

TMK



6
/1997

6/1997

XVI AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA JÜRI AARMA, tel 44 04 72

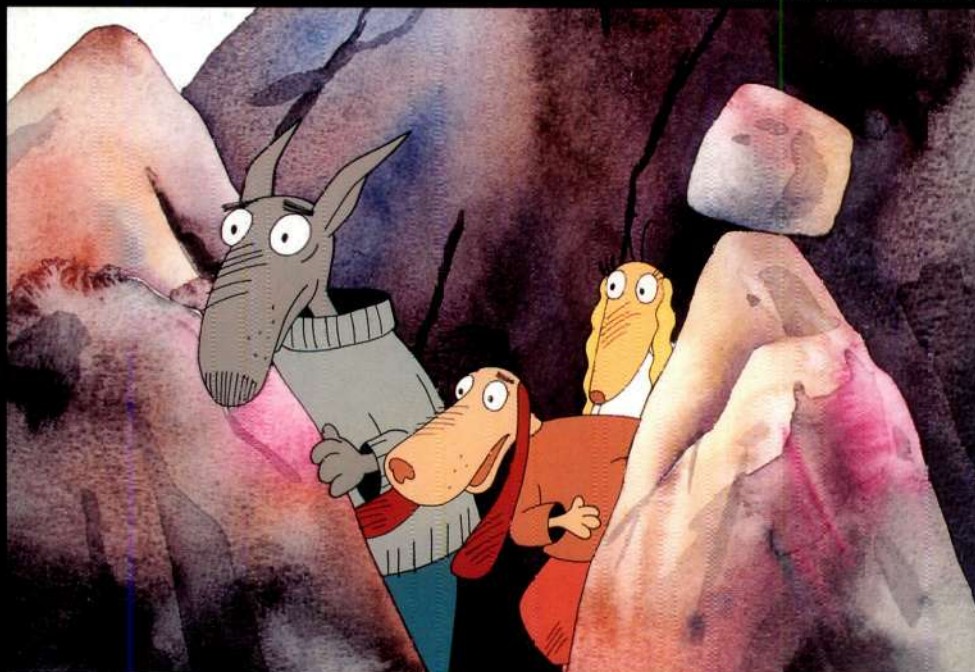
TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5
postiaadress EE0090, postkast 3200
fax 44 47 87
e-mail tmk@estpak.ee

Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 644 54 68
Teatriosakond
Margot Visnap ja Kadi Herkül, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Saale Siitan ja Tiina Õun, tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 66 61 62
Korrektor
Solveig Kriggulson, tel 66 61 62
Infotötleja
Viire Kareda, tel 44 47 87
Fotokorrespondent
Harri Rospu, tel 43 77 56
KUJUNDUS: MAI EINER, tel 66 61 62

Esikaanel: Andrus Vaarik aprillis 1997.
Harri Rospu foto

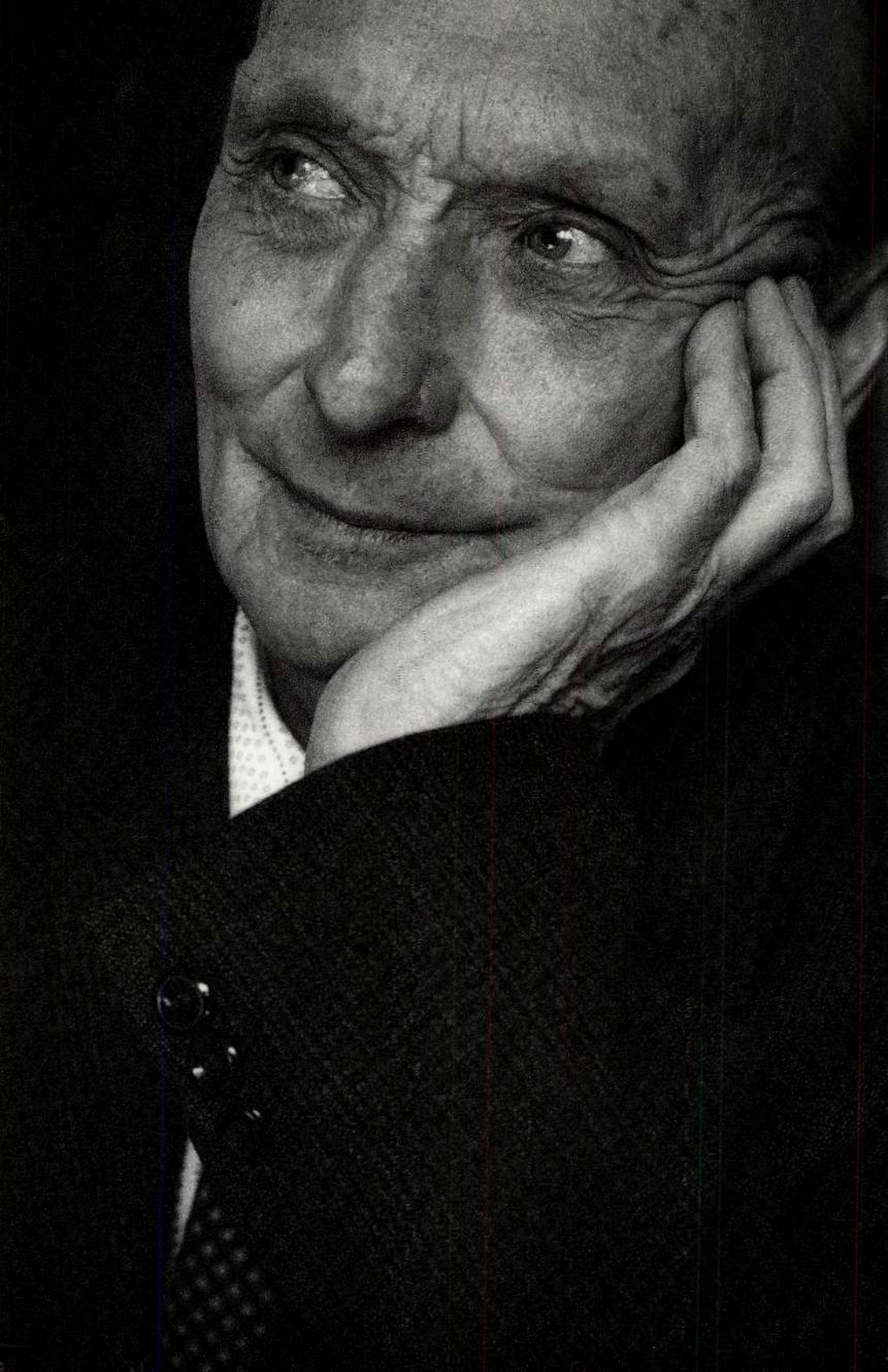
© "Teater. Muusika. Kino", 1997

"Tom ja Fluffy" ("Eesti Joonisfilm" 1997).
Režissöör Janno Põldma.



SISUKORD

TEATER		
Ivi Lillepuu	TEATRIPUBLIKUST (<i>Anno Domini 1996</i>)	12
Kadi Herkül	SOTSIAALNE TEATER: MIS SEE ON? KUS SEE ON?	33
Barbi Pilvre	TEATER ARTIKLI ASEMEL (" <i>Inglid Ameerikas</i> " <i>Eesti Draamateatris</i>)	36
Ene Paaver	NENDE ELULOOD: PIGEM SOTSIAALNE DOKUMENT KUI KUJUNDLIK ÜLDISTUS (" <i>Kured läinud, kurjad ilmad</i> " <i>Eesti Draamateatris</i>)	37
Marika Tomberg	ALEKSANDERTEHNIKA	64
Priit Pedajas	ALEKSANDERTEHNIKA TEEL EESTI TEATRISSE (<i>Intervjuu Robert Macdonaldiga</i>)	66
MUUSIKA		
	VASTAB JOHANNES JÜRISSE	3
Virge Joamets	NÜÜDISMUUSIKA JA HELSINGI	24
Avo Hirvesoo	CARL OTTO MÄRTSON 80 TÜKIKE EESTI MUUSIKA AJALUGU EUROOPA SÜDAMEST	47
Maris Valk-Falk	PADRE ANTONIO SOLER	51, 96
Sirje Häelme	HENRY PURCELLI "HALDJAKUNINGANNA" EHK LÄHEM TUTVUS SEMIOOPERIGA	68
Anneli Remme	PERSONA GRATA. ELMO TIISVALD	93
KINO		
Katarzyna Taras	ANDRZEJ WAJDA VALIKU KEERULISUSEST (<i>Andrzej Wajda filmist "Kannatusnädal"</i>)	19
Manana Chyb	MÜÜRI TAGA (<i>Intervjuu Andrzej Wajdaga</i>)	21
	KES TEAB, KUNAS MEIDKI NAERMA HAKATAKSE (<i>Uus põlvkond hindab Andres Söödi vana filmi "Jaanipäev"</i>)	41
Peeter Ernits	TOONELA LINNU SÕNUM (<i>Rein Marani filmist</i> <i>"Toonela lind — must-toonekurg"</i>)	56
Jaan Ruus	INIMENE KARDAB TULEVIKKU (<i>Intervjuu Rein Maraniga</i>)	59
Helmut Jänes	"DR CALIGARI KABINETI" SÜND JA SELLE EELLUGU (<i>Robert Wiene ekspressionistlikust mängufilmist</i>)	80
Ilona Martson	RAHVUSVAHELISED KOERAD KODUMAISES MULTIFILMIS (<i>Janno Põldma ja Heiki Ernitsa jooniserialist</i> <i>"Tom ja Fluffy"</i>)	89



VASTAB JOHANNES JÜRISSEON

Sinu läheneva 75. sünnipäeva eel tahaksin kõigepealt küsida: kui palju oled sa varem intervjuusid andnud ja kellele?

Üldiselt pole ma reporteritele jalgu jäänud. Umbes kümme aastat tagasi jäin siiski Viljandis "Sakala" lehemehel risti teele ette. Tookord avaldas leht pikki kultuuriloolisi artikleid ja minagi kirjutasin mõned sellised. Aga enesest räägin esimest korda.

See on meeldiv üllatus ajakirjale "Teater. Muusika. Kino". Nüüd asume aga põhjuse juurde, mis andis tõe Jürisson metsast välja kutsuda ja mikrofoni ette seada. Oled jõudmas ühe tähtpäevani oma eluteel. Millist tähendust annad sa teatud punktide avalikule esiletoomisele aja muidu ühtlases kulgemises? Aeg peatatakse ühel heal hetkel ning oodatakse, et inimene vaataks tagasi ja peaks juubelit.

Mina kardan neid sünnipäevi ega taha nendega üldse tegemist teha. Ma hoiaksin nendest eemale. Nii nagu Mart Saargi vanasti püüdis tähtpäevade eest ära joosta. Ta soovis, et kogu isiklik elu oleks sordiini all, et keegi ei näeks ega kuuleks sellest midagi. Eks see sõltu inimese iseloomust. Mõnele meeldib, et nendest räägitakse ja pilte lehte pannakse. Mina jätaaksin nad kõik kus seda ja teist ning oleksin suures rahus ja rõõmus seal metsas omaette. Ja kas see aja peataminegi hea on. Hakkad liiga mõtlema, ja me teame, et mõtlemine on jälle õnne vaenlane. Õnne eest iseenda jalgealust. Elu on näidanud, et mõtted ei lähe ju iga kord positiivset rada, hakkad ennast haletsema ja tont teab mida veel. Parema kaeva oma koduaia mulda ja vaata, kuidas kevad tuleb. Siis on hoopis lahedam.

Täna, kui me seda juttu siin Eesti Keele Instituudi seinte vahel ajame, tähistab kristlik maailm ülestõusmise esimest püha. Milline on sinu vahekord usu ja kirikuga?

Kirikukirjades ma olin. Ema oli usklik, emaga käisin kirikus ja ma püüdsin temast aru saada. Me kuulusime Suure-Jaani kiriku juurde.

Nõukogude ajal, kui usuasjadega tegelemine oli väga ebasoovitav, eriti õpetajatel, olin ma kange kirikuskäija. Käisin ja kuulasin suure mõnuga. Nüüd, kus kirikuskäimine läks vabaks ja on isegi soovitatav, ei kipu ma millegipärast sinna. Mis puutub ususse, siis ega ma usklik ei ole. Tahaks olla, aga ei saa. Mulle käib see natuke mõistuse vastu. Esitan endale igasuguseid lolle küsimusi ega oska nendele vastata. Siis küsin endalt, mida ma usun, kui vastata ei oska. Vaimulikud räägivad pidevalt patust, mis tuleb andeks paluda. Mul tekib kohe küsimus, mis asi see patt on? Siis nad räägivad igavesest elust ja pattude lunastamisest. Mul tõuseb iga sõna juurde kümme küsimust, millega ei oska midagi peale hakata. Kui keegi minu eest vastab, siis see vastus mind tavaliselt ei veena. Selletõttu on see kiriku asi rohkem usu asi — usu, aga ära mõtle. Nii see inimese loomus on. Ükskord väldib mõtlemist, teinekord kipub jälle mõtlema ja küsimusi esitama.

On üldiselt teada, et Jürisson on Viljandimaa mees, Suure-Jaani kihelkonnast pärit. Eesti Muusika Biograafiline Leksikon märgib sünnikohaks Taevere valla Nõmmitsa küla.

Vanasti oli see nii, jah. Nüüd on Taevere vallast Suure-Jaani vald tehtud. Nõmmitsa küla ka enam ei ole, on ainult bussipeatus.

Nõmmitsa küla oli ilusa koha peal Suure-Jaani, Kaansoo ja Kurgja vahel, metsa sees. Kui Carl Robert Jakobson 1882. aastal suri, olid matuselised minu sünnikoha lähedalt läbi läinud. Vanasti oli küla suur ja talud jõukad, aga tormised ajad on inimesed laiali peksnud. Kes on ära küüditatud, kes on ise ära jooksnud. Vanad

inimesed on surnud ja kohad on maha jäetud. Aga metsad mühavad endiselt. Nagu laulaksid "Oli kord..."

Kõnele oma kodust ja lapsepõlvest.

Minul ei ole õiget kodu päriselt olnud — ema kasvatas mind üksi. Ema oli lihtne taluteenija. Kevadel tehti kuhugi talusse aastaks kaup, järgmisel aastal olime jälle teises kohas. Mina käisin karjas, ja nii see rännakuelu käis. Kui hakkasin koolis käima, jäime Suure-Jaani. Seal oli meil väike tuba ja köök mitme peale. Seda võiks koduks nimetada, aga siis olin ma juba kaheksa-üheksa aastane. Suure-Jaanis koolis käisin kuus aastat. Maja, kus ma elasin, on maha lõhutud. Koolimaja on aga elumajaks tehtud.

Millal muusika su ellu tuli?

Suure-Jaanis oli selline mees nagu Paul Kondas. Tema on kuulsaks saanud oma naivistlike maalidega, omal ajal taheti neid suure raha eest ära osta. Ta ei müünud. Kondas oli üksik, perekonda tal ei olnud, ka võimumeeste ja kirikuga oli ta opositsioonis. Ta pühendas ennast täielikult koolilastele ja oskas õpilasi tööle rakendada. Mõnikord mängis poistega koos jalg- ja käsipalli. Ka viiulimäng oli tal käe sees, samuti oskas Kondas tunnisi arusaadavalt muusikast rääkida. Asjahuvilistele andis ta pillid kätte. Olen mitut tema pakutud pilli mänginud — kooli orkestris mängisin tšellot, kontrabassi, harmooniumi ja trombooni. Siis läksin linna tuletõrjeorkestri õpilaseks, seal mängisin trompetit.

Suure-Jaanis oli üldse väga muusikaline õhkkond. Joosep Kapi vaim oli tookord veel nii tajutav, et lausa uskumatu. Üks mu koolivend, Paul Tihane, oli absoluutselt ebamusikaalne. Kord sattusime temaga koos Hans Kapi loengule. Palvemajas oli palvetund äsja lõppenud. Hans Kapp tuli, palus palvelistel kohale jääda ja ütles, et tahab Beethovenist rääkida. See oli ajal, kui ilmus Semperi tõlgitud Romain Rolland'i raamat Beethovenist. Hans Kapp oskas ennast kuulama panna. Jäi meelde, et Beethoven oli üks erakordne isiksus, sõltumatu ja ülikute vastu sageli isekas. Koolivend Paulile mõjus see jutt nii, et ta hakkas suurt heliloojat jälgendama: ajas juuksed sassi, käis pakasega ilma palitu ja mütsita mööda tänavat ning ütles vastutulijatele beethovenlikke teravusi. Olime siis kümne- või üheteistkümne-aastased. Paul rääkis, et temagi kuulvat Beethoveni kombel jumalikke hääli, eriti kuuvalgel järve ääres. Sõnad "Kuupaiste sonaat" oskas ta sageli oma jutu sisse põimida. Vaat, mis tähendab üks hea rahvalik loeng muusikast.



*Mobiliseerituna
Teise maailmasõja päevil.*
Foto Johannes Jürissoni kogust

Suure-Jaanis oli tol ajal väga palju kontserte. Kapi Villem käis konservatooriumis ja tõi sageli oma õpikaasläsi sinna esinema. Mäletan lauljat Jenny Siimonit, orelivirtuoos Mühlenit ja viiuldaja Artur Saati. Lisaks muidugi Artur Kappi, Mart Saart ja Villem Kappi, kes kõik olid tugevad orelimehed.

Suure-Jaani daamid tegid kultuurimajas sageli pidusid, kuhu kutsuti ka "Estonia" soliste. Mina nägin seal tantsimas Boris Blinoffi. Muusikat kostis ka tänavale. Kui läksid mööda Villem Kapi majast, harjutati seal klaverit, kirikuorelil oli keegi Bachiga ametis. Kohalik pianist oli Herta Köpp, tema majast kostisid Chopini õrnad nokturnid. Kas selles öhkkonnas ei hakka noor inimene muusikasse sisse elama? Mulle meeldis kõiki neid kuulata.

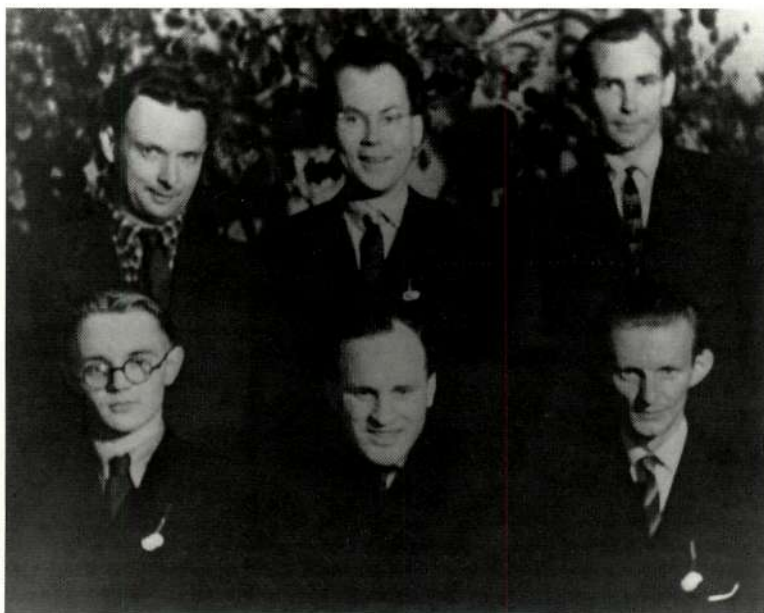
Millise pilli sa valisid "oma pilliks"?

Nii nagu mul pole õiget kodu olnud, pole mul ka oma pilli. Mis ma kätte sain ja mida Kondas pakkus, seda püüdsin mängida. Ka viiulit piinasin ja mandoliini tiristasin. Kondas oli selles mõttes kaval mees, et sättis noodid vastavalt sellele, kuidas pillimees oli. Kui pillimees pidi kontrabassil kahte duuri tõmbama, siis noodid ainult need kaks duuri olidki. Kui mees natuke kangem oli, siis õpetaja kirjutas talle niisuguse partii, mis parasjagu õpilase võimetega sobis. Kondas pani orkestri kokku ja mängijad said noodist jagu. Lood olid lihtsad, aga muusika meeldis ja põnev oli ise muusikat teha. Ei tea muidugi, kuidas see teiste kõrvus kõlas.

Noodikirja õppuse sain ka Kondase käest. Võtsin vanad lööklaulud ja tiristasin neid mandoliinil, nagu jõudu oli. Kuidas ma neid mängisin, kes seda teab, aga ma olin asja juures ametis.

Millal sa klaveri juurde jõudsid?

Suure-Jaanis ei olnud klaverit. Tegelikult mõnes perekonnas oli küll, aga sinna seltskonda ma ei kuulunud. Kui ma Suure-Jaani kooli ära lõpetasin, tulin Viljandisse. Seal sattusin Figaro elu elama — olin pagar, ärimüüja ja mis ameteid ma seal kõik pidasin. Viljandis sattus üks Peterburi konservatooriumi haridusega saksa daam olema, pianist Elli Ullmann. Läksin tema juurde klaveritunde saama. Ta oli hea lehest lugeja. Alati, kui ta loo andis, mängis selle bravuuriga ette. Minu jaoks oli see lausa vapustav, olin kaua selle ettekande mõju all. Klaverit mul endal ei olnud, aga võimalusi linnas leidsin. Dirigent Tõnu Kalami vanaisa juhatas Viljandis orkestrit ja lavastas operette. Ta värbas mind sinna orkestrisse kontrabassi mängima. Ülemaalse Eesti Noorsoo Ühingu ruumides, kus proove tehti, oli klaver. Seal ma siis seda



Tallinna
Muusikakooli
õpetajaid ja
lõpetajaid 1957.
aastal.

I rida (vasakult
paremale): Leo
Semlek (lõpetajana),
Uno Naissoo, Ilmar
Mägi (lõpetaja);
II rida:
Johannes Jürisson,
Vidrik Kivilo ja
Veljo Tornis.
Foto TMMi
arhiivist

harjutasin ja õpetaja oli minuga rahul. Kas ma nüüd tema pedagoogilisele mõodule vastasin või oli tal lihtsalt tähtis, et õpilasi oleks ja need talle raha tooksid. Igatahes andis ta mulle tähtsaid lugusid mängida: Beethoveni "Pateetilis" sonaati, Weberi "Kutset tantsule", Griegi pala "Kevadele" ja muudki. Kuidagi ma nad ära mängisin.

Ma olid kaheksateist aastat vana, kui jõudis kätte aasta 1940.

Sel suvel olin ma Viljandis. Enne olin pagar, siis vahetasin elukutset ja läksin saapakauplusse müüjaks — ikkagi puhtam amet ja pole vaja hommikul kell kolm üles tõusta. Kui nõukogude võim tuli ja rahareform paistis, hakkas rahvas hirmsasti poes tunglema. See tegi närviliseks ja väsitas. Siis pakuti kohta Vene sõjaväe pagari-tööstusse, palk ka poole tugevam. Töötasin seal niikaua, kuni tuli mobilisatsioon ja sõit Venemaale.

Kas sõjaväes oli võimalik ka muusikaga tegelda?

Vähe küll. Venemaal sattusime tööpataljoni. Alguses olime Kirovi oblastis, talve tulekuks juba Siberis. Hakkasin seal sisse elama ja ümbrust vaatama. Nägin kultuurimaja. Läksin sisse ja vaatasin — klaver! Hakkasin mängima. Pill isegi hääles! Sain seal ehk pool tundi mängida, kui minu juurde tuli esinduslik daam, balletiartist Irene Tšernotskaja. Tuli välja, et sinna oli evakueeritud osa Suure Teatri artistidest. Tšernotskaja oli klubi juhataja ja vajab klaverimängijat, kes võiks ilma noodita mängida. Seletas, et nooti pole, aga isetegevust teha on tarvis. Lubas viisid ette vilistada, et siis pianist lauljaid ja tantsijaid koos akordidega saata võiks. Mulle see just sobis. Eks ma oleksin viisid noodist ka ära õppinud, aga vilistamise peale olin mihkel mängima. Mind võeti välitöölt ära, polnud tarvis neljakümnekraadise pakase kätte palgimetsa minna. Sain harjutada ja elasin päris toredaid päevi. Aga see aeg ei kestnud kaua, vahest paar kuud, kuni meie üksus sealt ära viidi.

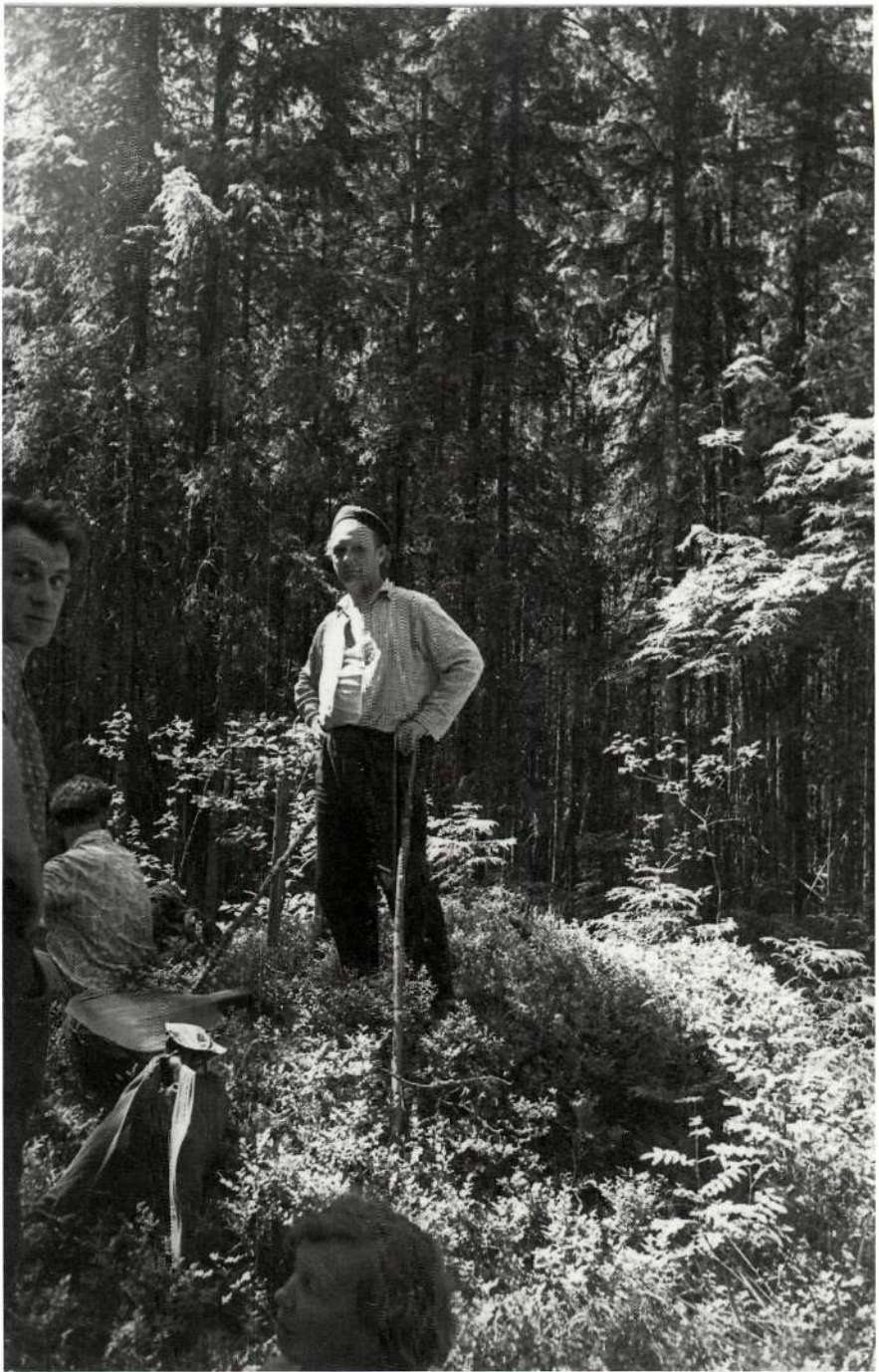
Muusikaõpinguid jätkasid pärast sõda Tartus.

Kui mind demobiliseeriti, olin Tartumaa rahandusosakonnas koosseisude inspektor. Paralleelselt hakkasin käima Tartu Muusikakoolis. Tegin sellise rumala vea, et läksin vana õnne peale klaveriklassi. Tundus, et lõpuks ometi saan klaverit õppida. Õppemaksu ei olnud, võeti lahkelt vastu... Aga see oli eksisamm. Olin üle kahekümne aasta vana, vahepeal kõvasti füüsilist tööd teinud. Kõige hullem, et sain sõjas

1961. aastal Kultuuriülikooli matkagrupiga Hiipassaares tamme istutamaks.
Johannes Jürisson taga vasakult teine.

Foto TMMi arhiivist





"Sakala" teel Hüpasaare poole 1960. aastatel. Vasakul seisab Mihkel Sildos, keskel seisab Johannes Jürisson.

Foto TMMi arhiivist

haavata, käsi lasti küünarnuki juurest läbi ja kaks sõrme olid täiesti tuimad. Pool aastat olin Mall Sarve õpilane. Tema andis mulle märku, et asi ei klapi. Sain ise ka lõpuks sellest aru. Läksin muusikateooriasse üle ja sinna ma jäingi. Põhilisteks

õpetajateks olid Johannes Bleive ja Juhan Simm. Literatuuri andis kuulus Arthur Hone, vene muusikat Aleksandra Semm-Sarv, rahvaloomingut ja koorimuusikat Richard Ritsing. Lõpetasin kiitusega.

Edasi tulid Tallinna, kaugele kodusest Lõuna-Eestist?

Ega ma ise ei mõelnudki Tallinna tulla. Mulle määrati koht Viljandi Lastemuusikakooli. Bruno Lukk, kes oli riigieksami komisjonis, kutsus Tallinna konservatooriumi. Neil oli tarvis teoreetikuid. Olin muidugi tiivust tõstetud. Võib-olla poleks ma sisse saanudki, kui eksameid tegema oleksin pidanud. Aga et ma kiitusega lõpetanud olin, võeti ilma vastu. Nii ta läks.

Muusikateaduse kateedris luges meile muusikaajalugu Artur Vahter. Leichter oli sel ajal põlu all. Lõpupoole tuli ta tagasi ja hakkas lugema eesti muusikat. Tema juhendamisel tegin diplomitöö teemal "Mart Saare soololaulud". Mul on kõik õpetajad head olnud. Üldiselt on aga nii, et kes ikka õppida tahab, võib igasuguse õpetaja juures õppida.

Legendaarne oli muidugi Heimar Ilves. Tema õpetaja moodi ei õpetanud. Tema tarkus ja filosoofia, maailma nägemine ja muusika tunnetamine oli põnev, aga tunnid läksid kõik õigest teemast mööda. Hajameelne oli ta ka. Oli niisugune tore lugu. Ilves armastas õpetajate toas malet mängida ja jäi sageli tundi hiljaks. Olime kolmekesi rühmas, Erich Loit, Felix Randel ja mina. Ootasime ja ootasime, lõpuks Ilves siiski tuli. Küsis nagu muuseas, et mida me siis täna võtma hakkame? — Võtame Schuberti!, Tema vastu: oodake, ma lähen toon kodut Schuberti albumi. Ta elas sealsamas lähedal. Läks ja kadus. Tund lõppes ja me läksime laiali. Hiljem tuli Ilves vastu ja kurtis: läksin koju ja mõtlesin, mispärast ma koju tulin. Schubert jäigi koju lesima.

Aga see, kuidas Ilves klaverit mängis ja literatuuri tundis, oli vaimustav. Puhus natuke sõrmede peale ja hakkas mängima. Mäletan, kuidas ta ükskord Chopini ballaade tutvustas. Võttis noodi ette ja püüdis mängida. Noot segas, ei tulnud seal midagi välja. Siis pani noodi kõrvale ja mängis peast kõik neli ballaadi ära.

Tal olid omad seisukohad, mida oskas veenvalt põhjendada. Talle ei meeldinud Rahmaninov ja Liszt. Mängis Liszti töötluse Schuberti laulust "Vaikselt anuvad mu laulud" nii, et jäigi mulje banaalsest muusikast. Ega tunnist tavaliselt suurt midagi välja ei tulnud, kui ise küsima ei hakanud. Aga kui oli küsimusi, sattus ta hoogu, hakkas mängima ja siis toimus tund. Paistis, et kogu maailma muusikaliteratuur oli tal peas, alates ooperitest ja soololauludest kuni keelpillikvartetide ja sümfooniateni.

Pärast konservatooriumi lõpetamist jäid sinnasamasse tööle.

Lugu oli nii. Ilves läks vastuollu rektor Vladimir Alumäega — teda peeti liiga vabameelseks, ta ei paandinud nõukogude süsteemi alla. Poliitunnis ta ei käinud, referaate ei teinud, marksistlikele tõdesid ignoreeris. Ilvesele hakati kannu peale käima. Heideti ette vaimuliku muusika õpetamist, Bachi "Mattheuse passiooni" mängimist tunnis, teadusliku töö unarusse jätmist ja mida kõike veel. Nii nad ta lahti kangutasid. Sain tema järglaseks, hakkasin lugema lääne muusikat. Pidasin pedagoogi ametit kuni 80. aastate keskpaigani. Elasin siis juba Hüpassaares. Sõitsin iga nädal Tallinna, andsin kaks-kolm päeva tunde ja läksin metsa tagasi. Mul jäi algul pool ja hiljem veerand koormust.

Tohutu töö tegid ära kuuekümnendail aastail, kui ilmusid raamatud "Vanast muusikast" (1961), "Palestrinast Bachini" (1966), "Heliloojad-romantikud" (1967) ja veel neli publikatsiooni muusikaajaloost, viimaseks Wagnerit käsitlev "Muusikud polemiseerivad" (1972). Need ilmusid ühise pealkirja all "Kultuuriülikool". Mis innustas seda tööd ette võtma ja kellele need olid suunatud?

Sel ajal oli Tallinna Kultuuriülikoolis üks noor entusiast, Rein Einasto, tänapäeval tuntud geoloog. Tema mind sinna loenguid lugema kutsus. Et teadmisi muusikast süvendada, organiseeris ta põhirühmale lisaks veel teise. Olin tol ajal Tallinna Muusikakoolis õpetaja, seal me siis hakkasimegi väiksema rühmaga iga nädal koos käima. Kuulasime muusikat ja katusime teda enesele lähemale tuua. Osavõtjad tegid ise referaate, üks koguni Mahlerist, keda tol ajal ametlikult dekadendiks peeti. Kultuuriülikooli rahvaga oli selles mõttes mõnus, et nad kippusid küsima. Mõnikord oskasin vastata, mõnikord mitte. Kui inimesed tahavad muusikat kuulata, siis tõuseb endal ka huvi õpetamise vastu. Huvi on vastastikune.

Einasto leidis, et me peaksime ka seltskondlikku elu edendama. Leppisime kokku, et hakkame koos matkamas käima. Iga pühapäeva hommikul kella kümneks kogunesime Raekoja platsile Õpetajate Maja trepile, sõitsime loodusesse ja õhtuks tulime tagasi. Siis veel jõime kellegi juures kohvi ja kuulasime muusikat. Niimoodi see elu käis.

Raamatuid oli selleks tarvis, et neil oleks midagi populaarses vormis lugeda. Tollel ajal ei olnud ju kuskilt eestikeelseid muusikaajaloolisi raamatuid saada. Hakkasin siis neid tegema ja kirjastus oli ka nõus avaldama. On mis nad on, tookord olid asjaks.

Lausa legendaarseteks on kujunenud Jürissoni juhatusel toimunud igasuvised jalgsimatkad Hüpasaarde. Õieti algas teekond juba Kurgjalt, läks läbi Leetva raba ja lõppes Navesti jõe ületamisega Kaansool. Mis oli nende matkade eesmärk ja kes olid matkakaaslased?

See oli taas järg Rein Einasto ettevõtmisele. Tegime küll kohalikke lühimatku, kuid suveks planeerisime midagi tüsedamat. Panin ette minna Kurgja kaudu läbi metsade. Lähme Hüpasaarde, see mul teada! Ettepanek võeti kohe vastu. 1960. või 1961. aasta jaanipäeva paiku oli esimene matk ja kaasa tuli 13 inimest. Nii käisime igal aastal 30—40 matkajaga kuni 1982. aastani. Viimane matk oli kõige suurem, seal olid kaasas ka läti ja leedu muusikateadlased. Vardo Rumessen oli muidugi igal aastal. Tema oskas nalja teha ja oli seltskonnamees. Kui tegime Hüpasaares kontserte, mängis seal põhiliselt Rumessen ning esitas eeskätt Mart Saare teoseid. Vokaalsolistidki käisid seal esinemas; Mati Palm, Ivo Kuusk, Annika Tõnuri ja mitmed teised on seal laulnud. Mõnikord viisime isegi bussitäie publikut sinna. Need, kes ei tahtnud seljakotiga ronida, tulid Hüpasaarde loodust nautima ja muusikat kuulama. Vahel tulid sinna ka koorid: Viljandi kammerkoor, Kõrgemate Koolide

Tallinna Konservatooriumi lõpuaktus 1976.
aastal "Estonia" kontserdisaalis:
Johannes Jürisson oma õpilase Inna Kiviga.

Foto TMMi arhiivist



Jürissonide kodus Tallinnas Kreuksi tänaval.
Paremal Tiia Järg, taga Rein Raamatu sõejoonis
Mart Saarest. Pildistatud 1960. aastatel.
Foto Johannes Jürissoni kogust



Lõpetanute Segakoor ja kes kõik veel. Siis laulsime öö läbi isamaalisi laule. Tundsime, et oleme kõik eestlased ja suured sõbrad. Loosungiks sai, et hoiame kokku, meid on vähe. Mart Saare abikaasa veel elas. Tema ja Hüpasaare perenaine Hilda käisid mälestusi rääkimas. Kord oli meiega kaasas Ivalo Randalu. Tema lavastas seal "Jaaniöö müsteeriumi" Karl Eduard Söödi luule põhjal, muusikat ja tantsu tegime ise juurde. Jaanituli põles, metsasügavusest hõikas öökull. "Müstiline," oleks öelnud Mart Saar.

Kui meie esimest korda umbes veerand sajandit tagasi Tallinna Konservatooriumis kohtusime, õpetasid sa seal eesti muusikat. Jürisson oli kuulus üliõpilaste hulgas selle poolest, et oli ikka "eesti asja" ajanud. Mida sa õieti oled selle "eesti asja" all mõelnud?

No ma ei tea, kui palju ma siin revolutsionäär olen olnud. Pole ma väga kavakindlalt ega suure programmi järgi tegutsenud ega poliitikat ajanud. Aga enda meelest olen ma ikka eestlane olnud ja "nõukogude asjaga" opositsioonis ka. Mäletan, et nad tahtsid mind kangesti parteisse panna, aga mina sõdisin vastu. Kuidagi ma nende käest ära pääsesin. See "eesti asja" ajamine oli aga põnev. Umbes nii, kuidas poisid õunavargil käivad: kas jääd vahele või pääsed. Eks Einasto ja teisedki olnud suured isamaalased, kuigi me sellest avalikult ei rääkinud. Muidugi püüdsime Saare ideoloogia järgi käia, tema loodusevaatlused, isamaalisus ja suhe rahvaloominguga oli meil teada.

Tundides oli sul alati kaasas suur hulk originaalseid trükiseid eesti muusika ajaloo kohta. Miks need nii tähtsad olid ja kust sa need kätte said?

Siin on vist mängus Richard Ritsing, kellel oli kodus tohtu raamatukogu. Tema oli selline mees, kes raamatuid ja ajakirju tundi kaasa tõi. Minul oli tunnis põnev neid vahtida ja ma mõtlesin, kust neid endale saada. Antikvariaadis oli vahel Karl August Hermann "Laulu ja mängu lehti" müüa, mõne sõbra käest sain ka vanu trükiseid. Raamat on elav asi, kui hakkad süvenema keelesse ja kirjutise probleemidesse. Sellepärast ostsin antikvariaadist kõik muusikakirjanduse ära, millest rahaliselt jõud üle käis. Aga minu õpilased neist alati niisugust vaimustust ei tundnud, nagu mina omal ajal.

Kui Saar ära suri, ostsin Saare abikaasa käest veel suure hulga tema raamatukogust, niipalju kui raha oli. Seal on ka luulekogud Saare märkustega nende tekstide juures, millele ta on viise teinud.

Jürisson ja Mart Saar kuuluvad mõnegi eestlase meelest kokku. Sinu paljude uurimuste hulgas on Mart Saarel eriline koht — tema 100 aasta juubeli puhul oled koguni koostanud kogumiku "Hüpasaare laulik Mart Saar" (Tallinn, 1982), kus ilmusid põhjalikud artiklid Saare elust ja kooriloomingust. Mis teid ühendab?

Minu ema käis Saarega koos Kaansoo koolis, ta oli mu ema koolivend. Emä rääkis pidevalt Saarest. Enne, kui ma Saart isiklikult tundma sain, oli mul temast pilt enam-vähem olemas. Ükskord võttis ema mind käekõrvale: "Lähme nüüd kirikusse, Saar mängib orelit!" See oli põnev, kui ta seal oma tokaatasid mängis. Siis vedas saatus mind veel teistpidi Saarega kokku. Meil oli kehv perekond ja ema andis mind palgaliseks välja. Ükskord, kui olin suuremaks saanud, ütles ema: "Sul on nüüd konti küll, võiksid sulaseks minna." Olin ise ka sellest huvitatud, ei tahtnud karjas enam käia. Mind viidi Mart Saare venna juurde, kes oli Hüpasaares metsavaht. See võis olla 1930. aastate lõpupoole, kui ma tema juures ühe suve olin.

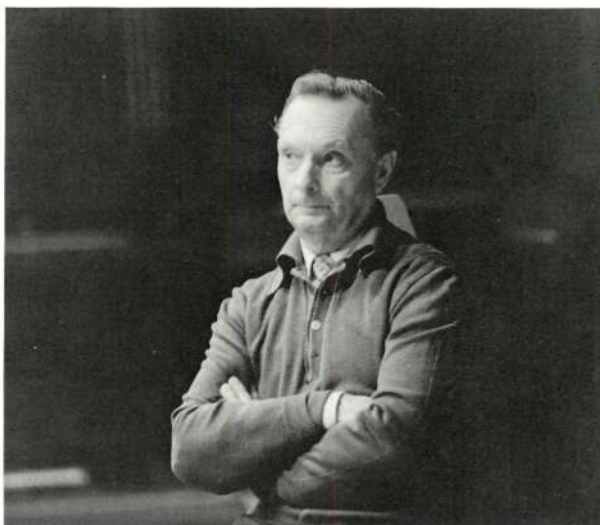
Saare talu oli seal kõrval ja ma hakkasin igal pühapäeval Saare juures klaverit mängimas käima. Saar juhtus vahel ise ka seal olema. Vaatas, kuidas mina mängin, küsis üht ja teist. Kord palusin teda mängida. Võtsin klaverilt ühe tema enda noodi ja panin talle ette. Väga kirju noodipilt paistis olevat. Nime ma ei tea, aga ära ta selle mängis. Nii polnud ma kunagi kuulnud klaverit mängitavat. Mina katsusin klahve ikka pehmelt, et katki ei läheks, Saar aga lõi klahve nii et tuli silmist väljas. Saar oli kirelik mängija ja läks sealjuures lausa põlema.

Kui ma hakkasin diplomitööd tegema, käisin korduvalt tema juures. Mul on ühte-teist tema juttudest üles märgitud. Kui ta pärast haigeiks jäi, käisime jälle teda Tallinnas vaatamas. Olukorrad ise on vedanud mind Saarega kokku.

Oled Saarele truuks jäänud ka selles mõttes, et nüüd oled tagasi Hüpasaares.

See oli ka juhus. Ma otsisin tookord sellist kohta, kuhu saaks linnast pageda.

25. oktoobril 1983. Pildistatud
Leenart Neumanni mälestusõhtul
Eesti Teatri- ja
Muusikamuuseumis.
Foto TMMi arhiivist



Parasjagu suri Saare vend ja mina hakkasin tema prouaga majakaupa tegema. Ta tundis mind, nii oli asi lihtsam, ja sinna ma jäin. Tunnen end seal kodus, aga nüüd on teised mured. Inimene jääb vanemaks, kuid et talvel tuiskudest läbi leiba tooma sumada, selleks peab olema hea tervis. Hüpassaares peab neli kilomeetrit jalgsi kõmpima, enne kui bussi peale saad. Tagasiteel veel toidukomps käe otsas. Suvel on lihtsam, aga talvel... Ka sellepärast peab sealt ära tulema, et arstiabi on kaugel. Perekond on linnas. Aga ega minust linnameest ei saa. Sobivam koht looduse keskel on juba valmis vaadatud Haapsalu kandis.

Mis võiks olla muusikateadlase ülesanne?

Minule ei meeldi see muusikateadlase nimetus, ei tahaks seda kuidagi kasutada. Ma kasutaksin nimetust muusikaajaloolane, valgustaja, vahendaja... Mis teadlane nüüd mina olen. Teadlane uurib mitu aastat mingit olulist probleemi. Järgneb avastus, millest inimkonnal on kasu. Aga muusikas on asi vastupidi. Avastus on ammu juba tehtud helilooja poolt. Meie tuleme ja hakkame seda avastust mäletsema. Võtame lahti, paneme tükk tüki kõrvale ja siis jälle kokku tagasi. Ja kirjutame sellest väga keeruliselt. Vahest loed, pingutad ja mõtled, mis selle asja vitamiin nüüd on. Minu arust pole see teadus.

Muusikavalgustaja või -vahendaja on see, kes oskab rahvaga rääkida, rahvale keerulise probleemi lihtsalt ära seletada. Aga muidugi leidub ka neid, kes armastavad muusikat väga lahata. Tean, et seda teevad mõned interpreedid, aga interpret on teine asi. Temal kõlab muusika kõrvus, iga motiiv elab, muutub ja suhtleb teiste motiividega. Isegi mulle on see mäletsemine naudingut pakkunud. Aga niipea kui ma kuulajale sellest rääkima hakkasin, märkasid, et asi läheb neist suures osas mööda. See tuli ilmselt sellest, et nemad seda muusikat ei tundnud, jutuga ju neid motiive elama ei pane. Las see tark teadus olla. Aga rahvalik vahendaja peab ka olema. Selline, kes oskab keerulisest asjast lihtsalt rääkida. Nii nagu Hans Kapp, kes Suure-Jaanis tõi ühe loenguga kaks noorukit muusika juurde.

Küsitlenud VAIKE SARV

Tallinnas 30. märtsil 1997

TEATRIPUBLIKUST

Anno Domini 1996

Voldemar Panso on öelnud: "Vaatajast teatrinäidendi üle mõtleja mööda minna ei saa. Näidend võib olla tulevikule, teater on olevikule. Ilma vaatajata kaob teatri mõte."

Selle loo peategelaseks ongi publik.

Teatriajalugu on suudetud kild-killu haaval tervikuks koondada (mõnes ajastus küll vaieldavaks tervikuks), publiku osa selles protsessis ongi jäänud kildudeks. Ajastute tausta appi võttes saab luua küll mõningase pildi (teades, mis toimus näiteks keiser Nero aegadel, keskaja hämaruses või XVIII sajandi Saksamaal), mis ometi pole terviklik ja millele vaid ajastu ise ja elanud inimesed veidike valgust heidavad. Publiku ja lava vahelises dialoogis on muutused toimunud ajast aega, need toimuvad ka praegu, meie ajal, isegi sama lavastuse ja sarnase publikustruktuuri korral etendusest etendusse.

Aga alustame algusest.

Vanast Kreekast teame me Euripidest, Sophoklest, Thesbist, amfiteatrit. Ka on teada, et kreeka publik oli kriitiline: rahulolematuse märgiks klöbistati sandaale, viha pärast katkestati ühe Euripidese näidendi mängimine. On verisoon, et Aischylose "Palujannade" koori sisse tuleku järel lapsed surid õudusest ja rasedad sünnitasid. Kuid olulisem on see, et kõigi kreeka näidendite sündmustik oli publikule hästi teada. Nende süžeed moodustasid ju osa religioosest ja kultuuripärandist. Seetõttu ei huvitanud vaatajaid niivõrd loo uusdus, kuivõrd see, kuidas draamakirjanik teemaga ümber käib, ja kahtlemata näitlejate mäng ning koori laul. Rooma riigi aegsest publikust on teada, et algul oli näitleja elukutse prestiiž väga madal. Kui näitleja ei meeldinud, võis eriti vihaseks muutunud publik ta keppidega läbi peksta. Mõni sajand hiljem tõusid aga paremad miimid lausa rahvuskangelasteks. Miimide pooldajad moodustasid oma parteid ja nende vahel läks sageli võitluseks. Keskaegsest "piltidega piiblist" müsteeriumideni arenes ka kogudus impulsiivseks publikuks. Keskaegne inimene oli väga emotsionaalne, saavutades kergesti ekstaasi. Etendusel olid korraldajate funktsiooni endale võtnud "kuradid" ja kerge see neil ei olnud, sest vahel tuli rahutama publiku vaoshoidmiseks ähvardada neid põrgutulle tirimisega. Teater ja kirik pretendeerisid kahekesi inimese hingele. XV—XVI sajandil peeti teatrit kõige ohtlikumaks kõigest kunstidest, kuna temas kehastus patt, ilmudes visuaalsena. Teatrit "Hotel de Bourgone" nimetati kloaagiks ja saatana pesaks. Endiselt etendasid trupid oma tükke enamasti laatadel ja turgudel. Et näitlejana töötada, oli vaja ka millestki elada — nii tegutsesidki näitlejad ka kauba reklaamijatena. Juba siis! A. Hardy aegadel Pariisis (XVII sajandi algul) väideti, et publik on järe ja kannatamatu. Proloogi oli vaja eelkõige selleks, et publikut maha rahustada. Iga kolme päeva tagant toodi välja uus lavastus. Ja peale tõsisemaid tükke pidi ilmingimata kavva võetama farss! N. Boileau kirjutab 1674. aastal oma "Luulekunstis", et draama ülesehituse puhul on vaja arvestada vaatajaga — intriig peab tempokalt käivituma ja olema piisavalt keerukas, et vaataja ka lõppu näha tahaks. Kardinal Richelieu jõudis veendumusele — teatri kaudu saab rahva aiju süstida monarhismi ideid. Ka Inglismaal nagu mujalgi kanti müsteeriume ja rahvuslikku dramaturgiat ette õppeasutustes, vaatamänge aga vaesemale rahvale kõrtsihoovudel — etendus jälgis rohkearvuline vaatajaskond ümbritsevate majade akendel või seis lava ees püsti. 1576 ehitati võimude korraldusel esimene teatrihoone Londoni välja. Sajandivahetuseks olid rajatud mõned erateatrid, mis säilitasid vabaõhuteatrite skeemi. Publik oli juba peenem ja nõudis keerukama süžee ning paremate dekoratsioonidega näidendeid. Inglise restauratsiooniteatri publik koosnes moekatest noormeestest, nende sabarakkudest ja linna daamidest, olles väikesearvuline, küüniline ja rahutu, tahtes rohkem ennast nähtavaks teha kui näitlejaid jälgida, ablas uue järele, võrdselt sallimatu nii poeesia kui ka kodukootud komöödia vastu. Sajand hiljem oli inglise publik muutunud arvukamaks, kuid vähem harituks, nõudes komöödia asemel sentimentini ning eelistades tragöödiat. Hispaanias jälle läks XVIII sajandil sisehoovides antud etendustel õnnelik lõpp üle üldiseks peoks. Suhtumine näitlejatesse oli väga soe ja austav. Alalisteks külastajateks olid kaupmehed ja käsitöölised. Musketärid riietusid etendusteks väga uhkelt, nende hinnang näitlejatele

oli väga oluline ning musketäridest kujunesid maitsekohtunikud. Teada on, et Lope de Vega kirjutas oma eluajal 1200 näidendit, millest on säilinud ligemale 750. Selline tohtutu toodang osutab mitte ainult väledale kirjanikusulele, vaid ka publiku täitmatale nõudmisele uute tööde järele. Beaumarchais kirjutas oma "Sevilla habemeajaja" 1772 ning 1775 esietendus see *Comedie Francaise's*, kukkudes läbi, sest oli liiga lohisev ja pikk. Beaumarchais fikseeris publiku reaktsioonid ja töötas näidendi ümber. Teine etendus läks tohtu menuga.

XVIII sajandiga lõppes side teatri ja keskaegse vaatamängu vahel — vaataja aeti lavalt minema. Leiutati eesriie, mis publiku arvates oli vandenõu nende vastu. Seni oli vaataja olnud üks tegevuses osaleja, kes tundis ennast isiksusena, kuna ta oli ühel tasemel näitleja ja tegelastega. Kui varem tunti ennast ühtse kogudusena, siis nüüd muutus lava kauniks illusiooniks, saal pimedaks karbiks. Publik tundis end nii, nagu oleks paradiisi värvad tema nina ees kinni löödud.

