

ENSY Kultuuri-
komitee,
ENSY Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatrliidu
ajakiri



7

/1989

7 / 1989

juuli

VIII aastakäik

Esikaanel: Erkki-Sven Tüür.

T. Huiki foto

Tagakaanel: Peter Schumann — Onu Sam.
Tants karkudel. Proloog «Bread and Puppet
Theatre» etendusele. Tallinn, Ohvitseride
Maja fuajee, oktoober, 1988.

A. Tatsi foto



Toimetuse kolleegium

JAAK ALLIK
IGOR GARSNEK
EVALD HERMAKÜLA
AYO HIRVESOO
ARVO IHO
TONU KALJULSTE
LEIDA LAIUS
ARNE MIKK
MIHKEL MUTT
MARK SOOSAAR
LEPO SUMERA
ÜLO VIL MAA
JAAK V LLER
HARDI VOLMER

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress 200090, postkast 3200

Peatoimetaja asetäitja

Vallo Raun, tel 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Mare Põidmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09

Filmiosakond

Jaak Lõhmus ja Sulev Teinemaa, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent

Toomas Huik, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

SISUKORD

TEATER

	VASTAB PETER SCHUMANN	5
Mati Unt	EESTLASENA NEW YORGIS	46
Mardi Valgemäe	PINGE JA TAKISTUS	49
Elmar Maripuu	OHMI SEADUS (lühinäidend kahele tegelasele)	50
	PETER SELLARS (Kes?)	55
German Schutting	«SUURE AJASTU» «VAIKE INIMENE» JA TEMA TEATER («Maria» Eesti Draamateätis, «Enesetapja» Rakvere ja Vene Draamateätis ning «Koera süda» teleteätis)	71

MUUSIKA

Tõnu Kaljuste	VORMIST JA SISUST	2
Bruno Lukk	KLAVERIKUNSTI «LÖVIDEST» II	11
Evi Arujärv	SÜMFOONIA LUGEMISEST (Erkki-Sven Tüüri sümfooniatest)	34
Avo Hirvesoo	EESTI MUUSIKAST LÕUNARISTI ALL (Austraalia eestlaskonna muusikaelu)	66

KINO

Reino Sepp	THEODOR LUTS THEODOR LUTSU MALESTUSI (I) (Kuidas valmis Eesti parimaid suurfilme «Noored kotkad»)	25 27
Aivar Kull	EKSTSELLENTS LÖBUTSEB (Filmikirjutiste võistlus, Mängufilmist «Piinlik lugu»)	64
Sulev Teinemaa	MARTIN SCORSESE TULEB RISTI LÜÜA? (Mängufilmist «Kristuse viimne kiusatus»)	81
Aivo Lõhmus	UHKUS JA UHKUS. Liiv ja Alver kinolinal. (Filmidest «Juhan Liivi lugu» ja «Üks pilk Betti Alverile»)	83

Pilte teatri- ja muusikamuuseumi fotovõistluselt 62

Kurosawa-Noguchi 89

VORMIST JA SISUST

Näib, et kutsemuusikutele on praegu muutunud olulisemaks oma tegevuse muusikavälised, vormilised küsimused kui sisulised. Et tulla kokku ja koondutakse, luuakse erialaklubisid ning -ühinguid, et plaanitakse Muusikute Liitu, on kõik väga vajalik, eriti kui mõelda, kuidas see aitab süvendada rahvusvahelisi sidemeid, mida me vajame nagu õhku. Ainult et samas on sisulised, ametitöö kunstilise taseme probleemid hoopis varju jäänud, vähemalt avalikkuse eest. Kui ajakirjanduse järgi otsustada, siis neid polegi olemas. Kohati leidub päevakajalist kriitikat, täielikult puudub aga akadeemilise kontserdielu seisukorra üldisem analüüs, vähimigi selleteemaline keskustelu. Kus on need õiged ajud, kes suudavad haarata kogu professionaalse muusikategemise pilti — mina ei tea! Selleks seatud asutuste, eelkõige Filharmoonia ning Heliloojate Liidu juhtkonnad on lootusetult standardse mõtteviisi rööpas.

Mida mõtlen «sisuliste küsimuste» all? Eeskätt nii kutsemuusiku kui ka kontserdikorraldaja ametitöö kvaliteeti ning usaldusväärust.

Kutsemuusiku amet, selle olemus — mis see on? Ausalt täita teatud selgeid ja möödapääsmatuid kohustusi! Näiteks ei kõlba tulla uue teose esimesse proovi nooditähiti õppima. See on ameti pilamine! Mujal maailmas hakkab proovitöö alati hoopis kõrgemalt tasemelt kui meil. Võiksin tuua teisigi tihti esinevaid eriala pilamise näiteid, kuid tean, et ametieetika asjus ei aita õpetajapoo ega süüdistamine, suhtumist poest ei osta ega otsusega teadetetahvlile välja ei pane. Siin on mängus haruldased peened, isereguleeruvad inimlikud-kunstieetilised vahekorrad, kus tasakaalu paraneb, kollektiivi eneseusu kasvamine saab mõjutada vaid ajapikku, soodsa õhkkonna loomisega ja liidrite hoiakuga eriala suhtes. Tõenäoliselt ka avalikkuse rohkema tähelepanuga. Kahtlemata kosutaks moraalset kliimat, kui kõikide kutsete kollektiivide juhid oleksid avalikult valitavad ning ümbervalitavad, sealjuures on tähtis, et peaks saama valida ka muusikuid piiri tagant. Kui soodsalt mõjaks näiteks Filharmoonia kammerkoorile töötada paar aastat mõne juhtiva rootsi dirigendi või «Hortusele» mõne hollandi spetsialisti käe all! Kui häid ooperidirigente ning -lavastajaid on maailmas! Miks meie kollektiivid peavad oma juhtide lendu vesise suuga pealt vaatama, võimaluseta ise samuti kedagi valida?

Kokkuvõtvalt. Loominguline õhkkond meie kutselistes muusikakollektiivides ei ole praegu kunstikeskne ja vajaks, enam kui kuulsusrikkad traditsioonid, väsimatut taktitundelist vaatlust kirjasõnas.

Soodsa ametieetilise õhkkonna tekkimine seostub omakorda kõige otsesemalt kontserdikorraldajate töö usaldusvääruse ja täpsusega. Muusikud teevad meelsasti väga intensiivselt tööd, isegi ei haigestu nii tihti, kui teavad absoluutselt täpselt ette, mida ja millal peavad järgmisel hooajal esitama; kui võivad olla kindlad, et noodimaterjal on aegsasti korras, prooviaeg piisav, koormused ühtlased; kui nad ei pea kartma mingeid halbu üllatusi.

Samamoodi vajab kindlust ka publik — et ta kuuleb kontserdil just neid, välja kuulutatud teoseid ning esitusi. Arenenud kultuurmaades ilmub teatavasti juba hooaja hakul trükist selle üksikasjaline kalender.

Meil saab hulk inimesi palka, et hoida kontserditeenistust laitmatult funktsioneerimas, vältida tarbetuid juhuslikkusi. Olukord on aga murettekitav ja ilmselt ei muutu enne, kui hakkab kehtima lepingute süsteem, kus on selgelt, üheselt fikseeritud nii esineja kui ka kontserdikorraldaja vastastikused nõudmised ning kohustused.

Nii nagu muusikul, peab ka kontserdielu juhtija annete hulka kuuluma peale täpsuse ning usaldusvääruse veel kunstitunnetus, inspiratsioon. Loomulikult soovime, et kõige olulisemad partituurid, kõige ootamatamad koosseisud, kõlasensatsioonid, mis maailmas sünnivad, võimalikult kiiresti meieni jõuaksid ja siin pinnast võitma hakkaksid. Filharmoonia masinavärk on selle ülendamise tarvis liiga kohmakas, ta ei suuda enamasti isegi eesti uudisteoseid piisavalt ahvatlevalt välja pakkuda. Ka Heliloojate Liidu korraldatud üritused jäävad tihtipeale hambutuks. Mäletame ka uudsusega lõõnud muusikasündmisi — kui mõnel eestvedajal jätkus jonnki võtta enda peale sisuka ürituse organiseerimiseks vältimatut lisatööd, mitmekordne keset meie elu suletust ning olmehädasid. Kõike puhtast entusiasmist. Hoopis võimatu on aga loota puhta fanatismi pinnal igapäevase kontserdielu värskendamist. Järeldus? Ka ideed, inspiratsioon tuleb adekvaatselt väärtustada. Sõlmida muusikaelu elektriseerivaid ideid pakkuvate inimestega lepingud või nad palgale võtta, nende autorsus välja kuulutada.

Aga kust neid leida? Kui vaatame Euroopa muusikamaailma, siis torkab silma, et paljude kõige huvitavamate ürituste eestvedajaks on suure lavakogemusega kunstnikud — isiksused, kes mõistavad oma repertuaarivaliku mõtestatuse vajadust üldisemas kultuurikontekstis; oskavad leida teid, kuidas publikule juba enne kontserti sisendada selle häälestust, tagamõtet; kes niisiis kujundavad muusikasündmustest midagi rohkemat kui pelga mahamängitud teoste sarja. H. Prey Hohe-nemsis, G. Kremer Lockenhausis, S. Kimanen Kuhmos jne — tegelikult väga pikk rida. Ka Eestis peaksime püüdma sinnapoole, et muusikaelu juhiksid eelkõige ennast tõestanud, lavakogemustega kunstnikud, kes siis koondaksid enda ümber mõttekaaslasi ja asjast huvitatud toimetajaid. Iseenesest mõistetavalt mitte ainult Filharmoonia raamides. Püsivamalt saaks minu meelest olukorda elustada vaid väiksemate kontserdibüroode, alternatiivsete firmade lisandumine. Nende jaoks on Tallinnas ning kõikjal Eestis hulk potentsiaalseid kontserdikohti, kus iga firma võiks pakkuda mõnd eriomast liini. Võtaksin ise suurima huviga enda peale kontserdielu kujundamise näiteks Ajaloomuuseumi saalis.

Konkurentsi, konkurentsi on vaja!

Ja võimalikult rohkem inimesi, kel on tarvidus ennast väljendada muusika kaudu ja ka teistega muusikas suhelda. Võib-olla räägib siin veidi kaasa rahvuslik meelelaad, kindlasti aga see, et kaua aega suruti maha igasugust algatusvõimet — meie muusikute eneseväljendus toimub enamasti läbi liidri, juhi. Meil oli ja on suuri koori-, orkestri- ja teatridirigente, omal kombel diktaatoreid, kes veenavad oma kollektiivist kunsti välja, kaugelt nõrgem on aga väiksemate üksuste, kammerkoosseisude, st võrdsetest isiksustest koosnevate muusikaseltskondade vaimsus. Seetõttu valitseb kooride ning orkestrite fluidumis liigne eesvedaja poole vaatamine, on alanenud eneseinitsiatiiv, omapoolne aktiivsus ning töötahe. Kui väiksemad ühendused, ansambli-musitseerimine, leiaksid suuremat levikut ja väljenduslikku jõudu, parandaks see kogu muusikaelu atmosfääri. Ka selleks on tungivalt vaja alternatiivset kontserdikorraldust.

Oleks tobedus hakata midagi ülaltpoolt ootama. Muidugi võiks olla ka riiklik suunamine. Kultuurikomitee peaks oma kõrgustest nägema, kus midagi huvitavat tekib või areneb, ning seda rahaliselt toetama. Tegelikult sõltub kõik erategevusest, pealehakkajast inimesest, kes oma asja kätte võitleb. Praegu, kus on tohutult oluline välismaailmaga suhted sisse seada, on neid õnneks järjest rohkem välja ilmunud ja virisejaid («Miks Filharmoonia ei anna?») vähemaks jäänud. Seejuures pole vähimatki tähtsust, milliste suurte või väikeste rühmituste nimel sidemete loomine käib. Loogiliselt järgmine samm on, et kõik püüaksid tekkinud isiklikud kontaktid ametlikustada.

Kõik läheb paika, kui lõpuks Oma Raha tuleb (ja kõik muu selle ümber). Mured, mida just veeretasin, muutuvad kahetsusväärseks minevikuks. Kaob ka praeguse üleminekuaja vahest salakavalaim oht kutsemuusikutele. Nimelt: psüühika moondub, kui satud välismaale, aga sinu kodus teenitud raha, st sinu aus töö, ei kehti seal. . . See tähendab, et kunstniku mõttelaad keeratakse vägisi haiglaselt kommertslikuks, vaat et kriminaalse piiri peale.

Plärakastid ja segajad on maha võetud, marssimist ja idiotsusi on vähemaks jäänud, tõelise demokraatia asemel on aga esialgu tohtud avalikustamise näitemängud üksikutel teemadel. On ülemineku-aeg — kuhu? Kas uude, veidi puhtamasse, mõnusamate ahelatega vanglasse? Kus ehk kunstiinimestel natuke privileege? Või vabadusse? Kuhu? Mitu aastat peab poes banaane müügil olema, et selguksid inimesed, kellele need ei maitse? Teiste sõnadega, millise aja võtaks meilt, muusikutelt, kohanemine Euroopa muusikaelu ahvatluste rägastikuga, infolainega, enne kui jõuaksime selgusele, kus on põhiväärtused, püsiv pind, mida on meist kellelegi tõeliselt vaja?

Veel kord: taastagem oma ametid, ametieetika! Siis oleme kodus igal pool maailmas. Devisi «Olgem eestlased, aga saagem ka eurooplasteks!» — mis on selle taga? See, et Euroopa on teinud tuhandeid imelisi ametid inimkonnale.

TONU KALJUSTE



*Peter Schumann Tallinna Ohvitseride Majas,
oktoober, 1988.*

P. Lauritsa foto

Mr Schumann, meil on olnud tõeliselt hea meel näha teie teatrit Eestimaal. Peab tõdema, et «Bread & Puppet» on kõige kuulsam välisteater, kes on külastanud meid sõjajärgsel ajal. Teie teatri kohta on maailmas küllaltki palju kirjutatud, mistõttu võib öelda, et kuulsus on teie tegevust saatnud ligi veerand sajandit.

Kust te seda teate?

Olen lugenud teatriajakirjadest.

Kas siin Tallinnas?

Jah, midagi on meil raamatukogudes olemas. Te lõite oma trupi 1962. aastal, seega kakskümmend kuus aastat tagasi. Enamik 60. aastatel alustanud mittekommertsiaalsetest teatritruppidest on tänaseks oma tegevuse lõpetanud, teie oma on jäänud püsima, miks? Milles on saladus?

Miks meie püsima oleme jäänud? ... Kui meie alustasime, valitses nukuteatri alal suuresti tühjus. Siin avanes uus kujundlikkus, uute katsetuste ala, midagi puutumatu, neitsiliku maa taolist, sest olemasolevad nukuteatri vormid olid väga ahtad nii vaimult kui mõttelt. Samal ajal on aga nukuteatri võimalused ju tohutud. Seetõttu me tegelikult teadsime, kui me kuuekümnendate alguses hakkasime New Yorgis oma teatrit looma, et see on midagi, millega võib tegelda aastakümneid, mitte ainult paar hooaega. Ja see polnud meie jaoks mitte lihtsalt poliitiline teater, vaid just nimelt nukuteater. Nukuteater on tegelikult väga vana, vanem kui ükski teine teatrivorm, kuid ta on läbi uurimata kunstiliik, mida väga vähesed kasutavad. Ja ka see vorm, millena nukuteatrit kasutatakse, on väga kitsalt piiritletud üksteisele sarnaste mudelitega. Saksa, vene, poola ja ka ameerika nukuteatrid on väga sarnased. Tundub tõesti, et vaid ürgsed nukuteatri vormid võivad juhtida tõeliselt mõjuva teiselaadse kvaliteedi juurde, mida on väga raske leida tänapäeva teatrist. Uustulnukana nukuteatrisse suheldudes võib ürgset nukuteatrit kohata vaid üksikute kildudena Punchi ja Judy-mängudes Inglismaal, vanades Kaspari-mängudes Saksamaal või *vertepi* näol Venemaal*, kõik ülejäänud on selle kõrval vaid tühine meelelahutus. Kuigi neid võimalusi võib aimata, kulub selle kõige avastamiseks palju-palju aega.

Niisiis te teadsite, et see, mida alustasite, jääb kestma?

Ei, ma ei teadnud, et see jääb kauaks kestma, kuid ma teadsin, et oma tee leidmiseks nukuteatris kulub palju aega. See tunne oli kohe alguses, mitte kusagil keskel või mõnel muul etapil.

Kas te alustasite kohe suurte nukkudega?

Küllaltki alguses. Jah, küllaltki alguses, sest kui ma esmakordselt tulin 1961. aastal Ühendriikidesse nukufestivalile, oli kõik sellel festivalil väike, ainult Sitsiilia nukud olid suured. Just nende nukkude kogikus ja kvaliteet olid silmatorkavad, nad tundusid tervikus kuidagi suurematena ja kaalukamatena. Mul tuli tahtmine teha veel suuremaid nukke! Kuna meie tegevus kandus üle tänavatele ja väljakutele, siis vajasime ka üha suuremaid nukke, et publik võiks tegevust jälgida. Jah, üsna peagi olid meil juba väga suured nukud.

Kas teile andis eeskuju ka India rituaalne teater, kus kasutatakse hiigelsuuri nukke?

Need on toredad nukud, kuid sel ajal ei teadnud ma neist midagi. India hiigelnukke õppisin ma tundma hiljem.

Kuuekümnendail kuulusite avangardi tegijate hulka. Kas avangardteater eksisteerib veel ka tänapäeval?

New Yorgis on seda alati olnud, seal on see tavaline nähtus. Tänapäeval on avangard end täielikult maksma pannud. Nimetada võiks Bob Wilsonit,

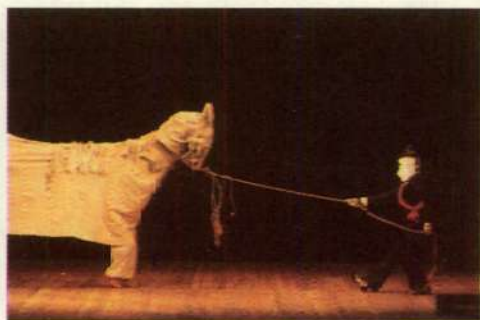
* Tegelikult Ukrainas, kahekorraseline, ümber oma telje tiirlev teatritüüp, kasutusel olnud Ukrainas ja Poolas (ka Leedus). — Toim.



«Bread and Puppet Theatre». P. Schumanni lavastus «Valge hobuse mõrtsukas».



«Bread and Puppet Theatre». Stseenid lavastusest «Jeanne d'Arc».



«Valge hobuse mõrtsukas». A. Tatsi fotod

Richard Formanit, Merricats Mungi või Pina Bauschi, Lääne-Saksamaalt pärit tantsuteatri lavastajat. Nende tegevus on väga laialdane, neil on suuri ettevõtmisi nii New Yorgis kui ka Euroopas.

Üks meie püsima jäämise põhjusi on ka selles, et me elame maal, eemal suurtest linnadest. Meil on oma maa, omad majad, kulutused ei ole suured, me ei vaja palju raha. Maal elamise majandusliku efekti kõrval on oluline ka see, et näiteks NY Citys elades oled pidevalt kaasa haaratud moevoolude vaheldumisest. Moodide vaheldumise kiirus NY Citys on meeletu. Kui sa oled maalikunstnik, siis näiteks ühel aastal reklaamivad kunstigaleriid üht stiili ja kõik maalivad selles, kuid järgmisel aastal öeldakse, et see on juba vananenud, ning palju head värvi ongi raisku läinud. Maal elamine annab vabaduse nendest stiilimuutustest ning paneb mõtlema palju pikemaajalistele muudatustele, mis ei sõltu moodidest.

Kas teie teater on olnud alati poliitiline? Seda on öeldud algusaastate kohta, viimastest lavastustest on meie teadmised kahjaks lükklikud.

Ka need on olnud poliitilised. New Yorgis oleme teinud teatrit ka lastele. See on *workshop*'i laadis, kus publik lööb ise kaasa. Me tegime neid *workshop*'pe New Yorgi agulirajoonides, Harleemis, East-townis, Bronxis ja teistes paikades, kus lapsed on väga vaesed. Nad ei leia seal mõistlikku tegevust ja kasvavad üles agressiivsetena. Kuid samas on nad tegutsemisvalmid ja füüsiliselt ning vaimselt väga spontaansed, mis on omast kohast suurepärane. Meile pakkus suurt huvi, kuidas oleks võimalik taltsutada neid jõude ja ühtlasi saavutada kontakt niisuguste lastega.

Te elate maal oma farmis, kaugel poliitikast, miks on aga poliitilised teemad püsinud teie lavastustes kesketena?

Ega poliitika seetõttu meist kaugemale jää ... Kui me asusime maale elama, kadusid meie lavastustest New Yorgi kohaliku poliitika teemad: me ei tee enam lavastusi üürimaksimisest jne. Kuid rahvusvaheline poliitika



jõuab kõikjale — me loeme kõik ühtviisi ajalehti, kuulame raadiot, vaatame televiisorit. Te ju teate, missugune on Ühendriikide poliitika maailmas. Meie maal elab väga palju rahvusi ja kui me oleme ka Vermontis, siis külastavad meid seal sõbrad Guatemalast või Puerto Ricost või mujalt, ja need külastajad ning tutvused teiste inimühendustega, kuuldu- sed kannatustest, mida põhjustab poliitika, ongi peamiseks tõukejõuks meie tööle. Ma arvan, et maailmas polegi rahuliku paika, kus võiks täielikult hoiduda poliitikast. Me oleme ühte seotud looduse hävitamise ja aatomikatastroofi ohu kaudu, mis samuti on seotud poliitikaga.

On levitatud arvamust, et keskmine ameeriklane tunneb vähe huvi selle vastu, mis toimub mujal maailmas. Kas on erinevusi teie teatri vastuvõtul Ühendriikides ja raja taga? Kellele te teete etendusi?

Ameeriklaste puhul võib märgata kaht erinevat käitumislaadi: ühed, keda teie kirjeldasite, on väga kodukesksed, isegi natsionalistliku meelestatusega inimesed, kes on uhked, et nad on ameeriklased, keda huvitab ainult nende vara, perekond, sugulased *e.t.c.* Ning kõik, mis jääb väljapoole seda, peab kas neid teenima või peetakse seda häirivaks ning vastuvõetamatuks.

Teisest küljest, kui te käite maailmas, olete Lõuna-Ameerikas, näiteks Nicaraguas või teistes maakera sassiläinud punktides, võite alati kohata ameeriklasi, kes on aitamaks leida lahendusi, ka konkreetselt, oma vahetu tööga. Tüüpiliselt ameerikalik on ka mure maailma asjade pärast, siiras soov muuta kõik paremaks, teenida headust. Filantroopiline suuremeelsus kuulub ameerikaliku maailmavaate juurde. Ameeriklasi võib leida tegutsemas maakera kõige ootamatumais paigus ja tegelikult paljud probleemid, mis esialgu näivad väga kaugetena, muutuvad avastuslikeks ja ka meie Ameerika-eluga tihedalt seotuks, kui nendega hakata tõsiselt tööle.

Milline on meie etenduste vastuvõtt? Kui me mängime nikaraagualastele etendust Nicaragua probleemidest, on vastuvõtt suurepärase. Aga ka Ühendriikides võetakse Nicaragua teemat hästi vastu, sest suur osa Ameerika ühiskonnast mõistab, et Ühendriikide valitsus astus vale samm, sekkudes Nicaragua asjadesse — me ei saa küll öelda seda arvu või protsenti, kuid see on suur osa ameeriklastest.

Meid kutsuvad ülikoolid, üliõpilasrühmad, kultuuriorganisatsioonid, kiriklikud rühmitused, poliitilised organisatsioonid, et me toetaksime Kesk-Ameerika iseseisvuse või maailma näljahäda kampaaniat. Nad teavad, et «Bread & Puppet» on tegelnud nende probleemidega, ja paluvad teha kusagil etenduse, enamasti väljas. Meie peamiseks publikuks on inimesed, kes on meiega ühel meelel meid erutavates küsimustes ja on valmis koos meiega otsima. Kuid vahel juhtub ka, et meid kutsutakse lihtsalt nuku-*show'd* tegema, sest mõni siiski ei tea, et me oleme poliitilise teatri rühm, kellel on hiigelnukud, need meie kõmbid ja muu selline. Ja kord aastas on meil Vermontis festival, kuhu tuleb mitu tuhat inimest... Me ei tea, kes ja kust nad on, miks nad tulevad, me ei tee isegi eriti reklaami, nad lihtsalt tulevad — tuhanded inimesed. See ongi meie publik.

Tähendab publiku probleemi teil ei ole?

Ei. Või väga harva. Teatribisnis on meie ühiskonnas väga hästi korraldatud. See on tugevalt monopoliseerunud äri. Suured ajalehed, mis reklaamivad kultuurisündmusi, aitavad toota teatud liiki kultuuri, tõstes seda esiplaanile; kõik ülejäänud kas jäetakse tähelepanuta või vaikitakse üldse maha. Meie oleme olnud seal kusagil vahepeal.

Kuid kas pole ka teisi lehti või ajakirju, mis reklaamivad ja toetavad teist tüüpi kultuuri?

New Yorgis loovad publikuhuvi kaks ajalehte — «New York Time» ja «Village's Voice». Ja kui teil ei ole head vahekorda nendega, siis te ei saa ka publikut. Publik võib muidugi tulla ka siis, kui on võimalik mängida küllalt kaua, nii et hakkab levima suusõnaline informatsioon, mida ei saa kuidagi summutada.

See on ka kõige loomulikum reklaamimise viis.

Teie peaksite seda hästi teadma, sest teil tuleb siin paljusid asju sosinal rääkida.

Kas teie lavastused saavad alguse programmist või juhuslikult kinnipüütud ideest?

Arvatavasti unenägudest või kuskilt sealt. See ei ole programm, mis inspireerib vaatamängu, see on teatav idee. Kas see tuleb nukkude maailmast, visuaalse poole pealt või põhineb sõnalise kommunikatsiooni elementidel, kindlal *story*'l, keelekujunditel — kuidas kunagi. Sündinud idee võib viia poliitilise teema juurde, kuid poliitiline mõte ei saa luua etenduse kunstilist ideed, ta saab seda vaid ümbritseda. Ma ei tea, vist on nii.

Võiks ju meilgi näidatud etendusi pidada mingis mõttes poliitilisteks, kuid samas oli neis ka teatavat religioossust. Kas kristlikel väärtustel on teie jaoks oluline tähtsus poliitiliste probleemide kõrval?

Ma arvan, et jah. Ma ise ei ole kristlane ja ka meie trupis ei ole ilmselt usulist ühtekuuluvust. Kuid meie juured, keel, meie kasvatus, kultuuri-pärand — olgu see kujutatav kunst, Dostojevski, Bach või Mozart — on mõeldamatud kristlusest väljaspool. Me võime öelda, et meie kristlus on filosoferiv. Me püüame kristlust vabastada kristlusest, anda neile terminitele, mida on peetud ainult religioosseteks, mõisteliselt üldisem tasand. Näiteks ülestõusmise süžee, mis teoloogias kuulub ristiusu juurde, on filosoofilise ideena märksa vanem kristlusest, üldnimlikum ja haaratavam. Ei pea olema kristlane, et ammutada lootust ja jõudu ülestõusmise ideest. Sellele ideele võib leida vasteid paljude rahvaste luulest juba enne kristlust. Seega, ta on küll religioosne, kuid mitte ainult ühele usutunnistusele kuuluv. Muuseas, üks meie viimastest festivaliprogrammidest kandiski nimetust «Meie kodune Ülestõusmise Tsirkus».

Teie nukud on väga suured ja ilmselt ka raskesti manipuleeritavad. Kas te peate tegevuse tehnilist külge oluliseks või on tähtsam edastatav sõnum?

Peamine tähtsus on sõnumil, tehnilisel küljel on väiksem tähtsus. Meie näitlejad ei ole ju näitlejad ega muusikud muusikud nende sõnade professionaalses tähenduses. Meie teatris tehakse väga palju lihtsat tööd. Me kõik mätsime savi, kleebime, ehitame, koristame pärast etendusi jne. Kui me söidame kusagile oma suurte nukkudega ja meil pole kaasas küllaldaselt näitlejaid, siis me palume inimesi abiks ja teeme *workshop*'pe, et neid välja õpetada. Nende kõige tavalisemate inimeste hulgast valime välja need, kes aitavad meil liigutada suuri nukke, sest peale kõige muu nõuab see ka jõudu, musklite rammu. Mõned musklimehed, kui neil on tulnud meie nukke tassida, on küll ära ehmatanud nende raskusest...

Üldiselt ju mõeldaksegi, et mis see nukunäitlemine ikka on, aga proovitagu seista kaks tundi ja käsi üleväl hoida...

(Vestlus toimus Laevastiku Ohvitseride Maja garderoobis, kuhu sel hetkel sisenen üks trupi liikmeid ja teatas murelikult, et täna on jälle see kohalik elektrimees valgustamas, kes eile etenduse ajal magama jäi. Võtmed on selle inimese käes ja lahti temast kuidagi ei saa. — Noh, mida teha? Eks tuleb paluda, et ta täna magama ei jääks...)

Millest me rääkisimegi? Ah jaa, millegipärast kõik siin Eestis tunnevad huvi treeningu vastu. Ilmselt on meie teatritegemine teie arusaamiste seisukohalt väga veider. Meil ei ole ühtegi institutsionaalset õppeasutust, kus saaks õppida nukuteatrit. Teatritegijad peavad ise otsima ja leidma asjast huvitatud inimesi, kes siis omal käel õpivad ja saavad nõnda nukunäitlejaks.

Kas pole nii, et etenduse kõik elemendid, alates visuaalsest vormist, alluvad teie ideele ja nii ei vaja hiigelnukke liigutavad näitlejad erilist tehnikat, nad aitavad lihtsalt teie mõtet välja tuua?

Ühest küljest on see nii, kuid teisalt olen ma jälle väga sõltuv nende inimeste loomupärasest andekusest. Meil sünnib kõik improvisatsioonist ja seetõttu sõltub näitlejate ning muusikute talendist väga palju.

Tahan öelda ühte asja, et paremini selgitada üldisemat erinevust meie süsteemide vahel. Teie ühiskonnas on raskeid majanduslikke ja poliitilisi probleeme tohutul hulgal, ka Ameerikas on tõsisemad probleeme, kuid üldiselt on keskklassi elatustase nii kõrge, et tekib mitte ainult kaupade, vaid ka aja ülejääk. Igal aastal tuleb ülikoolidest tuhandeid üliõpilasi, kes ei tea, mida teha. Sageli ei leidu neile tööd, kuid teisest küljest teavad nad

kõik, et kogu nende edaspidine elu saab olema raha järele jooksmine, dollari orjamine. Aga nad ei taha olla orjad, nad on andekad ja targad inimesed. Nad pidevalt otsivad midagi, vaatavad ringi, õpivad kas või vilepilli puhuma või tsitrit ehitama. Nad teevad seda ja teist, mõni teeb vahel isegi nukuteatrit — ja nii kogu ühiskonnas. Inimenergia liikumine! Ameerikas tõesti hiiglaslik, eriti noorte inimeste hulgas... nad ei tea, mida teha.

On arusaadav, et sinne ühiskond ei võimalda sellistel alustel teatritegemist, oleme liiga vaesed, ees seisab veel paljudele esmavajadustele lahenduste otsimine.

Vahe on suur. Näiteks kooli lõpetamisel... Ka Lääne-Saksamaal, kus mul on palju sugulasi, on olukord teine. Kui seal lõpetatakse kool, siis ollakse juba sedavõrd seotud, et peab jätkama sama ala. Juba kuueteistkümmeselt teatakse enam-vähem, mida tehakse neljakümne viieselt. Ameerikas on see teisiti, seal teavad kolmekümneseltki üsna vähesed, mida teema peaks. Praegu on liikvel suur rahategemise meeoleolu — raha, raha, kõigest saab raha... JUP-i kultuur. Kuid tüüpiline ameeriklane on otsiv, alati otsiv. Seetõttu on ka paljud ameeriklased väga mitmekülgset andekad — nii-öelda laia profiiliga inimesed: nad teavad, kuidas maja ehitada, oskavad viiulit mängida, võivad romaani kirjutada ja palju muid asju, sest nad on kõike proovinud.

Avatus ümbritsevale maailmale on ameeriklaste puhul tõepoolest imeteldav omadus. Ka see on meie vahel täna veel suureks erinevuseks.

See tuleneb teie poliitilisest kasvatuses, te olete kaua elanud rõhutuena süsteemi all, mis ei ole teil võimaldanud maailmale avaneda. Praegu on Eesti jaoks murdeline aeg.

Te alustasite 25 aastat tagasi, kui palju inimesi on sellest ajast jäänud teiega?

Peale minu, mu naise Irina ja ka laste, kes vahetevahel appi tulevad, pole jäänud kedagi. Praeguse trupi liikmed on olnud umbes viieteist aastat, seega mitte päris algusest. New Yorgis oli meil väga väike trupp, sest ei olnud raha. Mina ise värvisin maju, et saaksime peret toita ja nukke teha. Saimes mängida kindlatel päevadel kindel arv kordi,* kergemaks läks alles siis, kui Euroopa professionaalsed teatrid hakkasid meid külla kutsuma. Oma põhiteenistuse saime Euroopast. Mulle tundub, et meie trupp kannatas sellise poolpõrandaaluse olukorra tõttu, kui me elasime pidevas rahapuuduses. Teatud ajal tekkisid inimestel konkreetset eluvajadused: nad vajasisid autot, korterit, eraelu — meie aga ei saanud seda pakkuda. Kui inimene on noor, piisab talle vähesest: huvitav töö, võimalus reisida Euroopas ja mujal, mida siis veel tahta! Kui aga seda tööd on tehtud kümme ja enamgi aastat, hakatakse mõtlema lastele, perekonnale, mõeldakse, et varsti võiksid olla juba vanaisa...

Need inimesed, kellega me siin oleme, ei ela enam meiega koos, nad on selleks reisispetsiaalselt kokku kutsutud. Mitmed neist teevad meiega veel tihedat koostööd, teisi näeme juba harva.

Te olete esimest korda koos abikaasaga ja kogu ülejäänud trupiga Nõukogude Liidus, kas varem pole teid kutsutud või on olnud mingeid takistusi?

Ei, enne pole kutsutud. Me oleme küll tahtnud tulla, kuid ei ole leidnud seda liini, mille kaudu asju ajada. Moskvas toimunud rahukonverentsil kohtusin UNIMA inimestega ja nemad kutsusid meid oma organisatsiooni kaudu.

Ja lõpetuseks: mis on teie põhiala? Te olete kõigi oma lavastuste kunstnik, stsenaarist, muusika looja ja esitaja, näitleja...

Selline ongi nukuteatri tegemine. Erinevalt tavalisest teatrist... Nukuteatris peaks kõik sündima silme all, siin peab tegelema kõigega. Nukuteater on võimeline endas ühendama muusikat, kunsti ja teatrit, sulatama nad üheks kunstisündmuseks, kuid kahjuks juhtub seda väga harva.

Intervjuueerinud VEIKO JÜRISSON

* Off-off teatrite liiga lubab mängida nädalalõppudel (R, L, P) 5 etendust, sest suure-

Klaverikunsti «lõvidest» II

BRUNO LUKK



Maria Grinberg Leningradi filharmoonia Suures saalis hetk enne kontserdi algust. 1947.

MARIA GRINBERG

Maria Grinberg (1908—1978) sai kooli esialgu Feliks Blumenfeldi juures, kui too suri, lõpetas Konstantin Igumnovi klassi. Odessast tulnud pianist oli muusikaliselt silmapaistvalt andekas, kolossaalse mälu ja kontsentratsiooni ning vägevate tehniliste eeldustega — sündinud interpret, mida ta küll põhiliselt tõestas alles pärast sõda.

Tallinna tuli Maria Grinberg esimest korda 1947. aastal ja mängis taastatud

«Estonia» kontserdisaalis. Lihtsalt vapustava mulje jätsid need kontserdid, arvan, et kõikidele inimestele, kes tõeliselt oskavad hinnata head muusikat väga heas esituses. Tema repertuaar oli mitmekülgne ja suur. Väga palju mängis ta Beethovenit (hiljem plaadistas kõik Beethoveni klaverisonaadid — siiani ainsana nõukogude pianismi ajaloos); ka Bachi, Mozartit, Schumanni, Schubertit, Liszti, Sostakovitšit, Prokofjevit, Rahmaninovi, Debussyd, Raveli, Men-

delssohni ja Chopini. Chopiniga ei olnud tal vahakord eriti südamluk, ta ise rääkis sageli, et selle helilooja puhul ta ei oska nagu tabada õiget tuuma. Minu meelest aga oli tema Chopini II klaverikontserdi esitus võrratu, või näiteks *c*-moll polonees, üksikud nokturnid, masurkad, ballaadid olid samuti üsna täiuslikud ja mõjuvad. Ta mängis fantastilise sugestiivsuse ja erakordsete värvidega Debussyd ja Raveli. Kokkuvõtlikult: see pianist valdas igasuguste ajastute ja heliloojate repertuaari võrdselt kõrgel tasemel.

Sõnadega on muidugi raske kirjeldada M. Grinbergi mängu. Minu meelest tungis ta erakordselt avara silma, sooja südame ja taibuka peaga suurte heliloojate mõttemaailma ja oskas väga omapäraselt ning haaravalt seda edasi anda, mida ta muusikas nägi ja tunnetas. Sama võib muidugi öelda ka teiste interpreetide kohta, kes midagi erakordset pakuvad.

Viimane kontsert Tallinnas on jäänud mulle unustamatuna meelde. See oli Schuberti õhtu paar aastat enne M. Grinbergi surma, ta lähenes juba seitsmekümnele. Inimene, kes omal ajal esitas niisugust kapitaalset teost nagu Liszti *h*-moll sonaat mehiselt, plahvatusliku jõu ja tohutu ulatuvusega, mängis nüüd Schubertit lähtekohast, kus kõik juba läbi elatud ning möödas. Ja nii mõjus Schubert eriti lummavalt. Mitte midagi ei olnud üle dramatiseeritud, värvigamma kulges haprast *pianissimo*'st ühe *forte*'ni... Aga mis seal vahemikus toimus, oli täiesti ebatavaline, oli nii sügavalt läbi tunnetatud, targalt läbi mõeldud ja esitatud, et tekkis tunne, nagu poleks dünaamilistel astmetel mingeid piire.

M. Grinberg oli oma kunstis nakatav, vapustav, isegi hüpnootiseeriv. Tema esituses oli kõik loomulik ja suurejooneliselt kulgev, tema loominguiline fantaasia oli julge ja ammendamatu. Esitavad teosed elasid algusest lõpuni ühe suure hingamise kaares, olid suurepäraselt planeeritud, ideaalsetes proportsioonides kujundatud. Paljud lahendused mõjusid ootamatult ja novaatorlikult. Kui ta esitas suuremat teost, näiteks sonaat-allegro vormi, siis kasutas ta aeg-ajalt kontrastiprintsiipi, mis oli eriti märgatav ekspositsiooni ja repriisi erineval ise-

loomustamisel. Tal oli fantastiline intonatsioon, ta oskas klaveril «laudda», pa-teetiliselt ja dramaatiliselt kõnelda või sugestiivselt sosistada. Ja sel hetkel, kui ta mängu kuulasid, tekkis paratamatult tunne, et teisiti seda ülesannet polegi võimalik lahendada, kuigi võib ju alati ette kujutada muid variante. Muidugi, seda võib jälle ka teiste suurte muusikute kohta ütelda, see ongi tõeliselt välja-paistva interpreedi tüüpilisemaid jooni.

Ainulaadselt mõjuv ja elektriseeriv oli M. Grinbergi rütm, kõike organiseeriv kulgemise jõud ja võim, mis pulseeris tema mängus pidevalt ja kõigutamata. Ta valdas virtuososset tehnikat täielikult, aga seda polnud — nagu alati ja endastmõistetavalt suurtel muusikutel-interpretidel — üldse märgata, sest seda ei eksisteerinud tema jaoks väljas-pool kunstilist ülesannet.

Silmapaistev oli tema esituste väline külg, käte jäägitu ühtesulamine muusikaga, fraaside kulgemise, strihhide ja artikulatsioonivõtete täisvereline elu kümne sõrme ja kahe käe kaudu. Ei ühtegi liigutust või žesti, mis oleks esitava muusikaga vastuolus. Tema mängus valitses täielik harmoonia, pakkudes naudingut nii kuulaja kõrvale kui ka silmale.

M. Grinbergi üheks omapäraks oli tõeline improvisatsioonilisus, moment, mis suurte kunstnike mängus vahetevahel nii võib... Meenub esimesel Tšaikovski konkursil 1958. aastal Van Cliburni mängitud Rahmaninovi Kolmas kontsert. Kuulsin seda pärast võistlust Riias kahe päeva jooksul kolm korda ja iga kord isemoodi! Isegi kulminatsioonid olid paigutatud teisiti, paljud detailid teistsugusele kontseptsioonile allutatud, teises kontekstis nähtud. See teebki vahel interpretatsiooniprotsessi nii värskeks ja põnevusega jälgitavaks, eriti teatud repertuaaris (Rahmaninovi ja Chopiniga eesotsas!) Arvan, et M. Grinberg muutis mõnikord detailide kujundust täiesti teadlikult. Juhtus, et see viis teda vastuollu autori tekstiga. Brahmsi I kontserdi repriisi kõrvalpartii algust esitas ta suure, peaaegu juubeldava kõlaga, mitte pastoraalses kujunduses nagu ekspositsioonis, kuigi Brahms kirjutab mõlemal korral ette *piano*. Muidugi tundub see vabades Brahmsi teksti suhtes sobimatu. Kõrvalpartii esimene teema,

olgu *F*-duuris või hiljem *D*-duuris, on olemuselt lüüriline, intiimne. Kogu kõrvalpartii vältel ilmub niikuinii küllalt palju kontraste. Säärased ümberkujundamised tuleb põhimõtteliselt siiski hukka mõista, sest nad tekitavad ainult segadust ja arusaamatust teose struktuuri kulgemisel! Peab küll lisama, et M. Grinberg varieeris nooditeksti siiski ainult dünaamilisest küljest ning väga harva ja hea maitsega. (Beethoveni ja Mozarti puhul mitte kunagi!) Ja noote ta ei lisanud.

Vastandina võin ma tuua Svjatoslav Richteri. Tallinnas mängis ta kunagi kahel öhtul täpselt ühte ja sama kava — Haydni sonaati, Beethoveni Sonaati op 26, Chopini *g*-moll ballaadi ja Debussy prelüüde (need meeldisid kõige rohkem!) Olin mõlemal öhtul saalis ja pean ütleva, et kontserdid kattusid oma teostuselt täielikult. Oli tunne, nagu jälgiksid plaati. Muidugi oli kõik väga meisterlik. Tahan ruttu lisada, et ma ei näe selles midagi taunitavat. Võib-olla just see ongi S. Richteri kõige suurem trump, et ta ei hakka iga hetk kontseptsiooni muutma ja improviseerima. Et tal on alati kõik täpselt planeeritud ja et ta oskab oma plaani kindlalt läbi viia, raudse tahtejõu ja suure seesmise pingega.

Tutvusin M. Grinbergiga juba sõja päevil, 1943. aastal. Mõistsin kohe, et tegemist on erakordse isiksusega. Käitumiselt oli ta lihtne ja otsekohene, vahest isegi natuke jäik, aga minu meelest ütles ta alati seda, mida mõtles, oli jäägitult aus. Väga erudeeritud, väga arukas inimene, tema pea oli lihtsalt erakordne. Olen lugenud ja tema sõpruskonnas kuulnud, et vahel heideti talle ette, et tema intellekt kaalub üles emotsioonid. Minu meelest täiesti põhjendamatu etteheide! Siiani ei ole ma aru saanud, kuidas võidi nuriseda mingi jaheduse üle tema musitseerimisel. Minule oli tema mäng alati küllalt emotsionaalne ja veenev. Aga inimesed kuulavad erinevalt, maitseid on igasuguseid. . . Ta oli väga palju lugenud, tema maitse oli ka teistel kunstialadel — teatrimalmas, maalikunstis, kirjanduses — eeskujulik ja temalt võis ainult õppida. Tema ütlemised ja väljendused olid loogilised ja konkreetse, ta tabas alati küsimuse tuuma — ühesõnaga, temaga oli hea olla!

Omal ajal sain M. Grinbergilt ka konsultatsioone. Mängisin Schubertit, Beethovenit, ka duoga oleme talle palju mänginud. Need konsultatsioonid olid väga spontaansed, ta märkused arukad ja alati sihitud kõige olulisemale, teose paremale ülesehitamisele ja osade selgematele proportsioonidele. Oma arvamus ta eriti tungivalt peale ei sundinud, need olid rohkem soovitusel. Suurema vabaduse poole intoneerimises, julguse suunas ületamaks liiga akadeemilist lähenemist, eriti deklameerimise osas. Näiteks Beethoveni Viindas kontserdis. Praegu on see mulle endastmõistetav, aga tookord ma ei saanud aru, et suurt teost ei saa mängida pidevalt mõõdetud pulsiga, et sageli tekivad muusikalised situatsioonid, mis nõuavad põhipulsist kõrvalekaldumist, suuremat rütmilist vabadust.

