

Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Teatri õppetool

Andres Laasik

Kaks teatriutoopiat

1960. ja 1970. aastate teatriuuendus
Eestis ja Soomes – kaks paralleelset kultuuriilmingut

Magistritöö
Juhendaja professor Rein Veidemann

Tartu 2005

Sisukord

Sissejuhatus. Vennasrahvad teine teisel pool raudset eesriiet	3
I. Teatriuuenduse piirid	8
II. Ideoloogia piirid: Woodstockist Kremli müürideni	20
III. Uuenduste lähtekoht – Ida-Euroopa identiteet	40
IV. Uus teater läbi käsitluse uudsuse	49
V. Hamleti laulud	63
VI. Mängumaa moodsa draama ja sotsialistliku realismi vahel	70
VII. Väljaajamine utoopiast	79
VIII. Teatriuuenduse sisu: teatrimaastiku uus üldpilt Soomes	87
Kokkuvõte	98
Kirjandus	102
Nimeloend	113
Summary	121

Sissejuhatus. Vennasrahvad teine teisel pool raudset eesriiet

1960. aastatel tekkis kahes naaberriigis – Eestis ja Soomes – paralleelselt sarnane teatriliikumine, millel on palju ühisjooni, kuid ka olulisi erinevusi.

1960. aastate lõpu ja 1970. aastate esimese poole teatris tegi mõlemal maal ilma teatris rida sama põlvkonna isiksusi, kelle tulek ühiskondlikule areenile osutus väljapaistvaks. Heal lapsel on mitu nime. Seda on kutsutud mõlemal pool Soome lahte erinevatel aegadel erinevalt. See on saanud nimeks noor režii, avangard, teatriuuendus, koguni revolutsioon.

“Soomes teatri ühiskonnastumist kajastas ja võimendas 1960. aastate teisel poolel noore teatripõlvkonna poliitilis-ideoloogiline murre, ühiskondlik ärkamine ja selle sünnitatud opositsioonipositsioon, mis kajastus ka teatris. Opositsiooniline liikumine tekitas uue teatrinoorsoo, nii uued teritegijad kui ka uue teatrivaatajad, andes sellega teatrile uue tähenduse ja selle arengule uusi suundi.”¹

Kuigi juttu tuleb ühest põlvkonnast, on tegu eredate isiksustega teatripõlvkonnaga. “Neid ei aja omavahel segi, neid tunneb ära kavalehele vaatamata. Seejuures on neil märgatavaid ühiseid positsioone: nad eitavad üksmeelselt illusiooniteatrit; nad ei vaja lava kujuteldavat neljandat seina, vaid taotlevad vaatajatega otsest, vahetut kõnelust; nad eeldavad publikult-retsipiendilt suuremat intensiivsust, nii intellektuaalses kui ka emotsionaalses mõttes. Paljus tuginetakse Brechtile. Nihked on loetavad suhtumises dramaturgilisse materjali ja näitlejasse. Lavastaja koos näitlejate ja kunstnikuga on lavastuse autoriteks, kes loovad näidendi põhjal uue kvaliteediga kunstiteraviku.”²

Lugedes arvustusi ja mälestusi Soome ja Eesti kuuekümnendate lõpu ja ka seitsmekümnendate alguse noorte teatritegijate loomingust, on võimalik näha lisaks

¹ Maija Savutie, *Kohti elävää teatteria*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 1986, lk 182.

² Karin Kask, “Milline ta oli, kolmas seitsmekümnendais?” – *Teatrimärkmik 1972/73*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1975, lk 22.

paljudele lahknevustele ka olulisi sarnasusi. Need sarnasused ei ühenda mitte ainult kahte vennasrahvast Soome lahe põhja- ja lõunakaldal, vaid juhivad laiemasse konteksti: sel ajal mitmel pool noorsugu haaranud idealistlike lootuste ja soovide juurde. Eesti ja ka Soome teatriuuendus on tihedalt seotud kuuekümnendate põlvkonna fenomeniga, mis vajutas pitseri ajastu kunstile.

Eesti ja Soome kuuekümnendate aastate lõpu ja seitsmekümnendate aastate alguse noorte andekate teatritegijate põlvkonna võrdlemisel ei ole samas põhjust rääkida koostööst ja vastastikustest mõjutustest. Sel on ajaloolised põhjused.

Kuigi Soomes andis just neil aastatel oluliselt tunda poliitika, mille kaudu riik andis nime välispoliitilisele soomestumise stiilile, oli Soome põhjakaldal läänelikus mõttes inimese põhivabadusi austav riik, samas kui viiekümne meremiili kaugusel kulgesid okasraataiad, mis andsid märku ühiskonda ümbritsevast raudsest eesriidest. Tegemist on aastatega, mil Eesti ja Soome kultuuridel tuli taas pärast Teise maailmasõja ajaloolisi keerdkäike üksteist avastada. Soomes tekkis uus estofiilide põlvkond, soome kultuur hakkas muutuma Eestis kättesaadavaks. Seda ei saa võrrelda 20. sajandil kuni aastani 1940 toimunud tiheda läbikäimisega, kus teatri alal olid sagedased vastastikused näitlejavahetused, külalissetendused, sõpruskohtumised. Ja ometi on see kuuekümnendatel alanud läbikäimine samm edasi jäise Stalini aja karmist isolatsioonist. 1964. aastal toimus president Urho Kaleva Kekkoneni legendaarne visiit Eestisse, sealhulgas ka tollal kinnisesse linna Tartusse. Kõju naasnud Kekkonen andis uued Eesti-poliitika suunised: välis-Eesti sidemete asemel tuleb arendada kontakte Nõukogude Eestiga.³ 1965. aastal hakkas Helsingi ja Tallinna vahel käima laev.

Soome reaalspoliitika tagajärjel veidi paotunud pilu raudses eesriides jõudis ka teatri alale. 1965. aastal mängis Eesti Draamateater Helsingis kolme lavastust: Brechti "Ema

³ Pekka Lilja, Sirje Olesk, "Urho Kaleva Kekkoneni kõne Soome estofiilidele." – *Akadeemia* 2005, nr 2, lk 246.

Courage ja tema lapsi” (lavastaja Ilmar Tammur), Tammsaare-Panso “Inimest ja revolutsiooni (lavastaja Voldemar Panso) ning Boris Kaburi lastetükki “Rops”. Samal aastal mängis Helsingi Linnateater (tolleaegse nimega Rahvateater-Töölisteater) Tallinnas James Baldwini “Laulu valgele mehele” (lavastaja Sakari Puurunen) ja Maria Jotuni “Mehe küljeluud” (lavastaja Matti Aro). 1968. aasta suvel mängis Soome Rahvusteater Tallinnas Vilho Siivola lavastatud “Nõmmekingseppi” kõnealuse kuuekümnendate põlvkonna tähtnäitleja Esko Salmineniga peaosas.

Seitsmekümnendate alguses käis Draamateater Helsingis mängimas nii Voldemar Panso lavastatud “Täna mängime seitset venda” kui ka Adolf Šapiro väljapaistvat Tšehhovi-lavastust “Kolm õde”. 1960ndate lõppu ja 1970ndate algusesse jäävad ka Väinö Lahti Eestis lavastatud modernne Eeva-Liisa Manneri näitemäng “Põletatud oranž” ja Sakari Puuruneni lavastatud Maeterlincki “Pelleas ja Melisande”, mõlemad taas Draamateatris. Helsingi teatrikoolis käis tunde andmas Voldemar Panso, Tampere Ülikooli näitlejatöö osakonnas Kaarel Ird. Vanemuine käis mängimas Tampere teatريفestivalil.

Ometi ei puudutanud need kontaktid eriti oluliselt noort teatriuudust läbiviivat põlvkonda. Asi ei ole isegi selles, et Eesti-Soome kultuurikontaktid kandsid tollal mõlemal pool “maheda stalinismi” pitserit. Pigem oli asi selles, et noorte teatriradikaalide hoiakutes ei olnud hõimusuhted teab kui olulisel kohal. Maailma peale vaadati laiemalt ja ka vaatenurk oli erinev. Aastal 1970 käib Tallinnas Soome vasakpoolse kunstirühmituse Kiila rühm tegelasi, nende hulgas on ka teatris tegevaid noore põlvkonna esindajad Kalle Holmberg, Ritva Holmberg ja Aulikki Oksanen. Kalle Holmberg oma mälestusteraamatus “Vasak sirge” (*Vasen suora*) sellel külaskäigul ei peatu, kuigi seal on palju juttu teistest välisreisidest, sealhulgas ka Eestisse. Tervet maailma parandava Soome radikaalse noorsoo jaoks ei olnud Soome naabruses okupeeritud sugulasrahva seas toimuv esmajärgulise tähtsusega.

Võib oletada, et Soome noor põlvkond suhtus ettevaatlikult, kohati isegi kahtlusega kõigesse, millel oli ametlik iseloom. Eesti-Soome suhted olid kuuekümnendatel-seitsmekümnendatel just nimelt väga ametlikud. Kohtumised Soome-Nõukogude Liidu sõprusseltsis, ametlikud delegatsioonid, ametlikud programmid. Võib püstitada hüpoteesi,

et asja ametlik külg võis tekitada tõrget, mis võis mõjutada noorte läbikäimist määravaid valikuid.

Et vastastikused mõjutused on minimaalsed, et mitte öelda olematud, tuleb Eesti ja Soome teatriuuendust võrrelda iseseisvate paralleelselt toimivate nähtustena.

Paralleelsuse mõõde peitub ka Eesti ja Soome teatri ja ka kultuuride laiemas käsitluses. Mõlemad rahvuskultuurid on arenenud väga sarnaselt, läbides 19. sajandi teisel poolel rahvusliku eneseteadvuse loova kultuuriperioodi. Selle liikumise raamides tekkis mõlemal rahval Lääne- ja Kesk-Euroopa eeskujud järgiv oma rahvuslik teater. Paralleelselt võeti malli Euroopa suurtelt eeskujudelt, arendades samal ajal ka oma näitekirjandust ja sünteesides oma rahvuslikku teatrikoolkonda. Nii Eesti kui Soome teatrid tegid 1920. aastatel samaaegselt läbi peamiselt Saksamaalt lähtuva ekspressionismiinnustuse. Sarnaseid arengukäike on võimalik leida kahe sugulasrahva teatriloo seest rohkesti.⁴

Käesolev töö jälgib Euroopast ja ka Ameerikast pärit mõjutuste kohandumist Eesti ja Soome teatrikultuurides. Eriti tähtis on jälgida neid Eesti juhtumist, sest nõukogude võimu ideoloogiast tuleneva kultuurilise filtri pärast omandasid Lääne mõjud just Eestis erilise kaalu. Jõudmine oma tegemistes Lääne moodsate teatrivormideni sai valitseva ideoloogia vastuseisu kiuste ja ka just selle tõttu siinsetele teatraalidele eriti tähtsaks pürgimuseks.

Antud töö tähtsaks tegelaseks on “raudne eesriie!”, mis jagas Ida-Euroopa pärast Teist maailmasõda kommunistlikeks satelliitriikideks ja annekteeritud tsoonideks. Stalini vallutustest tekkinud diktatuuri tingimustes tekkis ka faasinihe Eesti ja Soome kultuuride paralleelses arengus. Käesolev töö püüabki leida olulisi kattuvusi ja erinevusi teatrinähtuste võrdlemisel üle “raudse eesriide”. Noore, ühiskondlikult tundliku teatritegijate põlvkonna tegemised annavad selleks eriti huvitava, tihti vasturääkivusi

⁴ Lea Tormis, “Viron ja Suomen teatterisuhteet vuosisadan alussa oman aikamme näkökulmasta.” – *Synteesi* 1991, nr 4, lk 5.

tulvil materjali. “Raudse eesriide” ja kuuekümnendate põlvkonna politiseerituse tõttu on tarvilik eriti põhjalikult peatuda tollase kunsti ideoloogilistel aspektidel. Suur osa on siin poliitiliste tagamaade lahtiharutamisel.

Autori jaoks on käesolev töö naasmine noorusaega, kui seitsmekümnendatel õnnestus ära näha kuuekümnendate põlvkonna mitu olulist teatrilavastust. Need on tänase päevani üheks eredaimaks teatrielamuseks, mille sarnast on hilisemas elus saanud kogeda haruharva.

I. Teatriuuduse piirid

1977. aastal ilmus Peter von Baghi ja Pekka Milonoffi koostatud "Teatriraamat" (*Teatterikirja*), mis püüab värskest dokumenteerida äsja läbi saanud Turu Linnateatri Kalle Holmbergi ja Ralf Långbacka perioodi. Teatriuuduslikku laine märkis oma teatriraamatus ära samal ajal ka Matti Aro, väites tagasivaates, et noore põlvkonna teater pakkus veenvat alternatiivi seni valitsevatele teatrisuundadele.¹

Noore põlvkonna teatriuudusest Soomes kirjutatakse seitsmekümnendate teisel poolel juba minevikus. Seda teadvustatakse ja see loetakse justkui lõppenuks.

Eestis toimus 1979. aastal konverents "Noor režii: tendentsid, saavutused, probleemid". Seegi annab tunnistust püüdest juba olnut kokku võtta, mis omakorda märgib mingi protsessi lõppu.

Tundub mõttekas piirduda nende teatriprotsesside uuringuil seitsmekümnendate aastate teise poolega. 1977. aastal lõppes Turu Linnateatri "kuldne aeg" Soomes. Umbes samal ajal lõppes Jaan Toominga ja Evald Hermaküla koostöö periood Vanemuise teatris. 1979. aastal oli Jaan Tooming juba Ugalas, varsti lahkus Vanemuisest Eesti Draamateatrisse ka Evald Hermaküla.

Omad raamid seab ka maailmas toimunud ühiskondlike muudatuste kontekst. Kuuekümnendate aastate hipiliikumine oli kaheksakümnendateks juba väsinud, maailm oli selleks ajaks põhjalikult muutunud, õhus rippusid teised ideaalid või ideaalitus.

Leonid Brežnevi valitsemise ajal aset leidnud Nõukogude Liidu allakäigule, mille üheks osaks oli Afganistani okupeerimine, vaadati murelikult nii Eestis kui ka Soomes. Midagi head ei osatud oodata Ameerika Ühendriikides võimule tulnud Ronald Reaganist. Oli ju tema poliitika kõige vastandlikum hipipõlvkonna jaoks ikooniks saanud John

¹ Mati Aro, *Suomalaisen teatterin vaiheita*. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto, 1977, lk 101.

Fitzgerald Kennedy omale. Maailm ei olnud enam endine. Ja kuuekümnendate aastate lillelaste lootustele rahule, võrdsusele ja solidaarsusele ei olnud seal enam kohta.

Soome teatriuuriija Pentti Paavolainen peab Soome teatri suure murrangu aastateks ajavahemikku 1959–1971.² Ta jälgib terve teatrimaastiku olulisi muudatusi Soome ühiskonnamuudatuste taustal ja loomulikult osalesid moodsa Soome teatri kujundamisel kõik teatritegijate põlvkonnad.

Kui jälgida Pentti Paavolaineni malli, võiks Eesti teatri murranguaastateks pidada 1956–1976. Pärast Stalini diktatuuri eriti karmi poliitilist surutist tuli just aastal 1956 mõningane kergendus ja lootus ühiskondliku süsteemi parandamisele. Stalinlikust vaenamispoliitikast pääsenud eesti teatris oli sarnaselt soome omale viiekümnendate lõpus ja kuuekümnendate alguses uuenemise märke. Piisab, kui nimetada Voldemar Panso mõningaid töid, näiteks Brechti uuesti toomist Eesti lavale tema tükiga “Härra Punttila ja tema sulane Matti”. Hakkas muutuma ka teatrimaastik ja seda nii tegijate kui vaatajate poole pealt. Mõlemal maal kujunes olukord, kus kuuekümnendate põlvkond muutus teatris oluliseks arengu faktoriks.

Jaak Rähesoo Eesti teatriloo periodiseering määratleb aastad 1955–1968 “Hingetõmbe ajaks” (*More Breafing Space*) ja järgnenud aastad 1969–1987 “Uuenduseks ja stagnatsiooniks” (*Renewal and Stagnation*).³

See periodiseering määratleb väga täpselt teatri arengu ideoloogilise arengukäigu murdepunkti 1968. aastal, murdepunkti, mis puudutas otseselt just teatrisse tulnud põlvkonda. Ometi jääb selle põlvkonna kõrge seitsmekümnendatesse, mil sünnib nii Eestis kui Soomes olulisi teatrilavastusi, mis on kuuekümnendate põlvkonna tipptööd.

Seega piirdub käesolev töö siiski ainult ühe kümnendiga, mille jooksul on võimalik jälgida kuuekümnendate teisel poolel teatrisse tulnud põlvkonna kujunemist ning enese teostamist.

² Pentti Paavolainen, *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri, 1992.

³ Jaak Rähesoo, *Estonian Theatre*. Tallinn: Estonian Theatre Union, 1999.

Kirjandusteadus tunneb terminit “kadunud põlvkond”, millega tähistati Esimese maailmasõja läbi teinute ilukirjandusse jäädvustatud traagilist kogemust. Legendi kohaselt Gertrude Steini autojuhilt pärit väljend “*une génération perdue*” saab pärast Hemingway romaani “Ja päike tõuseb” epigraafiks olemist Esimese maailmasõja läbi teinud meeste tunnusnimeks. Põlvkonna-teema käsitlemise näol on tegemist fenomeniga, mida saab jälgida alates uusaja sündmustest – näiteks Vene kultuurilugu räägib 1812. aasta Napoleoni-vastasest sõjast osavõtnute põlvkonnast.⁴

Soomes on küüekümnendate aastate lõpus ellu astunud põlvkonna kohta käibel oma termin – “suured aastakäigud” (*suuret ikäluokat*), millega tähistatakse pärast Teist maailmasõda sündinuid. Kui 1930ndatel sündis Soomes aastas umbes 60 000 last, siis aastal 1947 oli sündide arv 108 168. See on Soome kõigi aegade rekord.⁵ Tegemist on demograafilise suundumusega, mis oli iseloomulik Lääne-Euroopale ja Põhja-Ameerikale sõjajärgsetel aastatel, ent ei puudutanud Eestit. “Teatavasti püsis, Euroopa üldisest arengusuundumusest erinevalt, sündimus Eestis madal ka pärast sõja lõppu ehk siis teisisõnu beebibuumi ei toimunudki.”⁶

Küll aga langeb Eestis ja Soomes kokku statistiline suurus, mis räägib üliõpilaskonna plahvatuslikust kasvust kuuekümnendate lõpus. Kui aastal 1950 oli Soomes ühtekokku 14 414 üliõpilast, siis aastal 1970 oli neid 57 851.⁷ Sarnane dünaamika on Eestis. Üliõpilaste üldarv aastal 1950 oli 8 813 ja aastal 1968 22 768.⁸ See fenomen teeb kõrgkoolid tähtsaks institutsiooniks noore põlvkonna teadvuses. Kõrgkoolidest saab sarnaselt tervele läänemaailmale vaimse elu keskus, kus lahvatas vahel ka mässumeele leek.

⁴ Juri Lotman, *Vestlusi vene kultuurist. Vene aadli argielu ja traditsioonid 18. sajandil ja 19. sajandi algul I*. Tallinn: Tänapäev, 2003, lk 283-284.

⁵ *Suomi kautta aikojen*. Toim Seppo Zetterberg ja Allan Tiitta. Helsinki: Otava, 1992, lk 479.

⁶ Kalev Katus, Allan Puur, Asta Põldma, *Eesti põlvkondlik rahvastikuareng*. Tallinn: Eesti Kõrgkoolidevaheline Demouuringute Keskus, 2002, lk 144.

⁷ *Suomen tieteen historia IV*. Helsinki: WSOY, 2002, lk 414.

⁸ *Eesti NSV rahvamajandus 1968. aastal*. Tallinn: Statistika, 1969, lk 223.

Erinevalt Eestist on Soomes niinimetatud suurte aastakäikude põlvkondade temaatikaga tänuväärset moel tegeldud. Sealhulgas ka kultuuriaspektidest lähtudes, eelkõige tasub siin esile tuua Marja Tuomineni uurimust.⁹

Murrang toimub ka teatriõpetuses, mõlemal maal tekib kuuekümnendate lõpuks suur hulk teatriinimesi, kes on saanud oma ametialase ettevalmistuse juba teatriõrgkoolis. Pentti Paavolainen kirjutab, et “kuuekümnendate aastate lõpus teatriametiks koolituse saanute hulk oli suurem kui kunagi varem. Suurtesse aastakäikudesse kuuluva noorsoo ekspansioon teatrimaastikule muutus nähtavaks ja tundus vanemate kolleegide meelest “maastiku vallutamisenä”. See pingestas omakorda emotsionaalselt vastuolusid lisaks poliitilistele ja kunsti eesmärke puudutavatele arvamuste erisustele.”¹⁰

Laienenud teatrimaastikust, kuhu tuli uue põlvkonna tegijaid, räägib noore režii konverentsil ka Jaak Allik, üldistades kuuekümnendate lõpu ja seitsmekümnendate aastate Eesti teatri muutusi.¹¹

Nii Soome kui ka Eesti kuuekümnendate põlvkonna läbi viidud teatriuuenduse mõju on laiem. Sealt tekkinud hoiakud, arusaamad ja nõudmised on mõlema maa teatrimaailmas muutnud palju ja seepärast on sageli nähtud ka hilisemates teatrisündmustes uuenduste järellainetust. Need sidemed on kahtlemata olemas. Ka näiteks Priit Pedaja lavastajakäekirja 1980ndate Endla teatris on seostatud Toominga ja Hermaküla teatriuuendusega ja see pole põhimõtteliselt sugugi meelevaldne. 1980ndate alguse Ugalas mõjus kahtlemata loovalt Jaan Toominga juhitud teater ka Pedaja arengule. Ometi tegi Pedajas oma esimese lavastuse alles aastal 1979, selleks oli “Iiri muinasjuttude” lastelavastus Ugalas. Väitekirja ajaline piir ei luba peatuda ka Merle

⁹ Marja Tuominen, *Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia. Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Otava, 1991.

¹⁰ Pentti Paavolainen, *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri, 1992, lk 3.

¹¹ Jaak Allik, “Ettekanne konverentsil “Noor režii. Tendentsid, saavutused, probleemid.”. – *Teatrimärkmik 1978/79*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1982, lk 344.

Karusoo teatrikunsti antud panusel, kuigi Karusoo mitmed 1970ndate teise poole ja 1980ndate alguse lavastuste lähtekohad omavad otsest seost *new left*'i vaimus tegutsenud põlvkonna algatatud teatriuudustega, kuhu kuulub ka sotsioloogiline lähenemine – “räägime publikule tema enda elust”.

Soomes jätkus radikaalne teatrimõte ka veel 1970ndate aastate lõpus ja ka 1980ndatel. Ometi on tegu juba uue põlvkonna tulijatega, kelle “guruks” saab kuuekümnendate lõpu juhtkuju Jouko Turkka.

Enamasti loetakse Eesti teatriuuduse alguseks Gustav Suitsu luulest tehtud kompositsiooni “Ühte laulu tahaks laulda”, mida praegu tuntakse ka kui “Suitsu-õhtut”. Seda mängiti kirjanike maja saalis 1969. aasta kevadtalvel, esitajateks Evald Hermaküla, Kaarel Kilvet, Tõnu Tepandi, Raivo Trass, Jaan Tooming ja Lembit Ulfsak. Kahtlemata on see sündmus oluline. Selle ümber on tekkinud hulk müüte ja sellest on jäänud tähtis jälg eesti kultuurilukku. Vahest isegi tähtsam kui oli lavastuse otsene retseptsioon.

“Suitsu-õhtu” ei põhjustanud suuri avalikke dispuute, mida ei saanudki tollases totalitarismi “valvatud” meedias tekkida. Väikestes saalides toimunud loetud etendused ei saanudki suurt väljundit publikusse, Tallinnas mängiti legendaarset lavastust “Ühte laulu tahaks laulda” teadaolevalt neli korda, lisaks esinemine Tartus. Avalikkuse vahetu vastuvõtt on võrreldamatu järellainetusega. Lavastus annab põhjust seda põhjalikult arvustanud Mati Undile tuua teatriavalikkuses käibele uusi nimesid ja termineid: Antonin Artaud, Living Theatre, Odin teater, julmus ja erootika.¹² Lavastusest sündinud müüt on võrreldamatu lavastuse reaalse publikunumbritega.

Üks osalejatest, Kaarel Kilvet, näeb “Suitsu-õhtul” olevat rida eellasi. “Ma meenutaksin fakti, millest paljud üldse midagi ei tea. 1966. või 1967. aastal oli aeg, kui konsi muusikud, eesotsas Arbo Valdma, Toomas Velmeti ja Jüri Gerretziga, saanud tugevasti kihutust “Varssavi sügisest”, kus nad käisid, hakkasid ka Tallinnas korraldama sääraseid *happening*’e. Jüri Arrak tegi kutsekaardid, õhtud toimusid 21. keskkoolis.

¹² Mati Unt, “Gustav Suitsu õhtu järel. Mitte arvustuseks, vaid arutluseks”. – *Looming* 1969, nr 4, lk 635.

Mängiti Beckett'i "Sõnadeta mängu". Ja mängis seda (näitlejana!) Tõnu Kõiv. Ja mina ning Väino Uibo lavaka I kursuse tudengitena, ja koos meiega Jüri Arrak Kunstiinstituudist, olime nõõritõmbajad lava taga, kes kõiki neid asju talle ette riputasid, millega ta tegeles. Meie esinesime õhtu lõpuks, enne seda põletasid noored muusikud seal viiuleid ja sooritasid muid šokke. Nii et seda sorti asju tegelikult juba oli." ¹³

Kaarel Kilveti kirjeldatud kunstisündmused piirnevad oma iseloomu poolest kommunistliku diktatuuri riikides olnud *underground*-kultuuriga. Siia alla mahub ka Paul-Eerik Rummo initsiatiivil Jaan Krossi korteris 1971. ja 1972. aastal tehtav tubateater, kus teadaolevalt mängiti ka prantsuse absurdistide loomingut. Sinna püüdis Rummo kaasata ka lavakunstikoolis õppivat Juhan Viidingut, kes pakkumisest keeldus, põhjendades seda koolijuhataja Voldemar Panso vastuseisuga. ¹⁴

Et sellised teosed said sündida poolpõrandaalustes oludes, on nende dokumentatsioon puudulik. See ei tähenda, et neid ei saaks siiski uurida. Neis kunstiavaldustes saab näha edasiste teatri-, aga miks mitte ka teiste kunstide uuenduste ettevalmistavat algust.

Ka heliloojad ja muusikud, nagu Arvo Pärt, Kuldar Sink, Toomas Velmet ja Mart Lille, tegid 1967. aastal heliloojate liidu majas *happening*'e, mis haakusid nende Lääne kolleegide, sealhulgas Soomes toimunud ettevõtmistega. Näiteks tegi helilooja Henrik Otto Donner 7. augustil 1963 grupiviisilise *happening*'i "Helsinki Street Peace", mis seisnes marsis Helsingi Suurkiriku juurde, matkakohvrites olevate asjade laiali laotamises ja kokku korjamises. Sellised väljakutsuvad aktsioonid annavad tunnistust, et tegu oli põlvkonnaga, kel oli midagi olulist öelda, kehtestades ennast erinevates ja sageli uutes kunstiliikides. 1960ndate lõpus teevad Eestis *happening*'e noorte kunstnike rühmitused, kes on orienteeritud avangardile. ¹⁵

¹³ Reet Neimar, "Vastab kuus meest". – *Teater. Muusika. Kino*, 1994, n 1, lk 8.

¹⁴ Ilvi Liive *Mängumotiivid ja maskimäng Juhan Viidingu luules*. Bakalaureusetöö Tartu Ülikoolis. Tartu: 1995. lk 22

¹⁵ Leonhard Lapin, "Mängides happening'i". – *Teater. Muusika. Kino*, 1994, nr 1, lk 88-89..

Mati Unt asetab teatriuuduse algusaja hoopis mujale: “Nn teatriuudus algas teatavasti Hermaküla “Valtonianaga” (1966), mis kasutas igibrechtlikke võtteid. Kuid juba paar aastat hiljem pöörduti kehalikkuse ja ekstsessi poole (Suitsu-õhtu), mille inspiratiivsed allikad olid hoopis juba Artaud ja Living Theatre.”¹⁶

On põhjust arvata, et pöördeliseks peetud “Suitsu-õhtu” ei tekkinud tühja koha peale. Teistmoodi teatri tegemise poole oli astunud selleks hetkeks õige mitu sammu. Näitekirjanduses saab sinna liigitada ka 1968. aasta jaanuaris Vanemuises Kaarel Irdi lavastatud Mati Undi näidendit “Phaeton, Päikese poeg”, mille vormiuuendused ei jäänud juba tollal tähelepanuta. “Näidend on oma laadilt algusest lõpuni väga tugevasti tinglik ja sellest johtub huvitav vastuolu kirjandusliku materjali ning teatris valitseva psühholoogilis-olustikulise esitusviisi vahel. Phaetoni-müüdi osalisteks pole psühholoogiliselt läbikirjutatud karakterid, vaid abstraktsioonid ühiskondlikest nähtustest ja tendentsidest, mida kirjanik on oluliseks pidanud.”¹⁷

Pentti Paavolainen raamat “Teater ja suur muutus. Teatrite mängukavad ühiskonnamurrangute osana 1959–71” algab vihjega Arvo Salo ja Kaj Chydeniuse “Lapua-ooperile” (*Lapualaisooppera*). Seda lavastust nimetavad ka teised Soome hilise teatriloo oluliseks murdepunktiks. 21. märtsil 1966 poolkutselises Üliõpilasteatris toimunud “Lapua-ooperi” esietendus on antud vaatluse seisukohast oluline kui sündmus, millega noor sugupõlv tegi läbimurde.

Pärast Holmbergi Helsingi Üliõpilasteatrit juhtima asunud Kaisa Korhoneni meelest valmistasid “Lapua-ooperile” teed Holmbergi varasemad lavastused, aastal 1964 sealsamas tehtud Garcia Lorca ühevaatuseliste näidenditega “Tüdruk, meremees ja õpilane” ja “Liputuba”.¹⁸

¹⁶ Mati Unt, “Teatrist ja uususest”. – *Teatrielu 2000*, Eesti Teatriliit, Tallinn: 2001, lk 125.

¹⁷ Tonts, Ülo. “Draama, komöödia, rahvatükk ehk algupärane näidend Vanemuise hooajas”. – *Teatrimärkmik 1967–68*, Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat, Tallinn: 1970, lk 41.

¹⁸ *Ylioppilasteatteri 1926–76*. Toim Timo Kallinen. Tampere: Lehtijussi Oy, 1976., lk 81-82.

Kes olid siis põhilised teatriuundajad? Iga liikumine tõstab esile liidri (või liidrid). Tooming ja Hermaküla põhjustasid oma tegevusega rea legende, mis levisid Tartu tudengifolklooris ka aastakümneid hiljem. Seda “paarisrakendit” märkas ka tollane erksam kriitika. Nii kirjutab Jaak Rähesoo: “Kumbki on omaette nii oma iseseisvust kui ka isesuguseid tugevusi-nõrkusi näidanud, kuid meie teatri üldpildis on nende sarnasus seni palju määravam kui erinevus, ja võib öelda, et kahe peale kokku teostasid nad lõpuks selle murrangu, mille analoogid 1960. aastatel teistes kunstiliikides (peale filmiasjanduse) juba olid toimunud.”¹⁹

Rähesoo on juhtinud tähelepanu pöördele, mis toimus erinevatel kunstialadel just kuuekümnendatel aastatel. Tõepoolest, kujutavas kunstis hakkas tooni andma juba uus avangardistide põlvkond (Leonhard Lapin, Peeter Mudist, Jüri Arrak, Ando Keskküla, Vilen Künnapu, Andres Tolts, Raul Meel), kelle ees käis maailmanimeks saanud Ülo Sooster.

Muusikas proovisid tollal noored heliloojad Jaan Rääts, Eino Tamberg ja Arvo Pärt Läänest pärit stiile ja laade. Ilmub uus ja kultuuripildis oluline luuletajate põlvkond (Jaan Kaplinski, Paul-Eerik Rummo, Hando Runnel, hiljem Juhan Viiding), muutub ka proosa (Mati Unt, Vaino Vahing).

Jaan Toominga ja Evald Hermaküla tegevus Vanemuises oli oma loomult sünergiline, vast seetõttu kinnistusid just nemad müütilisteks Suurteks Uundajateks, kuigi ilmselgelt on ses liikumises näha ka teisi olulisi tegijaid, lavastajaid, näitlejaid, näitekirjanikke, kriitikuid. Mati Unt ei tee vaadeldaval ajal veel olulisi lavastusi. Uuenduse teeb ta kaasa Vanemuise dramaturgina, näitekirjanikuna, kriitiku ja ideoloogina. “Suitsu-õhtu” tegijatest suundub peagi režiipulti ka Raivo Trass. 1972. aastal algab Kalju Komissarovi lavastajatee Noorsooteatris. Sama põlvkonna esindajad on ka Moskvast lavastajadiplomiga naasnud Kaarin Raid ja Ingo Normet. Esimene alustab Endla teatris 1967 ja teine sealsamas kaks aastat hiljem.

¹⁹ Jaak Rähesoo, “Hermaküla ja Tooming”. – *Teatrimärkmik 1971/72*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1974, lk 127.

Reet Neimar on tõstatanud küsimuse oma sünniaja poolest kuuekümnendate põlvkonda mitte kuuluva Mikk Mikiveri teatriuuenduses osalemise kohta.²⁰

Muide, ka Soome teatri uuenduse valla päästnud Ralf Långbacka ja Kalle Holmbergi sünniaastad jäävad nagu Mikiverilgi Teise maailmasõja eelsesse aega, ehk siis nad ei ole oma ea poolest klassikalised kuuekümnendate põlvkonna esindajad. Siin tuleb teha mööndus, liidrivõimeid nõudva lavastajaameti küpsuse aeg kuulub kümnendi jagu hilisemasse aega kui tavapärane elluastumise iga. Aga ka siin oli Soome kultuuris ilmseid varaküpsemise ilminguid, näiteks sai 28-aastane Kalle Holmberg Soome Teatrikooli rektoriks.

Luule Epner on toonud esile Mikiveri varajases lavastajaloomingus olnud teemad, mis oma sisu poolest langevad kokku kuuekümnendate põlvkonna nonkonformismi kuulutamiseiga.²¹ Kahtlemata on õige arvata kuuekümnendate põlvkonnavaatlusesse ka “vanema aastakäigu” lavastajaid. Sel juhul kuuluksid teatriuuenduse algusotsa ka Mikk Mikiveri lavastused “Antigone” (1967, autor Jean Anouilh) ja “Libahunt” (1968, Kitzberg).

Arvustajatest-kirjameestest saab selle põlvkonnaga seostada Jaak Rähesood ja Vaino Vahingut, viimane osales uuenduses ka näitemängude autorina, ning Jaak Allikut. Tõnu Tepandi ja Raivo Adlase näitlejatöö kannab neil aastatel kahtlemata selle ajastu pitserit. Üllataval moel kohtab tolle ajastu arvustusi lugedes ja kavalehti vaadates suurt hulka nimesid, kes ei suutnud teatris edasi tulla sest ajast, millest Mati Unt kirjutas Eestis kuulsa teatriromaani “Via regia” (1975).

²⁰ Reet Neimar, *70-ndate eesti teater*. Loengumaterjal Tartu Ülikooli tudengitele. Tallinn: 1996, lk 2.

²¹ Luule Epner, “Kahe “Libahundi” vahel ehk Antigone ja Hamlet.” – *Traditsioon & pluralism*”. Kirjanduskonverentside materjale. Toim Marin Laak. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Tuum, 1998, lk 171-172.

Teatriloolane Pentti Paavolainen tõstab elulooraamatus “Turkka pikk jooks” (*Turkan pitkä juoksu*) kokkuvõtet tehes Jouko Turkka kõrvale Kalle Holmbergi. Ilmselt on nemad kaks kõige esimest nime, mis seostuvad Soomes kuuekümnendate põlvkonnaga. Lavastajatest kuuluvad siia aga vaieldamatult veel Kaisa Korhonen, Kurt Nuotio, Pekka Milonoff, Taisto-Bertil Orsmaa, Jussi Helminen. Näitlejatest Esko Salminen, Heikki Kinnunen, Juha Muje, Rea Mauranen. Aga ka Maija-Liisa Turkka (Marton), kellele langes suur hulk pearolle Jouko Turkka lavastustes.

Tollal lava kujundanud kunstnikest on põlvkonnale iseloomulikku erksust näha soomlaste Kari Liila ja Ralf Forströmi töödes. Eestist võib samasse kategooriasse liigitada Vello Tamme ja Tõnu Virve.

Soomeski saab rääkida kuuekümnendate põlvkonnast ja mitte ainult teatris. Teatrist isegi veidi ees käis kirjandus, ja eelkõige luule. Pentti Saarikoski luulekogu “Mis toimub tegelikult” (*Mitä tapahtuu todella*, 1961) kuulutas uut aega.²² Järele tuli proosa, Hannu Salama “Jaanipidu” (*Juhannustanssit*, 1964) kujunes suureks skandaaliks, mis raputas ühiskonda.²³

Ei ole juhuslik, et kirjanduses hakkasid selle põlvkonna sidemed tormakalt tööle. Näiteks asus Paul-Eerik Rummo eestindama Saarikoski luulet. Soome teatrimeele mälestusi lugedes ilmneb, et tutvusringkond toimis üle kunstialade piiride. Nii näiteks kirjutab Kalle Holmberg oma mälestusteraamatus “Vasak sirge” üksikasjalikult oma esimesest kohtumisest Pentti Saarikoski ja Arvo Saloga, kes olid opositsioonilise noorsoo seas lugupeetud loojad.²⁴ Olulisem on aga see, et noored lavastajad nii Eestis kui ka Soomes tõid lavale oma eakaaslaste näitemänge, dramatiseerisid proosat.

“Sel nii esteetilises kui ka ideoloogilises plaanis väga dünaamilisel kümnendivahetusel nihkub teater kultuurivälja keskmesse, muutub (elu)tundelis-vaimseks tsentrumiks, mis tõmbab ligi noori loovjõude. Noored literaadid kuuekümnendate

²² Kai Laitinen, *Soomes kirjanduse ajalugu*. Tallinn: Vagabund, 1994. lk 466.

²³ Samas, lk 488.

²⁴ Kalle Holmberg, *Vasen suora*. Helsinki: Otava, 1999, lk 105.

põlvkonnast – Mati Unt, Paul-Eerik Rummo, Jaan Kaplinski, Enn Vetemaa, Vaino Vahing, Arvo Valton – , vanemast põlvkonnast Artur Alliksaar, Ain Kaalep jmt kirjutavad sel ajal näidendeid või on muul viisil teatriga seotud.”²⁵

Soome kirjandusse uusi tuuli toonud poeedid Pentti Saaritsa ja Matti Rossi kirjutavad oma teatris töötavatele eakaaslastele uusi tekste või siis teevad uusi tõlkeid klassikalisest dramaturgiast. Soome filmi tuli uus põlvkond koos Risto Jarva uue realismi ja Jörn Donner oma provokatsioonidega.

Kuigi inimesed astusid avalikkuse ette ja ka teosed sündisid erinevatel aastatel, on nii Eestis kui ka Soomes põhjust rääkida kuuekümnendate põlvkonnast. On oma põlvkonna identiteet, mille juurde kuulub ühiskondlik aktiivsus, radikaalsus ja üldjuhul ka vasakpoolne maailmavaade. Vähemalt ilmnesevad need jooned kuuekümnendate ja seitsmekümnendate aastate tegevuses.

Oma publitsistikakogumikus “Kirevad päevad. Tagasivaade eilsesse” (*Kijavat päivät. Vaellus eilisessa. Hämeenlinna, 1986*) ütleb soome kirjanik ja üks kuuekümnendate põlvkonna ideolooge Arvo Salo: “Parema meelega kutsun seda “põlvkonnaks” kui “kuuekümnendateks”.”