XVIII sajandil väitis Lessing, et "... me käime teatris jõudeaja sünnitatud põnevusest, moest, tühimusest, inimesi vaatamas ja soovist end näidata, ainult vähesed — ja need vähesed väga harva — käivad teistel motiividel".

XIX sajandi alguse Prantsusmaal lõi Pixérécourt vägivalla ja sentimentaalsuse seguga melodraamasid, kus kiiret tegevust rõhutas vastav muusika ja ning käiku lasti peened dekoratsioonid ja põnevad lavaefektid. Pixérécourt kasutas oskuslikult mõnd kulunud teemat voores võidutsemisest pärast pahede meeldivaid erutusi. Sellised näidendid vaimustasid hulgi avalikesse teatritesse sisse tunginud uut kriitikameeleta kirjaoskamatut publikut. Melodraama maanias köideti rahutud vaatajaskonda tulekahjude, üleujutuste ja maavärinatega, kasutati elusaid loomi hobuste ja elevantideni välja. 1830—1880 arenes teater kõikjal tormiliselt. Ehitati uusi hooneid, et mahutada järjest kasvavat, kuid suures osas arvustusvõimetut publikut.

Eesti teatripublikust aastakümned tagasi saab pildi, kui lugeda näiteks Anton Hansen-Tammsaare teatriartikleid, kus ta muu hulgas ütleb: "Suurt pühalikkust ja süvenemist pole me küll oma teatris kunagi tundnud, aga ometi oli vanal õndsajal mõnikord midagi selletaolist õhus. Nüüd on publik ainult vaatlejaks saanud, ta ei armasta enam kaasa mängida, kaasa elada. Ta tuleb teatrisse nagu [- -] mõnda lõbusasse paika, kus ürgab õllemuusika."

Tänast teatripublikut on püütud fikseerida veidi täpsemalt.

Linnar Priimägi on avaldanud arvamust: "Inimene näitekunsti publikuna pole mitte mõlemismehhanismiga varustatud kuuldetoru, kelle asi on saalis istuda ja laval näidatav teatavaks võtta, vaid publik on etenduse kaasautor, keeruline iseseisev olend, keda tuleb tunda ja pieteedikalt arvestada." Teatrietendust kunstiteosena on võimalik vaadelda esteetilise või sotsioloogilise objektina, vastavalt sellele on võimalik ja vajalik teda uurida. Omaette piiritletud ainega teadusharuna lõi kunstsotsioloogia kunstifilosoofiast lahku, et käsitleda kunsti "tegude" põhjal, publikule mõjumise momendil, mille tulemuseks on publiku diferentseerumine kunstisse suhtumise tüüpide järgi. (J. Davõdov)

Mis aga toimub igal õhtul teatrisaalides, kui nimetada publik ümber retsi-piendiks (sotsioloogiliseks objektiks)?

Kollektiivse vastuvõtu aluseks olev "meie"-tunne tekib publikus juba enne otsest vaatama asumist. See tekib inimeste suunitletud koondumisest — info kogumisest, piletite muretsemisest. Teatud hulgal inimestel on ühine eesmärk — vaadata. Mida vaadata, see määrab ära koguneva grupi kvaliteedi. Massist, potentsiaalsest vaatajast eraldub grupp, auditoorium ja koos sellega tekib "meie". Teatrietendust vastu võtma on tulnud palju inimesi, igauks neist on individuaalsus, erineva vaimse ja kehalise seisundiga, intellektiga, kogemustega. Seega on vaatamängulise kunsti vastuvõtt situatsioon, kus inimesed mõjuvad üksteisele, toimub kollektiivne vastuvõtt. Tekkiv seisund on märksa intensiivsem kui individuaalsel vastuvõtul, tekkivad emotsioonid on suure sisendujõuga. Etendusest saadavas nautingus ei pruugi domineerida esteetiline külg, rahuldus tekib intensiivsest "meie"-kogemusest. Seetõttu on täissaalis enamasti nautitavam vaadata. Lihtsus-tatud lähenemine oleks näha selles massiosaduse kogemise soovis ainult võimalust reaalsusest põgeneda, pingest vabaneda, tunda end inimeste keskel olevat. Tänapäeval tuntakse end väga üksikuna, see on kujunenud massitundeks ning tahetakse saada kollektiivset kaifi, n-ö hingata ühtses rütmis paljudega. Individuaalne inimene muutub massiks, mis on haaratud ühest tundeuhangust. Kommunikatiivsel etapil tekib publikus liidergrupp. Selle koosseis ja teke sõltub teatrilisest olukorrast, tema olemasolust aga sõltub etenduse vastuvõtt. Vastuvõtt ja hinnangu kujunemine on kaks eri staadiumi. Hinnangu andja rollis ei mõjuta vaatajat enam sugestioon, millel oli tema üle võim teatrisaalis istudes. Hinnangu andja roll sõltub rohkem inimese sotsiaalsest orientatsioonist, vastuvõtja roll vähem. Mihkel Mutt on öelnud: "Inimese nõudlikkus alaneb, ta naerab ja nutab ka niisuguste asjade peale, mis

tagantjärele panevad teda õlgu kehitama ning tekitavad temas "esteetilist piinlikkust". Mõju mõõta on aga hoopiski keerukas. Etenduse mõju pole sageli võimalik eraldada paljudest teistest mõjuteguritest. Eriti sellise situatsiooni puhul, kui etenduse jooksul on püsinud saali ja lava ühendav ping, kui nende kahe osapoole vahel on tekkinud kontakt, on lava ja publiku vahelise suhte fikseerimine eriti komplitseeritud. Kuigi igas olukorras on see side spontaanne ja raskesti tabatav.

Publiku uurimiseks on mitmeid meetodeid, nii selliseid, mis nõuavad vaatajate endi kaastööd kui neid, mis fikseerivad selle suhte "kõrvalt". Üheks võimaluseks on lihtne jälgimine — märgitakse üles näiteks publiku naerukohad etendustel. Samasse rühma kuulub tehniliste vahenditega, sealhulgas aplausimõõtjaga, jälgimine. On uuritud kehatemperatuuri, hingamissagedust, pulssi, vererõhku ja jõutud järeldusele, et kehad reageerivad enne, kui inimene ise sellest aru saab, st "nähaakse kopsudega" ja "kuuldakse nahaga". On uuritud sama etenduse vastuvõttu eri meediumide vahendusel (teatris, kinos, videos, TVs), konkreetseid efekte, saali erinevate osadeni jõudvat mõju (loož, parter, rõdu). On ka päeviku-vormis küsitlusi, mida inimese täidab pikema aja jooksul.

Eestis on lava ja publiku vahelise suhte fikseerimiseks ja teatri koha määratlemiseks ühiskonnas kasutatud enamasti ankeedivormis küsitlusi. Läbi aegade on neid teinud K. Kask ja L. Vellerand, kelle uuringute põhjal on välja antud raamatuke "Inimesed teatrisaalis". 1978. aastal korraldatud ulatusliku küsitluse raames "Tammaare ja meie" uuriti ka J. Toominga lavastuse "Tõde ja õigus" vastuvõttu. Ene Paaver koondas oma diplomitööks 1984/85 Pärnus ja 1985/86 Viljandis läbiviidud publiku-uuringu tulemused. Allkirjutanu on kolme hooaja jooksul vaadelnud Eesti Draamateatri ning Viljandi "Ugala" publikut ning kuuldavasti on sama tööd tehtud nii mõneski teises teatris.

Loo alguse juurde tagasi pöördudes — teater peab tegutsema täna, täna peab publik olema saalis ja nautima etendust. Ent täpselt sama moodi peab publik teatrisse tulema, näitlejate mängu nautima, kaasa mõtlema ka aasta, kolme, viie ja kümne pärast. Selleks peaksid aga teatrijuhid täpselt teadma-tundma muudatusi ja protsesse, mis toimuvad teispool rampi. Eesti Draamateater on püüdnud selles kolme hooaja vältel selgusele jõuda. Suur tänu inimestele, kes teatris oma toolilt ankeeti leides seda kas siis huviga või kohusetundega täitma hakkasid. Teatri jaoks on need arvud kokku löödud ja jälle laiali jagatud, seosed uuritud, järeldused tehtud.

Et uurimus sai tehtud teatripoolse tellimusega, on selles suhteliselt vähe üldsusele huvi pakkuvat, enamik küsimusi andis teatrile konkreetset hetke iseloomustava vastuse, mis omandab tegeliku väärtuse uuringute jätkamise korral suhtes varasemate tulemustega. Ent oli ka mõningaid küsimusi, mille vastustest-kildudest saaks kokku panna teatrikõlastaja suhte teatriga, tema arvamused, eelistused, hinnangud, tema "näo".

Eesti Draamateatris on publiku-uuringuid läbi viidud hooaegadel 1993/94—1995/96. Uuringute eesmärgiks oli fikseerida:

- * teatriskäimise sagedus
- * harva teatriskäimise põhjused
- * teatrikõlastuse ajendid
- * konkreetse lavastuse valiku põhjused
- * Eesti Draamateatri poolt avaldatava informatsiooni ja reklaami publikuni jõudmine
- * erinevate lavastuste publiku võrdlus
- * publiku sotsiaal-demograafiline iseloom
- * läbiv võrdlus varasemate anketeerimiste tulemustega

Uuringumeetodina kasutati standardiseeritud (etteantud vastusevariantidega) ankeeti ning küsitlus hõlmas praktiliselt kogu repertuaari publikut nii suures kui väikeses saalis. 1995/96. hooajal olid vaatluse all lavastused "Amadeus", "Maskeeraad", "Härra Punttila ja tema sulane Matti", "Tulumaks", "Heinapalavik", "Laenake tenorit", "Õde George'i tapmine", "Meelespea", "Doktor Karelli raske õõ", "Leekrüübe", "Kolmas politseinik".

Kahtlemata on kõigil teatritel kassaandmete põhjal ülevaade oma publikust ning piisab pilguheidust saali konstateerimaks, et mehi on publiku seas vähem kui naisi, et umbes nii ja niisuguses suhtes on keskealist, vanemat ja nooremat publikut. Ka ankeediandmed pole kahtlemata tegelikkuse arvuline (protsentuaalne) peegeldus, kuna kõik teatrikõlastajad lihtsalt ei täitnud seda, ometi on publiku sotsiaal-demograafilised tunnused ja kõikumised neis hooaegades jooksul (ning suhtes ülejäänud ankeediosadega) aluseks OMA publiku määratlemisel.

Olgu siinkohal ära toodud Eesti Draamateatri publiku sotsiaal-demograafilised tunnused kolme küsitluse tulemusena. Nagu arvud näitavad, on publiku struktuur igal aastal erinev, vaid mõne üksiku tunnuse osa publiku hulgas on kolme aasta jooksul enam-vähem stabiilne olnud.

	1993	1994	1995
Vanus			
alla 20 a	19%	25%	20%
21 — 35 a	39%	32%	40%
36 — 55 a	27%	25%	29%
üle 55 a	9%	11%	11%
Haridus			
alla kesk-	7%	14%	20%
kesk-, kesk-eri	41%	32%	46%
kõrgem	37%	38%	41%
Sugu			
mees	24%	25%	31%
naine	69%	65%	69%
Tegevusala			
õpilane	12%	22%	18%
üliõpilane	13%	9%	12%
tööline (teenind. v. kauband.)	9%	7%	12%
tööline (tööst. v. põllumaj.)	1%	1%	3%
spetsialist	33%	31%	49%
pensionär	6%	5%	5%
töötu	2%	1%	1%
kodune	6%	3%	3%
Elukoht			
Tallinnas	77%	59%	66%
Harju maakonnas	10%	9%	15%
mujal Eestis, maal	3%	12%	11%
mujal Eestis, linnas	4%	11%	8%

TEATRISKÄIMISE SAGEDUS

Läbiviidud küsitlused kinnitavad aktiivse teatrikülastuse olulist vähenemist:

	1993	1994	1995
Teatrites: harvad teatrikülastajad	16%	29%	26%
mõõdukad teatrikülastajad	27%	31%	30%
sagedased teatrikülastajad	56%	33%	39%
Eesti Draamateatris:			
harvad teatrikülastajad	16%	55%	56%
mõõdukad teatrikülastajad	61%	29%	27%
sagedased teatrikülastajad	21%	15%	17%

Niisiis on pilt mõnevõrra stabiilsem, samas ei ole arvatavasti päris tõene, et harvade teatrikülastajate hulk on sedavõrd suur — enam kui pool publikust. Muidugi on rõõmustav, kui teatrisse tuleb uusi inimesi, ent kui külastus jääb ilma järjeta, on natuke kahju, et auväärt Draamateatrist voorib läbi nii palju inimesi. Kahjuks puudub võrdlus teiste teatrite publikuga, võib-olla on olukord igal pool analoogiline. Kahtlemata mõjutab teatrit kui ühiskonna üht osa kogu ülejäänud elu: vahepeal suurenenud huvi poliitika vastu, muud meelelahutuse võimalused, elutaseme langus jne. Neid tagapõhju ja teatri kohta praeguses Eestis pole aga uuritud ning seetõttu on peaaegu võimatu olukorda täpsemalt määratleda, rääkimata prognoosimisest. Küll aga kardavad vist ka kõige optimistlikumad teatrijuhid, et külastatavus langeb veelgi.

HARVA TEATRISKÄIMISE PÕHJUSED

Miks inimesed üha vähem ja vähem teatris käivad?

Ankeedis esitatud põhjused võib laias laastus jagada kahte rühma:

* teatrikülastajast endast tingitud — huvi on, aga pole aega, raha

* teatrist tingitud — pileti hind, etenduste toimumise aeg, puudulik reklaam, lavastuste tase.

Käiksin Eesti Draamateatris tihedamini, aga ...

	1993	1994	1995
1. ... pileti hind on liiga kallis	22%	22%	32%
2. ... olen hõivatud oma tööga	30%	23%	26%
3. ... elukoht on liiga kaugel	16%	29%	23%
4. ... muu põhjus	18%		
5. ... vaba aeg kulub kodustele töödele		13%	13%
6. ... etendused lõpevad liiga hilja	10%	9%	9%
7. ... reklaam ja info teatri kohta on puudulik	10%	8%	6%
8. ... ei leia Eesti Draamateatris vaatamisväärset	9%	5%	5%

Ankeeditulemuste järgi on vähese teatriskäimise peamiseks takistuseks töö — 26% ja kodused toimetused — 13%. Ilmselt on üheks teatriskäimise langemise peapõhjuseks ikkagi ka see, et inimestel pole raha piletite ostmiseks.

Eelmistel küsitlustel pidas pileti hinda kalliks 22% küsitletutest, nüüd siis 32%.

Praeguste hindade ja palkade (aga ka valikuvõimaluste) juures on loomulik, et tavainimene peab tegema valiku. Kui käia teatris — kas teha seda teatri, žanri, materjali, näitlejate, lavastajate või hoopis sõprade pärast. Samas sõltub sellest, missugust ringkonda inimesi suudab teater praegu enda juures hoida, ka tema edaspidine käekäik, kui elatustase juhtub tõusma ja raha piletite hankimiseks on rohkem. Selle potentsiaalse vaataja tagasivõitmine, kes praegu just raha ja mitte huvi puudusel kõrvale jääb, võib hiljem kujuneda kaunis pikaks protsessiks.

Vähese teatriskäimise põhjuste reas küll alles viimasel kohal, ent publiku poolt sageli nimetatud põhjuseks oli repertuaar. Repertuaari ei vali küll publik, oma eelistused näidatakse ära "jalgadega", ometi on alljärgnevad arvamused tähelepanuväärsed, sest need osutavad kõik ühte suunda.

* Lõpetage tingel-tangel ja minge üle tõsisema repertuaari peale.

* Repertuaaris liiga palju meelelahutust ja kommertsnäidendeid. Rahvusteatri kohta küll. Suure saali repertuaar ei tee au.

* Vähem tühiseid komöödiad ja absurdikaid. Näiteks "Heinapalavik" täielik tühisus.

* Maailmaklassikat võiks rohkem mängida. Ei meeldi komöödia, sooviks — sisukamaid tükke.

* Mõelge ka nende peale, kes tahaksid teie teatris näha tõesti parimat teatrit.

* Ega nüüd iihed ja samad näitlejad ja igasugune komöödia ka massidele peale ei lähe.

* Palju kommertsit, vähe sündmust, väljakujunenud näitlejaansamblitel pisut kammitsevad stambid.

* Draamateater ei ole Eesti rahvusteater, sest tema repertuaar ja lavastuste küpsus ei vasta n-ö rahvusliku teatri etalonile. Näitlejate kooslus on väga hea, kuid lavastused (eriti repertuaarivalik) millegipärast kesised. Eesti jaoks on teater isenesest liiga tähtis nähtus, et selles ühte või teist teatrit veelgi suurema au sisse tõsta. Draamateatril on küll suurepärase loominguuline potentsiaal, kuid väljund on üsna värvitu.

* Repertuaar on liiga kerglane. Komöödias võiks huumor peituda tekstis, mitte (vabandust) tõblemises.

* Kui etendusi tuleb uusi ja tihti, siis ei ole midagi head loota. On väsinud näitlejad ja vaataja ei jõua ka kõike vaadata.

* Meeldivad väga just väikese saali etendused. Vähem külastan etendusi pealaval (ilmselt ei meeldi repertuaar).

* Repertuaar võiks enam arvestada mõtleva inimesega. Vähem kehvi komöödiad. Rohkem sisulist ja vaimset.

* Repertuaari tahaks rohkem vene autoreid.

* Alati on raha väljaandmine seotud riskiga, et pettun.

* Mulle ei meeldi absurdietendused ja komöödiad, mis ei ole sageli õnnestunud.

Loomulikult jagatakse ka palju tunnustust ja kiidusõnu, et teatris on võimalus meeldivalt komöödiad jälgides lõõgastuda, ent domineerima jääb arvamus "vähem kommertsit".

TEATRISSE TULEKU PÕHJUSED

1. Mulle meeldib teatris käia 64%.

2. Olin kuulnud sellest lavastusest tuttavalt ja tahtsin ka ise näha 21%.

3. Tulin juhuslikult koos kaaslasega õhtut veetma 14%.

4. Minus äratas huvi kuulnud-nähtud huvitav reklaam 9%.

5. Huvi äratas kriitiku arvamus 5%.

6. Teatriskäimine on minu ringkonnas prestiižne 5%.

Vastused näitavad, et teatriskäimine on "mittejuhusliku" publiku jaoks meeldiv ajaviivetvorm ja ehk isegi üks elu osa.

1. Olin kuulnud sellest lavastusest tuttavalt ja tahtsin ka ise näha.

Kolme hooaja (1993/94—1995/96) võrdlus 29% — 39% — 21%

Suures saalis kavas olevate tõsisemate lavastuste puhul on 20% vastanutest väitnud, et said otsese tõuke etendusele tulekuks tuttavate soovitudest. Väikese saali etenduste puhul on soovitud suhteliselt väheolulised. Arvata võib, et väikesel saalil on iseseisvam, teadlikum publik, keda ehk suure saali repertuaar ei rahulda ja etendusi nautimas, elamusi saamas käiakse just väikeses saalis. Erinevalt juhuslikult teatrisse tulnutest on sõprade-tuttavate soovitud olulisemad vähese ja keskmise sissetulekuga teatriskäimisele. Ilmselt vajavad nemad rohkem eelnevat garantiid, et raha väljaandmisele ei järgne pettumust.

2. Tulin juhuslikult koos kaaslasega õhtut veetma.

Kolme hooaja võrdlus 38% — 22% — 14%

Juhusliku publiku tähtsus on kolme aasta jooksul Eesti Draamateatri saalis tublisti vähenenud. Oma osa on siin ka suhteliselt kõrgel piletihinnal, sest õhtu veetjail on kindlasti plaanis ka baari külastada ja nii ei kujune teatriskäik kuigi odavaks "tuulutamise" võimaluseks. Seega on publik saalis informeeritum, neil on konkreetses põhjus või ajend (kas või soov lõõgastuda), miks nad tulid teatrisse just seda lavastust vaatama, mis teeb nii näitlejate kui ka laiemalt teatri töö kergemaks. On selekteerumas kindlapiirilisem Eesti Draamateatri publik. Missuguse mõttelaadiga, kui raske rahakotiga ja kui kunstihuviline see on ja missugustel põhjustel on osa publikust teatrist eemale jäänud — sellest sõltub, kas teatril läheb edaspidi kergemaks või peabki kogu energia suunduma järjest ja järjest (kergeisuliste) uuslavastuste väljatoomisele, analüüsi, süvenemise, lihvimise ja taastamise aeg väheneb. Praegu on raske püsima jääda, aga hiljem vale publikuga lõpmatuseni ei eksisteeri.

3. Minus äratas huvi kuulnud-nähtud huvitav reklaam.

Kolme hooaja võrdlus 23% — 23% — 9%

Vähem väidetakse, et reklaam ja info teatri kohta on puudulik. Reklaami osatähtsus on suurem esimeste mängukordade puhul, hiljem kahaneb see väheoluliseks. Siis hakkab tähendama juba kõik see, mida teised lavastusest räägivad — sõbrad, tuttavad, ajakirjandus, kuluaarid jne. Teatri jaoks on tähtis, et esietendusel istuks saalis õige publik, et hiljem edasiantav suusõnaline informatsioon põhineks arusaamisel ja meeldimisel. On oluline kujundada esietenduse publik, kes hiljem kujundab juba lavastuse kogu publiku, kuna suursündmus või sündmuski on alati resonantsi, st vastuvõtjate, mitte tegijate valdkond.

4. Huvi äratas kriitiku arvamus. See oli vaatlusaluses küsimuses uus lause ja vastus — 5% — näitab, et kriitiku arvamus loeb küll. Kuigi antud juhul on võimatu kindlaks teha, kas kriitiku hinnang oli soosiv või natuke nurisev. Retsensiooneid ja arvustused ilmuvad tavaliselt esietenduse kohta, sestap ongi kriitikute arvamusavaldused ärgitanud vaatama just uuslavastusi. 5% publikust on küll suhteliselt väike arv, ent kinnitab siiski kriitika ja publiku vahelist seost. Oletada võib, et kui näiteks TMK teatriankeedis lavastust ei mainita, selekteerib x% potentsiaalsest publikust selle enda jaoks mitte vaatamist vääriavaks.

5. Teatriskäimine on minu ringkonnas prestiižne — 5%.

Ka seekordne anketeerimine näitas, et on inimesi, kes käivad teatris prestiiži pärast — et osata oma ringkonnas kaasa rääkida, et näidata ennast teistele.

6. Kõige enam — 64% vastanutest — märkis, et talle meeldib teatris käia. Ilmselt ongi see paljude jaoks ainus loogiline vastus, sisaldades endas veel palju võimalusi: meeldib ennast pidulikult riidesse panna
meeldib kodust ja askeldustest eemale saada
meeldib jälgida lavalt teiste elu ja probleeme
meeldib osa saada "meie-tundest" saalis istudes

meeldib nautida mängu nii laval kui jalutusruumides ja baarides jne, jne, mis kokku moodustab ühe harjumuspärase ja meeldiva vaba aja veetmise vormi.

ETENDUSE VALIKU PÕHJUSED

Üllatuslikult stabiilseks on jäänud konkreetse lavastuse valiku põhjused. Kui möödunud hooajaks oli teatritl meelelahutust nõudev publikuosa suurenenud 35%-ni, siis sel hooajal jäi see samaks, niisamuti ka meeldiva näitleja osatähtsus etenduse valikul (26%), ja publikuosa, kes vaatab peaaegu kõiki Eesti Draamateatri lavastusi (17%). Taas on olulisemaks tõusnud lavastuse probleemistik — 13%. Uus vastusevariant selle küsimise all — "huvi äratas kirjanduslik materjal" — oli lavastuse valikul sama tähtis, 13%.

1. Nagu öeldud, tullakse teatrisse eelkõige päevamuredest puhkama ja lõõgastuma — 35% vaatajaist. Selgelt meelelahutusliku funktsiooniga olid väljavalitud lavastuste seast "Laenake tenorit", "Heinapalavik", "Tulumaks", "Härä Punttila ja tema sulane Matti" ning "Leekrüübe". Nende puhul nentis enam kui 40% vaatajaist, et teatrisse tuldi päevamuredest puhkama. Ent teisele lainele ei lülituta üksnes komöödiat vaadates, ka tõsisemad lavastused pakuvad puhkust ja lõõgastust, seda on väitnud 20% "Doktor Karelli raske öö", "Maskeraadi" ja "Amadeusi" publikust. Draamateatri ankeedis pole püütud teada saada, milline mõju on lavastusel inimesele, kui suure ja missuguse emotsionaalse laengu tekitab mõni kommertslik komöödia. Kas inimene leidis selle, mida ta teatrisse otsima tuli — rõõmu ja vabanemise argipäev koormast?

2. Mängib mulle meeldiv näitleja — 26%.

Lemmikute äramärkimine sõltub eelkõige näitlejate koormatusest ja sellest,

missugused tööd tal hetkel käsil on. Nimekiri on igal hooajal olnud küllaltki pikk, tõendades, et näitleja on see, kes tõmbab publiku teatrisse. Samas kostavad publiku seast üksikud hoiatavad hääled:

* väljakujunenud näitlejaansambritel pisut kammitsevad stambid

* tugev näitlejapotsiaal vääriski ühtlasemat ja tasemelt kõrgemat lavastaja fantaasiat

3. Eelmise hooajaga võrdne arv — 17% küsitletutest — märkis, et vaatab peaaegu kõiki Eesti Draamateatri lavastusi. Selline stabiilsus peaks teatritele olema garantii, et on kindel hulk inimesi, keda huvitab vägagi Eesti Draamateatri lavadel toimuv. Selles grupis on ka vanuselised muudatused küllaltki väikesed. Rõõmustav on, et alla 20-aastaste osatähtsus pole vähenenud — järelikasv on olemas.

4. Kirjanduslik materjal huvitas 13% publikust. Loomulik, et huvi on tuntud klassikaliste, tugevate ja tuntud tekstide vastu: 27% "Doktor Karelli raske öö", 31% "Maskeraad" ja 32% "Amadeus". Teiste lavastuste puhul on kirjandusliku materjali osa publiku saali toomisel väga väike, vaid 2—6%. Nii et väärt materjali osatakse hinnata. Arvata võib, et publik sooviks oluliselt rohkem näha klassikalisi romantilisi väärt-dramaturgia teoseid.

5. Eelnevaga seonduvalt pakub lavastuses käsitletud probleemistik huvi samuti 13% teatrikülastajatest. Huvipakkuva problemaatikaga lavastustena nimetati:

27% "Amadeus", 21% "Meelespea", 20% "Doktor Karelli raske öö", 19% "Tulumaks", 10% "Maskeraad".

6. Kolme küsitluse jooksul on pidevalt vähenenud huvi lavastaja töö vastu: 14% — 8% — 5%. See peaks olema hoiatav märk, sest kui publik ei oska enam hinnata ega eraldada lavastaja tööd, siis näitab see tõsise huvi ja teadmiste puudumist. Ehkki... võimalik on teinegi variant — ei olegi lavastajatööd, millest huvituda?!

LÕPPSÕNA ASEMELE

Anketeerijat huvitas, kas ja millised erinevused on erinevat žanri lavastuste publiku vahel, missuguste lavastuste vaatajaskond moodustab Eesti Draamateatri publiku püsivama osa ning milliseid lavastusi külastavad nn läbikäijad. Tõsisemate järelduste tegemiseks oleks küsimustik pidanud olema mõneti teistsugune, kuid ka olemasoleva ankeedi vastuseid rühmitades saab teatava pildi (kvaliteedidelt) erineva publiku olemasolust Eesti Draamateatri saalides. Kui olemasolevate andmetega veidi vabamalt ringi käia ning liita siia oma arvamused ja tuletused, võime saada järgmise publiku jaotuse:

1. Väheaktiivne, kuid nõudlik vaataja.

Osa kõige teadlikumast vaatajast, kes komöödiaid näha ei taha ning valib kõige raskema materjali. Vaatab harva, kuid väärtuslikku. On kursis kriitikaga.

2. Kerge ja lüürilise žanri eelistaja.

Saab vajaliku kätte ka telerist seriaale ja filme vaadates, seetõttu on teda saalis veidi harvemaks jäänud. Kriitikat ei loe. Tähelepanu keskendub loole, huvitab see, mis inimesega juhtub, mitte inimene ise.

3. Aktiivne ja nõudlik vaataja.

Eesti Draamateatri parimate tööde kõrval on huvitatud ka Linnateatri ja Estonia parimatest asjadest. Valiku aluseks ka näitleja(ansambel), loeb arvustusi.

4. Aktiivne meelelahutusele orienteeritud vaataja. Eesti Draamateater + "Vanalinnastuudio" + Estonia operett. Praktiliselt eitab klassikat ja psühholoogilisi draamasid. Soovib naerda. Huvi ei ole üldjuhul sisuline. Domineerib publiku seas.

5. Tunnetusliku huviga vaataja.

Soovib vaheldust argielule, häid näitlejatöid, teiste elusaatustele kaasaelamist. Vaatab suhteliselt palju väikese saali repertuaari.

ANDRZEJ WAJDA VALIKU KEERULISUSEST



“Kannatusnädal”, 1995. Režissöör Andrzej Wajda. Jan Malecki (Wojciech Malajkat) päästab juudi neiu Irena Lilieni (Beata Fundalej) elu 1943. aastal Varssavis.

“KANNATUSNÄDAL” (*Wielki Tydzień*). Režissöör Andrzej Wajda, stsenaarist Andrzej Wajda (Jerzy Andrzejewski lühijutustuse põhjal), operaator Wit Dabal, monteeriija Wanda Zeman, heli: Krzysztof Grabowski, kunstnik Allan Starski, rekvisiitid: Ewa Braun, kostüümid: Wiesława Starska, tootmisjuht Michał Szczerbic, produtsent Lew Rywin. Osades: Beata Fundalej (Irena Lilien), Wojciech Malajkat (Jan Malecki), Magdalena Warzecha (Anna Malecka), Bożena Dykiel (Piotrowska), Jakub Przebindowski (Julek Malecki), Cezary Pazura (Piotrowski), Wojtek Pszoniak (Zamojski). 90 min, 35 mm, värviline. Poola-Saksamaa, 1995.

Andrzej Wajda arvab, et pärast “Dantoni” (1982) loodud linatöösed on tal kaotsi lastud võimaluste filmid. Kas kunstnik arvab nende hulka ka “Kannatusnädala” (*Wielki Tydzień*, 1995), Jerzy Andrzejewski jutustuse ekraniseeringu?

Wajda filmilooming on kujundanud paljude vaatajate vaistu, kuid terveid põlvkondi on kasvanud üles selle loomingu najal, mis pole võib-olla vaimustanud rahvahulki, ent on pannud järele mõtlema rahvuse eneseteadvuse või alateadvuse seisundi üle. Nii on olnud alates “Põlvkonna” (*Pokolenie*, 1954) esilinastusest aastal 1955 kuni praegushtekeni, mil Wajda on rammestunud ega kasuta enam talle nii omast mõistaandmiste, mitmetähenduslikkuse keelt.

“Lotna” (1959) autori filmid meenutavad jäämäge, mille väge pole näha, sest ta on peidus vee all. Wajda laskis küpseks saada vaid selle tipul, ning filmireaalsuse ülejäänud osa tuli meil juurde mõelda, juurde unistada.

Režissöör haaras oma teostega kaasa, nende vastu ei saanud ükskõikseks jääda. Neil oli vaatajatele kummaline mõju. “Režis-

söörienne on valmidus teistega vestelda. Kontaktivalmidus. Võisin teha nii paremaid kui ka halvemaid filme, ent alati oli mul tunne, et teen režissööritööd kellegi nimel. Olgu võtteplatsil või teatris, alati tundsin, et minu selja taga on saal, mis ütleb mulle ette: "Seda tee nii, seda jälle naa. Too jäta lavasügavusse, see aga rääkigu valjemini ja astugu ettepoole." Mitte kunagi polnud mul kahtlust, et ma kõnelen saali nimel, kes tuleb tükki vaatama. Loomulikult ei tähenda "tema nimel" "tema poolt". Ma ei kujuta endale ette mingit rühmarežiid ega nn arvamuse arvessevõtmist. Näidendis on see võimatu."¹

Mõni aasta tagasi elas Andrzej Wajda üle šoki: teda rabas vaatajate reaktsioon Władysław Pasikowski "Koortele" (Psy, 1992). ("Pasikowski teab vaatajatest midagi, mida mina ei tea.") Wajda nimetas "Krolli" (1991) autorit "kibestunute režissööriks". Millalgi tegi temagi filme pettunuile, kes tahtsid kogeda ja läbi elada rohkemat. Kelle jaoks sündisid "Põlvkond", "Kanal" (Kanal, 1956), "Tuhk ja teemant" (Popiół i diament, 1958), "Lotna", "Marmormees" (Człowiek z marmuru, 1976)? Kellele tehti "Kroonitud kotkaga sörmus" (Pierscionek z orlem w koronie, 1992)?

Režissööri nägemuse kohaselt pidi Aleksander Scibor-Rylski romaani ekraniseering jääma "lõpparveks" "poola filmikoolkonnaga". "Kroonitud kotkaga sörmus" on lugu *Armia Krajowa* poisist Marcinist, kes on vastupidiselt Maciek Chelmeckile "Tuhast ja teemandist" valinud avaliku tegutsemise ja koostöö uue võimuga, sest romantiku võidab temas realist. Jutustus Marcinist (Rafal Królikowski) ei jäänud hüvastijätuks "poola kooliga", vaid sellest sai järjekordne küsimus, mille Wajda publikule esitas: "Mida sa teeksid, inimene, kui su kodu oleks häbitatud?" "Kroonitud kotkaga sörmuses" kutsus "Pulmade" (Wesele, 1972) autor järjekordselt oma loomingu üles arutelule valikust ja tagajärgedele talumisest.

"Sörmus" ei jõudnud täiskasvanud (mitte ilmtingimata küpsete) vaatajateni, selle võtsid omaks noored, kes — nii, nagu režissöör oli plaaninud, — samastasid iseendi probleemid Marcini omadega. Marcin on Maciek Chelmecki peegelpilt, tema lugu näitab, mis oleks saanud, kui Maciek valinuks põranda alt välja tuleku ega hukkunuks. Marcinis ei näe mitte ainult Macieki jälgi, kes tahtis elada, kuid ei uskunud normaalsesse ellu, vaid ka porutšik Zadrat ("Kanal"). Marcin jäi lootma elule uues tegelikkuses,

samuti tundis ta end vastutavana oma rühma käsualuste eest, tahtis, et nad "saaksid ehitada sildu, õpetada bioloogiat", soovis oma salga poisse säästa Maciek Chelmecki "vegeteerimisest", tragöödiast, mida põhjustab vajadus valida järjekordse käsu täitmise ja, lõppude lõpuks, elu vahel. Kohusetunne, mis käskis porutšik Zadrat kanalisatsioonitorustikku minna, juhtis Marcini pinnale ujumiseni. Üks läks põranda alla, teine tuli välja — leidmaks surma. Kummalgi ei läinud õnneks, ei sündmuste loogika kohaselt ega selle kiuste.

Kas Andrzej Wajda peab jätma hüvasti "poola kooliga"? Tuleb ju varem või hiljem nii või teisiti ilmsiks, et kunstnikuna on ta truu toonastele filmidele, toonasele esteetikale. "Poola kooliga" ühendavad "Kannatusnädalat" temaatika (Varsavi olukord aastal 1943) ja tegelased, kes on mässitud ajaloo traagikasse, elamise absurdi, juhuslikesse ja süütutesse surmadesse. Selle filmi jõulisus on varjul juhusliku kangelaslikkuse, vaikse heroismi metafüüsikas. Jan Maleckis (Wojciech Malajkat) pole midagi kangelaslikku või konspiratiivset. Ta päästab Irena (Beata Fundalei), sest viimane on ta ammune tuttav. Me ei tea, kuidas ta talitaks võõra juudiga, kes pöördus tema poole abi saamiseks. Büroos ei suutnud ta ju vaigistada isegi Zalewskit (Artur Barcis).

"Kannatusnädala" tõelised kangelased on naised. Malecki abikaasa Anna (Magdalena Warzecha) ässitab meest, et too hangiks Irenale ulaluse. Just Anna riskib kõige rohkem. Tema kangelaslikkus ei kasva välja uhkusest, vajadusest tõestada iseendale oma väärtust, vaid usust. ("Temale kui usklikule katoliiklasele on juutide sajandeid hingitsevad tragöödia kristliku südametunnistuse valusaim proovikivi.") Kangelanna on ka majori naine Karska (Agnieszka Kotulanka), kes jääb nõusse teismelise poja otsusega minna getosse, kus surutakse maha rahutust. ("Emad peavad teadma, et poegi ausateks inimesteks kasvatades valmistavad nad neid ette surmaks. Kuidas ma saaksin teid kinni pidada?!")

"Kannatusnädal" on film naistest, kes jäävad kellestki või millestki ilma (mehest, pojast, meelerahust). Nemed maksavad lõivu inimlike tungide eest ning, teades hinda, mis tuleb ebainimlikel aegadel tasuda inimlikkuse avalduse eest, otsustavad tuua ohvreid. Ülistades naisi ja lapsi (vabatahtlikult getosse minevaid poisse), ei kompromiteeri Wajda sugugi mehi. Malecki pole hädavares; ta viibib hirmu-inimlikkuse-vastutuse-väärikuse-usu konflikti kütkes.

¹ Magia kina ("Kino maagia"). Koostaja ja toimetaja Janusz Wróblewski. TENTEN, 1995, lk 10.

“Kannatusnädala” naiste seas on selliseid, kes ei karda kaotada mitte elu, vaid oma meest. Selline on Piotrowska (Božena Dykiel). Tema kättemaks, Irena minemakihutamine, ei tulene üksnes antisemitismist, vaid armukadedusest oma mehe (Cezary Pazura) pärast, hirmust, mille kutsus esile Maleckite kaunis ja saladuslik üürnik.

“Kannatusnädal” on ka film hirmu eri kujudest. Võib karta lähedaste hinnangut, hüljatust, surma, seda, et ei jõuta tõeliselt elu maitsta. Filmis ei kõnelda mitte ainult juudi-probleemist (see on küll kõigest taust), vaid ennekõike valiku langetamise keerulisusest, sellest, et olemaks hea inimene, pole vaja hakata kangelaseks. Juutide hävitamise — poola juudivastasuse — teemast lähtudes on Wajda lavastanud filmi, millest kujunes ülistus elule, iga hinna eest kestma jäämisele, isegi ahervaremetel ja laipade keskel.

Filmis leidub ilusaid näitlejatöid. Wojciech Malajkat näitas suurepäraselt sisemise konflikti paisatud inimese grotesksust, samal ajal aga ka tragöödiat. Lausa näitlejate paraadiks võib tõsta järgmisi osatähtsi: Magdalena Warzecha Anna, kes esindab väärikust ja usku; Agnieszka Kotulanka majori naine Karska, kes sümboliseerib poegade kaotamisega leppinud emade põlvkonda; Božena Dykiel Piotrowska, naiseliku võimukuse ja allaheitlikkuse kehastus. Imetlusväärne on Beata Fundalej, alistumatu juuditari Irena rollis, täis meeleheitlikku elujanu.

Möödunud hooaeg oli väga huvitav Cezary Pazura jaoks [peaosas Marek Koterski filmis “Ei midagi naljakat” (*Nic smieszego*), Czarek Maciej Slesicki “Issis” (*Tata*)]. Viimaks on ta saanud lahti ärritavatest grimssidest, lõpuks ometi vaatame näitlejat, mitte komöödianti. Tema Piotrowski on mees, kelle käitumise määrab ära pigem loomusund kui abielusakrament, *macho* keldribaarist, kes, hoolimata oma “isasusest”, jääb alla naiselikule võimukusele.

Kas Andrzej Wajda tunnistab “Kannatusnädala” järjekordseks käest lastud võimaluseks? Kunstniku järgmine töö oli “Preili Eikeegi” (*Panna Nikt*, 1997) Tomek Tryzma samanimelise romaani järgi. “Täna pole mingit tarvidust,” kinnitab ta, “et ma kõneleksin kogu ühiskonna nimel. Ja ega ma nõuagi, et ühiskond mind oma eestkõnelejaks peaks.”²

Ajakirjast “Przegląd Artystyczno-Literacki”

1996, nr 5, lk 38—39.

Poola keelest tõlkinud MARGUS ALVER

MÜÜRI

TAGA

Intervjuu

ANDRZEJ WAJDAGA

Teie otsus ekraneerida Jerzy Andrzejewski “Kannatusnädal” (*Wielki Tydzien*) tekitas, ilmselt mitte ainult minus, tõelist hämmingut. Paar kuud varem olite ennustanud hoopis “Preili Eikeegi” (*Panna Nikt*) või “Pan Tadeuszi” filmivarianti.

Olin juba korduvalt lükanud edasi töid “Kannatusnädalaga” mingite teiste projektide kasuks, sest filmitegemise juhid ei vaadanud kas siis teemale või autorile hea pilguga. Viimaks olin absoluutselt kindel, et ma pean sellest loost filmi tegema. Teise maailmasõja lõpu 50. aastapäeva tähistamine tõestas, et toonased sündmused sütitavad ikka veel kirgi, ja mitte ainult poliitilises elus. On jäänud küsimused, mille ühed esitavad teistele, on jäänud andekspalumissõnad, mida ikka lausuvad ühed teistele. Poola—juudi suhete küsimus pole lahendatud.

On tõsi, et seda jutustust 1968. aastal ekraanile tuua ei lubanud mul mitte ainult tsensuurikitsendused; tahtsin vältida ka sellise filmi võimalikku ärakasutamist ühe osapoole huvides. Praegu võin võtta endale vastutuse kõige eest, mida ekraanil näitan. Loomulikult hakatakse mulle ühest leerist ette heitma, et lugu sisaldab juudivastaseid elemente, teisest jälle, et kujutab ebaõiglaselt poolakaid. Aga mina tahan Andrzejewski jutustusest esile tõsta seda, mis muudab ta erakordselt tugevaks. Suur draama, mis puudutas miljoneid, mängitakse siin välja perekonna mikrokosmoses: surmaohus viibiva juudi tütarlapse ilmumine asetab kõik vältimatu valiku ette ning sunnib andma selge vastuse. Nii väljendusriikast dramaatilist olukorda ei leidu üheski teises poola kirjandusteoses.

² Op. cit., lk 13.

Süütute laste kannatused, mis läbivad kogu jutustust punase joonena, vägivalda jõuetuks tegev triumf ning üleüldine nõutus kurjuse tulva ees ajendavad "Kannatusnädala" nägema midagi rohkemat kui pelgalt poola—juudi suhete kirjeldust. Andrzejewski haare on sügavam — enne sõda tuntuks saanud katoliikliku kirjaniikuna viib ta meid usu kaudu tagasi Dostojevski "neetud küsimuste" juurde.

Tõepoolest, Andrzejewski näeb enda kirjeldatud maailma eksistentsialistlikes kategooriates ning ka läbi vastusteta küsimuste prisma, milliseid esitas Dostojevski. Sellepärast, muide, tahangi tuua "Kannatusnädala" ekraanile võimalikult täpselt. Teen ainult hädavajalikke kohandusi. Välja jätsin üksnes stseeni ONR-lastega, sest asi pole poliitilistes äärmustes.¹ Äärmuslasi leidub igal pool. Olulisim on näidata, kuidas käituvad raskeis, proovile panevais tingimustes tavalised inimesed, juhusliku maja elanikud,

¹ ONR (*Obóz Narodowo-Radykalny* — Rahvusradikaalide leer), äärmiselt natsionalistliku ja totalitaarse ideoloogiaga rühmitus, tekkis Józef Pilsudski aegses Poolas 1933. aastal ning saadeti võimude poolt 1934 laiali, kuid jätkas tegevust ebaseaduslikult.

Andrzej Wajda.



praegusel juhul selle omad, mida kirjeldab Andrzejewski; kuidas meie ise sellistes olukordades käituksime.

Jutustus "Kannatusnädal" sündis otseselt nende sündmuste ajal, mida ta käsitleb, see kirjutati vahetult. Kas te kavatsete seda teksti täiendada teadmistega, mida oleme omandanud *holocausti* kohta viiekümne aasta vältel, arutelude varal, mis sel teemal ikka veel kestavad?

Just sellepärast jäängi truuks tekstile, et ta pole mingite spekulatsioonide tulemus. Andrzejewski kirjeldas seda, mida nägi aknast. Ta elas Krasinskiite väljaku lähedal ning kõik jutustuses esinevad mõödakäijate repliigid on kirja pandud geto lähedal toimunud tänavavestlustest, tuginedes sellele, mida ta lakkamatult enda ümber kuulis. Jutustuse kogu ilu tuleneb sellest, et see on katoliiklasest moralisti reageering teda ümbritsevale kurjusele. Mitte miski Andrzejewski kirjutatust pole aegunud.

Kas te tahaksite selles filmis lisada midagi sellele, mida polnud võimalik öelda "Samsonis" (1961)?

Te teate ju isegi, et mitte. Küll aga tahaksin realiseerida mõningaid ammu olemasolevaid mõtteid, mis tekkisid juba "Põlvkonda" või "Samsonit" tehes, mida aga siis ei õnnestunud filmile üles võtta. "Kannatusnädalas" tuleb ette mõningaid vihjeid minu varasematele filmidele.

Kas teid ei innustanud sellise teema juurde asuma Spielbergi filmi menu?

Olen arvamusel, et kui Spielberg seljaga poleks seisnud seda, mis seisis — mitte ainult suurt raha, vaid ka tema varasemate filmide edu —, siis saanuks "Schindleri nimekiri" (*Schindler's List*, 1993) hulga väiksema tähelepanu osaliseks. Ma ei tee selle filmi kohta kriitikat. Olin ammast aega veendunud, et ainult ameeriklased oskavad selle teha nii, et seda vaataks lai publik. Ning see ei sõltu meie talendist, vaid Ameerika kino võimalustest, mida meil pole ega saagi olemas. Mitte ühtki Poola filmi ei saa niiviisi kinosaalidesse paisata, nagu meil näidatud Spielbergi filmi. Sellepärast leian, et Spielberg tegi rohkem, kui keegi meist teha suudaks.

On juhtunud sedagi, mis oleks võinud teil võtta isu ära uuesti poola—juudi probleemi puudutada: arusaamatud etteheited "Oscari" kandidaadiks nimetatud "Töota-

² Janusz Korczak (kodanikunimega Henryk Goldschmidt, 1878?—1942), poola juut, pedagoog, kirjanik, arst, Varssavi juudi orbude kodu (*Dom Sierot*) asutaja ja juhataja 1911—1942. Viibis koos lastega getos, hukkus koos nendega Treblinka sunnitöölaagris.

tud maa" (*Ziemia obiecana*, 1974) juudivastasuse kohta, samasugune afäär "Korczaki"(1990)² pärast Prantsusmaal...

See on tõsi, kuid ma olen mõelnud, et ma mitte ainult ei või niisuguste hinnangutega nõustuda, vaid ei võta neid hoopiski kuulda. Neile filmidele võib ette heita, et nad pole nii head või nii ilusad, kui ma oleksin soovinud. Ent see kuulub juba minu oma arvepidamisse omaenda filmidega. Need arvamused aga olid mulle vastuvõtmatud, sest ma tean, et neile eelnes spekulatsioon. "Töötatud maa" pressikonverentsil Los Angeleses tegi ajakirjanik Tel Avivist filmi maatas. Mõtlemapanev oli see, et ta kõneles filmist, mida me polnud veel jõudnud mitte kellelegi kohapeal näidata. Konverentsi lõppedes küsisin temalt, kus ta on "Töötatud maad" näinud. Seepeale vastas ta, et ei tarvitse ülepea niisugust filmi vaadata, kuna on ju teada, et Poola film peab olema antiseemilik. Sellisele lähteseisukohale pole mingit vastust.

"Kannatusnädal" teen sügava veendumusega, et poola publik peab seda nägema ning et nõnda muutub aruteludes taas kuuldavaks meie hääl. "Töötatud maas" on juudid vaid üks paljudest motiividest, "Korczaki" puhul toimub tegevus teispool getomüüri. "Kannatusnädala" sündmused toimuvad siinpool, meie poolel. Esimest korda kostab hääl meie poolt. See hääl jutustab, kui raske oli jääda aumeheks ning missugust (elu)hinda tuli selle eest tasuda.

Peale selle sai mulle väljakutseks professor Blonski artikkel ajalehes "Tygodnik Powszechny".³ See tragöödia toimus meie, ka minu juuresolekul, olgugi et ma olin siis 16–17 aastane. See puudutab meid kõiki.

Kas ka praegust kinokülastajat? Kas see on andnud teile tagasi usu Poola filmivaatajasse?

Ennekõike on publik jälle kinodesse ilmunud. Et aga mitte meie filme vaatama, see on kindla peale pisut ka meie viga. Võibolla sellepärast, et meie filmid jälgendavad aastatetaguseid, juba tehtud filme. Sooviksin väga, et "Kannatusnädala" jutustamisviis tuleks tänapäevane. Operaator Wit Dabal püüab selle loo niiviisi üles võtta, nagu toimuks see meie kaasajal. Kui see korda läheb, siis on vaatajal kergem mõista, et film

³ Jan Blonski, väljapaistev poola kirjandusteadlane. Avaldanud mitmeid uurimusi eeskätt Slawomir Mrožeki, Stanislaw Ignacy Witkacy ja Witold Gombrowiczi kohta, olnud viimase kogutud teoste sarja teaduslik toimetaja.

"Tygodnik Powszechny" — Krakówis ilmuv katoliiku suunitlusega nädalaleht.

puudutab ka teda. Varasemate, aastaid keelatud teemasid käsitletud filmide nõrkus peitus selles, et me ei pöördunud tagasi mitte ainult teema enese, vaid ka 1950. või 1960. aastatel väljatöötatud vormi juurde. Vahepeal aga oli kinokülastaja täiesti muutunud. Ta on harjunud teistsuguste filmidega. Tuleb otsida vastastikust arusaamist. Teist teed pole. Kui, siis lõpetada filmide tegemine hoopiski.

Küsitlenud MANANA CHYB
Ajakirjast "Film" 1995, nr 9.

Poola keelest tõlkinud MARGUS ALVER

ANDRZEJ WAJDA on sündinud 6. märtsil 1926 Suwalkis Poolas. Õppinud 1946–49 Krakówi Kunstiakadeemias ja seejärel Łódzi filmikoolis, mille lõpetas 1953. aastal. Maailmakuulsuse võitis juba esimeste filmidega, vastupanuliikumise triloogiaga "Pölvkond" (1954), "Kanal" (1956) ning eriti "Tuhk ja teemant" (1958). Nendega kujunes ta filmikunstis nn poola kooli üheks rajajaks. Wajda on jäänud tänaseni Poola autoriteetseimaks filmirežissööriks. 1970. aastate algusest on ta rahvusvahelisel tuntud ka teatrilavastajana. 1989 valiti Wajda Poola Seimi liikmeks. Andrzej Wajda olulisemad filmid pärast sõjatriloogiat: "Lotna" (1959), "Süüted võlurid" (1960), "Samson" (1961), "Siberi leedi Macbeth" (1961), "20-aastate armastus" (1962), "Tuhk" (1965), "Paradiisi väravad" (1967), "Pudi-padi" (1968), "Kõik müügiks" (1968), "Kärbsejaht" (1969), "Kasesalu" (1970), "Maastik pärast lahingut" (1970), "Pilatus ja teised" (1971), "Pulmad" (1972), "Töötatud maa" (1974), "Varjuviir" (1976), "Marmormees" (1976), "Tuimenduseta" (1978), "Neiud Wilkost" (1978), "Dirigent" (1979), "Lendavad päevad, lendavad aastad" (1980), "Raudmees" (1981), "Danton" (1982), "Armastus Saksamaal" (1983), "Armusündmuste kroonika" (1985), "Sortsid" (1987), "Kuritöö ja karistus" (1988), "Korczak" (1990), "Kroonitud kotkaga sõrmus" (1992), "Nastassja" (1993), "Kannatusnädal" (1995) ja "Preili Eikeegi" (1997). Põhjalik ülevaade Andrzej Wajda filmi- ja teatriloomingust koos filmograafiaga on ilmunud Hendrik Lindepuu sulest TMKs 1988, nr 11. Lindepuu on tõlkinud ka valiku peatükke Andrzej Wajda algsest Prantsusmaal 1986. aastal ilmunud mälestuste- raamatust "Kino, minu kutsumus" (TMK 1991, nr 4). Wajda loomingut kajastavad veel Martin Sulkowski artiklid "Sotsiaalsus kümnendivahetuse Poola filmikunstis" (TMK 1988, nr 1) ja "Kas stalinism on fotogeeniline?" (TMK 1988, nr 10). TMKs 1988, nr 7 ilmus tõlgituna Rootsi filmiajakirjast "Chaplin" Andrzej Wajda kirjutis seoses Ingmar Bergmani 70. sünnipäevaga.

