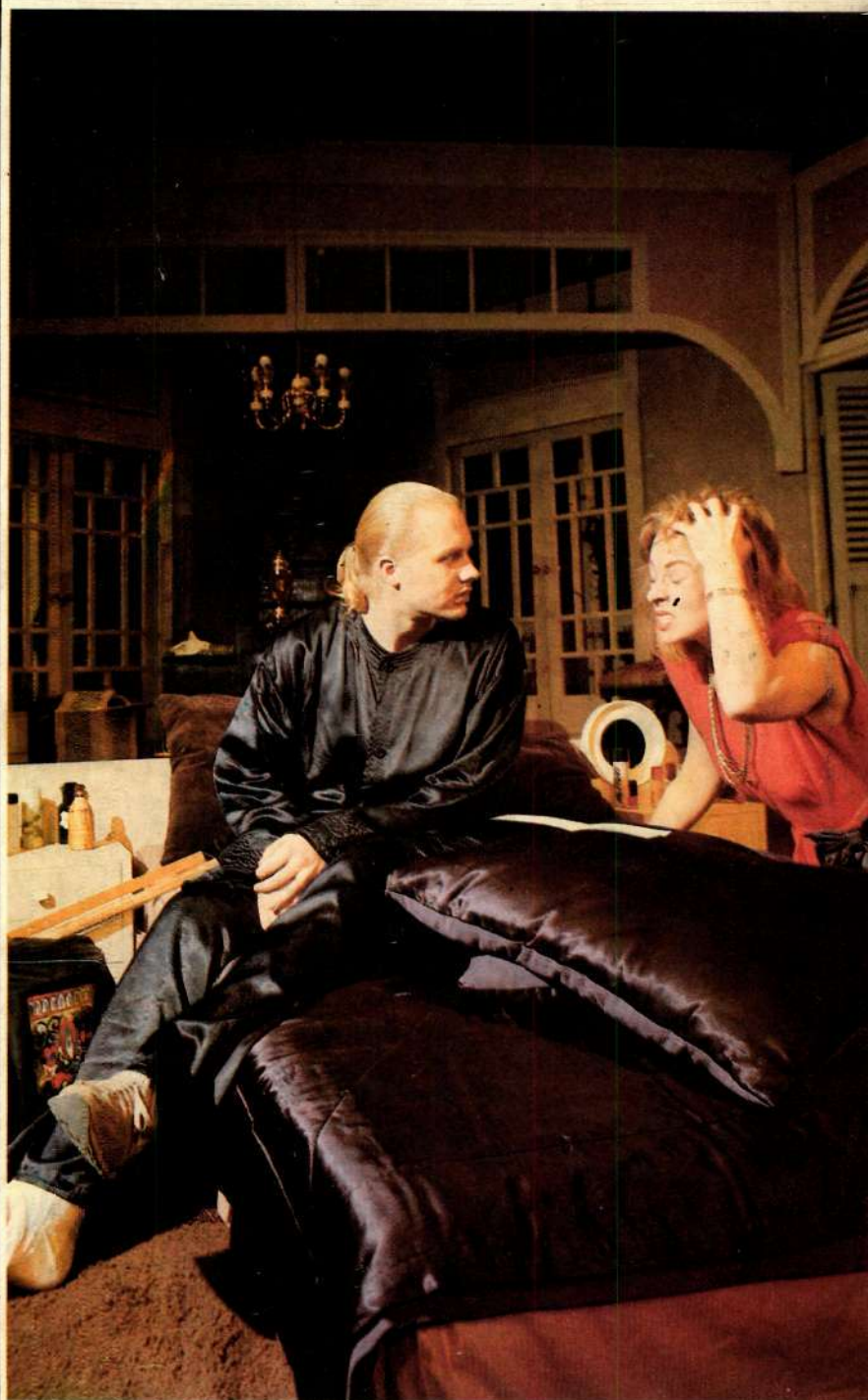


Eesti Kultuuri-
ministeeriumi,
Eesti Heliiloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliidu
ajakiri

**3**

/1997

3

/1997

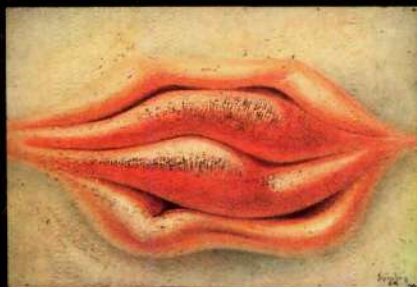
märts

X aastakäik

Esikaanel: T. Williamsi «Kass kuumal plekkkatusel» «Ugalas». Lavastaja Kaarin Raid. Brick — Allan Noormets, Margaret — Ülle Kaljuste (külalisena).

T. Huigi foto

Tägakaanel: Ülo Sooster. Huuled. Oli. 1964.



TO METUSE KOLLEGIUM

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

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

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

Peatoimetaja asetäitja
Peeter Tooma, tel 66 61 62
Vastutav sekretär
Helju Tüksammel, tel 44 54 68
Teatriosakond
Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80
Muusikaosakond
Mare Põldmäe tel 44 31 09
Filmiosakond
Sulev Teinemaa, tel 43 77 56
Keeletoimetaja
Kulla Sisask, tel 44 54 68
Fotokorrespondent
Toomas Huik, tel 44 47 87

KUIJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

teater · muusika · kino / 1997

SISUKORD

TEATER

	VASTAB KAARIN RAID	3
	JERZY GRZEGORZEWSKI («Kes?»)	27
Ülo Tontsa	TÕELIST INIMKOGEMUST TABAMAS (T. Williamsi «Kass kuumal plekk-katusel» «Ugalas»)	48
Kadi Herkül	TÄNA ÖHTUL AREENIL: EVER, KIISK JA SIMON (N. Simoni «Piparkoogileedi» Eesti Draamateatris ja «Jumala söösi» «Vanalinnastuudio»)	52
Andres Laasik	AMEERIKA SANGARITE ARMASTUS JA HUKK EESTIMAA VÄIKELINNADES ... (T. Williamsi «Orpheus cililmas» «Endlas»)	56
	TEATRIGLCOBUS	59, 64
Pekka Erelt	POOL SAJANDIT ÜHEST TOIMUMATA JÄÄNUD ESIETENDUSEST (A. Kivikase — A. Annisti «Landesvääri veri» ärakeelamisest)	75
	PERSONA GRATA. ANDRES LEPIK	93

MUUSIKA

Peeter Vähi	ORIENTAALTUND: JAAPANI BUDDHISTLIK MUUSIKA	12
Toomas Siitan	VELJO TORMIS — MUSICUS POETICUS	34
Fanny de Sivers	ÜHE VIIULI HING (Yehud: Menuhin)	60
Kristel Pappel	KOMMENTAARI ASEMEL	62
Mare Põldmäe	ADALBERT HUGO WILLIGERODE. POOLT JA VASTU	81
	ÜHE MUUSIKUTEE KROONIKAST: ADOLF VEDRO	85
	INTERPREEDIKROONIKAT. PEETER LILJE	90

KINO

Peeter Tooming	MUSTAKASTIMEHED (Tallinna kiirpiltnikest)	19
	«KLAASIST HARMOONIKA» JA MITTE ÜKSI ... (Vestlus Andrei Hrzanovskiga)	44
Hendrik Lindepuu	ROMAN BY POLAŃSKI (Režissöör Roman Polański loomingust)	65

Reet Varblane	«MAASTIK KADAKAGA», «KAUNITE KUNSTIDE KOOL» JA ÜLO SOOSTER NENDE SEES	40
---------------	---	----



*Karin Raid detsembris 1990 Viljand.s.
T. Huigi foto*

VASTAB KAARIN RAID

Ajame juttu 1990. aasta detsembri lõpul, oled äsja lõpetanud järjekordse lavastuse «Ugalas» — Tennessee Williamsi «Kass kuumal plekk-katusel». Kuidas sa ennast tavaliselt tunnend pärast seda, kui oled jälle ühe lavastuse valmis saanud?

Jään kohe haigeks. Ilmselt on pinge langus sedavõrd suur. Tavaliselt ei jää ma tööd tehes kunagi haigeks. Olen üldse väga harva haige.

Järelikult töötad väga palju?

Nali naljaks, aga ma tunnen, et nüüd olen küll pisut üle töötanud. Vajaksin mingit vaheldust.

Mis laadi vaheldust?

Tahaksin mere äärde.

Miks just sinna?

Olen Rakveres sündinud ja koolis käinud, aga enne kooli ja suviti elasin sugulaste juures Karepal. Asusime merele nii lähedal, et sügistormide ajal käis laine ikka vastu akent. Sellepärast on mul ka Viljandis raske elada. Sisemaa on peaaegu talumatu. Väike järv. Surutus.

Käid siis vahepeal mere ääres õhku ahmimas?

Kui on võimalus. Mulle pakub isegi see naudingut, kui Tallinnas, sõites korra Meriväljale, näen bussiaknast merd. Mul oleks sellist avarat vaadet ja sinist värvi rohkem vaja.

Vaatad sa oma lavastusi pärast esietendust sageli?

Kui asi ebaõnnestub, siis ma ei suuda ennast selle vaatamisega piinata. Kui seda ei anna etenduste käigus ka parandada, siis ma kohe üldse ei vaata. Aga õnnestunud lavastusi hoian väga kiivalt ja jälgin, et tükk ei laguneks, proovin midagi paremaks teha.

Sul on praegu üpris kenasti läinud — üks õnnestunud töö teise järel. Aga ebaõnnestumised? Viivad need sind rööpast välja?

Üsna vähe, elan ebaõnnestumisi üle kuidagi valutult. Totaalne läbi-kukkumine ei vii mind üldse rööpast välja. Nagu hane selga vesi. Katsun ebaõnnestumisest lahti saada, võtta seda kui kasulikku kogemust. Võimaliku hea puudumine ärritab mind tükk maad rohkem kui halb. Kui ma tean, et oleks võinud midagi välja tulla, et olid mingid võimalused, mida ma ei suutnud kasutada, siis seda elan küll üle.

Kas sellisel juhul tunnend ennast vastutavana ka trupi ees?

Vist kõige rohkem maailmas kardan ma vastutust. Ja lavastaja elukutse juures on see mu meelest põhiline — vastutan ju kõigi ja kõige eest. Kui lavastuses ükskõik mis asi, ka kellegi teise süü tõttu viltu läheb, siis lõpuks vastutab selle eest ikkagi lavastaja. Juba teatrisse proovi tulles tõmban ninaga — kes istub täna valvelauas? Ahaa! Järelikult näitlejatel on siis selline meeoleolu. Hm-hm, lavastusala juhataja on täna sellises meeolelus... Ühesõnaga kogu kupatuse võtan kohe endale kukile, ma ei saa kunagi selliste asjade ees silmi kinni panna. Ahaa, täna piilub see näitleja oma nurgas, teine on jälle sellises tujus... Ja siis hakkad käima mööda seda nõõri, pead olema psühholoog ja kõike nägema, õmblejatest valvelauatädideni välja. Lõpuks tead täpselt, millises atmosfääris alustad proovi, ja siis on su ülesanne see proov siiski läbi viia. Ma ei tea, kuidas ma nii lollilt olen valinud... Tõesti... üle kõige maailmas kardan vastutust! Ja nüüd järsku lavastaja!

Kardad ja ometi riskid? Või kardad ka riski?

See kõlab uhkelt, aga iga kord on mul tunne, nagu läheksin alles teist korda elus lavastama, nagu ei oskaks midagi. Ma ei ole veel kordagi kindla peale välja läinud. Vähemalt ma ei mäleta seda. Kord oled rohkem, teinekord vähem julge, aga kindla peale ei saa kunagi minna. Isegi kui tahad!

Tead, lavastama hakates on mul iga kord tunne, nagu õpiksin uuesti käima... Akki panin kõrge kontsaga kingad jalga ja ei oska enam käia... 3

Siis loodad, et keegi ikka annab käe või aitab sein, on veel mingid muud võimalused, vahepeal võid istuda . . . Ma ei teagi, kuidas ma selle seisundi ületan. Aga ühel ilusal päeval on see ületatud. Ja siis tahan küll LÖPPU välja jõuda! Kuigi kodus ei tee ma kunagi konkreetseid plaane, et täna pean saavutama proovis nii ja nii palju! Võib-olla näitleja ei ole täna sellises vormis? Siis ma ootan. Sest tean kindlalt: ühel päeval ta teeb seda, mida ma ootan. Aga kuna ma pole ennast millekski konkreetselt kohustanud, siis pean proovis alati töötama kahekordse jõuga. Pean selle tasa tegema, mis mul kodus just nagu tegemata jäi: intensiivsemalt suhtlema, töötama. Mis muidugi ei pruugi seda tähendada, et ma näitlejate ees kogu aeg vehklen, «esineen», ma võin proovis intensiivselt istuda ka. (Naer.) Aga ma pean nägema, mis suunas näitleja liigub ja teda siis õigel ajal aitama.

Mida arvad sellest väga subjektiivsest oletusest, et naisel on lavastajaametit hoopis raskem pidada kui mehel?

Muidugi on naisel lavastajana raske. Juba seepärast, et meil kehtib miskipärast arusaam, et lavastamine ei ole üldse naise elukutse. Aga nii-sugusest suhtumisest saab kergesti üle ja targemate meestega suheldes selliseid probleeme lihtsalt ei teki. Eksisteerib loominguine probleem isenesest ja kas sa jääd sellele alla või mitte, siin on juba üsna ükskõik, oled sa mees või naine. Aga suhtumist, et naine lavastab ja mehed peavad nüüd tema pilli järgi tantsima, tuleb tavaliselt ette nende meestega, kellel on mingid kompleksid või on nad siis lihtsalt kinni selles lollis pähe raiutud tõekspidamises.

Järgmist küsimust esitades ei taha ma esineda mingi naisõiguslasena, aga kas sa pole vahel silmitsi seisnud tõsiasjaga, et naise mõtteid ja tegusid ei peeta võrdväärseks meeste omadega. Ehk teisiti, ka kõige suuremad meeste rumalused neelatakse alla ainult seepärast, et nad on mehed, naistele seda aga ei andestataks? Jaa, aga väga sageli on meestel ka õigus. Naine on loodud nii lollilt emotsionaalseks, et see vorm, kuidas ta oma mõtteid avaldab, võtab sageli juba poole nende väärtusest maha. Mitte väga sageli, aga siiski. Võib-olla peaks lavastaja olema sellisel juhul kesksõost! Muuseas, kadunud Irdi lavastajaideaal oligi kesksõost — ta ei tohi olla ei naine ega mees (selles on pisut tõtt ka). Aga seepärast ei maksa veel nägu teha, et käitun nagu mees, ja püüda väljendada neidsamu mõtteid mehelikult. Seda tuleb teha just naiselikult, oma eeliseid kasutades. Mul ei ole olnud sel tasandil eriti palju kokkupõrkeid, olen lihtsalt püüdnud valida enda ümber inimesi, kellega mul neid probleeme ei teki. Ja mulle kui lavastajale pole seda ka eriti ette heidetud, et ma naine olen. Ega ma teatris erilise tarkuse või intellektuaalsusega hiilgagi. Aga noh, üks mul ole jälle oma asi ajada. (Naer.) Ma pole kunagi püüdnudki mehelikult esineda, meeste moodi lavastada. Olen lavastanud nii, nagu mulle on antud, ja olen selles suhtes üsna kompleksivaba.

Kui ma kaheksateistkümnnesel GITIS-esse režiiteaduskonda astusin, küsis Maria Knebel: te olete nii noor ja pealegi naisterahvas, kas te ei arva, et lavastaja elukutse käib teile üle jõu? Vastasin talle oma tollal keivas vene keeles ja sain maha labasusega, pärast nii häbenesin, aga Knebelile see toorkord õndselt meeldis: «Eta ošibka ispravitsa godami . . .» (Naer.)

Sinu lavastustes on sageli peategelasteks erilise saatusega naised — Blanche («Tramm nimega «Iha»»), Epp («Punjab potitehas»), Juudit («Juudit»), Mary («Pikk päevatee kaob õõsesse»), Lizzie («Vihmameister»), Margaret («Kass kuumal plekk-katusel») jt. Oled sa enda juures märganud, et lavastades asud alateadlikult oma naisi kaitsma?

Ei . . . Kuigi see võib kõrvalt küll nii paista. Ma ei ole kunagi hakanud naisi kaitsma, aga olen vist näidendite valikul eelistanud neid, kus naistel suuremad võimalused. Pealegi, mul on huvitavate naistega põnevam tegelda. No muidugi ma asun neid kaitsma, aga ma loodan, et mitte pimesi. Võtame näiteks Margareti «Kassist plekk-katusel», kes võitleb iseenda ja armastatud inimeste nimel selleks, et ellu jääda. Temas on nii palju elujõudu, ta on visa hingega ja kaval nagu kass. Jah, ta võitleb päranduse, raha pärast, aga selles ei ole kübetki kasu- või saamahimu — temale on see ellujäämise võimalus. Meie siin, sotsialistlikult kasvatatud, häbeneme niisuguseid asju. Aga ma ei arva, et ma kaitsen Margareti ainult seepärast, et ta on naine.

4 Kuigi ka Williams ise ütleb, et Margaret on ta sümpaatseim naiskangelane.

Kuidas sa Williamsi juurde üldse jõudsid, oled ju lavastanud kolm tema näidendit?

Esimene oli juba ammu, aasta pärast GITIS-e lõpetamist. Jermolova-nimelisest teatrist Moskvas tehti mulle ettepanek midagi lavastada... Valisin «Klaasist loomaia». Jekaterina Vassiljeva ja Kaljagin mängisid teatris oma esimest rolli. Risk oli suur. Pealegi tõin ma lavastuse Moskvas rekordaja — nelja kuuga — välja!

Ei saa aru!?

Rekordajaga Moskva jaoks! Lõin Moskvas absoluutse rekordi. Tavaliselt kestab seal prooviperiood aasta. Teine rekord oli veel: tükk läks esimese korraga kunstinõukogus hopsti läbi. Seda ei olnud ka enne juhtunud. Ja kolmas seik, kõige naljakam — ära seda sisse pane! Moskvas trükitakse enne lavastuse väljatulekut sellised kuulutused: «Približajetsa premjera». Ja ühel hommikul tulen mööda Gorki tänavat proovi ja näen: kümme plakatit ripuvad järjest «Kaarin Raid — «Stekljannõi zverinets». Postanovka — Tennessee Williams.» (*Homeeriline naer!*) Kolmsada meetrit Punase väljakuni... Juhhaidii!

Miks siis ikkagi teater ja pealegi veel lavastaja elukutse?

Mul pole kunagi muud valikut pähe tulnud. Kodus loodeti, et ma lähen edasi klaverit õppima, sest lõpetasin võrdlemisi edukalt Rakvere Laste-muusikakooli. Aga sain ise väga hästi aru, et ma ei ole eriti andekas, ainult väga usin harjutaja. Mäletan, et lugesin hoopis teises klassis, see pidi olema 1953, ajalehest, et GITIS-es lõpetas eesti lend ja ma otsustasin minna õppima GITIS-esse. Pärast seda õppisin kaks nädalat usinalt vene keelt... On teisigi kummalisi mälestusi nendest aegadest. Mul oli vist suur puudus pühameeste elulugudest, sest lugesin väga hea meelega «Neljandat kõrgust», Zoja Kosmodemjanskaja elulugu, kogu seda sorti täispatriootilist kirjandust: «Noor Kaardivägi», «Vassili Trubatšov». Need olid vaimustavad! Aga see patriotism läks kiiresti üle, kui ma teatriga tegelema hakkasin.

- Rakveres?

Olin 14, kui läksin Rakvere teatri õpestudiosse, mida juhendas Kulno Süvalep, ta oli siis Rakvere teatri peanäitejuht. Pärast stuudio lõpetamist jäin teatri juurde tolgendama: vahel tegin kaasa massis, aga et Süvalep kasutas lavastustes palju muusikat, siis käisin väljasõitudel ja mängisin lava taga klaverit. Keskkoolis käisin peamiselt ainult sellepärast et saada küpsustunnistust. Mäletan kooliajast vähe, õigemini kõik, mida mäletan, on ähmaselt ebameeldiv. Kuigi tagantjärele mõeldes, meil oli seal vahvaid õpetajaid, sest nad said mu teatrifanatist aru... Löögile pääsesin küll alles 7. klassis, tegin Valentina Rummi käe all oma esimese osa — mängisin Pluuhkamit Lutsu «Kapsapeas», see oli mu teatrikarjääri algus. Jämeda häälega paks plika, padi kõhu peal, katkised sokid jalas, kaabu peas. «Kapsapea» läks väga menukalt, seitse korda mängisime, käisime sellega mööda valimisringkondi.

Kuule, kokkuvõttes on su lugu kui sovetlik muinasjutt — teisest klassist alates alustasid vene keele õppimist, et väikesest provintsilinnast metropoli kooli minna!

Nojah, ma polnud õieti Tallinna näinudki... Aga koolis õppisin ma tegelikult halvasti, vaevalt sain ühest klassist teise... Ega ma aru küll ei saa, miks nad mind vastu võtsid. GITIS-es seda nagu ei arvestatudki, kui hästi või halvasti ma keelt oskan. Mäletan, et Knebel andis mulle ühe etüüdi pealkirjaga «Vile» ja ma ei saanud kuidagi sellest venekeelsest sõnast aru... Lõpuks ta pani sõrmed suhu ja vilistas. Olin ka kohutavalt rumal, ei teadnud isegi, kes on Knebel — mees või naine? Märkasin, et üks kurja näoga pisike inetu naine istub laua taga ja vaatab altkulmu ainiti mind. Mõtlesin, miks ta mind niimoodi põrnitseb? Teised olid hoopis leebemate nägudega. Hiljem sain muidugi aru, et küllap ta uuris mind hästi tähelepanelikult.

Võib-olla sa seetõttu julgesidki minna, et olid nii noor?

... Ja rumal. Mu teadmised piirdusid siis, 1962. aastal, kahe raamatuga: «Minu elu kunstis» ja «Näitleja töö endaga». Moskvas lugesin läbi veel lühiväljaande Popovi raamatust «Hudožestvennaja tselosnost spektaklja». Ja kuna ukse taga räägiti, et küsitakse ka kunsti kohta, siis läbisin küm- 5

nenda osa laste entsüklopeediast... (Naer.) Kirjaliku töö võis alguses kirjutada eesti keeles ja hiljem sõnaraamatu abil vene keelde tõlkida. Pärast ei saanud ma ise ka aru, mida ma olin sinna kirja pannud. Knebel ütles kunagi hiljem, kolmandal kursusel: teie suur õnnetus, et te ei saanud Panso juurde sisse, oli tegelikult üks suur õnn — te sattusite siia.

Sa pole kahtsenud, et Panso kooli asemel, kuhu sa sisse ei saanud, sattusid venekeelsesesse keskkonda vene keeles haridust omandama?

Ei, sest võin julgelt väita, et sain erakordselt professionaalse hariduse ja sellisel juhul pole enam oluline, õpid sa Tallinnas või Moskvas. Piisab sellest, kui nimetada tollaseid fantastilisi õppejõude: Knebel, Okuntšikov, Kagarlitski, Djušen, Poll, Bojadžijev. Õpetajad annavad koolile oma näo, sellepärast ma ei usu, et GITIS praegu üldse enam sellisena eksisteerib. Aga tol ajal oli see koolile tõesti helde aeg — Maria Knebel kutsus meid õpetama veel Efrose, Andrei Popovi, Zavadski, Gontšarovi, Jelenskaja, Pokrovskaja. Ja ma ei oleks kunagi vist kohtunud nii erinevate ja huvitavate inimestega, õppis ju meie kursusel kümme aastat välismaalast: bulgaarlanna, islandlane, küproslane, vietnamlased jt. Samal ajal külastas Moskvat kohutavalt palju välismaa truppe. Ma ei usu, et ma siin õppides oleks pooltki sellest näha saanud... *Comédie Française, La Scala, Royal Shakespeare Company*, Inglise Kuninglik Ooperiteater, Kreeka tragöödiateater, palju häid itaalia truppe, rääkimata poola omadest. Moskva ise pakus ka huvitavat teatrit — oli Efrose hiilgeaeg, Ljubimovi algusaeg...

Ma ei mäleta ka, et mul oleks vene keskkonda sisseelamisega mingeid probleeme olnud. Leidsin kergesti oma ringkonna, sain Moskva kõrgintelligentsiga väga kiiresti kontakti. Alguses elasis ühiselamus, hiljem juba korterites, tuttavate juures, mõne aja ka Knebeli juures — pärast ühiselamust väljaviskamist.

???

Tõin ühiselamusse lääne mõjusid. (Naer.) Kuna ajakirjast «Kunst ja Kodu» selgus, et moes on madalad diivanid, siis võtsin oma toas raudvooditel otsad ära ja panin voodid telliskivide peale. Ja kogu korrus tegi järele. Veel riputasin seinale Rodini «Suudluse» reproduktsiooni. Rektor käis isiklikult koos oma kassiga tube kontrollimas. Kassi nimi oli Motja, rektori hüüdnimi ka. Väga sümpaatne mees, mina meeldisin talle ka — mängisin koolis palju ka teiste kursuste ja teaduskondade lavastustes, ju ma jäin sealt talle meelde. Igal juhul, kui kursusel oli vaja mingeid kardinaid või muid materjali lavastuste tarbeks ja neid keelduti laost välja andmast, siis käsutati alati mind Motja juurde: «Idi, vozmi na šarm!» Enamasti saime kõik, mida tahtsime.

Komsomolist välja ei visatud nende lääne mõjude pärast?

Ei olnud kuskilt visata, ehkki Ingo Normet jäeti just minu käendusel instituuti. Mina olin kolmandal, kui tema läks esimesele, ja tal oli jultumust hakata lavastama «Godot'd oodates». Kuna ta juhtus olema kursuse komsomolisekretär, siis ma käisin Motja juures palumas, et ta jätaks minu käendusel kooli. Ise salgasin Moskvasse minnes maha, et olen kommunistlik noor. Ega ma ei mäleta, et mul oleks üldse kunagi mingeid pahandusi ja õiendamisi olnud. Mind on vist ilmselt kogu elu apoliitiliseks peetud. Pärnu ajal küll kord keelati minust lehes kirjutamine ära, oli ebasoovitav minust lehes kirjutada, sest ma olen apoliitiline isik...

Oled siis suutnud valutult läbi tulla neist tobdatest aastatest? Alustasid ju lavastamist 1965, millele järgnevate aastate jooksul hakkas tasapisi lähemale hiilima stagnatsiooni jääaeg.

Poliitiliselt pole mul tõesti mingeid «kammajaasid» olnud. Keegi ei hakanud minuga eriti tõsiselt asju ajama. Ma lihtsalt ei lasknud — võib-olla selles oli minu naiselik kavalus. Ma olen kogu sellest lollist perioodist terve nahaga pääsenud vist ainult seetõttu, et ma olen ära jooksnud tõsiste jutuaajamiste, kellelegi oma õiguse ja tõekspidamiste pealesurumise eest. Olen kuidagi vaikselt nihverdanud ennast tegema seda, mida olen tahtnud. Ma ei ole sõna võtnud, olen pidanud oma tõe oma tõeks, ei ole seda peale surunud, vaid väljendanud oma töödes. Võib-olla saab sellele küsimusele vastata kadunud Sergei Levini, kunagise Teatrite Valitsuse juhataja veidi anekdootliku lausega: «Raid, teil on isegi nõukogude inimesed riiete all alasti!»

Rein Saluri «Külaalistega» Draamateatris oli küll omal ajal, 1974. aastal pisut pahandust. Lavastust ei julgetud ju esialgu lavale lastagi, aga pigem selle vormilise külje pärast. «Punjabas potitehas» jälle suretati Pärnus kunstlikult välja, kuigi otseselt ei keelatud. Seda lihtsalt ei hakatud mängima. Mulle öeldi keskkomitees: lavastus on väga hea ja mängitakse väga hästi. Aga süüdi on Vallak, ta ei ole töörahva elu õigesti kujutanud.

Sul siis ikka oli mingeid jutuaajamisi keskkomitees ja muud jama?

Sõnad loeti peale: olen ilus ja andekas, aga nüüd oleks vaja näidata ka oma sotsiaalseid tõekspidamisi ja ma võiksin nüüd vahepeal lavastada näiteks «Optimistliku tragöödia».

Mina arvasin, et sinu vormiotsingud «Külaalistes», «Punjabas» jt äratasid huvi ainult teatralide hulgas? Oma teatrinägemusega olid kriitikutele, rääkimata vaatajatest täiesti omaette nähtus, olid leidnud oma laadi, meetodi.

Võib-olla kahjuks, aga ma olen nõnda seatud, et mul ei ole mingit kindlat teatritegemise kontseptsiooni. Tagantjärele kriitikat üle lugedes jääb mulje, et kõik need rattapullid ja muu olid väga teadlikult tehtud, mind oleks nagu mingisse raami surutud. Tegelikult tegin ikka väga vabalt sel ajal, see oli juhuste kokkusattumine — et Draamateatris oli «Külaaliste» ajal selline trupp, et oli Einari Koppel, et oli Vello Tamm, siis veel ajakirja «Noorus» kunstnik. Näiteks see «kuulus» ratas sündis nii. Leidsime, et tavalist tuba on igav teha ja ühel proovil keerasime juhulikult laua kumuli ja sealt tuli RATAS kõige ülejäänuga, üsna keeruliste konstruktsioonidega. Ja kuna näitlejad tulid kaasa ja tookord tundus nii õigem olevat, siis me lihtsalt tegime nii. «Punjabas» oli, jah, juba teadlikult selles laadis tehtud — rattad, pidevalt liikuv lavakujundus jms.

Tookord mind lihtsalt väga huvitas selline metafoorne teater. Pärnis alguses tegin ma ju enam-vähem sama laadi teatrit, mida praegugi... Mulle läks kunagi väga südamesse üks Knebeli märkus kolmandal kursusel: psühholoogilise-realistliku süvaanalüüsi olevat ma küll omandanud, aga ma ei oskavat seda lavaliselt väljendada. «Sinu teater jõuab ainult kolmandasse ritta. Aga kui sul on kolmkümmend rida?» Eks ma siis hakkasin mõtlema, et oleks ka peale kolmandat rida midagi näha ja kuulda. Nii jõudsingi selle «rattaperioodini» välja. Kuigi see polnud omaette eesmärk. Kui Knebel käis «Külaalisi» Tallinnas üle vaatamas, sest oli ikka väga suur probleem, kas sellist formalismi üldse mängidagi, siis ta ütles: see lavastus on inimesest, järelikult see on realistlik.

Ma arvan, et igaüks peaks endale selgeks tegema ühe asja: millega sa tegeled, milleks seda teatrit üldse tehakse? Mina olen endale selgeks teinud, et mingit mõtet ei ole teha teatrit millegi või kellegi vastu. See, kelle vastu ma teatrit teen, nagunii ennast ära ei tunne. Seda, mille vastu ma teen, teavad kõik, et see on paha. Miks sellest siis rääkida? Teatrit oleks vaja teha ainult selleks, et tuge anda — sellele mingile heale sinu sees, sellele, mida sa võib-olla ei teagi endas olevat. Enamasti on kõik see imehabras, varjatud. On vaja rääkida armastusest kõige laiemas mõttes. Muust...? Ma ei tea, niipea kui ma millestki muust olen hakanud rääkima, läheb see mul ikka untsu.

Aga su esimene «Vihmameistri» lavastus Noorsooteatris 1968. aastal? Vaevalt see oli millestki muust! Ometi ebaõnnestus. Või oli asi selles, et see oli tehtud, nagu aru saan, «Punjabas» ja «Külaaliste» kogemuse pealt?

Jaa, ma püüdsin sama rida jätkata. Aga esiteks ei olnud näitlejad sellega rahul, nad lihtsalt ei usaldanud mind ja minu laadi. Pealegi on selge, et see ei ole nüüd küll näitemäng, mida pidanuks samas võtmes tegema. Oli lollus selles suunas püüda. Hea, et ma nüüd «Vihmameistri» uuesti tegin, omal ajal ma lihtsalt raiskasin näitemängu ära. Mõtlesin, et kõiki näitemänge saab samale laadile allutada.

Isa rolli mängis «Vihmameistris» Heino Mandri ja ma tean, et Mandri, nn klassikalise kooliga näitleja hakkas kõvasti sinu kujundlikule laadile vastu. Kuidas seda hindad? Enesele truuks jäämisena? Umbes samaaline mees Koppel tuli «Külaalistes» ju sinuga kaasa. Kas Mandri just vastu töötas aga...

Jah, ta töötas vastu küll. Aga ma arvan, et tal oli sada protsenti õigus, 7

kui ta ütles, et miks ma pean mööda lava ringi jooksma, kui ma võin keset lava saali poole kogu selle ilusa teksti ilusa häälega maha öelda. Kindlasti oli temal õigus. Aga tookord ma kurvastasin väga, et nad niimoodi asjast arvavad. Koppelit oli mul aga palju kergem veenda, sest ta tuli ju «Vanemuisest», oli töötanud Toominga ja Hermakülaga. Ta oli igasuguste üllatustega harjunud, nii et mul oli tänu sellele väga lihtne teda meelitada. Isegi meelitada polnud vaja — ta tuli ootamatult kergelt kaasa, teda tuli pidurdada, sabast kinni hoida, et ta ei läheks estraadi peale. Sellise rõõmsa avastamisega tegime seda. Ma üldse ei mäleta ühtegi enam-vähem õnnestunud lavastust, mille ettevalmistusperiood poleks hirmus rõõmus olnud. Näib kummaline, aga kui proovide ajal pole olnud naljakas, kui pole tehtud tõesti suure rõõmuga, siis ei tule midagi välja kah! Kui tehakse surmõiselt, siis ma hakkan juba kartma, et midagi on nihu! Kui lavastaja huumorimeele kaotab, siis hoidku teda jumal.

Kas võib siis öelda nii, kuigi kõlab ju veidralt, et see on sinu spetsiifiline vahend-meetod trupi liitmiseks?

Ma ei ole selle peale mõelnud... Aga kui see tegemine endale ja teistele rõõmu ei paku, miks ma peaksin siis arvama, et see publikule rõõmu pakub. Vajan teatritöös harmooniat — iseendas, trupis, ümbritsevas. Võib-olla see tuleneb mu iseloomust. Kui harmooniat ei ole, siis on mul väga raske head resultaati saavutada. Ma ei saa konfliktsituatsioonis eriti midagi mõelda ja teha. Tahaksin kuidagi selle eest ära joosta.

Oled jooksnud ka?

Olen küll. Ma ei kannata mingeid arveteõiendamisi, selgitusi — kui need ei puuduta näitemängu, selle pärast võin ma küll kakelda. Mulle on tähtis suuta teise inimese õigust mõista. Peaks elama, antennid püsti, — lavastajad, näitlejad, kõik, kes loominguga tegelevad. Et oleks võimalus õhust oluline kinni püüda. Et oleks võimalus teisi elusid enda sisse lasta. Aga selleks oleks vaja enne seest «tühi» olla. See on juba suur kunst, mis tuleb visalt aastatega. Näitlejail on seda ka väga vaja.

Oled kõike noorelt alustanud — 18-selt teatrikooli, 21-selt esimene lavastus, 23-selt Pärnus tõi! Kuidas julgesid seda kõike — lavastada? teatris keegi olla?

Esimene lavastus oli juba koolipraktika ajal — Saint-Exupéry «Väike prints» Rakveres. Ega ma ei tea, kuidas ma julgesin üldse näitlejate ette tulla — 21-aastasena! Ma ikka jooksin kolm korda ümber teatri, enne kui julgesin sisse minna, ehkki enamikku ju tundsin. Sa kujuta ise ette, kui esimeses proovis tuleb esimene lause kadunud Ants Toigerilt: «Mul on kolmkümmend neli lavastajat olnud, sina oled kolmekümne viies.» Aga hakkama saime ilusti, sest kõige tähtsam oli, et inimestes ei olnud seda ootust: tule nüüd ja näita, mis sa oled õppinud! Ma kartsin pärast lõpetamist kahte teatrit: Draamateatrit ja Rakveret. Jumal, kui ma oleksin pidanud minema Tallinna Draamateatrisse ja hakkama ennast tõestama? Ma ei ole see karakter. Ma kardan neid inimesi, keda ma nii kangesti austan, ma ei oleks julgenud seal midagi teha.

Mingi võimalus oleks olnud jääda hoopis Moskvasse, aga õnneks jätkus nii palju tervet mõistust, et ma seda ei teinud. Pärnusse minnek oli küllap juhuste kokkulangemine. Just nagu mulle sobib — usaldada omaenese saatust. Igal juhul oli see suur õnn, et kadunud Enn Toona tegi pärast üht «Väikese printsi» Tallinna etendust minu peale nõudmise. Ma ei mõelnud hetkegi ja läksin. Kuigi Toona ehmatas väga ära, kui nägi, missugune pisike ja blond plika tema juurde ilmus. Kahekümne kolme aastane tita näoga lavastaja. (Mängisin 4-seerialises vene filmis eestlast. Aga eestlane ei saa ju tumeda peaga olla! Kaks aastat käisin blondeerituna ringi.)

Pärnus sai sinust täieõiguslik lavastaja?

Jah, aga kui Ingo Normet kahe aasta pärast teatrisse tuli, siis ta pani mind ka mängima, sest tema oli Moskvast mind mängimas näinud, siin mind näitlejana tegelikult ei tuntudki. Mängisin Moskvast tõesti palju, isegi ballettmeisterite töödes tegin kaasa, olen mänginud balletis «Repka» Repkat, st tantsinud. (Naer.) Olen seda kuskil juba pihthinud, et mu lemmikžanr on ballett. Seepärast meeldivad mulle hirmsasti suured liikumised ja puhtad,

suured lavad, huvitavad misanstseenid, kehamisanstseenid . . . Mulle kohutavalt meeldib vaadata harmoonilist keha ja liikumist . . .

Küsiks siis midagi provokatsioonilist: kas sul on vahel vajadus teatrit tehes või vaadates nõuda näitlejatelt rohkem?

Päris kindlasti. Seda, mida saadakse koolist, suudetakse väga harva ja täielikus ulatuses ära kasutada. Rääkimata sellest — mida ma küll näitlejate süüks ei pane —, et nad ei ole enam pidevas treeningus. Lavastajad lihtsalt ei nõua seda. Teine asi on, kas näitleja on valmis või üldse oskab pärast kooli ennast treenida. Võtame näiteks hääleseade. Kes aitab neljakümneaastasi naisi, kellel hääleorgan muutub sedavõrd, et neile peaks tegema uue hääleseade? Nad ise ei teagi seda! Tavaliselt lastakse samas vaimus edasi, ent õnneks paljud taipavad intuitiivselt, et tuleb hakata kasutama teisi registreid. Aga mina ei oska sellest rääkides isegi õigeid termineid kasutada, rääkimata sellest, et midagi nõuda. Jumal tänatud, kui konsist tuleb selliseid noori, kes oskavad ennast ja ka teisi aidata.

Võtad siis kogu patu enda ja lavastajate tsunfti peale?

Ei-noh, väga kenasti kõlab: võtan patu enda peale. Ei, ma ei võta. Näitlejal on ju nii mugavam, kui keegi ei kräunu ta kallal, otse ei süüdistata. Tegelikult peaks näitlejal endal nii palju tarkust olema, et hakata treenima, kui tunneb selleks vajadust. Ei pea olema mingeid spetsiaalseid kursusi, need ei aita, kui pole tahtmist! Aga kes ei tegele endaga, ümbritseva uurimise, analüüsimisega ja pole lahti kõigele uuele, jääb paratamatult kõrvale.

Lavastaja ja näitleja vahel eksisteerib igavene vaikne vastasseis. Kuidas sina, kes sa oled nii lavastaja kui ka näitleja, kommenteeriksid näitlejate rahulolematust lavastajaga?

Kui lavastaja pakub minule osa ja kui ma olen selle vastu võtnud, siis peaksin andma endast kõik võimaliku. Kõik muud pretensioonid on juba spekulatsioon, isegi sel juhul, kui nendeks on mingit alust — sest näitleja peaks rolli vastuvõtmisega kuulutama oma valmisolekut tööks.

Mil määral peaksid sa kui lavastaja kõiki teatri näitlejaid silmas pidama, kes istub tööta jms. Selline «hooldus» on paljudes teatrites väga juhuslik. Või jääd õiguse juurde tarvitada vaid neid, kes sind huvitavad?

No . . . pikkade aastate jooksul oli mul kohe lausa hobi «avastada» näitlejaid . . . nende endi ja rohkem publiku jaoks. Avastada ei ole midagi, näitleja on olemas. Aga teistele peab tõestama seda, kes ja mis ta on, mida ta võib. On jube vastik, kui näitleja pannakse kindlasse riiulisse ja siis teda niimoodi kasutataksegi, ikka ühelaadsetes osades. Mulle pakub rõõmu ja naudingut avastada kedagi hoopis teises žanris ja laadis. Sageli mõtleb näitleja endale ise oma tugevad ja nõrgad küljed välja ning paneb ennast ise lahtrisse. Sama kehtib ka lavastajate kohta. Mind näiteks kohutavalt häirib, kui mulle vahel öeldakse: oi, see ei ole sinu repertuaar! Tähendab, mind on pandud lahtrisse! Tembeldatud puht psühholoogiliseks lavastajaks. Ma ise ei ole enda meelest sugugi nii kangesti ühekülgne . . . nagu hambahari. Võtan väga hea meelega teha ka teistsugust laadi . . .

Millise ettevalmistusega sa ise proovi lähed — teed kodus eeltööd?

Mulle on hirmus tähtis see, et ma leiaksin oma tunnete või mõtetele adekvaatse materjali. Kui olen selle leidnud ja hakan kasutama, siis edaspidi ei istu ma enam mitte ilmaski raamatu taga. Ma kannan seda materjali juba endas. Teine asi on, et ma võin proovide ettevalmistusperioodil vaadata palju kunstialbumeid. Vaatan rütme, värvilahendusi, vahel ka mõnda misanstseeni. Liikumine, rütm on mulle kohutavalt tähtis. Tavaliselt satub sel ajal kätte mingi õige raamat, leian õige muusika. Ja see õige tuleb alati kuidagi iseenesest ja märkamatuks kätte. Proovile minnes ei ole mul kunagi konkreetset plaani. Kõik mu režiiraamatud on puhtad nagu tite perse, seal ei ole ühtegi kriipsu. Kui leian selle, mida ma lavastan, siis ma hakan proovides tegelema praktiliselt sellega, kuidas seda midagi väljendada. Aga enne seda tuleks näitlejad panna sellesse armuma. Annan initsiatiivi näitlejatele, mis on palju loominguilisem kui kodus lau ääres pusimine. Näitleja natuur on nii rikas, ta pakub alati midagi üllatlikku. Selle vastuvõtuks tuleb aga valmis olla. Näitleja tuleb lahti teha, 9

proovi alguseks luua niisugune õhkkond, et näitleja usaldaks, julgeks laval teha lollusi, võiks mängida ka halvasti. Hea trupp on see, kus kõike võimalikku välja pakkudes julgetakse ka üksteise ees eksida. Ja praegusel momendil on see Viljandi väärtus, et sellise trupi võimalus on olemas. Ma ei arva, et ma oleksin siin kangesti teatrit tahtnud teha, kui siia poleks tulnud Nüganen ja Noormetsad. Andekad, fantaasiaga, eetilise töösse suhtumisega... Nad on palju jõudu andnud ka teistele, neidki tööle pannud. Mulle on nad palju andnud.

Juba «Ihas jalakate all», aga ka viimastes lavastustes on järjest imestatud «Ugala» ansambli taassündi, see kõlab väga sinu nägemusega kokku, järelikult oled realiseerinud oma ideaali.

Tähtis oli see, et puht inimlikult me tajusime kõik ühte ja sama: mida me tahame? Trupisisene õhkkond oli haruldane. Lavastust tehes on minu meelest väga tähtis see, et armastaksime enam-vähem ühtesid ja samu väärtusi.

Kas näitlejana ei kammitse sind sinus varjul olev lavastaja?

