

pime

synk

must

pimedus

TUME

KESKÖÖ

arthur valdes  
anu lamp

PÄIKE

valgus

ere

valge

hele

ARTHUR VALDES / ANU LAMP

# KESKÖÖPÄIKE

Kasutatud autorid: Arthur Valdes,  
Friedebert Tuglas, Aleksander Tassa, Juhan  
Viiding, Jaan Oks, August Gailit, Edgar Allan  
Poe, Friedrich Nietzsche, William Shakespeare  
(Mats Traadi ja Õie Sarve tõlkes)

Trupp tänab Lea Tormist, Diana Leesalu,  
Paavo Piiki, Maiken Schmidt, Mats Traati  
ja Õie Sarve.

Teatri  
peanäi-  
tejuht=  
Elmo  
Nüganen  
Teatri  
direktor=  
Raivo  
Pöldmaa

lavastaja **anu lamp**

kunstnik  
**ene-liis semper** (teater no99)

muusikaline kujundaja  
**riina roose**

video idee ja teostus  
**anu lamp JA veiko tubin**

etendus on kahes vaatuses.

Esietus 10. aprillil 2010 Põrgulaval

Anne Reemann  
Elisabet Tamm  
KÜLI Teetamm  
Helene Vannari  
Andero Ermel  
Indrek Ojari  
Rain Simmul  
Veiko Tubin  
AIO KÕRVE

**MÄNGIVAD**  
Etenduse juht = Juula-Piret Ostrov

**TEADE** Christian Morgensternile

**JUHAN VIIDING**

ORDAKINARSS ETA SIPELDURII,

**HÖKERBA** tikali SEL.

**APETIPARTS**

letwa hõk andurii,

**jokerdimente yhhei!**

**LAPUAVIIL ANDELUU**

**DEVELOSS,**

anket i kanket apree.

Lummapolii unnaruu TIBAVOSS,

BOKET ACH FINZE **JACHTEE:**

**KLURP'S!!!**

# ARTHUR VALDES - KIRJANIK JA TEATRIUUENDAJA

Noor-Eesti esimestes väljaannetes eri varjunimede all luuletustega debüteerinud Arthur Valdes (02.03.1886 - ?) on üks salapärasema elukäiguga eesti kirjanikke. Tuglas jõudis Esimeses maailmasõjas teadmata kadunuks jäänud kirjanikule 1916. aastal kogni nekroloogi kirjutada, kuni Valdes ilmus uuesti välja 1927. aastal, millest on lähemalt kirjutanud Nigol Andresen samal aastal Rahva Sõnas ilmunud artiklis.

Pärast Esimest maailmasõda teenis Arthur Valdes veel mõnda aega Prantsusmaal kolonelleitnandi auastmes, kust lahkus 1922. aastal uurima „praktilist kunsti“, millisele nõudmisele vastas tol hetkel kõige paremini teater. On märkimisväärne, et Valdese nagu ka Friedebert Tuglase (1886-1971) ja Aleksander Tassa (1882-1955) loovisiku ideaaliks oli nimelt mitmekülgne mitteilukutseline, asjaarmatajalik kunstnik, kelle praktiline elutunnetus ja puhas loomisrõõm pidid ühtepõimununa astuma kunstiliste eesmärkide teenistusse. Olles vahepeal loobunud kirjutamast (tema novellid on muide tänaseni täies mahus avaldamata), reisis Valdes äriasjus Itaalias, Prantsusmaal ja Saksamaal, kus tutvus oma aja väljapaistvate teatrikunstnike ja -uuendajate töödega. Mõnda aega veetis ta tuntud teatrikunstniku Adolphe Appia assistendina valguse, ruumi ja rütmi dünaamikat uurides. Appiaga koos töötades puutus Valdes vahetult kokku ka Gordon Craigi teatriuuenduslike katsetustega. Ilmselt küpses Euroopas plaan uusi mõjusid – ekspressionismi, sümbolismi, konstruktivismi – omaenda teatriks sünteesida.

Võimalus tekkis 1927. aastal, kui Valdes oli „äriliste huvide kannustusel“ teel Venemaale. Teinud mõnenädalase vahepeatuse Tallinnas, alustas Valdes kiiresti tööd teatriprojektiga. Tänapäevaks on teada, et Valdese trupp eksperimenteeris sõnadeta teatri, valguse ja rütmiga, hetke aegluubiga ning üritas ka muuhulgas Tšehhovi „Kajakat“ tihendatud ekstraktina lavale tuua. Õige on öelda just „üritas“, sest sarnaselt paljude teiste Valdese ettevõtmistega jäi tema teatriuueendus lõpetamata, kuna Venemaale tuli sõita plaanitust varem.

Teater ei olnud Valdesele uus huviala. On teada, et Valdes kavatses visandada oma nõuded eesti teatrile 1913. aastal, juba enne Maailmasõja puhkemist. Ilmselt oli visand algselt mõeldud 1913. aastal ilmunud „Teatri-raamatu“ tarbeks, kus „Estonia“ sünni puhul võtsid sõna nimekad kirjamehed eesotsas Bernhard Linde (1886-1954) ja Gustav Suitsuga (1883-1956). Kuid ka siin näeme Valdesele nii iseloomulikku lõpetamatust! Kas ei lõpetanud Valdes oma artiklit sisulistel kaalutlustel (visand on lühike, fragmentlik) või ei jõudnud ta raamatu toimetajaringiga kokkuleppele, ei ole teada. Igatahes võtavad Valdese seisukohad üsna hästi kokku teatrites tol ajal valitseva meeoleolu:

- Kunstiliigi nimetuse väljateenimiseks peab teater loobuma meelelahutuslikust ja võtma suuna uuele müüdiloomele.
- Tuleb loobuda naturalistlikust teatrikäsitlusest. Teatri kasutuses on tantsulised, rütmilised, muusikalised, valguselised vahendid – nende abil saab luua seniolematult mõjuka sünteetilise vaatemängu.
- Pikkadele näitemängudele tuleks eelistada lühemaid fragmente, mida kunstiteose meeoleolu leitmotiivina seob.