SULEV TEINEMAA

NÜÜDISMUUSIKA JA HELSINGI



7.—13. märtsini oli Helsingis
uue muusika biennaal,
arvult juba üheksas.
Kuid pole võimatu,
et tänavune jääb viimaseks,
sest nagu aeg-ajalt arvatakse,
mängitakse Soomes
nüüdismuusikat niigi piisavalt,
milleks veel eraldi festivali korraldada!

Helsingi biennaali saamisloost

1970. aastad olid soome muusikas uue põlvkonna kujunemise ja esilekerkimise aeg. Kui 1960. ja 1970. aastate algul olid juhtivad heliloomingu õppejõud Joonas Kokkonen ja Einojuhani Rautavaara, siis nüüd tõusis esile Paavo Heinineni klass. Esimene laiemat tähelepanu pälvinud Heinineni õpilane oli Jukka Tiensuu. Talle järgnes Eero Hämeenniemi ja edasi juba terve rida modernistliku mõtteviisiga heliloojaid. Tõeline läbimurre tuli 1980. aastatel.

Uue põlvkonna võtmeteoseks sai raamat *Ammatti: säveltäjä* ("Elukutse: helilooja", 1981; toim Pekka Hako ja Risto Nieminen) alapealkirjaga "11 soome heliloojat arutlevad meie aja muusika üle". Viis aastat varem oli Erkki Salmenhaara avaldanud raamatu *Miten*

sävellykseni ovat syntyneet, milles oma muusikalisi seisukohti väljendasid vanema põlvkonna heliloojad. Varasemas raamatus käsitletud heliloojad (v.a Bergman, Meriläinen, Heininen) kahtlesid avangardi saavutustes, noorem põlvkond (v.a Harri Wessmann) aga traditsioonilistes suundumustes.

Väljapaistvaimad noored heliloojad olid koondunud rühmitusse *Korvat auki*. See oli omamoodi klubi, mille eesmärk oli edendada kaasaegset muusikat. Nende seas olid ka praegu Euroopas kõige tunnustatumad soome heliloojad Magnus Lindberg ja Kaija Saariaho. Samuti kuulusid rühmitusse Esa-Pekka Salonen, Eero Hämeenniemi, Olli Korttekangas ja Jouni Kaipainen.

1978. aastal korraldati ISCMi (*International Society of Contemporary Music*) festival

World Music Days nii Stockholmis kui ka Helsingis. See sündmus oli esimene omataoline Soomes. Jukka Tiensuu kommenteeris hiljem: ISCMi festivalil oli soome muusikale tohutu mõju. Avastasime, et oleme võimelised korraldama rahvusvahelist uue muusika festivali ning et meil on pillimehi, kes on suutelised seda muusikat mängima; paljud ettekanded olid väga heal tasemel.

Kolm aastat hiljem, 1981, oli aeg küps soome nüüdismuusika festivaliks. Algas Helsingi biennaali traditsioon, eesmärgiga pakuda uusimaid suundumusi nüüdismuusikas, samuti noorimate heliloojate teoseid.

Biennaali kunstilised juhid on vaheldunud ja iga kord on valitud kesksed heliloojad.

HELSINGI BIENNAAL 1981 — 1997

- 1981 (kunstiline juht Jukka Tiensuu): Brian Ferneyhough, Vinko Globokar, Luigi Nono;
- 1983 (Jukka Tiensuu): Mauricio Kagel, Luca Pfaff, Heinz Holliger;
- 1985 (kunstiline komitee): Franco Donatoni, Tod Machover, Klarenz Barlow, Steve Reich;
- 1987 (Magnus Lindberg): Henri Dutilleux, Tristan Murail;
- 1989 (Kaija Saariaho): Karlheinz Stockhausen, James Dillon, Gerard Grisey;
- 1991 (Esa-Pekka Salonen): Luciano Berio, György Ligeti;
- 1993 (Jouni Kaipainen): Witold Lutosławski, Tan Dun;
- 1995 (Anssi Karttunen): György Kurtág, Salvatore Sciarrino;
- 1997 (Eero Hämeenniemi): kohtuvad ida ja lääsi, ameeriklased Christopher Rouse, Joseph Schwantner, John Corigliano.

Peale Jukka Tiensuu ja tšellist Anssi Karttuneni on kõik organiseerijad olnud *Korvat auki* liikmed.

Lisaks põhiheliloojate teostele on kavas olnud ka hulganisti muud muusikat. Eesti heliloomingut on ainsana esindanud Pärdi "Fratres" 1989. aastal.

Eero Hämeenniemi

Seekordne korraldaja Eero Hämeenniemi (s 1951) oli *Korvat auki* esimene juht. Pärast stuudiumi Sibeliuse Akadeemias Paavo Heineneni juures eksperimenteeris ta paljude uue muusika meetoditega. 1980. aastatel valis aga ekspressiivse, traditsioonilisema helikeele, justkui vastandudes oma

varasemale loomingule, ning nüüd on temast saanud traditsiooniteadlik sümfonist. Paljudes artiklites ja intervjuudes on ta traditsioonile toetumist kaitsnud. "Traditsioonis nähakse sageli koormat, kivistunud massi. Tegelikuses on traditsioon protsess, interaktiivsed suhted, mis ei saa kunagi seiskuda. Seega pole vaja püüda muutusi esile kutsuda sihilikult. Muusika areneb koos meiega."

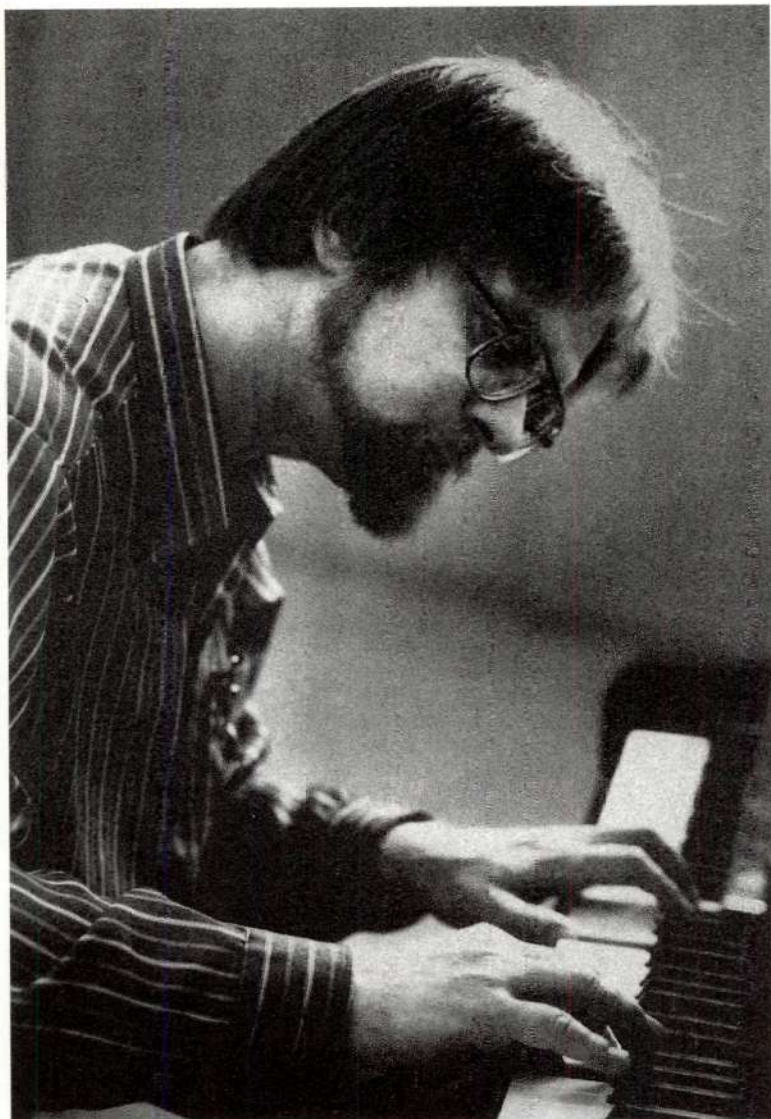
1990. aastatel on Hämeenniemi väljunud lääne muusikaruumist, seda peegeldavad kaks ulatuslikku kontsertteost džäss-orkestrile — *From a Book I Haven't Read* (1993) ja *From Navarasa* (1993). Kokkupuuted India kultuuriga on teda inspireerinud kirjutama mitut teost: *Darshan* (1990) flöödile ja 12 soolopillile, *Nattuvanar* (1993) meeskoorile (1994. aasta UNESCO Rostrumi parim teos), "Lind ja tuul" sopranile, keelpilliorkestrile ja kahele templitantsijale (1994).

Ida ja lääne kohtumised

Idamaadelt pärit muusikat ja muusikuid on esitletud varasematelgi biennialidel: 1991. aasta kavast leiab Toru Takemitsu, 1993. ja 1995. aastal hiinlase Tan Duni. Tänavuse korraldaja lemmikmaa oli India ja üks tema lemmikmuusikuid mridangami-virtuoos Karaikudi R. Mani (s 1945). Mani neljaliikmeline löökpilliansambel improviseeris klassikalises india stiilis ja see oli kogu festivali kõige lummavam kontsert. N-õ eelsoojenduseks esitas "Avanti!" soomlase Edward Vesala (s 1945) erilisel skisofreenilise heliteose *Vis fluminis* (1996, esiettekanne). Ühel kontserdil kohtusid justkui vaimust vaevatud nüüdisaegne läänemaailm ja terve, tänapäevani minevikutraditsioonist ammutav ida. Kontsert kui šokiteraapia.

Idamaade kunst on Öhtumaa inimesi meelitanud varemgi kui sel sajandil. Tänapäeva lääne inimene näeb õnneks oma nabast kaugemale ja ei vaata teistsugusele kõrgilt ülevalt alla, pigem kipub juba lõimitavat alt üles vaatamist liiga palju saama. Idamaa on saanud puhta, rikkumatu kultuuri sünonüümiks. Enam ei tule meeldegi asjaolu, millele Hämeenniemi bukletis tähelepanu juhib, nimelt et Indiagi kultuur pole midagi puhast, vaid kujunenud paljude teiste (sh ka euroopa) kultuuride mõjul.

Hämeenniemi oli festivali kavandanud teekonnana puhta klassikalise India tantsu ja muusika juurest euroopa ja ida sünteesteos-



Eero Hämeenniemi

teni lõppkontserdil. Sellel kõlasid peale Hämeenniemi *Layapriya* veel sajandi esimese poole ameeriklaste Colin McPhee *Tabur Tabuhan* ja John Foulderi "Kolm mantrat".

Ameeriklased

Kolme ameerika helilooja esitlemist tänavusel biennaalil põhjendas Hämeenniemi selle maa nüüdismuusika teenimatult vähese esitamisega Soomes.

Selle sajandi teise poole muusikas on Ühendriigid olnud üks ideede genereerimise keskusi. Nagu teada, pööras Cage kunsti-tegemise põhialused pahupidi ning nii tema

muusikas kui kirjutistes püstitatud kunstifilosoofilisi probleeme on reflekteerinud paljud kunstnikud eri kunstivaldkondadest. 1960. aastate Ameerikas sündis ka minimalism, osalt vastureaktsioonina Cage'i eksperimentide anarhiale, osalt Cage'i liini jätkajana. Ühelt poolt pole puhast minimalistlikku muusikat kirjutatud kuigi palju, teisalt julgustas ja inspireeris minimalism aga kasutama ja nautima tantsurütme, tonaalsust, suggestiivset repetitsiooni. Minimalism on olnud ka n-ö kerge ja tõsise muusika ühendaja.

1970.—1980. aastatel levis Ameerikas uusromantismiks nimetatud suundumus.

Uusromantikutest on tuntuim David Del Tredici. Vähem või rohkem on selle suunaga seotud ka Joseph Schwantner, Christopher Rouse ja John Corigliano.

Christopher Rouse (s 1949) on neist kolmest kõige "neoromantilisem". Avakontserdil mängitud Teine sümfoonia (1994) osadega *Allegro — Adagio (In memoriam Stephen Albert)* — *Allegro* on korralik sümfoonia, kuulda on helilooja austust oma eelkäijate, suurte sümfoonikute, eriti Šostakoviitši vastu. Helilooja püüab kujutada hingelisi üleelamisi, inimsaatuste traagikat, kuid jääb oma eeskujude varju. Ka orkestratsioon on üsna kuiv, lemmikvõte dramatismi tekitamiseks on kogu orkestri samas rütmis mängima panemine. Millegipärast tulid pähe mõtted traditsioonist kui kohustusest, n-ö reglemendist, mida peaks järgima üks korralik sümfoonia.

Sümfoonilises teoses *Isariot* (1989) leidus samuti eepilisi traagilisi teemasid, tonaalsust igatseti kui midagi lootusetult kaotiläinut. Lõpu eel vilksatas mažoorne kolmkõla justkui lootuskiir pääsemiseks, kui nõör juba kaelas...

Hämeenniemi õpetajat **Joseph Schwantnerit** (s 1943) võib siduda uustonaalsusega, kuid mitte mingil juhul sellega sageli kaasneva neoromantilise funktsionaalharmooniaga (mida esindab näiteks tema kaasmaalane Del Tredici) või ülepaisutatud tunnetega (Rouse). Schwantneri muusika on impressionistlik — vahelduvad erinevad kõlamuljed, orkestratsioon on kirjeldamatult värvikas.

Avakontserdil mängitud *Magabunda* ("Nõid", 1983) — neli Agueda Pizarro poeemi sopranile ja sümfooniaorkestrile — näitas selgelt, kui oluline on heliloojale kõla, selle mitmekesisus. Kuulajale avanes nõiduslik helikeskkond, mis kulmineerus neljandas osas stravinskilikult ürgses rituaalimeeleolus. Muusika kui abstraktno kunst väljendus oma puhtaimal kujul teoses *Music of Amber* ("Merevaigumuusika", 1981). Silme ette kerkis viimane eesti klaasikunsti ülevaatenäitus — selles muusikas oli samasugust puhtust, kristalsust, valgust ja selle murdumist. Kõlasära oli otsitud orkestripilidest, aga ka näiteks täidetud veeklaaside vilinast.

John Corigliano (s 1938) on pärit New Yorgist muusikute perest. Kui Rouse näib olevat euroopalikust muusikast kammit-



setud, siis Schwantneri ja Corigliano puhul veetleb, et nad valdavad seda traditsiooni ja nende mõte liigub traditsiooni kohal.

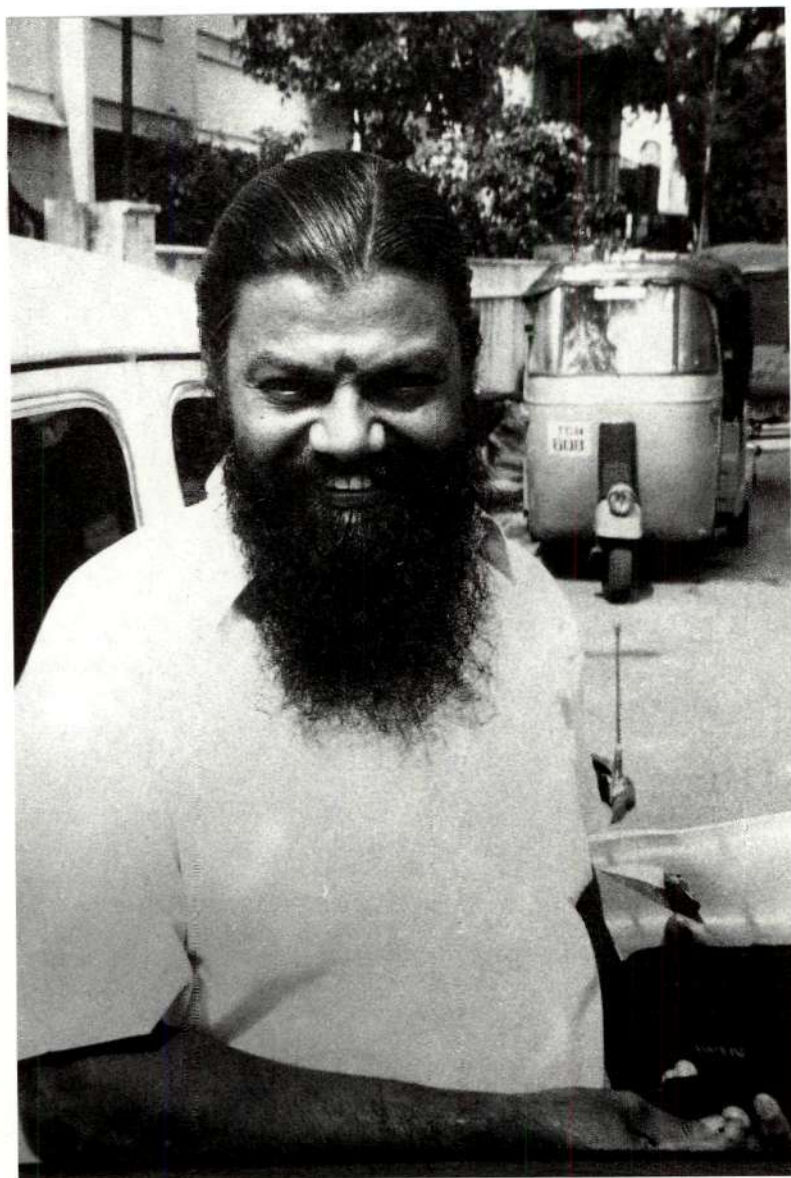
Kuid tee selleni oli pikk ja vaevaline. Corigliano ühes läbimurdeteoses, Sonaadis viiulile ja klaverile (1963), kuuleb kõike — Rahmaninovi, Šostakoviitši, Prokofjevit. Võimatu, kuid see teos on tõepoolest kirjutatud 1960. aastate Ameerikas ja võitis isegi 1964. aastal Spoleto heliloomingu konkursi.

1970. aastate keskepaigast Corigliano kompositsiooniesthetika muutus. Ta hakkas keskenduma igale teosele kui uuele, unikaalsele maailmale. Oluliseks saab viimistletus, muusika kõigi komponentide hoolikas läbikaalumine. Ja tõepoolest, heliloojast saab virtuoos. "Kolmest hallutsinatsioonist" orkestrile (1981) on meeles pöörane ideedeküllus ja meisterlik teostus. Ajuti tundub, et koha, mis möödunud sajandi muusikas kuulus tunnetele, on hõivanud segased meeleseisundid. Teema, selle väärdumine, moonustumine, grotesk.

Esimene sümfoonia (1990) on helilooja hävastijätt AIDSi surnud tuttavate muusikutega, keda meenutavad sümfoonias nende isikutega seotud teemad. Näiteks kõlab lava tagant lõpmata kurvalt ja kaugelt, justkui teisest ilmast Albenize Tango, ühe pianisti lemmiklugu. Teost on pärjatud kahe *Grammy* auhinnaga.

Muusikategemise avardamine

Biennaalil oli ka kaks pedagoogilise eesmärgiga projekti. Noor ja agar helilooja Tuomas Kantelinen katsetas, kas on võimalik panna komponeerima multifilmide autoreid, s.o inimesi, kel pole sellest tööst mingit aimu. Tuleb välja, et on küll. Tegelikult on võimalik leida ühisjooni komponeerimise ja paljude teiste eluvaldkondade vahel, muusikud pole millegipärast olnud küllalt varmad neid märkama. Näiteks kokk ja sisearhitekt teevad oma töö (lõuna kuuele; magamistoa sise-



Karaikudi
R. Mani.
Eero Hämeenniemi
foto

kujundus) teatud valmis elementidest. Samuti hakkasid oma multifilmidele muusikat looma filmide autorid — otsima vastavalt filmi sisule karaktereid. Üldised karakterid leitud, tuli hakata valitud hierarhiseerima. Nii filmis kui muusikas tuleb osata keskenduda olulisele, kuid samal ajal märgata ka kõrvalisemat. Nii nagu kehal on liikudes korruga töös palju lihaseid, on orkestris korruga kõlamas mitmeid liine. Lõplik orkestratsioon jäi Kantelineni teha. Välja kukkus karaktereid hästi toetav, nende liikumist-muutumist jälgiv muusika. Pilt jooksis, orkester mängis.

Kompositsioonimeetodite ja esteetikate kõrval on viimastel aastakümnetel taas rohkem kõlapinda leidnud improviseerimine. Improvisatsioon on ühest küljest alternatiiv ülikeerukale partituurile, teisalt sisaldub improvisatsioonilisus juba minimalismis ja graafilises notatsioonis (võimalus valida oma sisetunde järgi korduste arvu, ka konkreetseid helikõrgusi jm). Kuid päris ilmselt on mõjutusi saadud ka mitte-Euroopa kultuuride muusikast — suulise traditsiooniga kultuurid põhinevad ju suurelt osalt improviiseerimisel.

Kuidas sobivad kokku mõisted improviseerimine ja sümfooniaorkester — sadakond juhendamist vajavat pillimeest? Inglise helilooja **Malcolm Singer**, kes on tegelnud loominguga õpetamisega lastele ja elukutselistele pillimeestele, oli kutsutud biennaalile töötama Sibeliuse Akadeemia orkestriga.

Singerit häirib nüüdismuusikas puuduv side publiku ja mängija(te) vahel. Et muusika ei paku enam elamusi. Ta ei mõista, miks üldse käiakse kontserdil, kui seal mängitav muusika kedagi ei liiguta. Tema arvates kontrollib pillimees end ilma noodita palju paremini, soleerides tajub ta kogu saali tähelepanu koonduvat enesele. Mängijatel jääb ka rohkem aega omavaheliseks suhtlemiseks, üksteise kuulamiseks. Nõnda lasub mängijal äkki suur vastutus, nii kaasmängijate kui ka publiku ees. Paljudele see ei meeldivat, nad pole sellega harjunud.

Esitatud lugu *Rites & Rituals* oli kujunenud ühise musitseerimise-improviseerimise käigus, lõpliku kuju sai see alles nädal enne kontserti. Lool oli ühisjooni instrumentaalteatri esteetikaga (Kagel, Berio, Birtwistle, Stockhausen, Sandström, Ligeti). Niipalju kui olen kogenud, on visualiseeritud lähenemisega teosed alati rõõmuga vastu võetud.

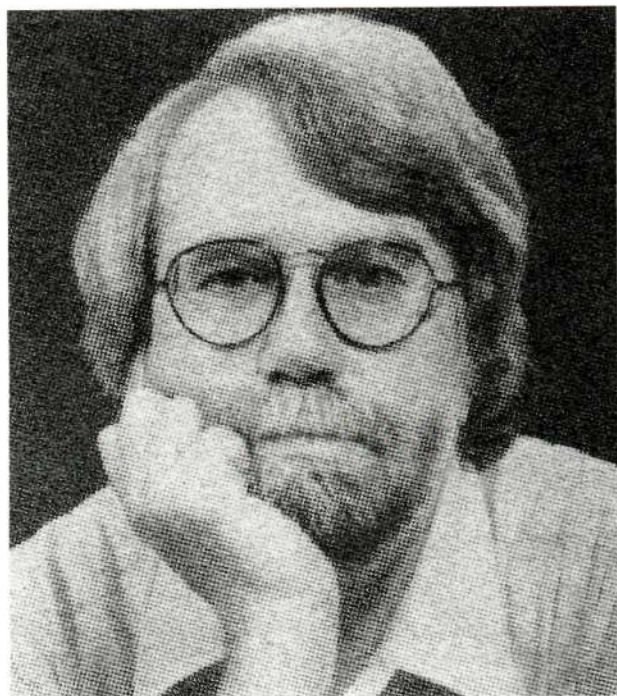


Singeri lugu koosnes erineva materjaliga lainetest. Soleerivad pillimehed tulid ja lahkusid lavalt teatraliseeritult. Võib-olla sai esitatu stilistiline palett liiga kirju. Kuid inimeste huvitatus ja keskendumine oma tegevusele oli teiste kontsertidega võrreldes tõesti erinev.

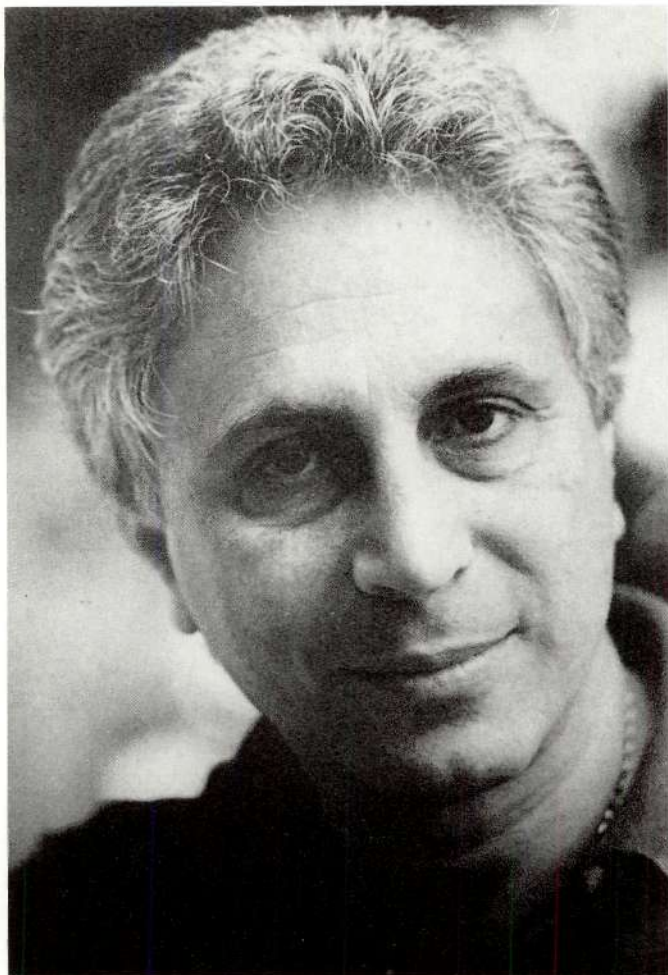
Soome muusika

Tänavu kõlanud soome heliloojatest tõstaksin esile kahte.

Pehr Henrik Nordgren (s 1944) on 1976. aastal väitnud: "Muusika ei ole mingi sõltumatult "tehtud" artefakt; samuti kui komponeerimist ei saa lahutada elust, kõigest, mida nähakse, kogetakse ja tuntakse. Teos on mulle kaasinimestega suhtlemise vahend, võimalus väljendada end täpsemalt kui kõnes."



Christopher Rouse.



John Corigliano.

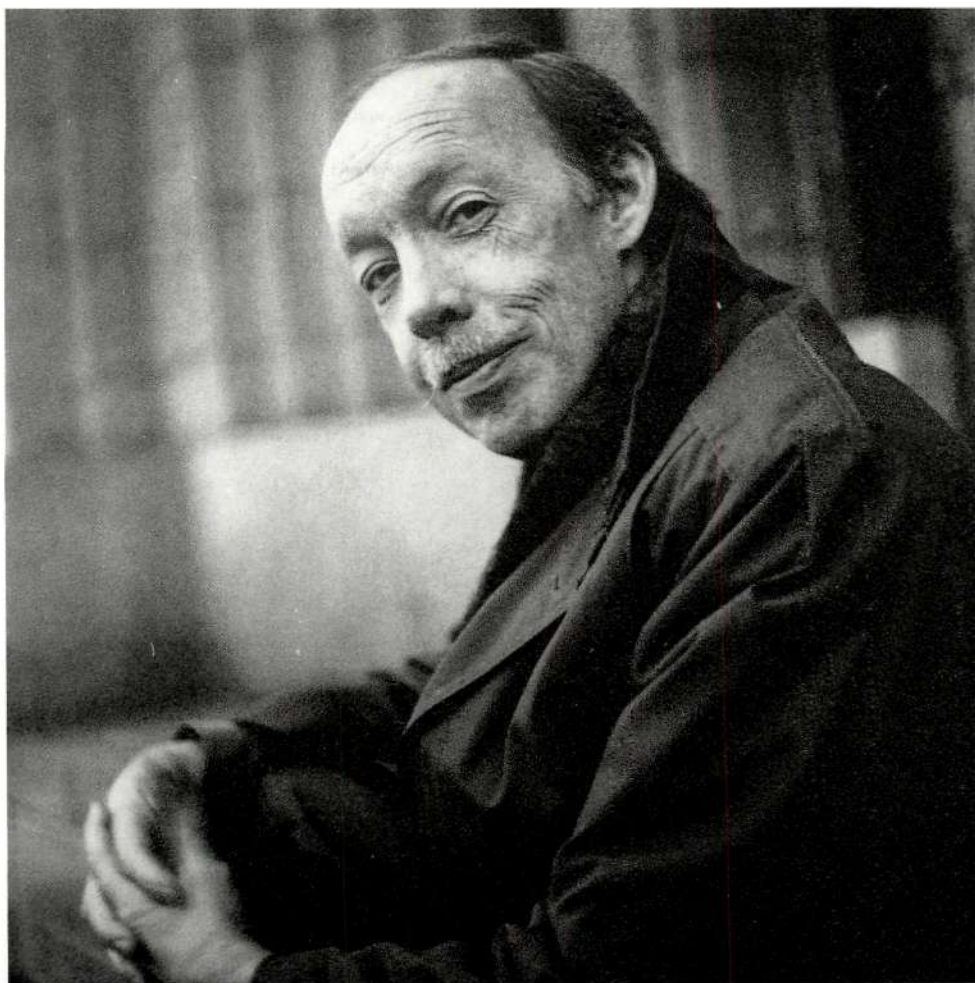
Julian Kreegeri foto

Nordgreni muusika on laetud sügavate emotsioonidega. Tema teosed on narratiivsed, justkui abstraktsed muusikalised jutustused, mis sageli peegeldavad elu tumedaid, traagilisi varjukülgi. Nordgren on soome nüüdismuusika maastikul eriline helilooja, tema fenomen seisneb kerguses, millega ta ületab erinevaid stile ja koolkondi. Oma muusikas on ta mitmel moel ühendanud dodekafooniat, Ligeti kõlaväljatehnikat, tonaalse muusika elemente, meditatiivset minimalismi, samuti soome ja jaapani rahvamuusikat. Eriti tugevaks mõjutajaks on ta nimetanud Šostakoviitšit, kuid sugulus seisneb pigem ekspressiivses väljenduslaadis kui stiilis. Üldistades võib öelda, et Nordgreni muusika on oma varaste tööde (1960. aastad) suhtelisest modernsusest liikunud ökonoomsuse suunas, ehkki mõned hilised teosed

sisaldavad väga mitmekesist materjali. Tema teoste nimekiri on pikk, sinna kuulub palju erinevaid žanre. Seal on ka teoseid idamaistele instrumentidele, sest Nordgren on veetnud kolm aastat Jaapanis (1970 — 1973).

Biennaalil tuli esiettekandele Kontsert metsasarvele ja keelpillidele (1996). Nordgren mõjub hästi, sest tema muusikast hoovab mõttevabadust, helilooja iseseisvat olemist teispoole traditsioonide kammitsaid. Traditsiooni on kuulda, kuid see ei koorma. Nordgreni kolmest sümfooniast mängiti Kolmandat (1993), mis on pühendatud helilooja paljude teoste esiettekandjale Jorma Panulale. Kuueosaline teos kätkeb tõsidust ja traagikat, siinkohal on Nordgren elu, surma, religiooni üle mõtisklev helilooja.

Jouni Kaipainen (s 1956) Keelpilli-



Pehr Henrik Nordgren.

kvartett oli eelmisel biennaalil silmatorkav erand oma julguses ihaleda tonaalsust ja igavikulisust. Seekord tuli esiettekandele tema Klaverikontsert. Selle žanri problemaatilisuse tõstatab Kaipainen kavalehel. Ühelt poolt on klaveri faktuur keeruline, teisalt on sellele instrumendile kirjutatud nii palju head muusikat, et raske on leida veel midagi uut — hulk suurepäraseid klaverikontserte: Mozart, Brahms, Rahmaninov, Ravel, Skrjabin... Kolmeosaline teos oligi sulam põhiliselt Skrjabini leegitsevast elegeiast ja Gershwini (džässihõngulisest) lõtvusest, lõpuosas Raveli mootorikat, lõpukadents *alberti*-bassiga pseudo-Mozart. Kuid kõike seda hoidis koos mingi tugev omapärane vaatenurk.

Ei julge kindlalt väita, kas traditsioonilisemate žanrite ja helikeele poole pöör-

dumine (ja ka kontserdikavades eelistamine) on Soomes saamas üleüldisemaks suundumuseks või on see tingitud korraldaja maitsest (ka mitmed käsitlemata jäänud autorid esindasid sarnast mõtlemisviisi). Siiski märkasin nii mõnegi varem kindlalt modernistliku helilooja kohta kirjutatus, et viimasel ajal on nende helikeel lihtsustunud (Lindberg). Või on tõeks saamas Cage'i kuulutus: kõik on välja mõeldud, kõik fundamentaalsed avastused on tehtud; uued ideed pole enam vajalikud (kuid on siiski võimalikud!). Sõjajärgseil aastail lõigati minevikusooned jõhkralt läbi. 1970.—1980. aastail ilmus aga "vana" jällegi välja, kuid pakkus kombinatsioonis uuega enamasti ironiat, groteski, vastandumisi ja andis mingisuguse teise vaatenurga, konteksti, hoiaku. Kas nüüd on saamas eesmärgiks sulandumine? Varasema



Jouni Kaipainen.

Euroopa kultuurikihi pinnalt, sellega tihedalt läbi põimudes uue loomine? Esialgu veel valdavalt Euroopa pinnalt, kuid järjest enam kogu maa kultuuri pinnalt?

KASUTATUD KIRJANDUS:

Finnish Music Information Center'i väljaanded:
Finnish Composers Since the 1960s (1995)
Eero Hämeenniemi (1995)
Pehr Henrik Nordgren (1997)
Jouni Kaipainen (1990)
"Helsinki Biennale '97" buklett
Paul Griffith. *Modern Music and after*. Oxford, University Press, 1995.

ÕNNITLEME!

5. juuni
JOHANNES JÜRISSE
muusikaajaloolane ja pedagoog — 75

5. juuni
TAUNO ÖUN
kontrabassimängija — 50

7. juuni
NEEME JÄRVI
dirigent — 60

9. juuni
HEINO RANNAP
muusikapedagoog — 70

10. juuni
IVAR KOSENKRANIUS
filmiteadlane — 60

13. juuni
KUSTAV-AGU PÜÜMAN
teatrikunstnik — 60

16. juuni
TIINA KIILASPEA
helilooja ja koorijuht — 50

19. juuni
TIIT TRALLA
Estonia Teatri ooperisolist — 60

20. juuni
ANDRES LEPNURM
ERSO fagotirühma
kontsertmeister — 50

26. juuni
HELJO PAAS
kauaaegne Estonia Teatri
koorilaulja — 70

28. juuni
TEET KOPPEL
endine "Estonia" draamanäitleja — 85

28. juuni
JURI MIHHALJOV
Narva teatri "Ilmarine" juht — 50

29. juuni
CARL OTTO MÄRTSON
organist ja pedagoog — 80

SOTSIAALNE TEATER: MIS SEE ON? KUS SEE ON?

Teatrileksikonist sotsiaalse teatri definitsiooni ei leia. Ja selles pole midagi üllatuslikku — mõiste on defineerimiseks liiga lai ja eluline. Teater tegeleb nii või teisiti sootsiumiga, on nii või teisiti ülimalt ajalik. Rääkimata sellest, et teatrit ei tehta ega vaadata üldjuhul üksi. Juba algparameetrid määratlevad teatri sotsiaalseks ehk ühiskondlikuks.

Ent selle suure ja üleüldise sotsiaalsuse sees tundub olemas olevat veel üks eraldi sotsiaalsus — pisem, erilisem, paremini määratletav. See sotsiaalsus, mida peame silmas, kui räägime sotsiaalse närviga lavastajatest või ühiskonna valupunkte tabavatest lavastustest.

Sotsiaalne teater selles mõttes on ennekoike ajakajaline ja determineeritud kunstinähtus, miski, mis peegeldab tänast päeva ja tänast inimest, astub selgesse dialoogi aja ja oludega. Samas ei pruugi see peegeldus olla sugugi üksihene või dialoog sõnasõnaline — teatrilugu on tõestanud, et (väga) sotsiaalselt võib tõlgendada/ mõista igasugust (näite)kirjandust antiiktragöödiast lüürilise armastusluuleni, rääkimata suisa sõnatust, mitteverbaalsete vahendite abil sündivast sotsiaalsest teatrist.

Ühtaegu on näitekirjanduse sotsiaalsus muutlik olek — miski, mis on sotsiaalne täna, ei pruugi seda olla ülehommene, näitemäng, mis mõjub ajakajaliselt täna võib homme olla unustusehõlma vajunud ja oma tähenduse kaotanud või traditsioonilise klassika kuldvarasse akadeemiliselt tolmuma jäänud.

Sellise muundumise näiteid tundub üpris lihtne leida — "Pilvede värvid" või "Vaikuse vallamaja" võivad küll tänapäev uuesti mõne teatri mängukavva sattuda, ent nende tähendus pole kindlasti seesama, mis 15 aastat tagasi. Sama kehtib ka Merle Karusoo 80-ndate alguse dokumentaariumide kohta — mida tähendasid "13-aastased" aastal 1980 ja mida tähendaksid täna, kui ümberolev ja -olijad on muutunud? Siis

olid need **meie elu lood**, ent nüüd? Kas sisaldus neis teatritekstides piisavalt üldistusjõulisust, et muuta nad üleajaliseks? Oli/on neis küllalt üldinimlikku, et nad võiksid mõjuda ka täna, kui lummas isiklikkus on kadunud? Ilmselt ei aita abstraktsed arutlused siin kuigivõrd, kui keegi täna neid tekste lavastaks, siis ehk õnnestuks seda piirjoont kuidagi fikseerida.

Üsna piltlikult esitab sotsiaalsuse kõvera üles-alla liikumisi traditsioonilise klassika retseptisoon: miks mängitakse ühel teatril ajal järjepanu Shakespeare'i ja teisel näiteks Ibsenit; kord kõlab olulisemana "Hamlet", kord jällegi "Richard III". Aeg ja olud — on noil puhkudel nii kerge kosta.

Ent klassikalise näitekirjanduse sotsiaalsust varjundab veel üks omapärane nüanss: asjaolu, kuidas kõlasid need näidendid omas ajas, milline oli see sotsiaalsuse mõõt, mis neisse sisse kirjutati. Mida tähendasid näiteks Tšehhovi nukker-kaunid manduvad aristokraadid XX sajandi algusaastail laguneva Vene impeeriumi avarustel? Või "noorte vihaste meeste" raevukad protestijad 50-ndate lõpu kuninglikul Inglismaal? Ma ei tea, kes oskab neile küsimustele tõeselt vastata. Niisama ei tea ma, kas tänased tõlgendajad peaksid seda "algsotsiaalsust" kuidagi arvestama. Võib olla seab see klassikale liiga ranged raamid, muudab ajatu ajastuliseks, üldinimliku liialt konkreetseks. Ent samas — vahest lisab just algupärase tähenduse otsimise/tabamine lavastusele ühe mõõtme, sünnitab mõne põneva ajaloolise paralleeli.

Aus või ebaaus?

Adekvaatne või ebaadekvaatne?

Kui sotsiaalne on tänane eesti teater? Kui sotsiaalne ta peaks olema või võiks olla? Ma ei julge pelga sisetunde najal vastata esimesele küsimusele, teisele tundub vastavat aeg ise — Merle Karusoo 1997. aasta märtsis

esietendunud dokumentaariumi **"Kured läinud, kurjad ilmad"** publikumenu ning lavastuse ümber kohunud kired tunduvad kindla määrgina sellest, et sotsiaalsel teatril on tänases teatripildis oma nišš, et tema vastu on huvi, et talle jagub kaasamõtlejaid ja vastuväitlejaid.

Ometigi oleks lihtsustav väita, et sotsiaalne teater Eestis — see on Merle Karusoo. Pilt on rikkam ja segasem. Sotsiaalsuse avaldumisvormid vastakamad, vahendatu-

pigem lavastuse liigne illustratiivsus ja must-valge lihtsakoelisuus.

Samasse hooaega mahtus ka Ülo Vilimaa — Mait Karmi **"Prügikastilapsed"** — katse mõtestada tantsukeeles tänast prügikastimaailma, pudeleid korjavatest vanakestest narkotsi tõmbavate teismelisteni. Lavastust ilmestasid suured ja sünged kujundid idamaisesse kostüümi rüütatud ülevaatajast ristilöödud Kristuseni, tulemus mõjus paraku valevagalt ja võltspaatoslikult. Lavas-



P. Ridley, **"Maailmakõiksuse kiireim kell"**, Eesti Draamateater. Lavastaja ja muusikaline kujundaja Hendrik Toompere jr, kunstnik Ene-Liis Semper. Esietendus 7. detsembril 1996. Pealik Traks — Ain Lutsepp, Sherbet Gravel — Maria Avdjuško.

DeStudio foto

mad ja peidetumad. Isegi juhul, kui jätta sulgudesse klassikal tuginev sotsiaalsus/klassikatõlgenduste ajakajalisus ja vaadelda üksnes teatrit, mis ise end sotsiaalsena esitleb.

1996. aasta suvel lõi kohalikus kultuuririilmas laineid Tony Kushneri **"Inglid Ameerikas"** — kõmuline homo- ja hoiatusnäidend, mis ometi ähvardavalt tähenduslikuks ei tõusnud. Ja ma ei arva, et peapõhjuseks oleks olnud Eesti—USA olude totaalne erinevus — AIDS-probleemaatika suhteline vähetähtsus või homfoobia puudumine ontlikus Eesti ühiskonnas. Häiris

tuse teemad ja tegelased olid justkui pärit siitsamast, tänasest Eestist, ent **oma elu** valesat äratundmist ei sündinud.

1996. aasta lõpul tõi Jaanus Rohumaa Linnateatris välja lavastuse **"Impro II — Nanseni pass"** — telemänguparoodia, millest ühel hetkel saab traagiline/maagiline teater, kus kallihinnaliste reisidele pürgijad peavad aru saama ja aru andma armastusest, surmast ja iseolemisest. Lavastusele heideti ette (ja tundub, et õigustatult) paigutist naiivsust, tervikuna ei tõusnud **"Nanseni pass"** kõrgemale üsna pretensioonitust argipäeva-pildistusest. Hinnatav tundub siiski

lavastuse ausus ning lavastaja Rohumaa headuseusk.

Umbes samal ajal lavastas Hendrik Toompere *jun* Draamateatris Philip Ridley "Maailmakõiksuse kiireima kella" — loo paanilises vananemishirmus mehest ja tema jaburalt alistuvast kaaslasest, mis oma välise absurdihõngulisusega tundub teatrisaali kogunenud vaatajate argimüttamistest oi kui kaugel. Ometigi on "Maailmakõiksuse kiireimat kella" nimetatud peaaegu esimeseks b-

kesksooline: meie jutustus AIDSist on ilus, ent mitte eriti valus; "Dekoltee"-reivijate asemel möllavad eesti laval ühe Soome väikelinna probleemsed noored; prügikasti-tegelikkust mahendab "Hulkuri valss". Puudu jääb päriselu kontrastidest, keerukusest ja probleemidest.

Samas pean tunnistama, et mõtestada sotsiaalset teatrit, tajuda piiri ausa—ebaausa, adekvaatse—ebaadekvaatse, lihtsustava—tõsise vahel on ütle mata riskantne ja kee-



"Prügikastilapsed", "Vanemuine". Ülo Vilimaa visioonid Mait Karmi muusikale. Kunstnik Mare Tommingas. Esietendus 26. mail 1996.
Rein Urbeli foto

movie analoogiks eesti laval — ühe hästi räige tegelikkusekihistuse, nn noorsookultuuri (küll pisut umbmääraseks) kujutuseks.

Kui siia ritta lisada veel Mati Undi seatud Tankred Dorsti "Härra Paul", mida esietendusjärgne kriitika võttis tõlgendada kui omanike-üürnike konflikti üht võimalikku kajastust, või Raivo Trassi — Michael Barani "Mutanttüdruk" kui kaasaja konfliktse teismeliste maailma peegeldus, siis tundub, et sotsiaalse teatri amplituud ja koht eesti teatri tervikpildis on hämmastavaltki oluline. Iseasi, kuidas hinnata koguse ja kvaliteedi suhet. Sellest vaatepunktist paistab tänane sotsiaalne teater pisut umbmäärane ja

rukas. Kas või üksnes seetõttu, et tegelikkus, milles igaüks meist elab on erinev ja eriline, tingitud valulävest ja teadmiste pagasist, aga nagu näib kinnitavat lavastuse "Kured läinud, kurjad ilmad" vastuvõtt, ka sooidenteedist.

TEATER ARTIKLI ASEMEL

Tony Kushner,
"Inglid Ameerikas",
Eesti Draamateater.
Lavastaja Georg Malvius.
Kunstnik Ellen Cairns.
Osades: Andrus Vaarik,
Mait Malmsten,
Taavi Eelmaa,
Dan Põldroos jt.

Kuigi need ajad, mil "asjast" sai Eestis ainult teatrikeele kaudu rääkida, on möödas, satub meie teatrilavale ikka aeg-ajalt sotsiaalset probleematikat lahkavaid näidendeid. Näib, et teatritegijad usuvad — ja võib-olla on neil õigus —, et mõnest probleemist on tulemusrikkam rääkida kunstikeele kaudu. Selle asemel, et kirjutada artikkel või pidada konverents, tuuakse sotsiaalne probleematika lavale, lootes nii asi laiale vaatajaskonnale arusaadavaks teha.



Draamateatri "Inglid Ameerikas" lihtne sõnum rahvale on: homod on inimesed meie kõrvalt, nad tunnevad ja armastavad nagu meie, nad ei ole mingid paariad, vaid sageli ühiskonnas kaugele jõudnud inimesed, keda eristab "meist" vaid seksuaalne suundmus.

AIDSiga seotud traagika annab inimestele võimaluse homodega samastuda: lähedase kaotamise valu ja surmahirm ei sõltu sellest, milline on meie seksuaalsus. Tony Kushneri—Georg Malviuse "Inglid" on endale seega seadnud sotsiaalpedagoogilise eesmärgi: kasvatada meie inimeste "avatust maailma mitmepalgelisusele" (väljend kavallehelts).

Milleks ma peaksin aga istuma kolm tundi teatris saamaks teada, et homod on inimlikud ja edukad kodanikud? Ma võiksin selle teadmise saada mõnest hästi argumenteeritud populaarteaduslikust artiklist, mis räägib inimese seksuaalsusest, normide suhtelisusest ja seotusest kultuurikontekstiga. Miks ma pean dešifreerima keerulist teatrisümbolikat ja kannatama välja paatost, kui probleemi mõistmiseks piisab ratsionaalsest arutelust?

Muidugi, võib vastu väita, et tunnete kaudu jõuab asi teinekord paremini kohale kui mis tahes numbrite ja argumentide abil. Inimsaatus skeemi ei pane, seda annab paremini edasi kunst. Loomulikult on see maitseküsimus, ent sotsiaalse kunsti puhul on sageli tunne, et meelsamini läheneksin ma sealsele probleematikale ratsionaalselt.

Võimalik, et sotsiaalsete valupunktide teatrilavale toomine on nagu abistav käsi-rutus neile, kes artikleid kunagi ei loe. Vaatemängu abil jõuab asi ikka kohale. Ent samas: tõsine probleem võib vaatemängu efektse ja lõbusa sousti sisse hoopis ära kaduda.

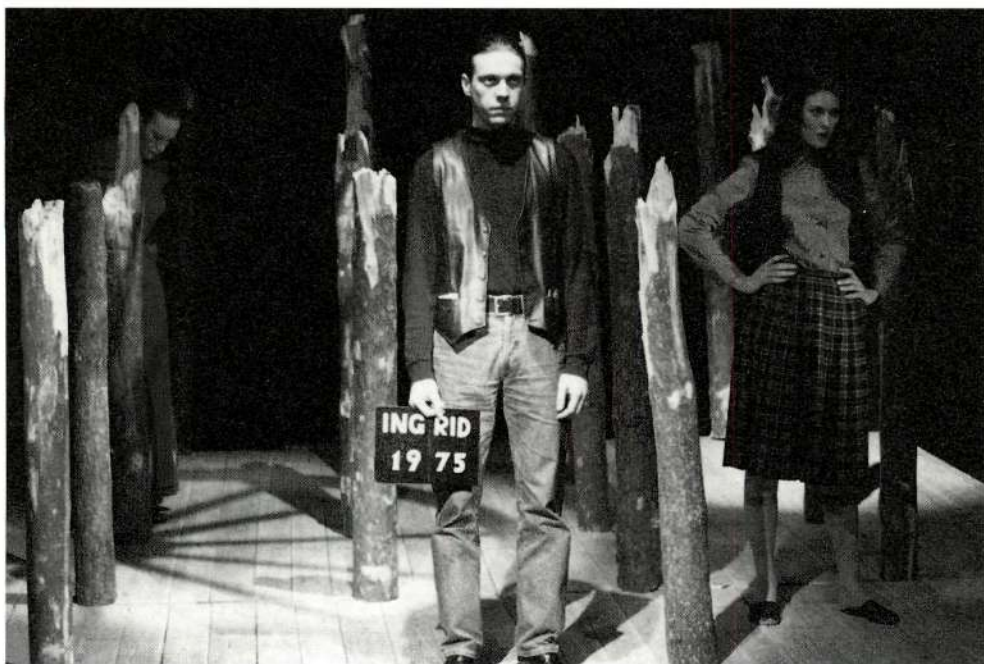
Ja ma ei tea, kui võrd vähendas Tony Kushneri näidend Eestis tegelikku homofobia ja AIDSi hirmu.

BARBI PILVRE

"Inglid Ameerikas".
Roy M. Cohn — Andrus Vaarik.

DeStudio foto

NENDE ELULOOD: PIGEM SOTSIAALNE DOKUMENT KUI KUJUNDLIK ÜLDISTUS



“Kured läinud, kurjad ilmad”, Eesti Draamateater. Autor-lavastaja Merle Karusoo. Esietendus 22. märtsil 1997. Katrin Saukas, Mait Malmsten ja Merle Palmiste.

“Kured läinud, kurjad ilmad” esietenduse eel tunnistas lavastaja Merle Karusoo, et mõnes mõttes jätkab ta selle lavastusega sealt, kuhu jäi pooleli 1980-ndate lavastustega “Meie elulood”, “Kui ruumid on täis” ja “Olen 13-aastane” (ärgem unustagem vahepealset Ella Kaljase päevaraamatu lavastust Pirgu mälu-sektoris). Kas ka vaatajal on võimalik jätkata sealtsamast, mõtlesin uut elulugude lavastust vaatama minnes. Kas ka saali poolel saab üles korjata sama lõngaotsa, taaskogeda tookordset rabavat äratundmist, et laval kõneldu on täpne, tähtis ja mõistetav? Hoolimata muutustest teatris, ühiskonnas ja meis endis? Etenduse õhtul kõnelesin sellest oma eakaaslastega praeguste kolmekümne

põlvkonnast: ühe hurdaliku haardega elulugude kogujaga; 1980. aastate teatrikriitika-seminari kaaslane, tollase andeka humanitaarhuvidena arstitudengi ja tänase hinnatud noore endokrinoloogiga; tollal Venemaal õppinud ja täna eesti meedias kultuuripilti kujundava kriitikuga, ning logopeediga, kelle igapäevatöö on aidata arengus järele kõige mitmekesisema sotsiaalse päritoluga lapsi. Näis, et mõndagi tollasest tundest ärkas praegugi.

Ent kuidas on see võimalik? Miks autentsete elulugude esitus tänagi nii puudutab? Vastuvõtukontekst on ju tohutult muutunud. Tookord oli vaatajale ligipääsu võluvõtmeks haruldane otsekoheesus — ajas-

tu, mil see oli raske nii välise surve kui ka (kaitsepositsiooniks kätte õpitud) sisemise kahekeelsuse tõttu. Libamine oli norm, nii paljut salati avalikkuse ja innukamalt veel enese eest. Äkitselt — “Meie elulood”, meie elulood! Kõigest oli justkui veel kõnelemata, tähtsad asjad Eesti ja eestlaste saatuse kohta läbi arutamata, ja üks olulisim

“Kured läinud, kurjad ilmad”. Katrin Saukas.



“Kured läinud kurjad ilmad”.
Kersti Kreismann.

avalikkuse kanal, vaba ajakirjandus, sündimata. Raske oli ilmutada oma *suhtumist* nähtustesse, kui nähtusi endidki otsesõnu nimetada ei võinud. Mitu aastat oli veel aega päevani, mil ajaleht avaldas noore ajakirjaniku Kati Murutari loo samast asjast, mille noor näitlejanna juba “Meie elulugudes” lavale tõi: kui sünnitusmaja personal ütleb, et nende tööaeg on läbi ja teie vaadake ise, kuidas saate, oodake, kuni järgmine vahetus tuleb, siis... sünnitasingi järgmise vahetuse ajal...