Ei kammitse mind midagi. Mul on ka lavastajatega vedanud, nad on alati mulle suure vabaduse andnud... Isegi Ird laskis mul teha, mida ma tahan, ta ei seadnud mind nõksude ega misanstseenidega, mida ta muuseas väga sageli tegi. Mängisin «Laudalüürikas», Irdi juubelil isegi «Tagahoovis» Maria Sergejevnat. Ei... ma arvan, et lavastajana on vist ikka palju kergem aru saada teisest lavastajast, tema taotlustest. Mul on lihtsalt kergem taibata, mida lavastaja tahab, mis suunas ta läheb. Tean, millistest piiridest võin mängida, milliseid vahendeid kasutada.

Aga kuidas sina kui lavastaja suhtud nõuannetesse kõrvalt? Kas sind on tulnud mõni kunstiline juht või vanem lavastaja ümber tegema?

Peale Irdi ei keegi. Ausalt öeldes, see oli lihtsalt nõme. «Laudalüürika» ja «Onu Vanja» «Vanemuises». Esiteks ei läinud midagi paremaks ja ma elasin seda ikka väga üle. Kui see oleks olnud niisugune hea abi, aga see oli rohkem niisugune teatri sisepoliitiline abi. «Abi». Lihtsalt poliitika. Ju ma ei õigustanud «Vanemuises» tema lootusi. Ta ütles kunagi: kaks ratsahobust mul juba on (mõeldes siis Toomingat ja Hermaküla), nüüd mul oleks tööhobust vaja. Aga selgus, et see on ka ratsahobune... Ju ta lootis, et ma teatris seda kohta, mis ei ole ju tegelikult täidetav, Kaidut, asendaksin... Aga ma ei allunud sellele.

Kuigi sa asusid oma vanuse ja ka erilmelisuse poolest Toominga ja Hermakülaga nagu ühes ajas ja ruumis, või nagu Ird ütles, olid ka see nn ratsahobune, oli sinu teater olemuslikult midagi muud, ehkki tegid vahepeal ka metafoorteatrit. Kuidas sa ise tol ajal Toominga ja Hermaküla teatrisse suhtusid?

See on mulle alati väga meeldinud, mida nad tol ajal «Vanemuises» tegid, tõesti kohe. Küllap ma oleksin näitlejana nendega kaasa läinud, kui mind oleks mängu võetud. Sellest on isegi kahju... no mind ei olnudki «Vanemuises» sellel aktiivsel ajal. Aga ma oleksin tahtnud küll, väga, sest nende teatritegemise laad oli mulle väga sümpaatne. Ja nad on mõlemad ise laval vapustavad.

Kuidas «Pühamaast pühamas» koostööd teha oli?

Raske. (Naer.) Ja kerge! Ega mul muud osa seal olnudki kui neid taltsutada. Aeg-ajalt natuke siit ja sealt kinni hoida, ühte suunda vedama panna, Minu osa oli... kohal olla. Kokku panna kogu see asi. Anda võimalusi. Mis oli põnev — laval kujunes see välja võitluseks minister ministri vastu. Mäletan, esimene proov muutus lingvistiliseks vaidluseks Toominga ja Hermaküla vahel: mis on õigem, kas ümberkehastumine või ümbersünd? Kui mul selles loos üldse mingit teenet on, siis võib-olla see, et mul oli õnneks siis juba nii palju oidu, et ma ei püüdnudki seda, mis nende vahel toimus, ära nullida. Valasin ainult õli tulle. See õnnestumine oli ikka poiste teene. Kindlasti. Ma lihtsalt võimaldasin neil hästi mängida. See oli kõik. Ma ei seganud neid mängimast. See on vahest kõige täpsem! Ja seda tuleb ka osata aeg-ajalt teha.

Oled aidanud ellu ühe teatrikooli kursuse, 8. lennu. Olen imeks pannud, et sind pole kooli veelgi angažeeritud — näitlejatega töötada sa oskad. Või ei jäänud sa oma pedagoogitegevusega rahule?

Olin piisavalt noor, roheline ja edev, et julgesin üldse selle pakkumise vastu võtta. Kahjuks tituleeriti mind millegipärast lavastajaks, kes oskab näitlejatega tööd teha. See on vist Knebeli ainuke vale samm, mis ta minu suhtes on kunagi teinud, ta pani Pansole selle kärbse pähe, et mind peaks kateedrisse kutsuma. Muidugi on lavastaja töö ka pedagoogitöö, aga noorte õpetamine on midagi muud. Ma ei tea, võib-olla on selleks rohkem vanust vaja? Aga mina tegin seda tööd nüüd päris kindlasti halvasti... Muidugi jäeti mind ka väga üksi, Pansol oli oma 7. lend. Pealegi, Pansole vist ei istunud minu teatritegemine, ma olin talle peale surutud Knebeli poolt, ise ta ei oleks mind küll võtnud. Niipalju kui ma aru sain, me olime suurel määral mõlemad Knebeli lemmikud, võib-olla seal tekkisid hoopis mingid teised pinged. Knebel ütles ju hiljem Pansole, et näe, sul on ka prohmakaid olnud, et ei võtnud Raidi sisse... Ja mul on väga kahju sellest kursusest. Olin täis kinnisideid ning püüdsin koos nendega kangesti noor olla. Ma ei taibanud, kuidas inimesele, kes ei tea, mis on must või valge, seda kõike selgeks teha. Aga seda peab oskama. Knebel ütles kunagi meile: ega ma teid siin lavastama nüüd küll ei õpeta, aga ma püüan õpetada teid analüüsima, näidendeid lugema, lavastama te õpite nagunii... ISE. Eks näitlejatega ole sama lugu. Võib-olla ma ka lihtsalt väsisin ära... Polnud nagu kuskil olla... Kõik oli nii... halvasti. Mul ei olnud Tallinnas kuskil elada ja psühholoogiliselt on see väga masendav, niisugustes tingimustes on erakordselt raske luua. Elasin Noorsooteatri ühiselamus, see oli ehtne punker, ukسل ei olnud isegi linki. Ja väga vastik oli sealt kooli minna, oli tunne, nagu läheksid punkrist ilusate ja puhaste laste juurde, nagu ma määrksin neid sellega... Tundsini ennast pidevalt alandatuna, mul oli tunne, et osa läheb sellest laste sisse...

Oled sa sellele mõelnud, et vanem põlvkond eesti teatris on peaaegu eest läinud ja varsti juhtub nii, et sa oled ise see kõige vanem, vahetad malelaual kohta?

See, et peaksin ise kuskile asemele astuma, on muidugi täiesti ootamatu mõte... No minu jaoks ei kao need, kes eest läinud, kuhugi. Nad on minu sisse läinud. Aga mul on kahju, et noored ei saa nendega koos töötada — nad jäävad millestki olulisest ilma. Võin ju rääkida mõnele noorele, kes tahab ja viitsib kuulata mõnest inimesest... Ja siis, uskumatu — räägid inimesega ja arvestad, et tal on sama kogemus või nägemus ning äkki tuleb välja, et püha jumal, ta polnud ju tollal sündinudki veel... Ta ei oska Toomingatki hinnata, viimased lavastused võib ta ju ära vaadata, aga see ei ole see Tooming, kui pole näinud «Pörgupõhjat», «Poloneesi»...

Muidugi on see malelaual kohtade vahetamine veider. Kuidagi väga pikka aega me olime igal pool kõige nooremad. Koolis, teatris... Ja järsku oled tükk maad vanem. Küsid endalt imestusega: aga kuhu see vahepealne aeg siis sai?! Kummaline, ma väga pikka aega varjasin seda, et ma tegelikult tunnen ennast tükk maad vanemana kui olen. Ma mäletan, kunagi tehti mulle ettepanek lavastada «Kassimäng» Velda Otsuse ja Aino Talviga. Ja ma ütlesin ära ainult seepärast, et kartsin kokku puutuda vanade naiste probleemidega selles näidendis. Ma sain aru, et see on hea näitemäng. Ma, jumal hoidku, nii tahtsin, mu lemmiknäitleja on Velda Otsus. Aga ei julgenud, kartsin lausa füüsiliselt seda teemat, vanadusega tegelemist. Vaatasin hiljuti seda lavastust televisioonist ja tundsini, et seda tahaks nüüd küll teha — nendesamade näitlejatega.

Minu meelest on hirmus tähtis, eriti teatris — osata vananeda. Näitlejate juures on see kõige suurem tragöödia, kui seda ei osata. Eriti meeste puhul on hirmus vaadata neid neljakümneaastasi poisikesi. Olen selle probleemi võib-olla seepärast nii kergelt ületanud, et ma kunagi vanadust nii palju ette kartsin. Praegu olen saanud kätte niisuguse hea tunde... et olen sõltumatu. Akki olen saanud vabaks paljudest kompleksidest, ka sellest kartusest. Tõeline rõõm. Tunnen ennast seespidi-selt palju vabamana, kui ma olin kogu oma nooruse ja toredusega...

ORIENTAALTUND: JAAPANI BUDDHISTLIK* MUUSIKA

Ma tahaksin sel korral alustada ühest puhtsubjektiivsest tähelepanekust. Kui India, Ceyloni, Nepaali, Tiibeti ja veel mõne teise maa kultuuride ja muusikaga kokkupuutumisel tunnen ma end enamasti päris koduselt, siis Jaapani ees olen ma alati tundnud mingit seletamatut alateadvuslikku hirmu. Ja tegelikult mitte üksnes Jaapani ees. Teatud määral on selline subjektiivne tõrge tekkinud kõikide Kaug-Ida nii-öelda hieroglüüfkultuuride vastuvõtmisel. Võimalik, et osalt on see seotud hieroglüüfkirja mittetundmisega, kuid ilmselt veelgi enam mingi sõnuseletamatu fenomeniga, mis on omane nii Hiinale, Vietnamile, Koreale kui ka Jaapanile. Raske on öelda, kas need maad on hieroglüüfkirja kasutamise tõttu kujunenud just sellisteks, nagu nad on. Või vastupidi — võib-olla on hieroglüüfkirja kasutuselevõtt hoopis tulenenud nendesse rahvastesse Kõrgemalt poolt kooderitud geneetilistest printsiipidest.

* * *

Aasta tagasi nägi ühes «Teater. Muusika. Kino» numbris ilmalgust helilooja Maki Ishii artikkel jaapani muusika ajaloolisest tagapõhjast. Muu hulgas kirjutab ta: «Siinkohal tuleb märkida, et Jaapan on kõikidel aegadel võtnud oma eeskujusid kust tahes, seejärel aga töötanud need ümber ja arendanud neid edasi. Vanasti oli üks selliseid eeskujumaid Hiina, hiljem, meie kaasajal aga Euroopa ja Ameerika. Jaapanis on originaalsuse mõiste pisut teistsuguse tähendusega kui Läänemaailmas. Kõigepealt toob Jaapan midagi sisse — olgu see siis tehnika või stiil — täieliku imitatsioonina. Aga juba sisse toodud, teeb see imitatsioon varsti läbi üleminekuprotsessi, kohastumise jaapani maitsele ja kujutlustele. Nõnda areneb esialgsest imitatsioonist midagi tõeliselt jaapanlikku. Muidugi kehtib eespooltoodu ka jaapani muusika kohta.» Siia tahaksin veel enda poolt lisada, et Maki Ishii mõtteavaldus on kehtiv ka jaapani buddhistliku muusika kohta. Ehkki selles valdkonnas on peale eespool nimetatud Hiina väga olulist osa mänginud veel india ja korea mõjud, on sajanditepikkuse transformatsiooni tulemusena buddhistlik muusika kujunenud täiesti jaapanlikuks. Selleks, et aru saada selle pikaajalise protsessi põhjustest ning kulgemise iseärasustest, peame tegema väikese ekskursi jaapani buddhismi väljakujunemise ajalukku.

See oli aastal 522, mil üks Liangist pärit hiinlane nimega Shiba Tattō asus elama Jaapanisse ning sai võimudelt loa austada oma kodus Hiinamaalt kaasa toodud buddhistlike jumalusi. Tema oli üks neist, kellest sai alguse hiina kultuuri, kujutava kunsti ja buddhismi sissetung tõusva päikese maale. Juba mõnekümne aasta möödudes tuli Korea poolsaarel asunud Peakche väikeriigist munkasid ja buddhismiõpetajaid hulganisti. Tulnukad õpetasid hiina klassikalist literatuuri, kalendri tundmist, meditsiini, buddhismi, muusikat ja muid väärtuslikke tarkusi. Algselt levis buddhism vaid õukonna valitseva ladviku hulgas ning kaugeltki mitte kõik mõjukad hõimud ei tervitanud uue religiooni omaksvõtmist. Buddhismi keelduti omaks võtmast põhjendusega, et see hävitavat usu kohalikesse jumalatesse. Ka tollaste valitsejate suhtumine Buddha Õpetusse oli vägagi erinev, Kui näiteks keiser Bidatsu (valitses 572—585) vahepeal isegi keelustas buddhismi levitamise riigis, siis Shōtoku Taishi (572—621), vastupidi, igati edendas selle religiooni levikut. Tema valitsusajal tihenesid kontaktid Koreaga ning hakati saadikuid saatma ka Hiina õukonda. Kõige sellega kaasnes konfutsionismi ja buddhismi ning vastava kultuuri sissevool, muidugi suurenes ka Koreast ja Hiinast sisserändajate arv. Alates aastast 594, mil buddhism sai ametlikuks religiooniks Jaapanis,

hakati korealaste osavõtul ning juhendamisel ehitama rohkesti templeid ja valmistama vastavasisulisi skulptuure. Shōtoku surma ajaks oli saareriigis juba 46 templit ning umbes 1300 munka ja nunna.

Vist kellelegi pole märkamatuks jäänud see, et juba mitmel korral oma lühikese jutu jooksul olen viidanud korea mõjudele. Jah, mõnda aega olid korea mõjutused tõepoolest määrava tähtsusega, ent see kultuuri sissevool Jaapanisse ei kestnud kaua. Pärast Koreas asunud väikese Peakche kuningriigi kiiret allakäiku umbes 660. aasta paiku katkesid igasugused sidemed selle maaga peaaegu täielikult. Uueks suhtlemise partneriks sai Hiina. Kogu Jaapani juriidiline, poliitiline, majanduslik ja kultuuriline elukorraldus seati ümber Hiina Tang'i dünastia eeskujul. Ametikeeleks sai hiina keel, isegi pühasid buddhistlike tekste hakati templites retsiteerima hiina keeles. Saabunud ajastu, mida ajaloolased nimetavad tollase pealinna järgi Nara ajastuks, oli buddhistliku kultuuri arenguks ülimalt soodne. Buddha Õpetus muutus rangelt tsentraliseeritud riiklikuks religiooniks. Keisri korraldusel rajati igasse provintsi üks keskne munga- ja nunna-klooster, ehitati palju templeid. *Buddha*'de ja *bodhisattva*'de austamine muutus iga inimese kodanikukohuseks, aastal 749 astus koguni keiser Shōmu ise vaimuliku seisusse. Ent vaatamata kirjeldatud edule ei saanud buddhismist siiski religiooni, mis oleks sellel ajalooetapil rahuldanud ühtviisi kõiki jaapanlasi. Imperaatorite ja mõne eriti mõjuka hõimu võimu ideoloogiliseks aluseks oli endistviisi shintoismi põhjendatud kontseptsioon nende jumalikust päritolust.

Milleks kogu see jutt? Ei, mul pole plaanis kirja panna ülevaadet jaapani buddhismi pikast ajaloost. Senine jutt oli vaid sissejuhatuseks, vaid selleks, et paremini mõista situatsiooni, milles hakkas tekkima täiesti uudne ja omanäoline nähtus — *shintō*-buddhistlik sünkretism. Kuigi ei tol ajal ega ka tänapäeval ei pea enamik sekte end *shintō*-buddhistliku sünteesreligiooni esindajateks, on nad seda teatud määral tahes-tahtmata. Just lähenemine *shintō*'le on teinud jaapani buddhismist omanäolise religiooni, mis suurel määral erineb nii hiina kui ka india algkujust. Kahe usu lähenemist teineteisele on soodustanud ka paljude jaapanlaste suhtumine. Sageli ei võetud buddhismi kui mingit shintoismile vastandlikku religiooni, vaid paigutati buddhistlikud tõekspidamised isegi *shintō* raamidesse. Buddhistlikes templites nähti kohalike kaitsejumaluste elupaiku, ka Buddha Õpetuses eneses nähti mingit uut kõrgemat maagia vormi, mis võimaldas välja kutsuda võimsaid vaime *buddha*'de ja *bodhisattva*'de näol. Buddhismi omaksvõtmist just säärasena lihtsustas asjaolu, et kohalikud kultused olid ka varem olnud polüteistlikud, mistõttu *buddha*'d ja *bodhisattva*'d lülitusid neisse loomulikult uute jumalustena. Pealegi pärinesid nad ju kõrgema kultuuriga maadest, millest tingituna austati neid kohalikest jumalatest isegi kõrgemalt. Ka *shintō* preestrid olid huvitatud kahe religiooni lähenemisest, nad lootsid selle abil tõsta kohalike jumaluste prestiiži. Kultusepraktikas levis *sūtra*'te ja muude buddhistlike pühade tekstide retsiteerimine *shintō* altarite ees.

Samuti nagu kogu kultusepraktika, nii tegi Jaapanis suure muundumise läbi ka buddhistlik sakraalne muusika. Asjatundja analüüsiv kõrv võib raskusteta eristada seda, mis on koos Buddha Õpetusega Indiast või Hiinast sisse toodud, ja seda, mis on kohapeal aegade jooksul lisandunud. Erinevat muusikakultuuridest pärit elementide kokkusulamisest annavad tunnistust helilaadid ja meloodika, pillide valik ja esitusmaneerid, aga samuti laulude ja retsitatiivide tekstid. Heaks näiteks säärasest sünteesist tekkinud muusika kohta on buddhistlik rituaalne laul — *shōmyō*.

Termin «*shōmyō*» on tulnud sanskritikeelsest mõistest «*śabda-vidyā*», mis tähistas Indias mitmesuguseid teadmisi häälest, hääldamisest, kõonest, grammatikast . . . Samal ajal mahtus selle mõiste alla ka hääle tekitamise viis, mida *brāhmaṇa*'d kasutasid *Veda* tekstide retsiteerimisel. Hiljem võtsid selle vokaaltehnika suures osas üle India ja mõne teise maa buddhistid. Jaapanisse jõudis pühade tekstide laulmise traditsioon Hiina kaudu mitte enne VI sajandit. Justkui tunnistajaks sellest pikast läbikäidud teekonnast on fakt, et veel tänapäevalgi esineb Jaapanis *shōmyō*'de retsiteerimist kolmes keeles; sanskriti laule nimetatakse *bonsan*, hiina- 13

keelseid *kansan*, jaapanikeelseid *wasan*. Nii nagu Indias omistati *Veda* retsi-tatiividele, nõnda omistati Jaapanis *shōmyō*-de iseäralikku maagilist jõudu, mis võis mõjustada isegi kosmogoonilisi protsesse. Eksimised liturgia ettekirjutuste vastu ja väiksemadki vead sakraalsete tekstide laulmises võisid muuta muusika mõju soovitudle hoopis vastupidiseks, tuua õne asemel õnnetust lauljale või koguni esile kutsuda globaalsema mastaabiga katastroofi. Võimalik, et just sellest tulenevalt on *shōmyō*-de esitustes sageli märgata erilist püüdu täpsuse ning intonatsioonilise puhtuse poole. *Shōmyō* laulutraditsiooni väljakujunemises on tähtsat rolli mänginud kaks buddhismi koolkonda — *tendai* ja *shingon*. Mungad Dengyō Daishi (767—822) ja Kūkai (774—835), keda peetakse nende sektide alusepanijateks, naasis IX sajandi alguses tagasi Jaapanisse ning tõi Hiinast muu hulgas kaasa ka tolleaegsed laulmistavad. Mitmed kirjalikud allikad väidavad, et nii Dengyō Daishi kui ka Kūkai poolt rajatud koolkondade kultusepraktikates olnud algselt väga palju ühiseid jooni, koos olevat tähistatud mitmesuguseid pidustusi ja koos olevat läbi viidud mõningaid rituaale. Aja jooksul on kummalgi koolkonnal tekkinud omad pühad tekstid ja lauluraamatud, omad vokaaltehnikad ja retsiatüüpeid. *Tendai* koolkonna laulurepertuaari pani munk Tanchin (1163—1240) kirja kogumikku nimega «*Shōmyō yōjinshū*», *shingon*'i sekti tähtsamad vanemad *shōmyō*-d on kokku kogutud raamatusse «*Gyosan taikaishū*».

Shōmyō-sid võis esitada kas üks laulja või munkade koor. Sarnaselt kristlikus muusikatradiitsioonis tuntud Gregoriuse koraalidega ei esine *shōmyō*-de puhul mitmehäälsel laulmist, kõik mungad laulavad ühel viisil, unisonis. Üldjuhul alustatakse laulmist vabas rütmis, st ilma kindla meetrumita. Rütm tuleneb sel juhul teksti silpide arvust ja kõneaktsentidest. *Shōmyō* kestel võib aga toimuda üleminek kindlale tempole ja kindlale rütmile, taktimöödud on seejuures üsna lihtsad, kahe- või kolmelöögilised. Erinevalt india eeskujudest on jaapani sakraalsetele lauludele iseloomulikud pikad *glissando*-d, sujuvad hääle libistamised ühelt helikõrguselt teisele. Vormiliselt on *shōmyō*-d jagatud kas lühemateks või pikemateks vokaalseteks lõikudeks, mida eraldavad teineteisest instrumentaalsed vahemängud. Muusikainstrumentidest on leidnud selleks otstarbeks rakendamist eelkõige *hachi* (vasktaldrikud), *nyo* (gong), *kei* (rippuvad helisevad metallplaadid), *taiko* (pulkadega mängitav trumm) jne. Tähelepanu äratav siis muidugi löökpillide rohkus, ent see ei ole iseloomulik mitte üksnes rituaalsele muusikale. Trummeid ohtus on omane ka *nō* teatrile ja paljudele teistele traditsioonilistele jaapani muusika žanritele.

Muidugi esines Jaapanis peale eespool kirjeldatud *shōmyō*-de veel teisigi buddhistliku sisuga laululiike, millest mõningaid esitati ka väljaspool templeid ja kloostrid. Nii näiteks hakkasid ülemkihi majadesse XI ja XII sajandil tekkima lauljatarid, tantsijannad ja muidu kenad noored daamid — *geisha*-de eelkäijad. Vaatamata nende üldjoontes ilmalikule ampluaale esitasid nad sageli buddhistlikul temaatikal põhinevaid laule. Lugejate ees piinlikkust tundes olen ma siiski sunnitud tunnustama oma ebakompetentsust nii-öelda buddhistlikus meelelahutusrepertuaaris ja seetõttu pöörduksin uuesti tagasi pühapaikades lauldavate tekstide juurde.

Jaapani munkade retsiteeritavatest tekstidest on üpris raske rääkida üldiselt, sest vähe on tekste, mis on käibel kõikides koolkondades. Erinevad sektid peavad kas üht või teist teksti autoriteetsemaks ning kasutavad neid vastavalt ka kultusepraktikas. Näiteks Puhta Maa sektis püüeldakse valgustumise poole nõnda, et korratakse retsiteerides pidevalt kuuest kirjamärgist koosnevat vormelit «*Na-mu A-mi-da Butsu*», mis tähendab «*Austus Buddha-Amitābha*'le». Ent religioosses kontekstis on see fraas omandanud midagi palju enamat kui ainult sõnasõnalise tähenduse. Filosoofilises tõlgenduses ühinevad selles lausumises austav avaldav subjekt (*namu*) ja objekt (*Amida*), ühinevad usklik ja jumalus. Kui buddhist retsiteerib seda vormelit, siis võib toimuda tema samastumine *Amitābha*'ga. See aga ei tähenda, et indiviid lakkaks eksisteerimast või kuidagi «lahustuks» jumaluses, ta pigem saavutab meelerahu ning eksisteerib edasi mingis kõrgemas olemises. Peale selliste austusavalduste esitatakse 14 lauldes ka pikemaid tekste — «*Lootuse sūtra*'t», «*Teisepoolsusse viiva*

tarkuse süda-sütra't». ... Viimati nimetatu on paljudes koolkondades eriti armastatud.

Aga nüüd ma tahaksin rääkida jaapani muusikakultuuri ühest kõige huvitavamast nähtusest — *gagaku*'st. Selle sõnaga tähistatakse jaapani varajast traditsioonilist muusikat, mida erinevalt tekstide retsiteerimisest ei saa muidugi liigitada täielikult kultusemuusika hulka. *Gagaku* on ilmaliku päritoluga, ent sellele vaatamata on see muusika leidnud kasutamist nii buddhistlikes kui ka shintoistlikes jumalateenistustes. Paljud muusikajaloolased peavad *gagaku*-muusika leviku alguseks VII sajandit, täpsemini, Shōtoku Taishi valitsusaega, mil sellist muusikat esitati buddhistlike rituaalide osana. *Gagaku*-orkestrite saatel toimusid mitmesugused *buddha* vaimulike poolt esitatavad sakraalsed maskitantsud ja muud vaatemängulised etendused. Kui ajas veidi edasi minna, siis torkab silma templite ja kloostrite funktsioonide muutumine palju laiemaks. Varem piirdusid need põhiliselt usu ning õpetamisega, nüüd muutusid kloostrid kultuurielu ning üldse avaliku elu keskusteks. Nende juurde rajati laste- ja vanadekodused, raviasutusi ning supelmaju, neis toimusid tantsu- ja muusikaetendused. Nagu juba öeldud, esitati seal muu hulgas ka *gagaku*-muusikat.

Termin «*gagaku*» on Hiina päritoluga ning seda on tõlgitud mitmeti — kõrge, õige või elegantne muusika. Ja tõepoolest, nimetus vastab päris hästi sellele, mida ta tähistab, sest *gagaku* on enamasti mittekiirustav, tseremoniaalse karakteriga. Ta on ühevõrra kaugel tundelisest emotsionaalsusest ja kuivast formaalsusest. See hiinalik-korealik «importkaup» hakkas Jaapanis peagi kohanduma, aegamööda hakkas tekkima selle eeskujul ka oma vastav muusika, seda eriti alates X sajandist. Suur osa Jaapanis loodud *gagaku*-repertuaarist on kirjalikul kujul säilinud buddhistlikes templites ja õukonnaarhiivides. Säilinud materjali hulka kuulub umbes 100 muusikapala ja 56 tantsu. Kogu seda pilli- ja tantsulugude hulka on muusikaspetsialistid klassifitseerinud kahest printsipiibist lähtudes. Esiteks, *gagaku* jaguneb «vasaku poole muusikaks», mis pärineb Hiina Tang'i dünastiast, ja Korea päritoluga «parema poole muusikaks». Tegelikult on *gagaku* geneetiliste allikate pilt muidugi palju segasem, sest on ju teada, et noil aegadel jõudis Jaapanisse kas otseste või kaudsete kultuurisidemete kaudu peale eelnimetatute ka India, Kesk-Aasia, Indo-Hiina, Mandžuuria ja võib-olla veel mõnede teiste läänepoolsete maade muusikat. Teise printsipi järgi jaguneb *gagaku*-muusika *bugaku*'ks ja *kangen*'iks. *Bugaku* on tantsumuusika, õigemini orkestri saatel toimuv tantsuetendus. Vastavalt vanadele traditsioonidele ei osale selles naised, meestantsijad kehastavad vajaduse korral ka naiste rolle. Pillidest on *bugaku*-muusikas esindatud üksnes puhk- ja löökpillid: *komabue* (põikflööt), *hichiriki* (oboe), *taiko* (trumm), *san-no-tsuzumi* (liivakellakujuline kahe nahaga trumm) ja *shōko* (väike statiivil rippuv pronksist gong). *Kangen* seevastu on puhas muusika, mida esitatakse ilma tantsuta. Selles on esindatud kõik tähtsamad pillirühmad: *ryūteki* (põikflööt), *hichiriki*, *shō* (bambusviledega «suuorel»), *so* (13-keelne tsitter), *biwa* (4-keelne lauto), *taiko*, *kakko* (silindrikujuline kahe nahaga trumm) ja *shōko*. Mõnda instrumenti võib orkestris olla mitu, nõnda võib kujuneda 20-liikmeline või isegi veelgi suurem koosseis. *Kangen*'i orkestri mitmehäälsuse põhimõte on ehk kõige lähemal heterofooniale — flöödid ja *hichiriki* mängivad tavaliselt meloodiat, kohati unisoonis, kohati väikeste erinevustega, ainult vahel harva esineb nende pillide partiides suuremaid lahkuminekuid. *Biwa* funktsiooniks on meloodia saatmine akordidega, mis samal ajal juhinduvad meloodia liikumisest. «Suuorel» hoiab foonina pedaalakorde, mis tavaliselt on terve takti pikkused. Takti või fraasi algust aktsentueerib gongilöök.

Sellega oleksi *gagaku* kohta kõige olulisem ehk öeldud, vaid mõne sõna tahaksin veel öelda muusika struktuuri ning taktimõõtude kohta. Meetrumid on *gagaku*'s alati paarisarvulised — 8/4, 4/4 või 2/4, harvadel juhtudel tuleb ette liit-taktimõõtsid 12/4 või 10/4. Kuid selline sümmeetrilisus on muusikale omane mitte ainult takti piires, ülesehituse selgus torkab silma ka suuremas plaanis. Nagu meie lihtsad lastelauludki, nii koosnevad *gagaku*-muusika perioodid ja fraasid harilikult neljast või kaheksast taktist. Ja järjekordselt pean ma siinkohal viitama võõrastele 15

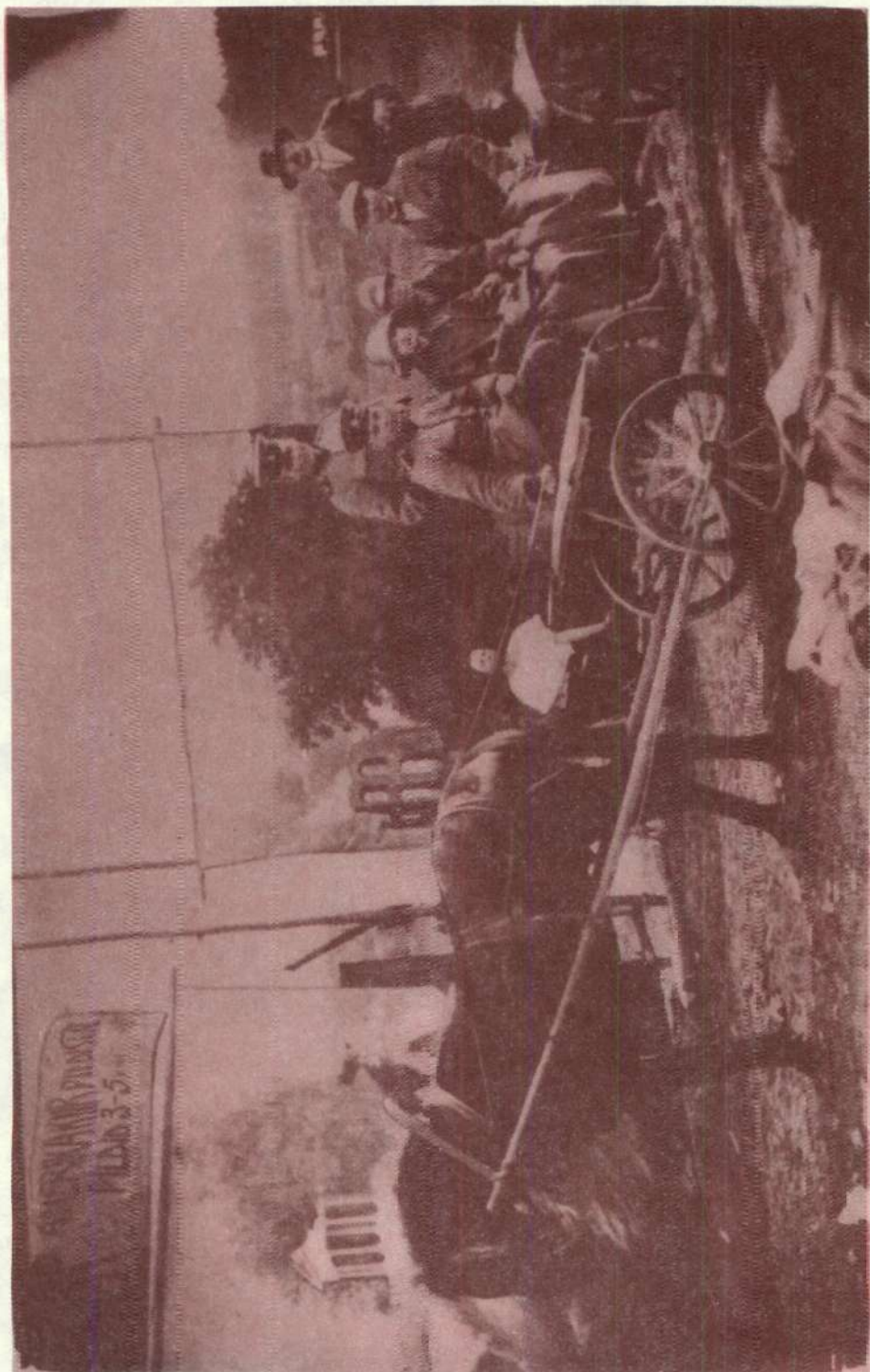
mõjudele, oletuste kohaselt pärineb säärane kvadraatsus vanahiina luule arhitektoonikast ning konfutsionistlikust nn õigest muusikast.

Nagu juba mitmel korral eespool öeldud, on jaapani buddhismis palju voolusid ja sektse. Üks neist paljudest on seoses kultuuri, kunsti ja muusikaga eriti oluline. See on *zen*, mille raamides kujunes välja täiesti uudne ja ainuüksi Jaapanile omane esteetikakontseptsioon. Väär oleks rääkida *zen*'i esteetikast kui mingist dogmaatilisest ja muutumatu õpetusest. Võrreldes näiteks Kamakura ajastuga (1185—1333), said hilisemas *zen*'is paljud printsiipiaalsed mõisted uue tähenduse. Valgustatuse seisundisse jõudmise eeltingimuseks sai iga indiviidi «mina» ja ümbritseva looduse ühtsuse tunnetamine. Kõige igapäevasemad toimingud muutusid rituaalseteks, lihtsates asjades ja loomulikes materjalides püüti leida ilu. Sellega lähenes *zen* üha enam kunstile ja ilule ning samavõrra kaugenes religioonist ja kiriklikust organiseeritusest. *Zen*'i esteetikakontseptsioon põhines kolmel põhimõistel: (1.) asjade varjatud harmoonia, (2.) maalähedane lihtsus ja (3.) sõnades väljendamatu tõde. Need kolm mõistet said kõikide nähtuste ja väärtuste hindamise kriteeriumideks ja nende aluseks oli püüd leida igast pisiasjast igavesti muutuva maailma saladus. See oli vaid teooria, aga mis kaasnes sellega praktikas? Kujutavas kunstis kaotasid endise tähtsuse *buddha*'de ja *bodhisattva*'de antropomorfsed kujutised, keerulised altarikompositsioonid ning sümboliterikkad ikoonimaalid, mis varasematel aegadel eksisteerisid kui kõiksuse skemaatilised kehastused. Esmakordselt sai tähtsaimaks kujutamise objektiks loodus. Esile kerkisid uued kunstiiliidid — ühevärviline tušimaal, lilleseade, aiakunst... Uued tendentsid ilmnesisid samuti muusikas, ilu kriteeriumiks sai loomulikkus, õpiti hindama ka üheainsa pika pilliheli kaunikõlalisust ning tämbri ilu. Dogmaatiliste tekstide retsiteerimine, mida aeg-ajalt katkestasid gongide ja plaatide teravad helid, ei vastanud enam sellele uuenenud *zen*'ilikule arusaamisele ilust. Muusikainstrumentidest rahaldas uue ajastu vajadusi kõige enam *shakuhachi*. Seda flöödiliiki kasutati tegelikult Jaapani õukonnas hiina muusika esitamiseks juba paljude sajandite eest, aga seoses muutuva *zen*-esteetikaga avastati see unustatud pill justkui uuesti.

Shakuhachi nimetus on tulnud kahest eraldi sõnast. *Shaku* on jaapani pikkosühik, mis umbes vastab meie jalale. *Hachi* tähendab murdarvu — 9/10. Niisiis pilli nimetus näitab, et bambustoru pikkuseks on üks ja 9/10 jalga. *Shakuhachi*'t pole teiste flöötide hulgast raske ära tunda, sest kui peaaegu kõik ülejäänud Aasias kasutatavad flöödid on sirged, siis *shakuhachi* toru on suure kõverusega. Auke on sel instrumendil suhteliselt vähe, vanematel eksemplaridel kuus, uuematel viis. Ja need viis auku annavad naturaalse pentatoonilise helirea: re — fa — sol — la — do — re. On ju teada, et viieastmelised heliread on üldjoontes aluseks suuremale osale Kaug-Ida muusikast. Kuid kasutades erinevaid mängutehnikaid, samuti aukude sulgemist näpuotsaga kas täielikult, poolenisti või veelgi väiksemas ulatuses, on võimalik *shakuhachi*'l mängida peale nimetatud helirea nootide ka teisi noote. Konstruksiooni näilisele primitiivsusele vaatamata võimaldab see instrument iseäranis nüanssiderikast mängu, seda muidugi vaid vastavate mänguoskuste olemasolu korral. Selle flöödiliigi puhul tuleb iseseisva muusikalise väljendusvahendina kindlasti arvesse tämber ja selle vaevumärgatavad muutumised, õõnsa bambustoru kõla justkui lisaks muusikale meditatiivsust. Ja siit tuleneb veel üks seos — tähendab ju koolkonna nimetus «*zen*» samuti meditatsiooni. Minu arvates on *shakuhachi* Jaapanis tuntud pillidest üks kaunimaid ja mõjuvamaid. Ning see pole üksnes minu arvamus, sest on öeldud, et mõnikord võib inimese viia *nirvāga*-maailma üksainus *shakuhachi*'l mängitud heli. Kui näiteks Tiibeti munkade laulmine, välja kistuna kloostri seinte vahelt, on paljude inimeste jaoks puhta muusikana üsnagi vastuvõetamatu, siis *shakuhachi* helindid, mis *zen*'i meistrite jaoks moodustavad osa buddhistlikust rituaalset, on ilusad ka lihtsalt niisama, väljaspool igasugust religioosset konteksti.

Me nägime, et ühe ja sama Buddha õpetuse raames saab eksisteerida kaks printsiipiaalselt erinevat esteetikakontseptsiooni, millest omakorda lähtuvad kaks teineteisest väga kaugest musitseerimistraditsiooni. Pühade 16 tekstide retsiteerimine ja *shakuhachi* muusika, äärmine rangus ja piiritu

vabadus — need on kaks äärmust, kuhu vahele mahub hulk vaheastmeid. Tegelikus muusikapraktikas eksisteerivad need vaheastmed erinevate vokaal- ja instrumentaalstiilide näol. Kuid kas jaapani buddhistlikus muusikas on veel midagi, mis eksisteeriks väljaspool neid kahte äärmust? Kas on veel muusikat, mis oleks rangem äärmisest rangusest või vabam piiritust vabadusest? Sellele küsimusele on väga raske vastata ja kogu see probleem võib tunduda filosoofilise spekulatsioonina. Aga ma siiski arvan (!), et selline muusika on olemas ja et paljud jaapani mungad on selleni jõudnud. See «kolmas muusika» on seotud *mahāyāna* buddhismis väga olulisel kohal oleva tühjuseõpetusega (sanskriti k *śūnyavāda*). Kuigi sellele doktriinile panid aluse India õpetlased, on nende ideed hiljem tugevat mõju avaldanud *kegon*'i koolkonna ja veel mitme teise jaapani filosoofilise süsteemi väljaarenemisele. Antud hetkel huvitab meid selles ülimalt komplitseeritud filosoofilises kontseptsioonis vaid üks aspekt. Lihtsustatud kujul võiks selle kokku võtta umbes nõnda: reaalselt eksisteerib ainult *śūnya* (st tühjus, null, mitte midagi); temas on ühendunud objektiivne ja subjektiivne, üksik ja universaalne, liikumine ja rahu, vorm ja sisu, lõplik ja lõpmatu. Nāgārjuna (I—II sajand) on kirjutanud nõnda: «See ei ole tühjus ega mittetühjus, ei mõlemad koos ega ükski neist. Vaid selleks, et seda määratleda, nimetatakse seda tühjuseks.» Õeldus ei väljendu lõpuni *śūnyatā* olemus, võib-olla see ongi sõnades väljendamatu, sest on ju väidetud, et ainsaks õigeks *śūnya* märgiks inimkõnes on vaikus. Püüame nüüd selle idee üle kanda filosoofiast esteetikasse ja edasi esteetikast muusikasse... Kui Amida austajatele oli muusika üheainsa vormeli lõputu kordamine, kui *zen*-buddhistile võis olla muusika üksainus *shakuhachi*'l mängitud heli, siis tühjusedoktriinile vastab muusikas üksainus... pikk paus...



Tundmatu autor. Laadapiltniku tööplats.

MUSTAKASTIMEHED



Tundmatu autor. Aadu Villberg umbes 1920. aastal.

1990. aasta suvel kohtasin Tallinnas Raekoja platsil noort päevapiltnikku, kes oli kolmjalale üles seadnud oma reklaamfotod ning lubas kõigile soovijaile teha pildi valmis ca 15 minutiga. Tellijaid paistis jätkuvat, sest nõõrile riputatud veel niiskeid pilte käidi hoolega taga nõudmas. Tundsin huvi, kuidas ja kus need fotod nii kiiresti valmis tehakse. Nagu selgus, seisis sealsamas lähedal presendiga kaetud «Ziguli» ning selles kogu laboritöö käiski. Madis Veskimägi (nii oli meditsiinitudengist noorhärri nimi) ootas ära kolm-neli klienti, plõksutas neist võtted ning läks autosse filmi ilmutama. Otse märjalt negatiivilt ko-

peeris ta pildid (suuruses 24×30 cm) plastikalusega paberile (kinnitamine ja pesemine nõuab vähem aega). Suurenda- ja laborilamp said voolu autoakult, vesi oli kanistritega kaasa võetud — mida sa hing veel vajad!

Ma pole uurinud meie praeguste tänavapiltnike ettevõtmisi, kuid tavaliselt ju tehakse fotod valmis kas järgmiseks päevaks või saadetakse koju kätte mõne aja pärast — nendega võrreldes oli Veskimägi tööpoolest kiirpiltnik. Kelle juures laseksite teie pildistada, kui üks mees annab pildid kätte poole tunni pärast (soovi korral veel rutem), teine aga jumal teab millal? Muidugi 19

valite kiirema mehe, eriti kui näete, et töö kvaliteet on ühesugune. Päris loomulik, et säärast konkurentsi ei soovi keegi ning Veskimäele lubatigi lihtsalt kere peale anda, kui kähku jalga ei lase.

Seoses eelöelduga meenub Eesti fotoelu 50—70 aastat tagasi. Tol ajal olid kiirpiltnikud Eestimaal küllalt levinud nähtus. Maal rändasid need mehed sageli jalgratastel, liikusid jõlast külla, laadalt laadale, püüdsid jõuda pulmadesse ja matustele, rehepeksu juurde ja heinaltalgutele — kiirpiltnikud jäädvustasid eestlase igapäevast elu loomutruumaltki, kui tegid seda kõrgelt professionaalsed ateljeepiltnikud linnades (oli ju piltniku juurde minek ikkagi tähtis ja pidulik ettevõtmine, milleks pandi selga püha-päevariided ning mille juures näodki väljendasid pigem öndsust ja rahulolu kui igapäevamuresid). Kuid leidis linnadeski mustakastimehi (niimoodi kutsuti kiirpiltnikke nende suurte kaamerate tõttu) ning nende piltidele jäädvustus eestlaste igapäevaelu ja karakterid, sünnid ja surmad, pulmad ja varrude. Kiirpiltnik oli ajaloo kroonik samuti, nagu oli seda iga fotoamatöör või meisterfotograaf. Tõsi küll, nad ei kleepinud oma fotosid soliidsetele pappalustele, ei löönud piltidele taha aurahadega kaunistatud firmatempleid, kuid see-eest küsisid nad oma piltide eest vähem tasu kui «suurmeistrid». See viimane saigi tüli-õunaks kiirpiltnike ja meisterfotograafide vahel. Kuna kahekümnendail aastail ei nõutud fotograafina töötamiseks min-geid kutsepabereid, siis proovisid oma kätt ja saatust õige mitmed hakkamist täis inimesed, see aga vähendas seniste tuntud päevapiltnike klientide arvu. Loomulikult püüti rakendada mingeid abinõusid, et tülikaist mustakastimees-
test lahti saada. Tuntud fotoprofessionaali Peeter Parikase eestvedamisel asutati 1936. aastal Eesti Meisterfotograafide Ühing, kelle esmaseks ülesandeks sai «korra jaluleseadmine» fotograafide atesteerimisel ning kutsetunnistuste andmisel. Kuna kiirpiltnike töödele võis sageli ette heita meie mõistes amatöörlikkust (ei saanud ju parginurgas või linnaplatsil valida valgust, tihti peale jäi detailide läbitöötlus tagasihoidli-kuks, portreid peaaegu ei tehtudki), siis leidsid ateljeefotograafid just selle taga nupu, millele juhtida ametivõimude sõrm. Aga lubage, et räägin kõigest järjekorras.

