

Teatriuenduse retseptsioonist sünkroonkriitikas*Luule Epner*

Teatriuenduseks tavatsetakse nimetada uue teatrikeele otsinguid, mis toimusid 1960. aastate lõpus ja 1970. aastatel eeskätt noorte lavastajate loomingus ning muutsid põhjalikult teatri väljendusvahendeid. Järgnevas artiklis võtan ma vaatluse alla selle pika protsessi murrangu- lise algusjärgu lavastused: Gustav Suitsu luule õhtu „Ühte laulu tahaks laulda...” (rühmatöö, 1969), „Tuhkatriinumäng” (lavastaja Evald Hermaküla, 1969), „Laseb käele suud anda” (Jaan Tooming, 1969), „Sina, kes sa saad kõrvakiile” (Evald Hermaküla, 1971), „Külalised” (Kaarin Raid, 1974) jmt. Nende retseptsioon kriitikas väärib lähemat vaatlust, sest siin tekib teatriteoreetiliste diskursuste konflikt ning muutuvad teatrist rääkimise viisid ja mõistevara. Noore režissuuri seletajaks n-ö seestpoolt on Vanemuise tollane dramaturg Mati Unt, kes tutvustab ja propageerib Hermaküla ja Toominga teatrit ning arutleb teatri olemuse ja funktsioonide üle mitmes programmilises artiklis, nagu „Kiri teatri kohta” (1968), „Gustav Suitsu õhtu järel” (1969), „Šokiteatrist (õigemini selle nimest)” (1969), „Teater: siin ja praegu” (1972)¹. Arvustustes ja üldisemas arutelus põrkub uuendajate ning (peamiselt) nooremate kriitikute teatrimõistmine vanemate kriitikute ja teatripraktikute omaga; n-ö kolmandat jõudu kriitika-areenil esindavad keskmise põlvkonna teatriuurijate (Lea Tormis, Karin Kask) tasakaalukad tõlgendused.

Sissejuhatavalt vaadelgem põgusalt toonast kriitikasuatsiooni, mis mõjutas märkimis- väärselt teatrist kõnelemise viise ja keelt ning seadis diskussioonidele omad piirid. Kõigepealt torkab silma sünkroonkriitika suhteline vähesus, mille üks põhjusi oli ahtavõitu tribüün: teatriarvustusi avaldasid päevalehed (Rahva Hää!, Noorte Hää!, Õhtuleht, Edasi) ja nädala- leht Sirp ja Vasar, mõnevõrra kõneldi teatrist ka ajakirjade Looming, Kultuur ja Elu, Noorus veergudel, ent erialane teatriajakiri, mille vajalikkusest pidevalt räägiti, hakkas ilmuma alles 1982. aastal. Trükipinna nappusest olulisem oli aga parteiline tsensuur, mille pidid läbima nii lavastused kui ka neid käsitlev kriitika. Teatriuendus langes aega pärast 1968. aasta Tšehhi sündmusi, mil poliitiline ja ideoloogiline surve kunstidele jälle kasvama hakkas ning üsna üldiselt tajuti suhteliselt liberaalse „sulaja” lõppemist. Teatriuenduse sotsiaalpsühholoogi- line foon koosnes suurelt jaolt purunenud illusioonidest, pettumuskibedusest, protestist ühiskondliku vale ja sotsiaalse surutise vastu. Noorte lavastajate teater väljendas vahest kõige intensiivsemalt selle ajastu tundelist põhiheli, millele Jaak Rähesoo leidis nimetuse Flaubert’ilt: raev ja võimetus. Ehkki üldisemaks hoiakuks oli põhimõtteline ärapöördumine

¹ Muidugi kerkib küsimus, mil määral Undi artiklis kirjapandu langeb kokku Hermaküla (ja Toominga) vaadetega. Otsustades Hermaküla vähete intervjuude ning nende tollaegse kirjavahetuse järgi, olid vaated võrdlemisi lähedased. Erimeelsused klairitigi pigem kirjades, avalikkuse ette jõudnu osas tundub valitsenuvat üksmeel.

„ajastu ahistavaist asjadest”, huvi tundmine uute maailmade vastu, selmet tegelda nõukogude süsteemi sisemiste probleemidega, oli mõni uuenduslik lavastus (näiteks „Südasuvi 1941”) ilmse poliitilise sisuga. Mõistagi teritas kõik see tsensorite ja kultuuribürokraatide tähelepanu. Kui lavastustel lubatigi esietenduda², siis nendest kirjutamist võidi piirata ja blokeerida (ilmselgelt toimus see näiteks „Tuhkatriinumängu” puhul).

Kriitiku seisund selles olukorras oli keeruline. Reet Neimari, 1970-ndail aktiivselt tegutsenud teatrikriitiku sõnul oli kriitiku missioon tol ajal mitte avameelselt välja kirjutada seda, mida ta teatrisaalis etendust vaadates mõistis: kriitik ei tohtinud esineda mängureeglite rikkujana, anda ametnikele kätte argumente, millega lavastust rünnata, ei tohtinud liialt avameelitseda selle üle, mida tegelikult sisaldab lavastuse kontseptsioon või alltekstiline tasand (Neimar 1996). Vajadus kaitsta lavastajaid rünnakute eest mõjutas kahtlemata ka kriitika keelekasutust: tuli rääkida ametnikele arusaadavas ja aktsepteeritavas keeles, kasutada heakskiidetud terminoloogiat, ehkki selle ideoloogiline tagapõhi ei tarvitsenud kokku sobida uuendusliku teatri tegijate maailmapildi ja mõtteviisiga.

