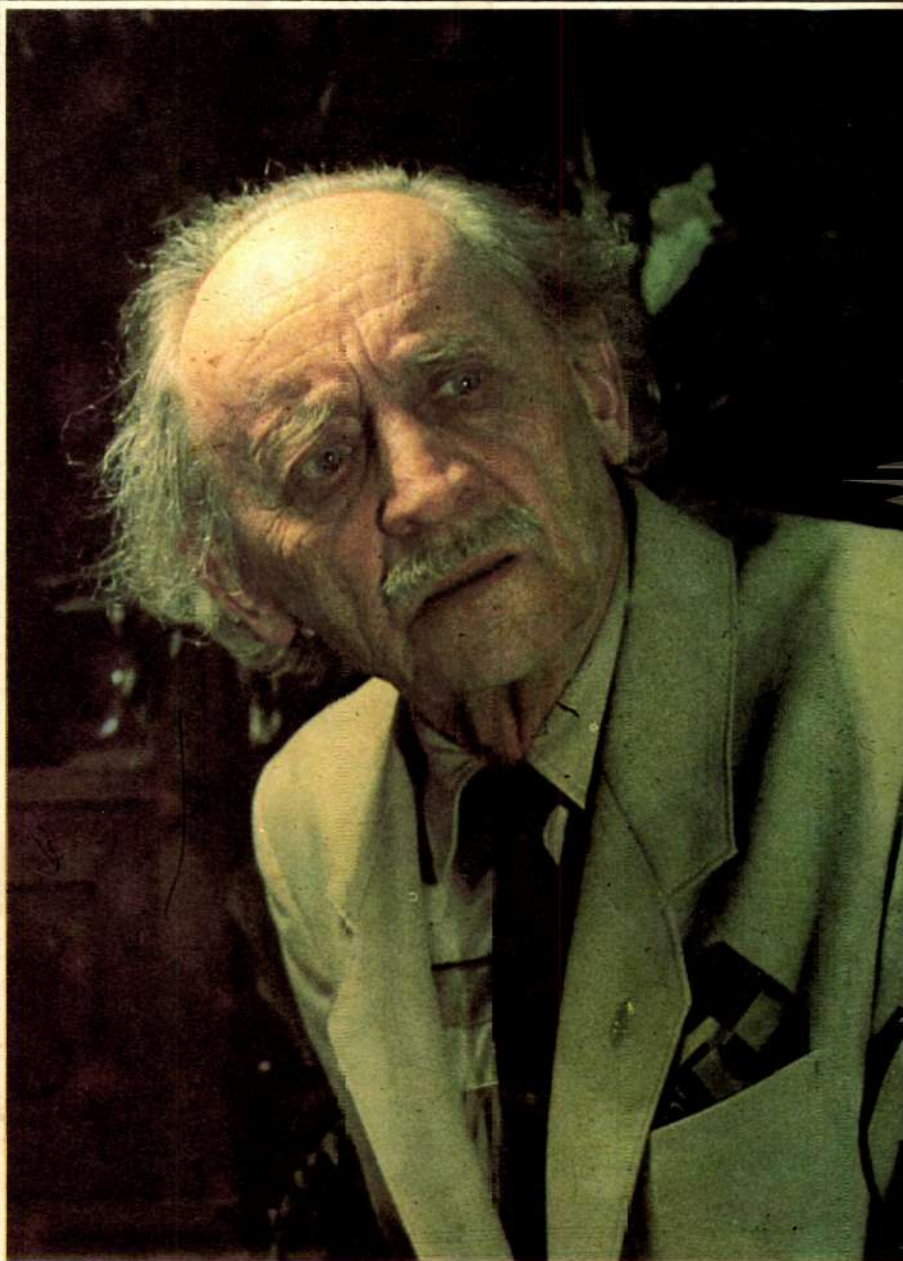


Merle Karusoo Kaarin Raid  
 Martin Veinmann Pentti Paavolainen  
 Gidon Kremer Uku Joller Tõnu Virve  
 Nikolai Meinert Mark Soosaar

# TMAK

# 10

# /1992



Kaader režissöör Tõnu Virve mängufilmist "Luukas" ("Freyja Film", Eesti ja "Frigg Film", Island, Taani, 1992). Jüri Järvet (Albert).

# 10 / 1992

OKTOOBER

XI AASTAKÄIK

PEATOIMETAJA K/T PEETER TOOMA,  
tel 44 04 72, 66 61 62

TOIMETUS: Tallinn, Narva mnt 5  
postiaadress EE 0090, postkast 3200

Vastutav sekretär

Helju Tüksammel, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Nele Araste, Immo Mikkelson

ja Eelith Kuusk, tel 44 31 09

Filmiosakond

Sulev Teinemaa ja Jaan Ruus,

tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent

Harri Rospu, tel 44 47 87

KUJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

© "Teater. Muusika. Kino", 1992



Ita Ever Eesti-Poola ühisfilmis "Kuradipisara-  
rad" (režissöör Marek Piestrak, "Tallinnfilm",  
1992).

P. Sirge foto

Christopher Warren-Green ja *London Chamber  
Orchestra* "Rock Summeri" laval.

J. Heinla foto



## SISUKORD

TEATER		
Pentti Paavolainen	REPERTUAARIUURIMINE - TEATRI JA PUBLIKU SUHETE VÕTI?	19
	TEATRIAJALUGU - ON'S SEE TÕDE? ( <i>Intervjuu Pentti Paavolaineniga</i> )	23
Pille-Riin Purje	ELU ON KÕIKE MUUD KUI NALJAKAS ( <i>Näitleja Martin Veinmannist</i> )	43
	MERLE KARUSOO JÄTKAB VASTAMIST	56
Mardi Valgemäe	ESTO '92 TEATER JA FILM	77
	ROTIEIT VAATAB NOORPÕLVEPILTI ( <i>Kaarin Raidi monoloog</i> )	89
MUUSIKA		
	VASTAB ERNA SAAR	3
	GIDON KREMER - MEIE AJA KUNSTNIK	26
Immo Mikkelson	MOZARTI VAIMU OTSIMAS ( <i>Christopher Warren-Greeni ja London Chamber Orchestra'ga</i> )	37
Karl Leichter	KUNSTNIK, KUNST JA KUNSTIKULTUUR	67
Karl Leichter	MÕTTEID KUNSTIELU KORRALDAMISEST ( <i>K. Leichter 90. sünniaastapäeva tähistamiseks</i> )	69
Edith Kuusk	PERSONA GRATA. UKU JOLLER	93
KINO		
Nikolai Meinert	VABADUS JA VABADUSETUS ( <i>Sergei Solovjovi triloogiast lälitudes</i> )	8
Mart Kivastik	AGA ( <i>Janno Põldma nukufilmist "Vennad ja õed"</i> )	33
Tõnu Ehasalu	VIRVATANTS SURMATULUKESTEGA ( <i>Tõnu Virve mängufilmist "Surmatants"</i> )	50
Ants Juske	BERNT NOTKE JA VÜRST GABRIEL ( <i>Tõnu Virve "Surmatantsust"</i> )	53
Kalle Käsper	ARS OLGU LONGA! ( <i>Tosin aastat Mark Soosaare "Jõulud Vigalas" valmistamisest</i> )	72
Esta Kaal	KINO EESTIMAA ELUS ( <i>Ülevaade EMORi kinouuringust I</i> )	81
Ants Juske	TOM OF FINLAND	96

Erna Saar augustis 1992. a.

H. Rõspu foto



# VASTAB ERNA SAAR

---

Erna Saar (3. I 1924) - tunnustatud klaveripedagoog, Bruno Luki esimene klaveri erialal lõpetanu, pikka aega tema assistent ning eluaegne sõber. Praegu Tallinna Konservatooriumi õppejõud.

Rääkige palun oma perekonnast, kodust. Tavaliselt saab muusikaarmastus alguse just sealt.

Mu ema oli väga musikaalne, laulis Miina Härma ja Eduard Tubina kooris. Laulmine oli tema elu lahutamatu osa. Häälematerjal oli tal eriliselt ilus. Kuna emal polnud tol ajal olude sunnil võimalik õppida, kasutas ta vähemalt kaasavara selleks, et osta klaver. Tema südamesooviks oli anda lastele seda, millest ise pidi loobuma. Kui olin 7-aastane, kolisime maalt linna. Elasime Tartus ühes majas perekond Parksepa-ga. Nende juures algaski klaveriõppimine, esialgu minu vanemal õel ja vennal. Ka suviti maal olles puutusin kokku lauluga, sest vanaisa iga uue päeva juurde kuulus koraali laulmine. Küll oli tal hea kõrv, kõik saime tema käest õppust. Kui ühel päeval keegi tuttav avastas, et mul on absoluutne kuulmine, otsustas ema minu saatuse. Klaverit ma mängida suurt ei osanud, noodid olin õe ja venna kõrvalt õppinud ning Tartu Kõrgema Muusikakooli õpetaja pr Adele Brosse suunas mind oma õpilase Aleksandra Semmi (hiljem Sarv) juurde ettevalmistusele. Oli kevad 1934. Sügisel pidin tegema sisseastumiseksami.

Aleksandra Sarve mäletan omagi lapsepõlvest, ta oli mõnda aega Tartu Lastemuusikakooli direktor. Meenub vanem, omapärase välimusega range daam, keda ma aupaklikult ja kartlikult tervitasin. Missugune oli ta aga 1934. aasta kevadel?

Aleksandra Sarv oli inimene, kes on mulle elus väga palju andnud. Kohe võlus ta mind oma erilise välimusega, suurte sügavate silmadega. Ta oli sündinud pedagoog. Suure kannatlikkuse ja armastusega tegi ta minuga kogu suve mitu korda nädalas tööd. Temas oli unustamatu, suur andumus muusikale ja tahe midagi saavutada.

Klaveri tema käes kõlas. Huvi klaverikõla omaduste vastu oli tal tekkinud juba noore tütarlapsena Venemaal vendade Rubinsteinide nimelises muusikatehnikumis õppides. On ju teada palju head vene pianismist, eriti kõlakultuurist. Aleksandra Semm-Sarve isa, tuntud keelegehe Johann Voldemar Veski noorem vend Julius Alfred Veski oli pärit Tartumaalt, teenis aga mõisavalitsejana Venemaal. Aleksandra sündis 7. juulil 1908, 1925. aastal tuli perekond Eestisse.

Minu käega oli pr Sarv rahul, ma olevat selle klaverile pannud loomulikult, õige hoiakuga. Ta enda mängus oli ilus laulev kandeve toon, rääkimata heast *legato*'st ja fraseerimisest. Kõike seda hakkas ta kohe ka minult nõudma. Ta valmistas mind sisseastumiseks nii põhjalikult ette, et eksamikomisjonis istuv Olav Roots soovis talle õnne sõnadega "väljendus 5+". Aleksandra Semm-Sarv oskas ja suutis mind mitmekülgsest arendada. Ta tõi värvikaid näiteid loodusest, kirjandusest ja elust üldse, viis mind häid kontserte kuulama, samuti kinno muusikutest filme vaatama. Juba sellel ajal tekkis mul suur armastus Schuberti ja Liszti vastu, mis on kestnud kogu elu.

Aleksandra Semm-Sarvel oli kirklik huvi kõige ümbritseva vastu, ta arendas ennast pidevalt. Ta suhtles muusikakooli õppejõudude Heino Elleri, Eduard Oja ja Olav Rootsi-ga ning käis viimasele vahetevahel ette mängimas. Võlgnen talle suurimat austust ja tänu. Väärtused, mida ta mulle andis, on aastatega järjest olulisemaks muutunud.

Olete öelnud, et pole teist Aleksandra Semm-Sarve taolist õpetajat oma elus kohanud. Kas sidemed jätkusid ka pärast klaveritundide lõppemist tema juures?

Aleksandra Semmiga jätkusid ikka endised suhted. Inimesena oli ta emotsionaalne, avara hingega, abivalmis. Elasime ühes korteris, suvitasime koos. Suhtlemine katkes siis, kui mul tuli astuda konservatooriumi ja Tallinnasse kolida.

Meie viimasel kohtumisel tema raske haiguse ajal Tartus vaatasin suurt Rahmanovi portreed seinal tema voodi vastas.

Ta rääkis armastusega Rahmaninovist kui kuldse südamega inimesest ja suurepärasest pianistist-helliloojast.

**Kõik teie klaveriõpetajad on aukartustäratava nimega: Aleksandra Semm-Sarv, Adele Brosse, Bruno Lukk, Aurora Semper, Irmgard Kaudre, igauks neist omamoodi isiksus ja vääriks kindlasti eraldi esiletõstmist. Kuid jätkame 1934. aasta sügisega.**

Astusin Adele Brosse klassi, sest Aleksandra Semm polnud veel töötavate õpetajate koosseisus. A. Brossega ei harjunud ma kaua aega, kartsin seda aristokraatlikku vanemat daami. Tunnid tema juures tundusid mulle liiga asjalikud. Kuigi Adele Brosset peeti tol ajal väga heaks ja autoriteetseks õpetajaks, käisin ikka oma endisele õpetajale, A. Semmile, ette mängimas. Hiljem hakkasin end hästi tundma ka A. Brosse klassis, esinesin avalikel õpilasohtutel. Eriti soojalt suhtus ta minusse siis, kui Griegi Klaverikontserdi esimese osaga hakkama olin saanud. See oli 1939. aastal. Siis aga meie töö katkes, sest ta sõitis Saksamaale.

**Samaaegselt muusikaõpingutega Tartu Kõrgemas Muusikakoolis käisite ka gümnaasiumis?**

Käisin Eesti Noorsoo Kasvatuse Seltsi Tütarlaste Gümnaasiumis, kuid ma polnud kuigi hea õpilane. Täitsin teisi ülesandeid - juhatasin kooli koori, saatsin soliste. Kooli külastasid tol ajal Karl Eduard Sööt, Gustav Suits, Aleksander Läte, Miina Härma jt, kellele esinesin suure rõõmuga. Käisin ka A. Läte pool kodus, kus ta palus mul mängida, Chopini Ballaadiga g-moll esinesin G. Suitsu 60. aasta juubelil. Kooli lõpetamisel sain kingituseks väga ilusa raamatu, "Die künstlerische Phantasie von Max Nussberger".

**Kui nüüd jälle tagasi klaveriõpingute juurde minna, siis 1939. aastal tuli Tartu Kõrgemas Muusikakooli seoses A. Brosse lahkumisega uus õppejõud, Bruno Lukk. Milline oli noor Lukk?**

Õpiaeg tema juures oli esialgu lühike (sügis 1939 - kevad 1940), aga väga põnev. Bruno Lukk oli noor elegantne härra. Esines tihti ning tõi palju sära ja hoogu Tartu ellu. Me kõik olime temasse armunud. Ma pole kahjuks kunagi palju klaverit harjutanud, armastan rohkem niisama mängida. Aga tol aastal harjutasin küll hoollega. Kaasõpilasteks olid Hilja Olm, Eugen Kelder, Mall Sarv ja teised, kes ka hiljem Bruno Luki juures konservatooriumis õppisid.

**1940. aastal, seoses Bruno Luki tööleasumisega Tallinna Konservatooriumis, saite jälle uue ja huvitava klaveriõpetaja...**

Üheks aastaks (õppeaastal 1940/41) võttis mind oma hoole alla Aurora Semper, väga tähelepanelik ja heatahtlik inimene. Tema juures mängisin mahukaid teoseid, ka Tšaikovski Esimese klaverikontserdi I osa, millega mitmel korral koos esinesin. Tervenisin mängisin seda teost Konservatooriumi lõpetamisel. Tunnis käisin Aurora Semperi juures kodus ning kuna minu tund oli päeva viimane, mängisime kaua ja pärast pakuti teed ja midagi head sinna kõrvale.

Õppeaastal 1942/43, sõja ajal olin Irmgard Kaudre klassis. Ka temast on jäänud ainult väga head mälestused - suurepärane inimene ja haritud muusik. Ta töötas põhjalikult ja esines kogu elu, tundis suurt armastust klaveri vastu ning nakatas teisigi oma vaimustusega. Tema õpilasteks olid veel Laine ja Virve Kallak (hiljem Laine Mets ja Virve Lippus).

**Kuid kõikidel aegadel on omadus mööduda, nii kadus ka see kuldne Tartu aeg...**

**Ei tahaks veel Tartu ajaga lõpetada, on ju mainimata sellised suurepärasead Tartu Kõrgema Muusikakooli tolleaegsed õppejõud nagu Heino Eller, Eduard Tubin, Olav Roots, Eduard Oja, Johannes Bleive jt.**

Tartu Kõrgem Muusikakool oli mulle ja arvatavasti ka teistele, kes selle majaga tol ajal seotud olid, nagu pühakoda. Heino Eller õpetas harmooniat ja ansambli mängu. Ta oli nõudlik, kuid heatahtliku huumorimeelega. Suureks elamuseks oli mängida neljal käel sümfoonilist muusikat, kus Eller oli dirigendi osas.

Tubin viis meid enda juurde koju, kus kuulasime plaate, partituurid käes. Teatris tutvustas ta meile kõiki orkestripille, õppisime tundma erinevate pillide omadusi ja kõlavärve.

Eduard Oja, noor, hea pedagoogilise närviga õppejõud, andis samuti solfedžotunde. Ta tuli tihti rõõmsalt koolimajja, pakkus kõigile piparmündikompekke "Siidivend", ise öeldes: "Päike tõuseb nagu roos, siidivennad jälle koos." Tema vaimumus ja aktiivsus sütitasid. Ta puudutas muusikalisi probleeme laiemalt, vahel

mängis midagi ette, vahel rääkis kuulsatest muusikutest. Kuulasime ja jälgisime teda hoolega. Tal oli väga tundlik ja ilmekas nägu. Silmad suured, muutlikud, vahel säravad, vahel nukrad, vahel, juba tol ajal, traagilised. Jäi mulje, et ta mõte oli pidevalt seotud muusikaga. Eduard Ojaga puutusin palju kokku ka sõjapommitamiste ajal, olime siis tihti koos Tartu lähedal tema õpilase Oskar Roosaare juures. Kord mängis Oja hommikuni oma helitöid meile ette. Kahju, et olin nii noor ja ei suutnud aru saada kõigist väärtustest, mis mind tookord ümbritsesid.

Tol ajal olin klaverisaatjaks Eevalt Turgani viuliklassis, palju mängisime koos Harald Aasaga. Turgan oli suurepärase õpetaja ja inimene. Ka oli ta väga nõudlik. Kui teda julgeti kehva mänguga välja vihastada, siis oldi sellest ka kõrvalruumides teadlik.

Aastaid hiljem käisin teda mõned korrad vaatamas Nõmme haiglas. Ta rääkis, et kui paraneb, siis hakkame koos mängima.

Noorusajast on meelde jäänud ka Heljo Sepp. Tema oli oma imelapse karjääri tipul. Andis kontserte, hiilgas erakordse pianismiga ja võlus kogu Tartu publikut.

Kui kusagil kohtusime, tuletasid kõik need inimesed, ka Eller, alati Tartut meelde. Nähtavasti ei olnud see aeg kõige ilusam mitte ainult minu elus. Selle sügavat väärtust olen tajunud alles aja möödudes.

1944. aasta sügisel sai teist Tallinna Konservatooriumi üliõpilane ja seal kohtusite taas Bruno Lukiga...

Sõjaolude tõttu jäi mul muusikakooli lõpueksam tegemata. Konservatooriumi võeti mind teisele kursusele ja ma lõpetasin 1948. aastal. Olin Bruno Luki esimene lõpetaja, kui mitte arvestada aasta varem eksternina lõpetanud Heljo Seppa.

Bruno Lukist kui pedagoogist on väga palju räägitud. Rahvusvahelist kuulsust töid talle õpilased Kalle Randalu ja Arbo Valdma. Bruno Lukil oli sünnipärane pedagoogiline talent.

Kas tolleaegne ja hilisem Bruno Lukk olid oma õpetamismeetodilt sarnased?

Bruno Lukil olid juba tol ajal suured teadmised klaveriõpetamise peensustes. Ta pooldas väga ettemängimist, ette näitamist, nõudis pidevat enesekontrolli, enese-

*E. Saar koos abikaasa, kunstnik Johannes Võerahansuga.*



kuulamist. Vahel tundus, et mind taheti liiga raamidesse suruda, aga kuna mul puudusid veel vajalikud oskused, kogemused ja esmajooned julgus end ise maksma panna, siis ei jäänud õpetajal muud üle. Hiljem ta ütles, et oli ise tol ajal veel "rõheline". Tema areng on aga olnud avar ja suuresti tänu temale on eesti pianistlik kultuur kõrgele tasemele jõudnud. Ta rõhutas alati, et muusik peab nooditekstile truuks jääma, selle vastu patustatakse kahjuks tihti. Samuti tuleb teos viimse detailini läbi töötada, et kõik oluline muusikast kuulajani jõuaks. Bruno Lukk eitas erinevate pedagoogiliste meetodite olemasolu. Ta avaldas arvamust, et kõikide suurte pedagoogide eesmärk on ühine - õpetada õpilasi muusikat tunnetama. Praktiline töö on muidugi iga õpilase puhul erinev, arvestades mängija eeldusi ja võimalusi. Lukk pühendas kogu oma elu muusikale ja õpilastele.

Kui ma talle hiljem mängisin, nõustus ta peaaegu kõigega, mida püüdsin teha. Olime sõbrad 50 aastat, meid sidusid üksteisemõistmine ja muusika.

**Ma olen kuulnud paljusid muusikuid kahetsemas, et teie ise olete nii harva solistina esinenud.**

Ma armastan väga mängida, aga ei naudi esinemist suurele publikule. Et olen närveerija, siis kaotan esinedes palju sellest, mida muidu suudan ja teha tahan. Konservatooriumi ajal tekkis isegi teatud emotsionaalne kriis. On olnud ka teisi segavaid faktoreid, näiteks tahtejõu puudumine. Aastaid elasime abikaasaga ühes ruumis, ateljees, mis samuti ei mõjunud harjutamisele soodustavalt. Sõprade ringis aga mängin ikka ja alati, klaverita ei kujutaks ma oma elu ette. Varasematel aastatel saatsin lauljaid Enna Maripuud ja Aaro Pärna, viuldaja Robert Peenemaad ja paljusid teisi. Südamelähedasemaks on ometi jäänud soolomäng, mis lubab rohkem isiklikku, kõrvalmõjudeta musitseerimist.

**Nii et solistik olemise asemel teete rohkem pedagoogitööd?**

Mida vanemaks saan, seda rohkem õpetamine huvitab. Pärast konservatooriumi lõpetamist olin Bruno Luki assistendiks ja õpetasin nii muusikakoolis, muusikakeskkoolis kui ka konservatooriumis. Praegu töötan konservatooriumis tulevaste heliloojate, koorijuhtide ja muusikateadlastega. Ja see töö meeldib mulle väga. Need üliõpilased on palju huvitavamad ja mitmekülgsemad kui pianistid. Neil on laialdasem kokkupuude inimeste ja eluga, oma mõtted ja arusaamad, see teeb töö huvitavamaks.

Tunnen vajadust tegelda noorte inimestega, see annab energiat. Teeb rõõmu, kui ma suudan midagi edasi anda.

**Kontserdilaval oleme teid niisiis harva näinud, aga millised on olnud teie suurimad elamused kontserdisaalis istudes?**

Olen kuulnud väga palju häid kontserte. Tartu ajast on meelde jäänud Magda Tagliaferro Mozarti ja Eduard Erdmann Lisztiga. Eriliselt mõjus Artur Rubinstein, keda kuulsin Leningradis. Kreeka pianisti Georgios Temelesi Chopini *h*-moll sonaadi ettekandes oli midagi, mis siiani kõrvus heliseb ja millesarnast hilisemates tõlgitustes pole leidnud. Schuberti muusika esitustega on mind eriliselt võlunud Svjatoslav Richter ja Alfred Brendel.

Suureks elamuseks oli minu jaoks Lisztiga seotud paikade külastamine Ungaris ja Saksamaal, Weimaris. Pärast seda ilmus Liszt mulle unes ja mängis. See oli nii lummas, nagu polekski olnud uni. Samuti on sügava mulje jätnud ka Sibeliuse Ainola ja Chopini sünnikoha Żelazowa Wola külastamine.

**Ja kuidas suhtute teistesse kunstiliikidesse, näiteks maalikunstisse? Olite ju Johannes Võerahansu abikaasa.**

Kunstinäitusi külastan palju. Mõjunud on Gauguini maalid, samuti Rembrandt, keda seon Beethoveniga - kas suured valgused ja varjud või mis? Ka austan meie oma kunsti, eriti "Pallase" meistreid. Ei saa ju oma abikaasast mööda minna. Elu viiski meid Johannes Võerahansuga kokku just muusika ja kunsti kaudu.

**Johannes Võerahansut kui maalikunstnikku tunneme kõik, kuid rääkige palun teia muusikahuvist.**

Tema südamesoov oli õppida muusikat. See jäi aga kitsaste materiaalsete olude tõttu unistuseks. Ta mängis natuke viiulit ja klaverit, improviseeris. Vahel tuli see väga hästi välja, näiteks on siiani meeles improviseerimine Helmi Tohvelmani soovil maali "Saaremaa tee" järgi. Võerahansu puhul võib öelda, et ta ümbritsevat rohkem



kuulis kui nägi. Ta rääkis, et iga kunstiilik on ühtaegu teiste kunstiilikide süntees. Mida sügavamalt tunneb looja kõiki kunste, seda jäävam ja sügavam on tema looming. Võerahansut nimetatakse musikaalseks maalikunstnikuks, sest tema töid iseloomustab peen, nüansirikas koloriit ning lüüriline ja romantiline tundetoon. Ta kogus raamatuid ja heliplaate (viimaseid sai üle 2000). Muusikast armastas ta eriti Bachi "Brandenburgi kontserte", kuid ka Mozart, Beethoven, Schubert ja Sibelius olid talle südamelähedased.

Kord ühes seltskonnas tuli jutuks Beethoveni Viiulikontsert. Kuidagi ei tulnud meelde esimese osa imeilus teema. Helistasin koju ja Võerahansu laulis ilma pike-malt mõtlemata selle mulle ette. Kõik olid üllatunud.

Vahel andsin kodus tunde. Abikaasa soovitas mul mitte oma tahet peale suruda - las õpilane ise leiab oma tee. Ta armastas minu õpilasi ja vestles nendega tihti. Ka mulle andis ta palju elutarkust.

Teie südamesoov?

Minu unistuseks on jõuda Norrassa, Griegiga seotud paikadesse. Ja Wieni, et panna mõned lilled Schuberti, Beethoveni, Mozarti ja Johann Straussi hauale. Kuidas küll oleks see võimalik?

*Küsimusi esitas SIRJE KULLERKUPP*

## VABADUS JA VABADUSETUS

### SERGEI SOLOVJOVI TRILOOGIAST LÄHTUDES

Kes on vaid kord olnud ahelais,  
kuuleb kõikjal ahelate kõlinat.

Friedrich Nietzsche "Rõõmus teadus"



Sergei Solovjov.

Pärast Sergei Solovjovi "Maja tähistaeva all" lõpu saalist väljudes märkis Jaan Ruus, et esmakordselt oma loomingus on režissöör tõeliselt vaba. Olen sellega päri. Enamgi, avaldatud mõte ärgitab põhjalikumalt teoretiseerima vabaduse ning loomevabaduse teemal.

PÕGUS PILK  
VARASEMALE LOOMINGULE

"Vahepealse" põlvkonna esindaja Sergei Solovjov (sünd. 25. augustil 1944) tasus pä-

rast ÜRKI lõpetamist 1969. aastal mõni aeg lõivu vene kirjandusklassikale: kõigepealt tõi ta ekraanile Anton Tšehhovi novellid "Aja- viiteks" ja "Abieluettepanek" filmis "Perekonna õnn" ("Semeinoje stšastje", 1970) ning Maksim Gorki näidendi "Jegor Bulõtšov ja teised" ("Jegor Bulõtšov i drugije", 1971), seejärel tegi Aleksandr Puškini põhjal telefilm "Postijaamaülem" ("Stantsionnoi smotritel", 1972, peaaahhind Venezia telefilmide festivalil, 1974).

Seda ajajärku võib vaadelda kohustusliku koolina vaimsure omandamisel. Üldtunnustatud, peaaegu kanoniseeritud süžee ekraniseerimine võimaldas vahest interpreteeringut, kuid vaevalt ümbermõtestamist. Selles suhtes ei nõudnud töö režissöörilt mitte niivõrd fantaasiat, kuivõrd just mõistmist, parimal juhul lõpuni mõtestamist. S. Solovjov on öelnud: "Puškini jutustus sarnaneb mõistatusliku salakirjaga, mida ei ole võimalik tavapärasel lahti mõtestada; ta on joonte ja kontuuride keeruka ning eriskummalise läbipõimimisega arabesk - kõik näib vaid lihtne, tegelikult jääb paljugi salapäraseks. Stsenariumi kirjutades alustasin saladuse lahendamist."

Sellest hoolimata algab S. Solovjovi looming, mida võib nimetada autorifilmiks, noorteteemalise triloogiaga "Sada päeva pärast lapsepõlve" ("Sto dnei posle detstva", 1975, parima režii auhind Lääne-Berliinis ja hulganisti preemiaid muudelt festivalidelt), "Päästja" ("Spasatel", 1980, žürii eriauhind Venezia filmifestivalil) ja "Otsene järglane" ("Naslednitsa po prjamoi", 1982, kuldmedal Salerno festivalil). Kahte filmi, "Valgete ööde meloodiad" ("Melodii beloï notši", 1977) ja "Valjavalitud" ("Izbrannõje", 1983), ei saa paigutada temaatilistesse tsükklitesse.

Viimati nimetatud kujutas endast samuti ekraniseeringut, vene kirjandusklassika asemel pöörduiti iberoameerika hõrgu filosoofilis-metafoorilise proosa poole. "Valjavalitud" valmis nimeka ühiskonnategelase, endise Colombia presidendi, kirjanik Alfonso Lopez Michelseni samanimelise romaani põhjal. Kuigi teos pandi paberile 1952. aastal, täheldame selles teatud annust eneseirooniast, groteski taotlust, mis teeb ta lähedaseks kuuekümnendate skeptilis-kriitilisele elunä-

<sup>1</sup> A. L i p k o v. Mir filmov Sergeja Solovjova. "Vsesojuznoje bjuro propagandõ kinoiskusstva", Moskva, 1986, lk 63.

gemisele. Hoolimata kirjaniku väitest, et kõik romaani peategelasega juhtuv "võinuks aset leida ka tegelikkuses. Autor väljendas teoses oma elu jooksul kogetut."<sup>2</sup>

Sest tollane Ladina-Ameerika tegelikkus oli niivõrd mõistusevastane, et isegi selle realistlik kirjeldamine tingis groteski vajaduse. Seega heitis Solovjov esmakordselt ja küllaltki ettevaatlikult pilgu maailma, mida võib sürrealistlikuks nimetada. Aja kulgedes tegi ta seda üha julgemalt, kusiüures selgus, et filmikunsti valdkonda kuuluvate hüperboolide loomisel ei pea tingimata Ladina-Ameerika olustikku tungima: siinsamas ümber ringi oli ju grotesk nimetusega N Liit. Kõigepealt tuli aga seda iseendale teadvustada.

Solovjov alustas nagu teisedki kompleksidest pärsitud normaalse nõukogude režissöörid: "Asi pole üldes selles, et ma oleksin teadlikult valetanud või elutõde moonutanud mingite eelarvamuslike kontseptsioonide loomisel, vaid pigem ma vaikisin paljust, suutmata või tahtmata kõigest rääkida."<sup>3</sup> Ta meisterdas romantilisi menufilme kõlbelistel teemadel, ületades aeg-ajalt piiri, mille tagajärjel romantilisus omandas kergelt sentimentaalse varjundi. Pateetilised (kuid mitte mingil juhul patriootilised) toonid muutsid vähemalt mulle mõningad tema varasemad filmid, nagu "Päästja", "Otsene järglane" või "Valgete ööde meloodiad", vastuvõetamatuks; samas leidsid need hulganisti poolehoidjaid ning Solovjovist kujunes üks tähelepanuväärsemaid nõukogude režissööre 1970. aastate lõpul ja 1980. algul.

Filmiga "Võõras Valge ja Täpik" ("Tšužaja Belaja i Rjaboi", Boriss Rjahhovski jutustuse "Arhitekt Naidenovi poisiiga" järgi, 1986), mis võeti varasematest töödest sootuks vähema vaimustusega vastu, kuid leidis seda rohkem hindamist intellektuaalide hulgas, tuli Solovjovi loomingusse midagi uut: realistlik jõhkruuse taotlus ja valuline groteski kaldumine üheaegselt. Tähelepanu äratas kasutatud esteetiliste vahendite kasinus ja tavapärase, lausa argine dramaatilisus poisi ning tuvide loo jutustamisel. Režissöör ise määratles seda hoovust oma loomes "puhta filmikunsti" tõmbena.

Tollest hetkest avaneski Solovjovi kui isiksuse täiesti uus külg. Mingil seletamatul põhjusel tungis ta esimesena "tõsistest" režissööridest nõukogude rockkultuuri, mida seni pidas vaid äärmuslikkuse väljenduseks. "Meid kõiki ümbritsevad ekstremistlikud ilmingud, see kajastub spordis ja rocki harrastuses, terrorismis ja lennukite ärandamises, "Spartakile" haiglates kaasaelamises ja Alla Pugatšova kummardamises."<sup>4</sup> Ta avastas



"Ajaviiteks" (esimene novell filmis "Perekonna õnn", 1970). Vjatšeslav Tihhonov (Kapitonov).

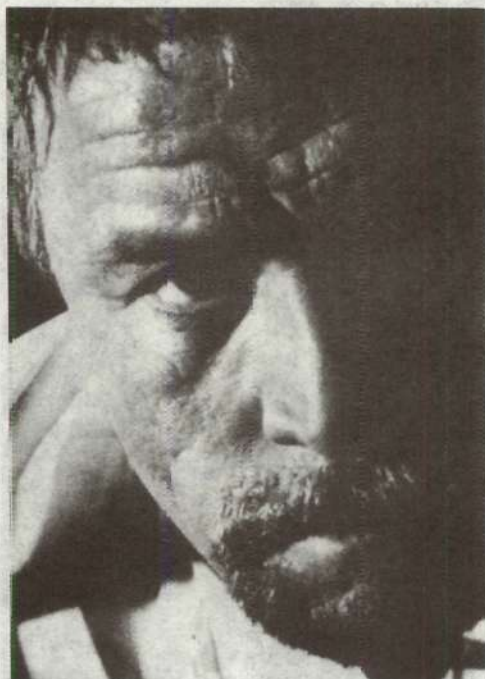
"Abieluettepanek" (teine novell filmis "Perekonna õnn", 1970). Georgi Burkov (Lomov).



<sup>2</sup> Alfonso Lopez Michelsen. Izbrannõje. Moskva, "Progress", 1982, lk 6.

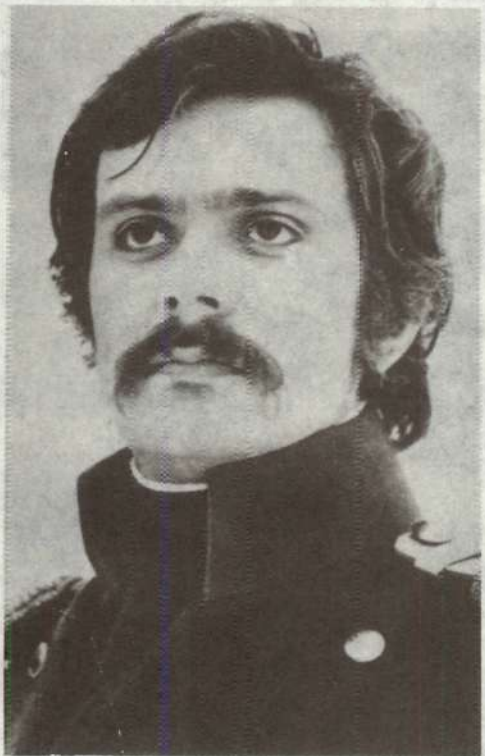
<sup>3</sup> A. Lipkov, samas. Intervjuu S. Solovjoviga. Lk 89.

<sup>4</sup> A. Lipkov, samas, lk 107.



"Jegor Bulõtšov ja teised", 1971. Mihhail Uljanov peaosas.

"Postijaamaülem", 1972. Nikita Mihhailov (Minski).



korraga rockis mingi erilise maailma, mis langes kokku tema enda muutunud filosoofilis-kriitilise elunägemisega. Säärases häälestuses sündis film "Assa" ("Assa", 1987).

## VÄIKE TÄIENDUS - KÕRVALEPÕIGE ROCKKULTUURI

Mulle avaneb taas kord võimalus heita pilk eluvaldkonda, millele olen kunagi hoole ja armastusega pühendanud hulga jõudu ja aega. Selleks on nõukogude rock. Sovetliku eluolu paradokse ja kogu ümbritsevat grotesksust tajuti siin otseselt omaenda elu peal. Milline enesepiisutamiseni minev mõnitamine ja täielik hingeline striptiis. Samas pealesunnitud elamisviisi mitte tunnustamine ja äge heitlus oma mina eest. Heitlus, mis võis üle igasuguste piiride minna ega vastanud alati põrmugi sellesama mina taotlustele. Säärane isikliku vabaduse oas, mis tähelepanelikumal vaatlemisel osutus küllalt sageli miraažiks.

Ja siiski andis rocki maailm paljudele jõudu oma isikupära säilitamisel ja vältis tumedaks massiks tasandumise tol kummalisel ajal, mida me nüüd kutsume seisakuks. Võim polnud siis enam nii tugev nagu kahekümnendatest aastatest kuuekümnendate keskpaigani, mil võis paindumatud füüsiliselt hävitada, kuid küllalt tugev selleks, et hirmutada tõrksaid.

## SOVETLIKKUSE ÜLISTUS KOLMES JAOS

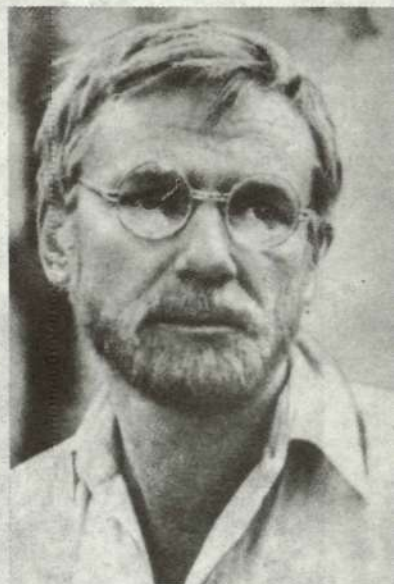
### Esmene jagu - "Assa"

Solovjov ei pöranud nõukogude rockis niivõrd tähelepanu muusikalisele küljele või kunstitaotlustele, ja kindlasti mitte sensatsioonimaigulisusele, kuivõrd nägi kõige olulisemat, katses leida vaimne vabadus ja indiviidi sõltumatus. Ta avastas silmapaistvaid ja komplitseeritud isiksusi. Teine asi on muidugi, kuidas ta leitut peegeldas. Ühelt poolt teatava üleolekuga, teisest küljest harda aukartusega. Näitena võib tuua Solovjovi arvamusalalduse neist aastaist: "Nad löid kultuurj, mille meie ristisime primitiivselt ja ebatäpselt nõukogude rockiks, kuigi tegemist ei ole mitte mingisuguse rockiga. Tõeline rock on Ameerikas. Siin on tegemist nõukogude noorte metakultuuriga, milles väljendub vastuhakk. Vastuhakk bürokraatiale ja korruptsioonile, valele ja variserlikkusele, väikekoodanlikkusele ja irvitamisele isikuvabaduse ning süüme üle."<sup>5</sup> Jätkakem seda loetelu: püüdlemine mõttekaasusele ja ühtsusele, ironia ja mis veelgi olulisem - eneseironia; põhjendatud ning mõttetut kan-

<sup>5</sup> Sergei Solovjov. BG "Sovetskii Ekran" 1988, nr 8.



"Sada päeva pärast lapsepõlve", 1975. Moskva kooliüldriku: Tatjana Drubišt (Lena Jergolina) sai hiljen: Serge: Solovjovi põhinäitlej: ja abikaasa.



"Zaäsija". Serge: Šakurov humanisil:ke, kuid ajastule kasutute põhimõtete kuulil:aja Larikovina.

"Päästja", 1989. Asja Vedenejeva (Tatjana Trubišt) t:ineb valuliselt: l:si suur lahknvus or: koolis õpetat:el ning t:geliku elu tõdede vahel.





"Otsene järglane", 1982. Lauljatar Valeria (Tatjana Trubitš) on leppinud elu labasuse, kolmandajärguliste esinemispaikade ja vastumeelse armukesega.

"Otsene järglane". Estraadilaulja Valeria kuueteistkümnene austaja Ganja (Andrei Juritsõn).

"Võõras Valge ja Täpik", 1986. Neljateistkümnene nooruk, hüüdnimega Hall (Slava Iljuštšenko), heitleb sõjajärgse vaesuse ja jõhkruusega.





gelaslikkuse paatos, mis muundub sapise pealtvaataja infantiilseks kõrvaletõmbumiseks, ja lõpuks üleüldine põlgus seadustatud võltsmoraali ning väärtõdede vastu. Kokku võttes. Küllalt palju nende aastate nõukogude rockist kui elulaadist peegeldus "Assas", ja siiski näitas vaimustatud režissööri filmipeegel moonutatud pilti.

Vahel tundub mulle, et "Assa" kogu rockilik sisu koondub filmi mõne lõpukaadri ümber, pean silmas rockbändi "Kino" esinemist koos Viktor Tsoiga paljutuhandlase kuulajaskonna ees poolhäämaras, küünaldest valgustatud hallis. Kuid filmi autor topib süžee käiku lausa masohhistliku kirega kõige skandaalsemaid, kõige väljakutsuvamaid episoodide reaalsest ja väljamõeldud nõukogude rocki mütoloožiast. Kas või rühma "Akvaarium" laulud nende kõige äretuslikumalt lintalbumilt (laulude tsükkel, mille olid võtnud lindile pörandaalused stuudiod) "Kolmnurk" aastast 1981: "Noh, mamm, tule minu juurde voodisse..." ("Motšalka bluus") või "Roomab Kozlodojev, märjad on ta püksid. Vana on ta, soovib peldikusse minna." ("Vanamees Kozlodojev"). Hiljem levisid need lood plaadina filmi "Assa" muusikaga.<sup>6</sup>

*"Väljavalitud", 1983. Ladina-Ameerika olustik pakub eksootikat, põnevust, armuseiklusi, fašismi...*



*"Valgete ööde meloodiad", 1977. Komaki Kurihara ja Juri Solomini mängitud jaapani pianisti Yuko ning vene helilooja Ilja armastuslugu toimub Leningrad-Kioto linil.*

<sup>6</sup> "Melodija" 1987, C 90 26459 000

Õigupoolest nägi see välja joobumisenä isenda julgusest või nagu vallatu jõmpsi-  
vaimustus, kes korraga on avastanud kamb-  
ri, täis keelatud, kuid ligitõmbavaid asjakesi  
ja pornopilte, ning kasvatajad-järelevaatajad  
on kuhugi hahitunud või ähmi täis. Vaimus-  
tuse demonstreerimine viitas aga sisemise  
hirmu olemasolule. Süda peaaegu seisatas  
igal järjekordsel sammul alale, kus varem  
kõlas otsekohe käsklus peatumiseks. Ja selline  
siis ongi too kauaoodatud ja nõnda ihlat-  
datud vabadus?!

Hirm isenda julgusest viis veel suurema  
vabadusetuse rägastikku kui varem, nüüd  
oli ees sisemine, hingeline tõke. Näilik  
kõlkelvabavus sundis tegema mitte seda, mida  
o l e k s t a h t n u d, vaid hoopis, mida  
v õ i s. See ahendas veelgi reaalselt loomevab-  
adust ning inimest ähvardas oht muutuda  
avanevate võimaluste orjaks...

Erk rockikriitika tabas kohe ära valenoo-  
did. "Tõekübemed, mis filmis oleksid pida-  
nud põhiraaks olema, kujutavad vaid süm-  
boolset garneeringut," kirjutas üks selle aja  
juhtivaid rockikriitikuid Artjom Troitski  
"Assa" puhul.

Prentsiioonikas film osutus lausa haigla-  
selt rägemaaks kui tegelikkus - isegi tehes  
mööndusi loominguilise hüperboliseerimise  
võimalikkuses. Ta näis niisama võlts nagu  
läikima nühitud ideoloogilised nipsasjad ni-  
metusega sotsiaalne tellimus. Sai selgeks, et  
pakutud vabadust tuleb ka osata kasutada.

### Teine jagu - "Must roos - kurbuse märk, punane roos - armastuse märk"

Järgmine Solovjovi film "Must roos - kur-  
buse märk, punane roos - armastuse märk"  
("Tšornaja roza - emblema petšali, krasnaja  
roza - emblema ljubvi", 1989) sai tõhusaks  
sammuks edasi. Arvestades nii ainesesse  
süüvimist kui ka eadastamist ekraaniteosena.  
Pealegi läks käiku võimas reklaami masina-  
värk. Midagi sellesarnast püüdis S. Solovjov  
käima saada juba "Assa" ekraanile tulekul,  
kuid sellal takistas veel ideoloogiline vahele-  
segamine (tehti katset kõrvaldada kogu tira-  
aaž plaate filmimuusikaga, samuti kontrol-  
liti igati esilinastusi). Hoolimata asjaajamise  
keerulisusest tuli režissöör nüüd hiilgavalt  
toime oma töö serveerimisega: seansside eel  
korraldati hulga mainekate rockibändide  
kontserte, mis kutsus esile üksjagu kõmu.

Solovjovi "Rooside" puhul oli tegu esime-  
se tõsisema reklaamikampaania katsega N  
Liidus. Mõistagi võimaluse piires, kuid rek-  
laam viidi läbi professionaalselt, arvestades  
ameerika *show*-bisnise seadusi. Kesktelevisi-  
oon ja Leningradi Televisioon pakkusid rõhkesti in-  
formatsiooni filmi kohta nii erisaadetena kui ka  
reklaamirulle kasutades. Võttegrupp ise val-  
mistas koguni kümnemi-

nutise reklaami, milles võis näha mõningaid  
filmi fragmente, mis jäid välja lõppvarian-  
dist, aga samuti intervjuud Sergei Solovjovi-  
ga. Lisaks ilmus kaheksaküljeline ajaleht  
lõova pealkirjaga "Gljukovjak" ja taas heli-  
plaat filmimuusikaga, mis tegelikult kujutas  
endast nimeka Leningradi rockimuusiku Bo-  
riss Grebenštšikovi duubelplaati.

Filmileviga, täpsemalt leviorganisatsioo-  
nidega pidasid sidet ning kontrollisid sisse-  
tulekuid teose autorid ise. Selleks loodi  
loomeühendus "Krug".