Kõigepealt, mis asi on kiirfoto? Lühidalt võiks öelda nii: see on foto, mis saadud pildistamisel fotopaberile (tule-
museks negatiiv) ning sellest ülepildista-

misel teisele fotopaberile (tulemuseks positiiv). Võrreldes klaasnegatiiviga, võimaldas fotopaber kiiremat töötlemist ja tänu sellele saigi fotod valmis teha kohapea: laadadel, pulmades, matustel, tänaval, rannas — kõikjal, kuhu kogunes rahvast ning võis tekkida soov end fotograaferida lasta. Kogu «laboritöö», st ilmutamine ja kinnitamine, tehti kaamera sees! Aparaadiks oli suuremõõtmeline kast, mille ühes otsas paiknes objektiiiv, sisse aga mahtusid ilmutaja- ning kinnitajavannid ja fotopaberite tagavara. Pildi ilmutust jälgiti musta riide alla pugenuilt aparadi sisse piiludes, kusjuures valgus pääses aparadi läbi küljeseinasse paigutatud punase klaasi (punane valgus ei looristanud fotopaberit). Paberile saadud negatiiv asetati objektiiivi ette spetsiaalselt konstrueeritud hoidjasse (asus objektiiivist fikseeritud kaugusel ning võimaldas negatiivi täpse reprodutseerimise teisele fotopaberile, mis asus kaamera sees). Pärast säritust ilmutati ja kinnitati teinegi fotopaber ikka sealsamas — aparadi sisemuses, ning foto oligi valmis. Kinnitatud foto ei kartnud valgust ning selle võis aparadist välja võtta. Veel veidi solgutamist veeämbris ning tellija võiski pildi kätte saada (kuivatamine jäi kliendile koduseks tööks).

Sageli kandis mustakastimees kaasas rullikeeratud taustamaale, mis lahtivõetult kujutasid linna- või lossivaateid, tormist merd, luigetiike, mägesid — kõike romantiliselt ilusat, mille foonil klient end igati hästi pidi tundma. Kuid linnades (vähemalt Tallinnas) polnud taustamaalid lubatud ja siis tehti fotod n-ö naturaalsel foonil.

Tallinnas oli kolmekümnendaiks aastaks välja kujunenud kord, mille kohaselt kiirpiltnik pidi temale sobiva tööplatsi linnavalitsusest rentima. Näiteks 1934. aastal anti Tallinna ümbruses välja 7 platsi, kusjuures kõige kallimaks peeti töökohta Pirital — 40 krooni. Poole odavamalt (20 krooni) sai platsi Stroomi rannas ja Kose metsas; vaid 10 krooni maksti platside eest Koplis, Risti-Liival, Kloostrimetsas ja Veskimetsas. Küllap arvestati rendisumma määramisel paiga populaarsust ja külastatavust ning sellest lähtuvalt ka oletatavat sissetulekut. Peremeheta ei jäänud ükski plats ning enamasti töötas üks ja seesama mees oma sisseharjunud kohal mitu sesooni järjest.

Linnas olid hinnad kõrgemad ning nagu nähtub ühe tuntuima tollase kiirpiltniku Jaan Ennula arhiivist, tasus ta oma platsi eest Nunne tänaval Balti

jaama lähedal 60 krooni (teised platsid asusid Viruvärava mäel, Jaani kiriku ja Russalka juures, Harjumäel, Rannavärava mäel, Patkuli trepil, Reaalkooli kõrval langenute mälestussamba juures, Estonia puisteel).

Määramatum oli rändfotograafide elu. Ei teadnud ju kunagi täpselt, kuhu õhtuks välja jõutakse, kas öömaja leitakse, kas ka pildisoovijatega näkkab. Viljandimaa mehe Andres Teori 1990. aasta oktoobris jäädvustatud meenutuste põhjal võis päevapiltnik tööst küll kenasti ära elada, kuid eks vahel tulnud tüdimus peale kah. Jalgrattaga rändas ta risti ja põiki üle Eesti, vaheldusid paigad ja inimesed, reisi pikkus sõltus sellest, kui palju oli kaasa võetud fotopaberit. Kui juhtus, et aparaadi ette sattus suur pulmaseltskond, tuli pilte kopeerida hunnikute kaupa ning oligi reis selleks korraks läbi. Samas aga oli taskugi raha täis ning paar kuud võis niisama lulli lüüa.

Kiirpiltnik Hilda Kepp Tartust meenutab (oktoober 1990), et tema suurim ühe päeva sissetulek oli Põlva surnuaiapähal, kui korraga teenis 10 krooni. Tartus renditud platsil Baeri ausamba juures, kus Hilda Kepp töötas koos abikaasa Gustav Sõukandiga, sõltus teenistus paljudest fotograafist mitteolenevatest asjaoludest.

Oma töö lihtsustamiseks ja kiirendamiseks mõtlesid piltnikud välja «ratsettepanekuid». 1924. aastal said Tallinna kiirpiltnikud Jaan Ennula ja Eduard Viidas patendi aparaadile, millel ühe objektiiviga asemel kasutati korraga kuut. Nagu mäletate, pildistatakse kiirfotograafia meetodil otse fotopaberile ning tehakse siis saadud pildist reproduktioon teisele paberile. Ühe säritusega üks foto! Uue aparaadiga sai sellisama ühe reprovõttega korraga kuus väikest pilti ühele paberile! Fotograafil jäi üle vaid kaart kuueks lahti löigata. Kui palju niisugust aparaati kasutati, pole täpselt teada, kuid Jaan Ennula arhiivis leidub selliseid võtteid hulganisti.

Kiirpiltnike oma organisatsioon asutati 24. märtsil 1930. aastal ning see sai nimeks Eesti Kiir-Foto Ühing. Otsekohe hakati liikmetele välja andma meistritunnistusi: Jaan Ennula oma kannab kuupäeva 28. märts 1930 ning sellele on alla kirjutanud ühingu abiesimees A. Rosenvald, eksperdid Loik ja Jürgenthal ning sekretär A. Tammis. Miks ei kinnitanud meistritunnistust ühingu esimees? Ei tea, võib-olla oli esimeheks Jaan Ennula ise?

Kutsetunnistuste väljaandmine oli väga ettenägelik käik, sest vaid mõned aastad hiljem langesid kiirpiltnikud meisterfotograafide eespool mainitud rünnaku alla: taotleti kõigilt päevapiltnikelt kutsetunnistuse nõudmist. Vähemalt mingi aja said kiirpiltnikud end kaitsta oma ühingu tunnistustega, seda eriti «lihtsurelike» ees, kes fotograafide omavahelistest klememistest vaid lehest lugesid ning nende erialaprobleemidest õieti midagi ei teadnud. Kuna tegelikult aga nõuti enda registreerimist Kutseoskusametis, siis ei maksnud kiirpiltnike ühingu tunnistus tegelikult midagi.

Samal ajal nõudis Eesti Meisterfotograafide Ühing, et kõigilt profifotosse pürgijailt tuleks nõuda tõsise fotoeksami sooritamist. Eksamikavade koostamisega püüti latti asetada nii kõrgele, et kiirfotograafid (ning kindlasti enamik teisi- gi piltnikke) selleni ei küüniks. Kui 1935. aastal Tööoskusametist järele päriti, selgus, et meistritena fotograafia alal olid end registreerinud järgmised piltnikud: V. Lemberg, P. Parikas, A. Jurich ja M. Oömann Tallinnast; A. Staden, J. Sildnik, J. Kiiber, E. Kangro, J. Zernand, J. Eckbaum, A. Lomp ja L. Neumann Tartust; J. Riet ja A. Kukk Viljandist ning M. Pressmann Imastus. Kuid fotograafia tööala ei hõlmanud kiirfotot, viimane eksisteeris Tööoskusametist omaette ning sel alal oli registreeritud vaid üksainus mees — Jaan Ennula. Paberite järgi oli siis 1935. aastal Eestis vaid 17 tõeliselt head fotograafi — registreeritud! Aga tegelikult?

Kutsetunnistuste ja erialaste eksamite sooritamise nõudmist võis ju pidada võitluseks fotode kvaliteedi eest. Peale selle aga kasutas EMFÜ oma konkurentide pitsitamiseks hoopis proosalisemaid võtteid. 1936. aasta tehti Tallinna linnavalitsusele ettepanek piirata kesklinnas kiirpiltnike töölubade andmist. 12. oktoobril 1936. aastal pidaski majanduskomisjon põhimõtteliselt vajalikuks kesklinnas asuvate kiirpiltnike arvu piiramist, 22. oktoobril ühines selle otsusega linnavalitsus. Küllap aga eraldati EMFÜ arvates 1937. aastal platse ikkagi liiga palju, sest 23. augustil 1937. aastal esineti veelgi kategoorilisema ettepanekuga: kaotada kiirpiltnike tööplatsid kesklinnas hoopiski! EMFÜ saatis oma ettepaneku siseministrile, majandusministrile, Tööstusliku Kutseoskuse Nõukogule, Tallinna linnavalitsusele ning muu hulgas võis tekstist lugeda järgmist:

«Samuti lubamatu on näha ja majanduslikult otse pillamine on nn «mustakastimehed», kes töötavad linna käidava-



Tundmatu autor. Olga, Tips ja Hilda Tartus 1. septembril 1935.



Tundmatu autor. Tartus.

Tundmatu autor. Vilja masindamine Vastse-Kuuste vallas Koha külas 1930—1935. aastate paiku.





Tundmatu autor. Kiirpiltnik Jaan Ennula koos abikaasa Elviinega Tallinnas umbes 1920. aastal.



Tundmatu autor. Arved Pootsmann Haiba laadal 9. mail 1928.

Tundmatu autor. Kiirpiltnike üks meeliskulissidest — auto.



mates kohtades tänavafotograafidena. Need on rahva kunstimaitse labastajad ja iluks pole nende notsikud ja topsikud ka ühelegi platsile. Vähemarenenud maitsega inimesed, kes ei suuda vahet teha maitserikka ja maitsetu pildi vahel, meelitatakse nende ülesvõtte kasti juurde hüüdsõnaga «ruttu ja odavalt». Nende ülesvõtte aga pole esiteks mingsugune pilt, sest lühikese aja jooksul muutub see luitunud paberitükiks, mis pärast tellija on lihtsalt oma raha maha visanud, teiseks aga on kutseline töömees jäänud ilma tellimisest. Kiirpiltnikud ei tööta mitte ainult oma seisukohal väljas, vaid lähevad, kuhu neid kutsutakse, ja täidavad suuremaidki tellimisi oma korteris ja seda ajal, mil kutselistel fotograafidel on töötamine keelatud. Välisriikides pole lubatud neil töötamine südalinnas ja platsidel, meil on nad aga kujunenud iluasjaks pea iga tänava nurgal. Isegi riiklikud ja omavalitsusasutused jätvavad sagedasti kutselise fotograafi kõrvale, maksud aga lasuvad ainult kutselistel fotograafidel.»

Kas tuleb kirjas esitatud pretensioon võtta tõena või pidada neid kadedusest sündinud pealekaebuseks? Küllap on selles nii üht kui teist. Nagu eespool juba märkisin, sõltus kiirfotode kvaliteet eelkõige töö spetsiifikast, kuid hea meistri käes oli lõpptulemus igati korrektne. Olen minagi näinud ebateravaid, liiga tumedaid, pleekinud ja muudegi vigadega fotosid, kuid nende kõrvale võib tuua sama palju igati korrektseid ning «tavalise» fotoga «võrdseid» töid. Muidugi polnud tänavapiltnikul töö kvaliteedis võimalik konkureerida ateljee-fotograafiga (eeltingimused olid liiga erinevad), kuid küllap kartsid EMFÜ tegelased kõigepealt seda, et kiirpiltnikud napsavad nende nina eest palju potentsiaalseid kliente. Sest kui lugeda Jaan Ennula seitsme aurahaga pärjatud reklaamilehte, siis valmistas ettevõtte «Konkurents» (koos A. Rosensvaldiga) «...suurendusi, vähendusi ja paljundusi teistelt piltidelt, tegi fotosid välispassidele, isikutunnistustele, raudteepiletitele, püssilubadele, koolitunnistustele, kaitseliidu tunnustustele, sadamatunnistustele, raudtee isikutunnistustele, politseis registreerijatele ja igasugu kutsetunnistustele, rinnakaplitele ja sörmusekivide alla, perekondlikest gruppidest kuni 100 inimeseni. Töö on kiire ja selge ja töö eest täieline vastutus». Viimane kinnitus leidis kordamist kõigis lühikuulutusteski, mida hr Ennula pidas vajalikuks ajalehtedes avaldada. Pange tähele — töö on kiire ja selge! Kuna

paljudele kiirpiltnikele just fotode «selgus» (ebateravus, hallus, pleekimine) probleemiks oli, ning just see andis professionaalide kätte trumbi ülemänguks, siis pidigi oma töö head kvaliteeti igal võimalikul juhul toonitama. Mis puutub aga fotode nn maitsekusse, siis püüdsid kiirpiltnikud end ajaleheski kaitsta. Artiklist «Millest Tallinnas räägitakse» leiame järgmised read:

«Tallinna elukutselised kiirpäevapiltnikud võivad uhked olla oma töö peale, mis nad valmistavad mõne minuti jooksul. Töö on alati loomuliku ilmega. Kiirpäevapiltnikud ei määri pilte mitte tahmaga ega musta värviga, mis inimese nägu moonutab ja varsti pealt ära läheb, nagu teevad mõned tubased päevapiltnikud oma laboratooriumis. [---] Kõik Tallinna korralikum publikum lasseb ennast alati vabas looduses fotografeerida. Seda enam, et hinnad kiirpäevapiltnikudel on võistlemata odavad, töö aga maitserikas ja hea, mille eest nad ka täielikult vastutavad. Tänavkiirpäevapiltnik on kõigile alati kättesaadav. Kõige paremad kiirfotograafid on Tallinnas Pika tänava lõpul Rannavärava mäe all elektrijaama ees hr. Viidas, ja Nunne tänava ääres Balti vaksali ees pargis foto «Konkurents» omanikud hr-d Kärsmann ja A. Rosensvald.»

Niisiis ei pidavat kiirpiltnike fotod ajahambale vastu seetõttu, et mehed ei oskavat/viitsivat korralikult töödelda, ateljeepiltnikud aga retušeerivat pilte säärase vahenditega (tahm), mis ajapikku fotolt maha tulevad. Etteheited on vastastikused.

Ajalehtedes kemplemise kõrvale oli hoopis tõsisemaks sammuks EMFÜ ettepanek, et Tööoskusalmetis ühendataks kiirfoto tööala fotograafia tööalaga. See oleks tähendanud kõikide piltnike võrdsustamist ning selle tulemusel kiirpiltnike loodetavat kadumist (ega nad fotograafide raskeid kutseksameid niikuinii sooritada suuda!).

1937. a. 19. märtsi «Vaba Maa» avaldab Mõtleja Kodaniku arvamus, mille järgi mestripaberite nõudmine kaotab maal fotograafi leidmise võimaluse. Kui külas elav amatöör ei tohi tasu eest pilte teha (see on lubatud vaid eksami sooritanud meistri-le), siis tuleb kõige lihtsama isikutunnistuse pildi saamisekski sõita näiteks 50 kilomeetri kaugusele lähima meisterfotograafi juurde. «Samuti on kombeks maainimestel oma lahkunud omakseid fotoplaadile jäädvustada ja samuti ka perekondlikke sündmusi. Kas siis ühe seaduse alusel sõidetakse

surnuga või kogu pulmarahvaga 50 kilomeetrit eemal asuva fotograafi-meistri juurde?»

Mõtlevale Kodanikule vastab üks Tallinna juhtivamaid professionaale Aleksander Teppor 10. aprilli «Uudislehes». «Ei ole ükski, kes aparadi kätte võtab ja tasu eest pilte vorpima kukub. Kui iga vähik võiks tegeleda fotograafina, tehes tööd tasu eest, kui madalale langeks siis fotograafia kui omast kohast kunstitöö tase? [...] Kiirpiltnikule ei ole fotograafi-meistri ega õppinud töölise paberid mõeldavad seepärast, et nende töö sisuliselt fotograafia kui kunsti taotleva tööalaga midagi ühist ei ole.»

Eesti Kiir-Foto Ühingu aga oli tööalade ühendamise plaanile tõsiselt ning ilmselt küllalt põhjendatult vastu, sest 26. märtsil 1938. aastal toimunud läbirääkimistel EMFÜ ja EKFÜ esindajate vahel (Käsitöökojas A. Jurichi kutsel) ei jõutud fotograafia ja kiirfoto tööalade ühendamise suhtes kokkuleppele.

Sõda selle ümber, kas lubada kiirpiltnikel töötada kesklinnas või mitte, oli tõstnud konkurentsi tänavapiltnike endigi vahel. Juba 1936. aasta 3. detsembril kirjutab «Vaba Maa» omavahe- listest jõukatsumistest Eesti Kiir-Foto Ühingu liikmete ja nn vabade kiirpilt- nike vahel. Oli tekkinud rebimine järg- miseks aastaks rendilepingute saamisel. Kirjas linnavalitsusele palus EKFÜ kõik võimalikud töökohad endiselt rentida vaid ühingu liikmeile, kuigi oli teada, et «vabakutselised» pakuvad hoopis kõrgemaid hindu: Harjumäe eest 150 krooni, teiste kohtade eest koguni 250 krooni. Kuidas vägikaikavedamine lõppes, võiks selgitada arhiivitoimikuid uurides, üldiselt jäid aga kiirpiltnikud endiselt töötama. Igasuguste sagimiste tulemusena aga oli Jaan Ennula kao- tanud platsi Nunne tänaval ning 1936. aasta hooajaks rentis ta 10 krooni eest endale tööpaiga Kloostrimetsas.

Kõike eespool toodut lugenud, peaks olema päris selge, et ega see fotograafi- de töö meelakkumine küll olnud, muud- kui aga mõtle selle peale, kuidas teistele kõikaid kodaraisse loopida. Kuid paistab, et kiirpiltnikud niisama muidumehed ka ei olnud ning vastupidavust ja huumorimeelტი paistis neil jätkuvat. Jaan Ennula arhiivis on kolm grupi- pilti, mil ühel ja samal päeval jääd- vustatud kuus kiirpiltnikku (et päev sa- ma, selgub riituse järgi). No mis siis sellest, eks pilte võinud ikka teha, ütlete nüüd, kuid mulle on sümpaatselt intri- geeriv see, et need fotod on tehtud Tallin-

na kõige tuntumates ateljeedes («Esto- Foto», Aleksander Teppor, Aleksander Jurich), seega just nende juures, kes kõige enam kiirpiltnike-vastast sõda pidasid. Milline sündmus, milline põhjus viis kiirpiltnikud just nende juurde? Oli see lepituse otsimine? Või pila?

Omaette mured tekkisid 1940. aastal. Uus kord tugevdas kontrolli päevapilt- nike üle ning töölubasid polnud enam nii lihtne saada. Kuid siiski saadi ning septembrikuust alates kuni aasta lõpuni oli Jaan Ennula tööloba jälle olemas! Lepingu 3,5 kuuks töötamiseks oma kodus Kopli t 39 hoovil ning Nunne tänava ääres pargis (jälle linnas tagasi!) kinnitas Tallinna linnavalitsuse majan- dusosakond 17. septembril 1940. aastal (aluseks sõjavägede ülemjuhataja mää- rus 18. juunist 1940. a ning Siseminis- teeriumi Tallinna Harju Prefektuuri luba 9. augustist 1940. a).

Mida tegid «uue korra viljastavates tingimustes» meisterfotograafid? EMFÜ juhatuses koosolekul 16. juulil 1940 «... otsustati ühingu edaspidist tege- vust vastavalt ümber korraldada ja astu- da kiire korras samme fotograafia alal töötajate ametiühingu loomiseks». Protokollile kirjutasi alla P. Parikas, M. Öömann, O. Artus. Järgmisel koos- olekul otsustas EMFÜ juhatus kokku kutsuda peakoosoleku, mille tuleks aru- tusele «kõigi kutseliste fotograafide organiseerimise küsimus üleriiklikus ulatuses». Ilmselt tajuti selgelt, et muu- tunud poliitilises ja majanduslikus olu- korras on päevapiltnike kutseühendus vajalik. Kuidas aga sai nüüd mõeldavaks k o i k i d e piltnike ühendamine, kui seni polnud kiirpiltnikega kuidagi ühist keelt leitud? 30. juuli «Rahva Häälest» leiame reportaaži sellest, kuidas 29. juuli hommikul kell 9 ja 10 minutit sõitis erirongiga Moskvasse ENSV Riigivoli- kogu delegatsioon, et «üle anda NSVL Ülemnõukogule riigivolikogu deklarati- sioon Nõukogude Liiduga ühinemiseks». Samas ajalehes aga ilmus fotograafegi puudutav teadaanne — «Päevapiltnikud asutasid ühise ametiühingu». Sellest võime lugeda, et toimus Tallinna päeva- piltnike üldkoosolek. Sissejuhatava kõne pidas kiirfotoühingu esimees Jaan Ennu- la, kes «valgustas olukorda endise valit- suse ajal, millal ametiasutustes ei ilmuta- tud töötajale vastutulekut. Kiirpilt- nikud olid eriti halvast olukorras, kuna neilt nõuti platsi eest väga kõrgeid mak- susid.

Tervitati vabariigi valitsust ja Ame- tiühingute Keskliitu. Otsustati ühineda suureks fotograafide ühinguks, kus ei

tehta vahet tubaste ja tänavapildistajate vahel. Juhatusse valiti J. Ennula, Meltsas, Pöltsam, Saarpuu, Niid, Nigul ja Lepp.

Lõpul saadeti tervitusi punaarmeele ja suurele Stalinile hüüti kolmekordne hurraa.»

Niimoodi siis! Uus kord oli võrdsete kord ning loomulikult pidi võrdsustama fotograafidki. Eriti, kui sedasama olid teinud näiteks uksehoidjadki (samast ajalehest võis lugeda, et oma kutseühingu asutamisel saatsid uksehoidjad tervitusi «...Ametühingute Keskliidule, sotsiaalministriale, vab. valitsusele, N. Liidu ametivendadele, E. Kommunistlikule Parteile ja töötava rahva juhile Stalinile.»).

Kuhu aga kadusid meisterfotograafid? Olid ju nemadki tahtnud luua päevapiltnike üleriikliku kutseühingu, nüüd aga polnud kõnealuse värskest loodud ühenduse juhatuses ainsatki meisterfotograafi. Kas jõudsid kiirpiltnikud tegutseda kiiremini kui EMFÜ? Mida see neile andis? Mida see üldse eesti fotograafidele andis?

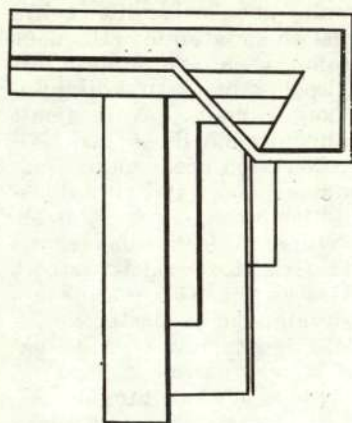
Nagu näitab Jaan Ennula järgmise aasta leping (nüüd juba Tallinna TRSN TK Kommunaalmajanduse Osakonna Heakorra Valitsusega), sai ta tagasi oma endise platsi raudteejaama vastas Nunne tänaval (tasu 280 rbl). Lisaks lepingule tuli nüüd taskus kanda 9. augustil 1940. aastal väljastatud Sise-ministeeriumi Tallinna-Harju Prefektuuri luba, milles öeldi järgmist: «...on lubatud Tallinnas väljaspool kinniseid ruume sissepakitult kaasas kanda kiirfotoaparaati ja kiirpäevapildistada Tallinnas Kopli tn. nr. 39 maja hoovi peal asuval platsil ja Nunne tän. äärses pargis. Kehtivate seaduste ja määrustega päevapildistamiseks keelatud sõjaväeliste objektide päevapildistamine on keelatud. Samuti on keelatud päevapildistada Eesti ja N. Liidu sõjaväeasutusi, laagreid, relvi ja muid esemeid, samuti maju, ruume, kus asuvad NSV Liidu sõjaväe asutused, sõjalaevu ja sadamaid, lennuvälju ja angaare. Alus: Sõjavägede Ülemjuhataja määrus 18. VI 1940.»

Ilmselt tekkis fotograafil siiski min-geid arusaamatusi venekeelsete ametivõimudega, nii et 25. juulil 1941. aastal anti Ennulale sama valitsuse venekeelne tunnistus, millele 27. juulil omakorda kirjutas resolutsiooni Tallinna garnisoni komandöri abi kapten A.? (täpsustades, et lubatud on teha isikute üksikfotosid). Paberid aitasid ning Ennula jätkas pildistamist.

Ajad aga muutusid taas ning 1942. aastal pidi kiirfotostamise platside eest tasuma markades. Ühtekokku renditi välja 23 tööpaika, kusjuures kõige kallimad olid Viruvärava mägi ja Valli tänav Viru värava juures (200 RM), kõige odavamad aga Kose metsas, Kloostrimetsas, Veskimäel ning Merimetsa teel, hipodroomi plangu taga (10 RM). Kõrgelt hinnati Patkuli treppi (100 RM) ning Jaani kiriku lähikonda (150 RM).

Jaan Ennula töötas endiselt Nunne tänaval. Veel 10. mail 1944. aastal pikendas ta oma platsi rendilepingu, kuid ilmselt oli see tehtud igaks juhuks: südamehaigus kippus tugevale mehele kallale ning ega pildistamisest enam suurt asja saanudki. 29. juunil 1944. aastal Tallinna I politseijaoskonna komisari vormistatud dokumendist loeme, et Ennula ei ole teeninud sõjaväes ega omakaitset, ei oma sõjalist ettevalmistust ning on kõlbmatu omakaitse-teenistusse, ning lisaks muule — ei tööta! Jaan Ennula suri 4. veebruaril 1945 ning on maetud Liiva kalmistule.

Siinkohal võikski loo kiirfotograafidest lõpetada, sest pärast suurt sõda tänavapiltnikud enam «tööle ei ilmunud», ometi aga ei tähenda see, et kiirpiltnikud kogu maailmast just sel ajal kadusid. Vastupidi, veel 70. aastail nägin Jerevani ühes pargis kohalikku kiirpiltnikku, 1981. aastal aga jälgisin samasugust meest Ateena akropolil (muide, ta oli ühel ja samal kohal töötanud juba 50 aastat). Täna on klassikaline kiirfoto paljalt atraktsioon ning turistide maiuspala, vähemalt kahekümne aasta jooksul (1920—1940) aga oli tal kindel missioon Eestimaa eluolu ja inimeste jäädvustamisel. Käesolevas loos oli põhiliselt juttu Tallinna piltnikest, kuid samasuguse tähelepanu on ära teeninud külapiltnikud ning rändfotograafid. Kui palju neid Eestimaal üldse olla võis, neid kiirpiltnikke, mustakastimehi?



QES?

Poola maailmamainega lavastajate hulgas on mitmeid, kes on teatrisse tulnud kujutava kunsti kaudu ja tuntud ka kunstnikuna — Tadeusz Kantor, Józef Szanja, samuti Andrzej Wajda. Ka Jerzy Grzegorzewski kuulub nende hulka, kellele teater ei ole poliitiliseks tribüüniks ega kantsliks, kust peetakse moraliseerivaid jutlusi. Grzegorzewskile on teater koht, kus ta loob tegelikusest oma, subjektiivse visiooni.

JERZY GRZEGORZEWSKI



Teatriga hakkas Jerzy Grzegorzewski (sünd 22. VI 1939) aktiivselt tegelema juba Łódźi Riiklikus Kõrgemas Kunstikoolis õppides. 1962. aastal lavastas ta seal üliõpilastega S. I. Witkiewicz'i «Kingsepäev». Selle lavastuse puhul heitsid kujutava kunsti õppejõud hiljem kunstniklavastajaks (st visuaalse lavastuslaadi pooldajaks) tituleeritud Grzegorzewskile ette liigset literatuursust. Kunstikooli Grzegorzewski diplomiga ei lõpetanud, rõivaste projekteerimist õppiva tudengi diplomitöö «Elegantse daami kapp» ei pälvinud õppejõudude heakskiitu. Grzegorzewski püüdis ajaga kaasas käiva kaunitari näidisgarderoobiga populariseerida ideed, et riided peaksid inimest kaitsma maailma hädahohtude eest, nagu näiteks linde nende sulestik.

GRZEGORZEWSKI POOLDAB TEATRIT, KUS PILT PREVALEERIB SÕNA EES

Õpingud Varssavi teatrikoolis kulgesid aga viperusteta ning 60. aastate teisel poolel tuli Grzegorzewski kutselisse teatrisse koos põlvkonnaga, keda Poola ajakiri «Teatr» nimetas «noorteks andekateks», nagu Maciej Prus, Roman Kordziński, Izabela Cywińska (Poola praegune kultuuriminister). Debüütlavastus, Websteri «Valge kurat» (Łódźi S. Jaraczi nim Teater), oli tugevate Genet' mõjutustega, selles neurootilises kujutlusmängus põgeneti teatraalsete visioonide maailma. Kujunduslikust küljest näitasid looja isikupära järgmisedki lavastused: Wyspiański «Pulmad» (1969), Krasinski «Irydion» (1970), Tšehhovi «Kajakas» (1971), Sophoklese «Antigone» (1972) ja Genet' «Palkon» (1972). Enamasti oli Grzegorzewski ise oma lavastuste kujundaja ja kostüümide autor.

Ehkki Grzegorzewski pooldas teatrit, kus pilt prevaleerib sõna ees, ei sarnane tema lavastused maalidega, pigem kujutavad need liikumise ja dekoratsioonidega dünamiseeritud ruumi. Tema arhitektuurilis-ruumiliste eksperimentide alguseks oli «Palkon», mida esitati lavalt ja külgmistelt röödudelt (revolutsiooni-steenid). Vaatajad istusid keskmisel röödul (roosa kangaga kaetud parter oli tühi). «Palkonile» järgnes lühike ja tormiline tööperiood Varssavi teatris «Ate-neum». Lavastaja dramatiseeritud Kafka «Ameerika» (1973) esitamisel kasutati vaatesaalina väikest saali, lavana aga garderoobi, fuajeed, suitsetamisruumi ja 27

puhvetit. «Ameerika» algas kohe pärast etenduse lõppemist suures saalis, publik istus väikeses saalis ja jälgis läbi avatud lükandukse suure saali etenduselt lahkuvaid vaatajaid. Viimased tunglevad garderoobis, märkamata, et neid jälgitakse, et nad kujutavad Grzegorzewski lavastuses hiigelauriku reisijaid. On palju lärmi, inimesed kõnelevad valjusti. Eeslaval vestleb aga Karl juba katlakütjaga. Aegamööda jääb vaiksemaks, teater tühjeneb — tekib tühjus, millesse inimene näib uppuvat. Tegelased ekslevad mööda kafkalikke koridore. Grzegorzewski heitis «Ameerikast» välja kõik sotsiaalsed momendid, näitas seda kui inimese saatuse metafoori.

Veelgi kaugemale minevaks sellesuunaliselt katseks oli Joyce'i romaani «Ulysses» XV peatüki dramatiseering «Bloomusalem» (1974), mille esimest vaadust esitati tavalisel laval, teist aga fuajees, garderoobis, treppidel, seetõttu liikusid vaatajad näitlejate suhtes, mitte vastupidi. Esimese vaatuse ajal istusid vaatajad justkui lavale avanevas mustade seintega telgis. Lavalt esitati Leopold Bloomi hulkumist öises linnas, tema alandust ja triumfi, puhtust ja pattulangemist. Kõiki pilte demonstreeriti üheaegselt, üksteisesse sulanult. Juhuslikud möödumised, kergete elukommetega naised, sõdurid, politseinikud — kõik sulasid iiri ballaadi saatel üheks kollektiivseks hallutsinatsiooniks. Lavastuse teine osa kulges fuajees: selle ühes nurgas, garderoobis, asus lõbumaja, kus moosekantide keskel istus Dedalus, halli teises otsas tegutses neidudes ümbritsetud Bloom. Hallis jalutasid vaatajad, kes kuulsid dialooge ja monolooge üheaegselt mõlemalt poolt. Sellises laialipillatuses läks kaduma sõnade mõte, ent Joyce'i teose atmosfäär säilis. Etenduse lõpul Bloom ja Dedalus kohtusid ning siirdusid neid saatva publiku saatel teatri väljapääsu poole. Väljas istusid nad ootavasse musta limusiini ja sõitsid minema.

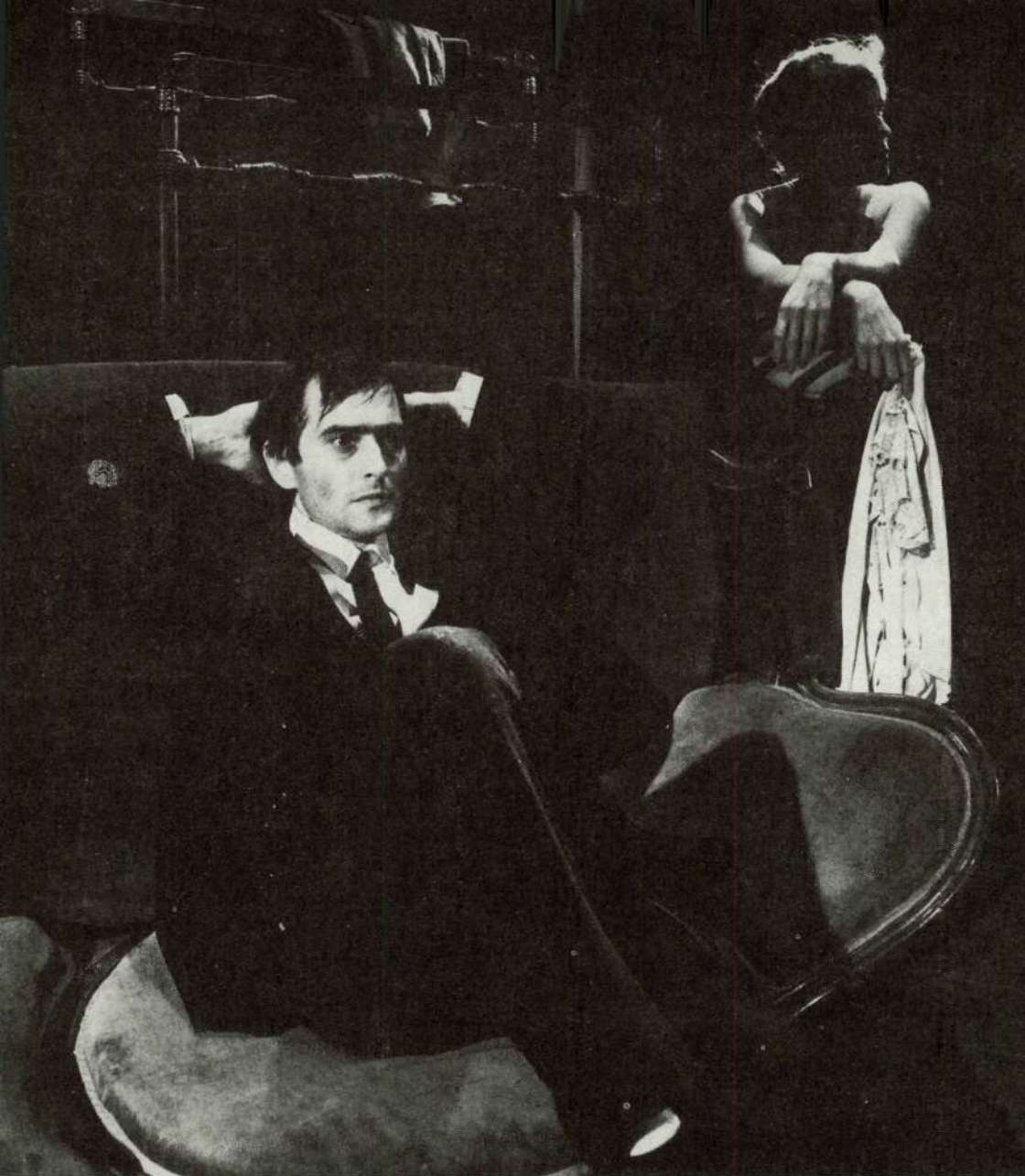
WROCLAW JA KRAKÓW — LAVASTUSED UNENÄOLISES RÜTMIS

1975—1981 töötas Grzegorzewski Wrocławis *Teatr Polski*'s (1978. aastast kunstilise juhina) ning samal ajal tegi tihedat koostööd Krakówi *Stary Teatr*'iga. 1976. tõi ta Wrocławis lavale Witold Gombrowiczi «Laulatuse». See näidend oli Grzegorzewskile ideaalne materjal, et oma teatrimõtet realiseer-

rida, kirjaniku ja lavastaja fantaasia langes suures osas ühte. «Laulatuse» tegevus toimub unenäos, mille kohta Gombrowicz ise on kirjutanud: «Unenäos on kõigel kohutav ja arusaamatu tähendus, miski pole tähtsusetu, kõik puudutab meid sügavamalt ja valusamalt kui kirgede hõõgumine ilmsi...» Näidendi peategelaseks on poola sõdur Henryk, kes viimase sõja ajal Prantsusmaal sõides kodumaa järele igatseb. Henryk näeb und ja loob samaaegselt selle faabulat. Grzegorzewski lavastuses ongi peategelaseks uni. Kõik on unenäotoline: laialivalguvad ja üksteisele kihistuvad pildid, lõpetamata tegevus, värelev valgus. Laval olevad esemed on realistlikud, kuid nende kasutamine tekitab ebatavalisi assotsiatsioone. Näiteks pikk ja kitsas purpurne vaip pole mitte ainult kuningavõimu sümbol, vaid kujutab ka selle võimu tahtel valatud verd. Kirikut sümboliseeriv kirikupink muutub lauaga ühendatud kõrtsiks, sealt edasi isakoduks. Näitlejad liiguvad aeglustatud rütmis, sujuvalt. Kui Gombrowiczil oli «Laulatuses» rohkesti paroodia elemente, siis Grzegorzewskil need ei huvitanud, tema püüdis rituaalses vormis jõuda inimelu peidetud kihtideni. Grzegorzewski pöördub tundliku vaataja kujutlusvõime poole, tema lavastused eksisteerivad justkui olemise ja olematuse piiril, uneseisundis, metafüüsilises tühjuses.

Unenäoliselt aeglustatud rütmis toimub ka 1977. aastal Krakówi *Stary Teatr*'is uuesti lavastatud Wyspiański «Pulmad». Sommambuulset rütmil rõhutas veelgi Grzegorzewskiga alaliselt koostööd tegeva helilooja Stanislaw Radwani muusika. «Pulmad» on nostalgiline ja kaeblik ning see pole Grzegorzewski puhul erandlik, suurem osa tema lavastustest ongi sünged, musta värvi — sõna otseses mõttes.

1978. aastal tõi Grzegorzewski Wrocławis välja Tadeusz Rózewiczi jutustuse «Surm vanades dekoratsioonides» rohkeid vaidlusi põhjustanud dramatiseeringu. Vaatajad olid pandud istuma lavale (22 toolirida), tegevus toimus XIX sajandil ehitatud teatrihoone määratus saalis ja rõdudel. Kogu vaatesaal muutus grzegorzewskilikuks «valmis objektiks». Lavastus kujutas tihendatud projektsiooni piltidest, mis ilmuvad inimesele enne surma. Visuaalselt efektse panoraamlavastuse puudusena mainiti, et see on pigem Rózewiczi proosa illustratsioon kui dramatiseering. Wrocławis lavastas Grzegorzewski ka Kafka «Ameerika» uue versiooni (1980), nüüd juba lava-



T. Różewicz «Löks». Varssavi Teatr Studio, 1983. Esiplaanil Franz-Olgierd Lukaszewicz.

karbis. Selle tööga tõestas ta eelkõige tema kui looja kutseoskuse perfektsust. 1982. aastal jõudis Grzegorzewski «Ameerika» versioon lavale Haagis.

**GRZEGORZEWSKI ASUB
VARSSAVI TEATR STUDIO'T
JUHTIMA**

1982. aastal algas Grzegorzewski loometöös uus etapp, ta hakkas juhtima

Varssavi *Teatr Studio*'t, mis paistab teiste poola truppide hulgast silma avangardsema teatrimõtte ja repertuaariga. Juba esimene Grzegorzewski lavastus *Studio*'s, Genet' «Sirmid» (1982), oli teose senistest tõlgendustest üsna erinev ning kutsus esile vaidlusi. Lavastaja heitis kõrvale lineaarse ajalookäsitluse põhjus—tagajärg, selle asemel esitas ta üksikisiku individuaalset irratsionaalset ajalugu väljaspool konkreetset aega.

Teatrisündmuseks kujunes Tadeusz 29



Rózewiczi «Löks», poola 80. aastate väieldamatult sügavaima näidendi lavastus (1983). Franz Kafka perekonna elu kujutavate realistlike stseenide kõrval oli näidendis mitu sümbolistlikku pilti huku lävel seisvatest juutidest. Grzegorzewski loobus naturalistlikest detailidest ning rõhutas universaalseid momente. Rózewiczi tihe tekst mõtestas näitlejate lausa koreograafilist kehavalitsemist, tuntud filminäitleja Olgierd Łukaszewicz Franzina oli täpne ja nüansirikas. Lõpustseenis vehkis surev isa meeleheitlikult kätega nagu suur must lind, et lõpus maha vajuda ja katta Franz oma kehaga. Nagu Grzegorzewski lavastused ikka, pole ka «Löks» ühetähenduslik.

«Bloomusalemist» alates kõige täiuslikumaks autoriteatri realiseerimise ürituseks oli «Maalide aeglane hämardumine» (1985) Malcolm Lowry romaani «Vulkaani all» motiividel. Grzegorzewski loobus siin faabulast, lava ei kujuta ei Mehhikot ega mõnd teist kohta kaardil, samuti mitte interjööri ega eksterjööri. Ometi ei muutunud «Maalide aeglane hämardumine» tühjaks allegooriaks, oma teatraalse konkreetseusega mõjub ta otseselt. Lavastus koosneb üksteisele järgnevaist mitmetähenduslikest piltidest näitlejate simultaanses tegevuses, poeetiliselt lakoonilistest dialoogifragmentidest, pealetükkivast muusikalisest juhtmotiivist. Elulisest kontekstist välja rebitud «maagilised objektid» (pantograaf, klaveriraam, lennukitiivad) saavad uue tähenduse. Grzegorzewski lavastus kujutab inimest, kes elab oma surma poole ja kes iga hetk ootab vabanemist. See inimmaastiku dramatism on omane ka algteosele, Lowry romaanile. Kolmest osast — «Liikuv taust», «Suudluste tänav», «Valküüri asüül» — koosnev lavastus kujutab peamiselt Konsuli deliirseid visioone. Viski abil püüab ta tagasi tuua Ivonne'i armastuse «kaotatud paradiisi» ja alistada möödapääsmatut surma. Kuid kõik on ainult kunagi olnu peegeldus. Lõpuks sureb kummalistes poosides ballansseeriv Konsul sõnadega «Jeesus, miline hale lõpp». Konsuli osa esitava Marek Walczewski lavaintensiivsus on lausa vapustav.