Põlvkonna mõiste on olnud esil 20. sajandi kultuuriloos, kus on juttu olnud “kadunud põlvkonnast” või siis “noorte ja vihaste meeste põlvkonnast”. Ikka on esile tõusnud või kadunud põlvkonnad olnud seotud 20. sajandi suurte sõdade vapustustega, mis on ühel või teisel viisil tekitanud ühise kogemuse, ühised arusaamad. Hannu Salama on öelnud hiljem oma põlvkonna motiivide seletamiseks “me kõik oleme sõdurite lapsed”. Selle ütluse valis kultuuriuuriija Merja Tuominen oma kuuekümnendate põlvkonna uurimuse pealkirjaks. See määratlus sobiks ka Eesti juhtumi puhul, kus nagu Soomeski tuleb juttu suure sõja ajal või selle järel sündinutest. Rein Veidemann paneb oma elulooraamatu “Ajavahe” (1996)

²⁵ Luule Epner, “Kahe “Libahundi” vahel ehk Antigone ja Hamlet. – *Traditsioon & pluralism*”. Kirjanduskonverentside materjale. Toim Marin Laak. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, Tuum, 1998, lk 169.

esimesele peatükile pealkirjaks “Algas keset varemeid” ja paigutab sinna foto Teises maailmasõjas varemeteks pommitatud Endla teatrimajast, mis oli ja on üks Veidemanni kodulinna Pärnu sümbolitest.

Hoopis huvitavalt määratleb oma sünniaega ja sellest tulenevat ajastu taaka Jaan Tooming. “Mina, rakustsündinu, nüüd lagunev rakukogu, olin ema üsas, kui 1945. aastal plahvatasid kaks aatompommi.”²⁵ Ent ometi on selles ootamatus määratluses sees Teine maailmasõda, mis ühel või teisel viisil vormis põlvkondlikud orientiirid.

Asi on grüpiidentiteedis. Mõnel aastakümnel sündinud võivad olla “põlvkond” ja teisel jälle mitte. Kalle Holmberg, Jouko Turkka, Kaisa Korhonen, Pekka Milonoff Soomes ja Jaan Tooming, Evald Hermaküla, Mati Unt ja Kaarin Raid Eestis on kaks üsna sarnast “põlvkonda”. Seda hoolimata seda “põlvkonda” moodustavate persoonide enesemääratlustest.

Kui Soome puhul on kuuekümnendate põlvkonna ühtsus vähemalt vaadeldaval perioodil vaieldamatu nähtus, siis Eestis tuleb teatris toimivasse kuuekümnendate põlvkonda ebakõlasid. “Kes meie? Räägi endast ja enda nimel, palun,” kirjutab Evald Hermaküla Mati Undile, saates talle kriitilises toonis märkused teatriromaani “Via Regia” käsikirjale.²⁶

Nad on üks põlvkond, hoolimata näiteks sellest, et Jaan Tooming ja Evald Hermaküla on väljendanud korduvalt silmanähtavat ärritust, kui Mati Unt kasutab kõigi nende kohta määratlust “meie”. Tuleb vahet teha isiklikest põhjustest sündinud vastuoludel ja põhjalikul lõhenemisel, mis tabab kuuekümnendate põlvkonda pärast 1968. aastat nii Soomes kui ka Eestis, ja ilmselt ka mujal.

Omakorda suhtestus Eesti ja Soome kuuekümnendate põlvkond eakaaslastega Euroopas ja ka Põhja-Ameerikas. Olles nendega solidaarne sel määral, mida kohalikud olud lubasid.

²⁵ Jaak Allik, “Kõnelus Jaan Toomingaga”. – *Teater: Muusika Kino*, 1996, nr 10, lk 15.

²⁶ Vaino Vahing, *Noor Unt*. Tallinn: Loomingu Raamatukogu 1–3, 2004, lk 138.

II. Ideoloogia piirid: Woodstockist Kremli müürideni

1960ndate lõppu jäi hulk ajalooliselt olulisi sündmusi, mis pidid puudutama noorsugu, eeldusel muidugi, et see noorsugu oli nendest sündmustest teadlik, ning omas neis asjus selget seisukohta.

“Kuid praegu näen kirkalt: olime eelisõigustega põlvkond. Elasime pärast sõda esimest korda perioodil, kui oli võimalik hüüda täiel häälel. Vaimsele mässule oli selles ajas tellimus,”¹ hindab Kalle Holmberg asja tagantjärele.

1968. aasta mais hõivasid vasakradikaalselt meelestatud üliõpilased Pariisi Ladina kvartali. Teravate nõudmistega meeleavaldused paisusid veristeks barrikaadivõitlusteks korrakaitsejõududega.

Mässuliste kuuekümnendad aastad said alguse siiski varem. 1964. aasta 30. septembril tulid mõned tudengid Berkley Ülikooli ühte auditooriumi kümnetunnisele protestiaktatsioonile, kus istudes väljendati rahulolematust ülikooli võimudega, kes püüdsid keelustada üliõpilaste poliitilist tegevust. Kui üks meeleavaldajatest arreteeriti, tuli tänavale 10 000 tudengit, kes väljendasid meelt vabama ja parema Ameerika eest. Läänemaailmas sõjajärgse beebibuumi ajal sündinud avaldasid meelt Saksamaal, Taanis, Itaalias. 1969. aastal käib mööda Ameerika ülikoole juba teine noorte demonstratsioonide laine.

18. augustil 1969 koguneb väikses maakohas Woodstockis New Yorgi lähistel enam kui 450 000 noort inimest neljapäevasele festivalile. Kuulatakse muusikat, tuntakse mõnu narkootikumidest ja armastusest. Mängivad Janis Joplin, Joe Cocker, Jimi Hendrix, Carlos Santana ja ka biitli George Harrisoni poolt kiidetud India sitarimängija Ravi Shankar. On rockmuusika aeg.

¹ Kirsikka Moring, “Ylioppilasteatteri on vedenjakaja”. – *Helsingin Sanomat* 1986, 16. III.

1968. aasta augustis “rahustasid” Punaarmee tankid Tšehhoslovakkias rahvahulki, kelles oli tärganud lootus paremast ja vabamast tulevikust. Osa selle maa valitsevast kommunistlikust ladvikust arvas (Alexander Dubcek), et on võimalus ehitada üles inimnäoga sotsialism, kus pole koonduslaagreid ja on tagatud kõik elementaarsed inimõigused.

Noorsoo ühiskondlik lainetamine jõuab ka Eestisse ja selle eneseväljendust näeb oma aja retoorika sisse mattunud nõudmistes. “Teatavaks väljapääsuks, vähemalt haritud noorte inimeste jaoks, tundub siin olevat sotsialistliku demokraatia järjekindel laiendamine, mis ilmselt ongi kõige optimaalsemaks juhtimismeetodiks paljude haritud ja võimekate töötajate olemasolu korral.”² Selles pikas fraasis on olemas võlusõna “demokraatia laiendamine” ja ka lootus (mida võis käsitleda ka kui ähvardust), et peale on tulemas uus põlvkond, kes ei lepi valedega.

See oli aeg, kui noorsugu arvas teadvat lahendusi Euroopat lõhestava külma sõja vastuoludele. Kui usuti leidvat rohtu kapitalistliku tootmisviisi võõrandumise ja sisemiste vastuolude vastu. Oli utoopiate aeg. Ameerikas ja ka Euroopas oma filosoofiliste töödega noorsugu elektrifitseeriv vasakpoolne mõtleja Herbert Marcuse annabki ühe oma põhiteose “Eros ja tsivilisatsioon” (*Eros & Civilisation*, 1955) ühele peatükile pealkirjaks “Utoopia”. Kahekümnenda sajandi moodsaid mõttevoole ja Karl Marxi klassiteooriat sünteesiv Marcuse loob kirjelduse ühiskonnast, kus toimub vabanemine ühiskondlikest tabudest ja kus puuduvad senised Lääne ühiskonna vastuolud. Herbert Marcuse teos “Ühemõõtmeline inimene” (*One-Dimensional Man*, 1964) ilmus soomekeelses tõlkes aastal 1969 ja sai seal vasakradikaalse põlvkonna üheks õpperaamatuks.

Nõukogude Liidus põlualune Marcuse oli siiski kirjastatud Saksa Demokraatlikus Vabariigis ja sealsed väljaanded levisid ka Eesti noorteni. Marcuse mõjusid mainivad ka Eesti kuuekümnendate põlvkonna esindajad. Tema vaimuvara tõstab esile isegi Vaino

² Jaak Allik, Peeter Vihalemm, “Noorus ja tema ühing”. – *Looming* 1968, nr 10, lk 1561.

Vahing, kes on samas korduvalt väitnud, et on isiksusena vähepoliitiline.³ Jaan Kaplinski laenab sel tähtsal 1968. aastal Marcuselt moto, kui kirjutab essee eetikast.⁴

Marcuse teoste freudiliku hirmu-kategooriaga seotud mõtted haakuvad väga veenvalt ka asjaoluga, et vasakradikaalne põlvkond astub ellu just 1960ndate lõpus. See on põlvkond, kes on vaba Teise maailmasõja pärandist, selle hirmudest ja koledustest.

Just Marcuse pakub pärast Teist maailmasõda majanduslikult kiiresti arenevatele Lääne ühiskondadele uuendatud marksistliku maailmakäsitluse, mis sobib uut tüüpi ühiskondlike olukordadega, “kui tööline ja ta ülemus naudivad sama televisiooniprogrammi ja käivad puhkamas samas kuurordis. Kui masinakirjutaja on veetlevalt üles muktud nagu ta tööandja tütar, kui *nigeril* on Cadillac, kui nad kõik loevad sama ajalehte...”⁵ Ja teeb siit uusvasakpoolse järelduse, et “see segunemine ei tähenda mitte klasside kadumist, vaid rõhutatud inimrühmad osalevad oma vajaduste rahuldamises sel määral, mis on vajalik süsteemi säilimiseks.”⁶

Marcuse kirjeldab oma töödes moodsat ühiskonda, kirjutades uutest sotsiaalsetest kontrollimehhanismidest, kus tähtsat rolli mängib poliitiline aparaat (*political apparatus*). Ehk siis mängu tulevad terminid, mis on selged ja tähenduslikud ka raudsest eesriidest ida poole jäänutele.

Perestroika-aastatel moodne kriitika kommunistliku partei aparaadi suhtes on otsekui loogiline jätk Marcuse teesidele kapitalistlikust ühiskonnast. Marcuse vasakpoolsus näis värske ja ahvatlev võrreldes ametlike doktriinidega Ida-Euroopa kommunistlikes diktatuurides, mida Marcuse pidas sotsialismi paroodiaks.

³ “Küsimisi ja kostmisi. Vestlevad Vaino Vahing ja Heino Ahven”. – *Looming* 1984, nr 3. Teoses: Vahing, Vaino. *Mängud ja kõnelused*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2002. lk 470.

⁴ Jaan Kaplinski, “Eelarvamused ja eetika”. – *Looming* 1968, nr 12, lk 1861-1865.

⁵ Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the ideology of advanced industrial society*. Boston: Beacon Press, 1964, lk 18.

⁶ Samas.

Herbert Marcuse kasutab oma töödes Freudi õpetuses olulist mõistet *Ego*, mida Marcuse arvates tehnoloogiline revolutsioon maha surub. Lahendusena näeb Marcuse pööret uue, vasakpoolsele maailmavaatele põhineva ühiskonna juurde, ja Marcuse töödest innustust saanud noored uskusid selliste lahenduste võimalikkust. Suurte põlvkondade noored intellektuaalid olid hea kasvupinnas vasakpoolsetele ideedele, mis keskklassiks muutunud traditsioonilisi töölisi enam ei huvitanud. Välja tullakse utoopiliste nõudmistega, millel ei olnud täiel määral antud realiseeruda mitte kunagi. Kui Bernardo Bertolucci “vāntab” filmi, mille peategelasteks on 1968. aasta Pariisi noorsoorahutuste keskmesse sattunud kolm noort intellektuaali, paneb ta oma teosele pealkirjaks “Unistajad”.

“Utopia” määratluse toob kuuekümnendate põlvkonna teatritegemistest rääkides arvatavasti esmakordselt Eestis käibele Jaak Rähesoo, kes kasutab Thespise eessõnas seda sõna eelkõige tähistamaks teatri (mõtte) utoopiat. Aga Rähesool vilksatab utopia mõiste korra läbi ka ühiskondlikus mõttes, seostudes kuuekümnendate põlvkonnaga tervikuna. “Kuuekümnendate utopiad, tookord pakutud lahendused, võivad tagantjärele paista naiivsed. Aga naiivsed ei olnud küsimused, millele nad tahtsid vastata.”⁷

“Kakskümmend aastat pärast Praha kevade verreuputamist loen eesti keeles Milan Kundera “Olemise talumatut kergust” ja alles nüüd mõistan, mida see tegelikult meile kõigile võis tähendada, põlvkonnale, kes uskus “inimnäolise sotsialismi” võimalikusesse, põlvkonnale, kes seda siiras usus ka teostama asus ja neile, kes lõpuks alandava kompromissi vastu pidid võtma.”⁸

Soomes on kuuekümnendate põlvkonna utopia-laadsele idealismile viidatud just paljudes ühiskonnauurimustes. Ajajärgu ja sellele omaste mõtete idealismile on tagantjärele vihjanud paljud selle põlvkonna olulised tegijad.

⁷ Jaak Rähesoo, Eessõna. *Thespis. Meie teatriuuendused 1972/73*. Tartu: Ilmamaa, 1997, lk 23.

⁸ Rein. Veidemann, *Ajavahe*. Tallinn: Eesti Raamat, 1996, lk 67.

Kalle Holmbergi vaimustus 1950. aastate džässmuusikast ja Allen Ginzburgi luulest loob talle personaalse sideme Ameerika *beat*-põlvkonnaga, mis valmistas viiekümnendatel ette hipi-lillelaste mässavat tulekut kuuekümnendatel. Ka Ralf Långbacka džässihuvi näib viitavat sidemele just *beat*-põlvkonnaga. Eestis ei saanudki arusaadavatel põhjustel olla *beat*-kultuuri vaimustust. Aga näiteks Mikk Mikiveri üldteada muusikahuvi Harry Belafonte ja Frank Sinatra pärandi vastu näib samuti viitavat 1950ndate Ameerika moeoolude kaudsele mõjule.

Niinimetatud hipipõlvkond, kes tuli ühiskondlikku ellu läänemaailmas 1960ndate lõpus ja 1970ndate alguses, oli aktiivne õige mitmel vaimualal. Sel ajal sündis rockmuusika. Vast see kunstiliik ongi olulisim selle põlvkonna kujunemisel. Aga ka teater kujunes tähtsaks. Igal juhul sai rääkida uuest tõusust Off-Broadwayl ja kuuekümnendatel sündinud Off-Off-Broadwayl. Ridamisi kerkis uusi teatrirühmi ja ka vanades puhusid värskemad tuuled. Just 1960. aastate lõpp tõi olulisi lavastusi Living Theatre tegemistesse. Vietnami sõja teemaga seotud protestimeeleolud jõudsid ka teatrisse. Jaak Rähesoo peab vajalikuks refereerida Eestis põhjalikult Ameerika teatris toimunud muutusi.⁹

Sõltumatute teatrirühmade buum vallandus 1960. aastate lõpus ka Euroopas. Neid kerkis nagu seeni ja mitmed neist kadusid ka üsna pea, kuid mõned neist jätsid ka sügava jälje kultuurilukku. Nii näiteks “toimetas” Münchenis väikestes teatrirühmades hiljem filmimehena klassikuks saanud Rainer Werner Fassbinder. 1967 ja 1968 oli ta seotud rühmaga Action Theatre, 1968. aastal juhtis ta rühma Antitheater, millele ta kirjutas tekste, mida ise lavastas ja kust on pärit mitmed hilisemad näitlejakuulsused (nagu näiteks Hanna Schygulla). On neidki oma ajastu vaimus sündinud teatreid, kes on tänase päevani vastu pidanud, loobumata oma põhimõtetest. 1964. aastal Ariane Mnouchkine'i poolt Pariisis asutatud Päikeseteater (*Theatre du Soleil*) jätkab teatritegemist asutamise hetkel moodsate kommuunipõhimõtete valguses.

⁹ Jaak Rähesoo, “Ameerika teater 1960–1975: Broadway, Off-Broadway, Off-Off-Broadway”. – *Teatrimärkmik 1975/76*. Eesti NSV Teatriühing, Raamat. Tallinn: 1977, lk 297-313.

1975. aastal lavastab Kalju Komissarov Tallinna Noorsooteatris filmile “Kohus Nürnbergis” kirjutatud Abby Manni stsenaariumi põhjal “Protsessi”, mille oluliseks koostisosaks oli tollal Eesti rockmuusikas tähtis ja edumeelne rockansambel Ruja. Selle üks olulisemaid mõjutajaid oli tollase progressiivse rocki suur tegija Yes, mis näitab siinsete rockmuusikute sidet läänemaailma 1970. aastate rockmuusikaga. Mis on omakorda loomulik osa ajastu kontrakultuurist.

Eesti noorsugu raputas teadmine Ruja osalemisest ühes teatrilavastuses. Olgu siia vahemärkusena öeldud, et rockmuusikat, mida ametlik võim pidas Läänest imporditud nähtuseks, saatis poollegaalse kunsti oreool. Mis vedas ka selle töö autori “Protsessi” vaatama. Need teemad võisid aga olla suureks tabuks ametlikus retseptsioonis, nii näiteks ei maini kõige mahukam arvustus lavastusest rääkides ei rockmuusikat ega ka ansamblit Ruja.¹⁰ Ometi seisis Salme tänava kõleda kultuurimaja ees, kus Noorsooteater etendusi andis, teatrikülastajate busside read ja saalis tunglesid noorte vaatajate massid. “Protsessi” mängiti esimesel aastal 39 korda ja selle ajaga kogutud 24 165 vaatajat tõstsid lavastuse aasta tippude hulka.

“Suitsu-õhtu” tegijatest oli Evald Hermaküla kõige vanem ja ilmselt ka kõige kogenum. Tal oli selget pilti ja arusaamist tegemisel olevatest asjadest. Ilmselt ka tagantjärele. Aastaid hiljem võtab ta teatriuuenduse õnnestumise kokku: “Midagi kindlasti muutus. Ja kindlasti ei olnud see muutus piisav. Aga keeruline on see küsimus sellepärast, et minu jaoks seostub see palju laiema taustaga – kas sellel põlvkonnal, kuhu enamik “Suitsu-õhtu” tegijaid kuulus, on õnnestunud siin ilmas midagi ära teha, midagi püsivamat ja pikemaajalist luua? Kõik see kuuekümnendate-seitsmekümnendate värk – üliõpilasrahutused, hipid, Woodstock ja kõik mis veel. Pingutus oli kahtlemata tõsine ja aus, ükskõik mis vormi ta ka võttis. Aga see tunne on ka, et lootusetus ja ahastus on aina suuremaks läinud, mitte kahanenud – ja vist üle kogu ilma.”¹¹

¹⁰ Felix Šubin, “Protsess”. – *Teatrimärkmik 1974/75*. ENSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1977, lk 91-99.

¹¹ Reet Neimar, “Vastab kuus meest”. – *Teater. Muusika. Kino* 1994, nr 1, lk 13-14.

Pole põhjust arvata, et Hermaküla asetaks oma tegemisi alles tagantjärele tol ajal tervet maailma hõlmanud noorte teatriliikumise ja eriti sellega seotud vastukultuuri konteksti. Evald Hermaküla tegemistes oli märkimisväärselt hipi-kultuuri tunnuseid. Jaan Toominga juubeliks kirjutatud essee pikkis ta täis Mark Knopfleri rockansambli Dire Straits muusikast pärit värse.¹²

Mati Unt ütleb otse välja: “Uuendus tähendas kogu seni meile suletud maailmateatriga arvestamist.”¹³ Sõna “tähendas” on antud lauses minevikus, millest järeldub, et Undi väitel oli laiemasse konteksti suundumine tollal teadvustatud tegevus. Niisiis oli tollastel noortel teatritegijatel-radikaalidel kaks suundumust. Esmalt tajuti solidaarsust tolle ajastu läänemaailma vallanud noorteliikumistega. Teiseks püüeldi vormiuuenduse poole, võttes üsna laias skaalas eeskujusid tollal moodsast Lääne teatrist.

Aga modernism oli kuuekümnendate lõpus peaaegu alati oluline ja kaasaegne, tuli ju teater stalinliku surutise aastatest, kus kõik läänelik oli keelatud.

Mil määral oli kuuekümnendate põlvkond Soomes ja Eestis tegelikult vasakpoolne? Kui nakatunud oldi tollal moodsast *new lefti* liikumisest? Soome poliitiline süsteem sai just 1960. aastate lõpus Saksa Liitvabariigis toimunud ühiskondlike debattide käigus pitseri, mida tähistab soomestumise (*Finlandisierung*) termin. Just 1960. aastate lõpul algas häid suhteid Nõukogude Liiduga esile tõstva Paasikivi doktriini areng uude faasi, kus toimisid enesetsensuur ja enesekontroll, mis lähtus idanaabri ideoloogilistest meeoleudest. Tegemist on protsessiga, mis haaras poliitikat, meediat ja ametnikkonda, kes seadsid ennast vasakpoolseks õnneriigiks deklareerinud Nõukogude Liidu meele järele, kust pärines ka suur osa tollal Soomes käibel olnud retoorikast. See kõik loob tausta kuuekümnendate põlvkonna vasakpoolsete vaadete tekkimisele, mis sugugi mitte alati ei lange otseselt kokku soomestumise dikteeritud lahendustega.

¹² Evald Hermaküla, “Sünnipäevakiri Jaan Toomingale”. – *Kultuurileht* 1996, 29. III.

¹³ Mati Unt, “Teatrist ja uususest”. – *Teatrielu* 2000, Eesti Teatriliit. Tallinn: 2001, lk 125.

“Meie põlvkonna unistused olid suured ja võimsad. Sotsialistlik Soome,”¹⁴ tunnistab tagantjärele Kalle Holmberg. 1960ndate vasakpoolsus Soomes oli muidugi märksa kirevam, kui nägi seda ette Nõukogude Liidust pärit mall. Pigem oldi vasakpoolsusevalikutes vabad Lääne-Euroopa eakaaslaste moodi. Idoliteks võisid olla Lenin, Trotski, Stalin, Mao, Ho Chi Minh, Marti, rääkimata huvist mõõduka sotsiaaldemokraatia vastu. “Kuid kogu aeg olen ma igatsenud taga Trotskit,”¹⁵ – kirjutab Pentti Saarikoski nõukogude ajal põlatud revolutsioonijuhi kohta luuletsükliks “Tantsupõrand mäel”. Läänes jumaldatud Ernesto Che Guevara kultus jõuab ka Eestisse. Kalju Komissaroviga Noorsooteatri dramaturgina ametiruumi jaganud Mati Unt mäletab, et Komissarov lõikas ajakirjast välja Che pildi ja kleepis seinale. “Kaljule ta meeldis,” meenutab Unt.¹⁶

Kuuekümnendate põlvkonna vaimsetest eeskujudest rääkides kirjutab Rein Veidemann: “Nimelt levisid 1960. aastatel, eriti kümendi teisel poolel ka Eestis paljud Lääne-Euroopa moodsamad mõttevoolud, keda esindasid Sartre, Camus, Heidegger, Adorno, Habermas, Marcuse, Garaudy jmt. Kuivõrd tegemist oli keelatud viljadega, siis seda suurema õhinaga võeti omaks nende õpetuse põhitõdesid. Ent konkreetsest õpetusest enam mõjutas toonase noorsoo eluhoiaku kujunemist ajavaimuline taust.”¹⁷

Veidemanni loetletud “gurude” nimekirjas annab tooni vasakpoolne maailmavaade. Põlvkonna vasakpoolsus näib järjekindlalt kehtvat ka tänases päevas. “Kaldun vahel unistama millestki, mida kutsuksin tšehhi kommunistide eeskujul inimnäoga sotsialismiks. Nõukogude elu oli vastik, aga mõned nõukogude ametlikud ideaalid ei olnud, sotsialism nende hulgas. Selles mõttes on praegune Eesti mõnel hetkel mulle isegi vastikum kui tunane ENSV,” kirjutab Jaan Kaplinski lähiminevikus.¹⁸

¹⁴ Kirsikka Moring, “Ylioppilasteatterin on vedenjakaja”. – *Helsingin Sanomat* 1986, 16. III.

¹⁵ Pentti Saarikoski, *Hämara tantsud*. Tallinn: Eesti Raamat, 1989, lk 56. (Tõlge Joel Sang.)

¹⁶ Mati Unt elektronpostiga autorile. 5.05. 2005.

¹⁷ Rein Veidemann, “Kuuekümnendate põlvkond Eesti kultuuris ja ühiskonnas”. Sirp 1991 19. VIII ja 23. VIII. Teoses: Veidemann, Rein. *Ajavahe*. Tallinn, Eesti Raamat, 1996, lk 269.

¹⁸ Jaan Kaplinski, “Kriitilise ootaja mõtteid”. – *Vikerkaar* 1998, nr 10–11, lk 41.

Vasakpoolne poliitika on taust, mis on ühe põlvkonna teadvuses olemas nii Eestis kui Soomes. Taust, millest ei saa teha sirgjoonelisi järeldusi põlvkonna viljeldava kunsti kohta, kuid mida ei tohi ka maha vaikida, kui sellest kunstist rääkida.

Heaks näiteks on siin varajane Mati Unt, kes tuli Tartust Tallinna näidendiga “Goodbye, Baby” koos selles sisalduva Salvador Allende ja Che Guevara teemaga. 1970. aastal maailmaajaloos esimese marksistina seaduslikul parlamentaarsel teel võimule tulnud vasakpoolne intellektuaal Salvador Allende oli kuuekümnendate põlvkonna jaoks tähelepanuväärne isiksus nii Eestis kui Soomes. Kui vaadata näiteks KOM Teatri salvestatud plaatide nimekirja, siis paistab sealt välja Tšiilile pühendatud poliitiliste protestilaulude rohkus. Mati Undi näidend “Goodbye, Baby” (1975) sobiks ilmselgelt mistahes Läänes kontrakultuuri viljeleva radikaalse teatritrupi mängukavva. Eesti kuuekümnendate põlvkonna loomingus on näha selget maailmavaatelist joont veel seitsmekümnendatel aastatel, mil põlvkonna aktiivsus hakkas lõppema.

1989. aastal ütles Evald Hermaküla Ants Eskola matustel, et “maailmas ei ole midagi kommunismist õudsemat”, märkides ära näitleja kannatusi stalinismi aastatel. See ei tähenda aga ilmtingimata Hermaküla parempoolset maailmavaadet. Enne elust lahkumist jõudis lavastaja astuda vabatahtlikult Mõõdukate parteisse, mis oli tollal Eesti poliitilisel skaalal sotsiaaldemokraatia vaste. Muide, ka hipipõlvkonna ideoloog Herbert Marcuse oli vägagi nõukogude süsteemi kriitiline, Nõukogude Venemaal toimuv ei vastanud tema ettekujutusele sotsialismist.¹⁹ Nõukogude süsteemi kriitika liitis vähemal või rohkemal määral kõiki Eesti kuuekümnendate teatraale.

Mil määral see kriitika võeti vastu konstruktiivselt ja mil määral ta tekitas oma radikaalsusega ärritust, see sõltus enamasti juba punase võimu kandjatest. Tihti olid just kommunistlik partei ja ta “repressiivkombitsad” need, mis noorte maailmaparanduskihkku politiseerisid.

¹⁹ Sellele probleematikale on Marcuse pühendanud oma teose “Nõukogude marksism” (*Soviet Marxism*, 1958).

Poliitilisele vaatenurgale tolle aja teatritegemistes Soomes on erinevaid lähenemisi. Ajastu tähtsaim, kui mitte kõige tähtsam soome näitleja Esko Salminen peatub oma ajastu poliitilisel tähendusel ka oma mälestustes. Tema arvates püüdsid välised asjaolud politiseerida teatrit enam kui teater ise poliitiline oli. Soome kuuekümnendate põlvkonda aktiviseeriva ühe liidri kohta on Salminen poliitika suhtes aga hoopis leebe: ”Ralf Långbacka on Närpiost pärit humanist, loomu poolest rahvavalgustaja.”²⁰

Ralf Långbacka guru-rollist annab näiteks tunnistust Kaisa Korhoneni ütlus: ”Selge oli, et Långbacka oli ainuke Soome lavastaja, kellesse me uskusime ja kelle arvamusest pidasime lugu.”²¹ ”Ralf Långbacka toimis inimeste ja sugupõlverühmituste jaoks katalüsaatorina,”²² arvab Långbacka rollist teatriuenduses Paavolainen.

Pentti Paavolainen ei sea Soome teatriradikaale otseselt läänemaailma vallanud *new lefti* tiibade alla, vaid peab pigem selle liikumisega külgnevaks nähtuseks.²³

Ja ometi on 1960ndate lõpu ja 1970ndate alguse teatri poliitiline fenomen tõsiasi. Sarnaselt Euroopale tõuseb ka Soomes esile noore radikaalse põlvkonna kontrakultuur. ”Lapua-ooperi” protestivaim lubab selle teose just sellesse kategooriasse kanda. Ehk siis kontrakultuur, mis õilmitses *new leftiks* kutsutud noorteliikumise all. Kriitika on toonud lavastuses esile Kaisa Korhoneni poolt laulus sisse toodud vägivallatuse teema.²⁴

”Me ei taha vägivalda...” kõlab Arvo Salo tekstis sarnaselt *new leftis* levinud patsifismiideedega, mis läksid Ameerikas ja ka mujal praktilisse kasutusse protestides

²⁰ Esko Salminen, Raila Kinnunen. *Elämä Eskona*. Juva: WSOY, 1997, lk 104.

²¹ *Ylioppilasteatteri 1926-76*. Toim Timo Kallinen. Tampere: Lehtijussi Oy, 1976, lk 80.

²² Pentti Paavolainen, ”Kohti Turun kautta – Ralf Långbacka.” – *Moniääninen 60 luku*. Toim Hanna-Leena Helavuori. Helsinki: Teatterimuseo, 1996, lk 46.

²³ Pentti Paavolainen, *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri, 1992, lk 107.

²⁴ Maija Savutie, ”Sytytävä protestinäytelmä”. – *Kansan Uutiset* 1966. 23. III.

Vietnami sõja vastu. “Kalle Holmbergi ”Lapua-ooperis” pääses lahti see ühiskondlik surve, mida Üliõpilasteater oli arendanud aastatel 1964–1965 ja mis peegeldas ka laiemalt radikaliseeruva põlvkonna meelsust.”²⁵

Need teatrisse jõudnud teemad haakusid 1960ndatel populaarse sõjakomitee patsifistliku liikumisega, mis omakorda omasid sidet Urho Kaleva Kekkoneni populistlike rahualgatustega. Soome teatriuudenduse mõju ühiskonnale oli suur meedias kajastuvate kultuuriarutelude kaudu. Kui Marketta Mattila ja Hannu Vanhanen kirjutavad Soome kultuuridebatte käsitleva uurimuse, ei saa nad minna mööda teatriradikaalide tegemistest. Eraldi peatüki saavad Jouko Turkka teatrimäss Joensuu, Kalle Holmbergi ja Ralf Långbacka Turu Linnateatri periood ja hilisemad mässud kõrgemas teatrikoolis.²⁶

Mattila ja Vanhaneni uurimus tõstab esile Peter von Baghi ja Pekka Milonoffi ”Teatriraaamatu” arusaama, et meedia kiusas Turu Linnateatrit ajal, kui seal tegutsesid Holmberg ja Långbacka. Tegelikult oli Turus tehtava teatri üle käiv debatt laiem ja suur oli ka takkakiitjate arv. Juba tollal riigi suurimaks leheks tõusnud Helsingin Sanomat käsitles Turu Linnateatri tegemisi tähelepanelikult ja lehele ei saa ette heita erapoolikust, mida kohati esines Turun Sanomates ja Aamulehtis. Näiteks määratleb Sole Uexküll Kalle Holmbergi Turus lavastatud “Seitse venda” “geniaalseks teatriks” ja “esimeseks Aleksis Kivi romaani saajaprotsendiliseks hõlmamiseks teatri poolt”.²⁷ Ilmselt pole võimalik võrdlustes kaugemale minna. Ajakiri Teatteri kajastab 1970. aastatel järjekindlalt kõiki olulisemaid Turu Linnateatri, aga ka KOM Teatri lavastusi. Märksa enam jäävad Teatteri tähelepanu alt välja suured varasemas ajaloos tähtsad teatrid nagu Soome Rahvusteater või siis Tampere Töölister.

²⁵ *Ylioppilasteatteri 1926-76*. Toim Timo Kallinen. Tampere: Lehtijussi Oy, 1976, lk 73.

²⁶ Marketta Mattila, Hannu Vanhanen, *Kultuuridebatit joukkotiedotuksessa. Debatin käsitteellistä ja historiallis-empiiristä tarkastelua*. Tampereen Yliopisto, Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampere 1982.

²⁷ Sole Uexküll, “Holmbergin huikeat veljekset”. – *Helsingin Sanomat* 1972, 17. VII.

Aamulehti arvustaja Parras (kodanikunimega Olavi Veistjä) polnud Turu Linnateatri lavastuste käsitlemisel sugugi selline, nagu lasksid seda paista “Teatriraamatu” autorid, kes õige mitmes kohas püüavad maalida Parrasest räuskava kurja kodanlase kuju. Holmbergi ja Långbacka lavastusest kirjutades on Parrase puhul tunda iroonilist tooni, kuid igal juhul on tegemist põhjalike ja teatritundlike käsitlemustega.

“Paljud meie põlvkonna inimesed otsisid endale märtri rolli. Sellest sai omaette eesmärk. Neist meeleoludest on osalt kantud ka Milonoffi ja von Baghi “Teatriraamat””, seletab neid ebakohti kuuekümnendate teatrit jälginud ja tolle aja ühiskonnaliikumistes aktiivne teatriarvustaja Kirsikka Moring.²⁸

Jaak Rähesoo avaldab poolpõrandaaluses käsikirjaliselt ilmunud teatrialmanahhis Thespi arvustuse Evald Hermaküla lavastusele “Sina, kes sa saad kõrvakiile”, mis on mõeldud vastulausena Valdeko Tobro ajalehes Sirp ja Vasar ilmunud kriitikale.²⁹ Rähesoo avaltab ka tagantjärele kahtlust, et Tobro kirjutis oli poliitiliselt angažeeritud.³⁰

Praegu lugedes tundub Tobro kriitiline kirjutis põhjalik ja hästi argumenteeritud, mistõttu Rähesoo poleemika kirglikkus mõjub arusaamatult. Varalahkunud kriitik Tobro kirjutab oma kõrgajal Hermaküla tööst kujundlikkusega, mis peegeldab hoolimata arvustuse nõudlikust toonist enam lavastust kui Rähesoo kaitsekõne. Thespises ilmunud Rähesoo lugu ““Sina, kes sa saad kõrvakiile” saab käsitleda kui näidet möödarääkimisest ja mõistmatusest tekkinud ülitundlikkusest. Samuti räägib see põlvkonnasisesest solidaarsusest. Hiljem kasvatab Rähesoo Thespises ilmunud vastulause küpseks teatriuuendajate käsitlemiseks “Hermaküla ja Tooming”, mis ilmub aastaraamatus Teatrimärkmik 1971/72. Kõnekas on seegi, et oma teatrikirjutiste

²⁸ Kirsikka Moring, autori jutuaajamine Kirsikka Moringiga Helsingis 6. ja 7. novembril 2001.

²⁹ Valdeko Tobro, “Õigus eksperimendile võrdub kohustusega kontrollida tulemust”. – *Sirp ja Vasar* 1971, 12. VII.

³⁰ Jaak Rähesoo, Eessõna. *Thespi. Meie teatriuuendused 1972/73*. Tartu: Ilmamaa, 1997, lk 15.

raamatusse “Hekuba pärast” paneb Rähesoo just “Hermaküla ja Toominga” ja mitte Thespises ilmunud kirjliku arvustuse, mis polnud selleks hetkeks kordagi trükimusta näinud.

Märterluse algeid ei kohta sugugi ainult teatridiskussioonides. Jaak Allik kirjutab üheks teatriarvustuseks kokku Jaan Toominga lavastuse “Musketäriaana” ja Kalju Komissarovi publitsistikasarja “Mõned mõtted” Eesti Televisioonis. Ühiseks nimetajaks saab Toominga ja Komissarovi taotlus ärritada publikut, mõtlemata sealjuures oma reputatsioonile.³¹

Eestis lõhestas teatriuuendus põhiliselt teatriringkondi. Kommunistliku partei ja tsensuuri kontrollitud ajakirjandusse need vastuolud ei jõudnud. Seal oli pigem täheldatav mahavaikimise ja marginaliseerimise poliitika. Torkab silma, et värskem teatrimõte jäi tollal peamiselt ajakirja Noorus kajastada.

1968. aastal üritas kultuurileht Sirp ja Vasar algetada diskussiooni modernismi küsimustes, püüdes kajastades sel viisil Eesti kaasaegses kirjanduses toimuvat. See algatus blokeeriti võimude poolt. Asjade avalik arutelu oli tol ajal võimatu.³²

Noored teatriradikaalid olid oma tegude ja eriti sõnavõttudega vanematel teatritegijatel pinnuks silmas. Sama võis märgata ka teistel kunstialadel. Arveteõiendamiseks sobisid igasugused kommunistliku võimu initsieeritud kohtumised “aktiiviga”, mida on ajastu kultuuripoliitika uurimuses kirjeldanud Olaf Kuuli. Tuues välja nende ühe sellise koosoleku protokollis kajastatud näite, kus kompartei ideoloogiasekretär Leonid Lentsman noomib “noorte väärseisukohtade õigustamise eest” Nigol Andresenit.³³

³¹ Jaak Allik, “On vaatajalgi psüühika ehk “Musketäriaanast” ja surnud kaladest”. – *Teatrimärkmik 1973/74*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1976, lk 299-307.

³² Mart Velsker, “Stalinismi võidud ja kaotused kuuekümnendatel aastatel”. – *Vikerkaar* 1998, nr 10-11, lk 124.

³³ Olaf Kuuli, *Sula ja hallad. Kultuuripoliitikast aastail 1953–1969*. Tallinn: 2002, lk 108.

Aga sõnavahetuseks läks ka loomeliituses. 1969. aastal nahutab Voldemar Panso Eesti kutselisi teatritegijaid ühendava teatriühingu kongressi kõnetoolist suure osa oma kõne ajast Tartu teatriuuendajate ideoloogi Mati Unti. “Kallis Mati Unt, Te mõtlete uuesti jalgratast välja, ja seda palju halvemini kui Stanislavski, Nemirovitš-Dantšenko, Antoine, Brahm, Reinhardt ja terve järgnev kangete meeste rida enne teid on teinud.”³⁴

Panso seab samas kõnes ja ka teistes pöördumistes kahtluse alla isegi kogu Brechti teatriteooria, jättes 20. sajandi suurele teatriuuendajale näitekirjaniku ja lavastaja aupaiste.

Raivo Trass proovis 1968. aastal lavastada Draamateatris Enn Mikkeri (Vormsi Enn) absurdistide loomingust inspireeritud “Monolooge”, kuid katse jäi pooleli tollase Draamateatri juhi Ilmar Tammuri vastuseisu tõttu.³⁵

Kalju Komissarov teeb lavakunstikateedri diplomandina iseseisva tööna valmis poolaka Tadeusz Rozewiczi modernistliku näidendi “Kartoteek”, ent see ei jõua diplomilavastuseks kooli juhtinud Voldemar Panso eitava suhtumise pärast.