Nüüd on mõni tookord erutavalt värske teema juba läilakski räägitud. Hinnanguid ja hoiakuid võimsalt kujundav meedia oleks nagu kõigest võimalikust ja võimatust üle kihutanud. Intiimsus, seks? Mis sealgi veel kõnelemata oleks? Seks on vist üks avalikumaid teemasid üldse. Seksuoloog ja perepsühholoog on vajadusel iga soovija käealatuses, soliidsete lehtede meelelahutuslisad õpetavad võrgutamistõtteid, otsi teismelist, kes poleks lugenud silikoonrindadest, välis- ja kodumaine porno on kättesaadavaim kaup, seksuaalsus on meeliselement reklaamikampaaniates, müüdagu parajasti mida tahes (õlut või näiteks korvpalle).

Ju siin ongi konks. Otseütlevad jutud era- ja intiimelust on avameelsed ainult näiliselt. Prominentide risküsitlused lemmiktoitude ja tutvumislugude, perekonnatülide ja kodutööde jagamise kohta keerlevad välise ümber ja ütlevad siiski nii vähe inimeste tegelike suhete ja enesetunde kohta. Isegi teki alla trügiv kõmuajakirjandus ei pääse olemuslikule ligi. Ennast välja pakkudes esitlevad inimesed pealiskaudseid poose — sündmusi, aga mitte oma suhtumist neisse. Me ei ole ju nii meelelahutustööstuslikult ühenäolised, siledad, muretud? Et “Kured läinud, kurjad ilmad” puudutab ja mõjub puudutavalt siirana, reedab, hoolimata muutustest, tänase aja kurba sarnasust viieteistkümne aasta tagusega, sedasama siiruse ja vahetuse tegelikku nappust. “Kured läinud” ei lähe vaatajale korda ehk niivõrd sellepärast, et kõneldakse seksist, vaid pigem seetõttu, et ta on nõnda varjamatult isiklik, intiimne. Ja sügavalt isikliku, autentse inimesevaatluse järele, selgub, on täna endiselt nälg nagu toonagi. Lavastus puudutab vaatajat, sest ta kompab olemuse tuuma, ületamatut üksindust, usalduse, läheduse ja ikka jälle armastuse puudust.

Merle Karusoo “Meie elulood” ja “Olen 13-aastane” on eesti teatrile krestomaatilisel olulised lavastused. Kõneldes ühe grupi kujunemislugudest, suudeti need üldistada põlvkonna looks. Kui lavastusele “Kured läinud” “inkrimineerida” suurejooneline ambitsioon üldistada eestlase armastust ja seksuaalsust — seega esmalt eestlast ennast! —, jääb nii kõrgeks lennuks millestki puudu. Eneseteadlikumast, nõudlikumast eestlasest. Ei, mitte isegi rahuldust pakkuva, mängulise seksi loost (mis eestlasi üldistades ju siiski ka

pildile peaks mahtuma?), vaid keerulisemast, mitmepalgelisemast eestlasest. Ükski neist kujudest ei küüni ka iseseisvaks ajastu sümboliks. Ilmselt on see ka punkt, mis lavastusele tuliseid vastaseid tekitanud — mulje, et lavakujud pretendeeriksid siiski justkui kõnelema meie kõigi eest, need värvikad, ent üheübalised karakterid, esituse dramaatiline ja kategooriline laad, seksuaalsus ja seksikogemused kui enamasti midagi tingimata rasket, vastumeelsuse ja vägivallega seotut.

Aga Merle Karusoo otsustas teha valiku. Ja elulugude kirjutamise üleskutsesele vastanute hulgast valis ta just need, n-ö tavaliste inimeste eraldi seisvad valusad lood, ja see on omaette väärtus. Sest taas: avalikku arvamust kujundav meedia on niivõrd üheselt keskendunud eliidile, võimule, välisele, näivusele, kõigile söödavale stereotüüpsele, et teistsugused elukogemused, kodud, teistsugune elu- ja mõttelaad pääsevad esile ebaadekvaatselt vähe. Merle Karusoo lavastust lisaks teatripildile ka meedia taustal vaadelda pole ülekohtune, sest "Kured läinud" ongi rohkem dokumentaalne kui kujundlik, rohkem otsesõnu vahendav kui üldistav.

Mõnest ajastust on ehk küllalt palju räägitud, näiteks küüditamisest, ent Kersti Kreismanni 1920-ndatel sündinud Heli on meeldiv oma loo lõpetatuse tõttu: ta elukaar jõuab välja rahu ja leppimiseni. Uus lugu faktide mõttes on samast põlvkonnast pärit Zander (Jüri Aarma), Saksa sõjaväes olnud ja kõikjal laias ilmas lapsi teinud mees, ning Joseph, täkuasjanduse-huviline koloriitne koolidirektor (Andrus Vaarik). Puhtad näited, kuidas ajastu vormib inimese enese jaoks sobivaks, on 1930-ndatel sündinud ja ülikoolis meeletult partnerite ning pidude vahel viselnud Imbi (Kersti Kreismann) ning "töölise ja kolhoositari" aastail naiseks kujunenud (kujunemata jäänud) sportlase-Helge (Merle Palmiste). 1950-ndatel sündinud Sigrid (Katrín Saukas) jõuab parasjagu 1980-ndatel olla nii vana, et oma kolme lapse ja sensitiivide laagritega heideldes kaasa teha muutuva ajastu äärmuslikud tõmblused. Ja Mait Malmsteni esituslaad toob õnneks "Kured läinud" üsna mustvalgesse ja karmi laadi ka pehmust, pooltoone. Maria Avdjuško osatäitmiste kaudu suhestusid põnevalt 1920-ndatel sündinud Õie ja 1980-ndate Helen. Üks pärit

ontlikust vanaaegsest kaheksalapselisest maaperest, teine — linnalaps tänapäeva närvilisest karjääripererkonnast. Üks hommikuni külasimmanitel jalga keerutanud, teine ööklubides "piduderahvaga" vennastunud. Üks kasvanud juttudega kapsalehe alt leitavatest beebidest, teine teismeliseeas grupivägistamist kogunud. Täiesti erinevad ajastud ja keskkonnad oma sotsiaalsete normidega —



"Kured läinud, kurjad ilmad". Maria Avdjuško ja Kersti Kreismann
DeStudio fotod

ja nii sarnased elulood: naiivse, unistava noore naise lootus ja läheduseigatsus ning lüüasaamine.

Elulugude avaldamise mõte võiks olla uurida, kuidas inimesed mõistavad oma elu, ühiskonna ja kultuuri muutumist. Milline on nende suhe ajaloo- ja isikliku elu sündmustega. Huvitavaim ongi eneserefleksioon.

(Naisuurimuses kasutatav võte on lasta abielupaaril kirjeldada oma ühist elukäiku. Selgub, kuidas sündmused on samad, ent elulood nende ümber erinevad: laps sündis mõlema meelest samal aastal, aga erinevad on emotsioonid ja arusaam, kuidas see sündmus mõjutas paari omavahelisi suhteid ja kummagi karjääri.)

“Kuna Eesti on teatud mõttes konservatiivne ühiskond, kus löhe avaliku ja privaate sfääri vahel on terav — selles mõttes, et on asju, millest avalikult kõneldakirjutada ei ole sobiv — siis see kajastub ka naiste elulugudes. See läbimurre, mis läänes on toimunud 1970-ndatel tänu feminismile, mis purustas ja tõi avalikkuse ette paljusid tabusid, ei ole Eestis veel toimunud. Just naiselikkusega, naiseks olemisega, naise seksuaalsusega ja emadusega on seotud palju tabusid meie kultuuris ja enamasti on need teemad olnud sobimatud selleks, et neist avalikult kõnelda või nendest oma eluloos kirjutada.” (Eve Annuki eessõnast “Eesti elulugude” sarja esimesele raamatule “Naised kõnelevad”.)

Seksuaalkäitumine on ju suuresti sotsiaalne tellimus. Iga ühiskond püüab seksuaalsust (eriti naiste oma) kuidagi normeerida, kontrollida, esitades meedia ja kasvatus kaudu vastuvõetavaid stereotüüpe. Milline on naise ja mehe roll peres? Milline seksuaalkäitumine on lubatud, mis on õige, mida ühiskond eriti kõrgelt hindab? Mida keelab? Vastavus neile normidele või nendega konflikti astumine võib üksikisikusse istutada kas süütunnet (ma ei ole seksuaalselt piisavalt apetiitne! ma ei oskagi ise verivorsti teha!) või rahulolu oma sobivuse üle (töökangelane või kangelasema, karjäärinaine või koduperenaine). Intrigeeriva pilgu tugeva eesti pere müüdile heitis Maria Avdjuško Oiena.

Kujutlus traditsioonilisest perest kui millestki igal juhul turvalisest, kooskõllalisest, seisab tihti peale justkui aksioomina väljaspool küsitavust (ei aita siin Tammisaarele ega teistelegi klassikutele viitamine). Et vanasti ja iseäranis maal eesti pere just selline *eluterve* oligi, ja lapsed said varakult õige info, kuidas tähtsad vanainimesteasjad käivad. Ent just sellisest perest pärit Öie paneb osa sellest kujutlusest küsimärgi alla! Maal, karjas käiv (!) ja oma peres kaheksas (!) laps teab lapsi leitavat kapsapõllult, või

kuuldes, et lastetegemine on isa töö, arutleb, kuidas isa nii peene käsitöö nikerdamisega küll toime tuleb... Ja hiljem, abielus olles ja kolm last muretsenud, kui mehe toore peksmise jäljed liiga nähtavad on ning mees naist poodi lubada ei söanda, imetlevad külanaised: küll Öiel on hea mees, käib tema eest isegi poes ära...

Kaks lavastusevälist viidet. Kui kohusin “Eesti Naise” toimetajana noorte akadeemiliste naistega ning jutt jõudis sinna maale, et kas tänapäeva üleüldine turvalisuse puudumine ei tule sellest, et naised siirduvad traditsioonilisest rollist, pere juurest, ühiskondlikele aladele, küsis üks sotsioloogiatudeng: võib-olla on meie arutlustes vale juba eeldus, nimelt et too traditsiooniline pere üldse oli nii turvaline — naisele endale ja lastelegi? Ja kui EN päris hollandi sotsioloogilt, seksuaalkäitumise uurijalt, rahvusvahelise pereplaneerimise assotsiatsiooni juhilt, mida ta peab tänapäeva Euroopas seksuaalhariduse suurimaks probleemiks, vastas too oma uurija-, ajakirjaniku- ja nõustajakogemusele toetudes: perevägivald. Rabavalt põhjalikult on varisenud müüt “mu kodu on mu kindlus”. Tugev hierarhiline patriarhaalne pere pole naiste ja laste jaoks turvaline ning ilmselt pole seda piisavalt olnud varemgi. Kodukindluse peitvate müüride varjust on lagedale tulnud sedavõrd palju vägivalda ning naistelaste alluva, peaaegu omandi seisund.

Merle Karusoo vaist kaasaegse ühiskonna uurijana on tõepoolest terane. Kolm aastat tagasi käsitles tema Juuditi-lavastus päevapoliitilisest kõrgemal, olemuslikul tasemel Euroopa teemat, mis alles praegu hakkab õiget resonantsi tekitama ja kaugest-kõrgest poliitikadebatist igaühe isiklikuks küsimuseks muutuma. Pole isegi tähtsust, kas Karusoo seisukohaga ELi asjus nõus olla või mitte. Ka “Kured läinud” lugudest ükski ei paku mulle vähimatki samastumisvõimlust ega suurt isiklikku äratundmist — sellest hoolimata lavastus puudutab.

KES TEAB, KUNAS MEIDKI NAERMA HAKATAKSE

UUS PÕLVKOND HINDAB VANA KUNSTI

Tallinna Pedagoogikaülikooli Kultuuri-teaduskonna filmi ja video eriala viimastel sisseastumiseksamitel 1996. aasta suvel anti 79 tahtjale kirjutada retsensioon kahe dokumentaalfilmi kohta — Andres Söödi **“Jaanipäev”** (valminud aastal 1978) ja Märt Müüri **“Aidake meil elada”** (valminud aastal 1988).

Teatav sotsioloogiline huvi — kuidas uus põlvkond mõistab omal ajal menukaid filme —, ajendas üles otsima need tööd, milles käsitletakse “Jaanipäeva”. “Jaanipäev” on film, mis Eestit esindanud arvukatel retrospektiividel, kaugeim neist São Paulo festival Brasiilias 1993 ja viimane Pariisi *Cinéma du Réel* 1997.

Filmi ja video osakonna sisseastumise-retsensioone lugedes selgusid muidugi loomulikud tõsiasiad: et andekas inimene kirjutab paremini, et laiemale publikule huvi pakkuvaid tervikkäsitlusi on vähe ja et valdav enamik on muidugi koolikirjandid, tõi küll, teraseid tähelepanekuid sisaldavad.

79st vaid üks, nagu näib, ei saanud filmist üldse aru ja küsis, kas oli tegemist kaamera esmakordse kasutamisega. Ning soovitas õppust võtta Ameerika kassafilmi-dest, kus iga liigutus, lõige ja mõte on täpselt läbi mõeldud.

Probleemipüstitus on kõigil valdavalt selge:

“Filmis toodi välja meie rahvakultuuri allakäigu peamine põhjustaja: liigne urbaniseerumine. Segunedes linnades “vennasrahvastega”, tahes-tahmata meie traditsioonid kas kaovad või siis muutuvad tundmatuseni,” kirjutab **Aigar Alaveer**.

“Filmi põhiprobleemideks on inimese koht ajas ja ruumis, tema eraldumine loodusest. Film näitab inimest kui eestlast ja inimest kui venelast. Sellest tuleneb omakorda kultuuride segunemine ja võimu probleem,” märgib **Kadi Hektor**.

“1978-ndal aastal olin ma 4-aastane. Ei saa öelda, et ma seda aega ei mäletaks. On palju üksikuid pilte, mis nüüd meenutades moodustavad, lapsepõlve helgust arvestades, müstilise ja särava piltide jada.

Andres Söödi **“Jaanipäev”** on film, mida võib **“igaveseks”** nimetada. Kuigi jäädvustatud ajahetk ning keskkond oli konkreetne, võib seda filmi vaadata mistahes ajal olevikus ja ajastul tulevikus. Filmi valmimise ajal võis seda vaadata kui **“ihte mehe nägemust”**, nüüd ja edaspidi lisandub ka võimalus tutvuda selle kui ihte mineviku versiooniga. Kas see sõnum on filmis tõstatatud probleemi suhtes subjektiivne või objektiivne, seda ma ei tea. Sõnumi olemust võib tajuda nii erinevalt, kui palju inimesi seda filmi näevad. Minu nägemuse järgi on autor selgelt otsinud vastust küsimusele: Vanad kombat — ajalugu ja näitemäng? Vanad inimesed — lihtsalt vanad inimesed? Tänapäev — s.o linnastumine? Küsimustele peaks vaataja vastama filmi mõjul ise.” (Peter Murdmaa.)

Andres Maimik kirjutab: *“Andres Söödi paremaid filme saab ilma reservatsioonideta nimetada klassikaks. Klassika all mõistame tavaliselt teoseid, mille sõnum ja teostus on igikestvad. Filmimeedias, milles muutuste toimumise protsess on eriti kiire, võib ajale vastupidava tulemi saavutamist pidada erakordseks õnnestumiseks.*

Mis teeb Söödi **“Jaanipäevast”** igihalja kinoteose? On ju filmi aines — nõukogude tohuvabohu, olmeabsurd ja röökiiv maitsetus kaotanud suuresti oma sotsiaalse sisu ning pealispindsel hindamisel ei tohiks **“Jaanipäev”** erilisi äratundmis- ja samastamisvõimalusi tänase keskkonna või aktuaalse problemaatikaga pakkuda. Ent Sööt ei ole retro. Ta ei lajata vaatajat niivõrd kiiresti vananeva sotsiaalse satiiiriga, kui just vahendab igieestlaslikku ironilist kõrvalpilku oma ajale, selle tavadele ja inimtüüpidele. Ta on vaatleja ja mosaiigi-meister, kes korjab ja süstematiseerib ilmeid ja

žeste, ühendab omavahel groteskseid fragmente, sekka värvikaid ja isegi jaburaid inimitüüpe ning rajab neist pisikestest anekdootidest suurt üldistust. "Jaanipäev" ei ole pessimistliku tonaalsusega film, kuigi loogiliselt võttes peaks ta just see olema. Tegelasid on portreeritud mõnu ja mahlakusega; nad näivad praegusel ajal pigem nagu mingid kuuelanikud või vene multifilmi kangused, kui oma agressiivses labasuses jälestust tekitavad homo sovieticused.



"Jaanipäev", 1978. Režissöör ja operaator Andres Sööt. "Film näitab inimest kui eestlast ja inimest kui venelast."

Kuigi "Jaanipäev" loob illusiooni spontaanusest ja sündmuste keskel olekust (kõik need käsikaamera rappumised ja kiired pöördumised, mis imiteerivad inimsilma; varjatud kaamera efektid, mõned tahtlikult ebakorrektsed pildikompositsioonid, hoogne, kuid mitte tähelepanu kiskuv montaaž), on Söödile täiesti selge, mis ta ühe või teise detailiga öelda tahab. Juluslikkus näib olevat välistatud. Tempod on täpselt tasakaalus — filmi alguse päikesetõusu eeleegilisevõitu staatilisest juhatab mikrorajooni vaibakloppimisheli ja kaubamaja avamise tunglemine meid algava argipäeva hoogsatesse rütmidesse; pärast väikest rahulikku õhtu saabumise visuaalset kirjeldust kogub hoogu jaaniöö tohuvabohu, mis kulmineerub lauluhelide, pasunakapelli noodist väljas jorutamise ja purjus häälte jõuramise kakofoonias. Film lõpeb algusele sarnaste staatiliste kaadritega, mis markeerivad normaalse elurütmni peatset saabumist pärast joobnustavat ööd. Filmil on hästi läbitöötatud kujundlikkus, mis pole küll nii subtiilne kui sama autori filmis "511 paremat fotot Marsist", kuid mis ei kaldu ka plakatlikkusesse. Kaks üksikut last poollagunenud roosteselt krigiseva kuuraketi kujulise karusselliga mängimas ning sellele otsa

corpulentsed täiskasvanud Tšehhi lõbustuspargi uhketel atraktsioonidel lõbutsemas, taustaks maitsetu tšehhi estrada, ei ole pelgalt värvikas paralleel, vaid pürgib täisväärtlikuks metafüüsiliseks metafooriks. "Jaanipäeva" esimest neljandikku saatev ringikujuline sümboolika — tõusev päikeseketas, Öismäe uuslinnaosa ülevalt võetud ringikujuline generaalplaan, seieriteta kellad viitavad üsna otseselt ajale, selle järjepidevusele ja -pidevusetusele. Seda teemat toestas alguse kaadritagune vanainimese tekst jaaniöö vanast traditsioonist ning sellele peagi järgnev sovietsliku traditsioonilageda jaaniabraka visuaalne kirjeldus. Peaaegu tšehhovlik vaatenurk. Mitmed kaadrid ja leitmotiivid olid lausa füüsiliselt aistitavaks tehtud — peojärgne prahiga reostat' ja mõne üksiku pohmeluses inimfiguuriga asustat' jahe koidumaastik, närvetappev vaibakloppimishääl ja vanametallikrigin, lapsed, kes hõõruvad suitsust kipitavaid silmi, meeskodanik kes üritab maniakaalselt kuumusega võideldes puitmaterjali lõkkesse lisada. Ka kõik teised jaaniõhtu minisüüeed ja paradoksid — vene madrusele viina ulatav eesti rahvatantsija, suitsu ja pilli vahel mitte valida suutev tuubamängija, peotuju, napsu ja peotuju üllistav aser, karmoškaga kooserdav vanapaarike kindlustasid poliifoonilist vaadet ühele totaalsele poole, tehes sellest karnevalilikult äraspidise elu mudeli.

Visuaalne külg "Jaanipäevas" ei jäänud sisulisele karavõrdki alla; mõned kaadrihaldused olid lausa kompvekid — karussellikonstruktsioonide dünaamiline rägastik lähiplaanis, siluetid sillal, ülevalt filmitud rahvahulga tung läbi Kaubamaja uste. Kummalisel kombel ei ole "Jaanipäeva" võlu sotsiaalse konteksti muutumisega vähenenud, pigem vastupidi — tegelikkuse vaheda paljastamise asemel tuleb paremini esile filmi ajast sõltumatu üldistusvõime. See on film meist endist, sellistena millistena me end näha ei tahaks. Petliku muheduse tagant aimub sügavat kahtlust Maksim Gorki postulaadis: pole midagi üllamat kui inimene. Söödi karikatuur "Jaanipäev" on seetõttu rohkem cinéma vérité, kui mõni teine linatöös, mis tegelikkust tegelikkust tabada püüab."

Kaks sisseastujat kirjutasid vene keeles. **Denis Kuznetsov** on ainus, kes märkab, et "romantika pole piduliste osaks. Lend, liikumise ilu, vabaduse tunne jääb laste tegemiseks. Nemad naudivad ilu ja liikumist päikese poole".

Margit Adorf on ratsionaalselt analüütiline:

"Traditsiooniline must-valge film kõneleb

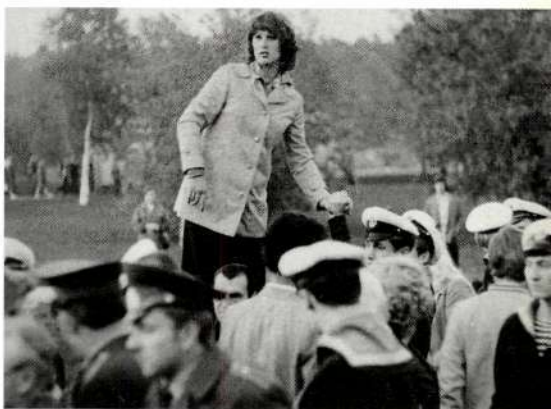
traditsiooniliselt traditsioonist — nii võiks lihidalt kokku võtta Andres Söödi linatseose “Jaanipäev”. Siinkohal alustab vaidlushimuline inimene kindlasti ägedat vastuargumenteerimist, sest jaanipäeva kui ürgset tava on vaadeldud linnainimese seisukohalt, puuduvad jaanikumängud, sõnajalaõie otsimine jms. Enam-vähem kõik linnas toimuv liigub oma rada, nihkega, mutanteerunult. Siiski-siiski, ütlen ma — kõik on täpselt nii, nagu peab, seega traditsiooniline. Sümbolid on selgelt sümbolid ja kontrasti linnas ja maal toimuva vahel märkab vaevata igaüks, kel aimu ajaloost või maarahva elust.

Ringi motiiv on filmi läbivaks teemaks, samuti “ringiliikumine” — karussellid. Ring on täiskuu, ring on päike; see on Öismäe, see on kuradiratas, see on karussell, see on kohatuna mõjuv ringtants linnalõkke ümber, see on taas kord karussell, veel kord Kuu, jälle Päike. Ring on suletud, ning oma suletuses see kordab ennast, võib öelda: on sumbunud. Ring kujundina on aegade algusest olnud seotud kehaga, mehega ja naisega, sünnitamise ja pole midagi imetada, et Sööt oma filmi peamiseks sümboliks just nimelt ringi valis — on ju jaanipäev viljakusepüha. Siiski oleks ta võinud (kui ta juba säärase küllusliku ning avaliku sümbolismi peale välja läks) kasutada ka ringi vastandit — risti. Kusagile oleks seegi ära mahtunud. Kui mul oleks olnud võimalus filmi põhjalikumalt vaadata, küllap need ristidki sealt kujunditerägaastikust välja oleksid tulnud.

Järgmiseks jõuliseks (kohati lausa vägi-valdseks) sümboliks loen liikumise. Õnneks ei liigu inimesed ekraanil üksnes ringiratast, õnneks ühel hetkel lõpeb karussellide peadpööriv ringtants (kas peaksin hakkama siinkohal tõmbama paralleele kuradiratta ja jaanipäeva vahel?). Võimalik, et Sööt... Ei, ma pean siiski tunnistama, et karussellitamine ja jaanipäev...? See tekitab minus küsimusi, nõutust ning viimaks sõnatust. Ehk teisiti: ei hakka selle kohta ütleva ei musta ega valget.

Liikumine on jaotatud gruppideks, liigitatud sarnane kokku ja seda surub Sööt vaatajale liialt peale. Kiire ning osava montaažiga on filmilooja kokku liitnud jooksvate inimestega kaadrid (kõik kenasti ühes bukettis) ning ühistransporti kasutavad, aknaist välja vaatavad inimesed teise grupina. Võin öelda, et minu jaoks oli igati nauditav jälgida neid akendest väljavaataavaid inimesi, kelle trammid-trollid objektivi eest toredasti minema sõidutasid, kuid siiski ei lase mind oma kütkeist väbaks filmi pealkiri “Jaanipäev”. Pealegi

rõhutab Sööt jaanipäeva tähistamist, tuues korduvalt vaataja ette sildi: “Kõik suurele Jaanipeole”. Liikumine jaanipäeva suunas ei ole filmi esimeses pooles kiüll mitte sugugi tunda. Vaevalt, et Kaubamaja tiijhe lette ründavad pereemad suurepäraselt vaatepilti pakkudes jaanipäevast mõtlesid, samuti on väheusutav, et tublisti ponnistav priske piiga lunapargi kiiges lõkkest ja sõnajalaõitest uneles. Mida ma sellega öelda tahan? Pool filmi elab oma elu ega ole pealkirjaga



“Jaanipäev”. “Andres Sööt rajab pisikestest anekdootidest suurt üldistust.”

mitte kuidagi seotud. Minul isiklikult on dokumentaalfilmist ettekujutus kui millestki konkreetsest, dokumentaalfilmis häirib mind alati kõige rohkem “liigliha” ja siin võtan ma endale julguse ütleda: poole materjalist võiks vapralt välja lõigata. Et see siiski kehv materjal ei ole, seda kindlasti mitte, võiks sellele ju panna mõne teise pealkirja ning näidata omaette filmina. Näiteks triviaalselt: “Kulgemine”?

Võimalik siiski, et Sööt püüdis näidata oma teose esimese poolega, kui vähe linnainimestele jaanipäeva traditsioon korda läheb. [- - -]

Minu jaoks algab film nimega “Jaanipäev” sellest, kui mingis hoovis jalutab häälest ära akordionit mängiv mees koos kellegi vanema naisterahvaga kuskile, mingis suunas (vasakult paremale, eesmärgi poole). Selle mehe sihiks võiks olla Jaanipidu.

Nigela naiskoori lauldud “Isamaa ilu hoieldes” summutab viletsa orkestri ponnistused meeoleu luua. NB! kontrast: orkester mängis ilmselt midagi venepärast. Kas peaks siit välja lugema kohaliku traditsiooni võitu võõrapärase üle? Võib kiüll, kuid linnajaanipäev on internatsionaalne. Isegi värvilised inimesed on kohalike

veidrusi uudistama tulnud. Minu jaoks on filmi kõige eredamaks kohaks valjult oma nõrdimust avaldav musulman. Seda kohta ma ootasin kõige rohkem ja mul ei tulnud selles ka seekord pettuda. Tore leid. (Igale inimesele istuvad oma maa kombed ikka kõige paremini?)

Hüpnootilised pildid pimedas (kõige valgema aeg) öös tuikavaist joobnud inimesist ja väsinud hommik suitsetavate müllitsate ning virga pudelikorjajaga. Laisalt vaatavad kolm meest akendest



"Jaanipäev". "Tegelased näevad nagu mingid kuuelanikud või vene multifilmi kangelased."

suitsetades välja. Siis jõuab kaamera taas filmi alguskaadritest juba tuttava muldvana mutikese juurde. Ja ennäe imet! Filmi lõpetab sugereeriv kaader (väga kaunis iseenesest) paneelmajadest, mitte Kuu või Päike või Kuradiratas.

Lõpetuseks tahan öelda, et mulle meeldib, hoolimata kõigist kujundeist ja kohati piinavaist sümboldest, seda filmi vaadata. Sööt on siidamega materjali kogunud, usina töomesilasena on ta nüüdselt lennanud õielt õiele ning selle tulemusena on valminud pisut kirbe mekiga nektar. Iga karakter selles filmis on väärtus omaette, ning kadreering iseenesest perfektne. Mis me siin üldse räägime — Sööt on kingsepp oma liistude juures. Ka ajastu (või aeg) elab edasi, see on kindlasti film, mida nõuab huviga jälgida ka saja aasta pärast... Suletud ring."

Sisseastujad olid noored keskkoolilõpetajad ja sageli võrdlesid nad praegust aega olnuga. Kirjutab **Raimo Jõerand**:

"Andres Söödi film "Jaanipäev" mõjub tänapäeval kahtlemata teisiti kui ta tegi seda 1978. aastal, ja kuigi tavavaatajale on ta nüüd paljas vana aja dokument, mille üle võib naerda, üllatuda ning tunda rõõmu, et see rusuv ja vulgaarne aeg

on üle elatud, ühesõnaga möödas, siis laiemas laastus pole selle filmi tähendusväli sugugi kahanenud.

Tegelikult loob filmi esimene kaader juba silla — filmisises. Kõik järgnev profitseerub selle taustale. Esimese kaadri minevik on 1996. aastal sama kaugelt, kui ta oli seda 18 aastat tagasi. Kaadrit võib pidada lausa igavikuliseks, ja kuna ma seda nii teengi, siis haarab see enesesse ka tänapäeva. Praegusel vaatajal pole sugugi raske 1978. aastal tehtud vahepeatusel abil tänapäeva hinnata (Söödi antud võtmes).

Keelav silt, müllits, veel üks müllits, kolm müllitsat, muserdatud inimesed, pööbel, kes oma muserdust ei mõista, Žiguli õlu, ilmetud ja koledad riided inimeste seljas, tülpimus, ühiskonna pidev hoolitsus oma kodanike eest, kes oleksid nagu lasteaialapsed. Nad on koos, nad on mass, neid peab suunama. Ühiskonna surve on pidevalt tunda."

Film ärgitas paljusid sisseastujaid tegema peale analüüsi laiemaid üldistusi, joonima paralleele oma isikliku eluga. **Ene-Liis Semper** kirjutab:

"Mida peaks häbenema paneelmaja elanik, kes ilmselgelt ei mäleta enam jaanitule algset tähendust, mõtet, rituaali? Oma juurte mittemõistmist, tuimust, tehokraatlikku elukäsitlust, telefoni, televiisorit? Mida pidi ta häbenema aastal 1978, kui vähemalt minu mäletamist mööda uus korter uues linnaosas tähendas enamikule Tallinna peredest siiski õnne selle sõna otseses mõttes? Tegelikult vist mitte midagi. Me kõik oleme pärit oma ajast, me teame seda, mida oleme käega katsunud — sisimas. Mälu on imelik asi. Filmi algul tabasin end mõtlemas — ahhaa, mulle näidatakse (jälle!), kui madalale me oleme langenud, unustanud vanaemade tavad, mandunud tolmustel tänavatel logisevates trammides rüüselvaks massiks. Ent igapäev meist on oma isiklik mälu ja juba tabasin end jälgimas filmis majade ette pargitud autosid ja tuvastamas tolaeagseid edukaid ja vähemedukaid vastavalt sellele, kas tegu oli "Žiguli" või "Moskvitšiga". Minu lapsepõlv mu enda mäletamist mööda kiüll õnnetu ei olnud. Ei oska nii varakult tahta asju, mida ei tea. Ei oska pahaks panna ka "Jaanipäevas" rakettkarussellil tiirutavatele lastele nende hetkelist rõõmu, kuna äärepealt oleksin ehk isegi võinud kaadrist läbi käia. Minu jaoks oli "Jaanipäev" nostalgiline film inimestest nende konkreetsetel eluhetkedel, nagu nad oma loomulik olekus päriselt on. Vaar-emadeaegse lõkke üllahoidmise katse Pirita jõe käärus suurel ühishaanikul alateadusest peale-

surutult mõjus tülgastuse tekitamise asemel hoopis liigutavalt. Kuidas too aserbaidžaanlane ütleski — nad ei oska ju pidutseda, tulge meile ja vaadake, kõigil on lõbus ja palju juua! Ja vaatad ja ongi nii — näe, omakandi mees ei suuda kastigi lõkkesse visata.

Muidugi ma utreerin, ent vaevalt saab põhjus olla ainult islamis, miks sisaldus tolles mehes mingi ürgvana positiivne elujõud. Arvatavasti on meie mälu juba ammu muutunud,

tamisega Lilleküla korteris. Tulemus oli ligilähedaselt võrreldav "Jaanipäeva" rahvatantsijate esinemisega tule ümber kogunenute uduste pilkude ees. Nagu aimaks üht-teist, aga lõpuni mitte. Minu arust polnud see mitte ainult viinast. Kujutan juba ette, kuidas arvata kolmas põlv peale mind moodustub veel huvitavam hübriid oletatavast ja tegelikust kogemusest...

Aeg on see, millest üle ei saa. Valus ja samas erutav äratundmine, minu jaoks kõne-



"Jaanipäev". "Kolm plaani mahajäetud peopaigast hommikuvalguses jätsid täiesti metafüüsilise mulje." Andres Söödi fotod

aegamisi ja aimamatult. Mul endal puudub ka sisemine sund üle lõkke hüpata.

"Jaanipäeva" sotsiaalkriitiline aspekt on muidugi loetav, alates esimese betoonseina esimesest ilmutamisest. Omaenda pisikese mälu baasil pööraksin ilmselt tähelepanu hoopis muudele asjadele. Aga kui püüda sotsiaalkriitikast üle vaadata? Mõelda oma isa-ema, onude-tädide peale? Ehk saan ma praegu tagantjärele nende omaaegsetest muretsemistest aru? Kummalisi seoseid tekib — üllatuslikult pakkus must-valge anonüümne dokumentaalfilm emotsionaalse mälu käivitumiseks enam toitu kui kodus lapatav isiklik fotoalbum. Meenub isa. Püüdes leida sidet mäletatava enneolnuga, tegeles ta kogu mu lapsepõlve omaenda kunagise siinnitalu atmosfääri juuru-

aloleva filmi põhiväärtus. Reedan nüüd lõpuks ka, kust see eriline veendumus filmile sellest küljest läheneda.

Kolm plaani mahajäetud peopaigast hommikuvalguses jätsid täiesti metafüüsilise mulje. Seisev aeg, või ei — mitte seisev, vaid voolav, aeglane, aegumatu, oma iseolemises väljaspool igasuguseid pool- ja vastuargumente. Võrdleksin neid plaane meelsasti Antonioni "Blow-Up'i" kuulsate pargistseenidega — olgu mul see õigus, sest kinosaalis näis hetkeks, otsekui poleks juba ammu midagi nii ilusat näinud. Ja loomulikult ei seganud mind tühjad pudelid ja praht, mis rahvast maha oli jäänud, sest maa ise tundus sellest vägevalt üle olevat.

Kõlab pateetiliselt, aga kui kohutavalt vana

on see maa ja kergekene see rahvas! Lõppude lõpuks pole me tollest ajast saadik kuigi kaugele liikunud. Ja see on nüüd küll mõte, mida igapäevases elus pole just sageli mahti endas esile kutsuda.”

*

“Meil jääb võib-olla vajaka patriotismist ja kes teab, millest veel. Mulle tundub, et eestlane nagu otsiks pidevalt midagi oma hingesopist ja tingimata tahab ta selle üles leida üksi. Me oleme hingelt maarahvas, me oleme Andres ja Krõõt. Tahtmatult oleme pidanud jagama oma maad ja kultuuri, tahtmatult oleme pidanud vastu võtma võõra temperamendi ja kombed. Kuid kangekaelselt oleme ka ajanud oma jonni, saavutamaks lõpuks ikkagi oma tahtmise. Niisugused mõtted tulid mulle pähe filmi vaadates.” (Birle Blumberg)

“Film “Jaanipäev” on oma väljendusvahenditelt minu jaoks ideaalilähedane. Tümm, et just selliseid filme sooviksin tulevikus teha. Kõrgetasemeline operaatoritöö ja õnnestunud tüpaažid ja võtteplatside valik on loonud huvitava groteski inimeste ühepäevakultuuri ja Igaviku vahel. Linnakära, trügimise, saastatuse (ka seesmise) vahele pikitud kaadrid aeglaselt pilve taha peituvaast päikesest löidki taotletud vastandlikkuse, nendes kaadrites peitub filmi idu. Kaadrite graafiline lahendus oli minu meelest sajaprotsendiline.

Olen viibinud jaanitulel Narvas, kus muulased esitasid eesti rahvatantsu, neist ise midagi eriti teadmata. “Sljeeduši estonski narodnoi tanets “Tuljak”. Davai pa gromše etava akordiona bl...!” oli tookord meeldejäävaim hüüd folklooriürituselt. “Jaanipäev” oli loomulikult valminud omas ajas, siit ka terav protest eesti rahva vastu toime pandud genotsiidi pihta, kuid ma leian, et praegune amerikaniseerumine ja moraali allakäik ei ole eestlasele vähem ohtlik kui sovjetiseerumine ja migratsioon. (Kaspar Jancis)

“Huvitav on see, et palju pole muutunud. Täidlevate rahvatantsijate asemel on tänapäeval tantsutüdrukud, publik on aga sama tänamatu nagu ennegi. Ainsa sõnalise etteaste teeb küllaline Bakuust, aga kahjuks on tema keel liiga pelme. Näeb ka neegreid. Huvitav, mida näevad küll nemad? Purjus miilitsat, laastatud maad. Järgmisel aastal sama pilti. Ja nii aastast aastasse. Muutub ilmselt ainult alkoholi mark ja selle tarbija riided ning soeng. (Kristiina Davidjants)

“Sõõt läheneb oma inimestele neutraalselt, ei juhi neid, ei lavasta, näitab võimalikult eri-

nevaid ja vastukäivaid külgi, suhtub aga oma tegelastesse austuse ja armastusega ja mis teha, vahel ka heatahtliku irooniaga. Sõõdil on annet ja oskust mängida seinast seina, nn kontrastsusprintsibiil, muutumata õelaks või labaseks. Montaažis kasutab ta nagu vahelduvvoolu printsipi, luues erinevaid meeleolusid: tragikoomikast kuni siiraste ja lihtsate inimtumete väljendusteni. Imestamapanev ja üllatuslik, et filmis olev humoristlik iroonia oli niivõrd eluterve ja mõjus ka täna, s.o peaaegu kakskümmend aastat hiljem. (Karol Ansip)

“Mina soovitan näidata seda filmi neile, kel pole Eesti kodakondsust. See film aitaks mõista, et praegu on elu siiski tunduvalt parem kui nõukogude ajal. Inimesed moodustasid sel ajal vaid halli massi, kes polnud millekski võimeline. Kõik olid sarnased nii välisuselt kui käitumiselt. Paljukirjutud kapitalism on siiski värvikiillem kui must-valge sotsialism. (Meeme Kerge)

“Sõõt on vaatleja, kui just vaja pole, ta ei sekku. Ent tema valida on vaadeldavad objektid. Sõõt keskendub inimesele. 18 aastat hiljem on see kõik minevik ja praeguse massikultuuri kandjad naeravad toonaste üle. Misk? Mis neil vahet on? Toonaseid vabandas iihiskonna surve, tänaseid aga ei vabanda miski — või siiski seesama? (Raimo Jõerand)

“Olen seisukohal, et hea film on eelkõige film, mida on huvitav ja pildiliselt nauditav vaadata. Selles filmis olid need momendid minu jaoks nii hästi lahendatud, et kui minu käest küsitakse: “Kas sina selle filmi teeksid?”, siis vastan: “Seda filmi pole mõtet enam teha!” (Peter Murdmaa)

*

Eeltoodud katked taotlesid anda pilti nüüdisnoorte kohtumisest meie filmiklassikaga. Et film vastu võetaks ja seda mõistetakse, selles polnud tolle väikese sotsioloogilise andmematerjali kokkupanijal kahtlust. Huvitas just — kuidas? Siiski leidis kinnitust aprioorne tõsiasi — hea kunst on igavene.

Kirjutise pealkiri “Kes teab, kunas meidki naerma hakatakse” on võetud Ülve Andressoni sisseastumistõöst.

Koostanud JAAN RUUS

“JAANIPÄEV”. Stsenarist, režissöör ja operaator Andres Sõõt, helikujundaja ja helioperaator Jaak Elling, operaator Arvo Vilu, toimetaja Vello Kallaste, filmi direktor Jaak Jürida. 2 osa (528, 8 m), mustvalge. “Tallinnfilm”, 1978.

AVO HIRVESOO

TÜKIKE EESTI MUUSIKA AJALUGU EUROOPA SÜDAMEST



Carl Otto Märtson
abikaasa Evaga.

Juubilar Carl Otto Märtson on olnud aastaid Hannoveri Teatri- ja Muusikakõrgkooli professor. Olen ajapikku paljude kohtumiste kümnetesse tundidesse ulatuvaid jutuajamisi fikseerinud märkmetena paberile ja jäädvustanud helilindile. Tagantjärele on endalgi huvitav kuulata-vaadata, mida ta kunagi on rääkinud. Seetõttu konstrueerisin loo põhiliselt tema enda monoloogina. Täienduseks olen lisanud tsitaate ka kunagi ilmunud ajalehtedest-ajakirjadest.

Vaata, siin on foto mu vanavanematest, mulgi kuubedes. Arvan, et mu vanaema oli

seesama rahvalaulik, kellest räägib Juhan Aavik...

Oma vanavanematest tean ma vähe. Vanaema Anna (neiuna Vares) suri 1902., vanaisa Hans 1905. aastal, see on viisteist ja kaksteist aastat enne mu sündimist. Kõik mu esivanemad elasid selle ajani Aidu vallas.

Kui ma sain 1990. aastal Tallinna IV rahvusvahelisel orelifestivalil esineda Niguliste oreil, oli see minu jaoks eriline sündmus. Pill oli ju küll teine, aga teadmisel, et mu isa siin ligemale saja aasta eest orelit harjutas, oli mulle siiski mingi maagiline mõju.

Isa Jaan suri 1931. aastal, olin siis nelja- teistkümnendaastane. Isa olnud mitmekülgset andekas, ka muusika alal. Näiteks Aidu vallakoolis asendanud ta juba kaheteistkümnendaastana hommikupalvuste aegu köstrit. Visitatsiooni käigus soovitatud teda edasi õppima tollasesse Viljandi maakonnagümnaasiumi, kust ta omakorda (taas visitatsiooni tulemusena) edasi suunatud Tallinna, algul toonikooli, hiljem venestamiste aegu, Nikolai I gümnaasiumi, mille ta ka lõpetas. Tallinnas sai isa ka klaveri- ja orelitunde Niguliste organistilt Heinrich Greiffenhagenilt, kes olevat tahtnud teda õppima saata Leipzigi Konservatooriumi. Kuid vahele tuli viis aastat sundteenistust Varssavis Vene kroonus. Kui isa sealt pääses, oli muusikukarjääri jätkamiseks juba hilja ja ta otsustas hakata põllumehiks. Nii saigi mu isast hiljem, 1927. aastal Viiratsi mõisavalitseja.

Oma esimesed sammud muusika alal tegingi isaga. Hiljem sain eratunde Viljandis elanud Aino Kõrbilt. 1935. aastal lõpetasin eksternina Tallinna poeglaste gümnaasiumi, 1936. aastal astusin Tallinna Konservatooriumi klaveri- ja oreliklassi, kus mul oli mitu toredat õpetajat.

Kõigepealt tahaksin nimetada August Topmanni, kes õpetas meile liturgilist repertuaari, mis on organistidele väga oluline. Seejärel olin Hugo Lepmurm õpilane, kes andis mulle õpetajana väga palju. Kui Lepmurm end vahepeal Pariisis täiendas, asendas teda Werner zur Mühlen. Klaverit aga õppisin Theodor Lemba juures. Tollase Tallinna Konservatooriumi tase oli väga kõrge. Seda kogesin õige pea, kui Saksamaale jõudes esimesel võimalusel oma õpinguid Frankfurdi Muusikakõrgkoolis jätkama asusin. Mängisin katsetel professor Helmuth Walchale ette kõigepealt Edgar Arro I. orelisonaadi. Kuulama olid tulnud ka heliloojad Herman Reutter ja Kurt Hessenberg. Kuigi Walcha oli hea Bachi tundja ja kirikumuusika spetsialist, meeldis Arro sonaati tallegi. Sellele vaatamata palus ta mul siiski mängida ka midagi Bachilt. Mängisin talle siis juba Tallinnas kätte õpitud Fantaasiat ja fuugat g-moll. Mäletan hästi Walcha tollaseid sõnu: "Teil on suurepärase tehnika! Aga fraseerimine ja registreerimine ei vasta veel päris minu maitsele. Seda õpite minu juures." Ja õppisingi!

Arro sonaadi sain 1938. aastal. Ta tuli minu juurde jõulude paiku, elasin siis Nõmmel, ja pakkus mulle oma vastvalminud orelisonaati. Lähemal tutvumisel meeldis see mulle väga ja ma mängisin seda esmakordselt 1939. aasta kevadel "Estonias" konservatooriumi lõpuaktusel.

Konservatooriumi lõpetamise järel töötasin aastail 1939—1941 kodulinna Viljandi Jaani koguduse organistina. Praegu pole seal kirikut ega orelit!¹ Juba 1941. aastal olid siinsed olud majanduslikus ja poliitilises mõttes sedavõrd hulluks muutunud, et meiegi pere otsustas sakslaste ja venelaste vahelist kokkulepet ära kasutades Saksamaale minna. Sõitsime 1941. aasta märtsis rongiga. Mäletan, et tookord kasutasid sama võimalust veel ka pianist ja helilooja Gregor Heuer oma pianistist abikaasa Else Klementiga, kes oli juba siis raskesti haige ja minu teada suri hiljem laeval; laulja Olga Indra ja organist Paul Indra, pianist Harri Gens dirigent Arkadius Krull. Kõiki neid tundsin ma hästi, kuigi me hiljem enam kokku ei puutunud. Välja arvatud Gregor Heueriga. Tema saatust osutus paraku traagiliseks. Sõja lõpupäevil mobiliseeriti Heuer Wehrmacht'i ja Berliini langedes sattus ta venelaste kätte vangiks. Järgnesid sunnitööaastad, mis mõistagi tegid ta pianistikarjäärile lõpu. Heuer vabanes küll viie- kümnendate aastate algul, kuid oli ilma jäänud oma haridusdokumentidest. Need olid aga Saksamaal töötamiseks tookord vajalikud. Tuli taas otsast alustada: Heuer lõpetas 1952. aastal Müncheni Muusikakõrgkoolis kompositsiooni ja dirigeerimise kursuse, aasta hiljem Augsburgi Leopold Mozarti Konservatooriumi klaveri erialal. Seejärel sai sinna ka klaveriõppejõu kohta. Kord, võttes vastu ühe talle pakutud ulatuslikuma kontserditurnee, palus ta ajutist vabastust õppetööst, mida talle justkui ka lubati. Kontserdireisilt naastes selgus aga, et ta on vallandatud. Siitpeale elatus Heuer vaid oma eratundidest. Tal oli Augsburgis väga ilus klaveristuudio. Veel 1987. aastal, kaks aastat enne Heueri surma külastasime teda abikaasaga teel Salzburgist koju. Ta ei olnud oma eluga rahul! Muide, mu abikaasa Eva on Heueri laule Anna Haava sõnadele korduvalt esitanud ja nendel on olnud menu.

Mõned korrad kohtusin Saksamaal ka Werner zur Mühleniga, kes töötas kantorina Bochumis. Ta mängis orelit mu mõlemal laulatusel.

Asjaolu, et ma sõja-aastatel Frankfurdi Muusikakõrgkoolis õppisin, päästis mind nähtavasti sõduri saatusest. Sõda lõppes ja minugi õpingud lõppesid seal. Nüüd elasime koos ema, õe ja vennaga väikeses Hamelni linnakeses põgenike-laagris, tookord Briti okupatsioonitsoonis. Peamiseks elatusallikaks olid mul klaveri eratunnid. Majanduslikult oli muidugi kitsas, aga kuidagi

¹ S.o 1990. aastal. (A.H.)

tulime toime. Ja ega tookordsel Saksamaal suurt midagi saada olnudki. Kehtisid toidukaardid: 120 grammi võid, pisut kohupiima, piima ja leiba inimese kohta kuus.

Hamelnist Hannoveri pole just väga palju maad. Ja nii ma mõtlesin, et hakkam veel kord õppima — Hannoveri Teatri- ja Muusikakõrgkooli klaveriklassis. Arvasin tookord, et sellest on ka tuleviku jaoks kasu. Kuid nagu hiljem selgus, polnudki selleks erilist vajadust. Sain nii vaid Hannoveris ennast pisut rohkem tutvustada. Mu Tallinna Konservatooriumi diplomit tunnistati Saksamaal täielikult! Ja Walchagi pidas mind juba Frankfurdis pigem täienduskursuse õpilasena — küllap ka seepärast, et meesõpilaste osa ta klassis kahanes sõja-aastatel kriitilise miinimumini.

Minu klaveriprofessoriks oli Hannoveris üks üsna eakas mees, kes ütles end olevat Anton Rubinsteini õpilase. Ise sosistas aga seejärel mulle kõrva sisse: "Ma olin siis kuueaastane!"

Sõjajärgsel Saksamaal püüdis iga ellujäänud lapsevanem anda oma lapsele ka muusikalist haridust. Nii oli minulgi neil aastail pidevalt kaksikümmend viis — kolmikümmend eraõpilast. Kuid tollaegse rahaga polnud kahjuks suurt midagi peale hakata. Keskmise sissetulek inimese kohta võis siis olla kolm-nelisada marka kuus. Üllikooli õppemaks oli näiteks vaid kolmikümmend marka kuus.

Järsk muutus tuli 1949. aasta alguses, kui toimus rahareform. Üleöö oli kauplustesse tekkinud kaupade üliküllus. Ainult rahval ei olnud

raha, millega seda osta. Iga elanik sai stardirahaks nelikümmend marka, aga seda oli ju vähe. Siis langes järsult ka mu eraõpilaste arv, kahanedes seitsme-kaheksa õpilaseni. Tollane "vegeteerimine" kestis ligemale kümme aastat, enne kui elu jälle stabiliseeruma hakkas.

Organistidegi elu muutus kehvapoolseks. Nende palk oli siis kuni viiskümmend protsenti keskmisest töötasust. Häid organiste ja oreleid oli vähe järele jäänud. Ka minu esinemised jäid seetõttu neil aastatel harvaks. Olud paranesid alles aastate pärast.

1954. aastal võtsin vastu Hannoveri Teatri- ja Muusikakõrgkooli üldklaveriõppejõu koha. Sealgi sõltus töötasu õpilaste arvust. Mu esimene abikaasa suri 1959. aastal, kooli rektor andis mulle siis õpilasi juurde: "Sul on rohkem raha vaja!" Nüüd sain pisut rohkem mõelda ka oma kontserttegevusele.

1960. aastate teisel poolel oli mul aga õpilasi Hannoveris juba väga palju, nende hulgas ka üks kena tütarlaps, kes parasjagu Renate Altmanni juures laulmist õppis. Neiu nimi oli siis Eva Wilson.² Juba tol ajal huvitus Eva eesti kultuurist. Pidin talle sellest palju rääkima ja teda ka nootidega varustama. Ja aastate pärast juhtuski nii, et me abiellusime.

"Eesti Rada" 1973, nr 3 märgib: "Eva Märtson-Wilson esitas USAs ja Kanadas eesti

² Eva Wilsoni päritolu on huvitav: isa poolt on tal inglise verd, ema poolt poola. Sündinud ja kasvanud on ta Saksamaal.

Carl Otto Märtson loo autoriga.
Fotod Avo Hirvesoo kogust



laule: A. Kapi "Vaimulik aaria", A. Karindi "Mu südames on pühapäev", E. Arro "Mu lein on suur"". Edasi nimetatakse tema esituses Tüürpu, Oja, Aaviku ja Saare laule. Eva Märtsen-Wilson lõpetas Hannoveri Teatri- ja Muusikakõrgkooli ooperiklassi 1970. aastate algul ning võitis seejärel riiklikul konkursil esimese koha. Auhinnaga kaasnenud rahaline preemia oli mõeldud kontserdireisideks hooajal 1973/74 kohustusega anda vähemalt neli kontserti. Sellestki programmist ei puudunud eesti muusika kava. Õppides dotsent Karl Bergemanni juures rahvusvahelist repertuaari, leidis Eva Märtsen-Wilson koos õpetajaga, et eesti muusika on kõige ilusam ja originaalsem Põhjamaade omast.