Kõikidest nõukogude pianistidest ja muusikutest olen M. Grinbergile kõige rohkem tänu võlgu tōdede otsimise teel. Tänuks nii tema nõuannetele kui ka interpretatsioonidele. Nagu näiteks täiesti ainulaadne ja vapustav Mozarti *c*-moll kontserdi esitus Tallinnas. Või Tšaikovski 2. kontsert, mida olen tema esituses kaks korda kuulnud. Ta mängis seda kahjuks Aleksandr Siloti (lühendatud) redaktsioonis ja ilmselt sellepärast pole seda esitust plaadile jäädvustatud.

Maria Grinberg. 1931.



Aga minu meelest oli lihtsalt kangelas-tegu, mida see naine tolle kontserdiga korda saatis! Pean ütlema, et tookord oli kontseptsioon mõlemal esitusel ühesugune ja täpselt planeeritud, ka detailides. Ja kuidas tal faktuur oli korraldatud! Rääkimata sellest, kuidas ta seda sisustas — lihtsalt ideaalselt. Kunagi hiljem esitas Tallinnas sama kontserti Igor Žukov. Nagu maa ja taevas... Mõtlesin siis suure nukrusega M. Grinbergile. Kui ma meenutan, kuidas ta seda kontserti mängis esimestest taktidest peale, kus muusika on nii jõuline, niisamuti kadentsides, kus on vaja, et klaver kõlaks nagu orkester või nagu kaks orkestrit! Temal oli see kõik olemas. Värvide mitmekülgsus oli jäägitult muusika teenistuses. Isegi E. Gilelsi plaadil ei kõla see kontsert nii mitmetahuliselt, nii jõuliselt. Unustamatu mulje jätsid Schuberti—Lishti laulud, kuigi arvan, et neid pole mõtet transkriptsioonidena mängida, neid peab ikka nii esitama, nagu nad kirjutatud on, häälele ja klaverile! Aga kuidas M. Grinberg neid laule mängis, see oli täiesti omamoodi elamus. Tohtu süvenemine teksti, vaimukas ridade vahelt lugemine, võime, mis on antud ainult üksikutele suurtele kunstnikuna-tuuridele, lõi helisema täies ulatuses — igas taktis, igas fraasis, kõige erinevaimates meeleoludes...



Emil Gilels.

Emil Gilels.



Meenutan suure kurvastusega M. Grinbergi küllaltki traagilist saatust. Ta oleks võinud saada maailma pianistide täheks nii nagu E. Gilels ja S. Richter. Tema mängu vastukajad Poolas ja Hollandis, kriitikute ja saalide vaimustus oli erakordne. Arvustajad võrdlesid teda Artur Rubinsteiniga (Poolas), Myra Hessi ja Clara Haskiliga (Hollandis). Ainult toleaeagne ametkondlik bürokraatlik kunstipoliitika, mida valitsesid «Goskontsert» ja Liidu kultuuriministerium, takistas M. Grinbergi lendu tähtede poole, tema triumfe New Yorgis, Londonis, Tokyos, Münchenis, Pariisis või Salzburgis.

Emil Gilels. 1986.



Annie Fischer ja Emil Gilels.

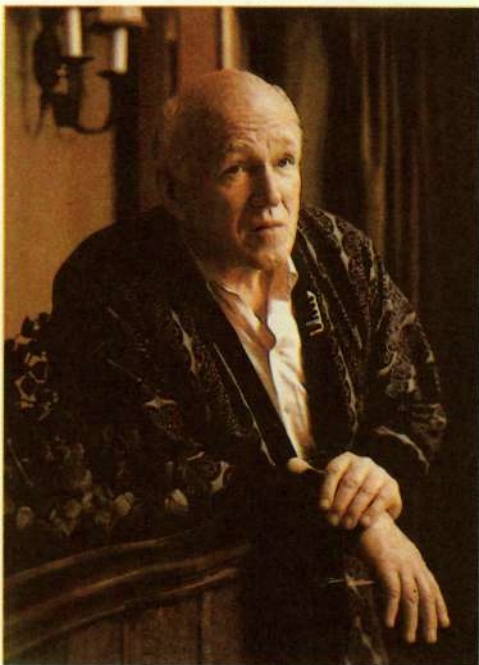
EMIL GILELS

Emil Gilelsit (1916—1985) kuulsin esmakordselt 1938. aastal Brüsseli konkursil. Tema looming arenes pärast Suurt Isamaasõda eriti tormiliselt, oli ja jääb mulle suureks eeskujuks ja imetlusobjektiks. On hämmastav, kuidas see kunstnik

kasvas nende aastate jooksul, mil ta muusikaga tegeles ja klaverit mängis. Kui ta 16-aastasena tuli esimesel üleliidulisel noorte pianistide võistlusel esikohale, lõi ta särava virtuoossusega, supertehnikaga, heledavärvilise, elujaatava ja jõulise eneseavaldamiskunstiga. Ka Viinis (1936) ja Brüsselis (1938) saavutatud võitudel (teine ja esimene preemia) oli pilt samasugune — erakordne pianism, väga hea kool ja maitse. Tema enda sõnade järgi andis talle koolilisel kõige väärtuslikuma aluse tema esimene õpetaja, Odessa konservatooriumi professor Berta Reingbald. Professor harjutas temaga koos tundide viisi raskemaid kohti, lihvis tehnikat. Esiplaanil oli ilmselt pianistlik areng. Kuid see oligi vist antud juhul õige töösuund, nagu näitab E. Gilelsi hilisem kasv suureks muusikaliseks isiksuseks. Alus, vundament oli ideaalsel kujul välja arendatud.

Enneolematud looduslikud võimed ja varud, erakordsed käed, mis oskasid välkkiirelt kohaneda, realiseerida mõtteid ning tundeid, mis suutsid ületada ilma igasuguse vaeva ja valuta kõige rängemaid raskusi; füüsiline ja vaimne vabadus ja kergus, millega E. Gilels klaverit mängis — see kõik oli vaimustav ja vapustav. Alates viiekümnendatest

Svjatoslav Richter. 1987.





Sviatoslav Richter.

aastatest toimus aga murrang: virtuoosus, supertehnika muutus suurte sisuliste väärtuste ja sügavate muusikaliste probleemide jäägitu lahtimõtestamise ja edasiandmise vahendiks. Sellega ma ei taha väita, nagu oleks E. Gilels varem olnud muusikaliselt väheütlev või pealiskaudne, vaid rõhutan, et ta näitas oma erakordset virtuoossust siiski teadlikult, tundis sellest ilmselt mõnu. Samasugust arengut tõdesime Artur Rubinsteini ja Claudio Arráu puhul. E. Gilels tuli oma uute, värske kontseptsioonide, otsingutes kättevõidetud saavutustega SUURE muusikuna kontserdilavale, tuli, mängis ja võitis — terves maailmas. Püsima jäi optimism, ülendavalt selge ja elujaatav interpretatsioon, milles puudus, nagu tema algerpoodilgi, igasugune poos, teatraalsus, võltspaatos, pealetükiv edvistamine, mis mind näiteks Vladimir Horowitzi juures nii segab. E. Gilelsi evolutsioon virtuoosist sügavaimaks muusikuks toimus pikkamööda, pideva süvenemise, mõtlemise ja analüüsimise tulemusel. Ka M. Grinberg rääkis korduvalt «vanast» ja «uuest» Gilelsist.

Tutvusin E. Gilelsiga sõja ajal, 1943. aastal. Headeks tuttavateks saime nendel aastatel, kui ta hakkas Tallinnas esinema. Olen teda väga palju kuulnud, võib-olla rohkem kui teisi meie pianiste. E. Gilels oli üksvahe Tallinnas sagedane külaline, 1940. aastate lõpust kuni 70. aastateni olen temaga palju koos olnud, meil kujunesid välja head isiklikud

suhted, võiks isegi öelda: sõbralik vahekord. See loodetavasti ei tähenda, et ma ei suudaks tema loomingule objektiivset hinnangut anda.

E. Gilels on oma kunstis väga lähedane sellele, mida mina pean klaverimängu ideaaliks. Tema loomingus toimub täielikus tekstitruuduses kokkusalamine esitatava muusika mõtete ja ideedega, maailmaga, mida helilooja oma teostes edasi annab. Ja mida raskem oli ülesanne, mida rohkem ta endalt nõudis, seda suurema järjekindlusega seda lahendas.

Huvitav on märkida, et tal ei olnud vaja palju harjutada, nii nagu näiteks S. Richteril või Maria Judinal, kes veel kontserdipäevalgi tegid tohutult tööd.

See muidugi näitab, kui isikupäraselt iga suur klaverimängija suhtub oma ülesannetesse ja eeltöösse, kui erinevad on inimeste kaasasündinud eneseteostamise võimed. Ilmselt oli E. Gilels erand, kel aparaat — käed, sõrmed — oli valmis keerukat ülesannet otsekohe ja teadlikult omaks võtma, peaaegu fotograferides, realiseerides omandatu endastmõistetavalt, vaevata ja välkkiirelt. Selleks peab aparaat muidugi olema perfektselt välja arendatud; peab olema leitud saladuslik võti, millest kirjutab Ferruccio Busoni — mõistus peab dikteerima ja eksimatult sugereerima. Siin mängis väga suurt osa E. Gilelsi minu meelet uskumatult ideaalne käsi. Ulatus oli tavaline, mitte nagu Van Cliburnil või Jugoslaavia tipp-pianistil Ivo Pogoreličil, kel mõlemal käsi ulatub kvint üle oktaavi. E. Gilelsi käsi oli «normaalne», vist deetsimi ulatusega, aga eriliselt sobiv klaverimängu jaoks — suhteliselt raske, sealjuures painduv ja võrdlemisi paksude sõrmedega. Kuid need on välised tegurid. Kõige olulisem on kahtlemata see, mida pea tahab ja süda tunneb. Ka M. Grinbergil oli väike käsi, nagu on samuti Alicia de Larrochal. Muusika aga, mis nende sõrmede alt tuleb, on täiuslik ja kuulajail ei tule pähegi mõõta mängiva käe ulatust või sõrmede suurust.

Tee, mille E. Gilels läbis oma sündmusrohke interpreedielu jooksul, on kujukas näide, kuidas toimub muutus virtuoosist antivirtuoosiks. Ja see muutus ei toimunud veel kohe pärast sõda, vaid nendel aastatel, kui ta hakkas intensiivselt kontserteerima kogu maailmas, liikus palju

ringi, tutvus väljapaistvate muusikutega mitte ainult meil, vaid ka väljaspool, sai palju näha, kuulata, kunstinähtusi fikseerida, analüüsida, uurida ja läbi elada. See kõik näitab erilise selgusega, kui tähtis on mõtete vahetamine, kui oluline on kokku puutuda arenenud maade kultuuriga: pedagoogide, mõtlejate, dirigentidega. Eriti koostöö suurte dirigentidega inspireeris E. Gilelsit suureteks tegudeks, nagu näiteks George Szelliga (Beethoveni kontserdid), Eugen Jochumiga (Brahmsi kontserdid), Karl Böhmgiga (Mozarti kontserdid).

E. Gilelsi muutumine ja ümberkasvatamine oli selgelt näha ühes väga tõesises loigus — tempode valikus. Kui noorel E. Gilelsil domineerisid küllaltki kiired tempod — ta sai vaevata tehniliselt hiilgavalt hakkama ka raskeimate passaažidega —, siis hilisemal ajal see kõik kristalliseerus aeglasemaks, ja mitte sellepärast, et tal tekkinuks raskusi kiiremas tempos mängimisega, vaid teadlikult, sisulistel kaalutlustel. Sellest on ta minulegi mitu korda rääkinud. Ta ütles näiteks, et viisteist aastat tagasi Clevelandi orkestriga salvestatud Beethoveni 4. kontserdiga ei ole ta enam rahul, tahaks nüüd mõõdukamas tempos mängida, et kõike muusikaliselt suurema tähelepanuga välja öelda, ilmekamalt ja hoolikamalt intoneerida.

Väga sügava mulje jättis mulle E. Gilelsi Mozarti-interpretatsioon, mis on osaliselt ka plaadil — tulevastele põlvetele imetlemiseks ja nautimiseks. Näiteks Fantaasia *d*-moll esitus. Tempod on erakordselt aeglased, aga kõik hingab, kõik nootidevahelised suhted, kõik pausid elavad, on erakordselt pingelised ja sealjuures ideaalselt sujuvas ja plastilises kulgemisprotsessis. Ka passaaž, mis katkestavad mõtisklusi, mängib E. Gilels ebatavaliselt mõõdukas tempos, andes igale noodile oma mõtte, seose eelneva ja järgnevaga; ei teki tunnet, et see on kiiretest nootidest koosnev käik, mida peab briljantselt esitama. Sedasama võib öelda ka Mozarti viimase klaverikontserdi (KV 595) kohta, mis «Viini Filharmoonikutega» Karl Böhmi juhatusel on plaadil ideaalses ettekandes. Veel niisugune näide. Chopini Sonaadi *h*-moll kohta kirjutas «Gramophone'i» arvustaja, et esimese osa töötluse tempo on võib-olla liiga aeglane ja mõtisklev.

Ma olen seda plaati korduvalt kuulanud ja kui mul algul võib-olla tekkiski tunne, et tempo on liiga mõõdukas, et liikumine suures tervikus jääb seisma, siis edaspidi jõudsin arusaamisele, et E. Gilelsi lahendus on ainuõige, sest töötluses (Chopin kasutab siin põhiliselt peapartii teema materjali, mis valmistab ette kõrvalpartiiga algavat repriisi) on peapartii heroilis-pateetiline iseloom muutunud otsivaks, paiguti mõtisklevaks kujundiks ja see muutus tingib teist tempolist lahendust, mida E. Gilels teebki erakordse tabavuse ja arukusega.

See on seesama tee, sama printsiip, mis on viimastel aastatel heliplaatide kaudu minusse nii mõjunud C. Arráu juures. Tema tehnilised võimed olid noorusel ebatavalised, aastate jookkul kasvas ka temast sügavalt mõtleval muusik, uuriv ja otsiv kunstnik, kellele tehnilised ülesanded üldse enam midagi ei loe.

Viimati kuulsin E. Gilelsit laval «Estonia» kontserdisaalis Schumanni Kontserdiga. Hämmastas, kuivõrd õigesti, kooskõlas Clara Schumanni soovustega tabas ta Schumanni kontserdi vaimu ja olemust. Nimelt mainis Clara mitmeid üksikasju (iga osa kohta eraldi), mida hiljem jäädvustas oma mälestustes ta õpilane Adelina de Lara. Tookord küsisin E. Gilelsilt, kas ta on neid mälestusi lugenud? Vastus oli eitav. Kahjuks peab mainima, et Moskvas valmistatud videolint samast kontserdist ei ole nii hea, ka mängutehniliselt esineb seal ebatäpsusi ja kriimustusi.

E. Gilels ei suutnud enam realiseerida oma kõige suuremat unistust — plaadistada kõik Beethoveni sonaadid. Kuid oleme talle tänulikud, et ta tegi nii palju, kui jõudis. Selle sajandi pianismitähedte hulgas sammub ta esireas, tema kunst jääb alatiseks püsima väljapaistvatel heliplaatidel.

Võin uhkusega mainida, et E. Gilels oli alati valmis minuga suhtlema, ja mitte ainult siis, kui ta juhtus Tallinnas olema, vaid ka siis, kui mina Moskvas viibides võisin teda külastada. Me jutujamised olid tavaliselt üsna põhjalikud. Põhiteemaks oli muusika ja muusikategemine, igasugused interpretatsiooniküsimused. Torkas silma, kui vähe ta endast rääkis, kui tagasihoidlik ta alati

oli. Kunagi ei rääkinud ta oma võitudest Moskva, Leningradi, Londoni, New Yorgi, Pariisi või Tokyo suurtes kontserdisaalides. Seda põhjalikumalt aga jagas ta tundeid ja mõtteid, valgustades kunstielamusi, mida ta sai suurtelt interpreetidelt (näiteks Renata Tebaldi) või jutuaumajatest suurte pianistide õppejõududega (näiteks Marguerite Long) kuulnud. See oli alati äärmiselt kosutav ja õpetlik. Kõik, mida ta kõneldes avaldas, oli täpne, selge, läbimõeldud, usutav ja veenev nagu ta mäng!

SVJATOSLAV RICHTER

Svjatoslav Richterit (s 1915) ma juba põgusalt mainisin. Ka edaspidine jutt tuleb võrdlemisi põgus, sest ma ei ole kunagi temaga lähemalt tuttav olnud. Üldiselt on ta ka mängijana mulle natuke kaugem.

Omapärase biograafiaga interpret. . . Õieti on see fenomenaalne, et ta nii hilja alustas oma interpreedielu ja kujunes ometi maailmakuulsaks pianistiks. Ta töötas algul tükk aega kontsertmeistrina Odessa ooperiteatris, tõsisemalt hakkas tegelema interpretatsiooniga alles siis, kui sai Moskva konservatooriumis Heinrich Neuhausi õpilaseks. Ja kui ta lõpetas, oli ta juba ligi kolmkümmend aastat vana.

Esimest korda kuulsin S. Richterit sõja ajal ühel Moskva konservatooriumi õpilasohtul, mis toimus muide konservatooriumi suures saalis. Mäletan, et tema mäng jättis mulle sügava mulje. Ta mängis Skrjabini Sonaat-fantaasiat ja tervet rida Chopini teoseid, millest erilisena on meelde jäänud *cis*-moll polonees *op* 26. Tallinna tuli ta esimest korda pärast sõda, tal oli vapustav klaveriõhtu taastatud «Estonia» kontserdisaalis. Ta käis siin tookord koos oma naise Niina Dorliakiga, kes vaimustas publikut oma kammerlaulukunstiga. Nende ühist kontserti võis pidada suureks kunstielamuseks. N. Dorliak oli peen kunstnikuna tuur ja nauditav kammerlaulja; ta laulis küll väikese häälega, aga väga suure kunstnikuhingega. S. Richteri sooloõhtut mäletan ma siiani, sest kogu kava esitus oli vägev ja võimas (Schumann «Liblikad», Schuberti Sonaat-fantaasia D 894 ja Liszti Sonaat *h*-moll). Väga palju oli lisapalu ja kõik fantastiliselt tasemel nii pianistlikus mõttes kui ka

muusikalise otsekoheuse ja noorusliku hoo poolest; ta mängis väga värvikalt ning laitmatu tekstiga.

Hiljem olen teda suhteliselt palju kuulnud Moskvas ja Tallinnas. Esimese Tšaikovski konkursi ajal mängis ta orkestriga Schumanni kontserti ja Brahmsi *B*-duur kontserti. Võib-olla on natuke imelik nii täiusliku kunsti valdajat kriitiliselt vaadelda, aga tookord tundus mulle, et tema Brahmsis oli liiga vähe brahmsilikust, massiivsust ja suurejoonelisust, mida see «suur sümfoonia obligatoorse klaveriga» pianistilt siiski kahtlemata nõuab. Mulle näis samuti, et tema vasak käsi oli sagedasti «sordiini all». Lühidalt öeldes, ei saanud ma sellest ettekandest elamust. Ja ka Schumann ei olnud mulle tookord eriti meel-mööda. Mulle jäi mulje, et S. Richter kriipsutas liiga järjekindlalt alla Schumannini nn romantilist hoogu, mis väljendus tempode kõikumuses ja teatud kokkusuurumises kohtades, kus ei oleks seda soovinud. See on muidugi maitseasi, võib-olla ka suuna küsimus (mulle näib, et Moskvas mängitakse üldse Schumannini põhimõtteliselt märgist mööda, välja arvatud omal ajal M. Grinberg ja E. Gilels!)

Meeles on üks aasta hiljem Tšaikovski saalis kuulnud klaveriõhtu. See saal on halva akustikaga, paljud asjad seal sageli ei kõla, eriti kui istud teisel rõdul. Teises pooles esitas S. Richter Brahmsi fantaasiaid *op* 116 ja ühes palas vasak käsi ei mänginud päris täpselt. Võib-olla ma lihtsalt ei sattunud teda kuulama, kui ta oli ideaalses vormis, välja arvatud 1947. aastal Tallinnas kuulnud kontsert. Hiljem tuli ta veel kord Tallinna, Moskva kammerorkestriga, esinedes Mozarti *D*-duur kontserdiga KV 450; see ei olnud nii väga tipp-topp kujunduselt ja teostuselt. Näis, et tal ei õnnestunud sel õhtul selgelt realiseerida oma kavatsusi. On võimalik, et S. Richter pole Mozartit mängides nii õnnelik ja hingeliselt nii täiuslikus kooskõlas selle suure austria heliloojaga, nagu on olnud (alati!) E. Gilels või M. Grinberg. Ma ei tunne Mozarti suurust S. Richteri esituses. Tema repertuaar on ju üldiselt grandioosne, ei ole seepärast ka eriti kahetsusväärne, kui mõni helilooja talle vähem sobib. Ta on palju Beethovenit mänginud, on plaadistanud Bachi «Hästitempe-

reeritud klaveri», Schumanni (väga õnnestunud «Humoresk» op 20!), Liszti ja Chopini teoseid (kindlasti võib teda ka Liszti mängijaks pidada, kuigi mulle tundub, et C. Arráu on selles suurem, mitmepalgelisem ja monumentaalsem), Schubertit, Rahmaninovi, Tšaikovskit, Brahmsi, Prokofjevit, Šostakovitšit ja paljude teiste klassikute ja kaasaegsete helimeistrite oopusi. Ühesõnaga, ta valdab repertuaari «Bachist Offenbachini». Kõige mõjuvamalt on ta minu arvates plaatidele jäädvustanud Schuberti sonaadid, Liszti kontserdid ja Prokofjevi sonaadid (Seitsmenda, Kaheksanda ja Üheksanda), mis S. Richteri esituses olid juba autori poolt nõuannetega varustatud ja kõrgelt tunnustatud. Nende kohta võib lihtsalt öelda: müts maha! Meisterlikult, kristallselgelt ja otse hüpnotiseerivalt mängib ta plaadil Schuberti *Ländler*'eid.

Kuulsin Moskva televisioonist S. Richteri Beethoveni sonaatide õhtut. Üldiselt: tehniliselt täpne ja viimistletud mäng, aga siiski esines väikesi ebatäpsusi. Osalt segas mind ka mõningane staatika, võib-olla isegi metronoomiline täpsus. Kindlasti on imelik nuriseda, aga siiski jääb mind mõnikord kogu tema temperamendi, kogu kaasaalamise juures

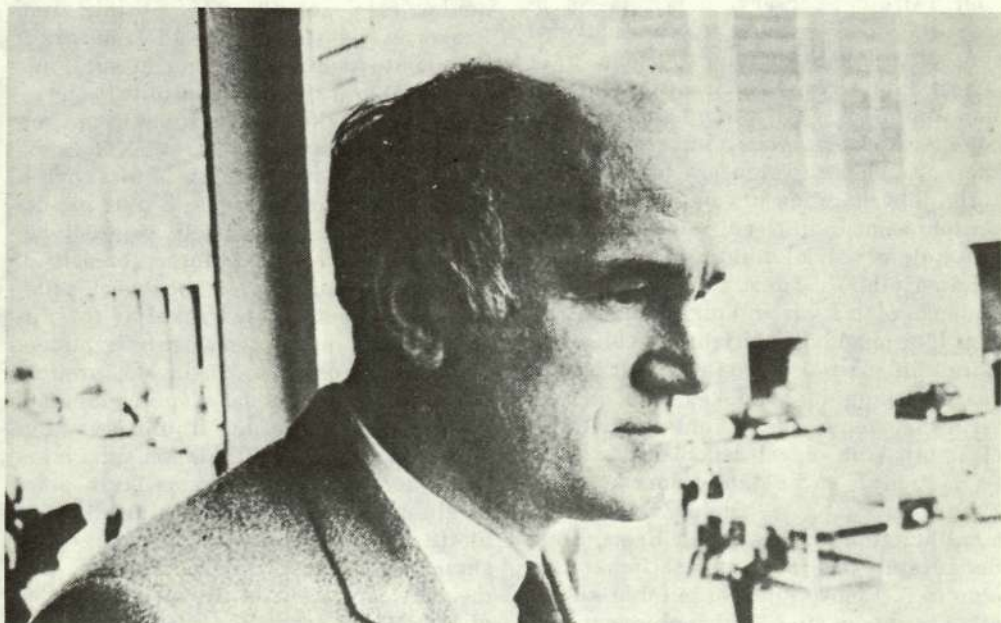
häärima teatud nivelleeritus, vaatlevus või eemalolek...

Agalõpuks tahan veel kord alla kriiputada, et need tähelepanekud on subjektiivsed ja ei pretendeeri mingil juhul absoluutsele tõe. Kunstinähtuste kohta, eriti muusika alal, ei saagi olla «õiget», objektiivset kriitikat; tõelisel arvustajal on tegelikult ainult õigus oma arvamust väljendada sõnadega «mulle meeldib» või «ei meeldi», ja seda siis vastavalt põhjendada, juhul kui kriitik on ise isiksus ja asjatundja.

Täit vaimustust ja kõige kõrgemat hinnangut pälvis S. Richter kammermuusikuna (*prima vista* mäng, lehest lugemine on tal täiesti fantastiline). Suur meister on ta partnerina nii keelpillimängijatele (Mstislav Rostropovič, David Oistrakh, Oleg Kagan) kui ka lauljatele (N. Dorliak, Dietrich Fischer-Dieskau, Peter Schreier). Omal ajal salvestas ta M. Rostropovičiga kõik Beethoveni tšellosonaadid, viimasel ajal on ta palju musitseerinud koos viuldaja O. Kaganiga. Kuigi, kui plaadilt kuulata, siis ei ole nende koosmäng võib-olla päris ideaalne, sest S. Richter on oma intensiivsema kunstnikunatuuriga pidevalt esiplaanil. Koosmängult on kõik väga täpne, nüansid kooskõlastatud, aga S. Richter on suurem.

Täiesti legendaarne on S. Richteri

Svjatoslav Richter.





Vladimir Sofronitski oma esimese naisega, A. Skrjabini tütre J. A. Sofronitskajaga. Petrograd, 1920.

tööoskus ja tööfanatism. Sellest jutustas omal ajal professor H. Neuhaus, rääkisid tunnistajad, kes on kuulnud tema harjutamist, eriti kontserdipäeval, vahetult enne kontserdi alustamist. Isegi meil Tallinna konservatooriumis Suurovi puisteel mängis ta kuuldavasti enne õhtust kontserti terve päeva, aina järjest läbi kava. Seda räägin alati ka oma õpilastele, et tuleb harjutada ka kogu teose ettekandmist; kui see juba «on käes», tuleb seda algusest lõpuni mitu korda läbi mängida nii, nagu mängiksid suurele asjatundjale või publikule (publiku hulgas võivad muidugi samuti asjatundjad olla!). Endastmõistetavalt peab muusika olema varem kõikide üksikasjadeni läbi mõeldud, põhjalikult välja töötatud, nii et suudad seda algusest lõpuni veatult mängida. Aga kas seda on ostarbekas teha just kontserdipäeval? Muidugi, kõik oleneb isiksusest.

S. Richter on näidanud oma kunstnikunatuuri ka teistel aladel: tegutsenud maalikunstnikuna, esinenud dirigendina. See tõestab veel kord, et maailmakuulus pianist S. Richter on läbi ja lõhki kunstnik, kes eluая otsib, kelle põhiolemuseks

on kunst. Oleme meie, pianistid, talle tänulikud selle eest, et ta valis meie ala ja jääb särama klaverikunstnikuna, tuginedes erakordsele andekusele, arukusele, tööfanatismile, võimsale pianismile, tahtejõule, vastupidavusele — ühe sõnaga asjaolule, et ta on sündinud interpret.

Niisugused on minu tähelepanekud sellest suurest pianistist. Ta on palju kuulsam kui näiteks M. Grinberg, aga võib-olla asjaolude tõttu, mis ei sõltunud ei S. Richterist ega M. Grinbergist... See paneb järjekordselt mõtlema, kas ikka kõik on õiglane, mis muusika maailmas ja «Goskontserdi» toimetamistes ja poliitikas sünnib?

MARIA JUDINA

Maria Judina (1899—1970) lõpetas Leningradi konservatooriumi professor Leonid Nikolajevi juures, ta on saanud õpetust Anna Jessipovalt ja F. Blumenfeldilt. Ta oli omamoodi vapustav isiksus, võis oma interpretatsiooniga vahel sõna otseses mõttes rabada. Tõsi küll, see polnud (minu meelest) alati ühel tasemel ja lõpuni veenev. Aga ta mängul oli väga suur magneetiline mõju, ta oskas ennast kuulama panna.

Esimest korda kuulsin M. Judinat Moskvast 1943. aastal konservatooriumi väikeses saalis. Kava koosnes eranditult nõukogude muusikast (Šostakovitši, Prokofjevi ja vähem tuntud Leningradi heliloojate teosed). Kui ma ei eksi, siis tuli sellel märkimisväärsel õhtul esiettekandele Šostakovitši 2. sonaat, mis on teatavasti pühendatud Leonid Nikolajevi mälestusele, kes oli ka Šostakovitši õpetaja ja oli äsja surnud. Olin vapustatud. Kõik oli äärmiselt sugestiivne, erakordselt loova jõuga interpreteeritud. Unustamatu oli klaveriõhtu veel sellepärast, et kohal viibis Prokofjev (M. Judina mängis mitut tema transkriptsiooni). Pärast kontserti läksin M. Judinale õnne soovima ja teda saadud elamuste eest tänama. Prokofjev oli juba lava taha jõudnud, tegi M. Judinale kriitilisi märkusi ja analüüsis üksikasjalikult tema tõlgitsust. M. Judina muidugi kuulas ainult teda, teisi, kes nagu minagi olid sinna ruumi kogunenud, lihtsalt sel momendil tema jaoks ei eksisteerinud. See oli ka ainus kord, kus ma Prokofjevit

lähemalt nägin ja tema juttu kuulsin. Mulle pole meelde jäänud vestluse sisu, aga hetk oli ülendav, sest Prokofjev on minu jaoks eriti SUUR helilooja.

Sõjajärgsetel aastatel oli M. Judina Tallinnas kaunis sagedane külaline. Esimest korda esines ta taastatud «Estonia» kontserdisaalis Beethoveni-kavaga: kõlasid 32 variatsiooni *c*-moll, sonaadid *op* 57 ja *op* 31 nr 3. Niisugused teosed nagu *c*-moll variatsioonid istusid talle eriti, ta oskas neid säravalt kujundada ja dramatiseerida, ka *d*-moll sonaati ja «Appassionata» mängis ta monumentaalselt. Torkas silma ja kõrva, et tegemist oli väga isikupärase, suurejoonelise, jõulise ja põneva kunstnikunatuu- riga, et talle oli eriti lähedane dramaatilisel võitlev muusika. Näis siiski, et ta kasutas kohati võib-olla liiga jõulist maneerit. Domineeris *forte* ja ühe *forte* asemel kõlas sagedasti kaks või kolm. Laias laastus, suurtes plokkides mänguviis pakkus talle ilmselt eriti palju mõnu. Niisugune «suures stiilis» mäng muutus

vahel väsitavaks ja monotoonseks, arvasid mõned tema kolleegid, ka suured, teist laadi häälestatud isiksused, nagu M. Grinberg või H. Neuhaus. Nii näiteks kirjutas M. Grinberg mulle ühe M. Judina kontserdi kohta, et algus oli suurepärase, aga siis hakkas ta nii kõvasti mängima, et kadus võlu ja ilu. H. Neuhaus olevat ühel kontserdil püsti tõusnud, hüüdnud «He могу, слишком громко!» ja lahkunud. Veel oli M. Judinal omadus, mis minu meelest on suur miinus: ta tavatses olla heliloojast targem, korrigeerides tema dünaamikat oma äranägemise järgi. Mozarti kirjutatud *piano*'t mängis ta *fortissimo* (Fantaasias *c*-moll KV 475 takt 18). Säärased «parandused» on siiski täiesti lubamatud, eriti kui on tegemist sellise heliloojaga nagu Mozart. M. Judina ei olnud improviseeriv tüüp, vaid vastupidi. Tema plaanid olid alati läbi mõeldud, ette kavatsetud, kindlalt fikseeritud. Kui *personality* oli ta küll ainulaadne. Hakkas see isiksus aga helilooja



Grigori Ginsburg.

üle domineerima, ei olnud tal mulle enam mõju. Kui aga M. Judina isiksus oli heliloojaga ühel nõul, kui ta oskas (või tahtis) helilooja tekstist välja lugeda seda, mis enam-vähem kirjas, siis võis ta oma loomingulise sisseelamise ja fantaasiarikka mänguga pakkuda tõelist elamust ja suurt esteetilist naudingut.

Unustamatu on üks Tallinna kontsert, kus ta mängis vapustavalt grandiooselt Bachi-Liszti oreliprelüüdi ja fuugat ning Schuberti B-duur sonaati D 960. Samal kontserdil üllatas ta Chopini prelüüdidega, nendest teine prelüüd (a-moll) mõjus nii omapäraselt, nii sugesttiivselt, et ei piisa sõnu selle interpretatsiooni kiitmiseks või seletamiseks. Teksti suhtes oli kõik tipp-topp, ei korrektiive ega lisandusi. Ja tõesti, terve see kontsert oli lihtsalt võimas, pärast inimesed all riietehoius ei läinud laiali, vaid vahetasid omavahel mõtteid ja muljeid.

M. Judina oli igapidi originaalne

isiksus — võttis kätte ja läks katoliku usku; kodus pidas ei tea mitut, viit või kuut kassi. Need on muidugi kõrvalised asjad... Aga tal oli hämmastav töövõime. Tuli näiteks hommikul Filharmoniasse ja teatas, et ta tahab harjutada terve päeva ja olgu tema päralt lava või muu klaveriga ruum. Ja tõesti, ta ei lahkunud kogu päeva jooksul (võileivad olid kaasas) ja harjutas kaheksa või üheksa tundi enne kontserti. Vaheaja tegi ainult selleks, et ümber riietuda, ja läks lavale. Nii et ta pidi väga palju harjutama ja vaeva nägema, et saavutada seda, mida tahtis, nagu ka S. Richter, mitte aga näiteks M. Grinberg või E. Gilels.

Hiljem käis M. Judina Tallinnas kord ka ansamblistina, koos ühe oma endise õpilasega. See noorem meesterahvas oli tema kõrval, noh, võiks öelda, lihtsalt üks roheline õpilane. Nad mängisid palju uuemat muusikat, Hindemithi ja Stravinski. M. Judina propageeris üldse



Heinrich Neuhaus ja Stanislav Neuhaus.

andunult ja veendunult nüüdismuusikat, plaadistas Stravinski, Sostakovitši, Hindemithi, Jolivet', Bergi ja teiste XX sajandi klassikute teoseid. Oli suur Stravinski kummardaja. Kui nad olid lõpetanud Hindemithi sonaadi, tuli muidugi aplaus, mille M. Judina katkestas ja ütles: «Ma näen, et teile see teos väga meeldis, me mängime selle teile veel kord!» Ja nii nad tegid! Mõnikord ta ei piirdunud mängimisega, vaid tahtis ka rääkida nendest heliloojatest, keda esitas. See muidugi ei ole midagi kuulmatut, aga sobib siiski paremini loengkontserdile kui sooloõhtule. Ükskord esitas ta Moskvas Prokofjevi Kaheksandat sonaati, tahtis siis uuesti lavale minna ja Pasternaki luuletusi deklameerima hakata, millest küll tookord midagi välja ei tulnud, sest valveadministraator keelas talle selle lihtsalt ära...

Unustamatu oli M. Judina esituses Beethoveni 4. kontsert Tallinnas koos Roman Matsovigaga. Mäletan, seekord oli ka proovil näha tema harjutamismaaniat. Kui orkester tegi vaheaja, mängis ta kogu aeg vahetpidamata edasi. Isegi kui administraator tuli temaga rääkima mingisugustest piletitest jms, siis ta vastas mängides, hetkekski katkestamata. Aga kontserdi esitus oli kolossaalne. Ta mängis R. Matsovigaga Tallinnas kunagi ka Beethoveni *Es*-duur kontserti väga mõjuvalt. Suurejoonelised teosed, eriti orkestriga, istusid talle võrratult.

Viimane M. Judina kontsert Tallinnas toimus veidi enne ta surma, kavas Bachi «Goldbergi variatsioonid», Beethoveni variatsioonid *c*-moll ja üks ta enda tehtud Stravinski balletitranskriptsioon. Vahepeal hakkas ta Stravinskist rääkima ja rääkis tükk aega balletist, mida ta mängis, mis aga klaveritranskriptsioonina eriti mõjule ei pääsenud. See oli just siis, kui Stravinski oli väga haige. Kui M. Judina temast kõneles, oli tunda, kuidas ta teda jumaldas. Ta mängis terve öhtu noodist. Mäng aga ei olnud enam see, mis siis, kui ta oli oma võimete tipul...

VLADIMIR SOFRONITSKI

Vladimir Sofronitskit (1901—1961) olen vähe kuulnud. Olen puutunud temaga küll kokku; sõja ajal Moskvas 1943. aastal isegi mängisime teineteisele, veetsime koos öhtu tema hotellitoas,

kus viibis külalisena veel akadeemik Boriss Assafjev, vestlesime muusikalistel teemadel. See kõik on aga juba ununenud.

Samast ajast on aga selgelt meelde jäänud V. Sofronitski esitatud Skrjabini kontsert Moskva konservatooriumi suures saalis. See pidigi meelde jääma, sest oli mängitud hüpnootilise jõu ja sisseelamisega, ideaalses kooskõlas autori tekstiga; järgnesid veel lisapalad, mille hulgas Liszti etüüd «Virvatuled» lausa pimestas oma täiuslikkusega. Skrjabini kontsert oli muuseas ainus kontsert, millega V. Sofronitski esines. Minu teada ei armastanud ta orkestriga mängida, vähemalt oma kunstnikutee lõpupoolel mitte. Seletatav on see võib-olla asjaoluga, et ta oli ülisuur isiksus ja ükski ei ta vastutada ise oma tegude eest ja tunda ennast laval täieliku peremehena. Tema elu lõpul kuulsin teda ükskord Leninigradi filharmoonia suures saalis nn romantilise kavaga: Mendelssohn, Schumann ja Chopin. Ta ei olnud sel öhtul heas vormis — mis puudutab mälu, keskendatust, üleolekut ja puhtust.

Jäänud on tema plaadid, kuigi ta ise ei olnud nendega rahul ja ei soovinud, et neid välja antaks. Tolleaegne salvestustehnika tundub lünklik ja osaliselt ebaõnnestunud. Need plaadid tehti pealegi avalikel klaveriõhtutel. Peab aga tunnistama, et mõned on siiski väga mõjuvad ja näitavad, et tegemist on erakordse kunstnikunatuuri, täisverelise muusiku, särava loomeisiksusega.

Ajalukku läheb V. Sofronitski eeskätt kui ideaalne Skrjabini interpret, seda kinnitavad kõik asjatundjad, kes on teda kuulnud. Skrjabiniga oli tal kahtlemata eriti sügav ja aktiivne loominguline kontakt, ja mitte ainult sellepärast, et ta Skrjabini tütreaga abielus oli. Paistab, et see ülimalt põnev ja omapärane helilooming, selle karakter ja kujunduslik jõud haarasid V. Sofronitskit kõige tugevamalt, vastasid tema hingelaadile ja mõttemaailmale.

Kuid ka Mozarti ja Beethoveni, Schumann'i ja Chopini, Schuberti ja Liszti, Prokofjevi ja Sostakovitši teostes oskas V. Sofronitski näha olulisi jooni, plastiliselt kujundada ja diferentseeritult realiseerida nende suuri ja väikesi vorme, tunnete rikkust ja klaverifaktuuri saladusi.

GRIGORI GINSBURG

Hindan väga kõrgelt Grigori Ginsburgi (1904—1961), kes, nagu mulle tundub, vääriks palju suuremat tähelepanu, meenutamist ja tunnustust kui senini. Ta oli kahtlemata klaverilõvi selle mõiste kõige õilsamas tähenduses, väga intelligentne, aus, tark, sügav kunstnikunatuur ja suurepärase, särav pianist.

Täiesti unikaalseks nähtuseks pean tema Tšaikovski 1. klaverikontserdi esitust. Kuulsin seda Tallinnas, Lenigradi filharmoonia orkestriga. See tõesti lõputult kuulnud teos jääb just tema esituses kõige säravamaks ja võimsamaks minu mälus helisema. Esitus oli algusest lõpuni väga asjalik, puudus igasugune sentimentaalsus. Kõik oli paika pandud, väga täpne, konkreetne — mõtted, tunded ja nende realiseerimine helides. Ja see kõla, see massiivsus, reljeefsus sissejuhatuses ja ka hiljem — tema kattis orkestrit ja mitte orkester teda!

Tallinnas on ta mänginud Chopini, Beethovenit, Bachi, Schumanni ja Liszti. Ta mängis ka karget, selget ja hingestatut Mozartit; Liszt oli tema sõrmede all ülendav ja vägev. Pean tema Liszti 2. rapsoodiat kõige täiuslikumaks kõikidest kuulnud interpretatsioonidest. Tema Mozarti-Liszti «Don Juan» oli pimestav, jalustrabav elamus. See esitus on tõepoolest täiesti ainulaadselt ka plaadil, ja ma tean, et ta salvestas selle kunagi ühe hingetõmbega Moskva raadios ja seal ei olnud ühtegi tühja nooti.

HEINRICH NEUHAUS

Olen kuulnud Heinrich Neuhausi (1888—1964) Tallinnas ja Moskvast. Tallinnas esines ta võluvalt ja tõesti suurepärase eduga, esitades Skrjabini kontserdi. Muidugi, ideaalne Skrjabini esitaja oli V. Sofronitski, Skrjabinit mängitakse ju üldse Venemaal suurepäraselt, sest vene inimesed on selle muusika traditsioonide sees sündinud. Aga peab ütleva, et ka H. Neuhaus mängis Skrjabinit täiuslikult, unustamatult. Ka lisapalad — lühikesed prelüüdid ja poeemid — olid erakordselt kõrgel tasemel. Samal õhtul esines tema poeg Stanislav Neuhaus Rahmaninovi 2. klaverikontserdiga, aga kahjuks mängis papa enne ja see ei olnud pojale eriti kasulik...

24 Samal külaskäigul andis H. Neuhaus ka

klaveriõhtu. Meelde on jäänud mõned Bachi prelüüdid ja fuugad ning Beethoveni *op* 111. Aga sel õhtul ei olnud ta millegipärast nii heas vormis ja mängis, võiks öelda, kokkusurutult: mitte eriti suure inspiratsiooni ja andumusega. Ühel korral olen kuulnud teda veel Moskva konservatooriumi väikeses saalis Beethoveni sonaatidega *op* 106, *op* 109 ja *op* 110. See oli küll väga hea muusitseerimine. Isegi sonaati *op* 106 tolle keerulise fuugaga mängis ta suure vaimse ja pianistliku üleolekuga. Beethoveni mõtete maailma oskas ta tungida väga sügavalt, suure veenmisjõu ja muusikalise täpsusega. Suurimaks aga jääb ta tähtsus esmajoones erakordse õpetajakasvatatajaisiksusena. Võimatu on ülehinnata tema tegevust ja töötulemusi klaverimängu õpetamise ajaloos.

Vahendas TOIVO NAHKUR

(4p)

Theodor Luts

(SUND. 14. VIII 1896 KUREMAAL — SURN. 24. IX 1980 SÃO PAULO)

Meie ühest tähtsamast filmipioneerist Theodor Lutsust on selle ajakirja veergudel juba juttu olnud. Seoses ta 90nda sünnipäevaga ilmus Veste Paasi kirjutis Lutsust filmidokumentalistina Eestis (TMK' 86, aug. lk 76—82). Nüüd, kui avaldame mõned katkendid tema mälestustest, on põhjust lähemalt puudutada ka ta elulugu.

Kui 1950nete keskel Stockholmis alustati Eestit käsitleva 2560 lk-lise entsüklopeedia koostamist, siis palus Heino Meister (tegevtoimetaja ja kirjastaja samas isikus) mind kirjutada mõned filmiloolised artiklid. Nii nagu «Eesti Entsüklopeedia» pooleli jäi (ilmus ainult esimene kümnendik), katkes ka minu kaastöö pärast seda, kui tänu Theodor Lutsu vastutulelikkusele olin kokku saanud huvitava ja ainulaadse materjalikogu. Ei võinud siis teada, et võimalus ja vajadus nende avaldamiseks tekib alles üks inimiga hiljem.

Theodor Luts kuulub generatsiooni, kelle õpinguid ja kutsevalikut häirisid

ebakindlad ajad revolutsiooni ja sõdadega. Oma õiget ala, filmioperaatori tööd hakkas ta õppima alles keset rahu-aega 28—29-aastasena. Huvi teha loovat kunstilist tööd võis aga olla päritud. Theodor oli nimelt Oskar Lutsu väikevend, meelitusnimega Tutt. Theodori mälestusse jäi Oskar alati suureks ja targaks vennaks, kes teda isiklikult õpetas ja hoidis. Ja Tutt muidugi püüdis täita talle pandud lootusi. Vendade eluteed kulgesid küll eri radu, aga mõned olulised puutepunktid siiski esinevad. Näiteks oli Tutt esimene «Kevade» käsikirja lugeja, algatas a. 1922 (?) vendade aasta võrra tegutsenud raamatukaupluse Tartus Riia tän. 55, ilmselt innustas Oskarit tegema «Kevade» stsenaariumi ja kirjutas ise filmikäsikirja Oskari jutustusele «Soo». Apteekrist vend toetas oluliselt väikse Tuti haridusteed. Pärast Petrogradi kommertsgümnaasiumi lõpetamist kevadel 1918 naasis Theodor Eestisse, et jätkata õpinguid Tartu ülikooli majandusteaduskonnas. Ta liitus

Filmi «Noored hotkad» võtetel, 1927.



sellal korporatsioon «Ugalaga», kuid tudengielu lõppes peatselt algava Vabadussõja tõttu. Kuperjanovi partisanide koosseisus tegi ta kaasa nii Paju kui ka Võnnu lahingud. Juba enne sõja lõppu komandeeriti ta sõjakooli, mille lõpetas teises lennus suurtükiväe ohvitserina. Sellele järgnes mitu aastat tegevväge. See seik ilmselt kergendas teda hiljem tellimuste saamisel kaitseväeainelistele filmidele ja «Noorte kotkaste» massistseenide organiseerimisel.