1969. aasta murrangulavastuste kriitikas joonistuvad välja mõned hoiakud ja kerkivad üles vaidlusküsimused, mis jäävad päevakorda pikaks ajaks. Enamik kriitikuid, vaatajatest rääkimata, tajus neid lavastusi harjumuspärasest teatrist radikaalselt erineva uuendusena. Sageli nimetatakse neid lavastusi eksperimendiks. Eksperimenteerimist kui sellist tavaliselt kahtluse alla ei panda, küll aga leiab mõnigi kriitik, et katsetamisega on mindud liiga kaugele ning lava ja publiku vahele püstitatud „uudsuse barjäär”, või kahtlustab nõukogude teatri peavoolust eemaldumist, mis loodetakse olevat ajutine. Kriitikute positsioonid polariseeruvad peamiselt kolmes sõlmküsimuses. Esiteks, kirjandusliku teksti ja lavaliste väljendusvahendite resp. kirjanduse ja teatri suhe. Uue teatri pooldajad kiidavad huvitavaid lavalisi kujundeid (nt kirjutab Ello Säärits Suitsu-õhtu puhul luulesõna ümbersulatamisest lavakunstiks (Säärits 1969)), vastased heidavad ette liigset kaugenemist kirjanduslikust materjalist ning üleolevat suhtumist sõnasse. Teiseks, suhtumine kunstiteose mitmetähenduslikkusesse – see küsimus kerkib eeskätt „Tuhkatriinumängu” puhul, kus ühed hindavad tähendusruumi avarust ning tõlgendusvõimaluste rohkust (nt sõnastab Ülo Matjus seitse võimalikku lugemisviisi (Matjus 1969)), teised nimetavad seda autoripositsiooni ebamäärasuseks ja soovivad sisulist selgust (Kään 1969). Kolmandaks, näitleja suhe lavastajaga ning näitlemise olemus – nii räägib Jaak Allik „Lase käele suud anda” puhul näitlejate eneseleidmisest andmise ja ohverdamise kaudu (Allik 1970), Hans Luik aga näitlejate „orjastamisest” lavastaja poolt (Luik 1970).

Sõna osatähtsus teatris ning näitlemise meetod on küsimused, mis erutavad Voldemar Pansot, noore režii kõige autoriteetsemat ja aktiivsemat oponenti. Üpris teravalt kritiseerib ta

2 Mõnel juhul läks etendamisloa saamine raskelt: „Tuhkatriinumäng” jäi tsensuuritõketesse kinni ligi aastaks, „Südasuvi 1941” ei pääsenud Vanemuise juubelpidustuste programmi, vaid esietendus hiljem jne.

noorte teatrit ENSV Teatriühingu III kongressil peetud ettekandes „Dramaturgia, teater, kriitika” ja artiklis „Mõtteid sõnateatrist hooaja lävel” (mõlemad 1969), võttes pedagoogina manitseva ja pisut dotseeriva hoiaku³. Kummalisel kombel tugineb ta seejuures kaudsetele allikatele – ajalehest loetud intervjuud, artiklid jms –, kasutamata argumendina konkreetseid muljeid etendustest⁴. Panso enda teatrimõistmise alussammasteks olid kirjandusliku sõna taandamatus ja väärtuslikkus sõnateatris ning näitleja ümberkehastumine (stanislavskilik näitlemismeetod). „Tahan jääda elu lõpuni selleks Catoks, kes kaitseb Stanislavski suurt ja sisukat kunstivabariiki” – nii kuulutas ta oma kreedot (Panso 1969a). Noored lavastajad tundusid talle neid alussambaid kõigutavat. Teatriuenduses nägi Panso oma kunstilistele tõekspidamistele ohtlikku, „tõelist” teatrit õõnestavat suunda, mistõttu ta eitas seda üsna järsult, kuni selleni, et heitis noortele ette välismaa (halbade) eeskujude provintslikku jäljendamist (vt Panso 1969b). Ta kutsus üles suhtuma pieteetlikult kultuuripärandisse, ent pärand tähendas talle Konstantin Stanislavski, Max Reinhardti, André Antoine’i, Jean-Louis Barrault’ jmt teatri-ideid, kuna näiteks Antonin Artaud, kes oli oluline noortele teatraalidele, sellesse ei kuulunud. Noore režissuuri ning Panso orientatsioonipunktid maailmateatris olid õige erinevad.

Siinkohal sobib rõhutada, et koos teatrimurranguga hakkas muutuma teatrikriitika n-ö viiteväli ehk nimed ja ideed, keda/mida tsiteeritakse ning kasutatakse oma argumentatsiooni toetamiseks. Stanislavski, Vsevolod Meierholdi, Bertolt Brechti ning juba 1960-ndate keskel viidatava Peter Brooki kõrvale ilmuvad kümnendivahetusel uued nimed. Enamasti oli nende „maaletoojaks” Mati Unt. 1968. aasta augustis tutvustab ta ajalehes Edasi poola avangardisti Jerzy Grotowski teatrit, paar kuud hiljem ilmunud „Kiri teatri kohta” sisaldab Artaud’ teatriideede kvintessentsi, „Teatrimärkmikus 1968/69” (1972) ilmub aga Undi tõlkes Grotowski õpilase Eugenio Barba „Kiri näitleja D-le”. Viidatakse ka kaasaegsetele Ameerika avangardtruppidele (Living Theatre, La Mama). Olgu veel märgitud, et 1972. aastal ilmuvad eesti keeles kahe XX sajandi keskse teatrimõtleja raamatud – Brechti „Vaseost” ning Brooki „Tühi ruum” –, kolm aastat hiljem tuleb trükist Artaud’-valimik „Esseid ja kirju”. Kui Artaud sisenes eesti kultuuriruumi siiski suure hilinemisega (lääne teatris langeb tema ideede retseptatsioon 1950.–1960. aastasse), siis muus osas on eesti ja lääne teatrimõte sel ajal enam-vähem sünkroonis ning 1960. aastate avangardteatri ideed jõuavad meile üllatavaltki kiiresti. Maailmateatri uusimate suundumustega hakkab kriitika seostama ka Hermaküla ja Toominga lavastusi. Kui „Tuhkatriinumängu” puhul oli veel põhiliseks viitenimeks Brecht

3 Murelikus, ent ka mõnevõrra üleolevas toonis väljendas Panso oma suhtumist ka üleliidulisel tribüünil: ajalehes Sovetskaja Kultura ilmus tema kiri õpilasele (= Jaan Toomingale) „Et sinilinnust ei saaks part” (1970).

