

## **Postmodernistlikke jooni eesti noore režissuuri lavastustes 1969–1975**

*Rein Heinsalu*

**Teesid:** 1960. aastate lõpus toimusid eesti teatris suured muutused. Ilmus nähtus, mida hakati nimetama nooreks režissuuriks. Eeskätt on see seotud Evald Hermaküla, Jaan Toominga, Kalju Komissarovi, Kaarin Raidi jt nimedega. Noor režissuur tõstis mässu ahtaks muutunud realismi raamide vastu, mis ei vastanud noore põlvkonna teatriootustele. Olles mõjutatud ideeliselt radikaalsest eksperimentaalteatrist USA-s, aga ka Jerzy Grotowski katsetustest ning teistest avangardsetest liikumistest, muutis see füüsilist teatrikeelt. Tõusis improvisatsiooni osakaal. Teater lakkas olemast dramaturgiliste tekstide esituskoht, vaid hakkas otsima etendustes vahetut kohalolu. Tajuprotsessi hakkas juhtima mängu põhimõte. Suured müüdid dekonstrueeriti, autoritaarsusele vastanduti. Seksuaalsus ilmutas end uuel jõul, toetatud alateadvuse impulssidest. Uue laine radikaalsus kestis 1970. aastate lõpuni, mil see sulandus peavoolu. Murrang teatriestetiikaks mõjutas kogu järgnenud teatriperioodi, seda on kutsutud ka eesti teatri kuldajaks.

**Märksõnad:** teatriuendus, postmodernism, eksperimentaalteater, alternatiivkultuurid, dekonstruktsioon, 1960. aastad

### **Sissejuhatuseks**

Eesti teatri ajaloos kindlat perioodi hõlmav nähtus, mis sai tuntuks eesti noore režissuuri (ka noore režii) nime all, sündis 1960. aastate lõpus. Just aastatel 1969–1974 ilmub teatriafiššidele mitu uut lavastajanime, kellega hakatakse seostama teatri keeles ja sisus 1960. aastate lõpul ja 1970. aastail toimuvaid põhimõttelisi muutusi (vt Rähesoo 1974, 2011; Tobro 1975; Heinsalu 1991, Laasik 2005, Epner 2011). Eeskätt on need Evald Hermaküla, Jaan Tooming, Kalju Komissarov ja Kaarin Raid. Neist kui teatri reformijatest hakatakse rääkima nii Eestis kui ka Riias, Vilniuses, Leningradis ja Moskvas. Lühikese ajaga muudavad just need noored lavastajad Eestis käibinud käsitlust teatri sihst, vahendeist ja sisust. Olles loojatena vägagi erinevad, toetuvad nad oma teatrimõistmises ja esteetilistes hoiakutes sageli lähedastele printsiipidele. 1970.–1980. aastatel hakatakse noort režissuuri kui nähtust nimetama murranguks (Rähesoo 1974, Kask 1988, Heinsalu 1991), uueks humanismiks (Tobro 1975), uueks laineiks (Sahnovski-Pankejev 1978, hiljem kokkuvõtvalt teatriuenduseks (Neimar 1996, Laasik 2005, Epner 2011, Rähesoo 2011), murrangu mõiste jääb samuti osalt käibesse.

Kõrvuti noorte lavastajatega jätkavad 1960. aastate lõpus tööd ka vanema põlvkonna liidrid Voldemar Panso, Kaarel Ird ja Epp Kaidu. Veel 1970. aastatelgi toovad nad välja mitu lavastust, mis tõusevad hooaegade tippu: Kaidu „Inimese tragöödia“ (Imre Madách, 1971), Panso „Tants aurukatla ümber“ (Mats Traat, 1973), Irdi „Tagahoovis“ (Oskar Luts, 1974).

Nagu märgivad hilisemad kokkuvõtted, oli 1970. aastate alguseks selge, et kõige värskemad ja mõjuvõimsamad lavastused sündisid just noore režissuuri lainest (vt Kask 1988, Heinsalu 1991, Laasik 2005). Just see laine reformib teatris nii väljendusvahendeid kui ka mõtlemist, andes teatrile uue sotsiaalse sisu ja muutes mõtlemist teatrist kui kunstist (Rähesoo 1971, Tobro 1982, Heinsalu 1991, Laasik 2005, Epner 2011).

Ligi kümne järgneva aasta jooksul jääb noore režissuuri kanda ka suurem osa teatrite lavastuskoormusest. Eesti lavastuskunstis toimub 1960.–1970. aastatel põlvkondade vahetus. Kujuneb välja varasema teatriga võrreldes märgatavalt erinev teatrikeel (Unt 1972, Tobro 1971, Rähesoo 1974, Heinsalu 1991, Laasik 2005), mis hakkab kandma uudseid tunnetuslikke ja esteetilisi paradigmasid. Nii nagu ka angloameerika kultuuriruumis, ei teki uuenduslikul teatril oma ajas ühtset nime: USAs kasutatakse mõisteid *experimental*, *neo-avangard*, *off-off-Broadway*, ka *alternative*, Inglismaal mõisteid *experimental*, *fringe* jm). Alles tagasivaates saavad nii Ameerika kui Inglise teoreetikud nimetada 1960.–1970. aastate uuenduste perioodi teatris ka postmodernistlikuks (Bottoms 2006, Auslander 1997), sest selle mõiste juurutas süsteemselt Jean-François Lyotard alles 1979. aastal (vt nt Lyotard 1997, Raag 2000).

Samuti nagu Ameerika ja Inglise uurijad, saavad ka Eesti teatriteadlased täheldada hulgaliselt postmodernistlikke tunnuseid just 1960.–1970. aastate murrangu-teatris, millest suur osa oli kantud rahulolematusest varasema teatriga. Sündides küll justkui eraldi, kandis see ometi tugevalt kogu perioodile omaseid radikaalselt uudseid jooni.

### Ajastu vaim ja paradigmad

1960. aastad toovad eesti teatrisse uudset kunstimõistmist ja uusi vormiprintsiipe. Hakatakse kummutama suuri narratiive, kasutatakse dekonstruktsiooni, laguneb binaarsus, lammutatakse müüte, võetakse luubi alla võim ja tema struktuur, šokeerivalt kasutatakse seksuaalsust, esile tõuseb mängu printsiip – kõik need suunad ja taotlused seovad noore režissuuri uut lainet postmodernismiga.

Käesolevas artiklis vaatleme just eelosutatud rakurssides noore režissuuri 1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse tipptöid: kava Gustav Suitsu luulest „Ühte laulu tahaks laulda“ (1969, tuntud Suitsu-õhtu nime all; rühmatöö, lavastajad Evald Hermaküla ja Jaan Tooming), „Tuhkatriinumäng“ (1969, Paul-Eerik Rummo / Evald Hermaküla), „Laseb käele suud anda“ (1969, August Kitzberg / Jaan Tooming), „Sina, kes sa saad kõrvakiile“ (1971, Leonid Andrejev / Evald Hermaküla), „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas“ (1974, Peet Vallak / Kaarin Raid), „Oliver ja Jennifer“ (1972, Erich Segal, Paul-Eerik Rummo, Viivu Härm / Kalju Komissarov) jt.

Kõrvutades olukorda teatris teiste kunstidega, näeme, et 1960. aastate lõpuks on uue noore põlvkonnaga seotud suured muutused kõikjal juba toimunud. Kirjanduses on kanda kinnitanud uus noorte luuletajate plejaad (nn kassetipõlvkond): Paul-Eerik Rummo, Jaan Kaplinski, Hando Runnel, Viivi Luik jt. Proosa pilti muudavad Mati Unt, Arvo Valton jt.



„Sina, kes sa saad kõrvakiile“ Vanemuises 1971. aastal. Consuelo – Mare Puusepp, Sina – Jaan Tooming. Vanemuise fotokogu.

Avangardistina ja postmodernistina kerkib muusikas esile Arvo Pärt. Kunstis teevad ilma avangardistlikud rühmitused ANK 64, Visarid ja SOUP 69. Humanitaarteadustes on Tartus esile tõusnud Juri Lotmani ja tema mõttekaaslaste loodud Tartu–Moskva semiootikakoolkond, sotsioloogias on uueks elavaks üksuseks Ülo Vooglaiu juhitud TRÜ sotsioloogilabor. Vormiuuendused kirjanduses (interpunktsiooni hülgamine luules, kausaalse loogika kasutamine assotsiatiivse kõrval, metatasandilise kujundlikkuse esiletõus) ning muutused sotsiaalses ja esteetilises teadvuses, 1960. aastate „torm ja tung“ valmistavad ette pinda niheteks ka teatris.

Teisenemised teatris pidid varem või hiljem tulema. Ent miks just aastatel 1968–1969? Miks mitte mõni aasta varem või hiljem? Nagu on öelnud sotsioloog Aili Aarelaid-Tart, langes sõjajärgse põlvkonna eneseteostamine kokku nõukogude ühiskonna teatava liberaliseerumise („sula“) lõpuga (Aarelaid 2012). Nimelt sel ajal lõpetab kõrgkooli see põlvkond, kes oli sündinud Teise maailmasõja järel. Just sellele on viidanud ka teatriteadlane Karin Kask: „See oli põlvkond, keda ei häirinud stalinistlikud normid“ (Kask 1988). Tartu Ülikooli toonased rahulolematud komsomoliliidrid Jaak Allik ja Peeter Vihalemm kuulutavad 1968. aastal oma programmilises artiklis „Noorus ja tema ühing“: „Pidurdavast kogemusest vaba põlvkond tahab tegutseda nende nähtuste kõrvaldamise suunas, millega ta ümbritsevas elus rahul ei

ole“ (Allik, Vihalemm 1968: 156). Toonane noor avangardistliku mainega prosaist Rein Saluri võtab oma meenutustes õhkkonna kokku: „Las olla rohkem rahutuid!“ (Saluri 1982: 1126).