Theodor Lutsu kirjapanekuist ilmneb, et ta vastandina oma vennale oli sportlike kalduvustega. Talveti harrastas ta uisutamist ja oskas seejuures mitmesuguseid iluuisutamise nõkse. Petrogradis oli ta saanud auhinna masurkatantsus ja kaitseväelaseks võttis osa ratsavõistlustest. Olles hiljem filmioperaator ei kokkunud ta tagasi kaameratööst lahtises sportlennukis, mis tegi surmasõlme ja «korgitser»-spiraale. Episood, millel oli pöördeiline tähendus noore Lutsu kutsevalikule, oli järgnev. Sõjaväes saadud seljapõrutust Kuressaares ravides juhtus keegi Londoni neuu talle õhtuti Kuurisaalis näitama uusimat moetantsu fokstrotti. Naasnud Tartusse, demonstreeris ta uut tantsu sellase menuga, et mõned jõukamad sõbrad saatsid ta Berliini õppima teisisi aktuaalseid tantse — tangot, jaavat, inglisis-valsse, «one-stepi» ja «two-stepi». Ohvitseri karjäär oli lõppenud, sest nüüd teenis ta palju paremini tantsu õpetades. Selgus, et «Lutsu tantsukursusi peeti lõuna pool Tallinna parimaiks ja väarikamaiks», nagu kirjutab Valve Saretok oma koolipõlvemälestustes «Läbi uduliniku II» (Toronto 1957). Raamatu üks sarmikamaid kohti on just kirjeldus Theodor Lutsust õpetamas Valga koolinoorsugu. Majanduse paranedes võis ta seega abielluda ja hakata raha kõrvale panema filmiõpinguiks. Kuidas tal Pariisis õnnestus kaameratööd õppida, nähtub allpool toodud artiklist.

Aastail 1926—1932 valmistas Luts Eestis viis täismetraažilist ja viis lühifilmi. Järgnevad tosin aastat töötas ta märksa lahedamais oludes Soomes. Oli 1932—37 peaoperaatoriks «Suomi Filmi OY-s», kokku 11 filmi, 1937—42 samas ametis «Suomen Filmitoimetus OY» teenistuses, kokku 13 filmi ja a. 1942 asutas koos soomlastega «OY Fenno-Filmi», millele kuulus ka rida kinosid. Selle peadirektori ja lavastajana tegi veel kokku 6 filmi. On oluline nentida, et uutes tingimustes vennasrahva keskel Luts arenes rahvusvahelise tasemega operaatoriks. Seejuures peab Kari Uusi-

talo tema a. 1934 vändatud filmi «Siltalan pehtoori»* (lavastaja Risto Orko) Soome filmiajaloo esimeseks kunstiküpseks tooteks.

Viibides 2 aastat sõjapõgenikuna Rootsis töötas Luts «Svenska Tålfilmi» operaatorina kahes mängufilmis ja peaoperaatorina lühifilmile Rootsi kunstist tõnimetusega «Jag skapar för dig» (1946).

Viiekümne-aastasena hakkas Theodor Luts üles ehitama Brasiilia filmitööstust. Kuni aastani 1957 oli ta olnud operaator või peaoperaator neljale mängufilmile ja ühes lisaks veel lavastaja. Keerulisi töötingimusi peegeldab Lutsu pihtimus: «Peale nende tööde olen veel töötanud väga paljudes filmides, mida on alatud, hulk tööd tehtud, aga siis on lõppenud ettevõtjatel rahad ja sinna nad on kõik jäänud». Teadaolevail andmeil jatkas ta seejärel ainult filmidokumentalistina, kellelt Brasiilias järele on jäänud kümneid lühifilme.

Theodori kõrval ei tohi Eesti filmiajaloo unustada ta abikaasat Aksellat. Lisaks filmirollidele «Noortes kotkastes» ja õppefilmis «Gaas! Gaas! Gaas!» oli ta üheks koreograafiks filmis «Päikese lapsed». Välismaal jatkas ta stsenaaristina, kellelt nime all Antti Metsalo /Antonio Mezzalo pärinevad käsikirjad viiele mängufilmile.

Koopiad oma filmimemuaaridest saatis Theodor mulle juba a. 1957. Samal aastal avaldas ta need ajalehes «Vaba Eesti Sõna» New Yorgis (nr 24—32). Ta on kirjutanud muidki mälestusi. Samas lehes ilmus joone all ka «Minu vend Oskar» (1965, nr 35—52) ja mälestused EV Sõjakoolist (1966 nr 16—31). Sugu- luse Oskariga lõob neis lugudes välja. Tutilgi on silma humoristlikele detailidele ja ta tsiteerib mahlakat rahva- keelt.

REINO SEPP

* Eestis jooksnud nime all «Siltala mõisa valitseja».

Oieti olid need isiklikud mälestused Vabadussõjast, mis mind mõttele viisid sellel ainel filmi teha. Eestis oli valminud juba mitu õhtu kava täitvat mängufilmi, mis kodumaal leidsid sooja vastuvõtu, ning see kõik julgustas samal alal katsetama. Pean märkima, et suureks õhutajaks oli tantsitar Marie Lukk-Melsas, kes mängis muide filmis «Esimese öö õigus» peaosa, soovitades minul sellel alal välismaal kogemusi omada ja filmimisega katsetada.

Kui vaimustus on sees, ega siis ole enam pikka arupidamist. Nii laenasin ühel päeval E. Laenu-Hoiu ühisuselt oma rahanatukesele 1000 krooni lisaks, hankisin Lalli elektriärist mahuka puukasti, panin selle söögikraami täis ja sõitsin koos naisega Pariisi, et seal hakata õppima filmiasjandust.

Üllatuslik sissepääs Mozhuhhini stuudiosse

Kui Pariisis olin teinud rida katseid, et filmiasjandusele kuidagi ligi pääseda, ja need järjest ebaõnnestusid, oli tuju muidugi üsna maas. Kuid siis tuli appi kinoromaanilik juhatus. Seisin ühel päeval noruspäi mingi filmistuudio värava ees, kui sealt väljus keegi sümpaatse välimusega härra. Ta alustas minuga juttu, ja kuulnud, et olen huvitatud filmi alal õppimisest, lubas mind selles osas aidata.

Peatselt selgus, et tegemist ei olnud kellegi muuga, kui kuulsa filmiooperaator Toporkoviga, kes muide veel praegu töötab Pariisis filmi alal. Ta oli just lõpetanud ülesvõtete tegemise suurfilmile «Mihail Strogof», mille lavastajaks oli vene rezhissör Turzhanski ja peaosaliseks Ivan Mozhuhhin. See hiigelfilm jooksis omal ajal suure menuga ka Eestis. Filmi suured massistseenid olid muide vändatud Lätis, milleks Läti valitsus andis filmi-ettevõtte kasutada oma ratsaväeüksusi.

Toporkovil oli töös nüüd väike vaheaeg, sest järgmise filmiga pidi algama töö alles kolme nädala pärast. Tema järgmiseks filmiks oli Ivan Mozhuhhini «Casanova», mida samuti eesti kinopublik peaks veel hästi mäletama.

Toporkov oli vastutulelik inimene ja õpetas mulle vabal ajal filmikaamera käsitamist ning andis rikkalikult igasuguseid juhiseid. Kuna ta oli just ostnud endale uue kaamera, siis oli mul juhatus tema vana kaameraga mööda Pariisi ringi kolada ja ülesvõtteid teha. Tema kauduses laboratooriumis ilmutasime siis filmi ja ma jälgisin põnevusega, mis seal on hästi välja tulnud ja mida tuleks paremini teha.

Kui lõppeks Toporkov «Casanova» vändamisega algas, võttis ta mind stuudiosse kaasa ja nii tutvusin seal mitte ainult selleaja nimekate filminäitlejatega, vaid ka filmilavastamise saladustega. Toporkov andis heatahtlikult nõu olgu siis valgustuse, dekoratsiooni, rezhii või mingi muu küsimuse kohta. Tutvusin seal ka Ivan Mozhuhhiniga, kes mind mõnigi kord lõunale sõidutas. Filmistuudio inimestega sobis üldiselt hästi, tänu osalt ka meie kõikide ühisele vene keele oskusele. «Casanova» filmimise ajal olin osaliselt isegi juba «kaastegev»: nimelt pidin olema «Casanova» naisosalisele Jenny Jugole tõlgiks, kuna viimane oskas ainult saksa keelt, millega stuudio rahvas ei olnud kodus.

Stuudios tutvusin põhjalikult ka laboratooriumiga, kus filme ilmutati ja lõigati. Nägin esmakordselt sellist «nöiakööri» ja hiljem Eestis seadsin selle eeskujul sisse ka oma väikese laboratooriumi. Ostsin ära Toporkovi vana ja teeneterikka filmikaamera, millega ta mõnegi rahvusvaheliselt kuulsa filmi oli valmistanud, ja lootsin sellega kodumaal jätkata samas vaimus.

Oskar Luts ei olnud filmist huvitatud

Kui siis poole aasta pärast Eestisse tagasi tulin, pidasin end juba kogenud filmimeheks, nagu seda tavaliselt arvab igaüks, kes veidi on juba filmiasjandust «nuusutanud», ja pea oli täis suuri plaane, mida Pariis oli sinna istutanud.

Suurfilmide väntamiseks puudus aga kõigepealt raha ja nii tuli alustada vaikselt ja väikselt. Filmisin algul ühe kaitseliidu paraadi. Ilmutasin ja kopeerisin selle Riias ning demonstreerisin siis kaitseliidu tegelastele. Minu rõõmuks ja üllatuseks osteti see filmi kaitseliidu peastaabile.

Tuju tõusis ja nii otsustasin filmida oma venna Oskari «Kevadet». Selle kallal mõtteid eietades tärkas järsku uus idee — mis oleks, kui valmistaksin filmi Vabadussõja ainetel. Paberile tekkis nagu iseenesest juba filmi pealkirgi: «Noored Kotkad».

Film vajab aga korralikku käsikirja ja nii läksin ühel päeval oma märkmete ja kavanditega venna Oskari juurde ning palusin, et ta filmikäsikirja kirjutamisel abiks oleks.

Oskar Luts oli parajasti tulnud kirjastaja juurest ja oli väga mornis tujus, sest kirjastajalt ei õnnestunud tal raha saada. Hakkasin talle siis seletama oma filmimiseplaanide ja palusin, et ta oleks käsikirja kirjutamisel mulle abiks. Oskar ei olnud asjast aga põrmugi vaimustatud. Ta ütles, et ta on elus ainult kaks või kolm korda kinos käinud ja samuti ei tunne ta sõda. Kuidas ta võib siis kahe niisuguse tundmata komponendiga midagi mõistlikku ära teha. Kui temale veel ikka peale käisin, läks ta juba pahaseks ja ütles:

«Aga miks ei kirjuta sa siis ise? Sa oled kinoskäija inimene, olid Vabadussõjas Kuperjanovi partisan, tegid kaasa Paju lahingu, Vönnu lahingu... pane ometi oma mälestused kirja ning kirjuta juurde, mis oled kuulnud teistelt. Oma lugu võid sa alata näiteks sealt, kus tegelased on veel eraelus ja esimestena vaenlasele vastu lähevad.»

Püüdsin seletada, et nii lihtne see asi vahest ikka ei ole. Kuid Oskar läks juba kannatamatuks:

«Sa oled, kui ma ei eksi, sõjakooli lõpetanud ja oled lisaks sellele veel üliõpilane. Minu arust peaksid need härrad lugeda ja kirjutada oskama. Ja kui sul käsikiri valmis, siis too ta siia, küll ma parandan, kui tarvis.»

Sellega oli jutul lõpp ja mul tuli hakata kirjutama oma esimest filmikäsikirja. Kui asi oli juba üldjoontes koos, andsin selle Oskarile lugeda, kes tegi mõningaid parandusi, peamiselt dialoogis. Samuti lugesin seda ette sõpradele, kelledelt sain veel täiendavat materjali. Üldiselt leiti, et ainestik on põnev, kuid küsimus seisneb vaid selles, kas nii laiaainelist filmi on võimalik Eesti oludes teha.

Millest jutustas «Noored kotkad»

Filmi tegevustik algas äreval ajal enne Vabadussõda Tartus. Üliõpilane Tammekänd (Arnold Vaino) istub oma möbleeritud toas ja mõtiskleb olukorra üle. Tema organisatsioon, samuti kui teisedki üliõpilasorgid on otsustanud täies koosseisus astuda rahvaväkke. Süüdates sigari, vajub ta toolile ja siis mõõdub ta silme eest romantiline üliõpilaselu.

Maal, väikeses sepikojas taob noor sepp Laansoo (Johannes Nõmmik) rauda. Metsavahi tütar (Aksella Luts) toob temale isa püssi parandada. Kuuldes, et vaenlane on üle piiride tunginud, viskab sepp vasara vastu alasi ja otsustab vaenlasele vastu minna. Samasuguse otsuse teeb ka talusulane Leppik (Rudolf Klein, pärastise nimega Ruut Tarmo).

Järgmine pilt on piiriäärsest külast, kus vaenlane põletab ja rüüstab. Sinna saabub esimene vabatahtlike üksus, mille koosseisu kuuluvad ka Tammekänd, Laansoo ja Leppik. Juba samal öhtul lähevad nad kolmekesi vabatahtlikult luurele. Siin tekib juba esimene pingerikas stseen, kui Tammekänd hiilib vaenlase sõduritest täidetud maja juurde ja sinna heidab

käsigranaadi. Teel tagasi satuvad mehed metsa vahel ootamatult kokku vaenlase ratsapatrulliga. Leppik jääb vaenlase kätte, kes ta jalgupidi puukosa tõmbavad. Sõpradel õnnestub teda aga sealt hiljem päästa.

Järgmisel päeval läheneb pataljoni Laansoo kodukülale, mille vaenlased on vallutanud. Laansoo majja on paigutatud vaenlase staap. Purjus rügemendiülemale (näitl. Ratasseppe) meeldib Laansoo öde Aino (Elli Pöder-Roht). Punaohvitser saadab Aino ema (Amalie Konsa) kodust ära ja annab märku teistele ohvitseridele, et need toast lahkuksid.

Kriitilisel momendil saabub tallu Laansoo, kes oli tulnud luurele. Ta päästab öe ja surmab komissari, samuti paar kära peale sisse jooksnud vaenlast. Samal ajal, kui ratsasalk teda taga ajama asub, teatatakse juhtumusest teisele komissarile (Olev Reintalu). See lööb aga käega ja jätkab joomist — nüüd on ju tema rügemendi käskija.

Pögenemisel jääb Laansoo vaenlasele kätte, kuid tal õnnestub pette-manöövriga öde päästa, kes staabist võetud kaarditaskuga tõttab eestlaste üksuse juurde ja selle ülemale (näitl. Kurg) väärtuslikud dokumendid üle annab.

Laansoo viiakse punaste staapi, kus purjus komissar käsib teda hästi valvata, sest homme kavatseb ta teda üle kuulata ja siis maha lasta. Eesti üksus on saanud Laansoo öe tõttu aga andmeid vaenlase paiknemisest ja küllale alustatakse rünnakut. Vallutanud vaenlase patarei, suunatakse selle kahuritorud nüüd vaenlase staabile. Ehmunud komissar haarab telefoni ja sõimab patareimehi, et need tulistavad ju omasid. «Ah kukub hästi,» vastab tulejuhtija (Osvald Lipp), «noh siis tõmbame aga edasi!» Küla vallutatakse ja Laansoo päästetakse vangistusest. Laansoo öe ja Tammekännu vahel hakkab hargnema armastusromaan.

Nüüd läheb film ajas edasi fotomontaazhiga. Antakse pilte, kuidas organiseeritakse eesti rahvaväge, näeme suuri väeosasid maailmasõja aegsetes mundrites, sini-must-valge kokard mütsil, näeme ratsa- ja suurtükiväge ning soomusronge operatsioonidel.

Järgnevalt kohtame jälle kolme sõpra luurel. Nad satuvad metsavahimajale, mis peatselt võetakse vaenlase kahuritule alla. Laansoo päästab majast hetk enne selle õhkulendamist metsavahitütret, kes temale omal ajal oli toonud püssi parandada. Hakkab hargnema filmi teine armastusromaan.

Tegevustik siirdub avarale maa-alale, kus on käimas otsustav lahing. Vaenlase ahelikud lähenevad tulistades, meie soomusrongid tulistavad kahuritest ja kuulipildujatest. Sekka stseene lähivõitlustest. Kõikjal lõhkevad pommid ja granaadid.

Siin oli antud rida heroilisi ja põnevaid stseene. Ühe kangelaste sooritamisel kolme sõbra poolt saab Tammekänd haavata ja ta toimetatakse haiglasse. Möödub mitu kuud, kuni ta võib haiglast Aino käsivarrele toetudes lahkuda.

Vahepeal on sõda lõppenud. Laansoo on jälle sepikojas, olles abiellunud metsavahitütrega. Sama teed on käinud ka Tammekänd. Kolmas peategelane Leppik on aga langenud. Filmikaamera panoreerib lõppstseenis kalmistul, jäädes peatuma ühishauale. Selle risti all põlvitab Leppiku ema ja asetab lilli hauale. Ristil seisab kiri:

«Kutsu, ma tõusen hauast

Kui vajad mind, kodumaa!»

Kui ma siis selle käsikirja linastamisele asusin, osutus see palju raskemaks, kui seda olin kujutlenud. Mitmed rahamehed, keda katsusin kaasa tõmmata, leidsid et niisuguse rahvusliku sisuga filmi lavastamine oleks küll väga soovitatav, kuid arvasid, et see ei tasu end äriiselt. Oli aga ka neid, kes arvasid, et eesti filmist nagu nii asja ei saa ja pidasid pealegi «Noorte kotkaste» linastamist ebasoovitavaks, kuna see võiks oma sisuga 29



ärritada venelasi. Mõned arvasid ka, et kas mina üldse filmiasjandust niivõrd tunnen, et võiksin lavastamisega riskeerida. Kogusummas oli läbi-rääkimiste tulemuseks ümmargune null.

Kõnelesin oma ideest end. Kuperjanovi partisanide pataljoni ülemale kol. Jaan Untile, kes tollal oli kaitseliidu Tartu maakonna maleva pealikuks. Kol. Unt tubli isamaalasena võttis kohe tuld ja kõneles asjast ka kaitseliidu üldpealik kindral Orasmaaga, et lubataks kaitseliitlasi osa võtta massistseenide filmimisest. Kindral Orasmaa suhtus algatusse sõbralikult ning lubas koguni osta ühe filmikoopia kui film õnnestub. See oli juba suureks moraalseks, kuid osalt ka majanduslikuks toeks. Kaasabi lubati veel meie kindralstaabi 6. osakonnalt (õppeosakond), kes andis nõusoleku, et filmimisel võime kasutada Värskla laagris asuvaid väeosi. Ka 6. osakond lubas osta ühe filmikoopia.

Aia tänavale kerkib filmiateljée

Kõik need heatahtlikud vastutulekud tõtsid tuju ja nüüd tuli asuda tegelike tööde juurde. Kõigepealt oli tarvis sisustada laboratoorium, sest filmide ilmutamine ja kopeerimine Riias oleks läinud liiga kalliks.

Tartu ärimees Paul Lall andis mulle pikaajalise krediidi ja tellis välismaalt kopeerimismasina ning vajaliku tehnilise sisseseade koos toorfilmiga. Tartu saeveski omanik A. Univer andis mulle laudu suurte ilmutamisvannide ja kuivatamistruumlite valmistamiseks. Temalt sain ka suure hulga plankusid, millest ehitasime talumaja sisedekoratsiooni. Õnnestus saada veel Tartu pankadelt laenu ja nii siis see töö lõppeks algas.

Oma maja aias, Tartus Aia tän. 19 tegime siis esimesed filmimisproovid. Olin loonud juba kontakti Vanemuse näitlejatega ja nii-siis kogunesid ühel päeval Tartu verivärskesse «Hollywoodi» A. Vaino, R. Klein (Tarmo), Elli Pöder-Roht, Raudsepp, Kurg jt. Kohal oli ka äsja Pariisist saabunud Joh. Nõmmik, kes seal oli juba mõneski filmis esinenud, olles seega juba

Tehniliseks abiliseks oli minu abikaasa, kes tegeles jumestajana, laboratooriumi assistendina, osalt veel inspiitsiendina ja paljude muude nii-suguste osade täitjana, milliseid ameteid Hollywoodi filmides loetletakse tiitli järele terve rida. Lisaks kõigele täitis ta ju veel ka filmi teise nais-peategelase osa.

Kui siis esimesed proovistseenid olid ilmutatud ja kopeeritud ning koos näitlejatega neid kodusel ekraanil läbi vaatasime, oli rõõmu ja heast meelest karglemist palju, sest kõik võtted olid hästi välja tulnud. Lavalt tuntud tegelased olid filmis üsnagi ehtsalt loomulikud, mäng sobis, — ja mis sa hing veel tahad!

«Filmisõda» Mustvee karjamaal

Mõni päev hiljem teatas kol. Unt, et nädala pärast on Mustvees suured kaitseliidu manöövrid ja soovitas mul seal filmiülevõtteid teha kavatsetava vabadussõja-ainelise filmi jaoks.

Nüüd tuli kähku ja kibedalt tegutseda. Tartu Helios oli vana ja tuntud rakettide valmistaja ja sealt tellisime siis suuremal hulgal «fugaase», milliseid sai lõhkema panna süütenööri. Laenasime «vaenlase sõdurite» jaoks ratsarügemendist vene poolkasukaid ja talvemütse — papahasid, ning sõitsime siis kogu selle varustusega ja näitlejatega Kooki omnibusel Mustveesse.

Olin oma sõjastseenide filmimiseks kujutlenud künklist metsamaastikku, umbes sellist, nagu seda leidub Petserimaal, kuid kohale jõudes leidsin eest täiesti lageda nõmmepealse, mille taga algas tihe mets nagu müür. Kohapeal kutsuti seda seljandikku «Linnanõmmeks» ja siin käidi alevi loomi karjatamas.

Maastiku ebasobivus tõmbas plaanidele osalt isegi kriipsu peale, sest polnud kusagile peita «fugaase», ilma et nende süütajaid või ka süütenööri põlemist ei näeks. Lõppeks kaevati siis maa sisse fugaasid, istutati nende ümber puid ja põõsaid, mille varjus vastavad abilised pidid siis neid kokku-

«Noored hokkad». Aksella Luts (metsavahi tütar).



lepitud aegadel süütama. «Vaenlasele» pandi selga vastav riietus, jagati välja paupadrunid ja lahing algas.

Alustasin väntamist, kuid juba esimeste lõhkemiste ajal märkasin, et «fugaaside» lõhkemisjõud oli liiga väike ega vastanud kaugeltki suurtüki-kuulide lõhkemisele. Kirusin endamisi, et varem «fugaasidega» proovi ei teinud, kuid parata polnud enam midagi. «Sõda» käis, püssid paukusid ja seda oli tarvis lindile võtta.

Tegime rida võtteid, vahel sekka ka näitlejatega, ning siis hakkas päike juba õhtusse kalduma. «Sõjavägi» läks koju. Kui siis kõik selle töö ja vaeva laboratooriumis olin ilmutanud ning kopeerinud ja võtted ekraanile lasksin, oli peagu nutt varaks, sest ülesvõtted ei kõlvanud minu arvates kusagile. Lõhkemised olid, nagu juba arvasin, liiga võimetud, oli ka paiguti näha kuidas mehed fugaase süütasid ja kõigele lisaks suitsesid veel fugaaside kestad tükk aega takka järele. Paljud võitlevad sõdurid vahtisid uudishimulikult otse kaamerasse ja jälgisid, et kas nad ikka tulevad «küllalt hästi» filmile . . . «Langenutel» oli lahke naeratus näol ja mõni koguni piilus üle öla, et kuidas see sõda pärast tema «langemist» küll edasi läheb. Ei, niisugune filmilahing ei kõlvanud küll kusagile!

Paremad olid stseenid juba Vanemuise näitlejatega, kuid ka need ei olnud endaga päris rahul ja arvasid, et nad oleksid võinud oma osa täita palju paremini. Otsustasime kõik uuesti filmida.

Muidugi ei olnud süüdi aparaati vahtivad sõdurid ega «liigutavad surnud», vaid ainuüksi mina ise. Sest miks ei öelnud ma kaitseliitlastele, et aparaati ei tohi vahtida ja et nad «surnuna» peavad lamama täiesti liikumatult. Igatahes maksis see esimene õppetund mulle palju vaeva ja raha. Tehniliselt oli aga film korralik, negatiivid normaalselt valgustatud ja väntamistempo normaalne. Oli vähemalt hea meel, et tehniliselt võime filmiga toime tulla, nüüd peab aga tõsisemalt kätte võtma ka rezhilist osa.

Algasime siis Tartus jälle sisevõtetega. Üks dekoratsioon oli siin juba valmis, see oli sepp Laansoo kodu, mille ehitas H. Lehepuu ja mille vilunud pilguga veel üle vaatas Vanemuise dekoraator V. Haas. Töötasime siin iga päev hommikust õhtuni, niikaua kui päike lubas — meil puudusid ju korralikud ateljeede lambipargid — ning siis suundusin oma saagiga laboratooriumi. Töö oli pingeline, kuid olime kõik asja juures innu ja huviga.

Asusime siis ühel päeval filmima stseeni, kus sepp Laansoo on vaenlase käes vangis ja kus granaat tuppa lennates kõik ära purustab. Asetasime suure koguse püssirohtu toas viibijate ja kaamera vahele, kuna samal ajal ülal dekoratsioonitoe laetaladel istusid kaks meest, kelle ülesandeks oli «granaadi lõhkemisel» kottidest prahti alla visata. Kas see oli nüüd tingitud liigsest agarusest või plahvatuse mõjul tekkinud ehmatusel, igatahes tuli koos prahiga alla ka üks mees, sadades elusuuruses kaamera ette. Kuna sellist stseeni käsikiri ette ei näinud, tuli kogu plahvatus korrata. Omajagu lõbus oli kõigil, ainult Lehepuu sülgas tuld ja tõrva, sest tema oli ju see, kes pidi dekoratsiooni jälle korda seadma.

Kui Värska sõjalaagris oli algamas manöövrid ja seal pidime jätkama lahingustseenide filmimist «Noortele kotkastele», tegime pingsalt ettevalmistusi, et seekord kõik õnnestuks. Helioselt tellisime juba märksa tugevamaid fugaase, kusjuures neid oli nüüd juba võimalik detektoriga s. o. süüteenööri kasutamata süüdata.

Kuid vähe aega enne Värskasse sõitu süttis vabrik põlema ja kõik meie fugaasikesed lendasid õhku. Nüüd oli hea nõu kallis, kuid seda ei olnud enam kusagilt võtta. Juhuslikult kohtasin ühel päeval tuttavat ratsaväeohvitseri ja kurtsin temale oma häda. «Mina korraldan selle asja,» ütles sõber. «Meil rügemendis on vana kõlbmata püssirohtu ja dünamiiti nii palju, et võiksid sellega kas või kogu Tartu õhku lasta.» Ta lisas, et

manöövril «fugaaside osakond». Too veebel võiks aidata, tuleb ainult enne rügemendiülemalt nõusolekut küsida.

Järgmisel päeval olidki asjad korras. Lõhkeainet lubati meile nii palju kui vajame, samuti anti meie käsutusse vajalik meeskond eelmainitud veebli juhatuse all. Veebel oma komandoga asuski juba Värskas ja temale oli tarvis nüüd ainult meepoolseid soove esitada.

Kuidas Vaino pääses veekandmisest

Kui siis ka meie oma kraami ja näitlejatega Värskasse jõudsimme, selgus, et kõik vähegi elamiskõlvulised hooned olid sõjaväe valdusse võetud. Staabi kaasabil saime lõppeks väikese majakese jõe kaldal näitlejate majutamiseks ja kraami paigutamiseks.

Seadsime end sisse nii hästi kui saime. Õled toodi põrandale, jões käisime end pesemas ja toitu keetsime samas toas ja õuel. Muret oli ainult veetoomisega, sest kaev asus tükk maad eemal koolimaja õuel. Tuli määrata «veevaruja» ja sellena kippus vägisi valik langema näitleja Arnold Vainole kui vahest kõige korpulentsemale meie hulgast.

Viimane pääses aga sellest «austavast ülesandest» salomonlikult. Ta teatas, et veetoojana võib tulla kõne alla ainult Aksella Luts. Kui mu abikaasa sellele vastu vaidles, et kuidas tema, naisterahvas, peab hakkama vett tassima, kui ometi kohal on nii palju mehi, ütles Vaino: «Ega see polegi nii mõeldud, et teie peaksite vett tooma. Kuid pange tähele, niipea kui teie kui noor ja sarmikas daam lähete veepangedega kaevule, on kohe kohal abivalmis sõdur ja toob teie asemel meile vee koju. Kui meie läheme vett tooma, ei aita meid keegi.»

Otsustasime siis katsetada, ning ilmnis, et Vaino psühholoogia oli õigel kohal. Niipea, kui mu abikaasa läks kaevule, oligi kohe jaol noor ja kavalerlik sõdur, pakkus lahkesti kaasabi, ja vesi tuligi meile kätte «kroonu kulu ja kirjadega». Praktiseerisime hiljem seda võtet veel üsna sageli.

Lahing algab

Järgmisel päeval algas juba kibe töö. Kõigepealt otsisime vastavad kohad väiksemate stseenide filmimise jaoks välja ja ratsarügemendi veebel omalt poolt korraldas fugaaside sissekaevamist. Ta oli lahke ja abivalmis mees ning omas lõhkeasjanduses rikkalikult kogemusi, mis meie tööle tuli suuresti kasuks.

Esimesena oli kavas lahingustseen, kus vabatahtlike ohvitser (Kurg) tormab oma meestega läbi tiheda vaenlase tõkketule ja kus granaadikild surmavalt tabab Leppikut.

Kui kõik ettevalmistused ja proovid tehtud, aetasin filmikaamera positsioonile. Siis tuli aga meie lahke veebel ja soovitas fugaasidest veidi kaugemale jääda, sest need võiksid lõhkemisel kahjustada nii näitlejaid kui ka kaamerat.

«Ega nad siis ometi tapa?» küsis Kurg murelikult.

«Ei, seda mitte, kuid nad võivad põrutada,» ütles veebel.

Klein-Tarmo sähvas omalt poolt:

«Oh, ei see tee midagi, Kurg on nagu nii juba põrunud.»

Otsustasime siiski paigale jääda, sest meie esimesed lahjad sõjastseenid Mustvees olid teinud juba küllalt peavalu. Kas või väike põrutus, peasi, kui sõda tuleb ehtne.

Algasin väntamist ja andsin vilega veeblile märku, et nad nüüd lahinguvälja «keema paneks». Hetk hiljem olimegi otse kui ehtsas sõjas. Maapind meie ümber lausa kees, kõikjal ümberringi oli võimsaid lõhkemisi ning õhkupaiskunud kive ja mulda sadas kaela. Stseen oli nii tõetruu, et näis, nagu oleks jälle Võnnu lahingus.

Igatahes lahing õnnestus suurepäraselt ja kõik olid ülimalt rahul. Hiljem osutus, et see stseen oli kogu filmi parimaid.

Sümfoonia lugemisest

ERKKI-SVEN TUURI SÜMFOONIADEST



EVI ARUJARV

Kui mulle kord muusikadramaturgia eksamil esitati mõnevõrra provokatsiooniline küsimus, mis mulle rohkem huvi pakub, kas muusika, teos ise või selle autor, siis vastasin väga kiiresti (et eksamikomisjoni «piinlikke» oletusi tõrjuda): «Teos loomulikult.» Vastus oli muidugi ebaaas või vähemasti ebatäielik. Nüüd ütleksin, et neid kahte ei saa lahutada. Muusika ei ole midagi vähemat kui sõnum, teade enesekaemusest, olemiskogemusest, eksplitseeritud Mina, väljapääs paratamatust introvertsusest, eksistentsiaalsest üksindusest. Ja ühtlasi eneseloomine. Nagu kunstilooming üldse. Või elamine üldse.

Autoristil muusikas on selline sisumahukas ja tagamaadega nähtus, milles püsivad erijooned viitavad alati ka mingile kordumatule «sisekosmosele», väljendavad looja isiksuslikku suhet ümbritsevaga.

Ja sõnum ei tähenda selles kontekstis üksnes mõtte, järelduste-otsustuste jagamist, ehkki selle mõiste algupära läheb tagasi «sõna» juurde. See võib olla ka teade oma seisundite, meelelise kogemuse, olemistoonuse sõnastamatust küllastatusest, hõrkusest, igavikulisusest, või — vaevarikkusest, paradoksaalsusest, ambivalentisusest. Ei olegi tähtis, kas selle sõnumi kandjaks on sõna, heli, vorm, värv või mõni kombinatsioon nendest.

Millestki minu ebasiiras vastus siiski räägib. Teatavast kartusest olla vulgaarsotsioloogiliste või vulgaarpsühholoogiliste stampide mõjusfääris muusika äraseletamisel. Orienteerumisest — selle kartuse mõjul — traditsioonilisele «koolianalüüsile». Kategoriaalse aparadi vaesusest ja sellest tulenevast mõtlemise, seoste loomise võimaluste ja oskuste piiratusest. Kaudselt ka kõige algpõhjusest — sellest, et muusikateadlase õppeprogrammis niihästi kui ei ole (või on küsitaval tasemel) ainekursusi, nagu näiteks filosoofiliselt mõtestatud teadus kultuurist kui tervikust, filosoofia ajalugu, muusikafilosoofia, -esteetika, -sotsioloogia, -psühholoogia, miks mitte ka täppisteaduslike meetodite kohaldamisvõimaluste tutvustus muusika analüüsimisel. (Kui lootusetult raudne on see eesriie, millega meie humanitaariat tänaseni «kaitstakse»!) Kõik eespool nimetatud võiks olla ideoloogilise dressuuri tsükli (NLKP ajalugu, poliitökonomia, teaduslik kommunism, sõjaline õpetus) asemel. Kriitiku, muusikateadlase ainus relv on ju võimalikult rikas metodoloogiline mõtlemispagasa ja üldhumanitaarne silmaring. Aga see kõrvalpõikeks.

Muusikateose materiaalse ja ideaalse struktuuri seoseid, nende struktuuride loomist ja funktsioneerimist individuaalses ja sotsiaalses vaimuruumis on võimalik küllalt veenvalt ja süsteemselt analüüsida-põhjendada semiootiliste mudelite vahendusel. Semiootika kui meetod, käsitlusviis ei eita kitsamaid erialaseid distsipliine, ei vastandu neile, vaid assimileerib, ühendab mitmed osateadmised, mitmed kitsamad paradigmad uueks, rikkamaks. Selle rikkama, kultuurikonteksti ja inimese vaimuruumi avatud paradigma raames on täiesti põhjendatud muusikateose analüüs märgiprotessina, millesse nii kaemuslik kui ka ühiskondlikult väärtustatud minakogemus ja maailmapilt sisse kodeeritud.

Mis on muusika märgilisus? Märgilisus eeldab ümberkodeeringut, ekvivalentsusel põhinevat seost kahest erinevast «reast» (süsteemist, struktuurist) pärineva kahe elemendi vahel (sealjuures funktsioneerib üks struk-

tuur kui väljendustasand, teine kui sisutasand; nende struktuuride «löikepunktides» tekivad märgid), või — seoseid ühe süsteemi (struktuuri, rea) elementide vahel (moodustuvad relatsioonilised tähendused, üks element väljendub teiste kaudu, väljendustasand ja sisutasand ei eristu).¹

Mis tahes muusikateoses toimib mitmeid selliseid seoste süsteeme — koode —, alates universaalsetest, inimese üldise tunnetuskogemusega seotutest ja lõpetades kokkuleppeliste, muusikapraktikast ja kultuurikontekstist lähtuvatega. Universaalkoodid on püsivad, nendel põhineb muusika kommunikatiivsus ja «sisukus». Ajaloolised koodid on lühiajalisemad ja võivad hajuda uues kultuurikontekstis, teiseneda või moonduda. Ka need lühiajalisemad ja tinglikumad elavad oma elu vaid universaalidele toetudes.

Muusikateos on hierarhiline struktuur oma kahes plaanis — akustilis-materiaalses ja ideaalses. Märgina võib esineda mis tahes tasandi element (väljendusvahend, tunnus, funktsioon). Erineva algupäraga ja funktsiooniga märgilisus põimub, esineb üheaegselt, domineerib või taandub vastavalt iga konkreetse teose, kordumatu märgiprotsessi iseärasustele. Päris kindlasti on igas ajaloolises stiilis märgilisusel oma erijooned.

Lingvistikast üle võetud semiootilisi mudeleid on muusikale kohaldatud mitmeti. V. Medušeovski² toob välja viis lähtealust muusikaliste märkide klassifitseerimiseks: 1) materiaalsed, konstruktiivsed tunnused; 2) tähenduse liik; 3) märgi ja tähenduse liik; 4) tegelikkuse (elulise kogemuse) valdkond, millest lähtub, millega on seotud tähendus; 5) kuuluvus muusikalise keele või kõne valdkonda. Esimesse gruppi kuuluvad selles klassifikatsioonis heliteose materiaalse struktuuri erinevate tasandite elemendid: analüütilis-grammatilised, sünkreetilised (intonatsioon), kompleksed (žanritunnuste kompleks), sünteetilised (teema).

Vaadeldes muusikateost kui kunstiliselt «sisukat» sõnumit, pakub enam huvi märgilisuse klassifikatsioon tähenduse liigi ning märgi ja tähenduse seose alusel.

V. Medušeovski eristab tähenduse liikidena süntaktilisi, semantilisi ja kommunikatiivseid tähendusi. Liigitus märgi ja tähenduse seose tüübi põhjal toetub Peirce'i klassikalisele triaadile:³

tinglik märk (sümbol)	seos põhineb lähedusel, külgnevusel, piirnevusel, näiteks: kaldumine subdominanti kui viide teose peatsele lõppemisele
indeks (indikaator, sümptom, tunnus)	seos põhineb kausaalsusel, näiteks: laulja tämber kui emotsiooni indikaator
ikooniline märk (kujutav märk, märkkujund)	seos põhineb sarnasusel, analoogial, mis võib olla väline või ka märgi ja tähistatava nähtuse sisemise struktuuri ekvivalentsusest lähtuv, näiteks: helijäljendus

Selles klassifikatsioonis on märgilisuse kohaldamine muusikale mõnevõrra ebajärjekindel: näidetena on ühte ritta pandud kaks põhimõtteliselt erinevat märgiprotsessi.⁴ Üks neist hõlmab muusikateose tähendusstruktuuri sisemisi suhteid, immanentset, enesele pööratud märgiprotsessi, milles seosed funktsioneerivad ühe rea elementide vahel. Teisel juhul on seoste-

¹ Ю. Лотман. О проблеме значения во вторичных моделирующих системах. «TRÜ Toimetised», vihik 181; Труды по знаковым системам. Tartu, 1965, lk 23.

² В. Медушевский. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М, 1976, lk 11.

³ Samas, lk 12—13.

⁴ Ю. Лотман. О проблеме значения... Lk 24—25.

süsteem kahe rea, kahe iseseisva struktuuri elementide vahel — muusikiline märk on ekvivalentne mingi muusikavälise reaalse või psühholoogilise/ideoloogilise struktuuri elemendiga, modelleerib seisundit, nähtust, loogilist struktuuri jne või viitab sellele. Esimesel juhul moodustub tähendus süsteemisese, teisel juhul välise ümberkodeeringu teel. Seda erinevust (Greimas' terminoloogiat kasutades — märgiprotsessi intraseptiivsust/ekstraseptiivsust⁵) arvesse võttes saavad kõik kolm märgikategooriat (sümbol, ikoon, indeks) erineva sisu, olenevalt sellest, kas vaatluse all on teos kui suletud süsteem või teos seoses muusikaväliste struktuuridega.

	SÜMBOL	INDEKS	IKOON
ekstraseptiivne märguprotsess	märgi ja tähenduse seos tinglik, kokkuleppeline (leitmotiiv)	märk kui tunnus, viitab tähendusele (kõlavärv — emotsionaalne seisund)	analoogia, sarnasus märgi materiaalse struktuuri ja tähistatava nähtuse välis- või sisestruktuuri vahel
intraseptiivne märgiprotsess	teose struktuuri-element esindab (sümboliseerib) teost kui tervikut (harmoniaakompleks, meloodiakäänd jne)	struktuuri-element viitab järgmisele, tingib järgmist (süntaksioloogika)	struktuuri-elementide samasusel põhinev korduvus muusikalises ajas

Üldiselt peab suur hulk uurijaid muusikale iseloomulikuks ja määravaks intraseptiivset märgiprotsessi, sisemist ümberkodeeringut, mille käigus moodustuvad relatsioonilised tähendused.⁶

Erinevate muusikastiilide raames on esteetiline mõte väärtustanud üht või teist külge muusika märgilisuses (ekstraseptiivsuse romantismis või nõukogude, ideoloogiale orienteeritud muusikaesteetikas, intraseptiivsuse avangardis). Ometi on selge, et ükski kommunikatiivne märgisüsteem ei saa olla sedavõrd suletud, et puuduksid seosed teiste kultuuris ja inimpsüühikas toimivate märgisüsteemidega. Nii ka muusika.

Muusika kommunikatiivsusele, sõnumilisusele mõeldes olgu veel meelde tuletatud, et sellel on kaks väljendusplaani, kaks suundumust: enesele pööratud sõnum, eneseloomine, autokommunikatsioon, milles muusikateos on vaadeldav kui psühholoogiline protsess, psühholoogiliste projektsioonide rida ja teisalt — väljapoole suunatud sõnum, sõnum teiste jaoks.

Olgu sellise eelteadmiseiga tehtud põgus sissevaade Erkki-Sven Tüüri kahte suurvormi: I sümfoonia — 1984 (konservatooriumi diplomitöö), II sümfoonia — 1987.

I sümfoonia

on (võrreldes II sümfooniaga) veel küllalt selgelt seotud tavapäraste žanriootustega. Teose tsükliosade semantiline invariant on üldjoontes välja peetud, igas osas on esindatud suhteliselt kindlapiiriline süvatasandi tähendusväli (semantiline kompleks, muusikaline isotoop, M. Aranovski järgi — isiksuse aspekt): I osas — aktiivsus, teatav konfliktus, II osas — meditatiivsus, lüürilis-subjektiivne väljenduslaad, III osas — «objektiivne», üldistav liikumisaktiivsus. Seda kõike hoolimata madalamate struktuuritasandite (süntaks) individualiseerimisest. Samal ajal on ilmne ka nende tähendusväljade segunemine, kooseksisteerimine, osa semantilise invariandi «rik-

⁵ E. Tarasti. Obermannin tapaus — Franz Lisztin ja Etienne de Sénancourin teosten semiootista tulkintaa. «Synteesi» 1988 nr 4, lk 56.

⁶ Ю. Лотман. О проблеме значения... Lk 24.

kumine»: näiteks aja «seiskumine», kaemuslikkus, staatilised plokid esimeses osas või dramaturgiliselt ere kujundikonflikt teises osas. Kolmanda osa teatav jõuetus või nõrkus, millest kirjutatud (U. Lippus, «SV» 18. 01. 85), ei tulenegi vist mitte niivõrd (ainult) rutakusest või tõusu ebaõnnestumisest, vaid ka kujundisüsteemi «kahvatusest», ebaisikulisusest, võrreldes esimese ja eriti teise osa reljeefse, väga väljendusriikka ja üsna üheselt loetava — selgeid psühholoogilisi projektsioone ja muusikaväliseid assotsiatsioone kandva kujundisüsteemiga.

On küllalt tavapärane eritleda muusikalises mõtlemises domineerivana kas «puhast» konstruktiivsust, muusikalist loogikat või siis väljenduslikkust, muusikalist sensuaalsust, keskendumist psühholoogiliselt «täidetud» ja väärtustatud muusikalisele hetkele. E.-S. Tüüri muusikas on olemas — ja küllalt intensiivsel kujul — mõlemad loovusstihiia poolused. Neutraalsest, analüütilisest vaatepunktist võib seda seostada mitmete erineva algupäraga kompositsioonitehnikate ja muusikakontseptsioonide ühildamistaoitlusega või ka selle käigus tekkivate vastuoludega (dünaamiline — staatiline muusikakontseptsioon, ratsionalistlik — psühhologiseeritud kujundile toetuv kompositsioonimeetod, rangele hierarhiale ja temaatilisele organisatsioonile toetuv — sonoristlik, «avatud» kompositsioonitüüp jne). Seda laadi ühildamistaoitlused või vastuolud iseloomustavad küll praegusaegset muusikasituatsiooni tervikuna. On üks asjaolu, mis võimalikke vastuolusid «silub»: teose tasandil «moondub» mis tahes kompositsioonitehniline võte kujundit loovaks, mis tahes «formaalne» teksti element semantiseerub muusikalises kontekstis, õigemini — v o i b semantiseeruda, sõltuvalt kontekstist. See seletab muuhulgas, miks stiilipöörde perioodil arusaamatuks, «sisutuks», eklektiliseks hinnatud teos äkki mingil ajahetkel «osutub» mõistetavaks ja «sisukaks». Sama kehtib ka E.-S. Tüüri kompositsioonitehniliste «nippide» puhul.