Uus teater polariseerib Tartus ka publiku. Kaarel Ird toob välja Vanemuises publikuankeedis ilmneva vastuolu. Kui publikul on võimalus anda viiepallisüsteemis hinnang lavastuse kvaliteedile, siis Evald Hermaküla lavastatud Paul-Eerik Rummo “Tuhkatriinumäng” saab enamasti hindeks kas siis 5 või 1.³⁶

Eesti noore põlvkonna teatrikunsti tekitatud poleemikat ja vastandusi on võimatu panna otse poliitilisse parem-vasak skaalasse. Tegu oli ikkagi kommunistliku diktatuuri ühiskonnaga. Raske on mõõta, kes oli neis vaidlustes paremal, kes vasakul, sest puudus demokraatlik vaatepunkt, kust seda hinnata. Küll aga saab joonistada välja seda vastuolu kui põlvkondade vastuolu ja kui noorte radikaalide ja vanade konservatiivide (ehk siis alalhoidlike) vastuolu.

³⁴ Voldemar Panso, “Dramaturgia, teater, kriitika”. – *Teatrimärkmik 1968/69*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1972, lk 129.

³⁵ Sven Karja, “Vastab Raivo Trass”. – *Teater. Muusika. Kino* 2000, nr 4, lk 7-8.

³⁶ Kaarel Ird, “Kui olema peab, siis kuidas olla”. – *Sirp ja Vasar* 1969, 24. X.

Teise maailmasõja aastatel kujunenud vanemas põlvkonnas, kelle kogemusse kuulus sõdimine punastes hävituspataljonides, Waffen-SS Sinimägede lahingutes ja stalinlikud repressioonid, ei leia suhtelise rahu ajal üles kasvanud ja valge lehenä maailmamuutmisele asunud kuuekümnendate põlvkond heakskiitu. “Suitsu-õhtu” ja teisedki teosed leiavad kaitsja hoopis Nigol Andreseni näol.³⁷ Elupõline vasakpoolne literaat ja juunikommunist kiidab innukalt noori teatrimehi, küllap leides seal paralleele oma kunagistele ekspressionismiinnustustele. Lugeses sel ajal ilmunud Nigol Andreseni kriitikat, kohtab seal takkakiitmist just radikaalsusele.³⁸

Sarnasel moel leidsid Soome kuuekümnendate põlvkonna esindajad toetust just vanema põlve kriitikutelt. Innustunult kirjutavad noorte teatrisündmustest kahe Soome ajalehe arvustajad Sole Uexküll ja Maia Savutie. Viimase elukäigus ja hoiakutes langeb palju kokku Nigol Andreseni omaga – mõlemad on vasakpoolset häälestatud ja kirjanduse taustaga.

Eesti puhul ei saa kuuekümnendatest rääkides mööda minna Kaarel Irdi isikust, kes Vanemuise juhina andis teatris vabad käed noortele. Irdi käitumise motiivide otsingul peatutakse enamasti tollal laialt teadaoleval Irdi ja Panso rivaalitsemisel. Otsekui oleks Irdi kiusu pärast oma kaitsva tiiva alla võtnud noored mehed, kes Pansole meelehärmi tegid. Kuigi Panso ja Panso koolina toimiv Tallinna Riiklik Konservatooriumi lavakunstikateeder oleks justkui opositsioonis Irdiga ja siinses töös kesket kohta omavate Tartu teatriradikaalidega, on see vastastikune mõju keerukam. Selle tõenduseks võib tuua Jaan Toominga korduvalt välja öeldud tõdemuse, et ta peab just Pansot oma esmaseks ja peamiseks mõjutajaks ning õpetajaks.³⁹

³⁷ Lea Tormis, “Teatriuuendusest teatriuuenduseni, tulevikutungi kannustusel. Nigol Andresen 100 (1899-1985)”. – *Teatrielu '99*. Eesti Teatriliiit. Tallinn: 2001, lk 419.

³⁸ Nigol Andresen, “Märkmeid lavastajast”. – *Teatrimärkmik 1968/69*, Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1972, lk 129.

³⁹ Tõnu Oja, “Õige farss on palju parem kui tõsine tragöödia”. – *Postimees/Kultuur* 1998, 30. X.

Kõik asetub oma kohale, kui jälgida Irdi tausta põhjalikumalt. Näiteks tänases päevas torkab Irdi raamatute lugemisel silma eelkõige sel ajal kohustuslik kommunistlik retoorika ja alles seejärel teatri iva, mida annab tihti suures vahus otsida. Evald Hermaküla nimetas Irdi igaveseks maailmaparandajaks, mööndes samas, et “hoolimata oma kommunismist ja positsioonist oli ta demokraat.”⁴⁰ Ird, keda võib pidada eurokommunisti tüüpi vasakpoolseks, võis olla teatud viisil ideeline mõttekaaslane noortele maailmaparandajatele.

Vanemate ja kogenumate manitsusi tuli kuulata ka Soome teatrinoorsool. “Kui keegi arvab, et hea olemiseks aitab vaid seisukohast, olgu see siis poliitiline, usuline või milline tahes, siis ta eksib,” hüütab manitsevalt nimesid küll nimetamata, kuid ilmselt poliitiliseks kippuvat teatrinoorsugu silmas pidades Eino Salmelainen, keda võib tollel ajastul pidada juba Soome teatripatriarhiks.⁴¹

Soomes lõhestus ühiskond koos kultuuriinstitutsioonidega pärast kodusõda aastal 1918 ja see lõhe puudutas otseselt teatrikultuuri. Enne Teist maailmasõda oli paljudes Soome linnades kaks teatrit – üks oli oma olemuselt proletaarne ja teine kodanlik. Sellisel alusel jagunenud teatrid omavad kahte sama funktsiooniga katusorganisatsiooni, Soome Teatriliit (*Suomen Teatteriliitto*) ja Soome Töölisteatrite Liit (*Suomen Työväen Näyttämöiden Liitto*), mis on alles seniajani kui märk kunagisest sügavast lõhest. 1960ndatel kerkinud vastuolud lõid uue võitlusjoone rahvuskultuuri sees, kusjuures see uus võitlusjoon ei arvestanud enne Teist maailmasõda kehtinud jagunemist.

Nii Eesti kui Soome põlvkondade ja inimrühmade vahelised suhted projitseeruvad ajaloole ja mängisid kaasa kaasaegses poliitilises elus.

”Lapua-ooper” jagas Soome Talvesõja-konsensuse kogemusega ühiskonna uuel moel kaheks – Puna- ja Valge-Soomeks –, nagu maa oli aastal 1918, kui käis kodusõda.

⁴⁰ Lilian Vellerand, “Paradoksaalne Ird. Evald Hermakülaga Kaarel Irdist 16. septembril 1998”. – *Teatrielu* '99. Eesti Teatriliit. Tallinn: 2001, lk 392.

⁴¹ Eino Salmelainen, “Epävirallisia tervehdyksiä”. – *Teatteri* 1970, nr 19-20, lk 4.

Innustus ja viha võttis äärmuslikke vorme. Veel aastal 1976 tunnistab Kalle Holmberg: ”Siiaaani saadetakse mulle kaarte, kus kirjas: Neetud kitschabe politruk, mine kuradi Venemaale kapsast sööma. Tähitud kirjane olen saanud oma fotosid, kuhu on pühitud perset.”⁴²

Vast kõige markantsem vastuolu kujunes 1971. aastal Joensuu, kus noor ja tollal veel suhteliselt vähetuntud teatrijuht-lavastaja Jouko Turkka repertuaarivalikud tekitasid teravad vastuolud teatri juhatusega. Teatri juhatuse määrasid linna poliitikud endi seast. Pärast 1971. aasta valimisi tugevnesid Koonderakonna ja teiste paremparteide positsioonid ning uus juhatuse ei lubanud vasakradikaaliks tembeldatud Jouko Turkkal lavastada Jussi Kylätasku näidendit ”Runar ja Kylliki”. Turkka eestvõttel vallutasid näitlejad teatri ja alustasid hoopis Maksim Gorki ja Bertolt Brechti ”Ema” proove. Juhatuse laskis Turkka ja üheksa näitlejat lahti, ülejäänud alustasid streiki, nõudes lahtilaskmise otsuse tühistamist.

Skandaal paisus suureks, sellest kirjutasid kõik lehed, rääkisid raadio, televisioon. Soome teatrijuhtide liit kuulutas Joensuu teatrile boikoti, selle liikmed ei tohtinud seal teatrijuhi kohta taotleda. Asi omandas konflikti teravnedes kohe ka poliitilise värvingu. Turkka ja üheksa lahtilastud näitlejat astusid vasakpoolsesse Soome Rahvademokraatlikku Liitu (SKDL).

Hilisem rahulik analüüs leidis vigu mõlema osapoole asjaajamises. Teatri juhatuse ei oleks tohtinud Turkat lahti lasta, vaid usaldama lepiguaja lõpuni. Näitlejate liit möönis, et näitlejad olid oma streigiga rikkunud raamlepingut.⁴³

Turkka juhtum tekitas laiemat diskussiooni ja püstitas küsimuse teatri kunstilise juhtkonna õigustest ja vastutusest. Turkka elu ja loomingut uurinud Pentti Paavolaineni arvates toimus Joensuu teatrivaidluse (*Joensuun teatterikiista*) pretsedent, nagu seda tollal nimetati, Soome teatrile õpetlikult.⁴⁴

⁴² *Ylioppilasteatteri 1926–1976*. Toim Timo Kallinen. Tampere: Lehtijussi Oy, 1976. lk 75.

⁴³ Pentti Paavolainen, *Turkan pitkä juoksu*. Helsinki: Gaudeamus, 1986, lk 66.

⁴⁴ Samas, lk 66.

Jouko Turkkaga seoses oli vaidlusi näitemängude kavva võtmise või mitte võtmise pärast ennegi. Siis oli juttu Hannu Salama näidendist “Looraa Melperia”.⁴⁵ Turkka lavastaja portfelli seisev Kylätasku “Runar ja Kylliki” jäi juhatuse vastuseisu tõttu lavastamata ka Turu Linnateatris, kus valitsevad Ralf Långbacka ja Kalle Holmberg seda heal meelel oleks tahtnud näha. Näidend jõuab lavale mõned aastad hiljem Kotkas, kuhu Turkka maandub teatrijuhiks. Andekaid lavastajaid ei olnud Soomes ülearu võtta ja lõppude lõpuks said kõik tagataskus peituvad tekstid tehtud, õigel ajal või natukene hiljem.

Soomes puudutas tsensuur rohkem kirjandust ja üldse sõnaga seonduvat. Lisaks Hannu Salama kohtuprotsessidele “Jaanipeo” jumalapilkajalikkuse kohta saab lisada mõned teisedki ära keelamised. Näitena võib siin ära tuua selle uurimuse ühe objekti, Kalle Holmbergi laulude plaadi “Õnnitlused Jeesusele” (*Onnittelut Jeesukselle*), mis sattus tsensorite hammasrataste vahele usuliste teemade moraalitu kasutamise pärast.⁴⁶

Repertuaarivalikus ei olnud Eestis selliseid vabadusi nagu oli Soomes, olgugi et sealgi kostis selle kohta suurt nurinat. Eestis valitses mitmekordne kontroll teatris lavale jõudvate näitemängude üle. Kõik Eestis valminud uued näidendid pidid saama Glavliti heakskiidu. Glavlit (ametlik nimetus – Trükises Riiklike Saladuste Kaitse Peavalitsus) oli Stalini ajal asutatud riiklik organisatsioon, mis ametlikult pidi jälgima “riiklike saladuste” olemasolu teostes ja vältima nende ilmsikstulekut. Mõistet “riiklik saladus” tõlgendati tol ajal väga laialt ja oli avalik saladus, et valitseva kommunistliku partei tegelased aitasid Glavliti ametnikke ulatuslikult selles keerulises tõlgendustöös.⁴⁷

⁴⁵ “Huuto idästä, huuto lännestä. Hannu Salaman ja Ville Mailun näytelmien kohtalo”. – *Teatteri* 1970, nr 10, lk 1,6.

⁴⁶ Pekka Gromov, “Kielletyt levyt”. – *Kielletyt*. Toim Kai Ekholm. Helsinki: Things to come, 1990, lk 235.

⁴⁷ Rein Veidemann, “Tsensuur kui kontekst. Sissejuhatus tsensuurisemiootikasse. Eesti näide”. – *Muutuste mehhanismid. Eesti kirjanduses ja kirjandusteaduses*. Eesti Kirjandusmuuseum. Tartu: 2000, lk 21.

Välismaise draama lavastamiseks pidi teatri juhtkond küsima luba Tallinnast kultuuriministeriumist, kes pidi selle loa saama omakorda Moskvast. Formaalselt seletati seda autoriõiguste kordaajamisega, mis ei pidanud eriti vett, sest Nõukogude Liit astus alles aastal 1973 Genfi autoriõiguse konventsiooni liikmeks ja enne seda kirjutatud teosed lihtsalt varastati. Kummalisel kombel said välismaiste teoste esitusload hangitud. Mõned erandid välja arvatud. Enamasti oli see seotud ideoloogiaga: autor oli öelnud midagi krõbedat Nõukogude Liidu ühiskonnakorra kohta.

Eelpool loetletud lubade süsteemi dubleeris veel Tallinna kultuuriministeriumi oma. Minister kirjutas kõikide teatrite hooajaplaanid käskkirjaga. Või ei kinnitanud. Enamasti toimus see kinnitamine Eestimaa Kommunistliku Partei kultuuriala haldavate ametnike osavõtul. Tulemus oli statistiliselt vettpidav. Kolmandik repertuaarist tuli välismaist, kolmandik eestimaist ja kolmandik vennalike nõukogude vennasrahvaste oma, nagu tollal oli kombeks öelda. Selle viimase numbri saavutamiseks tegi ühiskondlik masinavärk kõigil tasanditel tööd.

Tegelikult ei leia otseseid ärakeelamise juhtumeid Nõukogude Eesti teatriloo perioodist kuigi palju. Siia käib “Tuhkatriinumängu” esietenduse edasilükkamine, millest tuleb edaspidi juttu. 1976. aastal pandi pärast eelesietendust, mida nimetati ametlikult kontrolletenduseks, seisma Vaino Vahingu ja Evald Hermaküla kahasse kirjutatud draama “Esimees”, mille keelamise põhjuseks peab üks autoritest tollal tabuks olnud küüditamise teemat.⁴⁸

Ingo Normet teab rääkida juhtumist, kus tal seitsmekümnendate lõpus ei lubatud lavastada Heino Kiige “Tondiõomaja”, kuigi teos oli võitnud kümme aastat tagasi romaanivõistluse.⁴⁹

¹ Astrid Reinla, “Tahan saada poliitikuks aga ei oska”. – *Vikerkaar* 1993, nr 7. Teosest: Vaino Vahing, *Mängud ja mõnelused*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2002, lk 487.

² Ingo Normet, “Võimalused ja võimatused. Eesti teater 70. aastatel”. – *Teater. Muusika. Kino* 1999, nr 4, lk 43.

Mikk Mikiveri lavastatud Jaan Kaplinski “Neljakuningapäev” “suretati” ülevalt tulnud käsu peale mängukavast välja. Hilisemasse aega jääb Merle Karusoo sotsioloogilise lavastuse “Kui ruumid on täis” ärakeelamine.

Süsteem toimis järjekindlalt, rakendus enesetsensuur. Vaadates kas või uuritava aastakümne repertuaarinimetusi tekib küll kahtlus, kas need olid ikka näitemängud, mida lavastajad tahtsid lavastada ja näitlejad mängida. Ja publik vaadata. Tõele au andes tuleb tunnistada, et ka 1960ndatel ja 1970ndatel aastatel teatriskäimiste arv Eestis, nagu Soomeski, pidevalt kasvas. Kuid nende numbrite taga peituvad väärtused jäävad väljaspoole käesolevat tööd.

III. Uuenduste lähtekoht – Ida-Euroopa identiteet

Juba Eesti teatriuuenduse toimumisajal märgiti korduvalt, et see ei haaku Nõukogude Liidus toimuvate teatriprotsessidega. 1960ndate Eesti teatriuuendusel on mingeid sarnasusi just siis tähelepanu keskmesse tõusnud Taganka teatri ja Juri Ljubimovi lavastajaisiksusega, kes muide oli Soome noore teatripõlvkonna suur autoriteet. Kuid Tagankal puudus põlvkondlik ühisnimetaja lääne-poolsete noorte- ja teatriliikumistega. Mingeid sarnasusi Jaan Toominga ja Evald Hermaküla algatustega on nähtud kuuekümnendatel Leedu teatris lavastanud Jonas Jurašase tegevusega, kes hiljem emigreerus. Jurašasele osutab hiljem ta Ameerika päevil tähelepanu Mardi Valgemäe, kes jälgib pingsalt ka Tartu teatrirevolutsionäärade tegemisi.¹

Samuti tunduvad mingil määral Eesti teatriuuendusega haakuvat 1970. aastate Jonas Vaitkuse lavastused. Nii Jurašas kui Vaitkus tegutsesid Kaunases, seega nii Eestis kui ka Leedus sündis teatriuuendus linnas, mis kujutas endas sümboolset vastukaalu pealinnale.

Kuidas seletada uuenduste keskuste kujunemist kultuurilises perifeerias? Oma ajaloos suuri kriisiperioode läbi teinud Vanemuise teatriga Tartu oli ikka Eesti teatriruumi keskmest vähe kõrval olnud. Võib oletada, et Tartu, aga ka Kaunase kasuks rääkis see, et pealinnast eemal oli potiitiline surutis ja tsensuur nõrgemad. Kuid ainult sellega ei seleta kõiki põhjuseid sellele, et teatriuuendus ei tahtnud juurduda pealinnas.

Soomes oli poliitiline surve nõrgem, kuid ka seal läks samamoodi – teatrimehed Kalle Holmberg ja Ralf Långbacka “maanduvad” Turus, mida ei peetud Soomes teatrilinnaks. Teatrikeskusena jäi Turu sõjaeelsel perioodil alla näiteks Viiburile, rääkimata Tampere.

¹ Mardi Valgemäe, *Linn ja teater*. Tallinn: Vagabund, 1995, lk 93–97.

Kuuekümnendate põlvkond on edukas nii geograafilises kui kunstiuuenduslikus mõttes alal, mida võib Juri Lotmani käsitlese järgi pidada struktuuriruumi perifeeriaks, mõlema kandi pealt vaadates on tegu väljaspool tuuma toimuvate nähtustega. Ilmselt kehtib kuuekümnendate põlvkonna loomingu kohta ka Lotmani määratlus, et “suurema paindlikkusega struktuuriperifeeria on soodus niisuguste struktuursete vormide kumuleerimiseks, mis järgmisel ajaloolisel etapil osutuvad dominantseteks ning paigutuvad ümber struktuuri keskmesse. Tuuma ja perifeeria alaline kohtade vahetus on üks struktuuri dünaamika mehhanisme”.²

Uuendus, mille geograafiline kese asus Tartus ja Kaunases, ei oma analoogi tervel endise Nõukogude Liidu territooriumil. Vene kultuur on ikka käinud sõltumatult oma rada ja ei pruugi olla sünkroonis läänemaailma muutustega, millega ühildus vähemalt osaliselt teatriuuendus Eestis ja ka uue teatri laine Soomes.

Eesti ja Leedu teatrite arengu samaaegsust ja sarnasusi kinnitavad ka dramaturgias toimunud pööre modernismi suunas, mida Leedus esindas näiteks just kuuekümnendatel absurdivõtteid kasutav Kazys Saja. Tema kolm näitemängu “Polüglott. Abstinent. Maniakk” ilmusid 1973. aastal Loomingu Raamatukogus. Need on näidendid, mis oma laadi poolest on võrreldavad samal ajal innukalt eesti keelde tõlgitud poolakate Slawomir Mrozeki või siis Tadeusz Rozewiczi omadega. Midagi sarnast ei olnud täheldatav ei Läti ega ka itta jäävate naabrite juures.

Samal ajal olid kunstnike või siis heliloojate idasuunalised põlvkonnasisesed seosed enam nähtaval. Näiteks käisid omal ajal aktiivselt läbi erinevaid moodsamaid muusikalaade viljelevad heliloojad nagu Arvo Pärt, Gia Kantšeli, Sofia Gubaidullina, Alfred Schnittke. Nendega liitus vanamuusika viljeleja Andres Mustonen. Teatri alal midagi sellist ei olnud.

“Laiemas plaanis püstitab see intrigeeriva, kuid paraku kindla vastuseta jääva probleemi: et veel mitmes suhtes tundub tolleaegne Eesti kultuurielu järginuvat pigem

² Juri Lotman, “Semiootilise süsteemi dünaamiline mudel”. Teoses: Juri Lotman, *Kultuurisemiootika. Tekst – kirjandus – kultuur*. Tallinn: Olion, 1991, lk 266.

lääne poole jäävate “sotsmaade” (eeskätt Tšehhoslovakkia, Poola, Ungari) kui päris nõukogude (eeskätt vene) arengumalli,” võtab selle geograafiaga seotud kultuuripoliitilise tahu kokku Jaak Rähesoo.³

Soome kuuekümnendate põlvkonna teatritegelased (Holmberg, Korhonen, Turkka) viitavad oma kujunemisel matkadele Poola, Tšehhoslovakkiasse (mis oli tollal Tšehhi ja Slovakkia liitriik nagu ka Esimese ja Teise maailmasõja vehelisel ajal) ja eriti Saksa DV-sse. Sidemed Vene okupatsioonitsoonist sündinud Saksa Demokraatliku Vabariigiga olid eriti olulised Ralf Långbacka jaoks, kelle Brechti-käsitluste kujunemisel oli oluline osa Berliner Ensemble praktikal. Muuseas, Långbacka valitakse Saksa Demokraatliku Vabariigi Teaduste Akadeemia akadeemikuks, enne kui see koos riigiga ajalukku kaob. Ralf Långbackal aga ka teistel Soome teatraalidel tekib pidev ja tõhus side Ida-Saksa lavastajate, näitlejatega, kes arendasid loovalt Brechti algatatud teatrimõtet. Kinnitus sellele on kas või Brechti õpilase Benno Bessoni külalislavastamine Helsingis. Hakatakse tundma huvi Heiner Mülleri loomingu vastu, kuid Mülleri näitekirjanduse sügavam mõju Soome teatril jääb juba hilisematesse aastatesse.

Ida-Euroopa oli tollal Soomes populaarne. Ja see oli samas oluline infokanal teatris tegutsevate eestlaste jaoks. Liberaalsemaks muutunud tingimustes oli võimalik Eestis tellida Ida-Euroopa maade ajakirjandust. Ka esimesed välissõidud said võimalikuks reeglina just sinna. Välissõite kontrolliva kompartei ja KGB praktika kohaselt lasti inimesi prooviks kõigepealt Ida-Euroopa “sotsmaadesse”, mis jäid niisamuti siiapoole “raudset eesriiet”, justkui kontrolliks, et ega nad ei proovi piiri taha ära karata. Ja noored teatrimehed pääsevadki vennalikesse sotsialismimaadesse, nagu tollal oli kombeks öelda.

“Olin siis 21-aastane, kui käisin 1967. aasta kevadel Tšehhimaal. Ei lähe meelest, milline rõõm ja lootus pulbitses sealsetes noortes. See oli elav, rikas ja mitmekesine maailm,”⁴ meenutab Jaan Tooming oma Ida-Euroopa mõjutusi.

³ Rähesoo, Jaak. “Tagasivaade: kraamimispäev”. *Hekuba pärast*. Tartu: Ilmamaa, 1995, lk 278.

⁴ “Lõikuskuu 1968”. Toim Reet Neimar ja Margot Visnap. – *Teater. Muusika. Kino* 1988, nr 8, lk 70.

Järgnev Toominga lõik räägib juba nende mõjutuste sügavusest. “Hakkasin õppima tšehhi keelt, sest sealses trükisõnas kirjutati sellest, millest meil siin polnud võimalik teada saada. Tellisin tšehhikeelseid ajakirju. Informatsiooni nappust leevendas ajakiri Divadlo, kust sai lugeda maailma teatrielust. Siis äkki lakkasid käimast tellitud ajakirjad. Jõudis kätte 1968. aasta august... Tankid. Õudus. Masendus.”⁵

Sarnaseid mõjutusi kogesid Eestis ka teiste kunstialade esindajad. Ants Juske toob välja aastal 1956 Saksa Demokraatlikus Vabariigis ilmuma hakanud ajakirja Bildende Kunst, mida Eesti kunstnikud-arvustajad said tellida ja mis mängis kaasa Eesti kunstis toimunud avangardistlikus pöördes.⁶

Eriliselt väärtustasid otsekontaktid. Mati Unt on korduvalt tõstnud esile New Yorgis elava eesti päritolu teatri- ja kirjandusuurija Mardi Valgemäe rolli teabe hankimisel. Valgemäe saatis kirjandust läänes tollal uudse teatri kohta, mida ei saa hinnata teisiti kui valgustuslikku tegevust. Kunsti alal oli sellises sidemehe funktsioonis Kanadas elav eestlannast kunstiteadlane Eda Sepp. Kuid sellised sidemed olid pigem erandiks kui reegliks ja nende toimet takistas KGB totaalne kontroll, mis küündis kuni isikliku kirjavahetuseni välja.

Siin on kohane ära märkida tõsiasi, mis kipub ununema, kui rääkida Nõukogude Liitu kuuluvast Eestist. Tegemist oli totaalsete infovahendite kontrolliga, mida teostasid kompartei juhtimisel riiklikud järelevalveorganid. Raamatuid, ajakirju, ajalehti muust maailmast jõudis inimesteni väga valikuliselt. Ida-Euroopas (välja arvatud Jugoslaavia) ilmuv kirjandus oli ikkagi kättesaadav ja seda sai isegi teatud piirangutega tellida. Kättesaadavad olid ka Nõukogude Liidu Kommunistliku Partei sõsarparteide väljaandeid nagu Morning Star (Suurbritannia), Unita (Itaalia) ja Soome Kansan Uutiset, mis muide kuuekümnendatel ja seitsmekümnendatel polnud oma ajakirjandusliku taseme poolest sugugi halb leht.

⁵ “Lõikuskuu 1968”. Toim Reet Neimar ja Margot Visnap. – *Teater. Muusika. Kino* 1988, nr 8, lk 70.

⁶ Ants Juske, “Moskva – Tallinn: infokanalid”. Tallinn – *Moskva 1956.1985*. Näitusekataloog. Tallinn: Tallinna Kunstihoone, 1996, lk 64.

Eesti puhul tuleb rääkida olulisest infosulust. Kuigi sellealane olukord 1960ndatel oli siiski suur edasimineku ja kergendus võrreldes 1940ndate ja 1950ndate algusega, kui mistahes välismaise kirjanduse omamine, võis tuua kaasa süüdistuse spionaažis. Nii et noorte eestlastest teatrihuviliste pöördumist Ida-Euroopa saatusekaaslaste teabeallikate poole saab vaadata ka kui peaaegu ainuvõimalikku lahendust, mis tollal silmapiiril terendas.

Soomes, kus ametlikult tsensuur puudus, oli selline infosulg mõeldamatu. Muuseas, teatripöörde teinud soomlastest vasakradikaalid ise ei läbinud nõukogude ideoloogilist sõela. Näiteks Ralf Langbacka esimest põhjalikumalt teatriraamatut “Muu hulgas Brechtist” (*Muun muuassa Brechtistä, Helsinki, 1982*), ja Joukko Turkka vesteraamatut “Teemasid” (*Aiheita, Helsinki 1982*) sai Eestis lugeda vaid raamatukogude eriosakonnas, kuhu koguti kokku tsensuuri poolt välja praagitud teosed. Eriosakonda pääses vaid võimude ametliku soovituskirja olemasolul.

Huvi Ida-Euroopa teatri vastu oli tegelikult laiemat tähendusega, sest mitmed sealsed teatrid olid kui moodsa teatri Meka ja seal toimuvat käidi uudistamas nii lähedalt kui kaugelt. Just 1960ndatel avastas maailm Jerzy Grotowski, kelle kuulsamad lavastused “Kindlameelne prints” ja “Apocalypsis cum figuris” jäid vaadeldavasse ajajärku. Peaaegu et maailma teatripealinnaks tõusnud Poola väikelinn Wrocław kujunes paljude teatriinimeste palverännakute sihtmärgiks, sealjuures suundus sinna ka palju eestlasi ja soomlasi. Nii näiteks käib 1971. aastal Poolas, seljuures ka Grotowski juures Wrocławis Evald Hermaküla.

Grotowski nimi hakkab kuuekümnendatel vilksatama Eesti pressis. Nii näiteks peatub üsna põhjalikult Grotowski teatripraktikal Lea Tormis, kes Üle Rampi pseudonüümi all kirjutas ülevaateid teatrist tollal ülipopulaarsele noorteajakirjale Noorus.⁷

Wrocławis teatrimees on Kalle Holmbergi sõnade järgi juhtinud ta teatritegemisi. Paavo Haavikko näitemängu “Agricola ja rebase” (*Agricola ja kettu*) lavastamisel sai ta just

⁷ Üle Ramp (Lea Tormis), “Teatrikihermeid”. – *Noorus* 1969, nr 1, lk 56.

Grotowski teatrimõtetest innustust, et rebida lahti näidendi mõttele vastu töötavast naturalismist.⁸

Teine oluline teatrilinn oli Praha. Prahas tekkis kuuekümnendatel rida demokraatlikult häälestatud väiketeatreid, mis isegi justkui käisid läänemaailma hõivanud iseseisvate rühmateatrite liikumise ees. Kuuekümnendatel olid Euroopa teatriüldsuse tähelepanu all teatrid nagu Divadlo na Zbraslavi, Divadlo na Vinohradech. Persoonidest pakkusid laia kõneainet Ladislav Fialka ja Jozef Svoboda, kelle tööd teatris Laterna Magica said oma eri kunstide kokkusulandamise poolest teedrajavaks.

Just tšehhi teatri eeskujud innustasid näiteks Evald Hermaküla kasutama lavastuses “Südasuvi 1941” filmi, mida projitseeriti teatrilavale. Mati Unt kirjeldab Laterna magicast alguse saanud filmi-innustust väikese eneseirooniaga. “Meie plaanid olid algul võrdlemisi suurejoonelised: film üle kogu lava, tegelased sulavad filmi, mängivad filmile vastu jne. Film tundus kõige parema vahendina etenduse dramaatilisuse, sealhulgas kodumaa loodusega seotud atmosfääri edasiandmiseks.”⁹

Tšehhi teema mängis nii Eestis kui ka Soomes olulist rolli poliitilisel tasandil. 1968. aasta Tšehhoslovakkia uuenemise katsed ja nende mahasurumine oli otsustava tähtsusega kuuekümnendate põlvkonnale. See pani tolle aja noorsoole pitseri inimeste eelnevatest poliitilistest hoiakutest hoolimata.

Berliini müüri järgne Ida-Euroopa muutub ka maailma teatrikuultuuris millekski reaalseks. Peter Brook kirjeldab oma raamatus “Tühi ruum” oma lavastuse “Kuningas Lear”, kus nimiosa mängis Paul Scofield, suurt ringreisi 1960ndate keskel. Brooki järgi hakkas lavastus elama Ida-Euroopa maades, kus võeti Shakespeare’i võimudraamasid vastu kaaluka ja mõjuva kunstina, erinevalt enesega rahulolevast Ameerika vaatajaskonnast, kelle jättis “Kuningas Lear” külmaks.¹⁰

⁸ Kalle Holmberg, *Vasen suora*. Helsinki: Otava, 1999, lk 206.

⁹ Mati Unt, “Minu teatriglossarium”. Teoses: *Thespis. Meie teatriuueendused 1972/73*. Toim Vaino Vahing, Tartu: Ilmamaa, 1997, lk 143.

¹⁰ Peter Brook, *Tühi ruum*. Tallinn: Loomingu Raamatukogu 44-45, 1972, lk 19.

Seda küll Brook ei kirjuta, kuid arvatavasti aktualiseerus Leari võimukaotuse lugu just nimelt Ida-Euroopas Nõukogude Vene manipulatsioonidena võimule tõusnud nukuvalitsuste tegelikkuse taustal. Tõsiasi, mis puudutas ka Soomet, mis küll ei olnud otseselt Punaarmee poolt okupeeritud, kuid kus stalinliku Andrei Ždanovi käsi oli ajalooline tõsiasi, mis väärib šeiskspiirlikku tähelepanu. 1964. aasta märtsis mängib Royal Shakespeare Company “Kuningas Leari” ka Helsingis ja kohaliku kriitika järgi otsustades kuulus selle vastuvõtt mitte Lääne-Euroopa jahedate, vaid Ida-Euroopa elusa Shakespeare-vastuvõttude hulka. Eestisse see lavastus ei jõudnud. Seda maad ei olnud tollal maailmakaardil.

Selle Peter Brooki lavastuse aluseks oli andeka ja omapärase Poola Shakespeare'i uuriija Jan Kotti raamat “Meie kaasaegne Shakespeare”, milles sisalduvad Shakespeare'i teoste vahedat analüüsi on kasutanud teisedki möödunud sajandi olulised teatritegijad.

Jan Kotti “Meie kaasaegne Shakespeare” ilmus Salla Hirvineni tõlkes WSOY kirjastuses aastal 1965. Poolaka terava, ühiskondlikke analooge kasutava tõlgenduse vastu hakkab huvi tundma Soome kuuekümnendate teatrinoorus. Kalle Holmbergi aastal 1968 Helsingi Linnateatris lavastatud “Richard III” puhul saab rääkida juba kui Jan Kotti vaimus tehtud teatritööst. Vähemalt olid tegijad ise selles veendunud.

Kavaleht annab selle lavastuse kohta olulisi vihjeid. Seal on eriti selgesti esil Jan Kotti raamatust “Meie kaasaegne Shakespeare” välja otsitud mõte näidendist “Richard III”. “Kroon oli Richard III ajal see, mis tänapäeval kapital” postuleerib kava Kotti mõtet. Kavalehe tegelaste jaotus – valitsejad ja valitsetavad viitab samamoodi klassikäsitlusele, mida kasutati lavastuse tõlgendamisel.

Soome Teatrimuuseumis talle olevatest piltidest torkab silma “Richard III” väljendusrikka vormi taotlus. Kriitikud möönavad, et tegu ei ole Peter Brooki Royal Shakespeare Company “Kuningas Leari” kujunditega. Ei ole ehe nahk ja puu. Hoopis metall ja tihti roostekarva. Kiivrid ja turvised meenutavad aga hoopis Akira Kurosawa ajalooliste filmide omi (lavastuse kunstnik oli Kari Liila, kostüümid olid Markku Sirenilt).

Arvustustes on sageli esile tõstetud ka efektset lavalist võitlust, mille üheks seadjaks oli hilisem näitleja-staar Vesä-Matti Loiri. Jõuliste kujunditega “Richard III” kinnistas Kalle Holmbergi maine võimeka ja tugeva lavastajana. Esko Salmise väitel oli just ”Richard III” see lavastus, mis tekitas temas kui näitlejas soovi teha koostööd Kalle Holmbergiga.¹¹

Shakespeare’i ja Jan Kotti juurde naaseb Holmberg uuesti Turu Linnateatris ja “Kuningas Leariga”. “Kuningas Leari” tähtsusest kirjutab vast kõige põnevamalt Turu Linnateatri suhtes väidetavalt eelarvamuste küüsis vaevelnud Aamulehti.² Just Långbacka-Holmbergi liini vastalise Aamulehti arvustaja Parrase artikkel tõstab veenvalt esile Matti Rossi tõlke, mis erineb põhimõtteliselt Soome senisest Shakespeare’i tõlketraditsioonist. See on oma osava sõnakasutuse poolest kinni Soome tegelikkuses ja samal ajal ei puudu seal ka poeetika.¹²

Samamoodi loeb Parras selgelt välja Jan Kotti tõlgenduse: tugev ja võimukas Kuningas Lear satub raskustesse just sellepärast, et soovib lisaks uhiskonna tunnustusele ka tütarde armastust. Ehk siis ühiskondlik konflikt seostub perekondlike asjaoludega.

Huvitaval kombel on Jan Kotti mõju Eestis täheldatav hoopis teisel moel. Kuuekümnendate põlvkond ei kiirustanud Shakespeare’i tekstide kallale. Vaadeldaval perioodil ei sündinud noorte meeste-naiste lavastusena mitte ühtegi Shakespeare’i teost. Kuhugi 1960ndate aastate lõppu jääb Kotti “Meie kaasaegse Shakespeare’i” tõlkimine Aleksander Kurtna poolt. See tõlge ringles üsna vilkalt käsikirjana tollastes teatringkondades (teos on siiani eesti keeles kirjastamata) ja võib arvata, et uue teatrilase kirjanduse vastu suurt huvi tundvad noored olid seda lugenud. Ometi kerkis Shakespeare kuuekümnendete põlvkonna huviorbiiti hiljem, näiteks Raivo Trass lavastas “Kuningas Richard II” 1983. aastal Rakveres. Hermaküla oma Shakespeare’i lavastused veelgi hiljem: 1984. aastal lavastab ta Noorsooteatris “Windsori

¹¹ Esko Salminen, Raila Kinnunen, *Elämä Eskona*. Juva: WSOY, 1997, lk 102.

¹² Parras. “Parrasvaloista”. – *Aamulehti* 1971, 27. II.

lõbusad naised”, järgnevad “Torm” 1986. ja “Eksituste komöödia” 1996. aastal, mõlemad Eesti Draamateatris.

Küll aga lavastas Shakespeare’i vanema põlvkonna mees Voldemar Panso ja tegi seda tähelepanuväärselt. Draamateatris Panso ajal dramaturgina töötanud Kalju Haani väitel oli Pansol olemas just nimelt soomekeelne Jan Kotti Shakespeare’i teos ja tema teada oli see Pansol juba enne kuulsat 1966. aasta “Hamletit”, kus nimiosa mängis Ants Eskola. 1975. aastal Eesti Draamateatris lavastatava “Richard III” kohta teab Haan juba kinnitada otsest seotust Jan Kottiga – tal tuli teha ettevalmistusperioodiks tõlkeid tema soomekeelse raamatu tekstist, mis puudutas just “Richard III” käsitlust.¹²

Tuleb välja, et tõlgenduse uudsust ei saa vaid noore põlvkonna tegijate arvele kirjutada. Voldemar Panso oli vaadeldaval perioodil Eestis vaieldamatult tugeva loomejõuga teatrimees ja vähemalt põnevaimate Shakespeare’i tõlgenduste au kuulub just temale.

¹³ Kalju Haan, suuline teade Kalju Haanilt 3. XII 2001 Eesti Draamateatris.

IV. Uus teater läbi käsitluse uudsuse

Kuidas saada radikaalseks teatriuundajaks? Nii Eesti kui ka Soome 1960ndate lõpu ja 1970ndate alguse kogemus annab võrdlemisi lihtsa retsepti: tuleb oma töödes hinnata veenvalt ümber ajalugu ja klassikat. Olles seejuures diskutiivne nii aine kui ka vormi suhtes.

Nii “Lapua-ooper” kui ka “Suitsu-õhtu” olid sisult rahvusliku ainesega lavastused, kus oli värske pilguga vaadatud teada-tuntud asjadele. “Lapua-ooper” leidis Soome ajaloost häbiväärse pro-fašistliku riigipöördekatse, mis kuuekümnendate poliitilistes realiteetides oli muutunud tabuteemaks.

Poeet ja Ylioppilaslehti peatoimetaja Arvo Salo oli avaldanud kultuuriajakirjas Parnasso Lapua-liikumise aineseid luuletusi. Üliõpilasteatri juhtkond telliski nende mõjul teatri 40. sünnipäevaks näidendi. “Lapua-ooperile” kirjutas muusika Kaj Chydenius.

