste salvestistega, kus *kergütamist* siiski veel esineb, olen peale esimest proovi kirjutanud oma välitööpäevikusse lause „1,5 tunnis pole mitte ühtegi *kergütamist*“. Vana koorijuht on seda meelt olnud, et kui laulu põhitoon laulu jooksul ei tõuse, pole vajadust ka *kergütada*, mistõttu on lauljad seda siiani väga vähe pidanud tegema. Laulu põhitoon ei kipu tõusma aga selle pärast, et muusikaline mõtlemine on mažoor-minoor-süsteemil (ja sealtkaudu sisse kodeeritud helistikus püsimise vajadusel) põhineva koolihariduse ning igapäevase helitausta (raadio, teler jne.) tõttu muutunud. Uue koorijuhi seisukoht oli aga, et *kergütamine* muudab laulu huvitavaks, mistõttu vaatamata „helistiku“ püsimisele võib *kergütada*. Seda arvamust tundub jagavat enamik Setomaa koore, kes *kergütavad* pigem laulu efeksemaks muutmise või ühes kõrguses laulmisest väsinud hääle pärast kui põhiheli järkjärgulise tõusu pärast. Seega on *kergütamine* saanud seto laulutraditsioonis uue tähenduse: pole tingitud mitte pragmaatilisest vajadusest, vaid seotud ettekujutusega ideaalsest leelotraditsioonist. Enamik vaadeldud koori lauljaid teadis, et antud nähtus on seto laulule omane, ent kuna eelnevalt oli seda vähe praktiseeritud, siis esialgu ei paistnud see olevat laulmise loomulik osa, vaid midagi erilist, millele pöörati suhteliselt palju tähelepanu. Oli lauljaid, kes tahtsid *kergütada* ja seda ka tegid, enamik aga mitte. *Kergütamise* küsimuses tuleb välja eneselavastamise aluseks olev ideaal, mida on vaja lava taga lihvida.

Muusikateoreetilise poolega seotud küsimused, mis kindlasti kuuluvad lavataguse hulka, näitavad mõnes mõttes lauljate ebakindlust ning vajadust harjutada seda, mis nende meelest kuulub seto laulu juurde. Goffman toob välja, et üks huvitav aspekt sotsiaalsetes protsessides ja performatiivsuses on tendents, et etendajad püüavad oma publikule jätta muljet, mis on

mitmes mõttes idealiseeritud (Goffman 1959: 35). Kuna seto laul on institutsionaliseeritud leelokooridesse, mille üheks eksisteerimise osaks on esinemine laval, siis koori esmaseks ülesandeks ongi võimalikult paremini seto leelot esitada. Goffmani teooria tugineb sellel, et kui üks indiviid ilmub teiste ette, on tal mitmeid motive püüda kujundada muljet, mille teised antud situatsioonis saavad (Goffman 1959: 15). Ja kui tegu on esinemisega laval, siis on igati loogiline, et seda tehakse võimalikult hästi, püüdes jätta võimalikult head ja „õiget“ muljet. Või nagu Mai mainis: esinemise ajal „püüad kõigest väest“. Iseasi, mis see „hästi“ või „kõigest väest“ siis on – kas ainult täpne laulmine või veel midagi?

Kuidas ja mida lauldakse, sõltus aga ka publikust. Enamiku tellimusesinemiste repertuaar koosnes žanrilt ja viisitüübilt erinevatest lauludest, kuna publikuks olid siis eestlased või välismaalased, kellele pikad laulud võisid seto murret oskamata igavaks muutuda. Üksikutel kordadel juhtus seda, et seto laulu muudeti traditsioonidele vastukäivaks tellimusesinemise minuteid silmas pidades. Näiteks proovis, kus harjutasime turistidele esinemiseks, utsitas vana koorijuht lauljaid kiiremini laulma, et planeeritud kava ette antud aega ära mahuks, mistõttu laulis koor kiiremini kui eeslaulja. Traditsiooniliselt on täpselt vastupidi – eeslaulja laulab enamasti kiiremas tempos kui koor. Kuna esinemisel on lauljad omapäi laval, siis seal lauldakse ikkagi nii nagu harjutud. Setodele esinedes mõeldi aga sellele, et laul ei oleks liiga tuntud ega liiga tihti esitatud.