Sümfoonia esimest osa (nagu järgnevaidki) on raske (või kunstlik) taandada mõnele klassikalisele vormistruktuuri mudelile. Osa semantilis-kommunikatiivne tähendusstruktuur järgib ometi traditsioonilisi muusikalisi isotoope (pea- ja kõrvalteema karakterit ja funktsioone kandvad tähendusüksused/plokid/teemad, ekspositsioonilisus, töötluslikkus, ka teatud vormisümmeetria jne). Osa (ja kogu sümfoonia) akustilis-materiaalses ehituses on jälgitav kahe (vastandliku) printsiibi ühildamine, koostoimimine: mehhaaniline — plokkstruktuuril põhinev ehitusviis, ja orgaaniline — hierarhiale, integratsioonile suunatud organisatsioon.

Sümfoonia tähendusstruktuuris (eriti esimeses ja teises osas) on tähtsal kohal ekstraseptiivne märgilisus.

Esimene plokk (*Andante*) eksponeerib kujundit, mis loob mulje ärevusest, ebakindlusest, tasakaalutusest. Faktuuri struktuurne koordineerimatus ja kujundit loov semantiline kompleks otsekui modelleeriks kõhklusseisundis, sisekonfliktis või piirseisundis inimpsüühika struktuuri.

Osa alguses köidab kohe tähelepanu bassiliikumine, mille rütmijoonis näib olevat sõltumatu meetrumist ja assotsieerub koputuste seeriaga.

①

Violoncell
Contrabassi

Andante

ff marc. poco a poco dim. sim. pp

Mingi seaduspärasus siin siiski valitseb: «koputused» järgnevad gruppidega 4-3-2-3-4-3-2-3... Lisaks kõhklev, «otsiv» astmeline struktuur.

Formaalselt võttes on esimese osa (ja ka kogu sümfoonia) seisukohalt oluline konstruktiivne «iva» keelpillide partiis: sekundi-tertsi suhetes motiivistik, mis moodustab ühtse kõlaliini.

②

Andante

Violini I

Violini II

Viola

ff

Kogukujundis on keelpilliliin siiski vaid fooni, üldist (ärevat, ebakindlat) atmosfääri loov «täitematerjal». Samasuguses alluvas, kõlavärvi, -jõudu, kompaktsust andvas rollis on täitehääled vaskpillidelt.

Teine kogukujundis tähtis tähenduselement on puupuhkpillide (flööt, oboe, klarnet) kiledahäälnel, kõrges registris kahetaktiline tremole, mille ilmumine näib samuti kuidagi stiihiline, koordineerimatu, meenutab karjastust, ärevat, paanilist hüüatust. Selle lühikese, kuid rõhutatud väljendusintensiivsusega fraasi (õigemini tämbri-laigu, sest esiplaanil on kõlavärv, motiivstruktuur ja faktuuri vertikaalsed suhted ei eristu) dramaturgilisele tähendusrikkusele viitab selle püsiv sekkumine esimese osa sündmuste käiku ja lähedase, invariantse tähendusväljaga kujundi tähtis funktsioon järgnevas.

Nagu ilmneb, ei ole erinevate väljendusvahendite osatähtsus tähenduste loomisel sugugi võrdväärne. Esimeses osas, eriti alguses, on esiplaanil tämbri-lis-akustiline ja rütmiline element.

Puupillitremolos näiteks moodustub sünkreetiline märk (intonatsioon) järgmistest elementidest: kõrges registris, kiledahäälnel kõlavärv esineb kui ekstraseptiivne indeks — emotsionaalsele piirseisundile, ohutundele viitav. Tremolo ise — kahe heli vahel vibreerimine — väljendab kõhklust, ambivalentset, määratlematust, valikuvõimetust. Muljet juhuslikkusest, sisemisest koordineerimatusest suurendab veel kahe semantiliselt olulise elemendi — bassipartii ja puupillitremolo — omavaheline sõltumatus.

Ehkki muusika on põhimõtteliselt tonaalne (*e*-moll), ei moodustu vertikaaljärenevuste vahel tajutavaid funktsionaalseid seoseid. Sonoristlik faktuurikäsitlus segab. Vibreeriva kõlavälja taustal mõjub bassiliikuminegi seetõttu kuidagi pidetuna — puudub harmoonilise vertikaali toetus.

Teine faas esimese osa algusplokis: mängu tuleb vähemasti arendatuselt, kestuselt, karakterisuselt (ehkki mitte funktsioonilt) teema mõõtu väljaandev meloodiline reljeef (keelpillidelt).

③

Violini I

ff

Eelnenud ebamäärasuse ja kaootilisuse taustal mõjub ta oma intonatsioonilise konkreetsusega: on kindlalt meetrumile toetuv, isegi mehaaniline, *e*-mollis kolmkõlahelidel otsustavalt kõrgusesse pürgiv, sünkkoopidelt rühkust saav, selge kulminatsiooni ja langusega. Selles fraasis on, samuti nagu osa alguseski, esindatud kogu sümfooniat läbiv konstruktiivne tuum — sekundi-tertsimotiivistik, kontekst aga (astmestikku organiseeriv reljeefne meetrumi-rütmistruktuur) toob meloodia tugihelidena esile kindlameelselt astuvad kolmkõlahelid ja jätab hoopis varju kõhklevad tertsi-sekundi-intonatsioonid. Seda, kuidas semantiline tähendusstruktuur prevaleerib mingi ehituspriintiibi või konstruktsiooni elemendi suhtes, võiks veel mitmel moel illustreerida.

Kogu esimeses (peapartii tähendusega) plokis on jälgitav liikumine kaosest, koordineerimatusest selginemise, korrapärasuse, reljeefisuse suunas, järk-järgult täieneb see liikumine uute momentidega. Esimene, juba kirjeldatud faas: teema tähendusega meloodia ilmumine (selgelt eristuv

reljeef ja foon) ja faktuuri metro-rütmiline ühildumine. Teine faas: laadilis-funktsionaalsete suhete selginemine — bass jääb peatuma dominandi-tähdendusega *h-l* ja «maandub» pärast mõneajalist *ostinato*-pulssi toonikas. Selle «kohalejõudmisega» näib algavat kolmas, kinnitav faas: ploki alguse köhklev, ebaregulaarne «koputus» saab kindlal tonaalsel ja funktsionaalsel alusel ostinaatse faktuuri elemendiks.

Kui algusplokis domineeris kokkuvõttes liikumisaktiivsus, pingestatus, isegi teatav hüsteeriline agressiivsus, siis pärast generaalpausiga rõhutatud tsesuuri järgnevas alaosas (*Allegro*) eksponeeritakse uut, kontrastset tähdendusväljaga, kõrvalteema tunnustega muusikalist isotoopi: äiutav, hällilaululine (ka saatefaktuuri põhjal) meloodiline motiiv (harfisoolo!), mis kordub lõputult, muutmatu sisemise rahu ja õrnusega. Muutub vaid motiivi intervallstruktuur (variantsus) ja toimub (samuti variantsel kor-dusel põhinev) pikenemine arendatumaks meloodiliseks motiiviahelaks.

Allegro

(4 a) Arpa *pp*

(4 b) Arpa *p*

Sujuvalt lisanduvad dialoogilise või kommenteeriva iseloomuga meloodilised liinid (flöödi-partii), mis üldist psühholoogilist toonust esialgu ümber ei mõtesta, vaid pigem «värvivad», rikastavad. Järk-järgult aga tulevad faktuuri üha kontrastsemad ja rahutumad kommentaarid, kuni rahumeelne hällilaululisus nende survel taandub ja kulminatsioon (Andante, tempo primo) — forte fortissimo — jõutakse tagasi esimese ploki ärevuskujundi juurde, nüüd juba paanika, õuduse varjundiga.

Sisuliselt toimub generaalpausile järgnevas osas kompositsiooniline modulatsioon — ümberlülitumine ühelt kompositsiooniprintsiibilt teisele, plokkstruktuuri põhimõttelt traditsioonilise sonaatliku dramaturgia funktsionaalse vormikäsitluse juurde. Allegro-osa mõjub algul nagu kontrastne stiiliplokk, hiljem aga, jätkuva protsessuaalsuse ja dramaturgilise konflikti süvenemise käigus mõtestub (*post factum*) ümber kõrvalpartiiki (kõrvalteemaks), mis läheb sujuvalt üle töötluslikuks faasiks.

Esimese osa dramaturgiline konflikt on küllalt rikka tähendusstruktuuriga, selgeid psühholoogilisi projektsioone võimaldav, põhinedes üsna otsekoheselt väljendatud inimpsüühika piir seisundite vastandamisel: ärevus, tasakaalutus, paanika ja — tasakaaluseisund, meditatiivsus, rahu ja kaitsuse seisund. See vastuolu ei leiagi lahendust. Kulminatsioonile järgnevas lõpetavas plokiis takerduvad idüllil taastamise katsed (staatilisel akordilisel foonil kulgev klarnetimeloodia) endisel ärevuse-kujundisse. Muusikasse ilmub jõuetus, leinalisus, loobumiskurbus («inimhääline» bachi-lik keelpillifaktuur, milles aimub funktsionaalharmonia pingeid).

Esimese (nagu järgnevagi) osa puhul on dramaturgilises tähendusstruktuuris olulisel kohal niisis žanri- ja stiilitunnused, mis kompleksmäkke moodustades omandavad kontekstis ekstraseptiivse sümboli tähenduse, st toimivad polüstilistika mängureeglid.

Muusikalise teksti, muusikalise protsessi jätkuvus, pidevus, terviklikkus on saavutatav mitmel viisil. Ühe võimaluse eeltingimuseks on struktuuri-elementide püsisuhted, konventsionaalsel grammatikal põhinev süntaks. Märkiprotsessi tasandil ilmneb see kui tekstisene indeksiaalsus, mille puhul üks struktuuri-element viitab, tingib, loob ootuse järgneva suhtes. Selline indeksiaalsus toimib ühe muusikalise isotoobi, žanri- või stiilifragmendi piirides. Plokkstruktuuri tunnuste ja polüstilistika elementidega muusikatervikus (nagu ka E.-S. Tüüri sümfoonia) on rõhuasetus ideaalsel plaanil (mitte substantsionaalsel korrastatusel, nagu esimesel juhul). Teksti terviklikkus tuleb esile ekstraseptiivse märkiprotsessi tasandil.

Kogu sümfoonia raskuspunkt, dramaturgiline kese on teine osa oma rikka ja selge semantilise tähendusstruktuuriga, arengujoone katkematus ja terviklikkusega. Esimeses osas eksponeeritud dramaturgiline opositsioon süveneb, teiseneb, rikastub uute elementidega. Dramaturgilisi põhielemente iseloomustab inimlik «mööde», identifitseerumist võimaldav avar isiksuslik-emotsionaalne tundeskaala: rahulik, minoorsest kolmkolast (*h*-moll) lähtuv harfimeeloodia, mis karakteri ja tämbri põhjal assotsieerub esimese osa hällilaululise teemaga;



sellega dialoogi astuv lõpmatut halastust, armastust, kaastunnet ja kurbust väljendav «inimhääline» viiulimeloodia;



koraalilik kujund, milles raskepärane sarabandirütm, langeva sekundi motiiv ja pausidega «hakitud» fraasistruktuur räägivad raskemeelsusest, kurbusest, jõuetusest;

tselestiaalne vibrafonimeloodia;

halastamatult karm «Dies irae» teema, karakterit rõhutamas puhkpillitämbrid, ja tühja kõlaga paralleelsed kvindid;



esimese osa «karjatus»-kujundiga assotsieeruvad kõrges registris keelpilli-klastrid (näide 8);

lamento-aria väljendusrikkusega, kurbusest küllastatud keelpilliepisoodid, mis mõjuvad kõikemõistva autorikommentaarina (näide 9).

8 *sul ponticello*

V-ni I div. in 4 *mf marc. sul pont.*

V-ni II div. in 4 *mf marc. sul pont.*

V-le div. in 4 *mf marc.*

9

V-ni I *ppp con sord.*

V-ni II *ppp con sord.*

V-le *ppp con moto*

Möödukas tempos kulgev muusikaline mõte, järkjärguline, sujuv meloodiliste liinide lisandumine, valdavalt läbipaistev faktuur, milles kostab selgelt välja iga lisanduv meloodiline liin, iga tähendusstruktuuri element, sagedane dialoogilisus — see kõik loob selgete kontuuridega, pingestatud muusikamaastiku, millest aimub osa tähendusstruktuuri genereeriv süva-kiht: olemisehirm ja sellele vastuseisev, ihaldatav armastuse ja tasakaalu-seisund.

Kolmanda osa stiililiselt ühtses, katkematus liikumistulvas vastanduvad ulatuslikud motoorsed (kohati sonoorse rõhuasetusega, kohati puhtalt rütmifaktuurile toetuvad) staatilised *ostinato*-episoodid ja (samuti sonoorsete taotlustega) meloodiliste episoodide hälbiv minoorus, itkulisus. Nende vastandustele vaatamata ei ole finaali võrreldav dramaturgiliselt ereda keskmise osaga. Hoolimata terve sümfoonia (ka kolmanda osa puhul kehtivast) konstruktiivsest, motiivilis-intervallilisest ühtsusest, jääb küsitavaks semantiline tervikkikkus tsükli tasandil. Finaalis ilmneb üht-teist, mis viitab resümeeerimistaotlusele, sisemiselt tasakaalustatud, psüühilise energiast laetud lõppseisundi modelleerimisele muusikas: üldistav liikumisaktiivsus, vitaalne rütmimpulss, tahtejõulise (avarduv intervallika!), ilmselt temaatilise tähendusega meloodiakontuuri ilmumine bassipartii-isse, kus see faktuuri küllastatuse tõttu kuigi hästi mõjule ei pääse, ja teistesse faktuurikihtidesse.

10

V-ni I div. *p marc.*

V-le *p marc.*

Vähemasti tsükliintervikus mõjub finaali sellele vaatamata formaalsena. Võimalikke põhjusi: sonoristlike taotluste ja meloodilise intoneerimise vastuolu.

II sümfoonia

Kas on võimalik valdavalt sonoristlikule üldkontseptsioonile toetudes üles ehitada muusikalist suurvormi, mis tähendusstruktuuri rikkuselt ja kontseptuaalselt kaalukuselt vastaks sümfooniažanri nõuetele? E.-S. Tüüri II sümfoonia järgi otsustades võib. Mil määral suurvormi arhitektoonika ja kujundisüsteemi reljeefsus, mõjule pääs sõltub ettekande kvaliteedist, 41

tõestab sümfoonia kontsertettekande ja plaadistuse võrdlus (viimase kasuks muidugi).

Kuulaja ootuspinge on kõige suurem vormiosade piiril, siis ka seal, kus teos algab ja lõpeb — vaikuse ja «lausumise» piiril. Teose alguses kannavad kõik semantilised liinid suuremat koormust kui suhteliselt ühetaolise kestvuse «sees». Esimeste taktidega määratakse kindlaks «tegevuspaik», muusikaline ruum, selle omadused («inimsõbralikkus» või avarus näiteks), algne toonus ja aimatav muusikaline paradigma, mille raamides edasine sündmustik toimuma hakkab. Esiplaanil on kommunikatiivne ja identifitseerimisfunktsioon, alles seejärel «käivituvad» teised.

Autor on alguse suunatud ootuspinge ja huvitavuse ära kasutanud ja maksimumini viinud: II sümfoonia algab peaaegu olematuse piirilt (*pianissimo*'s figuratsioon timpaninuiadega klaverikeeltele + madalas registris *senza vibrato* keelpilliakord) ja võtab aega, kuni aimatav saab kuuldavaks heliks.

Sel vaevalt aimataval foonil ilmub esimene konkreetne: «virvendav» kõlaliin klarnetitriolt, mille sisemine struktuur ja funktsionaalsed seosed ei «mängi», sest kõik kolm instrumenti kõlavad ühes registris ja ühes diasoonis.

♩ = 60

(11)

I

II

III

pp poco a poco cresc. mp

pp poco a poco cresc. mp

pp poco a poco cresc. mp

dim. pp

dim. ff

dim. p

E.-S. Tüürile on üldse iseloomulik, et iga üksiku meloodilise liini astmelisest ja rütmilisest korrastatusest hoolimata, või ka just selle tõttu, on lõppeesmärk sageli sonoristlik-akustiline: kujundis on esiplaanil kõla värv, intensiivsus, tihedus, õhulisus, kõla ruumilised projektsioonid nagu kaugus ja lähedus, jne.

Ei saa lahti kiusatusest asetada kõrvuti kaks algust — E.-S. Tüüri II sümfoonia viirastuslik värelev heliruum ja mis tahes teine, olgu siis klassitsismist või tänasest päevast pärit teos, milles algusest peale on selgelt eristatavad laadisuhed, funktsionaalne vertikaal, reljeef-foon, selgelt struktureeritud, hierarhiasuhetele alluv ja «inimlikus» kuuldavuspiirkonnas muusikaline fraas — ja kõrvalepõikeks küsida: kas on liiga palju näha-aimata nende erinevustes erinevaid tunnetusdominante, erinevat intentionaalsust?

II sümfoonia tsükkel on vaid kaheosaline: esimene osa — Visioon, teine osa — Protsess. Kumbki neist ei esinda tsükliosade tavapäraseid semantilisi invariante (M. Aranovski järgi: «inimesekontseptsiooni erinevaid tahke») puhtal kujul. See iseenesest ei ole harukordne. Dramaturgilistest ja semantilistest konventsioonidest lahtiütlemine individualiseeritud lahenduste kasuks on üldisem nähtus kahekümnenda sajandi sümfoonias. Tundub, et E.-S. Tüüri II Sümfoonia teeb sümfooniana vastuvõetavaks üks teine, tasandi võrra «sügavam» sümfoonilist mõtlemist «geneereiv» semantiliste opositsioonide rida: määratlematus — määratletus, ebaselgus — selgus, struktureerimatus — struktureeritus, koordineerimatus — koordineeritus,

tähendusetus — tähenduslikkus, vaikus — kõnelemine jne. Rea viimaseid paare tuleks mõista metafoorina. Sümfooniažanrile olemuslik süvatähendus, mis sellest opositsioonilisusest sünnib (ja mis näiteks väikevormides ei ole nii määrav), on väljendatav ühe sõnaga — SAAMINE.

Mis teeb II sümfoonia «saamise» reljeefseks, dünaamiliseks, sшипäraseks, sisemiselt terviklikuks, hoolimata sellest, et puudub või on tagasihoidlikul kohal ekstraseptiivne märgilisus: personifitseeritud kujundil põhinev süzeelisus (sümfonismile omase «saamise» üks ajalooline erijuht) või näiteks mängimine stiilitähendustega, mille puhul sümboolse personažina esinevad stiilifragmendid või mingi žanritunnuste kompleks kergesti äratuntava ja kontekstis võimenduva ekstraseptiivse tähendusväljaga?

Üks põhjus on kindlasti kommunikatiivse struktuuri, muusika vastuvõtu sшипärane suunamine. Selleks, et mingi akustiline nähtus, kui tal puudub või on väga kaudne seos muusikaväliste struktuuridega, saaks mõtestatud, tähendusrikkaks, «sisukaks» sündmuseks, tuleb ta asetada sündmuste ritta, milles valitseks sisemine seos, suundumus, järjepidevus (tekstisene indeksiaalsus), ja teisalt — mitmekesisus, eristuvus.

II sümfoonia kujund on valdavalt akustiline kõlakujund. Tavapärase psühholoogiseeritud kujundi mudelist loobumine on hinnatav ka kui teatav objektiveerumine, inimliku aspekti osaline kaotsimine: kõrvale või tagaplaanile jäävad sellised olulised väljendusvahendid nagu meloodilise intonatsiooni psühholoogilis-semantilised võimalused, laadilis-funktsionaalsed suhted pinge loomise vahendina, tavapärase temaatiline organisatsioon kui muusika narratiivsuse, süzeelisuse kõige edukam ajas äraproovitud alus. Ometi ei pea see tähendama paratamatut psühholoogilise sisukuse kaotsiminekut üldse. Toimib üks teine paratamatus: esteetiline taju on aktiivne, intentsionaalne, suunatud. Ta struktureerib, mõtestab, loob kaasa, seostab olemistervikuga. Tema olemuslik joon on teatav tunnetuslik «sünes-teesia» — ekvivalentsusseoste tekkimise alus. Sellest lähtudes on tegelikult mis tahes muusikafenomen vastuvõetav esteetiliselt sisukana — kunstilise märgiprotsessina. Ja teiselt poolt, seesama esteetilise vastuvõtu paratamatu, stiihiline intentsionaalsus tingib, et mis tahes muusikateos funktsioneerib ainult kui läbielatud, «omaks» võetud, inimesestatud struktuur: sellisel vastuvõtul toimib, nii või teisiti, vahenditest sõltumata, psühholoogiline identifitseerumine. Erinevus on vaid selles, kas see toimub teema, temaatilise protsessi tasandil (personaž, karakter), intonatsiooni tasandil (emotsioon), või kaemuslike, ebaisikulisemate väljendus kvaliteetide tasandil, nagu kõlavärv, temporaalsus, ruumilisus, sensoorsed assotsiatsioonid. Igal juhul toimib mõtestatud protsessuaalsus, sшипärane «saamine», dramaturgiline märgiprotsess, ehkki oma iseärasustega.

II sümfoonias on sonoristlik dramaturgia ühendatud traditsioonilisema temaatilise protsessiga, milles mingil määral räägivad kaasa ka tonaalsed suhted ja meloodilis-intonatsioonilisel organisatsioonil põhinev temaatiline teisenemine. Seda teist poolust esindab sümfoonia keskse temaatilise tähendusega motiiv teises osas, mis teisenedes ja kordudes omandab fraasi ja teema ulatuse ning funktsiooni.

⑫

Fag. I
Contra
fag.

p marcato

I, II

Corni
III, IV

V, VI

p marcato

Motiiv (fraas) säilitab üldjoontes oma semantilis-emotsionaalse tähenduse ja struktuursed tunnused (faktuuritüüp, invariantne intervallika). Muutub vaid ulatus ja meloodiline reljeef (variantset arendusel põhinev «kasvamine») ning kõlakvaliteet (kompaktsus, intensiivsus, koloriit).

Teemaфраasi karakter on kõlamassiivsusest ja ebaisikuliselt sammuvast rütmist sõltuvalt karm, ähvardav, fataalne — vääramatut jõudu, paratamatust sümboliseeriv. Meloodilise reljeefi poolest (sekundi-tertsi-liikumised) ja karakterilt meenutab motiiv ja selle arendus varase polüfoonia häälteliikumist (ilmne on sugulus I sümfoonia «Dies irae» teemaga), aga ka runolaulu. Tihe, rütmiliselt koordineeritud akordiline faktuur, mis tegelikult moodustub heterofoonilistest, paralleelsetest variantsetest liikumistest mitmes faktuurikihis, annab kujundile jõulise, raskepärase, jõhkra, apokalüptilise kõlakoloriidi. Eristudes sellisena teravalt sonoristlikest kujunditest ning omades sihipärast muutumistelge, toimib see motiiv/fraas miinusemärgiga poolusena dramaturgilises vastasseisus.

Teine läbiv meloodiline kujund on sümfoonia kulminatsiooni eel ilmuv viiulialoog, mis sonoristlikus kontekstis mõjub rõhutatult «inimhäälsena» (näide sellest, kuidas kontekst rõhutab, võimendab tähendust). Kumbki viiul mängib erineval astmestikul, kuid samas diapasoonis. Bemollide ja dieeside, erineva kuuluvusega juhtoonilisuse ebakõla toob dialoogi «mõra-sust». Inimhäälsus ja väljendussiiirus ühelt poolt ning kõrva jaoks tekkivad «intoneerimisvead» teiselt poolt loovad mulje süüdimatust lapsemeelsusest ning meenutavad Mahleri infantiilsuskujundeid.

Sonoristlikud väljendusvahendid jätavad mängust välja meloodilis-harmonilisele mõtlemisele omased funktsionaalsed seosed. Neid asendavad kvantiteedi-kvaliteedisuhted: kõlajõu kasvamine — kahanemine, rütmifaktuuri tihenemine — hõrenemine, faktuuri- ja tämbrikontrast, kõlamise ja vaikuse suhe.

Viimasest tasuks eriti rääkida. Algusest oli juba juttu: II sümfoonia tuleb märkamatu — vaikusest. Ja suubub sellesse. Aga see ei ole kõik. Väga kõnelevat, täidetud pausi (tsesuuri) võis kuulata ka I sümfoonia. II sümfoonia ilmuvad sageli ootamatud peatused aja kulgemises, tardumine ühel muutumatul või hääbuval helil. Seegi on vaikuse erikuju — funktsionaalne vaikus.

Hääbumine on tunnussõna, mis näib üsna hästi iseloomustavat II sümfoonia dünaamilisi struktuure. Kui traditsioonilises sümfoonia on domineeriv dünaamiline profiil «voluntaristliku» iseloomuga, on millegi ületamisele, eufoorilise lõppseisundi saavutamisele suunatud, siis E.-S. Tüüri II sümfoonia on tähtsal kohal vastupidine, regresseeruv protsess: muusikaline tekst liigendub alaosadeks, mille dünaamiline struktuur meenutab laine raugemist kaldas. Sümfoonia kulminatsioonitsoon on üles ehitatud sellistele, kõrgpunktist algavatele hääbuvate lainete reale. Muusikas toimuva psühholoogilis-emotsionaalne mudel on üsna kergesti loetav: afekt/kõrgpunkt/ maksimaalne pingutus → jõuetus/ükskõiksus/taandumine.

Teiseks oluliseks struktuurseks mudeliks, mis toimib nii ajateljel kui ka kõlaruumis, on kontsentriilsus: faktuuriplokkide ja horisontaalse rütmijoonise korrastamine põhimõttel hõre-tihe-hõre (või vastupidi), aga ka keske tugi heli ümber keerlev motiivistik.

13

Fl.

ff stacc.

ff stacc.

14

3 Tr-
in B

Veel üks II sümfoonia puhul tähenduslik võte on *glissando*, libiseva heli sagedane kasutamine, isegi tervete plokkide ehitusena (keelpillifaktuur, korduvad timpani*glissando*'d). Kui otsida arhitektuurilisi, ruumilisi analooge, siis meenutab teise osa akordiline kujund oma raskepärasusega võimsaid sambaid, *glissando*'d aga kumerjooni, sujuvaid kaari (veel kaugemale minnes on siin maskuliinsuse ja feminiinsuse, jõu ja paindlikkusega assotsieeruv opositsioon). Sensorsete kujutluste kõrval räägivad kaasa ka psühholoogilised projektsioonid: glissandeerivatest helidest küllastatud faktuur kui määratlemata, kaemuslik, askeetlik, kindla identiteedita psüühiline struktuur.

* * *

Mida öelda nende kahe sümfoonia põhjal (mõeldes ka teistele teostele) autori kohta? Missugust sõnadesse pandavat olemistoonust, enesetunnet, maailmapilti neist välja lugeda? Eksistentsiaalset hirmu? Religioossust? Metafüüsilist maailmapilti? Suurt sisepinget? Introvertsust? Ratsionaalsust? ...

Kui loojatüüpi muusikas võib loovust üldse määratleda mingi tunnetusliku dominandi või suhtumise põhjal tegelikkusesse (teljel aktiivsem-passiivsem), siis võib lihtsustades öelda, et on olemas helilooja, kes vaatleb; helilooja, kes mängib; helilooja, kes elab läbi; helilooja, kes kujutab; helilooja, kes võitleb jne. Samuti nagu on olemas eepiline, psühholoogilis-subjektiivne, draamatiline, programmilis-illustratiivne vm ütlemislaad, stilistiline kompleks, paradigma muusikas. Tegelikult see kõik enamasti muidugi põimub.

Kui E.-S. Tüüri muusikast siiski mingeid isiksuslikke dominante otsida ja nimetada, siis võiks nii mõnegi eelnevast küsimärkidega loetelust vist ka ilma küsimärgita siia kirjutada.

Kaemuslikkus, sissepoolepööratus, teatav «suletus» on E.-S. Tüüri kujundiloomele iseloomulik. Ei mingit meelelist mänglemist, kõlakauniduse nautlemist. Kui, siis vaid intellektuaalne mäng, korrastatud struktuuride loomine.

Tagasihoidus, tõsidus, karmuski. Sakraalmuusikale lähedane olmeliste, triviaalsete «tähenduste» vältimine.

Ei mingit muusikalist edevust, mõõdutundeta eneseeksponeerimist. Ka psühholoogiseeritud kujund on enamasti antud otsekui distantsi pealt, objektiveerituna, sümbolina. Või kui mitte, siis — otsest samastumisvõimalust pakkuvana, loitsivana, nagu enesesisendus, millegi tõrjumine või ületamine (arvukad kordused teose struktuuritasanditel, üldine ostinaatsus).

Mis veel? Võib-olla ehk taotluslik ratsionaalsus, mis tundub jäävat aeg-ajalt mingi varjatud, stiihilise sisetunde varju. Ja «tegevuspaik», üsnagi metafüüsiline ruum oma segatud, ebamääraste või ebaharilike kõlavärvidega, vaevalt aimatavate madalate või kõrgete tselestiaalsete registritega, libisevate helikõrgustega ja ootamatu vaikusega, ilmuvate ja kaduvate meloodiliste liinidega ...

Võib-olla sai liiga palju välja loetud? Või liiga vähe? Lugemine, tõlgendamine on öieti alati kaasaloomine, iga kord, igaühe puhul erinev. Sellisena ütleb ta alati ka üht-teist «lugeja» kohta. Ja seeläbi veel midagi muusika enese ja tema autori kohta.

Eestlasena New Yorgis

MATI UNT

Jutustada New Yorgist, olles seal olnud vaid kaks nädalat? Muidugi võimatu, ehkki loobusin sõitudest NY-st mujale, et vähegi ühele paigale kontsentreeruda. Aga NY ei ole paik. See on terve maailm, ja muidugi mitte haaratav. Nägin väga palju ja peaaegu mitte midagi. Niisugust juttu on teisedki seal käinud rääkinud. Ikka on öeldud, et see on kontrastide linn. Asi pole rikuses ja vaesuses, ilus ja inetuses. Amplituud on palju laiem ja keerulisem. NY-s kohtuvad niisugused asjad, mis muidu ei kohtu. Umbes nagu Lautreamont'i poolt ihaletud õmblusmasina ja vihmavarju kohtumine operatsiooni laual.

Püüan tuua paar juhuslikku näidet. *Central Park* pühapäeva päikesepaistelisel pärastlõunal. (Üldiselt on vist teada, et *Central Park* asub Manhattani südames, ta on riskikülükujuline, teda piiravad *West Central Park Avenue*, Viies avenüü ning otsest 59. ja 110. tänav ning ta pindala on 843 aakrit ehk 34 116 211 ruutmeetrit.) Kõik on kaunis, ja rohkemgi: Versailles' stiilis sillakesed, pargikesed, monumendid, veidrad pisilossikesed, Kleopatra sambakesed, töllad uhkete härradega ja uhked hobused. Kõik inimesed jooksevad, kõik on terved ja toredad. Muide, need Versailles'd ja gooti kirikud on pärit mõõdunud sajandist! Kui Euroopas on ilu, siis olgu meilgi, ja olgu veel parem! Ja ongi parem. Gooti kirikud on Euroopa omadest suuremad, tervemad, värskemad, jõulisemad. Muidugi, nad ei ole «ehtsad». Aga äkki, seal *Central Park*'is hakkad eneselegi ootamatult mõtlema: aga mis siis? Hakkad muutuma Uue Ilma barbariks. Ohupallid lehvivad, rulluisutajad uisutavad, lapsed kilkavad karussellidel, kaunis muusika mängib, ojakesed sulisevad. Siinsamas on Viies avenüü, aga linnud laulavad, oravad jooksevad. Muide, linnulaulu kuulsin ma kõikidel öödel, kõikides linnaosades, isegi Lasnamäe-taolistes. Ka neid oli, ja võib-olla veel hullemaid. Harlemi lähedale kunagi ehitatud vaeste linnaosad näitavad jahmatava selgusega, milline võiks olla Lasnamäe tulevik. Ja

seal käivad juba lammutustööd — oma silmaga nägin. Kuid veel *Central Park*'i ja pühapäeva juurde. Samas on John Lennoni maja, selle ees kaunid rohelised künkad: *Strawberry Fields*. Samas vaskplaat, mis soovitab *imagine*, et kõik maailma rahvad elavad rahus. Kõik maailma rahvad on samas üles loetud, õigemini küll riigid, sest eestlasi pole, aga *Soviet Union* on. Kuid Yoko Ono peale ei saa solvuda, sest pühapäev on nii kaunis. Öhtul ei tule kellelegi pähe parki minna, ja mõnedele isegi argipäeval, üksi, eriti kaugematesse, metsistunud paikadesse. Mõõdud veel mäenõlvast, kuhu kogunevad koeraomanikud, et ühiselt oma lemmikutega hullata.

Öhtul aga on vaja minna *East Village*'isse. Sõidame metrooga. On veel piisavalt vara, aga kui mu sõbrad näitavad mulle, et lakke on tehtud erekollane riskikülük, mille alla öösiti üksildased reisijad kogunevad, et kokku hoida, hakkab veidi kõhe. Metroo sarnaneb suure vabriku keskküttetsehhiga. Mürin teeb segaseks. Hämarad kujud hõikavad segaseid loosungeid, üks taob trummi, silmad pahupidi. Mati, tahan koju, Lasnamäele, ütlen endale vaikselt. Tõusema maa peale. Pime linnaosa, lõkked põlevad, tänavaaäres müüvad kõik otse asfaldil kõike, kaasa arvatud müüja enda vanad aluspüksid. Aafrika vürstid (või kuningad), üleni klõbinates, ajavad oma keerulisi asju. Siis äkki — vaikus, rahu. *La Mama Galleria*, 6 East 1 st Street. Väike tuba, mõnikümme tooli, seintel (vist Maroko) kunstniku näitus. Hakatakse inglise keeles lugema leedu luulet. Vaatajateks leedulased ja eestlased. Loevad ameeriklased. Luule räägib Neemenist, mis voolab, aasadest, mis tuules heljuvad. Aeg-ajalt ulub väljas politseisireen. Keset etendust tuleb sisse neeger, kaabu silmil, krae ülal. Teda püütakse uksest välja suruda, kuid ta ütleb lahkelt, et tahaks kuulata. Istub, kaabu endiselt silmil. Tundub, et kujutuspildid Neemenist ja aasadest lähivad talle kohale, ta naeratab lahkelt. Vaheajal pakutakse igale vaatajale klaas lahjat veini, tasuta. Ka neeger saab

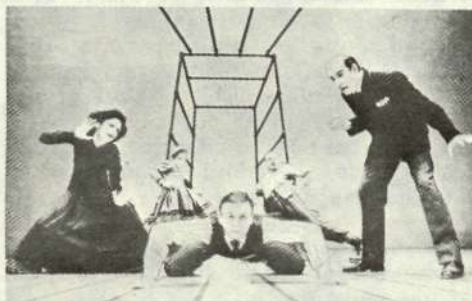
oma veini ja lahkub, enne tänab, aga ta rohkem seekord kuulata ei taha.

Nii, võiks ju veel jutustada, mis mulje jätab Wall Street ja selle ümbrus pühapäeval, kui tänavatel kiviokolosside vahel pole inimhingegi, ainult vanad ajalehed lendavad tuules, kuid jõudsite juba teatri juurde, ja jätkamegi selles suunas, nagu teatriajakirjas sobilik.

Leedulaste luuleesitusele oli peavarju andnud *Arts Club Theatre*, mida juhib mu vana hea sõber Linda Pakri-Robertson. Teater on välja kasvanud *La Mama*'st, kus Linda kunagi töötas. Nad mängivad nii USA kui ka eesti dramaturgiat, mängivad mõlemas keeles. Teatri töös osalevad minu arust ainukesed eesti professionaalsed teatriinimesed, vähemalt New Yorgis. Küllap on teisigi, aga mina arvan nii. Elmar Maripuu kirjutab näidendeid ja teeb ka näitlejana kaasa (seda tegevust alustas ta juba Inglismaal). Teatris osaleb Jaan Kuuse, kes on üks vähestest, kes võrdlemisi noorelt USA-s «läbi löi». Elmari abikaasa Heli Kivilaht tegutseb näitlejana, samuti ka Linda abikaasa Paul Robertson.

Kuid ma arvan, et sellest teatrist saab meie publik ehk varsti palju konk-

Kafka «Metamorfoos» (lavastaja Steven Berkoff)
Mihhail Barošnikoviga peos (piltidel keskel).
Esiplaanil: Madeleine Potter, Rene Auberjonois, Laura Esterman ja Mitch Kreindel.



reetsemalt teada, seetõttu ruttame edasi, nii nagu Ameerikaski kogu aja rutati. Heli täiendab ennast Herbert Berghofi stuudios, mis pole küll ehk nii kuulus kui Strassbergi oma, kuid vähemalt teine on ta küll. Berghof ja ta naine Uta Hagen (kirjutanud mõjuka näitemänguõpiku «Respect for Acting») on asutanud selle juba 1945 (Berghofid põgenesid enne sõda Saksamaalt). Midagi ütleb ehk pisike loetelu isikutest, kes on stuudios osalenud—õppinud: Anne Bancroft, Robert De Niro, Faye Dunaway, Liza Minelli, Al Pacino, Rod Steiger... Käisin tunnis. Üldiselt töötavad nad päris palju ise. Maestro vaatab kord nädalas töö üle ja analüüsib, annab uued ülesanded. Parajasti juhendas Edward Morehouse. Heli ja ta kaaslane esitasid katkendi «Hedda Gablerist». Morehouse oli Stanislavski-mees (üldiselt nagu kogu ameerika akadeemilise teater). Tuli tuttav ette, et ta nõudis konkreetsust ja elulisust: see juhtub siin ja praegu, ei tohi üleüldse mängida. Morehouse küsis pärast, kas meil on «teistmoodi». Pobisesin midagi, ei tohi ju nii põgusate muljete peale väga palju suud täis võtta.

Mida vaadata? Eks midagi ameerika-pärast. *Off*'il ja *Off-Off*'il ei pidanud hetkel midagi v a g a erilist olema. Eks siis ikka Broadway, sest eksperimentaalset teatrit näeb tahtmise korral siingi. Broadway'd aga ainult Broadway'l. Kõike soovitud polnud ka võimalik näha, uematele menumuusikalidele, nagu «Hüljatud» (*Broadway Theatre*, Trevor Nunn ja John Cairdi lavastus) ja «Ooperifantoom» (*Majestic Theatre*, Harold Prince'i lavastus Andrew Lloyd Webberi muusikale) ei saanud sisse, piletid olid pikaks ajaks ette müüdud.

Valisin klassikalise «Kordeballeti» (*A Chorus Line*) Shuberti teatris (Michael Bennetti lavastus), seda tunneb meie publik ka Attenborough' filmide järgi. Esimene elamus, mis kordus ka hiljem: Broadway teatrites pole riidehoidu, tegelikult ka fuajeed. Põrandameeter maksab. (Mõni arvas, et *Metropolitan*'is on, aga mu sõpradest polnud keegi sinna pääsenud.) Isegi talvel hoiaavad daamid oma kasukaid süles. Üldiselt pole ka vaheaega, sest mis sa vaheajal ikka teed. Eks pärast või minna üle tee baari muljeid vahetama.

Ma ei teagi täpselt, kui kaua «Kordeballeti» on läinud, igatahes on ta Broadway tükkidest praegu rekordiline oma pikaajaksuse poolest. Tegevusaeg on 1975, küllap ta umbes siis ka esietendus. Kavalehel on kirjas, et üks näitleja, kes

osales juba Londoni originaalprodukt-sioonis, on oma osa mänginud 4000 korda! Aga etendus oli päris hea. Filmis on kandidaate üle kuulav mänedžer/koreograaf kogu aja nõ nähtaval, eten-duses küsitles ta lavalolijaid meie selja tagant pimedusest, seetõttu omandas ihal-datud läbilöömine nagu eksistentsiaal-sema tähenduse. Samas mõtlesin, et ega nad laval midagi üleiniplikku ka ei teinud. Juhtus väikseid apsegi. Tuleb hinnata nende kõrget tehnikat, kuid alaväärsuskompleksi ka ei maksa pide-valt õhutada, nagu meie kriitikud kipu-vad tihti tegema.

Üks etendus oli *In*, intelligent pidi seda tingimata vaatama. Mihhail Baroš-nikov, kes viisteist aastat tagasi siirdus Leningradi Kirovi Balletist Läände, kellest on saanud supertäht ja kes oli küll esinenud filmides, ent tahtis tingimata ka draamas debüteerida, tegi tuntud lavastajale Steven Berkoffile ettepaneku esitada Kafka «Metamorfoosi». Berkoff oli sama asja mõni aeg tagasi teinud Pariisis Roman Polańs-kiga peosas. Nüüd siis ka Ethel Barry-more'i teatris.

Barošnikov oli päris tubli, võttis veidraid poose, kui putukaks muutus, väänas ennast väga osavalt, rippus tel-lingutel vapralt, pea alaspidi, ja rääkis päris korralikult. Samas oli kõik küll väga elegantne, ühtlasi aga steriilne, ja on raske öelda, et see oleks kuidagi väga südamesse läinud. Linda Estermann Gregori emana meeldis mulle tegelikult palju rohkem. Ka kriitikute suhtumine näis olevat väga vastuoluline.

Suurt ei jõudnud minule pärale ka Neil Simoni uuest farsist «Kuulujutud» (*Rumors*). Absurdne olukord, kuhu neli abielupaari sattusid, oli juba nii absurd-ne, et tüütas väheke ära. Üks mu kaas-lane ütleski pärast, et tema nii lolle ini-mesi ei taha nii pikalt vaadata. Kuskil oli kirjutatud, et tekstis on 6000 nalja, ja publik naerab täpselt 6000 korda. Kee-gi arvas, et küllap tükis ongi kokku 6000 repliiki. Nali tuli nalja otsa. Pool-dest ei saanud mina aru. Kõigepealt halb keeleoskus, aga naljad olid ka päris lokaalsed, puudutasid NY inimeste oma-vahelisi ja neile teada asju. Gene Saksi lavastus oli igatahes väga profes-sionaalne, ilmselt täpselt selline, kuidas Broadwayl farssi hästi mängida tuleb, ja selline kogemus kulus ära. Näitle-jad olid kõik head, iseäranis Christine Baranski ja Ron Leibman. Kaasa tegi üks avangardteatri isadest Andree Gre-gory (keda on ehk nähtud Louis Malle'i 48 filmis «Minu õhtusöök Andree'ga»).

Kaks uudist, mis kuuluvad kuulduste valda. Utest näidenditest kiideti kõi-ge rohkem David Henry Wangi teost «M. Butterfly», mis sai ka aasta pa-rima tiitli. (Prantsuse diplomaat ar-mub Pekingis ooperidiivasse. Algab kultuurirevolutsioon, lauljatar kuuluta-takse spiooniks, diplomaat saadetakse maalt välja. Hiljem selgub, et laulja-tar oli mees — nagu Pekingi ooperi tähed traditsiooni järgi tihti on.) Kuid midagi homodega sel tükil ühist ei olevat, pigem olevat probleem Ida ja Lääne kul-tuuride suhtes. Kahju, ei näinud. Teine kuuludus. Mu vana tuttav Jonas Jurašas lavastas just sel ajal Dallases Dosto-jevski «Idioodi». Jonas sõitis kohe Euroo-passe, peatus NY-s vaid pool päeva, saatis mulle vaid kavalehe, kohtuda ei jõudnud. Üks tuttav käis vaatamas, ütles: «Jonase lavastus oli tugev, aga näitlejad ei tul-nud alati järele.» Nii võib ikka öelda, tõde sellest ei selgu.

Nii et rohkem ei jõudnudki näha. Tu-leb lisada, et mul oli ka muid kohustusi, nimelt olin kutsutud NY eesti kultuuri-päevadele, kus nii ametlik kui eriti mitte-ametlik osa lõputute uute tutvuste ja suuremalt jaolt kasutute ning kiirelt unuvate vestlustega mõjus väsitavalt. Vaid silmanurgast nägin RAM-i. Mis puutub teatrisse, siis ilmus kultuuri-päevadele kuskilt Kanadast Merle Jää-ger, kes luges luulet ja laulis laule. Ta võeti väga hästi vastu, tekitas minu arust furoori. Rüütlid või assistendid, kes teda saatsid, müütasid dollarite eest äsja Kanadas välja antud Merle uut kogu. Mõtlesin, et teen žesti ja ostan. Tegingi nii. Aga samas tuli keegi vana-härra tutvuma, panin kogu hetkeks laua-nurgale, siis tuli veel keegi tutvuja, ja pärast oli kogu kadunud. Palun siinkohal Merle ees lohakuse pärast vabandust.

Tagasisõit oli põnev. Öeldi, et vahe-maandumine on Ganderis. Kõik noogu-tasid ja ma ei julgenud küsida, mis see Gander on. Läksime lennujaama. Ikkagi ei saanud aru, mis maal me oleme. Hä-bist punasena leidsin lõpuks lennujaama seinalt kaardi. Selgus, et oleme alles Kanadas. Kottpimedas algas lend üle Atlandi. Jungil on tähtis termin «oine merereis». Ma olin seda varem kasuta-nud, aga kergemeelselt. Vastu tuisku tõuseb lennuk, läheb ööpimedale ookea-nile. Algul ei näinud midagi, siis jäämä-gesid ja väga eredaid virmalisi. Kell kaks hakkas õnneks päike tõusma. Me lendasime talle ju vastu. Pärast lenda-sime vist isegi üle Eesti, aga võib-olla oli see Leedu. Keegi midagi ei öelnud, jäi üle oletada.

