

Eesti Kultuuri-
ministeeriumi,
Eesti Helleloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliidu
ajakiri



6

/1990

6 / 1990

juuni

IX aastakäik

Esikaanel: Kaadrid režissöör Tõnu Virve «Surmatantsu» proovivõtetest. All Peeter Volkonski (Michel Sittow) ja Kaie Mihkelson (Isabelle), ülal Piret Kalda (Anneke).

Tagakaanel: Panso-nim preemia laureaat, lavakunstkateedri XIV lennu diplomand Marko Matvere Pürgu Laulu- ja Näitemängu Seltskonna etenduses «August Oja päevaraamat» (lavastaja M. Karusoo).



TOIMETUSE KOLLEGIUM

JAAK ALLIK
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TÕNU KALJUSTE
ARNE MIKK
MARK SOOSAAR
PRIIT PEDAJAS
LINNAR PRIIMÄGI
ÜLO VILIMAA

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

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

Peatoimetaja aseläitja
Peeter Tooma, tel 66 61 62
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Mart Siimer, tel 44 31 09
Filmiosakond
Jaak Lõhmus ja Sulev Teinemea, 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		
Margot Visnap	KUI NÄITLEJAL ON OMA ETENDUS (P. Süskirdi «Kontrabass» «Vanalinnestuudios», W. Luce'i «Amhersti kaunitar» ja J. Kilty «Armas luiskaja» Noorsooteatris)	33
Anatoli Vassiljev	PURUSTADA VAASI (Mõtteid teatripedagoogikast)	53
Kadi Varaveski	EESTI TEATRIKOOL. XIV lend läheb, probleemid jäävad (vastavad teatrikooli pedagoogid M. Karusoo, E. Hermaküla, B. Agur, M. Unt, R. Baskin, K. Komissarov)	58
Pille-Riin Purje	IGALE NÄITLEJALE OMA UNT! (H. Pinteri «Sünnipäevapidu». Lavakunstikateedri 14. lennu diplomilavastus Noorsooteatris)	66
	KAS ON KERGE(M) OLLA NORMAALNE? (N. Simoni «Lo'lid», 14. lennu diplomilavastus «Vanalinnestuudios»)	68
	TEATRIGLOBUS	88
MUUSIKA		
	VASTAB EINO TAMBERG	3
Tomas Tranströmer	KOLM LUULETUST	12
	GYÖRGY LIGETI HELSINGIS	15
	EDUARD TUBINA LOOMINGU KAJASTUSI MAAILMA AJAKIRJANDUSES	40
Ingrid Rüütel	EESTI RAHVAMUUSIKA ETNOLOOGILISE UURIMISE VÕIMALUSTEST JA RASKUSTEST	44
Avo Hirvesoo	EESTI MUUSIKAST TÄHELIPU ALL (II)	72
Mart Siimer	RAHVUSLÄKUD SÜMBOLID EESTI MUUSIKAS	81
KINO		
Ronald B. Tobias	DOKUMENTALISTIKA OKUPATSIiooni TINGIMUSTES (Eelmise aasta eesti tõsielufilmidest)	23
Agris Redovižs	TÕSIELUFILM UUENEVAS AJAS (1989. aasta eesti dokumentaalfilmidest)	25
Sulev Teinemäe	IGA HETK ON KORDUMATU (Eesti mullustest dokumentaalfilmidest)	28
Fred Jüss	EESTI MEFIKOTKAS (P. Puksi ja A. Vilu samanimelisest filmist)	83
Tambet Kaugema	LINDPRIID II: ERF Vidæo «Maurum»	88
Kerdi Kuusik	«SURMATANTSU» VÕTTED ON ALGAMAS (T. Virve tulevases mängufilmist)	90
	PERSONA GRATA (Henri Laks)	93
Reet Varblane	PAUL KLEE JA TEATER	96



Eino Tamberg
T. Huigi foto

Et võõra vägivallarežiimi all kesta ja oma elu funktsiooni loova inimesena täita, on tulnud end mingil määral võimu ja isenda määratud piiridesse suruda. Normaalsest tundlikumalt valida, mida end ümbritsevast vastu võtta ja millele kaasa tunda. Oma reageeringuid ning järeldusi ühel või teisel moel suunata, summutadagi.

Kui nüüd helilooja ennast inimesena ja kodanikuna tagasi hoiab, et vältida raskeid kogemusi ja ennast teiste rasketest kogemustest liiga mõjutada ei lase, kas siis ei teki loomingu ühetaolisuse ohtu?

Loomulikult, see oht on olemas. Varemgi oleme sinuga rääkinud, et olen elanud kohutavalt õnnelikult, st mul ei ole olnud õnnetusi. Olen veendunud, et õnnetuste puudumine on mind teinud loominguiliselt kehvemaks. Paras õnnetus tuli minu jaoks loominguiliselt liiga hilja.

Aga kas looja jaoks ei ole peaaegu samaväärsed sinus peegeldunud ja sinu hinges läbi elatud teiste või sinu isiklikud kannatused?

Minu meelest teeb inimese närvisüsteemi inertseks ühtmoodi olemine, ükskõik — õnnes või õnnetuses. Kui sul on kestvalt valu, siis teeb see sind jõuetuks nagu muide ka ühtmoodi õnnes olemine. Igasugune ühtmoodi olek on vaimu või tunnet mürgitav.

Võin vastata, kust mul see enese alahoidmine. Lugesin õige noorena Maeterlincki «Tarkust ja saatust».

Raamat, mis vist tervet meie põlvkonda on haaranud!

See avaldas mulle päris suurt mõju. Uks mõte, mis sealt minusse imbus, oli, et asjad puudutavad meid mitte selle tõttu, missugused nad on, vaid selle tõttu, kuidas me neisse suhtume. Varakult, 13—14 aastasel, nähtavasti poolteadlikult või alateadlikult, hakkasin endas välja kujundama painedlikku suhtumist. Ja olin aasta-paari pärast veendunud, et miski ei suuda mulle haiget teha peale füüsilise valu. Olin kaitstud hingelise valu eest sellega, et võisin oma suhtumist muuta.

Kuidas mõjus sulle Maeterlincki valguses nõukogude aeg või kuidas su suhe temaga on muutunud?

Nähes seda, mis meie ümber, jõudsin ma veendumusele, et meie ühiskond on niivõrd absurdne, niivõrd mõttetu ja lootusetu, et hakata vihastama häiriva piasija (poesaba, trammijõhkruke...) või ka suuremate asjade pärast — nägin ju inimesi, kes elasid olmehädasid läbi nii sügavalt, et purskasid iga kord — on mõttetu. Asjad ei saagi teisiti olla, õigemini selles ühiskondlikus olukorras nad nii ainult saavadki olla. Ebanormaalne on loomulik. Aga selle ebanormaalsuse keerises võib leida hetki, mis on kohutavalt ilusad (mitte selle pärast, et nad on süsteemis, vaid süsteemivälised). Ja ilusa üle ma rõõmustan. Mul ei ole mõtet muretseda rumaluse üle süsteemis, sest see ei saa teisiti olla.

Rõõmus olemisel, rõõmu põhjendamisel näib olevat sinu elus tähtis osa?

Seneca-Maeterlincki liin oli ilus ja vajalik, aga jäi passiivseks. Noor inimene vajab aktiivsema olemise võimalusi ja suundumusi. Minule ja mu koolikaaslastele kujunes arutluse aluseks Epikurose rõõmufilosoofia ja rõõm meie elus.

Oli 1949. aasta augustikuu. Istusime nelja poisiga — Valmen Hallap, Boris Mirov, Kulno Süvalep ja mina — koos ja lobisesime Epikurose ja naudingute teemal. Kulno kirjutas Epikurose auks ladinakeelse teksti (Nõmme gümnaasiumi ladina keele õpetus oli kõrgel tasemel!), mille kohe viisistasin. Tegin viisi ka Epikurose kreekaakeelsele kirjakatkendile, milles ta ülistas rõõmu. Tegime pulli, jõime veini ja laulsime asja valminud laule.

Märkamatuks läks jutt tõsiseks. Ja nii jäime neljaks päevaks koos istuma ja filosoferima. Alguses hakkas jutt vohama, aga kohustasime end oma mõtteid täpselt sõnastama korrektseis lõpetatud lausetes ja jätsime sisse vaid selle, millega meie, neli väga erinevat karakterit, nõus olime. Nii loime DUNAAMILISE EETIKA — tegutsemisjuhendi kogu eluks. Olen sellesse tänaseni armunud ja sellepärast sealt mõned tsitaadid.

«1. Meie eesmärgiks on õnnelik elu.

2. Püüame oma elu seada nii, et selles oleks võimalikult rohkesti dünaamilisi elamusi, püüame võimalikult suuremal määral seesmiselt rikastuda. Onne seisukohalt olulisem kui see, mida rikastumise teel saavutame, on see, et viibiksime pidevas rikastumise protsessis.

4. Teostunud dünaamilise elamuse tulemusena tajume rõõmu. Rõõm pole punkt, nagu tunnetas juba Spinoza, vaid üleminek suuremale täiuslikkusele.

Kui dünaamiline elamus on katkenud kulmineerumata või hoopiski mitte toimunud, tajume selle produktina kannatust. Püüame vältida kannatust meie tegutsemise tagajärjena. Ent peame meeles, et kannatus võib mõnikord tähistada hoopis sügavamat rikastumist.

6. Peame vältima kannatuse muutumist noruks ja rõõmu muutumist rahuloluks — staatilise suhtumise produktidena on need taunitavad.

7. Me hindame tarkust, mis seisab nende abinõude õiges valikus, mis viivad rikastumisele.

8. Rikastamine on väärtuslikumaid vorme rikastumiseks. Rikastamiseta ei suuda me sellisel määral rikastuda, et me elu oleks õnnelik. Me rikastume enim, kui me saame rikastada ühiskonda ja jääda ise selle juures indiviidiks.

Me ei sea rõõmu ultimatiivseks eesmärgiks, aga kui me elame nagu oleme kirjeldanud, siis tunneme palju rõõmu. . . *Sic vita nostra felix est.*»

Nii lahendasime siis oma suhted ühiskonnaga, jäädes seejuures rangelt individualistlikele positsioonidele: me avatus ühiskonna poole tekkis seetõttu, et me isiklik lõbu, isiklik õnn poleks selleta olnud piisavalt suur.

Aga kuidas te lahendasite vägivalda probleemi?

Vägivald oli liiga reaalne. Meil puudus huvi selle vastu. Vägivalda oli meie ümber igal poole. Meie tegelesime psühholoogiaga. Vastuse, kuigi üsna jõuetu, annab sellele küsimusele 9. punkt: «Paratamatustesse tuleb püüda suhtuda dünaamiliselt ja ka nendest võimalikult rikastuda.»

On hämmeldama panev, et teie, emotsionaalsed ja arukad noored mehed tundlikus eas, et teile ei olnud valulised rahvusliku, ei isiksuse rõhumise ega lahtise vägivalda, ka lahtise ohu, nähtused.

Küllap olime liiga noored, et suuta kõiki maailma olulisi asju ühte teooriasse mahutada. Ja kardan, et ei mina ega sina isegi oma tänaste kogemustega ei suudaks isamaad, vägivalda ja Dünaamilist Eetikat elegantselt siduda.

Need probleemid olid aga meie jaoks olemas küll. Mul on alles veel mõned Süvalepa ja enda luuletused aastatest 1946—1949. Varasemates on rohkem romantilist vabaduseusku («... Me tõuseme noored, me tõuseme taas / ja rebime ahelad puruks!» — K. S.), hilisemates rohkem resignatsiooni.

Mäletan, et 1950 sain Ellen Niidult esimesed Petõfi-tõlked ja kirjutasin neist tosinale lihtsaid viise. Neid lauldi minu Tartu sõpradest üliõpilaste hulgas õige tõsiselt ja hardalt: («... miks orjarahvas siis ootad vaid / miks puruks ei rebi sa ahelaid?»). See laul on üks neist, mis ka hiljem mu Petõfi romansikogumikku läks.

Romantilist aatelisust oli meis eriti 1945—1955. Seda, et olid «kuldset kuuekümnendad», sain teada alles viis aastat tagasi. Mina selles ajas midagi kuldset ei näinud, kuigi olin isiklikult loomingu edukas. See oli lihtsalt stalinismi veidi pehmendatud edasikestmine.

Kas sina oled elus kokku puutunud tõelise, konkreetse hirmuga?

Täitsa naljakas, aga ei ole. Põhjusti oleks küll ja küll olnud. Hirm oli, aga ma ei mäleta, et see oleks paisunud väga suureks. Noored inimesed nähtavasti ei oskagi niimoodi hirmu tunda, nagu oskab elukogenud inimene, ja seepärast ma ei saa neid tundeid hirmuks pidada. Hirm oli, kui kõrvalt läksid inimesed: kui näiteks viidi ära Marta Sillaots. Onnaks oli ta suutnud enne likvideerida oma külalisteraamatu, küs olid meie nimed korrapäraselt koos käiva pundina kirjas koos viidetega kõneainele. Mõtlesin, kas hävitada ka oma külalisteraamat. Ei tahtnud, hirm ei olnud nii suur, panin ta kuhugi kõrvale. Pärast toda äraviimist ootasime küll paar nädalat, milial jarele tullakse.

Mõtlesin hilisemaid hirmusid ajast, mil oldi juba täiskasvanud, positsioonis kinni, hirmusid, mis sundisid kontrollima oma tegevust, ka sõna kuni viimase intonatsioonivarjundini.

Jah, aga see ei olnud hirmust. See, kas hoolitsen, mis ma ütlen selle või tolle juuresolekul, ei ole hirm. Seda ma nimetan s a a s t u m i s e k s. Nagu kiiritus, mille teatud annus veel ei tapa, kuid hakkab meid muutma. Nagu nitraadid, mida teatud hulgal tarbimine, millega keha tasapisi harjub ja taluvus suureneb.

See, mida pidasin 1948. aastal naeruväärseks, sellega olin 1958. aastal harjunud. Mõtlemata hakates oli see ikka veel naeruväärne, aga muidu juba igapäevane. Meil oli tekkinud harjumuslik enesekontroll või sisemine tsensor, mis ütles, mis juhul kuidas võib rääkida.

Kuidas kirjutad tsaari jaoks ja mitte-tsaari jaoks, seda sa ei vali hirmu pärast. Mul oli teatud kaalutus, mis võis ka vale olla. Kõik asjad, mida ma tahtsin teha, ei läinud väga libedalt läbi, aga mõnda asja ma tahtsin väga teha. Mõtlesin, et kui vahepeal kirjutatan loo, mis mu positsiooni kindlustab, siis lähevad ka need teised asjad läbi. Näiteks «Joannat» tahtsin kohutavalt teha, aga teadsin, et see on peaaegu võimatu. «Ballet-sümfooniaga» oli olnud sama asi, tollal ma seda nii kindlalt veel ei teadnud. Nimelt oli noateral, kas etendus tuleb «Vanemuises» välja; õieti oligi ta juba ära keelatud. Siis tuli Moskvast üks daam, kes ütles, et võib küll nii olla. Seepeale lrd ütles ka — jah, muidugi võib.

Tunc'us, et mida kindlam on su positsioon, seda rohkem on sul võimalik teha neid asju, mis ei ole päris kindlad, aga mis ei ole ka hirmus kahtlased. Võib-olla, kui ma neid teisi lugusid n-õ tsaarile polekski kirjutanud, oleks mul ikka olnud võimalik kirjutada seda, mida väga tahtsin — nad oleksid võinud ka läbi minna.

Muidugi, mida nähtavasti iga noor inimene tahab — oma asja teha ja olla edukas, selle eest tuleb millegagi maksta. Kui hakkame ise tagasi vaatama ja kui teised asuvad meie tegusid kaaluma, siis hinnatakse: seda tegid hästi, selle peale on päris paha vaadata. Pole mingit pääsu sellest, et kaalutakse nii meie tegusid kui ka tegemata jäänut. Meie, olles võtnud teatud ajal edukuse vastu, peame praegu sellega maksma, et meie edukusele vaadatakse halva pilguga. See on paratamatu.

Olen tahtnud ikka küsida su diplomitööst, oratooriumi «Rahva vabaduse eest» kohta. Kas teema ja telgkuju vahimine oli su oma mõte või õpetajapoolselt suunatud?

Absoluutselt oma mõte. Võin ka seletada, miks see mul pähe tuli; tänastel inimestel on see küll raske ette kujutada. Mäletan Heliloojate Liidu koosolekuid, kus loeti ära teose minoorseid akordid, ja kui neid oli üle kolmandiku, siis oli teos halb. Teades juba siis oma dramatismi armastavat loomust, otsisin ainet, mis annaks mulle õiguse kasutada minoori ja dissonantse. Mõtlesin välja, et revolutsionäär vangis on ju nii kurb, et seal peaks olema lubatud nii minoor kui ka vastuolud. Või kui ema murelikult laulab lapsele, siis seegi võib üks kurb asi olla. Revolutsionäär vabandab kõike! Tuli veel leida talle nimi, olgu siis Kingissepp.

Kui oleks kestnud Eesti Vabariik, mis sa arvad, kas oleksid oluliselt erinevad sellest heliloojast, kes sa oled praegu?

Usun, et oleksin. Inimest ja heliloojat kujundab kaks asja: see, mida ta enda ümber näeb, loeb, tunneb, eriti see, mis on läbi loetud, läbi elatud, läbi tuntud 20. eluaastani; ja muusika, mida ta kuuleb.

Meie maailmatundmine kultuuri või konkreetset muusika suhtes oli väga piiratud. Plaat tookord väljast ei tulnud, ka raadio kaudu saime väga vähe informatsiooni sellest, mis üldse toimus. Mõni aasta pärast sõda kuulsin, ja väga heas esituses, Sostakovitši ja Prokofjevi muusikat. Pärast 1948. aasta otsust kõlas raadios ainult viini klassika ja vene romantiline muusika. Kui hiljem tutvusin Stravinski, Hindemithi, Bartóki ja teistega, siis needki kahtlemata mõjutasid, aga see oli juba teine mõjutamine. Ja kui tuli veel dodekafoonia, siis see oli kolmas mõjutamine — olin küllalt vana, see ei saanud ladeduda mu kõige olulisematesse kihtidesse. Loomingulise isiksuse vabadus või vabaduse takistamine ei seisnenud niipalju selles, mida võis kirjutada, kuivõrd selles, milleks mind oli vormi-

nud raadio, kontserdielu — kõige selle kaudu, mis suunas piiratud ühekülgssusse. Polnud kontrastseid mõjusid ja see võttis minult võimaluse mõelda laiemalt. Oleksin ma neljateistkümnendast eluaastast peale kuulnud igasugust muusikat, oleks mu muusikaline maailm kujunenud avaramaks. Mu karakter oluks samasugune, vahendid teistsugused. Ja mu sentimentaalsuse aste ei oleks olnud nii kõrge. Tähtsad on meisse nooruses ladestuvad süvakihid.

Mäletan, kuidas mulle avaldas väga suurt mõju 'Tubin, teda kuulsin 1944. aastal.

Mida said siis kuulda?

Kuulsin fragmente «Kratist». Ja veel Kaljo Raidi Esimest sümfooniast, mis mulle väga meeldis. Raid oli muide mu esimene õpetaja, sain temalt kuus solfedžo tundi, millega astusin mitte muusikakooli, vaid — konservatooriumi.

Saksa ajal said ka mõndagi kuulda, kontserdielu oli elav.

Mängiti Beethovenit ja Ellerit. Eller ei avaldanud mulle erilist mõju, ta oli rahulik ja see mind ei erutanud. Ooperis vaatasin «Fausti» ja «Tannhäuserit». Ja mängisin läbi väga palju igasuguseid asju. Kõik Beethoveni sümfooniad olid mul kahe käe klaviiris olemas ja need avaldasid ka mõju. Ja ooperifantaasiad. Mõelda vaid, et kõiki neid noote sai osta sõja ajal meie «Esto-muusika» kauplusest!

Kuidas üldse kulges sinu õppimine? Hoolas õpilane, kohusetundikult loenguil käiv tudeng sa ju polnud.

Oleks ülekohtune öelda, et ükski õppejõud polnud huvitav, aga see veel ei kutsunud mind õppetööst pidevalt osa võtma. Mul olid oma loomingulised ülesanded, mida tahtsin täita. Võtsin näiteks ette lugeda järjekindlalt umbes kolm tundi päevas antiiki. Lugesin palju: hiljuti avastas oma tookordse lugejakaardi, kust selgus, et olin iga nädal kaks korda võtnud kaks raamatut — rohkem korraga ei lubatud. Enne 1948. aastat olid kogud veel päris rikkad. Mul oleks hea meel, kui raamatukogud omandaksid taas olulise koha noorte elus, oleksid hästi sisustatud ja mugavad. Ja käisin peaaegu kõigil kontsertidel, mis noil aastail olid suurepärasel tasemel (järjekindlalt mängisid mei Richter, Gilels, Oistrakh, Beethoveni- ja Borodini-nim kvartett).

Kui nüüd ajast midagi üle jai, siis käisin konservatooriumis ja jagasin aega niimoodi, et kellegi juurest eriti ei puudunud: ei tahtnud ebaviisakas olla ühegi õppejõu vastu ega tekitada konflikte. Kord olin küll kaks kuud, ise seda kavatsemata, Tartus — sõitsin sõpradele kolmeks päevaks külla. Käisin ülikoolis igasuguseid loenguid kuulamas.

Oli seal midagi põnevamat?

Kõik oli põnev. Kuulasin pisteliselt ükskõik mida, hispaania keele loenguid näiteks. Põnevad olid inimesed, põnevad oli suhtlemised.

Kust sa oled oma keeled saanud? Saksa keelt aitas treenida okupatsiooniaeg...?

Põrmugi mitte. Tol ajal hoopis unustasin saksa keele, sest olin seda lapsena õppinud ja koolis mind ei küsitud. Mul oli sakslannast bonne, kui olin kuuene: ta tegeles minuga mõne aasta, kuni Hitler ta ära kutsus. Tagantjärele mõeldes võis ta olla üsna noor, ehk 19-aastane. Olen talle surmani tänulik, sest tal oli suur fantaasia ja ta tiivustas minu oma. Igaks päevaks mõttes ta välja uusi muinasjutte ja rääkis minuga ainult saksa keeles. Tegime teatrit, mina kirjutasin tema õhutusel mõne näidendi ja tema aitas dekoratsioone teha ja neid maalida, sest mina olin käsitöös väheosav. Viimaks organiseeris ta ümbruskonna lapsed näitemängust osa võtma.

Inglise keel on sul keskkooli ajast?

Proua Pavelson oli minu meelest üks Eesti parimaid inglise keele õpetajaid, kuid mina viibisin harva koolis ja seetõttu sain temalt kahjuks väga vähe. Küll aga hakkasin kohe lugema kergeid kriminulle.

Kuidas sa hakkama said, kool ei lase ju nii väga viilida? Konservatoorium ehk küll?

Puudusin reeglipäraselt kaks päeva nädalas. Kuna mängisin klaverit ja tegin ühte ja teist, siis oli suhtumine minusse pisavalt heatahtlik, 6 sain kolmedega hakkama.



Peeter Lilje ja Eino Tamberg Kolmanda sümfoonia proovis.

T. Huigi foto

Mul on tunne, et mu arengu kõrgperiood langes keskkooli lõppu ja paarile aastale pärast seda. Mis oli selle põhjuseks? Lintsait kompvek-õpetajad. Leida Annus õpetas meid ajaloos mõtlema. Ainult oma laiskuse tõttu ei saanud ma selgeks ladina keelt Celia Partsi juures. Lauuluõpetaja V. Habichtiga, kel oli pooleli jäänud teoloogia õppimine, arutlesime pikkadel jalutuskäikudel elu üle. Eriti võlusid mind Ellen Liigri juhendatud näitering — mäng! — ja muidugi Marta Sillaotsa salong. Humanitaarringis oli lisaks kõnevoistlustele huvitav komme vahetada vaidlevad pooled ja kaitsta vastase seisukohta.

Oled sa kunagi olnud organiseeritud noor, olgu poisina hundipoeg või hiljem komnoor?

Mitte kunagi. Distsipliini ma ei armasta ega üldse organiseeritud tegevust, kus keegi ütleb, millal mida teha.

Vist 1949. aastal tehti mulle ettepanek komsomoli astuda. Kahtlesin kaua. Mitte, kas minna, vaid, kuidas kitsikusest pääseda. Paljud seletasid, et nad pole väärilised, et peavad veel kasvama. Kogemused näitasid, et need vastuväited likvideeriti kergesti — ära muretse, küll me kasvatame. Ainus võimalus oli ütelda, et ma ei taha.

Ja sa ütlesidki?

Ütlesin. Ja veel, et mulle ei meeldinud, mis tehti Sostakovitsiga. Muidugi, värbajad, samuti konservatooriumi tookordsed ülemused olid piisavalt heatahtlikud, nii et minuga ei juhtunud midagi halba. Aga olin ka veendunud, et ükskoik millise teise vastuse puhul oleksin lõpuks ikka pidanud sedasama ütlemä — tähendab otsisin kõige ratsionaalsema võimaluse.

Parteiga on su vahekorrad olnud neutraalsed?

Sinnagi on õige mitmel korral kutsutud. Alguses lihtsalt, et parteisse kuuluda, hiljem, et mõnda ametikohta taita. Aga mulle ei olnud need kohad üldse tähtsad. Ei tea, mida oleksin teinud, kui mulle nooruses oleks pakutud mingit huvitavat kohta. Ei julge praegu ütelda, et oleksin öelnud «ei».

Alguses vastasin kutsele, et mulle ei meeldi mõned inimesed, kes Heli-loomajate Liidu parteiorganisatsiooni kuulusid (kuigi oli parteilasi, kes mulle täitsa meeldisid). Vahepeal ütlesin, ja täiesti tosiselt, et ma ei taha nii suurt maksu maksta. Ja sedagi, selles olin küll veendunud, et ma ei taha alati kätt tosta, kui teised tostavad. Olen ikka suur individualist.

1950. ja 1960. aastate vahetuse mingil määral murrangulisei või avaneval ajal tundusid meist natuke nooremad oma muusikas väga edumeelsed. Aeg nagu hakanuks kiiremini liikuma.

Jah, nii ta oli. Kui suur oli vahe minu ja Räästa või minu ja Pärdi vahel! Eluaastate vahe Räätsaga ainult kaks, Pärdiva viis aastat, aga nad olid kübeke vähem elanud totaalse Tšaikovski-mängimise vaimu ajal kui mina. Nad olid hakanud õppima siis, kui kübeke rohkem muud oli olemas, nende mõtlemine oli rohkem tasakaalukas. Nii et meie aeg oli piiratuse mõttes kõige kehvem.

Kuidas suhtud loovate inimeste kadedusse võimekama vastu, selle vastu, kes suudab teha midagi, mida ise oled ihaldanud, aga targa mehena saad aru, et endal ei tule välja? Või ka lihtsalt noorema vastu? Kas see on midagi, mis vaevab aeg-ajalt igauhte ja millega saab lihtsalt arukalt toime tulla, või on kiivus iseloomus?

Mingi kadedus on igas loovas inimeses. See ei sõltu ande suurusest. Kuidas ja kui ägedates vormides kiivus avaldub, oleneb küll iseloomust.

Mina ei taha ilmaasjata midagi raskelt läbi elada. Loomulikult olen olnud mõne asja üle õnnetu. Kui mõni lugu pole välja tulnud või pole nii, nagu oletasin. Või sealsamas kõrval teine inimene teeb midagi, mis minu arvates pole oluliselt parem, aga temast korraga raagitakse rohkem. Seda on küll harva olnud, aga mõnikord siiski. Olen tööpoolest tundnud nukrust, aga pole seda kauem kui pooleks tunniks lasknud endale mõjuda. Vihkamist pole küll olnud.

Mis sind tõsiselt vihastab?

Vihastanud on enamasti mõned uhiskondlikud asjad. Kellegi alatus. 8 Või kui üht asja tegevate inimeste kogumis mõne lohakuse või laiskuse

tõttu läheb kõigi töö tühja. Mõnikord aga, harva, olen ütelnud päris kõvasti. Pärast on natuke häbi.

Vina on hea emotsioon, aga tühiste asjade pärast pole mõtet vihas-tada. Olen püüdnud iseendas neea püüged likvideerida varem, kui nad jõuavad vihaks tõusta. Parem on nukrust või häda leevendada sellega, et tunda rõõmu neist, kellel hästi läheb. On võimalik end ümber prog-rammeerida: mul on nii kaua hästi läinud, vaat kui tore, kui nüüd teistel läheb hästi.

Kas ka kiivust tundeelul, armastussuhetes saab, nagu ütlesid, ümber prog-rammeerida? Kui kedagi on maha jäetud või kui pole läinud nii, nagu on loodetud?

Olen neil harvadel juhtudel olnud kurb, väga kurb ja väga õnnetu, aga ei ole küll ühelgi hetkel, sügavast noorusest peale, olnud vihane või solvunud. Muidugi on vajalik, et oleksid nooruses saanud vastavaid positiivseid ning arukaid suunamisi.

Kas tunned kibedust või vimma saamata jäänu pärast? Eesti elu, ja meie elu selle sees, on ju nii kaua kiiva kiskunud.

Ei. Tean, et keegi on süüdi, terve hulk inimesi ja olukordi. . . , aga vimma oled asjatu.

Kas sa tõepoolest suudad ennast alati niimoodi välja mõelda?

Rahulikult ei saa seda iga kord vaadata, aga ma ei tunne tagantjärele kahetsust. Muidugi, elu oleks võinud põnevamalt, tuumakamalt minna, kes teab, aga ta läks juba nii. Jumal tänatud, et olukord on muutumas ja et noored inimesed saavad normaalset õhku hingata. Teeb õnnelikuks, et olen elanud neliteist aastat (1930—1944) suhteliselt normaalses õhkkonnas ja et mul on mingid mälestused, mis hoiavad mind. Kui tead, missugune võib elu olla, suudad paremini taluda ebanormaalselt. Olen õnnelik nende pärast, kes praegu mõtlema õppinud, olgu see hingamisaeg ka üürrike.

Tundub, et oled hakanud mõneski suhtes teisiti mõtlema. Kas on muutunud ka sinu suhtumine teisitimõtlejatesse?

Viis või kümme aastat tagasi tundusid mulle vastuhakkamised olevat tarbetud või liiga hädaohtlikud. Nn dissidendid näisid mulle olevat isik-likult vaprad, nende teod aga mõttetud. Ega ma ole kindel, kas praegugi nende teadmistega, mis mul on, oskan nende kasust päriselt aru saada. Oskasin aru saada «40 kirja» tähtsusest, aga üksikute varjatud ja varju jäänud teod — need olid isiklikud, meeleheitlikud vaprused.

Need polnud kaugeltki üksikud inimesed ega mitte üksikud teod. «40 kiri» mõjus meil siin tohutult, aga nende inimeste tegevus sai üleilmsest oluliseks.

Aga see ei mõjutanud olukorda.

Mõjustas, mõjustab praegugi. Nendes tegudes on järjepidevus, mis võib-olla hakkas vilja kandma hiljem, aga mõjustab läbi aja.

Tookord tundusid need mulle küll ilusad, aga siiski kasutud. Kui nüüd hakkasin tajuma või uskuma, et niisugustest tegudest võib siiski kasu olla, hakkas mu suhtumine muutuma. Praegu on selge, et Suur Muutumine ei hakanud loominguiliste liitude pleenumilt, nagu varem arvasin, vaid Hirve-pargist peale. Võib-olla varemgi. . .

Kas «Joanna tentat» võiks tagantjärele lahti lugeda? Sa oled öelnud, et kõige vähem maailmas talud fanatismi. Niisiis, võtta seda balletti kui mingile fanaatilisele, kaugeltki mitte ainult religioossele dogmale reageerimist kujutavat teost. «Tentata» on omamoodi nõukogude korrale omase fanatismi vastane teos.

Minu arusaamise järgi oli kommunism niisugusel kujul, nagu teda tookord tundsiime, religioon, pealegi dogmaatiline religioon, millel polnud mingit pistmist mõistusega, vaid ideesse pimesi uskumisega. Selle kommu-nistliku religiooni all kannatasid inimesed samuti nagu balleti peatege-lased. Uhest küljest tahaksid nagu midagi muud, aga teisest küljest oled dogmaga nii harjunud, et ei pääse ise ta alt välja. Mitte selles pole suurim häda, et sind hoitakse kannal all, vaid et oled dogmaga üleni läbi põimunud.

Et oled ise saanud tallavaks kannaks iseenesele.

See oli minu meelest võib-olla kõige kohutavam.

Kas pole nii, et dogmat võtavad surmtõsiselt peamiselt mehed? Naine elab oma vaistu järgi, aga vaist on alati palju normaalsem.

Hing ja ihu on naisel rohkem tasakaalus. Mehel segab vaim väga tugevasti vahele.

Joanna oli vastu tõttu dogmast kas just vaba, aga puhtam, ja tema tembutamine oli ainus võimalus dogma vastu protesti avaldada. See oli tema protestiviis — mängu kujul.

Kui tulla paralleelitsedes meie aega, siis on samuti osa inimesi «tembutamisega» ennast püüdnud väljendada.

Just nimelt. Püüdes olla nagu süüdimatud. Ja kahjuks on süüdlasi-mõjutajaid leitud ikka kõrvalt, kaugemaltki.

Missugune on olnud sinu vahekord religiooniga, sinu suhe Jumalaga?

Võib-olla on tõesti Jumal olemas, aga minu juurde ta pole tulnud. Kui ta tuleb, kui ma tunnen ta ära, siis hakkab uskuma.

Aga kui tahad lendu tõusta, seista tähtedega silmitsi, kõrgusesse pürgida, kas siis poleks ainus võimalus uskuda?

Ei tea. Kui ma üldse millessegi usun, nagu lendutõusmisse, siis teise inimese kaudu või vahendusel või teise inimesega koos. Saavutada tunne, kohutavalt üllatuslik ja sind enda alla mattev, tunne, mida ma peaaegu ei ole tundnud, aga natuke siiski olen — see on minu Jumal. Lihtsalt teise inimese käepuudutus, seegi on minu isiklik Jumal.

Olen olnud aldis igale kahtlevale mõttele. Nii lakkasin palvetamast isa ütlemise peale, et äkki Jumalat polegi. Proovisin viieaastase juntsuna, kas õhtupalvest loobumisele järgneb karistus. Ei järgnenud. Nii sai minust peaaegu et võitlev jumalaeitaja, kes sellega äärmiselt vihastas oma korralikke tädisid. Ma ei olnud tolna kaugeltki nii tolerantne kui praegu.

Kas võiksid nimetada kedagi, kes küpsemas põlves on sind oluliselt mõjutanud?

Kõik oluline on olnud nooruses. Inimesed, kellega ma olen nooruses koos olnud, on siiasaadik armsaks jäänud; paljud on juba surnud. Sa võid kõike maailmas saada, aga mitte ühegi hinna eest ei saa sa endale juurde muretseda noorpõlvesõpru. Noorpõlv käib sinuga kaasas just nende inimeste kaudu. Taipan praegu, et kõik inimesed, kes on mu arengule olulised olnud, on olnud naised. Ja kõik nad kuuluvad ülikoolieelsesesse aega: näib, et konservatoorium polnud omaette oluline minu elus (muidugi välja arvatud muusikaline treening) — see aeg ei kujundanud ega muutnud mind.

Aga sina ja loodus?

Loodus vajab andekust ja oskust temaga kontaktis olla. Teise inimesega ma mõnikord oskan kontaktis olla, loodusega seda kontakti, millest ma raamatutest loen ja mida ma kadedusega märkan enda ümber, ei tekkinud. Ju olen värvipime või loodusepime, olen andetu.

Loodusest olen saanud rohkem rõõmu koos teise inimesega, tema pilgu ja tunnete kaudu. Alles viimastel aastatel oskan rõõmu tunda ka üksinda looduses olemisest.

Kas muusikast on reaalset abi, kui elu vilets, inimesed närused ja ise võimetu?

Vastus saab vist inetu. Muidugi on olnud olukordi, kus muusika on mind aidanud. Pidin kord konservatooriumi lõpuaktusel lõpetajatele kõnelema, kuid mul ei tulnud ühtki mõtet. Kuulasin kolm päeva hommikust õhtuni väga head muusikat; ei lasknud kedagi ligi, ei võtnud telefoni vastu, kuulasin ja ootasin, mis mõtted mul tekivad. Tekkisidki, mulle endale päris sümpaatsed. Aga ma ei ütle, et muusika oleks mind aidanud hinge-vaevas.

Võib-olla just sellepärast, et olen muusik, tundub muusika mulle kirjan- dusest ja sõnateatrist vähem lohutav. Muusika tehnoloogiaga suhteliselt tuttav olles kipun kuulates analüüsima (vaid väga head esitust kuulan nautides), seepärast ei võta ma muusikat vastu, nagu võtab normaalne inimene, vaid kui närune professionaal.

Sa oled ka muusikas pragmaatik. Kohutav! Kui meenutaksid oma elu tipp hetki.

Nende valimine on üsna rakse, sest ei tea õieti, mida tipp hetkeks pidada. Arvan, et katarsise seisundit. Neid pole mu elus olnud üle kümne. Üks neist oli, kui Richter mängis Schuberti üht sonaati, mis kaugeltki ei kuulu- nud mu lemmikteoste hulka. Richteri fluidum oli nähtavasti nii vägev, et sain tugeva šoki ja teose lõpuosa ei ulatunudki enam minuni.

Teise kõrgpunktina meenub ammusest «Praha kevadest», kuidas vanalinna maaligalerii võlvsaalis musitseeris Rubensi seltsis tookord väga kõrgetasemeline vanamuusika ansambel. Kuulsin esimest korda sellist muusikat, erakordselt ilusat, väga kaunis saalis vastu keskööd. Kõndisime alla kesklinna ühe poola kolleegiga, oli imeline maikuu öö, jalutasime mitu kilomeetrit. Tervikelamus! Ometi esitati samal «Praha kevadel», just mu 27. sünnipäeval *Concerto grosso*'t ja oma lugu kuulates täitis rinda rõõm, uhkus ja edevus. Aga kui võrdlen, oli tolle öhtu elamus palju intensiivsem.

Tipphetkede hulka kuuluvad ka kohtumised mõne naisega, mõnedki teatriröömud. . .

Tipphetkede kõrval on ka tipp-perioodid: «Ballett-sümfoonia» ja «Tenta-ta» loomise ja proovide perioodil kestis katarsiseligidane seisund terve aasta.

Mida öelda noortele?

Uha rohkem kardan öelda midagi õpetavat. Olles üle kahekümne aasta õpetanud noori heliloojaid, olen ikka enam jõudnud arusaamisele, et mul pole alati õigus õpetada. Tehnikat muidugi. Aga kujundada noore inimese vaimu, ta tõekspidamisi otseselt, aktiivselt, seda pean isegi ohtlikuks. Muidugi, olen ta kõrval, ta teab mind ja mu suhtumist, ta võib seda omaks võtta või mitte, aga tal on kõrval ka teisi inimesi-suhtumisi-valikuvõimalusi.

Sooviksin noortele sama palju häid noorepoolseid, keskealisi, vanemaid kaaslasi, kui minul oli. Tagasi mõeldes ei olnud neist keegi minu suhtes agressiivne, nad võimaldasid mul endal nende käest midagi saada.

Võib-olla mõned vajaksid pealepressimist?

Võimalik. Kes vajab midagi, kes tuleb su juurde selgesti väljendatud või aimatava palvega, sellele võib nõu anda aktiivsemalt.

Kuigi sa ikkagi ei tea, mida su soovitus võib tähendada või kaasa tuua.

Ma lihtsalt pakun hädasolijale ühe mõeldava vaatepunkti.

Mida sa tahaksid öelda meie jutu lõpuks?

Olla rõõmus on ühiskondlikult hinnaline tegu. Meis on praegu tõesti liiga palju tõsidust. Ja viha ja võitlemist. Vähe on naeratust. Raskeimalgi ajal on vaja pidusid. Piirdumine süngete mõtetega ja nurkatõmbumine on kurjast. Rohkem kui kunagi kehtib vana hea maksimum: *keep smiling!* Naerata sunnitulki, vastunaeratusele naeratad juba loomulikumalt ja kergemini. . .

Utle teisele inimesele hästi, kui on põhjust kiita. Kui hea, kui keegi on sulle hästi öelnud! Vastupidi, kui on öelda halba, vahest mõtleme hetke — ja jätame ütleмата.

Vahendanud HELJU TAUKE

BALAKIREVI UNI (1905)

*Must klaver, helkiv ämblik
seisis võbisedes oma muusikast võrgus.*

*Kontserdisaalis kerkis helidena esile maa,
kus kivid ei ole kasteipiiskadest raskemad.*

*Balakirev aga jäi muusika saatel tukkuma
ja nägi und tsaari troskast.*

*See veeres mööda munakivisid
otse varesena vaaksuvasse pimedusse.*

*Ta istus üksi vankris ja vaatas,
aga ometi jooksis kõrval mööda teed.*

*Te teadis, et reis on olnud pikk,
ja tema kell näitas aastaid, mitte tunde.*

*Oli põld, kus seisis ader,
ja ader oli allakukkunud lind.*

*Oli laht, kus seisis laev,
jäässe külmunud, tuledeta, mehed tekil.*

*Troska vuras sinnapoole üle jää ja rattad
pöörlesid aina siidisil sahinale.*

*Väike sõjalaev «Sevastoopol».
Ta oligi pardal. Meeskond tuli tema juurde.*

*«Sa pääsed surmast, kui oskad mängida seda.»
Nad näitasid talle imelikku pilli.*

*See oli pasuna või fonograafi moodi
või nagu mingi tundmatu masina osa.*

*Hirmust krampis ja abitu, sai ta aru: see on
pill, mis paneb sõjalaeva käima.*

*Ta pöördus lähima madruse poole,
lõi meeleheitel risti ette ja palus:*

*«Tee ristimärk, tee ristimärk nagu mina!»
Madrus vahtis kurvalt enda ette nagu pime,*

*sirutas käed välja, ta pea vajus norgu —
ta jäi rippu nagu õhku naelutatud.*

*Trummid löid. Trummid löid. Aplaus!
Balakirev ärkas unest.*

*Aplausi tiivad plagisesid saalis.
Ta nägi meest klaveri juurest tõusmas.*

*Väljas olid tänavad streigist pimedad.
Troskad tõttasid pimedas mööda.*

KUNSTNIK PÕHJAS

*Mina, Edward Grieg, liikusin nagu vaba inimene inimeste hulgas.
Tegin usinasti nalja, lugesin ajalehti, reisisin ja sõitsin.
Ma juhatasin orkestrit.
Saal lampidega värisemas võidurõõmust otsekui raudteepraam enne
randumist.*

*Ma ronisin siia üles, et panna vaikusega sarved kokku.
Minu töömajake on väike.
Klaveril on siin nii kitsas nagu pääsukesel katusekivi all.*

*Kaunid järsakud on enamasti vait.
Pole ühtki läbipääsu,
kuid on luuk, mis vahel avaneb,
ja isesugune valgus immitsemas otse trollide juurest.*

Taadada!

*Ja vasaralöögid mäest tulid,
tulid,
tulid,
tulid kevadööl meie tuppa
südamelöökideks rüütatutena.*

*Aasta enne surma saadan ma teele neli psalmi, et nad otsiksid üles
Jumala.*

*Aga see algab siin.
Laul sellest, mis on lähedal.*

Mis on lähedal.

*Lahinguväli meis endas,
kus meie, Surnute luud,
tapleme, et ärgata ellu.*

ALLEGRO

*Ma mängin Haydni pärast musta päeva
ja tunnen kätes lihtsat soojust.*

*Klahvid on nõus. Vasarad löövad leebelt.
Kõla on roheline, elav ja tasane.*

*Kõla ütleb, et vabadus on olemas
ja et keegi ei maksa keisrile maksu.*

*Ma pistan käed oma haydnitaskutesse
ja olen nagu see, kes vaatab rahuga maailma.*

*Me heiskan haydnilipu — see tähendab:
«Ma ei anna alla. Aga tahame rahu.»*

*Muusika on klaasmaja nõlvakul,
kus kivisid lendab ja veereb.*

*Ja kivisid veereb otse läbi maja,
aga kõik klaasid jäävad terveks.*

Luuletused on võetud kogumikust TOMAS TRANSTRÖMER.

«Luulet», Tallinn «Eesti Raamat» 1989,

tõlkinud J. Kaplinski. 13



György Ligeti

György Ligeti. Foto 1989. aastal ilmunud reklaamkataloogist.

GYÖRGY LIGETI HELSINGIS

«GYÖRGY LIGETI (sündinud Dicsöszentmáronis, Transilvaanias 1923) on nüüdismuusika üks kõige tugevama omaenda valguskiirgusega isiksusi...»

nii algas Erkki Salmenhaara annotatsioon, kirjutatud GL-i Helsingi-visiidi puhul tänavu veebruaris. Omaenda kiirgusega, isehelendav... tööpoolest: ka esmaavastuslik kunst ei sünni tühjusest, on juuripidi kõikide ühises kultuuripinna-ses, aga isemoodi kiirguse toimel kasvab taim, milletaolist enne pole olnud. GL-i viiekümnendate-kuuekümnendate kompositsioonitehnilistes ideedes (kõlaväljatehnika, mikropoliifoonia) jätkub seniajani küll tema ekaaslaste, küll noorte muusika-kirjutajate kujutusvõimet elustavat helendust, ja töönaoliselt hakkavad samal kombel levima ka tema nüüdsed uued ideed. Neil ideedel on palju allikaid, mõni täiesti märkamatu, aga helilooja räägib kõigist ise, meelsasti ja teoreetiku täpsu-sega. Ta ongi tuntud ka muusikateoreetikuna, loominguilise mõtlejana teoorias.