“Lapua-ooperi” vormides on nähtud seoseid natsiaja eelsel Saksamaal Erwin Piscatori viljeldud vasakpoolse agit-prop teatriga.¹

“Suitsu-õhtu” tegijad ja neile lähedased inimesed rõhutasid vormi, kuidas seda teatrit tehti. Vaimustuti näitlejatöö laadist. Veidi hiljem kirjeldab ilmse mõnuga nähtut Mati Unt: “Enne etenduse algust istusid näitlejad Jaan Tooming, Tõnu Tepandi, Lembit Ulfsak, Kaarel Kilvet ja Evald Hermaküla juba seal, suitsetasid, jõid kohvi ilma erilist “loomulikkust” teesklemata, reageerisid tuttavate tervitustele ja märkustele. Ometi säilis tõsine, veidi pühalik toon nende käitumises. Siis tõusid nad püsti, silmitsesid veel korraks rangelt saali, moodustasid valge sirmi ees tiheda ringi ja “kas tunnete väriseb maa kas tunnete kisendab veri” hakkas mööda neid ringi käima teiste värsiridadega varieerudes ja

¹ Timo Kallinen, “Ylioppilasteatteri edelläkävijäksi.” – *Moniääninen* 60 luku. Toim Hanna-Leena Helavuori. Helsinki: Teatterimuseo, 1996, lk 22.

kasvades purskeni, mis ringi laiali paiskas, etendus oli alanud. Nooruslikule võitlusvaimule vastandus terror. Varjamatu jõhkrukses esitati “Pöörane laul”: deklameeriv Jaan Tooming kaaslaste lakkamatu ülekohtu all kannatamas, amplituud näkku sülitamisest kuni maad mööda lohistamiseni, jalgadega peksmiseni ja kägistamiseni sai improviseeritud kirstu kaane peal.”²

“Suitsu-õhtu” sõnumist loeti samal ajal välja Eesti 20. sajandi ajaloo assotsiatiivset rida. Oli ju Suitsu luulelooming, mida noored kujundirikkalt esitasid, seotud ühe või teise ajastu ja selle sündmustega. Nii nägi arvustaja seal seost 1905. aasta revolutsiooni meeoludega.³

Evald Hermaküla pidas ise “Suitsu-õhtu” perioodil tähtsaks tegijate vastandumist Stanislavski põhimõtetest tuleneva “neljanda seina” tingimustele. “Meie tol ajal püüdsime *mängida vastupidiselt*.”⁴

Samas ta ei tea selles ajas rääkides määratleda “Suitsu-õhtu” täpsemaid kunstilisi taotlusi. “Kui Suitsu-õhtust rääkida, siis me mängisime, kuidas öelda – *vabade reeglite järgi*.Tol korral me lubasime endale minu meelest kaootiliselt palju.”⁵

Ilmselt oli “Suitsu-õhtu” tõukeks tahtmine teha teistmoodi teatrit. Teistmoodi kui teeb seda vanem sugupõlv, kelle viljeldud realism kippus vahetevahel ametlikuks doktriiniks kujunema. Kui “Suitsu-õhtu” vormitaotluste tagant paistis välja ka sügavam sõnum, siis juhtus see tõenäoliselt tänu Gustav Suitsu luulega kaasas käivate tähenduste reale, mida õnnestus seada Eesti tänapäeva. “Kindlasti oli tema taga meeletu sotsiaalne, võib-olla isegi

² Mati Unt, “Teater siin ja praegu”. – *Teatrimärkmik 1968/69*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1972, lk 129.

³ Ello Säärts, “Noorte eksperimentaalne lavastus”. – *Sirp ja Vasar* 1969, 14. III.

⁴ Karin Kask, “Teatriaeg liigub kiirelt”. – *Teatrimärkmik 1981* Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1984, lk 33.

⁵ Samas.

poliitiline protest,” meenutab tollal Suitsu värse lugenud · Raivo Trass, kes räägib samamoodi “tahtest teistmoodi teha”.⁶

Raivo Trass märgib ka ära “Suitsu-õhtu” kontekstiks olnud ajaloolised kulissid. “Aasta oli 1969. 1968 olid olnud Tšehhi sündmused.”⁷

Lisaks poliitilisele seisukohavõtule oli “Suitsu-õhtu” ka teatraalne. Tegemist oli teatri järjekordse katsega emantsipeeruda ja rebida lahti kirjanduse kammitsatest. Seda tunnistab tagantjärele kirjanduse-inimene Joel Sang. “Toominga ja Hermaküla uuendus seisnes selles, et nad leidsid literatuursele tekstile tegevusliku lavalise vaste, panid Suitsu luule ümber ladusasse teatrikeelde.”⁸

“Kes seda enam sõnastada oskab aga midagi seal sadestus küll. Millega sa olid harjunud, hakkasid teise pilguga vaatama. Hermaküla rõhutas meile pidevalt: arvestage, me ju elame vanglas. Kui te muidu aru ei saa, käige korra välismaal ära ja tulge siis tagasi,” meenutab Paul-Eerik Rummo “Tuhkatriinumängu” lavastusprotsessi Vanemuise teatris tagantjärele Prints osatäitja Raivo Adlas.⁹

“Tuhkatriinumängu” lavastaja Hermaküla on sõnumi poliitilisusest rääkides tagasihoidlik. “Puhtasse poliitikasse puutus ta minu arvates ainult nii palju, et räägiti vabadusest, ka vabadusest laval olla – mitte just nii nagu pähe tuleb, aga ka mitte kanooniliste reeglite järgi. Nii et eks ta ümber nurga oli ikka riigivastane küll, jah.”¹⁰

Jaak Rähesoo konkretiseeris “Tuhkatriinumängus” Peremehe (mängis Kulno Süvalep) rolli kui teatud sotsiaalse sõnumi kandja. “Nimelt on Peremees näidendis ainus tegelane,

⁶ Sven Karja, “Vastab Raivo Trass”. – *Teater. Muusika. Kino* 2000, nr 4, lk 8–9.

⁷ Samas.

⁸ Joel Sang, “Teater ja teater”. – *Teatrimärkmik 1978/79*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1982, lk 150.

⁹ Sven Karja, *Mängides vastupidiselt. Ühe lavastuse lugu: Paul-Eerik Rummo “Tuhkatriinumängu” lavastus RAT Vanemuises 1969. aastal*. Bakalaureusetöö Tartu Ülikoolis. Tartu: 2000. lk 44.

¹⁰ Samas, lk 70.

kelle puhul kõrvuti üldise metafüüsilise teemaga hakkab kaasa helisema midagi ajaloolis-konkreetset. Tema eluhoiak ja kõnepruuk meenutavad toda põlvkonda, kes 1940. aastal, oma parimas eas, asjade otsustamisest kõrvale tõrjuti ning kelle olemist sealtpaale täitnud kaasamängu ja vasturähklemise segu paistis noorematele sageli koomiline. Autori kirjust lavastajale teadsin, et see nõnda ka oli mõeldud. Niisiiis võib sõna “võim”, mis näidendis tähendab reeglina midagi üldisemat, Peremehe kõnedes kohati tähendada poliitilist võimu.”¹¹

Soome kuuekümnendate põlvkond oli oma tegemistes avalikult poliitiline. Püüti toetuda nii palju kui võimalik proletaarse kultuuri eeskujudele, mis olid teadupärast poliitilist laadi. Kalle Holmberg on meenutanud, et ”Lapua-ooperi” proovide ajal võeti malli Brechti lavastustes kasutusel olnud laululaadist. Kuulati proovide ajal plaadilt proletaarseid laule nagu ”Vorwärts Bolschewik” ja ”Linker Marsch” Ernst Buschi esituses.

Vasakpoolseid vaateid jagava Kalle Holmbergi vaadeldaval ajajärgul tehtud kahe olulise lavastuse alusmaterjal oleks Soome laval mõeldamatu näiteks kaks aastakümnet tagasi. Sam Sihvo laulumäng “Jäägri mõrsja” (*Jääkarin morsia*) oli üks näitemängudest, mis Andrei Ždanovi järelevalvekomisjoni aluses Soomes tsensoritele hambu jäi. Ilmselt ei meeldinud näidendis asjaolu, et peategelaseks on Soome kodusõjas valgete poolel sõdinud mees. 1938. aastal “Jäägri mõrsja” põhjal tehtud mängufilm sattus neljakümnendate lõpus kinos näitamise keelu alla. Seda hoolimata filmi enneolematust menust, seda vaatas omal ajal 740 000 kinokülastajat, mis kindlustas “Jäägri mõrsjale” tänase päevani koha Soome vaadatuimate filmide esikümnes. Risto Orko lavastatud filmis mängis ühte peaosadest legendaarne Tauno Palo. Vaevalt et näiteks neljakümnendate lõpus või viiekümnendatel aastatel oleks Paasikivi-Kekkoneni poliitilise liini aluses Soomes mõnel teatril tulnud pähe mängida “Jäägri mõrsjat”, ka 1938. aasta menufilm vabanes keelu alt alles 1986. aastal.

Kummalisel kombel sattus ebasoosingusse ka Artturi Järviluoma veel Soome Suurvürstiriigi ajal (1914) kirjutatud rahvuslikku klassikavaramusse kuuluv draama

¹¹ Jaak Rähesoo, “Tagasivaade: Kraamimispäev”. Teoses: *Hekuba pärast*. Tartu: Ilmamaa, 1995, lk 280.

“Põhjalased” (*Pohjolaiset*). Siin võis niinimetatud Ždanovi komisjoni tsensoreid pahandada finaali, kus omavahel riidlevate soomlaste juurde tulevad kasakad korda majja lööma. Ilmselt andis näitemäng 1940. aastate teisel poolel põhjust allusioonideks, kus korda majja löövate kasakatena võis silmas pidada Teise maailmasõja tagajärgi kraamivat järelevalvekomisjoni. Kaks aastakümnet hiljem töötas finaali kasakatega taas poliitiliste assotsiatsioonide tasandil, seekord siis tähistades Punaarmee tanke, mis Praha tänavatel tšehhide ühiskondlikku ärkamist vaigistasid.

Holmbergile oli selline vastuvõtt üllatus. “Juhuslikult istusid saalis mõned jugoslaavlased. Etenduse järel nad ründasid lava taha tänama, pöörasid kui elektrilöögi saanud: “See oli seisukohavõtt ka meie poolt, täname, täname.” Lõppude lõpuks õitses natsionalism ja nõukogudevastasus. Nad nägid asja oma vaatenurgast, täiesti teisiti kui meie. Siiski kiitus läks hinge.”¹²

Arvatavasti ei võtnud Holmberg “Põhjalasi” ja “Jäägri mõrsjat” lavastada sellepärast, et näitemängud olid rasketel sõjajärgsetel aastatel mustas nimekirjas. Küll aga võib arvata, et kuuekümnendate lõpus teatrisse tulnud ei tahtnud enam tunnistada poliitilisi tabusid, mis olid nende isadele arvestatavaks tõsiasjaks. Holmbergi loovisiksust arvestades võib arvata, et nii “Põhjalaste” kui “Jäägri mõrsja” puhul võis määravaks osutuda näitemängu konflikt, mis kõlas tolles ajas ja võimaldas luua teose, mis oli poliitilises mõttes kõnekas ja samas mitmetähenduslik.

Poliitilistest allegooriatest oli rikkalikult üle kuhjatud Holmbergi lavastuses Helsingi Linnateatri lavale jõudnud Paavo Haavikko “Agricola ja rebane”. Näidend, mille tegelaskujude taga peituvad omad ühiskondlikud tähendused – asjaolu, mis teeb Haavikko näidendi lähedaseks “Tuhkatriinumänguga”. Sarnane seegi, et nii “Agricola ja rebane” kui “Tuhkatriinumängu” autorid on luuletajad.

Paavo Haavikko on näitekirjanikuna viljakas, ta kirjutas mitu näidendit juba 1960ndate alguses, kuid kuni Holmbergi lavastusteni peeti neid lugemisdraamadeks. Haavikko näitemänge ongi muide korduvalt ja menukalt esitatud kuuldemängudena. Hiljem lavastab

¹² Kalle Holmberg, *Vasen suora*. Helsinki: Otava, 1999, lk 215.

Holmberg Turus Haavikko kaasaega peegeldava “Need kangeimad mehed ei jää puutumata” (*Ne vahvimmat miehet ei ehjiksi jää*), Haavikko kirjutab Holmbergile “Kalevala” põhjal telefilmi “Rauaaeg” (*Rautaaika*) stsenaariumi, Haavikkolt on ka Aulis Sallise ooperite “Ratsamees” (*Ratsumies*) ja “Kuningas läheb Prantsusmaale” (*Kuningas lähtee Ranskaan*) libretod, mõlema ooperi esmalavastused tegi Holmberg.

“Agricola ja rebase” peategelaseks on Turu piiskop Mikael Agricola, ajaloost pärit tegelane, kellele soomlased võlgnevad oma kirjakeele – valgustatud mees Lutheri õpilane Agricola tõlkis soome keelde piibli. Haavikko teeb Agricola Rootsi kuninga Gustav Vasa saadikuks, kes läheb Venemaale tegema rahu Venemaa tsaari Ivan Julmaga. Ehk siis seesama mitme sajandi jooksul Soomele (aga ka Eestile) eksistentsiaalse tähtsusega küsimus, kuhu kaubeldakse Soome – Läände või Venemaale. Näidendis on poeetiliselt kaunis finaali: Agricola sureb, naastes Venemaalt ja näeb enne surma unes rebast.

Näidendi suurvaimude vahel peetud dialoogid veavad jõulisi paralleele erinevate ajastutega, sealhulgas ka Talve- ja Jätkusõjajärgsete rahu sobitamistega, mis Soome publikul tol ajal kõige erksamini meeles. Lavastus näis neid paralleele rõhutavat. “Agricola ja rebase” kavas on keskel kaks ajaloost pärit fotot. Vasakpoolsel on näha Juho Kusti Paasikivit Kremli kirjutamas alla lepingule, Soomet pärast sõda ahistanud Andrei Ždanov teda jälgimas. Parempoolne foto näitab samamoodi stseeni Kremlist, kus tundmatu Soome delegatsiooni liige valmistub embama Nõkogude armee vormis meest. Järgmine kavalehekülj pakub aga Talvesõja-aegse välisministri Väinö Tanneri raamatust “Olin Talvesõja ajal välisminister” pärit dialoogi Kremli, kus Stalin ja Molotov ähvardavad Soome delegatsiooni. Ajaloost pärit laused meenutavad Paavo Haavikko näidendis olnud teksti, kuigi Haavikko näidendi tegevus põhineb kolmsada aastat varem juhtunud ajaloolistel sündmustel. Õigemini on tegu ajaloosündmustest ajendatud fiktsiooniga. Kava koostamisel osalenud Holmberg näitab kavas lausa näpuga ta lavastuses olevatele allegooriatele ja veab mõttelõnga Soome hilisajalukku.

Holmberg tunnistas, et sai rohkem abi Tanneri mälestustest. Pärast Tanneri ülelugemist sai Ivan Julma mänginud Veikko Sinisalo Stalini saapad ja riiginõunik Lejonhufvudi esitav Yrjö Järvinen Paasikivi tuka. Analoogiad olid kui allusioonid, seega just Haavikko

laadile vastavad. Kui ajakirjanikud pärisid, kuidas sai näitemängu Paasikivi, jäi autor endale truuks: ““Mis Paasikivi. Seal ei ole mingit Paasikivi.” Ei olnudki, oli vaid Paasikivi sarnane Lejonhufvud.”¹³

Nii nagu Hermaküla “Tuhkatriinumängus” väldib ka Holmberg “Agricola ja rebases” lõplikku konkreetsust. Poliitiline tasand lasti lavale peaaesjalikult allegooriate abil, kus alati on võimalus mitutpidi mõistmiseks. Näpuga näitamiseks läheb “Agricola ja rebase” lavastuses käiku kavaleht. Nõukogude Eestis kuulusid kavalehed rangele tsenseerimisele ja sellised selgitavad vihjed olid siin võimatud.

Sel varasel perioodil oli näha Kalle Holmbergi lavastustes huvi eheda puu vastu, puust konstruktsioonid paistsid silma mitmes ta töös. Värvimata laudadest puitsein on näha “Lapua ooperis”, “Põhjalaste” puhul on aga tegu uhke ehedast puidust konstruktsiooniga, mis töötab kujundina võimsalt ja samas mitmetähenduslikult. Fotode pealt nähtud lavakujundus loob koduse õhustiku ja seostub samas justkui tikkudest ehitatud majakese haavatavusega. 1960. aastad tõid lavale ehedad materjalid ja seda mitte ainult Soomes. Ehedaid fakteure arhailise tähendusega detaile eelistas ka Vello Tamm.

See, et Holmberg pöördub eheda puufaktuuri juurde, pole juhus – tegemist on soomlaste jaoks elutähtsa materjaliga. Puiduga seonduv on Soome läbi aastate olnud tähtis, sümboliseerides vana, traditsioonide-Soomet. Ehk siis puus kajastusid teatrilaval Euroopa moodsaks riigiks tüüriva Soome ühiskondlikud vastuolud. Kõik see tegi lavakujundajate jaoks puust lemmikmaterjali – selle juurde naasevad nad hiljemgi, sealhulgas ka Kalle Holmbergi hilisemaid lavastusi kujundades. Näiteks Veijo Mere “Aleksis Kivi elu” (*Aleksis Kiven elämä*) Turu Linnateatris. Juba “Põhjalaste” puhul märgib kriitik kordamist. “Ainuke häiriv joon on see, et lavakujundus meenutab liialt “Lapua-ooperi” ja “Agricola ja rebase” lahendusi.”¹⁴

1971. aastal asutab hulk noori teatriinimesi rühma KOM. Nimi pärineb selle teatrirühma eelloost: aasta enne seda oli tegutsetud sama nime all Helsingi Rootsi teatris

¹³ Kalle Holmberg, *Vasen suora*. Helsinki: Otava, 1999, lk 210.

¹⁴ Ritva Hakulinen, “”Pohjolaisia” – itsenäisyyttä ja suomalaisuutta”. – *Päivän Sanomat* 1969, 8. III.

(rootsi keeles tähendab ”kom” tule), kus anti erinevates teatri väikevormides etendusi, esinedes põhiliselt teatri fuajees. Pärast Rootsi teatrist väljaviskamist otsustati iseseisvalt jätkata. Lavastus, millega noor KOM Teater sai laiemalt tuntuks, oli 1971. aasta suveks tehtud “Soome kuningas” (*Suomen kuningas*). Tekst oli Lauri Siparilt, lavastajaks Tytti Oittinen, kujundaja Måns Hedström. Sipari kirjutatud ajalooline näidend, mis viis vaatajad tagasi 1918. aastasse, kui vastiseseisvunud Soomele terendab monarhia perspektiiv. Tegemist on ajaloolise materjaliga, rida saksameelseid Soome poliitikuid pidas võimalikuks, et Hesseni printsist Friedrich Karlist saab alguse Soome monarhide dünastia. Tegu on jälle rahvusliku ajaloo õrna ainesega – kodusõjajärgse Soome Vabariigi sünnivaludega. Tsensuuri uurinud Juhani Niemi on kirjutanud, et “aasta 1918 oli soomlaste arvamusse jäänud alateadvuslikult tabuks”.¹⁵

“Soome kuningas” annab konkreetseid viiteid 1918. aasta kodusõjale ja ühiskonna kaheksjagunemisele sel ajal. Kaisa Korhonen ja Eriika Magnusson mängisid ses lavastuses värvikalt kahte paari naisi, kodanlaseprouasid ja Vallila töölisnaisi. KOM Teater tormas kohe oma “Soome kuningaga” kuuekümnendatel tormiliselt alanud kodusõja-teemade valgustamisele teatrilaval. Enne seda olid need teemad veel viiekümnendatelgi teatrilavalt eemal, erandiks mõned Hella Wuolijoe 1930ndatel ja 1950ndatel kirjutatud näidendid.¹⁶

1972. aastal jätkab tollal noor KOM Teater teise ajaloolise lavastusega, Talvesõja-ainelise näidendiga “Vaherahu” (*Välirauha*), tegijateks jälle Lauri Sipari, Tytti Oittinen ja Måns Hedström. Talvesõja lõpetamist käsitleva “Vaherahu” peategelasteks on tolleaegse Soome poliitiline eliit: Juho Kusti Paasikivi, Väinö Tanner, Risto Ryti. Veel tulevad lavale tollane Nõukogude Liidu välisminister Vjatšeslav Molotov ja natsionaalsotsialistliku Saksamaa riigiminister Hermann Göring. Viimane tuleb lavale

¹⁵ Juhani Niemi, “Kirjalisuutemme Brezhnevini ajassa”. *Kielletyt*. Toim Kai Ekholm. Helsinki: Things to come, 1990, lk 226.

¹⁶ Pentti Paavolainen, *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri, 1992 lk 152.

seoses võimaliku Soome poliitilise toetuse kompamise teemaga. 1940. aastal pärast rasket lüüasaamist Talvesõjas võeti tõepoolest Göringiga mitteametlikult ühendust, et uurida sõjalise abi saamise võimalusi. “Vaherahu” kontekstis on Göring mängus kui tõend tolleaegse Soome väidetavalt agressiivsest välispoliitikast. “Vaherahu” klapib Nõukogude Liidu tolleaegse ametliku versiooniga Talvesõjast, mille järgi “sõjasüütajaks” oli Soome. Siiski ei maksa arvata, nagu oleks tegu värskelt idanaabrilt imporditud poliitilise hoiakuga. Vasakpoolsete soomlaste, kuhu kuulus ka palju loovinimesi, hulgas oli sõja ajal neidki, kes pidasid võimalikuks ja vajalikus Talve- ja Jätkusõja ajal töötada vastu oma kodumaa kaitsmisele. Nende hulka kuulus ka mitu kunsti- ja kirjandusrühma Kiila liiget, kellel oli tuntav mõju ka kuuekümnendate noorte hulgas.

Soomes oli harjutud nägema sõja-aastaid rahvusliku ühtsuse ajana. Tulles “Vaherahus” välja teistsuguste hinnangutega, puudutas KOM valusasti rahva mälus kantud ajaloolisi hoiakuid, tabusid. Ehkki küll need hinnagud ise hästi vett ei pea – Soome “sõjasüütamiste” käsitlest on loobunud isegi Venemaal. Oluline on see, et sama teemat on käsitletud parandatud kujul sama põlvkonna poolt Soome teatris hiljemgi. Märtsis 2000 lavastab Kalle Holmberg Soome Rahvusteatri peaaegu samade tegelastega ja sama looga näidendi “Kui Summa pettis” (*Kun Summa pettii*). Selle oli kirjutanud ajaloo professor Heikki Ylikangas ja näidendi peategelaseks oli Talvesõja-aegne Soome president Risto Ryti, kelle dramaatilised valikud tõusid ka lavastuses esile. Teiseks näidendi ja ka lavastuse oluliseks teemaks oli rahva seast pärit sõdurite toodud ohvrid, mis võimaldasid Soomel auga sõjast väljuda.¹⁷

Nii “Vaherahu” kui “Soome kuninga” puhul oli tegemist poliitiliste paroodiatega, kus pilati teraval viisil tollaseid poliitikuid ja nende otsuseid. Näitemängud ise koosnesid ridamisi arenevatest sketšidest. “Soome kuninga” lavastuses oli suur osa laulul ja tantsul, lavastusele kirjutas muusika Kaj Chydenius.

KOM Teatri ajaloolised lavastused erinesid Soome tavapärasest teatrist, olid ju näiteks Soome ajalugu puudutavad Väinö Linna “Siin Põhjatähe all” (*Täällä Pohjantähden alla*)

¹⁷ Andres Laasik, “Summa murdis Teatrilaval”. – *Eesti Päevaleht* 2000, 25.V.

või siis “Tundmatu sõduri” (*Tontematon sotilas*) dramatiseeringud seni esitatud vähemal või rohkemal määral vaatajale tuttavas realistlikus laadis. “Soome kuninga” arvustust lugedes jääb mulje, et KOM Teatri ajalooliste kujude tõlgendamine omab füüsilise intensiivsuse ja rollijoonise teravuse poolest seotust “Lapua-ooperi” Vesa-Matti Loiri mängitud Vihtori Kosola rolliga. Nõnda uue väljenduslikkusega esitab Juha Muje Svinhufvudi, Tom Wentzel Mannerheimi.¹⁸

KOM-i Suomenlinna kindluses lavastatud vabaõhuetendus “Soome kuningas” osutus menukaks, seda mängiti järgmiselgi suvel (1972). Uudne ei ole aga seejuures suve vabaõhulavastuse fenomen (Tampere töötab sel ajal juba menukalt Pyynikki Suveteater), vaid ajalookäsitluse uudsus ning teravus, mis oli edastatud uute väljendusvahenditega teatri abil.

Ajaloo mõtestamise värskendamise katsena võib käsitleda Evald Hermaküla lavastatud “Südasuvi 1941”, mis sai Vanemuises valmis 1970. aastal. Mõõdukalt inimlikumate uute ideoloogiliste hoiakutega Paul Kuusbergi romaani dramatiseeringu tegid Mati Unt ja Evald Hermaküla. Unt ütleb Kuusbergi romaani kohta tagantjärele, et see “sisaldas endas tolle aja kohta võrdlemisi palju tõtt ja puudutas mõningaid asju esimest korda”, mööndes samas, et tegemist on ikkagi kommunistliku meelsusega romaaniga.¹⁹

Mati Undi järgi ei tahtnud tegijad sugugi Kuusbergi järelduste ja hinnangutega leppida. Juba dramatiseeringu kokkulõikamisel käituti vabalt, asetati jutustavat teksti tegelaste suhu, monteeriti romaani loomusest sõltumata stseene. Käis võitlus tsensoriga ja Undi mäletamist mööda tulemusrikkalt. “Kärpida aga tohtis küll, ja tihti me kärpisime meelsasti, eriti vastu tulles ministeeriumi nõuetele. See andis häid tulemusi. Üks näide. Kuusbergi romaanis laseb julm kommunist lihtsalt maha süütu karjapoisi. Stseen toimus nii, et Jaan Kiho jutustas toimunust. Järgnes *flash-back* ja Lembit Anton halva nõukogulasena (erand muidugi!) laskiski laval poisikese maha. Selle stseeni kohta ütles

¹⁸ Maija Savutie, “Huikea kuningasseikkailu Suomenlinnassa”. – *Kansan Uutiset* 1972, 22. VI.

¹⁹ Mati Unt, “Hermaküla: Mida võtta proosast lavale?” Teoses: *Hermaküla*. Koost Luule Epner, Mati Unt, Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, 2002, lk 88.

ideoloogiatöötaja: “Seda vaatepilti on raske taluda.” Pidi kärpima. OK, mõtlesime meie. Jätsime paugu ära. Anton ja poisike seisis vastastikku. Kiho aga ütles: “Järgnevast vaatepildist ei saa rääkida. Seda oli raske taluda.” (Ja *black-out*.) Jäi mulje, et poisikesega toimus midagi tõeliselt saatanlikku.”²⁰

“Südasuve 1941” kriitika keskendus lavastuse ja selle aluseks oleva romaani vahekorrale. Selle vaatenurga alt oli nii kiitjaid kui laitjaid. Lavastuse ühiskondlik tähendus jääb arvustajate vaateväljast enamasti välja, aga see on ajastut arvestades ka loomulik. Vaid Karin Kase arvustus Sirbis ja Vasaras mainib lavastuse peamise teemana müüti ühtsest Eesti rahvast (Teises maailmasõjas). Kask väidab “Südasuve 1941” olevat sotsiaalse kõlajõuga teose, kuigi seal võib kahtlustada arvustaja avalikkusele esitatud sotsiaalsuse mõõtme teistsugust mõistmist, kui oli see tegijatel.²¹

“Südasuve 1941” lavastuses kasutatud võtted lähendavad seda tõepoolest poliitilisele teatrile. Hermaküla kasutab teatrilaval Laterna Magica laadist inspireeritud filmiprojektsiooni, kuid see võte on pärit poliitilise teatri arsenalist – esmakordselt kasutas seda vasakpoolne saksa teatrimees Erwin Piscator. Dramatiseeringu vabadus ja jõuliselt isiklik näitlejalaad (Karin Kask kirjutab: “Esitus lähtub sellest, et näitlejad ei mängi kindlat rolli, vaid iseenda ettekujutlust inimestest, keda nad pole kunagi näinud.”) viitavad samamoodi poliitilise teatri laadile.

Ajaloolistest tabudest rääkides tuleb peatuda ka Kalju Komissarovi 1976. aastal Noorsooteatris lavastatud Heino Väli novellil “Veri mullal”. Reet Neimar väidab, et “Veri mullal” oli “tegelikult üleüldse esimene metsavendadest kõnelev lavastus eesti teatris.”²²

²⁰ Mati Unt, “Hermaküla: Mida võtta proosast lavale?” Teoses: *Hermaküla*. Koost Luule Epner, Mati Unt, Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, 2002, lk 88.

²¹ Karin Kask, “Kuidas kõneles etendus”. – *Sirp ja Vasar* 1990, 6.X. Teoses: *Hermaküla*. Koostanud Luule Epner, Mati Unt, Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, 2002, lk 92.

²² Reet Neimar, *70-ndate eesti teater*. Loengumaterjal Tartu Ülikoolis. Tallinn: 1996, lk 6.

Lilian Vellerand määratleb Kalju Komissarovi lavastuse poliitiliseks teatriks, kus ei puudu didaktiline iva: ““Veri mullal” on ajaloo õppetund Brechti moodi.”²³ Samuti märgib arvustaja ära lavastuse ajalookäsitluse värskuse.²⁴

Ajaloo revideerimise teemat näeb Jaak Rähesoo ka Rein Saluri “Külalistes”, mille lavastas 1974. aastal Draamateatris Kaarin Raid. “Eriti mõjuv oli seal Einari Koppel, mängides kolme külameest, kes ülimalt tähtsate informantidena jagavad peategelasele minevikust vastakat teavet. See oli nagu “Tuhkatriinumängu” Peremehe suurendatud ja mitmendatud variant – seda enam, et Koppeli hiilgavas rollis tabasid intonatsioone ja žeste, mida juba Kulno Süvalep “Tuhkatriinumängu” Peremehena oli kasutanud. Ka peategelase minevikuotsingut võis kergesti kõrvutada Printsiga omaga, ehkki raamistus polnud nüüd müütiline, vaid paratamatust vihjelisusest (ja Saluri näidenditele tunnuslikust punktiirsusest) hoolimata üsna konkreetne.”²⁵

Valdeko Tobro toob Saluri ja Raidi “Külalistest” rääkides välja noore põlvkonna esindaja soovi ennast ajalooga suhtestada. “... antud teose kaudu vahendab Rein Saluri looming meile praegu sotsiaalse küpsuseni jõudva põlvkonna sisekaemust. Sotsiaalne küpsus, mis pole midagi muud kui oma ühiskondliku vastutuse äratundmine, aga algab inimesel ikka ponnistusest oma koha leidmiseks sotsiaalse järjepidevuse ahelas.”²⁶

Ajaloost rääkides lõhkusid nii Eesti kui Soome kuuekümnendate põlvkonna teatritegijad teadlikult suuri tabusid. Need tabud olid aga erinevat laadi, sõltuvalt ühiskondliku korra olemusest. Eestis oli tegemist ainesega, millest ei saanud rääkida tsensuuri ja kommunistliku partei võimu surve tõttu, Soome puhul oli tegemist rahva sügavamast alateadvusest pärit tabudega, mis olid seotud rahvuslike traumade või

²³ Lilian Vellerand, “Midagi tõsiselt on juhtumas ka teatris. NLKP XXV kongressile pühendatud lavastustest”. – *Teatrimärkimik 1975/76*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1977, lk 18.

²⁴ Samas lk 16.

²⁵ Jaak Rähesoo, “Tagasivaade: Kraamimispäev”. *Hekuba pärast*. Tartu, Ilmamaa, 1995, lk 281.

²⁶ Valdeko Tobro, “Kirjad “Külaliste” kohta”. – *Noorte Hääl* 1974, 30. III.

kollektiivse psühhoosiga. Kuuekümnendate põlvkond Soomes seadis ennast vastakuti sellise nähtusega nagu enesetsensuur, mahavaikimine.

1970. aastatel jõuab kuuekümnendate põlvkond oma teatritegemises kunstilise küpsuseni. Valmivad lavastused, mis määravad teatri peateed. Kalle Holmbergi Turuperioodi lavastused nagu ka Jaan Toominga seitsmekümnendate tipptööd küünivad ilmselgelt terve rahvusliku teatrikultuuri tippu.

Laiemas mõttes kinnistus Eesti teatriuuduse sümbolina arvatavasti Jaan Toominga lavastatud “Põrgupõhja uus Vanapagan” (1976). Mis oleks ka loomulik, sest see lavastus jõudis hoolimata oma kompromissitusest nii ainese käsitluses kui väljendusvahendites tõepoolest laiade rahvahulkadeni. Lavastus püsis Vanemuise teatri mängukavas aastaid, veel 1982. aastal mängiti Vanemuises Toominga “Põrgupõhjat ...” kuuel korral ja see kogus saali keskmiselt 363 inimest.

“Põrgupõhja uues Vanapaganas” selgines Jaan Toominga meelsus, just seal ilmusid ta loominguusse kristlike põhimõtete kuulutamine. Lavastus tõi üsna jäigal moel esile rahavõimu esindava ühiskonna apluse, vastandades sellele Põrgupõhja Jürka õndsakssaamise hingelised taotlused. Neid vastuolusid rõhutati tolele ajale omasel ekspressiivsel moel.

“Põrgupõhja...” on selginemise koht. Luule Epneri poolt väljatoodud konformismi ja nonkonformismi dramaatiline konflikt leiab Toominga lavastuses Tammsaare poolt ette antud lunastuse teemade kaudu oma kõrgpunkti, mis on samaaegselt nii esteetiline kui ka eetiline. “Kunstis olen ma kõige vähem rahul sellega, kus ma andsin järele nõudmistele, mis mind kompromissile sundisid,”²⁷ ütleb lavastaja ise enne “Põrgupõhja...” esietendust.

Jaan Tooming läheb oma raha-võimu kriitikas isegi veel kaugemale aasta hiljem lavastatud August Kitzbergi “Kauka jumalaga”, kus Lembit Eelmäe mängitud Mogri Märt teeb läbi tõelise languse. Aasta hiljem piitsutab Tooming julmalt “Tões ja õiguses” tõusiklikkust.

²⁷ Jaak Allik, “Kõnelus Jaan Toomingaga”. – *Teater. Muusika. Kino* 1996, nr 10, lk 16.

Ja ometi ei klapi need Jaan Toominga ilmselt poliitiliselt vasakpoolsed käsitled eesti klassika tollal valitsevate tõlgendustega, mis peaks vähemalt ametlikul tasandil omama sunduslikku seost marksistliku maailmavaatega. Toominga lavastustes oli nii ilmselt nähtav kristlik hoiak, et see oli tungivas opositsioonis sovetliku marksismiga, mis tunnistas vaid ateismi. Ent tänagi poetab Tooming intervjuus lause: “Maailma kapitalistlik süsteem on inimest kägistav, korporatsioonide võim vastik.”²⁸ Kunstnik jääb truuks oma noorpõlve radikaalsusele.

Mitmed mõtlejad on näinud marksismis kristluse edasiarendust. *New lefti* kirjutesse ridadesse jagus ka kristlikke hipikommuune. Jeesus Kristus oli kuuekümnendate aastate noorsoole üks olulistest ikoonidest, üks pikast reast, kuhu kuulusid Che Gevara ja Mao. Uusvasakpoolsus võis ristuda uus-religioossusega. Muuseas, kristlikute hoiakute juurde pöördub oma hilisemal eluperioodil ka Kalle Holmberg, kui temast saab õigeusu kummardaja.

Kalle Holmbergi teeb Jaan Toomingale sarnaseks ka ta reperuaarivalik. Turu Linnateatri perioodil lavastab Holmberg kaks Aleksis Kivi teost, Zacharias Topeliuse jutustuse ja Joel Lehtoneni romaani dramatiseeringu ning Veijo Mere tollal värske käsitled Aleksis Kivi eluloost. Püüe avastada rahvusliku iseolemise taga olevat tõde klassika kaudu on nii Eesti kui Soome 1960. ja 1970. aastate teatris ilmselt täheldatav ja sel alal on ka selgeid õnnestumisi.

²⁸ Anne Tärnpu, “Vastab Jaan Tooming”. – *Teater. Muusika. Kino* 2003, nr 4, lk 3.

V. Hamleti laulud

Eesti teatriuudusest rääkides nimetatakse kõigepealt kahte nime – Evald Hermaküla ja Jaan Tooming. Seejärel ridamisi teisi lavastajaid. Ja ometi on teatrikeeles märgistiku kandja näitleja, kellega inimesed samastuvad, kes tekitavad vaidlusi ja keda põlvkonnad võivad isegi jälgendada, nende hoiakuid, maneere, moodi.

Uusaja algusest kandsid näitlejad, nagu Francois-Joseph Talma või siis David Garrick, oma ajastu ideesid ja see traditsioon ei kadunud kuhugi kahekümnendal sajandil. Piisab kui tuua esile Lawrence Olivier nimi. Ka 1960.–1970. aastate teatripõlvkonnad tõid maailmateatrisse mitu oma ajastu vaimu kandvat näitlejakuulsust, näitena võib nimetada Jerzy Grotowski esinäitlejat Ryszard Cieślaki. Ka Eesti teatriuudus tõi teatrilavale hulga näitlejaid, kes kandsid oma loominguga teatriuuduse mõtet. Ilma nendeta on võimatu rääkida teatris toimunud muutusest.

Iga põlvkond tahab vastuseid teda painavatele hamletlikele küsimustele ja kes teine saab neile paremini vastata kui Hamletit mängiv näitleja. Saatuse tahtel Eestis ükski teatriuudaja “Hamletit” ei lavastanud. Seda tegi vaadeldaval perioodil hoopis Voldemar Panso, peaosas küpses eas Ants Eskola, kes esitas omi hamletlikke küsimusi. Küll aga joonistus hamletlike rollide rida välja Raivo Adlase loomingus. Jaak Rähesoo võrdles Paul-Eerik Rummo “Tuhkatriinumängu” Shakespeare’i kuulsaima näidendiga vahetult pärast selle lavalejõudmist oma uute eesti näidendite seisu vaagivas arvustuses “See maailm ja teised”, mis ilmus 1969. aastal Loomingus. Tõepoolest, asi ei seisne ainult seisuslikus kokkulangemises, “Tuhkatriinumängu” Printsil on Hamletile omane tõejanu ja kinnismõtteni arenenud soov ajaloo keerdsõlmed lahti harutada.

“Tuhkatriinumängu” Printsi osatäitmisel oli veel teinegi aspekt. Kas noor publik samastub selle rolliga, kas tunnistab Printsi püstitatud probleeme? “Nad (noor publik A.L.) vajasisid – siin ja praegu – raevukalt tõde otsivat, brutaalse mängu kaudu enda juurde

siirusse jõudvat Hamletit. (---) Aga just niisugusena tuli Adlase Prints,” kirjutas Lilian Vellerand Adlase näitlejaportreeloos.¹

Oma põlvkonna Printsi tunnuseid oli Adlase osatäitmistes varemgi, näiteks nimiroll Mati Undi näitemängus “Phaeton, Päikese poeg”, mille lavastajaks oli Kaarel Ird. Hamletlikku vastuhakku vanemale põlvkonnale võib näha ka 1972. aastal Pärnu teatris Ingo Normeti lavastatud Vaino Vahingu “Suvekoolis”, kus protestivaimu kandva Poja rolli mängis Andres Ots.

Omal moel on hamletlikkusega seotud ka Rein Saluri “Külalised”. Kaarin Raidi Draamateatri lavastusest arvustust kirjutav Valdeko Tobro võtab epigraafiks “Hamleti” fraasi “Aeg liigestest on lahti...”.² Tobro arvustus asetab rõhu näidendi noorele peategelasele, keda kehastab Martin Veinmann ja kes uurib pingsalt mineviku tõde.

