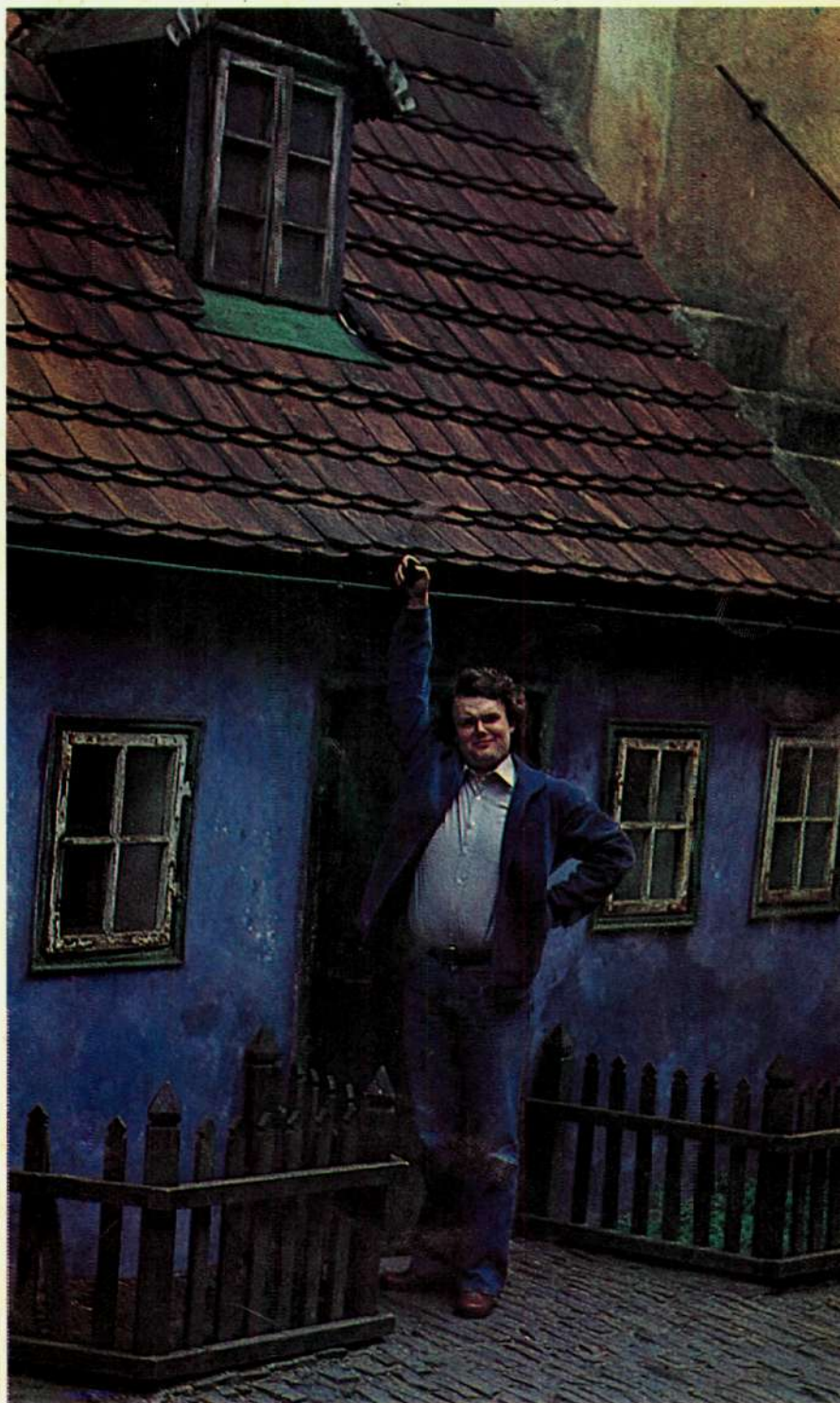


ENSV Kultuuri-
komitee,
ENSV Heliloojate
Liidu,
Eesti Kinoliidu ja
Eesti Teatriliidu
ajakiri



10

/1989

10 / 1989

oktoober

VIII aastakäik

Esikaanel: René Eespere.

Tagakaanel: Pruut. 1912. Oli *Philadelphia Museum of Art*.



Toimetuse kolleegium

JAAK ALLIK
IGOR GARSNEK
EVALD HERMAKÜLA
AVO HIRVESOO
ARVO IHO
TÕNU KALJUSTE
LEIDA LAIUS
ARNE MIKK
MIHKEL MUTT
MARK SOOSAAR
LEPO SUMERA
CLO VILIMAA
JAAK VILLER
HARDI VOLMER

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

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

Peatoimetaja asetäitja

Peeter Tooma, tel 66 61 62

Vastutav sekretär

Helju Tüksammal, tel 44 54 68

Teatriosakond

Reet Neimar ja Margot Visnap, tel 44 40 80

Muusikaosakond

Mare Põldmäe ja Madis Kolk, tel 44 31 09

Filmiosakond

Jaak Lõhmus ja Sulev Teinmaa, tel 43 77 56

Keeletoimetaja

Kulla Sisask, tel 44 54 68

Fotokorrespondent

Toomas Huik, tel 44 47 87

KJJIUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87

teater · muusika · kino / 1989

SISUKORD

TEATER		
	JERZY GROTOWSKI («Kes?»)	23
	JERZY GROTOWSKI («Mõttevaramu»)	38
Evald Hermaküla	KAS GROTOWSKI TULEB EESTISSE?	41
Mati Unt	TA ON SIIN KOGU AJA, EVALD!	41
Hans H. Luik	«OLENEB SELLEST, MISPIDI TA LAMAB» («Tango» Noorsooteatris ja «Emigrandid» teatris «Vanalinnastudio»)	45
Hendrik Lindepuu	MELPOMENE, THALEIA JA TÄNAVA- DEMONSTRATSIOONID (Poola dramaturgiast ja teatrist)	65
MUUSIKA		
Mare Põldmäe	AVAVEERG	2
Peeter Vähi	ORIENTAALTUND: INDIA KLASSIKALISE MUUSIKA INSTRUMENDID	14
Kristel Pappel	ETÜÜD EESPEREST — ILMA ISAMAALISUSETA	43
	ÜHE MUUSIKUTEE KROONIKAST: ALFRED KARINDI	76
Ilmar Laaban	HELISEVAD STOPPETALONID (Marcel Duchamp — helilooja)	87
KINO		
	VASTAB VLADIMIR-GEORG KARASSEV-ORGUSSAAR	5
Peeter Torop	«VAATLEJA» ANTE ET POST FACTUM (Arvo Iho samanimelisest filmist)	53

EESTI NSV HELILOOJATE LIIDU KONGRESSI EEL

Eesti NSV Heliloojate Liit jõuab, vaatamata kõigele, oma järjekordse, 13. kongressini. Tähendab ju kongress eelkõige, et räägitakse viimase viie aasta töödetsistemistest, enamasti konstateeringuga, et oleme teinud oma tööd rahuldavalt, kohati ehk päris hästi, et aga on ka probleeme. Kitsaskohti, mis tegelikult korduvad aastast aastasse (aastakümnest aastakümnesse) ja millele ka perestroika lahendust ei leia.

Kui sirvida eelmise, 1984. aasta kongressi materjale (ja ka varasemaid), võib nende põhjal vaevata ennustada, mis on meie muusikaelu sealjuures Heliloojate Liidu valupunktid praegu. Siin maal on juba kord nii, et ka kõike muutes ei muutu oluliselt mitte midagi.

Niisiis, eelmisel kongressil kõneldi:

L o o m i n g u s t m a i d u g i, kusjuures sõnadest suur osa oli pühendatud nn temaatilise loomingu kiitmisele. Ainus asi, mis õnneks enam päevakorral ei ole. Õigemini — ehk suudame kunagi mõistele «temaatiline teos» anda tagasi normaalse sisu. On kurb, et aastate lõikes on nii kongressidel kui ka kõikvõimalikes muudes jututubades kõneldud esmajärjekorras ikka temaatilistest teostest, olenemata isegi sellest, kas teos on üldse ettekandele tulnud. Ainuüksi selle kirjutamist peeti väärtuseks omaette. Kuigi, tööle au andes, kõigil kongressidel on siiski tegeldud ka tõsiste loomingu-probleemidega.

L o o m i n g u e s i t a m i s e s t. Õigemini sellest, et eesti muusikat kontserdisaalides liiga vähe kõlab. Viimasel ajal on see jutt küll soikunud, kuigi ei saa öelda, et olukord oleks paranenud. Teatavasti ei ole kunst viimasel paaril aastal olnud meie poliitiliselt keevalises olukorras eriti huvikeskmes. Täiesti tuntavalt ka loojatel endil. Vaatamata laulvale revolutsioonile, mis tõi populaarsuse edetabelisse Alo Matiiseni ja vanad, kaudu tabuks olnud isamaalised laulud — halearmsavõitu lood. Mille kõrval stagnaegadel kõige ja kõigi kiuste loodud muusika, milles ülioluline koht ka rahvustunnetel (ja seda kõrge kunstina), kipub vägisi taga-plaanile jääma.

Küll aga on teoks saanud ja publiku hulgas ka vastavat kõlapinda leidnud üks ammune unistus — eesti esimene oratoorium, Rudolf Tobiase «Joonase läheta mine» on nüüd Maarjamaa pinnal tõesti algusest lõpuni kõlanud; 80 aastat pärast teose loomist. Ka on taas eesti heliloojatena tunnustatud Eduard Tubinat ja Arvo Pärti.

M u u s i k a t e a d u s on kuulunud HL-i hõlma vaeslapsena. Nagu viis (või 25) aastat tagasi, tehakse ka praegu muusikateadust n-õ põlve otsas, st spetsiaalset, tõsiselt võetavat uurimisgrupp, mille ülesandeks oleks kas või eesti muusika ajaloo kirjutamine, ei ole ikka veel. Pole siis imestada, et aastatepikkuse töö tulemusena valminud eesti muusika ajaloo III köide ilmunuta jäi. Õigemini, jumal tänatud, et nii läks. Mida kõike me oleksime pidanud lugema 80. aastate algul kirjutatud ülevaates ajajärgu 1940—1960 kohta! Meie kiiresti teisenavas ajas on raamatute trükkimine muutunud riskantseks.

I n t e r p r e e d i d ei kuulu teatavasti Heliloojate Liitu, ometi sõltub just neist heliloojate teoste ettekandmine. Muusikaühingu loomine ei lahendanud interpretide probleeme, oma liidu asutamine on neil aga ikka veel algstaadiumis.

H e l i p l a a t i d e kvaliteet on endiselt kehv ja plaadi ilmumiseks kulub arutult palju aega.

Teatri- ja Muusikamuuseumi kitsikus ootab lahendamist. Ehk ongi kõige õigem see muuseum kaheks jagada?

I n f o n ä l j a s v a c h l o m e endiselt, isegi selles osas, mis puudutab eesti muusikat. HL-i juurde infokeskuse loomise mõte on juba pika habemega.

K o r r a l i k k e h o o n e i d pole endiselt ei konservatooriumil ega «Estonia» teatril. Paraku ei saa erilist kiitust lausuda ka Heliloojate Maja aadressil. Nii kehva saali, eriti akustikalt, annab lausa otsida.

* * *

M o s k v a on see, kust paistavad tulevat kõik mured ja vaevad. Kas see müstiline nähtus pole siiski tihti ettekääne meie enda laiskusele. Heliloojate Liidu majandusorganisatsioonil Muusikafondil nagu polekski vaja pingutada, sest tema poolt teenitud raha võtab Moskva niikuinii ära. Kui HL-i esimees Jaan Rääts püüdis kevadel (SV 2.VI 89) selgeks teha, et Heliloojate Liit ei olegi stagna kants, vaid ajab

lihtsalt arukalt asju, ütles ta muu hulgas: «Arvan, et me ei tohiks NSVL Heliloojate Liidu edasise saatuse suhtes kaugeltki ükskõiksed olla. Ei taha nõustuda nendega, kes meie keskorganisatsiooni tegevusele üksnes negatiivse hinnangu annavad. Kuid samas ei erine ta teistest Moskvas asuvatest üleliidulistest ametkondadest kõige olulisemas: eelkõige aetakse omi, st Moskva asju.» Ühes asjas erineb NSV Liidu Heliloojate Liit siiski oluliselt kõigist NSV Liidu asutustest: alates asutamisest 1948. aastal oli selle liidu eesotsas sama mees — NSV Liidu rahvakunstnik ja sotsialistliku töö kangelane, pika nimekirja tiitlite ja aunimetuste omanik Tihhon Hrennikov, kelle tegudest «nõukogude muusika isana» Teise maailmasõja järgsetel aastatel on isegi keskajakirjanduses juttu tehtud, kuid kõik see paistab olevat nagu hane selga vesi.

Nii kongressi põhiettekannetes kui ka väiksematel üritustel on HL-i juhtkond ikka rõhutanud üksmeelse sõbraliku pere loomist ja hoidmist. Kas sealt ei algagi HL-i põhihädad? Rahu ja vaikuse taotlus on vara vanaks teinud ka need HL-i liikmed, kes aastate poolest veel väga noored ja kes väljaspool HL-i leiavad endas piisavalt jõudu ja energiat, et oma ideaale ellu viia. Kui HL-i vajatakse J. Räätsa sõnul põhiliselt selleks, et korterit ja autoostu luba saada, siis — äkki peakski sellega leppima. Sest praeguses kultuurisituatsioonis pole Eesti NSV Heliloojate Liitu juba pikemat aega märgata olnud. Äkki ei ole sellise liidu järele üldse vajadust? Võib-olla on loomeliidud tõesti nõukoguliku võimumehanismi nuri-sünnitis, mis tuleks laiali saata? Aga asemele tuleks vist siiski midagi luua? Heliloojate Liitu kummitab möödapääsmatuna küsimus:

M I S S A A B E D A S I ?

MARE PÖLDMÄE



*Hetk «Lindpriide» võtetelt.
E. Säde foto*

Eesti TV näitas veebruaril algul esmakordselt teie 1971. aastal valminud filmi «Lindpriid». Olete praegu, 1989. aasta märtsi keskpaiku saanud sellest videokoopia. Mis mõtete ja meeleoludega vaatasite seda filmi?

Väike märkus: ei tohi kasutada sellist formuleeringut. V a a d a t a FILMI «Lindpriid» pole ma veel saanud, n ä g i n ainult filmi väga kehva video-reproduktiooni; järelikult saame — kui tarvis — rääkida sellest filmist üksnes kui sisust, mitte kui vormist. Selle videokoopia järgi ei saa hinnata ei operaatoritööd, ei kaadrikompositsiooni, ei tonaalsusi, mitte midagi. . . Niisiis, tänaseni, 18 aastat pärast filmi valmimist, ei ole ma seda tööd, seda FILMI veel v a a d a t a saanud.

Eestis on peamiselt Tõnis Kask, hiljem ka Kaljo Kiisk ekspluateerinud «revolutsiooni» ja «revolutsioonääri» temaatikat. Kõik teie, küll rohkem kui kümme aastat maha vaikitud filmid on suunatud enam-vähem samale temaatikale. Miks?

Ma olen olnud ja olen ka praegu säärase, Nõukogude Liidus tavalise «temaatilise» klassifikatsiooni vastu: liigitamine põllumajanduslikeks, sõjalis-patriootilisteks või ajaloolis-revolutsioonilisteks filmideks on kunstiteose vulgariseerimine, profanatsioon. Kui film mahub niisugusesse mõistesse, siis pole sellisel filmil mingit väärtust. Mina tahan loota, et minu filmid, vähemalt need, mis on õnnestunud, ületavad säärase «temaatika» raamid. Jah, mind huvitasid otsingud valdkonnas, mis tollal olid väga «libedad»: Kingissepa saatus, «pööripäev» 1940. aasta juunis, August Korgi saatus, või siis seesama Eessaare Aadu romaan. Lühifilme tehes huvitas mind muidugi ajalooline materjal, kusuures ma püüdsin kõikvõimalikele takistustele vaatamata, tolle aja võimaluste piirides avada nii palju tõtt kui see oli üldse võimalik. Minu harrastus oli lubatud teemades otsida piiri, millest algab lubamatu. Ja kui inimesed, kellest ma lugu pean, arvasid mu filmidest midagi head, siis just sellepärast, et nad nägid, kus ma ühe jalaga olin üle ja teise jalaga seespool seda lubatavuse piiri.

Võtame näiteks «Eelkäija» — Kingissepa loo juures püüdsin ma vastata küsimusele, mille Kingissepa EÜS-i kaaslane Einbund esitas talle kokkusaamisel kaitsepolitseis: kas pole sinu elu mõttetult elatud? mille nimel sa üldse elasid? Sellele küsimusele saab vastata erinevalt. Need erinevad vastused on ka filmis sees: ühed leidsid, et filmis on näidatud õigesti elatud, ja teise lähenemiskoodiga vaatajad avastasid samas, et see oli mõttetult, asjatult elatud, raiskuläinud elu. Et oli võimalik leida sellele küsimusele kui miinimum kaks vastust, — see tegi filmi minule kunstifenomeniks ja mitte pelgalt «temaatiliseks» filmiks. Või «Pööripäev» — selle puhul oli Moskva filmi- ja ideoloogiajuhtidel, kes keelasid selle näitamise üleliiduliselt, ju absoluutselt selge, et on püütud näidata a n a l o o g i a t Hitleri ja Stalini vahel. Mõlemad kujud figureerivad «Pööripäevas» ühe väikese Euroopa riigi ühes saatuslikus päevas. Nad on sama telje kaks eri poolust. Moskvast nähti nende analoogiat, teised jälle, selle filmi pooldajad, näiteks, EKP KK-s nägid nende vastandamist: vaat, üks anastab, teine vabastab. Mis kood on inimesel ajus, sellega ta ka läheneb filmile. . .

«Lindpriides» on nähtud ka omamoodi demagoogilist teost — kui film on nende inimeste elu absurdisusest ja mõttetusest, siis see must jõud, mille vastu tegelased võitlevad, mis nende elu süngestab ning kibestab, on ju Eesti Vabariik, ja see vari, mis nõnda Eesti Vabariigile heidetakse, mõjub lausa sotsiaalse tellimusena 1970. aastate alguse kontekstis.

Täna võib asjale ka nii läheneda, aga maksaks tagasi tulla küsimuse juurde, miks see film siis ära keelati. Kui filmi eesmärk oluks varju heita Eesti Vabariigile, siis oleks ta olnud just see «taevamanna», mida oleksid oodanud kõik tolaegsed ideoloogiatöötajad, kaasa arvatud Vaino Väljas — ideoloogiasekretär tol ajal. Paradoks on selles, et filmi käikuminemise hetkel käis selle ümber n.ü. eraintriig ja eravõitlus, ja nimelt Eesti Televisiooni kahe tolaeagse liidri, Endel Haasmaa ja Tõnis Kase vahel: 5

«Telefilmi» peatoimetaja Endel Haasmaa tahtis millegipärast seda filmi, televisiooni kunstiline juht Kask aga ei tahtnud. Haasmaa võitis, võib-olla tänu Anveldi nimele. Kask, kes pidi studios ise tööd alustama vist mingi Lilli Prometi stsenaariumiga, jäi kõrvale...

See oli filmi alguses, kuid lõppes asi sellega, et järsku muutus Tõnis Kase seisukoht **ideoloogiliselt** kaaluvaks, ta ise tõmbus nagu teisele plaanile, esiplaanile lükkas aga revolutsioonilise liikumise veteranid, Partei Ajaloo Instituudi ja viimaks — suurte tähtedega — MOSKVA (ja sealsed Tõnis Kase sõbrad). Mängu tulid hoopis uued kategooriad.

Ja miks pidasid need, kes otsustasid filmi saatust Moskvas, seda kahjulikuks, nõrgaks? Sest nad tundsid **ennast** ära selles, mida teie äsja nimetasite Eesti Vabariigiks, ja hoopiski mitte revolutsionäärides. Nad leidsid **endaga** ühist selles, mis filmis oli kehastatud **VÕIMUS**. Mauri sõnades nad avastasid, et räägitakse **nendest**, kaitsepolitsei ülema Tendi sõnades tundsid nad ära, et räägitakse samuti **nendest**. Oleks ju kena olnud, kui nad oleksid ekraanil ära tundnud kooliõpikust teada igatpidi hukkamõistetava kodanliku, isegi «fašistliku» Eesti riigi, aga nad tundsid ennast ära. Ja see oli selle filmi keelamise põhjus, mida ühed ei mõista, teised ei taha mõista...

Oli üks realiteet, Eesti Vabariik, ja selles realiteedis elas üks mees, Jaan Anvelt, kes tuli üle piiri ja elas pöranda all, mees, kes ei olnud selle riigi sündimise juures, aga tuli seda riiki hävitama. Ta võis võidelda selle riigi vastu ainult seda riiki hukka mõistes ja halvustades; istudes pöranda all, oli tal realiteedist **oma visioon**, ja sellest visioonist lähtudes pidaski ta oma võitlust. See pörandaalune visioon tolleaegsest tegelikkusest kajastus tema kirjatöödes ja ka tema romaanis. Kuna see visioon ei vastanud tegelikkusele, kaotaski Anvelt 1. detsembri ülestõusu katse, **see oli fiktsioon, millel ei olnud jõudu**.

Kui Valdeko Tobro, tollal «Eesti Telefilmi» toimetaja, mulle selle teose pakkus, olin ma kohe nõus, kuna leidsin selles romaanis tolle aja kohta suurepärase materjali, perfektse materjali, kus ma võisin lahendada enda jaoks ühekorraga mitu ja mitu probleemi. Film ise on nagu millegi proloog, mis toimub alles pärast filmi lõppu. Mind huvitas asjaolu, et tegelased, kes satuvad teatud magnetvälja mõjujõusse, lõpetavad kõik halvasti — ehkki, jah, pärast filmi lõppu, välja arvatud Illi, kes hakkab filmi sees ja siis veel see filmi alguses Papi poolt tapetud politseinik... Puutumatuks või terveks jäävad üksnes Tent ja Papp.

Ja veel huvitas mind utopia — mõned nimetavad seda kommunismiks. Igaüks, kes selle utopiaga kokku puutus, maksis kallilt. Kes sõi sellest puust, oli ära neetud... Papp ise, selle utopia «apostel», näeb košmaaris või unenäos iseennast pimedana. Ärkvel olles ta arvab, et teab, kuhu ta teisi viib, tegelikult ei tea. Täna me näeme, kuhu temasugused ja teised, kes jätkasid tema teed, on meid viinud...

Üks teine mängufilm, millest praegu ei ole moes rääkida, «Rasked aastad», on tehtud pärast «Lindpriisid» sama raamatu ainetel. Osa tegelasi on samad. Selle ma tegin 100-protsendiliselt Tõnismäe parteiajaloo «tarkade» nõuete kohaselt. Kui seda filmi neile näitasin, ei julgenud keegi piuksatada, kuna igaüks teadis, et ma võin öelda: see koht on tehtud sinu käsu järgi, see sinu käsu järgi. See oli minu **autosatisfaktsioon**, väike kättemaks neile. «Rasketes aastates» ma lasksin Mauri — erinevalt «Lindpriidest» — ära tappa filmi sees ja parteiajaloolased olid sellega väga rahul. Kui film vaadatud, siis kõige kavalam neist, see Liebman, ütles: «Jaa, tõepoolest, seda ei olnud, aga see oleks võinud nii olla.» Ja film lubati ekraanile!

Aga veel, mis puutub Eesti Vabariiki, siis inimesel, kes kas või natuke tunneb Eesti ajalugu, temal ei saa pähegi tulla, et «Lindpriidel» või «Rasketel aastatel» võib olla mingit otsest kokkupuudet Eesti ajalooga. Igale lollile on selge, et neis filmides on näidatud üks **diktatuur**, mis asub võib-olla Ladina-Ameerikas, võib-olla teisel, kuid igal juhul mitte Eestimaal.

Kelle filmid olid teil meeles «Lindpriisid» tehes?

See tähendab, kellest ma «šnitti» võtsin?

6 Ei olnud kedagi. Inimesed, kes olid näinud minu varasemaid doku-

mentalfilme — isegi toimetuskollegiumi liige Enn Vetemaa — ütlesid: noh, kurat, tema arendab siin ju oma dokumentaalfilme edasi.

Ma ei saa öelda oma lühifilmide kohta, et nad on tegelikult dokumentaalfilmid. Nad on tehtud ainult dokumentaalmaterjalile toetudes. Sest Kingissepa *story* «Eelkäijas» on ju fiktsioon, mis rajatud fotodokumentidele. «Pööripäev» on samuti fiktsioon, kus ma püüdsin aga ära näidata jõudude tegelikkuda vahekorda Euroopas ja Eestis. Ka Korgi filmis «Väejuht» on võtmeks sama lähenemine asjale. . .

Muidugi, ühel Kinoliidu pleenumil ütles «Tallinnfilmi» tolaeagne direktor Danilovitš «Lindpriide» kohta: «See on ju antoloogia, tänapäeva välismaa filmi kõige modernsemate võtete antoloogia!» See oli suurim süüdistus, mis tollal võis ühe filmistuudio direktori suust kõlada. (Tal oli ka kerge rääkida: film ei valminud tema stuudios.)

Absoluutne rumalus! Sel filmil ei ole midagi pistmist «modernse filmiga». Film on stiliseeritud tollesse aega, 1920. aastatesse. Ja kui rääkida, kas on kasutatud inspiratsiooniks mingit «filmiklassikat», siis jaa, 1920. aastate lõpu ja 1930. aastate alguse helifilmi päris alguse vahendeid ma kasutasin. Aga jälle esteetikat kui säärast, mitte konkreetseid eeskujusid.

«Lindpriide» keelamisest oli juttu, aga olen kuulnud, et 18 aastat riuilil hoidmine ei ole mitte kõige drastilisem seik selle filmi saatuses.

Filmi vastu võib võidelda, võib ta viimaks ära keelata, võib teda opereerida, kastreerida, kõike võib teha ja kõike on tehtud, ent kõige kohutavam on filmi lõplik hävitamine. See on mõrv.

Ma olin küsinud «Eesti Telefilmi» juhtidelt: kui ma teen säärase filmi, kus kõik nõudmised on täidetud, kas siis «Lindpriid» võivad minna igaveseks arhiivi? Ja mulle vastati: jaa. Nii ma tegini «Rasked aastad», see oli väljaostuhind. Olin seda just Moskvas üle andmas. Pidin tööle tulema esmaspäeva hommikul, saabusin Moskvast pühapäeva õhtul, aga see autodafee oli toime pandud laupäeval. . .

See oli 1973. aasta aprillis, oli veel leninlik laupäevak. Inimesed tulid laupäevakule ja neile öeldi, et minu montaažiruum Lomonosovi tänavas on liiga karpe täis. . . Tõesti, seal oli üle tuhande karbi, sest kogu «Lind-

Vladimir Karassev-Orgussaar 18. märtsil 1989 Pariisis kohviku «Le Dome» ees.
J. Lõhmuse foto



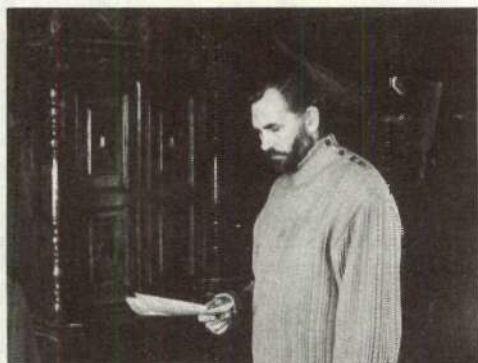
priide» materjal, kõik duublid, kõik variandid olid kohale toodud, et sealt noppida midagi ka «Raskete aastate» jaoks. Minu äraolekul monteeris ka veel Seosaar samas toas üht oma filmi. Kästi kõik puhtaks teha ja «Lindpriide» monteeriija Salme Kõrvemann, pühas veendumuses, et karbid viiakse filmoteeki — «Rasked aastad» oli ju valmis, — aitas need veel lifti tassida. Karbid aga laaditi autodele ning viidi linnast välja põllule. Seal tehti materjalist suur kuhi ja kuna triatsetaat tikust ei sütti, valati bensiiniga üle ning tehti suur tulekahi. Üle tuhande karbi, see pidi üks suur lõke olema. Nad olid veendunud, et põletasid kõik ära.

Aga juhus tahtis, et üks mees — kuni ta ise ei ütle, mina tema nime ei nimeta — sai reede õhtul pärast koosolekut neist korraldustest teada ja viis öö jooksul ära kõige tähtsama — koopiad, negatiivid, helinegatiivid. Tänu sellele film säilis. Esmaspäeval, kui ma tööle tulin, oli esimene teade — kõik teadsid juba —, et film on hävitatud.

Kuskohal see põletamine toimus?

Ei tea, mind seal ei olnud. Peab küsima nendelt, kes käskisid põletada. Studio juht Harri Loit — *letutška* toimus tema kabinetis — on nüüd surnud, aga tema tookordne kaasvõitleja Tõnis Kask on praegu «Eesti Telefilm» eesotsas, kui ma ei eksin. Nii et võib temalt küsida.

Pärast toimus Tele-Raadiokomitee sisemine «uurimine». Selgus, et kaks



«vastutustundetud» töötajat, kes põletasid, «ei olnud korraldusest õigesti aru saanud». Säärane laste muinasjutt. . .

Miks te otsustasite 1976. aasta kevadel asuda Pariisi?

See on puhas juhus. Siin polnud mingit valikut. Lihtsalt minu esimene väljapääs teisele planeedile.

Algul ma arvasin, et lähen Saksamaale Oberhauseni festivalile. Aga see sõit jäi Eesti Kinoliidu kongressi tõttu ära; mind delegeeriti seejärel Moskvasse üleliidulisele Kinoliidu kongressile ja sealt sõitsin kohe edasi turismirongis Cannes'i festivalile. Pärast Pariisi, ja siin ei ole mingisugust mõistatust. See oli esimene pääsemine meie vanglast vabasse maailma ja siia ma jäin.

Rein Maran ja Vladimir Karassev-Orgussaar
«Lindpriide» võtetel, 1971.

E. Säde foto



Aarne Ühsküla (Vidrik), Ada Lundver (Meeri),
Ago-Endrik Kerge (Kill), Mikk Mikiver (Maur),
Veljo Tormis (Papp) ja Ene Rämmeld (Illi) filmis
«Lindpriid» (1971).

I. Vetsi fotod

Oli see ette teada, et välismaale jääte?

See polnud ette teada, see oli ette määratud.

Nüüd olete Prantsusmaal elanud peaaegu kolmteist aastat. Miks just Pariisis?

Pariisil on oma võlu, kui sa natuke sisse elad, on juba raske sellest võlust lahti saada. Milleks me elame? Me elame ju selleks, et siin maa peal oma uudishimu rahuldada. Pariis on just see koht, kus võib seda maksimaalselt teha. . .

Kuid mis seob teid siin oma põhierialaga, ma mõtlen filmi?

Ma hüppasin rongilt maha käigu pealt. Kas võib täna öelda, et see on minu põhieriala? Mul ei olnud kaasas ei oma filme ega midagi, mis tõestaks, et olen üldse mingi filmimees. Tulles uuele planeedile, ei olnud mul mitte plaane, vaid pigem loobumine plaanidest. . . Teatud määral võib seda tõesti võtta kujundina: need on kaks erinevat planeeti. Satud taustüsteemi, millel ei ole mitte midagi ühist senise taustüsteemiga, inimesed on küll kahejalgsed ja pea otsas, aga kõik muu on teine. Turistina on üks asi, aga siia elama jääda. . . peab nii palju uusi asju omandama, millest pole aimugi. Ja vastupidi — millest sul on aimu, seda pole siin üldse vaja, need kogemused on absoluutne null.

Peate silmas omandatud oskust nõukogude ühiskonnas elada?

Muidugi! Ma tulin sovetoplaneedilt. Kui nii võtta, on see enesetapp, likvideerisin enda säärasena, nagu ma olin, sest säärast ei olnud siin kellelegi vaja. Teine elu ja teised reeglid, tähendab, tuli uuesti sündida.

Esimesed viis aastat läksid a i n u l t sellele, et välja saada oma perekond, üks naine ja laps, keda tollel ühiskonnal, kes neid kinni hoidis, polnud üldse tarvis. Viis aastat kulus, et mobiliseerida sadu inimesi ja kümneid organisatsioone, et murda tolle planeedi võimu ja tahet, leida vahendeid, et ta lõpuks ometi annaks välja need pantvangid. Oli vaja kohutavalt palju aega ja energiat, need olid mu parimad elu- ja loominguaastad. See ei lasknud mul siin õieti sisse elada tegelikku ellu.

Leidsite ju üpris ekstreemseid vahendeid nagu Tallinna sõpruslinna Bresti sõpruse äraütlemine Tallinnale.

Jah, see on üks eraldi peatükk. . .

Siiski, see kõik pole ju ainult poliitiline küsimus, vaid ulatub ka kultuuri alale.