Soomes viibis GL Helsingi ülikooli muusikateaduse kateedri algatusel (ja kahe kultuuriinstituudi toel). Külalislektorite kutsumine on kateedri endastmõis-tetav tava. Tänu kateedri juhataja professor Eero Tarasti ja meie TA KKI muusika-teadlaste sidemeile on viimasel aastal jõudnud mõni soomlaste külaline ka Tallinnas loengu pidada. Ligeti Tallinna sõit poleks kõne alla tulnud, temal oli Helsingi jaoks aega kõigest üks päev, aga tänu hr Tarasti ja kateedri kutsele sai väike seltskond eestlasi sellest päevast osa.

20. veebruari hommikul oli ülikoolis pressikonverents, mis kujunes ootamatult huvitavaks, sest muusikaajakirjanikud — eriti Henry Bacon ajakirjast «Rondo» ja Hannu-Ilari Lampila «Helsingin Sanomatest» — tundsid GL-i loomingut hästi ega esitanud trafaretseid üldküsimumsi. Öhtupoolikul oli GL-i loeng *Aleksanterin-katu* Valges saalis ja lõpuks mängis samas saalis noor prantslanna, 1989. aasta sügisest Viini Muusikaakadeemias õpetav Louise Sibourd GL-i klaveriteoseid: tsükli «Musica Ricercata» (1951—1953), etüüdide Esimese raamatu (1985; esiettekanne samal aastal LS-ilt) ning kaks uhiuut etüüdi Teisest raamatust, mille kallal helilooja praegu töötab. Soomlased oletasid, et just soovist toetada ja tutvustada noort pia-nisti leidis GL aja tulla Soome, kus ta pärast 1964. ja 1965. aasta suvefestivale pole käinud, kuigi kutsutud on mitu korda.

«Musica Ricercata» rütmifantaasia meenutas Bartókit (eriti «Bagatelle»), kellele üks pala ongi pühendatud. Tsükli saatuse viiekümnendate alguse Ungaris oli kurb-naljakas: kuut viimast pala ei lubatud esiettekandele. GL-i hilisem kommentaar esitamiskeelule väärriks levikut aforismina: «Totalitaarsed režiimid ei salli disso-nantse.» Nimelt on tsükkel konstruktiivne tervik sel moel, et kasutatavate helide arv kasvab iga palaga, viimane, üheteistkümnendase pala on range fuuga 12-tooni-teemal (muide ei tundnud autor tollal veel Schönbergi 12-tooni-süsteemi).

Kontsertmuusikana kaasakiskuvad etüüdid kuuluvad tehnika meistriklassi. Kõige raskem tundub olevat keeruka rütmikoe (polürütmia, polümeetria, kapriisne aktsentueerimine) valitsemine, hääled on üksteisest nii sõltumatud, et jääb mulje, nagu kulgeksid nad erinevas tempos (seda on autor taotlenudki). LS peab neid etüüde väga kasulikuks koordineerimise, reaktsioonikiiruse, diferentseeritud sõrme-taju jms arendamiseks.

GL-i loeng oligi eeskätt etüüdidest — klaveri- ja kompositsioonitehnika, stilistiliste seoste ja mõjutuste seisukohast, ääremärkusega: «Ärge arvake, et kui ma räägin üksnes tehnikast, üksnes intellektuaalsetest seikadest, — ärge arvake, et minu muu-sika on ainult intellektuaalne. Ma ei räägi emotsionaalsest sisust, seda ma teen muu-sikas, ma ei oska sellest kõnelda, kui oskaksin, siis kirjutaksin luuletusi.»

Umbes 500 inimest mahutav kammersaal oli nii kontserdi kui ka loengu ajal kuulajaid täis, (inglisekeelse) loengu kõige põnevamaile mõttekäikudele reageeriti kohe ja kontserdi tugev lõpuaplus oli kaugel ainult — viisakast. ... Millises saalis 15

ja mitme(kümne)le inimesele oleksid GL ja LS võinud esineda Tallinnas? Kui tuntud on GL-i muusika Eestis? Uuema muusika huvilised peavad temast kõvasti lugu juba kuuekümnendaist saadik. Kuulamisvõimalusi on olnud eskätt salvestiste näol, kontserdisaalist meenub ainult orelipala «Volumina» Aleksei Ljubimovi esituses. «Teater. Muusika. Kino» 1984. aasta juuninumbris («Kes?») tutvustati põgusalt GL-i loometeed (seitsmekümendate teise pooleni) ja biograafiat, mainimata, et helilooja lahkus (= põgenes) Ungarist 1956. aastal. See elulooseik on tõenäoliselt üks põhjusi, miks GL on Eestis ja NL-is märksa vähem teatud ja tuntud kui — näiteks — temaga enam-vähem ühel ajal esile kerkinud poola heliloojad eesotsas Pendereckiga (tema on Moskvas ja Leningradis oma orkestriteoste ettekandeidki juhatanud). Sellepärast tuleks GL-i tegevusest veel mõndagi nimetada.

1945—1949 õppis ta kompositsiooni Budapesti Muusikaakadeemias (Sándor Veressi ja Ferenc Farkasi juures), 1950—1956 oli samas ise õppejõud. Pärast Ungarist lahkumist töötas Kölni Raadio elektronmuusikastuudios (1957—1958), peamiselt on tegutsenud pedagoogina: 1961—1971 külalisprofessorina Stockholmi Muusikaakadeemias, 1973. aastast tänaseni Hamburgi Muusikakõrgkoolis, 1959 — 1972 Darmstadt-i suvekursustel, peale nende juhatanud mitmesuguseid kompositsioonikursusi veel Madridis, Bilthovenis, Essenis, Jyväskylä, Tanglewoodis, Sienas, Aix-en Provence'is. Aastail 1964—1984 on viis kunstide akadeemiat (Stockholmi, Lääne-Berliini, Hamburgi, Müncheni, Ameerika Akadeemia) nimetanud ta oma liikmeks. GL on saanud esinduslikke loominguauhindu ja -stipendiume, 1972. aastal oli heliloojaks *in residence* Californias Stanfordi ülikooli juures.

Andmeid teostest, millest allpool juttu:

1958 «Artikulation» ja «Glissandi», mõlemad valminud Kölni Raadio elektronmuusikastuudios,
 1958—1959 «Apparitions» orkestrile,
 1961 «Atmosphères» orkestrile,
 1961—1962 «Volumina» orelile,
 1962 «Aventures», 1962—1965 «Nouvelles Aventures» kolmele lauljale ja seitsmele instrumentalistile,
 1963—1965 «Requiem» sopranile, metsosopranile, kahele segakoorile ja orkestrile,
 1966 Kontsert tšellole ja orkestrile,
 1968 «Continuum» tšembalole,
 1974—1977 «Le Grand Macabre», kahevaatuseline ooper, Michael Meschke ja György Ligeti libreto Michel de Ghelderode järgi vabalt; esilavastus 1978 Stockholmi Kuninglikus Ooperiteatris, hiljem lavastatud Hamburgis, Pariisis ja Londonis (kataloogis on märgitud üksnes iga maa esmalavastus),
 1982 Trio viiulile, metsasarvele ja klaverile,
 1985—1988 Kontsert klaverile ja orkestrile,
 1985 Etüüdid klaverile (1. raamat),
 1988—1989 Kaks etüüdi klaverile (2. raamatust).

Last but not least: mida rääkis elus klassik (tegelikult on teda natuke piinlik nii tiituleerida, ta on liiga elus). Tegemist pole tervikstenogrammiga, vaid valikuga teemadest, mis ei nõua muusikanäiteid (valdab pressikonverentsi materjal); järjestust on muudetud.

Palju kordi on minult kohtumistel muusikainimestega küsitud sedasama: kas minu muusikas on olnud nihe tagasi, meloodilisuse poole? On olnud nihe, aga ma kahtlen, kas «tagasi», see on kliše. Kui heliloojad, nagu Cage, töötavad pikalt vaikusega või teised, nagu Xenakis, suurte kõlamassidega, või kui mina töötasin kuuekümnendail mikropolüfoonia ja staatikaefektidega, siis — neist on saanud avangardi kliše. Ja kõik, mis on teistmoodi — kui mõnes asjas on harmooniat või meloodiat või rütmi —, selle tarvis on kohe klišeesõna: oh, see on t a g a s i k ä i k. Ma ei ütleks, et see on tagasi: see on erinev. Teostes nagu «Atmosfäärid» või Reekviem tegin teoks uutmoodi kujutelmi ja seejuures, kasutades klastreid, taandasin harmoonia totaalseks halliks ühtsuseks. Mõne aasta pärast küsisin, milleks see hall-univorm? Tahtsin leida harmooniakeelt ja siis ma

leidsin midagi, mis on endiselt staatiline ega ole meloodiline, kuid on kindlasti harmooniline, XIX sajandi tonaalsest muusikast erinevat tüüpi harmoonia. Niisamuti olen viimastel aastatel, eriti Etüüdides otsinud uut tüüpi rütmilis-meloodilist mõtlemist, ütleksin, et midagi tonaalsuse taolist, kuid tagasi minemata XIX sajandi traditsiooni juurde.

Ma ei usu, et see, mida ma teen, oleks postmodernism, postmodernismi esteetika mõttes. Mind on vahel paigutatud sellesse kategooriasse, tegelikult ma vihkan postmodernismi, nii arhitektuuris kui muusikas. Kui te lähete New Yorki ja näete *AT and T* hoonet* — alt gootika, pealt barokk, normiks biidermeier . . . s e g u on see, mis on tähtis. See on võlts teatraalsus, halb teater. Ja paljud heliloojad töötavad niiviisi, John Adams segab minimalistikku muusikat Sibeliusiga. Paneksin Philip Glassi sellesse kategooriasse ega paneks Steve Reichi. Steve Reichi ja Philip Glassi vahel on suur vahe, see on tõelise autentsuse küsimus ja midagi suhetes avalikkusega.

Olen praegu viiekümnendate-kuuekümnendate süntaksi ja omaenda too-nase stiili vastu. Mitte põhimõtteliselt, mitte nagu halva poliitilise partei vastu, vaid sellepärast, et see on midagi vanamoelist ja akadeemiliseks muutunud. Ja mina tahan olla igas uues teoses nii värske kui võimalik, nii avatud kui võimalik, igas uues teoses tahan küsida midagi uut. Mul on palju mõjustajaid. Näiteks on mind viimased kümme aastat väga tõsiselt huvitanud teatavad traditsioonid — traditsioonid, aga mitte tagasipöördumine, sest võib olla traditsiooniline ja teha midagi päris uut —, eriti Euroopa-välised polüfooniatraditsioonid, paikades, nagu Aafrika, Sahara lõunaosa, nagu Kagu-Aasia, ja eriti Bismarcki ja Saalomoni saared. Ma pole kunagi seal käinud, olen neid tundma õppinud raamatute ja heliplaatide kaudu. Kuulates paljusid Euroopa-väliseid polüfooniakultuure, avardades nende kaudu oma meeli — umbes nii, nagu Picasso avardas oma meeli Aafrikaga, eelkõige Lääne-Aafrika maskidega — ei tee ma siiski folkloristikku või etnilist muusikat. Ja siis XIV ja XV sajand Euroopas. Mina arendasin välja mikropolüfoonia ja see on väga komplitseeritud rütmi- ja harmooniamõtlemine, niisiis komplitseeritud polüfoonia. Aga kõige keerulisem polüfoonia Euroopa ajaloos oli XIV sajandi lõpul, periood, millele tänapäeva saksa muusikateadlane Ursula Günter on andnud nimetuse *Ars subtilior* — aeg pärast Machaut'd ja enne Dufayd, kõik need Senleches, Solage, Caserta, Suso, Perusio ja paljud teised heliloojad, neid tuntakse väga vähe, millest on kahju, see on suurepärase muusika, seda tuleks ette kanda. Selle aja polüfoonia kombineerituna Kagu-Aasia mõjudega, ka teisi polüfooniaid, näiteks Gruusia polüfoonia, mida tuntakse vähe, on olemas mõned heliplaadid — kõik need mõjustajad on andnud mulle uut tüüpi ideid. Ma eemaldun mõtlemisest võrdsest tempereeritud süsteemis, just praegu kirjutatan Viulikontserti, mis on täiesti mikrotonaalne. Klaveripalades on võrdtempereeritus sellepärast, et klaver on häälestuse muutmiseks liiga raske pill. Harfil või tšembalol saab kergemini häälestust muuta. Või kõigil kepillidel.

Mul oli pikk katkestus seitsmekümnendate lõpul ja kaheksakümnendate algul, esiteks tervise tõttu, aga — on olnud muidki aegu, mil olen olnud haige — peamiselt stilistiline. Lõpetasin ooperi «Le Grand Macabre» ja pärast seda oli stilistiline kriis, tundsin, et avangard on vananenud, akadeemiline, uued võimalused — minimalism jne — ei olnud minu keel. Ma hindan väga Steve Reichi, ta meeldib mulle, kuid see pole minu keel. Revideerisin oma mõtlemist. Pikkade reflekteerimisaastate tulemus oli Trio viiulile, metsasarvele ja klaverile, kuid sellest saadik olen palju kaugemale läinud, eriti Klaverikontserdis. Klaverikontsert on nende probleemide edasi-

* Ameerika Telefoni- ja Telegraafikeskuse hoone, esimene postmodernistlik pilvelõhkuja, 1982; arhitekt Philip Johnsoni projekt aastast 1978.

arendus, millega tegelesin klaverietüüvides: ma kasutan teatavat Aafrika rütmitehnikat. Mitte Aafrika rütm — te ei leiaks ainsatki tsitaati. Tsitaate — iroonilisi tsitaate — on mul «Grand Macabre'is», ainult seal.

Nii et ma ei kuulu neoromantilisse või neotonaalsesse või retromuusikasse. Aga ma ei kuulu enam ka avangardi, pole kunagi kuulunud, mind p a n d i avangardi l a h t r i s s e.

*

Mind huvitab kõik. Kas teate uut geomeetria haru, fraktaalgeomeetriat, täiesti uus arengusuund? Ma kuulun sellesse fraktaalaste maffiasse ja kasutan seda komponeerimisel. Ma ei kasuta matemaatikat otseselt, kasutan selle mõju, mitte algoritme. Paaril viimasel aastal on paljud kasutanud fraktaalgeomeetria lihtsaid algoritme, tulemus on minu arust primitiivne, rumal, veel üks minimaalmuusika. Huvitavam on kasutada m õ t t e v i i s i. See matemaatika tõmbab mind, aga seda tundmata kasutasin ebateadlikult selle mõtlemisviisi kuuekümnendate algul oma teostes, nagu «Atmosfäärid» või Reekviemi «Kyrie». Ma ei mõtle meloodiliselt või harmooniliselt, vaid komplekselt, suuremais moodustistes. See, mida ma praegu teen, on tegelikult sama, mida tegin «Atmosfäärides», Reekviemis — mikropolüfoonia, aga erinevast vaatepunktist, mitmekihiliste rütmi- ja meloodiastruktuuride vaatepunktist.

Kas kindlatest matemaatilistest konstruktsioonidest võib aru saada muusika k a u d u, aru saada kui konstruktsioonidest? Ütleksin, et ei või, ja seda polegi tarvis. Kui mõelda konstruktsioonile, mille Philippe de Vitry tõi isorütmilisse motetti — *talea* ja *color* —, lahutades rütmi ja meloodiamõtlemise . . . kas te suudate *talea*'t välja kuulda Machaut' «Notre-Dame'i missast»? Te võite seda analüüsida partituuri järgi, aga kuuldeliselt pole see eristatav. See pole muusika kommunikatiivne tasand, pole sõnum, vaid konstruktiivne printsiip. Nagu arhitektuuris: Eiffeli torni nähes pole oluline tunda staatikat.

Minu Klaverikontserdi esimene osa on midagi endasarnase struktuuri [*self-similar structure*] taolist, see tähendab, on kindel muusikaline materjal, nii rütmiliselt kui ka meloodiliselt kogu aeg üks ja seesama. Ja ma kasutan vähendusi ja suurendusi nagu motetis või fuugas, aga mul on tohutul suurendused ja üliväikesed vähendused, ja need pole 2:4 või 2:8, seal võib ette tulla kõike, 11:3 või palju muud, nii et rütm oleks otsekui elastne. On kindel peidetud rütmistruktuur, polürütmiline, kaks erisugust rütmiprogressiooni. Te ei suuda neid üles leida, sest partituur on noodistatud taktides ja neil struktuuridel pole taktidega midagi tegemist, taktijooned on ainult orientiirid, et lugu oleks võimalik dirigeerida. Aga kui te kuulate lugu, kuulate mitu korda, sest esimene kord desorienteerib teid täiesti, — siis kuulete, et selles on kogu aeg samad meloodilis-rütmilised vormid, alati sarnased, aga mitte kunagi täpselt sarnased. Ja loo kestel te otsekui siseneks keerisesse, Maelströmi, kõik need vormid, mis algul olid enam või vähem aeglased, kiirenevad teose vältel. Kuid teatud «märksõnad» selles kiirenevas materjalis jäävad samasugusteks nagu alguses.

Tunnistan, et *self-similarity* on pigem teose idee, seda ei kuule välja. Kui vaadata pilti ja näha endasarnaseid struktuure, on kõik väga selge. Ajalistes protsessides tuleb neid analüüsida, niisiis pole see akustilis-muusikaline kommunikatsioonitasand, on kõigest konstruktsioon. Te tajute, et on olemas ü h t s u s e g a taju, et see on *self-similar*, ja see polegi tähtis.

Niisiis, teost ei mõisteta matemaatika kaudu, vaid teatava mõtlemise kaudu, keeletasandil. Kas kuulaja suudab õigesti hinnata ja mõista uut või osaliselt uut süntaksit? Te teate, kui erinevaid kultuurikihte sisaldab üks suur kultuur. Kui ma eeldan, et kohal on kõrge tasemega, haritud kontserdipublik, siis ma ei pea endastmõistetavaks, et tähendus tabatakse otsekohe. Kes suutis mõista Beethoveni hiliseid keelpillikvartette noil

aegadel? Mitte keegi. Kuid hiljem, see oli sõnum! Minu arust tuleks kõigepealt küsida: kas te komponeerite publiku jaoks? — Jah, jah, ma teen seda. Kas ma kirjutan iseendale? — Ei, kindlasti mitte. Ma kirjutan teose pärast. Nagu putukad. Teen üht asja sellepärast, et ma tahan seda teha, et mul on huvitav seda teha. Ma ei hooli, kas seda mõistetakse või ei. Aga seda hakatakse mõistma! Praegu võib-olla üksnes osa sellest ja siis üha rohkem ja rohkem. Sest mina kui indiviid olen ühiskonna osa, ma ei ole midagi erisugust, mida mõistan mina, on mõistetav haritud inimestele. Järelikult ma ei küsiks, kas pluss või miinus, kas kõik või mitte midagi.

*

Ma tean, mida ma kujutlen, kuid kõike ei saa vahendada nootide kaudu. Kui keegi, kes ei tunne Viini traditsioone, mängib Haydni sonaati noodi järgi, siis võib-olla noodid on täiuslikud, tempo on täiuslik, aga — on olemas artikuleerimisviis, agoogika, mida pole kirjas . . . Nii et meie traditsioonis on noodistus kõigest üks osa, teine on kuuldeline. On heliloojaid, praegu elavaid heliloojaid, kellel on oma ansambel, nagu Steve Reich, nagu Boulez, nagu Kagel. Nad töötavad alati ühe ja sama väikse inimrühmaga. See on ideaal, minul seda pole, sest ma olen väga halb organiseerija. Mul on mõningaid sõpru — pianiste ja dirigente, viuldajaid ja metsasarvemängijaid, kellega ma töotan koos, mitte küll pidevalt, kuid siiski. Nad on mänginud minu kammermuusikat väga hästi. Palju vähem vastastikust armastust on mul orkestritega, sest orkester . . . nojah, nad ei tunne lugusid, neil on kaks proovi ja see on kõik. Võib-olla sellepärast on kogu uus muusika läinud viimase 20 aasta jooksul väiksemate, kammerlike koosseisude poole. Suurte orkestritega on lootusetu lugu. Mitte et nad poleks head, organiseerimise tõttu: kommertsorganisatsioon, kommertstöö . . . Sellest peale, kui eksisteerivad reaktiivlennukid, on suurtel dirigentidel väga väike repertuaar, Bachist Debussyni, nad sõidavad ümber maailma ikka ühtede ja samade teostega, prooviaega ei ole . . .

*

Ma armastan virtuoossust. Mul on põnev minna piirini. Muusika peaks olema, kunst peaks olema veidike ohtlik. Tšellokontsert, «Avantüürid», «Le Grand Macabre», klaverietüüdid, Klaverikontsert — see on kõrgvirtuooslik muusika. Või Trio: sarvemängija kaebas, et see on üldse kõige raskem lugu metsasarvele. Ma tahtsin kasutada tõesti kõike, mida see instrument suudab, kuid *m o e l d e s i n s t r u m e n d i s*, mitte vägivaldselt. Mulle meeldib teha muusikat, mis vastab instrumendile täielikult. Lähtepunkt pole üksnes akustiline ja muusikaline, vaid ka tehniline kujutlusvõime. Kui ma kasutan klarnetit, siis tean, et ülepuhumine pole oktav, vaid oktav pluss kvint, järelikult on klarnetimeloodia juba õige erinev flöödimeloodiast.

. . . Schumann, Brahms, Liszt, Debussy, Chopin, eriti Chopin — need on heliloojad, kes leiavad muusika instrumendi seest. Klaveri reaalsus tähendab kümnet sõrme klaviatuuril mängimas. Klaviatuuril on seitse valget ja viis musta klahvi, see, nagu teada, on millegi vanema jäänus, nagu apendiks, mida me ei kasuta. Klaveri seitse valget ja viis musta klahvi on midagi arhailist, mis kuulub keskaegse modaalse mõtlemise juurde. Teame, et algul oli mõtlemine diatooniline, põhines heksakordil, ja *musica ficta* tekkides, väga-väga aeglaselt, 300 aasta jooksul, toodi sisse dieesid ja bemollid. See oli darvinistlik valik, teisenemine ja evolutsioon muusikas, toodi sisse mõningad hälbed, mis olid polüfoonias kohasemad, näiteks sobis lõpuakadentsi mažoorne 3. aste minoorsest paremini. Helikõrgustest, millega tutvuti hiljem — fa-diees, sol-diees, do-diees, mi-bemoll, si-bemoll —, said mustad klahvid. On tõsiasi, et XIX sajandi klaverimuusika loojad kasutasid arhailist relikti, see on klaviatuuri, muusika jaoks, mida polnud üldse enam 19

mõeldud seitsmehelilistes, kõrvalekaldumistega laadides, need oli hüljanud juba, hiljemalt, Gesualdo oma vabalt kromaatilises muusikas. XIX sajandi suurtel klaveriheliloojatel domineeris kõigi võrdselt tähtsa 12 helikõrgusega mõtlemine, igaüks neist võis olla toonika ja võimaldada vabalt modulatsioonid — juba Bachi HTK-st peale. Näete, see tähendab, et noodikirja — taktinoodistuse ja alteratsioonita helidele tugineva noodistuse — ning muusikategelikkuse vahel oli teatav pinge. Ja kui Schönberg kasutas hiljem sama klaviatuuri ja sama noodikirja vabalt kromaatilise või 12-tooni-muusika jaoks, kus pole enam ei laade ega isegi modulatsioonid, siis kuulus see noodikiri arhailisesse perioodi.

Ja ometi! Te võite kirjutada täiesti uutset muusikat vanas noodikirjas. Muusikas on olnud suuri revolutsioone vanas noodikirjas; muusikas on olnud suuri revolutsioone, mil noodikiri muutus. Üks peamiselt oli, kui Philippe de Vitry esitas XIV sajandi algul teaduse *longa* vältuse jagamisest kolmeks *brevis*'eks, mis oli *perfectum*, ja kaheks *brevis*'eks, mis oli *imperfectum*. Ja edasi, *brevis*'e jagamine *semibrevis*'teks jne, niisiis mõeldes suuremate üksuste poolt väiksemate poole. See oli muusikas eksisteeriv reaalsus juba enne Vitry'd. See, mille Philippe de Vitry nimetas *Ars nova*'ks, vastandina *Ars antiqua*'le, polnud üksnes uus muusikastiil, polnud isegi eelkõige uus stiil, see oli uus noodikiri. Ja uus noodistus võimaldas keerulist polüfoonilist mõtlemist ja keerulisi metrorütmilisi struktuure.

Meie ajal, pärast Teist maailmasõda, viiekümnendatel ja kuuekümnendatel esitati palju uusi noodistusvõtteid, näiteks nn graafiline notatsioon (muuseas, ka vana noodistus on graafiline, seda ju joonistatakse, aga on kombeks nimetada graafiliseks kõike, mis vanast noodikirjast erineb). Mina kasutasin seda orelipalal «Volumina» ning «Avantüüride» ja «Uute avantüüride» mitmes osas, kuid loobusin, pöördusin tagasi vana noodistusviisi juurde.

Tulen oma jutuga nüüd tagasi Darwini mutatsiooni- ja selektsiooniidee juurde. Teate, kõik mida me kasutame, on konventsioon, ajalooline konventsioon, see pole leiutatud äkki, see on väikeste muudatuste järjepidevus. Ja on olemas teatud süsteemid, mis suudavad mahutada õige palju võimalusi, palju informatsiooni. Need süsteemid kohanevad paremini ka uut tüüpi sisuga. Paljud uued noodistusviisid on võimalikud, kuid ükski uus ei sobi muusikapraktikasse nii hästi kui too 300-aastane noodikiri, taktijoonetega ja noodikõrgustega, mis vastavad klaveri valgetele ja mustadele klahvidele. Miks? Ma arvan, et hariduse inertsit tõttu, igaüks on saanud hariduse selles noodikirjas. Ja mitte ainult hariduse — on olemas kontserdi inerts, kontserdi kui sotsiaalse struktuuri inerts. Näiteks, sümfooniaorkestril on väga vähe aega õppimiseks, proovi tegemiseks. Kaks proovi — kui ma kasutan mingit uut noodikirja, siis mul võib vaja minna viit proovi ainuüksi noodikirja seletamiseks. Niisiis, põhjused, miks ma kasutan vana noodikirja täiesti uue muusika jaoks, on väga lihtsad ja praktilised. Siin on analoogia arvutikeelega: kui tahate vestelda arvutiga, peate rääkima keeles, mis sobib just selle masinaga. See on alati probleem, et tuleb kasutada keelt, mis on kodeeritud teise meediumi. Kasutades orkestrit, pean kodeerima oma muusikalised ideed keeles, mida orkester oskab, s.o traditsioonilises noodikirjas. Kui mul on uut tüüpi ideid klaverile, pean need kodeerima ka instrumendi vanaaegse ehituse, valgete ja mustade klahvide tarvis. Järelikult, klaverile kirjutades lähtub minu fantaasia täielikult *piano* *usage*, arhailise instrumendi skeletist. Aga ma ei avalda oma fantaasiale survet, ma võin teha midagi uut, kasutades olemasolevaid fakte.

*

Mulle meeldib tšembalo. Minu esimene tšembalopala oli «Continuum», 20 põnev oli teha kahel manuaalil üht ja sedasama. Ja siis selle kõla! Aga ma

armastan paljusid instrumente. Mitte kõiki. Milliseid ma ei armasta? Üliõpilasena õppisin paar aastat orelit, praegu mulle ei meeldi orel, ta on minu jaoks liiga raskepärane, liiga tihedalt seotud barokkmuusika auraga. Mul on neli orelipala, aga kui keegi paluks mul praegu orelele kirjutada, ütleksin ära. Ma ei armasta eriti, kui teoses on liiga palju löökpille, see hakkab mõjuma raskepäraselt, ma armastan elegantsi. Löökpillid meeldivad mulle džässis, aga mina pole ju džässmuusik. Te võite leida mul hulga partituure täiesti ilma löökpillideta. Ah jaa! On terve kõla-ala, mida ma päris kindlasti ei armasta: elektrooniline kõla. Mind huvitavad elektronmuusika võimalused ja töö arvutiga, aga mulle on vastumeelt, et hääl tuleb kõlaritest. Ma olen teinud elektronmuusikaid, aga jätsin järele. Viimastel aastatel on olnud küll väga otstarbekaid uuendusi, näiteks YAMAHA DX-7 II, millel saab intonatsiooni kindlaks määrata nii, nagu soovite — võite teha omaenda heliridu. Kuulasin seda oma sõprade, endiste õpilastega Hamburgis, neil on ansambel nimega «Hamburg Consort», kes teeb väga ebatavalist muusikat, mikrotonaalset muusikat, kasutades DX-7 II-t. Otsustasin kasutada seda instrumenti oma Viulikontserdis, mikrointervallilises teoses. Ja lõpuks ma ikkagi loobusin, sest kogu aeg on s u m i n, kogu aeg m ü r a, kogu aeg midagi, mis mind esteetiliselt häirib heli tules läbi valjuhääldite. Nii on lood just praegu, ma ei tea, kuidas on tulevikus.

Salvestusega kodus istuda ja muusikat kuulata on hoopis teine asi, ma võin seda tohutult nautida. Mul on väga head Hi-Fi seadmed, kuulates ma abstraheerin, jätan seadmete põhimüra automaatselt kõrvale. Kontserdil on hoopis teisiti.

Minu elus on olnud üks väga halb kogemus, see oli «Grand Macabre'i» esietendus Pariisi Ooperis, 1981. Olin kohal nelja viimase peaproovi ajal. Seal on kaks kõnerolli, mis polnud piisavalt valjud, neid tuli võimendada ja läbi mikrofoni ja kõlarite tuli see nii: baahh--hmmmm . . . Järgmises stseenis ei pidanuks olema mingit suminat, aga oli ikka. Tuli viimane peaproov, ma rääkisin sellest — «Oh, see on pisiasi korda teha, me lülitame välja.» Aga nad ei lülitanud, sumin oli endiselt väga tugev, tugevam kui mõni instrument, umbes nii tugev nagu tromboon. Teatri direktor *monsieur* Lefort töötas, et esietendusel ei tule mingit suminat, mina ütlesin, et ei usu, ja lubasin püsti tõusta ja katkestada esietenduse. «Ei-ei, seda ei tohi juhtuda,» tema ei uskunud mind. Ja sumin tuli ja ma tõusin: «Halloo, mina olen helilooja . . .» Sest see oli võimatu, nagu trombooni hääl, ja ma teadsin, et see kestaks veel 40 minutit. Nõnda. See kogemus tegi mu väga ettevaatlikuks. Ettevaatust elektroonikaga! Kui ma olen kohal ja saan kõik sisse- ja väljalülitused teha ise, siis on okei — ma tean, miks Stockhausen käib alati ise lülitamas —, muidu sõltud kehvade tehnikute armust. Ja konditsioneerimisseadmete surin ja . . . kõik see, ma arvan, kahjustab tundlikkust, tuleb kahjuks rafineeritud ja elegantsele muusikakultuurile.

*

Mina sain väga range traditsioonilise hariduse. Harmoonia: funktsionaalne harmoonia, moduleerimine, koloriidiharmoonia Bakstarki järgi, siis töö rangelt stiilides — Haydni käsiraamatud, Mozarti sonaadid jms. Seejärel kaht tüüpi kontrapunkt. Üks põhines Jeppesenil taani keeles, meil Budapestis oli raamatukogus ainult üks, taanikeelne eksemplar, taani keelt lugeda oli lootusetu üritus, ometi me kasutasime seda raamatut, sest selles oli palju noodinäiteid Palestrina-stiilist. Seejärel, täielikult eraldi, Bachi analüüs, kahe- ja kolmehäälsed inventsioonid ja fuugad. Siis orkestratsioon, kasutades Gevaerti ja Rimski-Korsakovi, need on kaks peamist head õpikut. Ja kuna see haridus võimaldas mul saada professionaalseks heliloojaks, siis soovitan sellist igaühele ega soovita mõnda uut tüüpi 21

selle vana soliidse ameti jaoks. Pealegi võite sellele toetuda ja teha uusi asju. Ütleksin, põhiline, põhiamet — see pole komponeerimine, see on tege-likult harmoonia, kontrapunkt, orkestratsioon jne. Ja siis, komponeerimisel, mida ma soovin: leidke oma tee. Ma olen kompositsiooniõpetaja, aga ma ei õpeta kunagi komponeerimist, me arutame uusi teoseid. Aga ma soovin, et igaüks loeks Rimski-Korsakovi ja Kochlini, analüüsiks läbi palju teoseid Haydnist Berliozini, siis Debussy, Raveli, Stravinski partituure — see on tõesti kõrge tasemega orkestratsioon. Nii et minu läkitus oleks: traditsioonilised tehnikad!

*

Ungaris elades arvasin, et Šostakovič on minu vaenlane, pidasin teda ametlikuks, riiklikuks heliloojaks, meil oli väga vale informatsioon, ette kanti üksnes Seitsemes sümfoonia ja «Laul metsadest». Pean ära rääkima ühe loo. Olin 1956. aasta Ungari revolutsiooni pagulane, ja see oli Stockholmis kas 1959. või 1961. aastal, Šostakovič oli ühel kontserdil, minu koht oli tema kõrval ja Blomdahl tahtis meid tutvustada. Ütlesin, palun ärge tehke seda, ma ei saa oma vaenlasele kätt anda. Ja hiljem, pärast Šostakoviči surma, kui mul oli enam informatsiooni, kui ma olin kuulanud «Nina», mis on meistriteos, hakanud hindama Neljandat ja Kaheksandat sümfooniat ja hilist kammermuusikat — siis mul oli häbi, et ma polnud tahtnud Šostakovičile kätt anda, ta polnud minu vaenlane, vaid sõber. Ja lugedes Volkovit, memuaare . . . muide, pole mingit tähtsust, kui palju seal on ehtsat Šostakovičit, kui palju Volkovit, sest see, mis kirjas, on autentne — tean seda iseenda elust Ždanovi esteetika ajal, Budapestis oli kõik niisama kohutav kui Moskvas. Volkovi raamatu kaudu sai minust Šostakoviči fanaatiline austaja, mitte küll kõige, ta kirjutas vahel liiga kiiresti ja tegi pahna, aga: imetlusväärne helilooja. Minu stiili täielik vastand.

*

György Ligetilt küsiti ka, mis tunne tal on selle suhtes, mis Ungaris praegu sünnib. Ta vastas: «Oh, mitte ainult Ungaris. Osalt väga entusiastlik ja osalt väga murelik. Entusiastlik Kesk- ja Ida-Euroopa ja võib-olla Balti riikide suhtes ja väga murelik suure sügavkülmutatud impeeriumi suhtes.»

See oli 20. veebruaril 1990.

Üles kirjutanud
MERIKE VAITMAA

23. veebruaril oli Kinomajas mulluste Eesti tõsielufilmide arutelu. PõhiettekanDED tegid sel korral kaks välismaist filmiteadlast: ameeriklane, Montana ülikooli filmiosakonna õppejõud **RONALD B. TOBIAS** ja Läti filmikriitik **AGRIS REDOVIČS**. Esimesena nimetatule oli see esmakordseks lähemaks tutvuseks meie dokumentaalfilmiga, teisena mainitu on aga varemgi Eesti tõsielufilmist aastaülevaate teinud. Toome järgnevalt ära need sõnavõttud. Lisaks avaldab oma arvamust **SULEV TEINEMAA**.

DOKUMENTA- LISTIKA OKUPATSIOONI TINGIMUSTES

Viimaste päevade jooksul vaadatud paarkümmend dokumentaalfilmi andsid mulle hea ettekujutuse eesti filmis tehtavast, samuti valdavatest tendentsidest. Mulje on soodne ja intrigeeriv nii professionaalide kui ka amatööride osas.

Üsna tähelepanuväärne on see, kuidas te filmis tutvustate end kui rahvust. Peab ütleva, et mõneti häirivalt mõjus kohati läbikumav sentimentaalne käsitluslaad. Saan aru, et tegemist on okupeeritud maaga ning seetõttu on «eesti asi» igaühele väga kallis, kuid samal ajal kätkeb see muidu mõistetav eneseaktsentueering ohtu arendada natsionalistlikke tendentse. Pean silmas suunda, mille puhul filmid ei suuda huvi pakkuda mitte-eestlastele.

Sentimentaalseid võtteid võib täheldada erineva temaatikaga filmide juures — ökoloogia, vaimne alaareng, poliitika. «Lepatriinutalve» (režissöör Hagi Šein) vaadates hakkab mõte liikuma sootuks teises suunas, kui suunab kaadritagune tekst. Lapsed räägivad armastusest ja ema otsimisest, aga pilt kõneleb meile samas millestki hoopis tõsisemast. Kas võib ununeda kaader seina lakkuvast poisist?

«Mitte ainult kodumeri» (režissöör Marianna Kaat) näitab meile masendavat reostamist, filmi jõud peitub just nendes kaadrites, aga mitte selles, et seda seostatakse laste tulevikuga.

Filmide üldine õhkkond on intellektuaalne ja loominguline, kujutatav selgepiiriline ning tähtis. Aga kui me kõneleme režissööri «individuaalsest häälest», siis osas filmidest on see olemas, osas mitte. Ameerikas on analoogilised problee-

«Toorumi pojad». «Eesti Telefilm». režissöör Lennart Meri. Vened Agani jõel.

«Toorumi pojad». Hant Semjon Ketsimov mängib «kurepilli».



mid. Selle nähtuse juured ulatuvad 60.—70. aastasse, mida iseloomustab žurnalistlik lähenemisiis kujutatavale. Meil on hakatud mõistma, et see nn objektiivsuse illusioon on tegelikult üks subjektiivsuse vorme. Paljud senised ülivääratud on seatud kahtluse alla, nagu näiteks populaarne pühapäeva-show «60 minutit», juba kakskümmend aastat vana sari, mis on tuntud oma teležurnalistliku lähenemisiisi poolest. Eelkõige süüdistatakse sarja nn võltsmetafooride kasutamises. Näiteks nendest ühe, «peegelmetafoori» «süü» seisneb selles, et ta ei peegelda tegelikult midagi rohkemat kui režissööri, monteerija ja stuudio maitset, eitades individuaalsust sügavamal mõttes. Isiklikult hindan filmis enam kunstnikunägemust, filmitegija kaalukat osalemist loominguprotsessis.

Mõnes mõttes on huvitav võrrelda dokumentaalfilme «Johannes Hindist» (režissöör Andres Sööt), «Cogito, ergo sum» (režissöörid Renita ja Hannes Lintrop) ja «Miss Saaremaa» (režissöör Mark Soosaar). «Cogito . . .» puhul võib tõepoolest esitada pretensioone tehniliste puudujääkide tõttu (värvid jne). Ometi häiris mind rohkem see, kuidas kaamera pärast kümne minutiist õues ringituhnimist, mille jooksul ta oli piilunud igasse ukseauku, iga nurga taha, siiski mitte midagi ei leidnud. (Hitchcock näiteks leiab alati, kui kaamera juba otsima hakkab.) Sellise kaameratöö tõttu läheb osa sõnumist võib-olla kaotsi. Filmi suurim trump on portreeritav ise, kusjuures käsituslaad ei luba subjektile maksimaalselt kõrgele tõusta. Kui «Miss Saaremaas» kaamera subjektist ära pöördub, näiteks näitamaks arhiivmaterjale, siis võimaldab see peategelasel saavutada teise tasandi.

Filmi «Johannes Hindist» iseloomustab amee-

rikalik žurnalism. Võimu kuritarvitust ja traagiline lugu J. Hindist tähistavad kahte liini, mida ma ei olnud võimeline võrdse tähelepanuga jälgima — ja ma ei ole kindel, kumba autor rohkem rõhutas. On vana tõde, et kui idee käib kunsti ees, siis on see propaganda, ja paistab, et nime-
tatud film kuulub just sellesse kategooriasse.

«Toorumi pojad» (režissöör Lennart Meri) oli üks huvitavamaid nähtud filmidest ja tuletab meelde Ameerikaski tehtavaid visuaalantropoloogilisi töid. Mul on siiski kaks etteheidet. Esimene puudutab uue story järsku sissetoomist (karupeiete rituaali katkestamine looduse reostatuse teemaga, naftapuuraudude mõjust keskkonnale). Sõnum saastatusest on muidugi oluline, kuid see on teine teema, teine film, mida sissejätmise korral tuleks täiendada. Teiseks. Lõppstseen lennukis paistis olevat täiesti vastuolus eelnevaga, sellega, millest film kokkuvõttes kõneles — inimese suhtes looduse ja maaga.

Film eestlaste minoriteedist on käest lastud võimalus. Mõistagi on problemaatiline küsimus, kuidas saaks teha sellist filmi, mis ei lange karikatuursusse. Etnose rituaalse suhtumise kõrval oma lauludesse ja tantsudesse, mis ilmneb, on kahtlemata huvitavamad võõrandumisprobleemid. «Kaugel ookeani serval» (režissöör Tõnis Kask) ei jõua sellise metafoorini, mis näitaks analoogilisi võõrandumistundeid ka kodu-Eestis Nõukogude Vene võimu all. Operaatoritöö on tunda oskamatust eristada olulist ebaolulisest. Kenad, aga tühjad kujundid.

Los Angeles ongi õigupoolest tühine koht.

«Toorumi pojad». Hantide tüüpilised sammasaidad Agani jõe kaldal.

R. Sokmani fotod



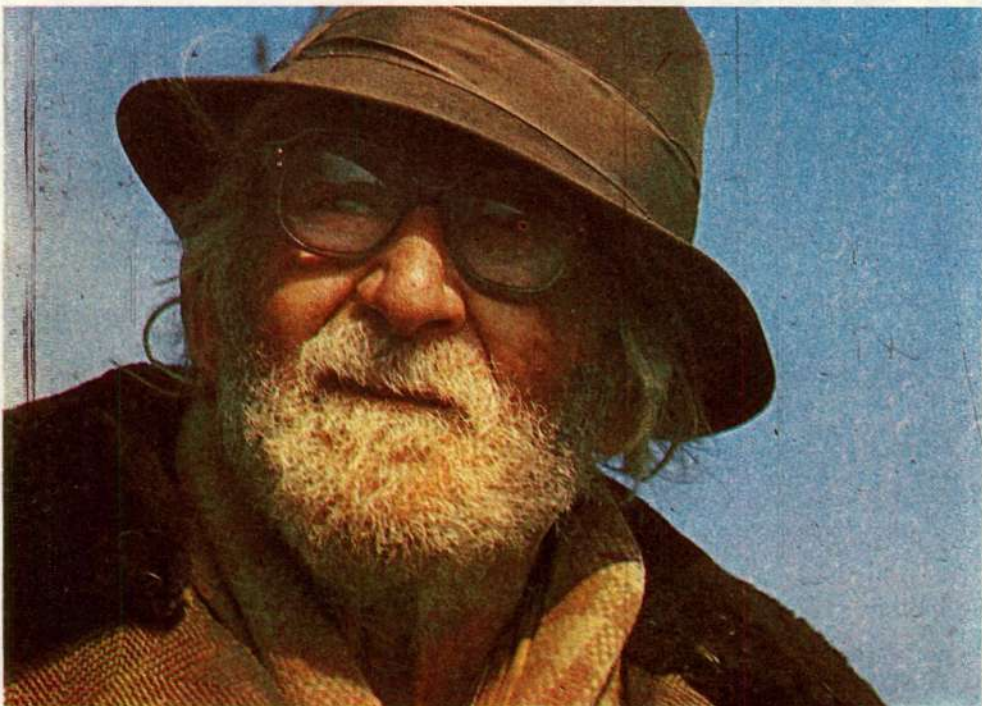
TÕSIELUFILM UUENEVAS AJAS

(S)



«Cogito, ergo sum». «Tallinnfilm», režissöörid Renita ja Hannes Lintrop. Filmi peategelane Karl Peterson (sünd. 1908), Petserimaa Suur-Küislova küla ainuke elanik. Kaadrid filmist.

Minu nägemus Eesti tõsielufilmist erineb mõneta ameerika kolleegi omast. Ilmselt tuleneb see asjaolust, et hingan Lätis sedasama vaimset õhku, mida siin Eestis. Tundub, et kahe maa dokumentalistikas on palju ühist. Ilmneb, et peame praegu ümber hindama üldse dokumentaalfilmi eesmärke ning tähendust. Arvan, et faktide estetiseerimise tendents, fakti kasutamine ornamendina, mida võis veel 1980. aastate algul täheldada, on oma aja ära elanud. Fakti kasutamine mingis üldistatud kujundis näib vähe viljakas. Raske on uskuda, et protsess, mis inimteadvuses kääris aastasadu, võiks üldse filmikunstis lahenduse leida sedavõrd lühikese ajaga. Muidugi nood metafoorid ning sümbolid kogu oma abstraktsuses rääkisid sootuks enam kui too reglementeeritud tõsiseikade kombinatsioon, mida oli lubatud ekraanil näidata. Ja vaatamata kõrgtasemel estetiseerimisele, saime ikkagi rahulduse sellest, et nende salakanalite kaudu õnnestus väljendada režiimi



ning süsteemi vihkamist. Muidugi valmistas rõõmu seegi, et saime lohitada ülemuskonda; olid nad ju vaenlase sünonüümiks ning neid võis identifitseerida süsteemiga. Filmiteooria ja -kriitika tegeles aga sellega, et tõestada, nagu oleksidki visuaalsed abstraktsioonid adekvaatsed filmikunsti olemusega. Teooriatele leiti tuge kas või saksa ekspressionismile viidates. Praegu vaatame sellele juba teisiti. Oleme selle vastu, et imepärase montaažitrikkidega lõhutakse filmikroonika elavat kude. See kordumatus, iga eksemplari unikaalsus ei tohi saada olgugi et andekate, kuid ikkagi abstraktsete figuride loomise allikaks.