4 Reet Neimari sõnutsi on enam kui tõenäoline, et Panso ei vaadanud Hermaküla ja Toominga lavastusi (Neimar 2003: 107).

(brechtilikuks oli peetud ka Hermaküla esimest lavastust „Lugusid argielust ehk Valtoniana”, 1966), siis „Laseb käele suud anda” retseptioonis tõuseb juba esile Grotowski nimi ning selle esteetikat seletatakse niisuguste mõistetega nagu *rituaalteater*, *šokiteater*, *müütilisus* jne. Hooaja 1968/69 ülevaates tõdeb Karin Kask noorte lavastajate otsingute samasuunalisust lääne teatriga, mis väljenduvat taotluses teatrit demokratiseerida, väljendusvahendite mitmekesistamises, anti-illustratiivsuses (Kask 1969).

Juba mainitud ENSV Teatriühingu III kongressil võttis sõna ka Vanemuise peanäitejuht Kaarel Ird. Tema hoiak iseenda juhivas teatris töötavate noorte suhtes (mis avaldus ka hilisemates ülesastumistes) on laveerivalt kaitsev, mõneti ehk demagoogilinegi: kiitmata otsesõnu heaks, õieti pigem kritiseerides uuenduslikku teatrikeelt, tunnistas ta noorte põhimõttelist õigust võidelda uue eest ning teha seejuures vigu. Varjatud poleemikaks Pansoga võib pidada tähelepanujuhtimist Stanislavski süsteemi vastuolulisusele ja lõpetamatusele. (Ird 1969/6: 38–40) Irdi marksistlik retoorika oli ilmselt hea kaitsevahend parteifunktsionääride võimalike rünnakute vastu. Nii pareerib ta uue vormikeele kriitikat rõhutusega, et ükski kunstiline võte ei olevat iseenesest reaktsiooniline ega progressiivne, vaid „kunstiliste vahendite ideoloogilise väärtuse määrab konkreetne sisu, mida nende kaudu väljendatakse” (Ird 1969/7: 18). Kuuekümnendaastase Irdi seisukohavõtt näitab, et teatriuuenduse ümber käinud vaidlustes ei jooksnud veelaha rangelt põlvkondlikku piiri pidi. Uuendusele avaldab poolehoidu ka seitsmekümnendaastane Nigol Andresen, kes tõmbab muu hulgas paralleele XX sajandi alguse teatriga (Meierhold, Gordon Craig jt) ning tõstab esile tinglikkuse kui juhtmõtte moodsas lavastajateatris, kus lavastaja toimib intuiitse interpreedina (Andresen 1972: 43). Teisalt ei moodustanud noored kriitikud mingit ühehäälselt kiidukoori. Näiteks vallandas nn ööteater⁵ poleemika Jaak Alliku ja Mati Undi vahel. Allik tõstab üles küsimuse suhtest publikuga, mis niisuguse improvisatsioonilis-mängulise teatrivormi puhul tavapärasest erineb. Ta leiab, et näitlejate-vaatajate kontakt on ebakindel ning arutleb selle sotsiaalpsühholoogiliste põhjuste üle. Vaataja positsiooni tähtsustamise taustaks on veendumus, et teatri üheks põhifunktsiooniks on publiku aksioloogiline mõjutamine, mis eeldab „ühise mõtestatuse” saavutamist. (Allik 1971) Vastuartiklis eitab Unt lavastuse tegijate nimel kõneldes üsna ägedalt publiku mõjutamise või läkitusteatri taotlust – tegeldavat üksnes meetodi otsimisega mängu kaudu (Unt 1971).

Mitme seni skitseeritud teema arutelu kulmineerub aastatel 1971–1972, mil Valdeko Tobro, tolle aja mõjukamaid teatrikriitikeid, avaldab kaasaja teatriprotsesse teoreetiliselte modelleeriva artikliseeria: „Teatri funktsioon ja kunstniku mõtteviis” (1971), „Tinglikkus ja realism tänases teatris” (1971), „Päevakorda näitlejatöö!” (1972), „Eksperiment ja kriitika” (1972), „Algupärane dramaturgia ja teater: pilt tagasivaatega” (1972). Tobro postuleerib:

5 Evald Hermaküla juhendatud proovid ja etendused TRÜ klubi ruumides 1971. aasta kevadel.

„Nõukogude Eesti teater on Stanislavski printsiipidele tuginev psühholoogilise realismi teater” (Tobro 1971a). Kuid viga olevat selles, et on tekkinud olustikulis-psühholoogilise teatri stamp, mille vastu tuleb võidelda. Režissuuri ülesandeks peabki Tobro psühholoogilise teatri printsiipide taastamist ehedal kujul. Niisiis lähtuvad tema hinnangud ja analüüs psühholoogilise realismi esteetika pinnalt, selles perspektiivis käsitleb ta ka Hermaküla ja Toominga lavastusi. Nende teatriladi nimetab Tobro enamasti tinglikuks teatriks (vilksatab ka määratlus *plastiline teater* (Tobro 1971a)). Ilmselt vene keelest üle võetud termin *tinglik* oli tol ajal kriitikas üldkäibiv, tähistades mitte-elusarnast, mitte-illusionistlikku teatrit ning seostudes teatrilooliselt eeskätt Meierholdi esteetikaga XX sajandi algul. Tinglikkuse ja realismi vahekordi vaagivas artiklis rõhutab Tobro, et tinglikkus on realismi vaieldamatu koostisosa, et see pole vastuolus tegelikkuse peegeldamisega⁶ ning ei ole nõukogude kunstile võõras, kuna sotsialistlik realism lubab kunstilist mitmekülgust (Tobro 1971b). Niisiis peab ta vajalikuks tinglikku teatrit marksistliku tunnetusteooria abil legitimeerida. Hermaküla ja Toominga teatri põhijoonteks peab Tobro teksti ja plastika traditsiooniliste proportsioonide järsku muutmist, erilist tähelepanu näitleja füüsilisele tegevusele ja püüdu väljendada tekstis sisalduvat lavalise tegevuse abil loodud teatrikujundite kaudu. (Tobro 1971a) Tunnustades seda laadi kui eesti teatris kujunenud stambi eitamist, osutab ta samas ohule, et teater rebib end lahti psühholoogilise teatri aluspõhjast. Ohtlik olevat see seetõttu, et eesti teatri baasiks on psühholoogilise teatrikooliga näitleja. Eesti teatri ainuõigeks arenguperspektiiviks peab Tobro sünteesivat režissuuri, olles kindlalt veendunud, et üksnes psühholoogilise teatri printsiipidele tuginev eksperiment ja programm võib olla viljakas. Koos nõukogude esteetikutega usub ta, et süntees on igasuguse arenguprotsessi dialektiline seaduspärasus, seega lausa paratamatu. (Tobro 1971b)