Impulsi teatri ja noorteelu aktiveerumisele ülikoolilinnas Tartus andsid kahtlemata ka 1960. aastate lõpu poliitilised sündmused Euroopas. Noorem haritlaskond jälgis erilise tähelepanuga sotsialismi uuendusliikumisi Tšehhis ja Poolas. „Käisin 1967. a. kevadel Tšehhimaal,“ meenutab Tooming. „Ei lähe meelest, milline rõõm ja lootus pulbitses sealsetes noortes. [---] hakkasin õppima tšehhi keelt, sest sealses trükisõnas kirjutati sellest, millest meil siin polnud võimalik teada saada.“ (Lõikuskuu 1988: 70.)

Ilmselgelt mõjutasid 1960. aastate lõpu uut teatrit Eestis uuendused tšehhi ja poola kultuuris, kus õhkkond oli vabam. Ja seejärel 1968. aasta Tšehhi sündmused. Rummo meenutab:

[---] jälgisime tollal rohkem Poolat ja sealset intrigeerivat kultuurielu, suurelt jaolt tänu Aleksander Kurtna operatiivsele vahendusele. See oli tollal kahtlemata mingi ihalus, mis ahvatles järgi tegema. Tšehhi kunstidest ja kultuurielust saime vähem teateid ja need ei olnud nii põnevad. Kui sealt hakkasid tulema teated ja kuulused majanduslikest ja poliitilistest uuendustest, siis äratas see ligikaudu samasugust imetlust ja kadedust nagu poola kunstid – et miks meie ei võiks, see on ju nii enesestmõistetav ja loomulik. (Lõikuskuu 1988: 71.)

Üldise suhtumise Tšehhi ja Poola eeskujudesse võtab ilmekalt kokku Rein Ruutsoo, kes seoses 1960. aastate lõpu Tšehhi reformide ja eesti kultuuriga deklareerib: „Seal tekkis esimene trend, kus sotsialismi rehabiliteeriti. Ilus esimene põlvkond, kes leidis, et on võimalik teha legaalselt teist tüüpi sotsialismi, teist tüüpi ühiskonda. Tekkis tohutu optimism.“ (Ruutsoo 1989.) Ideoloogiliselt tähendas see ka omalaadse varjatud kontrakultuuri teket valitseva reumaatilise realismi vastu.

Nõukogude invasioon Tšehhoslovakkiasse tekitas intelligentsis ja alternatiivse hoiakuga noortes šoki. Filmis „Viimne reliikvia“ just 1968. aasta suvel Paul-Eerik Rummo sõnadega laulu „Põgene, vaba laps!“ sisse laulnud Peeter Tooma kinnitab: „Mul oli tunne, et „Praha kevadest“ ülesõitmine tekitas veelahkme – see oli põhjus mitte üksnes eurokommunismi tekkeks [---], vaid ka Ida-Euroopa noorsoo lootuste-tahtmiste purunemiseks osaleda olemasolevas võimustruktuuris“ (Lõikuskuu 1988: 70). Traagiline elutunnetus, vastandumine, viha ja äng kandusid üle ka teatrisse. Sotsiaalpsühholoogiline foon koosnes nii purunenud illusioonidest, pettumusest kui ka protestist ühiskondliku vale ja surutise vastu (Epner 2011: 172).

Erinevalt kirjandusest, kus vaidlused kestsid kauem, leidis Hermaküla ja Toominga, seejärel juba ka Komissarovi ja Raidi uuevormiline teater kiiresti palju pooldajaid. Eelkõige olid vaimustunud ärksamad haritlased, ka noorem põlvkond. Nii kirjutas Kirjanike Majas Tallinnas toimunud Suitsu-õhtu kaitseks näiteks Unt, Vanemuise kirjandusala juhataja 1966–1972, kes oli võtnud Irdi kutsel koha üle Rummolt:

Kuni viimase ajani oli kogu eesti teater võrdlemisi ühesugune. Muidugi, asjaosalised ise nägid siin suuri erinevusi ja pidasid maha vahel isegi avalikke, enamasti aga seljataguseid lahinguid, nimetasid üksteist „olustikulisteks“, pooldasid „mõtteteatrit“, otsisid „uusi vorme“, lugesid ennast intellektuaalse, „poetiliselt“ või „eepilise“ teatri esindajateks. (Unt 1969: 634.)

Tsiteerides Antonin Artaud'd, Peter Brooki jt Euroopa kumiirseid avangardiste, teeb Unt kokkuvõttes uuele suunale viitava omas ajas julge avalduse: „Võib eksisteerida ka teistsuguseid teatreid“ (Unt 1969: 129). Üksnes psühholoogilist realismi soosivas Nõukogude üheparteilises süsteemis oli see väljakutsuv avaldus.

Perioodi iseloomustas „protesti- ja vabaduseviirus“ (Kõnnussaar 2012: 53), teisalt aga – hiiliv stagnatsioon ja ideoloogilise surve tugevnevmine. Uute teatriideede afišeerimine riiklikes päevalehtedes või kultuuriväljaannetes (näiteks Sirbis ja Vasaras) oleks olnud täiesti mõeldamatu, ent vastanduda ning seiskunud esteetikat trotsida, ebatõdesid dekonstrueerida sai kas etendustel mitteverbaalseid kujundeid kasutades või ridade vahelt viidates. Neis kitsastes tingimustes ilmusid Mati Undilt ja Jaak Rähesoolt kirjasõnas siiski teatriideoloogia jaoks äärmiselt uued märksõnad, nagu *kujundlik süsteem, impulss, mittekontseptuaalne baas, vahendite valiku täielik vabadus ja uus laad* (Rähesoo 1974: 127–129), *teatridünaamika, mudel, teater kui mäng, siin ja praegu* (Unt 1972: 128–129). Mingil kaudsel määral oli tunda uuendusliku teatri resonantsi ka ärksamatelt kriitikutelt: Valdeko Tobro näiteks kirjutas *uute vormide pealetungist ja teatrikäsitluse muutumisest* (Tobro 1975). Põrandaaluses almanahhis „Thespis“ (1972) ilmusid seoses teatriga täiesti uued mõisted: *inimese irratsionaalsed alged ja psühhofüüsiline dramaatiline ekvivalent* (vt Tobro 1997: 63, 65), Unt kuulutas Jerzy Grotowski põhjal *näitleja täielikku eneseavamist, enesepaljastust ja tungimist kollektiivse alateadvuse piirimaile* (Unt 1997: 37). Lava vabastati olustikulisest, pöördudes eksistentsiaalsesse *black-box'i*, kuvati mastaapseid tinglikke metatasandilisi kujundeid, kanti tegevust üle ka saali – kõik see väljendas uut suhet teatrisse.

Kummutamise, dekonstruktsiooni ja mässu aja vaim, *Zeitgeist, homo ludens'i* uus mänguline vaimsus kumab vastu paljudest 1960. aastate lõppu meenutavatest kirjutistest (vt nt Tooma, Rummo, Hermaküla, Toominga ja Tulviste intervjuusid – Lõikuskuu 1988, raamatut „Tartu Ülikool ja legendid“ jm). Peeter Tulviste meenutab, et „aus ühistegevus kandus Eestis tegelikkusest üle teatrisse ja pidas seal veel vastu mõnda aega“ (Lõikuskuu 1988), hoolimata ühiskondliku olukorra muutusest pärast Nõukogude invasiooni Tšehhoslovakkiasse 1968. aastal.

Postmodernistlik esteetika muutus alles 1970.–1980. aastatel „ajastut ja kultuuri tähistavaks üldsõnaks“ (Kraavi 2011: 37). Ehkki mõiste *postmodern* figureeris, kasutasid nii Ameerika *off-off-Broadway* liikumine kui Inglise *fringe*-teatrid uute suundade tähistamiseks mitmeid mõisteid, millest üks eelistatumaid oli *eksperimentaalne teater*: tagantjärele on seda mõtestatud ka postmodernistlikuna (Bottoms 2006, Auslander 1997). Eksperimentaalsuse

mõistet seotakse nii kognitiivsete arenduste kui dramaturgiliste meetodite poolest postmodernistlikus draamas USAs näiteks Sam Shephardiga (kes tõusis esile tänu koostööle Joseph Chaikini *Open Theatre*'ga *off-off-Broadway*'l), Inglismaal – Tom Stoppardiga. Otseselt hakati postmodernistlikke filosoofe ja teoreetikuid seoses eksperimentaalteatriga sagedamini tsiteerima alles aastatel 1970.–1980. Seni aga domineerisid nii Läänes kui mõjutuste ja *Zeitgeist*'i kaudu ka eesti uues laines eeskätt mängu kui printsibi, mässu, nihestamise, vastuhaku ja metatasandilisuse mõisted, sageli fooniks ka Ihab Hassani termin *patafüüsika* või uus-vasakpoolsed ideed.

