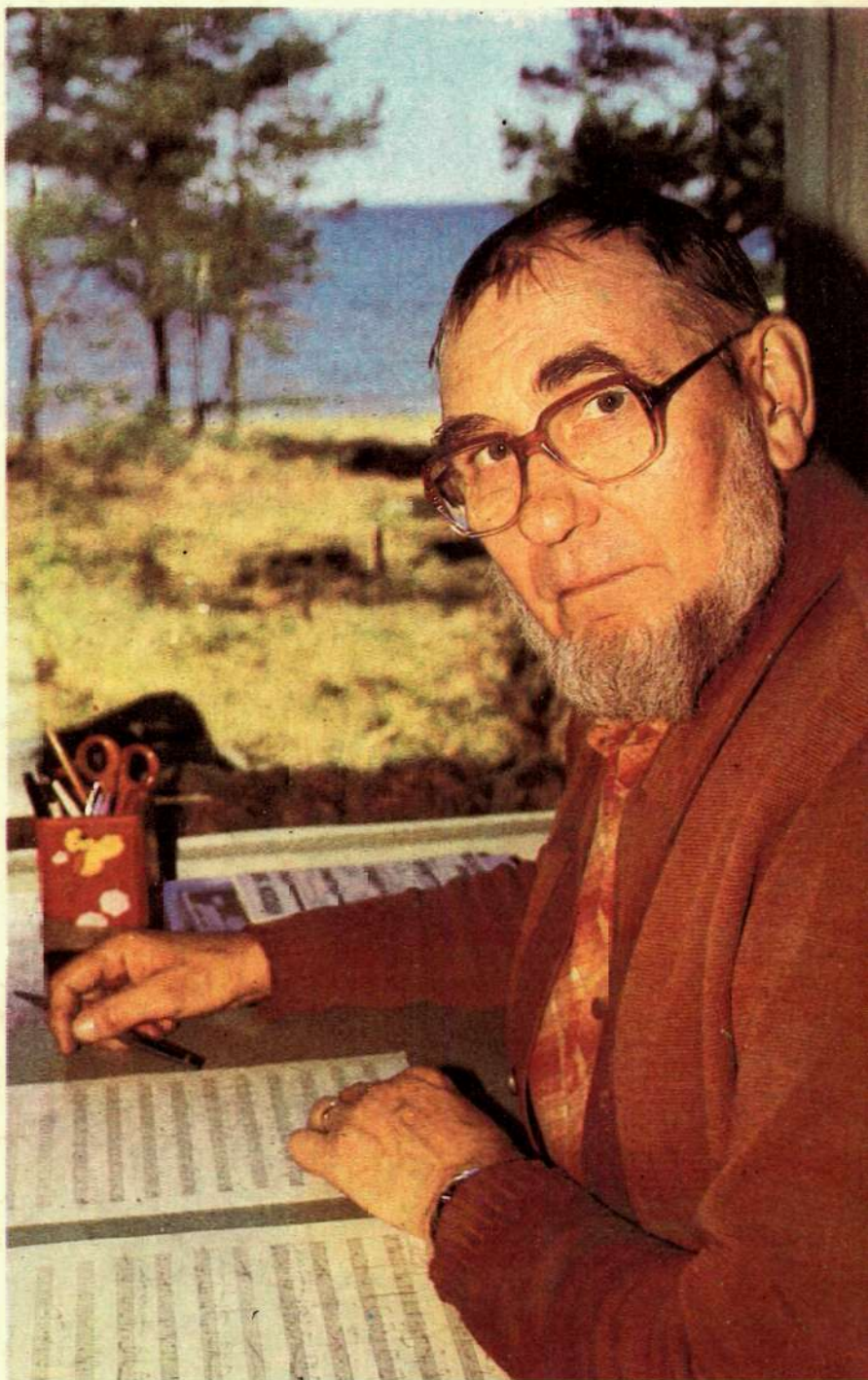


Eesti Kultuuri-
ministeeriumi,
Eesti Heliioojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliiidu
ajakiri



7

/1990

7 / 1990

juuli

IX aastakäik

Esikaanel Veljo Tormis 1990. aasta mais.

T. Tor-nise foto

Tagakaanel N. Richard Nash «Vihmameister»
«Ugalas». Lavastaja K. Raid, H. C. Curry —
Arvo Raimo, Lizzie — Külliki Saldre,
Noah — Toomas Taimla.

T. Raigi foto



TOIMETUSE KOLLEGIUM

JAAK ALLIK
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TÖNU KALJUŠTE
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 asetäitja
Peeter Tooma, tel 66 61 62
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Beet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Mare Põldmäe ja Mart Siimer, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Fotokorrespondent
Toomas Huik, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

teater · muusika · kino / 1990

SISUKORD

TEATER		
	VASTAB TÕNU KARK	3
Christine Hamon	P. BROCKI «KIRSIAIAST» MÄNGU TÕLGENDUSEST	35 36
	ENDEL PÄRN 21. IV 1914 — 24. IV 1990	49
Toomas Suuman	KUI PÜJAME TEATRIID DEFINEERIMA HAKATA, PANEME ISE ENDI KÄED RAUDU (<i>Põhjamaade teatri- lavastajate seminarist Norras</i>)	61
Karin Kask	AJALOO LIS-DOKUMENTAALNE BALLETT «VANEMUISE» LAVAL (<i>Intervjuu «Tartu rahu» autori Kaarel Kilvetiga</i>)	72
	AJASÜNDMUSED TEATRIMÄNGUNA («Tartu rahu» «Vanemuises»)	75
Kadi Herkül	TEATRI TARGUTUSI (VI. «Balti teatrikevadest» Riias)	80
	TEATRI(ELU)KROONIKAT	89
Albert Üksip	LAULDES... (<i>Alfred Sällik — 100</i>)	96
MUUSIKA		
	EDUARD TUBINA DISKOGRAAFIA	14
Tiina Kolcskova	TORMIS, RAHVALAUL JA AJA TAJUMISE VOEMID	17
Carola Grinčea	PINGED ESINEMISEL	31
	VESTLUS INGLISE JA ROOTSI MUUSIKAHARIDUSEST PETER LYNE'IGA	46
Avo Hi-vesoo	EESTI MUUSIKAST TAFELIPU ALL (III)	83
KINO		
Süev Teinemaa	IV EESTI FILMIFESTIVAL	24
Arvo Pesti	PÕIKPEAD, KES EI TAHTNUD MUTRIKESED OLLA (<i>A. Sööci ja J. Lõhmuse tõsielufilmidest</i>)	26
Jaan Paavle	HINGEFUUR, JA KUIDAS SELLEST PÄASEDA (<i>A. Paistiku joonisfilmist «Silmus»</i>)	29
Edmund J. Martin	MÄLESTUSI FILMITOOST («Eesti Kultuurifilmi» kanagise ärjahi meenutusi)	50
	ANDY WARHOL, NAGU MINA TEDA TUNDSIN (<i>Katkendeid A. Warholi päevikust</i>)	81
	PERSOMA GRATA. ANU LAMP	93



*Tõnu Karu Tallinnas 15. mail 1990.
P. Sirge foto*

VASTAB TÕNU KARK P

Me oleme nüüd pärast viimast «Käopesa» etendust jõudnud Noorsooteatri Laia tänava baari ja esimene pits viina on ka võetud. Ütle, kas sul on natuke kahju ka, et täna viimast korda McMurphy't mängisid?

Ei, mul on hea meel, et see aeg nüüd möödus on ja et see aeg just niisugune oli, viis aastat järjest. Ja et see tükk ei surnud ära, vaid lihtsalt läks ära, nii nagu tarvis. Üks tore asi oli... Anna tuld, palun...

Pane see kiri näpu vahelt ära, kui tuld tahad.

Tead, see on tore kiri. Kui sind huvitab, loen ette:

«Tere, kallis Tõnu. Mul on väga hea meel Sinule kirjutada. Kuulsin, et Sul on viimast korda täna «Käopesa» etendus. Näitemängud kaovad, aga näitlejad jäävad. Kõlab küll võib-olla lollisti, aga ma olin vapustatud, kui ma seda esimest korda nägin, ja see aitas mul edasi elada. Kõike head Sulle, Tõnu. Soovin Sulle ilusat suve. M. V.» See oli küll kenasti kirjutatud, mul läks süda soojaks. Vaata, mismoodi osa rahvast suhtus sellesse tükki, kui südamesse see tegelikult läks. Ja niipalju, kui mina seda poissi tean, on ta üks hingeline ja puhas mees. Tõesti kihvt ja puhas mees.

Kas sa oma poja kutsusid täna vaatama või ta tuli ise?

Ta tuli ise. Tõi väga ilusad lilled ja pärast oli nii vapustatud, tema oma jutu järgi muidugi. Ta on 11-aastane ja kaks korda enne näinud, aga ta ütles, et see kolmas kord oli nüüd kõige parem. Ütles, et mul oli lausa hirm, kui rahvas mu ümber püsti tõusis, nagu kombeks on, ja mina tõusin ka ja olin poole väiksem kui nemad ja kõik röökisid mu ümber, aga mul oli ka väga hea meel.

JURI AARMA: Kark!

Ei, mul on siin. Kalju, kas sul pitsikene on?

OSKAR LIIGAND: Ta ei võta, kurat.

KALJU ORRO: Eks ma võtan küll, aga ma tahtsin enne sind ära oodata.

Mul on hea meel, et see kõik on läbi ja et viis aastat selle lavastusega oli üks ilus aeg mu elus. Praegu vist öieti ei tajugi, mis on olnud ja mis on läinud, aga viie aasta pärast mõtlen sellele ehk päris sooja tundeiga.

Mis sa ise arvad, miks publik seda lugu viis aastat vaatamas käis? Ligi paarsada etendust ja täna lõpuapplaus 13 minutit...

See lugu oli ehk intuiitiivselt neile arusaadav kui võitlus vaimu ja võimu vahel. Ja eriti kui see võim just niisugune on nagu ta meil on — alatu ja ebaõiglane. Ja seda nad tunnetasid ja mõistsid meie etendusest: keegi peab olema, kes ütleb, kes teeb otsa lahti ja karjub näkku, et kõik on vale ja alatu, mis te praegu teete; keegi, kes ei lase ennast nagu ori-rahvast kogu aeg mõnitada ja ninapidi vedada. Noh, Kalju, võta see ära!

Kuidas sa üldse hindad oma rolle, kas on olnud ka selliseid asju, mille kohta tagantjärele mõtled, et oleks võinud teisiti teha?

Ma arvan, et need asjad, mis ma Noorsooteatris teinud olen, olen teinud küllaltki... noh, igatahes mitte viilides, vaid päris ausalt; olen vähemalt püüdnud teha võimalikult hästi. Ja nad ei ole vist ka aia taha läinud — minu meelest mitte? Varem küll juhtus.

Aga räägimegi vahepeal varasemast ajast.

Ma mäletan üldse esimest esinemist professionaalsel laval — «Lumi-valgeke ja 7 põialpoissi» Rakvere Teatris. Prints kukkus jooma ja mind õpetati sisse. Mul oli õudne hirm lava ees. Juba koolipõlvest peale ma kartsin kohutavalt lava. Olin kuni neljanda klassini küllaltki hea laulja ja mind pandi poistekoori solistiks. Läksime ülelinnalisele konkursile, ja mina keerasin kogu selle konkursi kihva: läksin niivõrd pabinasse, et hakkasin solistina terve oktaav kõrgemalt laulma ja ajasin kogu koori segamini. Konkursi ajal jättis koor laulu pooleli! Kõik olid vihased ja meid kamandati sealt välja. Kui me klassis või koolisaalis proovi tegime, siis tuli mul hästi välja, esinemisel aga läksin niivõrd leili, et lihtsalt silmade ees löi mustaks ja ma ei teadnud, mida ma laval teen, absoluutselt 3

ei olnud enam enesekontrolli. Ja samamoodi oli «Lumivalgekeses». Ma läksin lavale, mul olid sõnad peas, aga mis ma seal laval tegin, seda ma hiljem ei mäletanud. Ma ei näinud seal mitte kedagi ega märganud mitte midagi. Nägin, et suur pilv rahvast oli saalis, ja see viis mind endast välja. Aga nüüd, pärastpoole, ma vaatan, kujuneb vastupidi: mul ei ole enam lavalist hirmu, isegi kui ma teksti ära unustan, siis arvan, et oskan improviseerides ennast välja vedada. Ja tead, kui on eriti vastutusrikas esinemine — no on ju olnud ka! —, siis ma suudan ennast mobiliseerida just parematele lainetele, v ä g a p ü ü d e s suudan isegi paremini teha. Mõni teeb püüdes just halvemini, on ju nii? Aga mul on nüüd juba niisugune traavli . . .

Pea kinni, kuidas sa siis üldse lavale või algul studiosse sattusid, kui sa lava kartsid?

Ma hakkas kaugemalt . . . Elasin Meriväljal. Me olime seal täitsa nagu maalapsed, mängisime Merivälja pargis luurekat, sõitsime jalgratastega, talvel suusatasime, mingit pätitegemist nagu ei olnud. Ei mäleta, et oleks olnud mingisuguseid moosivargusi või suurte kampade omavahelisi kaklemisi, või et oleks punkreid korraldatud ja viina võetud. Me olime ju küllalt suured poisid, mis praegu selles vanuses toimub, teavad kõik; meie olime aga väga nunnud. Ja siis, ma mäletan, ükskord üks poiss, kes oli meil Meriväljal justkui pundi juht, oli sättinud ennast Pioneeride Paleesse näiteringi Helmut Vaagi juurde ja kutsus mind ka. Pioneeride Paleesse! See tundus siis jõe tähtis: mind ei võetud ju pioneeriks . . .

Miks?

Sellepärast ei võetud pioneeriks, et mul suguvõsa oli Siberis, isa vend ja kogu pere. Üeldi, et sa oled üldse üks kulakupoiss. Ja ma olin kade nende peale, kes kalkunilottidega ringi käisid. Ja komsomoli ei võetud. Siis ma küll ei tahtnudki enam eriti. Aga mis sa enne küsisid? Ah jaa, siis me läksime sinna Pioneeride Paleesse ja hakkasime Helmut Vaagi juures teatrit tegema. See Helmut Vaag oli üks hästi muhe tüüp. Tema oskas lastega ümber käia. Ta oli alati lõbus, tema ei sundinud kedagi, ei rielnud kunagi ja oli niisugune äärmiselt mahe mees. Ja ta andis meile igasuguseid toredaid võimalusi. Võttis meid esinema ühele tuletõrjepeole, ma mäletan, kus oli vaja kaht poissi. Mis me võisime olla — nii 13. Lauluväljakul oli lavastatud etendus, kuidas kaks ulakat poissi teevad heinakuhja juures suitsu, panevad heinakuhja põlema ja siis tulevad pikkade lontidega tuletõrjujad, kustutavad selle ilusasti ära. Ja mismoodi Vaag meid suitsetada käskis! Minule oli juba see põnev asi, sest meie, 13-aastased, ei olnud veel üldse suitsu tõmmanud, ja Vaag ütles: «Poisid, te peate õppima nüüd suitsu tõmbama, meil on etenduses vaja.» Anti meile suitsud ja meil oli muidugi jõe põnev. Ja sellest, et ta nii liberaalne oli, jäi juba mulje. Peale selle viis ta meid esimest korda teatrisse. See oli üldse minu elu esimene etendus. Draamateatris — vist «Patune küla». Igal juhul põrgu oli seal laval. «Primäär» Roland Engman mängis peaosa, Maila Rästast mäletan ja Helmut Vaag ise oli ka laval, mängis mingisugust sorti või saatanat, kes sõi ussi. Minu jaoks oli see niisugune müsteerium! Varsti pärast seda oli venna juures studios tarvis ühte poisikest. Mu vend lõpetas ju minust varem Draamateatri juures õppestudiod ja mind kutsuti sinna tegema karjapoissi «Neetud talus». Lauter küsis: «Kellel on kodus pisikest poissi?» Feliks ütles, et mul on vend. Õppisin siis sõnad pähe ja tegin oma karjapoisi kolme prooviga ära. Nemand ise olid seda tükki aasta või poolteist juba harjutanud. Mäletan, et Lauter ütles niimoodi: «Vaata nüüd, Feliks, sina oled õppinud siin poolteist aastat oma rolli ja su vennas tuli siia, kolme prooviga tegi ära. Hakka tema käest tunde võtma.» Mul oli kangesti piinlik. Mis ma olin, neli-viisteist, aga väga pisikest kasvu, mul oli hea karjapoissi mängida. Vanemad plikad, kes seal olid, hakkasid mind juba narrima ja käe alt kinni võtma, aga ma pelgasin neid suuri naisi. Sest minul ei olnud sel ajal tüdrukutega mingit pistmist. Me Meriväljal üldse plikadega ei tegelnud. Tohtu hirm oli naisterahvaste ees.

Ja kuidas nüüd? Kas hirm on üle läinud?

Noh, nüüd on hirm üle läinud muidugi, isegi nagu huvi hakkab juba ära kaduma.

Kuidas sa Draamateatri stuudiost siis Rakvere Teatrisse sattusid?

Tammur, vana kadunukene, läks ju viimane aasta Draamast ära, enne kui ma lõpetasin. Ma käisin stuudios kaks korda, esimene raks oli siis, kui need ... noh ... Kaldoja ja Karindi õppisid ... See oli eelmine kursus, ja poole pealt võeti mind kroonusse. Ja siis Tammur ütles, et kui sõjaväest tagasi tuled, võtan su uuesti tagasi, kuid selleks ajaks oli minu kursus juba lõpetanud ning ma lõpetasin järgmisega. Aga Draamas oli siis juba Panso pukis. Panso polnud mind kunagi näinud ega tundnud huvi ka mingi Draamateatri stuudio vastu. Tema ajas oma asju Konservatooriumiga, tal oli ju omal kateeder, nii et pärast lõpetamist keegi mind ei tahtnud. Mul ei jäänud midagi muud üle kui Rakvere. Mai Mering, tore inimene, kutsus mind sinna, sest Tammur oli talle rääkinud, et võta see poiss kindlasti endale teatrisse.

Kui juba minekutest juttu, siis sealt edasi Noorsooteatrisse, filmi?

Kas sa arvad, et seda ei teata? Niimoodi oli, et ma rabsin Rakveres 1971. aastast kuni 1980. aastani, 9 aastat ja praktiliselt mind ei tuntud ... noh, teadsid mõned näitlejad, teretasid vastu. Käisime siin külalisetendustel, ja omateada oli toredaid etendusi ikka ka, mis silma oleksid pidanud torkama, aga ... Esimene, millega ma lõpuks silma jäin, mille eest sain Tammsaare preemia, oli Trassi lavastus «Vanad ja noored». Komissarov märkas mind seal ja ütles, et väga huvitav töö on tehtud. Aga selleks ajaks hakkasin ma ise juba Rakverest ära kippuma. Läksin täitevkomitee juhtkonnaga ka pahuksisse, et mulle ei antud normaalset korterit. Üheksa aastat elasin Rakveres mingisuguses vanas majas ja tüdinesin ära. Noh ja siis Komissarov ütleski, et vaatame järgmisel aastal, võib-olla võtame siis Noorsooteatrisse. Paljud arvasid ja arvavad siiamani, et ma olen Rakvere poiss, aga tegelikult olen ma Tallinnas sündinud ja kasvanud, tahtsin koju tagasi saada. Pealegi tundus, et mul ei olnud Rakvere teatris

Tõnu Kark seisab väikeses Poola linnas Torunis Noorsooteatri külalisesinemiste aegu 1989.a kevadel lavastuse «Lendas üle häopesa» afiši ees.

K. Orro foto



õiget tööd, mis midagi pakuks, ma ei saanud seal ennast korralikult teostada või ma ei oska ütelda... Vahepeal juhtus aga nii, et Neuland hakkas 1978-ndal tegema filmi «Tuulte pesa» ja neil oli sinna vaja mingit vana mootorratast. Ja keegi oli talle rääkinud, et minul on üks imelik motokas.

Kuule, seda motoka lugu ma olen kuulnud.

Kuula veel, ise tahtsid intervjuud! Neuland kutsus mind filmiproovi motoka pärast, kuid siis ta vaatas seda masinat lähemalt ja ütles: «Oi, kurat, see ei sobi üldse siia!» See oli mul kaasaegne, ainult ümber komponnitud ja igavene üüratu tsikkel. Hakkasime omavahel juttu puhuma ja kuidagi ma jätsin talle nähtavasti mulje, nii et ta tahtis mind ennast ka proovida, algul metsavenna rolli. Tegin proovi ära, läks nii hästi, et Neuland vaatas, seda poissi võiks kasutada hoopis miilitsaks, külavolinikuks. Tegin sellegi proovi ära ja paralleelselt, raksti, äkki kutsus ka Kromanov mind oma filmi, ««Hukkunud Alpinisti» hotelli», kus oleksin hakanud vist Hinkust mängima, ühte peaosadest. Aga mulle see esimene stesnaarium istus nagu rohkem ja Neulandiga me olime ühevanused poisid ka, Olav oli niisugune särtsu täis noor mees, kellega sai omavahel lahtiselt juttu puhuda. Ma ei osanud ju nende kuradi filmitegelastega nii käituda, nagu vaja. Kromanov tundus mulle hiiglama klassik ja konservatiiv ja jube tark, eks ma pabistasin, et äkki jään võõraks sellele grupile, ei oska teha, mida ta tahab. Ja nii ma otsustasin «Tuulte pesa» kasuks.

Mis sa selle kohta arvad, mis Rakvere Teatris praegu sünnib?

Rakvere Teater on üks niisugune imelik... Minu meelest on ta nagu hüppelaud, kust edukad alati jooksevad minema. Teostavad end mingil määral, mängivad lahti ja kellel on potentsiaali rohkem, seda märgatakse ja kutsutakse ära. Väga vähesed on tahtnud sinna jääda. Sealt on ju läinud Ükskülad ja Ines Aru ja Ander ja Merzin ja Vark ja Kark, kõik läbi aegade. Ta on nagu üks Bermuuda, kust häda ja viletsus ei kao.

Kas Noorsooteater ei ole sulle väikeseks jäänud? Kas pole tehtud ettepanekut minna üle Draamasse?

On küll tehtud. Mitu korda.

Miks sa pole läinud?

Ma ei tea, ma ei oska ütelda. Kui Mikk Draamas oli, siis tundus see asi seal minu jaoks liiga akadeemiline. Mulle meenutas Draamateater natukene sellist teatrit, kus, kui üldse tegema hakata, pead muud asjad kõik kõrvale jätma, pühendama ennast täielikult teatrile. Nüüd ma muidugi enam nii ei arva, aga vanasti arvasin. Et veidikenegi tolle ajal vabakutseline olla, filmis tööd teha — mulle tundus, et Noorsooteater andis selleks vabamad käed. Tunnen end siin teatris päris mõnusasti, ja praegu on Draamateatris seis selline, leian ma, et ei ole mõtetki sinna minna, sest ma ei usu, et ta on momendil parem kui meie Noorsooteater.

Kui tuleks mõni noor inimene ja küsiks sinult nõu, et talle on pakutud tööd selle ja selle lavastaja juures, et kas tasub minna? Kuidas sa iseloomustaksid neid inimesi, kellega koos oled töötanud?

Ma olen tegelikult kaunis paljudega töötanud. Et kellega nagu tahaks teha? Ma ei julgekski ütelda, et mõni lavastaja annaks sellise erilise näta, et ma kohe tunnen, et ta on mulle suureks abiks rolli tegemisel. Hea, kui lavastaja on olnud vähemalt niipalju mees, et mind veidi pidurdada või mõnes kohas ütleda, et see ei kõlba, et proovi seda või teist. Tavaliselt ma olen ikkagi püüdnud kuidagi ise oma rolli ära lahendada. Ja muidugi on lavastajaid, kes sind lausa segavad rolli tegemisel.

Kes?

No kuidas ma seda ütlen nüüd? Ha-ha-ha.

Kuule, istume teise lauda, lavastajatest kaugemale... Nii. Arvad, et siis ei saa enam edaspidi tööd?

Ei, mitte sellepärast. Aga see oleks nagu isiklik suhtumine, mis ei puuduta teisi. Võib-olla mõnel teisel on temast kasu? Lavastajad on tegelikult üldse üks õrn rahvas. Igal lavastajal on ju väike lind peas. Aga see pea peab ikka niisugune olema, et linnu tiivad peast välja ei loperda. Hindan väga tähtsaks proovimeeleolu loomist. Kelle juurde tahad minna, kes tõstab toonust ja annab sulle head tuju töö tegemiseks. Kellega, ma näiteks kujutan ette, oleks olnud päris huvitav töötada, aga kellega ma pole mitte 6 ühtegi asja koos teinud, oli Panso. Ja muidugi Mikiveriga oleks väga

huvitav tööd teha. Seda ma tean, et ta on ka küllaltki sütitav proovimeeleolu looja. Komissaroviga ma ei ole ka kahjuks rohkem teinud kui ainult kaks tükki: «Optimistlik tragöödia» ja «Lautensackid». Mis puutub Kalljusse, siis tema on niisugune otsekohene ja järsk, omast kohast väga aus mees ja temaga oli küll tore töötada.

Kumb on sinu jaoks tähtsam, kas lavastaja professionaalsed omadused või lavastaja kui inimene?

Kuule, see jutt on kõik liiga korralik. Teeks ühe skandaalse intervjuu? Umbes nii, et ma kiitsin siin just Komissarovi professionaalsust ja selget sirget joont, aga teisest küljest — kuidas sa teed temaga proovi, kui sa tead, et ta, kurat, on igavene vana kommunist — vihale ajab! Teeme nii, nagu juut arutleb, eks: ühest küljest ja teisest küljest. Näiteks kui tore mees on Herma-küla, pealtnäha armas inimene, sümpaatne näitleja, aga teisest küljest, lähed tema lavastusi vaatama — absoluutselt midagi ei saa aru, misasja ta on seal mõelnud või tahtnud teha. Või Allabardi Ruudi, näe, tema meeldib mulle inimesena, sest tema teeb mulle õudselt nalja, ta on niisugune huvitav inimtüüp: väga siiras ja põhjatult aus — kui tore on temaga vahetevahel viina võtta, juttu vesta või reisimas käia, aga teisest küljest, nagu lavastama hakkab, siis kohe mõtled: no see mees ei saa nüüd küll päris hästi aru, mis selle näitemängu kontseptsioon on. Igal ajal on kaks poolust, nagu juut ütleb.

Milline on sinu suhtlusring? Kas käid läbi ainult kunstiiinimestega?

Ei, ei. Väga palju on igasuguseid tuttavaid. On kunstiiinimesi, kellega ma läbi käin, aga tunnen ka igasuguseid lakkekausse, on rahajõmme, on ärimehi, on lausa niisama pätte, kellega ma tunnen ennast teinekord täitsa mõnusasti õhtupoolikul, olgugi, et üle tunni aja seda välja ei kannata. Aga ma ei ole kunagi inimestele, kes minuga suhelda tahavad, ütlenud, et: «Ei, mul sinuga ei kõlba juttu ajada». Ma leian sealt isegi mingil määral ainet, vaatan tihtipeale asja selle pilguga, et see annab sulle sinna seljakotti üht-teist juurde, kust teinekord võib jälle midagi võtta ja laval välja pakkuda. Ei pea sellest rahvast eriti lugu, kes käib läbi vaid oma kindla tsunftiga — siis võib inimene jääda aastate jooksul ühekülgseks nagu hambahari.

Kuidas suhtud elus mängimisse?

Ma ei viitsi elus mängida. See on väga vaearikas, ma imestan nende üle, kes tavaliselt elus mängivad. See võib ikka kohutavalt väsitav ja tüütu olla — teha elus näitemängu, mille eest isegi palka ei maksta. Elus mängides võib varem või hiljem jõuda raske kriisini, kus inimene on jõudnud nii kaugele, et ta ei oska üldse aus ja tõeline olla. Ja see võib lõpuks, aastakümnete jooksul geenid ära rikkuda.

Kuid ma tean, et mõned situatsioonid elus on sind mängima sundinud?

On olnud, on olnud. «Virus» tulid mulle kaks pätti ükskord juurde. Ja üks ütles mulle niimoodi: «*Слушай*, anna mulle kaks rebast!» Ma küsisin: «Mis asjad need rebased on?» «Rebane, noh, punane, kaks kümnerublast anna mulle, kohe ruttu vaja, aga hästi ruttu!» Ja ma ei tea, kust mul tuli niisugune hea mõte pähe, ma karjatsin jöle kõva häälega: «*Смирно! Не шевелиться! Кругом марш!*» Nad saidki aru niimoodi, et ma olen seal mingi eriosakond või julgeolek, erariides. Poisid tõmbasid ennast kangeks. Ja siis, kui ma kamandasin nad jooksma, jooksid mehikesed niimoodi, et üks pani läbi klaasukse. Klaasuks puruks, aga loomulikult panid nad minema kappadi-kappadi. See ei olegi tegelikult mängimine, lihtsalt teatud situatsioonis nagu...

Aga selliseid situatsioone on sul ju veel ette tulnud?

Noh, Balti jaama juures leidsin ükskord Ülev Aaloe. Oli istunud rahulikult pargipingil ja tukkunud. Kaks miilitsat olid ta parajasti üles ajanud. Kong seisib kõrval — et sa oled vintis, davi, me viime su ära. Mina sõitsin juhuslikult autoga mööda ja nägin, et Ülev istub seal. Muidugi läksin kohe juurde ja seletasin, et ärge seda meest tülitage, see on siin ülesande täitmisel. Võmmid jätsid ta rahule, ma kutsusin ta autosse ja sõitsime minema. Ülev on ise seda lugu teistele jutustanud. Niisuguseid situatsioone võib igaühel ette tulla.



Sa oled palju vene filmides kaasa teinud. Kuidas sa venelastesse suhtud?

Väga raske rahvas. Ühest küljest on nad väga toredad inimesed, väga siirad ja külalislahked. Nagu Tammsaare on öelnud, et kõige parem inimene maailmas on venelane ja purjus venelane pidi veel parem olema kui vanajumal ise. Ja ongi niimoodi, kui sa teda vaatad. Aga siis löövad välja sellised väikesed asjad. Kui hakkad mõtlema, mis elus üldse palju määrab, siis tegelikult just need väikesed vead... Mul on praegu tehtud 20 filmi ja väljaspool Tallinna stuudiot neist viis, aga peaosad. Kuid selle rahvaga on väga raske tööd teha: kogu aeg on mingid skandaalid, nad on juba nii rikutud, et ei oskagi enam ilma selleta. Valitseb kohutav režissööri ja direktori monarhia. Režissöör on absoluutne jumal. Teda kardetakse, temaga tohutult arvestatakse, keegi ei julge talle öelda oma arvamust, keegi ei suuda olla otsekohene ja aus. Pealekauba — absoluutselt ei tunta kella, ei peeta kinni antud sõnast. Palju lubatakse, vähe täidetakse. Ja kui venelased saavad vodkat, siis tekib alati nende vahel vaidlus, vaata et lööming. Seda ei saa nimetada filosoferimiseks, mis oli kunagi vene aadelkonnale ja intelligentsile omane ja heades perekondades peeti seda lausa hobiks: «Hakkame filosoferima!» See «filosoferimine» jõuab nüüd alati sinnamaani, et minnakse omavahel riidu, mitte keegi ei leia kompromissi, ei püütaigi teist mõista, vaid surutakse raudselt omaenda tõe peale. Kui midagi enam öelda ei ole, siis küsitakse: «*Ты меня уважаешь?*» Ja see vandumine! Ja kunagi ei ole grupis korda. Ma toon ühe niisuguse näite: Lääne-Saksamaal oli meil filmivõtte Nahhapetoviga. Oli teada, et võtted toimuvad detsembrikuus ja stsenaariumi järgi pidin mina viimases kaadris olema laip: mind visatakse kanalisse. Hamburgi kanal. Homme läheb jäässe, on juba näha. Mind palutakse minna kanalisse laipa mängima. Ma ütlesin: «Kas te olete arust ära? Vesi on pluss viis kraadi, pluss nelja juures hakkab külmetama. Te tahate, et ma lähaksin sinna vette!» «*Нo будь другом, слушай, ты же герой, понимаешь. Как мы можем...?*» Ma küsisin: «Kas teil «kalipso» on kaasas?» «*Ну какой тут калипсо? Неру у нас с собой. Будь другом!*» Ma ajasin vastu: «Ma ei saa niimoodi vette minna. Ma olen homme kopsupõletikus.» Viis minutit pikali vees, kivide peal, laine loksub üle nina ja nemad võtavad kaameraga! Tegin siis niisuguse avantüüri: meid toetas Hamburgi filmistuudio, mokaotsast sain ühele saksa assistendile öelda, et ma pean vette minema ja mul on vaja «kalipso»-ülikonda. See «kalipso» oli kümne minuti pärast kohal. Venelastele ma muidugi ei öelnud, et ma panin «kalipso» alla, ülikonna tõmbasin peale. Enne vette minekut ohkasin, et midagi ei ole parata... Toodi mulle pudel konjakit. Mina tundsin end vees muidugi jõe mõnustasti. Kõik pärast musitasid, kiitsid, nagu tahaksid mulle ordeni anda, patsutati ja joodeti konjakit, et sa oled tõepoolest üks nõukogude inimene ikka, ei teinud häbi, näe, sakslased vaatasid pealt, mismoodi mees läks külma vette nagu mauhti! Ja mul oli kogu aeg tegemist, et varjata, et mul «kalipso» all on. Ma ei saanud kuidagi riideid vahetada, sest kogu aeg olid need konjakipudelig mehed mul ümber — et võta lahti, hakkame hõõruma su keha, sa oled ju külmetanud. Aga ma ei saa ära võtta! Läksin lõpuks ühe maja esikusse, seal vahetasin oma riided ära. Seejärel andsin «kalipso» ära ja tulin omadega puhtalt välja. Pärast imbus asi siiski kuskilt läbi, ja siis ei rääkinud Nahhapetov minuga enam ühtegi sõna. Kuna ma olin neid lollitanud, mängides nendega kogu aeg seda mängu kaasa... Kuule, kas sul suitsud on kõik läbi? Vaata, äkki leiad veel.

Vene filmigruppidega mujal maailmas olles on huvitav tähele panna, kuidas see rahvas kompleksi põeb. Kui ma olen teinud venelastega välismaal mõnda filmi, siis suurem osa filmigrupist tunneb end tavaliselt üsna ebamugavalt, et ahah, ma olen venelane, nojah, teadagi, mis te meist arvate. Kõik on pinges all, keegi ei naerata, kogu aeg peab valvas olema... Venelaste käitumine siin Eestis on viimasel ajal analoogiline. Vaata, kui toredasti üks vene eit ütles teileks: «*Эстонцы хитрые, очень хитрые.*» Ja ta oli nii vihane, et nad kavalad on. Aga mis meil üle on jäänud? Pidevalt on tulnud kavaldada. Mõisa ajal, saksa ajal, vene ajal. Kass ei saa ka muidu läbi, ta ei saa minna poodi enesele vorsti ostma, kui kõht tühi, ta peab ikka tulema ja lipitsema su juures, et anna vorsti. Olud on meid lihtsalt niisuguseks kujundanud. Aga teisest küljest jälle... Venelastel 9

on suuri isiksusi ja tarku mehi külluses. Näiteks räägin ma sulle pärast loo, kuidas ma Moskva lennuväljal Smoktunovskiga tuttavaks sain, kui hakkasime filmigrupiga Hamburgi lendama. Küsi nüüd ise ka midagi, kui sind on küsima pandud!

Kas sul niisugust aega ka on olnud, kui sa päris vaba oled?

Kuule, me ei teagi, mis see vabadus õieti on. Parem ikka, kui tööd on. Aga suvel ma käin tavaliselt Matsalus kalal. Minu kirg. Ja talvel käin Otepääl suusatamas. Mina asjade koguja või numismaatik või filatelist või postkaardikoguja ei ole.

Kes sa oleksid, kui sa poleks näitleja?

Režissöör. Kuigi meie tingimustes on see natukene liiga ülejõukäiv asi.

Aga väljaspool teatrit ei kujuta ennast üldse ette, midagi muud tegemas?

Ma ei ole mõelnud selle peale, tõesti. Võib-olla oleksin spordiga tegelnud.

Tippspordiga?

Tippspordiga nüüd! Tippspordini jõudmine on ka omaette...

Poliitika?

Mulle ei meeldi. Poliitika on liiga must äri.

Kuidas sa suhtud nendesse inimestesse, kes meil praegu poliitikaga tegelevad?

Keegi on kunagi öelnud, et kes endaga midagi peale ei mõista hakata, see hakkab ühiskonnaga tegelema. Kuigi on erandeid. Teatrimees Jaak Allik on tegelikult sündinud poliitik ja mis puutub kunsti, siis on see temale nagu hobi. Niipalju ma poliitikast taipan ja sellega tegelen, kuipalju mul on võimalus midagi öelda laval, rollis. See on minu poliitika. Lautensack oli ju tegelikult poliitikasse segatud, Stalin oli poliitik, ma ütleksin, et isegi McMurphy on olnud teataval määral poliitiline tüüp. Tal oli missioon ja oma asi ajada. Ja laval oli ta mul küllaltki poliitiliselt mängitud

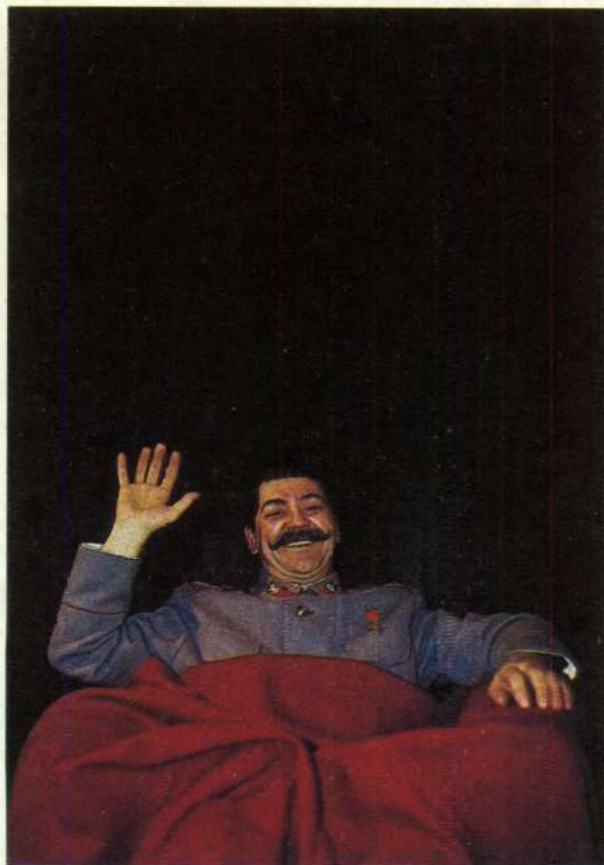
Tõnu Kark

Stalinina

lavastuses

«Meistriklass».

P. Lauritsa foto



roll. Tegelikult siis ju ei toimunud veel midagi erilist meie poliitilises õhustikus, kui McMurphy kutsus tervet Eestit üles mässama sigaduste vastu, mis siin toime pannakse. Stalin — haiglane inimtüüp nagu ta oli, ja hull pealekauba, olen püüdnud teda osaliselt ka mõista, ei ole tahtnud teda nii väga üheplaaniselt välja pakkuda. Iga rahvas ja riik väärrib oma valitsejat, ise on nad ta sünnitanud, ta esiletõusu soodustanud ja ise söövad siamaani seda suppi. «Tuulte pesa» volinik, see oli ju ka tegelikult punane, kommunist, metsavendade vastu, aga samas ega ta Juudas ka ei olnud. Oli omade eest väljas.

Kuidas sa rolli ette valmistad — on see analüüs või kõhutunne?

Ma arvan, et siin on pooleks. Olen tihtipeale märganud, et kui mõnele näitlejale on antud, ütleme, paha inimese roll, siis ta hakkab teda halvustama ja on näitlejana rollist üle. Ses mõttes, et ma tunnen, et ma olen targem kui see mees, keda ma mängin, ja ma lasen seda mõnusasti välja paista. Aga tegelikult, ükskõik kui sant see kuju ka ei ole, ükskõik, kui vastikut tüüpi sul ei tule mängida, sa pead teda hakkama armastama. Sa püüa mõista, miks ta nii on teinud, juurelda selle üle, mis on teda sinnamaani viinud ja miks ta siin just niimoodi talitab. Püüad ja püüad enda jaoks selgeks teha, mis kuradi pärast see Stalin just niisugune on, ja tuletad meelde, et ei ole ju ühtegi inimest maa peal, kellele oleksid ainult puudused või ainult vored. Need on kõik ühte potti kokku segatud ja mõlemat saab lasta välja paista. Näiteks Kaljuga oli meil «Lautensackide» ajal ka kõva vaidlus, sest Kalju tegelikult ei pidanud lugu sellisest inimtüübist, nagu oli Oskar Lautensack. Mina hakkasin teda kõvasti kaitsma, et tegelikult sellel mehel oli ikka suur anne, võime ette näha ja inimesi hüpnotiseerida, aga et see kõik oli segatud muuga — selles mehes oli nii palju sitta ja moosi segamini. Mina pakkusin seda moosi vahetevahel sinna juurde, et ega ta nii väga hull ka ei ole, ta ikka ka inimene. Ja me leidsime ühise keele. Kui ma hakkasin ütleva, et ma tahaksin läbi Oskar Lautensacki kujutada tervet tolleaegset Saksamaad, kargas Kalju selle peale püsti ja karjus kõva häälega: «Kurat, see oleks fantastiline, kui sa seda suudaksid!» Ja siis ta lasi mul teha seda, mida ma ise tahtsin, ja aitas mind. Nädal enne peaproove rääkis Kalju meile selle indiaani-pealiku anekdoodi, et: «Teate, kallid rahvas, mul on teile öelda kaks uudist: üks on halb ja teine on hea. Teate, kallid trupp, praegu on niimoodi, et kui ma oleksin indiaanipealik, ma ütleksin, et meil pole enam midagi süüa peale pühvlisita. See on see halb uudis. Aga hea uudis on see, et seda sitta on tohutult palju.» Me siis leppisime pärast seda jutlust kadunud koolivenna Riho Räniga kokku (tema mängis minu venda Hansu), et kuna me ikka ei saa omavahel proovis kokkuleppele ja oleme ühe stseeniga puhta plindris, siis otsustasime minna viina võtma ja rääkida oma rollid klaariks. Et mis on teineteisele ette heita, ja kuidas teha seda omavahelist dialoogi, et partnerlus tekiks või nii. Jõudsime klaarimisega niikaugelt, et läksime omavahel käppapidi kokku. Mina andsin talle tekstiraamatuga vastu pead, et kas sa ükskord aru saad, et me peame just s e d a p i d i mängima, sest ta, kadunuke, oli kaunis põikpäine, olgu muld talle kerge. Ragistasime, karjusime üksteise peale tükk aega, lõpuks leppisime kokku, et võistleme omavahel. Et kuna meie mõistused teineteist ei alluta: sina ei kuula seda, mida mina sulle räägin, mina ei taha aru saada, mida sina mulle räägid — teeme siis käesurumist, ja kes teise ära võidab, käsib teha homse proovi just oma näpunäidete järgi. Ja mina võitsin ära. Hakkasin siis kirjutama talle paberi peale üles: mida sina selles stseenis pead mängima. Tema sellega muidugi nõus ei olnud, aga kaotajana pidi ta sellega leppima. Meest sõnast... Hakkasime järgmisel päeval proovi tegema, mõlemad hommikul veel parasjagu uimased eilsest «osakäsitlustest», ja siis Kalju kargas saalis püsti, ja hüüdis: «Täpselt! Just! Nii peabki olema! Õige! Õige!» Riho selle peale muidugi näost punane, sest ta oli eile öhtul mulle vastu vaelnud. Pärast, kui esietenduse pidu oli, rääkisime Kaljule selle asja ära, kuidas me tegelikult olime seda stseeni teinud, ja me saime veel kõvasti naerda. Ja Riho Ráni ise jäi ka pärast rahule ja hakkas iga etendust üha paremini mängima.

Sa pidid veel rääkima suurest ja targast näitlejast Smoktunovskist?

Jah. Lugu algab Moskvast, lennujaamast. Istusid seal head, kuulsad 11

vene näitlejad tema ümber koos, koogutasid ja noogutasid päid, olid kõigea väga nõus ja imetlesid teda. Eemalt mulle näidati, et mine saa nüüd tuttavaks, su kolleeg istub seal. Pead temaga koos mängima hakkama. Ma ütlesin, et ma ei taha minna, mul pole temaga millestki rääkida. Lõpuks mind ikka lükati ta nina alla, mul tuli lihtsalt teretutvust teha. Et ma olen ka üks mees, kes Hamburgi kaasa sõidab. Smoktunovski istus seal kääras, sall ümber kaela, ise podagrast poolviganega. Mina tutvustasin talle ennast: «*Фамилия — Карк, имя — Тыну, я — эстонец. Самый хороший актёр из Прибалтики. Как вас зовут?*» Selle peale ta tõusis püsti ja tutvustas ennast: «*Иннокентий Смоктуновский*». Ma ütlesin: «*Очень приятно. У меня очень большой насморк, я больной, я не хочу с вами очень близко разговаривать.*» Ta ütles: «*Ничего. У меня подагра. Давай, уходим отсюда.*» Mu jutt oli alguses ju umbes niisugune, et ma ei viitsi sinuga palju õiendada, ja talle see muidugi imponeeris, sest ta oli tüdinevad juba sellest rahvast, kes ta ümber pidevalt sekkendas ja teda imetles. Siis läksime peldikusse, tema võttis plasku välja, hakkasime seal kahekesi konjakit maitsma. Ja saime kohe nii toredasti jutu peale, et mul ei tekkinud absoluutselt mingit iidoli barjääri. Tema tundis ennast minu seltsis ka mugavasti. Kui olime jõudnud Hamburgis lennuväljale, siis ta istus rahulikult nurka ühe tooli peale käärasse, nagu tal kombeks oli, ja rahvas käis tast mööda. Mingid kihvtid läksid veel sealt elegantselt mööda, vapustavalt kaunitl riides... Ja et oleks üleüldse keegi ka vaadanud Smoktunovski poole, et «*Ohoo! Kes seal istub, vaadake!*» Keegi ei teinud välja. Ja selle peale ta ütles: «*Тыну, слушай, я-то думал, что я — это я, а я — головка от хуя,*» ise muigas vaikselt. Et kui väikesed me tegelikult oleme, keegi ei tunne meid. Oleks näiteks Brando seal nurgas istunud, kõigil oleksid silmad lahti läinud ja suud kõrvuni, et vaadake, missugune klaver siin põõsas on. Aga maru oli see, et säärane olukord talle, vastupidi, just väga meeldis. Siis käisime mööda linna ringi seal Hamburgis ja ühekorra ta ütles mokaotsast niimoodi: «*Тыну, и мы эту войну выиграли?! ...*» Ja seda ta ütles muide siiralt. Ta teadis, kuid võrd segi oli pommitatud see linn sõja ajal. Ja missugusele järjele nemad on jõudnud, ja meie mitte kuskile. See mees jättis mulle tõesti sügava mulje. Üllatavalt enesekriitiline, soe, ja kohutavalt kaval. Oudselts hästi mängib oma Mõškini rolli siiaamaani. Aga sealjuures väga meeldivalt.