Eesti kuuekümnendate põlvkond andis siiski ka oma “Hamleti”. Selleks võib lugeda Mikk Mikiveri Draamateatris 1978. aastal tehtud lavastust, kus nimiosa mängis Juhan Viiding. Õieti ongi see lavastus tuntud kui Viidingu “Hamlet”. Viidingu rollis võib näha kuuekümnendate põlvkonna hamletlikku kibedust ja trotsi, mida saadab Hamleti intellektuaalne jõuetust täis üleolek. Viidingu “Hamlet” jääb aega, kus kuuekümnendate illusioonid on minetatud, ees terendab allakäik ja “Neljakümne kiri”, kuhu Mikiveri lavastuse peaosatäitja ei saa alla kirjutamata jätta.³

Juhan Viidingu Hamleti olulisusele aastakümnen dis vihjab ka Reet Neimar.⁴ Viidingu Hamlet oli täis mõtteselgust, ta monoloogid olid täis vaimset pinget, mis jõudis vaatesaali hoolimata sellest, et Hamlet polnud sugugi häälekas. Viiding mängis pigem *pianode* peale. Tagantjärele meenutades oli Viidingu Hamlet näitlejatehnika ime: kui vaikselt võib laval rääkida, nii et ometigi on iga sõna, iga mõte saalis väga hästi kuuldav ja ühtlasi ka mõistetav. Viidingu Hamlet justkui kartis kõvasti rääkida, sest ümbritsev elu oli nii jube.

¹ Lilian Vellerand, “Igal printsil oma Wittenberg”. – *Teater, Muusika.Kino* 1985, nr 7, lk 41.

² Valdeko Tobro, “Kirjad “Külaliste” kohta”. – *Noorte Hää* 1974, 30.III.

³ Sirje Kiin, Rein Ruutsoo, Andres Tarand, *40 kirja lugu*. Tallinn: Olion, 1990, lk 41.

⁴ Reet Neimar, *70-ndate eesti teater*. Loengumaterjal Tartu Ülikoolis. Tallinn: 1996, lk 2-3.

Teatrilaaadi poolest oleks Viidingu väliselt minimalistlik ja sisemiselt üliintensiivne Hamlet justkui vastand Vanemuise põlvkonnakaaslaste ekspressiivsetele väljendusvahenditele, kus näitleja karjuv hää ei olnud sugugi harv vahend teatrilaval. Aasta enne “Hamletit” olid Juhan Viiding ja Tõnis Rätsep teinud Draamateatri väikeses saalis kahemehetüki “Niagara”. Peruu kirjaniku Alonso Alegria jutustuse põhjal tehtud lavastuses oli samuti esiplaanil sõna ja mõte ning alles seejärel tuli vaoshoitud, kuid suure sisemise intensiivsusega mängulisus. Seesama mäng, mis möllas Vanemuise laval talitsematult ja vahel isegi hoolimatultki.

Kui vaadelda 1960ndate ja 1970ndate teatriuudust põlvkondliku fenomenina, siis kuulub sellesse vaieldamatult ka Juhan Viiding. Ta sünniaasta ja kujunemise daatumid mahuvad uuendajate ealisesse ringi. Kasutatud teatrivormide erinevus niinimetatud Tartulaadist ei tohiks aga olla takistavaks argumendiks, pigem vastupidi. Lugeses kuuekümnendate teatripõlvkonna tegemistest Euroopas või siis Off-Broadwayl ja Off-Off-Broadwayl, saab suure ühise nimetajana esile tuua vaid vana teatri eitust. Uus teater on tegelikult sündinud igal erijuhtumil isikupärasena ja seega kordumatuna. Nii kujunebki tegelikult kirev teatritegijate põlvkonnapilt, nii Eestis, Soomes kui mujal maailmas ja küllap on sinna ruumi ka Juhan Viidingu mõnel teatritööl.

Kuuekümnendate põlvkonna üheks iseloomulikumaks näitlejaks peetavat Tõnu Tepandit võib vaadelda koguni teatud ikoonina. Tepandi vedas neil aastatel enda järel teatud sleppi, ta oli oma lauluõhtutega saavutanud tuntuse, mis andis ta viibimisele laval tavatu tähenduse. Tepandi laulud jõudsid ka teatrilavale, neist valmis mitu laulukava – “Mu kodu on punaste pihlade all” (1977) ja hilisem “Süda on mul vaevas” (1980), mõlemad Vanemuises.

Tepandi Vanemuise-aastate rollide nimekiri sisaldab peaosi olulistest lavastustest (Ilmar “Südasuvi 1941”, Avdonin Salõnski “Marias”, Kloun Andrejevi “Sina, kes sa saad kõrvakiile”, Ullike “Üks ullike läks rändama”, Švejik Hašeki “Švejik läheb sõtta”), kuid näitleja renomee kujunes Tepandi puhul lisaks teatril muu loometegevusega. Jaak Allik meenutas, et 1968. aasta südisestel ärevatel üliõpilaspäevadel laulis Tõnu Tepandi raekoja

platsil venekeelseid rämedaid laule *a la* Vladimir Võssotski, kuulamas tuhanded üliõpilased, kelle meeled viibisid sel hetkel tankidega summutatud Praha kevades.⁵

Sellised vahetud esinemised löidki näitlejatele erilise ühiskondliku positsiooni. Parafraseerides vene poeedi Jevgeni Jevtušenko kuulsat diktatuuriga hästi sobituvat fraasi “Poeet on Venemaal rohkem kui poeet”, võib väita, et Tepandi oli Tartu kevade ajal rohkem kui näitleja.

1960. aastate lõpus, 1970ndatel näitleja laulis. Vast isegi rohkem kui teistel aegadel ja nii oli see Eestis ja ka Soomes. Tegelikult näitleja laulmine ongi talle loomupärane omadus, meenutagem, et Antiik-Kreeka draama algusaegadel tuli näitlejal kooriga dialoogi pidada. Küsimus ei ole seega, kas näitleja laulab, vaid mida ta laulab. Vaadeldaval ajal kippus laulmine olema klaar poliitiline tegevus.

“I am reading Rude Pravo every day,” laulis Juhan Viiding seitsmekümnendatel. Selgituseks niipalju, et Rude Pravo oli Tšehhoslovakkia valitseva nõukogudemeelse töölispartei ametlik häälekandja, ehk siis seesama Tšehhoslovakkia, mis alates 1968. aastast noortel inimestel hinge kriibib.

Viidingu eestvõttel tegutses Amor Trio, koosseisus Juhan Viiding ning ta ametikaaslasel näitlejal Juhan Ulfsak ja Tõnis Rätsep. Amor Trio laulud olid esmapilgul meelelahutuse piiri peal. Samas oli seal teravaid sõnaseadeid ja muudki. Mehed ilmusid laulma klantsides smokingites või frakkides, rõhutades oma läänelikkust. Laul ise oli virtuoosne, vokaalselt perfektne. Selles kõiges oli hoiakut, mis oma erilisuse poolest mõjus ühiskondlikult väljakutsuvalt.

“Ei jõua Sakala nõtkub variseb Nurmekund / pea kohal sõonud kaarnaid jalge all nõgist lund”, joigus kitarril saatel seitsmekümnendate teisel poolel Priit Pedajas. Ennustades Jaan Kaplinski viisistatud luule kaudu prohvetlikult ette küsimust “kui unustad laulu ja keele kas mäletad iseend”, ehk siis rahvuse ja ta kultuuri säilimisest, mis tõusis kaheksakümnendateks ilmselgelt Eesti intelligentsi tähelepanu keskmesse.

⁵Allik, Jaak. Suuline teade Jaak Allikult, 1. detsembril 2001 Ugala teatris.

Soome teatris ei laulnud kuuekümnendate põlvkond sugugi vähem, kui tegid seda Eesti põlvkonnakaaslased, kuid seal oli hoopis teine laulurepertuaar. Sellest saab pildi KOM Teatri salvestatud plaatide nimekirju vaadates.

Üheks suureks esitatud laulude alarühmaks olid töölisliikumise ajaloo sõela läbinud teosed. Näiteks KOM Teatri 1972. aastal välja antud plaadil “Internatsionaal” (*Kansainvälinen*) on proletaarse laulukultuuri tähtteos. Selle soomekeelsete sõnade autorite seas on teiste hulgas ka eesti päritolu näitekirjanik Hella Wuolijoki ja Kominterni tegelane ning Terijoe nukuvalitsuse peaminister Otto Wille Kuusinen. Selliste laulude hulka kuulub vaieldamatult ka “Varšavjanka”. Tegemist oli repertuaariga, mis korralikul kodanlasel kananaha esile kutsus.

Lisaks lauldi palju Venemaa heliloojate loomingut, niinimetatud nõukogude laulu ja olulisel kohal on Ladina-Ameerika teema, seda Tšiili parempoolse riigipöörde pärast, mille vastu lauldes protesti avaldati.

Omaette alarühm on rahvalikud laulud, mida tavaliselt veidi muusikaliselt kohendati. Sageli tegi seadeid Kaj Chydenius, kes lõi suurel hulgal ka algupärasest laululoomingut, mis muutus väga populaarseks.

Lauludest pandi kokku kavasid, mis kuulusid KOM-i repertuaari. Näiteks Ladina-Ameerika ainele “Kõik muutub” (*Kaikki muutu*), mille KOM-is lavastas 1974 Kalle Holmberg, aluseks Matti Rossi sõnadele kirjutatud laulud, mille helilooja on Eero Ojanen.

KOM Teater ei olnud kaugeltki ainuke lauluhimuline kollektiiv. Ajastu märgiks kujunesid Orvokki-kabaree lauluõhtud, mis toimusid Vanas Üliõpilasmajas. Seal oli esinejate hulgas tänaseid teatriklassikuid nagu Kaisa Korhonen ja Kalle Holmberg. Tuntud oli laulurühm Agit-prop.

Soome teatri kuuekümnendate laulutraditsiooni lähtepunktina võib käsitleda varem rootsikeelses Lilla Teaternis alanud kabaree-etenduste mängimist. Teatrit juhtinud Johan Bargum ja Claes Andersson tegid Lilla teatri kabareeõhtud populaarseks juba kuuekümnendate alguses. Lilla kabareed olid samuti poliitilisel lainel nagu soomekeelsete ametivendade lauluõhtud. Näiteks lavastas Bengt Ahlfors 1968 kabareeõhtu “Tšehhoslovakkia” (*Tjeckoslovakien*), käsitlemaks selles Ida-Euroopa riigis toimunud

muutusi. Lilla teatri kabareede ja soomekeelsete lauluõhtute laad langes paljuski kokku, mida tõestab samade heliloojate kasutamine. Nii näiteks kirjutas nii Lilla teatrile kui ka KOM-ile muusikat Eero Ojanen, kes oli muide ka “Tšehhoslovakkia” viiside autor.

Kuuekümnendate põlvkonnast on Eesti teatripilti Reet Neimari järgi näitlejatena ilmestanud lavastajad-uuendajad Jaan Tooming ja Evald Hermaküla. Mängides Epp Kaidu lavastustes suurepäraseid duette.⁶ Või siis eakaaslase Kaarin Raidi lavastatud Ion Drutse näitemängus “Pühamast püham” osad, mis Kaidu lavastuste tavapärased rollivarjundid tagurpidi keeravad.

Hoopis teistsuguse lavastaja ja näitleja suutlikkuse ühendamise traditsiooniga Soomes juhtus midagi sarnast – Kalle Holmberg läheb Turu Linnateatri lavale mängima Aleksis Kivi Veijo Mere kirjutatud eluloolises näidendis.

Soome teatri kuuekümnendate põlvkonna näitlejakunst puhkes täies jõus õitsele Turu Linnateatris, kuhu Ralf Långbacka ja Kalle Holmbergi sabas tuli suur hulk noori näitlejaid, keda täna tunneme küpses eas teatrikorüfeedena. Piisab ainult, kui loetleda 1972. aastal Holmbergi lavastatud “Seitsme venna” nimiosatäitjaid. Palju kiitust pälvinud lavastuses mängisid Esko Salminen (Juhani), Vesa-Matti Loiri (Tuomas), Heikki Kinnunen (Aapo), Heikki Alho (Simeoni), Arno Virtanen (Timo), Ilari Paatso (Lauri) ja Juha Muje (Eero).

Esko Salminen kurdab tagantjärele oma raamatus “Elu Eskona” Turu perioodi rasket mahvi. Esimesel hooajal tuli tal luua kuus suurt rolli, teater pidi endast märku andma uue repertuaariga, seepärast käis katkematu töö. Sealjuures käis rollide jagamine loovalt, lõhkudes ettekujutlusi ampluaast, arendades näitlejat uute väljakutsete kaudu. Esko Salminen räägib oma selle ajajärgu rollidest: “See on veider. Kui mulle pakuti van Goghi, reageerisin, et ma ei ole van Gogh, vaid Gauguin. Pakuti Dantoni, ütlesin, et ei ole Danton, vaid Robespierre, Othellot, mina olen ju Jago!”⁷

⁶ Reet Neimar, *70-ndate eesti teater*. Loengumaterjal Tartu Ülikoolis. Tallinn: 1996, lk 2-3.

⁷ Esko Salminen, Raila Kinnunen, *Elämä Eskona*. Juva: WSOY, 1997, lk 129.

Vale oleks öelda, et kuuekümnendate põlvkonna teatrit Eestis ja Soomes kandis vaid kuuekümnendate põlvkonna näitleja. Näiteks Kalevi Kahra aastakäik seab ta vanemasse põlvkonda, kuid ta mängis Kalle Holmbergi lavastustes kuuekümnendate lõpus Helsingi Linnateatris, sealsamas mitmes olulises Jouko Turkka lavastuses seitsmekümnendatel ja kaheksakümnendatel uuesti Kalle Holmbergi lavastustes. Samamoodi mängisid Tartus Vanemuise teatris noorte lavastajate juures vanema põlve näitlejad Herta Elviste ja Lembit Eelmäe.

VI. Mängumaa moodsa draama ja sotsialistliku realismi vahel

Omaette teema on kunstiline avangard. Eesti teatritegijad justkui oleksid tahtnud kiiruga järgi jõuda maailmateatri läbitehtud stiilide ja laadide arengus toimunule. Asi puudutab ka teisi Eesti kunstialasid. Vast ehk kõige tuntum 20. sajandi eesti kunstnik Ülo Sooster teadvustas ilmselgelt just sellist vajadust kunsti alal. “Ta pakkus välja (õigemini küll nõudis), et me mõlemad kokkuvõtlikult restitueeriksime viimase 30 aasta kunsti arengu praktiliselt kogu kaotsilastud ahela: kubismi ja ekspressionismi deformatsiooniprintsiibid, Picasso, Braque’i, de Chirico ja Morandi ruumikäsituslikud uuendused, Mondriani ja Pollocki abstraherimismeetodid, Max Ernsti ja René Magritte’i sürrealistliku lähenemisviisi, Klee ja Miró poeetika.”¹ Nii meenutas Soosteri sõber ja kolleeg Moskva päevilt Juri Sobolev.

Kui 1967. aastal toimub Tallinnas noorte kunstnike näitus, siis sinna esitatakse just avangardistlikke töid. Mis annab põhjuse süüdistada noorsugu peaaegu kriminaalses “Lääne eeskujude ahvimises”, mida konservatiivsem arvustus ka teeb.

Teatri alal avaldub moodsa teatri kinnipüüdmise püüe peale teisenenud näitlejakäsitluse ja ruumilahenduste ka dramaturgilistes valikutes. Viiekümenendate lõpus hakkasid Eestis kirjastamise olud veidi paranema. Eriti olulist rolli Lääne kirjanduse, sealhulgas näitekirjanduse tutvustamisel mängis Loomingu Raamatukogu, kus ilmus ridamisi värsket Euroopa draamat. Lavale see kõik täiesti vabalt läbi tsensuuri ja enesetsensuuri sõela veel ei jõua. 1972. aastal pühendab Juhan Viiding ühe oma luuletuse Samuel Beckett “Õnnelike päevade” esmalavastajale, millest loeb välja, et juttu on erilise teoga hakkamasaanuga. Avangardse näitekirjanduse lavaletoomine oli tollal sangaritegu, mis kutsus esile üldsuse tähelepanu.

¹ Juri Sobolev, “Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva”. – *Tallinn – Moskva 1956.1985*. Näitusekataloog. Toim. Anu Liivak, Tallinna kunstihoone, Tallinn: 1996. lk 12.

Üheks markantsemaks juhtumiks on siin Samuel Becketti kuulsaima näidendi “Oodates Godot’d” lavastamine lavakunstikooli noore diplomandi Lembit Petersoni poolt 1976. aastal. Sündmuseks saamine oli seotud Samuel Becketti loominguga.

Tegemist ei olnud siiski absurdidraama avastamisega ja Becketti loomingu esmalavastusega. Mikk Mikiver oli Becketti loominguga algust teinud “Krappi viimase lindi” lavastamisega Jüri Järvetiga nimiosas Eesti Televisioonis 1969 ja Eesti Draamateatris 1973. Ometi kasvas Godot’ ootamise tähendus suuremaks, kui selle lavastuse tegijad oskasid arvestada.

Jaak Allik meenutab: “Ma olin just saanud teatrite valitsuse juhataja ametisse, kui tuli osaleda ühes Moskvast peetud teatrite repertuaarialasel nõupidamisel. Seal siis üks tähtis nõukogude ülemus ütles kõnepuldist ilmselt kuulujuttudel põhineva süüdistuse: *“Predstavte sebe, što proishodit v Estonii, oni postavili na stsene v ožidanii Gada.”*² (Kujutage ette, mis Eestis on toimunud, nad on seal toonud lavale raipe ootamise). Süüdistus kukkus välja sõnamänguna – Gad (Godot) tähendab vene keeles lõpnu korjust.

Ometi oli Lembit Petersoni “Oodates Godot’d” lavastus suure Nõukogude Liidu teatrite repertuaaripoliitikas pöördeline – ametlikult hirmsaks peetud näitemäng tegi oma esietenduse riigis, mis hõlmas kuuendikku planeedist. Lavastuse tähendus oli suur hoolimata lavastuse loomusest, mis rõhutas vormilist külge. Eesti esimene “Oodates Godot’d” oli tõlgenduselt autorikauge, küpses eas väikese inimese eksistentsiaalseid probleeme püüdis parimal moel lahendada laval noores eas teatritegijad.

Kunstivorm omandas 1960ndatel ja 1970ndatel aastatel erilise tähenduse, kuhu andsid oma panuse poliitilised olud. Absurdidraama oli oma aja vormiotsingute tõttu radikaalne kunstivorm nagu oli seda vabavärss Eesti kuuekümnendate luules. Vabavärsi nimel peeti tollal kriitikas lahinguid.³

² Jaak Allik, Suuline teade Jaak Allikult. 1. detsembril 2001 Ugala teatris.

³ Sirje Olesk, “Soome luuleuuenduste vastupeegeldusi Eestis”. Teoses: *Taasleitud aeg. Eesti ja soome kirjanduse muutumine 1950.–1960. aastatel*. Toim Luue Epner ja Pekka Lilja. Tartu: Tartu Ülikool, 2000, lk 141.

Beckett'i dramaturgia tõstis üles novaatorluse küsimuse, millel oli omakorda ühiskondlik taust ja kunsti ning tema vastuvõtuga seotud koodide süsteem. "Oodates Godot'd" on ilmselt oma draamavormi poolest novaatorlik lavastus, mille kohta kehtib Juri Lotmani määratlus. "Lõpuks on siis täiesti loomulik, et etenduse kunstikeele globaalsete piirjoonte ja vaatajale harjumusliku ning mõistetava vormi vahel tekib konflikt, mida iseloomustatakse sõnaga "novaatorlus". Ajal, mil vaataja näib istuvat passiivselt oma toolis, käib tema teadvuses tõeline võitlus harjumusliku ja tavatu, mõistetava ja arusaamatu, nõustumist või vastuväiteid põhjustava vahel."⁴

Kuuekümnendate põlvkond käsitleb teoreetilises plaanis teatrit talle omase radikalismiga. Üle parda visati realism, mis on Eesti teatrile olnud omane pika arenguloo jooksul ja mille küüsis Eesti teater tollaste noorte tegijate arvates vaevles. "Ma mäletan ühte Evald Hermaküla isiklikku kirja minule umbes aastast 1970, kus ta kirjutab niisuguse jumaliku endastmõistetavusega, et teisiti mõtelda ükski terve mõistusega inimene ju ei saa, et psühholoogiline realism on ju 19. sajandi nähtus ja sellega pole tänapäeval loomulikult midagi teha," on toonud välja vaadeldavale rühmale tollal iseloomuliku vaate kunstile Reet Neimar.⁵

On iseloomulik, et selline põhimõtteline kunstiteoreetiline avaldus on pärit isiklikust kirjavahetusest. Tollases ühiskondliku surutise oludes ei oleks vast avalikule realismi prügikasti viskamisele järgnenud repressioone. Sellest hoolimata ei pea Tooming ega ka Hermaküla, rääkimata Kaarin Raidist ja paljudest teistest tolle põlvkonna inimestest vajalikuks oma tegelikke kunstivaateid avalikkuse ees afišeerida. Oma intervjuudes läheb eakaaslastest nõukogude meedia suhtes lahkem Hermaküla kaasa tollase kodeeritud ajakirjanduse laadiga. Ilmselt peeti tähtsamaks teha ära oma manifestid laval.

⁴ Juri Lotman, "Lavasemiootika". Teoses *Kultuurisemiootika. Tekst-kirjandus-kultuur*. Tallinn: Olion, 1991, lk. 206-207.

⁵ Reet Neimar, *70-ndate eesti teater*. Loengumaterjal Tartu Ülikoolis. Tallinn: 1996, lk 1.

Poolehoid moodsamatele teatrilaadidele kumab läbi seepärast just isiklikumat laadi kommunikatsioonis. Oma kirjas Kaarel Irdile Nõukogude armeest mainib Hermaküla oma plaanides Ionescot ja Mrozeki, ent on samas kogenud teatrijuhiga suhtlemisel ettevaatlik. “Minu jaoks (ja äkki on see tegelikult kah võib-olla nii) on uus (?) dramaturgia (=anti=Mrozek=Beckett=jne.) põhimõtteliselt liiga uus meie paljukannatanud Eesti teatrile ja tema poegadele ja tütardele. Ma julgen veel lisada (noorest peast ollakse ikka suurt tähtsust ja isekust täis), et meie teatri (s.t, eesti teatri) Brecht on tsutike Brechti poole ja mitte eriti rohkem.”⁶

Ehk siis mõtted uuest teatrist, mis toetub uut laadi dramaturgiale, on Hermakülale nii südamelähedased, et ta ei suuda jätta neid teatrijuht Irdiga suhtlemisel enda teada.

Aastatega tulevad korrektiivid. Hermaküla: “Stanislavski mulle meeldib väga, mida vanemaks, seda rohkem. Ta on väga hea mees, üllatavalt tark mees ja üllatavalt huvitav mees ja väga põhjalik.”⁷

Asi on ideoloogilistes hoiakutes. Üliõpilaste küsimustele vastates tõdeb Hermaküla: “Teil on temaga (Stanislavskiga) lihtsam, ega meil nii väga kerge ei olnudki, sest Stanislavski oli ühtlasi see stalinlik piits teatri kohal Vene ajal, ja sellest tekkis üks segasupp.”⁸

Seevastu Jaan Tooming jääb ses asjas leppimatuks ka tagantjärele. “Kõige ohtlikum on Stanislavski “süsteem”. Temast tahaks küll vabaneda,” tunnistab Tooming ajal, mil nõukogude aja raskepäraste kaanonite taak peaks olema juba seljataha jäetud.”⁹

⁶ *Hermaküla*. Koostanud Luule Epner, Mati Unt, Vaino Vahing. Tartu: 2002, lk 35.

⁷ *Lavastajaraamat. 12 intervjuud Eesti lavastajatega*. Eesti Teatriliit, Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool, Tallinn: 2001, lk 86.

⁸ samas.

⁹ Erik Linnumägi, “Jaan Tooming: ma ei ole taltunud, olen rahu leidnud”. – *Postimees* 1996, 28. III.

1970. aastate alguses pöördub osa Soome vasakradikaalsest põlvkonnast otseselt marksistlik-leninistlike dogmade juurde ning nende formuleerimisel ja levitamisel mängib suurt rolli kultuuritöötajate liit, kuhu kuulus palju Soome intellektuaale ja suurem osa nooremast teatriväest. Kirjanik ja näitleja Pirkko Saisio on meenutanud, et sinna kuulus ka suur osa teatrikooli tudengeid. Kui Saisio sai määramise Rovaniemi teatrisse, asutas ta seal koos teiste noorte teatriinimestega kultuuritöötajate liidu osakonna.¹⁰

Kuigi kultuuritöötajate liit oli ametlikult Soome Kommunistliku Parteiga külgnev allorganisatsioon, ei tähendanud liitu kuulumine veel ilmtingimata kommunistiks olemist. Liidu arutluskoosolekutel on nähtud näiteks ka Ralf Långbackat ja Kalle Holmbergi, sagedasti istusid seal KOM-i näitlejad eesotsas Pekka Milonoffiga.¹¹

Kultuuritöötajate liidu välja töötatud alusdokumentides seguneb Moskva Kremli retoorika eurokommunistlike käibetõdedega. Loomulikult erutab meeli sotsialistlik realism, millest heietatakse pikalt ja mille sõnastamine käib lihtsalt. “Sotsialistlik realism ei ole kunstivool, vaid loomemeetod, mis annab kunstnikule võimaluse mitmekülgselt ja omapäraseks väljenduseks. Kuna ta alus on töölisklassi maailmavaade, ta ei tunne keelatud teemasid ega salli sisu süvendamise või vormi arendamise meelevaldseid piire.”¹²

Sotsialistliku realismi näidete leidmisega on aga juba raskem. Nii figureerivad eelpool mainitud programmilises dokumendis näiteks filmiloojate Andrzej Wajda ja Andrei Tarkovski nimed. Teada on, et soome teatritegijad hindasid kõrgelt ka Juri Ljubimovi lavastajaloomingut. Ehk siis nõnda tuleb välja, et Soome vasakpoolsed võtavad endale mallkunstnikeks mehed, kes satuvad peagi konfliktiks sotsialistlike diktatuurrežiimidega.

¹⁰ Pirkko Saisio, “Realistista teatteria ja korkeakoulun suunnittelua 1971-79”. – *Aikansa häikäisevä peili. Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja*. Toim Pentti Paavolainen. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja Like, 1999, lk 64.

¹¹ Kirsikka Moring. Suuline teade Kirsikka Moringilt Helsingis 6. ja 7. novembril 2001.

¹² “Taide kuuluu kansalle. Taidepoliittinen ohjelma”. Helsinki: Kultuurityöntekijäin Liitto, 1975. lk 63.

Sotsialistlik realism on termin, mille juurde jõuab Kaisa Korhonen, arutledes teatri kaasaja teoreetiliste probleemide üle.¹³ Praktikas seostati sotsialistlikku realismi Nõukogude Liidust pärit näitemängude lavastamisega. Siia võib tuua Kaisa Korhoneni KOM Teatris aastal 1975 lavastatud Vsevolod Višnevski “Optimistliku tragöödia”, mille arvustusest on täna raske välja lugeda, mis võis olla selle lavastuse sõnum omas ajas.¹⁴

Sotsialistliku realismi märgi slepis tuli Soome nõukogude aja vene dramaturgiat, näiteks Aleksandr Volodini ja Aleksandr Vampilovi näidendeid, kuid neid kuidagi sotsialistliku realismiga täna siduda oleks meelevaldne. Tegemist on lihtsalt hea näitekirjandusega.

Soome teatrinoorus on kriitiline Lääne-Euroopa ja Ameerika modernistlike draamavoolude suhtes, mis Eesti eakaaslastes vaimustust tekitavad. “Kodanliku modernismi vastuolulisi voolusid ühendab nende tegelikkust lihtsustav voluntaristlik ja dogmaatiline suhtumine kunstilisse loomisprotsessi.”¹⁵

Asi ei ole Soome puhul mitte niivõrd ideoloogias, kuivõrd teatripraktikas. Nii on 1960ndate lõpus ja 1970ndate alguses noore teatripõlvkonna eitav suhtumine absurdismi seletatav sellega, et see vool ei olnud Soomes enam uudne. Beckett'i näidendid jõudsid Soomes lavale juba 1950ndatel, Jack Witikka lavastab “Oodates Godot'd” Soome Rahvusteatris 1954. 1950ndatel aastatel lavastatakse palju värsket modernistlikku dramaturgiat Vivica Bandleri juhitud Lilla Teaternis Helsingis. 1960ndate aastate lõpust alates seostasid Soome teatriradikaalid moodsaid draamavoole juba etableerunud teatriga.

Siin on Eesti ja Soome erinevast teatrisituatsioonist tulenevalt suur vahe ka teatriinimeste suhtumises modernistlikku dramaturgiasse. Soomes suhtuti sellesse jahedalt, kuna see kuulus kuuekümnendate lõpuks juba minevikku. Eestis oli ta alles

¹³ Kaisa Korhonen, “Vain syvästi ymmärretty perinne on luovaa”. – *Teatteri* 1973, nr 19-20, lk 6-7.

¹⁴ Jorma Markkula, “Komin Optimistinen tragedia”. – *Teatteri* 1975, nr 2, lk 12.

¹⁵ *Taide kuuluu kansalle. Taidepoliittinen ohjelma*. Helsinki: Kultuurityöntekijäin Liitto, 1975, lk 14.

avastamata ja seetõttu asetab suur osa noorest Eesti teatriväest suuri lootusi just moodsale dramaturgiale.

Küll aga toimub Soomes murrang teatud traditsioonides. Näiteks viivad Ralf Långbacka Tšehhovi dramaturgia lavastused uuele tasemele selle autoriga seotud teatritraditsiooni, mille tõi Moskva Kunstiteatrist Soome legendaarne Eino Kalima. Långbacka lavastab Tšehhovi näidendeid, tuues lavastusse teravdatud inimsuhteid. Nii näiteks tekitas Helsingi Linnateatris 1979. aastal lavastatud “Kajaka” Arkadina rollilahendus Elina Pohjanpää esituses arvustajas paralleele Ingmar Bergmani “Sügissonaadis” Ingrid Bergmani mängitud ema rolliga.¹⁶

Turu Linnateatri perioodi jäi Långbacka “Kirsiaia” lavastus. Tšehhovi lavatraditsioon on Soomes elav just tänu kuuekümnendate põlvkonna töödele. Isikupäraseid Tšehhovi dramaturgia lavastusi on hiljem teinud ka Kaisa Korhonen.

Eestis lõi Tšehhovi traditsiooni Adolf Šapiro, kelle lavastatud “Kirsiaed” (Noorsooteater 1971) ja “Kolm õde” (Draamateater 1973) jäävad just käesolevas töös vaadeldava perioodi sisse. Šapirot pole seostatud kuuekümnendate põlvkonna teatriuuendusega ja küllap on selleks põhjust – vene teatri parimaid traditsioone loovalt jätkav lavastaja ei klapi kuidagi hipipõlvkonna raamidesse. Küll aga on kõnekas, milline oli Šapiro loomingu retseptsioon just Soomes. Kui Draamateatri “Kolm õde” pääses viimaks 1979. aastal Helsingisse, sai lavastus uuenduslikule teatrile vastava vastuvõtu. “Kolm õde” pääseb mahuka arvustusega ajakirja Teatteri, mis ei juhtu sugugi iga külalisetendusega. Kriitik kirjutab uuenduslikest väljendusvahenditest, kus näitleja füüsis kannab edasi tegelase sisemist olekut.¹⁷ Siin on kohane ära märkida, et näitlejatena mängisid selles lavastuses mitu väljapaistvat kuuekümnendate põlvkonna esindajat: Mikk Mikiver, Juhan Viiding, Kersti Kreismann.

¹⁶ Irmeli Niemi, “Ei haaveet, vaan taito keskää. Långbackan ohjaama Lokki Helsingin Kaupunginteatterissa”. – *Teatteri* 1979, nr 2, lk 4–6.

¹⁷ Irmeli Niemi, “Kolme sokeaa sisarta. Tallinnaan Draamateatterin merkittävä vierailu”. – *Teatteri* 1979, nr 8, lk 16–17.

Huvitava vastulause Šapiro traditsiooni loonud lavastustele teeb Kalju Komissarov, lavastades Noorsooteatris 1978. aastal “Kajaka”. Šapiro algatatud traditsiooni on jätkanud hiljem Kaarin Raid.

Pirkko Saisio räägib vasakpoolsetes organisatsioonides esinenud autoritaarsetest suhetest, mis mõjusid isiksusele ahistavalt. Nii toob ta näite, et kooli juhtkonnas olevad vasakpoolsetelt häälestatud õppejõud sekkusid ta intiimellu, “sest see valmistab Teatrikoolile SKP (Soome Kommunistliku Partei) ees piinlikkust.”¹⁸

Saisio järgi määrasid kultuuritöötajate liidu koosolekutel tooni just äärmuslikult häälestatud vasakpoolsed, kelle äraolekul sai rääkida vabamalt seda, mida mõtled. Moskva dogmaatiliste kommunistide mõju ulatus ka Soome vasakpoolsetesse organisatsioonidesse, äratades seal tõrget ja eelarvamusi.

Sotsialistlikust realismist räägiti Nõukogude Eestis ametlikul tasapinnal palju, kuid noorema põlvkonna jaoks oli see määratlus vaata et sõimusõnaks. Kui enne 1968. aastat oli Eestis täheldatav püüdlus arendada esteetikaalast diskussiooni,¹⁹ siis pärast Tšehhoslovakkia sündmuste pööret on olukord vähemalt ametlikus ja avalikus suhtlemises muutunud. “Selleks ajaks oli välja töötatud metakeel, mis opereeris nõukogulike märksõnadega, aga töötas tegelikult nendele märksõnadele vastu või vähemalt neist mööda – sotsialistliku realismi mõiste kaotas oma adekvaatse sisu.”²⁰

Noor põlvkond oli igasuguste dogmade vastu, oli see moonutatud Stanislavski pärand või siis skolastiline marksistlik esteetika. Ja mitte ainult Eestis. Ungari näitekirjanik Gabor Görgey tunnistas 23. jaanuaril 2002 Tallinnas pärast oma näitemängu “Vader, kus tukk on?” etendust, et ta kirjutas selle teose 1967. aastal ajendatuna vihast sotsialistliku realismi

¹⁸ Pirkko Saisio, “Realistista teatteria ja korkeakoulun suunnittelua 1971–1979” – *Aikansa häikäisevä peili. Teatteri- ja tanssiopiskelijoiden puheenvuoroja*. Toim Pentti Paavolainen. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja Like, 1999, lk 64.

¹⁹ Jaak Kangilaski, “Vaidlustest marksistlikus esteetikas”. – *Looming* 1965, nr 11, lk 1654-1673.

²⁰ Mart Velsker, “Stalinismi võidud ja kaotused kuuekümnendatel aastatel”. – *Vikerkaar* 1998, nr 10-11, lk 126.

ja ungari romantilise ajaloodraama vastu. Absurdidraama tehnikaga rohkete poliitiliste allusioonidega näidend tuli Budapestis lavale 1968. aasta kevadel. Sama aasta sügisel keelati tükk Praha sündmuste varjus toimuva repressioonilaine käigus ära, kuid mõne aja pärast ilmus ta eri maades (Transilvaania ungarlaste teatris) ja ka Ungaris teatrite mängukavva tagasi. Gabor Gorgey “Vader, kus tukk on?” (*Komámasszony, hol a stukker?*) omab Paul-Eerik Rummo “Tuhkatriinumänguga” sarnaseid lähtekohti ja sarnane lavalejõudmise lugu räägib kuuekümnendate lõpu teatrinähtuste paralleelsusest. Dogmade vastu astusid teatriinimesed globaalselt ja Ida-Euroopa kommunistlikes diktatuuririikides oli nende loomingul palju ühiseid tunnuseid.

1960ndate püüdlused reformida kivistunud marksislikku esteetikat paistavad täna siiratenä. Loeti vasakpoolset kunstiteooriat, eriti populaarsed oli prantsuse kommunisti Roger Garaudy teosed. Tema töö “Piirideta realism” (*D’une realisme sans rivages, 1966*) avardas oluliselt tollal valitsenud kunstikujutelmi. Pärast Praha sündmusi sattusid nn eurokommunistid Ida-Euroopa kommunistlikus laagris ametlikult põlu alla ja nende pakutud vaimuelu rahumeelne areng oli muutunud võimatuks.

VII. Väljaajamine utoopiast

New lefti peamiseks võitlustandriks läänemaailmas kujunesid ülikoolid. Eesti ja Soome noorteliikumised ei olnud siin erandiks.

25. novembril 1968 vallutasid vasakradikaalselt meelestatud noortehulgad Helsingi Vana Üliõpilasmaja. Seda sündmust on peetud Helsingi üliõpilaste seisukohavõtuks üliõpilaste elu demokraatiseerimisel. Tudengid tahtsid, et asjad oleks teisiti ülikooli juhtimise, õpetuse programmide ja üliõpilaslehega.¹

Veidi varem oli toimunud Tampere üliõpilaste streik, kus avaldati meelt tõusnud õppemaksu vastu. Legendaarseks saanud Vana Üliõpilasmaja vallutus paistab tagantjärele mitte just väga dramaatilise sündmusena: tudengid istusid majas, kus pidi toimuma Soome üliõpilasliikumise 100. sünnipäevale pühendatud ametlik aktus, ja heiskasid maja akendest välja mõned anarhistlikud lipud. Olukord oli muidu rahulik.

New left Soomes oli enamasti Läänest (Saksamaalt, Itaaliast) imporditud meelsus, nagu mäletavad seda tollastes sündmustes osalejad.²

Vanem kodanlik sugupõlv tahtis näha noorte uusvasakpoolsust kui Nõukogude Liidust pärit haigust, mis ähvardab Soome iseseisvust. Ometi olid just Läänest, peamiselt Saksamaalt pärit üliõpilasliikumise emissarid need, kes kutsusid üles vastupanu radikaalsemate võtete juurde, näiteks ründama politseid.³

¹ Marja Tuominen, *Me kaikki ollaan sotilaiten lapsia. Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Otava, 1991 lk 328.

² Pertti Hynynen, "Uusvasemmistosta opiskelijaliikkeeseen: näkymiä kauteen 1967–1971". – *Pitkä 70-luku*. Toim Veikko Koivusalo, Timo Kallinen, Helsinki: TA-Tieto, 2000, lk 136.

³ Samas.

Eesti oludes ainukeseks legaalse aktiivsuse kanaliks oli komsomoliks kutsutud kommunistliku partei noorteorganisatsioon. Tartu Ülikooli komsomoliorganisatsioon kujunebki üheks noorsooliikumise keskuseks. Noorte ühiskondliku aktiivsuse tõusu, mida kanaliseerivad komsomoliorganisatsioonid, on märgata ka teistes Eesti kõrgkoolides. Elatakse illusioonis, et suudetakse süsteemi altpoolt muuta, infiltreerudes süsteemi.

“... mõtlesin sellele, et minu põlvkonnal tuleb olla tähelepanelik. On saabunud aeg, kus minugi põlvkonna inimesed astuvad kateedritesse, kolivad üle juhtivate töötajate kabinettidesse,” arutleb Mati Unt Nooruse suvelaagris.⁴

Eesti komsomoliorganisatsioonis, kus jäme ots oli kõrgkoolide käes (sest üliõpilaste arv oli suhteliselt suur), püüti kuuekümnendate lõpus ellu viia demokraatlikke uuendusi. “Tahtsime ellu viia mitme kandidaadiga valimisi, ehk siis seda, millega Gorbatšov kaks aastakümnet hiljem Nõukogude Liidu ära lagundas,”⁵ meenutas tol ajal aktiivne Jaak Allik. 28. ja 28. veebruaril 1968 toimunud Eestimaa Leninliku Kommunistliku Noorsooühingu 14. kongressil toimuski noorte mõõduvõtmine võimuga, kus hakati vastu vanema kommunistide põlvkonna valmislavastatud lahendustele.