ARTHUR VALDESE PORTREE.  
AUTOR KONRAD MÄGI.

Tänaeni pole kuigi palju teada Valdese trupist. Eeldatavasti olid need noored, tundmatud esinejad. Samuti jääb lahtiseks plaanitud etenduspaik. Kuid Valdese lavastusplaanide visandid, mille ta jättis Eestisse 1942. aastal, oma järgmise tõendatud külaskäigu ajal kodumaale (ja järgmise sõja ajal – jällegi iseloomulik seik Valdese ja terve tema põlvkonna saatusele), lubavad nüüd teatava kindlusega taastada – või pigem lõpetada – Valdese unustuse hõlma vajunud teatriunustuse.

keskööpäike  
helisev vaikus  
karjuv vaikus  
helitu heli  
tappev elu  
talumatu kergus  
avalik saladus  
magus valu  
sügav pealiskaudsus  
tavaline ime  
päevpimedus  
valge pimedus  
tüüne torm  
õpetatud loll  
unevalgus  
abielus poissmees  
süütu vanaema  
roheline vanadus  
kahekesi üksinda  
ratsionaalne tuisupea  
kõrbniiske  
kivipehme  
tinakerge  
külmhööguv  
venivormav  
pöördseisak  
vaenerikas  
kaevkuiv  
j oobnuse lge  
kurbõnnelik  
hirmilus  
j õle ilus  
kaunis inetu  
mõrvkaunis  
õõvlummav  
litstruu  
kõike-eimidagisuutev  
palju-eimillestkiteadev  
selge nagu seebivesi

# KATKENDEID FRIEDEBERT TUGLASE KIRJUTISEST „ARTHUR VALDES. IN MEMORIAM“, MIS ILMUS ESMAKORDSELT PÄEVALEHES 4.-7. APRILLIL 1916

„Mäletan aega, mil esmakordselt Valdese-ga kokku puutusin. See oli 1905. aasta algusel või eelmise aasta lõpul. Milline kaos valitses siis meie ümber ja meis enestes! Milline närvide ja ajude palang! Nagu rahva vaimse ja ainelise jõu kulumisele sõjas hiljem kriisi järgneb, nii pidi ka meiega sündima. Liiga palju põletasime ses ilutules närve, liiga heledad olid meie unistused, et hiljem pime ning raske reaktsioon oleks võinud tulemata jääda.

Noil ajal kohtusin, nagu tähendasin, esimest korda Arthur Valdese-ga. Mäletan seda kitsa, kahvatu näoga noormeest, õhukeste, liikumatute huultega, mille nurgas aga miski saladuslik naeratus, miski avaldamatu küsimus ning avaldamatu vastus näis tuksatavat. Mäletan ta kõhna kaju hallis, vähe tähelepanu äratavas ülikonnas. Mäletan teda Noor-Eesti ringkonna koosolekuil, kus ta tundide kaupa liikumata ja sõnagi lausumata istus, et siis niisama sõna lausumata lahkuda.

Kuid ühtlasi mäletan ka juba tollest ajast ta käsikirju. Näis, nagu poleks neil midagi ühist nende autoriga: tööd täis söövat tuld, varjatud paatost, tihendatud energiat, kirjutatud raske ning selge käekirjaga. /.../ Igatahes aga esines juba neiski teostes Valdese kirjaniku-alkuju: haruldane tagasihoidlikkus kõige suhtes, mis mitteoluline, ja haruldane järjekindlus olulises. Näis, nagu poleks ta ise mingit tähtsust oma toleaegeile kirjutisile annud. Ta näis, mis haruldane,

juba siis teadvat, et need on ainult noorpõlve harjutused. Kuid niisama näis tal olevat kaljukindel, sõnatu iseteadvus tuleviku ülesande kohta.“

Järgnevalt kirjutab Tuglas mitu aastat hiljem toimunud juhuslikust kohtumisest Valdesega Pariisis ja sealsetes kohvikutes peetud vestlustest kunsti olemuse kohta.

„Olin harjunud eneselt ja teistelt nõudma, et kirjanik oleks kõigepealt artist ja spetsialist. Selle vastu tõendas aga Valdes, et loov isik võib olla ainult asjaarmastaja, diletant – sõna kaunis ja meeldivas tähenduses.

Kunst elukutsena on prostitutsioon, ütles ta järsult. See äratas koketeriid iseenese, oma ümbruse ja publikuga. See asetab kohustusi, mida ei või täita. See sunnib kirjutama, produtsseerima, looma järelejätmata. Kuid see on just loova toimingu vastand. See sünnitab maneeri ja „literatuuri“. Kirjanik peab aga olema nagu budha usu pühak, kes oma jõudusid taltsutades nende intensiivsust sajakordselt suurendab. Kõik ilus ja jõuline on sündinud juhuslikult, kogemata, vägisi esile tungides. Parimad teosed on kirjutatud siis, kui ei oldud veel spetsialist. Suurimad kirjanduslikud ideed pole artistide leitud.