Jõudsimegi jälle pajatusteni. Niisuguseid lugusid on sul vist sadu ja tuhandeid?

Niisuguseid jutte võikski kirja panna ja edasi arendada. Näiteks kuidas me Kiisuga kohtusime. Kiisk kutsus mind «*Metskannikeste*» proovivõtetele. Ma olin teinud «*Tuulte pesa*» just ära ja minu ümber tekkis juba väike huvi. Ikka niimoodi, et üks huvitav näitleja on ilmunud eesti filmi ja teda võib tarvitada isegi mitmes ampluaas. Ja kutsus Kiisk mind proovivõtetele — sellesama «*Tuulte pesa*» põhjal, ise ta mind ei tundnud. Lähen siis temaga juttu puhuma Pöögelmanni tänava paviljonini. Könnin mööda tänavat, ilus kevadine aeg. Ja tulevad mulle teisel pool tänavat ilusad tüdrukud vastu. Mina jäin vaatama, et mis need tüdrukud itsitavad. Ahaa! Küllap tüdrukud on mind ära tundnud, ma olen nüüd ju kuulus näitleja. Passisin nende poole, ise edasi kõndides. Järsku käis jöletum raksakas — ma olin peaga vastu puud pannud. See puu kasvas täpselt keset kõnniteed seal enne Pöögelmanni, «*Sakala*» söökla juures, selline poolemeetrise läbimõõduga kask. Peaga sinna täie hooga pihta. Võtsin puu ümbert kinni, hakkasin kokku vajuma, ise nägin neid plikasid, kuna olin just sinna poole vaadanud, plikad itsitasid algul 2—3 sekundit, siis muutusid tõsiseks. Tundsin, et ma vajun põlvili, käed ümber puu. Tüdrukud jäid nii vaikselt ja enne ära ei läinud, kui ma püsti sain. Ukerdasin seal umbes minut aega — nii kõva löögi sain, ikka täie kiire kõnnaku pealt peaga vastu puud. Siis jõudsin Pöögelmanni — silm sinine. Kop-kop-ukse ukse taha... Kaljo Kiisk ei tunne mind ära: «*Tervist. Keda soovite?*» «*Olen see Rakvere Teatri näitleja Tõnu Kark, te kutsusite mind siia.*» «*Ahaa! Issand! Kas teiega on midagi juhtunud?*» Ja hakkab küsima. «*Kas keegi löi teid? Teil on ju silm täitsa sinine. Kuidas see juhtus?*» Mina räägin, et kujutage ette, praegu tulles jooksin peaga vastu puud. «*Ahaa, peaga vastu puud?! Ahaa! Selge! Jaa, jaa, peaga, jah,*

vastu puud. Just. Ei, noh, muidugi. Tähendab, siis kaklust ei olnud? Keegi kallale ei tulnud? Ahah. Nii et lihtsalt kohe tulles peaga vastu puud ja muud midagi. Selge, selge. Ei, noh, sellest ei ole midagi. Istuge.» Ja ta ei jäänudki uskuma. Rääkisime juttu, aga ta hakkas mind jälgima, et mis see mees veel valetab ja kuidas ennast üleval peab, et see on ju puhta pätt. Lõppude lõpuks ma tegin filmiproovi ära ja küllaltki hästi. Ta siiski valis mind selle rolli peale.

Kas sa sellesama «Metskannikeste» rolli eest saidki julgeoleku preemia?

Jaa, üleliidulisel filmifestivalil, siis kui Andropov oli veel viimast kuud julgeoleku ülem. Ja kuidas me käisime seda medalit siin Pagari tänaval vastu võtmas, see oli ka eksootiline. Kolmekesi — Sillárt, mina ja Kiisk — olime saanud preemiad. Läksime sinna sisse, kõigepealt võtsid meid ukse peal väga viisakalt vastu kaptenid. Viisid meid treppidest üles ühte ruumi, kus oli tohtu palju nahkmööblit. Ma hakkasin algul nagu küsima, et kust see nahkmööbel ka pärit on, et paistab nagu Eesti-aegne olema. Selle kohta keegi meie hulgast ütles, et: «Tss, ära selle kohta küsi, need on vanad Eesti-aegsed asjad jah...» Ja siis ma nägin, et selles toas, kus laud oli kaetud, seisavad majorid. Seisavad nurgas nagu postid, ei liiguta ennast. Meiega koos istus lauas seitse-kaheksa meest, erariides, aga mitu tükki neist olid tegelikult kindralid, nagu pärast välja tuli. Laual oli kõige kallim konjak ja kalamari... Mina istusin ühe vana mehega kõrvtuti, ta oli ka erariides. Ja hakkasin temaga juttu ajama. Ma ei mäleta täpselt, kuidas see vestlus oli, aga igatahes Eestist, et mis see Eesti on ja miks eestlased üldse kommunistid on. Umbes selline jutt, et miks üldse Eestis peab kommunist olema. Minu kõrval istus Kaljo Kiisk, ja Kaljo müksab mulle ikka ribide vahele: «Jäta järele, jäta järele!» Mina imestan, et miks ma pean järele jätma, las ma räägin inimesega juttu. «See inimene, kurat, on kindralmajor!» Ja ütles mulle nime ka. Peale seda ma tõmbasin muidugi tagasi, jutt oli laua taga juba niikaugemale läinud, et käed ümber öla ja venastume ja «filosoferime»...

Oled sa seda medalit kandnud ka?

Olen. Ma käisin sellega metsas seenel, siis kui mul autojuhi lube ei olnud. Ma panin selle rinda. Dressipüksid olid jalas ja üks vana pintsak seljas igaks juhuks, mille rinda ma panin selle märgi... Kuule, kas sina ei tahagi minult küsida, nagu tavaliselt ikka küsitakse, et kui palju sa preemiaid saanud oled.

Kui palju sa preemiaid saanud oled?

Tead, öudselt palju... Praegu me siin lõõbime, aga vaata, et see pärast ei paistaks nii välja, et üks jõletum poosetamine või eneseupitamine. Näiteks üks näitleja on minu kohta öelnud viis aastat tagasi: «Pane tähele, sellele mehele lõõb kuulsus pähe.» Aga mida ma ise selle asja kohta arvan? Pane tähele, minule ta ikka vist pähe lõõnud ei ole!

Aga kas sa mõnda meest tead, kellele on kuulsus pähe lõõnud?

No ei ole ju neid kuulsaid. Siin maal, ja siin riigis. Ei ole võimalustki, et pähe lõõb.

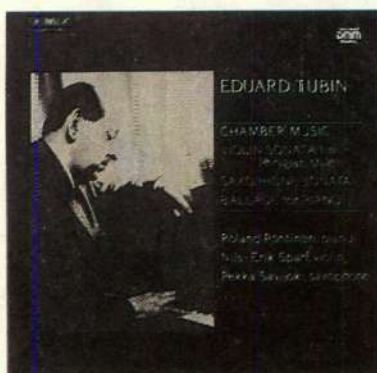
Oleme nii jutuhoogu sattunud, et peopidamine on päris ära ununenud. Lõpetaks ära?

Oleks hea, kui see jutt ei tuleks intervjuu — et säetakse sõnad hästi ritta, nagu me oleme harjunud nägema —, vaid et ta jääks just selliseks sundimatuks, lihtsalt lobajutuks, millest võib teinekord ka kooruda välja üht-teist päris huvitavat.

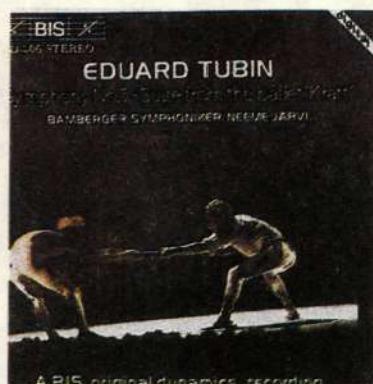
Tõnu Karki kiusas «Käopesa» «matustel»
KALJU ORRO

EDUARD TUBINA DISKOGRAAFIA Sep

Sümfoonia nr 1 c-moll	Rootsi raadio s/o, N. Järvi	BIS CD-351
Sümfoonia nr 2 h-moll «Legendaarne»	Rootsi Raadio s/o, N. Järvi	BIS CD-304 BIS LP-304
Sümfoonia nr 3 d-moll	ERSO, P. Lilje	«Melodija» C 10 26821000
Sümfoonia nr 4 A-duur «Lüürliline»	Rootsi Raadio s/o, N. Järvi	BIS CD-342
Sümfoonia nr 5 h-moll	Bergeni s/o «Harmonien», N. Järvi	BIS LP-227 BIS CD-227
Sümfoonia nr 6	Bambergi s/o, N. Järvi	BIS LP-206 BIS CD-206
Sümfoonia nr 7	Rootsi Raadio s/o, N. Järvi	BIS CD-304 BIS LP-304
Sümfoonia nr 8	Helsingborgi s/o, H. P. Frank	Big Ben 601 851-002
Sümfoonia nr 9 <i>Sinfonia semplice</i>	Göteborgi s/o, N. Järvi	BIS CD-401
Sümfoonia nr 10 Sümfonietta (eesti motiividel)	Rootsi Raadio s/o, N. Järvi	BIS CD-342
Toccata	Göteborgi s/o, N. Järvi	BIS CD-264
Süit eesti tantsudest	Göteborgi s/o, N. Järvi	BIS LP-264 BIS LP-264
Pidulik prelüüd	Helsingborgi s/o, H. P. Frank	Big Ben 601 851-002
Süit balletist «Kratt»	Göteborgi s/o, N. Järvi	BIS LP-286
Muusika keelpillidele	Bambergi s/o, N. Järvi	BIS LP-306 BIS CD-306
Viiulikontsert nr 1	Helsingborgi s/o, H. P. Frank	Big Ben 601 851-002
	Rootsi Raadio s/o, N. Järvi	BIS CD-351
	M. Lubotsky, Göteborgi s/o, N. Järvi	



Valik firma BIS
poolt välja antud
Eduard Tubina
14 plaate.



Klaverikontsertiino	R. Pöntinen, Göteborgi s/o, N. Järvi	BIS LP-286 BIS CD-401
Viiulikontsert nr 2	G. Garcia, Göteborgi s/o, N. Järvi	BIS CD-337
Balalaikakontsert	N. Zwetnow, Stockholmi Filhar- moonia s/o, K. Ingebretsen	Caprice Cap 1180
	E. Sheynkman, Rootsi Raadio s/o, N. Järvi	BIS CD-351
Ballaad viiulile	G. Garcia, Göteborgi s/o, N. Järvi	BIS CD-337
Süit eesti tantsuviisidest viiulile ja orkestrile	M. Lubotsky, Göteborgi s/o, N. Järvi	BIS LP-286
Reekviem langenud sõduri- tele	Lundi üliõpilasmeeoskoor, N. Järvi, orelil J. Larson	BIS CD-297
Ave Maria	Lundi üliõpilasmeeoskoor, N. Järvi orelil J. Larson	BIS LP-297
Taganevate sõdurite laul	Lundi üliõpilasmeeoskoor, N. Järvi	BIS LP-297
Klaverikvartett <i>cic</i> -moll	V. Rumessen, U. Vulp, A. Järvi, T. Järvi	«Melodija» C 10 29241-004
Elegia	Vulp, T. U. Nestor, A. Järvi, T. Järvi	«Melodija» C 10 29241-004
Saksofonisonaat	P. Savijoki, R. Pöntinen	BIS LP-269
Viiulisonaat nr 2	N. E. Sparf, R. Pöntinen	BIS LP-269
Süit eesti tantsulugudest sooloviiulile	A. Pisuke	Proprius 9913
Kuus prelüüdi	V. Rumessen	BIS CD-414
Sonaat nr 1	V. Rumessen	BIS CD-414
Hällilaul, Albumileht	V. Rumessen	BIS CD-414
Väike marss	V. Rumessen	BIS CD-414
Prelüüd	V. Rumessen	zBIS CD-414
Kolm eesti rahvatantsu Variatsioonid	V. Rumessen V. Rumessen	BIS CD-414 BIS CD-415
Ballaad Mart Saare teemale	V. Rumessen R. Pöntinen	BIS CD-415 BIS LP-269
Neli rahvaviisi minu kodumaalt	V. Rumessen R. Lindblom	BIS CD-415 Proprius 9913
Sonatiin <i>d</i> -moll	V. Rumessen	BIS CD-415
Seitse prelüüdi	V. Rumessen	BIS CD-416
Süit eesti karjaseviisidest	V. Rumessen	BIS CD-416
Sonaat nr 2	R. Lindblom V. Rumessen	Proprius 9913 BIS CD-416

TORMIS, RAHVALAUL JA AJA TAJUMISE VORMID



T. Tormise foto

Veljo Tormis on eesti muusika üks omapärasemaid ning mitmepalgelisemaid loominguilisi natuure. Tema teoste heikeelele on omane nüüdisaegsus ning samas tugev seos minevikuga, konkreetset rahvalauluga. Tormise spetsiifilises loominguilises mõtlemises ühinevad orgaaniliselt eri ajastute mõtlemisprintsübid, mis on seotud erinevate aja tajumise vormidega.

Viimasei ajai on paljude uurijate huviorbiidis aja probleem n₅₁ muusikakunstis kui ka kunstis üldse. Tõepoolest, vaba ümberasetus ajas kogu muusikakunsti ajaloolises arengus, retrospektiivsete võtete sage kasutamine, tagasipöördumine muusikakultuuri mineviku poole, erinevate mineviku ja oleviku ajastukihtide vastastikune komplitseeritud mõjutamine — see kõik on meie ajastule iseloomulik, nõudes teoreetilist mõtestamist.

Paljude aega käsitlevate filosoofiliste, kirjandus- ning kunstiteaduslike tööde hulgas toetuksin siin sellistele, nagu M. Bahtini «Aja ja kronotoobi vormid romaanis» ning «Eepos ja romaan», M. Steblin-Kamenski «Müüt» ning M. Druskini «Johann Sebastian Bach».

Nende tööde seisukohtadele tuginedes võib järeldada, et aja probleem, õigemini aja tajumise probleem on omane V. Tormise muusikale.

Vt gaamatus: M. Бахтин. Вопросы литературы и этики. М., 1975.

Стеблин-Каменский. Миф. Ленинград, 1976.

М. Друскин. Иоганн Себастьян Бах. Москва, 1982.

Nimetatud tööde sisu üldistades võib määrata kolme aja tajumise vormi kunstis. Tingiikuit võiks neid nimetada «mütoloogiliseks», «baroklikuks» ning «klassikaliseks» ajaks. Ajaloos, nagu seda ka osutatud töedes märgitakse, vahetusid need vormid või tüübid üksteisega või eksisteerisid üheaegselt, jäädes samal ajal ühendamata ühes teoses või ühes ja samas žanris. «Maailma kujutamise väli muutub kirjanduse arengu žanrite ja ajastute järgi. Ta on erinevalt organiseeritud ning erinevalt piiritletud ruumis ja ajas. See väli on alati spetsiifiline.» Need Bantini sõnad võib üle kanda ka muusikale.

Erinevate aja tajumise tüüpide eristamisele kerkib esile kaks momenti:

Ruumilis-ajaised tunnusjooned (s.o kindlate ajastute ning žanrite konkretiseerimine). Aegruumi mõiste tähistamiseks tõi Bahtin kirjandusteadusse spetsiifilise termini «kronotoop»,¹ mis määrab ära kirjanduses kunstipäraseit omandatud ajauste ning ruumiliste suhete sisulise vastastikuse seose. «Reaalse ajalooise aja ja ruumi ning koos sellega neis avaneva reaalse inimese mõistmise protsess kirjanduses toimus keerukalt ning katkendiikuit. Omandati inimkonna antud arengustaadiumi kättesaadavad aja ning ruumi erilised küljed, töötati välja ka vastavad reaalsuse omandatud külgede peegeldamise ning kunstilise töötlemise žanrilised meetodid.»²

2. Erinevate liikumisvormide eristamine. Neid nagu aja tajumise tüüpegi võib välja tuua kolm. Need on: vorm—kordus, vorm—lahtihargnemine ning dünaamilise arengu vorm. Kaks esimest on omavahel seotud ühise printsüübiga, mis on iseloomustatav kui eksponeerimine. Dünaamilise arengu vormile on iseloomulik liikumise hoogne areng, vormi kujunemine, sihikindlus, pidev transformatsioon ning ümberindamine.

Liikumisvorme võiks püüda graafiliselt väljendada järgmiste kujunditega:

vorm—kordus pidevalt tagasipöörduva liikumise näol ringi sees:



Vorm—lahtihargnemine üha suureneva ringliikumise näol:



dünaamilise arengu vormi edasiareneva spiraallikumise näol:



Kunsti arengu ajalooilmselt võib näha nende vormide erinevat väljendusastet, vahel eri žanrites üheaegselt (nagu juba mainitud), suski üldtendentsiga nende vaheldumise suunas. Sellest on tingitud ka aja tajumise tüüpide kolmene jaotus. Vorm—kordus kui domineeriv vorm on iseloomulik rahvaloomingule. Vastavalt võiks ka esimest aja tajumise tüüpi tinglikult nimetada «mütoloogiliseks ajaks». Vorm—lahtihargnemine iseloomustab vanepaalselt üleminekuperioodi, mis lõpeb barokiga. Seetõttu võib teist aja tajumise tüüpi tingiikuit nimetada «baroklikuks». Teine tüüp on mõnes

¹ М. Бахтин. *Op. cit.*, lk 470.

² Грекия keeles: χρόνος — aeg, τόπος — koht.

³ М. Бахтин. *Op. cit.*, lk 234.

Vene keeles vastavalt: форма-повтор, форма-развергивание, форма-развитие.

mõttes esimese jätk, nende vahel puudub selge piir. Samal ajal on ta aga vahepealne esimese ja kolmanda vahel. Kolmandas tüübis avaldub dünaamilise arengu vorm, mis saab domineerivaks ning määravaks liikumise vormiks barokijärgsei perioodil. Siit ka tema tinglik mimetus — «klassikaline».

«Mütoloogilises ajas» väljendub ünes hetkes igavik ning igavikus sisaldub hetkede paljusus. See on eriline aeg, kus aega kui niisugust meie tavalises tähenduses pole, puudub aja kuig. See on nagu ajaväline aeg, milles justkui puuduks liikumine, ajaarvamine, küll aga on tsükliisuse, liitsait eri rütmide (näiteks aastaajad, päikesetsükliid, kuufaasid, inim-põlved jne) vaheldumine. Liikumist määrab siin sintheadikkus, kõik nagu oieks juba eelnevalt ette määratud ning eesmärk kui niisugune puudub. Kõik on üheaegselt kõiges ning kõik hõlmab kõike. See «kõik» on üks jagamatu Tervik.

Rääkides aja (meie tavalises tähenduses) olemasolust müütides, märgib Steblin-Kamenski, et minevik, olevik ning tulevik pole müütides üksteisele vastandatud ega selgelt piiritletud. Minevik nagu kattuks olevikuga, ta on maksimaalsest reaalne. Samuti on ka mütoloogiline tulevik vastu võetav kui reaalsus. Steblin-Kamenski näitab seda eepose «Noorem Edda» põhjal, milles jutt maailma lõpust ei ole selgelt eraldatud jutust sellest, mis olevat kunagi toimunud või eksisteerib iidest ajast. Bahtin nimetab mütoloogilist aega kõigist aegadest väijaspool seisvaks eepiliseks absoluutseks minevikuks. «Ta on absoluutne ning lõplik. Ta on kinnine kui ring ning temas on kõik vaimis, täielikult lõpetatud. mitte mingisugusele lõpetamatusele, otsustamatusele, problemaatilisusele pole eepilises maailmas kohta.» «Ta on vaimis, lõpetatud ning muutumatu kui reaalne fakt, kui mõte ning kui väärtus.» Absoluutset minevikku vastandab Bahtin olevikule, mis on muutuv, lõpetamata ning seetõttu väärtusi übermõtestav. Nagu märgib Bahtin, «sisaldab absoluutne minevik aegade kogu täiuse». See viitab mineviku, oleviku ja tuleviku ühtsusele ning seega ka mütoloogilise aja «ajavälisele» olemusele.

Nagu juba öeldud, eeldab absoluutne suletus ning lõpetatus seda, et kõik on temas endas antud. Sellest on tingitud nii kunstiteoste staatiline vorm kui ka nendes ilmnevad liikumise vormid (kordus ja lahtihargnemine, mitte aga areng). «Sündmused», kui nad ka toimuvad, on samuti märgistatud kõigest teadlikkuse pitseriga, kuna absoluutsest kõik vahetult seostub ning astub vahetorda eikõige Tervikuga. Nii näiteks ei ole müüdi mis tahes tegelase elusündmused midagi muud kui see, mis oieama peab ning mis on saatuse poolt ette määratud. Ehkki sündmuste seos toob välja liikumise, muutlikkuse, mis mütoloogilises ajas on ka olemas, on ta siiski vaid osa muutumatust tervikust. See väljendub terviku tsükliisuses, kordumises, mille sees erinevad rütmid võivad vahetuda või koos eksisteerida. Nii näiteks looduses aastaegade vaheldumine, rahvalauius teksti paralleelsim või vahelduva laadi toonika kohamuutus. Teiste sõnadega võib täheldada liikumist, kuid see väljendab tajumise teatud etappi ning liikumist vaid selle hetkeni, kui me suudame haarata oma teadvuses kogu tervikut.

Mütoloogilise aja vastandiks on «klassikaline» aeg, s.o kolmas aja tajumise vorm, mis on suunatud oleviku projitseerimisele. Olevik on aga Bahtini järgi «midagi kaduvat; see on voolavus, mingi igavene kestmine ilma alguse ja lõputa: ta on tõelisest lõpetatusest ilma jäetud...» Selles tüübis on aeg abstraktne protsess. Ta on katkematu, lõputu, ühetaoline ning pöördumatu. Kolmanda tüübi üheks iseloomulikumaks omaduseks on liikumise olemasolu, mis on tingitud jõudude vastastikusest võitlusest

М. С. Стеблин-Каменский. *Op. cit.*, lk 54.

Seaisamas, lk 54.

Seaisamas, lk 463.

Seaisamas, lk 463.

ja sündmuste sihikindlusest. Sellise aja tajumise tüüpi sunnitud vorm areneb dünaamiliselt, sündmusrohkeid. Kõik on suunatud lõpu sünteesi poole.

Seega, kolmanda aja tajumise tüüpi iseloomulikeks joonteks on arengu sündmuslik käik, pidev liikumine (kusjuures väga aktiivselt end iimutav), vormi kujunemine (Bahtini järgi sarnaselt isiksuse kujunemisega «klassikalises romaanis»), pidev väärtuste ümbermõtestamine ning ümberhindamine, sündmuste rohkus (muusikateoses näiteks kuiminatsioonide, temaatilise ja tonaalse arengu, dünaamiiste repriiside olemasolu), sündmuste põhjuslik-tulemuslik seos ning kõige järgneva põhjustatus kogu eelnevast arengust.

Teine, «baroklik» aja tajumise vorm on vahepealne. Temas on liikumine seotud «katsumustega» (Bahtini järgi sarnaselt kangelase katsumustega ja kasutatustega «baroklikus romaanis»). Siin on tegu pikaajalise olemisega ühes afektiseisundis. Ühte mingit objekti vaadeidakse nagu erinevatest vaatenurkadest, temale iseloomulikud tunnusjooned «arutatakse» loogiliselt läbi, demonstreeritakse «ammendavalt». Mingi üks ja sama esineb erinevates omadustes, millest ongi tingitud järk-järgult lahtiveerev, lahtihargnev vorm. Seda ühte ja sama võiks iseloomustada kui «kestma jäänud olevikku», mis muusika substantsis eneses «parandab» «mineviku ja tuleviku kategooriates» aja kulgemist tajuva inimolemise ebatäiuslikkust. Kõikehaarav mustseerimishetk tingib reaalsuse taju, oleviku püsivuse ning läbi selle «peatatud netke» ja oleviku «laialitõmbumise» toimub «läbimurre» igavikku.» Selle «kestmajäänud oleviku» iseloomustamiseks sobivad hästi ka püha Augustinuse sõnad: «Tulevikku ega minevikku pole ning pole õige rääkida kolme aja — mineviku, oleviku ja tuleviku — olemasolust. Õigem oleks võib-olla rääkida nii: on olemas kolm aega — mineviku olevik, oleviku olevik ja tuleviku olevik. [- - -] Mineviku olevik — see on mälu, oleviku olevik — tema vahetu kaemus, tuleviku olevik — tema ootus.»

Tuules 'Formise loomingu juurde, peab märkima, et helilooja loominguilises mõtlemises põimuvad kõik kolm aja tajumise tüüpi orgaanilistest üksteisest läbi, liitudes ühte helilooja iga teose puhul. See ühtesulamine on spetsiifiline 'Formise mõtlemisele, ta nagu ühendab ja sünteesib eri ajastute kunstilist kogemust.

Samal ajal näitab see folkloori kasutamise iseärasusi 'Formise poolt ja seda, millega rikastub folkloorne aigkuju autori tõlgenduses. Ühelt poolt 'Formis imiteerib folkloori, kasutades peaaegu täht-täheist rahvalaulule iseloomulikke võtteid. Sina kuuluvad nii antifoone se laulmise printsiip (eesti traditsioonis eeslaulja ja koori või kahe koori vastulauline), ettehaarava sisseastumise võte kui ka rahvalaulu otsene imiteerimine. Viimase näitena võiks tuua laulu «Lauljaid otsitakse» tsüklist «Kolmteist eesti lüüriilist rahvalaulu». See laul reprodutseerib setu mitmehäälsust koos seilele omase esitusmaneeriga (kogu laulu ainsaks dünaamiiseks nüansiks on *forte* märk, mis aitab imiteerida setu laulmist-aditsioonile iseloomulikku teravat ja tugevat kurguhääli).

Teiselt poolt aga ei kirjuta 'Formis rahvalaulu lihtsast ümber, vaid näeb teda nagu läbi ajalise perspektiivi, mis sümboliseerib distantsi kaas-aegse kuulaja ja rahvalaulu alge kuju vahel. Nii keerukas arusaamine folkloori kasutamisest nõuab heliloojalt eriliste vahendite ja võtete tarvitamist. 'Formise loomingu näib see olevat saavutatud erilise aja tajumise vormiga — vormiga, mis lahutamatus ühtsuses sünteesib kõiki kolme eespoolmainitud aja tajumise tüüpi.

М. Друскин, *Op. cit.*, lk 148.

О. Пригыкина. Категория времени в эстетике Стравинского.

Vaatleme seda veidi lähemalt.

Vormikujundusprintsipide seisukohalt on esimesele aja tajumise tüübile, temaga seotud mõtlemislaadile ja siit ka vormi kulgemise printsibile iseloomulik:

1. Kõigi staatilist «hierarhiist süsteemi» moodustavate elementide funktsioonide ettemääratus ning muutumatus (võrdluseks: Bahtin määrab «absoluutset minevikku»¹⁴ kui ajalis-väärtuslikku hierarhiist kategooriat). Kunstiteoses eeldab see «süsteem» kindlate funktsioonide ning nende vastavate või neid väljendavate mõtteühikute (elementide) olemasolu. «Süsteemi» hierarhiilisus väljendub nende mõtteühikute kindla funktsionaalse subordinatsiooni kaudu. Rahvalaulus on «süsteemi» nisugusteks elementideks-mõtteühikuteks poeetiline tekst, rahvaviis, esituslaad. Kusjuures nii vanimates töö-, tavandi- kui ka eepilistes lauludes on kõige aluseks või kesktelejeks (põhielemendiks) poeetiline sõna, tekst. Peale selle on «süsteemi» iseloomulikuks jooneks ka tema elementide funktsionaalne heterogeensus, samas aga täiendavad need elemendid teineteist ühtses tervikus.

Tormisei oleks see «süsteem» nagu üle kantud teisele tasandile, puhtmuusikalisse sfääri. Teisiti öeldes on säilitatud «süsteemi» organiseerimisprintsipid ning funktsionaalsed suhted, kuid on muudetud tema olemust moodustavaid elemente. Tulemusena on Tormise «süsteemi» kesktelejeks rahvalaul ise tervikiikui kujul koos oma kõigi komponentidega. Nii näiteks suhtlevad selliseit Tormise «Kuuks eesti jutustavas rahvalaulus» häälepartii, milles muutumatul kujul kõlab ehtne rahvalaul, ning muutuv klaveripartii.

Eespool kirjelatud hierarhiise süsteemi materiaalseks peegelduseks on Tormise puhul tema teoste muusikaline kude, faktuur. Üldreeglina jaguneb see kaheks funktsionaalseks kihiks («süsteemi» elemendiks): «rahvaviis» ise ning «foon». Iga kiht omaette võib olla esitatud ünehäälses või mitnehäälses (polüfoonilises, akordilises) faktuuris. Funktsioonide faktuurijaotus hääte vahel «viisiks» ja «fooniks» ei pruugi tingimata püsida mingi laulu või tsükli numbri vahel algusest lõpuni. Ta võib kinnituda kindlate hääte järgi (näiteks «Laulu mõju» tsüklist «Kolmteist eesti iüüriist rahvalaulu», kus bassid esitavad viisi, sopranid altidega — «fooni» funktsiooni), aga ka ümber jaguneda erinevate hääte vahel, mis Tormise puhul on üsna sagedane. Näiteks «Kadrilaulude» «Patumises» «Eesti kalendrilauludest» esitavad lauluviiis kõigepealt teised sopranid, neijandast salmist alates aga teised aidid. «Fooni» funktsiooni esitavad ülejäänud naishääled.

«Foon» võib olla esitatud ühe väljapeetud noodiga:

Musical notation for a single melodic line (Foon) with lyrics: Kuu-13. kuul-1 pe-re-i-i-mä, kad-ri-ko

või kooskõlaga:

Musical notation for a three-part setting (Foon) with lyrics: As-tu al-la ai-da ma-no, kad-ri-ko

või ostinaatse figuuriga, üheaegselt kanes nääies:

võimalik on ka ostinaatne harmoonia.

Mõnei juhul võib 'ormiseil leida ka kolmekiiniist faktuuri, nagu näiteks «Liekkulauiu I-est» «Ingerimaa öhtutest». Viisi esitab sopranipartii. Altides on välja peetud akord, mis numbril lõpuks hakkab rütmiliseit varieeruma (rütmiline jaotus veerand- ja kaheksandiknootideks). Tenorid ja bassid moodustavad kokku kolmanda kihi — ostinaatsed rütmifiguurid (erinev iga partii jaoks) kaheil noodil:

'Teiste sõnadega, «foon» võib olla üsnagi iseseisev, tal võib olla oma arengu- liin ning ta võib moodustada koos «lauluviisiga» ühtse mitmekihilise koe.

2. Esimene mõtlemistüüp sünnitab staatilise vormi. Algselt antakse nagu ette kindel kujund, mis sisaldab meie läbielamiste kaudu peegelduvat olemist. Rahvalaulus on see üldreeglina lühike viis — meloodiline rakuke. Edasi lauluviis ei arene ega muutu, vaid liintsalt kordub mitmekordselt. Vormi kulgemisel (kestmisel) ajas ta avaneb üha rohkem ja tuleb ilmsiks, muutub seestpoolt nagu läbi vaiguse nähtavaks. Seega tuleb välja, et vorm mitte ei arene, vaid veereb lahti (iikumisvormi-kordus avaldumine). Tulemuseks on väiiselt staatiline vorm. Toimub nagu nähtuse seestpoolt avamine, sukeldumine temasse. Kõik on suunatud mõtte avamisele ja esiletoomisele, väiiseld vormid aga on seejuures äärmiselt lihtsad. Seejuures toimub rahvalaulus sisu avamine peamiselt sõna abil, sõnalise teksti kaudu. Seda soodustavad üntiasi kõige arhailisemate lauluviiside väikesed ulatused (tavaliselt tertsid-kvardid), mis tugevdavad vastuvõtutaju sugestiivsust ning tähelepanu ümberülitumist sõnalisele tekstile. 'ormiseil toimub teose sisu avamine puhtmuusikaliste vahendite kaudu (näiteks faktuurimuutused, selle tihenemine või hõrenemine). 'Terviklikus «süsteemis» see nagu asendaks sõna funktsiooni.

Nagu juba öeldud, on teisele aja tajumise tüübile omane liikumise lahtihargnemine. Teda võiks veel iseloomustada kui «kordust süvendamisega» — jutustamisvõte, mis Steblin-Kamenski järgi leidub eepikas, vahel aga ka skandinaavia eddaliikes müütides. Erinevaid eepikast on 22 müüdile, nagu märgib Steblin-Kamenski, iseloomulik järgmine tegevuse

areng: «Järsud pöörded, ootamatud muundumised, eenevast sõitumatute sündmuste üksteise peale lükkimine.»¹¹ Seega «kordus süvendamisega» eeldab teatud liikumist, mis aga piirdub aiguse ja lõpuga («kestma jäänud olevik» kui laialilükatud või venitatud «oleviku tardunud netk»). See on üks ja sama, mis kogu aeg ilmneb erinevates omadustes. 'Formise puhul on sellise liikumise näideteks tonaalsuse nihked nii ühes hääles kui ka kõigis hääletes korraga. Erinevaid tonaalsuse nihkeid või muudatusi on helilooja palju kasutanud näiteks tsüklites «Eesti kalendri laulud», «Koimteist eesti lüürilist rahvalaulu» jt.

'Tonaalsuse nihkeid (ehk kõrguslikke ümberpaigutusi) tuleks teatud mõttes eristada tonaalsest arengust kui aktiivsest liikumisest mingi terviku sees või «teel» terviku saavutamise poole. Viimase näitena võiks esile tuua keskosa tonaalse plaani arengut 'Formise «Seitsmeteistkümnendast runost», kus ta on eelkõige seotud liikumise sihikindlusega ning tingitud noohis teisest, sündmuslikust arengutüübist. Teiste sõnadega «dünaamilise arengu vormist» ning seega kolmandast aja tajumise tüübist.

Oma loomingus kasutab 'Formis palju dünaamilist areneva vormi printsiipi. Üks ilmekamaid näiteid sellest on «Seitsmeteistkümmes runo». Ent võib öelda, et kolmanda mõtlemistüübi elemendid esinevad ühel või teisel määral igas tema teoses. Selles mõttes paistab eriti silma «Eesti kalendri laulud». Siia kuuluvad vormi kujunemine, vormi liigendus etappideks-osadeks. Nagu märgib U. Lippus: «Üldiselt on 'Formise teoste vorm lainekujuine: tõus, tipp ja langus. Suuremates teostes võib eristada kolme vormiosa: ekspositsiooni, arendust ja lõpuosa [- - -], väikesemahulistes teostes sulavad ekspositsioon ja arendus kokku üheks pikaks tõusuks. Isegi kolmeosalises vormis on tajutav kaheosaline jaotus, tõusu ja kuiminat-siooni ning lõpetatuse vastandlikkus.»¹² Tihti võib eristada vormis sissejuhatust ja lõpuosa, mis moodustavad koos üntse temaatilise kaare. Igale oma laulule ning igale teosele tervikuna annab 'Formis lõpetatuse, mis leiab aset ka terve tsükli ülesehituses.

Kuna kolmandas aja tajumise tüübis puudub «kõige ettemääratus», siis järelikult igasugune kontrast on siin sündmus. Väga suur vormikujundav osa on 'Formise teostes helidünaamilisel: kõlaliste efektide kasutamine (kaja, glissando), teksti skandeerimine, fikseerimata noodikõrguste kasutamine jne.

Niisiis, kõigest eespool öeldust võib järeldada, et 'Formise loominguilises mõtlemises ning tema heliloojateadvuses sulavad orgaaniliselt kokku erinevad aja tajumise vormid või tüübid, avaldades erineval määral ning eri kombinatsioonides kõrgis helilooja teostes ning luues sellega kordumatult omapärast eepilist-dünaamilist löuendi.

¹¹ «Абсолютно мневик» pole aeg meie sõna piiratud ja täpses tähenduses, vaid on mingi «агалис-вääртуслик пегарнише категория». М. Бахтин, *op. cit.*, lk 461.

¹² М. Стеблин-Каменский, *Op. cit.*, lk 52.

¹³ U. Lippus. Ringist ringi. Vt: Baiti muusikateaduslik kogumik 2. Tallinn, 1985, lk 93—105.

⑤

IV EESTI FILMIFESTIVAL



IV Eesti filmifestivali lõpetamine.

I. Kivimäe foto

13.–16. märtsini toimus Narvas IV Eesti filmifestival. Eelmine selline üritus leidis aset nelja aasta eest ning tollal võeti vastu otsus, silmas pidades üleliidulisi festivale, hakata meiegi omi korraldama iga kord ise linnas. Kui 1986. aastal Viljandis oli saalides vaatajaid suhteliselt hõredalt, siis Narva puhul vastupidist loota olnuks ülim lihtsameelsus. Ja nii, nagu pidi, nii juhtuski. Enamasti oli läbivaatustel vaid žürii ning mõned ajakirjanikud.

Hästi tuntud tõde on, et kui mingi festival tahab mainet saavutada, siis peab ta alati ühes ja samas paigas toimuma. Rändfestivalide aeg on ammu ümber. Eesti puhul on praegu ainukeseks mõeldavaks korraldamispaigaks siiski Tallinn. Kaasneb ju tihti festivalidega ka filmiturg ning pole meilgi mingit mõtet neid kahte üritust eraldi korraldada. Tol juhul peaksid aga Eesti filmifestivalid sagedamini toimuma, näiteks iga kahe aasta tagant.

Tänavune Narva festival oli muidugi kohaliku tähtsusega sündmus, kus tehti lihtsalt kokkuvõtte viimase nelja aasta Eesti filmidest. Toome järgnevalt ära žüriide otsused.

Mängu- ja multafilmi žürii (esimees Olev Remsu, liikmed Veiko Jürisson, Toomas Kall, Peeter Torop ja Raimo Kangro) jagas peaaühinnad järgmiselt:

Parim mängufilm — «VAATLEJA» («Tallinnfilm», stsenaarist Marina Septunova, režissöör Arvo Iho, operaator Tatjana Loginova);
tervikutaotluste parima realiseerimise eest.

Parim animatsioonifilm — «EINE MURUL» («Tallinnfilm», stsenaarist, režissöör ja kunstnik Priit Pärn); inimhoidlikkuse ja tõelise meisterlikkuse eest.

Festivali auhinna ja preemia 600 rbl said: **LEMBIT ULFSAK** rolli nüansirikkuse eest filmis «Ma pole turist, ma elan siin», **MARIA KLENSKAJA** rollielu mitmeplaanilise ja sügava avamise eest filmis «Varastatud kohtumine», **PEETER SIMM** rahvusliku ajaloo teaduse humanistliku ja kunstilise käsitluse eest filmides «Tants aurukatla ümber» ning «Inimene, keda polnud», **ROMAN BASKIN** parima lühifilmi stiilipuhtaima teostuse eest «Vernandas», **MAIT MÄEKIVI** tehnilise ja stilistilise harmoonia eest «Äratuses», **KULDAR SINK** täpsete ja veenvate muusikaliste kujundite loomise eest «Äratuses», **HEIKI ERNITS** parima satiiri eest lühianimafilmis «Sammast» ning **TAUNO KIVIHALL** leidliku ja südamliku materjali kasutamise eest animafilmis «Roheline soov».

Preemia 600 rbl said: mängufilm «**KESK-EA RÖÖMUD**» fabuleerimisoskuse ja dünaamilisuse eest (Valentin Kuik, Lembit Ulfak, Marju Juhkum) ning **EPP-MARIA KOKAMÄGI** ja **HEIKI HALLA** esteetilise terviklikkuse eest «Doktor Stockmannis».

Dokumentaal-, populaarteaduslike ja reklaamfilmide žürii (esimees Mihhail Lotman, liikmed Lauri Kärk, Eldar Efendijev, Ott Kool ja Mihkel Tiks) jagas peaaühinnad järgmiselt:

Parim dokumentaalfilm — «MISS SAARE-MAA» («Tallinnfilm», stsenaarist, režissöör ja operaator Mark Soosaar).

Parim populaarteaduslik film — «TOORUMI POJAD» («Eesti Telefilm», stsenaarist ja režissöör Lennart Meri, operaator Ago Ruus).

Parim reklaamfilm — ««ORTO» KINGAKREEM» («Eesti Reklaamfilm», režissöör Harry Egipt).

Festivali auhinna ja preemia 1000 rbl said:

ANDRES SÖÖT kui parima dokumentaalfilmi autor, REIN MARAN kui parima populaarteadusliku filmi autor ja HAGI SEIN inimlikkuse eest.

Festivali auhinna ja preemia 500 rbl said: PEETER TOOMING režii eest filmis «Intiimne Adams» ja URMAS SISASK muusika eest filmile «Ilmalind».

Preemia 500 rbl said: AGO RUUS operaatoritöö eest filmis «Toorumi pojad», TÖNU TALPSEP operaatoritöö eest filmides «Ilvese lugu» ja «Ilmalind», RENITA ning HANNES LINTROP isikupärasuse eest filmides «Meie aja kangelane» ja «Cogito, ergo sum» ning KRISTJAN SVIRGSDEN isikupärasuse eest filmides «Idatuuletorm» ja «Mälustuskuurort».

Dokumentaalfilmi «Lepatriinutalv» režissöör Hagi Sein ja «Eesti Telefilmi» peatoimetaja asetäitja Gunnar Okk.

I. Kivimäe foto



«Äratus». Režissöör Jüri Sillart. Sulev Luik ja Jaan Rekkor küüditajatena.

V. Mendunenõ foto



«Inimene, keda polnud». Režissöör Peeter Simm. Mari Simm (Imbi) ja Jüri Krjukov (onu).

P. Sirge foto



«Keskea rõõmud». Režissöör Lembit Ulfsak mängib filmis Hubert Raua osa.

O. Vasemaa foto 25

PÕIKPEAD, KES EI TAHTNUD MUTRIKESED OLLA



51P
«**JOHANNES HINDIST**». Stsenarist ja režissöör **Andres Sööt**, operaator **Nikolai Sarubin**, helilooja ja helioperaator **Igor Garšnek**, monteeriija **Marju Juhkum**. 2163,9 m (8 osa), mustvalge. «Tallinnfilm», 1989.

51P
«**KOLMKÖMMEND AASTAT HILJEM**». Stsenarist ja režissöör **Jaak Lõhmus**, operaator **Igor Ruus**, helioperaator **Mari Otsa**, monteeriija **Kaie-Ene Rääk**. 737,6 m (3 osa), mustvalge. «Tallinnfilm», 1989.

«**Johannes Hindist**». Rummu vangilaager Vasalemma lähedal, siin kandis mõni aeg karistust ka **Johannes Hint**.

Kunst (ka film) kipub kujutama erakordset. Totalitaarses ühiskonnas on kõige erakordsem nähtus Isiksus. See, kes surub massist välja oma pea ja keeldub seda õlgade vahele tagasi tõmbamast. See, kes «lihtsalt ei saa järele anda» (J. Hint), kui tal õigus on. Ühiskonda stantsiva koletu masina tömp vasar ja terav sird ei kokku muidugi kerkivate isiksuste peade purustamisest tagasi. Hävitamise meetoodika on vana, kuid täiesti arenguvõimeline. Ja siiski vaovad totalitaarrežiimid suures osas tänu juba hävitatud või hävitamisele määratud isiksustele.

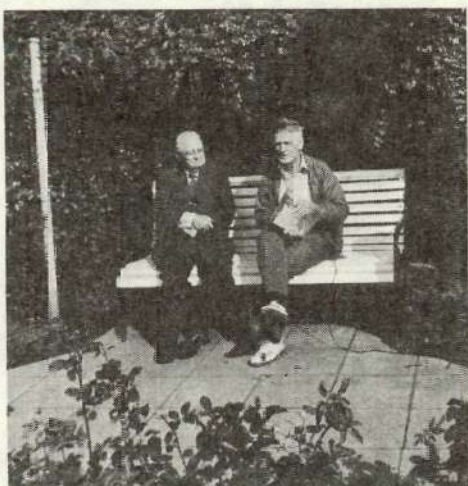
Olles 1983. aastal **Johannes Hindi** töökaaslastega **Pafarei** vanglas, **Katariina** paksus kaisutuses, püüdsin mõista, miks need inimesed siia sattusid. 1981 alustatud kriminaalasja tohtud süüdistussummad olid kahe aastaga kahanenud nõukogude majanduses nii tavalisteks «mustadeks kassadeks» ja restoran «**Viru**» altkäämaksulõunateks. Uurijad pidid tõdema, et enamik süüalustest riisus riiki mitte omakasu huvides (!?). Tõusev täht nõukogude demokraatia-
taevas **Gdljan** (tol ajal «**Desintegraatori**» asja



«**Johannes Hindist**». Režissöör **Andres Sööt**. Kaader filmist: «**Desintegraatori**» direktor **Johannes Hint**.