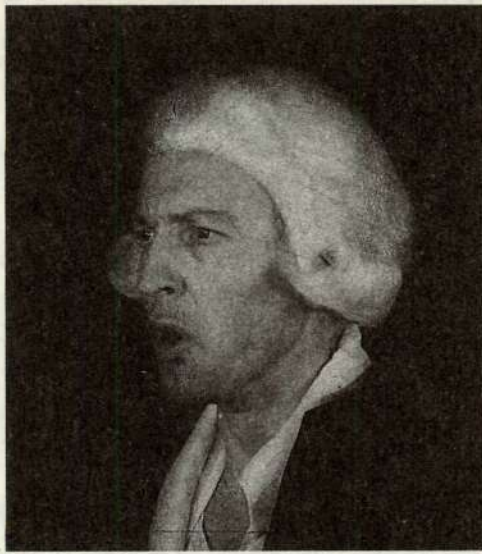
Leiti, et kõiges on süüdi kirjandus. Kõrvaldame vaid filmikunstist kirjanduse ning ta saab puhtaks oma algolemuses. Tundub aga, et siin on ilmne mõõdalaskmine. Kirjanduse all on mõistetud vaid klassikalist, toda venivat, tüütut ning pinnapealset proosat. Kuid keegi ei tahtnud näha töika, et kõik, mida inimkultuuri tõi filmikunst, selle on ju ammu avastanud kirjandus. Kõige eespool öelduga tahtsin ainult rehabiliteerida «literatuurstuga» filmikunsti. Sest mulle näib, et filmis pole kõige olulisem visuaalsed kombinatsioonid, vaid just see, millest jutustatakse ekraanil. Just sõnum, mille kaudu vahendatakse tegelikkust, on peamine.

Muidugi võiks möödnud aasta töid süüdistada selles, et puudub täielikult säärane permanentne suhe. Tundub, et on aeg loobuda tõsielufilmi kui esteetilise nähtuse, kui kunstiteose käsitlemisest. Dokumentaalfilmis on see ju teisejärguline. Kogu programmi võiks ka süüdistada kunstilisuses ning tegelikkusele subjektiivse lähenemise puudumises. Võiks öelda, et filmikeel on ühetahuline, sest enamiku filmide raskuse kandub täpselt fikseeritud kõnele, lihtsalt intervjuudele ja ümbritseva keskkonna enam või vähem andekale jäädvustamisele. Kui võtame neid etteheiteid tõsiselt, siis oleme juba alguses vananenud seisukohadel. Sest see, mida näeme Eesti tõsielufilmis, on rahva hääl, mis seni oli kammitsatud. Ka nii võiks öelda. Võib ju praegu rääkida täiel hääl. Kuid ilmselt pole pärast viikümmet aastat vaikimist kohe võimalik omandada isikupärast häält. Näib, et see on vaadatud filmidele olemuslik. Ja too selge iselaaduse vajakajäämine tuleneb just üleminekuaja oludest. Arvan, et isikupärase keele omandamine ei toimu edaspidi formaalsete otsingute suunas. Pigem taotletakse meie käsutuses olevate faktide sügavamat lahti mõtestamist. Mulluste filmide põhitoon on sihilikult antibolševistlik, mis on ka täiesti mõistetav. Tuleb tõesti avalikult välja öelda, kuidas me vihkame bolševismi ning tolle ilminguid; vahest võtab see veel mõne aasta. Bolševism pole usk ega parteiilisus, vaid inimeskonna haigus, millest on väga paljud nakatatud. Selle surve all kannatas meie rahvas ja kannatab 26 senini. Sest institutsiooni hävitamine ei tähenda

veel vabamemist. Meil igapähele tuleb isendas võidelda bolševismiga. Vaid üksikud vabadusvõitlejad, nagu näiteks filmi «Kolmkümmend aastat hiljem» (režissöör Jaak Lõhmus) kangelane Mart Niklus, suutsid musta katku ajal oma missioonile truuks jääda. Küllalt paljudes nähtud filmides oli tunda just seda bolševismi vihkamist ja see' on rahvuse tervenemise eelduseks. Ja ilmselt veel mõned head aastad näeme ekraanil sellist vihkamise väljajarjumist nagu filmis «Internatsionalismi lühikursus» (režissöör Ants Vill). Teos on küllaltki näitlik selles suhtes: meie vaenlaste selgelt paljastuslikud esinemised on antud nii, et imbume lausa läbi vaenust nende vastu. See on muidugi filmi positiivne külg, kuid samas võib näha, et autor on vallatud illusioonidest, nagu võinuks 1940. aasta kroonika kasutamine tugevdada paljastuslikku mõju. Tundub, et kõige taandamine lihtsalt okupatsioonile kui faktile, on pisut pealiskaudne lähenemine. Samu kaadreid okupeerimise nägin vähemalt kolmes filmis. Mõningal määral täheldame tarbijalikkust suhtumist kroonikasse, sest alati ei anna lisatud materjal olulist täiendust teemakäsitlusele.

Eelmise aasta filmide reast langeb minu arvates välja kaks tööd: «Ükskord algab aega» (režissöör Mart Taevere) ja «Täievoliline esindaja» (režissöör Leo Ilves). Need filmid on oma ülesehituselt loomulikult erinevad, kuid sarnasus on kompromissile minekus, mis tänapäeval tundub küllaltki amoraalne. Andku filmide autorid mulle andeks, sest võib-olla arvamus, mida väljendan, on väieldav. Kuid näiteks filmis «Ükskord algab aega» on tööliste uut juhti näidatud säärase alt üles vaatamisega, et tekib kohe küsimus, mida tegid küll varem sellised inimesed, kes nüüd püüavad juhtida rahvast. Millist kostüümi kandsid nad varem ja mida tollal rääkisid. See liin tegelikult puudub tänavuses filmiprogrammis. Mulle tundub, et hüüame välja kogu oma valu okupatsiooni pärast, seega tuleb meil kunagi palju teravamini väljendada arvamust ka säärase kollaboratsioonistide kohta. Nende reeturite kohta, kes nüüd on täie rahuga ette sidunud uue lipsu ning räägivad teist keelt. Muidugi võtab see kõik aega.

Paar sõna filmist «Täievoliline esindaja». Lugu Fjodor Raskolnikovist on tehtud bioograafilise filmi traditsioone silmas pidades. Ta on korrektselt valmis tehtud, annab teada paljust huvitavatest faktidest, kuid minu arvates on selles praegu täiesti lubamatule kompromissile mindud. See on suhtumine kommunistidesse. Juba üksi see, kui inimene on langenud Stalini ohvraks, annab talle teatavaid indulgentse. Oleme hakanud müüa Kirovit, Buhharinit ja teisi Stalini ohvritallekeisi. Ja mulle näib, et Raskolnikov, kes töötas bolševike režiimi heaks, ei vaja mingeid indulgentse, tema vastakast olemusest oleks märksa teravamini pidanud kõnelema.



«Täievoliline esindaja». «Tallinnfilm», režissöör Leo Ives. Kaader filmist: N Liidu Eesti saadikust Fjodor Raskolnikovist rääkivas filmis kasutatakse metafoorina stseene teatrilavastusest «Robespierre».

Minule on igatahes vastuvõetamatu säärane ühetähenduslikult kannatlik suhtumine juhtivatesse bolševistlikesse tegeliskitsetesse.

Literatuursuse ausse tõstmise näiteks on film «Johannes Hindist» (režissöör Andres Sööt). Ülesehituselt ei sisalda see töö midagi sellist, mida filmiteoreetikud peaksid filmi olemusse kuuluvaks. On vaid intervjuude kogumik, kuid säärane kogumik, et mulle igatahes ei saanud küllalt sellest pealetükkivast ning järelejätmatust arvete esitamisest, mis kogu aeg liikus lähemale ja lähemale meie ajale. See on tööpoolest pikk film ja võib tunda lausa füüsiliselt, kuidas too lähemale liikumine toimub. Ja mulle näib, et filmis on peale Johannes Hindi tragöödia, mis muidugi on süžee alus, veel märgid, mis viitavad kangelase võimetusele kohaneda ka mõnes teises ühiskonnas. Kuid ma tunnen, et kogu aeg kõlab veel teine teema, sellest, kuidas too võim senini veel valitseb rahva üle. See, et kõik filmis näidatu toimus eestlaste käe läbi ning see kõik on senigi elujõuline. Kogu see kohus, prokuratuur jne, ning too meeldetuletus pole vähem tähtis kui teadlase traagilisse saatusesse süüvimine.

Teine film, kus on selgelt tajutatav samasugune traagilisus, on «Cogito, ergo sum» (režissöörid Renita ja Hannes Lintrop). Siin süüvitakse analoogiliselt asja olemusse, ühe elu kogu õhustikku. Kuigi pragmaatiku seisukohalt näib see olevat mõttetult ohverdatud elu. Filmi kangelane oleks võinud tunduvalt paremini elada, kuid ta elas just nii, sest kannab endas ääretut usku enda

õigsusse. Usku sellesse, et ei tohi ühineda ega murduda; üksnes nii võib toda aega üle elada ning olla tunnistajaks sellele, et üled viimane inimene tolles külakeses. Ja jälle tunne, et kõik hävitati eestlaste käe läbi. Arvan, et just need meeldetuletused on kõige valusamad, ja vahest see ongi olulisim.

Selle filmiga tahaks kõrvutada Peep Puksi tööd «Oraste peal». Minu meelest ei ole selles asja olemusse tungitud. Ma ei räägi lavastaja kompetentsusest, ilmselt õppis ta ainet põhjalikult tundma; räägin vaid tegelikkuse peegeldamisest. Kasutatud meetod tundub olevat vähe viljakas. Igas loos on mingi saladus, aga kui autor seda ei avasta, siis jääb ta väljapoole tegelikkust. Käesoleval juhul ma ei saagi aru, kas ebaõnnestumine tuleneb operaatori läheneemisest ainele, faktide valikust või millestki muust, kuid film jääb pealiskaudselt jutustavaks, tegelikkusesse nagu poleks proovitudki süveneda. Ja mulle näib, et samas maneeris on tehtud ka film «Vaata, siin on inimene» (režissöör Elo Tust) kirikuõpetaja Jüri Stepanovist. Religioosne teema on muidugi huvitav. Oleme korraga hakanud mõistma, et elasime seni ilma Jumalata, kuid mulle tundub, et praegu on juba mingi vastureaktsioon algamas. Rahvusliku ärkamise algatajad olid muidugi vaimulikud, kuid hiljem on jäänud mulje, nagu püütaks usu kaudu uut ideoloogiat peale suruda. Tihti tahtakse teha oma usku absoluutseks tõeks, millele kõik peavad alluma. Film Stepanovist jääb ka pealiskaudselt jutustavaks või kirjeldavaks.

Lõpuks tahan öelda, et kogu mulluse aasta tõsielufilmi loomingus on tajutatav mingi mõistetamatu vaoshoitus. See leiab väljenduse elu valupunktidesse suhtumises; paistab, nagu ei öeldaks kõike lõpuni välja. Oodatakse kannatlikult, et näha, mis tuleb, ja räägitakse poole häälega. Minu meelest on selles tajutatav mingi eriline solidaarsus rahvarinde parlamentaarse võitlusmetoodikaga. Kuid too parlamentaarsus, mis poliitikas võib olla vägagi hea, ei sobi dokumentaalfilmi. Vaevalt see meid vabadusele viib. Vaevalt ta meid äratab, kui tekib vajadus haarata relv ning võidelda inimõiguste eest. Samas ei saa rääkida mingist dokumentalismis kriisist. Seda lihtsalt pole. Toimub vaid üleminek ühtedelt ühiskondlikelt suhetelt teistele, sootuks siiramatele, ja see üleminek toimub seni, kuni dokumentalist saab samuti siiramaks. Kuni tal õnnestub selgelt eristada head kurjast, vabadust orjusest, ja siis on ta igal juhul oma rahvale vajalik.

8

IGA HETK ON KORDUMATU

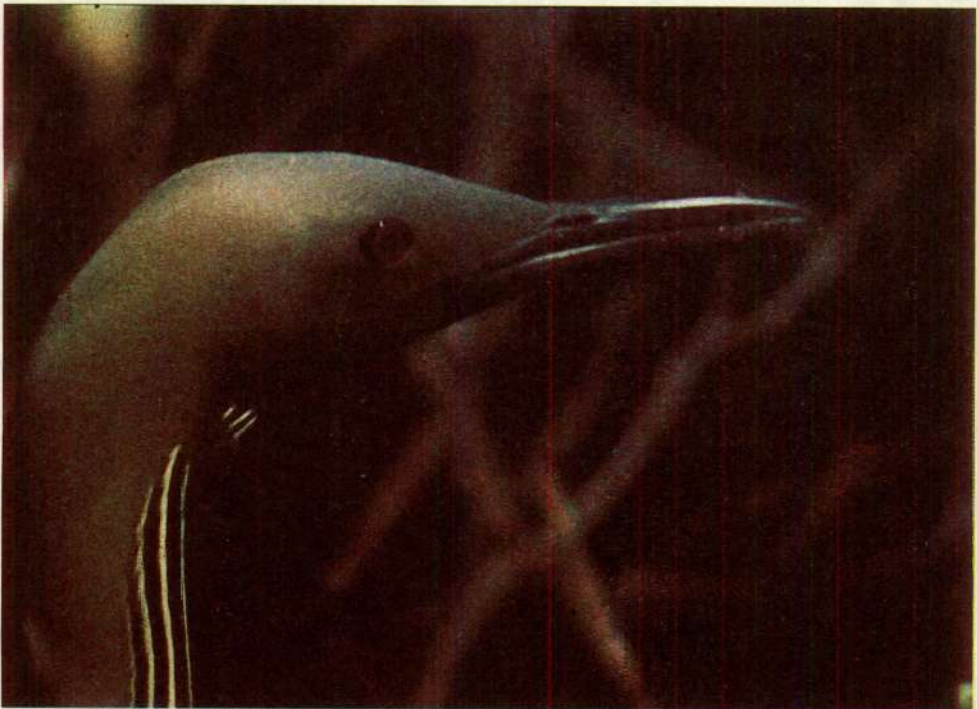
Vana tava kohaselt tehti küünlakuu lõpus Kinomajas kokkuvõtte mullu eesti dokumentalistikas toimunud. Vaatajale pakuti valikut, 22 tõsielufilmi (neist ÜLO TAMBEKI «TALUPOJAD» valmis küll juba 1968. aastal, kuid tollal see keelati ära ning alles nüüd taastatuna jõudis suurema hulga huvilisteni), kahe põhistuudio «Tallinnfilmi» ja «Eesti Telefilm» loomingust. Muidugi oli see harjumuspärane lähenemine 1989. aasta Eesti dokumentaalfilmile. On ju viimase paari aastaga loodud tosin väikestuudiot ning mullust tõsielufilmi käsitledes ei tohiks neis tehtut arvestamata jätta. Kahtlemata on «Estofilmis» valminud OLAV NEULANDI ja AIGAR VAHEMETSA «HITLER & STALIN 1939» eelmise aasta filmielu kõige olulisem poliitiline sündmus. Ja mitte üksnes seda. Hindame siiani kõrgelt VLADIMIR KARASJOVI omaaegseid ajaloo-kroonikale tuginevaid montaažfilme. Paraku aga vaid meisterlikku teostust, sest ajast johtuvalt on nende filmide teema ning diktoritekst küllaltki üheselt kommunistlikule ideoloogiale vastav. Uutes oludes tegi LEO ILVES kaks ausat ning isamaalise paatosega kroonikast lähtuvat montaažifilmi «Väljak» (1987) ja «Loss» (1988). Meile suures osas tundmatu allikma-

terjali kasutamine ning võitlev antikommunistlik suunitlus tegid Neulandi filmi igatahes põnevusega vaadatavaks. Kuid väikestuudiotest tehti veel mitu tõsiselt arvestatavat videofilm: «Maurumise» PEETER SIMMI ja OLAV OSOLINI «BALTI TEE», «Eesti Kultuurfilmis» ARVO IHO «JÕULUPILDID '88», stuudios «Eesti Aeg» HELNI DRUI ja EDVARD OJA «RITUAAL» rockifestivalist Soomes. Mõni nädal pärast Kinomaja dokumentaalfilmide läbivaatust toimus IV Eesti filmifestival ja seal oli sõltumatute stuudiote looming juba esindatud. Ent tõsielufilmi analüüsis jäetakse järjekindlalt välja «Tallinnfilmi» ringvaated «Eesti Kroonika». Tuletagem aga meelde mõne aasta eest valminud PEETER TOOMINGA ringvaatesarja «Varandus», mis oli aktuaalne ning lõöv just tänu lühikesele tootmistsüklile. Seega, lugedes kroonika aasta dokumentalistika hulka, saaksime mõnevõrra teistsiti hinnata meie tõsielufilmi aktuaalsust.

Aastate viisi on nenditud, et eesti dokumentaalfilmi tuleb üsna visalt juurde uusi ande-

«Ilmalind». «Eesti Telefilm», režissöör Rein Maran. Järvekaur.

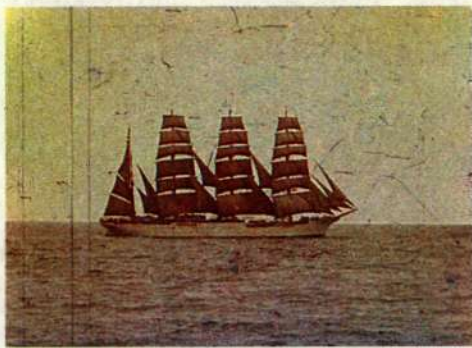
T. Talpsepa foto



kaid tegijaid. Eelmise aasta tööde põhjal võib öelda, et teatud-tuntud meistrite kõrvale on siiski ilmunud nii mõnigi noorem filmitegija, kelle se-nine looming on küllaltki ühtlaselt hea tasemega. Mulluse aasta parimate teoste hulka kuulub vaieldamatult RENITA ja HANNES LINTROPI «COGITO, ERGO SUM». Too autoritepaar üllatas aasta varem filmiga «Meie aja kangelane». Kui siis võis veel väita, et Hardi Volmeri isiksus iseenesest kindlustas õnnestumise, ei teki praegu kahtlust Lintropite heas kinematograafilises vaistuses. Muidugi oli «Cogito, ergo sum'i» täistabamuse eelduseks peategelane Karl Peterson, vana mees, kes kogu okupatsiooniaja jääb truuks oma põhimõtetele ning keeldub igasugusest koostööst võimudega. Ent süm-paatne on autorite pealetükkimatus, peaaegu üheski filmikaadris ei märka me nende juuresolekut. Nad ei sega kusagil vahele, nad lihtsalt lasevad vanal mehel rääkida. Täielikult puudub too noortele tegijatele sageli omane kirk kõige-pealt iseenest demonstreerida. Lintropite töö mõjuvuses on oluline panus muidugi TÖNIS LEPIKU, vähemalt minu arvates, täiesti tavatul kaameratööl.

Kui veel mõni aasta tagasi olid meie parimad tõsielufilmide lavastajad enamasti ka oma filmi operaatorid, siis mulluse põhjal võib väita, et nüüd see enam nii ei ole. Ei ANDRES SÕOT ega REIN MARAN figureeri oma viimastes töödes operaatorina, rääkimata noorematest lavastajatest, kellest enamik pole kunagi kaamerat käes hoidnud. Erandiks on vaid KRISTJAN SVIRGSDEN. Seni pole meie kriitika temale tähelepanu pööranud. Praeguseks on temast aga kujunenud üks «Eesti Telefilmi» kõige isikupärasema loomelaadiga filmitegija. Svirgsden eelistab sõnale visuaalseid kujundeid. Pildireale on enamasti taustaks muusika, mitte sõna. Ei saa aga öelda, et ta tööd oleksid pelgalt meelelahutuslikud. «Mälestuskuurordis» (1987) tõi ta vahest esimesena meie filmi hääbuvate kuurort-linnade teema, alles seejärel tulid ENN SÄDE Pärnu- ja HELI SPEEGI Narva-film. «Võõrad oös» (1987) oli andekas perestroikapila, «Pal-mes» (1988) andsid pildile ootamatu lisaefekti kunagiste mõisaelanike tegemiste-toimingute kummituslikud helid. «IDATUULETORM» on ühelt poolt «Krusensterni» reisi jäädvustus; teiselt poolt muutub aga film mitmeplaani-liseks ning omandab sügavuse tänu stseenidele, kus kujutatakse väikese poisi unistusi kauge-te maade ja muinasjutude järele.

Vaadeldes kogu stuudiotest tehtud, võib öel-da, et mullune «Eesti Telefilmi» toodang on kül-laltki apoliitiline, vaid MÄRT MÜÜRI ökoloogilist katastroofi käsitlev «TULEVIKU AJALUGU» näitas põgusalt Kirde-Eesti meeleavaldusi. Pa-raku tundus aasta tagasi valminud film eba-huvitav. Kõik on ammu teada ajakirjanduse kaudu, tõsi küll, ega midagi pole vahepeal ka muutunud. Sama teemat puudutab veel MA-



«Idatuuletorm». «Eesti Telefilm», režissöör Kristjan Svirgsden. Kaadrid filmist.



«Rindeteated». «Tallinnfilm», režissöör Heli Speek. Lavastatud episood «tuumasõdalastega». Kaader filmist.



«Vaata, siin on inimene». «Tallinnfilm», režis-söör Elo Tust. Kaader filmist: Vabadussõja ausamba taasavamine Otepääl 1989, aasta juulis.

RIANNA KAADI debüütfilm «MITTE AINULT KODUMERL», mis on aga tehtud tinglikumas laadis. Ja olgugi, et pakutav info on ka siin juba teada, on vähemalt filmi teostuslikku külge põnev jälgida.

«Tallinnfilmis» tehti aga päris mitu päevaliitikat jäädvustavat tööd. Kõige õnnestunum on kahtlemata ANTS VILLI dokumentaalfilmidebüüt (varem on AV teinud ringvaateid) tööga «INTERNATSIONALISMI LÜHIKURSUS». Selles demonstreeritakse vaheldumisi intrite miitingut ning 1939.—1940. aasta kroonikat. Hea materjalivalik ja teravmeelne eri ajastute puutepunktide leidmine on andnud tulemuseks lõõva poliitilise filmi. HEIKKI AASARU «VALIMISED» järgib põhimõtteliselt sama skeemi: näidatakse mullust valimisvõitlust Keila ringkonnas ning paralleelina on toodud Jüri-Rajur Liivaku meenu-tused 1940. aasta valimistest. MART TAEVERE «ÜKSKORD ALGAB AEGA» on esimene pilk Ülo Nugisele ning ühtlasi lugu sellest, kuidas loodi Töökollektiivide Liit. Nüüdseks on meil Nugisest kui poliitikut muidugi sootuks parem ettekujutus, kui filmist teada saame.

ANDRES SÕODI tööd «JOHANNES HINDIST» ning JAAK LÖHMUSE filmi «KOLMKÜMMEND AASTAT HILJEM» Mart Niklusest on tahtmine kõrvutada. Mõlemad kujutavad poliitiliseltsel represseeritud, osaliselt on tegemist koguni samade süüdistajatega. Võrdluseks on need

tööd aga liiga ebavõrdsed: esimene on küpse meistri peaaegu poolteisetunnine põhjalik Hindsi ja tema aja käsitus, teine algaja filmimehe kas või kestuselt kolm korda lühem Nikluse saatuse kajastus. Lõhmuse varasemate töödega võrreldes pakub viimane film siiski juba teema pärast rohkem huvi. Ka on filmis päris mitu põnevat kroonikaleidu (näit Gorbafšov Brežnevi kõnet kuulamas). Kohati on aga materjal üles võetud liiga staatiliselt ning igavalt. Samuti oleks võinud anda rohkem teada Nikluse kahe vanglas istumise vahele jäänud aastatest. SÕODI film

«Kolmkümmend aastat hiljem». «Tallinnfilm», režissöör Jaak Lõhmus. Kaader filmist: kommunistlike noorte ja kommunistide juhid pioneeride paraadil tribüünil Tallinnas Võidu väljakul 1959. aastal.



«Kolmkümmend aastat hiljem». Kaader filmist: jalutusboks Kutšino surmalaagris oli 2,3×2,3 m. Pildil: filmi peategelane Mart Niklus.



koosneb suures osas puhastest intervjuudest, kuid tema oskus nende tegemisel, nii et need ei muutu tüütavaks ning vaatajat väsitavaks, on alati hämmastanud. Intervjuu intervjuu järel, kaader kaadri järel kujundab Sööt filmi lõpuks igati täieliku pildi Johannes Hindist kui küllaltki vastuolulisest ning komplitseeritud isikust. Ent mitte ainult. Kas või eriti tähtsate asjade uurija Erich Vallimäe, tolle noore küünilise kommunistliku režiimi kuuleka mutri tabav portreevisand on omaette väärtus. Ent kogu küünilisuses on Vallimäe ikkagi ausam kui mitmed tollased ning nüüdsed võimu juures troonijad. Ning kas pole ta suurepärase materjal uueks filmiks, on ta ju samavõrd timukas kui ka ohver? (Näiteks Marcel Ophüls on andnud võrratu ajastupildi just Klaus Barbie portree kaudu.)

Mulluses dokumentalistikas on paar linatust autoritelt, kes teevad filme õige harva ning ainult nende omal kindlal teemal. Esiteks LENNART MERI «TOORUMI POJAD», mis jäädvustab hantide karupeieid. Kui varasemad Meri filmid püüdsid teatud määral ikkagi mingit hüpoteesi tõestada, siis viimane töö on eelkõige ühe omapärase rituaali teaduslikult täpne registreerimine. Hävimisohus oleva väikerahva probleemide missioonitundelise teadvusdamise poolest meenutas «Toorumi pojad» mulle Werner Herzogi etnograafilisi filme. Sääraste teoste kultuuri- ning tunnetuslik väärtus on äärefuult suur. Siinkohal võib mainida, et AGO RUUSI 1985. ja 1988. aastal filmitud materjalist mahtus vaid väike osa linastusvarianti ning töö valmis üksnes tänu Göttingeni Teadusfilmi Instituudi toetusele.

Teine film, mille olulisus tuleneb eelkõige vaatluse alla võetud probleemistikust, on HAGI SEINI «LEPATRIINUTALV». Siit ei hakka ma otsima teostuslikke väärtusi, vaid tähtis on tõstatatud küsimusteriing. Mõni aeg tagasi polnud meil tavaks rääkida puuetega inimestest, veel vähem aga sellistest lastest. Sein on oma ülesandeks võtnud nende murede viimise kaaskodanikeni. Ja egas meil tõesti suhtuta abivajajatesse veel kui inimestesse, miks muidu too looma moel aedikutes puntras kooshoidmine ning vangide kombel juuste nulliga mahaajamine. Nägin hiljuti Tom Ålandhi filmi «Martina», milles oli aastate vältel jälgitud mongolismihaiget tütarlast ning armastuse ja hooldisusega kaasnenud lausa uskumatu vaimset arengukäiku. Selles ilmnis terve ühiskonna suhtumine abivajajasse.

Artikli piiratud mahtu arvestades juhin järgnevalt vaid mõne sõnaga tähelepanu ülejäänud olulisematele töödele. REIN MARAN tegi loodusfilmi järvekaurist, nimeks «ILMALIND». Loodusfilme ei saa kunagi üleliia. Mullu oli aga õnnelik aasta, sest ka PEEP PUKS ning operaator ARVO VILU lõpetasid haruldase linatuse «EESTI MERIKOTKAS». PEETER TOOMING pöördus taas üle hulga aja oma päris-teema, fotograafia, juurde tagasi filmis «FOTOMURE» ning tõi vaatajani kohtumise leiutaja



«Johannes Hindist». «Tallinnfilm», režissöör Andres Sööt. Kaader filmist: filmi peategelane doktor Johannes Hint (1914–1985).



«Johannes Hindist». Johannes Hindi kriminaal- asja uurija Erich Vallimäe, kelle «teoste» hulka kuulub ka Mart Nikluse ja Jüri Kuke «kriminaal- asja» toimik.



«Valimised». «Tallinnfilm», režissöör Heikki Aasaru. Filmi peategelane Jüri-Rajur Liivak, ainus vastaskandidaat 1940. aasta kommunistlikel valimistel Eestis.



«Eesti hällilaul». «Eesti Telefilm», režissöör Vallo Kepp.



«... ja naised». «Tallinnfilm», režissöör Heini Drui, Harku naistevangla.



«Internatsionalismi õppetund». «Tallinnfilm», režissöör Ants Vill. Eesti vähemusrahvuse esindajate koosolek Tallinna Linnahalli juures 1989. aasta märtsis.

Walter Zappiga ning kuulsa minikaamera «Minnox» sünniloo. ELO TUST portreteeris esmakordselt Eesti filmis kirikuõpetajat; «VAATA, SIIN ON INIMENE» jutustab Otepää koguduse vaimulikust Jüri Stepanovist. HELI SPEEK alustas okupatsiooniarmee vastast võitlust filmiga «RINDETEATED»; LEO ILVES kasutas Fjodor Rascolnikovi saatust käsitlevas töös «TÄIEVOLILINE ESINDAJA» ka näitlejatega lavastatud stseene, mis on suhteliselt haruldane eesti dokumentalistikas.

Mullu oli küllaltki kordaläinud tõsielufilmi aasta. Ei valminud küll uut «Miss Saaremaad» või «Draakoni aastat», kuid selle-eest äratas mitu suhteliselt noort filmitegijat oma viimaste töödega tõsist huvi. Ja vahest võib loota, et paarikümne aasta pärast vaatame mõnelegi praegusele filmile teise pilguga ning näeme tas seda traditsiooniliselt head eesti tõsielufilmi, milleks täna peame kas või ÜLO TAMBEKI «TALUPOEGI».

KUI NÄITLEJAL ON OMA ETENDUS

KELLE HOOLEKS ON JÄETUD NÄITLEJA,
KUSIB KRIITIK. ONS STAARIDE AEG
MEIE LAVADEL LÖPLIKULT
MÕÖDAS? VÕI SULANDUB NÄITLEJA
VABATAHTLIKULT VAID MOTIIVIKS,
VÄRVIKS, TEEMAKS LAVASTAJA
PALETIL?

Kui paljud meist suudavad meenutada, millal viimati läksime teatrisse näitleja pärast: vaatama Näitlejat? Rolli? Just talle ainuomast ja kordumatut? Nüüd minnakse teatrisse vaatama seda või teist lavastust või lihtsalt lähtudes tüki nimetusest: prantsuse komöödia või ameerika vestern, eesti klassika või värskem välismaine dramaturgia. Kuigi omal ajal oli just näitleja see, kes publikule uue nime — autori tutvavaks tegi (näiteks Heino Mandri A. Milleri Willy Lomaniga «Proovireisija surmas»). Mõõdas on ajad, mil ühe või teise lavastuse ees ja taga liikus kumu näitleja(te) vapustavaist osatähtmisist. Kui uus tükk äratabki huvi, siis räägitakse ikka rohkem lavastusest (kui räägitakse!) — laadist, tõlgendusest ja võib-olla ka sellest, «kes tal seal mängisid». Ei kõla enam fraas: kas sa Everit, Uksküla, Mandrit... oled juba tema uues tükis näinud? Äärmisel juhul võib näitleja osaks langeda repliik: nojah, tükk polnud suurem asi, aga X või Y tegi seal päris kena rolli...

Mida järeldada? Ons näitleja tõugatud tema suveräänselt troonilt? On siis staaride aeg meie lavadel löplikult mõõdas? Või sulandub näitleja vabatahtlikult vaid motiiviks, värviks, teemaks lavastaja paletil?

Võib küsida, mis ajendas ühes artiklis koos käsitlema P. Süskindi «Kontrabassi» «Vanalinnatsuudios» ja W. Luce'i «Amhersti kaunitari» ning J. Kilty «Armast luiskajat» Noorsooteatris. Ühine filosoofia, sarnased ideed? Vastus on üsna lihtne — nende lavastuste puhul sai teatrisse mindud ainult näitleja pärast. Mõneti paradoksaalne, sest monotüki puhul ei saakski see teisiti olla.

Kahe lavastuse sünd on seotud harva esineva, kuid sümptomaatilise nähtusega praeguses teatrilus: NÄITLEJA ise otsib endale rolli. «Armsa luiskaja» õppisid Helenurm ja Ots omal käel ära, ka Iivi Lepiku «Amhersti kaunitari» lavale jõudmisel mängis olulist osa näitleja initsiaatiiv. Vaid «Kontrabassi» mängukavva võttes mõtles lavastaja Eino Baskin tõenäoliselt näitleja Arne Uksküla peale, muretsedes trupi esinäitlejale väärilist tööd. Muidugi, aegade jooksul on ikka mõni näitleja omaette nokitsedes, millestki vaikselt innustudes oma töid teatrile pakkunud. Lõpuks ei ajendunudki neid lavastusi kokku siduma mitte niivõrd see, k u i d a s, kelle initsiaatiivil nad lavale jõudsid, vaid hoopis... NÄITLEJA — üksi laval oma ande, võimaluste ja oskustega. Millegipärast viisid just need tööd mõttele näitleja kaitsetusest, tema lausa pärisorjuslikust sõltuvusest lavastajast, kes jagab kaardid ning teeb mängu. Just nimelt need, võib-olla mitte päris tähtlavastused meenutasid kuhugi kadunud näitlejat, kes laval, valgussõõris kogu saali oma hääle, silmade, mõtte löa otsas hoiab,

MEES NAGU ORKESTER!



Vaieldamatult on neist kõige suveräänsem Arne Uksküla oma kahevautuselise monoloogiga orkestri kontrabassimängijast, sest materjal on dramaturgiliselt kõige läbitöötatum ja ülesanne terviklikum. Ulejäanud kaks, ajaloolisi isikuid tutvustavad lavateosed asetavad näitlejad hoopis kitsama, aga ma ei ütleks, et raskema ülesande ette. Ehkki, jah, kirjavahetusele, mälestustele toetuvat lavastust ähvardab alati pisut museaalseks muutumise oht, teose laad võib näitleja suunata pigem teksti ettekandmisele, tegelaskuju mõtete markeerimisele kui ehtsale mängimisele. Mees kontrabassiga on aga lihast ja verest isik, kuigi ju kõige enam fantaasia



P. Sõskind, «Kontrabass» teatris «Vanalinnastuudio». Lavastaja ja kujundaja Eino Baskin. Esietendus veebruaris 1989. Mees kontrabassiga — Aarne Üksküla. H. Saarne foto

vili — näitekirjaniku looming.

Küllap on mõlemaid laade raske mängida. Üksküla klassi näitleja puhul tundub küll, et miski pole enam võimatu. Ta on tõestanud ennast kõikides žanrites. Näitleja, kellest peaks unistama vist küll iga lavastaja — tema iroonilisest sarmist, orgaanikast, inimlikust võlust, intellektist. Olen alati imetlenud Üksküla üht väärtuslikumat omadust: millise näilise kergusega suudab ta teksti mõtet edasi anda, õigemini läbi enda saali kanda, mis polegi nii laialt levinud oskus meie lavadel. Sellele mõeldes igatseks teda näha mõne klassikute klassiku, kas või Shakespeare'i või siis mõne antiikautori teoses. Baskin mainis kord ene-



seirooniliselt, et Ükskülal polegi Eestis väärilist lavastajat, ta peaks töötama juba Bergmani ja Sapiro masti meestega. Küllap Baskin tajub, et Üksküla ei tohiks jääda ainuüksi komöödiažanri võimaluste pinnale, mis laseb Ükskülal professionaalselt (aga vahel ka rutiinselt) särada, ning seepärast lavastas temaga P. Süskindi «Kontrabassi», loo üksildasest kontrabassimängijast, kes oma elu- ja hingehädadega üsna teravmeelselt vaataja ees polemiseerib.

Üksküla kehastab küpsesse keskikka jõudnud püha keskpärasust, orkestri kontrabassimängijat, kelle viljatud unistused jäävad alati helikindlaks polsterdatud toa nelja seina vahele. Ene-searmastusest johtuva pisut öelagi skepsisega arvustab Mees ümbritsevat, reaalselt elu enda tarbeks kujutlustes ümber kohaldades. Üksinduse monoloogi on lavastaja ja näitleja režiinilises mõttes professionaalselt paika pannud — tempod, misantseenid (kontrabassi, gram-mofoni, külmkapi, tooli ja õllega) on leidlikult vaimukad. Üksküla nüansirikas mäng pakub nagu alati naudingut, ta sulatab kokku autori teravmeelsed arutlused elust ja muusikast ning üksiku vanapoiisi veidrused, boheemlasliku saamatuse. Jääb mulje, et Üksküla mängus on nii peeni žeste ja vihjeid, mida teksti jälgiv publik tähelegi ei pane. Mees laval on pidevalt aktsioonis. Oma heietusi ja väiteid illustreerib ta muusikalistel näidetega. Grammofonil plaate vahetades tõmbab ta alati paremasse kätte valge kinda, et mitte järjekordset Schuberti, Wagneri või Tšaikovski plaati rikkuda. Džässiplaat haaratakse aga pihku hooletult, kinnastamata käega, jättes ülima põlguse märgiks sellele oma

näpupäljed. See on tagasihoidlikult, rõhutamata antud, kuid väga oluline, vaimukas detail, mida on näitleja mängus rohkesti. Kes on tähelepanelik, see märkab, et juba esimesest hetkest peale käitub Üksküla kontrabassimängija kui abielumees, kes ennast pidevalt üles krutib, et siis kogu oma sapp selle monströösse riista peale välja valada. Lausa imetusväärne, kuidas näitleja oma tegelaskuju meelemuutusi valitseb, iga järgmise tõusu kasvavat pinget üles kruvides. Samal ajal on täpselt järgitud autori määratlust: lavateos mehele, kontrabassile ja õllele. Kontrabass on tõega elukaaslane, kellega Ükskülal on varjamatu partnerisuhe. On tajutav, et temast möödudes või tema poole pöördu-des kehastub kontrabass elukaaslaseks, keda meeleliigutuse hetkil hellalt koheldakse, kelle peale ärrituses võib aga pilli suurima karistuse märgiks eest ära nurka tõsta jne.

Üksküla hetkevälgatusena mõjuvad detailid on professionaalse rafineeritusega paika pandud. Hüsteeria ja hel-lus, naiivsus ja sarkasm, kirg ja apaatia, rahulolu ja põiepakitsus vahetavad mängleva kergusega, kuid samas veenva loogikaga oma kohti Mehe ilmetes, käitumises. Võiks öelda — mees nagu orkester! Ainult ikka otsib see tähelepanelikum vaataja, kriitik kindlasti, välise kóore alt veel midagi. Hinge? Kummaline, et justkui ka selle suudaks näitleja vaataja ees avada — kompleksides enesearmastaja, teatriorkestri viimase puldi kontrabassimängija salasopid, ku peidus igatsus noorukese koloratuursoprani ja suurte tegude jä-rele. Tema elu tähetund kulmineerib armetus unistuses nurjata vastutusrikas kontsert ja hüüda üle saali: ma armastan sind! Selle unistuse lootusetus on Üksküla silmis veenev. Aga... Lõpuni minemast ei takista ühegi oskuse puudumine, vaid suhe rolliga. Aktsent, mille on andnud kas lavastaja või on kujunenud see proovides, kuid mis takistab nii näitlejat kui ka vaatajat lõpuni uskumast Meest laval. Võib-olla on tükile lähenedes liigselt pidama jäänud koomilise külje väljaarendamisele? Lavastajal või näitlejal või mõlemal koos pole õnnestunud samastuda tegelaskujuga. Paljud Üksküla rollid on andnud võimaluse ekspluateerida tema iroonilist sarmi, mis on lask-nud t e g e l a s k u j u l alati ümbritse-vast pisut distantseeruda. Nüüd oleks Üksküla just nagu i s e oma rollist distantseerunud. Hiilgavalt pugenud ette-

T. Vendelini fotod



antud kesta, ise selle halenaljaka moosekandiga samastumata. Tõenäoliselt on see ühe sisemise, tunnetusliku nõksatuse küsimus. Kui see «teineteiseleidmine» tekib, siis usub näitleja ka ise oma tegelaskuju, kui ei, võib loodu saada laval teise tähenduse. Näitleja ei pruugi ise seda aimatagi, et olustikudetailide küllus suunab tegelaskuju pigem naeruvääristama kui mõistma. Nõnda jääb kogu loo põhituum — üksindus — kaugeks ka vaatajale, sest tal on vähe võimalusi tegelaskujuga samastuda. Ehkki sedasama üksiklast on ju meis kõigis, ka neis, «kel on kõik: raha, haridus, maja, usk, lapsed, tervis...» — nagu ütleb EB kavalehel. Kellelt ollakse juba h a r j u n u d ootama erilist, erakordset, raputavat elamust, nende kallal norid iga lahjema töö puhul, unustades, et latt on juba ammu asetatud kõrgemale meistrinormistki.

ON ANDESTAMATU, ET EI OLNUD INIMEST, KES OTSINUKS TALLE ROLLE.

Baskin otsib ja annab Ukskülale tööd nii palju kui suudab. Vist üks väheseid teatrijuhte, kes mõistab, et töötü näitleja on kibestuv näitleja. Millal ärkavad aga talveunest need Eestimaa Bergmanid või Sapirod, kes märkaksid oma teeneid suurepärasele näitlejale pakkuda. Ja mitte ainult talle. Vahel tuleb lausa ahastus peale, kui mõtled, milline võrratu komplekt näitlejaid lihtsalt niisama ringi kõnnib. Kusjuures kõik just nagu oleksid millegagi ametis. See rahustabki. Aga tõenäoliselt mitte näitlejaid endid.

Lugesin hiljuti üle üht Komissarovi antud intervjuud (1988), kus ta arutleb võimaliku koostöö üle Mikiveri, Herma-küla, Toomingaga — nende lavastustes oleks põnev üks roll teha! See oli kui avalik ettepanek koostööks. Keegi ideed külge ei võtnud. Lähme edasi. Lisame Komissarovile ja mainitud lavastajatele endile, kes ju samuti suurepäraseid (jõude)näitlejad, sama põneva rea: Ever, Mandri, Varem, Elviste, R. Adlas, Kerge, Trass, Kalmet, Mihkelson, Lill, Kraam, Roo, R. Baskin, L. Komissarov, Ulfsak, Viiding, Kull, Paluver, Kreismann... Vaadates seda alla oma võimete hõivatud näitlejate rida, mida võiks aina jätkata, ei saa mina aru, miks ei ole see intrigeerinud lavastajaid neile tükki otsima. Igal näitlejale pole vajagi peosa või monotükki. Vahel võiks otsida näiden-

deid, kus korraga saaks väärilist tööd kuni kümnekond näitlejat. (Viimaste lavastuste hulgast meenub kohe Witkiewiczzi «Väikeses häärberis» — Undi «meeskonnal» on selles mõttes jälle vedanud.) Linda Rummo kõneleb Ants Eskolast: «Tagantjärele ollakse targad ja tagantjärele tehakse inimesest legend. Aga siis, kui ta oleks pidanud saama tööd, kui ta oli ka füüsiliste võimete tipul, kui haigused ja aastad ei tulnud veel peale... see on andestamatu, et ei olnud inimest, kes oleks otsinud talle rolle.» See pole kriitiku manitsus, see on kolleegi sügav ja põhjani valus etteheide kolleegidele.

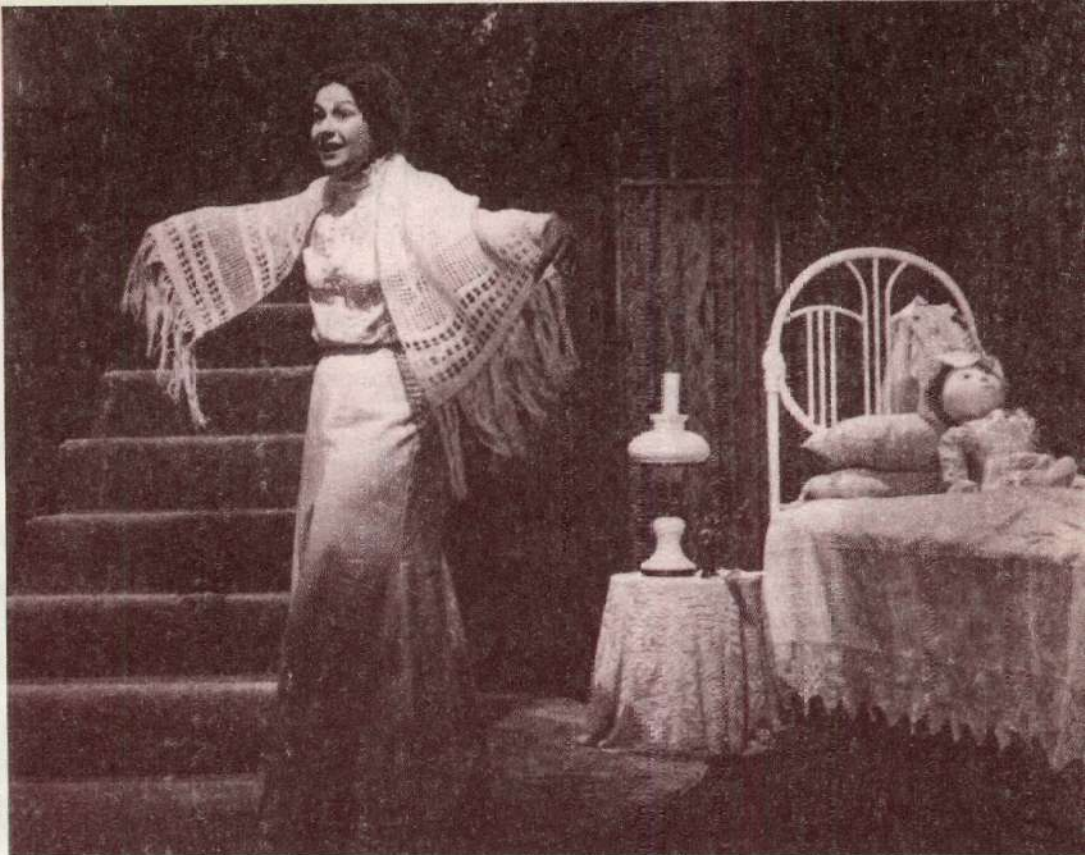
MIKS PÕNEVAT TEED PIDI NII HARVA MINNAKSE?

Näitlejaid, saatusi, lavateid on erinevaid. Uhed annavad endast kohe märku ja jäävad ajapikku täiustudes huviorbiiti, teised pürivad ise tragi töö ja jumalast antud tarmukusega tippu, kolmandad üllatavad hetkeks, justkui aimata lastes oma tegelikku näitlejasisu ja siis kaovad kuhugi tagumistesse ridadesse. Iga lavastaja käes nad ei avane, iga roll ei sobi, õnnelik juhust toob aga esile uue välgatuse, ootamatult oma olemasolu meelde tuletades. Iivi Lepikust meenub esimesena Antigone (1967), kuigi ma ise pole seda laval näinud: imelik, et müüt ühest rollist (lavastusest) nii võimsalt ja kaua võib kesta, kirjasõnagi kaudu. Näitlejanna viimastest osadest mõjus värskest üks hiljutine pisikarak-

Iivi Lepik Emily Dickinsonina.