Lõpetagem pikaleveninud sissejuhatus ja  
tulgem filmi enda juurde. Meenub, et kohe  
pärast ühte esilinastust 1989. aastal kirjutasin  
arvustuse, mis osaliselt ilmus "Eesti Ekspres-  
sis" filmi jõudmisel Tallinna kinodesse. Mul-  
jed olid järgmised: "On see grotesk? Kaht-  
lemata. Vahest ironia? Mõistagi. Ja küllalt  
omapärase filmikeel? Ka seda võib öelda.  
Sovetliku lumpenkultuuri (õigemini kultuur-  
rituse) intellektuaalne mõnitamine, Solovjovi  
intervjuus mainitud reklaamiklipil leiame  
järgmise lähtemõtte: "Millisesse žanrisse  
kuulub see film? Žanrisse, milles elame! Are-  
nenud ajaloolise mandumise žanrisse. Ar-  
van, et tegemist on romantilise kitsiga man-  
dumisest orkestri saatel." (Muide, orkester  
on filmis tõesti olemas "Akvariumi" näol  
koos Boriss Grebenštšikoviga.)

Kerjaste pillerkaari kujutamane ei ole mi-  
dagi uut. Selle sära ehib kas või Luis Buñueli  
"Viridianat". Kuid need kaks pillerkaari eri  
filmides pole võrreldavad. Buñueli kolme-  
kümne aasta vanuses teoses tajume peenen-  
dunud (filmi)kultuuri hõngu, millest Solov-  
jovil ei näi aimugi olevat. Püüdes jääda kõr-  
valseisjaks ning hüperboliseerides meie ole-  
mise kogu absurdust, vaadates sellele  
sarkastilise kriitikuna, satub režissöör kitsi  
kõidikusse.

Katse irvitada tõlpluse üle muundub se-  
le tunnistamiseks ainuomaseks, loomulikuks  
ja igati tavapäraseks. Kas see on naljakas, või  
õieti, mille üle siin naerda? Muidugi on  
kõik tõelähedane, igapäevast elust tuntu-  
d. Täiesti loomulik, kui nõukogude inimene  
oleks saanud ootamatult miljon dollarit (või  
palju seal on), ostaks ta videoid, importlüt  
ning topiks pea välismaises pesumasinase.  
Pigem tuleks teda haletseda, mitte aga  
naerda tema üle. Kui ollaksegi olukorra tra-  
gikoomilisusest teadlik, siis ainult situatsioo-  
nikoomika tasandil, ent soosituks jääb see  
lat. sa hävitav mandumine, mille nimeks so-  
vetlik kits: alate dissidentlik-poliitilise atri-  
buutikaga (Stalin, "Aurora", Avtorhanovi  
raamatud madratsi all) ja lõpetades pseu-  
doarmastuse kirjgikkusega. Isegi headuse ja  
eneseohverduse ideed (vana aristokraatliku  
genotüübina) ei avalda erilist muljet, sest  
nad on seal tarbetud.

<sup>7</sup> Artjom Troitski. Hooaja naelad. Aja:iri "333"  
1988, nr 1 detsembrikuust.

<sup>8</sup> "Melodija" 1990, C 60 30009 008.



Mäletate anekdooti Andrei Tarkovski "Nostalgiast"? Kui üks tõmbab teise välja poriaugust, siis sõnab päästetu: "Miks sa, loll, mind siit välja tirisid? Ma elan seal!" Võiks isegi hüüda, et elagu meie poriauk ning selle "poriaugu filosoofia" peenendunud ülistaja Sergei Solovjov.

Hoides oskuslikult tasakaalu filmi sisuliste väärtuste ja eeldatava publikumeenu vahel, valis Solovjov, peab ütleva, optimaalse variandi - parajalt skandaalsust ja pikant-sust, mõnevõrra abstraktsioone ja lisaks suhteliseit odav teostus (tegevus toimub põhiliselt ruumis). Kui filmiga "Võõras Väike ja Täpik" loomisrežissöör intellektuaalide heakskiidu ning tavavaataja täieliku eiramise, siis nüüd oli ta leidnud laadi, mis võimaldas kõmu ning seega äratada kinokülastaja tähelepanu, eemaldumata seejuures käibelolevast mõtte- ja käitumismallidest: intellektuaalne telemängimine üleüldises berdellis. Kuid miks ka mitte?

Kui tahate nautida normaalset sovetlikku elu, mis on leidnud kajastuse igati normaalses (nii taolustelt kui teostuselt) 1980. aastate lõpu nõukogude kunstiteoses, siis vaadake S. Solovjovi filmi "Must roos - karbuse märk, punane roos - armastuse märk".

Panin eelnenu kirja kolme aasta eest ning mul ei ole sellele nüüdki muud lisada. Filmi kohta, mida ma vastu ei võtnud, kuid mille omanäolisust tuleb tunnustada. Intrüüviselt

oli siingi tunda vaba inimese vabadusetust. Solovjovi loomingust uue mulje saamiseks oli vaja pikemat ajavahemikku ning seda võimaldas alles tänava Tallinna filmiturul ekraaniteos "Maja tähistava all".

### Kolmas jagu - "Maja tähistava all"

Sergei Solovjov peab ise oma kolme viimast filmi ühtsesse tsükklisse kuuluvaks, seega järjekordne triloogia tema loometeel. Viimane teos "Maja tähistava all" ("Dom pod svjodnöm nebom", 1991) pidi lõpule viima sovetliku mandumise teema ja panema punkti, vähemalt S. Solovjovi loomingus. Üks ajajärk on möödas ning kadunud ka vajadus selle hämmingut tekitavate paradokside ja absurdsete vastuolude paljastamiseks. Kuid on ta ikka möödas?

Enne, kui alustada sedavõrd pikantse küsimuse üle arutlemist, lahakem Solovjovi triloogia lõpufilmi mitte just kõige meeldivamat lõhna lehitavat sisu.

Kasutades režissööri sõnastust, võib sedastada: iga järgmise filmiga muutus mandumine ikka rohkem märgatavaks, omanäolises viimaks lõpetatuse ja loomulikkuse kujul. Enam polnud vajadust peita kappi vere-abessiiniga orkestrit (vihjan "Rooside" filmile), kuigi lausa vennaalik side Grebenšt-

"Assa", 1987. Peaosas on jällegi Tatjana Drubitš (Aika).



šikovi ja tema mõttemaailmaga pole katkenud. Kadunud on lihtsalt olukordade ja süžee pöördpunktide rõhutatud piltlikkus.

Elukutselised filmimehed leiavad "Majast tähistaeva all" hulganisti patustamisi. Isegi mulle, kelle filmitegemise kogemus on minimaalne ning ka telepraktika üsna põgus, tundub kohati, et üksikud plaanid lõpetatakse kunstlikult, justkui oleks kaamera oma liikumisel midagi sobimatut fikseerinud ning seepärast lõigati too välja pisut enne lõpu loogikat. Võib ka väita, et tegemist on režissööri novaatorlike otsingutega, mis pole leidnud väärilist hindamist vana külge klammerdunud retrograadidelt.

Kriitikud, vähemalt osa neist, ei ilmutanud samuti erilist vaimustust. "Solovjovi filmides on täisikka jõudnud KGBlane, ohmu, konformist, bandiit, saadik, poksija, stalin, ebameeldiv publik, kelle suhtes tuleb silmad lahti hoida, muidu panevad veel midagi hakkama. Hea inimene niimoodi kuigi kaua

*"Must roos - kurbuse märk, punane roos - armastuse märk", 1989. Aleksandr Abdulov (Vladimir) ja Tatjana Drubiš (Aleksandra). Absurdiajastul kolitame nii kuradeid kui ingliseid - tihti pole aga arusaadav, kes on kes.*

clada ei saa... "Majas tähistaeva all" keerutatakse sõjakirvest vahetpidamata. Koguni automaadid lähevad käiku. Kui idee sureb, siis viib ta endaga kaasa hulganisti elavaid hingi. Nagu oli lubatud, andis sotsialistlik solovjism otsad nii kui oldi kommunismiga ühel pool," ironiseeris Tallinna ajaleht "Den za dnjom," pärast filmi demonstreerimist kinoturul.

Peab mõnna, et mitte ilma põhjuseta. Rumal naer iseenda üle võib muutuda hüsteeriliseks naerulaginaks, kutsudes normaalses kõrvalseisjates esile vastikustunde. Täpsemalt neis, kes ei leia suhet Solovjovi filmi (sonimise) ja tegelikkuse ning iseenda elu vahel. Kui aga leiame seda? Esmakordselt nõustusin lähtuma tema vaatekohtadest. Seekord on grotesk peaaegu vaba poosetamisest. Peaaegu sellepärast, et nagu paljud intellektuaalid, kes on korra vabaks saanud iseenda esteetilisest kammitsatest, ei suuda S. Solovjovi enam peatuda. Ta püüab pidevalt ületada barjääre, ka enda väljamõelduid. Millist lapselikku rahuldust pakub kas või

<sup>9</sup> "Den za dnjom" 12. XII 1992, nr 11.



eneseavaldamine teleintervjuus "matte" välja ladudes.

Ent jättes tähelepanuta "vaba" autori valatused, tajume filmi ebaloogilist loogikat ühtsena sovetliku ajuvabaduse ebaloogikaga. Kaks KCB osakonda vajalikku asja ajamas: üks kaitseb tähtsat isikut, kellele teine jahti peab. Pea, kes ei tea, mida jalad teevad. Kääbusest sugulane Ameerikas. Meie kõige harjunud silmad - mida kõike nad ei näe! Saavutanud sõltumatus, pidas režissöör silmas säärast tõlgendamisvõimalust, või siis leiame omaenese lähenemisnurga, sõltuvalt meie endi sovetliku groteski kogemustest.

Rääkimata suurepärasest (nagu alati) dissidentlikust konformistist Mihhail Uljanovist, kes filmis jääb isendaks: dokumentaalkaadrid esinemistest saadikuna ja kullaarikonnelused üheadatakse meisterlikult filmi süžeele. Teatud määral jätkatakse Gleb Panfilovi "Teemat"? Või teiste selle tõrksa, poliitilisele aktiivse ja nõukogude võimu poolt kõrgelt hinnatud näitleja omal ajal väljakutsuvate rollide edasiarendus? Tema ekräänilt kadumisega (M. Uljanovi mängitud akadeemik tapetakse elajalikult) jääb film ilma millestki olulisest, mis sidus kõiki tegelasi ühtseks tervikuks. Aga too on siiski nüanss, mida igati kompenseerib sellele järgnev kurjade jõudude saatanlik aktiivsus. Halvimal juhul suutis mainitud nüanss kergelt kõigutada süželaevukese ühtlast edasiliikumist, mitte aga seda kummuli keerata.

Kurikuulus New York, olgugi ekraanil põgusalt, näib Solovjovi interpreteeringus isegi mõistetavam kui nii mõneski ameerika režissööri maalingus, alustagem kas või Martin Scorsesest. Painajalikkus ja ahvatlused on saanud ühte reaalsuse ning koos kääbusega anname suud New Yorgi pühale pinnale (täpsemalt Times Square'i asfaldile), mis pakub pelgupaika kõigile kannatajatele, otsigu nad siis ainelist või hingelist lohutust. XX sajandi Tootatud Maa!

Ja lõpuks veel üks varjatud, kuid filmi läbiv joon, mida režissöör pole iseendale täielikult teadvustanud, ent minu arvates on see olulisim - hullumaine vabadus. Mitte aga enam pinnalisena, nagu trilooogia varasemates filmides, kus ta oli jätku pealesunnitud, teeseldud, sest hingepõhjas jädi ikkagi orjaks. Nüüd on vabadust kujutatud loomuomasena, autor ja tema kangeaiased on ernast peaaegu leidnud ja saanud isendaks. Muutunud isiksusteks, kel on õigused ja kohustused, kes kannavad vastutust oma tegude pärast iseenda ja kaaslaste ees. Kadunud on väljastpoolt korralkutsujad ja karistajad, kedagi pole enam võimalik süüdistada, kui oled vaele vestuse teinud või vaimult nõrgavõitu. Enam ei suru keegi maha sinu imetabast, ausat ja õiglast (vahest ehk geniaalsetki) loomingulist miina.

Kuid kas alati on teada, mida ikkagi tähendab vabadusega? Filmi tegelased, ka autor, näivad raskustesse sattunud olevat. Vaie



"Maja tähistava all", 1991. Mihhail Uljanovi mängitud akadeemik Baškirtsev sureb piinarikkalt.

"Maja tähistava all". Lõbusad ning jõlukrad kanraadid Valentin Komposterov (Aleksandr Baširov) ja Konstantin Kologritov (Ilja Ivanov).



*happy-end*, kus lapsed lendavad õrnal õhupallil kuhugi määratusse avarusse (poliitilise või majanduslikku?) ei veena eriti kedagi, vahest ehk S. Solovjovi ning õnnevahtu suubuvate melodraamide naiivitaridest austajaid. Halearmas katse suluseisust välja rabelda populistlikku optimismi pakkudes. Kuid aitab sellest, arutlegem lõpetuseks parrem vabaduse kuningriigi paradokside üle.

### Epiloog? Indiviidi välise ja sisemise vabaduse turukurs

Lõppesseel, täpsemalt põgusal kõrvalepöikel tõepoolest ammendamatusse ja haaravas teemasse, ei ole otsest suhet käsitletud filmiga, kuid see tuleneb sellest. Nagu polnud kirjutisega vahetus seoses päises toodud Nietzsche mõtetera. Kuid on nõnda ahvatlev osaleda intellektuaalsetes mõttemängudes varem põlu all olnud sümboloid kasutades. Selles avaldub hingeline vabadusetus, mis on tulnud ideoloogilise tsensuuri asemele. Need mängud ei erine mitte millegi poolest Solovjovi edvistavast flirdist skandaalsel poliitika ja rocki teemal trioloogia kahes esimeses filmis.

"Vabaduse tragöödia" - säärast hääms-tavalt täpset pealkirja (mis ülihästi vastab meie ajale) kannab Washingtonis asuva Georgetowni Ülikooli professori, USA kodaniku ja nüüdisvene filosoofi Sergei Levitski üks traktaate. Levitski tuletab järjekordselt meelde ilmselget tõika, mida motiveeris juba Benedictus Spinoza: "Me võime subjektiivselt olla veendunud oma vabaduses ning tegelikult ikkagi olla orjad."<sup>10</sup>

Vabaduse kättevõitmine ei seisne üksnes vangikongist väljarabelemises, see tähendab ka oskust käituda vabana. Kui sageli võib leida "eurooplasi", sedavõrd aheldatuna olmemuredest, et nende "isikuvabaduse" tõestamise ponnistused tunduvad lausa vullistena. Nietzsche jõudis esmapilgul paradoksaalsele järeldusele: "Kõik inimesed jagunevad ka nüüd, nagu kõikidel aegadel, orjadeks ja vabadeks; sest see, kel pole iseenda kasutuses kaht kolmandikku päevast, on ori, olgu ta ülejäänud ajal, kes tahes: riigitegelane, kaupmees, ametnik, õpetlane."<sup>11</sup> Arimees, tegus inimene, on seega oma tegelikult mõttetu tegevuse ori. Samuti peavad poliitilised ideaalid vastama iseenda rahulolu saavutamise nõuetele - vastasel juhul nad orjastavad inimest talle kättesaamatu tuleviku müstikaga... Muljet avaldavad ja sihilikult pisut šokeeriv mõttekäik.

Ja kui võrd ihaldatav ning samas kättesaamatu näib vabaduse ideaal: kompleksi- ja eelarvamustevaba looming loomingu enda

pärist; enesepiirangud (mitte politsei või seadustega peale sunnitud) suhtlemisel kaaskodanikega, püüd neid mitte alandada, vaid ülendada (sest sinu vabadus on võrdsete vabadus); isikuvabadus, mis toetub eneseastutusele, sest "eneseastutust peetakse religiooni järel kõige tugevamaks vahendiks pahede ohjeldamisel"<sup>12</sup>, sest kõigis tegudes vaba inimene, austades inimeseks tegemist, ei lange vale, ebaõigluse, alatuse, kuriteo, autuse valda isegi mitte iseenda silmis; vaimuvabadus, mis ei alluta end hetkekasudele ja veel palju-palju niisama ilusat ning ühtlasi uskumatu. Kui aga pöörane ja tagakiusatud hing tungib vabaduse kuningriiki, siis püüab ta üldjuhul taastada endisi olusid, otsides endale uue peremehe. Isegi kui selleks tuleb kõik läbi lõigata, mässu tõsta, lõhkuda toosama ideaalne vabaduse kuningriik. Sest vabadus nagu vabadusetuski on sinu enda sees, mitte aga väljaspool, ning ta sõltub väga vähe, vaid üksnes pealiskaudselt poliitilistest süsteemidest ja õpetustest. Vaba inimest saab üksnes tappa või äärmisel juhul murda. Vabadusetut pole aga kuidagi võimalik vabastada. Ja selles ongi minu arvates tolle tegelikkuse, mida püüdis oma filmides kujutada Sergei Solovjov, põhiline kurbloolisuus.

<sup>10</sup> S. A. L e v i t s k i. Tragedija svobodõ. Possev-Verlag, V. Gorachek K. G., Germany, 1958.

<sup>11</sup> Fr. N i e t z s c h e. Tšelovetšeskoje, sliškom tšelovetšeskoje. Sošinenija, t. 1, Moskva, "Mösl", 1990, lk 390.

<sup>12</sup> F. B a c o n. Novaja Atlantida. Sošinenija, t. 2, Moskva, "Mösl", 1978, lk 506.

## REPERTUAARIUURIMINE - TEATRI JA PUBLIKU SUHETE VÕTI?

*"Lavastaja XX tõi teatrisse Y nõudliku repertuaari, mis sisaldas mitmeid klassikatõlgendusi, nagu Shakespeare'i ja Molière'i, unustamata ka Ibsenit ja tänapäeva klassikuid Millerit ja Williamsit. See periood oli repertuaari poolest huvitav ning kuulub kahtlemata teatri silmapaistvaimasse ajajärku."*

Viktoriiniküsimus: millisest lavastajast või teatrijuhust on siin juttu? Vastus: oleme samu lauseid lugenud kõikidest Euroopa teatrilugudest, vahelduvad vaid teatri ja teatrijuhi nimed. Teatrite repertuaari kirjeldatakse tavaliselt just niisuguse mudeli järgi, mille kohta on ometigi tarvis esitada neli küsimust: 1) millest niisugune tekst räägib, 2) millistest väärtushinnangutest ja 3) missugustest teatri komponentidest see kõneleb ning 4) kellest ja millest selles ei räägita.

Vastan esialgu lühidalt: (1) igatahes üks näidend igalt kanoniseeritud autorilt on tolle perioodi jooksul lavastatud. Teiseks, see näitab (2), et nii ajalookirjutaja kui ka tema oletatu publiku implitsiitsesse väärtussüsteemi kuulub ettekujutus, et hea või repertuaari poolest silmapaistva teatri mängukavas peavad olema kanoniseeritud autorite teosed. Ridade vahelt antakse samas mõista, et teistel näidenditel ei ole niimetamisväärtset väärtust.

Kolmas küsimus puudutas seda (3), kellest tekst kõneleb. See räägib peale Shakespeare'i jt asendist kaanonis veel sellest, milline on kirjutamisaja ajaloolaste teatrikäsituse ja ametlik maitse. See räägib intellektuaalset arvamust kujundava kultuuriinimeste kihi väärtushinnangutest. Ja räägib muidugi ka sellest, missuguste ülesannete kallal näitlejad, lavastajad ja kogu ansambel oma jõudu proovinud on.

Kuid (4), tekst ei kõnele vaatajast ja selle põhjal on raske midagi järeldada "teatri ja publiku vahekorra ajal". Teatriloolased on tavaliselt peenetundelisemad kunstiliselt nõudlike lavastajate suhtes ning jätavad ütlemata selle, et etendusi mängiti tavaliselt vähesele publikule või et majanduslikult oli teater kokku varisemas liiga kõrgelennulise repertuaari tõttu või et tegelikult vaatas publik kõik need kunstilised auahnuse aastad väsimatult Straussi ja Kálmánit, Neil Simonit või Arbuzovit.

Takerdumine draama kaanonitesse ilmneb ka muus uurimistöös. On väidetud, et Sam Shepardist on juba ilmunud arvukalt akadeemilisi uurimusi, ent Neil Simonist üldse mitte. Ja ometi on Simon olnud Broadway juhtivaid kirjanikke ligi 30 aastat. - Soomes on vastavalt rohkesti uuritud Eeva-Liisa Mannerit, aga mitte Leena Härmät ega Inkeri Kilpineni. - Analoogiliselt mõtleme XIX sajandist kui Schilleri, Puškini või Ibseni ajast, unustades kindlasti kunagise Tallinna teatrijuhi August Kotzebue, kes võistleb edukalt Eugène Scribe'iga möödunud sajandi enim mängitud näitekirjaniku tiitli pärast Euroopas. Kuid mida me teame temast ja tema näidendite maailmast?

Nimelt kui seame teatriuurimisele ülesande, et ta peaks suutma kirjeldada erinevatele teatrivormidele ja -nähtustele antud tähendusi ja funktsioone nende oma kultuurikontekstis, siis jääb see täitmata, kui uurimisobjektina - võiks isegi öelda peamise uurimisobjektina - ei aktsepteerita populaarseid žanreid.

Filmiuurimine leidis endale esialgu koha "autori" -uurimisena. Traditsiooniliste kunstiteadustega võisteldes pidi ta rõhutama individuaalset "autorlust" ajal, mil filmile alles taotleti kunstiteose staatust. Kuid filmikunsti uurimisel on juba ammu saanud vältimatuks asuda kartmatult menukate filmiliikide ja nähtuste analüüsi

juurde: žanriuurimise eüu vesternide, detektiivfilmide, Rambo ja melodraama maailmade tõlgendamisel on vaielda:ratu. Soome 1940.-1950. aastate filmigi on huvitavaalt analüüsitud ja praegu tegelevad noored uurijad agaralt Uuno Turhapuro filmidega, mis on garanteeritult soome fenomen.

Teatriuurijaile seevastu on mõte menutükke puudutavatest küsimustest ikka veel veidi raske ja tekib sageli piinlikku vaikust. Põhjuste loetlemist võime muidugi alustada Aristotelesest, kes kuulutab vähen: tähtsaks kõik, mis on seotud etendamisega. (Vrd.: "...sest tragöödial on oma mõju ka etenduseta ja näitlejateta..." Aristoteles. Luulekunstist. "Keel ja Kirjandus" 1982, nr 7, lk 342. - *Tlk*) Samuti peab ta kehvemateks süžeedeks neid, kus headel läheb hästi ja halbadel halvasti, kui neid, kus kõigil läheb kas hästi või halvasti.

Komplitseeritud kunstiteose analüüs on draamauurijale alati olnud tulemuslikum kui "triviaalsete" näidendite käsitlemine. Teiselt poolt on teatrilugu meie noortes kultuurides olnud osa "rahvuslike saavutuste ajaloo"st, või, nagu me Soomes mõnikord naljatades ütleme, osa "rahvamajanduse saavutuste näitusest". Seega on oma maa ajalookirjutusele seatud ülesanded kergesti edestanud muid.

Soome folkloristikas tõstis professor Matti Kuusi juba 1960. aastatel poploori ja nüüdiskultuuri akadeemiliseks uurimisalaks. Sotsiaalsest vaatenurgast teatrite lähenemine ei tohiks seetõttu olla nii problemaatiline. Ka tänapäeva naisuurimise seisukohalt on alahinnatud teatrinähtused, nn naiste -ükid loomulikult eriti olulised uurimisobjektid.

Viimased aastakümned on osutanud, et eriti huvipakkuvaid asjaolusid on suudetud mõista ja tõlgendada, uurides näiteks seda määratud hulka melodraamasid, mida Euroopa kõikide metropolide hiiglasuured teatrid 19. sajandil mängisid. Ameerika sotsiaalse ja majandusajaloo etappe samal perioodil võib näha kindlas seoses teatripubliku muutuva sotsiaalse koosseisuga.

Millised on vastiavused melodraama kangelastüüpide ja sulide, abiliiste ja vastaste, saatja (kommunikatõori) ja vastuvõtja (reisipiendi) taotluste ning ühiskonnakihtide väärtussüsteemide vahel või missugune väärtussüsteem teoses eneses valitseb: kes on vooruslikud, mis on kuritegu eri aegadel jne? Kuidas suhtutakse näidendites ühiskonnakihtide vahelistesse vastiavustesse, kas soositakse seisuseületamist, esilekerkimist või rõhutatakse oma seisuse piiris püsimist, millise seisukoha teosed võtavad omandi hankimise viiside suhtes jne?

Teatriajalugu ei saa neid seiku tõehele panemata jätta. Ometi võib võtta ka publiku teatriloo aktiivseks subjektiks. Kui repertuaari vaadelda publiku vaatenurgast - mõistagi selle eri sotsiaalseid ja kultuurilisi kihistusi arvestades -, võime kasu saada sellest suurest materjalihulgast, mis meil enamasti niikuinii kasutada on. Repertuaari puudutavad andmed on justkui selle vastastikuse toime põhiplaan, mis teatri ja publiku emotsionaal-sotsiaalsete vajaduste vahel toimib.

Räägin lõpuks mõningatest repertuaari uurimise meetoditest ning osutan sellistele teoreetilistele käsitlustele ja lähenemisviisidele, mida olen oma 1960. aastate Soome teatrite repertuaari käsitlevas töös kasutanud.

Kõigepealt üks praktiline märkus, mida tuleks tähele panna. Endises N Liidus on lavastused minu teada saanud teatri mängukavas olla mitmeid aastaid. Meil Soomes mängitakse tavaliselt üht ja sama etendust järjekordsetel nädalatel, kuudel, kuni publikut jätkub, siis see unustatakse ja ajalooline sündmus on möödas. Seetõttu formeerub etenduse ja publiku suhe ajaliliselt võib-olla veidi erinevalt kui siinpool Soome lahte.

Toon esile kaks kasulikku meetodilist liigitust. Need on pärit Rootsist, nende suurest "Dramatik på svenska scener 1910-1975" projektist, mida juhtis Sverker Ek. Kõigepealt on põhjust eristada deskriptiivset ja kronoloogilist lähenemist: kronoloogiline alusmaterjal peab andma süstemaatilised ja usaldusväärsed lähteandmed kirjeldava repertuaariuurimise jaoks. Kronoloogilises uurimises - nende suures arvutiandme pangas - tehti muudele põhianalüüsidele lisaks oluline eristamine, arvestades eraldi esietenduste ehk lavastuste arvu ja esitamiskordade arvu.

Sel moel mõistame tegelikku vastastikust suhet, mis mingil näide:dil või näidenditüübil, teatrivormil omas ajas on olnud. Esietenduste võrdlemine räägib teatri poolt pakutavast ja etenduste arvu uurimine näitab, mida vaataja sellest pakutust eelistas ja vaatamise vääriiliseks pidas.

Seega lähemal vaatlusel saab melodraamast või operetist sotsiaalselt oluline, lausa möödapääsmatu uurimisobjekt. Seda kaudu võivad mingi teatrivormi või ajajärgu ilmingud asetuda täielikult uude valgusse. Peame tahes-tahtmata vaatlema ka neid nähtusi, mida olemes kanoniseerinud uuendustena. Kui sageli meenutame, et André Antoine'i lavastusi esitati *Théâtre Libre*'is vaid 1-2 korda? Muudegi n-õ stiililiste läbimurrete ajalugu tuleb vaadelda märksa ettevaatlikumalt, kui need suhestada nende vaatajariühmadega, kelle maitsesele ja ootustele nad vastasid.

Seega teatriuurijal on põhjust vaadelda publikut vähemalt mingilgi määral oma "tahet" omavana ja küsida, millistel avalikkude või võib-olla salajast tarvet ta teatris rahuldab või missugust publiku sügavat soovi täidab teatud teatrilaad.

Ühiskondlike väärtuste emantsipatsiooni ajajärgul vahendab teater tavaliselt selliseid soove ja lootusi, mis on põhiliselt juba vaatajate emotsionaalses struktuuris olemas, aga millel ehk ei ole veel ühiskonnas muud väljendusvõimalust. Teater on ühiskondliku muutumise protsessis sageli väljendamas neid emantsipeeruvaid väärtusi - rahvuslikke nagu Baltimaades (näiteks Vilniuse Noorsooteater) või eetilisi nagu minu meelest viimastel aastatel vene teatris (Peterburi Väikese Teatri "Gaudemus") - ja seda protsessi kiirendamas. Aga teater võib seda mõnikord ka pidurdada ja ohjeldada - või ravitseada -, nagu see oli Soomes 1960. aastate jõuliste vapustuste järellainetuses.

Teatri ja publiku suhete võti? Kogu etendava kunsti puhul on küsimus lõpuks "lepingukohasest tegutsemisest" - see on muidugi semiootilise mõtlemise põhitese. Igas ühiskonnagrupid valitseb teatud ajal teatava sotsiaalse struktuuri poolt teatritele suunatud eetilistest ja esteetilisest ootustest moodustunud võrgustik, avalikult sõnastamata reeglite süsteem - esitusleping.<sup>1</sup> See sisaldab eneses eksplitsiitseid ja implitsiitseid arusaamu sellest, millistel tingimustel esitav tegevus ja sündmus mingil ajal eristatakse reaalsest maailmast, missugused on need teatritele suunatud ootused ja konventsioonid, mille kohaselt etendus teostatakse. Mis on see süsteem, millega ühiskonnagrupp (soositum) volitab etendava instantsi edastama endale peegelduse oma tahtmisest.

Mõnikord on normiks, et määratletud reegleid on võimalikult vähe. On teatrikuultuure, milles need reeglid on eksplitsiitsed ja avalikud või vähemalt tsensuuri salajaise tegevusjuhisesse kirjutatud. Aga ka seal, kus need on peamiselt implitsiitsed, on nad sama tugevad. Lepingu piirid tulevad ilmsiks alati siis, kui neid rikutakse: kui laval esimest korda vannutakse või esinetakse alasti või seatakse kahtluse alla mingi poliitiline tabu jne.

Suures mõttikas ja ulatuslikuma ajavahemiku vältel on teatrit suunavale ootuste süsteemile võimalik läheneda just repertuaari kaudu. Mõistagi unustamata sealjuures etendamisaadi muutusi: repertuaariuurimus nõuab niisiis alati teatrilugu toeks.

Teatriskäinist, teatrisündmuses osalemist, võib vaadelda ka rituaalse käitumise- na, kus "ühiskond kinnitab oma usku" mingisse teatud eetilis-moraalsesse maailma- korraldusse. Usulistes rituaalides on tavaliselt mingi transsendentne side: usk kadunud kuldaega või tulevasse kuldaega või side mingi jumalusega. Teatri ühis- kondlikus rituaalis vastab sellele unelm, milles ühiselt usutakse ja mis tavaliselt kinnitab seda, et ühiskonnal ja selle liikmeil on teatud tingimustel ees harmooniline tulevik: rahurikkuga kõrvaldatakse; armastus võidab; et lõpuks sobivad saavad paar- ri; et Ameerika on "töötatud maa" (näit. "Kabaree" või "Viulidaja katusel") või "ühiste pingutustega edasi..." või et õnnetustest hoolimata jääb elu kestma jne.

Neis soovunelmates, rituaalselt korratavais müütilistes unelmates on repertuaari abil võimalik selgusele jõuda. Soomes on olnud selliseks müüt "rahvast, kes tegutseb ühisel nõul ja jõul". See on olnud esil eriti neil aegadel, mil sotsiaalne eristumine on olnud tugev. Teine on müüt naisest, kes valitseb oma saatust. Kui ta on noor, siis saavutab ta eesmärgi end harides ja järgides kõrgeid moraalseid põhimõtteid. Kui ta on vanem, siis ta kindlustab näidendi tegelaskonnale "õnneliku tuleviku" eelarva- musvabade võtete ja tahtejõuga. Mõlemast keskest tüübist esinevad teatud olulised variandid "Eesti tütre" Hella Wuolijõe väga populaarsetes näidendites.

<sup>1</sup> Belgia teatrisemiootiku André Helbo termin. vt näiteks "Theory of Performing Arts". Critical Theory. Vol 5. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam/Philadelphia, 1987.

1960. aastate Soome ühiskond pakub huvitava probleemi, mida olen üritanud selgitada. Meil toimus sel ajal eriti võimas, kiire ja tormiline linnastumine, kus üheks teguriks olid nn suured põlvkonnad (sõja järel sündinud) ja nende saamine täiskasvanuks, lahkumine maalt linna tööd otsima ja uue elu alustamine kiiresti ehitatud äärelinnades. Samal ajal oli üliõpilaskonna vasakradikaalsus õige äge, trotslikult eitati vanu väärtusi (näit sõdade saavutused), mis põhjustas sügavat lõhet need sõjad sõdinud vanema sugupõlvega.

Sellega liitub samuti meie teatris suurt tähelepanu pälvinud esitusstiili muutus, "uue põlvkonna läbimurre" - käilakujuks Kalle Holmberg. Tegelikult on see takistanud nägemast mõningaid jooni kogu soome teatri arengus, milleni olen nüüd püüdnud repertuaariuurimuse kaudu jõuda. Kui teatrite repertuaari uuritakse "publiku tingimustel", saab lisaks huvitavale teadmisele sellest, mida rahvas vaatas, järeldada midagi ka selle kohta, mis talle sügavamat muret tegi, missuguste lahenduste abil tahtis ta sisendada endale rasketes oludes tulevikuusku või milliseid ideaalpilte enesest ta näha tahtis.

Minu uurimuses mõistagi suunab jõuline sotsiaalne murrang tõlgendusi. See teeb ülesande kergemaks ja vastused selgemaks, kuid samal ajal ka üheülalisemaks kui mingi staatilisema ajajärgu puhul. Võin ette kujutada, et naabermaade teatrite mängukavad pakuvad samuti suurel hulgal põnevaid probleeme - just sellest ajast, kui etendustesse oli peidetud tugev varjatud sõnum, mida publik teatris sisimas vastu võttis, ja mis tegi etendused talle oluliseks. Seda leidub eelkõige mittevene teatris, ent sama kindlasti ka valitsevas kultuuris eneses: venelaste omadest tunnetest, valupunktidest ja vastuoludest.

Kirjanik Veijo Meri sõnade kohaselt: "teater ütleb seda, mida rahvas ei oska või ei julge". Just selle pärast on ka teatriteadusel tähtis ülesanne ja palju tööd.

Ettekanne on peetud novembris 1991 teatriloo konverentsil Tallinnas.

*Tõlkinud GIINA KASKLA*



## TEATRIAJALUGU - ON'S SEE TÕDE?



*Pentti Paavolainen (s. 1953), teatroloogia õppejõud Helsingi ülikoolis, Teatterikorkeakoulu's ja Tampere ülikooli lavakunstikateedris.*

Paljud eesti teatriloolased mõtlevad, et teatriajaloo mõte ja eesmärk on vaid kirjutada üles mingi valmis lugu teatri kohta. Pead sa teoreetikuna seda võimalikuks?

Teatrilooa on eeskätt nagu muu ajaloo-gagi: igal ajajärgul tuleb seda uuesti kirjutada. Lisaks sellele, et kogu aeg sünnib midagi uut, muutub ebapiisavaks ka kõik varem kirjutatu. Niisuguse ajaloo "uuesti" kirjutamise tähtsus on teile Eestis ju veel palju konkreetssem. Aga ka meil on selliseid valdkondi, mida näiliselt ja traditsioonilises mõttes on uuritud, olemasolev aine läbi käidud ja jutt mingi teatri tegevusaastatest räägitud. Probleem on aga selles, et raamatud on küll täis nimesid, mida paraku saadavad siiski üsna üldised iseloomustused - need pärinevad etenduste arvustustest. Nii-öelda faktiuskliku või positivistliku uurimistraditsiooni kohaselt pidi uurija vältima tõlgendusi. See oli muidugi vajalik vastutaotlus noil aegadel, kui uurimust kirjutav subjekt, kõikteadev professor, võttis alati isikliku seisukoha kõige käsitletu suhtes. Aga tähtis on ka meeles pidada, et teatriloo positivistlik ja positiivne

töösipelgas võib mitte tahta küsimusi esitada. Eriti mitte tülikaid küsimusi mingi suundumuse tähtsusest või niisugustest tagajärgedest ja mõjudest, mis näiteks erinevad tegijate kavatsetest. On neidki, kes harjumuspäraselt peavad kinni asjade ideoloogilist hierarhiast, mille nad on mugavuse pärast omaks võtnud. Sedagi te teate Eestis päremini - või vähemalt on see teie valedes ilmsen kui meil. Aga nagu öeldud, iga põlvkond kirjutab ajalugu uuesti, see, mis ei olnud probleem viis aastat tagasi, mis ei olnud relevantne küsimus, on nüüd möödapääsmatult tähtis. Teatriajalugu peab olema endisega võrreldes teadlikum oma eelarvamustest ja implikatsioonidest, unustamata sealjuures traditsioonilise allikakriitika vajalikkust.

**Eesti teater ja kultuur väljendusid 1940-1985 konteksti kaudu, kus sõnum peitus ridade vahel. Lääne inimesed seda ei mõistnud. Ütle oma artiklis, et Soomeski oli selliseid peidetud ideid, mida nähti müütide abil.**

Neid sõnumeid mõisteti küll, Läänes kujutati valdavalt siiski ette seda surutist, milles ida pool elati. Mrožeki, Örkény ja teiste metafoorid olid täiesti mõistetavad. Ainult seetõttu, et vasakpoolus on tähendanud Läänes alati opositsiooni, tahtsid paljud intellektuaalid nõukogude süsteemist siiski lõpuni head uskuda. Minu kogemus Eestist on pärit 1983. aastast, mil kõik nähtud etendused olid juba dekodeeritavad varjatud rahvustunde manifestina, sellest hoolimata, et konkreetseid vihjeid võoras teadagi ei tabanud. Igaüks nägin siis "Vaimude tundi Jannseni tänaval" ja "Sommeri aeda". Muidugi leidsu kogu aeg selliseid üksikuid kultuurisaadikuid, kes Soomes põhimõtteliselt levitasid teadmisi Eesti kohta.

Aga on meilgi sõjajärgseil aastail teatris olnud peidetud sõnumeid, see ongi üks meie teatriloo uurimata valdkondi - vaimne, sise-mine opositsioon Kekkoni aja (1956-1981) kulsside taga. Selles mõttes leidub Kekkoni ajal etendusi ja nähtusi, milles rahvas teatri kaudu väljendab neid tundeid, mis muus avalikkuses olid ebasoovitavad. Rühma, kes neist asjust kõige vähem huvitatud oli, kuulus siiski enamik meie nooremast kultuurirahvast (n-ö suured vanuserühmad ehk sõja järel sündinud), kes - soomlaste sõjatrauma-

de tõttu - 1970. aastate algul ainulaadsel viisil vandusid truudust Brežnevi Nõukogude Liidule ja sotsialismile. Nende innukas, naiivne soov silmi sulgeda ja eitada N Liidu tegelikkust, rääkimata eestlaste saatusest, on meie kultuuri suur tume plekk. On paradoksaalne, et samal ajal kui Jaan Toominga halastamatult illusioonivabad lavastused elavdasid eesti kultuurielu, rüütati meil rahvapärimsu teatris nagu mujalgi optimistlikuks ja kauniks, päikeseliseks ja helgeks, selliseks, mis teil oli ametliku suunana juba piisavalt tolmu kogunud. Meie kultuuris toimis folkloristika teraapiana - criti kiire linnastumise ajal.

1970. aastail ei oleks Soomes ükski noor teatritegija tahtnud teada, et eesti eakaaslased parasjagu kohutavat ahistust ja lootusetu pettumust välja valavad ning lähtuvad liialt nii "irratsioonalseist vahendest" nagu Grotowski ja šamanism. Meil olid Brecht ja Gorki samal ajal ratsionaalse ja progressiivse teatri eeskujud. Soome teatris on aeg, mis just oma moraalsete ja eetiliste küsimuste tõttu nõuab ausate meenutuste ja uue allikmaterjali kõrvale nüüd ka julgeid ja mitte liialt asja sees olnute tehtud analüüse. 1980. aastatel hakkas olukord muutuma, Kekkone ni ajastu lõppes ja järgmine noor põlvkond hülgas stalinismi. Hiljutises 1980. aastate teatris oli meil väga vähe optimismi.

Missugune on olnud teatriloo koht Soomes ja milline see on praegu?

Teatriajalugu on meil olnud lähikohtedelt rahvuslik: lugu, mis kulgeb raskustelt võitudele. Teatri argipäev jäeti kõrvale; pühalikud hetked, klassikalavastused ja suured rollid oli see Suur Saaga. Lisandus ka teine Suur Saaga, selle kangelaseks oli "rahvas", kelle keskel teater sündis. Praktiliselt tähendas see XIX sajandi lõpu rahvuslike ühenduste juhitud haridusprojekti, mille teatrinägemus öeldi olevat võidule pääsenud 1970. aastail. 1966. aastat on meil peetud pöördepunktiks peamiselt Kalle Holmbere ja tema õpilaste läbimurde tõttu. See põlvkond on mõjutanud ka tõlgendusi sellest ajast, mille kohaselt varem ei olnud teatris midagi head, aga pärast meid või vähemalt meie ja meie kaaslaste tehtud teater oli alati hea - kui veidi liialdades väljendada. Noorima põlvkonna esindajaile on just see tõde üks neist meie "ametlikest tõdedest", mida tuleks revideerida. Selle tõttu teatrilugu ja selle uued paradigmad, millele oma kirjutises viitan, eeldavad enam nähtuste vaatlemist kontekstis ja teatri mõistmist erinevate elanikerühmade sotsiaalsete ja kultuuriliste ootuste täitjana.

Mida saab teatrilugu neist asjust elustada?

Seda, mida selle kirjutaja neist mõistab. [---] Elustada ei saa teisiti kui kirjeldades objekti kohta kõike, mis uurijale tundub relevantena. Minu nimetamine teoretikuks on muidugi natuke liig maal, kus töötab Juri

Lotman. Minule on alati olnud tähtis side praktilise teatriga. Olen meeleldi seotud akadeemiliste ringkondade ja uurijatega, aga see nõuab vastukaaluks ka suhtlemist teatritegijatega. Praegu õpetan nii teatriteaduse õppijaid Helsingi ülikoolis kui ka näitlejaõpilasi teatrikoolis (*Teatterikorkeakoulu*) ja Tampere ülikooli lavakunstkateedris. Näitlejatele õpetan üldist teatriajalugu, ülikoolis teatriteaduse aluseid. Kõigis ülikoolides, kus draamakirjandust ja teatriteadust õpetatakse, Helsingis, Tampere ja Turus, on õppejõude vähe. Varasemal aastail ei teinud need kateedrid ka koostööd ja pealegi puudus kontakt teatrikooliga. Nüüd on õnneks olukord täiesti teine. Seda värskendab veel asjaolu, et teatrikoolis (ehk ametikoolis) tehakse samuti uurimistööd, mis, tõi küll, keskendub rohkem elukutse praktilistele probleemidele. Tundekond on jälle 1980. aastate teatriavangardi ajal elavnenu ja seetõttu väga huvitav teatriuurimise teooria ja filosoofiast. Aga ka teatriaaloo kirjutamise kohta käiv eelarvamus on taandunud, sest mõistetakse, et teatriteooria ja ajalugu on tihedalt seotud. Ise olen varem uurinud Jouko Turka lavastusi, aga viimasel ajal olen kirjutanud väitekirja 1960. aastate soome teatrist üldise linnastumise taustal - õieti just seda käsitleb eelnev kirjutiski.

Küsinud REIN HEINSALU

Tõlkinud GIINA KASKLA

## GIDON KREMER

sündis 1947. aastal  
Riias, õppis Riia  
Muusikakeskkoolis  
Voldemars  
Sturestepsi klassis  
ning Moskva  
Konservatooriumis  
David Oistrahhi  
juures. Ta on  
võitnud Paganini  
konkursi Genuas  
(1969) ja Tšaikovski  
konkursi Moskvas  
(1970) ning teinud  
koostööd tänapäeva  
kuulsaimate  
heliloojate ja  
interpretidega.  
Alates 1979. aastast  
tegutseb GK  
peamiselt  
Lääne-Euroopas ja  
Ameerikas.



# GIDON KREMER, MEIE AJA KUNSTNIK

Vaevalt et praegu leidub teist viiuldajat, kelle tõlgendustes kumaksid meie aja hõõgniidid nii valusalt, nii läbitungivalt kui Gidon Kremeril: igavikulis-pülki teoseid ja traditsioone valgustatakse uut moodi, üllatavalt ja äratavalt. "Meie ohtlikemad eelarvamused võimutsevad meis endis meie endi vastu. Neist väbaneda tähendab luua," arvab musikaalne esteet Hugo von Hofmannsthal. Gidon Kremer on suutnud olla sõltumatu vaimuga loov muusik.

Pärast kolmeteist aastat viibis Gidon Kremer mai lõpul taas Tallinnas, esitades orkestrite festivalil Beethoveni Viiulikontserdi ja Schnittke Concerto grosso nr 5 koos "Bambergi Sümfoniikutega". Intervjuuks võisime kulutada täpselt nii palju aega, kui kaua kestis Beethoveni Seitsmes sümfonia. Asja oli kõlanud Beethoveni kontsert - Kremeri interpretatsioon tekitas publikus poleemikat nagu ikka -, solist näis olevat üpris kurnatud, nii et isegi ta armastusväärne

leebus ei jaksanud varjata tüdimust. Küsige, aga minu maailm on niikuinti tabamatu - alates Riia rootsi-saksa-juudi päritolust, Moskva-aegsetest konkurssidest ja Moskva-kodust, abieludest ja ärasõidust ning lõpetades minu sõpradega ja Pariisi ja New Yorgiga, kus teie ju pole käinud.

Ma olen tõepoolest väsinud. Sel nädalal oli meil iga päev kontsert, pluss veel reisiimine. Aina need kaks kava.

Ülehomme mängite Schnittket juba Prahast.

Sõidan kohe Tallinnast Peterburi kaudu Prahasse. Loomulikult on niisugune graafik liiga tihe. Ent ma ei suutnud vastu panna kiusatusele tulla kolme Balti riiki. Oleksin võinud mängida Tallinnas ainult ühel kontserdil, aga ma mõtlesin, et kui ma siin juba olen, siis mängin kahel. See hooaeg oli üldse väga pingeline, õnneks saan pärast 20. juulit mõned kuud puhata.

Mida te siis ette võtate?

Meelsamini reisisin neisse paigusse, kuhu ma viiuliga esinema ei lähe: Vaikse ookeani lõunaossa või põhjapoolusele... Lõpude lõpuks on mõnus ka lihtsalt kodus olla.

Gidon Kremer "Estonia" kontserdisaalis esinemas koos "Bambergi Sümfoniikutega", dirigent Christoph Eschenbach.

K. Suure foto



Teie kodu on praegu Pariisis. Ometigi olete väga tihedalt seotud saksa kultuuriga.

Mu ema elab Münchenis ja Austrias Lockenhausis toimub minu kammerfestival. Esinen sageli Saksamaal, kuid mind kui kunstnikku kütkestab Pariis rohkem. Mulle lihtsalt meeldib Pariis. Tegelikult elasin Pariisis juba aastate eest, vahepeal olin New Yorgis ja Šveitsis. Eelmisel aastal naasin Pariisi.

Eesti publik tunneb ja armastab teid juba kaua aega.