«Johannes Hindist». Sorgu saarel oli Johannes Hindi suvika. Tööhetk Sorgu tuletorni juures.



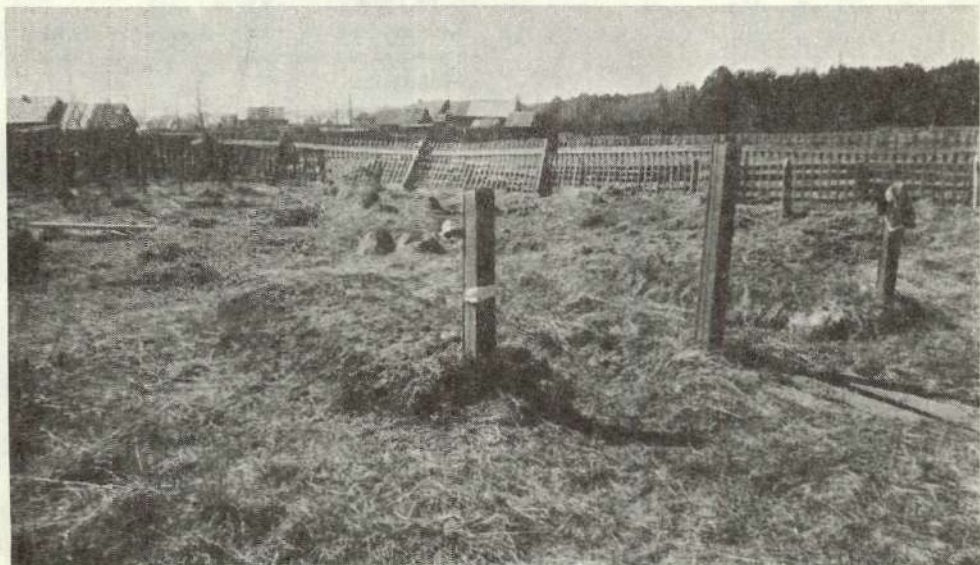
«Johannes Hindist». Andres Sõõf intervjuueerib Johannes Käbinit.

peaurija) ja tänaseks maapakku saadetud Beria-nimelise ordeniga pärjatud Vallimäe jooksid jalad raku, et «riisunud» raha päris kokku ei kuivaks. Tol ajal võis vaid oletada, et kõmuline protsess on kõrgemate kommunistlike sfääride omavahelise klemplemise tulemus. Nüüd on oletus Andres Sõõdi filmis tõestuse saanud.

Nõukogude õigus on maailmas täiesti unikaalne nähtus. Ei olegi võimalik elada ilma mingit seadust, määrust või seadlust rikkumata. Armas lugeja, võta kätte stagnatarretuses kriminaalkoodeksi ja lehitse seda. Kindlasti leiad mõne paragrahvi, mille järgi sind oleks võimalik laagrisse saata. Ning jääb üle vaid tänada Valvast Silma, et ta pole pidanud sind karistuse vääriliseks. Majandus on eriti tihedalt keeldudekaskude ämblikuvõrku mässiitud. Nagu mulle selletas ühe tähtsa Moskva instituudi teadusdirektor, hilisem poliitvang, polegi võimalik edukalt majandada ilma mingeid seadusi rikkumata. Sellega loob totalitaarne riik totaalset kontrolli — iga hetk on võimalik sõnakuulmatut karistada.

Karistamine võib osutada vajalikuks näiteks võimuvõitluse instrumendina, nagu juhtus J. Hindi puhul. Mitmesugused Kirilenkod, Kapitonoovid jt püüdsid võimu säilitamiseks edasirühkivaid Sljunkove ja Masljukove peatada. Pisike mutikas «Desintegraator» osutus väga vajalikuks... Mis sest, et riik sai miljard rubla kahju, mis sest, et «tülikas» J. Hint laagris suri, et kümned inimesed kannatasid... Metoodika on täpselt niisama vana kui nõukogude kord, pole see esimene juhtum ega jää ilmselt ka viimaseks.

«Kolmkümmend aastat hiljem». Vangide kalmistu Uuralites, Tšussovaja jõe kaldal, Borissovo küla läheduses. Keskel: Mart Nikluse laagrikaaslase, Ukraina vabadusvõitleja Vassil Stasi haud.

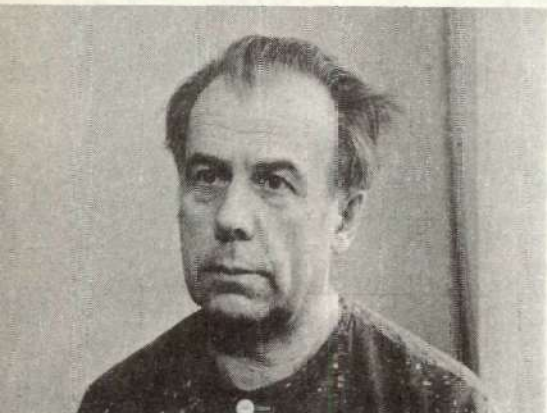




«Kolmkümmend aastat hiljem.» Asutuse nr BC 389/36, erirežiimiosakonna — Kufšino surmalaagri mahajäetud barakk mais 1989, kuhu rajatakse noorloomade farm.



«Kolmkümmend aastat hiljem.» Mart Nikluse naasmine Tartusse 13. juulil 1988.



«Kolmkümmend aastat hiljem.» Mart Niklus Tartu Maarjamõisa kliinikus 14. veebruaril 1989.

A. Söödi portreefilm «Johannes Hindist» on tehtud kõrgel professionaalsel tasemel. J. Hindi erakordne isiksus joonistub välja sujuvalt; põhiliselt intervjuudest koosnev film on monteeritud oskuslikult. Filmi pingeline muusika liidab kaadrid kompaktselt tervikuks.

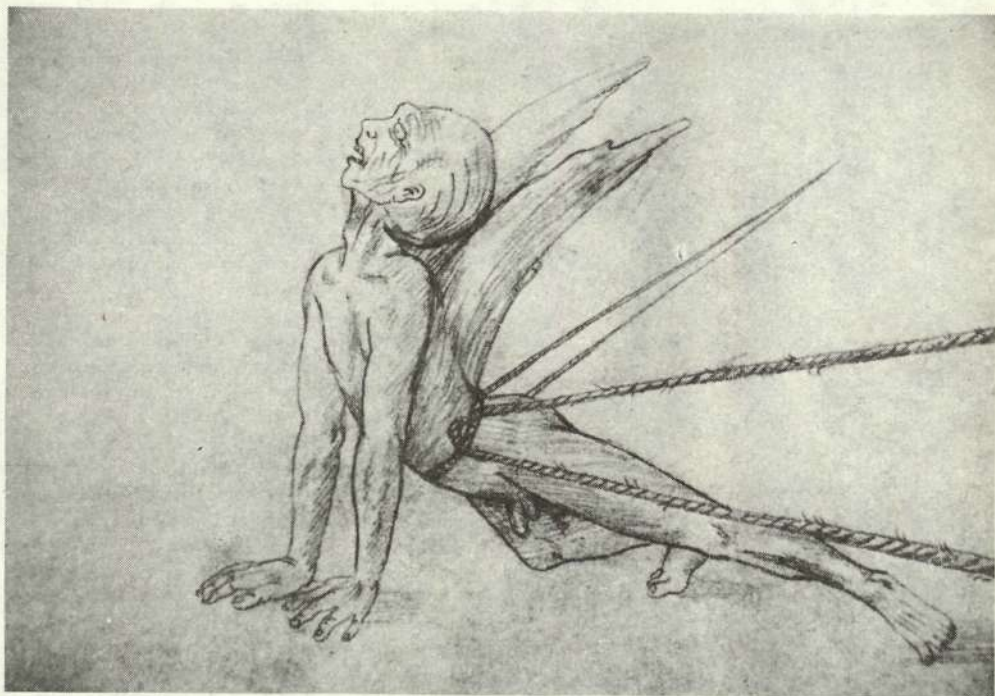
Hävitustöö tulemust sümbooliseerib J. Hindi lagunev suvemaja Sorgu saarel. Isiksus tapeti, maja laguneb, nagu kõduneb kogu nõukogude majandus ilma Hintideta.

Hoone laguneb ka Jaak Lõhmuse filmis Mart Niklusest. Ent see lagunemine on lausa positiivne; hävib Permi oblasti erirežiimiga poliitlaager. M. Nikluse saatuselgi puudub traagiline lõpp. Hoolimata vintsutustest, ikka üle aja istunud laagri aastatest, on ta lõpuks kodus ja endiselt vitaalne. Et edasi anda selle äärmiselt huvitava isiksuse elukäiku, oleks vaja mitmeseerialist filmi. «Kolmkümmend aastat hiljem» on esimene pääsuke — film poliitvangist. Põhjusi, miks pääsuke on kevadiselt lahja, on ilmselt palju. Tegu on debüüdiga, kus materjal meestest kõvasti üle. Tähelepanuväärne on film siiski.

Loomulikult on nii J. Hint kui ka M. Niklus nüüdseks rehabiliteeritud. Kuid mida see tähendab — rehabiliteeritud? Võõrsõnade leksikoni järgi on see kellegi rikutud õiguse, au, hea nime jaluleseadmine. Kas patakas raha taastab rikutud õiguse? Kes taastab sadade ja tuhandete hukunute ja mõrvatute au ja hea nime? Kas seesama «kits kärneriks» prokurör Roots, 40.—50. aastatel repressioonide rehabiliteerimiskomisjoni esimees, kes kaheksakümnendatel aitas Hinti, Niklust jt kinni panna? Miks M. Nikluse ees vabandas inimene (Olemkohtu esimees J. Kirikal), kellel tema kriminaal-asjaga kaudseltki seost ei olnud? Ei, sellist rehabiliteerimist pole kellelegi vaja, ka mitte neile 70.—80. aastate poliitvangidele, kes enese rehabiliteerimisest teavad seni vaid kompartei häälekandja kaudu.

«Me ootame seletust,» ütles J. Hindi tütar. Jah, me ootame tõesti seletust; kuid kes seletab mõrvatutele . . .

(2)+p
HINGEPUUR.
JA KUIDAS SELLEST PÄASEDA



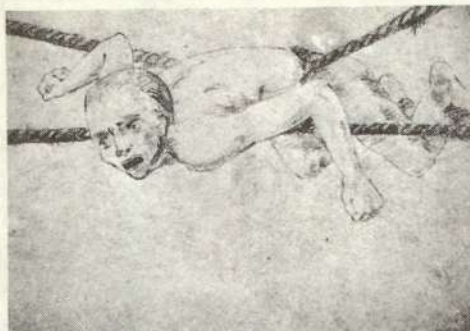
«SILMUS». Stsenarist **Arvo Valtoni** samanimelise novelli ainetel ja režissöör **Avo Paistik**, operaator **Janno Põldma**, kunstnikud **Leo Lähti** ja **Avo Paistik**, kunstnik-maalija **Rosa Paistik**, helilooja **Sven Grünberg**, helioperaator **Ulo Saar**. 282,4 m (1 osa), must-valge. «Tallinnfilm», 1989.

«Silmus», Avo Paistiku kolmas joonisfilm senisest triloogiast, valmis eelmisel aastal. Kõigi kolme filmi põhiideeks on inimese eneseületamine. Vaimu võitlus hirmu, tabude, hingepiiratudusega. Või rumalatele aadetele pühendumine, mis viib enesehävituseni, nagu nägime filmis «Hüpe». Teiselt poolt saame öelda «Hüppe» kohta, et see oli kolmest joonisfilmist kõige lihtsam, selgem, üheplaanilisem: näidata inimvaimu võitlust eesmärgi saavutamisel, üha uute ja uute kõrguste ületamist sportlase elu kaudu. Suur hüpe, mille eesmärk on isiksuse arengule kahjulik, võib viia vaid isiksuse purunemisele.

A. Paistiku filmikeel on metafooride keel, paljus ka ähmane, sõnadesse raskelt ümber-

pandav. Me jälitame iseenda tõelist nägu ja põgeneme hetkel, kui ta leiame, on öelnud Poeet. Filmi tihedat poeetilist teksti vahendavad joonistuse tumedad jooned ja heletumedad pinnad, stiliseerituna ühtseks graafiliseks visiooniks, mis hetkekski ei peatu. Saksa ekspresionismi meenutav kineetiline maailm. «Silmus» on kergemini mõistetav kui «Lend», ometi on siingi mitu tõlgendamisvõimalust. Vähemasti siis, kui püüame sõnastada tegevust, vastata küsimustele, kes mida teeb ning miks. Ja mida sellega tahetakse ütelda! Kuigi näiliselt midagi keerulist ei ole: filmis on tegu vaid paralleelmontaažiga, kus ühes liinis elab ja tegutseb vana mees, teises nooruk. Nooruk «helgemas», igapäevasemas, «reaalsemas», heledamas maastikus (hingemaastikus?), vana mees raskes-rõhuv, pilkasemas, irreaalsemas (?) maailmas.

See kõik võib olla aga ka ühe inimese, ühe mehe lugu. Sümbolpiltide kaudu edasiantav. Inimese vabadusse, päikesesse, valgusesse püüdlemisest. Silmusest pääsemisest. Sellest, kuidas see, mis ühele on mängeldes ületatav, saab teisele saatuslikuks, võitmatuks takistuseks.



Styxi soo pilkasuses, surma eestois, võitleb inimvaim. Tee pääsemisse viib aga läbi silmuse, mis iga hetk võib kokku tõmbuda, ihu tükki-deks rebida, su hinge hävitada, vaimujõu võtta. Pole teada, kelle poolt ja millal on see kaval mehhanism loodud. Seda polegi ehk oluline teada, sest selline võitlus, mäng kui soovite, on kestnud INIMESEL sajandeid. Alati, niikaua kui inimene ennast mäletab. Filmi metafoor, arvan, tahab meile näidata inimese enese sõlmitud silmust. Rääkida hirmudest, tabudest meie sees. Inimese võitlusest pimeduses. Pimedusega. Ainus tugi, väljapääs, reaalsus on silmus. Muul pole pidet ega põhja.

Aga seal väljas, SEAL on poiss, kellel silmus on uudiseks, huvitavaks mänguasjaks, millest võib edasi-tagasi läbi hüpata, lennata, kuni... kuni temagi jaoks hakkavad kehtima silmuse-seadused.

Inimesele jääb vaid lootus, palve. Palve, et kord ometi silmusest pääseks?

Selle filmi järgi otsustades küll.

Kuigi siingi näeme kaadreid lendavatest inimestest, lennust pimedusest valgusesse. Iga- vesse vabadesse — vaimsele ärgranutasandile jõudnutest. Kuid peategelasele jääb probleem lahendamatuks, sest ta ei tea, KUIDAS, MIKS need teised silmusest pääsesid. Lapseks jäädes? Või ei eksisteerigi silmused kõigile? Näib, et teose autor eitab seda võimalikkust. Või vastab A. Paistik nendele küsimustele oma järgmises filmis ja triloogiast sünnib tetraloogia? Kui saatus tahab!

Vähe rääkisin «Silmuse» teostuslikust, vi- suaalsest küljest. Tasemest. Pean seda kolmest joonisfilmist tugevaimaks. Pole eputamist värvit-oonide kasutamisega, kõik on askeetlik-kargelt mustvalge, mis aga hele-tumedusastmetes on kontrastne, nüansirikas. Selline kaadripilt aitab koondada mõttepinget, mida ekraanikiirgus lau- sa sugestiivse jõuga esile kutsub, tekitades samal ajal peaaegu hüpnoosiseansi seisundi. Seda toetab ja süvendab jõuliselt täpne, iga kaadriga haakuv Sven Grünbergi mediteeriv- metafüüsiline muusika. Nii et ka ses suhtes pean «Silmust» kolmest parimaks.

Mis on veel välja ütlemata? Vahest see, et teos on väga dünaamiline, pingeline. Kuigi põhiküsimus ei olegi, KAS mees pääseb pime- dusepuurist, eksistentsi ahistavast põrguvõrgust, vaid — miks EI pääse. Kardan, et kunstnik Avo Paistik peab siin tõsiselt konsulteerima filosoof Avo Paistikuga, teades, et see probleem on ammu-ammu, juba enne inimese ilmumist pla- needile Maa lahendatud. Vastused on ka Lao-zi, «Bhagavadgita», Uue Testamendi, Vivekananda, Krishnamurti, dr Suzuki — kui nimetada esimesi pähe tulnud — tekstides ammu olemas.

Peab teadma üht põhilist, mitte omama tuhan- deid teadmisi.

Siis tuleb veendumus, armastus, julgus. Siis avaneb tõde igas pisiasjas, elus. Inimeses enes- es.

Kolm tõsist, tugeval tasemel teost lausa nõuavad autorilt uut suurt hüpet, lendu läbi silmuse. Vaimse vabaduse ääretutele karjamaa- dele — kui lubatakse hetkeks olla pateetiline. Vangla, millesse usume, eksisteerib vaid meie kujutlusjõust. Meie argus, usk temasse loob teda iga hetk uuesti. Reaalsusi on ainult üks, üksnes meie vaimu kvaliteedi tase eraldab ja lah- terdab neid, tegeleb illusioonide taastootmise ja müütide kindlustamisega. Ning nii kaua pea- megi siplema enese vaimu tumedas pimeduses, selle planeedi pinnal, kus oskame vaid palvetada Selle Ainsama poole kuni

*ühelgi sinu tähel ei ole ma enam võõras, ka nendel, kus alles hiljuti olin enam kui võõras.**

* A. Alliksaar, «Olen ürgloitsu Logose laps».

PINGED ESINEMISEL



Carola Grindea, rumeenia päritolu pianist, on EPTA (European Piano Teachers Association) ja ISSTIP (International Society for the Study of Tensions in Performance) asutaja.

CAROLA GRINDEA ON RUMEENIA PÄRITOLUGA PIANIST JA PEDAGOOG, KELLE ELUKOHAKS ON LONDON. TA ON EUROOPA KLAVERIÕPETAJATE ASSOTSIATSIOONI (EPTA) ASUTAJA JA TEGEVSEKRETÄR, SAMUTI RAHVUSVAHELISE ESINEMISPINGETE UURIMISE ÜHINGU (ISSTIP) ASUTAJA JA ASEESIMEES. TA ON RAHVUSVAHELISELT TUNNUSTATUD AUTORITEET ESINEMISPROTSESSI JA SELLEGA SEOSE TEKKEVALE PROBLEEMIDE UURIMISEL NING ON JUHATANUD SELLETEEMALISI KONVERENTSE, KURSUSI JA WORKSHOPE INSTRUMENTALISTIDELE JA LAULJATELE SUUR-BRITANNIAS, USA-S, KANADAS, AUSTRALIAS JA PALJUDES EUROOPA RIIKIDES. TÄNU NÜUDSEKS SOLMITUD KONTAKTIDELE LOODAME PROUA GRINDEAD PEATSILT KA EESTIS KUULDA-NÄHA.

«Kui keegi kõnniks ringi, vasak õlg üles tõstetud, allasurutud lõuaga, pea vasakule keeratud, peopesa ülespoole, vasak käsi välja sirutatud, kuus kuni kaheksa tundi päevas kahekümne aasta jooksul, siis areneksid tal kindlasti välja tugevad ja püsivad rühihäired, isegi siis, kui ta ka kunagi poleks viulit mänginud! Või kui keegi kõnniks 20 aastat ringi, kõverdatud parem käsi rinnal, pöidla otsas rippumas

800-grammine raskus, areneksid talle isikul kindlasti välja hälbed pöidlaliigestes, randmes, käsivarres ja kaelas ka siis, kui ta poleks kunagi kuulnudki klarinetist!» Nii alustab dr Earl Owen artiklit ajakirja «Quarterly magazine of New South Wales Music Teachers Association» 1986. a mainumbris. Dr Owen on kirurg, professor-konsultant Sanghai Meditsiiniülikoolis, Pekingis asuva Hiina 31

Meditsiiniülikooli auprofessor ja Aust-raalia Mikrouuringute Fondi direktor. Viimastel aastatel on ta uurinud sadu aktiivselt tegutsevaid instrumentaal-muusikuid ja avaldanud 1985. aastal arti-kli, milles kirjeldab 110 muusiku uuri-mise tulemuste põhjal spetsiifiliselt tea-tud instrumentidiga seotud kehameoonu-tuste seaduspärasusi. Neid järeldotsi kin-nitas Melbourne'i plastilise kirurgia pro-fessor Hunter Fry oma mitmes artiklis ISSTIP* Journal'i 1985. aasta novembri-numbris.

Veelgi enam, Ameerika Ühendriikides on nüüd Massachusettsi osariigis Har-vardi Meditsiiniülikooli haigla juurde loodud eriosakond, mida juhivad neuro-loog Fred Hohochbert, ortopeedia kirurg Robert D. Leffert ja neurofüsioloog Bhagwan Shanani. See osakond on vii-mase 5—6 aasta jooksul uurinud instru-mentalistide, peamiselt pianistide füüsi-lisi hälbeld. Mitusada muusikut on pöör-dunud selle osakonna poole lootuses leida abi oma paljudele füüsilistele, füsioloog-istele ja psühholoogistele probleemide-le. On toimunud ka mitu rahvusvahel-ist konverentsi Suurbritannias ja USA-s, kus tegevmuusikute terviseprobleemidele suurt tähelepanu pööratakse.

Pideva pinge tõttu tekkinud füüsilised ja füsioloogilised hälbeld põhjustavad muusikutele palju muret. Mänguaparaadi valest kasutamist ja keha ülepinguta-misest tekkinud füüsilised vigastused on võtnud enneolematu ulatuse.

*

On tekkinud tõsine vajadus alustada dialoogi arstide ja muusikute eest vastu-tavate kultuurijuhtide vahel, et leida mooduseid selle murettekitava situat-siooni parandamiseks ja vältida tegev-muusikute vigastuste edasist eskaleeru-mist. On tõsi, et mõnes muusikakolled-žis (kahjuks küll üsna vähestes) võivad üliõpilased vestelda nõuandjatega või kuulata Alexanderi tehnika* kursust — nimelt kuidas hoida oma randmeid või õlgu. Kuid kas sellest piisab? Kindlasti mitte! Vaja oleks instrumenti mängu tehnika täielikku ümberhindamist, eri-list väljaõpet pedagoogidele. On väga va-ja, et õpetajad ja õpilased saaksid teadli-kuks keha seisundist pikkade harjutamis-tundide ajal, et osata kindlalt vältida muskliste ja kõõluste väärarengut.

Minu töös piianistide ja teiste instru-mentalistidega tuleb kokku puutuda probleemidega, mida võiks grupeerida järgnevalt:

1. Esinemisärevus.

2. Füüsiline pinge keha eri osades, pea-

miselt mänguaparaadis — käerandme-tes, õlgades, kaelas ja seljas, samuti öla-ja vahel ka käsivarte lihaste liigne jäikus.

3. Tõsised haigused, nagu liigesepõ-letik, tuimus käsivartes ja kaelabades või valud kätes, õlgades, seljas jm.

Neid probleeme võib vaadelda eraldi, kuid nende vahel on ilmne seos. Närvi-ja lihastepinged ilmnevad peaaegu ühe-aegselt ja sõltuvad üksteisest. Enamik muusikuid kaebab närvilisust publiku ees ja mänguaparaadis tekkivaid pin-geid, mis harjutamisel puuduvad. Esi-mese ebaõnnestumise korral süüdistavad nad oma «närvi». Tegelikult on õige ka vastupidine: kui keha on ülepingestatud, tekib närvilisus. Veelgi enam, närvipinge mõjutab hingamist. Kui mängija esine-mise aja jõuab raske passaažini, mis teatud määral talle muret valmistab, jäigastub keha. Ta hingab äkitselt sisse, hoiab hinge kinni ja alles hiljem hingab kergendatult välja. Mis puutub lihaste-pingesse, siis need tulevad sellest, et esineja on välja arendanud loomulikule liigutusele mittevastava tehnika, mis hakkab segama hingamise ja liigutuste vabadust. Kahtlemata on need haigus-nähud väärade harjutamise tagajärg, kus ei pöörata mingit tähelepanu oma keha ebaloomulikule asendile.

Pinge kui selline on muidugi kontserdi loomulik koostisosa; kuid ainult positiiv-ses mõttes — pinge, mida loob muusik oma mänguga. Meie vaatleme aga pinge negatiivset aspekti, mis mõjub destruk-tiivselt muusiku esinemisele.

KEHA VIIMINE TÄIELIKKU TASAKAALU

Ma esitan siin mõned kopeeritavad tehnoloogiad, mida muusik peaks hooli-kalt uurima ja kasutama esinemiseks v a l m i s t u m i s e l. On väga tähtis, et muusik oleks teadlik keha rollist esinemi-se ajal. Ainult nii on ta võimeline täieli-kult vabastama oma kunstnikuhinge. «Mõistus materiasit kõrgemal» on fraas, millega tavaliselt püütakse end veenda, nagu tõrjuks kontsentreerumine mõtte-tegevusele eemale kehalsed ebamugavu-sed. Kuid kunstnik peab kontserdi ajal end suurepäraselt tundma nii kehaliselt kui ka vaimselt ja seda võib saavutada vaid keha asetamisega õigesse olukorda. Jutt käib niisiis mitte niivõrd asendist, kui just t a s a k a a l u s t a t u d s e i -s u n d i s t. Seda võib saavutada järg-mise mõtteharjutuse tulemusena:

Mängija annab oma selgroole käsu pikemaks venida, mitte liigutuste abil, vaid just liikumatult seistes, võimalades selgrool ise asetuda õigesse positsiooni. Pea kallutatagu selja poole, nii et ta toetub viimasele kaelalülile ning pea ja selg moodustavad täieliku sirgjoone.

Mängija hingab aeglaselt välja, jälgides keha füsioloogilisi muudatusi, kui õlad on langetatud ja diafragma piirkond lõtvunud.

Mängija kujutleb, et ta pahklud on väga kerged ja haprad. Sel hetkel tundub ka keha kergem ja mängija kogeb «hõljumistunnet».

Sellist tasakaaluseisundit soovitavad kõik suured pedagogid, kes töötavad lauljate, instrumentalistide, tantsijate, näitlejate ja tsirkuseartistidega.

Teine nii lihaste- kui närvipingest ülesaamise moodus on võimalikult vaba hingamine. On teada, et aeglane väljahingamine on looduslik «vastumürk» närvipingele. Lõpuks on igale instrumentalistile esmajärgulise tähtsusega arendada mängutehnikat, mis oleks kooskõlas loomulike liigutustega. «Vabaduse ja kerguse saladus peitub selle avastamises, mis motiveerib meie loomulikke liigutusi ajal, mil me ei mängi viiulit, ja kasutades täpselt samuti motiveeritud liigutusi ka pillimängu ajal!» Nii nagu on võimatu kõndida jääkade põlvedega paindumatutel pahkludel, ei saa me ka head esinemiskvaliteeti, kui kehas ja eriti mänguaparaadis — kätes, randmetes, käevartes, kaelas, õlgades, seljas — on lihased pingul. Jäikus segab väga lihaste koordineerimise. Kui heli tekitamise hetkel toimubki lihaste kokkutõmbumine, siis järgmisel hetkel peaks see kaduma. Hiljutine kompuutrieksperiment² näitas, et 22 lihast, mis asetsevad käes randme ja sõrmeotste vahel, moodustavad mitte vähem kui 2 432 902 000 000 000 000 lihaskombineerimise. Kuidas on nii võimalik säilitada vaba koordineerimise lihaste vahel? See on võimalik kontrollitud, või progresseeruva, lõdvestamise abil, kus teatud liigutuse sooritamiseks aktiveeruvad ainult selleks vajaminevad lihased, ülejäänud keha on aga ooteseisundis, kuid tasakaaluasendis. Seda kõike on muidugi kergem õelda kui teha ning see nõuab suurt keskendusvõimet harjutamise ajal, eriti seetõttu, et keha ei saa olle täielikult lõdvestatud, kuna sellisel juhul ei tekiks intensiivsust, mida on vaja muusika edastamiseks publikule.

Teine tegur, millel on tähtis osa füsioloogilistest pingetest ja närveerimisest jagusaamisel, on mängija siserütmi ajastamine mängitava teose rütmi suhtes. Ainult siis, kui toimub kahe rütmi sünkroniseerimine, kui esitaja identifitseerib end muusikaga, võib langeda nii närvi kui ka lihastepinge. Tugevad momendid muusikas — aktsendid, kulminatsioonid, kõlavad akordid jne — on hetked, mil tekib suurim pinge, kuid see tuleb maandada kohe, peaaegu samaaegselt. Viiulimängija poogna või pianisti käe ja randme liigutusega peab kaasnema diafragmale mõjuv «sisemine väljahingamine», sest diafragmas tunnetame me oma emotsioone või teisi närvipinge sümptomeid.

On huvitav märkida, et aeglaselt välja hingates tunnetab pianist raskuse voolu kätest sõrmede kaudu klahvidesse. Sel on suur tähtsus produtseeritud kõla kvaliteedis ja tõendab, et meie, pianistid, «laseme muusikal voolata».

Selline koordineerimine on lausa eluliselt vajalik. Suurtel muusikutel on see omadus kaasa sündinud ja nauding on vaadata esinejat, kelle liigutused on täies vastavuses muusika iseloomuga. Õpetajad peaksid jälgima oma õpilasi ja aitama neil arendada sellist koordineerimisvõimet sisemise kuulmise kaudu a) lauldes meloodilisi liine, et õpilane näeks, kus on vaja hingata või b) uurides nooti instrumendist eemal, õppides seega muusikat kuulama oma kujutluses.

Soovitan väga kontserdi programmi mõttes läbi harjutada, hoides keha loomulikus lõdvestunud seisundis.

JÄRELDUSED

Siiani olen põhiliselt andnud soovitusi, kuidas käituda kontserdiks ettevalmistamisel. On tuntud fakt, et kui muusik harjutades omandab täielikult kontserdi programmi kõik aspektid, nii muusikalised kui tehnilised, vähendab see tunduvalt esinemisärevust. Ma usun, et kui mängija teab, et ta võib vabalt anda oma parima ning kui ta kontserdi ajal on teadlik oma keha tasakaalust ning hingab normaalselt, kaob suur osa tema ärevusest. Enne oma ideede 33

kokkuvõtmist pean siiski lisama, et muusik peab püüdma keskenduda ainult esitatavale teosele. Ehk väljendades seda mõtet Timothy Gallway, filosoofi ja kuulsa «Inner Game of Tennis» (ja hiljuti «Inner Game of Music» koostöös Barry Greeniga) autori sõnadega: esinemine võrdub potentsiaal miinus segavad asjaolud. Mida vähem sind segab kriitiline osa sinust, seda parem on esitus.

Esitan nüüd kokkuvõtlikult käesolevas artiklis kirjeldatud strateegiad.

A. valmistumine esinemiseks.

1. Füüsilised ja füsioloogilised tegurid:
 - a) õpi viima keha täielikult tasakaalu ja säilitama seda kogu kontserdi vältel;
 - b) õpi valitsemata hingamise vabadust pikkade väljahingamiste abil;
 - c) saavuta muusika rütmi ja enese sisemise rütmi (rütmilise reguleerimise) sünkronisatsioon mänguaparaadi korrektsete, loomulike liigutuste abil. Kõik tugevad aktsendid ja suure intensiivsusega momendid peavad olema seotud samaaegse väljahingamisega, mida ei tohi takistada. Ainult sel hetkel on pingelangus (nii lihastes kui närvides) ja ainult sel hetkel toimub muusikaline kommunikatsioon;
 - d) omanda mängutehnika, mis põhineb loomulikel liigutustel, koos lihaste pingega ja pingega maandamise õige balansiga;
 - e) jälgi hoolega füüsilise pingekeskusi — randmeid, õlgu, nägu (peamiselt lõuga ja suu ümbrust), kaela ja selga.

2. Psühholoogiline faktor:

- a) uuri psühholoogide soovitatud erinevaid strateegiaid: asenda negatiivsed mõtted positiivsetega, uuri «desensitatsiooni» (tundetuks tegemise) protsessi, uuri sügava ja progressiivse lõdvestuse tehnikaid ja/või teisi õpetusi (jooga, tai-chi, Alexanderi tehnika, loov visualisatsioon, autogeenne treening, transtsendentaalne või Zen-meditatsioon, Feldenkreis jne);
- b) esinemiskava mõttes harjutamine, kusjuures keha on lõdvestusseisundis, taju «soojatundeid»;
- c) harjuta kogu kava erinevates tingimustes (ettemäng sõpradele, mäng väikeses saalis, lindistamine kassetile ja kriitiline kuulamine jne).

B. Kontsert.

1. Vii keha perfektsesse tasakaaluasendisse.
2. Hinga aeglaselt välja, jälgides füsioloogiliste reaktsioonide (südame pekslemine, higised või külmad peopesad, värisuvad põlved, värisuvad huuled) rahunemist.
3. *Quickie* (kiire) strateegia: pingestage keha mõneks sekundiks, siis lase minna, naerata des (kui sa just ei vaata kuulajate poole).
4. Usalda oma keha ja ettevalmistustööd kontserdiks, ning sulle tasutakse. Lase muusikal endast «läbi voolata», läbi oma käte, läbi instrumendi, ja see kandub edasi kuulajateni. Olla teadlik liigutuste täielikust vabadusest, lasta lihaste suurepärasel koordineerimisel ja mälu voolamisel takistamatult funktsioneerida — tähendab kogeda endast parima andmise rõõmu.

*Alexanderi tehnika on Ida eeskujudel tehtud põhiliselt hingamisharjutustest koosnev süsteem.

1. Kato Havas «Pingest ja ärevusest vabanemine viulimängus», raamat «Tensions in Performance: a symposium», toim Carola Grindea (Kahn & Averill)
2. Samuel Lehrer. «Beyond Ortman and Schultz», *ISSTIP* ajakiri nr 3 (nov. 1985).

Tõlkinud TOIVO TRAKS
ajakirjast «Piano Bulletin»
EPTA European
Piano Teachers Association Afd.
Nederland 1989-3*

P. BROOKI «KIRSIAlAST»

A. Tšehhovi «Kirsiaia» seekordne esietendus toimus Pariisis, *Bouffes du Nord*'is 18. märtsil 1981. Rollid olid jaotatud järgmiselt: Ljubov Ranevskaja — Natačna Parry, Jepihnodov — Claude Evrerrand, Varja — Nathalie Neil, Gajev — Michel Piccoli, Jaša — Maurice Bénicnou, Lopahhin — Niels Arestrup, Trofimov — Joseph Blatchley, Charlotte — Michèle Simonnet, Anja — Anne Consigny, lavakujundajaks Cléo Obolensky. Pärast mõningast vanaaega tuii «Kirsiaia» lavastus taas repertuaari (1983), uute osalistega Gajevi (Guy Tréjan), Varja (Martine Chevallier) ja Anja (Irene Brook) rollides. Viis aastat hiljem (1988) lavastas Brook «Kirsiaia» Brooklyni Muusikaakadeemias, ka nüüd Natasčna Parry'ga Ranevskajana.

Eesti teatrinuuvilistel avanes 1989. aasta märtsis võimalus näha viimati nimetatud «Kirsiaia»-lavastust Leningradis. Küllap oli sõidetud tundide kestel aega tagasi mõelda A. Šapiro «Kirsiaia» tõlgendusele (1972), mida eesti kriitika on üksmeelselt kiitnud meie teatri Tšehhovi-lavastuste tipuks. Ka see oli oluline, et Šapiro oli tollal — nagu ta on ise tunnistanud — kaasa tegemas erakordset tugev ning lavastuse hingust toetav näitlejakooseis (L. Rummo, A. Eskoia, J. Järvet, V. Otsus, M. Mikiver, M. Lill).

P. Brooki «Kirsiaia» lavastust esitatakse uima vaheajata. Vaataja siime ees avaneb inimesi, rolle ja näitlejaid kaasa haarav ajavool. Siin polekski nagu tähtsaimaid ja vänem olulisi rolle. On inimsaatused, ettemääratus ja paratamatus, milles igauks kannab oma etusleppi. Laval on palju avarust ja üksindust, milles näed kulgemas inimeste elusaatusi. Igauks hingub nagu hingeteed pidi, justkui otsides elu tuuma, mida ei leita. Võib-olla ei püütagi seda päriselt leida? Võib-olla vaatajale üksnes näib nii? Lavastus tervikuna kõneleb sellest, et need haritud, samas aga elujõuetud ja teotatetud inimesed peavad paratamatult teed andma Lopahhinile, kes on Brooki lavastuses noor, jõuline mees. Tegudeinimene. Gajev ja Ranevskaja mõjuvad tema kõrval vanaks saanud lastena. Elu on neist juba üie veerenud. On jäänud vaid hingeaev.

Lavastuses on väline viidud minimumini. Prantsuse kriitika on märkinud, et Brooki lavastuses on Tšehhovit lähendatud Beckettile ja Pinterile. Nii tundub ka etenduse vaatamisel.

«See on poeem elust ja surmast, üleminekust ja muutusest. Tšehhov oli juba suremas, kui ta selle kirjutas. Teades, et talle on vähe aega jäänud, tundis ta, kuidas see teema temas väljapääsu otsis. Loojutud on muhestki väga armsast ja vaitseb pettumus. Ja ta kirjutas ainult talle omases keeles, see poidud Shakespeare'i ega Puškini keel,» nentis P. Brook «Kirsiaia» etendumise aegu *Bouffes du Nord*'is. Samas juhib Brook tähelepanu lavastuses kasutatud täiendavatele materjalidele, millest ta nendib eriti olulisena Tšehhovi ja Stanislavski kirjavanetust. Vahendajaks Brookile oli tema abikaasa veneaannast ema — Lusia Lavrova.

Teatrikunsti jäädvustamises ja analüüsitäpsuses toimub kuuekümnendail aastail maailmas oluline edasimineku. Et mitte ütleida — murrang. Pannakse alus lavakunsti eritlemisele rakendatavatele semiootilistele analüüsidadele, niisamuti teatri keele (*langue théâtrale*) ja selle elementide uurimisele. Seitsmekümnendaisse aastaisse liikumisel rajatakse Pariisis P. Brooki ja M. Rozani eestvõtte Teatrialaste Otsingute Rahvusvaheline Keskus (*Centre International de Recherches Théâtrales*, lühendatult C. I. R. T.), millele lisandub peatseil Teatriloomingu Rahvusvaheline Uurimiskeskus (*Centre International de Création Théâtrales*, C. I. C. T.). Neist kummagi tegevus on suunatud teatrikunstialastele otsingutele.

Seitsmekümnendast aastast alates antakse Pariisis välja uatustiikke teatriloome uuringuid: «Les Voies de la Création Théâtrale» («Teatriloomingu teed»), mille väljaandjaks on *Centre National de la Recherche Scientifique*. Nüüdseks on jõutud seitse sarjas välja anda neiteist köidet, mis sisaldavad niinasti kaasaja autorite teoste kui ka klassikalavastuste eritiisi. Analüüsidade länteks on juba nimetatud semiootiline aspekt, mis on omakorda seostatud lavastuste käiku jäädvustava fotomaterjaliga.

Tänelepanud on, et iga kõiide on üies enitatud teatriküsimuste ja loomingu (otsingute) laadist lähtuvalt. Esimene kõiide junatab sisse kuuekümmendate aastate teatriuueendajad (Grotowski, Barba, Beck, Malina, Cnaikin, Garcia), teise kõiide visitkaardiks on Brecht, Frischi ja Weissi lavalooming. Shakesneare i tõlgendused läbivad mitmeid kõiideid. Kuues kõiide on põhiliselt klassikat eritiev (Racine, Moliere, Mariowe, Shakespeare). Seitsmendas kõiites antakse -uumi Nõukogude lavastajatele (Meierhold, Tairov, Vantangov, Jevreinov, Radlov). Osa raamatuid on keskendunud rohkem ajaloole probleemidele. Terved kõiited on pühendatud Krejca ja Brooki loomingu käsitusele (X kõiide). Brookile ja Kantorile kuuluvad omaette kõiited (XI, XIII). Tänelepaneelikud on oinud XII kõiite autorid G. Tovstonogovi lavaloomingu käsitlemisel.

Tšehhovi «Kirsiaia» erituse leiame «Les Voies de la Création» kolmeteistkümnendast kõiitest, kõrvuti P. Brooki «Carmeni» käsitusega (lk 259—292). «Kirsiaed ja tšehhovilik vitaalsus» — sellise üldisema peakirja alla mahub kaks Brooki «Kirsiaia» analüüsi: C. Hamoni «Mängu tõlgendusest» («De la traduction au jeu») ja B. Picon-Vallini «Ruum ja aeg» («L' espace et le temps»). Neist esimest oien püüdnud jõudumööda eesti keelde panna. Kui üht näidet sellest, millised analüüsi ja jäädvustamislaadid on lisaks meie tuntutele mujal maailmas kasutusei.*

KARIN KASK

CHRISTINE HAMON

MÄNGU TÕLGENDUSEST

«Aeg-ajalt tuleb tõlkeid uuesti üle lugeda. Nagu lavastused, nii on nemadki ajast mõjustatavad» (1). «Kirsiaia» järelsõnas selgitab Peter Brook oma viimaste aastate töö lähtekohti. Pärast Shakespeare'i teoste tõlgendusi, milles ignoreeriti traditsioonilisi kirjanduslike lähtekohti ning mis põhjustasid sellega vaidlusi, esitasid P. Brook ja Jean-Claude Carrière uues tõlgenduses A. Tšehhovi «Kirsiaia». Mitte selleks, et astuda vaidlusse seniste radikaalsete interpretatsioonidega, vaid pigem sellepärast, et pakkuda 1981. aastal tänastele näitlejatele ja publikule uudse pilguga loetud Tšehhovi esitusi.

Läheneimisviisi, mis oli rakendust leidnud P. Brooki «Timon Ateenast» esituses (1974) alates, on viimastel aastakümnetel järgitud mitmete Euroopa tuntud lavastajate töödes. Peter Stein, Antoine Vitez, Jacques Lassalle ja veel teisedki on olnud kaasosalised või kaasautorid Aischylose, Shakespeare'i, Tšehhovi, Goldoni jt uudsel tõlgendamisel. Niihästi publiku nõudlikkus kui ka esituse lähedus või kaugus tänastele eluprobleemidele võivad määravaks osutada publiku suhtumisel teatrisse. Lava-

kunstnikud on ergutanud looma uusi klassikatõlkeid, tavatsedes neid interpreteerida nagu nüüdisaja tükke. [---] Lavateose kaasaegne tõlgendus nagu ka loominguulise terviku süünd on tänapäeva teatri kesksemad probleemid. «On tarvis ikka ja uuesti kõike mängida, endasse haarata ja uusi tõlgendusi pakkuda» (2), nentis Antoine Vitez, kui temalt küsiti, millist tähtsust ta omistab väliskirjanduse esitamisele.

ÜHE TEKSTI METAMORFOOSID

«Milleks on vaja tõlkida minu näidendit prantsuse keelde? See on ju kentsakas, sest prantslased ei mõista ei Lopahinit ega mõisa müümist ja neil hakkab lihtsalt igav» (3). Nii kommenteeris Tšehhov 1903. aastal kavatsust tõlkida «Kirsiaed» prantsuse keelde. Selleks ajaks kui Jean-Claude Carrière (1981) näidendit tõlkima asus, oli juba olemas koos «Kirsiaia» prantsuskeelset varianti. Carrière'i tõlke valmimisel oli arvestatud nii Peter Brooki kasuena Lusja Lavrova täpsustavaid, sõnasõnalisi redigeerimisi kui ka nõuandeid la-

* Posisemal nüüdisel on võimalik «Les Voies de la Création (teatrite)» sarja vaitud kõiidetega tutvuda FA Raamatukogus. — Toim.

vastajalt eneselt. On ju Brook õppinud Oxfordi ülikoolis vene keelt.

Esimest korda (1904) ilmutas soovi Tšehhovi näidendit tõlkida laulja G. G. Korsov (4). Tolleaegne prantsuse publik polnud veel Tšehhovi teoste mõistmiseks valmis. Näidendi tutvustamisel oli oma osa Genfis elunevatel vene emigrantidel. Georges Pitoëff lavastas (1915) Genfis vene keeles «Onu Vanja», millele järgnes (1921) näidendi prantsuskeelne esitus J. Copeau' initsiatiivil *Vieux Colombier*' teatris. Georges ja Ludmilla Pitoëff võtsid Tšehhovi näidendite tõlkimise enese hooleks. Kuid selleks, et näidendeid saaks mängida ja avaldada Prantsusmaal, oli tarvis niihästi Olga Knipper-Tšehhova kui ka Tšehhi valitsuse nõusolekut, kes oli võtnud enda peale kirjaniku autoriõiguse kaitse. Sellega seotud probleemid kujunesid aluseks Pitoëffi ja Copeau' pidevale kirjavahetusele. [- - -] Esialgsest kavatsusest hoolimata Copeau «Kirsiaeda» siiski ei lavastanud. Pitoëffid esitasid prantsuse publikule «Kajaka» (1922), järgnes «Kolm öde» (1925). Prantsuskeelseid tõlkeid trükkis ei ilmunud.

[- - -]

DENIS ROCHE'I TÖLGENDUS, 1922

Denis Roche'i «Kirsiaed» ilmus (1922) pärast Tšehhovi proosateoste kolmeteistkümnendat köidet. [- - -] Vaatamata püüdlikule originaalitruidusele näib, et see tõlge on tänapäeva teatris vaevalt

Jean-Claude Carrière



Peter Brook

kasutatav. (Järgnevad kriitilised märkused Lopahhini Charlotte'i ning Pištšiku kuju esituse kohta. Heidetakse ette võlts-elegantsi, dialoogi põhjendamatuid kärpeid ning ümberpaigutusi, ka patustamist psühholoogilise käsitluse vastu. — K. K.)