H. Sirkeli fotod





W. Luce, «Amhersti kaunitar» Noorsooteatris. Lavastaja Rudolf Allabert, kunstnik Jaak Vaus. Esi-
etendus 21. mail 1989. Emily Dickinson — Iivi Lepik.

ter, väga täpselt, nappide vahenditega loodud väliseestlanna kuju stseenis A. Lambiga «Maarjamaas». Kohe meenuvad koostöös Undiga sündinud O'Neilli kummalisse atmosfääri sobiv Nati öde lavastuses «Seal, kus on rist» ja teenijanna Kirstin «Preili Julie's». Viimane mah- laka, värvika rahvaliku karakterina, kandmas endas väga täpset üldistust teenijaskonnast, sellest, mis matse sinivere- listest alati eraldab. Tookord mõjus roll üllatusena, sest oli üks neid üha harvemaks jäävaid näitleja muundumisi, kus esimesel hetkel üllatusega kava- lehelt osatäitja nime otsima hakkad. Just selliste karakteritega rühkis näiteks He- lene Vannari selle aasta naisnäitlejate tippu. Kahju, et seda nii vähe ette tuleb, kui näitleja(nna) ennast julgelt, jõulise pöördega muuta julgeb. Alati on need katsed väga põnevaid avastusi pak- kunud. Juhuslikult nimetades meenuvad noorema põlve näitlejannadelt Katrin Saukase Arsinoë «Misantroobis», Vil- ma Luige Margaret Flaherty «Üle Lääne kangemehes», Anu Lambi Claire «Toatüdrukutes», Laine Mägi Metskass

«Soos» (Vannari rolle ei jõuaks üles lugedagi!). Miks seda keerulist, kuid põnevat teed pidi nii harva minnakse, küsisin endalt, kui aimasin midagi «teistsugust» välgatavat ka Iivi Lepiku Emily Dickinsoni osatäitmises monoeten- duses «Amhersti kaunitar». Luuletajan- na pisut sissepoole pööratud, veidralt salapärane olek, milles oli tunda kaju- neva karakteri põnevaid jooni, pani I. Lepikut lavastuse algul huviga jäl- gima. Aga kuna näidendis on ED mä- lestused ajas hüplevad, siis ei lastud sel lootustandval karakteril kuhugi areneda. Ajas ümberasetumised, mille amplituud ulatub kooliplikast üksiku, end maal- ilmast isoleerinud vanapreilini, nõuavad näitlejalt kiireid ümberkehastumisi, mis jäävad pisut õõnsaks, väliselt mängi- tuks. Pigem võinuks piirduda ainult ühe ümberkehastumisega, jäädeski ED elu- lõppu. Meenutagem Eesti lava Sarah Bernhardt'e — V. Otsust ja H. Varem. Kummagi puhul ei ununenud kordagi, et oma noorusmälestustesse sukelduv naine on juba . . . -ndates aastates! Naine võib jääda veetlevaks ka vanana, muutu-

des veelgi huvitavamaks. Seega võinuks Emily Dickinsoni traagiline lugu olla ette kantud ühest loogilisest eluetapist lähtudes. Praegusel juhul jääb Amhersti linnakese elanike võõrustust äratav üksik vana luuletajanna paraku sama visandlikuks kui ta nooruspildidki. Vahest olnuks kasulikum koostöös lavastajaga (R. Allabert) leida karakteri põhituum, millele ülejäänus kergem toetuda.

Agaga kõigest hoolimata jõuab näitleja jõuliselt välja olulisima teemani — poetessi valgustatus, äramärgitus; inimene, kandmas kui rasket ristit saatuse poolt kinditud talenti, mis jääb eluajal tunnustamata. Kui livi Lepik Emilyyna oma luules ja usus puhkeb, siis on ta särav ja ilus, nii et ei tahakski, et ta sellest loomeinimese äraseletatud õnneseisundist väljuks — näiteks oma traagilise üksinduse või valu juurde. Sest just need kohad kipuvad näitlejal paiguti õõnsaks, pressituks muutuma. Nagu ka luule ettekandmine paatoslikuks. Ma tean, et selline laad luule esitamisel põhimõtteliselt eksisteerib, kuid kas see pisut metalne, koorislugemise intonatsioon-rõhke-temposid meenutav laad ei eemaldu ED tegelikult nii harrast natuurist? Sellist luule esitamist kuuldes hakkab alati mõtlema, millise häälega see või teine näitleja igapäevases elus räägib. Kui teisiti, siis kas luule polegi elu? Vist saanuks siin

lavastaja näitlejannat ettevaatlikult teisele rajale suunata, sest ED luule on nii õrn ja paatosevaba, selle süngusest hoolimata. Ja kuigi lavastuslikult lugu pisut venis, süvenes soov seda näitlejat laval veelgi näha. Ainult et mitte enam monotükis. See polegi alati parim vahend näitleja võimete prooviks.

ALATI NÄITLEJA ENNAST PAKKUMA EI LÄHE!

Helle-Reet Helenurm ja Andres Ots võtsid endale ohtliku ülesande mitmes mõttes. Esiteks said kokku kaks näitlejat erinevast teatrist (endised kursusekaaslased!). Teiseks trotsiti Rummo-Eskola-Panso loodud «Armsa luiskaja» müüti — on omaette julgustükk tulla lavale näidendiga, millest vaataja teadvuses püsib mälestus kui kordumatust teatrisündmusest. Pealegi hakati omaette pusima ja alles viimases etapis kutsuti Kalju Orro näitejuhina juurde. (Muuseas, ka Rummo ja Eskola läinud 1966. aastal end Pansole pakkuma alles siis, kui tekstid juba peas.) Nii või teisiti — resultaat vääriskulget pealehakkamist. Sündinud on esmapilgul üllatavgi partnerlus Helenurm—Ots. Milliseid põnevaid võimalusi-elamusi pakkuks mõni teinegi kord asjaolu, kui teatrid rohkem (tegelikult pisutki) oma

J. Kilty. «Armas luiskaja» Noorsooteatris. Näitejuht Kalju Orro, kunstnik Jaak Vaus. Esietendus 21. mail 1989. Mrs Campbell — Helle-Reet Helenurm ja Bernard Shaw — Andres Ots.





Bernard Shaw — Andres Ots ja Patrick Campbell
— Helle-Reet Helenurm.

A. Tenno fotod

näitlejaid vahetaksid! Ehk lepingusüsteem hakkab seda soodustama? Kui ainult lavastajad sellest võimalusest kinni haaraksid! Näitleja ise läheb end harva pakkuma.

G. B. Shaw' roll oli Andres Otsale väga õnnelik juhuseks. Ei kujutakski enam kedagi teist vana iirlase paradoksides ja vaimukustest sädelevat teksti ette kandmas. Ots, alustades vaoshoitud, muinasjutu-vestjaliku mõdukusega, suudab etenduse jooksul vallandada mingi sellise vedru, salapärase shaw'liku energia, mida oled just täpselt aimanud shaw'liku olevat. Et Shaw oleks Shaw. Orritav, tänitav, rahutu hingega, superenese-armastaja, oma enesearmastustki vallatu irooniaga teadlikult serveeriv ja kuidagi väga terviklik, sõltumatu Shaw. Ning veetlev. Ots toob peale Shaw' särava teksti vaatajale lähedale ka seda teksti kirjutanud isiku. Esmalt meenub Shaw' jutus-

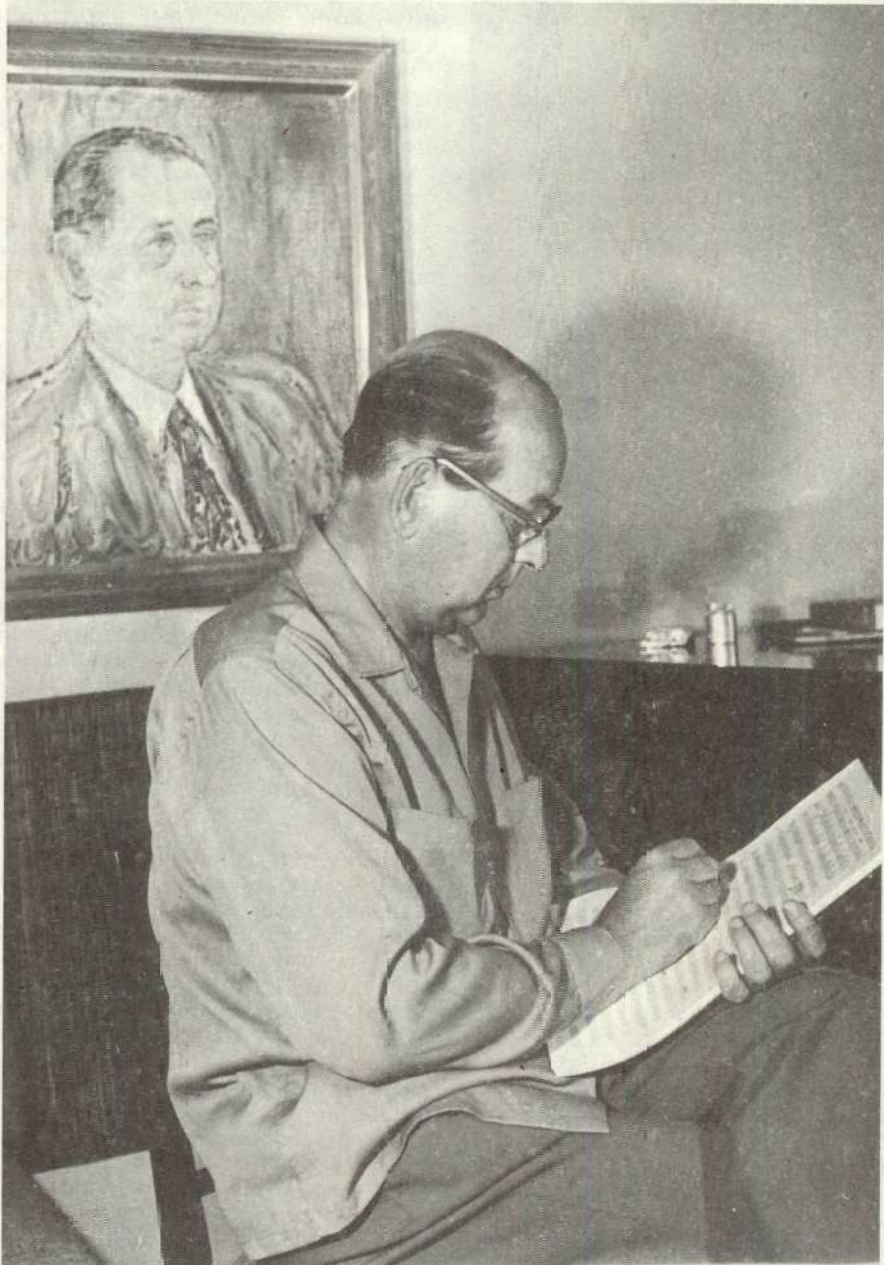
tus ema matustest, mida ta kirjeldab kui huumorimeelt teritavat ja tujutõstvat üritust. Andres Ots ei jää nautima ainult kirjaniku teksti, vaid tõestab meisterlikult sõna valdava näitlejana, kuidas võib sädelevaisse vaimukustesse peita valu.

Kuigi Beatrice Webb, üks Shaw' kaas-aegseid, on väitnud, et Shaw «on olnud alati väheemotsionaalne. Armastust tunnustas ta parimal juhul kui füsioloogilist paratamatust. Ta ei tahtnud sellele kuigi palju jõudu kulutada...», siis Kilty näidend kirjades jutustab just armastusest, mida, paradoksaalne küll, võimendas kirjavahetuse distants. Esialgu mõjuvad mõlemad lavalolijad, Campbell ja Shaw, oma kirjaridu nautivate gurmaanidena. Aga etenduse kulgedes sulavad nad üles ja ka lavapartnerid hakkavad kirjades teineteisele lähemale jõudma. Tegelaste kohtumisestseen kannab juba elav, õrritav, üksteist isegi eemale tõukav piredus, ootamatud elektrisähvatused. Ka mingi lavaline ujedus, pietet. Ja siis, «Pygmalioni» proovistseenis plahvatab äkki Helle-Reet Helenurm Mrs Campbell — tema näitlejannalikkus, energia, sära ja võlu, kõik see, mis tema kui isiksuse juures võis Shaw'd köita. Sealtpäele kaob kirjade heietav toon, käivitub jõulisem, memuaristlikust tolmust vabanenud elusäde kahe inimese vahel. Etteloetud kirjajakatkenditest põimub dialoog. Kõiges on mingit turvalisust, kindlust. Helenurm paneb ennast juba vananeva Mrs Campbellina suure huviga jälgima. Etendus kasvab ja küpseb, nii et selle lõppedes tundub juba uskumatuna, kuidas kogu see särav kirjavahetus võis mahtuda ühte vanasse kübarakarpi.

* * *

Panso pole enam moes ja tema tsiteerijagi mõjub vanamoelisena. Mõjugu. Kakskümmend aastat tagasi, asudes Draamateatri juhi kohale uue hooaja algul, pidas V. Panso oma «mäejuhluse». Meie teatrijuhtidele võiks see olla turgutav lektüür. Muu tähtsa hulgas ütles ta sedagi: «Repertuaari valikul ja rollide jagamisel on näitleja perspektiivis kaks tähtsat külge: tuleks püüda, et inimestes, kellel on anded ja võimed ja loominguaastate seniit, ei loksuks väärtuslik energia luhta /- - -/. Lavastajatel tuleb silmas pidada, et nad ei harjuks n.-ö. näitleja ampuuga, vaid riskeeriksid näitleja ande avardamisega.» Nende mõtete taustal tundub praegune näitleja eriti kaitsetuna. Isegi siis, kui tal on OMA etendus.

EDUARD TUBINA Rip
LOOMINGU KAJASTUSI
MAAILMA AJAKIRJANDUSES



Eduard Tubina loomingu võidukäik maailma muusikalavadel on suuresti seotud Neeme Järvi nimega. Kuid lõpule on jõudmas ka plaadiseeria Tubina loomingust, mida salvestab Skandinaavia juhtivaid plaadifirmasid BIS. Firma omaniku Robert von Bahri kohta öeldakse, et kui tema juba midagi ette võtab, siis poolele teele ta ei jää. 1988. aasta juulis-augustis salvestas Vardo Rumessen kolmele kompaktplaadile ka kogu Tubina klaveriloomingu. Anname ajakirja veergudel väikese ülevaate Eduard Tubina muusika kohta öeldust Lääne ajakirjanduses. Muidugi jõuab siia vaid imeväike osa arvukatest artiklitest.

E. Tubin, Reekviem, 10. sümfoonia. Göteborgi Sümfooniaorkester, dirigent Neeme Järvi. BIS CD-297.

Tubina «Reekviem langenuid sõduritele» on juba ilmunud LP-na koos kooriteoste «Ave Maria» (1951) ja «Taganevate sõdurite lauluga» (1969), aga 10. sümfoonia on uus ja senini kättesaamatu. See on Tubina viimane sümfoonia, kuigi helilooja hakkas visandama oma elu viimasel kuul ka 11-ndat.

Reekviemi alustas Tubin 1950. aastal, kuid töö ei sujunud ja olles jõudnud teise osa keskele, pani ta teose kõrvale. 1970. aastate teisel poolel pöördus ta selle juurde tagasi, lõpetades Reekviemi 1979. aastal, seega 30 aastat hiljem. 1981. aasta enne surma, juhatas ta selle esiettekannet. [- -] I osa sõnad on Eesti poeedilt Henrik Visnapuult (1890—1951) ja on kirjutatud 1919, Eesti Vabadussõja ajal. Veel kaks osa on inspireeritud Visnapuust, III osa tekst pärineb Marie Underilt.

Muusikalise keele lihtsus ja vahetus teoses mõjuvad, tundelise aste kindlalt ohjeldatud, vähimagi kaldumiseta ühetoonilisse halisemisse. Lõpuks on sisse juhata tud pika trompetisoologa. See on väljendusrikas ja väärikas teos, mida võib kindlalt kuulama õhutada.

10. sümfoonia pärineb aastast 1973. See on üheosaline teos, kestab 25 minutit ja erineb üsna oluliselt oma elegeilisevõitu eelkäijast 1969. aastast. Teos algab raskemeelse keelpillide aimusega, mida peagi katkestab metsasarve hõige, mis hakkab perioodiliselt korduma ja jääb kujutlusse kauaks kõlama. See näitab Tubina kujutlusvõime vitaalsust ja struktuuri täpset tunnetamist.

R. L.

«Gramophone», september 1988

E. Tubin, 4. sümfoonia, Bergeni «Harmonie», dirigent N. Järvi. BIS LP-227. 9. sümfoonia, Göteborgi Sümfooniaorkester, dirigent N. Järvi. BIS LP-264.

Et eesti helilooja E. Tubin (1905—1982) on nii vähe tuntud väljaspool kodumaad ja teda omaks võtnud Rootsit, või eestilikke algeld tema muusika arengus vaid aimata. On üldiselt teada, et eesti keel on üks vähestest soome keelele lähedastest keeltest ja Tubin on üks väheseid tänapäeva heliloojaid, kelle muusikas siiani kajab vastu midagi sibeliuslikku.

Nende teostega tutvumisel pole olulisimaks mitte see, mis Tubinat Sibeliusega ühendab — põhjamaisuus, «kaljulikkus», teoste ulatus —, vaid see, mille Tubin on võtnud lahkne mispunktiks. Ka pole see «Kalevalast» inspireeritud eepiline poeetilisus, otgu siis laulus või sümfoonia, mida üks Põhja-Euroopa helilooja on eelistanud varasemalt eelkäijalt üle võtta. Pigem on see lihtsustunud kõlaküllus välja kasvanud Sibeliuse «Kuningas Christiani» II südi «Musette'ist» või «Pelleasi ja Mélisande'i» Pastoraalist. Neljandast sümfooniast igatahes vaatavad vastu «Sibeliuse sõrmejäljed»: keelpillide ostinaato kohale ilmuvad meloodiafragmendid, pikalt kõlavad akordid, mis on lõpetatud äkiliste žestidega, ja iseloomulik orkestratsioon, mis säilitab pillide värvi homogeensuse. Nende laadide ja žestide koosseksisteerimine on aga aluseks just Tubina isikupärale. Tema meloodiad ja harmooniad pärinevad selgemalt meie ajast ja veel kusagilt (Eestist? eesti rahvamuusikast? või lihtsalt Tubinilt endalt?), neis hakkab ilmuma iseloomulik meloodiine stiil, mis on midagi hoopis enam kui kaja või kohandamine.

9. sümfoonia on teos, kus koos kõigi sellest tulenevate muusikaliste elementidega domineerib Tubina isikupära, sibeliuslikud algeld on surutud tagaplaanile. Seda muusikat ei sa enam nimetada tuletuslikuks, aga Tubinas on siiani tükike ebakorrapärasust, midagi, mis näib olevat välja kasvanud 1910. aastast.

Ettekanne on kiiduväärne. Peame olema tänulikud, et eestlasest Neeme Järvist on saanud nii aktiivne ja edukas dirigent. Me peame olema ka selle eest tänulikud, et ta

on nii viljakalt sidunud end Rootsi produtsendi ja plaadifirma omaniku Robert von Bahriga. Nad kannavad koos hoolt, et muusikamaailm saaks kuulda Sibeliuse ja Stenhammari orkestriteoste täielikku kogu. Ja meelegindlalt ei jäta nad hooletusse ka E. Tubina muusikat.

SAW.

E. Tubin, Kontsertiino klaverile ja orkestrile, Sümfoniett eesti teemadel, 7. sümfoonia. Göteborgi Sümfooniaorkester, dirigent Neeme Järvi. BIS CD-401.

Kui firma BIS alustas Tubina seeriat viis aastat tagasi Neljanda sümfooniaga, suutsid vähesed aimata ettevõtte tegelikku tähendust. Selle seeria tulemuseks on, et Eestis sündinud rootsi heliloojast on saanud enesestmõistetavalt võimas väärikas figuur, tunduvalt olulisem sümfonist, kui seda oli iganes aimata juhuslike raadio-ettekannete varal. Tõsi küll, on olnud paar väiksemat pettumust — Esimene viiulikontsert ja Kolmanda sümfoonia finaali —, aga need miinused jäävad triumfi kõrvalt tähtsusetuks. Kaheksas sümfoonia (CD 342, 9/1988), millest oli juttu mõni kuu tagasi, hämmastas ülima lõpetatusega, mis on omane ka Üheksandale ja Kümnendale.

Kaks ülejäänud teost sellel CD-l on ka vääritised, kuigi kummaski ei räägi Tubin nii isikupärasel moel. Sümfoniett eesti teemadel pärineb aastast 1940, Teise ja Kolmanda sümfoonia vahelt, olles loodud samal ajal balletiga «Kratt», kuid on värske ja leidlik teos, Prokofjevi sümfonieti baltilik vast, ühelt poolt kergema varjundiga ja samas süvenenult leidlik. Kontsertiino klaverile ja orkestrile (1944—1945) on üks neoklassitsistlikest teostest nagu ka Viies sümfoonia. Seda iseloomustab taas tähelepanuväärne liikumisjõud, mida leiame tema loomingu paremikus, samuti kui mootorset sära, nagu Prokofjevi klaverikontsertidegi kõigis kolmes osas.

R. L.

«Gramophone», jaanuar 1989

Eesti ei ole just sageli Vene või Lääne-Saksa ajaloos jututeemaks olnud. Ometi on see maa kahe esmaklassilise muusiku sünnimaa, kes mõlemad teevad homme oma premjääri Bostoni Sümfooniaorkestri ees.

Neeme Järvi oli emigreerimiseni USA-sse möödunud aastal Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri dirigent, tegeldes põhiliselt saksa, eesti ja vene muusikaga. [- - -]

Tubina Kümnend sümfoonia, kirjutatud Stockholmis 1973, vallatleb ja sillerdab. Ta püüab endas ühendada Brahmsi parodeerivad saksa koolipoiste joomalaulud ja Sostakovitši Viienda sümfoonia, mille kohta autor kirjutab, et selle on vallutanud vene alchoolne hingus. Tubin, kes on sündinud Kallastel, Eestis, 1905, siirdus Rootsi 1944, pärast õpinguid Budapestis Kodály ja Tartus Heino Elleri juures. Sümfoonia on üks suur liikumine, meloodiad on rahvuslikud, tuletades oma rütmilt ja struktuurilt meelde Bartókit. Süngoobid ja punkteeritud rütm, millega kaasnevad keelpillide lainelised figuurid, andes teosele mustlaslikku värvingut. Justkui ahvatlevaks alus-põhjaks kujuneb timpanite «pit-pat», täpne täbriline tasakaal saavutatakse siis, kui sisse astuvad metsasarved.

L. R.

«The Harvard Crimson», 12. jaanuaril 1981

E. Tubin, 2. sümfoonia («Legendaarne») ja 6. sümfoonia. Rootsi Raadio Sümfooniaorkester, dirigent Neeme Järvi. BIS, LP 304, CD 304.

Rääkides entusiastlikult Tubina sümfooniatest 1960. ja 1970. aastatel, tähendas tunda ennast eksstentrikuna. Muide, 1950. aastatel juhtusin kuulma ühte Kuenda sümfoonia raadioülekanne ja ei unusta seda kunagi, sest see tundus olevat nii originaalne ja kõrge intensiivsusega teos, mis intuitsivselt sisaldas sümfoonilise muusika arengut. (See oli plaadistatud 1960. aastatel firma «Melodija», Neeme Järvi ja Eesti Raadio Sümfooniaorkestri poolt.) Praegu on selge, et Eestis sündinud ja Rootsi siirdunud Eduard Tubin alles alustab oma maailmatendu. Möödunud nädalal võisime tervitada tema Seitsmenda sümfoonia plaadistust ja on kasulik teada, et kõik helilooja kümme sümfooniat jõuavad peagi plaadile. Neljas, kirjutatud veel Eestis, ilmus plaadile esimesena ja Üheksas (1969) tuli välja möödunud aastal.

Esimene sümfoonia, loodud 1931—1934, kui helilooja oli kahekümnendates aastates, on silmanähtavalt põhjustatud millestki liigutavast ja kui siin ongi midagi ebaõnnestunud, siis on üsna selge, miks. Minu imetusobjektideks on olnud hilisemad sümfoonid, ja kuigi ma pole varasematest teostest just piiratud vaimustuses, pean ometi Teist sümfooniat mõjuvõimsaks.

Kuues sümfonia (1954) resoneerib Prokofjevile, eriti, mis puudutab orkestratsiooni, rütmilist vitaalsust ja meloodia iseärasusi. Selles partituuris meeldib mulle eriti liikumise tunnetamine: muusika püüaks sin justkui lõhkuda oma etteaimatavaid proportsioone.

R. L.

«Pioneer», mai 1986

Eduard Tubina loomingus on tegemist hämmastava arhitektuuriga, võib ainult imetleda Tubina tohutult uatustuslikku haaret. Kuid kõikides ressurssides esietoomiseks on vaja kõige kõrgemast kaliibrist pianisti, ja seda on ilma mingi kahtluseta Vardo Rumessen. Tema löök on sama tundlikult sõltumatu, kas siis on tegemist hellusega või jõulisusega. Rumesseni käte all nagu taassünniks muusika iga esinemisega.

Ola Stensson

«Dagens Nyheter» (tõlge «Eesti Päevalehest»

28. september 1988)

Kadunud eesti/rootsi helilooja Eduard Tubina klaverimuusika ei ole sama tähtis kui tema sümfoniad, aga paljud tema ülimalt meeldivad klaveripalad põhinevad otseselt eesti rahvamuusikal ja ülejäänud kajastavad tema suurt tõsidust ja silmapaistvat annet. Loodud kogu tema karjääri jooksul, pakuvad need helindid järjepidevat illustratsiooni tema heliloojaks küpsemisest.

«Ovation», mai 1989

Nüüd, kus kõik kümme Tubina sümfoniat on helisalvestatud, pöördub BIS Tubina klaverimuusika juurde esitaja abil, kes on sama vähe tuntud laiemale muusikapublikule, kui oli Tubin ise mõne aasta eest.

Vardo Rumessen on eesti muusikateadlane, kellele see on õieti teine süüvimine sellesse repertuaari: esimene oli Balti Teaduslikul Konverentsil Stockholmis 1981, aasta enne Tubina surma. Need ettekanded ilmusid kolmel «Caprice Reportage» kassetil koos voldikuga, mis andis ammendava läbilõike Rumessenist ja tööde ülevaate. Kuna tookordne salvestus ei olnud veatu, siis tõestab Rumessen nüüd, et ta on väga võimekas pianist ja et Tubin on õnnega koos, saades sellise valdava ja tundeküllase tõlgendaja.

«Gramophone», 1989

EESTI RAHVAMUUSIKA ETNOLOOGILISE UURIMISE VÕIMALUSTEST JA RASKUSTEST

Artiklis
vaadeldakse rahva-
muusika uurimise
võimalusi võrdleva
rahvateaduse
aspektist, pidades
silmas eriti
etniliste suhete ja
kultuuri vahekordi.
Ühtlasi osutatakse
raskustele, mis
sellisel uurimisel
ilmnevad:
arhailiste
kultuurinähtuste
ebauhtlane
säilitamine ja
erinev areng eri
rahvastel, etnose,
keele ja kultuuri
omavaheliste
suhete
komplitseeritus,
sarnaste
muusikanähtuste
interpreteerimise
keerukus jne.
Teoreetilisi
probleeme
käsitletakse
konkreetsete
näidete varal eesti
ja naaberrahvaste
rahvamuusikast.

Rahvaviiside võrdlev uurimine on võimalik nii stiili kui ka meloodiatüüpide tasandil. Stiili all mõeldakse rahvamuusikateaduses tavaliselt muusikaliste väljendusvahendite kompleksi. Muusikalise stiili määravad muusika elementide omadused, struktuur ja kombinatsioonid. Rahvamuusikateaduses tuntud stiiliuurimused põhinevad eeskätt üksikute muusikatunuste esinemissageduse ja omavaheliste seoste analüüsil, olgu siis tegemist empiiriliste (B. Bartók, H. Tampere) või statistiliste analüüsidega (A. O. Väisänen, A. P. Merriam, A. Lomax jt). Eristatakse rahvuslikke ja regionaalseid stiile, ajaloolisi ehk epohhistiile, teatavatele žanritele omaseid stiile jne. Tehakse vahet ka muusikastiili ja esitusstiili vahel. Stiilianalüüsil põhinevad võrdlusandmed näitavad stiilide ühtsust või erinevust, kusjuures stiililine ühtekuuluvus ei tarvitse sugugi näidata geneetilist ühtekuuluvust. Millest ühised stiilijooned tulenevad, selle kohta on mitmeid erinevaid teooriaid. Käesoleva sajandi alguse kultuuriantropoloogiline koolkond (R. Lach jt) pidas stiiliühtsuse alguseks teatavaid muusika ajaloolise arengu etappe, mida läbivad kõik rahvad. Eesti uurijaist esindab võrdleva muusikateaduse nimetatud koolkonda J. Zeiger. Hilisemad uurimused on näidanud, et rahvamuusika areng siiski nii ühesuunaline pole, kuigi teatavad arenguloolised tendentsid on üsnagi laialt levinud. Muusika sisemise arengu kõrval etendavad olulist osa veel muudki tegurid. A. Lomax on ulatusliku statistilise materjali varal näidanud teatavate esitusstiili joonte seost sotsiaalse ja majandusliku elukorraldusega. Nõukogude uurijad on üldiselt seisukohal, et olulisemad stiili määravad on funktsioon ja žanr.

H. Tampere, keda võib pidada etnoloogilise suuna rajajaks eesti rahvamuusikateaduses, ei eita ajaloolise arengu tähtsust, ent märgib seejuures: «Meloodilised stiilid on suurel määral tingitud just laulude funktsioonist ning kuuluvad nõnda enamasti žanrliste iseärasuste hulka. /.../ Uhes sellega ei või unustada laulude seost ühiskondliku praktikaga, rahva elu- ja mõtteviiside ning tavadega, mille rüpest nad on välja kasvanud ja mida nad oma spetsiifiliste kunstivahenditega peegeldavad.»¹ Tampere uurimismeetod põhineb samuti peamiselt üksikute formaalsete muusikatun-

¹ H. Tampere. Eesti regivärsilise rahvalaulu meloodia stiilitüübid. Etnograafiamuuseumi Aastaraamat XX. Tartu. 1965. lk. 66.

nuste ja nendel baseeruvate stiilitüüpide analüüsil, mida ta jälgib eespool mainitud avaramas kontekstis. Eesti regilaulus, eriti selle vanemas kihistuses ei diferentseeru laululiigid enamasti väga selgesti, olgugi et teatavad žanri ja stiilitunnuste seoste tendentsid on tõepoolest olemas.

Usutavasti ongi stiil kui kompleksne nähtus seotud põhjuste kompleksiga, kusjuures teatud põhjuslikes seostes astuvad esiplaanile kord ühed, kord teised faktorid. Nii näitab eesti rahvalaulude muusikaline vorm, eriti struktuurse põhiüksuse pikkus ilmselt eelkõige ajaloolise arengu etappi, kusjuures viisi pikkusega on tugevas positiivses korrelatsioonis ka diapason. Avardumine horisontaalis ja vertikaalis toimus meil seega olulises osas paralleelselt, vähemalt materjaliga kaetud ajalooperioodi jooksul.

Viisi pikkuse ja helidiapasooni dünaamika eesti regiviisides (statistika aluseks on H. Tampere korraldatud kartoteek TA Kirjandusmuuseumis u 4500 viisiga).

Pikkus	Diapasoon	
	Kuni p kvart	P kvint ja enam
1-fraasilised	78%	22%
2-fraasilised	32%	68%
Pikemad	14%	86%

Põikumised sellistest üldisematest seaduspärasustest näivad aga tulenevat just eelkõige laulude funktsioonist ja žanri spetsiifikast. Nii näiteks võib leida avaramat heliulatust vägagi arhailise iseloomuga karjusehuigetes ja helletustes, mõnedes loitsudes, osalt ka hällilauludes, mida võib mõnede stiiljoonte poolest pidada koguni regivärsieelseteks liikideks. Nii kohtab ka regiviisides haruldasi suuremaid intervallisamme. Lomaxi järgi on suured hüpped (kvint ja kvindist laiemad intervallid) statistiliselt sagedased ühiskondliku arengu algelisemate etappidega seotud kultuurides.² Rütm ja mõned meloodiatunnused võivad olla tingitud esitusviisist, mis on omakorda seotud laulude žanri ja funktsiooniga (näiteks väga spetsiifilise muusikalise struktuuriga põhjaeesti kiigeviisid). Samas kajastavad tuntavad esitusstiili ja muusikastiili jooned konkreetseid regionaalseid muusikalisi dialekte, olles iseloomulikud kõigile või paljudele laiemale või kitsama piirkonna laululiikidele.

Enamiku soome-ugri rahvaste arhailiste rahvaviiside iseloomulikuks tunnuseks on kitsa diapasoonega diatoonilised heliread, viimased pole aga sugugi omased arhailistele rahvamuusikakihistustele üldse, ka mitte kõigile soome-ugri vanadele viisidele (lapi joiud näiteks on valdavalt avara diapasoonega). Kitsa ulatusega diatooniliste struktuuride primaarsust obiuugri rahvaviisides tõestab statistilise analüüsi abil juba A. O. Väisänen.³ Hiljem on ta nagu mitmed ungari uurijadki näidanud, et pentatoonika on obiuugrilastel ja mõnedel muudel soomeugrilastel kujunenud Volga regiooni türki rahvaste muusika mõjul; teistele, eeskätt läänemeresoomlastele, samuti komidele pole see üldse iseloomulik. Samal ajal peetakse näiteks skandinaavia, saksa, inglise ja šoti rahvamuusika vanimaks helilaadiliseks aluseks just pentatoonikat.⁴

Lääne-Euroopa rahvaste muusika põhjal tuletatud helilaadide arenguskeemi: anhemitooniline (ilma pooltoonideta) pentatoonika — keskaegsed (kiriku-)laadid — duur-moll-süsteem on varem üldse absolutiseeritud kui üldist muusika arengukäiku. Hiljem on tõestatud, et pentatoonika on

² Allan Loma x. Cantometrics. California, 1976.

³ A. O. Väisänen, Untersuchungen über den Ob-ugrischen Volksmusik. Helsingi, 1951.

⁴ W. Wiora. Die Aufzeichnung und Herausgabe von Volksliedweisen. Jahrbuch für Volksliedforschung. Berlin, 1938, lk 53—93. Я. Л и н г. Шведская народная музыка. Москва, 1981.

iseseisev helilaadisüsteem diatoonika ja mitmesuguste muude, näiteks Ida-maades või Ameerika indiaanlastel tuntud helilaadisüsteemide kõrval, mis ei välista muidugi võimalust, et mõnede Euroopa rahvaste muusika tõepoolest eespoolnimetatud arengukäigu on läbi teinud.

Ajalooliste, regionaalsete, funktsionaalsete ja muusika kontseptsioonide kõrval on ka muid, näiteks teooria, mille põhjal helilaad on tingitud keele foneetilisest struktuurist.

Tegelikus rahvamuusika arengupildis põimuvad ja segunevad kõik muusikaliste nähtuste teket ja arengut mõjutanud tegurid ning mis tahes muusika kujuneb nende sümbioosi tulemusena. Igal juhul ei ole mingi üksiku stiilijoone esinemine ühes või teises kultuuris veel kuigi kõnekas fakt. Põhimõtteliselt võib vaevalt leida sellist joont, mida kuskil mujal ei esineks. Tundub, et märksa kõnekam on teatavate stiilijoonte puudumine mingis kultuuris. Uldisemalt määrab stiili aga ikka teatud stiilijoonte kompleks, suhteline sagedus, omavahelised kombinatsioonid, realiseerumine konkreetsetes meloodiatüüpides.

Stiiliuuringute kõrval on rahvamuusikateaduses omaette uurimistasandiks meloodiatüübid kui rahvamuusika fenomenoloogilised üksused. Kõik folkloorinähtused, sealjuures rahvaviisid levivad ajas ja ruumis variantidena. Folklooriteose (antud juhul rahvaviisi) tüübi moodustabki tema variantide kompleks, mida seob sisu ja vormi põhikvaliteet.⁵ Põhikvaliteet avaldub ühises invariandis, mis säilib reeglina kõigi sama viisitüübi variantides. Viisitüüpi määravaks invariandiks on eesti rahvaviisides osutunud sama meloodiatüübi varianties püsiv ühine põhisüsteem — nn tugisüsteem, kuna üksikud meloodiaelemendid ja stiilijooned võivad sama meloodiatüübi variantides muutuda. Meloodia tugisüsteemi moodustavad teatud astmed meloodia teatud positsioonis.⁶

Rahvalaulu meloodia ei eksisteeri lahus laulu sõnadest ja vastupidi. Ometi on neile omane suhteline iseseisvus — sama meloodiatüüp võib seostuda (ja regilaulutraditsioonis tavaliselt seostubki) erinevate tekstidega ja vastupidi — laulu tekstitüüp seostub ajas ja ruumis levides erinevate viisidega. Seega võib meloodiatüüp levineda kas laiemas või kitsamas aegruumis kui mingi temaga seostuv laulutekst jne.

Rahvamuusika geneetilist seost väljendavad kõige enam viisitüübid, kuigi ka siin tuleb teha mõningaid mööndusi. Ühelt poolt võivad väliselt väga sarnased meloodiad tekkida eri paikades iseseisvalt, ilma et neil oleks mingit geneetilist seost (põhjused võivad siinjuures olla erinevad), teiselt poolt aga võivad ühise genesiga meloodiad ajas ja ruumis levides omandada tundmatuse ni erineva kujul. Seepärast nõuab meloodiatüüpide väljaselgitamine põhjalikku tüpoloogilist uurimist. Üksikute juhuslike näidete kõrvutamise ei saa anda usaldusväärset tulemust. Ka meloodiatüübid ja muusikastiilid ei eksisteeri mõistetavalt teineteisest lahus. Nii võib näiteks mingit ephhistiili või ka piirkondlikku muusikalist dialekti iseloomustada üldisemate stiilijoonte kõrval ka teatavate meloodiatüüpide levik ning vastupidi: mingi konkreetne meloodiatüüp võib ajas ja ruumis levides omandada teatavatele muusikadialektidele või ephhistiilidele omaeid stiilijooni, nii muusikatunnuste kui ka esitusstiili tasandil.

Kui stiilide aluseks olevate formaalsete tunnuste määratlemine ei tekita tavaliselt erilisi raskusi (kuigi uuemates stiiliuuringutes, näiteks Kolinski meetodis kasutatakse ka erilise struktuurianalüüsi abil määratud tunnuseid), siis meloodiatüüpide diferentseerimine, eriti arhailises muusikas on

⁵ Länemait: И. Рюйтел. Типология, структура и развитие эстонских однострочных свадёбных напевов. — Музыка вобрядях и трудовой деятельности финно-угров. Tallinn, 1986.

46 ⁶ I. Rütel. Mustjaja regiviiside tüpология. Tallinn, 1980, lk 3.

küllaltki keerukas. See eeldab väga täpset ja detailset struktuurianalüüsi ja spetsiaalset metoodikat. Seetõttu ongi rahvaviiside muusikalise tüpologia väljatöötamine rahvusvahelises ulatuses alles algusjärgus. On tehtud mitmeid katseid erineval materjalil ja erinevate meetoditega (rootslaste J. Lingi ja M. Jersildi nn prominentsete astmete meetod, poolakate nn Wrockawi taksonoomia, R. Pelinski eskimo isikulaulude süsteem, katsed rakendada generatiivsemaid grammatikaid jne). Kui võrdlevate stiilianalüüside puhul rakendatakse arvutit eelkõige üksikute stiilijoonte statistiliseks analüüsiks, siis tüpoloogilisel uurimisel on arvuti abi hädavajalik juba meloodiatüüpide eneste tuvastamiseks. Eesti TA Keele ja Kirjanduse Instituudi rahvamuusikasektoris välja töötatud arvutimeetod meloodiatüüpide tuvastamiseks põhineb meloodia modelleerimisel meloodilise konteksti alusel.⁷ Seni on tüpoloogilisel uuritud eeskätt eesti regiviiside kõige arhailisemat kihistust — üherealisi refräänita viise. Selliseid leidub meie andmebaasis ligemale 900. Nende tüpologia ja levikupilt pakub mõndagi huvitavat, eriti kõrvutavalt Karjala ja Ingeri üherealiste viiside ning Lõuna-Eesti ja Läti refrääniliste viisidega.

Folkloorinähtuste etnoloogilisel interpreteerimisel puutume kokku mitmete raskustega. Nii pole ka geneetiliselt ühtekuuluvate nähtuste puhul alati selge, millal nad näitavad nende kandjate etnilist (kas primaarset või ka hilisemat, assimilatsioonil põhinevat) ühtekuuluvust, millal on tegemist folkloorinähtuste autonoomilise levikuga, nn kultuuri-laenudega, mis kanduvad üle etniliste ja keelepiiride. See on õieti universaalne, nii vaimset kui ka materiaalselt kultuuri haarav probleem. Seejuures võib eristada vaimse kultuuri, sealhulgas folkloori liike, mis kergesti levivad üle keelepiiride, ja teisi, mis on tugevamini seotud ethnose ja keelega. Esimesi võiks nimetada *etnomobiilseteks*, teisi *etnostabiilseteks*. Esimeste hulka kuuluvad eelkõige mitteverbaalsed nähtused, näiteks tantsud, mis pole üldse seotud keelega, aga samuti jutud, mis on suhteliselt kergesti tõlgitavad, sest neid ei piira lauludele omane poeetiline vorm. Etnostabiilsemad on laulud, tänu raskemini vahendatavale poeetilisele struktuurile ja tihedamale seotusele keelega. Eriti etnostabiilsed on rituaalsed laulud oma tugeva etnosotsiaalse konteksti, konkreetse usundilis-tavandilise seose tõttu, ja lüürilised laulud, tänu spetsiifilisele kujundstruktuurile, kuna süzeelised, jutustavad laulud on märksa autonoomsemad ja kergemini tõlgitavad. Nii on ballaadid üks rahvusvahelisemaid laulužanre, kuigi nende värsivorm ja konkreetne poeetiline struktuur võib eri rahvastel ja ka sama rahva erinevates ephohistiilides tunduvalt erineda (näiteks keskaegsed Euroopa ballaadid «Lunastatav neu» ja «Uppunud vend» on Eestis levinud nii regivärsilises kui ka uuemas lauluvormis).^b

Rahvamuusikast moodustab kindlasti kõige etnomobiilsema osa instrumentaalmuusika, eriti tantsumuusika. Eesti tantsulugudel on palju ühist Põhja- ja Lääne-Euroopa rahvaste muusikaga. 3-realise taktimõõduga torupillilood (hilisema üldistatud nimetusega «labajalavalsiviisid»), mis olid levinud peamiselt Põhja- ja Lääne-Eestis, kuuluvad ilmselt varakeskaegsesse rahvamuusikatraditsiooni, mille keskus asus Skandinaavias^c ja mis ulatus kuni Iirimaani (kus, tõsi küll, domineerib juba teistsugune toru-

^a I. R ü ü t e l. Typology of Estonian runo-tunes: experiment and some results. Preprint KKI-18. Tallinn, 1981. И. Р ю й т е л, К. Х а у г а с. Метод распознавания мелодических типов и определения типологических групп. — Количественные методы в музыкальной фольклористике и музыковедении. Москва, 1988.

^b Vt I. R ü ü t e l. Eesti uuemad laulumängud I. Tallinn, 1980, lk 411—429; II. Tallinn, 1983, lk 347—362.

^c I. R ü ü t e l. Eesti uema rahvalaulu varasemast arengujärgust. Paar sammukest eesti kirjanduse uurimise teid VII. Tartu, 1971.

pillimuusika). Eesti uemas tantsumuusikas on eriti populaarsed polka-lood; polka on teatavasti tekkinud kuskil Poola-Tšehhi piiril ning levinud XIX sajandil üle kogu Euroopa, kandus sealt Ameerikassegi jne. Suurem osa eesti rahvatantsudest on Lääne-Euroopast pärit tantsude (angleeside, kont-ratantsude, šotitšite, lendlerite, polkade jt) mugandused, kohalikud versioonid, eriarendused või kontaminatsioonid. Pillid ise aga kuuluvad kõige etnomobiilsemate kultuurifenomenide hulka üldse. Mitmed eestlastelegi hästi tuntud rahvapillid on levinud mitte üksnes Euroopas, vaid ka Aasias, kust nad tihtipeale lähtuvadki, moodustades samuti eri kultuuripiirkon-dades ja eri rahvastel kohalikke eritüüpe ja variante. Siinkohal me sellel probleemil pikemalt ei peatu, seda enam, et just pillide kohta leidub kõige enam kirjandust, levikuatlasi jne. Tahaksin vaid tähelepanu juhtida asjaolule, et ka pillide puhul pole välistatud teatavad tüpoloogilised paral-leelid, mis pole omavahel geneetiliselt seotud, vaid eraldi tekkinud või mujalt lähtunud, ning teiseks, laenuline pilli nimetus ei tõenda iga kord pilli enda laenulisust. Näiteid, kus oma vana rahvapill on hilisematel kokkupuudetel teiste rahvaste analoogiliste muusikariistadega üle võtnud viimastelt nimetuse, leidub mitmete rahvaste kultuuripraktikas. Läänemere-soome keeltesse kandunud indoeuroopa päritoluga sõna kannel (*kantele*) on vana balti laen. Keeleandmetel on tõestatud, et sõna on laenatud enne teatavaid häälikumuutusi balti aluskeelest, mis võimaldab selle sõnalaenu dateerida vähemalt kahe tuhande aasta taha. Kuna selletaolist keelpilli tunnevad kõik teisedki soome-ugri rahvad, pole sugugi kindel, kas lääne-meresoome vana kandletüüp ise on tingimata balti (indoeuroopa) laen, seda enam, et venelastel näiteks on analoogilised pillid tuntud üksnes soomeugrilaste naabruses.¹⁰ Rahvusvahelisel laulva puu müüdil põhineval muistsel läänemeresoome-balti rahvalaulul «Kandle sünd» on aga olulisi ühisjooni Siberi rahvaste, sealhulgas obiugrilaste šamaanitrummi val-mistamise rituaalidega¹¹ ning meil pole erilist põhjust pidada seda balti laenuks.