Esimest korda esinesin Eestis täpselt kaksikümne aastat tagasi, mängisime koos Jüri Gerretziga. Käisin siin varemgi, kooli ajal. Muide, vanaema elas enne Teist maailmasõda mõnda aega Eestis. Mulle meeldib Tallinn. Mul on olnud head sidemed Andres Mustoneni ja eriti Arvo Pärtiga. "Tabula rasa" esiettekannet toimus ju 1977. aastal siin, nüüdseks oleme seda kogu maailmas mänginud. Kahju, et Arvo Pärt pole tück aega kammermuusikat kirjutanud. Meil on olnud sellest juttu, ma loodan, et ühel heal päeval ulatab ta mulle midagi. Kui sain "Tabula rasa" partituuri, olin üllatunud, et kõik näeb nii lihtne välja. Aga tegelikult... Tajusin mõistagi kohe teose omapära, hiljem imetlesin selle transparentset ja täpset instrumentsiooni. See, et Arvol on nii austajaid kui ka taunijaid, on normaalne ja terve nähtus. Mulle tundub, et Arvo käib oma teed väga teadlikult. Ta on ju oma elu jooksul stiili muutnud, mõned aastad enne "Tabulat..." oli

ka drastiline pööre. Tõeliselt loomingulistel inimestena peame olema valmis muutusteks. Hindan kunstnikus kõige rohkem väljenduse ausust. Olen veendunud, et Arvo ei lange kiusatusse spekuloida teatud emotsioonidega.

*JÜRI GERRETZ: Leidub neid, kes ei suuda Gidon Kremeri isiksust omaks võtta. Kunagistel NL-aegadel olevat kujunenud nii, et Armeenias olid tal tihtijad saalid ja Eestis nagu mujalgi Baltikumis alati täissaalid.*

*Mäletan Kremerit sellest ajast, kui ta umbes 14-aastase imelapsena esines Moskvas. Meelde jäi Paganini Neljas kapriis. Ta mäng oli tollal risti vastupidi korraliku viiulikooli nõuetele, lisaks veel ka meeletult kiirete tempode ja omalaadse fraseerimisega.*

*Moskvas Oistrahli juures õppides muutus ta mängulaad õigemaks ja siledamaks. Teravad nurgad nihuti küll maha, aga originaalsus, traditsioonide pea peale pööramine jäid alles. Ta otsis alati värsked tuuli, esitades Gubaidulinat ja teisi Moskva avangardiste ning ka Pärti.*

*Mängisime koos temaga Vivaldi Kontserti kahele viiulile Tartus ülikooli aulas. Kontserdist hoopis eredamalt piisib mu mälus meie teekond Tartusse, Kremeri vaimukus ja üleolek ükskõik missugusest elusituatsioonist.*

*ANDRES MUSTONEN: Esimest korda kuulsin Gidon Kremerit Tallinnas, kui ta tuden-*

*Gidon Kremer ja Andres Mustonen.*



gina valmistus niingiks suuremaks esinemiseks. Sattusin kuulama ka seda siiani ületamatut Tsai-kovski konkurssi, kus osalesid Gidon Kremer, Tatjana Grindenko, Vladimir Spivakov -kogu kuuluste seltskond. Nähtavasti pidi Kremer võidu peale mängima: ta oli nagu teisel pool elu. Sarm ja tohutu võlu tulid ilmsiks hiljem, kontsertidel.

Teie tihedam lävimine algas 1978. aastal esimest varase ja nüüdismuusika festivali ette valmistades?

Koos esinesime vähe, aga vaimne kontakt oli tõesti tugev. Olin festivali üks eestvedajatest. Pärt seadis ekstra selleks ürituseks oma teose "Fratres" viiulile ja vanade pillide ansamblile, pidades silmas Kremerit ja "Hortus Musicust". Pärt ei tundnud siis viiulit, ta kirjutas küllalt teoreetiliselt, nii et partii jättis peaaegu mängimatu mulje. Kremer ei olnud seda eriti harjutanud, aga ta haaras uut materjali, ideed väga kiiresti. Unustamatu hetk! Üks huvitav seik, mis näitab tema väärikust ja professionaalsust: parasjagu teliti orkestriga proovi, kohalikud telemehed siblesid ringi, valmistuti filmimiseks. Siis tekkis mingi tõrge, Kremer oli häiritud. Telemehed teatasid: "Meie oleme professionaalid!" Kremer vastas: "Ja tože!" Pärast seda tuli telemeelel lähikuda. Kremer teab, mida ta tahab ja mida teeb, ta oskab hinnata oma väärtust. See pole andke-andeks-olek.

Täiesti omaette teema on Kremer ja nüüdismuusika. Tavaliselt jääb klassikalistele viiuldajatele, ka väga headele, uus muusika võõraks. Aga Kremer mängib seda nii entusiastlikult ja vaimuga, et vaatamata sellele, mida arvatakse teosest muusikaajaloos, on ta sel hetkel suursündmus. Niisugust erksust, pidevat valmisolekut ja haaramiskirust leidub väga vähestel interpreetidel. Kremer on päritolult ballilane, aga siin Balti regioonis küll pinnast selleks ei ole.

Peale Nono, Berio, Pärdi, Schnittke ja paljude-paljude teiste teoste on teie kavades ka XX sajandi tundmatuid klassikuid, nagu Arthur Lourié.

Mais möödus sada aastat Lourié sünnist. Kavatsen teha tema muusika festivali Kölnis ja Peterburis. Viimases küll mitte täies ulatuses: väiksem osa, kammermuusika, "transportitakse" juunis Peterburi. Novembris toimub seal tõenäoliselt kontsert Lourié vaimulikust koorimuusikast.

Kuidas te avastasite Lourié?

Täiesti juhuslikult, lihtsalt "komistasin" ühele tema üpris tähtsusetule teosele, mis oli väga meisterlikult komponeeritud. Otsisin materjali raamatukogudest, küsisin tuttavalte ja võõrastelt. Oigupoolest leidsin päris palju. 1920. ja 1930. aastatel oli Lourié ju

Gidon Kremer 29. mail 1992 Tallinna lennujaamas. Auto tagaistmel viiuldaja ema ning impressaario, prof Johannes Paulseni poeg Reinhard Paulsen.



väga tunnustatud kunstnik, tema töid dirigeerisid Mengelberg, Ansermet, Munch, Stokowski, Kussevitsky. Enne Teist maailmasõda emigreeris ta Ameerikasse, seal ei osatud teda hinnata. Lourié elu viimased aastakümned olid kurvad, ta suri vaese ja unustatuna. Minu arvates on ta näide heliloojast, kes ei lähe kompromissile selle nimel, et kuulsaks saada ja efektset muusikat kirjutada. Lourié ei olnud avangardist niisuguses mõttes, nagu pärast uut Wiener koolkonda oodati. Tema kui väga uskliku katooliiklase vokaalmuusika on instrumentaalteostest ehk veenvamgi. Lourié oli eelkõige väga venelik helilooja, arendades Mussorgski ja Rimski-Korsakovi traditsiooni edasi meie aastasaja vahenditega. Selles suhtes võiks leida sarnasust Stravinski, Prokofjevi, Britteni ja Ivesiga. Lourié juurdub vene muusikas ja ...Gesualdo loomungus.

**Kas teile meeldib Gesualdo?**

Jaa, väga.

Carlo Gesualdo, Shakespeare'i eakaaslane, peegeldab muutusi XVI - XVII sajandi vahetuse kunstitunnetuses dramaatiliselt ja samas nautlevalt. Kas ka praegu on mingi perioodi lõpufaas?

Lõpp - see on rohkem mingi kunstlik sümbol. Kõik areneb ju edasi. Egiptuse püramiide vaadates mõtled: mu Jumal, kakssada-kolmsada aastat klassikalist muusikat on nendega võrreldes ainult üks silmapilk. Arvan, et muusika leiab alati uusi vahendeid

väljendamaks seda, mis inimest puudutab. Oht ei seisne selles, et muusika end ammendaks, vaid hoopis muus: inimesed otsivad kergemaid teid, annavad järele paljudele kiusatustele, eriti materialistliku mõtlemise kiusatusele. See on meie sajandi haigus. Aga ehk saab võimalikuks vaimne uuenumine.

**Kas te olete idealist?**

Kindlasti.

Mul tekkis koolipõlves mingi jonnakas väärmulje, et virtuoosid sarnanevad akrobaatidega ja on üpris rumalad inimesed. Teie esinemised kummutasid selle arvamuse.

Pean teile tunnustama - mitte et ma oleksin iseendast üliheal arvamusel, aga ma püüan nii vähe kui võimalik kuulata viiulimängu, sest see on väga väsitav. Kuulan meeeldi klaveri- ja orkestrimuusikat, oopeleid. Lähen pigem head teatrietendust või filmi vaatama, kui kellegi viiuliõhtule. Mul ei ole midagi kolleegide vastu, aga ma olen ise koos viiuliga üles kasvanud ja ka kokku kasvanud, mulle piisab sellest. Ma ei arva, et musitseerimine on ainult intellektuaalne protsess. Ent mõttetu tundlemine on sama suur oht kui tundeta mõtlemine. Need kaks külge peavad koos kasvama, kõige paremini kasvatab neid läbikäidud, läbikannatatud elukogemus.

*JÜRI GERRETZ: Heinrich Wilhelm Ernstil on tiliraske virtuoospala "Erlkönig" Schuberti*





T. Huigi fotod

laulu järgi. Vähesed tulevad sellega toime. Kord Moskvas Kremerile külla minnes kuulasin tiikk aega ukse taga, millise tehnilise täiuslikkusega ta seda mängis, millise kergusega ületas karisid. "Lugesin lehest niisama oma lõbuku," vastas Kremer minu imetlussõnadele. Kahju, et ta pole seda avalikkuses esitanud.

Moskva ajal oli meil kaks iidolit, ja need ei olnud Kagan, Krõssa ega Kremer, vaid Jean Ter-Mergerian ja Vladimir Lantsman. Paraku on nad nüüd unustusse vajunud. Lantsman oli Juri Jankelevitši lemmikõpilane, peaaegu et poja eest; saavutas I viiuldajate konkursil Montreais esikoha.

Minu suurim Kremeri-elamus pärineb ühelt ta viimastest esinemistest Leningradis eme tema lahkumist NL-ist. Ta oli kujunenud küpseks muusikuks. Kavast seisis kolm viiulikontserti: Beethoveni, Glazunovi ja Schnittke oma. Iga teost interpreteeris ta täiesti isemoodi. Eriti üllatavalt mõjus romantiline Glazunovi tõlgendus. Teadsin Kremerit ju originaalse ja targa viiuldajana, kes peaga leidis lahenduse asjadele, millele sidames ja langes polnud ruumi. Kui ta hiljuti taas Moskvas esinedes mängis Marta Argerichiga Schumann'i Sonaati a-moll, siis püüdis ta seda minu

meelest üleliia romantiseerida, see ei lähtunud vabalt ja loomulikult temast endast.

Igas lapses on varjul uskumatuid võimalusi, mida vanemad ja õpetajad kahjuks sageli alla suruvad. Oleks hea, kui neist võimalustest rohkem hoolitaks ja lapsele tema individuaalsus alles jäetaks.

Kuidas oli teie noorpõlves?

Jumal tänatud, olin piisavalt tugev. Muidugi leidus koolis ja konservatooriumis mõndagi, mis piiras ja mille eest pidi ennast kaitsma. Tuli vaimselt valvel olla ja sisejõule toetuda. Neilt, kes sobitasid end sellega, mida nõuti, rööviti nende oma tec. Tsiteeriksin Einsteini: kõik, mida ma olen saavutanud, olen saavutanud koolist hoolimata. Ent olgu kohe öeldud, et mind rikastasid tohutult tunnid David Oistrachi ja tema assistendi Pjotr Bondarenko juures. Moskvas oli väga tugev viiulimängu traditsioon. Lugesin hiljuti ühest Mihhail Rommi artiklist, et võimalus olla koos andekate inimestega samas töökojas mõjub juba iseenesest inspireerivalt. Kliima, vastastikku impulsside andmine mängib väga suurt rolli, ja selline kliima meil Moskvas tollal ka valitses.

Te loete palju.

Loen kahjuks tunduvalt vähem, kui tahaksin. Üks viimaseid tugevaid elamusi oli Ingmar Bergmani "Laterna magica". Mind köidab maalikunst, film, teater. Hea mulje jäi Robert Altmani filmist "Mängur", kuigi ma ameerika filmikunsti eriti ei armasta. Aga see film oli tehtud Hollywoody vastu. Film võlub mind kui dünaamilise kunsti võimulus.

Elu iseenesest on väga dünaamiline nähtus, kuigi me võime elu üle filosofeerida. Elu saab ka vaadelda ja kirjeldada, mõnel õnnestubki see paremini kui ise dünaamiliselt elada.

Beethoveni Viiulikontsert ja Kolmikontsert on üllatavalt lüüriksed...

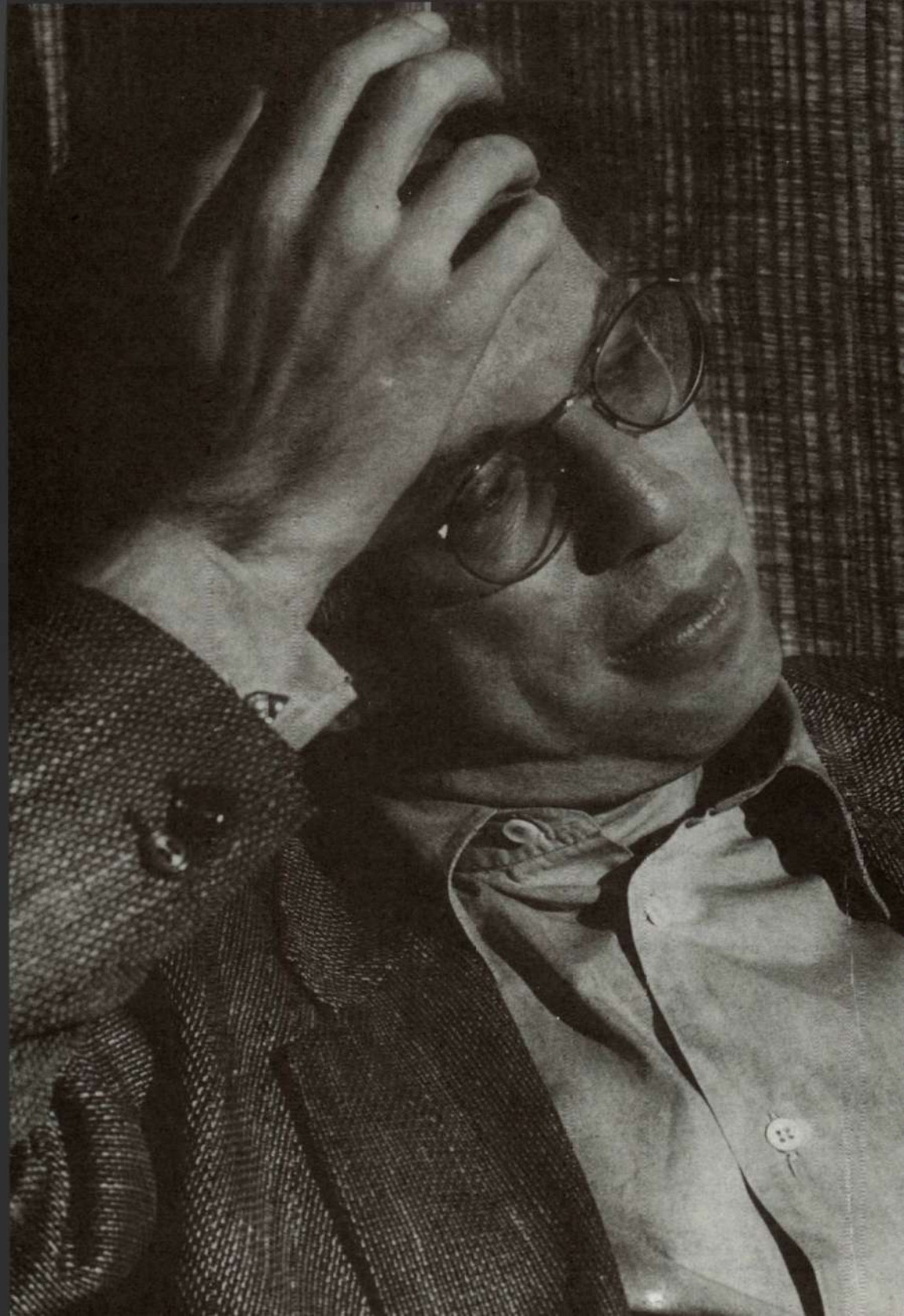
...nagu ka Neljas klaverikontsert. Viiulikontsert on imeksandav teos, täiuslikkuseni on jõutud nii lihtsate vahenditega... Nagu vanade meistrite maalidel ja Kafka jutustus-tes.

Schnittke kadents oli just mäng ajaga, talle tunnuslik: vilksatasid fragmendid Brahmsi, Bergi, Šostakovitši viiulikontsertidest...

... ja ka Bartókist. Kadents on üles ehitatud nagu kell: Beethoveni teose rütmilisest ja temaatilisest tuumast tuletatud motiiv tiksus alguspunktist, Beethovenist, kaugemale ja jõuab siis tema juurde jälle tagasi. Väga julge idee!

Schnittke Concerto grosso, mida homme mängin, on öieti kontsert viiulile ja nähtamata pianistile. Võtsin kolleegi Vadim Sahharovi kaasa klaveripartiid mängima. Esitettekannet oli aasta tagasi Carnegie Hall'is. Nüüd on teos ka salvestatud, orkestriks Wiener Fil-





harmoonikud Christoph von Dohnányi dirigeerimisel. Sama orkestriga plaadistasin äsja Philip Glassi Viuliloktserdi. Pariisis ja Londonis soleserin Bergi Viuliloktserdis ja Kammerkontserdis, viimases koos Oleg Maisenbergiga. Juhatas Esa-Pekka Salonen.

Peale Maisenbergi on teie ansamblipartnerite seas olnud Marta Argerich, Valeri Afanasjev, Andrés Schiff...

Mul on väga raske töötada koos inimestega, kes arvavad end olevat isiksused, aga tegelikult pole. Siis juhtub ikka nii, et sõideme asjade pärast, mille pärast ei tohiks sõida. Tõeline isiksus respektteerib kaaslast.

Valeri Afanasjev on meil üpris tundmatu kuhu - nii pianistina kui ka inglise ja prantsuse keeles kirjutava kirjanikuna.

Kuuest valminud romaanist on Afanasjev avaldanud kaks. Need on väga komplitseeritud teosed. Jääb üle üksnes imestada, et muusik võib olla nii mitmekülgne.

Tegime temaga tõlgenduseksperimenti. Salvastasime Brahmsi viulisonaadid, ühest sonaadist andsime kaks erisugust interpretatsiooni. Paraku ei toetanud plaadifirma nende ideed, otsustati ikka ühe variandi kasuks.

Lockenhausi festivali iseloomustatakse vahel tiitliga "Kremer ja ta sõbrad". Nii et Kremer ja Afanasjev, Sahharov, Maisenberg, Andrés Schiff, Heinrich Schiff, Tatjana Grindenko, Karine Georgian, Hélène Grimaud, Isabelle van Keulen, Irena Grafenauer jt. Kes on Josef Herowitsch?

Josef Herowitsch on Lockenhausi preester, suur muusikaarmastaja, selle festivali algataja. Ta on suutnud panna kogu küla festivali huvides tegutsema. Meie festival on üsna tavatu: honorari ei maksta, sest me ei muretse sissetuleku pärast - niikuinii oleme välja müüdnud. Rahast piisab, et kuldsid katta. Me ei sõltu pressist, avalikkusest. Lõpetasin hiljuti ligi kaks aastat kestnud suure töö - üheteistkümnest CD-st koosneva seeria "Lockenhaus Edition".

Sel suvel toimub juba üheteistkümnest festival, peategelasteks Schubert ja Sostakovič. Mis on nende muusikas ühis?

Ma arvan, et olemata sarnased, leidub Schubertil ja Sostakovičil kokkupuutepunkte traagilises dimensioonis, mingil määral ehk ka lõbususes. Nii nagu Schuberti muusika kajastab XIX sajandi konflikte, peegeldab Sostakovič XX sajandit, ja seda eriti orna viimasel loomeperioodil. Aga ka varem - avastasin enda jaoks nüüd tema varasemad kvartetid. Need on küll palju lihtsamad Schuberti esimestest kvartetidest, aga lõpuks ilmneb selleski žanris meistri suurus. Liitati elas Sostakovič ju tope! nii kaua kui Schubert.

Vahest seob nende muusikat ka detaili- ja nüansitundlikkus? Nagu Mozartil.

Kindlasti.

Teie koostöö Nikolaus Harnoncourt'iga algas Mozartist?

Jaa, Mozarti "Sinfonia concertante" esitamisest. Aldipartiid mängis Kim Kashkashian.

Tänast Beethoveni tõlgendust kuulates mõtlesin, et vahest nõudnuks see just Harnoncourt'i-sugust dirigenti...

Juulis kavatsemegi koos Harnoncourt'iga teha Beethoveni Viuliloktserdi! Ent ka muusitseerimine koos Christoph Eschenbachiga ja "Bambergi Sümfooniikutega" rõõmustas mind väga. Muidugi, Harnoncourt'i-variant ei rõõmusta mind põrmugi vähem... Ta sai just valmis Beethoveni sümfooniade fantastilise salvestuse.

Teie ja Harnoncourt'i interpreteerimislaadis on midagi põhinõuetelisel sarnast: artikulat-siooni, kõnepärasuse rõhutamine...

Harnoncourt on väga ärgas muusik. Ta söandab vastutuse enda peale võtta. Ka see lähendab teda mulle.

ANDRES MUSTONEN: Minu arvates seisnes maikuuse orkestrisaria väärtus tegelikult selles, et kõlas niisugune Beethoveni Viuliloktserdi. Beethoveni Seitsmenda sümfoonia esitus "Bambergi Sümfooniikutel" vastas tavalisele Euroopa tasemele. Aga Kremeri toonikasiluse filigraansus oli midagi erakordset. Kui saaks panna ka orkestri nii mängima, milline fantastiline talenus sel oleks! Aga kust võtta niisugust dirigenti? Ma ei tea, kui paljudega on Kremeril tõelist mõttekaaslast.

On olemas igasuguseid inimesi ja igasuguseid kunstnikke. Nii nagu loias maailmaski: ühed teevad igapäevast tööd, teised sellega leiba ja võivad seda teha hästi, teised üritavad leha kunstii. Aga loomand on inimesed, kes on sellest kõigest tegelikult juba üle. Viuldaja ja kunstikuna on Kremer üle nendest kriteeriumidest, et arutada, kas ta mängib hästi või halvasti. Mäletan, kui Herbert von Karajan ütles, et peab Kremerit viuldajaks number üks, hakkasid lehemehed kole haukuma: kas ta ikka on esimene. Kui me siin oma regioonis hakkame arutama, kas Kremer on hea või halb, näitab see suurt provintslikkust.

Erielus jääb kriteeriumidest väljapoole. Eri-liseks teeb Gidon Kremeri elukõige see, et tema käes on viul nagu hinge jätk. Seda kuuleb instrumentalistilt väga harva, pigem on lauljad need, kes suudavad meis midagi puudutada. Instrumentaalmuusika võib olla väga hästi ette kantud, nõuded täidetud, aga miski puudub... Kremeril on see miski olemas, ükskõik kas Helsingis, Stockholmis, Münchenis, Tallinnas või Pariisis esin-des.

Alati leidub inimesi, kes imiteerivad. Ent ma loodan, et suur erand - tõeline interpretatsioon - ei sure välja. Imitatsioon väsitab mind, interpretatsioon väimustab.

Küsimusi esitas KRISTEL PAPPEL

## AGA

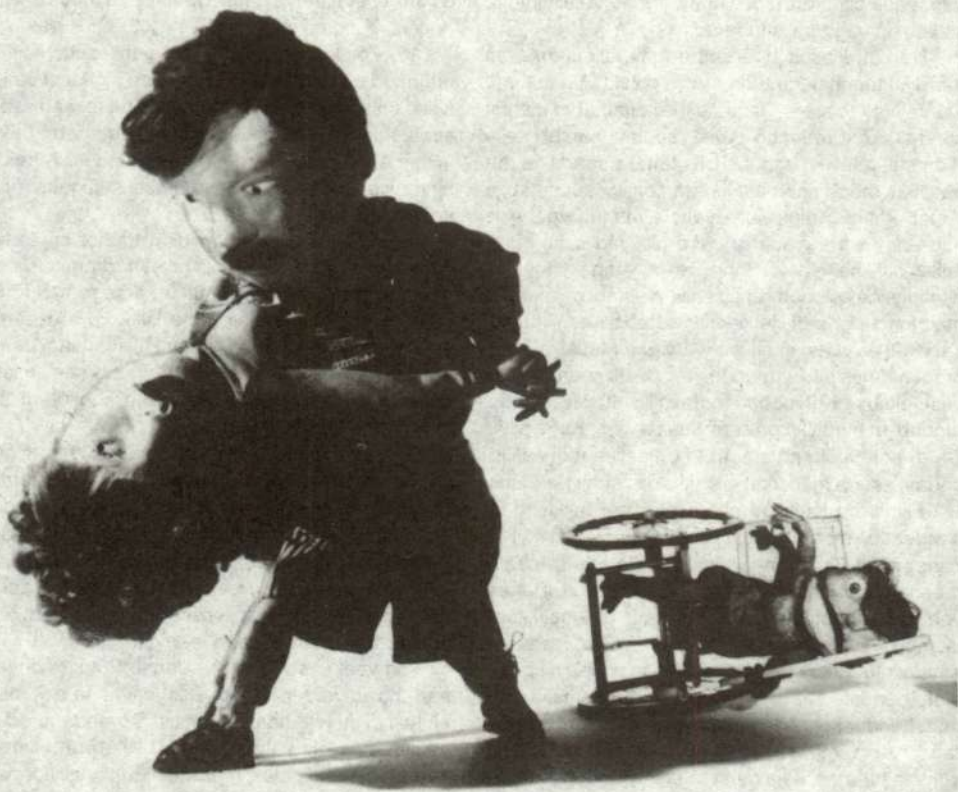
**"VENNAD JA ÕED"**. Stsenarist, režissöör ja operaator **Janno Põldma**, kunstnik-lavastaja **Riho Unt**, helilooja **Sven Grünberg**, helioperaator **Ülo Saar**, monteeriija **Irja Määr**. 285,8 m (1 osa), värviiline. "Tallinnfilm", 1991.

Mõnikord tundub elu üleütle mata nārune. Läbi udu igatsevalt tulevikk u kiigates ei jää silma muud, kui vaid sünkjashallid kõuepilved, mille taga justkui ei olekski enam lootust. Siis on elult mask maha võetud, mingis mõttes võltsi naeratuse varjust ilmub nähtavale idioodigrimass, nn tegelikkus ise, silmad ühemõtteliselt kõõritamas lähima seeliku alla, mille varjust just sel puhul ei aimu muinasjutuprintsessi säravvalges sukas õrnuke jalg, vaid rasvavoltidest lainetav sinkjas tädikints - indleva looma magusalt haisev liha. Siis ei ole armastus, siis on tung. Siis

võib häbenemata peolauas peeru lasta - sest Janno Põldma ei lase ei õdesid ega vendi oma nukufilmis "Vennad ja õed" kristallnõude ligi, ta annab neile mollist ette.

Võib vaielda selle üle. Kas ta vaatab neid kõrvalt? Kui oleks nii, et autor on tõmmanud ilmse lahutava joone filmis elutsevate idiootide, debiillikute, Downi-tõbiste ja enda vahele - mina/nemad või siis rahvas(vaataja)/tema, siis võiks J. Põldma kohutusse kaevata näiteks minu või sinu au jne solvamise pärast. Ta oleks ennast teistest elu tegelastest pisut paremaks pidav, ennast enam inimeseks arvav autor, kes lubab endale nukkude mõnitamist - ta suhtub neisse irooniliselt, jälgib kõrvalt kurja nae-

*"Vennad ja õed", 1991. Režissöör Janno Põldma. Kaadrid nukufilmist.*





ratusega, olles ise kõikvägev jumal-nukuliigutaja, kellele on väga palju lubatud.

Nad on klassis, tõeliselt eriliste, silmatorkavalt debiiliku tunnustega tüdrukud ja poisid. Algab tund. Õpetaja tuleb sisse. Ta näiteks sikutab ühte olendit kõrvast, kõrv rebeneb peast, õpetaja surkab selle rõõmsalt päeviku vahele. Üks tahaks saada lenduriks, üks tahab sportlaseks - ta poksi, suusatab ja tõstab kangid. Kõige selle vahele mahub veel - ei, mitte armastus - õde ja vend piiluvad salaja pilti, millel ollakse alasti. Suhe õe ja venna vahel on bioloogiline, stseeni esitusviis välistab n-õ kõrge-mad tunded. Kuid! Hetkeks ilmestab stseeni muusika, vaid viivuks imeilusana värviga. Muusika lisab mõtme, mis pildis puudub. Tegelikult suurepärase vastuoksus. Kui püüda omavõliliselt tõlgendada, tundub, et muusika on seal, kus on hing. Kuna pildis seda pole, võib arvata, et ta on selles mõttes illusoorne - seda muusikat ei saaks olla seal päris elus.

Filmis on leidlikud ebaloogilisusel tekkivad lahendused, mõtteuperpallid. Pilti uuriv silm kukub peast, jääb ükssilmne ülemus, kelle tühi silmaauk meenutab paberikuhjade taha kivistunud mehest veel kahte poolust - himu, st "madalat tegelikkust" ja muusikat, mida päriselt ei ole. Muidu saadab ametnik tüdruku peika sõjaväkke ja püüab nii pruuti alatult endale saada. Sest nad on vanemaks saanud. Lendur kukub lennukiga alla, sportlane suusatab. Kui viimaks täismeheks kasvanud peika, vuntsid nina all, sõjaväest tagasi tuleb, siis ta juba

oskab õpetajale vastata. Õpetaja võib surra. Ring on täis. Tund on lõppenud.

Kooipinkides konutavad vanakesed, kes on püüdnud või lootnud. Kuid need on algusest saadik sitika unistused mammutiks kasvada - ei saa saada seda, mida ei saa. Selles mõttes sarnaneb Põldma inimene tõuguga. Sven Grünbergi muusika heidab nii musta masendusse vaid hetkeks läigatava päikesekiire. Kurv.

Kuid on ka teine võimalus, et autor ei ole kõrvaltvaataja. Et ta on ise üks neist nõdrameelsetest, sama mängu osanik, ja nühib kärsaga moldi. Sel juhul pakub ta vaatajale oma isiklikku arusaamist enese clemisest maal. See on küll jumalata ja rõõmutu paik, kus siiski hetkei vilksatab see "miski", millest me vahest siiski tahaksime hoolida. Selles maailmas ei ole Mozartit.

Nii on ennegi kunsti tehtud. Silmatorkamiseks sobib just nimelt mingi ootamatult jälk arusaamine omaenda elust, see lubab vastava osavuse korral vormida niisugust kunsti, mis kindlasti vaatajat ükskõikseks ei jäta. "Ebanormaalsus" on suhteliselt lahe aine teose loomiseks. On ju tavaks saanud samastada kunstnikku ja psühhopaati, üks on teise eeldus. Saab küll nii raha teenida.

On veel üks võimalus - Janno Põldma on leidnud huvitavaid nägusid. Sest esimene asi, milles ei teki filmi vaadates kahtlust - vendade-õdede näoilmed ei ole välja mõeldud. Need on inimeste näod, vaimuhaigete grimassid. Erinevus normaal-sest?

Need näod ei suuda varjata, kõikvõimalikud meeleolumuutused, oiged, mõttealged on silmapilkselt loetavad, olendi silmanähtavalt tõsine punnitus mõjub kõrvaltvaatajale koomiliselt ja on selles mõttes huvitav. Ta on midagi inimese ja päris looma vahepealset. Kui näha midagi sellist arenguhälvetega laste lastekodus? Mis nad on? On nad huvitavad? Igal juhul ei lähe nad meelest. Nukufilmi režissööril on küll harukordne šanss - ta võib ju nad mängima panna. Igasugune seda laadi haige nuku osalemine Põldma poolt väljanuputatud ülivaimukates stseenides on juba iseenesest mõtteviis - suhtumine sellisesse olemisse.

Mina ei ütle midagi. Kunstnik võib teha, mis pähe tuleb, aga kuskil on need inimesed - siiski inimesed -, nad on olemas, elanud või elavad ja ei suuda kuidagi anda või mitte anda nõusolekut oma rollides esinemiseks. Alatasa filmides mängivad kääbused on vaid kehalt vildakad, nad teavad, mis nad teevad. Praegusel juhul on olukord mitmemõteline. Mida üldse võib?!

Muidugi ei oleks olnud vaja filmi liiga tihedaks ajada, sest esimesel korral on teda siiski raske jälgida, detailid kaovad silmist, kuid üldmulje ei kannata. Vähem trikke ja rohkem lugu. Kuid see on vist juba Priit Pärna halb mõju, animaatoritele näib vist

aina, et nad ei ole Pärnaga piisavalt võrdsed vaimutorkijad. Igaüks võiks teha rohkem oma filmi.

Muusika on Eesti filmi viimaste aegade parimaid. Ta on küll minimaalne, vaid üks meloodiajupp ja palju rütmi, kuid sellega on saavutatud rohkem kui teinekord sümfooniaorkestriga. Kõige ilusam on veepiisk. Muidu oleks lomp.

Muud ei saagi öelda. Peab vaid imetlema tegija(te) professionaalsust, "Vennad ja õed" on muidu igas suhtes kiiduväärt saavutus.

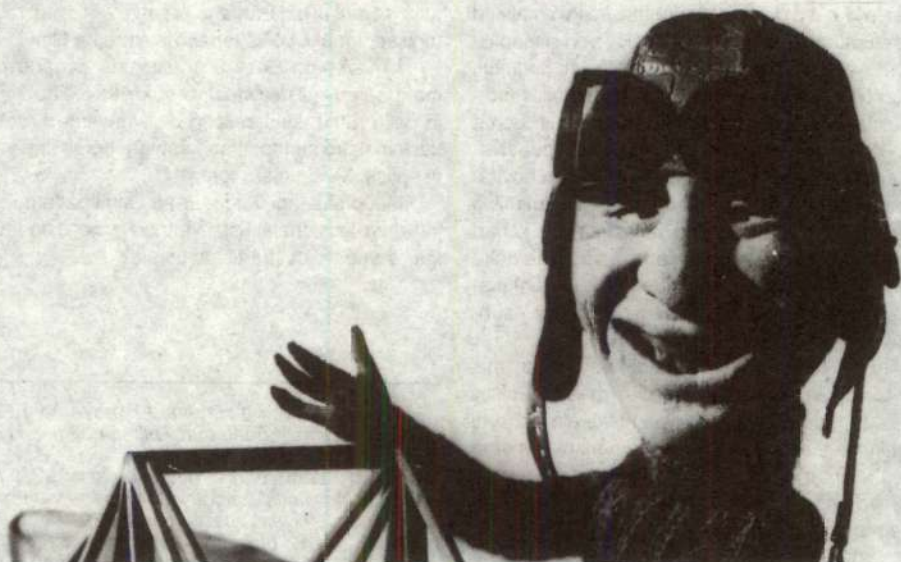
Aga.

---

JANNO PÕLDMA on sündinud 7. novembril 1950. aastal Tallinnas. Lõpetanud Tallinna 36. keskkooli. Pärast aastast tööd Noorsooteatris ning sõjaväe-teenistust Kaliningradis töötab alates 1973. aastast "Tallinnfilmis", algul joonisfilmide operaatori assistendina, hiljem operaatorina. 1991 debüteeris režissöörina nukufilmiga "Vennad ja õed", 1992 valmis teine nukufilm "Otto elu". J. Põldma on kirjutanud lasteraamatu "Džuudopoisid" ja näidendid "Poiss, kes ei tahtnud olla näitleja" ning "Teekond punktist A punkti B". Praegu lavastab Lembit Ulf-sak tema stsenaariumi järgi lastefilmi "Lammas all paremas nurgas". (Vaata ka TMK 1991, nr 1.)

---





## JANNO PÖLDMA FILMOGRAAFIA

1973 "Lend". (Operaatori assistent; rež: Rein Raamat.)  
 1973 "Värvipliatsid". (Operaatori assistent; rež: Avo Paistik.)  
 1974 "Värvilind". (Operaatori assistent; rež: Rein Raamat.)  
 1974 "Kilplased". (Operaatori assistent; rež: Rein Raamat.)  
 1974 "Täheke". (Operaatori assistent; rež: Avo Paistik.)  
 1975 "Rüblük". (Operaatori assistent; rež: Rein Raamat.)  
 1975 "Pisiasi". (Operaator; rež: Avo Paistik.)  
 1975 "Lugu jänesepojast". (Operaator; rež: Ando Keskküla.)  
 1976 "Lask". (Operaatori assistent; rež: Avo Paistik.)

*Janno Pöldma 1991. aasta novembris.*

*T. Huigi foto*



1976 "Kütt". (Operaatori assistent; rež: Rein Raamat.)  
 1976 "Jänes". (Operaatori assistent; rež: Ando Keskküla.)  
 1977 "Antennid jääs". (Operaatori assistent; rež: Rein Raamat.)  
 1977 "Pühapäev". (Operaator; rež: Avo Paistik.)  
 1977 "Kas maakera on ümmargune?" (Operaator; rež: Priit Pärn.)  
 1978 "Tolmuimeja". (Operaatori assistent; rež: Avo Paistik.)  
 1978 "Pöid". (Operaatori assistent; rež: Rein Raamat.)  
 1978 "Klaabu". (Operaator; rež: Avo Paistik.)  
 1979 "Oi, jänes, aita". (Operaator; rež: Rein Raidme.)  
 1979 "Teie nimi". (Operaator; rež: Rein Raidme.)  
 1979 "Klaabu, Nipi ja Tige Kala". (Operaator; rež: Avo Paistik.)  
 1979 "...ja teeb trikke". (Operaatori assistent; rež: Priit Pärn.)  
 1980 "Suur Tõll". (Operaator; rež: Rein Raamat.)  
 1981 "1+1+1". (Operaator; rež: Heiki Ernits, Valter Uusberg ja Mati Kütt.)  
 1981 "Klaabu kosmoses". (Operaator; rež: Avo Paistik.)  
 1982 "Põrgu". (Operaator; rež: Rein Raamat.)  
 1984 "Naksitrallid". (Operaator; rež: Avo Paistik.)  
 1984 "Aeg maha". (Operaator; rež: Priit Pärn.)  
 1985 "Hüpe". (Operaator; rež: Avo Paistik.)  
 1985 "Kerjus". (Operaator; rež: Rein Raamat.)  
 1986 "Ramseese memuaarid" II osa. (Operaator; rež: Heiki Ernits.)  
 1987 "Ramseese memuaarid" III osa. (Operaator; rež: Heiki Ernits.)  
 1987 "Eine murul". (Operaator; rež: Priit Pärn.)  
 1988 "Lend". (Operaator; rež: Avo Paistik.)  
 1988 "Kultuurimaja". (Operaator; rež: Riho Unt.)  
 1989 "Silmus". (Operaator; rež: Avo Paistik.)  
 1989 "Labürint". (Operaator; rež: Mati Kütt.)  
 1990 "Kilpkonnade lõppmäng". (Operaator; rež: Peep Pedmanson.)  
 1991 "Vennad ja õed". (Stsenarist, režissöör ja operaator.)  
 1992 "Hotell E". (Operaator; rež: Priit Pärn.)  
 1992 "Otto elu". (Stsenarist ja režissöör.)

S.T.

## MOZARTI VAIMU OTSIMAS

*"Arvatavasti on London Chamber Orchestra parim orkester, kes eales rockilaval mänginud." - Christopher Warren-Green.*

*Suurejoonelise etteastega lõpetasid Eesti tänavuse suurima rockfestivali kammerorkester Londonist ja rockgrupp Irimaalt. Kui meenutada paari kümnendi taguseid rockooperid, hilisemaid klassikatöötusi ning arukaid sümfooniaorkestrite ja rockbändide ühisteoseid, mida isegi siinmail on ette tulnud, siis ei tohiks see sündmus tunduda kuigi erandlik. Ent Euroopa vanima kammerorkestri liider, viiuldaja Christopher Warren-Green, tahab ennast näha erandlikuna, üksiku põikpäise võitlejana, kelle vastaseks on igandlikest traditsioonidest kerkinud, kindlusemüürina monoliitne ignorantsuse lohemadu.*

Tõsi, mõnel hetkel musitseerisid orkester ja bänd ka koos, kuid LCO peamine eesmärk oli mängida rockipublikule klassikalist muusikat. Mõnekümnetuhandelise rahvahulki leppis sellega heatahtlikult ja entusiastlikult kaasa elades, ning Vivaldi ja Mozart kohtasid peaaegu samasugust lärmakat hõiskekoori kui mõni tund varem esinenud Bob Geldof või eksootiline "Yothu Yindi". Oli see muusika puhtuse reetmine või kangelastegu? Kas inglased tegelesid enesereklaami või altruistliku missiooniga? Mine sa võta kinni, kui nii üks, teine kui ka kolmas ja neljas ei näi meid eriti puudutavat. Aga siiski.

Viimastel aastatel on klassikaline muusika jõudsalt esile trüginud. Plaadimüügid suurenevad, kontserdisaalid täituvad aina paremini, klassikaline muusika on komertsedetabelites edestanud isegi kuulsaid popstaare, sagenenud on kahe vastandpooluse põgusad liitumised. Asjaste olümpiamängude aegu meigi raadios ja TV-s sadu kordi kõlanud ooperidüiva Monsierrat Caballe võimsad lõõritused ja Freddy Mercury pingutatud hääleväristused kuuluvad sama nähtuse ääremaskele.

LCO külaskäik ja esinemine staadioni-kontserdiga võrreldavale auditoriumile näis pakkuvat suurepäraselt võimalust autoriteetsete arvamustega toetatud pilguheiduks klassikalise muusika võidukäigu telgitagustele. Asjade loomulikust kulgemisest veidi ette rutates tuleb siiski tunnistada, et katse ebaõnnestus.

### PRESSIKONVERENTS

Christopher Warren-Green istub keskel, otse mikrofoni ees. Teda ümbritsevad rockmuusikud iiri ansamblist "Hothouse Flowers", kes ei näi eriti kedagi huvitavat. Põhitähelepanu on koondunud võõrale alale tunginud "klassikule", kelle tähelepanu on omakorda koondunud oma käitumise õigustamisele.

"Me ei muuda muusikat. Me ei mängi *hooked on classics* laadis töötusi, vaid järgime täpselt nooti. Absoluutselt õige, et selle publikuga ja selle tehnoloogiaga, mida me antud juhul oleme sunnitud kasutama, on ääretult raske luua selle muusika puhtaid vorme. Aga... me peame kusagilt alustama. Sest uus muusika ei ole veel suuteline püsima jääma."

Christopher räägib enesekindlalt ja kiiresti, ise pidevalt vabandades, et kahjuks ei võimalda esinemiseni jäänud loetud minutid tal põhjalikumalt selgitada probleeme, mille lahkamiseks napiks tundidestki. Üks küsimus puudutab klassikatöötusi. Peab ta neid prostitutsiooniks või barjääride ületamiseks?

"Ei seda ega teist," kõlab vastus. "Tegelikult ma naudin klassikatöötusi, aga ei soovi neid ise esitada. LCO-ga tahame hakata rajama sildu uue muusika suunas, haarates mõjusid nii rockist kui ka klassikalisest muusikast, Bach ja Mozart kasutasid loomingu oma aja mõjusid, sama tegi Tšaikovski. Ja äkki keegi lõpetas selle. Keegi otsustas, et





muusikud peavad laval käituma vaoshoitult, neil peavad olema valged särgid ja ranged mustad ülikonnad."

Ta ei häbene LCO-d võrrelda rockbändiga. Igasuguse muusika olemuslik sarnasus olevat tõsiasi, mida ei saa salata. Muusika peab tabama emotsionaalset tõe, inimestes midagi tekitama. "Tähtis pole mitte kunsti definitsioon, vaid eesmärk."

See tähendab, et Christopher ei taha klassikalist muusikat näha elitaarsena. Talle ei meeldivat, kui inimeste ja eriti noorte inimeste meeltesse püütakse seoses klassikalise muusikaga maalida teatud pilte ja kujundeid.

"Ma olen üllatusega tõdenud, et *heavy*-fannaatikute plaadikollektsioonides on palju klassikalist muusikat. Ma ei näe midagi halba selles, kui see muusika ilmub rockihuviliste *Walkman*'i-repertuaari ja leiab nende maailmas mingi usaldusväärse koha. Aga tihtipeale ei anta neile võimalust tajuda muusikat loomulikul moel, sest kehtivad igasugused piirangud. Üks stiil välistab teist ja nii edasi. Klassikaline muusika on halb termin, see püstitab ajaseina. Mis mõtet on panna Mozart vaatamiseks klaaskap-

pi, kui noored kuulutavad, et nad ei vaja seda."

Pressikonverents jätkub küsimuste ja vastustega. Lubatud minutite lõppedes leiab Christopher võimaluse avaldada kahetsust, et Moskva Punasele väljakule kavandatud suurejooneline satelliidikontsert mingitel põhjustel ära jäi. Selle esinemise nimel olid nad orkestriga pool aastat kõvasti tööd teinud ja ette valmistanud sõna, muusikat ja visuaalset külge liitva programmi. Jätsin keelele kibeleva küsimuse, kas LCO-d meelitas siinsele rockiüritusele korraldajate katta jäänud lubadus näidata "sõltumatu festivali" telesatelliidi abil miljonitele vaatajatele, ja rahuldusin Christopher Warren-Greeni väitega, et esinemise visuaalne külge ei ole LCO-le esmatähtis, aga alustuseks on klassikalise muusika juurde mittekuulunud kujundite ja imidži kasutamine neile oluline küll. Nagu Nigel Kennedy või Tõnu Kaljuste? See andis lootust, sest päeval kokku lepitud intervjuu, ainsa eesmärgiga kuulda midagi huvitavat klassikalise muusika popturustamise strateegia kohta, oli veel jõus.

*Christopher Warren-Green...*

*... Ja London Chamber Orchestra.*



Ausalt öeldes tekitas pressikonverents minus seletamatut tõrksust intervjuu vastu. Mulle tundus, et Christopher on lihtsalt üks ülbe sell, kes üllaste sõnadega püüab endale ja oma orkestrile tähelepanu tõmmata. Loomulikult omakasupüüdlikel, liigagi ilmsel popstrateegilistel eesmärkidel, et krabada rohkem kuulajust ja raha. Aga uksele ootas Nigel (mitte Kennedy), orkestri mänedžer, kes naeratas ja teatas, et Eesti heaks on ta paljaks valmis, ning taganeda polnud enam kuhugi.

Korrus alpool pillikastide vahel istet võtnud, alustasime Christopheriga vestlust. Klassikalise muusika popstrateegilisest turustamisest, mis aga kuidagi ei kippunud LCO liidri ja Londoni Kuningliku Muusikaakadeemia viiuliprofessori jutuga haakuma.

"Meie käitumine on seotud faktiga, et paljud inimesed, eriti minu kodumaal, on hakanud selga pöörama klassikalisele muusikale. Nad arvavad, et klassikast peab tingimata midagi eelnevalt teadma. Aga see pole tõsi. Muusika on üksnes see, mida sa tunned. Rockipublik on selles mõttes väga aus, kui nad midagi ei tunne, siis annavad nad kohe märku. Me mängisime Roskilde rockfestivalil klassikalist repertuaari ja publik oli valmistusest päris endast väljas. Aga enamiku kontserte mängime siiski akustilisena, normaalses kontserdipaikades ja normaalsel viisil."