Ja ometi oleks suur eksitus oletada, nagu võiks Valdesse kirjanduslikku vaatekohta iseloomustada ainult labase jõudekirjanduse ideaaliga. Kaugel sellest! Ta asetas suuremad nõuded kirjanikule, kui on iial asetatud. Ta nõudis kirjanikult rikkamat fantaasiat ja suuremat mõttetööd, kui on talt keegi nõudnud. /.../

Kirjanik olgu asjaarmastaja! Kirjandus olgu kõrvaltöö! Kirjanikul olgu kodanlik amet! Mida võõram on see paberile ja kabinetile, seda parem. Kirjanik olgu maaharija, laevur, soldat, kütt. /.../ Paber sööb mälu. Paberist eemalolek kasvatab mälu. Mälu aga on fantaasia eeldus. Alles kaua meeles

kantud mõte muutub plastiliseks. /.../  
On tarvis tegevust, aga mitte veeteerimist. Meie ajude meeleheitlik Sisyp hose töö ei aita meid, see on jahvatus tühjade koludega. Ikka on seda aimatud, kuigi hämaralt ja ebateadlikult. Kõik rütmilise ja energilise stiili kirjutajad on kehalist liikumist, vähemalt jalakäimist armastanud. Nietzsche kõndis kogu päeva kiiresti mägedes ja lõi „Zarathustra“ värse, et õhtul kodus need üles märkida. Whitmani lugedes tunne me, et ta salmid on sündinud kesk tuule ning lainete pahinat.

Tootmine masinaga ja reisimine uueaegseil liiklemisvahendeil on võtnud inimeselt isikliku vastutuse ning otsese kokkupuute ainega. Ta on saanud jõuetuks fatalistik. Ta produtseerib masinaga ja elab oma tragöödiad masinaga. Inimene ise pole enam midagi. Kuid on tarvis midagi olla, et midagi korda saata.“

Edasi kirjeldab Tuglas üksikasjalikult Valdese novellikogu „Astmed“, mis sõja-aastatel tsensuuri tõttu avaldamata jäi ja mida Tuglasel ühena väheste hulgas lugeda õnnestus. Ta kiidab seda äärmiselt kompaktselt ja tormitsevast eluenergiast pulbitsevaks, mainides autori ainulaadset maailmanägemist, jõulist väljendusoskust ja ühiskondlikku tundlikkust. Oma kirjutise lõpus toob Tuglas ära ka Arthur Valdese lühikese eluloo:

„Lõpuks veel mõned eluloolised andmed Arthur Valdest. Ta oli sündinud 2. märtsil 1886. a. Tartumaal, õppis Hugo Treffneri eragümnaasiumis, lõpetas Londoni Davis and Harrisoni tehnilise õppeasutise ja andus ärialale. Peagu kohe pärast sõja süttimist astus ta Inglise vabatahtlikkude väkke ning langes käesoleva aasta 20. jaanuaril lahingus Yperni all. Teated Valdese viimsest elujärgust ja ühtlasi ka järelejäänud paberid olen saanud eesti meremehe Kusta Toominga kaudu, kes ühes temaga sõjaväljale läks.“

# NIGOL ANDRESENI TAASKOHTUMINE ARTHUR VALDESEGA 1927. AASTAL

1927. aasta 5. aprilli Rahva Sõnas jutustab publitsist ja kirjandusloolane Nigol Andresen (1899-1985) jahmatavast kohtumisest kodumaal surnuks peetud Arthur Valdesega Tallinnas, Feischneri kohvikus. Valdes seletanud talle, et ta mitte ei langenud Yperni lahingus, vaid põgenes sõjast, kuna talle oli saanud selgeks, et sõdida pole mingit mõtet. Ta lisas ka, et Tuglas peaks seda hästi teadma, kuna oli ise saatnud nekroloogi sisaldava ajalehe tema vanale aadressile. Nüüd reisivat Valdes ühe prantsuse äri esindajana läbi Euroopa Venemaale. Oma avaldamata novellikogusse suhtunud ta ükskõiksusega ja väitnud, et on kaotanud huvi kirjanduse vastu ja loobunud kirjutamisest, olgu siis eesti või mõnes muus keeles.

„Tunnen täielikult inglise ja prantsuse keelt, võiksin kirjutada neis keelid. Kuid olen veendunud, et säälgki kirjandus on tarbetu asi. Teaduslik raamat ja ajaleht on tarvilikud, ilukirjandus aga mitte. Olen jõudnud ammu üle oma ennemaailmasõjaseist vaadetest, mida on kasutand Tuglas. Olen leidnud praktilise tarvitamisviisi muusikale ja kujutavaile kunstidele, kuid ilukirjandusele veel mitte. Ja mina tunnustan üksinda praktilist eluülesannet. Kaunis ühenduses praktilisega – eks see ole kõige kunsti tipp. Ja, ma ei tunne, et kirjandusel võiks olla mingi eluline väärtus. Sellepärast ma ei saa tunnustada teda,“ vahendas Andresen Valdesese sõnu.

Loe Valdesest lähemalt:

- Nigol Andresen, „Jutuajamine Arthur Valdesega“, Rahva Sõna, 5. aprill 1927
- August Gailit, „Arthur Valdes. Klounid ja faunid“, Tartu, Odamees, 1919
- Toomas Vint, „Arthur Valdesese lugu“, Looming, nr 11, 1978

# TEATER MUUTUVAS MAAILMAS – MODERNISTLIKU TEATRI ALGUS EUROOPAS

19. sajandi jooksul oli visuaalselt üha efektsamaks muutuv euroopa teater teinud läbi sisulise mandumise – peamiseks žanriks oli melodraama ja eesmärgiks sentimentaalne meelelahutus. Sajandi lõpus hakkas aga üha tugevamalt kostma hääli, mis soovis anda teatrile tagasi tema püha rolli ühiskonna peeglina. Üks valjuhäälsemaid neist oli Richard Wagner (1813-1883), kes soovis eri kunstivaldkondi kombineerides muuta draama usuriituse mõjuvuse ja mõtestatusega „totaalseks kunstiteoseks“, talle sekundeeris Friedrich Nietzsche (1844-1900), kes rõhutas „kõigi väärtuste ümberhindamiste“ vajadust.