Tinglikkuse ja realismi uue, psühholoogilise teatri alusel sündiva sünteesi peamiseks takistuseks on Tobro arvates tingliku teatri elementidega rikastatud režissuuri ning olustikulis-psühholoogiliseks jäänud näitlejatöö vastuolu (Tobro 1971b). Näitlejaloomingu mahajäämist otsingulisest režissuurist tõdesid teisedki kriitikud. Karin Kask väidab artiklis „Näitleja tänases teatripildis”, et kaasaja eesti teatri sõlmprobleemiks on lavastaja- ja näitlejaloomingu suhe ning et eesti näitlejad ei ole küllaldaselt ette valmistatud teatrikeele mitmekülgseks valdamiseks; probleemi olevat teravdanud näitlejapõlvkondade vahetumine 1960. aastail (Kask 1971). Tobro pakub lahendusi pealkirja all „Päevakorda näitlejatöö!”. Heites noorele režissuurile ette vormiekperimentide primaarsust ja ükskõiksust näitlejatöö vastu, soovitab

6 Teatri ja tegelikkuse vahekorda käsitletakse sel ajal ka paaris puht teoreetilises artiklis. Aili Aarelaid selgitab teatri tinglikkust, võttes aluseks arusaamise kunstiteosest kui mudelist (nähtavasti Lotmani tööde mõjul); ta väidab, et teatrietendus on ühtaegu määratletum ja vähem määratletud kui tegelik elu (Aarelaid 1972). Talle oponeerib Rein Ruutsoo, kes peab mudeli mõiste laiendamist teatritele kui nähtusele vääraks, kuna sel moel tähtsustatakse üle teatri tunnetuslik funktsioon, arvestamata esteetilise tunnetuse spetsiifikat (Ruutsoo 1972). Ei ole teada, et need filosoofide mõttearendused oleksid kuidagi mõjutanud teatrikriitilist kõnelust.

ta näitlejate aktiveerimiseks juurutada stuudioprintsiipi, s.t järjepidevat tööd näitlejatega väljaspool konkreetse lavastuse loomist (Tobro 1972). Tobroga astuvad dialoogi teatriuurijad Karin Kask ja Lea Tormis. Eespool osundatud artiklis vaatab Kask probleemile avarama pilguga: pidades traditsiooniks küll Stanislavskile omast ansambliteatrit, möönab ta ka teistsuguste struktuuride õigustatust – Stanislavski kõrvale on tulnud Brecht, Brook, Grotowski. Vastupidiselt Tobrole näeb ta Hermaküla lavastustes mitte lavastaja ülemvõimu, vaid nõuet ja võimalust näitlejale mängida aktiivsemalt, seostada roll omaenese sotsiaalse rolliga. (Kask 1971) Olulisi üldistusi sisaldab Lea Tormise „Mitte ainult „Kirsiaias“” (kirjutatud Adolf Šapiro lavastuse puhul Noorsooteatris). Paljuski Tobroga nõustudes toonitab Tormis, et uuendajad Hermaküla ja Tooming on pööranud tähelepanu just näitleja väljendusvahendele ning saavutanud elava kontakti noore publikuga. Ta arvab: „...uuendajad oma aktiivse huviga inimese siseelu intensiivsuse, selle siira avamise, pihtimusliku eneseandmise vastu võivad pigem omal kombel kaudselt värskendada ka traditsioonilist psühholoogilist teatrit” (Tormis 1972).

Teatriuuendus (peamiselt eksperimendiks nimetatult) on kõneteemaks ka vabariiklikul konverentsil „Režissöör nüüdisaegses teatris” 1972. aasta aprillis. Hermaküla ega Tooming seal üles ei astunud. Põhiettekandes „Mida pean oluliseks” ütleb Voldemar Panso, et kaasaja režii põhiprobleemiks on ümberkehastumine. Niisiis on ka temale võtmeküsimuseks näitlejalooming, millele ta aga seab kindlad raamid, nõustudes näitekunstiks pidama ainult ümberkehastumisel rajanevat loomingu ning eitades isegi improvisatsioonilist teatrit. (Panso 1972) Noortest lavastajatest justkui väljagi tegemata väidab ta, et teatris olevat just režissööride puhul „kriis kriiskav”; olukorra parandamiseks võetakse samal kevadel lavakunstkateedrisse õppima ka lavastajate rühm (samas). Teisedki sõnavõtjad leiavad noorte otsingutes nii ideoloogilisi vigu kui ka kunstilisi puudusi. Kunstide Valitsuse juhataja Vambola Markus heidab kriitikale ette noorte üleskiitmist, ilma et oleks selgitatud nende loomingu ideelist suunitlust. Leningradi teatriuurija Vladimir Sahnovski kasutab aga irdilikku strateegiat – ütleb end nägevat noorte otsingutes vigu (šokitaotlus, pessimism, orienteerumine kitsale auditooriumile), ent vabandab seda asjaoluga, et tegemist on esimeste sammudega teatris. (Režissöör... 1972)