1960. aastate Tartu noorteliikumistes mängis suurt rolli teater, konkreetselt Paul-Eerik Rummo “Tuhkatriinumäng”. Kui “Tuhkatriinumängu” väljakuulutatud esietendus 12. mail 1968 võimude survele ära jäi, toimus samal päeval üliõpilaste spontaanne meeleavaldus. Kuigi “Tuhkatriinumängu” keelamise vastu protestijaid oli 30–40 ja Kaarel Ird rahustas nemadki maha, jõudis meeleavaldus sündmusena Vaba Euroopasse ja Ameerika Häälde.⁶

Sellel asi ei piirdunud. Tartu Ülikooli komsomoliorganisatsioon pidas

⁴ Ülo Tuulik, “Nooruse rohelises auditoriumis”. – *Noorus* 1968, nr 8, lk 6.

⁵ Jaak Allik, Suuline teade Jaak Allikult. 1. detsembril 2001 Ugala teatris.

⁶ Sven Karja, “Lossimängud. Paul-Eerik Rummo – Evald Hermaküla “Tuhkatriinumäng”, 1969”. – *Teatrielu* '99. Eesti Teatriliit. Tallinn: 2001, lk 380–381.

“Tuhkatriinumängu” keelamise asjus intensiivset kirjavahetust pea kõigi Nõukogude Eesti võimu harudega, nõudes lavastuse Vanemuise mängukavva lülitamist.⁷ “Tuhkatriinumängu” teema tõusis üles 19. oktoobril 1968 Tartus peetud üliõpilaspäevadel, kus selle lavastuse ärakeelamine leidis tee irooniaga looritatud teiste poliitiliste plakatite hulka.⁸

Jaak Alliku sõnul arutati tollal aktiivselt Tšehhoslovakkias käinud ühiskondlikke uuendusi.⁹ Sellised diskussioonid toimusid Eesti noorte hulgas siiski väljaspool ametlikku tasandit ja ametlikku meediat, näiteks noorteajakirja Noorus 1968. aasta numbrites ei mainitud Tšehhoslovakkias toimuvat kordagi. Ometi vahetati 1969. aasta detsembris välja Nooruse peatoimetaja Valentin Rajasaar, toimusid “puhastused” kõrgkoolide komsomolikomiteedes.¹⁰ Kuuekümnendate põlvkonna jaoks saabus tagasilöögi aeg.

Lõhenemisest kirjutavad ka Marju Lauristin ja Peeter Vihalemm, meenutades Tartus aastal 1968 toimunut.¹¹ Nende analüüs käsitleb just seda osa kuuekümnendate põlvkonnast, mida Olaf Kuuli nimetab komsomoliopositsiooniks.¹²

Kuuekümnendate põlvkonnale saabus tagasilööki laial geograafilisel skaalal. 1969. aasta jaanuaris pani Praha Ülikooli filosoofiatudeng Jan Palach end linna keskvaljakul põlema ja suri kolm päeva hiljem haavade tõttu. Teisel pool “raudset eesriiet” said meelt avaldavad tudengid Pariisis või siis Ameerika ülikoolilinnakutes maitsta politsei kummimalakat. Valitsesid pettumise meeleolud.

⁷ Olaf Kuuli, *Sula ja hallad Eesti NSV-s. Kultuuripoliitika aastail 1953–1969*. Tallinn: 2002, lk 142.

⁸ Reet Neimar, Mihkel Tiks, “Vastab Jaak Allik”. – *Teater.Muusika.Kino* 1991, nr 10, lk 68.

⁹ Jaak Allik, Suuline teade Jaak Allikult. 1. detsembril 2001 Ugala teatris.

¹⁰ Olaf Kuuli, *Sula ja hallad Eesti NSV-s. Kultuuripoliitika aastail 1953–1969*. Tallinn: 2002, lk 145.

¹¹ Marju Lauristin, Peeter Vihalemm, “Tartu 1968. Kolmkümmend aastat hiljem”. – *Looming* 1998, nr 9, lk 1393.

¹² Olaf Kuuli, *Sula ja hallad Eesti NSV-s. Kultuuripoliitika aastail 1953–1969*. Tallinn: 2002, lk 138.

Lisaks “utoopia” sõnale on Jaak Rähesoo toonud kuuekümnendate põlvkonda iseloomustama Flaubert’ilt laenatud väljendi “raev ja võimetus” (*rage et impuissance*).¹³ Väljendamaks 1968/69. aasta murrangu järgset aega, kus asjad hakkasid minema hoopis teistmoodi, kui lillelaste põlvkond seda ette kujutas.

Selles järjest kahepalgelisemaks muutuv asjaolus ühiskonnas sattus kuuekümnendate põlvkond Eestis raskete valikute ette. Komsomolis aktiivsete inimeste jaoks kujunes töönaoliseks järgmine samm – astumine Nõukogude Liidu Kommunistlikusse Parteisse.¹⁴

Motiivid olid igal eri juhtumil individuaalsed, kuid samas on selge, et “parteilisus tõepoolest aitas karjääri teha.”¹⁵

Ideoloogiast rääkides oli Eesti kuuekümnendate põlvkonna puhul olemas asjaolu, mis jagas selle kaheks – suhtumine kehtivasse kommunistliku partei võimu. Sellise jagamise tegi juba Joel Sang ja seda veel kehtiva nõukogude režiimi ajal, määratledes teatrist rääkides kompartei võimuga diskuteerivad kokkuleplased ja leppimatud kunstnikud, kes otsisid hoopis teistsuguseid vaatenurki oma kunstitegemistele. “Et Komissarov, parandamatu maailmaparandaja, valis parteilise kunsti tee, on igati loomulik, tuleneb otseselt tema isikust.”¹⁶

Sang asetab Komissaroviga samasse leeri ka Merle Karusoo, kuigi ta kommunistlikusse parteisse ei kuulunud ja kelle teosed üldjuhul ei diskuteerinud kommunistliku partei ettemängitud teemadel.

¹³ Jaak Rähesoo, *Hecuba pärast. Kirjutisi teatrist ja draamast 1969–1994*, Tartu: Ilmamaa, 1995, lk 11.

¹⁴ *Sõjajärgse põlvkonna elutee ja seda kujundanud faktorid*. Toim. Mikk Titma. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2001, lk 268.

¹⁵ Samas.

¹⁶ Joel Sang, “Pealtnägija ülestunnistus. 1960. lõpu – 1970. alguse “noore rezhii” käekäigust”. – *Teater. Muusika. Kino* 1986, nr 12, lk 68.

Küsimus oli ajaloolises mõttes igavikuline – milline taktika valida vastupanuks võõrale vaenulikule kultuurile, mida võimu kehastav ja teostav tollane vene kommunistlik natsionalism kahtlemata oli. Kas järgida heroodeslikku või selootlikku mõttelaadi, nagu näeb ajalookäsitluses probleemi Arnold Toinbee, kirjutades lahti juutide vastuseisu hellenistliku kultuuri pealetungile.¹⁷

Kui Komissarov oli ses põlvkonnas heroodesliku lähenemise võrdkuju, millele viitavad tema püüded rääkida inimlikult klaariks kommunistliku partei asju kommunistlikule parteile arusaadaval tasandil, siis vast oleks selootliku suuna markantsem näide Jaan Tooming, kes jõudis kaheksakümnendateks aastateks oma “Rahva sõjaga” Ugala teatris lausa eestluse juurte – rahvalaulu juurde. Jätkates siin oma varasema “Laseb kaele suud anda” teemasid. Leppimatu selootliku vastupanu vaimus kunstitegemise katsena võib ilmselt vaadelda ka Jaan Kaplinski “Neljakuningapäeva” lavastamist Eesti Draamateatris.

Nõukogude Eestis püüdis võim kuuekümnendate põlvkonda sarnaselt tervele ühiskonnale oma kontrolli alla saada ja parim võimalus selleks oligi parteisse värbamine. “Värbamise olulisusest räägib fakt, et ainsaks loomeliiduks, kus enamik ei olnud EKP liikmed, oli kirjanike liit.”¹⁸

Haritumat ja ilmselt ka aktiivsemat osa kuuekümnendate põlvkonnast uurinud Eesti sotsioloogid avastavad samas, et EKP liikmeid oli nende valimis 20%, mida on kaks korda enam kui populatsioonis tervikuna.¹⁹

Evald Hermaküla ei kuulunud komparteisse. Loomulikult ajati noore põlvkonna iidolit omal ajal kompartei ridadesse ja Jaak Alliku väitel oli ta vähemalt kahel korral ka oma jah-sõna andnud, kahel korral oli tema vastuvõtmiseks kogunenud ka Vanemuise

¹⁷ Arnold Toinbee, *Uurimus ajaloost*. Tartu: Ilmamaa, 2003, lk 666.

¹⁸ *Sõjajärgse põlvkonna elutee ja seda kujundanud faktorid*. Toim. Mikk Titma. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2001, lk 119.

¹⁹ Samas.

parteiorganisatsioon, kuid mõlemal korral oli sisseastuja joonud selleks tähtsaks hetkeks ära umbes pudeli viina ja ei olnud sellega küps Nõukogude Liidu Kommunistlikusse Parteisse kuuluma.²⁰ See ei ole vähetähtis seik inimese meelsuse ja arusaamade hindamisel.

Kommunistlikkusse parteisse kuulumine iseenesest ei tähenda veel mingisuguseid lõplikke otsuseid hoiakutes, kuulus ju ka näiteks maailmakuulus teatriuudendaja Jerzy Grotowski Poola Ühendatud Töölisparteisse ja seoses sellega oli Poola võimudel ühel hetkel isegi võimatu likvideerida Grotowski eksperimentidega ummuksisse sattunud teatrit, sest siis tulnuks likvideerida ka teatri parteiorganisatsioon.²¹

See taktika poolest põlvkonda jagav küsimus oli Eesti eripära. Midagi sarnast on Soomest raske esile tuua. Aga eks ole see ka seletatav ühiskondliku taustaga, üks oli okupeeritud maa, teine vähemalt vormiliselt iseseisev.

Ometi langeb nii Eesti kui Soome puhul ühte lõhestumine, mis haarab kuuekümnendate põlvkonda. Soome lahe mõlemal kaldal tajuti, et pärast lahinguid Pariisi Ladina kvartalites, Berkley üliõpilaslinnakutes ja eriti Praha tänavatel veerevaid Punaarmee tanke, pole asi enam endine. Hinnangud toimunule jagasid kuuekümnendate põlvkonna kaheks.

“Kas me olime pimedad? Idealistid siiski ja kas see ei ole üks ja sama asi? Augustist alates me ei olnud enam pimedad, ei olnud enam ka idealistid. Ja enam me ei olnud koos. Meie teed jagunesid või hargnesid eri suundadesse.”²²

1976. aastal lavastab Jouko Turkka Helsingi Linnateatris Hannu Salama romaani “Kus tegijaid, seal nägijaid” (*Siinä näkijä missä tekijä*) dramatiseeringu. 1972. aastal ilmunud teose kirjutas teatrile sobivaks Turkka ise.

²⁰ Jaak Allik, Suuline teade Jaak Allikult. 1. detsembril 2001 Ugala teatris.

²¹ Hendrik Lindepuu, “Grotowski – Polska, Post Mortem”. – *Teater. Muusika. Kino* 2000, nr 1, lk 19.

²² Kalle Holmberg, *Vasen suora*. Helsinki: Otava, 1999, lk 208.

Romaan räägib ühe konkreetse Salminenide perekonna näitel Soome vasakpoolsest liikumisest, selle aadetest ja aadete purunemisest. Lavastus liikus seitsmekümnendate aastate taustal varasematesse Soome ajaloo perioodidesse kuni 1918. aasta kodusõjani. Puudutati ka ühte tabuteemat, millest hakati vabamalt rääkima just 1960ndatel ja 1970ndatel aastatel – et leidis kommunistlikult meelestatud soomlasi, kes pidasid vasakpoolsete aadete nimel õigeks Talve- ja Jätkusõja ajal saboteerida oma rahvusaaslaste sõjapingutusi. See puudutas ka romaanis kirjeldatud Salminenide peret.

Turkka lõhkus romaani kronoloogilise ülesehituse ja lõi lavastuse üles romaani teemade järgi. “Ülesehitus on pigem uuriv, otsiv ja küsiv – mitte väitev ega konstanteeriv,” näeb dramatiseeringu iseloomu Pentti Paavolainen.²³

Paavolainen seab lavastuse peateemaks reeturluse – kes ja miks taganes vasakpoolsetest aadetest. “Kus tegijaid, seal nägijaid” võeti vasakpoolsetes ringkondades valuliselt vastu. Töölisklassi aadete eest võitlejate jagunemine aadetele ustavaks või mitteustavaks jäämise järgi võis olla soola raputamine hiljaaegu kaheks lõhenenud Soome Kommunistlikule Parteile. Hoolimata sellest kujunes lavastuse mängimine võidukaks. Nädal pärast esietendust oli reserveeritud 20 000 piletit. Ametiühingud ja muud töölisorganisatsioonid käisid seda grupiviisiliselt vaatamas. Tegemist on lavastusega, mida Paavolaise järgi Turkka ise ühena vähestest ei ole tagantjärele pidanud halvaks ja väärtusetuks.²⁴

Võib-olla ollakse täna isegi liiga karmid kuuekümnendate aastate lõpu radikaalidele hinnangu langetamisega. Prantsusmaa noor filmilavastaja Bertrand Bonello kirjeldab oma värskes filmis “Pornograaf” (2001) 1968. aasta Pariisi Ladina kvartali kangelasi läbi karmi võrdkuju – selleks on pornofilmide režissööriks saanud endine mässaja, kes häbeneb iseenese tööd.

Tegelikult teravdas 1960ndate ja 1970ndate noorteliikumise lõhestumine ühiskonna

²³ Pentti Paavolainen, *Turkan Pitkä juoksu*. Helsinki: Gaudeamus, 1986, lk 124.

²⁴ Samas, lk 127.

olukorda. Ühtsest vabadust nõudvast põlvkonnast eristusid äärmuslikud rühmitused, kelle poliitiliste vahendite hulka käis juba pommide panemine. Aastal 2002 teevad ameerika filmimehed Sam Green ja Bill Siegel dokumentaalfilmi “The Weather Underground”, mis räägib ameerika noorteliikumisest eraldunud samanimelisest poliitilisest rühmitusest, mille liikmed on süüdi 1970ndatel toime pandud terroristlikes tegudes. Weather Undergroundi liikmed tulid põranda alt välja alles 1980. aastatel, isegi neid jahtiv Ameerika Föderaalne Juurdlusbüroo ei suutnud neid tabada.

Peale Weather Undergroundi oli olemas veel Ameerika neegreid ühendav radikaalne liikumine Mustad Pantrid. Euroopas tegid ilma Punased Brigaadid, lisaks neile oli Vanas Maailmas vähem või rohkem radikaalseid liikumisi Saksamaal, Itaalias ja Kreekas.

Ka Eestis võib leida kuuekümnendate põlvkonna esindajaid, kes ei läinud kokkulepluse teed. Oli neid ka teatri alal ja oma põhimõtete juurde jäämise eest tuli maksta.

“Tuhkatriinumängu” lavastusega seotud Ene Rämmeld emigreerus aastal 1981 Prantsusmaale. Taasiseseisvunud Eestisse naastes tekitab siin nähtu temas emotsioone. “Ükskord kohtasin juhuslikult tänaval ka Jaan Toomingat ja pidin nutma hakkama, sest ei suutnud aru saada tema nii drastilisest muutumisest. Minu mälestustes oli ta ikka see Jaan, keda ma tema etenduses “Tõde ja õigus” viimati nägin. Alles Jaani nähes hakkasin mõisma, mis oli vahepeal Eestis loominguliste inimestega toimunud.”²⁵

Eesti kuuekümnendate elutunnetuse kokkuvõtte leiab ilukirjandusest: “Kuuekümnendad hukkusid seitsmekümnendatel, mis möödusid valutult kui ehk ainult pelk ettevalmistus kaheksakümnendatele, eesti uus-püranonismile, mis meile mõlemale on võõras ja mida me vaevalt et tunneme.”²⁶

²⁵ Ene Rämmeld, *C'est la vie*. Tallinn: Tänapäev, 2004, lk 76.

²⁶ Madis Kõiv, Vaino Vahing. *Endspiel. Laskumine orgu*. Tallinn: Eesti Raamat, 1988, lk 5.

VII. Teatriuuduse sisu: teatrimaastiku uus üldpilt Soomes

Holmbergi ja Långbacka Turu Linnateatri periood ei ole erandlik nähtus. Ühe suure institutsionaalse teatri juhtimisele kahe noorema põlvkonna tollal juba tunnustatud lavastaja poolt on võimalik leida paralleele. Nii näiteks maandus peaaegu samal ajal, aastal 1970, Berliini teatrisse Schaubühne am Lehniner Platz saksa teatri tõusev täht Peter Stein, keda Müncheni Kammerspieles peeti liiga vasakpoolseks. Kuuekümnendate põlvkonna tegijaid hakati kutsuma suuri teatreid juhtima, seal lavastama, ja nende teatritöö suurtes teatrites kandis tulemusi. Eesti oludes sobib siia ritta tuua Kalju Komissarovi, kes 1974. aastal sai 28-aastaselt Noorsooteatri peanäitejuhiks.

Turuga seoses ilmneb noore põlvkonna selge tahe ehitada selgete põhimõtetega teater ja seda selgelt määratletud ajaks. Holmberg kirjutab: “Me tuline Turusse kaheks kuni kaheksaks aastaks. Selle ajaga pidi teod ära tegema. Kahe esimesega jalg ukse vahele ja uks lahti. Kahe järgmisega uks pärani ja hapnik sisse. Nelja aastaga on värske tuuleõhk kohal ja jalg maha pandud. Kuuega eesmärgid saavutatud ja tulemus noteeritud. Kaheksas on igaks juhuks, kui midagi on veel koledasti pooleli.”¹

Sellises käsitluses tuleb näha realistlikku pilku asjade käigule. “Kuue peale see jäi. Töö sai tehtud. Miks veel jääda järama loorbereid, tantsima võidu kadrilli?” jätkab lavastaja.² Turu Linnateatrisse jõuab edu juba 1973, kui aasta publikunumbriks saadakse 155 000 vaatajat.³ Samal aastal jõuab kohale ka rahvusvaheline tunnustus, hakkavad tulema kutsed rahvusvahelistele teatريفestivalidele.

¹ Kalle Holmberg, *Vasen suora*. Helsinki: Otava, 1999, lk 244.

² Samas.

³ “Turkulaisilla menestyksen vuosi”. – *Teatteri* 1973, nr 10, lk 3.

Soomes toimub olulisi uuendusi provintsiteatris. Helsingis teatrikoolituse saanud noored tegijad ei lepi provintsis valitsevate olude ja mentaliteediga. Asi ei puuduta kaugeltki ainult Turu Linnateatrit, Soome kunagist pealinna olekski raske sügava provintsina määratleda. Provintsiteatri uuendamisel on vast põnevaim Jouko Turkka tegevus teatrijuhi ja lavastajana Seinäjoel 1967–1968, Joensuus 1968–1972 ja Kotkas 1973–1975.

Turkka seadis endale eesmärgiks teistmoodi kunsti. “Teatrisse peab tulema uus publik, piletid odavamaks, peoriide kandmine saalis tuleb lõpetada, teater peab sündima vahetult, provintsiteatrite tase peab tõusma,” nii võtab Turkka programmi kokku Pentti Paavolainen.⁴

Tegelikult kohtab Turkkalt radikaalsemaidki seisukohavõtte. Nii näiteks kirjutas noor lavastaja Turkka, et tema arvates peaks inimesed pääsema teatrisse ilma raha maksmata, ehk siis kogu müüdavate piletite süsteem tuleks ära kaotada.⁵

Peamine, millega Turkka poolehoiu võidab, on provintsi temaatika jõuline sissetoomine. Ehk siis laval räägitakse samadest inimestest, kes õhtuti kogunevad teatrisaali etendust vaatama. Turkka leiab selleks uut soome draamat, tal kujuneb oma autorite ring, kes ta jaoks värskeid teatritekste kirjutavad: Jouko Puhakka, Jussi Kylätasku. Turkka dramatiseerib usinasti ka proosat, korduvalt Hannu Salamat.

Turkka uudse provintsiteatri läbilööks tuli Jouko Puhakka uue näidendiga “Hüvasti, Mansikki” (Hyvästi Mansikki), mis käsitles Põhja-Karjala ääremaaprobleeme – maa tühjaksjäämist, majandustegevuse lõppu, ehk siis sotsiaalseid protsesse, mis sel hetkel puudutasid suurt hulka ääremaadel elavaid inimesi. “Tekst koosnes 33 episoodist, mis vastavalt eepilise teatri tingimustele olid seotud laulude abil.”⁶

⁴ Pentti Paavolainen, *Turkan Pitkä juoksu*. Helsinki: Gaudeamus, 1986, lk 34.

⁵ Jouko Turkka, “Teatterin tuotantoteknisestä uudistumisesta”. – *Teatteri* 1970, nr 14, lk 6.

⁶ Pentti Paavolainen, *Turkan Pitkä juoksu*. Helsinki: Gaudeamus, 1986, lk 37.

Lisaks Brechti eepilise teatri tunnustele näeb Paavolainen seal ka soome rahvatüki omi. Näidend käsitles sõjajärgset ühiskonna teket ja kuuekümnendate külade tühjaksjäämist. Tegemist on ühe konkreetse perekonna looga, mis läbib tervet näidendit. “Hüvasti, Mansikkil” oli enneolematu menu, lavastust esitati lisaks kodulavale ka naaberlinnades, -asulates.

Teema poolest sarnane lavastus sündis KOM Teatris, kus lavastati Pentti Saaritsa “Kaamos”, mis samuti oli ääremaa probleemidest. Sedagi lavastust esitas teater ringreisidel, mis jõudsid tihti ka ääremaale, millest näidendis juttu tehakse.

Kotkas algas Turkka karjäär “Kotka-eeposega” (*Kotka-eepos*), mis on Toivo Pekkaneni romaanitrioloogia põhjal valminud dramatiseering. See loob ”ajaloolise panoraami puu-kabasadama majanduslikust ja ühiskondlikust arengust.”⁷

Ehk siis Kotka enda ja kotkalaste minevikust ja tänapäevast. Asudes Kotka teatrit juhtima, tahab Turkka selle mängukava kaudu “anda teatrile linna näo”⁸, mis tunnuslausena leiab laia poolehoidu.

Midagi sarnast võib leida Raivo Trassi Rakvere teatri tegemistes aastatel 1977–1985, ehk siis antud töö vaatlusaluse perioodi järel. Trassi lavastused “Virumaa leib” (1980, autor Kalju Saaber) ja “Rakvere romanss” (1982, Paul-Eerik Rummo näidend Jaan Krossi põhjal) rääkisid otseselt Rakvere teatri publiku kodukandilugusid. Samuti lavastas Raivo Trass Rakveres innukalt Jüri Tuuliku maaelu näidendeid: “Luigetapjad” (1977) ja “Pulmad Abruka moodi” (1979).

Samal ajal, kui noor sugupõlv usinalt teatrit uuendas, käisid Soomes sama usinalt vana teatri rattad ringi. Kuuekümnendatel murrab nii Soome kui Eestisse sisse uus žanr – muusikal. Soomes on muusikalavastustel suur osakaal teatrikülastuste tervikus. Nii langeb näiteks hooaja 1970/71 teatrikülastustest 32% muusikalilavastustele. Ka muusikali alal osutus noor sugupõlv tegusaks. Eraldi tasub siin ära tuua Kurt Nuotio “Viiuldaja katusel” fenomeni, jättis ju see muusikal pitseri tervele kümnendile.

⁷ Pentti Paavolainen, *Turkan Pitkä juoksu*. Helsinki: Gaudeamus, 1986, lk 76.

⁸ “Mitä uudet johtajat puhuvat”. – *Teatteri* 1973, nr 13, lk 3.

1966. aasta veebruaris Vanas Üliõpilasmajas välja tulnud Kurt Nuotio “Viuldaja katusel” läheb Helsingi Linnateatri egiidi all järgnevatel aastatel kokku 447 korda.⁹

Pearollides säravad Eila Rinne ja Uljas Kandolin. Tegemist oli muusikali Euroopa esmaettekandega. Soome teater on muusikalide kavvavõtmisel alates kuuekümnendatest väga operatiivne. Näiteks tuleb 1963. aastal Tampere “West Side Story” Põhjamaade esiettekandena.

Nuotio “Viuldaja Katusel” lavastus osutub väga publikumenukaks ja sellele järgneb ridamisi sama muusikali tegemisi teistes teatrites – Tampere Töölisteris, Poris, Jyväskyläs, Kuopios, Raumas, Imatral, Mikkelis, Rovaniemis, Hämeenlinnas, Kouvolas, Vaasas.

Paavolainen seletab “Viuldaja katusel” fenomeni lahti suurte assotsiatsioonide kaudu, mida muusikal Soome rahvas alateadvuses äratas. “Viuldaja katusel” küüditamise motiiv võis Paavolaineni järgi seostuda publikul Talvesõjas kaotatud aladelt lääne poole ümber kolinute kogemusega. Mida märkis ära vaid üks muusikali lavastust arvustanud kriitik.¹⁰ Ehk siis jälle üks rahvuslik trauma koos selle Soome tollastest ühiskondlikest oludest tingitud mahavaikimisega.

Teised põhjused on seotud Paavolaineni arvates Soome ühiskonna murranguga – Antejevka küla kolimine omas ta arvates seost kuuekümnendateks tormiliselt läbitud linnastumisprotsessiga, mis jättis tühjaks suured Põhja- ja Ida-Soome alad.¹¹

Kolmas huvitav paralleel, mida rõhutab Paavolainen, on seotud võitleva vasakpoolsuse ideedest nakatunud üliõpilase Pertšiku tegelaskujuga.¹²

⁹ Pentti Paavolainen, *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri, 1992 lk 193.

¹⁰ Samas, lk 242.

¹¹ Samas, lk 196.

¹² Samas, lk 196.

Pertšik kujutas endast soomlaste jaoks märki, mis võis seostuda noorte Soome Kommunistlikku Partei vähemuse tiiva poliitikat pooldavate vasakradikaalidega, kellele anti nimeks “võitlejad” (*taistolaiset*).

Muusikali alal toimub teatrihooajal 1969/70 teinegi tolele ajale iseloomulik sündmus – Tampere Popteatris tuleb välja kuulus hipimuusikal “Juuksed”, mis lõi oma Ameerika esmalavastusega laineid, sest lavale tuleb alasti inimkeha. Nüüd korratakse seda vägitükki Soomes. 1971. aastal aga näeb Helsingi teist samas laadis paljastust – Kenneth Tynani “Oh, Calcuttas” täidetakse teatrilava juba suure hulga alasti kehadega, jäljendades sellega Londonis tehtud hipiajastu kunstiteost.

Just 1960. aastatel saab muusikaližanr ka Eestis kannu maha. 1964. aastal lavastab Vello Rummo lavakunstikateedri jõududega Estonia teatris “West Side Story”, vaid aasta pärast Soomes toimunud Põhjamaade esietendust.

Põlvkonna pitserit kannab aga üks teine muusikat ohtralt kasutav teatriteos – Kalju Komissarov lavastab 1972. aastal Noorsooteatris “Oliveri ja Jenniferi”, kus on näha põlvkonnakaaslaste suurt meeskonnatööd. Erich Segali teose põhjal kirjutasid teatriteksti Paul-Eerik Rummo ja Viiu Härm. Algupärane muusika tuli Olav Ehalalt, kujundas Leonhard Lapin. Noorusliku sõnumi ja hipi-kultuuri märkidega teatriteos kujunes omas ajas vähemalt osaliseks õnnestumiseks.¹³

Soome teatri kõige olulisemad muudatuste aastad olid 1969–1971, nende aastate jooksul kujunes välja põhimõtteliselt uus teatrimaastik, mille osaks said sõltumatud teatrirühmad.

1968. aasta kevadel üliõpilaste tehtud kollaaži ”Che Guevara” põhjal sündis veel samal aastal Ryhmäteatteri. Taisto-Bertil Orsmaa lavastas Slawomir Mrozeki ühevaatuselised näidendid ”Avamerel” ja ”Karol”. Moodustus lühikest aega tegutsevaid

¹³ Rein Heinsalu, “Oliveridest ja Jenniferidest”. – *Teatrimärkmik 1972/73*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1975, lk 178-184.

teatrikollektiive nagu näiteks Vanha Myyrä, mis oli Vasakliidu SKDL poolt valimiste jaoks propagandarühm.

Sõltumatuid rühmi sündis juurde ja nad leidsid endale koha ühiskonnas. Sealhulgas pidi ühiskond nad ka oma leivakotile võtma, sest juba tolle aja Soome ühiskond sai selgeks põhimõtte, et avalik sektor peab ühiskonnale osutatud teatriteenuse kinni maksma.

1970. aastal asutavad seitse sõltumatut teatrirühma Teatrikeskuse (*Teatterikeskus*), sõltumatute teatrite liidu, mis hakkab võitlema teatrirühmade koha eest päikese all. Malli võetakse ilmselgelt Rootsist, kus sel ajal juba edukalt tegutseb sarnane Teatercentrum.

Aasta möödudes on Teatrikeskusel esitada juba muljetavaldav statistika: sõltumatud teatrirühmad on andnud 1971. aasta jooksul 28 lavastusega 609 etendust, mida vaatas ühtekokku 111 681 vaatajat. Paari aastase arengu tulemuseks on need numbrid muljetavaldavad. Teatrikeskusesse kuuluvad rühmad said 1971. aastal avalikult sektorilt abi, mis ühe teatripileti kohta moodustas 2 marka ja 60 penni. Võrdluseks: samal aastal näiteks Helsingi Linnateatri osutatav avalik abi oli 9 marka teatripileti kohta. 1971. aasta seisuga kuulusid Teatrikeskusesse Ahaa-teatteri, Collegium Artium, Hurja Joukko, Kom-Teatteri, Praesens-Ryhma, Ryhmäteatteri ja rootsikeelne Skolteatern.

Soome vabade teatrite teke ja tegevus arendab ja motiveerib kogu teatrit ühiskonna silmis. Saab selgemaks, mis põhimõtetel ühiskond teatritegemisele peale maksab, tekivad näited, kuidas on võimalik uut moodi kultuuripoliitikas kaasa rääkida. Ilmselgelt võib väita, et Soome teatrimaastik tervikuna sai ühiskonna sees tugevamaks tänu demokraatlikele põhimõtetele, mis neil aastatel seal järjest enam kinnistusid. Kuuekümnendate põlvkond oli suureks taganttõukajaks sel alal.

Eestis 1960. ja 1970. aastatel ametlikult sõltumatuid teatrirühmi ei tekkinud. See ei tähenda, et teatritegijad seda sorti teatriorganisatsioonide peale ei mõelnud. 1978. aasta kevadest on pärit järgmine Evald Hermaküla soovunelm: “Kui päris aus olla, vastaksin: andke mulle kahesaja või ka kolmesaja istekohaga saal, hea, kui see oleks amfiteatri moodi. Lavatehnikat ma ei vaja, piisaks kolmest-neljast prožektorist. Või ütleme – siiski

kümme, kolmest-neljast on ehk vähe. Ja kui mul on seitse-kaheksa väga head näitlejat, siis on see kõik, mida teatrimänguks iganes vajan.”¹⁴

Ilmselt oli Hermaküla unistuste teokssaamine tollases ühiskondlikus süsteemis võimatu. Sõltumatud teatrirühmad hakkasid tekkima alles 1980ndate lõpus, kui nõukogude kord muutus vabamaks. Siis tulid Eesti teatrimaailma VAT Teater, hiljem Von Krahli. See toimus ajal, kui Soomes läks rühmateatrite liikumine juba teisele tuurile, seal sündisid siis juba uued elujõulised ühendused nagu Viirus ja Q-Teatteri.

1960. ja 1970. aastate Eesti kogemus näitab, et teatriuuduste keskuseks kujunenud Tartus oli uute teatriorganismide kujunemiseks potentsiaal täiesti olemas. Olid olemas poolkutselised rühmad, kellel oli oma publik, mis võimaldanuks edasist arengut. Reet Neimar väidab: “Kuna Tartu ja teatriuuduse mõju oli tollal väga vägev – omas ju iga Vanemuise stuudiolanegi kusagil oma stuudiot, igas teaduskonnaski oli oma näitering – siis hargnes siit edasi taoline laialdane protsess. Samas selgus aga, et esieksperimenteerijate näiliselt mitte mõistusele apelleerivates lavastustes on siiski olemas mingisugune mõistuspärane alge. Vahe epigoonide tasemega, kes arvasid, et nad saavad aru sellest keelest, milles töötasid Hermaküla ja Tooming, oli lihtsalt masendav.”¹⁵

Tõepoolest, kuuekümnendate lõpu ja seitsmekümnendate alguse Tartu kultuurielu oli haruldaselt rikas ja sinna mahtus igasuguseid teatrialgatusi. Mõned neist on aga hoolimata Reet Neimari skeptilistest määratlustest väljapaistvad. Esmajoones tuleb siin välja tuua kirjandusteater Amores ja Tartu Ülikooli bioloogide moodustatud teatrirühm Rajacas. Viimane leidis tunnustust oma põlvkonnakaaslaste poolt, mis lubab Rajaca seada oma aja põnevate kunstinähtuste hulka.¹⁶

¹⁴ Karin Kask, “Teatriaeg liigub kiirelt”. – *Teatrimärtmik 1981*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1984, lk 36.

¹⁵ Reet Neimar, *70-ndate eesti teater*. Loengumaterjal Tartu Ülikooli tudengitele. Tallinn 1996, lk 3.

¹⁶ Rein Saluri, “Rajacas – !?” – *Noorus*, 1968, nr 4, lk 32.

Rajaca puhul on repertuaarivalikus olemas kaalukad kunstitaotlused, Priit Pedajas meenutab, et see teatrirühm mängis nõudlikku näidendit nagu Mrozeki “Tango”.¹⁷

Oluline on seegi, et nii Amores kui Rajacas andsid Eesti kultuurilukku rea kunstiisiksusi, kes teostasid ennast väljaspool teatrikunsti. Näiteks tegi Rajacas kaasa tänaseks animatsioonifilmi koolkonna loonud Priit Pärn. Amorese ja Rajaca juhtumid vajaksid uurimist, mil määral mõjus Tartu teatrikliima viljastavalt ka muudele teatrigatustele ja mil määral pärssis nõukogude võimu kõike determineeriv kord neid teatrigatusti, marginaliseerides kõiki selliseid algatusi ametlikult lubatud “kunstilise isetegevuse” raamidesse.

Erinevalt Eestist oli Soomes täiesti uus nähtus kümnendivahetusel uute teatriliiikide teke – koos uute teatrirühmadega sünnib Soome ka nukuteater, moderntants ja kaasaegne lasteteater. Ehk siis teatud kunstiliiikide alal teeb Soome kultuur hüppe moodsale ühiskonnale vastavatesse teatiharudesse. Arenedes praktiliselt nullist, saavutatakse üsna kiiresti võrdlemisi arvestatav tase.

Loomulikult on sellisel arengul oma eellugu. Tantsuala seni valitsenud Rahvusooperi klassikaline ballett sai alternatiivi 1960. aastatel. 1962 käis Soomes Marta Graham, 1964 Merce Cunningham. Kuuekümnendatel juhuslikult tegutsenud Praesens tantsurühm lagunes ja selle liikmed Marjo Kuusela ja Maria Wolska asutasid 1972. aastal esimese sõltumatu kutselise rühma, tantsuteatri Raatikko.¹⁸

Raatikko suundumused järgisid suuresti Soome vasakpoolse proletaarse kultuuri malle – teatri esimene suurtöö oli Soome draamaklassiku Minna Canthi näitemängu “Töölise naine” samanimeline tantsuversioon. Esietendus toimus 18. märtsil 1973 Helsingi Lilla Teaternis, koreograafiks Marjo Kuusela.

¹⁷ Priit Pedajas, “Ainus ja igavene....” – *Teater. Muusika. Kino* 1996, nr 10, lk 20.

¹⁸ Raisa Rauhamaa, “Moderni tanssi tulee Suomeen.” – *Moniääninen 60 luku*. Toim Hanna-Leena Helavuori. Helsinki: Teatterimuseo, 1996, lk 85-95.

Raatikko ei olnud ainus tähelepanu pälvinud tantsuala uustulnukatest. Vaadeldaval perioodil sündis ka Helsingi Linnateatri tantsurühm, kusjuures see kõik toimus plaanitud tegevuse tulemusena – aastal 1967 võeti õppima 25 tantuõpilast, kellest kujunes hiljem teatri tantsijate tuumik. Teatri tantsurühma sünniajaks võib pidada 1973. aastat, mil Helsingi Linnateatri palgale võeti kuus tantsijat ja repetiitor. Seitsmekümnendatel juhtis rühma Liisa Priha. Tegemist oli loominguliselt võimeka kollektiiviga, mis tõusis hiljem Jorma Uotineni juhtimisel Euroopa juhtivate tantsuteatrite hulka.

1971. aastat võib pidada Soome nukuteatri sünniaastaks, sel aastal asutati esimene kutseline nukuteater Vihreä Omena (Roheline õun). Kevadel 1971 käisid lavastajad Ritva Laatto ja näitleja Lea Wallin Peterburis (tollal Leningrad), kus tutvusid sealse nukuteatriga ja kust said kaasa nukke. Hiljem liitusid nendega Sirppa Sivori-Asp ja Kirsi Aropaltio, 12. septembril 1971 asutati Vihreä Omena, mis seadis eesmärgiks teha lastele nukuteatrit. Kuu aega hiljem valmis lavastus “Indiaanimuinasjutte”.

Niisamuti on seitsmekümnendate aastate algus uuetüübilise lasteteatri sünni aeg Soomes. See on teater, mille sünnikohaks võib pidada Rootsit koos ta loovaid alternatiive pakkuva lastekultuuriga, mille ideoloogiat ja olemust teatri alal võiks iseloomustada lausega – lasteteater peab väikeste vahenditega suutma tekitada suure teatrimaagia.

1970. aastal sündinud rühm Ahaa-teatteri võttis malli Rootsis edukalt tegutsevast lasteteatrist Fickteatern. Teatri initsiaatoriteks on Tapio Kouki ja Kurt Nuotio. Hiljem liituvad sellega Jussi Helminen, Marja Packalen ja Kirsti Kemppainen. Tampere siimaani tegutseva teatri esietendus toimus juulis 1971, lavale toodi “Robin Hood”. Teater seadis endale selgelt kasvatusliku rolli, selle näiteks võib tuua Jussi Helmise teksti “Tõmba, tõmba” (*Polttaa, Polttaa*), mis oli noorte suitsetamise vastane ja mida mängiti ringreisil koolides.

Lühikest aega tegutsenud teatrirühm Hurja Joukko alustas lastele mõeldud esitustega Helsingi õuedel, teemadeks sealtsamast leitud lastele sobiv aines – autod, mis segavad lapsi õues mängimast.

Kuuekümnendate aastate jõuline draamateatri režii mõjutab ka Soome muusikateatri arengut. “Ei ole liialdus väita, et “Juha” on Savonlinna teostuses eelkõige lavastaja ooper

ja samas Kalle Holmbergi suur võit,”¹⁹ kirjutab legendaarne muusikakriitik Seppo Heikinheimo, kellest huvi uue eesti muusika arengu vastu teeb tunnustatud estofiili. Muusikakriitik kiidab aastal 1971 Savonlinna ooperifestivalil valminud Aarre Merikanto soome klassikaks saanud ooperi lavastamist Holmbergi poolt. Heikinheimo seob muusikateatris toimunud pöörde Ralf Långbacka ja tema kahe varasema ooperilavastusega, selleks ajaks oli Långbacka lavastanud Alban Bergi “Wozzecki” ja Bizet’ “Carmeni”.