London Chamber Orchestra loomise initsiaator oli 1921. aastal dirigent Anthony Bernard. Järgneva 65 aasta vältel oli neil üle saja esiettekande, sealhulgas ka selliste heliloojate nagu Stravinski, Debussy, Prokofjevi, Raveli ja Messiaeni teoste omi, 1929. aastal plaadistas LCO Bachi "Brandenburgi kontserdid", jäädvustades ennast ka sellega ajalukku esimesena. 1989 elustati mõned aastad varjusurmas olnud orkester Christopher Warren-Greeni ja maineka plaadifirma *Virgin Records* ettevõtmisel uuesti. Kuningliku Muusikaakadeemia liige ja professor Christopher võttis oma eesmärgiks klassikalist muusikat ümbritsevate barjääride murdmise ("Hea muusika esitlemiseks pole muid reegleid kui teha seda hästi ja absoluutse aususega."). Alates 70. aastatest on ta olnud mitme orkestri juht, salvestanud solisti ja dirigendina sellistele mainekatele plaadifirmadele nagu *Virgin Classics*, *RCA*, *Phonogram*, *Nimbus* ja *Chandos*. Nagu näha, igati auväärt muusik, juhtimas soliidsete traditsioonidega orkestrit, mis jónni ajades tahab teistest erineda.

"Alguses üritasime oma solistigrupi panna kõlana tõelise tervikuna. Kui olime saavutanud edu ja meid märgati, otsustasime viia oma muusika rockisaalidesse. Idee pärineb Mozartilt, kes viis "Võluflöödi" lihtrahva saali. Meile tuli alati täismaja ja publikule meie mängitud muusika meeldis, mis tõi eriti teravalt esile küsimuse, miks nad siis klassikalise muusika saalidesse ei tule. Järgmise sammuna üritasime muuta kontsertide atmosfääri. Me rääkisime palade vahel publikuga, hakkasime kandma erinevaid esinemiskostüüme. Tegime kontsertplaate risti vastupidi plaadifirma nõudmistele ja koostasime kontsertide programmi ebatraditsiooniliselt. Ma uskusin, et see hõlbustab muusika vastuvõttu, sest klassikalise muusika üks suuremaid vaenlasi on liiga jäigad traditsioonid.

Üks peamisi sellise teguviisi põhjustajaid on *South Bank Centre*'i ja Londoni teiste mainekate klassikalise muusika saalide aastaid väldanud nõue esinejatele, et publiku saamiseks peaksid nad mängima Mozartit ja Beethovenit. Nii esitavad Londoni neli suuremat sümfooniaorkestrit, *London Philharmonic*, *Philharmonia*, *London Symphony* ja *Royal Philharmonic* inimeste kontserdile meelitamiseks Beethoveni viiendat sümfooniat hooaja jooksul vähemalt kolmkümmend korda, mis teeb kokku 120 esitust. Me oleme püüdnud sellest rutiinist eemalduda."

Kas soliidset kolleegid viltu vaatama ei kipu, kui sarnaselt Nigel Kennedyga ka teistsugusele publikule silma tchakse?

"See on maffia," ütles Christopher otse, ehkki kuulub ka ise lugupeetute ringkonda. "Mõned on püüdnud mind eemale tõrjuda, sest mängus on ka kadedus. Ometi on osa kriitikuid hakanud meid toetama ning kõige julgustavam on see, et Inglismaal on tekkinud üks uus orkester, kes püüab teha peaaegu sedasama mis meiega. Tõtt öelda pole ma neid veel näinud, aga olen kuulnud, et nad kasutavad kontsertidel teatrivalgustust ning arvetajad on mõõnud, et neil õnnestub niimoodi muusikat rohkem esile tuua. Ma ei näe selles mingit probleemi, kui kuulajad istuvad pimedas ega näe lugeda programmi. Kõige olulisem on aga see, et nii tuleb kontsertidele uut publikut."

See pole päris see, mida ma kuulda lootsin. Popturustamise teemast taktitundeliselt kõrvale libisedes juhib Christopher jutu ikkagi temale olulisemasse suunda. Oluline pole "kuidas?", vaid pigem "miks?"

"Kui muusik mängib omaette ega soovi mingit pistmist teha rockkontsertidel tunglejatega, ei juhtu midagi. Ma olen korduvalt

tõdenud, et ka need inimesed siin tahavad kuulata muusikat, aga nad ei saa seda teha kontserdisaalis.

Ma toon ühe hea näite. Ühele kõige esimestest kontsertidest, mille ma mängisin South Bankis, tuli noor poiss. Pärast sümfoonia esimest osa hakkas ta plaksutama. Inimesed heitsid halvustavaid pilke ja sisistasid, et ta vait jääks. Ma tõusin toolilt püsti - tollal me veel istusime kontsertidel - ja ütlesin: "Palun, daamid ja härrad, tundke ennast vabalt, plaksutage, millal soovite. Kui teile muusika ei meeldi, siis ärge plaksutage, jalutage saalist välja, ühesõnaga tehke nagu tahate." Seejärel plaksutasid nad kõik. See poiss on nüüd sirgunud meheks. Hiljuti ta tuui ja rääkis, et ta on nüüd aastaid olnud agar klassikalise muusika kontsertide külaltaja. Aga kui ma ei oleks sellel, teema elu kõige esimesel kontserdil öelnud seda, mida ma ütlesin, poleks ta enam ealeski sõandanud ühelegi klassikakontserdile minna.

Me ise hävitame oma publiku. On noori ja väga andekaid heiloojaid, kes ei ole oma teostega jõudnud laiema avalikkuse ette, sest nende hoiakus on tõrvust publiku suhtes. Me peame sellest vabanema. Ma ei saa enam jätkata, mängides kogu oma ülejäänud elu Beethovenit ja Mozarti, ehkki viimane on minu vaieldamatu lemmik ja kõigi aegade suurim helilooja. Oma koha p e a b saama ka uus muusika, ja mitte valitud publiku eliitmuusikana. Enamik noori huvitub rockmuusikast, aga iga kord, kui mul on õnnestunud neid meelitada kuulama klassikalist muusikat, on see neile meeldinud. Klassika kuulamine plaadilt on järjekordne samm sellest kaugemale. See muusika kõlab kõige ehedamalt kontserdil."

Nii kõneleb mees, kes kuulutab, et teda ei huvita klounitsemine, vaid muusitseerimise vaim. Nigel Kennedy jääb iseenesest tagaplaanile ja küsijat huvitab, mis saab edasi?

"Peamine on üritada... Jätkata uue publiku loomist ja jõuda uue muusikani. Mõjud, mis küündisid muusikasse Mozarti päevil, on vahepeal kadunud, kuid hakkavad nüüd vähehaaval naasma. Praegu on meil rockmuusikud, ent heliloojad ei julge neid kasutada. Rockmuusika on nende arvates halb, sest seda väidab klassikalise muusika rockikontseptsioon. Ma ei usu seda. Need kaks asuvad samal pool joont ja võivad koos olla väga huvitavad."

Aga ikkagi see "uus muusika", kas Christopher peab silmas nn uut akadeemilist muusikat? Ta ei ütle "ei" ega "jaa", vaid hakkab rääkima minimalismist, mis kahtlemata olevat üks järjekordne halb termin. Jah, mini-

malism on aidanud nihutada eraldusmüüre. Mis aga puutub avangardi, siis olevat päris huvitav, kuidas nad vanadel instrumentidel XX sajandi helide otsimise asemel üritavad uut muusikat ja kõlasid luua uut instrumentidel. Kui Mozart kirjutas klarnetile, vaadati tema peale kõõrdi ja imestati, mis tobedat pilli ta oma teostes kasutab. Christopher toob teisigi näiteid ajaloost, et tõestada pidevat arenemist klassikaliseks peetava muusika raamides. Berlioz ja Mahler, aina suuremaks ja valjemaks muutuvad orkestrid. Rockmuusikagi paigutab ta samale arengusirgele.

"See on huvitav, kas pole? Ning lõpuks peab midagi ometi juhtuma. Meie oleme nende hulgas, kes ründavad kindlusemüüre. Kui me neist lõpuks üle saame ja veel surnud pole, siis tulevad ka teised järele. Ma usun sellesse. Kindlalt."

Ütlesin seepeale Christopherile, et minu arvates on ta hull. Positiivses mõttes hull. Et vähesed käituvad nii nagu tema. Seejärel läks tema lavale, mina aga otsima Nigelit, et saada lisateavet LCO ajaloost. Ma leidsin ta ja me jäime koridoris klaverile nõjatudes jutulema. Nigel on Christopheri vend ja temast õhkub samasugust sihikindlat fanatismi nagu LCO liidrist. Sain teada, et "uus muusika", mille poole nad püüdleval, peaks saabuma millalgi selle sajandi lõpul; et selliste rockikontsertidega kaotab orkester tegelikult nii raha kui ka reputatsiooni, sest pakkumisi esinemisteks suhteliselt turvalise repertuaari ja hea publikuga mainekates kontserdisaalides on neil piisavalt. Mu hämming suureneb. "Keegi peab ju seda tegema," sõnab Nigel lõpuks, kui me lahkudes tugevalt teineteise kätt surume.

Mõned minutid pärast kontserti kohtun Christopheriga trepil. Tal on käes viiul, kallihinnaline stradivaarius (ehtne). Ta nägu särab ja kogu olek kiirgab rahulolu. Lüües käega kontserdi helitehnilistele puudujääkidele, ootamatutele helivõimenduse müradele ja tagasisideefektidele, hõiskab ta: "Jõudis päralt, vaimsel tasandil jõudis kindlasti päralt!"

Tõepoolest huvitav, mida Mozart selle peale oleks öelnud?



# ELU ON KÕIKE MUUD KUI NALJAKAS

NÄITLEJA MARTIN VEINMANNIST

Kõhklen: võib-olla pole praegu õige aeg Martin Veinmannist kirjutada? Pole tal ühtki seda laadi suurrolli, millele lugu rajada.

Nagu oli näiteks Kullervo (A. Kivi "Kullervo", lavastaja M. Savolainen, 1985). Aga mida ma sellest rollist mäletan? Õigupoolest ei miskit sisulist. MV Kullervo määratses kui metsik maruhoog, kui tammil lõhkuv tulvavesi. Ürgjooline, räme sarm. Lai irve näos, valgete kihvade välkudes. Muide, ka Laertesest (W. Shakespeare'i "Hamlet", lav M. Mikiver, 1978) tuleb silme ette üle ta näo valguv meeleheiteirve ja kõrvus kajab ta räuskav ahastus Ophelia pärast: "Kur-rat, ta siis uppus!" Kostaks justkui hammaste kriginat meeletus hingevalus.

Nii meenuvad MV varasemad rollid tumemeelsete, kardetavate, pahaendelistena. Miskipärast tekitas kõhedust Tobu-Kusta valusjuhm siirus (T. Pakkala "Parvepoisid", lav V. Panso, 1975). Või valvur Tsiri kummituslik süngus, ta mõjus kui paha vaim (K. Trenjovi "Ljubov Jarovaja", lav M. Mikiver, 1977). Ning sinjoor Ponza plahvatuslikkus, ettearvamatu hullusehood (L. Pirandello "Nii see just ongi", lav G. Kilgas, 1983). Erandlikkus. Saatuslikkus. Võimas purustav energia. Enehävituskihk.

Selle laadi koond- ja tipprolliks sai Jaan (A. Kitzbergi "Tuulte pöörises", lav M. Mikiver, 1979). Teda mäletan hästi: rohmakaid tundepuhanguid, kirglikke purskeid, haavatavat jõhkrust, karusust, ootamatut palavikulist õrnusevärinat.

...Vaataja heitlik ja väga isiklik teatrimälu on virgunud. Laval aga kestab alati olevik. Ju ei ole ükski aeg "vale", et püüda sõnastada hetke. Nõnda siis: Draamateatri näitleja Martin Veinmann hooajal 1991/92, mäluarandu-dega minevikku.

*H. Pinter, "Majahoidja" (lavastaja E. Hermaküla), Eesti Draamateater, 1987. Davies - Aarne Üksküla, Aston - Jüri Krjukov, Mick - Martin Veinmann.*

P. Lauritsa foto

## - ÜKSILDUSE HÄÄL -

Jan: Ja juba ärkab vana tuttav äng siin südamekoopas... See on pelg igavese üksilduse ees, hirm, et äkki ei olegi vastust olemas.

(A. Camus, "Arusaamatus")

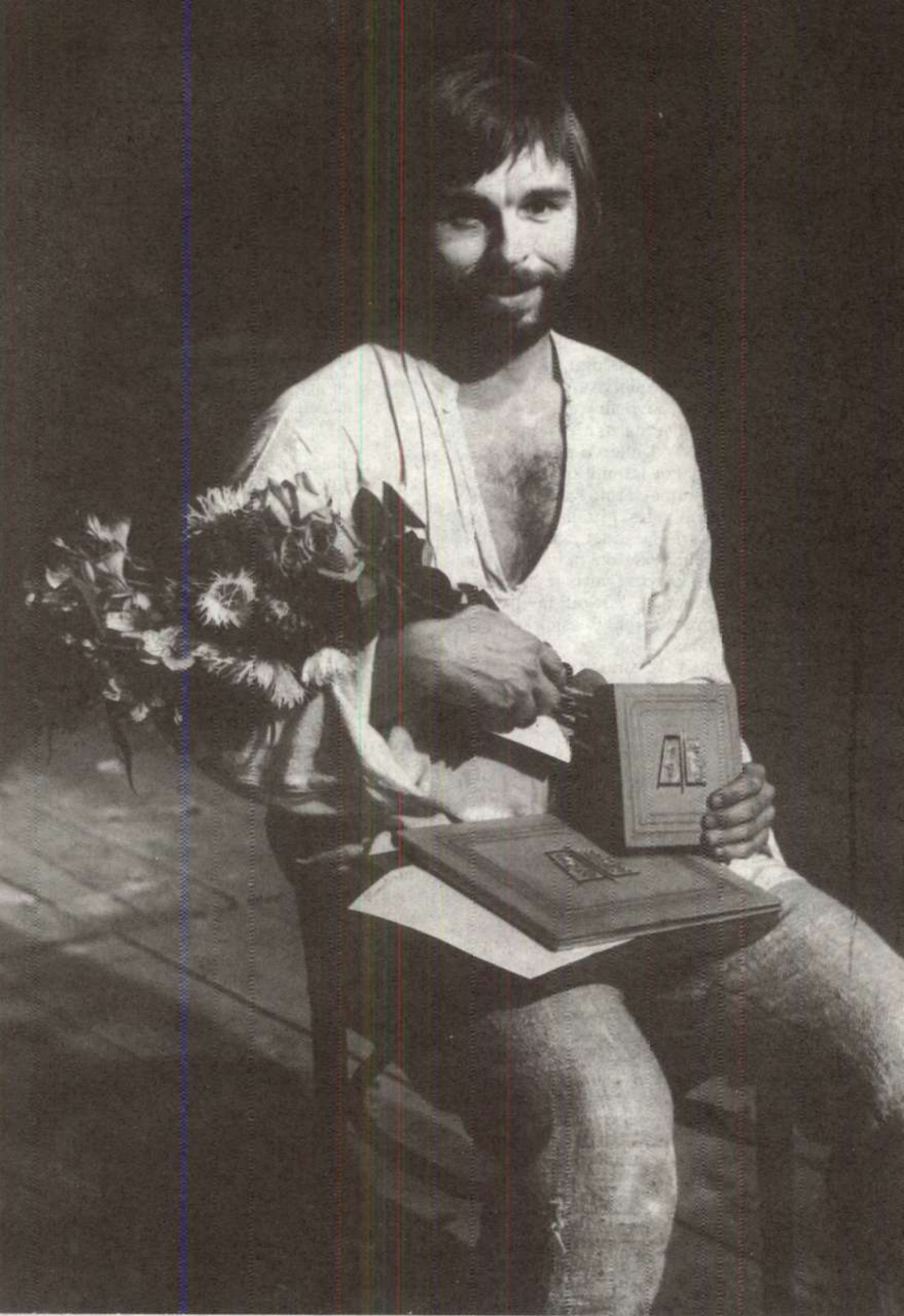
MV ei pelga avada oma rollide olemuslikku inimüksildust. Just sellesse näitleja süüvibki. Ta tegelaskujude eluäng saab aimatavaks ka siis, kui neil inimestel endil ei tule pähegi sõnastada küsimusi või otsida vastust. Kas või Teddy (M. H. Medoffi "Red Ryder", lav E. Hermaküla, 1989), ülbitseja ja jõhker terroriseerija - aga äkki heitis ta ühe ootamatu pilgu, tulvil tühjusetaju, silmad kannatusest meeled. Ja ühene suhtumine rollisse oligi välistatud. Või hüsteeriline Mick (H. Pinteri "Majahoidja", lav E. Hermaküla, 1987), kes hoogsamatel etendustel mõl-las kui puurist vallapääsnu (või just puuris rabeleja?), kuid mõnel vaiksemal, alistuval viivul ilmes ta unistuste purunemine, mil-lest hakkas kurb.

Või Camille Desmoulinsi valuline surmatunnetus vanglas (G. Büchneri "Dantoni surm", lav A. Myllymäki, 1989), ta kirgas meeleheitevoog. "...tuikusin nagu uppaja jääkatte all." Kas pole see mitmete MV rollidele tunnuslik? Ikka seisavad nad tuulte keeru sees ja see kisub kaasa. Nad ei tea, kuhu või miks. Ja vastust ei olegi olemas.

MV Jan (A. Camus' "Arusaamatus", lav A. Helde, 1991) ilmus etenduse süngesse õhus-tikku leevendavalt päikselisena. Meelaks kis-kuvus stseenis Mariaga oli Jan mehelikult vastupandamatu.

... Muide, MV külgetõmbav välimus ei lase esmapilgul aimatagi ta seismist süga-vust. Omamoodi petlik sarm.

Rõhutatult sundimatu, kompleksivaba Jan oli ometi mõistetav, kaasatundev ja osa-võtlik elu valuarjude suhtes. Varem või hil-jem hakkas temas kõnelema üksilduse hääl. Hingevõõra kodumaja vaenulisus imbus pikkamisi, kuid halastuseta Jani kahtlusaltis-



se südamesse, kuni elutukse aegamisi hääbus ja huulil tardus põhiküsimus "ei - või jaa...". Vastuseloetuseta.

Kahju, et see võimalustega roll sündis nõrgas lavastuses ja takerdus otsinguis, mis ei viinud päris leidmiseni.

Viimastel aastatel on MV loomingus ülekaalus osad, mille sisim intensiivsus ületab välise visklemise ja kobrutuse.

Martin Veinmann: "Praegu suhtun ma nendesse lärmakamatesse ja ekspressiivsematesse rollidesse ikka väga palju ettevaatlikumalt. Nad ei paelu mind enam nii totaalset. Ma ei tea, kas see on ökonoomsus või on see lihtsalt see, et ma ise olen ju ka muutunud. Mulle mõjuvad paljud asjad praegu vähem või viivad endast välja vähem kui kahekümne aasta eest. Võib-olla ma olen loonud endas mingisuguse kaitseüsteemi, ma ei saa ju ennast kogu aeg lasta läbistada nendest laskudest, mida elu iga päev meie pihta laseb." (Intervjuust 25. IX. 1991. - P.S. 20 aastat on MV näitlejate pikkus, 5. lend lõpetas 1972. Kirjutaja teatrimälu on väheke lühem.)

Ei saa kuidagi väita, et MV hillitsetumad rollid oleksid sisimas vähem haavatavad, vähem tundlikud. Elu lasud läbistavad neid, nad on vaid õppinud oma valu valitsema. Kuid ka hääletu hingekarje on aimatav või koguni kuuldav.

1986. aastal lavastas M. Mikiver "Tuulte pöörises" ka raadios. Mikrofoni ees mängis MV Jaani sootuks teisiti kui laval: vaikselt häälel, tasakaalukamalt, hetketi lausa lüüriliselt, mõõdukalt, arukalt. See ei ole enam see Jaan, tõdesin kuulates poolpettunult.

Raadioesinemistes avaneb MV esituslaadi süva-intensiivsus. Ta on kui loodud vahendama A. Alliksaare kirju vangilaagrast, traagilisest pociasiast kantud pihtimusi elu olemusest (kesköökava "Üksinduse randa del", 1991). MV esitus sisendab R. Rimmeli armastusluulesse sügavust, mida sääl poleks aimanudki, samas aga võpatab ja tõrgub näitleja tõetundlik hää, värssides ebakõlasid tajudes (kesköökava "Mu igatsus, see igavene hulgas", 1992). Raadio fonoteegis on lint 1972. aastast: noor näitleja MV on valinud ja esitab J. Sütiste sonette tsüklist "Arm". Juba siis oli MV luule sisse minek üllatavalt küps ja sügav: ühtaegu intiimne ja suletud esitus, vaikselt valuline, meheliku varjatud õrnusega põimumas üksiklase igilootusetus. Hingerahuta lootusetus? Või siiski püsiv ja põline lootus? Kuulad ja hing virgub, saab haiget. Juhtusin kuulma, kuis MV luges katkendit E. Frommi "Armastuse kunstist": tekst celdas neutraalsemat suhet ja MV esitus oli seekord

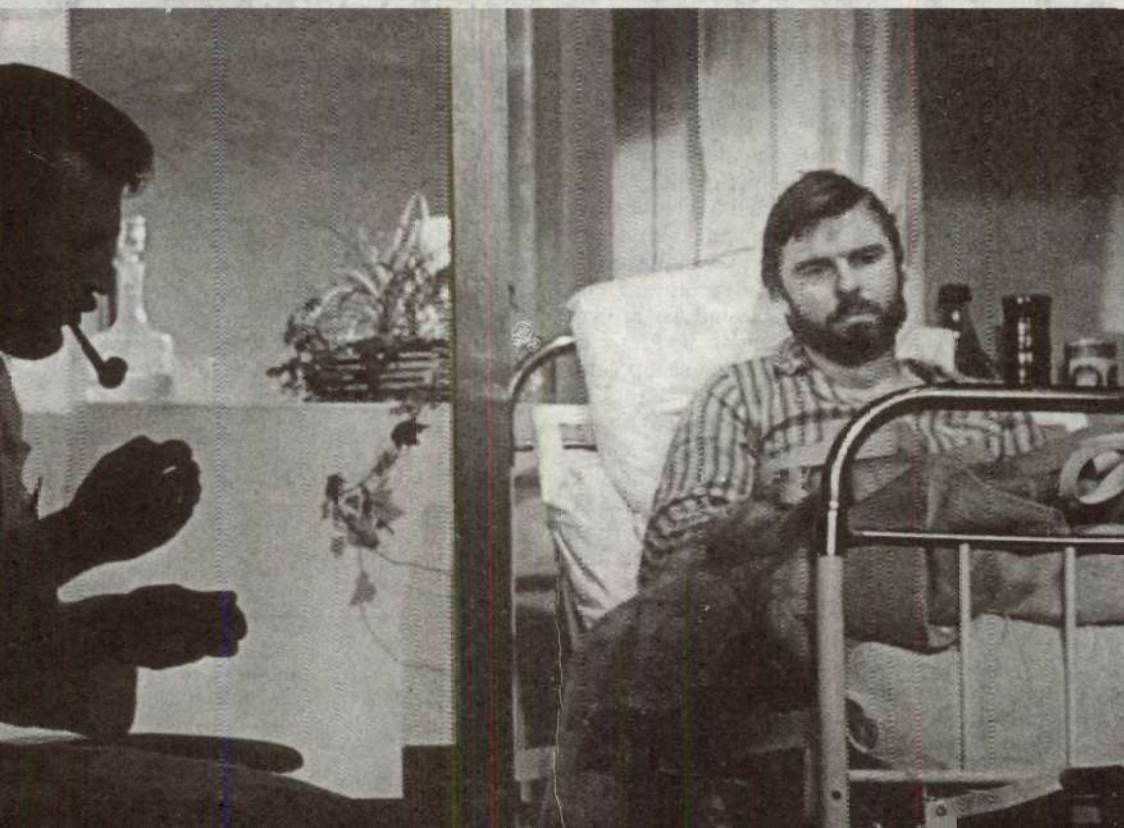
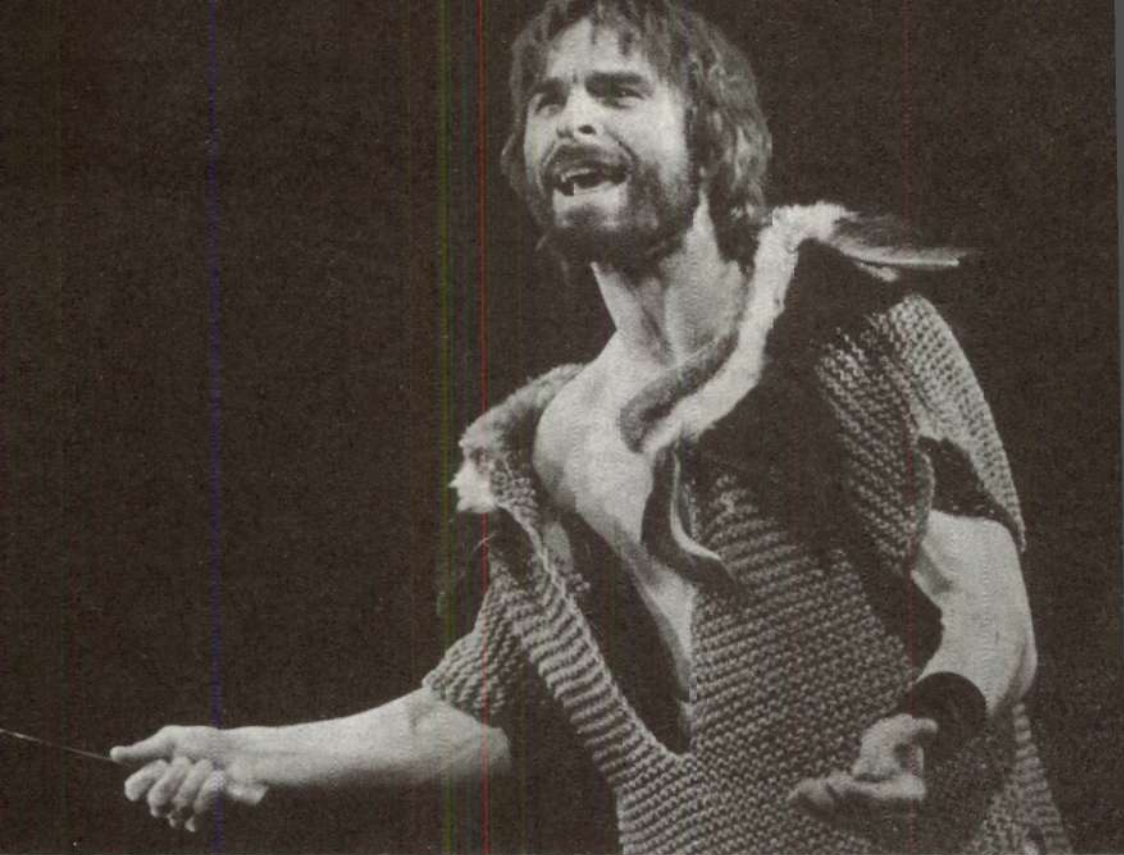


R. Saluri, "Külalised". Kaarin Raidi 1973. a külalislavastus Draamateatris. Üks etappe eesti uuemas teatriloo. Poiss - Martin Veinmann, Külamees - Einari Koppel.

G. Vaidla fotod

1980. Martin Veinmann on pärast "Tuulte pöörises" etendust saanud kätte Lauteri-nimelise preemia.

K. Suure foto





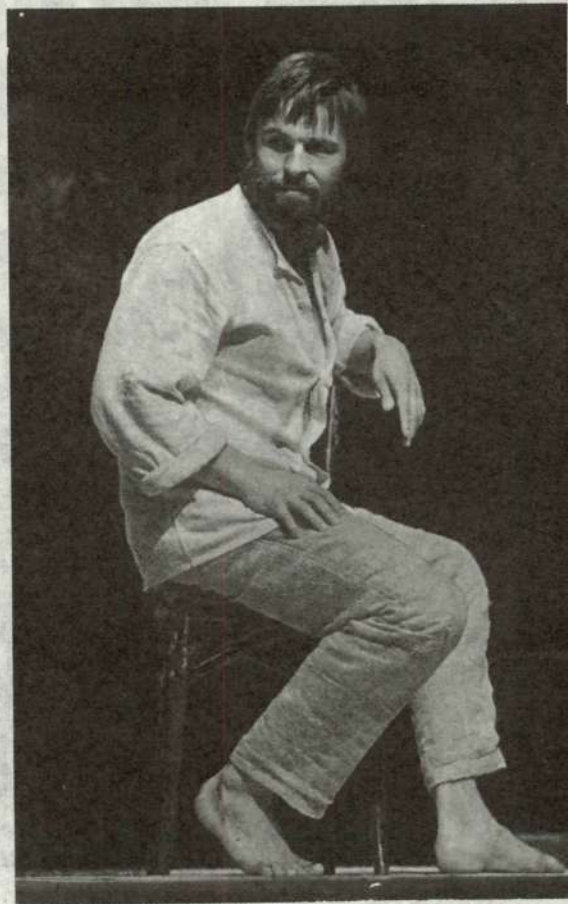
ülearu sugestiivne, nii ei saanudki enam loetava mõttest sotti.

MV näiliselt staatiline, sisimas aga ülimalt pingestatud mängulaad on kõige veenvam olnud M. Mikiveri lavastustes. Nii-sugune väliselt liikumatu (voodihaige), seesmiselt dramaatiline roll oli Martin Lundelin (M. Traadi "Päike näkku", lav M. Mikiver, 1982), kelle tugev enesevalitsus teravdas ta hingelisi nõrkushetki.

MV vaiksemaisse rollidesse on lisandunud eriline rahulik usaldusväärsus. Ustav ja usaldatav oli tüürimees Slocum (E. O'Neill "Öli", lav M. Mikiver, 1985), kelle suletud distsiplinceritus varjas tundlikke omapoolseid suhtumisi, kaasaelamist proua Keeney saatusele. Tõeline jäämäe põhimõttel loodud roll ses jääväljade painega merelavastuses. Või Doktor (T. Stoppardi "Erarahu", lav Ü. Vihma, 1990), ilmsesti hea arst, hooliv ja tähelepanelik, ladusa ja rõõmsagi suhtlemiskusega, selle varjus aga murelikult, valuliselt osa võttev oma patsiendi hingeelust. Taas keegi, kes ei tohi oma tõelisi tundeid avada.

"Öli" pingestatusega sarnaneb M. Mikiveri uusim lavastus, A. Kalda "Bernhard Riives". MV leitnant Brylkini sisehehtlused all väärrika reserveerituse on ilmsemad ja traagilisemad kui need, mida põhjustas Slocumi ustavus merele ja oma kaptenile. Intelligentne tõlk Brylkin on ikkagi sõjaväelane, mundriau ja kohusetunne võtavad temalt valikuvabaduse. Ta püüab kõnetada kindralmajorit inimlikult, kuid taandatakse pelgalt käsualuseks. Sisekonflikti avab ka Brylkini kõnelemine kahes keeles: korrektne, napp, tundeüks talitsetud vene keel ja maheadam, emotsionaalsem eesti keel. Lõpus, kui Brylkin murduval häälel raiub Riivese surmaotsust, kühnus, käsi silmil - siis on südame häääl ära võidetud, kuid me näeme, kui ränga hinnaga. Tuleb jääda truuks valitud teele (või pealepandud saatusele?), nüüd juba vaibumatu ängiga südamekoopas. Sest MV tegelased ei ole suutelised kalestuma.

Üllatavalt vaushoitud ja mahe oli MV Indrek (A. H. Tammsaare "Tõde ja õigus", lav R. Trass, 1986): püsida tasases, mõistvas leebuses oli näitlejale siis ilmselt raskem kui sealte välja libiseda. Kuid veel äärmuslikumad ses vaigistatud laadis on kaks filosoofi rolli. Eriti Hermann von Keyserling (A. Va-



A. Kitzberg, "Tuulte pöörides" (lavastaja M. Mikiver), 1979. Jaan - Martin Veinmann.

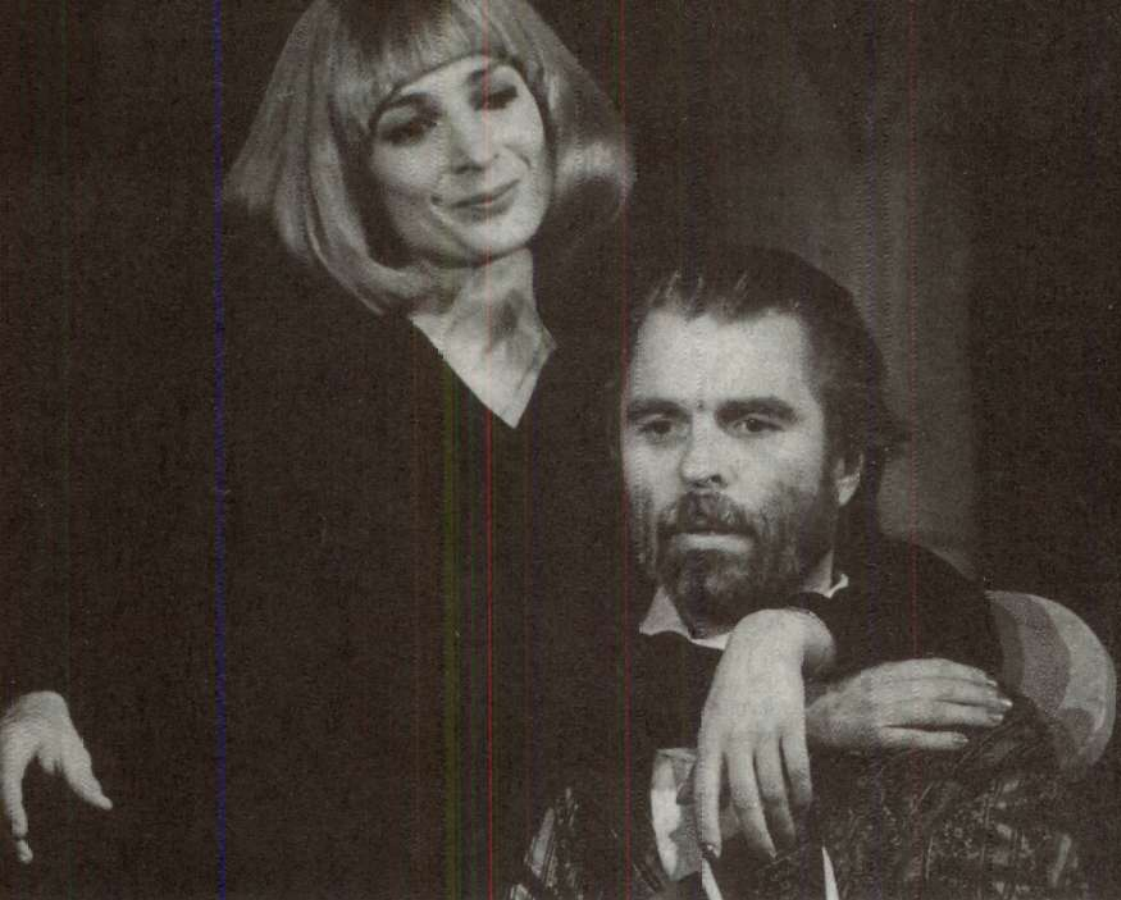
G. Vaidla fotod

hemetsa "Maailmareis", lav M. Mikiver, 1980), kelle ülistaatiliselt vormistatud monoloogidest kumas läbi igaviku tajuja suurt rahu. See osa püsib meeles kui ülev liikumatus. MV Leibniz (M. Kõivu "Kokkusaamine", lav P. Pedajas, 1991) oli samuti häirimatu oma filosoofilisil arutlusis, kõigutamatus usus vastuse olemasolusse. Erinevais, ebaühtlasis etenduses võis kohata ka näitlejapoolset irooniavarjundit Leibnizi enesekindluse suhtes. Hakitud kõnemeaneer, kaalutlevad mõttepausid jutus jätsid mulje kord õigemate sõnade otsimisest mõtte täpsustamiseks, teinekord jälle mõtte takerdumisest, ebaselgusest. Enamasti oli A. Lutsepa Mees oma elutarga kavalusega filosoofide targutustest üksjagu üle - MV tõi Leibnizi suhtlemisse Mehega humoorikaid hämmelduspause, mil Leibniz oli enam-vähem tummaks löödud, minetamata siiski muigvel üleolekut. Kuid mäletan üht "Kokkusaamist"

---

A. Kivi, "Kullervo" (lavastaja M. Savolainen), 1985. Kullervo - Martin Veinmann.

M. Traat, "Päike näkku" (lavastaja M. Mikiver, 1982). Dr Riik-Tõnu Mikiver, Martin Lundelin - Martin Veinmann.



R. Anderson, "Tead, ma ei kuule sind, kui vesi jookseb" (lavastaja E. Loo), 1991. Muriel - Rita Raave, Herb Miller - Martin Veinmann.

(15. XI 1991), kus filosoofid isiksustena Mehe varjutasid ja A. Lutsepp seda taibates oma rolli terake tuhmimaks kohendas. Tookord kõneles MV Leibniz hooletu sujuvusega, veenduruna; ta valgeid kindaid hoidev parem käsi žestikuleeris iseteadvalt, kuid mõtlikult. Distantseeritud eluvaatleja-kuulataja kõrkusest vaba rahu. Missioonitunnetus.

"Tuulte pöörises" ütleb Kaarel Jaanile: "Kes oma kirgede ori on, see ei ole vaba!" On's filosoof kirgedest kõrgemal - või on filosoferiminegi üks kirgi? Rahutu maailm seab nendegi ette küsimuse: kaak või komöödia?

...Komöödia? Muuseas, komöödiaga on MV loomingus hoopis isemoodi lood.

---

#### - NAER ON VAHEAEG -

---

Sõندان väita, et MV ei ole oma olemuselt komöödianäitleja. Puhtas komöödias,

kus ei pea vilksatama traagika vari, ei ole MV omas elemendis. MV "näitleb" silmanähtavalt, isegi ka habemesse muiates, ta mõjub "tehtuna". Põhilootus jääb välisele sarmile.

Ja veel. Kui intensiivseis tõsitraagilistes osades muutub MV rollijoonis sujuvaks ja viimistletuks, siis komöödias on ta rabe ja nurgeline. TMK küsitluses "Teatriprobleem 1989?" (TMK 5/89) kirjutas MV: "Ma olen kasvanud kinnises ruumis. Samasugune nelinurkne, kuubikujuline on mu fantaasiagi." Mõistagi on see kujundlik jutt ajast ja oludest, kuid komöödias muutub MV tõepoolest "kandiliseks", nurgad jäävad kogu aeg ette. Olgu see siis Lese koduabiline (J. Snuuli "Polkovniku lesk", lav M. Mikver, 1982), hall ja valvas, alluv ja armuke, kes lõpuks purupurjus Leske rohmaka hasardiga passis, pudeliga meelitas, sülle krabas jms. Või tahumatult kohtlane Steinberg (O. Lutsu "Paunvere", lav R. Trass, 1986). Või joviaalne, muretu, edukas teatriboss Herb Miller (R. Andersoni "Tead, ma ei kuule sind, kui vesi jookseb", lav E. Loo, 1991). Või Reporter "Tervise & Ilu" toimetusest (A. Adamsoni

"Iluduskuninganna", lav T. Aav, 1992), kes uljalt sebib ja sekeldab, vilka jultumusega fotoaparaati klõpsutab, kuid ka n-ö esindusmehena kaunitari tantsule palub. Nad on kõik üksjagu nurgelised, kuidagi pingutatult sundimatud, kramplikud, forsseeritud. Võib-olla takistab näitleja sisim tõetunne olemast usutav?

Siiski: "Tead, ma ei kuule sind..." Herbert on mõneti uudsem, huvitavam, ja just vaiksemail ja nukramail hetkil. See MV roll, vanamees oma mälulünkadega armunostalgias, mõjus kentsakal ja värskel moel justkui segu Jüri Järveti minoorsest kaitsetusest (mõned järvetlikud intonatsioonid!) ja Tõnu Kargi vitaalsest nahaalsusest. Paremini ma seda seletada ei oska, igatahes intrigeeriv kombinatsioon.

Komöödia on vähemasti seni olnud MV loomingus ajutine, juhuslik ja kaduv. Võib-olla pole olnud õiget lavastajat? Näis, kuidas kujuneb MV koostöö M. Undiga, kelle lavastusi surmtõsiduses küll süüdistada ei saa. Seni aga usun, et MV on eelkõige traagilise võlu ja andelaadiga näitleja. Üks väheseid, kelle jaoks peaks tingimata lavastama eheda, klassikalise tragöödia. (Mõistagi hästi, meisterlikult lavastama!)

Martin Veinmann: "Mina omast arust olen muidugi huumorimeelega (naerab),

*M. Kõiv, "Kokkusaamine" (lavastaja P. Pedajas), 1991. Leibnitz - Martin Veinmann.*



*A. Camus, "Arusaamatus" (lavastaja A. Helde), 1991. Jan - Martin Veinmann, Martha - Rita Raave.*

*G. Vaidla fotod*

aga... Ega see naer nüüd mul põhiasi ei ole, nii minus eneses kui ka nähtavasti minu ümber. Võib-olla see ongi minu omapära, et hea meelega naeran, aga mul on kannatust ära oodata, millega see lõpeb. See on nii, nagu Murphy ütles, et (naerab) "kui teil läheb hästi, ärge muretsege, see läheb mööda!". Aga see ei tähenda seda, et ma nüüd pesueht pessimist oleksin, vastupidi. Ma lihtsalt ei usu, et naeruga lõpeks... ükski elu. Naer on siiski puhkuseks ja hingetõmbeks millegi vaheajal. Ta on vaheaeg, ta ei ole sisu. Minule tundub, et elu on kõike muud kui naljakas, mis sest et me naerame." (Intervjuust 25. XI 1991)

Pärast vaheaega aga algab uus vaatus. Ootame ära.

## VIRVATANTS SURMATULUKESTEGA

Hieronymus Boschi "Ristikandmine" (vt "Madalmaade maalikunstist XV-XVII sajandini", Tln 1978, lk 41). Kas ei väljendu selle fragmendi läbi esile toodud kolmel näol küllalt adekvaatselt keskaegse karnevali ambivalentne iseloom? Eri karakterite välisjooned - Tõnu Virve filmis näiteks Margareth Sittow, personifitseerit Surm ja Henning - oleksid just nagu sellelt Boschi pildilt üle võetud.

"Surmatantsu" puhul ilmneb üks Eesti mängufilmiga seondamatu või vähemalt harva nähtav tõik. Nimelt on see eelkõige kunstnikutehtud film. Kaadrite maalilisust ja renessanslikku perspektiivi ei saa siin ainult operaatori arvele kanda. Kõik paistab olevat lavastaja käega paika pandud. Peaaegu iga kaader mõjub pildiliselt lõpetatuna, ühegi raami sees pole juhuslikke detaile.

Vilets helikvaliteet aitab stsenaariumi puudusi varjutada. Ent sõna tundubki filmis teisejärgulisena, seisundilt seisundile liikumine on ilma verbaalsete vahelülideta jälgitav. Kummalisel kombel jäävad kaod Volkonski tekstis, võrreldes enamikuga osatäitjatest, võrdlemisi tühiseks. (Hermaküla Notkel näiteks tuleb sosin keskmisest kõnehäälest kandvamalt kuuldavale.)

Notket näidatakse palju tagantvaates. Asjata. Hermaküla jäme kael ning turjakas selg hajutavad mulje kunstnikust, kelle kätt olevat suunanud Jumal või Surm, sest mõlemad valivad oma ohvreiks tavaliselt nõrgema füüsilise konstitutsiooniga moodustisi. Bernt Notke on filmis liiga tugev rustikaalne tüüp, et suuta teda juba surma fataalses haardes olevana kujutleda.

Paljalt ratsutavate noviitsihakatiste (?) kujundit "Surmatantsu" algul võib veidi küüniliselt ja liiga otseselt võtta kui teatava lihasretusrituaali sünonüümi. Ei pea sugugi mingile anomaaliale viitama. Saan aru, et tegemist on keskaegse ülev-madala konvergentse visualisatsiooniga. "Groteskse realismi on materiaal-keheline stiihia sügavalt positiivne element, see ei esine (...) era-egoistlikus vormis ega ole lahus teistest eluvaldkondadest."<sup>1</sup> Neid ratsutavaid noorukeid tulnuks aga ainult üldplaanis näidata. Mulle ei kujuta munandite või raseda naise palja punnkõhu eksponeerimine iseäranis hirmuvat vaatepilti; alasti emadus ja paljad munandid mõjuvad leebelt öeldes ebaestetiiliselt. Muidugi on seda laadi maitsetused

erinevate vaatepunktide ja suunitluste olemasolu tõttu vaieldavad. Jääb siiski kahtlus, kas seda keskaegset karnevallik-groteskset kehakontseptsiooni on filmis päris adekvaatselt tabatud. Aga absoluutne alapool ju mõisatagi vaid naerab selle üle.

Ajastu omase naeru kahetisust on filmi kommentaarides (vt E. Laigna, TMK 1992, nr 3) tutvustatud, linatõeses endas toda binaarsust pole. Ja mis tema pähe välja käiakse, jääb väheseks. Naer pääseb olulisena kuuldavale kolmel korral, kolme erineva kunstniku suust. Need on Notke, von Katwijk ja Sittow. Esimesel kirikus riituse ajal vaimusilmas (?) oma haiget tüdarta nähes (eksistentsiaalsest hirmust vabanemine); teisel pärast kasupojaga kohtus käimist maja ja varanduse enesele jäädes (tema naer on pilkav ja väljanaerev, kuid ka omakasupüüdlilik, kuna aitab pisikesest argisest hirmust vabaneda). Sittow naerab kohtust lahkudes, jättes nüüdsama irvitanud von Katwijkit tõsistunud hämningusse. See naer peaks võrduma sõimamise või kirumisega, mis määrab oma ohvri ühtaegu hävimisele ja taassünnile. Hilisem "Mine persse!", soovitatuna Sittow'lt von Katwijkile, tähendab karnevallikus väljakukõnes samuti nii alandamist ja surmamist kui ka elustamist ja uuendamist, sõbralikku kaaskirja ümbersünniks. Naer on siin üks "kolmekordsetega" kirumise teisendeid.

Läbivaks juhtmotiiviks naer filmis ei muutu, jääb lineaarseks, puht näitlejatehnikal põhinevaks, tavateatraalseks. Kõlaefektide ja kajaga siin midagi ei päästa. Milline naer just "Surmatantsus" olema peaks, ei püüagi sõnastada. Mefistolik ka igal juhul mitte. Ses osas polnuks filmitegijate suurem leidlikkus küll liigne. Mõjuma peaks see ju ühtaegu judisema panevalt ja groteskselt. Kui oleks, jah, maagilise mõõtme saanud kuidagi filmi monteida.

Ambivalentsus valitseb Rode ja Notke vahelistes suheteski. Hermen püüab Notkele koolipsühholoogi inimlikkusega ligi tungida, tema jaoks on olemas Bernt, pärisnimi; Notke võtab aga Rode't vaid üldnimena, tüübina. Huvi teineteise vastu pole mõlemapoolne. Stseenis, kus Rode leiab tänaval trepjalamil magava Notke ning kuulleb sellest siis ta naise surmast, avaldub nende vaheline seisuslik erinevus. Rode, Püha Nicolause kirikusse 1481. aastal paigaldet tiibaltari autor, peab ennast ise Bernt Notke suhtes kõrgemal asetsevaks. Ta kõneleb

<sup>1</sup> M. B a h t i n. "Valitud töid". Tln, 1987, lk 193.