1986. aasta populaarsemaks etenduseks Varssavis oli Bertolt Brechti «Kol-



B. Brechti «Kolmekrossiooper». Varssavi Teatr Studio, 1986. Stseen lavastusest.



«Nõndanimetatud inimkond hulluses» Witkiewicz teoste motiividel. Varssavi Teatr Studio, 1987. Stseen lavastusest.



A. Mickiewicz «Peied — Improvisatsioonid». Varssavi Teatr Studio, 1987. Stseen lavastusest. 31

«Maalide aeglane hämardumine» Malcolm Lowry romaani «Vulkaani all» motiividel. Varssavi Teatr Studio, 1985. Ivonne — Teresa Budzisz-Krzyzanowska, Konsul — Marek Walczewski.



«Suu vaikib, süda laulab» Kálmáni ja Léhari operettide motiividel. Varssavi Teatr Studio, 1988.

mekrossiooper». Publikumenu pandiks oli populaarne teatri- ja kabareenäitleja Pjotr Fronczewski Mackie osas. Ent vaatajaid ootas üllatus. Fronczewski ei mänginud distantseeritult mitte ainult rolli ja esitatava maailma, vaid ka vaatajate ootuste suhtes. Grzegorzewski heitis siingi kõrvale ühiskonnakriitika ning romantilise «agitka» asemel sündis teos, mis rohkem keskendus inimnatuuri sügavamale avamisele. «Kolmekrossiooper» esindas Poolat edukalt BITEF-i festivalil.

1987. aasta märtsis tõi Grzegorzewski lavale Stanislaw Ignacy Witkiewicz teoste motiividel tugineva «Nõndanime- tatud inimkond hulluses». See oli unenäolik lähenemine Witkiewiczile, tema saatusele ja loomingule, selles kohtusid reaalsus ja kujutlusvõime. Lavastuses oli nii nostalgiat kui ka viimase sõja ähvardavat hingust (muusikalises kujunduses oli kasutatud Mahleri ja Honeggeri teoseid). Habemenoaga kõri läbilõikav käsi oli üheaegselt ka dirigendi käeks.

1987. aasta jõulude eel esietendus 32 Grzegorzewski käe all poola romantilise

kirjanduse tähteos, Adam Mickiewicz «Peiete» järgi lavastus «Peied — improvisatsioonid». «Peied» on muutunud poola kirjanduse ja rahva eneseteadvuse arhetüübiks. Grzegorzewski ei näidanud niivõrd «Peieid», kui võrd kollektiivset mälu «Peietest», mitte kirjandustest, vaid 150 aasta vanust müüti. Grzegorzewski lavastus on maagiline rituaal, mis manab esile poolakate kollektiivsesse mälu talletatud pildid. See on kui rahva rahu uni, kus kohtuvad illusioonideta kibe tarkus ja nooruslik mässumeelsus.

Grzegorzewski järgmine lavastus oli aga täielikuks üllatuseks nii kriitikutele kui ka muidu vaatajatele. 1988. aasta mais esietendunud «Suu vaikib, süda laulab» valmis Kálmáni ja Léhari operettide motiividel. Esimest vaatust etendati fuajees. Mitmeid avangardse kunsti ekspositsioone näinud ruumis kõlas nüüd viini valss, tuntud viisid, tegelasteks Silva, Boni, vürst Radjani, Paganini ja teised (draamanäitlejate vokaalsed võimed panid küll imestama). Kõik oleks ju üsna filisterlik, kui teises vaatuses

teatrisaalis toimuv as ei kulmineeruks see vaevumärgatav ironia. Lavasügevuses ilmub nähtavale puhastes värvides maastik ning sellel kaelani liivakünkasse maetud naine — Winnie Samuel Becketti «Õnnelikust päevadest», kes andetult lõõritab operetiviisi «Suu vaikib, süda laulab...». Esimestes ridades, teatrikülastajate ees, istuv «opereti-publik» protesteerib brutaalselt. Maastik ja üksik inimene sellel kattub musta kangaga. Operett jätkub. Kuid selle kibeda metafoori abiga paljastub operetlik idiotism.

TSEHHOVI «KAJAKAS» — SIHILIKULT LAVASTATUD PILT TEATRI KRAHHIST

1988. aasta teisest poolest otsustas Grzegorzewski loobuda *Teatr Studio* kunstilise juhi kohast ning jätkas loomingulisi otsinguid teatri katuse all asuvas väikeses saalis koos väikese mõttekaaslaste trupiga. Juba varemgi oli talle probleemiks konflikt sõltumatu looja ning teatrijuhi-ametniku rolli vahel. Ent peatselt oli Grzegorzewski taas *Studio* kunstiline juht ning 1990. aasta veebruaris sai lavaküpseks järjekordne (juba neljas!) pöördumine Tšehhovi «Kajaka» poole, seekord pealkirja all «Kümme portreed, kiivitaja taustal» (sama pealkirja kandis ka tema eelmine «Kajaka» lavastus, 1979. aastal Krakóvi *Stary Teatr*'is).

Etenduse algul leiab vaataja end tühjaksjäänud teatrist. Räämas krohvseinad, viltused ukSED. Domineerib vana heleda puidu värv, lava näeb välja nagu dekoratsiooniladu. Vabaõhuteatri toolid on korratult laiali, nende all on ka parteri esimesed read. Tšehhovi tegelasteks kehastunud Grzegorzewski näitlejad mängivad tühjade toolide ees, et veel kord rääkida teatri viletsusest. *Teatr Studio* lavastuse peategelaseks on Samrajev, kellele teater on vaid värvikad anekdoodid näitlejate elust, kes armastab itaalia ooperit ja melodraamat. Tema vaatenurk vormib «Kajakas» peituvat draamat ja kannatust. Näitlejad mängivad kord kehvast ooperis, kord vodevillis. Näiteks paneb Niina oma numbri esituse jaoks jalga ujumislestad. Nali on nii labane, et see võis sündida ainult Samrajevi kujutluses. Näitlejad balansseerivad kunstlikkuse ja tehtud naturalismi vahel. «Kümme portreed, kiivitaja taustal» on meisterlikult ja sihilikult lavastatud pilt teatri krahhist. Tingeduseta näitab Grze-

gorzewski, kuidas näevad laval välja «elavad inimesed». Longivad mööda lava, nagu äsja voodist tõusnud.

Grzegorzewski teatris on tihti paljudest asjadest vaikutud. Sageli on kirjutatud tema lavastuste karjувast vaikus. Selline oli ka «Kajaka» lavastus Krakówis, kus pauside ja vaikuse pinge oli viidud viimase piirini, kus Tšehhovi draamast pigistati mürgitilku. *Teatr Studio* lavastus on justkui Krakóvi lavastuse negatiiv. Üleliigsed sõnad varjavad siin tegelaste tegelikku vaikimist. Krakóvi etenduses tõmbus üha enam koomale sisepingete silmus, kõik suundus traagilise finaali poole. Siin on vastupidi. Kõik triivib teadmata suunas. Lõpp on justkui külge kleebitud. Grzegorzewski lõpetab *forte*'s. Nagu ooperis. Dorni äkiline karje oodatud sosina asemel: «Konstantin Gavrilovišt lasi end maha!»

Grzegorzewski loomingut võib iseloomustada Gombrowiczi sõnadega «Laulatuse» kohta: «See on unenägu meie ajast, see väljendab meie aja kannatusi.»

HENDRIK LINDEPUU

VELJO TORMIS — *MUSICUS* *POETICUS*

Veljo Tormise loomingumeetodi kirjeldamisel on ajalooline perspektiiv päris loomulik, ent enamasti on see ikka seotud vaid läänemeresoome folklooriga tema teostes. Tahaksin selle kõrval näha ka teistsugust ajaloolist perspektiivi, mis on minu arvates vähemalt niisama oluline. Kui rääkida kompositsioonimeetodist omaette, siis pole ju oluline, et Tormise kasutatud algmaterjal on nimelt folkloorne, tähtis on vaid, et see on laenatud. See on siis sama, mida renessansiaegse kompositsiooni puhul nimetatakse *cantus prius factus* (lad k — varem loodud viis).

Muusikalise (nagu igasuguse) teksti loomisel võiks kõige üldisemalt eristada kaht meetodit: ühel puhul luuakse korraga täiesti uus tekst simulaanselt selle kõigis kihtides; teisel puhul lähtutakse sama autori või võõrast varem loodud tekstist, jätkatakse, kaunistatakse, kommenteeritakse seda, kusjuures see algtekst pole mitte ainult formaalseks aluseks uuele, vaid on enamasti uue teksti sisuliseks tuumaks. Seda teist võiks nimetada aditiivseks meetodiks. Veljo Tormis kasutab enamasti seda. Iseloomulik on seejuures looja suur respekt, koguni alandlikkus algteksti suhtes, mida Tormis on väljendanud üha tsiteeritavas lauses «mitte mina ei kasuta rahvalaulu, vaid rahvalaul kasutab mind». See alandlikkus ei luba kahjustada algteksti struktuuri, lubab seda vaid täiendada, jätkata.

Tahaksin siinjuures päris mööda minna Tormise folklooril põhinevast loomingust, sest näen sama meetodit alusena ka enamikul teistest teostest. Eriti kui langeb ära laenatud muusikalise materjali kasutamine, seostub see komponeerimislaad ajaloost tuntud kompositsiooniõpetusega, mille järgijat nimetati Saksamaal *musicus poeticus*. Mõiste *musica poetica* on meile tuntud peamiselt XVI ja XVII sajandi saksa muusikateoreetilistest kirjutistest. Termin ilmus käibele pärast 1530. aastat täiendusena vanale jaotusele *musica theoretica/musica practica*. Uus kolmikliigendus on kasutusele tulnud ilmselt Quintilianuse retoorikaõpetuse kaudu, pärit aga Aristoteleselt, kelle järgi on inimvaimul kolm toimimisala: vaatlev (*theoretike*), praktiline (*praktike*) ja loominguline (*poietike*). XVI sajandi humanistidele oli eriti oluline viimase, vaimu loova alge toonitamine. *Musica poetica* ei tähistanud aga mis tahes muusikaloomingut, vaid omamoodi teaduslikku meetodit. Helilooja, keda nimetati *musicus poeticus*, töötas kui õpetlane, eesmärgiks näiteks ühe teksti mõttesisu maksimaalne avamine muusikaliste vahenditega. *Musica poetica*, kui ta polnud enam üldmõiste, vaid tähistas kompositsioonimeetodit, märkis omalaadset muusikalist käsitööd (selle sõna õilsaimas mõttes), kus helilooja opereerib traditsiooniliste, kuulajas ettearvestatud assotsiatsioonide tekitavate kõlavahenditega ja allutab muusikalise teksti mingite muusikaväliste tähenduste avamisele.

Veljo Tormis on kooridele kirjutanud palju nn originaalmuusikat (väga kohmakas mõiste!), see tähendab siis teoseid, millel pole laenatud muusikalist algteksti. Sel puhul on niisuguseks algtekstiks luuletaja loodu. Peab toonitama, et see pole tekstiga muusika puhul mitte alati nii. Helilooja võib sõnalist teksti kasutada mitmeti. Sageli võtab helilooja luuletekstist poeetilise põhitonaalsuse, «meeleolu», sidumata muusikalisi kujundeid otsest poeetilistega ning otsides kompromissi luuleteksti ja loodava uue muusikalise teksti vormstruktuuri vahel. Äärmuslikul juhul võib tekst olla heliloojale koguni tähenduseta foneetiline materjal ja ta võib nime koostada semantiliselt absurdse teksti. Siis on tulemuseks puhtmuusikaline ja esmane tekst. Lähedal teisele äärmusele võib helilooja end aga täiesti allutada kasutatava luuleteksti struktuuri- ja mõteloogikale, tuletades ka heli-

omaette tekstina, ta on allutatud, teisene ja moodustab sõnadega ühtse tervikstruktuuri. Sellise teose loomiseks peab helilooja end «kasutada andma» luuletaja loodud tekstile. Mida enam ta seda suudab, seda mõjuvama teose ta loob. Selle paradoksi on hästi sõnastanud Chr. W. Gluck (1714—1787), kes iseloomustas oma ooperimeetodit nii: «Enne kui ma tööle asun, püüan unustada, et ma olen muusik.»

Aastatel 1978—1982 lõi Tormis sarja poliitiliselt sarkastilisi laule, mis tulid kuulajate ette 1987. aastal tervikliku kontserdikavana Filharmoonia kammerkoori esituses. Laulud on esimesel pilgul muusikaliselt väga lihtsad ja usutavasti on nende mõju kuulajaile seostatud peamiselt hetke vaimse situatsiooniga. Tõepoolest, Tormis justkui ei pürgikski nendega oma muusikaliselt parimate laulude kõrvale, samas aga näib, et siin väljendub eriti selgelt see põhimõte, millest on sündinud ka «Maarjamaa ballaad», «Tasase maa laul», «Laulja» ja teised sellised. Tormis ise ütles selle põhimõtte oma «stagnaaja laulude» programmi nimeks: «Alguses oli sõna».

Veljo Tormis püüab siis nii nagu hilisrenessansi või varabaroki *musicus poeticus* luua algteksti kommenteerivat, kuulajale haaratavaid tähendusi kandvat muusikalist keelt. Kui 1600. aasta paiku oli heliloojal kasutada suur hulk laialt tuntud tähenduslikke figure, siis praegu on helilooja raskemas olukorras: kuulajad on harjunud enam-vähem kõige ja ning helijärgnevuse või kooskõlaga on praegu raske mingit kindlat semantikat siduda. Selles olukorras on tsitaatide kasutamine üheks kindlamaks võimaluseks kuulaja mõtteseoseid suunata. Kui näiteks laulus «Eestlase meel», tekstil

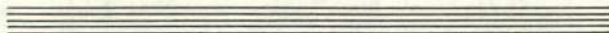
*Eestlane ei heida meelt,
kirbu sita korjab teelt...*

kõlab «Marseljeesi» algusmotiiv, siis on see lihtsalt pila, kui aga «Lojaalsetes laulukestes» kõlab tekst

*Ei saa me läbi Lätita
ja Venemaa meelest ei lähe...*

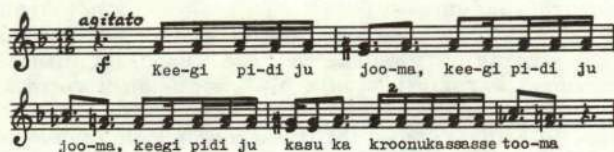
ja teise värsi meloodia toob meelde laulu «Kallis Mari, kaugel elad...», siis ründab helilooja kuulajat mõtteseoste tulvaga, mida viimane päriselt ei jõuagi enesele teadvustada¹.

Kui Tormis oma paljudes teostes mängib tsitaatidega, mis on tähenduslikud eestlasele, siis vajadusel ta ka ületab julgelt selle piiri. Laulus «Eestlase kasu» on vastakuti kaks kujundit:



Näide 1.

ning



Näide 2.

Muusikalised vasted tekstile tulevad maailma klassikast: esimese värtsiga kõlab leinamarss Beethoveni 3. sümfooniast, teisega aga vaese juudi kujund Mussorgski palast «Kaks juuti, rikas ja vaene» tsüklist «Pildid näituselt». Vene klassikast on tähendusrikkaid tsitaate teoses «Mõtisklusi Leniniga», mille aluseks on Lenini hilistes kirjades väljendatud mõtted rahvusküsimu-

¹ Viitasin ka artiklis «Bachi helikeelest. (Mõistmise võimalus tänapäeval.)» (TMK 1987, nr 6) tuntud eesti koorilaulude tsiteerimisele V. Tormise teostes ning seostas seda võtet saksa barokiaegse kompositsioonitehnikaga.

sest. Näiteks lause: «Selleks on tarvis ühel või teisel viisil, kas oma käitumisega või oma järeleandmistega muulase suhtes kompenseerida see umbusaldus, see kahtlustus, see ülekohtus, mis talle möödunud aegadel on osaks saanud suurriikliku rahvuse valitsuse poolt.» Muusikasse on see komponeeritud suure dünaamilise tõusuna, milles aina selgemalt kostab läbi Glinka «Ivan Sussanini» lõpukoori kujund, mis seostub tekstiga: «Slavs'ja, slavs'ja, svjataja rus'».

Sellised tsitaadid loovad teoses realselt kõlva teksti kõrvale teise, kommenteeriva teksti. Tehnika võlu on selles, et seosed ei jõua kuulajas kujuneda päris konkreetseks, vaid jäävad aimatavaks. Tormis hoiab oma kuulajat kogu aeg ärkvel haarama seda laadi alltekste, pakkudes talle palju väga tuttavaid kujundeid, mille päritolu tabamine polegi sageli oluline, mis kannavad aga märkidena väga konkreetseid karaktereid, kujundeid ja tähendusi. Väga tihti käsitleb Tormis kergesti mõistetava märgina ka lihtsalt kooskõla. Näiteks jälle rahvustega seotult tähistab mažoor suurt ja minoor väikest (näiteks «Kahekõne» J. Liivi tekstile loodud «Dialektalistes aforismides»); tähenduslikult vastanduvad heakõla ja dissonants. Need muusikalised märgid võivad sõnale vastata otseselt, illustratsioonina, tihedamini aga kaudselt, kommentaarina. Üks väga lihtne näide selle kohta veel «Mõtisklustest Leniniga»:

Näide 3.

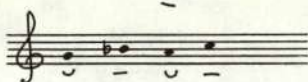
Näide 4.

Selge, et sõnal «vabatahtlikku» kõlab muusikas idee, sõnal «liitu» aga reaalsus.

Musica poetica üheks põhimõtteks tuleb lugeda ka muusikateose struktuuri selget, ratsionaalset korraldatust. Puhtmuusikaline kord võiks olla vastuolus sõnalise teksti loogikaga, kui ta mõnes olulises komponendis poleks sellest tuletatud. Ilus näide elementaarse muusikalise korra ja tekstist lähtuva dramaturgia sidumiseks on «Viru vanne», kus põhikujundiks on algul lihtsad ja pärast kaanonitesse seatud minoorsed gammad, see idee pole aga kogu struktuuri võtmeks nagu A. Pärdi «Cantuses». Tormis teeb sellest gammast karakteri kandja ning kogu laulu vorm kujuneb helistiku muutuste kaudu selgelt luuleteksti alusel. V. Tormis on loonud mõned laulud veelgi lihtsamast konstruktiivsest ideest, kuid ta ei meelita kuulajat nautima muusikalise ehituse ilu, vaid väärustab selle korrapäraga luuleteksti. Viitaksin siingi sarnasusele XVI sajandi moteti- ja madrigalitehnikaga. Mõlema žanri puhul on tegelikult võimatu rääkida puhtmuusikalisest vormist — sedavõrd sõnakesksed on nad. Helilooja püüab vaid kahte — maalida teksti ilu ja tähendus muusika toel maksimaalselt välja ning ühendada see lihvitud polüfooniotehnika kaudu kõrgema harmooniaga.

Kõnealustest kooriminiatuuridest on kõige kaunima struktuuriga tsükkel neljast laulust «Mõtisklusi Hando Runneliga». Kõigepealt on see katse luua miinimumini taandatud muusikalise materjaliga nii alltekstid kui ka

tugev muusikaline ehitus. Kõigil neljal laulul on aluseks neljanoodiline motiiv, mis peaks eestlasest kuulajale küll tuttav olema:



Näide 5.

Laulu «Meil aiaäärne tänavas» hoidub aga Tormis kogu tsükli vältel alasti tsiteerimast, lastes kuulajal motiivi päritolu aegamisi aimata. Esimeses osas «Üks väga vana rahvas» ilmutab ta seda äranihutatud silbirõhkudega, mis ilmselt ei anna kuulajale konkreetset assotsiatsiooni.

Tahaksin siinkohal tuua näite täpselt samalaadsest tsitaadist J. S. Bachil. «Hästitempereeritud klaviiri» I vihiku *cis*-moll fuugas on teemaks neljanoodiline motiiv laulust «Nun komm, der Heiden Heiland», allika äratundmist segavad aga ümbertõstetud silbirõhud:



Näide 6.

Konkreetsele seosele viiakse kuulaja lähemale esimese laulu kulminatsioon, mis on tuletatud alusmeloodia teisest poolest:



Näide 7.

Teine laul «Kas leiduks lohtu» toob põhimotiivi tuttavate silbirõhkudega, asetab aga motiivi enese fraasis teisele, rõhutule kohale:



Näide 8.

Fraasi algus, lihtne laskuv tetrahord, saab siin teiseks oluliseks motiiviks. Neist kahest jätkubki teksti esimesele stroofile:

*Kas leiduks lohtu mu rahva jaoks,
kui üks ta aardeist kord ilmast kaoks,
kas leian lohtu, ma küsin veel,
kui ilmast kustub mu emakeel?*

Kui nüüd tekst jõuab teises stroofis vastandlikule, negatiivsele positsioonile:

*Tark sõber vastab, tark sõber teab:
nii nagu juhtub, nii ongi hea.
Sest kõik mis juhtub, on ju progress.
Progressi suunab suur interest,*

siis pöörab Tormis need motiivid lihtsalt peeglistse ja loob neist vormi keskosa:



Näide 9.

Lõppstroofis tuleb ta motiivide algkuju juurde tagasi ja kogu ehitus kujuneb täpselt sümmeetriliseks.

Kolmas laul «Ei ole Mekat meil» on kahe poolega. Esimeses annab ta peamotiivile kolmanda võimaliku kuju, vähipöörde, ja lisab kohe ka vähipeegli, mis tegelikult kattub originaaliga.

Esimese kahe värsi muusikalised fraasid on helikõrgustes täpselt sümmeetrilised. Sama sümmeetria valitseb ka laulu teises pooles, tõusvatest ja laskuvatest gammadest tehtud kaanonites.

Neljas laul «Veel seitsesada aastat» kasutab põhimotiivist ainult originaalkuju juba tuttavates rütmivariantides (erinevate silbirõhkudega). Selles laulus on kõige selgem tonaalne sümmeetria, kus aluseks on *g*-moll, millele kõrvalhelistikuna vastandub tritooni kauguselt ehitatud *cis*-moll.

*

Kui ma viitasin nende lihtsatele luuletustele kirjutatud pealtnäha lihtsate laulude struktuuri analüüsi võimalustele, siis oli selle ettevõtmise põhjuseks üks ammune kartus. Tormise koorimuusika on väga tähelepandud nii Eestis kui maailmas. Mul on aga tihti tunne, et selle menu põhjusena nähakse tema kunsti rõhutatud rahvuslikkust — siin kõditab see meie rahvustunnet, mujal lõikaks loorbereid justkui eksootikaga. Mulle näib siiski, et Veljo Tormis pole mitte maailma parim soomeugri helilooja, vaid et ta on üleüldse praegusaja üks põnevamaid koorikomponiste, kelle mõtlemisviis on juuripidi sügaval euroopa muusikatraditsioonis. Ehk meenutada siin veel ka C. Kreeki, kelle usku Tormis on end heliloojana tunnistanud. Eks olnud temagi kõige oma eestilikkuse juures meil omal ajal lääne vokaalmuusika traditsioonide parimaid tundjaid. Olen näinud mitmel pool näost näkku Tormise kunsti innukaid austajaid, nende huvi pole mulle aga kunagi tundunud folkoorset laadi. Näib, et Tormis on, nagu ka Arvo Pärt, helilooja, kes on mitmete nüüdismuusika printsiipide juurde jõudnud väga omapärast teed mööda. Ja tema sõnum, millest maailm aru saab, pole mitte märguanne meie (ja meist väiksemate läänemeresoome rahvaste) olemasolust — see on tõend, et ka väga omapärane rahvuskultuur võib täisväärtuslikuna osaleda maailma muusikakultuuris.



Uto Sooster. *Kompositisioon*. Oli, pasta, 1962.

«MAASIK KADAKAGA», «KAUNITE KUNSTIDE KOOL» JA ÜLO SOOSTER NENDE SEES

Andrei Hržanovski kaks viimast filmi «Maastik kadakaga» ja «Kaunite kunstide kool» on kunstnik Ülo Soosterist, enamiku oma teadlikust elust Moskvas elanud Eestimaa mehest. Hiiumaal sündinud, 40. aastatel Tartus järel-«Pallases» kunsti õppinud, 50. aastatel Kasahstanis laagris istunud, pärast seda Eestimaa poolt võõraks tunnistatud ning suurriigi metropolis Moskvas kodu ja tööd leidnud, 60. aastate sula ning kunstielu tõusuga kaasa läinud, tollase Moskva kunstiaavangardi etteotsa jõudnud ja ometi kogu see aeg säilitanud tihedad sidemed oma Eestiga, igatsenud tagasi oma Eestimaale, sest tsiteerides kunstnik Olav Marani sõnu, «kunstilooming ei saa toituda üksnes kultuurist, ta vajab maad jalge all, tõeliste maad, mitte asfaldi».¹

Kes oli Ülo Sooster? Kas eesti kunstnik või Moskva kunstnik? Või lihtsalt geniaalne kunstnik, kes saatuse ja olude kiuste ning samas ka suhteliselt soodsate tingimuste tahtel pühendus jäägitult oma kunstile ning lõi oma raudsete reeglite järgi oma vormikeele, oma tähenduslikkuse — oma kunstipildi? Millest on need filmid tegelikult? Kunstniku elust, tema sõpradest, keskkonnast või tema loomingust, selle kujunemisest, selle olemusest? Kas saab üldse Soosteri elu ja loomingut lahutada, kas saab üldse tõelise looja elu ning loomingut lahutada?

Mida rohkem Soosteri loomingusse süveneda, seda enam saab kindlaks teadmine, et kogu tema looming oli äärmiselt autobiograafiline, häbenematult ja halastamatult iseennast avav, vabalt tundlikult väljaelav oma kunstis. See võib kõlada ettevaatamatu üldistusena, sest Soosteri looming elas läbi mitmeid erinevaid muutusi, subjektiivse kogemuse üldistusastmeid, alates hea prantsuse maalikooli traditsioonide arvestanud impressionistlikest kohvikupiltidest ja linnavaadetest, laagrikaaslaste spontaanseist realistlikest portreedest intensiivsema, abstraktsionistlikuma eneseväljenduseni, puhastades pildistruktuuri kõigest segavast ja üleaarusest kuni suure ja selge üldistuseni välja, mitte ainult vormis, vaid ka temaatikas. Meelisobjektideks, mida ta ikka ja jälle kujutas, materjali ümber töötades ning kontsentraati otsides, said kalad, kadakad ja munad. Täpselt väljatöötatud suletud vormile vastandiks jäi aga avatud tähenduslikkus: juba mütoloogilises plaanis on kala elupaastja veeuputuslegendides ja messiase märk kristlikus pärimuses, aga ka mustade jõudude, seksuaalsuse ja ükskõiksuse tähistajaks paganlikes müütides; muna aga elu igavese ringkäigu, naiselikkuse ja emaduse, maakera ellipsikujulisuse ning veel lõputu hulga muude võimaluste metafooriks. Ja peale suurte üldinimlike tähenduste ja vormiliste üldistuste peitub siin kõige enam kunstniku ennast: Hiiumaalt ja lapsepõlvest, Tartu boheemlaste seast, kunstiajaloo õppetundide koopajoonistustest Picassoni välja, kus ta loogiliselt iga etappi läbi elades (mõelgem tema tuhandetele joonistustele ja visanditele!) ning siis läbielatu selga pöörates, aga seda siiski endaga kaasas kandes, kild killu haaval mosaiigina oma kreedot kokku ladudes, halastamatult mittevajalikku selekteerides, kunsti piire pidevalt avardades ja samal ajal neid enda jaoks määratledes. Ülo Sooster ei olnud spontaanne romantik, nostalgiline igatseja, teda on pigem iseloomustatud «õpetlasena, kes analüüsides püüab tungida asjade olemusse»², «konstruktorina, kes loob korra keset kaost, kes loob vormi amorfsusest, arabeski groteskist; kellasepana, kes maagilise täpsuse ja kindlusega paneb kokku aja masinat».³ Ja ikkagi oli ta romantik ja lüürik, kas või kõigis oma naisekujutustes — eeslikõrvadega karikatuurseist naistest sulnrite aktideni välja.

¹ Olav Marani meenutused Ü. Soosterist 1985. a Tartu Kunstimuseumi kataloogi tarvis.

² Moskva kunstnik Viktor Pivovarovi meenutused Tartu Kunstimuseumi kataloogi jaoks.

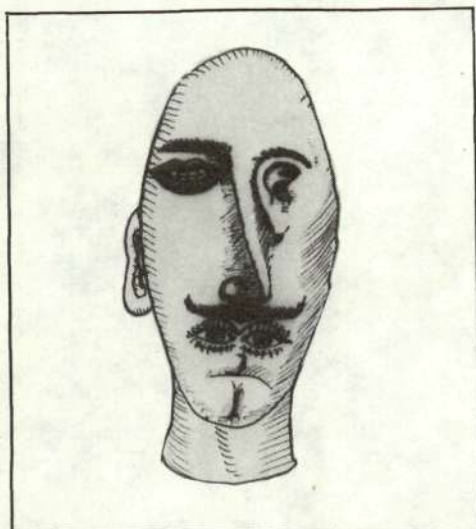
³ Juri Sobolevi meenutused. Kunst 1971, nr 39/1, lk 47.

Nii nagu Soosteri enda ja veel enam tema loomingu määratlemisel tuleb pidevalt kasutada vastandlikke iseloomustusi, niisamuti tekib samu raskusi ka Hržanovski filmidega Soosterist. Juba filmide žanrilise kuuluvusega pole kõik selge. On need dokumentaalfilmid ühe kunstniku elust, sest paljudes kaadrites vesteldakse kunstniku lähedaste inimeste, kolleegidega, käiakse temaga seotud paikades, näidatakse fotosid temast ja ta loomingust? Aga sama hästi on need animafilmid, kus staatilised pildid (maalid, joonistused, raamatuillustratsioonid) on pandud liikuma, üksteiseks üle kasvama, teiseks saama, uut tähendust omandama — kunstniku tahtest erinevat elu elama. Ülo Soosteri piltide, iseäranis tema joonistuste puhul pole see sugugi võõrastav ega ülekohtune, sest ta on ka ise teinud joonisfilme, ühte veel koos Hržanovskiga. Suur osa tema joonistusi tunduvad seisatud hetkeina, mis lausa nõuaksid järgneva hetke, järgneva poosi, järgneva situatsiooni kujutamist — nõuaksid liikumist. Ülo Soosteri joonistused on grotesksed ja karikatuursed selle mõiste kõige paremas mõttes, nad on absurdini viidud, kuid sinne absurd on visuaalse tähendusega, millele sõnalist *story*'t on peaaegu võimatu juurde luuletada või õigemini selle *story* loomiseks on liiga palju lahtisi võimalusi jätud. Soosteri joonistustes on oma kord ja kindel struktuur, kuid neis on spontaanset lõpetamatust, mis laseb endaga mängida, end joonistustest uuteks ootamatuteks kujunditeks luua, uude konteksti panna. Ja siinkohal tekib vägisi paralleel Rein Raamatu Eduard Viiralti aineline animafilmiga «Põrgu». Viiralti graafilised lehed on täiuslikult lõpetatud, viimistletud joone ja pinnaga. Viiralti maailm on ka groteske täis, literatuurnegi, kuid tema gravüüride ülekandmine teise kunstiliiki sootuks teiste vahendite ja reeglite järgi, autorivälise või ainult autoripoolsete ühtede tähendusväljade võimendamisega kipub lihtsustama Viiralti graafikat.

Samas on Hržanovski filmid ka autorifilmid, subjektiivsed ja suvalised, suure hulga ja vabalt valitud tekstiga — klassikalisest luulest kunstniku ja tema sõprade mõtteteradeni, ballaadidest blatnoilauludeni välja. Hržanovski jälgib sündmusi ja daatumeid, aga samas lõhub elegantse suurejoonelisusega valmisloomingu Walpurgi õõ virvarriks ja maailmalõpu tohuvabohuks, ajab segi inimesed ja maastikud, kadakad ja munad, dinosaurused ja ulmelised masinad, reaalsuse ja irreaalsuse. Aga ometi neis filmides ei kiirustata, neis lastakse samu pilte ikka ja uuesti näha, neisse süüvida, neist aru saada, korrates lõpus alguses olnut ja osutades vanale tuntud tõeale, et kõik on kokku ikka üks ja seesama, et vaid kõik kokku on tervik. Ühe ja sellesama kaks erinevat varianti, sujuv nagu jõe vool oma kallaste vahel ja ka kaose ning detailide segadiku uperpallid — see on ju tegelikult sama vastuolulisus, millest Sooster on loonud oma kunstimaailma — maailmas valitsevast kaosest ja vastandite kuhjumisest on ta kasvatanud välja korra ja kindla struktuuri. «Usk korra

Järg lk 96

Ülo Sooster. Groteskne pea. Tušš. 1960.

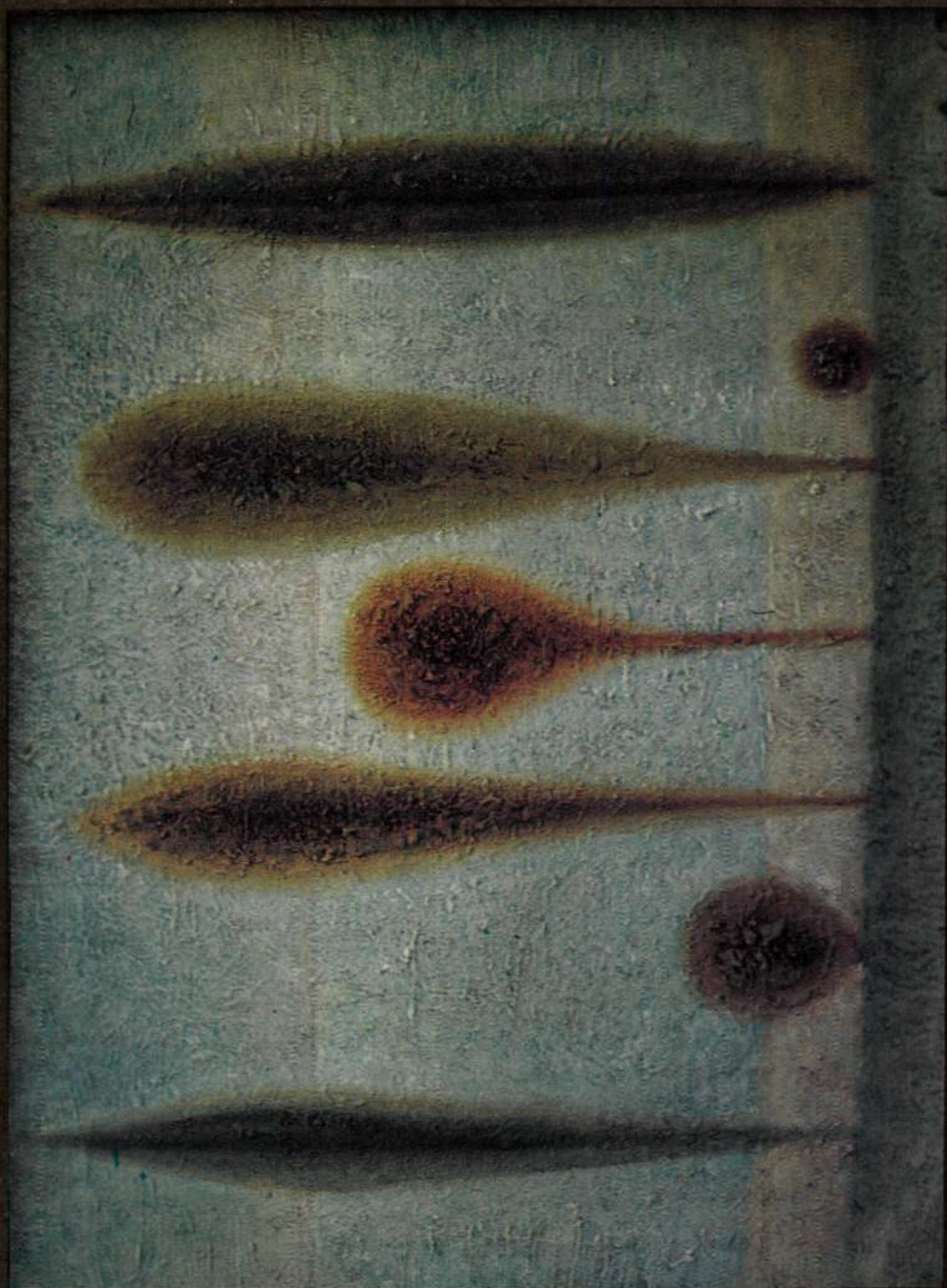


Ülo Sooster. Naise pea. Tušš. 1960.





Ulo Sooster. Vormid. Oli, pasta, kollaaž. 1962.



Clio Sooster. Kadabad. Segatechnika. 1987.

«KLAASIST HARMOONIKA» JA MITTE ÜKSI...

VESTLUS ANDREI HRŽANOVSKIGA



Andrei Hržanovski.

T. Huigi foto

Andrei Jurjevitš, millal te kohtusite esmakordselt Ulo Soosteriga?

1965. aastal. Tegin talle ettepaneku olla minu diplomitöö juures kunstnikuks. Sooster oli aga seotud millegi muuga ning keeldus. Kui mul avanes võimalus hakata tegema järgmist filmi, «Klaasist harmoonikat», pöördusin taas Soosteri poole, sest mulle meeldis väga see kunstnik. Ning siis ta nõustuski.

Muidugi küsite, kuidas ma üldse teadsin, et on olemas säärane kunstnik nagu Ulo Sooster. Temast mitte teada oli võimatu. Ta oli lausa elav legend Moskvast. Kogu loominguline intelligents — kunstnikud, muusikud, näitlejad — oli temast igal juhul kuulnud, paljud käisid aga Soosteri ateljees palverännakul.

Kui te olite valinud Ulo Soosteri «Klaasist harmoonika» tegemiseks välja, kas kutsusite seejärel ise ka Juri Sobolevi?

Tegin ettepaneku Soosterile ja ta ütles, et arutab seda Soboleviga, ning nende vestluse tulemus oli järgmine: olen nõus, kuid ainult koos oma kaaslasega. Muidugi löime käed, tutvusin Soboleviga ja ta meeldis mulle. Kuid juhiks oli igatahes Sooster.

Tollal vormistas Sooster seega end ametlikult tööle «Sojuzmultfilmi»?

Jah.

Mullu novembri keskel viibis Tallinnas paar päeva nimekaim vene animafilmi lavastaja Andrei Hržanovski ning tutvustas Kinomajas oma hiljuti lõpetatud, kokku poolteise tunni pikkust diloogiat, «Maastik kadakaga» (1987) ja «Kaunite kunstide kool» (1990), mis valmis Moskvast elanud eesti kunstniku Ulo Soosteri teoste ainetel. Järgnevas intervjuus on kõne all nii Hržanovski ja Soosteri koostöö filmiga «Klaasist harmoonika» kui ka režissööri looming laiemale. Mõne aja pärast jõuab loodetavasti vaatajateni Soosteri-teemaliste filmide eestikeelne variant, mis lavastaja sõnul on tegemisel.

Vahest räägiksite pisut lähemalt «Klaasist harmoonika» saatusest.

Minu viimases filmis «Kaunite kunstide kool» on selle kohta olemas lüüriline meenutusepisood. Ühesõnaga «Klaasist harmoonika» oli rohkem kui paarikümmend aastat riuilil. Ja kuigi praeguseks on olemas korraldus lasta ta filmilevisse, ei ole seda tegelikult täidetud. Vaat niimoodi pani aeg meid paika. Kellelegi oli film vastukarva. Jõudsime seda näidata vaid korra Kinomajas, ja mõned päevad läks ta ka kinos «Ros-sija». Seega suhteliselt väikesearvuline vaatajaskond sai filmist siiski teada.

Eestis näidati «Klaasist harmoonikat» esimest korda kuus aastat tagasi Tartu Kunstimuuseumis Ulo Soosteri näituse aegu.

Enne seda käisin siiski korra siin ühel seminaril ning võtsin poolsalaja «Klaasist harmoonika» kaasa. Juri Lotman vaatas filmi ning suhtus sellesse väga hästi. Oma suurepärase artiklis «Animafilmi keelest» juhib ta ka minu tööle tähelepanu. Seega on Eestis filmi juhuslikel, ühekordsetel seanssidel ikkagi näidatud.

Milline oli koostöö Ulo Soosteriga?

Võib öelda, see oli lausa nauding. Suhtlemine andeka, geniaalse inimesega

on alati rõõm, saatuse kingitus. Seega juba too on iseenesest midagi väärt.

Kuid lisaks sellele oli Sooster vastutulelik, koguni järeleandlik, ta ei surunud kunagi ennast peale. Lühidalt, talle oli kõige lihtsam välja pakkuda hulk erinevaid variante. Minu arvates näitab see ka erakordset andekust. Ta polnud säärane nagu paljud, et vaat mina tegin nii, see on geniaalne ja kogu jutt. Leian, et tõeliselt andekas inimene on oma mõtetes ja loomingu nii dünaamiline, et suudab kuulata ära väljapakutud variantid või kommentaarid oma töö kohta. Soosteril oli see omadus olemas. Raskeks kujunes koostöö temaga aga sellepärast, et ta oli liiga hõivatud — raamatukujundus, oma ateljee... Vahel ei suutnud ma teda päevade kaupa stuudiosse tuua ja see muidugi komplitseeris tööd. Kuid see-eest suutis ta poole päevaga teha sama palju kui mõni teine paari nädalaga. Tõin seda vahetevahel näiteks tema pojale Tennole, kellega ma koos töötasin. Ja muidugi kompenseeris Ülo Soosteri selline viljakus kõik muu.

Mis on teie arvates Soosteri loomingu kõige olulisem?

Temas olid minu meelest õnnelikul kombel olemas kolm iseloomulikku joont, mille kõigiga on haruharva õnnistatud suuri kunstnikke. Enamasti leiame heal juhul vaid kahe omaduse koosolemist. Ja need oleksid: erakordselt kõrgetasemeline elukutse tehniline valdamine, filosoofiline juurdlemisvõime, mis alati kaunistab loomingu, ja lisaks äärmiselt peen poeetiline, lausa lüüriline suhtumine ellu.

Nende omaduste kooslus annab sügavuse, mitmemõõtmelisuse. On tavaline, et isegi väga head kunstnikud üheni nimetatud eeltingimustest ei küüni. Üllataval kombel olid need omadused Soosteril olemas kõige kõrgemal tasemel.

Mis puutub kutsemeisterlikkusesse, mis määral tuleneb see teie arvates Tartu kunstiinstituudist? Oma hariduse sai ju Sooster siin. Tollal olid nii õppejõud kui ka õpetus veel samad mis kunagises «Pallases».

Arvan, et seos on otsene ning Soosteri professionaalne kõrgtase tuleneb just sellest.

Kui Soosteri elu oleks kujunenud selliseks, et ta oleks jäänud siia, missugune oleks siis olnud tema loomelaad. Kas oskaksite mingeid tagasiminevaid prognoose ette võtta?

Olen veendunud, et paljus oleks Soosteri loomingu jäänud samalaadseks. Ta kandis kogu seda tohutut maailmataju

iseendas. Moskvas elades jäi ta tüüpiliseks eesti kunstnikuks. Mis siis aga rääkida veel Eestis elamisest. Muidugi olnuks loomingu teatav eripära, kuid eneseteostuse olemus, sisemine arhitektoonika jäänuks samaks. Kui tema anne avanes isegi Moskvas, siis siin oleks see vahest veelgi täielikumalt realiseerunud.

Muide, filmi «Kaunite kunstide kool» ei jätnud ma sisse Heinz Valguga räägitut. On muidugi õige, et Soosterit ei võetud Eestis omaks. Ta oli siinsest kunstnikkonnast eraldatud. Mulle võidakse muidugi ette heita, et pidanuksin filmi nii- või naamoodi tegema, aga ma vastan eesti kolleegidele: «Ammu oleks tulnud Soosterist film teha. Tehke teie nõnda, nagu teie teda näete ja endale ette kujutate.»

Milline koht oli klounaadil Soosteri loomingu? Teie filmi «Kaunite kunstide kool» on ju klounid sisse toodud.