Seoses tööstuse ja tehnoloogia plahvatusliku arengu ning sellega kaasnenud murrangutega Lääne ühiskonna sajandeid kestnud tõekspidamistes muutus selline ümberhindamine peagi paratamatuseks. 19. sajandi lõpuks olid revolutsioonilised liikumised jõudnud ka kunsti, lõhkudes sissejuurdunud arusaamu ilust ja moraalist.

Maalikunstis tärkas impressionism, luules näitas enesega rahulolevale kodanlusele koha kätte Charles Baudelaire (1821-1867). Kirjanduses tegi ilma halastamatu realism ehk naturalism, nagu seda suunda nimetas üks liikumise juhtkujusid, Émile Zola (1840-1902), kes väitis, et draama eesmärk ei peaks olema mitte pakkuda meelelahutust, vaid olla katselaboriks, kus inimene saaks õppida tundma iseennast ja ühiskonda kogu selle ilus ja inetuses.

• Jaan Kross, „Paigallend“, Kogutud teosed, 13. köide, Tallinn, Eesti Keele Sihtasutus, 2002

• Jouko Vanhainen, „Naiivne fuuga Jaan Krossi antud teemal“, Looming, nr 7, 2000

Näitekirjanikest tekitasid üleilmset kõmu Henrik Ibsen (1828-1906) ja August Strindberg (1849-1912), kelle toonase arvamuse järgi šokeerivalt avameelsed draamad seadsid küsimuse alla üldkehtivad moraalnormid ning pakkusid radikaalseid lahendusi, mistõttu neid ebasündsusele viidates kohati tsensuuri poolt keelustati. Naturalism pürgis tõe ja kujutatavate karakterite mitmetahulisuse poole, tuues vaatajate ette ka ühiskonna vaesemate liikmete elukeskkonna – murranguliseks võtteks oli maaltud foonide asendamine reaalse mööbliga laval, samuti see, et esmakordselt võis näitleja olla vajadusel ka publiku poole seljaga. Ära jäid vaherepliigid publikusse, lava ja vaatajaskonna vahele tekkis „neljas sein“. Kuigi paljudes teatrites ei loobutud ka varasemast mängustiilist ja traditsioonilisest repertuaarist – melodraamad, muusikalid jne – oli modernism siiski tugevalt kanda kinnitanud ning välja oli kujunenud lavastaja kui loomingulise juhtfiguuri institutsioon, võrreldes varasema süsteemiga, mis oli allutatud teatrijuht-mäenedžeri diktaadile.

Venemaal arendas teatrit omas suunas edasi Konstantin Stanislavski (1863-1938), kes rajas koos Vladimir Nemirovitš-Dantšenkoga (1858-1943) Moskva Kunstiteatri, mille hiilgavat menu saavutanud lavastused tegid surematuks näitekirjanik Anton Tšehhovi (1860-1904). Nõudes näitlejalt sügavat tunnetuslikku läbielamist, lõi Stanislavski süsteemi, millest sai näitekunsti ilmasammas kogu järgneva sajandiks. Naturalismi juurest jõuti aga peagi sümbolismini (etendus Maeterlincki „Sinilind“) ning koos Stanislavskiga alustasid tööd tolle aja kaks kõige eksperimentaalsemat lavastajat, Jevgeni Vahtangov (1883-1922) ja Vsevolod Meierhold (1874-1940).

# GORDON CRAIGI JA ADOLPHE APPIA TEATRIUUENDUSED – LIIKUMINE JA VALGUS

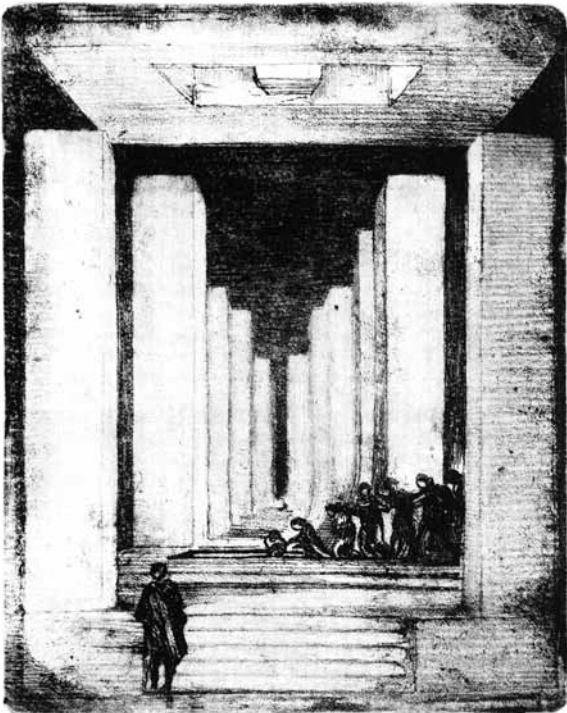
Üheks suurimaks naturalistliku lavapildi ja näitlemislaadi vastaseks oli inglane Gordon Craig (1872-1966). Ta saavutas oma kodumaal suurt menu teatrikunstniku ja lavastajana, kuid alates 1904. aastast elas peamiselt Itaalias ning Prantsusmaal.

Kuigi Craig saavutas oma töös silmapaistvaid tulemusi, pettus ta aastate jooksul üha enam teatrimaailma tegelikkuses, ega lootnud, et tema ebatavaliselt uudseid ja utoopilisi ideid oleks võimalik otsemaid praktikas rakendada. Ometi uskus ta, et kunagi tuleb aeg, mil teatris on võimalik midagi luua ilma näidendi kirjaliku tekstita ja isegi ilma näitlejateta. Craig vastandus püüdlustele laval tegelikust jäljendada ja otsis rütmiliselt harmoonilist ruumi, uut liikumispeesiat, väites, et „sisendusliku liikumise abil saab vahendada suure hulga inimeste kõiki kirgi ning mõtteid, samade võtetega on võimalik aidata näitlejal edasi anda tema kehastatava konkreetse tegelaskuju mõtteid ja emotsioone“. Pidades ebaoluliseks täpseid töepäraseid detaile, töötas Craig suurte struktuuride, liikumise ja valgusega.