Lava ja lavataguse dihhotoomia löi proovides välja ka siis, kui koorijuht arvas, et laulu peaks ka proovis sisust lähtuvalt esitama teatraalselt. Enamasti olid etteheited suunatud rõõmutule ja temperamentidule olekule (peale tööd proovi tulevad töölkäijad ning tiheda päevaplaaniga pensionärid ei pruukinud alati kõige reipamas tujus olla). Näiteks välitöö teise hooaja kevadises proovis, kus harjutati laule lihavõtte kirmaseks, teatas Miina, et ilmekus tuleb, „ma harjutan seda kodus“. Enamasti lahendati olukord sellega, et mõni laulja *kiuhkas*¹⁹ õiges kohas.

Kuigi sellest otsesõnu ei räägitud, tundus koori jaoks olevat väga oluline autentsuse küsimus ning lavatagune oli koht, kus sai seda

¹⁹ *Kiuhkma* tähendab kilkama.

lihvida ja parandada. Ühelt poolt võib autentsus olla sotsiaalselt konstrueeritud ning kerkib küsimusena päevakorda tavaliselt siis, kui see on seatud kahtluse alla (Peterson 2005: 1083). Sel juhul ei ole autentsus kellegi või millegi põhiolemus, vaid esitatud väide, mille asjaosalised (üldkehtivate normide piires) kas aktsepteerivad või tagasi lükkavad (Peterson 2005: 1086). Ent teiselt poolt võib autentsus olla ka iseenesest oluline teema – näiteks riikliku poliitika raames tehtud otsuste tagajärjel (Setomaa puhul 1997. aastal käivitud praeguse nimega Setomaa riiklik kultuuriprogramm). Sel juhul muutub autentsus asja olemuslikuks omaduseks ning on väärtuslik iseenesest, seda saab määratleda nii enda loodud kui ka teiste poolt peale surutud mõõdupuudega. Kindlasti on üheks kriteeriumiks iseenda konstrueeritud ettekujutus autentsusest, aga ka teiste kooride eeskujuga ning teatud isikute arvamus. Lauljate mõningast muret, et koor ei kõla päris nii nagu vanasti, võib seletada lauljate endi mälestustega ja ettekujutustega sellest, mismoodi seto leelo peaks kõlama, aga samuti ka teiste kooride eeskujuga. Tundub, et laiem seto kogukond sunnib peale mingid kindlad arusaamad, mis on seto laul ja kuidas see peab õigesti kõlama.

Väike kõrvalepõige: kui palju on koori tegevusse üleüldse (enda või teiste poolt) ette kirjutatud teatud käitumismudelid? Või teisiti sõnastades, milline on iga laulja roll ühise stsenaariumi loomisel ja esitamisel? Schechner nimetab stsenaariumiks (*script*) mingit tegevuskava, programmi, plaani või toimingute järgnevust, mis on vastavuses üldkehtivate normidega mingis teatud sotsiaalses situatsioonis (Schechner 2009: 66–73). Vaadeldud seto koori ametlikuks eesmärgiks on kanda läbi seto laulu edasi seto traditsioone üldisemalt. Seega on nende tegevus determineeritud juba teatud etteantud konventsioonidest, välja kujunenud tavadest. See tähendab, et on olemas üsna selge ettekujutus institutsionaliseeritud koori tööst, aga on olemas ka ettekujutus sellest, mida setoks olemine tähendab ning kuidas sel puhul peab käituma. Samas, kuna lauljad ühtaegu ise neid konventsioone kujundavad, siis on mõjutused kahesuunalised. Ühelt poolt on lauljatel teadmine seto leelost ja seto traditsioonidest, mistõttu püüavad nad käituda vastavalt oma teadmistele (eriti hästi tuleb see esile just laulmistraditsioonis). Teiselt poolt lauljad