Tuletame Soboleviga tihti meelde Ülo Soosterit ning meile tundub, et talle oli väga omane just mänguline, karnevallik suhtumine kunstisse. Ta armastas ka elus kometit mängida, lõbustada ennast ja teisi ning tema loominguks on too suundumus vägagi täheldatav. Klounide osalemine filmis tundus mulle tarvilik kui siduv kommentaar Soosteri tegevuse käsitlemisel. Arvan, et kui Ülo näeks noid miime või kloune, siis need meeldiksid talle. Imelik, et tehes kahte viimast filmi, eriti teist, mis eemaldub ehk enam Soosteri eluloost ning on pigem variatsioonid tema elu ja loomingu teemal, mis polegi ehk niivõrd ainult tema saatusest, kui just üleüldse kogu meie põlvkonnast kunstis ja meie ajast, siis neid tehes esitasin endale tihti küsimusi, kuidas suhtuks Sooster ühte või teise stseeni ning ideesse. Vahest ma eksisingi mõnes asjas, kuid mulle tundub, et milleski õnnestus mul siiski aimata tema teostamata jäänud ootusi ja lootusi. Kui tegime «Klaasist harmoonikat» ja arutlesime lõputu hulga erinevate loominguiliste võimaluste üle, siis õppisin teda, arvan nii, tundma nagu maletajat või kirjaniku mitte ainult stilistiliste võtete kaudu, vaid eelkõige tunnetama tema mõtte-laadi.

Kas Ülo Soosterile jäi «Klaasist harmoonika» ainsaks korraks, mil ta oli tegev filmiga?

Ei, ta võttis osa veel mitme populaarteadusliku filmi tegemisest. Peale selle osales ta «Sojuzmultfilmis» režissöör Jefim Gamburgi animafilmi «Ettevaatust! Hundid!» (1970) juures.

Pärast «Klaasist harmoonikat» tegite järgmise filmi «Kapp» alles kolme aasta pärast. Millest selline paus?

Läksin pärast «Klaasist harmoonikat» kohe kaheks aastaks mereväkke teenima. Sügisel andsin filmi üle ning veebruaris olin juba Balti mere laevastikus. Filmis «Kaunite kunstide kool» on kaadrid, kus Sooster istub klaasi veiniga, ning too mäng tuledega vihjab just minu armeesse saatmisele.

Olite tollal juba peaaegu kolmekümne aastane. Kas see sõjaväkke kutsumine polnud ehk filmiga seotud?

Arvan küll, et see oli sellest tingitud. Ja igatahes, kui seda pidadagi asjaolude juhuslikuks kokkulangemiseks, siis kõikidel juhuslikel seikadel on tegelikult olemas eelnev suunitlus. Veel enam aga antud juhul, kus kõik toimus kohe pärast Tšehhoslovakkia sündmisi ja vahetult meie filmi üleandmise järel.

Teie kolm filmi «Klaasist harmoonika», «Kapp» ja «Liblikas» on kujunduslikust küljest vaadatuna teatud määral lähedased, kuigi Ülo Sooster oli tegev ainult esimese juures. Millega seletate seda?

Mis puutub filmisse «Kapp», siis selle kunstnikuks oli Valeri Ugarov, aga ta töötas juba ka «Klaasist harmoonikaga» ning nagu minagi omandas küllalt palju koostöös Ülo Soosteriga. «Liblikat» ei tahaks ma aga lugeda oma olulisemate teoste hulka — seal ei leidnud ma seda originaalset kujunduslikku lahendust, mida olen iga oma tööga taotlenud. Teatud määral läks selle filmi tegemine juba sissetallatud rada mööda; on küll eksperimendid popkunstiga, tolle harrastus on selgelt täheldatav. Kutsusin Juri Sobolevi selle filmi tegemisele ja ta proovis niisugust maneeri kasutada, kuid teatud määral jäi töö taotlustelt poolikuks. Mind isiklikult valdab siiani rahulolematuse paljude stseenide ning kogu filmiga.

«Kapp» ja «Liblikas» polnud ära keelatud, kuid sellegipoolest ei näidatud neid eriti...

Mõningad muudatused tuli siiski nendesse filmidesse teha. Pärast «Klaasist harmoonikat» ei ole mul olnud ühtki tööd, mille Kinokomitee oleks vastu võtnud ilma märkuste või ümbertegemisteta.

Isegi Puškini joonistuste põhjal tehtud filmid?

Jah, ja veel kuidas.

Puškini ainel tegite kolm filmi, Soosterist kaks. Tundub, et armastate pikka aega tööd teha sama teemaga.

Ilmselt tuleneb see minu loomusest. Mulle on oluline kõik välja öelda, kuigi saan aru, et see on võimatu. Kuuld soov võimalikult laiemalt ainet haarata ning vaadelda teda igast küljest jääb. Oleks minu teha, pöörduksin veel tagasi Puškini, Soosteri ja kõige selle juurde, millega olen tegelnud, mida olen armastanud.

Millal teil tekkis mõte teha film Ülo Soosterist?

Arvan, et juba siis, kui Sooster veel elas. Kui ta elaks, sooviksin kahtlemata, et ta oleks minu filmide kaasautor. Ja muidugi oleksin teinud talle ettepaneku sellise filmi tegemiseks. On huvitav, et nii Puškini kui ka Soosteri filmidega kaasnes küllaltki sarnane tööik. Mõlemate puhul pidin studios enne tööde alustamist valmistama lühikese etüüdi. Pakkusin esimene kord välja mõneminutilise pala Puškini joonistuste aineil ja sellest kujunes hiljem viieaastane töö ning peaaegu kahetunnise filmi loomine. Teine kord tahtsin samuti võtta mõne Soosteri joonistuse, et teha paariminutine lüüriline film, kuid üks tema töö haakus teisega. Tekkis mõte, aga miks võtta nimelt see teos, miks seda teemat arendada. Avangardist Ilja Kabakov ütleb hästi, et Sooster kuulub selliste kunstnike hulka nagu Puškin, kellel on oma kosmos. Kogu nende looming on just nende enda kosmose loomine. Seepärast tuligi nii kaua töötada nende filmidega, et kujuneks võimalikuks mitmemõõtmeline ettekujutus kõne all olevate kunstnike loomingust.

Te kutsusite Ülo Soosteri poja Tenno oma viimase filmi kunstnikuks. Kas tal on samalaadne anne kui tema isal?

Mõnes mõttes on nende andelaad ilmselt küll sarnane, kuid selles filmis, võib öelda, oli kunstniklavastajaks ikkagi kadunud Ülo Sooster. Kõik ülejäänud tegime lihtsalt filmiaparatuuri abil.

Tuleme nüüd ajas tagasi. Kas teie esimene Soosteri film «Maastik kadakaga» on olnud ka välismaistel festivalidel?

Ei, sellest ei tehtud isegi koopiaid. Palusin seda mitte teha enne teise filmi valmimist, selleks et kõigil huvilistel jääks valikuvõimalus. See tähendab, kas näha kogu teost kui ühe suure filmi kahte osa või siis vaadata mõlemat tööd kui eraldi filme, olles siiski teadlik kogu teose olemasolust.

Kuidas te aga ise suhtute oma töösse: kas olete teinud ühe tervikliku filmi või on «Maastik kadakaga» ning «Kaunite kunstide kool» kaks omaette teost?

Ütleksin nõnda: on kaks eraldi filmi, mis koos annavad tervikliku teose. Nagu märkasite, muutub pidevalt filmikeel ning materjali esitus, kuid see tuleneb sellest, et iga kunstniku, muidugi ka Ülo Soosteri loomingus on teemad, mis korduvad uues kvaliteedis, uue varjundiga. Soosteri puhul võiks seda võrrelda tõusva spiraaliga. Peale selle on esimeses filmis motiivid, teemad, plastilised kujundid, mida arvestamata vaesestub teise filmi vastuvõtt. Sellest hoolimata saab mõlemat filmi siiski tajuda ka iseseisva kunstiteosena. Teise filmi tegemine tundus mulle aga loomulikuna, seisin hea selle eest, et tööd ei peetaks esimesega lõpetatuks.

Kas te vestlesite ka teiste Ülo Soosteri sõpradega? Filmis näeme Heldur Viirest ja paari daami...

Kaadri tagant kostavad Juri Sobolevi, Ilja Kabakovi ja Heinz Valgu mälestused. Vestlesin muidugi ka Boriss Žutovskiga. Tartus filmisin Lembit Saartsi. Õnneks või õnnetuseks ei mahtunud kogu ülesvõetud materjal valmis teosesse.

Kes valis teie filmis sõnalise ja muusikalise tausta?

Kogu heliosa — tekst ja muusika üldse ning helimontaaži määrasin kindlaks mina ise. Üldiselt kasutasin muusikana eelkõige Alfred Schnittke töid.

Filmi lõputiitrites tänate «Tallinnfilmi», missugune oli meie stuudio osa?

Küllalt oluline. «Tallinnfilm» aitas teha tööd Eestis: kõik sünkroonintervjuud, võtted looduses, Tallinna ja Tartu ssteenid. Ühesõnaga — filmitöö siinne korraldamine.

Kuidas te ise olete rahul oma Soosteri-filmidega? Kas suutsite väljendada kõike, mida tahtsite?

Mulle tundub, et kõige olulisema sain siiski ära öelda.

Sooster-filmi lõpetasite just äsja. On teil käsil juba ka midagi uut?

Muidugi on mul olemas kavatsused, kuid praegu on neist isegi raske rääkida. Studios on olukord küllaltki õudustekitav. Ja kuigi töö, millele vihjan, oli plaanis juba aastaid, pole midagi head esialgu oodata. Paistab, et mind heideti üle parda, sest stuudio põhipoliitika praegusel hetkel tundub olevat säärane, et pakkuda üksnes odavat tööjõudu välisfirmadele. Partneriteks on neid igal juhul raske nimetada. Vaat nõnda on lood.

ANDREI HRŽANOVSKI (sünd. 30. XI 1939) on lõpetanud Lev Kulešovi õpilasena ÜRKI ning töötab 1962. aastast stuudios «Sojuzmultfilm». Enamiku oma animafilmidest on ta teinud lamenukutehnikas. Lavastaja äratas tähelepanu juba filmiga «Elas kord Kozjavin» (1966). Järgmise töö, «Klaasist harmoonika» (1968) tegemisest võttis kunstnikuna osa Ülo Sooster (1925—1970). Teos üllatas filosoofilise sügavuse ning teostusliku novaatorlusega. Vormiotsingud jätkusid ka järgmistes filmides «Kapp» (1971) ja «Liblikas» (1972). AH tollastes töodes käsitletav probleemide ring oli üsna avar: ühiskonna kunstivaenulikkus, inimese vöörandumine, ökoloogilise hädaohu tajumine. Kõik need ketterlikud mõtted, lisaks filmide avangardistlik kunstilise kujutamine põhjustasid selle, et tööd jõudsid ainult rangelt piiritletud vaatajaskonnani. Edasine AH looming lähtub suuresti klassikalise kirjanduse motiividest, mis mõningal määral lihtsustas tsensuuri tõketest läbimineku. Filmis «Valmide maailmas» (1973) antakse Ivan Krõlovi satiirile kaasaegne interpretatsioon. «Imetabane päev» (1975) räägib sellest, kuidas õpilased suhtuavad Aleksandr Puškinisse ning tema luulesse. Filmides «Täielik ajuvabadus» ja «Maja, mille ehitas Jack» (mõlemad 1975) leiab too osa inglise poeesiast, mis vene keelde jõudnud Samuil Maršaki tõlgete kaudu, originaalse pildilise lahenduse. Seejärel süüvib AH pikkadeks aastateks Puškini joonistustesse ning tema luuleloomingusse, mille tulemusena valmib kolm filmi «Ma lendan igatsuse sunnil» (1977, pikkus 30 min), «Nüüd taas ma teiega» (1980, 30 min) ja «Sügis» (1982, 40 min). Viimati nimetatud töö sai aasta hiljem üleliidulise filmifestivali peauhinna — ühe vähestest, millega on AH-d õnnistatud. Režissööri edasine loometee on taas seotud Ülo Soostoriga, mehega, kellega koos parkümmend aastat tagasi saavutati vähemalt animafilmide tegijate ning kriitikute hulgas senini vääramatut tunnustus. Tõsi küll, kunstnikku ennast pole enam aastaid elavate hulgas, kuid tema vaim ning looming andsin inspiratsiooni poolteistunnise teose loomisele. Nimetagem veel kord selle tähelepanuväärse diloogia üksikjagude pealkirjad — «Maastik kadakaga» (1987) ja «Kauinite kunste kool» (1990). Viimase filmi tegemisest võttis osa ka Ülo Soosteri poeg Tenno. A. Hržanovski animafilmid on silmapaistvalt omapäraseid. Praeguses vene animatsioonifilmis võib temaga originaalsuses ning andekuses võistelda vaid Juri Norštein. AH filmide vorm on väljendusrikas ja plastiline, tema kujundikeel rikas metafooridest, poeetiliselt tundlik ning samas tihti teravalt satiiriline. Lavastaja kaadrikompositsioon on tihe ja mitmetähenduslik. AH-l on õnnestunud animafilmi vahenditega süüvida oma tegelastesse ning teha nende hingeelu vaatajale mõistetavaks. Lisaks režissööriametile jagab Andrei Hržanovski oma teadmisi ja kogemusi ÜRKI üliõpilastele. Tema õpilaste hulka kuulub ka ainus animafilmilavastaja diplomiga eesti filmimees Peep Pedmanson.

TÕELIST INIMKOAGEMUST TABAMAS

WILLIAMSİ NÄIDENDITEL ON TÄHENDUST
 ÜHISKONNALE, MIS SOOVIB VABANEDA
 TABUDEST JA EELARVAMUSTEST. KUULUME
 KA MEIE PRAEGU SELLE MÄÄRATLUSE
 ALLA? PÜSIVA TÄHENDUSEGA ARGUMENDIKS
 VÕIKS OLLA KIRJANIKU SÄÄSTEV JA KAITSEV
 SUHTUMINE NENDESSE, KES ON RASKUSTES
 TAVAÜHISKONNAS TOIMETULEMISEGA.
 KAARIN RAIDI LAVASTUS TÕESTAB, ET
 WILLIAMSİ NÄIDENDITEL VÕIKS OLLA
 TÄNASE EESTI TEATRI JAOKS TÄHENDUS.



T. Williamsi «Kass kuumal plekk-katusel» «Ugalas». Esietendus 4. detsembril 1990. Lavastaja Kaarin Raid, kunstnik Ingrid Agur. Brick — Allan Noormets, Margaret — Ülle Kätjaste (külalisena).

Tennessee Williamsi eestikeelse näidendivalimiku järelsõnas (1976) väidab J. Rähesoo, et näidendi «Kass tulisel plekk-katusel» ainuke huvipakkuvam tegelane on «ühtaegu jöhker ja mõistev vana Pollitt» («Ugala» lavastuse kavalehel ja dialoogides — Suur Papa). Kui Rähesooga selles asjas nõus olla, vaatasin ja nägin selle näidendi lavastust

õigesti (või õiget lavastust) 1988. aasta oktoobris Vilniuses Akadeemilises Draamateatris. Koht saalis oli vaatamiseks soodne, kõrvaklapitõlge korralik, näitlejad Margareti ja Bricki rollis jätsid lubava mulje. Ometi jäi esimese vaatuse lõpuni normaalne kontakt etendusega saamata. Ei suutnud etendust ja teksti kokku viia — niisugune võiks

takkajärele olla vaataja abituse üliaru-
saadav põhjendus. Vaatajat ennast see
küll päriselt ei rahulda. Kui aga hakata
täpsemalt seletama, tekiks kohe oht
Williamsi ja teatri juurest kõrvale
kalduda. Vaevalt saaks mööda 1988. aas-
ta sügise atmosfäärist Leedus, mille poli-
tiseeritus ulatus eufooriani. Kui mõne
konkreetselt etenduse vaatamine nende
atmosfäärihäirete tõttu ka kannatas,
andsid tookordsed Leedu nädalad ometi
mõndagi kasuliku leedu teatri eripära
mõistmiseks. Väikesearvuliste rahvaste
kunst on tugevamini seotud rahvusliku
olemisega, rahvuse võitlusega oma kest-
vuse eest. «Seestpoolt» on neid sidemeid

järjest rohkem valmis uuteks halbadeks
uudisteks. Olukorras, kus inimene ei oska
teha vähegi kaugemaleulatuvaid plaane.
Olukorras, milles kasvab inimese varja-
tud ebakindlus ning kahaneb normaalne
suhtlemine. Teater aga tähendab vaataja
jaoks ka suhtlemist, inimeste hulka mine-
kut, inimeste hulka kuulumist. Teater tä-
hendab konsolideerumist, kui kasutada
seda sõna tavalisest avaramas tähendu-
ses. Teater on Eestis ikka olnud ka kon-
solideerumiskoht, võimalus olgu või pä-
ris vaikselt meelt avaldada, kinnitada
endas usku, et oleme ikka veel ka rahvu-
sena olemas, tahame kokku saada ja su-
helda.



«Kass kuumal plekk-katusel». Brick — Allan Noormets, Suur Papa — Andres Noormets.

raskem märgata, pealtvaataja roll on
hoopis soodsam.

Ei ole muidugi põhjust kahelda, et ini-
meste ühiskondlik olemine ja enesetunne,
seesama ülipoliitiline atmosfäär, milles
päevast päeva hingame, mängib ka siin
ja praegu teatri ja vaataja suhete
kujunemises oluliselt kaasa. Olukorras,
kus me oleme vähemasti alateadlikult

Need ajakohased mõtteimprovisat-
sioonid ei seostu Kaarin Raidi viimaste
lavastustega — «Vihmameister» ja
«Kass tulisel plekk-katusel» — otsejoo-
nes. Küll näen siin kaudsemaid, aga see-
juures aktuaalsemaid mõjuvälju. Oleta-
me, et nende inimsuhteid ja elamise var-
jatud keerukusi rõhutavate etenduste
kaudu, mis on kaasaalamiseks tavaliselt

rohkem avatud, astub teater need olulised sammud vaatajale lähemale, mis on praeguseks, eespool põgusalt iseloomustatud kriisilukorras eriti vajalikud ja väärtuslikud. Teistsuguste kunstiliste aktsentidega on viimasel ajal põhimõtteliselt sedasama teinud Jaan Tooming «Vanemuises» ja Priit Pedajas «Endlas». Näiteid on muidugi rohkem, aga need osutaksid siis lavastusele, mitte lavastajale. Selle heast (õigesti valitud) repertuaarist ja inimese tänasest olukorrast lähtuva teatriloomingu sisuks ning eesmärgiks võiks pidada tõelise inimko-

Pärnus. Viimasel kümnendil on see huvi aga jälle meeldejäädvalt realiseerunud mitmes lavastuses. Ajas kaugemad neist tulevad kõige enam meelde rollide, meisterlikkuse ni tõesvate näitlejatööde kaudu. Kahest O'Neilli lavastusest («Pikk päevatee kaob öösse» 1984, «Iha jalakate all» 1989) käib see eriti varasema kohta. Vähem näib Raidi andelaadiga sobivat dramaturgia, milles suuremat tähelepanu nõuavad teesid ja kontseptsioonid, tõestamine ja ümberlukkamine. Eelmise lause lõppu sobiks ehk väike küsimärk. «Juuditist» on mul igati soodsad mäles-



«Kass kuumal plekk-katusel». Reverend Tooker — Aivar Trallmann, Suur Mamma — Anu Vabamäe, Mae — Külliki Tool, Cooper — Elmo Nüganen.

E. Loidi fotod

gemuse tabamist. Tennessee Williams kõneleb sellest ühes «Kassi» mediteerivas remargis. Kõlab omajagu abstraktselt, aga mitte siis, kui nende sõnade taga on midagi teatrikonkreetset, nagu antud juhul ongi.

Kaarin Raidi loomingu puhul ei tähenda see aktualiseeriv märksõna — tõelise inimkogemuse tabamine — isenesest küll midagi uut. Lavastaja niisugust huvi võib jälgida juba tema kuuekümnendate aastate lavastustes. Ka repertuaarivalikus on see moment ikka olnud olulisel kohal. Kaasa arvatud Raidi esimene Williamsi-lavastus «Tramm nimega «Iha»» 1972. aastal

tused, kui etenduse raskepäraseks muutunud lõpuosa kõrvale jätta. Tundub aga küll, et «Kassi» lavastamisel Williamsiga leitud heal kontaktil ei puudu ka üldisem sobivuspõhendus. Psüühika ja käitumise äärmused ning «normist» eemaldumised, millega Williams meelstasti tegeleb, ei ole Raidi kunagi kohutanud. Suureks abiks on seejuures ilmselt olnud lavastaja suhe näitlejaga. Lavastaja peab (peaks) ju alati näitlejates leidma seda, mida teater vajab. Võib-olla paistab see joon Raidi lavastajaportrees tavalisest rohkem silma; ta on näinud repertuaari ja näitlejaid niiviisi koos, et tulemuseks on olnud uudsed lahendused

— nii näidendi kui näitleja vaatekohast.

Kui Vilniuses nähtud etendusel tõsis «Kassi» ainuliseks tegelaseks Pollitt, on «Ugalas» lugu hoopis teisiti, nii et Rähesooga ei saa selles küsimuses kuidagi nõus olla. Küll olen nõus lavastajaga, kes samuti ei ole kriitikuga nõus olnud. «Kassi» etendus algab «Ugalas» Margareti (Ülle Kaljuste) ilmumisega kohe, silmapilgu jooksul. Pinevus, suur mure, intriig, saladus, meeleheide ja tugeva inimese püüd sellest üle olla ning olukorda muuta — kogu see umbejooksunud olukord on Margaretiga koos ja tema kaudu kohe ka vaataja jaoks olemas. Rollile kõrgepinget, mille vaibumatu intensiivsuskestab terve vaatuse, kogu Margareti esiplaanil olemise aja. Esituse kaudu selgub, kui heldelt see osa on kirjutatud. See Margaret ei ole üksnes veetlev naine — mida ta ju tahab olla, lausa peab olema. Ta on ka tark ja arukas, intelligentne ja vaimukas, enesekriitiline ja tige. Tal on huumorimeelt ja fantaasiat. Margaret ei suuda mõjutada Bricki (nende konflikti põhi ja Bricki meelehaiguse põhjus jääb näidendis mitmekordsetest selgituskatsetest hoolimata üksjagu varjatuks). Aga ta mõjutab publikut, loob oma sarmiga, meeleheiteliga, alistumatusena pinge ja atmosfääri.

Olen ma neid superlatiive kirjutades olnud ülekohtune Allan Noormetsa ja tema Bricki vastu? Kui olen, ei saa sellest aru. Mõlemad rollid on huvitavalt kirjutatud ja mängitud, kuid näidend asetab paaris mängivad näitlejad siiski ebatavalisse olukorda. Margaretist saame aru, Brickist ei saa. Margaretile tunneme tõenäoliselt kaasa, Bricki suhtes ei oska seisukohta võtta. Allan Noormets on suure intensiivsusega näitleja. See sümpaatne noor mees Margareti kõrval on teepoolset mängust välja astunud, vaatatajal ei peaks jääma põhjust selles kahelda, kuigi põhjendused puuduvad. Seejuures ei saa ütelda, et Brick kannataks või oleks õnnetu — pean silmas teatri melodramaatilisi stereotüüpe, mis end niisuguste olukordade kujutamisel kergesti peale suruvad. Williamsi näidendite puhul on küllalt sageli kasutatud sõna *m e l o d r a m a a t i l i n e* (õigesti või valesti). K. Raidi loomingust jääb sellega seostuv kujuloomise viis kuidagi täiesti enesestmõistetavalt kaugele. Nii ka siin ja seekord. Brick on lihtsalt «ära», kontaktiotsingud ei huvita teda, teatud piirini isegi ei häiri. Allan Noormetsa Brick täidab remargis seatud nõudmised, teda ümbritseb «jaheda ükskõiksuse võlu, mida kiirgab võitlusest

loobunud inimesest». Ülle Kaljuste Margareti kohta ütleb olulist tema enda tekst: «... minu matš alles käib ja ma olen otsustanud võita».

Kui tohib uskuda muljet, on külalisnäitlejate kutsumine tänases eesti teatris mingil määral ka mood. Selle taga võib olla ka teadlik või ebateadlik soov aktiveerida publikut. Ülle Kaljuste tulemus Margareti rollis on aga sedavõrd suveräänne, et oleks pentsik hakata tema «Ugalasse» kutsumist põhjendama. Näitlejal oli õigus sellele rollile, roll aga vajas niisugust näitlejat. Sinna juurde muidugi lavastaja vahendajaroll, tema andeline oskus viia kokku kujutus rolli nõudmistest ja näitleja suutlikkusest.

Aga Andres Noormets Suure Papa Pollitti rollis, mida nimetasime esimesena? Kui selle puhul miski häirida võiks või häirib, siis võiks see olla «teadliku» vaataja eelteadmine sellest, et aastatelt nii noor näitleja esitab vana ja haiget meest — transformatsiooni harjumatu ulatus. Etendus jälgides kaovad kahtlused kiiresti. Ülesanne ei käi üle jõu. Kui Pollitti rollis ongi teatraalsust ja mängu mõnevõrra rohkem kui Margaretil või Brickil, tuleb mees pidada, et teatud ebahütlus, eri tonaalsuste vastandumine ja sobitumine on kirjutatud juba näidendisse. Osa rolle on kirjutatud ja esitatud selgesti ülivärvilistena, iroonilise nägemisega (Külliki Saldre Mae, Elmo Nüganeni Cooper, Aivar Trallmanni reverend Tooker. Näidendis esitatust — mitu eriti põnevat remarki — selgesti tagasihoidlikuma mulje jättis Anu Vabamäe Suur Mamma). Näidendi laad ja etenduse tonaalsus muutuvad vaatusest vaatusesse. Kolmandas vaatuses mängitakse juba lausa demonstratiivselt kisklemist päranduse ümber, farss ja groteskki on legaalselt laval. Kas varitseb siin ka oht nendega üle pakkuda — eelmiste vaatuste mõju kustutamise suunas?

Tennessee Williamsi näidendite ajakestvust on prognoositud mitmeti, sealhulgas ka küllalt pessimistlikult. Optimistliku suhtumise näidetel on huvitavana meelde jäänud arvamus, mille järgi nendel näidenditel on tähendust ühiskonnale, mis soovib vabaneda tabudest ja eelarvamustest. Kuulume ka meie praegu selle määratluse alla? Püsiva tähendusega argumentideks võiks olla kirjaniku säästev ja kaitsev suhtumine nendes, kes on raskustes tavaühiskonnas toimetulemisega. K. Raidi lavastusest järgneb päris selgesti, et Williamsi näidenditel võiks olla tänase eesti teatri jaoks tähendus.

TÄNA ÕHTUL AREENIL: EVER, KIISK JA SIMON

MIDAGI PAISTAB EESTIMAAL PRAEGUSEKS OLEVAT PAIGAST LIIKUNUD (NIHESTUNUD?) — EHKKI NÄITESELTSKONNAD ON TALLINNA TEATRITES ENDIST VIISI PROFESSIONAALSELT ÜHTLASEMAD, VASTANDUB VIIMASEL AJAL VÄIKELINNA TEATER PEALINNA OMALE PÕNEVA NÄIDENDIVALIKU JA REPERTUAARIKIJUNDUSE LÄBIMOELDUSEGA, MIS SISULISELT VÄLJENDAB EHK LIHTSALT SUUREMAT AUSUST ENESE VASTU.



N. Simoni «Piparkoogileedi» Eesti Draamateatris. Esietendus 2. detsembril 1990. Lavastaja Gunnar Kilgas, kunstnik Maimu Vannas. Evy Meara — Ita Ever, Polly Meara — Carmen Uibukant.

P. Lauritsa foto

Kunstist rääkides tundub pealinna—provintsi vastandamine kohatu ning individuaalsel loomingul põhinevate kunstiharude puhul, mil teos võib sündida suvalises ruumipunktis, see vaieldamatult nii ka on. Teatrikunst on ses mõttes pisut erandlik, rühmatöös sündiva kunstiliigina on siin eelisseisundis olnud tavakohaselt pealinna (=suurlinna) teatrid. Kultuurisituatsioon on

kujunenud selliselt, et just Tallinna on koondunud võimekamad näitlejakoosseisud.

Ent midagi paistab Eestimaal praeguseks olevat paigast liikunud (nihestunud?) — ehkki näiteseltskonnad on Tallinna teatrites endist viist professionaalselt ühtlasemad, vastandub viimasel ajal väikelinna teater pealinna omale põneva näidendivaliku ja repertuaari-

kujunduse läbimõeldusega, mis sisuliselt väljendab ehk lihtsalt suuremat ausust enese vastu. Samal ajal kui Rakveres, Viljandis ja Pärnus lavastatakse Shaw'd, Tšehhovit, Williamsit, Molière'i, Brechti, pakuvad Eesti Draamateater ja «Vanalinnastudio» välja ribureas Neil Simonit — umbes nädalase vahega jõudsid siin lavale «Piparkoogileedi» ja «Jumala scosik». Neil Simonist on üldse saamas Tallinna teatrite meelisautor — kõrvu eespool mainitutega oli «Vanalinnastudio» mängukavas ju ka «Lollid», Eesti Draamateater mängis hulk aega «Päikesepoisse». Nii et Neil Simonile paistab koos Hugo Raudsepaga kuuluvat eesti laval väga väärikas koht.

Milles on sellise menu põhjus? Simoni näitemängud balansseerivad mitmeski

joomahaigusest tänu saabuval teinetei-
semõistmisele tütreaga. «Jumala soosik»
asetub kõrgemale filosoofilisele tasandi-
le, pakkudes vaatajaile Hiiobi-loo uustõl-
gendust ja luues omamoodi arhetüüpse
kujundi inimest kimbutavatest kiusatus-
test. Mõlemal näidendil on kenasti läbi
komponeeritud skeem, iga järgnev löik
haakub eelnevaga. Ajalis-ruumilised
hüpped on selgelt märgistatud, süžee
kergesti jälgitav. Seetõttu tunnebki
publik laval toimuvast meeldivalt vaos-
hoitud naudingut. See on staariteater,
kus vaadatakse näitlejat, ei muud, ja neid
lavastusi tutvustamagi sobiks ehk kõige
paremini kullas-karras särav neon-
reklaam — «Terve õhtu areenil Ita Ever
(Kaljo Kiisk)». Ja siit kohalt pidanuksi
arvustus õigupoolest algama.



N. Simoni «Jumala soosik» «Vanalinnastudios». Esietendus 25. novembril 1990. Lavastaja Eino Baskin, kunstnik Maimu Vannas. David — Peeter Oja.

H. Saarne foto

mõttes banaalsuse piirimail — karakteri-
kujutus on üsna ühejconeline; süžee
areng lubab juba etenduse algusminutitel
tabada *happy end*'i vääramatust. Autor
ei piirdu aga lihtsalt naerutamise —
koomika kõrval leidub neis komöödiates
ka nn teine plaan: psühholoogilise
draama vahenditega kätkeb autor teosesse
ka teatava kõlbelise konflikt. «Pi-
parkoogileedis» on selleks endise kaba-
reelauljataru uuestisünd ja vabanemine

«Piparkoogileedi» keskmes seisab Evy
Meara (Ita Ever), nii isiklikus elus kui ka
karjääriredelil kriisipunkti jõudnud va-
nanev lauljatar. Tema suhted läbikukku-
nud näitleja ja praeguse «koduabilise»
Jimmy Perry (Jüri Krjukov) ning oma-
enese tütre Polly Mearaga (Carmen Uibu-
kant) moodustavad näidendi telje. Prob-
leem on inimlik ja inimlikult võiks ju
proua Mearale kaasagi tunda või teda
mõista püüda, Neil Simon häälestab aga 53



«Jumala soosiks», Proua Benjamin Ines Aru, Joe Benjamin — Kaljo Klisk.

H. Saarne foto

vaataja teisele lainele. Kogu see senti-
menti ja banaalsusi täis lugu on kokku
klapitud vaid ühel eesmärgil — luua
näitlejannale võimalikult soodsad tingi-
mused oma monoloogides-dialoogides sä-
ramiseks. Kogu ülejäänud seltskond täi-
dab vaid puhtfunktsionaalset rolli. Ja
siin on lavastaja Gunnar Kilgas olnud
väga täpne — Jimmy Perry, Manuel
(Üllar Pöld), Toby Landau (Helle-Reet
Helenurm), Polly Meara ja Lou Tanner
(Mati Klooren) on igaüks omamoodi
vahvad, kohati karakterisuse-karika-
tuursuse piiril vaimukalt mänglevad,
paiguti oma rollijoonises tõsimeelselt
täpsed, ent vaid sedavõrd, et Ita Ever
võiks tõepoolest särada. Evy Mearas on
naiselikkust ja laia joont, sarmikat kel-
must ja traagilisigi noote. Esitus on
paindlik, tämber ja meloodika vaheldus-
rikkad. Kogu roll on kujundatud tervik-
likult ja taas kord professionaalselt.
Ever on viimastel aastatel oma lavavõlga
meelde jäänud õige mitmes allaarves-
tust prantsuse komöödias, meenutagem
proua Labellie'i «Saatan inimese nahas»
või polkovnikut «Silme ees läheb must-
taks». Ometi muutub üha painavamaks
küsimus, kas ei peaks prantsuse ja amee-
rika komöödiate kõrval seisma midagi
sügavamat, probleemsemat?

Muidu kipub Tallinnas kujunema
õige kentsakas olukord, kus nimeliselt
juhtiv draamateater täidab bulvariteatri
funktsioone. On loomulikult selge, et ras-
kes rahahädas siplevad teatrid peavad
üha enam arvestama publiku soovidega,
ent kuhu tõmmata sel juhul piir kompro-
missi ja loominguilise prostitutsiooni
vahel? Või on tõepoolest õigem allutada
kogu teatrisüsteem publiku diktaadile ja
tunnistada resigneerunult, et meie ei
suuda siin midagi muuta? Teisalt on vist
kogu teatrikunst arengute olnud otse-
kui nõiaringsis tiirlemine — ilma publi-
kuta on teatri tegemine kurb ja mõtetu,
publikule läheb aga kõige paremini too
kolmandajärguline repertuaar.

Kõik eespoolõeldu sobib õigupoolest
iseloomustama ka «Jumala soosikut». Selleni lavastuses on keskpunktis Näit-
leja: miljonär Joe Benjamin (Kaljo
Kiisk), kelle tarbeks ümbritsejad ainult
fooni rolli täidavad. Näidendi algul
hädiselt-kiivalt oma varanatukest kaits-
vast pereisast saab näidendi lõpus
vapralt Jumala saadetud katsumusi tal-
luv märter. Ometi on Kaljo Kiisa Joe
Benjamin nii siin kui seal ühtviisi tragi-
koomiline, õigustades seega saali naeru-
purskeid, hoolimata tegevuse staadiu-
mist. Piibli konflikt on sedavõrd madal-
datud, et paralleelid mõjuvad isegi pisut

pühadustteotavana. Sellestsamast
arvan tulenevat ka Kaljo Kiisa vaoshoi-
tud näitlejavahendid — pisut karika-
tuursed võbelused plastikas, tämbri
õnnetuvõitu kõla. Kui Evy Meara kannat-
used on olmelisuses pretensioonitud, siis
Joe Benjamin eluvõitlus tekitab para-
matamult allusioone või vastakaid suhtu-
misigi. Aga jah, üks ole teater keskajast
peale usku välja naernud ja kirikut kari-
keerinud. Oma struktuurilt on «Pipar-
koogileedi» ja «Jumala soosik» üllata-
valt sarnased: keskne kuju, tema ümber
terve hulk sugulasi-tuttavaid, igaühel
oma kompleks. Nii seisavad Evy Meara
kõrval omaenese mina jumaldav Jimmy
Perry ja egotsentriline daamike Toby
Landau, kelle eluülesandeks on olnud
oma kauni näolapi ja keha säilitamine,
ning Evy kallim Lou Tanner oma de-
monstratiivse ülivabaduse ja sadismi
kalduvate maneeridega. Ent nagu senti-
mentaalsuse ja vägivallaga mängivale
kirjandusele kohane, vastandub neile ka
positiivne poolus — Evy Meara tütar
Polly: noor ja andestav, oma ema ikka
kalliks pidav ja ta lõpuks ka eluvõitluses
võidule viiv(?). «Jumala soosikus» ümb-
ritseb Joe Benjamin terve kollektsioon
pereliikmeid, kes kiiritsevas julmuses on
kord naeruväärsed, kord mõistetavadki.
Ja nende kõrval perekonna häbiplakk
David (Peeter Oja), anarhistlikult mee-
lestatud poeg, kes joob ja jaurab, ent on
ainsana säilitanud usu ning austuse isa
vastu. Temast saabki etenduse lõpp-
stseenis kiusaja Liptoni (Heino Torga)
uus ohver, ja loogikat järgides võiks
kogu näitemäng nüüd otsast alata,
peaosaliseks Joe asemel David. Kogu
eelneva autorisuhte kohaselt peaks lõpp-
lahenduski taas sama olema ja üks ilmuks
siis kusagilt ka Davidi poeg . . .

Neil Simon kujutab inimesi otsekui
meie eneste seast, samas on tema kujudes
ikkagi sellistes annustes karikatuuri, et
see vabastab teatrikülastaja igasugusest
samastumishirmust ja muudab kogu
vaatamise seega lõbuks. Tema näidendite
puhul ei ehmata ükski traagiline konflikt
— näilisele väljapääsmatusele vaata-
mata liigub tegevus kindlal sammul
õnneliku lõpp-lahenduse suunas. Kui ei
aita muu, siis toob autor mängleva ker-
gusega lavala *deus ex machina* ja lugu
võib röömsa naeru saatel jätkuda. Pub-
lik on rahul, kriitika viriseb, aga üks see
ole meie teatris ikka nii olnud. Ainus,
mis pisut ärevaks teeb, on see, et mõtlema
ei pane niisugune dramaturgia küll
kedagi ja mõni nädal pärast etendust on
raskusi laval toimunu meenutamisega.
Aga ehk olemegi mõtleemisest väsinud. 55

AMEERIKA SANGARITE ARMASTUS JA HUKK EESTIMAA VÄIKELINNADES ...

JUST WILLIAMSILAVASTUSTES KAHES
PROVINTSITEATRIS OLI NÄHA, ET NÄITLEJAD
OLID SAANUD VABAKS HINDADE TÕUSU,
OKUPATSIOONISÕDURITE, HAIGE RAHA JA
PALJUDE MUUDE HÄDADE PAINEST, ET ASUDA
MÄNGIMA, LOOMA KUNSTI TEATRI RAMBI-
VALGUSE ALL.



T. Williamsi «Orpheus allilmas» «Endlas» Esietendus 12. detsembril 1990. Lavastaja Ossi Rääkha, kunstnik Pertti Hilkamo (külalistena Soomest). Lady Torrance — Tiia Kriisa.

Näitlejal võib tema töös ette tulla tingimusi, kus ta ei saa lahkuda arusaamast, et tal tuleb mängida kedagi teist. Üks neist juhtumitest on näiteks suur erinevus rolli ja tema esitaja ea vahel, mis toob tahes või tahtmata kaasa võõritusefekti. Sellisel juhul saab näitleja esitada ainult kujutatava inimese oletatavat käitumist, kuid ta ei saa rolli tingimusi täielikult oma elukogemusele

üle kanda. Seega peab näitlejal igal juhul tekkima oma rolli suhe, esitatakse ju inimest, kelle «nahas» iseenast on väga raske välja pakkuda.

Kui Andres Noormets mängib «Ugalas» Tennessee Williamsi näidendis «Kass tulisel plekk-katusel» rikast surevat vanameest, siis teeb ta seda nii, nagu ta arvab sellise vanamehe olevat. Tulemuseks on veenev karakter. Julgelt

väljapakutud ätilik kõnnak, tehtud hääl — see kõik lisab väärtusi näitlejatööle, pannes etenduse käigus unustama näitleja noorust, mis hakkab ühel hetkel tööpoolest toimima omamoodi võõritusefektiivina. Või kui Tiia Kriisa mängib «Endlas», taas Williamsi näidendis «Orpheus allilmas» naist, kes näidendi ja ka esitusloogika järgi võiks näitlejannast veidi noorem olla, siis sünnib see mäng täiuslikult mitmekülgelt. Nii paradoksaalne kui see ka ei ole, sünnib esmapilgul võimatu kujutamisel teater. Aga eks teater olegi ime.

Nendes erilistes tingimustes sündinud õnnestumiste taustal näib kaasaegne teater olevat täis enesehaletsemist, mida teostavad teatrite lavadel elust muserda-

Võib ette kujutada kuidas Varnjal, Rõngus, viimases pärapõrgus, Läti-äärses Naha külas vaatavad külanood endistes punanurkades videost lugusid preeriasangaritest ja nende «keerulistest» inimlikest vahekordadest ümbritseva keskkonna, armastatud naise ja muuga. See on jõud, mis määrab selle, millise sammuga kõnnivad Hädemeeste või Kolga küla poisid ja tüdrukud. See jõud kisub kaasa ka näitlejat ja on hea, kui näitleja leiab endas otsustavust, oskust, ausust ja vaimu olla sellest jõust üle.

Ka Tennessee Williams on ameeriklane ning ka tema suures dramaturgias on kasutatud hulganisti stereotüüpe, mis moodustavad ühe suure osa selle Uue



«Orpheus allilmas». Valentin Xavier — Elmar Trink, Dog Hamma — Enn Keerd, Pee Wee Binnings — Feliks Kark.

tud näitlejad, kes näivad olevat unustanud, et näitleja töö ongi mängida kedagi, kes on vahel hoopis keegi teine, kui oled sa ise. Just neil «Ugala» ja «Endla» juhtumitel oli näha, et näitlejad olid saanud vabaks hindade tõusu, okupatsioonisõdurite, haige raha ja paljude muude hädade painest, et asuda mängima, looma kunsti teatri rambivalguse all.

Maailma kultuurist. Kuidas olla, kui needsamad stereotüübid hakkavad saada ka eesti kultuuri märgistiku üheks osaks? Esimene vaatus «Kassist tulisel plekk-katusel» mööduski dallase-realismi tundelistes toonides. Ehk küll need toonid edasises arengus tegelaste küünilisust avavaks lavastaja ja näitlejate suhteks kujunesid, ei tee see näitlejate esituslaadi magedust olematuks. Kaarin 57



«Orpheus allilmas». Valentin Xavier — Elmar Trink, Carol Cutrere — Laine Mägi.

K. Pruuli fotod

Raidi filigraanselt väljamõõdetud lavastuses ei jagunud kõikjale näitlejapoolset suhet. Väljendugu see suhe kas või veidi ülepakutud koomuskitegemises, millega Elmo Nüganen võrtsitas oma kangelase hoolimatust ja aplust. Ent ometi tuleb kõrgelt hinnata lavastuse ansambli-mängu — tegemist on tänases teatris harva esineva juhusega, kus näitlejad kuulevad ja näevad, mida nende kolleegid laval teevad.

Pärnu «Orpheuses» kujunes aga nii, et just Tiia Kriisa kanda langes etenduse «vedamise» raskus, sest Elmar Tringi nimikangelasest sai tõeline Peeter Positiiv, muidugi selline, nagu Ameerikas olema peab. Kuid mis näitlejasuhtest ja muust siin rääkida, kui elementaarset mõtet kandvat kõnet oli kuulda 8. jaanuari etendusel vaid kahe laval olnud naisnäitleja suust. Ühest oli varem juttu ja teine oli Laine Mägi. Soomest tulnud külalislavastaja Ossi Räikkä puhul on tegemist vana teatrichundiga, kel on piisavalt oskusi oma ja truppi puudusi peita, mingil määral on ta üpris hästi kohane-nud talle võõra Pärnu teatri trupiga. Ometi saab lavastaja lahendust näha vaid Tiia Kriisa rollikäsitluses — tema pisut nurgelises ja rohmakas Ladys saavad korraga kokku võõramaine temperament, keskikka jõudnud närtsiv naine ja kramplik eeroosest nakatunud elutahhe. Kõige selle alt kumav tärkav kiindumus noore Orpheuse vastu on antud peenelt, lausa uue kvaliteedi saavutanud näitlejagaanika ja täpselt valitud detailide kaudu. Kui arvestada, et Tiia Kriisa on näitlejanna, kellel on õnnestunud just teatud rollid, siis võiks sellises näitleja-valikus näha lavastaja kontseptuaalset sammu. Samamoodi on Peeter Kard leidlikult paika pandud, tema faktuur aitab karakteri loomisele jõudsalt kaasa. Ometi ei tahaks rahulduda vaid üksikute õnnestunud karakterilahendustega, lavastajalt on õigus enam oodata.