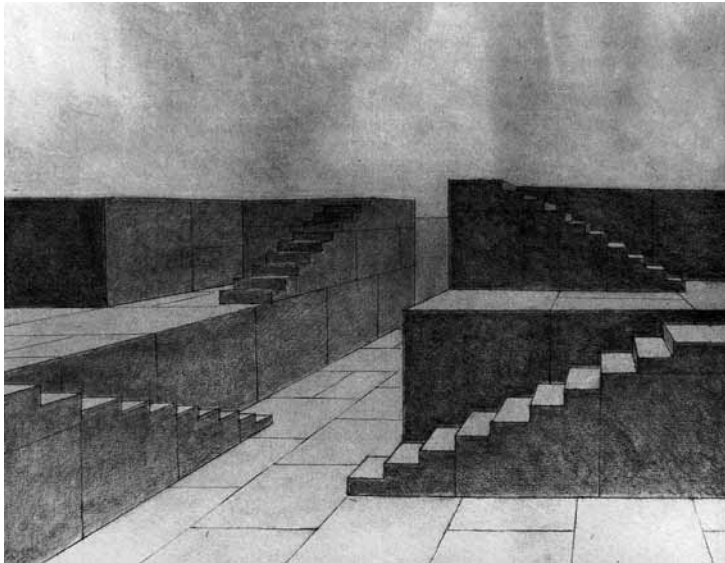
Uut laadi teater vajas Craigi arvates mitte isiklikule karismale panustavaid näitlejaid, vaid „ülimarionette“, kes on „saavutanud nii kõrge mehaanilise täiuslikkuse astme, et tema keha oleks täielikult tema vaimu ori“.

1908. aastal kutsuti Craig Moskvasse, et kujundada ja lavastada koos Stanislavskiga „Hamletit“. Craigi kontseptsioon nägi ette suurte paneelide liikumist publiku silme all, luues tegevusele pigem kujutlusliku kui kujutava tausta – paraku selgus, et paneele pole võimalik tegevuse ajal liigutada, vaid lavapildi muutmise ajaks tuleb eesriie sulgeda. Kuigi lõpuks valminud lavastus saavutas hiigelmenu, veenis see kogemus Craigi lõplikult, et teater sellisel kujul ei haaku tema nägemusega.

Gordon Craigi ideid kasutas ja arendas edasi tema hilisem hea sõber, šveitslane Adolphe Appia (1862-1928). Muusikuharidusega Appia sattus Richard Wagneri ooperilavastusi nähes vaimustusse Wagneri teatriuuen- duslikest ideedest, kuid leidis, et isegi nende puhul ei kõla teostes leiduv muusika ja poe- sia täielikult kokku üldlevinud lavastamissti- liga. Appia oli väga vastu maaltitud tausta ka- sutamisele ooperi- ja draamalavastustes, leides, et kahemõõtmelised pildid on teravas vastuolus kolmemõõtmelises ruumis liikuva kolmemõõtmeli- se inimkujuga. Pidades oluliseks ruumilise liikumise ja muusika kooskõla, leidis ta, et kolmanda olemusliku elemendina peaks lavastuses oma poesia looma valgus.



GORDON CRAIGI KUJUNDUS „MACBETHILE“.



ADOLPHE APPIA LAVAKUJUNDUS WAGNERI MUUSIKALISELE DRAAMALE, 1909.

Appia mõtted jäid esialgu enamasti üksnes kirjapandud teooriaks, kuid 1906. aastal pöördus tema poole muusikapedagoog Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), kes oli välja töötanud meetodi, kuidas õpetada lastele muusika ja rütmitunnetust liikumise kaudu (eurütmia), ja kutsus teda oma meeskonda. Appia haaras pakkumisest kinni ja töötas koos Dalcroze'iga Eurütmia Instituudi loomisel, rajades sinna teatrisaali, kus lava ning publikuistmed asusid samal tasandil – tegelikult oli see üks esimestest teatriruumidest, mida oli võimalik täielikult ümber kujundada. Alates 1912. aastast tõi Appia seal välja mitmeid märkimisväärseid lavastusi, milles katsetas ning arendas edasi oma visioone seoses lavakujunduse ja ennekõike valgusega.

Gordon Craigi ja Adolphe Appia ideid kasutas oma töös hiljem ka saksa teatrilegend Max Reinhardt, kes esindas kõige täielikumalt uut teatrifenomeni – iseseisvast loovsusest lavastajat.

# EKSPRESSIONISTLIK TEATER

Ekspressionistlik liikumine sai alguse maalikunstist – kui naturalismi puhul oli eesmärgiks jäädvustada tegelikkust ja impressio- nismi puhul muljeid, siis neile vastanduvad ekspressionistid pa- nid esikohale kunstniku mõtte ja elamuse väljendamise. Uute kunstivooludena tekkisid ka kubism, fovism jne. Teatris tõstis ekspressionism eriti jõuliselt pead 20. sajandi teise kümnendi Saksamaal, ulatudes sealt ka näiteks Strindbergi unenäolis- tesse-subjektiiivsetesse näidenditesse. Ekspressionistlik draa- ma kujutab läbinisti subjektiiivset maailmavaadet, enamasti esitatuna autori *alter ego* kehastava peategelase pilgu läbi. Ülejäänud tegelased kannavad sageli pigem märgilist rolli. Kui impressionism tegeles detailide ja atmosfääri sujuva kirjeldamisega, siis ekspressionism paiskas oma sõnumi otse publikusse ja kasutas teravat, fragmentaarset lähe- nemislaadi. Näidendite teemaks oli sageli põlvkondade- vaheline konflikt, neis püüti lasta lahti jäigast aupaklik- kusest kõige vana suhtes ja identifitseerida uue ajastu inimest.