Berntiga demürgi positsioonilt ja vist mitte seetõttu, et ta Notkele end tema õpetajana välja käia püüab. (Kõne mõttes võinuks Hermen ju vaid eelkäija olla, kuna tema altar valmis pisut varem.) Siin on filmi seisukohalt üks kummaline vastuoksus: Herman Rode esineb Notkest vanema mehana, ehkki tema sünnidaatumiks peetakse 1468., Notkel aga ligikaudu 1440. aastat. Tõik, millest lahvastaja - need kaks meest filmis kokku viinud - poleks tohtinud mööda vaadata. Kõnealusel stseenis on Rode peakattega, Notke seevastu palja peaga nagu enamaolt kogu oma ekraaniaja kestel. "Enamik Rode maaliseeria arvukaid tegelasi on kaetud peaga; tolleaegsele mehele oli see väärikuse tunnus, sest nagu ülejäänud rõivastuski (meenutagem nendegi meeste ülejäänud rõivastust, eelkõige Berniti lihahundirüüd - T.E.), oli ka peakate seisuslik."<sup>2</sup> Kuigi see võib tähtsusetu või juhusliku detailina tunduda, toimub nende dialoog asendis, milles Notke on sunnitud oma kolleegi poole alt üles vaatama. Tuleb siin ehk ka Henningiga (vt alamal) rööpsu kõne alla?

Väidetavalt olid maaler, kingsepp ja kunstnik kõik keskajal võrdsed käsitöölised. Ent kuigi näiteks Marta kingsepast isa ei pidanud Sittow'd millegi poolst endast ülemaks, kuna sel kõlbas temalt saapaid tellida küll, ei tähendanud see ometi, et kunstnikule igasugune eneseuhkus võõras pidi olema, ning see ei lasknud tal siiski ennast mingi kingseppa võrdseks pidada. Kõrvalepõikena: Volkonski Sittow on sisemiselt väärikuselt teistest tegelastest pea jagu üle.

Ühel järgmisel kohtumisel seisavad Rode ja Bernt Notke viimase loodud Pühavaimu kiriku kappaltari (1483) ees. Siin on peakatetega vastupidine lugu. Rode on jälle tulnud (nagu eelminegi kord) ise Notkega kontakti otsima. Temal seekord peakate puudub. Notke parandab ühe altarifiguuri silmi, põlevate küünaldegaga kübar otsekui kandelaaber peas. On delikaatne moment ning toimubki rollist väljalangemine. Näitleja võib ju teatava määrani suuta maalikunstnikku kehastada, aga seda enamasti vaid siis, kui teda režissööri tahtel lõuendiga otsekui ei lükata. Altaridetailile pintsli lähenev filmi Notke kahaneb selsamal hetkel ei kellekski muuks kui Evald Herma külaks.

Mikk Mikiveri kohta tuleb kahjuks öelda, et see osatäitmine jääb tal tervikuna jahmatavalt kesiseks. Puudub igasugune kontseptsioon, ent kunstniku puhul peab see vähemalt otsesuhetes taiesega nähtav olema, ka kolleegi töö ees seistes. Rodet on küll kunstnikuna konservatiivseks peetud, kuid ei taipa siiski, miks teda filmis nii jäigalt akadeemilise maskina eksponeeritakse. Ta polnud ju mõni "ametliku kultuuri" esindaja.

Michel Sittow' puhul seda laadi libastumisoht puudub. Kordagi ei näidata teda kunstnikuna töö juures, isegi mitte selle läheduses. Aga osatäitja isiklik fluidum suudab mulje luua - see mees võib maalida küll! Peeter, kui sa mind praegu loed, ütles, ega sa äkki ei maaligi?

Näib, nagu oleks filmis pisut ka Sittow' välise sarnasuse peal Kristusega mängida tahetud. Volkonski meenutab pigem juudast, miskaudu lisandub iseenesest oluline tähendus Sittow' usuhulluslikule misjonijutlusele filmi lõpul. N-õ side tänapäevaga.

Tõesti-tõesti, oleks võinud üleni Sittow' filmi teha; Notke rolli kärpida ning von Katwijki ehk rohkem esile nihutada. Raivo Trassi isikus saanuks Sittow'le väärilise vastasmängija.

Trass on täiesti arvestatav ka Kaie Mihkelsoni partnerina. Margareth Sittow ning Diederik von Katwijk, on mõlemad läbini aristokraatsed kujud, hoolimata viimase paigutisest lihahimu reetvast muigevõbelusest. Nende kihluse stseenis lööb keheline kihk lõkkele vahetult pärast seda, kui kumbki on tükikese kanakoivast maitsnud. (Tuletagem meelde ka sellele eelnevat, Margarethile paljutöötavat kõnelust isa Eugenioga.) Erootilist tõmmet ennast - ehkki korraaks jõuab tekkida koomiline efekt - pole põrmugi madalalt kujutat: naine langetab pea mehe rüpe ja mees kummardab huultega kuhugi naise kaelapiirkonna suunas. Seda hetke satub märkama noor Sittow. Siin on võimalikke karisid vältida suudetud: Margarethi-von Katwijki-noore Sittow' kolmnurga domineerivemale pinnale tõstmisel oleksid loialt segama hakanud paralleelid "Hamletiga".

K. Mihkelsoni kõrval sobib "Surmatantsu" ülihästi ka Piret Kalda. Madonnalik suur plaan igatahes kannab.

Sittow maalisis peamiselt madonnapiilte. Nähtavasti oli tal kingsepätütart märgates madonnatamisest vähemalt ajutiselt villand, sest Kärt Tominga Martas ta ilmselt oletatavat modelli näha ei saanud. Ent päris kena külapiikana paistis ta kinosaaligi. Vaatajais võib vastuokslikke tundeid tekitada vaid Marta kahtlasel pundununa välisilma tungiv põllealune juba enne Sittow'ga tutvumist. Bahtini abil leiame mõtestatuse sellele näivusele. "Groteskse kehakujundi üks põhitendents on näidata k a h t k e h a ü h e n a : üks keha on sünnitav ja surev, teine -eostatav, kantav, sünnitatav. Selline keha on alati kõhukas ja sünnitav või vähemalt eostamis- ja viljastusvalmis, rõhutatud falloose või sünnituselundiga keha. Ühest kehas tungib sellel või teisel kujul alati esile teine, uus keha."<sup>3</sup>

Oletatavasti kujutab Henning endast Notke teadvuse projektsiooni, ta jaatavamast, elusamat karnevallikku mina. Kuigi filmi

<sup>2</sup> "Kunstist Eestis läbi aegade". Tln, 1990, lk 47.

<sup>3</sup> Bahtin, samas, lk 199.

tiitreis oli ta vist sellide hulka arvatud, on ta nähtav ainuüksi Notkele. Henning täidab ju narri või kelmi funktsiooni. Seega saab tema olemist käsitleda kas ainult üle kantud tähenduses või mingi teise olemise peegeldusena. Võtame Henningit näiteks Notke kunagise maskina, mille abil ta ehk oma tõelist mina hulkade eest varjul hoidis. Notke kõneluse ajal Henningiga on see mask juba isiksusest abstraheerunud. Iseseisvununa irvitab ta Notke üle kusagilt kõrgemalt, ise samal ajal nendevahelist distantsi üha suurendades. Maskiga koos on kehast irdunud ka Notke hing, mõlemad hulguvad nüüd kosmilise mõõtme saanuina kuskil avarusis ning Notke vestluste eesmärgiks Henningiga (= maskiga) on saada tagasi kaotatud hingerahu. Kuni seda pole saavutat, peab ta maa peal olles tegelema ainult oma meelte ohjeldamisega, mistõttu "Surmatantsu" loomine seis- kub.

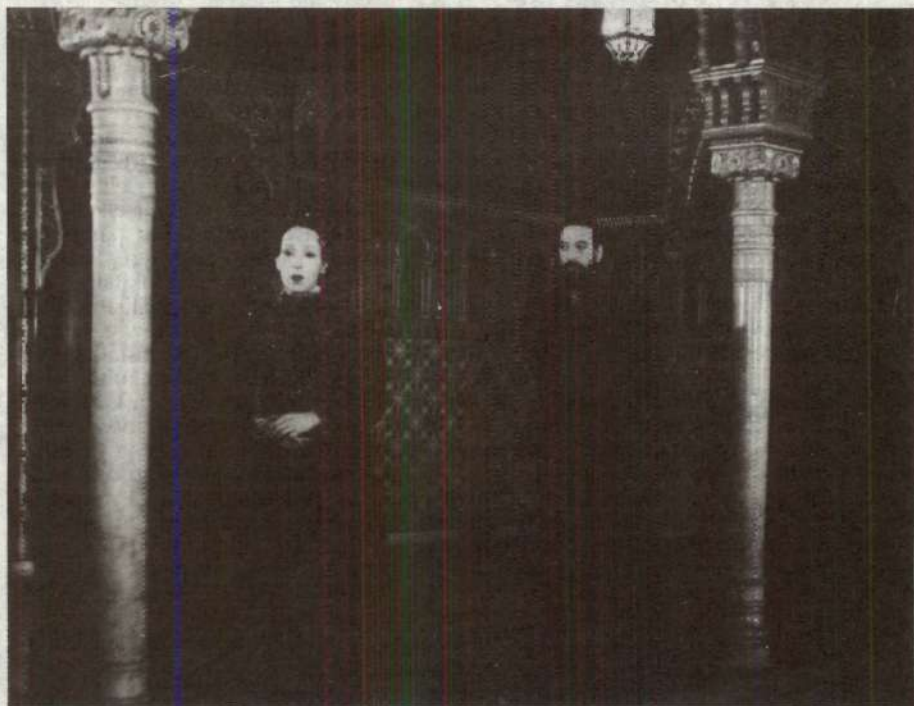
Ei saa sinna midagi parata, et Enn Kraami isa Eugenio meenutab mulle üht tegelat Noorsooteatris 80-ndate hakul lavastet Gelmani näidendist "Silmast silma kõigiga". Ju need needsamad natuke valulikväsitud silmad on, mis - kuna Gelmani puhul oli tegemist ühe nõukogude töölisega - Noorsooteatri etendusse siiski paremini paistsid sobivat. Või mine tea, pöobel on meil ju nüüd kirikugi vallutanud.

Surm, katoliku kirik, katk ega naer filmis läbiva kujundina maksvusele ei pääse; rääkimata nende iseseisvateks liinideks arene-

misest ja omavahelisest läbipõimimisest. (Notket tema ekraaniaja lõppedes lihtsalt enam ei näidata.) Saame teada, et katk on järjekordselt kellegi viinud, kuid järgnevus rotid --- loovus --- naer --- katk --- surm ei toimi. Rotid teatava latentse energia esilekutsujaina inimeses. On ju teada, et enne suuri kataklüsmi lööb kunstilooje mõneks ajaks vohama.

Aga Tõnu Virve peaks kindlasti režissöörina jätkama.

*"Surmatants", 1991. Režissöör Tõnu Virve. Kaie Milkelson (Isabel Katolik) ja Peeter Volkonski (Michel Sittow).*



## BERNT NOTKE JA VÜRST GABRIEL

"SURMATANTS". Režissöör Tõnu Virve, stsenaaristid Tõnu Virve, Hans H. Luik ja Proomet Torga, konsultant keskaja kultuuri ja tekstide osas Einar Laigna OP, operaator Mait Mäekivi, kunstnikud Vadim Fomitšev, Tõnu Virve, Mait Mäekivi ja Priit Vaher, kostüümikunstnik Ann Lumiste, helilooja Lepo Sumera, helioperaatorid Mart Otsa ja Henn Eller, monteeriija Marju Juhkum. Osades: Evald Hermaküla (Bernt Notke), Sulev Luik (Schiekel Kalt), Mikk Mikiver (Hermen Rode), Margus Varusk (noor Michel Sittow), Peeter Volkonski (Michel Sittow), Kaie Mihkelson (Margareth Sittow, Isabel Katolik), Enn Kraam (isa Eugenio), Raivo Trass (Diederek von Katwijk), Piret Kalda (Anneke), Andres Dvinjaninov (Wicede Sosten), Mart Nurk (Henrik Wylsnek), Andrus Vaarik (Henning), Heino Mandri (Lübecki linnapea), Jüri Järvet (Tallinna linnapea), Rudolf Allabert, Mati Klooren ja Ain Lutsepp (Lübecki raehärrad), Kärt Tomingas (Marta), Aarne Üksküla (Marta isa), Hendrik Toompere (Tizian), Rain Simmul (karjus), Tõnu Aav ja Egon Nuter (taanlased), Valeri Viskov (narr) jt. 3701,2 m (14 osa) värviline. LTK "Freyja Film" ja "Sojuztelefilm", 1991. Esilinastus toimus Tallinna kinos "Sõprus" 7. novembril 1991.

Tõnu Virve tehtud "Surmatants" paistab minevat eesti filmilukku juba ainuüksi seepärast, et talle on pühendatud (tellitud) nii palju arvustusi. Arvan põhjuse olevat selles, et meie (st eesti) kultuuri arved keskajaga pole veel päris klaaritud. Seda kahest aspektist: ühelt poolt nagu istuksime unikaalse keskaegse vanalinna otsas, teadmata tema väärtust, teiselt poolt on keskaeg meile sama võõras kultuurimudel, nagu seda on näiteks budism. Või veidi täpsemalt öeldes: keskaeg on ühest otsast meie igapäevane ümbrus, teisest aga umbkeel, võõras dialekt. Rääkides kultuurist, tekstidest või piltidest, pole mõiste "keel" sugugi metafoor; Juri Lotmani koolkonna tööde tundjaile pole seda ilmselt vaja meenutada. Täpselt samuti nagu mõistet

"Surmatants". Esiplaanil Evald Hermaküla (Bernt Notke) ja Heino Mandri (Lübecki linnapea), lauaga Ain Lutsepp, Mati Klooren ja Rudolf Allabert (Lübecki raehärrad) ning Sulev Luik (Schiekel Kalt) ja Piret Kalda (Anneke).

R. Kalmuse fotod



"historism". Viimane lähtub eeldusest, et iga ajastut tuleb vaadelda tema enda väärtustest (paradigmadest) lähtudes. Meil on piisavalt kogemusi, kuidas hinnatakse keskaega (meile tegelikult võõrast keelt), võttes aluseks omaenda kultuuri (antud juhul emakeele) mõõdupuid. Kuna kõne all on eesti keskaeg, siis toon vabandades näitena lugupeetud faktoloogi Jüri Kuuskemaa sõnavõttud ja artiklid, kus ta on rääkinud keskaja meistrite "nii armsast naiivsusest ja lapselikust kujutamisviisist". Jah, niiviisi meile tundubki, kuid keskaja meister polnud sugugi naiivne, ta lihtsalt mõtles teises keeles. Olgu lisatud, et ka meie lapsed pole naiivsed.

Absoluutne historism on muidugi praktiliselt võimatu, me ei saa kunagi teada, mida mõtles või tundis keskaja kunstnik, seistes tühja lõuendi või tahvli ees. Võimalik on ainult dialoog teemal "meie" - "nemad", kui kasutada vene keskaja ühe parema asjatundja Sergei Averintsevi mõtet. Mulle jättis kunstnik Tõnu Virve film tunde, et kontseptuaalsel tasandil oli see tõepoolest historitsistlik või ütleme dialoogiline. Põhilisi piike ongi murtud kontseptuaalsel pinnal, ma võiksin ainult täiendada juba ilmunud (TMK 1992, nr 3) retsensentide arutlusi katoliikluse ja protestantismi, kunstniku staatuse teiseenemise ja kogu "keskaja sügise" teemadel. Ja kuidas saakski sel puhul mööda Bahtinist! Nagu öeldud, on kõigest sellest juba põhjalikult kõneldud. Kuid võtame filmikunstile lähema teema. Kuidas on kontseptuaalne alus kaetud visuaalselt? Siin tekivadki minu arvaks Virve "Surmatantsu" suurimad vastuolud. Film nagu elaski kahte elu. Tegelikult on ta kuulatav ilma pildita ja vaadeldav ilma sõnata. Tundub, et mõlemad alternatiivsed võimalused on omaette võttes head, kuid koos halvad. Kuigi ausalt öeldes, oleks mul suuremaid pretensioone mitte niivõrd "sõna", kuivõrd "pildi" kohta. Mis on jällegi kummaline, sest filmi on teinud kunstnik, mitte ajaloolane, kes tunneb hästi keskaega. Stsenaristidena figureerivad tiitrites Virve ise, Hans H. Luik ja Proomet Torga, kellest kedagi ei oskaks kahtlustada keskaja kunsti ja kultuuri heas tundmises. Niisiis langeb "kahtlus" konsultant Einar Laignale ja siin pole mul midagi öelda, kuigi veendunud katoliiklasena on siiski kohatu niivõrd plakatlikult asetada võrdusmärk protestantismi ja bolševismi vahele (vt TMK 1992, nr 3). Ma ei ole võib-olla päris täpne, kuid arvan, et "Surmatantsu" dihhotoomia "sõna" ja "pildi" vahel tuleneb Virve ja Laigna ampluaa erinevustest. Nii või teisiti räägivad filmis sõna ja pilt erinevat keelt.

Milles siis on Virve filmi visuaalse keele eripära? Ma ütleksin nii, et tegemist polegi eripäraga, vaid kogu senise eesti filmi traditsiooni kontsentraadiga suhteliselt kõrgel tasemel. Pilt on puhas, ilus, steriilne või slaidilik, nii nagu ma iseloomustasin Eesti filmi kaks aastat tagasi Pärnus toimunud seminaril. Nimetatud "superlatiividest" valiksin Virve filmi puhul just sõna "steriilne" (Jaan Ruus kasutas mõistet "kostüümдраама", mis on päris täpne, kuid ilma liiteta "draama"). Pildis on kõik steriilne, alustades kostüümidest ning lõpetades meie armsa vana Tallinnaga. Alates romantismist ongi just nii keskaega kujutatud; kohe kerkivad silme ette Morrise töökojas hoolikalt töödeldud keskaegsed ornamendid. Tallinnaga on veel see häda, et pildis on ta niivõrd rutiinselt ära leierdatud ja seda nimelt konserveeritud keskaja "image'i" vaimus. Niipea, kui ma mõnes filmis näen jälle Laboratooriumi tänava linnamüüri või Dominiiklaste kloostrit kiriku tagust hoovi, tekib ahastus - kas midagi muud tõesti enam alles pole! Vana Tallinn on visuaalne fetiš koos oma äraleierdatud fassaadidega. Iga filmimees, kes ei mõtle välismaalastele suunatud reklaamprospektile, peaks mõtlema sellele, kuidas neid stampe murda. Ma saan aru Virve taotlusest anda vanalinna vaadetele kunstilist efekti erilise valgusega, kuid see just steriliseeribki niigi silma torkavat reklaamlust.

Kõik see võib ju minu pärast rahulikult olla. Virve pilt on kindlasti kunstilisem kui "Viimes reliikvias" või mõnes Tallinnas ülesvõetud Vene filmis. Kuid mis puutub siia keskaeg või mis puutub siia filmi sisu? Küsimus pole selles, miks seisavad filmi tegelased tuntud barokse ukse foonil. Samuti võib ju öelda, et mingitel kontseptuaalsetel kaalutlustel võib ka keskaega kujutada steriilse-na, hoolikalt triigitud kraede ja pestud tänavatega. Kuid selle filmi põhivastuolu ongi sisu historitsistlikkuse ja pildi antihistoritsistlikkuse vahel. Kui juba Notke ja Sittow räägivad juttu, mis puüab tabada ajastu mõtleviisi, siis ei tohiks pilt järgida esteetikat, milles rändasid hollywoodlikud superstaaRID Agnes ja Gabriel. Keskaeg ei olnud selline, nagu meile romantismist alates on sisse süstitud. XV sajandi Tallinn haises, siit veeti igal hommikul läbi Karja värava loomi müüri taha, siin hoorati ja tapeti, koos sakraalsusega käis seesama Bahtini kirjeldatud naerukultuur. Kuid kõik see käis teisiti kui Virve filmis näiteks stseen keskaegsest tänavateatrist. Motiivina oli kasutatud Hieronymus Boschi "Heinakoormat", kuid nimetatud stseen oligi lavastus, keskaja lavastus, kus



lisaks dekoratsioonidele (linnamüüri üks pa-remini säilinud juppe) oli näha veel setu lau-likuid! Milleks siis veel traagilise näoga Sittow koos oma "renessanslike" kompleksi- dega.

Kogu öelduga ei tahaks ma kuidagi Tõnu Virve tööd mingiks kunstiliseks ebaõnnestu- miseks pidada. Tema ettevõtmises on terve rida põnevaid võimalusi. Oma "Surmatantsuga" on ta need võimalused avalikustanud ja see väärib juba iseenesest tunnustust. Kah- juks jäi ta aga materjali vastupanule alla: kontseptuaalsel tasandil ei suutnud ta vaata- mata tugevale põhjale teha keskaja "sügise" kunstnikust psühholoogilist ajaloodraamat, visuaalsel tasandil aga hakkas talle vastu ko- dune Tallinn, mille keskaegsest ajaloost tea- me ja tunneme sama palju nagu keskmine ameerika turist. Bernt Notke on ulatanud käe vürst Gabrielile.



Tõnu Virve 1991. aasta novembris "Surmatantsu" esilinastuste aegu.

L. Peegli foto

aprillil 1990. aastal). On kujundanud lava ja kostüüme ligi sajale lavastusele eesti teatrites, nendest olulisemad S. Beckett'i "Godot' oodates" (lav Lembit Peterson) Noorsooteatris, E. Bondi "Ringo" (lav Mikk Mikiver) Eesti Draamateatris, A. Boito ooper "Mefistofeles" (lav Arne Mikk), ballett "Romeo ja Julia" (lav Tiit Härmi); külalisena M. Traadi "Päike näkku" lavastus (lav Mikk Mikiver) Malaja Bronnaja teatris Moskvas. Olnud kunstnik-lavastaja kümne mängufilmi juures. 1987. aastal debüteeris "Tallinnfilmis" lühifilmiga "Ringhoov" Arvo Valtoni novelli "Mustamäe armastus" järgi. 1988 valmis "Eesti Kultuurfilmis" videofilm "Tallinna "Surmatants"" Bernt Notke maalist "Surmatants" Niguliste kirikus. 1991. aastal lõpetas stuudios "Freyja Film" kahejaolise ajaloolise mängufilmi "Surmatants", 1992 tegi islandi kirjaniku Gudmundur Steinssoni stsenaariumi järgi filmi "Luukas", kus kolme tegelast mängivad Ita Ever, Jüri Järvet ja Ain Lutsepp.

## TÕNU VIRVE FILMOGRAAFIA

- 1972 "Laulab Tallinna Kammerkoor", kontsertfilm. ("Eesti Telefilm", kunstnik; rež: Maie Kivita.)  
 1973 "Eesti rahvalaulud", kontsertfilm. ("Eesti Telefilm", kunstnik; rež: Maie Kivita.)  
 1974 "Igavene tuli", kontsertfilm. ("Eesti Telefilm", kunstnik; rež: Elmo Lööve.)  
 1975 "Tantsib Tiit Härmi", ballettfilm. ("Tallinnfilm", kunstnik; rež: Ülo Tambek.)  
 1977 "Surma hinda küsi surnutelt", mängufilm. ("Tallinnfilm", kunstnik; rež: Kaljo Kiisk.)  
 1977 "Hukkunud Alpinisti" hotell", mängufilm. ("Tallinnfilm", kunstnik; rež: Grigori Kromanov.)  
 1979 "Metskannikesed", mängufilm. ("Tallinnfilm", kunstnik; rež: Kaljo Kiisk.)  
 1979 "Tantsib Tiit Randviir", ballettfilm. ("Eesti Telefilm", kunstnik; rež: Mai Murdmaa.)  
 1980 "Karge meri", mängufilm. ("Tallinnfilm", kunstnik; rež: Arvo Kruusement.)  
 1983 "Nipernaadi", mängufilm. ("Tallinnfilm", kunstnik; rež: Kaljo Kiisk.)  
 1984 "Lurich", mängufilm. ("Tallinnfilm", kunstnik; rež: Valentin Kuik.)  
 1985 "Nacrata ometi", mängufilm. ("Tallinnfilm", kunstnik; rež: Leida Laius.)  
 1987 "Ringhoov", lühimängufilm. ("Sojuztelevfilm", režissöör.)  
 1988 "Tallinna "Surmatants"" ("Eesti Kultuurfilm", režissöör.)  
 1991 "Surmatants", mängufilm. ("Freyja Film", režissöör.)  
 1992 "Luukas", mängufilm. ("Freyja Film" ja "Frigg Film", režissöör.)

S.T.

TÕNU VIRVE on sündinud 18. juunil 1946. aastal Võrumaal, Rõuges. 1968-1974 õppis Kunstiilikoolis teatridekoratsiooni. Tõdhanud Eesti Televisioonis kunstnikuna, Eesti Noorsooteatris peakunstnikuna (1975-1980) ja "Tallinnfilmis" kunstnik-lavastajana (1980-1990), lühemat aega pidanud kunstniku ametit ka mõnel pool mujal. Praegu on T. Virve stuudio "Freyja Film" kunstiline juht (stuudio asutati 13.

# MERLE KARUSOO JÄTKAB VASTAMIST

(Algus TMK-s, 1992, nr 9)



T. Huigi foto

Nüüd läheneb meie jutt lõpuks ka teat-  
rile. Jõudsid siis teise ringiga Panso  
kooli 1972. aastal, kui oli välja kuulu-  
tatud lavastajate vastuvõtt. Suvel pärast  
II kursust pidasid juba oma 30. sünni-  
päeva ja sinust oli saanud VII lennu  
kursusevanem. Äkki tundus kõik loo-  
giline, eks ole?

Ega mina ei oleks teatrimaailma sat-  
tunud, kui sa ise ei oleks mind eksami-  
tele kutsunud, mina ei oleks selle  
pealegi tulnud. Teised inimesed otsusta-  
sid minu eest. Mitu mulle olulist ini-  
mest arvas, et ma võiksin minna sellele  
alale. Aga kuivõrd järsk oli pööre minu  
sees, kui võoras mõte oli astumine lava-

kunstikateedrisse sel hetkel mulle endale, näitab see, et mul oli tohutu hirm. Läbi-  
kukkumise hirm - just ses mõttes, et mis ma siis peaksin enesest mõtlema, kui ma  
hakkan üleöö kinni niisugusest asjast ja pärast pörun. See ei ole minu iseloom, ma  
võin vee peale jääda ka palju suuremaga riskides, aga siis olen ma selle riski ise välja  
mõelnud ja otsustanud: ükskõik, nüüd mängime panga peale! Tookord sisseastumisel  
sai see võoras mõte mulle lõplikult selgeks alles siis, kui me viimases või eelvi-  
mases voorus loomaetüüde tegime.

**Mis asi sai selgeks? Et oled õiges kohas?**

Jaa, jaa - et mina olen nüüd siin. Enne seda ma paanitsesin voorust vooru, aga  
kui siis Kalju Orro ja Aare Laanemets laval minu "lavastatud" loomaetüüdi mängi-  
sid, tabasin ennast järsku sellelt, et ma naersin. Saad aru, ma ei jälginud mitte oma  
saatust, vaid neid. Kramp läks pealt ära. Jah, võibki nii öelda: tundsin ära, et olen  
õiges kohas.

Sa tulid teatrimaailma läbi kirju elu, sotsioloogilistes eluvaatest ja hasardist nakatunu-  
na, teistsuguse "elu slepiga", kui meie teatrirahval tänapäeval tavaliselt on. Mis sa ar-  
vad, miks siiski just teater su elus dominandiks sai?

Mind meelitab teater sellepärast, et teatris on elus inimene elusa inimese vastas.  
Ja see on minule väga tähtis - see, et kui inimesed teatrisaalis istuvad, on nad koos.  
Sellepärast olen ma alati tahtnud, et teatris oleks puhvet või kohvik lahti ka õhtul  
hilja pärast etendust, siis on inimestel võimalus kauem viibida oma mulje sees, jaga-  
da omavahel seda, mis neil jagada on. Ma olen selle poolt, et ka näitlejad võiksid  
seal oma publikuga suhelda. Selles suhtlemises on midagi, mis tohutult jõudu ja  
energiat annab. Reaalselt tajusime seda "Aruande" etenduste puhul. See on erakord-  
ne kogemus - kohtumine nende inimestega, kelle jaoks üldse maksab teatrit teha.  
Energia, mis nende etendustega kaasa tuli - nende tänulikkus, nende kergendus,  
nende naerud ja pisarad -, on see, mis võib paljust üle aidata. Omavahel me kasuta-  
me siin sõna "õnnistus". Niisiis, jah, teade inimeselt inimesele ühes ruumis ja samas  
palju inimesi üheskoos ühe idee, ühe emotsiooni mõjuväljas - sellepärast vist teater.

Varasematel aegadel olid sa teatrilmast tihti suurte projektide, tõeliselt suure masinavärgi käivitaja. Nüüd vahepeal Pirgus tegelesid vaid väikese seltskonnaga. Mis sulle rohkem meeldib - töötada suure või väikese trupiga?

Ideaalne oleks ju töötada suure trupiga, millel oleks samasugune kontsentratsioon, kui see väikeses on. Selles peitub ikka mingi imeline jõud, kui on palju inimesi laval. Ja kui nad on seal mingi ühe asja pärast ning kõigile on leitud õige funktsioon. Ma pole kunagi sellega nõus olnud, et juhuul kui mõnda materjali saaks põhimõtteliselt teha ehk ka vähemate inimestega, siis peakski kohe tegema vähema hulga. Ma saan aru, see on finantsküsimus. Kuid lõpptulemus kannatab.

Kas nende inimestega, kes suuremas massis kaasa teevad, peab olema eelnev koostöökogemus väiksemas trupis, lähemas koosluses? Või võivad olla ka võõrad näitlejad, keda peaks käivitama see idee, see töö ise?

Kõige tähtsam on see, et need inimesed oleksid kooliga, ja paraku veel kõige parem, kui nad oleksid su enda kooliga - oma kursusekaaslased või siis su oma õpilased. Kui trupp on väga ebauhtlane, tuleb alustada iga inimesega ise kohast. Ega see ka võimatu ole, aga palju rõõmsam ja palju jõulisem on töö algusest peale siis, kui sul on ümber omad. Näiteks nüüd oli Aare Laanemetsaga Pärnus Tammsaaret tehes meeldiv kogemus. Fantastiliselt meeldiv. Selle "Täielise Eesti Vabariigi" tõeline alus, tänu millele meie lavastus üldse sündis, ongi Aare. Vaata, me alustasime ju tööd Indreku ja Kariniga, kolmekesi koos Aare Laanemetsa ja Katrin Saukasega tegime pikka aega proove, enne kui ülejäänud trupi ligi kutsusime. Suhtumine meisse Katriniga kui väljastpoolt tulijatesse on just Aare najal püsinud või eelkõige tänu Aarele soodus olnud. Ja Karini roll muidugi ka. Kuigi siin on ka teised aidanud - sest ka see, kelle käes on nii suur roll, saab end vabalt tunda ja vabalt luua, proovida, eksida, katsetada juhuul, kui see trupp, kes ta ümber on, seda lubab, teeb selle oma suhtumisega võimalikuks. Ma olen ühes intervjuus juba öelnud, et see on Pärnu meeste Karin. Ta oleks võinud tulla ka teistsugune, aga nad ei lasknud. Tõsi, tõsi! Ja mul oli oidu neid kuulata.

Mul tuli praegu meelde üks ammune pilt. Vahetult vastuvõtueksami eel, kui sina hakkasid kursust (9. lendu) võtma, kõlas eksamiruumis sinu korraldus või palve paiknemise kohta ruumis: "Aare Laanemets ja Endrik Kerge istuvad otse minu selja taha!" Tähendab, lisaks komisjonile, kes sul kõrval istus, tahtsid sa mõne sisseastuja puhul nende kahega konsulteerida või nende arvamust teada saada. Mainitud seik meenus mulle esimest korda õieti siis, kui Aare Laanemets hiljem osutus nii edukaks ja järjekindlaks pedagoogiks, kooliteatri juhiks.

Jah, neil mõlemal on hea silm. (Naerdes) Ma arvan, et eriti vajasin ma nende konsultatsiooni tüdrukute valimisel. Aare on kooliajast peale olnud näitleja, kes pole töö ajal mingeid ülearuseid vaidlusi tekitanud. Aga kui tema milleski kahtleb, siis on vaja see asi hoolega läbi mõelda. Seda ma teadsin juba varem. Aga nüüd... me ei olnud nii kaua koos olnud. Hea on vaadata teda praegu - noh, "suureks kasvanud", arukas, kindel, hall, elukogenud! See mõjub kuidagi hirmus kosutavalt, kui sa näed oma kursust või oma õpilasi "suureks kasvanuna". Me oleme kaua olnud üksteisest eemal, meil on värske huvi üksteise vastu ja vastastikune toitmise võime. Ja samas oleme sügavalt tuttavad - üks kool!

Aga kaugeltki kõiki oma näitlejaid ei tunne sa juba teatrikooli ajast.

Jah, igas teatris on inimesi, kellega koostöö on alati meeldiv ja üllatavalt kerge. Näiteks Kersti Kreisman. Midagi nagu ei peakski talle eriti seletama. Vaja ainult algul milleski kokku leppida. Ma rõhutan algust, alguses tuleb alati proovida näitlejaga ühele seisukohale jõuda, kui tarvis, siis asju selgeks vaielda - sel lihtsal põhjusel, et hiljem teeb näitleja laval niikuin seda, mida tema tahab. Ja kui ta algul jäi erinevale seisukohale, hakkab see temast etendusel kindla peale läbi paistma. See ei tähenda, et ma iga hinna eest tahan oma ideed läbi suruda, tööprotsess ongi vastastikune kohandumine. Mõne inimesega läheb see raskemini, mõnega kergemini. Siis, kui me Kerstiga koos proove tegime, ei osanudki ma seda veel sõnastada, miks on nii kerge töötada. Seda ma taipain praegu: üks kool, Panso koolkond!

Sa tegelesid põhjalikult Panso doktoritöö kartoteegiga. Ajakirjas oleme avaldanud kaks korda sinu valitud ja kommenteeritud kaarte. Peaksime lugejale teada andma, mis on sellest tööst saanud.

Meie oleme kõik kaardid dešifreerinud ja ümber trükkinud. Nad on ilusti kastidesse paigutatud, sisse pakitud ja üle antud Teatriliidule. Ka nimistu on eraldi ole-

mas, tärnikesed taga - seletused, mis kaardiga tehtud on; on ka tõlkeid, kui kaardil oli võõrkeelne tsitaat. Põhimõtteliselt kõik, mis me Panso kartoteegiga teha suutsime, on tehtud.

**Mis võiks olla selle töö kasutegur?**

See võib olla algallikas kujuteldavale Panso uurijale või ka mõne üldisema teema uurijale. Need märksõnad, mille kohta Panso materjali korjas, kas ise kirjutas või tsitaate noppis, on võimalik sealt teemade kaupa välja võtta. Isiklikult mina sain sealt loomulikult palju huvitavat mõtlemisainet. See oli minu aspirantuur.

**Miks sa Pansost raamatut ei kirjuta? Ma mõtlen monograafiat, mis meil tegelikult ju puudu on.**

Mõttetu on hakata minul või kellelgi teisel biograafilist raamatut kokku panema, kuni Panso arhiivile ei ole juurdepääsu. Need kartoteegikastid, mida mina sorteerisin ja dešifreerin, moodustavad vaid tillukese osa tema arhiivist. Ülejäänud, suurem osa, asub suletuna Tartu Kirjandusmuuseumis. Sealhulgas tema päevikud! Nendes päevikutes on Panso elu ja mõttemaailm olemas, mis mõtet on hakata seda oletama ja uurima kaudseid teid pidi, kui on kirjas tema oma mõtted, päev-päevalt, aasta-aastalt! Ma ei ole ridagi sealt näinud, ma ei tea, kui lünklik või kuhupoole pööratud see päevik on. Aga missuguses stiilis ta on, võin kujutleda küll, sest mingi väike juhuslik osa sellest ei olnud kirjutatud mitte päevikusse, vaid kaartidele ja osutus kogemata asuvat kartoteegikastides.

**Kui kauaks on Panso arhiiv Tartu Kirjandusmuuseumis suletud? Need sulgemised on ju teatud tähtajaga.**

Ta on lihtsalt suletud, ei olegi tähtaega! Ainsa erandina on juurdepääs võimaldatud Leenu Siimiskerile, ja kas mitte ka Jaan Eilartile. See on nimeliselt osutatud. Nii on määratud lesk.

**Säärane otsus on küll kurjast, kusjuures ka võrdlemisi arusaamatu. Miks seda vaja oli?**

Tookord, Panso pärandi komisjonis püüti mulle ja Lea Tormisele selgeks teha, et kui Hurdast kirjutatakse monograafia saja aasta pärast, miks ei võiks ka Pansost hiljem kirjutada. Meie väitsime siis vastu: te saavutate selle, et lükkate ise Panso teatriprotsessist välja, kas te ise ei usu, et seal on midagi väärtuslikku? Panso peaks



*Üliõpilane Merle Karusoo  
Voldemar Panso õpetussõnu  
üles kirjutamas, 21. juuni  
1973, 7. lend on oma õpetajal  
kiilas Pivita sanatooriumis.*

*K. Orro foto*

oma sisulistelt väärtustelt just praegu toimima. Rääkimata sellest, et teatripärand, teatrimõte on juba oma loomult, oma spetsiifikalt ajaline nagu teater isegi, saja aasta pärast see ei toimi enam avastusena.

Võib-olla kaasnes veel poliitiline, ideoloogiline refleks, tolele ajale tüüpilised kartused? Oli ju alles 1970-ndate lõpp.

Ma arvan, et see oli eelkõige Panso suhtumise avalikustamise kartus. Ja mitte nii palju poliitilises mõttes, kui ikka konkreetsete elavate inimeste suhtes. Jah, mina ise pelgan ka, et mis lause seal võib mu endagi kohta paberil seista. See on inimlikult arusaadav: ikka imelik ja kõhe, kui sa teise inimese mõtteid enda kohta teada saad. Aga ma arvan, et niisuguste "avastuste" kõrval leidub seal hoopis rohkem seda, mis on meile kõigile oluline ja väärtuslik. Pansot ei pruugiks keegi, ka kõige lähedased, võtta millenagi, mida võib taskusse pista. Üldse, laiemaltki, kõik need tõlgen-dused, meenutused, vastukajad, mida Panso kohta viimastel aastatel siit-sealt kuuled - kui korjaks need kokku, siis tuleks välja umbes järgmine pilt. Oli õpetaja, kellega õpilased ei harjunud ja keda nad kartsid (küsitavaks jääb, kust nad küll siis ise oma hea hariduse said?), oli lavastaja, kes kellegagi ei arvestanud, kes suurte näitlejatega tülli läks (küsitav, kust siis need lavastused, kust küll need näitlejad?), ja ongi, palun väga, juba kirjas kahtlused, kas ehk mitte vene kool ja vene diplom ja tagatipuks... sünnikoht pole teinud talle positsiooni. Ma ei pea ometi seesuguse mõt-teviisiga vaidlema hakkama!? Tuleb välja, et ta oli ikka sedavõrd harjumatu nähtus meie kultuuris, liialt hiiglane oma õpilaste mõtlemisvõime ja keskkoolist kaasa too-dud haridustaseme jaoks. Ja mõni mees võib juba imestada, isegi pahaks panna, et Panso kohta raamatuid välja antakse - umbes nii, et kes see Panso siis õige oli. Ma ei tea, mida peaks tegema, et see vaim ilmutaks end nõnda, et tal poleks küljes märki, nagu ma vaidleksin kellegagi. Oleks hea, kui Panso vaim imbuks meisse nii, et see, mis madalama tasandi vaatevinklist on tema kohta öeldud, lihtsalt vaikselt vaoks, kaoks, häbenetaks ära ja ununeks. Tuletame meelde, kuidas Panso ise oma õpetajatest rääkis.

Sa oled koostanud raamatukese, nüüd, kaksteist aastat hiljem, paraku juba bibliofiil-seks harulduseks muutunud trükise "Mida on õpetanud Voldemar Panso". Kas leiad, et sul on teatris olnud ka teisi õpetajaid peale Panso?

Kõigepealt, igalt näitlejalt õpid. Iga uue näitlejaga töös kohtudes õpid juurde ühe uue inimliku juhtumi, ühe uue variandi, kuidas kontakti saada, kuidas tema sinust aru saab jne. Kõige rohkem õpid kursusekaaslastelt ja oma õpilastelt. Aga see päris ja tõeline on minu jaoks muidugi Velda Otsus. Kusjuures ma ei oska öelda, mida ta siis õieti on õpetanud. Ega tema ei peagi midagi tegema, tema - on. Temaga suheldes sain ma tegelikult aru, kui lihtne inimene on näitleja. On palju muid inimesi (ja ka keskpäraseid näitlejaid!), kes elus kangesti mängivad, mängitsevad ja kellega suhtle-mine tavalises elus on ka *play*. Üllatav oligi see, et Velda Otsus, kelle vastu ma kogu elu tunnen tõelist aukartust, laskis endale nii ligi. Tema, kelle kohta räägiti, et ta käis mööda Draamateatri koridore endassetõmbunult, ja mõnele vaatas otsa ja mõnele ei vaadanud. Võis ju sedagi olla. Ta on isepäine. Ma ei usu, et tema on teinud kunagi mingeid reveransse. Ta võib ise sellest teistmoodi mõtelda, aga ta on teinud elus ja teatris ikkagi seda, mis on teda väärt. Ja mina tunnen lihtsalt tänulikkust, et mulle on selline au ja rõõm osaks saanud - Velda Otsusega koos tükki teha.

See on muidugi tänu Pansole. Mina poleks äsja koolist tulnult julgenud teda puudutadagi ja mingit "Haroldit ja Maude'i" poleks järgnenud, kui poleks olnud "Roosiaeda", mille trupi oli valinud Panso ja mis mulle töökorras lihtsalt üle anti. "Roosiaia" seltskonnas oli ka Velda Otsus. Sellest et tema mu vastu võttis, olen saa-nud jõudu ja julgust. Tema ongi see, kelleni on tarvis jõuda. Igas mõttes - et näitle-jad, kellega sa koos töötad, jõuaksid tema tasemeni ja tema hoiakuni teatris, ja et näitlejad, kes sellised on, oleksid sinuga nõus töötama. Velda ei olegi vist, jah, õpeta-ja, ta on pigem mõõt. Kõikide asjade mõõt.

Ja veel peale näitlejate?

Veel on mulle väga oluline koostöökogemus Ingrid Aguri, "Ugala" kunstnikuga, ja Viive Ernesaksaga, keda tuntakse lavastuse muusikalise kujundaja ametinimetuse all. Nende naistega tahaks ikka ja jälle kokku saada, nad haaravad lennult ideid, mida ma lavastajana veel õieti sõnastadagi ei oska, ja nendega on turvaline koos

töötada. Nad on teatristaazi pooldest minust üle, ma usaldan neid ja kuuletun neile... tingimusteta. Ja mulle tundub, et näitlejal, kes nendega kokku puutuvad, on samasugune suhe.

Üldse, kõik protsessi lülid on tähtsad, see on hirmus oluline, sest siis õpetab lavastusprotsessi ise. See on mulle ikka veel täielik müstika, kui miski asi välja tuleb. Me ju räägime töö algul trupiga, mis lugu see selline on ja mis on meile selles tükis tähtis. Igapäevased proovid lähevad aga stseen-stseenilt, töö muutub väga konkreetseks ja me ei räägi enam sellest, mida see näitemäng meile tähendab. Aga siis, kui etendus s ü n i b, loovad näitlejad äkki just nimelt seda, millest algul juttu oli. See ei ole siis enam see, mida me päev-päevalt kaks kuud harjutasime, vaid just nimelt see põhiline. Harjutamine on kulmineerunud, plahvatanud uueks kvaliteediks. Ja kui siis leidub veel inimesi saalis, kes seda just nimelt nii vastu võtavadki; kui on kriitikuid, kes oskavad etendust adekvaatselt näha ja oma muljeid järsku just nii sõnastavad, nagu meie rääkisime kaks kuud tagasi omavahel, siis tundub see mulle tänagi veel müstilise saavutusena. Mind on aidanud ennast ja oma tööd mõista kaks kriitikut, kes paraku üha vähem kirjutavad - Lea Tormis ja sina ise. Sul tuleb ka see kirja panna, ära vaidle vastu! Te olete mõlemad minu õpetajad, ja sellel kõige raskeimal eneseotsimise ajal - koolis ja esimestel hooaegadel pärast seda - olite teie ainsad, kes said aru, mida mina ja mu näitlejad ja mu õpilased öelda püüdsime. Nüüd on selliseks loominguks toeks ilmselt paljudele kujunemas Margot Visnap.

Ma tahtsin jõuda tegelikult hoopis selleni, kas sinus kui lavastajas on ka teisi mõjusid peale Panso. Või pole puhtrežiiliselt kellegi mõjutused tema kõrval märkimisväärsed?

See oli teisel koolivaheajal, kui ma vaatasin Pärnus "Punjab potitehase" proove. Sain Kaarin Raidiga tuttavaks - vähe meid on, lavastajaid, siin Eestimaal -, mina olin kangelsti õpikumiline ja tema lubas mind lahkesti "Punjab" suvistesse proovidesse. Läksin muidugi lennates. Esimene, kevadine pool prooviajast oli möödunud, käsil oli esietenduse-eelne järk. Ma ei tea, kaua see kestis, kaks nädalat või kuu aega. Igatahes oli see minu jaoks midagi fantastilist. Sest mina olin õppinud hoolega analüüsi, ja analüüs kui niisugune on alati mulle, minu mõtlemisaparaadile, väga maitsev olnud. Ja muide, ma arvan, et Panso kooli põhi, tegevusliku analüüsi meetod, on mind õpetanud teadlikult mõtlema elust ja maailmast üldse, selles mõttes on see universaalne meetod, geniaalne värk. Sellepärast ma oskan ka elus küsida põhjuste järele, millest niidid hargnema hakkavad, ning ma küsin iga asja puhul, mis on eesmärk, pealisülesanne. Panso nõudis, et me näidendeid analüüsid kõik ebaolulise või vähem tähtsa kõrvalde jätaksime, selleks et põhistruktuur välja toleks. Seda ei olnud sugugi kerge õppida; me ei saanud algul pihta, kuna nood põhiasjad on seda-võrd lihtsad, et mitte kellelgi ei tule pähe neid nimetada. Ja vaat, keset seda protsessi sattuda ühte pimedasse teatrisaali, kus näitlejad hullavad laval ja lavastaja nõjatub portaalile ja vaatab sealtsamast lähedalt seda kõike pealt, mängides ise kaasa! Selles mõttes, et kui näitleja midagi vahvat teeb, siis hüüab lavastaja: "Tee veel, tee veel" ja "See las jääb" näiliselt ilma igasuguse ratsionaalsuse ja analüüsita. See mängulisus vapustas mind. Eks seda, et mul endal on kaldumus ratsionaalsusesse, märgati ju koolis kohe ja öeldi esimesest semestrist peale, et on vaja rohkem emotsionaalsust, teater on mäng ja pole vaja seda nii tõsitraagiliselt võtta. Aga sõnad sõnadeks. "Punjab" proovides plahvatas teater kui pidu, teater kui hasart ja teatri mängulisuse võimalus jõudis lõpuks minuni. Täiesti truu õpilane olin. Kaarin andis mulle ka ühtlasi peavarju, olin tema korteri ja kosti peal ning õhtuti mängisime temaga hasartmänge. See kujunes üldse äärmiselt toitevaks ajaks: ühtlasi käis Pärnu teatri suvehooaeg, ma vaatasin muidugi kogu nende repertuaari-ära, nägin esimest korda järjest, õhtust õhtusse, rollist rolli Aarne Üksküla. Mingid näitleja võimalused, näitleja potentsiaali piiramatuse löid sel ajal minu ees lahti. Ja kui see kõik lõppes ja "Punjab potitehas" valmis sai, siis olin mina lihtsalt pisarateni kade, et Kaarinil on niisugused näitlejad, et tema saab koos Aarne Üksküla ja Hilja Varemiga tööd teha.