Peale kirjanduskeskse ning teatri kunstilist autonoomsust jaatava teatrimõistmise opositsiooni hakkab välja joonistuma veel üks põhimõttelist laadi vastasseis: hierarhiline *versus* pluralistlik arusaam teatriprotsessist. Mitmed kriitikud on seisukohal, et eesti teatri kese või peatee on ja saab olema psühholoogiline realism; kõrvalekaldest soovitakse sellesse „tagasi tõmmata” ning parimaks tulevikuperspektiiviks peetakse sünteesi psühholoogilise teatri alusel. Sellisele lähenemisele seab Mati Unt leebel moel vastu soovi „Mitmesuguse teatri poole”: tõdenud, et on tekkinud erinevad suunad – sisseelamisteater, teatraalne teater, mõttetateater, neonaturalism, rituaal jne –, peab ta just mitmekesisust küpse teatrikuultuuri tunnuseks, igatsemata mingit sünteesi (Unt 1973: 25).

Tehkem vahekokkuvõtteid. Teatriuuenduse esimese laine retseptsioonis ja refleksioonis tuleks lahus hoida ametnike ja parteifunktsionääride ideoloogilised rünnakud, praktikute

(ennekõike Panso) tõjereaktsioon ning kriitikute ja uurijate analüüsid. Panso eitas teatri-uuendust kui omaks võetud kunstilisele programmile ohtlikku suunda. Oma teatrilaadi ainuvõimalikkusesse uskuva looja õigusega keeldus ta Hermaküla ja Toominga teatrit aktsepteerimast alternatiivse esteetilise platvormina, vaid eelistas seda seletada tegijate dilettantlikkuse ja kultuuripuudusega. See polnud tema jaoks mitte teistsugune teater, vaid halb, võõras teater, isegi mitteteater. Valdeko Tobro püüdis „võõrast” teatrit paigutada tuttavatesse esteetilistesse ja retoorilistesse süsteemidesse. (Tõenäoliselt ajendas teda eespool mainitud vajadus kaitsta uuenduslikku teatrit parteilise valvekriitika rünnakute eest, viia arutelu asjalikumale ja muidugi ka abstraktsemale pinnale.) Tema teoreetiliseks baasiks oli marksistlik esteetika (näiteks käsitles ta näitleja- ja lavastajatöö suhet baasi ning pealisehituse terminites (Tobro 1972)), kunsti mõistis ta tegelikkuse peegeldusena ning tähtsustas kunsti tunnetuslikku ja kasvavat funktsiooni. Viite- ja võrdlustaustaks oli peamiselt vene teatri ajalugu – Stanislavski, Meierhold, Vahtangov –, vähemal määral Brecht. Kuivõrd Tobro rääkis teatriuuendusest niisuguses metakeeles, mis tegijate esteetilise taustsüsteemiga ei haakunud, puudus õieti pind asjalikuks dialoogiks, pigem on põhjust rääkida „keelekonfliktist”.

Teatriuuenduse üle arutletakse ka ametlikust ja avalikust kirjasõnast eemal – Vaino Vahingu eestvedamisel koostatud masinkirjalises almanahhis „Thespis” (neli numbrit aastal 1972, üks aastal 1973). Poolpõrandaalne omakirjastuslik almanahh andis võimaluse rääkida teatrist ilma reveranssideta võimudele. „Thespis” ei olnud niivõrd murrangus osaleja kui selle kajastaja või järelkajastaja (Rähesoo 1997a: 9), kusjuures kajastajateks olid põhiliselt kirjanikud. Artiklite ja essee autoreiks on Paul-Eerik Rummo, Vaino Vahing, Mati Unt, Jaak Rähesoo, Arvo Valton, Jaan Kaplinski, Hando Runnel jt. Noore režissuuri retseptisioon noorte literaatide poolt on teatrimurranguga samakeelne ja -meelne. Tähelepandavalt tegeldakse „Thespise” esseedes põhimõteteliste teatrifilosoofiliste probleemidega, mida avalikus trükisõnas väga harva puudutati – küllap peeti vastuseid küsimustele „mis on teater?” või „milleks on teatrit vaja?” endastmõistetavaks. Arutlused keerlevad peamiselt teatri ja reaalsuse suhte ümber. Keskmõisteks, millest lähtudes seda suhet modelleeritakse, on *mäng* kui eripärane tunnetusvahend ja/või olemise viis, mille kaudu võib jõuda olemise algseisunditeni ning iseenda „minani”. „... oma **Mina**, tegeliku mina, mitte maski, tundmaõppimiseks on mäng ainukene ja tõeliselt kuninglik tee,” kirjutab Erik Eriksonile viidates Vaino Vahing (Vahing 1997: 250). Paul-Eerik Rummo teatrimudelil sulavad elu ja teater eristamatult ühte, nii et „teater pole üks elu osa, üks elu lõik, vaid üks elu kui terviku aspekt, teatav eluviis, elu teatav viis olla olemas” (Rummo 1997a: 27). Heas etenduses moodustub hetkeline reaalsus, milles ületatakse ja kustub vaimu ja keha, tegevuse ja elamuse, meie ja maailma duaalsus (Rummo 1997b: 200–201). Nähtavasti ei õnnestunud praktikas niisugust ideaalseisundit saavutada – kui, siis hetketi –, ning mäng, mis pidi konstitueerima teatriks ja eluks jagamatu reaalsuse, hakkas lammutama nii teatrit kui elu. Hando Runnel väljendabki skeptilist suhtumist niisuguse elu-teatri võimesse olla kunst. Runneli arvates pole kunsti tee „mitte reaalsuse jäljenda-