väga aktiivselt, ent seda ise teadvustamata, muudavad ja loovad sedasama traditsiooni. Sama mõtte on laiemalt sotsiaalteaduste kohta kokku võtnud Ester Võsu: „Sotsiaalteadustes ei seostata draamat ideoloogiatega seega vaid lihtsustatud põhimõttel – konventsioonid ja ideoloogiad kui draamad mõjutavad ühesuunaliselt indiviide kui sotsiaalseid tegutsejaid („näitlejaid“). Draama kui ideoloogilise „teksti“ ja selle etendajate suhteid nähakse keerukate ja mõlemasuunalistena, seda nii traditsioonilistes kultuurivormides nagu rituaalid kui ka igapäevases sotsiaalsete rollide täitmises“ (Võsu 2007: 215). Ühelt poolt on enamik tegevusi kätketud olemasolevatesse mudelitesse, teiselt poolt on ka ainukordseid interaktsioone.

Nagu juba eespool viidatud, üks aspekt, kus kooriliikmete puhul ei saanud lava ja lavatagust eristada, oli seto rõivaste kandmine, mis näib olevat muutunud setoks olemise oluliseks osaks. Näiteks teiste setode üritustelt tulles kommenteeriti üsna tihti, kes kuidas riideid kandis, tuues välja mõne silmatorkanud vea või ebapuhta elemendi. Samas oldi tolerantsed ka kompromissvariantide suhtes. Näiteks kui ma ansamblisse laulma läksin, siis polnud mul rahvariideid hoobilt kuskilt võtta – seto riided on väga luksuslikud, nende tegemine võtab aega ning ostes maksavad need, nagu tegelikult kõik käsitööna valmivad rahvariided, ka päris palju. Lauljad soovitasid mul esimestel esinemistel kanda *räbikut*, mis on seto naiste poolvillane suvekuub – seda kanti küll rahvarõivaste peal, ent ehted käisid omakorda *räbiku* peal. Seega, lihtne lahendus keerulisele probleemile – kandsin *räbikut* tavalise musta seeliku peal. Laenasin ühelt kaaslauljalt nii ehted kui ka *räbiku*, mis oli mulle küll pisut suur, aga paremat esialgu ka kuskilt võtta polnud. Enamik naisi näis sellise lahendusega rahul olevat. Esimese välitööhooaja lõpus sain endale ka ühe kooriliikme suguvõsas ringelnud vaba *räbiku*, millel puudusid kaaruspaelad. Viimased otsustasin ise teha ning pöördusin nõu saamiseks seto käsitöötraditsioonidega tegeleva ühenduse poole. Kirjavahetuses selle institutsiooni kõneisikuga tekkis dialoog seto rahvarõivaste kandmise teemal, kusjuures võrreldes vaadeldud seto koori naiste paindlikkusega seto rõivaste kandmise suhtes oli suhtumine pooliku rahvarõivakomplekti kandmisse üsna jäik: kui ma tahan seto kooriga esineda, peavad mul olema korralikud rahvariided. Tegelikult olen ma nõus mõttega, et kui kanda rahvariideid (nii seto kui

ka eesti), siis ikka täiskostüümi ja mitte ainult mõnda osa. Selline seisukoht sobitub teatud stilistilise ühtsuse konventsiooni (rahvariiete puhul enamasti 19. sajandi teise poole olukord), mis on üsna üldiselt omaks võetud ning vastab ka minu töekspidamistele. Lauljate tolerantsust võib ehk seletada asjaoluga, et enamikul neist polnud laulma tulles oma isiklikke riideid ning need muretseti aja jooksul, kandes senikaua kokkulaenatud. Näiteks Ölme kirjeldas koori tulekul rahvariiete muretsemist nii: „Ühe käest üks asi, teise käest teine asi. Aga nüüd on mul jah enda omad.“ Või Salme: „Mitte midagi ei olnud, ainult ema *kaalakõrd* ja väikene sõlg. Noh, *hamõ* oli. /---/ Kui palju ma käisin linna pidi, et neid kõiki, noh *hilmilisi*, saada.“ Lainel jäi ühes teises linnas elades sealsesse seto koori laulma minek katki: „korra ma läksin isegi nendega rääkima, aga kuna mul polnud rõivaid, ütleme, et mul olid mingis osas rõivad, aga mul ei olnud täielikud ja ehteid polnud ka, siis [koorijuht] vastas midagi sellist, et ainult lauluhäälest ei piisa, rõivad peavad ikka ka olema“. Terve esimese välitööaasta pidin riietuse osas laveerima ning ehk tuli see naistele tuttav ette, alles kevadel hakati mult tihedamini uurima, kas ma endale päris täieliku seto rahvariiete komplekti ka muretseten. Seega ühest küljest on seto rõivad väga olulised, ent teisest küljest tehakse selles ka järeleandmisi. Ehk lava ja lavatagune on omavahel ainult ähmaselt piiritletud.