GEORGES NEVEUX' TÖLGE, 1954

Pärast pikemat varjusolekut sai tõeliseks sündmuseks «Kirsiaia» taasetendumine 1954. aastal *Théâtre Marigny* laval Madeleine Renaud'ga Ljubov Ranevskaja, Jean-Louis Barrault'ga Trofimovi ja Jean Dessaillyga Lopahhini rollis. Lavastus tugines sel korral Georges Neveux' uuele tõlkele, millele prantsuse kriitikud andsid üksmeelselt kiitva hinnangu. «Tema dialoog on ülimalt sundimatu. Ladusana ning värviderohkena pakub ta meile naudingut» (5). «Kõikidest «Kirsiaia» tõlgendustest on parim Georges Neveux' oma» (6). Sellised ülivõrdes kiitused tunnistavad, et mure tõlgete taseme pärast ei ole üksnes viimaste aastate ilming. Kui tõlkeid jälgida, võib aga ka tähele panna, millises suunas on kulgenud kunstimaitse areng kolmekümnendaist aastaist alates. Georges Neveux peab oluliseks kõ-

neldava teksti võimalikult täpseks muutmist. Tema otsingud viivad tihtipeale aga välja patustamiseni lause täpsuse ning rütmi vastu. Neveux ei hooli eriti dialoogi korrektsusest, niisamuti ka didaskaaliatest (selle silmaspidamine on meile nüüdisajal hädatarvilik) ja Tšehhovi olulisest juhendist «à travers les larmes» («läbi pisarate»). Ühtaegu patustab Neveux' interpretatsioon märksa sagedamini laia joone kui esituse nappuse vastu. Dialoog tiirutab tihtipeale teksti mõtte ümber. «Ce n'est pas on chien savant, mais ça viendra» («see pole tark koer, kuid ta veel saab selleks») (7), lausub Charlotte esimeses vaatuses. «Ça

ne fait rien, abondance de biens ne nuit pas» («see ei tee midagi, liigne headus ei väsita») (8), nendib Gajev esimeses vaatuses, meenutades kirsiaia saagi-rohkust, millele Ljubov omalt poolt lisab: «Mon grand-père avait composé une chanson sur la cueillette des cerises. Si j'avais ma guitare...» («Minu vanaisa komponeeris laulu kirsside korjamisest. Kui mul oleks minu kitarr...») Need sagedased lisandused Georges Neveux' versioonis mitte üksnes ei haki dialoogi rütmi, vaid annavad tekstis voli bulvarizargoonile, mis on Tšehhovi võõras. Soov publikule meeldida tugineb arusaamale, et vaataval on raske Tšehhovit mõista. [- - -] Sellest tuleneb silmategemine laiale publikule, ülepingutatud hoolitsus selle eest, et teatritõlgendus oleks lähemal Anouilh'le kui tšehhovliku teksti hingepeenusele.

A. Tšehhovi «Kirsiaed». Peter Brooki lavastus Pariisis Bouffes du Nord'is, 1981. Ranevskaja — Natacha Parry.



Tänapäeva lugejale on tarvilik mingi teatripoolne omaksvõetud ajalooline kontseptsioon, mis elustaks tõlgendust. Oluline on kunst meeldida, selgituspüüdlus, lavatähtedele võimeteväärsete rollide leidmine. Mitmetähenduslik subtiilsus pehmendab nüanssidevaest tüpiseeringut. Ljubov Ranevskaja, kellest Lopahhin meile esimeses vaatuses rääkis (...), et ta on «kasvult väike, kolme õuna kõrgune» ja pole enam mitte «nii noor ja nii peenike», nagu märgib autor, ilmub meie ette aristokraatse bonnena, samas aga ka meeletu tuisupeana: ta pillab teises vaatuses maha oma rahakoti, kuid ilma et oleks saanud mahti münte üles korjata, hõikab ta suureltselt: «Sellest pole midagi, minge... korjake raha homme üles» (9). Rolli kujutamine pääseb mõjule leidliku tõlketeksti vahendusel, mis resümeeritakse Georges Neveux'lt kolmanda vaatuse lõppu lisatud Anja repligis: «Sulle jääb sinu soe ja puhas süda, sinu linnu-hing.» Gajev, Ljubovi vend, näib sümboliseerivat kadumisele määratud klassi frivoolsust.

Ruineerunud mõisaomanikele, kes ta juvad halvasti majandusprobleemide realsust, vastandab George Neveux allakriipsutatult Trofimovi ja Lopahhini kuju. Esimest mängis Jean-Louis Barrault, kehastades rolli anouilh'liku kujuna, kes kannab endas nooruse mäsuvaimu püstitatud lootuste nimel, samal ajal kui Lopahhinil lasti tõlgendusliku efekti saavutamiseks ilmuda lavale rõhutatult rohmaka ja mühhakliku usrikkana, keda Tšehhov ise oli peljanud sellisel kujul laval esitada. «Teie olete maailma ümberkujundamisel niisama vähe vajalik, kui haug tiikide puhas-

tamisel. Seal, kust te olete läbi käinud, ei jää enam midagi järele» (10), deklareerib Trofimov teises vaatuses ja rõhutab sama mõtet ka kolmanda vaatuse jutustuse aegu oksjonist, kusjuures üpris subtiilselt on edasi antud autoripoolsed didaskaaliad, mis suunavad tähelepanu inimlikule jöhkruusele.

Tšehhov pidas tarvilikuks enne näidendi trükis avaldamist lisada mõningaid juhtnööre. Neid on Brooki lavastuses suurepäraselt realiseerinud Niels Arestrup. Väljendades Firsi hingelist segadust: «ta korjab võtmed üles ja naeratab leebelt», lisab ta mõne aja pärast «ironiaga» («avec ironie»): «See on uus peremees, kes tuleb» (11). Georges Neveux jätab siin aga ära indikatsiooni «ironiaga» ja tõlgib: «Ta korjab üles võtmed ja naeratab neile hellalt.» Ühe lihtsa isikulise asesõna kasutamisega transformeerub Varjale suunatud emotsioon Firsi rahuloluks tema hoolde jätud omandi üle. Need üksikud näited kinnitavad, kuidas mõningad tekstimuutused võivad mõjustada kogu lavastust ja etenduse mõtet. [- - -] Kuigi edaspidi järgnes mitu Tšehhovile hoopiski tekstitruumat tõlget, jätkas Neveux' tõlge oma teed asjaarmastajate lavadel.

PITOËFFID, TRIOLET, ADAMOV, PERROS: NELI UUT VERSIOONI

Kirjaniku viiekümnendaks surma-aastapäevaks ilmus Elsa Triolet'lt «Kirsiaia» tõlge (12), märksa tekstitruum venekeelsele originaalile, ehkki esines ebamäärasusi sõnastuses ja formuleeringutes, niisamuti ka ülepingutusi täpsuse taotlemisel, mistõttu näidendi tekst alati publikuni päriselt ei jõudnudki (13). Vaatamata tõlkija prestiižile, ilmus viiekümnendail aastail veel teisigi tõlkeid teatriga otseselt seotud inimestelt.

1958. aastal nägi trükivalgust Denoëli (kirjastus — K. K.) väljaandel Pitoëffide kauaoodatud tõlge. Samal aastal ilmus *Club français du livre* algatusel ka Adamovi tõlge. Niisama tähelepanelikud nagu Elsa Triolet sõnateksti suhtes, kuid mõnel puhul siiski märksa vähem nõudlikud lause rütmi suhtes, võtsid Pitoëffid 1921. aastast alates osa venekeelse teksti prantsusepärastamisest, tõlkides «moujik'i» *paysan*'iks, «vodka» *l' eau de vie*'ks, «deciatine'i» vanaaegseks prantsuse pinnamõõduks (arpent) jmt (14). [- - -]

Kirjastuse «Arche» eestvõttel hakati 1961. aastal välja andma Georges

Perros' ja Genia Cannaci tõlgete seeriaid, mida peeti kõige sobivamaks avaldada taskuväljaannetena. Venelasest kirjaniku tõlgendamisel, kes oli olnud ka näitleja*, jäi toonane «Kirsiaia» tekst viimaseks enne Jean-Claude Carrière'i uut tõlget.

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE'I TEKST BROOKILE

Perros'le kui Bunueli stsenaaristile, kes oli selleks ajaks juba teinud silmapaistvaid tõlkeid C. I. C. T-le, valmistas ennekõike raskusi näidendi tekst, mille keelt ta ei tundnud ning mis eeldas tihedat koostööd Lusja Lavrovaga, nõuandjaga vene keele alal, ja Brooki ene-

«Kirsiaed». Ranevskaja — Natacha Farry. Gajev — Michel Picolli.



sega. Selline koostöö võimaldas leida sobiva suhtluskeele näitlejatega ja fikseerida teksti, mis vastas tšehhovlikule lauserütmile. Koostöös lahendati ühtlasi enamik küsimusi, mis oli näidendi järjekordseil tõlgendajail tekkinud.

Töenäoliselt ei peetud «Kirsiaia» lavastamisel silmas liialt teravat probleemistut, ka on tunda Tšehhovi stiilis rahvapärase kõnepruugi kasutamist. Kuid see pigem näib nii, sest niihästi tõlkes esinevate arhaismide kui ka raskesti edasiantava kultuurikonteksti tõtu lause tihtipeale ei käivitu, vaid katkeb siin-seal või tekib kordusi, dialoog näib järgnevat ebasobivale süžeeliinile. Tõusude-languste mäng, mis annab igale venekeelsele lausele rütmi, jääb prantsuskeelsele tekstis tabamata. Tõlkijal tuli «tekstile lähemale purjetada» (15), nagu Carrière on piltlikult öelnud, selleks et kõiki jõude kokku võttes «Kirsiaias» püstitatud probleeme eritlema asuda.

KAUGUS JA LÄHEDUS

Kuidas tõlkida rahvapäraseid väljendusi, mida näidendis on rohkesti, eriti Lopahhini, Firsi ja Pištšiku tekstis? Suurmaaomanikku iseloomustatakse omakorda nende kolme talumeste kaudu.

Selleks et stilistilisi eripärasusi säilitada, tuleb leida analoogilisi prantsuskeelseid vasteid; kuid üpris harvad on juhud, mil tõlkija saab kasutada lause sõnasõnalisi vasteid — nagu «molodo-zeleno» («c'est jeune et c'est vert»); «noor ja roheline». Tihti tuleb valida halvasti kohandatava prantsuse vanasõna ja vähem kujundliku kirjandusliku tõlke vahel. Georges Neveux laseb näiteks Pištšikul kolmandas vaatuses öelda: «Mida te siis tahate, tuleb ju huntidega koos ulguda» (16), samal ajal kui J. C. Carrière tõlgib kirjanduslikumalt: «Üeldakse, kui jooksed karjas, ka siis, kui sa ei haugu, liputa saba» (17). See on Carrière'i tavaline mugandamise määr, välja arvatud mõned tema vabamad tõlked. [- - -]

Probleemiks on hädavajalikud viitamised kultuuridele, mida tuntakse prantsuse publiku seas kas vähe või halvasti. Kas tuleks tekste võimalikult prantsuspärastada, nagu tegid Pitoëffid, riskides elutõe vastu patustada? [- - -] Või tuleks, vastupidi, võimalikult säilitada vene keelele omane sõnastus ja väljenduslaad, neid lisatud märkmetega kommenteerides, nagu teeb Elsa Triolet, säilitades «poddevka'd», «lesginkad» jmt. Carrière on omakorda üle võtnud

ühe osa kõige ilmekamaid, ka tuntu- maid väljendusi (nagu on sõna «mužik») ja tõlkinud parafraseerimisi, kasutades sõnu, nagu «poddevka», mis on «talumehe riietus, taljest kokku surutud» ja «šarovarõ» — laiad püksid, mis langevad säärsaabastele» (18). On selge, et siin on tegemist didaskaaliatega ja mitte dialoogiga. [- - -] Kolmandas vaatuses osutab Jean-Claude Carrière analoogilise probleemsele lõigule, mis suunab jälgima venekeelset sõna ja selle arendust perifraseerimise teel. Ta kirjutab: «Ljubov ümiseb omaette lesginkat, üht kaasa rahvatantsuviisi.» (19) On tunda kultuuriõhustiku hõredust, ka sellest tulenevat vaimsete suhtluste vaegust. Ühtekokku võib «Kirsiaias» tunda aja- looliste ja ka sotsiaalsete protsesside peegeldumist, niisamuti neist kõrvale- kaldumist. [- - -] Mis puutub dessatini- desse või verstadesse, siis on Carrière otsustanud tõlkida esimesi ebamääraselt «maalapikesteks» ja teisi prantsuspäraselt kilomeetriteks. Ja vastupidi — tõlkijad säilitavad rublad, kui prantsuse kõrvadele ilmselt kodusemad.

Tšehhovi teksti tõlkimisel oli raskusi vastete leidmisega kasutatud hüdnimede- le. [- - -] Kuidas tõlkida klassikalist «golubtšikut», mis tuleneb sõnast «golub»? Mitte aga prantsuskeelsest «pigeon- nist». Iseendastmõistetav on «mon vieux», nagu kasutab Elsa Triolet. Carrière on valinud omakorda «mon ami», mis on hoopiski lamedam kui venekeelne vaste; samas tõlgib ta «kroška moja» («petit bout», kirjandus- likult «minu raasuke») «minu pisitillu- keseks» («ma toute petite») (20). Veelgi delikaatsem on üksikute hüdnimede kasutamine. Jepihhodov on saanud enda- le Carrière'i suurepärase tõlkes hüdnimeks «22 malheurs» («22 häda»), samal ajal kui Pitoëffid ja ka Neveux prantsu- pärastasid selle väljenduse — «36 malheurs» («36 õnnetust»). Dunjaša rolli puhul eelistas tõlkija «ogurtšikule» kirjanduslikumat vastet «petit cornichon» («molkus»). Järgnevad tõlkijad otsisid afektiivsemaid väljendusi: Pitoëff ja Triolet «petite caille» («väike vutt»), Neveux' «mon chou» («kallike, lemmik»). Sama printsipi jälgides las- takse Varjal nimetada Trofimovit naljat- levalt «halliks kujuk» («obležlõi tšelo- vek»), mida Carrière tõlkis omakorda «kopitanud härraks» ja mis oli märksa lustakam ning märksa tabavam kui Neveux' «Baron de la Bourse plate» («tühja rahakotiga parun»). Jääb veel nentida, et tuntud, kuid raskesti tõlgi- tav väljendus «nedotjopa» («vussnäpp»),

mida Firss kasutab esimeses vaatuses, seejärel Dunjaša, siis Jaša ning näidendi lõpus veel kord Firss, on sama, mida Ranevskaja kasutab Trofimovi narritamisel. Sõnaraamatud viitavad ütluse esmapruukimisele «Kirsiaias», vihjates niihästi kujude füüsilisele, saamatusele kui ka sotsiaalsele kasutusele. Carrière võttis oma tõlkes Pitoëffitelt üle ilusa ja üheaegselt koduse ning kulunud väljendi «propre à rien» («ei millekski kõlbuline»), mis on kindlasti õnnestunud kui sageli kasutatud «empoté» («saamatus») või Neveux' pruugitud «nique-douille» («tobedus»), selleks et näidend põnevalt lõpetada.

KAJAMÄNG

Tõlkimisel oli probleemiks prantsuskeelsete vastete leidmine venekeelses tekstis eriti ilmekalt iseloomustatud kujudele. Tegemist on väga subtiilsete

on ka prantsuse mentaliteediga vene aristokraadi ja kohaliku suurmaamniku vahel, kellel on puudu niihästi kultuurist kui ka teadmistest majanduse alal. Kuidas kõiki nüansse edasi anda? Carrière püüdis teha, mis võimalik; otsides ekvivalente prantsuse keeles, laenas ta näiteks Dunjaša tekstile pooleldi rahvalikke, pooleldi kunstipäraseid vasteid: «il parle bien, avec du sentiment» («ta räägib hästi, tunnetega...») ja «je me sens toute froid» («mul on üleni külm»), kasutades nendes ütlemistes süntaktilisi katkestusi. Varja repliikides on korduva viitamisi usule, mida tõlkija on rõhutanud («Beatitude!» «Õndsus!»), ka Lopahhini tekstis on mitmel puhul parandatud vene lauseehitust. [- - -] Varjale ja Lopahhinile kontrastseina mõjusid Charlotte ja Jepihhodov, kaks marginaalset ja koomilist kuju, kelle koredate sõnade taga võis aimata üksinduse kriipivat nukrust. Kui prantsuskeelses tekstis ei õnnestunud päriselt tagada Charlotte'i korrektset, kuid



Stseen P. Brooki «Kirsiaia» lavastusest.

stilistiliste võtetega, kusjuures on silmas peetud kujude jaotumisi kahe- ja kolme-kaupa. Firsi rahvapärane ja mahlakas kõne (ta kasutab näiteks viimases monoloogis «sila» asemel «siluška», ka «ja ne pogljadel») leiab vastukaja Dunjaša ja Jaša kaasaegses kõnepruugis, mis on ebakorrekne ka afekteeritud esimese, lipitsev ning ülbe teise puhul. Pererahva Ljubovi ja Gajevi kõnekeel on nüansirikas, suuresonolisem ning pompossem, erinedes märgatavalt Pištšiku küll vaesemast, kuid isendast kujundirikkast keelepruugist. Erinevatest põlvkondadest teenrite vahel on tunda vastuolu, nagu ka läänest pärit teenri ja Vene provintsi toatüdruku vahel. Lahknemisi

«mõningate eksimistega omadussõnades» (21) häälendamist, nagu Tšehhov oli soovitanud, siis Jepihhodovi roll seevastu oli tõeline kordaminek. Senini oli see mõjunud pigem raamatupidaja keelena, mis oli kohmakas ja ilmetu. Ka karakterit oli vähe järgitud, kuigi just too mäng sündsusetuse piiril on teksti huvitava-maid osi. [- - -]

«Tänapäeval peetakse ennekõike silmas täpsust, mis ei luba ühegi sõna puhul ebamäärasust.» (22) Tõlkija on kohustatud näidendi iga sõna tõlkima, pidades seejuures silmas venekeelsele lausele võimalikult adekvaatse prantsuskeelse vaste leidmist. Sellest aspektist nähtuna on nõudlikkus Shakespeare'i 41

tekstide tõlkimisel olnud tulemusriikas. Vaid üksikud teose mõtet selgitavad märkused on paigutatud didaskaalia-tesse. Siit tulenes ühe tegevusloigu lisamine kolmandasse vaatusesse, et lähendada lugejale või teatrivaatajale draamatilist situatsiooni, mis võinuks muidu prantsuse publikule kaotsi minna. Nimetatud vaatuses osutab Tšehhov sellele, et jaamaülem loeb Aleksei Tolstoi «Patustajannat» («La Pécheresse»), vene publiku hulgas hästi tuntud poemi. Carrière omakorda on valinud tsiteerimiseks katkendi poemist, kuid mitte üksnes selleks, et pealkirjaga tähelepanu äratada, nagu olid teinud eelkäijad, vaid et naeruvääristada tolelaegset, Tšehhovi silmis nii familiaarseks saanud proovide mängimist: too lühike pleedi enampakkumise stseen meenutab üht-aegu veel teistki, paratamatut müüki; niisamuti ironiseeritakse kolmandas vaatuses lõputute ning naeruväärsete ballide korraldamise üle, mille pihta on suunatud ka Tolstoi tekst:

*Rahvahulk end kõveraks naerab rõõmust,
Marie-Madeleine seal keskel istub,
Too noor ning kaunis prostituut.*

See kõik mõjus pateetilise ja ebamääraselt koomilise kommentaarina Ranevskaja elule, kes ütleb teises vaatuses,

et jumal on teda pattude pärast nuhelnud. Asi puutub üheainsa näite lisamisse teksti. Sagedamini, just vastupidi, on erilist täpsust silmas peetud selleks, et vältida toda põlastatud laialivalguvust, millest kõneleb Brook. See nõudlikkus detailide suhtes, mis paneb tõlkija kõnelema dražeedest, mida sööb Gajev, mitte aga karamellidest, nagu teeb enamik vähem tähelepanelikke tõlkijaid, kelle puudub kompevki-maiustajate «asjalikus». Sama nõudlikkus suunab Carrière'i tõlkima venekeelse väljendi «etot dikii tšelovek» prantsuskeelse vastega «ce sauvage» ja mitte «ce fou», nagu teeb Triolet, või «ce méchant homme», mida kasutab Neveux (23). Tõetruudus ja täpsus avalduvad hoolikuses, millega kasutatakse kirjavahemärke tekstis. [- - -] Seda kirjavahemärkide mängu, mis kätkeb süntaktilisi nüansse, kõhklusi, tunde kasinaid avaldumisi, on (Brooki lavastusis — K. K.) alati üpris tähelepanelikult jälgitud. Üheks kauneimaks näiteks sellest on kahtlemata vana teenri suurepärane lõpumonoloog, millesse on koondunud kogu kaduva maailma valus paratamatus. Täpsus ja äärmine respekt teksti vastu on eelduseks, et esitus küünib ehtsa ja nii armsa Tšehhovini, kes leidis: «Näidendid pea-

Stseen «Kirsiajast». IV vaatus.



vad olema kirjutatud vaevaga, ülbusega.» (24) Muidugi pole siin tegemist nüüdse kõnekeelega ega pole ka Tšehhovi näidendite elatav elu meie kaasaja elu, kuid nad mõjuvad oma suure lihtsusega, tuginedes subtiilsele süntaktilisele valikule. Nüanssiderikkale semantilisele värvideskaalale ilmub tekst, mida näitleja destilleerib oma äranägemise järgi, taotledes sõnadele intensiivset poeetilist kõlajõudu. Ja kas polegi kunstis suurim: mõjuda osana loodusest.

DIDASKAALIAD TŠEHHOVLIKUS METATEKSTIS

Teatriloomele iseloomulikus evident-suses on omavahel seotud sõnad, žestid, vaikused, ka autor ja lavastaja. Alustatakse tööd tekstiga, milles pole tegemist üksnes dialoogiga, vaid mis hõlmab niisamuti didaskaaliaid ja kõiki «Kirsiaia» sissejuhatavaid tekste, niisamuti autoripoolseid märkmeid, mida Tšehhov tegi näidendi proovide aegu Moskva Kunstiteatris (25). Jättes kõrvale viimaste aastate kõige tähelepanuäratavamad tõlgendused — Strehlerilt ja Kreičalt —, alustas Brook dialoogi autori enesega, selleks et tagasimõtlemiste varal endale silme ette manada Stanislavski esimest lavastust. Näidendi trükitext, seejärel Carrière'i tõlge, terve seeria fotosid esimesest «Kirsiaia» lavastusest (1904) osutasid sellele, et tegemist polnud pimesi lugupidamisega kirjaniku vastu, vaid et sellest kujunes pigem mõttevahetus Tšehhovi kui kaasaegsega, mida süvendasid niihästi nõuandvad kui ka kriitilised märkused Tšehhovi kirjadest. Teatrikülastaja, kes oli rohkem huvitatud dekoratsioonist kui näitlejamängust, ei pruukinud sellest kõigest osa saada. Ja nii viisi osutusid omaaegsele lugejale suunatud autoripoolsed märkused Brookile parimateks kommentaarideks lavastamisele asudes.

Kirjanik, kes oli olnud paljude aastate kestel Moskva Kunstiteatriga seotud, seda ka oma näitlejatariga abikaasa Olga Knipper kaudu, jälgis kõrvalt kirkliku kiindumusega trupi tööd. Tšehhov tegi oma näidendite lavastamise käigus harva märkusi, neidki üpris pretsiiselt, ei kunagi pealesurvalt. [- - -]

Enamik näitlejaile suunatud juhendeid on fikseeritud Brooki režiiraamatus. Eriti on jälgitud korduvalt läbi võetud stsene, mida näitlejad on täiendanud üksikute omapoolsete ümberpaigutuste ja korrektiividega. Esimeses

vaatuses ei emba Gajev (Piccoli) Anjat Tšehhovi märgitud hetkel («ma toute petite» / «minu väikekene»), vaid pärast järgnevat repliiki. Mõnel puhul ei pidanud lavastaja aga kinni kirjaniku poolt ettenähtud stseenist või oli selle meelevaldselt ära jätnud. Kolmandas vaatuses, nagu märgib autor, ei hoiata Ljubov oma kõrvu kinni, kui Trofimov tolle tema armastatu halba käitumist meenutab. Pisut hiljem, jutustuse ajal oksjonist, ei naera Lopahhin (Arestrup) korduvalt, nagu märgib Tšehhov, ega löö jalaga vastu maad, vaid jookseb, istub, tõuseb uuesti, haarab Pištšiku oma käte vahele, karjub ägeduses ja erutuses, selleks et lõpuks Ljubovi jalge ees põlvitada. Mainigem veel Charlotte'i kõhurääkimisstsenei kolmandas vaatuses, mis on asendatud Dunjaša hüpnootiseerimisstseneiga. Brook peab rangelt kinni Tšehhovi stseneide jaotusest ega lisa keerukalt misanstsene, nagu tegi näiteks Strehler. Brooki lavastused kõidavad intensiivsuse ning uudsusega, kusjuures didaskaaliate avamine läheb lavastajatöö arvele. Eriti mõjus see Charlotte'i puhul, kelle tõlgenduses luuakse erakordselt originaalne kuju: mäng püsiga teise vaatuse algul, siis kurgiga, millesse ta lööb oma kaunid hambad, siis veel tore stseen neljanda vaatuse lõpul kompsus beebiga, mida ta äiutab nagu last, mängides seda kõike pooleldi koomilises laadis ning lõbustades sellega Ljubovi ja tema tüdart. Kõik need Tšehhovi poolt ettekirjutatud detailid on saanud nii suurepärase teostuse, nagu oleksid nad just selle lavastuse jaoks leiutatud.

TAANDUMINE JA NÄIVUS

Lisaks täpsustavatele didaskaaliatele ja perifeersetele tekstidele, mida peegeldab Brooki lavastus, oleks iga näitleja nagu veel nüüdki, kaheksakümmend aastat hiljem, autori enese näpunäiteist suunatud. Ljubov Ranevskaja kui keskse kuju puhul, keda kehasas Olga Knipper, nentis Tšehhov: «Ta on riietatud erilise luksuset, kuid väga maitsekalt. Intelligentne, kõigi vastu väha heatahtlik, samas aga ka pisut hajameelne ning hellitav, alati naerata.» (26) Mõni aeg hiljem, täpsustades oma naise rolli, leidis Tšehhov, et mängus polnud kõik tabatud; kolm aastat hiljem, kui üks näitlejatar oli spetsiaalselt palutud seda osa mängima, tunnistas Tšehhov: «Ei, ma ei tahtnud teha Ranevskajast «maha rahustatud» («calmée») naist. Üksnes surm

võiks sellist laadi naist rahustada... Ei ole raske mängida Ranevskajat, on vaid tarvis mängu algusest peale leida õige toon; tuleb leida naeratus, naeru laad, peab oskama end riietada.» (27) Natasha Parry, kelle varasemad tõlgendused on korduvalt tähelepanu äratanud, tuleb perfektselt toime esitatud nõuetega: kergus, millega ta liigub, rietatuna valgesse elegantsesse kleiti, tema liigutuste õrn koketsus ja kõnemeloodia intonatsioonid, varjundatuna inglise aktsendist, mis pääses eriti maksvusele hästi artikleeritud hääldamises, andis kujule omalaadse distantseerituse, milles polnud ei mõningate interpretaatorite frivoolsust, ei Valentina Cortese armutuhtinat; üksnes (...) mõnel korral pääses emotsioon mõjule sugestiivses vaates, ka hääles, mis, nagu mulle tundub, suudab perfektselt edasi anda isiksuse lõhestumist kahes kultuuris, armastuses ja emarmastuses, tähelepanelikkust ja hoolimatust, «iialgi rahunematu» naise pidevat rahutust maailma suhtes, mis teda ümbritseb.

Lopahhini roll, mis valmistab kirjanikule rohkem muret kui Ranevskaja, näis olevat veelgi täpsemate juhtnõõridega iseloomustatud. Tšehhov oli arvestanud selle keskse rolli andmist Stanislavskile, kelle füüsiline sundimatus ning kõnnak olid tähelepanuäratavalt köitvad; ka sellepärast, et Tšehhov pelgas: keegi teine võiks rolli vulgaarselt tõlgendada. A. Tšehhov nentis: «Kaupmeest peab mängima K. Stanislavski. Tuleb mõista, et see pole kaupmees vulgaarses tähenduses.» (28) Ja kaks päeva hiljem: «Kes mängib Lopahhinit? Ei tule unustada, et Lopahhini roll on keskne roll. Kui see ei õnnestu, siis variseb kogu näidend kokku.» (29) «Lopahhin on kaupmees, kuid igatpidi aus mees, ilma kitsarinnalisusega ega trikkideta.» (30) «Lopahhinil on valge vest ja kollased kingad, ta kõnnib suurte sammudega sirgjoont pidi, balansseerides kätega, et end tasakaalus hoida. Tema juuksed on pikad ning ta teeb tihtilugu peaga liigutusi, et neid tahapoole lükata; mõtteis olles silkitab ta oma habet tagant ettepoole, kaelast suu poole.» (31) Need mõningad üpris täpselt rõhutatud jooned oli suurepäraselt edasi andnud Arestrup: lisaks elegantsele riietusele, mis inimeste iseloomustab, pealiigutus, millega ta juukseid tahapoole heitis, käsi habet silumas, suurte sammudega astumine ja käte kõigutamine, siis näitleja närviline žest, et kella vaadata — see kõik äratas tähelepanu esimeses vaatuses. Kõik need tõlgenduslikud detailid, juba määratletud

didaskaaliates või sisendatud Tšehhovi-poolses tõlgenduses, mõjusid näitlejate mängule kaasa samavõrra kui žestide tundlikkus, järsud ümberpaiknemised või ka käeliigutus, millega Arestrup pühkis kujutletava taskurätikuga otsaesist. Selline täiuslik ühtelangevus kirjaniku juhendite ja näitleja otsingute vahel aitab kahtlematult kaasa interpretatsiooni ainulaadsusele. [- - -]

Niisi on Tšehhovi näidend olnud pikkade analüüside ja süvenemiste aineks. Üleminek venekeelselt tekstilt prantsuskeelsele on tehtud üksikasjaliku, peensustesse küündiva hoolega, ka keele rütmi ning stilistilise registri peeni muutusi silmas pidades.

Tähelepanelik suhtumine dialoogi rohketele nüanssidele on tänapäeval hinnatav kui tõlgenduse olulisemaid väärtusi, milles näitleja ja lavastaja rikatavad teost perifeersetekstidega, pidevalt arvestades autori märkusi näidendile või ka tema muudele teostele. Oeldes lahti tõlgete pitoresksest eksootikast, aga ka moderniseerimis-püüdlustest, milles loobutakse ajaloolis-poliitilisest distantsist kui nostalgilisest ja mittekaasaegsest poetiseerimisest, asetub tekst avatud ruumi, mineviku ja oleviku subtiilsesse elukulgu, kus ta valitseb üksinda, särades hapralt ja kiirgavalt, pakkudes publikule toda ainulaadset ning kordumatut, mida suudab luua näitleja sõna ja keha abil.

«Les Voies de la Création Théâtrale», XIII, Paris, 1985.

VIITED

1. La Cerisaie, adaptation de J. C. Carrière, Centre international de créations théâtrales, Paris, 1981, lk 107.
2. Cf. l'interview d'Antoine Vitez, sealsamas, lk 7.
3. Lettre a Olga Knipper du 24 octobre 1903, traduite dans les extraits de la correspondance de Tchekhov publiés par les Cahiers — Renaud Barrault, nr 6, Paris, 1954, lk 45.
4. Même lettre, publiée en russe dans le tome II des Oeuvres complètes, Moskva, 1982, lk 598.
5. La Cerisaie, traduction de Georges Neveux, France-Illustration 1954, reprise dans L'Avant-scène nr 218.
6. Marcelle Capron dans Combat, cité dans L'Avant-scène, lk 31.
7. Morvan Lebesque dans Carrefour, sealsamas, lk 31.
8. Sealsamas, lk 13.
9. Sealsamas, lk 18.

* Mõeldud on siin A. Tšehhovi noorpõlve näitemänguharrastusi, milles ta osales koos vendade ja nende sõpradega. Olles ise koduetenduste algataja, mängis ta Gogoli «Revidendis» linnapead ja Ostrovski «Metsas» Neštšastlivtsevi rolli. — K. K.

10. Sealsamas, lk 19.
11. La Cerisaie, traduction J. C. Carrière, lk 85.
12. La Cerisaie, traduction d'Elsa Triolet aux français réunis, Pariis, 1954.
13. La réplique de Lioubov Ranevskaija a Pistchik affectueusement nommée russe «golubčik» est par exemple curieusement traduite par «Je ne ai pas d'argent mon vieux» (kirjastus La Pléiade», lk 516).
14. Tchekhov: Théâtre, traduction G. Adamov, Le Club français du Livres, Pariis, 1958.
15. J. C. Carrière: entretien avec Georges Banu dans théâtre public nr 44, mars-avril 1982, lk 43.
16. L'Avant-scène nr 218, lk 22.
17. Ed. du C. I. C. T., lk 65. Les Pitoëff adoptent quant à eux une formule batarde: «Il faut hurler avec les loups ou a défaut remuer la queue», éd. Denoel kirjastus, lk 387.
18. Ed. C. I. C. T., lk 23.
19. Sealsamas, lk 66.
20. Sealsamas, lk 7.
21. Lettre a Nemirovitch-Dantchenko du 2 novembre 1903, citée et traduite par Elsa Triolet, «La Pléiade», lk 1457.
22. Peter Brook: «A propos de Tchekhov, La Cerisaie», C. I. C. T., lk 107.
23. C. I. C. T., lk 73.
24. Lettre de Tchekhov a son frère citée par S. Lafitte dans Tchekhov par lu meme, scoll. Ecrivains de toujours, Pariis, kirjastus «Seuil», 1955, lk 185.
25. Lettre á Olga Knipper du 14 octobre 1903, traduite et citée par Elsa Triolet, d «La Pléiade», lk 1455.
26. Lettre á Olga Knipper, eespool tsiteeritud, lk 1456.
27. L'interprète du rôle de lioubov Ranevskaija dans la mise en scene de Strehler.
28. Lettre a Olga Knipper du 28 octobre 1903, t. II de la correspondance, lk 289; traduit par E. Triolet, «La Pléiade», lk 1456.
29. Lettre a Olga Knipper du 30 octobre 1903, sealsamas, lk 1456.
30. Lettre a Constantin Stanislavski du 30 octobre 1903, sealsamas, lk 1456.
31. Lettre a Nemirovitch-Dantchenko du 2 novembre 1903, sealsamas, lk. 1447.

2. juuli — PEETER KARD,
«Endla» teatri näitleja — 50
6. juuli — EVA NEEMRE-VAHUR,
kauaaegne «Ugala» näitleja
— 85
6. juuli — LEIDA TALTS,
teatriajaloolane — 60
12. juuli — NINEL JÄRVSON,
kauaaegne Vene Draama-
teatri näitleja — 60
24. juuli — MARIA ZAHHAROVA-
BRUNS, kauaaegne Vene
Draamateatri näitleja — 90
29. juuli — HELEND PEEP,
«Vanemuise» teatri näitleja
— 80



Peter Lyne Tallinnas. T. Huigi foto

VESTLUS INGLISE JA ROOTSI MUUSIKA-HARIDUSEST PETER LYNE'iga

Peter Lyne, Härnösandi Kapellsberg'i Muusikakooli juhataja, on Inglismaal sündinud ja kasvanud helilooja, kes viimased paarkümmend aastat elab Rootsis. Ta juhatab Härnösandi *Folkhögskola* (rahvaülikooli) muusikaosakonda, mida nimetatakse ka eraldi nimega Kapellsberg'i Muusikakool; ta õpetab vormianalüüsi ja kompositsiooni. Tallinna külastas Peter Lyne koos üliõpilastega, vastukülaskäigu-na Tallinna Konservatooriumi kompositsiooniüliõpilaste käigule Rootsi 1989. aasta sügisel.

Kas te võiksite rääkida, olles Inglismaal õppinud ja õpetades Rootsis, põhimõtteliselt nende maade muusikahariduse süsteemist?

Jaa. Minu meelest on Rootsi muusikaõpetus üsna kahtlane. Muusikatunnid algavad umbes 9-aastaselt, st mitte siis, kui lapsed kooli lähevad (7-aastaselt), vaid mitu aastat hiljem, ning neil on nädalas üksainus tund. Kõik lapsed käivad ühte tüüpi koolis, riigikoolis. Rootsis on üks või kaks eritehnikatega kooli, Waldorf-kool, Montessori-kool. Aga muidu õpivad kõik lapsed põhimõtteliselt üht ja sama. 14-aastastel ei ole ühe aasta jooksul üldse muusikatunde, siis jätkub tund nädalas kuni 16-aastaseks saamiseni.

Kas 16-aastaselt lõpeb hariduses mingi üksus?

Jaa, 16-aastaselt lõpeb keskkool. St alg- ja keskkool kokku vältab 7.—16. eluaastani. Pärast eksameid, kui need lähevad edukalt, jätkub õppimine gümnaasiumis. See kestab kolm aastat.

Aga kuidas saavad siiski noored professionaalseteks muusikuteks, kui koolis on üks tund nädalas? Rootsis ei ole ju eraldi muusikakoole?

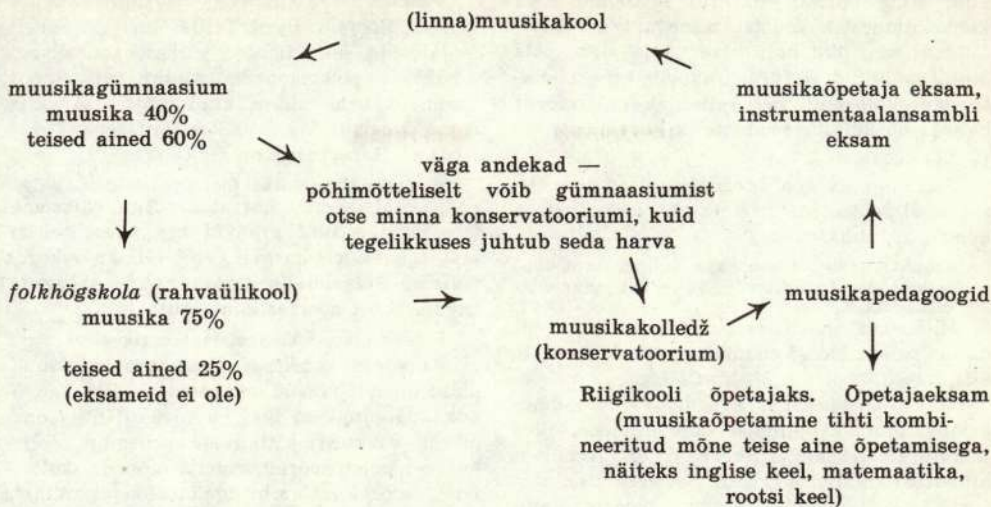
Eraldi muusikakoolid ning lastemuusikakoolid on tõesti Ida muusikaõppimise süsteem. Rootsis eksisteerivad niisugused koolid nagu linnamuusikakoolid. Need ei ole mitte konk-

reetised ehitised, vaid institutsioonid; seal õpitakse eranditult vaid instrumente. St kui laps tahab mingit pilli õppida, ükskõik mida, siis ta pöördub linnamuusikakooli poole, õpetamine toimub oma koolis, kus ta käib; õpetajad on need, kes liiguvad koolist kooli. Ses mõttes on lastel mugav. Ainult on probleem, et liiga paljud, sisuliselt kõik, kes tahavad instrumente õppida, saavad seda teha, ning sellepärast on igal lapsel nädalas ainult üks tund, mis mõnikord vältab pool tundi. See tingib grupiõpetamise (*group teaching*) vajaduse. Ka mina olen grupiõpetamisest raamatu kirjutanud. Näiteks on kolmele lapsele korraga klaveritund, nad mängivad kuuel käel ühte klaverit. See on Rootsis tavaline.

Kuna linnamuusikakoolides kvantiteet käib üle kvaliteedi, siis tegelikult peab tulevane professionaalne muusik alati otsima eratunde.

Te rääkisite, et 16-aastaselt astub noor inimene gümnaasiumi. Kas ta saab muusikale spetsialiseeruda, kui ta seda tahab?

Gümnaasiume on tõesti mitmesuguseid. Muusikagümnaasiume on üsna palju. Seal on 40% õppeainetest muusika. Ma teen näitliku tabeli:



Suurt osa muusiku hariduskäigus omab *folkhögskola*. Põhjus on selles, et nõrga baasi (st alg- ja keskkooliperioodi) tõttu ei suuda inimesed kolmeaastase gümnaasiumiaja jooksul veel saavutada konservatooriumi astumise taset. *Folkhögskola*'s käiakse kaks või kolm aastat, seal ei ole üldse eksameid. Riik toetab meie tüüpi koole ning sellepärast on üliõpilased õppemaksust vabad, nad saavad elamiseks võtta riigilaenu, mis tuleb kunagi riigile tagasi maksta. Aga sellega on aega ning tavaliselt, kui inimene on hiljem leidnud endale töökoha, pole tal raske seda summat järk-järgult riigile tagasi maksta. Tõsi, *folkhögskola*'s on üliõpilaste arv piiratud, näiteks meil on raha 45 inimese jaoks, st iga inimese puhul, kes on üle selle, tuleb meil summat inimesele teataval määral vähendada, jagada 45 inimese raha suurema arvu vahel.

Folkhögskola kui institutsioon — mis eesmärgil ta loodi?

Tõepoolest, *folkhögskola* koolitüüpi ei loodud vaheastmeks gümnaasiumi ja kõrgema kooli vahel. Ta on olemuslikult täiskasvanute kursuste korraldamise kool või koht. Aga selgus, et ta on otstarbekas ja hea ka noortele inimestele. Meil on üsna suur vabadus, suurem kui üheski teises õppeasutuse tüübis; me saame õpetada, mida me soovime. Kuigi on inimesi, kes leiavad, et *folkhögskola* peaks jääma amatööride kursuste paigaks, arvan ma, et ta on vajalik ja ennast õigustanud kool professionaalsetele muusikutele — nii siis, kui nad jätkavad oma õpinguid kolledžis, kui ka siis, kui nad jäävad *folkhögskola* baasiga, mida juhtub küllalt tihti.

Kas Rootsi konservatooriumi pääseda on kerge või raske?

Ma arvan, et küllalt raske. Lihtsalt üliõpilaste arv, keda sinna võetakse, on väike.

Rootsis on kolm konservatooriumi: Stockholmis, Malmös ja Göteborgis. Sel aastal näiteks ei võeta Stockholmis konservatooriumi mitte ühtegi kompositsioonitudenti, praegu õpib seal kokku kuus inimest.

Inglismaal lähevad lapsed kooli juba viieaastaselt. Neil on kaks muusikatundi nädalas kuni 12-aastaseks saamiseni. Nad saavad õppida ka instrumenti, kui nad tahavad. 12-aastaselt, riigikoolides 11-aastaselt, on eksamid, mille järel võib muusika endale erialaks võtta, ning siis saab muusikat 4 tundi nädalas (teised jätkavad vähema arvuga). Seega toimub spetsialiseerumine Inglismaal mitu aastat nooremalt kui Rootsis. Pärast 12-aastasena (riigikoolis 11-aastasena) tehtud eksameid on järgmised 16-aastaselt, nn «O» level, st ordinary — tavaline tasand. Seal on võib-olla 15 eksamit, millest võib üheks valida muusika. «A» level (advanced), 18-aastaselt, on kolm või neli eksamit, millest üheks võib samuti võtta muusika.

Kas Inglismaal minnakse gümnaasiumist ilma *folkhögskola*-tüüpi vaheastmeta kõrgemasse muusikakooli?

Jaa, see ongi põhilisemaid erinevusi. *Folkhögskola* muusikaõppeasutusena on tüüpiliselt Rootsi institutsioon, ka naabermaades pole nad selles funktsioonis.

Gümnaasiumi nimi on Inglismaal 6th form school, sealt minnakse edasi muusikakolledžis, neid on mitmeid, või ülikooli.

See on vist meile üks vähemteatav asi: mis vahe on muusika õppimisel *Music College*'is st konservatooriumis, ja muusika õppimisel ülikoolis, näiteks Oxfordis?

Ma arvan, et asja traditsiooniline mõte on selles, et ülikool avardab inimese maailmavaadet, silmaringi. Seal sa elad koos teiste erialade üliõpilastega, vestled, diskuteerid, mõnikord kuulad mitte enda alla loenguid... *Music College*'is on ainult muusika ja muusi-

kud. Mina õppisin Oxfordi ülikoolis, ühes kolmekümnest kolledžist, nimega *Worcester* College*, seal olid kõik alad. Asja mõte pole ainult selles, et Oxfordi ülikoolis on erinevate alade kolledžid, vaid selles, et iga Oxfordi kolledž on kõikide teaduste ja kunstidega.

Üks tabamatuid asju.

See ongi Eroopa traditsioonilise ülikoolisüsteemi põhiprintsiip: kõik alad koos, just, et harida ka üldisemalt.

Kumb on loogilisem, kas minna muusikakolledžist ülikooli või ülikoolist muusikakolledžisse?

Ülikoolist kolledžisse, olen peaaegu veendunud selles. Kuigi enamasti valitakse ainult üks, kas ülikool või *Music College*.