Algas kõik Jean Rouch'ist, kes viis mind kokku Pierre Kast'iga, kes oli tollal Prantsuse filmirežissööride assotsiatsiooni president. Kast organiseeris kohe, et üks grupp filmitegelasi pidi Moskvasse minnes küsima mu perekonna järele. Kinoliidu sekretär Karaganov ütles neile: ma uurin. Ja mõne päeva pärast vastas: «monsieur» tahtis Pariisi jääda, see on tema enda asi, aga «monsieur» perekond on patriootlik, härra valis sellise saatuse, perekond tahab aga siia jääda. . . Ja nii oli hiljem kogu aeg, iga uue rühmaga, kes tuli mängu, — Rahvusvaheline Punane Rist, Rahvusvaheline Sõpruslinnade Föderatsioon, Rahvusvaheline näitlejate assotsiatsioon jpt. Kõigile vastati: perekond ei taha välja, teid on petetud. . .

1977, 78 ja 79 lubas mul ühe Pariisi filmifestivali juhtkond lüüa festivalil lahti oma stend ja korjata selle juures allkirju. . .

On öeldud, et prantslane lubab palju. Minu meetod oli lubadustest kinni haarata ja siis lubajat kuidagi sundida tegema seda, mis ta lubas. Iseasi, kui keegi kohe algusest peale ütles ära, et ta ei taha või ei saa aidata, nagu näiteks Agnes Varda, Peter Ustinov. . . Ka Simone Signoret ütles esimesel korral ära, tal olevat selleks, et võidelda minu perekonna eest, vaja üht perekonda Argentinas, Tšiilis või Paraguais — et oleks tasa-kaal, et mitte olla angažeeritud ainult ühe planeedi vastu. Lõpuks loobus ta õnneks sellest «sümmeetriast» ja nõudis ise, et teda lülitataks minu komiteesse. Olin õnnelik.

Viis aastat intensiivset tegevust, päikesetõusust hilisõhtuni, kus iga päev oli vaja leida kas uus liitlane või panna midagi käima. . . Alustad pisi-asjakesest ja see läheb ja läheb ja siis ei saa enam aru, mille sees sa oled, kui paljud inimesed mängivad kaasa, kui paljud tahavad aidata ja kui paljud ei tea, kuidas aidata. Seda kõike on võimatu jutustada põgusas intervjuus. . .

Asjalugu on seda kummalisem, et te polnud ju tollal veel üheski «raadio-hääles» esinenud.

Kirjutasin kolmandal Pariisis viibimise päeval kirja Artur Vaderile, kes oli siis Eestimaa «president». Seletasin oma toleaeagsete arusaamade järgi, miks ma siia jäin, ja palusin teda kui Eesti NSV kõrgeima võimu-organi esindajat mulle mu perekond järele lasta. See kiri olevat liikunud teatud ringkondades Tallinnas, seda olevat loetud ja arutatud, kuigi Kinoliitu see teade ametlikult ei jõudnud.

1976. aasta sügisel tuli Moskvast nõudmine, et mind tuleb Kinematografiistide Liidust välja heita. Eesti Kinoliidus ei leitud küllaldaselt põhjusi minu väljaheitmiseks. Siis, sama aasta detsembris võttis NSV Liidu Ülemnõukogu Presiidium minult kodakondsuse ja seega olin automaatselt Kinoliidust väljas, kuna polnud enam Nõukogude Liidu kodanik. . .

Nii et igal juhul, ilma et mu häält oleks kuulda olnud mingist radiost, ilma ühegi pressikonverentsita, ilma ühegi avaliku esinemiseta heideti kodakondsusest välja ja ristiti reeturiks.

Kuidas teie sellele teatele reageerisite?

Mind kutsuti Prantsuse Välisministeeriumi, — et seal ametlikult edasi öelda Moskvast saabunud sõnum. Konstateerisin seda fakti ilma erilise rahulolematusega.

Kuidas te hindate seda viieaastast võitluskogemust?

Puhtmoraalselt: süsteem, mis lubab endale viis aastat mitte anda mehele tema naist ja isale tema poega, see süsteem on väärt, et elu lõpuni tema olemasolu vastu võideldakse. Elu lõpuni. Ja ei ole mingit andestuse ideedki; see süsteem peab üles tunnistama kõik oma kuriteod ja hääbuma selle tunnistusega, näidates, et ta ei ole väärt eksisteerima maa peal. Inimesed on ta loonud ja inimesed peavad ta ka laiali saatma. See on esimene ja kõige tähtsam järeldus.

Asi on selles, et kui elad selle supi sees, on sul siiski teatud illusioon. See on kõige imelikum, isegi siis, kui sa tead küllalt palju sellest süsteemist, kui oled isegi teda oma nahal tunda saanud, on sul ikkagi mingi lootus, et midagi inimlikku peab seal ju leiduma! Kui mitte süsteemil, siis mõnel süsteemi esindajal. . . Kuidas ma muidu oleks võinud jätta oma poega sinna, neile?! Kuid mida kaugemale võitlus läks, seda enam nägin selle ebainimlikkuse realiteeti.

Siis hakkasin selgemini mõistma, mis toimus paralleelselt minu eluga seal, mitte ainult Eestis, Tallinnas, vaid kogu Nõukogude Liidu ulatuses. Ma teadsin enne seda üht-teist, aga mitte sugugi kõike. Alles aastatega tulevad teadmised ja kogemused ja hakkad mõistma selle ebainimlikkuse määra. . .

Pärast juttu «Lindpriide» põletamiskatsesest on vist mõtetu küsida, kas oli teie siiajäamise põhjusi ka Eesti toonases filmielus?

Juba «Vaba Euroopa» küsis, kas ma ei tulnud ära «Lindpriide» pärast. See on ju naiivne küsimus. Ühe filmi pärast ära tulla on ebapiisav. Ma lihtsalt ei tahtnud, et minu poeg elaks samal planeedil, kus mõõdus minu noorpõlv. Tahtsin ära hoida tema hinge muserdamist. . .

. . .Kuid muidugi ei olnud mind minu ärasõiduajaks enam ka «Tallinn-filmi» ega «Eesti Telefilmi» plaanis.

Aga milliseid ettepanekuid olite teinud?

Seda võib jälle imeks panna, aga mul oli valmis stsenaarium Villem Grossi raamatu «Tiivasirutus» järgi. Nagu ma avastasin Eessaare Aadu, ütleme, «propagandaromaanis» küllaltki palju huvitavat, mida sai transformeerida filmifenomeniks, nii avastasin ka säärases, osanisti propagandaraamatus nagu Grossi oma siiski palju huvitavat. Arvasin, et leidsin tuuma, mis oleks andnud aluse filmile. Noh, seda ei olnud neil vaja. «Tallinnfilmi» peatoimetaja Lembit Rimmelgas, Olaf Utt ja Vaino Väljas tallasid selle kinni.

Kuigi ma ei ole kunagi olnud komparteis, pidin jõudma partei Keskkomitee kultuuriosakonna juhataja Uti ja ideoloogiasekretäri Väljaseni, sest stuudio perspektiivplaaniid ja filmide käikuminek kinnitati ju seal.

Mul oli originaalidee filmist, mida ma nimetasin «Põrgukuumus» ja kus pidid kajastuma 1941. aasta suve sündmused Eestis. See tallati ära juba enne stsenaariumi, esildise peale. Siis oli veel suurem idee kahejaolisest filmist «Tallinn, august 1941», kus ma tahtsin koondada kaks sündmustikku: Tallinna kaitsmise Punaarmee ja vallutamise sakslaste poolt ning Balti merelaevastiku lahkumise Tallinnast. See oli Teise maailmasõja merelahingute vapustavamaid lehekülgi: peaaegu pool laevastikku teel Leningradi hukkus. Tahtsin näidata Eestimaa traagika kulminatsiooni koos laevastiku põgenemise traagika kulminatsiooniga. Kohtusin mitme admiraliga, ka Pantelejeviga — Balti merelaevastiku kunagise staabi-ülemaga —, admiralid toetasid seda mõtet. Rääkisin asjast ka Väljasega, ent ei leidnud heakskiitu. Oeldi, et on selline periood, kus sobib teha filme võitudest ja mitte sõja esimesest, traagilisest etapist.

Eelõeldust võib siis järeldada, et pärast «Lindpriide» protsessi ei olnud teil enam aastaid lootustki end filmialal teostada?

Mitte päris nii. Ma tegin ju veel «Sepikoja», mis sai isegi preemia üleliidulisel telefilmide festivalil — Ajakirjanike Liidu auhinna parima publitsistliku filmi eest, tänu sellele ma üldse pääsesingi Cannes'i. Need filmid, «Sepikoda» koos «Eelkäija» ja «Pööripäevaga», on ühe trioloogia osad; kui vaadata neid koos, siis saab alles lõplikult aru ka igast eraldi filmist. . .

Vaatamata «Sepikoja» edule jäeti mind stuudiote perspektiivplaanidest välja. Ja tollaegne Kinoliidu — kinoliit võttis ju osa stuudiote plaanide koostamisest — tegevsekretär Vösa ütles mulle, et kuule, sa oled hea filmikriitik, kirjuta edaspidi kriitikat, meil on sinu kriitikat tarvis, sa analüüsid filme hästi, aga ei ole vaja neid teha. See ei tule sul välja. . .

Ja nüüd, veel kord tagasi hüpatas kunagiste filmikavade juurde: kas te olite ette kujutanud, millist filmi oleksite tahtnud teha vabas maailmas?

Ma ei tulnud selleks siia, et filmi teha. Minu äraolek oli lihtsalt ära tulek. Aga nüüd te tahate, et ma hakkaksin iseenda saatuse kohta tegema 11

futurooloogilist esseed, nagu Taagepera teeb Eestimaa saatuse kohta? Mis me ikka tühja räägime. Viis aastat ma võitlesin perekonna pärast. Kolmteist aastat me oleme koos minu prantsuse sõpradega taotlenud minu filme välja, me pole neid veel saanud. Ma olen 15. maist 1976 siin ja täna, 21. märtsil 1989 — pole mul ikka neid filme. Võib-olla intervjuu ilmumise ajaks, kui Jean Rouch'i aktsioon — varem keelatud filmide retrospektiiv Pariisis seoses Prantsuse revolutsiooni aastapäeva festivaliga — õnnestub, on nad siin.

Agas tänini olen ma selles maailmas nagu laevakapteni paberitega kapten ilma laevata, ja ilma juhtimisõigusega. Kuni Prantsusmaal ei ole ühtegi inimest, kes on näinud kas või ühte minu filmi, jäävad need unistused kõrvale.

Agas olete kellegagi plaani pidanud?

Tõsi, olen ühe või teise produtsendiga rääkinud, mul ikka oli neid projekte, aga keegi ei pane miljonid franke magama, et riskida inimese nimel, kes ei oska muud öelda, kui et ta oli kunagi filmimees. . .

Ma ei nuta, see oli minu valik. Kui mul ei õnnestu enam elu lõpuni ühtegi filmi teha, siis jääb nii. Kui siiski õnnestub midagi teha, siis Jumal tänatud. Agas see ei tähenda, et sellega saab mind tagasi meelitada.

Kas keegi on teid tagasi kutsunud?

Eestisse tagasi on mind kutsunud ainult Jaak Allik ja minu vastus temale on tema poolt lahkelt publitseeritud «Sirbis ja Vasaras». Ma ütlen «lahkelt», sest ta minult selleks luba ei küsinud, agas ma ei pane talle seda eriti pahaks.

Mark Soosaare kaudu jõudis Eestisse teade ühest härra Karassev-Orgussaare filmiõhtust Prantsuse sinemateegis, mis läinud korda sellest hoolimata, et seal filme ei näidatudki, härra Karassev-Orgussaar ainult istus saalis ning jutustas ümber oma filmi, mida ta tühjal, valgel ekraanil näeb.

Ei ole õige. Mul oli sel hetkel kaasas kaks helilinti ajast, mil mu filme veel teleekraanil näidati. See oli «Väejuhi» ja «Autojuhtide» — mu ainukese mitte ajaloofilmi — heli. Mängisin Jean Rouch'i tudengitele ette need kaks linti, kusjuures ühel juhul rääkisin täpselt ette ära sündmustiku ja heli kuulamisel kommenteerisin, mis on mis. Teise lindiga tegin teisiti, mängisin «Autojuhtide» — see on autorallist — linti, ja siis andsin tudengitele võimaluse oletada, milline võis olla filmi pilt. . . See oli huvitav, agas jällegi mitte nii, nagu räägib kuulujutt.

Tegemist oli siis filmiõpetusliku eksperimendiga, mitte peatükiga Eesti avangardifilmi ajaloost.

Võtke kuidas tahate. Agas Rouch räägib küll kogu aeg minu kohta: «see on mees, kes näitab oma filme ilma pildita».

Milliseid kokkupuuteid on teil olnud Eesti uuema filmikunstiga?

Pariisi vene kinos «Kosmos» oli aastaid tagasi väike Eesti filmide festival. Seal õnnestus mul näha Olav Neulandi «Tuulte pesa», «Corridat» ja Kromanovi ««Hukkunud Alpinisti» hotelli». Need olid isegi eesti keeles, see oli esimene kokkupuude pärast pikka vaheaega. «Tuulte pesa» meeldis mulle väga. Mõni aeg hiljem käis Leida Laius oma filmiga «Naerata ometi» Créteil' naisrežissööride festivalil. Vaatasin seda filmi suure mõnuga. Esinesin seal isegi selle filmi analüüsiga. Kui agas rääkida Eesti kõige uuemast filmist ja selle tegijaist, siis pean kõige huvitavamaks ja lootustandvamaks Arvo Ihot. Agas see on juba jälle üks eraldi jutt.

Multifilme olen ka vahepeal näinud. Ja siin pole midagi erilist häbeneneda. Eks ole?

Eesti filmiarvustus tuleb teile «Sirbi ja Vasara» ning TMK-ga kätte. Kuidas hindate meie praegust filmikriitikat?

Peab ütleva, et omal ajal pühendasin palju aega ja vaeva, et filmitegemise kõrval aidata tõsta Eesti filmikriitika professionaalset taset. Ma ei räägi sellest, et poleks olnud teravmeelseid ja huvitavaid autoreid, agas olukord pole olnud huvitav professionaalsest vaatevinklist. Ja isegi kui ma täna vaatan, ei leia ma, et selles valdkonnas oleks toimunud revolutsioon. Pole korralikku ajaloolist või isegi semioloogilist analüüsi. Ma pole veel kohanud, näiteks, et Eesti filmi oleks keegi kas või struktuuralselt analüüsinud. . .

Ma tahtsin siin muide teha doktoritööd filmoloogia alal, aga selgus, et selleks ajaks, kui mul tekkis see idee, olid ülikoolide kateedrid juba vallutatud «doktrinaalsete» semioloogide poolt. . . Ega ma ei eita semioloogiat või semiootikat, kuid ma arvan, et ka tema ei pääse veel kunstile päris ligidale. Kunsti o l e m u s jääb paraku väljaspoole semioloogiast.

Mis teemal teie dissertatsioon oleks olnud?

Tasapisi olen siin vorpinud oma filmiteooriat. Otsimine algas juba väga ammu, juba enne VGIK-i minekut. Kuna ma seal oma küsimustele vastust ei saanud, hakkasin seda otsima igalt poolt — Lotmani juurest ja siin Prantsusmaal Metz'i ja Barthes'i juurest. Ja kui ma sealt ikkagi ei leidnud seda, mida otsisin, hakkasin mõtlema, kas ma ei või siis ise leida mingeid vastuseid. Ma ei saa öelda, et ma jõudsin juba katuse alla, aga laias laastus on siiski papri peal midagi olemas.

Vahest võiks midagi TMK-s avaldada?

See pole veel artiklite vormis, ainult tabelites ja «kontsentraatides». Kirjutada võiks (ja tahaks) sellest palju, aga asi pole ainult lahti kirjutamises. . .

Olin kunagi kuus kuud praktikal Bondartšuki filmigrupis, kui ta just alustas «Sõda ja rahu». Siis avaldasin «Mosfilmi» lehes kirjutise, milles kritiseerisin tema ekraniseerimiskontseptsiooni. Väitsin, et Tolstoi romaani saab ekraniseerida ainult mitme, paljude filmidega, kusjuures igal filmil oleks erinev vaatevinkel raamatule. Kõik need filmid — vene keeles kasutasin väljendit «*друза фильмов*», (kristallikimp) — vahendaksid algteost. Bondartšuk tahtis teha üht ja ainuvõimalikku varianti ja läkski rappa.

See käib ka teooria kohta — ei ole ainuteooriat. Üks fenomen, ka säärane nagu film, ei ole tõlgendatav ühe teooriaga. Iga teooria lähtub erinevast vaatevinklist ja peab aktsepteerima, kas tahad või ei taha, kõiki neid vaatevinkleid korraga. Tuleb harjuda mõttega, et üks asi, mida me analüüsime, on see ja samal ajal ka miski teine, võibolla isegi kolmas. . .

Kui pole saladus, millega praegu peamiselt tegelete?

Oh, sotsiaalselt võttes võiks öelda, et olen «deklasseerunud isik», elan ju väljaspool oma *société*'d. Ainus koht, kus mu elukutset ametlikult küsitakse igal aastal, on poja kooliankeet. Sinna ma kirjutatan veel ikka: «*metteur en scène*».

Viimastel aastatel tegelen peamiselt ajalooga, mitte ainult sellega, mis on juba «Vaba Euroopa» raadiovestlustes kõlanud, vaid olen natuke rohkem kaevanud. Olen korjanud fakte ja tegelenud nende tõlgendustega.

Filmiteooriaga tegelen n.ü. hobi korras.

Praegusel ajal on paljud nn ärahüpanud käinud kodumaal, kas teie riskiksite sõita Tallinnasse?

Mulle ei meeldi see sõna «ärahüpanud», aga ega tal õiget asendajat ka pole. . . See on ju nende Eestimaal tagasi käinute asi, eks ju. Igal hüppel on oma loogika. Minu loogika seisukohalt on minu probleemid lahendamata, mitte ainult minu isiklikud probleemid, vaid ka need, mis ajendasid mind siia jääma. Kuidas võib rääkida minu küllatulekust riiki, kes võttis mult kodakondsuse ja kuulutas mu oma vaenlaseks. Ei ole ju veel ka kehtetuks tunnistatud kriminaalkoodeks, mille järgi olen ikkagi veel «kriminaalkurjategija».

Ja kui kaaluda, kas ma oleksin kasulikum seal või siin, siis mulle tundub praegu, et minust on rohkem kasu siin.

Nülmoodi mõistan ma seda asja.

Pariis, 18. ja 21. märts 1989

Katkendeid vestlusest Vladimir-Georg KARASSEV-ORGUSSAAREGA
Usutlenud JAAK LÖHMUS

Orientaaltund: India klassikalise muusika instrumendid

PEETER VAHI

Püüdes koostada ülevaadet Indias kasutatavatest muusikainstrumentidest, tekivad kohe mitmesugused raskused. Kõigepealt, mida üldse mõista «India» all? Kas kõike seda, mis mahub tänapäeva India riigi piiridesse, või eelkõige seda, mis on seotud traditsioonilise india kultuuriga? Näiteks Ladakh, samuti mõned teised Himaalaja piirkonnad ja loomulikult ka Sikkim on seotud tiibeti lamaistliku kultuuriga kui Indiaga. Kultuuri aspektist vaadatuna ei kehti ka India-Pakistani riigipiir. Loode-India ja suur osa Pakistani territooriumist kuulusid juba 3.—2. aastatuhandel e Kr ühtsesse nn Induse kultuuri ja ka tänapäeval on Pakistani muusikat teinekord väga raske eristada Põhja-India omast. Seetõttu oleks võib-olla isegi õigem öelda, et järgnev ülevaade pole mitte India, vaid hindu kultuuri piirkonna pillidest. Teiseks, kuidagi tuleb üle saada tohutust segadusest, mis valitseb pillide nimetustes. Teatavasti on Indias kasutusel mitusada keelt ja dialekti, mõnikord on üks ja sama pill tuntud mitmekümne erineva nimetuse all. Maotaltsutajate, mustkunstnike ja laadamuusikute hulgas väga armastatud puhkpillil *tiktiri*'l (sanskriti k) on ainuüksi hindi keeles neli vastet: *pūngi*, *tūnbi*, *tūmri* ja *pāngrā*. Ja vastupidi, teinekord tähistab üks ja sama sõna eri paigus täiesti erinevaid instrumente. Näiteks *Ṛgveda*'s on räägitud *bāṇa*'st kui harfi tüüpi keelpillist, Himachal Pradeshi osariigis teatakse *bāṇa*'t kui gongi erikuju.

Et mitte muutuda liialt pe-liskaudseks, teeme valiku ja võtame vaatluse alla vaid need muusikainstrumendid, mis on laialdast kasutamist leidnud klassikalise muusika interpretide poolt. Kuid mida üldse mõistetakse Indias klassikalise muusika all? Mitmetes muusikaalastes traktaatides on jagatud kogu olemasolev muusika kolme klassi: (1.) *margi saṃgīta* — s.o rituaalne muusika, pühade tekstide retsiteerimine, (2.) *deśi saṃgīta* — s.o rahvalik külamuusika, (3.) *gāndharva saṃgīta* — s.o kõrgesti arenenud klassikaline muusikakultuur, mille raames kujunesid välja *rāga*- ja *tāla*-süsteem.

* * *

Esimesena on India instrumentaariumi püüdnud põhjalikumalt süstematiseerida Bharata¹ oma kuulsas traktaadis «Nāṭyaśāstra». Ta jagas pillid nelja rühma: *tata* (keelpillid), *suśira* (puhkpillid), *avanaddha* (trummid) ja *ghana* (gongid ja taldrikud). Tema jaotusprintsip on üldjoontes jäänud muusikateadlaste hulgas kehtivaks kuni tänase päevani.

* * *

KEELPILLID. Alustame pillitüübist, mis oli tuntud juba *Veda* ajastul ja mis on mitmel erineval kujul kasutusel ka tänapäeval. India muusika pika ajaloo vältel on *viṇā* esinenud paljude erinevate muusikainstrumentide nimetustes: *mahatī viṇā*, *citrā viṇā*, *vipaṇcī viṇā*, *ektantri viṇā*, *godha viṇā*, *kāṇḍa viṇā*, *karkarī viṇā*, *mukhya viṇā*, *pulluvan viṇā*, *tumba viṇā*, *ekanda viṇā*, *Brahma viṇā*, *vicitra viṇā*, *Rudra viṇā*, *satta-saratantri viṇā*, *rāvaṇahasta viṇā*, *Sarasvatī viṇā*, *saptatantri viṇā*, *śatatantri viṇā* jne. Sellest võib teha järelduse, et algselt tähendas

¹ Bharata eluaastad pole teada, elas arvatavasti ajavahemikul 1. saj e Kr kuni 3. saj p Kr.

viṇā arvatakse keelpilli üldse. Sanskriti allikad viitavad mitmete muusikainstrumentide jumalikule päritolule, nii on legendi järgi *viṇā* Brahma poja, Ṛṣi Nārada instrument. Pilli kõrgele vanusele viitab see, et teda on kirjeldatud juba «Jaiminiya-Brāhmaṇas» (umbes 6. saj e Kr), *viṇā*-mängust on mitmel korral juttu ka budistlikes kanoonilistes teostes («Khuddaka-nikāya», «Jātaka Guttilast»).

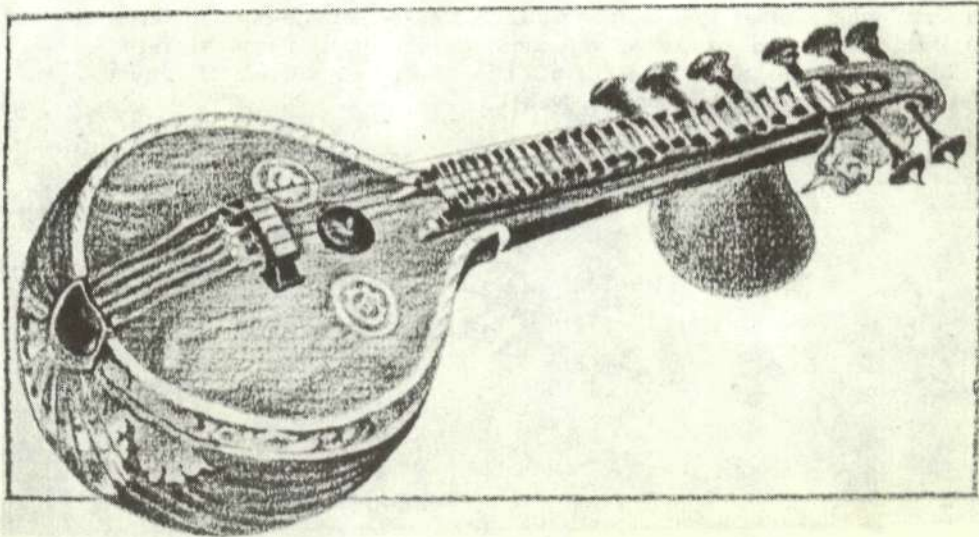
Tänapäeval tähendab *viṇā* — juhul kui puuduvad täpsemad määratlused — Lõuna-India keelpilli, nn *Sarasvati viṇā*². Seda nimetatakse vahel pillide kuningannaks, sest raske on leida talle võrdset nii kõlaomadustelt kui ka tehnilistelt võimalustelt. Pill koosneb poolkerakujulisest korpusest, mille küljes on kael koos krihvlauga. Eriti heade kõlaomadustega on need pillid, mille kael pole kinnitatud korpuse külge, vaid mis on valmistatud ühest puutükist. Kaela ülaosas on veel teine, kõrvitsasarnasest kalebassist valmistatud rezonaator. Sageli on korpus, kael ja konn kunstipäraselt kaunistatud ning see teeb instrumendi väga kalliks. Põhikeeli on neli: põhitoon, kvint, oktav ja ülemine kvint.² Lisaks neile on veel 3 peent burdoon-keelt, mis on häälestatud põhitoonile kolmes erinevas oktaavis. Mängides asetatakse pill horisontaalselt enda ette maha või üle vasaku põlve.

Põhja-India professionaalsete muusikute hulgas on kasutamist leidnud *mahati viṇā*, st suur *viṇā*. See on valmistatud tugevast bambustorst, mille külge on kinnitatud kalebassist rezonaator. Tänapäeval valmistatakse ka kahe kalebassrezonaatoriga instrumente, üks toetub põlvedele, teine õlale. Häälestus on mõnevõrra erinev Lõuna-India *viṇā* omast: põhitoon, kvint, oktav ja ülemine kvart. Burdooni funktsiooni täidavad kaks lühikest teraskeelt, mis annavad põhitoonist kahe ja kolme oktaavi võrra kõrgema heli, neid tõmmatakse aeg-ajalt vasema käe väikese sõrmega. Kuigi kaelale on kinnitatud pooletooniste vahedega 24 krihvi, on keeli venitades võimalik heli kõrgust oma äranägemise järgi muuta ja niiviisi esitada ka pooltoonist väiksemaid intervale. Tuntakse kahesugust parema käe tehnikat: vahel mängitakse sõrmedega, vahel metallist plektrumi abil.

Sitār on eurooplastele India pillidest ilmselt kõige enam tuntud, on ju teda kasutatud värvi- või soolopillina mitmesuguses sünteesmuusikas

² Euroopa keelpillide häälestuse ülesmärkimisel kasutatakse tavaliselt noodinimesid. India pillide puhul pole see eriti otstarbekas, sest instrumente ei häälestata mingile kindlale helikõrgusele, olulised on vaid keelte omavahelised kõrgussuhted.

Sarasvati viṇā

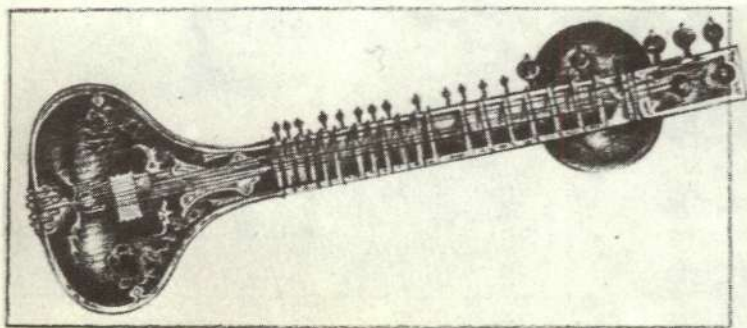


ja isegi rockis. Selle instrumendi päritolu suhtes ei olda ühel seisukohal, mõned arvavad, et ta on arenenud ühest Kashmiri keelpillist või *citrā viṇā*'st, teised oletavad, et indialased on selle üle võtnud läänepoolsetelt rahvastelt. Traditsiooni järgi peetakse *sitār*'i loojaks Delhi sultanaadi aegset türki soost Pärsia aristokraati Yaminiddi Abul Hasan Amir Husro Dehlevit (1253—1325), kellel on muu hulgas suured teened ka india luule arengus. Väliselt sarnaneb *sitār* Lõuna-India *viṇā*'ga, kõlakast on pisut väiksem. Pikk kael (umbes 80 cm) ja teised puuosad valmistatakse võimaluse korral jakipuust. Muide, jakipuud kasutatakse Hindustani poolsaarel sageli pillide valmistamiseks, see annab erilisel meeldiva kõla. Kuigi *sitār* (*seh-tar*) tähendas algselt pärsia keeles «kolm keelt», on tänapäeva pillidel rohkem keeli, põhikeelte arv kõigub neljast seitsmeni. Lisaks nendele on veel kaks nn *cikari*-keelt, mis annavad burdooni efekti ning mida kasutatakse ka teatud virtuoossete passaažide esitamisel. Täiuslikumatel Põhja-India pillidel asuvad põhikeelte all veel resonantskeeled (*tarab*), neid on enamasti üle kümne ja nad häälestatakse vastavalt antud *rāga*'s esinevatele nootidele. Resonantskeeltele ei mängita, need helisevad ise põhikeeltele kaasa.

Sitār'i populariseerimisel väljaspool Indiat on suure töö teinud *pandit* Ravi Shankar (s 1920). Juba alates varasest noorusest on ta gastroleerinud koos oma venna Uday Shankari tantsutrupiga paljudes maades ning alates 1956. aastast algas tema solistikarjäär Ameerikas ja hiljem ka Euroopas. Autobiograafilises raamatus «My Music, My Life» on ta pühendanud ulatusliku peatüki *sitār*'i-mängu õpetusele ning ta on teinud seda Lääne inimestele küllaltki arusaadaval viisil. Ka heliloojana on R. Shankar truuks jäänud oma instrumendile, ta on kirjutanud kaks kontserti *sitār*'ile ja sümfooniaorkestrile, filmimuusikas on püüdnud ühendada *sitār*'it elektrooniliste pillidega. Peale Ravi Shankari väärivad *sitār*'i-virtuoosidest kindlasti nimetamist veel vanast muusikute ja pillimeistrite suguvõsast pärinev *Ustad*^o Imrat Khān (s 1936), tema poeg Irshad Khān (s 1963), samuti Budhaditya Mukherjee (s 1955), Pakistani päritoluga *Ustad* Vilayat Khān (s 1924).

Hindustani muusikatradsioonis ja eriti Bengalisis on väga populaarne *sarod*. See pill on ilmselt arenenud mõnest Lähis-Ida keelpillist, võimalik, et Pärsia või Araabia päritoluga *rabāb*'ist. *Sarod*'il on poolkerakujuline kõlakast, mis on pealt kaetud naha või pärgamendiga. Esineb ka pille, mille kaela küljes on veel teine, kõrvitsakujuline resonaator. Erinevalt *viṇā*'st ja *sitār*'ist puuduvad siin krihvid, kaela esikülge katab vaid poleeritud metallplaat. Põhikeeli on 4 kuni 8, *cikari*-keeli 2 ja resonantskeeli 10 kuni 16. Keeled pannakse võnkuma ümber nimetissõrme keeratud traadist plektrumi abil, vahel kasutatakse ka puust või elevantiluust plektrumit, mida hoitakse sõrmede vahel.

^o *Ustad* ei ole pärisnimi, see on tiitel, mis antakse eriti auväärseile muusikuile; vastab umbes «maestrole».