Rahvarõivaste probleemi võib vaadelda ka seto leelo üldisemas institutsionaalses kontekstis. Kui on seto koor, siis peavad olema ka seto rahvarõivad, kuna (lavaline) väljanägemine on üks osa kooriks olemisest (nagu tegelikult ükskõik missuguse esineva kollektiivi puhul). Kui aga seto leelot esitada suvises kirmasesituatsioonis, siis võib seda teha ka tavalistes igapäevariietes.

Kokkuvõte

Setod on paari viimase dekaadi jooksul oma tegemistega üha enam avalikkuse tähelepanu köitnud. Üks laulja märkis selle kohta kord: „Tead sa, see on ulme lihtsalt, mis on toimunud viimase... viis aastat kindlasti, kaheksa aastat. /---/ See on nagu niiii pop, hullumaja!“ Samas, enamik vaadeldud koori lauljaid ei tunne sellega seoses mingit muutust endas või et see neid kuidagi mõjutaks, küll aga pannakse seda tähele. Üks

teine koorilaulja on setoks olemise populaarsust võrrelnud moe mööduvusega: „Selge see, et nüüd on mingi mood olla seto. /---/ See on siiski trend. Tänavu kevadel on kummikud moes ja järgmisel aastal enam pole.“ Meedia tähelepanu on aga pigem Setomaal toimuvale, Setomaa setodele ning nende tegutsemisele suunatud. Väljaspool Setomaad elavatest setodest, kelle tegevus on koondunud peamiselt kooridesse, teatakse vähem. Samuti leidub vähem uurimusi sellest, kuidas tänapäeval n.-ö. ollakse seto.

Uurimaks setode setoks olemist ning seda, kas ja kui palju on selles teadlikku setoks olemise etendamist, võtsin teoreetiliseks lähtepunktiks erinevad performatiivsuse teooriad. Ent mitte kõik teatri- ja mängu-analoogiad ei ole identiteedi etendamisel samaväärselt kasutatavad ning mitte kõik ei too esile setoks olemise ja etendamise mitmetahulisust. Vaadeldud koori puhul õigustas teatri-analoogia kasutamist see, et linna tingimustes on naiste etniline identiteet kõikide teiste identiteetide varju jäänud ning seto koori proovid ja esinemised on väljund, kus seto identiteet prevaleerib võrreldes teiste rollidega. Samas ka seto „asja“ edendades tehakse mingi valik, millal olla rohkem seto ja millal vähem.

Elus etendatavad rollid pole ette kirjutatud, erinevaid sotsiaalseid rolle täites inimesed ühtlasi kujundavad neid. See on dünaamiline protsess, kus konkreetsed rollisooritused sünnivad konkreetsete indiviidide interaktsioonis, mistõttu pole ükski sotsiaalne roll identselt korratav. Nii nagu tegelikult ka ükski teatriroll pole identselt korratav. Linna tingimustes tegutseva seto koori naiste puhul nagu iga ühiskondliku „teise“ või vähemuse puhul on lisaks tavapärastele sotsiaalsetele rollidele eriline roll seto identiteedil ning selle näitamisel, kuigi igapäevaselt ei ole võimalusi selleks palju. Seto olemine kujuneb proovide ja kontsertide käigus.

Skaala setoks olemisest eneselavastamiseni on üsna lai ega kattu alati arusaamaga, et etendus etenduse mõttes asub setolikkuse skaala tugevamas osas ning etenduseks valmistumine nõrgemas osas.