"Punjab" juurtest kasvas ilmselt sinu debüütlavastus "Popi ja Huhuu", millega samal sügisel taas koolitööd alustasid? Vähemalt transformeeritav lavakujundus kui mängu osa võis ideena sealt Pärnu suvest kaasa tulla?

Jaa! Oluline asi selle "õppereisi" sees oli veel see, et ma sain tuttavaks Vello Tammeaga, kes oli "Punjab" kunstnik, ja tema ruumifilosoofiaga, tema suhtumisega lava-ruumisse. Vello Tamm tegi mulle mõni aasta hiljem "Puude" lava - "Puud olid, puud

olid hellad velled", 9. lennu diplomilavastus niisiis, kusjuures seal oli meil kaalumi-  
sel mitu varianti. Need tema väikesed maketid ja joonised on mul praegugi alles, ma  
hoian neid väga. Jah, Vello Tamm tõi minu teatriilma kaasa nagu annuse haritust,  
tõepoolest filosoofilist mõtlemist. Nüüd ongi see mulle juba väga tähtis, et kõige  
taga oleks ka kindel väljakujunenud mõtlemine, et ei oleks lihtsalt huupi hulpimine.  
Sul on õigus, sealt "Punjabast" alates ma olen osanud lavakujunduse transformat-  
siooni üldse tahtma hakata. "Popis ja Huhuus" tegid seda ERKI I kursuse üliõpilas-  
tena Riina Babitševa ja Kersti Talisoo (nüüd siis vastavalt Vanhanen ja Rattus),  
"Makarenko koloonia" (kunstnik Helle Janson) töötas juba täiesti selle idee peal.  
1974. aasta suvi seal Pärnus oli tõesti mu teine kool selsamal Panso kooli ajal, selle  
kõrval. Andis mingi uue mõtlemisvabaduse.

Üsna varsti, kohe pärast lavastajadiplomi saamist, olid sa ka ise lavakunstikateedris  
õpetaja. Räägimegi nüüd õpilastest. Sul on olemas üks päris oma kursus, 9. lend. Ja  
peale selle oled õige mitmel korral käinud koolis abiks, töötanud erinevate kursustega.  
Kuidas hindad tulemusi?

Mina arvan, et 9. lennust on veel väga tugevalt sees 7. lendu. Mitte ainult, et meie  
Kalju Orroga olime kõik neli aastat õppejõud, aga vahepeal andis ju ka Lembit Pe-  
tersson erialatunde ja tegi lõpulavastuseks "Don Juani", sel hetkel oli veel koolis End-  
rik Kerge oma rütmikatundidega ja üldse - kõik teised samuti, me liikusime veel  
palju koos, algtõuge 9. lennule on antud ühiselt, mingi energia ülekandmine. Kuigi  
algul oli minu kõrval erialaõppejõud ka Raivo Trass, aga siis varsti läks ta ära Rak-  
verre. Minu arvates on meie õpilased tublid inimesed. Millal see kellelgi välja pais-  
tab, on iseasi, aga nad on hästi õppinud. Raske oli tookord ainult selles mõttes, et ma  
suhtusin neisse nii nagu oma kursusekaaslastesse. Aga, noh, kursusekaaslastelt nõu-  
dis ju veel Panso, tähendab, kõikidel minu nõudmistel või sellel kursusesisesel elul  
oli ju olnud veel seljatagune, see, mis mõistis selle kõik õigeaks või eesmärgipäraseks,  
aktsepteeris või korrigeeris. Aga 9. lennu juures tundsin ma end selles mõttes väga

*Õppejõud Merle Karisoo. 13. lennu III kursuse erialaarvestuse peaproov lavakunstikateedris,  
detsember, 1986. Modifikatsioon E. Vilde "Tabamata imest", juhendaja kõrval, vasakul, Piret  
Saalep -iiliõpilane Piret Kalda.*

*K. Orro foto*



üksildasena. Teistesse kursustesse ma enam niimoodi ei suhtunud, võtsin neid rohkem õpilastena või nagu uut kollektiivi. Näiteks 10. lendu, kellega me lõpuks tegime neid "Elulugusid" ja "Kui ruumid on täis". Nad olid juba "Makarenko kolooniaga" saanud üsna hea algkooli. Olla laval esimese kursuse lõpul vanema lennu diplomilavastuses võrdväärseks, pealegi koos Aarne Üksküla, oma kursuse juhendajaga - see pole oma tiibade udusulestiku näitamine. Ja teine erinevus oli ehk selles, et meid ühendas konkreetne töö, mitte muud kooliprobleemid, mis iga kursuse pidamisel lahendada tuleb. Loomulikult oli neid ka 10. lennul, aga minusse see ei puutunud, ma polnud kursusejuhendaja. Üheksanda lennuga olid kõik probleemid minu probleemid, see ajas mu närvi ja mina tegin omakorda nemad närviliseks. Kümnennda lennu juures tuli esmakordselt see äratundmine, et kõige tugevam oled siis, kui sa kontsentreerud konkreetsele ülesandele või tööle, mitte ei võta enda mureks kogu elu korrastamist. Sest mina oma hirmsas korrastamise maanias käitun teistega tihti nagu iseendaga. Ma nagu eeldaksin, et kõik on nooruses sama kaootilised, kui mina olin, ja umbes aiman, milliseid ohje või raamkokkuleppeid oleksin vajanud ise. Kipun unustama, et kõik inimesed ehk polegi nii kaootilised, küllap ma ses mõttes pingutasin 9. lennuga pisut üle. Aga koolis on mul hea tunne, mulle meeldib see tegevus. Mu oma enesetunde järgi olenegi eelkõige teatripedagoog, täpselt see, kelleks mind omal ajal pärast lõpetamist suunati. Või on see vastupidi, et anti mulle see tee ja ma omandasingi tasapisi selle rolli.

Kas sinu meelest peaks kool aja jooksul end meetoodiliselt täiesti uuendama või on see meil sissesõidetud tee küllalt klassikaline ja universaalne, et sobida igal ajal?

Igal juhul peaks põhimõtteliselt sama meetoodikat jätkama. See on see, mida me tõesti tunneme ja mille tulemusi me oleme eesti teatris näinud. Kindlasti tuleks ajast sõltuvalt ka midagi muuta, noored ise, kui nad keskkoolist tulevad, on juba aja lapsed. Isegi ühel kursusel võivad olla täiesti erinevad põlvkonnad, meie kursusel näiteks olime meie Endrikuga pärit hoopis teisest ajast kui Urmas Kibuspuu, Jüri Krjukov või Sulev Luik. Aga missugused oleksid praegused konkreetsed korrektiivid, see kasvab välja tegelikust tööst. Kooliaeg on sedavõrd lühike, et igatühe probleemid on esimese aastaga juba nähtavad, ja siis saab neile ravi ja abi otsida. Ja muide, kõik head ja vead, mis on teatritudengil teise aasta lõpuks küljes, enam-vähem ka jäävad. Kogu eluks.

Kuule, see tõde vajab täpsustamist. See on tekitanud segadusi. Nõnda on väitnud küll Panso ja nii mõnigi veel, aga mis mõttes see ütlemine kehtib? Tegelikult näeme ju aeg-ajalt inimesi, kes lähevad näitlejana lahti hiljem, kas kooli lõpuajagadel või koguni alles teatris, ning esimestel kursustel võib neil olla sada häda küljes, kahe aastaga polegi veel alati õiget näitlejat näha.

See ei puudutagi lahtiminekut või küpsemist, vaid eelkõige tehnilisi vigu. Kui asjadest, mida õpetatakse, mille kohta konkreetseid märkusi tehakse, ei võeta kohe nagu härjal sarvist kinni, momentaanselt, siis need elemendid pärast jäävadki konnarlikuks. Näitleja võib küpseda, avaneda hiljem, aga vead jäävad sellegipoolest. Kes teeb veast voo, kellel jääbki segama, kellel ühe töö puhul lööb viga välja, teise töö puhul õnnestub seda peita või kuidagi rollile kohandada. Mõeldud on siin igasugust sorti tehnikat, ka psühhotehnikat, igatahes elemente, mida saab kõrvalt jälgida ja mille üle on võimalik otsustada. Sest ega igapäevane kooli õppejõud inimese küpsemisastme või perspektiivi üle (mis tast saab) ei saagi midagi lõpliku otsustada, sest ta päevast päeva näeb teda. Ei ole erinevat kontakti ühe või teise õpilasega ses mõttes, et ühel on perspektiiv ja teisel nagu ei oleks, ma saan otsustada ikka ainult konkreetsete tööülesannete põhjal, kellega ma võin rahul olla ja kellega parajasti mitte. On küll üks niisugune vanasõna, Panso ajal oli see ka käibel, et pane sitta sellele kapsale, mis kosub. Aga mina ju kooli ajal ei tea seda, mina ei ole võimeline tulevikku ennustama. Sellepärast ma hoidun selles mõttelavas õpilase ja õpilase vahel vahet tegemast. See on nagu lavastust tehes, proovide ajal ei tea ju, millisena ta ühel hetkel valmib. Aga lavastuse puhul on tajutav valmimisae, siis saab seda näha, õpilased lähevad paraku laiali ja erinevates kollektiivides, erinevas mikroklimas see kõik temas sünnib või kustub, mina ei ole ju enam selle protsessi reguleerija. Arvan, et pedagoogi kohus on koolis näha, nii palju, kui ta oskab, seda, mis segab õpilasel lahti minna või valmis saada, ja mõelda välja, kuidas seda takistust ületada. Kõige lihtsamad asjad, erialane korrutustabel.



### Ja mis määrab su õpilaste saatusi hiljem?

Kellelt, kellega koos ja mis tööd ta teatris saab. Kas ta saab ja jääb iseseisvaks inimeseks või peab ta väga palju kompromisse ja reveransse tegema, et saada roll ja rolli kaudu püüda olla tema ise. Võimalik, et see on näitlejate igavene valik, et sellest ei pääse. Mina kardan küll, et teisel juhul mingi eneseväarikus inimesel siiski puudub. Kas pole tore vaadata Ain Lutseppa? Tema kindlasti pole teinud mingeid reveransse. Tal ongi algusest peale lihtsalt niisugune positsioon või hoiak, et kui mind vajatakse, vajatakse mind sellisena, nagu ma olen. Ja tal on alati olnud varuks see, et ma võin ka ära minna. Alternatiivne mõtlemine on väga tähtis, siis ei pea rolli saama iga hinna eest. Ma ei mõtle seda sugugi niimoodi, et iga asja peale, mis ei meeldi, peaks kohe jalga laskma. Aga inimesel peab tõepoolest olema taganemistee - kas või teoreetiliselt. Teadmine, et ma ei pea tegema midagi, mida ma õigeks ei pea. Ain on alati, ka õpilasena, selline vaba inimene olnud ja ta pole minu meelest sellega ju midagi kaotanud. Kui talle tööd antakse, siis ta teeb sellest rolli. Eks temagi ole kord avatum, kord suletum, kuid igal juhul väarikas. Ma ei arva ka, et ta oleks eriti palju ära ütelnud, ta pole mingi ninaga loopija.

Muide ilmselt praegune aeg sunnib tahes-tahtmata loobuma juba täiesti kindlastest kriteeriumidest. Praegune kultuuripoliitika ja olud teevad meid kõiki kerjusteks - teatriinimesed muu intelligenti seas. Seda teades ei ole vist õige arvustada teiste tegemisi. Vaata, stagnaajal ma võisin laia lõuaga ütelda oma näitlejale või õpilasele, et sa müüd ennast, sa vahetad end peenrahaks, sa lähed haltuurat tegema, ja et ma seda ei luba, et ma seda põlastan jne. Praegu ei ole need asjad niimoodi, praegu on see mõnikord, tõesõna, perekonna leivarahaga küsimus. Nüüd ma pean oma "ideaalsed nõudmised" tagasi tõmbama, praegu ma ei või lihtsalt niimoodi ütelda. Kuigi näib, et mõned meie seast kohanevad ka ülikergesti ja lähevad ärivooluga endast-mõistetavalt kaasa. Eks näitleja moraali laosta praegune olukord mõlematpidi, ja päris hullusti.

Sulle on alati tähtis olnud, et näitleja sinu töö kõrvalt mingit teist tööd ei teeks. Miks?

Minu jaoks on lavastus, see mida ühed inimesed teistele näitavad, reaalne energia. Proovide ajal me kogume energiat, millega pärast etendusel saali mõjutame. Ja iga inimene, kes on vajalik loomeprotsessis, kuid ei too sinna energiat juurde, tassib sellega meie energiat minema. Tekibki küsimus, kas lavastajal ja paaril-kolmel näitlejal trupist jätkub nii palju jõudu, et kompenseerida ka see laialitassitud energia. See on nagu maailma soojaks kütmine, kui süsteemis on praod sees. Kui näitlejal on paralleelrollid, kuhu ta samal ajal jaotab oma energiat, on meie trupp sellevõrra vaesem ja see mõjutab ka tulemust. Eks me alguses ole mingite asjade vastu vaistlikult. Me tunneme lihtsalt, et me üht või teist asja ei talu, jah, häbi küll, näe, teised kõik taluvad. Lõpuks oled sunnitud need asjad lõpuni mõtlema. Ja nüüd ma tean, miks ma mõnda asja ei talu. Kui mina peaksin näitlejaga töölepingu sõlmima, siis ma paneksin tingimata lepingusse kirja niisuguse punkti - praeguste oludele vaatamata! -, et lavastuse ettevalmistamise perioodil ei tohiks ta teha mingit teist loomingulist tööd näitlejana või lavastajana. Kui see inimene teeb samal ajal muud loomingulist tööd, siis võib see meid ainult rikastada, ütleme, kui ta kirjutab või maalib või mängib klaverit, ükskõik, mis ta veel teeb - õpib või õpetab keeli, küpsetab pirukaid või laob minupärast müüri. Aga kui ta samal ajal korjab energiat kuhugi mujale samal meetodil, ei tee meie trupis pärast puudujääke millegagi tasa. Me kogume seda energiahulka, mis plahvatab kindlal hetkel, siis, kui öeldakse: täna sündis etendus. Või ei sündinud, ei plahvatanud. Me teame kõik, et teatud momendist alates ei aita enam, kui suurendada proovide hulka, kui venitada, tükki veel edasi teha. Loomulik plahvatuse hetk, kulminatsioon on juba möödas. Sellepärast ei meeldi mulle seegi, kui on juhuslikke inimesi abimeeste hulgas - need ükskõiksed näod hakkavad tahes-tahtmata kohe meie energiavälja lammutama. Olgu see helinupu keeraja, olgu see lavapoiss, päris kindlasti valgustaja, inspiatsioon, isegi tädi, kes pileteid kontrollib - see on väga tähtis kaitsekiht meie töö ümber.

Kas teatril peaks olema oma nägu? Mis selle määrab?

Jah, ka siis, kui teater on suur repertuaarteater ja töötab mitme lavastajaga, peaks teatril ikkagi olema minu arvates oma nägu. Ja see tähendab seda, et lavasta-

jatel, kes selles majas töötavad, peaks olema milleski ühesugune mõtlemisviis. Elu suhtes.

Oota-oota! Ühesugune mõtlemisviis? Kui sul oleks oma teater, kas oleks kohe välistatud, et sa kutsuksid sinna mingil hetkel lavastama Kerge? Või Komissarovi?

Ei, miks? Üldsegi mitte.

Aga vaevalt teil on üks mõtlemisviis?

Kohe, kui ma hakkam mõtlema konkreetset ühele või teisele inimesele, ei saa ma ütelda, et seda meest ma küll ei kutsuks. Kui eeldame, et me räägime professionaalidest, õppinud inimestest, eks ole. Ma ei usu, et meil üldse kellegi vahel - ma mõtlen ikka loovlavastajaid - oleks niisugust konflikti, mis ei laseks kokku saada. Meid on vähe, meil on niigi raske ja järjest raskemaks läheb. Ühel päeval me peame kindlasti koondama kõik oma jõud, et kultuurivõõrast poliitikast läbi murda. Aga millest see siis öieti tuleb, et paljudel teatritel oma nägu ei ole. Kas on diletante nii palju hulgas? Või on põhjus selles, et teatrid võtavad repertuaari juhuslikke näitemänge, mis ei ole õigupoolest lavastajate valik, mis tehakse ära mingi muu asja pärast - kassa pärast, näitleja pärast? Ma ei taha öelda, et lavastajad üksi teatri vaimupotentsiaali kannavad, nii ei saaks kunagi olla, muidugi on neil oma näitlejatest mõttekaaslased ja muidugi peab näitleja huvidele mõtlema. Aga repertuaaripilti hägustavad tükid, mis ei olegi nagu kellegi omad - n-õ administraatori ja kassapidaja tükid. Ühes majas võiksid siiski töötada mingil kombel omavahel sobivad lavastajad. Kui me näiteks Priit Pedajasega lavastaksime ühes teatris? Ma arvan, et sellel teatril oleks nägu. Ilma et mina näiteks küsiksingi, mida tema lavastab ja mis stiilis, mis žanris ta seda teeb. Või mõtleme sinnasamasse juurde, ütleme, Aare Laanemetsa oma kooliteatriga. Lembit Peterson. Mu meelest ei oleks vaja mingeid erilisi deklaratsioone ega manifeste, aga oma nägu hakkaks kujunema.

Mis on viimase aja parim lavastus eesti teatris?

Pedajase "Epp Pillarparti Punjaba potitehas". Ja kohe kindlalt.

See on nüüd küll ükskord üks asi, milles kõik eesti teatritegijad on vist nõus rahulikult kokku leppima.

Jaa. Kui minult oleks enne küsitud, mida ma ootan meie teatripilti, ega ma olekski siis osanud ütelda, aga nüüd tagantjärele - see on just täpselt see, mida ma ootasin. Loomulikult ei tähenda see seda, et teeme nüüd kõik järgnevad lavastused "Punjaba" laadis. On täitsa kindel, et seda ei saagi korrata. Aga heameel on sellest, et... tihti on ka sümpaatse etenduse juures ikka miski, mis kraabib, üleni ikka oma ei ole, aga Priidu "Punjaba" on nagu üleni oma. Vaat selline võiks olla eesti teater, mille liige tahaksin olla.

Kui kohtusime Pärnus "Täielise Eesti Vabariigi" etenduse järel, rääkisid sa sellest, et me ei oska "Punjaba" headust öieti reklaamida.

"Sirbis" oli uudis küll esiküljel, aga pealkirja all: "Poola festivali *grand prix* Pärnu "Endlale", selle asemel, et kirjutada: *grand prix* "Epp Pillarparti Punjaba potitehas". See on meil tüüpiline mõtteviis, nagu oleks teater kui institutsioon tähtsam lavastusest või konkreetsest trupist. Kusjuures teater kui kunst toimib ainult lavastusest lavastusse. "Punjabat" on vaja praegu hästi ja oskuslikult reklaamida. Milleks? Et leida sponsoreid, kes maksaksid kinni bensiini, et "Punjaba potitehas" saaks ringi sõita. Niisugusel juhtumil on reklaamil väga selge siht: mitte et tulge meid vaatama, vaid - aidake meid, et eesti rahval oleks võimalik seda näha. Et ta saaks Tallinna tulla (käisid ju ainult korraks), et ta saaks Tartusse minna, nad võiksid üldse kogu maa läbi sõita, ka väikesed kohad - see on ju väike trupp, etendus ei vaja lavamehhanisme. Sellest võiks tulla tõeliselt üldrahvalik teatrielamus, arusaadav igaühele, kes ainult näeb. Vaadaku kogu maa seda *grand prix*'d, mis on nii lihtne! Küll siis juhtub etendusele ka mõni sponsor, kes selle trupi veel ja veel kord laia maailma läkitab.

Miks sa ei hakanud Pärnu teatri juhiks? Sulle vist pakuti peanäitejuhi kohta? Paljud arvasid, et nii see nüüd lähebki.

Ma ei ole enda meelest kunagi lubanudki hakata... Peanäitejuhiks! See oli ainult Ingo Normeti pakkumine. Ma kardan, et me võiksimel sel teemal vaielda ja arutada

sinuga mitu tundi, põhjusi on küllalt palju.\* Mul on ilmselt õigem jätkata lavastamist "Endlas" ikkagi nn küllalislavastajana. Mina olen sellest alati nii aru saanud, et kuni meil ei ole ühemeheteater, on peanäitejuhi põhikohustuse võimaldada normaalne loominguiline töö teistele, reanäitejuhtidele ja näitlejatele. Ega see ei ole tahtmisväärtne amet, see on roppraske kohustus. See mõte - olla peanäitejuht - on elus vahel tekkinud küll, aga ikka mingi ahastuse või vihaga, umbes nii et - hakka või ise! Sellise mõtte vallandab teatrisisene korrastamatus, täpsete tööfunktsioonide, ametijuhendite puudumine koristajast direktorini välja. Lihtlavastaja ei saa seda kuidagi teha; nagu hakkaks tegema, tähendaks see, et ta topib oma nina teiste asjadesse. Aga samal ajal tähendab olla peanäitejuht ju otsese loominguilise tööga vähem tegelda. Kui mul on valida, ma valiksin ju kindlasti töö. Ma tahan lavastada ja sooviksin, et see korrastatus oleks teatris juba olemas. Selles mõttes ei ole mul mingeid ambitsioone - ametikohale või positsioonile. Minu ambitsioon on võimalus teha oma tööd nii, nagu mina seda õigeks pean.

Aga näib, et seda korrastatust pole sinu jaoks kusagil olemas, sa ei sobi naljalt teiste majapidamisse, teiste mängudesse, sul peaks olema kindlasti oma majapidamine, oma kää järgi seatud stuktuurid ja mängureglid.

Hilja.

Mis mõttes hilja? Millal oli õige aeg - kohe pärast kooli? Draamateatris? Noorsooteatris?

Nojah, esimene vastus on selline, et vastus "hilja" ei ole muidugi täpne. See "hilja" tähendab vist midagi muud - "vale aeg" või "halb aeg". Kultuuri majandusliku seisuga ja Eesti ühiskonna tendentside mõttes. Teatrites valitseb praegu hüsteeria. See hüsteeria on küll alati olnud, nii kaua, kui mina mäletan. Siis öeldi, et on olemas mingi plaan, mis tuleb täita, uusrepertuaari plaan: kui mitu tükki on hooajas ette nähtud. Praegu näeme seda hüsteeriat, et tuleb hästi ruttu tükke välja lasta, et vaataja teatrisse tuua, et kassat saada, et ära elada. Sellest ei ole tänapäevani aru saadud, et tihedam uuslavastuste väljatoomine ja ühe truppi nõrgendamine paralleeltrupi moodustamisega on isenda sabast söömine, mis pole kunagi kasu toonud. See on tõsi, et oleks oma teatrit vaja. Aga vist ongi nii, et ega õiget aega pole kunagi olnudki. Kuigi... Näed, nüüd esimest korda vaatavad kõik lootuse ja armastusega Elmo Nüganeni, noort lavastajat. Kui meie kooli lõpetasime, oli kombeks kuidagi niimoodi, et esimesi lavastusi vaadati nagu proovitööd. Umbes nii, et väga tubli, astuge, palun, järjekorda meie teatriilmas. Tegelikult võib aga ju ka nii juhtuda, et ei tulgi tööd, mis esimesi lavastusi ületab. Praegu, kui "Lendude" saates nähti jälle teleekraanil jupikest "Tabamata imet", Kibuspuu-Saalepi finaali, on ütlema hakatud - milline ime, milline tase, milline poiss! Kas me tänagi, kui me oleksime Urmasega koos, suudaksime teha seda finaali suuremalt? Sellepärast ei ole see järjekorda panek alati õige: kui keegi on lavastaja, on ta seda algusest peale. Ma ei oska öelda, kus ma oleksin pidanud riskima või midagi elus teisiti tegema, võib-olla paigale jääma. Oma käike võib ju mõttes tagasi võtta, aga teiste käigud on seal juures - ei tea, mis oleks õigem olnud. Võtta praeguses situatsioonis teater? Ta peaks siis oema täiesti minu oma, tõepoolest o m a. Ma peaksin sel juhul rikas inimene olema. Väga rikas. Stanislavski oli ju rikas mees, tal oli erakapital ja Kunstiteater oli erateater, ärgem seda unustagem. See ei ole ju oma teater, kui käib mõtlemine ja arutamine, kes finantseerib, kui paljuga finantseerib, kas üldse finantseerib. Võtta praegu teater, hakata lepinguid sõlmima, näitlejate saatust otsustama - aga kus on garantiid? Mida ma neile lubada saan?

Kas raha on sulle viimasel kümnel aastal muutunud tähtsamaks kui enne? Sa räägid sellest nagu rohkem...

Ma arvan, jah, ja see on võib-olla kõige koormavam, mis praegust seisuga minustuste puhul iseloomustab, et raha on muutunud tähtsamaks, kui tema tegelik väärtus või tähtsus on. Sa tahad vist tegelikult küsida, kas ma ikka veel teatritegemisele ise peale maksan. Ikka maksan ise peale, täpselt nii, nagu riiklikus teatris palgal olles. Ega ma ei tahaks küll enam ilma rahata tööd teha, põhimõtteliselt ei taha. Intelligenti jaoks ei ole ju raha väärtus. Asi on ainult selles, et meid on hakatud kohutavalt koorima. Kui sul raha enam ei ole, siis on ta tähtis, siis on ta probleem.

\* Vaidlesime ja arutasimegi; kaks kassetit, kolm tundi - ajakirja see ei mahu. R.N.

Maaailmas on väga palju asju, ilma milleta mina hakkama saan, minu elatamise peale ei lähe ju palju. Ainult elustiili ei tahaks muuta, see oleks raske.

Miks sul on teatriilmas konfliktse inimese kuulsus?

No nii... Oled sa neid konflikte kunagi analüüsinud? Ma tean küll, et ma olen tark inimene (naer), keskmisest meesterahvast ikka kõvasti targem inimene, aga ma olen väga naiivne. Tead, siis kui ma hakkasin aru saama, et eeskujud, abimehi ja õpetajaid nimetades tulevad sagedamini meelde naised - me ei unusta muidugi Pansot, eks ole! -, sain aru veel millestki, millest oleks kergem mitte aru saada. Ja nimelt: ma olin alles tudeng, kui Kaarin Raid eesti teatris ilma tegi ja kui ma temaga tutvusin. Enda arvates sain ma aru kõigist tema hoiakutest, ka nendest, mida ma ei jaganud, välja arvatud üks - rääkides teatrisisestest suhetest, kordas ta tihti: "Mul ei ole nokut." See pidi tähendama, mõistan ma alles nüüd, et paljude põrgete ja põrkumiste sisu, oma tee käimise raskus tulenes sellest, et vastas oli meeste ringkaitse. Minu tee teatris oleks kujunenud teistsuguseks, kui ma seda varem oleksin mõistnud. Ma uskusin siiralt, et mitteloomingulised vastasseisud teatriilmas tulenevad ideoloogilisest ringkaitsest, ja ma arvasin, et minust ei saa kunagi VIP-i sellepärast, et mul pole parteipiletit. Takkajärgi ma enam nii ei arva. Sellepärast ütlen kõigile olevatele ja tulevastele naislavastajatele - seda muide püüdis mulle öelda ka Kaarin: ärge unustage, et te olete naised, ärge solvake mehi oma arukusega, lubage ennast hoida ja hellitada. Vaata, Pirgu Arenduskeskuses inimestega eluloointervjuusid tehes on meil välja kujunenud üks oluline küsimuste plokk: millised on teie esimesed mälupeeglid? Tavaliselt on need üllatuseks meenutajale eneselegi, ja väga sugestiivsed. Mingil kombel haakuvad need kogu inimese hilisema eluga. Ei tea, millest see algab - kas esimene jäädvustunud pilt määrab elu või paneb elu kulg valima takkajärgi just seda või teist mälupeeglit. Minu üks esimesi on niisugune: lasteaed, olen umbes nelja-aastane. Tõuseme üles pärast lõunauinakut ja ma jooksen pissile. Pissikamber on meil poistega üks ja sisse pääseme kordamööda, sugude kaupa. Poisid on sees, pean seisma järjekorras. Kuid mul on kiire. Kaeban ühele kasvatajale, kaeban teisele, jooksen magamisruumi tagasi, ja siis leiannast nurgas seismas, piss püksis, ja minu kohale on kummardunud tädide suured ja vanad näod: häbi, Merle, ise nii suur tüdruk, häbi, häbi!

Lavastaja kõige olulisem kutseomadus on - kannatlikkus.

Vestelmud REET NEIMAR

## KUNSTNIK, KUNST JA KUNSTIKULTUUR

Seesmise sunni kihutusel süveneb andekas loovkunstnik alatasa kunstilise elamus-tõe ja nägelikkuse ning mõjuvate väljendusvõimaluste probleemidesse. Kunstnik tunneb ja aimab saavutamisvääre olemasolu, milleni ta veel ei ole jõudnud, ja kirg kihutab võitma uusi loominguulisi võite. Tõsine kunstnik ei tunne sealjuures ainult kutsu-must ja taotlemis- ning saavutamisrõõmu, vaid ka kohustust.

Igal ajastul on oma elusisu, oma mate-riaalne ja vaimne pale. Andekas kunstnik on kõigepealt inimene, kes tundeerksalt on tähelepanelik elunähte, nende seose ja arengu suhtes. Tihti otse abitult alistuv, elab ta kaasa liiga paljule. Mida avaram on kunstniku hing, seda enam see rikastub uute muljete, elamuste, tunnetuste ja püüdluste läbi. Mida rohkem selline inimene loomusunnilise huvi tõttu tutvuneb arenguga minevikus, tunnetab minevikku ja olevikku, seda enam peitub ta loomingu ideede sügavust ja raskust. Alles säärase seesmise protsessi jooksul, milles tähtsat osa etendavad alateadvuslikud jõud ja mis jätab nähtavaid ja kestva toimega vaimnemise jälgi, liituvad tühjendamatuks vaimse ja kunstilise energia allikaks kõik märked ja muljed, tunded ja tunnetused, igatsused ja püüdlused. Ja sel juhul kiirgab loomingu elavast vaimsest sisust midagi, mis ühine ühiskonna, rahva ja inimkonna püüd-luste ja ideaalidega. Säärase kujunemisskaala teatud kõrgpunktile lähenenud isiksuse elu-tunne, elamuslik tõde, varjustab ja mõtestab kogu ta loomingu, annab väga isikupärasele loomingu tugeva kunstilise toime, mis raja-neb sisu tähendusrikkusele ja väärtusele.

Kuna säärane loomingu kannab kauakest-nud ja sügava arengulise protsessi viljastava mõju jälgi, siis on täiesti arusaadav, et selle sisu seisab sagedasti kõrgemal ja kaugemal kaasaja keskmise arusaamise ja massi mait-sesuunitluste piiridest. Säärases suures kuns-tis leidub alati möödunud aja sisuliste ja vormiliste saavutuste ärakasutamise mo-mente. Neid aga elustab ja seob kaasaegsega uudne elutunne, elamussisu ja kunstilise in-tuitsiooni jõud, millest tingitud ka väljendus-lik uudsus. Takerdumine mineviku ceskuju-desse ilmutab loomingu elujõuetust, kunstilis-elamuslikku vaesust ja vaimunüri-

dust. Kaasaeg oma uudse elutunde ja -sisuga peab ikka jätma oma pitseri, muidu ei oman-da loomingu ei elujõudu ega arengulist mõtet, ei siis ka püsivamat kunstilist toimet ega väärtust.

Kunstiliselt väärtuslikes teoseis on siis nii-öelda koostegevad mineviku ja oleviku kunstilised tegurid. Neid ühendab tugeva loova isiksuse isikupärane kunstiline fantaasia ja veene. Kõigi nende momentide kajastu-mine ja vaimukas põimendus annab tihti teosele õige komplitseeritud kuju. See ei peitu muidugi mitte alati väljenduslikus tihedus-es, ülekoormatuses, korraga liiga palju ütelda tahtmises. Ka vormilt ja väljenduselt väga läbipaistvad, kõigest üleliigsest vabad teosed on tihti sisendatud rikkaliku elamus- ja mõtestuspingega, omavad täiuslikku tä-hendusrikkust. Et säärase teoste otsekohene mõistmine, neisse sissetundmine läheb ras-keks, see peaks olema selge. Sellest ongi tingitud, et kõik need teosed, mis äratavad otsest meeldimust, esijoones meelelist rõõ-mu, mis on kerge, pealiskaudse tundelise või ilustusliku karakteriga (ajaviitelektüür, ope-rett jm), leiavad otsekohe tee rahva sekka, ol-gugi et nende mõju vaibub enamasti sama kergelt, ruttu ja peaaegu jälgi jätmata, nagu nakkas nende meeldimus. Kõik mis sügav, tõsine, jõuliselt haarata suutev, inimese sala-jasemaid, sügavamaid tundeid ja tunglemisi äratav, see mis tihti läbi aastasade hoiab alal oma tähendusrikkuse ja mõjususe, see jääb laiadest kihtides vastukajata, vajab kultu-veeritumata pinda, suuremat tähelepanu ja huvi kontsentratsiooni ning süvenemisvae-va, enne kui ta hakkab tasuma, vaimustades sügavalt ja kehtvalt.

Kui nüüd sügavad kunstiteosed, mis on väga isikupärased ja samal ajal üldinimlikult ainulaadse väärtusega, on ületanud kaasaja keskmise arusaamistase, siis tekib küsi-mus, mis kasu on sellest kaasaja üldsusele ja kuidas säärasesse kunsti suhtuda. Ja kui tea-tud sügavad kunstiteosed on väheseile või piiratud hulgale mõistetavad, elamusi pak-kuvad, kas siis ei leidu võimalusi, et seda nn suurt kunsti kaasaja publikule lähendada, arusaadavaks teha, kunsti kollektiivseks muuta. On selge, et ei aita ainult mõtte aval-damisest, et kogu tulevane kunstiline loov-

jõud olgu koondatud geniaalse lihtsuse ot-singuiile. Mis ühele lihtne, on teisele ometigi arusaamatu. On kahtlemata kindel, et tähtis on tunda, missugused on tunde, tunnetuse ja artistilise korrastuse põhilised kujundavad jõud ja elemendid, mis valitsevad kunstilise väljendustõe rikkuste vallas ja milles peitub nende vaimendava kiirguse aktiivsus. Selleks tuleb tungida üksikute kunstide valdkonda. Poesias näiteks loob kindla elamussisu sõnades väljendatud ja nägelikuks saanud mõte, mis antud kas fraasis või värssides ja millel on otsene side inimliku, kogemuspärase tõelisusega. Kujutavas kunstis on olulise tähtsusega esemetele antud vorm, nagu see avaldub ruumis meie silmale. Kuid see vorm võib olla ainult nähtud esemete suhteliselt piiratud ja analoogiline nägemus, visioon. Sedagi pole alati kerge mõista, ja mis peaasi, tähendusrikkalt mõista. Muusikalisi muljeid kujundav heli ei allu koguni mingeile väljaspool antud tähendust määravaile piiritlestele. Heli muljend on piiritlematu, defineerimatu ja peaaegu täiesti subjektiivne. Heli kombinatsioonid ainult sugereerivad meis mingisuguse, kuidagi iseloomulikuna, tähendusrikkana esile tõusva hingelise olukorra, seesmise tõstetuse. Muusika on kaugemal mõisteliselt antust ja tõelisuses nähtu analoogiast, on kõige enam subjektiivne kunst, artistlikum, kunstilisem kui teised. Kui aga mainitakse, et just muusika leiab elavnenud vastukaja sügaval inimhinges peituvais alakihetides, paneb liikvele jõud meie olemuse varjatud allikais, meie olemuse müstilises sügavuses, äratav meis aimuse sellest, mis muidu on sealpool avaldusvõimaliku piire, siis tundub see üheks külg-sena, sest see on maksev kõikide kunstide puhul, kõikide sügavate kunstiteoste kohta.

Vaba laskumine kunstiteosesse, süvenemine üksikasjadesse ja neist vastupandamatult kujunevasse tervikusse, ainulaadse ja ainukordse elamussisuga ühtsusesse, varjab endas lõpuks kunstiteose tõeliseks saamise mõtte, viib meid ühendusse elu algjõulise, kõike ühendava vaimusega. Laiade hulkade juhtimine sellele teele on kunstilise kultuuri peaprobleem, mille lahendamine võib sündida üksikutes kunstiteostes peituvate elementide ja elamussisu selgitamise kaudu. Tavaliine inimene on nautiv, veel vähe nägev ja kuulev, et kergesti laskuda tähelepanelikku süvenemisse. Ta vajab tee tasandajaid, teoseid mitmekülgset lahkajaid, selgitajaid, vajab lõpuks tugipunkte teose kui terviku taaselustamiseks. Kunstniku isiksuse probleem seoses ajaga ja oludega, ta asetamine kultuurkeskkonda, ta loominguliste eelduste

kujunemine, samuti paljud teised eelmainitud kunstiprobleemid, kui neid võetakse selgitamisele laiadele hulkadele, kujundavad kultuuriprotsessi, mis laiendab kunstihuviliste hulka, muutes iga üksikut hingestatutaks, vaimselt avaramaks ja rikkamaks, sest geniaalselt lihtsa kunstilise loomingu elavast vaimsest sisust kiirgab midagi, mis ühine ühiskonna, rahva ja inimkonna tulevaste püüdluste, igatsuste ja ideaalidega.

## MÖTTEID KUNSTIELU KORRALDAMISEST

Kui tahame eesmärgikindlalt arendada oma kunstielu, siis peame õieti hindama valitsevat majandus- ja kunstielu seisukorda, peame pidama silmas neid otseseid vajadusi, mis kõige tulusamalt suudavad seisukorda parandada ja tõusu poole edasi viia. Väikese riigi ja rahvana suudame meie ju ainult siis väljaspool äratada usaldust ja lugupidamist, kui majanduslikul ja ka vaimsel alal oleme jõudnud mitte ainult rahuldavale, vaid ka silmapaistvale tasemele. See nõue seab meile lahendamiseks suured, kuid ühtlasi edasipüüdmiseks väärivad ülesanded niihästi ühel kui ka teisel alal.

Kui alljärgnevas on tahe ette tuua mõningaid kunstielu puutuvaid mõtteid, siis on peetud silmas, et meil väikese rahvana oma geograafiliselt asendilt ja ajalookäigult pole olnud võimalik ühtlaselt ja üheaegselt areneda paljude teiste rahvastega, ja nüüdki asume eemal kesksest, elavast kunstielu ringvoolust. See ei anna muidugi veel põhjust kõigi meil valitsenud ja valitsevate olukordade alahindamiseks, küll aga tunnistab paratamatuks, et me olemasolevaid puudusi ja tühikuid innukalt püüame parandada ja täita. Ja võib-olla selles peitub paremuski, et alles nüüd, kui oleme täiesti teadlikud, mida vajame, seda aeg-ajalt ka vabalt võime teostada. Samal ajal ei saa me muidugi jätta hindamata neid väärtusi, mida mujal varem on saadud kätte, seda, milles teised rahvad - eriti avaramais tingimuses olevad suurrahvad - on jõudnud kaugemale. Ka on selge, et vaimsel alal jõuame vaid siis edasi, kui majanduslikud olud on soodsad. Viimast asjaolu arvesse võttes ongi põhjust kaaluda, kas me oma kunstialade viljeldamise ja edu suhtes viime läbi kõik suurima ja selgeima ettenägelikkusega, sest oleme ju praeguste piiratud võimaluste juures igal alal riiklikest toetusist liiga olenevad.

Kui võrdleme oma kunstiarengut ja tänapäeva kunstielu Lääne-Euroopa suurrahvaste omaga, seal aastasade jooksul kogunenud väärtuste mõjuga ja väljakujunenud võimalustega, siis märkame, kuivõrra seal nüüdki tingimused kiire ja viljaka edasiarenemise jaoks tunduvad lahedamad. On otse raske kujutella, mil määral sealsed ehitused, rikkalikud muuseumid, kunstikogud ja sage-

dased kunstinäitused, esmajärguliste solistide, instrumentaal- ja vokaalansamblite esinemised, ooper jm. soodustavad vastavaid kunstiopinguid. On kindel, et sääraseist otsestest virgutustist ilma jäädes kujuneb vastav arenemine meil teistlaadseks, niihästi kunstnikele, kunstioopilasile kui ka nende püüdeid ja saavutusi vajavale ja toetavalt tunnustavale üldsusele. Just mitmekesiste võimalustega kaasas käiv elavus ja hoog, mis valitseb suuris kunstitsentrumeis, mõjub iseäranis virgutavalt ja viljastavalt igal looval alal tegutsejale.

Kui kujutleme kunstiopilase olukorda meil, siis on ilmne, et väljakujunemine sünnib hoopis kitsamate võimaluste piirides, sünnib aeglasemalt ja ühekülgselt, ning seda just otseste kunstimõtjutuste vähesusel ja mitmekesisuse puudumisel. Eriti raskeks kujuneb meil kunsti ajaloolise arengu jälgimine, kuna reproduktsioonid kaugelki ei suuda asendada originaale, mis aga suuris kunstitsentrumeis õige arvukalt kättesaadavad. Samuti on lugu varasemas klassika eelaega kuuluva muusikaga, millest meil võimalik midagi kuulda vaid hoopis harukordseil juhtumel, rääkimata juba teatud ajajärgu või teatud suurmeistri tähtsaima loomingu (näit. kõigi Beethoveni sümfoonia-te) ülevaatlikest ettekandest. Seisukorda raskendab veel asjaolu, et meil pole praegu kättesaadavad ka võimalikult täielised kujutava kunsti reproduktsioonide kogud ega vajaline noodiliteratuur helikunsti alal, kunstiajalooline ja -teaduslik kirjandus üldse.

Need nähted ei puuduta ainult kunstiopilase arenemist, vaid laienevad - teatud määral muidugi - kogu meie kunstielule. Kui aga viimast tahame elustada kõigi võimaluste piirides, siis peame neid puudusi asendama millegi muuga. Esijoones on tähtis, et see, mida meil avalikult kunstialal esitatakse, oleks kõigiti hinnatav ja väärtuslik. Pakutagu ennemini vähe, kuid head. Ainult sel teel muutub ühelt poolt ikka kõrgemaks meie kunsti tase ning elavamaks ja ulatuslikumaks üldsuse kunstisuhetumine. Isegi üksikud nõrgad kunstinäitused ja halvad muusikalised ning lavalised ettekanded võivad teha nende alade tõusule tunduvald ta-

kistusi. Meenub üks kunstinäitus. See oli korraldatud ühe kergesisulise ajalehe asuko-  
has, mistõttu juba näituse ruumidesse viiv  
kasimata trepikoda mõjus tuju rikkuvalt. Ja  
pealeselle jättis näitus ise väga nigela mulje.  
Seda küll mitte seepärast, et paremat poleks  
suudetud korraldada. Näis, et lihtsalt ei hoo-  
litud. Ja kujuteldagu sellele veel lisaks, et see  
näitus oli korraldatud ühel aja Poola kunsti-  
näitusega! Nii mitmedki - nende seas vahest  
ka mõned välismaa kunstihuvilised - püü-  
sid just võrdlemise mõttes seda näitust kü-  
lastada ja said mulje, mida meie kunsti nimel  
pole kahjuks kerge heaks teha. Ja arvatavasti  
sündis säärane kunsti serveerimine riiklikul  
toetusel. Siinkohal oleks iseloomulik märki-  
da sedagi, et Moskva kunstinäituse puhul  
tehti koostajatele etteheiteid (kunstnike poolt),  
et üht ja teist oli ära jäetud, märkamata, et  
ainuuksi valiku selguse ja väärtuse kaudu  
võis võõraile anda ülevaatliku ja mõjusa pil-  
di meie kunstiloomingust, mitte aga tööde  
kuhjamisega, teoste liig kirju koguga ja nõr-  
gemate teoste kaudu. Siinjuures ei tohi ka  
unustada, et sisemaine kunstinäitus ei nõua  
vähem hoolikat korraldamist kui välismaine.

Teiseks tahaks tuua ühe näite (neid lei-  
dub muidugi enam) selgituseks, et meil jääb  
mõnikord kunsti elu virgutamiseks midagi  
kasutamata, tähele panemata. Juba üle aasta  
tagasi on valminud ühel meie nooremal ja  
mitmekülgsest andekal heliloojal sümfoonia,  
kuid pole olnud kuulda, et kusagil oleks tun-  
tud suuremat huvi selle ettekandmise, veel  
enam, partituuriga tutvumise vastu. Ometigi  
peaks säärane teos äratama otse erakordset  
huvi, sest oma loovinimeste suuremate ja  
võib ju olla, et vägagi väärtuslike teoste ette-  
kandmine ärataks tähelepanu laiemais ringes  
ja vahest väljaspool kodumaa piiregi,  
annaks uut hoogu teose loojale ja virgutaks  
teisigi hoogsamalt tööle. Sääraste võimaluste  
rutuline ärakasutamine peaks olema eriti  
hinnatud ja otse kohustuslik. Pealegi me tea-  
me ülihästi, et just instrumentaalmuusika,  
sümfooniline eriti, pole meil jõudnud kau-  
geltki tasakaalu seisukohale, võrreldes näi-  
teks kooslaualuaga eest hoolitsemisega.

Eeltoodud nähted põhjustavad meid tõsi-  
selt kaaluma ka kunsti tutvustamise ja levita-  
mise viise. Selgi alal annab vahest end tunda  
see, et meie kunstnikel ja kunsti elu juhtivail  
isikuil on puudunud küllaldased võimalu-  
sed süvenenult tutvuda välismaa kunsti elu-  
ga, sealsete kunstikogude, muuseumide ja  
näitustega ning muusikaliste ja lavaliste ette-  
kannetega. Võõrsil liikumine avardaks sil-  
maringi, seal märgataks mõndagi, mis kodus  
ei paista silma.