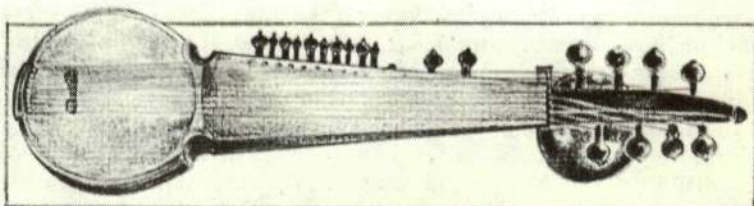


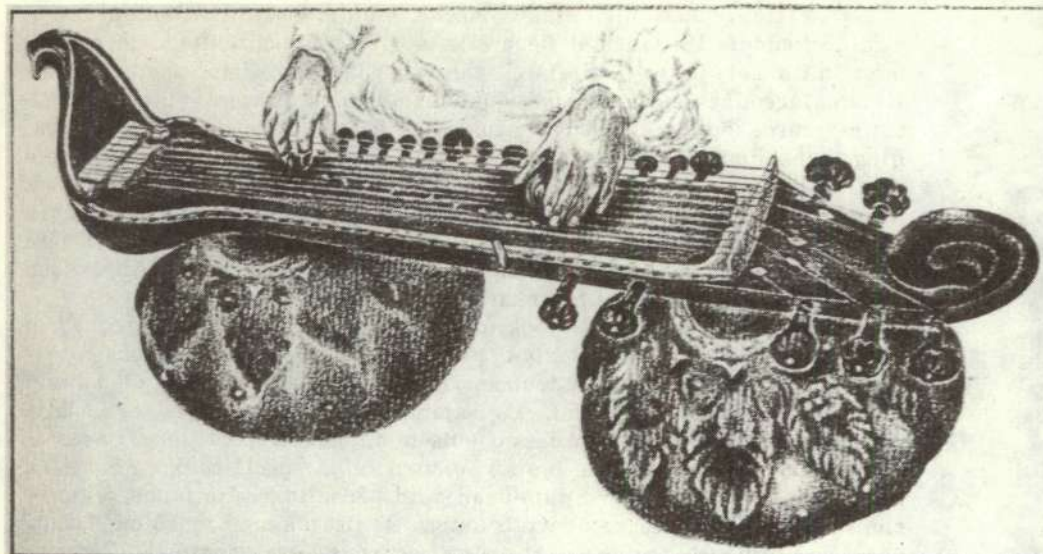
*Sarod'*imängijaist tuleb esmalt meelde muidugi *ustad* Allaudin Khāni nimi. Ta sündis 1870. aastal Benaresis, nooruses õppis laulmist ja mängimist mitmetel pillidel. Seejärel tahtis Allaudin Khān saada Wazīr Khāni, legendaarse 16. sajandi õukonnamuusiku Tānseni viimase järeltulija juurde õpilaseks. Soov täitus alles pärast kolmeaastast ooteaega, ning kahekümne aasta jooksul omandas ta Wazīr Khāni näpunäidete järgi *sarod'*imängu peensusi. Allaudin Khānist sai Maihari üuemüüside ja orkestrijuht, Maihari muusikakolledži rektor, Madrased Sangeet Natak Akadeemia liige ning Tagore'i Ülikooli audoktor. Allaudin Khāni õpilased ei vaja erilist tutvustamist, nendeks on tema poeg Ali Akbar Khān, tema väimees Ravi Shankar, Sharan Rani. . .

Vicitra viṇā't on aegade jooksul nimetatud paljude nimedega: *batta bin*, *ektantri viṇā*, *Brahma viṇā*, *ghoṣika* või *ghoṣavati*. See on Põhja-India klassikalise muusika instrument, mis rahvalikus muusikas pole kunagi laialdast kasutamist leidnud. 17. sajandiks hakkas pill peaaegu välja surema, tänapäeval on ta professionaalsete muusikute poolt uuesti avastatud. Oma põhimõttelt meenutab *vicitra viṇā* meil *country*-muusika kaudu tuntud *steel*-kitarri, puuduvad vaid pedaalid keelte pingeregulamiseks. Pilli põhiosa moodustab umbes 90 cm pikkune ja 15 cm laiune õõnes puutüvi, mis toetub kahele kõrvitsasarnasele resonaatorile. Õõnsuse kohale on kinnitatud keeled, mida tõmmatakse parema käe sõrmede otsa pandud metallteravikuga. Vasemas käes on ümmargune klaas, millega vajutatakse keeltele ja niimoodi saadakse soovitud helikõrgus. Tuntumad *vicitra viṇā* mängijad on Goswami Gokul Nath. *Ustad* Abdul Aziz Khān, dr Lalmani Misra.

Tānpūrā (Lõuna-Indias *tamburā*) nimetus tuleneb sanskritikeelsest sõnast *tāna*, mis tähendab tooni. *Tānpūrā* on tähtsaim burdooninstrument india muusikas, teda kasutatakse saatepillina kõikvõimalikes instrumentaalkoosseisudes, aga samuti laulu saateks. Pillil on neli metallkeelt, millest igaühel on oma nimi: *mandaran* (alumine keel, annab põhitooni), *anusārāni* (oktav), *sārāni* (oktav) ja *pancamān* (ülemine kvint). Väga harva esineb ka 5-keelseid või bass-*tānpūrā*'sid. Kuna mängitakse ainult lahtistel keeltel ning keeled on küllaltki pikad, siis on instrumendi kõla erakordselt ülemhelerikas. Tämbri pehendamiseks põimitakse teisele poole roopi keelte ümber siidlõnga. Seda pilli on suhteliselt lihtne mängida ja Indias on tavaks kujunenud, et *tānpūrā*-mängijad on sageli naised. Kuigi see instrument on ansambelis väga vajalik, ei peeta selle mängimist nähtavasti kuigi austustväärivaks tegevuseks, heliplaatidel ja kontserdiafiššidel jäävad *tānpūrā*-mängijad enamasti anonüümseiks.

Sāraṅgi oli algselt kasutusel rahvapillina Põhja-Indias, eriti Rajasthanis, hiljem sai küllaltki populaarseks saateinstrumendiks ka kontsertmuusikas. Ühest puutükist valmistatud korpus ja kael pole mõõtmetelt kuigi suured, kuid veidi ebatavalise kujuga. Kael on peaaegu niisama lai ja paks kui korpuski. Kõlakasti osa on pealt kaetud naha või pärgamendiga, kaela pealmist poolt katab poleeritud õhuke laud. Põhikeeli on 4 (harvem 3) ja need on häälestatud järgmiselt: kõige madalam keel annab põhitooni, edasi kvint, siis oktav ja kõige ülemine keel on häälestatud tertsil või kvardile. Ka *sāraṅgi*'l ei puudu resonantskeeled, neid on harilikult





Vicitra viṇā

15—20 ringis. Erinevalt eespool kirjeldatud pillidest mängitakse *sāraṅgi*'d poognaga. Väga eriskummaline on aga vasaku käe tehnik: kui näiteks viulimängus surutakse pillikeel näpuotsaga vastu kaela, siis siin puudutatakse keelt külje pealt küüne seljaga. Sellest ka instrumendi omapärane kõla. Pakistani ja India *sāraṅgi*-mängijaist kuulsaim on olnud *Ustad Bundu Khān* (surn 1955).

Mitmete Euroopa rahvaste muusikast on meile tuntud tsimbel, vähem teadlikud olene selle pilli India analoogidest (*vāṇa*, *śatatantri viṇā*, Kashmiri *santoor*). Seda tüüpi instrumendid on väga vanad, märkmeid nende kohta võib leida isegi *Veda*-kirjandusest. Nagu pilli nimetusest järeldada võib, on *śatatantri viṇā*'l (st sajakeelne *viṇā*) tohutult palju keeli. Kaasaegsetel instrumentidel on 100 või isegi rohkem *munja*-kõrtest või traadist keelt. Erinevaid helikõrgusi on siiski vähem, sest keeled häälestatakse kolmekaua unisooni. Mängitakse painutatud bambus- või puupulkadega. *Santoor*'i-virtuosidest on väljaspool Indiat üldise tunnustuse võitnud Pt Shivkumar Sharma.

* * *

PUHKPILLID. Mitmesugust tüüpi flöödid on levinud üle kogu India, varemalt rahvamuusikas, kolmel viimasel aastakümnel ka professionaalses kontsertmuusikas. Tutvustades keelpille, kasutasin põhiliselt sanskriti- või hindikeelseid nimetusi. Flööti aga nimetasin praegu sulaselges eesti keeles. Asi on selles, et nagu juba öeldud, on see instrument levinud peaaegu kõigi India subkontinendil elavate rahvaste hulgas ja seetõttu on eri paikkondades kasutusel erinevad nimetused. Lisaks sellele kutsutakse veel erinevalt põikflööte, otseflööte, aga samuti karjuste ja rändurite poolt väga armastatud topelflööte. Flööt on hinduistliku jumaluse *Kṛṣṇa* tüüpiline atribuut, kunstis kujutatakse *Kṛṣṇat* sageli karjuse- neidudele flööti puhuvana. Isegi india tantsus välja kujunenud 108 klassikalise käteasendist sümboliseerib üks flööti mängivat *Kṛṣṇat*. Flöödi kõrget vanust ja laialdast levikut kinnitab selle sagedane esinemine *Sāñci*, *Gandhāra*, *Mathurā* ja *Amarāvati* kivireljeefidel.

Flööte valmistatakse mitmes suuruses ja mitmes häälestuses. Tuntumad flööditüübid on *bānsuri* ja *vaṃśa*, viimane tähendab sanskriti keeles «bambust». Sellest pole raske teha järeldust, et enamasti valmistatakse

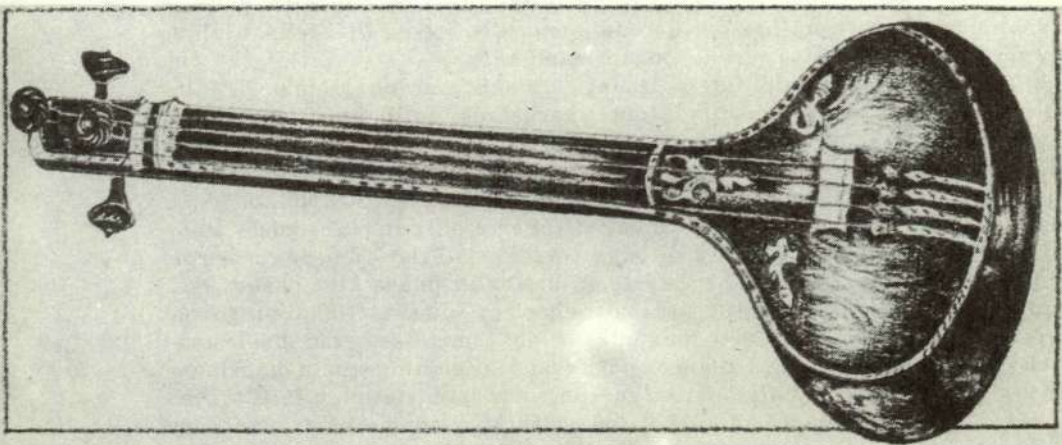
flöödid mitte metallist ega puust nagu meil, vaid bambustorust. Kontsertpillidel on esiküljel 7 kuni 8 auku, tagaküljel pöidla jaoks üks. Rahvamuusikas kasutatavatel lihtsamatel flöötidel võib auke olla ainult 5 või 6. Meie mõistes on vahel mõned augud justkui mööda puuritud, nii et pill nagu hästi ei häälestuks. Seda on siiski tehtud teadlikult, sest see võimaldab paremini esitada arvukaid kaunistusi ja libistamisi; et saada täpselt häälestuvat nooti, tuleb osata mängida poolavatud aukudega.

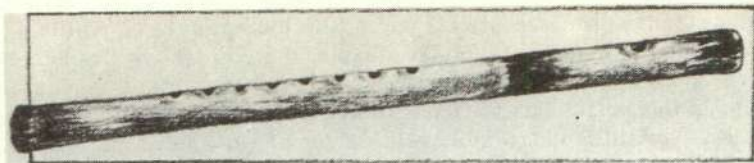
India flöödimängijaist on tuntumad Sarabha Sastri, Sri Pannalal Ghosh, Palladam Sanjeev Rao, T. R. Mahalingam, Rakunat Set, Vijai Raghava Rao, Hari Prasad Chaurasia...

Oboe tüüpi puhkpile tunnevad paljud rahvad maailmas, *shahnāi* on oboe Põhja-India variant. Arvatakse, et *shahnāi* on levinud Indiasse loode või põhja poolt sõdades ning kaubavahetuses tekkinud sidemete kaudu. Enamasti valmistatakse instrument puust, lehter vasest või hõbedast, kuid leidub ka eriti kallihinnalisi pille, mis on üleni hõbedast. Huulik koosneb metalltorukesest, mille otsas on roost valmistatud topelt-trost. Kui enamikel juhtudel on *shahnāi*'del 8, harvem 9 auku, nii et nendega saab mängida üsna komplitseeritud meloodiaid, siis on olemas ka saatepille, millega viisi ei mängita, vaid hoitakse orelipunktina pedaalnooti. Neid pille nimetatakse *uttu* või *sur*, neil on 3 kuni 5 auku ja olenevalt konkreetse loo helistikust võivad mõned augud olla vahaga suletud. Esineb ka hoopis aukudeta burdoonpille. *Shahnāi*'le väga lähedane on Lõuna-Indias kasutatav *nāgasvaram*, see on vaid mõõtmel oma Põhja-India teisikust veidi suurem. Mõlemale pillile on iseloomulik vali hääling ning nasaalne tämber, mistõttu kostavad nad teiste pillide hulgast hästi välja. See teeb võimalikuks nende kasutamise mitmesugustel rahvarohketel vabaõhuüritustel, pulmades ja muudel pidulikel puhkudel. Templite ja paleede juurde on moodustatud *shahnāi* ja *nāgasvaram*'i tüüpi pillidest ka ansambleid, mille koosseisu kuulub tavaliselt 4 kuni 9 mängijat. Üht niisugust ansamblit oli paar aastat tagasi võimalus kuulata ka Eesti publikul, kui India festivali ajal andis siin kontserte India kuulsaim *shahnāi*-mängija Ustad Bismillah Khān ja tema saatetrupp «Party».

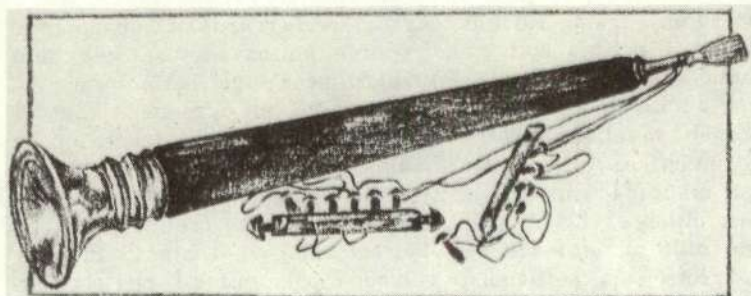
* * *

Tānpūrā





Bānsuri



Shahnai

TRUMMID. India elukorraldusele on omane range hierarhia paljudes eluvaldkondades. Nagu teada, on kogu ühiskond jagunenud sotsiaalse staatuse järgi kastideks. Omamoodi hierarhilised suhted valitsevad ka muusikainstrumentide ja nende mängijate hulgas. Ülimaks «muusikainstrumentideks» peetakse inimhäält, sest see võimaldab edasi anda peenimaid nüansse, vaevumärgatavaid emotsioonivarjundeid. Järgmisel kohal on keelpillid ja keelpillimängijad, järgnevad puhkpillid. Kõige alamateks on juba ammustest aegadest peetud trummimängijaid. See on osalt seotud asjaoluga, et kõrgematesse kastidesse kuulujaile oli keelatud kokkupuutumine loomanahkadega; nad ei tohtinud pidada lihuniku ega parkali ametit, samuti ei tohtinud valmistada ega mängida trumme, kuna ka trummide üheks oluliseks osaks on nahk. Üldjuhul oli nahaga kaetud trummide kasutamine keelatud igasuguste religioossete rituaalide juures. Vaid šivaistlikes templites tehti erand *damaru*'le, see on liivakellakujuline trumm, mille abil Siva olevat loonud maailma.

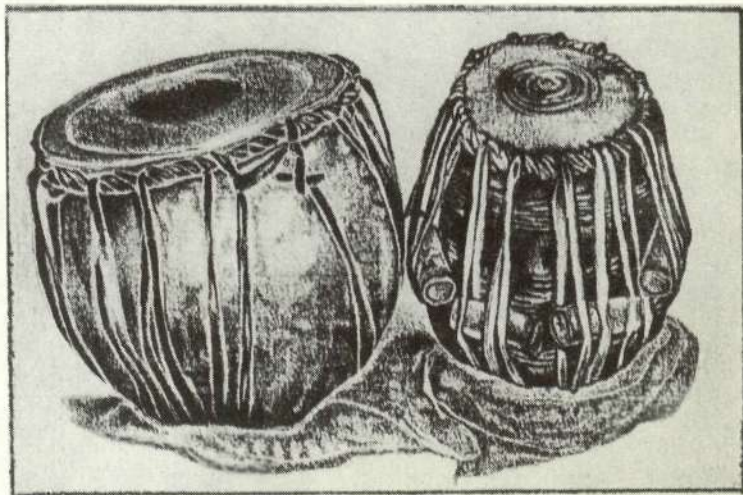
Tähtsamateks rütmipillideks Indias ja Pakistanis on *tablā*'d. Traditsiooni järgi omistatakse paljude muusikariistade, sealhulgas ka *tablā*'de loomine või väljaarendamine 13. sajandi poeedile Amir Husrole. Paralleelselt eksisteerib Indias arvamus, et *tablā*'d on vanemad, et need tekkisid juba 10. sajandil või toodi Indiasse koos islamiga. *Tablā*-komplekt koosneb kahest erinevast trummist: mängija paremal käel asub *dāyan* («parem») ja vasakul käel *bāya* («vasak»). Neist esimene on kõrge heliga puustrumm. Selle naha keskele on kleebitud õhuke kiht pastat, mis on kokku segatud metallipurust, riisijahust ja liimist. Naha pinget on reguleeritav silindrikujuliste puupulkade abil, mis asetsevad häälestusrihmade all. Vasakpoolne trumm on *dāyan*'ist suurem ning annab madalama heli. Ta sarnaneb kujult timpaniga ning on valmistatud metallist või puust. *Tablā*'de tämbri diapasoon on eriti lai, kummalgi trummil on võimalik saavutada kolm täiesti erinevat kõlavärvi, olenevalt sellest, kas lüüa sõrmedega naha keskele või äärelle, kas puhtale nahale või pastaga

kaetud nahaosale. Tämbrit saab teatud piirides muuta ka käerandmega nahale vajutades, samaaegselt sõrmedega mängides. *Tablā*-mängijate eliidi hulka kuuluvad Indias Alla Rakha, Ishwar Lal Misra, Zakir Hussain ja Chatur Lal, Pakistanis — *Ustad Allah Ditta*.

Mṛdāṅga tähendab hindi keeles «toontrumm», mis viitab ilmselt sellele, et algselt häälestati seda trummi kindlalt fikseeritud helikõrgusele. Ta kuulub India vanimate trummiliikide hulka, teda on ära märgitud mitmetes tekstides («Mahābhārata»), mis pärinevad ajast enne meie ajaarvamist. «Nāṭyaśāstras» on eristatud kolme *mṛdāṅga* erikuju: *ānika*, *ūrdhvaka* ja *ālīṅgya*. Mõnikord kasutatakse sõna *mṛdāṅga* laias tähenduses, tähistamaks kõiki tünnikujulisi kahe nahaga trumme. Niisugusel juhul mahuvad selle mõiste alla ka Põhja-India *pakhāvaj*, Assami *pung* ja veel mitmed teised rahvamuusikas levinud lokaalse tähtsusega trummid. Kitsamas tähenduses on *mṛdāṅga* Lõuna-India löökpill, mis tänapäeval on muutunud kontsertinstrumendiks. Lühilandmed oleksid järgmised: pikkus — 60 cm, diameeter — umbes 20 cm, kest — leivapuust või punasest puust; vasakpoolse naha läbimõõt veidi suurem parempoolsest; mänguasend — horisontaalne, mängitakse kätega mõlemal nahal; heli — vali ja sügav. Nagu mitmete teistele India trummidele, nii ka *mṛdāṅga*'le on omane, et kumbki membraan on kokku liimitud kahest nahatükist, keskoht ühest ja seibikujuline äär teisest. Paremal membraanil on alaline pastast kattekiht, vasemale nahale aga kantakse riisi- või nisujahust pastakiht vahetult enne kontserti ning eemaldatakse pärast mängimise lõpetamist. Professionaalses kontsertmuusikas ei täida *mṛdāṅga* ainult saate- või rütmifunktsiooni, sellel esitatakse ka pikki improvisatsioonilisi soololõike.

* * *

Omapäraseks nähtuseks on Euroopa päritoluga muusikainstrumentide kasutamine traditsioonilises india muusikas. Kui mõnede Lääne pillide vastu on Indias võetud tõrjuv hoiak, siis viiul ja kitarr on kodunenud üsna hästi. Viiul hakkas Indias populaarsust võitma pärast seda, kui Bombays, Calcuttas, Madrases ja teistes suurlinnades hakati 19. sajandi algul korraldama euroopaliku muusika kontserte. Sellest ajast on Lõuna-Indias hakatud viiulit kasutama võrdväärseina kõrvuti teiste India pillidega. Pioneerideks sel alal olid Baluswamy Dikshitar ja Vadivelu. Tänapäeva Indias hoiavad viiuli au kõrgel V. G. Jog, N. Rajam, L. Jayaramana, L. Subramaniam, L. Shankar, T. N. Krishnan, M. S. Gopala-



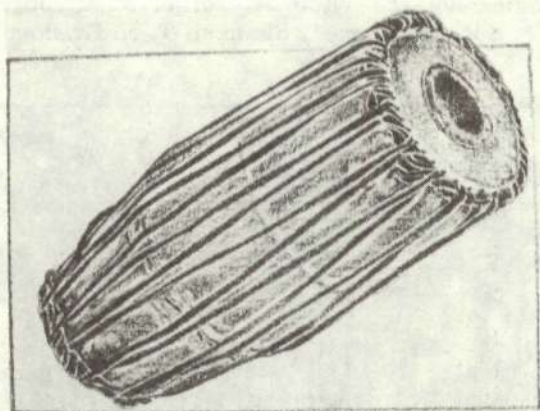
Tablā

krishnan jt. Kitarr pole küll leidnud nõnda laialdast kasutamist, kuid Brijbushan Kabra on siiski suutnud tõestada selle instrumendi sobivust india klassikalise muusika esitamiseks.

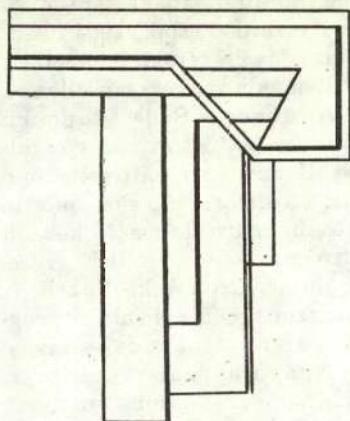
Sama valutult pole läinud harmooniumi omaksvõtmine, see pill on India muusikute hulgas esile kutsunud üsna vastakaid arvamusi. Harmoonium on ju klahvpill ja ta ei võimalda india muusikale iseloomulike ilustuste ja pooltoonist väiksemate intervallide esitamist. Rabindranath Tagore on nimetanud harmooniumi «india muusika õnnetuseks». Siiski leidub inimesi, kes pooldavad selle instrumendi sissetoomist tõsisesse klassikalisse muusikasse. Kui Lõuna-Indias on suudetud harmooniumi senini vältida, siis Hindustani muusikatraditsioonis on ta võitnud suhteliselt lühikese ajaga suure populaarsuse.

* * *

Nüüd jääb meil vaid oodata vastupidise protsessi käivitumist ja kiirenevat kulgu. Kuigi mitmed Lääne heliloojad ja muusikakollektiivid on kasutanud koloriidi andmiseks mõningaid eksootilisi pille, ei suudaks me praegu siiski veel ette kujutada keelpillikvartetti, milles «esimest viiulit» mängib *sārangi*, või tantsuorkestrit, milles trummikomplekti asemel oleksid *tablā*'d. Seni oleme Idamaade «kultuurist» suutnud täielikult omaks võtta vaid Jaapani, Korea ja Hongkongi videomakke ja elektronkelli.



Mridanga



QES?

Jerzy Grotowski



Jerzy Grotowski sündis Poola väike-
linnas Rzeszówis 11. augustil 1933
metsatöölise ja kooliõpetaja perekonnas.
Teise maailmasõja puhkedes kolis ema
koos kahe lapsega maale (isa oli ümber
asunud Paraguaisse, kus ta suri 1968).
1950 sai uueks elukohaks Kraków, kus
Jerzy omandas keskhariduse, kuigi
raske haiguse tõttu oli tal üks kooli-
aasta vahele jäänud. 1951 astus Grotows-
ki Krakowi Riikliku Teatrikooli näit-
lejafakulteeti. Tema praktilisi võimeid
hinnati kõigest «rahuldavaga», vastu-
võtu kindlustas eeskujulik kirjand.
Siinkohal pole vist üleliigne ära tuua
teema, mille noormees kolme võimaliku
hulgast välja valis: «Kuidas saab
teater kaasa aidata sotsialismi üles-
ehitamisele Poolas?» Pärast näitlejadip-
lomi kättesaamist 1955 võimaldati Jerzyl
õpinguid jätkata Mokvas GITIS-e režis-
suurikursustel. Juri Zavadski juhenda-
misel tutvus ta põhjalikult vene teatri-
uendajate Stanislavski, Meierholdi ja
Vahtangovi pärandiga. Kehva tervise
pärast tuli õppetöö taas katki jätta ja
kosuma sõita Kesk-Aasiasse. See oli
Grotowski esimene otsene kokkupuude
Idamaade kultuuriga, mis avaldas talle
sügavat muljet ja mõjutas edasist loome-
teed.

1956 Poolasse tagasi pöördunud, osales
ta aktiivselt Stalini surmale järgnenud
kirevas poliitilises elus. Avaldas mitmeid
artikleid, nagu «Akadeemiline vasak-
poolsus» ja «Tsiivilisatsioon ja vabadus
— ainus tee sotsialismile». 18 aastat
hiljem antud intervjuus vastandas
Grotowski seda perioodi oma küpse ea
apoliitilisusele: «Ma tahtsin saada poliit-
tiliseks pühakuks, üheks väljapaistva-
maks. Jumaldasin ja üritasin jäljendada
Gandhit, kuid see ei osutunud lõplikult
võimalikuks. Lisaks välistele põhjustele
ei suutnud ma ise päriselt uskuda erand-
itult kõigi kaaskodanike häid kavat-
susi.» 1956—1959 lõpetas Jerzy Krakówis
režiistundiumi, töötades samaaegselt
Vanas Teatris. 29. juulil 1957 esietendus
tema tõlgenduses Ionesco «Toolid», mille
tõlge oli vaevalt paar kuud varem ilmu-
nud ajakirjas «Dialog». Varsti sõitis
noor lavastaja esmakordselt Prantsus-
maale, tutvus Avignonis Jean Vilari ja
tema õpetaja Dullini pärandiga ning

küllastas ka Pariisi teatreid. Kodumaal lavastas ta mitu näidendit Poola Raadios. Teatritöödest nimetagem poola tänapäeva autori Krzysztõni «Vihmajumalaid». See oli lahendatud Meierholdi konstruktivistlikus laadis kolmekordsel laval, näitlejad kandsid maske, teksti oli liidetud veel kuue poeedi ja kirjaniku teoste katkendeid, proloogis kasutati filmi.

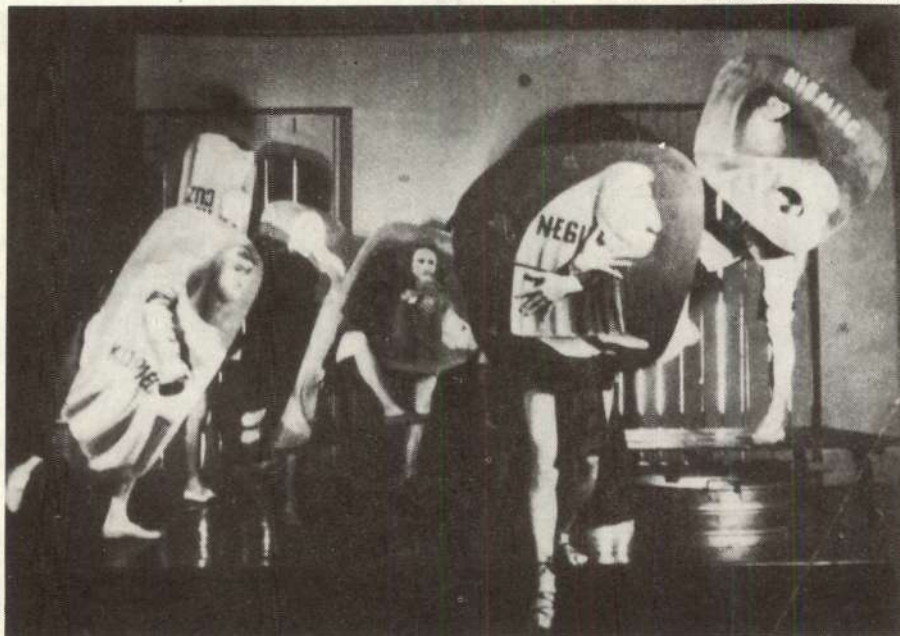
Nelja kuu pärast lavastas Grotowski külalisena sama näidendi **Opole 13 Rea Teatris**, mille juhtimise ta aasta hiljem üle võttis. Enne seda jõudis ta Krakówis välja tuua Tšehhovi «Onu Vanja». Kriitik pidas lavastust üldiselt intellektuaalseks ja distsiplineerituks, kuid ei jätnud lisamata: «Pärast niisugust kaasaegset kirurgiat ei ole Tšehhov enam inimhingede arheoloog, vaid noor maaõpetaja positivismi ajastust.»

Need read kuuluvad Ludwik Flaszenile, tuntud kirjandus- ja teatrikriitikule. Algselt pakutigi just temale Opole teatrijuhi kohta, kuid Flaszen kutsus sellesse ametisse Grotowski, jäädes ise kirjandusala juhatajaks. Alustati vaid üheksa näitlejaga (nendest kaks naist), koosseis oli esimestel aastatel üsna muutlik. Üheksast kolm — Rena Mirecka, Zygmunt Molik ja Antoni Jahõkowski — jäid Grotowski alalise trupi liikme-

teks. 1961 ühinesid nendega Zbigniew Cynkutis ja Ryszard Cieślak. 1964 lisanud veel Stanislaw Scierski ja peatselt ka ainus välismaalane, venetsueellanna Elizabeth Albahaca. Selle tuumiku stabiilsus oli üks faktoreid, mis võimaldas Grotowskil viia oma näiteseltskond tiptasemele. Kuidagi ei saa mööda minna Flaszeni erilisest osast, kes oli üks eksperimentide teoreetilisi alusepanijaid ja ühtlasi Grotowski ihukriitik. Ta analüüsis trupi tööd kõrvalt ja prognoosis edasisi arenguteid, aidates lavastajal leida oma originaalset käekirja: «Ma proovisin määrata, mis on Jerzy töös muutunud paljaks kestaks, kunstlikuks ja kaalutlevaks. Ma analüüsisin seda, mida võis kõrvale heita. Kui analüüs osutus võimatuks, oli kindlasti tegu millegi uue ja elavaga.»

13 Rea Teater avas ukсед 8. oktoobril 1959, esiklavastuseks Cocteau' «Orpheus», mille proovid vältasid vähem kui kolm nädalat. Peagi tuli välja Byroni teesele tuginev «Kain». Mõlemas raketid rikkalikult atraktiivseid elemente, visuaalseid ja tehnilisi trikke, näitlejate osa oli teisejärguline. Kumbagi tööd tutvustati muu hulgas Katowices, Krakówis ja Varssavis. Seejärel seadis Grotowski Poznani Poola Teatri lavale Goethe «Fausti», mis jäi tema ainsaks

V. Majakovski «Müsteerium-buff». Opole, 1960.



tööks väljaspool oma truppi. Opoles tuli aga pahatihti publiku vähesuse tõttu etendusi ära jätta. See põhjustas kultuuriadministraatorite hulgas ja ajakirjan- duses poleemikat: kas Grotowski-sugu- sele eksperimentaatorile maksis ikka kohe teatrit usaldada, olgugi pisitillukest ja silmapaistmatust provintsilinnas? Tegijad ei jäänud vastust võlgu. Kavalehtedel toodi ära kõige lõõvamaid passaaže materdavast kriitikast ja vastati sellele samas. Iga lavastusega kaasas käivad mahukad brošüürid kujutasid pigem manifeste, kus tutvustati Grotowski ja Flaszeni teoreetilisi seisukohti. Uhtlasi anti teavet näidendi kohta koos fotode ja tekstikatkenditega. Avahooaeg lõpetati Majakovski «Müsteerium-buffi» eks- tsentrilise tõlgendusega, mis oli läbi põimitud «Saunaga» ja kus tegelased siirdusid vabalt ühest tükist teise. Samuti oli lisatud fragmente poola keskaegse- test müsteeriumidest.