Holmbergi lavastatud Aarre Merikanto “Juha” on antud töö kontekstis oluline selle poolest, et seal tegi kaasa Hendrik Krumm, kelle lauldud Shemeika roll pälvis kriitika heakskiidu. Mis räägib sellest, et seitsmekümnendatel oli Eesti-Soome koostöö muusikateatri alal võrratult lihtsam kui sõnalavastusteatri.

Soomes on jälgitav teadlik püüe ehitada üles moodne ja mitmekülgne rahvuskultuur, kuhu kuulusid ka mitmele Euroopa kultuurile omased teatrižanrid ja -laadid. Soome poliitilise mõtte jaoks oli alati oluliseks kriteeriumiks Põhjamaade identiteet, teisisõnu Rootsi näited. Neid oli küllaga – 1960. aastateks olid Rootsis olemas Cullberg Balletten, Michael Mechke nukuteater ja Suzanne Osteni lasteteater, tegu oli kõrgkultuuriga, mis küündis oma ala paremate hulka globaalsel tasandil, ning eeskujuks soome kunstrahvale. Kuuekümnendate põlvkonna hooleks langes Soome teatrikunsti moderniseerimise roll ja selle eesmärgi nimel tehti suuri jõupingutusi.

Mingeid paralleele teatri laiema moderniseerimise alal oli näha ka Eestis. 1960. aastate lõpp on Mai Murdmaa ja Ülo Vilimaa tõusuaeg, mõlemad teevad tantsuteatrit, mis avardab oluliselt varasemate aastate jooksul kanoniseerida jõutud vene balleti malli. Uued tuuled Eesti tantsus käivad sünkroonis Eesti muusikaga, juba 1963. aastasse jääb Eino Tambergi muusikal põhinev Mai Murdmaa lavastus “Ballettsümfoonia”. Kuuekümnendatesse ja seitsmekümnendatesse jäävad Murdmaa tipptööd “Võlumandariin” (Bartók), “Joanna tentata” (Tamberg) jt. Vilimaa teeb samal ajal ilma oma lavastustega “Kontrastid” (1967). Tantsuala muutub sel ajal vaieldamatult elavamaks.

¹⁹ Seppo Heikinheimo, “Juhan toinen tuleminen – voitto ja varoitus”. – *Helsingin Sanomat* 1971. 16. VII.

Samuti toimub sel ajal tõus Eesti nukuteatris, mis on seotud neil aastatel tuule tiibadesse saanud Rein Aguri töödega (Aguri nukuteatrilane haridus on saadud Leningradist, kus said impulsi ka Vihreä Omena teatri asutajad). Aguri lavastused, näiteks Tuglase järgi tehtud “Väike Illimar”, toovad 1970. aastatel teatrisse uut poeetikat ja ka näitlejatehnikat, loobutakse seni paljuski valitsevaks olnud käpiknukkude ja “porgandi hääle” eeskujudest. Agur elustab nukuteatri institutsiooni, mis ta enda sõnul on Eesti NSV Riikliku Nukuteatri näol ta asutamisega 1948. aastal sovetivõimu poolt Eestisse kunstlikult siirdatud nähtus.

Aguri loomingus on huvitav lavastus, mis seob Eesti nukuteatrit kuuekümnendate põlvkonna sõnumiga – Mati Undi tekstil ja rockansambli Ruja muusikal põhinev “Gulliver ja Gulliver” (1979) – lavastus, kus oli põlvkonna jaoks oluline võrdlus suure ja väikse, vaba ja aheldatud inimese vahel. Tuletagem meelde, et Ruja muusika oli ka Kalju Komissarovi lavastuse “Protsess” üheks oluliseks komponendiks.

Lasteteatri uuendamise katseid on teisigi. Evald Hermaküla teeb folklooril rajaneva lastelavastuse “Üks ullike läks rändama” (Vanemuine 1973) ja Raivo Trass “Nukitsamehe” (Draamateater 1974), ent need põnevad algatused mängulise lasteteatri alal ei saanud järjepidevaks, mis oleks andnud võimaluse uut laadi lasteteatri tekkeks.

Kuuekümnendate põlvkonna pingutuse tulemusena rebib Soome kultuur võrreldes Eesti omaga suure sammu edasi modernismi suunas. Seda hoolimata asjaolust, et esialgselt olid Eestis head eeldused mitmekesisema kultuuri tekkeks. Teise maailmasõja eelõhtuks olid näiteks Leo Kalmeti Eesti Draamateatri raames tehtud nukuteatrilased edusammud ja moderntantsu esindajate, nagu Gerd Neggo ja Ella Ilbak, saavutused nii nähtavad, et sealt edasimineku näis kõigiti loomulikuna. Ajalugu tahtis teisiti. 1980. aastateks oli Soome mitme teatrilala arengus Eestist oluliselt möödunud. Aga siin on raske Eesti tegijatele midagi ette heita – olud olid sellised.

Kokkuvõte

Laias laastus ei saavutanud kuuekümnendate põlvkond seda, mida taotles. Seda nii Eestis kui Soomes. Ei tulnud ei Soome ega Eestisse kuuekümnendate põlvkonna vaimusilmas mõlemal juhul veidi erineval moel nähtud tulevik, kus elu oleks olnud vabam ja võrdsem.

1970. aastate lõpus saabus Eestisse uus surutis, mis kulmineerus rahutuste ja niinimetatud neljakümne protestikirjaga, mille puhul mängisid olulist rolli just 1960. aastatel vaimselt sirgunud noored. Soomes jäi kuuekümnendate põlvkonna unistus – sotsialism – saabumata. Vastupidi, 1980. aastatel tõusis päevakorda riigile kuuluvate äriühingute erastamine. Ajalooratas pööras ennast hoopis teisel viisil, kui seda olid ette näinud hipipõlvkonna suurvaimud.

Hoopis iseasi on aga kuuekümnendate põlvkond teatrikunsti poole pealt vaadatuna. Ehk küll selle põlvkonna teatrikunsti esindajad jagavad põlvkonnale omaseid pettumisi ja lüüasaamise kibedust, pole nende töö sugugi tagasihoidlik. Euroopaliku teatri ajaloo kahekümnenenda sajandi käsitlustes on kuuekümnendate aastate teine pool ja seitsmekümnenendate aastate algus huvitav periood, mida võib võrrelda enne ja pärast Esimest maailmasõda toimunud teatriuundustega. Kuuekümnendate-seitsmekümnenendate teatri teevad huvitavaks just noore põlvkonna algatused. Ja nii on see sarnaselt paljudele kohtadele Euroopas ja Põhja-Ameerikas ka Eestis ning Soomes.

Vaadeldes ühe põlvkonna teatrikunsti erinevusi ja sarnasusi, hakkavad prevaleerima jooned, mis viitavad tervet põlvkonda iseloomustavale vaimsusele, kuhu kuulub ühiskondlik aktiivsus ja vasakpoolsed humanistlikud hoiakud. Seejuures tuleb märkida, et Soome puhul on põlvkonna vasakpoolset meelsust ületähtsustatud ja Eestis jälle nähtud teatriuundust liiga poliitikavälisena – vaid teatrivormi uuenduse raamides.

Vaadeldava ajastu Eesti ja Soome teatrites torkavad sarnasused silma hoolimata sellest, et teatri sees nimetati asju väga erinevate sõnadega. Hoolimata teoreetiliste lähtekohtade mõningasest erinevusest oli praktikas suur hulk kokkulangevusi.

Tuleb nentida, et Eesti ja Soome teatriuuendused leidsid erineva rahvusvahelise kõlapinna. Turu Linnateatri saavutustest räägiti sageli Rootsis. Kalle Holmbergi parimad lavastused mängiti maha Stockholmis, Berliinis ja Itaalias. Tartus sündinud tipplavastused leidsid paremal juhul kiitmist Moskva ja Leningradi ärksamate teatraalide poolt. Kuigi sealtkaudu võis jõuda Eestisse ka kohaliku arveteklaarimise vilju. Voldemar Panso Moskva tollal mõjukas lehes *Sovetskaja Kultura* avaldatud noore põlvkonna noomimine mõjub 21. sajandi kontekstis kui Ivan Orava manitsuskõne.¹

Igal juhul on teatriuuendusel oma koht Eesti kultuurielus ja selle järgi võib leida veel aasatkümneid hiljem. “Kui ma mõtlen eesti kultuuri, siis tuleb mulle kõigepealt silme ette üks pilt. See on Anne Maasik Tartu Vanemuise laval, umbes 1981. või 1982. aastal, laulmas laule, mis ta on teinud eesti luuletajate luuletustest. Ta on laval üks, põlvili mas, hall “takune” seelik põrandal laiali, mingi võru pikkade juuste ümber, pea on langetatud, nii et juuksed langevad silmle, nägu pole hästi näha, shamaanitrumm või igatahes mingi väike trumm käes, seda ta lööb aeg-ajalt, lisades laulule dramaatilisust. --- See oli väga populaarne lavastus. Inimesed tundsid seal rahvustunnet.”²

Õnnepalu kirjeldab tegelikult 1976. aastal valminud Jaan Toominga lavastust “Veli Joonatan”, mis jääb Tartu teatriuuenduse lõppu ja ühtlasi kõrgaega. Mitu Toominga lavastust püsis Vanemuise mängukavas veel kaheksakümnendate alguses, kujundades nõnda maitseid ja hoiakuid ka pärast uuenduse lõppu.

Õnnepalu on õnnestunud vaateleja kultuurinähtuse esiletoomises (kuigi küllap vist Jaan Toominga “Veli Joonatan” jääb mõjujõu poolest alla “Põrgupõhja uuele Vanapaganale”),

¹ Voldemar Panso, “Et sinilinnust ei saaks part.” – *Sovetskaja Kultura* 1970, 17. III. Teoses: Voldemar Panso, ... *kas see on eilne või tänane laul? Teatriartikleid*. Tallinn: Eesti Raamat, 1980, lk 217-223.

² Anton Nigov, (Tõnu Õnnepalu). *Harjutused*. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2002, lk 116.

kuid ei oska näha nende algimpulsse. Önnepalu ei taha tunnistada, et Anne Maasiku laul “Need teed, otsatud keed...” omab seost ta jaoks tuttavate Pariisi Ladina kvartalitega, kuhu Jaan Toominga põlvkonnakaaslased kord ehtasid barrikaade. Eesti kuuekümnendate teatriuuendus ei kipu eestlaste mälestustes ja käsitlustes olema osaks tervet Lääne teatrit haaranud pöörded.

Kuuekümnendate põlvkonna tehtu kestmajäämisest räägivad ka asjaosalised: “...kuuekümnendad on liiga pikk ja sügav, tema kestvus on kestnud kauem kui ta ise, sest see, mis ajas kestab, ei ole aastate aeg, vaid lugu, mida ta jutustab.”³

Vähemalt oma kultuuripoliitika poolest demokraatlikus riigis Soomes tehti teatri alal rida otsuseid, mis muutsid rahvusliku teatri arengut märgatavalt. “Teatrite eesmärkide, majanduse ja juhtimise organiseerimiseks tehtud ettepanekud kiideti heaks üldises üksmeeles ja need olid määravaks kuni 1980ndate aastateni.”⁴

Suur osa oli nendes muutustes just kuuekümnendate põlvkonnal, kelle opositsioonilisus ja kelle algatatud ühiskondlikud arutelud toimisid ellu viidud muudatuste mootorina.⁵

Paavolainen võtab arengu kokku: “1960. aastate teatrimurrangu järelmõjudeks võib siis lugeda 1970. aastate dünaamilise perioodi, kus noor sugupõlv mõjutas asjade käiku mitmel rindel: asutades teatrirühmi, kui ka riigi- ja linnateatrites, TV ja raadioteatris, teatriõpetuses ja ka kriitikas ning toimetajate hulgas. 1970. aastad on peale selle nimekate lavastajate – Ralf Långbacka, Kalle Holmbergi ja Jouko Turkka – aeg, samuti innustuse töömeetodite ja terminoloogia arengu ja ka jätkukoolituse uuestiorganiseerimise ja ametialase korraldumise aeg. 1979. aastate algust tiivustas usk “inimese muutmise

³ Madis Kõiv, Vaino Vahing, *Endspiel. Laskumine orgu*. Tallinn: Eesti Raamat, 1988, lk 5.

⁴ Pentti Paavolainen, *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri, 1992, lk 4.

⁵ Samas, lk 3.

võimalikkusesse” ja sotsiaalpoliitilisse “progressi”. 1970. aastate teise poole teatris ja kultuuriaruteludes paljastus nende tõdede suhtelisus.”⁶

1978. aastal kohtus käesoleva töö autor esmakordselt Soome teatriuuduse temaga, lugedes von Baghi ja Milonoffi “Teatriraamatu” lõpus olevat Kalle Holmbergi vaimukat esseed “Mis asi on hea teater?”. Selle oli tõlkinud ja Draamateatri näitlejate puhketoa seinale kinnitanud Juhan Viiding.

See on aeg, kus seni enamasti paralleelselt arenenud teatriliikumised ristuvad. Eesti lavastajad pääsevad lavastama Soome. Jaan Tooming lavastab aastal 1977 Joensuu Smuuli “Kihnu Jõnni”, Mikk Mikiver aastal 1979 Kotkas Vilde “Tabamata ime” ja Kalju Komissarov 1981 Jyväskyläs Tammsaare näitemängu “Kuningal on külm”. Tekivad kontaktid.

Soome kuuekümnendate põlvkond jõuab Eestisse veelgi hiljem – Kurt Nuotio lavastab 1999. Eesti Draamateatris Ibseni “Rahva vaenlase”. 2001. aastal jõuab Von Krahli Teatrisse väga õnnestunud moel Jouko Turkka tekst “Connecting people” (*Osta pientä ihmistä*), mille lavastab Turkka õpilane Erik Söderblom.

Kui ajakirjas Synteesi ilmub aastal 1991 Rein Heinsalu ülevaade Tartu teatriuudusest, loob toimetusepoolne sissejuhatuse paralleeli Soome teatris toimunuga ja viitab Ralf Långbacka, Kalle Holmbergi, Kaisa Korhoneni ja Jouko Turkka põlvkonnale ja teatritööle.⁷ Kätte oli saabunud aeg, kui neist kahest teatriuudusest võis asjalikult rääkida. Loodetavasti need paralleelide vedamised ei lõpe, sest võrrelda on põhjust ka siis, kui noorus ning uuendamine läbi on.

⁶ Pentti Paavolainen, *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri, 1992, lk 4.

⁷ Rein Heinsalu, “Kultuurin ja teatterin murros 1960-luvulla.” – *Synteesi* 1991, nr 4, lk 11-23.

Kirjandus

Monograafiad, kogumikud, mälestusteraamatud

- Aikansa häikäisevä peili. Teatteri- ja tanssiopeskelijoiden puheenvuoroja. Toim Pentti Paavolainen. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja Like, 1999.
- Arminen, Ilkka. Juhannustansseista Jumalan teatteriin. Suomalainen julkisuus ja kulttuurisodat. Tutkijaliiton Julkaisusarja 58, Jyväskylä: 1989.
- Aro, Matti. Suomalaisen teatterin vaihteita. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto, 1977.
- von Bagh, Peter ja Milonoff, Pekka. Teatterikirja. Kalle Holmberg Ralf Långbacka. Rauma: Love Kustannus Oy, 1977.
- Haaveista vai pakosta? Toim Anneli Ollikainen. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja B2, Helsinki: 1986.
- Hermaküla. Koost. Luule Epner, Mati Unt, Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, 2002.
- Holmberg, Kalle. Vasen suora. Helsinki: Otava, 1999.
- Kalha, Harri. Ralf Forsström Scenografi 1963-1998. Helsinki : Otava, 1999.
- Kallinen, Timo. Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 2001.
- Kielletyt. Toim Kai Ekholm, Helsinki: Things to come, 1990.
- Koirien ajama kettu. Ohjaustaiteen kysymyksiä. Toim Kaisa Korhonen. Helsinki: Teatterikorkeakoulu ja Like, 1998.
- Kuuli, Olaf. Sula ja hallad Eesti NSV-s. Kultuuripoliitikast aastail 1953-1969. Tallinn: 2002.
- Kõiv, Madis ja Vahing, Vaino. Endspiel. Laskumine orgu. Tallinn: Eesti Raamat, 1988.
- Lavastajaraamat. 12 intervjuud Eesti lavastajatega. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool, 2001.
- Långbacka, Ralf. Muun muassa Brechtistä. Tekstejä teatteristä. Helsinki: Tammi, 1982.
- Marcuse, Herbert. One- Dimensional Man: Studies in the ideology of advanced industrial society. Boston: Beacon Press, 1964.
- Moniääninen 60 luku. Toim Hanna-Leena Helavuori. Helsinki: Teatterimuseo, 1996.
- Paavolainen, Pentti. Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959-1971. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri, 1992.
- Paavolainen, Pentti. Turkan Pitkä juoksu. Helsinki: Gaudeamus, 1986.
- Pitkä 70-luku. Toim Veikko Koivusalo, Timo Kallinen. Helsinki: TA-Tieto, 2000.
- Rähesoo, Jaak. Estonian Theatre. Tallinn: Estonian Theatre Union, 1999.
- Rähesoo, Jaak. Hekuba pärast. Kirjutisi teatrist ja draamast. Tartu: Ilmamaa, 1995.
- Salminen, Esko, Rila Kinnunen, Raila. Elämä Eskona. Juva: WSOY, 1997.

- Savutie, Maija. Kohti elävää teatteria. Maija Savutien teatteriarvosteluja 1935-85. Helsinki: Teatterikorkeakoulu, 1986.
- Semil, Malgorzata, Elzbieta Wysinska. Tänapäeva teatri leksikon. Tallinn: SEJS, 1996.
- Sõjajärgse põlvkonna elutee ja seda kujundanud faktorid. Toim. Mikk Titma. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2001.
- Taasleitud aeg. Eesti ja soome kirjanduse muutumine 1950.-1960. aastatel. Toim Luule Epner, Pekka Lilja. Tartu: Tartu Ülikool, 2000.
- Taide kuuluu kansalle. Taidepoliitiline ohjelma. Helsinki: Kultuurityöntekijäin Liitto. 1975.
- Thespis. Meie teatriuueendused 1972/73. Toim Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, 1997.
- Tuominen, Marja. Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia. Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa. Helsinki: Otava, 1991.
- Vahing, Vaino. Mängud ja kõnelused. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus, 2002.
- Vahing, Vaino. Noor Unt. Tallinn: Loomingu Raamatukogu 1-3, 2004.
- Valgemäe, Mardi. Linn ja teater. Tallinn: Vagabund, 1995.
- Veidemann, Rein. Ajavahe. Tallinn: Eesti Raamat, 1996.
- Uexküll, Sole. Kriitikko teatriterissa. Arvosteluja ja kannanottoja. Helsinki: Helsingin Sanomat, 1984.
- Unt, Mati. Kuradid ja kuningad: Teatri- ja filmikirjutusi aastaist 1965-1980. Tallinn: Eesti Raamat, 1989.
- Unt, Mati, Via Regia. Tallinn: Loomingu Raamatukogu nr 9, 1975.
- Ylioppilasteatteri 1926-76. Toim Timo Kallinen. Tampere: Lehtijussi Oy, 1976.

Artiklid ajakirjades, kogumikes, aastaraamatutes

- Aaloe, Ülev. Kalle Holmberg. – *Teater. Muusika. Kino* 1994, nr 3, lk 38-42.
- Allik, Jaak. Ettekanne konverentsil “Noor režii. Tendentsid, saavutused, probleemid.” – *Teatrimärkmik* 1978/79. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1982, lk 344-350.
- Allik, Jaak. Kõnelus Jaan Toomingaga. – *Teater. Muusika. Kino* 1996, nr 10, lk 14-16.
- Allik, Jaak. On vaatajalgi psüühika ehk “Musketärianast” ja surnud kaladest. – *Teatrimärkmik* 1973/74. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1976, lk 299-307.
- Allik, Jaak, Peeter Vihalemm. Noorus ja tema ühing, – *Looming* 1968, nr 10, lk 1559-1563.
- Allik, Jaak. Veenda tõestamatus. – *Teatrimärkmik* 1975/76. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1977, lk 32-47.
- Andresen, Nigol. Märkmeid lavastajast. *Teatrimärkmik* 1968/69. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1972, lk 40-44.
- A.S-K. (Anneli Suur-Kujala) Ihmiskuvaus etusijalla. Lindgren ja Turkka Prikkamiehistä. – *Teatteri* 1973, nr 15, lk 12.
- ASK. (Anneli Suur-Kujala) Holmbergin jäähyväisohjaus Turussa. Ne vahvimmat miehet ei ehjiksi jää. – *Teatteri* 1976, nr 1, lk 4-5.

- A. S-K. (Anneli Suur-Kujala) Komin Kaamos, Saaritsan esikoisnäytelmä. – *Teatteri* 1973, nr 17, lk 12.
- A. S-K. (Anneli Suur-Kujala) Raatikko – Vantaan tanssiva teatteri. – *Teatteri* 1974, nr 14, lk 12.
- A.S-k. (Anneli Suur-Kujala) Teatteriryhmät lähestyvät lasta. – *Teatteri* 1973, nr 1, lk 4.
- A. S-K. (Anneli Suur-Kujala) Turun Välskär: Jäunää ja ällikkää. – *Teatteri* 1975, nr 14-15, lk 4-7.
- A.S-K. (Anneli Suur-Kujala) Vihreä Omena. Luovan toiminnan nukketheateri. – *Teatteri* 1974, nr 7, lk 10.
- A.T. Joensuun kuulumisia. – *Teatteri* 1972, nr 10, lk 2.
- A. T. Joensuun Tuntematon – *Teatteri* 1971, nr 19, lk 4.
- Bergholm, Eija-Elina. Teatteripoliitikasta ja poliittisesta seatterista, – *Parnasso* 1966, nr 4, lk 199-202.
- Chydenius, Kaj. Teatteriryhmän hallinnasta. – *Teatteri* 1974, nr 14. lk 6.
- Epner, Luule. Kahe “Libahundi” vahel ehk Antigone ja Hamlet. – *Traditsioon & pluralism. Kirjanduskonverentside materjale*. toim. Marin Laak. Eesti Kirjandusmuuseum, Tartu: 1998, lk 169-184.
- Haan, Kalju. Ralf Långbacka. – *Teater. Muusika. Kino* 1984, nr 5, lk 50-54.
- Hartikainen, Marjatta. Eestiläistä. – *Teatteri* 1974, nr 3, lk 4.
- Heinsalu, Rein. Kultuurin ja teatteri murros 1960-luvulla. – *Synteesi* 1991, nr 4, lk 11-23.
- Heinsalu, Rein. Liiguvad või mitte. *Teatrimärkmik 1976/77*. Eesti NSV Teatriühing/Eesti Raamat, Tallinn: 1979, lk 177-185.
- Heinsalu, Rein. Oliveridest ja Jenniferidest. – *Teatrimärkmik 1972/73*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1975, lk 178-184.
- Heinsalu, Rein. Põrgulised, vaevatud, ja see Mogrimaa. – *Teatrimärkmik 1977/78*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1980, lk 135-145.
- Heinsalu, Rein. Vastab Evald Hermaküla. – *Teater. Muusika. Kino* 1992, nr 2, lk 5- 35.
- Helminen, Jussi. Lastenteatterista Ahaa Teatteri kokemuse pohjalta. – *Teatteri* 1975, nr 5-6, lk 8-9.
- Helminen, Jussi. Teatteria lapsille tehtävä lasten ehdoilla. – *Teatteri* 1970, nr 1, lk 6.
- Holmberg, Kalle. Taitelija on se joka uskaltaa ottaa riskin. – *Teatteri* 1974, nr 12, lk 12.
- Huuto idästä, huuto lännestä. Hannu Salaman ja Ville Mailun näytelmien kohtalo. – *Teatteri* 1970, nr 10, lk 1,6.
- Ird, Kaarel. Geograafilisest ja mittegeograafilisest rindejoonest. – *Noorus* 1969, nr 5, lk 8-10.
- Johansson, Stefan. Ryhmäteatteri ruotsalaisittain. – *Teatteri* 1975, nr 5-6, lk 10-11.
- Juske, Ants. Moskva – Tallinn: infokanalid. Tallinn – *Moskva 1956.1985*. Näitusekataloog. Toim. Anu Liivak. Tallinn: Tallinna kunstihoone, 1996, lk 62-79.
- Järv, Ants. Neuvostovirolaisen teatteri vuosi. – *Teatteri* 1978, nr 6, lk 11-13.

- Kabur, Boris. Isiksuse röntgenogramm. – *Teatrimärtmik 1975/76*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1977, lk 239-241.
- Kaplinski, Jaan. Kriitilise ootaja mõtteid. – *Vikerkaar* 1998, nr 10-11, lk 41-63.
- Karja, Sven. Lossimängud. Paul-Eerik Rummo – Evald Hermaküla “Tuhkatriinumäng”, 1969. – *Teatrielu '99*. Eesti Teatriliit. Tallinn: 2001, lk 359-387.
- Karja, Sven. Vastab Raivo Trass. – *Teater. Muusika. Kino* 2000, nr 4, lk 3-14.
- Kask, Karin. Milline ta oli, kolmas seitsmekümnendais? *Teatrimärtmik 1972/73*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1975, lk 16-32.
- Kask, Karin. Teatriaeg liigub kiirelt. – *Teatrimärtmik 1981*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1984, lk 29-45.
- Korhonen, Kaisa. Vain syvästi ymmäretty perinne on luovaa. – *Teatteri* 1973, nr 19-20, lk 6-7.
- Kronberg, Janika. Kuuekümnendad: kuldsed või kassikuld? – *Kohandumise märgid*. Koost Virve Sarapik, Maie Kalda, Rein Veidemann. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 329-337.
- Kruuspere, Piret. Kohanemine rambivalguses. – *Kohandumise märgid*. Koost Virve Sarapik, Maie Kalda, Rein Veidemann. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2002, lk 230-265.
- Kulovaara, Leena. Mietteitä Kaamoksesta. – *Teatteri* 1973, nr 17, lk 12.
- Kulovaara, Leena. Sisäisten urkujen valtaaminen. Voldemar Pansolla puheenvuoro. – *Teatteri* 1971, nr 15, lk 4-5.
- Kuronen, Marja-Leena. Ahaa-teatteri: Suositun pitää ollaa menestyksensä mittainen. – *Teatteri* 1974, nr 12, lk 4.
- Kuuma peruna kourassa: Bunkkeriteatterin Rosvot. – *Teatteri* 1970, nr 8, lk 3.
- Laasik, Andres. Jouko Turkka. – *Teater. Muusika. Kino* 1987, nr 2, lk 42-46.
- Laasik, Andres. Vastab Kalle Holmberg. – *Teater. Muusika. Kino* 1989, nr 2, lk 5-10.
- Lapin, Leonhard. Mängides happening'i. – *Teater. Muusika. Kino* 1994, nr 1, lk 78-91.
- Lauristin, Marju, Peeter Vihalemm. Tartu 1968. Kolmkümmend aastat hijem. – *Looming* 1998, nr 9, lk 1386-1398.
- Lehtonen, Petteri. Turun Teatterisumu purkautuu. Uudestisyntynyt Kunigas Lear. – *Teatteri* 1972, nr 8, lk 6.
- Lilja, Pekka, Sirje Olesk. Urho Kaleva Kekkoneni kõne Soome estofiilidele. – *Akadeemia* 2005, nr 2, lk 243 -256
- Lindepuu, Hendrik. Grotowski – Polska, Post Mortem. – *Teater. Muusika. Kino* 2000, nr 1, lk 18-20.
- LK. (Leena Kulovaara) Aleksis Kivi Turun Kaupunginteatterissa. – *Teatteri* 1974, nr 14, lk 1,6.
- LK. (Leena Kulovaara) Komin muusikkiteatteria. Nuori ja hurja Kullervo. – *Teatteri* 1975, nr 17-18, lk 4-7.
- LK. (Leena Kulovaara) Pekka Milonoff: Uskallettava tartua ideaan. – *Teatteri* 1976, nr 4-5, lk 4-5.

- L.K. (Leena Kulovaara) Teatteri 41 Torniossa. – *Teatteri* 1973, nr15, lk 4.
- L.K. (Leena Kulovaara) Turkan Nummisuutarit. Erottiikkaa, raivoa ja pietismiä. – *Teatteri* 1975, nr 16, lk 8-9.
- L.K. (Leena Kulovaara) Välähdus Holmbergia. – *Teatteri* 1973, nr 18, lk 12.
- Lõikuskuu 1968. – *Teater. Muusika. Kino* 1988, nr 8, 70-74.
- Långbacka, Ralf. Miten laitoistumissairaus torjutaan. – *Teatteri* 1975, nr 10, lk 5-7.
- M.A. Joensuun skisma: Poliitikka juhlii – teatteri kärsii! – *Teatteri* 1971, nr 12, lk 1-2.
- Markkula, Jorma. Komin Optimistinen tragedia. – *Teatteri* 1975, nr 2, lk 12.
- Mirov, Ruth. Otsinud olen inimese häält. – *Teatrimärkmik* 1976/77. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1979, lk 206-214.
- Mitä uudet johtajat puhuvat. – *Teatteri* 1973, nr 13, lk 3.
- Mutt, Mihkel. Millal saame hellad ühte. – *Teatrimärkmik* 1977/78. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1980, lk 55-65.
- Mutt, Mihkel. Noorsooteatri “oma teatri” otsingud ja võimaluste võimalus. – *Teatrimärkmik* 1975/76. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1977, lk 127-150.
- Mutt, Mihkel. Ühest algupärandist. – *Teatrimärkmik* 1976/77. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1979, lk 200-203.
- Myrskuä Helsingin kaupunginteatterin johtajakysymyksestä. – *Teatteri* 1970, nr 1, lk 4.
- Neimar, Reet. Kaugelt vaadatud Jaan Tooming. – *Teatrimärkmik* 1974/75. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1977, lk 155-163.
- Neimar, Reet. Suvest suveni. Loominguloolist Kaarin Raidist. *Teatrimärkmik* 1973-74. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1976, lk 121-138.
- Neimar, Reet. Vastab Kalju Komissarov. – *Teater. Muusika. Kino* 1988, nr 7, lk 5-15.
- Neimar, Reet, Vastab kuus meest. – *Teater. Muusika. Kino* 1994, nr 1.
- Neimar, Reet. Vastab Tõnu Tepandi. – *Teater. Muusika. Kino* 1989, nr 4, lk 5-26.
- Neimar, Reet, Mihkel Tiks. – Vastab Jaak Allik. – *Teater. Muusika. Kino* 1991, nr 9. lk 5-16, nr 10, lk 67-78.
- Niemi, Irmeli. Dantonin kuolema – Turkulaisen teatterin voimannäyte. – *Teatteri* 1977, nr 3, lk 4-5.
- Niemi, Irmeli. Ei haavet, vaan taito kestä. Långbackan ohjaama Lokki Helsingin Kaupunginteatterissa. – *Teatteri* 1979, nr 2, lk 4-6.
- Niemi, Irmeli. Kolme sokeaa sisarta. Tallinnaan Draamateatterin merkittävä vierailu. – *Teatteri* 1978, nr 8, lk 16-17.
- Niemi, Irmeli. Maailma hirviön hampaankolossa. – *Teatteri* 1979, nr 9, lk 14-15.
- Normet, Ingo. Võimalused ja võimatused. Eesti teater 70. aastatel. – *Teater. Muusika. Kino* 1999, nr 4, lk 42-46.
- Nuotio, Kurt. Lasten ja nuorten teatterista. – *Teatteri* 1970, nr 19-20, lk 16-17.
- Nõukogude Eesti lavastajad välismaal 1981. – *Teater. Muusika. Kino* 1982, nr 2, lk 14-19.
- Ojanen, Tuula. Teatteriryhmät tuovat uutta yleisöä. – *Teatteri* 1973, nr 11, lk 5.

- Olesk, Sirje. Soome luuleuuenduste vastupeegeldusi Eestis. – Taasleitud aeg. Eesti ja soome kirjanduse muutumine 1950.-1960. aastatel. Toim Luule Epner ja Pekka Lilja. Tartu: Tartu Ülikool, 2000, lk 133-143.
- Panso, Voldemar. Dramaturgia, teater, kriitika. – *Teatrimärkmik 1968/69*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1972, lk 128-130.
- Pedajas, Priit. Ainus ja igavene.... – *Teater. Muusika. Kino* 1996, nr 10, lk 20-22.
- Pedajas, Priit. Vello Tamme lugu. – *Teater. Muusika. Kino* 1992, nr 4, lk 33-46.
- PL. (Petteri Lehtonen) Turkulaista syyskautta: Ajojahtia ja Henkien taistelu kärjessä. – *Teatteri* 1971, nr 18, lk 3-4.
- Porkka, Irmeli. Turun van Gogh: Tätä Arlesin porvarit pelkäsivät. – *Teatteri* 1976, nr 7, lk 4-5.
- Päivän nimi – Jouko Turkka. – *Teatteri* 1970, nr 17, lk 6.
- Ramp, Üle (Lea Tormis). Teatrikirmeid. – *Noorus* 1968, nr 1, lk 47-48.
- Ramp, Üle (Lea Tormis). Teatrikihermeid. – *Noorus* 1968, nr 5, lk 31.
- Ramp, Üle (Lea Tormis). Teatrikihermeid. – *Noorus* 1968, nr 7, lk 54-55.
- Ramp, Üle (Lea Tormis). Teatrikihermeid. – *Noorus* 1969, nr 1, lk 56.
- Ramp, Üle (Lea Tormis). Teatrikihermeid. – *Noorus* 1969, nr 7, lk 46.
- Ramp, Üle (Lea Tormis). Teatrikihermeid. – *Noorus* 1970, nr 7, lk 47-48.
- Rand, Max. Lapuan valhe. – *Parnasso* 1966, nr 4, 198-199.
- Rauhamaa, Raisa. Moderni tanssi tulee Suomeen. – *Moniääninen 60 luku*. Toim Hanna-Leena Helavuori. Helsinki: Teatterimuseo, 1996, lk 85-95.
- Rähesoo, Jaak. Hermaküla ja Tooming. – *Teatrimärkmik 1971/72*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1974, lk 127-139.
- Salmelainen, Eino. Epävirallisiä tervehdyksiä. – *Teatteri* 1970, nr 19-20, lk 1.
- Saluri, Rein. Rajacas – !? – *Noorus* 1968, nr 4, lk 32.
- Sammalkorpi, Tarleena. Berliini. – *Parnasso* 1970, nr 7, lk 453-455.
- Sang, Joel. Pealtnägija ülestunnistus. 1960. lõpu – 70. alguse “noore rezhi” käekäigust. – *Teater. Muusika. Kino*, 1986, nr 12, lk 64-74.
- Sang, Joel. Teater ja teater. – *Teatrimärkmik 1978/79*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1982, 150-166.
- Sekavaa sanasaastettako? Siinä näkijä missä tekijä. – *Teatteri* 1976, nr 9-10, lk 4-5.
- Siikala, Kirsikka. Tois pual ramppi. – *Teatteri* 1973, nr 19-20, lk 1.
- Sobolev, Juri. Virtuaalne Eesti ja mitte vähem virtuaalne Moskva. – *Tallinn – Moskva 1956.1985*. Näitusekataloog. Toim. Anu Liivak, Tallinn: Tallinna kunstihoone, 1996, lk 10-18.
- Stolovitš, Leonid. Dialogid Paul-Eerik Rummo “Tuhkatriinumängu” puhul. – *Noorus* 1969, nr 4, 46-48.
- Šubin, Felix. Protsess. – *Teatrimärkmik 1974/75*. ENSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1977, lk 91-99.

- Tobro, Valdeko. Vajadus jätta sügavamat jälge. – *Teatrimärkmik 1972/73*. ENSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1975, lk 154-177.
- Tonts, Ülo. Draama, komöödia, rahvatükk ehk algupärane näidend “Vanemuise” hooajas. – *Teatrimärkmik 1967-68*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat, Tallinn: 1970, lk 39-47.
- Tonts, Ülo. Teater ja uuem algupärane näitekirjandus. – *Teatrimärkmik 1973-74*, Eesti NSV Teatriühing/Eesti Raamat. Tallinn: 1976, lk 9-16.
- Tormis, Lea. Teatriuudendusest teatriuudenduseni, tulevikutungi kannustusel. Nigol Andresen 100 (1899-1985). – *Teatrielu '99*. Eesti Teatriliit. Tallinn: 2001, lk 405-420.
- Tormis, Lea. Viron ja Suomen teatterisuhteet vuosisadan alussa oman aikamme näkökulmasta. – *Syntheesi* 1991, nr 4, lk 2-10.
- Turkka, Jouko. Teatterin tuotantoteknisestä uudistumisesta. – *Teatteri* 1970, nr 14 lk 6.
- Turkulaisilla menestyksen vuosi. – *Teatteri* 1973, nr 10, lk 3.
- Tuulik, Ülo. Nooruse rohelises auditoriumis. – *Noorus* 1969, nr 8, lk 4-8.
- Türnpü, Anne. Vastab Jaan Tooming. – *Teater. Muusika. Kino* 2003, nr 4, lk 3-7.
- Unt, Mati. Gustav Suitsu õhtu järel. Mitte arvustruseks, vaid arutluseks. – *Looming* 1960, nr 4, lk 633-636.
- Unt, Mati. Kiri teatri kohta. – *Noorus* 1968, nr 8, lk 61-62.
- Unt, Mati. Lõpuks ei kartnud Eesti teater “Virginia Woolfi”. – *Teatrimärkmik 1977/78*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1980, lk 66-71.
- Unt, Mati. Memuaare. – *Teater. Muusika. Kino* 1993, nr 12, lk 12-18.
- Unt, Mati. Seitsmes ja loodetavasti mitte viimane. – *Teatrimärkmik 1978/79*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1982, lk 110-112.
- Unt, Mati. Teater siin ja praegu. – *Teatrimärkmik 1968/69*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1972, lk 128-139.
- Unt, Mati, Teatrist ja uususest. – *Teatrielu 2000*. Eesti Teatriliit. Tallinn: 2001, lk 122-127.
- Vahing, Vaino. Üks ullike läks rändama... – *Teatrimärkmik 1972-73*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1975, lk 120-129.
- Vastumõtlemisi. Noorsooprobleemidest teatris. – *Noorus* 1968, nr 3, lk 38-39.
- Veidemann, Rein. Tsensuur kui kontekst. Sissejuhatus tsensuurisemiootikasse. Eesti näide. – *Muutuste mehhanismid. Eesti kirjanduses ja kirjandusteaduses*. Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, 2000, lk 13-26.
- Vellerand, Lilian. Igal printsil oma Wittenberg. – *Teater, Muusika. Kino* 1985, nr 7, lk 38-47.
- Vellerand, Lilian. Kaks algupärast lavalugu. – *Teatrimärkmik 1973-74*. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1976, lk 17-27.
- Vellerand, Lilian. Midagi tõsist on juhtumas ka teatris. NLKP XXV kongressile pühendatud lavastustest. – *Teatrimärkmik 1975/76*. ENSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn: 1977, lk 6-32.
- Vellerand, Lilian. Paradoksaalne Ird. Evald Hermakülaga Kaarel Irdist 16. septembril 1998. – *Teatrielu '99*. Eesti Teatriliit. Tallinn: 2001, lk 388-402.
- Vellerand, Lilian. Rahulolematus. Noorte suhtumisest teatrisse. – *Noorus* 1969, nr 3, lk 53-55.

- Velsker, Mart. Mis on kuuekümnendad eesti kirjanduses. – Taasleitud aeg. Eesti ja soome kirjanduse muutumine 1950.-1960. aastatel. Toim Luule Epner ja Pekka Lilja. Tartu: Tartu Ülikool, 2000, lk 51-59.
- Velsker, Mart. Stalinismi võidud ja kaotused kuuekümnendatel aastatel. – *Vikerkaar* 1998, nr 10-11, lk 119-127.
- Väljavõtteid “Hamleti” arutelust ETÜ kriitikasektsioonis. – *Teatrimärkmik* 1978/79. Eesti NSV Teatriühing, Eesti Raamat. Tallinn 1982, lk 92-109.
- Väänanen, Tytti. Osallistuja ja Tarkastellija. Teatteri savolais-karjalainen kolmikko. – *Teatteri* 1970, nr 4, lk 4.
- Väänanen, Tytti. Osallistuja ja Tarkastellija. Teatteri savolais-karjalainen kolmikko. – *Teatteri* 1970, nr 9, lk 4-5.