Prantsusmaal, kus Jarry „Kuningas Ubu“ oli seda avangardset liikumist juba ligi paarkümmend aastat varem ette kuulutanud, sündis poeetist kubisti Guillaume Apollinaire'i käe all esimene „sürrealist- lik draama“, veelgi radikaalsemalt lõhkus aga juur- dunud arusaamu rühmitus, mis tegutses Esimese maailmasõja ajal neutraalses Šveitsis ja kuhu kuu- lus kunstnikke mõlemast sõjajalal olevast riigist. Nad löid Zürichi Cabaret Voltaire'is dadaistlikke lavastusi, mille eesmärgiks oli kukutada kuns- ti kontseptsioon – korraga loeti mitut luuletust, esitati arulagedaid lühinäidendeid ja artikulee- rimata häälightsusi, eesmärgiga raputada rahul- olev kodanlus lahti sissejuurdunud arusaama- dest ilust ja sündsusest.

## EKSPRESSIONISMI PÕHILOOMUSE DEFINITSIOON SAKSA LUULETAJALT THEODOR DÄUBLERILT, 1916

---

---

On levinud uskumus, et kui keegi üles puuakse, jookseb tal viimasel hetkel kogu elu silme eest läbi. Selline peab olema Ekspressionism!

Kiirus, simultaansus, isiklike nägemuste vastastikuste seoste ülim pingestatus – need on selle stiili eeltingimused. Stiilis väljendub mõte.

Visioon leidku väljenduse äärmise lihtsustatuse ülimes täpsuses. Selline on ükskõik mis stiilis avalduv ekspressionism.

Kõik olemas olev küpseb, kulmineerub milleski vaimses. Iga sündmus iseloomustab ka iseennast.

Selle maailma kese peitub igas egos. /.../  
Pildi raam muutub piiriks pildi arusaadavusele. /.../  
Kuigi me midagi loome, oleme me ise need, kes annavad loodavale vaimse keskendatuse, mis peab samas olema teose kui objekti olemuslikuks keskmeks. Nõnda omandab loodu tuuma. Sellest tuumast hoovab välja meie endi kirge. Meid üllatab, et saame loodut nõnda kokku võtta, seda tihendada.

## FUTURISTLIKE NÄITEKIRJANIKE MANIFEST, JAANUAR 1911

---

---

Ärgem kartkem kirjanduses inetust ja tapkem kõikjal pühalikkus. Teate, ärge tehke sellist tähtsat kirikuõpetaja nägu, kui te mind kuulate! Me peame iga päev Kunsti Altarile sülitama.

Iga asi, mis välja vilistatakse, ei ole tingimata ilus või uus, aga iga asi, mis kohemaid aplausiga vastu võetakse, ei ole kindlasti mitte üle keskmisest intelligentsitasemest, ning on seetõttu *keskpärane, banaalne, välja oksendatud* või *üle seeditud*.

# FUTURISM

Sarnaselt ekspressionismiga inspireeris ka futuriste koos tehnoloogia arenguga muutuv maailm ja vajadus öelda lahti varasemate põlvkondade dogmadest. Imetleti liikumist, kaasaegsust ja jõudu, põlastati traditsioonilisust, sentimentalismi ja aukartust pühaduse ees. Futuristide juhtfiguuriks teatri ja kirjanduse vallas oli itaallane Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), vastuoluline tegelane – ühelt poolt skandaaliotsija ja fašistlike vaadete pooldaja, teisalt pulbitseva fantaasiaga loovnatuur, kelle eksperimendid mõjutasid paljusid tema kaasaegseid ning hiljem ka Antonin Artaud'd ja absurdi-teatrit. Marinetti kuulutas välja futurismi kredo – kunst olgu võimeline kujutama kaasaegse elu kiirust, mehaanilisust



ja masinlikku rütmi simultaanse liikumise plahvatuslike kujundite ning väljajätelise väljenduse kaudu. Venemaal kasutasid sõna „futurism“ luuletajad, näiteks Majakovski, ja kunstnikud, näiteks Malevitš.

Luules võtsid futuristid kasutusele „vaba sõna“ meetodi, mis kuulutas iganenud grammatika ja süntaksi eiramist, eesmärgiga lasta sõnal rebida end vabaks kirjaniku ego küljest ning jõuda aine tuumani. Kirjavahemärkidena kasutati matemaatilisi või muid sümboleid, moodustati tavatuid liitsõnu jne. Et aine olemusele veelgi lähemale jõuda, püüdis luule integreerida ka asjade heli, kaalu ja lõhna. Näiteks võis sel viisil kirjeldada maastikku läbi koe- ra tajude või kujutada mootorite vestlust. Sõnadega mängides mindi järk-järgult veelgi kaugemale, näiteks kasutati rütmilisust või onomatopoeetilisi hüüatusi, hiljem aga sai see ka visuaalse väljenduse läbi erinevate kirjatüüpide ja graafika kasutamise. „Vaba sõna“ liikumine inspireeris peale luuletajate ka maalikunstnikke.