Esiteks mõjutavad koorilauljate käitumise selektiivsust antud skaalal väljastpoolt seatavad tingimused – näiteks kus ja kellele esinetakse, kas proovis on ainult omad lauljad või on võõraid, kellele tuleb näidata setolikkust jne. Erinevates kontekstides kätkeb setoks olemine

erinevaid tähendusi. Kui vaadelda setoks olemise etendamist laiemal tasandil, siis võib öelda, et koorilauljate eneselavastamises mängib kaudsemat osa ka üldine seto kultuuri osaks olemine, mida toetatakse riiklikul tasandil. Seto kultuur on autentsusturismi objektina osa riiklikust majanduspoliitikast, mistõttu autentsusturismile vajalike tingimuste, sh. kultuurilise eheduse arendamine on muutunud riiklike programmide eesmärgiks (vt. nt. Annist [ilmumas]). Autentsuse suhtes tundlikud vaatlejad on vajalikud riiklike toetuste saamiseks, ent nende kaasabil kujundavad setod ka oma eneseteadvust. Näiteks vaadeldud kooris on ajaloo jooksul olnud mitmeid rahvakultuurilase eriharidusega juhendajaid-lauljaid.

Teiseks sõltub setoks olemine ja selle etendamine sisemistest tingimustest – kooriliikmete enda kultuurikogemusel põhinevatest arusaamadest, aga ka laiemalt setode auditooriumi poolset sotsiaalsest kontrollist ja kindlast arusaamadest seto traditsioonist, mis omakorda mõjutab naiste enesekontrolli. Samas, väljaspool Setomaad asuvad setode kogukonnad ei ole kogu aeg kohal ega moodusta koherentset gruppi, mistõttu kogukondlik kontroll piirdub enamasti mõne üksiku persooniga, kelle häält on kuulda. Enamasti ei saa nende persoonide arvamust üldistada kogu seto kogukonnale ning välitöö põhjal tundus mulle, et lauljad olid sellest üsna teadlikud. Vaadeldud koori puhul tundus mulle, et eneselavastamise laululises küljes polnud mitte niivõrd suur roll (seto) kogukondlikul kontrollil, kuivõrd teataval ajaloolisel ettekujutusel (viimaseid on tugevasti kujundanud erinevad koorijuhid). Lauljate teadvuses olid teatud muusikalised parameetrid, mis

on olulised seto leelole ning mida püüti laulmisel rakendada. Seda ei saa aga öelda üldise seto olemise etendamise kohta. Seal ollakse nii mõneski mõttes realistid – käitatakse vastavalt võimalustele olukorda realistlikult tunnistades, kuigi verbaalselt püütakse ehk olukorda idealiseerida. Kõiki setoks olemise külgi ei saagi linnatingimustesse üle kanda, mistõttu on erinevaid kombeid oludele vastavalt kohandatud.

Kolmandaks seguneb setoks olemine kooris aga ka lavalise hobitegevusega, mille eesmärgiks on pakkuda kõrgetasemelist lavalist sooritust. Nii üritatigi selles artiklis väita, et esinemine ei toimu mitte ainult formaalsetes esinemissituatsioonides (mis on koori üks põhilistest tegevustest), vaid ka muudes avalikes seto-olemise situatsioonides (nt. kooriproovides).

Antud koori tegevust analüüsid tuli välja aga üks aspekt, mis Goffmani ja Schechneri teooriates jääb tagaplaanile, ent tundub olevat oluline. Uurides setoks olemise avalikku kujunemist (suhtluses teistega jne.) ühe koori näitel, pean tõdema, et setoks olemist kujundab aktiivselt ka seesama institutsioon (koor), mille toel linnatingimustes ning Setomaast eemal üldse setoks olemist väljendatakse. Institutsionaliseeritud koori eripära tundub olevat selles, et nii mõnelegi setoks olemise aspektile antakse uus tähendus ning see kängitsetakse raamistikku, mis erineb oluliselt tavapärasest.

Täna kõiki vaadeldud seto koori lauljaid ja juhendajaid, kes kahe hooaja vältel aitasid mul lähemalt tundma õppida ja mõista seto laulu ja kultuuri.