Väitekirjad, uurimused

- Karja, Sven. Mängides vastupidiselt. Ühe lavastuse lugu: Paul-Eerik Rummo “Tuhkatriinumängu” lavastus RAT Vanemuises 1969. aastal. Bakalaureusetöö Tartu Ülikoolis. Tartu: 2000.
- Liive, Ilvi. Mängumotiivid ja maskimäng Juhan Viidingu luules. Bakalaureusetöö Tartu Ülikoolis. Tartu: 1995.
- Mattila, Marketta, Hannu Vanhanen. Kultuuridebatit joukkotiedotuksessa. Debatin käsitteellistä ja historiallis-empiriistä tarkastelua. Tampereen Yliopisto, Tiedotusopin pro gradu -tutkielma. Tampere: 1982.
- Neimar, Reet. 70-ndate eesti teater. Loengumaterjal Tartu Ülikooli tudengitele. Tallinn: 1996.
- Nieminen, Jari. Ahaa teatteri 1970-1990 ja asema teatterikentässä. Tampereen Yliopisto, Pro gradu -tutkielma. Tampere: 1997.
- Pehkonen, Anneli. Joensuun teatterikriisi – prosessin kuvaus. Helsingin Yliopisto, Sosiologian pro gradu -tutkielma. Helsinki: 1973.

Ajaleheartiklid

- Hakulinen, Ritva. Haavikon satiiri iske. – *Päivän Sanomat* 1968, 23. XI.
- Hakulinen, Ritva. ”Pohjolaisia” – itsenäisyyttä ja suomalaisuutta. – *Päivän Sanomat* 1969, 8. III.
- Heikinheimo, Seppo. Juhan toinen tuleminen – voitto ja varoitus. – *Helsingin Sanomat* 1971, 16. VII.
- Hermaküla, Evald. Sünnipäevakiri Jaan Toomingale. – *Kultuurileht* 1996, 29. III.
- Linnumägi, Erik. Jaan Tooming: ma ei ole taltunud, olen rahu leidnud. – *Postimees* 1996, 28. III.
- Moring, Kirsikka. Ylioppilasteatteri on vedenjakaja. – *Helsingin Sanomat* 1986, 16. III.
- Niemi, Irmeli. Hengetöntä taistelua Turun Kaupunginteatteria vastaan. – *Sosiaalidemokraati* 1971, 24. XII.
- Oja, Tõnu. Õige farss on palju parem kui tõsine tragöödia. – *Postimees/Kultuur* 1998, 30. X.
- Panso, Voldemar. Et sinilinnust ei saaks part. – *Sovetskaja Kultura* 1970, 17. III.
- Parras. Ilmielävä kansalliskirjailija. Veijo Meren ja Kalle Holmbergin Aleksis Kivi. – *Aamulehti* 1974, 7. X.
- Parras. Parrasvaloista. – *Aamulehti* 1972, 27. II.
- Pöppönen, Hannu. Käytännäytelmä Lapualaisooppera. – *Ylioppilaslehti* 1996, 29. III.
- Saunio, Ilpo. Wozzek – uhrilammas vai sosiaalinen protesti. – *Kansan Uutiset* 1967, 4. V.
- Savutie, Maija. Huikkea kuningasseikkailu Suomenlinnassa. – *Kansan Uutiset* 1972, 22. VI.
- Savutie, Maija. Holmberg Shakespeare retkeilyllä. – *Kansan Uutiset* 1968, 24. II.
- Siikala, Kirsikka. Kesän teatteria Suomenlinnassa: KOMin farssi pohjolan Preusin perikadosta. – *Helsingin Sanomat* 1971, 22. VI.
- Siikala, Kirsikka. Rallikulttuurin esiinmarssi. – *Helsingin Sanomat* 1971, 5. VII.
- Siikala, Kirsikka. Rikkurin rakkaus on katoavaista. – *Helsingin Sanomat* 1972, 26. III.
- Siikala, Kirsikka. Ryövareita Ryhmäteatterissa. – *Helsingin Sanomat* 1971, 24. X.
- Siikala, Kirsikka. Uudesti syntynyt Lear. Holmberg ja Rossi iskevät Turussa. – *Helsingin Sanomat* 1972, 13. II.
- Sundqvist, Harry. Elooon herätetty Shakespeare. – *Aamulehti* 1968, 29. II.
- Sundqvist, Harry. Elävää, toimivaa teatteria. – *Aamulehti* 1968, 26. XI.
- Säärits, Ello. Noorte eksperimentaalne lavastus. – *Sirp ja Vasar* 1969, 14. III.
- Zern, Leif. Åbu stadsteater Europas ledande. – *Dagens Nyheter* 1973, 14. XI.
- Tobro, Valdeko. Kirjad ”Külaliste” kohta. – *Noorte Hääl* 1974, 30. III.
- Tobro, Valdeko. Õigus eksperimendile võrdub kohustusega kontrollida tulemust. – *Sirp ja Vasar* 1971, 12. XII.
- Tooming, Jaan. Evald Hermakülast, endast ja muust. Hilinemisega tema 60. sünnipäevaks. – *Sirp* 2002, 8. II.
- Uexküll, Sole. Holmbergin huikeat veljekset. – *Helsingin Sanomat* 1971, 30. IV.
- Uexküll, Sole. Kolme sisarta ja Pöystin eversti. – *Helsingin Sanomat* 1972, 17. XII.

- Uexküll, Sole. KOM-teatteri on omaa luokkaansa. – *Helsingin Sanomat* 1972, 30. III.
- Uexküll, Sole. Lapualaisooppera ottaa kantaa. – *Helsingin Sanomat* 1966, 23. III.
- Uexküll, Sole. Lehtosen Henkien taistelu jukevä järähdys Turussa. – *Helsingin Sanomat* 1971, 31. X.
- Uexküll, Sole. Purjelaivalla Turusta Kiinaan. – *Helsingin Sanomat* 1971, 2. XI.
- Veidemann, Rein. Kuuekümnnendate põlvkond Eesti kultuuris ja ühiskonnas. – *Sirp* 1991, 19. VIII ja 23. VIII.
- Veistjä, Olavi. Ilmielävä kansalliskirjailija. Veijo Meren ja Kalle Holmbergin Aleksis Kivi. – *Aamulehti* 1974, 7.X.
- Vuori, Jyrki. Kirjailija Aleksis Kivi, täällä. – *Turun Sanomat* 1974, 9.X.

Autori nähtud lavastusi

- “Hamlet”. Shakespeare, lav Mikk Mikiver, Draamateater 1978.
- “Hingekell”. Priit Pedajas, lav Rein Agur, Nukuteater 1978.
- “Hoolimatu armuke”. Jean Cocteau, lav Kaarin Raid, Noorsooteater 1976.
- “Godot’ d oodates”. Samuel Beckett, Noorsooteater 1976.
- “Good-bye, Baby!”. Mati Unt, lav Kalju Komissarov, Noorsooteater 1975.
- “Gulliver ja Gulliver”. Mati Unt, lav Rein Agur, Nukuteater 1979.
- “Kajakas”. Tšehhov, lav Kalju Komissarov, Noorsooteater 1978.
- “Kauka jumal”. August Kitzberg, lav Jaan Tooming, Vanemuine 1977.
- “Kolm õde”. Tšehhov, lav Adolf Šapiro, Draamateater 1973.
- “Kolm õde”. Tšehhov, lav Kaisa Korhonen, KOM Teatteri, 1979.
- “Kremli kellad”. Nikolai Pogodin, lav Evald hermaküla/Kaarel Ird, Vanemuine 1977.
- “Kümme neegrit”. Agatha Christie, lav Kalju Komissarov, Noorsooteater 1976.
- “Lapua-ooper”. Arvo Salo/Kaj Chydenius, lav Kalle Holmberg, Helsingi Üliõpilasteater 1966 (*Love Records plaat*).
- “Lavv-Stoori”. Murray Schisgal, lav Evald Hermaküla, Vanemuine 1979.
- “Mees kes ei mahu kivile”. Vaino Vahing, lav Evald hermaküla, Vanemuine 1975.
- “Mu kodu on punaste pihlade all”. Tõnu Tepandi, lav Evald Hermaküla, Vanemuine 1977.
- “Nukitsamees”. Luts/Raivo Trass, lav Raivo Trass, Draamateater 1974.
- “Pardijaht”. Aleksandr Vampilov, lav Merle Karusoo, Draamateater 1977.
- “Peaproov”. Mati Unt, lav Kalju Komissarov, Noorsooteater 1977.
- “Preili Julie”. Strindberg, lav Raivo Trass, Draamateater 1975.
- “Prokurör”. Georgi Dzagarov, lav Kalju Komissarov, Noorsooteater 1978.
- “Protsess”. Abby Mann/Kalju Komissarov, lav Kalju Komissarov, Noorsooteater 1975.
- “Põrgupõhja uus Vanapagan”. Tammsaare/Osvald Tooming, lav Jaan Tooming, Vanemuine 1976.
- “Päikese lapsed”. Gorki, lav Merle Karusoo, Draamateater 1976.
- “Pühamast püham”. Ion Drutse, lav Kaarin Raid, Vanemuine 1977.
- “Seitse venda”. Kivi/Ritva Holmberg, lav Kalle Holmberg, Turu Linnateater 1972, (*Yleisradio videosalvestus*).
- “Tõde ja õigus”. Tammsaare/Osvald Tooming, lav Jaan Tooming, Vanemuine 1978.
- “Ukse taga”. Wolfgang Borchert, lav Evald Hermaküla, Vanemuine 1977.
- “Veli Joonatan”. Ernst Enno/Jaan Tooming, lav Jaan Tooming, Vanemuine 1976.
- “Väike Illimar”. Friedebert Tuglas/Rein Agur, lav Rein Agur, Nukuteater 1975.

Nimeloend

- Adlas, Raivo (1940-), eesti näitleja: 16, 51, 63, 64.
 Adorno, Theodor (1903-1969), saksa filosoof: 27.
 Agricola, Mikael (1510-1557), soome kirikutegelane: 53, 54.
 Agur, Rein (1935-), eesti lavastaja: 97.
 Ahlfors, Bengt (1937-), soome kirjanik ja lavastaja: 67.
 Alegria, Alonso (1940-), peruu kirjanik: 65.
 Alho, Heikki (1937-), soome näitleja: 68.
 Allende, Salvador (1903-1973), Tšiili president: 28.
 Allik, Jaak (1946-), eesti teatrikriitik ja poliitik: 11, 16, 32, 65, 71, 80, 81, 83.
 Alliksaar, Artur (1923-1966), eesti kirjanik: 18.
 Andersson, Claes (1937-), soome kirjanik: 67.
 Andrejev, Leonid (1871-1919), vene kirjanik: 65.
 Andresen, Nigol (1899-1985), eesti kirjanduskriitik: 32, 34.
 Anouilh, Jean (1910-1987), prantsuse näitekirjanik: 16.
 Antoine, Andre (1858-1943), prantsuse lavastaja: 33.
 Anton, Lembit (1922-), eesti näitleja: 58.
 Aro, Matti (1906-1991), soome lavastaja: 5, 8
 Aropaltio, Kirsi (1945-), soome näitleja: 95.
 Artaud, Antonin (1896-1948), prantsuse teatritegelane: 12.
 Arrak, Jüri (1936-), eesti kunstnik: 12, 13, 15.
 Bagh von, Peter (1943-), soome filmikriitik: 8, 30, 31, 101.
 Bandler, Vivica (1917-2004), soome lavastaja ja teatrijuht: 75.
 Bargbum, Johan (1943-), soome kirjanik: 67.
 Bartók, Bela (1881-1945), ungari helilooja: 96.
 Beckett, Samuel (1906-1989), iiri näitekirjanik: 13, 70, 71, 72, 73, 75.
 Berg, Alban (1885-1935), austria helilooja: 96.
 Bergman, Ingmar (1918-), rootsi teatri- ja filmilavastaja: 76.
 Bergman, Indrid (1915-1982), rootsi näitleja: 76.
 Baldwin, James (1924-1987), ameerika kirjanik, 5.
 Belafonte, Harry (1927-), ameerika laulja: 24.
 Bertolucci, Bernardo (1940-), itaalia filmilavastaja: 23.
 Besson, Benno (1922-), saksa lavastaja: 42.
 Bizet, Georges (1838-1875), prantsuse helilooja: 96.
 Bonello, Bertrand (1968-), prantsuse filmilavastaja: 85.
 Brahm, Otto (1856-1912), saksa lavastaja: 33.
 Braque, Georges (1882-1963), prantsuse kunstnik: 70.
 Brecht, Bertolt (1898-1956), saksa näitekirjanik, lavastaja ja teatriteoreetik: 3, 4, 9, 33, 36, 42, 52, 73, 89.
 Brežnev, Leonid (1906-1982), NSV Liidu Kommunistliku Partei liider: 8.
 Brook, Peter (1925-), inglise lavastaja: 45, 46.
 Busch, Ernst (1900-1980), saksa näitleja: 52.
 Canth, Minna (1844-1897), soome kirjanik: 94.

Camus, Albert (1913-1960), prantsuse kirjanik ja filosoof: 27.
 Cdirico de, Giorgio (1888-1978), itaalia kunstnik: 70.
 Chydenius, Kaj (1939), soome helilooja ja teatritegelane: 14, 49, 57, 67.
 Cieślak, Ryszard (1937-1990), poola näitleja: 63.
 Cocker, Joe (1944-), ameerika rockmuusik: 20.
 Cunningham, Merce (1919-), ameerika koreograaf: 94.
 Danton, Georges (1759-1794), Suure Prantsuse Revolutsiooni tegelane: 68.
 Donner, Henrik Otto(1939-), soome helilooja: 13.
 Donner, Jörn (1933-), soome kirjanik ja filmimees: 18.
 Drutse, Ion (1928-), molodova kirjanik, 68.
 Dubcek, Alexander (1921-1992), Tšehhoslovakkia poliitik: 21.
 Eelmäe, Lembit (1927-), eesti näitleja: 61, 69.
 Ehala, Olav (1950-), eesti helilooja: 91.
 Elviste, Herta (1923-), eesti näitleja: 69.
 Epner, Luule (1953-), eesti teatriloolane: 16, 61.
 Ernst, Max (1871-1976), saksa kunstnik: 70.
 Eskola, Ants (1908-1989), eesti näitleja: 28, 48, 63.
 Fassbinder, Rainer Werner (1946-1982), saksa teatri- ja filmilavastaja: 24.
 Fialka, Ladislav (1931-), tšehhi pantomiimikunstnik: 45.
 Flaubert, Gustave (1821-1880), prantsuse kirjanik: 82.
 Forström, Ralf (1943-), soome lavakujundaja: 17.
 Freud, Sigmund (1856-1939), austria psühhiaater: 23.
 Friedrich Karl (1868-1940), Hesseni prints: 56.
 Gauguin, Paul (1848-1903), prantsuse kunstnik: 68.
 Garaudy, Roger (1914-), prantsuse filosoof: 27, 78.
 Garcia Lorca, Federico (1898-1936), hispaania näitekirjanik, 14.
 Garrick, David (1717-1779), inglise näitleja: 63
 Gerretz, Jüri(1941-), eesti muusik: 12.
 Ginzburg, Allen (1926-1997), ameerika kirjanik: 24, 28.
 Gogh van, Vincent (1853-1890), flaami kunstnik: 68.
 Gorbatšov, Mihhail (1931-), NSV Liidu kommunistliku Partei liider: 80.
 Gorki, Maksim (1868-1936), vene kirjanik: 36.
 Graham, Marta (1894-1991), ameerika moderntantsija: 94.
 Green, Sam (1966-), Ameerika filmilavastaja: 86.
 Grotowski, Jerzy (1933-1999), poola lavastaja: 44, 45, 63, 84.
 Gubaidullina, Sofia (1931-), vene helilooja: 41.
 Guevara, Ernesto Che (1928-1967), Ladina-Ameerika revolutsionäär: 27, 62, 91.
 Görgey, Gabor (1929-), ungari kirjanik: 77, 78.
 Gustav Vaasa (1496-1560), Rootsi kuningas: 54.
 Göring, Hermann (1893-1946), Saksamaa natsionaalsotsialistlik liider: 56, 57.
 Haan, Kalju (1937-), eesti teatriloolane: 48.
 Haavikko, Paavo (1931-), soome kirjanik: 44, 53, 54.
 Harrison, George (1943-2001), briti rockmuusik: 20.
 Hašek, Jaroslav (1883-1923), tšehhi kirjanik: 65.
 Hedström, Måns (1943-), soome lavakujundaja: 56
 Heidegger, Martin (1889-1976), saksa filosoof: 27.

- Heikinheimo, Seppo (1936-1997), soome muusikakriitik: 96.
- Heinsalu, Rein (1955-), eesti teatrikriitik: 101.
- Helminen, Jussi (1947-), soome lavastaja: 17, 95.
- Hemingway, Ernest (1899-1961), ameerika kirjanik: 10.
- Hendrix, Jimi (1942-), ameerika rockmuusik: 20.
- Hermaküla, Evald (1941-2000), eesti näitleja ja lavastaja: 8, 11, 12, 14, 15, 19, 25, 28, 31, 32, 33, 35, 38, 40, 44, 45, 47, 49, 50, 51, 55, 58, 59, 63, 68, 72, 73, 83, 93, 94, 97
- Hirvinen, Salla (1937-), soome tõlkija: 46.
- Ho Chi Minh (1890-1969), Vietnami Kommunistliku Partei liider: 27.
- Holmberg, Kalle (1939-), soome lavastaja: 5, 8, 14, 16, 17, 19, 20, 24, 27, 30, 31, 36, 37, 40, 42, 44, 46, 47, 52, 53, 54, 55, 57, 61, 62, 67, 68, 69, 74, 87, 96, 99, 100, 101.
- Holmberg, Ritva (1944-), soome dramaturg, lavastaja ja teatrijuht: 5,
- Härm, Viiu (1944-), eesti näitleja ja luuletaja: 91.
- Ibsen, Henrik (1828-1906), norra näitekirjanik: 101.
- Ilbak, Ella (1895-1997), eesti tantsija: 97.
- Ionesco, Eugene (1909-1994), prantsuse näitekirjanik: 73.
- Ird, Kaarel (1909-1986), eesti lavastaja ja teatrijuht: 5, 14, 33, 34, 35, 64, 73, 80.
- Ivan Julm (1530-1584), Venemaa tsaar: 54.
- Jarva, Risto (1934-1977): soome filmilavastaja: 18.
- Jevtušenko, Jevgeni (1933-), vene kirjanik: 66.
- Joplin, Janis (1943-1970), ameerika rockmuusik: 20.
- Jotuni, Maria (1880-1943), soome kirjanik: 5.
- Jurašas, Jonas (1936), leedu lavastaja: 40.
- Juske, Ants (1956-), eesti kunstiteadlane: 43.
- Järvet, Jüri (1919-1995), eesti näitleja: 71.
- Järvilouma, Artturi (1879-1942), soome kirjanik: 52
- Järvinen, Yrjö (1925-), soome näitleja: 54
- Kaalep, Ain (1926-), eesti kirjanik: 18.
- Kabur, Boris (1917-2002), eesti kirjanik: 5.
- Kahra, Kalevi (1927-1998), soome näitleja: 69.
- Kaidu, Epp (1915-1976), eesti lavastaja: 68.
- Kalima, Eino (1882-1972), soome lavastaja: 76.
- Kalmet, Leo (1900-1975), eesti lavastaja: 97.
- Kantelin, Uljas (1915-1980), soome näitleja: 90.
- Kantšeli, Gia (1935-), gruusia helilooja: 41.
- Kaplinski, Jaan (1941-), eesti kirjanik: 15, 18, 22, 27, 39, 66, 83.
- Karusoo, Merle (1944-), eesti lavastaja: 11, 12, 39, 82 .
- Kask, Karin (1919-1998), eesti teatriloolane: 59.
- Kekkonen, Urho Kaleva (1900-1986), Soome president: 4, 30, 52.
- Kemppainen, Kirsti (1946-), soome näitleja: 95.
- Kennedy, John Fitzgerald (1917-1963), USA president: 9.
- Keskküla, Ando (1950-), eesti kunstnik: 15.
- Kiho, Jaan (1943-), eesti näitleja: 58, 59.
- Kiik, Heino (1927-), eesti kirjanik: 38.
- Kilvet, Kaarel (1944-2005), eesti näitleja ja lavastaja: 12, 13, 49.
- Kinnunen, Heikki (1946-), soome näitleja: 17, 68.

Kitzberg, August (1855-1927), eesti kirjanik: 16, 61.
 Kivi, Aleksis (1834-1872), soome kirjanik: 30, 62.
 Klee, Paul (1879-1940), saksa kunstnik: 70.
 Komissarov, Kalju (1946-), eesti lavastaja: 15, 25, 27, 32, 33, 59, 60, 76, 82, 83, 87, 91, 97, 101.
 Koppel, Einari (1925-1978), eesti näitleja: 60.
 Korhonen, Kaisa (1941-), soome lavastaja: 14, 17, 19, 29, 42, 56, 67, 75, 76, 101.
 Kosola, Vihtori (1884-1936), soome ühiskonnategelane: 58.
 Kott, Jan (1914-2001): poola teatriteoreetik: 46, 47, 48.
 Kouki, Tapio (1947-), soome näitleja: 95.
 Knopfler, Mark (1949-), briti rockmuusik: 26.
 Kreismann, Kersti (1947-), eesti näitleja: 76.
 Kross, Jaan (1920), eesti kirjanik: 13, 89.
 Krumm, Hendrik (1934-1989), eesti laulja: 96.
 Kundera, Milan (1929-), tšehhi kirjanik: 23.
 Kurosawa, Akira (1919-1998), jaapani filmilavastaja: 46.
 Kurtina, Aleksander (1925-83) eesti tõlkija: 47.
 Kuuli, Olaf (1929-), eesti ajaloolane: 32, 81.
 Kuusberg, Paul (1916-2003), eesti kirjanik: 58.
 Kuusela, Marjo (1949), soome tantsija: 94.
 Kuusinen, Otto Wille (1881-1964), rahvusvahelise kommunistliku liikumise tegelane: 67.
 Kõiv, Tõnu (19??), eesti teatritegelane: 12
 Künnapu, Vilen (1948-), eesti arhitekt: 15.
 Kylätasku, Jussi (1943-2005), soome kirjanik: 36, 37, 88.
 Laatto, Ritva (1930-), soome lavastaja: 95.
 Lahti, Väinö (1936-), soome lavastaja: 5.
 Lapin, Leonhard (1947-), eesti kunstnik: 15, 91.
 Lauristin, Marju (1940-), eesti ühiskonnategelane: 81.
 Lehtonen, Joel (1881-1934), soome kirjanik: 62.
 Lejonhufvud, Sten (1518-1568), Rootsi riigitegelane: 54, 55.
 Lenin, Vladimir (1870-1924), NSV Liidu Kommunistliku Partei liider: 27.
 Lentsman, Leonid (1915-), Eestimaa Kommunistliku Partei tegelane: 32.
 Liila, Kari (1942-), soome lavakujundaja: 17, 46.
 Lille, Mart (1941), eesti pianist: 13.
 Linna, Väinö (1920-), soome kirjanik: 57.
 Ljubimov, Juri (1917-), vene lavastaja: 40, 74.
 Loiri, Vesa-Matti (1945-), soome näitleja: 47, 58, 68.
 Lotman, Juri (1922-1993), eesti-vene kultuuriuurija: 41, 72.
 Luther, Martin (1483-1546), saksa kirikureformaator: 54.
 Långbacka, Ralf (1932-), soome lavastaja: 8, 16, 24, 29, 30, 31, 37, 40, 42, 44, 47, 68, 74, 76, 87, 96, 100, 101.
 Maasik, Anne (1951-), eesti näitleja: 99.
 Maeterlinck, Maurice (1862-1949), belgia näitekirjanik: 5,
 Magnusson, Eriika (1946-), soome näitleja: 56.
 Magritte, René (1898-1967), belgia kunstnik: 70.
 Mann, Abby (1927-), ameerika stsenaarist: 25.
 Manner, Eeva-Liisa (1921-1995), soome luuletaja ja näitekirjanik: 5

Mannerheim, Carl Gustaf Emil (1867-1951), soome sõjaväelane: 58.
 Mao Tse-Tung (1893-1976), Hiima Kommunistliku Partei liider: 27, 62.
 Marcuse, Herbert (1898-1979), ameerika ühiskonnateadlane: 21, 22, 27, 28.
 Marx, Karl (1818-1883), saksa ühiskonnateadlane: 21.
 Mattila, Marketta (1949-), soome meediauurija: 30.
 Mauranen, Rea (1949-), soome näitleja: 17.
 Mechke, Michael (1931-), rootsi lavastaja: 96.
 Meel, Raul (1941-), eesti kunstnik: 15.
 Meri, Veijo (1928-), soome kirjanik: 55, 62.
 Merikanto, Aarre (1893-1958), soome helilooja: 96.
 Mikiver, Mikk (1937-), eesti lavastaja: 16, 24, 39, 64, 71, 76, 101.
 Mikker, (Vormsi) Enn (1943-), eesti kultuuritegelane: 33.
 Milonoff, Pekka (1947-), soome näitleja ja lavastaja: 8, 17, 19, 30, 31, 74, 101.
 Miró, Joan (1893-1993), hispaania kunstnik: 70.
 Mnouchkine, Ariane (1938-), prantsuse lavastaja: 24.
 Molotov, Vjatšeslav (1890-1986), NSV Liidu Kommunistliku Partei tegelane: 54, 56.
 Mondrian, Piet (1872-1944), hollandi kunstnik: 70.
 Morandi, Giorgio (1890-1964), itaalia kunstnik: 70.
 Moring, Kirsikka (1946-), soome teatrikritik, 31
 Mrozek, Slawomir (1930-), poola näitekirjanik: 41, 73, 91, 94.
 Mudist, Peeter (1942-), eesti kunstnik, 15
 Muje, Juha (1950), soome näitleja: 17, 58, 68.
 Murdmaa, Mai (1938-), eesti koreograaf: 96.
 Mustonen, Andres (1953-), eesti muusik: 41.
 Müller, Heiner (1929-1995), saksa näitekirjanik: 42
 Neggo, Gerd (1891-1973), eesti tantsija: 97.
 Neimar, Reet (1945-), eesti teatriloolane: 16, 59, 64, 68, 72, 93
 Nemirovitš-Dantšenko, Vladimir (1858-1943), vene lavastaja: 33
 Niemi, Juhani (19??), soome kirjandusteadlane: 56.
 Normet, Ingo (1946-), eesti lavastaja: 15, 38, 64.
 Nuotio, Kurt (1939-), soome lavastaja: 17, 89, 90, 95, 101.
 Oittinen, Tytti (1945-), soome lavastaja: 56.
 Ojanen, Eero (1943-), soome helilooja: 67, 68.
 Oksanen, Aulikki (1944-), soome luuletaja ja laulja, 5.
 Olivier, Lawrence (1907-1989), inglise näitleja ja lavastaja: 63.
 Orko, Risto (1899-2001), soome filmilavastaja: 52.
 Orsmaa, Taisto Bertil (1941-), soome lavastaja: 17, 91.
 Osten, Suzanne (1944-), rootsi lavastaja: 96.
 Ots, Andres (1944-), eesti näitleja: 64.
 Paasikivi, Juho Kusti (1870-1956), Soome president: 26, 52, 54, 55, 56.
 Paatso, Ilari (1943-), soome näitleja: 68.
 Paavolainen, Pentti (1953-), Soome teatriuurija: 9, 11, 14, 17, 29, 36, 85, 88, 89, 90, 100.
 Packalen, Marja (1948-), soome näitleja: 95.
 Palach, Jan (1948-1969), tšehhi üliõpilane: 81.
 Palo, Tauno (1908-1982), soome näitleja: 52.
 Panso, Voldemar (1920-1977), eesti lavastaja ja teatripedagoog, 5, 9, 13, 33, 34, 48, 63, 99.

Pedajas, Priit (1954-), eesti lavastaja: 11, 66, 94.
 Pekkanen, Toivo (1902-1957), soome kirjanik: 89.
 Peterson, Lembit (1953-), eesti lavastaja: 71.
 Picasso, Pablo (1881-1973), prantsuse kunstnik: 70.
 Piscator, Erwin (1893-1966), saksa lavastaja: 49, 59.
 Pohjanpää, Elina (1933-1996), soome näitleja: 76.
 Pollock, Jackson (1912-1956), ameerika kunstnik: 70.
 Puhakka, Jouko (1922-2002), soome kirjanik: 88.
 Puurunen, Sakari (1921-), soome lavastaja: 5.
 Pärn, Priit (1946-), eesti filmilavastaja: 94.
 Pärt, Arvo (1935-), eesti helilooja: 13, 15, 41.
 Raid, Kaarin (1942-), eesti lavastaja: 15, 19, 60, 64, 68, 72, 77.
 Rajasaar, Valentin (1929-), eesti ajakirjanik: 81.
 Reagan Ronald (1911-2004), USA president: 8.
 Reinhardt, Max (1873-1943), saksa lavastaja: 33.
 Rinne, Eila (1920-1991), soome näitleja: 90.
 Robespierre, Maximilien (1758-1794), Suure Prantsuse revolutsiooni tegelane: 68.
 Rossi, Matti (1934-), soome kirjanik: 18, 47, 67.
 Rozewicz, Tadeusz (1921-), poola näitekirjanik: 33, 41.
 Priha, Liisa (1941-), soome koreograaf: 95.
 Rummo, Paul-Eerik (1942-), eesti kirjanik: 13, 15, 17, 18, 33, 51, 63, 78, 80, 89, 91.
 Rummo, Vello (1921-), eesti lavastaja: 91.
 Runnel, Hando (1938-), eesti kirjanik: 15.
 Rähesoo, Jaak (1941-), eesti kirjanduse- ja teatriuuriija: 9, 15, 16, 23, 24, 31, 32, 42, 51, 60, 63, 82.
 Rämmeld, Ene (1947-), eesti näitleja: 86.
 Rätsep, Tõnis (1947-), eesti näitleja: 65, 66.
 Rääts, Jaan (1932-), eesti helilooja: 15.
 Ryti, Risto (1889-1956), soome poliitik: 56, 57.
 Saaber, Kalju (1944-), eesti kirjanik: 89.
 Saarikoski, Pentti (1937-1883), soome kirjanik: 17, 27.
 Saaritsa, Pentti (1941-), soome kirjanik: 18, 89.
 Saisio, Pirkko (1949-), soome kirjanik ja näitleja: 74, 77.
 Saja, Kazys (1932-), leedu näitekirjanik: 41.
 Salama, Hannu (1936-), soome kirjanik: 17, 18, 37, 84, 88.
 Sallinen, Aulis (1935-), soome helilooja: 54.
 Salmelainen, Eino (1893-1975), soome lavastaja: 35.
 Salminen, Esko (1940-), soome näitleja: 5, 17, 29, 47, 68.
 Salo, Arvo (1932), soome kirjanik: 14, 17, 18, 29, 49.
 Saluri, Rein (1939-), eesti kirjanik: 60, 64.
 Salõnski, Afanassi (1920-), vene kirjanik: 65.
 Sang, Joel (1950-), eesti literaat: 51, 82.
 Santana, Carlos (1947-), ameerika rockmuusik: 20.
 Sartre, Jean-Paul (1905-1980), parntsuse kirjanik ja filosoof: 27.
 Savutie, Maija (1935-85), soome teatrikriitik: 34.
 Schnitke, Alfred (1934-1998), vene helilooja: 41.
 Scofield, Paul (1922-), inglise näitleja: 45.

- Segal, Erich (1937-), ameerika kirjanik: 91.
- Sepp, Eda (1945-), kanada kunstiteadlane, 43.
- Shakespeare, William (1564-1616), inglise näitekirjanik: 45, 47, 48, 63.
- Shankar, Ravi (1920-), india muusik: 20.
- Shygulla, Hanna (1943-), saksa näitleja: 24.
- Siegel, Bill (1962-), ameerika filmilavastaja: 86.
- Sihvo, Sam (1892-1927), soome kirjanik: 52.
- Siivola, Vilho (1910-1984), soome lavastaja: 5.
- Sinatra, Frank (1915-1998), ameerika lauja: 24.
- Sinisalo, Vekko (1926-2003), soome näitleja: 54.
- Sink, Kuldar (1942-1995), eesti helilooja: 13
- Sipari, Lauri (1945-), soome näitekirjanik: 56
- Siren, Markku (1946-), soome lavakujundaja: 46.
- Sivori-Asp, Sirppa (1928-), soome lavastaja: 95.
- Smuul, Juhan (1922-1971), eesti kirjanik: 101.
- Sobolev, Juri (1929-), vene kunstnik: 70.
- Sooster, Ülo (1924-1970), eesti kunstnik, 15, 70.
- Stalin, Jossif 1879-1953), Nõukogude Liidu liider: 6, 9, 27, 54.
- Stanislavski, Konstantin (1863-1938), vene lavastaja: 33, 50, 73, 77.
- Stein, Gertrude (1874-1946), Ameerika kirjanik: 10.
- Stein, peter (1937-), saksa lavastaja: 87.
- Suits, Gustav (1883-1956), eesti kirjanik: 12, 50, 51.
- Svinhufvud, Pehr Evind (1861-1944), soome poliitik: 58.
- Svoboda, Jozef (1920-2002), tšehhi lavakujundaja: 45.
- Söderblom, Erik (1966-), soome lavastaja: 101.
- Süvalep, Kulno (1929-1996), eesti näitleja: 51, 60.
- Šapiro, Adolf (1939-), vene lavastaja: 5, 76, 77.
- Ždanov, Andrei (1896-1948), NSV Liidu Kommunistliku Partei tegelane: 46, 52, 53, 54.
- Talma, Francois-Joseph (1763-1826), prantsuse näitleja: 63.
- Tamberg, Eino (1930), eesti helilooja: 15, 96.
- Tammsaare, Anton Hansen (1878-1940), eesti kirjanik: 5, 61, 101.
- Tamm, Vello (1940-1991), eesti lavakujundaja, 17, 55.
- Tammur, Ilmar (1921-1989), eesti näitleja ja lavastaja: 5, 33.
- Tanner, Väinö (1881-1966), soome poliitik: 54, 56.
- Tarkovski, Andrei (1932-1986), vene filmilavastaja: 74.
- Tepandi, Tõnu (1948-), eesti näitleja: 12, 16, 49, 65, 66.
- Tobro, Valdeko (1936-1975), eesti teatrikriitik: 31, 60, 64
- Toinbee, Arnold (1899-1975), inglise ajaloolane: 83.
- Tolts, Andres (1949-), eesti kunstnik: 15.
- Tooming, Jaan (1946-), eesti lavastaja: 8, 11, 12, 15, 19, 26, 31, 32, 34, 40, 42, 43, 49, 50, 61, 62, 63, 68, 72, 73, 83, 86, 93, 99, 100, 101.
- Topelius, Zacharias (1818-1898), soome kirjanik: 62.
- Tormis, Lea (1932-), eesti teatriloolane: 44.
- Trass, Raivo (1946-), eesti näitleja ja lavastaja: 12, 15, 33, 47, 51, 89, 97.
- Trotsky, Lev (1879-1940), vene parteiliider: 27.
- Tšehhov, Anton (1860-1904), vene kirjanik: 5, 76.

- Tuominen, Marja (1957), soome kultuurikriitik: 11, 18
- Turkka, Jouko (1942), soome lavastaja: 12, 17, 19, 30, 36, 37, 42, 44, 69, 84, 85, 88, 100, 101.
- Turkka (Marton), Maija-Liisa (1949-), soome näitleja: 17.
- Tuulik, Jüri (1940-), eesti kirjanik: 89.
- Tynan, Kenneth (1927-1980), briti teatrikriitik: 91.
- Uexküll, Sole (1920-1978), soome teatrikriitik, 30, 34
- Uibo, Väino (1942-), eesti näitleja: 13.
- Ulfsak, Lembit (1947-), eesti näitleja: 12, 49, 66.
- Unt, Mati (1944-), eesti kirjanik ja teatritegelane: 12, 14, 15, 16, 18, 19, 26, 27, 28, 33, 43, 45, 49, 58, 63, 80, 97.
- Uotinen, Jorma (1950), soome koreograaf: 95.
- Vahing, Vaino (1949-), eesti kirjanik: 15, 16, 18, 22, 38, 64.
- Vaitkus, Jonas (1944-), leedu lavastaja: 40.
- Wajda, Andrzej (1926-), poola filmilavastaja: 74.
- Valdma, Arbo (1942-), eesti pianist: 12.
- Valgemäe, Mardi (1935-), ameerika kirjandusteadlane: 40, 43.
- Valton, Arvo (1935-), eesti kirjanik, 18.
- Vanhanen, Hannu (1950-), soome meediauurija: 30.
- Vampilov, Aleksandr (1937-1972), vene näitekirjanik: 75.
- Veidemann, Rein (1946-), eesti kirjandusteadlane, 18, 19, 27.
- Veinmann, Martin (1950-), eesti näitleja: 64.
- Veistjä, Olavi (1908-1988), soome teatrikriitik: 31, 47.
- Vellerand (Tamm), Lilian (1932-), eesti teatrikriitik: 60, 63.
- Velmet, Toomas (1942-), eesti tšellist: 12, 13.
- Vetemaa, Enn (1936-), eesti näitekirjanik: 18.
- Vihalemm, peeter (1944-), eesti ajakirjandustegelane: 81.
- Viiding, Juhan (1948-1995), eesti näitleja ja kirjanik: 13, 15, 64, 65, 66, 70, 76, 101.
- Vilde, Eduard (1865-1933), eesti kirjanik: 101.
- Vilimaa, Ülo (1941-), eesti koreograaf: 96.
- Virtanen, Arno (1945-), soome näitleja: 68.
- Virve, Tõnu (1946-), eesti lavakujundaja: 17.
- Višnevski, Vsevolod (1900-1951), vene näitekirjanik: 75.
- Volodin, Aleksandr (1919-2001), vene näitekirjanik: 75.
- Võssotski, Vladimir (1938-1980), vene näitleja ja laulja: 66.
- Väli, Heino (1928-1990), eesti kirjanik: 59.
- Wallin, Lea (1937-), soome näitleja: 95.
- Wentzel, Tom (1947-), soome näitleja: 58.
- Witikka, Jack (1916-2002), soome lavastaja: 75.
- Wolska, Maria (1944-), soome tantsija: 94
- Wuolijoki, Hella (1886-1954), soome näitekirjanik: 56, 67.
- Õnnepalu, Tõnu (1962-), eesti kirjanik: 99.
- Ylikangas, Heikki (1937-), soome ajaloolane: 57.

summary

Two theater utopias

Renewals in Finnish and Estonian theaters in the nineteen sixties and seventies- -two parallel manifestations.

The work at hand analyses —by the use of comparison-contrast methodology – separate theatrical reforms initiated by the generation of the sixties that evolved into cultural phenomena in both Finland and Estonia.

The materials for the comparative analysis are work that developed into landmarks in the cultural history of the theater in both countries.

Likewise, under examination are the esthetical and political points of departure of the sixties generation that played a major role in Finland and Estonia.

A schism occurred in 1940 between the long-time parallel cultural developments of Finland and Estonia when the independent Republic of Estonia was incorporated into Stalinistic Soviet Union.

The Estonian generation of the sixties tried to surmount the esthetic and social schism caused by geopolitical reasons, at the same time when the Finnish generation wanted to play up to the left-leaning developments in the society through the theater.

Theater people of the sixties in both countries suffered great disappointments in their endeavors.

However, the Finnish generation of the sixties played a major role in the extensive modernization of the theater, which in Estonia took place only partially.