Oktoobris 1960 sai Jerzy Grotowski lõpuks ometi professionaalse režissööri paberid. Uue hooaja avaetenduseks oli Kalidasa poemi «Shakuntala» lava- variant, mille Grotowski oli eelnevalt seadnud raadiole. Siit sai alguse viljakas koostöö arhitekt Gurawskiga, kes hakkas kavandama ruumilahendusi esinejate ja publiku uute suhete vaimus. Juunis 1961 esietendus Adam Mickiewicz'i «Peied». See oli esimene töö rahvusliku klassika seeriast, mis Grotowski lähematel aastatel lavastas (eelmised tööd olid mäletatavasti prantsuse, inglise, saksa, vene ja India algupäraga). «Peiedes» kujutati rahvakogunemist, mis oli allutatud rituaalile. Teksti ei illustreeritud, vaid kõik osalesid tsere- moonias, mis vabastas kollektiivse ala- teadvuse. Sellel eesmärgil oli loobutud konventsionaalsest lavakarbist ja dekla- reeriti, et selle juurde ei pöördu ta enam iialgi tagasi. Rahvas oli ruumis hajuta- tud pealtnäha juhuslikult, toolid moodus- tasid keset saali suuremaid ja väiksemaid saarekesi. Tegevus toimus otse nende keskel ja teiste pealtvaatajate reakt- siooni jälgimine kuulus lahutamatu- kogumulje hulka. Grotowski lavastas nii näitlejate kui ka publiku partii, jättes küllaltki palju ruumi improvisatsioonile, ja teatrimaagia sündis mõlema ansambli koosmõjul. See oli Grotowski esimene katse nende traditsiooniliste pooluste

integreerimisel ja intellektuaalsete bar- jääride lõhkumisel: ta kohtles saalis- istujaid kaasamängijatena. Näitlejaid ja vaatajaid tähistati «esimesel ja teisel tasandil osalejatena», kusjuures trupi funktsioon oli provotseerida kõiki kaasa lööma. «Peiedes» muutus niisugune mäng lausa sakraalseks, osalejad tuletasid meelde surnuid ja proovisid nende rolli kohe sisse elada. Mängulise rituaaliga tahtis Grotowski äratada publikus rahvuslikus kultuuris juurdunud süm-boolseid ja müütilisi kujundeid.

Otsingulist suunda kriipsutas alla nimemuutus märtsis 1961: 13 Rea Teatri- laboratoorium. Kolmanda hooaja ainsaks uuslavastuseks oli poola romantiku Juliusz Slowacki «Kordian» (kirjutatud 1834). Selle nimikangelane on pühen- dunud tööetsimisele ja tahab ennast ohverdada kodumaa eest. Tsaarivastane vandenõu aga ebaõnnestub ja Kordian võtab kogu süü enda peale. Ta pistetakse hullumajja, kus tema ideede üle julmalt irvitatakse ja temaga käitatakse nagu nõdrameelsega, kes peab end Kristu-

A. Mickiewicz'i «Peied», 13 Rea Teater, Opole, 1961.





J. Slowacki «Kordian». 13 Rea Teatrilaboratorium. Opole, 1962.
Violette — Maja Komorowska. Doktor — Zygmunt Molik.

seks. Lõpuks tunnistatakse Kordian siiski normaalseks ja mõistetakse surma. Grotowski võtmetseeniks sai hullumaja, mille raamesse ta mahutas kogu näidendi. Näitlejad ja pealtvaatajad olid jällegi ruumiliselt integreeritud: istuti raudvooditel, mida akrobaatlikult kasutasid osatäitjadki. Seega pidi publik end samastama vaimuhaigla patsientidega, kellega manipuleerivad arstid ja sanitarid. Lavastuse apoteosiks sai hetk, kui Kordian (Zbigniew Cynkutis) pakub pühalikult oma verd Poolamaa päästmiseks, kuid tohtrid hakkavad tal hoopis aadrit laskma. Indiviidi ülim eneseohverdus vastandus meditsiinilise ravi menetluse proosalisusele: ehtne veri segunes metafoorse verega, kujuteldav kannatus tõelisega. füüsiline hinglusega, drastilised kehalsed reaktsioonid poeetilise ülevusega.

Pärast reisi Hiinasse 1962. aasta suvel tõi Grotowski vähem kui kuuga lavale

Sellest kujunes tema stiliseerituim töö, mis jäi repertuaari kaheksaks aastaks (viies erinevas versioonis) ja mida näidati peaaegu kõigil välisturneedel. Grotowski looming hakkas tasapisi võitma rahvusvahelist tunnustust ja üha enam spetsialiste ning teatritudengeid külastas Opolet. Paraku saatis seda ükskõiksus või isegi vaenulikkus kodumaal. Niisugune olukord oli visa muutuma. Töötada ja elada tuli endiselt raskest tingimustes ja «Kwartalnik Opolski» 1963 nr 1 andmetel saadi kõige pisemat dotatsiooni kogu maal...

1904 kirjutatud «Akropolis» pajatab sellest, et ülestõusmisööl elustuvad Krakówi Kuningapalees 16. sajandi seinavaiba figuurid ning etendavad klassika ja piiblistseene. Grotowski lähtus autori võtme fraasist «hõimude kalmistu» ja kandis tegevuse üle Auschwitzi koonduslaagrisse. Müütilised stseenid (Trooja sõda, Paris ja Helena, Jakob ja ingel, ülestõusmine) sündisid improvisatsioonimeetodil ja esitati unenäolise fluidumina. Nende vahele pikiti rütmilise liikumisega sunnitööstseene, mis pidid sümboliseerima surmaminejate argipäeva. Aastaid hiljem Edinburgh' festivalil etendust näinud kriitik Irving Wardle oli vaimustuses esituse perfektusest: «Kui tegevus ükskõik mis hetkel peatada, avaneks pilgule suurepärase plastiline kompositsioon. Pidevas liikumises aga võib brutaalse kesta varjus märgata rütmilist peenust ja sujuvust.» Wyspianski draama lõpeb Kristuse/Apollo kuhu elluäratamisega, ta annab rahvale lootust uuestisünniks. Ent Grotowski versioonis puudus vähemgi lootuskiir: päästja osutub laibaks, keda saatusekaaslased hüsteerias ära ei tundnud; tõstes koolnu kätele, alustatakse võltsrongkäiku lootuse ja progressi auks ning jõutakse krematooriumi, kus fööniks jälle tuhaks põletatakse.

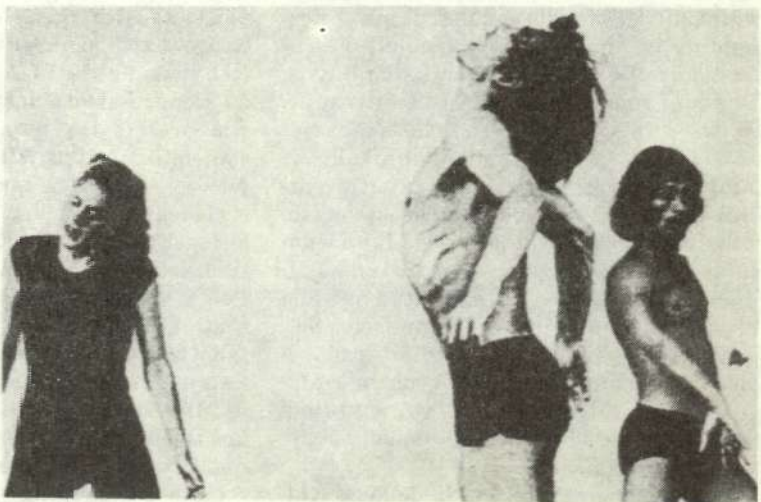
Aastatel 1963—1965 valmis Grotowski keskeltläbi üks lavastus aastas. Kõik need käsitlesid üksikisikut, kes on sotsiaalsest miljööst isoleeritud oma eetiliste printsiipide tõttu ja ohverdab ennast ülejäänute lunastuse nimel. Järkjärgult loobus Grotowski pealtvaatajate reaktsioonidega manipuleerimisest. Publikul oli endiselt oma roll, aga talt oodati vaid tummalt tunnistajaks olemist. Ot-singute põhirõhk kandus näitlejale.



Zygmunt Molik ja Rena Mirecha näitlejatreeningu tunnis.

Zygmunt Molik ja Mieczlaw Jonowski näitlejatreeningu tunnis.

Ryszard Cieślak (pildil paremal) juhendamas Odin Teatret näitlejate treeningtundi. Kaader Itaalia TV filmist.



Näidendi diskursiivse tasandi, verbaalsete ideede asemel rõhutati järjest enam põhikaraktereid, -teemasid ja müüte. Ruumikujundus tõstis esiplaanile näitleja.

Vaatajale tuli luua võimalikult soodsad tingimused, et ta saaks tunnistada «totaalset akti». See ei eeldanud näitlejalt mitte ümberkehastumist, vaid kõigi maskide maharebimist, oma sügavama olemuse äratundmist ja ilmutamist. Näitleja pidi vabanema sotsiaalsetest ja individuaalsetest piduritest ning avaldama ennast üliinimlikul tasandil. Säärasest enesepaljastusest saadav šokk pidi saalisolijalgi võimaldama seesmiselt samaga vastata. Grotowski järgi sulanduvad sel hetkel isiklik ja kollektiivne, paljastusakt loob rituaalse atmosfääri nagu primitiivsetel hõimudel. Näitleja peab vastutama emotsioonide eest, mida ta tunneb ja esitab tunnistajate juuresolekul. «Tuleb ennast anda totaalselt, täiesti usalduslikult ja intiimselt, nagu andutakse armastuses. Siin peitubki võti: enesepaljastus, transs, piiride ületamine...» ütleb Grotowski.

Eelnevaga seondus termin «vaene teater», kus kõik kunstilised väljendusvahendid (lavakujundus, kostüümid, rekvisiidid) tuli viia miinimumini, näitleja psühhofüüsiline aparaat aga maksimumini. Üksikud rekvisiidid pidi igakülgsest ära kasutama, tõstes nad sümboli tasemele. Grotowski kinnitas, et iga esietendus sünnib raske, võiks öelda sunnitöö tulemusena, mida teevad ainult



«Doktor Faustuse traagiline lugu» Marlowe' järgi, 13 Rea Teatrilaboratoorium, 1963. Faust — Zbigniew Cyngutis, Waldens — Ryszard Cieślak.

kaheksa inimest. Praktiliselt nägi see välja nii, et lavastaja juhendamisel keskendus iga näitleja just nendele harjutustele, milleks tal oli loomulik kaldumus, ja andis oma oskused edasi kogu trupile. R. Mirecka spetsialiseerus plastikaharjutustele, Z. Molik vokaaltehnikale ja hingamisharjutustele, Z. Cynkutis rütmikale ja liikumisele, R. Cieślak akrobaatikale ja kehavaldamisele. Igapäevane treening ei olnud otseselt seotud käsiloleva lavastusega, vaid suunatud näitleja sisemiste impulsside vabastamisele. Selleks tuli eemaldada kõik psüühilised ja füsioloogilised tõkked, individuaalsed ja professionaalsed stereotüübid, mis takistavad näitlejal oma tõelist mina avaldamast.

Harjutuste põhjaliku kirjelduse võivad profid leida Jerzy Grotowski raama-

tust «Vaese teatri poole» (*Towards a Poor Theatre*, New York 1968; London 1975, lk 101—172). Kahjuks on selle sajandi üks mõjukamaid teatriraamatuid eesti keeles ikka veel trükkimata (kuigi A. Kurtnal tõlgitud!) Rääkimata eraldi Grotowski-käsitlusest, mida mujal maailmas on ilmunud kümnete kaupa. Lohutagu meid kurioosum, et 1985. aasta seisuga ei olnud «Vaese teatri poole» ilmunud ka poola keeles... Harjutustest veel nii palju, et nende väljatöötamiseks kasutas Grotowski hiigelmaterjali. Vokaaltehnika puhul näiteks uuriti praktiliselt Hiina klassikalist ooperit, Louis Armstrongi lindistusi, aafrika laulumaneere, itaalia ooperit, hathajooga hingamisharjutusi jne. Lõpuks loobuti nendest kui liiga spetsiifilistest ja pöörduti tagasi lihtsamate ja orgaanilisemate vahendite poole. Tulemus? «Akropoliise» vokaalpartituur oli lühidalt järgmine: tummad oiged, loomalikud mõirged, hingestatud rahvalaul, liturgilised salmid, mitmed murded ja võõrkeeled, sülelapse lalin, kõrgpoeesia, ette kantud oraatorikunsti reeglite kohaselt, — see kõik võimendatuna läbi erinevate resonaatorite, nii et raske oli aru saada, kas häääl väljub kõhust, seljast või peast. Keelekasutus oli rituaalne, sõna ei jäänud pelgalt intellektuaalse kommunikatsiooni vahendiks. Selle puhas heli tekitas saalis spontaanseid assotsiatsioone.» Nii kommenteeris oma muljeid kuulus lavastaja, Grotowski õpilane ja suuremaid populariseerijaid Eugenio Barba.

Tänu temale tutvusid mitmed välja- paistvad teatritegelased esmakordselt Grotowski loominguga. Nimelt toimus Rahvusvahelise Teatriinstituudi (ITI) 10. kongress 1963. aastal Varssavis. Teatrilaboratoorium viibis parajasti külalis- esinemisel Lodzis, kuid Barba initsiatiivil organiseeriti sinna (oma kulu ja kirjadega) väljasõit. Grotowski trupp kutsuti paugupealt Rahvuste Teatri festivalile 1964. ja 1965. aastal Pariisi, aga Poola võimud viisasid muidugi ei andnud. Ebaterve kõmu ärahoidmiseks lähetati maailmaareenile äraproovitud keskteatrid metropolist.

Mis siis paljunäinud Lääne teatri- korüfeed nii pahviks löi? Lodzis nägid nad Grotowski värsket lavastust «Doktor Faustuse traagiline lugu» (Marlowe' järgi), mida ei etendatud kordagi välis-

maal. Suhe algtekstiga oli taas poleemiline: kuradist ja inglitest olid saanud Kõigekõrgema salaagendid, kelle vastu Faustus mässi tõstab; tema tööetsingud on nii kompromissitud, et ta tõuseb pühakuks. «Faustus» hakkas selgemaid piirjooni omandama eneseohverduslik akt, kus indiviid vastandub jumalale ja ühiskonnale. Kui Faustusele (Zbigniew Cunkutis) kuulutati, et tal jääb elada vaid üks tund, langes ta ekstaatiliselt põrandale nagu kurjast vaimust vaevatu. Tema keha tõmbles transis, ähvardavalt kõlasid prohveti huulilt ladinakeelsed palved ning preestrirüüdes paharetid kandsid ta ära. Märtri suust kostsid võikad karjed, ebainimlikud artikuleerimata häälitused. Faustus meenutas lõksu sattunud piinlevat looma, ilma igasuguse väärikuseta röökivat inimvaret.

1964. aastal figureeris Grotowski plaanides koguni neli teost: poola kirjanusklassikal põhinev dramatiseering, Dante «Jumalik komöödia», Ibseni «Peer Gynt» ja Shakespeare'i «Hamlet».

Päris valmis ei saanud neist ükski, «Hamleti-etüüdi» etendati 20 lahtisel proovil ca 630 vaatajale. Hamlet (Zygmunt Molik) oli rafineeritud kõnepruugiga žestikuleeriv intellektuaal, kavaldav ja jesuiitlik, kellel ei puudunud mitmed juudi tunnused. Kuninga laulust pühitseti bordellis ja Ophelia surm oli lahendatud ülisensuaalse saunastseenina.

1965. aasta alguses kolis trupp Opoles Poola ühte suuremasse linna Wrocławisse. Tänu sellele laienesid erialasel kontaktid ning Grotowskil ja Flaszenil oli võimalik end paremini kursis hoida teadussaavutustega kultuuriantropoloogi-



J. Slowacki adapteering Calderoni teosest. «Kindlameelne prints», Wrocław, 1965. Prints — Ryszard Cieślak. Phoenix — Rena Mirecka.



J. Grotowski viimane lavastus «Apocalypsis cum figuris», Wrocław, 1969. Stseenid lavastusest.

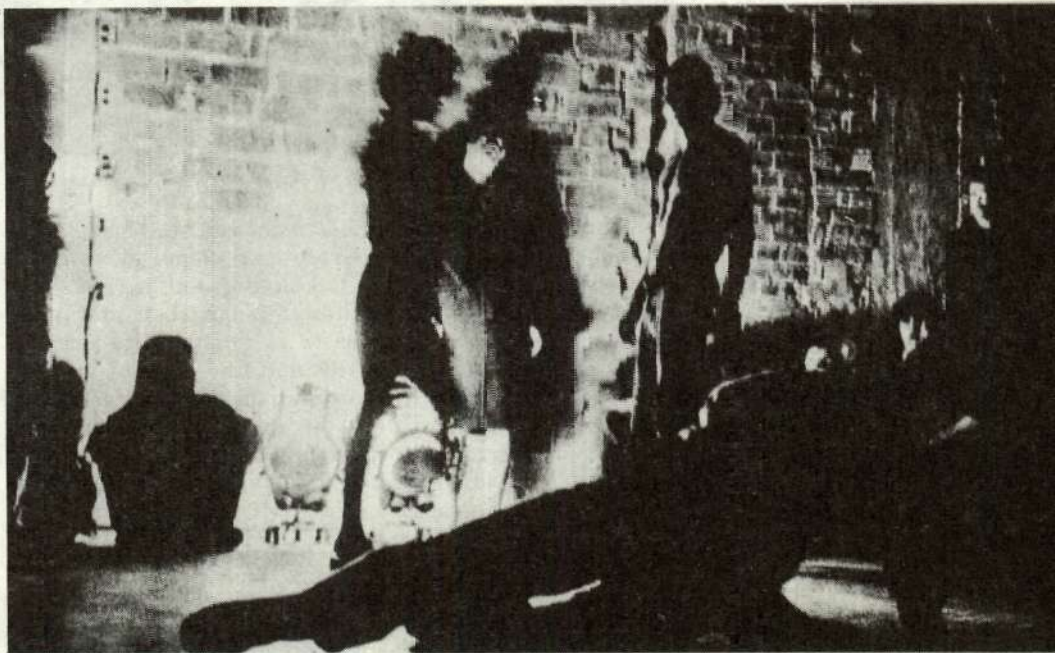
gias, psühholoogias ja füsioloogias. Teatrile eraldati kolmekordne kivimaja linna südames turuplatsi ääres. 25. aprillil esietendus seal J. Słowacki adapteering Calderóni teosest «Kindlameelne prints», millest kujunes Grotowski senine tipplavastus. Uhtlasi oli





see viimane kord, kui ta töötas kindla teksti alusel. Lavastuse sisu ja sõnum on üldinimlikult lihtsad: tagakiusajad peavad vangistatud prints Fernandot (Ryszard Cieslak) kummaliseks olendiks, kelle kompromissitus äratav neis imetluse kõrval ka julmuse. Teda piinatakse

füüsiliselt, kuna hingeliselt ei suuda keegi teda murda. Prints annab end täielikult vaenlaste meelevalda, jäädes sisemiselt puhtaks; tema surm sümboliseerib inimarmastuse martüüriumi jäiga sotsiaalse korra ja pimedate totalitaarsuse tingimustes. Paljude arvates oli tegu





Jerzy Grotowski, 1969.

(nagu Grotowski varasemateski töodes) Kristuseloo teisendiga. Mõned väitsid, et siin leiab kajastamist Teatrilaboratooriumi raske olukord kodumaal — vahepeal taotleti teatud ringkondades isegi teatri sulgemist. Prints kindlameelsus viitavat aga Grotowski enda töökuulutaja missioonile ja otsustavusele käia okkalist rada lõpuni. Lavastuse menu tulenes suuresti Cieślaki vapustavast osatäitmisest, kes oli tõusnud trupi vaieldamatuks esinäitlejaks. Tema rollilahenduses ei olnud vähimatki skeptist ega meeletuid, mis olid omased eelmiste tööde ohvrimotiividele. See oli ülemlaul individuaalse akti kõigutamata hingejõule. Cieślak suutis end täielikult maksma panna nelja seinaga piiratud tühjas ruumis, kus üksainus ese — lihtne puuplatvorm — täitis vaheldumisi voodi, operatsioonilaua, tapalava ja altari funktsiooni. Väljaspool lavakasti viibiv publik oli asetatud kliinilise vaatleja rolli, kuigi julma vaatemängu emotsionaalne kõrgtemperatuur meenus pigem härjavõitlust. Grotowski uskus, et pealtvaataja täielik eraldatus sunnib teda identifitseeruma nendega, kes kannavad vastutust selle tragöödia toimumise pärast.

«Kindlameelse printsiga» võitis Grotowski lõpuks laialdase rahvusvahelise tunnustuse. Ta sai osaleda festivalidel ja seminaridel, vahel kaasas mõni näitleja, kes illustreeris praktikas tema avastusi.

32 Wrocławis kuulutati välja iga-aastased

kursused kodu- ja välismaistele tudengitele. Ometi ei soovinud Grotowski oma uurimistulemusi kokku suruda konkreetse meetodi alla, mida oleks saanud kõrvutada Stanislavski või Brechti omaga. Igasugune jäik fikseering, mida



Jerzy Grotowski, 1976.

oleks võinud mehaaniliselt pähe tuupida, oli Grotowski olemusele võõras. Tuli leida isiklik orgaaniline tee, soovitatavalt midugi Teatrilaboratooriumis, kus suur osa tööst toimus mitteverbaalselt ega mahtunud ühese kontseptsiooni alla. «Me kõrvaldame näitleja teelt selle, mis ei lase tal ennast väljendada, aga me ei õpeta teda looma,» väitis Grotowski. Kinniste uste taga, ilma ühegi uulavastuseta töötati kolm aastat. See põhjustas süüdistusi elitaarsuses ja oma töö salastamises.

Eugenio Barba initsiatiivil viis esimene välisturnee teatrilaboratooriumi 1966. aastal Rootsi, Taani ja Norrasse.

Samal aastal näidati «Kindlameelset printsi» Amsterdamis Hollandi festivalil ja 10. Rahvuste Teatri festivalil Pariisis. Vastuvõtt oli tormiline, ulatudes superlatiividest mahategemiseni. Enamus tunnistas poolakate näitlejatehnika fenomenaalseks ja lavastuse hooaja tipp-sündmuseks. Järgmisel paaril aastal esineti Belgias, Itaalias, Jugoslaavias, Inglismaal, Prantsusmaal ja USAs. Robert Brustein ütles Ameerika külalisesinemise järel: «Grotowski tehnika nõuab niisugust enesesalgamist, milleks meie näitlejad ei ole lihtsalt võimelised. Et sellist teatrit teha, tuleb uskuda midagi enam kui teater.» Tõelist furoori tekitasid poolakate lavastused Edinburgh' festivalil ja Mehhiko olümpiamängude kultuuriprogrammis.

Grotowski, 1970-ndatel.



Kooskõlas trupi otsingulise suunitlusega sai senine nimetus uhke lisandi — näitlemismeetodi uurimisinstituut. Jerzy Grotowski kuulsus hakkas saavutama apogeed, teda kõrvutati Brechti, Vilari, Barrault' ja Brookiga. Viimane kutsus ta koos Cieślakiga juhendama *workshop'i* Kuningliku Shakespeare'i Trupi liikmetele. Grotowski ja Cieślak, keda eksponeeriti kui täieliku näitlejatehnika musternäidet, juhendasid seminare Prantsuse Rahvuslikus Draamakeskuses ja New Yorgi ülikoolis.

Kodumaal süüdistati lavastajat «Kultura» veergudel tegevusetuses ja looberitel puhkamises ning Grotowski kuulutas, et lähema aasta jooksul välismaale ei sõideta. Trupp töötavat lavastuse kallal, mis põhineb evangeeliumidel. 35-aastase Grotowski tööstiil oli järsult muutunud, autoritaarsusest polnud järel jälgegi. Ta ei instrueerinud enam näitlejaid, vaid istus tundide kaupa vaikselt oodates ja fikseerides individuaalseid lahendusi. Polnud kindlat teksti ega osade jaotust, improvisatsiooni teel saadud materjal paisus paarikümne tunnini. Müüt oli trupi üle võimust võtnud ja reaalsusse tagasi pöördudes otsustati tegevus siirdada tänapäeva, et uurida müüdi oletatavaid tagajärgi. Mis saaks Kristusest, kui ta ilmuks meie keskele? Kuidas me teda näeksime, mida temaga teeksime? Kus ta ennast ilmutaks? Kas teda üldse tähele pandaks? Neile küsimustele (ja mitte ainult neile) andis vastuse tund aega vältav lavastus «*Apocalypsis cum figuris*», mis esietendus ametlikult 11. veebruaril 1969, püsis repertuaaris 12 aastat ja kuulub kahtlemata XX sajandi teatri kullafondi.

Tühja ruumi, mida valgustab ainult kaks prožektorit, sisenevad pealtvaatajad ja võtavad istet seinte ääres põrandal või pinkidel. Märkamatu on kohal ka näiteseltskond, kes jaotab omavahel rollid: Peetrus, Johannes, Maria Magdaleena, Juudas, Laatsarus ja lõpuks. Lihtsameelne (poola keeles Ciemny — Tume), kes valitakse Messiaks. Igatsedes armastust ja omaksvõttu, elab ta järjest rohkem oma rolli sisse ning püüdleb abitult lõpliku hävingu poole. Tema agoonia kutsub teistes esile naudingut, viha, haletsust ja lõpuks omaksvõtu. Kiirtempo järgnevad sümbolne õhtu-



Rahvaste Uuringute
Ülikool, Wrocław,
1975. Sissepääs Teat-
rilaboratooriumi.

söömaaeg, reetmine ja ristilöömine. Lihtsameelne (Ryszard Cieslak) ei suuda kummutada Peetruse loogilisi argumente ja vastab talle ladinakeelse hümnniga, üleskutsega organiseeritud religiooni rituaalses keeles. Peetrus kustutab üks- haaval küünlad ja pimeduses kajavad tema viimased sõnad: «Mine ja ära tule enam!»

Algselt tahtis Grotowski kasutada üksnes ladina keelt, kuid lõppvariandis jäädi siiski emakeelsete piiblitekstide juurde. Ainult Peetrus rääkis Suurink- visiitori sõnadega (Dostojevski «Venda- dest Karamazovitest») ja Lihtsameelne deklameeris peamiselt T. S. Elioti vaba- värsilist luulet. «Vaese teatri» kontsep- tsioon oli viidud äärmuseni: kostüümide asemel kanti igapäevast riidetust ja kasutati kõige elementaarsemaid asju, nagu leib, nuga, valge riie, küünlad. Omas kontekstis esitas iga osatäitja isikliku «totaalse akti». Grotowski oli nad juhtinud üle tavateatri piiri. «Apocalypsis» ei olnud mulle kunagi näitlemine selle sõna argises tähenduses. Need olid hetked, kui ma sain iga rakuga elada teises maailmas, see andis jõudu vastu pidada igapäevases elus», pihitis Zygmunt Molik.

«Apocalypsis cum figuris» jäi Gro- towski viimaseks lavastuseks ja see mängis repertuaaris kaksikrolli. Ühest küljest esitati seda kui tüüpilist teatri- tendust, valmisprodukti. Teisest küljest

sai see sillaks postteatrilistele eksper- imentidele, kutseks nendele, keda passiiv- ne pealtvaatamine ei rahuldanud — osa- ledes edasises ühistegevuses. Puhas teater oli Grotowski jaoks ennast ammen- danud. Tohutute pingutustega usalda- matuse müürist läbi murdnud ja para- jasti kuulsuse seniidis, langetas ta otsuse alustada taas nullist. Murrang oli tegeli- kult küpsenud juba aastaid, ajendiks sai ihuüksi sooritatud odüsseia läbi India ja Kurdistan, kui Grotowski tagasi tuli, et tundnud isegi lähikondsed teda enam ära: mees oli tugevasti kõhnunud ja kandis lihtsat rüüd, oli kasvatanud pikad juuksed ja habeme. See ei olnud väline poos, vaid igati kooskõlas kunst- niku toimunud põhjalike sisemiste muu- tustega.

Novembris 1970 kohtuti Wrocławis teatrimajas 70 vabatahtlikuga 300-st kes olid vastanud Grotowski «Koostööüle- kutsetele». Improviseeritud kohtumine vältas neli ööpäeva, mille jooksul selekteeriti 10 inimest, kellest lõpuks jäi järele 7. Tegutseni Grotowski juhenda- misel ja 1972 ühineti Teatrilabo- ratooriumi liikmetega 14-inimeseliseks grupiks. Elati vaheldumisi Wrocławis ja 40 km kaugusel maal Brzezinkas. Ühine elu ja füüsiline töö metsas meenutas mõneti kommuuni. Uued liik- med tõid truppi oma põlvkonna värskeid impulsse, olles näitlejate ees samas rollis kui need, keda nad tulevikus publiku hulgast värbama pidid. Ajapikku endine hierarhia hävitati ja ilmnes, et mõned

uustulnukad on inimestena kõrgemal arenguastmel kui vanad olid.

Juunis 1973 toimus Brzezinkas esimene parateatriline kohtumine «Eriprojekti» nime all, kus osalesid valitud külalised väljastpoolt. Edaspidi kasutati värbamiseks «Apocalypsist», mille järel huvilised võisid kohtuda Teatrilaboratooriumi liikmetega ja kavandada tulevast koostööd. Grotowski järgi olid ideaalsed partnerid need, kes «on asunud enesetäiendamise lõputule teele, kelle rahutus ei ole üleüldine, vaid suunatud tööotsimisele iseenda ja oma missiooni kohta elus».

Grotowski käis läbirääkimisi pidamas USAs, Kanadas, Austraalias, Uus-Meremaal, Jaapanis ja sügisel 1973 reisisi üle ookeani. Philadelphia katedraalis anti 14 «Apocalypsise» etendust ja põhiliselt üliõpilaskontingendiga sooritati 8-päevane «Eriprojekt» maal. Ümberkaudseid elanikke hoiatati, et nad ei pööraks tähelepanu valjudele või ebatavalistele häältele. Ainuke nähtaval olev võõras farm varjati spetsiaalse ekraaniga. Eluhood olid muust maailmast eraldatud, ruume oli võimalik täielikult pimendada. Interjäär puhastati kõigest, mis võis pimedas liikudes ohtlikuks osutada. Elekter lülitati välja, selle asemel kasutati küünlaid. Kõrvalhoonetes asuv teenindav personal ei tohtinud tegevusse sekkuda. Osalejad võisid kaasa võtta magamiskotid, vanad riided ja muusikainstrumentid, autod, muu mehaaniline varustus ja iga-sugused stimulaatorid olid keelatud. Enamus aega pühendati ühistevõimelisele: väljas töötati, mängiti, joosti, ujuti, jalutati looduses; ruumides piirduti tavaliselt muusikaliste improvisatsioonidega, tantsu, meditatsiooni ja lihtsalt suhtlemise, üksteise tunnetamisega. Korraldajad hoidusid teadlikult verbalsest kommunikatsioonist ja peagi võõrdusid sõnadest osalejadki. Neile ei esitatud mingit reeglistikku ega käitumiskoodi, aeg tuli täita elavate impulside, reaktsioonide ja emotsioonidega, inspireerides üksteist. Lõppeesmärgiks oli inimeste kohtumine, kus igäüks oleks tema ise, taastaks oma olemuse ühtsuse, muutuks loovaks ja spontaanseks suhetes teistega.

Järgnevalt tutvustati «Eriprojekti» Prantsusmaal ja Austraalias, kus osavõtjate arv oli märksa suurem. Esialgu ei võetud vastu ainult ajakirjanikke ja kriitikuid, kuid hiljem tühistati seegi tabu, kui soovija ilmutas «inimlikku mitteprofessionaalset valmidust kõiges osaleda».

1975. aasta juunis peeti Varssavis pärast taaselustamist Rahvaste Teatri festival. See oli suurim teatriüritus, mis kunagi Poolas toimunud, hõlmates 50 külalislavastust 16 maalt ja paar-kümmend kohalike truppide tööd. Festivali egiidi all korraldasid Grotowski ja Flaszen Wrocławis 24-päevase Uuringute Ülikooli, kus osales üle 5000 inimese, nende seas Peter Brook, Eugenio Barba, Joseph Chaikin, André Gregory, Jean Louis Barrault ja Luca Ronconi. Lisaks võttis parateatrilistest üritustest aktiivselt osa veel 4500 inimest 26 rahvusest. Demonstreeriti filme kõigi eelnimetatute loomingust, samuti Bali teatrit ja transitehnikast. Näidati Grotowski ja Barba *Odin Teatret'i* lavastusi, oma *workshop'id* korraldasid Brook ja Gregory. Teatrilaboratooriumi panuse võib jagada kaheks: «Üldlabori» sildi all andsid proffidele konsultatsioone Scienski (harjutused), Flaszen (meditatiivne dialoog) ja Molik (näitlemisteraapia); «Mesilastaru» tähistas aga igaõhtuseid parateatrilisi sessioone, mida kogunes 21. Leży Grotowski oli kogu nimekast seltskonnast ainuke, kes oli astunud otsustava sammu etendus kunstist loobumise suunas. Ometi võis samalaadset tendentsi täheldada teistegi juures. Chaikin oli oma *Open Theatre* laiali saatnud, Gregory otsis Poolast noori mitte-elukutselisi, kellelega koos töötada.