Carl Otto Märtsen oli selleks ajaks õpetanud Hannoveri Teatri- ja Muusikakõrgkoolis juba seitseteist aastat, viimasel ajal klaverit, sest orelilõpilasi ei jätkunud — Saksamaal on igal suuremal kirikul oma organistide kool. Peagi hakkasid Märtsenid koos esinema. "Eesti Rada" 1977, nr 2 märgib: "Eva Wilson-Märtsen ja Carl Otto Märtsen on esinenud korduvalt saksa publikule ja pälvinud hea arvustuse rangema mõõdupuuga saksa kriitikutel. [- - -] Vaimuliku muusika sõbrad elasid kaasa Lüneburgi Pauluse kirikus korraldatud kontserdile, milles olid kaastegevad Hannoveri Konservatooriumi dotsent Carl Otto Märtsen ja tema abikaasa. [- - -] Ta tegi au ka oma Eesti kodumaale, esitades kompositsioone eesti vaimuliku muusika vanameistrilt Rudolf Tobiaselt ja Artur Kapilt, kelle isikuid ta enne kontserdi algust tutvustas publikule. [- - -] Proua Eva Wilson-Märtsen esitas [- - -] eesti keeles "Vaimuliku aaria" Artur Kapilt. Vastavalt eeskavale, esinevad mõlemad kunstnikud 20. augustil Geislingenis eesti kultuuriõhtu raames korraldataval kirikukontserdil."

1977. aasta septembris nimetati Carl Otto Märtsen Hannoveri Teatri- ja Muusikakõrgkooli professoriks. Eva töötas siis seal veel assistendina. 1993. aastal sai temagi samas professoriks.

Märtsenite kõikide ühiskontsertide üleslugemine läheks pikale. Lisan vaid, et nende esinemised on kaunistanud kõiki esimesi ESTO-sid erinevatel mandritel. Alates 1990. aastast on nad peaaegu igal sügisel esinenud Eestis. Sellega koos on toimunud

professor Eva Märtseni meistrkursused meie noortele vokalistidele.

Kuna nende viimaste aastate kontserdid Tallinnas on olnud toomkirikus, siis veel mõned sellega seonduvad laused, öelduna kunagi Carl Otto Märtseni poolt:

See oli vist 1970. aastate lõpul, kui üks Eva üliõpilane laulis Hannoveris Hans Schindleri helitöid. Autor tuli seejärel minu juurde ja küsis, kas ma olen kuulnud sellisest organistist ja heliloojast nagu Karl Hoyer. Vastasin, et muidugi olen, ta oli ju omal ajal Tallinna toomkiriku organist. Seepeale lausus Schindler: "Ta oli mu õpetaja."³ Tallinna toomkiriku orel on ainulaadne maailmas. Selliseid pole enam ka Saksamaal. Vist kusagil Odenwaldi piirkonnas peaks olema veel üks väiksem, kaheksateistkümmne registriga "Saueri" firma pill. Sinne on aga haruldus, mida peaks hoidma!

Kas professor Märtseni osutused sellele unikumile ja ta õpetaja, professor Lepnurme pingutused pilli päästa õnnestuvad? Lootkem siiski!

Carl Otto Märtsen saab 29. juunil 80-aastaseks.

³ Hoyer töötas Tallinnas aastail 1911—1912 ja siirdus seejärel pedagoogilisele tööle Leipzigi, kus ta 1936. aastal liiklusõnnetusel hukkus.

PADRE ANTONIO SOLER

Oxfordi klahvpillimuusika sarjas ilmus 1989. aastal hispaania hilisbaroki helilooja Antonio Soleri (1729—1783) kaksteist klavessiinisonaati nn Madridi konservatooriumi käsikirjast. Selles väljaandes avaldatakse esmakordselt tervikuna inglise keeles Soleri nekroloog, kõige tähtsam tema elu ja tegevuse kohta teada olev dokument. Selle on kirjutanud tundmatu autor Escoriali San Lorenzo kloostri kroonikaraamatusse 20. detsembril 1783. aastal, Soleri surmapäeval¹. Arvatavasti oli kirjutaja Escoriali munk, ilmselt Solerile lähedane inimene, võib-olla ka hieronüümiid hennaskonna tava kohaselt temale määratud hooldaja. Kirjeldades lahkunut hoolikalt inimesena, püüab kroonikakirjutaja talletada selle mungaks pühitsetud muusiku religioosse andumuse valguses ka tema muusikaannet, mida ta lihtsal kombel rakendas igapäevaste kohustuste täitmisel. Lootuses, et selle hispaania XVIII sajandi muusika suurkuju ja endassetõmbunud inimese looming on pisutki ahvatlev nüüdsele *homo ludens*'ile, tahaks teha barokkmuusikast huvituvale lugejale siin kättesaadavaks tema nekroloogi.

1783, 20. detsember. Selles hauas puhkab Padre F. Antonio Soler, pärit Olotist Porrerast Gerona arhiidiotseesis². Ta võeti ligi kuueaastaselt kuulsasse Montserrat kloostri õppina laulmist, orelit ja kompositsiooni. Ta tegi selliseid edusamme, et võistles kapellmeistri koha pärast kahes katedraalis ja oli edukam Seo de Urgelis. Meie eriti austatud vend Sebastián de Victoria, kuningliku San Lorenzo kloostri kunagine eestseisja, oli sel ajal Urgeli piiskop. Kui Soler alamdiakoni ametisse pühitseti, siis küsis temalt piiskop, kas ta teab mõnda noormeest, kes oskaks mängida orelit ja kes tahaks astuda vaimulikku seisusesse Escorialis. Soler ütles, et ta tahaks väga anda kloostriaste astumise töötust ja tõmbuda tagasi maailmast, ning pakkus vabatahtlikult ennast. Pärast läkski nii nagu minema pidi. Ta astus orduisse 25. septembril 1752. aastal.

Prooviaastaga jäi rahule nii terve vennaskond kui

ka ta ise. Tal lubati anda kloostriaste astumise töötus tema hea ülevõlpidamise ning orelimängus ja kompositsioonis ihnutatud usinuse pärast. Viimases oli ta väsimatu; ei läinud kunagi küla peale ega võtnud osa ühestki meeletahutusest. Kogu tema aeg oli pühendatud õppimisele, mille tulemusel ta saavutas selles kunstiharus kõrgeima taseme. Tema võimed olid tuntud ja imetletud terves Euroopas ja tema teosed klavessiinile, orelile ja teised kompositsioonid olid laialt levinud. Ta oli Tema Kõrgeima Hiilguse Infant Don Gabrieli vääriline klavessiinõpetaja, millal iganes kuninga kaaskond sellesse kuninglikku majja tuli, ja ta komponeeris Tema Kuninglikule Kõrgusele suure hulga muusikat, mille ka asjatundlik arvamus üsna ebataavaliseks kiitis, nagu sobiv kuninglikule muusikule ja mida olid näinud ja kuulnud paljud tunnustatud autoriteetid. Igal aastal andis Tema Kõrgus talle selle töö tasuks 25 dubloonit.

Soler armastas väga oma kloostrituba, nii et teda ei nähtud kunagi sellest väljaspool, kui just kohustused ei kutsunud, ja isegi siis kiirustas ta alati tagasi, nagu oleks ta eemal sealt, kuhu ta kuulub. Õieti öelda ei olnud tal millekski muuks aega ja teda panid imestama need, keda köitsid igavad konversatsioonid, nagu poleks neil midagi muud teha. Sest alati on neid, kes pillavad iseenda ja seega ka teiste aega ja kes raamatute vastu üksikõiksed olles ringi vaatavad, kellega saaks lobiseda ja keelt peksta, et sellega ennast esile tõsta. Ta vajus väga vähe und; heitis puhkama keskööli või kell üks öösel ja tõusis kell neli või viis missa ajaks. Harva puudus ta missalt, kui ta just päris haige ei olnud, ja pühitsets seda alati armastuse ja andumusega ning kuulas selle järel veel teisegi missa. Ta käis sageli pihil, suure nutu ja ohkamisega pisaraid valades, kuna tal oli väga hell ja kaastundlik süda. Lisaks oli ta väga õrnatundeline ja võttis tihti südamesse asju, mida ta kuulis või talle räägiti, ilma et ta oleks kõigepealt järele kuulanud, kes oli rääkija, mis oli põhjus ja mis õelust või kilrotiseid meelitusi need sõnad sisaldasid. Ta ei teadnud midagi selle maailma kurjusest, mis sisaldub võltsides sõnades ja mida mõtlematu elutarkuseks kutsuvad. Tõtt võetakse vale pähe ja valet tõe pähe, nagu ütleb Püha Gregorius; ja nii see tuli, et kui ta mõistis, et oli läinud liiga kaugele mõne märkusega või mingi teoga, otsis ta kohe andestust. Ta käis iga päev Neitsi Maarja missal, kellele ta oli väga ustav.

Ta oli munk kolmkümmend üks aastat, mis on



Vaade Montserrati kloostrile.

Joan Linarese foto

üsnaigi pikk aeg, kui arvestada, et ta veetis palju aega askeetlikult töötades, päeval ja öösel. Isegi kui ta läks puhkemajja³, neid käike ise ainult vaevu sallides, võttis ta ühes kõik vajalikud asjad kirjutamiseks ja töötamiseks ning nagu ma ise tunnistajaks olen, kirjutas seal mitu leinamissat, ja need ei olnud mingil juhul ta halvimald teosed. Ma arvan, et see oli parim, mis ta tegi, nagu igaiüks võib ise otsustada, vaadates hoolikal pilgul mis tahes leinamissat, mis on hoiul siinses San Lorenzo muusikaarhiivis koos tema teiste teostega. Näib, et tema talent avaldus kõige paremini neis tõsistes kompositsioonides. Vahel muutus ta nii nõrgaks, et jaksas vaevu tõusta ja ei saanud haiglasse mineku vastu midagi parata. Millal iganes ta sinna läks, pani ta pahaks, et pidi jätma muusikalised kohustused. Ta tegi sedasama, mida puhkemajja minnes: võttis kaasa paberi ja tindipoti ja töötas väikese laua peal isegi voodis.

Kuu aega enne seda, kui ta terveis halvenes, valdas teda palavikuline ärevus. Sellele järgnes rõhumine rinnus ja surma eelõhtul käskis arst tal valmistuda sakramendiks, ehk küll haigus ei muutunudki veel nii ägedaks. Ta valmistus minema vastu oma lõpule suure andumuse ja hellusega, paludes siiralt andestust tervelt vennaskonnalt, eriti asjade pärast, mida ta oli öelnud mõne inimese kohta, ehkki ta oli juba kõik oma võimete kohaselt kõige paremini heaks teinud. Nagu ma olen öelnud, tuli see tema leebest ja kaastundlikust iseloomust, et ta tundis oma südames olevat palju inetuid asju, mida ta elas läbi nii valusalt, nagu oleksid need suunatud ta enda vastu. Pidada teiste patte enda süüks ja uskuda, mida öeldakse, on iseloomulik headusele, sest ta ei suuda kujutleda, et võidakse öelda üht ja mõelda teist, nagu tegid variserid Kristusega.

Soovides osutada suurimat teenet Tema Kõrgusele Infant Don Gabrielile, võttis ta enda peale ühe ristkülikukujulise pilli konstrueerimise, klahve sisaldava lahtriga, mille igale klahvile vastas keel, ja ta

nimetas selle afinador'iks või templante'ks⁴. Midagi sellist oli kaua aega proovitud teha Itaalias ja ma arvan, et ka Prantsusmaal ja Inglismaal, kuid edutult. Tema eesmärgiks oli selgelt näidata väikese ja suure pooltooni vahet. Samuti jagada häälestamisel täistoon üheksaks osaks, täpselt nii suureks nagu tarvis, ehkki selline jagamine on kõrvale märkamatu. Tavalisel inimesel ei ole nii hea kuulmine, et ta võiks eristada terve tooni jagamist üheksaks osaks ehk kommaks⁵. Seda peetakse raskeks ülesandeks nende hulgas, kes mõistavad, et sellised asjad on peaaegu ainult ettekujutus. Kuid tema täiustamist ihkav ja väsimatult uuriv vaim tõi talle edu ja hea nime ta leidlikkuse eest. Temast jäi järele kaks lõpetatud instrumenti, üks Infanti ja teine Tema Ekstsellentsi Alba hertsogi valdusesse.

Võtnud vastu sakramendi, nagu ma ütlesin, muutus ta väga rahulikuks, kui ma olin temaga koos enne refektooriumi minekut, aga kui kellad helisesid hommikupalvusele⁶, leidsin ma, et ta oli heitnud oma voodirüüdi pealt. Ma käskisin tal ennast uuesti sisse mässida, sest oli külm. Ta ütles mulle, et ei tunne külma, ja tema väljanägemine ei teinud mind ärevaks; ta ei paistnud olevat surmale lähedal. Kuid Meie Isa, kes juhib meie elu igal hetkel, kutsus ta ära kell pool kuus hommikul. Nad tõid mulle selle teate varahommikuse jumalateenistuse aja⁷, kutsudes mind välja, ja ma lahkusin täis muret ja vaeva ja imestust, sest alles mõne tunni eest tundus, et inimesele on elada jäetud veel nii mõnedki päevad. Kuid asjad läksid teisiti ja kui armulauda oleks edasi liikunud järgmisele päevale, oleks ta võinud surragi ilma selleta, nii nagu ta suri ilma viimse salvimiseta, hoolimata hooslast tähelepanust, millega teda ümbritseti. Ta lahkus sellestsinasest elust 20. detsembril 1783. aastal. Requiescat in pace.

Antonio Soler astus Hispaania muusikaellu noorelt. Ta religioosne elu ja muu-

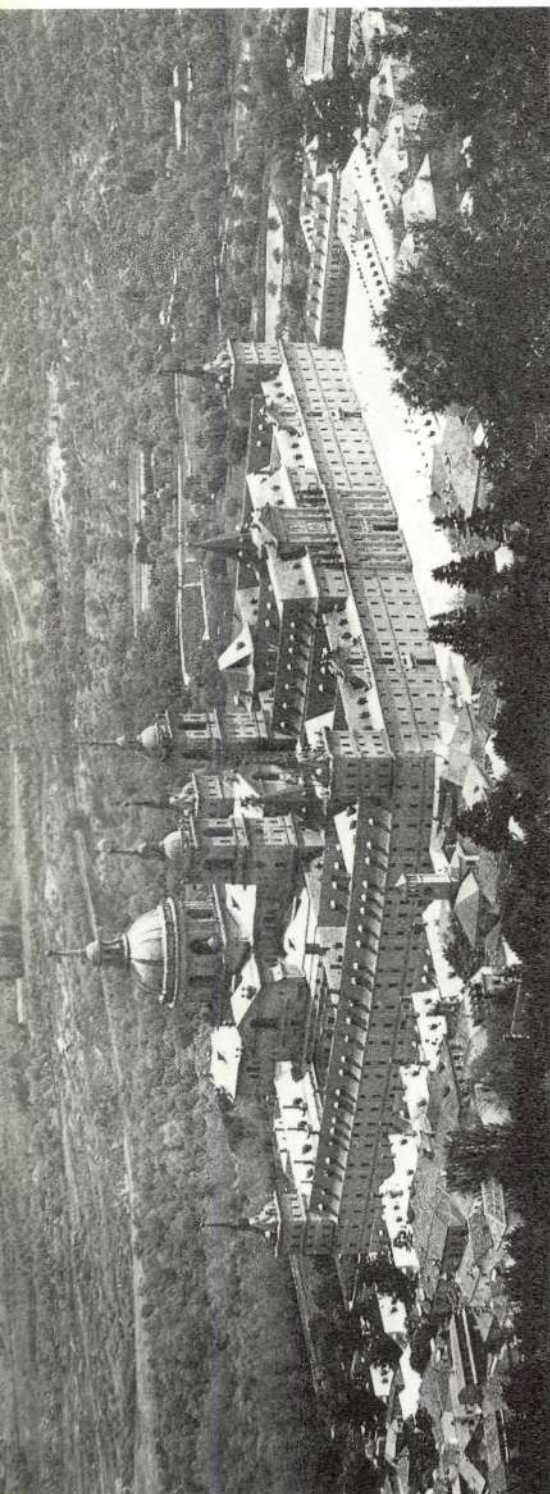


Montserrat kloostri umbes seitsmesaja-aastase traditsiooniga poistekoor "Escolanía".
Tulevaste munkade koor tänapäeval.

sikutegevus kaardus Hispaania XVIII sajandi kahe mõjuka keskuse vahel. Keskajal rajatud Montserrat koorikool *Escolanía* saavutas kõrgseisu XVIII sajandil, koondades hispaania parimaid muusikuid ja andekamaid õpilasi. Soleri õpetajad José Elías, Benito Esteve ja Benito Valls mõjutasid ta mitmekülgset arengut kompositsiooni, orel ja teiste klahvpillide alal. Montserrat kloostri, kust saadud kirikumuusikaharidus valmistas teda ette liturgia teenimiseks, siirdus Soler 1752. aastal Escoriali Kuningliku San Lorenzo kloostri organistik. Kui kümme aastat hiljem ilmus Soleri traktaat *Llave de la modulación y antigüedad de la musica* (1762), töötas ta juba õukonna kapellmeistri kohal pärast Gabriel de Moratilla. XVI sajandil rajatud ansamblist *El Escorial*⁸ oli selleks ajaks saanud õukonna vaimuelu keskus, kuhu Hispaania kuningate kutsel sõitsid meelsasti kogu Euroopa suurvaimud. Hispaania Bourbonid olid uhked selle suursuguse arhitektuuriansambli üle, kuhu kuulus renessanss-stiilis loss, kuulus raamatukogu ja El Greco, Zurbaráni, Velázquez ja paljude teiste suurte kunstnike teostega maaligalerii. Ajaloolaste käsutuses olid rikkalikud arhiivid käsikirjaliste ajalookroonikate, liturgiliste dokumentide ja hispaania muusikateoste manuskriptidega. Kunstide viljelemiseks õukonnas ja kuninglike laste Infant Don Antonio ja Infant Don Gabrieli muusikategevuseks laskis kuningas Carlos III (1759–1788), varasem Astuuria

vürst, arhitekt Juan de Villanueval ehitada kloostri lääne poole parkidest, metsadest ja põldudest ümbritsetud *Casita de Arriba*, kahekoruselise lossi kammermuusikasaaliga. Elu suurejoonelises, kuid tõsises ja mediteerivas Escorialis mõjutas Soleri nii vaimselt kui ka emotsionaalselt.

Soleri teoste kataloog (vt Rubio, 1980) sisaldab 471 kirjet, millest 35 käsitlevad klahvpilliteoseid, ülejäänud kirjeldavad arvukaid leinamissasid, kammerteoseid puhkpillidele, vokaalmuusikat ja muusikateoreetilisi traktaate. Tema keskseim töö *Llave de la modulación y antigüedad de la musica* põhjustas ortodokssemate muusikateoreetikute terava kriitika ettevalmistamata dissonantside kasutamise kohta modulatsioonides (harmoniaaregleid pidid komponistid katoliiklikus Hispaanias XVIII sajandilgi kasutama kirikukogu ettekirjutusi austades). Soleri klahvpilliloomingus on 6 kontserti kahele orelile, u 150 (?) klavessiinisonaati, prelüüd, fuuga, *intento*, *paso*, koraalielemängud orelile ning rahvusromantilise klaveristiili üks pärl, n-õ väljakirjutatud improvisatsioon *Fandango d-moll* R 464, mille autorsuses on Rubio kirje põhjal viimasel ajal kahelnud näiteks Santiago Kastner (Tarazona, 1991: 45). Üsna paljud Soleri teosed, sh umbes 150 klavessiinisonaati on jäänud käsikirjaliseks; näiteks kasutas Bob van Asperen Soleri sonaate salvestades arhiivides hoitavate käsikirjade fotokoopiaid (Asperen, 1991). Enamikku



Soleri teoste käsikirjadest säilitatakse Hispaanias, seejuures ühte mahukamat kogu San Lorenzo kloostri arhiivis Escorialis. Erandiks on Cambridge'is Fitzwilliami muuseumis hoitav 27 sonaadi käsikirja koopia, mis ilmus Soleri eluajal trükkis Londoni kirjastuses (mitte enne 1772. a), mõni aeg pärast Richard Fitzwilliami külaskäiku Hispaania õukonda. Kõnealuse koopia signeeris lord Fitzwilliam järgmise seletusega: "Nende klavessiinilugude algupärandid andis mulle Isa Soler Escorialis 14. veebruaril 1772. Isa Soleri on õpetanud Scarlatti" (Ife, Truby, 1989: ix).

Infant Don Gabrielist sai Soleri tuntuim õpilane, kelle õpetamiseks on loodud enamik Soleri hilisemaid klavessiinisonaate ja ka tõenäoliselt 6 üsna lihsat kontserti kahele orelile. Escorialis viibis kuningas Fernando VI (1746—1759) ja kuninganna Maria Barbara Braganza kaaskonnas arvatavasti ka Hispaania õukonnas töötanud itaalia klavessinist ja helilooja Domenico Scarlatti (1685—1757). Scarlatti mõju Soleri loomingule on kippunud eitama eriti hispaania nooremad muusikateadlased, kuid Soleri ja Scarlatti sidemeist on juttu vähemalt kolmes allikas: Soleri enda esimeses kirjas Padre Giambattista Martinile, nn Madridi konservatooriumi käsikirja tiitellehel ja juba nimetatud Soleri 27 klavessiinisonaadi käsikirjalises koopias. Soleri traktaatides leidub arvukalt märkmeid Madridis viljeldava itaalia muusika kohta. Soleri hilisem klavessiinistiil aga läheneb saksa galantse stiili heliloojaile, meenutades Joseph Haydni klahvpillistiili.

Hispaania klahvpillimuusikas tekkis eraldusjoon orel- ja klavessiinimuusika vahel suhteliselt hilja, alles XVIII sajandi keskel. Seetõttu arvatakse, et Soler hakkas kirjutama ka klaverile (Boyd, 1994). Soleri sonaatide hulgas on palju selliseid, mis ületavad klavessiini ulatuse, kuid mille mänguvõtted viitavad kahele manuaalile, mida klaveril ei ole. Hispaania õukonna klavessiinitüüpide kohta saab teha ainult oletusi, meie päevini pole säilinud ühtegi klavessiini või klavikordi, millel Soler oleks võinud mängida. Kuninganna Maria Barbara Braganza surmajärgne inventari nimekiri (1761) sisaldab klavessiinide kõrval küll ka mõne klaveri. Kaks

Firenzest toodud pilli (omistatud Christophori töökojale) olid aga Hispaanias ümber ehitatud klavessiinideks, mis näitab näppepillide kindlat eelistamist. Loendis oli veel Hispaanias valmistatud kahe registriga ühemanuaalne instrument ja suur saksa tüüpi klavessiin neljakeelse süsteemiga ning viie registriga, üks neist tõenäoliselt lautoregister, mille müstiline kõla sobib hästi Soleri sonaatide esitamiseks. Pillide manuaalide arv ei ole loendis ammendav, kuid viimasel loetletud instrumendil pidi olema vähemalt kaks manuaali ja arvatavasti kaks 8-jalast registrit. Nimekirjast arvatakse puuduvat ka kuulsa Farinelli pärandiosa, kes väidab, et kuninganna pärandas temale kolm parimat instrumenti ta lahkumise puhul Madridist Bolognasse (Puyana, 1990). Kõige selle põhjal ei saa aga kindlalt väita, millised õukonnale kuulunud pillid olid kasutusel Madridis ja millised Escorialis, kus elas ja töötas Soler.

Padre Antonio Soler suri 54-aastaselt ja on maetud Escoriali kloostrisse. Ta elukäigu uurijad märgivad: "Selle hieronüümi munga elu mõodus vaikselt nii kurbuses kui rõõmus. Ta oli väljapaistmatu välimuselt, lihtne kommetelt, kuid muutus elavaks, kui tema mungakongi tulid muusikud. [- -] Häbeliku inimesena ei lubanud ta endast iial portreed maalida, hoolimata Padre Martini soovist riputada tema pilt muusikute galeriisse, mis kaunistas mungakongi Bolognas. [- -] Sulgunud oma ruumi, veetis ta parimad tunnid raamatute ja nootide keskel nii päeval kui ööl, olles inimene, kes magas vähe" (Tarazona, 1991). Soleri elu pikka aega ümbritsenud salapära on hakanud kaduma koos suureneva ajaloo huviga. Siiski esitavad soliidse muusikaleksikonid, nende hulgas MGG ja *Grove's Dictionary*, tänapäevani üksteist kummutavaid fakte. Veel kümme aastat tagasi hakkas juhuslikul reisil harva silma Soleri teoste noote. 1990. aastatel ilmuma hakanud Soleri klahvpillimuusika, eriti klavessiinisonaatide salvestused ja nende tõlgenduse vaimne rikkus tähistab aga Soleri loomingu vaieldamatut läbimurret ja uuestisündi koos hispaania muusika tõusuga Euroopas. Sellest annavad tunnistust ka vanamuusika autoriteetseima ajakirja "Early Music" hispaania muusikale pühendatud erinumbrid *Iberian Discoveries* I—III aastatel 1992—1995. Just siin ilmneb, et noorema põlvkonna teadlased

inglise-hispaania ühisuurimustes on hakanud vaidlustama kaua levinud arvamust itaalia (näiteks Boccherini ja Domenico Scarlatti) stiili mõjust XVIII sajandi hispaania instrumentaalmuusikale. Neile on omakorda ette heidetud liiga rahvuslikku positsiooni, mis mõnikord moonutab hispaania muusika vastuvõttu Euroopas. Siiski näib usutavana, et Soleri monotemaatiline vana kaheosaline sonaadivorm võib põlvneda varastest *tiento lleno* ja *tientos partidos* vormidest. Ka portugali helilooja Carlos de Seixas (1704—1742) ja hispaania helilooja Sebastian de Albero (1722—1756) kirjutasid samas binaarses vormis, mis kasvas loomulikult välja orelimuusikast (Nelson, 1995). Huviäratav on näiteks Barry Ife'i 1993. aasta suvel Cardiffis peetud ettekanne andmebaasi programmist INGRES, mida ta on kasutanud Soleri klavessiinisonaatide kronoloogiliseks formaaluurimiseks. Selle tulemuste põhjal kavatses Domenico Scarlatti ja Soleri sonaatide võrdlev uurimine võib anda uusi ideid ka interpreedile.

Ehkki hispaania rahvuslikku positsiooni kritiseeritakse, on Antonio Soleri looming tegelikult teenimatult kauaks jäänud tema ajastukaaslase, kuulsa itaalia helilooja ja klavessinisti Domenico Scarlatti loomingu varju, kes tegutses Madridi õukonnas. Ka meil Eestis on see nõnda veel tänapäevani. Eesti pianistide kontserdikavades ja muusikaõppurite repertuaaris kohtab Soleri klavessiinisonaate Scarlatti sonaatide kõrval üksnes erandjuhul. Mõni aasta tagasi esitas Tallinnas saksa klavessinist Jörg Becker virtuoosselt mõned Soleri sonaadid ja *Fandango d-moll* R 464. Tänapäeva klavessinistid tõlgendavad Soleri klavessiiniteoseid üsna erinevalt. Teatud pildi selle muusika olemusest annavad esitustempod (vt järgnev tabel):

Järg lk 96

TOONELA LINNU SÕNUM

"TOONELA LIND — MUST-TOONEKURG". Stsenarist ja režissöör Rein Maran, pilt: Tõnu Talpsep ja Rein Maran, muusika: Urmas Sisask, heli: Enn Säde ja Veijo Lehti, loits: Aleksander Heintalu (Vigala Sass), teksti loeb Tõnu Mikiver, montaaž: Margit Maran, teave: Urmas Sellis ja Mall Hiimäe, negatiivi montaaž: Agne Sander, värvusmääramine: Onni Sarnesto ja Marko Terävä, assistent Külli Austrin, majandus: Maie Kerma. Täname keskkonna- ning kultuuriministeeriumi, paljusid abivalmis metsamehi ja linnusõpru, looduskaitseühistut "Kotkas" ning selle liikmeid Urmas Sellist, Einar Tammurit, Olev Meriveed ja Veljo Volket. 52 min, 16 mm, värviline. © "Eesti Telefilm"/ ETV ja Soome TVI Dokumenttihojemat/YLE, 1997.

Rein Marani viimase filmi peategelaseks on must-toonekurg. Salapärane sõnumitooja. Lind, kes iidsete uskumuste järgi lahkunu hinge endaga manalasse kannab. Toonekurg.

Vaatamata sellele, et toonekurgi on Eestimaal kahte liiki, üks must, teine valge, ja mõlemad neist on kõnekad endelinnud — üks toob tite, teine viib hinge —, keskendub Maran ometi mustale. Algselt katku-, hiljem titetoojana tuntud valge-toonekurg ilmub ekraanile alles filmi lõpuosas ja kõrvalosatäitjana. Iseenesest olnuks valge ja musta vastandamine, liiati kui nii kõnekas müütiline

"Toonela lind — must-toonekurg", 1997.

Režissöör Rein Maran. *Maasuu preester, teadjamees ja taimetark Aleksander Heintalu (Vigala Sass) loitsimas, tema juhatab filmi sisse ja välja.*



taust olemas, suurepäraseks lähtealuseks korraliku probleemfilmilähtel. Miks valgel läheb hästi, must aga hääbub? Miks valge titetooja on tunginud otse küladesse ja alevitesse, rajades oma pesa mõne viinaköögi korstna otsa, samas kui ta must vend piidleb kahtlustavalt sügaval laanes, enne kui sobiva kodu leiab? Miks üks hangib oma igapäevast leiba mürisevate traktorite kõrval, teine aga ei kannata, kui inimene teda isegi kaugelt võib silmata?

Maran seda võimalust ei kasuta. See pole kunagi tema ala olnud. Temale sobib jutustamine. Talle omases aeglasel ja rahulikus vormis. Maran on oma loomult eepik. Tema filmide kaadrid on paigutatud traditsiooniliselt aegriks. Kevad-suvi-sügis. Saabumine-lapsed-lahkumine. Lihtne nagu elu ise. Ka "Toonela linnu" puhul tundub mulle, nagu oleks Maran valmis saanud oma järjekordse väga hea õppefilmil. Sest võta või jäta, Maran pakub oma viimases filmis võimalust piiluda maailma, mis 99,99 protsendile meist, enamik elukutselistest linnuteadlastest kaasa arvatud, muidu igavesti suletuks jääks. Näiteks, kuidas nädalaid pesa kebinud ja pikisilmi kaasat oodanud isakurg teda viimaks märgates ennast enam valitseda ei suuda ja kentsakalt tõmmeldes veelgi kentsakamalt plugistama asub. Või kui häälekas on tegelikult tumma linnuna tuntud toonekure lastetuba.

Need, mida Maran meile oma viimases filmis pakub, on tõelised delikatessid. Ja väga eksklusiiivsed seejuures. Paraku ei oska inimene, kellele säherdusi roogasid pakutakse, neid väärihinnata. Kuidas saakski talt seda nõuda, kui ollakse harjunud hamburgeritega. Kui aken ülimalt varjatud maailma avatakse nii ootamatult.

Ja siin peitubki Marani filmi üks suuremaid aga'sid. Maran ei suuda vaatajat haarata. Toimuvale kaasa elama panna. Teda saladuste avastamise kaasosaliseks muuta.

"Toonela lind — must-toonekurg".
Must-toonekurgede kodu poegadega.





Võiks öelda ka — aktiveerida. Jätta talle mulje, nagu hiiliks just tema seda üliharuldast laaneasukat. Konutaks ühes operaatoriga nädalaid kõrgele puulatva ehitatud kitsukeses onnis, nosides vaikselt konserve, magades kääras ja üksnes öö varjus lahkudes oma peidikust.

Kõike seda võinuks mingil moel ju näidata. Mitte lasta kaadritagusel diktoriahalel ühel hetkel lihtsalt tõdeda: "Selleks, et pelglikke linde mitte segada, jätame oma varitsussonni mõneks ajaks maha." Liiati, kui inimeste vältimine pole Marani seekordses filmis omaette taotluseks. Linnumees uurib ju poegadele toodud toidupalasisid, siis ronib pessa neid rõngastama, paigutab sügisel uusi pesaaluuseid puudele...

Filmi peategelase suhetele teispoolsusega näib vihjavat ka Vigala Sassi salapärase trummipõristamine ja karglemine suitseva riituselõkke ümber. Filmi alguskaadrites alasti, lõpukaadrites aga paljuütlevas mustas rüüs.

Jutustus must-toonekurest on praeguses Eestis aktuaalsem kui kunagi varem. Ajal, kui suguvennad nõnda innukalt oma metsa raiuvad ja paistavad, on paslik emelde tule-tada, et laanes leidub neidki, kes isegi kauge mootorsae mürina vastu allergilised on. Nemad on oma nõudmistes jäigalt kinni. Vaikust ja veel kord vaikust ning suuri ja jämedaid puid, mille jändrikud oksad suudaksid rohkem kui tonniseid pesakuhilaid kanda. Nemad ei kannata kõrvalisi pilke.

Mida öelda kokkuvõtteks? Kõik on nagu päris roheline, ehe ning häälekas. Kohati isegi liiga. Paistab, nagu soovinuks autor kõike, või vähemasti enamikku materjalist, mis olemas, filmi ära mahutada. Ja see muudab filmi üliküllastatuks. Minu meelest oleks võinud film oluliselt lühem olla.

P. S. Ma ei tea, kui palju osales "Toonela linnu" ettevalmistamisel Marani hea sõber ja nõuandja Hillar Pärjassaar. Ometi kukkus nii välja, et Hillari lahkumine ja "Toonela linnu" valmimine langesid ajaliselt ühte.

Mees, keda meie parimad looduse-tundjad peavad oma õpetajaks, seisib aastakümneid filmimees Marani seljataga. Ilma tema kogemuste ja nõuanneteta oleksid Marani filmid märksa vaesemad. Nüüd kandis must toonela lind tema hinge sinna, kus kõik teised juba ees.

"Toonela lind — must-toonekurg".

Must-toonekurgede tants.

Rein Marani fotod

INIMENE KARDAB TULEVIKKU

INTERVJUU REIN MARANIGA FILMI
"TOONELA LIND ..." ASJUS

Loodusfilm on üks kõige keerukamaid ja kõige aeganõudvamaid filmiliike. Tä ei nõua palju inimesi, aga nõuab palju aega ja hoopis erinevaid teadmisi võrreldes teiste filmiliikidega. Ja loodusfilmi lisateadmised on üsna kaugel tavafilmi praktikast.

Rein Maran

Sinu uue filmi tegemine nõudis stuudiolt kolm aastat?

Oleme seda filmi teinud tööpoolest kolm aastat. Ametlikult — kaks aastat. Ülesanne osutus märksa keerukamaks, kui oskasime arvata. Me püüdsime tungida musta toonekure maailma, mõista teda, püüdsime talle lähedale pääseda ja teda protokollida, jäädvustada nii palju kui võimalik. Seejärel tema maailma mõtestada. Enda teada valmistasime filmi ette päris hästi. Lähteinfot oli meil väga vähe. Eestis on üksainus musta toonekure uurija, Urmas Sellis, ta kuulub looduskaitse ühendusse "Kotkas". Nad tegelevad küll peamiselt kotkaste kaitse, päästmise ja säilitamisega, kuid must toonekurg on samalaadsete eluviisidega, võib-olla veel eraklikum kui kotkas, ehitab samuti suuri pesi kõrgele puu otsa. Seetõttu on bioloog ja ornitoloog Urmas Sellis ka musta toonekure uurija. Tema abiandmeid ja kotkapoiste andmeid, nagu meil neid nimetatakse, oleme üsna palju kasutanud. Ehtasime meie arvates kõige sobivamate pesade juurde juba talvel vastavad varjed, peitsime need kõrgele puu otsa, kuhu oli võimalik ronida ainult öösiti, väga vaikselt ja sedagi ainult teataval ajal. Tundus, et oleme teinud kõik, mida selliseks filmiks vaja. Kaamerad olid olemas, objektiivid välja timmitud, heliseadmed seadistatud, mikrofonid pesade juurde varakult valmis viidud. Ja siis algasid lüüasaamised.

Mustad toonekured talvituvad peamiselt Aafrikas ja ei tule siia mitte koos perega ja parves, nagu oleme harjunud nägema rändlinde, vaid esimesena tuleb kohale isalind, vaatab üle pesapaiga, kohendab pesa, sätib selle korda, teeb kindlaks, kas kõik on ohtu, ja siis ükskord, nädala-paari pärast, aga mõnikord veel hiljem

tuleb kohale emalind. Mismoodi nad üksi tulla oskavad, kuidas nad laanes, kus pole nagu mingit märki, selle koha üles leiavad, ei oska meie siiaamaani öelda. On vaid igasuguseid oletusi.

Kas neil on püsikodu või tuleb isalind igal aastal tagasi erinevasse paika?

Neil on just püsikodu, kui miski ei häiri. Kõrgel puu otsas, aga mitte ladvas nagu valgel toonekurel, vaid mingi kõrvaloksa peal. Nad on mustad ega tohi teravat päikest saada, pojad kuumenevad üle, kui suuremaks hakkavad saama. Üks pesa võib olla kümneid aastaid vana, ta võib lõpuks kaaluda kuni tonni. Sinna pesasse võib rahulikult sisse ronida ja seal magada. Talvel vaatasime seda, päris huvitav. Ainult et mustad toonekured on kohutavalt kartlikud. Üks metsa-langetamine sealsamas kõrval, rääkimata metsaveotraktori möödaskäigust või inimese külastamisest, sunnib linnuisa pesast lahkuma ja peret oma kohta üldse maha jätma. Kus nad uut pesa tegema hakkavad, mismoodi see käib, on kaetud küllalt suure saladuslooriga.

Kui palju võib Eestis olla musti toonekurgi?

Sellele on äärmiselt raske vastata, kardan, et ka spetsialistid ei oska nii väga üheselt vastata. Ma arvan, et neid paare on kindlasti alla saja ja arvatakse üle 30. Kusagil seal vahepeal.

Kas sul oli näitlejaks üks "abielupaar"?

Kujutlesin seda filmi niimoodi, et mul on tegemist ühe "abielupaariga". Nagu säärestel juhtudel ikka, on tagavaraks mitu vaatluspunkti, sest midagi võib ebaõnnestuda, ja paljugi mis võib juhtuda. Aga me ei osanud arvata, et selle linnu pesitsemine on ikkagi nii keerukas. Õige mitmel juhul, kui lähikonnas oli metsa langetatud, ei tulnud lind enam sinna. Me ju ka rohkem kohal ei käinud, talvel ehitasime varjed, maskeerisime ära kavatsusega tulla kohale alles kevadel. Teine asi oli see, mida me ka jälgisime, et isa tuli kohale, aga emalind ei tulnudki. Kogu see aeg oli ainult üks suur lõputu ootamine. Aga kui sa oled ühte varjesse oma aparatuuri üles vedanud, siis aeg, mis seal oled tühja passinud, on filmi jaoks kadunud. Niisuguseid ootamatusi tuli üksjagu. Pesitsemist täiel määral nägime ainult ühel korral.

Miks emalind jäi tulemata, kas ta hukkus, murdis truuheid, jääbki see selgusetuks?

Ma ei usu, et oli tegemist truuheidemurdmisega, linnud on üldiselt väga trued. Pesitsemise aladel on need linnud laiali paigutunud väga laialt ja hõredalt, üldse 15 000 linnupaari terves maailmas jaguneb väga suure ala peale. Pesitsemisaladel on 80 protsendil riikides must toonekurg kaitse all. Rändaaladel aga ainult 30 protsendil. Väga suur lind on hea märklaud ja seetõttu võib arvata, et rännuteedel ootab teda hirmus palju ohte, ja ega see Aafrika ka nii väga ohutu ei ole. Kuigi ma tean, et neil aladel, mis on Iisraeli lähedal, on linnu-uurijaid palju ja linde kaitstakse hästi kõvasti nagu kultuurriikides ikka, aga ega need linnud oska ju endale alati niisuguseid riike valida.

Nii et olite sageli filmimiseks valmis, aga lind ei tulnudki?

On see nüüd kergelt niisugune, noh, musta puhumine või mitte, aga praktika kipub tõestama seda, et linnud tunnetavad inimese kohalolekut mingi meele abil. See ei ole ainult paljas kuulmine, ainult paljas nägemine, kuigi nende nägemine ja kuulmine on palju kordi teravam kui inimese oma. Seetõttu me käitusime vahel üsna nime. Vaatasime ära kohaletuleku, aga edaspidi, kui algas kõige vastutusrikkam osa, munemine ja väikeste poegade eest hoolitsemine, ei riskinud me kogu aeg linnu juures olla. Püüdsime linnu tabada vabas looduses. Läksime pesa juurde alles siis, kui konsultandid soovitasid — meie oma kogemused olid suhteliselt väikesed —, siis olid pojad juba nii suured, et neid jäeti üksinda pesa. Üksainus pesa ju tegelikult oli, kus filmida sai. Me oleksime muidu kogu aeg riskinud sellega, et pesa võidakse mõne eksimuse tõttu lihtsalt maha jätta, ja teist enam tagavaraks ei olnud ega saanudki tulla.

Seetõttu filmimise aeg venis. Filmis on praegu kolm pesa, veidi erinevas keskkonnas, erinevas metsas. Ühe pesa puhul saime suuremal pojalt olla lähemal, valgus oli veidi parem. Suvel ei tohi minna niisama lähedale vaatama. Isegi pildistada ei saa korralikult.

Ja peale selle avastati filmimise aastal, 1996. ndal, niisugune erakordne sündmus, kus ühe suursaare pesas oli viis poega. See oli üliharukordne, Eestimaal jaoks suurim poegade arv. Muidugi me, hiilisime nii lähedale, kui ohutus lubas, ja fikseerisime fakti. Pärast selgus, et kolme neist poegadest oli juba nähtud Lähis-Idas.

Palju on harilikult mustal toonekurel poegi?

Tavaliselt kaks kuni kolm. Üsna sageli üks ja väga sageli ka üldse mitte.

Mida linn teeb, kui tal on pojad ja ta avastab, et te filmite ja fotografeerite teda? Et ta kõrval on inimesed?

Meil seda juhust otseselt ei olnud. Teiste inimeste ja uurijate jutust teame — lind jätab lihtsalt pesa maha, pojad hukuvad. Kuna neid on niigi väga vähe, siis sellega riskida ei saa.

Miks peaks vaatama filmi mustast toonekurest?

Elu püsimiseks on äärmiselt oluline, et keskkond oleks liigirikas, et esineks paljusust. Ainult niisuguse keskkonnas on optimaalsed tingimused elu püsimiseks. Kui inimene on vaimses ja kultuurilises kontaktis maailma paljususega, siis tema psüühika, tema maailmast arusaamine, tema elujõud, vaimne jõud on märksa suurem kui siis, kui ta elab väga suletud, väga kitsas, väga eraldunud ja väga liigi- ning elamuste- ja tunnetusvaeses maailmas.

Inimene on juba kord loomulikult elukeskkonnast eraldunud, ta on ilmselt teel — ma ei tea, kas see tal õnnestub või mitte — kusagile kariloomast sotsiaalse olevuseni. Väidetakse, et ta ongi sotsiaalne olevus. Selles ma veidi kahtlen. Mulle tundub, et ta on kariloomast teel kusagile sipelgate maailma. Aga loomulikust keskkonnast eraldatuse tulemusena teab inimene äärmiselt vähe sellest looduslikust keskkonnast, kus ta tegelikult elab. Inimeste maailma ja inimesi õpib ta tundma väga paljudel juhtudel ka dokumentaalfilmi abil.

Tal on võimalik nähtut kontrollida oma isiklike kogemuste järgi. Loodusfilmi puhul tal see võimalus puudub. Oma lähema loodusega saab ta küll kontakteeruda. Võib öelda, et jah, tõepoolest need lilled kasvavad, need putukad ja loomad elavad, keda ta on näinud. Aga keda ta näinud ei ole, nendest saab ta vahenditu, mõtestatud ja tunnetatud informatsiooni ainult filmi abil. Muidugi on võimalik saada ka kirjeldust, fotosid, helisid, aga kõiki neid kokku ühendab film.

Selles filmis võib inimene näha lindu, kes esialgsel pealiskaudsel vaatlemisel tuletab meelde valget toonekurge. Kuid tema värvid on nagu ümber pööratud, nokk märksa pikem ja punasem kui tavalisel valgel toonekurel. Ja ta näeb lindu, keda ta tegelikult oma elus pole üldse näinud ja kelle nägemiseks ka peaaegu puuduvad võimalused. Vähe sellest, ta näeb selle linnu eluolu, näeb ema ootamist, pesa alustamist, poegade muret, näeb selle linnu elukulgu, linnu elu tema keskkonnas, ja näeb seda keskkonda. Must toonekurg on meie muistendites ju surmalind — toonelind, toonela lind. Pärimuse järgi peaks ta olema siis see lind, kes tuleb hinge järele või igal juhul toob surmasõnumi. Seepärast on ta juba iidsetest aegadest kaetud suure saladuskattega, ja väga hästi kaitstud. Nende uskumustega oli ta paremini kaitstud kui mis tahes praeguste keskkonna- ja liigikaitse seadustega. Keegi ei julgenud minna ahistama seda lindu, ja kui teda nähti, siis öeldi, et selles peres keegi sureb. Ta oli surmasõnumi tooja ja seetõttu hoiti temast eemale. Sedasama lindu, niisugust loodustahku, näeb inimene nüüd ekraanil peaaegu tunni aja jooksul, seda muidugi läbi meie silmade, meie kaamera; läbi meie tunnetuse ja mõtestatuse. Püüame olla võimalikult objektiivsed. Seda tüüpi filmi puhul tuleb üldse võimalikult vähe petta või katsuda üldse mitte petta, sest see on väheseid dokumente sellest linnust.

Sa kaitset puutumata looduskeskkonda, aga kasutad selle kaitsemiseks tänapäeva tsiviliseeritud maailma tehnikat, sekkudes samal ajal sellesse looduskeskkonda?

Puutumatu keskkonna säilitamine on inimese olemasolu üks eeltingimus. Kui inimene on selle hävitanud, ei ole tal ka endal mingit lootust püsima jääda. Seda kõigepealt. Sest looduskaitse kogu oma kupatusega ei ole mitte midagi muud kui inimese kaitse iseenda eest. Ja kui ma kaitzen puutumatu looduskeskkonda, siis ei kaitse ma inimest selles mõttes, et me peaksime tagasi minema puu otsa või keskaega või veel vanemasse kiviaega, vaid ma lihtsalt väidan seda — muidugi mitte iseene tarkusest, selle üle on juurelnud väga paljud helged pead —, et inimene peaks suhtuma ümbritsevasse selles mõttes ratsionaalselt, et on alad, mida ta ekspuuteerib ja asustab intensiivselt, kuid samal ajal on olemas alad, mida ta ootamatult säilitab kui kõige suuremat väärtust, kui kõige suuremat rikkuste allikat nii enda olemasolu kui ka tuleviku jaoks. Ja selle tegevuse juures olen ma kõige tavalisem XX sajandi inimene. Kui ma ei kasutaks kaasaegset tehnikat ja kaasaegset vahendeid, oleks see lausa imelik.

Erinevates kultuurides on loomadel ja lindudel erinev tähendus, esimene, mis



Rein Maran: üks hetk kolmeaastasest tööst must-toonekure filmimisel.
Tõnu Talpsepa foto

meelde tuleb, on, et lehm on Indias püha loom, uss oli vanas eesti rahvakultuuris hea loom. Kas sa arvad, et saad loomade kohta öelda midagi objektiivset või on neid loomadesse suhtumine alati inimese enda kultuurist? Ja neid kultuure on palju.

Mida kõrgem on inimese kultuuritase, seda säästvamalt ja hoidvamalt suhtub ta loomadesse, üldse elavasse loodusesse ja ümbritsevasse keskkonda. Ja lõppude lõpuks, ma arvan, et tsivilisatsiooni aste ei määra ju veel kultuuritaset. Need on kaks erinevat asja.

Kas sa jälgid inimesi teistmoodi kui loomi ja linde?

Arvan, et ei jälgi inimesi eriti teistmoodi. Ma pole ennast väga palju inimeste jälgimisega vaevanud, on küllalt filmitegijaid, kes oskavad teha seda minust märksa paremini. Aga põhimõtteliselt küll, sest mis see inimene muud on kui üks veidravõitu looduskatse. Ma ei usu, et inimene on kutsutud loodust ja kõike olevat valitsema ja et kõik on talle kinditud pärisosaks juba aegade algusest peale. Inimene on lihtsalt elava looduse üks osa ja ta suudab eksisteerida ainult niivõrd, kui võrd ta ennast selle osana tunneb. Inimest tuleb vaadelda nagu ükskõik missugust lindu ja looma, arvestades seejuures, et inimene on küllalt paradoksaalne ja vastuoluline olemus.

Igaks juhuks teritan veel seda küsimust: mille poolest erineb inimene loomast?

Sama küsimuse võib esitada ükskõik mis liigi kohta, mille poolest erineb üks liik teisest, neid erinevusi võib leida väga palju. Täpselt samuti võib leida väga palju ühist. Ja mina pigem ütleksin, et mind hämmastab alati, kui palju on loomariigil ja inimesel sarnaseid jooni, üllatavalt sarnaseid. Paljud nähtused, mida peame inimese pärisosaks, toimivad loomariigis täpselt samuti. Kui me tõepoolest püüaksime leida kõige silmatorkavamad erinevused, siis mulle tundub, et inimese suurimaks erinevuseks on abstraktno tunnetus ja mineviku mälu ning tuleviku kartus. Sest mida lähemal on üks olevus looduslikule keskkonnale, seda vähem eksisteerib tema jaoks abstraktsed tulevikku ja seda vähem on tal tarvis ka mäletada minevikku, välja arvatud üksikud praktilised elemendid. Inimene

elab kõige vähem olevikus; kõige vähem elab ta oma elu, kõige rohkem kardab ta tulevikku või mõtleb tulevikku peale või ihaleb seda, ja kõige rohkem võtab ta oma kogemusi minevikust, mis enamikul juhtudel ei õigusta ennast.

Idamaade horoskoop jagab inimesed kahe-teistkümneks loomaliigiks ja see siis ongi inimkond. Kas oled idamaa horoskoobile vahel mõelnud?

Ma ei ole horoskoopide vastu suurt huvi tundnud. Et siin orienteeruda, on tarvis märksa põhjalikumalt süvenemist. Aga üldiselt on ju maailma võimalik tunnetada vähemalt kahel viisil. Üks on ratsionaalne tunnetus ja teine intuiitiivne tunnetus. Ja targad inimesed on väitnud, et inimene saab niimoodi maailma kohta mõlemalt poolt võrdset, *fifty-fifty* informatsiooni. Intuiitiivse või siis ka müstilise tunnetuse alla kuuluvad ju kõik usundid kõikidel aegadel. Neil on omavahel väga suur kokkupuutepind. Ma ei pea neid üldse valeks, see on lihtsalt teine tunnetusviis. Olen ise üht-teist tajunud sel moel ja see ei välista üldsegi ratsionaalset või, kui soovid, teaduslikku maailmatunnetust, kus iga asja on tarvis täpselt tõestada ja faktiks on ainult see, mida saan näpuga katsuda. Intuiitiivne tunnetamine mingil viisil, mida me ei oska iseandalegi seletada, on reaalselt olemas ja märksa vanem kui ratsionaalne maailmatunnetus. Nähtavasti toimib intuiitiivne tunnetus kogu elavas looduses, sest kõik liigid tunnetavad veidi rohkem kui lihtsalt ratsionaalselt.

Kas nn primitiivsete loodusrahvaste — neid on suguharude kaupa veel Aafrikas ja Austraalias avastatud — loodustunnetus ja -kogemus on mingi omapärane ajalooline sild looduse ja inimese vahel? Meie oleme linnastunud, aga kuidas nende looduskogemust tänapäeva seisukohalt hinnata?