mise ega jätkamise tee, vaid sellest eemaldumise, vabanemise, võib-olla koguni sellest põgenemise tee” (Runnel 1997: 111). Ta ei eita ühtesulamist rituaalses tegevuses kui üht teatrivõimalust, küll aga avaldab kahtlusi selle teostamise katsete puhul Tartu teatris⁷. Vastukirjutises Tobro eitavale arvustusele „Sina, kes sa saad kõrvakiile” kohta kaitseb Jaak Rähesoo noort režissuuri avalikkuses lansseeritud süüdistuste eest, toonitades, et tegemist ei ole esoteeriliste eksperimentidega, vaid tegijate taotlused on tõsised. Küll aga on uus teatrikeel harjumatu suurele osale publikust, kes orienteerub soliidisuse ja heale maitsele ega vaevu tegema vaimseid pingutusi uudse keele mõistmiseks (vt Rähesoo 1997b: 79–81). (Siinkohal lisagem, et publikuprobleemist räägiti kriitikas vähem, kui see väärinuks. Mõni oponent apelleerib teatrikunsti rahvalikkusele, mis justkui välistaks kitsama kandepinnaga eksperimendid, pooldajad aga tõstavad esile uue teatri võimet vaatajaid aktiveerida. Tõsisemat diskussiooni siiski ei sünni. Kõige huvitavamad on Jaak Alliku sotsiaalpsühholoogilised analüüsid uuendusliku teatri retseptsioonitõrgete põhjustest (nt Allik 1971, Allik 1976).)

1974. aastal ilmub Jaak Rähesoo paar aastat varem kirjutatud artikkel „Hermaküla ja Tooming”, milles ta teeb kokkuvõtteid teatriuuenduse esimesest lainest. Ta postuleerib, et tekkinud on senisest radikaalselt lahkumisev laad, toimunud on murrang, mis tähendab „kunsti mittekontseptuaalse baasi, tema kujundliku süsteemi muutmist” (Rähesoo 1974: 127). Murrangus sündinud teatril ei anna Rähesoo mingit nimetust ega üritagi seda suhetada olustikulise, psühholoogilise vm laadiga. Loobudes uut teatristiili paigutamast olemasolevaid teoreetilistesse raamidesse, pühendub ta pigem selle kirjeldamisele. Kirjeldus on täpne ja tabav: uus rütmijoonis (pausid ja puhangud), järsud üleminekud ekstaasilt meeleheitel või pateetikalit irvele, kõrgendatud emotsionaalsus, sümbolika. Uue teatrikeele emotsionaalset põhitooni määratleb Rähesoo Flaubert’ilt laenatud sõnapaariga „raev ja võimetus” (samas, 129). Poleemiliselt mõjub tema rõhutus, et uus teater sündis eesti lavakunsti kujunenud situatsioonist (seega mitte väliste eeskujude jäljendusena) ning kannab selget sisulist laengut (samas, 138).

Samal 1974. aastal puhkeb aga uusi vaidlusi, mida ajendab ennekõike Kaarin Raidi lavastus „Külalised”. Osa kriitikuist käsitab „Külalisi” psühholoogilise ja tingliku teatri tagaigatsetud sünteesina. „Väliselt ei ole see küll traditsioonilise psühholoogilise teatri laad [---], kuid impulsid näitleja lavalise käitumise kujundlikuks aktiveerimiseks lähtuvad sageli just rolli siseliinide pinnalt,” selgitab Lea Tormis (Mida arvati... 1974). Ka Valdeko Tobro peab lavastust selleks sünteesiks, mille paratamatut saabumist ta oli ennustanud, lisaks olevat „Külalised” teatri ja eesti dramaturgia arenguühtsuse taastumise märk (Tobro 1974).

7 Ideaalide ja teoreetiliste mudelite kainestavat kokkupõrget praktikaga kirjeldavad asjaosalised hiljem (lühil) romaani vormis: mängust räägivad nii Mati Undi „Via regia” (1975) kui ka Madis Kõivu ja Vaino Vahingu „Endspiel” (1988), kuigi viimase rõhuasetus pole otse teatril.

Skeptilisem on Elem Treier: „Külaste” lavastuses näeb ta võitlemist teksti vastu, näitlejalooming tundub talle olevat mitte süntees, vaid traditsioonilise realismi ja grotovskiliku „vaese teatri” segu, sellise teatritüübi võimalused ammenduvad aga ruttu (Treier 1974: 51).

1960-ndate kriitikat on Jaak Rähesoo nimetanud „parteilise keele” viimaseks kaitsealaks. Uuenduslikke lavastusi kaitstes kasutati sageli marksistliku esteetika mõisteid, püüdes neist lähtuvalt kaitstavaid asju seletada; paratamatult ahendas see arutluse võimalusi ja kitsendas tõlgendusi. (Rähesoo 1995: 275) „Külaste” retseptioon annab seevastu tunnustust kriitika kirjelduskeele lähenemisest teatriuundajate endi mõistelisele raamistikule. Kriitika on üle võtnud Brooki, Grotowski, teatriantropoloogia mõisteid, mis hakkavad välja tõrjuma sotsialistliku realismi põhistsiks. Artiklites-arvustustes räägitakse siseimpulssidest ja nende tegevuslikest ekvivalentidest, psühhofüüsilistest aktidest, opereeritakse alateadvuse mõistega. *Tingliku* teatri kõrval kasutatakse uue teatriladi määratlemiseks nüüd ka nimetust *metafoorne* (või *metafooriline*) teater. On märkimist väärt, et *mäng* on saanud oluliseks viitemõisteks. Tobro pühendab ühe oma „Kirjadest „Külaste” kohta” mängu teooriale (defineerides mängu tegelikkuse sihipärase hõlvamise viisina) ning seletab „Külaste” sünteesi õnnestumist mängu struktuuri juurutamisega etendusse, eeskätt näitlejaloomingusse (Tobro 1974). Toimumas on (teatrikriitiliste) metakeelte kreolisatsioon, diskursiivne konflikt paistab kui mitte kaduvat, siis leevenevat.