Ülikoolis saadakse kraade. Peale kolmeaastast muusikaõppimist saab inimene, olles teinud lõpuksami, *Bachelor of Arts* — kunstibakalaureuse kraadi. See eksam on ulatuslik, — muusikaajalugu, teooria; aga *Bachelor of Arts*'il pole midagi tegemist elava muusikaga. Järgmine kursus, 4. aasta, lõpeb eksamiga, kus on rõhk erialal. Siis saad sa *Bachelor of Music* kraadi. Aga erinevates ülikoolides on kraadide süsteem erinev. Inglise ülikoolides võib muusik saada *Bachelor of Arts*, *Bachelor of Music*, *Doctor of Music* kraadi. Viimane on eriti auväärne, raske saada.

Teie olite helilooja. Mida te pidite õppima?

Mul oli kaks kohustuslikku tundi nädalas — üks õpetaja andis kontrapunkti ja harmooniat, teine tund oli muusikaajalugu. Kuid peale nende oli palju loenguid, mille küllastamist meilt eeldati.

Mis need olid?

Väga erinevad — solfedžo-tehnikad, teatud muusikaajalooperioodid, mõned heliloojad eraldi vaadelduna. Aga kompositsiooni alal, ka siis, kui see on minu põhiala, ei ole Oxfordis esimesed kolm aastat eksamit. Loomulikult ma komponeerisin need kolm aastat kogu aeg. Edmund Rubbra, kes õpetas kontrapunkti, harmooniat, instrumentatsiooni, oli ka kompositsiooniprofessor. Ta on kirjutanud 10 sümfooniaid, kirikumuusikat, koorimuusikat.

Sel aastal proovitakse Inglismaal gümnaasiumides, *6th form school*'ides, muusika erialal uut õppesüsteemi: kõik õpilased saavad 30% muusikaõppeainetest kompositsiooni. Kõik peavad kirjutama. Tulemusi mõistagi veel ei ole, aga ma arvan, et on väga huvitav vaadata, kuhu see süsteem viib. Loodan, et see avardab loomingulist mõtlemist ja muusika mõistmist.

Kas te oskaksite öelda, mis on põhjuseks, et inglise poistekoorid nii hästi laulavad?

Raske küsimus... Ma arvan, et lauldakse palju. Meie koolis — ma käisin *public school*'is (erakoolis) — oli iga päev kooriproov. Pühapäeviti me laulsime kirikus.

Palestrinat, Victoriat... Inglise renessanssheliloojaid: Byrd, Tallis, Morley. See heliloojaterida, kes kirjutas väikese koosseisuga 4-häälele poistekooreile (sopran, alt, tenor, bass), on üsna pidev, kuni Brittenini välja. Byrd, Weelkes, Wesley, Stanford, Hub. Parry, Britten. Repertuaar on rikkalik.

Kas te hääleharjutusi tegite poistekooris palju? Ei mäleta eriti harjutusi. Aga väiksematele poistele olid proovid iga päev, tenoritele ja bassidele harvem, võib-olla kaks korda nädalas. Poisid üldiselt osakavad nooti lugeda, enamasti ka noodist kohe laulda.

Kas on olemas ka spetsiaalkoorikoole?

Katedraalikoovid. Need olid varem levinud, nüüd on hääbumas, sest neid peetakse aegnuks. Muidugi on igal katedraalil ning enamusel suurtest kirikutest praegugi nelja-häälele poistekoorid, samuti mõnedel kolledžitel, näiteks Cambridge'i ülikooli *King's College*'il on kuulus poistekoor. Kuigi viimastel aastakümnetel on ka tüdrukutele ikka rohkem antud võimalusi kooris laulda. *Public school*'id, mis olid enne ainult poistele, on nüüd segakoolid; minu ajal, mitukümmend aastat tagasi, see veel nii ei olnud.

Kuidas on meeskoorides kontratenorite ja altide vahekord?

Kontratenorit kasutatakse palju, ega see koorilaulus tegelikult väga spetsiaalset tehnikat nõua. Ka mina pidi mõnikord, kui oli tarvis, kontratenori partiid laulma. See võib minna kuni teise oktaavi re-ni.

Millest tuleb, et peale Purcelli ja Händeli ajastu lõppu ei oska me eriti nimetada inglise heliloojaid, kuni Elgarini oleks vahepeal nagu valge laik?

Teepoolst, ega seal vahepealt palju kuulsaid nimesid nimetada ei ole, sest inglise muusika oli itaalia mõju all. Loomulikult tegutsesid heliloojad, kuid nad ei olnud Händeli-klassi. Alates XIX sajandi lõpust algas inglise muusikas renessanss: Parry, siis Elgar, siis Vaughan Williams, Britteni põlvkond; järgmisest generatsioonist P. Maxwell-Davies, Birtwhistle. Inglise muusikat iseloomustab stiilide suur arv, mitmekesisus. Näiteks keegi pole eriti püüdnud Brittenit jäljendada.

Ei saaks öelda, et inglased poleks mandriga seotud, näiteks Fernyough* sai Strassbourgis professoriks, varem teda Inglismaal eriti ei teatud, seejärel aga tuli tema kuulsus mandrit pidi tagasi. Aga see väike veeriba, mis on Inglismaa ja Prantsusmaa vahel... see tähendab üsna palju. Inglismaa on põhiliselt saar.

Kas te olete Euroopas või mujal lääneriikides kohanud mõnda muusikahariduse süsteemi, mis oleks oluliselt erinev Rootsi ja Inglise omast?

Ei, ma pole kohanud. Kuigi võib-olla mõni on kusagil, millega ma pole kokku puutunud.



ENDEL PÄRN

21. IV 1914 — 24. IV 1990

Kui ta puhkehätkel sigaretiga üksi iseendasse jäi, märkasin, et toa nurgas istub vana mees, mu oma isa. Ja meenus ütlus:

«Kõigepealt lahkus meist Bakhos, siis Eros, aga isa Nicotinusega kõnnime haucni.»

Kõlas märguanne, ja Pärnast häis nagu vedru läbi. Püsti kargas teine inimene, nõgav, kiirgav.

Mis vedru see nūsugune on? — Me ei tea. Teame ainult, et ta istub nendes, kes on jäti-lõhki näitlejad.

Iga toll.

(V. Panso, «Portreed minus ja minu ümber»)

MÄLESTUSI FILMITÖÖST

SMP



Edmund Martin ja Konstantin Mürska demonstreerivad «Eesti Kulturfilmi» uut kaamerat «Arri». Foto avaldati ajakirja «Nädal Pildis» kaanel.

«Eesti Kulturfilmi» omaaegse
produksioonijuhhi mälestustes on juttu
lapsepõlveaastatest Pärnus, õpingutest
Viinis ning tööst Harju tänava studios.

Kalender näitas aastat 1924.

Pärnu linnas, kus olin sündinud ja
üles kasvanud, oli minu noorepõlvesõbra
Evald Ormissoni vanematel kino «Illu-
sioon» — suur küünitaoline laudehitis,
mis asus praeguse Lydia Koidula ausam-
ba lähedal. Kooliõpilastel oli kinokäi-
mine keelatud, kuid keelatud vili on

magus, eriti kui see on uus, huvitav ja
põnev. Hiilisime pimedasse kinossaali, ja
uksel pileteid kontrolliv proua tuli meid
hoiatama, kui kinno tuli mõni meie õpe-
tajaist, sest tihtilugu katkes film ja saal
läks kardetavalt valgeks.

Kuna kinno pääsesin tasuta, vaatasin
viimase kui filmi mitu korda läbi. Tol

ajal näidati rohkelt seiklusrikkaid seeriafilme, mis jooksid kuni paarikümne seeria pikkuselt ja lõppesid alati kõige põnevama tegevuse katkestamisega. Et mul oli joonistamisannet, hakkasin nähtud filme koolivihikust rebitud lehtedele joonistama. Tegin seda tollal veel tundmata ja tänapäeval levinud seeriapiltide kujul. Esialgu panin piltidesse nähtud filmid, hiljem fantaseerisin oma tegevuse. Mäletan, et üheks episoodiks oli «Jääminek Pärnu jõel», kus minu kangelane jäätükilt jäätükile hüpates päästab jääga kaasaminevalt puusillalt sinna jäänud naisterahva väikese lapsega.

Vaevalt võisin tol ajal arvata, et üks seeriapiltidest saab minu elule sihiandjaks — viies mind peagi otsesse ühendusse tegeliku kinoga, mis senini oli mulle vaid ekraanil nähtav illusioon.

Tihti peale jooksid kinodes ka ainult täiskasvanutele lubatud (tänapäeva XXX-hindega) filmid, kus väga tugevates ja üksikasjalikkudes armastusstseenides eksinesid pool- ehk täiesti alasti näitlejad. Neid filme käisime Evaldiga salaja filminäitamise ruumist vaatamas. Nendest sain ka uut ja seni tundmatut ainet oma seeriapiltidele. Tänapäevani on mul selgelt silmade ees hetk, mil olin kaotanud ühe sellise piltideseeria kino eesruumi ja nägin, et pileteid kontrolliv proua tuli mulle seda uurides üle andma. Oleksin tahtnud häbi pärast maa alla vajuda. Piinlikkuse pärast ei julgenud ma sellest prouast möödudes enam kinosali minna.

Sellest vahejuhtumisest päälle vaatasin kõiki filme filmiprojekteerimise ruumist. Joonistamise asemel tekkis mul nüüd huvi ruumi täitva tehnilise seadeldise vastu. Filminäitajat abistades liimisin kokku rebenenud filme, kerisin ümber suuri filmirulle ja õppisin käsitsema suurt mürisevat projektorit. Ja kui säält näitasin Eesti oma mängufilmi «Esimese öö õigus», oli mu otsus kindel: joonistamise asemel hakkas ise filme tegema. Linnaraamatukogust leidsin kirjandust liikuvate piltide valmistamise kohta ja Thomas Alva Edisoni kinetoskoobi pildi ehitus- ja tegevusskeemiga. Hakkasime minust paar aastat vanema onupoja Riho Pärnassaluga filmikaamerat ehitama. Katsed vanakraamikauplusest saadud seinakella hammasratastest,

objektiivist ja igasugusest muust kraamist imeriista kokku meisterdada ei kandnud vilja. Läksin siis fotograaf M. Önniselt, kelle stuudio asus samas majas, kus elasime, abi ja nõu pärima. Minu suureks imestuseks tõi ta kapist suure läikiva puukasti, ühe tollal vähestest Eestis olevatest filmikaameraist, mille ta meremehest vend või sugulane oli talle Ameerikast toonud. Önniselt sain ka esimese ülevaate ja õpetuse keerulisest filmitööst koos isaliku nõuandega, et jätaksin esialgu selle mulle kaugelt üle jõu käiva filmitegemise kava tuleviku lahendamata. Palju aastaid hiljem, kui olin «Eesti Kultuurifilmi» produktsioonijuhataja, oli M. Önnis minu Pärnu-korrespondent ning filmis sealseid sündmusi.

Aastad möödusid. Edasiõppimine viis mind ülikooli — Austriasse Viini linna. Kuigi olin valinud oma õppealaks majandusteaduse, jälgisin huviga filmiala arengut ja kogusin filmikunsti ja -tehnikat käsitlevat kirjandust. Minu elukaval ei olnud aga kõige vähematki ühist filmiga. Olin oma nime juba kirja pannud, et pääle Viini maailmakaubanduse ülikooli lõpetamist astuda ühe Hollandi suurfirma teenistusse Jaava saarel asuva kohviistanduse juhataja abina. Nelja-aastase lepingu tasu oli meelitavalt hiilgav ja iga-aastast kolmekuulist puhkust kavatsesime kaasmaalasest üliõpilase Bruno Umbliga, kellel oli sama mõte, kasutada Kaug-Ida maade tundmaõppimiseks. Elasime uue seiklusriikka elu vaimustuses, sest lõpueksamid olid vaid aasta kaugusel.

Pöördepunktiks kujunes õppetöö-vaheegne suvi kodulinnas Pärnus, kus tutvusin eesti filmimehe Theodor Lutsuga, kes filmis seal oma lavastust «Päikese lapsed». Ta vajas Rannakasinno rõdole, kus osa tegevusest aset leidis, laudades istuvat ja tantsu löövet publikut ja arvas, et välismaise lihviga noormehena annan ma hea suvitaja kuju. Lubasin kaasa teha.

Üle hulga aja nägin jälle oma lapsepõlve imeriista — vändaga puukastist filmikaamerat, mis minu filmiraamatute fotodega võrreldes oli muuseumieksponaat. Imestasin Lutsu tahet ja oskust, selle ta ainukese tehnilise vahendiga «vändata» helifilmi. «Päikese lapsed» sai hiljem Helsingis heli juurde ja film



Pärast pommirünnakut 9. märtsil 1944. Tallinnas Harju ja Rüütli tänava nurgal asuv maja, mille kolmandal korrusel oli «Eesti Kultuurfilm».

E. Eieri foto

jooksis suure menuga. Minu «filminäitlejana» esinemisest ei tulnud midagi välja, sest mul ei olnud püsivust lauas istumiseks. Jälgisin huviga filmimisega kaasas käivaid askeldusi ja abistasin Lutsu, kus vaja.

Ohtu veetsin proua ja härra Lutsu ja nende näitlejatega Rannasalongis. Oli palju nalja, naeru ja filmijuttu. Rääkisin ka seinakella hammasratastest filmikaamera valmistamise loo, mille peale Luts ütles, et tema oma pole ka palju parem, kuid on senini oma töö ära teinud, ja lisas naljatades, et kui ma kohviubadega olen küllalt raha kokku ajanud, muretseme ajakohase seadeldise ja hakkame koos eesti filme tegema. Nali naljaks.

Päikesetõusul puiesteed mööda kodu poole kõndides valdas mind eriline soe tunne — olin jälle leidnud midagi südamelähedast, mis oli olnud haihtumas.

Sügisel Viini tagasi minnes valisin diplomitööks filmimajandust, eriti filmiproduktiooni käsitleva teema. Pea



Sama maja asupaik aprillis 1990. J. Silla foto

sattusin aga raskustesse, sest sellealast kirjandust ei leidnud ma küllaldaselt määral ei raamatukogudest ega äridest. Pöördusin abi saamiseks Viini suurima filmifirma «Sascha» poole. Firma produktsiooniala direktor K. Hach, kes aastaid varem oli lõpetanud sama ülikooli, tundis suurt huvi minu uurimistöö vastu ja oli igati valmis andma vajalikke andmeid. Firma arhiivis olid sadade filmide üksikasjalikud majanduslikud aruanded. Et saaksin filmitööst vajaliku ülevaate, avas ta mulle igaaegseks külastamiseks firma stuudiod.

«Tobis-Sascha» filmistuudiod Rosenhügelil Viinis olid tehniliselt täiuslikemad Euroopas, aastas valmis seal tuntud Austria ja saksa näitlejate ja staaride osavõtul kuuekümmet filmi ümber.

Olin 22-aastane, kui täitus mu poisekesepõlve unistus. Varahommikust hilisööni olin stuudios. Tutvusin kõigi filmivalmistamise protsessidega — käsikirjast kuni filmi esiettekandeni, kogu sinna juurde kuuluva majandusliku kaalutluse ja arvepidamisega. Huviga jälgisin kuulsa lavastajate erinevaid töömeetodeid ja otsustasin üheaegselt oma ülikoolitööga hakata õppima filmilavastamist. Astusin Austria Filmiliidu «Filmbund'i» filmikooli, mille juhataja, lavastaja Heinz Hanusega olin saanud heaks sõbraks stuudios tema lavastusi jälgides. Tema isiklikul juhatusel õppisin praktilises töös tundma kõiki filmitöö faase ja assisteerisin tuntud lavastajatele, nagu Willi Forst, Max Neufeld, Karl Lamac ja teised.

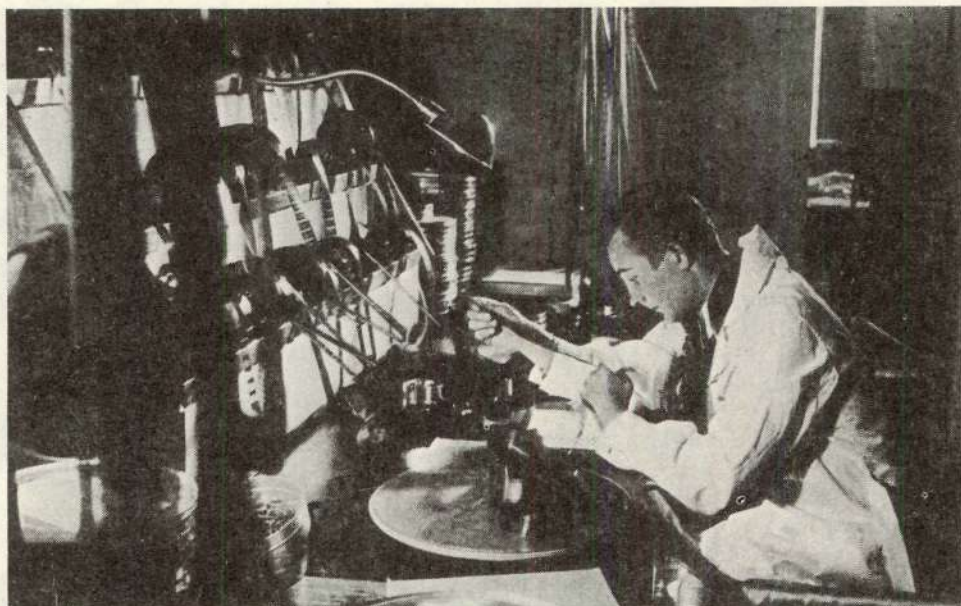
Ülikooli lõpetamine venis aasta võrra, kuid peaaegu üheaegselt sellega sain Austria Filmiuniooni tööpaberid filmilavastaja kutsega.

Aasiasse sõidust olin vahepeal loobunud ja asusin nüüd juba kutselisena Viinis filmi alal tööle. Sealt viis filmitöö mind edasi Berliini, kus tuntud saksa näitleja-lavastaja Paul Wegener, kes kavandas üht soomeainelist filmi, vajab Soome eluolu ja maastikku tundvaid kaastöölisi. Soome-Rootsi päritoluga Jürgen Clauseniga, kes kunagi polnud Soomet külastanud, viimistlesime Sibielse muusikaga filmi «Die Weisse Nächte» käsikirja ja ma sõitsin «Tobis-Filmi» ülesandel Helsingisse ülesvõtteks eeltöid tegema. Tagasisõidul külastasin Toompeal filmiinspektor Artur Ad-



Kino «Helios», kus toimusid «Eesti Kultuurfilmi» töötäbivaatused ning ka esilinastused. Aprill 1990.

J. Silla fotod



Edmund Martin «Eesti Kulturfilmi» puuke-
tastega montaažilaua taga.

soni, et kuulata kodumaa filmiuudiseid. Adsonilt kuulsin, et Tallinnas asuv filmi väikefirma «Eesti Kulturfilm» on moodustamisel riikliku toetusega töötavaks sihtasutuseks ja ta avaldas soovi, et ma oma filmikogemustega tuleksin abiks eesti filmi üles ehitama. Ettepanek oli meelitatav, kuid pidin ära ütleva, lubasin tõsiselt sellele mõelda päale Paul Wegeneri filmi lõpetamist. Tallinnast võtsin Wegenerile, kes oli vene ikoonide koguja (ta kodus katsid ikoonid ühe eluruumi kõiki seinu), kaasa paar väga kunstipärast ikooni.

Berliini jõudes ootas mind ees eba-meeldiv üllatus. Saksa riigipank oli tagasi lükanud firma sooviavalduse saada valuutat välisülesvõteteks Soomes. Peapõhjus oli Paul Wegeneri Hitleri poliitika mitte pooldav seisukoht. Katsetasime ühistöö võimalust «Suomi Filmiga», kus «Suomi Film» oleks võtnud enda kanda Soomes tehtavad kulutused. Kerkisid uued, ettenägematud raskused, mis tegid filmikava edasiarendamisele lõpu.

Hakkasin nüüd tõsiselt kaaluma Eestisse minekut, kuid selle sammuga oleks katkenud mu filmitöö edasine areng, sest aastate jooksul olin soetanud Saksamaal filmialal eriti olulise tutvusringkonna. Võttes aluseks ühistöö plaani Soomega, kavatsesin lüüa kaks kärbest ühe hoobi-

ga. Jürgen Clauseniga koostasime eesti-ainelise filmi «Partisanid» üldraamilise käsikirja, mis põhines Julius Kuperjainovi elul. Saksa propagandaministerium, kuhu kõik filmikavad tuli esitada, võttis selle vastu. Berliini «Mars Film» tundis filmi vastu huvi ja oli valmis seda produtseerima, kui Eesti talvemaastikus filmimisega seotud väljaminekud, näitlejate ja tehnilise personali üleval pidamise kulud, kohapealsete näitlejate ja tehniliste abijõudude palgad ja jooksvad kulud kannab kohapeal loodav filmiühing. Lootsin, et tuntud näitlejatega mängufilmi lavastamine ühes «Eesti Kulturfilmi» uuele alusele seadmisega tekitab elevust ja huvi eesti filmi vastu. Seda mõtet jagas ka Artur Adson, kes arvas, et vajalike summade kokkupanemine ei tohiks käia üle jõua.

Võtsin vastu «Eesti Kulturfilmi» produktioonijuhataja ameti ja läksin esmakordselt tutvuma oma uue töökohaga. «Eesti Kulturfilmi» studio asus Harju tänaval, Vabaduse väljakult minnes esimeses majas vasakut kätt, mis nüüd sõjamõllus hävinud. Kolmandale korrusele minnes lootsin sealt leida küll väiksemamöödulise, kuid tehniliselt hästi varustatud studio, nagu need, kus olin harjunud töötama. Mind ootas aga suur pettumus. Filmistudio oli viieruumiline elukorter, kus mind tervitas väga sümpaatne ja abivalmis ettevõtte juhataja ja filmide laenutamise korraldaja Juhan

Kuslap, kelle töölaud asus esimeses suures ruumis. Samas oli ka tugevatest laudadest meisterdatud kõrge alus filmide pealkirjade ja eestikeelsete allpealkirjade filmimiseks. Klaasist tiibukse taga asus juhatuse tuba, mille ainukeseks sisustuseks oli pikk laud paljude toolidega. Järgmises toas, ühel suurel riivil, olid reas ülesvõetud filmirullid ja akna all primitiivne filmide kokkulõikamise laud, millel puudus seadeldis filmil asetleidva tegevuse jälgimiseks, mis on väga oluline sujuvate lõigete tegemiseks. Järgmisse ruumi astudes olin nagu filmimuuseumis. Olin seal asuvat pikkadest puuritvadest koosnevat hügeltrumlit, millel filmilinte kuivatati, näinud filmiajalugu käsitlevates raamatutes. Vannituba oli ümber ehitatud pimeruumiks, kus puu-

dena. See selgus nüüd, «Kultuurfilmi» stuudiot esmakordselt külastades, sest kauaaegse kodumaalt äraoleku kestel olin kaotanud ülevaate eesti filmi tegelikkusest seisukorrast.

Vahepeal oli kogunenud ettevõtte tehniline personal: peaoperaator Konstantin Märskä, kaameramehed Envald, Eichelman (Eljari), Hirvonen, Päts, tiitreid filmiv Kuzmin, abijõud Pessegov ja Vaarman, kes kõik mind teeseldud sõbralikkusega uurisid. Küllap ei tulnud neile pähe, kes nad eesti filmi äärmises kitsikuses elus hoida olid suutnud, et mina, olles pandud neid juhatama ja õpetama, vajasin antud olukorras nende abi. Minu silmis olid nad kangelased, kes oma oskuse ja tahtejõuga olid viinud täide minu noorpõlvekatsuse — nad olid

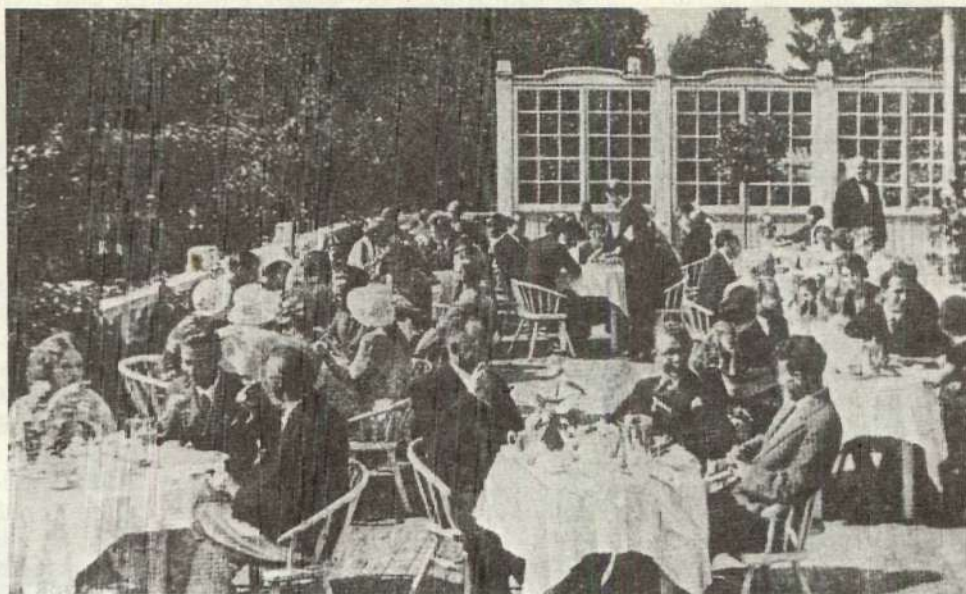


raamidele keritud filmid sügavates ja lameditades paakides ilmutati ning filmiprojektorist osavalt ümberehitatud masinal kopeeriti. Köögis, mis oli ettevõtte vähese varustuse hoiupaik, toimus ka filmide pesemine ja loputamine. «Eesti Kultuurfilmi» tehniline varustus kuulus Thomas Alva Edisoni ajastusse. See oli algelisemast algelisem. Lähemasse minevikku kuulusid vaid operaatorite isiklikud filmikaamerad. Täiesti puudus heliseadeldis, sest «Eesti Kultuurfilm» ei olnud veel helifilmi ajastusse jõudnud. Nädalaringvaated jooksid kinodes tummfilmi-

«Eesti Kultuurfilmi» jõuluõhtu (1937 või 1938?). Vasakult (härrad): August Eljari, Voldemar Päts(?), Edmund Martin, Konstantin Märskä, Nikolai Kuzmin, (?) ja Juhan Kuslap. Daamide nimed jäävad ajadistantsi tõttu salapäraseks.

seinakella hammasratastest ja muust kraamist loonud rahuldavalt töötava filmiettevõtte. «Eesti Kultuurfilmi» ainukeseks põhivaraks oli hinnatavate kogemustega tehniline personal, see aga ei olnud paraku minu kavatsuste jaoks piisav.

Mäletan selgelt selle pettumusrikka päeva lõppu. Sõitsin Pirita randa, kus 55



Stseen «Päikese lastest» Pärnu rannakuurordi rüdul.

Tallinna siluetti silmitsedes lasin peast läbi uue, ootamatult tekkinud olukorra. Päikese loojanguni otsisin teed edaspidiseks tegutsemiseks. Leidsin, et kui mul ka õnnestuks leida mängufilmi kohapealsete kulude katteks vajalikku kapitali, ei nõustuks ükski suurfirma töötlemata oma igapäevaste ülesvõtete filmi, mis on vajalik ülesvõtete õnnestumise kontrolliks, «Eesti Kulturfilmile» algelistel vahenditel. Otsustasin püüda filmiinspektor Artur Adsoni vahendusel, kes oli andnud nõusoleku «Partisanide» filmi käsikirja lõplikul viimistlemisel kaasa töötada, kiirendada «Kulturfilmile» ajakohase

Vahejuhtum Marie Underi filmimiselt. Filmioperaator Voldemar Päts ja Edmund Martin.



varustuse muretsemiseks lubatud summade määramist ja tegevusse rakendamist.

Sealsamas koostas in vajaliku tehniliste seadeldiste nimekirja ja helistas in Berliini, ajades voodist üles oma sõbra ja kaastöölise Jürgen Clauseni, kellele kirjeldasin olukorda, mille Tallinnast eest olin leidnud. Palusin teda saata filmivarustust tootvate firmade katalooge koos hinnakirjadega ja teatada «Mars Filmile», et vajan rohkesti aega kohapealseteks eeltöödeks.

Järgmisel hommikul külastasin Toompeal Artur Adsonit ja andsin talle olukorrast ülevaate. Ta lubas teha kõik, mis tema võimuses, kuid hoiatas, et ametiasutuste rattad liiguvad väga aeglaselt ja arvas, et on parem, kui hoiame mängufilmi kava vaikselt lauasahtlis, kuni aeg selle väljatoomiseks on küps.

Tagantjärele on raske otsustada, kas see oli õige samm, sest filmiprojekti avalikkuse ette toomine oleks võinud elevust tekitades ametiasutuste rattad kiiremini liikuma panna. Arvan, et Adsoni ettevaatlikkuse põhjuseks oli kaalutus, et Vabadussõja teema ajakirjandusse viimine oleks valanud uut õli tulle vaevalt rahunenud vabadussõdalaste poliitilisele liikumisele.

Jäin äraootavale seisukohale ja alustasin tööd «Eesti Kulturfilmis». Kuna

mu teadmised ja kogemused olid mängu- ja helifilmi alalt, uurisin, tropid kõrvas, kinodes jooksvate «UFA», «Bavaria» ja «Foxi» nädalaringvaadete montaaži, sest minu ülesandeks oli tummade palade koostamine. Selgituskõneta jätsid need ringvaated palju soovida. Pidin pearõhu panema õigesti valitud üksikülesvõtetele ja neid õieti tervikuks reastama. Selleks tegin igast filmitavast sündmusest seeriapiltidest koosneva skitsi ja seletasin kaamerameestele, missuguseid momente vajan kas suur-, lähi- või kaugülesvõtetes. Filmimise hakul valisin sobivad kaamerate asetuse kohad ning andsin märku filmimise alustamiseks või kaamera asukoha muutmiseks. Alati ei läinud kõik kava kohaselt. Siis pidin saadud piltidest uued samasuliselised «lauseid» kokku lõikama. Leidsin, et filmi pildimontaaž peab mõttelisi lauseid moodustades kirjeldama toimuvat sündmust. Minu töömeetod oli uudne kaamerameestele, kes seni olid kõik kaamerast tulnud tehniliselt laitmatud filmijupid kinos näitamiseks kokku liiminud. Algeline filmide kokkuliimimise laud jäi minu töökohaks. Oige ja sujuva liikumise saamiseks uurisin filmiribasid luubi all, sest laual ei olnud lõikamiseks hädavajalikku, filmi liikumise jälgimist võimaldavat seadeldist, nii käisin hommikuti, kui kinodes ei olnud etendusi, kokkuliimitud filme paranduste tegemiseks läbi vaatamas. Filmide ilmutamine jäi endiselt peaoperaator Konstantin Märska hoole alla. Teda abistas Eljari.

Kavandasin «Eesti Kultuurfilmi» embleemi, millega algasid nüüd kõik ringvaated. Siseroomides asetleivdate sündmuste valgustamiseks lasin oma kulu ja kirjadega Riho Pärnassalul valmistada suuremõdulised kumerpeeglitega valguskehad (projektorid). Oige pea muutus filmitöö uues olukorras rutiiniks. Esiialgu oli mulle uus suur mure kaamerameeste viinavõtmine enne ülesvõtetele minekut, kuid varsti harjusin sellega. Selgus, et mida tugevamad viinalõhnad käisid, seda paremad ja teravamad pildid tulid. Ei mäleta ühtegi juhust, kus see oleks takistanud filmitööd, välja arvatud vahejuhtum ühe Marie Underi austamise koosviibimise filmimisel, kus teise kaameraga filmival Voldemar Pätsil jalad üles ütlesid — ta vajus käes kantava kaameraga põrandale, kuid

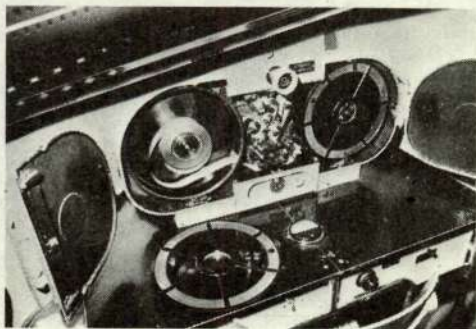
filmis sealt edasi. Huvitava vaatenurgaga ülesvõte oli tehniliselt laitmatu ja leidis kasutamist nädalakroonikas. Meie kaameramehed olid filmitööst nii tugevasti läbi imunud, et olid võimelised kõige magusamast unest ärgates otsekohe kaamerat käsitsema. Eriti on see maksev Konstantin Märska kohta. Teda võrdlesin ma tihti hollandi päritoluga kaameramehe Kurt Oerteliga, kelle haruldaste ülesvõtetega filmi «Surnud vesi» hinnati Venetsias kuldaurahaga. Nii Märska kui ka Oertel ei vajanud kauguse- ja valgusemõõtjaid, sest need olid looduse poolt neile silmadesse ehitatud. Kaamerat üles seades lasid nad silmad ringi käia, ja nagu arvestades, omaette vaikselt rääkides panid objektiivi kiirelt õigesse asendisse.

Üheaegselt tööga «Kultuurfilmis» ajasin vaikselt edasi mängufilmi kava. Tallinnas asuv filmide üürifirma, vist nimega «Estofilm», kus juhtival kohal oli minu Viini ülikoolivend Georg Ipsberg, oli nõus filmi kohapeal tekkivaid kulusi katma filmi ainulevitamise õiguse eest Balti riikides ja vist ka Soomes. Kuid «Kultuurfilmile» tehnilise varustuse muretsemiseks antud lubadus oli ikka veel ainult lubadus. Kartsin, et see selleks ka jääb, kui ootamatu lahendus tuli sealt, kust abi ei osanud oodata.

Filmioperaatorid Eljari ja Päts olid konstrueerinud heliülesvõtte aparaadi ja soovisid seda müüa «Kultuurfilmile». Heli kvaliteet jättis soovida, kuid oli kinodes näitamiseks siiski sobiv. Ka täiendatud kujul ei oleks olnud võimalik seda kaamerat tarvitusele võtta, sest kõik helisüsteemid on patenteeritud ja litsentsi-

«Klangfilm Eurocord'i» optilise heli kopeerimise seade «Tallinnfilmis» 1990. mais.

T. Huigi foto



ta kasutamine võib tuua suured kahjusta-
su nõudmised. Tegime Eljari ja Pätsiga
prooviülesvõtted tolleaegsest riigiva-
nemast Konstantin Pätsist ja peaminis-
ter Kaarel Eenpalust. Oli üldvalimiste-
eelne aeg. Riigivanemat filmisime tema
elukorteris kirjutuslaua taga, kõnelemas
eesti rahvale, ja peaministrit Toompea
lossis eesti riigivapi taustal. Sissejuha-
tavad laused ütles Riigi Ringhäälingu
teadustaja A. Holm. Filmimise vaheajal
oli mul pikem kõnelus riigivanemaga. Ta
oli kuulnud minust Berliini saadikult
dr F. Akkelilt, kellele olin tutvustanud
filmitööd ja filminäitlejaid «UFA» suur-
ateljeedes. Omalt poolt kurtsin algelisi
tingimusi, milles «Eesti Kulturfilm»
peab tegutsema. Riigivanem lubas
vaadata, mida ta saab teha, et olu-
korda parandada. See lühifilm jook-
sis üldvalimiste eel kõigis Eesti kino-
des.

Ei möödunudki palju aega, kui riigi-
vanem määras tema käsutuses olevaist
summadest 50 000 krooni «Eesti Kultuur-
filmile» vajaliku sissease soetamiseks.
See oli tollal suur summa, mis võimaldas
parimaist parima valiku tegemist. Esi-
tasin sihtasutise juhatausele juba ammu
valmis oleva vajalike seadeldiste nimes-

tiku. Juhatuses olid esimees, propagan-
datalituse esindaja E. Kigaste, O. Ange-
lus siseministeeriumist, insener H. Viik-
mann Veeteede Valitsusest, H. Truuvere
Kaitseliidust ja filmiinspektor A. Adson.
Algas pikaleveninud valiku tegemine.
Soomest kutsuti abiks seal töötav
filmimees Theodor Luts, kellega ma heli-
aparatuuri valikul vastuollu sattusin.
Luts tuli Rootsi firma esindajana nende
«Aga-Baltic» helisüsteemi soovitama,
mina vajasin tuleviku filmikavu arves-
tades saksa «Klangfilmi» helisüsteemi,
mis oli Euroopa parim. Juhatus tegi
õige otsuse: «Kuulame mõlemaid süs-
teeme, siis alles otsustame.» Lutsu va-
hendusel sõitsid Stockholmi näitlejad
Milvi Laid ja Eduard Türk, kes seal heli-
ribale laulsid ja kõnelesid. «Klangfil-
milt» saime tavalise proovilindi. Kut-
situd asjatundjatele «Bi-Ba-Bo-s» võrd-
lemiseks mängitud helidest jäi võitjaks
«Klangfilmi» oma.

Koostasime ostmisele tulevate sea-
deldiste lõpliku nimekirja ja sõitsime
juhatusel liikme kapten Truuverega Ber-
liini ostulepinguid sõlmima. «Mars Fil-
mi» vahendusel õnnestus meil saada teh-
nika viimane sõna, «Klangfilm Euro-
cord» heliseadeldis. Hiljuti Tallinnat kü-
lastades leidsin selle aparadi, mille
muretsemise pärast Theodor Lutsuga tül-
li läksime, veel töötamas «Tallinnfilmi»

New Yorgi Eesti Filmikeskuse rahvas 1955. aastal.

E. Epreri foto



studios. Helirežissööri Jaak Ellingu kinnitusel on see rohkem kui viiekümneaastasele eale ja sõja ajal Leningradis käimisele vaatamata parim teistest heliseadeldistest.

Berliinis selgus, et «Mars Film» oli kaotamas huvi «Partisanide» filmi vastu, kuid jättis lõpliku otsuse tegemise lahtiseks. FIRMAL oli töös juba rida teisi filme. Ohtu veetsin oma sõbra ja kaastöölise Jürgen Clauseni ja ta abikaasa Rosmarie, tuntud saksa näitlejate ja filmistaaride pildistaja mugavas kodus, kus varem olin olnud igapäevane külaline. Parteiliikmena oli Clausen teinud hiilgavat karjääri. Kuna tal oli värvi-filmikogemusi väikefirma «Kasparcolori» juures nõuandjana töötamisest, oli nüüd temast saanud Saksa suurima filmittevõtte «UFA» värvi-filmide produktsioonigruppide juhataja. Seisin dilemma ees. Ta pakkus mulle meelitavaid töökohti oma firmas, kuid koduseks saanud Tallinnas ootas mind ees pooleli jäänud töö. Nüüd tagasi vaadates arvan, et tegin õige otsuse, sest uue poliitilise korraldusega Saksamaale tööle jäädes oleksin pidanud astuma Saksa kodakondsusse ja vaevalt oleksin ma sõjamõllust pääsenud, kirjutamaks neid ridu.

Tallinna tagasi jõudes algas studio ümberkorraldamise kavandamine ja heli osale sobivate tööruumide otsimine. Juhhan Kuslapi soovitusel tuli teenistusse filmihuviline V. Bartels, keda Märskale hakkas välja õpetama. Heliaparatuuri käitajaks sai valitud Riigi Ringhäälingu töötav Menning, kes sõitis Berliini «Klangfilmi» juurde väljaõppele.

Ostetud seadeldistest jõudis esimesena pärale «Klangfilmi» moodne filmilõike-laud, millel ma suure rõõmuga tööle asusin, siis Märskale ARRI filmikaamera. Nende kahe «esimese pääsukese» kohalejõudmine tõstis kogu tehnilise personali töötaju ja pikisilmi oodati järgnevat saadetisi.

Kuna «Eesti Kulturfilm» oli muu-tumas täiuslikult sisustatud väikestuo-dioks, mis võimaldas ka minu peahuvi-ala, mängufilmide tootmist, hakkasin otsima võimalusi eesti oma mängufil-mide lavastamiseks. Majanduslikel põh-justel ei olnud suuri kulutusi nõudval mängufilmil vähematki väljavaadet, sest kulutusi katvad kinod asusid ainult linnades, seal elas aga murdosa rah-

vast. Eesti film pidi leidma tee rahva keskele küladesse, alevitesse, kus teda rahvamajades ja koolides oli ootamas tänu-lik vaatajaskond. Vabariigi algaas-tatel oli Ameerika YMCA saätnud hul-galiselt väiksematele ruumidele mõeldud filmiprojektoreid, mis olid koolidele ja rahvamajadele välja jagatud, kus need õnneks seisid kasutamata. Nendel pro-jektoritel puudus seadeldis, mis filmi katkemisel või seismajäämisel kustutab tulise lambi. Tolleaegne filmimaterjal ei olnud veel tulekindel ning võis plahva-tades süttida, kui aparaati käsitses vilu-matu isik. Tallinnas asuv raadioaparaa-tide tööstus ARE oli nõus neid aparaate täiendama — kõrvaldama filmi süttimise ohu ja lisama helifilmi näitamise sea-deldise. Hind ja maksutingimused olid soodsad. Nende aparaatidega varustatud rahvamajade kinovõrk oleks andnud lisa-sissetulekut «Eesti Kulturfilmile» ja oleks teinud võimalikuks piiratud kulu-tustega eesti mängufilmi tootmise. Lisa-sissetulekut võis loota soomekeelse all-tekstidega filmikoopiate müümisel Soome.

Eesti mängufilmi tootmist võimalda-vale kavatsusele tegi lõpu inimohvritega õnnetus Kilingi-Nõmme koolimajas, kus film plahvatas põlema. «Aegsütikuga

Edmund J. Martin.



pommid» korjati kiiresti kokku vanarauaks ja tehniliselt täiuslikult varustatud «Eesti Kulturfilm» astus helifilmi ajastusse tootma ringvaateid ja kultuurfilme.

Minu panusele eesti filmi arengusse, mis piirdub «Eesti Kulturfilmi» algisest tummfilmist helifilmile üleviimise ettevalmistustööga, tegi lõpu täit tööjõudu nõudev väike plastmassiga katsetamise ettevõtte, mille ma oma insenerist onupoja Riho Pärnassalu kaasabil olin vahepeal asutanud. Plastmass, milleta tänapäeva elu ja olemist on võimatu ette kujutada, oli tollal vähe tuntud uudisaine. Üle ootuste suured eksportellimused Skandinaavia firmadelt nõudsid tootmise mitmekümnekordseks suurenendamist ja selleks vajaliku kapitali hankimist. Tallinna Majaomanike Panga kaasabil kasvas minu kunstsarvetööstus «Estosarv Ed. Martin & Ko.» pidevalt ja sellega seotud probleemid ei jätnud vähematki ruumi filmile mõtlemiseks.

Ja kui ma mõni aasta hiljem jälle filmitööle mõtlesin, sündis see väga masendaval hetkel. Olin just näinud, kui kaugetlalt kostvate revolutsiooniliste laulude kaja Pikale Hermannile tõmmati punane lipp. Nagu uimas Tallinna tänavatel kõndides peatusin kino «Kungla» ees ja vaatasin seal mängitava saksa filmi fotosid reklaamvitriinis. See hetk on tänapäevani väga selgelt silmade ees. Kogu ümbrus kadus nagu uduloori, kust selgetena jäid välja paistma filmifotod. Siit päälle valdas mind ainus mõte, et pääseda siit, kus mind ees ootas väga kahtlane tulevik, tagasi Saksamaale ja jälle filmitööle. Oige pea omandasid okupatsioonivõimud minu suurtööstuseks kasvanud ettevõtte. Olin tänaval. Vangistamisest päästis mind viimasel hetkel sakslaste ümberasumine, millega liitumist võimaldasid minu Saksamaa tööpaberid.

Berliini jõudes ootas mind ees muutunud olustik. Jürgen Clausen oli sõjas lendurina langenud ja «Mars Film» ei eksisteerinud enam. Sõitsin edasi sinna, kus algas mu filmitöö — Viini. Ka seal olid aset leidnud suured muudatused. Filmiala juhtimise olid üle võtnud Saksamaalt tulnud parteitegelased. Palju minu endisi tuttavaid oli sõjaväes või kontsentratsioonilaagrites. Nüüd «Wien Filmi» nime kandev ettevõtte vajas

häädast tööjõudu. Olin jälle, päale elu keerdkäike, tagasi tööal ajal koduks saanud studios ja võtsin osa suurfilmitööstusest. Huvitav oleks märkida, et saksa propagandaminister Josef Goebbels luges isiklikult läbi kõik minu filmikäsikirjad, tehes neis parandusi ja muudatusi, enne kui ta filmimiseks loa andis. Tihti unustas ta mõned leheküljed — järelemõtlemiseks — laualauasse. Siis seisis filmitöö juba ülesehitatud dekoratsioonides, kuni puuduvad parandustega leheküljed Berliinist päralt jõudsid. Filmi «Kolmekordsed pulmad» hiigeldekoratsioon, mis kujutas vene katedraali sisemust, tuli kolm korda üles ehitada ja kaks korda maha võtta, kuni Goebbels tegi oma lõpliku otsuse.

Mälestusrikka filmitöö lõpetas Viinile lähenev sõjamaasin. Astusin Ameerika sõjaväe meelelahutusüksuse «Special Service» teenistusse ja moodustasin Eestist põgenenud lavakunstnikest koosneva «Estonian Ballet and Musical Show», mis edukalt esines Ameerika sõjaväele kogu Saksamaa ulatuses. Seal tutvusin minu edaspidist filmitööd abistava ja filmides peaosas kandja, endise «Vanemuise» tantsijatari Valli Ruubeliga. Sellest kujunes väga õnnelik ja loovtöörikas abielu.

EDMUND J. MARTIN (sünd 1910 Pärnus) on õppinud Viini Maailmamajanduse Ülikoolis ja Viini Filmiülikoolis, olles seega ainuke erialase kõrgharidusega mees Eesti 1930. aastate kinematograafias. Aastatel 1935—1938 oli ta tihedalt seotud filmitööga Eestis, toimides «Eesti Kulturfilmis» peamiselt ärijuhina.