See on hindamatu varasalg, mille tänapäeva inimene on maha maganud. Oleme selle suurel määral suutnud ära raisata veel enne, kui mõistnud selle väärtusi. Iga metsiku taime seeme, iga metsiku taime liik on määramatu teadmiste allikas. Me ei tea, missugune väärtus võib neil praegu olla, aga tulevikus võivad nad anda meile täiesti ootamatu, ütleme, kasumi. Kui vaadelda neid loodusrahvaid, või nagu sa kasutaisid hoopis teravamalt väljendit, siis see on umbes sama nagu loomadega. Nende aegade jooksul omandatud kogemused — selleks on kulunud kümneid tuhandeid aastaid, seal soojadel aladel veel rohkem, miljoneid aastaid —, kogemused käituda vastavalt keskkonnale ja selles keskkonnas püsima jääda, on omaette väärtus. Nende teadmised väärksid säilitamist, sest see kaob ja sellest ei jää järele ühtegi jälge. Ja nende tundlikkus looduse tunnetamisel on märksa suurem kui kaasajal inimesel. Ma olen seda kogenud, muide, see on väga huvitav. Kui nüüd üks korralik tsiviliseeritud inimene, väga tark, tööpoolest erudeeritud ja kõikide nende tunnustega, mida oleme harjunud praegu hindama, panna korra ühe kõige tavalisemasse, kõige lihtsamasse metsa, võtta temalt ära kõik need tema käe- ja kõrva- ja silmapikendused ja öelda, et ela siin nüüd nädal aega, siis midagi armetumat on raske välja mõelda. Nagu kõik loomad on

ülitargad ja ülilosavad oma keskkonnas, nii ka need, nagu sa ütlesid, "algelised" rahvad on väga kogenud, väga targad, elutargad oma keskkonnas. Kui nad seda ei oleks, poleks nad ka püsima jäänud. Tsiviliseeritud inimene on tihedas asustuses omandanud uued tarkused, vanad tarkused osutusid tal ilmselt isegi segavaks, sest et, olen seda näinud korduvalt, kui tuua ükskõik missugune loodusinimene, meil Eestis neid eriti palju ei ole, aga kui me toome inimese kusagilt tsüktsi või põhjaaladelt ühte korralikult tsiviliseeritud linna, on tal raske olla siinses keskkonnas selle üleliigse müra, üleliigse väljade tiheduse ja tema enda ülitundlikkuse juures. Inimene läheks lihtsalt sel juhul hulluks. Tsivilisatsiooni keskkonnas püsimiseks on tarvis hoopis teistsuguseid omadusi, vanad kogemused on üks omaette loodusväärtusi.

Kas oled lugenud kokku, mitmest linnust ja loomast, mitmest liigist oled sa filmi teinud?

Ei ole küll. Mingi sisemise arvestuse järgi on mul seljataga kõvasti üle 50 filmi, nendest usna suur osa niisuguseid, mida ma ka kõige parema tahtmise juures ei suuda enam üles leida ega taastada. On filme, niinimetatud monofilmi, kus on tegemist ühe liigiga, keda ümbritsevad teised liigid kui kaasamängijad. Arvan, et neid linnu- ja loomaliike võib olla ikka mitmed sajad.

Mille järgi oled sa oma loomad ja linnud valinud? Saan ma küsida, milline loomaliik on sulle kõige lähem, missugused loomad on sinu lemmikud?

Lemmikutest saame rääkida, kui on tegemist koduloomadega, kes elavad meie kõrval, kelle abil arendame oma tundeid, mis muidu jäävad kängu; keda me hästi tunneme oma kaaslastena. Kui räägime vabadest, oma keskkonnas elavatest loomadest, siis siin on rohkem tegemist maailma avastamisega. Uute maailmade, uute suhtumiste, uute olukordade, avastamisega. See maailm on iga kord uudne ja kordumatu.

Üheks filmi tegelaseks on ka Vigala Sass...

"Toonela linnu" ülesehitus algab sellest müstilisest maailmatunnetusest, mis on seotud surmalinnu ja hingelinnuga — toonela linnuga. Oleks võinud teha ka nigelavõitu lavastuse, aga mulle tundus, et selle annab edasi oma rituaaliga Vigala Sass ehk Aleksander Heintalu, kes peab ennast maauus preestriks ja kes ta nähtavasti ongi, sest igaüks on see, kelleks ta ennast peab. Ta teeb seda palju loomulikumalt, kui mina üldse välja mõelda suudaksin. Seetõttu juhatab filmi sisse ja lõpetab Sass oma arbumisega. Ja keskel on selle linnu elu.

Minu abikaasa ostis eile poest austerservikuid, mis on kasvatatud Nõuaste talus Vihula vallas Lääne-Virumaal. Oleme mingil väga piiratud moel õppinud merd kodustama, teeme kalakasvandusi, nüüd kasvatame juba koduses seeni. Missugune on sinu meele eestlase suhe loodusega praegu? Tarbimine areneb, ajame taga oma huvisid ja tsivilisatsiooni mugavusi, kas see protsess muudab eestlase suhet loodusega?

Eestlane on küllalt konservatiivne. Ta on ühelt poolt väga aldis vastu võtma uut, juhul, kui ta seda vastu võtab, aga samal ajal säilitab ta ka iseenast. Ega eestlase loodussuhetumine ei ole ju põhiolemuselt nii väga palju muutunud. See ainult tundub meile nii. Sest kui me oleksime kangesti aldis olnud kõike hetkel tulevat silmapilk vastu võtma, siis poleks meid ammu enam olemas. Muidugi on paljudes peades praegu suur segadus, palju peibutusi. Õige ruttu, ma arvan, selgub, et kõik ei pääse marjamaale, ja elu läheb oma tavalisel teel edasi. Väärtused ei kao kuhugi, lihtsalt kõnts kaob eest ära. Ta tõuseb küll esialgu vee peale, aga tal on ka see omadus, et pärast vajub ta põhja või lahustub ära. Ja kuld jääb alles. Nii on ka inimese loodussuhtumisega.

Ma liigun üsna palju mööda maad ringi; loodushoid, mis enamikus inimestest olemas, küllalt looduslembene suhtumine, pole kuhugi kadunud. Üks või teine võib väita, et oleme nüüd muutunud ja me ei tahagi midagi muud saada kui ainult ajaviidet, viina, naisi ja lõbu. Aga see on nende üksikute inimeste arvamus. Selles mõttes pole lahti midagi. Vaata, mis toimub laupäeval ja pühapäeval, kuidas inimesed kaovad linnast, kuidas nad otsivad üles oma maakoode, sugulased või üksikuid missuguseid kohad, kus ennast omaette tunda. See on hingevajadus.

Nii et selline "metsa kodustamine", looduse tööstuslik tootmine on loomulik protsess nagu broilerkanade kasvatamine?
Alates teatavast piirist. Üksikuid missuguse metsiku taime kultuuristamine tähendab kõigepealt temale enamsoodustatud tingimuste loomist, et ta saaks massiliselt areneda. Edasi tähendab see tingimata tema mingite omaduste eelistamist, kas viljakuse või maitseomaduste või suuruse või millegi sellise. Ja lõpptulemusena jõuame varem või hiljem välja kultuuritaimeni, millele on osanud kõik kultuuritaimed nõrkused. Usun, et metsikult kasvaval taimel on tema põhiomadusi märksa rohkem kui kultuuritaimedel.

Aga kuidas suhtuvad teadlased sinu filmidesse?

Nii mõnigi film on teadlastele näidanud üht-teist säärast, mida varem lihtsalt ei teatud. See polnud nüüd küll teadlastele uudis, aga alles üsna hiljuti väideti, et must-toonekured on täiesti tummad linnud. Alles hilisemad põhjalikumad uurimised näitasid, et nende häälitsuste gamma on üsna mitmekesine, ja seda ka film demonstreerib.

Muidugi ei saa loodusteadusi panna ühe suure sildi alla, see on tohtu valdkond. Kui nii võtta, siis ka meditsiin ei ole midagi muud kui üks loodusteadus, mis uurib inimest ja tema aitamist, veterinaaria uurib looma, tema tervist ja tema aitamist. Aga kui nüüd minna konkreetselt ökoloogია ja etoloogია kanti, kus uuritakse üksikut liiki või isendit ja tema keskkonnasuhet, siis siin on paraku küll niisugune tendents, et neid uurijaid, kes saavad oma info vahetult loodusest ja kontrollivad olemasolevat oma isikliku kogemusega, neid jääb minu arvamise järgi — minu kogemus hõlmab Eestit ja kunagist Nõukogude Liitu — järjest vähemaks. Neid võib sõna tõsisem mõttes sõrmede peal üles lugeda. Teadlased lähevad järjest

sügavamale, järjest kitsamaks jäävad nende alad, järjest rohkem muutuvad nad kabinetliiklaks, kes tõlgendavad juba olemasolevat informatsiooni. Elavat loodust, keskkonda, selle elemente väga lähedalt ja väga põhjalikult tundvaid teadlasi jääb järjest vähemaks. See on kahjuks tõsiasi. Selles mõttes esitavad mõnedki meie filmid, mis on sündinud pikkade vaatluste ja protokollimiste tulemustena, teadlastele päris huvitavaid fakte. Mulle tundub nii. Me toetume kogu aeg inimestele, kes mingil viisil on seotud loodusega, olgu need siis jahimehed, metsamehed, metsavahid või lihtsalt looduse sõbrad, linnu- või loomaarmastajad, suurte veidrikena võtavad endale aega ja uurivad mõnd asja sügavuti.

Nii et sinu filmid on vahel ka teadlaste jaoks uudset materjali andvad looduse mõõtmised?

Nii võib öelda — kui käsitleda vaid seda loodusteaduste osa, mis hõlmab otseselt etoloogiat ja võib-olla ka ökoloogilisi probleeme.

Enn Säde (Rein Marani filmide heliopeeraator, kes vestlust lindistab, sekkub äkki): Minul on silme ees: kui tegime tuttupüttide filmi — sellised pisikesed linnukesed —, tegime imelihtsa triki. Ma peitsin mikrofonid linnupessa; istusin kaks ja pool päeva telgis ja lindistasin fantastilisi helisid. Ja poisid lindistasid pärast veel juurde. Kui film oli valmis ja need helid kõik kenasti sisse pandud, siis üks linnuteadlane, ma ei julge öelda, kes see oli, aga ma olin ise saalis, ütles: mis hääled te sinna alla olete pannud, need linnud ei tee mingit häält, kui nad pesitsevad!?

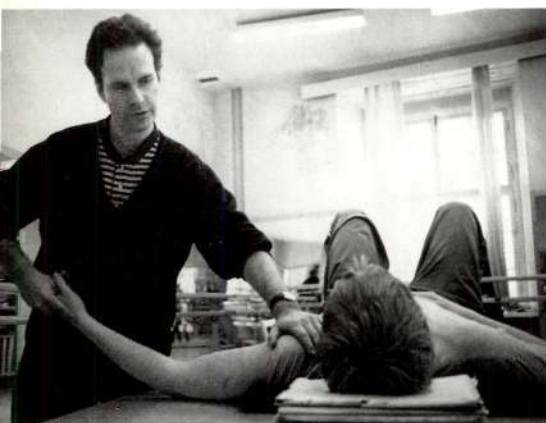
Täpselt sama asja elasin üle valgepõsk-lagle lindistamise ajal. Minu kõrval vaatlustelgis oli Eesti laglede uurija Aivar Leito, kes oli uurinud laglesid kakskümmend aastat. Aga nüüd andsin talle esimest korda elus pähe kõrvaklapid, et ta kuuleks, missuguseid häälitsusi tehakse pesitsemise ajal. Ta hakkas telgis karjuma — klapid surusid pead —, et ta ei ole elus enne seda kuulnud. Mina nimetasin selle Münchhauseni efektiks. Münchhausen teadupärast vaatas pikksilmaga türklast ja kuulis, mis nad räägivad. Ka loodusteadlased uurivad binokliga linde, aga pole kunagi selle lihtsa asja peale tulnud, et püüda neid ka kuulata.

Rein Maran: Ka toonekure filmis veeti mikrofonid pesa lähedale ja meil on terve hulk hääli, mida valdavad enamik ornitoloogid kindlasti pole kuulnud. Kui Urmas Sellis, kes on otseselt toonekure uurija, vaatas filmi, siis mina jälgisin jälle hoolega tema näoilmet. Kui ta nägi seda papa ja mamma tantsu, oli ta kergelt üllatunud. Väga omapärane pidi olema must-toonekurgede pulmamäng õhus. Kuidas me ka ei passinud, seda me kätte ei saanud. Aga tantsu pesal küll. Ja ka see on ilmselt niisugune tegevus, mida inimesed nähtavasti ei ole näinud.

Looduses on tohtult palju asju, nähtusi ja tegevusi, mida inimesed ja ka uurijad ei ole näinud. Praktikas ongi audiovisuaalvahendid ainukesed, mille abil võib neid näha ja fikseerida, dokumenteerida kas või edasiuurimise jaoks.

Usutlenud JAAN RUUS
Lindistanud ENN SÄDE

ALEKSANDERTEHNIKA



Londoni Muusika- ja Draamaakadeemia õppejõud Robert Macdonald EMA Kõrgema Lavakunstikooli aleksandertehnika tunnis.

Harri Rospu foto

*Kujutlusvõime on tähtsam kui teadmised
Albert Einstein*

Aleksandertehnika on ülemaailmselt levinud kehavaldamise, kehahoiu ja koordineerimise filosoofia, mis ühtlasi aitab lahti saada kuhjunud füüsilistest ja vaimsetest pingetest. Tehnika on oma nime saanud selle looja Frederik Matthias Alexanderi järgi.

Aleksandertehnika võimaldab jõuda sensoorse taju rafineerituseni, mille eelduseks on üleliigsetest ja segavatest pingetest vabanemine. Kuna inimorganism on üks psühhofüüsiline tervik, siis mõjutavad liigesed lihaspinged meie edukat toimimist nii vaimsel kui ka emotsionaalsel tasandil. Väleda harjumuste tagajärjel muutuvad lihased kas lühemaks või siis venivad liiga välja ja enam pole niisama lihtne endist lihastoonust taastada. Lihaste kroonilise kokkutõmbumise tõttu surutakse kokku selgroolülidevahelised lihased, selle tagajärjel lüheneb selgroog, mis omakorda ei võimalda mitmel elundkonnal normaalselt funktsioneerida, häirub hingamine ja tekib soodne olukord psühhofüüsiliste haiguste tekkeks. Selle protsessi ümberpööramine seevastu aitab paljudest sellis-

test haigustest lahti saada, sest "vabanemine" tekib nii füüsilisel kui ka vaimsel tasandil.

Õige peahoiak, millele järgneb kogu torso kerge sirutumine ja pikenedamine, aitab vältida gravitatsioonijõu pärssivat toimet inimestele; nende väliselt väikeste liigutusnüansside õigeks kujundamisele ongi suunatud praktiline treening. Aleksandertehnika rakendamise abil pikenevad selgroolihased, selgroog pikeneb ja laieneb ning muutub elastsemaks.

Aleksandertehnika põhimõtete hulgas on palju sellist, mis tavateadvuse huviorbiidist väljas. Mis on "olemise" ja "tegemise" vahe? Kuidas saab tasakaalustatud kehahoiak mõjutada inimest tervikuna? Mil viisil pea-aegu märkamatud liigutused saavad väljendada inimese sisemaailma? Kuidas võib mõnikord olla nii, et see, mida me arvame end tegevvat, võib olla vastupidine sellele, mis me tegelikult teeme? Miks see, *kuidas* me midagi teeme, on tähtsam eesmärgist? Mil moel väljenduvad inimeste kehahoiakus minevikusündmused?

Oluline on tehnika juures kogemuslik aspekt, sest õpetust ei anta edasi teoorias, vaid vahetult.

"Väljendame kõike, nii füüsilist, emotsionaalset kui ka vaimset olukorda teatud lihaste seisundiga," on väitnud F. M. Alexander. Põhiprobleemid algavad sellest, et pärast pingutusi ei taastata endist vaba olekut, vaid "kantakse" neid pingeid edasi endaga kaasas.

Alexander uuris liigutuste erinevaid aspekte ja avastas, et väga paljude lihtsate päevatoimingute juures kasutavad inimesed rohkem energiat, kui tegelikult vaja oleks. Näiteks tasub tähele panna, kui kerge on tegelikult meie kirjutusvahend ja kui vähe tuleb pingutada, et paberile tekiks joon. Enejälgimine on Alexanderi meetodi põhialus ja selle muutmine nii detailseks kui võimalik on treeningute ülesanne. Jälgimise kaudu hakkame mõistma, mis toimub meie kehas ja vaimus, ning saame osa enam olemise kui tegemise "protsessist". Suurema osa ajast oleme ju kõik "tegijad"! Oluliseks muutub pisimagi detaili märkamine, sest iga detail räägib meist endist ja pakub võimaluse

iseennast ausalt, ilma hinnanguteta tundma õppida. Meetodi esmane tulem ongi see, et me teadvustame oma individuaalsuse ja isiklikud reaktsioonid ning võtame need täielikult omaks. Enese sisimas toimuvast — mõtetest, kujutlustest, emotsioonidest ja aistingutest — teadlikuks saamine aitab treenida aistinguid.

Selleni jõudmiseks tuleb ületada veel üks "aga", sest ka oma sensoorset taju ei saa me kohe usaldada — seegi põhineb ju harjumustel. Heaks näiteks on kas või asjaolu, et inimene, kellel on üks õlg kõrgem kui teine, ei taju ise oma väärhoiakut, sest ta on sellega aastaid kohanenud ja see on tema jaoks "õige" hoiak.

Niisiis enne oma sensoorse taju ümberhäälestamist tuleb avastada enda juures need pisidefektid, sest tihtipeale on tegu vaid vaevu märgatavate kõrvalekalletega, ent kuhjades avaldavad nad sellegipoolest destruktiivset mõju.

Alexanderile tähendas "mina" midagi, millega me "toimime", mis "funktsioneerib" ja "reageerib".

Aleksandertehnika ei tähenda niisiis ainult süvalõdvustusmeetodit, kehahoiaku kujundamist või keha "kasutamist", see on iseenda "kasutamine" kõige laiemas tähenduses. Sõna "kasutamine" laieneb siin organismi funktsioneerimisele tervikuna, mitte ainult üksiku kehaosa kasutamisele.

Huvitav on, kuidas Alexander käsitleb ehmatuse ja hirmu refleksi ning selle seost vananemisprotsessiga. Pea tahapoolle tõmbamise ja kaela lühendamise refleksist võib vananedes kujuneda igapäevane kehahoiak, kui sellise hoiaku vältimiseks midagi ette ei võeta.

Kirjanik Aldous Huxley on aleksandertehnika kohta väitnud: "Kõige imekspannavam on see, et kui õpetada inimest teadvustama oma füüsilist mina, siis hakkab ta tahes-tahtmata seda igapäevaelus jälgima. See võib muuta kogu ta ellusuhtumist ning vabastada ühtlasi häirivatest harjumustest."

"Oluline on välja selgitada, millised meie harjumustest on meile mõistetavad ja teadvustatud ning millised mitte. Erinevus peitub selles, et [- - -] esimesel juhul võime neid oma soovi korral muuta, teisel juhul ei saa me seda teha."

Frederik Matthias Alexander

Frederik Matthias Alexander oli austraallane. Ta sündis 1869. aastal Tasmaanias. Teater oli tema armastus juba lapsepõlvest alates ja suurim soov oli saada näitlejaks. Üheksateistkümnendaastaselt võiski ta end pidada üheks arvesta-

tavamaks Shakespeare'i esitajaks Austraalias. Tema lavakarjäär ei kestnud aga kaua, sest järjest sagedamini juhtus, et hääled vedas teda alt ja seda just esinemise ajal. Alexanderi seisund halvenes järk-järgult ning arstid suutsid teda vaid lühiajaliselt aidata. Pärast üht etendust, mil ta täielikult oma hääle kaotas ning meeleheitel lavalt lahkus, pidi Alexander lavakarjäärist loobuma. Sellest sündmusest sai tema elu pöördepunkt. Alexander ei lootnud enam arstide abile, vaid hakkas järjekindlalt tegelema iseenda uurimisega, eelkõige sellega, kuidas kogu ta keha lavalt olles toimis. Vaatlus, mille käigus ta kasutas keerukaid peegelsüsteeme, vältas kokku kümme aastat. Alexander pühendas end täielikult eesmärgile leida üles hääle kaotuse põhjus. Uurimise ajal hakkasid teda paeluma kõik keha liikumise ja liigutuste aspektid. Aja jooksul avastas ta peamised takistused, mis tema hääle tegevust segasid. Ta avastas alateadlikud liigutused, mida ta tegi igapäevaelus ning mis võimendusi esinemise ajal. Alateadlikud harjumused päästsid valla halvad refleksid, ainus lahendus oli asendada need negatiivse tegevused teadlikult konstruktiivsete liigutustega.

Oma häälepaelte haiguse välja ravinud, pöördus Alexander lavale tagasi, ent mitte kauaks. Ta eemaldus näitlemisest järjest enam ja alustas enda avastatud meetodi õpetamist. Järjest rohkem näitlejaid pöördus tema poole hääle ja hingamise probleemidega. Ta õpetas Melbourne'is ja Sydneys ning oli neli aastat Sydney Draama ja Ooperi Konservatooriumi direktor. 1904. aastal reisis ta Londonisse, et õpetada oma tehnikat, ning saavutas seal tuntuse kui "Londoni teatri kaitsevaim". Tema õpilaste hulgas oli mitmeid tuntud näitlejaid, kaasa arvatud Henry Irving.

Esimese aleksandertehnika õpetajate kooli avas ta Inglismaal 1930. aastal. Enne seda oli ta asutanud erikooli 3–8 aastastele lastele, kus ta neile oma meetodit õpetas.

Alexander jätkas oma tööd kuni 86. eluaastani, töötades vaheldumisi Inglismaal ja USA-s, kus ta õpilasteks olid diplomaadid, riigitegelased, ärimedid, filminäitlejad ja kirjanikud.

KASUTATUD KIRJANDUS:

Glenn Park, "The Art of Changing", 1995.
Richard Brennan, "The Alexander Technique Workbook", 1996.

ALEKSANDERTEHNIKA TEEL EESTI TEATRISSE

Möödunud aastal käis Ingo Normet tutvumas Londoni Muusika- ja Draamakunsti Akadeemiaga (London Academy of Music and Dramatic Arts, lühendatult — LAMDA) ja avastas, et aлександertechnika on seal suure au sees. Tema kutset ja organiseerimisel ning Kultuurkapitali toel on LAMDA õppejõud ROBERT MACDONALD sel õppeaastal juba kaks korda andnud aлександertechnika tunde meie teatrikoolis ja tutvustanud selle meetodi aluseid meie tulevaste näitlejatele.

Robert Macdonald on kolmteist aastat olnud LAMDA hääle- ja aлександertechnika õppejõud.

Palusin Robert Macdonaldilt intervjuu, et tutvustada seda Inglismaal nii populaarset ainet ajakirja lugejaile.

Et aine on meie uus, siis palun siin kasutatud terminoloogiasse mõistvalt suhtuda — ma ei ole sel alal asjatundja ja tõlgin terminid parema äratundmise järgi, püüdes edasi anda asja peamist sisu, mis minu meelest on luuivakkuv. Terminoloogia tuleb nii või teisiti kokku leppida, kui see meetod meil laiemat kasutamist leiab, mida ma väga loodan.

Priit Pedajas

Mis on aлександertechnika?

Aleksandertechnika tegeleb peamiselt meie tasakaalumehaanikaga ja arendab teadlikku kontrolli tasakaalu ja kehahoiaku reflekside üle. Need asjad töötavad väga hästi ja otstarbekalt väikesel lapsel.

Kui jälgida last, kes õpib seisma ja kõndima, näeme, kuidas tema tasakaalu ja kehahoiaku refleksid töötavad kergelt, loomulikult ja üliotstarbekalt. Need refleksid taanduvad teatud määral, kui me saame vanemaks ja ei pööra küllalt tähelepanu sellele, milline meie kehahoiak on või milline ta peaks olema. Nii on selles eas, kui inimene tuleb teatrikooli, kehahoiakusse sugenevad palju halbu harjumusi, mida tingivad elu stressid ja pinged. Ja et see protsess on järkjärguline, oleme tavaliselt ebateadlikud keha püsti hoidvate mittevajalike lihasingete suhtes.

Aleksandertechnika on meetod, mis võimaldab teadvustada keha ja vaimu loomulikkust, looduse poolt määratud töötamisviisi. Aleksandertechnika võimaldab väga kiirelt mõista ja

tunnetada, kui palju kergemini ja vabamalt saab keha püsti hoida, hingata ja häält teha. Muidugi on tarvilik regulaarne treening, et anda üliõpilasele vajalikud oskused aja jooksul tekkinud alateadlike harjumuste ümberkujundamiseks.

Kas aлександertechnikat kasutatakse ainult teatrikoolides?

Aleksandertechnikat kasutatakse Inglismaal juba üle üheksakümne aasta. Täpsemalt — 1904. aastast, kui Frederik Matthias Alexander saabus Austraaliast Londonisse ja alustas oma praksist. Ta oli endale Austraalias nime teinud ja tema töö oli niivõrd muljet avaldav, et sealsed nimekad meedikud soovitasid tal Inglismaale sõita, et sellele tööle laiemat tähelepanu osutada. Tänu väga headele soovitudele leidis ta Londonis kiire ja täiesti teenitud tunnustuse prominentsetes meditsiiniringkondades, aga ka kultuuriintelligentsi hulgas.

Tänapäeval kasutatakse aлександertechnikat väga laialdaselt mitmesuguste haiguste raviks, sellega tegelevad Inglismaal paljud olulised ravikeskused — Kuninglik Ortopeediahaigla, Rahvuslik Seljavalu Assotsiatsioon, Briti Lavakunsti Meditsiini Assotsiatsioon, Migreeni Keskus, Rahvuslik Sünnituskeskus ja teised.

Üha põhjalikumad teaduslikud uuringud kinnitavad, et hingamise, liikumise ja hääle koordinatsioon sõltub suuresti püstise kehaasendusest (hoiaku) vabadusest, kergusest ja optimaalsusest.

Milline osa on aлександertechnikal Londoni Muusika- ja Draamakunsti Akadeemias (LAMDA-s)?

Teatrikoolid Inglismaal on väga erinevad, kuid aлександertechnikat kasutavad peaaegu kõik olulised koolid. LAMDAs on aлександertechnikal väga suur tähtsus andmaks näitlejaile põhjalikku baasi, et teadlikult kontrollida oma lihastööd. See algab kehahoiaku kontrollist, puudutab kõige otsesemalt liikumist, hingamist, hääletechnikat ja mõjutab lõppkokkuvõttes väga olulisel määral loomingu potentsiaali.

Näitlemine, nagu iga muu lavaline distsipliin, nõuab näitlejalt head keha valitsemist ja oskust koordineerida psühhofüüsilisi protsesse. Aleksandertechnika aitab näitlejal arendada kõrget tundlikkust ja teadvustada neid protsesse paremini.

Aleksandertechnikat õpitakse LAMDAs kõik kolm aastat. Esimesel kahel aastal on aлександertechnikal väga oluline osa. Iga õpilane saab ühe tunni nädalas aлександertechnikat. Lisaks sellele on hääletechnika vanemõpetaja (kelleks olen mina) ja liikumisõppejõud kvalifitseeritud aлександertechnika õpetajad. Nii on hääletechnika ja liikumiskursuse aluseks esimesel aastal aлександertechnika.

Sellise lähenemise peamine põhimõte seisneb selles, et aлександertechnika kaudu on võimalik väga kiirelt kaasa aidata hääle- ja liikumisvabaduse

saavutamisele. Me käsitleme aleksandertehnikat kui vahendit, mis lödvestumise kaudu võimaldab näitlejail suurendada ja paremini rakendada oma loomingulist potentsiaali.

Kuna meil on ainult üks keha, mida me kasutame nii igapäevaelus kui ka laval näideldes, lauldes, pilli mängides, siis peame oskama seda instrumenti korralikult häälestada.

Selleks, et hästi mõista aleksandertehnika aluseid, on vaja umbes 30 pooletunnist individuaaltundi. Nagu iga keeruka õpetuse juures, on õpetaja ja õpilase individuaalne koostöö äärmiselt oluline. Pärast mõningast individuaaltundide perioodi lisanduvad grupitunnid, et õpilased arendaksid oma oskusi juba ühiselt, grupis töötades.

Millised on teie muljed meie teatrikoolist?

Eesti üliõpilased on avatud ja intelligentsed ja on väga kiirelt mõistnud aleksandertehnika sisu ja kasulikkust. Ma näen, et nad on väga andekad. Tänapäevaseks on iga üliõpilane saanud neli individuaal- ja kümme grupitundi. Kuigi me oleme oma tööga algstaadiumis, on tulemused väga kõitvad. Ma usun, et nii andekad noored võivad aleksandertehnikat tundes palju.

Aleksandertehnika õppejõud Robert Macdonald õpetamas eesti teatrikoolis.

Harri Rospu foto



ÜLIÕPILASTE MULJED

K: Kui kuulsin, et Inglismaalt tuleb õpetaja, suhtusin sellesse eelarvamusega. Normet käis Inglismaal, sattus vasikavaimustusse. Tundus, et tegemist on mingi juhusliku kampaniaga.

T: Meie eelarvamus süvendas see, et olime osalenud mitmetes *workshop*'ides välismaal, mille tase oli kaunis küsitav. Ühes näiteks võeti kätest kinni, mediteeriti, et kosmos ja maa, ja tehti kõiksugu hääli. Meil oli siis suur kiusatus neile näidata, mida me juba oskame. Tepandi juures olime teinud hoopis sisukamaid ja võimsamaid asju.

E: Minul ei olnud eelarvamust. Minul oli huvi ja lootus, et ma leian enda jaoks üles selle olulise, miks aleksandertehnika inglise näitlejatele nii tähtis on.

K: Kui seisime esimeses tunnis ringis ja hoidsime kätest kinni, minestas meil kolm inimest korraga. Meil olid siis "Peiarite" esimesed lava- proovid.

J: Ta pani mind selili ja käskis keskenduda neile punktidele, mis maaga kokku puutuvad. Ja siis lödvestada kõik lihased. Mina ei suutnud seda teha. Läksin närvi ja enda peale vihaseks, et kuidas ma ei suuda, kui kõik teised suudavad. Mida rohkem püüdsin, seda vähem see õnnestus. Macdonald juhtis lihtsate võtetega tähelepanu ühele ja teisele lihasgrupile, et õpilane mõistaks sellele keskenduda. (Palus pead liigutada, et kaela kontrollida. Tõstis su kätt ja asetaski tagasi jne.) Aga mina ei suutnud.

N: Ta pani kohe ja väga kiiresti selgroo paika. Üks nõks käis ja ma tundsin, et ma olen pikem ja suurem ja vabam.

T: Ma olen sellega varem kokku puutunud. Ja ka koolis — Laine Mägi ja Tõnu Tepandi tundides. Päriskooli alguses rääkis Pedajas, et kui uni ei tule, keskenduge näole ja katsuge see lödvestada. See on meil meeles ja ma usun, et kõigil on põhjus olnud sellega tegelda. Nii et uudist ei olnud.

E: Ootasin kogu aeg, lootsin, et ma leian selle äratundmise — mis inglise näitlejatele oluline on. Aga veel ei leidnud.

K: Mina sain siis midagi olulist kätte, kui Robert Macdonald teist korda siin oli. Mul oli pärast iga tundi nii hea olla. Ühes laulutunnis, mis oli vahetult pärast aleksandertehnikat, tegin laulmisege nii fantastilisi asju, et olin enda peale uhke. Kõik tuli vabalt ja jõuliselt välja. Lauluõpetaja ka imestas. Mul oli kahju, kui ta ära läks. Mõtlesin, et selle pooletunnise aja, kus sind kästakse pörandale heita ja mitte midagi teha, peaks koolis kohustuslikuks tegema. Keegi kuri onu võiks veel kõrval seista ja kontrollida, et kõik selle aja mahavõtmise ikka teeksid. Meil on kogu aeg kiirus peal ja seda võimalust, et omaette olla ja aeg maha võtta, meil ei ole ega tule, kui meid selleks ei kohustata.

J: Ta juhtis tähelepanu väga väikestele lihasgruppidele. Sellega peaks iga päev tegelema, aga ma ise, ilma abita, ei saa sellega hakkama.

K: Mina ootan, et Macdonald juba tagasi tuleks.

HENRY PURCELLI "HALDJAKUNINGANNA" EHK LÄHEM TUTVUS SEMIOOPERIGA

Viimased seitse aastat oma elust pühendab Henry Purcell peamiselt lavamuusikale. 1689. aastal, kui valmib tema ainus mandri-Euroopa standardile vastav drama per musica "Dido ja Aeneas", on Itaalias ja Prantsusmaal välja kujunenud ooperikoolkonnad ning eeskujud ooperite kirjutamiseks. "Dido ja Aeneas" jääb aga Purcelli ainsaks täielikult muusikasse kirjutatud ooperiks. Aastail 1690 — 1695, oma loomingulisel kõrgperioodil, loob ta viis semi-opera't ehk pool-ooperit — eriti ulatusliku muusikalise osaga näidendid, milles muusikaline osa mõtestab lahti sündmuse ja rikastab neid meeleoluliselt. Semi-ooperi teeb eriliseks ka see, et sõnalise ja muusikalise osa jaoks on erinevad tegelaste grupid. Pole laulvaid näitlejaid, vaid lauljad ja näitlejad.

Niisiis itaalia muusikalist draamat etaloniks võttes tundub: Purcell läheb oma arengus justkui tagasi. Või liigub ta muusika ja draama vaheliste seoste otsinguil hoopis edasi? Kas semiooper on ikka terviklik lavateos?

Püüaksin leida vastused neile küsimustele Purcelli semiooperi "Haldjakuninganna" abil.

Purcelli ulatuslikema muusikaosaga semiooperi *The Fairy Queen* ("Haldjakuninganna") kohta on avaldatud väga erinevaid arvamusi. Sir Michael Tippett on näiteks öelnud, et kahjuks ei saa me Henry Purcellilt õppida muusika ja draama seoseid (kuigi ta on inglise teatrimuusika vaieldamatu meister), sest suurem osa tema teatrite kirjutatud muusikast on samas vaimus "Haldjakuningannaga" — viis üksteisega sidumata vaatust, "mitmekesisstatud" "Suveöö unenäo" segase versiooniga (Savage, 1973: 204). Robert Etheridge Moore aga väidab, et Purcell tegi "Haldjakuningannas" kõige vähem lubavast libretost haruldaselt kauni terviku, ja et üheski teises teoses ei avaldu Purcelli muusiku-dramaturgi võimed nii säravalt (Moore, 1974: 103, 104).

Arvan, püüdmaks mõista semiooperit kui tervikut, on vaja ajaloolist lähenemist, tutvumist inglise teatritraditsioonidega. On

väidetud, et *dramma per musica* ei leidnud Inglismaal head vastuvõttu tänu Elizabethi ajastu sõnateatri erakordselt kõrgele tasemele. Ei William Shakespeare'i ega Christopher Marlowe' näidendid vajanud ümberpanemist muusikasse. Ja tõesti, inglise teatri vaim jääb nii XVII kui XVIII sajandil kangekaelselt rohkem draamalikuks kui ooperlikuks. Ka veel XVIII sajandil tundub end üksnes lauldes väljendav draamakangelane inglise publikule ebaloomulikuna. Ja kõik XVIII sajandi ooperitriumfid Inglismaal on ju seotud välismaalastega.

Veel 1825. aastal kirjutab Carl Maria von Weber, kes dirigeerib Londonis oma suure romantilise ooperi "Oberon" esmalavastust, järgmist: "Inglise ooperistiil on saksa omast kindlasti väga erinev — inglise stiili võiks pigem nimetada draamaks lauludega." Ja ta lisab, et mittelaulvate peaosaliste sissetoomine ja muusikast loobumine tähtsaimatel momentidel jätab "Oberoni" ooperi tiitlist ilma (Savage, 1973: 201).

Niisiis on semiooper omapärane lavazhanr, mis kujuneb välja XVII sajandi teisel poolel ainult Inglismaal. Põhjusi, miks kujunes Inglismaal välja just semiooper ja mitte mandri-Euroopa standarditele vastav ooper, on mitu. Kõige lihtsam põhjus on inglaste konservatiivsus mandri-Euroopa muusikavoolude ülevõtmisel. Olulisemad põhjused aga tugev maskimängu traditsioon ning väga kõrgetasemelise renessanssdraama olemasolu Inglismaal XVI sajandi lõpul, XVII sajandi algul, see on siis ajal, kui Itaalias sündis ooper. Ja kahtlemata on semiooperit mõjutanud ka mandri-Euroopa muusikaline draama.

Milliseid muusikalisi lavateoseid etendatakse siis Inglismaal XVII sajandi teisel poolel?

Maskimäng (nagu ka intermeedium Itaalias või maskeraad Prantsusmaal) koosneb tantsust, laulust ja sõnalisest osast. Ing-

lismaal areneb maskimäng oma rada ja omandab erilise tähenduse. Maskimäng on välja kasvanud ideest, et grupp õukondlasi tahab teisi lõbustada. Osalejad on maskides ja kostümeeritud, maskimängu lõpul võtavad nad maskid eest ja tantsivad koos teiste õukondlastega. Inglise maskietendus on alati seotud õukonnaga ja peegeldab kuninga

Ühes Jonsoni 1609. aasta maskimängus ilmub esmakordselt inglise maskietenduse eripära — antimask. Rahvapäraste või mütoloogiliste tegelastega antimask eelneb tõelisele (*proper*) maskile ehk õukondlikku etteastet sisaldavale osale ja peegeldab kaost, mis valitseb väljaspool õukonda. Ka itaalia retsitatiivset stiili kohtame esmakordselt Jonsoni maskimängus



Henry Purcell (1659—1695).

jumalikku õigust valitseda ning seetõttu on sellel poliitiline sõnum. Viimane asjaolu on avaldanud mõju ka selle lavažanri ülesehitusele. Seda, et õukond on maapealse korra- ja tantsu sümbol, rõhutatakse õukonnatantsudele eelnevate osadega. Esmakordselt kirjeldatakse maskimängu kui õukonnatendust 1513. aastal. Võib-olla just tänu Ben Jonsoni¹ ja Inigo Jonesi² etendustele on maskimängu kõrgeaeg XVII sajandi alguses.

Lovers made men ("Armastajad inimlikul kujul", 1617) Nicholas Lanier³ muusikaga.

Kuna teatridekoratsioon alles hakkas Inglismaal populaarseks muutuma, olid Itaalias õppinud Jonesi lavakujundus ja äärmiselt rikkalikud kostüümid publikule uudsed ja tõmbasid kogu tähelepanu endale. Seetõttu loobus Jonson maskietenduste kirjutamisest.

Vabariigi aeg (1649—1660) toob kaasa komöödiate ja tragöödiate lavastamiskeelu.

¹ Inglise dramaturg ja poeet (1573—1637).

² Inglise kunstnik ja arhitekt (1573—1652).

³ Prantsuse päritolu inglise helilooja, laulja ja kunstnik (1588—1666).

Maskimänge aga etendatakse edasi, eriti koolides. Tähelepanuväärseimat, James Shirley⁴ "Cupid and Death'i" ("Cupido ja surm", 1653) Matthew Locke'i⁵ ning Christopher Gibbonsi⁶ muusikaga, mängitakse Portugali saadiku auks.

Vabariigi ajast pärineb ka **esimeseks inglise ooperiks peetav lavateos** — William Davenanti⁷ *The Siege of Rhodos* ("Rhodose piiramine", 1656) Henry Lawesi, Matthew Locke'i, Charles Coleman ja John Hudsoni muusikaga. Davenant ise nimetab oma teost etenduseks deklamatsiooni ja muusikaga vanas maneeris. Muusika pole säilinud. Kirjelduste järgi olevat see olnud põhiliselt retsitatiivses stiilis, sisaldanud ka koore, laule ja instrumentaalnumbreid. 1658. ja 1659. aastal järgnesid veel kaks samalaadset Davenanti teost. John Dryden⁸ märgib, et neid etendusi on mõjutanud prantsuse tragöödiad, eriti Pierre Corneille, ning itaalia ooper. Oma ülesehituselt meenutavad need aga maskimängu. Maskilikkuelse viitab ka erinevate heliloojate kirjutatud muusika. Davenant ongi esimene, kes hakkab oma loomingus ühendama tõsiseid draamasid ja maskietendusi. Publikumenu neil teostel ei olnud ja Davenant jäi esialgu ainsaks uudsete etendustega eksperimenteerijaks.

Prantsuse tragöödiaga oli Davenant ilmselt lähemalt tutvunud pagenduse ajal Pariisis, samas oli maapaos ka Charles II oma kaaskonnaga. Sel ajal harjus kuningas vaatama õukondlikke maskimängude stiilis lavastatud näidendeid, samuti oli ta tuttav nii prantsuse kui ka itaalia ooperiga. Sellest ilmselt tuleneski tema hilisem välismaiste muusikute, eriti prantslaste soosimine õukonnas.

1660. aastal, pärast Charles II tagasi-pöördumist Inglismaale töötab kõik uut ja huvitavat algust. Teatrielu taastamine tehakse ülesandeks Davenantile ja Thomas Killigrew'le⁹. Õukonda kutsutakse tööle kaks nimekat prantslast — 1665. aastast töötab siin helilooja ja viiuldaja Louis Grabu¹⁰ ning 1672. aastast Robert Cambert¹¹. Viimane toob Londonisse kaasa oma 1659. aastal valminud lavateose *Ariadne ou le Mariage de Bacchus* ("Ariadne ehk Bakchose pulm"), mille teksti kirjutas Pierre Perrin¹². Muusika seab inglise

lava tarvis ümber Grabu ning see esietendub Inglismaal 1674. aastal.

1658. aastal alustab Grabu koostööd Drydeniga. Püütakse veel kord luua inglise ooper prantsuse eeskujusid järgides. Dramaturg Dryden ülistab itaalia keele ilu ja peab seda inglise keelest paremaks. Ta lähtub ingliskeelse libreto loomisel itaalia keelest ja on täiesti veendunud, et inglise muusika stiil peab välja kujunema ainult mandri-Euroopa eeskujul. Dryden arvates on ooperi peamiseks tunnuseks see, et tegelased on üleloomulikud. Ta kirjeldab ka retsitatiivi ja aaria erinevusi. Koostöös Grabuga valmib lavateos "Albion ja Albanus" (1685), mis ei saavuta publikumenu ja kaob peaaegu kohe lavalt. Selle peamiseks põhjuseks on peetud muusika ja teksti mittevastavust.

1686. aastal jõuab Inglismaale Jean-Baptiste Lully ooper "Cadmus ja Hermione" (1673), mille kannab ette prantsuse trupp. Publik suhtub ka Lully ooperisse leigelt. Arvatakse, et selle ooperi etendustel viibis Purcell. Kindlasti tundis ta Lully muusikat: seda on näha nii Purcelli lavamuusikast kui ka teistest teostest.

Mis puutub Veneetsia ooperisse, siis ei ole andmeid selle esitamise kohta Londonis. On küll säilinud kolm projekti itaalia ooperite lavastamisest (1660, 1664, 1667), kuid pole teada, kas need etendused ka lavale jõudsid.

Nüüsiis eelistab inglise publik draamat muusikaga draamale muusikas — ooperile.

Restauratsiooniajastu draama on draama muusikaga. Näidendeid on kahte liiki:

- 1) kohandatud vanad näidendid, sealhulgas Shakespeare'i töötused;
- 2) heroilised näidendid, mis püüavad ühendada prantsuse tragöödiate väliseid tunnusoone inglise traditsioonidega.

Kujuneb ka restauratsioonikomöödia, kuid see on muusikateatri seisukohalt vähetahtis lavažanr.

Möödunud sajandi lõpul hakati Shakespeare'i töötusi pidama kõige häbiväärsemateks asjadeks restauratsiooniajastul. Kuid Purcelli muusikaliste lavateoste puhul on Shakespeare'i lühendamise ja ümbertöötamine vabandatud, kuna see on jätnud ruumi helilooja suurepärasele muusikale. Restauratsiooni ajal on Elizabethi-aegsete näidendite kohandamine päris tavaline. Nendest leitakse palju ideid, mida soovitakse ümber töötada ja sobitada kaasajaga. Just lisatud tegelastega "Torm" ja laulvate nõidadega "Macbeth" on kestvalt menukad kogu XVIII sajandi jooksul ning levivad ka mandri-Euroopas. Ei tohi ka unustada, et nii Davenant kui Killigrew, kellele Charles II oli teinud ülesandeks teatrielu

⁴ Inglise dramaturg (1596—1666).

⁵ Matthew Locke (ca 1630—1677).

⁶ Christopher Gibbons (1615—1676).

⁷ William Davenant (1606—1668).

⁸ Inglise poeet, dramaturg ja kriitik (1631—1700).

⁹ Inglise dramaturg ja teatritegelane (1612—1683).

¹⁰ Eluaastad teadmata.

¹¹ Robert Cambert (ca 1628—1677).

¹² Pierre Perrin (1620—1675).

The Fairy-Queen.

Fairies. Pinch him, pinch him for his Crimes,
His Nonfence, and his Dogrel Rhymes.

Poet. Oh! oh! oh!

1 Fairy. Confess more, more.

Poet. I confess I'm very poor.
Nay prithee do not pinch me fo,
Good dear Devil let me go;
And as I hope to wear the Bays,
I'll write a Sonnet in thy Praise.

CHORUS.

Drive 'em hence, away, away,
Let 'em sleep till break of Day.

Tit. Sleep has seiz'd the lovely Boy,
No noise his sweet repose destroy.
How often in these soft, White Arms,
Has he slept, secure from harms!
These tender Arms have been his Bed,
This Breast a Pillow for his Head,
Sweet as the Breath of my belov'd,
And soft as Air, but once remov'd.

Enter.

The Fairy-Queen.

Enter Fairies leading in three Drunken Poets, one of them Blinded.

Blind. Poet. Fill up the Bowl, then, &c.

Fairy. Trip it, trip it in a Ring;
Around this Mortal Dance, and Sing.

Poet. Enough, enough,
We must play at Blind Man's Buff.
Turn me round, and stand away,
I'll catch whom I may.

2 Fairy. About him go, fo, fo, fo,
Pinch the Wretch from Top to Toe;
Pinch him forty, forty times,
Pinch till he confess his Crimes.

Poet. Hold, you damn'd tormenting Punk,
I confess—

Both Fairies. What, what, &c.

Poet. I'm Drunk, as I live Boys, Drunk.

Both Fairies. What art thou, speak?

Poet. If you will know it,
I am a scurvy Poet.

Fairies.

Steen Purjus Poetide ja haldjatega ooperist "Haldjakuninganna" 1693. aasta Jacob Tonsoni tekstiraamatust.



Kaks Inigo Jonesi kostüümikavandit Ben Johnsoni maskimängu jaoks, mis olid eeskujuks "Haldjakuninganna" kostüümide loomisel. Vasakul Penthesilea, 1609 ja paremal Oberon, 1611.



Dorset Garden Theatre, milles 1692. aastal esietendus Purcelli "Haldjakuninganna". See teater paistis silma oma luksuslike dekoratsioonide ja lavatehniliste vahenditega. W. Dolle'i gravüür, 1673.

taastamise, pidid alluma kuninglikule patentile, mis kehtestati 1660. aastal: kõik näidendid tuli enne lavalettoomist "ümber seada ja moderniseerida".

Heroilisi näidendeid, nagu ka Elizabethi-aegsete näidendeid töötleti, on kirjutanud kõik tolleaegsed nimekad dramaturgid, näiteks Dryden, Davenant, Thomas Schadwell¹³ ja Thomas Betterton¹⁴. Tegelased neis on ebahuvitavad, süžee eluvööras. Dryden on öelnud, et ta polegi püüdnud kujutada elu tõetrult, tähtsamad on publikut mõjutavad kired ja tunded. Kuna sõnaline tekst on heroilises draamas keskpärane, lisatakse emotsioonide tugevdamiseks muusika ja rikkalikud dekoratsioonid. Juba Elizabethi ajal oli muusikal draamaetendustes mitte ainult dekoratiivne, vaid ka psühholoogiline roll. Muusika kõlas seal, kus sõna osutus jõuetuks. Sama funktsioon säilib muusikal ka XVII sajandi teisel poolel, kuid see muutub järjest olulisemaks ja keerulisemaks. 1663. aastal märgib Killigrew uhkusega, et teatriorkestrisse kuulub kümme muusikut, Purcelli ajal on see arv aga juba viiskümmend. Kui sajandi alguse maskimängudes olid publi-

kule tähtsamaks dekoratsioonid, siis nüüd on peamine tõmbenumber muusika.

Inglise teatrilavaladel allub draama muusikale. Selle tulemusel kujunebki omapärane teatrižanr — **semiooper**. Semiooperi väljakujunemisele on avaldanud mõju õukonna maskimängud, restauratsioonijastu draama ja mandri-Euroopa muusikaline draama.

Esmakordselt võtab nimetuse semiooper kasutusele Roger North¹⁵. Itaalia ooperi pooldajana väidab ta: "Kõigi nende ebaselgete lõbustuste kohta on üks põhjanev süüdistus — nad lõhuvad terviku ja hajutavad publiku tähelepanu. Mõned tulevad vaatama näitemängu ja vihkavad muusikat, teised tulevad ainult muusika pärast ja draama on neile kui kaela langev karistus, ning vaid üksikud lepivad mõlemaga." (Savage, 1973: 202.) Arvatavasti on põhjuseks, miks ei tunnustata tänapäeval semiooperit kui tervikut, sõnalise ja muusikalise osa lahutamine ja muusika esitamine eraldi. Just see ei lase meil näha muusikat ja teatrit koos, kuid selline muusika ja draama ühendamine ongi restauratsiooniaegse draama põhiolemus.

Semiooperil on veel üks omapära — lauljad ei peagi olema draama peategelased, nad võivad ilmuda ka nägemustena, kommenteerides sündmustikku.

Semiooperite heliloojad teevad näitekirjanikega tihedat koostööd. Tihti erinevad sõnalise ja muusikalise osa tekstid üksteisest stiililiselt: muusika jaoks kirjutades on kirjanik arvestanud muusika vajadustega.

Mõned semiooperi libreto kirjutati spetsiaalselt selliste segavormide tarbeks (Purcelli "Kuningas Arthur"). Teiste libreto on ümber töötatud olemasolevaist näidendeist, mida on lühendatud, muudetud ja osaliselt ümber kirjutatud, kuid mitte eriti hoolikalt, sest tekst peab üksnes siduma muusikalisi osi (näiteks Purcelli "Diocletianuse lugu" ja "Haldjakuninganna").

Esimeseks semiooperi uudes žanris kirjutatud teoseks peetakse Schadwelli teksti ning Locke'i ja Giovanni Battista Draghi¹⁶ muusikaga "Psychet", loodud Molière'i ja Lully samanimelise ballettkomöödia järgi, mis esietendus 1675. aasta veebruaris. Samas stiilis on ka Charles II sünnipäevaks 1677. aastal etendatud *Rare en tout* ("Haruldane kõiges"), Madame La Roche Guilheni teksti ja James Paysible'i¹⁷ muusikaga.

¹⁵ Inglise muusikaarmastaja ja -kirjanik (1653—1734).

¹⁶ Itaalia klavessinist, organist, helilooja (ca 1640 — ca 1710), töötas 1675. aastast Londoni õukonnas.

¹⁷ James Paysible (surn. 1721).

¹³ Thomas Schadwell (1642—1692).

¹⁴ Inglise dramaturg ja näitleja (1635—1710).

Mainima peab veel ühte olulist teost — John Blow¹⁸ "Venust ja Adonist", esitatud ajavahemikus 1680—1687. Blow nimetab oma teost maskimänguks (võib-olla sellepärast, et etendus oli mõeldud üheksordseks ettekandmiseks õukonnas). Siin pole kõnedialooge, muusika koosneb retsitatiividest, ariosoost, koori- ja instrumentaalnumbritest ning teos näitab head Lully instrumentaalstiili tundmist. Kuigi siin on tähtis osa tantsul (nagu ka sajandi alguse maskimängudes), võiks seda nimetada pigem ooperiks kui maskiks. "Venus ja Adonis" on otsene eeskuju Purcelli ooperile "Dido ja Aeneas".

Niiisij kas juneb sajandi lõpuks välja semiooper, mis on omapärane segu maskimängust, restauratsiooniaegselt draamast ning prantsuse ja itaalia ooperist. Purcell on semioopereid kirjutanud viis:

The Prophetess, or the History of Dioclesian ("Prohvet ehk Diocletianuse lugu"), Bettertoni tekst Beaumont'i ja Masingeri näidendi "The Prophetess" põhjal, 1690.

King Arthur, or the British Worthly ("Kuningas Arthur ehk Briti kangelane"), Drydeni tekst, 1691.

The Fairy Queen ("Haldjakuninganna"), Shakespeare'i "Suveöö unenäo" töötlus, Bettertoni tekst, 1692; teine redaktsioon 1693.

The Indian Queen ("Indiaanikuninganna"), Drydeni ja Howardi tekst samade autorite näidendi põhjal, 1695.

The Tempest, or the Enchanted Island ("Torm ehk Völusaar"), Shakespeare'i "Tormi" töötlus, Drydeni, Davenant'i ja Shadwelli tekst, 1695(?).

Shakespeare'i "Suveöö unenägu" on lausa ideaalne materjal sellise kõne-muusikantantsu segu jaoks. Ja võib-olla on just seepärast ka Purcelli ooperis "Haldjakuninganna" semiooperi iseloomulikud jooned väga märgatavad. Lähtudes just sellest ooperist, püüaksin vastata kahele eespool tõstatatud küsimusele, mis puudutasid semiooperi terviklikkust ning muusika ja draama vahelisi seoseid selles lavažanris.