Iseloomustades toonast õhustikku, väidab Unt, et võiks kasutada Jacques Derrida terminit *onto-teo-teleo-fallo-fonotsentrism* (Unt 2001: 48). Tähtis oli, et teatritegija suudaks olla vastavuses oma ajaga (Hermaküla 1983). Et nõukogude kultuur, kasutades Ruutsoo väljendit, oli „väga verbaalselt orienteeritud“ (Ruutsoo 1989), siis igasugune mäss autori ja fikseeritud struktuuride vastu tundus ehtne ja vajalik (Unt 2001). Ka Tooming meenutab seda perioodi kui „mässu vanade mallide vastu“, sihiga neid dekonstruktsioonis lõhkuda, nihestamiseks vaataja teadvust (Tooming 1974).

### **Ontoloogiline dominant ja peamised parameetrid**

Uue teatritunnetuse ning sellest võrsuvate meetodite kaudu on seletatav murrangu kui postmodernistliku hoiaku, mõtteviisi ja metodika jõudmine teatrisse. Suurepäraselt sobib seda seletama Brian McHale'i teooria, kus postmodernismi tähtsaimaks tunnuseks on ontoloogiline dominant – teos tekitab küsimusi: mis maailm see on? mida siin tuleb teha? mis on maailm? (McHale 1992). Ent ka sellised määratlused, nagu *seada objektiivsus täielikult kahtluse alla*, *meta-teatraalsed võtted* (Sauer 2011), *vastupanu* (Auslander 1997), *füüsilisus* (Woods 1999), *hülgamine* (Whitmore 1994), *klass ja võim kui müstifikatsioonid* (Connor 2004), *konfessionaalsus* (Schmor 1994). Need märksõnad langevad väga suurel määral kokku tunnustatud postmodernismi analüütiku Ihab Hassani määratlustega postmodernismi tunnustest (Hassan 1982) ning iseloomustavad mitmetasandiliselt ka 1960.–1970. aastate postmodernistlikku teatrit nii USAs kui Eestis.

Ühtne käsitlus postmodernismist eesti kultuuris ja kirjanduses on kuni viimaste aastateni puudunud (vt Kraavi 2005, 2011; Viires 2006, 2008). Nagu täheldab tagasivaates postmodernismi tekkele USAs dramaturg Robert Patrick, vastanduti modernismi skeemidele kui mittepädevaile, „ei olnud mitte mingit manifesti, kreedot, kriteeriume. See lihtsalt juhtus.“ (Bottoms 2006: 15.) See oli mäss ühiskonna kui struktuuri vastu (Davies 2007). Analoogilist dünaamikat kohtame Eestiski: „paljud hetked Hermaküla või Toominga lavastustes ei olnud kuidagi seotud mingisuguse põhjuse või tagajärgega. [---] kausaalne tsentrism sattus põlu alla.“ (Unt 1978.)

Nimetagem olulisemaid märksõnu, mis on välja toodud eesti kultuuri ja postmodernismi suhete uurimustes (Kraavi 2005: 45, Viires 2008: 18): *antiautoritaarsus*, *eemaldumine*

müüdist, *Ego, mina lagunemine, uus seksuaalsus, kontrakultuur, improvisatsioonilised, aleatoorsed struktuurid, vormide segunemine, mäng, paroodia, apokalüpsise ootus, kommunielu ja hipiliikumise elemendid*, lisaks *zeni, budismi, okultismi sage sümpatiseerimine, intermediaalsuse rakendused*. Just antiautoritaarsus ja mäss on ühed peateemadest nii Suitsu-õhtus, lavastustes „Laseb käele suud anda“ ja „Sina, kes sa saad kõrvakiile“, aga ka lavastuses „Good-bye, baby!“ (1975, Mati Unt / Kalju Komissarov), kõik need on valitsevate vormide ja mõtteviiside suhtes tugevalt kontrakultuursed. Eritasandilisi suuri müüte lammutavad nii „Tuhkatriinumäng“, „Laseb käele suud anda“, „Südasuvi 1941“ (1970, Paul Kuusberg / Evald Hermaküla) kui ka „Protsess“ (1975, Thomas Mann / Kalju Komissarov). „Tuhkatriinumäng“ dekonstrueerib valedesse vajunud ühiskondliku ja filosoofilise mõtlemise „klassikalist substantsust“, mis tegeles „tõdede“ ja polaarsustega; illusoorseid rahvusliku allasurutuse malle pihustab „Laseb käele suud anda“, dekonstrueerides paakunud orjameelsust; konformeerunud intelligentsi romantistlikku messiaanlust lammutab „Sina, kes sa saad kõrvakiile“; nõukogude müüte bandiitlikust metsavendlusest „Veri mullal“ (1976, Heino Väli / Kalju Komissarov) jne. Suurem osa nimetatud tipplavastustest rakendab mängulisuse printsiipe ühes iroonia ja eneseirooniaga: sündmuste olustikulisi jadasid kummutatakse ja lammutatakse võimendatud füüsilise liikumisega, milles kehakeel osutub tohutult tähtsamaks verbaalsest tekstist või hoopis teisendab seda metatasandilisel (massi urisev „urr-urr-urraa!“ – „Laseb käele suud anda“); lavale tungivad füüsilise iha seksuaalsed mängud („Tuhkatriinumäng“, „Laseb käele suud anda“, „Oliver ja Jennifer“, „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas“); apokalüptilise tühjuse või kollapsiga lõpevad nii „Tuhkatriinumäng“, „Laseb käele suud anda“ kui ka „Sina, kes sa saad kõrvakiile“; multimeedialisuse esimesi võimalusi kasutavad „Südasuvi 1941“, „Polonees 1945“ (1976, Jerzy Andrzejewski, Rein Heinsalu / Jaan Tooming) ning „Protsess“. Vähemal või rohkemal määral ilmneb postmodernismi jooni ka Hermaküla lavastustes „Surmatants“ (August Strindberg, 1972), „Emmeliina“ (Aino Pervik, 1974), „Hullumeelse päevik“ (Nikolai Gogol, 1975) ja „Mees, kes ei mahu kivile“ (Vaino Vahing, 1975), Toominga lavastustes „Põrgupõhja uus Vanapagan“ (A. H. Tammsaare, 1976), „Kauka jumal“ (August Kitzberg, 1977).

Käesoleva artikli piiratud mahu tõttu jälgime vaid olulisemate postmodernistlike tunnuste esinemist eesti 1970. aastate noores režis: suurte narratiivide lammutamist (Jean-François Lyotard), dekonstruktsiooni (Jacques Derrida), simulatsiooni/simulaakrume (Jean Baudrillard), uue seksuaalsuse (Julia Kristeva, Jacques Lacan) esiletõusu ning võimu dekonstruktiivsete tunnuste (Michel Foucault) esinemise printsiipe. Olgugi et Lääne postmodernismi teoreetike ja filosoofide raamatud jõudsid Eestisse järk-järgult piiratud kogustes ning tõlked hilinemisega, kandus postmodernismi *Zeitgeist*, ajastu vaim geograafilistele piiridele vaatamata ka Eestisse.

### Vastandumine, dekonstruktsioon, müütide lammutus

Teatriuenduse avalöögiks peetakse üksmeelselt 1969. aastal Tallinnas Kirjanike Majas lavastatud kava Suitsu luulest „Ühte laulu tahaks laulda“. Rein Ruutsoo on seda lavastust nimetanud ka „kultuuri-paradigma murdumiseks“ (Ruutsoo 1989), mis sisaldab nii varasemate suurte narratiivide lammutust kui valedest tulvil võimu dekonstruktsiooni.

Juba lavakujundus oli murranguline: tühi lava ilma igasuguse olustikulise atribuutikata. Selge piir lava kui „neljanda seina“ ja saali vahel kaotati: oli küll mängupind, millel mõned neljakandilised kuubikud, mida eri viisidel tegevuses rakendati, ent piiride puudumise tõttu muutusid vaatajad nii tasapinnaliselt kui füüsiliselt vahetu mängu tõttu etenduse osa(liste)ks. See *black-box*'iliku tühjuse võte, mida improvisatoorselt hakkab täitma ka vaatajate vahetust juures/kohalolust mõjutatav mäng, muutub paljudes noore režissuuri lavastustes üheks esteetiliseks põhimõtteks. *Black-box*'i-tüüpi tühja lava hakkavad järjest kasutama Hermaküla („Tuhkatriinumäng“, „Emmeliina“), Tooming („Laseb käele suud anda“, „Polonees 1945“), Raid („Epp Pillarpardi Punjaba potitehas“, „Külalised“ – Rein Saluri, 1974), Komissarov („Good-bye, baby!“). Võim, selle valkus ja vägivald dekonstrueeritakse kontrastselt tühjal (lava)pinnal.

Mõjutusi kujunduslikuks radikaalsuseks sai Hermaküla Undi vahendusel USAst Mardi Valgemäe saadetud *off-off-Broadway* raamatuist: Unt meenutab, kuidas 1970. aastal Hermaküla lastega liivakastis mängides ühtaegu loeb värsket *off-off*-raamatut „Theatre of Protest and Paradox“ (Unt 2002: 86, vt Wellwarth 1965). Innuka lugejana tellib Tooming värskemaid raamatuid Moskvast raamatukogudevahelise abonemendi vahendusel – kaasa arvatud mikrofilmid Living Theatre kohta (Trass 1989), Raidi omakorda mõjutasid esimesed Toominga lavastused (Raid 1988). Trass meenutab: „Püüdsime uuendused välja tuua. See oli hasart!“ (Trass 1989.)