Futuristlikel õhtutel, kus loeti publikut šokeerivat luulet, hõigati välja seisukohti ja esitati provotseerivaid vaatemänge, ning samuti oma 1911. aasta manifestis olid futuristid andnud aimu sellest, milline võiks olla „vaba sõna“ vaste teatrilaval, kuid ometi ei olnud nad selleks ajaks suutnud pakkuda oma positiivset alternatiivi neljale „intellektuaalsele mürgile“, milleks nad pidasid nostalgiat, sentimentalismi, kinnisideid seoses kiima ja patuga ning minevikuihalust. Järgnevate aastate jooksul aga arendasid nad inglise varieteežanrist lähtudes välja teatrivormi, mida iseloomustas samasugune modernne fantaasialend ja tempokus. Marinetti ülistas varietee juures nimelt oskust ajaga kaasas käia, tekitada vaatajates hämmastust läbi tehniliste imede ja intellektuaalsete mängude. Varietees tõmmati publik pööras- sesse, loogikat nihestavasse spiraali, mis ühendas omavahel pa- lagani ja kõige keerulisemaid teoreetilisi või poliitilisi arutelusid.

Futuristlike teatritegijate silmis võis kogu Shakespeare'i loomingu mängida maha üheainsa vaatusega või Beethoveni teoste vahele lükkida rahvapäraseid lorilaule, sellega lammutades arusaama pühast ja paikapandust. Oluliseks peeti ka füüsilist hullust laval, näiteks määrada lava seebiga libedaks või siduda näitlejad kaelani kartulikotti, ja sarnast manipuleerimist publikuga, näiteks müüa sama kohanumbriga pilet korraga kümnele inimesele. Marinetti saavutas Inglismaal suurt menu ja kaasaegsete sõnul mõjus oma luulet esitades (tehes seda mitte ainult lavalt, vaid liikudes lava ja saali vahel) ääretult sugestiivselt. Kuigi Marinetti oli haaratud tehnoloogia võidukäigust ja jagas fašistide vaateid ülimuslikust, maailma valitsevast inimrassist, suutsid tema sõjateemalised, „vaba sõna“ meetodi järgi loodud luuletused anda edasi ka sõja põhjustatud kannatusi.

1914. aastal Inglismaalt tagasi Itaaliasse kolides asutas Marinetti Futuristliku Sünteetilise Teatri, mis jätkas sama suunda – eesmärgiks oli lühidus, löövus, dünaamika, simultaansus, loogikavastatus. Marinetti oli äärmiselt huvitatud ka esemete dramaatilisest mõjust laval, mis andis alust huvitavatele visuaalsetele eksperimentidele. Samamoodi katsetati ka väljavalgustatud kehaosadega, nagu tegi näiteks Bruno Corra (1892-1976) käte ja Marinetti jalgadega. Giacomo Balla (1871-1958) kasutas dadaistide eeskujul dialoogis väljamõeldud või mõttetuid sõnu, numbreid, häälightsusi jms, püüdes jõuda alateadvuse, määratlematute jõudude ja puhta abstraktsioonini, ning hilisematel aastatel asendas näitlejad värviliste kujunditega, luues geomeetrilise teatri. Teadaolevalt oli Balla oma töödes saanud paljuski inspiratsiooni Gordon Craigi teatriuenduslikest katsetustest. Futuristlik teater kogus Itaalias publikut veel ka 1920ndatel ja 1930ndatel aastatel.

# EKSPRESSIONISM MUUSIKAS

Esimesed uuendused tärkasid juba 19. sajandi lõpus. Murranguliseks teoseks kujunes Claude Debussy (1862-1918) prelüüd „Fauni pärastlõuna“ („Prélude à l'après-midi d'un faune“, 1894). Eelkäijatena võis näha Ferenc Liszti (1811-1886) ja Richard Wagneri (1813-1883) loomingut. Suuremad muutused said alguse Saksa-Austria kultuuriruumist, kus tegutsesid heliloojad nagu Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) ja Anton Webern (1883-1945). Esimeseks ekspressionistlikuks teoseks võib pidada Schönbergi „5 orkestri pala“ aastal 1909. Uus muusika tekitas publiku seas suuri vaidlusi, mis paisusid vahel isegi kaklusteks.

Peamiseks erinevuseks võrreldes varasemaga võib pidada lahtiütlemist traditsioonilisest harmooniast – mängu tulid atonaalsus ja dodekafoonia. Ekspressionistliku ajastu muusikat iseloomustas rütmi osatähtsuse tõus, nagu näiteks Igor Stravinski (1882-1971) teostes. Valitses väljendusvahendite äärmuslikkus, rütmi vaheldusrikkus, kontrastsus lugude dünaamikas ja tempodes, šokeeriti lugude lühidusega. Muusikat loodi paljudes erinevates žanrites ja stiilides, näiteks Gustav Mahler (1860-1911) kirjutas sümfooniaid ülisuurtele koosseisudele, samas kui Stravinski sünteesis klassikalist ja džässmuusikat. Pariisis tekitas sensatsiooni Stravinski „Kevadpühitus“, mis oli inspireeritud vana-slaavi paganlikest kommetest. Eestis oli samal ajal ekspressionismi vallas ainsaks katsetajaks teadaolevalt Mart Saar (1882-1963) kahe looga – klaveripala „Skizze“ ja laul „Must lind“.