Semiooperil "Haldjakuninganna" on Henry Purcelli muusika ja Thomas Bettertoni tekst. Lavale toodi see 1692. aastal *Dorset Garden*'i teatris ja oli viimane suure hiilguse ja kulutustega seotud lavastus, enne kui likvideeriti *United Company* (Bettertoni juhitud teatrikompanii). 1693. aasta veebruaris

etendati seda kuninganna Mary auks mõningate muudatustega.

"Haldjakuninganna" räägib mütoloogiliste tegelaste, haldjakuningas Oberoni ning haldjakuninganna Titania tegutsemistest-toimetamistest surelikega, nende tilide ja leppimiste kajastumiseks maiste armastajate unenäolistes, kohati ka õudusunenäolistes juhtumistes. Algmaterjalina on kasutatud Shakespeare'i komöödiat "Suveöö unenägu". Ooperis on suurejoonelised lavaefektid, olulisel määral sõnalise teksti ja palju suurepäraselt muusikat — üle kahe tunni, enam kui Purcelli üheski teises lavateoses.

Ooperi partituur kadus arvatavasti kohe pärast helilooja surma 1695. aastal ja ilmus äkki uuesti välja meie sajandi algul Londoni raamatukogus *Royal Academy of Music*. Leitud partituur on täiuslikem kõigist Purcelli semiooperite partituuridest, sisaldades isegi tantsunumbreid, mis XVII sajandi lõpu näidendiraamatutes polnud sugugi tavaline.

Shakespeare'i "Suveöö unenägu" ei olnud restauratsiooniajastul kuigi populaarne, on teada ainult üks lavastus 1692. aasta septembris. Shakespeare'i komöödia kohandaja oli kaua teadmata, võimalikeks kandidaatideks olid John Dryden ja Elkanah Settle¹⁹, mõlemad oma aja kuulsamad luuletajad, dramaturgid ja kriitikud. 1990. aastatel on hakatud väitma, et töötleja oli Thomas Betterton, restauratsiooniajastu juhtiv näitleja ja lavastaja. Kui nii, siis tundis ta Shakespeare'i suurepäraselt. Võibki öelda, et "parandaja" on säilitanud Shakespeare'i hinguse, ja hoolimata rohketest kärbetest pole ta püüdnud Shakespeare'i paremaks muuta.

"Suveöö unenäo" ainetel on libretisti ja helilooja koostöös valminud põnev ja rikas, samas ka terviklik teos. Arve vaadates võiks otsustada, et kohandaja väärib karistust: 2100 Shakespeare'i tekstireast kasutab ta ära (1693. aasta redaktsioonis) ainult 750, muudab 400 rida ja 950 viskab välja, lisades omalt poolt 200 kõneldavat ja 250 lauldavat tekstirida. Betterton ei kasuta muusikalises osas ühtegi rida Shakespeare'i originaalteksti. Kui Shakespeare'i komöödias on väga erinevaid tegelasi, nagu klassikalise Ateena kangelased, noored armastajad, käsitöölised ja haldjad, siis Betterton on seda segu veidi lahjendanud, jättes välja elutarga amatsoonide kuninganna Hippolyta ja Theseuse lõbustustekorraldaja Philostrate. Tegevuskoht on jäänud samaks — Ateena ja selle lähedal asuv mets. Tegevusaeg on kahanenud Shakespeare'i ebamääraselt kolmelt-neljalt päevalt umbes

¹⁸ Inglise helilooja ja organist, Purcelli õpetaja (1649—1709).

¹⁹ Elkanah Settle (1648—1742).



“Haldjakuninganna” 1946. aastal *Covent Garden*’is. III v. 1. pilt: Bottom (Michael Hordern) ja Puck (James Kenney).

kaheteistkümnemale tunnile. Tundub, et töötlejale on tähtsaim olnud Shakespeare’i poeetilise atmosfääri säilitamine. Kirjeldavad ja emotsionaalsed lõigud jäetakse küll välja, kuid sama funktsiooni täidab muusika. Shakespeare’i “Suveöö unenägu” sisaldab püüdu ideaalse, täiusliku maailma poole ja see püüde võib peegelduda-kehastuda rohkem kui ühes vormis. Olulisim on edasi anda teose põhiideed, mida saab ju teha mitmeti. Ja küllap sellepärast tunneb ka Shakespeare’i töötleja ennast võrdlemisi vabalt.

Ooperis “Haldjakuninganna” on viis vaatust. Iga vaatuse lõpus on muusikaline osa, mida nimetatakse maskiks ja mis kujutab endast allegooriliselt lahti mõtestatud kokkuvõtet eelnenud vaatuse teemadel. Maskid ei löhu tervikut, vaid vastupidi, täiendavad seda. Niisiis pole maskide ülesandeks mitte lihtsalt esitada Purcell’i muusikat, vaid aeglaselt ja läbimõeldult kommenteerida tegevust ning anda sellele sümboolne ja üldistav tähendus.

Nagu semiooperile kohane, on sõnalise osa ja maski ehk muusikalise osa jaoks erinevad tegelaste grupid.

Ooperist kujuneb täielik pilt seda tervikuna vaadates-kuulates. Kui “Haldjakuninganna” muusika on nauditav ka ilma sõnalise osata, siis sõnaline osa eraldi, st draamaetendusena oleks mõeldamatu.

Iga mask on selge temaatikaga ja üsna

lihtsalt pealkirjastatav (Purcell ise pole küll pealkirju pannud). Üks võimalustest: I mask — Purjus Poeetid ja haldjad, II mask — Öö ja tema saatjad, III mask — Armastuse erinevad tahud, IV mask — Koit, V mask — Juno ja Hymenaios. Ajaliselt võiks maske määratleda järgmiselt: I mask — õhtu, II mask — hämarik, III mask — öö, IV maskis virgutatakse ning V maskis ollakse ärkvel.

Ooperi ülesehituses võib täheldada teatavat sümmeetrilisust. Sarnased on I ja III ning II ja IV mask. Esimeses ja kolmandas on antimaski elemente, vastavalt stseen Purjus Poeetidega ja stseen karjus Coridoni ja karjusneiu Mopsaga. Antimaski elemente on omakorda ka I ja III maski sõnalises osas — mõlemas tegelevad usinad käsitöölised “ülikurbliku lustmänguga”. II ja IV mask sisaldavad sarnaseid filosoofilisemat laadi osi — II maskis esineb allegooriline tegelane Öö oma kolme saatja Mõistatuse, Saladuse ja Unega ning IV maskis esinevad neli allegoorilist Aastaaega.

V mask kui üldistus ja apoteeos kujutab endast erinevaid ülistuslaule vabale armastusele.

Võrdleksin nüüd lühidalt iga vaatuse sõnalist ja muusikalist osa.

I vaatuse 1. pilt 1692. aasta redaktsioonis Bettertoni töötuluses järgib Shakespeare’i vastavat pilti. Egeus on oma tütre Hermiaga tülis, sest tütar

armastab Lysandrit, isa aga sunnib peale Demetriust. Lysander ja Hermia otsustavad oma armuõnne eest võidelda ja Ateenast põgeneda.

I vaatuse 2. pildis jagavad käsitöölised "ülikurbliku lustmängu" rolle, siin toimub ka "lustmängu" proov.

I vaatuses muusika puudub.

1693. aasta versioonis on I vaatuse 1. pilt ära jäetud. Vaatuse lõpus on aga ulatuslik muusikaline osa. Titania, kes on tulnud koos India Paaži ja haldjatega õisesse metsa kuupaistemänge mängima, tellib esimese maski, lõpetades sõnadega:

*Describe that Happiness,
that Peace of mind
which Lovers only in retirement find.
(Jutusta sest õnnest,
meelerahust,
mida armunud vaid omaette olles leiavad.)*

Mask algab soprani ja bassi duetiga *Come let us leave the town* ("Tulge, lahkume linnast"). Dueti tekstiga seoses meenuvad Lysander ja Hermia, kes on otsustanud linnast põgeneda, et mitte kuulutada Egeusele. Ka Peter Quince ja tema tublid käsitöölised lähevad metsa näidendiproovi tegema, "kurblikus lustmängus" põgenevad metsa Pyramus ja Thisbe. Ja ka Titania leiab just metsas peidupaiga, et varjata Oberoni eest oma India Paaži. Niisiis kutsub esimene vokaalnumber eemalduma linnakärast ja sümboliseerib suveõist metsa kui ainuvõimalikku kohta kõigi probleemide lahendamiseks. Ja ükski neist, kes veedab öö vastu jaanipäeva kuupaistelises metsas, pole enam endine.

Ootamatult talutavad haldjad lavale aga seotud silmadega Purjus Poeedid. Järgnev stseen ei seostu kuidagi eelnenud duetiga, just seetõttu mõjub aga eriti efektsena. Kas meelelahutus, mille tellis Titania, ikka katkestatakse või see jätkub? Igatahes vastab see stseen suurepäraselt tubli käsitöölise Peter Quince'i ja tema näiteseltskonna näidendiproovile I vaatuse sõnalisest osast. Quince on küll hea käsitööliline, kuid mitte mingil juhul poeet. Haldjad kiusavad poeete seni, kuni viimased on sunnitud tunnustama, kui kehvad kirjanikud nad on. Kas naerab libretist siin restauratsiooniaegse teatri kehva taseme üle? Ka Purcell lisab siia irooniat, muutes värsisepa kehvast poeetid kokutavaks kehvaks poeediks. Tavaliselt tuuakse siinkohal paralleele omaaegse kirjaniku Thomas d'Urfey'ga (a 1653—1723), kel see viga küljes olevat olnud; ka d'Urfey/*scurvey* (kehv) kõlavad ju riimis.

Sel ajal, kui haldjad Poete karistuseks siniseks näpistavad, hõljutakse maskimängu suletud süsteemi ja näidendi "tõelise" maailma vahel. Ja ei ole selge, kas Titania tellitud maskimäng ikkagi katkestati — võib-olla nägime hoopis armetu paberimäärija Peter Quince'i õudusunenägu?

Ootamatus tabab meid stseeni neljas päris viimases taktis, milles vahendatakse uinumist — pärast suurt sagimist ja pimesikumängu haldjate ja Purjus Poetide vahel saabub täielik rahu. Need neli takti ennustavad justkui II vaatuse ja selle maski põhitegevust — uinutamist.

II vaatuse sõnalise osa 1. pilt algab Oberoni ja Titania tüluga, mille põhjustab India Paaž, kel-

III v. 2. pilt: Hiina Naine (Audrey Bowman) kahe hiina lapsega (Veronica Vail ja Peter Clegg).



lesse on sõgedalt armunud Titania. II vaatusest pärineb ka parim näide sellest, kuidas on restaureeritud teatris muusikal üliemotsionaalne ja kirjeldav roll. Shakespeare'i "Suveöö unenäost" tuntud Titania bravuurset monoloogi, milles käsitletakse Oberoni ja Titania tüli tagajärgi, mis on segi paisanud isegi aastaajad, me Bettertoni töötlust ei leia. Titania monoloog lõpeb Shakespeare'il järgmiselt:

hõbepäised härmad
on punetava roosi värskes kaisus;
ja vana Talve harvu jäiseid juukseid
õrn lõhnav vanik suvepungadest
just nagu pilkeks ehib... Kevad, suvi,
häid saake kandev sügis, kuri talv
on rõivad vahetand ja nõutu maailm
ei teagi enam, kes neist keegi on.
(II, 1; tõlk. Georg Meri)

Betterton on töötlust sellest monoloogist kirjutanud IV vaatuse Aastaegade maski, Purcell aga lisanud siia muusika. Nüüd taasühinevad targa Phoebuse õnnistamisel Titania ja Oberon, ka Aastaajad saavad tagasi oma õige rüü. Võib kindlalt väita, et lõpptulemus pole Shakespeare'i omast sugugi kehvem.

II vaatuse sõnalise osa 2. pildis räägitakse Lysanderi ja Hermia põgenemisest. Pildi lõpus tilgutab Puck kahe uinunud armastaja silmadesse võlumahla.

II vaatuse mask koosneb kahest teineteisega seotud osast. Esimeses osas on haldjate ülesandeks eemaldada Titania lähemast ümbrusest kõik kuri ja halb. Tegemist on otsekui puhastumisrituaaliga.

Maski 1. osa on võrdlemisi mitmekülgne tänu instrumentaal- ja vokaalnumbrite järjekindlale vaheldumisele. Esimeses vokaalnumbris kutsutakse kokku taevalaulikuid, teises palutakse Jumalalt teravmeelsust ja kolmandas ühendatakse kõik taevalikud "lõõritavad" hääled. Huvitav on ka puhastumisrituaali viimane soolo-koorinumber *Sing, sing while we trip it* ("Laulge, kuni tantsime"). Tähelepanuväärne on see huvitavalt harmoneeritud kooriosa tõttu, milles rohkesti suurendatud dominantkolmkõlasid. Need mõjuvad oma ekspressiivsusega üsna ootamatult. Ja kuigi Purcell kasutab seda akordi üsna sageli ka ülejäänud lavamuusikas, on just selles ooperis suurendatud kolmkõlasid rohkem kui teistes. Seda akordi on Purcelli lavamuusikas seostatud ka erootilisusega. Varjatud erootikaga oli ju võrrestitatud enamik XVII sajandi lõpu teatrietendusi Inglismaal. Käesoleval juhul peaksid need kolmkõlad siis peegeldama Titania erutavaid unelmaid.

II maski 2. osas õnnistavad Titaniat head öövaimud. Tegemist on kõige pikema ja kõige ilusama unelauluga, mida ette võib kujutada. Siseneb allegooriline tegelane Öö oma saatjate Mõistatuse, Saladuse ja Unega. Võrreldes maski 1. osaga on kõik kontrastne. 2. osa on ühtlaselt *piano*'s, justkui sordiini all, sümboliseerides Titania uinutamist. Iga uue vokaalnumbri esitab järjest madalam hää. Seda maskiosa raamivad ulatuslikumad Öö ja Une aariad, mille vahele on paigutatud lühemad ning kaunid Mõistatuse ja Saladuse laulud. Kahe viimase tekstid on kõrge tasemega, ehkki mitte Shakespeare'i sulest. Võib-

III v, 2. pilt: Aastaegade ansambel hiina aia taustal.





III v, 2. pilt: Titania (Margaret Rawlings), Oberon (Robert Helpmann) ja Hymenaios (Richard Ellis).

Frank A. Sharmani fotod

olla just seepärast on Purcell piirdunud lihtsama muusikaga. Saladuse tekst

*One charming night
Gives more delight,
Than hundred lucky days.*
(Üks võluv öö
rõõmustab rohkem
kui sada õnnelikku päeva.)

kõlab ju üsna kaunilt. Ka Saladuse laulus on ebatavaliselt palju suurendatud kolmkõlasid. Olles esmakordselt tekstiga nii hästi vastavuses, saab see akord siin õige värvingu.

Une aaria II maski viimasest vokaalnumbrist on oma väljendusrikaste pauside ja ekspressiivsete ohkemotiividega erakordselt mõjuv. Rohked pausid, mis vahelduvad Une summutatud manitsustega, sümboliseerivad aja seiskumist ja laiemas mõttes ka igavikulisust. Arvatavasti on Titania uinunud.

III vaatus algab Lysanderi ärkamise ning armastuse tärkamisega Hermia asemel hoopiski Helena vastu. III vaatuse 2. pilt on aga pühendatud käsitööliste "ülikurblikule lustmängule".

Ka III vaatuse mask vastab temaatiliselt hästi sõnalisele osale, see käsitleb armastuse erinevaid tahke. Titania on lillesängis magama jäänud: Oberon on talle kättemaksuks võlulille mahla silma piisutanud, nii et ärgates armub Titania esimesse elusolendisse, kelleks juhtub olema eeslipeaga kangur Bottom. Titania teeb kõik, et oma pikakõrvalisele armastatule meeldida. Võib-

olla sellepärast, et haldjakuninganna armastatud veel põhjalikult ei tunne, on tema valitud muusikanumbrid nii mitmekesised. Roger Savage on iseloomustanud selles maskis käsitletud armastuse erinevaid tahke järgmiselt:

ülitundeline — laul ja koor *If Love's a sweet passion* ("Kui armastus on magus piin");

primitiivne — haldjate ja Roheliste Meeste tants;

range — laul *Ye gentle spirits of the air* ("Ilmuge te taevaruumi võluvad vaimud");

tahumatu — Coridoni ja Mopsa dialoog; skeptiline — laul *When I often heard* ("Ma tihti olen kuulnud").

(Savage, 1973: 216)

Niisiis ei käsitleta selles maskis ühtegi probleemi. Titania ainus eesmärk on Bottomi rahulolu.

Titania tellib Bottomi meeleheaks maskimängu ja alustab ülitundelise armuvariandi pakkimisega, milleks on laul *If Love's a sweet passion*. Ja nagu ütleb pealkiri, peaks muusika olema ühteaegu nii piinav kui magus. Selle ülesandega on Purcell hiilgavalt toime tulnud. Kui kuulata ainult muusikat, on see lausa ebainimlik oma valulises igatsuses. Ja meile saab selgeks Titania ja eeslipeaga Bottomi armastuse võimatus. Kujutluspilt imekauni haldjakuninganna ning pikakõrvalise Bottomi armatsemisest annab ka muusikale iroonilise varjundi. Bottom ei näi tundelisest armastusest eriti

hoolivat. Bottom on ka ainus, kes jääb iseendaks (eesliks) igas olukorras, temale öine võlumets ei mõju. Titania aga, nagu ka Lysander, pole enam endine, tema üle valitseb võlumahl.

Tellitud maskimängus lubab Titania pike-malt peatuda "tahumatul" armuvariandil, karjus -neiu Mopsa ja karjus Coridoni pastoraalsel stseenil, mis näib Bottomile sobivat. See antimask meenutab Purjus Poetide ja Haldjate vahelist stseeni I maskist ning on vastavuses ka III vaatuse 2. pildi "ülikurbliku lustimänguga". Häbelik ja tõrjuv Mopsa ning visalt pealekäiv Coridon olid kindlasti toleaegele publikule meelepärased.

III vaatuse mask kujuneb muusikaliselt väga kirevaks — siin on kaks salmilaulu, kolm tantsu, üks *da capo* aaria, instrumentaalne *Symphony* ning Coridoni ja Mopsa pastoraalne dialog. Purcelli ülesandeks on leida sellele kirevusele väärikas lõpetus, andes samal ajal mõista, et rohkete elamuste ja keerdkäikude kaudu areneb kõik edasi lahenduse suunas — Oberonil on Titaniast nii naeruväärseid situatsioone kahju hakanud. Purcell lõpetab III maski laulu- ja koorinumbriga *A thousand, thousand ways* ("Tuhandeid, tuhandeid võimalusi"), mis järgneb armastusemaskile, kus Titania püüdis "tuhandel viisil" võluda nii Bottomit kui ka publikut.

IV vaatuse sõnaline osa on pühendatud Titania ja Oberoni taasühinemisele. Sama teemat käsitleb ka IV vaatuse mask. Oleme jõudnud pidulike kokkuvõtete alguseni. Nagu eelnevalt mainitud, on IV mask ülesehituselt sarnane II maskiga, mõlemad sisaldavad filosoofilisemat laadi osi. II ja IV mask moodustavad justkui raami ümber meelelahutuslikuma, divertismentlikuma III maski. Hämarikust on saanud koit ja mõistatuslikkus tõrjub taas kord kõrvale kõik öised (öudus)unenäod.

IV mask on edasi antud tseremooniana, tähistamaks päikesejumal Phoebuse lahket külaskäiku varjudekuningas Oberoni sünnipäevapeole. Pidulikke kokkuvõtteid tehakse juba IV maski esimeses instrumentaalnumbris, *Symphony's*, mis on kogu ooperi pikim instrumentaalnumber. See algab äärmise pidulikkusega, mida rõhutavad trompetid ja partituuri esmakordselt ilmunud timpanid. Päikest tervitatakse ka soolode ja koorilõikudega vokaalnumbris *Now the night* ("Nüüd öö"). Juubeldamine jätkub duetis *Let the Fifes and the Clarions* ("Las flöödid ja trompetid").

Huvitav on kontrast Phoebuse saabumist kuulutava muusika ja Phoebuse enda aaria vahel. Kui esimene paistab silma ülima pidulikkusega (partituuri on jälle lisatud timpanid), siis teine algab üsna kaeblikult. Helilooja on noodijoonestiku kohale märkinud *soft* (pehmel) ning Phoebus jutustab esmalt hoopiski külmast talvest, mis peagi looduse vangistab. Siis aga, otsekui ehmudes liigsest tõsidusest, jätkab Phoebus tantsiklevalt, mee-

nutades kevadet ning tõstes esile ennast kui maailmakorraldajat.

IV maski kaht osa ühendavaks lüliks on lihtsakoeline, kuid ülipidulik koor *Hail! Great Parent* ("Ole tervitatud, kõigi isand!"), mis ühtlasi raamib ka Aastaegade nelja vokaalnumbrit. Niisiis on sügavam sisu justkui peidetud primitiivse kesta alla. Ja see sügavam sisu avaldub allegooriliste tegelaste Kevade, Suve, Sügise ja Talve vokaalnumbrites. Kasutatud on samasugust võtet nagu II maski heade öövaimude õnnistamisrituaalis, kus iga aariat esitab järjest madalam hääl, antud juhul sopran, alt, tenor, bass. Aariad muutuvad järjest keerulisemaks ning kulminatsioon on Talves. Nagu eelnevalt mainitud, vastab IV maski Aastaegade osa Titania monoloogile Shakespeare'i komöödia II vaatuse 2. pildis.

V vaatuse sõnaliselt osas äratav jahisarv noored armastajad ja Theseus kuuleb uskumatuid lugusid nende juhtumustest öises metsas.

V vaatuse maskis õnnistab abielujumalanna Juno kõiki armunuid, seejärel ilmub paradiisliku elu nägemusena pilt hiina aiast ja lõpuks kutsutakse abielujumal Hymenaios, kes laidab taas abielutõrvi. V mask on kogu ooperi pikim. Kui eelmises maskis olid tähelepanu keskmes Titania ja Oberon, siis nüüd tõstetakse lihtsurelikest armastajapaarid nendega samale tasandile. V maski muusikalised numbrid on üksteisega kõige vähem seotud — need on kui rida pulmapeo tarvis esitatud suurepäraseid etteasteid.

Võiks eeldada, et Juno ilmumist saatev muusika on pidulik ja suursugune, kuid abielujumalanna aariale eelneb hoopiski ärev instrumentaalne prelüüd. Junot teevad ärevaks mõtted armukadedusest ja abielutülidest. Kõige rohkem korratud sõna Juno aarias on *ever* (alati) ning pikimad noodivälited kaasnevad sõnaga *free* (vaba). Selles numbris väljendubki kõige paremini ooperi (ja ka Shakespeare'i "Suveöö unenäo") üks põhiidee — õigus vabalt armastada.

Vaatajale pakutakse veel silmailu eksootilise hiina aiaga. Hiina Mees laulab kaaks väga erinevat aariat. Esimene — *Thus the gloomy world* ("Kui sünye maailm") — sümboliseerib harmoonilist maailmakorraldust. Vormilt on tegemist ühega Purcelli vähestest *da capo* aariatest, mille esimeses osas võistlevad omavahel virtuoosne vokaalliin ja särav trompetipartii. Aaria teine osa on kontrastne: muutub taktimõõt (2-osalise asemel 3-osaline), välja on jäetud trompet ja orkestri saatefoonnis kuulduv isegi ohkemotiiv. Sellega kaasnev tekst

*Then were all minds as pure
As those ethereal streams...
(Siis kõigi meeled puhtad olid
kui taevalikud jõed...)*

lubab arvata, et puhtusest pole enam kuigi palju järele.

Teine Hiina Mehe aaria *Yes, Daphne*, on lihtne armuavaldus, milles tähelepanu köidab üksnes laskuval tetrahordil põhinev punkteeritud rütmiga bassipartii, mis läbib kõikvõimalikke helistikke, justkui proovides oma sobivust nendes.

Kõrvuti on paigutatud kaks juubeldavat soprani aariat: *Hark, how all thing* ("Kuula, kuidas kõik") ning *Hark! The echoing air* ("Kuula, kuidas kajav õhk"). Esimene neist on rahulikum, isegi mõtisklevam, nautides üksmeelt, mis valitseb nii maailmas kui ka noorte armastajate vahel. Teine on aga ehtne bravuuriaaria, mis kajastub ka taevalikes sfäärides.

On veel jäänud ära oodata abielujumal Hymenaios. Ühendatud soolo-, trio- ja koorinumber *Sure the dull God* ("Ilmselt juhm jumal") tegelebki tema väljameelitamisega. Kuid nii muusikast kui tekstist järeldub, et Hymenaios eriti ei oodata. Kohe numbri algul nimetatakse teda juhmiks ja palutakse mitte kauaks jääda. Igatahes võtab tema väljameelitamine päris kaua aega. Ja kui Hymenaios lõpuks ilmub, laulab ta *e-mollis*, samas helistikus, milles esitas oma aaria Sürgis — abielujumala armastusetõrvik hõõgub veel vaevu.

Ooperi muusikalise osa lõpetavad koorinumber *They shall be as happy* ("Nad saavad nii õnnelikuks") ning suursugune lõputants *Chaconne*, mis on üle võetud maskimängu traditsioonist.

Kuid ooperi epiloog jääb siiski sõnale. Oberon ja Titania muutuvad haldjalikest, ebamaisetest olenditest järjest enam reaalseteks, tavalisteks inimesteks. Ja neile, kes etendusega rahule ei jäänud, on mõeldud epiloogi lõpured:

*We'll try a Thousand charming Ways to win ye.
If all this will not do Devil's in ye.
(Me tuhandel võluval viisil teid
rahuldada püüame,
Kui see ei õnnestu, on Kurat ise
teisse pugenud.)*

Shakespeare'i komöödia põhiidee on ooperis hästi edasi antud muusikalise osa ehk maskide kaudu. Kui Shakespeare'i "Suveöö unenäos" räägitakse armastusest ja abielust, siis on armastuse erinevate tahkude ning abielujumal Hymenaiosega seotud maskid Purcell'i "Haldjakuningannas" sisuliselt igati põhjendatud. Et Shakespeare'i komöödia on illusioonidest, kujutlusvõimest, unenäolisusest, siis on kindlasti õigustatud ka haldjate ja Purjus Poetidega antimask. Kuna "Suveöö unenäos" vastandatakse sümboolselt ööd ja päeva, siis on oma koht ka maskidel, millest ühes tähistavad peategelased Öö ja tema saatjad ning teises Aastaajad päikesejumal Phoebuse saabumist. V vaatuse maskis eksootilise hiina aiaga jätkatakse samuti Phoebuse targa valitsemise teemat, mida nüüd antakse edasi euroopalikust võltsist elutarkusest rüvetamata idamaise Eedeni kaudu.

Niisiis võib kindlalt väita, et semiooper on terviklik teos. Ta peab pakkuma publikule meelelahutust, sisaldama üllaid filosoofilisi jooni ning säilitama mälestuse kõrgetasemelisest renessansdraamast. Ja et just selline ooperistiil inglastele kõige enam sobib, näitab Purcell'i ooperite suur menu.

Inglise ooperi areng katkeb Henry Purcell'i surmaga XVII sajandi lõpul. Helilooja viis semiooperit on aga palju terviklikumad ja väärtuslikumad, kui esmapilgul tavaliselt arvatakse. Seda näitab ka tema ulatuslikema muusikalise osaga semiooperi "Haldjakuninganna" lähem vaatlus.

KASUTATUD KIRJANDUS

1. Georg M e r i. Järeldõnad Shakespeare'i komöödiatele. Tallinn, 1963.
2. Robert Etheridge M o o r e. *Henry Purcell and the Restoration Theatre*. Connecticut, 1974.
3. Curtis A. P r i c e. *Henry Purcell and the London Stage*. Cambridge, 1984.
4. Roger S a v a g e. *The Shakespeare-Purcell Fairy Queen*. "Early Music" 1973, mai.

SIRJE HÄELME on lõpetanud EMA muusikateaduse eriala 1996. aastal, töötab H. Eller'i nimelises Tartu Muusikakoolis muusikajakaloo õpetajana.

“DR CALIGARI KABINETI” SÜND JA SELLE EELLUGU



“Dr Caligari kabinet”, 1919.
Režissöör Robert Wiene. *Caligari* (Werner Krauss)
on koletis ja türann, kes võrsunud saksa rikkalikust
türannide galeriist.

Saksamaa 1920. aastate filmikunst on jätnud tulevikule tohutu pärandi, mida raske ülehinnata. Alles lapsekingades jooksev kunstileik suutis noil rasketel, sõjast muserdatud aastatel mõjutada kogu ümbritsevat elu niivõrd, et kinokunsti hakati hindama sama kõrgelt kui teatrit, muusikat ja maalikunsti. Just Esimese maailmasõja järgsel Saksamaal, kus riik siples vaesuses ja kus rahvast kollitasid nälg ning inflatsioon, oli kinematograafial soodumus areneda riigis ja kogu ühiskonnas toimuvate enesehävita- misprotsesside kõige paremaks peegeldajaks. Kahekümnendate aastate filmikangelased kandsid endas sümbolset tähendust, mis viitasid elu viletsusele ja jälkusele. Doktor Caligari oli üks paljudest, kelle kaudu tahteti väljendada Saksamaal toimuvat riigimeeste võimuvõitlust türannitiitli saamisel. Caligari oli esimene, keda ekspressionistlike vahenditega kujutati valgel ekraanil niivõrd veenvalt, et Caligari kuju sai kuulsaks mitte ainult Saksamaal ja kogu Euroopas, vaid isegi kinomekaks kujunenud Ühendriikides.

SAKSAMAAST KUJUNEB FILMIRIIK

Enne Esimest maailmasõda valitses saksa kinotööstuses täielik vaikus. Üüratu vahe, mis eristas Saksamaad teistest Euroopa riikidest, rääkimata Ameerika Ühendriiki- dest, ootas ja vajas täitmist.

Saksamaa kinoekraanidel kõitsid vaata- jaid nii Prantsusmaa, Taani kui Itaalia filmid, kodumaise toodangu vastu ei olnud kellelgi vähematki huvi. Arvudes väljatoodult oli saksa filmitööstus niivõrd nõrk, et omatoo- dang moodustas vaid napilt 20 protsenti kõikidest kodumaal näidatavatest filmidest. Need vähesed, mida aeg-ajalt välismaiste filmide kõrval näidati, olid kas saksa romaa- nide igavad ekraniseeringud või vähenal- jakad komöödiad. Igatahes jäid nad tähele- panuta. Sellisesse katastroofilisse olukorda tõi aga suure pöörde Esimene maailmasõda.

Sõja ajal keeldusid Saksamaal tegut- senud välismaised kinotöösturid oma filme näitamast igipõlise vaenlase riigis ning Sak-

samaad ähvardas oht ilma jääda igasugustest filmidest. Kui sõda oli kaotatud, pidi Saksamaa Versailles'i rahulepingu kohaselt maksma liitlasriikidele suuri reparatsioone ja kontributsioone. Majandus oli täielikult laostunud ja riiki ähvardas kaos. Ainult kõige suuremad optimistid julgesid loota rahvusliku filmitööstuse ülesehitamisele ja ometigi tõusis Saksa film väga lühikese ajaga maailma filmiriikides esirinda.

Sarnaselt Nõukogude Venemaaga tuli ka Saksamaal alustada kodumaise filmitööstuse rajamist sõna otseses mõttes alustusedele. Üks peamisi põhjusi, miks kino nii kiiresti jalad alla sai, oli kindlasti see, et sõjast järele jäänud tehniline baas võimaldas seda, samuti reorganiseeriti kiiresti fotokeemia ning optikatööstus. Need kõik hakkasid nüüd töötama kino arendamise eesmärgil. Saksamaa hakkas kiiresti täiendama nii kaasaegset aparatuuri kui ka filmilindi tehnilist töötlemist, mis varsti ületas kvaliteedilt isegi prantslaste oma. Selline tehniline baas andis tugeva tõuke kinematograafia edasisele arengule.

Saksamaa rasketööstuse juhid ja pankurid märkasid, millist hiigelkasumit toovad filmid sisse USAs ning kui väga on filmitööstusest huvitatud selle riigi suuremad pangad Wall Streetil.

Saksa sõjaministeeriumile tehti ettepanek rakendada kõik olemasolevad ressursid saksa filmi edendamiseks. Viimane nägi ettepanekus head võimalust hakata tegema kroonikafilme propaganda jaoks ja mängufilme patriootlikel eesmärkidel. Võimas *Deutsche Bank* leidis filmitööstuse samuti tulutoova äri olevat ja lõi käed sõjaministeeriumiga, kellega koos rajati sõja lõpul 1917 Euroopa võimsamaid filmifirmasid UFA (*Universum-Film-Aktiengesellschaft*), mille võimsus kasvas pärast seda, kui pangad hakkasid kinotööstust toetama. Ühtlasi rajati Saksamaale terve rida väiksemaid kinofirmasid ja stuudioid.

Pärast sakslaste jaoks häbiväärset kaotust esimeses ilmasõjas otsisid välismaised investorid siin võimalust odavaid filme tegema hakata. Järjest hakkasid Saksamaale oma stuudioid ehitama prantslased eesotsas *Gaumont'*iga, itaallased ja ameeriklased. Berliin ise pöördus palvega Kesk-Euroopa riikide poole, soovituselgi tulla filme tegema Saksamaale. Ettepaneku võtsid vastu sellised nimes nagu Asta Nielsen Taanist, Pola Negri Poolast, Lupu Pick Rumeeniast, Robert Wiene Tšehhist jpt. Erich Pommerist, kellest hiljem juttu tuleb, sai Saksamaale rajatud stuudio te silmapaistev produtsent parimatele saksa

filmidele. Niimoodi määrasid mujalt Euroopast tulnud näitlejate, operaatorite ja režissööridega töötavad filmistuudiod Saksa filmi edasist saatust.

MIS ON EKSPRESSIONISM FILMIKUNSTIS?

Kinoekspressionism on välja kasvanud XX sajandi alguse kunsti- ja kirjandusvoolust,



"Dr Caligari kabinet". *Cesare (Conrad Veidt)*
kujutab inimest, kes on pandud teisi tapma.

mis hiljem levis ka teatri- ning filmikunsti. Erinevalt tegelikkuse jäljendamisest võttis ekspressionism luubi alla kunstniku elamuse väljendamise. Erilise hoo andis sellele kunstivoolule Esimene maailmasõda, eriti saksa kultuuri mõjupiirkonnas. See oli protest kodanliku ühiskonna elukorralduse vastu, mida väljendati jõulise, fantastiliste sugetemetega sümbolika kaudu.

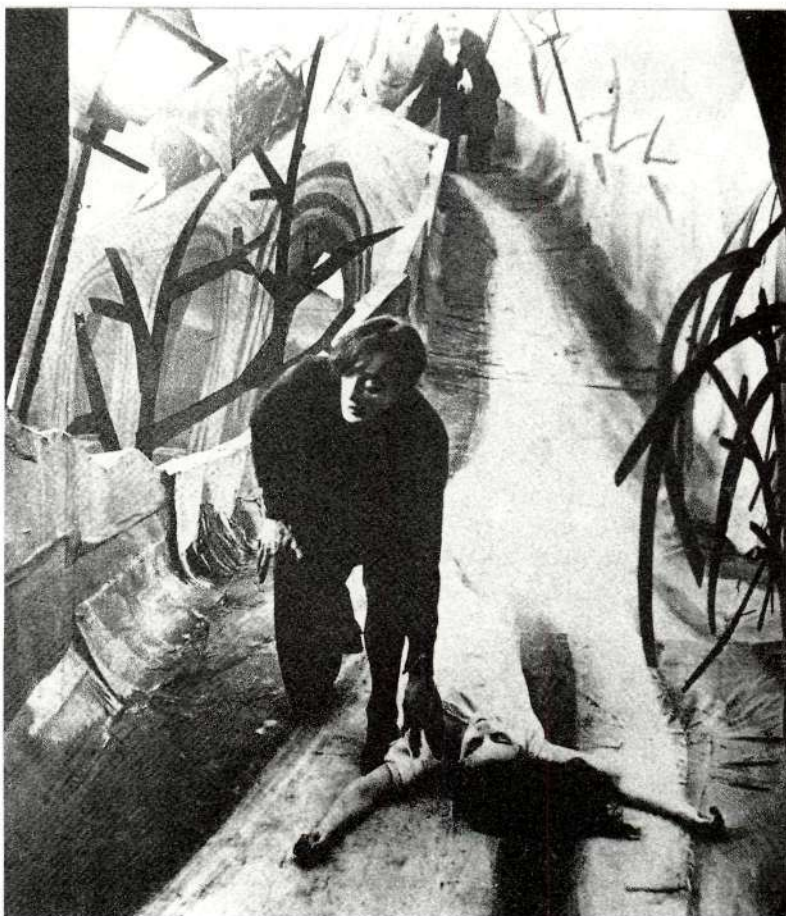


"Dr Caligari kabinet". Jane (Lil Dagover) ja Caligari (Werner Krauss). Ebamäärase vormiga dekoratsioonid ja ekspressionistlikud kujundid selgitavad selle metafüüsilise teose mõtet ja ideed.

Sõjajärgse Saksa filmide motiive tuleb otsida Saksamaa olustikust, mida iseloomustasid pessimism tuleviku suhtes, nälg, tööpuudus ja ennenägematu inflatsioon (Saksa marga väärtus muutus iga tund). Tööpuudus sundis inimesi sooritama tegusid, mida nad tavaelus poleks teinud, paljud lõpetasid enesetapuga, et pääseda hirmsast näljasurmast. Elu sai nüüdsest uue tähenduse. Ernst Theodor Amadeus Hoffmanni ja Edgar Allan Poe müstilised õudusjutud haigetest ning koledatest lapsi hirmutavatest vanainimestest said juhtmotiiviks sõjajärgses saksa filmis. Nagu filmide nimetusedki näitavad: "Väsinud surm", "Röömudeta põiktänav", "Nosferatu — õuduse sümfoonia", prooviti edasi anda hirmu ja surma tunnetust. Selliste filmide esiisaks peetakse **Stellan Ryet** (1880—1914), kes tegi aasta enne oma surma müstilise õudusfilmi "**Praha üliõpilane**" (*Der Student von Prag*, 1913). 1915. aastal töötles andekas režissöör ja näitleja **Paul Wegener** (1874—1948) vanast

tšehhi legendist "**Golem**" (*Der Golem*) ekraanivariandi, mille olustik samastatakse käesoleva ajaga ning võimul on vargad ja spekulandid. Sõjajärgsetest filmilavastajatest on tuntuim **Friedrich Wilhelm Murnau** (1888—1931), kelle varasem "**Vogelödi loss**" (*Schloss Vogelöd*, 1921) ja hilisem meistriteos "**Nosferatu — õuduse sümfoonia**" (*Nosferatu — Eine Symphonie des Grauens*, 1922) jäid ületamatuteks omas žanris paljude aastate jooksul. Nende nn õudusfilmide stsenaaristid ja režissöörid nõudsid ekraanil kujutatava õuduse ehedust, kusjuures väärastunud inimtüüpide ja deformeerunud kujundite kaudu pidid inimesed iseennast seemiselt vaatlema. Näiteks Murnau laseb "Nosferatus" filmida kõrgete tornidega lossi nii, et varjud selle seintel oleksid allutatud õuduse tekitamise eesmärgile. Seda kõike oli kasutanud ka tšehhi päritoluga režissöör **Robert Wiene** oma ainsas kuulsas, kuid see-eest maailmakuulsas ekraaniteoses "**Dr Caligari kabinet**" (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919).

"Dr Caligari kabinet". Cesare (Conrad Veidt) oma järjekordse ohvriga. Moonutatud vormidega deformeeritud maailmas liiguvad inimesed ringi ekstravagantsetes kostüümides.



KUIDAS TEKKIS IDEE TEHA FILM CALIGARIST?

Ühel 1913. aasta oktoobrikuu õhtul nägi üks noormees pealt saladuslikku inimese kadumist, mida ta kuidagi ei suutnud seletada. Nimelt nägi see mees, kuidas üks salapärane hästi riietatud härra ilmus eemal kõndiva naise naeru peale pimedusest nagu viirastus ja kadus samas, ning siis naise naer lakkas. See kõik toimus nii kiiresti, et noormees ei osanud kohe asjast midagi arvata. Hommikul kuulutasid kõik kohalikud ajalehed julmast vägistamisest sealsamas kohas, kus too mees oli jalutanud. Tapetud oli tüdruk, kelle naeru noormees kuulnud. Ta püüdis salapäraselt härrat ja tapetud tüdrukut omavahel seostada ning läks viimase matusele. Tseremoonia ajal nägi noormees sedasama härrat, keda ta ka tol saatuslikul õhtul oli märganud, kuid tabada tal teda ei õnnestunud.

See noormees oli Praha kirjanik ja luuletaja **Hans Janowitz**. Oma esimesed luuletused oli Janowitz avaldanud 17-aastaselt. Aasta pärast sai ta tööd teatrikriitikuna Münchenis. Meile teada olevad esimesed noorkirjaniku jutustused, ilmunud sõja eelõhtul 1913. aastal, on täis hirmsaid ettekuulutusi lähenevast maailmalõpust ja hirmust selle ees.

Janowitz hakkas sõda vihkama. Kui ta sõja algusaastatel teenis aega ohvitserkonna ridades, tekkis tal seal tülgaustus kõigi ohvitseride ja sõja vastu. Janowitz kirjutas seal olles järgmist: "Teater on muutunud iga-suguste karjeristide lemmikkohaks, kus saab rahuldada oma väikekoodanlikke ihasid ja põgeneda reaalsuse eest." Karjeristidest väikekoodanlaste all mõtles Janowitz neid ohvitseride, kellega tal tuli ühe katuse all viibida.

Juba sõja ajal oli Janowitzil hull mõte teha sõjavastast filmi. See tundus talle väga tähtis. Janowitz kirjutas stsenaariumi valmis ja pakkus selle Murnaule, kes oli filmi tege-

misega ka nõus. Kuid filmivõtted tuli arusaadavatel põhjustel peagi lõpetada ja vändatud kaadrid rändasid prügikasti.

Teine sinise jutu peategelastest on **Carl Mayer**, rahvuselt austerlane, sündinud Grazis pankuri perekonnas. Õnnetuseks tabas Mayeri isa üksteise järel mitu pankrotti ja ainus väljapääs olukorrast oli enesetapp. Koos nelja vennaga, Mayer oli neist vanim, pidi see noor ellu astuv mees eluraskustele vastu minema. Koolikaaslased mäletavad Mayerit õiglase poisina, kes vihkas valetamist ja ülekohtu. Koolis tekkis tal mõningane huvi kirjutamise vastu. Mayer avaldas oma jutukesi kohalikes ajalehtedes, kus need tekitasid teravat vastukaja nii kriitikute kui ka koolikaaslaste hulgas. Tumedates toonides "õudusjutud" kutsusid koolikaaslaste hulgas esile viha ja tülgastust, kuid Mayer oli oma kutsumuse leidnud.

Et toita oma nooremaid vendi (ema neil ei olnud), pidi Mayer raha teenima koorilaulmise, kirjutamise ja näitlemisega külapidudel. Kuid tema unistus oli saada kirjanikuks või ajakirjanikuks. Innsbruckis töötas ta lühikest aega teatris, teadmata sellest kunstiliigist midagi. Rohkem huvitas teda joonistamine. Linnast linna käies pakkus ta oma originaalseid nägemusi maailmast, ilma et keegi neid oleks ostnud või tahtnud. Kui algas Esimene maailmasõda, teenis ta raha Hindenburgi portreede joonistamisega vabaõhukohvikite seintel. Pärast paljusid töökohti jõudis Mayer veendumusele, et tema süda kuulub kirjandusele.

Sarnaselt Janowitziga oli ka Mayer veendunud patsifist. Páris sõtta ta ei sattunudki, sest teeskles pidevalt hullumeelset, millega jõudis psühhiaatrite tähelepanu keskmesse. Ükskord oleks ta simuleerimisega isegi vahele jäänud, kuid hea näitlemisoskusega Mayeril õnnestus end ikkagi näidata tõelise hulluna. Sellega saavutas Mayer oma eesmärgi, teda ei saadetud lahinguväljale surema kodumaa nimel. Pärast koju naasmist asus Mayer tööle Berliini *Resident Theater'i* juures tegutseva teatrirühmituse koosseisus, kus tutvus samuti sõjast saabunud Janowitziga. Veendunud patsifistidest said kohe head sõbrad ja lahutamatud kaaslased. Mõlemad mehed mõistsid, et neid seob miski, nii otsustatigi hakata koos filme tegema. Paul Wegeneri filmidest sisse võetud Janowitz uskusi siiralt, et filmikunst on parim võimalus oma ideid realiseerida. Sõbrad vestlesid pikki õhtuid üleelatud raskustest. Janowitz jutustas oma seiklustest Hamburgis, Mayer rääkis juhtumitest psühhiaatriahaiglates. Nende lood paistsid teineteist täiendavat ja olid

omavahel seotud. Koos käidi jalutamas õhtustel linnatänavatel, et lasta fantaasial lennata. Neile hakkasid silma laadaplatsid atraktsioonide ja rohkete telkidega. Just nimelt laadaetenduse ajal oli tapetud ka too tüdruk, keda Janowitz mäletas Hamburgi päevilt. Nüüd nõuti laadaplatsi kui mingit põrguelementi, kus inimesed on millegi kõrgema meeevallas.

Ühel õhtul näitas Mayer Janowitzile intermeediumi "Inimene ja masin", mis jättis mõlemale sügava mulje. Selles oli juttu inimesest, kes võib ennast viia transsi ja hüpnotiseeritult ümbritseva maailmaga kontakteeruda. Janowitz ja Mayer nägid selles jutukeses esmakordselt oma vaimusilmas tulevase Caligari kuju ning kohe asuti vastavat stsenaariumi kirjutama. Käsikiri valmis poolteise kuuga, panemata jäi ainult nimi eeldatavale peategelasele. Janowitz võttis abiks Marie Henri Stendahli haruldase raamatu "Stendahli avaldamata kirjad", kus oli nimetatud Sardiinia saarel asuvat Cagliari linna. Saksa keeles hääldub see nagu Caligari ja too pandigi peategelasele nimeks.

Stsenaariumi pakuti *Decla* direktorile **Erich Pommerile**, kes vastu ootusi oli filmi tegemisega kohe nõus. Lugu ise on järgmine. Umbes eelmise sajandi 30. aastatel toimub väljamõeldud Saksa väikelinnas suurejooneline laadapalagan. Seal esineb ka keegi doktor Caligari (filmis mängib **Werner Krauss**), kes näitab publikule kirstus lamavat zombit Cesaret (**Conrad Veidt**). Peremehe küsil avab Cesare silmad ja vastab publiku küsimustele ning ennustab neile tulevikku. Etendust vaatavad ka kaks sõpra Alan ja Francis. Cesare ennustab Alanile, et too elab ainult järgmise hommikuni. Ennustus läheb täide: Alan tapetakse öösel teadmata asjaoludel. Samal ööl toimub veel mitu salapäraselt mõrva ning Francis hakkab nendes kahtlustama sedasama zombit, keda ta laadaetendusel oli näinud. Francis alustab doktor Caligari jälitamist, kuid ei suuda tõestada tema süüd toimepandud kuritegudes. Samal ajal röövib tundmatu mees Francise pruudi. Röövija oli Cesare, kes põgenemisel tagaajajate eest ärkab hüpnosis ja sureb. Francis läheb Caligari vagunelamusse ja avastab, et kastis lebas ainult Cesare-sarnane puufiguur ajal, mil tegelik zombi Caligari küsil inimesi tappis. Francis alustab doktori jälitamist, mis viib ta hullumaja väravateni. Seal näeb Francis kõiki filmitegelasi, nad elavad hullumajas. Caligari osutub aga selle maja direktoriks, kelle küsutada on kogu sealne personal.

Erich Pommer hakkas filmitööstuse

vastu tõsisemat huvi tundma 1908. aastal. 1914 avas ta Viinis filiaali, mis teenindas filmidega tervet Keski-Euroopat. Sõja tõttu ebaõnnestus tal oma stuudio rajamine Viinis ning tal tuli teha töötisi ühes Berliini filmifirmas, kus läbis ka sõjaväeteenistuse. 1915. aastal, mil sakslased olid Prantsusmaale jõudnud, otsustas Pommer abikaasa ja sõprade toel rajada Berliini *Decla* stuudio, kuid esialgne plaan jäi veel ellu viimata. 1916 töötas ta lühikest aega filmide tõlkijana ja dokumentaalfilmide levitajana. 1917. aastal määrati Pommer tööle Bukaresti filmifirma direktoriks, mis varustas filmidega nii Balkani riike kui ka Lähis-Ida piirkonda. Berliini tagasi pöördus ta juba pärast sõda ja 1919. aastast pühendas ennast ainult vastavatu *Decla* juhtimisele.

Pommer oli oma töösse jäägitult kiindunud fanaatik, kes teiste sõnul viis ellu kõik võimalikud ja võimatud ideed. Sellepärast võibki mõista, miks Pommer julges vastu võtta niivõrd ebatavalise stsenaariumi, nagu seda oli Janowitzi-Mayeri "Dr Caligari kabinet". Esialgu tahtis Pommer filmi kunstnikuks noorte hulgas väga populaarset austria graafikut ja kirjanikku Alfred Kubinit (1877—1959), kelle juugendlikku stiili matkisid kõik noored kunstnikud. Kuid vahepeal jõuti firmasse tööle võtta Pommeri sõjaväekaaslasel **Hermann Warm**, **Walter Röhrig** ja **Walter Reimann**, kes otsustasid filmi esteetilise saatuse. Nimelt oli pärast sõda filmistuudiotele määratud elektrikasutamise limiit. Et elektrivarud raisati ära mõne päevaga, otsustasid eelnimetatud kunstnikud joonistada dekoratsioonid ning maalida peale valguse ja varjud. Reimann õigustas seda ideed mõtteavaldusega, et ekspressionistlik ajastu nõuab sellist stiili ja vormi. Esialgu pidas Pommer ideed hullumeelseks ja oli sellele kategooriliselt vastu. Järgmisel päeval töid kunstnikud talle seeria eskiise, mis olid tehtud valmis juba varem, need mõjusid väga kaasaegsetena. Otsustati teha proovivõtted. Pommer, Mayer ja Janowitz vaatasid võttest läbi ning nõustusid sellise stiililahendusega.

Kuid "Caligarile" ei olnud leitud veel lavastajat. Pommer pakkus alguses filmi *Decla* töötavale andekale Fritz Langile, kuid too pidi oma "Ämblikkude" teise osa lõpetama. Siis pöörduti Tšehhist pärit **Robert Wiene** poole, kes oli peamiselt teinud lihtsasisulisi kommertsfilme.

Robert Wiene sündis 1881. aastal. Tema isa oli küllaltki kuulus näitleja, vend aga filmirežissöör. Peale filosoofiakraadi kaitsmist asus Wiene tööle Dresdenisse, hiljem

juba Berliini, kus töötas nii dramaturgi, lavastaja kui näitlejana *Lessing*'i teatris. Tema lavastajadebüüt toimus 1914. aastal Ernst Lubitschi laadis komöödiaga, kus peaosid mängisid Henny Porten ja oma näitlejakaarjääri alguses seisev Emil Jannings. 1917. aastal valmis tal film "**Fromont jun, Riesler sen**" (*Fromont jr., Riesler sen.*), 1919 osales ta aga Friedrich Wilhelm Murnau "**Saatanate**" (*Satanas*) võtetel. Wiene oli kummaline inimene, väga hea hariduse ja kasvatuse saanud härrasmees. Tema suurimaks kireks oli koguda Benini rahvaste puuskulptuure. Kes nägi tema kollektsiooni, ei saanud silmi selle ilult ja värvirohkusest. Olgu mainitud, et selline kummaline harrastus sai alguse aegadel, mil Euroopas ei teatud Aafrika rahvastest veel suurt midagi. Kuid Wiene roll filmi tegemisel jäi siiski teisejärguliseks, nagu ka kõikide muude tolaeagsete filmilavastajate puhul.

FILM OLGU ELAV JOONISTUS

"Caligari" tegemisel tõusid juhtfiguurideks eelnimetatud kolm kunstnikku Warm, Röhrig ja Reimann. Režissööri teisejärgulisus oli ajastule omane nähtus. Oli ju ekspressionistlik filmkunst kuulutanud: režissööri roll väheneb, stsenaristi, kunstnike ja tehnika osa aga suureneb.

Hermann Warm ütles pärast võtete lõppu: "Stiil, see, kuidas oli filmi stsenaarium kirjutatud, osutus mulle niivõrd ootamatuks ja samas imetlusväärseks, et mul tuli mõte otsida sellises laadis tehtavale filmile ebamääraste vormiga dekoratsioonid. Selleks sobisid ainult ekspressionistlikud kujundid, mis oleksid selgitanud selle metafüüsilise teose mõtet ja ideed."