„Tuhkatriinumängus“ on laval vaid järi, kauss, riidekirst, reformvoodi; lavastuses „Laseb käele suud anda“ üksikud esemed, nagu lina, ketid, tõrvik; „Sina, kes sa saad kõrvakiile“ tõi taas lavale ketid, valge lina. Raidi „Külalistes“ on lavakujunduseks ratas, köis, korsten; „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas“ palakas, ahi, pukid. Komissarovi „Oliveris ja Jenniferis“ on samuti laval vaid üksikud atribuudid. Suured kujundid laval olid esitatud modernistlikult (nagu Panso koolis), aga nende kasutuse suund ja filosoofia olid pigem postmodernistlikud.

Trükisõnas saab tühja ruumi kui põhimõttelise valiku manifestiks Peter Brooki „Tühi ruum“ („The Empty Space“, 1968, eesti keeles 1972), Brooki otsinguid seotakse ka postmodernismiga (Kaluhiokalani 1995). Ent kindlasti oli valik mõjutatud ka Jerzy Grotowskist, „vaese teatri apologeedist“, keda samuti omas ajas seostatakse postmodernismiga (Morawski 1996). Nii nagu Grotowski taotleb „vaeses teatris“ „paljaskoorimist“, et avastada uuesti inimhinge rikkus ja ehtsus, et leida „tuum“ (Grotowski 2002: 18) siin ja praegu, nii vabastab ka noor režissuur tipptöodes lava maksimaalselt olustikulisusest.

Tühja lava kasutus pole mitte niivõrd esteetiline võte, kui võrd sisuline ühiskondlik hoiak: „Püüdsime platsi puhtaks lüüa!“ (Hermaküla 1989). Kui ei kasutata ka Derrida sõna *dekonst-*



*ruksioon*, on sisuliselt tegu sama lähtealusega: eemaldades tähenduse kaotanud tähistaja mürä ja olustikulisuse, pürgitakse „ehtsuse kohalollu“. Nii räägivadki Suitsu-õhtu arvustused „illusioonide purustamisest“ (Säärits 1969), Unt rõhutab Brooki eeskujul teatri nn tuulde kirjutatud loomust, mis on iseenesest vastuolus „igas artiklis peituva staatikaga“ (Unt 1972: 128). Trass meenutab: „Mind suunati pärast Konservatooriumi lõpetamist 1968 Draamateatrisse. Aga mis oli perspektiiv: nagu „Faustis“ etendusest etendusse oda hoida?!“ Suitsu-etenduses aga „taheti teha midagi uut, moodustada uus trupp.“ (Trass 1989.)

Artaud' tüüpi nn julmuse teatrit rakendatakse Suitsu-õhtus täie teadlikkusega. Siin pole ülevat ja aatelist poeesiat ega romantilisi kuvandeid. Varjamatu jõhkruusega sülitatakse peategelasele (poeedile) „Pöörase laulus“ näkku, lohistatakse teda mööda maad, kistakse korraka eri külgedesse, surutakse puupoodiumi („kirstu“) alla. Lavale on toodud metafoor kunstniku kohast ühiskonnas. Ello Sääritsa arvustus kirjeldab, kuidas „Inspiratsiooni“ algvärss narriti ära määgimisega, „Kerkokella“ loeti õõnsalt mehhaanilise rütmiga, tõkeluuletust „Ma vaatan“ vahendati „kraaksatava kukehäälega“, „Soolaugaste“ värss saatis „vudistav-podistav mähitajate koor“ (Säärits 1969) – „ilusa“ luule kuvandit nihestatakse tahtlikult. Anarhia, kontra-kultuurilisus, radikaalsus – need on postmodernistlikud jooned Hassani määratluses; anti-estetikale kui ühele postmodernismi olulisele rakursile viitab ka Hal Foster (Foster 1983).

Samalaadselt lammutatakse müüti ühiskonnast ja teatrist kui loogilisest, arenevast ning ülevast nähtusest lavastuses „Sina, kes sa saad kõrvakiile“. Sina (Tooming) ilmub romantilise kangelasena mööda *kabuki* „lilled teed“, selleks et saada mittemõistetud ja aheldatud, lohistatud ja tallatud – irratsionaalselt purustatakse ka selge põhjuslik loogika. Nagu Living Theatre lavastuses „Paradiis: nüüd kohe!“ („Paradise Now“ – Julian Beck, 1968), kus mass irratsionaalses mõllus purustab tegelasi, nii keerleb ka siin Tsirkuse-tegelaste juubeldav, irriteeriv ning destruktsiooni nautiv koor ringtantsus „Maha kirjandus!“. Viha, sarkasmi ja naudingu loobitakse raamatuid ringi keskele: selles on nii anarhistlikku vastuhakku devalveerunud sõnale kui verbaliseeritud intellektile. „See oli kui tuulepuhang, mis tuli,“ on meenutanud Lembit Eelmäe. „Ird ju karjus ja trampis, madaldas sind. Me olime sellega harjunud. [---] Nemed [Hermaküla ja Tooming] olid inimestena vabad, olid vabad ka näitlejate suhtes, oma hoiakuga.“ (Eelmäe 1988.) Võis improviseerida, väljendada vastuhakku – otsiti vabadust.

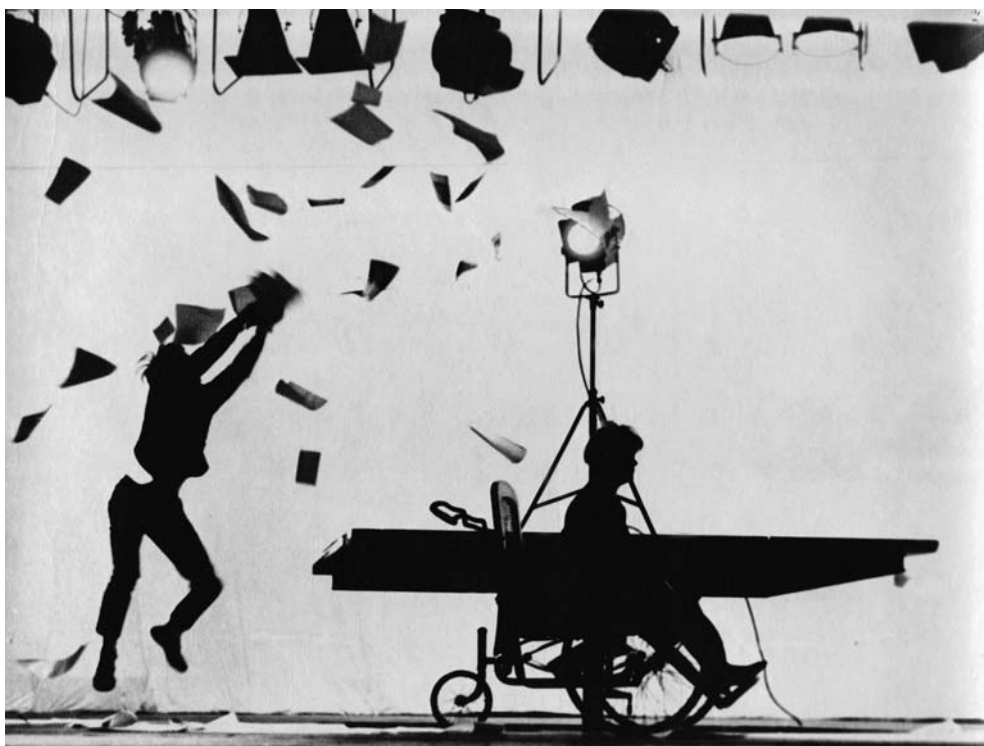
Erilise apoteoosi filosoofilisele kollapsile ja pihustumisele saavutab Rummo (Vanemuise kirjandusala juhataja elik dramaturgi 1965–1967) kirjutatud ja Hermaküla lavastatud „Tuhkatriinümäng“, lammutades nii sotsialistliku ideoloogia illusoorust kui ka polaarse loogilise tunnetuse võimalust. Kogu näidend räägib Printsisklemisest mitmekordistuvate Tuhkatriinude vahel, tõe lendumisest, mis on väga lähedane Derridale: „Tähistaja ja tähistatav ei näi üksnes liituvat, vaid selles segaduses näib tähistaja kaduvat“ (Derrida 1995: 30). Kuulsaim stseen Hermaküla lavastusest ongi lõpp, kus ratastoolis Perenaine (Herta Elviste) sõidab mööda hiiglaslikku pöörlevat lava ringi ning loobib irooniliselt naerdes õhku tühje paberilehti, mida Tõde otsiv Prints (Raivo Atlas) paaniliselt krabab, püüdes neilt leida

vastust. „Tuhkatriinumängus“ ühtainukest tõde ei ole, üksnes viited ja märgid; tõde substantiaalses mõttes puudub, sest reproduktsioonid on hõlmanud tegelikkuse, nii et kogu vahetult tajutatav osa on muutunud suureks simulaakrumiks, selge müüdi asemel on mäng.

Ajalehes Tartu Riiklik Ülikool peegeldab oma muljeid „Tuhkatriinumängu“ etendusest tollane TRÜ üliõpilane Merle Karusoo:

Tuhkatriinumäng. Kui kaua olen seda mänginud. Oskamata ja samastades end põlvkondlikult, sotsiaalselt nähtud mänguna. [---] Mis viga uskuda, et see on koguni eelmine, taitunud ja väsimusest tobedaks tehtud põlvkond. Ei-ei! See ei ole mina. Mina müstifitseerin Perenaist, sest ma ei suuda temast üle olla. (Karusoo 1969.)