Pinge ja takistus

Head näitekirjanikud nagu kõik sügavalt tunnetavad taidurid arendavad varem või hiljem loomingulise signatuuri, mis iseloomustab nende tööd alates lavastuse esimesest hetkest. Seepärast oleks võimatu momendikski segi ajada näiteks ameeriklase Sam Shepardi ja eestlase Elmar Maripuu elektritoolidel mängivaid näidendeid.

Traagikasse kalduva Shepardi «Tapja pea» (*Killer's Head*) kujutab algusest peale realistlikku pilti roimarina hukatavast tänapäeva kauboist, kelle monoloogina esitet viimsed mõtted tiirlevad hobuse ja autode ümber. Maripuu lavaliseks kaubamärgiks võime aga pidada satiirilist koomilistust, mis ilmnes tema uues, seekord ingliskeelses ühevaatuslikus näidendis «Ohmi seadus» juba enne kui näitlejad said avada suu.

«Ohmi seaduse», originaalis *Ohm's Law*, esitas juulis 1987 Linda Pakrigan seot *Off-Off Broadway* teatrikollektiiv *Performance Possibilities* oma teises *Ouf lady* Vilniuse klubiruumes esitet lühinäidendite sarjas. Lavastus oli autorilt. Osalistena esinesid Heli Kivilaht ja Jaan Kuuse. Kuigi mõlemad näitlejad olid aheldet kõrvu asetet elektritoolidele, kandis Kuuse frakki ja Kivilaht valget pruudikleiti. Sõnagi lausumata lõi Maripuu selle visuaalse kujundiga lavalise meeleolu, mis eeldas mitte traagilisust, vaid kerget vaimukust. Just selliseks osutuski tema näidend.

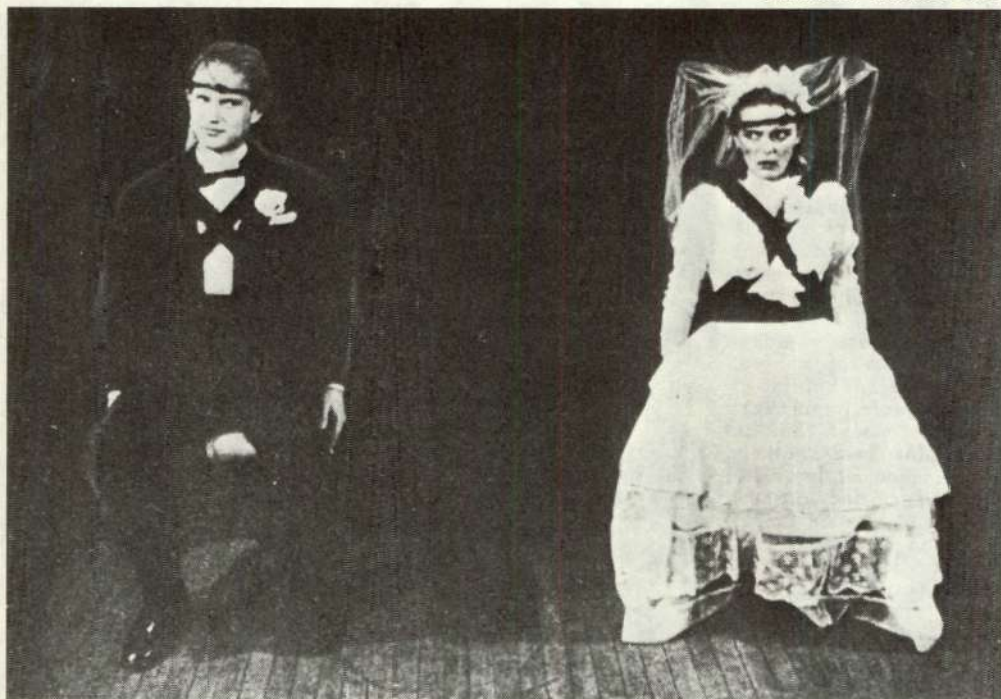
Kuna füüsikast tuntud Ohmi seadus määrab elektrivoolu tugevust, mis sõltub pingest ja takistuse vahekorrrast, esitas Maripuu neist tegureist tulenevaid süžeelisi permutatsioone. Mõlemad tegelased, eesnimedega Aadam ja Eeva, olid tapnud oma abikaasad. Alguses teineteisega halvustavalt suhtuvad surmamõistetud arendasid kõrgepinge laengut oodates romantilist pinget sisaldava vahekorra, mille tulemusena võinuks olla nendevaheline kooselu. Sellele võimalusele viitasid ka pulmariided.

Samas aga ilmnes, et kumbki tegelane evis iseloomujooni, mis kuulusid vastasmängija poolt mõrvatule. Nii kujunesid osatäitjad nagu võrdpildiks mõlema poole esimesest, ehk teiste sõnadega algest või ürgtüüpilisest abielust, mida kriipsutas alla nende eesnimede semiootika. Ohmi seaduse kohaselt kulmineerus Maripuu näidend, kui Aadama ja Eeva hingelised takistused olid viidud miinimumini, aga elektriline pinge, mille läbi ühiskond neid karistas, saavutas maksimaalse seisundi.

Seotuna elektritoolidele, pidid Heli Kivilaht ja Jaan Kuuse näitlema vaid miimika ja häälega. Selle raske ülesandega said mõlemad hästi toime. Nende esitet Aadam ja Eeva ilmenasid endid reipalt ning varjundirikkalt. Vaatamata piirat majanduslikkudele ressurssidele, kinnitas Elmar Maripuu «Ohmi seaduse» lavastus järjekordselt, et kui tasemega näitlejad on inspireerit näidendi dramaturgilisest kelmikusest, saavutab esitatu nõuetava teatrailsuse.



Elmar Maripuu ja Mati Unt New Yorgis, aprill, 1989.



E. Maripuu, «Ohmi seadus» (esitajad Jaan Kuuse ja Heli Kivilaht); esietendus 1987. a juulis, Performance Possibilities (lavastus autorilt).

(Pimedus.)

(HELI: TIIBETI MUNGAD — PAHAENDELINE LAULMINE.)

Lava läheb pikkamööda valgeks. AADAM, pisut üle kolmekümne, täpne, korrektne, ja EEVA, sama vana, elav, agressiivne, on rihmadega seotud kõrvuti elektritoolidesse. Nad ei saa pead liigutada ega teineteist näha. AADAM on peigmehena riidetatud, EEVA pruudina.)

(HELI: TIIBETI MUNKADE LAULMINE VAIBUB.)

EEVA: Parandage ometi oma korgid ja laske vool sisse!

AADAM: Tsst!

EEVA: On alles inimestel ülbust! Mul on kodanikuõigused samuti kui teistelgi. Mul seisab surmahetk ees; mind tuleks aupaklikult minema saata. Kuulete või? Aupaklikult!

59 AADAM: Tsst!

EEVA: Terve elu on mind käsitanud püüatud tainapead. No praadige mind, noh! Kes see enam hoolib? Küpsetage mind läbi ja garneerige kas või peterselliga. Praetud kartulid kõrvale ja jäägu teile eluks ajaks kurku kinni!

AADAM: Viis minutit.

EEVA: Naudite olukorda või? Tahate mind näha armu palumas? Ärge te seda, pederastid, lootke!

AADAM: Ainult viis minutit.

EEVA: Kui kaua pean ma siin istuma? Mat-sid! Vool sisse! Kohe!

AADAM: Armuline preili —

EEVA: Proua.

AADAM: Maadam —

EEVA: Aupaklikult!

AADAM: Kas tohiksin tülitada ja paluda kärarikastest rahulolematuse avaldustest kas või viieks minutikski loobuda?

EEVA: Mis asja?

- AADAM: Kärarikastest avaldustest. Loo-
buda.
- EEVA: Loobuge ise! Arvate, et istun siin ra-
hulikult ja lasen neil teha minuga mis
tahes? Siin maal on inimesel täielik
sõnavabadus!
- AADAM: Veel viis minutit ja me elame. Kas
või igavesti.
- EEVA: Nad on pannud usuhullu minu kõr-
vale lobisema. Seda mul just veel vaja!
- AADAM: New Jersey osariigi meie olukorras-
se puutuvad kriminaalseaduse para-
grahvid näevad ette täielikku amnes-
teerimist nähtavate elumärkide mitte-
kadumise juhul peale veerandtunni
möödumist elektrivoolu käivitamisest.
- EEVA: Kes seda ütleb?
- AADAM: Minu advokaat.
- EEVA: Jama!
- AADAM: Muud me ei pea tegema kui vaik-
selt istuma ja —
- EEVA: Olen terve elu vaikselt istunud. Aitab
mulle vaikselt istumisest! Praadige
meid! Praadige, aga kohe!
- AADAM: Kui meie aitame kaasa —
- EEVA: Ker-tsauhh!
- AADAM: Maadam —
- EEVA: Tsuh, tsuh, tsuh, ker-tsauhh!
- AADAM: Jätame selle kergemeelsuse —
- EEVA: Vjuuuuuuuhh! Patsunka!
- AADAM: Mina kategooriliselt eitan osavõttu
oma kaassurmamõistetute lärmakast
seisukohast. Kinnitan uuesti tahet ai-
data seaduslikkudele võimudele kaa-
sa —
- EEVA: Ajage terve süü minu peale! Lööge
mind risti, pekske mind nõelussidega —
- AADAM: Kuulake mind! Ma tahan kaasa
aidata!
- EEVA: Möirake aga edasi! Ei kuule teid
keegi.
- AADAM: Nad jälgivad igat meie väiksemat-
ki liigutust.
- EEVA: Jamps ja sonimine!
- AADAM: Mul ei ole mingit tahtmist jätkata
meie struktuurilagedat väitlust. Ma ka-
vatsen palvetada, ning soovitan uskliku
enesessesüvenemist tungivalt ka teile
ainsa olukorras sündsate tegevusena.
- EEVA: Mis siin enam paluda? Nad tahavad
meid ära tappa.
- AADAM: Paluks vaikust. Ma palvetan.
- EEVA: Kas kuuled? Meid ära tappa!
- (Vaikus.)
- EEVA: Kelle poole te palvetate?
- (Vaikus.)
- EEVA: Ma küsisin, kelle poole te palvetate?
- AADAM: Kelle poole inimene ikka palvetab?
- EEVA: Ega mina teie usuhullude asju tunne.
Jumala poole?
- AADAM: Ega kellegi muu poole saagi pal-
vetada.
- EEVA: Mõtlesin, et olete ehk juudi usku.
New Yorgis on ju kõik nupukamad
härrad juudi usku.
- AADAM: Juudiusulised palvetavad Jumala
poole. Igaüks palvetab Jumala poole.
- EEVA: Mitte Hare Krishnalased.
- AADAM: Ka nemad.
- EEVA: Olen neid Viierendal avenüül näinud.
Pead paljaks püगतud, kollased munga-
rüüd seljas, nad löövad trumme ja lau-
lavad.
- AADAM: Nad laulavad kiituslaule Krishnale.
Seal ei ole mingit vahet, kui mööta
igaviku aukartustäratava möödu-
puuga.
- EEVA: Töötasin kolme aasta eest iiri kõrtsis,
mille omanik oli juut. Rääkis täpselt
teie moodi.
- AADAM: Kuigi see käesolevasse küsimusse
üleüldse ei puutu, mind kasvatati kato-
liku usus.
- EEVA: Ärge rääkige! Mind ka.
- AADAM: Ave Maria, gratia plena, dominus
tecum, benedicta tu in mulieribus et
benedictus fructus ventris tui Iesus.
Sancta Maria...
- EEVA: Hare Krishna, Hare Krishna, Krishna
Krishna, Hare Hare.
- AADAM: ... mater Dei, ora pro nobis pecca-
toribus nunc et in hora mortis nostrae.
Hare Maria... Ave Rama... Halloo
Maria...
- EEVA: (AADAMiga samaaegselt) Hare Ra-
ma, Hare Rama, Rama Rama, Hare
Hare. Hare Krishna...
- AADAM: Jätke oma sündsusetu näugumine!
- EEVA: Siin maal on mul õigus palvetada
täpselt nii kuidas soovin.
- AADAM: See ei ole kellegi palvetamine.
- EEVA: Seal ei ole mingit vahet, kui mööta
igaviku aupaukude möödupuuga.
- AADAM: Teil ei ole mingit pistmist hindu-
istlike manamistega. Olete katoliik-
lane.
- EEVA: Ma ei ole viis aastat pihile läinud.
- AADAM: Palvetage siis ükskõik millisele
kujutusvõimetele kõditavale uimastuspil-
vede valitsejale, kuid palun ärge tüli-
tage neid, kelle vaimulikud kalduvu-
sed ühtuvad ühiskonna poolt kinnitatud
normidega. Soovin teile head päeva
ja katkestan vestluse.
- (Vaikus.)
- EEVA: Teate, tuletate mulle meelde mu kadu-
nud abikaasat. Minu armsat solvumus-
meistrit. Vahel ütlen talle, «Tibuke,
nuuska ehk ninakest kuhugi mujale
kui voodilinasesse,» ja ta vaikib. Mitu
päeva. Mitu nädalat. Ta ei ütle: «Nuus-
kan nina, kuhu, kurat, ma tahan.» Ta
ei pane mulle head plaksakat vastu
vahtimist, mis oleks kuidagimoodi 54

mõttevahetuseks. Ei, ta vaikib. Nii-sugune surmavaikus, et käib isegi prussakatele närvidele. Ja küll teeb ta õilsa ja väerika näo ette, sest ta naine on kriiskav näakleja, kes ei saa tema auväärsest mehehingest aru. Noh, ega ta enam ei näinud õilis ja väerikas välja, kui olin pannud kuus kuuli tema auväärsest meheajust läbi, saate aru? Kuulge, Dalai-Laama! Saate aru?

AADAM: Ja küllap kahanes ka minu kauni elukaaslase kaunidus, kui olin pannud tema igiliikurliku kiirkõnelemise mootor-suuvärgi 38-kaliibrilise automaatpüstoli kuulisajuga seisma. Saate aru?

EEVA: Kui põrgu on üldsegi olemas, siis saadetakse teid otsema teed sinna.

(Vaikus. EEVA vilistab Hare Krishnalaste leelu.)

EEVA: Ei tea millal seda seinu viimati värviti. (Vaikus.)

EEVA: Inglise näod! Kas näete? Otse meie ees, üleval. Kas näete?

AADAM: Kus?

EEVA: Otse meie ees. Pisut laest allapoole.

AADAM: Inglise näod.

AADAM: Ma näen ainult niiskuseplekke.

EEVA: Plekid muidugi, aga kas nad ei näe ingliskeste moodsid välja? Tiivad, särapärg ja kõik.

AADAM: Nad näevad niiskuseplekkide moodsid välja.

EEVA: Aga kas te ei leia —

AADAM: Ei leia!

EEVA: Vahtige siis oma plekke edasi! Mina muud ei tahtnud kui teha meie olemist pisut kenamaks ja hubasemaks. On see mingi patt, et minu peale tuleb kätendada? Tahad heldest südamest midagi head teha, aga keegi ei hooli, keegi ei pane tähele, ära loodagi, et keegi tänaks või ütleks: «Küll sobib mõõblika kokku ja kas tõesti maksis ainult 35 dollarit, kust te küll seda oskasite leida?» Mul on teie vaesest abikaasast üdini kahju.

AADAM: Oleks kokaiinist hullustatud ego-maani asemel olnud mul advokaadiks kas või õigusteaduse fakulteedihoone kojamees, oleks kohus mind tänanud, et ennastsalgavalt summutasin selle keskkonda ähvardava lärmiallika.

EEVA: Kas naine ei tohi siis oma abikaasaga rääkida?

AADAM: Küll ma püüdsin oma mõtteid koguda, metsiku, tänavaid üleujutava kohverraadiote kakofoonia kiuste. Aga tema leidis vajaliku olevat mind segada käre-davoolulise sõnasajuga, kirjeldades oma kangelaslikke edusamme elektroonkirjutusmasinal tippimise alal ning seletades tungivat vajadust ületundide tegemiseks, et olla abiks

noorele, andekale kompuuteriprogrammeerijale Tony Farrantinile.

EEVA: Mida te vaatasite?

AADAM: Kuidas palun?

EEVA: Kui te mõitdid kogusite. Olid teil silmad kinni või kas te ka vaatasite midagi?

AADAM: Vaatasin elutoa seinu.

EEVA: Võis juba arvata. Natsi!

AADAM: Mida inimene ikka peab tegema, kui ta kogub oma mõtteid?

EEVA: Ta istub ja vahib seinu. Ta ei hooli, kas ma elan, kas ma suren, kas mind vägistavad teleka ees iraanlaste terroristideüksused. Ma ütlen temale, «Ti-buke, ole pai, paranda mu juuksekuivataja ära.» Ta ei liiguta. Äkki on ta surunud, äkki on võõrad olendid viinud ta peaju ära Jupiterile teaduslikkude katsete sooritamiseks. Ma röögin talle otse kõrva: «Minu juuksekuivataja annab mulle sähvaka iga kord kui ma seda kasutan. Paranda ometi ära!» Ta istub ja vahib seinu, salapärase hiina mõttetarga ilmega.

AADAM: Võib ju olla, et tema töökoht on nõdrastavalt igav ja imeb temast välja kõik loova mõtlemise võimed ning tahte olla ühenduses ümbritseva maailmaga.

EEVA: No-noh! Minu tubli leivateenija oli juba kaks kuud ilma tööta.

AADAM: Saate aru, muidugi, kuidas töökohast vallandamine mõjub mehe enesetundele?

EEVA: Saan aru, kuidas mõjub naise enesetundele. Meest lastakse töölt lahti, nii, naine peab nüüd veel teise töökoha leidma ja varahommikust keskööni kahes kohas töötama, et korteriüüri ja elektriarveid maksta ja tal lähevad tellimised segi ja ta toob kudedele valed toidud ette ja nad vihastavad ja ei jäta jootraha ja kui ta koju tuleb, tahab ta uluda kellegi kaisus, aga keegi on liiga seinavahtimisega kinni, nii ta läheb hoopis sooja dušši võtma, aga vesi on külm, sest kojamees on terve päeva joonud ja ei suuda küttehju parandada, ja kui ma tahan oma juukseid kuivatada, saan koguni sähvaka, ja ma lihtsalt ei jaksa enam.

AADAM: Ja kõik on muidugi mehe süü. Ja teie muidugi ei ole kunagi kaalunud võimalust juuksekuivataja ise ära parandada?

EEVA: Mina olen naisterahvas. Ma ei paranda juuksekuivatajaid. Ma kuivatan soengut juuksekuivatajatega selleks, et ma kellelegi meesterahvale küllalt meeldiks, et ta mind naiseks võtaks ja parandaks minu juuksekuivatajat minu jaoks ära.

AADAM: Mul on ülim rõõm teatada, et ma ei oska ümber käia millegagi, mis ületab tehnilise keerukuse poolest hambaorgi.

EEVA: Siis tuleb teil õppida.

AADAM: Aga muidugi. «Siis tuleb teil õppida. Olete kohusetruum, hoolikam raamatupidaja, keda meil iialgi olnud, olete pühendanud oma parimad eluaastad tulude ja kulude bilanssimisele, aga kui soovite siia edasi jääda, tuleb teil uut kompuutersüsteemi õppida.»

EEVA: Iseenesest mõistetak! Mina õppisin elektroonkirjutusmasinal tippima. Mina tahtsin teha endale uut karjääri elektroonkirjutusmasina operaatorina.

AADAM: Kas tõesti!

EEVA: Jah tõesti!

AADAM: Aga mul ei ole mingit tahtmist õppida ega uut karjääri teha. Olen raamatupidaja kadunud raamatupidamise kuldsetest aegadest. Ma teen pika nina kõigele, mis on tehnoloogiaga seotud. Eriti teen pika nina noorele ning andekale kompuuteriprogrammeerijale Tony Farrantinile. Teen pika nina teile kõigile!

EEVA: Rahunege ometi!

AADAM: Praadige meid! Praadige nüüd ja kohe! Ker-tsauhh! Vjuuuuauhh! Pat-sunka!

EEVA: Mul tuleb peavalu kui te —

AADAM: Hare Krishna, Hare Krishna, Krishna, Krishna —

EEVA: Aga meie olukorrasse puutuvad New Jersey osariigi seaduse paragrahvid?

AADAM: Ma teen pika nina New Jersey osariigi seadusele. Ning ka kõikide teiste osa-, tervik- ja mitmusriikide seadustele, kaasaarvatud majanduslikud seadused, sotsiaal-majanduslikud, sotsiaal-poliitilised-majanduslikud, õigusteaduslikud sotsiaal-poliitilised majanduslikud ning ka puht teaduslikud seadused. Eriti põlastusväärseks pean Ohmi seadust ja kõiki teisi seadusi, mis püüavad kammitseda elektri vabat voolu. Pange voolama, fashistik solk!

EEVA: Praadige meid läbi!

AADAM: Praetud kartulid kõrvale...

EEVA: ... ja jäägu teile kurku kinni!

AADAM: Austusega!

EEVA: Austusega!

AADAM: Tschuh tsuh, tsuh, kertsuuh!

EEVA: Umkera, umkera, umkera, umkera...

AADAM: Nnnjaaaa, nnnjuuuu, nnnnjoooo...

EEVA: Vjuuuuuauhh...

KOOS: Patsunka!

(Vaikus.)

EEVA: Mis on teie nimi?

AADAM: Adam Lamont. Hobokeni armetu abikaasatapja, nagu kollane ajakirjandus mind hüüdma hakkas.

EEVA: Mina olen Eeva Pirelli. Montawki meeletu mehemõrv.

AADAM: Väga rõõmustav teid kohata, proua Pirelli.

EEVA: Kuulge, andke andeks, et ärritusin nii väga selle tühja juuksekuivatava pärast. Ja mul on tõesti kahju, et teid lasti töölt lahti. Leian, et teile tehti suurt ülekohtu.

AADAM: Nad püüdsid mulle seletada kompuuterisüsteemi nõkse, aga mulle tundus nagu minuga räägitakse mõnes tiibeti keele vähetuntud murrakus.

EEVA: Mind kord vallandati, kui ma ei saanud uue elektroonkassaaparaadiga hakkama. Muud kui andis mulle sähvakaid.

AADAM: Aga tõtt öelda, ma ei hoolinud põrmugi. Ma ei tahtnudki muud teha kui seina vahitada ja mõtteid koguda.

EEVA: Missuguseid mõtteid te kogusite?

AADAM: Noh... mõtteid nagu mõtted ikka.

EEVA: Rääkige mulle.

AADAM: Ajab teid ehk minu üle naerma.

EEVA: Mis sellest?

AADAM: Mina kavatsesin romaani kirjutada.

EEVA: Romaani!

AADAM: Ulmelist kõmuromaani ilma mingi kirjandusliku väärtuseta, pealkirjaga «Kosmonaut Zargon ja planeet Asgarothi nõiduskuninganna». Tegevus sünnib taevakeral, kus lend- ja sabatähti paneb vaid nõidade loitsimine liikuma ja teaduslikudel seadustel ei ole midagi ütelda.

EEVA: Kas Jupiter või?

AADAM: Jupiter on meist vaid 500 miljoni miili eemal. Minu romaani tegevus sünnib Andromeda udukogus, kahe miljoni ergutava valgusaasta kaugusel.

EEVA: Oh sa pois! Kas saite romaaniga valmis?

AADAM: Mul ei ole veel ühtegi sõna paberile pandud. Iga kord kui istusin laua äärde kirjutama, mul ei tulnud muud pähe kui tulude-kulude bilanssimine.

EEVA: Oleksite pidanud rahulikult seina uurima, et lasta sõnadel tulla, ja siis ette ütleva ja laskma kellelgi teisel üles kirjutada.

AADAM: Kes hakkaks minu sõnu üles kirjutama?

EEVA: Kes? Noh, näiteks mina. Eeva Pirelli, elektroonkirjutusmasinate kuninganna. Ma oleksin selle värgi täitsa selgeks õppinud, kui ma ei oleks alati olnud nii surmani väsinud.

AADAM: Kas teie siis...? Aga see on ju...

EEVA: Mismoodi naine ta õieti on?

AADAM: Kes?

EEVA: See nõiduskuninganna sealt... noh...

AADAM: Asgarothist?

EEVA: Asgarothist.

(HELI: On jälle kuulda Tiibeti munkade laulmist, alguses vaikselt, pidevalt kõvemaks minemas.)

AADAM: Kõrbes ootas rändajat naine, soe ja himukas, kirglik ja sensuaalne, imeilus vaadata.

EEVA: Kas ta silmad särasid kui linnutee tähed?

AADAM: Naise häälel embas teda ja andis talle julgust. Kui mingi jõgi, voolas hääle temast üle ja nende südamed said üheks.

EEVA: Oli ta kosmoselaevastiku kõige magusam väike maiuspala?

(Tulestik hakkab pööraselt vilkuma.)

(HELI: Munkadele lisaks on nüüd kuulda näiteks: Wagneri «Valküüride lend», Brecht/Weilli «Moritat von Mackie Messer», Sousa «Stars and stripes forever».)

AADAM: Jõgi voolas neist läbi, nad uppusid teine teisele kaissu.

EEVA: Oh, Aadam.

AADAM: Põlevad jõed voolasid. Tähed purskusid tuhandete kaupa taevavõlvis.

EEVA: Purskusid. . .

AADAM: Planeedid sulasid, neist sai möllav, aurav järve.

EEVA: Sulasid. . .

AADAM: Nad põlesid, põlesid.

EEVA: Aadam.

AADAM: Eeva.

EEVA: Aaaaaa. . .

AADAM: Eeeeeee. . .

EEVA: Aaaaaa. . .

AADAM: Eeeeeee. . .

(AKITSELT ON TÄIELIK VAIKUS)

(Tuled enam ei vilguta.)

AADAM: Inglise näod.

(HELI: PLAHVATUS)

(Lava läheb üleni roosakaks. AADAMA ja EEVA pead on surutud tagasi toolide vastu, nende seljad kumerduvad. Siis langevad nende pead ettepoole, ja nad ripuvad liikumatult.)

(HELI: TSHAIKOVSKI «PADAEMANDA» VIIMASED ORKESTRI TAKTID.)

(Lava läheb pikkamööda pimedaks.)

(HELI: MUUSIKA MÄNGIB PIMEDUSES OOPERI LÕPUNI VÄLJA.)

1. juuli — INES ARU,
«Vanalinna Studio» näitleja,
Eesti NSV teeneline kunstnik
— 50

1. juuli — JURIS ZIGURS,
«Estonia» endine balletisolist,
trupijuht,
Eesti NSV teeneline
kunstitegelane — 50

8. juuli — FRITZ MATT,
kunstnik-teostaja — 80

13. juuli — MAI MERING,
endine Rakvere Teatri
peanäitejuht — 60

14. juuli — MEERI SÄRE,
«Vanemuise» peakunstnik,
Eesti NSV rahvakunstnik — 60

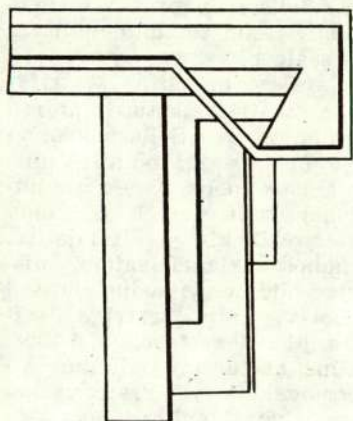
15. juuli — VIIU MAIMIK,
«Vanemuise» kontsertmeister
— 50

21. juuli — ASTA VIHANDI,
«Estonia» endine operetisolist
— 60

23. juuli — KUNO ARENG,
koorijuht, TRÜ professor,
Eesti NSV rahvakunstnik — 60

26. juuli — ENN KOSE,
«Ugala» direktor ja näitleja,
Eesti NSV teeneline kunsti-
tegelane — 50

E. MARIPUU (s 1952), USA eesti kirjanik, näitleja (elukutselt programmeerija) alustas lavategevust Inglismaal Leedsis Interplay Street Theatre's. Hiljem tegutses kabuki-stiilis Shakespeare'i viljelevas Triple Action Theatre's Londonis. Kolinud Kanadasse, Torontosse, oli ta Amber Lights Theatre'i asutajaid. Praegu osaleb Arts Club Theatre'i töös. Maripuu näidendeid: «Armujook», «Ohmi seadus», «Dos Grandes», «Esiivanemate hääled», «Sünnimused sureval planeedil».



QES?

Peter Sellars



Ameerika noorest lavastajapölvkon-
nast on hetkel kahtlemata kõlavaim nimi
Peter Sellars. Napilt 30-aastane mees
on edukalt välja toonud nii sõnalavas-
tusi, muusikale kui ka oopereid, töötanud
kõigis USA idaranniku tähtsamates
teatrikeskustes Bostonist Washingtoni-
ni. Pealinnas juhatas ta mõnda aega
isegi Ameerika Rahvusteatri. Noore
lavastaja ampluaa on tavatult lai: kuul-
saks on saanud tema O'Neill, Brechti,
Gorki ja Shakespeare'i tõlgendused; me-
nukalt lähevad Broadwayl sellised muu-
sikalid nagu Gershwini «Mu ainus, mu
kallis» (Twiggy kaastegevusel) ja «Nixon
Hiinas» (muusika John Adams, libreto
Alice Goodman); ooperitest on tal enam
õnnestunud itaalia klassikalised teosed.

Euroopas võitis Peter Sellars uut
populaarsust Maaailma Teatri festivalil
Stuttgardis, kus tema töödest olid kavas
Sophoklese «Aias» ja Mozarti «Cosi fan
tutte». Kriitika tõstis esile noore amee-
riklase hulljulgest klassika kaasajasta-
misel. Mozarti partituuri killustamata
tõi ta vaatajateni aktuaalse loo Vietna-
mi veteranidest ja Nicaraguas võidelnud
ameeriklastest. Sama kehtib antiik-
tragöödia interpretatsiooni kohta, kuid
seal on Sellars veelgi kaugemale läi-
nud: Bob Auletta sulest pärineb sisu-
liselt uus adaptatsioon Sophoklese «Aiase»
ainetel.

Laval on tribunal. Kohus selgitab
sündmuste kulgu, öudse teo üksikasju:
öösel olevat üks kindral korraldanud
Washingtoni värvate ees veresauna.
Poodiumile tõstetud ja klaaskasti suletud
rahvakangelast süüdistatakse mõrvas.
Jumalanna Athenast on saanud kohtu-
eesistuja, koorist vandemeeste kogu. See
koosneb Aiase sõduritest, kes koos tema-
ga Lõuna-Ameerikas võitlesid ja elusalt
tagasi pöördusid. Nüüd, mil kindralid
omavahel saaki jagavad, ei tea aga sõja-
mehed enam, kelle poole hoida. Kohtu-
saalile langeb Pentagoni sünge vari.
Valitseb lärm ja kohutav segadus nagu
enne riigipööret. Ülekuulamise ajal tabab
kõrv ilmeksimatuid viiteid päevasünd-
mustele: Watergate, Irangate... Prot-
sess kujuneb *show*'ks: Athena muutub
pikas öhtukleidis ja valgete kinnastega
filmidiivaks, koori rütmiline kõne läheb
üle bluusi- ja gossellauludeks. Mõrvas
süüdistatav Aias seisab vereloigus, kurt
etteheidetele ja tumm nagu sõdalane,
kes harjunud sõnade asemel rääkima
relvade keeles. Teda kehastabki hämmas-
tava väljendusvõimega kurttum näit-

leja Howie Seago. Sõdurid koorist tõlgivad publikule tema võimsaid nurgelisi žeste, mis väljendavad loomastunud inimese häda ja viletsust.

Trooja asub niisiis hoopis Ameerika kontinendil Potomaci jõe ääres. Aga poliitiline puänteeritus, igivana loo jämedakoeline kaasajastamine ei vähenda karvavõrdki selle mõjuvust, pigem vastupidi. Aiase sõgedus ja pime raev on arhetüüpiliselt lähedased meie meeletule, meeletule maailmale, mida me ühtaegu välja kannatame ja ise vormida aitame. Sellars kujutabki tegelikkust, pakkudes publikule tema enda peegelpilti. Selle teenistuses on helitaust, mis koosneb mootorihäältest, olmemürast ja massikommunikatsiooni lakkamatust pirinast. Meeldesööbivad on lavastajakujundid, nagu põlvini veres sumpav Aias või pärast tema enesetappu üle lavapinna voolav vesi, mis peseb ära vere ja ühtlasi süü tema vaenlastelt.

Ometi ei vaheta Sellars teksti süva-kihte üksnes niisuguste väliselt efektsete lahenduste vastu. Ta rabab just analüüsi sügavusega, näiliselt hästi tuntud lõikude teravdatud esiletõstmisega. Seejuures ei jää poliitiline teooria paljaks karkassiks (nagu see ühiskondlikult angažeeritud lavastuste puhul pahatihti olema kipub), vaid on teatrile ainuomaste vahenditega tõlgitud kunstikeelde. Sellars on sidunud ühtseks tervikuks euroopaliku traditsiooni ja ameerikaliku ideevärskuse. Ta kõnnib lavastaja kuninglikku teed mööda, balanseedes nagu köietantsija subjektiivse stilisatsiooni ja originaaltruuduse vahel, manab esile täiesti uudse versiooni ilma algallikat reetmata. See on põnev nagu läbielatud elu: faktide rida on paika pandud, kuid siiski on piisavalt ruumi vabadusele ja fantaasiale.

Võimukandjaid, Odysseust, Menelaost ja Agamemnonit, mängivad mustanahalised näitlejad. Loomulikult on tegu teadliku rõhuasetusega, kuid teisest küljest oli Sellars lihtsalt sundseisus. Valged tippnäitlejad olevat massimeediami poolt juba ära rikutud. Neegrid oleksid ka mitu põlvkonda tagasi peasadega hakkama saanud, aga neile ei antud lihtsalt võimalust. Nüüd plahvatab see peidusolnud energia mitmekordse jõuga, andes otse vapustavaid tulemusi. «Valged näitlejad ja samast rassist publik peavad teatrit endastmõistetavaks, väljakujunenud nähtuseks, nad ei vaja ega mõista teda enam päriselt,» kurdab Sellars. «Nad huvituvad rohkem karjääri- ja teenimisvõimalustest, mida

pakuvad film ja televisioon. Ajalooliselt on teater just see koht, kus on võimalik leida ja formuleerida rahvusliku identisust. Sellest on praegusel hetkel rohkem huvitatud tõmmunahalised, nii siin- kui sealpool rampi.»

Peter Sellars ise on ehtne teatrifa-naatik, tema teatriarmastuse juured ulatuvad aga lapsepõlve. Sellarsi ema on inglise keele õpetaja ja töötab Viinis ühes ameeriklaste koolis. Peter meenu- tab, et muinasjuttude asemel luges ema talle ette «Moby Dicki» ja «Hamletit». Isa tegi raadios reklaamisaateid, mis- tõttu näitlejad olid nende kodus alalised külalised. Poiss puutus teatriga tõsi- semalt kokku juba 10-aastaselt, s. o 1968. See pöördeline aasta on ajalukku läi- nud Tšehhoslovakkia ja Prantsusmaa sündmustega, Uues Maailmas aga eel- kõige Nixon'i võimuletulekuga ja muu- tustega Vietnami sõja strateegias. Too- kord elasid Sellarsid Californias, ühes ühiskondlike liikumiste keskpunktis. Unustamatu luige jätsid talle Vietnami- teemalised oratooriumid, kus kunst oli poliitikaga tihedalt läbi põimunud — see joon on omane paljudele tema hili- sematele töödele. Uheteiskümneselt te- gutses Peter nukuteatri juures, muidugi tasuta. Peagi tohtis ta eesriiet tõsta ja langetada, teenides sellega kaks dolla- rit nädalas. Ühtlasi aitas ta nukke val- mistada ja mängis kaasagi, enesest- kimõista ei makstud sellegi eest mingit tasu... Varsti ei rahuldunud nooruk enam sirmirepertuaariga ja hakkas ahnelt kaasagset näitekirjandust luge- ma: Beckettit, Pinterit, hiljem saksa ja prantsuse tänapäevaautoreid. Esimesed iseseisvad lavastused sündisid nuku- teatris, ent keskkooli päevil otsustas Peter ampluaad vahetada — nuku- tehnika selgitamine kaasmängijatele nõudis liiga suuri jõupingutusi. Alus- tati kohe Pinteriga, sest tema loo- mingut tundis noor näitejuht läbi ja lõhki.

Harvardi tudengiteatris kujunes Sel- larsil välja kindel tööriitm, iga kahe nädala järel toodi välja uus lavastus. Enne proovide algust õpiti tundma kir- janikke, näiteks Ibsenit ja Tšehhovit. Ja vastupidi, Ibseni paremaks mõist- miseks lavastati mõni tema näidend. Kiindumus lavakunsti oli niivõrd suur, et seda jätkus suvevaheajakski, mil noor- mees töötas ühes Denveri lasteteatris. Veoautoga reisisi mööda maad ja esi- neti parkides, turgudel, parklates ja tänavatel. Tegijaid üllatas, et lapsed ja koduperenaised said kõigest suurepära-

selt aru, samal ajal kui Harvardis tituleeriti nende lavastusi avangardistlikuks ja elitaarseks.

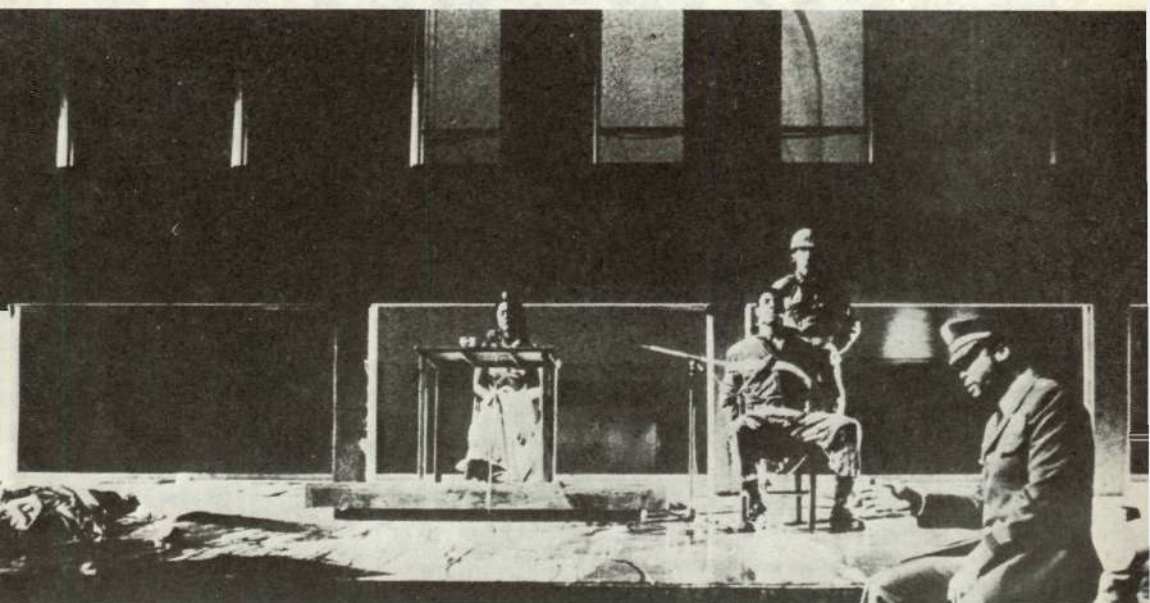
Viimasel kolledžiaastal töi Sellars lavale Shakespeare'i «Kuningas Leari», mis on talle siiani eriti südamelähedaseks jäänud. Kolm päeva enne esietendust loobus nimiosaline äkitselt rollist ja Peter oli sunnitud teda asendama: omandama kogu teksti ja kehastama 21-aastaselt ühte draamavaramu komplikseeritumat kuju. Lavastajaambitsioonid tuli alla suruda ja viimasest lihivist loobuda. Nii ei ole tal tänapäevani selget pilti, kuidas lõpptulemus saalist paista võis. 4,5-tunnise etenduse lõpuks oli vähemalt pool saali minema jooksnud, aga kohalejäänud kunstijüngerite aplausitorm ei tahtnud ega tahtnud vaibuda... Noor lavastaja tahtis kujutada tuumakatastroofi järgset maailma, tõlgendades «Leari» Edward Tellerilt laenatud moto vaimus: «Kõigepealt tuleb maailm hävitada ja alles siis hakkame vaidlema, kellele ta kuulub.» Lavalist ekvivalenti loodeti leida valguse ja muusika intensiivsel kaasabil, detsibellid paisusid kõrvulukustava mürani. Kõne muutus üha venivamaks ja hääbus siis peaaegu täiesti, sulades kokku maailmalõpu apokalüptilise visiooniga.

Näitlejana on Sellars hiljemgi üles astunud, kui keegi välja langeb või sobivat osalist parajasti käepärast pole. Eriti meelsasti ta siiski püüne peale ei roni. Ka esietendusjärgsete kiiduaval-

duste ajal keeldub ta mõnikord seda sammu astumast, kui maruliselt rahvas ka ei plaksutaks.

Kodumaisest näitekirjandusest on Peter Sellars üsna kesisel arvamusel. Selle sajandi klassikud Tennessee Williams ja Arthur Miller pole talle kunagi eriti meeldinud. Nende melodramaatiliste sugemetega teostega ei oska ta midagi peale hakata. Erandiks loeb ta Eugene O'Neill, kes kaaluvat üles kõik teised. Maestro mantlipärijaks ennustab Sellars juba pikka aega Sam Sheopardit, kuid enne peaks too veel pika kvalitatiivse hüppe sooritama. Imponeerib ka David Mamet, kuigi Sellarsi arvates on teda ilmselt üle hinnatud, eriti väljaspool Ameerikat. «Tähtsaim ameerika dramaturg on muidugi Shakespeare,» väidab lavastaja jäise rahuga. «Tema keel on ehtameerikalik. Ta kirjutas Ühendriikide ajalooost ja üldsegi mitte Maggie Thatcheri Inglismaa jaoks. Shakespeare'i keele tõeline kõla pole sugugi selline, nagu viljeleb *Royal Shakespeare Company*, vaid meenutab pigem mõnda USA värviliste dialekti. Willyga on juhtunud see, mis kolmesaja aasta pärast ähvardab Sheopardi tükke — läheb vaja joonealust, et mõista, kes oli näiteks Mae West! Igatahes oli Shakespeare vähemalt XIX sajandil enim mängitud autor Ühendriikides.»

Stseen «Aiasest». Vasakul maas: Aias (Howie Seago) pärast enesetappu; keskel: Athena (Sheila Dabney).



Uut tööd kavandades asetab Sellars pearõhu alati tekstile. Iga rida, iga sõna peab tervikuna kooskõlas olema. Kui vähegi võimalik, üritab ta vältida kärpeid. Võorkeelsete näidendite puhul tellib ta kindlasti uue tõlke. Tšehhovit tehes luges lavastaja koos tõlgiga venekeelset originaali, et tunnetada lause struktuuri, üksikute sõnade kõla, nende järgnevust lauses. Nõnda püüti algteksti komponente nii palju kui võimalik inglise keelde üle kanda. Lõpptulemusena meenutanud Tšehhovi stiil kohati Samuel Beckett'i oma... Nende probleemidega puutus Sellars kokku juba itaalia oopereid lavastades. Ta tegi endale selgeks iga fraasi kõlalise värvinngu, enne kui neid muusikasse valama hakkas. Välismaiste kirjanike puhul loeb Peter Sellars üldmulje saamiseks algul varasemaid tõlkevariante, põhjendades seda järgmiselt: «Minu jaoks ei tähenda draama süžeed, nagu püüab sisendada valitsev Hollywoodi mentaliteet. *Story* on lõpuks vähetähtis. Tõlkijatel on tihti kombeks juhendada printsii- bisti «mis edasi saab». Keda see huvitab? Palju tähtsam kui *mis*, on *kui* *das*.»

Sellars ammutab inspiratsiooni mit- mest allikast, sealhulgas ka Euroopa ja Aasia teatrist. Neli kuud Jaapanis elades tutvus ta põhjalikult *bunraku* ja *no*'ga. Fantaasiat ergutavad kõige roh- kem ikkagi filmid. Lemmikrežissööri- deks ja ühtlasi eeskujudeks on Jean-

Luc Godard ja Alfred Hitchcock, kellelt on alati midagi õppida. Godard'i loodud naiseportree filmis «Ma tervitan teid, Marie» kannatavat välja võrdluse Raf- faeli või Leonardo da Vinci meistri- teostega. Hiljuti avanes Sellarsil võima- lus töötada koos selle kuulsa prant- suse filmiloojaga, kes jäädvustas para- jasti oma «Kuningas Leari» versiooni. Ameeriklane aitas Godard'il oma kodu- mandrilt näitlejaid värvata. Jälgides Godard'i võtteplatsil, omandas Peter Sellars hindamatuid kogemusi võima- likuks filmitööks tulevikus.

Ja siiski on teater jäänud Sellarsile ainsaks väljendusvahendiks: «Ma vihkan filmi, sest ta on surnud, ja samal ajal armastan teda meeletult.» Peab selle ameeriklane oma paradoksi. «Peab selle probleemi ükskord lahti mõtestama. Tea- ter ei ole iial nii surnud, isegi kui midagi on viltu. Alati võib näha, kus suunas oleks pidanud edasi liikuma.»