Kirjandus

- Amit**, Vered 2000. Introduction: Constructing the Field. – *Constructing the Field. Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*. Ed. by Vered Amit, London / New York: Routledge, pp. 1–18.
- Annist**, Aet [ilmumas]. Heterotoopiast hegemooniaks: võim ja kultuur Setomaal. – *Maastik ja mälu: Eesti pärandloomade arengujooni*. Toimetanud Helen Sooväli-Sepping, Linda Kaljundi, Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.
- Bachmann-Medick**, Doris 2009. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 3., neu bearb. Auflage, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Beeman**, William O. 1993. The Anthropology of Theater and Spectacle. – *Annual Review of Anthropology* 22, pp. 369–393.
- Caputo**, Virginia 2000. At „Home“ and „Away“: Reconfiguring the Field for Late Twentieth-Century Anthropology. – *Constructing the Field. Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World*. Ed. by Vered Amit, London / New York: Routledge, pp. 19–31.
- Garšnek** 1953 = Гаршнек, Анатолий 1953. Народные песни сету. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва: Московская государственная консерватория. Käsikiri koos noodi-näidetega Garšneki perekonnaarhiivis.
- Geertz**, Clifford 2007 [1975]. Tihe kirjeldus: tõlgendava kultuuriteooria poole. – *Vikerkaar* 4–5, lk. 78–110.
- Geertz**, Clifford 2003. *Omakandi tarkus. Esseid tõlgendavast antropoloogist*. Tallinn: Varrak.
- Goffman**, Erving 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday Anchor Books.
- Hurt**, Jakob 1904–1907. *Setukeste laulud: Pihkva-Eestlaste vanad rahvalaulud, ühes Räpinä ja Vastseliina lauludega I–III*. Helsingi: Soome Kirjanduse Selts.
- Jääts**, Indrek 1998. *Setude etniline identiteet*. *Studia ethnologica Tartuensia* 1, Tartu: Tartu Ülikooli etnoloogia õppetool.
- Kaljundi**, Linda 2008. Performatiivne pööre. – *Keel ja Kirjandus* 8–9, lk. 628–640.
- Kalkun**, Andreas, Triinu Ojamaa 2009. Orthodox Chanting and Traditional Singing: Conflicts and Compromises. – *Traditional Musical Cultures in Central-Eastern Europe. Ecclesiastical and Folk Transmission*. Ed. by Piotr Dahlig, Warsaw: University of Warsaw et al.
- Keem**, Hella 1997. *Võru keel*. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Emakeele Selts / Võru Instituut.
- Keem**, Hella, Inge Käsi 2002. *Võru murde tekstid*. Eesti murded VI, Tallinn: Eesti Keele Instituut.
- Kuper**, Adam 1996. *Anthropology and Anthropologists. The Modern British School*. London / New York: Routledge.
- Laugaste**, Eduard 1975. *Eesti rahvaluule*. Tallinn: Valgus.
- MacCannel**, Dean 1999 [1976]. *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Ortner**, Sherry B. 1991. Reading America. Preliminary Notes on Class and Culture. – *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Ed. by Richard Gabriel Fox, Santa Fe: School of American Research Press, pp. 163–190.
- Pajusalu**, Karl 2000a. Eteläviuro opetettavana kielimuotona. – *Kieli- ja kulttuurikontaktit*. Toim. Helena Sulkala, Oulu / Kajaani: Lönnrot-instituutti, lk. 66–75.
- Pajusalu**, Karl 2000b. Võro-seto vähemmistökielenä. – *Tutkielmia vähemmistökielistä Jäämereltä Liivirantaan*. Vähemmistökielten tutkimus- ja koulutusverkoston raportti I / Oulun Yliopiston suomen ja saamen kielen ja logopedian laitoksen julkaisuja 15, toim. Niina Määttä, Helena Sulkala, Oulu: Oulun yliopistopaino, lk. 118–125.
- Pajusalu**, Karl, Merike Parve, Pire Teras, Sulev Iva 2000. *Võru vokaalid I*. Tartu Ülikooli eesti keele õppetooli toimetised 13, Tartu: Tartu Ülikool.
- Peterson**, Richard A. 2005. In Search of Authenticity. – *Journal of Management Studies* 42/5, July, pp. 1083–1098.
- Piho**, Mare 1992. Weiblicher Metallschmuck der Setukesen des 19. – Mitte des 20. Jh. – *Eesti Rahva Muuseumi aastaraamat XXXIX*, lk. 72–89.
- Piirimäe**, Eva 2008. Keeleline pööre. – *Keel ja Kirjandus* 8–9, lk. 589–603.
- Pärtlas**, Žanna 2004. Muusikalise loomingu võimalikkusest setu laulutraditsioonis. – *Regilaul – loodud või saadud?* Toim. Mari Sarv, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum / Eesti Rahvaluule Arhiiv / Eesti Kultuuriloo ja Folkloristika Keskus, lk. 73–87.
- Sarv**, Vaike 1976. Ühe setu rahvalauliku repertuaari muusikaline analüüs. Diplomitöö, Tallinn: Tallinna Riiklik Konservatoorium, Kompositsiooni ja Muusikateaduse Kateder.
- Schechner**, Richard 2002. *Performance Studies. An Introduction*. New York / London: Routledge.
- Schechner**, Richard 2009. *Performance Theory*. London / New York: Routledge.
- Tampere**, Herbert (koost.) 1956–1965. *Eesti rahvalaule viisidega I–V*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus / Eesti Raamat / Valgus.
- Turner**, Victor 1967. Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage. – *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca/London: Cornell University Press, pp. 93–111.
- Turner**, Victor 1972. *Schism and Continuity in an African Society. A Study of Ndembu Village Life*. Manchester: The University Press.
- Turner**, Victor 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- Turner**, Victor 1987. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Võsu**, Ester 2006. Mõningatest kultuurietenduse analüüsi teoreetilistest ja metodoloogilistest probleemidest. – *Etenduse analüüs. Võrrand mitme tundmatuga*. *Studia litteraria estonica VIII*, toimetanud Luule Epner, Anneli Saro, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk. 108–133.
- Võsu**, Ester 2007. Kultuur kui draama I. – *Acta Semiotica Estica IV*, lk. 195–224.
- Võsu**, Ester 2008. Kultuur kui draama II. – *Acta Semiotica Estica V*, lk. 207–235.