Rähesoo kirjutab kinnisest hullusest, „raevust ja võimetusel“ (Rähesoo 1974: 129), Unt aga räägib jõuliselt teatrist kui „toimingust, mis kisub maha maskid“ (Unt 1972: 135). Prints on nagu „püütud piiritletud sulgu, mis võib jätkuda lõputult“ (Derrida 1995: 23) ning Tuhkatriinu „jääb Printsile ikka „mustaks kastiks““ (Unt 1972: 130). Kokkuvõtlikult ütleb Hermaküla „See oli üldine lõhkumise, protestivaim. Vale ühiskonna, tardunud teatri vastu.“



„Tuhkatriinumäng“ Vanemuises 1969. aastal. Prints – Raivo Adlas, Perenaine – Herta Elviste. Vanemuise fotokogu.

(Hermaküla 1989.) Ameerika postmodernistliku teatri protestile ja vastupanufunktsioonile, mis sarnaneb uue laine eesti teatris, juhib tähelepanu ka üks USA silmapaistvamaid teoreetikuid Philip Auslander (Auslander 1992). Osa postmodernistlikust kunstist kannab protestiliikumiste pitsereid (Kraavi 2011).

Tõe tabamatuses räägib ka Komissarovi lavastus „Good-by, baby!“, mille kolmteist stseeni kujutavad kõik lahkumisi ja lahknevisi: „Õpilane lahkub koolist. Külalised lahkuvad külast. Kolleeg lahkub kolleegist, Odüsseus nümf Kalypsost. Lahkub Allende... Me lahkume iga päev halbadest asjadest, väärtustest. Me lahkume väärtustest, millest on kahju.“ (Heinsalu 1975.) TRÜ II kursuse õigusteaduskonna üliõpilane Heldur Jõks kirjutab: „[Sotsialistlikus] koolis omandatud teadmiste suurt hulka ei suuda noor inimene süstematiseerida. [---] Inimene on jõudmas juba teatud kulumisastmeni. Ta on saavutanud ükskõiksuse ja külmuse taseme, millel teda kõigutada on peaaegu võimatu.“ (Jõks 1975.) Komissarov läheneb tõele väga ühiskondlikult, ent temas on sama kirge kui Derridas, kes filosoofina tunnustab: „Dekonstruksioon, rõhutan, ei ole *neutraalne*. Ta *sekkub*.“ (Derrida 1995: 107.)

### Teisi postmodernistlikke jooni

Vormiliselt võib mitmeid noore režissuuri murrangu-lavastusi pidada ka pastišiks. Sellises rakursis võib vaadelda nii Suitsu-õhtut, lavastusi „Laseb käele suud anda“, „Sina, kes sa saad kõrvakiile“, „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas“ kui ka „Protsessi“, „Surmatantsu“ ja „Põrgupõhja uut Vanapaganat“. Võetakse klassikaliste autorite teoste struktuur, mingi põhihoiak ning lisatakse võimendatud rakursid, näiteks ironia ja sarkasm, mis ometi ei ole pööratud autorite vastu; algtuumale luuakse teatriteoseks interpreteerituna uus väärtus.

Uue laine filosoofilise dekonstruktsiooniga käib kaasas põhimõtteliselt antiautoritaarne hoiak, mida ei saanud 1970. aastate Nõukogude Liidus väljendada verbaalselt: teatris transformeeriti see kujundisüsteemidesse. „Kas tunnete väriseb maa / kas tunnete kisendab veri“ oli Suitsu-õhtu kuulus algusvärs, dünaamiline kujund, mis hakkas „neid [näitlejaid] mööda ringi käima teiste värsiridadega varieerudes ja kasvades purseteni, mis ringi laiali paiskas“ (Unt 1972: 129). Tunnetus on väga lähedane Jaan Kaplinski luuletusele aastast 1967: „IHU ON SURNUD JA MÕTE ON MAETUD / Ketiga talb on tüvve aetud / Koer käib ketis ja kuuti valvab / Tulijaid haugub ja minejaid salvab“ (Kaplinski 1967: 28). Etenduse „Laseb käele suud anda“ vaatamise järel kirjutab rahvaluuleteadlane Ülo Tedre: „põhiprobleemiks ongi orjameelsus, igine leppimine, konformism“ (Tedre 1972: 120). Selles lavastuses toimub mäss Suurproua (Raine Loo) vastu, „Tuhkatriinumängus“ ajab Prints taga Perenaist, kes manipuleerib tõega (tõdedega), „Laseb käele suud anda“ peategelane mässab Paruni vastu, kes juhib vangistajaid – ta surutakse kettidesse; „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas“ keerutab kosilasi ja puupakke laval metafüüsiline perenaine; lavastuses „Good-bye, baby!“ raputatakse tardunud massiteadvust ning paljastatakse Odüsseust diktaatorina.

Ka Michel Foucault käsitleb võimu lahutamatu mässust (Miller 1993). Tolerantsi ammendumisest ja võimu autoritaarsusest jutlustab Euroopas Herbert Marcuse, 1968. aasta Prantsuse noorterahutuste üks ideoloog (vt Marcuse 1964). Selle uusvasakpoolsuse (*new-left*) noorterahutuste ideoloogia oli lähedane ka Komissarovile: Hermaküla meenutuste järgi rippus tema kabinetis noorsooteatris Che Guevara pilt. Võttes appi Artaud' julmuse teatri, mõjutatuna nii Living Theatre kui Open Theatre mässumeelsusest USAs, kogu noorterahutuste radikaalsusest Läänes, mõjuvad uue režissuuri lavastused Eestis sotsialistlikku tardsüsteemi ja väärtusi raputavalt. Ajendab idee, et „ühiskond tundus vale“ (Hermaküla 1989).

Mässuga traditsionaalse teatri ning tardunud ühiskonna vastu ühildub loomuldasa teatri kui mängu printsiip. Ehtsuse, tõesuse avastamine ja väljendamine on võimalik vaid mängus. Suitsu-õhtu järel kirjutab Unt: „Teater pole antud juhul mitte niivõrd koopia millestki, vaid objekt ise: fakt, mis toimub praegu“ ning „mäng algab peale, kuid meie ette ei ilmu „tüüpe“, „karaktereid“ [kui] [--] näitlejaid. Esinejad soovivad, et neid peetakse näitlejateks (ehk inimesteks).“ (Unt 1972: 129.) Mängu-printsiibi esiletõus torkab silma nii Rummo „Tuhkatriinümängu“ (Heinsalu 1991) kui ka Saluri näidendeis (Kruuspere 2011).

Samal mängu vabaduse ja kohalolu (*presence*) suunal liikusid ka *off-off*-teatrid Ameerikas. Seepärast kirjutab mängust kui sihist ja vahendist vaimustunult ka Unt, kelle väitel mäng on:

[--] toiming, mis kisub maha need maskid, mida kantakse ühiskonnas, seltskonnas ja perekonnas, mäng paneb meid värskest nägema ümbritsevat ilma ja inimesi. [--] Mäng on ajutine vabanemine moodsa tsivilisatsiooni pahede ahelatest, jõudmine iseenda juurde, siirusesse. (Unt 1972: 135.)

Baudrillard kirjutab, et simulatsioonide ajastul „diskursused segunevad ringilises, möbiuslikus sunduses“ (Baudrillard 1999: 33) – reaalselt võib kogeda vaid vahendamata. Konfliktis imaginaarse ja reaalse vahel, mis on filosoofiliselt lähedane nii Slavoy Žižekile kui Jacques Lacanile, toimib teater „vastupanu fenomenina“ (Kruuspere 2011: 160). Mäng on vahendiks ehtsuse ja kohalolu otsinguis. „Kõrvakiilude“ lavastamise protsessi meenutab Lembit Eelmäe „Me lõputult katsetasime, mängisime – kõik oli lubatud“ (Eelmäe 1988). Proovid võisid isegi edasi kanduda ellu nagu „Kõrvakiiludes“: „Andrejevi maailm oli nii suur, me olime selle sees, et lõpuks oli tunne, et ma ei imestaks, kui Andrejev ise ilmuks...“ (Hermaküla 1989).

Mängu kui printsiibi esiletõusuga kaasnes ka mäss teksti kui piiratud vahendi vastu: avalik sõna sotsialismis ju devalveerus. Teatri verbaalset osa on tsensuuril lihtne kontrollida, ka see sundis otsima vabu vahendeid. Uus dramaturgia oli pingsalt kompartei järelevalve all: „Tuhkatriinümängu“ kui liiga vabameelse keelas kultuuriminister. Ärakeelamine ähvardas ka Toominga ja Heinsalu „Tuhka ja teemantit“, mis jõudis 1976. aastal siiski lavale muudetud nime all „Polonees 1945“. Just ahistav ideoloogiline filter ja tekstiline järelevalve olid põhju-

seks instseneeringute lainele: uusi vabameelsemaid Lääne näidendeid keelustasid tsensuuriorganid juba eos. Noored lavastajad hakkasid kasutama algskriptina mingit tuntud materjali, mille tsensuur läbi lasi, ent lavastuses pandi rõhk hoopis keha dünaamikale ja improvisatsioonile, mis kandis allteksti või vastusõnumit.