Metafoorne ja mänguline teater, nagu seda nüüd määratletakse, ei saavuta siiski üleüldist tunnustust. Endiselt on vitaalne kirjanduskeskne teatrimõistmine, millest lähtuvad süüdistused sõna alahindamises ja eksimises autoritruuduse nõude vastu. 1973. aastal kritiseerib tõlkija Henrik Sepamaa ägedalt Strindbergi „Surmatantsu” lavastajat Hermaküla meelevälde ja väär tõlgenduse pärast (Sepamaa 1973). „Külaste” järel astub sõna kaitseks välja raadiorežissöör Kaarel Toom. Tema põhiväiteks on, et teatrikunsti aluseks on kirjandus (seejuures apelleerib ta Stanislavskile) – järelikult on sõna teatris tingimusteta primaarne ning sõna allutamine füüsilisele tegevusele, nagu „Külastes”, olevat lubamatult vägivald (Toom 1974). Hargneb debatt, milles Toomile vastab ka autoriteetne teatripraktik – Kaarel Ird. Sedapuhku kaitseb ta teatri kunstilise autonoomsuse põhimõtet, viidates samuti Stanislavskile nagu Toom, ning kinnitab taas kord, et noortel lavastajatel on õigus eksperimenteerida, ehkki ta ise Raidi „Külasti” ei imetlevat (Ird 1974). Nõnda on sõjakirves jälle välja kaevatud ja küsimus teatri kunstilise iseseisvuse piiridest endiselt üleval.

1974.–1975. aastal tõuseb uuesti päevakorda ka teatriprotsesside üldistamise küsimus. Tobro teesi suure sünteesi paratamatusest vaidlustab Eduard Tinn (toona EKP Tallinna linna-komitee töötaja) pikemas artiklis „Juttu teatri otsingutest ja erilaadsusest”. Ta näib pooldavat pluraalsust, asudes seisukohale, et stiilide-laadide paljusus on nõukogude kunstis normaalne nähtus. Kummatigi on tema liberaalsusel piirid. Kui Undi seisukohavõetus (1973) aimus postmodernistlikku maailmanägemist, siis Tinni ideoloogiliseks baasiks on marksistlik-leninlik esteetika (eeldus, et kunst ei saa olla mittepeegeldav ega parteitu). Tartu noor režii teda

ei rahulda: vaja oleks brechtlikku sotsiaalselt aktiivset etendamisteatrit, mitte aga mitmetähenduslikkust ja irratsionaalselt stiihiat, kuhu kalduvat Hermaküla ja Toominga teater. Tinn kvalifitseerib need lavastused hoopiski noorsookultuuri, täpsemalt popkultuuri kui noorsoo massikultuuri nähtuseks, mis hoidvat end mängu abil eemal teravatest probleemidest ega suutvat noorele publikule pakkuda tõsiseltvõetavaid sisulisi väärtusi. (Tinn 1975) Tinni tugevalt ideologiseeritud teatrimõistmisega satub nüüd soodsasse kontrasti Tobro avaram lähene mine, mis kannab tema viimaseks teatrikirjutiseks jäänud dialoogivormis artiklit „Kadunud integraali otsinguil”⁸. Astunud noore lavastaja rolli, defineerib kriitik teatrit kui sõltumatu esteetikaga kunstiliiki; see on „mängulise iseloomuga psühholoogiline tegevus, mille talitluseks on [---] nähtamatu nähtavaks tegemine, nagu ütleb Peter Brook” (Tobro 1975: 45–46). Integraali mõiste viib meid aga tagasi teatriladade sünteesi idee juurde. Tobro oletab, et teatris on jõudmas lõpule üks suur n-ö desintegratsioonitsüklus (mille näiteks olevat ka traditsiooniline psühholoogiline teater) ning algamas uus, mida võiks kanda integratsiooni (ühtsuse) taastamine just nimelt mängu kaudu. „Uus teater on ühtlasi ka uus humanism,” usub Tobro – teatrireformidega peaks saavutatama ühtekuuluvustunne vaatajatega, sest mäng „apelleerib vaataja alateadvuse sügavustesse ladestunud emotsionaalsete kogemuste äratamisele” (samas, 47). See üllatavaltki moodsas metakeeles teatrimudel leiab üsna sapise oponendi Kaarel Toomi näol, kes vastab artikliga „Näitlejakõnelus. Kadunud integraali otsinguil”, kus ta kordab varasemaid teese: teatrikunst ei ole suveräänne, sõna on primaarne, teater peab rakenduma idee teenistusse ning olema esteetiliseks kasvatajaks (Toom 1975). Tobro aga diskvalifitseeritakse kui „teoreetik ja targutaja, kes ei tunne praktikat” (samas, 50).

Nihked Tobro vaadetes kaasaja teatritele ning kasutatavas mõistestikus on heaks näiteks teatrikriitika moderniseerumisest uuenduslike lavastuste retseptsiooni käigus ja tõukel. 1970. aastate teisel poolel võib täheldada teoreetilise mõtte mõningat loidumist. Järgmise kümnendi algul, kui noor režissuur on jäänud minevikku ning kirjutatakse artikleid tema mälestuseks, puhkeb aga uus diskussioon teatri autonoomsuse, autoritruuduse nõude ja psühholoogilise realismi staatuse ümber. Ühtki põhimõttelist küsimust ei vaielda lõpuni – ning vaevalt et seda peaks soovima.

Kirjandus

Aarelaid, Aili 1972. Teatrikunst ja tegelikkus. – Sirp ja Vasar, 18. veebruar.

Allik, Jaak 1970. Mis see jumal meid on loonud. – Noorus, nr 3, lk 69–70.

8 1974 oli Mati Unt Sirbi ja Vasara küsimusele „Mida mulle tähendab teater?” muu hulgas vastanud: „Nüüd otsin integraali – enda jaoks.”