Lauluviisidest on tänu oma iseseisvamale ja unikaalsemale muusika-lisele väljendusele etnomobiilsemad uuemate rahvalaulude meloodiad (kvad-raatne vorm, duur-moll-süsteem, kindel 2-, harvem 3-osaline taktimoot jne). Arhailised lauluviisid on märksa olulisemalt seotud kõneintonatsiooni ja keele struktuuriga, samuti on neil tugevam etnograafiline ja etnosotsiaalne kontekst (näiteks võib suure tähtsuse omandada konkreetne esitussituat-sioon). Ent arhailises muusikas tuleb piiratud väljendusvahendite tõttu lähedaste muusikastiilide puhul enam arvestada tüpoloogiliselt lähe-daste nähtuste isetekkimise võimalusega, eriti kui tegemist on teatavate ühiste mõjuteguritega, nagu võimalikud ühisjooned prosoodilises intonat-sioonis, ühine funktsioon, ühised töö- ja tegevusalad, sarnane sotsiaal-ma-janduslik struktuur jne. Siiski ei maksa arvata, et arhailine muusika on kõikjal ühesugune. Helilaadidest oli juba eespool juttu. Meloodiajoonis on veelgi ilmsemas seoses kõneintonatsiooniga, sellele on tähelepanu juhti-nud paljud uurijad erinevate rahvaste muusika puhul. Peale selle võivad meloodiakujundust mõjutada hõiked, nutt, liikumisrütm jne. Nende ja muude tegevuste muusikalises väljenduses on nii universaalseid kui ka spet-siifilisi jooni, mis omavahel mitmeti kombineerudes ning kohalikke laulu-vormi ja helilaadi traditsioone jälgides realiseeruvad muusikakultuurides erinevalt. Seejuures pole haruldane, et väliselt sarnastel stiilijoontel on erinevas kontekstis erinev tähendus, mida nende võrdlemisel ja interpre-teerimisel peab tingimata arvestama.

¹⁰ Р. Галайская. Опыт исследования древнерусских гуслей в связи с финно-угорской проблематикой. — Финно-угорский музыкальный фольклор в взаимосвязи с соседними культурами. Tallinn, 1980, lk 21—31.

Urimist raskendab ka arhailiste kultuurinähtuste ebahütlane esindatus, mis tuleneb nende ebahütlasest säilitamisest ja on seotud üksikute kultuuride ja kultuuripiirkondade erineva arengutempoga ning erinevate välismõjudega. Vaimse kultuuri nähtused ei säili maapõues nagu materiaalse kultuuri esemed. Nad võivad säilida vaid suulise pärimusena, kultuuritraditsioonina. Nii näiteks on eestlastel ja lätlastel kõrvuti uue laulukihistusega suhteliselt hästi säilinud arhailised laulžanrid ja -vormid koos vastava muusikaga. Eesti rahvamuusika omapärasele asendile üldises kultuuriloos, ühtlasi tema vahendajarollile idapoolsema (soome-ugri) ja lääne kultuuri vahel juhtis omal ajal tähelepanu juba Robert Lach. Mitmeid nähtusi läti rahvalaulus ja rahvamuusikas arvatakse tagasi minevat baltislaavi, osalt koguni indoeuroopa ühiskultuuri. Rohkesti arhailist on säilinud soomeugrilaste muusikas (v.a soomlastel, eriti läänesoomlastel, kelle kultuur on juba alates XVII sajandist sattunud tugevasse rootsi mõjusfääri). Seevastu germaanlastel, sealhulgas skandinaavlastel ulatuvad vanimad muusikakihistused, mis on kauem säilinud vaid üksikutel perifeersetel aladel (muu hulgas eestirootslastel) tagasi tõenäoliselt mitte kaugemale keskajast. Erandiks võivad olla Dalarnas tänaseni säilinud karjasehüiked. Arhailisi jooni leidub ka Islandi ja Fääri saarte rahvamuusikas. Kahjuks puudub Skandinaavia varasemast rahvamuusikast täpsem ettekujutus. Olemasolevatel andmetel võib leida teatavaid stiililisi ja ka tüpoloogilisi paralleele kaherealiste kvindi-seksti ulatusega runoviisidele, kuid mitte üherealistele kitsama ambitusega viisidele. Siiski ei saa ka mainitud kaherealiste viiside kujunemist ainult väliseeskujudega seletada. Samalaadseid viise on ka kõikidel soomeugrilastel. Tõenäoliselt on see viisikihistus üks neid küllaltki universaalseid nähtusi, kus sisemine areng ja välismõjud kohtuvad ning avalduvad teatava koosmõjuna, eriti selliste viiside hilisemas levikus ja arengus.

Runolaulu teket läänemeresoomlastel on dateeritud I aastatuhandesse e.m.a ning seotud seni peamiselt balti mõjudega. Ent runolaulu tsentrumiks on Põhja- ja Lääne-Eesti. Ka põhiosa vanimaist, üherealistest refräänita viisidest on säilinud samal alal, seejuures esmajoones piirkonnas, mis ühtib üldjoontes vanima põllumajandusareaaliga hilisemal pronksi- ja varasel rauaajal ning mille arheoloogilises kultuuris esinevad silmapaistvad ühisjooned Skandinaadia kultuuriga. Teiselt poolt on just nimetatud viisikihistus väga lähedane kaugemate soomeugrilaste arhailiste laululiikide muusikale. Ka alliteratsiooni ja süntaktilist paralleelismi, runovärsi peamisi poetilisi karakteristikuid, on leitud soomeugrilaste vanades lauludes, sealhulgas arhailises improvisatsioonilises laulukultuuris, mis on tuntud saamidest obiugrilasteni. Germaani vanade laulude alliteratsioon on soome-ugri alliteratsioonist oluliselt erinev (karjala itkude paralleelismile lähedast paralleelismitüüpi on, tõsi küll, leitud iiri lauludes).¹² Baltlastele aga pole alliteratsioon üldse iseloomulik. Ka runolaulu värsivormi teine põhiprintsiip — paralleelism — on laialt levinud nähtus, kusjuures sellegi tüübid ja vormid on erinevad ega ole üksteisega geneetiliselt seotud. Näiteks baltlastele iseloomulik nn vastandav paralleelism (nimetatud ka psühholoogiliseks) pärineb ilmselt idamaadelt, kust on levinud paljudele Euroopa rahvastele (sealhulgas ka venelastele). Viimastele omakorda on eriti iseloomulik eitusparalleelism jne. Soomeugrilastele on karakterne süntaktiline paralleelism (nimetatud ka variatsiooniliseks), kusjuures on jälgitud selle järkjärgulist arengut obiugrilastel säilinud primitiivsematest vormidest volgasoomlaste arenenumate vormideni ja sealt edasi läänemeresoome runolaulu poetilise paralleelismi kõige täiuslikuma astmeni (W. Steinite, J. Peegel jt). Ka rida süzeid ja tekstimotiive seob lääne-

¹² P. Leino. Strukturaalinen aikusointu Suomessa. SKS Toimituksia 298. Helsingi, 1970, lk 14—17.

meresoomlaste runolaulu kaugemate soomeugrilaste vanade lauludega. Viimasel ajal on loobutud ka runolaulu värsimöödu väliseeskujude otsimisest, seda enam, et otsest analoogiat ei olegi olemas, ning seletatud selle teket keele iseärasustega.¹⁵

Kuigi runolaulu kujunemises, selle paljude süžeede, motiivide ja vormi-joonte päritolus ning arengus on veel palju lõpuni selgitamata, on võimalikest välismõjudest ja hilisematest elementidest hoolimata runolaulu läänemeresoomeline teke ja soomeugriline alus ilmne, mistõttu on igati põhjendatud eeldada ka runoviisides teatavaid soomeugrilisi jooni, seda eeskätt vanimais kihistustes. Mõistagi võib ka vanade soomeugriliste ühisjoonte hulgas leida niisuguseid, mille ei puudu Lääne-Euroopa vasted. Siin võib olla tegemist nii geneetilise seoteta universaalidega kui ka paralleelselt mõlemalt poolt läänemeresoomelise rahvamuusikasse tulnud fenomenidega, st niisuguste nähtustega, mis on olnud algselt olemas soomeugri kultuuris ja saanud hiljem tuge Euroopa analoogiaist. Siiski ei tea ma nimetada ühtki niisugust joont (vähemalt Põhja- ja Lääne-Eesti vanimais runoviisides), millele leiduks vasteid üksnes Euroopas ja mis puuduks kaugematel soomeugrilistel. Küll aga võib nimetada selliseid muusikatunnuseid ja nende kombinatsioone, mis on tüüpilised läänemeresoomelise ja ühtlasi ka kaugemate soomeugrilaste vanemaile lauluviisidele, kuid mis samal ajal ei ole omased teada olevatele Lääne- ja Põhja-Euroopa muusikastiilidele.¹⁶ Kui kõneleme siiani eesti keelt, mis hoolimata hulgalisest hilisematest sõnalaenudest on oma põhistruktuurilt ilmselge soomeugrilise alusega, miks peaksime siis arvama, et me oma kõneintonatsioonile tüpoloogiliselt lähedase muusikakeele olemine tingimata omandanud oma hilisematelt indoeuroopa naabritel.¹⁷ Tõsi on aga küll seegi, et meie runoviisides ja eeskätt just Lõuna-Eesti omades leidub rohkesti ühist lõuna- ja idanaabritega.¹⁸ Idapoolse levikuga joontes võib seejuures eeldada enamik ida- ehk dneprbaltlaste kui vene rahvamuusika mõju. Lõuna-Eestis ja Põhja-Lätis tuntud arhailised refräänilise struktuuriga töö- ja tavandilaulude viisid on ilmselt sündinud läänemeresoomelise ja läänebalti kultuuride sümbioosi tulemusena, kusjuures vastav refrääniline struktuur ise pärineb vanast baltislaavi ühiskultuurist. Teiselt poolt võib Kagu-Eesti, eriti setu rahvalaulus täheldada teatud jooni, mis seovad seda volgasoomlaste, eriti mordva rahvalauludega. Seejuures ei esinda need jooned vanimaid, üldsoomeugrilisi kultuurinähtusi, vaid mõnevõrra hilisemaid, seostudes usutavasti teatavate ühisjoontega arheoloogilises kultuuris, mida on võimalik dateerida arheoloogia andmeil alates VII sajandist m.a.j.¹⁹ Folkloorinähtuste etnoloogilist interpreteerimist, võrreldes näiteks arheoloogiliste esemetega, raskendab ka asjaolu, et nad võivad traditsioonis ajapikku muutuda, samuti vähemal või suuremal määral oma esialgsel levikuala muuta, sealjuures puhuti uues asukohas paremini säilides kui esialgses (näiteks suhteliselt hilisema asustusega Kihnu saar või Kuusalu neemed). Siiski on eesti vanad rahvamuusikakihistused, kus nad üldse alles on, säilinud üllatavalt konservatiivsena. Uued nähtused on tekkinud nende kõrvale või asemele, oluliselt puudutamata nende struktuuri. Vana rahvalaul taandus, kuid ei assimileerunud. Sellist situatsiooni võime tänapäeval täheldada

¹⁵ M. Korhonen. Kalevalamitan varhaishistorian. — SKS Aikakauskirja 81. Helsingi, 1987.

¹⁶ И. Р ю й т е л. Однострочные узкообъемные свадебные напевы в обряде финно-угров и соседних народов. Tallinn, 1986.

L. V a r g u a s. The first phase of the development of Finno-Ugric music. — Congressus Quintus Internationalis Fenno-Ugristarum. Paris VIII. Turu, 1981.

¹⁷ V r d U. L i p p u s. Soome-ugri ürgüminast eesti kultuuris. — «Teater. Muusika. Kino» 1987, nr 9.

¹⁸ I. R ü ü t e l. Setu rahvalaulu kihistused ja etnokultuuriline taust. Preprint KKI-53. Tallinn, 1988.

¹⁹ Sealsamas.

Kihnu saarel, kus on juba pikemat aega eksisteerinud kõrvuti kaks täiesti erinevat nähtust — vana regilaul ja vene õigeusu kirikulaul. Viimase mitmehäälsus on küll mõjutanud neile stiililt lähedasema uuema rahvalaulu esitust, puutumata regilaulude muusikat ja esitusstiili. Viimastel aastakümnetel on jäädvustatud Põhja- ja Lääne-Eesti üherealisi regiviise, mis peaaegu noot-noodilt kattuvad XIX sajandi alguses ja keskel noteeritutega. On hästi teada, kui suured muutused on selles ajavahemikus toimunud eesti ühiskondlikus elus ja kultuuris, sealhulgas muusikas. Võib uskuda, et eelnevate sajandite feodaalses sulatuses olid eeldused vanade muusikanähtuste säilimiseks veelgi soodsamad. Arhailiste muusikafenomenide erakordset konservatiivsust on märkinud teistegi rahvaste, sealhulgas läti rahvamuusika uurijaid. A. Klotinš on maininud, et Fr. Meniuse poolt 1932. aastal avaldatud läti rahvaviisi vasteid võib rahvasuust tänaseni kirja panna.

Keerukad on ka etnose ja kultuuri säilimise vahekorrad. Etnose üheks kõige püsivamaks identifikaatoriks on keel. Kui keel kaob, kaob reeglina ka etnos kui fenomen, kuigi viimane võib säilida antropoloogilise substraadina. Samuti võivad teatud elemendid tema kultuurist säilida kultuurisubstraadina assimileeriva rahva mingis kultuuridialektis. Usutavasti on selliseid substraatseid soome-ugri elemente säilinud ka vene rahvamuusikas. Seejuures võivad kultuurisubstraadid säilitada relikte assimileerunud rahva arhailistest kultuurinähtustest, mida pole enam säilinud assimileerunud etnose sugulaskultuurides. Selliseid arvatavaid soome-ugri muusikarelikte on leitud näiteks Leningradi oblasti venelaste karjasepillimuusikas. Vologda oblasti vene itkudes võib leida meloodiaid, mis tüpoloogilisel uurimisel ilmutavad sugulust vepsa itkuviisi põhitudüübiga ning mille puhul võib oletada vepsa itkutraditsiooni substraati. Samal ajal on vepslastel tuntud ka itkuviisitüüp, mis on usutavasti lähtunud Smolenski krivitšitelt, kes hiljem on sulandunud vene rahvusesse, jne.

Vastupidine on protsess, kus etnos koos keelega säilib, kuid on varakult üle läinud uuele võõrale muusikakeelele. Nii pole liivlastel säilinud peaaegu mingeid meloodiaid, millele poleks vasteid lätlastel ja mille kohta võiks kindlalt väita, et need on liivi algupäraga. On aga võimalik, et mõned liivlastele ja lätlastele, samuti liivlastele ja lõunaestlastele ühised viisitüübid ja stiilijooned pärinevad tegelikult liivlastelt.^{1b}

Etnoloogiliste interpretatsioonide paratamatu oletuslikkus ei tähenda seega sugugi rahvamuusika etnoloogilise uurimise perspektiivitust. See peab aga põhinema rahvamuusika ajalooliste kihistuste, stiilide, meloodiatüüpide kindlakstegemisel, nende funktsioonide, žanrilise seose, samuti muutumisprintsipiide, arenguteede ja muude sisemiste diakrooniliste protsesside väljaselgitamisel ning nii meloodiatüüpide kui ka stiilitunnuste konkreetset topograafilisel uurimisel. Üksnes sellistele igakülgsetele analüüsidele saab rajada tõeliselt usaldusväärseid võrdlevaid uurimusi, kuna üksikute muusikanähtuste suvaline kõrvutamine, nende kultuurikonteksti tundmata, saab vaevalt anda tõsist teaduslikku efekti. Ka statistiline keskmine või statistiliselt domineeriv ei ole iga kord kõige usaldusväärsem näitaja etnoloogilisest uurimisaspektist. Sellised statistilised väärtused peegeldavad vaid teatavat, reeglina hilisemat, kogumisaegset sünkroonilist läbilõike seisust, tuues tihtipeale enam esile just triviaalseid universaale. Etnoloogiliste seoste väljaselgitamisel võivad märksa olulisemat informatsiooni anda piirkondlikud erijooned ning stiililised ja tüpoloogilised

^{1b} H. Tamper e. Mõned mõtted liivi rahvalaulust. Soome-ugri rahvaste muusikapärandist. Tallinn, 1977.

erikihistused, mis statistilistes analüüsides tihtipeale hoopis tähele pane- mata jäävad.¹⁵

Loomulikult saab eriti esiajalooliste nähtuste uurimisel piirduda vaid hüpoteesidega, hilisemate kultuurilaenude jälgimine on kindlasti lihtsam ja usaldusväärsem. Just need seovad eesti muusikat Euroopa kultuuriga, olgu siis tegemist ilmaliku või vaimuliku, suulisest või kirjalikust kultuurist lähtunud traditsiooniga. Rohkesti saksa, läti, rootsi laululaene on meie uuemas rahvalaulus, mis üldse kujuneski suurel määral naaberrahvaste laulude mõjul.¹⁶ Siinkohal peab muidugi meeles pidama, et kõik, mis rahvas laulab, ei ole veel rahvalaulud (folklooriliigi tähenduses).¹⁷ Kirjanduse ja rahvaluule, noodiraamatutest pärineva ja rahvamuusika, s.o suulisest traditsioonist lähtunud muusika suhteid tasuks kindlasti senisest enam uurida, seejuures noodiraamatuist pärit ilmalike ja vaimulike lauluviiside käibimist ja varieerumist rahvasuus. Sakslastel näiteks ilmus juba ligi sada aastat tagasi mahukas kogu noodiraamatutest pärinevate laulude rahvapä- raseid variante koos põhjalike kommentaaride ja huvitava teoreetilise sisse- juhatusega.¹⁸ Mitmed neist lauludest on tuntud meilgi.

Veelgi vähem on meil uuritud linna- ja talupojakultuuri suhteid. Mõn- dagi meie varasemast linnakultuurist võis kanduda talurahvakultuuri, kuid kahtlemata on linnadest, samuti mõisatest aegade jooksul läbi käinud hulgaliselt selliseidki nähtusi, mis eesti suulisse rahvatraditsiooni pole püsivamaid jälgi jätnud. Ja ega me tea ju öieti sedagi, kuidas ja kuivõrd meie rahvatraditsioon linnakultuuri on mõjutanud. Võib arvata, et mitmed pillid on kas üle võetud või vähemalt oma levikus tuge saanud just linna- muusikutelt. Kuid rohked otsesed ja kaudsed andmed tõendavad ka seda, et rahvapärases pilli- ja pillimuusikatradsioonis olid enamasti valdavad otsekontaktid naaberrahvaste talupojakultuuriga. Üldiselt on aga eesti rah- vapillimuusika veel üpris söötis tööpõld, mis alles ootab uurijaid. Tahaks väga loota, et meie rahvamuusikauurijate pere peatselt noort täiendust saab ning edaspidi ka nende probleemideni jõutakse, millega seni vähem on tegeldud või mis folkloristide ja professionaalse muusika uurijate tööpõllu piiril asuval eikellegimaale on jäänud.

10. jaanuar 1990

¹⁵ Vt näiteks H. Tamperre. Mõningaid eestlaste etnilise ajaloo küsimusi suulise rahva- loomingu valgusel. Eesti rahva etnilisest ajaloost. Tallinn, 1956; I. Rüütel. Setu rahvalaulu kihistused ... *op. cit.*

¹⁶ Vt näiteks W. Graf. Über den deutschen Einfluss auf den estnischen Volksesang. Viin, 1931/32 (käsikiri); I. Rüütel. Eesti uuema rahvalaulu varasemast järgust ... *op. cit.*; I. Rüütel. Eesti uuemad laulumängud I. Tallinn, 1980; Tallinn, 1983; jm.

¹⁷ Länemalt: I. Rüütel. Folkloor ja tänapäeva kultuur. «Kultuur ja Elu» 1987, nr 5—6; I. Rüütel. Folklore Today; Some Theoretical Aspects. International Conference Folk Music Today. Tallinn, 1989.

¹⁸ F. M. Böhme. Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert. Leipzig,

PURUSTADA VAASI

*Tänapäeva vene**modernse teatri**liidri Anatoli**Vassiljevi mõtteid**teatripedagoogikast**ja oma kogemustest**õpetajana.*

«Te näidake vene koolipoisile tähis-
taeva kaarti, millest tal senini
aimugi polnud, ning ta tagastab
homme selle kaardi teile paranda-
tult». Ei mingeid teadmisi ja piiritu
iseteadvus — vaat, mida tahtis
sakslane vene koolipoisi kohta
öelda.

F. Dostojevski, «Vennad Karama-
zovid»

Ei, ma ei või öelda, et oleksin kriisis. Võin öelda, et olen väsinud. Tõepoolest. Tõeliselt. Et ma pole terve. See on tõesti nii. Ja et oli raske aasta ning tehtud on palju. Kuid ei saa öelda, et mul on kriis. Ja et mu mõtted on kriisi mõtted. Imelik olukord.

Ma pole praegu selles seisundis, et rääkida õpetamise kõigutamatumest eeskirjadest, mida olen tundma õppinud, mida õpetan, mis toovad minu arvates edu ja peaksid teistelegi tuntuks saama.

Raske on rääkida esimeses isikus ja otsekui lõpliku töö esindajana. Eriti praegu.

Aeg on, kuid kunstilist kultuuri selle aja jaoks pole. Siin ongi raskus. Inimene on, aga kunstilist kultuuri inimese jaoks pole. Ma pean silmas teatrikultuuri, teatrit. Ma näen vähe etendusi ega võta otsustada, missuguses seisus on praegune teater. Kuid mitte eriti ammu- se aja kohta võin öelda, et vähemalt teatritöös, teatrietenduses, teatrikultuuris tollane inimene end ei väljendanud. Ta väljendas end rock-muusikas, vähemal määral ka kujutatavas kunstis ja kinematograafias. Teater parimal juhul jutustas. Rääkis lugusid. Kunstilises kultuuris on niisugune tööliik — rääkida lugusid.

Võib-olla ongi teatril sellest küllalt. Võtta Shakespeare ja jutustada lugu. Pärast võtta Vampilov ja jutustada lugu. Kuid tegelikult pole see veel kõik.

Sellest ajast peale, kui tekkis anomaalse suunana teatritöös vene psühholoogiline teater, muutus kõik palju keerulisemaks. Selgus, et on vähe lihtsalt mil-lestki jutustada, sai täiesti hädavajali-kuks, et kõik oleks tõepoolest olemas. Et inimene laval oleks tõepoolest olemas. 53



Anatoli Vassiljev ja Peter Brook Moskvast
1988. a.

Et ta vastaks olevikule, see tähendab inimesele saalis, minevikule, see tähendab autori loodud inimesele, ja tulevikule — mingile filosoofilisele teemale. Kõik see osutus väga raskeks. Seepärast on saanudki teatritegemisest mitte ainult andekate inimeste tegevus, vaid ka tegevus andekatele ja haritud inimestele, kes püüavad lavakunsti suhtuda kui teadusesse — mitte lihtsalt intuitsiooniga, vaid veel ka eneseteadvustamisele püüdleva intuitsiooniga.

Minu tundmused isiklikest edusammudest pedagoogikas on nukrad. Ma arvasin kaua, et mul tuleb midagi välja, ometi olid tulemused nullilähedased. Ma olen tegelnud mängulise ja psühholoogilise teatri sünteesimisega ja vahepeal näis, et midagi olen ikka saavutanud. Ei midagi. Aga kui see on nii ja ma ei tunne teist teed (aga teist teed ma tõepoolest ei tunne), siis milles on minu iga päev peaga vastu seina jooksmise mõte? Nagu paat, mis on kai külge kinnitatud. Sa seod teda lahti, seod ja seod ja näib, et ta peaks nüüd ujuma, sa isegi näed, et ta ujub. Ent järgmisel päeval või tunni aja pärast või viie minuti pärast või unes tuuled sa sellesama

kai juurde, ja paat on kai külge kinnitatud. Tusk.

Üks kord olen jätnud kirjutamata artikli. Üldse jääb see töö mul alatasa tegemata ning mul on palju kirjutamata või lõpuni kirjutamata artikleid, kuid üks kord ma tõepoolest ei suutnud kirjutada. See oli ajakirja «Junost» ettepanek jutustada «Vassa» lugu.* Kuidas see oli mõeldud, kuidas tükk Stanislavski-nimelises teatris elas, kuidas etenud teatrist pagendati ja tal pikka aega puudus oma kodu, kuidas Ljubimov meid enda juurde kutsus ja kuidas me tegime uuesti esietenduse ja nii edasi ja nii edasi.

Ma tean, miks ma ei kirjutanud seda artiklit. Liiga palju tulnuks jutustada

* «Vassa Zeleznova. Esimene variant» on praegu juba maailmanimega Anatoli Vassiljevi esimesi «sensatsioonilisi», tohutu publikumenuga ja kriitikas poleemikat esile kutsunud lavastusi. Tekstiliselt oli tegu M. Gorki tuntud näidendi esimese variandiga (tavaliselt on mängitud ja ka trükitud nn kanoonilist teist varianti, mis vastas paremini «klassivõitluse» ja «sotsialistliku realismi» tuntud mallidele). Pärast Tovstonogov junior'i peanäitejuhiks saamist võeti Stanislavski-nimelises teatris tükk mängukavast maha. — *Toim.*

Anatoli Vassiljev, 1980.
V. Ahlomovi foto



muust, mis oli olnud etendusega kõige otsesemas seoses. Tulnuks rääkida, kuidas hävitati Stanislavski-nim teater, kuidas teatrist vallandati minu GITIS-epäevade sõber ja kaaslane Jossif Raihelgaus, tulnuks rääkida valekaebusest, šantaazist, sellest, kuidas Andrei Aleksejevitsš Popov instantsidesse välja kutsuti ja kes nimeliselt kutsus. Kõik meie tookordsed jutuajamised, katsed olukorda muuta — see on ammune lugu, aga ma võinuksin selle siiski üsna üksikasjalistes piltides taastada. Kuid kõige raskem, võib-olla täiesti võimatugi, olnuks jutt varjatud sündmusist peaosas mänginud näitlejanna elus. Ilma selleta oleks etenduse elupilt tulnud ebatäpne ja võlts ning seepärast ei olnud kirjutamisel vähimatki mõtet. Liiga paljust on vaja rääkida, kui tahad ausalt fikseerida olukorda, milles sünnivad ja elavad draama-etendused. Etendused, milles mängivad inimesed.

Nii ka praeguse teema puhul. Et midagi teatripedagoogika kohta öelda, oleks arvatavasti vaja rääkida ka sellest, kuidas ma ise selle alaga tegelema hakkasin. Ja see jutt oleks minu jaoks keeruline jutt. Tuleks palju selgitada ja paljus kokku leppida. Tuleks ära rääkida minu enda üliõpilaspõlve lugu, tuleks kõnelda Popovist ja Knebelist. Oleks vaja jutustada minu tööst GITIS-es Efroze kursusel ja miks me temaga lahku löime. Ka meetodikast, mida tunnistas Anatoli Efros, ja meetodikast, millega tegelesin mina. Me püüdsime ühe ja sama resultaadi poole, kuid erinevaid teid mööda. Mina liikusin näidendi ja rolli kõige tugevama algsündmuse süsteemis. Efros lähtus peasündmuse jõust. Efros liikus eesmärgile. Mina lähtusin algusest. Näitlejad, üliõpilased, hakkasid siis, kui nad olid minu juures, liikuma loo algusest ja lähenesid eesmärgile intuitsivselt. Efroze tee eesmärgile oli palju ratsionaalsem. Need on erinevad meetodid, nende taga erinevad seisundid ja erinevad ajad. Minu tee oli rohkem alateadvuslik, otsekui organiseerimatu, sihitu — seepärast, et toleks momendiks ma juba teadsin: inimese sihid ei olegi nii kindlalt määratud, nagu meile ajuti paistab. Efros jäi oma endiste vaadete juurde. Mitte inimlikult, aga rohkem meetodikas. Ta pakkus välja terava,

graafilise, täiusliku joonise, mida pidi suutma korrata. Ta rääkis tihti: «Te olete esitajad. Ja teie kunst on kunst esitada.» Mina jäin kindlaks näitleja ja üliõpilase vabale autorikunstile.

Võiks rääkida paljugi, kuid need on kõik teised artiklid ja teised lood.

Kõik, mis ma tegin enne, pole õige. Ma mõtlesin, et õpilast kasvatades on vaja anda talle vabadust, kuid selgus, et ainus meeleolu õpetada neid jõudma oma töös ka tulemusteni, on hirm. Selgub, et teised meetodid ei toimi. Kuid ka see pole ju meetod. Ma räägin ise endale vastu — ma näen ju resultaate. Kuid need on poolikud, need ei rahulda mind, need ei anna mingit ühtset massi. Üliõpilaste andetus? Rumalus! Võib-olla on neil kõik olemas, ainult mina olen liialt noriv.

On alles teema — missugune on õpetamise meetodika? Ja isegi mitte õpetamise, vaid lihtsalt suhtlemise meetodika. Millal anda vabadust, aga millal seda piirata. Kuidas õpetada inimest vabaduse puudumise situatsioonis tundma end vabalt lendamas, ja seda sõltumatult tema isiklikest eeldustest. Ja millisel momendil hakata ta vabadust piirama? Vabalt lennata — kuid ta pole ju lind, ta ju ei lenda päriselt. Kana pole lind. Vabalt lendav kana? Aga kui ei ole lennupüüdlust, ei saa kana kunagi aru, et ta on siiski suleliste perekonnast.

Ma püüdsin koos eelmise kursusega läbida, nagu mulle tundus, väga kasuliku ja tähendusriika tee. Vabadusest suhtumises üksteisesse, kultuurisse, teatrisse — enesepiiramise kaudu — vabaduse puudumisse. Sest vaid maksimaalse mittevabaduse situatsioon kunstis võimaldab ilmutada maksimaalset vabadust. Ma kasutasin seda teooriat, mulle tundus, et see on õige. Olen nimetanud seda vaasi purustamiseks. Mõte ise on väga lihtne. On olemas ilus asi. Esimene ja väga loomulik impulss, lapse impulss; lüüa ta puruks, hävitada. See on iga alustava kunstniku tunne — soov teha omamoodi, mitte vastu võtta seda, mis tehtud enne sind. Uldjuhul käituvad kõik nii. Ühe ja sellesama malli järgi. Üks ja seesama keelatud, pühadust teotav, kuid ühtaegu väga loomulik žest: kogunetakse purustama vaasi. Ja seda on vaja ära kasutada. Võib-olla kogu õppeprot-

sess selles seisnebki, et õppida hiljem kilde liimima nii, et nõu saaks jälle terveks nagu enne.

Peaaegu kõik jäävad suhtluses kunstiga esimesse staadiumi, peatuvad esimesel agressiivsel tundel — purustada. Vähe on neid, kes liiguvad edasi. Ja nii jäävadki killud.

Kuid need ei ole tühjad sõnad, et kunstile ja kunstilisele kultuurile on üldjuhul alati omane traditsioon, et kunstikultuur on rahvuslik mõiste. Avangardism kui niisugune on võimalik ainult traditsiooni vundamendil. Ka kõige keerulisemad asjad on olemuselt lihtsad, on lihtsad oma kontseptsioonilt, oma esituselt. Kui ma seda kõike räägin, siis olen ma selles ka kindel, kuid samal ajal on nendes sõnades ometi mingi kahtlus. Seda sellepärast, et ma ise tahaksin, et oleks teisiti, et mulle meeldib, kui kõik on lõhutud, kui valitseb täielik anarhia ja ei mingit korda. Mis on tähtsam: aheldatus või sunnist vabastamine, isiksuse vaba avaldumise hädavajalikkus või mingid eeskirjad, kool, dokument, režiim?

Ma alustasin vaba loominguga. Võtsin kursuse 1983. aasta talvel. Tegin oma esimese semestri. Arvestusel näidati iseseisvaid töid, mis olid tehtud üliõpilaste valikul. Etüüdid, lühikavad, näidendikatkendid. Mäletan seda arvestust, mulle näis, et see polnud halb. Hiljem, järgmisel semestril, püüdsin ma üliõpilasi ülesandes veidi piirata: pakkusin välja ainult paaristseenid, ainult dialoogi, kuid tekstid jälle õpilaste valikul. Vaba teema. Millepärast on alati nii, et kui antakse vaba teema, valivad kõik ilmtingimata Lääne dramaturgia. Tõenäoliselt soovist katta mingit defitsiiti.

Järgmine semester. Jälle dialoog, kuid üliõpilastele veelgi piiratumas ruumis — vene klassika, vene teema. Dialoogi uurimisel on vene kultuuris kindlad traditsioonid, neid seadusi tuleb ilmtingimata mõista. Vene sõnaloomesse on kätketud mängu kultuur. Seda peaaegu ei arvestata. Meie kirjandus ei olegi nii lausrealistlik, kui seda meile pikka aega on sisendatud. Mulle tundus õige arendada just nimelt mängulist elementi, kuna see on olulisel määral seotud ka minu stiiliga. Ma pakkusin

üliõpilastele hakatuseks välja intriigi, mängustruktuuri kui niisuguse katsetaimise — Dumas, kuid seejärel, juba seoses teemaga — Dostojevski. Kujuteldav ring ahenes veelgi. Ja siin me takerdusime lõplikult.

Niipea kui me hakkasime tegelema Dumas'ga, nägin ma kõige ebameeldivamat, mida laval näha võib: alatust, vulgaarsust, provintslikkust. Inimesele ei sobinud kostüüm. Inimesele ei sobinud ja talle ei meeldinud kostüüm. Ma püüdlesin mängulise stiihia poole, kuid sain mängulisuse paroodia. Aga need on erinevad asjad, nende taga on erinevad epohhid ja erinevad kultuurid.

Lühidalt, takerdusime Dumas'sse ja kulutasime selle peale rohkem aega, kui olime oletanud. Hiljem näis, et midagi hakkab välja tulema — mängisime Dumas'd eksamil ja ma ütlesin, et kui me jälle kokku saame, siis hakatuseks proovime seda eksamit korrata. Ja alles momendist, kui ma otsustasin tehtut korrata, alles sellel momendil algaski õpetamine. Siiani seda polnud. Siiani oli vaid suhtlemine. Ma olen alati olnud arvamusel (ja olen osaliselt ka praegu), et kogu õpetamise protsess seisneb ühe inimese suhtlemises teistega ja võib-olla pole midagi rohkem vajagi. Kuid — sellest on siiski vist vähe.

Praegu tundub mulle, et töös Pirandelloga vanemal kursusel sai mulle esimest korda selgeks pedagoogilise programmi lõpuosa.

Kõik, mis oli toimunud enne seda, oli otsekui pime tuba, mida iga kord avatakse akna kaupa, kuni kõik aknad on lõpuks avatud. Kuid see pole veel kõik. See ei tähenda veel, et järgmisel korral, kui te jälle satute pimedasse tuppa, lähete rahulikult ühe akna juurde, ja teise, ja kolmanda juurde ning avate taas kõik, kusjuures täpselt samas järjekorras. Ei. Te hakkate uuesti ja uuesti tundmatuses ekslema ning olete endas ikka ebakindel: kas õnnestub ka seekord avada kõik aknad.

Õigupoolest algabki teatralane kirjaoskus sellest, kui tegu on tehtud ja on vaja seda korrata. Kusjuures mitmekordselt korrata. Kohustuslikuks tingimuseks sealjuures peab olema see, et tegu on tehtud hästi, see tähendab, et tehtu vastab kogu jutule, mis sa oled asja

kohta enne rääkinud. Ja mitmekordse kordamise najal alles algab kirjaoskuse tõeline omandamine. Varem me seda tundma ei õppinud. Enne toimus vaid tutvumine, vaid eelnev kokkupuude teatrikirjaoskuse põhiliste seadustega.

Õppeprotsessis peab piiramine olema maksimaalne. Vabaduse teed liikudes on vaja vahetpidamata püüda selle poole, et vabadust ahendada. Piirata, piirata ja lõpetada tema maksimaalse piiramisega — selleks, et seda vabadust maksimaalselt ka väljendada. Efrose kursuse juures leppisime temaga kokku ühes põhimõttes: töötada proovides mitte laiuti, vaid sügavuti. Proovida ainult ühte asja. Ühe asja pealt õppimine annab palju kindlmaid tulemusi. Võiks pidevalt proovida vaid üksikuid katkendeid ühelt ja samalt autorilt, koos kõigi üliõpilastega harjutada ainult ühte asja.

Kuid ka sellest piirangust on vähe. Hädavajalik on end piirata ka ühe kindla näidendiga. Seejuures mitmekordselt korratuga.

Professionaalne teater on siiski teater, mis ise ennast kordab. Taastoodab. Isegi improvisatsiooniline teater ja tema probleemid on seotud sellega, kuidas end taastoota. Sõltumata sellest, missugusesse suunda läheb etendus, isegi siis, kui ta on allutatud puhta improvisatsiooni seadustele (mängu ajal etenduse loomisele), hakkab ta ikkagi hoolitsema enese taastootmise eest. Eksisteerivad mõningad konstandid, mida, nagu mulle tundub, teatritöö õpetamisel asjatult ei arvestata. Hamlet, Hamleti rolli tundmaõppimine, Ranevskaja rolli tundmaõppimine — seda teed meie kool praktiliselt ei kasuta. Aga kui valida maksimaalse piiramise idee, oleks see nähtavasti õige.

Igal juhul on see seni mulle nii tundunud. Kuid mingil õppetöö etapil, ja seda just praegu, mõistsin ma äkki, et kõik, mis ma tegin, tegin ma küll järjepidevalt ja õigesti, kuid tulemused pole märkimisväärsed. Nõudsin visalt kirjaoskust, aga selgus, et ma ei saa vastu-seid elementaarküsimustele. Mõningad jätkavad endiselt «vaasi lõhkumist», olgugi et sellises vanuses on see juba mõtetu tegevus. Parem oleks teda siis juba vaadelda, tõesõna. Mis mõte on neil

arvutuil kildudel? Aga teised, nagu öeldakse, «loevad luuletust kui kits kuulutust». Mis see on? Lavastamiskunsti, lavastamisteaduse kui niisuguse keerulisus? See on tõepoolest raske. Ebaõige metoodika? Vaba olek, mida ma liiga lahkelt lubasin? Demokraatia, millesse ma uskusin? Minu hilinenud järeleandmatus? Siis ei vii see enam tulemusteni.

Aga vahest on kogu seletus meie küllaltki imelikus harjumuses. Talendi ja seda enam geniaalsuse vajakajäämisel kipume oma andeid pingutatult hooldama ja üksteise geniaalsusest väga palju rääkima. Mida siis ikkagi andenappuse puhul peale hakata? Meie harjumus viib selleni, et hakkad inimesele, kes isegi võimetelt vaene, üpris taktitudelisel viisil seletama: «Kuule, vana, seda oleks vaja teha kuidagi teistmoodi.» Aga tulemusena kasvab põllul, kus peaksid valmima nisupead, hoopis umbrohi.

Ei, ma ei ole praegu kriisis, ma olen nõutu. See ei ole inimlik nõutus. See on printsiipiaalne, teadlikult väljatöötatud kohmetus, abitus õpilase iseseisvuse ees. Pedagoogi tasakaalutuse tee. Kuid kust leida endas jõudu õpilasele kunagi öelda: «Sa pole iseseisev, sa oled veel abitud kui mina.» Ma räägin õpetaja kohustusest olla õpilasest madalamal. Ja selles mõttes olla temast üle. See pole ainult raske. See on ohverduste tee. See on kurbuse teadus.

Pedagoogika üle ei tahaks aga kuidagi arutleda lõpliku tõe positsioonilt. See oleks labane. Meie maal, kus ei teata, mis suunas voolab Volga on üldse naeruväärne ükskõik millest rääkida lõpliku tõe positsioonilt.

Tõlkinud ANDRES NOORMETS

Toimetusest. Anatoli Vassiljevi kohta eesti keeles vt ka TMK 1984, nr 2 (K. Käsperi tutvustus rubriigis «Kes?»); «Kultuur ja Elu» 1980, nr 3 (R. Neimari intervjuu, Vassiljev eesti teatri lavastustest ja oma tööprintsipidest).

EESTI TEATRIKOOL

XIV LEND LÄHEB, PROBLEEMID JÄÄVAD.



Heiko Sööt («Endla» teater)



Kaupo Varik (vabadiplom)



Lavakunstkateedris lõpetab 14. lend. Kõigest seitse diplomandi, kõigi aegade miinimum (kaheksandana teeb diplomilavastustes kaasa kaks aastat stažöörina kursuse elu kaasa elanud väliseestlane). Näitlejatööle siirdub kevadistel andmetel veelgi vähem (5). Mis on teatrikooliga lahti? On need eeskätt selle kursusega seotud probleemid või üldse kateedri praegune seis? Kas teatrikooli probleemid tekivad ainuüksi kooliseinte vahel või on need ühtlasi kogu eesti teatri probleemid? Või isegi kultuurisituatsiooni probleemid? Missugune võiks olla tulevikus eesti teatrihariduse sisu ja vorm(id)?

TMK kavatseb teatrihariduse teema juurde tagasi tulla juba septembrinumbris.

Hakatuses küsitles toimetus neid, kes lõpetava kursuse juures erialaõppejõuna tegevad olnud: mis on lõpetava lennu head ja vead, plussid ja miinused?

T. Huigi fotod lõpetajatest on tehtud viimase diplomilavastuse proovide ajal (osaliselt lavakostüümides).

Jaan Tätt (Noorsooteater)



Maria Avdjuško (Noorsooteater)

Riho Rosberg (Nukuteater)



Marko Matvere (Pirgu Laulu- ja Näitemängu Seltskond)



Kärt Tomingas (vabadiplom)



Peeter Mehisto (stazöör Kanadast)

Kursusega töötanud 2. ja 3. semestril.

XIV lennu komplekteerimisel on ilmselt vigu tehtud, sest väljalangenute ja äraläinute protsent on ebanormaalselt suur. Ma ei usu ka, et kõik tänased lõpetajad saajandivahetusel eesti kultuuris näitlejatena kirjas on. Suur roll selles on aja pidetusel. Vist kõik lennud on deklameerinud või deklareerinud, et «Aeg liigestest on lahti...», aga praegu lõpetav ei näi olevat valmis lisama: «neetud rist, et minult nõuab paikapanemist».

Aja märk on seegi, et kaks on lahkunud välismaale ja näitlejaks läheb neist ainult viis. Iga päev massikommunikatsioonikanalitest kuulutatav-ihaldatav «turumajandus» ähmastab elementaarset eetilist mõtlemist, ilma milleta kunstnikuks ei saada ega jääda.

Kultuur on sügavas kriisis nagu ikka poliitiliste pingete kulminatsiooniaegadel ja see ei ennusta head ei rahvale ega sellele inimrühmale, kellest juttu. See lõhub inimesi ja inimsuhteid hullemini kui stagnatsiooniks või okupatsiooniks nimetatu, ja näitleja on ikka ajastu peegel.

Olen jõudnud ka arvamusele, et lavakunstikateedris on vähe sellest, kui vastuvõtteksamil valitakse välja üksikuid inimesi, kel on eeldusi saada näitlejaks. Ühel kindlal hetkel peaks eksamil samavõrd mõtlema sellele, kuidas komplekteerida k u r s u s i i, et tekiks loominguline kooslus.

Peaksime oskama ette näha, kuidas need inimesed hakka-



vad üksteist mõjutama, kuidas nende isikuomadused hakkavad üksteist täiendama või hävitama.

Loomulik oleks, et kursusel oleks üks põhiõppejõud, kes kavandaks kogu arengu-programmi ja vastutaks selle täitmise eest. Ja et ühist teed käies jõuaksid suhted välja areneda. Kateedri parimate kursuste puhul on alati välja kujunenud just ühine loominguline organism, ka eelmise, XIII lennuga oli see nii. Ometi, kui järele mõelda, teeb muret fakt, et juba palju aastaid pole meist keegi, isegi kateedri juhatajad olnud kontsentreeritud oma õpilastele. Pigem kasutavad õppejõud-lavastajad üliõpilasi o m a loominguliste plaanide realiseerimiseks n-õ põhitöökohal. Kuni see nii on, seni kateedrist u e teatri võrseid ei sünni.

Markantsemalt kui ükski teine inimgrupp osutavad just lavakunstikateedri kursused põhipuudustele oma rahva olemises: distsipli- 59

neerimatus, seesmine pidetus, orientatsioon Läänele ja kitsile, probleemidest hoidumine, kultuurivõõrus, vaene, vigane ja kõlatu eesti keel.

Ma olen selle kursusega töötanud kaks semestrit (2. ja 3.), siis kaotasin lootuse. Samal ajal saan ma nende inimestega hästi läbi ja usun, et nad tulevad minu juurde, kui ma vajan nende oskusi või abi.

Nende suurim panus teatrikunsti seisab ehk selles, et kõrval kasvav XV lend tootab kujuneda monoliitsemaks, loomingujulgemaks, iseseisvamaks, õpetusele avatumaks.

MERLE KARUSOO



Õppelavastus «Bakhandid».