Mängule rajatud teatris muutus ülisuurel määral ka lavastamise metoodika: hüppeliselt tõusis improvisatsiooniliste võtete osakaal. Kui Ird autoritaarselt, kohati lausa karjudes mängis näitlejaile ette nende kehakeele ning kehtestas liikumisjoonised, kui Panso võrratult liberaalsemana oma lavastustes siiski suunas näitlejad vormi ning kujundeisse, siis Hermaküla ja Tooming andsid 1960.–1970. aastatel näitlejaile valdavalt vabad käed. Improvisatsioon kujunes sageli ise meetodiks. Tiit Luts meenutab: „Hermakas vahel lihtsalt istus saalis, käivitas mängu, ei sekkunud“ (Luts 1989). Üks osalisi, Mirka Kangilaski kinnitab: „„Tuhkatriinumängu“ lavastamine oli puhtalt improvisatsiooniline“ (Kangilaski 1987). „Tooming oli siis hiilgevormis,“ meenutab „Kõrvakiile“ Hermaküla: „Tema improvisatsioonianne oli lõpmatu: oli vaja vaid ta käima lükata.“ (Hermaküla 1989.) Toomingast kui lavastajast on vaimustatud näitleja Ande Rahe: „Ta haaras meid oma ebatavalise improvisatsioonilise töölaadiga“ (Rahe 1989). Improvisatsioonidel põhines nii Suitsu-õhtu kui ka lavastused „Laseb käele suud anda“ ja „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas“; improvisatsioonilist metoodikat hakkas rakendama ka Komissarov („Good-bye, baby!“).

Paljudes tiptöödes (Suitsu-õhtu, osalt „Tuhkatriinumäng“, „Laseb käele suud anda“, „Sina, kes sa saad kõrvakiile“, „Surmatants“, „Hullumeelse päevik“, „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas“ jne) taandus verbaalne loogika, asemele astus assotsiatiivsus ning alateadvuse jõud. Seda hakkasid laval kandma eeskätt füüsilise liikumise kujundid. Nagu öeldud, mõjutasid teatrit selles suunas kindlasti ka vormiuuendused kirjanduses.

Põrandaaluses almanahhis „Thespis“ (1972) ilmusid seoses teatriga uued mõisted *inimese irratsionaalsed alged ja psühhofüüsiline dramaatilise ekvivalent* (Tobro 1997: 63–65), Unt kuulutas Grotowski eeskujul „näitleja täielikku eneseavamist, enesepaljastust“ ja „tungimist kollektiivse alateadvuse piirimaile“ (Unt 1997: 37). Kõiv väidab „Kõrvakiilude“ kohta: „Tõesti see etendus mängis alateadvusega. Ka aja alateadvusega. Ta päästis sellest midagi valla, mis nagu aja lahti keris.“ (Kõiv 1989.) Alateadvuslikku assotsiatiivset loogikat kasutasid Raid „Külalistes“, „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas“ ning Komissarov lavastuses „Good-bye, baby!“. Tegeldes sageli rohkem tungide kui mõistusega, arvestades psüühikas peidetut, jälitades arhetüüpe, puutudes kokku ka imaginaarse ja sümbolse tasandiga, lacanlikult või mitte, otsides reaalselt, suundusid sageli alateadvusse nii Hermaküla kui Tooming, nende mõjul ka Raid. Komissarov kasutas lavastuses „Oliver ja Jennifer“ peategelastes kui isiksustes peituvate eri tasandite, justkui alaisiksuste esiletoomiseks simultaanselt tervelt kuut paari näitlejaid.

Alateadvuskäsitluste sissemurdmisega, mõjustatuna kindlasti ka mäslevast noorsooliikumisest, protestidest ja seksuaalrevolutsioonist 1960. aastate Läänes (mida teatris väga otseselt kandsid Living Theatre ja Open Theatre, samuti LaMama, Environmental Theatre jt),

teiseses eesti teatri uues laines selgelt ka vaade inimese seksuaalsusele. Ideeliseks impulsiks oli Grotowski kui USA eksperimentaalteatrite eeskuju pöördumine „vaese teatri“, keha, psühhofüüsilise dünaamika, tungide, instinktide ja sealt – füüsilise improvisatsiooni poole. Ajendatud uudest sihist „hakata seisundeid lahti mängima, just füüsiliste kujundite kaudu“ (Tooming 1974), sageli tegelaste otseselt seksuaalsetest tõukejõududest, muutus noores režissuuris seksuaalsuse käsitlus nii vormiliselt kui ideoloogiliselt. „Tuhkatriinumängus“ oli stseen poolpaljaste peretütardega, kes püüdsid Printsiga võrgutada (stseeni kutsutakse „seks-püramiidiks“), mis kutsus esile šoki teatud osa vanema põlvkonna vaatajate seas. Lavastuses „Sina, kes sa saad kõrvakiile“ rullusid Sina (Tooming) ja Consuelo (Mare Puusepp) pikalt armatsemise eelmängus laval, lavastuses „Polonees 1945“ pesi poolpaljas Macej (Viljo Saldre) ennast kallima juurde mineku eel – neis stseenides oli erootilist pinget. Ära keelatud, Karin Kase poolt „fantastiliseks“ (Kask 1988) nimetatud Toominga „Musketärianas“ (mida oma pilgarliku laadi poolest võiks kõrvutada Elmo Nüganeni „Armastusega kolme apelsini vastu“) ilmus lord Buckingham (Lembit Eelmäe) lavale mütsiga, mille karikeeritud vorm meenutas erekteerunud peenist. Raidi „Epp Pillarpardi Punjaba potitehase“ Epu (Hilja Varem) mängus on massiliselt avalikku kehalist sensuaalsust ja seksuaalsust, mis tegelaskuju n-ö käima tõmbas. Seksuaalsus kui impulss oli üheks teljeks ka Hermaküla „Lavv-Stoorile“ (Murray Schisgal, 1979). Muutus suhe naisesse, kes polnud neis lavastustes enam mitte partner või imetletud Teine, vaid sageli loov jõud ise, üsk, mille alateadvusest, eelpeegelduslikust seisundist sünnivad sageli mehe valikud ning ühiskondlikud suhted.

Kindlasti on oluline märkida ka julgeid sirutumisi multimeedialisusse, eri meedia- ja kunstiliikide kasutamist lavastuste sees – nii palju kui ajastu tehnilised olud võimaldasid. Multimeedialisuse mõiste tuli kasutusele 1960. aastatel seoses Andy Warholi *performance*-isarjaga „Exploding Plastic Inevitable“, mis koondas lavastuslikke elemente, erivalgustust, filminäitamist ja laval vahetult esitatavat rokkmuusikat (Torop 2008: 721). Kahes olulises eesti noore režissuuri tipplavastuses, Toominga „Poloneesis 1945“ ja Komissarovi „Protsessis“, toodi lavale rokkbändid (Suuk ja Ruja), mis oma muusikaga kord tõusid iseseisvaks, kord sulandusid tegevusse: põimitult hakkasid mängima mitu tasandit. Lavastustes „Südasuvi 1941“ ja „Polonees 1945“ kasutati eesti teatris esmakordselt tegevuse osana hiiglaslikke fotoprojektsioone. Lavastuse „Üks ullike läks rändama“ (1973) aga muutis Hermaküla lõpus *happening*-tüüpi kohtumiseks: vaatajad kutsuti lavale, neile pakuti võimalust selle tegelikkuses osaleda. „Südasuves“ liikusid tegelased paiguti teatri fuajeesse ja koridoridesse, nii et piir lava ja vaatajate vahel *happening*-ide kombel kadus. Väga palju oli improvisatsiooni, katsetati vormide segamisega.

Nii Hermaküla kui Toominga vastandumine „mandunud teatrile“, kasutades Brooki väljendit, kestis aktiivsena 1970. aastate keskpaigani, umbes sellel piiril lõppesid ka Raidi ja Komissarovi metateatraalsed ja kontrakultuurised katsetused. Eesti uut lainet iseloomustanud postmodernistlik mäss ja vastandumise raev taandusid, ägedus sulandus tavateatrisse.

### Sulandumine ja jätk

Kohanemisel ja sulandumisel on oluline ka see, et noore režii noori lavastajaid hakatakse tunnustama ning edutama. Komissarov juhib noorsooteatrit alates 1974. aastast, 1979. aastal antakse Ugala peanäitejuhi koht Toomingale, Hermakülale teeb mantlipärimiseks korduvalt pakkumisi Ird. Senised postmodernistlikud võtted – „teater on mäng“, improvisatsioonilisus – muutuvad laialt rakendatud printsiipideks ka peavooluteatris. Unt jätkab dekonstruktsiooni kasutamist oma lavastajapraktikas 1980. aastatel Tallinnas: seal muutub see tavaliseks, üheks moodsaks suunaks.

1980. aastatel ei šokeeri paljad kehad laval enam kedagi. Kümne aastaga alates 1960. aastate lõpust muutub põhjalikult teatrikeel, nii et füüsiline teater saab lihtsalt üheks paljudest normidest. Ootamatult värsketena mõjuvad 1970. aastate lõpul ja 1980. aastate alguses ekstreemselt minimalistlikud lavastused „Godot'd oodates“ (1976, Lembit Peterson) ja Karusoo „Olen kolmeteistkümne-aastane“ (1980) ning „Meie elulood“ (1982): seal jõuab pingeliselt ehtsust otsiv „vaene teater“ füüsilise ehtsuse ja kohaloleku maksimaalsuseni.