- Allik, Jaak** 1971. Etendus kestab. – Tartu Riiklik Ülikool, 14. mai.
- Allik, Jaak** 1976. On vaatajalgi psüühika ehk „Musketärianast” ja surnud kaladest. – Teatrimärkmik 1973/74. Tallinn: Eesti Raamat, lk 299–304.
- Andresen, Nigol** 1972. Märkmeid lavastajast. – Teatrimärkmik 1968/69. Tallinn: Eesti Raamat, lk 40–44.
- Ird, Kaarel** 1969. Lavakunsti õpetamisest ja kasvatamisest. – Kultuur ja Elu, nr 6, lk 32–41; nr 7, lk 16–20.
- Ird, Kaarel** 1974. Omalt poolt sõna kaitseks. – Edasi, 1., 8., 15. detsember.
- Kask, Karin** 1969. Juurdeütlemisi ja edasimõtlemisi. – Sirp ja Vasar, 25. juuli.
- Kask, Karin** 1971. Näitleja tänases teatripildis. – Sirp ja Vasar, 24. september, 1. ja 10. oktoober.
- Kään, Heino** 1969. Mäng. – Edasi, 13. aprill.
- Luik, Hans** 1970. Julgus on ainult pool võitu. – Rahva Hääl, 7. veebruar.
- Matjus, Ülo** 1969. Maskita näod. Ikka „Tuhkatriinumängust” lähtudes. – Looming, nr 5, lk 789–792.
- Mida arvati... 1974 = Mida arvati „Külalistest”? 1974.** – Sirp ja Vasar, 8. märts.
- Panso, Voldemar** 1969a. Dramaturgia, teater, kriitika. – Sirp ja Vasar, 25. aprill, 1. ja 9. mai.
- Panso, Voldemar** 1969b. Mõtteid sõnateatrist hooaja lävel. – Sirp ja Vasar, 19. ja 26. september.
- Panso, Voldemar** 1972. Mida pean oluliseks. – Sirp ja Vasar, 28. aprill, 5. mai.
- Režissöör... 1972 = Režissöör nüüdisaegses teatris. Konverentsi ülevaade 1972.** – Sirp ja Vasar, 28. aprill.
- Rummo, Paul-Eerik** 1997a. Sissejuhatuseks. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Toim Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, lk 27–35.
- Rummo, Paul-Eerik** 1997b. Igavik ja argipäev. (Vastus „Tuhkatriinumängu” kriitikale). – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Toim Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, lk 187–209.
- Runnel, Hando** 1997. Teatrist. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Toim Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, lk 109–116.
- Ruutsoo, Rein** 1972. Teatrikunsti funktsioonidest. – Sirp ja Vasar, 21. aprill.
- Rähesoo, Jaak** 1974. Hermaküla ja Tooming. – Teatrimärkmik 1971/72. Tallinn: Eesti Raamat, lk 127–138.
- Rähesoo, Jaak** 1975. Tagasivaade: Kraamimispäev. – Hecuba pärast. Kirjutisi teatrist ja draamast 1969–1974. Tartu: Ilmamaa, lk 267–312.
- Rähesoo, Jaak** 1997a. Eessõna. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Toim Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, lk 9–23.
- Rähesoo, Jaak** 1997b. „Sina, kes sa saad kõrvakiile” puhul. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Toim Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, lk 69–81.
- Sepamaa, Henrik** 1973. Põhimõttelist „Surmatantsu” lavastuse ümber. – Sirp ja Vasar, 19. jaanuar.
- Säärits, Ello** 1969. Noorte eksperimentne lavastus. – Sirp ja Vasar, 14. märts.
- Tinn, Eduard** 1975. Juttu teatri otsingutest ja erilaadsusest. – Sirp ja Vasar, 10., 17., 24. jaanuar.
- Tobro, Valdeko** 1971a. Teatri funktsioon ja kunstniku mõtteviis. – Sirp ja Vasar, 6. ja 13. august.
- Tobro, Valdeko** 1971b. Tinglikkus ja realism tänases teatris. – Sirp ja Vasar, 19. november, 3. detsember.

- Tobro, Valdeko** 1972. Päevakorda näitlejatöö! – Rahva Hääl, 22. jaanuar.
- Tobro, Valdeko** 1974. Kirjad „Külaliste” kohta. – Noorte Hääl, 30. märts.
- Tobro, Valdeko** 1975. Kadunud integraali otsinguil. – Noorus, nr 3, lk 45–47.
- Toom, Kaarel** 1974. Sõna kaitseks. – Edasi, 22. september.
- Toom, Kaarel** 1975. Näitlejakõnelus. Kadunud integraali otsinguil. – Noorus, nr 6, lk 50–52.
- Tormis, Lea** 1972. Mitte ainult „Kirsiaias”. – Sirp ja Vasar, 25. veebruar, 3. märts.
- Treier, Elem** 1974. Otsingud ja eksperimendid. – Noorus, nr 5, lk 50–51.
- Unt, Mati** 1971. Mõned märkused. – Tartu Riiklik Ülikool, 21. mai.
- Unt, Mati** 1973. Mitmesuguse teatri poole. – Kultuur ja Elu, nr 2, lk 23–25.
- Unt, Mati** 1974. Mida tähendab mulle teater? – Sirp ja Vasar, 12. märts.
- Vahing, Vaino** 1997. Ainult mängust. – Thespis. Meie teatriuendused 1972/73. Toim Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, lk 250–252.

Käsikirjalised allikad

- Neimar, Reet** 1996. 70ndate eesti teater. Ettekanne TÜ teatriteaduse üliõpilaste koolitusseminaril. Litereering EMTA lavakunstikoolis.
- Neimar, Reet** 2003. Teatriprotsess üldvaates. Litereerinud Eva-Liisa Linder. EMTA lavakunstikool.

Luule Epner, PhD, Tartu Ülikooli ja Tallinna Ülikooli dotsent. Peamised uurimissuunad: dramaturgiline tekst ja teater, eesti nüüdisteater, eesti teatri ja draama ajalugu. Kontakt: luule.epner@ut.ee