Praeguses madalseisus on lohutav näha avastamist ja isikupära näitlejate töedes, mis sündinud Tennessee Williamsi suurt dramaturgiat appi võttes. Ole-mata ise suur ameerika kultuuri sõber, mõõnan nende lavastuste puhul just dramaturgia õnnestunud valikut. Meil, totalitaarse korra poolt läbiuhutatel, on värskendav näha tolle mandri hõivamisel kujunenud ühiskonna karastatud isik-susi.

Hollywoodist kauges Eestimaa kau-nites väikelinnades armastavad ja surevad vesternikangelased, nii et selles peegeldub meie oma elu.

□ 1936. aastast peale elab rumeenia päritolu-ga kirjanik ja dramaturg Eugène Ionesco Pariisis. Suured muutused kodumaal ei jätnud aga tedagi külmaks ja eakas autor otsustas taas sünnimaad külastada. 76-aastane Ionesco viibis viimati Rumeenias 1938. aastal.

□ Giorgio Strehler töötab nüüd taas koduses Milano *Piccolo* teatris. Tal on suured plaanid — kindlasti tahab maestro realiseerida oma eluunistuse ja lavastada «Fausti» I ja II osa täispikkuses. Mammutlavastus peaks valmima 1994. aastaks ja vältab esialgsete arvestuste kohaselt kuus õhtut. Strehler loodab, et «Faustist» saab kogu tema senise loomingu kroon.

□ Hispaania lavastaja Luis Pasqual saab Giorgio Strehleri järglaseks Euroopa teatri juhi kohal Pariisis. Leping sõlmiti kolmeks aastaks. Pasqual töötab seni Madridi Rahvus-teatri peanäitejuhina ja külalisena on ta lavastanud kõikjal Euroopas. Strehleri valitsus-perioodi hinnatakse Pariisis üldiselt positiiv-selt, aga juba Euroopa teatri nimi eeldab rahvusvahelist haaret ja kogu Vana Maailma kogemuse ärakasutamist.

□ Ingmar Bergman on vastupidi varasema-tele avalduste järele teatris lavastama hakanud. Stockholmi Kuninglikus Draamateatris tõi ta välja «Nora» ja tahab seda lavastada ka Münchenis. Veel on Bergmani käe all valminud «Peer Gynt» Malmös ja «Hedda Gabler» Londonis.

□ Otomar Krejca sai rahvusvaheliselt tun-tuks 60. aastatel, kui ta tegi Prahast oma eepohhi-loovad lavastused. Konflikt tollase juhtkonnaga oli muidugi paratamatu ja ta oli sunnitud siirduma tööle välismaale. Nüüd sai ta kutse kodumaale tagasi pöörduda ja taas teatritöele asuda. Sellise sooviga pöördus Krejca poole uus kultuuriminister ja loomulikult toetas teda ka näitekirjanikust presi-dent Václav Havel.

□ «Viini pidunädalate» teemaks oli seda-puhku «Kunst ja loodus». Kui tinglik see üldsuunitlus oli, sellele viitab repertuaari lühilootelu: Berliini *Deutsches Theater* esitas Heiner Mülleri «Hamlet-masina», Krakóvi *Stary Teatr* «Hamlet IV» (Andrzej Wajda neljas «Hamlet») lavastus; Hamburgi «Tha-lia» teater näitas kolme tööd: Tšehhovi «Platonovit», Brechti «Mees on mees» ja «Musta ratsanikku» (Robert Wilsoni drama-tiseering ja lavastus «Nõidküti» ainetel); Lääne-Berliini *Schaubühne* tõi kaasa Botho Straußi «Aeg ja tuba» ja *Grips Theater* «Tänasest on su nimi Sarah»; korraldajate endi panusest nimetagem Luc Bondy lavasta-tud Mozarti «Don Giovanni» (dirigent Claudio Abbado) Riigiooperis.

ÜHE VIIULI HING



Imelapsena kuulsaks saanud Yehudi Menuhin.

Sõnaraamatud on enamasti antropotsentriliselt häälestatud ja nõnda defineerivad nad muusikat kõigepealt kui kunsti, mis oskab helisid teatavate reeglite järgi omavahel kombineerida. Kuid muusika ON — ka enne meie kombinatsioone. Ta on üks meie kosmose element, mille olemust ei osata veel seletada. Märkame ainult, et tema mõju ei puuduta mitte ainult inimesi, vaid ka loomi ja isegi taimi.

Muusika moodustab maailma lahutamatu osa. «Looduses on kõik muusika,» väidab Olivier Messiaen, nüüdisaja Prantsusmaa kuulsaim helilooja. «Lärmi teeb ainult inimene.» Ja elavate seas ei saa unustada linde, kes on «meie planeedi kõige suuremad muusikud», ja ka mitte seda, et nad laulsid siin «juba ammu enne inimesi».

Muusika teed viivad need, kelle vaim jõuab kõndida, füüsilisest metafüüsilikasse. Olivier Messiaen, kellelt ilmus 1987. aastal oreliraamat *Le Livre du Saint Sacrament* («Püha Sakramendi raamat»), ütleb ise, et tema elu on suurelt osalt

palvus, ja et peaaegu kõik tema looming «laulab Kristuse müsteeriumidest».

Ka interpretide — ja just kõige suuremate — seas leidub sügavalt usklikke inimesi. Nad ei ole kõik kristlased, aga me teame, et teed Jumala juurde võivad olla erinevad, nagu inimesed ise ja nende saatused on erinevad.

Yehudi Menuhin, keda maailm ei imetle mitte ainult suure viulivirtuosina, vaid ka inimesena, kes mõtleb ja kirjutab ja võitleb aktiivselt mitmesuguste õilsate ideede eest, nagu inimõigused ja ökoloogia, mediteerib ning palvetab iga päev. Tema maailmavaade on kasvanud judaismi ja ristiusu ühisest pinnast, ta on vastu võtnud idamaiseid sugemeid, eriti hinduismi tõesid. Veebruaris 1989, kui talle anti üle Louvaini katoliku ülikooli audoktoridiplom, üllatas ta siiski auditoriumi: oodatud standardtänukõne — või viulilipala — asemel luges ta ette ühe isikliku palveteksti.

Menuhini palve on südamlilik ja soe, ka ebakonventsionaalne ja omamoodi musikaalne:

«Sinule, keda ma ei tunne ega saa tunda — minus endas ja väljaspool mind, Sinule, kellega seob mind armastus, kartus, usk ja teadmatus, Sinule, Ainus ja Paljune, ütlen ma palve:

Juhi mind selle poole, mis minus on parim,

aita mind saada selliseks, et mind usaldaksid asjad, olevused ja elavad taimed, anna, et ma respektieriksin alati iga eluvormi müsteeriumi ja loomust tema ainulaadsuses ja paljususes, sest elu sünnitab elu.

Aita mind alles hoida imetluse-, ekstaasi- ja avastusvõimet; luba, et ma ärataksin ilumeelt igal pool; aita, et ma kunagi ei loobuks elutegevusest, mis tähendab kaitsta kõiki, kes hingavad, ja õhku, mida me hingame; kõiki, kel on janu, ja vett, mis janu kustutab; kõiki, kel on nälg, ja toitu, mis toidab; kõiki, kes kannatavad, ja lohutust, kaastunnet ning abi, mida nad vajavad.

Aita mind leida indu, mis võimaldaks mul mängida tagasihoidlikult, enesekindlalt ja ehk teatava, kuid mitte liialdatud kõhklusega neid erinevaid osasid, mis mulle on määratud.

Aita mind valmis olla raskusteks, valuks ja ootamatusteks, meeles pidada kurte ja pimedaid, vigaseid ja halvatuid, haigeid ja vaevatuid, kes on märkimisväärselt rikastanud meie pärimust ja meie tsivilisatsiooni. Aita mind vastu võtta resignatsiooniga ja ka veidi uudishimulikult Sinu viimane tahtmine; aita mind õnnetust ja loobumist võimalikult hästi kasutada.

Aita mind leida tasakaalu kestvate tasude ja efemeersemate kiusatuste vahel, kestvate ja kiirelt mööduvate rõõmude vahel, sest vahetute rõõmude seas on kaugemalt vaadates paljud olulised, harmoonias suhteliste väärtustega, kinkides voolavale ajale rihast lõikust lojaalsusest, kogemusest, teostusest, toetusest ja inspiratsioonist.

Aita mind olla väarikas vahipost kehale, mille Sa oled andnud minu hoolde. Mul ei ole vaba voli ühegi elu üle, ka «oma» elu üle mitte, sest ta on nagu kunstitöö, usaldatud ajutiselt minu hoolde, ja ma pean ta tagasi andma võimalikult heas vormis selleks, et teised elud võiksid lõpmatuseni jääda.

Kõige selle pärast, sündigu Sinu tahtmine.

Ärgu need kurvastagu, kes minu järel tulevad. Nad olgu alati niisama lahked, niisama sõbralikud ja niisama arukad teiste vastu, nagu nad seda olid minuga. Kuigi ma tahaksin meeleldi veel paar aastat nautida oma õnneliku ja rikka elu vilju, koos kallid abikaasa, perekonna, muusika, kirjanduse ja sõpradega, keda ma armastan, nende paljude projektidega, mis mulle südamelähedased, ja ka kõikide kultuuride ja rahvastega, kellest ma tunnen paljusid ja kes kõik mind paluvad, siiski olen ma saanud nii palju armu, armastust ja kaitset, et sellest võiks valgustada tuhat elu.

Luba mind näha, tunda ja võimalikult vaadelda ning mõista kolmiku ühtsuse sidet kõikides tema väljendustes:

Sünd — elu — surm

looming, säilitus, häving.

Ema, Isa ja laps;

lapsele: Ema, Isa ja Opetaja;

vanematele ja õpetajale: laps, õpilane ja võrdne.

Minevik, olevik ja tulevik

keha — mõistus, hing ja vaim

ise, perekond ja sõbrad

armastus, ükskõiksus ja vihkamine

osavus, amet ja kunst

tahke, vedel ja gaas

valgus, ruum ja subjekt

piirkond, riik ja riikide kogukond, ja paljud teised «kolmikud».

Aita mind ära tunda kõikides konfrontatsioonides «triloogi» vastandina «dialoogile».

Aita mind mu vastutuse piirides otsustada targasti, kuidas jagada lõbu ja valu.

Ja viimaks, hoi aita mind oma suures headuses, et ma ei oleks viha ega hukkamõistu allikaks ega objektiks; ole mulle armuline, kui ma lasen mõnda jonnakat vimma endas võimust võtta.

Neile, kes eksploateerivad või laostavad — selle asemel et kaitsta — võimu või raha nimel, enese meeldivusest — sest nad ei oska kõrgemat rahuldust leida — või võimu või raha kuritarvitusest või mõlemast; kõige kurjemast piinajast despoodini, 61

eelarvamuste alla maetud harimatust kuni eelarvamuste all ägava pseudoharitasena, kuna mõlemal puudub alandlikkus, — anna neile valgust ja aita neid Sulle pihitada iseendas nende tegevusviisi eksitust.

Valgusta neid, valgusta mind oma valgusega ja aita meid üksteisele andestada. Nõnda aita ka mind nende seas, kes võiksid olla minu vaenlased, eristada neid, kellega ma võiksin leppida ja kellega ma seda ei saaks. Julgusta mind otsima kõikide vahenditega vaimset ühtsust Ainsaga ja kahjutuks tegema pahatahtlikku, õppima mõlemalt ja täies teadvuses mitte sütitama nende viha.

Anna mulle inspiratsiooni, mille Sina oled inimsoole kinkinud, ja julgusta mind austama ja jälgima neid eeskujusid, kes on Sinu vaimu elavad säilitajad:

vaim igaühes meist ja väljaspool meid,

Ainsa ja Paljususe vaim,

illuminatsioon, mis valgustas Jeesust, Buddha, Lao-Tsed ja prohveteid, filosoofe, poeete, kirjanikke, maalikunstnikke, kujureid, kõiki kunstnikke ja kõiki altruiste, pühakuid ja emasid, tuntuid ja tundmatuid, lapsi, vaikseid ja vaimustatud emasid ja isasid igal ajal ja kõikjal, kes veel täna elavad meie keskel.»

Menuhini meditatsioon on helge, rahulik ja leplik. Kristlikust seisukohast ei saa muidugi kõigeaeg nõustuda. Lao-Tse ei kõnele nagu Jeesus ja Jeesus pole Buddha, vaid Jumal-inimene.

Häirida võivad nimetatud «kolmikud». Kolm on tähtis mõiste. Kogu maailm näib olevat üles ehitatud kolmelisuse printsiibile. Olev on rohkem ternaarne kui binaarne. Ka Jumal on kolm. Ja kristlik mõte opereerib selle arvuga. Kuid panna kokku surm ja häving samasse skeemi kui näiteks minevik — olevik — tulevik, sellele karjub vastu usk lunastusse, ja samuti ülestõusmise ning muundumisrõõm. Tsiteeriksin siin üht teistsugust «kolmikut», mis kannab Augustinuse allkirja:

«Oo Sina,

anna mulle jõudu Sind otsida,

Sina, kes Sa oled mu loonud selleks,

et ma Sind ikka enam ja enam otsiksin.

Olgu see Sina, keda ma meeles pean,

Sina, keda ma mõistan,

Sina, keda ma armastan!

Kasvata minus need kolm andi,

kuni Sa oled mu täielikult uueks teinud!»

Tõe äratundmiseni jõuab igaüks ise moodi ja ise ajal. Pühakiri ütleb, et kes otsib, see leiab, ja kes koputab, sellele tehakse lahti.

Õnnelik inimene, kes oskab Jumalale öelda: «Aita mind...»

Yehudi Menuhini elutarkus võiks õpetada optimismi meie rahutul ajastul.

KOMMENTAARI ASEMELE

Sir YEHUDI MENUHIN (s 16. aprillil 1916) ei kuulu minu põlvkonna viiuldajadealide hulka — vähemalt mitte siin. Meie muusikaõppurite peamine imetusobjekt 1970. aastatel oli käegakatsutavalt lähedal: käis esinemas Eesti linnades, ei mänginud mitte ainult Brahmsi ja Bartókit, vaid ka Luciano Beriot ja Arvo Pärti... Jutt on mõistagi Gidon Kremerist¹, kelle ühteaegu fantaasiaküllase ja intellektuaalse mängu taustal mõjusid STV-st nähtud Menuhini esinemiskatked aegununa. Lisaks harju-

¹ G. Kremer (s. 1947 Riias), David Oistrachi õpilane. Alates 1978. aastast elab Lääne-Euroopas, põhiliselt Saksamaal. Korraldab Lockenhausis kammermuusikafestivale. Esineb muu hulgas koos T. Grindenko, M. Argerichi, N. Harnoncourt'iga.

matu poognahoid — nagu oleks poognakäe liikumine takistatud... Teadsime, et ta esitab hingestatult ka Bartóki muusikat, on tellinud Bartókilt Soolosonaadi (ja ei riskinud helilooja poolt nõutud veerandtoone mängida); et ta korraldab festivale, kirjutab muusikaraamatuid ja õpetab noori viiuldajaid; et teda huvitab hinduism ja Suzuki viiulikool. Austasime Menuhini nime, aga ei osanud tema kunstiisiksust omaks võtta. Muusikailmas suhtutakse Menuhinisse ju praegugi õige mitut moodi: harduse ja kummarduste, ironia ja kaastundega. Menuhin on mänginud viiulit juba seitsekümend aastat ja viimasel ajal vilksatab ajakirjanduses delikaatseid vihjeid, et ta võiks avalikke esinemisi siiski vähenda-

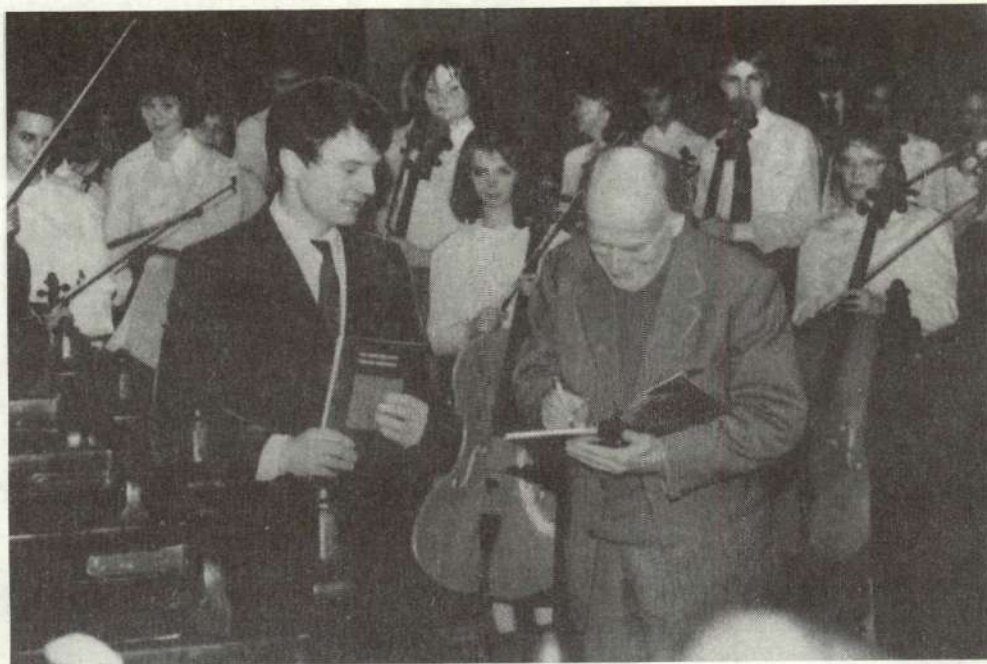
da. Menuhini kui legendi ja ülimalt usaldusväärse autoriteedi mõju seeläbi ei ka-
haneks.

Menuhinit usaldatakse tõesti. Mõnel teiselgi võib olla tarkust ja kogemusi, aga tema siirus ja omakasupüüdmatlus, tahe maailma parandada ja toimuvasse sekkuda — pedagoogikast Kuveidi kriisi-
ni — on erakordne. Ehk on Menuhin üks neist, kes oma palvete ja mediteerimisega suudab kurja väge ka ohjeldada? Ja muidugi viulimänguga, mis on talle eriti viimastel aastakümnetel muutunud vahendiks, et aidata, toetada, ühendada ja ülendada. Sest kõigepealt haarab meid tema isiksus. End maailmajagude ja inimelu eri valdkondade vahel laiali pillates jääb Menuhin kummaline küll, ikka terviknähtuseks. India sitarivirtuosi Ravi Shankariga koos improviseerimine või šoti rahvamuusika mängimine mahub enesestmõistetavalt Menuhini maailmatundesse. Nii nagu universum võib mahtuda viiulisse. Ruum on Menuhini viiuliõpetuses oluline sõna; viuldaja peab arendama kõikehõlmava, avarduva ruumi tunnetamist. Maailma-ruum on täis helisid, mis tuleb lihtsalt kinni püüda ja kõrvadele kuuldavaks teha...

Mitmed muusikud on tunnistanud, et tõeline Menuhin avanes neile tänu Beethoveni Viiulikontserdile ja Beethoveni Viiulikontsert tänu Menuhinile. Esimest korda esitas Menuhin seda teost New

Yorgis ja Pariisis 11-aastaselt — rahvusvaheline sensatsioon! Kuni 1935. aastani elas ta paratamatult imelapse elu, ehkki, nagu kinnitavad kriitikud, pole ta kunagi olnud rumal imelaps, vaid siiras kunstnik. Venemaalt Ameerikasse emigreerinud Menuhinite perekond eesotsas matemaatikust isa ja muusikust emaga pühendus täielikult laste muusikalisele karjäärile (Yehudi õest Hephzi-
bahst kujunes suurepärase pianist). Gerald Moore'i hämmastas Menuhinite mõõdukus ja distsipliin — ka päevaplaanis. Moore leidis, et tema ei suudaks olla noore Yehudi klaverisaatja: pärast hommikueinet harjutada kaks tundi ise, siis Yehudiga, seejärel lõunasöök ja tund aega jalutuskäiguks ning proov öhtuni... Yehudi esinemiskavad tõendavad suurt töökust: ühel öhtul kõlamas Bachi, Beethoveni ja Brahmsi viiulikontserdid või Bachi ja Elgari kontserdid ja Lalo «Hispaania sümfoonia». Samas rõhutab ka George Enescu², et arvatava piinatud lapse, «õpetatud koera» asemel kohtus ta rikkumata kunstiandega: «Umbes 10-aastane Yehudi mängis Bachi *Chaconne*'i nagu 30-aastane — nii poeetiliselt ja kirglikult, et lausa kokkusin.» Enescu polnud üksnes tippviuldaja, pianist ja helilooja, sügavalt haritud muu-

G. Enescu (1881—1955) õppis viiulimängu Helmesberger noorema ja Marsique'i juhendamisel ning kompositsiooni Massenet' ja Fauré juures. Opetanud ka Ginette Neveu'd.



sik, vaid ka ihaldatud pedagoog. Yehudi Menuhin iseloomustab oma kahte kuulsat Euroopa õpetajat, Adolf Buschi³ ja Georg Enescut: «Kui Busch arendas minus distsipliinitunnet, täpsust ja enesekindlust, siis Enescu sütitas mu kujutusvõimet ja rikastas mind vaimselt.»

1935. aastal loobus Menuhin esinemistest ligi kaheks aastaks ja töötas kogu repertuaari uuesti läbi: analüüsis teoseid, uuris nende muusikalooist tagapõhja. Pikka aega nägi ta vaeva mängutehnika kallal, otsides endale sobivaid lahendusi.

Menuhini hilisemaid salvestusi kuulates vapustab, missuguse alandlikkuse ja austusega tõlgendab viuldaja muusikateoseid. Beethoveni Kontserdi esitus (1981) kõlab kui Assisi Franciscuse «Päikeselaul», ainult et nukramalt. «Meelsamini oleksin kogu oma elu laps,» olevat 17-aastane Menuhin lausunud. Targa ja puhta lapsemeelsuse on 16. aprillil 75-aastaseks saav Menuhin säilitanud siiani. Vahest on see tema salaträgöödia. Või hoopiski õnnistus.

KRISTEL PAPP

PS. Üllatav, kui vähe on meil materjali Yehudi Menuhini kohta. Täna kõiki, kes mind aitavad.

□ Määrati kindlaks Rahvusvahelise Teatriinstituudi 25. juubelikongressi toimumise aeg ja koht. ITI veerandsajast ülemaailmne foorum leiab aset 1993. aasta juunis Münchenis.

□ Jean-Paul Belmondo mängib nimiosa Rostand'i «Cyrano de Bergeracis» Pariisi *Théâtre Marigny* laval. Klassikateose tõi välja Robert Hossein. 56-aastaseks saanud Belmondo pöördus pärast hiilgavat filmikarjääri teatrisse tagasi juba 1987. aastal, mil tema *come back*'iks sai Dumas/Sartre'i «Kean».

□ I «Austria teatrikohtumisel» tutvustati peamiselt kodumaist loomingut, et arvukad väliskülalised selle kohta infot laia maailma kannaksid. Nädala jooksul võis näha järgmist repertuaari: Karl Krausi «Inimkonna viimased päevad» ja Lobe/Meixneri lastemuusikal «Valerie ja öökiik» (*Grazi Schauspielhaus*), Dario Fo «Kes varastab jala, seal veab armastuses» (*Klagenfurti Linnateater*), P. P. Zahli «Fritz — saksa kangelane» ja Ludwigi/Heymanni «I liin» (*Linzi Landestheater*), Horst Budjuhni «12 vannutatud meest» ja Georg Kreisleri «Täna öhtul — Lola Blau» (*St Pölteni Linnateater*), Goethe «Torquato Tasso» ja Botho Straußi «Jällenägemistriologia» (*Salzburgi Landestheater*), Dürrenmatti «Avarii» ja Gabriel Barylli «Võileib» (*Tirol Landestheater*), Victor Hugo «1000-frangine tasu» ja Felix Mittereri «Küllastusaeg» (*Vorarlbergi teater*).

□ Jälle rändab üks «Hamleti» lavastus mööda maailma teatrifestivale. Pärast Chéreau prantslaslikku tõlgendust on nüüd kriitika huviobjektiks Juri Ljubimovi lavastus briti *Haymarket Theatre's*, mis valmib *British Council*'i ja *Season Group*'i toetusel. Lavastus on pühendatud Vladimir Vössotskile, kes 1971 Taganka teatris lõi ühe oma tipprollidest ja mängis seda aastaid kõikjal maailmas. Kui Ljubimov pärast aastatepikkust emigratsiooni koju tagasi pöördus, otsustas ta, et Tagankal tema eluajal «Hamletit» enam ei lavastata. Respekt Vössotski loomingule ees osutus niivõrd võimsaks, aga lõpuks jäi peale siiski nostalgia ja maestro siirdus kadunud aja otsingule Inglismaale, kus ta oli varemgi töötanud. Nimiosasse valis Ljubimov vähetuntud Daniel Webbi üksnes seepärast, et too sarnaneb Vössotskiga nii väljuselt kui maneerilt. Kasutatud on David Borovski 1971. aastast pärinevat lavakujundust, kuid tervikuna on lavastus rõhud hoopis teised. Sedapuhku ei rõhutata aktuaalset päevakajalisust, vaid teksti hingelis-religioosset poolust.

³ A. Busch (1891—1952) oli viiuliprofessor Berliinis, hiljem tegutses Baselis ja USA-s.

ROMAN BY POLAŃSKI



Roman Polański koos Sharon Tate'iga Joshua Trees.

«Kui uskuda Krakówi kinoseintele kraabitud vastupanuliikumise käibeloo-sungit «Ainult sead käivad kinos», siis pidin ma küll täielik tõbras olema. Sest ma olin linna kõigi kinode puuistme-te agar nühhija. Kinost sai minu kirg — ainus pääsetee mind tihti vallanud alan-duse ja meeleheite eest. [] ... piletid olid odavad nagu borš, oma taskuraha eest sain näha paljut. Ahmisin kõike — oporettidest kuni tsirkuselugudeni ven-dade Tonellidega, kahe akrobaadiga, kes olid armunud samasse naisesse. «Maailm on meie kahe jaoks liiga väike,» ütles üks vendadest ning minu arvates oli see rafineeritud dialoogi tipp».

Nii kirjutab Roman Polański 1983. aastal ilmunud mälestusteraamatus «Roman by Polański». Tema lapsepõlv võinuks olla õnnetum (või siis hoopis olemata): Roman on ju sündinud (18. VIII 1933 Pariisis) juudi perekonnas, tema ema ja isa viidi koonduslaagrisse. Roman ise suutis poisipõnnina getost jalga lasta ning leidis varjupaiga isa tuttavate juures. Päästvaks sai asjaolu, et väike Roman polnud just tavapärase juudi välimusega — lapsepõlves olid tal isegi heledad juuksed. Muuseas, Polańs-

kile meeldib kinnitada, et ega ta nüüdki eriti juudilik välja näe.

Pärast sõda jätkus Roman Polański (edaspidi RP) fanaatiline filmikiindu-mus. Esimeseks filmiks, mis RP-d tema enda sõnade järgi «jalust rabas», oli «Robin Hood» (1938, režissöörid Michael Curtiz ja William Keighley). Teismeline RP ei jäänud filmiulma teise reaalsusse unelema — ta luges innustunult raa-

Roman Polański pidev kaasstenarist Gérard Brach.





«Nuga vees». 1962. Jolanta Umecka (Krystyna) ja Zygmunt Malanovicz (Noormees).

matuid, mis käsitlesid filmitegemise köögipoolt. Seaduspäraseks jätkuks kõigele sellele oli muidugi Łódźi filmikool.

Õpingute ajal tehtud eksperimentaalsetest lühifilmidest äratasid mitmedki rahvusvahelist tähelepanu. Nimetamist vääriavad «Kaks meest kapiga» (Dwaj ludzie z szafą» 1957, auhinnad Brüsselis, San Franciscos ja Oberhausenis), milles kaks meest tassivad millegipärast riidekappi merre, ning «Kui inglid langevad» («Gdy spadają anioły» 1959), lugu 80-aastase klosetitädi noorusmälestustest. Klosetitädi nooruses mängis Barbara Kwiatkowska, kellest sai RP esimene naine. Üldse on paljudes RP filmides naispeaosalisi mänginud RP abikaasad või muidu girlfriend'id.

1961. aastal tegi RP veel Prantsusmaal lühimängufilmi «Paks ja peenike» («Le gros et le maigre»), mis jällegi sai auhinna Oberhausenis, ent tõeline läbimurre tuli täismetraažilise debüüdiga «Nuga vees» (pikkade filmide originaalpealkirjad artikli lõpus — H.L.). Stsenarium (koos Jerzy Skolimowski ja Jakub Goldbergiga) oli valmis juba 1959. aastal, kuid ministeeriumi komisjon lükkas selle tagasi kui asotsiaalse. Et loomeolude paranemist polnud märgata, sõitis RP Pariisi ning pakkus stsenaariumi sealsetele produtsentidele, kuid edutult. 1961. aastaks oli olukord Poolas niipalju muutunud, et veidi parandatud stsenaarium läks kõrgest komisjonist läbi ning RP sõitis Pariisist ostetud «Mercedesega» tagasi Poolasse.

Film algab sellega, et kümneaastase staažiga abielupaar, keskealine edukas spordiajakirjanik Andrzej ning tema noor ja kaunis naine Krystyna, söidavad varahommikul suurlinnast välja, et isikliku jahiga purjetades nädalalõpul puhata. Autot juhib naine, ent mees aina õpetab teda kõrvalt. Lõpuks peatab naine auto ning annab juhtimise sõnagi lausumata mehele üle. Varsti pärast seda peatab neid bravuurikalt heledapäine noormees — ta lihtsalt ei astu sõiduteelt kõrvale. «Nuga vees» kolm tegelast on

vid ja soovid, võrreldes teda oma mehega.

Kui Andrzej oma täispuhutuses tundub vastik juba algusest peale, siis vaatajale ootamatuseks on heledapäise Noormehe uljus ja sarm vaid sirmiks matslikule eneseimetlusele ja banaalsele kadedusele. Tema silmad on küll näljas, ent mitte seiklustenäljas, vaid raha ja kõige selle näljas, mida raha eest saab. Ka tema jaoks on maailm üksnes hunnik asju, mida võib hankida noa ja kõigi teiste kättesaadavate vahenditega.



kohtunud ning nad veedavad koos kakskümmend neli tundi.

Kahe mehe suhteid iseloomustab vaen ja rivaalitsemine esimesest hetkest alates. Andrzejil on kõik olemas, positsioonist ühiskonnas ihaldusväärsete asjadeni: esinduslik auto, uhke jaht, ilus naine (jah, ka Krystyna on talle selliseks asjaks). Noormehel ei ole midagi. Sellest annavad tunnistust tühi seljakott ja näljased silmad. Ent siiski, Noormehel on üsna aukartustäratav nuga. Ometigi ei lõpe meeste rivaalitsemine verd tarretama paneva noavõitluse, vaid hoopis haleda rüselemisega ning Noormehe vette kukkumisega. Viimane lavastab enda uppumise ning Andrzej ujub kaldale, et abi tuua. Noormees tuleb aga jahile tagasi, Krystyna annab talle vastu vahetumist ning paljastab tema tõelised motiiv-

«Nuga vees». Jolanta Umecka (Krystyna) ja Leon Niemczyk (spordiajakirjanik Andrzej).

Mitmed poola kriitikud nägid filmis prantsuse uue laine lavastajate Jean-Luc Godard'i ja François Truffaut' mõjutusi, ent pigem olid RP-le eeskujuks (ja ehk on praegugi) Alfred Hitchcock ja Howard Hawks. Esialgu kavatses RP teha filmi «Nuga vees» ju stiilipuhta thriller'ina. Aga nii või teisiti, teostuslikku perfektsust kiitsid kõik poola kriitikud.

Sisu osas oli eriarvamusi. Oli neid, kes väitsid, et lurjuse, lipaka ja noore silmakirjatseja näol oli RP maalinud tõese ja halastamatu pildi Poolast ja kogu kaasaegsest maailmast. Ent kirjutati ka, et filmis näidatakse roiskuva kapitalismiga seonduvat. Tagatipuks 67



«Vastikus», 1965. Katherine Deneuve (Carole).

«Ummik» («Cul-de-sac»), 1966. Gangster Dicky (Lionel Srandler) kaotab korraks enesevalitsuse.



mismis inimese saatuse käsitlemisel. Sellega oli kõik öeldud. Ehkki «Nuga vees» korjas auhindu rahvusvahelistel festivalidel ja kandideeris esimese Poola filmina «Oscarile», oli selge, et läheb aastaid, enne kui RP-l jälle Poolas filmi teha lastakse. Nii pakkiski RP kohvrid ja sõitis taas Pariisi. Võiks ju arvata, et läks kõva raha teenima ja paremat elu otsima. Kuid see, et RP lükkas tagasi Hollywoodi pakkumise teha «Nuga vees» ameerika variant Elizabeth Tayloriga, Richard Burtoni ja Warren Beattyga, näitab, et tegemist oli mehega, kes hindas oma teed ja stiili kõrgemalt kui kiiret kuulsust.

Nagu RP debüütfilmis, nii on ka mitmes tema järgnevas filmis tegevuspaik suletud (näit. «Vastikus», «Ummik», «Kartmatud vampiiritapjad», «Rosemary laps», «Piraadid»). Psühhoanalüüsile toetudes on üks prantsuse kriitik arvanud, et see johtub lapsena geto suletud territooriumil veedetud ajast. Ent RP oli getos vaid lühikest aega, nii tundub see tuletis sama kunstlik ja sulepeast imetud kui freudistlik luul näha selles filmis nuga fallose sümbolina. «Nuga vees» on erootiliselt väga jahe film; nagu külm nuga külmas vees. Aga mis suletud tegevuspaika puutub, siis RP seletab seda nii, et mingis suletud keskkonnas tuleb inimese loomuses ilmsiks just see, mis muidu varjul püsib.

võttis järjekordsel partei pleenumil sõna esimene sekretär Wladyslaw Gomułka ning süüdistas RP debüütfilmi (samuti mõningaid Andrzej Wajda ja Kazimierz Kutzi linataseid) eraldumises konkreetsest sotsialismi ehitavast Poolast ja pessi-

Oma järgmised kaks pikka filmi tegi RP Suurbritannias. 1965. aastal valminud «Vastikus» on tegelikkusest agressiivset trivialsusest ümbritsetud peategelane (keda kehastab Catherine Deneuve) ühtaegu ohver ja timukas. Ehkki

reavaatajale jääb «Vastikus» vaid atraktiivseks põnevusfilmiks, ei ole näidatud hullumeelsuse lugu vaid paranoia vivisektsioon. Peale psühhopaatoloogilise on filmil ka sotsioloogiline ning isegi metafüüsiline tasand. Just see mitmekihilisus jääbki iseloomustama RP järgnevaid filme. Sageli on need erinevad tasandid hoolikalt teineteise alla peidetud juba stsenaariumis. RP on alati lugu pidanud heast stsenaariumist, «raudsest dramaturgiast». «Vastikusega» sai alguse RP tihe koostöö Gérard Brachiga, kes on enamiku RP filmide kaasstsenaaristik. Algidee tuleb RP-lt, musta töö teeb Brach ning RP annab stsenaariumile viimase lihvi. Gérard Brach on omamoodi



«Rosemary laps», 1968. Mia Farrow (Rosemary) ja John Cassavetes (Rosemary mees — reklaamfilmide režissöör). J. Cassavetes on eelkõige tuntud ameerika maineka filmilavastajana.



«Ummik», Catherine Deneuve'i öde Françoise Dorléac (Teresa). Aasta hiljem hukkus kahekümneviiene näitlejatar autoõnnetusel.

kummaline mees, ta peaaegu ei lahku oma neljakümne ruutmeetrisest Pariisi korterist.

Järgmisel aastal tehtud «Ummikus» süvenes veelgi pidev kaadritagune kindlusetuse vari, see midagi, mida pigem tajud kui näed, mis ilmus juba debüütfilmis ja «Vastikus» ning kasvas veelgi «Rosemary lapses» ja «Üürnikus». Just määramatute ja saladuslike hirm iseloomustab groteskse ning pealtnäha totara faabulaga «Ummikut».

Vanas lossis, kus kunagi kirjutas oma romaane Walter Scott, elavad hädava-

resest George (Donald Pleasence) ja tema naine, George'ist tublisti noorem Teresa (Françoise Dorléac). Eelmine naine oli George'i maha jätnud, hoolimatu ükskõiksusega murrab ka Teresa talle truudust. RP vaatleb oma filmides tihti domineeriva ja alistuva vahekorda. Nii ka siin. Ülipehme natuuriga George püüab munaga žongleerides naist löbustada. Muidugi lärtsatab muna põrandale. Järgmist muna püüab George liiga kramplikult ning litsub selle sõrmede vahel puruks. Tagatipuks ei leia George oma pidžaamat ning Teresa riietab ta oma öösärki. Paralleelselt näidatakse, kuidas lossi juurde jõuavad (varastatud õppesõiduautoga!) kaks gangsterit, Hitlerit meenutav äbarik Albie (Jack Macgowran) ja buldoginäoline lihunik välimusega Dicky (Lionel Stander). Albie on haavatud ning Dicky läheb lossi abi otsima. Samal ajal kui Teresa oma meest öösärki riietab, püüab Dicky redeli abil lossi pääseda. Loomulikult ei pea redelipulgad tema härjakerele vastu ning samas, kui Teresa oma mehele alandavat rätikut pähe seob, nühib Dicky oiates haiget saanud kohta. Kui gangster lõpuks eesmärgini jõuab, teeb Teresa oma totakalt itsitavale mehele *make-up*'i. Muidugi ei näe Dicky sellise välimusega mehes endale mingit vahtast. Varsti saabuvad ootamatud külalised ning arusaamatuste ärahoidmiseks tuleb gangsteril mängida abielupaari teenrit. Läbi sellise absurdi piiril oleva tragikoomilise klounaadi ja karikatuursete tüüpide näitab RP inimese sõltuvust ja sõltumatust, eksistentsi haletsusväärust. Haavatud Albie sureb, George laseb Dicky poolkogemata maha, George ise aga hukub



«Macbeth», 1971. Üks filmis kasutatavatest katalpultidest.



«Macbeth». Nõiad.

tõusuvees, korrates oma eelmise naise nime.

Nagu juba öeldud, süvenes see ebamäärane hirm veelgi 1968. aastal USA-s valminud kõmulises «Rosemary lapses». Peategelane Rosemary Woodhouse (Mia Farrow) ja tema mees, reklaamfilmide režissöör (John Cassavetes) üürivad korteri XIX sajandil ehitatud kivimajja. Last ootavat Rosemaryd teevad järjest rahutumaks kuuldused selles majas harastatavast saatanakultusest. Rosemary on üha enam hirmul, ta kahtlustab, et teda on valitud vandenõu ohvriks.

Filmi võtmetseeniks on unenägu-fantasmagooria, erootiline transs, saatana ja Rosemary kopulatsioon. Film lõpeb stseeniga, kus ühteaegu meelega ja saatusega leppinud ema kiigutab hällis oma last — saatana poega.

Oma esimese filmi USA-s «Kartmatud vampiiritapjad ehk Vabandust, aga teie

«Chinatown», 1974. Jack Nicholsoni kehastatud peategelane satub üpris tihti sellisesse ohtlikku olukorda.



hambad on minu kaelas» oli RP teinud juba 1967. aastal. Naispeaosa mängis selles naljakas *horror*'is Sharon Tate, kellest 1968. aastal sai RP naine. Ent saatuse tahtel polnud noorpaaril kaua määratud koos elada. 1969. aasta augustis toimus Beverly Hillsi grupimõrv, kus tapeti elajalikult ka Sharon Tate — kaheksandat kuud rasedal naisel lõigati enne surmamist kõht lõhki. RP viibis sel ajal Londonis. Kahtlemata jättis see mõrv temasse oma jälje, ehkki kuus kuud pärast seda oli RP Alpides ja ajas neiu-kesi taga. Või nagu RP ise ütles: mõned lähivad kloostrisse, mõned bordelli.

Kuid vaevalt on juhuslik, et just nüüd tegi RP oma kõige verisema filmi «Macbeth». Ruumipuudusel ei hakka



«Üürnik», 1976. Isabelle Adjani ja Roman Polański.



«Chinatown». Jack Nicholson (detektiiv) ja Faye Dunaway (klient). Põnevusloos on nad reetmise, korruptsiooni ja mõrvade ämblikuõrgus.



«Üürnik». Shelly Winters ja Roman Polański (Trelkovsky).

seada siin pikemalt käsitlema, asjahuviline võib RP «Macbethist» pikemalt lugeda Aleksandr Lipkovi raamatust «Shakespeare kinolinal» (ek 1979, lk 201—205). Iseasi muidugi, kas seal antud hinnangutega nõustuda.

Pärast 1974. aastal valminud «Chinatowni», mis kujutab korruptsiooni ja seadusetust 1930. aastate Los Angeleses (peaosades Jack Nicholson ja Faye Dunaway), juhtus RP-ga väike äpardus. Sel ajal pildistas ta mingi Prantsuse ajakirja jaoks tütarlapsi ning ühel pärastlõunal pärast poseerimist läks modelliga nagu veidi üle piiri. Järgmisel hommikul arreteeris politsei RP. Nagu selgus, polnud tüdruk veel 14-aastane ning Kalifornia osariigi seaduste järgi ähvardas RP-d kinnimine (sellest hoolimata, et ta polnud sellel tirtsul esimene). RP istus 42 päeva eeluurimis-

vanglas ning pärast ajutist vabastamist, enne kohut laskis ta USA-st jalga (lihtsalt istus Londoni lennukisse). Sest oli selge, et edasine karjäär ja elu Ameerikas on piisavalt häiritud. Veel praegugi oleks tema tagasipöördumine seotud komplikatsioonidega. RP asus elama Pariisi, 1979. aastal sai ta Prantsuse kodakondsuse.

Aga läheme edasi filmidega. 1976. aastal esindas Cannes'is Prantsusmaad RP «Üürnik», milles režissöör mängis peaosalist Trelkovskyt. Viimane üürib Pariisis vanasse majja korteri, kus on 71



«Piraadid»,
1986. Salk
filmikange-
lasi.

«Tess», 1980. Hetk
filmivõtetal.



«Tess». Nastassja Kinski nimiosas. Thomas Hardy romaani ekraaniseering sai kolm «Oscarit»: operaatoritöö, kostüümide ja kujunduse eest.



enne teda elanud neiu, kes lõpetas oma elu enesetapuga — hüppas korteri rõdult õueasfaldile. Uuel üürnikul ei lubata kutsuda külla sõpru, tuua kaasa naisi, haigeks jääda jne. Trelovskyt sunnitakse elama ilma elumärkideta. Sama korter, samad naabrid, siin valitsev rusuv atmosfäär, eelmisest üürnikust jäänud asjad — kõik see lähendab peategelast tolele tütarlapsele. Järk-järgult samastub Trelovsky neiuaga ning see viib ka sarnase lõpuni — surmahüppeni. «Üürnikku» on võimalik interpreteerida mitmeti, alates väikekodanluse-vastasest satiirist kuni identiteedi ja soo transformatsiooni metafüüsilise draamani. Aga iga käsitluse lõppu jääb ikka surm — naiseriietes mehe laip asfaldil.

Meiegi ekraanidel näidatud «Tessi» tegemine kujunes katsumuseks. Pidevalt sadas vihma, võtete ajal suri operaator Geoffrey Unsworth. «Tessi» Saksamaa esilinastus lõppes fiaskoga, saksa kriiti-

kute arvates oli «Tess» arvestatav vaid dokumentaalfilmina XIX sajandi piimandusest. Ehkki Prantsusmaal läks film hästi («César» parima filmi ja parima režii eest), ei olnud USA kolmetunnisest «Tessist» üldse huvitatud. RP tegi südame kõvaks ja pöördus «Rosemary lapse» monteerinud Sam O'Steeni poole ettepanekuga, et too lühendaks filmi Ameerika jaoks tunni võrra. O'Steen tegi oma tööd professionaalselt ning filmil oli USA-s erakordne menu — «Tess» kandideeris kuuetele «Oscarile».