Sama aasta sügisel pandi postteatri leiud veelgi suuremale proovile. 22. sept

Grotowski tervitab Peter Brooki Varssavi lennujaamas Rahvaste Uuringute Ülikooli üritustele saabumise puhul. 1975.



— 22. nov võeti osa Venezia biennaalist. Grotowski on korduvalt kinnitanud, et autentse ülevaate toimuvast saavad vaid osalejad ise. Pakumegi järgnevalt ühe niisuguse lühikirjelduse: «Me ei vestle omavahel sellest, mis toimuma hakkab. Linnast kaasa toodud hoiakud — tõrjuv suhtumine, meelte nüridus, indiferentsus — surevad aegamööda välja. Järkjärgult muutume üksteise vastu tundlikumaks, tunneme kaaslaste pidevat käegakatsutavat kohalolekut. Peatselt moodustame ühtse vennaskonna. Töö on raske: kaevame sügavat kraavi, teeme puid, kanname sütt ja kive. Vahel jalutame pimedas metsas, räägime sosinal. Iga rakuga tunnetan puude hingust. Ürglooduslik keskkond teravdab meeli, otseku sisendades, et meiegi oleme osake sellest. Legendikul paigale tardunult jäta me hüvasti loojuva päikesega, et teda hommikul ringis seistes taas vaikselt tervitada. [- - -]

Toas küünlavalgel musitseerime koos. Rütm kiireneb ja hääbub. Siis jälle. Paari tunni pärast allume sellele täiesti, ei tunne enam valu sõrmedes ega väsimust kehas. Sünnib laul, algul ilma sõnadeta, siis ilmub ka tekst. See räägib lihtsamast ja lähemast: puust, maast, tulest, veest, sünnist, surmast. See on meie laul, mis ei kordu enam iial. Siis tantsime ennastunustavalt, kuni väsimus võimust võtab ja saabub kosutav uni.»

Poolas põhjustasid Uuringute Ülikooli järele mõjud tõelise pressisõja osalenute ja veendunud vastaste vahel. Kas Grotowski on lavastaja, prohvet, guru, maag või šarlatan? Kas osalejad on parateatri näitlejad, jüngrid, marionetid, alarenenud parasiidid või dekadentlik eliit? Kas postteatriline tegevus on teater, teraapia, eskapism, hullumeelsus või reaalsus? Teatrilaboratoorium teoreetilise diskussiooni ei laskunud, nad vastasid tegudega. Wrocławis korraldatud arvukalt Avatud Seansse, mis olid esmakordselt vabalt juurdepääsetavad ja peaaegu piiramatu arvu osavõtjatega (korraga kuni 400). Maist juulini 1976 viibiti sealse kultuuriministri kutsel Prantsusmaal. *Workshop*'e organiseeriti nüüd ilma «Apocalypsiseta», prantsuse näitlejaile tutvustati teatriperioodi avastusi, eelkõige tehnikat.

Sügisest 1976 kuni juulini 1977 vältas «Mäeprojekt», suurim omalaadne nii praktiliselt ulatuselt kui sisusügavuselt. Selle täidesaatvaks juhiks määras Grotowski 22-aastase Jacek Zmysłowski, kes oli trupiga ühinenud kolm aastat tagasi.

36 «Trybuna Ludule» antud intervjuus

kirjeldas Grotowski ambitsioonika ettevõtte kolme etappi: «Õõvalve», «Tee» ja «Leegitsev Mägi». I etapil toimusid poole aasta jooksul öised kohtumised teatriruumides, kus selgitati välja kokkutulnute sobivus edasiseks koostööks. II etapp leidis aset suvekuudel 1977. Linnast asuti teele ühepäevaste intervallidega, iga grupi eesotsas oli kaks kogenud juhti. Veoautoga sõideti maale ja edasi tuli minna jalgsi. Keegi ei teadnud, kui kaua rännak kestab või mis ees ootab. Paratamatult tuli öö või kaks metsas veeta, olenemata ilmast. Füüsiliselt oli teekond küllaltki kurnav. Lõppeemärk, «Leegitsev Mägi», asus Wrocławist loodes. Selle tipus kõrgsus muistne kindlus, pooleldi varemetes. Osa siseruume oli elamiskõlblikuks kohendatud. Suurest kiviseinte ja palkpõrandaga saalist pääses väikesse kambrisse, kus pidevalt põles tuli. Iga osaleja võis tegevust algatada, sellega ühineda või lahkuda. Töötati ja tegutseti väljaspool kindlust, tagasi pöördumisel suurendas see lausa klaustrofobilist ruumiefekti. Kohalviibimise aeg ei olnud fikseeritud, igapähele määrati see individuaalselt.

Ameerika kriitiku Margaret Croydeni arvates oli Grotowski loonud metafüüsilise süsteemi, kus kasutati teadlikult valitud tausta: liivaluited, puu, tuuleveski, mägi jne. Teatririigist lahkudes polevat maestro loobunud selle aksessuaaridest, nagu looduslik kujundus (mets, mererand) ja sümboli tase-mele tõstetud elemendid (kivid, tuli, vesi). Grotowski ise väitis programmilises sõnavõtus «Pidupäev» («The Drama Review», 1973 juuni) risti vastupidist: «Need ei ole metafoorid, vaid käegakatsutavad reaalsed asjad. See ei ole filosoofia, vaid tegevus, ja kui keegi arvab, et eesmärgiks on mõtteid formuleerida, eksib ta rängalt. Kõike tuleb võtta üksüheselt, see on kogemus.» See pärast prooviti vabaneda kõigest teatri-reliikviaist, situatsioonid taandati võimalikult lihtsaks, et neile sügavust lisada. Enamik osalejaid hakkas elu nägema uues valguses, nad tundsid, reageerisid ja tegutsesid senisest erinevalt. Enam ei kardetud võõraid inimesi, keerulisi olukordi, naeruleks jäämist. Ühesõnaga, nad hakkasid realiseerima oma peidetud potentsiaali, mille olemasolu ei osanud isegi kahtlustada.

Juunis 1987 peeti Varssavis ITI sümposion teemal «Algataja kunst», kus Jerzy Grotowski rääkis esmakordselt «Allikate Teatrist.» See pidi hõlma erinevate kontinentide, kultuuride

ja rahvuste esindajaid ning «viima nad tagasi elu allikatele, otsese ja elementaarse taju, orgaanilise ja lihtsa eksistentsti juurde». Grotowski saatis laiali kutsed üle maailma ja käis ise partnereid värbamas Haitiil, Indias, Mehhikos jm. 1980. aasta suvel algas töö baasis Jerzy Grotowski ja Teo Spychalski juhendamisel. Sügisel saatis Grotowski oma rahvusvahelise grupi ajutiselt laiali ja läks üksi rändama. Järgmisel aastal avas ta «Allikate Teatri» uuesti, kuid sedapuhku kitsama ulatusega ja ainult poolakatele.

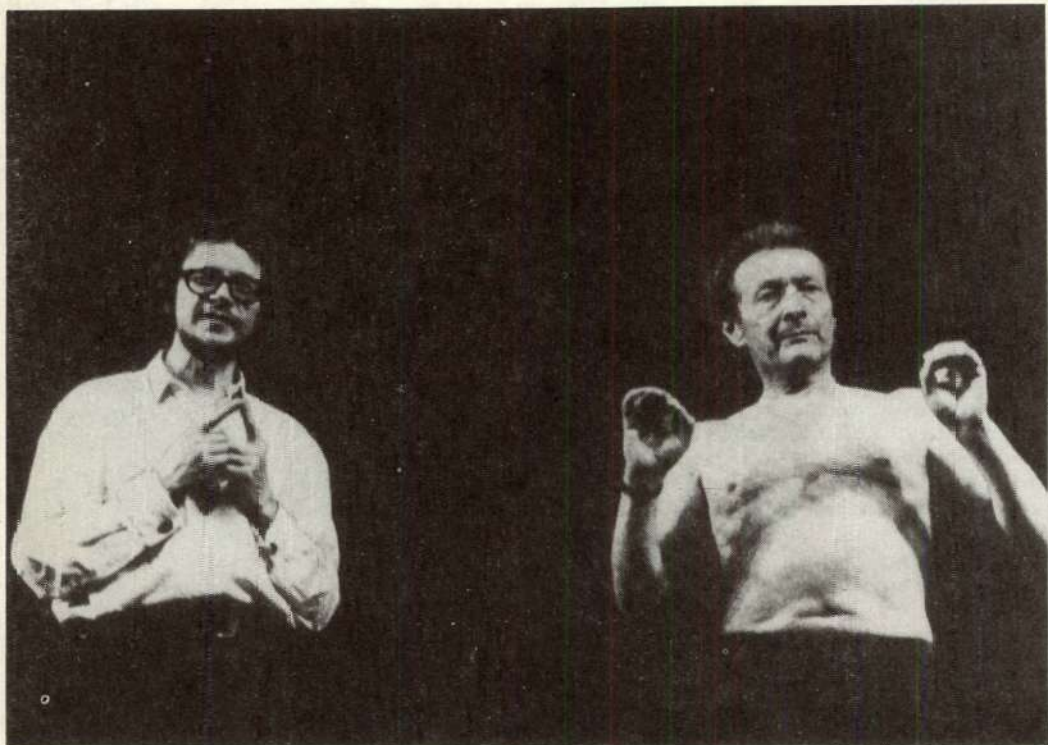
1979 oli käiku läinud «Rahvaste Puu» projekt, mille eesmärgiks oli vormida passiivsetest kultuuritarbijatest aktiivseid osalejaid. Silmas ei peetud mitte massilist kunstitööde produtseerimist, vaid individuaalse loomingulise kogemuse andmist. Tulevikus pidi see kättesaadav olema kõigile soovijaile, 7-ööpäevane avaüritus haaras aga 60 välja valitud. 1980. aastal mängiti (ilma ettekuulutamata) viimast korda «Apocalypsis cum figurist». Peagi vahetas selle välja Ryszard Cieślaki lavastatud «Poola Thanatos», mis ei olnud mõeldud teatrietendusena, kuigi tal oli kindel struktuur ja sisu. Leelotustel ja luuletekstidel põhinev «Thanatos» andis soovijatele võimaluse kaasamängimiseks, see ei olnud sugugi kohustuslik. «Poola Thanatost» etendati «Rahvaste Puu» raames ringreisidel kodusmaal ja Itaalias Sitsiilia saarel.

Grotowski ja kogu tema trupi edasist käekäiku ei saa vaadelda lahus Poola poliitilistest sündmustest: vabade ametiühingute, eriti «Solidaarsuse» järjest kasvav liikmeskond, liberaliseerimisprotsess ühiskonnas ja massimeediumis, laiaulatuslikud streigid, toiduainetepuudus ja kaardisüsteem. 13. detsembril 1981 kuulutati välja sõjaseadus: kehtestati komandanditund, teatrid ja kinod suleti, rahvakogunemised ja linnast lahkumine ilma loata olid keelatud. Siia lisandusid kaotused trupi isikkoosseisus. Teo Spychalski ja Elizabeth Albahaca suundusid viimase kodumaa-le Venezuelasse. Uue laine andekaim esindaja Jacek Zmysłowski aga ravile New Yorki, kus ta peagi suri 28-aastasena. Elavate kirjast lahkusid ka vana kaardiväe esindajad Antoni Jahołkowski ja Stanislaw Scierski.

Julm tegelikkus ei jätnud Grotowskile praktiliselt mingeid võimalusi oma otsingute jätkamiseks. Jaanuaris 1982 lahkus ta Taani ja reisis mitmel mandril. Sama aasta sügisel jõudis Grotowski Ühendriikidesse, kus elab tänapäevani.

Soome «Teatteri» andmetel on ta korduvalt külastanud Euroopat, kus juhendab eri rahvustest draamaüliõpilaste seminare. 28. jaanuaril 1984 tõi Wrocławis «Gazeta Robotnicza» ära sõnumi, millele olid alla kirjutanud Teatrilaboratooriumi asutajaliikmed Flaszen, Mirecka, Molik, Cieślak ja ülejäänud grupp. Selles öeldakse, et täpselt veerandsajandise tegevuse järel on trupp täitnud oma ülesande ja otsustanud laiali minna. Ühtlasi tehakse viimne kummardus oma vaimsele liidrile: «Kõik me mäletame, et pärineme ühisest allikast, mille nimi on Jerzy Grotowski.»

HANNES VILLEMSON



Grotowski ja Jean-Louis Barrault, Wrocław (?), 1975.

mõttevaramu

JERZY GROTOWSKI

Kui minust sai teatrikooli õpilane, põhinesid kõik minu teadmised Stanislavski printsiipidel. Näitlejana olin ma temast läbi imbunud, fanaatiliselt. Arvasin, et üksainus võti avab kõik loovuse juurde viivad ukсед ja tahtsin Stanislavskit mõista paremini kui keegi teine. Töötasin läbi kõik temaga seotud materjalid. Psühhoanalüütiliste reeglite kohaselt kasvas imitatsiooniperiood üle mässuks, püüdluseks iseseisvusele. Et etendada järeltulijatele sama rolli, nagu tema mulle.

*

Ma jõudsin järeldusele, et mingi süsteemi loomine on illusoorne, ideaalset süsteemi polegi olemas. [- -] Ma järgin meetodit, mille alusel igaüks peab leidma oma tehnika. Selles sisaldub «täieliku reetmise» postulaat. Minust ja minu nõuetest järjest kaugenedes kujundab õpilane iseseisva tehnika, mis erineb kõigist teistest. Igasugune muu tehnika või meetod on steriilne.

*

Me vabastame näitleja sellest, mis teda takistab, kuid me ei õpeta talle, kuidas luua. Just see «kuidas» peidab endas banaalsust ja klišeesisid, mis on loovuse vastandid. [- -] Ma räägin piiride ületamisest, eneseteadvuse avardamisest, teatud mõttes isegi teraapiast. Niisugune meetod peab jääma avatuks — muidu oleks ta määratud surmale — ja on iga indiviidi jaoks erinev. Siin ei ole kcht, kus omandada erinevaid väljendusvahendeid.

Meie töö gravitatsioonijõud tõukab näitlejat sisemise küpsemise poole, mis avaldub soovis ületada barjääre, liikuda tipu, totaalsuse suunas.

*

Oi kui lihtne on karjuda, rөөkida ja teha koordineerimata liigutusi, selle asemel et anduda mingile tegevusele totaalselt. Etenduse ajal on näitlejal, aga ka vaatajal lihtsam laskuda hüsteerilisse seisundisse, kui seista silma silma vastu elu põhiprobleemidega, esitada küsimusi iseendale (ja mitte teistele). [- - -] Otsitakse lühemat teed kiire edu saavutamiseks ja paljud teevad seda minu nime kasutades, kuigi ma ei taha seda hooratantsu kaasa teha. Kogu maailm otsib Uut Teatrit. Konventsionaalne teater on surnud konn, mis eemalt vaadates näib elust pakatavat. Niinimetatud uus teater on seesama konn kunstlikult ellu äratatuna, kes ilmutab vaevumärgatavaid elu tundemärke.

*

Tuleb kindlaks teha, mis takistab näitlejat hingamise, liikumise ja mis kõige tähtsam — inimlike kontaktide puhul. Mis tõketega on siin tegemist? Kuidas neid kõrvaldada? Ma tahan eemaldada kõik, mis näitlejat häirib. Loovad impulsid jäävad aga alles. See on vabanemine.

*

Kui ei ületata küllalt kiiresti seda, mis on täiuslikkuseni lihvitud, lange-takse automaatsusse. Kõik meie harjutused arenesid, muutumata kordagi ortodoksseks ja olles alati individualiseeritud. Kui midagi hakkas lähenema täiuslikkusele, tuli see omakorda ületada või pöörduda tagasi lihtsama juur-de.

*

Kes kõhkleb võimast saltot sooritades — millega kaasneb paratamatu risk —, kõhkleb ka rolli kulminatsioonipunkti jõudes.

*

Kui külastasin enne kultuurirevolutsiooni Pekingi Ooperit, nägin seal klassikalist lavastust «Ahvikuningas». Ühel öhtul mängis peaosas isa ja järgmisel tema poeg. Kõik rollielemendid olid identsed, sest sealses teatris on kõik väga täpselt kodeeritud. Minu silm ei märganud mingit vahet. Küsisin siis kohalikelt, miks olid nad esimesel päeval nii vaimustatud ja teisel skeptilised. Mulle vastati: «Sellepärast, et pojalt lähevad kaenla-alused higiseks, kui ta saltot teeb.» Poeg oli niisiiis staadiumis, kus treening paistis veel välja. Samal ajal kui isa, kes kahtlemata treenis samuti pidevalt, unustas selle esinemise ajal lihtsalt ära. [- - -] Isa kehastab seega vabaduse saavutamist tehnika kaudu.

*

Meie elukutse puhul ei talleta assotsiatsioonid mitte ainult meeled, vaid ka keha. Tagasipöördumist tehtu juurde, täpset mälu ei tohi tuletada intellektuaalselt, see kujutab endast hoopis füüsilist reaktsiooni. Meie nahk, meie silmad on need, mis ei unusta. Mida oleme kord kuulnud, kajab meis igavesti vastu.

*

Totaalset akti sooritades tõuseb näitleja, teisisõnu öeldes lihtsalt inim-olend, sellest ebatäiuslikkuse tasandist kõrgemale, millega me argielus vabatahtlikult lepime. Kuristik mõtte ja tunde, keha ja hinge, teadvuse ja alateadvuse, aju ja instinktide vahel kaob. Pärast niisugust äärmuslikku akti on ta palju vähem väsinud kui enne, sest ta on ennast uuendanud, tagasi saanud oma ürgse jagamatuse ja temas ärkavad uued energia-allikad.

*

Otsustavaks teguriks on näitleja psüühilise läbitungivuse tehnika. Ta peab kasutama oma rolli nagu kirurgi skalpelli, millega ennast lahata. Vaata-taja mõistab, kas teadlikult või alateadlikult, et niisugune akt kutsub teda üles vastama samaga. See tekitab vastuseisu või isegi nõrdimust, sest meie igapäevased jõupingutused on suunatud tõe peitmisele mitte ainult maailma, vaid ka iseenda eest. Me kardame, et ümber pöörates võime soolasambaks muutuda.

*

Olin arvamusel, et kuna teater sündis tänu ürgsetele rituaalidele, võiks nende juurde tagasipöördumine — kahe grupi osalemisel: näitlejad ehk juhid ja vaatajad ehk tegelikult osalejad — taasavastada selle otsese, elava koostöö tseremoniaali, (meie päevil harvaks muutunud) ühis-tegevuse, otsese, vaba ja identse reageerimise. Seda muidugi juhul, kui näitleja tegevus vaatajat mobiliseerib, kutsub teda kaasa lööma, isegi provotseerib teatud kindlal viisil reageerima, kas siis liigutuste, laulu, sõnade või muuga, mis võimaldaks taastada tolle ürgse, rituaalse ühtsuse.

*

Näitleja peab hääle ja liikumise abil suutma väljendada unenäo ja reaalsuse piiril kõikuvaid impulsse. Ühesõnaga, ta peab helidest ja žestidest ise looma psühhoanalüütilise keele, nagu suur luuletaja loob oma keele sõnadest.

*

Minu teatrikülastaja ideaalile vastab inimene, kes tahab tööpoolest näha iseennast, oma peidetud olemuse ehtsat palet. Kes soostub argielumaski endalt maha heitma, kes aktsepteerib meie agressiivset rünnakut üldkehtivate normide ja ettekujutuste pihta. Kes, nõnda paljastatuna, relvituks tehtuna ja siiralt liigutatuna, nõustub heitma pilku oma sisemusse.

*

Kui näitleja ja vaataja vahel valitseb väga lähedane ja otsene kontakt, tekib nende vahele tugev psüühiline barjäär, kuigi võiks oodata vastupidist. Kui aga vaatajad mängivad vaataja rolli ja sellel rollil on lavastuses oma funktsioon, siis psüühiline barjäär haihtub.

*

Kui näitleja, esitades iseendale väljakutse, kutsub avalikult üles ka teisi ja ilmutab ennast ekstsesside, profaneerimise ja pöörase pühadusetootuse kaudu, heites endalt argipäevamaski, loob ta ka pealtnägijale tingimused sama sügavaks enesevaatluseks. [- -] Lavastaja saab näitlejat selles keerulises ja valulises protsessis aidata ainult siis, kui ta on emotsionaalselt näitleja suhtes niisama avatud kui näitleja tema suhtes. Ma ei usu, et külma kalkulatatsiooniga võiks siin edu saavutada.

*

Me panime tähele, et kui eemaldada kõik tōkkes ja takistused, jääb järele kõige lihtsam ja elementaarsem — see, mis eksisteerib inimeste vahel, kui nad usaldavad üksteist ja püüdlevad üksteisemõistmise poole, mis küünib sõnadest kaugemale. Siis ei ole enam tegu etendamiskunstiga. Ühel heal päeval tundsi olevat hädavajaliku kaotada «teatri» mõiste (näitleja vaataja ees) ja alles jäi «kohtumine». Mitte igapäevane või juhuslik kohtumine. Niisuguseks kohtumiseks ei piisa ühestainsast õhtust. Otsustasimegi siirduda kunsti vallast tegelikkusse, sest säärased kontaktid on võimalikud pigem päris elus kui kunsti tasandil.

*

Kas nüüdisaegsed tendentsid teatris on mulle südamelähedased? Ei. Aga kas teater kui kunst on mulle südamelähedane? Nüüd peaksin küll jaatavalt vastama. On ta aga oluline, põhiline? Ei. Tuleb tunnistada, et me otsime ühte muud riiki, mis erineb teatrist. Need otsingud võivad kujuneda omaette eesmärgiks.

*

Me peame teadma, kuhu valdkonda suundume, kuid ei maksa seda «teadmist» kindlasse vormelisse suruda ega täpselt defineerida. Sel hetkel, kui me talle nime anname, tapame endas midagi olulist. Tuleb riskida sellega, et mõnel ajal ei ole ühtainust nime ja ta jääb õhku rippuma. Nagu elus aine, mis ei ole veel kindlat kuju võtnud, vaid hõljub fluidumina ja pulbitseb elust. Ei tohi teda tappa enneaegse raamidesse surumisega.

Mõtted pärinevad Grotowski sõnavõttudest, esinemistest ja artiklitest aastatest 1968—1980. Inglise keelest vahendanud HANNES VILLEMSON

Mulle kangesti meeldib, kui etendus on läbi ja teatrimaja on rahvast täis, keegi ei kiirusta kuhugi. Ega hästi ei mäletagi, millal see viimati nõnda oli. Jah, esietenduste aegu vahest küll, aga see ei loe, see on üks teine asi.

Veel rohkem meeldib mulle täiesti tühi teatrimaja. Tõeline tühi ruum. Kõik on ees, kõik on võimalik. Kõik on möödas. Vaikus. Vaikus pidavat deemoni mõirgamine olema. Võib olla küll.

Üks soome teatrikriitik, tark ja tore inimene, vaatas «Viuldajat katusel» ja ütles: oh jumal, te alles hakkate katusel viuldama, me teeme seda juba paar-kümmend aastat ja kasu ei midagi, te alles alustate, ma ei kadesta teid... Ralf Långbacka, kui ta oli Tampere «Kuningas Leari» ära lavastanud, ütles, et see oli nüüd küll viimane kord, rohkem tema riiklikus teatris ei lavasta, ta läheb teatrist minema, sest kogu suur masinavärk töötab täistuuridel ainult selleks, et taastoota isennast, et ots otsaga kokku saada, muuks ei jää enam aega ega tahtmist... Üks leedu teatrikriitik, asjalik ja mõistlik mees, ütles, et jumal tänatud, teil on asjad ühel pool, ma ootan millal meie Leedus nii kaugele jõuame, meil on veel saalid täis ja meil on Nekrošius ja Vaitkus, aga kaks aastat veel ja me oleme sealmaal, kus teie praegu; annaks jumal, et see aeg kiiremini läheks...

Tagantjärele on küll sihuke tunne, et see sini-must-valge heiskamine Pika Hermann'i torni tegi puhta töö, see oli parem ja võimsam teater kui kõik meie paljude aastate parimad saavutused lavalaudadel kokku. Sest üks see lipuheiskamine puhas teater oli, ei olnud ta tõsi ega vale. Noh ja see Moskva superetendus veel takkapihta...

Jah tõesti, plats tundub puhas olevat, vaata kust otsast tahad. Tühi ruum on olemas. Vaene teater on olemas. Totaalselt vaene, allpool igasugust vaesuse piiri. Teatriseis on seega ülimalt lootusrikas. Grotowski tulekuks on kõik valmis. Kas ta tuleb? Millal ta tuleb?

Muidugi, enne kui ta tuleb, ei teeks paha püüda vastata mõnedele otseselt teatriga seonduvatele küsimustele. Millal ja mismoodi laguneb Vene Nõukogude Impeerium? (Kas samasuguse verevalamisega nagu ta loodigi?) Millal ükskord ometi maetakse vägivallausk Kremli müüri äärde — koos teatava klaaskirstuga? (Enne pole ju õieti millestki rääkida.) Mis asi on eestlus — meie usk ja lootus? Mida ta suudab ja mida mitte? Ja veel ja veel ja veel...

Kui ta tuleks — Grotowski ikka —, võiks ta meile õpetada üsna mitut lihtsat asja. Et ilma treeninguta, ilma näitlemistehnika põhjaliku revideerimiseta ei jõua me mitte kuskile. Et need riismed ja räbalad, mis meil on ja mida me teinekord miskipärast Stanislavski õpetuseks ja meetodiks nimetame, ei ole kuidagi vastavuses ei eesti asjaga, ei suure ilma asjadega. Kui näitleja ei tööta iseendaga, sõltumata lavastajast, näitemängust, teatrist, ei tee ta õieti mitte midagi. Etendused ja proovid on pool tööd, ei rohkem. Kui ma ei oska trennida, ei oska ma õieti mitte midagi, seda teab iga sportlane, viuldaja, baleriin, ooperilaulja. Ja selle teeks Grotowski meile kindlasti selgeks, et ei ole ja ei saagi olla universaalset, kõigile sobivat treeningumeetodit ja näitlemistehnikat. Igal lapsel oma pill. Aga pill peab olema, muidu tirililli ei saa mängida!

TA ON SIIN KOGU AJA, EVALD!

MATI UNT

«Teater. Muusika. Kino» kavatsetas vasse Grotowski-publikatsiooni pidi kuu-luma Evald Hermaküla mõtisklus/mälestus Grotowski, mida ma lubasin siis omakorda täiendada mälestustega. Mälestustega millest? Ma ei mäleta isegi seda, millal Grotowski meie ellu tuli. Ta tuli veidral, koguni perverssel

kombel Tšehhi teatriajakirja «Divadlo» kaudu. See oli ainus allikmaterjal meile kuuekümnendate keskel, aga ta oli ka tõesti hea ajakiri, võib-olla üks paremaid Euroopas, igal juhul sama hea kui «Dialog». Ärme unustame, mis aastad need olid — Ida-Euroopa oli aktiivsem ja vähem tülpinud kui päris klassikaline 41

Euroopa. Kõike ahmiti, ja nii saime ka meie tšehhi keele kaudu teada Grotowski. Olin esimene, kes temast kirjutas, nimelt «Edasis», ja artikli nimi oli vist «Grotowski ja tema teater». Ma ei mäleta kuupäeva ning ka väljalõige on kadunud. Ja keda see täpne daatum peale mõne fanaatiku huvitab?

Niisiis, tutvustatud sai, aga Grotowski teatrit ennast ma ei näinud, ega pole näinud nüüdki (vist küll mingeid videolõike hoopis hiljem). Hermaküla käis küll Wrocławis ja tuli vaimustusega tagasi, vähemalt mulle tundus nii. Tegelikult võis Grotowski mõista ka ilma teda nägemata. Nii oli üldse tollal paratamatuks kombeks. Milleks peab kõike nägema? Muidugi, oleme ausad — parem on näha. Nii on maailmas üldiselt tavaks. Ikka vaadatakse. Aga kui ei saa sõita, kui ei lubata, kui pole raha sõiduks — siis peab kuidagi teisiti läbi ajama. Mardi Valgemäe, meie hea ingel tollal, saatis kohe ka raamatu, mille Barba oli välja andnud («Towards the Poor Theatre»). Ja Ivar Grünthalilt tuli saksakeelne. («Das arme Theater des Jerzy Grotowskis»). Eks harjutusmeetodikat sai muidugi rakendatud ka, ja nii edasi ja nii edasi. Aga kõige selle kõrval tuli ikka ise hakkama saada. Meenutan hea meelega lugu, kuidas nõutasime endale Richard Schechneri aadressi. Hermaküla mõtles kaua, mida Schechnerilt paluda, mis mõtetega tema poole pöörduda. Lõpuks arvas ta, et kõige mõttekam oleks küsida nahkpintsakut. Ja tõesti: mida sa küsid? Nii jäigi küsimata. (Ma ei tea, kas Evald on Schechneriga hiljem suhelnud.)

Nii olimegi omapead, võib-olla isegi iseseisvad, kes seda teab. On kriitikute asi arutada mõjutusi. Selge, et Grotowski oli üks suuri teetähiseid ja on jäänud selleks praegugi. Aga inimsuhted ja teatristruktuurid on igal pool konkreetsed. Neid võib «dekoreerida» või mitte, praktikutele see suurt ei loe. Jah, just inimsuhted. Grotowski tahtis ületada teatri piire. See on ikka romantilises kunstikäsitluses nii olnud — inimesed ei rahuldu kunstiga, tahavad veel midagi muud, midagi võimatut. Teater tundus olevat üks instantse, mis muudab elu, mis sellisena ei tasunud elamist. Grotowski teater otsis täiesti uut maailma. Hilisemad parateatrilised ettevõtmised näitasid seda taotlust juba alasti kujul. Hinged pidid ühte sulama, südametunnistused puhastuma. Keda see ei võluks! Täielik spontaansus ja tabudest vabastatud olemine olid üldse nende aastate 42 ideaaliks. Paraku ei õnnestunud nende

ideede ja hoiakutega nakatada riigitegelasi, kindraleid ja direktoreid. Maailm ei muutunud.

Tegelikult tekitas Grotowski ja tema koolkond ikkagi ka kunsti, ja ma ei näe selles midagi halba. Olen ikka natuke peljanud inimesi, kes täiesti tõsimeelselt tahavad maailma ümber teha, ükskõik siis kummas suunas. Ma ei tahaks sellist hoiakut paranoiaks nimetada, aga teatud elemente temas on. Las olla. Kõik on võimalik ja ilmauks on irvakil, nagu Hermaküla on Alverit tsiteerinud.

Muidugi, me ei tohi unustada üht asja. Eestlase ironiat ja distantsi on eriti viimase ajal noomitud. Aga ega tume-meelseid fanaatikuid meist ikka vist saa. Tegemist on ehk luterluse mõjudega, ja juba Luiga leidis meie maailmavaatest taoismi ja ehk Zenigi mõjusid. See seletab mõndagi. Oleme paljuski sünnipärased absurdistid, meeldib siis või mitte. Mõelgem kas või oma Sisypheose stiilis ajaloole!

Kuid Grotowskigi on igasugune. Ja sellisena näib meile sobivat nagu muugi. Kaks noort soome tüdrukut käisid hiljuti Grotowski juures. Nad ei saanud aru, miks nad seal on ja mis nad teevad. Kui nad Grotowskilt seletust küsisid, olla see vastanud: «Tuuja, ask yourself, why are you here.» Ja üks tähtsamaid ja ammendavamaid sõnumeid: «Believe anything, try everything.» Nad ei õppinud muud kui klassikalise tarkuse: Meister ei õpeta kunagi midagi, vaid aitab ehk õpilasel iseendast aru saada.

Grotowski on inimene ja kulgeb oma kulgemist. Nii ka Hermaküla, Tooming, kõik, kellega Grotowski tee korraks või isegi pikemaks ajaks ristus. Pole «suundi» ega «arengutendentse», on palju individuaalseid katseid orienteeruda maailmas, realiseerida isiklik kulg.

Parafraseerides Hermaküla, kartmata triviaalsusesse langeda: kõik käivad talte määratud tee lõpuni, Pariisis, Viljandis, eesti teatris, kontoris, ükskõik kus, sest pidevalt ja permanentselt on ülim aeg, ja on alati olnud, nii 1969 kui ka praegu.

KRISTEL PAPP

On see üldse võimalik? Rahvusmeelolude harjal, mil René Eespere uus laulukogumikki kannab pealkirja «Armastan sind, Eestimaa»? Tõsi küll, selline otseütlemine hakkab vargsi kõheldust tekitama. Pealegi kipuvad aatelaulude paistel ununema ta ulatuslikumad teosed — balletid, oratooriumid, kooripoemid ja kontserdid. Mis tähendus on neil tavakuulajate jaoks, kes õhinal ühislaule laulavad? Meenutame koraks kahte oratooriumi; «Passiooni» (1980—1984) ja «Meditariumi» (1982—1985), mõlemad solistidele, segakoorile ja sümfooniaorkestrile.