Pärast sõda, Saksamaal Ameerika tsoonis lavastas E. Martin eestlastest näitlejatega meelelahutusshow'sid võitjatele.

Emigreerunud 1950. aastal New Yorki, asutas EM mõne aja pärast mustrikujundus-ettevõtte, praegu pensioniealisena teeb seda tööd vabalepingulisena.

1956. aastal oli EM tegev New Yorgi Eesti Filmikeskuse asutamisel. 1958. aastal lavastas ta enda ja sõprade toel jant-filmi «Seitse vihta» — naljakatest vahejuhtumitest pagulaseestlaste elus. 1961. aastal kavatses komöödia «Pähkel päikeses» jäi mitmel põhjusel ainult paberile. Pärast mitu aastat kestnud tööd valmis 1976. aastal rahvusromantiline melodraama «Tiina» (A. Kitzbergi «Libahundi» ainetel, peaosas Valli Martin).

KUI PÜÜAME TEATRIT DEFINEERIMA HAKATA, PANEME ISE ENDI KÄED RAUDU

Seminar for nordiske sceneinstruktörer
Norge, Sundvollen. 14.—20. december 1989
Eelneva täpne tõlge oleks «Põhjamaade
teatrilavastajate seminar; Norra,
Sundvolleni asula». Mulle enesele
jõuluaeg Skandinaavias. Ja kui nüüd
tagantjärele päris aus olla, siis on see lihtsalt
üks võlg ajakirjale «Teater. Muusika. Kino».



H. Ibseni «Rosmersholm» Norra
Rahvusteatriis.

Möödunud aasta lõpul oli kahel Eesti provintsi teatrimehel, Toomas Suumanil Rakvere Teatrist ja Peeter Tammearul «Ugalast», võimalus osaleda nädalasel teatriseminaril Norramaal. Kokkutuleku korraldanud Põhjamaade Teatri ja Tantsu Liit (põhiasukohaga Kopenhaagenis) ühendab teatri- ja tantsutruppe Soomest, Rootsist, Norrast, Taanist, Islandilt ning Fääri saartelt. Liit tegeleb kõikvõimaliku info kogumise ja vahendamisega, organiseerib (ka finantseerib) külalisetendusi ja konverentse, korraldab *workshop*'e jne. Olime hr Tammearuga esimesed ETL-i esindajad (vaatleja staatuses) ning annaks teavd ja oma raha, et see kontakt ei katkeks.

Seminar toimus Tyrefjordi kaldal asuvas Sundvollenis, umbes 60 km Oslost. Osavõtjad enamjaolt noorema ja keskmise põlve lavastajad, kelle hulgas olime Peetriga ainukesed lavastamisega tegelevad näitlejad. Töö kulges nn diskussioonseminari vormis, programm oli väga tihe: hommikuti loengud ja mõttevahetused, õhtul videod ja vaidlused. Sekka mõned harvad treeningutunnid ja pisut und. Korraldajad pakkusid välja kaks põhiteemat:

TEATER ON VÕRRELDES TEISTE
KUNSTIDEGA OMA VÄLJENDUSVA-
HENDITES VANANENUD, KAPSEL-
DUNUD JA ÜKSI.

ME TEEME TEATRIT IKKA VEEL
NII, NAGU MAAILM OLEKS TURVA-
LINE JA RAHULIK.

Vähemalt Baltikumist tulnule nagu rusikas silmaauku! Aga tõsi mis tõsi, norralased olid soovinud seda kokkusaamist oma maale, kuna Norra teater olevat (just oma esinduslikumas vormis) liiga traditsiooniline. Sealjuures on Oslo draamateatrite saalide täituvus üle 80%, repertuaar äärmiselt nõudlik, ulatudes klassikast rockooperiteni. Etenduste kunstiline ja tehniline tase peaaegu ei kõigu. Üksikasjalikud individuaalpepingud garanteerivad töörahu... Meie ometi teame, et see pole võimalik, aga võta näpust!

Küllap on nii, et teatritegemise kõrgaeg langeb kokku teatud stabiliseerumisega ühiskonnas. Tuletagem meelde kas või Eesti teatri viimast tõusuperioodi ja võrrelgem tolleaegse stabiliseeritud ühiskondliku totalitarismiga. Nüüd sulab juba mitu aastat ja ennäe — argipäev võtab nii palju jaksu ja huvi ära, et saalid on tühjad. Igatahes kavatsevad norralased valmis olla neid kunsti vallas tabavateks saatuselöökideks ja otsivad uusi võimalusi ning vahendeid oma teatritegemistes. Ennekõike on need just *freelancer*'id, kellel pole pidevat lepingut, truppi, teatrit, ning kelle sõltuvus on seetõttu väiksem ja (riski)võimalused suuremad.

Seminari töö püsis kuulamise ja rääkimise tasandil, kõik kokku oli võrrand kolme tundmatuga: Näitleja, Lugu, Publik. Ainuke teada olev suurus on aeg: XX sajandi lõpp Euroopas. Olime sunni-

tud enamjaolt kuulama, kuna töö toimus rootsi keeles. Muidugi meile tõlgiti, kuid vaba vaidluse jaoks on see siiski pisut tülikas. Kummaline oli kuulda, et on kogunenud ühtlustama oma otsinguid ja püüdlusi, leidmata ühist teed, looma süsteemi, mis ometi kord oleks see OIGE. Onneks olid kõik samal ajal kaljukindlalt veendunud, et just tema mõtted, arusaamised ja lahendused peaksid olema universaalsüsteemi nurgakiviks, ja see tõttu jäi kokkolepe saavutamata.

Mitte ükski süsteem, teooria, ideoloogia ei aita sul ei elus ega teatris oma teed käia, olgu see või kümme korda Kulgata! Oma varju tuleb päris kindlasti endal heita. Sellepärast ruttan kinnitama, et ma ei arva ega usu, nagu oleks ühe teatriseminariga võimalik targaks saada või siis kuulda tõelisi viimase instantsi tõdesid, olgu Norras või Namibias.

Nüüd paari sõnaga sellest, millest loengutel räägiti. Minule jätsid kõige suurema mulje kaks kirjanikku: Per Jersild Rootsist ja Tor Nørretranders Taanist. Mõlemad püüdsid fikseerida kunstniku seisundit ja teose lähtekehti praeguses ajahetkes.

Me tajume maailma tervikuna, aga ei suuda teda tervikuna tõlgendada ega vahendada. XX sajandi lõpu inimene elab pidevas paranoias. Konflikt tema enese parema arusaamise, kujutletu ja tegelikkuse, tsivilisatsiooni jne vahel on ületamatu! Absurdilahendused ei ole sel juhul mõtlevale inimvaimule enam kunstimäng, vaid ainus võimalus normaalseks jääda. Ometi pole see pääsetee, olgugi ta modernne, põnev ja irooniline. Suutmatust seletada enesele oma maailma viib varem või hiljem katastroofini.

Väidetavasti oli renessanss lähtepunktiks, kust algas seletatavate teaduste õitseage. Usk asendus meetodite ja töö käsitlusega. Suures töö ja tegelikkuse defineerimise tuhinas on eesmärgiks muutunud seletamise seletamine. Me tahame leida maailma ja muuta maailma, aga me ei tea, mida me muuta ja leida tahame, sest me ei tunne oma maailma!

Teater kui üks inimeste maailma seletamise vorm on seda läbi aegade teinud eetiliste väärtushinnangute vahendamisega. Nüüd äkki selgub, et ilmselt on ta suurema osa ajast kaubelnud õhuga. Seletanud kujutletavat maailma ja inimest, olnud mitte peegel, vaid peegli peegel. Ja kuigi ka see on üks teatri ülesandeid, on ta inimkultuuri ühe osana niisama rängalt uppunud teooriate, definitsioonide, devalveerunud mõistete ja lihtsalt

valede rägasse nagu kogu ühiskond. Teater püüab end päästa, hüüab appi, aga temast ei saada aru, tal puuduvad vahendid ja keel, arusaamised ja teadmised. Inertsist kordab ta kõike kindlat ja proovitud ning ikka veel (inertsist) istub saalis publik.

On selge, et sellest masendavast tiraadist pole võimalik midagi järeldada. Üks jutt on sama hea kui teine. See oli vahest ainuke puudus Sundvolleni seminaril. Üritus oli liiga teoreetiline. Ainuke praktikum ootas meid lõpuõhtul, kus tuli nähtud videotest üks välja valida ja kümne sekundi jooksul ette kanda. Nõnda, et oleks olemas tervik ja stiil tabatud. Võitis *Baltic Group*, kuhu kuulusid kaks soomerootslast, kaks eestlast ja üks daam Fääri saartelt.

Meie siin pole oma igavese plaanilise rabamise sees selliste mõttetalgutega harjunud. Pole neid korraldatud, kuigi vaja ehk oleks. Igatahes õhtuti videoseansse jälgides oli mulle jututa ja tõlketeta arusaadav Pina Bauschi *performance*'ide märgikeel, Reinhild Hoffmanni tantsuetenduste tänapäeva müstika. Samuti tean ma, et Peter Stein on 1984. aastal teinud Lääne-Berliinis suurepärase «Kolm öde», järgides esimeses kolmes vaatuses täpselt Stanislavski režiiplaani. Need vormiliselt, mängukeelelt, vahendite ja võtete poolest nii erinevad etendused on sarnased vaid ühes: nad on võrratud! Seepärast lõpetangi praegu Soome lavastaja Anette Arlanderi sõnadega: «Kui me tõesti püüame teatrit defineerima hakata, paneme ise endi käed raudu.»

TOOMAS SUUMAN

EESTI MUUSIKAST TÄHELIPU ALL (III)

Varem on Ameerikas elavatest
eesti muusikutest juttu olnud
TMK nr 5 ja 6 1990.

Eestlastest dirigentide tõus Põhja-Ameerikas on eriliselt tähendusriikas. On ju dirigendielu üldse üks tõeliselt «sadulaspüsिमise kunst» ja seepärast USA oludes ning valikuvõimaluste juures lausa imetlust vääriv. Selle tee rajas 1950. aastail USA-s Endel Kalam, kellest k.a TMK nr 4 oli pikemalt juttu ta poja Tõnu Kalami mullu Torontos tehtud ettekandes. Nüüd pisut Tõnu Kalamist.

Ta sündis 1947 Põhja-Saksamaal, Blombergis, eesti pagulaste, Tallinna Konservatooriumi kasvandike Erika ja Endel Kalami pojana. Hariduse omandas USA kolledžites ja ülikoolides Harvardis, Berkeley's, Philadelphias (Curtise instituut), nimekamateks erialaõpetajateks olid Max Rudolf, Leon Kirchner ja Andrew Imbrie, kellelt omandas põhilised muusikaoskused pianistina, heliloojana ja dirigendina.

Kõigepealt äratas T. Kalam tähelepanu heliloojana ja pianistina. 1969. aastast esitasid paljud interpreedid, sealhulgas ka C. Prii tema Viulisonaati, klaveril saatis tavaliselt autor ise. Kuid paralleelselt sellega hakkas ta osalema dirigendi assistendina suvistel festivalidel Tangelwoodis, Aspenis, Lake George'is ja Marlboros, kust kogus häid praktilisi oskusi tööks orkestriga. (Eriti rõhutatakse head koostööd Marlboros R. Serkiniga.) 1974. aastal saavutas ta kolmanda koha Baltimore'is toimunud USA noorte dirigentide konkursil. Sel ajal oli ta juba Nevada ülikooli muusikaosakonna kontsertmeister ja dirigendi assistent, samal ajal ka Illinoisi ülikooli (*Champaign-Urbana*) ooperiorkestri peadirigent. Seal jõudis ta välja tuua kaks Menotti ooperit, «Telefoni» ja «Meediumi», G. Puccini «Boheemi» ja R. Straussi «Ariadne Naxoselt». Täna on T. Kalami juhutatud oopereid üle kolmeküm-

ne. Samal ajal on laienenud ka ta kontserttegevus külalisdirigendina üle Ameerika. Suured teened on tal viimastel aastatel ka isa töö jätkajana New Englandi muusikaelus. 1984. aastast on ta näiteks ka Blue Hillis (Maine'is) *Kneisel Hall*'i muusikapidustuste kammermuusika õppejõud ja sealse kammermuusikakooli direktor. Töötab sageli New Englandi ja Longy muusikakooli kammerorkestritega ja organiseerib jätkuvalt Balti-Ameerika kontsertide sarja, mis on kõige otsesemas seoses eesti muusika ja muusikutega.

1988. aastal võttis vastu Capel Hillis Lõuna-Carolina ülikooli assisteeriva muusikaprofessori ja dirigendi koha, jätkates lepingulist tööd teistegi orkestritega (näiteks neljakaastane leping Longview' orkestriga Texasas). Nüüdseks on Tõnu Kalami tegevushaare kasvanud üle kontinendi, jättes üha vähem aega heliloominguks.

Teiseks USA-s on «oma orkestrit» omavaks dirigendiks on **Taavo Virkhaus**, 1977. aastast on ta Lääne-Michigani Duluthi suure sümfooniaorkestri peadirigent.

Taavo Virkhaus (vt TMK 1988 nr 9, Vastab Taavo Virkhaus) sündis 1934 Tartus; õppis Saksamaal eesti algkoolis, samal ajal ka viiulimängu, lõpetas 1955 Miami ülikooli Floridas dirigeerimise alal (R. Crawford juures) ja 1957 Rochesteri muusikakooli heliloomingu alal (P. White) ning kaitses 1967 samas doktorikraadi (Fr. Fenell, doktoritööks Viulikontsert). Täiendas siis ennast dirigeerimise alal Tanglewoodis (S. Lipnik), 1960 ja 1961 suvel aga P. Montreux' meistrklassis, 1963/64 Saksamaal (Kölnis) W. van der Nahmeri meistrklassis ja 1969.—1971. veel ka Orkney Springsis (R. Lert). 1955. aastast on ta juhatanud orkestreid mitmel pool USA-s ja Euroo-

pas (sh 1978, 1988 ja 1990 Tallinnas). Ta on aktiivselt osalenud ka USA ja Kanada eestlaskonna üritustel. 1958.—1962. juhatas Buffalo segakoori ja pidas loenguid eesti muusikast. 1977 kutsuti ta Minnesota osariigi sümfooniaorkestri dirigendiks, kus organiseeris ka «M-me Butterfly» esituse, valiti aga seejärel konkursi korras Duluthi orkestri peadirigendiks. 1989. aasta sügisest on ta ka Hunstville'i (Alabama) sümfooniaorkestri peadirigent, millist sündmust ta ise kommenteeris nii: «Minust on saanud düüslennukite ajastu dirigent.»

Kuid oma loomingulist tööd on ta kõigele vaatamata jätkanud üsna jõuliselt. Peale mainitud Viulikontserdi on tal veel kolm sümfooniat (1975, 1979, 1984), kaks avamängu (1957, 1965), Teema variatsioonidega (1955), Keelpillikvartett (1957) jne.

«Reaktiivlennukite ajastu» dirigendi musternäide on aga **Neeme Järvi**, kelle käesolevast aastast on USA-s «oma orkester»: jaanuaris valiti ta Detroiti sümfooniaorkestri kunstiliseks juhiks ja peadirigendiks, mille lepinguosalisel kinnitasid oma allkirjaga 18. jaanuaril. Töö Göteborgi orkestri kunstilise juhina jätkub, nagu ka esimese külalisdirigendi kohustused Edingurgh's Sotimaal.

Nagu näha ajakirjandusest, on mitmed teisedki USA orkestrid just Neeme Järvit piiranud, kuid põhjus, miks ta eelistas Detroiti, jääb esialgu ta enda teada. Igatahes ilmus juba 1983. aastal, pärast üht N. Järvi kontserti Hohn Guinni superlatiivne arvustus temast ja ta koostööst Detroiti orkestriga, mis ei saanud kindlasti jääda märkamata. Praegu on meil juba raske otsustada, kas USA-s leidub mõnda nimekamat orkestrit, kellega Neeme Järvi poleks loobereid lõiganud, sedavõrd tihe on ta esinemiste kaardivõrk. Ja kui loed, et teda jätkus taas Helsingisse, Ottavasse, Oslosse, Viini, Torontosse, Bergenisse, Haagi, Londonisse, Pariisi ja ei tea kuhu veel, teeb see lihtsalt tummaka ja jääb vaid käsi laiutada. Või oli õigus Mstislav Rostropovitšil, kes Neeme Järvit 1985. aastal nimetas «suureks muusikuks ja eestlaste Kalevipojaks»? Samu sõnu kordes ta 1987. aastal, N. Järvi juubeli päevil. Teda on pärjatud paljude auväärsete tiitlitel, nagu «aasta parim dirigent» (USA, 1987), «Chicago Tribune'i» arvustaja loeb teda sama aasta kolme parima hulka (koos Erich Leinsdorfi ja Gennadi Roždestvenskiga) jne. Kuid ta on ka Sotimaa Aberdeeni ülikooli ja Tallinna Konservatooriumi audoktor, Rootsi Muusikaakadeemia au-

liige ja Göteborgi linna «Kuldraha» omanik. Heliplaadifirmad on teda korduvalt kaalukaule pannud, vastaspoolel mõni teine maailmanimi. Ja polegi nii harv, mil N. Järvi on osutunud «kopsakamaks». Näiteks 1988. aastal vaagis Londoni «Hi-Fi News Record Rewiew» Prokofjevi «Aleksander Nevski» tõlgitusi, vaekausi teisel poolel oli C. Abbado. Eelistati N. Järvit.

Aga Neeme Järvil on veelgi olulisi saavutusi, näiteks ta poeg **Paavo Järvi** (tütar Maarikat juba meenutasin), sündinud 1962. aastal Tallinnas. Õige pea pärast perekonna USA-sse jõudmist 1980 alustas ta õpinguid Rutgersi ülikoolis ja tegi oma esimese tuleproovi õppeasutuse õpilasorkestriga 1980. aasta 1. detsembril (kavas Mozart ja Schubert). 1985 lõpetas ta aga Houstoni ülikooli, millele järgnesid õpingud Philadelphias (Curtise instituudis M. Rudolphi ja O. W. Muelleri klassis). Kohe algasid ka esimesed kaugemad reisid (Norra). Vahepeal täiendas Paavo ennast L. Bernsteini käe all (Los Angelese *Philharmonic Institute*'is). Õpingute ajal juhatas ta kontserte ka Hollandis ja Rootsis. Põhilised õpingud lõpetas 1988. aastal Curtise instituudis, lõputööks kaasajastatud Mozarti «Teatridirektori» juhatamine, mille järel asus juhatama New Yorgi osariigi noorteorkestrit (*Empire State Youth Orchestra*).

Põhja-Ameerika eestlastest elukutseliste dirigentide ritta tuleks lisada veel üks nimi, sedapuhku küll Kanadast: **Norman Illis Reintamm**. Ta on sündinud 1958. aastal Hamiltonis, õppis Kanada Kuninglikus Konservatooriumis (1976), Toronto ülikoolis (1976—1978), McMasteri ülikoolis Hamiltonis (1979—1981) ja seejärel Inglismaal, Londoni Kuninglikus Muusikakolledžis (1982—1983). Oma põhiharidusel on ta organist ja pianist, kes stuudiumide lõpuaastail keskendus dirigenditööle. Veel 1985. aasta tegevuses on tal esiplaanil organisatöö Pauluse kirikus Hamiltonis, kus ta on esinenud mitme iseseisva kontserdiga (sh ka orkestriga). Siis oli ta juba ka Hamiltoni sümfooniaorkestri abidirigent. Samas Pauluse kirikus organiseeris ta 1986. aastal ka suure kontserdi, kus juhatas Händeli «Veemuusikat», Mozarti Linzi sümfooniat (nr 36) ja Haydni «Heligemesse't». Arvustus rõhutas tookord dirigendi sütitavust. Praeguseks on ta dirigendina tuntud mitme Kanada orkestri ees, aga ka Prahas, Londonis jm.

Nüüd on temalgi oma orkester: 1986. aastal asutati Torontos *Pops-*

Orchestra, mille kunstiliseks juhiks kutsuti N. Reintamm. Debüüt toimus detsembris ja äratas laia tähelepanu. Aasta hiljem sai teoks teinegi debüüt, Kanada eesti ühiskonna kammerorkestri «Lyra Borealis» kontsert Eesti Majas, sellegi esimeseks juhiks oli N. Reintamm. Märtsis külastas N. Reintamm ka esimest korda kodumaad, seekord nii pianistina kui ka dirigendina.

Üsna arvukas oli ja on USA-s eesti heliloojate pere. On neid, kellele see töö on elukutse, aga ka neid, kes on heliloominguga tegelnud vaid olude sunnil või harrastusena — ja sageli üsna edukalt. Heliloojate vanem põlvkond leidis endale üsna kohe rakendust organistina.

Mõnest oli juba juttu (M. Mägi, T. Virkhaus, T. Kalam), mõnest, eriti neist, kes hilistes eluaastates ei lisanud oma varasemasse elutöösse enam olulist, jääb jutt napiks.

Herman Känd, kes pärast Tallinna 1944. aasta märtsipommitamist oli jäänud tööta ja töökohata (ta oli Niguliste organist), kelle tervis oli niigi talle seni palju takistusi teinud, ei suutnud üle

Saksamaa USA-sse jõudnuna enam midagi luua. Saksamaa perioodist on temalt teada kolmeosaline Süit orelile (1948), «Berceuse» viiulile ja klaverile (1948), *Impromptu* tšellole ja klaverile (1947), mõned klaveripalad («Lillede valss», Kolm tantsu, «Kirikhärja polka», Improvisatsioon) ning põhiliselt kodumaateemalised laulud soolohäälele («Kojuigatsus», «Viie oru linnas», «Vanne», «Pagulane» ja «Löökeste laul») ja segakoorile («Laul mööduvast», «Kodumaa», «Ilotegija», «Kaugel», «Isa arm ja kodu valu»). USA-sse jõudis ta 1951. aastal, kus suri juba aasta pärast Fitchburgis, olles vaid 46-aastane. Kahetsusega tuleb nentida, et isegi tema varasem looming on jäänud unustusse, ka omal ajal esile tõstetud tööd, nagu sümfooniline poem «Hüljatu», *Impromptu* sümfooniaorkestrile (võitis 1936 toimunud võistlusel II preemia), ooper «Kalevipoeg» jt.

Tosina jagu aastaid elas ja töötas USA-s Tartu muusika- ja koolimees **Adalbert Virkhaus**. Temagi jõudis siia üle Saksamaa, kus ta töötas eestlaste

Proua Tubin, Neeme Järvi, Eduard Tubin.



laagrikooldes Würzburgis ja Miltenbergis. Saabudes 1949. aastal USA-sse, elas ta Fort Lauderdale'is, Floridas, ja töötas 1959. aastani kohalike koguduste organistina. Saksamaal on tal loodud «Tuisk» ja «Ma tõstan silmad üles», mõlemad sopranile, segakoorile ja orelile, fantaasia «Mu ümber öö» segakoorile ja orkestrile ning mõned hispalad, nagu «Skaudi rongisõit Pariisi» klaverile jne. USA-s aga «Jõulukantaat» ja «Ülestõusmise kantaat» solistidele, segakoorile ja orelile ning «Kõnelused Issandaga» baritonile, segakoorile ja klaverile. Adalbert Virkhaus suri 1961. aastal 81-aastasena. Kultuuriloolist huvi pakub ka tema 1949. aastal Geislingenis ilmunud saksakeelne «Loomulik harmooniaõpetus».

Veelgi vähem tuntud on kodumaal Virkhauside suguvõsa teine liige **Leo (Leonhard) Virkhaus**. Ta sündis 1910 Väägveres, õppis Tartu Opetajate Seminaris ja Tartu Kõrgemas Muusikakoolis J. Karise oreliklassis (lõpetas 1939) ning lõpetas 1939 eksternina ka Tallinna Konservatooriumi H. Lepnurme oreliklassi. Eestis töötas ta muusikaõpetajana, organistiina ja orkestrijuhina Tartus. Mõnda aega oli seotud ka «Vanemuise» teatriga. Järjekindlamt hakkas loominguga tegelema paguluses, algul Saksamaal, siis USA-s. Saksamaa perioodist on enam tuntud ta kantaat «Palve» (sopranile, segakoorile ja orelile), soololaul «Kodu» ning Kontsert tšellole ja orkestrile. 1949 asus elama USA-sse, kus töötas Bostoni orelifirmas «Aeolien Skinner» joonestajana (kuni pensionipõlveni 1976). Sellesse aega langeb vilgas loominguline tegevus, mis hõlmab põhiliselt vokaalžanrit: kantaadid «Minu kodu» (baritonile, meeskoorile ja klaverile), «Laulud Jumalale» (sopranile, segakoorile ja trompetile) ja «Lihavõttekantaat» (sopranile, segakoorile ja orelile), koorilaul («Helin», «Noorte laul», «Aga ükskord algab aega», «Meie tahame laulda», «Laula, laula, suukene», «Hümn kodumaale», «Meie laulame», «Sügismaru», «Isa palge ees», «Avalaul») ja soololaul («Kodu», «Kodumajake», «Kodumaa, su võlglane olen ma»). Tal on ka mõningaid väiksemaid instrumentaalpalu, sh *Adagio cantabile* viiulile (1975) ja oreilpalu. Leo Virkhaus suri 1984 Bryanis.

Peaaegu tundmatuna lahkus kodumaalt **Jüri Mandre**. Ta oli õppinud Tartus Treffneri gümnaasiumis ja koolipõlves palju musitseerinud, siis aga astus Tartu ülikooli põllumajandusosakonda. Nähtavamad muusikajäljed jättis ta sõjaeaegse «Vanemuise» kontsertmeistri-repetiitorina ja ka vähemalt ühe lavas-

tuse («Aladini imelamp») muusika autorina (oli «Vanemuises» muide B. Kangro garderoobinaaber).

Jüri Mandre sündis 1907. aastal Tallus. Saksamaa laagrite aegu valmis tal arvukas looming, millest lõviosa kuulub vokaalile, nende hulgas ka segakoorilaulud «Vabadus võidab» ja «Vabaduse varjutus» ning mälu järgi taastatud «Aladdini imelambi» muusika O. Seliaru nukulavastusele. Asudes 1950 elama USA-sse, asutas ta alguses kahekordse meeskvarleti, millest hiljem kasvas välja meeskvar «Baltimore'i Eesti Laulumehed». 1952. aastast oli ta ka Baltimore'i Markuse koguduse organist. USA aastatele langeb ta loomingu põhiosa, mis levis kiiresti teistelegi mandritele, kus asub eestlasi. Neist on ilmunud ühtekokku kolm valikkogu, mis sisaldavad siis vastavalt kümme, üheksa ja kaheksa laulu. Ta peateoseks jäi laulumäng «Nipernaadi telahkmel» (3 vaatust 5 pilti, 1968), mida on esitatud vähemalt kahes lavastuses. Enam tuntuks on pagulaskonnas saanud ka «Palve» (tenorile, viiulile ja orelile), soololaulud «Kodutu», «Väike lauluke», «Sinu silmad», «Kodunõmm», «Pärlipiüüdjad», «Samblane katus» jt. J. Mandre populariseerijana olid suured teened Heinz Riivaldil, kes on tema teoseid ka salvestanud ja heliplaadistanud. Jüri Mandre suri 1970. aastal Baltimore'is.

USA-s elas ja töötas, täpsemalt ühes Chicago raamatulaos, 21 aastat **Paul Tammeveski** (1898—1982), kunagiste populaarsete «ümberkülaulude» taastaja ja looja eesti seltskonnamuusikas. Kuid temast on ajakirjas (vt TMK 1989, nr 1) varem ilmunud ülevaade Märt Karmo sulest. Oelgem vaid, et pagulasaastad ta loomingunimistusse midagi olulist ei lisanud.

Anton Kasemets seevastu, kelle Eestis elatud aeg sisaldas muusikakirjutiste kõrval ka mitme ameti pidamist, leidis pagulaspõlves indu loominguks. See pole küll mahukas, aga mõnrd laulud See pole küll mahukas, aga mõned laulud siiski, tuntuim ehk «Kas mäletad Ing» H. Visnapuu sõnadele, mida on esitanud mitmed pagulassolistid (H. Betlem, I. Kalvet, H. Riivald ja N. Põld). Asudes 1950 USA-sse, elas ta alul Detroiti lähedal, teenides elatist aedniku abilisenä. Mõne aja möödudes sai temagi organistikoha Detroiti suurima, Lutheri koguduse pühakojas (*United Ev. Calvary Church*), kus juhatas ka koore ja tegutses muusikaõpetajana, kuni pensionile jäämiseni 1972. Siis siirdus ta Torontosse, kus suri 1978. aastal.

Kooridega on seotud ka **Valdeko Loigu**, kes sündis 1911 Tartus, õppis laulmist (R. Jöks) ja kompositsiooni (H. Eller) kõrgemas muusikakoolis ning töötas lauljana «Vanemuises». Pagulasaastatel Saksamaal juhtis ta Ulmi laagri meeskvarretti, seejärel Geislingenis segakoori ja õppis Stuttgardi Kõrgemas Muusikakoolis. Asudes 1950 USA-sse, töötas ta alguses ühes Detroiti lähedal asuvas farmis, seejärel rauavabrikus. Aasta pärast asus elama Ohiosse, mis sai talle paljuski pöördeliseks. Juhatades siin 1951—1953 Eesti Meeskoori, kirjutas ta üleameerikalisele võistlusele laulu «Our Good American Home», mis pälvis USA Vabadusfondi auhinna ja G. Washingtoni aumedali. See paiskas ta nime mõneks ajaks orbiidile. Ta on loonud ühtekokku u 100 laulu, vähemalt kolm kantaati, ligi 60 klaveriteost ja u 20 orelipala, mis on osaliselt ka ilmunud. Ta elas ja töötas mujalgi USA-s, näiteks Clevelandis ja Lakewoodis, kus juhatas samuti koore. Mõnda aega juhatas ta ka New Yorgi eesti naiskoori. Valdeko Loigu suri 1973 Lakewoodis.

Elu keerdkäike pidi jõudis oma sünnilinn New Yorki tagasi ka R. Tobiase tütar **Helen Tobias-Duesberg** (s 1919). Ta lõpetas 1943 Tallinna Konservatooriumi orelil (A. Topmann) ja kompositsiooni (H. Eller) erialal, täiendades end seejärel Berliinis samadel aladel (vastavalt F. Heitneri ja H. Grabneri juures) ning USA-sse jõudnuna veel ka Guillemeni-nim orelinstituuudis ja Manhattani muusikakoolis. Alates 1951. aastast töötab viimases õppejõuna.

Erinevalt eeltoodust, on H. Tobiase looming žanriliselt märksa mitmekesisem. Siia mahub lavamuusikat, Reekviem solistidele, koorile, orelile ja puhkpillidele (1976), Ballaad sümfooniaorkestrile (1979), mitmeid tsükllilisi töid kammeransamblitele, üksikpala ja laule. Need on kõik huvitava temaatikaga ja sügavalt professionaalsed tööd, millest vaid väike osa on nüüd Eestis kõlanud. Kuid loomingulise töö kõrval on ta pidevalt tegutsenud ka organistina. 1953. aastal kutsuti ta tööle USA-sse vaimuliku muusikakooli muusikaõpetajaks (*St. Paul Bible Institute*).

Üks markantsemaid eesti muusikuid USA-s on kahtlemata dr **Johannes Tall** Michiganis. Ta sündis 1925 Hiiu maal, õppis 1943—1944 Tallinna Konservatooriumis tsello erialal (L. Siim-Leichter juures). Seejärel põgenes Rootsi, kust peagi asus Austraaliasse, seal õppis 1945—1949 Sydney konservatooriumis kompositsiooni, muusikateooriat ja tsel-

lot. Veel 1954. aastal kirjutas «Eesti Hää!» (17. XII 1954): «Veidi salapärane on asi Juhan Talli isikuga. Sellenimelist heliloojat ei teata eksisteerivat, kuid laul, mille noodid sai Heinz Riivald ühe USA-s eluneva eesti helilooja kaudu, tõendab, et tegemist on võimetega autoriga. Arvatakse, et J. Talli varjunime all peitub USA-s elunev eesti noorema generatsiooni helilooja Kaljo Raid, kes oma loomingus kasutab ülilmoodsat joont.» Kuid peagi «saladus» lahenes: Johannes Tall ei osutunud siiski Kaljo Raidiks, kuid häid kollegiaalseid sidemeid on nende vahel küll.

J. Talli looming hakkas üha enam rääkima enda eest. Ta lõpetas 1961 Minnesota ülikooli kompositsiooni erialal magistrikraadiga, millele järgnes 1969. aastal ka doktorikraad. Pärast seda asuski ta tööle Michigani ülikooli muusikateoreetiliste ainete õppejõuna, 1980. aastast on samas muusikaosakonna juhataja.

J. Talli loomingus domineerivad mitmesugused kammervormid. Kuid on ka kantaate («The Everlasting Christ»), lasteoper «Humty Dumty» ja orkestriteoseid. Ta on avaldanud ka teoreetilisi töid. Käesoleval aastal kureerib ta ka AABS-i muusikaosakonna töid-tegemisi USA-s.

Üsna lennukalt tõusis 1950. aastal USA eestlaskonna orbiidile helilooja **Avo Sõmer** (s 1934 Tallinnas), eeskätt oma «Kannatamisaja kantaadiga», mis 1955 sai preemia ja mida esitati ka Stockholmis. Siis esitas ta ise mitmel üritusel oma viieosalisi «Süllogisme» klaverile. Ta töid esitasid Toronto Eesti Naiskoor U. Kasemetsa juhatusel ja Helmi Betlem. Veel Baltimore'i ESTO ajal oli ta tegev. Siis aga pole enam andmeid ta loomingust. Ta elas ja töötas Detroitis, kus 1957 lõpetas Ann Harberi Muusikaülikooli, mille juures kaitses ka doktorikraadi. Ta loomingust on teada veel teisi kantaate ja mitmeid laule.

USA-s, California (San Diego) ülikooli juures, kaitses 1981. aastal doktorikraadi heliloomingu alal ka **Jaan Erik Järvellepp** (s. 1953 Ottawas), kelle elukoht on Kanadas, Ottawas. Varem oli ta lõpetanud Ottawa ja Montreali ülikooli, kus ta erialaks oli ka tsello. Viimased aastad ongi ta põhitöökohaks Ottawa sümfooniaorkester. Kuid see pole takistanud tal heliloominguga tegelemast. Veelgi enam! Tal on Kanadas hea helilooja maine, mida näitavad ka mitmed soliidsed tellimused. Nii tellis parlament temalt Ottawa uue kellatorni jaoks «Evening Musica», mis paelub nüüd linnakü-



Norman Illis Reintamm

Johannes Tall



Jüri Mandre



Hermann Känd

Tõnu Kalam





Juta ja Hugo Kuurmann



Taavo Virkhaus



Paavo Järvi

Leo Virkhaus



Maaaja Roos-Duesberg



laliste tähelepanu. Ta on korduvalt saanud tellimusi ka Kanada raadiolt. Suur osa ta töödest on realiseeritud elektrooniliste vahenditega. Aga tsellistina on tal ka mõndagi selle pilli tarvis. Kaks teada olevat autorikasseti loovad temast mulje kui huvitavate helitaustade kujundajast ja tämbrite «sulatajast». Kuid on ka sügavasisulisi ja hästi ümaratud vorme, kus kujundid elavad justkui «tegelasena» ja arenevad oma lahendusvariantidesse.

J. E. Järvlepp on eestlaskonnale esitanud ka iseseisvaid tsellokavu eesti muusikast ja esinenud vahepaladega koorikontsertidel.

Mitmeid muusikale on USA-s kokku seadnud veel ka Tartust pärit **Lembit Koorits**, kes töötab muusikaõpetajana New Jersey's. Juba Saksamaa laagrite päevil organiseeris ta tantsuorkestri «Estonian Boys», kellega esines mitmes laagris. Arvukate näidendite kõrval on enam tuntud ta muusikalid «Kõrgemasse seltskonda», «Mees vibunööri», «Emajõel» ja «Külaline Eestist».

Kerges žanris on muusikat kirjutanud Californias elav **Rene Ufer**, kellelt 1981 ilmus ka oma heliplaat.

See, et USA-sse jõudnud eestlastest muusikutel tuli tegutseda mitmel alal, on olnud lihtsalt oludest tingitud. Üks selliseid on ka **Meta Tari-Noorkukk**, organist ja koorijuht.

Ta sündis 1912 Alatskivil, lõpetas 1929 Põltsamaa Ühisgümnaasiumi ja 1934 Tallinna Konservatooriumi oreli erialal (A. Topmanni klassis). Töötas seejärel Tallinnas ja Narvas, põgenikuna alul Leipzigris, siis aga Augsburgis. 1949 siirdus USA-sse, kus on kuni viimase ajani *Lexinton Ave* koguduse muusikajuht ja organistiks New Yorgis. On juhatanud USA-s ka gaidide koori ja koos M. Miidoga New Yorgi eesti naislaulupäevi.

Maimu Miido on aga väga mitmekülgne muusik: laulja, organist, pianist, helilooja ja koorijuht. Ta on sündinud 1915 Tallinnas, lõpetanud 1938 konservatooriumi klaveri erialal (H. Mohrfeld-Viitoli klass), mille järel töötanud «Estonias» ning õppinud A. Arderi ja I. Aav-Loo lauluklassis. Saksamaa põgenikelaagris Memningenis esines lauljana ja asutas segakoori. Jõudnud 1949 USA-sse, täiendas ennast laulu alal (*Philadelphia Academy of Vocal Arts*) ja koorijuhtimises (Chicago konservatoo-



Helen Tobias-Duesberg

riumis ja dr E. Browni meistrklassis Philadelphias). Tegutseb Seabrookis, kus on pikka aega sealse eestlaste ja ameeriklaste muusikaelu tugitala. Ta loomingu põhiosa moodustavad laulud («Meeleolu rannal», «Ta tendab mesipuu poole», «Tuksuv süda» jt) ja orelipalad (variatsioonid, rahvalauluseaded), mis osalt ilmunud. Viimastel aastatel on ta korduvalt esinenud ka ettekannetega USA eesti majades (Eesti heliloojatest, dirigentidest jne).

Mitmekülgse andena on ennast näidanud ka R. Tobiase kolmanda põlve järglane **Maaja Duesberg-Roos**. Ta sündis 1945 Berliinis, võttis lapseña klaveritunde Vladimir Padva juures, õppis 1957—1963 New Yorgi muusikakolledžis samaaegselt klaveri, viiuli ja teooria erialal ja lõpetas 1963 New Yorgi muusikagümnaasiumi kuldmedaliga (V. Padva klass) ning 1967 Wisconsin Lawrence'i ülikooli klaveri ja oreli erialal bakalaureuse kraadiga. Nüüd järgnes rida täienduskursusi: 1968—1969 oreli alal Torontos, 1969—1970 ansamblimuusika alal Juilliard'i muusikakoolis (New Yorgis), 1975 Manhattani muusikakooli juures magistrikraadi omandamine klaveri- ja kammermuusika alal ja 1974—1975 koorijuhtimise alal Hannoveri muusikaülikoolis. Ta oli ka hoolas suvekursuste külastaja: 1965 Sorbonne'is, 1966 Castle Hillis, 1970 J. Nelsoni dirigeerimisseminaril, 1971 Putneys, 1969 Aspeni kooriinstituudis, 1978 ja 1982 J. Dowise klaveristuudios jne. Võitis 1974 Pariisi pianistide konkursil I preemia ja 1979. aastal Rooma kooride konkursil II preemia oma New Yorgi tütarlastekooriga. On töötanud mitmel pool koorijuhina (sh New Yorgi Eesti Meeskooriga), organistina (New Yorgi Pauluse kogudus, Toronto Peetri kogudus) ja pedagoogina (Washingtoni ülikoolis).

New Yorgi Eesti Meeskoori juures on tegutsenud arvukalt dirigente. Neist ehk siiski kõige teenekam on olnud **Manivald Loite**.

Ta oli sündinud 1907 Peterburis, lapseea veetis Valgas ja Tartus. Oppis seitse aastat Tallinna Konservatooriumis klaverit, kuid lõpetas 1935 Tallinn tehnikaukooli arhitektina (diplomitööks konservatooriumihoone). Viimane jäigi ta leivateenimise peaalaks, mille kõrval muusika sai olla vaid harrastus. Pagulasaastail Saksamaal juhatas ta meeskoori «Estonia». 1947 siirdus aga Inglismaale, kus algul leidis tööd haiglas, siis joonestajana arhitektuuribüroos. Samal ajal juhatas Londoni Eesti Seltsi Naiskoori. 1952 asus USA-sse, kus juha-

tas pikka aega New Yorgi Eesti Meeskoori, töötades samal ajal oma teisel erialal — arhitektuuribüroos. Ta väheseloominguline moodustavad kooriteosed. Manivald Loite suri 1971 New Yorgis.

Kuid öelduga pole kaugeltki ammen-datud USA eestlastest muusikute pere. Siin elasid veel ka koorijuht ja pedagoog **Viktor Mändvere** (1905—1976), pedagoog **Parfeni Valgemäe** (1909—1977), laulja **Eedo Karrisoo** (1907—1982), pianist **Leonid Milk** (1907—1986) jt. Muusika alal doktorikraadi kaitsnute ritta tuleks panna veel ka **Arvi Sinka**, kelle kohta aga siinkirjutajal üksikasjalisemad andmed puuduvad.

Ja kui veelgi üritada teha põgusat ringi ümber maailma otsimaks kunagisi Tallinna Konservatooriumi kasvandikke, võib leida neid igalt poolt. Näiteks: 1987 suri Buenos Aireses laulu ja klaverit õppinud **Andres Pirk**; 1989 suri Venezuelas (Caracas) laulu ja muusikapedagoogikat õppinud **Lilly Prommik**; klaverit viiulit ja kompositsiooni õppinud **Herman Malvet** peaks pärast Ladina-Ameerika rännakuid praegu elama Baierimaal, jne. Aga on neidki, kes on aastakümnete hõlma «kaduma läinud», kelle otsimist tuleb jätkata, sest aeg ei tööta enam nende kasuks. Ja jäägu see meie, veel elavate kohuseks otsida nende jälgi, et ajalukku jäädvustuksid inimsaatused ja nende summana — eesti kultuuri ühe osa saatus!



Kaarel Kilvet. T. Huigi foto

AJALOOLIS- DOKUMENTAALNE BALLETT «VANEMUISE» LAVAL

S(4) TP

«Ago-Endrik Kerge oli leidnud «Tartu rahule» laval ainuvõimaliku, lausa geniaalse lahenduse», ütleb autor ja kolleeg Kaarel Kilvet.

«Tartu rahu» on juba kolmas Kaarel Kilveti ja Juhan Saare instseneering, mis on tänaseks eesti teatris lavale jõudnud. Kuidas tuli idee ja miks pakkusite seda just «Vanemuisele»?

Kui me «Tartu rahu» idee kaks aastat tagasi välja käisime, siis oli kohe kavatsus pakkuda seda «Vanemuisele». Selleks ajaks oli Noorsooteatri repertuaaris poliitilisi tükke juba küllalt, pealegi kerkis päevakorrale Tartu rahu 70. aastapäev ja kuna seda kavatseti Tartus suurejooneliselt tähistada, siis hakkas ka Kerge ideest kinni.

Üks põhjus, miks me Juhaniga seda lugu tegema hakkasime, oli see, et meile näis: Jaan Poska pole Eestimaal praegu vääriliselt hinnatud. Poska oli tegelikult kõrge tasemega poliitik, ta osales Eesti delegatsioonis Pariisi rahukonverentsil, Eesti valitsuse moodustamisel, rääkimata sellest, et tegelikult on ju Tartu rahu taga siiski Poska diplomaatiline genius.

Meil on praegusel hetkel tõepoolest rohkem Konstantin Pätsi esile nihutatud.

Nojaa, Poska kadus ju kohe — 13. märtsil 1920 ta juba suri. Infarkti. Tegelikult sai ta juba rahuläbirääkimiste ajal jaanuari keskpaigas mikroinfarkti ja lepingule alla kirjutamise ajaks oli ta juba üsna kehvas seisundis. Poska elas kõike sissepoole, ei lasknud kunagi välja paista, mis tal sees toimus. Lahjendas oma närve konjakiga — pidas hirmsasti lugu väga heast Prantsuse konjakist — ja suitsetas kirklikult.

Sattusime kord Heino Mandriga kokku ja ma mõistsin, et ta oleks ise tahtnud kangesti Poskat mängida. Poska roll oli talle väga hingelähedane. Aga Mandri ütles nüüd tagantjärele ühe huvitava mõtte: seda lugu

oleks tegelikult pidanud mängima nn Eesti näitlejate koondmeeskonnaga. Nende sündmuste ajalooline väärtus on sedavõrd suur.

Kuidas sa Kerge ja «Vanemuise» tõlgendusega rahule jäid? Ja mis tunne üldse oli istuda saalis, kui laval läheb oma kirjutatud tükk?

Minule oli fakt ise juba põnev — siimaani olen need Juhaniga kokkupandud asjad ise lavastanud, aga seekord olime oma töö käest ära andnud ja võis ainult teatava hingeväri naga oodata, mis sealt tulema hakkab. Ei suuda ju ilmselt mitte keegi, kes ise on lavastanud, kirjutades välistada oma nägemust — ikka hakkab kujunema mingi visioon, kuidas stseenid võiksid laval välja näha, temporetmid hakkavad peas jooksuma jne. Montaaž käib lugu kirjutades peas kogu aeg edasi. Seepärast oli mulle esietendusel istumine ikka paras piin, niivõrd segas oma nägemus. Kuid «Vanemuise» resultaat oli nii üllatav, et kui juba üle poole etenduse oli mängitud, tundsin, et olen märkamatuks Kerge kontseptsiooniga kaasa läinud.