1960. aastate lõpu ja 1970. aastate alguse postmodernistlike joontega murrang eesti teatris väsis 1980. aastate sotsialistlikus argipäevas ja kaotab hipijuuksed, et ilmuda 1990. aastatel poliitilise vabanemise järel pulbitsevas, värskes jõus Von Krahli Teatri ja VAT Teatri lavastustes. Tuleb nõus olla Janek Kraaviga, kes väidab, et postmodernismi ei tasu võtta ühtse ajastuna, ning liigendab selle suuna mitmeks perioodiks (Kraavi 2011). Postmodernismi tema täies jõus 1990. aastatel hakatakse seostama eeskätt Von Krahli Teatri ja Peeter Jalakaga, kes ise ütleb, et postmodernism eesti teatris „tuleb krooniga ja läheb krooniga“ (Oruaas 2010: 35); sellel ajal realiseerub tema mitmekesisus ka kirjanduses (Kraavi 2011). Undi lavastustest 1990. aastatel räägitakse juba kui klassikalisest postmodernismist (Kolk 2011).

1960. aastate noore režissuuri teostatud murrang, mis lainena käis üle ja muutis väga suurel määral kogu eesti teatripilti ning -keelt, tähistas uue etapi algust eesti teatris. Muutus käsitus teatri rollist ühiskonnas, tema väljendusvahendeist, näitlejatöö funktsioonist, suhetest teiste kunstide ja meediaga, autori ja teksti rollist, ideoloogilistest väärtustest ning nende käsitlemise viisidest. Eesti teatri uue režiiaine käsitlemine postmodernistlikes seostes annab võimaluse mõista murrangut seotuna kogu maailma teatri suundumustega ja täidab lünga eesti kultuuri postmodernistliku laine senisel uurimisel.

---

### Kirjandus

**Aareleid-Tart, Aili** 2012. Sõja järel sündinute elude metafoorid. Ühe kursuse lugu. – Nullindate kultuur II: põlvkondlikud pihtimused. Toim A. Aareleid-Tart, A. Kannike. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, lk 56–79.

**Allik, Jaak, Peeter Vihalemm** 1968. Noorus ja tema ühing. – Looming, nr 10, lk 1559–1563.

- Auslander, Philip** 1992. Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Auslander, Philip** 1997. From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism. London–New York: Routledge.
- Baudrillard, Jean** 1999. Simulaakrumid ja simulatsioon. Tlk L. Tomasberg, Tallinn: Kunst.
- Bottoms, Stephen** 2006. Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-off-Broadway Movement. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Brook, Peter** 1968. The Empty Space. London: MacGibbon and Kee.
- Brook, Peter** 1972. Tühi ruum. (Loomingu Raamatukogu 44–45). Tlk M. Klaassen. Tallinn: Periodika.
- Connor, Steven** 2004. Postmodernist Culture. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davies, Kimberly Chabot** 2007. Postmodern Texts and Emotional Audiences. Lafayette: Purdue University Press.
- Derrida, Jacques** 1995. Positsioonid. Tlk H. Krull. Tallinn: Vagabund.
- Epner, Luule** 2011. Teatriuuduse retseptioonist sünkroonkriitikas. – Methis. *Studia humaniora Estonica*. Nõukogude aja erinumber. Koost S. Olesk, T. Saluvere, nr 7, lk 172–183. – DOI: 10.7592/methis.v5i7.545.
- Foster, Hal** 1983. The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture. Bay Press.
- Grotowski, Jerzy** 2002. Tekstid aastatest 1965–1969. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Hassan, Ihab** 1982. The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Heinsalu, Rein** 1975. Tõelisis ja vastavused. – Noorte Hääl, 06.03.
- Heinsalu, Rein** 1991. Kulttuurin ja teatterin murros 1960-luvulla. – Synteesi, nro. 4, s. 24–37.
- Hermaküla, Evald** 1983. Kivi märke lükates. Intervjuu K. Haaniga – Noorte Hääl, 23.01.
- Jõks, Heldur** 1975. Heureka – Noorsooteater! – Tartu Riiklik Ülikool, 6.11.
- Kaluhiokalani, Kekoa Cirilo** 1995. Towards a Postmodern Theatre: Peter Brook and The Man Who. Provo: Brigham Young University Press.
- Kaplinski, Jaan** 1967. Tolmust ja värvidest. (Loomingu Raamatukogu 24). Tallinn: Periodika.
- Karusoo, Merle** 1969. Ikka veel mängides. – Tartu Riiklik Ülikool, 20.06.
- Kolk, Madis** 2011. Eesti teater 21. sajandil. – Vikerkaar, nr 4–5, lk 137–140.
- Kraavi, Janek** 2005. Postmodernismi teooria ja postmodernistlik kultuur. Viljandi: Viljandi Kultuuriakadeemia.
- Kraavi, Janek** 2011. Postmodernism – samm tagasi. – Vikerkaar, nr 4–5, lk 141–144.
- Kruuspere, Piret** 2011. Rahvusliku ajaloo tõlgendusi eesti draamas ja teatris 1970.–1980. aastatel. – Methis. *Studia humaniora Estonica*. Nõukogude aja erinumber. Koost S. Olesk, T. Saluvere, nr 7, lk 160–171. – DOI: 10.7592/methis.v5i7.544.
- Kõnnussaar, Tiia** 2012. Kuumad kuuekümnendad: Tartu kevad. – Tartu Ülikool ja legendid. Koost K. Streimann. Tallinn: Menu, lk 51–65.
- Laasik, Andres** 2005. Kaks teatriutoopiat. Magistritöö. Tartu Ülikool, filosoofiateaduskond, teatriteaduse õppetool.



- Lõikuskuu 1988** = Lõikuskuu 1968 [intervjuud]. – Teater. Muusika. Kino, 1988, nr 8, lk 70–76.
- Lyotard, Jean-François** 1997. *The Postmodern Condition: A Report of Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- Marcuse, Herbert** 1964. *One-dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Beacon Press. – <https://www.marxists.org/reference/archive/marcuse/works/one-dimensional-man/one-dimensional-man.pdf> (12.05.2015).
- McHale, Brian** 1992. *Constructing Postmodernism*. New York: Routledge.
- Miller, James** 1993. *The Passion of Michel Foucault*. New York: Simon & Schuster.
- Neimar, Reet** 1996. 70-ndate eesti teater. Loengumaterjal Tartu Ülikooli tudengitele. Tallinn.
- Oruaas, Riina** 2010. Baltoscandal kuulutas postmodernismi lõppu. – Teater. Muusika. Kino, nr 11, lk 35–44.
- Raag, Ilmar** 2000. François Lyotard ja postmodernism. – *Akadeemia*, nr 7, lk 1431–1452.
- Rähesoo, Jaak** 1974. Hermaküla ja Tooming. – *Teatrimärkmik 1971/72*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 127–139.
- Rähesoo, Jaak** 2011. *Eesti teater*. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Saluri, Rein** 1982. Mis vaim see meie kohal lehvis? – *Looming*, nr 8, lk 1125–1126.
- Sauer, David** 2011. *American Drama and the Postmodern*. New York: Cambria Press.
- Schmor, John** 1994. Confessional Performance. *Postmodern Culture in Recent American Theatre*. – *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, No. 1 – Fall, pp. 157–172. – <https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/viewFile/1921/1884> (12.05.2015).
- Säärits, Ello** 1969. Noorte eksperimentaalne lavastus. – *Sirp ja Vasar*, 14.03.
- Tedre, Ülo** 1972. „Laseb käele suud anda“ küsitavustega lavastuse voorustest. – *Teatrimärkmik 1969/70*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 119–123.
- Tobro, Valdeko** 1971. Õigus eksperimentidele võrdub kohustusega kontrollida tulemust. – *Sirp ja Vasar*, 10.12.
- Tobro, Valdeko** 1975. Kadunud integraali otsingul. – *Noorus*, nr 3, lk 45–47.
- Torop, Peeter** 2008. Multimeedialisus. – *Keel ja Kirjandus*, nr 8–9, lk 721–734.
- Unt, Mati** 1969. Gustav Suitsu õhtu järel. – *Looming*, nr 4, lk 633–636.
- Unt, Mati** 1972. Teater: siin ja praegu. – *Teatrimärkmik 1968/69*. Tallinn: Eesti Raamat, lk 128–139.
- Unt, Mati** 1997. Carl Gustav Jung. – *Thespis*. Meie teatriuendused 1972/73. Tartu: Ilmamaa, lk 37.
- Unt, Mati** 2001. Teatriuenduse algusest Nõukogude Eestis. – Hermaküla. Koost L. Epner, M. Unt, V. Vahing. Tartu: Ilmamaa, lk 47–52.
- Unt, Mati** 2002. Teatrist ja Hermakülalt. – Hermaküla. Koost L. Epner, M. Unt, V. Vahing. Tartu: Ilmamaa, lk 85–87.
- Viires, Piret** 2006. Postmodernism eesti kirjanduskultuuris. (*Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis* 5). Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.
- Viires, Piret** 2008. Eesti kirjandus ja postmodernism. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

**Wellwarth, George** 1965. The Theatre of Protest and Paradox: Developments in the Avant-garde Drama. London: MacGibbon & Kee.

**Whitmore, Jon** 1994. Directing Postmodern Theater: Shaping Signification in Performance. Ann Arbor: University of Michigan Press.