«Edu annab küll inimesele rahulolu, aga ei tee teda õnnelikuks. Teisest küljest tean, et armastus teeb õnnelikuks, aga see ei kesta igavesti.» Nii ütles RP ühes intervjuus 1985. aastal. Ja teisel: «Filmi tegemine võtab tänapäeval nii palju aega, säärase tüki elust, et inimene hakkab mõtlema, kas tasub jälle kaks või kolm aastat pühendada sellele või tolele teemale. On veel teisigi asju peale kino.» 73

RP järgmine film valmiski alles kuue aasta pärast. «Piraatidega» avati 1986. aastal Cannes'i festival. Stsenarium oli valmis juba kümme aastat ning kogu see aeg kulus filmi tegemiseks vajaliku 35 miljoni dollari otsimiseks. Ainuüksi galeon «Neptun» läks maksma 7 miljonit ning see laev seisab nüüd Cannes'i sadamas, kujutades endast midagi kinematograafia muuseumi ja öölokaali vahepealset.

Kriitika suhtus «Piraatidesse» enam kui jahedalt. Muidugi, see on meelelahutuslik film, kuid milliste tagamaadega! «Piraadid» ju lausa kubiseb paroodilistest ja autoparoodilistest tsitaatidest. Milline maiuspala filmigurmaanile! Kui näiteks Robert Louis Stevensoni «Aarete saares» on puujalg hädaohu sümboliks, siis «Piraatides» tekitab kapten Redi puujalg vaid koomilisi situatsioone.

Seni viimase filmi tegi RP järele ameerika produtsentide rahaga. «Pöörane» algab sellega, et ameerika kardioloog Walker (Harrison Ford) sõidab koos oma naisega (Betty Buckley) Pariisi kardioloogia konverentsile. Hotellis hakkab reisist väsinud Walker habet ajama, tema naine proovib kohvrit avada. Kui Walker tuppa tagasi läheb, on naine kadunud. Walker asub teda otsima. Mees on võõras linnas ja pealegi ei oska ta keelt. Kuhu Walker ka ei pöördu, pörkub ta vastu naeratusega maskeeritud ükskõiksusemüüri. Kõik see meenutab kafkalikke koridore, valitseb ju samasugune väljapääsmatuse atmosfäär. (Muuseumi filmi monteerimisega samal ajal tegi RP ühes Pariisi teatris proove Gregor Samsa osaga Franz Kafka «Metamorfoosis».)

Algul on Harrison Fordi doktor Walker rahulik, lihtsalt veidi väsinud ja ärritunud, esimeste hädaohu tundemärkide ilmnedes abitu. Kuid ta muutub järjest närvilisemaks, agressiivsemaks, abitus muutub hulljulguseks. Ometi ei ole dr Walker siin hetkegi *superman* Indiana Jones, vaid inimene, kellelt äärmuslik olukord nõuab erakordset pingutust, endas seni teadmata väärtuste avastamist. Oma otsingutel kohtub Walker kauni Michelle'iga (teda mängib RP praegune elukaaslane Emmanuelle Seigner), kes on lennujaamas võtnud eksi-kombel Walkerite kohvri. Walkerite käes on aga tema kohver, milles on salakaup, suveniirse vabadussamba sisse peidetud riistapuu, mis on vajalik tuumarelva valmistamiseks. Seda asjandust ja hivad nüüd nii araablased kui ka juudid. «Pöörases» on Pariis teistsugune, kui me

junud nägema, see on sünge ja hädaohtlik. Michelle'i elutu keha filmi lõpus on protest sõja vastu, mis käib seal, kus ta ei peaks käima.

RP on öelnud enda kohta, et ta on kinematograafia *playboy*, et ta tahaks magada kõigi filmižanritega. «Pöörane» on perfektne *thriller*, nüüd soovib RP linale tuua Gaston Leroux' romaani «Teatrifantoom», muidugi Andrew Lloyd Webberi muusikavariandile toetudes.

Peale eelmainitud Franz Kafka «Metamorfoosi» on RP-l olnud teisigi kokkupuuteid teatriga. Teismelisena kehastas ta peosalist Valentin Katajevi «Polgu pojast», 1970. aastatel tõi lavale mõned ooperid. Kahel korral on ta lavastanud Peter Shafferi «Amadeusi»: 1981 Varssavis ja 1982 Pariisis. Mõlemal juhul mängis ta ise ka nimiosa.

RP oskab nagu ei keegi teine ühendada atraktiivsuse sügavusega. Tema filmides on eksistentsiaalsed, eetilised ja metafüüsilised probleemid peidetud massipublikule vastuvõetavasse põnevasse vormi. Tema filme võib vastu võtta väga erinevatel tasanditel ning ju on iga vaataja enda asi, mida ta RP filmides leiab. Mõnes mõttes sarnaneb see David Wark Griffithi ja Charles Chaplini filmikunstiga. RP näitab, et kinematograafias on konflikt kassa ja kunsti vahel eksitus.

ROMAN POLAŃSKI FILMID¹

- Nuga vees» («Nóż w wodzie»), 1962, Poola (FIPRESCI preemia Venezuelas 1962, «Oscari» kandidaat 1963),
- Vastikus» («Repulsion»), 1965, Suurbritannia («Höbekaru» Lääne-Berliinis 1965),
- Ummik» («Cul-de-sac»), 1966, Suurbritannia (*grand prix* Lääne-Berliinis 1966).
- Kartamatud vampiiritapjad ehk Vabandust, aga teie hambad on minu kaelas» («Fearless Vampire Killers or Pardon Me, but Your Teeth Are in My Neck»), 1967, USA.
- Rosemary laps» («Rosemary's Baby»), 1968, USA («Oscari» kandidaat 1969).
- Macbeth» 1971, Suurbritannia.
- Mis?» («Che? — What?»), 1972, Itaalia-USA,
- Chinatown» 1974, USA («Kuldgloobus» režii eest 1975),
- Ürnik» («Le locataire»), 1976, Prantsusmaa,
- Tess», 1980, Suurbritannia-Prantsusmaa («César '80» parima filmi ja parima režii eest, «Oscari» kandidaat),
- Piraadid» («Piratès»), 1986, Tunesia-Prantsusmaa,
- Pöörane» («Frantic»), 1988, USA.

¹ Loetelust puuduvad lühifilmid, samuti tööd, mille puhul R. Polański panus piirdub stsenariumiga. Preemiatest on nimetatud vaid kaalukamad.

POOL SAJANDIT ÜHEST TOIMUMATA JÄÄNUD ESIETENDUSEST

Kes sidus eesti teatri käsi tõelises Eesti Vabariigis? Peaminister Kaarel Eenpalu aastal 1940: «Teater ei tohi kritiseerida kahte võimsat ja meie vabariigile potentsiaalselt ohtlikku suurriiki, s.o. Hitleri-Saksamaad ja Nõukogude Liitu.» Kas oleme nüüd tõesti vabamad kui kunagi varem? Neile küsimustele annab vastuse lugu A. Kivikase — A. Annisti näidendi «Landesvääri veri» ärakeelamisest pool sajandit tagasi «Estonia» teatris.



Albert Kivikas

1938. aasta sügisel sai «Estonia» dramaturgiks kirjanik Albert Kivikas. Neil aastail mängiti algupärase näitekirjanduse kõrval ka mitmete silmapaistvate

kirjandusteoste dramatiseeringuid. Tol ajal oli Tammsaare instseneerijana kuulsaks saanud Andres Särev. Tema tegigi Kivikasele ettepaneku romaan «Nimed 75



A. Kivikase «Nimed marmortahvilil». «Estonia», 1939. Ees: Miljan — Arnold Vaino, Mugar — Voldemar Tohver, Ahas — Teet Koppel.

marmortahvilil» lavale tuua. Selle vastu tundis huvi ka Kivikase koolivend, seltsikaaslane «Veljestos» ja hea sõber kirjanudusteadlane August Annist, kes oma Tallinnas-käikudel peatus tavaliselt tema pool. Kivikas andiski töö läbivaatamiseks Annistile, kes tegi omapoolseid ettepanekuid, mida autor lõppredaktsiooni valmimisel osalt arvestas. Ja 1939. aasta algul ilmus Tallinnas K/Ü «Tarvik» kirjastusel raamat «Nimed marmortahvilil. Draama 3 vaatuses (7 pildis). Albert Kivika samanimelise romaani järele dramatiseerinud autor ja A. Annist». Romaani dramatiseerimine ei läinud libedalt. Kui harilikult sõjadraamas kujutatakse staatilist kaevikusõda, siis Kivikase romaanis viimane paraku puudus. Selle asemel oli liikuv sõda pidevalt muutuvate maastike ja teisenevate olukordadega. Väljapääs leiti sõja viimises enamasti «lava taha».

«Nimed marmortahvilil» lavastas «Estonias» näitleja Ants Lauter, kes ka ise mängis (Kapteni osa). Dekoratsioonide autor oli Voldemar Haas. Osi täitsid: Teet Koppel (Ahas), Ants Eskola (Käsper), Hugo Laur (Tääker), Kaarel Karm (Kohlapuu), Harri Kaasik (Käämer) jt.

August Annist





«Nimed marmortahvilil». Teine tütar — Illaria Raukas, Perenaine — Albina Kausi, esimene tütar — Reet Aarma, Kapten — Ants Lauter, Ahas — Teet Koppel, Tääker — Hugo Laur.

veebruari 1939. Kirjanduslik külg sai ajakirjanduselt kiita juba enne esietendust: lavastus «osutub eilse peaproovi muljete järele otsustades palju tihedamaks, kui samanimeline romaan. [---] Näidendis on bravuurset sõjamehe meeleolu, õige annus huumorielementi, ent ka küllaldaselt haaravaid momente, mis tõstavad pealtvaatajate meeled üle argipäevasusse.»¹ Seesama lehenumber teatab, et «piletid olid juba paari päeva eest läbi müüdud». Kiitvaid sõnu lausuvad ka 23. veebruari «Uus Eesti» ja «Päevaleht».

Esietendus kujunes tõesti suursündmuseks. Enne algust mängis orkester hümnid. Publik võttis etenduse vastu erakordse kaasaelamisega: «Kauakestvaid ovatsioone esines niihästi näidendi kestes kui lõpul, pärast eesriide langemist kutsuti näitlejad lavale seitse korda, autorile ja kaasdramatiseerijale anti rohkesti lilli. Kui publik hakkas saalist lahkuma, nähti mitmeid naisi toolidel paigal istuvat ja nutvat, nutjaid kogunes ka lava äärde.»² Juba järgmise päeva lehtedes olid tuntud teatrikriitikute Artur Ad-

soni («Rahvaleht» 25. II 39), Leo Soonbergi («Uus Eesti» 25. II 39) ja Wolde-
mar Mettuse («Päevaleht» 25. II 39) kiitvad hinnangud etendusele. Rasmus Kangro-Pool kirjutas paar päeva hiljem: «Oma objektiivse inimlikkusega seisab ta esikohal meie seniste isamaaliste lavateoste sarjas. Ta püüab hoiduda võimalikult omaeaguse — mõtete ja meelolude raamistikus. Vaid viimases pildis tehakse mingit hilisema aja idealiseeringu välist ilutsemist. [---] Väga kordaläinud öhtu.»³ Tõepoolest, näidendi lõpp võis tunduda liialt ilutsevana. Erinevalt romaanist lõppes dramatiseering peategelase Henn Ahase surmaga, mis pole kirjanduslikult kõige parem lahendus. Küll läks see aga publikule hinge. Kokkuvõtva hinnangu «Nimedele marmortahvilil» annab Adson hooaja ülevaates: «Aine tänulikkus (elulisus ja omasus) surus romaani eepilisuse ning psühholoogiliste arutelude paindumatusse lavavormide alla. Hoolikas, värviküllane ja esitatud noorukeid tõemeele ning armastusega käsitlev lavastus lõi vaatajakonnaga nii tiheda kontakti, et tundsid kohe: siin sündis hooaja nael algupäran-

¹ «Rahvaleht» 23. II 1939.

² H. Salu. Albert Kivikas. Lühimonograafia. Lund, 1971, lk 58.

³ «Postimees» 27. II 1939.



A. Kivikase ja A. Annisti «Landesvääri veri». «Estonia», 1939. Kesk: Kapten — Ants Lauter, Jaan Tääker — Hugo Laur.

dite osas.»⁴ Kui lavastusega oldi rahul, siis publikuga mitte. Viimasele heitsid arvustajad Adson («Varamu» 1939, nr 5), Soonberg («Uus Eesti» 25. II 39) ja Mettus («Päevaleht» 25. II 39) ette naeru ebasobivates kohtades. «Nimesid marmortahvlil» mängiti tookord ühtekokku 19 korda, neist 17. märtsil presidendi soovil kooliõpilastele tasuta. («Päevaleht» 15. III 39.)

«Nimesid marmortahvlil» kujunes üks iseseisvuse lõpuaastate menukamaid lavateoseid. Seda mängiti «Estonia» kõrval ka «Vanemuises» (lavastaja K. Aluoja, lavakujundus A. Lepik, esietendus septembris 1939), «Endlas» (E. Lemmiste, U. Halla, sept 1939), «Ugalas» (E. Tinn, A. Möldroo, veebr 1940) ja «Kandles» (F. Pettai, J. Randoja, sept 1939).

Teist korda jõudis «Nimesid marmortahvlil» «Estonia» lavale 18. detsembril 1942 Hugo Lauri ja Rein Andre käe all. Lavakujunduse eest kandis hoolt Albert Vahtramäe. Osi täitsid: Teet Koppel (Ahas), Henn Aare (Käsper), Rein Andre (Tääker), Harri Kaasik ja Tarmo Meristu (Käämer) jt. Sellelegi lavastusele andsid

arvustajad Adson («Maa Sõna» 22. XII 42), Mettus («Eesti Sõna» 20. XII 42) ja Carl J. Brinkmann («Revaler Zeitung» 20. XII 42) kiitva hinnangu.

1939. aasta suvel valmis Kivikasel ja Annistil 3-vaatuseline draama «Landesvääri veri», mille «Estonias» lavastas Ants Lauter. Lavakujundus oli Voldemar Haasilt ning kostüümid Silvia Leitult. Osi täitsid: Arnold Vaino (opman Kuszick), Kaarel Karm (tema poeg Georg Adalbert Kuszick), Hugo Laur (Tääker), Sergius Lipp (Parun), Ants Lauter (Agitaator, hiljem Kapten), Priit Hallap (Käämer), Teet Koppel (vanem Ahas) jt. Seega põhiliselt sama näitlejaskond, kes oli tegev «Nimesid marmortahvlil». Esietendus kavandati 22. veebruarile 1940 («Uudisleht» 1. II 40), kuid selleks ajaks valmis veel ei jõutud. Järgmiseks kuupäevaks määrati 10. aprill. Kõik laabus hästi, kuid siis saabus ootamatu lõpp. Esimene märk sellest oli 9. aprilli «Postimees»: «Käesoleva teose lavaletulekul on kuuldavasti olnud mõningaid kaalumisi teose pealkirja võimaliku muutmise suhtes.» Sama päeva «Uudisleht» aga kuulutab juba esietenduse ärajäämist: «Nagu meile «Estoniast» teatatakse, jääb «Landesvääri veri» ära tehni-

⁴ A. Adson. Tallinna teatrid teisel poolhooajal. «Varamu» 1939, nr 5, lk 557.



«Landesvääri veri».
Georg Adalbert —
Kaarel Karm, Jaan
Tääker — Hugo
Laur.

listel põhjustel.» Sama põhjuse toob ka 10. aprilli «Päevaleht». 12. aprilli «Rahvaleht» täpsustab seda «tehnilist põhjust», andes mõista, et ärajäämise põhjus on siiski mujal: «Rike on kuuldavasti olnud projektsiooniaparadis, kuna see ei annud enam soovitud värvivarjundit. Näib, et aparadile on langenud landesvääri vari.» Teatri- ja Muusikamuseumis on säilinud «Estonia» direktori Paul Olaki kiri «Landesvääri vere» tegelaskonnale, mis heidab valgust keelamise tegelikule põhjusele:

«Nagu Teile ja ajakirjanduse kaudu ka avalikkusele teatavaks on saanud, jääb tänaseks määratud «Landesvääri vere» esietendus ära ning järelikult ka järgnevad «Landesvääri vere» etendused.

Täna «Landesvääri vere» lavastajat Ants Lauterit ja kogu tegelaskonda põhjaliku ja üksikasjadeni viimistletud töö eest, mis kinnitas veelkordselt estoonlaste võimeid pakkuda kunstiküpset ja tihedat mängu. Ühtlasi ma palun lugupeetud tegelasi mõista, et tänapäeva oludes «Landesvääri vere» lavaletulek oleks võinud kaasa tuua soovimatuid tõlgitsusi

meie teatri ja meie üldsuse aadressil, mis ei ole praegu ei «Estonia» teatri ega meie rahva huvides.

10. aprillil 1940. a. Paul Olak.»⁵

Lea Tormis on oma raamatus «Eesti teater 1920—1940» vahendanud Ants Lauteri teate, mille järgi keelamise süü oli fašistliku Saksamaa solvamine, mille tõttu lavastajal Ants Lauteril tuleb ette võtta Canossas käik Kadrioru lossi K. Pätsi juurde, kus ta saab kaasa käsutoonis palve lavastuse mahavõtmi-seks.⁶ Sellega ei taha nõustuda Andrus Roolaht, kes väidab: «See on Lauteri enda väljamõeldis. Konstantin Päts oli president, kes tegeles riigielu juhtimisega, mitte aga ühe teatri sisemiste pisiprobleemidega. [- -] Albert Kivikase ja August Annisti näidendi «Landeswehri veri» [- -] võttis mängukavast maha ei keegi teine kui üliettevaatlik Paul Olak ise ilma ühegi väljastpoolt tuleva surve-ta.»⁷ Samas aga kirjutab Roolaht näpu-

⁵ TMM 10290, T 10:2/154.

⁶ L. Tormis. Eesti teater 1920—1940. Sõnalavastus. Tallinn, 1978, lk 272—273.

⁷ A. Roolaht. Nii see oli... Tallinn, 1990, lk 280—281.

näitest, mille talle andis peaminister Kaarel Eenpalu: «Teater ei tohi kritiseerida kahte võimsat ja meie vabariigile potentsiaalselt ohtlikku suurriiki, s.o. Hitleri-Saksamaad ja Nõukogude Liitu.»⁸ Herbert Salu on «Landesvääri vere» keelamist põhjendanud järgmiselt: «Kuid vahepeal olid sõjasündmused Euroopas jõudnud nii kaugele, et riigivalitsus kartis võimsa Saksamaa pahandamist. Piletid olid müüdud, aga päev enne esietendust tuli Eenpalu keeld; etendust ei antud, piletid maksti publikule tagasi.»⁹

Kõige tõenäolisemalt tuligi keeld Eenpalult või tema kaudu (vt Roolah ja Salu). Selgusetuks jääb, kust on Roolahel pärit andmed, et Lauter fantaseeris ning näidendi keelas ära Paul Olak. Herbert Salu sai teavet vahetult Kivikase käest, kes nagu Lautergi oli näidendi lavalettoomisega otseselt seotud. Järelikult ei saa Roolahel allikaviideteta andmeid puhta kullana võtta.

Keelamise süü avab ehk kõige paremini «Landesvääri veri» ise. Et näidend pole trükis ilmunud, on vajalik selle sinne lühike tutvustamine.

Kivikas ise on oma näidendi kohta öelnud: ««Landesvääri veri» on osalt «Nimed marmortahvil» jatk, veel enam aga selle paralleeltükk, mis ühenduses sama õppiva noorsoo osavõtuga Vabadussõjast valgustab teist tolleagset suurprobleemi.»¹⁰ «Nimed marmortahvil» kajastab Vabadussõja alguses suurt osa etendanud vastuolu rahvusluse ja sotsialismi vahel, mis lahenes sotsiaalse rahvusluse sünnis. Seda näeme eelkõige Henn Ahase sisevõitluste kaudu, mis kulmineeruvad Ahase ja Käseri arutelus valvetökkese romaani kolmandas osas. «Landesvääri veres» on peaküsimuseks vastuolu sotsiaalse rahvusluse ja härrasmeheliku kadakluse vahel, mis teravnes Saksa okupatsiooni ja Landesveeri sõja ajal. Näidendi peategelaseks on Georg Adalbert Kuszick, kelles nagu Ahaseski põrkavad kokku kaks vastandlikku ideoloogiat. Georg on opmani poeg, ta on saanud saksapärase kasvatusena ja on nii perekondlikes kui ka majanduslikes sidemetes saksa ülemkihiga. Ühelt poolt kodu, teiselt pinnalised teadmised eesti kultuurist on viinud ta oma rahvuse halvustamiseni. Seda halvustust võimendab hirm punaste ees, kellele ju kuulus Vabadussõja alguses

vaeste ja moonakate poolehoid. See kõik sunnib Georgi hoidma sakste poole. Kuigi viimaste suhtumine temasse on küllaltki kena, tajub ta vahet enda ja nende vahel. Nii on Georgi juba lapsepõlvest saadik saatnud alaväärsustunne, millest aastatega on saanud alateadlik vimm. Väljapääsu ei leia ta saksa korporatsiooni kuulumisestki, mille väline sära ei too hingerahu. Georgi ei võta omaks ka ta eesti soost koolivennad. Ta jääb võõraks niihästi sakslaste kui ka eestlaste hulgas. Nagu Henn Ahast nii ka Georgi sunnib lõpliku otsuse, kelle poole jääda, tegema sõda. Sundmobilisatsioon viib ta ühte väga rahvuslikult meelestatud eestlastega. Ent Georg kõhkleb veel nüüdki, mistõttu omandab kaaslaste seas kahepaikse maine ja satub pilke alla. See viib ta kannatused viimse piirini ja sunnib teda resolutselt otsustama. Veel kord pannakse Georg proovile, kui ta peab Landesveeri vastu võitlema koos endiste kommunistidega. Tal on raske mõista tõde, mis kõlab Käämeri sõnastuses järgmiselt: «Ole sa maailmavaatelt kes tahes, aga enne kõike tuleb sul oma maa elule mõelda ja selle eest võidelda, et võõrad meid enam oma kanna alla ei saa. Ärgu tulgu enam keegi meie juurde kui vallutaja ja röövija, vaid tulgu kui sõber üheväärsesse sõbra juurde — nii ma mõtlesin, eks siis ole kah veel aega liitusid sõlmida, kui saab.»¹¹ Nende sõnade kaudu ilmneb üks olulisi erinevusi romaanist «Nimed marmortahvil», kus kommunistliku maailmavaatega Käämer ja Ahase vanem vend sellist leppimisteed ei leia. Selle endale tähtsa mõtte on Kivikas sõnastanud: «See on draama «üksmeelse rahvusluse» vajadusest.»¹² «Landesvääri veri» lõpeb Georgi kangelassurmaga. Ja just surm toobki ta tagasi eestlaste hulka, tõestades veresidemeid oma rahvaga. Arvatavasti oleks publik näidendi soojalt vastu võtnud. Oli ju ka Landesveeri sõda rahva hinge jätnud sügava jälje.

Albert Kivikas töötas «Estonia» teatri juures võrdlemisi lühikest aega, kuid just sel ajal jõudis lavale iseseisvusaja lõpuaastate üks menukamaid lavastusi ning autori ja teatri koostöös valmis veel teinegi lavateos. Paraku jäi see rahval nägemata. Sellegipoolest pälvis Kivikas suurima tunnustuse, mis teatrimehel osaks võib saada — publiku vaimustatud vastuvõtu ja tänu.

⁸ Sealsamas, lk 280.

⁹ H. Salu *op. cit.*, lk 59.

¹⁰ A. Kivikas. Landesvääri veri. Käskkirjaline näidendit tutvustus. Arvat. 1940, originaal asub Stockholmis.

¹¹ Landesvääri veri. Näidenditekt, lk 103, originaal asub Stockholmis.

¹² A. Kivikas, *op. cit.*

ADALBERT HUGO WILLIGERODE. POOLT JA VASTU

«...sest temaga saab ikka veel läbi.»
III laulupeo korraldajad



Adalbert Hugo Willigerode

Adalbert Hugo Willigerode (1816—1893) on üks vastuolulisi kujusid eesti kultuuri ajaloos. Ja muidugi mitte ainult tema. Eks ole leida poolt ja vastu argumente paljude XIX sajandil tegutsenud baltisakslaste ettevõtmistele, mis olid seotud eestlaste tärgkava kultuurieluga. Willigerode sündis Tallinnas, st oskas lapsest peale põhjääesti keelt, lõpetas 1841. aastal Tartu Ülikooli usuteaduskonna. Aastatel 1842—1848 oli pastoriks Saaremaal Kaarmas, 1848—1857 Võrumaal Karulas ja aastatel 1857—1885 Tartu-Maarja eesti koguduses. Kõige märgatavama jälje jättis tema tegevus laulupeoliikumisse. Algas see esimene Eesti laulupeo eel ning kestis Willigerode elu lõpuni. Ei saanud eestlastest haritlaskond siin läbi ei Willigerodega ega Willigerodeta. Ikka on

tema see, kes nii või teisiti, ka lihtsalt kasusaamise või ürituse nurjaajamise eesmärgil (igatahes selles teda tihti süüdistatakse) kaasa lööb. Siis, kui teistel enam jõudu (tutvusi?) ei jätku (I laulupeidu) ja siis, kui teistel, hoopis eesti-meelsematel pastoritel, venestusaja tingimustes energiat (julgest?) ei jätku. Ei püüagi järgnevate ridadega Willigerodet õigustada ega rehabiliteerida. Valimik tema kaasagsete ja ka hilisemate tegevlaste ütlemisi avab samuti kaksipidist suhtumist temasse. Aga ehk väärib ta nimi siiski meeldetuletamist. Oleme viimase viiekümne aasta jooksul vabanenud rahvuslikkuse kompleksist, nagu ka vaenulikkusest ja eelarvamustest kõige selle vastu, mis puudutab baltisakslasi meie maal.

«Ma tunnen kogu ettevõttes üksnes surnu-
lehka.»

Kreutzwald

Eesti kultuuris sünnivad asjad tihti paralleelselt. Kui O. W. Masingu «Maarahva Nädalalehe» ilmumisest oli möödas 30 aastat, nägid korraga ilmalgust kaks ajalehte: 5. juunil 1857 ilmus Pärnus J. V. Jannseni toimetamisel «Pärnu Postimees» ja 5. juulil Tartus põhjakeesti murdeline «Talurahva Postimees», esimeseks toimetajaks Willigerode. Vaatamata sellele, et korduvalt rõhutatakse Willigerode head eesti keele oskust, heidetakse sellele lehele ette just halba keelt. Toimetaja ise seletab (1858): «Vata, minna ollen Tallinnas sündinud, agga seält Saremale läinud. Saremalt jälle Võrrumale ja Võrrumalt Tartomale tulnud. Siis on need mitmesugused kelemurred, mis ma siin ning seal õppind, minno keelt nattokest seggaseks teinud, ja peäle sedda tükkib ka veel Saksa keel vahhele, mis minna ka maast maddalast kõnnelend nisammote kui maakeelt.»

Willigerode töö lehes kestis vaid aasta, leht ise ilmus kolm aastat kolme toimetaja käe all. Vaatamata sellele, et «Talurahva Postimees» ei oma ajaloos sellist kohta nagu «Pärnu Postimees», leiame siit paljugi huvitavat, ka tollast muusikaelu puudutatavat. Ainult üks näide, 27. IX 1857 kirjutatakse piiblipeha puhul Tartu-Maarjas: «... aga õrrelisali peäl seisid passunapuhujad ning korilauljad, ja kui õrrel rahvas ühhest suust ning süddamest laulsid: «Oh pühha vaim, nüüd tulle sa!» — siis löggises laggi ning seinad vabhisid ning haknad värrisesid, aga innimeste süddamed kargasid rõmo pärrast! Korilauljad laulsid nüüd vägga illusat ariat, ja koggodus lissas selle laulmissele õrreli ning passuna heälega «Meil tuleb abi jummalast.»

I LAULUPIDU 1869

«Kõik toimus seaduslikult ilma politsei vahelesegamiseta.»

«Ilmarinen» 9. VII 1869

«Papa, mida ka kadedad keeled ja suled ei sisistaks: see oli siiski EESTI pidu.»

Koidula Kreutzwaldile

Willigerode lülitub I laulupeo korraldamisse juba idee algstaadiumis. 1867 saadab ta oma sõbrale, kindralkuberner Oettingenile palve aidata laulupeo luba saada. 1868. aastal on ta äge laulupeo

vastane, hurjutades seda isegi kantslist. 1869. aasta alguses, kui peoluba ikka veel ei ole ja üritust ähvardab ärajäämise oht, olevat ta Riias võitnud tollase kindralkubeneri Albedinski poolehoiu laulupeole ja ka Peterburis loa saamise asjus tegutsenud. 6. märtsil 1869 «Vanemuise» seltsi juhatuse koosolekul valiti Willigerode laulupeo pidutoimkonna esimeheks. Aga kui 25. ja 26. märtsil 1869 tähistatakse pärisorjusest vabanemise 50. aastapäeva — see oli suurejooneline üritus, mis pidi varjutama laulupeo sära —, teatab ta, et keeldub igasugusest koostööst «Vanemuise» seltsiga. Olles samal ajal seltsi auliige. Ja ka selles märtsikuises ürituses ei saanud ta tõusuteed käivast «Vanemuise» seltsist kuidagi mööda. Ise konstateerib ta pärast laulupidu: ««Vanemuine» oli mind selle etteotsa pannud, kuna mul oli rahva seas hea maine, kuigi ma olin ja olen «Vanemuise» vastu.»

Sõna kaasaegsetele

HEINRICH ROSENTHAL:

«Kõigepealt pidi pidukomitee leidma kohase esimehe. Jannsen ise ei tahtnud esimehe ametit enesele võtta, ta tahtis abiesimehena olla kogu ürituse hingeks. Esimehe isiku kaudu oli tarvis kaasa tõmmata neid ringkonde, kellel oli mõju eesti intelligentsile, nagu köstrid, kooliõpetajad, mõisawalitsejad ja t. Ülemuste poolt kinnitatud eesti lauluseltse peale «Wanemuise» Tartus ja «Estonia» Tallinnas ei olnud. Tuli panna lootus ainult kihelkondade laulukooridele, millede liikmeiks olid eesti talupojad. Kuid need seisid köstrite ja rahwakooliõpetajate juhatuse all ja olid asutatud selleks, et suurtel pühadel kaunistada kirikulaulu. Seepärast oli kirikuõpetajatel nende peale suur mõju, nii et võisid mõjuda niihästi kooriliikmete kui ka nende juhatajate peale. Peo kordaminek olenes suurelt osalt sellest, missugusele seisukohale asuwad selle kohta saksa kirikuõpetajad tema vastu maal. Seepärast oli tingimata tarwilik neid ettevõtte poole võita ja ära hoida, et nad seda ei hakkaks takistama. Et awaldada mõju nendele ringkondadele, pidi peakomitee eesotsas seisma lugupeetud kirikuõpetaja. Säärane mees oli Adalbert Hugo Willigerode, kes oli Tartu ühendatud Linna- ja maakoguduse õpetajaks, ühtlasi Wõru maakonna praost ja Liiwimaa konsistooriumi assessor. Oma ametiwendade keskel ja koguduses seisis ta suure lugupidamises, ning kogu maal oli temal suur mõju. Põlnud võimalik leida

sündsamat meest peokomitee esimeheks. Ta polnud mitte ainult peenike muusikatundja, vaid oli teinud palju eesti kirikulaulu edendamiseks, ühtlasi oli ta ise kirikukoori juhatajaks. Ta oli loonud mõned motetid ja andnud välja waimulike laulude kogu eesti tekstiga. Rahvahariduse eest oli ta igati hoolitsenud ja jälgis osawõtlikult selle edenemist. Kui teda seepärast paluti wastu võtta peakomitee esimehe amet, nõustus ta meeleldi ja asus täis kõrget waimustust ürituse etteotsa.»¹

EDUARD ÕUNAPUU, laulupidude vetteran:

«A. H. Willigerode ei uskunud laulupeo kordaminekuse, tema silmis oli see vaid üks «Schwindel». Ta ei pidanud seda siiski hädaohtlikuks ja võttis asjast osa nähtavasti selleks, et hiilgada eesti rahva sõbrana ja juhatajana ja juhul kui peost siiski midagi välja tuleb, seda katsuma saksa asja teenistusse rakendada.»²

KOIDULA KREUTZWALDILE:

«Nüüd on papa neile ülem vägimees, nüüd kus see pettuse asi, kus juures «ühe mehe edevus süüdi» oli, nii ootamata lodusasti ja kõigi intriigide ja kavalate konksude abil vastutöötamise kiuste õnnelikult korda läinud, võib ka sellest näha, kuidas nad papa tööd ja teeneid vaikides vähendada katsuvad. Oli ju ometi pidu esimees kõige suurem vastane! Sest saaks väike raamat, kui ma Teile kõiki neid sündmusi, kõike seda kibedat võitlust enne ja pärast pidu kirjutama peaksin. Ja nüüd? Elagu ühendus mis meie maa rahvaste vahel valitseb!»

J. H. WIRKHAUS:

«Algas telgitagune intrigeerimine kuuberneri soovitatud saksasoost peakomitee esimehe vastu.» («Muusikaleht» 1929)³ Ühe kaasaegse versiooni järgi oli Willigerode (ja tema selja taga seisvate baltlaste) eesmärgiks, juhul kui pidu õnnestub, tsaarivalitsusele tõestada, kui suured sõbrad on eesti ja saksa rahvas. Ja küllap sedagi tõestada, et tema ise on eesti rahva tärgava vaimu eestvedaja. Nagu seegi I laulupeoga seotud skandaalne lugu, et põhilised lipuvärvid, mille all, Willigerode soovitusel, rongkäigus liiguti, olid tegelikult Saksa riigi-

le kuuluvad. Nii et peamurdmist, kuidas eestlaste pidu sakslaste huvides Vene riigi vastu ära kasutada, Willigerodel ja tema kaasmõtletajatel jätkus.

II LAULUPIDU 1879

Kui 1872. aastal tõusis mõte korraldada 1875. aastal uus laulupidu, otsustati rohkem tähelepanu pöörata pillikooridele. 14. juunil 1873 jõuti Tartus pasunakooride ühise kontserdini, kus osales kümme koori (I laulupeo nelja vastu) 105 mängijaga. Sama üritust korrati 1874. aasta suvel, siis osales 14 orkestrit ja 137 mängijat. Laulupidu oli kindlalt planeeritud 1877. aastaks, Willigerode jälle läbiviijate eesotsas.

Mis puutub pillikooridesse, siis nendega oli Willigerode seotud juba ammustest aegadest. Juba 1859. aastal võime lugeda Luunja uue koolimaja pühitsemisel osalenud Väägvere orkestri kohta: «Kui ma teda varsti pärast minu siia ametisseastumist tundma õppisin, oli tal ainult neli instrumenti. Ma võtsin nad jõudumööda käsile. Niipea kui tal oli küllalt instrumente, lasksin ma neid avalikult mängida ja püüdsin ajaleheartiklite kaudu üldist huvi tema vastu äratada. Mul on see õnnestunud. Tal on praegu 18 head instrumenti. Koolmeister David Otto Wirkhaus juhib teda väga hästi. Seejuures pean märkima, et see on kõige vanem eesti mängukoor, mitte aga Torma oma, nagu kirikuulusest estomaan Jakobson ühes «Eesti Postimehe» artiklis väitnud ja et meie eestlaste mäng olevat hernhuutlaste poolt ellu kutsutud. Väägvere mängukoori poolt on aja jooksul terve hulk teisi eesti mängukoore ellu kutsutud. Neil on kõigil ainult puhkpillid.»⁴ Sellest katkendist tuleb esile ka Willigerode suhtumine Carl Robert Jakobsonisse, keda ta on nimetanud erinevates kohtades erinevate sõimunimedega, kõige sagedasem neist on «intriigant». Samuti eitas suhtumine vennastekoguduse liikumisse, millele ta ei taha sugugi algataja ja eesti rahva ärataja au jätta. Nii seda kui teist ärkamist alustasid tema interpretatsiooni järgi ikkagi balti parunid. Ja veel Willigerode suhtumisest orkestritesse: ta soovitas eestlaste pillikoorides kasutada ainult puhkpille, kuna talupoegade sõrmed suudaksid küll «puhkpille, mitte aga veel viiulit valitseda».

Teisel laulupeol lubas Willigerode lah-

¹ H. Rosenthal. Käsikiri TMM-is FM.

² E. Õunapuu. Mälestused. Käsikiri TMM-is FM

³ «Muusikaleht» 1929, nr 9.

⁴ Tartu-Maarja koguduse päevaraamat. Käsikiri KMKO-s.

kesti Jannseni kõrval seista, ta valiti pidukomitee liikmeks ja pasunakooride üldjuhiks. Ja jälle hakkab tavapärase kemplemine. 9. oktoobril 1878 teatab Willigerode Jannsenile, et ta ei löö ürituses kaasa, kuna see käib tal üle jõu. «Kirjutasin Jannsenile, et ma astun tagasi. Ta keelitas mind seni, kui ma järele andsin ja järgnevalt mulle arvestatud ülesannete juurde jäin.» 23. detsembrist pärineb taas tagasiastumise otsus. Willigerode: «... selle juures usaldatud ülesannetest tagasi astun, sest et peoasjadesse seguneb igasugust natsionalistilikkust, millega mina ei taha sugugi tegemist teha. Ta (president) ei tahtnud mind lahti lasta, pigemini soovis pidukomitee plenaaristungit kokku kutsuda, sellel kõnelda üsna selget keelt, ja kui ei jõuta puhta veeni välja, siis panna presiidiumi maha. Seni pidin ma oma tagasiastumisega ootama. Ma andsin järele, ilma, sellest loobumiseta, et teha minu tagasiastumine Samsonile kirjalikult teatavaks, ja ainult sellega nõustudes, et ta minu kirja veel komiteele ei esitaks.»⁵

Laulupidu toimus lõpuks 1879. aastal ning Willigerode juhatas sellel puhkpilliorkestreid.

1880. aastal, vaid aasta pärast teist laulupidu, toimus kolmas Tallinnas. Osalejad olid pärit põhiliselt Põhja-Eestist, kuid juhid olid ikka samad. Ka Willigerode oli taas asjasse segatud. Ettevalmistamise ajal käis päris kõva diskussioon selle ümber, kes saavad laulupeo üldjuhtideks. Noore Konstantin Türnpu sattumine dirigendipulti polnud sugugi nii valutu. Kooride üldjuhina oli kaalumisel ka Willigerode nimi, ja tema Tartu-Maarja koguduse koor tõepoolest laulupeole ka sõitis. Kui aga hakati valima puhkpilliorkestrite üldjuhti, kaotas Willigerode Wirkhausile 6:10. Iga laulupeo eel oli suur probleem, kes isikuliselt peab piduliku palvuse. 1880. aastal ütlesid päris mitmed pastoriid selge sõnaga ei. Ka Willigerode poole pöördumine ei andnud tulemusi, kuigi tema äraütlemine oli diplomaatiliselt vormistatud.

IV LAULUPIDU, 1891

Neljas laulupidu⁶ oli juba venestusaja tingimustes korraldatud. Aastaks 1891 oli tekkinud uus haritlaspõlvkond, kes ei olnud varasemates vastuseisudes otseselt

⁵ Tartu-Maarja koguduse päevaraamat. Käsikiri KMKO-s.

⁶ Vt lähemalt R. Põldmäe. Neljas üldlaulupidu. TMK, 1990 nr 4.

osalenud, kuid samas olid venestusaja vastuolud märkimisväärselt traagilisemad ja tõsisemaid tagajärgi toovad kui 1870. aastatel. Nüüd oli tulesid tõepoolest kaks — sakslaste ja venelaste vahele jääv maarahvas, kes ei uskunud ega usaldanud ei ühte ega teist. Uus põlvkond leidis ka uued kangelased ja uue taktika — laveerimise. 1891. aasta laulupeo ajal tekkis hoopis isemoodi seisund, kus tegelikult eesti rahvas laulis kiitust tsaarile ja baltisakslased kartsid ennast selle üritusega siduda. Karl August Hermann laveeris kolme leeri vahel päris osavalt, saades siis mükse ka kõigi kolme käest. Aga kui laulupidu kätte jõudis, selgus, et kuigi oli päris lihtne leida jumalateenistuseks vene pappi, ei suudetud leida luteri pastorit vabaõhu jumalateenistusele Toomeorus. Vaatamata sellele, et tolleks ajaks oli eesti soost pastor juba tavaline nähtus. Näiteks Villem Reiman keeldus kategooriliselt. Ning lõpuks halastas taas vana Willigerode, kes oli tolleks ajaks oma töö juba teinud ning kes pidas oma elu viimase jutluse eestlaste neljandal laulupeol.

ÜHE MUUSIKUTEE KROONIKAST: ADOLF VEDRO



HELILOOJA ADOLF VEDRO
(1890—1945) SURM TEISE
MAAILMASOJA LÖPUPÄEVIL ON
PALJUDE AASTATE VÄTEL
OLNUD SALADUSLOORIGA
KAETUD. JÄRGNEV
HEIDAB VALGUST ADOLF
VEDRO VIIMASTELE
ELUPÄEVADELE, MEENUTAB
HELILOOJA TÛTAR ÖIE KURG.

Adolf Vedro

Mina ei kirjuta oma isast kui muusikust ega ka tema muusikalistest väärtustest. Seda loodan tegevat muusikateadlasi, kes suudavad selles vallas valikut teha.

Mäletan isa kahjuks rohkem praktilises elus. Ta oli meile hea, kuid range isiksus, keda tihti kartsime ja alati arvestasime. Sageli avaldas ta kahetsust, et ei leidnud aega lastega tegelda, neile muusikamaailma saladusi tutvustada, kuid meelde on jäänud väga toredad musitseerimishetked, põhiliselt jõulude ajal. Siis tulid meile ka tädid oma lastega külla. Minu emal oli ilus sopran, tädid laulsid alti ja meie, lapsed, olime ka viisilauljad. Kui siis isa klaveril saadet improviseeris, oli see suur elamus. Tore oli ka siis, kui mina ja täditütar mängisime neljal käel klaverit, vend Sulo tšellot, isa kontrabassi, õde Helme viulit, vend Vello okariinot. Vahel oli külas ka Artur Uritamm, siis lisandus veel parmupill. Orkester missugune!

Kuid isa ei sallinud, kui meie, lapsed, «logelesime». Alati, kui tahtsime peole või kinno minna, vaatatsime enne hoolega, kas peenrad on rohitud ja muud tege-

mised tehtud. Muidu oleks minekule kohe kriips peale tõmmatud.

Isa oli mitmekülgsete huvidega mees. Sellepärast oligi ta alati rahutu ja vahel tundus, et ta ei olnud päris «korras». Kord oli tal lips viltu, kord habe ajamata. See oli ka talle miinuseks, sest härrasmehi hinnati siiski rohkem. Isa tegeles fotoasjandusega, tegi ka värvipilte, nn kummitrükki. Tulid välja päris ilusad pildid, nagu maalid.

Pesukööki tegi ta puutöökoja: valmistas hõövelpingi, millele meisterdas lastele tuppa mööblit jne. Nii fotoga tegelemise nurgas kui ka «puutöökojas» oli ideaalne kord. Võib-olla jäi tal vahel maitsest puudu. Ta teadis pimesi, kus asjad asusid. Kui midagi oli sassi läinud, siis said sageda poisid. Tal polnud kahju osta mõnd kallist hõövlit või puuri, kuid lastele riiete muretsemiseks ei olnud iialgi raha, selleks pidi ema lausa imetegija olema. Mäletan, et meile õmmeldi väga toredad heledad kleidid, lilled peale tikitud, kuid need olid tehtud ... suhkrukoti riidest.

Isa töötas tavaliselt hommikul viiest alates. Ta kas kirjutas, õppis prantsuse 85

keelt, tuhnis aiandus- ja mesinduskäsi-
raamatutes vms.