Teatris on tema lemmiklavastajaks Robert Wilson, keda ta peab mitte üks- nes selle sajandi, vaid kogu senise teatriloa üheks väljapaistvamaks lavas- tajaks. Näinud esmakordselt ühte Wil- soni Pariisis tehtud lavastust, mõtles Sellars: võrratu, lõpuks ometi midagi

Kurtumm näitleja Howie Seago väljendamas oma tundeid žestide keeles.

Agamemnon (Raphael Nash) kuulab üle Aiase poolvenda (Eriq La Salle). (lk 59)



ameerikalikku. Nüüd Wilsoni töid imetledes tunduvad need talle hoopis euroopalikena... Ilmselt on tegu haruldase andega sulanduda mitmesse kultuuri-konteksti ning leida ühine keel erinevate maade näitlejatega. Sellars pihub, et tema küll ei suudaks Euroopas töötada, sest sealne keskkond pole talle päriselt omane. Ameeriklase lavastused põhinevad peenel detailitundmisel, mida eeldatakse ka publikult. Peter Sellars'i kunsti alglatteed pärinevad «Ameerika elust ja elulaadist» — seda ei väsi ta rõhutamast. Tähtis ei ole mitte üldsuunitlus, vaid esmapilgul vähetähtsad pisiasjad. Uus ja Vana Maailm ei lähene teineteisele, vaid eristuvad üha enam — isegi bussi ootavad ameeriklased Bostonis hoopis teisiti kui sakslased Stuttgartis. Seetõttu ongi Sellarsile vastu näidustatud «turistina» töötamine. Inimene, ammuigi siis kunstnik, peab olema juurduanud oma ümbritsevas keskkonnas ja ühiskonna argielus, millest ta kaaskodanikele jutustada tahab. Teater tähendab ühtlasi mingi konkreetse paiga vaimu väljendamist.

Tuntud ainevaldkonnast lähtudes siirdub Sellars järjest uutele aladele. Ta

kurdab, et paljud lavastajad talitavad vastupidi, alustades kohe tundmatu või vähetuntud materjaliga, nagu antiiktragöödiad. Pikapeale tuntakse end juba kodusemalt, sest sisetunde parandamiseks lisatakse isiklikult lähedasi motiive. Selline segu on aga ähmane ja enamasti väheütlev.

«Publikut on kerge nutma panna, kuid mind see ei tõmba,» kinnitab Sellars. ««Aiases» kipuvad nii mõnelgi pisarad silma, ent ometi ei tööina keegi. See otsustamishetk mind võlubki. Vihkan teatrit, mis tahab vaatajaid jalust rabada, — seda üritab enamik lavastajaid. Ma võin inimest jahmatada, kui talle arbuusiga vastu pead virutan. Selleks ei ole teatrit tarvis. Samuti pole kuigi tähtis, mida rahvas etenduse hetkel tunneb. Palju olulisem on, kas ma suudan neile midagi sisendada, mis kaks päeva, kaks nädalat või koguni kaks aastat hiljem nende meeli erutab. Nagu kutsumata külaline, kes ootamatult hommikusöögile ilmub ja kellelt oled sunnitud küsima: mida sa tahad? Saladuslik külaline, kes paratamatult kuulub sinu majapidamisse. See on märksa olulisem, kui hetkelise häämingu saa-



vutamine. Afekt ja efekt kipuvad ker-
gesti ühte sulama. Teatud võimalustest
tuleb osata loobuda. Me ei oska ennast
enam valitseda, ei ühiskonnas ega teat-
ris. Kõik saadakse kohe kätte. Tahad
süüa? Kiika külmkappi. Seksi? Kobi
voodisse. Sama sünnib teatris. Ometi
on teatriaialugu tulvil enesekontrolli ja
vabatahtlikke loobumisi. Tänapäeval
nõuavad nii lavastajad kui ka näitle-
jad kõigi oma kapriiside rahulda-
mist. Niisugused inimesed ei suuda
häda ja viletsust tõetruult kujutada.
Ei teki näljatunnet, kui kõik muudkui
õgivad.»

Nõnda sõnastas Peter Sellars oma
mure nüüdisteatri olukorrast lähtudes,
kui otsustas ennetähtaegselt lõpetada le-
ping Washingtoni *National Theatre*'ga.
Pealinnas tuli tal korraga teha öukonna-
teatrit valitsevale ladvikule ja arves-
tada rahvaga, kellest enamuse mood-
ustavad neegrid. Ülesanne oli intrigeer-
iv, sest ka Shakespeare ja Molière pidid
omal ajal balansseerima võimupüramiidi
tipu ja masside vahel. Ajad on siiski
tundmatuseni muutunud ja neljakümne
protsendi Washingtoni mustanahaliste
aastasissetulek ületab 50 000 dollarit (!),
mis määrab nende kuuluvuse kesk-
klassi... Lõpuks tegi Sellars järelduse,
et USA-s saab teatrit teha ainult seal,

*Mozarti «Così fan tutte» lõpustseen Peter Sellarsi
moodsas tõlgenduses.*

kus elavad näitlejad. Niisiis esmajoones
Los Angeleses ja New Yorgis, kus
baseerub filmitööstus. Tõsi, seal on oma-
korda raskusi vähegi stabiilse truppi mood-
ustamisega. Kõigest kolm päeva enne
väljasõitu Euroopa gastrollile ei saa-
nud veel täpselt nimetada «Aiase» koos-
seisu, sest osalised ootasid kuni viimase
hetkeni, kas tuleb mõni filmi- või TV-
pakkumine. Sellars kinnitab, et loome-
tingimused Vanas Maailmas on tundu-
valt etemad kui teispool lompi — dotat-
sioonid ja perfektselt sisustatud teatri-
majad, suurepärased näitlejad ja piisa-
valt aega tööks. Ameerikas keerleb kõik
raha ümber ja ambitsioonika teatrikun-
stiga ei teeni midagi, pigem kaotab. Kõik
sõltub sponsorite vastutulelikkusest.
AT&T (*American Telephone & Tele-
graph*) toetas Rahvusteatrit miljoni
dollariga, kuid asjatundjate poolt kõr-
gelt hinnatud «Aias» valmistas met-
seenidele pettumuse ja rahakott klõpsa-
tas kinni. Sellars leiab, et ta on sama-
suguses olukorras nagu Juudas, kellelt
oodatakse teadagi mida... Teisest kül-
jest nõuab igapäevane võitlus kohe eest
päikese all alalist vormisolekut ja lakka-
matuid uuendusi, otsinguid. See on ava-
lik sõda, kus paljud anekdad murtakse
või murduvad ise. Teatris on alati käi-
nud grandioosne heitlus ja kui seda po-
leks, kaotaks ta külgetõmbejõu.

Lavastaja ei ole teatris võtmefiguur,
arvab Sellars tagasihoidlikult. Pigem



teeb ta valiku kõigest sellest, mida välja pakutakse. Siinkohal toob Sellars tabava võrdluse Ronald Reaganiga, kes polevat kirjutanud ridagi oma kõnedest, kuid rahvas on paratamatult illusiooni kütke. Lavastajal on lihtsalt vedanud, et ta saab töötada koos fenomenaalsete näitlejatega. Järelikult ei tohi ta iial lagedale tulla säärase märkustega nagu «tõsta käsi veidi kõrgemale». Heas seltskonnas ei ole kohane ennast esile upitada.

Sellars leiab, et tal olid tasemel õpetajad, kuid ise eriti originaalseid ideid ei genereeri. Ta kompenseerib seda avatusega kõikvõimalikele mõjutustele, jälgib tähelepanelikult enda ümber toimuvat ja õpib sellest. Proovegi vaatab ta üldjuhul lihtsalt pealt, see pakub suurt põnevust; vaheaegadel vestleb mõne üksikuga nelja silma all. Ettenäitamine on Sellarsi puhul väljastatud. Teda ei huvita üldse, kuidas ta isiklikult mõnda rolli mängiks, ja ta tunneb kohutavat igavust, kui näeb laval üksnes oma ettekujutuse täpset matkimist. Niisuguse tööstiiliga on tal tihti raskusi lavastuse õigeks ajaks väljatoomisega. See ajavat lausa hulluks, kui ei võimaldata tükki korralikult sisse mängida, enne kui pealtvaatajate ette astutakse.

Samal ajal meeldib Sellarsile improviseerida. Nii jätab ta vahel mõne tegelase lavale saatmata ja jälgib, kuidas ülejäänud sellest supist välja tulevad. Igal õhtul muudetakse detaile, millele näitlejad spontaanselt reageerima peavad. Siin peitub veel üks põhjus, miks proovi arutelu ei ole avalik, vaid era-viisiline: «Mis ühte puudutab, ei pruugi teistele üldse korda minna. Näitlejad avastavad ise proovis või etenduse ajal, mida on muudetud. See osutub jõukohaseks eelkõige ameerika näitlejatele, sest televisioonis ja filmis ei tehta meil esimese võtte eel tavaliselt üldse proove. Paindlikkus ja mõttenõtkus annab lisaenergiat. Igal hommikul, kui näitleja pimedale lavale astub, olgugi et väljas paistab päike, peab ta täpselt teadma, miks ta seda teeb, ning jälgima tähelepanelikult nii ennast kui teisi. Ja ikkagi peab natuke hirmu üle jääma, midagi, mis jääb mõistusele kättesaamatuks. Kui hakatakse lihuniku moodi tööd tegema, kui kõik on ette teada ja hinnangud lõplikult paigas, hakkab jube.»

Mitmesugused raskused igapäevatoos on Peter Sellarsi pannud järele mõtlema, kas ei peaks paariks aastaks aja maha võtma, et uut jõudu koguda ja teatrikriisi sügavuti analüüsida. Kahekümne

teatrile pühendatud aastaga on tema arvele kogunenud ligi poolsada lavastust, mis pole just väike koormus. Plaanis on raamatut kirjutada ja võib-olla ka filmi teha. Ooperite lavaletoomist on Sellars nõus aga jätkama kas või homme, kuna muusika on talle tõeliseks puhkuseks.

HANNES VILLEMSON

PILTE TEATRI- JA MUUSIKAMUUSEUMI
FOTOVOISTLUSELT



K. Suur. Riho
Sibul. Ajakirja
TMK eripree-
mia.

K. Suur. Vaheaeg. Ajakirja TMK eripreemia.





P. Laurits.
«Term» — osa
meie ajakirja
eripreemia päl-
vinud seeriast.



Ekstsellents lõbutseb

AIVAR KULL



«Piinlik lugu». Vasakul Jevgeni Jevstignejev (Pralinski).

«PIINLIK LUGU». Režissöörid Aleksandr Alov ja Vladimir Naumov, stsenaaristid Leonid Zorin, Aleksandr Alov ja Vladimir Naumov Fjodor Dostojevski samanimelise jutustuse järgi, operaator Anatoli Kuznetsov, helilooja Nikolai Karetnikov. Osades: Jevgeni Jevstignejev (Pralinski), Viktor Sergatšev (Pseldonimov), Aleksandr Gruzinski (Mlekopitajev), Jelena Ponsova (Mlekopitajeva) jt. 2795 m (10 osa), mustvalge. «Mosfilm», 1966.

«Piinlik lugu» on üks neid nn riilifilme, mille eest meid on hulk aastaid (antud juhul kaks aastakümnet) hoitud nagu katkust. Sellist filmi nüüd lõpuks nähes otsib vaataja muidugi neid üldistusi, vihjeid ja paralleele kaasajaga, mis tingisid filmi keelustamise. Ja tal ei tule pettuda: «Piinlikust loost» leiab selliseid momente ja motiive ohtralt. Vähemasti «asjatult» ärakeelatud film see ei ole.

Filmi aluseks on Dostojevski jutustus «Piinlik lugu» (bukvalistlikus tõlkes «Jõle anekdoot»), särav ja vaimukas teos, mis on kirjaniku loomingus teenimatult varju jäänud. (Jutustus on eesti keeles ilmunud 1939 Dostojevski «Kogutud teoste» II köites, hiljem

teda eesti keeles avaldatud pole.) Nagu väidavad kirjanduslood, jäi see jutustus juba kirjaniku eluajal praktiliselt tunnustusetu. Filmi lavastajate Alovi ja Naumovi üks teeneid ongi see, et nad suudavad rohkem kui saajandivanusele loole elu sisse puhuda, esitada seda igati kaasaegselt ja kaasakiskuvalt. Teame ju, kui harva õnnestub näha klassikaliste kirjandusteoste kordaläinud ekraniseeringuid. Alovi ja Naumovi saavutus on sel taustal eriti intrigeeriv ning lavastajate töö väärib lähemat vaatlust.

Filmi autorid on Dostojevskile lähenenud küllalt vabalt, näeme mitmeid stseene (unenäod) ja detaile, mida kirjanikul pole. Ning samas on algmaterjali üldine atmosfäär, tragikoomika, grotesk ja satiir tabatud adekvaatselt, kirjaniku peen ja nauditav alltekst on oskuslikult tõlgitud filmisümbolite keelde.

Võiks öelda, et filmi peategelaseks on Vene Püha Bürokratia ise, see saajandite jooksul kujunenud moodustis, irratsionaalne masinavärk, mille vastu purunevad ka «hea bürokraadi» parimadki inimlikud püüdlused. Seejuures pole filmis arendatud nomenklatuurset «tsaaririigi alustugede» kriitikat, vaid juhitud asi üldinimlikule pinnale.

Võimu masinavärgi maiseks kehastuseks on «Piinlikus loos» «tõeline riiginõunik» Ivan Iljitš Pralinski (Ivan Iljitš «kandis alles neljandat kuud Tema Ekstsellentsi aunime»), kes ühel hilisõhtul satub juhuslikult oma alluva, registraator Pseldonimovi pulmapeole. Riiginõunik Pralinski, keda kehastab Jevgeni Jevstignejev, on humaanne mees, ta tahab oma alluvaile siiralt head teha ja deklareerib: «Minu arvates on esimene asi humaansus, humaansus alluvate vastu, meelepidades, et ka nemad on inimesed. Humaansus päästab kõik ja aitab kõigest välja...» Lõbusas tujus, kerge auru all olles tekib tal tõsine tahtmine suhelda oma registraatoriga nagu inimene inimesega, püüda korrakski ületada neid teenistuslikke vaheseinu, mis ülemust ja alluvat eraldavad.

Paraku põrkab Ivan Iljitš oma alluva osmikukokku säärase koeraliku alandlikkusega, inimestesse üdini juurdunud kuulekusega, et kõik tema katsed astuda oma ametipjestaalilt alla «rahva sekka» osutuvad täiesti tulutuks. Isegi lõbusal pulmapeol, kus viin peaks aitama vennastuda, toimivad bürokraatiamehhanismid laitmatult edasi, pulmalised ümmardavad Ivan Iljitši lausa ennastsalgava teenistusvalmidusega, püüavad ta soove lugeda silmadest, vabisevad kui haavalehed mõne tema järsema liigutuse korral või vaikivad aupaklikus tardumuses tema humaansust kuulutatavate kõnede ajal. Peigmees, registraator Pseldonimov on senikulmatust aust, ülemuse ootamatust ilmumisest viidud täiesti tahtetusse, nürimeelsesse

seisundisse, abiellumine ja pulmapidu on temale ülemuse tujude täitmise kõrval hoopis teisejärgulised asjad. Kogu pulmaseltskonna meelest Tema Ekstsellents vaid lõbutseb — rohkemat mõista nad ei suuda.

Nii on filmi keskmeks pentsik pulmapidu, kus üks jantlik episood järgneb teisele, võimaldades filmi autoritel näidata oma leidlikkust ja lasta käiku lavastuslike võtete rikkalik varamu (tantsud, muusikapalad, rakursid pulmalaua alt ja pealt, vahepaladena unenäolised fantaasiamängud). Seejuures ei muutu kogu joobnud märul tüütavaks, tempo kord tõuseb, kord langeb veidi ning Ivan Iljitši kõikumine lõbutsemise ja meeleheitel vahel J. Jevstignejevi meisterlikkus esituses annab kaootilisele sündmustikule draamatilise telje, laskmata lool muutuda labaseks farsiks. Samas pole pulmaseltskonda esitatud üksnes taustana, ühtlase halli rabeleva massina, vaid siingi on leitud tabavaid nüansse, ilmekalt väljendatud peene pugemise, semuliku kokoteerimise, tänumeelse andumuse ja lauslõimitamise mitmeid varjundeid.

Kui rääkida paralleelidest uuea ajaga, võiks filmis näha isikukultusliku mõttelaadi üldisematki anatoomiat, 1960. aastate teisel poolel loodud film oteku ennustas ette uut, senisest «pehmema» riigijuhi kultust (mõned otsesed žestid ja misantseenid viitavad sellele isegi küllalt läbinähtavalt). Kuid on ka ilmne, et ärakeelajail polnud mõtet hakata filmist üksikuid kaadreid ja stseene välja lõikama — filmi läbivat õhkkonda, tema armutat kriitilist paatost ja kirurginoa lõikavat täpsust poleks võimalik üksikkärpimistega oluliselt mahendada.

«Piinlik lugu» on mustvalge film, mille tegevus toimub suuremalt jaolt võrdlemisi hämaras urkas, nii et ekraanil on põhiliselt hallid toonid. Kuid üldmulje filmist jääb sellegipoolest särav ja värvikas. Võib ainult kahetseda, et meie publik on sellistest filmidest võrdunud ega leidnud teed kinno («Piinlik lugu» jooksis 1988. aasta algul meie kinodes vaid mõned päevad). Ent usutavasti pole oma lõplikku ja jäävat kohta leidnud veel ei Alovi ja Naumovi film ega ka Dostojevski jutustus, mis algab tänase lugeja jaoks nii tähendusrikkalt: «See piinlik lugu juhtus nimelt samal ajal, kui puhkes mingi vääramatu jõuga ja mingi liigutav-naiivse hooga meie armsa kodumaa uuestisünd...»

Eesti muusikast Lõunaristi all

AVO HIRVESOO

«Austraalia osutub mandriks, kuhu ei asunud ühtki vabadesse pääsenud eesti ooperisuurst, kes sellise tunnustuse omasid juba vabas Eestis,» kirjutab Austraalia eestlaste ajaleht «Meie Kodu» 30. VI 1960 seoses Ida Loo-Talvari küllasõiduga ja eelseisvate kontsertidega Austraalias. Lisada tuleks, et muuski osas oli siia saabunud tippude kasv tunduvat madalam — võrrelduna näiteks Rootsi, Kanada või USA eestlaskonnas tegutsevatega. Seda asjaolu on üsna raske kommenteerida, sest Austraaliasegi saabuti üle Saksamaa dp-laagrite, kus nimekaid eesti muusikuid oli ju palju, nagu üldse kultuuritegelasi. Austraaliasse hakati ümberasuajaid vastu võtma isegi varem kui USA-sse või Kanadasse. Juba 1947. aasta oktoobris väljus Bremenihaveni sadamast «General Heinzelmann», pardal 142 eestlast (ja umbes neli korda rohkem lätlasi-leedulasi). Sellel teekonnal sündis isegi hilisem «Eesti Meeskoor Austraalias» (asukoha-ga Sydneys). 1948. lisandusid sellele mitmed transpordid Itaalia ja Prantsusmaa sadamate kaudu (laevad «General W. M. Black», «Misri», «Al Sudan», «Castel Bianco» jt).

Need olid eeskätt töölepingulased. Tööjõudu vajati farmidesse, suhkruroo lõikamisele jne. Nähtavasti hoidusid kultuuritegelased sellisest värbamisest ja jäid ootele. Ka 1949. aastal Austraalias ilmuma hakanud nädalaleht «Meie Kodu» on seetõttu kultuurisündmuste valgustamise poolest mõnevõrra vaesem; talle ei jagunud nähtavasti ei piisavalt sündmusi ega ka nende kajastajaid.

Tungi kunstilise eneseväljenduse suunas märkame aga siinseski eestlaskonnas. Mõistagi toimub see kõigepealt koorilaulu kaudu, millega alustati juba pikal laevateekonnal. Aga sellega tegeldi ka Austraalias vahelaagrites (näiteks Bonegillas Sydney lähedal, Woodside'is Adelaide'i lähedal). Bathursti vahelaagris jõudsid balti põgenikud koos välja tuua isegi Puccini «Tosca» (esietendus 8. VI 1950), milles löi kaasa vähemalt kümme eestlast. Tol ajal äratas see suurt tähelepanu «põliste austraallaste» seas-

ki, kuna 1,5 miljonilises Sydneys puudus siis veel elukutseliste teater. «Tosca» dirigendiks oli lätlane Freimanis.

* * *

Austraalias loendati 1947. aastal 1102 Eestis sündinud eestlast. Need olid n-ö vanaeestlased, kes ise või kelle vanemad olid siia välja rännanud parema elu lootustega. Siis mäletati siin veel 1927 asutatud Sydney Eesti Seltsi segakoori, mida tookord juhatasid L. Hindreus ja R. Raim. Sydney eestlasi arvati tookord olevat 600—700, kusjuures kooride hiilgeajal laulnud neist seal iga kümnes. Sellist osavõttu ei ole hiljem enam saavutatud. 1950. aastate algul ületas eestlaste arv Austraalias aga juba 7000 piiri, koonduti peamiselt Sydney, Adelaide'i ja Melbourne'i regioonidesse. Tegutsema hakkasid väikesearvulised koorid (keskmiselt 25—35 lauljat). Kuna koore hakkas peagi ahistama repertuaaripappus, kujunesid siinses ühiskonnas välja harrastusheliloojad, kes täitsid lünka aastakümneid. Hakati korraldama ühislaulmisi, esimene toimus 2. jaanuaril 1954 Eesti Päevadel Austraalias (EPA), millest võttis osa kuus koori, juhatajateks E. Maasepp, A. Pruul ja E. Purje.

Esimesest EPAst alates võimegi märgata üleüldist elavnemist muusika valdas, sest iga järgmine EPA seadis tähise, mille poole püüda, kus ka midagi võiks teoks saada (II 1955, III 1958, IV 1961, V 1964, VI 1966, VII 1969, edasi iga kolme aasta tagant). EPA-d tervikuna kujunesid justkui eestlaskonna vaimsete jõudude ülevaatusteks, kus vääristati eestlaseks olemist, tutvuti uute talentidega, loodi ja säilitati seltskondlikke suhteid. Aga EPA-de kaudu teostati ka muud rahvuslikku missiooni, tutvustati oma rahva saatust ja ajalugu austraalia ühiskonnale laiemalt. Nagu tagantjärele on võimalik hinnata, on see töö olnud üsna tulemusrikas ja aidanud nooremast põlvkonnas säilitada rahvuslikku identiteeti.

On üsna meeltülendav näha arvukalt fotodelt, kuidas töökad naisekäed on terveid koore riietanud rahvarõivas-

tesse; et see rõivas on püha ja et seda kantakse vaid pühade ajal — väärikalt ja väärtustatuna, vaatamata sellele, et suur osa nende kandjaist pole kunagi oma igatsuste maad näha saanud. Paljudel on kodus lausa mitme kihelkonna rahvarõivakomplektid.

Ja ikkagi kujunevad igas ühiskonnas välja tipud. Nii siingi. Kui ühel alal neid pole, siis on mõnel teisel. Kui eesti sõjapõgenikud Austraaliasse jõudsid, oli nende hulgas ehk kõige nimekam geoloog Armin Öpik, Põhja-Iirimaaal tegutsenud astronoom Ernst Öpiku vend. Peagi tõusis teine suurmees, nüüd juba kaugele üle Austraalia piiride tuntud *sir* Arvi Parbo. Edukad reaalaraladel, on nad juba ammu ka kultuurifenomenidena kinnistunud, — kultuuri toetajatena, metseenidena ja küllap ka õnnelike tarbijatena.

Üksteise toel on püsima jäänud ja edasi mindud. On loodud kapital, mis nüüd annab juba kasumeid. Üheks selliseks on kindlasti Austraalias asuv Eesti Arhiiv, mis sisaldab olemasolevatel andmetel ka palju muusikalist materjali. Välis-Eesti arhiividest on see vanim, asutatud 1952; selle loojaks, kogujaks ja hooldajaks on olnud Hugo Salasoo. Tema töö väärib sügavaimat lugupidamist!

Tulles tagasi muusikaliste tööde-tegemiste juurde, peab artikli autor kahetsusega nentima, et ta teadmised on siiski väga lünklikud selle kauge maa kaasmaalastest-muusikutest kirjutamiseks.

August Pruul.



Niisiis vaid sellest, mida on õnnestunud teada saada. . .

Nagu teatasid mitmed Välis-Eesti ajalehed, esines juba 9. juulil 1950 «Meie Kodu» õhtul «... noor andekas pianist E. Busch». Nüüd töötab Eva Busch-Palm (s 1929) peamiselt pedagoogina ja kontsertmeistrina, nagu ka ta õde Sylvia Peipman-Palm (s 1931). Mõlemad on sündinud Austraalias, oma hariduse saanud Sydney konservatooriumis (professor Sverjensky klaveriklassis). Nad on esinenud ka avalike kontsertidega, sh klaveriduona. Tähelepanuväärne on see, et kõik kolm Sylvia Peipmani poega (Juhan, Kalev-Paul ja Henn) on valinud erialaks muusika. Neist vanim, vioolamängija Juhan Peipman (s 1959) on paaril korral ka Eestit külastanud.

Mõned teated on ka Astrid Kip-pasto-Sisaski esinemistest (arvatavasti esimene avalik ülesastumine pianistina oli tal 10. XI 1963 Sydney rae-kojas). Ta on olnud ka hea sulega kirja-saatja (näiteks tema «Vestlus üle vee professor Juhan Aavikuga», «Tulimuld» 1962, nr 3).

Silma on hakanud mõned lapsena esile tõusud, näiteks 14-aastase Tiuu Krolli edu 1955. aastal Sydney konservatooriumi muusikakatsetel (eksamitel), kus ta kogus rekordilise 91 punkti, mis olevat olnud kõrgeimaks saavutuseks terves osariigis. Nüüd teame Tiuu Kroll-Simmutit kui energilist Sydney Eesti Maja perenaist ja pikaajalist ajalehe «Meie Kodu» toimetajat.

1983. aastal tõsteti korduvalt esile noort flötisti Kadri Auväärti, kes lõpetas Lõuna-Austraalia kunsti-kolledži. Ta on ka hilisematel eestlaste üritustel edukalt esinenud (viimati tänavusel ESTO-l).

Aasta eest Sydneys eesti seltsi «Vanemuine» 30. aastapäeva kontserdil esines «uue tähena» laulja Ingrid Silveus (klaveril Helani Levand), esitades katkendeid C. Schönbergi, A. L. Webberi ja L. Bernsteini muusikalidest.

Eestlastest organistidest on Austraalias tuntuim Friedrich Stockholm (jun, s 1914). Ta töötab Sydney eesti koguduse juures ja on loonud ka mõningaid oreliteoseid (*Medley of Estonian Folk Songs*, 1961).

Heliloomingu alal on Austraalias aga kõige tulemusrikkamad ikkagi koorijuhid.

August Pruul (1907—1984) on kirjutanud oma Austraalia-perioodil laule mitmele kooriliigile (kokku u 30), sealhulgas kantaadi «Söduri ema» 67



Eva Busch-Palm ja Sylvia Peipman-Palm.

(M. Under, 1977) soolohäälele, segakoorile ja klaverile. Samuti on tal hulk soololaule. Elades Adelaide'i lähedal Gawleris, juhatas ta 1952. aastast Adelaide'i eestlaste segakoori ja Gawleri meeskoori «Orpheus». Olles Tallinna konservatooriumis omandanud muusikaõpetaja kutse ja töötanud siinsetes koolides, kandis ta eesti muusikapedagoogika traditsioone üle Austraalia koolidessegi. 1957. aastast kuni pensionini oli ta Brighton'i gümnaasiumi muusikaõpetaja, lavastades sealsete õpilastega peaaegu igal õppeaastal ühe ooperi. Ta oli nii kodumaal kui ka vöörsil hea sulega kirjamees, kirjutades ajalehtedele. Juhatas koore EPA laulupidudel. On huvitav teada, et temagi on loonud laulu L. Koidula «Mu isamaa on minu arm» sõnadele.

Ka Meeta Pruul-Weinmann (1912—1981) töötas muusikaõpetajana Austraalias, algul Gawleri algkoolis, 1958. aastast aga Adelaide'i Enfieldi gümnaasiumis. Tema lavastas samuti oma õpilastega oopereid, juhatas eesti koore ja esines aeg-ajalt soololauljana (oli ta ju sellel alal lõpetanud Tallinna konservatooriumis A. Arderi klassi). Temagi on kirjutanud üsna arvukalt soolo- ja koorilaule (kokku u 40), neist suur osa kooliõe Salme Ekbaumi sõnadele.

1977. aastal teostus Adelaide'is Meeta ja August Pruuli helitööde öhtu, mis toi-

mus nende juhittavate eesti kooride ühis-kontserdina (naiskoor «Ilo» ja Adelaide'i Eesti Segakoor). 1979 ilmusid nende ühised laulukogumikud, mahukas «... a capella laule nais-, mees- ja segakoorile» ja vaid pisut vähem mahukas «Laule kõrgele häälele klaverisaatega». Neist mõnigi võiks huvi pakkuda meie solistidele ja kooridele, sest oma lihtsuse juures pole nad kaugeltki primitiivsed.

Teistest kohaliku koorirepertuaari täiendanutest nimetagem Irene Haldma-Eelmat, Lembit Härma, Eerik Maaseppa, Elmar Rajalood ja Arnold Taimret. Tänu nimetatutele oli näiteks X EPA laulupeo kavas 21 laulust 7 uut.

Irene Haldma-Eelma (s 1915) sündis Peterburis Teaduste Akadeemia liikme dr J. Wilipi tütreana. 1918 asuti elama Tartusse, kus ta lõpetas gümnaasiumi ja asus ülikooli filoloogiat õppima. Oppis eraviisiliselt klaverit V. Jacobseni juures ja laulmist G. Milk-Barroti juures. Lahkunud 1944 Saksamaale, juhatas ta seal Entini laagrikoori. 1949 asus Austraaliasse, kus asutas Melbourne'is naiskvarteti, millest peagi kasvas välja eesti ühingu «Kodu» naiskoor. Hiljem juhatas koore Sydney's ja Thilmere'is. On loonud nais- ja segakoorilaule, millest osa ilmusid 1964 eraldi vihikuna, samuti soololaule.

Lembit Härm (s 1920) alustas muusika viljelemist kodulinnas Viljandis, kus mängis kooli orkestris tšellot. Lahkunud 1944 Saksamaale, võttis laulutunde Georg Soansi juures ja õppis mõne aja ka Detmoldi konservatooriumis. Õpinguid jätkas 1950 Austraalias Adelaide'i Elder-konservatooriumis laulu ja muusikateooria alal. Laulis seejärel mõnda aega SA National Opera Company koosseisus ja kohaliku raadio ABC-saadetes. 1968. aastast juhatab Adelaide'i Eesti Meeskoori, kellega seonduvad ka ta mitmed koorilaulud, sh kantat «Sünnimaale». 1960. aastail tegutses Adelaide'is ka üsna populaarne meeskortrio, mille esitenoriks oli L. Härm (teised K. Kald, J. Metsla).

Eerik Maasepp (1916—1977) lahkus 1944 Rootsi, kust siirdus 1948 Austraaliasse. Ta oli Tartu Ülikooli haridusega majandusteadlane; jõudis seejärel õppida Tallinna konservatooriumis klaverit (S. Antropoff-Hörschelmanni klassis), mõnda aega ka orelit ja kompositsiooni. Austraalias omandas ta uuesti majandusteadlase diplomi ja töötas mitmel pool pearaamatupidajana. Oli Sydney Eesti Seltsi Segakoori asutaja ja kauaaegne juht, töötas mõnda aega ka kohaliku Jaani koguduse orga-

nistina. Lavastas oma segakoori baasil mõned enda muusikalid (A. Valgma libreto, E. Rajaloo laulutekstit): 1963 «Unustatud laul», 1968 «Helide ilm». Loonud ka koorilaule, sealhulgas «Kalevipoja», mille saatel toimetati ta põrmu tuhastamine Rookwoodi krematooriumis.

Elmar Rajaloo (1905—1987) tegi eespoolmainituga koostööd, pole aga kunagi muusikat õppinud. Ta oli sõjamees, sõja lõpetas kapteni auastmes. Rakveres asutas ta kooli orkestri; pagulaspõlves Austraalias leidis sellel alal ka tööd Sydney täienduskoolis muusikaõpetajana. Temagi on loonud lavamuusikat (A. Vesiloo näidendile «Lend tähele», 1960) ja opereti «Kohtumine Kunglas». Peamise osa tema loomingust moodustavad aga meeskoorilaulud, mille hulgas on kõige populaarsem «Eesti männid». 1965 ilmus ta laulukogumik, mis sisaldab 22 laulu laste- ja meeskooridele.

Arnold Taimre (1924—1979) varasema saatuse määras paljuski ta aastakäik. Jõudnud 1949 Austraaliasse, töötas temagi algul raamatupidamise alal, õppides paralleelselt Melbourne'i ülikoolis kompositsiooni ja mängis kaasa mitmes orkestris. On kirjutanud mõned koorilaulud abikaasa Maila Taimre-Nõmmisto sõnadele.

Kui veel muusikaliste lavatükkide loojaid meenutada, siis märkigem ka Erika Malikut, kellelt pärineb 1975 Sydney Eesti Majas esietendunud operett «Ajalehepoiss». (Vahemärkusena mainigem, et 1971 lavastati siin Adelaide'i Meeskoori eestvõttel «Rummu Jüri»).

Adelaide'i segakoor.



Anne Langston-Reissar.

Ka Inno Salasoo (s 1929) on laulude autor. Muusikat õppis ta Saksamaal R. Toi ja Austraalias A. Pruuli juhendamisel. Mitme laulu autorina on Austraalias tuntud veel Astrid Bowler (s 1941). Tema sai oma muusikalise hariduse juba täielikult Austraalias.

Juba 1960. aastail hakkas Austraalia eesti koorijuhtide seas kostma lauljate vananemise teema. 1970. aastail asutas Meeta Pruul Sydney's noortekoori, mille abil loodeti järelkasvu. Kuid see ettevõtte vaibus peagi. Siis asutas noortekoori Lembit Suur (s 1958), värskenas kodumaal tunduvalt repertuaari ja asi näis paranevat. Sidemed Kodu-Eestiga andsid nähtavasti uusi mõtteid, eeskätt kokkupuude V. Tormise loominguga. See sai aluseks ka uue noortekoori (ansambli) tekkimisele 1986. a Kaija Ann Meisteri ja Olev Muska



algatusel. Sündis «Kiri-uu», mille lähtepunkti uudsus muistse rahvalaulu taas-esitamisel on kohati lausa maagilise mõjuga. See oli kahtlemata uus kvalitatiivne hüpe nii Austraalia eestlaste muusikaelus kui ka kogu väliseestlaste kooriliikumises. (Nagu nad ise oma taotluste kohta on öelnud, püüavad nad «...moodsa tehnoloogia abil selle rikka muusikalise allika värviküllasust ja hoogsust esile tuua»). Nende esimene heliplaat tõestab, et see on ka igati õnnestunud.

Eestlastest laulusolistidena on ajakirjanduses üsna sageli mainitud veel V. Polikarpust, H. Turvet, A. Limbot ja Kaljo Randmat, nimekamate koorijuhtidena E. Purjet (siirdus hiljem Kanasse), E. Reebsti, E. Mölderit, L. Rampet, A. Tavesit, E. Annukit, P. Tuul-Lapidget, M. Taimret, E. Saarepere, U. Peedot, H. Mölderit, U. Polikarpust, K. Adamsoni jt.

* * *

Suursündmuseks Austraalia eestlaskonnale on olnud teistelt mandritelt tulnud nimekate kaasmaalaste esinemised. Nagu juba nimetatud, andis siin 1960. aastal kontserte I. Loo-Talvari Rootsist. Soliste on külas olnud teisigi. Oma innustav osa oli 1975. aastal IX EPA ajal toimunud nimeka Kanada eestlase Roman Toi autorikontserdil. Autori juhatusel kandis kaheksa Austraalia eestlaste koori ette epiloogi kantaadist «Suur on Jumal, su ramm», lüürilise naiskooriballaadi «Järv leegib», meeskoorikantaadi «Vahimees» ja selleks puhuks moodustatud keelpillikvartett «Modo rustico».

Üheks tuntumaks sealtkandi muusikuks, kellest ei saa küll kuidagi mööda minna, on naabersaareriigis Uus-Meremaal elav sopran Anne Langston-Reissar.

A. Langston-Reissar sündis 20. septembril 1939 Viljandis, siirdus vanematega 1944 Saksamaale, kust 1949 rännati Uus-Meremaale. Ta õppis Wellingtonis *Royal School of Music*'is klaverit ja hiljem Victoria ülikoolis, mille lõpetas magistrikraadiga ning omandas seejuures muusikaõpetaja kutse Cristchurchi seminaris (1962). Laulmist õppis Ann Glinni ja Anthea Mölleri stuudiotēs, osales kohaliku ooperikompanii kooris. Alates 1976. aastast on *De La Tour Opera Group*'i solist ja esinenud paljude ooperite peaosades. A. Langston-Reissar on laulnud paljude vokaalsümfooniliste vormide sooloosi (Bach, Haydn, Schubert, Mendelssohn jpt.) Ta laulu on jäädvustatud heliplaatidele, sh ühele neist ka V.

Kapi romansid ja eesti rahvalaulud. Ta on sagedaseks külalisesinejaks Austraalias, viimati ESTO 88 ajal.

* * *

Suur peab olema see optimism, mis meie kaasmaalasi kauges Austraalias eestlusele on säilitanud. Ajalehest «Meie Kodu» (1. IX. 1955) leiame «A. P.» veendunud mõttekillu: «Mis väikerahvaid on säilitanud ja veelgi säilitab ajaloo keerdtormides, on nende füüsiline ja vaimne sisu, see «puhas kuld», mis läbi ei põle suurtes ajaloo tulekahjudes, vaid isegi siis jääb püsima kui mõnegi suurrahva savist jalgadele ehitatud koloss kokku variseb.»

«Suure ajastu» «väike inimene» ja tema teater

GERMAN SCHUTTING

«Aidake teda! Kas te tõesti lubate, et masin tapaks inimese!?»

J. Oleša, «Kadedus» (1927)

Ebaseaduslikult represseeritud kultuuri saatust saab selgemaks võrdluses teise — ebaseaduslikult kanoniseeritud kultuuri saatusega. Seepärast läheneme meie artikli kangelastele — Erdmanile, Bulgakovile ja Babewile pisut ootamatust küljest — kontrasti kaudu Majakovskiga.

Ülistades ühte jalga sammuvaid masse ning vastandades neid oma üksinduses armetule *individuum*'ile (väikekodanlasele, eraettevõtjale, kulakule jne), lõpetab proletaarpoet nr. 1 oma soolo siiski ülimalt individualistliku veneaadelliku (M. Tsvetajeva määratluse kohaselt) žestiga. Ühtlasi võttis enesetapp temalt aga ka võimaluse kaitsta end piinliku ülistamise, pronksi valamise ja kirjandusõpikute lehekülgede vahel prepaereerimise eest.

Kui õige idee eest seisev keskpärasus diskrediteerib seda kindlamini kui kümne oponenti, siis Majakovski vaieldamatu talendi toetusel oli ka algsest ekslikel seisukohtadel suur šanss end tõe pähe esitada. Futuristlikud üleskutsed (heita Puškin üle tänapäevalaeva parda!) olid ju tegelikult ainult kirjanduslik mäng. Kuid kuulutanud end ideoloogiarinde sõduriks ja seadnud oma loomingu «käesoleva momendi» teenistusse, läks nii Majakovski vastumeelsus vana maailma suhtes kui ka tema ettekujutus uuest üle juba reaalse poliitika valdkonda. Futurist, kes suundub sõnadelt oma ideaali teostamisele praktikas, riskib oma kätetöö viljana näha antiutopiat. Ajastu mood ja ideaal, industriaalne paradiis — see on masinate juurde kinnitatud inimautomaadid. Nii saab poliitilise programmi suubuv futurism oma olemuselt võrdseks totaalrežiimiga, millele inimene on äärmiselt tülikas nähtus, looduse eksitus, mida võib parandada ainult selle füüsilise likvideerimisega. Kas sotsialismi jaoks kõlbab reaalsuses eksisteeriv inimene? Ei, on vaja uut, printsipiaalselt uut moodi inimest, ilma eneses urgitemise, jumalaotsimise ja muu säärase psühholoogilise

prahita. Inimmass, inimklass, kes hingab ühes taktis kogu maaga...

Uurides pimedast individualistlikust minevikust helgesse tulevikukommuuni roomavat väikekodanlast läbi satiiriluubi, astus Majakovski tahtmatult ühte jalga üksikisiku hävitamisega masside nimel ja sellest tuleneva ükskõiksuse ephhiga. Ühiskonna dehumaniseerimisprotsess algab traditsioonilistest väärtustest lahtiütlemisega, mille tulemuseks tekivad moraalne vaakum ja totalitarismi ideaalne toitepinnas. Režiim, mis oli kuulutanud liberaalsuse ja halastuse verepatuks ning mõisted «halastamatu», «karm» ja «vankumatu» heaks tooniks, ei tahtnud Majakovskist kui lüürikust midagi teada. Tulevikku sattus ta eranditult ideoloogilises pakendis, kui ühetäendusliku vastuse kehatust küsimusele «Mis on hea ja mis on halb?» Leidlikkus, mida ilmutas tema kirjanduslik anne loosungite, üleskutsete ja käskluste sõnastamisel, kindlustaski talle koha õpikutes. Oma «personaalküsimuse» lahendas poeet aga ülimalt dostojevskilikus vaimus, lõpetades pistolilasuga tema enda loodud Tulevikuinimest ettenägematult purema hakanud seesmised vastuolud. Nii imelik, kui see ka pole, on kirjanduses nagu kaks Majakovskit, kes üsna erinevalt maailma näevad. Revolutsioonilistest hoost haaratud tribüün ja lüürik, kellele nõukogude poeesias vahest ainult Pasternak võrdne on. Esimene oli suureks puhutud teise arvelt, keda nüüd hoopis raskem kuulda on. Majakovski-novaatori postuumset kanoniseerimist võis takistada ainult üks asi: tema traditsioonilisus, fakt, et ta on siiski lähemal Puškinile kui Proletkultile.

Vene kirjanduse traditsiooniks on ikka olnud iga inimese — ka kõige tühisema — väärtuse avamine, tema õiguse tunnistamine isiklikule tragöödiale. Siit ka kõikide asjade mõõdupuu — «väikese inimese» idee, teooria, teema. Kahekümnendasse sajandisse püüdsid seda ideed sisse tuua nn kirjani-
kud-teekaaslased (попутчики) s.o parteituid kirjanikud — küllalt avar ja



eriilmeline loomingulise intelligenti kiht, tegelikult kriitiliselt hindav kultuuriopositsioon. Sedamööda, kuidas teravdati «klassivõitlust», muutus nende olukord üha keerulisemaks, kuni hetkeni, mil nad ülevalt tulnud korraldusega kirjandusprotsessist hoopis välja lülitati.

Bulgakovi või näiteks Zamjatini saatuse otsustas nende järjekindel anti-poodsus ajastu industriaalse moega. Kuid ka Majakovski kaastöölise ja sõbra Meierholdi mõttekaaslane, dramaturg Nikolai Erdman jäeti helge tuleviku ukse taha (nagu muidugi ka Meierhold ise), sest peale Trotski langemist ei kindlustanud ka kuulumine vasakrindesse enam piletit igavikku — ennemini vastupidi.

Erdmani näidendid on kirjutatud umbes samas võtmes, milles Majakovski «Lutikas» ja «Saungi». Kuid enesetapja Podsekalnikov pole siiski lutikas ega karikatuur, vaid Puškini Jevgeni otsene järglane (jutt pole muidugi Oneginist, vaid Jevgenist, kes keset üleujutust Vaskratsaniku kui võimusümboli poole rusikat viibutas). See on «väike inimene» kogu tema suruses. Katse läheneda tema kui mõodupuuga saabuvatele 30.-aastatele ei saanud Erdmanile hästi lõppeda. Bulgakovi «väikesed inimesed» olid... Molière, Meister, Ješua.

72 See on teema apoteoos ja ühtlasi selle sul-

M. Bulgakovi «Koera süda» Eesti Televisioonis (lavastaja I. Normet). Sarikov — Jüri Vlassov.

R. Tiikmaa foto

gemine. Võimumasina hävitav geenius satub sellesse ritta, sest ta on kehalt nõrk, mis määrabki tema koha hierarhia alumises osas, «väikeste inimeste» hulgas. Ja see, et ta vaimult tugevam on, tähendab kaasaegsetes tingimustes vaid seda, et ta võidab ainult surres, lahkudes. Enne surma on ta eraisik ja iga ametniku, iga pilaatuse täielikus võimuses. Peale surma aga Kõrgem Kohtunik.

Mis puutub Babelisse, siis sai ta oma «Ratsaarmee» eest pähe just sellel põhjusel, et ei näinud heroilisi aegu mitte kindralisadulast, vaid keskmise inimese kasvukõrguselt. Višnevski, Furmanov ja teised «teema spetsialistid» olid nõrkinud: kus on klassivõitluse selge kujutamine, armeede liikumine, partei juhtiv osa? Mingisugused teisejärgulised episoodid, pisiasjad, vastuolulised detailid, mis on küll mahlakalt välja voolitud, kuid heroiliseks eeposeks ei liitu. Babel võtab teemalt pateetika, paigutades oma maailma tsentrisse reamehe, sõja «väikese inimese».