**Woods, Tim** 1999. Beginning Postmodernism. Manchester: Manchester University Press.

### **Käsikirjalised allikad**

**Eelmäe, Lembit** 1988. Vestlus L. Eelmäega 10.01.1988. Litereeringu käsikiri Rein Heinsalu valduses.

**Hermaküla, Evald** 1989. Vestlus E. Hermakülaga 20.11.1989. Litereeringu käsikiri Rein Heinsalu valduses.

**Kangilaski, Mirka** 1987. Vestlus M. Kangilaskiga 28.12.1987. Eesti Teatriliidu arhiiv, F. Kl-1, sü. 509, 7.

**Kask, Karin** 1988. Vestlus K. Kasega 09.12.1988. Litereeringu käsikiri Rein Heinsalu valduses.

**Kõiv, Madis** 1989. Vestlus M. Kõivuga 30.01.1989. Litereeringu käsikiri Rein Heinsalu valduses.

**Luts, Tiit** 1989. Vestlus T. Lutsuga 16.11.1989. Litereeringu käsikiri Rein Heinsalu valduses.

**Raid, Karin** 1988. Vestlus K. Raidiga 30.04.1988. Litereeringu käsikiri Rein Heinsalu valduses.

**Rahe, Ande** 1989. Vestlus A. Rahega 21.04.1989. Litereeringu käsikiri Rein Heinsalu valduses.

**Ruutsoo, Rein** 1989. Vestlus R. Ruutsooga 31.01.1989. Litereeringu käsikiri Rein Heinsalu valduses.

**Sahnovski-Pankejev, Aleksandr** 1978. Vestlus A. Sahnovski-Pankejeviga 22.03.1978. Litereeringu käsikiri Rein Heinsalu valduses.

**Tooming, Jaan** 1974. Vestlus J. Toomingaga 16.10.1974. Litereeringu käsikiri Rein Heinsalu valduses.

**Trass, Raivo** 1989. Vestlus R. Trassiga 20.10.1989. Litereeringu käsikiri Rein Heinsalu valduses.

**Unt, Mati** 1978. Vestlus M. Undiga 24.02.1978. Litereeringu käsikiri Rein Heinsalu valduses.

---

**Rein Heinsalu** – lõpetanud Leningradi Teatri, Muusika ja Kino Instituudi teatriteaduskonna 1978. a. Oli aspirantuuris TA Ajaloo Instituudi kultuuriloo sektoris 1989–1991 teemaga „Eesti noor režissuur“. TÜ kultuuriteaduste ja kunstide instituudi doktorant, teemaga „Eesti 1960.–1970. aastate noor režissuur ja postmodernism“.

E-post: hapbee@gmail.com

**Postmodernist Traits in the Performances of Young Estonian Directors 1969-1975**

Rein Heinsalu

Keywords: new theatre, postmodernism, experimental theatre, alternative cultures, deconstruction, 1960s

Young directors emerged in Estonian theatre at the end of the 1960s. More specifically, during the years 1969–1974 many new directors' names appeared on theatre posters, and the fundamental changes in the language and content of the theatre at the end of the 1960s and the 1970s began to be associated with these names. Most important among these are Evald Hermaküla, Jaan Tooming, Kalju Komissarov, and Karin Raid. Within a short time these young directors changed prevailing assumptions about the purpose, means, and content of the theatre in Estonia. This phenomenon came to be referred to as the *breakthrough*, or the *new wave*; later on, in sum, as the *renewal of theatre*.

A generational change was taking place in the theatre, and in this framework a different language of theatre emerged, which began carrying innovative emotional and aesthetic paradigms. As in the Anglo-American cultural space, this new theatre was not referred to by a single name: in the USA, it was referred to as *experimental*, *neo-avant-garde*, *off-off-Broadway*, also as *alternative*. In England, *experimental* and *fringe* were among the concepts used. The designation of theatre renewal of the 1960s and 1970s as „postmodern“ could only was a retrospective manoeuvre by American and English theorists.

The young directors began to use deconstruction to overturn the grand narratives; binaries and myths were shattered; power and its structures are examined closely; sexuality was used in a shocking manner; the principle of play became foregrounded. All of these directions and intentions connect the new wave with postmodernism.

This article uses the above principles to examine some of the most important works of young directors from the end of the 1960s and the beginning of the 1970s: a program of the poetry of Gustav Suits, *This one song I want to sing* (1969); *Cinderella-game* (1969); *Letting Their Hand Be Kissed* (1969); *Epp Pillapart's Punjaba Pot Factory* (1974); *Oliver and Jennifer* (1972).

Changes in social and aesthetic consciousness also had an effect, as they had in other artistic media. „This was a generation that was not bothered by stalinist norms,“ said Karin Kask. Without a doubt, the emergence of this phenomenon were also affected by moods of renewal in Czechoslovakia and Poland, as well as by the invasion of Czechoslovakia.

The period was characterized by the „virus of protest and freedom“ as well as „euphoria on the eve of suppression“. While trying to reform theatre, new concepts emerged, such as *imagistic system*, *impulse*, *non-conceptual base*, *complete freedom in the choice of means*, *a new style*, *irrationality at the base of humanity*, *the psychophysical dramatic equivalent*, etc. The stage is set free from the circumstantial conjuncture, turning instead toward an existential *black-box*; alternatively, standard images are tentatively represented on a meta-level. The activities on stage were also transferred to the audience. All of these tendencies indicate a new approach to the theatre.

Overthrowing, deconstruction, and the *Zeitgeist* of rebellion, a new spirit of play, *homo ludens* are reflected in many writings from the end of the 1960s. When describing the atmosphere of that time, Mati Unt uses Derrida's term *onto-theo-teleo-phallo-phonocentrism*. This period is also characterized by the phrase „rebellion against old stereotypes“, with the goal of deconstructing them.

According to the theory of Brian McHale, the most important marker of postmodernism is the *ontological dominant*. And yet such designations as *placing objectivity totally in suspension*, *metatheatrical devices*,

*resistance, physicality, rejection, class and power as mystifications, confessionality* – these key words also provide a multi-layered characterization of the postmodernist theatre of the 1960s–1970s both in the USA and Estonia.

So far Estonian researchers of postmodernism have not produced a unified account of postmodernism in culture and literature. As the playwright Robert Patrick observes in retrospect, postmodernism set itself in opposition to the schemata of modernism, viewing them as irrelevant: „there was no manifesto, credo, or criteria. It just happened“. It was a rebellion against society as a structure.

The abovementioned criteria correspond to a great extent with the traits postmodernism listed by Ihab Hassan: *antiauthoritarianism, distantiation from myths, Ego, the disintegration of the I, new sexuality, counterculture, improvisational and aleatory structures, the mixture of forms, play, parody, apocalyptic expectations, elements of communal life and the hippie movement*, in addition to frequent attraction to *Zen, Buddhism, and the occult; applications of intermediality*.

It is this anti-authoritarianism that is one of the main themes in the Suits poetry evening, the performance *Letting their hand be kissed, You, who get your ears boxed*, as well as the performance, *Good bye, baby!*; the different levels of breaking down myth in *Cinderella-game, Letting their hand be kissed, Midsummer 1941*, as well as *The Trial*. The performance *Letting their hand be kissed* destroys illusory stereotypes of ethnic oppression. Most of these leading performances apply the principles of play, along with irony and self-irony: the circumstantial chains of events are cracked open and twisted, amplified by physical movement through which body language becomes tremendously more important than the verbal text. The use of the empty stage in scenography is not so much an aesthetic device as it is a fundamental attitude toward society. „We tried to clear the playing field!“ as Hermaküla expressed it. The effort was made to eliminate the noise and circumstantiality from the signified which had lost its meaning, striving to be authentically present.

In print, empty space as a playing field became a manifesto through Peter Brook's *Empty Space* (published in Estonian in 1972); Brook's quest was linked to postmodernism. Certainly some of the choices made were influenced by Jerzy Grotowski's apologia for a „poor theatre“, which at the time was also linked to postmodernism. Antonin Artaud's theories, such as the „theatre of cruelty“, were also applied.

The new wave's link with philosophical deconstruction is accompanied by a fundamental anti-authoritarian stance, which in the Soviet Union of the 1970s could not be expressed verbally: in the theatre, it was transformed into systems of images.

The rebellion against traditional theatre and a frozen society is naturally connected with theatre through the principle of play. The discovery and expression of authenticity and truth is only possible through play. In a theatre founded on the principle of play, there was a quantum leap in the relative importance of improvisational devices in methods of staging. With the breakthrough of representations of the unconscious, influenced in part by the rebellious youth movement, protests, and sexual revolution in the West in the 1960s, the new wave of the Estonian theatre also saw a clear change via views on human sexuality. In many of the top performances, verbal logic is replaced by associative one and the force of the unconscious. The examination of the new wave of directing in the Estonian theatre by considering postmodernist connections allows its contextualization among theatrical trends throughout the world.

**Rein Heinsalu** – graduated from Leningrad State Institute of Theatre, Music, and Cinematography in 1978. Post-graduate student in the Institute of History, Estonian Academy of Sciences 1989–1991, research subject „Young Estonian directors“. Doctoral student of the Institute for Cultural Research and Fine Arts, Tartu University, research subject „Young Estonian directors in the 1960s–1970s and postmodernism“.

E-mail: hapbee@gmail.com