Eesti oratoorium sündis tugevasti Euroopa kultuuri kuuluvana ja samas aja närvi tajudes, teadlikult rahvuslikkust rõhutades. Nii oli see Rudolf Tobiase «Joonase lähetamise» ja ka järgmiste tipp-teoste, Cyrillius Kreegi «Reekviemi» ja Artur Kapi «Hiiobi» puhul. Tobias kirjutas 1909. aastal: «Keegi asjatundja küsis minu käest, mispärast ma just oratooriumi oma ülesandeks olen teinud. Ma näitasin juuresoleva Laokooni grupi peale, seletades, et see situatsioon, ühe orjapiitsa all ohkava rahva peale tähendatud, minu muusika sisu olla.» 1910. aastast pärineb Tobiase nõue: «Rohkem tähelepanu meie aja sisemisele olemusele!»

René Eespere oli 1980. aastate algul eesti muusikuist üks esimesi, kes püüdis visalt osutada «meie aja sisemisele olemusele» just oratooriumižanris. Võibolla tundus see üritus tollal mõnelegi donkihhotelikul või vähemalt naiivse võitu. Ometi ei jäänud Eespere selles vallas ükski: 1985. aastal valmis Erkki-Sven Tüüri «Ante finem saeculi», mis Kogu ja raamatu ja Viivi Luige poeesial põhineva teksti abil omamoodi tõlgendab ja täpsustab aja ja ajatuse, nähtuse ja olemuse suhteid. Aegade lõpu tajumine teravdab Urmas Sisaski viimaste aastate kooriloomingut. Miski laguneb, kas kasvab

uus? 1950. ja 1960. aastate põlvkond (ja muidugi ka 1960. ja 1970.) oleks nagu põleva küsimärgi ilmutaja — omal kombel.

Eesperel seostub ootuspinevus rahvustundega, ehk ka «väikese valge laeva» tulekuga (sellest lauldakse ühes ta lasteloos). Eespere alustab «Passiooni» kirjutamist 1980. aastal. Kõigest aasta varem lõpetas ta balleti «Kodalased» (Kaljo Põllu graafilise sarja järgi). «Kodalastes» ilmnev ürgrahvuslikkuse (helilooja enda väljend) taotlus mõjutab rohkem või vähem ka ta järgmisi töid. Eespere on nimetanud «Kodalasi» ballett-rituaaliks. Rituaalsus on omane ka tema mitmetele 1980. aastate suurteostele, mitte ainult «Passioonile», «Meditariumile» (1981) ja «Meditariumile», vaid ka kooripoemidele «Sakalamaa kroonika» (1982) ja «Mahtra sõja epi loog» (1983—1988). Helilooja Eespere oleks justkui loitsija, mineviku ja tuleviku vahendaja. Rituaal eeldab üldmõistetavaid sümbboleid. Näiteks «Passioonis» ja «Meditariumis» avavad teise plaani esmapilgul ehk triviaalsedki (?) mõisted: kannatus, hirm, arm, ei, jaa, vaevade tee, kohus, valu, pisarad, hea ja kuri, lohutus, tule imetle seda maailma, ela ja tunnetajane. Eespere kirjutab teksti enamasti pärast muusika valmimist; tekst ei kammitse ega juhi otseselt loominguprotsessi, küll aga aitab kuulajat, vihjates komponisti ideele. Sest peame tajuma ja tajumegi neid hea ja kurja jõude, mida loitsija Eespere püüab tasakaalus hoida. Kogu Eespere looming kasvab kõigutatamatult eetilisel alusel. Ta oratooriumid jätkavad selleski suhtes Tobiase «Joonase lähetamise» alustatud teed. «Passioonist» ja «Meditatsioonist» kõneldes on autor viidanud Dostojevskile («Vennad Karamazovid») ja piiblile kui mõju- ja programmi allikale. Muidugi on hea-kurja vahekord rituaalis-oratooriumis lihtsam. Vaevalt, et Eespere on

maailmaparandaja, selleks on tal liiga vähe hullumeelsust. Pealegi poleks sel vist mõtetki. Eesperele on ilmselt väga tähtis, missugusena läheb inimene vastu aegade lõpule, kuidas ta seab end valmis uuenemisvõimaluseks. Vastutus-tundest tuleva ees on kantud enamik Eespere vokaalteoseid. Ja küllap see-tõttu on talle samavõrd oluline, et ta ideed oleksid kuulajale arusaadavad ja mõjurikkad.

Eespere muusikalised vahendid on lihtsad, laulude ja vokaalsuurvormide stiilis pole põhimõttelist erinevust. Tema 1980. aastate loomingus valitseb diatoonika, ohtralt esineb kolmkõlalist ja astmelist liikumist (näiteks oktavi järk-järgulist, ajuti lähtepunkti tagasi pöörduvat vallutamist jms). Algmaterjal on napp, sageli väikese ulatusega ja mõnigi kord üllatavalt rahvaviisilähe-dane. Nii nagu rituaali iseloomustab teatud toiming (muudetud) kordus, kasutab ka Eespere oma teostes naasmis-printsipi väikeses ja suures mõõtmes. Eesperet on nimetatud järjekindlaks minimalistik, siiski puudub ta muusikas minimalismile omane põnev, ootama-tusterohke rütmimäng. Vahest süven-daksid suuremad muutused rütmis, ka teose arengurütmis Eespere loodud mõt-teringe veelgi? Sest karakterilt suhte-liselt neutraalse materjali kordamine võib kergesti kaotada oma sugestiivsuse, rituaalsus muutuks plakatlikkuseks. Ees-pere taotleb lihtsust ja üldmõisteta-vust, ent mõnikord tundub lihtsustatuse piir olevat ohtlikult lähedal. Helilooja on maininud, et komponeerides kogeb ta rõõme ja valusid teravamalt kui elus, ju see on loomeprotsessi üks nõidusi. Ent ta ei ületa väljendusteravuses või -intensiivsuses kunagi neid taluvuspiire, mida ta on enesele seadnud. Justkui hoiaks turvaline ja vastupidavate raa-midega maailm heliloojat kütkes. Võib-olla aimuvad siin sügavikes Kunsti ja Elu kiivad ja vastandlikud suhted, kus miski nõuab aina millegi ohverdamist. Eespere oratooriumides jääb kurjuse või kannatuse käsitlus vahel looritatuks ja leebeks, nii et kuulajal tuleks pinget lisav vastandpoolus ise juurde mõelda.

See ei vähenda põrmugi Eespere rolli vaimse puhastaja ja kosutajana. Ehk on kuulaja liiga läbematu? Ehk pole 44 kontserdisaal või kodu «Passiooni» ja

«Meditaeriumi» vastuvõtmiseks kõige sobivamad paigad? Tõesti, Eespere ora-tooriumid vajavad esituskeskkonda, mis sunniks teisiti (kuidas?) kaasa tunda ja mõtlema. Nad võiksid siduda nagu ühislaulud, samas aga veelgi teravamalt valgustada kuulavat (või laulvat) ini-mest ennast.

ÕNNITLEMINE!

12. oktoober — JAAN ALLIKMAA,
Eesti Draamateatri vanemheli-insener — 50
16. oktoober — ELDOR VALTER,
Rakvere Teatri näitleja, Eesti NSV teeneline kunstnik — 60
17. oktoober — ELLU PUUDIST,
näitleja, rahvateatri lavastaja, Eesti NSV teeneline kultuuri-tegelane — 60
31. oktoober — HUGO LEPNURM,
organist ja helilooja, Tallinna Konservatooriumi professor, Eesti NSV rahvakunstnik — 75

«Oleneb sellest, mispidi ta lamab»

HANS. H. LUIK



Tegelikult ei olnud meile ju eelmisel hooajal palju vaja: ainult pisut hinge tõmmata. Ainult pisut suveräänset teatrit, teatrit teatri enese pärast. Muidugi pole vaatajat kunagi võimalik viia sellisesse äärmusse, et ta ühiskondlikust temaatikast üldse kuulda ei tahaks. Isegi kuningas Aeg ei suuda meid sedavõrd tüsistada. Kuid vaja pole momendil enam tekste, vaid metatekste, mida teatris läbi elades me leiaksime selguse. Esmalt enda sees. Aga ikkagi — selguse mille kohta? Selle kohta, millega väline tegelikkus meie kujutlusi toidab. Nõndanimetatud ühiskond. Ei saa temast üle ega ümber.

Metatekstideks, mis «ülalt valgustavad» meie tänast olukorda siin«all», osutusid siinkirjutaja arvates Mrožeki «Tango» ja «Emigrandid». Millegipärast löid need lavastused, üks rohkem ideid ja

S. Mrožeki «Tango» Noorsooteatri väikesel laval. Esietendus 27. jaanuaril 1989. Lavastaja Mati Unt, kunstiline kujundus Mati Unt ja Priit Kõiv, hostüümid Maimu Vannas. Edek — Rein Oja, Eugeniusz — Paul Laasik.

teine pigem konkreetset tegelikkust kujutav, justkui silmapiiri klaariks.

«Tango» on ideedraama, millele on raske teist võrdset kõrvale panna. Meie sajandi keskpaiga ühiskondlik teadvus oma visklevas äärmuslikkuses on selles näidendis kirjas etemini kui kusagil mujal. Jutt on muidugi eelkõige Euroopa, Süda-Euroopa ideedest sajandi keskpaigas, sest New-York, mis alles kümme aastat hiljem hakkas võitlema maailma teatrikeskuse staatuse pärast, on siiski Ameerika ja seega teine kontekst. Ameerika metatekstiks dramatur- 45



«Tango». Ema — Marje Metsur, Artur — Andrus Vaarik, Eugeniusz — Paul Laasik, Stomil — Andres Ots.

giast võinuks olla näiteks Heathcote Williamsi «AC/DC».

Sławomir Mrożek oleks nagu ette aimanud kuuekümnendate idealismi kriisi. Veel enne, kui Pariisis Sorbonne'is, Taanis Kristiaanias, Saksamaal Berliinis, Frankfurdis ja Münchenis (ja siiski ka Kenti ja Ohio ning Los Angelese ülikoolides — Ameerikas) puhkesid maailma ümberkorraldamise katsed, oli Mrożek need oma «Tangos» läbi mänginud. Mrożeki peategelane Artur jõudis vaimustava krahhini, olles kõige vaimukamal viisil läbi teinud kõik tõmblused, mis tekivad korrastava idee ja laokil maailma kokkupuutest. Vaene Artur, vaesed kuuekümnendad, vaene maailm! Mati Undi eneseirooniline lavastajakäsi on selle väljapaistva üldistusjõuga draama toonud meie ette väiksel laval, nii väiksel, et see tunduks peaaegu võimatu, kui «Tango» esietendus maailmas poleks toimunud samuti väiksel laval, vähem kui 60 inimesele.

Jah, see Unt... Meenutades Undi «Röövlite» lavastust RAT «Vanemuises» 1983. aastal, suures saalis, kerkib teadvusse tookordne nõutusetunne, mis ühendas vist küll tervet ETÜ kriitika-sektsiooni. Väljasõiduistungile saabunud

kriitikud püüdsid «lahti kritiseerida» seda ivakest, mis lavastust ühiskonna seisundiga oleks suhtestanud, ja seda ivakest ei suudetud sõnastada. Ometi oli 14-aastase palavikus luuletaja draamateos meie ees laval vormipuhtana, selgena, andekal kujul esitatuna. «Röövlite» lavaelu oli ühiskondliku mõtte seisukohalt täiesti invariantne, püüdmatu, haavamatu. Selle ühiskondliku mõtte seisukohalt, mida me tookord pödesime, ja mis tipnes Valter Udami näidendis «Vastutus».

Samuti sai pähkel «Kummitustest» Noorsooteatri väikeses. Arutati seda mis arutati, lahati teksti mis lahati, siiski oli üks teatrikriitik sunnitud ülejäänuid nende pikaleveninud diskussiooni pärast sõitlema, viidates, et «olematu pastori toimumata suguühete» arutamine pole isegi teatrikriitika seisukohast produktiivne. Küll võis Mati Unt lavastajana peent naeru pidada. Unt pole olnud meie teatrikriitikutele jõukohane. Väikese erandiga ehk: Andres Heinapuu (vt TKM, 1988, nr 3).

Nüüd on Mati Unt, minu mälus üldiselt vähesotsiaalne ja esteetiliste rõhkudega teatrilavastaja, toonud lavale «Tango», milles on kirjas suurem osa 1960. aastate ühiskondlik-poliitilisest ollusest. Vale mees? Oh ei. Undi tugevus on olnud üks, nii «Röövlites», «Kummi-



tustes» kui ka «Preili Julies». (Jah, ka viimases, mis sest, et «Dagens Nyheteri» kriitik Rootsi külalisetendustel sellest lavastusest toorest klassivõitlust arvas leidvat.) Lavastaja on vaatepunktilt esteet, keda huvitab loomulikult, k u i d a s inimesed teevad nii tähtsaid asju nagu põhimõtete kujundamine, võitlus põhimõtete pärast, ideede läbielamine ja kuulutamine. Kuid lavastaja ei lähe ise ideega kunagi kaasa. See teebki nimetatud lavastused suurejooneliseks, haavamatuks, ligipääsmatuks.

Kuidas ikkagi seletada seda ideede estetiseerimise nähtust ilma märgisüsteemide üldisesse semiootikateooriasse tungimata? Ainsaks võimaluseks peaks olema konkreetne kirjeldus. Püüdkem Noorsooteatri «Tangot» siis kirjeldada.

Lavastaja alustab ideede esitamist juba alguses metatekstiga. Urmas Reitelmann loeb televiisoris Aleksander Kurtina kommentaare Mrožekile ja «Tangole», millest helinduvad välja fraasid «mässu-pohhi kostüümid», «viimase idealisti laip» — fraasid, millele lava materiaalses tegelikkuses veel vastet pole. Ometigi tekib samas sujuvalt omaette lavategevus, kaardimäng Eugenia (Helene Vannari), Eugeniusze (Paul Laasik) ja Edeki (Rein Oja) vahel. See on tõeline kaardimäng, elu ise, nauditav eimiski, kuigi repliigid peaksid siingi olema tähenduslikud. Siseneb Andrus Vaarik — Artur — ja kehtestab kohe võimu-

«Tango». Ala — Anne Reemann.
P. Lauritsa fotod

suhte: raevust pulbitsev, üleclekus veendunud: MIS SIIN TOIMUB? Ja viivu pärast: KES SEE TÕUP ON? Selliselt on Andrus Vaarik juba vähemasti ühes lavastuses tegevusse ilmunud. Nimelt Oskarina «Kummitustes». Hele-heledas ülikonnas, valgete kingadega, tulles ülevalt poolt, treppi mööda, näol küsimus «MIS SIIN TOIMUB?»

Hiljem selgub, et see orgaaniline «elu ise», näitemängu alguse kaardimäng, ongi see ühiskondlik ja privaatne pahe, mille vastasele võitlusele kogu draama ehitub. Võitluse esimese faasina pannakse vanaema Eugenia lamama katabalgile, «tüüp» Edek peletatakse lavaservale ja Vaariku puhas idealist Artur saab välja öelda esimese monoloogialge: MA LÄHEN HULLUKS! TULED KOJU, LEIAD EEST MINGID KAHTLASED TÕUBID, MORAALSE LAOSTUMISE, KAOSE, KAHEMÖTTELISED VAHEKORRAD, JA NÜÜD TULEB VÄLJA, ET EMA KA... EI, EI, MILLEST SEE OMETI TULEB, JA KUHU SEE KÕIK VIIB?... .

Nii ta on. Üks Artur vastandab end kõigele, mis lihtne ja loomulik. Ometi on Rein Oja, Helene Vannari ja Paul Laasiku, hiljem ka Andres Otsa (Stomil) kujud esialgu lavaliselt vähemalt sama huvitavad kui Artur. Eriti Helene Van-

nari, tema Vanaema. Jääb ainult imetleda Vannari absurditaju. Seda võisime imetleda juba E. Spriiidi lavastatud «Tühivaimus». Kui me juba varasematele näitlejatöödele tagasi viitama hakkasime, siis Helene Vannari Krööt oli seal mäletatavasti kimpus külmpapist kostvate idealistlike (marksistlik-leninlike) loosungitega. Nüüd, «Tangos» heidab uue aja vabadest kommetest läbiimbunud Vanaema karistuseks surnulavatsile, pea alaspidi, ja toriseb naljakalt. Iga-sugustest moraalinormidest, käitumiskultuurist ja lihtsalt elu näinud inimese traditsioonilisest väärkusest on «uue aja» tuudet ta vabastanud.

Vanaemaga paaris teeb oma paisuvat rolli Rein Oja Edekina. Sławomir Mrożek on Edeki suhtes esimestest remarkidest alates väga üheselt meelestatud. «Kolmas isik on äärmiselt kahtlane ja tume tüüp. Inetu ruuduline särk pükste peale tõmmatud ja rinna eest liiga sügavalt lahti, käised üles kääritud. Tuhkhallid, laiad kortsunud ja mustad püksid, erekollased kingad ja silmator-kavate triipudega sokid. Ta sügab iga natukese aja tagant oma paksu kintsu. Pikad rasvased juuksed, mida ta tavatseb tagumisest püksitaskust võetud kammi-ga sugeda. Nn Hitleri vurrukesed. Habe ajamata. Randmel «kullast» rihmaga käekell.» Siit võiks väikese võrdluse abil fundamenteerida teesi, et Unt ei võta Mrożeki ideed ja võitlust ega tegelase välimustki sugugi nii vahetult kui autor ise, või ka need nn esimese ringi lavastused, millest siinkirjutaja on lugenud.

Undi Edekit (rolli teeb Rein Oja) ei saa juba puhtfüüsiliselt süüdistada «paksukintsulisuses», kuid tähtsam on, et «kahtlast ja tumedat tüüpi» Edeki karakteris pole sugugi aktsenteeritud. Võib-olla sellestamast humanistlikust leppimusest, millega Unt oma proosas on vältinud otsest hinnangu andmist šveitserite, taksojuhtide jt vaimutule, elu meenutavale sevimisele, võib-olla lihtsalt distantseerumisvajadusest ei ole lavastaja Edekist teinud monstrumit. Vastupidi. Rein Oja on rollijoonise visandanud nii, nagu peaks ta eeskujuna silmas armsat süütut *gigolo*'t või isegi varakult meheks puhkenud poisikest. Igal juhul, kurja tahtlust pole märgata. Ometi on isegi Mrożeki tõenäoliselt ilmeksimatu tõlgendaja Aleksander Kurtna (ilmeksimatu, kuna tõlgendus tehti samas ajas kui tekst isegi) Edeki otsese hinnanguga kurja poolusele asetanud, nimetades teda «kurjuseks» (vt 48 A. Kurtna eessõna Mrożeki «Tangole»

LR 1967/17). Mati Undi lavastuses näeme midagi muud, me näeme *tabula rasat*, mis saab oma kurjuse Arturilt, nii nagu Karl Marxi kuulsas kujundis selle kohta, kuidas Peeter tunneb end ära alles Pauli vaadates. Just Vaariku Arturi rünnakud kaardilauas, tema alandav repliik öösel end pesema saabuva «kurjuse» kohta (ALA: Võib-olla peseb ennast? ARTUR: Tema? Ei tule kõne allagi!) ja mitmed suhteid selgitavad pilgud suruvad Edeki pool-looma vormi. Teiselt poolt Marje Metsuri mängitud Eleonora-poolne seksuaalne ekspluateerimine, millisest ainest eriti pikk stseen välja mängitakse II vaatuses pulmades ootel. Kõpse abielunaise ja kohtlase teenri vahekord on Metsuri rolliehituses üldse vist kõige produktiivsem. Arturit manitsedes ja etenduse teises pooles tema «mässuepohhi» ideede ohver olles on Metsur tavapärasem, ei ole justkui leitud õiget pidet, millele hoogsat lavahoiakut üles ehitada. See võib muuseas olla ka üleliigne norimine, sest Helene Vannari reaktsioonid on teiste kõrval niivõrd paradoksaalsed ja nauditava loomulikkusega mängitud, et satuvad paratamatult publiku tähelepanu keskpunkti. Kaardimängudegi ajal, mida etenduses hea mitu korda ette tuleb, on vanaema repliid ületamatud. Ja see nukker pilk, mille Vannari heidab kärakapudelile, kui see pulmastseenis kandikul eemale kantakse! Või vanaema Eugenia surmastseen — kui leplikult on Vannari katafalgile surema kobinud! Selles huumoris ei ole välist sarkasmi, see on ideede diktaadi all kannatav lihtne ja hea, vaimselt terve inimene. Võib ainult ette kujutada, kui sarkastiliselt ja külmalt seda stseeni võiks ette kanda lavastuses, kus Vannari seda rolli ei esitaks. On olemas kõik võimalused «ümberkasvatatud» Vanaema abil lihtsalt taluinimese traditsionaalsuse üle irvitada.

Pulmastseenis on Artur otsustanud oma perekonna üles rivistada Tõelise Korrastava Idee niidi järgi. Need kõvad kaelustega kuued, kleidid ja korsetid peavadki ilmselt tähendama «mässuepohhi rõivaid», millest Urmas Reitemanni hää avastseenis teadustas. Kuid perepöeg ise, kelle pulmadeks kõik sugulased üles on rivistatud, ei pea pingele vastu, joob end purju, tekitades lavalise kriisi. Ta ei suuda end taltsutada, sest see mimikri on võlts! Lodevus ja vabadus pole kadunud! Igast sõnast ja žestist, mis Arturi vanemad teevad, on tunda, et kord juba vabalt minna lastud kombeid ei korja ühegi vägi-

vallaga kokku. Ja siiski. Üheselt läbi viidud joon on tegelaste hulgast kõige märgatavam Alal, keda esitab Anne Reemann. Alal ei ole isegi Arturi isale ja emale (Stomilile ja Eleonorale) omast rollikonflikti lahendada. Mäletatavasti on Eleonoras siiski, kui tema poeg abiellub, päris palju tegemist, et valida avaliku sentimentaalsuse või vabameelse (hipiliku) üksikõksuse vahel. Ah, — veel kord —, vaesed kuuekümnendad! Kui valus pidi olema selle põlvkonna (mõtlen Slawomir Mrožeki ja Undi aastakäike) naasmine tegelikkusse. Kui selgus, et siiski on olemas käitumisreeglid, millel on traditsiooniliselt märgiline iseloom ja mida ei saa voluntaarselt ära muuta või ära jätta, sest need mõjutavad kogukonna arvamust üksikisikust mitte ainult teadlikult, vaid ka sotsiobioloogilise koodina. Kui valus — kui kõrvalepöiget laiendada — võis olla see adumine, et mitte mingi idee ei võida tegelikkuda käitumist, et inimkeskkonnas ja isegi Arturi kõnede kaudu väljendub nn ideaalses tegelikkuses valitseb oma paratamatus. «Tango» on õieti mässu ja mässu mahasurumise lugu, ta on paratamatuse lugu, ja ainult see seos a b s u r d i g a annab meile põhjuse jätkata Martin Esslini («The Theatre of the Absurd») ja teiste klassifikatsiooni, mis võimaldab selliseid dramaturge nagu Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Harold Pinter ja Slawomir Mrožek käsitleda a b s u r d i t e a t r i raames. Sest vormiliselt pole absurdi (st ilma tähenduseta seoseid, nonsenssi) enam olemas. Massiline teatrikitš on neelanud endasse absurditeatri nii nagu massikunst seedib ära iga avangardi. Algselt absurdsetena tundunud situatsioonid (võtkem või sellesama Mrožeki näidend «Ulgumerel») on nüüd moodsa teatrikunsti essentsiaalne osa. Absurdi tähendus filosoofilises (1950. aastate lõpu Pariisi mõtlejate) tähenduses on Mrožeki «Tangos» aga olemas.

Tsitteerigem siis Camus'd, kes oma prantslaslikus keskendumatuses on siiski väljendanud mõtteid, mis sobiksid «Tango» peategelase Arturi suhu. Nimelt «Sisyphose müüdi» peatükist «Looming ilma homseta». Jutt on loojatest, kes püüavad välja pakkuda tegelikkusest «kõrgemal» olevaid ideid, nagu Artur «Tangos» seda kõige ilmselt teeb. Unustage, et Camus räägib kirjanikest ja kujutlege, et jutt on ideoloogidest üleüldse. Niisiis: «Teesromaani, teos, mis midagi tõestab, kõige vihkamisväärsem, mis üldse on, toitu enamasti e n e s e g a r a h u l o l e v a s t mõttest. Selles de-

monstreeritakse tõe, mille valdajaks end peetakse. Aga need on üksnes ideed, mis siin käiku lastakse, ja ideed on mõtte vastand. Niisugused loojad on armetud filosoofid.» Ju vist aitab sellest, et panna paika Vaariku loodud Arturit kaugemal viibiva Camus' pilgu läbi. Artur on armetu filosoof, ta ei mõista tõelise absurdiinimese olemisviisi. Võtame näiteks Camus' väljapakutud Vallutaja või Don Juani tüübi, siinkirjutaja lemmikud. Oige absurdiinimene tajub olemise absurdsust, aga ta ei püüa tegelikult muuta! Olles kui meie jumal tihtipeale, kes näeb, aga ei mürista. Mis mõttes võiksime siis Noorsooteatri «Tangos» näha absurditeatrit? Õigupoolest, mitte mingis mõttes. Või kui, siis teatriajaloolises, mis suuremale osale tänasest teatritvaatajast vist oimamatuks jääb.

Ala. Ala kuju on Undil justkui Osvaldi kuju «Kummitustes» — keegi hele ja puhas, kes ilmub, et vastanduda käimasolevale päris-elule. Anne Reemann teeb osa mingi värsketele näitlejaks-saanutele omase hoolega, selles on jõudu, täpsust ja enese kõrvaltjalgimist. Täpsust vajab eriti pikk dialoogistseen Arturiga, kus tuleb teha selgeks Arturi eetilise pale. Kuidas tundus, kas Vaariku Artur ikkagi tükis ise Alal käperdama või oli see Ala provokatsioon? Vist sama peen arutlusaines kui Ibseni puhul «olematu pastori toimumata suguühe».

Ja veel midagi üldist, mis Undi lavastusest mõjuma jäi. Justkui eneseteadlikult näitab Unt, et väike lava on tema jaoks kitsas. Steenid üheaegse tegevusega ja sünkroonsete helidega on meisterlikud: tehniliselt puhtad ja tähenduslikud. Unt, kellelt viis aastat tagasi osanuksin oodata sõnadele ja ainult neile toetuvat literatuurset teatrit, organiseerib nüüd lavalist ja akustilist ruumi nii märkimisväärselt, et sunnib end võrdlema meie paremate teatrikoolist läbi käinud lavastajatega. Lisahuvi tekitab ka vastuolu Mati Undi leebe ja ühelgi juhul mitte kamandaja tüüpi isiksuse ning lavastuse täpse, tömahuka režiivi vahel. Kuidas saavutab Unt sellise tulemuse, kas tõesti näitlejate endi aktiiviseerimise teel? Lahendused sääraسته küsimustele leitakse tavaliselt siis, kui on võimalus võrrelda proovide stenogrammi lavalise tegelikkusega. Tahaks kangesti, et selline võimalus peagi avaneks, et Teatriliit või Teatri- ja Muusikamuuseum korraldaks lavastaja lahkel loal ka M. Undi proovide üleskirjutamist.



S. Mrožeki «Emigrandid» «Vanalinna Studios». Esietendus 15. veebruaril 1989. Lavastaja Mikk Mikiver (külalisena), kunstnik Maimu Vannas. AA — Roman Baskin, XX — Ain Lutsepp (külalisena).

«Emigrandid». XX — Ain Lutsepp, AA — Roman Baskin

«Emigrantidest» saab rääkida ainult kõige üldisemate sõnadega. Sest «Vanalinna Studio» lavastus on tõepoolest sellise tasemega, et eesti kriitikul ei piisaks vist täie töö kirjutamiseks ülivõrdeid. Mikk Mikiveri lavastuses sooritavad Ain Lutsepp ja Roman Baskin hooaja tipproolid. Mäng toimub meie ajas, etenduses näidatakse meie endi loomastumist ja meie endi ahastust selle üle. Need kaks emigranti võoral maal on nagu eestlased 1989. aastal, kellelt on võetud nende kodune maatükk ja kellel ei jää nüüd muud kui masendavate olude keskel üksteise külge klammerduda nagu AA ja XX näidendis «Emigrandid». Kuid üksteise külge klammerdumisest võivad AA ja XX (millised kaasaegsed nimed!) rääkida vaid niivõrd, kuivõrd jutt on üksteise haletsemisest, üksteise põlgamisest ja üksteise tühjaksimemisest. Vaadata seda kõike Roman Baskini ja Ain Lutsepa esituses Mikiveri täpse režii toel on põrutav ja puhastav.

Roman Baskini AA on justkui meie parem mina. Targem, ironilisem emigrant, kes näeb teist emigranti, XX-i täielikult läbi, saamata sellest siiski paremaks ega isegi rikkamaks. Ain Lutsepa XX on võrratult selge tüüp. Ta elab lihtsalt, sama lihtsalt, kui muru kasvab. Paistab päike, siis on tal soe. Sajab vihma, siis saab ta märjaks. Kui antakse raha, siis ta töötab. Kuhu las-

takse tasuta, sinna ta läheb. Selliste tüüpidega oleks hea olnud oma uut korda teostada Arturil lavastuses «Tango». Tegelik paralleel Arturile on aga kaheinimeseetenduse «Emigrandid» küüniline tegelane AA.

«Emigrantide» võtmeks on lihtne majanduslik pagulane XX. Kogu tema alandus mängitakse välja juba esimeses stseenis, tummstseenis, mida kontroll-etendusel veel ei esitatud. Voodis lebav AA ulatab XX-ile suitsupaki, teades juba, et XX püüab iga hinna eest rohkem sigarette näpata. XX teebki seda. Kõik. Mälu järgi mängiti seda stseeni vähemalt kümme minutit. See on meelde jäänud kui terve vaatus.



Ain Lutsepp esitab XX-i tüüpi fantastilise tunnetusega. Lutsepal on jõudu ja ilmete ressursi, et anda sellele lihtsale mehele sisemist energiat, mis pidevalt midagi ootama sunnib. Nii voodis lamades ja suitsetades kui lau taga lõsutades säilitab XX nõndanime-tatud väarikuse. Ta ei tagane kunagi, keeldudes viimse hetkeni tunnistamast, et ta varjas AA eest oma koerakonserve ning peitis oma raha mängukoera sisse, valetades, et tal seda pole. XX-i urinad, läbi hammaste pressitud laused ja siis äkki puhkevee koduarmastus ning isamaa-truudus nõuavad Lutsepalt tõesti head füüsilistki vastupidavust. Meie lavadel näed tihti, kuidas 30—40 aastased näitlejad etenduse teises kolmandikus kehalt väsivad, ei suuda end enam erksusele mobiliseerida. Lutsepp teeb XX-i rolli veel jõuvarugagi. Roman Baskini vastumäng on mõnusalt laisk. Onneks see sobib rolli. «Vanalinna Studio» «Revidendis» tundus mulle, et Baskini pea-

tegelase apaatsus etendust venitas ja ka sisulist arusaamist keerustas. Ei saanud nimelt aru, kui tõsiselt revident ise oma avantüüri võttis. Ent AA piiritu iroonia, mille taga tunneme tegelikult kurbust ja üksindust, on Baskini esituses nauditav. Tema pakub esialgu kõige ilmsemat võimalust identifitseerumiseks, publik ühineb alates suitsunäppamise tummstseenist AA hinnanguga XX-le. Nagu heas draamas kunagi, selgub etenduse teises pooles, et inimesed on omavahel seotud hoopis teistviisi ja põhjalikumalt kui esialgu tundus. Pole ka AA üksnes oma lihtsakoelise toakaaslase naaber, vaid tema jälgi. Kirjanik, antroposoof — ühesõnaga intellektuaal, vaene hing, ilma pidemeta siin ilmas. Absurditegelane.

Absurditegelane. Seega vähemalt üks vektor, mis võiks Mrožeki «Tangot» ja «Emigrante» ühendada. Artur «Tangos» pörkab oma ideedega vastu tegekkust, sest ta tahab tegekkust muuta. AA «Emigrantides» ei küüniks tegekkuse muutmiseni. Ta ei üritagi. Ta leiab Herakleitose kombel tuge sellest, et ja kuidas olev on. Ta jälgib inimese allakäiku. Ta uurib ja uuristab XX-i. Stseenis lambikupliga, kus XX otse lae alla tõuseb, uurib AA tema silmade valgusreaktsiooni. Baskini AA teeb XX-iga omamoodi sotsio- ja psühholoogilist eksperimenti. Ta tahab endale (ja tulevase raamatu jaoks) tõestada emigrant XX-i täielikku allakäiku. Täielikku. Kuid XX-i allakäik ei ole AA pettumuseks täielik! Ilmneb, et see mühakas, see ihnur elab ja hingab, tunneb isamaatunnet, armastab kodu ja lapsi, on võimeline tajuma omaenda allakäiku ja Camus' järgi vist ka oma olemise absurdust, sest ta teeb otsuse end tappa. Võiksime me sellist otsust pidada märgiks teatud eneserefleksiooni taseme kohta?