Isa oli ka kirglik kalamees. Mäletan Valgejõed. Sealne Sauepõllu talu kujunes meile kui teiseks koduks, suved veetsime alati seal. Eks ümbruskonna järvedes oli tollal palju kalu. Nii juhtus sageli, et naised said palitäie kalu ära roogitud, kui vana-Vedro tuli uue täiega. Võrus, kus ta mängis suveorkestris, oli ta kalapüügist nii väsinud, et mängima minnes komistas ja kukkus koos kontrabassiga põrandale. Muidugi rääkis kogu Võru, et küll see Vedro on ikka joodik. Kuni ühel peol selgus, et Vedro oli ainuke, kes ei joonud.

Kord tuli tal vaimustus hakata pärsia vaipa kuduma. Olime ahastuses, sest meie pidime siis tööle hakkama. Isa valmistaski läbi kahe toa ulatuva kangastelje, vastavalt liikuvate rullidega ja puha, ostis ehtsat vaibalõnga ja tegimegi ühe suure vaiba valmis. Samuti tegime õega mõned vaibad raamtelgedel. Siis nuputas isa vöökudumise teljed, väikese laua peal kudumiseks. Tegime selle peal mitu rahvariidevööd (Rapla, Mustjala).

Oma suure perekonna tõttu tuli tal hakata maja ehitama. Tal oli hea sõber,

Rapla apteeker-ärimees R. Veinberg, kes andis talle maja ehitamiseks raha võlgu. 1928. aastal hakkas isa koos paari abiliselega Nõmme männimetsas ehitama, plaanis kohe ka puu- ja köögivilja-aia. Kuna maa oli puhas liiv, siis pidi sinna kõik, savist, sõnnikust kuni mullani ostma. Selleks tal raha kahjuks ei olnud. Siis tuli tal tahtmine mesilasi pidada. Lõpuks oli meil kolm mesipuud ja siingi oli tal abiline-juhendaja tuttav mesinik. Isa istus tihti mesilaste juures ja vaatas nende tegevust.

Isa armastas jalutada mööda aeda, kaenlas poleeritud karp, milles oli tubakas, hülsid ja toppimise riistad. Paljud küsisid, miks Vedro kõnnib aias poleeritud kastiga, kas kannab oma raha alati kaasas või?

Sõja ajal ei olnud tubakat saada, siis kasvatas ta aias ka seda. Kui tubakataimed suureks kasvasid, leidsime, et need on üsna ilusad, õitega. Kuid ka mesi tundus tollel aastal tubakamaiguline. Siis tegi isa tubakalõikamise masina, meie muidugi pidime tubakalehti korjama ja kuivatama.

Kõige toredamad on mälestused matkamisest, me käisime mitmel korral Aegviidust Valgejõe. Tuli minna kas

Adolf Vedro abikaasa ja lastega 1934. aastal



Koiti järve või Jussijärvede kaudu. Nägime väga ilusat loodust, imeilusaid järvi, ühel toredat jahimaja. Oõbisime kord ka Kulli metsavahi juures, jõime sooja piima ja sõime võileibu. Nüüd on need kohad kõik sõjaväe poolt maatas tehtud.

Isa käis vahel ka kaugemaid maid vaatamas. Meid külastas härra Marist. 1935. aastal sõitis isa Pariisi, kus peatus härra Maristi (ühe praeguse Toronto teatri direktor) juures; sealt edasi Hispaaniasse, Sevillasse. Tal oli plaanis sellel teemal midagi kirjutada.

Isal oli väga huvitav sõprade ring: H. Feischner, Paul Indra-Presnikof ja tema abikaasa, Bruno Lukk. Nad arutasid isegi mingisuguse muusikalise ühingu «Helitaid» asutamist. Isa oli suur sõber Artur Kapiga. Tihti käisid meil külas tuntud heliloojad, mäletan isegi Mart Saart. Cyrillus Kreek andis talle kord nõu, kui isa oli mures, kuidas saaks filmid ruttu ilmutada. Nimelt soovitas ta filmid panna Johannese ilmutusraamatu vahele ja asi saaks kohe korda. Aleksis Ranniti külastuse järele jäi pühendus: «Kui Vedro on ämber — las helab ta heli metalline tämber, kui Vedro on pruštšiiina — ta terviseks joo me klaas viina.»

Isa ei sallinud kristlaste silmakirjalikkust. Ta võttis enda ja oma perekonna Kaarli kogudusest lahti, hakkas osa võtma taaralaste liikumisest, kirjutas neile lugusid ja tegi seadeid. Suurem teos on J. Orgi sõnadele kirjutatud müsteerium «Jaani tulemine». Ka kirjutas ta Ervin (Tõnu) Uiibo sõnadele laule. Oli see aeg nüüd missugune tahes, ikka tuli ta looming «patuseks» lageda. Ja ma ei saa aru, mispärast ka praegu Vedro laule ega palu ei mängita? Ta oli minu teada läbi ja lõhki eesti mees.

Siis algas sõda ja meie elu suundus teise kanti. 1941. aasta mobilisatsiooniga seoses toodi haiglasse vend Sulo, kes evakueeriti siit haiglaga koos laevale «Molotov», arvatavasti hukkus ta seal, sest laev sai kõvasti pommitada. Vend Vello töötas sadamas, sai seal vigastada ja tema jalg amputeeriti. Nii et kaks poega korruga haiglas ja tulevik tume.

Siis algasid elu virvarrid.

Kõige suurema hoobi sai isa 1942. aastal, kui teda konservatooriumist lahti lasti. Ta oli sellest väga murtud. Kuid tänu tema arvukatele headele tuttavatele ja õpilastele leiti talle ikka tööd, anti orkestreerida palasid jne. Isegi Eugen Kapi ballett «Kalevipoeg» toodi talle orkestreerimiseks. Kui selgus, et prantsuse helilooja A. Adam ei ole juut, siis toodi «Giselle'i» klaviir Vedrole ja ta hakkas seda orkestreerima. Mina ja vend

pidime siis hakkama hääli välja kirjutama. Tegime seda muidugi lohakalt ja saime isa käest palju pragada.

Nüüd on mulle selge, kust pärineb isale külge kleebitud kommunisti oreool, mille pärast sai ka tema elu lõpp nii masendav.

Kord käis meil külas Eduard Visnapuu ja ütles, et Tuudur Vettik pöranud rusikaga lauale, öeldes, et kaua seda kommunisti siin veel peetakse. Ja mitte tema üksi. Kas isa peeti selletõttu kommunistiks, et tal oli kirjavahetus mitme Leningradi konservatooriumi õppejõuga? 1940. aastal käis Leningradi konservatooriumi rektor Pavel Serebrjakov meil külas. Tean, et Vedro oli poliitikas kaunis naiivne. Sakslaste ajal pandi teda üks Saksa politseis töötav eestlane (U. Kütt) valvama, et äkki on kommunist. Hüppas vahel meile ootamatult sisse, et ehk tabab kedagi kahtlast. Kuid lõpuks sai seegi aru, et tegemist on poliitikas kaunis «tuhi» tüübiga. Selle mehega mängis ta tihti malet ja nad said sõbralikult läbi.

1944. märtsipommitamise järel sõitsime maale Lääne-Mõisakülla. See asub Matsalu lahe ääres (õieti Saastna lahe ääres — see tekib Saastna poolsaare tõttu Matsalu lahes). Linnas oli suur segadus ja isa soovitas meil ära minna. Viibisime Pihelga talus, mida hakkasime hüüdma Saare taluks. See talu oli mere ääres viimane, ühelt poolt Saastna laht, teiselt poolt vaatas vastu Mahu väin ja Muhu saar, vahel Papi- ja Kesselaid. Talu perenaist hüüdsime Saare-emaks, tema eesnimi oli Ingel. Ta oli hiidlane, kündis hobusega põldu ja kõigile raskustele vaatamata oli alati naerusuine ja lauluhimuline. Isa Priidik Lillerand oli Vigalast pärit mees, kes oli maja ehitamisega tugevasti oma tervist rikkunud. Nende vanem poeg oli Vene, noorem Saksa sõjaväes.

Tütred olid kodus ja tegime seal koos talutöid. Isa käis meid aeg-ajalt vaatamas, pildistas ümbruskonnas lapsi ja sai selle eest toidumoona. Septembri algul sõitsid ema ja õde Tallinna, siis tuli maale minu isa üksinda. Meil käis just odralõikus. Hiljem niitsime maha hernepõllu ja isa tegi seal pilte ka. Need jäidki tema viimasteks.

Isa tahtis varsti Tallinna sõita ja venna kaasa võtta.

Pühapäeval, 10. septembril sõime kogu perega laua ääres, kui nägime aknast, et läheneb ahelik. Meie ei teinud sellest alguses väljagi, sõime edasi. Varsti hüppas uksest sisse üks püssiga mees ja käratas peale, et siin varjab 87

ennast üks metsavend. Haarangut teostasid eestlastest Omakaitse-mehed. Maja otsiti läbi, rukkihakid maja taga torgati püssitääkidega läbi. Kuid õnneks ei tabatud seal siiski üht meest, kes rukkihakides end peitis.

Nimelt mõni nädal enne meile tehtud haarangut olid tulnud äkki tallu kaks meest, üks ehtne merekaru, teine peente vuntsidega, saksa tuletõrjuja vormis. Nad olid oma kiirkaatriga imekombel Muhu väinast läbi pääsenud ja peitsid oma kaatri Saastna lahe kaldale kõrkjatesse. Mina läksin selle vuntsidega mehena Karuse jaama jala ja sealt edasi rongiga Tallinna. Tema läks sinna oma perekonna äraviimist organiseerima ja nii sõitsime mõne päeva pärast tagasi veoautoga, milles oli naise ja lapsi. Kui jõudsime Mõisakülla, oli pime. Saare-isa tuli meile vastu ja palus kohe tagasi sõita, sest kaater oli avastatud. Merevee tõus tõi selle nähtavale.

Siis hakkas jaht metsavendadele. Neid, kes Saksa sõjaväest kõrvale hoidsid, oli külas üsna mitu. Nad olid parajasti eemal metsatalus, kui haarang algas. Metsavendade seas oli ka Saare-talu poeg Hans. Sealt talust leiti Hansu riided ja siis oli haarajatele selge, kuhu tulla.

Meid käsutati kaasa. Talu perenaine pani meile vargsi mõned leivad ja soolast liha kaasa. Hobusega viidi ära talutütar Leida, tütar Olga kahe väikse lapsega ja minu invaliidist vend Vello. Mina, isa, Saare-ema ja Saare-isa Priidik läksime jala konvoi saatel Saastnasse Metskülla, kus meid ootas juba suur rahvahulk. Meie juht läks naabertallu sisse. Seal viibisid parajasti kohalik politseinik ja veel mõned asjamehed. Kui mees tagasi tuli, oli ta käitumine väga ülbe. Millegipärast vihjas ta «punasele professorile» ja käratas isa peale. Metskülas käsutati meid veoautole ja sõidutati Lihulasse. Seal pandi meid kartsaruumidesse, milles olid kohandatud endised sahvrid. Pisikestel akendel ei puudunud ka trelid. Nähtavasti oli neis kartsaruumides ennegi palju inimesi olnud, sest põrand oli täis räbaldunud põhku ja sodi. Meie nõudmise peale anti võimalus need ruumid veidi puhtamaks rookida. Kuid kirpe oli musttuhat. Meeste poole peal oli seitse inimest, naise 16. Hiljem toodi inimesi juurde, enamikus vanemaid. Mahtusime kuidagi ära, kuid mehed oma jalgu küll sirutada ei saanud.

Valvurid, eestlastest politseinikud, tegid oma tööd hoolega. Isegi vajalike toimingute juures viibiti, et äkki jätame kirju või põgeneme ära.

Tänu Saare-ema leivale ja soolalihale me nälga ei tundnud. Kord tuli üks Lääne-Mõisakülast pärit politseinik meid vaatama. Ta saatis ära kirja, mille isa kirjutas emale Tallinna. Sama politseinik tõi mind, Olgat ja minu isa kartserist välja tema korteri koristamise sildi all. Isa istus seal klaveri taga ja improviseeris nukrameelselt.

Nädala lõpus tuli meid üle kuulama Karuse politseinik. Siis saime teada, et me olla tahtnud Rootsi sõita ja meie isa olevat selleks puhuks isegi bensiini lubanud muretseda. Isa pärast naljatas veel, et kui vabaneb, kirjutab küll ühe Rootsi polka. Meie jälle imestasime, et meie isa muretsevat bensiini, ta ei saanud seda tulemasinagi jaoks.

Lihula kartsa aknapiludest nägime, kuidas sakslaste autod vurasid Virtsu poole, auto autos kinni. Kui meid hakati Lihulast Haapsallu edasi toimetama, kohtasime Lääne-Mõisakülast pärit poisse. Nad tulid peidust välja, arvates, et meie saame siis vabaks. Kahjuks on neist paljud jäädavalt kadunud.

Nädala lõpus pandi meid kõiki ühe kaalikakoorma peale istuma ja sõidutati Haapsallu. Saatjaks oli seesama omakandi politseinik, kes pistis siiski käeraud taskusse.

Haapsalu vanglas paigutati meid nagu kord ja kohus. Kuna vangla oli inimesi täis tuubitud, sain Saare-emaga koos jääda endise ambulantsi ruumidesse. Kord kuulsin läbi ukse koridorist isa häält. Hakkasin laulma, kuid mind kästi vait olla. Vähemalt isa sai teada, kus ma olen.

Nädala sees viidi meid sauna. Enne sinna minekut hoiatas vangla velsker, et oleksime ettevaatlikud leili juures, kuna üks inimene oli end rängalt kõrvetanud. Selgus, et see oli minu isa. Tänu tutvusele Haapsalu haigla arstiga (dr Saarna), oli võimalus paigutada ta Haapsalu haiglasse.

Ei mäleta täpselt päeva, millal meid äkki vanglast lahti lasti ja kõikide tavade kohaselt läbi otsiti. Läksime Saare-emaga kohe haiglasse. Isa tundis ennast suhteliselt hästi ja arvas, et õigem oleks meil tallu tagasi minna ja mõne päeva pärast tagasi tulla.

Hakkasime Saare-emaga jala minema. Kiidevas viis üks kalur meid oma paadiga üle Matsalu lahe Saastna ninasse. Sealt läksime jälle jala kodu poole. Saime puruväsinuna Saare tallu. Vahepeal oli Tallinnast tulnud öde Helme, kes küll kartis üksi talus olla, kuid ta vähemalt hoolitses loomade eest.

Ei saanud enam Haapsallu tagasi minna. Sakslased ja Saksa sõjaväkke värvatud eestlased põgenesid paaniliselt. Rannas lükati vette aastaid kaldal seisnud paadid, mis enam vett ei pidanud. Ähvardustega nõuti taludesse peidetud paatide väljaandmist. Püüti üle lahe Muhuse pääseda, kuid paljud sinna ei jõudnud.

Varsti tuli tallu tagasi peremees Priidik, kes ütles, et kogu vangla on vabaks lastud ja ta sai tulema.

28. septembril nägime esimesi Nõukogude armee sõdureid, olime kõik hirmul. Kuid kui nägime, et sinna tulid Eesti korpuse mehed, kohtasime peagi paljusid tuttavaid ja tundsimise sellest rõõmu ka.

29. septembril tõi meile teate isarumast Karuse jaamaülem. Tema sai selle teate minu ema kaudu ja sõitis siis jalgrattaga Saare tallu, et see üle anda.

Saime õega kuidagi ühe sõjaväeautoga Haapsallu sõita. Terve tee oli seekord täis Nõukogude sõjaväelasi ja tehnikat. Ema oli juba Haapsalus. Ta oli sinna sõitnud isa kirja peale ja tõi talle riideid. Neid läks vaja matusteks.

Isa suri 27. septembril peamiselt seetõttu, et vägede liikumisega tekkis ka haiglas paanika, põgenemine. Kadus elekter. Külmetuse tagajärjel sai ta veel kopsupõletiku.

Ma ei tea, missuguse ime läbi mu ema ja täditütar Heljo Talmel isale kirstu muretsesid. Kuid 1. oktoobril 1944 tõime isa haigla kabelist ja viisime surnuaiale. Missugune paroodia: kirst pandi tavali-sele sõnnikuvankrile ja me sõitsime kalmistule. Ja hauda lasti teda baptistide laulu saatel. Olen ülimalt tänulik kõigile nendele inimestele, kes seda kõike tegid tolele ajale ainuvõimalikult. 1945. aasta juunis toimus ümbermatmine Tallinna Metsakalmistule, see sai teoks tänu Nikolai Goldschmidtile.

Töötasin ise tollal Teatri- ja Muusikamuseumis Võidu väljak 4. Isa tamme-puust kirst toodi ümbermatmiseni muuseumi ruumidesse.

Minu isa surmas pole keegi süüdi. See oli selline aeg, raske ja keeruline. Kuid leian, et Adolf Vedro ei vääri täielikku unustamist, miks teda siis Eesti Vabariigi ajal ei põlatud?

ÕIE KURG

- 1. märts — ADA KUUSEOKS,
pianist ja pedagoog — 50
- 1. märts — TIINA KURIK,
klaveripedagoog — 50
- 4. märts — ARVI HALLIK,
«Endla» näitleja — 50
- 4. märts — KALJO RAID,
Kanadas elav helilooja ja
tšellist — 70
- 9. märts — EVALD VAHER,
operaator — 70
- 12. märts — EMIL LAANSOO,
viuldaja — 70
- 13. märts — ÜLO VILIMAA,
«Vanemuise» peaballett-
meister — 50
- 19. märts — RIHO ALTROV,
puhkpilliorkestri dirigent,
pedagoog — 50
- 19. märts — VILLEM REIMANN,
helilooja, konservatooriumi
professor — 85
- 20. märts — REIN RAAMAT,
joonisfilmide stsenarist, re-
žissöör ja kunstnik — 60
- 24. märts — MAI JÄGALA,
«Vanemuise» inspitsient —
50
- 27. märts — VIIVE ERNESEKS,
kontsertmeister, draamala-
vastuste muusikaline kujun-
daja — 60
- 28. märts — KALJU KARASK,
«Estonia» solist — 60
- 30. märts — AGATHA HIIELO,
endine näitleja, kauaaegne
«Endla» töötaja — 90.

INTERPREEDI- KROONIKAT

PEETER LILJE



1979. aastal lõpetas Peeter Lilje Leningradi Konservatooriumi sümfooniaorkestri dirigendina. Fotol on ta koos oma eriala õppejõu Maris Jansonsiga intervjuud andmas.

Samuel Saulus, Peeter Lilje ja Maia Lilje.



Peeter Lilje koos tütar Hanna ja poeg Paul-Kristjaniga.

Jaan Rääts, Peeter Lilje, Ebba Rõigas-Rääts ja Maia Lilje valitsuse ballil 1990. aasta lõpul.





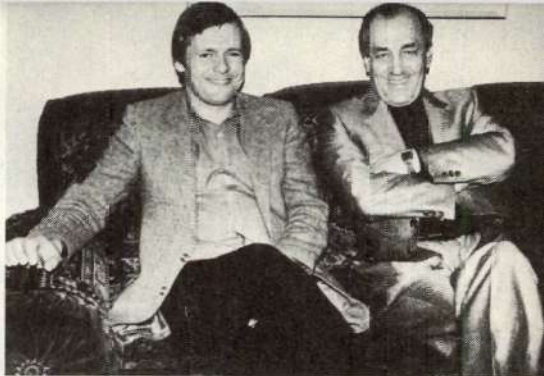
Avalikkuse poolt tunnustamata klaveriduo Mart Lille — Peeter Lilje. Mart Lille on oma elutöö sidunud Soomega.



1974. aastal lõpetas Peeter Lilje Tallinna Konservatooriumi koorijuhtimise erialal, olles ühtlasi ka tunnustatud pianist.



K. Suure, A. Saare ja A. Alla fotod



Koos Moskva lavastaja Georgi Ansimoviga, kellega koostöös valmis «Estonia» teatris 1982. aastal Prokofjevi ooper «Kihlus kloostri» ja aastaid hiljem Soome Rahvusooperis Prokofjevi «Tuliingel».



Kalle Randalu ja Peeter Lilje, võimas duo, kes 1980. aastatel eriti Mozarti klaverikontsertide interpreteerimisega publiku saali meelitas.



Paul-Kristjaniga, 1974.



*Andres Lepik 20. detsembril 1990. Ugulees
T. Huigi foto*

Nimi: Andres Lepik Karli poeg. Sünniaeg: 27. aprill 1957. Sünnikoht: ENSV, Haapsalu linn. Sotsiaalne päritolu: teenistuja, vanemad — tavalised inimesed. Erilised tundemärgid: silmad hallid, kinganumber võiks pisut väiksem olla ja kõrvad rohkem pea ligi hoida. «Aga kelle peale mul pahandada!» Iseloomult edev, isepäine, aeg-ajalt jäme; meeldib olla terav ja pretensioonikas. Mugav. Andekas nagunii. Armastab iseennast. Kuidas muidu saaks teisi inimesi armastada! Lapsepõlv: juba 4-aastaselt iseseisev-kodune laps, hoidis ennast ise, mistõttu oli tol ajal vist ka kõige targem, sest kogu päevane info tuli raadiost kätte: Kennedy matused ja matuserongkäigus tema valge hobune, kellele kõige rohkem kaasa tundis; seda õudust, kui Nixon presidendiks sai — kohe pidi algama sõda! Kool: Haapsalu I Keskkool (1964—1975). Õpetada ja õppida saab ainult seda, kuidas ühiskondlik, ajalooline ja teaduslik mõte tekib ja areneb: ei ole tähtis teada vee valemit, vaid seda, kuidas selle teada saan — kõik on loogiliselt millestki tulenev. Seda õpetas alles elu. Keskkooliklassides peeti poistega tunni ajal värsivormis kirjavahe- tust, pärast tunde parandati ka maailma: luuleõhtud — Isotamm, Üdi, Alliksaar, Runnel. Haapsalu laste muusika- teater «Põialpoiss» — käis läbi kogu redeli, ooperikoorigi orkestrini. Puberteedia tegevused. Esimene alustamata kõrgharidus — 1975 jäi konkursiga TRÜ geograafia teaduskonna ukse taha. Sõjaväeline elukutse — tapja. Ehk sihtur. Omandas kroonuteenistuses Murmanskis, tankiväeosas (1975—1977). Kvalifikatsiooni tõsta ei üritanud, nagu ka sihtida. Lavakunstikateeder 1978—1982. Ei saa aru noortest, kes tahavad näitlejaks saada. Nii endastki. Illusioonid? Energia ülejääk? Vähestest saavad näitlejad, kuigi näitlejana võivad teatris töötada paljud. Näitlejaks saamine ei sõltu ainult andest — oskus iseendaga malet mängida nõuab mõistust ja mõistlikkust, neid kategooriaid ei tohiks teatrikooli süsteemist välja arvata. Haridus — Toivo Tasa, Olga Kaljundi, Jaak Alliku jt loengud teatrikoolis. Õpetaja d: kursusejuhendaja Aarne Üksküla — KOOL, Lembit Peterson (diplomilavastus «Antigone») aitas üle elu esimesest loomingu- lisest ummikust, Jaan Tooming «Ugalas» andis teadmise, et vahel võib (ja peabki) minema halvasti. Kool nõudis vaid kindla peale minemist, enese pidevat tõestamist. 10. lend: tsiteerides Karusood — kui 7. lend

vaatas kõigile ülalt alla, siis 10. alt üles. Poole- hoid kuulub viimasele võimalusele. 10. len- nu nägu: ükskõik millist etendust vaatama minnes teab juba ette, et ühegi kursuse- kaaslase pärast häbenema ei pea, enamasti on lavastuse huvitavaimad osatäitmised neilt. Tunneb rõõmu, et mitme eesti teatri VEDA- JAD on kursusekaaslased. OMA kursusest on palju tuge olnud — juba nende olemasolu aitab vormis püsida. Mida «õpetas» teater: osaraamatuga mõõda lava tuamist ja et proov teatris ei olegi alati proov, vaid magamata jäänud une jätk või kohvijoomise paus; et mugavus on näitleja surm. Nekro- loogirollid mängis ära 6—7 aastaga: Christopher Mahon («Üle lääne kangamees»), Näitleja («Põhjas»), Imant («Mare ja ta poeg»), vürst Trubetskoi («Diletantide tee- kond»), Hamlet («Hamlet»), Jago («Othello»), Edmund Tyrone («Pikk päevatee kaob öösse»), Dr. Rank («Nora»). Nüüd võib rahulikumalt hingata ja rohkem valida: Kuningas («Beckett ehk Jumala au»), Kapten Shottower («Süda- mete murdumise maja»). Ei kuulu enam nende näitlejate hulka, kes tahavad väga sageli laval käia. Unistusteroll jääbki män- gimata, sest on veendunud, et 27-st Cali- gulat pole võimalik enam 34-selt mängida. Ideaalset partnerit pole veel koha- nud, häid palju — näitleja, kes suudab ping- pongi mängida ja märkab, kui partneri silmis säde süttib. Lavastaja d: Karusood, Orro, Normet, Peterson, Tooming, Raid, Jürisson, Komissarov, Gvozdkov jt. Hea lavastaja ei sega näitlejat: oskab näit- lejat ära kuulata ja oodata, millal hakkab avalduma see MISKI; suudab kaitsta oma näitlejat. Ise lavastanud kuuel korral: miks neid lavastusi kirja panna? Alati on tähtis side viimase (Witkiewicz «Hullumeelne ja nunn») ja järgmise ... lavas- tuse vahel. Sel hooajal lavastada ei kavatse, lavastab üldse AINULT siis, kui kuidagi enam ei saa. Suhe kriitikuisse: mitme kriitikuga isiklik, peab garderoobikriitikast rohkem kui avalikust, kuid ei välista ka viimast. Pedagoogiline tegevus — erialaõppejõud Viljandi Kultuurikoolis. Teatrivalised oskused: ei oska kee- vitada, krohvida ega ahju laduda. Ülejäänud töödega saab hakkama. Aga väga sageli ei viitsi nendega tegelda. Eesti pere- konna programmi jõudis täita varem, kui see ametlikult välja kuulutati, järeli- kult on abielus — kasvatab abikaasa Kerstiga Markot, Evat ja Mariat. Peab tähtsaks tegelda OMA asjaga. Ülejäänud ei oma täht- sust.

THEATRE. MUSIC. CINEMA. MARCH 1991
ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY «PERIOODIKA».
EDITOR-IN-CHIEF: MIHKEL TIKS. ASSISTANT EDITOR: PEETER TOOMA. THEATRE
EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP, MUSIC EDITORS: MARE PÖLDMÄE,
MART SIIMER. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA. ART DIRECTOR: MAI EINER.
NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN 200090, ESTONIA

THEATRE

KAARIN RAID answers (3)

This is an interview with Kaarin Raid, director at the Ugala theatre in Viljandi who launched upon her staging career at the age of 21 and has been working in the Estonian theatre for a total of 25 years covering almost all theatres in Estonia. Raid talks about her studies in the Moscow State Theatre Institute and her teacher Maria Knebel. Since Raid has — in the past few years — proved herself as a director who knows how to work with the actors achieving wonderful results in the individual work with the actor as well as in the ensemble work, the conversation tends to focus on cooperation between the actor and the director. Apart from that some other topics are touched on, such as the problems a woman director encounters in her work, ethics in the theatre, etc. The interviewer is Margot Visnap.

H. LINDEPUU Who's who? Jerzy Grzegorzewski (27)

Among Polish stage directors of world renown there are several who have entered the theatre through fine arts and are still known for their work in the field, e.g. T. Kantor, J. Szajna, A. Wajda. Jerzy Grzegorzewski is also one of those who does not regard theatre as a place for political oratory or for moralistic preaching. For Grzegorzewski theatre is a place where he creates his own subjective vision of the reality. The present column presents an original stage director who appeared on the Polish theatre scene in the 2nd half of the '60s, his productions and creative principles.

Ü. TONTS. Capturing real human experience (48)

The reviewer looks at the production of T. Williams' play *Cat on a Hot Tin Roof* (directed by Kaarin Raid) which had its first night in the Ugala theatre. Williams' plays carry a message for the society wanting to get rid of taboos and prejudices. Do we answer to this description? asks Ulo Tonts and asserts that the production by Kaarin Raid demonstrates well the significance that Williams' plays may have for the Estonian theatre of today.

K. HERKÜL. Tonight in the limelight: Ever, Kiisk and Simon (52)

The reviewer discusses the productions of two plays by Neil Simon in the Tallinn theatres, namely *The Gingerbread Lady* in the Estonian Drama Theatre (directed by Gunnar Kilgas) and *God's Favorite* in the Old City Studio (directed by Eino Baskin). She considers them to be light comedies designed for an all-star cast. There should be nothing wrong with that, except for one thing — although the Tallinn theatres possess professional acting companies, the small town theatres increasingly make this up with a more intriguing selection and a careful consideration of their repertoire which means that they achieve far better results than the major theatres in the capital city with their light comedies.

A. LAASIK. Love and destruction of American heroes in the small towns of Estonia (56)

Reviewing the productions of two plays by T. Williams *Cat on a Hot Tin Roof* in the Ugala theatre and *Orpheus Descending* in the Endla theatre of Pärnu (guest director — Ossi Räikkä from Finland), Laasik comes to think that for once, just in these plays by Williams mounted in two provincial theatres, the actors have managed to break loose from the nightmare of the rising prices, the occupation troops, the devaluation of the rouble, and a score of other sores, and have begun to really act, to create great art on the boards.

P. EREL. Half of century from the first performance that did not take place for political reasons (75)

Persona grata. ANDRES LEPIK (93)

The profile of Andres Lepik, graduate of the drama school in 1982, actor at the Ugala theatre who, in a comparatively short time, has become one of the leading actors with an awesome repertoire to his credit: Actor (*The Lower Depths*), Hamlet (*Hamlet*), James Tyrone (*A Long Day's Journey into Night*), Dr. Rank (*Nora*), King (*Beckett, or, the Honour of God*), etc.

MUSIC

P. VÄHI. The Oriental hour: Japanese Buddhist music (12)

The series entitled «The Oriental Hour» which has so far dealt with the music of India and Tibet has now reached Japan.

T. SIITAN. Veljo Tormis — musicus poeticus (34)

Toomas Siitan voices his opinion that Veljo Tormis is not only a Finno-Ugric, but also a most exciting modern composer. A characteristic feature of Tormis' work is his use of folk song, or as Tormis himself has put it: "It is not that I make use of folk song, rather, it is the folk song that makes use of me...". The article, contrary to all expectations, discusses the political songs composed 1978–1982 which are full of sarcastic references and do not draw upon our folk song heritage. Until 1987 they could not be performed publicly. The songs have been composed to the lyrics of the Estonian poets Juhan Liiv and Hando Runnel, folk poetry and the quotations from Lenin's works with a multilayered musical symbolism. Or, as the author of the article concludes: the composer's musical idiom includes a commentary on the original text, carrying a fascinating connotational significance for the listener.

F. DE SIVERS. The soul of a violin (60)

The article features the prayer of the world renowned violinist Yehudi Menuhin which is not confined to his ideas on art, but has a universal appeal. Menuhin as a personality and, first of all, a violinist has been discussed by Kristel Pappel who incidentally states that at the height of Menuhin's career he was overlooked by our musicians whose main interest lay with other artists, like Gidon Kremer, a frequent guest artist in Estonia in the 1970s.

M. PÖLDMÄE. Adalbert Hugo Willigerode: in favour and against (81)

A. H. Willigerode (1816—1893) was a German pastor in charge of the Tartu-Maarja Estonian congregation with a perfect command of the Estonian language. His name is connected with an early Estonian newspaper *Talurahva Postimees* (The Farmers' Courier) founded in 1857. Willigerode left a lasting effect on Estonian culture as a musician and a choir conductor. He was President of the First Estonian National Song Festival (1869), the conductor of brass bands at the Second Song Festival (1879) and retained close links with the choral movement up to the end of his life.

On a musician's career: ADOLF VEDRO (85)
Adolf Vedro (1890—1945) is a composer whose work is undeservedly little known today. He wrote both choral songs and instrumental music, and an opera *Kaupo* which was produced at the Estonia theatre in 1932 and got highly favourable reviews at the time. Vedro perished in 1945 and his death has had an air of mystery about it ever since. Now the composer's daughter Oie Kurg tries to shed light on the final days of his father's life.

CINEMA

P. TOOMING. The men behind the black box (19)

An article by Peeter Tooming, a noted Estonian photographer and director of documentaries, gives us a comprehensive historical survey of the work of «snapshot» photographers in Tallinn in the period of the Estonian Republic. More data are presented concerning the work and activity of Jaan Ennula, one of the best known snapshotshooters. The constant strife between the snapshot photographers and the creative photographers has been viewed, with a mention of their respective organizations — the Estonian Snapshot Photographers' Society and the Estonian Creative Photographers' Society.

On the Glass Accordeon, but not only that ... /A conversation with Andrei Khrzhanovsky (44)

In mid-November last year Andrei Khrzhanovsky (b 1939), one of the most distinguished Russian animated cartoon directors, stayed in Tallinn for a couple of days. He showed his latest two-part one-and-a-half hour long film *A Landscape with a Juniper* (1987) and *The Fine Arts Academy* (1990) inspired by the work of the Estonian artist Ülo Sooster who lived in Moscow. The interview deals

with the collaboration of Khrzhanovsky and Sooster on the film *The Glass Accordeon* and the later work of the director in more general terms. An essential part of the interview is made up of the problems which the making of this film on Sooster posed.

H. LINDEPUU. Roman by Polański (65)

An overview of the life and work of Roman Polański (b 1933), a successful director of Polish-Jewish origin. There is a thorough analysis of his full-length feature *Knife in the Water* (1962) made by Polański when he was in Poland, and its radically differing reception. Then his subsequent, most important films are under scrutiny, such as *Repulsion* (1965), *Cul-de-Sac* (1966), *Rosemary's Baby* (1968), *Chinatown* (1974), *The Tenant (Le locataire)*, (1976), *Tess* (1980), *Pirates* (1986), *Frantic* (1988). The scenes from his private life have also been included. Lindepuu points out that in Polański's films psychopathological cases have very often been outlined, although they also carry a sociological, philosophical and a metaphysical comment. Polański manages — better than anybody else — to join the attractiveness with an in-depth treatment. In his films existential, ethical and metaphysical problems have been concealed under a surface which is both acceptable and fascinating for the general public.

MISCELLANEOUS

R. VARBLANE. A Landscape with a Juniper. The Fine Arts Academy, and Ülo Sooster in them (40, 96)

Reet Varblane looks at one of the leading animated cartoon directors in Moscow Andrei Khrzhanovsky and his treatment of the subject matter of his latest films *A Landscape with a Juniper* and *The Fine Arts Academy* — the life and work of Ülo Sooster, a Moscow-based Estonian artist. The exciting biography of Ülo Sooster, born on the island of Hiiumaa, educated at the Tartu Art Institute, imprisoned in a Kazakhstan labour camp, representative of the artistic avant-garde in Moscow and his controversial and innovative work — from the automatism of his surrealist drawings to the search for harmony and structure in his geometrical paintings — all this has offered intriguing possibilities for combining documentary with animation. Through Ülo Sooster, a legendary and central figure of the Moscow avant-garde in the 1960s, the film reflects on a past generation.

OIENDUS. Toimetuse süü tõttu on P. Kruuspere artiklit «Eesti näitekirjanikud Bernard Kangro ja Ilmar Külvet» (TMK nr 12, 1990) illustreerivate fotode allkirjadesse sattunud eksitavad vead: lk 12 pildil (ülal) on Ema — Aime Andra ja Maria — Liilia Corradi B. Kangro «Üle jõe» lavastuses New Yorgi Eesti Teatris, 1981; lk 14 olev pilt pärineb. I. Külveti «Sild üle mere» lavastusest Pinna Stuidios (1970). Vabandame!

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

Laduda antud 16. 01. 1991. Trükkida antud 15. 02. 1991. Formaati 70x100/16. Ofsetpaber nr 1. Ofsettrükk. Trüki-poognaid 6,0. Tingtrüki-poognaid 7,8. Arvestuspoognaid 11,4. Trükiarv 8500. Tellimuse nr. 260. EKP Keskkomitee Kirjastuse trükkokoda, 200090 Tallinn, Pärnu mnt 67-a. Hind rbl. 2.—. Toimetus: 200090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5 Kirjastus: «Perioidika», 200001 Tallinn, Pärnu mnt 8.

absoluutsusse ja kaose relatiivsusse, kunstniku peaaegu jumalikku võimesse organiseerida ja reorganiseerida nähtuste, esmete, tunnete kaootilisust harmooniaks»⁴ — nii on meenutanud sõber ja mõttekaaslane kunstnik Juri Sobolev Ülo Soosterit varsti pärast tema surma 1970. aastal.

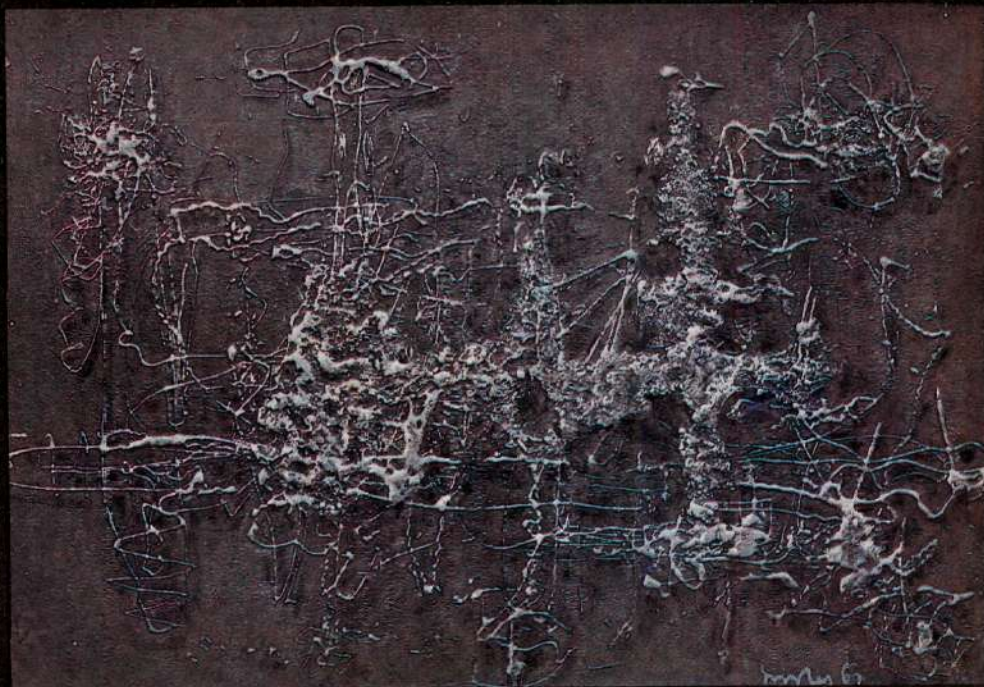
Ilmselt pole mingit vajadust määratleda filmi žanrulist kuuluvust, nagu pole tegelikult suurt tähtsust erinevatel žanritel (portree, natüürmort, maastik, kompositsioon) Ülo Sooster loomingus, talle on oluline ühendada raskelt ühendamatu, leida seosed ja seaduspärasused, korrapära ja igavikulisus. Ja võib-olla just tänu žanrilinele hägususele on Hržanovski tabanud Soosteri olemust, tegelikult läbi Soosteri on need filmid koondpilt oma põlvkonna loojaist — tardunud mõttekäikude ja ettekujutuste eirajaist, kes olid oma ajastu tüüpilised esindajad, aga ka omaette isiksused. Pea ees müürist läbitormamine nõuab hullust ja fanatismi, 60. aastad soosisid seda sorti hullust ning naiivset usku, et kõike on võimalik paremaks muuta, et tuleviku inimene ja kosmose vallutamine on paratamatud, et vaidlused elu võimalikkuse üle kosmoses, füüsika ja lüürika üle on kõige keskpunktiks. Pole ime, et ulmekirjandus tõmbas ligi ennast teostada tahtvaid mõtlevaid noori vihaseid mehi, et just selles vallas olid võimalikud kunstiuuendused ja selles vallas sai teenistust äraelamiseks. Kirjastus «Znanije i Sila» sai kunstnike sõpruskonna koondumiskohaks. Ülo Sooster, Ilja Kabakov, Juri Sobolev, Vladimir Jankilevski, Leonid Lamm, Boriss Zutovski ja paljud teised, kes tundide kaupa võisid vaielda oma töö ja kunstikreodo üle, kes sama andunult oskasid lõdvestuda klounaadis, pajatsimängudes, kogedes absurdi ja sürreaalsust mitte ainult kunstiajaloo, vaid ka elus, kes ühendasid elu ja kunsti ning andusid jäägitult oma kunstile. 1962. aastal Maneežis toimunud suurnäitusel püüdsid nad avalikkuse ette tuua oma eksperimentaalse kunstikogemuse, mis aga lõppes tänu Hruštšovi vahelesegamisele fiaskoga. Aeg novaatorlikeks sammudeks suure Venemaa kunstis sai küpseks alles nüüd, kolmkümmend aastat hiljem, mil sellesama Maneeži väljapaneku rekonstruktsioon triumfeerib Moskvas ja lõikab loorbereid mööda Ameerikat rännates. See on ülemlaul tollasele Moskva avangardile, kes moodustas küll imepisikese, kuid legendaarse osa Moskva kunstielust ja ilma kellela pole viimasel ajal ühtki vene kunstiavangardi tutvustust Lääne prominentsetes kunstiväljaannetes.

Ja siin Eestimaal kerkib veel üks küsimus Soosterist kui loojast, mida pole neis filmides käsitletud, sest see pole ega saagi olla nende filmide teema. Milliseks oleks kujunenud Ülo Soosteri looming ja selle tähendus siin koduses Eestis? Eestis, kus mastaabid ja ablomb olid väiksemad, aga ka väline ideoloogiline surve nõrgem. Siin, kus kunstis valitses esteetiliselt kauni ning harmoonilisuse ideaal, kus Pariisi koolkonna traditsioon suutis taas ja ikka veel kaitset ning turvalisust pakkuda. Siin, kus hea maitse range kohtunikuna on suutnud taltsutada mõnegi isepäise kõrvalekalduja. Ülo Sooster oli tugev isiksus, oma kreodo läbisurumisel mehine ja jõuline. Moskva avangard imetles ta iseseisvust, erudeeritust ja ka tugevat professionaalset taset. Aga miks ei suutnud teised tema Tartu õpingukaaslased ennast nii võimsalt teostada, miks nad ei suutnud oma tähendust ja tähtsust Eesti mastaapides tõestada? Henn Roode suurust me hindame vähemalt ise, aga Lembit Saarts, Heldur Viires, Kaja Kärner, Valve Janov, Silvi Jõgever jt? Kas Ülo Soosteri sugune isiksus oleks pidanud vastu meie väikest kultuuri ja kunsti tervikuna kaitsta suutnud mehhanismile? Tark ettevaatlik kunstipoliitika, mis on aidanud säästa tervikut, pole alati kahjaks sugugi sobivaim kõrvalekalduvatele eranditele. Võib-olla tulebki tõdeda julma tõsiasja, et väikese rahva suured pojad saavad suureks vaid väljaspool oma rahvast, maad ja kultuuri. Võib-olla oli Moskva Ülo Soosterile õigeim ja isegi ainuvõimalik variant.

Soosteri looming, aga ka Andrei Hržanovski käsitletule Soosterist võtab kokku professor Juri Lotmani hinnang kunstnikule sellesamas filmis, kus ta võrdles Soosteri pilte mikrokosmosega, mis kokkusurutult sisaldab kõik makrokosmose struktuurid. Igas pildis on olemas kogu loomingu iva — tung harmooniale, üldistusele, struktuursusele. Ja samas saab Soosteri pilte mõista vaid kogu tema loomingut või vähemalt suurt hulka tema loomingut loogilisest ja ratsionaalsest arendusest tundes. Suur kunst ja isiksus peavadki vist olema vastuolulised.



Ulo Sooster. Valge muna. Oli, pasta. 1968–1970.



Ulo Sooster. Abstraktsioon. Oli, papp. 1963.