Nii kui me Kergele stsenaariumi kätte andsime, ütles ta kohe: Soo... Mul on oma nägemus asjast olemas ja palun ärge oma mõtetega enam juurde tulge... Ja minu meelest oli Endrik leidnud selle materjali puhul ainuvõimaliku, õnnestunud lahenduse. Ta pani loo täiesti tühjale lavale — musta karpi. Laest ripub alla kolm suurt kroonlühtrit ja laval on ca 20 valget viini tooli, mida näitlejad vastavalt vajadusele ümber paigutavad... Näitlejatel on ajalooline grimm ja kostüüm, aga muudest detailidest ta loobus, isegi sellest suurest Tartu rahu konverentsi lauast, mis on ju Tartus olemas. Minu meelest on Kerge «Tartu rahu» lavastanud kui balletti, mis on

ka loomulik — see on žanr, mida ta kõige enam valdab. Minu arvates on see ajaloolis-dokumentaalne poliitiline ballett, kus muusika asemel kõlab sõna. Lavastaja laseb näitlejatel liikuda nii, et laval polegi mingeid stseenivahetusi — üks stseen voolab lihtsalt teisest välja. Kerge kasutab lavaruumi maksimaalselt, kõik on üles ehitatud suurtele distantsidele ja liikumistele. Esimene mõte, mis mul pähe tuli ja mida ma ka Kergele ütlesin, oli: minu loogika järgi valis ta kõige raskema tee. Endrik ise leidis, et temale olevat see olnud kõige kergem tee. Ta puhastas kogu tüki olustikust, hakkas mängima ainult tekst, dialoog. «Tartu rahu» tekst on küllalt keeruline, seal räägitakse tänasele vaatajale võõrastest, üpris spetsiifilistest asjadest — sõjalistest tagatistest jms, kasutatakse diplomaatilist terminoloogiat, mida me igapäevases kõnekeeles ei kuule jne. Kerge valis ainuvõimaliku tee, et näitlejad suudaksid tekstis läbi murda ja vaatata kaasa tuleks. Ja lugu läheb ilusasti käima. Muidugi, olen näinud vaid esietendust, ma ei tea, palju nad on saanud teda mängida ja kuidas lavastus praegu läheb.

Olen kuulnud, et «Tartu rahu» etendustel napib publikut, teatris heietatavat isegi mõtet see varsti mängukavast maha võtta. Seda ei tohiks küll teha — «Tartu rahu» võiks esindustikina pikemaks ajaks teatri repertuaari jääda.

Näitlejatel on seda kindlasti väga raske säilitada, eriti kui mängimises tekivad pikad pausid. Usun, et näiteks Ants Anderile on tema õnnestunud Poska rolli mängimine tõsine ülesanne. Muidugi võiks see tükk pikemat aega repertuaaris olla — mu meelest on see üks stiilsemaid lavastusi oma puhtuse, lõpetatuse ja ka näitlejatööde poolest. Näitlejad ei lange kusa-gil emotsioonidesse, kõik tuleb nagu seestpoolt, mängitakse selles mõttes targalt, arukalt. Endrik on kõik välise karaktersuse pealt pööranud sissepoole. Kuigi tükis on päris palju selliseid emotsionaalseid kohti, kus näiteks Soots ja Kostjajev lähevad peaaegu käsitsi kokku. Aga Kerge ei lasknud näitlejatel olustikku mängida ja tollaste poliitiliste vaidluste nüansid tulevad seetõttu hoopis puhtamalt, reljeefsemalt välja. Nägin hiljuti Peeter Volkonskit, nad olid siis juba 5–6 korda mänginud ja Volkonski ütles, et näitlejatele meel-

«Tartu rahu». Esiplaanil Jaan Poska — Ants Ander.

Ü. Laumetsa foto



dib väga seda mängida, ehkki saba saadi maha alles kuskil kolmandal-neljandal etendusel.

Kas ois siiski ka midagi, mida sa ise oleksid teinud?

Kahju on ühest steenist, mille Endrik välja jättis ja millega me ka lõpuks nõus olime, ehkki kujutasin ette, kui fantastiliselt oleks Endrik osanud seda stseeni lavale panna. Meil on tükk kirjutatud kolmevaatuseliseks ja viimane vaatus algab uusaasta balliga «Estonia» Valges saalis. Tõnisson korraldas 2. jaanuarist kehtima hakkava relvarahukokkuleppe tähistamiseks balli, kuhu olid kutsutud kõik välissaatkondade esindajad, sõjaväeatašeed, Eesti sõjaväelased, seltskonnategelased jne. Ball oli meil üheks võtmestseeniks. Asi oli selles, et Tõnisson kuulutas enne balli, et see pidu peab toimuma kainelt, ühtegi tilka viina ei tohi olla! «Estonia» ahjukütjad tulid selle peale Tõnissoni juurde ja teatasid: kui igale mehele kahte pudelit viina ei anta, siis lõpetavad nad kütmise ära. Nii läkski — balli alguses oli veel soe, aga järk-järgult hakkas maja külmemaks minema ja lõpuks oli pilt selline, et kõik lõdisesid, põuest võetud soldatite pudelid käisid ringi ja naised tantsisid kasukates laua peal... Poolenisti pidu katku ajal. Pidulikust peost ei tulnud enam midagi välja, nii et järgmisel päeval oli «Vabas Maas» artikkel pealkirjaga ««Estonia» ahjukütjate streik lõpetas uue aasta vastuvõtu».

Olete ise küllalt põhjalikult ajaloolisi materjale läbi kaevanud, kas sinu meelest suutis Kerge tollase atmosfääri ka lavastusse genereerida?

Jaa, kindlasti. Lausa hämmastavalt mõjus esietendusel rahulepingule allakirjutamise stseen. Poska oli siis üsna purjus, kardeti isegi, et ta ei suuda kõnet pidada. Aga Ander mängis seda nii peenelt — Poska peab oma kõne ära, Vene delegatsiooni esindaja Joffe kirjutab lepingule alla ja siis tuleb Poska kord. Ja kui leping on alla kirjutatud, tõusid inimesed teatrisaalis püsti. Järgneb lavastuse viimane stseen — Poska matused, aga inimesed saalis seisid ikka püsti. Tekkis mingi kummaline atmosfäär, kõik toimukski just nagu nüüd ja praegu. Mu tütar ütles mulle pärast, et tal oli niisugune tunne: nüüd kirjutatigi rahulepingule alla ja NÜÜD saimegi Venemaast vabaks. Tõepoolest, tol etendusel tekkis mingi eriline emotsionaalne seisund: poliitiline ebakindlus on inimesed nii kaugele viinud, et tahetakse teater reaalsuseks uskuda.

Kas ajaloolised isikud hakkasid ka isiksustena saali mõjuma, kui arvestada, et Kerge on läinud nn balletlikku teed pidi?

Kui me seda instseneeringut kokku panime, siis püüdsime iga tegelase kohta koguda nii palju materjali kui võimalik — nii et äramängimise maad peaks olema kõigil näitlejail. See, mille eest meid Juhaniga on kogu

aeg sõimatud — et me läheme väga tõsiste, ajalooliste, pühade teemade kallale veidi pilava alatooniga —, see joon on meil ka selles tükis sees. Kõige enam kannab seda Poska kokk Potapõtš, kelle Poska oli endale Peterburist Jelissejevi juurest kaasa toonud. Poska kokk on kulinaarne filosoof ja poliitik — see pole väljamõeldud kuju, Poska on oma päevikutes temast kirjutanud. Potapõtš oli meile lausa leid, sest me vajasime üht sellist tegelast, kes inimlikustaks neid kuivi protokolle. Poska kokal olid ju läbirääkimiste juures väga suured funktsioonid. Kui läbirääkimised hakkasid ummikusse jooksma, siis toodi ikka saajaastane Prantsuse konjak välja — Poska ja Joffe istusid viis tundi eraldi toas ja ainult jõid ja suitsetasid ning Potapõtš viis konjaki-pudeleid järjest juurde. Joffele kingiti veel üks pudel kaasagi ning järgmisel päeval oli piirileping alla kirjutatud.

Olete praeguse seisuga peaaegu ainukesed, kes eesti teatris ka eesti dramaturgia peale mõtlevad, selles mõttes tuleb teile sügav kummardus teha. Kas on plaanis veel midagi analoogilist, teie laadis?

Ideid on meil palju, aga järgmiseks otsustasime kõik eesti teatrikriitikud marru ajada ja teha loo Peeter I ja Karl XII isikutest Põhjasõja valguses. Nagu juba öeldud, on meile korduvalt ette heidetud, et me liiga tõsistel teemadel naljatame, on ju ka Põhjasõda Eesti jaoks tõsine teema. Peeter ja Venemaa, Karl ja Rootsimaa ja väike Eesti nende vahel ning sinna juurde Eesti lorilaulud ja legendid nendest aegadest. Lugu on teatri plaanides juba sees ja kui me ta sügiseks valmis saame, siis peaks tükk novembri lõpuks lavale jõudma. Kui ei, siis jääb järgmisesse kevadesse.

Küsimused esitas MARGOT VISNAP

AJASÜNDMUSED TEATRIMÄNGUNA

MULJEID «VANEMUISE» LAVASTUSEST
«TARTU RAHU»

JAAH POSKA: EESTI EI OLE VENEMAA
MÄSSAV PROVINTS, VAID ALATES
24. VEEBRUARIST ISEISEV RIIK.

S(3)11

Kui teatrikülastajad hakkavad saali kogunema, on näha avatud tumedat lava. Kolm elegantset kroonlühtrit pillavad seejärel lavalaudadele vaikset valgust. Hooti kostab kauget sõjamüra. Seejärel valgustatakse hetkeks kogu lavastuse tegelaskoosseisu. Seda võib ka võtta pildina kauge aja inimestest. Või mõista brechtliku võõritusvõtena: lavastaja A.-E. Kerge laseb meil heita pilgu nende ammuste inimeste elusaatusesse. Seab meid vastamisi sellega, mida nad oma isamaa eest võideldes suutsid või ka ei suutnud. Tähistatakse Tartu rahu 70. aastapäeva.

Meie ajaloolastelt ilmus sel puhul rohkesti kirjutisi, lugejani jõudis sellele daatumile pühendatud uurimusi, ka tagasiulatava pilgu läbi nähtud meenu-tusi. Ajaleheveerud töid lugeja ette huvitavaid fotosid ja ajaloolisi dokumente. «Vanemuise» teater esitas aga omalt poolt ajaloodokumentidele tugi-neva (autorid Juhan Saar ja Kaarel Kil-vet) instseneeringu «Tartu rahu».

«Vanemuise» lavastuses on keskenda-tud ajalooliste sündmuste käigule, hõl-mates meie Vabadussõja kulgu, ka dip-lomaatilisi suhteid 1919. aasta novemb-rist kuni Tartu rahu kehtestamiseni 2. veebruaril 1920. «Vanemuine» jätkab sel kombel ajaloolise mälu säilitamise (või ka värskendamise) traditsiooni, mida on varemategi aegadel meie teatris süda-measjaks peetud.

Laval ei kõmise sõjamüra ega näidata inimesi lahingus. Ometi on lavastuse põhijoon võitlus — eestlaste võitlus oma vabaduse eest. Lavastuses on palju õhku ja lahedat ruumi. Palju mängupinda. Aja- ja elusündmused dikteerivad tegutsemise rütmi. Ent osaliste mängulaadis valitseb tagasihoidus. Vaid üksikutel puhkudel minnakse piirihetkeni.

Sõjasündmuse kannab rohkem kui tosin näitlejat. Neist igaüks kujutab endast seda või teist konkreetset ajasündmuses

elanud/võidelnud inimest. Etendust jäl-gides tunned üksteise järel ära ajaloolisi isikuid. Tundub nii, et lavastaja on piir-dunud vaid üldpildi maalinguga, süüvi-mata sõja teele sattunud elusaatusesse, parimas elueas meeste võitlusesse oma isamaa eest.

«Tartu rahu» sündmustik ulatub ta-gasi Eesti Vabadussõja päevisse. Kui K. Ird nõudis omal ajal, et J. Peegli «Ma langesin esimesel sõjasuvel» lavastusest peab saama väga vaikne tükk, siis nii see ka sündis. Sama joont on tunda A.-E. Kerge lähenemises «Tartu rahule». Kui meenutada K. Irdi lavastatud J. Peegli sõjatükki ja seada kõrva «Tartu rahuga», siis võib märgata küll teatud lähedust ning emotsionaalset haakumist, kuid kohe tuleb tunnistada, et K. Ird ja A.-E. Kerge on valinud erineva tee. Kui Irdile oli oluline liikuda oma lavas-tuse tegelastega läbi hingetagamaade ning leida neile ainulaadne karakteristi-ka, siis Kerge on jätnud mängijad reaal-sesse miljöösse, andes napilt ruumi süga-vamaks psühholoogiliseks sissevaatlu-seks. On piirdutud karakteriloomega, ilma et psühholoogilisele käsitlusele oleks piisavalt ruumi jäetud, mistõttu lavastus jääb paiguti vaid tegevustikku refereerivaks. Ilmselt oleks olnud võima-lik rohkem keskenduda tegelaste sise-maailma avamisele, toomaks ajaloolised isikud tänasele vaatajale lähemale. Aja-loolehekülgede elustamine on alati raske. On kummaline tõdeda, et ajaloolise töö suhtes hoopis keerulisemates tingimustes valminud Irdi lavastuse tegelased on meele rohkem elusate, lihast ja verest inimestena kui Kerge lavastuse tegelas-kujud, mis võisid valmida juba ajal, kus polnud enam vaja balansseerida pool-tõdede ja vihjete piirimal. Ent on sel-leski lavastuses roll ja näitleja, kelle la-vaelu jälgid põnevusega, kuni see hakkab vaikselt vaataja hinge puurima — Ants Anderi Poska.



Pärast 2. jaanuaril 1920 sõlmitud Tartu rahu allakirjutamist: Ants Piip, Jaan Soots, Jaan Poska, Julius Seljamaa ja Mait Püüman.

Ants Anderi hellameelne, ühtaegu ülitundlik ja samas krutskilik Pearu, kuidas pidi siit tee ulatuma väärika riigimehe Jaan Poskani! Kuidas oli saanud siinsamas laval tollest vägikaikavedajast ja oma õiguse nimel kemplevast Pearust suure õiglustundega, oma idee ja kodumaa eest väljas, iga toll haritlane — Poska?

P. Põldroos on öelnud, et näitlejalt ei pea küsima, kuidas ta mängis. Roll, laval sündinud uus inimene ongi vastus. Poska/Anderi mõte on harukordselt vilgas. Ta oleks nagu looduselt kaasa saanud Pearu intensiivsuse ja Andrese teotahte, sisemise tasakaalu ja ausa meele. Ütelgem kohe, et näitlejal on õnnestunud hingelt lähedale jõuda just sellele Poskale, kelle süda valutab inimese pärast. Ja kelle osaks on saanud seista oma maa ning rahva eest.

Minu kujutlust mööda võis Poska ise olla Anderist pisut pikem. Sihvakavõitu. Kusjuures kummalgi on ka ilmselt ühiseid jooni: sirge rüht, tähelepanelik vaade, hoolikalt kasutatud sõna, pingetatud mõte, perfektne enesevalitsemine.

Kui etendus algab, on lavavalgus võtnud Poska/Anderi oma hõlma. Ta liigub saali suunas ja alustab proloogi. Oieti on see mõtisklus. «Passiivsest ootajast ei

hooli keegi, tuleb oma aktiivne kursis üles leida,» ütleb Poska ja läheb sealt edasi juba konkreetsetele ettepanekutele. Ühtaegu on see usalduslik dialoog vaatajaga, kellele riigimees ja poliitik avaldab oma muret ning kavatsusi.

«Esiteks: Kui enamlased saavad võidu valgete kindralite, Koltšaki ja teiste üle, tooksid nad teistelt väerinnetelt vabenenud väed meie vastu ning sõjaõnn võib kalduda punaste poolele, mislubi Eesti väga raskesse olukorda satuks.

Teiseks: Kui Nõukogude valitsus kaotab ja valged võidavad, siis oleks Eestil valida — kas kaotada oma iseseisvus ja leppida autonoomiaga valge Venemaa võimu all või hakata pidama sõda valgete vastu.

Kolmandaks: Kui võitlus enamlaste vastu ja valgete kindralite vahel jääb viiki, oleks Eestil ikkagi mõtetu jätkata võitlust punaste vastu ning sama mõtetu toetada valgeid, kes iseseisvat Eestit nagunii ei tunnista ning kellele me oleme ainult kartulivabariik.

Rahu oleks Eestile kasulik kõigil kolmel juhul.»

Juba see Poska esimene tulek köidab. Proloog mõjub dialoogina iseendaga, kuigi on suunatud otse saali. Haritlasena mõistab Poska oma aega, tunnetab lahk-



K. Kilveti — J. Saare «Tartu rahu» «Vanemuises». Lavastaja A.-E. Kerge, kunstnik E. Ounapuu. Esietendus 2. veebruaril 1990. Ants Piip — Ao Peep, Jaan Soots — Jüri Lumiste, Jaan Poska — Ants Ander, Julius Seljamaa — Rain Simmul, Mait Püüman — Kalju Johannson.

Ü. Laumetsa foto

nemisi inimeste ja riikide vahel. On tarvis leida see ainuõige tee, mis võiks kasulik olla Eestile.

Poska on poliitik. Kõrge missioonitundega inimene, kellele on oluline oma rahva saatus. Selles oma usus on Ander veenev. Näitlejana ja Poskana. Ander annab Poska mõtet edasi napilt ja tagasihoidlikult. Ent selles sisaldub üks ja ainuke küsimus: mis saab edasi?

Proloogist toimub üleminek Poska kabinetti. Kostab vaikne muusika, mis loob uue tegevusrütmi. Napp ja tinglik ruumikujundus. Mustal tagapõhjal köidavad pilku kaarjalt paigutatud valged elegantseid toolid. Neid seatakse korduvalt ümber, nii kuidas tegevus nõuab. Oma rütm ja oma kõne on neilgi. Stiilivõtte, mida kasutatakse läbi kogu etenduse. Ruumilise avaruse ja vormi loovate esemete harmoonia, mis võimendab olukordade ning suhete keelt. Kes istuvad neile valgetele elegantsetele toolidele? Enamik dramatiseeringus osalevaid kujudid on ajasündmustest kaasa haaratud, sel või teisel kombel sõjategevusse lülitatud inimesed. Peamiselt meie rahva teise põlvkonna haritlased.

JAAN POSKA (A. Ander) on õppinud Tartus arsti- ja õigusteadust, olnud advokaat, välisminister, kohtuminister, peaministri kohusetäitja; JAAN TONISSON (P. Volkonski) on erialalt jurist, õppinud Tartus õigusteadust, olnud diplomaatilisel tööl Põhja- ja Lääne-Euroopas, ka Eesti Vabariigi peaminister; ANTS PIIP (A. Peep) on saanud Peterburis juuraalase hariduse, on olnud välisministri abi; JAAN SOOTS (J. Lumiste) on õppinud Nikolai Sõjaväeakadeemias, võtnud osa Vene-Jaapani sõjast, olnud Vabadussõjas operatiivstaabi ja ülemjuhataja staabi ülem, siis ka kindralstaabi kindralmajor; JULIUS SELJAMAA (R. Simmul) on olnud Asutava Kogu liige, õpetaja, ajakirjanik, peatoimetaja; MAIT PÜÜMAN (K. Johannson) — Asutava Kogu liige. Neid võib iseloomustada kui eesti haritlaskonna esindajaid, kelle missiooniks oli seista oma rahva iseseisvuse eest.

«Tartu rahu» lavastus esitatakse kahes jaos. Leidlikult lahendatud tegevustik kulgeb ühest sündmusest teise, osa stseene oleksid nagu välja suurendatud ning vaatajale lähemale toodud. Esimene tegevusliin on seotud Nõukogude Vene väliskomissari Maksim Litvinovi (J. Zah- 77

harov) salastatud tulekuga Eestisse. Teda võtab Pihkvas vastu Poska, et seal üheskoos sõita Tartusse ja pidada läbirääkimisi ajutise vaheerahu asjus. Kuna Litvinovi toomine läbi rinde on salajane, siis tekitab see pingeid. Litvinoviga on pidevalt kaasas rahudelegatsioonisekretär W. Tomingas (A. Tommingas), kes püüab ära hoida Inglise vastuluure esindaja Sir Victor Warrenderi (A. Allikvee) võimalikke kokkupuuteid Litvinoviga. Selles heitluses vastaspoole kavatsuste jälgimisel, mida tehakse ka seltskondlikes kohtumistes, on koloriitne osa Poskade kokal Potapõtšil (L. Eelmäe), kelle rahvapärane muhe huumor leevendab oskuslikult diplomaatlikes suhtlustes tekkivaid pingeid. Sõjategevus Eesti — N. Vene rindel peatatakse ajutiselt 24. novembril 1919. aastal kell 12 päeval Moskva aja järgi. Lubatuks jääb vaid luurajate tulevaheutus, mille kestuse aega ei määrata. Litvinov saadetakse tänuga teele. Kokkulepet nimetatakse prelüüdiks Tartu rahukonverentsile, mille oletatavaks toimumisajaks peab saama detsembril algus.

Lavastuse teine osa (alates 14. pildist) on keskendatud rahukonverentsi ettevalmistamisele ning läbiviimisele. Kuid ka veel konverentsi ettevalmistamise aegu jätkub ometi äge sõjategevus Narva rindel. Olukorra kriitilisust rõhutab J. Laidonerilt tulnud telefonogramm: «Teie tehke oma rahu, meie kaitseme piiri, ükskõik kui suur vastase ülekaal ka ei oleks!»

Halbu teateid tuleb Viru rindelt. Lõuna pool Narvat, Kriüša all on läbimurre laienenud kaheksa kilomeetrini ning vastase kätte on langenud Vääska küla. Otse Narva all käivad ägedad lahingud. Mõne aja pärast tuleb veel teinegi teadaanne J. Laidonerilt. Kuuleme vaid häält, mis annab edasi Laidoneri telefonogrammi Jaan Sootsile (J. Lumiste): «Niikaua, kui meie mere- ja maaväes valitseb see vaim, mis praegu, ei ole meil ühtegi vaenlast tarvis karta, tulgu tema kust iganes tuleb. Mitte sõjaväe arvuga ei võidelda, vaid vaimuga, mis sõjaväes valitseb.» Johannes Lainoder oli sel ajal 34-aastane. Soome teadlase Lauri Kettuneni iseloomustused aitavad eesti sõjaväelasi tänasele ajale lähemale tuua. Ajuti kahtlen, kas isegi mitte rohkem kui lavastus. «Esimene mulje Laidonerist oli tema intelligents. See oli näha juba tema silmadest ja näoilimest, samuti kõnest.» Ja minnes üle võrdlusele J. Sootsiga, leidis Lauri Kettunen: «Me ei saa ütelda, missugune tähendus Laidoneri kordaminekus oli tema staabiülel kindral

Sootsil, kellega mul oli sagedasti kokkupuutumist. Nähtavasti oli ta kaaluv, tark strateeg, samuti kindel võidu usus. Diplomaatilistest targutustest ta lugu ei pidanud, vastas küsimustele otsekohele, isegi järsult. Sealjuures humorist, mida Laidoneri kohta ei või ütelda, ehk küll ka Laidoner huumorist lugu pidas.»

Ühtaegu teravnevad vaidlused Eesti ja Vene piiri asjus, võttes enese alla suure osa lavastuse sündmustikust. Delegatsioonide seisukohad lähevad teravalt lahku. Ülemjuhataja staabi ülem J. Soots on arvamisel, et Narva kui Eesti linna jaotamine pole mõeldav. Selline seisund viib ta ägedasse vastuollu Nõukogude delegatsiooni juhi Leonid Krassiniga (T. Lilleorg), kes leiab, et just linna jaotamine kindlustab rahu ja et linna elanikkond on sel juhul ise huvitatud rahulike suhete säilitamisest. Selles ägenenud mõttevahetuses suudab Poska jääda kindlale seisukohale: ennekõike on tarvis täpsustada piirid ja sõlmida rahuleping. Aga just see ei lähe korda, sest Vene delegatsioon jääb tõrksalt oma eriarvamise juurde.

Mitmel puhul võtab sõna Poska. Ta rõhutab: «Eesti ei ole Venemaa mässav provints, vaid alates 24. veebruarist iseseisev riik.» Oma sõnavõtus nõuab Poska etnograafilise piiri taastamist, mis hõlmaks terve Petserimaa ja pool Virumaad. Ta leiab niisamuti, et «mööduandev peab olema rahvaste enesemääramine. Ida-Virumaa on põline Eesti asu-ala, kus elab üle 90 protsendi eestlasi.»

Poska/Ander ütleb seda kui lihtsat tõde, mille vastu ei tohiks kellelgi midagi olla. See vaikselt öeldud tõde täidab lava ja muudab usumatult pingsalt-vaikseks saali.

Rahukonverentsi avakoosolek algab 5. detsembril kell 11.00. Poska/Ander tervitab konverentsile tulnud sõnadega: «Kui maailm ei taha tunnistada, et meil õigus on, ehk tunnistatakse meid siis, kui meist kasu on.» Delegatsioonid istuvad vastamisi ümber suure ümmarguse laua.

Poska teeb ettepaneku võtta üldistungil päevakorda järgmised punktid: Eesti iseseisvuse tunnistamine Venemaa poolt, sõjaliste tagatiste andmine Venele ning Eesti—Vene piiride kindlaksmääramine. Uuesti teravnenud piiritülid ja lahkarmused saavad juba sellise jõu, et kerkib küsimus, kas on üldse mõtet rahukonverentsi jätkata.

Eesti delegatsiooni hingeks oli Jaan Poska. Seda niihästi konverentsilaua taga kui ka omavahelistel nõupidamistel.

Tema kõikumatu rahu, tasakaalukus, sündinud juristi anne igas küsimuses ja olukorras leida kähku asja tuum, võime asjalikult, loogiliselt debateerida — see lõi tema isikule autoriteedi ja lugupidamise ka venelaste delegatsiooni juures. Isegi kõrgi suhtluslaadiga Krassin tundis Poska ees respekti. Nii pandi tähele.

Anderi Poska on näitleja õnnestumine. Korduvalt taban end tundelt: tõepoolest, see ta ongi — Jaan Poska. Nii lähedale jõuab Ander teatrimängu kestel rollile. Advokaadina oli Poska oma kuulsuse tipul. Ta töötas palju, kuigi tervis polnud kõige parem, tihti vaevasid peavalud. Kõike seda nägi pealt Poska majas liikuv ning asju korraldav perekonna kokk, Potapõtš on justkui hea koduvaim, kes tuleb ja on. Näeb kõike, mõistab ja aitab. See on rohkem hoolitsus kui töö. Lavastuse liigutavamaid stsene ongi Poska ja Potapõtši dialoog, mis toimub vahetult Tartu rahu kehtestamise eel. Närvipingest kurnatud Poska ja kogu hingest temaga kaasa elav Potapõtš lubavad endale hetkeks meeldiva lõõgastuse. «Küll ma olen mõelnud, härra Poska, teised härrad konverentsil karjuvad või omad hääled ära, teie aga olete alati rahu ise!» ütleb Potapõtš. Kaoksid nagu piirid seisuslikes vahekordades. Väliselt on kõik vaikne, kuid südames aina keeb — nii näib tundvat end Anderi Poska.

Seejärel kujuneb välja nii, et mõlemad hakkavad deklameerima Nekrassovit, tema lugu seitsmest talumehest, kes vaidlesid omavahel selle üle, «kellel on Venemaal hea elada». Kas pole just siin üks lavastuse kõrgpunkte, mis kauemakski hingesoppi elama jääb? Mõjukas ning mõtet toitev duett. Jäävad kõlama südamevalu, lootus ja nukrus. Kui aga hoolega kuulata, võib Nekrassovi ammuses värsis leida tänaseidki helisid. Kas ongi inimeses midagi palju muutunud!

Lõppude lõpuks hakkab kõik laabuma. Ülevenemaalise kesktäitevkomitee liige A. Joffe (R. Adlas), kellega Poskal tuli kogu aeg vägikaigast vedada, annab siiski järele vaherahu lepingu kooskõlastamise asjus. Öhtupoolikul kella viie ajal alustatakse lepingu tekstile allakirjutamist. Kuid veel kord tekivad lahkeliid ja veel kord tuleb neid uuesti lahendada.

Hoolikas fotograaf on jäädvustanud hetke, millal Jaan Poska kirjutab alla rahulepingule. Üks käsi hoidmas sullepead, teine toetamas paberit, valgele lehele suunatud pilk, tindipott ja sullepea, kõrges küünlajalal leekimas tuli, mille valgus langeb kirjutaja enese näole — mis oli selle hetke hind!

Poska lööb risti ette ja kirjutab alla. Kui otsida ühist pidepunkti Jaan Poska ja rollitõlgenduse vahel, siis pidi see olema usk oma missiooni: teha kõik oma rahva ja tema tulevase elu heaks. Eestimaa heaks.

Poska suutis palju. Kuid oli ka unistus, mis ei täitunud kunagi. Ta ise on öelnud: «Minu ideaal on osta Saaremaal talu ja asuda sinna.» Miks? «Mul on eelarvamus, et seal on nagu soojem.» Saaremaale Poska elama ei jõudnudki. Kuid ühe suure rõõmu elas ta siiski läbi: 24. veebruaril 1920 pühitseti üle maa Eesti Vabariigi teist aastapäeva. «Viimast, mida isa sai kaasa teha.» Nii on öelnud tema tütar.

* * *

See pidi olema päris minu lapsepõlves, kui mälu hakkas muljeid vajama. Kuid, nagu ikka, jäävad paljud asjad järele pärimata. Mäletan päris hästi, et meie kodus oli sageli juttu Jaan Poskast. On meele üksikud killud mu vanaisa Adam Jalaka meenutustest, veelgi enam aga mu ema Aliide Jalaka kõnelustest. Ta oli tuttav Poska tütarde Ksenia ja Veraga, ema oli neile vestluskaaslaseks saksa ja prantsuse keele praktiseerimisel. Sealtepeale, kodus kuuldud vanemate inimeste juttudest ulatus Poska nimi minu teadvusesse. Juba see nimi ise tähendas mulle midagi erakordselt head ja tarka. Ehkki tol ajal ei saanud ma veel paljust aru.

Teatritargutusi

«Et kinkida elule naeratust, on vaja esiteks tasakaalukat iseloomu, teiseks raha ja kolmandaks tugevamaid närve kui minul.»
(Akutagawa)

Umbes seesugusena tundus tänavuse, VII «Balti teatrikeevade» üldõhustik. Naeratust kohtas nii Riia tänavail kui ka festivali-ürituste aegu haruharva; teater kaldus paiguti lausa kõrgpateetikasse. Etenduste arutelusid asendasid targutamised, kus igauks püüdis võimalikult osavalt demonstreerida oma erudeeritust, seostus see siis teatriga või mitte. Apokalüptilised meeolud ühiskonnas tekitavad inimeses hüpertrofeerunud tarbe enesetõestuseks. Ei jäänudki õieti aega etendustest rääkimiseks, ja keda see huvitaski... Miski ei huvita, kõik otsivad mingitki kindlustunnet, aga seda pole vähemalt meil siin, Balti rükkides, vist küll lähitulevikus loota.

Toominga- ja kirsioielises Riias maksis kanistritäis bensiini 50 rubla, humoorikamad (või küünilisemad?) kaaskodanikud kõnelesid jalgratta ostmisest; Leedumaal hakkasid end tunda andma majandusblokaadi tagajärjed... Tööpolest, pisut ebamugavgi niisugustes oludes teatrist kõnelda...

*

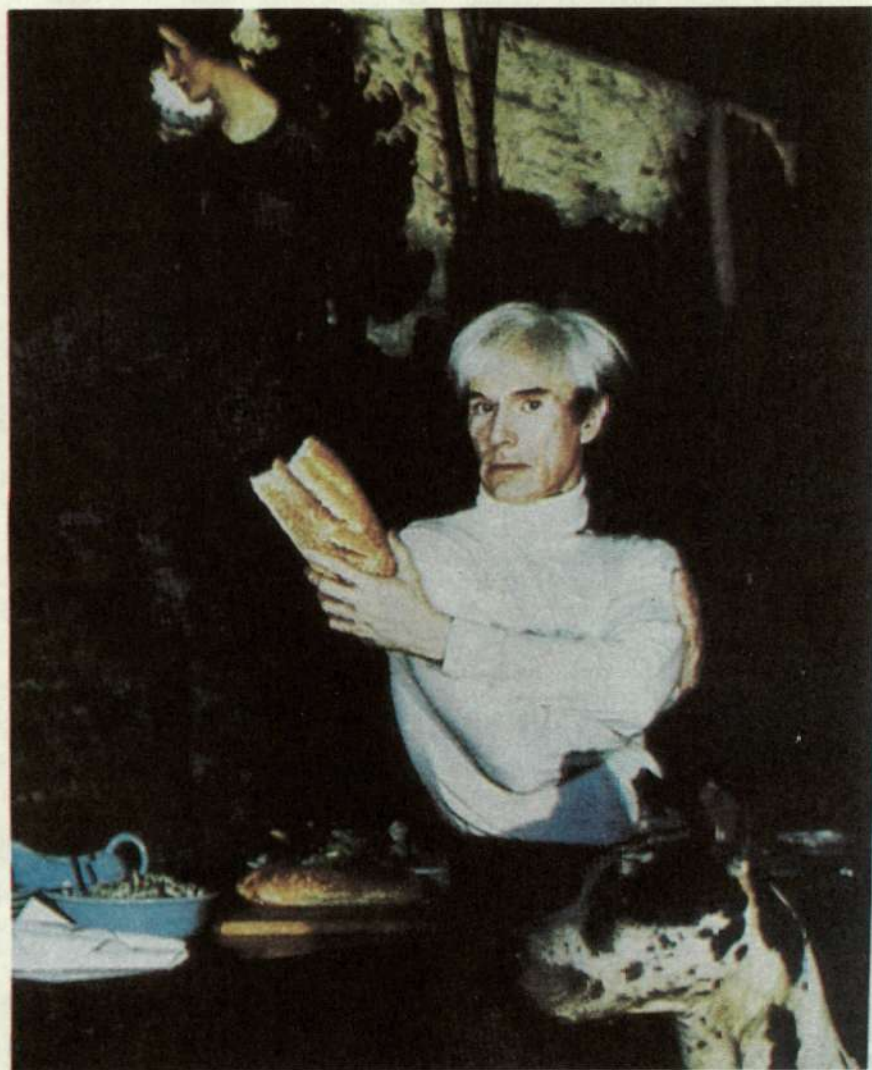
Kui Moskva kriitik L. Lebedina nimetas seekordset festivali taasärkamise peoks, siis allakirjutanu meelest oli tegu pigem otste kokkutõmbamisega: meie ees olid möödunud aastate erinevate teatrisuundumuste nivelleerunud mudelid, nukrad-nostalgilised pildikesed läbielatud (teatri)ajast. Oma teemaderingilt jaotusid nähtud lavastused selgelt kaheks — ajalooainelised («Psüühiline rünnak» läti küttide saatusest, «Karje talus» kollektiviseerimisest Valgevenemaal, «Neli päeva juunis» Läti riigi viimastest päevadest) ja üldinimlikke probleeme käsitlevad (K. Hamsuni «Nälg» ja S. Mrožeki «Emigrandid»). Samavõrd selged olid ka esteetilised püüdlused, ühelt poolt (pseudo)klassitsistlik liikumatus ja paatos, teisalt — tinglik teatrikeel, tugev lavastajakäsi ning pelgalt marionetiks või värvilaiuks taanduv näitleja. Täiesti selgeks sai, et paljalt teema enam ei mängi, avalikustamine pole ikkagi teatri ülesanne, ent ka uut põnevat vormi ei suudeta leida. Puudus avastusliikkus nii sisu kui vormi tasandil. Festivali ehk kõige teatraalsem lavastus, «Nälg» Leedu Noorsooteatritilt, oli oma vormiotsinguis allakirjutanu meelest siiski teisejärguline; mõned põnevad ruumilised lahendused ja peaosaliste huvitav plastiline joonis ei loonud veel tervikkujundit. Kogu etenduse

sõnum tundus ebalevalt mitmemõtteline, metafooridel puudus arenguloogika ja põhjendatus.

Eestit esindanud «Emigrandid» jäi festivaliprogrammis erandiks ning arutelu paiguti ügedalt negatiivne toon tekitas tunde, et traditsioonilise näitlejateatri ning laiemas mõttes psühholoogilise kunsti hindamist segab nende mõistete seostamine stampliku sotsrealismiga. Psühholoogiast kõnelda ei kuuluks nagu hea tooni juurde. Ometi usun, et just sellisel teatril on tänasel päeval tulevikku — tundub, et jälle kord peab teater pöörduma inimese, indiviidi poole. Nagu ärevatele ajaloolistele epohhidele omane, on üksikisik kaotamas oma eripära ja väärtust ühiskondliku elu suminas. Huvi hõivavad massid ja nende tegutsemine. Näib, et meilgi on aeg nagu selle sajandi kahekümnendail aastail pärast poliitilisi pööriseid tagasi tulla inimese ja tema probleemide juurde. Enam ei huvita abstraktsed värvimängud teatris, vaja on INI-MEST, kellega võiks saalis istudes suhelda, kelle üksinduses ka oma üksindust ära tunda.

KADI HERKÜL

ANDY WARHOL, NAGU MINA TEDA TUNDSIN



Andy Warhol 1983. aastal.

ANDY WARHOL on paljude kunstnike, kirjanike, filmiasjameeste, poliitikute ja kiibitsejate, nende hulgas ka minu ja sinu usaldatav sõber. Muuseas, keegi ei osanud kahtlustadagi, et tema erasekretäri **PAT HACKETTI** ülesandeks oli igal hommikul helistada oma tööandjale ja too dikteeris siis kadestusväärse üksikasjalikkusega enda tähelepanekuid möödunud ööpäeva jooksul nähtu kohta. Mullu trükivalgust näinud Warholi kolme telliskivi paksune päevik (810 lk), millest ka mina need katkendid valisin, on tegelikult asja algus. Nõmelt ootab veel 18 000 lehekülge Andy kümne aasta vältel kogutud tähelepanekutest seifis oma tulevikku. 81

Kolmapäeval, 2.2.1977

Kell 11.00 oli «Regine'is» intervjuu **Michael Jacksoniga**. Ta on küll juba täisikka jõudnud, kuid tema hää on endiselt kõrge ja piuksuv. Kogu situatsioon oli üsna koomiline, kuna ma ei tea midagi Michael Jacksonist, tema aga ei teadnud sedagi vähest minu kohta. Ta esitas mulle küsimusi, millised ei tuleks pähe ühelegi, kes oleks minuga veidigi kokku puutunud. Et kas ma olen abielus ja kas mul on lapsi.

Teisipäeval, 15.3.1977

Iraani saatkonnas toimus pidulik lõuna- söök **Paulette Goddard'i** auks. Vestlesin kirjanik **Anita Loosiga** ja imetlesin tolle kostüümi. Ta on nii väikest kasvu, ei küsisin, kas ta muretseb endale rõivaid lasteriiede osakonnast. Seejärel tahtsin ma kuulda, kuidas tõeliselt pöörased naised ja mehed voodisse kobivad ning millega nad seal siis tegelevad. Anita jutustas ühest Hollywoodi tähekesest, kes alati otsustaval momendil põlvili laskus ja Jumala käest andeks palus. Ilmselt võttis see meestelt igasuguse isu. Nad häbenesid ja kinkisid talle ehteid.

Esmaspäeval, 30.5.1977

Pariisis ei toimu nelipühade aegu midagi huvitavat. Otsustasime **Biancaga** koos tennist vaatama minna. Tal olid valged püksid ja must käisteta pluus, mida kaunistas ametüst. Meid saatis keegi abielus olev tennisemängija, kes ei armata kellegi teisega peale oma naise. Bianca puhul oli ta ometigi erandi teinud.

Teisipäeval, 28.6.1977

Diane von Fürstenberg oli kutsunud pool maailma oma mehe **Egoni** sünnipäevapeole. **Mick Jaggeril** oli seljas sidrunkollane kostüüm ning **Jerry Hall** oli temaga ühes tulnud. Näis, et neil oli omavahel ühte ja teist susisemas. Mick oli ennast nõnda täis kaaninud, et ettekandjad kartsid, et ta ei suuda enam toolil püsida. Mick kallutas oma pea taha ning laulis vaikselt. Ja löi jalgadega takti, oma 3000 takti minutis. Tema ülakeha oli nagu sült. Siis ta tegi katset ühele mehele läheneda, kuid see oli ainult nali. Sest nagu ma olin kuulnud, on Mick Jerryse meeletult armunud.

Neljapäeval, 14.7.1977

Läksime kambaga mööda Kaheksandat avenüüd transvestiitide ja hoorade klubisse «Studio 54». **Steve Rubell** (üks selle asutajaid) rõõmustas väga ning laskis meid kõiki tasuta sisse, kuigi olime kümnekesi. Ta tuletas meelde, et ma olevat paar nädalat varem talle abieluettepaneku teinud. Olin öelnud seda nalja pärast ja arvasin, et ta polnud seda isegi tähele pannud. Ta on noor ja edasi jõudev ning mina oma tööst niivõrd tüdinud, et teen edukatele inimestele tihti peale abieluettepanekuid.

Pühapäeval, 4.9.1977 Pariisis

Sõitsime taksoga **Yves Saint Laurent'i** juurde lõunale. Sõber **Fred** oli sunnitud taksojuhile valetama, et ma olen vigane. Muidu ei oleks too soostunud meid nii lühikest maad sõidutama. Juht heitis vilksamisi pilgu minule ning ühmas: «Seda on näha jah.»

Pierre näitas meile sünnipäevakinki, mille ta oli Yves'i jaoks hankinud. See oli kina-verpunane lõvi, millel olid rubiinpunased silmad. XVII sajandist. Pärast lõunasööki läksime aeda. Pierre rääkis, et silikooni ei pritsita mitte üksnes naiste rindadesse, vaid sellega kohendatakse ka meeste elundeid. Yves lootis, et kõik innustuksid sellest sedevõrd, et ta võiks meeste jaoks välja mõelda täiesti uuelaadsed püksid.

Teisipäeval, 20.9.1977

Sophia Loren on linnas. Muuseas, ta räägib üpris head inglise keelt. Sellest hoolimata, et ta täna hommikul telekas nii kenasti esines, pean ma teda üsna keskpäraseks. Ta ütles, et ei lubaks oma tütrele eales osaleda sellises filmis, nagu «Pretty Baby» **Brooke Shieldsiga** peaosas. Kuid kas siis tema ise pole voodi kaudu esile kerkinud? Mida see suuretsilliline praalija õige mõtleb? Kui mainisin **Vincentile**, et lähen veidi hiljem **Sophia Lorenit** intervjuerima, ütles too, et ta pole veel kunagi kohanud nii kitsit inimest. Loren oli külastanud **Vincenti** poodi ning nõudnud 70%-list hinnaalandust. Vincent polevat aga nõustunud ja näidanud talle ust.

Neljapäeval, 22.9.1977

Kohtumine **Sophia Loreniga**. Ta oli tõesti ilus. Ning vatras lakkamatult sellest, kui vaene ta on. Naeruväärne! Meile oli räägitud, et **Sophia** ei talu oma katuse all ühtegi siivutut sõna ja me lendaksime siis otsekohe välja. Kummatigi tõdesime, et ta ise tarvitas meie visiidi ajal üpris sagedasti sõna *fuck*.

Esmaspäeval, 31.10.1977

«Studios» peeti Halloween-pidu ning **Steve** serveeris kõikidele tasuta drinki. Keegi pistis mulle pihku ühe hallutsinogeeni. Neelasin selle alla ja jõin vodkat peale. See oli suur vigu. Kui olin kell kuus hommikul kodus oma armukese **Dannyga**, üllatas meid minu teine armuke **Peter**. Tutvustasin neid üksteisele. Neil tärkas teineteise vastu sedavõrd suur huvi, et lahkusid üheskoos.

Teisipäeval, 3.1.1978

Läksime hilja õhtul **Halstoni** poole. See askeldas koos **Biancaga** köögis, üritades toime tulla mingi puertorikoliku roaga. **Halston** oli heas tujus ning lõbustas mind kõikisuguste kuulujuttudega. **Liza Minnelli** olevat eelmisel päeval käinud tema juures oma südant kergendamas. **Liza** armuelu on tõepoolest keeru-

line. Hiljaaegu oli ta olnud oma mehe Jack Haleyga jalutamas, kui nad tormasid kokku Martin Scorsesega, kellega Liza oli vahekorras olnud. Martin süüdistanud Lizat Jacki kuuldes selles, et naisel olevat olnud armuvahekord ka tantsija Baryshnikoviga. Halston väitis, et Haleyle Liza küll meeldib, kuid õigupoolest pakuvad talle rohkem huvi suurerinnalised blondiinid.

Pärast südamepuistamist olevat Liza palunud Halstoni käest kõik majas leiduvad narkootikumid. Halston andnud siis kokaiini, marihuaanat, vaaliumit ja veel neli mingit pilli, kõik väikeses toosikeses. Seejärel helisenud uksekell. Väheldast kasvu mees, valge müts silmadel, astus sisse. See oli Martin Scorsese, kes oli kogu see aeg väljas passinud. Ta viis Liza lahkudes endaga kaasa armuööd veetma, kõikide nende uimastitega.

Kolmapäeval, 4.1.1978.

Taksoga Halstoni poole. Ta jutustas mulle lõbusa lookese. Halston olevat kord tahtnud oma WC-sse minna ning näinud seal Biancat ja Liza Minnellit seismas, mõlemal ülakeha paljas. Nende vahel oli puhkenud tüli, kuna Bianca olevat väitnud, et tema rinnad on ilusamad kui Liza omad. Peegli ees nad siis võrrelnudki oma «varustust».