Olen väga tänulik XIV lennule — ja muidugi lava-kunstikateedri juhtijale — et mul oli võimalus mõnda aega nendega koos teatrit teha. Ma õppisin palju. Lapsed on väga head õpetajad, vähemasti mulle. Paha lugu muidugi, et see koostöö ei andnud tulemusi, millega süda rahule jääks, aga eks inimene mõtleb, jumal juhhib. Kahest asjast oleks nagu kahju — et mitu minu meelest väga andekat inimest oli sunnitud kõrvale

jääma, mis muidugi ei tähenda, et nad üldse kõrvale jäävad; ja et kursusel ei olnud juhendajat, mis on muidugi kateedri juhtijate ränk viga. Ka mitte just kõige parem vaimne issi või emme on parem kui üldse mitte midagi. Aga ega seegi veel ole miski takistus eluteel — lastekodulapsed on ennegi elus ilma teinud ja teevad veel. Noh, ja saatesõnadeks lugupeetud noortele kolleegidele sobiksid minu meelest hästi need, mis kunagi öeldi Laodikea kogudusele: «Ma tean sinu tegusid, et sa pole külm ega kuum. Oh, oleksid sa külm või kuum! Aga nüüd, et sa oled leige ja mitte külm ega kuum, siis tahan ma sind välja sülitada oma suust!» (Ilmutuse 3:15, 16.) Eks see käi muidugi meie kõigi kohta, aga... Külmast võib saada kuum või leige ja samuti on kuumaga, aga leigest ei saa kunagi midagi muud kui leige. Leige on mõistagi lahe, aga... Parimate soovidega ja pikisilmi uut moodi teatrit ootama jäädes

EVALD HERMAKÜLA



Diplomilavastus «Herakles ja Augeiase tall»

Sellel kursusel puudus enesekindlus. Nad olid hiljaagegu

läbi raputatud, kursust oli vähendatud, neid oli paljus süüdistatud. See pani neid muidugi tõestama, etteheidetele vastu astuma. Aga pani neid ka krampi. Mina ei tabanud selle kursuse juures elulust, mis on nii loomulik teatrikooli tudengitele. Mingitest vihjetest võisin aimata nende stuudiumielu vaeslapselikkust, mis andis tunda ka otseses töös. Puudus meistri, kindla kursuse vedaja suunav ja hoolitsev, midagi isikulist andev käsi. Neil ei olnud kellegi peale toetuda. Minu arvates sellega jäi ja vist jääbki 14. lennul saamata üks professionaalsusele väga oluline meetodika — kuidas asjadele läheneda. Teatrikooli lõpetanud peab olema oskus läheneda rollile, materjalile — iga näitleja peaks seda oskama, et kas või vaielda lavastajaga. Koolist peaks alguse saama normaalne töökultuur ja eesmärk otsida alati maksimumi, mitte rahulduda ainult orgaanilisusega! Kool peab andma meetodika ja kultuuri. Pärast hakkab teater oma igapäevatoos seda harilikult maha nühkima. Näitlejal peab siis olema, mida kaitsta. Sellele kursusele panigi pitseri see, et polnud oma Nestorit, Meistrit. Minu arvates on need asjad paika pandud juba keskajal — oskusi õpitakse ikka ühe meistri juures ja ainult nii. Meister ei pruugigi alati olla suur geenius, tudengit võib õpetada isegi kriitiline suhtumine oma õpetajasse. Meistri kool on see, mis eristab üht kursust teisest. On hirmus oluline, kelle õpilane oled. Kuigi, sellega seoses saavutasid nad ehk ka mingisuguse jonniga pärast oma löögivõime. Seda neil oli. Aga kõiges oli tunda baasi puudumist. Mina ei saanud nendele enam anda mingit kindlat meetodikat ja mul polnud ka seda eesmärki. Ma ei teadnud nende eelmist näitlejaelu, ei teadnud

ka, millele nendega töötades toetuda. Pidin lihtsalt lähema näidendist ja ajalimihihist. Tööd taheti teha. Laiskuses neid süüdistada ei saa ja loodan, et see jääb neile omaseks edaspidigi.

Minu meelest oli selles rühmas väga hea viljastava mõjuga inimene — Peeter Mehisto, kelles ei ole seda meie sotsialismi rikutust, kes teab, et aeg maksab. Oli üllata, kui palju ta eesti keele seisukohast arenes. Meie lapsed seevastu räägivad halba eesti keelt, nagu teatrid tervikunagi. Lokkab tühnalt kaasa toodud släng, valed rõhud. Kui lavale jõuab vigane keel, siis muutub vigaseks ka mõte. Veel on mul tunne, et võib-olla oleks see rühm suuremana olnud tugevam. Ma ei tea, kes sealt pidi ära minema, ma ei tea isegi lahkumise põhjusi, aga mul on tunne, et see laiali-rehitsemine jättis neile oma kompleksi. Minu silmis tegi näiteks Kaupo Varik lausa hobuse moodi tööd, et tõestada oma olemasolu. Ta oli Hermaküla tööst «Bakhandid» välja jäetud, sellega otsekui professionaalselt kõlbmatuks tunnistatud. Tudengile kohutav situatsioon. See oli meeletu, missuguse krambi ja kompleksiga ta alustas ja kuidas ta ennast püsti ajas. Ma ei taha siin teise lavastust kritiseerida, aga «Bakhandid» tekitasid neis meeletu krambi. Võib-olla oli see neis juba enne, aga mina sain nad endale pärast seda lavastust. Näitlejad olid maskide taga varjus, neil ei saanud tekkida loomulikku kontakti ei publiku ega partneritega. «Bakhandid» oleks võinud jääda nende viimaseks tööks. Niisugune laad on isegi proffidele ääretult raske ülesanne. See maskivorm tekitab neis füüsilise krambi, sisemised pinged ja mul on tunne, et kõik ei saanudki sellest üle. Näiteks Heiko Sööt

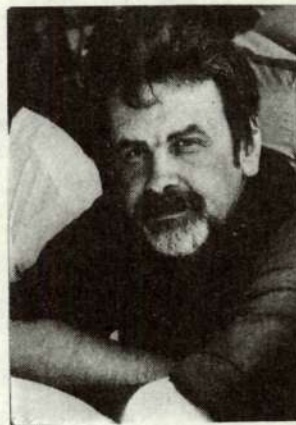
on siinamaani sellega kimpus ja mul on sellest väga kahju. Talle tuleks läheneda hoopis teistmoodi, mida mina ka ei suutnud. Põhjus jälle sama: tal ei ole metoodikat. Teda võiks aidata üks hea lavastaja, kes pikema aja jooksul ta nendest pingetest vabastaks.

Viimastel aastakümnetel on nõukogude teatrikooli põhiline häda selles, et tudeng õpiks koolis justkui oskust olla orgaaniline. Selle põhjal võetakse noor inimene kooli, aga edasi ei tulegi midagi. Näitlejal pole oskusi. Kool ei anna karakteri loomise oskust, näitlejatehnikat. 60. aastatest alates anti näitlejale võimalus olla lihtsalt ise, olla orgaaniline. Aga näitleja kui artist? See pole meil tähtis. Ent sellega on teater kaotanud tohutult palju. Meie teater on muutunud igavaks. Ei aita lootus ainult oma aurale ja isiksuse võlule, mis kolme aasta pärast nagonii tuhmub, kui sellele ei lisandu professionaalsus. Näitlejaoskused, kuni piskikeste trikkideni välja, on kadunud.

Meeskonnatunne. Juhtus nii, et kui ma vahel kellegi kohta, kes puudus, oli kadunud, midagi küsisin, siis ei teatud temast midagi. Vähe-malt ei teadnud need, kellelt ma küsisin. Võin eksida ja lastele ülekohut teha, aga eelnevat silmas pidades on vist isegi loogiline, et neil ei tekkinud ühist, ühest mõistmist oma professioni eetikast. Ajal, kui mina nendega töötasin, algas see buum — väljamaale, väljamaale... Mu meelest on see täiesti ebanormaalne, et õppetöö ajal niiviisi sõidetakse. Teatrid on juba ammu unustanud selle vana hea eetika — kui sul on peaproovid, siis sa hultuurat ei tee. Teater enam ei teagi seda. Aga kui seda ei tea ka tudengid... Siis seda enam, kui on tegemist lihtsalt turismiga, siis

ma ei mõista... See on kooli küsimus.

REIN AGUR



Diplomilavastus «Sünnipäevapidu»

Puutusin lõpetajatega esmakordselt kokku Tõnu Tepandi algatusel — tema palus, et me koos teeksime noortega «Aarale» vabaõhuetendus «Meie Mihkel». Teksti olid kirjutanud lugupeetud humoristid, minu poolt respektieritud Koržets ja Kändler. Tekst kandis mõningast sise-mise lõhestatuse pitsert — tol ajal olid peaaegu kõik julged mõtted välja öeldud ja satiirikud (minu arust) natuke rabasid palehigis, et «veel» julgem olla. See sel-seks, aga mul tekkis kohe huvi kursuse vastu, kes oli justkui mõistetud suhtelisse ebapopulaarsusse — kolleegid, kes nendega olid enne töötanud, tundusid olevat oma tähelepanu pööranud mujale ja nemand ära unustanud. Oli huvitav tööperiood, ehkki «Meie Mihklist» ei kujunenud mingit erilist sündmust. Ometi said noored huvitava ja vajaliku (?) kogemuse — mängida tuhatpäisele lõville, vabaõhupublikule, võistelda reaktiivide ja joodikutega. Sain siis aru, et tegemist on täpselt sama andekate noorte näitlejatega, 61

nagu seda on kõik eelnevad ja järgnevad lennud. Seepärast meie järgmine ühistöö — Pinteri «Sünnipäevapidu». Olen neile tänulik usalduse eest ja tahaksin nende kõigiga edaspidigi kokku puutuda. Iga noor näitleja on potentsiaalne tulevane suur näitleja. Ükski ennatlik otsus pole sobilik. Kõiki ma oma teatrisse võtta ei saanud, kõik ei tahtnudki. Soovin, et neile halastaks näitemängujumal, soovin, et režissöörid neist hooliksid, et neile antaks võimalusi areneda.

MATI UNT



Diplomilavastus «Lollid»

Ütlen täpselt nii, nagu on. Momendil on nende noorte näitlejate põhiviga — ja annaks jumal, et see kehtib ainult selle kursuse puhul — neil puudub igasugune sise-mine tahtmine lavaelu elada. Võib-olla ma ise olin omal ajal samasugune, aga praegu hämmastab, et sellel kursusel puudub mängulust. Lavakate fenomen on alati olnud selles, et pole veel oskusi, aga on kohutavalt suur tahtmine mängida. Olukorras, kus pole veel meisterlikkust, määrab see ju lõpuks kõik. Kui on olemas tahtmine, siis antakse peaaegu kõik andeks. Millest on selline

tahtepuudus tulnud, ei tea. Võib-olla on see aja sümptom? Koolilt on nad nelja aasta jooksul saanud lavakogemuse, hirm lava ees on kadunud. Aga julgus ise ei maksa laval midagi. Pigem on see väga ohtlik — astuda lavale samasugusena, nagu oled eluski. Nad ei tea, mis on LAVAAEG, LAVAEU. Nende jaoks ei eksisteeri seda muinasjutulist, laval tekkivat teist reaalsust. Ma ei tea, miks nad lavale lähevad. Julgusest? Nahaalususest? Edevusest? Muga-vusest — ma muud ei oska? Aga kui sa juba lähed lavale, siis peab sul vähemalt olema tahtmine luua seal mingi elu, inimene. Mulle on see küll kõige põnevam. Muidu ei oleks nagu õigust võtta inimeselt kolme rubla, kui ta peab ainult mind vaatama tulema.

Aluste alused on puudu. Neid on visatud nagu kassipoegi vette. Ujuge! Ja nad on siis kuidagi ujunud. Nii-suguse situatsioonis maksab džungliseadus: kes on tugevam, see ujub võib-olla kuivale. Teoreetiliselt on kõik küllalt nutikad arutama, analüüsima, aga laval määrab ikkagi oskus rolli luua. Jääb mulje, nagu poleks neile keegi kunagi õelnud, et see seal laval on omaette maailm, mille loojaks on näitleja. Kuigi, jah, Mati oskas nad Pinteri «Sünnipäevapeos» väga huvitavalt «ära vormistada», nende oskamatuse ära peita. Aga ma kardan, et see oli vaid õnnelik juhus kokkulangemine. Sest neil puudub ettevalmistus selleks, et homme tuleb minna profiteatrisse ja hakata seal tegema igasuguseid rolle. Kui juhtub huvitava nägemusega lavastaja, kes oskab neid põnevalt serveerida, siis on nad õnnega koos. Aga hetkel on selle kursuse puhul küll lattu väga madalale lastud. Nad ei oleks nagu elementaarsetki asjadest kuulnud. Stanislavski süsteem

on neile ilmselt väga võõras ja vastumeelne. Tõenäoliselt on popp seda praegu eitada, kuigi maailmas on Stanislavskit väga kihtilt edasi arendatud. Ainult meil siin on tunne, et see on mingi hirmus koitanud õpetus. Asi siis seda eitada! Aga see toob endaga kaasa imelikke asju. Ma vaatan lavale ja ei usu, ei saa aru, mis nendega seal laval juhtub, mis asju nad seal ajavad? Nad ei valda absoluutselt oma näitleja-instrumenti. Vahel midagi vilksatab, aga pole süsteemi. Miks nad muidu ei pea meeles, et ka pausi ajal kestab lavaelu edasi. Mängitakse ainult teksti, mis on nagunii eesti teatri põhiviga. Võimendan muidugi paljut üle, aga tegelikult see on nii. Elementaarsete tõdede puudumisel kaob ära enese maksmapanemise võime, sest ei teata, mida üldse maksmapanna. Olen terve kuu nendega töötanud ja tüki juurde polegi nagu jõudnud. Olen tegelnud põhiliselt ainult sellega, et neil tekiks laval mingi orgaaniline olemine, et nad hakkaksid looma, LUGU m ä n g i m a. Jah, neid võiks panna tegema mingit sürri, absurdi vms, aga neid see ei aita! Ka «Lollid» on neile raske tükk, nüüd saan aru, et oleksin pidanud midagi lihtsamat valima. Mina tulen võib-olla siit puhtalt välja, aga neid see tükk edasi ei aita.

«Bakhantides» pandi neile mingid maskid pähe ja lasti lihtsalt möllata. . . Heakene küll, aga see ei õpetanud neid koos, kambas, ansambli LUGU mängima. Režissöörid on nende kulul ennast rahuldanud, mis on isenesest jube asi. Minu meelest poleks tohtinud nende puhul mingeid oma lavastuslikke plaane rahuldada. Nad ei saa nii seda PÕHJA kätte. Jäävadki tõmmata-lükata näitlejateks. Kui põhi on olemas, siis võib nendega teha mida tahes.

Aga kui nad ei hakka ise oma lavael nautima, siis ei ole nad järelikult ka aru saanud, mis see on. Näitleja peab aru saama, mida ta laval teeb. See on kõikide asjade alus. Ainult siis saab laval midagi sündida. See on nagu pildi sisse minek. Ja mul on vahel tunne, et nad pole kunagi seal sees käinud. Nad justkui tahaksid näitlejad olla, käivad proovis, teevad kõike, mida sa neile ütled. Aga mind ei huvita selline dirigenditöö, et nüüd astu siia ja sinna, tõsta tempot jne. Kui nad oma rolli ei tunnetama ja selle kaudu looma hakkavad, siis on see võti, mis neid avab. Ma peangi silmas INERTSUST, kui räägin, et nad ei taha laval mängida.

ROMAN BASKIN



T. Huigi, P. Sirge, V. Puhmi ja K. Orro fotod

Kateedrijuhataja, kursusega töötanud 1. semestril

See on kursus, kes vist kõigest kõige rohkem on saanud õpetajatena näha ju kuulda erinevaid inimesi. Mina töötasin nendega esimese semestri, tegime palju etüüde, eksam oli minu arvates kor-

ralik, suure materjali-hulgaga. Rohkem ma nendega ise otseselt töötanud ei ole. Miks? Esiteks oli meil tööjaotus selline, et mina lõpetasin tööd eelmise, 13. lennuga, kes oli ju ka veel koolis kaks aastat paralleelselt selle lennuga, ja siis võtsime vastu jälle uue kursuse ning mina alustasin nendega. Kahte kursust korraga üks inimene ei pea ega vea, seda on juba tunniplaanis mõttes puhtfüüsiliselt võimatu teha. Ja ka kateeder soovis samal ajal, et kasutaksime ikka neid ressursse, seda potentsiaali, mis Tallinna teatritel saada võib. Et üliõpilased õpiksid tundma küllalt erinevaid näitejuhte ja töömeetodeid. (On ju kuulda olnud ka seda, et 13. lend oli liiga Komissarovi «oma» ja liiga tema tahtmist mööda peetud.) Proovisime siis teisiti. Ja siin nad nüüd on. Minu meelest on see eksperiment ebaõnnestunud — resultati ei ole.

Nõue, et kursusel peaks olema oma isake või emake, on väga õige. Mina saan aga asjast aru niimoodi, et iga õpetaja, kes on kursuse juures aasta, ongi sellel kursusel siis ka ema või isa. Täpselt samuti, nagu nad olid a a s t a Karusoo käes, olid nad a a s t a Hermaküla käes. Kas pole nii, et kui ma mingsuguse töö võtan, siis ma selle eest ka vastutan? Olid olemas eelnevad kokkulepped. Karusoo uuris ja tegi nendega «Hamletit» ning väita, et nad aluspõhjajana mingit analüüsi üldse nuusutanud pole, küll ei saa. Me keegi ei arva, et Karusoo selle tegemata jättis. Kuid edaspidi, II kursusel kasutas ta neid elulugude kogujatena, mis teda oma sotsioloogilise teatri perspektiivis huvitas, ja kõige magusam aeg rolli siseelu ja dialoogiga tegelemiseks läks kursusel peamiselt masinakirja (!) peale. Koguti materjali, koguti materjali, elulugudest pidi formeeruma

nende esimene etendus. Lõpuks jättis Merle selle aga tegemata! Hermaküla oli kokkulepe, et ta teeb nendega etenduse II kursuse kevadeks. Töö venis, lõpuks tuli «Bakhandid» välja III kursuse jõuluks. «Bakhandid» osutus teatrieksperimentiks, mis tõi õpilastele (vähe-malt selles staadiumis) rohkem kahju kui kasu, mis rikkus neid rohkem kui õpetas midagi kasulikku või kinnistas seni õpitu. Kokku oligi juba kaks ja pool õppeaastat.

Kus oli kateedrijuhataja? Miks ta ei sekkunud, ei kontrollinud? Seda on hea rääkida abstraktselt. Aga konkreetselt? Kas kujutab keegi eesti teatris hetkekski tõsiselt ette, et mina tulen Karusood või Hermaküla kontrollima? Kas mulle meeldiks, kui keegi tuleks minu tunde kontrollima? Ma ei saagi ju siis üldse midagi teha, kui ma pean aru andma, mida ma teen ja miks ma nii teen. Teatrikoolis on selleks olemas eksam, kus näidatakse töö ette! Varem ma loomulikult ei sekku. Me oleme ju eelnevalt tingimustes ja programmis kokku leppinud! Nii et kui keegi tuleb kursuse juurde, siis tema ka vastutab, tema garanteerib kvaliteedi ja talle peab olema kateedri poolt garanteeritud iseseisvus, et keegi teda ei segaks ega õpetaks. Minu meelest ainuvõimalik variant.

Aga kui seesama eriala-õpetaja teatab kursusele juba esimestel nädalatel, et nende õpilastega ma töötan, nendega ma ei tööta, siis mis õigusega, mis kriteeriumi järgi? Pealegi, kui ta jätab sellest kateedrile või juhatajale teatmata. Aga mina ei ole telepaat. Kui seda, mida üks peab loomulikeks initsiatiiviks, peab teine tühaks öiendamiseks, mille abil sisulisest tööst kõrvale hii-lida, ja välise võlu peal

liugulaskmiseks, siis niimoodi muidugi ei saa erinevate õppejõududega ühist kooli pidada.

Mina sain küll tulevikuks siit sellise õppetunni, et rohkem kui üheks semestriks ei tohi kursust kellegi kätte anda, olgu see siis kes tahes, ükskõik missuguse renomee või aura või tiitlitega. (Iseasi, kust vastupidisel juhul aega ja jõudu võtta.)

Ja selles mõttes saan ma aru, kui raske võis olla Aguril alustada pärast Herma küla: tõepoolest, «Bakhandid» rohkem rikkus neid kui õpetas, aga renomee oli ju Hermakülal parem. Aguril oli raske alustada, aga müts maha ta ees, et ta, hambad risti, ikkagi oma töö etenduseni viis, et nad said enne Undi juurde jõudmist mingisugusegi rollide kaupa töötamise, mingisugusegi dialoogikogemuse, mitte ainult meditatsiooni, karjete, rütmide ja koorilauluõpetust. Mati Unti nad tahtsid ise ja Undi nad said. Sel tööol oli täiesti ilus ja viisakas resultaat, järelikult mingit potentsiaali sel seltskonnal siiski on. Ja see on juba Mati oma pära — kõiki näitlejaid, kellega ta tööd teeb, armastada. Mul on ka hea meel, et Roman Baskin nõustus veel lõpu eel nendega üht komöödiat tegema. Meiepoolne kõige suurem, kuigi paratamatu «auk» oli ehk hoopis see, et nad ei saanud algkursustel Arne Üksküla tunde — tema on meie protsessis väga vajalik lüli, aga just siis, kui seda lendu vastu võeti, vajas ta puhkust, tõmbus ajutiselt kateedri tööst tagasi. Nüüd on Üksküla jälle koolis ja töötab teist aastat 15. lennuga. Nii et asjaolude kokkulangemine oli igapidi ebasoodne.

Kateedril puudub praegu tinglikult öeldes papa Kalmet, meil puudub 60—65 aastane õppejõud, meie kõikide isake. See on see vahepealsete aegade tekitatud

ajalooline auk eesti teatris (seda põlvkonda on praegu ju ka tegevnäitlejate hulgas väga vähe). Võib-olla peame lihtsalt ootama, kuni me kõik veel pisut vanemaks saame, kuni meis tekib see elutarkus, kannatlikkus ja rahu, mis kateedri algaastatel Panso rahutule vaimule ja haardeulatusele täienduseks tuli papa Kalmetilt ja järgnevatel aastatel lugupeetud Karl Adralt.

Ja kui siia juurde mõelda nüüd kursusest endast. . . Sel ajal kui nad kooli vastu võeti (1986), oli meie ühiskonna õhus juba hakanud midagi liikuma ja vaevalt muutuma, mäletan, et ootasime põnevusega vastu võttu, et näha, kui palju ajastu nihe kajastub juba noorte mõttemaailmas. Et kas ehk nüüd hakkab jälle olema popp midagi teada, millegi vastu huvi tunda, midagi õppida. Ja me olime kõik eksamil nagu nüüga pähe saanud: sellest kõigest polnud jälgegi. Nende laste varasem kooliaeg oli nad juba nii ära vorminud, et uued tuuled polnud neile veel minimaalsetki mõju avaldanud. Me saime ikka veel kätte ühe puhtalt stagnaaja mallides pundi — mida enam ei saa öelda praeguse noorema kursuse kohta.

Põhilised vestlused, mis nendega algul olid, puudutasid rahvusküsimust. Ma mäletan, kuidas nad II kursuse algul tegid mulle kaks fantastilist rühmaetüüdi Hirvepargist — see versioon, mille dokumente levitati käskkirjaliselt, ja teine, ametlik versioon, ajalehtede põhjal. Need etüüdid olid küll toredad. Aga varsti hakkas neil peale ka pahanduste seeria. Mina ei ole seda määrust vastu võtnud, et üliõpilane, kes on viibinud kainestusmajas, tuleb igasuguste klausliteta eksmatrikuleerida. See oli seadus, mida oli kohustatud täitma rektor. See võis olla ebaõiglane, ja nüüd see enam ei kehti, aga sel ajal oli see

paratamatus. Algul ma veel palusin ja päästsin, aga kui tulid korduspretsendid, ja me, arvestades protsenti meie üliõpilaste väikesest koguarvust, saavutasime kiiresti sel alal eesti rekordi, siis. . . Võrdluseks võin ütelda ka seda, et 15. lennu puhul pole olnud sellega kordagi probleemi. Ja ka kunagi varem ei ole lavakatel olnud säärase epideemilise sagedusega viinapatu registrit kui selle kursuse puhul. See on ka kursus, kust on ise ära mindud, loobutud näitlejakutsest. Nii et mis suurde puistamisest puutub, siis otseselt erialase seleksiooni läbi on läinud ainult 2—3 inimest, mis ei ole suurem arv kui paljude eelnenud lendudegi puhul. Elu on neid rohkem karistanud kui kellegi administreeriv käsi. Need lapsed ei saanud hakkama kõige igapäevase koolikäimisega, igapäevase õpilaseluga. Seda võivad kinnitada ilmselt kõik õpetajad, kes on nendega kokku puutunud. Olgu näiteks kas või nende lausa patoloogiline viha ja vastumeelsus igasuguse tantsu, klassikaliste liikumistundide vastu selles traditsioonilises tähenduses, mis ta kõikides maailma teatrikoolides on. Neil on lastud nende soovil teha tai-chi'd, näis, võib-olla see hiina maadlus aitab tulevikus neil avada oma hinge ja ihuliikmeid, aga praegu on fakt, et lõpetamisel on see erakordselt kehvasti liikuv kursus. Ja selle taga on nende oma suhtumine, oma tahtetus ja süüdimatus tulevase elukutse suhtes. Seda õnnetut kursust ei ole nii palju lõhutud, kui see seltskond pole minu arusaamist mõõda kunagi ühtne olnudki. Tavaliselt on lavatajaks pürgijad olnud see sisemine tsement, mis kursust koondab ja neid toises rütmis hoiab, nende puhul kahjuks ka see ei realiseerunud. Pluss fooniks kogu meie ühiskonnas kääriv hullumeelsus, egoism,

vastutustundetud. Totaalne asjaolude kokkusattumine, nii et jääb üle kurbuse ja kahetsusega nentida — aeg oli selline. Ja meie kõik koos, noored ja vanad, jääme ajale alla.

Ja samas olen ma sügavalt veendunud ka selles, et parem lõpetagu neid seitse, kui kaks korda nii palju poolikuid ja õnnetuid. Need seitse on läbi teinud oma valusa kooli, ja ma ei kahtle, et mõnest inimesest saab vaata-mata kõigele siiski näitleja.

Eks elu näita, palju neist on järel kahekümne aasta pärast. Ja elu näitab ka seda, kuidas on targem ja meie oludes optimaalne teatrikooli reorganiseerida.

Pariisis ma käisin ka ühes teatrikoolis. Õppemaks 1000 franki kuus, 800 õpilast, diplomilavastuseni jõuab neist kümme-kond ja teatrid võtavad tööle 2—3. Kõik teavad seda algusest peale, aga maksavad oma 1000 franki kuus, sest see on nende šanss (võrdluseks: Sorbonne'is on õppemaks 2000 aasta peale!). Ja siis ei ole seda küsimust, kuidas ta tantsutunnis viitsib käia, kas teda rahuldab õppejõud või leiaks Pariisist veel kellegi parema. Ja kas tal on hing haige või on ta armunud. Siis ta saab aru, et siit midagi antakse, järelikult tuleb võtta. Kas see variant rahuldaks Eestimaal? Muutused on vajalikud, see on on selge. Kõik siin elus muutub, kuidas siis mitte teatrikool.

KALJU KOMISSAROV

ÕNNITLEMES!

1. juuni — VELLO TAMM, Pärnu «Endla» peakunstnik — 50
6. juuni — HARRI KAASIK, omaaegne «Estonia» näitleja ja operetisolist, endine Stockholmi Eesti Teatri näitleja — 80
14. juuni — JAAN PUUSEPP, endine «Estonia» balleti-artist — 50
14. juuni — VOLDEMAR PAHKLA, Rakvere teatri näitleja — 70
16. juuni — ERIKA MÄÄRITS-VAIN, endine «Estonia» balleti-solist, laulutekstide autor — 70
16. juuni — ARTUR KURMET, klaverispetsialist ja -häälestaja — 75
20. juuni — YVONNE RAKSNEVITS-AAS, endine «Estonia» balleti-solist — 60
21. juuni — ENN KLOOREN, näitleja — 50

IGALE NÄITLEJALE OMA UNT!



H. Pinter. «Sünnipäevapidu» Noorsooteatris. Lavakunstkateedri 14. lennu diplomilavastus. Lavastaja ja kujundaja Mati Unt, kostüümid: Pille Jänes. Esietendus 20. jaanuaril 1990.
Petey — Kaupo Varik, Meg — Maria Avdjuško, Goldberg — Jaan Tätt.

Härra Bergman ütleb 228. leheküljel küll natuke pahasti, kui ta ütleb: «Mulle meeldivad absurdistid, modernsed, leidlikud: kõik on etteaimatav, kergesti omandatav ja kõditavalt nauditav, väikesed armasad knihvid, kiirtoit Läbe-matule.»¹ Aga meie oma praeguses teatrikontekstis ei pruugi seda negatiivse märgiga võtta. Ei pea seda tegema üldisemalgi, teatrivälisel taustal. Sest elu (Elu?) absurdiga on parajasti jälle nii nagu on. Kindel igatahes, et (igasugusel meist eriti olenemata põhjustel) seni suurelt osalt mängimata seisnud Mrožeki ja Becketti, Genet' ja Ionesco, Pinteri ja Stoppardi ja koguni Witkiewiczzi tulek nüüdki meil mööda külge maha ei jookse. Ei vaatajail, aga eriti mitte

tegijail enestel. Sest mis võiks olla mõistlikum, kui muudესki näitemängudes tihti peale vajaminevat absurditunnetust õppida absurdimeeste eneste näidendeid mängides. Eks ole sellest oskusest me näitlejate professionaalses (üld)hariduses ju üsnagi puudu.

Valides lavakunstkateedri XIV lennu üheks diplomilavastuseks Harold Pinteri «Sünnipäevapeo», tegi vana teatrih Unt õige targa ja kavala valiku. Uued näitlejanäod ja täpselt Bergmani sõnadele vastav näidend töid teineteist vastastikku võimendades saali täis ja kasvatasid huvi suureks. Lavastaja ise suhtub mõlemasse osapoolde leebe mõistmisega. Kui näidendit äsja üle lugenud ei ole, on kohati võimatu öelda, kellelt mis asi ses lavastuses öieti pärineb. Tekib koguni (petlik?) mulje, et see on üks

¹ Ingmar Bergman ütleb nii «Laterna magica's» seoses «Kuningas Leari» lavastamisega. — K. V.

Undi kindlakäelisemaid lavastusi — või siis seesugune õnnelik juhus, kui Unt on nõus usaldama autorit ja näitlejad lavastajat.

Noorte absurditamisrõõm kobrutab üllatavalt eesmärgipäraselt, õieti kordagi üle valitud anuma ääre valgumata. Neid vaadates jõuab nii mängu ilu nautida kui ka soovi korral end varjatud pingevälja kaasa haarata lasta. Ja usun,

«Sünnipäevapidu». Stanley — Heiko Sööt, Meg — Maria Avdjuško.

G. Vaidla fotod



et vähemalt nende jaoks, kes tükki üldsegi ei tunne, hakkab parimail korradel tööle ka mõistatuslikkuse kõhenaljaka paine. Kõike seda toetab muidugi Mati Undi puhul tavaline muusikakasutus — küll pinget loov, aga ikka kraad kangem kui üksüheseks tõsidraamaks tarvis läheks. Rääkimata nii undilikust malbelt iroonilisest parafraasist omaaegsele «Peaproovi»² lavastusele lõikuma löödava laelambi-projektori ja Vivaldiga.

Elu ja kunsti keerises sellele kursusele alles jääda osanud seitsmest tudengist (pluss üks Kanada kodanikust vabakuulaja) mängib «Sünnipäevapeos» kuus. Unt võimaldab kõigile vahvad karakterrollid. Absurdikäsitus pole ei jääk ega jumala pärast surmtõsine, see on mahlakas. Heiko Sööt mängib Stanley't, meest, kes kardab ja kellele järele tullakse: hüsteeria üle igasuguste piiride, autori ja — Avdjuško abiga suudab kohati panna Inimesele kaasa tundma. Jaan Tätte ja Riho Rosberg on need, kelle palgatöö on järele tulla, likvideerida, kastreerida, Monty juurde viia... Esimene neist kujutab bossi, joviaalset

ja nostalgilist, teine — närvilist Väikest Meest. Etenduste käigus on Rosberg saavutanud tähelepanuväärse tehnilise täpsuse. Ülejäänud kolme tegelasega on autoril niisugune lugu, et peategelased nad küll ei ole. Sobivalt koomiliselt mõjuvad Kärt Tomingas jänehäälset, otsekoheselt naiivset neuu Lulud kujutama ja Kaupo Varik lõputut kõhatamist, ja aegluubis jala üle põlve tõstmist

korduva sooloonumbri abil majaperemeest esitamas.

Kolmandana tuleb Meg, vana peremehe vana naine. Ja saab Maria Avdjuško käes millekski, millele õieti nimegi ei oska anda, aga mida (ja keda!) algusest lõpuni mõnuga jälgid. Siinkohal tahaks küll hüüatada: igale näitleja(nna)le oma Unt! Sest kes muu kui tema oskas ses kaunis ja hirvejalgses aimata säsi, seda tuumakat ainet, millest tõelisi näitlejatöid vormitakse. Võib koguni aimata, et noor daam tunneb end n-ö karakterrolli kattevarjus kindlamaltki kui üht omasugust mängides. Taotluslik vastuolu vana inimese kesta ja noore sisu vahel aitab luua õrna ja hapra, iga hetk väga elusa ja paradoksaalsel kombel ka elujõulise, naljaka ja liigutava, maailma poolt ikka ja alati julmalt lollitatava — ei, mitte niivõrd inimese — inimhinge. Kõigest absurdist hoolimata. Ja ühtlasi tänu sellele.

² M. Unt, «Peaproov». K. Komissarovi lavastus. Noorsooteater, 1978.

KAS ON KERGE(M) OLLA NORMAALNE?



Neil Simon, «Lollid» «Vanalinnastudios». Lavakunstkateedri XIV lennu diplomilavastus (lavastaja R. Baskin, kunstnik M. Vannas). Esietendus 1. aprillil 1990.

Need on vaid esimesed muljed esimest etendusest. Palun seda mõista. Kirjatükk läks trükikotta enne, kui tulid järgmised mängukorrad.

Ilmselt võiks Neil Simoni näidend mõjuda üpris õela ja meile siin ja praegu sobiva allegooriana. Üks küla on langedud ränga needuse alla — juba kolm sajandit vaevleb külarahvas vaimuvaesuses. Nad loodavad koolmeistritele tsiviliseeritud maailmast. Aga kui õpetaja 24 tunni jooksul imet ei tee, peab ta põgenema või siis kaotab ka ise aru ja ei pääse enam ära...

Roman Baskini lavastus on rahu-meelne, heatahtlik muinaslugu. Tulevaste näitlejate isikupära siin suurt ei avane — kas ei lähtu see osalt juba materjalist? Valdav osa XIV lennust, öieti kõik peale ühe, mängivad ju «lolle». See tundub küll liiga lame sõna, pigem on nad kohtlased või rumalukesed. «Lollide» rollid on

mängitud puhtväliselt, mingi poolkoomilise krampikkusega. Kui miski etenduses häirib, siis nimelt too kramplik rabeledus. Raske on eristada, kui palju on ses laadis lavastaja taotlust, kui palju noorte ülepüüdlevat lavavõõrust ja väliste vahendite taha varjatud kehvapoolset enesetunnet. Tegelikult on niisugune kistult intensiivne mängumaneer eesti teatris tavaline, ka meistrid lähevad sellele libedale. Me ei oska olla seesmiselt vabad ja see annab ka laval tunda.

Ei tea, kas «Lollid» annab mingi ansamblikooli, aga Kärt Tõmingas — Heiko Sööt — Jaan Tätt — Kaupo Varik — Riho Rosberg (pluss Inga Uibos abiks väljastpoolt kursust) moodustavad üsna ühtse grupi. Maria Avdjuško, kes natuurilt tundub rohkem «õhus», on seegi kord pilkupüüdvam, kuigi mitte võib-olla nii huvitav kui «Sünnipäevapeol». Sofia rollis on võimalusi, mis on ka avatud:

muinasjutuprintsessi nukuvalimuse varjus puine abitus, lapsearu kummalises kooskõlas naiseliku vaistuga. Kuid kummitab vahendite üksluisus. M. Avdjuško võiks olla saladuslikum, mäng nutuse lapsehäälega muutub monotoonseks. See on ainus osa, kus «lolluse» piir muutub küsitavaks, jääb kahtlus, kas ta üheskoos teistega oma veetlevast rumalusest vaba-

dünaamika, sündmuste ja pöörete reljeefsus. Mõneti on see R. Baskini käekirjale omane: ta lavastused jäävad dramaatilistest konfliktidest «kõrgemale». Nagu oleks lõpp algusest peale selge, laseb ta lavaelul eepilises rahus sujuda. Ei Krahv-kuri ega Kooliõpetaja-hea tõuse suurde plaani. Kui näitetrupil oleks leebe ironiakiht toimuva suhtes, siis võib-olla

«Lollid». Sofia — Maria Avdjuško,
V. Paškovsky fotod



nebbi? Kahju, et rolli võimalusi on vaesestatud, publiku poolelt on aga raske otsustada, kummale see õrn etteheide adresseerida, kas lavastajale või näitlejannale enesele.

Ka Peeter Mehisto Krahv on natuke teistmoodi kui teised. Ta suhtleb otse saaliga ja ta ilmemaäng on varjamatult teatraalne, seejuures napim ja vihjeliisem. Kuid efektsele väliskujule ei lisandu selget karakterit. Muljet lahjendab ka hääle neutraalsus.

Marko Matvere kehastab ainsat normaalselt isikut. Kooliõpetajat, kes satub «needuse» all kannatavasse lollikülla. Ta tohib olla loomulikum ja tal on eeldusi vahenditaks lihtsuseks. Esimene vaatus sujub tal kenasti, eriti läbi vaikse koomika antud armumise sümptomid. M. Matvere suudab ainsana luua rolliga väikese muheda distantsi, mis muudab muidu «helesinise» kuju humoorikaks. Kuis manab ta näole uneleva ilme kurba-de pjerrot-kulmudega! Ühel hetkel oleks paistnud nagu läbi lavastaja mõju või arvasin kuulvat matkitud intonatsiooni, aga see oli tõesti mööduv pisiasi.

Teises vaatuses jääb kogu trupil midagi vajaka (vähemalt esietendusel jäi). Seal ju päris-sündmused alles algavad! Hea ja kuri võitlevad muinasjutureeglite kohaselt, sünnib mitu põnev sümboolset. Aga laval puudub pinge,

tekiks atmosfäär... Aga jätkem «oleksid».

Ja siis see paradoksaalne finaali. Inimesed on vabanenud rumaluse needusest ja loevad nüüd N. Simoni näidendist omaenese elusaatusi. Stseeni tonaalsus eelnevast suurt ei erine, nõidusunest virgumine ei tekita šokki ega teab mis jahmatust. Puudub ka tajutav, suhestatud kurb ironia, skepsis. Pigem püütakse lihtsalt rollidest väljuda, distantseeruda, iseandaks saada. Või mitte? Täpselt ei selgu. Ehk on piir tarkuselolluse vahel liiga õhuke? Lõpp teeb nukraks. Argine normaalsus hajutab naiivsed igatsused, siiruse, puhtad lootused. Kes sukeldub äritsemisse, kes religiooni... Lapsehinged langevad lukku. XIV lend tõdeb seda muretu naeratusiga. *No problems?*

Kui saaks nii, et aru oleks peas küll, aga süda ei kaestuks argikainuses. Noored näitlejad panevad muinasjuturaamatu rõõmsalt kinni. Elu läheb edasi. Kas nad nii loult ja indiferentselt seda elu võtavadki?

1.—2. aprillil 1990



Paul Klee. Punaste seelikute tants, õli. 1924. Erakogu Bernis.



Paul Klee. Kloun. Oli. 1929. Erakogu New Yorgis.



· Paul Klee. Nuku-show. Akvarell. 1923. Erakogu Bernis.

EESTI MUUSIKAST TÄHELIPU ALL (II)

Käsitlemata siinjuures eesti ühiskonna edasise poliitilise elu arengut USA-s, ei saa siiski mööda vaadata eelduste loomisest, mida siin tehti uute pagulaste vastu võtuks 1940. aastate lõpul. Eriti tähelepanuväärsed olid usutegelaste pingutused — nii vajalike summade leidmisel kui ka töökohtade ettevalmistamisel. Suure panuse andsid ka mitmed jõukamad USA vanaaestlased, ohverdades kas raha või olles sisserännu käendajateks, aga ka mõjustades oma autoriteediga kohalikke võime pagulastesse mõistvalt suhtuma¹. Nende otsesel toel ja abil «avanesid USA väravad» ja eestlaste arv mitmekordistus seal juba 1950. aastaks².

Suure osa uutest eesti pagulastest moodustas intelligents, kelle vaimne potentsiaal oli suhteliselt kõrge, mis omakorda lõi soodsa eelduse kiireks kohanemiseks uutes oludes. Kuid see ei tähenda kaugelthi seda, et pakutavad töökohad ja võimalused vastanuks erialale. Kinni haarati igast tööotsast, millest jõud ja mõistus üle käis. Nii said ka muusikud tööd ladudes, farmides, büroodes, autojuhtidena ja abitöölisena. Vaid üksikutele jätkus erialast ametit. Tööhõive hajutusest tingituna polnud algul kõigist sinna saabunud muusikutest ka täit ülevaadet. Vastavalt sellele, kuidas suudeti organiseeruda, hakkas arenema uuesti ka muusikaline ühistegevus (eeskätt koorilaul), samuti kontserdielu. Olulist osa rahvuslikesse ühendustesse organiseerumisel etendas juba varem loodud institutsioonide kõrval ka ajakirjandus. Nii polnud 1948. aastal New Yorgis ilmuma hakanud ajalehe «Vaba Eesti Sõna», nagu ka hili-sema «Eesti Postimehe» roll kaugelthi väike.

Seni New Yorgis ilma teinud 1931. asutatud Hariduse Seltsi Segakoori kõrval hakkas üha enam esile tõusma New Yorgi Eesti Meeskoor, olles tänaseni tähtsaimaks eestlaste kooriks USA-s.

1956. aastal sündis New Yorgis Eesti Helikunsti Keskus (EHK), mille eesmärgiks oli «... eesti helikunsti igakülgne tutvustamine ja propageerimine kirjas, sõnas ja helis, rahvusliku heliloomingu ergutamine võistluste, auhindade ja muu abil, muusika-inimeste järelekasvu soodustamine, helitööde bibliograafia koostamine, kirjastamine ja ettekandmise eest hoolitsemine, autorikaitse küsimuste korraldamine, eesti muusika-arhiivi loomine, rahvuslike muusikatähtpäevade esiletõstmine, muusikafondi loomine ja kaasaaitamine muusikaorganisatsioonide tööle». («Meie Elu» 4. VII 1956.) Selle esimeseks juhiks sai organist ja koorijuht August Ruut (1903—1972), kes töötas seal 1970. aastani. Kolm aastat juhatas keskust pianist Olga Plaks ja alates 1973. lauljatar Juta Kuurmann. EHK asutajaliikmeteks ja juhatuses olid veel L. Aadre, E. Kalam, J. Täht, M. Loite, O. Berendsen ja L. Juht.

Sydney ja Stockholmi eesti arhiivide kõrval on üks olulisemaid rahvusliku kultuuri varamuid Eesti Arhiiv Ameerika Ühendriikides (EAÜ) Lakewoodis. Siia on koondatud suures osas ka Saksamaa dii-pii-laagrite perioodi dokumendid, mille 33 kasti anti 1949. aastal üle USA-le. Neist kujunes EAÜ põhivara, millele hakkasid lisanduma jooksvad dokumendid üle USA. Arhiiv asutati Ferdinand Kooli algatusel. Kuigi EAÜ avati alles 1969. aastal, tegutses see praktiliselt juba 1956. aastast peale. 1972. aastal valmis uus arhiivihoonne, millele 1983 kavandati juurdeehitus. Peale F. Kooli on arhiivi juhtinud J. Toompuu, H. Taremäe ja E. Luebik. Arhiivi juures asub ka Eesti Kultuurifond USA-s (asutatud 1957), kust antakse stipendiume andekamatele eesti noortele edasiõppimiseks ja toetatakse muulgi viisil rahvuslikke kunste.

Selliseid eestlaste fonde on USA-s teisigi. Neist olulisem on ehk metallurgia-doktor Otto Lellepi³ pärandist moodustatud fond, millest on toetusi saanud paljud kunstiüliõpilased. Järgnevad Ludvig Juhti muusikafond Bostonis, Jüri Mandre muusikafond Baltimore'is jt.

Peale puht pagulasorganisatsioonide taastati USA-s ka mitmed varasemad kodumaal tegutsenud sõpruskonnad, sh ka korporatsioonid. Näiteks koondusid USA-sse jõudnud Eesti Naismuusikute Korporatsiooni «Fidentia»⁴ liikmed, et ühiselt musitseerida. Neist nimekamad olid toonased lauljad Juta Kuurmann ja Liidia Laks.

Kuid muusikutele sai suuremalt jaolt osaks siiski tegutsemine omaette. Oma klaveristuudiod avasid USA-s peagi Olga Plaks, Juta Vaska, Malle Mägi, Leonid Milk, Erna Spuul-Gastovitš jt.

Mõne sõnaga ka endisest Tallinna Konservatooriumi klaveriprofessorist Theodor Lembast. Saabudes katoliku kiriku vahendusel 1949. aasta augustis Saksamaalt (Augsburgist) USA-sse, leidis ta tööd Montana osariigis Great Falls'i *Ursuline Academy's* klaveriõpetajana. Andis seal ka mõne sooloõhtu. Ka ta abikaasa Sofie oli seal mõnda aega tegev muusikaliste loengutega, sealhulgas eesti muusikast. Th. Lemba suri 1962, oma 85. eluaastal New Yorgis.