Creating and retaining Seto identity: case study of a Seto choir existing outside Setomaa

Liisi Laanemets

This study examines a Seto¹ choir based in a town outside the Setomaa region. It looks at the daily life of the choir and of Seto identity.

Setos are a small ethnic group of Finno-Ugric people living in south-eastern Estonia, near to the border with the Russian Federation. Historically, this region differs from other parts of Estonia because of its political, economic and cultural connections with Russia. Therefore the traditional culture of Setos differs substantially from that of other Estonians: in its religion (Setos are Orthodox), in its language, rituals, dress and, especially, music. Seto *leelo* (song) no longer forms the inseparable part of Seto life which it once did. Formerly, women would sing whilst working, as well as during festivities. The song tradition is now maintained primarily by choirs.

There are many such choirs in Setomaa, fewer elsewhere in Estonia. My study is based on one particular Seto choir whose Seto members come from one particular town and its surrounding.² Its singers are mostly ethnic Setos and their children, who now live outside Setomaa. During my period of fieldwork the choir consisted of about 12–14 singers. The choir aims to keep alive the authentic Seto style of singing, as well its traditions.

I gathered most of my ethnographic material during two periods of research, in 2009/2010 and 2010/2011 and during summer events in the intervening time. In addition to weekly rehearsals, there were three categories of performance:

- (1) New Year and Easter celebrations (*kirmas*) which are celebrated according to the Julian calendar and are organised by the choir I observed. These have become traditional gatherings for Setos living in and around the town in question;
- (2) Seto events both within and outside Setomaa, organised by other choirs;
- (3) public performances where the choir is booked through companies or individuals.

I participated in rehearsals, performances and other events, and conducted interviews with singers.