Seda nimekirja võiks jätkata: Oleša Platonov, Zoštšenko. Katsed tuua uude aega üle kirjanduse humanistlikud tra-

ditsioonid, ei kohanud, pehmelt öeldes, mõistmist. Kuidas võibki kõikide asjade mõõt olla inimene, kui ümberringi käib totaalne kollektiviseerimine: kolhoosid, polgud, brigaadid, kolonnid, kolooniad...

Meie jaoks on printsiipaalne tähtsus asjaolul, et 20.—30. aastate kirjanduses peegeldunud isiksuse ja ühiskonna konflikt ka tegelikkuse üha teravnes. Esimesel revolutsioonijärgsel kümnendil oli vana ja traditsiooniline veel täies elujõus ning osales aktiivselt vaidluses oma saatuse üle. Järgmistel kümnenditel aga teostus kukutatud klasse väljasuremise teooria ka reaalsuses (ainult et loomuliku väljasuremise asemel oli tegemist hävitamisega). Selle protsessi dünaamika peegeldub selgesti ka teostes, mis jõudsid eelmisel hooajal eesti publiku ette: «Koera süda» — 1925, «Enesetapja» — 1928—1931 (Meierholdi prooviperioodil autori töö näidendiga tavaliselt jätkus) ja «Maria» — 1935.

Neid teoseid sünnitanud ajal, ajaloolisel kontekstil peaks olema lavastaja silmis printsiipaalne tähtsus. Truudus autorimõttele pole siin mitte ainult üks võimalikke lähenemisteid. Alternatiiv (režissööri suveräänne õigus kaasautor-

lusele kuni teose ümbertegemiseni välja) viib antud juhul isegi kõige parema tahtmise juures autori ja lavastaja vastastikuse mittemõistmiseni, mis omakorda võib kajastuda kunstilisel resultaadil. Edaspidises analüüsis huvitabki seekord eelkõige lavastajapoolne materjalitõlgenduse eripära.

Kesktelevisioonis V. Bortko lavastatud Bulgakovi «Koera süda» võimaldab meil Ingo Normeti analoogilist teletööd vaadelda võrdluses, mis ei välju tele-spetsiifika raamidest. Olgu kohe öeldud, et Bortko ei püüagi Bulgakoviga vaielda, vaid järgib kuulekalt autori pakutud rada. Tulemus on seepärast algmaterjalile vaieldamatult lähemal kui Normetil, kes ajas ette rutates on püüdnud kirjaniku varajast teost tema hilisema loomingu kontekstis lugeda.

Kesktelevisiooni «Koera süda» toob meie ette kahtlemata nepiaegse, milleski ikka veel famussovliku, hea isuga elada oskava, mugavust hindava ja kõigile uuedustele ärritusega reageeriva Moskva. Tegevusaeg on vaieldamatult veel 20. aastate keskpaik, sest dr Preobraženski — spetsialist, Meister — tähendab ikka veel rohkem kui hegemooniks pürgiv madala intellektiga Šarikov. Professor pole veel kontimööda jõhkardile ja matsile, kelle ajalooline teke on aga juba ette määratud. Bulgakov nagu näitaks, mida tuleb teha, et kõik pöörduks tagasi oma loomulikku olekusse. Igaüks peaks

«Koera süda» TV-s, esiplaanil Peeter Kard, Mihkel Smeljanski (professor Preobraženski), Enn Keerd.

H. Maasikmetsa foto



tagasi pöörduma kohale, kus ta kõige vajalikum on ja kust revolutsioon ta minema pühkis.

Bortko lavastuses pole mitte ainult täpselt leitud peaosatäitja (J. Jevstignjejev, kelle näitlejaorganika on rõhutatult kunstiteatrilik s.o natuke teatralne, vaimult Bulgakovi-lähedane ning muuseum ka tugevasti Moskva tolle aja intelligentsi kõne- ja käitumismaneeri mõjutanud), vaid ka veenev tegevuskeskkond — maksimaalselt sisseelatud, hulga üksikasjade, mugavuse ja hea maitse varjunditega. Kõike seda hindas Bulgakov ja sellega ümbritses ta ka oma professori, nagu rõhutades nendevahelist sümpaatiat ja sarnasust.

Peale selle on Moskva telelavastuses õigesti tabatud jutustuse tooni didaktilist, pisut näpuga näitavat, kuid moraalliga siiski mitte liiga ülepingutatavat jutustamislaadi. «Näete, kuidas peab elama ja kuidas ehk ei peaks mitte» räägib 20-aastate keskepaiga Bulgakov oma suurepäraselt, kuid ometi mitte keskses teoses. Lavastaja Bortko tõlgib selle moraali teatrikeelde — ja järsku selgub, et jutustuses ei jätku dramaatilist pinget. Muidugi on teadusliku katse ohver Šarikov mats, kuid klassivõitluse teravdamiseni pole ta veel sirgunud. Šarikov ei kujuta endast veel enamust, massi. Õnnetust võib veel ära hoida ja Preobraženski parandabki kergesti oma vea. Kuidas Bortko ka poleks püüdnud siirdatud koerasüdamega Šarikovi, jutustuse raamest väljumata, kõrgemale upitada ja ohtlikumaks teha — tragöödia ei taha kuidagi välja tulla. See on ka seaduspärane: midagi rohkeamat kui telebestseller sellest kergest, stiilsest, lõbus-õpetlikust loost välja ei venita.

Normet tegutseb otsustavamalt: ta dramatiseerib jutustust ning süvendab selle konflikti. Selle tulemuseks on tegevuse kandumine palju traagilisemasse aega — kas nüüd lavastaja tahtel või selle kiuste, aga lavastuse atmosfääris peegeldub hoopis teine epos. See pole enam 20-ndate keskepaik, vaid ennemini 30-ndate lõpp. Ja ka mitte Moskva — see pole tema rütm ja koloriit. Pigem traditsiooniline Peterburg, midagi Andrei Belõi vaimus — kuiv, kahvatu, hüsteeriline.

Normet näitab meile, et inimese ei sünni väikseks, väikseks teeb teda aeg. Niisugune võiks välja näha suurepärase dr Preobraženski vähem soodsatel aegadel: juba murtud, juba võidetud ja vaid passiivse ahastusega viimast hoopii ootav. Eluisu on kadunud, professor

näeb välja nagu inimene, kes kannatab maohaavandite all. Kadunud on ka ülevoolav energia: kas suudab see lohakalt riietatud klouniparukaga inimene (näitleja Mihkel Smeljanski), see igavene hädavares mäletada seda, et täna õhtul on Suures Teatris «Aida»? Üldjoontes käitub lavastaja ju loogiliselt: ta teeb professori nõrgaks äbarikuks, väljasureva klassi esindajaks, et nullida ära *happy end* ja teha Šarikov tõeliselt ohtlikuks, surmavalt ohtlikuks. Jüri Vlasovi esituses on ta tööpoolest kaugelt pilkupüüdvam kui igavesti hapu ja kopitanud professor. Ta on energiline, soovib kõigile meeldida, tunneb tõelist mõnu matsina käitumisest — mille poolest ei kõlbaks ta ühte seltskonda Vollandiga? On selge, et tulevik on šarikovide päralt. Selge on ka see, et Preobraženski sureb välja isegi siis, kui teda keegi ei puutu. Selgusetuks jääb ainult üks: miks selle võitluse eluruumi pärast kaotab ikkagi Šarikov. On see juhus? Igatähes on pakutud finaali sellise tõlgenduse juures väga küsitav. Kurnavalt pikk ja monotoonne etendus ei lõpe mitte traagiliselt ega ka õigluse võidulepääsuga, vaid mingi hämmastunud ölekehitusena, kolme punktiga. Katse viia «Koera süda» Bulgakovi loominguga lõppu, katse see varasem jutustus tragöödiastada, moljääristada ei tundunud veenvana. Võimalik, et selle katse taga seisib Normeti hiljutine kokkupuude näidendiga «Molière» (Noorsooteatris), selles Bulgakovi näidendis sünnib tragöödia tõesti õiglusetu reaalsuse ja ideaalse (kulissidetaguse, hauataguse) maailma kokkupõrkest. «Koera südames» seda veel ei ole, Bulgakovi elumudel pole veel lõhestunud kaheks ühtesulamatuks ja konfliktseks hoovuseks.

Normeti lavastuse kultuurikonteksti määrates ei saa mööda minna ka A. Efrose telelavastustest, nende eriline, äratuntav stiil on kahtlemata oma mõju avaldanud ka tema õpilase tööle. 1973. aastal valminud «Molière'i» võib kindlasti lugeda etalonlavastuseks. Tema kõikvõimalikest monotoonsusevarjundest koosnev peen rütm loob õhkkonna, täis väsimust, üksluist ja kurnavat võitlust elu eest kunis. Peaosas esinev J. Ljubimov annab Bulgakovi näidendi teemale veel täiendava mõõtme. Võimu ja vaimu vaheline situatsioon kordub ja saab ajaväliseks. Siin õigustab end olustikuva, tinglik keskkond, neutraalne foon, kaadritagune must tühjus, mis vabastavad etenduse ajalisi-ruumilistest kehtast.

Sama printsiipi Normetil töötab aga



N. Erdmani «Enesetapja» Tallinna Vene Draamateatris (lavastaja J. Nikolajev). Podsekalknikov — Valeri Klassen, Maria — Ljubov Agapova, Serafima — Tamara Solodnikova.

«Koera südame» vastu, kuna see teos on autoril ajas ja ruumis üsna täpselt orienteeritud. Tulemuseks on hoopis vastupidine efekt: lavastus jääb nende kahe mõõtme võrra ahtamaks. Teineteist täiendavad kujunduse nappus ja kaamera passiivsus jätvavad mulje üldisest lõpetamatusest.

*

N. Erdmani «Enesetapja» Tallinna Vene Draamateatris (lavastaja J. Nikolajev) ja Rakvere teatris (lavastaja M. Kalmet) on antipoodlavastused. Need kaks erinevat lähenemist on aga ka näidendisse algselt programmeeritud.

Loomulikult unistasid nii Erdman kui ka Meierhold «Enesetapjat» laval näha. Kuid «Mandaadi» ajad olid jäädavalt möödas ja midagi tõeliselt teravat lavale tuua oli juba tunduvalt raskem. Podsekalknikovi roll oli vaieldamatult sobiv Meierholdi esinäitlejale Erast Garinile, samast reast, mis tema Guljatškin (Erdmani «Mandaat») ja Hlestakovgi («Revident»). Kuid tugev lüüriline alge ja tragifarslik mängumaneer tegid Garini lavaleilmumise Podsekalknikovina tookord täiesti võimatuks. Tema puhul oleks olnud vältimatu väikese inimese Podsekalknikovi ülendamine traagilisele kõlatasandile. See aga omakorda teinuks näidendi lubamise ülimalt küsitavaks. Lavastuse saatus võis päästa vaid Pod-

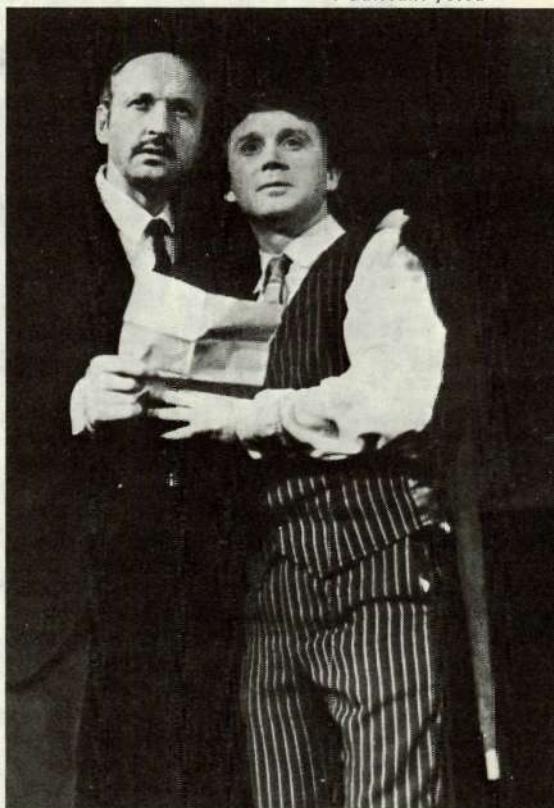
sekalknikov-lutikas. Mitte tragigrotesk, vaid sotsiaalne satiir. Seega siis mitte Erast Garin, vaid Igor Iljinski. Muuseum, etendust ei päästnud ka see.

Kuidas tõlgendada näidendi keskset kaju täna? Tundub, et vastus on üks: kellele tulekski praegusel hetkel pähe tegelda väikekodanlase paljastamisega. See oli ju moes seitse-kaheksa aastat tagasi. Täna on aga inimene, kes teatab, et ta tahab elada maailmastandardite tasemel, lausa päevakangelane. Lõpuks ometi on kaua oma riigilt petta saanud inimesel õigus ka lavalt alla hüüda: jätke mind oma loosungitega rahule ja laske mul inimese kombel elada!

Tallinna Vene Draamateatri lavastus on eelistanud sotsiaalse satiiri teed. Podsekalknikovi osas esinev V. Rõbnikov töötab avameelselt Iljinski stiilis — isegi mitte teatri- vaid kinotähe Iljinski, osava, sileda ja isuäratava frandi, publiku lemmiku stiilis. Ta tahab meeldida mitte vähem, kui Jüri Vlassov Normeti lavastuses. Tõsi, ülemäära forsseeritud ja seejärel ebameeldivalt väsitav hää! män-

«Enesetapja» Vene Draamateatris. Podsekalknikov — Vjatšeslav Rõbnikov, Aristarh Dominikoviš Gološtšapov — Vladimir Laptev.

J. Gaitšuki fotod





gib sellele tahtmisele vastu — kuid ikkagi...

Teda ümbritsevad kõikvõimalike liikumiste ideoloogid on tööpoolset üpris kaasaegsed kujud. Seda tähelepanuväärsem on aga teatri püüd neid diskrediteerida. Siin on intelligent à la dissident BBC venekeelsest toimetusest, siin on varga moodi hiiliv, kuidagi luitunud vaimulik, siis kooperaator, kes on end rahva töö arvel paksuks söönud, ja kirjanik, kes mingisugusegi kuulsuse jahil

N. Erdmani «Enesetapja» Rakvere Teatris (lavastaja M. Kalmet). Podsekalnikov — Väino Laes, Maria — Helgi Annast, Serafima — Viive Aami-sepp.

intriigitseb. Ilmselge, et sihikul on meie kaugeltki mitte rõõmustav kaasaeg. Selgusetuks jääb ainult üks: miks peab tänane Podsekalnikov end tapma ettevõtmiste nimel, mis ilma tematagi ülesmäge lähevad. Nii kirik, erakaubandus kui ka loominguvabadus on ju võetud riikliku eestkoste alla. Siin aga külvavad

silmanähtavalt halvad inimesed se-
gadust, veenavad protestiaktisioonile
teist endasugust — rumalat, tühist
inimest ... Miski nagu ei klapiks.

Kui aga jätta lavastajale tema õigus
sellisele tõlgendusele (sest oma iva võib
siin olla) ja lähtuda vaid dramaturgi-
lise ülesehituse seisukohast, siis näib Ni-
kolajevi valitud variant olevat üpris
seaduspärane. On ju ka Gogoli Hlesta-
kov, tühisus, kalts, ümmargune null,
vajalik vaid selleks, et meteorina
provintsi karukoopasse tungides valgus-
tada kogu impeeriumis valitsevat korra-
lagedust. Kogu tähelepanu on koondun-
ud mitte temale, vaid teda ümbritsevale
suhetesüsteemile. Sama kehtib ka Pod-
sekalnikovi kohta. Ka siin pole tähtis,
mille tema, vaid need, kes keerlevad
tema ümber, kavatsedes tema enesetappu
enda huvides ära kasutada.

Madis Kalmeti lavastuses kujutavad
Intelligent, Vaimulik, Literaat jt endast
filigraanselt teostatud maske. Mask pole
ju ainult see, mis katab nägu, vaid ka
plastika ja kõnemaneeer. Teiste markide
seas annab tooni Intelligent (A. Mägi),
tema ilmumisest õieti hakkabki etendus
hingama. See laitmatute maneeride
virtuoosne tants esimestel minutitel lau-
sa jahmatab. Läheb aega, enne kui
mõistad, et tegemist on vaid hingetu
marionetiga, mis vedrukannina selts-
kondlikke *pas*'sid ja kõlavaid kõnesid esi-
tab. See on mask, mille taga nägu polegi.
Sama kehtib ka rasputinliku vaimuliku
ja ostrovskiliku kaupmehe kohta. Teisi-
sõnu, meie ees on mõtte kaotanud,
väljasurnud revolutsioonieelsed seisused,
nende ideed. Bulgakov nägi ühiskonna
pääseteed mõõdukas ja järjekindlas kon-
servatismis, traditsioonide järgimises.
Erdman oma pilku tagasi minevikku ei
suuna. Vana on jäädavalt möödas, uus
pole aga veel saabunud. Ja mitte mas-
kide või ideede ringmäng, vaid inimene
selle ringmängu keskel on talle tähtis.
Kuhu ta läheb? Kalmeti lavastuse ten-
dents on Nikolajevi omale otse vastu-
pidine — siin ümbritsevad tühised hles-
takovid Venemaa 30. aastate alguse täie-
õiguslikku kodanikku, inimest ilma
ideeta, kes veel ei tea, millist kostüümi
endale selga passitada. Isiksuse trajek-
tooriks on siin oma seisukoha leidmine
ümbritseva tegelikkuse suhtes võoraste
seisukohtade ebasiiruse tunnetamise ja
autoriteetide eitamise kaudu. See on tee
nullist teatava hingelise suuruseni.

Väino Laesi Podsekalnikovi roll on
lõppenud hooaja üks paremaid, näitleja
enda biograafias aga vaieldamatu tipp.
Kui tuua paralleel Meierholdi näitetru-

piga, siis eksisteerib ta kahtlemata
garinlikus võtmes, andes väikekodanlase
armetule kujule traagilise isiksuse
mõõtmed. Erdmanil on näidendis üks
huvitav episood: Podsekalnikov filoso-
feerib elust ja surmast (tikk-takk-mono-
loog) juhusliku kuulaja ees, kes osutub
pärast kurtummaks. Hingepuhang pöör-
dub anekdoodiks. Stseeni lahendus tun-
dub lähtuvat lavastaja ideest — võima-
lik, et Erdman kirjutas selle Meier-
holdi soovitusel, kes pidi ajastu poliiti-
lises õhustikus hoolitsema väikekodan-
lase kuju mõttepotsiaali madaldamise
eest. Vene teatri lavastuses see stseen
nii lähebki — trikilikult, ilma liigse
filosoofiata. Rõbnikovi Podselnikovi esi-
tuses ei ärata see tähelepanu — liiga
väike on isiksuse mastaap. Kalmeti la-
vastuses esitab peategelane oma mono-
loogi ... otse saali. Tulemuseks on «Olla
või mitte olla», mille tõsidus välistab
igasuguse võimaluse seda lihtsalt koomi-
lise veiderdamisena võtta. Mõtiskluste
hamletlik teravus viib Podsekalnikovi

«Enesetappja» Rakvere Teatris. Stseen lavastusest.
A. Mägi fotod





I. Babeli «Maria» Eesti Draamateatris (lavastaja P. Simm). Ljudmilla — Elle Kull, Inspektor — Salme Reek.

soliidsete mineviku kirjanduskangelaste hulka. Analoogilises situatsioonis asub näiteks ju ka Dostojevski «Sortside» Kirillov, kui avantürist-revolutsionäär Verhovenski teda juba äraotsustatud enesetapule veenab. On ilmne, et Erdman ka seda assotsiatsiooni silmas pidas (tema näidendites on küllaldaselt varjatud tsitaate, mis viitavad huvile Dostojevski vastu) Vaevalt sai enesetapu teema Erdmanile ja Meierholdile olla vaid väikekodanlast pilkava kerge komöödia ettekäändeks. Lõpetas ju veel enne Majakovskit oma elu enesetapuga ka Sergei Jessenin, Meierholdi teatri esinäitlejanna ja tema abikaasa Zinaida Raihhi esimene mees. Loomulikult tuleb otsida Erdmani naljade tagant tõsist eksistentsiaalset draamat Dostojevski vaimus järeldusega: armastage elu ennast, aga mitte tema mõtet. See pärast vajab Podsekalnikovi kuju pisendamise asemel hoopis suurendamist, peitub ju temas tüüpilise taga erandlikkus, mis väljendub piirsituatsiooni sattunud vaese teadvuse aktiivses töös.

Kindlasti ei saa mööda minna E. Öunapuu suurepärasest kunstnikutööst. Podsekalnikovide toa uks on maalitud sinipunastes, revolutsiooniaegse vene avanardi lemmiktoonides (võrreldgem: «Sini-

sed hobused punasel luhal»). See vihjaks nagu revolutsiooni järelkajale kommunaalkorteris (nii nimetati Venemaal ühiskortereid), mis pidid olema esimeseks sammuks tulevaste kommunide teel. Finaalis aga muutuvad lava kohal rippunud sirp ja vasar 30. aastate bravuursete kinošlaagrite kokteili saatel haakristiks. Stenograafilises «tekstis» kohtuvad olevik ja minevik, mis lubab lavastuse ajaamplituuti laiemalt näha. Näidendiga selline lahendus vastuollu ei lähe, küll aga kujutab haakristi all seisev ellu jäänud Podsekalnikov endast lõpppunkti, mis jääb juba Erdmani teose sulgudest väljapoole, rõhutades lavastuse põhijäreldust: traditsiooniliste väärtuste kriis toob endaga paratamatult kaasa «uue korra» tekkimise. Podsekalnikov on oma riigi kehastus, mis ilma usu, ideede ja ideaalideta on heitnud end saatuse meelevalda ja ajaloo kohtualuseks saanud.

*

Seni oleme rääkinud tõlgendustest, mis on olnud vähem või rohkem autori-
töele vastavad ning ka teatud professionaalsel tasemel tulemuseks vormistu-



«Maria». Bišonkov — Ilmar Mikkor, Isaak Markovitiš Dõmšits — Jüri Krjukov, Jevstigneitš — Tõnu Saar. P. Lauritsa fotod

nud, tööprotsessis kaotsi minemata. Isaak Babeli «Mariaga» Peeter Simmi lavastuses on aga hoopis teine lugu... Kuid enne paar sõna näidendist.

«Silme eest voolab mööda elu, aga mida ta tähendab?» — see on Babeli küsimus endale 1920. aastal. Sellel põhineb ka tema «Ratsarmee» kui katse panna sündmuskildudest kokku eksistentsi portree, vältides tendentslikkust ja püüdes säilitada elu objektiivsust.

«Maria» on «Ratsarmee» omapärane kokkuvõte, pilk, mis heidetud revolutsioonijärgsele Venemaale klassivõitlusteooria «mõistmise» kõrgusest. Sõda lossi ja keldri, valge ja musta vahel. Võrdluseks «Müsteerium-buffi» *чистые и нечистые*. Selleni, mis Majakovskil eksisteerib algusest peale, jõuab Babel alles 30. aastate keskel — konflikti klassiolemuse, vana ja oma aja äraelanu uuega ja eluvõimelisega asendumise protsessi peegeldamiseni. Kas tahtis kirjanik astuda ühte jalga epohhiga, kirjutada «õige» teose, või jõudis ta selle sotsiaalse darvinismini üha eemalduva mineviku üle mõtiskledes (suur, nagu teada, paistab kätte ainult vahemaa tagant)?

Teisest küljest, oma juurtest järsult lahtiütlemisest Babeli puhul rääkida ei saa. Jälgides süvenenult perekonna, soo ja rahva allakäiku, vaatab judaismi vaimus kasvatatud kirjanik ilmtingimata üles, tragöödia algpõhjuse, ära needja peale. Aga mida ta seal näeb — isepäist Vana Testamendi Jumalat või ühiskonna arenemise seadust —, see jäägu lugeja otsustada. Võib-olla tähendavad mõlemad ühte ja sedasama? Ühtesid ülendav ja teisi teelt pühkiv ajalooratta pööre on ju isiksuseväline protsess, kuid keegi peab ka seda ratast pöörama! Kindralitütar Maria hüppas maha allaveerevalt vanalt otse uude stiihiasse, sulas sellega ühte ja pääses. Minevikku jäänud hukuvad koos sellega. Igal neist on küll oma trajektoori, kuid koos moodustavad nad ikkagi ühise liikumise — alla.

Siin peitub ka eriline nõue näitlejaansamblile. Tekkis ju Babeli dramaturgia Gorki vahetus mõjuväljas, järelikult ka Kunstiteatri auras. Selline kontekst eeldab aga näitleja piiratud suveräänsust, oma soolooiguse osalist ohverdumist tervikule. Simmi lavastus eksisteerib režissöörielse teatri seaduste kohaselt põhimõttel «kes kelle üle mängib!» Näidendi tšenter on vaba, Maria lavale

ei ilmu. Mitmed näitlejad on asetatud võrdsetesse tingimustesse, et end teistest lahti rebida ja etendus ainult enda ümber sulgeda.

Lavakujundusliku lahenduse (kunstnik T. Virve) ja täpsest lavastajakäest tunnustust andva finaali järgi otsustades tabas Simm näidendi põhihoovuse põhimõtteliselt õigesti ära. Kuid «lahingu tingimustes» see kujundus end ei õigustanud, jäädeski ainult õigesti mõistetud idee diskreetseks väljenduseks. Tugev, oma isikliku arenguliiniga stsenograafia oleks võinud debütandist režissöörile suureks toeks olla, kuid antud juhul põikleb kunstnik kaasautorlusest kõrvale, lubades kinomehest lavastajal terviku pöördlavaga kaheks primitiivseks üldplaaniks liigendada. Hoolikalt misankaadreid valides oleks Simm nagu ansambli tema ruumis ja ajas hoopis ära unustanud. Kinos on montaažiperiood, mil linditükkidest kleebitakse kokku tervik. Etendus on aga tervik, mis eksisteerib vahetult, objektiivselt. Kui lavastaja jättis midagi lõpetamata, tekib see tervik iseenesest, kuid nüüd juba tema mõtet ja tahet eirates. Vahel võib see protsess ka üpris viljakaid tulemusi anda (R. Trassi «Teekond Mekasse», näiteks). Etenduste käigus iseseisvalt küpsenud «Maria» aga pöörab lavastajaideele täielikult selja. R. Trassi Viskovski hõivab lavastaja vastupanu kohtamata etenduses keske koha ja veab sinna ka E. Kulli Ljudmila, kellega ta süžee kaudu seotud on. See duett mängib maha melodraama koletisest ja selle ohvrist ning Mukovninite perekonna huku põhjuseks saab individuaalne kuritöö, aga mitte isiksust eirav seadus. Lavastuse lõppu sobitatud põhimõtteliselt tugev finaali jääb õhku rippuma, sest eeldab teistsugust vundamenti.

Babeli näidenditesse on sisse programmeeritud tema ettekujutus oma lavastajast ja selle töömeetoditest trupiga ning sellest programmeerimist johtudes loobki ta vormi, mille täitmise atmosfääri ja sisuga ta režissööri hooleks jätab. Simm ei vasta kuidagi sellele lavastajaideaalile. Näitlejad leiavad iseseisvalt, oma intuitsioonile toetudes, väljapääsu — melodramaatilise skeemi, sajanditega kontrollitud kindla tee, mida mööda võib tulemuslele sammuda ka ilma režissööri abita.

*

Nii mõndagi maailmateatri allhoovust toitnud 20. aastate Moskva teater kujutas endast ennekõike muidugi režissöörkoolide kööki, millest oleks peaaegu sündinud ka uus dramaturgia. Oma aja üle elanud kümnekond tookordset näi-

dendit on vaid tühine osa sellest lainest, mis oleks võinud tekkida, kui tegelikkus poleks teatrit alla kugistanud. Selle dramaturgia üheks kõige tähelepanuväärsemaks jooneks on see, et ta sündis ja tegi oma esimesi samme teatri vahetus läheduses, režissööri suunavas tahteväljas. Täites sotsiaalset tellimust «peegeldada uut tegelikkust ja selle konflikte», kodeeris ja peegeldas ta samal ajal ka teda lavastanud teatrit, oma struktuurilt täpselt tema mudelile vastates.

Bulgakov hakkas spetsiaalselt teatri jaoks kirjutama alles pärast «Koera südant», mille instseneeringut aga Kunstiteater enda tarbeks saada soovis, nähes selles midagi oma. Ja ei kõla sugugi liialdusena väide, et just teater avas Bulgakovis dramaturgi. «Maria» ei saanud küll Babeli elu ajal oma lavaristseid, kuid tugeva lavastajateatri pitsert kannab temagi. Rääkimata juba «Enesetapjast», mis tegi läbi kõige rangema katseaja Meierholdi proovisaalis.*

Pöördudes dramaturgia poole, mille kaasautoriks on olnud tõeliselt tugev teater, naaseb tänapäeva lavastaja ühtlasi ka oma kooli alglatete juurde, sellepärast sõltub pöördumise viljakus üsna olulisel määral ka eelkäijate autoriteedi tunnistamise määra.

Siinkohal tahaks vältida lõplike hinnanguite langetamist lavastustele — kujutab ju igaüks neist enam või vähem õnnestunud katset avada kirjandusliku algmaterjali potentsiaal. Ja kui selles seoses pälvibki eelkõige kiitust M. Kalmeti lähenemine, siis on selle põhjuseks asjaolu, režissöör on tõmmanud kindla eraldusjoone Erdmani ja Majakovski vahele ning teinud sellega panuse mitte satiirile, vaid tragöödiale, õigemini — tragikomöödiale. Võimalik, et Kalmet jõudis oma «Enesetapja» variandini intuitsiivselt, mitte sügavate teaduslike otsingute tulemusena, mis pole aga sugugi vähem huvitav, kuna lubab oletada näidendis teatud geneetilist koodi, mis suunab soodsates tingimustes lavastuse arengu just selle teatri suunas, mis sünnitas Erdmani dramaturgia. Sel juhul tuleb au anda mitte lavastaja eruditsioonile, vaid tema intuitsioonile. Praktiliselt läks ju Kalmet teed mööda, mis Meierholdi ees kolmekümnendatel suleti. Tundub, et püstitatud ülesande tõsidus on kriitikule mõnikord määravam kui kunstiline tulemus, mis lõppude lõpuks jääb etenduse hindamisel ikkagi kõige kõrgemaks kriteeriumiks publiku silmis.

* Samaaegselt siiski ka Stanislavski proovisaalis. — Toim.

Martin Scorsese tuleb risti lüüa?

SULEV TEINEMAA



Martin Scorsese.

«Kristuse viimne kiusatus».
Willem Dafoe (Jeesus).



Viimaste aastate ägedama religioosse vaidluse põhjustas Martin Scorsese film «Kristuse viimne kiusatus». Märul algas juba siis, kui stuudio «Universal Pictures» teatas, et alustab ortodoksse kreeka kirjaniku Nikos Kazantzakise 1951. aastal ilmunud menuromaani ekraniseerimist. 1983 tahtis «Paramount» teost filmilindile üle kanda, kuid tollal loobuti mõni nädal enne võtete algust avaliku arvamuse surve plaanist. Ka «Universal» vähendas esialgset 14 miljoni dollari suurust eelarvet enam kui poole võrra (lõplik 6,5 milj), et filmi keelustamise korral minimaalsete kaotustega läbi ajada. Nüüdseks on filmi küll peaaegu aasta paljudes maades menukalt näidatud, ent debaadid jätkuvad.

Tõepoolest «Kristuse viimne kiusatus» ei sarnane religioosse filmiklassikaga nagu Pier Paolo Pasolini «Matteuse evangeelium» või Franco Zeffirelli «Jeesus Naatsaretist». Erinevuse tingib juba see, et M. Scorsese film pole süžeeliselt piibli ekraniseering nii nagu eespool nimetatud. Oieti ilmneb lahknevus kanoonilisest tekstist

ning ühtlasi kujuneb dramaturgiliseks kulminatsiooniks alles filmi viimane pool tundi, kus ristipuul surev Kristus kannatab hallutsinatsioonide all. Neis loobub ta oma messiase osast ning tuleb ristilt alla, et abielluda Maarja Magdaleenaga, kes aga peagi sureb. Seejärel võtavad lese enda hoolde Laatsaruse õed Marta ja Maarja, kellega koos korraldatakse majapidamist ning saadakse lapsi. Nõnda veedab Kristus oma vanaduspäevi armastavate naiste ning laste keskel. Alles siis, kui Juudas ilmub unes ning sõnab, et too inimese igapäevane õnn on saatana poolt läkitatud kiusatus, ärkab Jeesus ristipuul ning võtab vastu Looja poolt määratud saatuse.

Õigupoolest ei saa öelda, et M. Scorsese filmis oleks midagi otseselt pühadust teotavat. On ju pühakirja järgi Kristus nii Jumala poeg kui ka inimlaps, seega vastuvõtlik kiusatustele. Paljud «Kristuse viimse kiusatuse» vihaseimad vaenlased polnud ise filmi näinudki, nagu kas või F. Zeffirelli, kes ütles: «Film kahjustab Kristuse kuju. Teda ei tohi teha madalate fantaasiate objektiks.» Teades aga tolle fantaasiavaesust ning pompoossuse vaimustust, pole muidugi midagi imestama panevat Scorsese interpreteeringule vastunäidustatuses.

N. Kazantzakisele vastavalt kujutab Scorsese Kristus köhklejana, kes on tihti segaduses või hämmingus oma missiooni täites. Temas puudub Pasolini Kristusele omane revolutsiooniline tarmukus ning eneseteadvus. Et täita Jumala poolt ettemääratud, keelkitab ta oma parimat sõpra Juudast teda reetma. Siiski kõige enam pahameelt kutsus mõningates kirikuringkondades esile üpris lühike stseen Kristuse ja Maarja Magdaleena seksuaalvahekorra nägemuse episoodis. See oli midagi mõeldamatut ning ennenägematut.

Vahest on filmis küll üleliia demonstreeritud verd. Näiteks ohvriloomade stseenis veri lausa voolab tänavatel, ent mujalgi pole sellega kokku hoitud. Kuid tuletagem meelde hiljaaegu Soome TV-s näidatud Scorsese varasemat profipoksija filmi «Raevunud härg» ja teile saab selgeks, et julm ning verine on režissöör varemgi olnud.

Kohati kasutatakse ka liiga ähmaselt tabavaid ning pigem füsioloogilisi aistinguid esile kutsuvat sümboolikat. Olgu selleks kas või kaadrid, kus Jeesus Kristus tõmbab rinnast välja oma südame, et seda siis jüngrite silme ees hoida ning imetleda lasta. Paiguti jääb dialoogist mulje, et isegi kergelt satiirilised elemendid pole teosest kui tervikust välistatud.

Kui N. Kazantzakise puhul polnud selge, oli ta marksist, nihilist, freudist, eksistentsialist või lihtsalt idealist, siis M. Scorsese sügavalt religioosnes elunägemises ei tohiks kahtlust tekkida. Kunagisele altaripoisile ning seminaristile, kelle unistuseks oli pastoriks saada, ei ole film igatahes frivooleks vahejuhtumiks. Scorsese on öelnud: «See film on minu tee jõuda Jumalale lähemale.»

maani ekraniseerimise mõtet endas alates 1972. aastast, mil praegust Maarja Magdaleenat mängiv Barbara Hershey andis talle raamatut lugeda. Meeldis autori rõhuasetus, et Kristuses on jumalik ning inimlik alge koos, ning nii mõnigi kord võib too inimlik poolus takistada jumalike eesmärkide teostamist. 1982. aastal kirjutas kalvinist Paul Schrader romaani kahel korral stsenariumiks, seejärel tegi Scorsese seda veel kord üksinda ning lõpuks tehti viis varianti koos Jay Cocksiga. Vastupidiselt üldistele ootustele, et peaosa mängib Robert De Niro, nagu see on enamuses Scorsese filmides olnud, kutsuti Jeesuse rolli «Platoonist» tuntud Willem Dafoe.

Peab ütleva, et «Matteuse evangeeliumi» suhteliselt puhta kristluse käsitluse kõrval kajastab «Kristuse viimne kiusatus» vabamat ning filosoofilisemat suunda. Isiklikult Scorsese puhul eelistan siiski «Räpaste tänavate», «Taksojuhi» ja «Raevunud härja» aegset isikukesksemat lähenemist.

Helsingi pooltühjast kinosaalist (see on seal tavaline) väljudes pistsid noored kristlased pihku õhukese brošüüri, kus olid viited sellele, mis osas Scorsese ajaloolisest tõest ning faktidest kõrvale kaldub. Samas ei saa öelda, et kirik täielikult eitaks «Kristuse viimset kiusatust». Küllalt paljud liberaalsemad religioossed ringkonnad on koguni tungivalt soovitanud filmi vaadata.

Eks ta ole! Raske isegi ette kujutada, mis juhtuks Venemaal, kui kinolinal näidatakse Leniniit Krupskaja või Inessa Armandiga voodi servale istuvat.

Uhkus ja uhkus

LIIV JA ALVER KINOLINAL

S(2) + P(2)

AIVO LÖHMUS



«JUHAN LIIVI LUGU». Stsenarist Hando Runnel, režissöör Peep Puks, operaator Peeter Tooming, helilooja Lepo Sumera, helioperaator Toivo Elme, monteeriija Aino Lootus. 708,9 m (3 osa), mustvalge. «Tallinnfilm», 1975.

«ÜKS PILK BETTI ALVERILE». Stsenarist Paul-Eerik Rummo, režissöör Vallo Kepp, operaatorid Vallo Kepp ja Tõnu Põldsaar, helirežissöör Vambola Vällik, monteeriija Anne Trotski. 769,4 m (3 osa), värviline. «Eesti Televisioon», 1988.

Kui televiisorist tulid Alveri-filmi esimesed kaadrid, tajusin kohe, et olen midagi sellesarnast juba näinud. Kunagi üsna ammu. Üht teist filmi ühest teisest eesti luuletajast. Pealkirigi meenus: «Juhan Liivi lugu». Ja stsenaariumi autor: Hando Runnel.

Filmist enesest polnud mu mällu jäänud kuigi terviklikku pilti. Üksnes mulje tõsisest ja sügavast läbielamisest ning mõned seoseta kaadrid. Kõige selgemini vahest sügisene pikk võte kõrgetüvelisest lehtmetsast kusagil Lõuna-Eesti kuplitel, hõredaks varisenud latvu heletamas, pilvepraost viltu alla langevad päikese-

Kaader Peep Puksi filmist «Juhan Liivi lugu» (1975), mille operaatoriks oli Peeter Tooming.

kiired. Puhas graafiline lahendus, midagi reindorfflikku, samas midagi ürgset, ürgeestilikku, nukrat ja helget, helget ja nukrat ühekorraga nagu Liivi luulegi. Selline päikesevalgus, mis ei saa kaua kesta. Uued hallid madalad pilved katavad selle peagi, maastik tõmbub tumiks, eimidagiütlevaks, sulgub endasse. Järgmisest pilvelõhest libiseb päike ometi uuesti esile ja lööb uhke ning kurva sügismaastiku jälle viivuks särama. Lootus ja lootusetus, tulevikusära ja tulevikutuhmus.

Niisugune kummaline kaader vilksas mälus. Oli seal veel teisigi: vanu talunaisi vanadelt fotodelt, sammaldunud puid, viltuvajunud osmikuid, aknaid, uksi, üksik helendav õun raagus, vihmast nõretavate okste keskel. Kuid esiplaanil ikka see reindorfflikult suursugune valguse ja varju võitlus, maastiku enese aeglane ja rahulik kõne.

«Juhan Liivi lugu» nägin rohkem kui kümme aastat tagasi. Mida võiks kümne aasta pärast mäletada «Ühest pilgust Betti Alverile»?

Kõige tõenäolisemalt samuti maastiku, seda, mis läbib filmi peakujundina algusest lõpuni: avarat tähistavast, muutuvaid taevamaastikke.

Võib-olla ka Alveri silmi, tema nõudlikku, valu- ja vastutustundlikku pilku.

Agaga võib-olla ka pimedust, mille eel näeme Kivisilda mitmest kaarest terve ja majesteetlikuna vete kohal seismas ja mille järel tast on alles jäänud üksnes rusuhunnikud.

See pimedus jaotab filmi tinglikult kaheks. Ja mitte ainult filmi. See pikk must kaader on kaheks jaotanud ka luuletaja elu- ja luuleloo, meie kõigi ja terve Eestimaa saatuse. Halvaendeline punane kuma, mis toob mustast tühjusest me silme ette juba öhkulastud Kivisilla, ei taha ega taha enam haihtuda. See tiheneb võigasteks verekarva vihuriteks, mis ekraanil kurjakuulutavat tantsu löövad. Üleminek ühest ajast teise on kujutatud napilt ja täpselt.

Filmi mõlemas osas köidab tähelepanu ühesuguse ülesehitusega pildirida: rütmiliselt särama lööva ja tuhmuva supernoovaga taevavaade vaheldumisi raamatukaantega, saateks korduv, esimeses osas helgem, teises nukram ja vaevasem muusikamotiiv.

Nendesse kahte pikka kaadrisse on kätketud Alveri-filmi üks põhiideid. Mütoloogiline igavikku tähistav taevapilt vaheldumisi raamatutega, mis on ühe luuletaja elutöö märgid ning tähistavad nõnda samuti igavikku. Ent samas aimuvad neist kaadrist ka Alveri-filmi tegijate raskused. Sest kõigi nende raamatute tekstid üheskoos kujutavad endast ühe luuletajamüüdi poeetilist reaalsust, mis on kättesaadav igale lugejale. Just see kättesaadavus teeb hoopis keerulisemaks müüdi uue, kunstiliselt mõjuva kehastuse leidmise.

Müüdid on nad ju tegelikult mõlemad, nii Liiv kui Alver. Üks — ammu surnud, monograafiliselt uuritud ja koolikäsitlustes lõplikult kanoniseeritud õnnetu elu- ja loomesaatusena paljasjalgne häitsmemees, vaesuse esteetika esindaja. Teine — *legendä jo eläessään*, varasest noorusest peale iluaadet ja teisi ülevaid ideaale järginud viimistleitud stiiliga poetess, kelle eraelust harilik luulehuviline teab nii vähe, et see lubab temasse vabalt suhtuda kui kellessegi, kes asub ühekorraga kahes ajas: olevikus ja igavikus.

Alveri põhilised tunnusjooned luuletajana on olnud väärikus ja uhkus. Ülevuse uhkus — ja samas mingis mõttes ka uhkuse alandlikkus. Võõras pole uh-

kus Liivilegi. Tema puhul on see põhiliselt vaesuse ja alandlikkuse uhkus. Inimese uhkus ja väärikus mõlemal. Ometi on nüüdseks ühel pool legend paljast vaesusest ja viletsusest, haigustest ja õnnetustest, teisel aga legend õilsusest ja ülevusest, enesesalgamisest kunsti nimel, jäägitust pühendumisest vaimu teenimisele.

Kurbust, haigusi ja kannatusi oleme me kõik näinud ja omal nahal kogenud. Me mäletame neid, oskame neile kaasa elada, kaasa tunda, ette kujutada nende sadu eri palgeid, millest ükskõik millise joone meenutamine paneb võbelema me hingekeeled. Kuid kui paljudel meist on olnud juhust silmsi näha või kogeda õilsust, ülevust, hingesuurust, majesteetlikkust, pühalikust — kõik mis nii harv siin ilma pääl? Kujutelm neist asjadest on alati elukaugem ja abstraktsem, pildid ja sümbolid, mis nende puhul mälu kerkivad, on enamasti pärit literatuurist ja seetõttu üsna ühetaolised, tihti küll monumentaalsed, kuid sama tihti ka natuke verevaesed.

Nii ilmnebki, et möödunud aastakümnete kestel Liivi muserdanud koolidogmaatikast hoolimata on ta inimesena meile ikkagi lähemal ja arusaadavam kui Alver. Kahest müüdist on kindla-piirilisemaks, jäigemaks ja ühemõttelisemaks muutunud just Alveri oma. Ja nii kummaline kui see ka ei tundu, võib Liivi vaene, aukartlik ja alandlik luule mõjuda mõnigi kord rikkamana kui Alveri kunsti täppudele pürgiv, absoluutseid ja pühi väärtusi sageli absoluutselt kõrguselt kuulutatav poeetisõna.

«Juhan Liivi loo» stsenaarium on juba iseenesest väike kunstitöö, muusikalise kompositsiooni järgi üles ehitatud sõnakunstiteos, ilus näide sellest, kuidas on võimalik sõnade abil lugeja teadvuses plastilisi pilte esile manada. Enamasti just neid pilte, mida me kõik kunagi näinud oleme — või on neid siis näinud meie esivanemad. Igal juhul on nad meis kusagil sügaval alles, kõik need arhetüüpilised pildid. Neid seostades, järjestades ja ümber paigutades loob Runnel pildirea, muutuvate tundevarjundite rea lugeja hinges ning annab nõnda edasi oma elamuse Juhan Liivist. Vähemalt tema poolt selleks hetkeks valmis tuntud ja mõeldud elamuse. Sest Liivist on võimalikud veel sada ja tuhatki teistsugust pildirida, teistsugust elamust.