Tõsi, "Dr Caligari kabinet" hämmastab eelkõige oma uudselt mõjuvate kujunditega. "Film peab saama elavaks joonistuseks," kuulutas Warm — see sai võtmelauseks filmi esteetika mõistmisele, kus kõik oli allutatud moonutatud vormidele. Perspektiivid on siin ebamäärased, nii nagu lõuendile joonistatud sisekujunduski. Selles deformeerunud maailmas liiguvad inimesed ringi ekstravagantsetes kostüümides, mis rõhutatud liikumiste ja poosidega andsid filmile veel topeltlaengu. Kaadrid on väga ilmekad neis stseenides, kus osalevad Caligari ja Cesare — ekspressionistlike tänavate ja laadapalaganidega pikitud romantilises linnakeses.

Umbkaudse kujutluse dekoratsioonide mõjust annab katkend Hermann Warmi kirjeldusest. "Kivimüür aia ümber kaarekuljulise uksega. Lava on valgustatud vaevalt

virvendava valguskiirega, mis pidevalt kustub ja süttib jälle. Katused. Jälitatav Cesare saab aru, et põgenemine teda ei aita, kuid ähvardavad varjud lasevad tal pääseda valgustatud platsile. Metsalagendikule ja siis metsaservale. Värisevad triibud kaovad sügavusse. Nad meelitavad põgenikku jooksu kiirendama... silla juurde ja üle selle — vas-



"Dr Caligari kabinet". Ähvardavad varjud sunnivad Cesaret (Conrad Veidt) kiiremini põgenema, kuid tal ei ole pääsu.

taskaldale, selleks et pääseda tagaajajate käest. Kuid see on ka kõik. Pääsu ei ole. Ning siis saab lõpp."

Tuli veel lahendada küsimus, kuidas sobitada sellesse kujundite maailma lihast ja luust inimene. Filmi ebamäärane perspektiiv sundis näitlejaid liikuma kiiremini kui tavaliselt, ainult sel moel oli võimalik harmooniliselt kokku sulada mängufilmi dekoratsioonidega, ning sellepärast tundub filmi vaadates näitlejate mäng rohkem teatraalne ja pantomiimne kui filmile sobiv.

Seda märkas ka üks avangardi juhtteoreetikuid Léon Moussinac, kes oma programmteoses "Kino sünd" kirjutas põhjendatult: "Selles filmis ei ole esikohal filmilikud väljendusvahendid, pigem sarnaneb see teatrietenduse või mõne maaliga. Teatrit meenutab ta selle poolest, et valgus jätab mulje, justkui käiks pealtvaataja koos näitlejatega tänavatel; maaliga sarnaneb ta aga selle poolest, et filmi taust on joonistatud ühetasandilisele lõuendile ja iga kord kui valgus on dekoratsioonidele õige nurga alt suunatud, annab see filmile sellise kõlajõu, et kujund justkui elustuks, ja pealtvaataja naudib seda kompositsiooni."

Filmi esteetika mõju võidulepääsemiseks oli vaja täita kaks eesmärki. Esimene oli kujundite teadlik moonutamine, teine näitlejate sobitamine moonutatud keskkonda. Eesmärgid täideti rohkem kui sajaprotsendiliselt. Näitlejad olid parimad, keda võtta. Juba nimetatud Conrad Veidt ja Werner Krauss, neile lisandusid veel **Lil Dagover**, **Friedrich Feher** ja **Hans Heinz von Twardovski**. Selles filmis olid nad kõik suurepärased, kuigi kolm viimati nimetatut jäid kahe peaosatäitja varju. Just Kraussi mustas silindris ja suurte prillidega tegelaskuju ning Veidti skeletitaoline zombi teevad filmist unustamatu klassika.

FILMI SÜMBOOLIKA

"Dr Caligari kabinet" ei ole tegelikult midagi seniolematult uut. Juba prantslane Georges Méliès kasutas oma trikifilmides sajandi algul "Caligarile" omaseid võtteid, kuid hoopis teise vaatenurga alt. "Dr Caligaris" on peatähelepanu alla võetud sõjajärgne kaos, paanika ja hirm. Film tehti autoritaarsuse vastu. Caligaris peitub inimene, kelles väljenduvad saksa valitsuse kiskjalikkus ja röövellik loomus. Cesare pidi iseloomustama inimest, kes iseendast sõltumata on pandud teisi inimesi tapma. Mayeri ja Janowitzi stsenaariumi mõte pidi selgelt väljenduma filmi finaalis. Võtsid nad ju aluseks saksa fantastilise kirjanduse traditsioonid (E. T. A. Hoffmann) ning täiendasid seda moodsama inimkäsitusega. Kuulus filmiteadlane Siegfried Kraucauer on filmi stsenaariumist leidnud Caligari ja Hitleri teatavat sarnasust, ta nimetab Caligarit kolektiseks ja türanniks, kes võrsunud saksa rikkalikust türannide galeriist.

Mayerit võib pidada tulevikuennustajaks, sest tema ja Janowitzi metafooriline stsenaarium ning selle tegelaskujud ennustasid ette Hitleri võimuletulekut 1933. aastal. Kirjutades filmile stsenaariumi, püüdisid

mehed teadlikult põrmustada moesolevaid elunorme — seda ajal, mil natsismi ei olnud veel sündinud. Lugu oli mõeldud preisi militarismi vastu. Selline vaatenurk ei meeldinud muidugi hilisemale propagandaministrile Joseph Paul Goebbelsile, kes nimetas seda filmi degenereerunud kunstiks ja lasi konfiskeerida kõik "Caligari"-taolised filmid. Niisugune poliitika vallandas filmitegelastes tohutu pahameele ja nende suure aravoolu Ameerika Ühendriikidesse.

Et publik saaks filmi mõttet õigesti aru, oli Robert Wiene sunnitud stsenaariumi tegema mõningaid muudatusi. See ei meeldinud muidugi stsenaaristidele. Algselt Fritz Langi jaoks tehtud stsenaariumis (Lang kasutab samasuguseid ideid oma "Mabuses") jättis Wiene alles küll kõik tegelaskujud ja tegevuspaiga, kuid mõtte kujutada Caligaris ohtlikku ja hullumeelset kurjategijat asendas Wiene üldise kaose näitamisega. Sellele olid vastu Mayer ja Janowitz, kes stsenaariumi suunasid just autoritaarsuse ning militaarsuse paljastamisele. Wiene parandatud süžee-käigus võtab film fantastilise pöörde hetkel, kui Francis leiab ennast hullumaja ukse eest ja selgub, et kogu eelnev lugu oli vaid pelgalt Francise haiglaslik ettekujutus. Film lõpeb stseeniga, kus Francis istub koos teiste hulludega, sealhulgas ka Cesarega, laua taga ning neid uurib suuri prille kandev hullumaja direktor. Francis peabki teda Caligariks. Direktor saab nüüd Francise haiguse põhjuse teada ja asub teda ravima. Selline süžee jõudis ka rahva ette.

Hoolimata stsenaaristide pahameelest käsikirja muutmise üle, vastas selline lugu lihtsalt rohkem rahva maitsele ja töötas tuua ka suuremat kommertsedu.

JÄRELKAJAST

Film lasti kinodesse reklaamipealkirjaga "Sa pead saama Caligariks". Selline intrigeeriv nimi pidi rahvas huvi tekitama. 26. veebruaril 1920. aastal toimus filmi esilinastus Berliini *Marmorhaus*'i kinosaaalis, mis oli puupüsti publikut täis. Film võeti väga hästi vastu, kriitikud kiitsid lavastajat reaalsusest loobumise ja heade näitlejate kasutamise eest. Paljud kõrvutasid filmi sellise ekspressionistliku maaliga nagu Edward Munchi "Karje", mille õudusttekitavus pidi väga hästi iseloomustama filmi süžeed. Selles nähti ka Edgar Allan Poe novellidega sarnast stiili, kuid üldiselt peeti filmi siiski vaid heaks meelelahutuseks.

Ühendriikides linastus "Dr Caligari kabinet" samaaegselt Fritz Langi "Amblikukude" teise osaga, ja hoolimata Saksa fil-

midele kuulutatud boikotist läks "Caligari" sealgi suure menuga. Üks ameerika kriitik kirjutas pärast filmi esilinastust 1921. aastal: "Ükski teine film, isegi Griffithi "Rahvuse sünd" ei ole tekitanud nii palju poleemikat ja andnud mõtlemisainet kui "Dr Caligari kabinet"."

Prantsusmaal näidati "Caligarit" tänu avangardi isa Louis Delluci eestvedamisele 1921. aasta novembris ühel kinnisel seansil, rahva ette sõandati filmi tuua alles 1922. aasta kevadel.

Alguses peeti filmi haiglaseks soigumiseks, kuid aja jooksul hakati mõistma selle tähtsust nii kunstiajaloo kui ka üldinimlikult. 1922. aasta lõpuks oli "Caligari" linastunud kõikjal tsiviliseeritud maailmas ja sellest oli saanud üks vaadatavamaid filme läbi aegade.

Pärast "Caligarit" oodati kannatamatult Robert Wiene uut filmi. Kuid ekspressionistlik "Genuine" (1920) osutus vaatamata Mayeri ja Janowitzi stsenaariumile peaaegu tähtsusetu teoseks, sest see kordas pelgalt "Caligarit". Filmile telliti küll esmaklassilised dekoratsioonid ning mängis kuulus näitlejanna **Fern Andra**, kuid liigse eksperimentaalsuse tõttu oli filmi raske jälgida ja ta ei sobinud publikule. Wiene jätkas kergemate, kommertsfilmidega "**Kuninganna Isabeau öö**" (*Die Nacht der Königin Isabeau*, 1920, taas Fern Andraga peas) ja "**Raskolnikov**" / "**Kuritöö ja karistus**" (*Raskolnikoff/Schuld und Sühne*, 1923, osalesid vene näitlejad eesotsas André Andrejeviga). 1922. aasta "**Tragikomöödia**" (*Tragikomödie*) oli samuti hale läbikukkumine, jäädes peaaegu ilma tähelepanuta. Paremini suhtuti filmisse "**Jeesus Naatsaretist**" / "**I.N.R.I**" (1923), kus Jeesuse kannatusi näidati paralleelselt tänapäevase kohtuistungiga diktaatori tapnud revolutsionääri üle. Selles on märgata sarnasust David Wark Griffithi "Sallimatuse" (1916) montaažiga. R. Wiene viimaseks suuremaks tööks oli Viinis vändatud õudusfilm "**Orlaci käed**" (*Orlacs Hände*, 1924), mis põhineb Maurice Renard'i ühel novellil. Wiene kasutab siin taas 1920. aastate parimat "õudusfilmidele" spetsialiseerunud näitlejat Conrad Veidti, kes teeb filmis hiilgava rolli. Kahjuks oli Wiene nimi tollal juba unustatud ja film võeti vastu niisama jahedalt kui kõik eelmisedki pärast "Caligarit". Helifilmi tulekul ei teinud Wiene enam ühtegi filmi ja ta suri unustatuna 1938. aastal Pariisis. Robert Wiene saatus sarnaneb mõningal määral teise saksa lavastaja **Ewald André Dupont**'i (1891—1956) omaga, kelle sensatsiooniline "**Varietee**" (*Varieté*, 1925) jäi tema ainsaks,

kuid see-eest maailma filmiajalukku läinud tööks.

Mayer, Krauss, Veidt, Warm ja Röhrig jätkasid edukat filmitegevust ka pärast "Dr Caligari kabinetti", mängides tähelepanuväärset osa saksa filmi arengus. Caligarist kujunes sümbol, tähendus, märk. Caligarismist nakatusid kõik suuremad Saksamaale töötama jäänud filmilavastajad, tugevate "Caligari" mõjutustega on Paul Wegeneri uusversioon "Golem, kuidas ta maailma tuli" (1920), Fritz Langi "Väsinud surm" (1921), Arthur Robisoni "Varjud" (1923) ja Paul Leni "Vahakujude kabinet" (1924). Kõik need lavastajad võtsid eeskuju "Caligarist" ning löid alguse tänapäeva fantastika- ja õudusfilmide žanrile.

Surematu "Dr Caligari kabinet" sai esimeseks tähtseks selles türannide kujutamise ahelas, mida 1920. aastatel hakati hoogsalt viljelema Saksamaal, ja ühtlasi esivanemaks sellisele koletisele nagu ameeriklaste Frankenstein.

"DR CALIGARI KABINET" (*Das Kabinett des Dr. Caligari*). Režissöör **Robert Wiene**, stsenaaristid **Carl Mayer** ja **Hans Janowitz**, operaator **Willy Hameister**, kunstnikud **Walter Röhrig**, **Walter Reimann** ja **Hermann Warm**, produtsent **Erich Pommer**. Osades: **Werner Krauss** (Caligari), **Conrad Veidt** (Cesare), **Lil Dagover** (Jane), **Friedrich Feher** (Francis). Saksamaa, stuudio *Decla*, 83 min, 16 kaadrit sekundis, 1919.

TÄIENDUSEKS

Carl Mayer (1894—1944) — kahekümnendate aastate Saksa filmielu tähtsamaid tegelasi, stsenaarist ja filmiekspressionismi teooria üks rajajatest, hiljem *Kammerspiel*'i viljeleja. Tema kirjutatud on stsenaariumid filmidele "Dr Caligari kabinet" (1919), "Genuine" (1920), "Killud" (1921, Lupu Pick), "Tagatrepp" (1921, Leopold Jessner), "Vanina" (1922, Arthur von Gerlach), "Uus-aastaõõ" (1923, L. Pick), "Viimane inimene" (1924, F. W. Murnau), "Tartuffe" (1925, F. W. Murnau) ja "Berliin, suurlinna sümfonia" (1927, Walter Ruttmann). Ühendriikides valmis tal filmi "Päikesetõus" stsenaarium (1927, F. W. Murnau) ning Inglismaal koos Paul Czinneriga viimase lavastatud filmide "Ariane" (1931) ja "Unelevad huuled" (1932) käsikiri.

Erich Pommer (1889—1966) — produtsent, üks olulisemaid filmitööstureid Hitleri-eelsel Saksamaal. 1915. aastal rajas Berliinis filmikompanii *Decla*, mis hiljem liitus UFAGA. Tema toodetud on filmid "Dr Caligari kabinet", "Mängur d Mabuse" (1922, Fritz Lang), "Viimane inimene", "Sinine ingel" (1930, Josef von Sternberg) ja "Kongress tantsib" (1931, Erik Charell). 1933 emigreeris Pariisi ja sai filmikompanii *Fox-Europe* direktoriks, 1934 rajas Londonis firma *Mayflower Pictures*, kus valmis "Tuli Inglismaa kohal" (1937) jm. 1946 pöördus tagasi Saksamaale, oli seal mitme filmi produtsent; 1956 sõitis Hollywoodi.

Conrad Veidt (1893—1943) — saksa filmi- ja teatrinäitleja. Debüteeris 1917. aastal. Mängis põhiliselt ekspressionistlikes filmides: "Dr Caligari kabinet", "Vahakujude kabinet" (1924, Paul Leni), "Praha üliõpilane" (1926, Henrik Galeen), "Orlaci käed" (1925, R. Wiene) ja "Inimene, kes naerab" (1927, P. Leni). 1933 emigreeris Inglismaale ja tegi seal kaasa paljudes filmides. 1941. aastal sõitis Ühendriikidesse; mängis filmides "Natside agent" (1942, Jules Dassin) ja "Casablanca" (1942, Michael Curtiz).

Werner Krauss (1884—1959) — saksa teatri- ja filminäitleja. Alustas näitlemist 1901. aastal, alates 1913 mängis kuulsas *Deutsches Theater*'is. Filmides hakkas kaasa tegema 1916. aastal. Maailma-kuulsuse saavutas Caligari osaga R. Wiene filmis. Hiljem mängis paljude tuntud lavastajate filmides: "Killud", "Fridericus Rex" (1923, Arzen von Cserépy), "Vahakujude kabinet", "Rõõmudeta põik-tänav" (1925, Georg Wilhelm Pabst), "Tartuffe", "Praha üliõpilane" (1926), "Uhe hinge saladused" (1926, G. W. Pabst), "Juut Süs" (1940, Walter Harlan) ja "Paracelsus" (1943, G. W. Pabst).

Robert Wiene (1881—1938) — saksa filmirežissöör ja teatrinäitleja. 1914. aastal alustas filmide tegemist. Kirjutas stsenaariume ja lavastas filme tihti silmas pidades näitlejaid Henny Portenit ja Emil Janningsit. "Dr Caligari kabinet" (1919) tõi Wienele maailmakuulsuse. Hilisemad tööd "Genuine" (1920), "Raskolnikov" (1923) ja "Orlaci käed" (1924) ei saavutanud küll edu, kuid neid peetakse siiski ekspressionistliku filmi suursaavutusteks.

P.S. Sulgudes on valmimisaasta järel antud filmide režissöörid.

H.J.

RAHVUSVAHELISED KOERAD KODUMAISES MULTIFILMIS



"Tom ja Fluffy", 1997. Režissöör Janno Põldma. Tom, Fluffy ja Klaus ei ole oma kiiduavaldustega kitsid — Oskari sulhkrumasin on midagi enneolematut.

"TOM JA FLUFFY". Režissöör Janno Põldma, stsenaaristid Janno Põldma ja Heiki Ernits, dialoog: Janno Põldma, tüübikunstnik Heiki Ernits, foonikunstnik Regina Lukk, värvikunstnik Krista Lepland, operaator Ruht-Helene Kaasik, helilooja Olav Ehal, peaanimaator Leo Lähti, animaatorid Tarmo Vaarmets, Marje Ale, Ülle Metsur, Mariann Joa, Evelin Temmin ja Priit Tender, helirežissöör Mati Schönberg, taustaefektid: Ain Lepp ja Mati Schönberg, montaaž: Kersti Miilen, režissööri assistent Merle Rajandu, produtsendi abi Rutt Unnuk, kaasprodutsent Juha Vakkuri, produtsendid Kalev Tamm ja Linda Sade. 6 osa (igäihe kestus 6 min), 35 mm, värviline. © "Eesti Joonisfilm" ja YLE Finnish Broadcasting Co, 1997.

Kakskümmend aastat tagasi, ühel oma esimestest kinoskäikudest sattusin keset seansi "Sõpruse" kinno. Vaatama mingit retrospektiivi Ameerika filmidest. Millega täpselt tegu oli, ma muidugi enam ei mäleta. Seda enam, et seansi spetsiaalselt välja ei reklaamitud. Näidati mingit Chaplini lühifilmi ning Disney stuudio toodangut, Mikit ja Minnit, Tommyt ja Jerryt. Aga seda, et ma pole vist kogu oma lapsepõlve jooksul nii palju korraga naernud kui tookord, mäletan ma küll.

See oli meie, seitsmekümnendatel sündinud põlvkonna stiihia, paarkümmend aastat hiljem ilmale tulnud lapsed seda ei mõista. Tean inimesi, kes siiani võivad peast tsiteerida koomiksiraamatut "Piilupart, Miki ja teised" ühes selle unupoeg Hansu, kolme piilupardi ja Kuukiire-neitsiga. Oli kõva sõna, kui keegi juhtus Soome telekast Disney-multikaid nägema.

Tagantjärele on muidugi raske taibata, mis meid tookord selle värvilise, sibliiva ja panniga pähe lööva seltskonna juures õieti köitis. Action? Vaimukus? Keelatus võlu? Seda muidugi ka. Aga ennekõike siiski mingi lapse jaoks ähmane, aga ometi tajutatav uud-suse tunnetus. Arusaamine, et ka niimoodi võib. Nõukogude animatsioon oma Käärse-lsälgede ja 38 papagoiga pakkus ju hoopis teistsugust lähenemist. Raudse eesriide tagant tundus Ameerika päritolu masstoo-dang mingisuguse müütilise, poolsalajase ja ligitõmbava muinaslugude kogumina.

Nüüd on vahekorrad mõistagi muutunud. Jaapanis tehtud staatiliste pildiseeri-ate taustal, mida meie teleinimesed millegipä-rast kõige noorematele vaatajatele sobivaks pea-vad, kõigi nende ämblikmeeste, mootor-rat-turhiirte ja pullilugude kõrval on kõigiti loo-giline, et tänapäeva laps vaimustub Bambist, Lövikuningast, Leedist ja Lontust või 101 dalmaatsia koerast. Aga millest muust tal vaesekesel vaimustuda ongi?

Olgem ausad, täna, nagu ka kaksküm-mend aastat tagasi, pole Eestis elava lapse valikuvabadus kuigivõrd suurenenud, pigem vastupidi. Ainukeseks alternatiiviks on ikka needsamad saja-aastased *sojuzmultfilmid*, või siis eesti oma animaatorite tuntud headuses tehtud tööd. Aga mida mõistab alla kümne aasta vanune põnn näiteks Pärna—Põldma paljukiidetud "1895-st" või Riho Undi "Kap-sapeast"? Ajal, kui kohalikud lapsevanemad võisid nautida tõepoolest tugevat festivali-animatsiooni, pidid nende võsukesed lep-pima sootuks kesisema kraamiga. "Eesti Joonisfilmi" viimane töö, Janno Põldma —

Heiki Ernitsa koeralugu "Tom ja Fluffy" töötab tekkinud tühikut pisutki täita.

Rääkimine mingisugusest konkurentstas masstoodanguga oleks siinkohal mõistagi absurdne. Siinse artikli kirjutamise hetkeks, s.o aprilli keskpaigaks, ei ole nimetatud joonisfilmi kuus esimest seeriat jõudnud isegi ETV ekraanile. Ja kui jõuavadki, siis, olen valmis kihla vedama, ei kogu nad veel hiireliste ja kilpkonnaliste võitluslugudega võrset auditooriumi. Ometigi vääraks asi suuremat reklaamikampaaniat. Või vähemalt meediakära.

Ja mitte ainult seetõttu, et joonisfilme, eriti lastele mõeldud joonisfilme, valmib Eesti-suuruses riigis suhteliselt harva. Ehkki seetõttu muidugi ka. Kuid "Tomi ja Fluffy" väärtus seisneb pigem selles, et need rahvusvaheliste nimedega koerad räägivad oma väikeste vaatajatega arusaadavas keeles. Ja loodetavasti saadakse sellest keelest aru ka väljaspool Eestit.

Viimane oligi ilmselt tegijate taotlus. Kui uskuda režissööri ja idee autorit Janno Põldmat, oli "Eesti Joonisfilmi" ellujäämise seisukohalt hädavajalik hakata tootma seriaali, mida tulevikus saaks müüa ka välja-poolle Eestit. See tagaks stuudios töötavatele inimestele järjepideva töö ja leiva. "Yleis-

radio" toetusel, aga suures osas eesti rahadega valmiski kuueserialine pikem koeralugu Tomist, Fluffyst, Oskarist ja Klausist, kes ühes teiste loomade ja putukatega askeldavad ringi mereäärsele külatänaval. Kavas on veel seitse seeriat, aga seekord on iga seeria omaette lugu.

Tõtt-öelda pole eesti tegijate püüe pakuda animaažis peale autorifilmide ka lastele mõeldud seeriatoodangut kuigivõrd uus. Vähemalt kord on seda uemal ajal juba tehtud. Rein Raamatu üheksakümnendate algupoolel "Studio B-s" tehtud seriaal "Ohtlikud lennud" ennast kahjuks ei õigustanud. Kuuldavasti oli algselt suurema multifilmi-projektina mõeldud ka Põldma—Ernitsa ettevõtmisega samaaegselt "Nukufilmis" valminud Hardi Volmeri — Mait Laasi päkapikulugu "Keegi veel".

Ent kolmest nimetatust tuleb "Tomi ja Fluffy" pidada seni õnnestunumaks ettevõtmiseks.

Juba esialgne pilk häälestab järgnevaks. Veidi Muumioru lugude sissejuhatust meenutav pilt: värviline orupõhi kummalisevõitu majade, jõgede ja taamal sinava merega. Kutsikaohu Tom ärkab päikese tõustes ja tõttab ringutavate vanemate vahelt seiklusi otsima. Täiskasvanud peni Oskar on leitud suhkrumasina ja aretab põllul peete. Koeratüdruk Fluffy kasvatab kirpu ja unistab

"Tom ja Fluffy". Veel kaua lehvitasid külaelanikud helesinistele liblikatele järele...



saada baleriiniks. Vana koer Klaus saabub aastatepikkuselt ümbermaailmareisilt, ja temalgi on oma kirp.

Nagu peagi näha, pole koerad hoopiski mitte selle maailma ainsad asukad. Kass Julius varitseb fotoaparaadiga tiigis elavat lohet. Leo, seiklejahingega rott, elab peedipõllu maa-aluses osas. Veelgi sügavamal võib kohata Robertit, viiesaja-aastast jänest. Kõige krooniks aga muidugi kõikvõimalike putukate ja mutukate galerii. "Eesti Ekspressi" vähipiltidega vaheldumisi on Heiki Ernits teinud samuti suurepäraselt — ehkki hoopis teisesuunalist — tööd.

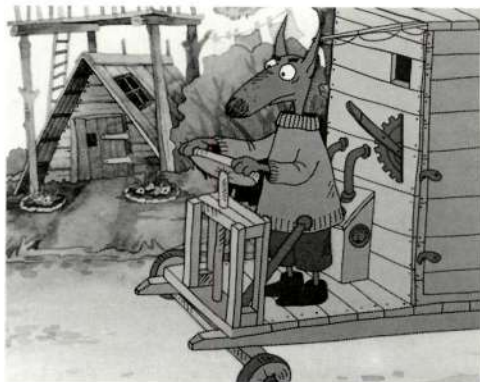
Asjasse pühendamatul isikul oleks muidugi ülekohtune eristada kunstniku rolli kellegi teise panusest. Filmi mitmendat korda üle vaadates (igav ei hakanud!) näib, et selle trumpideks on väikese, aga üksteist mõistva seltskonna ühine mõtteviis. Muidugi selles, mis puudutab lastefilme. Janno Põldma (laste)näidenditele iseloomulik nali ühineb Ernitsale isikupärase huumorisoonega, taustaks foonikunstnik Regina Luki rõõmsaks värvitud maailm ja Olav Ehala heas mõttes lastepärane muusika.

Muide, esmapilgul tekkinud paralleel Muumioru lugudega tegevuse arenedes hajub ja see on hea. "Tom ja Fluffy" on üldse piisavalt algupärane, et mingeid eeskujusid omada. Kui mõni stseen midagi meenutab, siis mitte Jannsoni või Disney, vaid pigem Chaplini maailma. Suure Superhiire asemele asub Väike Koeraonu, kelle probleemid ei ole ületamatult globaalsed, vaid ületatavad ja isiklikud.

Filmi intriig on lühidalt järgmine. Noor koer Tom hakkab tundma sümpaatiat koeratüdruk Fluffy vastu. Pärast mitmeid edutuid katseid õnnestub tal vana koera Klausiga putukate kaasabil Fluffyga sõbruneda.

Klaus, boheemilase tüüpi maadeavastaja ainsaks varanduseks on pooltühi kohver ja maapõue peidetud kont. Tema leiutajast lapsepõlvõbra Oskari jaoks on selleks suhkrumasin. Masinale ihuvad aga hammast kummalsed vuntsidega mehikesed. Ühel päeval on masin kadunud. Oskar ja noored koerad siirduvad salapäraselt teed mööda seda otsima. Teekonna lõpul selgub, et suhkrumasinat tööle pannes saab sellest uuesti suhkrupeete. Neid süües muutuvad mehikesed nukkudeks, kellest mõne aja pärast saab haruldane liblikaliik.

Niisiis, liigutav, aga mitte läila. Põnev, aga mitte hirmus. Seeriatoodang küll, aga originaalse ja isikupärase sisuga. Ja mis peamine, see väikese seltskonna ja vähese rahaga tehtud lastefilm näitab noorele vaatajale omal



"Tom ja Fluffy". Külakohvikusse oma igapäevast tassikest kohvi jooma ei läinud Oskar kunagi jalgsi. "Tom ja Fluffy". Öö saabumist putukaperes tähistab putukaema nõudlik pasunasoolo.

kombel kätte, et ka niimoodi võib. Et lastele räägitud lugu ei tähenda ilmtingimata heade ja pahade võitlust. Et põnevust võib saavutada ka ilma otse kurjuse näitamiseta. Et nalja tegemiseks ei pea tingimata pahale panniga äigama. Et ühes toredas lasteloos võib kuri ja hea sootuks olemata olla. Nagu muide ka tõsielus.

Tõepoolest kahju, et "Tom ja Fluffy" masstoodanguga konkureerida ei suuda. Oleks meilgi ükskord oma legoland ja muumimaa.



Elmo Tiisvald pidi Estonia Teatri dirigendipulti jõudma 28. detsembril 1997. Tegelikult saabus ta sinna juba poolteist aastat varem, kui teater Paul Mägi isikus tegi talle ettepaneku hakata tööle dirigendi assistendina. Teatrisse jõudmise kuupäeva määras ET kindlaks 1977. aasta talvel, kui sai peaosas Benjamin Britteni lasteoperis "Väike korstnapühkija": "Uitasin tollal palju teatrimajas ringi. Ükskord ronisin salaja dirigendipulti, mis minu jaoks oli pühapaik, aga jäin haledalt vahele. Seal mõtlesingi, et võiks kunagi tulla siia tagasi. Olin just lugenud Dumas' romaani "Kakskümmend aastat hiljem", selle mõjul saigi tähtaeg paika pandud. Pöördelistel hetkedel on see mulle meenunud ja aidanud vastu pidada." Üks neist oli esimene avalik operikogemus, kui "Dolly" peaproov osutus ootamatult Estonia Seltile väijamüüduks. "Lavastaja Ingo Normet läks näost lapihiseks, Paul Mägi eemaldus, saal läks pimedaks. Etendus oli köikuv, aga skandaali ei tulnud. Mägi õpetussõnad vaheajal on mulle eluks ajaks meelde jäänud. Selles kümnes minutis sisaldus rohkem tõesid kui aastate jooksul õpitus kokku." Praeguseks hetkeks on ET Estonias töötanud viie teosega — "Windsori lõbusad naised", "Hallo, Dolly", "Figaro pulm", "Puhh", "Nabucco".

Elmo Tiisvald sündis 13. juunil 1967. "Olen sündinud Tallinnas, kuid kogu oma teadliku elu elanud Nõmmel, täpsemalt Hiilui, ühe koha peal. Ma ei pea ennast üldse tallinlaseks, mõtlen, et Tallinnas käin tõel. Minu jaoks on need kaks täiesti erineva vaimusega punkti." Tõsiasi, et ET vanemad on olnud suure operiarimastajad, ei mõju vist üllatavalt. Kauga aega jagas ET end viiulimängu ja laulmise vahel. Viiulit on talle erinevatel aegadel õpetanud Ene Pedaste, Tiiu Peaske ja Lemmo Erendy. Suur tükk elust mõõdus Venno Laulu poistekooris. Saatuslikuks saanud teatrisse sattumine, peaosas Britteni operis mõjus nii, et muusikakeskkooli 8. klassis saabus suur kriis. Tuli teha valik. ET otsustas koorijuhtimise ning G. Otsa nimelise muusikakooli kasuks, õpetajaks sai Enn Oja. Viiul pidi leppima teise kohaga ja tööga tantsuorkestris "Modern Fox".

Dirigeerimisõpingud konservatooriumis Ants Üleoja juures katkestas Nõukogude armee. Sõjavägi viis Kaliningradi oblastisse, linna nimega Gussev (sealsamas sai ET isa sõjas haavata). Kunagi oli see sakslaste suverentside paik. Hoone, milles eesti poisid orkestrit tegid, oli olnud Göringi jahiloss. Alla Pugatšova lugudega saavutas orkester ümbruskonnas suure populaarsuse. Muidugi saatis kõike ränkkraske töö ehitustel, lõunavaheajadel õpetas ET Kaliningradi lastele balti muusika ajalugu. Pärast sõjaväge laulis ET õpingute jätkamise kõrval Anne-Liis Treimanni kammerkoori, juhatas ka ise selle kontserte. 1991. aastal moodustas ta Tallinna orelifestivali oratooriumikoori. Sellega seoses tuli esimest võimalust töötada koorimeistrina koos Leo Krämriga. Pärast kooli lõpetamist asus ET tööle Tõnu Kaljuste ja Eesti Filharmoonia Kammerkoori juures. Esimesti on olnud ka RAMiga. Koostöös kontserdiorganisatsiooniga "Concerto Grosso" ja Tallinna Barokkorkestriga on ta välja toonud kaks barokiajastu tippteost — Buxtehude "Membra Jesu Nostra" ja Purcelli "Dido ja Aeneas", viimasest

ilmus ka plaat. Vahepeal jõudis ta aasta aega olla partituurilugemise õppejõud muusikaakadeemias, kuid leidis, et selleks on siiski liiga vara: "Läbitunnetamata maailmapilt pole mõtet õpetada."

Alates 1991. aastast on ET end täiendanud mitme väljapaistva dirigendi juures. Head suhted kujunesid Stuttgardi Bach Akadeemias. Üks huvitavaid kontakte tekkis tal seal Robert de Levini, Mozarti Reekviemi uue redaktsiooni autoriga. "Kõige võimsama impulsiga minna vokaaltestol üle orkestri juurde andsid John Elliot Gardineri kursused Mozarti ja Glucki ooperite interpreteerimisest." ET-l on diplomid Monteverdi ja Mozarti ooperite ning Mendelssohni ja Brahmsi oratooriumide kursuste läbimise kohta. Koostöös dirigentide Leo Krämri, Andres Mustoneni, Tõnu Kaljuste, Hans Gebhardi, Stephen Laytoni ja Helmuth Rillingiga on ta osalenud ühtekokku enam kui kolmekümne suurvormi lavaetendustes. ET hindab kõrgelt ka oma õpetajaid Eestis: "Peaaegu lugu Ants Üleojast, kes avas mulle muusika hingust ja siirust; Tõnu Kaljustest, kes õpetas vokaalintunnetust; Paul Mägist, kes õpetas õiget suhtumist partituuri ning suhtlemist interpreetidega, orkestridirigendi tehnika aluseid. Hindan ka Estonia Teatri pillimängijate head tahet anda mulle võimalus saada praktilise musitseerimise kogemusi."

ET on pidanud enda jaoks mõistuspäraseks liikumist kammerkoosseisudel suuremate mõõtmetega muusika poole: "Olen end harinud, liitudes teel läbi muusika ajaloo. Nii on suuremate koosseisude juurde jõudmine arengu loomulik käik. Minult on küsitud, miks olen koorimeistrina nii palju tegelnud klassika hittidega? Toetan väga Andres Mustoneni mõtet, et õpingute ajal tuleb tegelda väärtmuusikaga. Dirigent vahendab muusikat ühest elemendist teise. Mida suurem ettekande koosseis, seda keerulisem on noorel inimesel juhtida suurt energiat, mis liigub ühest sfäärist teise. Inimeste energiat koondada, viia nad passiivselt musitseerimiselt aktiivsele, on noorel dirigendil erakordselt raske. Võin öelda, et praeguseks olen teatris juhatanud kahte etendust, mille juures tundsin, et midagi tõelist sündis. Kõpsed muusikalised lahendused saavad tulla alles siis, kui on kogemusi. Sellepärast olen nii sihikindlalt teinud koorimeistri tööd ja vähem ise juhatanud."

ET mõjub tagasihoidlikuna. Ta ei ole teinud pingutusi oma muusikuimidži kujundamiseks. "Mulle on ette heidetud, miks ma nii vähe teen. Aga ma näen elu arenevana ja arvan, et iga asi tuleb õigel ajal. Ma ei ole end eriti välja pakkunud. Kui mind on vaja, siis on leitud," ütleb ta. Kui ET end ise välja pakub, on sel tõel järelikult tema jaoks väga suur kaal.

Mida teeb Elmo Tiisvald poolteise aastaga, mille ta Estonia pulgi jõudmise tähtaega enneldes elus võitis? — "Mul on väärtuste ümberhindamise ja eneseotsingute aeg. Kaks žanrit on mind muusikas kogu aeg paelunud — oratoorium ja selle ilmalik kaaslane ooper. Nende tõlgendamisel tahaksin kaasa rääkida." Hiljutine suurem ettevõtmine oli ET-i eesti uue vaimuliku muusika kontsert Tallinna toomkirikus: "Ma tunnen oma võlga eesti heliloojate ees."

Viimasel ajal kuulab ET muusikat vähem, tahab rohkem olla vaikuses ja eelistab väiksemat seltskonda.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. 1997

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIODIKA".

EDITOR-IN-CHIEF: JÜRI AARMA. THEATRE EDITORS: MARGOT VISNAP, KADI HERKÜL. MUSIC EDITORS: SAALE SIITAN, TIINA ÕUN. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

THEATRE

IVI LILLEPUU. On the Theatre Audience (12)

The article is based on a public inquiry during the seasons of 1993-1996 of Estonian Drama Theatre. In the introduction Ivi Lillepuu observes the development of audience through the history of world theatre. In the basic part of this article she is treating with conclusions of the inquiry mentioned above. A lot of them are quite interesting: the number of stable theatre-goers is diminishing (there is a lot of accidental theatre-goers); the audience has quite critical attitude on a light repertory; the audience is interested in problematics of plays again; at the same time the interest in the work of producer is also decreased.

KADI HERKÜL. Social Theatre: What Is It? Where Is It? (33)

During last two seasons several productions have come out in Estonian theatre which have been interpreted as a social theatre by their makers and/or critics. On the one side "Mutant Girl" by contemporary Finnish author Michael Baran and "Mister Paul" by Tankred Dorst, classic of German modern drama belong to this list; on the other side there have been produced some reflections on reality of Estonian life today: "Children of Trash Can" by Ülo Vilimaa and Merle Karusoo's "Cranes Gone, Bad Weather". In this copy of the magazine we try to grasp which position social theatre has in Estonia, and also how honest and serious it is.

BARBI PILVRE. Theatre Instead of An Article (36)

In June 1996 Estonian Drama Theatre produced a pompous and sensational play, Tony Kushner's "Angels in America" (staged by Georg Malvius). Unfortunately the reception of "Angels" has not been single-valued or enthusiastic. The topics of AIDS and homosexuality seemed to be too simplified and self-evident for the language of art. Treating the "Angels" as a social phenomenon Barbi Pilvre writes: "It is possible that bringing the social problems on the stage means giving a helping hand for those who never read articles. The show will always make it understandable. But yet: a serious problem might become dissolved in the effects of a show."

ENE PAAVER. Their Biographies: Rather Social Document Than Figurative Generalization (37)

In March 1997 Merle Karusoo's project "Cranes Gone, Bad Weather" saw its first night at Estonian Drama Theatre, subtitled "about Estonian's love and sexuality". As a basis of this documentary Karusoo has taken sixty biographies written by Estonian people, the oldest of them was born in 1909 and the youngest in 1970. The critic Ene Paaver tries to explain why has such kind of theatre, based on documental materials, so large popularity among an audience, and which magic wand changes ordinary biographies into artistic generalization.

MARIKA TOMBERG. The Alexander-Technique (64)

The author introduces us world famous philosophy of body-mastery, posture and co-ordination, and

the training method based on it. This short treatment casts a look on the development of Alexander-Technique, and describes the essence as well as the goals of the method.

PRIIT PEDAJAS. The Alexander-Technique on the Way to Estonian Theatre (66)

Priit Pedajas, professor at Higher Theatre School (Estonian Academy of Music) and producer interviews Robert Macdonald, professor at London Academy of Music and Dramatic Arts who has lectured twice on Alexander-Technique at our theatre school and introduced its foundations to our future actors. In this interview Macdonald speaks about the essence of the Alexander-Technique, and his impressions on teaching in Estonia.

MUSIC

JOHANNES JÜRISSEON answers (3)

Johannes Jürisson does not want to be promoted as a musicologist - he says himself to be the mediator of music. He has had the same opinion while he was lecturing on music history at Tallinn Conservatoire and Tallinn Peoples University of Culture. For him the Estonian music and especially Mart Saar's work is the most intimate. He has untiringly propagated it on lectures as well as during walking tours to Hüpasaare, Saar's former home in the middle of forests and swamps. In June this year Johannes Jürisson celebrates his 75th birthday.

VIRGE JOAMETS. Contemporary Music and Helsinki (24)

Review on the 9th Helsinki Biennale with a short retrospect of previous biennales. This year the festival was organized by Eero Hämeenniemi, the composer and the leader of the group "Korvat auki". The main themes there were the meeting of Eastern and Western cultures, and three American composers: Christopher Rouse, Joseph Schwantner and John Corigliano. Among Finnish composers participated the biennale Joamets calls a special attention to Pehr Henrik Nordgren and Jouni Kaipainen.

AVO HIRVESOO. A Bit of the History of Estonian Music from the Heart of Europe (47)

In June Carl Otto Martson, professor at Hannover Theatre and Music College celebrates his 80th birthday. Martson is of Estonian nationality, graduated in 1939 from Tallinn Conservatoire as organist and pianist. In 1941 he moved to Germany. There he studied organ at music colleges in Frankfurt and Hannover, and has worked as a professor on organ and piano at Hannover Theatre and Music College. At the same school is working his wife, the singer and professor Eva Wilson-Martson.

MARIS VALK-FALK. Padre Antonio Soler (51, 96)

Mysteriousness around the Spanish composer of the period of late Baroque Antonio Soler (1729-1783) has become to clear away. The most important document about his life and work known until now, the necrology, was published first time in English in 1989. Besides Estonian version of the necrology Maris Valk-Falk deals with Soler's keyboard music. The last is undeservedly remained in

the shadow of his famous contemporary - Domenico Scarlatti, who worked in the court of Madrid. **SIRJE HÄELME.** "The Fairy Queen" by Henry Purcell or closer acquaintance with semi-opera (68)

In his brightest creative period (1960-95) Henry Purcell wrote five semi-operas. Taking Italian musical drama as a standard it may be argued as if he moved back after the creation of "Dido and Aeneas" (1689), the only *dramma per musica* according to standards of Continental Europe. But yet, his five semi-operas seem to be much more valuable than believed at first sight. The article by Sirje Häelme on "The Fairy Queen" will be also the proof of this.

PERSONA GRATA. Elmo Tiisvald (93)

A portrait of the young conductor who is working at Estonia Theatre at present time. He has studied with Ants Üleoja, Paul Mägi, and Tõnu Kaljuste, John Elliot Gardiner and Robert de Levin, collaborated with Andres Mustonen, Leo Krämer, Hans Gephard, Stephen Layton and Helmuth Rilling.

CINEMA

KATARZYNA TARAS. About the Complexity of Andrzej Wajda's Choice (19)

An article translated from Polish magazine "Przegląd Artystyczno-Literacki" (1996, no. 5) concentrates on "Holy Week" (Wielki Tydzień, 1995), the penultimate film by Andrzej Wajda (b 1926), and its connexion with so-called Polish school which in 1950ies has made the Polish film art famous in the whole world with unmerciful but in some respects romantic representation of the events of the Second World War. In this article the "Holy Week" is compared to previous films by Wajda, and its position in contemporary Polish cinema is defined.

Behind the Wall. An Interview with Andrzej Wajda (21)

In the interview translated from Polish magazine "Film" (1995 no. 9) Andrzej Wajda speaks about the birth of his "Holy Week" and the reasons why the realization of his idea to film a story of the same name by Jerzy Andrzejewski, arisen in 1960ies already, has took so long time.

Who Knows, When We Are Laughed At (41)

An overview of the entrance works to the Film/Video Department of the Tallinn Pedagogical

University in 1996 79 candidates (on a dozen of possible places) wrote an essay on a classic Estonian documentary, "The St. John's Day" ("Jaani-päev") by Andres Sööt (1978).

PEETER ERNITS. The Message of the Underworld Bird (56)

The last film up to now by Rein Maran (b 1931), the masterly film director with the longest experience in film on nature in Estonia, is "Black Stork - The Underworld Bird" (1997, "Eesti Telefilm" and Finnish YLE TV 1 Dokumentihjelmat). In his critical article Peeter Ernits, the director of Estonian Museum of Nature speaks well of the actuality of the film and unique shots of a bird extremely rare in Estonia. At the same time Ernits has quite critical attitude towards Maran's usage which does not activate the audience, and does not take them as partners in discovering the secrets presented.

People Are Afraid Of Future (59)

The mentor of Estonian nature film Rein Maran is reviewing his new work "Black Stork - The Underworld Bird" (1997) and is philosophizing on the relations of humans and nature. Maran is the author of more than 50 nature films and many of his observations have provided valuable material for the researchers.

HELMUT JÄNES. The Birth and Prehistory of "The Cabinet of Dr. Caligari" (80)

In the longer article Helmut Jänes describes closely the birth of "The Cabinet of Dr. Caligari" ("Das Kabinett des Dr. Caligari", 1919), the masterpiece of German Expressionism, and examines the other works of its director Robert Wiene, scenarists Carl Mayer and Hans Janowitz, as well as producer Erich Pommer. The influence of Robert Wiene's film on the following wave of German Expressionist film and its reception in different countries is also under the observation.

ILONA MARTSON. International Dogs in Home-made Animation (89)

In 1997 6 parts of planned 13 (each part à 6 minutes) of "Tom & Fluffy", a serial animated cartoon for children were completed at the studio "Eesti Joonisfilm" (directed by Janno Põldma, characters designed by Heiki Ernits). The critic looks positively at the original and distinguished content of it, its enjoyable jokes attained without aggressiveness, magnificent characters and brightly coloured background, as well as its music, suitable for children in the best sense.

AJAKIRJA "TEATER. MUUSIKA. KINO"

PIDEVATE MÜÜGIKOHTADE LOETELU TALLINNAS:

- AS "Plusspunkt" kioskid Tõnismäel ja Vabaduse väljakul.
- AS "Rinder" kioskid Kuninga t 2 ja Suur-Karja t 18.
- Ajakirjanduslevi kiosk Postimaja juures.
- Kauplused "Rahva Raamat", Pärnu mnt 10 ja "Viruvärava", Viru t 23.

TARTUS:

- Postimehe Raamatuäri, Raekoja plats 16 ja Ülikooli Raamatupood, Ülikooli t 11

NB! Praaekesemplarid vahetatakse trükikoja tehnilise kontrolli osakonnas — Pärnu mnt 67-a (trükikoja poolne sissekäik), tel 68 14 11.

HEA LUGEJA! Toimetuses on veel odavalt saada selle ja möödanudki aastate üksikeksplare. Ars longa, vita brevis est.

TOIMETUSE KOLLEEGIUM:

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

Toimetus: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 26. 05. 1997. Formaati 70X100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Ting-trükipoognaid 7,6. Arvestuspoognaid 11,7. Tellimuse nr 1794. "Printall", EE0090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a.

	Jörg Becker	Maggie Cole	Scott Ross	Bob v. Asperen	Rafael Puyana
Fandango R 464	10:38	10:44	11:43		13:02
Sonaat D R 84		2:58	3:11	3:30	
Sonaat Fis R 90		4:56	5:27		
Sonaat fis R 85		6:14		7:42	
Sonaat d R 15			3:55		4:08

Erinevalt Jörg Beckeri (*Direct Metal Mastering* DR, 1985) ja Maggie Cole'i (*Virgin Classics Limited* CD, 1991) virtuoosest interpretatsioonist näitab suuremahulist vaimset eeltööd Rafael Puyana (*Decca Record Company Limited* CD, 1990) monumentaalse esituse kestus. Selliseid tõlgendusi kuulates saab selgeks, et virtuoosus ei ole tähtsaim Soleri klahvpillimuusika olemuslik tunnus. Pigem on tema kohustus ilmselt musikaalse, kuid mitte ehk väga osava mängija Infant Don Gabrieli õpetajana sundinud teda otsima teistuguseid väärtusi. *Polo, fandango, seguidilla, bolero* ja *jota* rütmid, ebasümmeetrilised rõhuasetused tantsude kolmeosalises taktimõõdus, fraasi ebaregulaarne pikkus, napp ja väljendusrikas motiivistik madalas registris, lühikeste motiivide staatilised kordused, enharmonilised modulatsioonid (*modulación agitada*), minoorsete laadide rohkus — nende kuulamiseks on vaja võtta aega. Mõõdukad tempod rõhutavad barokselt ekspressiivset väljendust. Virtuosoosne säravakõlaline faktuur, imitatsioonid häälte vahel, pikad kadentseerivad passaažid, käte ristamine, topelttersid, sekstid ja repetitsioon, *alberti* bassid — need tekkiva haamerklaveri-stiili atribuudid viitavad kindlalt sellele, et "Soler oli barokkhelilooja, kes astus ühe jalaga galantsesse romantilisse stiili" (Asperen, 1991).

KIRJANDUS:

- Bob van Asperen. *Living with Padre Soler*. CD, 1991.
- Malcolm Boyd. *Soler's completed harpischord works*. "Early Music" 1994, nr 2.
- Bernadette Nelson. *Interpreting Iberian keyboard music*. "Early Music" 1995, nr 3.
- Michael Noone. *A census of monk musicians at the Escorial during the reigns of Philip II and Philip III*. "Early Music" 1994, nr 2.
- Rafael Puyana. *Virtuoso Sonatas and Fandangos from Eighteenth-Century Spain*. Decca Record Company Limited CD, 1990.
- Samuel Rubio. *Antonio Soler. Catalogo critico*. Cuenca, 1980.
- Andrés Ruiz Tarazona. *Antonio Soler. Sonatas*. CD, 1991.
- Alvaro Torrente. *Music in Spain during the 18th century*. "Early Music" 1994, nr 2.

LISANDUSI TEKSTILE:

- Antonio Soler *Twelve Sonatas*. (*The Madrid Conservatory Manuscript*). Edited by Barry Ife and Roy Truby. Oxford University Press, 1989. Nekroloogi tõlke aluseks inglise keelest eesti keelde on Oxfordi väljaande eessõna (*Introduction. Life and Work*: vii). Nekroloogi käsikirjalised allikad: (1) *Memorias sepulcrales*, (2) *Libro y memorial de los religiosos hijos profesores de este monasterio de San Lorenzo el Real* (El Escorial, fos. 294^v — 296^r). Nekroloog on trükitud Samuel Rubio kataloogis (Rubio, 1980).
- Porrera nimetamist selles kontekstis peetakse veaks (Ife, Truby, 1989), mille tõenäoliselt põhjustas segiajamine Soleri isa sünnikohaga. Ristinimega Antonio Francisco Javier José Soler Ramos sündis sõjaväemuusiku Marcos Mateo Pedro Soleri (s 1685 Porreras, Tarragona provintsis) ja Maria Teresa Ramose (s 1702 Darocas, Saragossa provintsis) pojana. Antonio Soleri täpne sünnikuupäev ei ole teada, kuid ta ristiti Kataloonia Gerona provintsi San Estebani kirikus Olotis 3. detsembril 1729. aastal.
- Kloostri eemal maal asuv munkade puhkemaja religioosseks mediteerimiseks ja taastumiseks, kus viibimine oli aeg-ajalt kohustuslik.
- XVI sajandil kasutatud nn seotud klavikordil vastas igale keelele mitu klahvi. Seetõttu oli helilaadide kasutamine tehniliselt piiratud. Siin on juttu küllaltki hilisest katset ehitada Hispaania XVIII sajandil kromaatilise häälestusega sidumata klahvpill. Tegemist võis olla nii klavikordi kui spinetiga. Itaalias ja Saksamaal olid sellised pillid käibel juba alates XVII sajandi lõpust.
- Soleri ideid klahvpilli häälestuse kohta tema traktaates ei leidu. Bob van Aspereni arvates on Soler klavikordi häälestamisel kasutanud võrdtempereerimata häälestust puhta diatoonilise tertsi-ga. Enharmoniliste modulatsioonide eelduseks paljudes hilisemates sonaatides on aga juba võrdtempereeritud häälestus (Asperen, 1991).
- Seda missat peeti keskööl.
- Seda missat peeti talvel kell kuus hommikul.
- Escoriali ansambli rajamine algas Felipe II valitsusajal 1563. aasta kevadel nurgakivi asetamise tseremooniaga kuninglikule kloostrile *San Lorenzo el Real de El Escorial*, millest võtsid osa töömehed ja mungad (Noone, 1994). Algas Escoriali kloostrikogukonna kujunemise varane periood. Rajatis asub Sierra de Guadarrama jalamil. Ansambliks kuuluvad kuningliku dünastia mausoleum, basiilika, seminar, kolledž, raamatukogu ja kuningaloss. Kutsutud ka "kaheksandaks maailmaimeks". Asudes Madridist 48 kilomeetri kaugusel, sai üheks õukonna elu keskuseks, seal veetis õukond regulaarselt sügiskuid. XVIII sajandiks oli Escoriali kontsentreerunud kogu Euroopat huvitav kultuur.



Escoriali San Lorenzo kloostri raamatukogu.



"Toonela lind — must-toonekurg", 1997. Režissöör Rein Maran.
Must-toonekurgede "abielupaar". Eestis on selliseid paare vähem kui sada.
Tõnu Talpsepa foto