As is the norm with older Estonian folk songs, Seto *leelo* is performed responsorially, i.e. the chorus repeats the line of the lead singer. Historically, in each Seto choir, those women who were particularly skilled with words were able to improvise songs and to lead the singing. Today, as this skill is no longer so widespread, choirs have begun to draw on songs taken from archive collections, etc. The lead singers now tend to be those with most attractive and powerful voices. In the choir I observed, almost all of the members could potentially be lead singers. The traditional Seto chorus is divided into two functionally different voices: the lower main part (*torrõ*) is sung by a group of singers, while the upper subsidiary part (*killõ*) is sung by a solo voice. This part can be sung only by a person who has a strong upper register, who is able to project their voice well.

The main aim of my paper is to examine how 'being Seto' manifests itself externally. I analyse both the way a performance is performed and being Seto is performed. My analysis relies on different approaches to performance as described by Erving Goffman and Richard Schechner.

Weekly rehearsals prepare for the New Year and Easter celebrations, which divide the September to May period into two parts. During the first half of the season the choir prepares for the New Year celebration, and in the second half, for that of Easter. There are also other performances of lesser significance. Using the analytical method devised by Richard Schechner I studied one rehearsal period from the run up to the performance, to the performance itself and its aftermath. Although I concentrated on practical activities

¹ To name this ethnic group I use the dialect word *Seto* (not *Setu* as in Estonian standard language, as this can have pejorative connotations). *Seto* is the term which Setos apply to themselves.

² In the article I will not disclose the name of the choir, the name of the town, the names of the choir members or other information that could compromise anonymity, because my sources were unaware of how and where their comments would be used.

in preparation for a concert, I could not ignore the performances of being Seto. I also illustrate how the institutionalised Seto choir has evolved, and how it has succeeded in creating a new, living tradition.

In order to analyse how being Seto is performed, I have used the frontstage-backstage dichotomy identified by Erving Goffman (1959: 22–29). During performances and rehearsals I observed the use of Seto dialect. I observed which musical aspects of Seto songs are important to the singers and how these are learnt, as well as, for example, how Seto costumes should be worn. Most obviously, being an ‘authentic Seto’ member of a Seto choir results in the accurate and authentic performance of Seto songs (or at least, ‘accurate and authentic’ in the view of singers).

The singers in the choir which I observed considered specific aspects of Seto singing to be particularly important in order to achieve a convincing performance. These included clarity of dialect, *kergütämine*,³ lower *torrõ* and singing from memory. Being of Seto origin affects both overall behaviour and the singers’ adherence to certain traditions (e.g. the significance of religion and food culture). Although singers realised that it was impossible to translate every aspect of Seto village culture into an urban setting, and that compromises must be made, their aims are often more idealistic than practical.

While ‘being Seto’ and ‘performing in a Seto manner’ are seen as opposite ends of a scale, there are very many intermediate steps between them. It does not always follow that a performance is more Seto-like and the preparation for the performance less Seto-like.

Firstly, singers were influenced, and their understanding of singing and of the overall tradition affected by a number of external factors. These include: where and to whom (the song) was performed; whether there were *only* singers in the rehearsals, or also outsiders to whom ‘Seto idiosyncrasies’ needed to be pointed out. Being Seto has different meanings in different situations.

Secondly, being Seto and displaying this identity depends upon internal factors: the cultural experience of choir members, certain behaviours and beliefs (e.g. the selection of repertoire for Seto events or the situation of costumes) implicitly (but in some cases explicitly as well) required by the (imagined) wider Seto community affected the self-control of the choir members.

Thirdly, being Seto is combined with the recreational activity of choral singing whose goal is to provide a high standard of performance. This article, therefore, argues that performance takes place not only in formal contexts (one of the main activities of the choir) but also in other public situations (e.g. rehearsals).

However, there was one issue not discussed in the theories of Goffman and Schechner, which arose from my analysis and which seems important. The Seto choir as an institution influences the nature of ‘being Seto’: new meanings are given to some aspects as well as some other perspectives are added to the cultural framework which differs from the historical one.

³ *Kergütämine* is a phenomenon in the Seto singing tradition, where in the middle of the song the lead singer lowers abruptly the absolute pitch, it is preceded by the gradual pitch rise. The word means in dialect ‘lightening’, i.e. lightening of singing, when it has reached an uncomfortable tessitura.