Bianca saabus veidi hiljem ning kui ta oli kuulnud, mida Halston oli kokku loranud, heitis endal pluusi seljast ja demonstreeris kõigile, mis selle all oli. Tal oli tõepoolest suurepärase figuur, vähemalt ülevalt poolt.

Esmaspäeval, 16.1.1978

Jalutasin «Quo Vadisesse», kus kohtasin Margaret Trudeau (Kanada endise peaministri kõmuline eksabikaasa). Joonud ära viis margariitat, jutustas ta siis meile usalduslikult ajast, mil ta oli Kanada esimene naine. Kord olevat ta istunud mingil pidulikul lõunal kõrvuti president Nixoniga ning viimane polevat kogu selle aja temaga ühtegi sõna vahetanud. Viimaks pöördunud Nixon Margareti poole ja pidanud talle loengu pandakarude armuelust.

Reedel, 30.6.1978

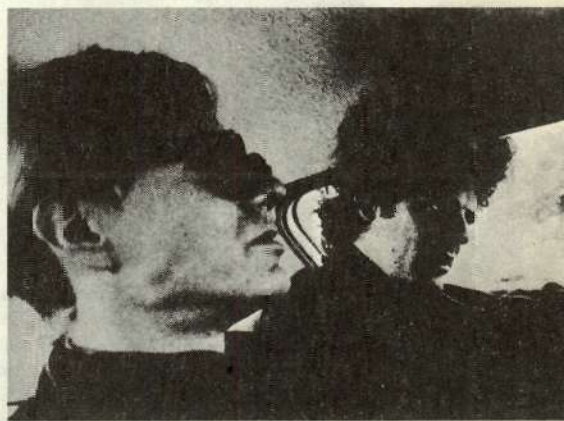
Liza tuli mulle külla koos oma sõbra Markiga, kes on teatris lavameister. Nad on alles nüüd teineteist paremini tundma õppinud, kuigi on juba pool aastat koos töötanud. Mark üritas Lizat nõuse saada, et too laseks enesest mul aktimaali teha. Liza esitas seepeale kohe oma vana numbri. Ah et mina peaksin ennast alasti võtma, tõrjus ta, kiskudes samal ajal oma mõlemad rinnad paljaks. Mark sattus sellest otse hullumeelsesse vaistusse.

Reedel, 7.7.1978

Kohtusin kell 11.00 «Plazas» Truman Capote'iga. Ta ütles, et tahab oma psühhiaatrilise seksuaalselt läheneda, et seeläbi jõuda



Joe Dallesandro, Patti D'Arbanville ja Geraldine Smith filmis «Flesh» (1968). Režissöör Paul Morrissey, produtsent Andy Warhol.



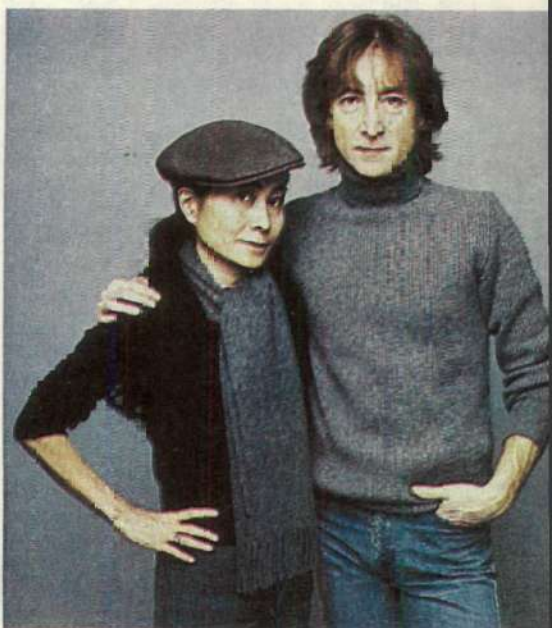
Andy Warhol ja Paul Morrissey.



Joe Dallesandro ja Geri Miller filmis «Trash» (1970). Režissöör Paul Morrissey, produtsent Andy Warhol.



Cher.
Nastassja Kinski koos oma mehe Ibrahim Moussa ning laste Sonia ja Aljoshaga.



Yoko Ono ja John Lennon 1980. aastal.



Madonna.
Rock Hudson.





Arnold Schwarzenegger ja Maria Shriver.



Sophia Loren.



Isabelle Adjani.

Bianca Jagger.



Michael Jackson.

nendevahelistes suhetes uuele tasemele. Siis oleks ta tollest ehk tugevam. Mõtlesin, et küsin õige tema käest, kas see idee pole ehk mitte pisut vanamoeline, kuid jätsin siiski küsimata. Aga see-eest küsin eneselt, kuidas küll alati leidub mõni inimene, kes tahaks Trumaniga seksida. Jumal hoidku, mina küll ei suudaks.

Teisipäeval, 10.10.1978 Pariisis

Eraviisilisel koosviibimisel «Club Septis». Kui jõudsimme kohale, oli meie laud juba reserveeritud **Bette Midlerile**. **Isabelle Adjani** oli samuti seal. Ta nägi väga kaunis välja. Kui **Bette** saabus, hakkasid kõik käsi plakutama. Suudlesin tema kätt ning püüdsin vestlust alustada. Kuid **Bette** pelgab alati, et mõni võiks tema ideesid hiljem ise ära kasutada. Seega ei tulnud meie keskustelust midagi välja.

Kolmapäeval, 20.12.1978

Mul oli lõunakutse **Marisa Berensoni** juurde. Ent kalendrisse vaadates märkas, et samal õhtul toimub koosviibimine ka **Jackie Onassis** pool. **Warren Beatty** ja **Diane Keaton** olid samuti kohal. Keegi oli kuulnud juhtumisi **Jackie't** ütlemas, et **Warren** olevat saanud hakkama mingi sigadusega. Ei saanud ainult sotti, millega nimelt.

Hiljem suundusime **Marisa** olengule. **Steve Rubell** jutustas seal, mida **Warren** oli teinud. Ta oli armatsenud **Jackie'ga** ning hiljem seda kõigile kuulutanud. **Warren** oli kunagi väitnud, et ta on kord isegi **Biancat** magatanud. **Bianca** olevat seepeale hüüdnud, et miks sa tuled väitma säärast asja, mis ei vasta üldse tõe. Hiljem **Bianca** märkis, et **Warren** on väga arenenud kehaehitusega. **Steve** hüüatas, et kuidas, tema seda teab. **Bianca** nentis, et kõik tema sõbrannad on **Warreni** juba ära proovinud.

Reedel, 16.2.1979

Sõitsin taksoga **Trumani** poole. Ta sarnanes pärast plastilist operatsiooni **Frankensteini** koletisega. Tema nägu oli muutunud üleni armiliseks ning jäi selline mulje, nagu oleks tal mõni kruvi peas lahti. Läksime üheskoos tema raviarsti doktor **Orentreichi** juurde. **Truman** pidi nõustuma veel ühe operatsiooniga. Tema nina oli vaja veel pisut skalpelliga kohendada. **Orentreich** väitis, et ta on kõnealuse meetodi ise välja mõelnud, ning katsetanud seda juba kahe naise peal. Nüüd olevat ta valmis praktiseerima ka **Trumaniga**.

Kolmapäeval, 16.4.1980

Lõin enese üles ja kõndisin restorani «**Quo Vadis**». Kohtasin seal **Nastassja Kinski**t. Ta oli piltilus, suureks kasvanud ja rääkis korralikku inglise keelt. Tuli tahtmine küsida, kas tal oli ikka olnud vahakord **Roman Polanski**ga, kuid ei sõandanud. Tema tegi sellest peagi ise juttu ning väitis, et midagi taolist

pole olnud. **Nastassja** oskab kuut keelt ja suudaks toime tulle kõikide **Ingrid Bergmani** kunagiste rollidega. Ta sõnas, et **Miloš Forman** olevat pakkunud talle peasa oma järgmises filmis. Ei raatsinud seletada, et **Miloš** talitab nõnda iga neuga, kellest ta on ise huvitatud. Nii oli lugu ka **Margaret Trudeau'ga**. Rollipakkumistega püüab ta naisi nagu liblikaid oma süngi.

Esmaspäeval, 10.8.1981

Kuulsin juhuslikult pealt **Halstoni** ja **Liz Taylori** telefonivestlust. **Liz** söimas **Halstonit** pärakauguks. Too omakorda **Lizi** veelgi suuremaks niisuguseks ning lisas, et mina peaks neid mõlemaid maalima tõestamaks, kummal on õigus. Mul oli üsna häbi neid nõndaviisi rääkimas kuulda, aga nähtavasti lobisevad nad omavahel alati samas vaimus.

Kolmapäeval, 14.10.1981

Bob hoiatas mind rääkimast **Nancy Reaganile** midagi seksist, kui ma homme temaga kohtun. Arvasin, et olin kuulnud valesti. Ega **Bob** ometi uskunud, et istuksin seal **Nancy** vastas ja hakkaksin tollelt pärima, kui tihti ta seda harrastab?

Neljapäeval, 18.3.1982

Päikesepaisteline päev. Sõitsin taksoga hctelli «**Mayflower**» **Cheri** intervjuuerima. Tollel oli seal katusekorrusel uhke elamine ning ta võttis mind oma magamistoas vastu. Tema voodist avanes suurepärase vaade **Keskpargile**. **Cher** oli fantastiline. Ta lobises minuga lihtsalt kõigest. Tal oli parajasti kaks armukest, kellega ta oli tutvunud möödunud nädalal. **Cher** tundus olevat õnnelik ja rahulolev, kui ta lausus: «Kaks tõelist meest!»

Kolmapäeval, 19.5.1982

Läksin koos **Bianca Steven Spielbergi** intervjuerima. **Steven** oli päris armas. Ta lebaskles oma süngis ja kutsus meid temaga õhtust sööma. **Bianca** soovis temaga voodisse minna, sest tahtis saada osa **Spielbergi** uues filmis. **Steven** oli huvitatud, kuna **Bianca** meeldis talle.

Reedel, 4.2.1983

Vaatasin **Joan Riversi show'd**. Ta esines sulgedest rüüs ning oli üsna tore. Ei taipa ainult, kuidas ta julgeb öelda kõiki neid häbematusi, mida ta laval olles lorab. Nagu näiteks et **Christina Onassis** on ahvi näoga või et **Nancy Reagan** urgitseb oma nina hambaorgiga.

Esmaspäeval, 29.8.1983

Astusin oma vestibüülis koerasita sisse. Uldiselt kasutan ma kodus tuhvleid, kuid seekord olin paljajalu. Läksin duši alla ja mõtlesin kogu aeg selle peale, millise töve ma nüüd endale küll võisin külge saada.

Neljapäeval, 6.12.1984

Liberace tuli **Factorysse**. Soovis, et ma teda

maaliks. Ta nägi tõepoolest uhke välja, kui ta nagu võimägi tohututesse karusnahkadesse mässituna uksest sisse veeres. Kuid Liberace jättis endast täiesti normaalse inimese mulje, hoopis teistsuguse kui oma *show*-dega.

Reedel, 29.3.1985 Los Angeleses

Jälle filmitegemine. Mulle tuli järele taas sama mõnus taksojuht. Ta peab jahti kõigile Barbie-nuku näolistele tüdrukutele. Ning kui pole parajasti tarvis autorooli keerata, lahendab päevad läbi ristsõnu. Pärisin temalt, kas tal pole kunagi tulnud mõttesse edasi jõuda. Sest kui ta juba ristsõnadest suudab jagu saada, oskaks ta kindlasti ka filme lavastada.

Teisipäeval, 23.7.1985

Kõik lehed kirjutavad, et **Rock Hudson** vaelevat Pariisis AIDS-i käes. Arvatavasti nüüd lõpuks inimesed usuvad, et ta oli homo. Kui sellest oleks räägitud mõni aasta tagasi, poleks keegi lihtsalt uskunud.

Reedel, 16.8.1985 Los Angeleses

Oli minu elu kõige erutavam nädalalõpp. Söber **Martin** läks enne mind juuksurisse ning hiljem sõitsime limusiiniga Malibusse. Kui me nägime taevast tiirlevaid helikoptereid maanduma hakkamas, järeldasime sellest, et oleme jõudnud üsna **Madonna** ja **Sean Penni** pulmaplatsi lähedale. Keegi oli ajakirjanikele välja lobisenud, kus pulmad peetakse. Ihu-kaitssjad muudkui peletasid maastikuvärvi rõivais piltnike põosastest välja.

Madonna oli taevalikult ilus. Ta kandis valget kleiti ja musta kõvakübarat. Huvitav, mida ta sellega öelda tahtis. Räägitakse, et Sean olevat eelmisel öhtul helikopterite suunas püssi kõmmutanud. Ilmselt on Madonna ja Sean teineteisesse tõesti armunud.

Esmaspäeval, 7.10.1985

Ostsin mõned lehed. Kõigis neis oli jälle **Rock Hudsonist** juttu. Räägiti, et tema elus oli olnud peasa kahe pesapallimängija täita, kuid sellesse mahtus veel ligemale 40 veokijuh-ti.

Neljapäeval, 13.2.1986

Läksin **Sylvester Stallone** ja **Brigitte Nielsen** auks Park Avenue'l peetavale olengule. Külalistel oli palutud riietuda musta ja punas-sesse, kuid Brigitte oli üleni rohelises. Kinkisin Stallonele enda maali «*Be a Somebody with a body*», mille nimi vihjas tema ilusale figur-rile. Ta rõõmustas väga.

Laupäeval, 26.4.1986

Arnold Schwarzenegger ja **Maria Shriveri** pulmad. Kui olin sellest muinasjutu-lisest sündmusest osa saamas, mõtisklesin omaette, et ei tea, kui suurejooneliseks võiks kunagi kujuneda nende lahkuminek.

Jackie Kennedy-Onassis kooserdas ringi mööda kirikut oma **John-Johniga**, et aga en-nast igapähele näidata, ja ega tal polnud midagi

viga. Tüdrukute koor laulis «Ave Mariat». Laulatustseremoonia ise kestis 15 minutit. **Arnold** andis minu Mariast tehtud portree tolle vanemaile ja lausus: «Mina saan naise, teie portree. Igaüks on mulle kinnitanud, et pilt on väga hästi õnnestunud.»

Kolmapäeval, 1.6.1986 Pariisis

Maria Niarchos helistas ja kutsus mind tema isa **Stavrose** paleed uudistama. **Marmori**st eessaal, hall, kus sillerdas puhas kuld, salong, mis oli tapetseeritud impressionistide maalidega. Kõikjal valitses hämarus. Üks-nes maalid olid valgustatud ja nägid välja nagu võltsingud.

Öhtul olin kodus. **Bob** ja **Bianca** läksid «Castels'isse», kus nad sattusid kokku **Maria Niarchose** ja tema noorema poja **Constanti-niga**. Too oli juba 16-aastane ja kaotamas oma lapselikku ümarust. Pärastlõunal oli poisil olnud kokkupuude tema elu esimese naise-ga, telefonilibuga. Kõigest sellest sai **Bianca** teada **Maria** käest, andes talle vaiki-mistootuse. Loomulikult lobises ta kohe kõik minule edasi.

Laupäeval, 30.8.1986

Pärast **Madonna show'd** läksin lava taha. Tal oli seal hiiglasuur šokolaadist valmistatud «jalg», millest siis kõik haukasid. Kohal oli ka keegi **Martini**-nimeline noormees. Oli kuidagi pööraselt kurblik. **Martini** näole olid juba tekkinud AIDS-i reetlikud jäljed. Mulle meeldis eriti see, et **Madonna** hammustas šokolaadist tükke kord siit, kord sealt. Ta ei hoolinud sellest põrmugi, et nii võib ehk te-magi nakatuda.

Reedel, 7.11.1986

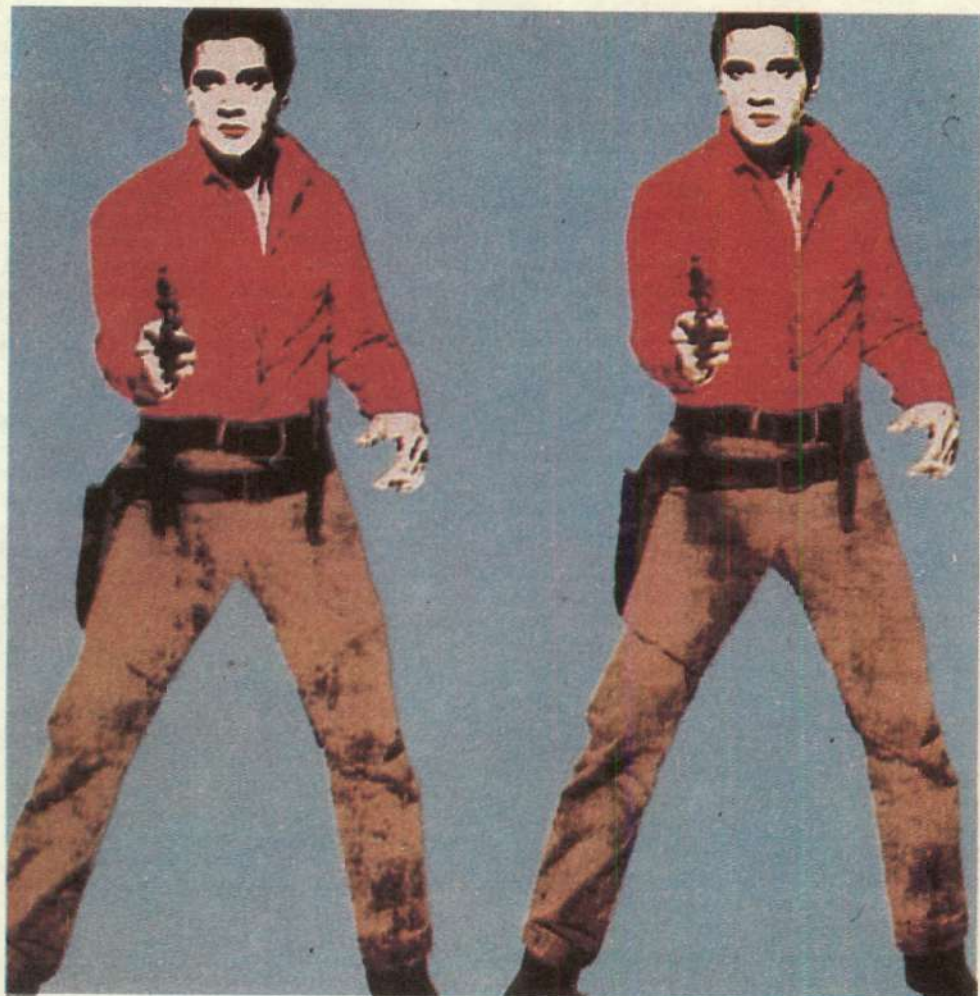
Yoko Ono tuli minu näituse avamisele. Üks minu söber kiitis töid meisterlikeks ning tahtis mind sülelda. Utlesin, et see on täielik praht. Olin kangale lihtsalt kusnud. Ma olen teinud nõnda juba aastaid. Hakkas päris kahju kõikidest nendest vanadest leedidest, kes seisid, uudistasid tükk aega ja pärisid see-järel, kuidas ma nood pildid teinud olen. Mul polnud lihtsalt südan neile tött rääkida. Nad seisid ju peaaegu ninapidi piltides kinni ja momendil oli kohutav tunglemine. Pealegi pole see tehnika minu välja mõeldud. **Salvador Dali** jutustas mulle kunagi, et ta on sääras-t meetodit juba varem kasutanud. Kõik olevat tollal imetlenud tema uut stiili ning pidanud seda suureks kunstiks.

Reedel, 5.12.1986

Archie ja **Amos** olid öhtul töbised. Mõle-mad hakkavad mul juba vanaks jääma. Elu on nii lühike ja koera elu veelgi lühem. Varsti on nad mõlemad taevas.

Teisipäeval, 17.2.1987

Kui jõudsin koju, helistasin **Fredile** ja teatasin, et olen **Fendi**-õekeste poole mine-miseks liiga väsinud. **Fred** helistas siis oma- 87



Andy Warhol. «Elvis I» (1964).

Andy Warhol.
«Autoportree» (1967).

korde Fendidele ja ütles, et ma ei saavat tulla, kuid tema võiks minu asemel mõne tüdruku kaasa haarata. Sealt aga vastati, et ära näe vaeva. Nad ei soovi teda ilma minuta näha.

Heitsin voodisse ning tukastasin, kuid ärkasin juba kell 6.30 ega saanud enam und. Võtsin pisut vaaliumit, ühe unerohutableti ja kaks aspiriini. Seejärel uinusin ma nii sügavasti, et ei ärkanud kell 9.00 Pat'i helistamise peale. Viimane ehmus, et äkki on minuga midagi juhtunud ja palus mu majapidajannat Aurorat, et too mind ärkvele raputaks. Ah, kuis oleksin soovinud, et ta oleks lasknud mul edasi magada.

Andy ei juiustanud oma päevikule, et ta oli eelmisel laupäeval (14.2) küllastanud doktor Karen Burke'i ning kurtanud seal sapivalu üle. Kuna valud ägenesid, püsis ta terve pühapäev voodis. Andy hirm haigemaja ja operatsiooni ees oli niivõrd suur, et ta ei julgenud neid sõnu isegi valju häälega välja öelda.

88 Ta olevat maininud, et jätkab oma päevikut



hiljem, siis, kui «see» on möödas. Päev hiljem viidi ta New York Hospitali. Laupäeval (21.2) opereeriti tema sapipõis. Näis, et löikus õnnestus suurepäraselt. Ta vaatas veel telerit ning helistas oma sõpradele. Ja suri pühapäeva varahommikul (22.2.1987).

Tõlkinud KALMER SAAR

Mõned kommentaarid Andy vähemtuntud sõprade kohta:

Berenson, Marisa (s 1948) — ameerika mannekeen. Mänginud kaasa mitmes filmis (tema seni parim roll oli Stanley Kubricki kostüümfilmis «Barry Lyndon», 1975).

Bianca (õieti Bianca Perez Morena de Macias) — seitskonnadaam, sündinud Nicaraguas. Oli aastail 1971—1979 abielus ansambli «The Rolling Stones» laulusolisti Mick Jaggeriga.

Goddard, Paulette (1911—1990) — ameerika filminäitlejanna. Tuntud eelkõige Charles Chaplini linasteoste «Moodsad ajad» (1936) ja «Suur diktaator» (1940) kaudu. On olnud abielus nii Chaplini kui ka Erich Maria Remarque'iga.

Hall, Jerry (s 1957) — ameerika mannekeen. Esinenud vahel ka näitlejana (praegu näiteks on teatris tema kanda Marilyn Monroe kunagine tuntud filmiroli William Inge' näidendis «Bussipeatus»).

Halston, Roy (1932—1990) — tänavu märtsikuus AIDS-i surnud ameerika moekunstnik.

Hudson, Rock (1925—1985) — esimesi nimekamaid AIDS-i surnud filmiinimesi. Oli 1950.—1960. aastatel säravamaid romantiiliste kangelaste kehastajaid arvukates melodraamadest ja seiklusfilmides.

Liberace, Wladziu Valentino (1919—1987) — poola-itaalia päritoluga ameerika estraadikunstnik ja pianist.

Loos, Anita (1893—1981) — viljakas ameerika romaanikirjanik, stsenaarist ja dramaturg.

Niarchos, Stavros Spiros (s 1909) — maailma suurima erakäite oleva tankerite laevastiku perekmees, kreeklane.

Rivers, Joan (s. 1937) — ameerika naiskomödiandant.

Saint Laurent, Yves (s 1936) — üks prantsuse tuntumaid moekunstnikke.

Schwarzenegger, Arnold (s 1947) — Austrias sündinud ning 1967. aastast USA-s elav endine kultuurist (7-kordne «Mr Olympia», 5-kordne «Mr Universe»), praegune filminäitleja. Filme: «Barbar Conan» (1982), «Punane Sonja» (1985), «Punane kuumus» (1988).

Shields, Brooke (s 1965) — ameerika lapsmannekeen, kes teigi endale lootustandva filminäitlejana nime verinoore lõbutüdraku osas Louis Malle'i filmis «Pretty Baby» (1978). Teisi filme: «Mustlaste kuningas» (1979) ja «Lõputu armastus» (1981).

TEATRI(ELU)- KROONIKAT

RAHVUSVAHELISEL TEATRIPÄEVAL MÄRTSIS 1990 JAGATI VÄLJA VABARIIKLIKUD AASTAPREEMIAID TEATRITEGELASTELE JÄRGMISELT:

Parim meesnäitleja — AIN LUTSEPP (XX — S. Mrozeki «Emigrandid»);

Parim naisnäitleja — HELENE VANNARI (Eugenia — S. Mrozeki «Tango», Maali — H. Raudsepa—M. Undi «Vedel vorst»);

Parimad lavastajad — JAAN TOOMING (T. S. Elioti «Mõrv katedraalis»), — MATI UNT — (S. Mrozeki «Tango», H. Raudsepa «Vedel vorst» M. Undi lavareaktsioonis);

parim roll muusikalavastuses — JÜRI KRJKOV (Tevje — J. Bocki «Viuldaja katusel»);

parim kunstnik — MAIMU VANNAS («Emigrandid», kostüümid lavastustele «Tango» ja «Vedel vorst»);

parim kriitik — MARGOT VISNAP (artiklid ajakirjas TMK: «Minekule määratud rahva selginevad kontuurid», nr 1, «Vabakuulajana maailmateatri suuriritusel», nr 9, emigreeritud eesti näitlejate mälestuste kogumine);

G. Otsa nim preemia — LEHTE MARK (paljude meeldejäätavate rollide ja kontserttegevuse eest);

Lauteri nim preemia (kaks näitlejapremiat) — GUIDO KANGUR (Rosencrantz — T. Stoppardi «Rosencrantz ja Guildenstern on surnud», Kustav — «Vedel vorst», Jürka — V. Koržetsi «Tühivaim», Dofään, pärast Charles VII — G. B. Shaw' «Püha Johanna») — JAAN REKKOR (Georg Rass — R. Saluri «Minek», Toomas Haava — O. Lutsu «Soo», Portimo — A. Paasilinna «Ulguv mölder»), James Tyron — O'Neilli «Saatus heidikute kuu» ja arvestades varasemaid rolle);

A. Kurtna nim preemia — MIHKEL MUTT («Rosencrantz ja Guildenstern on surnud» tõlge);

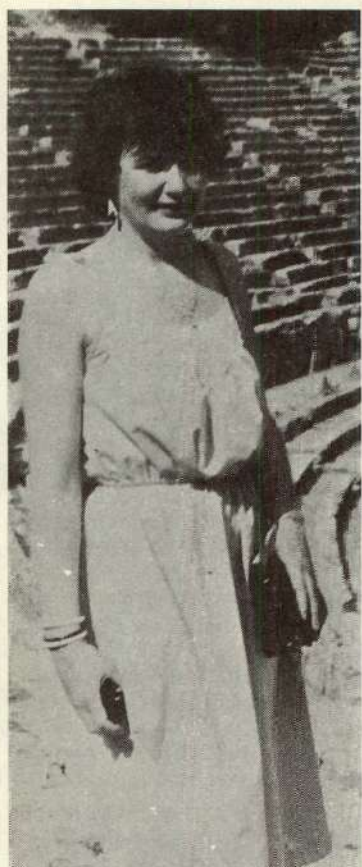
P. Põldroosi nim preemia — MATI UNT (kriitikakogumik «Kuradid ja kuningad»).

Otsustati anda kaks eripremiat — Fritz MATTile raamatu «Lavapilt» ja V. Peillile «Lavakujunduse sünd» eest

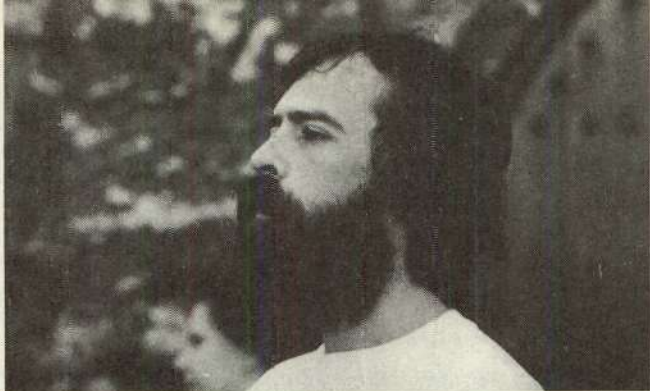
Eesti Teatriliidu preemiad — «Estonia» lavastus «VIULDAJA KATUSEL» Eripreemia — BORIS TUCHile, väga viljaka kriitikutegevuse eest.

Noore muusiku preemia — ARVO VOLMERile («Nostalgia» dirigeerimine).

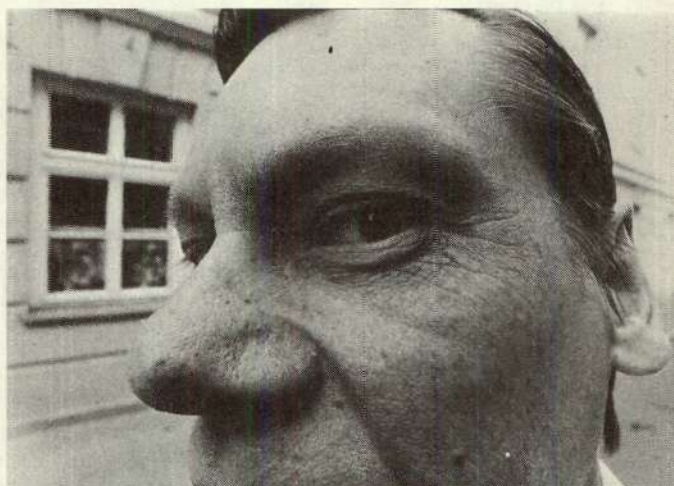
Noore balletitantsija preemia — TOOMAS EDURile (osatäitmine «Nostalgias»).



Helene Vannari



Jüri Krjukov



Jaan Tooming

Guido Kangur

Margot Visnap





Lehte Mark



Mati Unt



Jaan Rekkor

Mihkel Mutt



Ain Lutsepp

Maimu Vannas



TEATRI(ELU) KROONIKAT

RAHVUSVAHELISEL TEATRIPÄEVAL MÄRTS'S 1990 JAGATI
VÄLJA VABARIKKLIKUD AASTAPREEMIAID TEATRITEGE-
LASTELE, VT LK 96.



Anu Lamp mais 1990.
T. Huigi foto

Sündinud 29. märtsil 1958 Tallinnas.

Haridus: Ema käest sai suhu saksa, 7. keskkoolist inglise keele. Tartu Ülikoolis uuris aastail 1976—1978 neli semestrit emakeelt. Seejärel astus TRK lavakunstkateedrisse, mille lõpetas 1982. aastal.

Töökoht: Aastast 1982 näitleja Noorsooteatris. Palk 325.

Rollid lavastustes: «Makarenko koloonia», «Jumalata noorus», «Elulood», «Antigone», «Kui ruumid on täis», «Püha Johanna», «Vana maja», «Kevade», «Lõhutud vaas», «Lõvi talvel», «Lendas üle käopesa», «Valge tee», «Tühivaim», «Thijl Uhlenpiegel», «Härä Huu», «Karupoeg Puhh», «Kratimäng», «Toatüdrukud», «Maarjamaa», «Mõrv jõuluööl» ja «Väikeses häärberis».

Freelance: Külalisena Pärnus («Viktoria»), Viljandis («Nääripäev», «Salome»). Osalenud ka mitmes telelavastuses, mõneski kuuldemängus, lugenud sageli Kirjanike Majas luulet, saanud «Tallinnfilmilt» paar kõrvalosa.

Kirjatööd: Kooli ajal tõlkis Ayckbourne'i lühinäidendeid, artikleid Beckettist jm. Viimati eestindas H. Pinteri «Kojutuleku» Andres Lepiku lavastada «Ugalas» (1990).

Autasud: Preemiad nii Eesti kui ka üleliiduliselt noorte lavajõudude ülevaatuselt, Lauteri preemia aastast 1989.

Mängupaik: Aukartlik Draamateatri lava ees, erksaimat reaktsiooni kogunud akadeemilises Tartus.

Teatrit näinud: Kreekas, Põhjamaades, Poolas.

Eraelu edendab Nõmmel, Seene tänavas.

Sport: Eesti meistrivõistlustel ei osale. Küll viib poegi linna ujuma ja malet mängima. Ja igatseb taga Inge Põdra liikumistunde. Teeb seda, mida poleks enesest iial enne arvanud — laseb sõrmed aias mulda...

Teater: Näitlejas hindab mitmekülgset, pelgab kinnistumist ühte ampluaasse. Ise ihkab vahelduseks rolli säravas komöödias. Ka tervitab lavastajate vahetusi teatrite vahel, sest seisvas tiigis kipuvad lavastajale ikka tekkima oma lemmikud (ja eelarvamused kõrvalejääjate suhtes). Fraktsioone ja semutsemisi teatri sees ei pea kauakestvaiks. Imestab, et kõik tormi ja tungi mehed (olguigi et erinevaid teid pidi) nii üheaegselt rahunemise ja jumala otsimise juurde jõudnud on.

Lavastusmälus: Panso «Tants aurukatla ümber», Sapiro «Kes kardab Virginia Woolfi», Toominga «Kauka jumal», Petersoni «Godot'd oodates», Karusoo «Popi ja Huhuu», Undi «Tango»...

Kriitik tundub tihti leivatöölisena, kes pealiskaudse muljetamisega jõukulust hoiduda püüab. Süvenedes aga armub pigem iseene seeläbi süllele võttes ja lugemusega epateerimisse kui teemasse. Harvad on sellised süvaanalüüsid nagu Lea Tormise «Libahundi» käsitus, millest võis ainekst ammutada nii näitleja kui ka huviline väljastpoolt teatrit.

Persona grata: Pärnu studios, õpetajana teatrikoolis, näitlejana, isiksusena — Aarne Üksküla.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. JULY 1990

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY «PERIOODIKA».
EDITOR-IN-CHIEF: MIHKEL TIKS. ASSISTANT EDITOR: PEETER TOOMA.
THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP. MUSIC EDITORS: MARE PÖLDMÄE, MART SIIMER. CINEMA EDITOR: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 200090, ESTONIA

THEATRE

TÖNU KARK answers (3)

On the last performance of Wassermann's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, a highly successful production on the stage of the Estonian Youth Theatre, which ran for five years, two actors from the same theatre have a talk: Kalju Orro interviews Tõnu Kark, cast in the role of McMurphy. Tõnu Kark tells him about his acting career, challenging roles (such as Stalin, Hitler, Oscar Lautensack, McMurphy, etc.), the directors he has worked with and the exciting people or incidents he has met with during his stage career or in his private life.

C. HAMON. De la traduction au jeu (36)

The magazine publishes some choice excerpts from C. Hamon's exhaustive analysis of Peter Brook's direction of *Cherry Orchard* by Chekhov. The reviewer deals with the translations of Chekhov, comparing different French translations with the translation made for Brook's production. The writing is included in the 13th volume of *Les Voies de la Création*, a series dedicated to research in the field of theatre history and published in Paris. The introduction ("On P. Brook's *Cherry Orchard*") and the translation by K. Kask.

ENDEL PÄRN — April 21, 1914 — April 24, 1990 (49)

Lately the Estonian theatre world mourned the loss of the legendary actor and operetta star Endel Pärn who died at the age of 76. The magazine says goodbye to him now.

T. SUUMAN. To define theatre means to handcuff oneself (61)

Toomas Suuman, a young actor from the Rakvere Theatre, recalls the days spent in Norway where he and another Estonian actor attended a theatre seminar arranged by the Nordic Theatre and Dance Association. The seminar took place in Sundvollen, on the shore of Tyrefjord, organized as a kind of workshop with discussions and a few training lessons. The organizers offered two main topics for discussion: theatre is outdated, isolated and alone in its means of expression in comparison with other arts; we make theatre as if the world was a safe and snug place to live in.

A historical-documentary ballet on the stage of the Vanemuine Theatre (72)

An interview with Kaarel Kilvet who is one of the authors of *The Tartu Peace Treaty*, first performed in the Tartu Vanemuine Theatre in February, 1990. The play describes the events which led to the signing of the peace treaty between Soviet Russia and the Republic of Estonia on Feb. 2, 1920. K. Kilvet, himself a stage director, gives us his impressions about the production of *The Tartu Peace Treaty* (A.-E. Kerge). He calls this production, which is based on historical and documentary texts, a historical-documentary political ballet because it has been built upon the principles of ballet, not drama.

K. KASK. Historical events as theatrical play (75)

The theatre historian and critic Karin Kask analyses the production of *The Tartu Peace Treaty* in the Vanemuine Theatre and her opinion is that the production which concentrates on the historical events has left little room for the psychology of the characters. The characters have barely been outlined. The only impressive character is Jaan Poska (Ants Ander), Foreign Minister of the Republic of Estonia and acting Prime Minister, who managed to reach an agreement with Soviet Russia after a hard War of Freedom and to sign a peace treaty.

K. HERKÜL. Philosophizing on theatre (80)

The young theatre critic Kadi Herkül reflects of the 7th Baltic Theatre Festival held in Riga claiming that the festival as a theatre event was overshadowed by the political emotions reigning in the Baltic countries at present.

A. ÜKSIP. Singing... (96)

The magazine publishes a reprint from *Teater*, April 1940, a theatrical magazine issued in the Republic of Estonia. With this we mark the 100th birthday anniversary of Alfred Sällik, the legendary and brilliant King of the Operetta.

MUSIC

The discography of Eduard Tubin (14)

T. KOLOSKOVA. Tormis, folk song and the perception of time (17)

Veljo Tormis (b 1930) is one of the most original and versatile creative personalities in Estonian music. His musical idiom is characterized by modernism and, at the same time, a strong link with the past, with folk song, in particular. In Tormis' creative thinking the principles of thought of different ages, the result of different perception of time, have been organically combined. Based on the theoretical treatments in the field of literature and art by M. Bakhtin, M. Steblin-Kamenski and M. Druskin, the young critic tries to suit three different forms of time perception to Tormis' music. They are: form-repetition, form-unravelling, form-dynamic development.

C. GRINDEA. Tension in Performance (31)

Carola Grindea, a British pianist of Rumanian origin, is the founder of the European Piano Teachers' Association (EPTA) and the International Society for Study of Tensions in Performance (ISSTIP). The article looks at some possible ways how the instrumentalists might get rid of negative tensions during the performance.

A talk with Peter Lyne on British and Swedish music education (46)

Peter Lyne, of British origin, is the Head of Kapellsberg Music School in Härnösand, North Sweden. The present article describes the basic principles of music education in Sweden and in Britain, their characteristic features and peculiarities (for example, the Swedish *folkhögskola*, etc.)

A. HIRVESOO. Estonian music under the Stars and Stripes III (63)

The third instalment discusses the Estonian conductors, composers and musicians from the USA (and Canada) who have been active in several fields. The following musicians have been dealt with in a more detailed way: conductors Tõnu Kalam, Neeme Järvi, Paavo Järvi, Taavo Virkhaus, Norman Illis Reintamm, composers Adalbert and Leo Virkhaus, Herman Känd, Jüri Mandre, Paul Tammeveski, Anton Kasemets, Valdeko Loigu, Helen Tobias-Duesberg, the daughter of Rudolf Tobias, Johannes Tall, Avo Sõmer, Jaan Eerik Järvlepp, etc. and versatile musicians, such as Maja Duesberg-Roos, Rudolf Tobias' granddaughter, Maimu Miido, etc. The series of articles on Estonian musicians in exile ends with the words: «There are, of course, many people who have fallen into oblivion, but we must continue to look for them because time is working against them already. May it be our duty, the duty of the living, to trace them, to record the fate of every single human being as in the total the fate of one part of Estonian nation will be reflected.»

CINEMA

The 4th Estonian Film Festival (24)

The 4th Estonian Film Festival was held in Narva, 13—16 March. The magazine publishes the jury awards to art films, animated films, documentary films, popular science films and commercial films.

A. PESTI. The headstrong who did not want to be just cogs in the machine (26)

The review draws parallels between two documentaries released by the Tallinnfilm studio last year: *About Johannes Hint* (directed by Andres

Sõöt) and *Thirty Years Later* (directed by Jaak Lõhmus) which present the fate of two politically repressed men in the Soviet system. The reviewer himself is also a former political prisoner who met the characters of both films in prison, before and after the trial.

J. PAAVLE. A soul in the cage. And how to escape (29)

A brief review of Avo Paistik's cartoon *The Noose* (the Tallinnfilm studio, 1989). The reviewer compares the latest film by Paistik with his two earlier ones, all parts of a trilogy, *A Jump* (1985) and *The Flight* (1988). His opinion is that *The Noose* beats them all. In this cartoon the visual side is characterized by a crisp, ascetic black-and-white, although richly nuanced. The film with its tension and screen magic almost leads us into a trance.

E. J. MARTIN. Recollections of filmmaking (50)

Edmund J. Martin (b 1910), graduate of the School of Economy and Higher Film School in Vienna, resident of Lakewood, USA, recounts about his childhood years in Pärnu, studies in Austria and work as the production manager of the Eesti Kulturfilm. The recollections give us valuable information about the working conditions in Estonia of the time, as well as in some other European countries. Martin also speaks about his encounters with some prominent Estonian cultural figures.

ANDY WARHOL, as I knew him (81)

Andy Warhol (1928—1987), US director of underground films became a much talked-about figure after his 810-page diary had been published. The magazine publishes a few brief excerpts from this highly original and extremely outspoken account.

LAULDES . . .

See oli ühel sádeleval suvepäeval a. 1911 Tõrvalas (tol ajal Smolkas). Ootasime ja saatsime laeva, mis tõi Narvast suvitajaid. Seal kõlas äkki laul ja mändide vahelt ilmus nähtavalt Alfred Sálliku elav kogu. «Poisid, tulin teid vaatama!» (Tal oli siis parajasti esimene hooaeg «Estonias» seljataga.) «Kuidas sul siis ka on läinud?» — «Lauldes.» — Ja ta intoneeris uut laulu. «Mis head sa seal ka teinud oled?» — «Laulnud!» Ning laul kestis lakkamatult edasi. Oli ilmselt näha, et seda elulusti ja rõõmu ilusast päevast on temas nii palju, et see temas ei püsi, vaid pe a b välja saama . . . l a u l d e s. Jätsime ta siis niikauaks rahule, kuni ta sisemine pinge veidi alanes ja ta soliidsemaks muutus, nii et oli võimeline meile endast lähemalt pajatama p r o o s a s. Kuid vestluste sekka tungisid ikka lauluhelid, — see lauluind sobis ütlemata loodusepildiga: naerva hõbedase jõepinnaga ja sisestavate vanade mändidega. Ohk oli täidetud magusa vaigulõhnaga ja kõrvus sumises «metsakudumine» — ning eelkõige soontes tuksus ehtne noorus . . .

Nii on mulle mällu jäänud see pilt, et oleksin ma kujutav kunstnik, ma võiksin selle veel tänagi maalida, selle omamoodi sümposioni. Nii on mu vaimusilme ees too — Altermanni kõrval — suurim eesti lava charmeur, noor Alfred Sállik.

Praegune noorpõlv näeb vahest Alfred Sálliku vanemate elumeeste osades ja tal on raske (või isegi võimatu) kujutella, et see vana lõvi on kunagi olnud eesti opereti a ja o, et tema pärast on tehtud tuhat veetlevat rumalust! Aga üks sáhvata veel praegugi mõne targutuse või õpetuse sekka põuavälgatusi endistest aegadest, ja tunnud, et kuigi vananev, on ta siiski lõvi! Sellest liigist. Laota ta üle mistahes nakk, küüsisid tunnud ära! Heine on tabavalt tähendanud, et kus lõpevad sõnad, seal algab muusika. Laul on sellane muusika, kus sõnad veel täiesti lõppenud ei ole, kus neil veel mingi tähtsus on. Võib-olla just see ü l e m i n e k u l i n e s i d e, mis on iseloomustav laulule, annabki talle nii suure jõu ja võimu. Aga ta kohustab ka ühtlasi, ta seab suuri nõudmisi. Laul p e a b tulema südamest, kui ta tahab leida sinna tee. Sállik oli üks sellaseis lauljaist par excellence. Paljud on temast rohkem õppinud, paljud omavad puhtama ja kõlavama hääle, kuid sageli nende laul on külm, kunstlik ja tühi. Sállik soojendas, kõitis, liigutas ja täitis. Peamiselt selle inimliku soojuse tõttu on meele jäänud osad paljudes operettides kui ka oopereis («Pajatsid», «Tosca», «Traviata», «Hoffmanni lood», «Madalik»). Muuseas väga paljude Alfredode seast («Traviata») ei ole ma kuulnud kelleltki nii veetlevat sotto voce't kui Sállikult. Küsisin kord: «Kust sa oled selle kunsti ära õppinud?» — «Kuulasin ära ühelt lauljalt,» (ta nimetas ka mingi nime, mille olen ära unustanud) «aga üks nii peabki ju seda kohta laulma?!» — Noh, mis sa niisugusega peale hakkad! Kulla Alfred, kui paljusid asju p e a b n i i tegema, kuid siiski ei tehta! Sina aga oma kuldses naiivsuses, mis on omane igale andele, tegid targutamata nii, nagu peab tegema. Sa laulsid, sest et pidid, ja laulsid nii, sest et pidid. Ega sul olnud arvepidamist la'dele ja si'dele; sa vist tihti isegi ei teadnud nende olemasolust seal?! Sulle oli tähtis see, mis oli nootide v a h e l, sulle olid tähtsad meeleolu ja tunne, mis peitusid muusikas — ja nii oli see hea!

Nii võivad nüüd kõik need, kes sind su hiigelajal on kuulnud ja näinud, nooremaile sinust jutustada, nii et neil vesi suus kokku jookseb! Sa võid endaga rahul olla: ega seda, mis sina tegid, sulle — kahjuks küll — nii kergesti järele tehta!

Ajakirjast «Teater», aprill 1940



ALFRED SÄLLIK — 100

25. mai 1890 — 6. september 1943