Nüüdsel nn. üliproduktiooni ajajärgul  
peaks aga kunsti arendamise edaspidise  
edukuse mõttes ka kohapealsete kunstiõp-  
peasutuste juures leidma mõningate nõuete  
rõhutamine suuremat tähelepanu. Tundub,  
et märgatava osa neist paremusist, mida pa-  
kuvad õpilase arenemisele suured kunstikes-  
kused, võib koha peal asendada suuremate  
nõudmistega kunsti teoreetilise ja tehnilise  
käsitluse alal. Kuid õpilase väljakujundami-  
ne ei tohi siingi sündida kuiva teoreetilise  
tuupimise ja tehnilise virtuoslikkuse taga-  
ajamise kaudu, vaid suurimas seoses kunsti  
täisväärtuste esiletoomisega. Tundub, et esi-  
joones tuleks laiendada ka kunsti arengu-  
loolise ülevaate omandamist üksikute  
stiiliajajärgude selge ja süvenenud eritlemise  
ning üksikute suurmeisterite loomingu lige-  
ma tundmaõppimise teel, pidades silmas  
ühtlasi sidet üldise arenemisega ja vastasti-  
kuste mõjutuste olemasolu. Silmas pidada  
tuleks esijoones muidugi ka põhjamaadesse  
puutuvat ainekku ja eriti Eesti kunsti arengu  
käiku. Viimase avaram esiletõstmine vir-  
gutaks vahest mitmeidki ligemalt uurima  
meie kunsti arengu üksikuid nähteid, ajajär-  
ke ja üldkäiku, luues seega laiemat alust ka  
kunstiteaduslikule uurimisele.

Võimaluste piirides tuleks edaspidi enam  
tähelepanu juhtida ka välismaale, eriti ande-  
kate noorte edasiõppimise mõttes. Eeltood-  
ust peaks olema selge, et sealt siiski õige  
palju on õppida. Kujuteldagu näiteks algava  
noore, ehkki andeka dirigendi seisukorda,  
kes kunagi pole kuulnud suuremate teoste,  
ooperite, sümfooniade, oratooriumide jm.  
suurejooneliselt läbitöötatud ettekandeid  
mõne loovalt vaimuka dirigendi juhatusel ja  
esmajärguliste jõudude kaasabil! Tundub, et  
otse sed eeskujud ja mõjutused suudavad  
noori edasipüüdjaid virgutada ja arendada  
väga avaralt.

Kuna välismaiste õppestipendiumide  
määramine kunsti alal pole leidnud erilist tä-  
helepanu ja seda praegusel omakultuuri ot-  
singute ajajärgul koguni on alahinnatud, siis  
on siin tahetud seda külge eriti esile tõsta.  
On täitsa ekslik arvata, et võiksime sel teel  
importida vaid välismoe saadusi. Ei ole kui-  
dagi põhjendatud ja usutav, et andekad ja  
teatud kunstiliste võimetega noored võtak-  
sid sealt kõike valimatult. Väljas teadmisi ja  
oskusi omandanud üksikudki suudaksid aga  
hiljem ikka edukamalt juhtida meie kunsti  
elu, ja seda intensiivsemalt kahtlemata ka  
rahvusliku omapära suunas. Peame ju looma  
oma kunstielulegi sääraseid alused, et me tea-  
tud jõupingutustega ei suuda mitte ainult  
sammu pidada teiste rahvaste vastavate saa-



vutustega, vaid ühtlasi anda ikka enam ka uut lisa kogu kunsti- ja vaimse elu seisukohalt. Pealegi on selle seisukoha saavutamine eriti tähtis just väikerahval, sest ainult siis hinnatakse meid, kui suudame niihästi majanduslik-tehnilisel kui ka vaimsel alal esineda kindlalt väljakujunenud loova rahvana.

## ÕNNITLEME!

6. oktoober

**LAINA VAGA-MANDRI**  
"Ugala" teatri kauaaegne näitleja - 70

6. oktoober

**VENDA TAMMAN**  
akordionist ja pedagoog - 60

6. oktoober

**HARRI VILPART**  
kauaaegne Eesti Rahvusmeeskoori laulja - 75

7. oktoober

**LEIDA SOOM**  
"Estonia" teatri kauaaegne solist ja koorilaulja,  
ekskliibrisekunstnik - 80

9. oktoober

**ARVO VILU**  
operaator - 50

13. oktoober

**IIVI LEPIK**  
Noorsooteatri asutajaliige, näitleja - 50

15. oktoober

**JAAN RÄÄTS**  
helilooja - 60

21. oktoober

**RAIVO LAIKRE**  
koorijuht ja muusikapedagoog - 70

22. oktoober

**KAARIN RAID**  
"Ugala" lavastaja - 50

23. oktoober

**HERMAN VAHTEL**  
helioperaator - 80

26. oktoober

**EILI SILD-TORGA**  
"Vanalinnastuudio" näitleja - 50

29. oktoober

**LEMBIT VERLIN**  
koorijuht ja muusikapedagoog - 75

30. oktoober

**KADI MÜÜR**  
helioperaator - 60

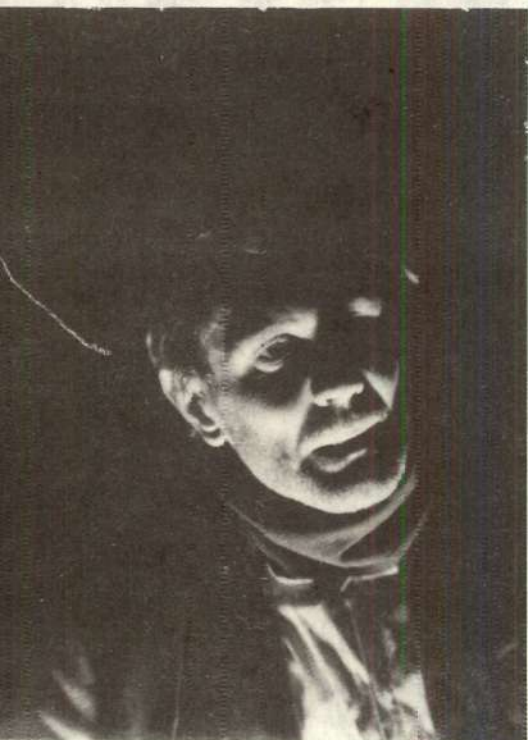
## ARS OLGU LONGA!

TOSIN AASTAT MARK SOOSAARE  
"JÕULUD VIGALAS" VALMIMISEST

"JÕULUD VIGALAS". Stsenarist, lavastaja ja operaator Mark Soosaar, kunstnik Omar Volmer, helilooja Veljo Tormis, helirežissöör Enn Säde, režissöör Ly Pulk, grimeerija Aita Levoll, kostümeerija Velly Eljas, monteerija Kersti Miilen, assistendid Kalle Jürgens, Mati Jaska ja Ahti Mänd, toimetaja Arvo Vallikivi, direktorid Maret Hirtentreu ja Raimund Felt. Osades: Evald Aavik (Bernhard Laipmann), Kersti Kreismann (Liisa Laipmann), Häli Saarm ja Kadriann Soosaar (lapsed), Ants Jõgi (isa), Jüri Arrak (Ants Laikmaa), Viktor Balašov (kindral Berzobrazov), Linnar Priimägi (parun Uexküll), Ain Kaalep (parun Bugberg), Ago Roo (parun Rennenkampf), Jaan Kaplinski (õpetaja Busch), Margus Oopkaup (Anton Kolumbus), Omar Volmer (Madis Lensmann), Arvo Kukumägi (Mihkel Värbu), Tõnu Kark, Andres Tabun, Priit Pedajas, Evgeni Alpius, Samuel Tääger ja Villem Otsmann (talumehed), J. Tommingas, A. Parve, L. Umarova, F. Šukjurov, L. Maigre, L. Vene, M. Vaga, G. Muravin, J. Jaanikivi, A. Liik, P. Simm, P. Urbla, O. Neuland. 2456 m (9 osa), värviline. "Tallinnfilm", 1980.

Ühel lõõskaval juunipäeval kohtasin Pärnu postimaja ees Mark Soosaart, keda aastaid polnud näinud. Meie vahel arenes umbes niisugune dialoog:

"Jõulud Vigalas", 1980. Režissöör Mark Soosaar. Evald Aavik (Bernhard Laipmann).



Mina: "Olen viimasel ajal näidanud venelastele sinu "Jõulused Vigalas" ja alati on seda vaadatud suure huviga."

Soosaar: "Missugustele venelastele?"

Mina: "Merelaevanduse tippjuhtidele loengu "Eesti kultuur" raamides. Millal naased mängufilmi juurde?"

Soosaar: "Ei naasegi. Dokumentaalfilm on ka huvitav. Tule visuaalse antropoloogia festivalile, näed filmi transvestiitidest."

Mina: "Transvestiidid saavad ilma sinuta kah hakkama, aga eesti mängufilm ei saa."

Soosaar tänas komplimendi eest ja kiirustas minema, mind aga valdasid segased tunded, millest tasapisi üles noppisin eeskätt valu ja kurbuse.

Mitte nii polnud ma ette kujutanud seda kohtumist...

\*  
Õeldakse, et režissööri ande suuruse üle võib otsustada üheainsa filmitud kaadri järgi. Mark Soosaare "Jõuludes Vigalas" on minemaaiselt kaks haruldaselt ilusat kaadrit. Üks on see, kui Bernhard Laipmann kümbleb kuumaveetünnis ja õhus väänleb sinakashalli auru. Muuhulgas meenutab see mulle auravat kohvitassi Jean-Luc Godard'i filmist "Mõned asjad, mis ma temast tean". Teine kaader Soosaare filmist, mida iga kord läbematusena ootan, on see, kui Kolumbus (talupoeg) mõisa keldris laulab surmalaulu ja trellitatud aknast vaid osaliselt sisselangev valgus joonistab tema näole kitsa triibu. Need on "krooni pärlid" selles algusest lõpuni hästi, ilusalt filmitud filmist. Mõiste "ilu" tekitab igas lugejas kindlasti ise assotsiatsioonid, ebaluseni välja, seepärast täpsustan. Soosaare filmi ilu pole ilutsemine, pole see postkaardiilu, mida läilaksajavalt sagedasti



"Jõulud Vigalas". Esiplaanil Omar Volmer (Madis Leismann), Evald Aavik (Bernhard Laipmann), Margus Oopkaup (Anton Kolumbus) ja Priit Pedajas (talumees).

näeme nii Eesti kui ka muu maailma filmides - Soosaare film on plastiliselt ilus, on ilus oma maailma kujutamise adekvaatsuses, umbes nii, nagu on plastiliselt ilus Ossip Mandelštami või Heiti Talviku luule.

Aga peale selle, et "Jõulud Vigalas" on ilus film, on ta ka novaatorlik. Esimesel hetkel harjumatuna tunduv subjektiivse kaamera kasutamine, näiteks Laipmanni mõisas-käigu stseenis, tekitab tegelikult filmi vastu selle erilise huvi, mida tunned alati siis, kui keegi teeb kunstis midagi, mille peale sina poleks tulnud. Lüües filmi korraks välja tavalisest, tasakaalukalt jutustavast stiilist, teeb see tolle otsekui "tulisemaks", emotsionaalsemaks, suurema huviga jälgitavaks ka nendes stseenides, milles otsest novaatorlust ei märka. Raske on ette kujutada üht ot-

sast lõpuni subjektiivse kaameraga filmitud filmi - meie filmikogemus paneb meid ju ikka ootama kangelase nägu, et näha tema reaktsiooni toimuvale, temaga kaasa elada -, aga Soosaare film tekitab huvi niisugusegi eksperimendi vastu.

"Jõulud Vigalas" esteetikast rääkides tahan esile tuua ka filmi vaba ning julge ümberkäimise reaaljaga. Sündmuste esitamine mitmes rööbiti kulgevas ajas on filmikunsti üks iseloomulikke võimalusi, harva kui aga mõni režissöör suudab monteerida toimuva ühtsesse filmiaega. Tavaliselt vastanduvad filmis eri ajad, minevik tungib olevikku meenutuste kaudu. Soosaare filmis niisugune vastandamine puudub, tegelikkuses eri ajal juhtunud asjad laotuvad meie ette ühtses filmiaja-mõotmes. Kunagi oleks huvitav võrrelda Mark Soosaare ajakontseptsiooni Andrei Tarkovski omaga, samuti paralleelidega teistes kunstivaldkondades, eeskätt teadvusevoolu põhimõttega XX sajandi kirjanduses.



"Jõulud Vigalas". Ain Kaalep (parun Bugberg).

"Jõulud Vigalas".



Ent esteetilised väärtused üksi ei annaks põhjust ühest tosin aastat vanast filmist ilma ühegi välise põhjusega nii pikalt ja kiitvalt kõnelda, kui sellele ei lisanduks filmi tänini aktuaalselt kõlavat ideestikku. Marina Tsvetajeva on kunagi luulevormis oma varasemate poeeside kohta kirjutanud, et need ootavat "kannatlikult oma tundi - kui väärisvein". Soosaar võiks "Jõulud Vigalas" kohta öelda sedasama. Selles, et Soosaare film on oma aja üle elanud, et teda on praegu vähemalt sama huvitav vaadata kui kohe pärast valmimist, on suurim osa Soosaare selgel ja erapooletul kunstnikupilgul. Vastandina igale keskmisele režissöörile, kes oma andevaesuse varjamiseks "hämab", stiliseerib või sümboliseerib, julgeb Soosaar lausa otseses kõnes rääkida kõige pakitsevamatest ühiskondlikest probleemidest - nagu näiteks oma riigi sünd -, ja ta teeb seda kedagi idealiseerimata.



"Jõulud Vigalas". Mässajate karistamine.

Soosaare filmi suurim väärtus on tema suhtumine alamkihtide mässusse, võib tagantjärele filmi vaadates öelda.

1980. aastad oli aeg, mil nõukogude võimu surmahaardesse sattunud inimesele võis mäss paista millegi üsna paeluvana. Olen ise ühes toonas näidendis kirjutanud umbes nii, et "kas siis üks suur ilus hetk pole tõesti rohkem väärt kui see lakkamatu vindumine". Lugejad-vaatajad otsisid nõukogudevastast paatost nii ridade ja kaadrite seest kui tagant.

Siis tuleb aga Soosaar ja teeb filmi, mis on kõike muud kui mässule kutsuv. Soosaare filmi ideestik püsib kolmel alussambal, need on mässu jõledus, absoluutse võimu amoraalsus ja idealistliku maailmavaate krahh. Lihtrahvas peituv hävitustung, kadedus ja viha, mis ootavad ainult soodsat hetke, vabadust, vallandumiseks, viimsegi missioonimolekuli minetatud baltisaksa mõisnike peenutsev degradatsioon ning terves impee-

"Jõulud Vigalas". Linnar Priimägi (parun Uexküll).



riumis bojaarlikult laitsev vene tsaarivõim - need on need kolm lootusetult lahendamata vastuoludes pörklevat ühiskondlikku jõudu, kellele kõigile jääb ühtviisi võraks "Jõulud Vigalas" kangelane, üksik haritlane, õpetaja. Ja ometi oli just õpetaja Laipmann see, kelle mõtted ja unistused käivitasid nende ühiskondlike jõudude kokkupõrke...

Tunnistagem: täna, kui "mäss" - vaikne, intelligentne mäss, just niisugune, millest unistas Laipmann ("järgmine kord oleme targemad") - on toimunud, kõlab Soosaare filmi pessimistlik sõnum jõulisemaltki kui tosin aastat tagasi.

Soosaar, erinevalt Tammsaarest, ei näinud oma silmaga 1905. aasta sündmusi. Kuid vaatenurk, mille alt andekas režissöör juhtunud meile näitab, on väga sarnane suure kirjaniku maailmanägemisega. "Jõulusid Vigalas" ja "Tõe ja õiguse" kolmandat köidet ühendab nende loojate humanistlik maailmavaade ja pessimism ühiskonnas toimuvate vägivaldsete muutuste tõeliste tulemuste suhtes.

Sarnane on ka Soosaare ja Tammsaare eestlasenägemus - kumbki kunstnik ei idealiseeri oma rahvast. Ei mingit rahvussolidarsust, poliitilisest tarkusest rääkimata - peamiselt ikka egoism, madal alalhooiusint, argus, kurjus, kättemaksuho...

"Jõuludel Vigalas" on see haruldane omadus, mida evivad üksnes vähesed kunstiteosed - ta näitab iga rahva ja ühiskonnakihi

esindajale teda ennast niisugusena, nagu ta tegelikult on. Venelasele vaatab sellest filmist vastu tema imperiumimeelsus ja suurejooneline julmus, eestlasele - väiklus ja harimatus...

Ei idealiseeri Soosaar ka oma kangelast, Bernhard Laipmanni. Nagu igal naisest sündinud mehel, nii on ka Laipmannil omad "tajuipiirid", millest avaramat maailmanägemist tema, esimese põlve eesti haritlane kuidagi evida ei saa. Viljatu idealism, liig agar innustamine sotsialismi ideedest, oskamatus ette näha oma tegude tagajärge - kogu sümpaatia juures, mida Soosaar oma kangelase vastu tunneb, jääb ta temagi kujutamisel kunstnikuks-realistiks.

Kellega siis solidariseerub Soosaar?

1980. aastate kesksaiku näitasin "Jõulusid Vigalas" ühele tuntuimale veele filmikriitikule Alla Gerberile. "Ah, millised silmad, kuidas ta mängib!" imetles Alla Gerber juba kusagil poole filmi peal Evald Aaviku näitlejatööd. Veel veidi aega vaadanud, ütles ta: "Kuulge, see on ju Kristus!"

Jah, Soosaare filmil on veel üks, varjatud külg, mis hoiab "Jõulusid Vigalas" koos nagu Dublini linna plaan koos värvimaagiaga hoiavad koos James Joyce'i "Ulysses". Eesti Kristuse lugu, provintsliku tõesõna-kuulutaja ja tragöödia, kus tegutsevad ka oma cesti juudas mõisakutsari kujul ja Saatan, kes cesti talumehe rüüs meelitab Laipmanni, püss käes, võimudele vastu hakkama - ka niisuguse nurga alt võime vaadata Soosaare allusiooniderikast, kuid mitte pealetükkivalt allegoorilist filmi. Kas siis Soosaare filmil pole tõesti ühtki puudust, küsib skeptiline kinokülastaja, kes ei saa aru, miks kirjutise autoril pole oma sõnade tõestuseks ette näidata "Jõuludele Vigalas" antud kuldset palmioksa? Miks ei ole, mõned puudused on küll. Filmi lõpp on venitatud, "Marseljees" on juba täiesti üleaarne. Natuke linlikuks, eesti külanaise kohta liiga peenpsühhholoogi-secrituks jääb Laipmanni abikaasa. Veel üht-teist võiks lisada, kui poleks veendumust, et Soosaar kindlasti juba oma järgmises mängufilmis (ärgem unustagem, et "Jõulud Vigalas" oli tema debüüt!) nendest puudustest kergeti üle oleks saanud.

Oleme jõudnud "Jõulud Vigalas" kõige valusama aspektini, selleni, et see on senini jäänud Soosaare ainsaks mängufilmiks.

On ammu teada tõde, et anne vajab kasvamiseks soodsaid olusid ja toetajaid. Kahesakümnendate aastate esimene pool oli muidugi küll kõike muud kui soodne aeg nii ideoloogilise kunstiliigi nagu filmikunst ausaks viljelemiseks. Aga kas Eestis leidub filmiinimesi, kes võivad kätt südamele pannes öelda, et nemand on omalt poolt teinud kõik, hoidmaks Mark Soosaart ja tema annet aja raskustest hoolimata? Hoidmaks teda nimelt mängufilmi, aga mitte dokumentalisti-ka või administreerimise tarvis?

Mark Soosaar.



ESTO '92  
TEATER JA FILM

"Jõulud Vigalas" ei jäänud Soosaare ain-saks filmiks seepärast, otsekui ta ise poleks enam tahtnud mängufilme teha. Vestluses sama Alla Gerberiga rääkis Mark Soosaar värvikalt, kuidas ta peaaegu iga nädal käib lihtsalt eksperimendi mõttes juba mõne uue ideega "Tallinnfilmi" direktori juures ja kuidas teda seal vastu võetakse. Kuuldavasti on Soosaar unistanud nii "Nipernaadi" kui ka "Lurichi" filmimisest. Võime üksnes kujutleda, missugusteks sündmusteks võinuks need filmid saada tema kaamera ees...

Kõike ei saa seletada "halva vene võimuga". Soosaare kunstnikuteed ei sulgenud venelased, seda tegid omad kodumaised direktorid, esimehed ja toimetajad. Isegi kui käsk, või pigem vihje, tuli kusagilt kõrgemalt, ei keelanud keegi neil inimestel Soosaarele ütlemast: "Tead, Mark, seekord sind kaamera taha ei lastud. Aga me teeme kõik, et juba järgmine kord see õnnestuks. Ole valmis, ajad võivad muutuda!"

Olnuks Soosaarel niisuguseid toetajaid "Tallinnfilmi" kõrgetes koridorides, pidanuks tema naasmine mängufilmi toimuma hiljemalt kaheksakümnendate aastate teisel poolel. "Jõuludest Vigalas" *perestroika* alguseni ei olnud sajanditepikkune teekond.

Seda ei juhtunud ja seepärast tuleb meil hiljemalt nüüd kogu teravusega tõstatada küsimus andeka kunstniku saatuses e e s t i ühiskonnas. Oleme väike rahvas, kelle võib leiduda üksikuid andeid, aga kelle probleem seisneb selles, et neile annetele ei jätku hoidjaid ja toetajaid. Et läbi lüüa eesti ühiskonnas, läheb kunstikul lisaks oskusele tarvis ka kunstipoliitilist meelt. Tuleb osata luua grupeeringuid, värvata klakööre, juua kohvi filmiametnikega. Andekas inimene tavaliselt niisuguseid oskusi ei evi - tal lihtsalt ei jää aega säärase tühikargamise tarvis, tal on elus muudki teha kui silmakirjatsemise hinnaga "läbi lüüa". Nii juhtubki, et andekad on ühed, filme aga teevad teised - keskpärased, kuid läbilöögikunsti valdavad režissöörid.

Võim, ükskõik milline, on säärase olukorraga muidugi alati rahul. Kuid kunstnikkond ei tohiks ju käituda sarnaselt võimurahvaga. Eestis on mitmeid režissööre, kes võinuksid kirjutada oma nime eesti filmikunsti aaraamatusse sellega, et enda filmitegemise juurde upitamise asemel, või vähemalt selle kõrval, aidata taas filmi juurde Mark Soosaar. Paraku sureb suuremeelsus seal, kus astuvad mängu isiklikud ambitsioonid.

Kas võib veel loota, et olukord muutub - vähemalt Mark Soosaare osas?

Lavakultuuriga seotud ürituste korraldamist New Yorgi ESTO-l võib võrrelda põnevusmomentidele rajat melodraamaga, mille sündmustik hõlmab järske pööranguid. Kuna ESTO-d on mõeldud ülemaailmsete eestlaste kokkutulekutena, on enesestmõistetav ülemaailmne teatrigruppide osalemine. Selle oletusega sattus otsekohe konflikti teade, et Rootsi, Austraalia ja kõik USA eesti näiterühmad, välja arvat New Yorgi oma, olid ühel või teisel põhjusel otsustanud mitte esineda ESTO-l. Positiivsena ilmnes seevastu Eestis tegutsevate teatrite huvi sõita New Yorki. Seda plussi kahandas mõnevõrra asjaolu, et väljavalit kahest kodumaa teatrist oli üks Tallinna Nukuteater. Teiseks osutus Pärnu "Endla". Kui oleks olnud tulemas neli või viis teatrit, oleks Nukuteatril nende hulgas õigustet koht, aga mitte ühena kahest, ükskõik kui laiale publikule ka oleks suunat marionettide mäng, sest nukuteater ei võta kusagil enda alla poolt lavakunsti eelarve ressursse. Ent olgu siis vähemalt noortelgi hea päev - ja pool pätsi on alati parem kui mitte midagi!

ESTO teatriürituste korraldamise süžee muutus veelgi halbaennustavamaks, kui selgus, et kiiresti kokkuvarisev majanduslik olukord vahepeal end iseseisvaks kuulutanud Eestis ei luba oletatavasti ühelgi kodumaisel ansambliil USA-sse sõita, võrtsitades seega meie melodraama tegevust hea annuse ironiaga: varem takistas välisreise KGB, nüüd teeb seda kapitalism! Siis aga kerkis silmapiirile ootamatu päästja. "Baltia" lennuliin olevat lubanud, nii teatas sinne ajakirjandus, kõik esinejad, kaasa arvat Eesti Riikliku Sümfooniaorkestri, üle lombi toimetada. Rõõmu oli laialt, kuid mõni päev enne ESTO-t lultus seegi võimalus, ja kavva jäi vaid kolm(!) lavastust: New Yorgi Eesti Teatri "Saadiku tütar", Toronto Eesti Rahvusteatri "Püha Susanna ehk Meistrite kool" ja Marika Blossfeldti tantsuteatri "Emapõlv", mille kodumaa kontingent jõudis omal käel õigeks ajaks New Yorki. Ka ESTO filmifestival langes turumajanduse ohvriks.

## "SAADIKU TÜTAR"

New Yorgis on tehtud eestikeelset teatrit alates 1906. aastast. Kuigi on olnud hooaegu (1926-1927), mil anti enam kui tosin lavas-

tust, ning on esitelt isegi siin valminud algupärasteid (1933), tuleb New Yorgi "vanaestlaste" küllaltki usinat ja tänuväärset teatritööd pidada põhiliselt isetegevuslikuks. Jaanuaris 1950 reorganiseerisid kodumaiste lavakogemustega "uustulnukad" New Yorgi Eesti Teatri, ja järgmise aastakümne lavastusi iseloomustab poolkutselisus. Siis hakkab tase pikkamööda langema, kuni jõuame jälle isetegevuseni. Sellises valguses tulebki vaadelda 6. juulil esietendunud Lembit Kooritsa "Saadiku tütre" lavastust.

Kooritsa algupärandi tegevus toimub 1944. aasta sügisel Eesti põhjarannikul, kuhu tuleb kiirpaat Rootsiist vahetult enne punaar-meelaste saabumist ning veel teinegi kord, kaks kuud hiljem. Armuloole Stockholmist aasta varem kodumaale naasnud Eesti saadiku tütrest halastajaõe ja metsavennast perepoja vahel lisab põnevust kohaliku täitevkomitee esimehe sekkumine endise vabrikandi perekonnaellu. Dünaamilise alguse ja lõpu vahel haigutab aga staatiliseks kippuv näidendi keskosa, mille jooksul ema sletab isale nende poja sünni- ja kasvulugu ning sellesama poisi nooruke vend targutab vanainimeselikult valmisolekust võitluseks vaenlase vastu. Kuigi peategelane muutub nipsakast preilikesest arusaajaks tütarlapses, takistab tüki täit mõjulepääsu tegelaste šabloonipärase jagamine headeks ja halbadeks. Üldiselt tunnustet Oidipus ja Hamlet ning isegi meie Kitzbergi Tiina evivad palju negatiivsemaid iseloomujooni kui Kooritsa peategelase esialgne ninatarkus, muutes nad seepärast usutavamaks kui saadiku tütre. Aga võib-olla ei olegi kergesisuliste muusikalide poolest tuntud autor siin püüdnud luua melodraamast sügavamale küündivat teost. Publik igatahes plaksutas heakskiitvalt, kui jõhker kommunist sai oma ärateenitud palga.

New Yorgi Eesti Teatri asjaarmastajate ansamblist paistsid silma autori tütar Kaarin Koorits nimiojalasena ja Harry Verder endise töösturina. Ülejäanud üheksa osatäitjat maadlesid igaüks oma lavakuradiga, mis antud olukorras täiesti arusaadav oli. Ka Aime Martinson Andra lavastus seisas antud olukorras oma ülesande kõrgusel. Ometi oleks näitejuhi valvas silm pidanud märkama, et nimitegelane, kes tuleb 1944. aasta novembris jalgrattaga vallamajast, kannab riietust, mis olukuks liig isegi mõnele praegusele saadiku tütrele, rääkimata tookordsest sõjaajast. Ka esines aeg-ajalt lavaliselt "surnud" hetki, mil lava täiesti tühjaks jäi, aga selle iludusvea eest vastutab vist küll autor, sest lavastaja jälgis nagu kord ja kohus käsikirja.

## "PÜHA SUSANNA"

On täiesti võimalik, et allakirjutanu siin eksib, aga näib, et Enn Vetemaa osutus esimeseks pärast sõjaegseks kodumaa näitekirir-

janikuks, kelle töid hakati lavastama välisestlaste teatrites. Tema "Õhtusöök viiele" etendus juba 1979. aastal Adelaides, Austraalias. Vetemaa kolmest Susanna-näidendist on vaimukaim esimene, mis tuli Tallinnas lavale 1974. Seda on mängitud mitmel maal ning sellest on tehtud "Vanemuises" isegi ooper. Autor on pannud "Püha Susanna ehk Meistrite kooli" alapealkirjaks "Komöödia (kus juhtub imesid)", ning seda Susanna lugu võib tõepoolest võtta sotsialistliku maailmakorra vastu sihit (ennäe imet!) kahekordse satiirina. Esiteks jäävad nõukogulikkude mentaliteeti esindavad "uue ajastu" meistrid alla vanamoelisele Anne-Maile. Teiseks tõgab autor meistrite kooliga, mis hõlmab nii raamatu- kui elutarkust, nõukogulikkude maaniat inimesi "paremaks" kasvatada. Kõige selle juures rakendab Vetemaa ürgseid dramaturgilisi võtteid, nagu süžeealine ümberpöörd (meistrid üritavad "pügada" Anne-Maid, aga satuvad ise tema ohvriks) ja mäng mängus (eriti stseenis, kus Antti ja Anne-Mai vahetavad osad ning viimane hakkab kõnelema tänapäeva poiste argoos). Anne-Mai mängib muidugi veel terve näidendi jooksul meistritega nagu kass hiirega - või autor tsen-songa.

"Püha Susanna" esitas 7. juulil varem väljakuulutat Ain Söödori kuuldavasti pooleli jäänud näidendi "Praha" asemel torontolaste Eesti Rahvusteater, mille hilisem ajalugu ei erine kuigi palju New Yorgi Eesti Teatri omast. Ometi suutis Harri Mürk lavastajana pakkuda kohati igati rahuldavat teatraalsust. Miinuste hulka kuulusid antud olukorras paratamatult primitiivne valgustus, mõningate osaliste sõnalistest komistustest johtunud mängulised lüngad ning aeg-ajalt venima kippuv tempo. Tekstigi võinuks kärpida veelgi enam. Ent neid puudusi aitas välistada visuaalselt mõjuv lavastuse põhi-kontseptsioon. Nii laest tilkuv vesi kui vanaaegsed maalid, fajansist hollandi ahi ja hiljem lilleline tapeet olid projekteeritud vahelduvate valguspilditena laval rippuvatele valgetele kangastele. Peale selle nihutas Mürk mängupiirkonna lava esiküljele, millist võimalust ükski varem selles saalis lavastanud eesti näitejuht ei ole osanud kasutada, ka mitte eelmisel päeval sealsamas tegutsenud Andra. Mürk aga lähendas lihtsa võttega näitlejad halva konfiguratsiooniga koolisaa-lis (*Norman Thomas Auditorium*) istuvale publikule.

Anne-Mai nõudliku osaga tuli küllaltki hästi toime Valve Tali, eriti kui ta oma häält madaldas ja kraadelikult rääkima hakkas või pidevalt meistritele keedet mune pakkus, mis iga kord pealtvaatajad naerma ajas. Tõnu Pihu Goga rollis osutus parajalt asjalikuks, Enn Alliksaare Eduard võinuks olla veelgi intensiivsem, aga Harri Mürk Antonina esines parajalt "roosamannalikult", nagu Anne-Mai Antoni loomust tabavalt sõnastab.



Kui "Saadiku tütar" ja "Püha Susanna" kuuluvad traditsioonilise dramaturgia valdkonda, siis "Emapölv", nagu varasemadki Marika Blossfeldti ettekanded, esindab uut voolu ameerika ja lääneeuroopa lavakunstis, mis algas 1960. aastatel Robert Wilsoni, Meredith Monki jt töödega siinsamas New Yorgis ja millel ei ole veel õiget nimegi. Wilson ja Monk, mõlemad algselt tantsijad ja koreograafid, kutsusid oma teoseid oopereiks, ladinakeelse tähendusega "töö". Kuna nende lähenemisviis ainele osutus põhiliselt visuaalseks, hakkasid mõned kriitikud rääkima kujundite teatrist. Aga et liikumisele, värvile ning helile (see on Monkil vägagi omapärane ja *a cappella*) lisandub tihti filmilõikude kasutamine, eelistavad mitmed kommentaatorid segatehnika ehk mitme-meedia (multimedia) silti, nagu seda on varem teinud Blossfeldtki. Kirjutistes tema uue lavateose "Emapölv" eeltöödest leiame veel terminid nagu moodsa tantsu ooper, häppening, tantsukontsert ja tantsu kantaat, mis esines ka kavalehel.

GOH Productions'i lavastusena 9. kuni 12. juulini *The Pace Downtown* teatris esitet Marika Blossfeldti "Emapölv", millega esineti juunis Tallinnas ja Pärnus, sarnaneb Eesti Filharmoonia Kammerkoori lavalise rakendamise pigem Wilsoni ja Monki ooperite kui kantaadiga. "Emapölv" tuleb seega pidada teedrajavaks nähtuseks eesti lavamaailmas.

Niisugusele uuendusele on kahtlematult oodata pikaajalist vastuseisu, sest isegi Wilson ja Monk, rääkimata nende järglastest, ei ole veel saavutanud täit heakskiitu. "Emapölv" esteetiline löögijõud osutus aga tublisti tagasihoidlikumaks selle žanri tipptööde omast. Ent Blossfeldt on veel noor ja temale pööratakse juba praegu Ameerika perioodikas tähelepanu.

"Emapölv" temaatika tegeleb naise bioloogilise funktsiooniga viljakuse kehastajana, millega ühinevad motiivid Blossfeldti enda elust, nagu ema surm teda sünnitades. Lavastus algas mällusööbiva viljakusemaagiati sümboliseeriva stseeniga: Constance Kilgore värvis 14-liikmelise Filharmoonia Kammerkoori tuulesahinat (või ussisisinat) meenutavate hääliitsuste saatel Blossfeldti põrandal väänlevale alasti kehale ussikirju. Kehamaalingule järgnes siugjumalanna tants eesti rahvaluulest pärit ussiloitsu sõnadele seat Erkki-Sven Tüüri ja Lisa Karreri hääliitsustega. Ka koori naisliikmed liikusid hiljem Kreetaaarelt pärit kuuekordse volangiga seelikuid kandva muistse ussijumalannaga sarnanevate templineitsitena. Sünnitus- ja surmastseenidki mõjusid õigetena, esimene vaoshoitud ja huumoriga, eriti meeste ilmaletulekul, teine ritualistliku lihtsusega. Rutiinipärasemaks osutusid aga lapse kasvatamise episoodid: Marika keksu mängimas, hundiratast löömas, poissi jäljendamas, oma naiselikkust avastamas. "Emapölv" viimane osa, mis lõppes õunteanni toomisega Ema-

"Need vanad armastuskirjad", 1992. Režissöör Mati Põldre. Rain Simnuul (Raimond Valgre).

T. Tuule foto



Jumalanna altarile ja mis pidanuks ületama kõik eelneva, kaotas ent esimeste etteastete intensiivsuse ja algupärasuse sära, vaatmata Filharmoonia Kammerkoori parajalt stiliseerit liikumisele ja selle ala tooniandvaks juuks peetud Meredith Monki laulukunsti tasemele küündivale a cappella häälepruugile.

## "NEED VANAD ARMASTUSKIRJAD"

Suure pettumuse ESTO-I valmistas Pärnu "Endla" teatri äräjäämine. Pidi see ju tulema Priit Podajase lavastet Peet Vallaku novelli "Epp Pillarpardi Punjaba potitehase" uue dramatiseeringuga, mida peetakse criti õnnestunuks ja mis võitis hiljuti Poolas toimunud rahvusvahelisel teatrifestivalil *grand prix*. Seda kaotust korvas mõnevõrra Mati Põldre äsja valminud mängufilmi "Need vanad armastuskirjad" maailma esilinastus 8. juulil New Yorgi Eesti Maja kõrval asuvas *34th Street East*'i kinos. "Need vanad armastuskirjad" aitas leevendada ka ESTO filmifestivali läbikukkumist. Kuuest ettenähtud filmist näidati ainult kahte: Edmund Martini "Tiinat" ja Arvo Kruusemendi "Kevadet". Ära jäid "Miss Saaremaa", "Naerata ometi", "Tants aurukatla ümber" ja "Nipernaadi". Kahte viimast ootas sinne publik erilise huviga.

Vapustavad ajajärgud rahvaste elus kajastuvad tavaliselt hiljem loodud kunstiteoses. Vanimaks selliseks võib pidada muistset veeuputust Vahemere-äärses ruumis, mis jättis jälje nii Vana Testamendi Moosese esimesse raamatusse kui Gilgameši eeposesse. Eestlastel on niisuguseid katsumisi olnud piisavalt, ning meie Jüriöö mässud ja Mahtra sõjad on valatud ka ilukirjanduslikku vormi. Nõukogude ülemvõimu ajastut oleme lahnud paberil, laval ja ekraanil, ent nii sügavat mõjuvat lähenemist kommunismi laastamistööle eestlaste hingeelus kui selleks osutus Eesti filmistuudio "Freyja Filmi" uusim toode "Need vanad armastuskirjad" ei ole nende ridade kirjutaja (kes muidugi ei pruugi olla kõigea kursis) veel kohanud.

Mustvalgete lõikude raamistikku paigutat vārvifilm tegeleb helilooja Raimond Valgre traagilise saatusega 1939. aastast kuni vana-aasta õhtuni 1949. Meeleolumuusika virtuoos Valgre (sünd. 1913) pidas pärast sõjavapustusi lootusetut võitlust nii armastusjumalannaga kui ka sellest veelgi vägevama viinajumalaga ning suri 36-aastaselt. Eestis on loodud tema laulutoodangu põhjal muusikal (millega, muide, oli seotud Enn Vetemaa) ja tema elust on lavastet näidend. Põldre mängufilmis elame Valgre isikliku saatuse kaudu kaasa esimesele Nõukogude okupatsioonile, sundmobilisatsioonile, Eesti laskurkorpuse lahingutele ning pärast sõjaaegsetele stalinismiajastu repressioonidele. Masendust, mida toob valus kontrast Eesti Vabariigi lõpupäevade ja sellele järgnenud

"tööliste paradisi" vahel, leevendab (nagu see peab sündima heas kunstiteoses) Mati Põldre kindlakäeline kinematograafia, mõningate stseenide pimestav ilu, Glenn Milleri swingdžässiga sarnaneva muusika kaasakiskuv meloodilisus ning märkimisväärselt suure ansambli üllatavalt puhas mäng. Oleks utoopiline väita, et "Armastuskirjades" ei esine üksikuid väiksemaid viperusi, nii tehnilisi kui näiteks kas või inglise keele kasutamises, ent need ei vähenda oluliselt filmi mõjulepääsu.

Pärast ajaloolist esilinastust vestlesid peaosatäitja Rain Simmul, tema Suurt Armastust kehastanud Liis Tappo ja režissöör Põldre kinokülastajatega. Kuigi teatriime jäi ESTO-I tabamata, paiskas film "Need vanad armastuskirjad" lootustandvalt värske vaimuenergia eesti kultuuriellu.

# KINO EESTIMAA ELUS

## ÜLEVAADE EMORI KINOÜRINGUST I

1991. aasta kevadel viis a/s EMOR Kultuuriministeeriumi tellimusel Eestis läbi kinouuringu. Tulemused jõudsid tellija lauale juba suve hakul, laiema avalikkuse ette paraku alles nüüd, aasta hiljem. Võiks öelda, et ajalugu on kordunud: 1987. aasta "Teater. Muusika. Kino" 6. ja 7. numbris andis sotsioloog Nikolai Meinert samuti ülevaate aastavanusest kinouuringust.

Milline oli inimeste suhe kinoga 1991. aasta kevadel? Missugused muutused on toimunud viie aasta jooksul?

Filmituru olukorda 1986. aastal iseloomustas Nikolai Meinert nii: "Publikut säilitatakse mitte niivõrd filmide kvaliteedi, kuivõrd teiste võimalike vabaaja vœtmise vähesuse tõttu. Kui siin peaks olukord muutuma, siis riskib kino meie riigis veel suurema publikukaotusega." 1991. aasta uurimus kinnitas seda prognoosi.

Kinos käis sagedusega...	1986. aastal (% üle 15 aastastest)	1991. aastal
... mõni kord aastas ja harvem	32	56
... üks kuni kolm korda kuus	46	32
... kord ja enam nädalas	22	12

On loomulik, et kui väheneb kinoskäimise sagedus, siis väheneb ka kino tähtsus inimese jaoks. Ja vastupidi. Küsimuse "Kas kino on Teie elus tähtsal kohal?" vastused jagunesid nii:

Kino on mulle...	1986. aastal	1991. aastal
... ebaoluline	2	11
... üldiselt ebaoluline	21	30
... küllaltki oluline	52	42
... väga oluline	23	4
... raske öelda	2	13

Inimesed on kinost võõrdumas, kino on minetanud oma endise tähtsuse. Ei tohi unustada, et "kino" ja "film" on argimõistes küllalt kattuvad. Eriti keskeas ja vanemate inimeste jaoks, kellele kino oli noorpõlves peamiseks filmivahenduse kanaliks. Nende puhul peegeldab kinohuvi langus ka filmihuvi vähenemist. See ei ole tekkinud üleöö ja põhjusigi on mitmeid. Mõni neist mõjub otsesemalt, mõni kaudsemalt. Tähtsamad on järgmised:

- teiste filmivahenduskanalite levik Eestis (s.o video, sat-TV ja kaabeltelevisioon);
- kinode repertuaar on olnud ühekülgne, valdavalt meelelahutusele orienteeritud;
- majanduskriisi (sotsiaalse surutise) olukorras väheneb inimeste kultuurihuvi üldse.

Eespool toodud arvud iseloomustasid keskmist taset. Üksikute sotsiaal-demograafiliste rühmade erinevus on küllaltki märgatav. Kõige tugevam seos on ju kinoskäimise sageduse muutumisel inimese vanusega. Muutuvad ju koos vanusega vaated elule, väärtushinnangud ja sotsiaalne aktiivsus. Mida vanem on inimene, seda vähem on ta seotud kinoga. Selle tendentsi üldisi põhjusi võiks tähistada järgmiste märksõnadega: õpinguaastad (kuni 24 aastased), perekond ja lapsed (25 -34), tööhõive esimene periood (35 - 49), tööhõive teine periood (50 - 64), vanaduspõlv (üle 65 aastased). Kinohuvi langus ei ole siiski päris sirgjooneline, pensionieas on selles väike tõus.

Selline on üldtendents, tegelikus elus on ikka erandeid. On ka hulk teisi vahtumaid põhjusi, miks inimesed on hakanud vähem kinos käima.

## Miks käiakse endisest vähem kinos?

Küsitluteadest 67% leidis, et nad käivad varasemast vähem kinos. Küsimuse "Miks te olete hakanud viimastel aastatel vähem kinos käima?" alusel kujunes põhjuste pingerida järgmiseks (selle koostamisel arvestati kogu hinnanguskaalat, siinkohal esitame vaid vastusevariandi "kindlasti on põhjuseks" esinemissageduse).

### Põhjus

### Nendest, kes on hakanud harvemini kinos käima, "kindlasti" vastanute protsent

1. Aega ei jätku	39
2. Televisioon pakub rohkem	27
3. Piletite hinnad on tõusnud	30
4. Teavet filmide kohta on vähe	24
5. Igapäevamuresid on nii palju, et pole tuju kinno minna	21
6.-7. Kinod on ebamugavad	20
Kino ei huvita enam nii palju	18
8. Häid filme ei ole enam nii palju	19
9. Ohtuti on väljas ohtlik liikuda	17
10.-11. Kinod on räpased	15
Heli ja pildi kvaliteet on halb	12
12.-13. Olen filme hakanud vaatama videost	16
Näidatakse vanu filme	10
14.-16. Pole eestikeelset tõlget	13
Pole head kaaslast, kollega kinos käia	10
Ei meeldi see seltskond, kes tavaliselt kinos käib	10
17.-18. Olen filme hakanud rohkem vaatama satelliittelevisioonist	14
Ei tea, kas saab piletit	9
19. Kinod on külmad	9
20. Seansid on ebasobival ajal	6
21. Olen filme hakanud rohkem vaatama filmi(video)klubis	3

Toodud arvude lahtimõtestamisel ei tohiks unustada, et tegemist on inimeste hetkehinnanguga. Sageli ei teadvustata oma käitumise tõelisi põhjusi või tagamaid. Need on nii seotud ja põimunud, et peamist välja tuua on raske. Näiteks, aja puudus, mis on kõigi sotsiaal-demograafiliste rühmade puhul pingereas esikohal. Ühest küljest on see meie ajale iseloomulik - kõigi vaba aeg kulub peamiselt olmemurede lahendamisele. Kuid teisalt peegeldub selles ka huvi puudus, sest kui on tõsine huvi, siis leitakse kinno minekuks ka aega. On loomulik, et üldises ajanappuses soovitakse kinno minna kindla peale. Nii õngi teabepuudus pingereas kõrgel kohal. Vajadust mitmekülgsema filmialase teabe järele võis märgata ka teiste küsimuste puhul.

Milles on asi? Kas filmialaseid materjale ilmub meil tõesti vähem, kui soovitakse, või pakutavat lihtsalt ei loeta?

Käesoleva küsitluse põhjal tunneb filmikirjutiste vastu huvi 55-68% ajalehtede lugejatest. Madalam on see "Päevalehe" ja "Eesti Ekspressi", kõrgem "Postimehe" ja "Sirbi" lugejaskonnas.

Ajakirjade puhul on see näit veel kõrgem: "Teater. Muusika. Kino" - 84% ja "Ekraan" - 90%. Seega ei saa väita, et filmiarvustuste, -tutvustuste ja -ajalugu käsitlevate kirjutiste lugejaskond oleks väike. Pigem on vähe filmialast teavet.

## Kas inimesed soovivad kinos käia?

Vastajatest 53% leidis, et nad sooviksid senisest rohkem kinos käia, 21% ei pidanud seda aga vajalikuks. Selliste hinnangute puhul tuleb arvestada, et soovid on alati suuremad kui nende realiseerumine.

Seos tegeliku kinokülastuse segeduse ja soovi vahel on küllaltki tugev. Need elanikerühmad, kes käisid sagedamini kinos (15-24 aastased õpilased, vallalised ja keskharidusega inimesed), soovisid ka senisest rohkem kinos käia. Kõige suurem erinevus soovide ja tegelikkuse vahel on vanusegrupis 25 -34.

## Kuidas hinnatakse oma kinoskäimise sageduse muutust?

Endisest harvem käib kinos 67% ja endisest sagedamini 9% vastajatest. Kõige rohkem on vähenenud üle 65 ja 25-34 aastaste ning kõrgharidusega inimeste kinokülastussagedus.

Endisest palju sagedamini käivad kinos õpilased (seda väitis neist iga neljas), 15-24 aastased ja vallalised. See on ka mõistetav, jõutud on vanusesse, kus kodunt antav tegevusvabadus on märksa suurem varasemast. Kuid see ei ole ainus põhjus.

Väga tuntav mõju on kinode viimase aja repertuaaril. Kinod on harvemini käima hakanud inimesed, kellele Eesti keskmisest rohkem meeldib vaadata filmikunsti tõsisemat ja kaalukamat osa (kuulsate inimeste ja tõsielu käsitlevad filmid, dokumentaalfilmid, loodusfilmid, filmiklassika, psühholoogilised draamad, ajaloolised filmid). Filmi valikul lähtuvad need inimesed keskmisest pisut segedamini tutvustustest ja arvustustest.