Energilist tegevust on USA-s arendanud Malle Mägi-Suurmann (s 1904), kes kuni viimaste aastateni on suutnud endale tähelepanu tõmmata. Ta lõpetas 1932 Tallinna Konservatooriumi klaveri erialal (A. Lemba) ja 1942 ka laulu erialal (L. Hellat-Lemba). Jõudnud üle Saksamaa USA-sse, jätkas ta õpinguid New Yorgi Columbia ülikoolis, kaitses magistri- ja filosoofiadoktori kraadi (1972) Michigani ülikooli juures. Juba 1961. aastal ilmus tema klaveriheliplaat, 1963 ka lauluheliplaat, kus klassika kõrval on jäädvustatud ka eesti muusikat. Avaliku kontserttegevuse kõrval on ta aktiivselt osalenud mitmesugustel eestlaste üritustel. 1979 kontsertturneel Alaskas mängis ta ka A. Lemba, M. Saare ja J. Räätsa (4 prelüüdi) loomingut. Arvustused olid soodsad. Veel 1988. aastal pälvis ta tähelepanu 75-aastase ameerika helilooja Theodor Harrise nooruses kirjutatud klaverisonaadi esmaesitajana *Merkin Concert Hall*'is. Samal kontserdil kõlanud Liszti, Chopini, Skrjabin ja Hatšaturjani teoste kõrval tõstis «New York Post'i» arvustaja J. T. Kretshmer taas esile Räätsa prelüüdide ettekannet: «Erilist huvi pakkusid Jaan Räätsa erakordse energia ja rütmilise intensiivsusega

tööd.» Malle Mägi on ka helilooja (kuulub Ameerika Autorite ja Kirjastajate Ühingusse), loonud arvukalt laule Whitmani, Shelley, Eminescu ja Hiina Hani dünastia poetide tekstidele, samuti E. Enno, F. R. Kreutzwaldi ja J. Liivi sõnadele. Klaverile on ta kirjutanud «Finnish Rhapsody», «Grand Canyoni», Fantastilise prelüüdi ja Klaverifantaasia ning «Nordland Rhapsodic Fantasy» klaverile ja orkestrile.

Kui jätkata USA-s tegutsenud ja tegutsevate eestlastest pianistidega, tuleks kindlasti meenutada ka Peeter-Paul Lüdigit. Ta oli endiselt aktiivne ja otsitud partner — nagu Saksamaa laagrite perioodilgi. Nii on teada, et juba 20. X 1945 esines ta Kemptenis koos Evi Liivaku ja Andrei Christianseniga. Oli siis mõnda aega Geislingeni Eesti Teatri dirigent ja muusikajuht. 1949. aastal jõudis ta USA-sse, kus elas Buffalo lähedal Wellsville'is kuni surmani 1983. aastal, töötades pedagoogina ja kohaliku kiriku organistina (Trinity kiriku muusikadirektor). Tähelepanuväärne on aga tema koostöö paljude USA-s kontserte andnud eesti solistidega, nende seas Carmen Prii ja Milvi Laidiga. Veel hilistes aastates võttis ta kätte dirigendikepi ja mängis 1980. aastal Toronto sümfooniaorkestriga heliplaati oma isa Mihkel Lüdigi helitöid. Tema juures veetis oma vanaduspäevad ka ta ema, tuntud eesti lauljatar ja laulupedagoog Mathilde Lüdigi-Sinkel, kes suri 1953. aastal.

Teistest pianistidest...

Vladimir Padvast on juba juttu olnud. Lisada võiks vaid nii palju, et ta 1950. aastate lõpupoole püüdis New Yorgi eestlastega sidemeid taastada, osaliselt läks see ka korda. Ta oli oma aja kohta väljapaistev pianist, kes lõppkokkuvõttes siiski kinnitas (rahvusele vaatamata) oma kuulumist eesti kultuuri. Kui välja arvata mõningane maitseiline piiratus, oli ta looming, mille ta Eestist kunagi oli USA-sse kaasa võtnud, oma aja peegel. Veel 1960.—1970. aastail hoidis ta häid sidemeid paljude USA eestlastega.

Olga Plaksi (1905—1981) klaveristuudios New Yorgis õppis ka palju eestlasi. Ta oli 1930 lõpetanud Tallinna Konservatooriumi.

Juta Vaska-Zaharski (s 1923 Rakveres) lõpetas 1938 Tallinna Konservatooriumi (A. Lemba klass), oli aktiivselt tegev Saksamaa laagrite perioodil (Augsburgis) ja hiljem USA-s (Baltimore'is jm).



Erna Spuul-Gastovitš (s 1918 Tallinnas) lõpetas 1940 Tallinna Konservatooriumi (A. Lemba klass), õppis seejärel Viini Muusikaakadeemias kompositsiooni alal professor Schenki juures ja täiendas ennast klaveri alal Berliini ülikooli juures professor R. Schmidt ja professor Erfurti klassis. USA-sse asus 1950. aastal, saades tööd klaveri- ja teooriaõpetajana *Fresko Junior College* -is Californias. Elu viimastel aastatel elas ja töötas Palm Springsis, suri 1982. aastal.

Endine Valga klaveriõpetaja **Emilie Kuusk-Kalkun** (s 1907) lõpetas 1929 Tartu Kõrgema Muusikakooli (A. Elleri klass). Valga Muusikakoolis oli tal suur klaveriklass, õpilasteks ka Heljo Sepp ja Regina Vihma. 1940–1944 töötas E. Kuusk Tartu Muusikakoolis, edasi viis tee Saksamaale, Oldenburgi laagrisse, kus tegutses klaveriõpetajana, võttes samas orelitunde dr Otto Wissingu juures (omandas organisti kutsetunnistuse 1949). 1950 esines samas veel Bach'i aasta üritustel oreliõhtuga kohalikus Lambert'i kirikus, pälvides kriitikalt kõrge tunnustuse (vt «Nordwest Zeitung» 21. III). 1950. aasta lõpul asus USA-sse, algul Seattle'isse, kus oli organist kohalikus kirikus ja täiendas ennast veel Washingtoni osariigi ülikoolis professor

Eichingeri juures. 1951 siirdus Detroiti, kus töötas klaveriõpetajana ja organisatrina. 1970. aastast elab ta Kanadas.

Laialt tuntud on USA eestlaskonna hulgas **Asta Riivald-Jurich** (s 1917), eeskätt oma lauljast abikaasa saatjana. Ta lõpetas 1937 Tallinna Konservatooriumi klaveri erialal ja õppis seejärel mõnda aega samas ka orelit ja muusikapedagoogikat. Jõudnud üle Saksamaa USA-sse, andis siin klaveritunde ja tegutses kontsertmeistrina.

Uue põlvkonna pianistidest on USA ühiskonnas mitmed tõusnud tähelepanuväärsele kohale. Näiteks **Arvi Sinka** (s 1938), kes kaitses doktorikraadi Indiana ülikooli juures, töötas seejärel professorina Mancato ülikoolis, siis aga Detroitis. Veelgi noorem on **Tiiu-Anne Haamer** (s 1951 Londonis), kes 1961. aastast elab küll Kanadas. Ta on õppinud nii Torontos kui ka Michigani (USA) ülikoolis. 1982. aastal kaitses doktorikraadi Ontario Kuninglikus Konservatooriumis ja nimetati seejärel *Alberta Grande Prairie Regional College*'i õppejõuks. On korduvalt esinenud iseseisvate soloõhtutega nii Kanadas kui USA-s.

Ka pianist **Rein Vaga** (s 1953 Portlandis) kaitses 1982 doktorikraadi, teemaks «Eesti klaverimuusika XIX sajandist tänapäevani». Enne seda (1979) oli lõpetanud *Lewis & Clark College*'i magistrikraadiga.

Viimastel aastatel on esile tõusnud ka noor pianist **Elisabeth Cox**. Ta on õppinud Nashville'is (*School of Music*), Philadelphia (*Curtis Institute*) ja lõpetanud 1975 Juilliardi Muusikakooli New Yorgis (Adele Markuse klass). 1975. aasta suvel täiendas ennast Itaalias professor Guido Agosti juures. Hiljem on esinenud iseseisvate soloõhtutega, sh ka Balti-Ameerika ühingu kontsertide seerias Bostonis jm.

Kui huvitavat fakti, mainiksin pianistide reas **Ilse Lehistet** (Jaa-ja! Seesama keeleteadlane, luuletaja ja 1989. aastast ka üks TRÜ audoktoreid). Juba 1946. aastal, kui ta õppis Balti ülikoolis Hamburgis, esines ta 26. V 1946 toimunud baltlaste ühiskontserdil, mängides ülikooli rektori professor Ernst Üpiku «Legendi», läti geofüüsiku L. Slaucitaisi Kontsertetüüdi, A. Lemba «Lüürilist momenti», M. Saare Masurkat ja H. Elleri «Liblikaid». Teda olevat väga soojalt vastu võetud.

Heade pianistlike võimetega eestlasi on USA-s teisigi ja nende read on täienenud hiljemgi (näiteks Rein Rannap), kuid neist pisut hiljem. Nüüd

aga mõne sõnaga eestlastest lauljatest, keda oli ja on USA-s vähemalt tosinaju. Neist mitmel oli ka oma vokaalstudio.

Endisel «Estonia» ja «Vanemuise» solistil Maret Pankil (s 1909 Rakveres) oli see Minnesotas, kuhu ta 1950. aastal Saksamaa kaudu jõudis. Ta on lõpetanud 1940 Tallinna Konservatooriumis L. Hellat-Lemba klassi. «Estonias» jõudis ta esineda «Lakmeé's», «Vanemuises» «Rigoletto», «Don Pasquales», «Boheemis» ja «Pajatsites», samuti solistina E. Tubina ja R. Kurski juhataatud kontsertidel. 1950. aastail kontserteeris ta edukalt USA linnades. 1952. aastast kutsuti ta Minneapolisise *College of Music*'u õppejõuks, kus töötab edukalt kuni viimase ajani.

Kuid kaugeltki kõigile ei osutunud Ameerika töötatud maaks — näiteks endisele «Estonia» solistile Lydia Aadrele. Kui välja arvata paar esinemist kaasmaalastele USA-s ja Kanadas, ei leidnudki ta siin õieti erialast rakedust... Lydia Aadre (neiuna Patrason) sündis 1904 Peterburis, kust perekond 1918 kolis Tartusse. Siin lõpetas ta 1931. aastal Tartu Kõrgema Muusikakooli (A. Mahotina klass), seejärel aga 1935 Tallinna Konservatooriumi (A. Arderi klass). 1932—1944 oli «Estonia» solist, peasad «Jevgeni Oneginis», «Pada-

emandas», «Faustis», «Boheemis», «Tannhäuseris» jm. Pagulasaastatel Saksamaal (Lüübekis ja Blombergis) arendas aktiivset kontserttegevust (sealt ka üle kahe kuu kestnud kontserdireis Inglismaale 1949. a), ansamblipartneriteks Karin Prii-Grisar, D. Kokker ja J. Vaska. Jõudnud 1951. aastal USA-sse, töötas ta ühes New Yorgi laos. Ta suri 1957 Marylandi ülikooli haiglas ajukasvajasse.

Mõnevõrra edukamaks osutus uue põlvkonna esindaja Ive Patrasoni lauljatee (L. Aadre oli ta tädi), kuni seda mitte niivõrd USA-s ja Kanadas, kui võrd Soomes.

Ive Patrason (Ainso-Leesment) sündis 1937 Petseris, keskhariduse omandas Kanadas (1956), kus õppis ka Hella Jurikson-Tederi laulustuudios. Ta lava-debüüt toimus 1955. aastal V. Herberti opereti «Ennustaja» ühe peaosalisena tookordses kodulinna Kitcheneris. Selle järel astus mainekasse Juilliardi Muusikaukooli New Yorgis. Juba teisel ja kolmandal õppeaastal esines mitmel pool USA-s (sh New Yorgis, Chicagos) ja Kanadas (Hamiltonis, Montrealis). Aastatel 1960—1963 elas Soomes, kus õppis Sibiliuse Akadeemias O. Soini lauluklassis ja esines Rahvusooperis. Siin sündisidki põhilised ooperiroolid: Norina («Don Pasquale»), Mimi («Boheem»),

Dagmar Kokker, Kaljo Raid, Carmen Prii, Helmi Betlem ja Salme Lohuaru 1969. aastal.



Cio-Cio-San («Madame Butterfly»), Violetta («Traviata»), Lauretta («Gianni Schicchi»), Gilda («Rigoletto»), Metsajumalanna («Orfeus Põrgus») ja Grete («Võluviul»). Naasnud 1963 USA-sse, lõpetas ta 1965. aastal Juilliardis kuulsa Madley Marssali klassi, saades esimese eestlasena selle õppeasutuse diplomi (ka hilisemaist Juilliardi lõpetanuist pole olnud kuulda!). Esimese seejärel mitmes USA ooperikompaniis, nagu näiteks 1968. aastal Connecticuti *Stanford Lyric Opera Company's* Mimina «Boheemis». On kogu lauljatee jooksul laulnud ka pagulaste üritustel ning esitanud eesti autorite loomingut (Saar, Ardna, Aavik, H. Meri, Lüdig, E. Aav, Tamverk...). 1972. aastal läksid ESTO solistide kontserdil täiseduga tema poolt esitatud Bizet' «Habanera», Massenet' «Manoni aaria» ja Reeda aaria G. Ernesaksa ooperist «Pühajärv». Osa loetletud autoreist on jäädvustatud ka heliplaatidele (nt «MR» LP 3411). Viimasel kümnendil on ta esinenud harvemini.

1970. aastate lõpust on Ive Patrason tuntud raadiohäälena.

Erialaselt suutis end rakendada Töölisteatri laulja Olly (Olga) Tallmeister-Kirchen (sünd Lutsar). Ta oli sündinud 1905. aastal, lapsepõlve veetis Põlva mail, siis aga Tartus, kus ta isa juhatus Beckeri klaverifirma osakonda. Tartus lõpetas ta ka 1925 Eesti Noorsoo Kasvatuse Seltsi tütarlaste gümnaasiumi, millele järgnes Tallinna Konservatoorium (lõpetas 1934 A. Tamme klassi). Tegutses siis mõnda aega Tallinna Töölisteatri, kus täitis lüürilise soprani rolle (sh A. Schuberti

«Kolme neitsi majas»). Siirdus seejärel õppima Rooma, kust pärast sõda asus Geislingeni, mängides sealses Eesti Teatris (nt «Marizas»). Ümberasumise korras jõudis 1950 USA-sse, kus osales New Yorgi Eesti Teatri lavastustes (sh «Victoria ja tema husaar»), saksa «Liederkranski» kontsertprogrammides ja lõpuks ka kohalikus saksa ooperiteatris (sh «Lõbus lesk»). Ta viimseks esinemiseks jäi 1968. aastal kontsert Torontos. Olly Tallmeister-Kirchen suri 19. juulil 1971 oma suvemajas Long-Islandil ja maeti Kensico kalmistule.

Tallinna Konservatooriumis A. Arderi lauluklassi on lõpetanud 1940. aastal Juta Kuurmann (s 1912 Väandra vallas). Kuid võõrsil on ta ennast pühendanud enam organisatsioonilisele tööle nii Kunstide Keskuses New Yorgis kui ka mujal, et tasandada teed teistele kaasmaalastele erialaseks tööks. Ta on regulaarselt valgustanud eesti muusikute tööd ja elu ajakirjanduses.

Üks enam tuntud ja armastatud laulja oli USA eestlaskonnas kahtlemata Heinz Riivald. Juba 1940. aastal (23. V) kirjutati «Rahvalehes»: «Nagu kuuleme, on «Estonia» ooperikoori andekamaid tenoreid H. Riivald kutsutud «Vanemuise» muusikalavastusse premjääriks. /---/ «Vanemuise» esitenori koht vabanes H. Kaasiku siirdumisega «Estonia» teenistusse. /---/ Kahtlemata saab «Vanemuine» H. Riivaldi näol endale tubli jõu.» — «Vanemuisesse» ta aga siiski ei jõudnud. Peale veeresid teised olud ja sündmused...

Heinz Riivald sündis 8. märtsil 1915

Manivald Loite

Heinz Riivald, Milvi Laid, Asta Riivald ja Priit Hallap 1961. aastal.



Tallinnas. Lõpetas siin G. Adolfi nim Gümnaasiumi, mille järel õppis Tallinna Konservatooriumis A. Arderi klassis ja töötas «Estonias». 1941—1943 jätkas õpinguid Berliini Muusikaülikoolis Baatz-Breckmanni lauluklassis. Hooajal 1944/45 laulis Schwein-Mecklenburgi (Dresdeni) riigiooperis, jätkates eraviisiliselt õpinguid Gemeineri juures. Seejärel tegutses Geislingenis ja osales sealsete Eesti Teatri töös. 1948. aastal kutsuti ta Salzburgi *Landestheater*'i solistiks, kus töötas siirdumiseni USA-sse 1950. aastal. USA-s töötas ta algul määndžerina ehitusfirmas ja võttis 1951. aastal osa Philadelphias toimunud Welchi muusikapidustustest. Tänu sealsete edukale esinemisele sai ta stipendiumi õpinguteks Philadelphias (*Academy of Vocal Arts*'is), mille täieliku kursuse lõpetas 1954. aastal. Oppeajal töötas ta veel ühes Seabrooki farmis autojuhina.

Peale arvukate kontsertide (peamiselt eestlaskonnale) ja heliplaatide tuleks tema puhul esile tõsta esinemisi eesti filmides, nagu E. Martini (T. Virkhausi muusika) «Seitse vihta» ja «Tiina» (1976), samuti peaosa J. Mandre laulmängus «Nipernaadi teelahkmel» (1970), mis salvestuste kaudu levis üsna laialt pagulaskonnas üle maailma ja mida on lavastatud vähemalt kahel korral. Alahindamata kõigi teiste teeneid eesti laululoomingu esitajatena USA-s, on H. Riivaldi osa siiski mõnevõrra nähtavam, kuna tema repertuaaris leidsid koha

arvukad esmaesitused (J. Mandre, V. Loigu, L. Virkhausi, L. Avessoni, A. Ruuti, S. Purre, H. Kännu jt loomingust).

H. Riivald suri 6. mail 1986 oma suvekodus Virgin Islandil.

Eestis õppinutest esines mõnda aega vokaalsolistina ka Harry Verder (s 1922 Tartus), kes aga hiljem suubus poliitikasse ja töötab nüüd «Ameerika Hääle» eestikeelsete saadete toimetuses.

Uuest lauljate põlvkonnast USA-s nimetagem aga eeskätt kahte, Epp-Karine Jürima-Soninit ja Vera-Viiu Allikut. Mõlemad on suutnud üsna hästi läbi lüüa.

Epp-Karine Jürima-Sonin sai muusikalise hariduse Bostonis, New Yorgis, Chicagos ja Torontos. Õppis algul klaverit, hiljem aga New Yorgis (S. Engelberg) laulu ja lõpetas 1971. aastal Bostonis vokaalkursuse C. Sheari õpilase. Magistrikraadi aga sai Manhattani Muusikakoolis (*Manhattan School of Music*). Esimese iseseisva kavaga esines 1969. Tegutses pikka aega ka pedagoogina Bostonis Yamaha muusikakoolis (viimati ka direktorina). 1986. aastast juhatab oma eramuusikakooli Bostonis (*Lexington Music School*). On esinenud sageli iseseisvate kavadega, samuti solistina segakontsertidel ja oratoriaalsete teoste esitustel. Sageli kohtab ta kavades eesti heliloojate töid (K. Raid, J. Tamverk, L. Virkhaus, H. Tobias), aga ka klassikat, näiteks R. Tobiase «Sest ilma neitsist ilusast...», mille esitas Vancouveri orkester T. Virkhausi juhatusel

Valdeko Kangro

Carmen Prii



30. VI 1987 (samas kavases veel ka Tubina IV sümfoonia ja Pärdi «Cantus»).

Vera-Viiu Allik tegutseb New Yorgis. Ta sünnikodu asus Tartus, kust ta sülelapsena lahkus. Põhilise hariduse omandas Chicagos, kus lõpetas konservatooriumi ja Goodmani lavakunstikooli. Ja nõnda ongi ta võrdselt tegutsenud nii näitlejana kui ka lauljana. Kriitika on esile tõstnud ta Schuberti ja Brahmsi esitusi. Kuid ka eesti repertuaari on tema kavades tihti (J. Aavik, Vettik, Aav, Lüdig). Teda peetakse üheks USA ühiskonnas enam läbilõõnud eesti kunstnimeseks (silmas peetakse sh ka TV-saateid, filme jm).

Mitmete rahvuslike kontsertide kavades on esinenud veel ka Linda Uusimaa.

Kuid USA eestlaskond on suutnud oma silmapiiril hoida kaasmaalasi teistestki riikidest ja mandritelt. Mõistagi on tihedamad kontaktid Kanada eestlastega. Kuid siinsetes saalides on esinenud ka «rootslasi» (M. Laid, E. Vaarmann) ja «sakslasi» (Naan Pöld).

Eestlastest lauljaid on ehk eksiilis üldse kõige arvukamalt, millele on mõistagi kaasa aidanud aktiivne rahvuslike vokaalstuudiote tegevus. Kuid näiteks juba enne sõda tegutses Milanos sopran Anna Grünberg-Trotto, pärast sõda aga sopran Lydia Agosti-Styx (vt lähemalt TMK 1990, nr 4). 1970. aastail tõusis Hollandis esile tenor Jaan Tõru, kes töö-

tas Rotterdami filharmoonia solistina. Argentinas, Buenos Aireses ja Olivos tegutses kuni surmani sopran Liidia Laks (1909—1984), kes lisaks lauljatööle oli ka veel hea pianist, organist ja pedagoog. Tema laulu- ja klaveristuudios õppis seal ka mitmeid eestlasi (laulu Helja Allik, klaverit Anu Talving, klaverit ja orelit Riida Alver jt). Kuid kõiki ei suuda siin nimetada.

Eesti viiuldajaid elab USA-s mitmeid. Kõigepealt neist, kes iseseisvas Eestis olid kes enam kes vähem tuntud, nagu Carmen Prii, Evi Liivak ja Valdeko Kangro.

Carmen Prii (Berendsen-Romanenko) sündis 1917. aastal Tallinnas. Lõpetas Tallinna Konservatooriumi 1939. aastal (J. Paulseni klass, üldainetes aga 1940, mistõttu diplom kannab viimast aastarvu). Juba Eestiski äratas ta tähelepanu erakordselt võimeka solistina, andes iseseisvaid kontserte ja esinedes koos orkestriga. Lahkumise eel 1944 töötas Ringhäälingu orkestri kontsertmeistrina. Jõudnud Saksamaale, mängis algul Berliini raadio orkestris, seejärel aga esines solistina, sh ka eestlaste dii-pii-laagrites. Juba 1948. aasta jaanuaris kirjutati ajalehes «Välis-Eesti», et ta «on sama edukas Saksamaal kui Z. Aumere Rootsis». Vahetult enne jõule (1947) esitanud ta Hammn'is Sibeliuse Viiulikontserdi, mis saksa lehtede arvustustes tõi talle palju ülihäid hinnanguid.

*Ive Patrason Mimina Puccini ooperis «Boheem»
Stanford Lyric Opera Company's 1968. aastal.*

Evi Liivak



Solistina esines ta ka USA-sse jõudes, seejärel oli mõnda aega Washingtoni kammerorkestris, kus kohtus oma praeguse abikaasa Ivan Romanenkoga. Koos siirdusid nad 1967 Greenville'i, kus C. Prii sai sümfooniaorkestri kontsertmeistri koha. Kuid samal ajal jätkusid tal ka soofoesinemised. Nii näiteks oli ta Tõnu Kalami viiulisonaadi (1969) esmaesitaja. Seda esitas ta ka oma Bostoni kontserdil (okt 1978), klaveril autor, mängides samas veel ka Tubina Viiulisonaati. Sama kava kordus 4. II 1979 Torontos, Kanada eestlaste muusikakonverentsi ajal, kus kavva oli lisandunud veel ka kaks osa K. Raidi Klassikalisest süidist (*Larghetto ja Vivace*). Üheks rohkem tähelepanu pälvivaks sündmuseks sai talle Greenville'i orkestriga esitatud soolopartii Lalo «Hispaania sümfoonia», millest kirjutati palju. Ta on ka sagedane esineja eestlaste suurpidustustel.

Visalt on truuks jäänud oma solistkarjäärile Evi Liivak-Anschuetz (s 1924), kes samuti 1950. aastate algusest elab New Yorgis. Talle olevat juba 5-aastaselt ennustanud kätetark «karjääri poognaga». Juba 10-aastaselt oli ta läbi teinud Tallinna Konservatooriumi alama astme kursuse ja jätkas õpinguid samas J. Paulseni klassis, seejärel aga Budapestis. Hooajal 1941/42 oli ta tagasi Eestis, kus andis rea menukaid kontserte, siis aga läks taas Budapesti, et

koos oma õpetajaga sooritada turnee Itaalias. 1944 on ta Berliini Muusikaülikoolis professor Max Strubi õpilane, selle kursuse lõpetas 1946. aastal. Õpiajal käis esinemas ka eestlastele põgenikelaagrites (nt 20. X 1945 oli kontsert koos A. Christianseni ja P. P. Lüdiga Kemptenis). 1947. aastast elas ta Pariisis, kus abiellus pianist Richard Anschuetziga, oma hilisema ansamblipartneriga. Siit peale sooritas ta arvukaid pikki kontsertturneesid igasse ilma-kaarde, millest on õnnestunud fikseerida vaid mõned: 1948. aasta oktoobris/novembris Rootsi, detsembris Itaaliasse (sh kontsert 1800-kohalise *Teatro Argentino* saalitäie ees Roomas. Arvustused ülihead!), 1949 jaanuaris/vebruaris Hollandisse ja seejärel Ameerikasse. Kuna ta maailmareisid toimusid Eesti passiga, see aga oli neil aastail ohtlik, otsustaski ta elama asuda USA-sse. Ta debüüt kontsert uuel kodumaal toimus 22. I 1954 New Yorgi *Town Hall*'is, mis oli taas edukas ja uusi perspektiive andev. Ta jääb endiselt globaalselt reisivaks kunstnikuks, keda kohtame nii Ameerika mandril kui ka Saksa FV-s (1963), Hispaanias (1979) jm. Ta on esinenud ka solistina vähemalt 25 maailma nimekama sümfooniaorkestriga. Kahjuks on aga napid ta kontaktid eestlaskonnaga. Siiski on teada vähemalt ühest esinemisest Torontos 29. X 1972 (võimalik, et neid on olnud rohkemgi). Aga

Vera-Viiu Allik



Elisabeth Cox



näiteks ESTO 88 päevil kavandatud Evi Liivaku kontsert Austraalias jäi ära.

Viuldajana on Tartu Kõrgema Muusikakooli ja Tallinna Konservatooriumi lõpetanud ka **Valdeko Kangro** (s 1916). Ta õppis E. Turgani, J. Paulseni ja R. Palmi klassis (viimase lõpetas 1942) ja mängis mõnda aega ka Ringhäälingu orkestris. USA-s õppis ta teoloogiat ja tegutses vaimulikuna. Kõrvalharrastusena esines hiljemgi viiuliga ja juhatas isegi New Yorgi Eesti Meeskoori.

Uue põlvkonna eesti viuldajatest USA-s nimetatakse 70.—80. aastatel kõigepealt Jaak Liivoja ja Arvi Rebasood, Kanadas aga Marianne Urke-Rapsonit (töötab *Nepean Symphony Orchestra* kontsertmeistrina).

Professionaalselt tasemelt väljapaistvate kohale jõudis USA-s ka aldimängija Endel Kalam, kellest aga oli juttu eelmises numbris.

Nagu ühes varasemas artiklis öeldud, tegutses USA-s edukalt ka eestlasest viiulimeister Meeme Mälgi (1902—1977), kes saavutas nähtava tunnustuse nii ameeriklastest kui ka eestlastest interpreetide ringis.

Ka tšelliste oli ja on USA eestlas-konnas. Näiteks **Parfeni Valgemäe** (1909—1977), kes 1935. aastal lõpetas Tallinna Konservatooriumi R. Bööcke klassis, seejärel ka koolimuusika klassi ning töötas Viljandi koolides muusikaõpetajana. USA-s aga tegutses ta sootuks ehituse alal Lakewoodis.

Erialaselt aktiivne oli elu lõpuni **Kirill Tatar** (1916—1971). Ta oli lõpetanud Tartu Kõrgema Muusikakooli ja Tallinna Konservatooriumi (A. Karjuse klass); mängis algul «Vanemuises», seejärel Ringhäälingu orkestris ja andis sooloõhtuid. Saksamaa laagrite päevil käulus Balti triosse (koos läti viuldaja F. Heinrichsoni ja leedu pianisti V. Jakubenasega), kellega rändas kontserte andes mööda pagulaslaagreid. USA-sse jõudes kandideeris 1954 Bostoni Pops-orkestrisse, kellega sooritas mõne ringreisi Arthur Fiedleri juhtimisel. Siis aga mängis mõnda aega kuulsas Montavani orkestris. Kaitstes peagi magistrikraadi *Adelphi College*'is New Yorgis (1963), mille järel töötas samas tšello, teooria ja akustika pedagoogina kuni surmani.

Eesti tšelliste tegutses laias maailmas teisigi. Saksamaal elab tänaseni näiteks **Aleks Köhler**.

Kanadas (Ottawa sümfooniaorkestris) 80 töötab tšellistina dr **Jaak Järvlepp** (s

1953). Kuid tema juurde tuleme tagasi seoses heliloojatega.

Kui huvitavat fakti mainigem sedagi, et pikka aega töötas tšelloõpetajana Hiinas (Tientsinis) Tartust pärit **Endel Mein**, kes 1927. aastal rändas Austraaliasse, 1931 aga Hiinasse. Viimased andmed ta töötamisest pärinevad 1950. aastast.

Mõnest teisest alast... Eestlasi võib leida samahästi kui kõikidel muusikalistel erialadel — kes enam, kes vähem silmapaistvad. Näiteks töötab Saksamaal Detmoldis organistina ja oreliprofessorina kunagise Tartu Ülikooli kuraatori Peeter Põllu pojapoeg **Hermann Johannes Pöld** (s 1958). Ka pianist ja endine Eesti diplomaat **Hermann Malvet** (s 1912) annab tänaseni kontserte.

Mainigem veel paari noort flötisti. Üsna edukas on olnud **Leelo Bascham-Valdsaar**, kes algõpetuse sai USA-s Põhja-Carolinas, *School of Art's*, tõi kohalikel erialavõistlustel esile ja on esinenud korduvalt solistina. Näiteks koos Põhja-Carolina Rochesteri ja Oakway sümfooniaorkestriga. Viimasel aastakümnel on ajakirjanduses palju juttu olnud **Maarika Järvist**, kes õppis Bostonis New Englandi konservatooriumis (lõpetas 1987), seejärel täiendas end J. Bakeri juures, sh viimase meistrkursustel Californias, San Diegos jm, ning on nüüdseks andnud rea iseseisvaid kontserte ja esinenud orkestrisolistina, sh ka isa, Neeme Järvi, juhatusel koos Göteborgi orkestriga (Mozarti G-duur kontsert 1989. aastal).

Kindlasti on ülevaatest välja jäänud paljud toredad interpreetid. Mainimata jäid kõik puhkpillimängijad, kellest künned on laiali erinevates orkestrites; kuid uuest põlvkonnast on eestlusele paljud kaduma läinud, sest nende asukohamaal ei ole rahvusliku identiteedi püsimiseks sobivad võimalusi ja olusid.

Ja võib-olla olekski nende käsitlemine siin kohatu.

Kommentaariid

¹ Nimetagem veel pagulastele tõhusat abi andnud vanaeestlastest seltsitegelasi, nagu Georg Dreyman (1897—1961), Charles Erlich (1881—?), Charles Janson (1893—?), Aleksander Laas (? —1956, pärandas 5000 dollarit laste suvekodu ehitamiseks), dr Otto Lellep (1884—1975), Jaan Olep (1883—1951), August Org (1881—?), Jaan Roosmann (1891—1962), Oscar Saarlandt (1892—1956), Paul Schwalbe (1892—?), Peeter Aleksander Speek (1873—1968), John W. Tiedeberg (1888—?) jt. Ärgu kustugu mälestus neist!

² Eestlasi on USA-s tegelikult vaid 0,1%, lätlasi umbes 3,5; leedulasi 30 ja soomlasi 25 korda rohkem kui eestlasi. 1980. a rahvaloenduse andmetel elas USA-s kokku 226 545 805 inimest, eestlasena (*Estonian Ancestry Group*) fikseerinuid oli 25 994 (kahe eesti vanemaga 16 721, segaabeludest sündinuid 9 273).

³ Otto Lellep (s 29. IX 1884 Tănassilma vallas), metallurg, inseneriteaduste doktor. Asus 1917 USA-sse, kus tõusis oma leiutiste ja avastustega peagi silmapaistvaks kohale, eeskätt terase- ja nikliühendite, samuti tsemendivalmistamise tehnoloogia alal. Osales sõjajärgse Saksamaa tööstuse ülesehitamisel, mille eest pälvis 1960 suure kuldauraha. Oli üks rahvusvahelise korporatsiooni ACL (*Allis-Chalmers-Lellep*) omanikke, mille osakonnad tegutsesid USA-s, Kanadas, Jaapanis, Aafrikas ja Euroopas. 1961 anti talle rahvusvaheline auhind teenete eest teaduse alal. Elas Wisconsinis osariigis, kus suri 1975.

⁴ Korporatsioon «Fidentia» asutati 1928 Tallinnas, asutajaliikmed Linda Saul, Niina Murrik-Polonski, Elsa Maasik, Alice Schiller, Nora Soots ja Gerda Puss-Varblane.

RAHVUSLIKUD SÜMBOLID EESTI MUUSIKAS

Muusika nagu iga kunstiliik sisaldab sümboleid — teatavaid koode, millel on kuulaja jaoks tähendus. Loomulikult ei ole muusika nende sümbolite mehaaniline summa, aga samal ajal on nad siiski olulised.

Kristlik muusika kasutas algselt muusikalisi sümboleid vähem kui (muusikaga seotud) teksti sümboleid, nagu Agnus Dei, Dominus Deus Sabaoth. Polüfoonilise muusika arenedes hakkasid muusikalised sümbolid selgemalt eristuma. Tihti väidetakse, nagu oleks kvindiga (ilma tertsita) kadentsilõpp kesk- ja renessansiajal tõend sellest, et tolaeagse inimese kõrvale oli terts must intervall. Usutavam on, et ka tolle aja inimese seisukohalt viitab kvindi ja oktaviga piirdumine lõppudes puhtusele (mittesensuaalsusele) pigem sümboolselt, kui on seda otseselt.

Kõige üldinimlikumad sümbolid muusikas on tõenäoliselt duur- ja mollkolmkõla, samuti selgelt eristuv atonaalsus. Millele need sümbolid viitavad? Duurkolmkõla võib viidata inimese röömule, mollkolmkõla kurbusele. Tundub, et kõige lähemal universaalsele on näha duurkolmkõlas kui sümbolis inimese (sisemise) vabaduse peegeldust, mollkolmkõla kui sümbol tähistab sel juhul inimese aheldatust, hingelist või olemuslikku või isegi füüsilist. Atonaalsust on alates Bachist seostatud filosoferiva suhtega muusikalisel materjalil.

Peale nende, Euroopa ühistraditsioonist pärit sümbolite, mis näivad olevat üldinimlikud, on igal rahval välja kujunenud omad sümbolid, mis on enamasti seotud rahvamuusikaga, kuigi näiteks Eestis on ka ärkamisaegsed laulud sümbolid.

Oluline on, et ühe rahvaga seotud muusikalised märgid on just niivõrd mõistetavad teisele, mitte selle rahva

hulka kuuluvale inimesele, kuivõrd need märgid on suguluses nende sümbolitega, mis ühendavad inimesi üle rahvus- (etniliste), keele- ja konkreetse situatsiooni piiride. Enamiku maailma jaoks on india klassikaline muusika mõtetu, seda just oma ülisuure spekulatiivsuse, kümnete, võib-olla sadade märkide tõttu, mida mõistmaks tuleb guru juures kümme-viisteist aastat tunde võtta ja ilma millest aru saamata see muusika jääb eksootiliseks meelelahutuseks. Ja see omadus ei ole voorus, sest ta viitab selle muusika pinnapealsusele. Kõikides inimestes (ja rahvastes) on mingid kihid, mis on erinevad, ja mingid kihid, mis on ühised, ja ühendavad tasandid on sügavamad. Neid välja tuua on ka muusika ja üldse kunsti ülesanne. Seetõttu, kui me kasutame rahvuslikke sümboleid muusikas, me peame oskama neid suhtesse asetada üldnimlike sümbolitega, ja viimaseid peame nägema teatud määral kui kriteeriume (kuigi neid pole võimalik täpselt defineerida, ka eespool nimetatud duur- ja mollkolmkõla ning atonaalsus on küllaltki visandlikud, sest peab ju olema kontekst — tämber, rütm jm). Rahvuslikke märke ei tohi müstifitseerida, st omistada neile väärtusi, mida neil ei ole.

Eesti professionaalse muusika ajaloos toimus areng koos rahva enda arenemisega. Perioodil, kus oli tähtis eristada «eestit» «saksast» või «venest», püüti ka muusikas selgeid piire tõmmata. Tihti aga unustati, et kunst on kunst just seetõttu, et ta pole päriselt elu. Paljud sajandi esimese poole teosed on vulgariseerivad. Hämmastavalt vähe häid kunstiteoseid andis rahvusliku esteetika nõude järgimine heliloojate poolt — ja rahvaviisi kasutamine, mis enamasti oligi see vastus rahvuslikkuse taotlusele, on võib-olla teinud rohkem halba kui head. Kreegi muusika rahvaviisidega (mitte rahvapäraste koraaliviisidega) seotud pool on Taaveti lauludega võrreldes kohati peaaegu banaalne.

Küllaltki raske on leida eestlasele sobivat muusikalist ühendavat koodi. Selleks on pakutud ja pakutakse regilaulu, kuid see pole võimalik lahendus, sest regilaul väljaspool oma aega ja tausta ei tohiks esteetiliselt enam olla aktsepteeritav, kuigi ta ajaloolise tagasivaatena võib huvitav olla, peale selle on regilaulu

keel oma arhailisuse tõttu pooleldi võõrkeel. Luteri koraalid, mis mitmele põlvkonnale olid olulised, on liialt saksa-pärased ja tänaseks aegumas; samuti on raske elustada rahvapäraseid koraaliviise. Hõlmavamad sümbolid, nagu laadid, mida on peetud rahvusliku muusika tunnuseks, on selge näide müstifitseerimisest, kui me mõtleme näiteks kirikulaadidele, läbinisti internatsionaalse olemusega nähtusele.

Tõenäoline on, et rahvuslikkus edaspidi muutub (osaliselt on juba mitme kümne aasta jooksul muutunud) eesti heliloojatele millekski, mida ei tõsteta enam külbile, vaid mis on muusikas (kui on) alateadlikult, ühe komponendina. Sest inimese isiklik dimensioon on tegelikult suurem kui tema rahvuslik dimensioon. Millegi poolest jääb eestlane muusikas ikka eestlaseks (aga ka mees meheks, naine naiseks, brünnett brünetik), kuigi, mis see miski on, seda ei ole — peale keele, kui on tegemist vokaalmuusikaga — võimalik lõpuni defineerida. Üldnimelikud sümbolid aga jäävad teadvustatavaks, olgu või ainult aimatavatena, sest tähendust otsib inimene ikka ka siis, kui ta saab osa puhtast akustilisest ilust.

EESTI MERIKOTKAS

«EESTI MERIKOTKAS». Stsenarist **Tiit Randle**, režissöörid **Peep Puks** ja **Arvo Vilu**, operaator **Arvo Vilu**, helilooja **Igor Garšnek**, helioperaator **Ago Preimann**, monteerija **Eha Meter**. 733,2 m (3 osa), värviline. «Tallinnfilm», 1989.

Niisiis on meil nüüd oma film merikotkast. Film sai valmis möödunud sügisel ja see on sündmus, sest iga tõsiselt tehtud film loodusest on sündmus, olgu Eestis või kus tahes mujal.

On väga oluline, et meil oleks oma film merikotkast, nii nagu on väga oluline, et me võiksime Toompea tornis näha lehvimas oma lippu. Nõnda nagu lipp ei ole ainult lipp, on merikotkaski midagi enam, kui et ta on kotkas. Nii kaua, kui me võime seisatada vaatama tuules lehvivat sini-must-valget, tasub hellitada vabane-mise lootust, nii kaua, kui võime silmitseda merikotka lendu kodutaevas, ei ole selle taeva all kõik veel päriselt kadunud ja püsib elu-lootuski. Sest nii nagu eestlase päris kodu, on Eesti merikotkalgi pesapaik ikka Eestis ja mitte kusagil mujal maailmas. Lihtne ja selge nagu filmi pealkiri.

Teate kavatsusest hakata merikotkast filmi tegema võtsin 1987. aastal vastu mõningase kahtlusega, sõnumi filmi arvamisest «Tallinn-filmi» plaanidesse aga teatud kõhedustundega. Mul olid selleks omad põhjused ja arvan, et nende esiletoomine siin on asjakohane.

«Eesti merikotkas» ei ole esimene Eesti film kotkastest. Esmakordselt seadis «Eesti Kul-tuurifilmi» kaameramees oma kolmjala üles Aluta-gusel ühe rabasaare vaikuses just-just avastatud kaljukotka pesa juurde kusagil 1930. aastafel. Tookord filmitud kaadreid ma näinud ei ole, aga nii nagu «Eesti Loodusest» mõni aeg hiljem luge-da võis, pole kotka filmimine naljaasi. Teist korda varitises (nüüd juba «Tallinnfilmi») võttegrupp kaljukotka pesa all 1975. aasta kevadel ja suvel, siis sündis Peep Puksi «Pesapaik» kaljukotkaste paari elust. Tolle filmi võtetega olin vähem





seotud kui ettevalmistustööde ja lõppviimistlusega ning neist aegadest leidub mu päevikuis mitmeid ülestähendusi ja sealt pärinevad mu kujutlused nõukogude filmitegemise mehaanikast (või on see hoopiski keemia?). Meenub 12. märts Alutagusel. Võtsime Peep Puksiga kahekesi retke ühe kaljukotka pesa juurde. Oli kaunis varakevade õhtupoolik. Käigul rääkisime tööst. Tutvustasin oma ideid ning avaldasin kahtlusi. Veidi roosatva taevas väris vististi mu kujutlusi eelseisvast; igatahes lõpuks leidsin, et episoodid, mida sel aastal filmida ei õnnestu, tuleb püüda jäädvustada järgmisel aastal. Peep oli mind kuni selle hetkeni kuulanud temale omase viisakusega, kordagi vahele segamata. Nüüd jäi ta seisma, vaatas mulle ülitõsise näoga otsa ja lausus iga sõna rõhutades: «Ei, Fred, tuleval aastal ei filmi me enam midagi! Film peab olema valmis 2. oktoobriks. Siit ei tule hoopiski mitte seda, mida sina kujutled, aga oktoobri alguseks on lugu lõpetatud, sest muidu lähivad preemiad!» Viimased ponnitused diktortekstjaga tegime 23. septembril. Enamik tegijaid võib-olla ei tea tänaseni, et «Pesapaik» sai valmis tänu imele, sest kuidagi teisiti ei mõista ma nimetada kaljukotkaste paari käitumist filmimiseks ainumõeldaval pesal: ei varem ega hiljem pole ma näinud ühelgi pesapaigal nii rahulikke linde. Ja et nad tol aastal juhtusid ülepea pesitsemata, sest suured röövlinnud ei tarvitse igal aastal poegi üles kasvatada, ning pealegi just nimelt selles ja mitte mõnes varuspesas! Nii et preemiad ei läinud...

Veel teiseski filmis pidi kotkas mängima üht peaosalist, ent «Eesti Telefilmis» «Mare Balticum» jooksis ettearvatult kariile. Villu Astoki huvitavas ja fantaasiaküllases käsikirjas oli merikotkale ette nähtud Läänemere seisundi indikaatori roll, aga mida Astoki fantaasia ei suutnud ette näha, oli jahmerdamine, mida nõudis kõikvõimalike lubade säamine filmimiseks «teistes Läänemere maades». Ja ei kujutanud ka režissöör Altmäe ega operaator Bogatkin tööd vastu võttes ilmselt ette, millega õieti tegemist. «Välismaal» käidi küll ära, aga sinna kulus kogu aur ja kodused tööd jäidki laokile, no mis sa teed!

Pole mingit vajadust eesti filmivaatajale selgitama hakata, mida tähendab meile Rein Maran, ent Maran üksi teab, mida tähendab loodusele spetsialiseeruvale professionaalile sisuline iseseisvus. Loodusfilm nõuab erialase ettevalmistusega asjatundja pidevat juuresolekut, üksi filmija kannatlikkusest, nagu sageli arvavad asjasse pühendamatud vaatajad, siin ei piisa. Maran, kuigi ta küll puhuti teiste abi vajab, veab ise oma rege (mis rege — tervet rongi veab tal), aga Maraneid on meil üks. Kuidas ta seda ikka veel suudab ja pealegi nii, et

«preemiad ei läheks», on minule isiklikult jäänud mõistatuseks. Merikotkafilm jäi Einar Tammuri õlule. Einarita olnuks selle tegemine mõeldamatu. Temale rajaski oma arvestused filmi idee ja käsikirja autor Tiit Randla. Sellepärast on «Eesti merikotkas» ka film Einar Tammurist. See, kuidas elukutselisest autojuhust sai elukutseline kotkaurija, on lugu omaette, aga selge on, et praegu meil igatahes ei ole teist meest, kes nii hästi kui Einar tunneks suurte haruldaste röövlindude eluolu ning käekäiku Eestis. Me näeme kinolinal sümpaatset noort meest sooritamata küll raskusteid ronimistrikke kuni kolmekümne meetriste puude latvades, küll uurimas laboris keemiliste analüüside tulemusi — ikka temale omase tagasihoidlikult rahuliku asjalikkusega. On ääretult kahju, et me ei kuule, nagu algul kavatsatud, Einarit ennast näha olevat selgitamas, see andnuks filmile palju juurde. Aga mis parata, kui metsaelu päevad ja nädalad montaažilaulal sekunditeks peavad muutuma.