Ain Lutsepa XX pole hetkekski päriselt põlgusväärne. Näitleja oskab valemisegi stseenid, kus XX ennast vägisi väarikamaks teeb, anda pooleldi läbi nalja. Teiselt poolt on see nohisev turjakas võõrtööline tõesti hädas, ta on tõesti kahestunud ja püüab end kõigest jõust pingutada, et ühtse, normaalse kodanlase moodi näida. Küsimus tegelaskuju tegelikust olemusest ja väärtusest on kogu aeg õhus. Temas on mingi veendumus sellest, kuidas peaks elama, aga vaesus ja alandus teevad ta teiseks. Meie aja kangeline, eriti nii eestlasliku tüübi esituses nagu Lutsepp! «Emigrantide» kontekst on ju meie aja

Eesti, vaene ja alandatud maa, kus ühes kehvasti ventileeritud saalis on kokku klopsitud lava, millele kodutu teater odava tasu eest esitab Mrožeki näitemängu. Ja nagu XX-gi lavastuse lõpus ülendatud saab, nii ülendab «Vanalinna Stuidiot» see õnnestumine.

«Emigrantide» rollilahendused, diaalooirežii (kui suur oli lavastaja osa, on väljaspoolt raske määrata) ja ühiskondlik tähendus löid üheskoos hooaja tipu. Lisaks loodi ka kujund meie praeguse situatsiooni kohta siin, omaenda kodumaal, rääkimata elamustest, mida meil nõukogude turistidena tuleb väljaspool läbi elada. Kui vaid mõelda, et möödunud ja selgi hooajal mahuvad



Ü. Lillaku fotod

korruga lavale nii Albert Kivikase tegelaskuju Ahas kui ka Slawomir Mrožeki XX, ja mõlematega on vaatajal võimalus end identifitseerida!

Traagik järeldaks siit Mrožeki Edeki sõnu parafraaseerides: eesti rahvus on alanduses maas. Kõik oleneb nüüd ainult sellest, mispidi ta lamab. Ida, Lääs? Hea, et just poola autori teatritükkidest selline küsimus settis.

S. Mrožski «Emigrandid».
AA — Roman Baskin,
XX — Ain Lutsepp
U. Liivaku foto



«Vaatileja» ante et post factum

PEETER TOROP

Arvo Iho esimene mängufilm «Vaatileja» elab juba iseseisvat elu. Ta on selles iseseisvas elus muutlik, kuid mitte päris vaba. Teotseb ju igas filmis mingi loojast ja loomisest tulenev sshipärasus. Film võib olla teele saadetud kumuleeritud sõnumina, mis peab nagu kuul märklaua südamikku jõudma. Ja kui ei jõua, on saatja õnnetu. Film võib olla ka dispersne sõnum, mis jõuab maailma hajutatult, kui peotäis vilja külvaja külmitust. Ja loojat ei rõõmusta siin mitte pikim viljakõrs, vaid kõigi seemnete idanemisvõime ja -võimalus.

Nii on filmi iseseisvas elus vabadus ja paratamatus kõrvuti. Film nagu iga kunstiteos elab kahe määramatuse piiril. Ta on võrreldav voolava jõega, mille algust maa-alusest allikanirest me ei näe ja mille lõppu me ei oska tõmmata piiri enne ta saamist järveks või mereks. Filmi üks ots kaob looja, teine ots lugematute vaatajate teadvustesse. Kui film haakub vaataja teadvuses teiste filmidega, teiste kunstiteostega (raamatute, piltide, muusikaga), seikadega isiklikust elust, lubab vaatajate suur hulk teha ikkagi üldistusi, fikseerida n-ö keskmistatud taju ja interpretatsiooniruumi. Seepärast ei tohi filmisotsioloogiat sugugi alahinnata. Raskem on aga lugu selle ainukese looja-teadvusega, siin statistiline keskmistatus ei aita. Aitavad intervjuud, loomingu-protsessi eri etappide uurimine. Filmiteaduse üheks suuremaks puuduseks ongi peetud vähest huvi loomingu-protsessi vastu, oskamatust osaleda vaatilejana selles protsessis, st tegelda selle protsessiga juba enne filmi valmimist.¹

Stsenarium, võtted ja montaaž tähistavad kolme erinevat etappi filmi loomisel, kuid ei tähenda nende etappide loogilist seotust. Igal etapil sünnib sisuliselt uus film. Ma ei ole A. Iho «Vaatileja» võtetel ja monteerimisel olnud. Küll aga olen lugenud stsenariumi algvariante (enne filmimist: oluline on

rõhutada, et need variandid ei tulene rahulolematusest, vaid heast koosloomingust stsenarist M. Septunovaga), režžiistsenaariumi, lavastamisprojekti ja režissööri kolme «partituuri», vaadanud fotosid võttepaikadest jne. Kõnelnud olen ma režissööriga ainult enne filmimist, ühtki küsimust pole ma talle pärast filmi valmimist teadlikult esitanud. Olen aga lugenud A. Iho intervjuusid ja kättesaadavat kriitikat filmi kohta. Sellest informeeritusest ei jätku loomingu-protsessi sisuliseks kirjeldamiseks, küll aga annab see võimaluse protsessuaalse ja assotsiatiivse vaatepunkti ühendamiseks. Võimaldab luua küllalt tervikliku kujutelmast filmist, mida pole vaja häbeneda ja mida on mujalgi maailmas tõsiselt võetud, kuid mis sellest hoolimata oleks võinud ka mõnevõrra teistsugusena (paremana?) vaatajani jõuda.

Enesehinnang. Kolme preemia saamist Karlovy Vary filmifestivalil pidas A. Iho ajalehele «Noorte Hääl» (31. VII 1988, nr 177) antud intervjuus suureks ootamatuseks: «Sest kui filmi tegime ja kui ta lõpuks valmis sai, siis oli mul endal ausalt öeldes õige nadi tunne. Tunne, et ma ei oska, et ei saanud hakkama. Poole filmimise pealt vahetasime välja naisosalise ja siis tajusin eriti valusalt tõsiasja, et mul pole mingit näitejuhioskust, mis lavastajal ju olema peaks.» Samas intervjuus resümeerib A. Iho hinnanguid, mille järgi film olla vaatajani jõudnud «mitte esmalt mõistuse ega teksti, vaid pildi nüansside, müradest, muusikast kujunenud tervikmõju kaudu.» Teades, et filmi helimaastik tekkis muusika läbi juba esimeste stsenaariumivariantide ajal, tundus mulle intervjuu lugemisel edevusena, kui A. Iho nimetas seda tervikmõju filmi isepäisuseks ja isegi küürakuseks. Tutvumine eelmaterjalidega aga tõestas mullegi, et terviktaotlusi oli režissööril tööprotsessis hoopis rohkem.

«Tagasihoidlikkus pole veel täiesti välja surnud» — sellise lausega lõpetab oma vestluse A. Iho slovakitar E. Lauckä. Selle ajakirjas «Svet socializmu» (1988, nr 45) ilmunud vestluse peal-

¹ Н. А. Хренов. Творческий процесс в кино как объект изучения. — Психология процессов художественного творчества. Leningrad. «Наука», 1980, lk 150—172.

kirjaks on «Täiesti isiklik lugu». Režissöör tunnistas siin, et jutustas kord stsenarist M. Septunovale (oli ka «Naerata ometi» stsenarist) loo isiklikust elust. Too oli naerma hakanud ja teatanud, et lõpetas just samateemalise stsenariumi. Seda töödeldi, vähendati romantikat ja saigi valmis «Vaatleja» käsikiri. Põhjenduse sellele isiklikule algele filmis seob A. Iho vaataja nõudlikkusega, sooviga näha režissööri isikliku suhtumise kujutatavasse.

Järgnevat arutluste seisukohast on autobiografismi oluline meeles pidada. See võib olla üks filmi psühholoogilise fragmentaarsuse põhjusi, kuna «liiga palju» teadev režissöör võib vähem mõelda tegelaste sõnade ja tegude motiveerimisele. Tegelikud motiivid võivad jääda peitu mälu salasoppidesse.

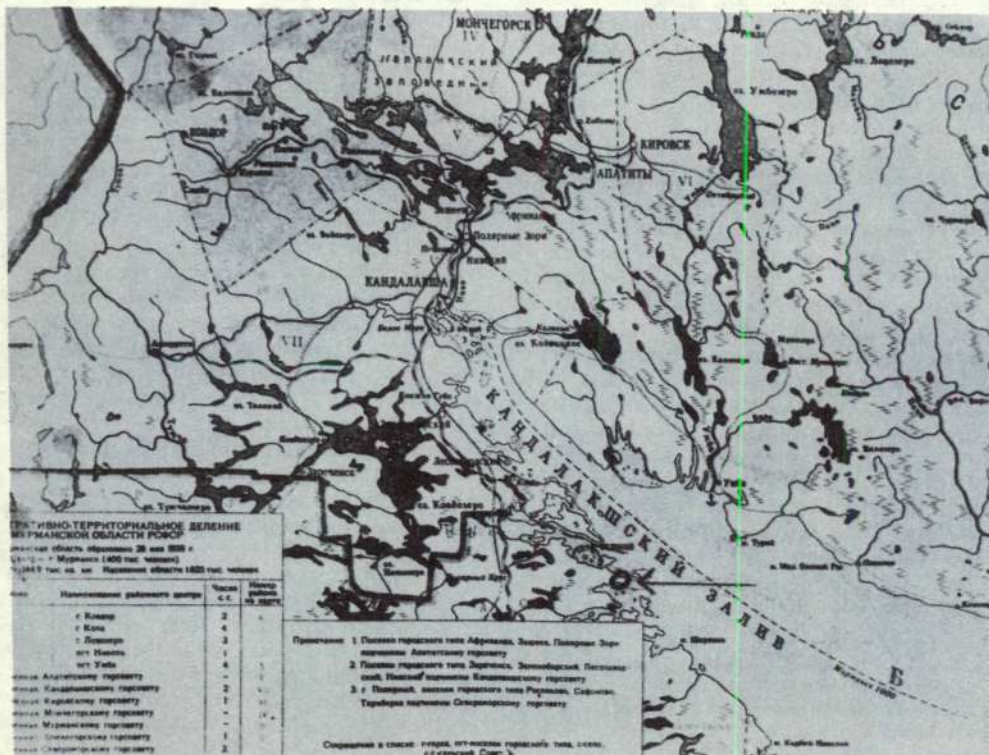
Teiste hinnang.² Retsensioone ja arva-

² H. Relve. «Vaatleja» loodusevaatleja pilguga. «Sirp ja Vasar», 29. IV, 1988, nr 18, lk 9; L. Priimägi. Tallinnfilmi valem. «Edasi» 3. VII, 1988 nr 153; T. Karro. Meil siin, hüperbooras... «Rahva Hääl», 10. VII, 1988, nr 159; T. Luik. Ehk hakkab jää sulama? «Ohtuleht» 13. VIII, 1988, nr 186 (K. Kusakabe); T. Luik. «Vaatleja» kommentaaride peeglis. «Ekraan» 1988, nr 9, lk 6—7 (V. Chytilova, F. Perez, L. Stephanik, C. McVey); C. E. Voester. Karlovy Vary: Flirt mit der Hoffnung. «epd Film» 1988, nr 9, lk 4—5; И. Мягкова. В зеркале любви. «Советская культура» 4. II, 1989, lk 5.

musi kõrvutades sobib meenutada T. Karro arvamust, et ««Vaatleja» on vaatajale piisavalt keerukas filmistruktuur, millel eesti nüüdisfilmis analoog puudub». Sellega on ehk seletatav ka polaarne suhtumine filmi kui tervikusse. H. Relve ja L. Priimägi «Vaatleja» tervikut ei näe. Viimane kirjutabki, et ««Vaatleja» põhinõrkus seisneb sisu ja vormi lahusolekus, näitlejate samastumisesteeetilise ülesande ja visuaalse vormistamise puhtdekoratiivse ülesande ühitamatuses». Teiselt poolt on T. Luik vahendanud mitmeid vastupidiseid arvamusi: rõhutatud on A. Iho oskust kummitama jäävat atmosfääri luua (V. Chytilova); rütmitaju, pildi ja heli harmoonilist kooslust (F. Perez). C. E. Voester on tähendanud seost taostliku filosoofia ja praktilis-poliitilisel tasandil esitatud ökoloogiliste probleemide vahel, mis filmi ka lootusrikkaks teeb. Lõpetada võiks tervikut kõrgelt hindava K. Kusakabe sõnadega: «Vapustav! Ei oleks ial osanud arvata, et teie väikesel maal sünnib selline filmikunst.» Selliste polaarsuste olemasolu lubab vähemalt väita, et «Vaatleja» on huvipakkuv teos.

Kuid retsensioonides-arvamustes on ka ühisjooni. Peaaegu kõik on midagi

Võttepaikade asukoha kaart: Kandalakša laht.





Ülal ja all Peeter (Eerik Ruus).



ütelnud tegelaste kujutamise kohta: «nõrk koht on kahtlemata töö näitlejatega» (V. Chytilova); «puudu on töö näitlejatega, [- -]... nõrgad ja formaalsed on üleminekud episoodide vahel...» (L. Priimägi); «filmikujutises ei väljendugi eriti tegelaste psühholoogiliste suhete tõepära ega ka mitte nende individuaalne seisund, milles on tõestust mõnevõrra rohkem» (T. Karro). Vähem on etteheiteid näitlejatele. H. Relve on küll viidanud võimatusele uskuda toimuvasse: «Naise silmis peab olema tapaiha, aga pole. Mehe silmis peab olema surmahirmu, aga pole.» Kuid see pole tema jaoks kõige tähtsam: «Inimsuhetes on loomulikkust ja usatavust, mõistmist ja kontakti siiski märksa enam kui inimeste suhetes loodusega.»

Vene retsensent I. Mjagkova on aga näitlejatega igati rahul ja tõstab esile S. Tormahhova ümberkehastumisvõimet: elatanud, kulunud ja soota tädist filmi algul saab Botticelli Veenus ja seejärel enda eest hoolitsemise unustanud naine, «vulgaarse ilu haletsemisväärne etalon». Tema peab filmi tuge-



Reaalseid teadlasetaüpe Kandalakša looduskaitsealalt: metsavaht Kuptšinskist ning ihtüoloog Veliki saarelt.

A. Iho fotod



Aleksandra ja Peetri esialgsed osatäitjad Arvo Kukumägi ja Niina Ruslanova.

A. Saare fotod



vuseks lähtumist elavast inimesest, mitte probleemist.

Nii ei ole siingi täit üksmeelt, kuid üksmeelne keskendumine näitleja-tegelase probleemile on siiski sümptomaatiline. Tundub, et viidatud vastakad hinnangud on täiendussuhtes. Hinnatud pole tegelikult ainult filmi, vaid ka oma kujutelmale sellest ning tendentse, mida see film tundub retsensendile esindavat. 55

Seetõttu võib A. Iho mõndki etteheidet tunnustusena võtta.

Intertekstiline ruum. Valmis film loob seoseid teiste filmide ja kunstiteostega, on vaadeldav ja hinnatav nendegi teoste taustal, millega tal midagi ühist ei pruugi olla, kui välja arvata (juhuslik) olemine samas ajas ja ruumis. Ka minu vaataja- ja lugejamälus segunes «Vaatleja» intertekstiliseks tervikuks õige mitme kunstiteosega ja ma tajun seda filmi paratamatult nende kaudu.

Kohe pärast vaatamist assotsieerus «Vaatleja» mulle W. Wendersi filmiga «Paris—Texas». Psühhologismi vähenemine filmides on ärevusttekkitav, eemaldab filmikunsti katarsise-elamustest, asendades kaasa- ja läbielamise jälgimisega. W. Wendersi psühholoogiline kujutamiseviis on punktiirne, realiseerudes n-ö psühholoogilises montaažis. See tähendab, et psüühilised muutused ei kulge kaadrisises liikumises, vaid kaadrite vahel. Igas kaadris kujutatud seisund on arusaadav,

Aleksandra (Svetlana Tormahhova).

usutav, suurepäraselt mängitud, kuid seisundini jõudmine (seega ka tunnete sügavus) jääb kaadrite vahele. Tulemuseks on loogiline, kergelt seeditav psühhologism, kus kurbus ei pitsita südant ja rõõm ei vabasta pingest.

«Vaatlejale» on see tendents samuti iseloomulik, kuigi A. Iho kompenseerib seda elukeskkonna kummastatud kujutamise muusika (ülilise helide) ja eelkõige valguse abil. Kas nende tegelaste tunded saavadki väga sügavad olla?!

Teine assotsiatsioon on seotud E. Zola romaaniga «Thérèse Raquin», milles autor on uurinud kaht elusolendit, «nii nagu kirurgid uurivad laipu»: ««Thérèse Raquinis» tahtsin uurida temperamente, mitte karaktereid. Selles seisnebki kogu raamatu mõte. [- -] Thérèse ja Laurent on lihtsalt inimloomad. Püüdsin samm-sammult jälgida neis loomades toimuvat tumma kirgede tegevust, instinktiivseid tõukejõude, närviatiki järel tekkinud ajukahjustusi. Minu kahe kangelase armastus on vajaduste rahuldamine. [- -] Lõpuks see, mida pidin nende süümepeinadeks nimetama, kujutab endast lihtsalt orgaanilisi



häireid, katkemiseni pingul närvisüsteemi mässu.»³

Ei, nii atavistlik «Vaateleja» maailm ei ole. Kuid bioloogiline on see maailm küll ja seetõttu tahaksin nimetada veel kaht assotsiatsiooni filmidega, kus on kõrvuti inimesed ja loomad või siis inimesed ja loodus. Esimene on «Minu ameerika onu», teine «Legend Narayamast».

A. Resnais lähtub analoogiast inimeste ja loomade vahel (eelkõige reflektorsel tasandil), tõestades inimese kuulmist loomariiki ja demonstreerides mõningaid universaale (näiteks käitumine stressisituatsioonis). Seejuures ei püüa A. Resnais inimest loomale taandada, ta fikseerib vaid meie käitumise n-ö loomaliku aluspõhja.

S. Imamura loob omaette maailma, milles kõik on allutatud bioloogilise eksistentsi seadustele ning kus toitumine ja sigimine koos kaasneva agressiivsusega ongi käitumise aluseks. Konflikt sünnib eneseteadvuse tekkimisega seotud eetilisusest, vajadusest olla inimesena muust loodusest kõrgemal, olla «mõtlev

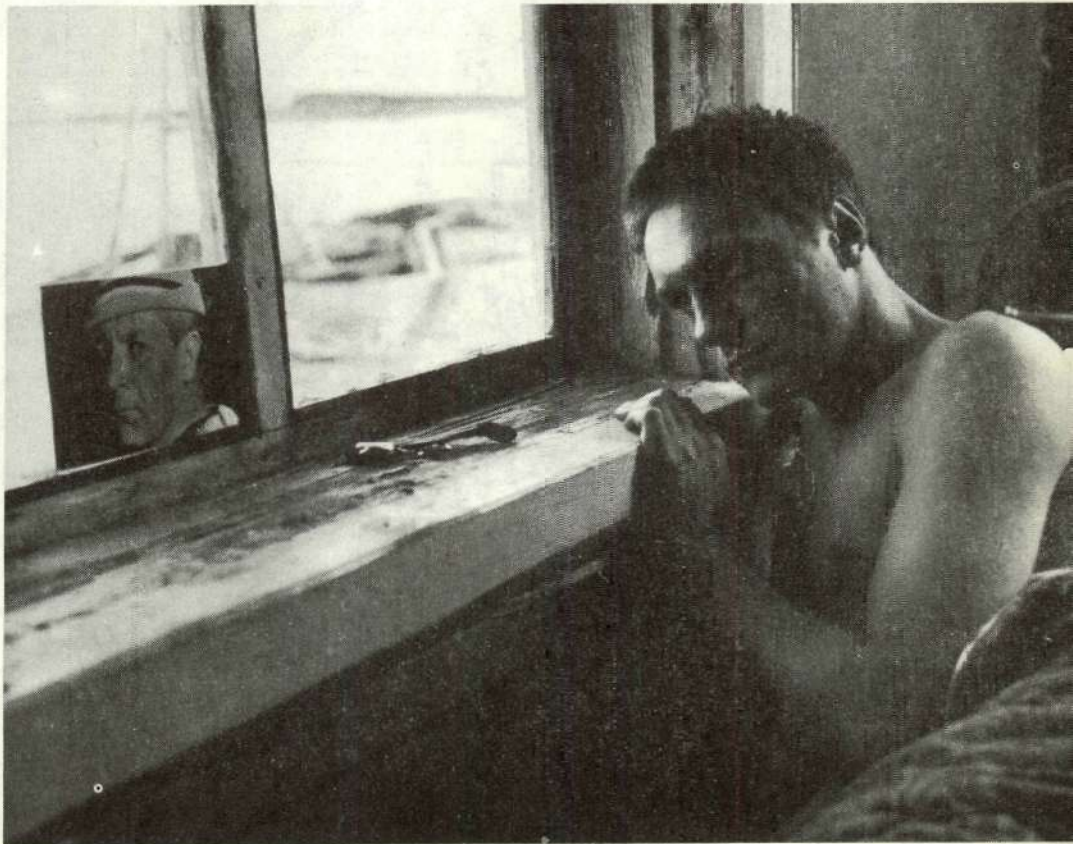
pilliroog». See ei olegi lihtsalt konflikt eetilise ja bioloogilise, vaid inimliku ja ebainimliku vahel. Loomulikkus ja bioloogilisus (looduslikkus või loomulikkus) on selles filmis erinevad asjad. Selle olemisvõitluse eripära sobiks selgitama üks mõte F. Jüssilt: «Röövelviisiga loom ei ole kunagi разбойник, seda on nüüd ja alati üksnes inimene. Inimese kvaliteedi niisugune ülekandmine loomadele on eetilise harimatuse tunnus...»⁴

Kõige lõpuks tahaks nimetada ajaliselt kõige esimest, juba stsenaariumi lugemise ajal tekkinud assotsiatsiooni. Küllap mäletavad paljud selle artikli lugejad omaaegset bestsellerit: «...pärisolemise sisuks vajame enamat söömisest ja sögedast võitlusest leivapalukese või PARVE-võimu pärast. [- -] Igaühe seitsmendaks taevaks on tahtmine olla täiuslik. [- -] Andesta ning aita oma vendi jõuda arusaamisele.

³ F. Jüssi. Loodusfilmist, emotsionaalselt. «Teater. Muusika. Kinc» 1987, nr 8, lk 51.

⁴ E. Zola. Thérèse Raquin. Tln, 1988, lk 234—235.

Peeter (Eerik Ruus).
A. Saare fotod



[--] Igaühes meist plingib suure kajaka mõttesäde, vabaduse piiramatu idee...^o

Ehk on ka Jonathani ja Martini nimed «Vaatelejas» inspireeritud selle R. Bachi teose tegelastest. Või on Martini nimes hoopis vihje veel ühele vaatilejale, N. Tinbergeni õpilasele, kajakate liigisisese vaenulikkuse ja paaride tekkimise uurijale Martin Mounihanile?

Neist minu subjektiivse intertekstilise ruumi seostest «Vaatilejaga» kasvab välja vajadus täpsemalt selgitada vaatileja mõistet, sest alles siis saab mõista vaadeldud probleemide ja konflikti olemust selles filmis. «Vaatileja» puhul pole triviaalne ka nii lihtne küsimus nagu mida ja millisena vaadeldakse?

Vaatlemine. Lisaks autorile on filmis veel vähemalt kaks vaatilejat — Peeter ja tema isa Jüri. Seejuures tunneb isa kujutaval fotol peaaegu iga eestlasest vaataja ära Fred Jüssi. Milline koht on selles isiklikus loos meie tuntud vaatilejal? Kas ei ole teda tahetud kompromiteerida? Miks vaiks sellest loodusemees H. Relve? Aga ei ole vist põhjust asja põnevaks ajada. Ka F. Jüssi suhtes on film väga isiklik: peategelasel Peetril on isa Jüri, A. Ihol on õpetaja F. Jüssi. Ma ei taha olla selle paralleelsu-

sega pealetükiv, kuid «Vaatilejas» võib eristada kaht erinevat vaatlemisviisi: mittesekkuvat ja sekkuvat.

Mittesekkuva ehk harda vaatlemise sümboliks võiks olla F. Jüssi. Tema valdab mikrofonini nagu A. Iho kaamerat. Harras vaatlemine tähendab ülitundlikkust eriti vägivaldsete muutuste suhtes looduses. «Helipilt võib kujutada päikesetõusu küla serval, tuua meieni uduloori mässitud juuniõise luhaniidu. Kuid niisugust pilti tuleb õppida «vaatama». [--] Maastike helipilt allub muutustele niisamuti nagu nende silmaga nähtav ilmegi. Veel enam — helimaastiku piltide võrdlemisel võime selgust saada looduskeskkonna muutustest, millest me mingil muul moel teada ei saaksi.^o Maailmakuulus vaatileja ja uurija N. Tinbergen on pidanud oma tähtsaimaks püüdeks mõista, «mil viisil suudab iga looma kompleksne ja keerukas käitumistüüp säästa teda heitluses paljude väliskeskonna tingimustega».

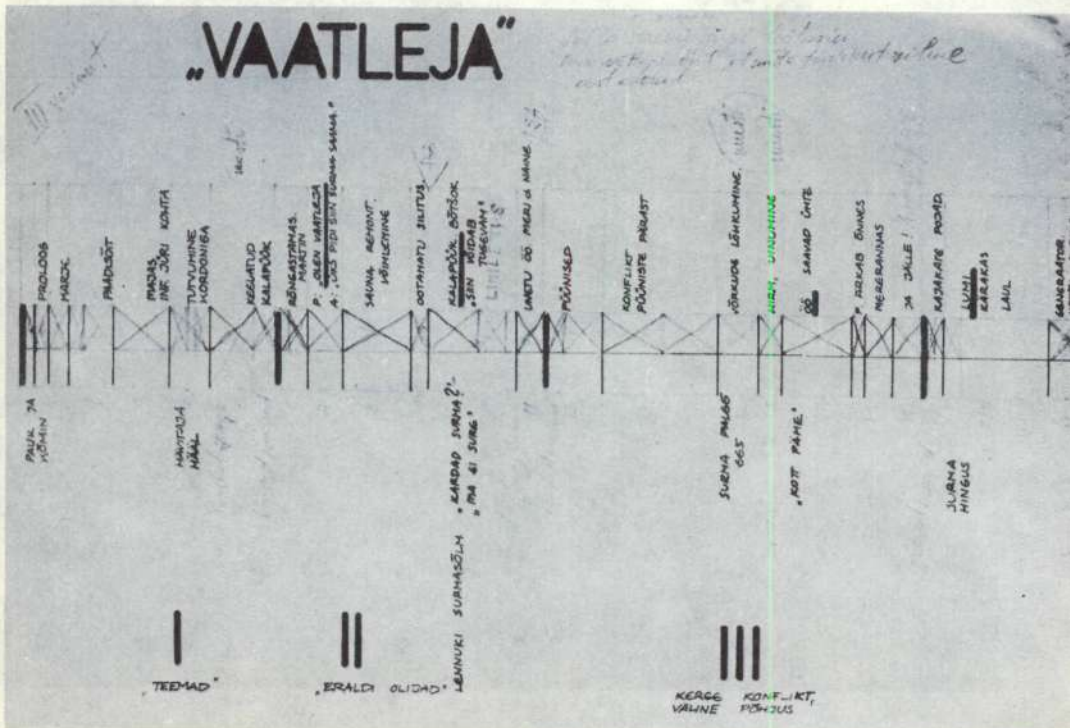
Neis väliskeskonna tingimustes aga teotseb ikka inimene ning loodusevaatlemine muutub paratamatult ühiskonna vaatlemiseks. Ja vägivaldatu vaatlus võib siin võitlusekski olla. Nii avaldas F. Jüssi «Eesti Looduses» foto ära-

^o R. Bach. Jonathan Livingston Merikajakas. Tln, 1973, lk 21, 23, 28, 32.

^o F. Jüssi. Looduse aabits. August. «Eesti Loodus» 1985, nr 7, lk 472.

^o N. Tinbergen. Loomade käitumine. Tln, 1978, lk 32.

«Vaatileja» lavastuskeem, III variant.



mõnitatud raielangist (metsa raiskamisest on teinud dokumentaalfilmi ka A. Iho), millele lisatud jutus on fikseeritud ka vaatlemisele iseloomulikud ja proovilepanevad mõtted: «Käin sealt mööda, vaatan raiskuaetud varandust ja mõtlen oma tulutuid mõtteid.» Ja samas loos on ka kurb kokkuvõte, mis võiks olla «Vaatilejalegi» epigraafiks: «Nüüd näen inimest muutumas sarnaseks masinavärgiga, mille kange ja hoobasid ta liigutab — armastusega maa ja metsa vastu, mida ta segi pöörab ning laastab, tunneteta, arusaamiseta sellest, mis hea, mis halb, ilma igasuguse eetikata. Näen edememas olendit, kes südamerahus isennast seedib, otsides samas oma valude põhjusi aina kuskilt väljaspoolt, halvast ja vaenulikust maailmast; olendit, kes tallab ennast mutta ja näitab näpuga liigikaaslaste poole, taipamata sedagi, et see ongi ju ta ise. Ta ei kuula ennast sellepärast, et ta ei usu ennast, ja ei usu ennast sellepärast, et tunneb liiga hästi oma valesid.»⁵

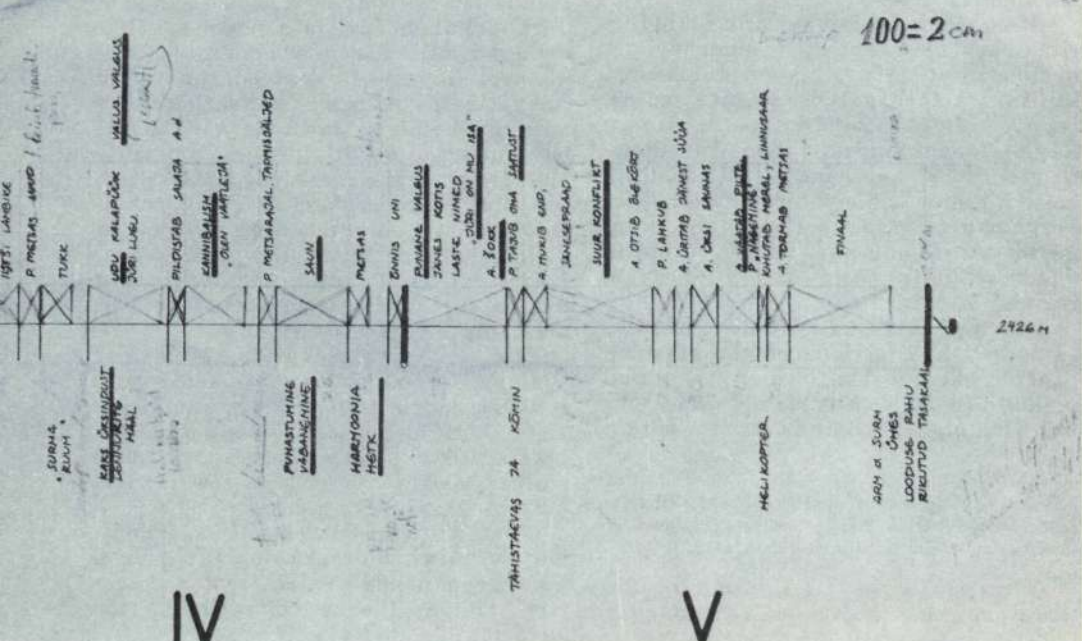
H. Relvel on õigus, kumbki kahest «Vaatileja» tegelasest ei ole looduslaps. Ei peagi seda olema. «Vaatileja» on film noosfäärist. Film on vaid hetk, mille vältel me koos Loojaga saabudes (ja lõpus lahkudes) jälgime tegelaste elu saarel. Saart ümbritseb meri, merd ümbritseb taevas. Inimesed askeldavad

⁵ F. J ü s s i. Looduse aabits. September. «Eesti Loodus» 1985, nr 8, lk 507.

maa (metsa ja kaljude), vee ja taevas piiril, see on nende olemise sfäär. Tavevast vaatavad kajakad, aga ka helikopterid ja reaktiivlennukid; vees elavad kalad ja sealt piiluvad välja hülged, aga ka allveelaevade periskoopid; metsas sagivad pisikesed putukad ja sealt pistab oma heasüdamliku koonu välja saunast tulnud tegelasi uudistav pöder, kuid metsas on ka iselaskja, mis ei oska valida pödra ja inimese vahel.