# UUED TUULED EESTIS JA HOMMIKTEATER

Euroopas ilma teinud suundumused jõudsid mõistagi ka Eestisse. Bernhard Linde (1886-1954) kirjutab 1913. aastal ilmunud kogumikus „Teatri-raamat“: „Sellest tõetruuduse (naturalismuse) nõudest on oleviku näitekunst loobunud ja selle asemele kunsti-truuduse kui esteetilise kategoria üles seadnud. Viimase nõude teostamine tarvitab küll ka pilti, kuid need ei ole jutustavad, sündmustikku edasiandvad, literarsed pildid, vaid pildid, mis meid juba piltidena oma maalerlikkusega vangistavad, nii et meie nende sisu tundmustega, meeltega, intuitsivalt vastu võtame. Päält näha on sellega näidendi sisu, kirjanduslik külge, küll tagumisele plaanile tõrjutud. Kuid oma mõjuvuse, intensiivsuse poolest võidab ka sisu selle läbi: meeletused, mis meie omade tundmustega vahendita kogemuses vastu võtame, on palju määravamad meie päale kui need, mis üksi mõistusega omandatud.“

Johannes Semper (1892-1970) väidab sealsamas: „Kubistid – kunstnikud, kes inimesi tsilindrilliste kuu- bedega maalivad, käte- ja jalgadega nagu plekist veetorud, on enam ajavaimust aru saanud kui näitlejad, kes õhus laiu geste löikavad, hoolimata sellest, et riiete kitsus seda ei luba!“

Kõige julgemalt uuenduslikuks näiteks Eestis oli 1921. aastal oma esimese etenduse andnud Hommikteater. Trupp koosnes enamasti noortest entusiastidest, keda iseloomustas siiras kunstiarvamus, sest ainelist kasu lavastused neile ei toonud ja näitlejad jäidki anonüümseks, välja arvatud Hommikteatri juht August Bachmann (1897-1923), kelle nimi sai kuulsaks tänu tema traagiliselt varajasele surmale. Hom-

mikteater pani suurt rõhku eetikale ja pühendumisele ning lavastused paistsid silma visuaalse mitmekesisusega – teksti kasutati napilt, selle asemel oli tähelepanu valgusel, liikumisel, žestidel jne. Eriliselt armastas Bachmann kasutada suuri massitseene.

On teada, et Hommikteatri tegijaid mõjutas ka jõuliselt arenema hakanud filmikunst, ennekõike saksa ekspressionism, mille üheks eredamaks näiteks on Robert Wiene „Doktor Caligari kabinet“ aastast 1919 (pildil kaader filmist).



# ALEKSANDER TASSA

Eesti kunstnik ja kirjanik Aleksander Tassa (1882-1955) sai kunstnikuhariduse Tartus, Peterburis, Helsingis ja Pariisis, osales „Noor-Eesti“ tegevuses ja kunsti-  
kooli „Pallas“ asutamises. Lisaks oma tegevusele kunstniku, õppejõu, muuseumitöötaja ja kunstiuurijana avaldas ta tõlkeid ja novelle ning kirjutas viis piibliainelist näidendit. Friedebert Tuglas on Aleksander Tassa kohta kirjutanud: „Meie tolle põlve kujutavate kunstnike huvid ei piirdunud üksnes oma erialaga. Nad püüdsid ka teiste kunstidega vähemalt passiivselt kaasa elada, kuid tihtipeale ka aktiivselt katsetada. Mis aga teistele oli vaid möödaminevaks kõrvalekaldumiseks, see jäi Tassale kogu eluajaks tunnusomaseks – vahest isegi kahjuks ta keskendumisele ükskõik millisele kitsamale alale. Nagu hiljem, nii oli ta ka siis ikka innustunud ja hinnatav asjatundja tuhandel alal, püstipäine esteetiline maailmavallutaja, viimseid ilu-romantikuid – keset seda võrdlemisi ebaesteetilist ning ebaromantilist maailma.“

## **Töörühm:**

Lavastusala juhataja: Sirli Bergström  
Dekoratsioonid: Tiit Villemsoo juhtimisel  
Annika Aedma, Airi Look, Rene Vernik  
Kostüümid: Ene Palu juhtimisel  
Anneli Kõrvel, Airiin Saar ja Aalja Soome  
Heli: Kalle Nettan  
Valgus: Kalle Karindi  
Revisiit: Terje Kessel-Otsa, Illi Allabert,  
Daissa Maripuu  
Grimm: Anu Konze juhtimisel  
Riietajad: Ene Villemsoo, Anneli Kõrvel, Veeli  
Tamm  
Lava: Jaak Kaljuranna juhtimisel

Täname: AS Timmet Metall

## **lavastuses kasutatud muusika:**

Gustav Mahler, Igor Stravinski, Arnold Schönberg,  
Alban Berg, Sergei Prokofjev, Claude Debussy.  
Pianoolal mängis Jaan Kapp.

**kava** koostasid Triin Sinissaar, Anu Lamp ja Riina Roose,  
kujundas Katre Rohumaa.

Kasutatud kirjandus:

Friedebert Tuglas, „Valik proosat“, Tallinn, Avita, 2009

John Russell Brown, „Oxfordi illustreeritud teatriajalugu“, Eesti Teat-  
riliit / Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, 2006

„Teatri-raamat“, faksiimile Eesti Kirjanikkude Seltsi „Noor-Eesti“  
1913. aasta väljaandest, Eesti Teatrilii, 2002

Aleksander Tassa, „Igaviku lõpul“, Tallinn, Kirjastus Kunst, 1988  
Eesti Entsüklopeedia, Vikipeedia

TALLINNA LINNATEATRI TOETAJAD:

Tallinna Linnavalitsus  
Eesti Vabariigi Kultuuriministeerium  
Tallinna Kultuuriväärtuste Amet  
Eesti Kultuurkapital

Suurtoetaja Espak AS

Nordecon AS

Tele2 Eesti AS

Eesti Päevalehe AS

ABC King AS

Kalevi Veekeskus OÜ

Sandman Grupi AS

Paulig Baltic AS

Värskä Vesi AS

Fazer Eesti AS

Marmiton AS

Reval Kondiiter AS

CERES Aianduskeskus Pro

Beauté OÜ

Just-T

Kirjastus Koolibri

AS Avison

Ruf Eesti AS

Kodupaber AS

AS Timmet

LM Keskus OÜ

Raadio KUKU

Beiersdorf OÜ

Prike

Igepa