«Eesti merikotka» venekeelset varianti ma näinud ei ole, aga Patricia Newman ingliskeelse diktorteksti (Mart Aru tõlge) redigeerijana ning lugejana on minu arvates küll õnnelik leid, sest kes siis veel paremini sellega toime võiks tulla, kui mitte inglasest filmitegijast.

Kotkafilmi helitaust võinuks teistsugustes oludes kujuneda lõppkokkuvõttes teistsuguseks, aga vaevalt küll, et usutavamaks. Põhiline osa filmi helitaustadest lindistati filmimise ajal võttepaikadel. Nii kuulemegi näiteks varasuvises vanas segametsas varasuvise vana segametsa linde ja neid laulab seal ei vähem ega rohkem, kui laulab linde vanas segametsas varasuvisel ajal. XVIII rahvusvahelisel ornitoloogiakongressil Moskvas 1982. aastal näitasid inglased «Kalakotkast». Film oli lummav. Meenub, et selles oli kahel puhul kasutatud muusikat, ent kui hiljem oma kaaslastelt küsisin, kas filmis kõlas ka *human made music*, vastasid kõik otsekuu ühisel kokkuleppel: ei. Olgugi, et olen «Eesti merikotkast» valmis kujul vähemalt kolmel korral näinud, ei suuda ma ometi meenutada selle filmi muusikat (Igor Garšnek).

Kõike seda, mis toimumas metsa ülakorrusel ja kotkapesades, näeb vaataja metsalatvade kõrguselt. Need episoodid on filmitud 35-mm kaamera ja enamalt jaolt võimsate (ning rasketel!) teleobjektiividega. Tean biolooge, kes oma vaatluspostil puuladvas või varitsuspaigas loomakorjuse juures ööpäevi võiksid istuda, aga et seda suudab ka mõni kaameramees, tuli minule igatahes ülimeeldiva üllatusena (ma ise ei mõtle just eriti hea meelega puudele, mille latvadesse poisipõlves ja veel noorusaegadelgi mõne linnupesaga pärast ronisin...).

Pärast «Pesapaiga» linaletulekut ütles professor Viktor Masing filmi olevat liiga efemeerse nähtuse selleks, et filmimise nimel riskida kotkapesaga. Looduse, antud juhul haruldaste linnuliikide ellu sekkumise eetilisi



probleeme on puudutatud ka filmis Eesti merikotkast. Mis õigusega ronib Einar Tammur kotkapesadesse, rōngastab seal poegi, teeb oma vaatlusi ja mārkmehd? See kōsimus on pisut laiem ning seondub kōsimusega inimese õigusega hetkevajadusest lāhtudes halastamatult laastada teiste olendite eluallasid. Vahest oskab vaataja ūtelda, mispoolest ūks metsamajand (leshoos) kuskil Tartus vōi Aegviidus õigupoolest erineb nāiteks Vāetisetōōstuse Ministeeriumist Moskvast? On tarvilik, et see, mida nāevad ūksikud uurijad vōi loodushuvilised toimumas meie metsades, jōuaks ka laiema ūldsuse silma alla. On tarvilik, et teataks nende lugu, kelle elu alustugesid me uuristame, ja tānu kotkapesa ronijatele me seda teada saame. Tutvusi on vaja, meie pāevil teisiti ei saa, ja film neid ju sobitabki. Ei ūtleks, et Eesti merikotka kāsi just hāsti oleks kāinud, kotkalaipu nāeme kinolinal nūūdki. Midagi peab ju ometi tegema selleks, et neid veel rohkem ei oleks. Pūūnisepanija, pūūsimeme vōi metsaraiuja puhul, kel aru ega sūdant sugugi ei ole, film muidugi ei aita, aga seal, kus mōistuseraas veel sāilinud, vōib asjast teinekord ometi pisanatukest abi loota. Kaunite fotodega kotkaraamatuid, nagu neid Pōhjamaades ilmub, meil ju ei ole ega saa niipea ka olema.

Arvan, et siin ei ole koht filmi sisu ūmberjutustamiseks, ent ūht tōsiasja maksaks siiski meenutada. See puudutab otseselt filmi peategelast, Eestimaa merikotkast, ja tema kaudu meid kōiki.

Rahvusvahelise merikotkaste uurimise ja kaitsmise projektiga, mida juhib filmi alguses kōnelev rootsi bioloog doktor Bjōrn Helander, tehti algust 1976. aastal. Uuringud pōhinevad suuresti vārviliste rōngaste kasutamisel. Vāliolukorras vaadeldav jalarōngaste vārvikombinatsioon vōimaldab kindlaks teha, kus ja millal on lind rōngastatud, ja nōnda jālgida merikotkaste liikumist. Euroopas on tānaseks mārgistatud ūhtekokku ūle 2000 linnu, neist Eestis kuue aasta jooksul 56 merikotka poega. Rōngad kinnitavad, et merikotkad asuvad esmakordselt pesitsemā viie-, kuue- vōi seitsmeaastaselt ja tulevad siis sūnnipaikadesse tagasi. See tēhendab, et oma kotkaid peame kaitsma siin, Eestis, ja kui nad hāvivad, siis pole erilit lootust, et Soomes vōi mujal sūndinud merikotkad meile pesitsemā tulevad. Niisiis ise ja ikka ise peame siingi oma mured kandma ning keerdkōsimused lahendama, teist vōimalust lihtsalt ei ole.

Vōib vist ūsna kindlasti ūtelda, et merikotka pāāstjaks Pōhjamaades ja eks mujalgi, kui ūldse, on tema ainus tōeline vaenlane — inimene. Juba Bengt Berg, rootsi loodusuurija ja -kirjanik laskis oma maadel kotkaste talvetoiduseks hirve (tollal ei olnud meri saastunud, kotkaid kollitas ūksnes nālg). Seal, sōōtmispaigal, ta neid siis vaatles ja pildistas ja kogus nōnda materjali oma kotkaraamatu tarvis («Viie-



Merikotkas.
F. Jūssi foto

mased kotkad», eesti k 1972). Meiegi nāeme lābi Arvo Vilu kaamera teleobjektiivivi merikotkaid nende talvisel toitmispāigal. Nad tulevad ja lāhevad ja nende ūmber kekutavad ning keksivad toidupalasid napsates rōngad ja harakad. Me nāeme kotkaid istumas puudel, ūksi ja paarikaupa, me nāeme neid elamas oma pesaelu ja nāeme elu nende ūmber: on ligemad ja kaugemad naabrid, on muutuva ja pūūsvama ilmemaastikud. Me nāeme merikotkaste māngulendu taeva all, koguni sinist taevast ja valgeid pilvi — mis ime! — nāeme me, sirguva kotkapoja edenevaid mānguharjutusi pesal ja esimest lendu. Vabas looduses! Eestis! Missuguse varanduse omanikud me oma āramōnitatud maal 1989. aastal siiski veel oleme! See maailm on mulle nii tuttav. See on tegelikult minu maailm, mida ma ei saa jātta ka siis, kui ma nādalate vōi kuude kaupa sinna ei pāāse, ja nūūd ūllatab mind see, kui d a s Peep Puks mu sinna jälle viib. Ei tea kūll, kas ta on oma reżissōōritōō teinud nii hāsti, kui ta seda teha soovinuks, aga lollitatud mind ei ole. Usun Puksi ja olen talle siiralt tānulik selle eest, et see on vōimalik.

«Eesti merikotka» on film monumendist, mida ūkski restauraator tagasi ei anna. Annab aeg, aga aega jāāb aina vāhemaks.

LINDPRIID II:

MAURUM
 E R F V I D E O S P

200001 TALLINN VANA-POSTI 2

Eesti magas maha video koidiku, praegu peab kõvasti pingutama, et mitte keskpäeva maha magada. 1987. aastal oli video tungimas Eestisse, kogu ametialane videoaparatuur N Liidus kuulus aga KTV-le, pealegi oli ka seal tehnikat vähe. Ainus võimalus tookord oli ühisettevõtte, mis oma algkapitali sissemaksud teeks videotehnika näol. Filmi kui ideoloogilise relva ja ühisettevõtte mõisted olid siis veel kokkusbimatud, vähemalt puudus pretsedent. Hoova tõmbas alla sm Kamšalov, N Liidu Kinokomitee esimees, kes käis samal aastal Tallinnas ja ka «Eesti Reklaamfilmis» ning andis oma nõusoleku.

22. aprillil 1988 registreeriti Soome-Eesti ühisfirma ERF Video «Maurum». Soome-poolseks osanikuks «Multimedia OY» (41% põhikapitalist) ja meilt «Eesti Reklaamfilm» (praegu 26%); 1989. aastal liitus nendega tele-raadiokeskus (33%). Aastaalguse seisuga oli põhikapitali suurus 760 000 Nõukogude rubla. Videoseadmeid oli muretsetud 2 miljoni marga eesti: kaks superkaamerat «Betacam SP», VHS ja U-matic montaažiseadmed — tookord ja ka praegu ühed parimad võimalikest. Arilisel edukal firmal peab olema meelde jääv nimi, «ERF Videot» oli aga välismaalastel raskevõitu välja hääldada. Ristiisid pakkusid nimeks «Maurus», kuid selgus, et juba on olemas sellenimeline raamatupood ja samuti ka üks videoettevõtte Kanadas. Nõnda pidi-gi viimase s-i asendada m-iga.

Esimene tunnustus «Maurumile» tuli juba 1988. aasta suvel. Cannes'i festivalil premeeriti Priit Pärna idee põhjal valminud filmi «Kustuta valgus» pronksmedaliga. Festivali lõppedes telliti film otsemaid Rootsi, ka näitas oma huvitatust üles BBC. Kohaliku suurusega sensatsioon — oldi ju Cannes'is esimest korda ja vaid ühe filmiga.

ERF Video «Maurumi» toodangu

võiks jagada kahte: reklaamvideod ja dokumentalistika. Lähiminevikus oli kaubareklaam meie maal mõttetud, primaarseks said firmade reklaamid *à la* «tulge meie ettevõttesse tööle ja te ei kahetse». Välissidemete võimalikuks muutudes taipavad arukad firmajuhid, et pole mõtet oma kolid välisturule tutvumiseks vedada, palju mugavam on videoreklaam. On tekkimas äriinformaatika. N Liidu piires on «Maurumi» teeneid kasutanud näiteks «Aeroflot» (praegu valmib «Aeroflotile» reklaamirull, kus naturaaliveõtete kõrval on kasutatud ka animatsiooni), üks Moldaavia agroettevõtte jne.

«Maurumi» peadirektori Rein Karemäe sõnade kohaselt on videofirma tugevamaks ja olulisemaks pooleks siiski dokumentalistika. Suurim töö võib-olla 23-minutine film Balti ketist (vahemaal Tallinnast Vilniusele) oli ametis 11 kaamerat ja mitu kopterit. Inglise vahendusfirma kaasabil on seda filmi müüdnud juba mitme riigi televisioonile. Ilon Wiklandi ja Astrid Lindgreni Eesti-reisi aegu valmis Rootsi TV-le filmilõik kuulsate daamide reisist Haapsallu, raamatuillustraatori lapsepõlvemaale. Valminud on film kadunud akadeemik Sahharovist, tegemisel Boriss Jeltsinist, koostöös soomlastega on kavas film N Liidu ökokriisist — Koola, Baikal, Virumaa. Et «Maurumi» käsutuses on maailma tasemega tehnika, kasutavad välisfirmad seda varmalt ära. Näiteks Rootsi TV väntas siin neli dokumentaalfilmi Eesti elust, «Maurumi» poolt olid võtte-technika ja operaatorid ning «Toyota» mikrobuss, loomulikult teatava koguse kroonide eest (valuuta on kas või juba sellepärast vajalik, et ühisettevõttele keeldutakse Maarjamaal Nõukogude rublade eest mõnda kaupa müümast). Kokku valmis «Maurumil» möödunud aastal kolmkümmend filmi.

□ Max Frischi uus näidend «Jonas ja tema veteran — mokalaat» toodi välja Zürichi *Schauspielhaus*'is koostöös Lausanne'i *Théâtre de Vidy*'ga. Lavastas saksa teatri kuulsamaid nimesid Benno Besson. 78-aastane kirjanik selgitas, et ta pole juba aastaid midagi paberile pannud peale erakirjade. Nüüd koostas ta aga dialoogi vanaisa ja lapselapse vahel, milles vältis oma seisukohta Sveitsi armee likvideerimise poolt. Sellega lootis Frisch osaliseltki mõjutada rahvahääletuse tulemust.

□ Esmakordselt jõudis vaatajate ette 1936. aastal mõrvatud hispaania poedi F. G. Lorca lõpetamata teos «Komöödia ilma pealkirjata». Madridi Rahvuslikus Draamateatris lavastas selle Luis Pasqual ja hämmastavalt tänapäevaseks kõlav näidend läheb suure menuga. Oodata on, et seda tutvustatakse peatselt mujalgi Euroopas.

□ Prantsusmaal jagati traditsioonilisi Molière'i-auhindu aasta parimatele teatritöödele. Kõige rohkem jagus neid Patrice Chereau' tehtud «Hamletile» Nanterre'i teatris. Aasta parimaks meesnäitlejaks valiti nimiosalist kehastanud Gérard Desarthe, lisaks pälvis see Shakespeare'i-lavastus auhinna parima lavakujunduse ja kostüümide eest. Muusikateatrist tõsteti esile Webberi «Cats'i» *Théâtre de Paris*' ettekandes.

□ Comédie Française kavatseb lavale tuua Molière'i teoseid võimalikult erinevate lavastajate tõlgenduses, et veenda ka publikut klassiku kaasaegsuses. Dario Fo käe all peavad valmima «Arst vastu tahtmist» ja «Sundabieliu». Tahetakse taastada Jean-Pierre Roussilloni lavastatud «Ihnus» ja võtta see uuesti mängukavva. Repertuaari mitmekesistamiseks on plaanis tutvustada ka Shakespeare'i, kelle loomingust valib endale meelepärase näidendi hispaanlane Pasqual, Barcelona *Teatro Lliure* juht. Antoine Vitez kavatseb rambilgusse tuua Brechti «Galilei elu», et esindatud oleks ka saksakeelne dramaturgia.

□ Comédie Française'i ja Odéoni, Prantsuse Rahvusteatri mõlemat maja juhivad nüüd nais-terahvas. Kultuuriminister Jack Langi ettepanekul kuulub see ametipost Monique Barbaroux'le, kes seni vastutas ministeeriumis teatri- ja muusikaasjade eest.

□ Juri Ljubimov pidi Londoni *Covent Garden*'is lavastama Wagneri tetraloogia «Nibelungide sörmus», kuid pärast «Rheini kulda» jäi töö pooleli ületamatute lahkkelide tõttu peadirigent Bernhard Haitinkiga. Kolm ülejäänud ooperit lavastab nüüd Götz Friedrich.

□ Peter Weissi «Marat' jälitamise ja tapmise» avati Londoni *National Youth Theatre* hooaeg. Lavastas Edward Wilson, kelle töö pälvis üksmeelset kiitust, kuid polevat siiski võrreldav Peter Brooki omaaegse versiooniga *Royal Shakespeare Company*'s. Huvitav, et 1964. aastast peale, mil inglise teatriuudenda «Marat'» lavale tõi, polnud Londoni publik seda näinud.

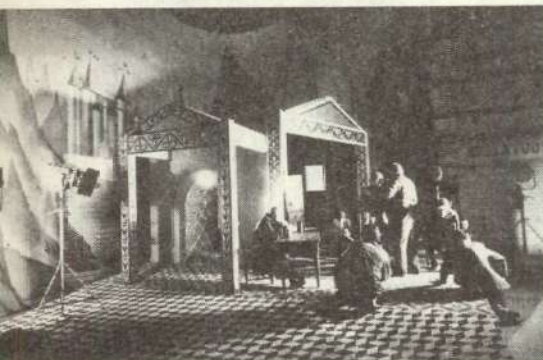
□ Mängukavast võeti lõpuks maha Broadway-revüetendus «Oo Calcutta!», mis pidas vastu 20 aastat. Selle maailmaesietendus 1969. kuunes tollal käimasoleva seksuaalrevolutsiooni üheks kõrgpunktiks, sest tabude kaotamisega sai võimalikuks suguakti esitamine teatrilaval. Ometi mõjus omaaegne superhit viimasel ajal vanamoodsana ja seda külastasid põhiliselt sissesõitnud. 5959 etendusega kuulub «Calcuttalle» nüüd kõigi aegade Broadway rekord. *Off Broadway* tippmark on aga veelgi kõvem, sest muusikal «Fantastikud» püsis repertuaaris juba 1960. aastast.

«SURMATANTSU» VÕTTED ON ALGAMAS



Võttegrupp on tööks valmis. Vasakult: režissööri abi Riina Vellerind, operaatorid Rein Kalmus ja Mait Mäekivi, režissöör Tõnu Virve ning filmi direktori asetäitja Kerdi Kuusik.

Näitleja Mikk Mikiver (Hermen Rode) on tähelepanu keskmes.



Pärast kaua kestnud eeltöid läks eelmise aasta lõpus «Tallinnfilmis» NSVL Teleraadio-komitee tellimusel käiku 2-jaoline mängufilm «Surmatants». Stsenariumi Bernt Notke, Michel Sittow', Schiekel Kalti ja Hermen Rode elust ning kunstnikuteest kirjutasid Hans H. Luik, Proomet Torga ja Tõnu Virve kolmekesi. Seda hakkab lavastama Tõnu Virve, kes astus esimest korda vaatajate ette režissöörina 1987. aastal lühimängufilmiga «Ringhoov». Operaatoriks on Mait Mäekivi; ta debüteeris sama filmiga, pärast seda on aga teinud kaameratöö kahele täispikale filmile. Need on Peeter Urbla «Ma pole turist, ma elan siin» ja Jüri Sillarti «Äratus».

Algul läks filmi tegemine kärina ja müri-naga käima: tehti ettevalmistusi, otsiti võttekohti, valiti näitlejaid. Peaosadesse kinnitati säärased Eesti filmi korüfeed nagu Evald Hermaküla (Bernt Notke), vürst Peeter Volkonski (Michel Sittow), Sulev Luik (Schiekel Kalt) ja Mikk Mikiver (Hermen Rode). Kogunisti nelja osa (Anneke, pime nunn, Florentia, Dthea) mängib hiljuti lavakunstikateedri lõpetanud Piret Kalda.

Kõik laabus kenasti kuni kunstinõukogu. Uldse tuli üle hulga aja taas kokku küllaltki soliidne ja auväärse koossuga kunstinõukogu, kes vaatas esitatud materjali läbi, kuulas asjaosaliste sõnavõttud ära, ütles oma jah-sõna ning andis õnnistuse kaasa. Lavastusnõukogu pani aga asjale veto peale, väites, et asi lõhnab oma paarisaja tuhande rublase kahjumi järele. Isemajandavale stuudiole polnud see muidugi vastuvõetav.

Enam kui kuu aega tegeles filmigrupp aktiivselt kõikvõimalike läbirääkimistega. Peeti nõu tööandjatega, otsiti sponsoreid ja produtsente nii idast kui läänest.

Nüüd on surnud punktist üle saadud. Jäämäed on hakanud sulama ja esialgsed kokkulepped saavutatud. Töö tehnilise teostamise ja asjaajamise võttis enda peale kooperatiiv «FREYJA FILM», ta lubas olemasoleva rahasummaga filmi ära teha. Loodetavasti on osanike seas ka läänesakslasi. Meie Kultuuriministerium olevat lubanud toetada filmi eestikeelse variandi tegemist.

Kerdi Kuusik

Peaosades on Mikk Mikiver (Hermen Rode) ja Evald Hermaküla (Bernt Notke).





Lembit Ulfsak kandideeris samuti Bernt Notke ossa.

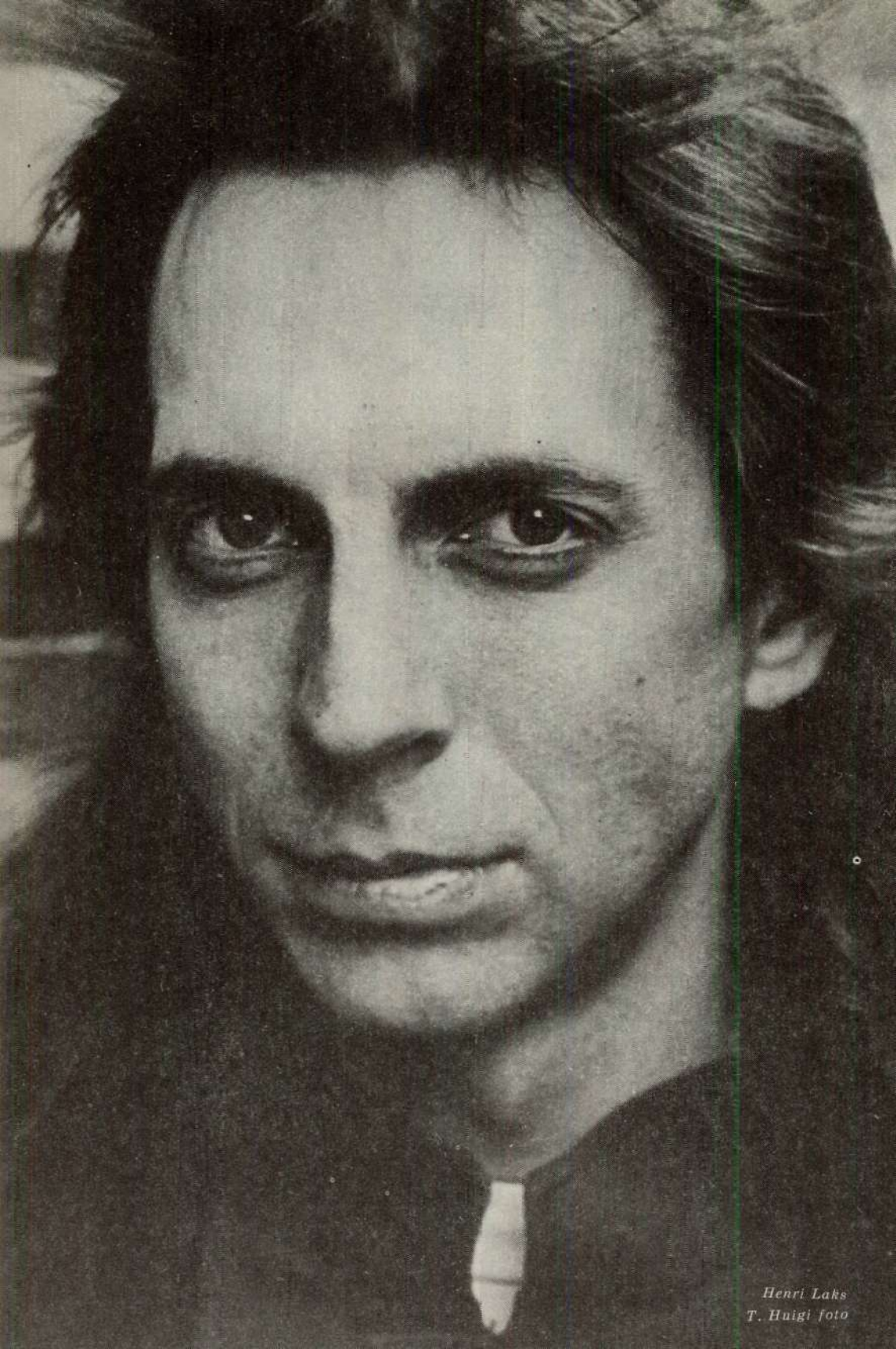
Evald Hermakülale (Bernt Notke) grimmi tegemisega on ametis Ly Kärner ja Merle Taru. Tööd hindab režissöör Tõnu Virve.



Mikk Mikiverile (Hermen Rode) teeb grimmi Ly Kärner, ka siin on vajalik režissöör Tõnu Virve pilk.



Keskseid osi mängivad filmis Piret Kalda (pime nunn) ja Sulev Luik (Schiekel Kält).



Henri Laks
T. Huigi foto

Sündinud 7. jaanuaril 1961 Tallinnas. Algteadmised jäid külge «kännukuke-koolis» (37. kk).

Kõrgkoolis käis kuus aastat. Toonases ERKI-s püüdis algul saada arhitektiks, siis tarbekunstnikuks.

Nõukogude armeest jäi kõrvale ülesannete rohkuse tõttu hariduspõllul. Suunamisega maabus Martna 9-klassilise kooli kunstiopetajaks, erialaste tundide vähesuse tõttu juhatas ka lõuatõmbamist ja kotisjooksu. U-valetit pidi pugest Tallinna külje alla Kuusalu, kus lisaks kunstiopetusele andis kohalikus keskkoolis ka joonestamist. Kroonu uimasust kuritarvitades oli viimase suunamisaasta vabakutseline rändmuusik, kes tribunalliga ähvardamiste tõttu õõbis teadmata aadressil.

sõuab mööda Läänemerd
suur ja lai jäämägi
mulle õudselt meenutab
rasvast kiilaspead

Koduks on juba mõnda aega Pääsküla, kus ehitamisega (kolm viimast aastat tõsiselt) jõudnud n-õ kuurist teha perele elamiskõlblikuks ühe toa. Tempo aga kiirenevat, sest järgmistelgi olla juba põrandad all. Videot või CD-d pole, telefonigi mitte. Seni kui nõukogude miilitsale lootma peab, kitarril kõrvale muid riistu ei muretse.

Perekonna suurus (veel) alla keskmise. Vaba- ja pärisabielust eesti sõnavara rikkust hindava Tiinaga on sündinud kaks poega — joviaalne Joonas (1987) ja rahutu Rasmus (1989).

Muusikuks ei ole sündinud. Oieti pole noodikirjagi õppinud. Küll hindab aga univertsalsust, sünteesialdist meelt. Seepärast jälgib sümpaatiaga David Bowie, Peter Gabrieli ja Stingi projekte. Mõjutustest nimetab eelkõige Led Zeppelini, aga ka läbimurdeplaatte mõnest kujudemisaastast (1982 «ASIA», 1983 «Yes»).

A ns a m b l i d, milles osalenud, loeb üles ühe käe sõrmedel: «Pelikan», «Reval», «Kuues Meel», «Zaltus Lumel», «Seitsmes Meel».

Popkultuuri arvas osaks bisnisest, kus kunst eelkõige serveerimine. Rockstaari rolli ei naudi, hoiab silme ees kutsetööd kunsti vallas. Muusikast siiski veel ei loobu, kuigi kontserdieluga Eestis praegu seis vilets. Nalja (laval) pole nõus tegema. Kui poleks välisreise (kutseid Soome festivalidele), oleks eksistentsiga raskusi. Vananevaid tähti peab kurvaks nähtuseks. Varieteelavast loodab hoiduda.

külm naer jäiselt kõrvus kajab
maise kurjuse hää
vait jääb
viha selleks ajaks
kui süda kuuleb ja näeb

L a u l e teeb tasa ja targu. Umiseb viisijuppi ja koob mõttele sõnu selga. Esimene laul oli tuletõrjast vanaisa sinelist. Viimast pole veel teinud.

I s e l o o m u l t leeb, aga kirglik. Vahel ka saamatu. Eriti seltskonnas, keda peaks rahvalike või poplugudega lõbustama. Harukordadel kaval. «Leebe tuule» *image*'i varjus püüdis suunata publikut neelama armastuslaulude kõrval õpetuslikumaidki. Kurjustanud ei ole suurt kellegagi.

K õ n e p r u u k lihtne. Kui hästi, siis vahva, kui kehvasti, siis lumes. Ja «vana Leoga» õnnistab vaid iseennast.

E m a k e e l t j a i s a m a a d vahetada ei kavatse. Tööpartneriks on kas «Seitsmes Meel» või Alo Mattiisen. (Viimase «sündipark» võivat asendada peaaegu kõike pille. Studios jääb vaid kompuutri abil salvestada kõik valmismängitud read, siis laulda peale ja teha nii-öelda peenviimistlus efektide-kajadega.) Arvab tulevikku olevat vaid rahvuslike iseärasustega rockmuusikal, koostööd Aloga loodab jätkata. Tehniliste võimaluste rohkusest püüab end mitte haneks lasta vedada.

körini on järjekorras
riigikorras villand ka
korralageduste koormat
pole isu vedada

kui see kord siin oleks korras
oleks palju hullem veel
aja tolmukorra alla
maetud saaks siis emakeel

U i t u d e s näeb end muusikute ühist muret leevendamas — asutamas piraatplaadifirmat, mis «Melodija» monopoli lõpetaks. Aga ka üksildast ateljeed, kus kiindunu katsetusi õlimaaliga keegi ei sega.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JUNE 1990

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE PUBLISHED MONTHLY BY «PERIODIKA».

EDITOR-IN-CHIEF: MIHKEL TIKS. ASSISTANT EDITOR: PEETER TOOMA.

THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP, MUSIC EDITORS: MARE PÖLDMÄE, MART SIIMER, CINEMA EDITORS: JAAK LÖHMUS, SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 200090, ESTONIA

THEATRE

M. VISNAP. When the actor is running the show (33)

Who cares for the actor? the critic asks. Has the time of stars passed on our stages? Or has the actor volunteered to blend into a motif, a colour, a theme on the director's palette? Our actors seem somehow vulnerable in the theatre where the directors think too little of the actor's development while choosing the repertoire or the cast. These thoughts kept cropping up when the reviewer watched three productions, two monodramas: one by P. Süskind entitled *The Double-Bass* in the Old City Theatre (starring Aarne Uksküla) and the other by W. Luce entitled *The Beauty of Amherst* in the Youth Theatre (starring Ivi Lepik) and a two-character piece by J. Kilty entitled *Dear Liar* in the Youth Theatre (starring Helle-Reet Helenurm and Andres Ots).

A. VASILYEV. To break the vase (53)

Anatoly Vasilyev, the world-famous leader of the Russian modern theatre, gives his thoughts on actor's training and tells us about his experience as drama teacher.

Estonian drama school. Class 14 leaves, the problems remain (58)

The 14th class, that is, 7 graduates, is leaving the drama department. Only 5, out of the 7, will go to work at the theatre. What's up? Is there something wrong with the class or with the whole department? Have the problems arisen between the walls of the drama school or are they more general problems characteristic of the Estonian theatre? The magazine interviewed some of the staff, the drama teachers Merle Karusoo, Evald Hermaküla, Rein Agur, Mati Unt, Roman Baskin and the head of the department Kalju Komissarov.

K. VANAVESKI. Each actor should have Unt as director (66)

The theatre critic K. Vanaveski reviews the graduation performance of the 14th class of the drama department *The Birthday Party* by H. Pinter. The critic's opinion is that the director's choice has been right and clever: new faces in the cast and a wonderful play support each other, and the result is a full house. The youthful joy of playing the absurd rises up to the brim without once spilling over.

P-R. PURJE. Is it (more) easy to be normal? (68)

The reviewer looks at another performance given by the same class, *Fools* by N. Simon and her opinion is that there is not much scope for the individuality of the actors and actresses, the role-play is external, half-comic and cramped. The reviewer is not sure whether the young people really enjoy being on the stage.

MUSIC

E. TAMBERG answers (3)

On the eve of his 60th birthday Eino Tamberg, one of the leading Estonian composers, talks to Helju Tauk, a music critic and pianist, a kindred spirit from long ago. In the interview some important episodes in Eino Tamberg's life are brought to light and creative psychology in general is discussed.

GYÖRGY LIGETI in Helsinki (15)

First the musicologist Merike Vaitmaa presents a brief survey of the life and work of György Ligeti. Then follows the main part — G. Ligeti's press conference in Helsinki on Feb. 20, 1990.

The work of Eduard Tubin in the world press (40)**I. RÜÜTEL.** The ethnological aspects of studying Estonian folk music (44)

The key questions in the ethnological study of Estonian folk music at the present moment are dealt with. Ingrid Rüütel, who works for the Tallinn Institute of Language and Literature, is one of the leading Estonian folklorists, one of her major projects has been the typology of folk tunes.

A. HIRVESOO. Estonian music under the Stars and Stripes II (72)

The second instalment deals with the Estonian musicians who were forced to emigrate into the USA after the Second World War. There is mention of singers, pianists, violinists and cellists. The article also contains some interesting details about the life of the post-war wave of Estonian emigrants in the USA.

M. SIIMER. Nationalist symbols in Estonian music (81)

A short, partially evaluative, discussion of some problems of music as art.

CINEMA

R. B. TOBIAS. The documentary under the conditions of occupation (23)

An American film critic, professor of the film department of the University of Montana, observes some major tendencies in the Estonian documentary of the last year. He finds the sentimental, nationalist-coloured treatment to be disturbing in places. In general, the atmosphere is intellectual and creative, the object clearly defined. The reviewer draws comparison between Andres Sööt's *About Johannes Hint*, Renita and Hannes Lintrop's *Cogito, ergo sum* and Mark Soosaar's *Miss Saaremaa*. A film which deserves special attention is Lennart Meri's visual anthropological documentary *The People of Thorum*.

A. REDOVIČS. The documentary in the period of reform (25)

The Latvian critic's view of the last year's

Estonian documentary film production differs from the American's in several respects. In his opinion this is due to the similarities between the spiritual and political climate in the two neighbouring countries. The reviewer thinks that the tendency to make facts aesthetic, observable as recently as the early 1980s, is outdated now. More and more emphasis is laid on live chronicle which is not broken by some tricks of montage. The hate to the Bolsheviks is a pervading note in several Estonian documentaries. Once more literariness and a pure interview are respected which is clearly perceivable in Andres Soot's film *About Johannes Hint*. The reviewer is critical of a kind of incomprehensible restraint, or a tight-lipped approach in the last year's films.

S. TEINEMAA. Each moment is unique (28)

The reviewer describes shortly the most important documentaries released last year. He points out that the work of several small studios should also be considered when we talk about Estonian documentary film. Characteristic of the last year was the emergence of several young directors whose work attracted notice beside the work of already well-known documentarists. The reviewer refers to the works of Renita and Hannes Lintrop and Kristjan Svirgsden.

F. JÜSSI. Estonian sea eagle (83)

The review is about Peep Puks' and Arvo Vilu's wildlife film *Estonian Sea Eagle* (the Tallinn-film studio, 1989). In addition, the reviewer discusses some earlier films about eagles and points to some ethical questions which arise

when such films are made. The reviewer claims that P. Puks' film is a unique phenomenon and we have to be thankful to the director for making the film which will be a monument to the Estonian sea eagle.

T. KAUGEMA. Outcasts II. Estonian Commercial Video Firm Maurum (88)

The article discusses the activity of the Finnish-Estonian joint venture, the Estonian Commercial Video Firm Maurum and their future plans. According to the manager Rein Karemäe the documentary is the firm's major article, confirmed by the fact that last year Maurum released thirty films.

K. KUUSIK. The shooting of the Death Dance is under way (90)

This is a short account of Tõnu Virve making his new feature *Death Dance*, on the life and career of the artists Bernt Notke, Michel Sittow, Schiekel Kalt and Hermen Rode who all worked in Estonia.

MISCELLANEOUS

H. LAKS. Persona grata (93)

R. VARBLANE. Paul Klee and theatre (96)

The art critic Reet Varblane analyses this part of the work of Paul Klee which has been inspired by the theatre. The survey discusses several works from his Weimar period and his designs for *The Bacchantes* and a meaningful essay with the title «On Scenic Design».

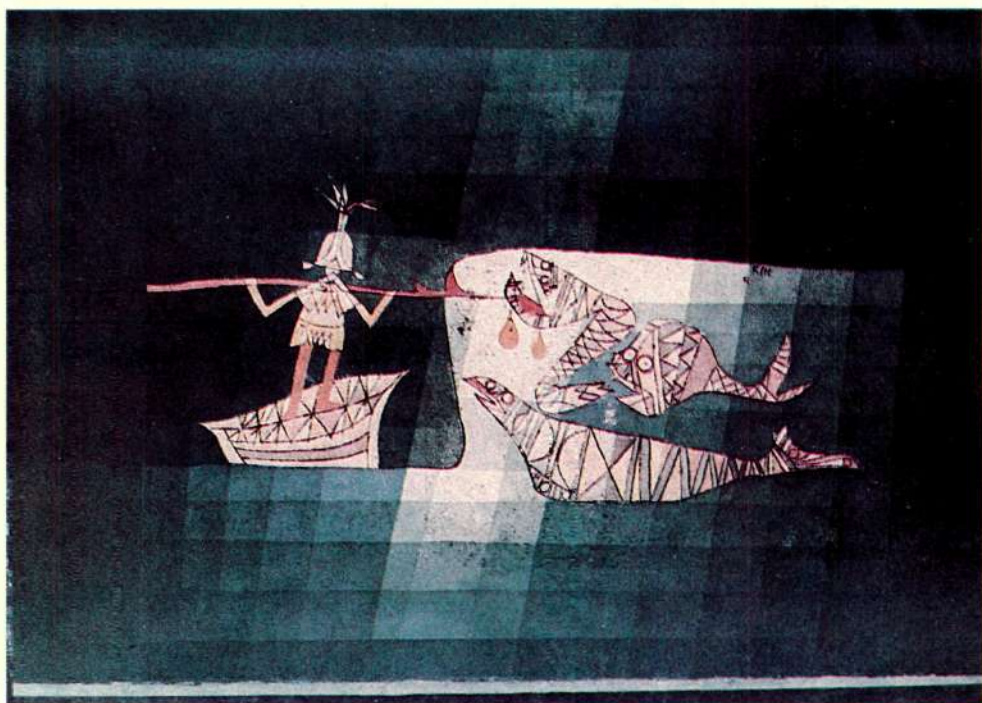
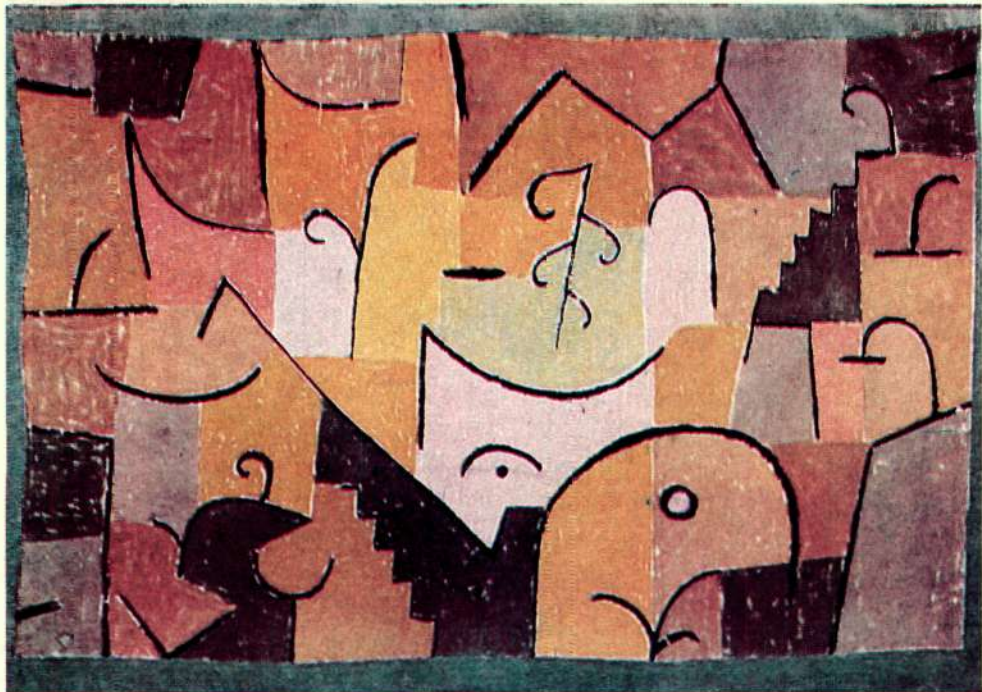
Bauhausi päevilt Weimarist on Paul Klee loomingust teada terve seeria otseselt teatrist inspireeritud pilte. Kunstniku loomingu kompetentseima uurija, tema kaasaegse Will Grohmanni käsitluses on võimalik Klee tolla-aid töid jagada reaalsusest eemaldumise astme järgi välimise, keskmise ja sisemise ringi töödeks. Vaid autori fantaasia viljana loodud sisemise ringi piltide hulka kuuluvad ka teatripildid. Vaatamata tõsiasjale, et Paul Klee kutsuti Weimarist Dresdenisse Mozarti ooperi «Don Juan» lavastust kujundama, ei ole ükski neist teatripiltidest allutatud mingitele eriliistele, ainult teatri kontseptsiooniga seotud reeglitele. Nii nagu ka teistes sisemise ringi piltides (maagilised ruudud ja fuuga pildid), eksisteerib siin vaid Klee pildimaailmale omane sisemine loogika, mille reegleid ja muutumist saab jälgida eskäkt kunstniku kogu loomingu taustal. Kuid vaatamata sellele, ei moodusta teatri-temaatika P. Klee loomingus mitte juhuslikku, mõne aastaga mööduvat nähtust. Pigem võib öelda, et kogu tema grotesksetel kujunditel põhinev looming on inspireeritud teatrist, selle tinglikkusest ja kontrastidest — seiklustest harda tõsisuseni, muinasjutulisusest jõhkra satiirini. Klee piltidel domineerivad individuaalse psühholoogilise reaalsuse ta tegelased, kes on üksnes sümbolid Heast ja Kurjast, Puhtusest ja Deemonlikkusest, Ilust ja Inetusest. Metafooride ahel on nii intensiivne, et originaale võib vaid reminitsentsena aimata, töö käigus võisid hoopis teistest kogemustest ammutatud assotsiatsioonid kogu pildi struktuuri muuta.

Paul Klee teatrilimbusust võib märgata juba varasest noorpõlvest alates: esialgu olid noormehe huviorbiidis säravale sõnalisele kontrastile rajatud komöödiad. Nii soovib ta Aristophanest lugedes ka ise head komöödiat kirjutada või sõidab Saksamaalt Rooma spetsiaalselt maailmakuulsa G. Réjani mängu imetlema rahvalikus brutaaalses komöödias «Pariisitar». Visuaalsete vahendite abil on ka Klee loonud komöödiad, algul goyalikult satiirilisi karnevale, kus groteskne kujund on tekitatud juugendlikult paindliku joonega, ja hiljem juba maaliliste pindade kontrastil põhinevaid tragikomöödiad (süa kuulaksid ka Weimaris valminud «Meresõitja» ja «Kloun»). Kuid järjest enam kiindus ta muusikasse, sajandi algul Bernis elades töötas ta isegi kohalikus sümfooniaorkestris. 1906. aastal Münchenisse elama asudes lummas teda saksa suurima kultuurikeskuse ärgas vaim nii kujutavas kunstis kui ka teatris, ta ei jätnud vahele ühtki ooperiõhtut, tema vaimustus Wagneri, Puccini ja iseäranis 96 Mozarti vastu suurenes veelgi. Siin avastas

ta enda jaoks ka kaasaegse, avangardse muusika — Debussy ja Schönbergi. 1911. aastal Münchenisse H. Balli, V. Kandinsky ja A. Schönbergi eestvedamisel asutatud uue kunstiteatriga ühines kaks aastat hiljem ka P. Klee. Need aastad kulgesid noorel P. Kleel Kandinsky ja ekspressionistliku kunsti rühmituse «Der Blaue Reiter» mõju all. Sel ajal töötas Kandinsky välja oma piltide jaotuse reaalsusest eemaldumise ning läbitöötatuse astme järgi impressioonideks, improvisatsioonideks ja kompositsioonideks, kirjutas oma kuulsas essee «Lava kujundusest». Allegoorilis-ekspressionistlikke muusikaetendusi lavastavas kunstiteatris anti Klee hooleks valmistada kujundid «Bakhantidele».

Paul Klee teatrimõtutused polnud ainult psühholoogilist ja teoreetilist laadi, kõikide nähtud etenduste ja nauditud rollide kohta valmisid Kleele ka visuaalsed vasted. Üheks varasemaks otseseks vihjeks teatrilile osutuvad tema maskid. Maskide tinglikkust, lihtsust ja täpsust on armastanud kogu sajandialguse avangard, nimetagem näiteks Picasso neegrimaskide perioodi või Klee sõprade Kandinsky ning Rilke maskide-ülistust elusümbolitena. Ka Klee ütles, et «mask toob esile kunsti ja peidab inimese», on ju otseselt seotud tema tuntuma mõttega 1918 kirjutatud «Loomingu kreedost», et «kunst ei vahenda nähtavat, vaid teeb nähtavaks». Klee kiindumust maskidesse on süvendanud ka tema tõsine huvi antiikteatri vastu.

Üheks esimeseks Weimari teatriseeria pildiks on «Nukushow». Poeg Felix jagas isa teatriveimustust ja nii valmiski kodune marionetteater, mille tarvis näidendid, lavakujundused ja nukud tehti kahasse. Pildis «Nukushow» kasutatud lastejoonistustest pärineva kujundikeele juurde jõudis Klee juba 1908. aastal. Ise on ta meenutanud seda järgmiselt: «Minu joonistuste lapsemeelsus algas nendest joontekompositsioonidest, kus ma püüdsin kombineerida konkreetset kujutatavat... vaid joonega.» Huvi nukkude vastu pärineb samast ajast ja oma osa on selles kindlasti P. Branni nukuetendustel, kus kasutati nii ohtralt Mozarti, Offenbachi, Pergolesi muusikat. Marionett nukud vallutasid sajandi algupoolel novaatorliku teatri ja kujutava kunsti, klounide, pierrot' de vaimustus jäi Kleesse kogu eluks. Ta ise on marionettide ja inimeste elu võrrelnud kui sõltuvust millestki kõikvõimsast. Kogu tema müsteeriumide- ja metafooriderikas looming on kujunenud pidevaks vaid talle teadaolevais piires, kusjuures ta on kogu aeg donquijoteliku südidusega neid piire eiranud, otsekui tunnetades elus ja teatris üha uusi võimalusi.



Paul Klee. Lavamüstika. Pastell, 1937. Erakogu Bernis.
Paul Klee. Võitlusseen koomilisest ooperifantaasiast «Meresõitja».
Akvarell, õli. 1923. Erakogu Baselis.