Elamuse väärtus on selles, et ta on olemas. Ta teeb meid elavamaks. Ja nõnda on «Juhan Liivi lugugi» vaatatajad elavamaks teinud. Seda enam, et Runnelile on seal režissöörina sekundeerinud

sama hea pildinägi ja -looja Peep Puks. Liivi-elanuse kõrval manab aeglase ja rahuliku rütmiga, sageli suuri ja ülisuuri plaane kasutatav film teravmeelsete võtete abil (näiteks rida dramaatilisi ajalehepealkirju ekraanil) vaataja silme ette ka tollase aja- ja kultuuriloolise tausta, nii et see filmi üldist emotsionaalset kudet ei häiri. Vastupidi, taust on antud sama plastiliste ja sujuvate žestidega

tähistamiselt aastal 1981. On fotosid noorest ja veidi vanemastki põlvest, filmimiseks on alles ta elukohad. Ja mis kõige olulisem — linds on siiski ka luuletaja häält lugemas omaenese värssse, omaenda käega kirjapandud ridu. See on elav luule, luuletaja kõige otsesem sõnum kaaskondlastele.

Liivist ei ole sellist sõnumit maha jäänud, tema puhul seesuguseid tunde-



nagu kõik muugi ses filmis ning sulandub sellega harmooniliselt ühte.

«Üks pilk» ei ole päriselt stsenaristi ja režissööri ühine luule elamus. Oieti — ta on ka seda, kuid nii Paul-Eerik Rummo kui Vallo Kepp näitavad end siin rohkem mõtlejaina kui tundjaina, rohkem ratsionaalse kui emotsionaalse või intuiitse kujundi loojaina. Mõneti tuleneb see muidugi juba Alveri enese luulest, mis kannab oma sõnumit väga intensiivselt, jättes tõlgendamisvõimalusi ja -vabadusi märksa vähem ning olles nõnda lugejast ja kaasamõtlejast palju sõltumatum kui Liivi luule.

Film püüab vaadelda ja markeerida Alveri kogu elu- ja luulelugu. Valitud laadis on selle ülesande keeruliseks teinud veel ka dokumentaalse materjali vähesus, millele filmi rajada. Valiku ahtus. Alveri tõrksus igasuguste jäädvustamishandite vastu peale sulepea on hästi tuntud ja nii ongi temast olemas üksnes mõned filmikaadrid ta juubeli

Kaader Vallo Kepi filmist «Üks pilk Betti Alverile» (1988).

lisi pidepunkte ei leidu. Kuid vahest just see andis Liivi-filmi tegijaile vabamad käed. Andis neile võimalusi otsida Liivi mujalt kui temast enesest. Otsida teda lihtsates asjades, nende asjade lähedalt vaatlemisel tekkivates visuaalsetes kujundites ning püüda nii ehitada silda vaataja taju, teadvuse ja alateadvuse-nigi. Neil puudusid imperatiivid — materjalid, mida ilmtingimata tuli filmis ära kasutada. On täiesti mõeldav, et Alveri puhul on need imperatiivid autoreid teatud määral kammitsevad, sundinud tegema just seesugust filmi, kuhu olemasolev materjal sisse sobiks. Kuhu selle saaks sisse panna.

Ometi ei ole need imperatiivid filmi rikkunud. Ainus, mida ehk võiks kergelt ette heita, on see, et filmis piirdatakse suurel määral tavamüüdiga, sellega, mida enamik luulelugejaid ja -sõpru 85

Alverist teavad, nagu enam-vähem kõik ta luulet tunnevad. See müüt on pisut pateetiline. Nii ongi filmi toodud just selle müüdi sümbolid — galaktikad, täheparved, virmalised ja teised kõrged ning salapärased taevanähtused.

Taevavaated on ideaalse ruumi märk, selle ruumi märk, milles liigub või vähemalt peaks lugejate kujutluste kohaselt liikuma suure luuletaja mõte. Mitme-

vihma, udu, sompu, pori. Filmi pildireas ei ole eriti süngeid või muidu rõhutatud emotsionaalsusega võtteid. Emotsionaalsust luuakse tihti mitte otse dokumentaalsete, vaid lavastatud kaadrite-sümbolitega: kinnilaksatav vanglaluuk, paljas elektripirn laes, tuhmuv küünlatuli aknal.

Leidub ka kaadreid, kus on püütud teadlikult luuletajaga samastuda, temas-



«Juhan Liivi lugu».

suguste köidikute (diktorigekst, värvisümbolika jm) abil on neidsamu taevavaateid, ideaalset ruumi püütud siduda reaalse maailmaga, radadega, mille müüdi kangelane ise on liikunud, ja isegi inimlike valikutega, mis tal on tulnud teha, ning mis tagantjärele on siiski jäänud tähistama just nimelt müüdikangelase teed.

Film on iseenesest üsna lihtsa keelega. Erilisi ekstravagantsusi siin ei esine. Ei teesklust ega dekoratiivsust. Kaadrid on normaalse kestusega, nende pikkus ja ülesehitus on neutraalsed, filmi rütm samuti. Põhiliselt tarvitatakse kesk- ja üldplaane, suurt plaani näeb harva ja ülisuurt üldse mitte. Vähe on ootuspärasest reast väljalangevaid ning seega semantiliselt eraldi tähtsustuvaid kujundeid või kompositsioonivõtteid. Välditud on värvide poolest liiga kontrastseid ja erinevaid aastaegu — varakevadet, sügist ja talve — ning ka ilmastikku —

se sisse elada, tema hingeseisundeid uurida, neid mõista: näiteks varju- ja valgusepoole võrdlemine Pika Jala müüridel enne saatusrasket otsustamist Puškini juubelikutse asjus.

Elavast suurest luuletajast filmi tegemine on loomulikult nii diskreetne probleem, et eriti isiklikke suhtumisi, oma subjekti sinna sisse panna vahest ei sobigi. Sellisena peab üks tasand filmist «Üks pilk Betti Alverile» just nimelt olema lähemal tavamüüdile, kollektiivsele müüdile Alverist. See peaks siis olema vastuvõetav igale Alveri austajale — ning see tasand on filmis kenasti olemas.

Samas on film küllalt kõnekas ka vaatajaile, kes suurt midagi ei tea ei Alverist ega tema luulest. Ega eesti luulest üldse. Niisuguste vaatajate jaoks hakkavad kujundid, värvisümbolika, hea maitsega loetud luulesõna, delikaatne diktorigekst ja kõik muugi hoopis teisiti tööle, detailid seostuvad ning mõjuvad teisiti, leiavad endale uusi põhjen-

dusi ja tõlgendusi. Mõõdalibisevad raudteeäärsed maastikud, Tartu vaated, Alveri erinevad elukohad, tema raskete aastate rännakud pealinna munakivisilutatud tänavail — kõik need kaadrid saavad üldisema tähenduse, seostuvad ajalooa, inimese eneseks jäämise looga läbi keeruliste aegade, kus tehti kõik, et eriti vaimuinimesi kõigest loobuma sundida.

eneseks jäänud luuletaja ühisjoonte hulka.

Selles seoses saab teise tähenduse ojagi Pühastes, mille üle kivide vulisevat vett kaamera pikalt jälgib. Oja on kogu aeg sama ja kivid on ikka needsamad, kuid vesi aina voolab ja on alati uus. On ju kogu meie kultuurilugugi olnud samasugune üle kivide ja puujuurte vulisemine...



Peeter Tooming ja Peep Puks filmi «Juhan Liivi lugu» võtetel 1975. a.

Sooja oranži päikeseviirgu Talvikute Pärnu-maja nurgaaknas võib võtta juhusliku värvimänguna, kuid sama hästi sobib see filmi Heiti Talviku sümbolina. Sümboliks muutub ka mees, kes, laps süles, Jõgeva raudteejaama perroonil kõnib. Või luuletaja sünnimaja trepile ununenud nuku kollane juuksepahmakas. Või rohkem kui sada aastat Toomel trooninud Baeri vana ja tark nägu. Kunagise Tartu pildid võivad ühe vaataja jaoks kuuluda üksnes Alveri eluloosse, kuid inimesele, kel on Tartu minevikust rohkem aimu, seostub jutustus nende kaudu kogu Eesti kultuuri- ning ajalooa. Saab korraga palju laiema tausta ja tähenduse.

Filmis leidub ka kaadreid, millele erilist sisulist ega vormilist seletust ei leia. Näiteks vana palkseina, uste, aknavade ja kõrges umbrohus hoovi näitamine vahetult pärast Alveri uemate raamatute rida. Need iseenesest küll ilusad, kuid tavapärased vaated ei seostu sel kohal õieti mitte millegagi, nende otsene kujundiväärtus aga ei anna filmile palju juurde.

Mõneti küsitav on ka Kristjan Jaagu nüüdisajast pärineva ning täiesti tänapäevase vormikõnega monumendi kasutamine Alveri 30-ndate aastate luuletuse «Raugad» katmiseks. Mõtteos «noore luulega» küll tekib, kuid mõjub pisut ersatslikult — eriti just pretensioonika kaadris teravustamise tõttu. See on üks niisugustest nippidest, mis laseb ka dokumentaalfilmis hetkeks tekkida illusioonil, otsekuvi vaataksime me maailma filmitegelase pilguga. Niisiis Alveri pilguga, kes parajasti 30-ndail seda luuletust läbi elab, läbi mõtleb või kirja paneb.

Rongisõidud Jõgevast Tartusse ja tagasi, kauguses kokkujooksvad rööpad, põige Pärnusse, matk Pühastesse, käigid Tallinnasse — kogu liikumine filmis saab jälle hoopis uued nüansid, kui sinna juurde mõtleme, et terves oma elus ei ole Alver Eestimaalt kordagi lahkunud. Muide, täpselt samuti nagu Liiv — olgu ka see mainitud nende kahe suure, alati

Muidugi ei ole alati päris selge piir tegijate taotluste ning tehniliste võimaluste või piiratuste vahel. Kas näiteks osa tänapäevakaadrite luitunud värvitoonid on meie värvifilmi viletsus või teadlik võte, mis filmis kõrvutub näiteks koloreeritud Tartu-vaadete erkuse ja toonipuhtusega? Kuidas siis suhtuda päikesest säravasse, heledaisse ja helgeisse keldrivaadetesse Pargi tn. 2? Need ei lähe päris hästi kokku ei meie teadmiste või aimustega keldris elamisest ega ka Alveri asjakohase luuletuse meeleoludega.

Tervikuna on Alveri-film jutustavama loomuga kui Liivi oma, ehkki pealkirjade järgi võinuks oodata vastupidist. «Lugu» on ju üldjuhul tähendanud ikkagi jutustust, mille vorm ette antud — ja vorm justkui kohustaks. «Pilk» kohustab vähem. Pilgu kompositsioon on määratlemata, pilk lihtsalt jälgib liikumist või objekte. Ühele ja samale asjale, ühte ja samasse kohta võib ühekorraga langeda sadu ja tuhandeid pilke, ilma et need üksteist segaksid. Nii et «pilk» võiks olla märksa poeetilisem kui «lugu».

Siinkohal jõuamegi välja tõdemuseni, et demokraatlik filmikunst on kahe üsnagi erineva luuletaja vabadusastmed vaataja tarvis muutnud vastupidiseks. Alandlikust ja vaesest luuletajast, kelle luulet võib igaüks oma hinge järgi tõlgendada, on Hando Runnel ja Peep Puks — küll Liivi enese poetikavõtteid kasutades — teinud ühte kindlat ja väga isikupärast Liivi-visiooni edastava alverliku intensiivsuse ja tähendusega filmi. Ülevast ja majesteetlikust poeetisist, kelle luule on esteetiliselt mõttes justkui valmim ja tihedam ega paku oma iseolemise kaugeltki nii suuri tõlgendamisvabadusi just oma loojasõnumi intensiivsuse tõttu — sellest poeetisist on Paul-Eerik Rummo ja Vallo Kepi käe alt tulnud delikaatne, küll ka Alveri poeetilisi kujundeid kasutav, kuid märksa vähem pingestatud, jutustav, mõneti juhanliivilik film.

Lugemine on isiklik ja intiimne tegevus, luule lugemine iseäranis. Kino on paratamatult masside kunst ja filmivaatamine massiüritus. Isegi telefilmil vaatamine: teadmine, et tuhanded ja vahest kümnedki tuhanded teised inimesed samal hetkel samuti oma televiisorite ees sedasama pilti, sedasama filmi, sedasama kunstiteost maitsevad, äratav hoopis teistsuguseid tajumusi kui kahekesiolek raamatuga.

Film luulest ja luuletajast püüab üht üle aegade ja ruumide ulatuvat ja just seetõttu ajatut-ruumitut kunsti ning sel-

le kunsti loojat siduda ühe ajahetkega, ühe kohaga, ühe tooliga kinosaalis või televiisori ees, panna sõna ja selle loojat valguslainetena ekraanilt peegelduma või kiirguma, jõudma meie silmapõhja ja sealt edasi ajuse hoopis teisi teid pidi ja teistesse ajupiirkondadesse kui kuulnud või loetud sõna. Kui sõna üldise. Ning vaataja on seejuures sundseisus: ta peab vastu võtma režissööri poolt montaažilaulu paika pandud pildirea, jagama oma tähelepanu just nendele detailidele ja just samamoodi nagu operaator ning režissöör on oluliseks pidanud. Raamatu põhieelisest, võimalusest lehti tagasi keerata, võimalusest kogetu üle kohe sügavamalt järele mõelda on filmivaataja ilma jäetud.

Televaataja on peale selle ilma jäetud ka filmist kui originaalteosest. Televiisori ja filmikunsti suhet võiks võrrelda postkaardireprode ja maalikunsti vahekorraga. Mingi väga üldise ettekujutuse kunstniku tööst võib ju saada ka postkaardilt, kuid originaal on alati hoopis midagi muud. Paraku oleme me kitsaste olude tõttu reproduktsioonidega harjunud ja isegi sedavõrd, et mõnikord eelistame neid originaalidele. Sest reproduktsioonid on lihtsamad, nende struktuur ei ole nii keeruline. Kõige olulisem, mis sealt tihtipeale kaduma läheb, on aja mõõde. Aga see tähendab kunsti hinge, sest kõik kunstid ja kõik kunstnikud on enamasti väsimatult kadunud aja otsinguil. Ka filmikunst.

Seepärast tahaks väga, et mõlemad kõnealused filmid jõuaksid ka kinoekraanile, kuid «Juhan Liivi lugu» kümme aasta eest kuidagi kummaliselt kähku ja jäljetult haihtus. Aga see ja «Üks pilk Betti Alverile» võiksid meid praegu kadunud aja otsinguil tõhusalt aidata.

See lugu ei olnud veel saanud lõplikku vormi, kui Betti Alver raskes seisundis haiglasse viidi. Tollest hetkest on nüüd möödas üle nelja kuu — ja kõiki neid kuid on täitnud vaheldumisi lootus ja lootusetus. Kuid inimsüdame vastupidavus ei ole lõppematu: 19. juuni öösel jäi Betti Alveri süda seisma. Suur luuletaja on meie hulgast lahkunud ja kuulub nüüdsest peale tervenisti igavikku.

19. 06. 89
A. L.

Üks tahub kivi, teine — pilte. Nad polnud kolmkümmend kolm aastat teineteist näinud. Üks neist on Isamu Noguchi, tänapäeva suurimaid skulptoreid. Teine on loomulikult Akira Kurosawa. See on kohtumine loomingulisel tiptasemel, täis haaravat tõde, väärtushinnanguid, kriitikat ja lootust.

«Vogue»: Kas tänapäeval on kino tegemine raskemaks muutunud?

Akira Kurosawa: Jaa, üha enam raskemaks. Filmikompaniid on alla käinud. Varem ma armastasin neid ja armastasin kirglikult kino ennast. Nüüd pole see enam nii!

Isamu Noguchi: Filmikompaniide pale muutub, kuid muutume ka meie ise. Kompaniid ei saa enam aru, mida teha tahetakse, sest püütakse teha võimatut.

A. K.: Kompaniid on tardunud, nad ei püüdle vähimalgi määral edasiminekku poole. Vastupidi, nad on altid oma mõtteviisis pigem sammukese tagasi astuma. Mida edasi, seda vähem saab teineteist mõista. Sellepärast ei finantseerigi minu filme Jaapan, vaid eranditult välisriigid.

I. N.: Kui Jaapan endale sellest aru ei anna, kuidas saab siin siis loomingulist suundumust olla? Produktendid ei julge kunstnikule vabadust anda, ometi on see hädavajalik.

A. K.: Muidugi. Seda enam, et kui kunstil on hea minek, toob ta kõvasti sisse, nii et peab riskima! See on nagu traavivõistlustel, kui teed panuse favoriidile, ei võida sa suurt midagi. Panus tuleb teha hobusele, kellesse sul endal on usku.

I. N.: Minu meelest on kunstnikel ka omajagu puudusi. Nad tahavad alati ekstravagantsusega kaugemale minna, kui võimalik. Siis produktendid arvavadki, et sel asjal pole minekut, nad lähevad kindla peale välja. Aga kui nad riskiksid, kes teab...

A. K.: Finantseerijaid häirivad kõige enam uued asjad. Kui tegemist on tööga, mis on juba enne edu saavutanud, siis pole mingit probleemi. Produktentidel pole vähimalgi määral loomeinstinkti. Nad mõtlevad üksnes mineviku lähteandmete kaudu: kui sel tööl oli kunagi hea minek, siis tehakse uus variant, aga vaata ringi nii palju kui tahes, kuskil ei leidu näidet, et algvariant oleks hiljem ületatud. Sellegipoolest jätkatakse reprodutseerimist.

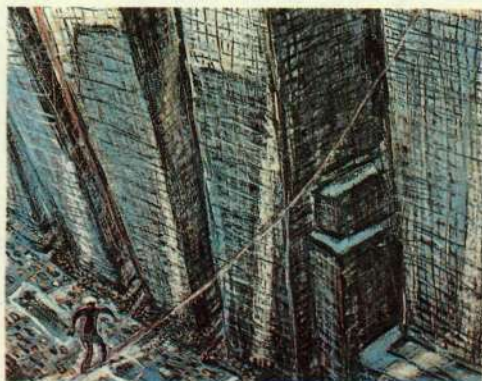
I. N.: Sellepärast peabki kunstnikule jääma eksimisvabadus. Ilma selle õiguseta ei saa luua midagi uut.

A. K.: Kui ebaõnnestumine on edasiviiv, siis ei kujuta ta endast krahhi. Ei maksa vigu peljata. Kahtlusteta pole progressi. Tuleb riskida. Kinosa tekitab probleemi see, et on vaja palju raha. Praegu läheb neli-viis aastat, enne kui võid alustada filmiga. Tarviliku raha kokkuajamiseks kulub palju jõudu, pead mööda ilma jooksma...

I. N.: Sellepärast ongi raske midagi tõeliselt head teha. Kuratlik vaev! Sama palju on arhitektuuriga. Arhitektuur on samuti hiigeltöö. Skulptuuri puhul peaks

Unenägu — taevas!

Oma filmis «Nähtud unenäod», mille võtted algasid tänava jaanuaris, toob Kurosawa meieni oma üheksa lapsepõlve unenägu. Siin näeme tema enda maalituna kümnendat unenägu: ainulaadset ja salajast.



asi lihtsam olema, kuid kunstnikel puudub eneseusaldus, ka nemad kardavad ning mitte üksnes välisteguritest tingitult. Sellepärast peabki tundma iseennast. Vahel ei teata täpselt, mida tahetakse, on mingi idee ja nii arvataksegi, et kui see võiks liikuma hakata...

A. K.: Isegi siis, kui filmima hakatakse, jäävad paljud asjad esialgu ähmaseks, esineb kõhklust. Alles filmimise käigus, näitlejaid liikuma pannes, hakkad pisitasa individuaalsust tabama. Tüüplahendusi pole olemas. Töös leiad tasapisi lahenduse. Ilma pideva ülesehituseta ei saa midagi huvitavat luua.

I. N.: Mulle meeldivad väga teie filmid, minu arvates on nad harukordsed. Näiteks «Ran». Teha sellest naiivsest, otsekui lastele mõeldud loost nii tugev teos, see on tõesti harukordne. See on ränk vastutus: teie uus on teiste uuest erinev.

A. K.: Mul on enne töö juurde asumist ausalt raske. Kui võtted juba käivad, ei mõtle ma enam sellele. Teen päevast päeva tööd. Kui peaksin mõtlema terve filmi, ei tuleks midagi välja. Tolstoi kirjutas «Sõjas ja rahus» järgmist: «Sõtta minna on ohtlik ja inimene ei saa ohuga harjuda. Siiski jäävad mõned sõdurid ses suhtes ükskõikseks. Sest nad ei mõtle viimse hetkeni ohule. Neil on juba niisugune harjumus: mõelda jumalarahus millelegi kõrvalisele ja kui saabub lahinguhetk, tegutseda üllatava külmaverelisusega. Kuid tegelikult ei saa inimene ohuga harjuda.» Film nõuab tohutut ettevalmistust. Kõike tuleb pisimate detailideni korraldada, mõelda isegi aluspesule. Kui võtted on alanud, jääb neid kohustusi iga päevaga vähemaks ja asi läheb kogu aeg meeldivamaks, aga filmi ettevalmistusperioodil on vaja pidevalt küllaga detaile paika panna, ausõna, see on kõige tüütum töö! Kaamera filmib kõike oma haardeulatuses, nii et tuleb vaimusilmas näha kogu filmi materjali ja kujutleda visuaalselt kõiki situatsioone. Samuti peab vastama kõigile tehnilise personali küsimustele, jagama igasuguseid korraldusi.

I. N.: Varem omistati Jaapanis tähtsust eale. Isegi kui leiti, et mõni eakas inimene on rumalavõitu, arvati siiski, et tal peab olema tublisti tervet mõistust. Mõned kriitikud nüüd enam nii ei arva.

A. K.: Ah, need kriitikud! Nad esitavad kõike oma nägemuse järgi ja kui ütled, et nad eksivad, saavad nad vihaseks. Olen alati öelnud, et mul pole midagi kriitika vastu tingimustel, et nad ei ütle «see pole ju valge» seal, kus ma olen kõik mängu pannud «musta» saavutamiseks! Kui on tegemist kriitikaga, mis seisab minu «musta» kõrgusel, siis olen sellega loomulikult päri. Rääkisin sellest juba kord India televisioonis. Elia Kazan, kes mind kuulis, langes mulle hiljem lausa kaela... Teate, hr Noguchi, oli aeg, mil otsustasin raidkunstiga lähemalt tutvust teha ning külastasin kuude kaupa budistlike templeid ja kunstiväärtsusi. Olen endale alati võtnud aega ajuti millegi, näiteks keraamika uurimiseks. Esialgu ei taibanud ma midagi ja palusin endale seletada. Aga selliseid kunstiesemeid peab õigupoolest ostma ja enda läheduses hoidma, et neid õigesti mõista.

I. N.: Keraamika pole üksnes vaatlusobjekt, teda on vaja kasutada, ta peab sobima hõrgutavate roogadega. Mulle on see samuti väga tähtis. Minu skulptuurid pole pelgalt dekoratiivesemed. Neid ei saa üksnes silmadega hinnata. Kriitikuile ei meeldi asju niisuguse pilguga näha.

A. K.: Esemed, mida praegu eksponeeritakse, olid vanasti tarbeesemed. Aga tänapäeva keraamikud loovad kohe alguses dekoratiivesemeid. Minu arvates on see viga.

I. N.: See on minu ja kriitikute igavene tüliküsimus. Me ei suuda minu «Akari» laternate suhtes üksmeelt leida, need panevad kriitikuid alati hambaid kiristama. Ometi peab kunstis midagi varjatuks jääma, mingi peidetud mõte sisalduma. Sellepärast ütlen samad sõnad skulptuuri kohta, ei pea ainult nähtu küljes rippuma, vaid end sellega vastandama... Mulle näib, hr Kurosawa, et teie filmides on see dimensioon olemas.

A. K.: Tahaksin, et minu loodu üle just sel kombel otsustatakse. See vastab just minu filmiloomingu vaimule. Püüan teha «kasutamiskõlblikke», «elavaid» filme. Kuid Jaapanis on saanud täielik bürokraatiamaa. Bürokratiat on nii sügavalt juurdunud, et õnnetud funktsionärid seda enam ei märkagi. Nad määrasid mulle haridusministeeriumi preemia, minu arvates on see preemia absurd. Mina sinna ei läinud, aga nemad ei saa sellest aru. See just ongi nende puhul kõige hirmsam. Sama kehtib nii gravüüride kui muu kunsti suhtes, millel on edu enne välismaal, sellel on hiljem minekut ka Jaapanis. Kuna nüüd on tegemist ameerika filmiga («Such dreams I have dreamed», mille võtted käivad), siis lasen tal esmalt linastuda Ühendriikides ja seejärel tulen Jaapanisse. Jaapanlased ei tegele isikuurimustega.

90 Välismaa kriitikud esitavad selliseid küsimusi, millele sa heameelega vastad. Jaapanis



Akira Kurosawa viieaastasena kiikhobu seljas. Juba siis meeldisid talle hobused. Ja kübarad.

* * *

küsid kõik ikka ja alati ühtsama: «Mida tähendab teile kino?» Ausõna, see viib mu endast välja! Kino on kino! Nad ei tee mingit uurimistööd. Televisiooni filmikriitikuilt kuuled ainult «plää-plääd». Keeran heli maha ja lõbustame end sõpradega sellega, et räägin ükskõik mis jama, püüdes kriitikute suuliigutustega sünkroonis püsida. Saame kõvasti naerda!

I. N.: Kas kogu meie õel jutt läheb «Vogue'i»?

A. K.: Juhtugu mis tahes, nagu ütleb Huston, aga me peame ju endale reklaami tegema! Liia ti pole jaapani komme asju mitte kunagi õigete nimedega nimetada 91

sugugi parem. Oli aeg, mil kriitikud isegi nii kaugele läksid, et rääkisid filme kommenteerides täielikku idiootsust. Ja loomulikult neid usuti! Kirjutasin kuskil, et loomulikult eelistan, kui minu tööst head räägitakse, kuid lepin ka etteheidetega. Lisasin aga, et ma ei talu, kui mind koheldakse nagu idioti.

«Vogue»: Teie, Isamu Noguchi, töötate Ühendriikides oma ateljees üksinda. Ja teie, Akira Kurosawa, töötate filmigrupiga oma stuudios eemal Tokyost...

A. K.: Sest üksinda ei saa filme teha...

I. N.: See polegi nii erinev.

A. K.: Jah, see on üks ja sama. Loov inimene on üksinda, isegi siis, kui ta peab mitmete teistega koos töötama. Meeskond, kellele peab seletama, mis parajasti ei klapi, pole hea meeskond. Piisab üksteisele otsa vaatamisest, et aru saada. Näiteks kui võtted on läbi, lindistame heli, igasuguse heli, ja kuulame, mis välja tuli. Kui oleme sellega lõpule jõudnud, piisab mul üksnes helitehnikule otsa vaatamisest: enne kui olen öelnud, mis viga oli, teeb ta juba parandusi. On tarvis, et kõik käiks nii viisi. Tegelikult peab kogu filmigrupp olema minu moodi, teisiti pole võimalik. Sellepärast loomegi meie hr Noguchiga ühtemoodi. Vorm on meil loomulikult erinev, sest mina töötan paljude inimestega, ka näitlejatega. Aga kõik mõistavad mind suurepärastelt, teevad tööd ja on vait. Kui nad ei mõistaks ja peaksid seda tüütuks, siis nad ei teeks head tööd.

I. N.: Erinevad maad sarnanevad üksteisega üha enam, enam pole nii palju erinevusi. Kunst peab ületama riigipiirid. Olen veendunud, et ausa tööga on see võimalik. Loomulikult on hr Kurosawal rohkem publikut kui minul, kuid põhimõtteliselt on tegemist sama asjaga. Arvan, et Jaapan on jõudnud erilisse ajajärku. Mulle tundub, et Ühendriigid on saavutanud teatud taseme, et nad on pisut stagneerunud. Arvan, et toimub mingi nihe, et midagi on teoksil ühel maal ja see maa on Jaapan. Tema mõjusfäär on isegi Euroopas äkitselt laienenud. Ka «Vogue» tunneb tema vastu huvi. Kuid usun, et sellise ajakirja kasutamine on väga huvitav moodus kahe maa vahel valitseva tunnetustasandi vahendamiseks. On huvitavam püüda tungida asjadesse pigem selliselt kui teha seda kriitikute vahendusel. Vaatenurgad on mitmekesisemad ja avaramad. Minu arvates on hea, kui saab end seda laadi ajakirja kaudu väljendada.

A. K.: Kino suurim väärtus seisneb näiteks selles, et ameeriklast John Wayne'i ei peeta jaapanlaste poolt eelkõige ameeriklaseks: John Wayne on lihtsalt John Wayne. See on ühtlasi ka kino suurim jõud.

I. N.: See on tõsi. Mulle öeldakse sageli, et mis puutub kunsti, siis olen jaapanlane. Näiteks keelduti minu näitusest Tokyo Moodsa Kunsti Muuseumis põhjendusega, et jaapani kunstnike isiknäitusi ei korraldata. Ometi leidub ameerika kunstnikke, keda üksinda eksponeeritakse nagu näiteks Henri Moore, kuid sellepärast, et nad on ameeriklased. Mind peetakse jaapani kunstnikuks. Selles on oma head ja vead. Mina tõlgendan seda kõigest hoolimata pigem positiivselt. Minu arvates olete teie, hr Kurosawa, Ameerika Ühendriikide jaoks ameeriklane.

A. K.: Arvan, et sellel pole mingit tähtsust. Ekraanil pole samurai, võtkem või Sanjuro, enam ei jaapanlane ega ülepea miski. Oleme teiega ühes olukorras.

I. N.: Ainuke probleem on see, et jaapanlased ei pea teid jaapanlaseks. (Naer.)

A. K.: Võib-olla et välismaalased samuti mitte. Kriitikud laimavad kätemaksu-



himust. Nad räägivad, et ma teen isemoodi asju edu saavutamiseks välismaal. Absoluutselt vale! Kui ma seda teeksin, ei leiaks see välismaal head suhtumist.

I. N.: Neile ei meeldi hr Kurosawa filmide sügavus.

A. K.: «Rani» puhul, mida finantseeris Prantsusmaa, küsisin peaministrilt, miks nad mind toetasid, ja vastus oli ülimalt lihtne: sellepärast, et prantslased armastavad hr Akira Kurosawat. Minu meelest oli see harukordne. Aga jaapani poliitikud ei armasta Kurosawat.

I. N.: Armastus on väga oluline. Mõistmine on ka armastus. Ma arvan, et ei saa mõista, kui ei armastata.

A. K.: Kino eest tuleb hoolitseda, sest ekraani kaudu saavad kõik maailma maad omavahel suhelda. Selle üle on oluline mõtiskleda. Kui asjad nii edasi lähevad, jääb kino noorte meediumiks ning seepärast on vaja kõigest avameelselt rääkida. Kogu maailm peab endale Jaapani avastama, nutma, tundma meie vastu meeleliigutust ja kaastunnet. Eelmise aasta Nobeli auhind tõestab seda, et noortele tuleb teaduslikus uurimistöös rohkem vabadust anda, sest noored, kes Jaapanis loomevõimalusi ei leia, lähevad välismaale. «Japan Times'is» väidab üks ajakirjanik, et Jaapani edasimineku nimel tuleb loobuda bürokraatiast. Jaapani edasimineku toimub inimeste löastamise kaudu, neid orienteeritakse vääramatult ainult ühele tee. Kino valdkonnas on tehnika tiptasemel, kuid ta ei suuda bürokraatiamasina jäikuse tõttu kasu tuua. Kui niisugused mehed nagu Lucas või Coppola Jaapanisse tulevad ning eksperimentaalstuudiosse lähevad, küsivad nad, miks niisugused vahendid kasutamata seisavad. Bürokratne süsteem avaldab survet. Ja kuni poliitikatgelased põlglikult ütlevad, et kino neid ei huvita...

«Vogue»: Kahekümnendail aastail valitsesid jaapani ja euroopa kunstiinimeste vahel tihedad sidemed...

I. N.: Nii on ka tänapäeval, kuigi erineval viisil. Praegu ilmneb see pigem gastronoomia või moe valdkonnas, sest neil harudel on minekut. Kui seda poleks, siis stagneeruksime pisut, kuid meilgi toimub üht-teist. «Vogue» kujuneb võib-olla selles mõttes liikumapanevaks jõuks.

A. K.: Kui ma pärast «Rani» valmimist Inglismaale läksin, kõneles üks kuulus kriitik mulle mitmetest jaapani ennesõjaaegsetest parimatest režissööridest. Sel ajal linastus palju häid filme. Kui ta minu käest küsis, millest see tulenes, vastasin talle avameelselt, et ainus põhjus oli see, et tollal lasti režissööridel vabalt omatahtsi filmida. Inimesi, kellet nõutakse loometööd, tuleb usaldada, seetõttu saavutati tollal häid tulemusi.

I. N.: Mul on mulje, et praegu on igal pool sama probleem ning et sama võib öelda ka Prantsusmaa kohta.

A. K.: Võib-olla ongi sama, aga Jaapanis ületab see igasuguse piiri. Üks näide: näitlejad ei ela kinost ära. Nad elavad kõik tänu televisioonile ja sätivad oma ajakava televisiooni järgi. Aga öeldakse, ma väitvat ilmaaegu, et televisioon toob kinole kahju, et kineastid on lihtsalt keskpärased ning et televisioon ja kino on kaks eri asja. Televisiooni võib üldiselt tasuta näha. Kui ta Jaapanisse ilmus, mõtlesid filmikompaniid esmalt odava filmitoodangu peale, siis võimalikult kiirele filmitootmisele, seejärel hakkasid nad oma filme kinodes võileiva hinnaga eest linastama. Nad näitasid kinodes samu filme, mis televisioonis. Niisiis oli normaalne, et keegi ei lähe tasu

(Järg lk 96)



THEATRE. MUSIC. CINEMA. JULY 1989

JOURNAL OF THE COMMITTEE OF CULTURE, THE UNION OF COMPOSERS, THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE UNION OF THE THEATRICAL WORKERS OF THE ESTONIAN S.S.R.

THEATRE

PETER SCHUMANN answers (5)

It was half a year ago that the world-famous American puppet theatre Bread and Puppet visited Tallinn. The conversation dates back to the then tour led by the no-less-famous Peter Schumann. The following things were under discussion: the way the company works and lives, American psychology and social attitudes of the American people, and the specific aspects and scope of a puppet theatre.

M. UNT. An Estonian in New York (46)

A noted author and stage director Mati Unt starts like this: "To say something about New York City when you have been there a fortnight?... NYC is not just a spot. It is the whole world and, of course, it cannot be embraced. I saw everything, and hardly anything at all." Unt also calls the reader's attention to the Arts Club Theatre which grew out of La Mama, now led by an Estonian, Linda Pakri-Robertson and a dramatist of Estonian origin, Elmar Maripuu. A professional reader would be intrigued by Unt's visit to Herbert Berghof's studio. The author's attitude to productions that he saw, namely the old classical *A Chorus Line*, Kafka's *Metamorphosis* by Steven Berkoff with Baryshnikov in the leading part, N. Simon's farce *Rumors*, is calm, an attitude of an independent professional. There is some more information about D. H. Wang's new play *M. Butterfly*, etc. Apart from some emotional impressions of the cityscape and cultural context.

M. VALGEMÄE. Tension and impedance (49)

Professor Mardi Valgemäe, a theatre critic from New York analyses the production of *Ohm's Law*, a play by an Estonian in exile, Elmar Maripuu which was produced in July 1987 by Performance Possibilities, an off-off Broadway company. The review of the production is part of a lengthy article on theatre which was published in the magazine *Tulimuld*, No. 4, 1987.

E. MARIPUU. Ohm's Law (50)

The journal carries a short play called *Ohm's Law* by Elmar Maripuu, an Estonian dramatist in America, which consists of a dialogue between Adam and Eve, two characters who have been sentenced to the electric chair for murdering their spouses, just before the execution.

Who's Who? PETER SELLARS (55)

The journal presents to the readers one of the most outstanding names in the American young direction — Peter Sellars who, having reached his thirties, has successfully brought to stage dramas, musicals and operas, has worked in all important theatrical centres on the East Coast,

from Boston to Washington where he was the leader of the American National Theatre for a while, etc. Sellars' scope is unusually wide: he has made a name for himself with the productions of O'Neill, Brecht, Gorky and Shakespeare, Italian classical operas, Gershwin's musicals, etc. A closer look is cast at Sophocles' *Ajax* and Mozart's *Così fan tutte*. The survey has been written by Hannes Villemson.

G. SCHUTTING. "The little man" of the "great age" and his theatre (71)

Recently three works from the Russian classics of the 1920s-1930s were first seen by Estonian audiences: M. Bulgakov's *The Dog's Heart* (the Estonian Television, directed by I. Normet), N. Erdman's *A Suicide* (the Rakvere Theatre, directed by M. Kalmet) and I. Babel's *Maria* (the Estonian Drama Theatre, directed by P. Simm). At the time the rehearsals of *A Suicide* at the Meyerhold theatre were called off as a result of the Stalinist cultural policies and the play had been forbidden for many long decades, which makes the play the more mysterious with its multi-layered, yet-to-be-discovered possibilities of interpretation. From these three productions the reviewer singles out *A Suicide* at the Rakvere theatre, a provincial theatre, stating that this harmless comedy can boast of the seriousness of aims at dealing with the subject of the play, the intuitive approach to the deep layers of Erdman's play. In its introductory part the article gives some background information about the Soviet Russian aesthetic dogmas of the 1930s and the basic principles of the authors who were opposed to these dogmas.

MUSIC

T. KALJUSTE. On form and content (2)

B. LUKK, On the "lions" of pianism II (11)
The subjective and refined notes made by Professor Bruno Lukk from the Tallinn Conservatoire about the great pianists of our time. In this instalment the Soviet pianists are under discussion, among whom some were Lukk's close acquaintances (Emil Gilels and Maria Grinberg).

E. ARUJÄRV. On reading a symphony. The symphonies of Erkki-Sven Tüür (34)

The reviewer presents and comments on semiotic approach to musical analysis and, using this method, discusses two symphonies by the young, but already internationally known composer Erkki-Sven Tüür. He wants to establish if it is possible and to what extent it is possible, to read the composers ego, his message based on his vision of the world into the material and ideal structures of his compositions, their rela-

tionships? As the result of this analytical process the reviewer stresses a string of dominant characteristics: the preference of intuitive figures, intellectual play, the avoidance of trivial meanings, the use of psychologized figures either from a distance or as symbols or charms, scene of action — metaphysical space.

A. HIRVESOO. About Estonian music under the Southern Cross (66)

Relatively fewer Estonian musicians went to Australia after the Second World War. In spite of this the later Estonian Male Voice Choir was born already in 1947, on board the General Heinzelmann leaving the harbour of Bremenhaven for Australia. Choral singing and the composition of choral songs is the main field of music making for the Estonians in Australia. The article discusses in a more detailed way the choir conductors and composers in Australia: August Pruul, Meeta Pruul, Irene Haldma-Eelmaa, Erik Maa-sepp, Elmar Rajaloo, Arnold Taimre, Lembit Härm, etc.

CINEMA

T. LUTS. How The Eaglets, one of the best Estonian full-length films was made? I (25)

The first instalment of reminiscences by the noted Estonian filmmaker Theodor Luts (1896—1980) which first appeared in print in a New York newspaper *Vaba Eesti Sõna* in 1957. In his memoirs T. Luts tells us how he happened to enter Ivan Mozhukhin's studio and how the idea of shooting *The Eaglets* was conceived, how the preparations were made and the film was shot. The reader gets acquainted with the events of the War of Independence in Estonia, the actors who were cast in this film and the difficulties he had to face while shooting the film. The memoirs have been put down in a humorous and idiomatic language.

A. KULL. His Excellency is having a good time (64)

A brief review of Aleksandr Alov and Vladimir Naumov's film *An Embarrassing Situation* (the Mosfilm studio, 1966) which was shot after a story of the same title by Fyodor Dostoyevsky and which was screened more than twenty years after it was completed. The reviewer considers Holy Russian Bureaucracy to be the main character of the film, a lot of hints, generalizations and parallels which abound in the film, suggestive

of the conditions of those days, brought about the banning of the film. The things depicted in the film have not lost their topicality even today.

S. TEINEMAA. Martin Scorsese ought to be crucified (81)

A brief review of Martin Scorsese's *The Last Temptation of Christ* (1988), based on a novel by Nikos Kazantzakis printed in 1951. The reviewer's opinion is that the film which caused fierce polemical controversy represents a freer and more philosophical approach to religious subject matter.

A. LÖHMUS. Pride and pride. Liiv and Alver on the screen (83)

In a lengthy review the critic compares two true-life films made in different periods: *The Story of Juhan Liiv* directed by Peep Puks (screenplay by Hando Runnel, the Tallinnfilm studio, 1975) and *A Glance at Betti Alver* directed by Vallo Kepp (screenplay by Paul-Erik Rummo, the Estonian Telefilm studio, 1988). The reviewer, who is also a writer, reaches the conclusion that H. Runnel and P. Puks, making use of poetical techniques characteristic of Liiv, a humble and poor poet whose poetry may be interpreted by each according to one's soul's liking, have succeeded in making an intense and emotionally packed film in Alver's style conveying a particular and very personal vision of Liiv. The noble and majestic poetess whose poetry, in the aesthetic sense, was somehow more complete and more emotionally packed and therefore, in itself does not offer such freedom of interpretation, just because of the intensity of the message the creator has coded into it, — the film of the poetess emerges, under P.-E. Rummo's and V. Kepp's direction as delicate, partly using Alver's poetical metaphors, but on the whole noticeably less intense, narrative, more in the style of Juhan Liiv.

MISCELLANEOUS

KUROSAWA-NOGUCHI (89)

This is a dialogue between Isami Noguchi, one of the greatest sculptors of our time and Akira Kurosawa, one of the most brilliant film directors, printed in an abridged form (first printed in the *Vogue*, No. 692, 1988/1989.) A lot of problems connected with art and artist's role in Japan, but also in Western Europe and the USA are under discussion. The illustrative material consists of Kurosawa's drawings associated with the current film *Such Dreams I have Dreamed*. The film depicts nine dreams of the director's childhood, the tenth is represented on the drawings.

ТЕАТЕР. МУЗИКА. КИНО. («Театр. Музыка. Кино») Журнал комитета культуры, Союза композиторов, Союза кинематографистов и Союза театральных деятелей ЭССР. На эстонском языке. Выходит один раз в месяц. Редакция: 200090 Таллинн, п/я 3200, Нарвское шоссе 5. Издательство «Периодика», 200001 Таллинн, Пярнуское шоссе 8. Типография Издательства ЦК КПЭ, 200090 Таллинн, Пярнуское шоссе 67-а.

Laduda antud 16. 05. 1989. Trükkida antud 19. 05. 1989. MB-04966. Formaats 70x100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofset-trükk. Trükipoognaid 6,0. Tingtrükipoognaid 7,8. Arvestuspooignaid 11,0. Trükiarv 19 000. Tellimuse nr. 2188. EK P Keskkomitee Kirjastuse trükikoda, 200090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a. Hind 75 kop. Toimetus: 200090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5 Kirjastus: «Perioidika», 200001 Tallinn, Pärnu mnt 8.

eest vaatama seda, mida kodus tasuta näeb. Juhul, kui kinos näidatakse aga filme, kus kinotehnika on hästi ära kasutatud, jätkub vaatajaid. Kõige halvem on see, et Jaapanis ei saa tööl käivad inimesed kinno minna. Viimane seanss algab kell 19. Nõuda inimestelt, et nad loobuksid kino nimel õhtusöögist, on juba ette kaotatud üritus.

I. N.: Skulptuuriga on sama lugu, sinu tööd peavad tingimata galeriist või muuseumist läbi käima. Minu meelest peaks saama neid kasutada raha teenimiseks ja oma pead nendega mitte rohkem vaevama. Vastupidi paljudele teistele pole minu jaoks oluline raha, vaid vabadus.

A. K.: Jaapan on tõepoolest viimse piirini jõudnud. Maailmas luuakse pidevalt häid asju, sinne tase aga ei kõlba kuskile.

«Vogue»: Mis te arvate noortest kineastidest?

A. K.: Minu arvates leidub noori esileküündivaid andeid, kuid nad ei pööra pilku endast väljapoole. Nad ei omista tähelepanu asjadele, mis nende mõtteviisiga kokku ei sobi. Olen seitsmekümmene kaheksa aastane ja ainuke oma alal, see on liig. Kui välismaalt tuleb mõni pakkumine, olen mina ainsana sellele vastamas, see pole ju normaalne.

I. N.: Võib-olla peitub probleem väljendusvahendites: teie sõnum jõuab inimesteni, teisi aga on raske mõista. Liiasi saadakse erinevais paigus kunstist erinevalt aru ja inimesed võtavad seda vastu vastavalt vajadusele.

«Vogue»: Kas te kõnelete siin jaapanlaste või ameeriklastena?

I. N.: Ma ei tee siin mingit vahet, sel pole tähtsust.

A. K.: Tõesti imelik, hr Noguchi pole päriselt ameeriklane ja mina pole päriselt jaapanlane, oleme ühesugused. Mul on üks unistus. Kunagi rajas Koetsu oma asunduse, oli ju nii?

I. N.: Jah, Takagamine.

A. K.: Minagi tahaksin rajada oma asunduse kinoinimestele, kus saaks koos töötada, üksteist innustada, midagi niisugust, millest jaapani poliitikatgelased unistadagi ei oska...

I. N.: Kui tulete Shikokusse, astuge minu juurde sisse, mul on midagi seesugust teoksil.

A. K.: Loome seesuguse utopia kogu maailma inimestega!

Ajakirjast «Vogue» 1988/1989 nr 692
lühendatult tõlkinud HÄIDI KOLLE