Kinod on sagedamini käima hakanud inimesed, kellele keskmisest rohkem meeldivad meelelahutusliku sisuga (kommerts)filmid. See tähendab vesternid, thriller'id, ulme-, õudus-, karate-, seiklus-, komöödia-, seks-, porno-, erootika- ja "india" filmid. Filmivaliku alustest tähtsustatakse siin enim filmi liiki, soovi veel vaadata meeldinud filmi ja sõprade soovitusi.

Sellise küllalt selge arvamuste lahkuminekuga on vanuse, kinokülastussageduse muutuse ja filmi eelistuste vaheline seos. Noored, kes on hakanud sagedamini kinos käima, eelistavad peamiselt meelelahutusliku sisuga filme. Kuid eelistused kujunevad ikkagi pakutava pinnal.

### Kes olid sagedased kinokülastajad 1991. aasta kevadel?

Sageli (kord või enam nädalas) käis kinos 12% küsitletutest. Kõige rohkem oli neid vallaliste, 15-24 aastaste, õppurite ja maainimeste hulgas.

Sagedaste kinokülastajate filmivaliku alustest ja eelistustest oli eespool juba juttu (tooniandev on selles 15-24 aastaste filmieelistus). Selgus, et 43% sagedastest kinokülastajatest on ka sagedased videovaatajad. Seega käib kino ja video vahel terav konkurents vaatajate pärast. Mõlema repertuaarivalik peab silmas ühe - meelelahutusele orienteerunud - vaatajatuubi eelistusi. Kuid kinno ei vii üksnes soov meelt lahutada ja aega viita.

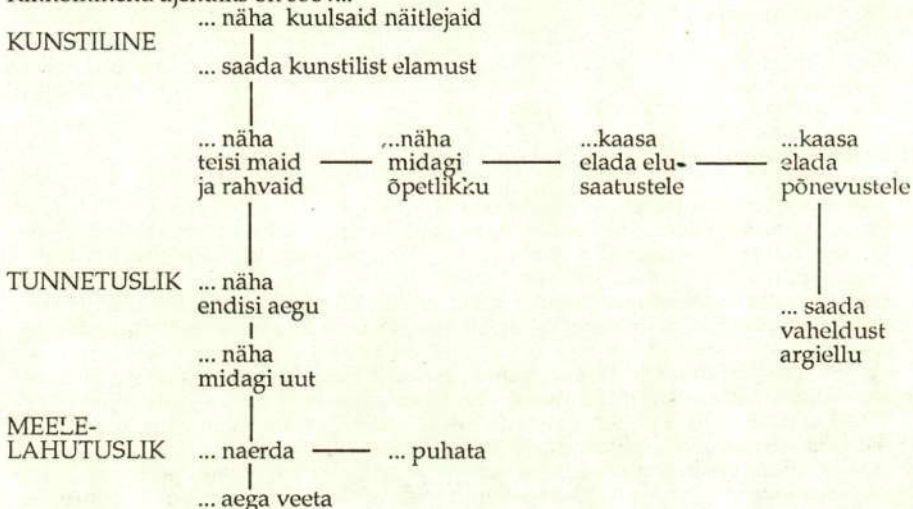
### Miks kinno minnakse?

Ankeedis paluti hinnata 12 võimalikku kinnomineku ajendi tähtsust endale. Eesti keskmisena ei olnud selles suuri erinevusi, erinevates elanikerühmades aga küll. Näiteks 15-24 aastaste rühmas eristusid selgelt kolm peamist - n-õ meelelahutusliku tagapõhjaga ajendit. Sellest rühmast läheb iga teine inimene kinno selleks, et naerda, kaasa elada põnevatele sündmustele ja saada vaheldust argiellu. Oma hinnangutelt noortele lähedane on 25-34 aastaste rühm. Omavahel lähedased olid ka 50-54 ja üle 65 aastaste hinnangud. Siin oli esile tõusnud soov näha teisi maid ja rahvaid, midagi õpetlikku ja endiste aegade elu. Meelelahutuslikud motiivid olid tagaplaanil.

JOONIS 1

### KINNOMINEKU AJENDITE KORRELATSIOONIPUU

Kinnomineku ajendiks on soov...



Soov saada kunstilist elamust on ootuspäraselt olulisemaks kinnomineku ajendiks kõrgharidusega inimestele (42% neist lähtub sellest sageli).

Tavaliselt on kinnomineku põhjusi mitu, kuid üldjuhul on need oma olemuselt lähedased. Näiteks soov näha teisi maid ja endisi aegu.

Mis lubab seda väita? Kinnomineku ajendite maksimaalse korrelatsiooni (omavahelise seose tugevuse) teed jälgides joonistus välja huvipakkuv "puu" (vaata joonis 1). Sellel võib lisaks erinevate ajendite omavahelisele "lähedusele" tinglikult eristada kolme tüüpi: kunstilisi, tunnetuslikke ja meelelahutuslikke ajendeid. Ei ole põhjust väita, et viimased oleksid valdavad. Selleks, et naerda, läheb (läheks) kinno 32% ja et saada kunstilist elamust, samuti 32% vastanutest.

### Milliseid filme eelistatakse?

Eelistuste selgitamiseks pakutud filmiliikide loetelu sisaldas 24 nimetust. Kasutatud märksõnad ei kannata filmiteooria seisukohalt muidugi mingit kriitikat. Meie eesmärk oli olla võimalikult mõistetav kõigile vastajatele. Näiteks "melodraama" asemel kasutasime märksõna "india film". Iga filmiliiki paluti hinnata järgmiste vastusevariantidega: "tavaliselt vaatan, kui saan", "mõnikord vaatan", "tavaliselt ei vaata, ei paku huvi" ja "raske öelda".

Esitame siinkohal erinevate filmiliikide populaarsuse pingerea Eesti keskmisena ja võrdlusrühmana 25-34 aastaste eelistused.

#### Milliseid filme meeldib teile vaadata?

	"Tavaliselt vaatan, kui saan" vastanute %	
	Eesti keskmiselt	25-34aastased
1. Komöödia	74	83
2. Seiklusfilm	71	81
3. Detektiivfilm	56	66
4. Armastusfilm	51	60
5.-6. Eesti film	42	43
Kauboi-, indiaanifilm	43	43
7. Loodusfilm	41	37
8.-9. Ajalooline film	41	49
Multifilm	39	41
10. Muusikafilm	38	41
11. Tõsielufilm	32	29
12.-13. Erotikafilm	33	46
Kuulsuste elu käsitlev film	32	28
14.-16. Õudusfilm	34	43
Ulmefilm	34	40
Filmiklassika	30	33
17. Karatefilm	30	36
18. Psühhol. draama	27	32
19. Lastefilm	23	29
20.-21. "India" film	27	26
Seks- ja pornofilmi	24	30
22.-23. Thriller	18	26
Sõjafilmi	17	17
24. Poliitiline film	11	11

Võrreldes teiste vanuserühmadega on:

15-24 aastaste hulgas kõige populaarsemad karate-, ulme-, õudusfilmid, *thriller*'id, seiklusfilmid, vesternid ja komöödiad. Neid eelistatakse keskmisest 10-20% võrra rohkem;

25-34 aastased eelistavad suhteliselt enam detektiiv-, ajaloolisi, armastusfilme, erootilisi ja seksfilme, lastefilme ja multfilme. Pisut rohkem ka poliitilise sisuga filme.

35-49 aastaste hinnangud on üldjuhul sarnased Eesti keskmisega. Pisut eelistatum on ehk filmiklassika, mida vaatab "tavaliselt, kui saab" 36% sellest rühmast.

50-64 aastaste puhul tuleks nimetada Eesti, "india" ja muusikafilmi, kuulsuste elu ja sõda käsitlevate filmide suhteliselt suuremat eelistust.

Paljude filmiliikide puhul oli seos vanuse ja eelistuse vahel väga selge. Näiteks koos vanuse suurenemisega vähenes komöödia, seiklus-, karate-, ulme-, õudusfil-

mide ja *thriller*'ite populaarsus. Suurenes aga loodusfilmide, dokumentaal- ja tõsi-elufilmide vaadatavus.

Filmiklassika populaarsus oli kõrgem järgmistes elanikerühmades:

	Vastusevariant (%) "Tavaliselt vaatan"	"Mõnikord vaatan"
Kõrgharidusega inimesed	50	34
35-49 aastased inimesed	36	36
Eestlased	31	33
Eestis keskmiselt	30	33

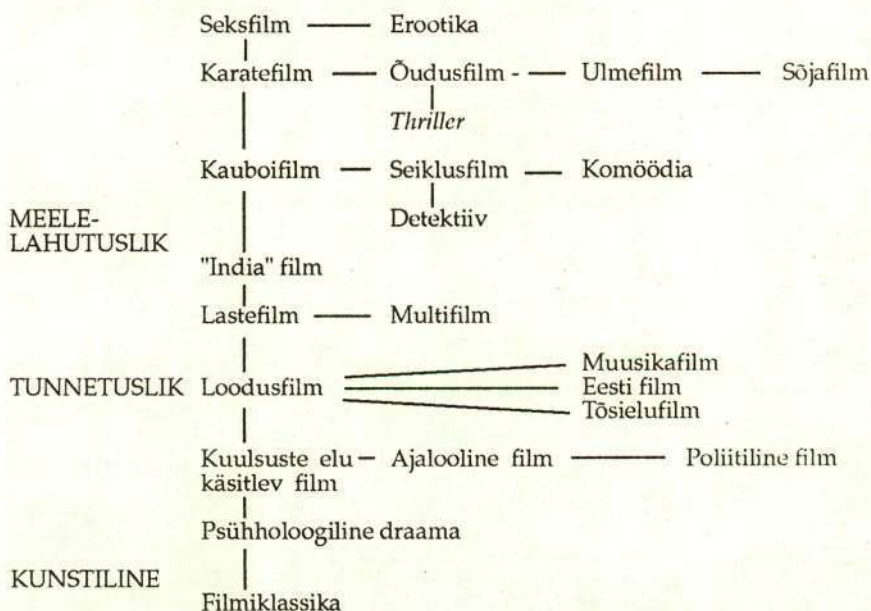
Eestlaste ja muulaste eelistustes oli samuti mõningaid erinevusi. Pisut rohkem celistasid eestlased loodusfilme, psühholoogilist draamat ning kaubi- ja indiaanifilme; muulased eelistavad samavõrra enam detektiivfilme, ajaloolisi- ja multifilme. Suurem erinevus oli sõja- ja ulmefilmide puhul, mida eelistasid enam muulased.

Ootuspäraselt oli Eesti filmide populaarsus suurem eestlaste hulgas. Tavaliselt vaatab neid 56% eestlasi ja 18% muulasi.

Huvipakkuvaks kujunes ka filmiliikide eelistuste korrelatsiooni - (omavahelise läheduse) "puu" (vt joonis 2)

JOONIS 2

### FILMIKLIKIDE EELISTUSE KORRELATSIOONIPUU



Kommentaariks. 15-24 ja 35-44 aastaste eelistustes on meelelahutusliku ja kunstilise filmi huvi poolused miinus-korrelatsioonis. Seega üks välistab üldjuhul teise huvisuuna. 25-35 aastaste puhul on need poolused seotud. See tähendab, et meelelahutuslik huvi ei välista üldjuhul kunstilist huvi.

### KINO, TELEVISIOON, SATELLIITTELEVISIOON JA VIDEO

Selgitamaks "suure ja väikese ekraani" eelistuste vahekorda oli ankeedis küsimus "Kas teile meeldib filme vaadata kinos või televiisorist?"

Vastused jagunesid nii:

Eelistan vaadata televiisorist	36%
Eelistan vaadata kinos	13%
Mõlemal on omad plussid ja miinused	51%

KINO eelistavate inimeste osatähtsus oli vaadeldud sotsiaal-demograafilistes rühmades lähedane. Iseloomulik oli, et vanuse suurenemisega langes mõlemat eelistavate inimeste osatähtsus. See tähendab, et toimub eelistuste väljakujunemine ja teadvustumine.

Filmide vaatamise sagedus TELEPROGRAMMIDES sõltub nii nähtavasti programmide arvust kui ka nende filmivalikust.

Küsitlushetke seis oli järgmine:

	Telerist vaatas filme vähemalt kaks korda nädalas (%)	
	Eestis tervikuna	Tallinnas
Eesti TV	60	55
Ostankino I	55	52
Ostankino II	32	43
Soome TV	32	63
Peterburi TV	24	40
Satelliit-TV	9	3

**SATELLIIT - TV.** Aasta tagasi sai seda kodus vaadata 10% Eesti elanikest. Suurimad erinevused on siin eestlaste ja muulaste vahel.

	Eestlased	Muulased (%)
Kodune sat-TV vaatamise võimalus	12	6
Vaatab sat-TVd rohkem kui kord nädalas	11	4
Sat-TV on "kindlasti põhjuseks, miks käin vähem kinos"	18	8

Sellise erinevuse põhjuseks on peamiselt sat-TV vaadatavuse piirkondlikkus. Sat-TV on levinud peamiselt Lõuna- ja Lääne-Eestis, kus venekeelseid elanikke on Põhja-Eestiga võrreldes vähem. Suhteliselt enam on sat-TVd kodus võimalik vaadata inimestel, kelle kuusissetulek inimese kohta on üle keskmise, noortel ja kõrgharidusega inimestel.

Praeguseks on olukord muidugi muutunud. Käesoleva aasta jaanuari seisuga on satelliit-TVd vaatavaid inimesi eestlaste hulgas kaks korda ja muulaste hulgas kolm korda rohkem kui toona.

**VIDEO. Oma video vaatamise sagedust hindasid vastajad järgmiselt (%).**

Ei olegi vaadanud	23
Vaatan harva (mõni kord aastas)	40
Vaatan kuni 3 korda kuus	21
Vaatan sageli (kord ja enam nädalas)	16

Sagedamini kui kord kuus vaatab videot 72% noortest ja 44% 25-34 aastastest. Igapäevaseid video vaatajaid on rohkem muulaste ja 25-34 aastaste seas (vastavalt 6 ja 8%). Nendes rühmades on ka videomakkide omanike osatähtsus suurem.

Sagedastest video vaatajatest 18% väidab, et nad on hakanud sagedamini ka kinos käima. Need inimesed (s.o 3% küsitletutest) vaatavad nähtavasti valikuta kõike, mida pakutakse ja millele rahakott vastu peab. Oma osa on selles ka kino ja tavapärase videorepertuaari "ühtlustumisel".

Sagedastest video vaatajatest 30% peab kino enda jaoks ebaoluliseks ja 34% väidab, et nad on hakanud palju vähem kinos käima. Ehk teisiti öeldes - ligikaudu 5% küsitletutest eelistas kindlalt videot kinole.

Video ei konkureeri ainult kino, vaid ka satelliit-TVga. Sagedased video vaatajad jälgivad keskmisest rohkem ka satelliit-TV filme.

### Suhtumine kinosse erinevates Eestimaa paigus.

Hinnangute ja hoiakute kujunemisel ei mängi rolli üksnes isiku vanus, haridus või perekonnaseis. Tuntav mõju on ka inimese elukoha ja elulaadi tüübil. Näiteks, kas on valdav linlik või maaline, aktiivne või passiivne elulaad. Oma spetsiifilised elulaadi jooned on Tartul ja Tallinnal, rääkimata Kohtla-Järvest või Saaremaast.

Kino tähtsuse ja kino külastamise sageduse puhul on üldreegel selline: mida väiksem koht, seda olulisem on inimestele kino ja seda suurem on kino külastamise sagedus. Seda tendentsi pärsib vaid asjaolu, et maaelanike vanus on keskmisest kõrgem ja külastussagedus selle võrra madalam.

	Kino on oluline	Käib sageli kinos (% elanikest)
Tallinn	42	8
Tartu	43	8
Kirde-Eesti linnad	46	4
Teised linnad	40	6
Linnad-alevid	53	15
Alevikud	55	22
Külad	48	16



Toodud jaotus kinnitab väidet, et kino on tähtsam seal, kus muid vaba aja veetmise võimalusi on vähem.

Miks on inimesed vähem kinos käima hakanud? Ankeedis loetletud põhjuste tähtsusest Eesti keskmise kujunemisel oli juba juttu. Siin vaid olulisematest piirkondlikest erinevustest.

### Põhjus

Kinod on ebamugavad  
Kinod on külmad, räpased; ei meeldi seltskond, kes tavaliselt kinos käib.  
Televisioon pakub rohkem  
Olen filme hakanud rohkem vaatama sat-TVst.  
Filmidel puudub eestikeelne tõlge  
Kino ei huvita enam nii palju

Teavet vähe, ei tea, kas tasub vaadata  
Pole kindel, kas saab piletit  
Olen filme hakanud rohkem vaatama videost  
Kino on kaugel, seal on ebamugav käia  
Õhtul on väljas ohtlik liikuda;  
piletihinnad on tõusnud

### Piirkond, kus see rohkem mõjutab kinoskäimise sagedust

Kirde-Eesti linnad, Tartu

Kirde-Eesti linnad  
Tallinn  
Lääne-Eesti, Lõuna-Eesti, Tartu  
Tallinn, Tartu  
Lääne-Eesti, Lõuna-Eesti,  
Tartu, Tallinn  
Kirde-Eesti linnad  
Tallinn  
Tartu, Kirde-Eesti  
Lõuna-Eesti

Tallinn ja Tartu

Esitatu on huvipakkuv ka sellepärast, et ta peegeldab kaudselt kohalike kinovõrkude olukorda.

Teleprogrammide ja ka video vaatamise sageduse poolest on Eestimaa piirkonnad küllalt omapärased. Selgus, et sagedaste video vaatajate osatähtsuse muutumine piirkonniti järgib eelkõige teleprogrammide vaatavuse muutust. Seega konkureerivad omavahel peamiselt video ja Soome TV (Põhja-Eestis) ning video ja sat-TV (Lõuna- ja Lääne-Eestis). Kinoskäimise sagedust mõjutavad video ja satelliit-TV käsikäes. Võrreldes teiste piirkondadega, on Tartu ja Kirde-Eesti linnade elanike kinokülastamise sagedus ehk madalamgi, kui seda eeldaks video ja sat-TV osutatav konkurents. Nähtavasti on oma mõju siin nende piirkondade kinovõrgu halval olukorral (vt eespool toodud jaotus) ja sellel, et kõrgharidusega inimeste ja muulaste kinokülastamise sagedus on vähenenud keskmisest rohkem. Nimetatud paigus on nende elanikerühmade osatähtsus keskmisest suurem.

### Kokkuvõttes võib kino toonase hetkeseisu iseloomustuseks öelda järgmist.

Kinoturuna kunagine tasakaal - oli ta siis näiline või mitte - on rikutud. Seda on vahetult mõjutanud nii majanduse allakäik kui ka totaalne tsensuuri kadumine ühiskonnast. Viimase all tuleks antud juhul mõista nii suuremat vabadusastet filmi loomisel kui ka selle ostmisel-esitamisel. Ka vaatajale tõi see suuremat vabadust ja valikuvõimalust: võib kasutada mis tahes filmižanritega videoteeke, vaadata satelliit- ja kaabeltelevisiooni.

On loomulik, et kohe ei suudeta orienteeruda uute filmikogemuste ja -muljete tulvas. Selleks, et kohaneda, kulub teatud aeg, mille järel stabiliseerub ka olukord filmiturul. Kui ruttu "selginemine" toimub, sõltub sellest, kui ruttu saab uus (s.o video, sat- ja kaabel-TV) kättesaadavaks kõigile huvitatud rühmadele. Tähtis on ka see, kui tõhus ja arukas on abi inimeste "enesleidmisel". Abi, s.o eelkõige filmialane info ja lähem teave väärtfilmidest, mis aitaksid inimestel teadvustada oma hoiakuid, näha ja oodata kinolt midagi rohkem kui ainult meelelahutust.

Kino kui teatud kauba pakkuja seisukohalt on esmatähtis õige turustrateegia leidmine. Hetkel püüti (püütakse) ühes kitsas turusektoris konkureerida video ja sat-TVga, nägemata rahuldamatat filmihuviga turusegmente. Kinol puudub oma "nägu" ja oma vaataja. See tuleb leida, et konkurents is püsima jääda.

Turustrateegia leidmiseks on vaja teada erinevate vaatajatüüpide eelistusi ja hoiakuid. Nendest TMK järgmises numbris.

ESTA KAAL on a/s EMOR sotsioloog.



*Kaarin Raid 1973. aastal.*

*J. Tensoni foto*

# ROTIEIT VAATAB NOORPÕLVEPILTI

*See oli vist aastal 1973. Jüri Tensoni köögis Pärnus. Mul on seljas Tensoni naise pluus ja peas Mati Undi prillid. Kuskil siin ees on angerjad... või olid need lestad. Ma olin sel päeval kohutavalt õnnetu... Sel päeval ma lahutasin.*



*Ibseni "Väikese Eyolfi"  
Rotieit - Kaarm' kaud  
pulikehetkel lava taga, 1991.*

*Margus Kubo foto*

Ei, see olen mina küll. Ega ma vanemaks olegi jäänud... ainult füüsis. See tüdruk oleks pidanud oma füüsilist tervist rohkem hoidma.

Tollal ma kartsin paaniliselt vanadust. Isegi mõelda sellele. Ma ütlesin ära "Kassimängust" Velda Otsusega, kartsin teemat. Aga tegelikult suhtlesin ma siis ainult endast vanematega. Nooremad ei huvitanud. Nüüd suhtlen ainult noorematega. Ise olen ikka samasugune, ainult tiiki maad targem. Muidugi tahaksin noorem olla, aga mitte lollim. Tahaksin noortega mängida nendevanusest, kuid tänase sisemise vabadusega. See tüdruk oli väga kiini, praegu elen avatud antemidega. Ega ma ei topi eumast noorte hulka, aga nüüd, kui ma jälle Pärnus lavastasin, istusid minu juures ikka noored. Peibutan vist nagu Rotieit, aga ega ma neid ära ei uputa. Suures plaanis olen ma ikka olnud erakordselt õnnelik. Vedanud on inimestega, kellega on kokku puutunud ja koos tehtud... See on ju vedamine, kui väga head näitlejad tahavad minuga mängida, aga need, kellest mina suurt ei hooli, ei taha ja peavad mind halvaks lavastajaks. See tüdruk kartis kohutavalt, et rahvas saab ükskord aru, et ta polegi lavastaja. Lihtsalt petab. See hirm pole tänaseni üle läinud. Ega ma tegelikult olegi lavastaja, olen hoopis lavastav näitleja. Mängida tahaksin alati, ja kui osi pole, siis hakkani elus mängima. Muud kui teatrit pole ma ial tahtnud teha ja ega keegi ole mind saanud segada



1986. Kaarin Raid meenutab "Ugala" külalisetenduste ajal Moskoas vist oma GITIS-e päevi.

Õppejõua Kaarin Raid 1974. a lavakunstkateedris. "Külalised" ja "Punjab" on juba lavastatud.





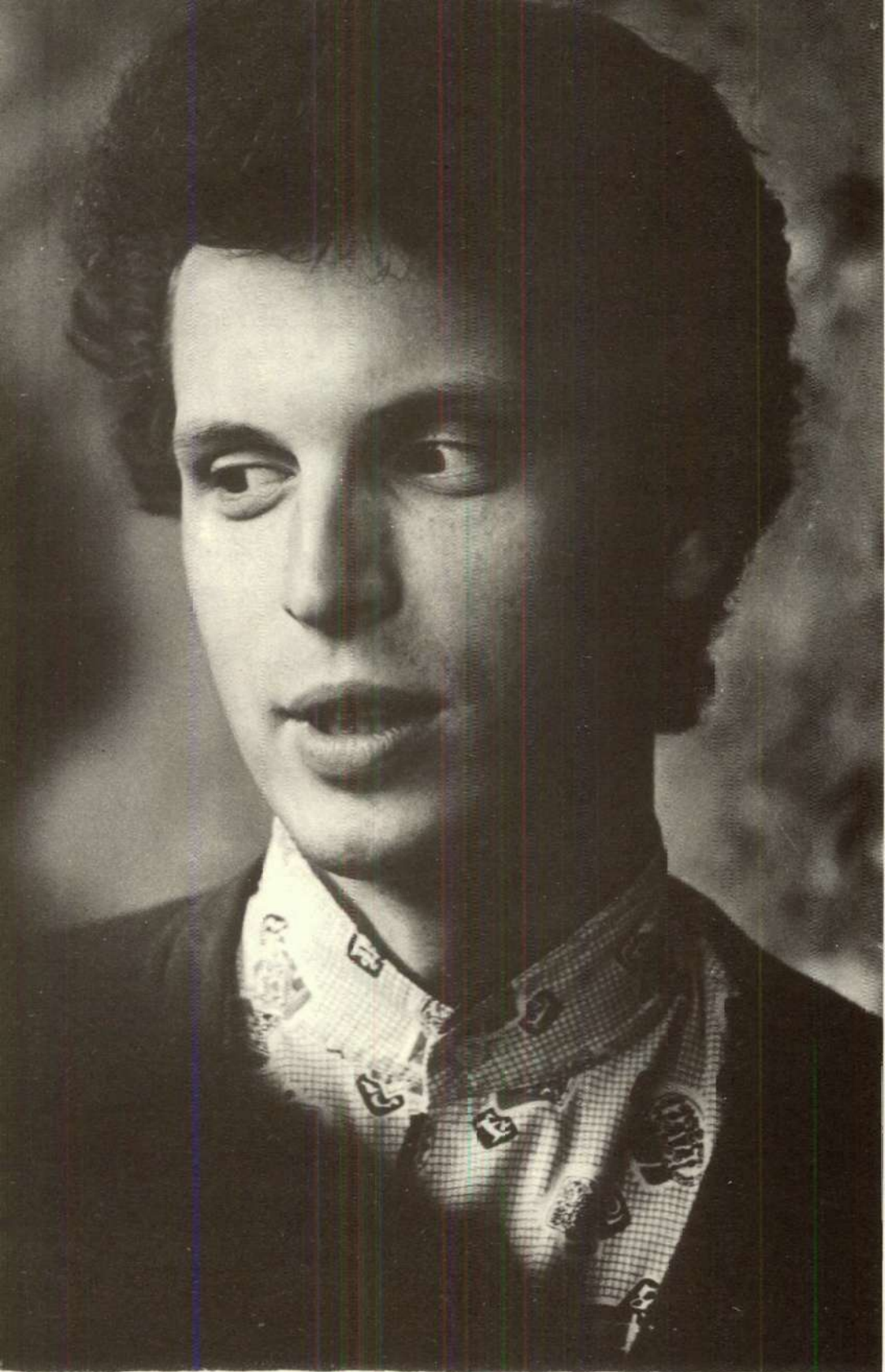
"Eesti parim lavastaja 1990" kriitiku laua all. Preenia väljakuulutamise päeval, 27. märtsil 1991 on kadunud elu parima sulepea ots.

K. Orro fotod

ka. Mul pole millegagi kelkida - et poleks teha lastud või oleks ära keelatud. Tegelikult olen lavastanud nagu ühte katkematut näidendit, ikka samad teemad. Ja kindlasti on paremini läinud, kui see tüdruk arvata oskas, ta kujutas ette hoopis hullemat. Apse on muidugi olnud, aga tänu neile olengi saanud vabamaks ja sallivamaks. Sallivus ongi vist see, mis aastatega juurde tuleb. Ja enesekindlus kah. Nüüd tean, et peab kuulama ainult omaenda "kõhuhäält". Ei tohi enast lasta kellestki ega millestki mõjutada. Uuesti otsast peale küll ei viitsiks alata, aga kui algaks, ega midagi väga teistmoodi ka ei teeks. Teater on eluvorm ja seepärast ei saagi küsida, kas teda on kerge või raske teha. Mina saan teha ainult lõbu ja rõõmuga. Kuidagi ei mõista, kuidas saab vihaga kunsti teha. Ainult et teater nõuab jäägitut pühendumist. Kui kõrvuti sellega püüad veel kuskil õnnelik olla, siis ei tule välja ei see ega teine. Kõike head ei saa korraga. Seepärast on lavastajaga väljaspool teatrit vist jube raske suhelda. Lavastaja peab ju kogu aeg vastutama. Ma kardan kohutavalt vastutada, aga mis sa teed ära! Pettunud

pole igatahes milleski. Ma olen vist nii suur pessimist, et ei saagi pettuda. Jumal tänatud, et see tüdruk optimist ei olnud, siis oleks praegu hoopis hullem. Aga nüüd pole muud kui peta ja peibuta edasi.

Rotieide monoloogi juubelipäeva künnisel tähendas üles JAAK ALLIK



Sündinud 22. juunil 1963. aastal Tallinnas. Lapsepõlv möödus Nõmmel, suved vanaisa talus Rapla metsades.

Koolitee algas Tallinna Spordiinternaatkoolis, kus kunstiõpetaja ärgitusel proovis viuli- ja kandlemängu. Nõmme Lastemuusikakooli lõpetas akordioni erialal.

Laulnud on lapsest peale, koolipõlves kooli kooris ja Tombi nim. Kultuuripalae poistekooris. Suguvõsas esimene pääsuke, kes tõsiselt muusikaga tegelema hakkas. Värskeelt 43. keskkooli lõpetanud, ei lugenud ennast küllalt andekaks, et konservatooriumi laulerialale pürgida. Kooli lauluõpetaja julgustusel katsetas siiski.

Konservatooriumis alustas õpinguid Mati Palmi juures ja jätkas pärast kahte sõjaväeaastat (neid peab mahavisatud ajaks) Ivo Kuuse juhendamisel. Kursust, kellega koos 1989. aastal lõpetas, hindab tugevaks kollektiiviks: juba õpiajal esitati Matkamajas menukalt Donizetti "Armujooki" Neeme Kuninga lavastuses. Solistidebüüdiks "Estonia" laval sai nimiosa W. A. Mozarti "Figaro pulmas". Esimene ülesastumine tuhandete kuulajate ees toimus aga koos Leila Milleriga 1982. aastal EÜE kokkutulekul Intsikurmus.

"Estonia" ooperikoori endise lauljana puutus teatrieluga tihedalt kokku, kuid peab ennast liiga kinniseks natuuriks, et sellega sobida. Teatrisse suhtub kui küllalt konservatiivsesse masinavärki, kus uued ja värsked ideed enamasti sumbuvad. Elamuslikeks peab tööd Boriss Pokrovski ja Georg Malviuse lavastustes. Viimase lavastuses "Viuldaja katusel" tegi kaasa ka solistina.

Tänab saatust ja juhust, mis viisid kokku Tõnu Kaljuste ja tema kooriga. Leiab, et tänaseks kolm aastat kestnud töö Filharmonia Kammerkooris on avardanud silmaringi ja vaimselt rikastanud; peab töötingimusi Väravatornis ideaalilähedaseks.

Õpetab eraviisiliselt laulmist Kammerkoori lauljatele, kuid ei ütle ära ka teistele soovijatele. Ise arvab, et kedagi ei saa laulma õpetada, küll aga soovib oma kogemuste varal aidata neid, kes tahavad õppida. Usub, et eeldustele vaatamata on laulmise puhul olulisim oskus oma võimeid

õigesti hinnata ja koordineerida ja et edasi viib vaid igapäevane sihikindel harjutamine. Peab oluliseks, et koorilauljad "kõneleksid ühes keeles", samuti dirigent, kes peab tundma nii laulutehnikat kui ka häälematerjali, millega ta töötab. Loeb komplimentideks kõrvalseisjate ütlusi, et koor on kolme aasta jooksul edasi arenenud kõlaühtsuse suunas.

Täiendanud ennast Sibeliuse Akademia korraldatud suvekursustel Wiener Riigiooperi repetiitori Peter Berne ja barokkbassi Harry van der Kampi juures. Viimati kuulas ja musitseeris koos Hilliard-ansambliga.

Armastab ennast proovile panna erinevates suundades. Tegutsedes peamiselt kooris ja kooriga, on tihti teinud kõrvalehüppeid eri kammerkoosseisudesse, sest tahab paljutki teha isikupärasemalt. Musitseerib meelsasti koos Peeter Klaasi ja ansambliga "Väike ring", kellega pandi käima Tomimuusika kontserdid. Kevadel tegi kaasa Toomas Siitani algatatud J. V. Mederi ooperi "Kindlameelne Argenia" kontsertettekandes. Suvisel ringreisil koos puhkpilli-ansambliga "Tubae Revalienses" Raivo Tarumi juhatusel laulis koos Kaia Urbi ning Jaan Arderiga renessansskava.

Stiililistelt eelistustelt kaldub elavate eeskujude mõjul vana muusika, eriti baroki suunas. On laulnud ka eesti noorte heliloojate Urmas Sisaski, Rauno Remme, Andrus Kallastu ja Toomas Trassi teoseid. Värskeima tööna salvestas T. Trassi muusikat Mati Küti animafilmile "Praetud sprott päikest võtmas". Ei nõustu ka Konservatooriumis üldlevinud arusaamaga, nagu oleks ooper laulukunsti tipp. Rohkem võluvad erinevate koosseisudega ansamblid ja muidugi suurvormid. Viimastes on kaasa teinud G. F. Händeli "Messias" ettekandel Moskvas ja Helsingis, möödunud hooaja sarjas "Bach ja Pärt", Arvo Pärdi "Passio" ettekandel Paul Hillieri dirigeerimisel 1991. aastal.

Ei ihka konkursse, sest võimalusi lavale pääseda on kammerkooriga rohkesti. Peab seda lauljale oluliseks ja usub, et alles kontsertidel esinedes saab tõeliselt oma võimeid tundma õppida.

Televiisioontööd tegi saatesarjaga "Muusa poolt valitud". Peab aastast kogemust piisavaks. Arvab, et professionaalse põhja puudumisel kipub ennast liiga kergesti kordama.

Vaiba ega veedab tavaliselt pere ringis, kuhu kuuluvad pianistist naine ja nelja-aastane poeg. Hindab sõprust endiste koolilendade ja õdedega. Tulevikuplaneid ei tee. Teab vaid, et püüab pidevalt edasi liikuda, mitte paigale jääda.

Edith Kuusk

Uku Joller 20. augustil 1992.

T. Huigi foto

THEATRE. MUSIC. CINEMA. OCTOBER 1992

ESTONIAN CULTURAL MAGAZINE. PUBLISHED MONTHLY BY "PERIODIKA". EDITOR-IN-CHIEF: PEETER TOOMA. THEATRE EDITORS: REET NEIMAR, MARGOT VISNAP. MUSIC EDITORS: NELE ARASTE, IMMO MIHKELSON, EDITH KUUSK. CINEMA EDITORS: SULEV TEINEMAA, JAAN RUUS. ART DIRECTOR: MAI EINER. NARVA MNT. 5, PK 3200, TALLINN EE0090, ESTONIA

## THEATRE

**P. PAAVOLAINEN. Studying the repertoire - key to the relationship between theatre and audience? (19)**

The Finnish theatre theorist Pentti Paavolainen raises some problems of theatre and repertoire research presenting some methods of repertoire and, at the same time, pointing out the theoretical approaches that he himself has applied in his works on the repertoire of the Finnish theatres in the 1960s.

**History of the theatre - is it true? (23)**

An interview with the Finnish theatre theorist Pentti Paavolainen which looks at his research and views in the field of theatre. P. Paavolainen has studied the productions of Jouko Turkka and written a thesis on the Finnish theatre in the 1960s against the background of urbanization processes. He teaches the art of theatre at the University of Helsinki and acting both in the drama school and the theatre department of the University of Tampere.

**P.-R. PURJE. Life is anything but a joke (43)**

An article which portrays Martin Veinmann, actor of the Estonian Drama theatre (graduated from the drama school in 1972). Roles to his credit: Kullervo (Aleksis Kivi, *Kullervo*), Laertes (Shakespeare, *Hamlet*), Signore Ponza (Pirandello, *Così è se vi pare*), Jaan (Kitzberg, *In the Whirlwind*), Jan (Camus, *Misunderstanding*), Camille Desmoulins (Bücher, *The Death of Danton*), Teddy (M. H. Medoff, *Red Ryder*), Mack (Pinter, *Caretaker*), Leibniz (Madis Kõiv, *A Meeting*).

**M. KARUSOG continues to answer (56)**

In the previous issue Merle Karusoo (b 1944), stage director, drama teacher, sociologist discussed political and social issues and retold the story of her adventurous adolescence. Now she concentrates on theatre, talking about her teacher Voldemar Panso, other teachers and helpers in the theatre, actors, her own students, drama school, the organizational and financial problems in the Estonian theatre.

**M. VALGEMÄE. ESTO '92. Theatre and film (77)**

The Estonian emigrant theatre critic Mardi Valgemäe, resident of New York City, gives his impressions about the ESTO Festival, which brings together the Estonians from all over the world. Valgemäe regrets that it was not possible for the Estonian professional theatres to appear in New York which, in his opinion, lowered considerably the artistic standard of the cultural programme of the ESTO Festival. The audiences had to content themselves with the amateur theatricals and the New York Estonian Theatre, Toronto Estonian National Theatre and the performances by Marika Blossfeldt from the GOH Productions. The absence from the programme of *Epp Pillarpart's Punjab Pottery* in the production of the Pärnu theatre was partly made up by the first screening of Mati Põldre's feature *Those*

*Old Love Letters* which added some artistic weight to the ESTO cultural programme.

**The Granny Mouse Looks at an old Snapshot of Hers (89)**

## MUSIC

**E. SAAR answers (3)**

Erna Saar, pianist and piano teacher, studied in the Tartu Music College, graduated from the Tallinn Conservatoire in the class of Professor B. Lukk. Erna Saar, who now works in the Tallinn Conservatoire, looks back upon the "Golden Tartu years", her teachers, performances, teaching and her husband the artist Johannes Võerahansu. The interviewer is Sirje Kullerkupp.

**Gidon Kremer - the artist of our time (26)**

Gidon Kremer, who comes from a Swedish-German-Jewish family and lives now in Paris, is one of the most outstanding violinists in the world today. He was interviewed on 29th May, immediately after the performance of Beethoven's *Violin Concerto* together with the Bamberg Symphoniker under the direction of Christoph Eschenbach. Jüri Gerretz and Andres Mustonen as well as the author of the article Kristel Pappel talk about their earlier contacts with Kremer.

**I. MIHKELSON. Looking for Mozart's spirit (37)**

Over the last few years classical music has had considerable commercial success, occasionally outstripping even pop stars in pop charts. In July this year Europe's oldest chamber orchestra - the London Chamber Orchestra - achieved enormous success playing at a big international rock festival in Tallinn. Assuming that LCO is taking a conscious part in the classical music marketing campaign by pop means, the author talked with Christopher Warren-Green, LCO's leader. And got confused because Christopher's main concern appeared to be music. His motto was: "There are no rules for presenting great music other than to do it well and with absolute integrity". Christopher Warren-Green also explained why LCO sometimes plays at rock venues and how their behaviour can help to pave the road to "new music".

**Karl Leichter - 90 (67)**

To mark the 90th birthday of a noted Estonian musicologist, we publish two of his articles devoted not only to music but the problems of art seen in a more general context: "Artist, Art and the Artistic Scene" and "Some Thoughts on the Policies for Art". Although the articles were first printed in the first Republic of Estonia, they fit in well today which shows the similarity of the problems of today and the first half of the century in Estonia.

**Persona grata. The singer UKU JOLLER (93)**



---

## CINEMA

### N. MEINERT. Freedom and un-freedom. Departing from the trilogy by Sergei Solovyov (8)

In a lengthy article Nikolai Meinert analyses the work of Sergei Solovyov (b 1944), an outstanding representative of the Russian "middle" generation. Three of his latest films are under scrutiny: *Assa* (1978), *A Black Rose - the Sign of Sorrow*, *a Red Rose - the Sign of Love* (1989), and *A House under the Starry Skies* (1991). The characteristic feature of Solovyov's work in the last few years has been the depiction of Soviet rock culture (not only music, but a distinct way of life). His wish to shock audiences gives evidence of his spiritual un-freedom and fear inculcated in the Soviet people. He is beginning to show the signs of spiritual freedom in *A House under the Starry Skies*.

### M. KIVASTIK. But (33)

The reviewer deals with the puppet cartoon *Brothers and Sisters* (1992), a directing debut by Janno Põldma (b 1950), a veteran animated cartoon cinematographer from the Tallinnfilm studio. Admitting the professionalism of the film makers, Mark Kivastik poses an ethical question: how to depict mentally disabled people on the screen.

### T. EHASALU. A dance of delusion with deadly lights (50)

Director Tõnu Virve's (b 1946) first full-length feature *The Dance of Death* (Freyja Film, 1991) has aroused great interest with the critics. In the third issue of the magazine this year three reviews were published, now we add two more. The young author Tõnu Ehasalu sees the film on Bernd Notke as one made by an artist. Not only the cameraman, but also the director should be given credit for the picturesqueness of the shots and the Renaissance perspective. There is a detailed analysis of the imagery and the casting in the film, from the point of view of historical truth and in the light of Mikhail Bakhtin's theories.

### A. JUSKE. Bernd Notke and prince Gabriel (53)

A noted art critic Ants Juske reviews *The Dance of Death* from the historicist point of view. He sees a dichotomy between the "word" and the "picture" which, in his opinion, reflects the different worlds of the director Tõnu Virve and the consultant of the film Einar Laigna. As a result, the text and the imagery speak different languages on the screen. Also, the reviewer is not satisfied with the stereotyped depiction of the old city of Tallinn repeated from film to film. He finds that the city offers a lot more possibilities of variation.

### K. KÄSPER. May ars be longa! (72)

The author of the article Kalle Käsper points out the innovatory nature of the film *Christmas at Vigala* (Tallinnfilm, 1980). The film, which was shot twelve years ago, is the first and only feature by the director Mark Soosaar. The reviewer appreciates the subjective use of the camera and a free and bold treatment of the realistic time, also the humanistic approach to the 1905 events at the time when any treatment of the revolt had to be idealized. The question remains why Soosaar was not offered another possibility to shoot a feature while he himself would have been willing, and the debut was much acclaimed.

### E. KAAL. The role of the cinema in Estonia I (81)

In spring 1991 the EMOR public opinion polls company conducted a research on cinema attendance commissioned by the Estonian Ministry of Culture. The results of the research have been printed here, there is a comparison of the opinions of the cinema-goers today and five years ago.

---

## MISCELLANY

### A. JUSKE. Tom of Finland (96)

The art scholar Ants Juske looks at the work of Touko Laaksonen (Tom of Finland), an outsider in the Finnish art. He discusses the reasons why the photorealistic depiction of his hero, a homosexual muscleman, has only now been accepted as art (the first exhibition in Finland in 1992).

---

## TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

---

Toimetuse: EE0090 Tallinn, pk 3200, Narva mnt 5. Kirjastus "Perioodika", EE0001 Tallinn, Pärnu mnt 8. Trükkida antud 18. 09. 1992. Formaats 70X100/16. Offsetpaber nr. 1. Offsettrükk. Trükipoognaid 6,0. Ting-trükipoognaid 7,6. Arvestuspooignaid 13,9. Tellimuse nr. 3355. Tallinna Ajakirjandustrükikoda, EE0090 Tallinn, Pärnu mnt. 67-a.

414. 4550

## TOM OF FINLAND

Demokraatia on teatavasti enamuse võim vähemuse üle. Ajapikku on aga ka demokraatias vähemusi järjest vähemaks jäänud - kõik valitsevad ja elavad hästi, vähemus pole enam ohtlik, et tema üle võimu kehtestada. On tekkinud lausa vastupidine reaktsioon: vähemusi otsitakse selleks, et neid kaitsta, et nende eest hoolitseda. Meie paljukannatanud ühiskonnale on selline mentaliteet ehk isegi arusaamatu või ütlemes täpselt - nõutuks tegev. Üks Kanadast tulnud väliseestlane ütles, et kõige kasulikum on Kanadas olla must last ootav üksikema, soovivat veel lesbiline ja ratastoolis. Mõistagi on see irooniline utreering, kuid ka kunstielus on hetkel väga popid näiteks naised ja homoseksuaalid.

Oeldu kehtib täiel määral ka meie põhjanaabrite kohta. Viimane kuum asi on soomlaste avastatud praktiliselt sise-emigratsioonis elanud gay-kultuuri kunstnik Tom of Finland, kellest on põgusalt ka meie ajakirjanduses juttu olnud. Pärnu visuaalse antropoloogia festivalil nägime ära ka temast tehtud filmi, mida paljud kindlasti vaatasid Soome TV-2 vahendusel käesoleva aasta kevadel. Ilppu Pojola film "Daddy and the Muscle Academy" pälvis muu hulgas "Jussi" filmiauhinna. Tom

of Finlandi avalikustamine toimus kunstniku enda jaoks kahjuks liiga hilja - 1920. aastal sündinud Tom of Finland *alias* Touko Laaksonen suri möödunud aasta lõpul. Tema esimene näitus oli 1992. aasta jaanuaris Pelini galeriis. Muide soomlased said tema kodanikunime teada alles "The Independentis" ilmunud nekroloogist. See-eest oli Tom of Finlandi nimeline kunstnik hästi tuntud USA-s ja tema kunstnikunimigi on sealse määndžeri leiutis. Tõepoolest, kuidas võinukski keegi Laaksoneni-nimeline tulnukas seal läbi lüüa. Nüüd on ta aga oma kunstnikunimega teinud põhjanaabritele mitte väiksemat reklaami kui nende kuulsad odaviskajad.

Tom of Finland oli enamiku oma eluajast tegev ühes reklaamfirmas, mille kõrvalt ta joonistas veidi koomikseid meenutavaid stseene homode elust. Õigemini on tegemist ajakirjalikkude reklaampiltidega, kuid meenutame, et mitmete popkunstnike tee "suurde" kunsti on alanud samuti reklaami ja illustratsiooni vallast. Tomi edu algus Ühendriikides langeb samuti popi kujunemisega 1950. aastatel. Tema tüübid ongi maha joonistatud ajakirjadest, pikantsed detailid on muidugi kunstniku enda lisatud. Alles hiljem hakkas ta kasutama modelle. Tom of Finlandi tüüp esindab homode mehelikku poolt - alati eksponeerib ta jõulist musklistes pikariistalist meest, kes on kas politseinik, sõjaväelane või mõne muu meheliku elukutse supernäide. Lemmikmaterjaliks on talle nahk, ning tavaliselt ongi mehed riietatud nahktagidesse ja säärikutesse. Filmis meenutab Tom oma sõjaaegseid aistinguid, kus juba üksnes kirsasaabaste lõhn ajas ihukarvad püsti. Nahk naha vastas on talle alati olnud erutav füsioloogiline kogemus. Muidugi on kõige räigemad kujutatud stseenid ise ning võib aru saada, miks avalikustamiseelne soome ühiskond neid kuidagi alla ei saanud neelata. Tom ei näita erootilist ekstaasi, pigem demonstreerib ta homode suguelu, nagu seda tehakse õpikus. Keskseks jääb aga tüpaaž, äärmuslikes näidetes lihasealine jõhkard, haakrist varrukal.

Meiesugustel totalitaarsest riigist pärit moralistidel on raske sellise kunsti buumist aru saada. Juba on Soome ajakirjanduse vahendusel meil tutvustatud Irma Greeset - natslikku sadisti, kes ühena vähestest naistest Nürnbergis surma mõisteti. Äkki on jälle tegemist mõne vähemusega, mis tuleks taas au sisse tõsta?



Tom of Finland. Joonistused 1987. aastast.





Martin Veinmann - Hermann von Keyserling. A. Vahemetsa  
"Maailmareis" (lavastaja M. Mikiver) Draamateatris, 1980.

G. Vaidla foto