See saar on kui mitmekordses piiramisrõngas. Kajakate jaoks on püünised, kalade jaoks võrgud, loomade jaoks püüsid, inimeste jaoks inimesed. Niigi on A. Iho nimetatud meisterlikuks atmosfääri-loomajaks, kuigi filmis pole allveelaeva (keelati), pole pödra, hülgeid jne, st atmosfääri ei ole nii sidusalt kujutatud, nagu autor igatses. Iseloomulikud on režissööri pliiatsimärkmed kolmandal, n-ö tööpartituuril, kus kogu film on rütmilisteks loikudeks jagatud ja tulevast tervikut loogilise (kuid mitte lihtsalt ratsionaalse) struktuurina kujutatud. Selles väljapeetud skeemis tuli talle ikka meelde atmosfäär, eri kohtades on märkmed: puudub *sjomga*; linnud puuduvad; puuduvad hülged, lennuk; linnud puuduvad; puuduvad linnud; helikopterid taevas; putukad, kaste, rohi; putukad.

Inimese osaks on selles maailmas teadvusetu ükskoikus, üksiolek ja hirm, mille teiseks pooluseks julmus ja agres-





siivsus. Loomad ja linnud kuuletavad oma loomusele, inimesed hülgavad oma loomuse.⁹ Seepärast tulebki rääkida üksiolekust, mitte üksildusest kui isikusega seotud mõistest: «Sest üksildusel on see ürgomane võim, et ta ei la h u t a meid, vaid heidab kogu olemasolu valla kõigi asjade olemuse avarasse lähedusse.»¹⁰

Stsenaariumi teises variandis olid tiitritele eelnevad esimesed kaadrid just üksijäetusest lähtuvad ja n-ö sfäärilisust säilitavad: saar, valgus, kulunud naine, tappev valgus (ööliblika surm lambileegis), lennukipauk, mets ja tähistaevas, naise nutt, meri, jää, lumi ja kaljud. Filmis häälestab meid algus rohkem *homo soveticus*'e lainele, kuigi leivamehikese «tapmisest» tekkiv ootusäng on ka vajalik. Aga siin pole enam inimest inimese sees.

Inimesed ei ole selles filmis osakeseks loodusest, nad on looduse elu häirijad. Filmi globaalne konflikt on ju seotud seadusetusega. Naeruväärsest jõuetu miilitsi filmi algul; Peeter metsavahi vormi-

Pilte filmimismaastiku otsingult. Vaade Krestovi sopkalt Kandalakša ligidal.

mütsiga paadisillal röövpüügilt naasvat mütsi omanikku vastu võtmas; Aleksandra poeg rahuarmastavas armees Afganistanis sõdimas; piirivalve oma lennukite ja võimuga, mis sundisid Jüri lahkuma. Jüri ja sõjaväe konflikt on montaažilehel vaid ära mainitud, kuigi veel lavastusprojektiski on juttu sõjaväelaste küttimisest kaitsealal, nafta laskmisest merre ja kudevate kalade püüdmisest. Seadusetusele pagunite maailmas järgneb seadusetus tsiviilis, sest ilma eksisteerida ei saa(vat): paadimootor, toit, kuldhambad, eterniit jms — kõik nõuab seaduste hülgamist. Seejuures on iseloomulik, et Aleksandra räägib Jüri võitlustest võimudega vaimustunult.

Mis on võimu seadusetuse tulemus? Võimust ärapööramine või samast seadusetusest ka pisiasjades lähtumine. Süümeest tingitud neurootilisuse summutab pikapeale künism, vaimsuse (hingelisuse) alalhoiuinstinkt ja sellega seotud üksikõiksus ümbritseva vastu.

Vaatlemine on selles maailmas lahutamatu olemisest üldse, ka elust ja surmast. Vaadeldes nende teemade seotust kaadrite kaupa (kokku on filmis 435 kaadrit).

⁹ Seda kirjutades kerkib mu silme ette miskipärast hullumeelne metsis Toodu, kellest F. Jüssi on kirjutanud «Eesti Looduses» (1984, nr 5, lk 312–315).

¹⁰ M. Heidegger. Loov maastik: Miks me jääme provintsi? — «Akadeemia» 1989, nr 2, lk 295.



Karteši poolsaar.

1. Stseen pärast Aleksandra saabumist röövpüügilt ja Peetri vihjet protokollile. A: kas sa ära uppuda ei karda (64—65), P: ..ikkagi inimelu (66—67), A: mis mul sinu elust (67), P: suren nälga öitseeas (69). Kui Aleksandra ei peaks kalaga kostitama, st Peeter on valmis kala sööma.

2. Linnusaarel. A: Nii sa neid linde vaatadki. Ja sulle makstakse selle eest raha? (93). Samas kaadris järgneb lugu praktikandist, kes seenemürgituse sai ja vaevu ellu jäi. Peeter vastab samas kaadris: ma ei vaata, ma vaatlen. Kohe järgnevad kaadrid sauna parandamisest ja Aleksandra kommenteerib: see on parem kui linnukeste imetlemine (102).

3. Kajakas Martini surm. P: saan selle lurjuse kätte — tapan ta (137), A: meil on kajakate hävitamise plaan (141), P: te tapsite mu Martini (142), ta lendas siia üle mitme mere, et ta siin maha koksataks (143), A: tead sa, palju neid tormis hukkub, tobu (144), P: kes on andnud teile õiguse tappa (146), A: mida on kästud, seda teen (146), A: miks sa siis tulid? Linde piiluma või mind (147—148). Seejärel lööb Peeter kokku riigile tekitatud kahju ja algab uus stseen.

4. Vörkude löikamine. A: ..agressor. Ei ole sinus mõistmist — ainult tõde (157), järgnevad Aleksandra põhjendused (kuldhambad, lauaplaat, tatratang, paadimootor, lapse tuusik Musta mere äärde). A: ma närin lihase lapse heaks karul kõri läbi (164), kah mul hädine seadusemees (165). Edasi lõigub Peeter noaga vörke ja Aleksandra tulistab püssist. Mõlemapoolsed hirmuelamused viivad nad kokku magamiskotis. A: mul on hirm (187, 190), ma oleksin su tõesti tapnud (193—194), elus! Peetri (196).

5. Aleksandra toiduga linnusaarel, kus vaatab ka kajakaid. P: vaata läbi aparadi, näed paremini (203), A: on nad segi või? Tapavad oma poegi (206), P: midagi erilist. Ilmselt arvukuse automaatne vähendamine (206), A: ma pole midagi taolist näinud (207), on elajas. Pole talle miski püha (210), kas nad tapavadki niiviisi kõik pojad ära (211), P: ei, kõiki ei tapa. Ellu jäävad kõige tugevamad isendid (212—213), A: ja mida sina ette võtad (214), jäädki vaatama, mida su linnukesed oma lastega teevad — ja kõik? Ja sul pole neist kahju (215), P: ma olen vaatleja. Mul on selline töö (215).

6. Aleksandra linnusaarel pärast lumesadu. A: oh sa mu külmunud tibupoeg. [- -] Kõnged veel maha ja mina vastutagu su eest (242), P: Sašenka. Ema (242). Järgneb kojusõit ja raadio uputamine.

7. Iselaskja. Selle stseeni valmistavad ette kaadrid isa pildiga ja magnetofoni kuulamisega. Kordub 93. kaadri tekst: A: Nii sa neid linde vaatadki. Ja sulle makstakse selle eest raha, P: ma ei vaata, ma vaatlen (256). Isetapja leidmine, oma abi pakkumine salaküttide vastu. A: ...sellest mitte üks sõna (272), P: need on teie asjad. Ma ei armasta end vahele segada (272).

Edasi tuleb stseen helikopteriga (A: nende pärast Jürike panigi kodu poole ajama, 313) ja jäneseaga, kelle kaudu avaneb pisut ka Aleksandra (soov saada tüdart, kolmest pojast üks varakult surnud, üks tõbine, kolmas Afganistanis) ja tema seosed Jüriga ja Peetriga. Teadasaamise šokk. A: Me oleme kõik sugulased (357). Seepeale püüab Peeter teda padjaga lämmatades vaikima sundida. A: Elajas! Ei meeldi, ei armasta sa, et sulle haiget tehakse? [- -] Kui teistel on valus, pole midagi, mis (361), P: korista oma jänes ära (361).

8. Jänesepraad. P: sa oled parandamatu (378), A: sa oled mu oma seadustega ära vaevanud (379), P: mis puutub siia seadus? Võib olla on mul Katjast (=jänese) kahju (380). Et pidusöögile eelnes põhjalik ettevalmistus (minkimine), järgneb konflikt, milles Peeter nimetab iselaskjat ning Aleksandra anudes taas oma argumentid (katus, hambad, lapsed) lagedale toob ja lõpetab voodiga. A: Kas ma siis niisama sinuga voodisse läksin (387—388), eks kirjuta mu peale, koputaja (389), ma lasen sind vägistamises süüdistada. [- -] Minu eest astub kollektiiv välja (390), tulid elu vaatlema. Aga sa oled ju pime! Pime! Sa ei näe ju oma nina ettegi (391).

Peeter aerutab ära. Aleksandra ei leia asu. Korjab pesu nõõrilt, astub sauna, istub seal akna alla ja vaatab aknalaua selili pririsevat kärbest (stsenariumis vastu klaasi pekslev liblikas). Siin räägib pilt ise ja ka fotod, mida Aleksandra lappab. Ta jätab kõrvale fotod elavatest ja surnud kajakatest ning süveneb loodust jäädvustavatesse. Lavastusprojekti põhjal peab ta siin mõistma teda iga päev ümbritseva looduse tegelikku ilu. Samasugune reaktsioon on teda ennast jäädvustavate fotodele.

Seejärel kohtuvad nad Peetriga põdrarajal. «Looduse rahu. Rikutud tasakaal» — on kirjas III partituuris. «Surnu ja elav laip» — on kirjas II partituuris. Kaks iselaskja ohvrit.

Keegi ei ole selles filmis kedagi verejanust tapnud. Kajakatesse on nende käitumine kodeeritud. Inimesed peavad oma käitumise omandama. Kui neil puuduvad oma käitumise ja elukreodo kujundamisel aated või eeskujud, alanudvad nad ühiskondlikeks loomadeks, sarnastuvad oma sotsiaalse keskkonnaga. Jürit, harda ja mitte sekkuva vaatlemise ideoloogi, ei ole enam kummagi jaoks olemas. Peeter ja Aleksandra on kaks üksijäetut. Erinevalt eneskesksed ja sarnaselt eetilise tuumata. Nad ei mõista oma sõnade ja tegude täit tõe ega valet.

Peetri sekkuv ja agressiivnegi vaatlemine ei ole hoiak. Ta võib, suu toitu täis, vaadata kajaka poegade tapmist, aga läheb oma kajaka pärast võrke lõikuma, eitab röövpüüki, aga sööb kala ometi, karjub helikopteri peale ja jätab sekkumata iselaskja loosse (see maksab talle ka kätte). Ta kaitseb küll loodust, kuid ka

iseennast, oma meelerahu, erinedes sellega üksnes ennast kaitsvast Aleksandrast. Kumbki ei oska empaatiaga teise maailma sisse minna. Eks ole saungi neile enesepete. Seejuures nad ometi mõjutavad teineteist ja Peetrit pimedaks nimetatav Aleksandra õpib just tema fotode abil, n-ö Peetri nägemise läbi ennast ja oma lähemat ümbrust hoopis teisiti vaatama.

Mõlemad kardavad valu ja tõe. Sümbolne oli lavastusprojekti stseen generaatori käivitamisega ja elektripirni süttimisega toas. See hele valgus oli nende haleda olemise jaoks liiga paljastav ja pirn tuli välja keerata (jäi aknalauale metskitse pealuu kõrvale vedelema). Vaatamine, vaatlemine ja nägemine on siiski väga erinevad asjad.

Konflikt. Kahe tegelase rõhutatud erinevus vanuses, rahvuses, soos, haridustasemes (Aleksandra täastuškad ja Peetri režiistsenaariumis loetud N. Zabolotski filosoofilised värsid) ei tee neist ometi antagonistide. Filmis tunnistab Peeter kajakate õigust loomulikule valikule, ellu peavad jääma tugevamad. Režiistsenaariumist ei jõudnud filmi kalapüügistseen, milles mõlemad tegelased püüavad õngedega turska, aga Peetril näkkavad vaid mudilased. Ta viskab need vette tagasi, kuigi Aleksandra arvates tuleks neil lasta paadis lämbuda (näkkavad uuesti). Ise ta nii teebki. Peetril on argument: «Milleks ilmaaegu tappa.» Aleksandra on oma suhtumine: «Siin pole linn. Sa pole inimeste keskel. Inimesed ehk aitavad, halastavad, aga siin on kõik lihtne: kes on tugevam, see jääb ka elama.» Selline inimese ülemvõimust tulenev looduslik valik ei ole

Peetritele vastuvõetav, kuid ta ei hakka vastu. Üks on vaimuseta, teine ükskõikne. Tõsi küll, režissöör on kirjutanud režiistsenaariumi servale, stseeni juurde, kus Peeter võtab filmi viimase konfliktiga ajal üles iselaskja teema, et Peeter loobub vaatleja positsioonist ja hakkab tegutsejaks. Arvan, et see märkus on tehtud enne filmimist. Minu arvates räägib film selle vastu. Sest ka vaatlemine ja tegutsemine ei ole selle filmi poeetikas vastandid.

«Vaateleja» on konfliktid suhted inimese ja looduse, inimese ja inimese vahel, kuid filmi konflikt tundub olevat hoopis inimese sees. Konflikt on tasakaalu, harmoonia häirimises inimese sees, lagundavate tõekehendite ülekaalu tõmbejõudude ees.

Inimene vajab teist inimest, kuid ei suuda teda leida. «... ja inimene pani nimed kõigile lojustele ja lindudele, kes taeva all, ja kõigile elajatele, kes välja peal; aga inimesele ei leidnud ta mitte abi, mis tema kohane» (Esimene Moosese raamat 2: 20). Jehoova leidis lahenduse ja lõi Aadama küljeluust Eva. Kuhu on kadunud Jumal «Vaateleja» maailmast? Ta on saatusega kogu aeg olemas, teda tajutakse, kuid ta ees ollakse pimedad, nagu on seda M. Maeterlincki «Pimedate» tegelased.

Tervik. Tervikut poleks ju osade summata, aga ometi ei taandu ta sellele summale. Ülaloodud kriitikute etteheidetes peegeldub minu arvates tervik kui osade summa. Jah, sellisena võib filmile paljutki ette heita. Struktuurihäireid tundub olevat töö käigus tublisti juurde tekkinud, vähenenud on Peetri ja Aleksandra algul nii rõhutatud paralleelsus ja selle kaudu ka vastandlikkus. Algul pidi Aleksandra lauldud tšastuška olema lausa ropp ja seda Peetri tsiteeritud N. Zabolotski filosoofilise «Testamenti» kõrval. Zabolotski kadus koos Peetri liiga hea vene keelega, tšastuška aga läks viisakamaks. Peeter arutleb loomulikust valikust, Aleksandra analoogiline arutlus on välja jäetud. Ka režiistsenaariumis tegelaste silmsidet häirivalt takistanud Peetri tumedaid prille enam ei ole. Ka psühholoogiline usutavus on pigem vähenenud. Võrgulõikamise stseeni ilmus Peetri hirmust roomamine alles päris lõpus. Režiistsenaariumis tuli tal käsu peale majja marssida. Samas oli olemas võimalus põhjendada Peetri karjumist helikopterite peale, sest päris filmi algul pidi olema stseen generaatorimajakases, millest helikopter nii madalalt üle lendas, et Peeter end surnuks pidi ehmatama.

Ja veel üks tunnusjoon, algmaterjalidega võrreldes on filmis vähem julmust, pole julmuse näitamist (lämbuvad kalad, verised kajakapojad). Jäänud on jäljed, konnid, kolbad, ka laibad. Aga verd ei ole.

Režiistsenaariumist on meeles Aleksandra nägu võrgulõikamise stseenis — kohutavad silmad ja muigel suu, lahutatud portree. Ka looduse portrees on see osade autonoomia. Enne lumesadu on režissöörile vajalik tühjus taeva ja maa vahel (avaruse sügavus ja inimese üksijätetus), et seejärel tekiks tunne, «nagu langeks taevas ise maale ja merele». Meelde tulevad hiina traktaadid portree maalimisest, *yin-yang*'i vahekorra ja tehnilisest väljendamisest.¹¹ Ka looduse jäädvustamisel on samad probleemid, lisaks puhastab loodus vaimu. «Maastik on materiaalne, kuid tajutav vaimu abil... Loomingu eesmärgiks on vaimu edastamine kunsti abil. Vaim on lõputu ja vormitu, kuid olemas kõigis esemetes.»¹² Ma ei taha siin koostada eklektist popurriid Ida teemadel, kuigi tean, et Lao-zi «Daodejing» oli A. Ihol võtetel kaasas.

Ma tahan lihtsalt väita, et tervik kui osade summa meenutab A. Ihol kollaažilaadset väikeste variatsioonidega korduvate elementide pidevalt ühendamisest, mis sarnaneb kulmude, silmade, ninade, suude jne kataloogidega hiina traktaatides. Seda võiks nimetada tehniliseks vaimuseks.

Samas tundub tervik kui tervik, tervikulummus lähtuvat täiendusprintsipist, hiina mõtteviisile omasest seisukohast, «et vastasjõud mitte ei võitle teineteisega, vaid hoopis täiendavad teineteist. Üks ei saa olla ilma teiseta. Valgus ei saa olla pimeduseta, mees naiseta, taevas maata.»¹³ Seejuures sisaldub *yin yang*'is ja *yang yin*'is, valgus varjus ja vari valguses. «Õnnetuse on inimene ise sünnitanud ja õnne on ta ise üles kasvatanud. Õnnetus ja õnn käivad ühest uksest, kasu ja kahju on naabrid.»¹⁴

A. Iho tundub Ida kaudu lähenevat hardale vaatlemisele. Ta ei taha anatoomeerida keha ega hinge. Ta otsib ürgseid kooskõlasid ja kooskõlastab neid oma kaasaegsetega, sest see on noosfääriline paratamatus. Võrreldes seda Men-ze

¹¹ Китайские трактаты о портрете. Leningrad, 1971.

¹² Н. А. Виноградова. Китайская пейзажная живопись. Москва, 1972, lk 32.

¹³ L. Mäil. Autorist, teosest, tõlkimisest ja muust. Lao-zi. Daodejing. Tln, 1979, lk 9.

¹⁴ Из «Хуайнань-цзы. Из книг мудрецов. Москва, 1987, lk 174.

mõttega: «Inimese loomuse püüd hea-duse poole on sarnane vee püüdega alla-poole voolata. Inimeste seas pole selliseid, kes ei püüaks hea poole, nagu pole ka sellist vett, mis ei püüaks voolata alla. Kui lüüa seda vett ja panna ta liikuma, võib teda sundida tõusma laubast kõrge-male. Kui ehitada ette tõke ja panna vesi liikvele, siis võib sundida teda märke tõusma. Kuid kas see sõltub vee loomu-sest? Seda tingis jõud. Inimest võib ärgitada kurja tegema, tema loomus sarnaneb vee omaga.»¹⁰

Siin peitubki Iho inimese saladuse otsimise oluline suund. Kust siis tuleb kurjus? Bioloogilisest päritolust ja loomulikust valikust? Aga kas poegi tappev kajakas on kuri? Võitlusest selle looduse-ga? Karistamatust võimust? Isiklikust õnnetusest (mehe surm, lapse surm). Ilm-selt on sellele küsimusele võimalik vasta-ta kahel viisil. Kurjus on kõiges kokku või puhast kurjust ei olegi. Vähemasti ei luba selline vastus kohtumõistjaks hakata:

mõistad kooskõla
oled püsiv
mõistad püsivalt
oled selge
aitad elavat
oled õnnelik
suunad hingust südamesse
oled võimas.

Arvo Iho on püüdnud suurt noo-sfäärilist kooskõla mõista. Inimesed tema kujutatud maailmas seda päriselt

¹⁰ Древнекитайская философия. Собрание текстов в двух томах. К I. Москва, 1972, lk 243.

ei suuda. Neis on liiga vähe sirgust. Kuid režissööril on vaatelejana see sirgus olemas. Seepärast on film kindlasti tervik, kuigi mõned ta osad logisema kipuvad. Kuid vaadake või eespool toodud tekstikatketes (rasvases kirjas välja-toodu) temaatilise juhtmotiivi kulgemist. Kui palju erinevaid sõnalisi nüansse on leitud mõistele vaateleja, kui palju erinevaid suhtumisi on väljendatud elusse ja surmase — lühikese aja väl-tel ühtede ja samade inimeste poolt. Lisage korduvad-põimuvad helid ja muusika, nii ärevalt rütmiline valgus, visuaalsed kujundid. Siin moodustavad stsenaarist A. Iho ja operaator T. Logi-nova väga ühtse ansambli, n-ö vaate-punkti ühtsuse.

Jah, see maailm on blokaadis ja ahistatud, aga ta on terviklik oma kõikuvate kaalukaussidega. Sellesse maailma heidetakse vägivallatu pilk, sest õnnis

õigena ei hävita
ausana ei haava
sirgena ei omavolitse
säravana ei pimesta.

Vaatajat ei taheta vastuolulise tõsi-eluga lepitada, küll aga tahetakse talle öelda, et midagi kaitsta, propageerida, millegi eest võidelda tohib vaid väga eetilise inimese, sest muidu võitlus demoraliseerib. Ka kõige pisem ja isik-likum võitlus. Olgu see sõnum veel rohkem eetilise kui kunstilise, aga ta jõuab meieni kunstina ja see on oluline ning lootusrikas.

Veliki saar.
A. Iho fotod



Melpomene, Thaleia ja tänavademonstratsioonid

POOLA DRAMATURGIAST JA TEATRIST

HENDRIK LINDEPUU

Ühiskonna demokratiseerumine toob rahva teatrist tänavale. Seda näitavad ka praegused tendentsid Poola teatris — hoolimata publiku peibutamisest meelelahutustükkidega väheneb külastatavus pidevalt. Dramaturgid püüavad kirjutada aktuaalselt, aga vabamalt hingav ajakirjandus ähvardab nii mõnegi leivata jätta. Need suundumused olid märgatavad ka mais-juunis Wrocławis toimunud 28. Poola kaasaegse dramaturgia festivalil. Elus endas on rohkem dramaatilisust, pingeid ja teatraalsust («Solidaarsuse» valimiskampania!) kui publikuhuviga äraehellitatud teatris. Aga hetkeseisudest veidi hiljem. Tahaksin alustada kaugemalt.

Tänapäeva poola dramaturgiast ja teatrist, eriti selle avangardsemast osast rääkides ei saa jätta mainimata kahe kirjaniku viljastavat mõju sellele. Ei, ma ei pea silmas Tadeusz Różewiczit ja Sławomir Mrożekit, poola nüüdisdramaturgia kahte elavat klassikut, kelle mitmed näidendid kuuluvad vaieldamatult XX sajandi maailma näitekirjanduse paremikku. Juttu tuleb hoopis Stanisław Ignacy Witkiewiczist (1885—1939) ja Witold Gombrowiczist (1904—1969). NSVL-s ja tema annekteritud riikides on neist kahest kirjanikust siiani üsna vähe kirjutatud ning kahjuks on sellestki vähesest suur osa primitiivset vulgaarsotsioloogiat või siis lihtsalt valet. Parem pole lugu ka nende loomingu tõlkimisega.

Kui Stanisław Ignacy Witkiewicz ehk Witkacy (edaspidi kasutangi tema kirjanikunime) I maailmasõja puhkedes Vene alamana Peterburi ohvitseriks õppima sõitis, oli ta juba tunnustatud maalikunstnik. Hiljem oli ta kaardiväe leitnandina tsariimpeeriumi langemise ja revolutsiooni tunnistajaks, sel ajal kujunes ka tema katastrofaalne maailmavaade. Venemaal kogetu osutus nii rängaks, et 1939. aasta 18. septembri hommikul, saades teada punavägede tungimisest üle Poola piiri, ütles Witkacy, et teist korda ta seda bolševistlikku košmaari üle elada ei taha, ning tegi endale habemenoaga lõpu (vana ENE pakub välja, et Witkacy

sooritas enesetapu hitlerlaste sissetungi ajal; eks mingil määral ole tõsi seegi).

Draamakirjanik, prosaist, filosoof, kunstiteoreetik, maalikunstnik — niimoodi määratletakse tänapäeval Witkacy rolli. Enesestmõistetavalt keskendume temale kui näitekirjanikule, kellena ta ka laias maailmas enim tuntud on.

Näidendeid hakkas Witkacy kirjutama 1918. aastal (kui mitte arvestada lapsepõlve komöödiakesi). 1920. aastal sai dramaturgia tema peamiseks tegevusalaks. Sel aastal kirjutas ta 8 näidendit, sama palju ka järgmisel aastal! Üldse on teada ligi 40 Witkacy kirjutatud näidendit. Kahjuks on osa neist kadunud või säilinud ainult fragmentidena. 1920-ndate keskel loobus Witkacy dramaturgiaga tegelemisest peaaegu sama järsku, kui oli alustanud, hiljem on ta kirjutanud vaid mõne näidendi.

Samaaegselt draamade loomisega arendas Witkacy ka oma teatriteooriat. Ta küsis: «Kas on võimalik sellise teatrivormi tekkimine, mis suudaks panna tänapäeva inimese — kas või lühikeseks ajaks — sõltumatult tuhmunud müütidest ja uskumustest tajuma metafüüsilisi tundeid, nii nagu tajus neid ammune inimene seoses nende müütide ja uskumustega?» Ning vastas jaatavalt. Ta kirjutas: «Teatri ülesanne on [- -] viia vaataja erilisse seisundisse, [- -] Olemise Saladuse tundedliku mõistmise seisundisse.» Puhta Vormi teatri suurimaks vaenlaseks luges Witkacy realistlikku ehk naturalistlikku traditsiooni, mis allutab laulise tegevuse elu töepärasusele. Witkacy ihkas «teatrit väljaspool elukoomika või -traagika mõisteid, puhas teatrit, ilma valedeta, imelist kui unenägu [- -], milles paistab tasane ja muutumatu, Lõpmatuses helkiv Olemise Igavese Saladuse tuli.»

Witkacy programmile polnud omal ajal radikaalsuses võrdeid. See, mis toimub Witkacy draamades, on absurdne praktilise elu (leib ja mõnu) vaatenurgast. Kuid samavõrd absurdne on see praktiline elu Olemise Saladuse vaate-

nurgast. Witkacy näidendites ei ihalda naised armastust, türannid ei taha võimu, õpilased teadmisi, mässajad revolutsiooni. Või õigemini, nad tahavad seda, et tänu ebatavalistele sündmustele saada tunda saladuslikku X-i. Ükskõik, kas nad on viieteistkümnesed, seitsmekümnesed, kas nad elavad Poolas või eksootilises muinasjutus — nad kõik püüdvad, kes rohkem, kes vähem, witkiewiczliku «Olemise imelisuse» poole.

Witkacy näidendite tonaalsus on irooniline, groteskne ja parodistlik. Witkacy balansseerib naljaka ja õudse vahepeal (domineerima jääb seejuures viimane). Tema kujutlusmaailm on ühtne — kõikjal võib kohata sarnaseid tegelasi ja analoogilisi probleeme. Witkacy dramaturgias võib eristada kolme põhilist teemat, mis korduvad erinevates variatsioonides. Üks neist on s a l a d u s e p ü h e n d a m i n e. Noormees või neiu tuuakse täiskasvanute — kunstnike, poliitikute või lihtsalt avantüristide — maailma; noored õpivad seal tunda Witkacy tegelaste loodud kunstliku tõeluse põrgulikke võluseid, tutvuvad filosoofiliste doktriinidega, mis meenutavad kangesti Witkacy enda maailmavaadet. Naivse adepti initsiatsiooni näidates juhatab Witkacy lugeja oma kujutluse rägesse maailma. See teema avaldub eriti ilmekalt näidendites «Uus Vabastus» (*Nowe Wyzwolenie*), «Pragmaatikud» (*Pragmatyści*), «Kahepealise vasika metafüüsika» (*Metafizyka dwugłowego cięlecia*), «Janulka, Fizdejko tütar» (*Janulka, córka Fizdejki*) jt.

Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885—1939).



Teiseks selliseks varieeruvaks teemaks on titaani langus. Witkacy titaanid jäävad alati kaotajaiks. Siin avaldub kõige selgemalt vastuolu, millesse on määratud kõik, kes otsivad tegelikust elust metafüüsilit absoluuti. Näidendeid: «Tindikala» (*Małwa*), «Tumor Mózgowicz», jällegi «Janulka, Fizdejko tütar».

Viimane kõnealustest teemadest on kunstniku saatus ehk filosoofiasotsiaalsest kataklüsmist, mis likvideerib «endiste inimeste» neetud maailma. Indiviidi problemaatika kõrval on siin tähtis koht ettekuulutusel tsivilisatsiooni hukust. Selle suuna näidenditeks on «Nemad» (*Oni*), «Anonüümne teos» (*Bezimienne dzieło*), «Ema» (*Matka*), «Belzebubi sonaat» (*Sonata Belzebuba*) jt. Katastrofaalse historiosofia kokkuvõtteks kujunes Witkacy viimane, kõige ähvardavam ja pessimistlikum näidend «Kingsepad» (*Szewcy*), mis näitab totaalse ja autoritaarse terroriühiskonna tekke- ja tegutsemismehhanismi.

Witkacy teemadest peab eristama materjali, mida ta nende teemade arendamiseks kasutab. Ning see on hämmastavalt mitmekesine. Tegevuse paigutab Witkacy lõunameredele ja fantastilisse keskaega samavõrd sundimatult kui sõdadevahelisse Poolasse või Euroopa määramatusse tulevikku. Mäng hulgateooriaga tundub niisama loomulik kui Oidipuse kompleks. Psühholoog leiaks Witkacy dramaturgiast palju — nais-tevikhkamist, komplitseeritud suhte emasse, hermafrodiitlikke sümboleid, kalduvuse enesetapmisele jne.

Witkacy näidendite ülesehitus eksitab lugeja rajalt. Tema tegelased, kelle hulgast ei puudu ka täiesti fantastilised, toimivad samavõrra õudselt kui ootamatult, osalevad ebatavalistes armuintriigidis ja viivad läbi vnutuslik-erootilisi eksperimente. Sündmuste rohkus, äkilised süžeekäänakud, ettearvamatud muutused faabulas — see kõik meenutab hallutsinatsioonide või unenägu, ent samuti hästi töötavat mehhanismi, sest Witkacy valdab draamakirjutamise tehnikat.

Witkacy ei jõudnud kohe tunnustuseeni — liiga erinev oli tema looming tolelaegsest näitekirjandusest. Oma eluajal ei näinud ta isegi poolte oma näidendite esietendusi. Asjad hakkasid edenema alles pärast 1956. aastat, 1956.—1970. aastani lavastati Witkacyt Poolas 66 korral, kuigi ka 60-ndatel oli Witkacy koht poola kirjanduses kahtlane ja kahemõtteline. Ikka küsiti,

kes ta õieti on, kas arbuja või kloun, šarlatan või prohvet, grafomaan või geenius? Kuid 1971—1983 tuli Poola lavadele 149 Witkacy-lavastust, lausa plahvatuslikult aga tema juubeli eel ja ajal (1984—1985) — 49 lavastust. Witkacy on tõusnud Poola mängitavaate autorite hulka, muutunud avangardi klassikuks. Populaarsemateks näidenditeks on «Väikeses häärberis» (*W małym dworku*) ligi 50 lavastusega ja «Kingsepad» üle 30 lavastusega. «Väikeses häärberis» on nii-öelda mõdukalt avangardne ning sellisena ka kohustuslikus koolilektüüris. Kui midu on Witkacy naer küüniline, anarhistlik, hävitav, siis selles näidendis on kirjanik jäänud justkui poolele teele, piirdunud vaid paroodiaga («Väikeses häärberis» on nimetatud ka komöödiaks komöödias.)

Väljaspool Poolat alustasid Witkacy näidendid oma võidukäiku 60-ndatel — 1963. aastal ilmus esimene tõlge, 1966. lavastas Tadeusz Kantor Baden-Badeni Linnateatris «Väikeses häärberis». 1984. aastani (hilisemaid andmeid pole allakirjutanul kahjuks kasutada) oli Witkacyt tõlgitud 21 keelde. Prantsuse keeles on ilmunud kõik tema näidendid, Itaalias on ilmunud 4 köidet, USA-s 3 köidet tema draamadega. Tõlgituimad olid «Hullumeelne ja nunn» (*Wariat i zakonnica*) — 12 keelde, «Vesikana» (*Kurka Wodna*) — 11 keelde, «Väikeses häärberis» — 10 keelde. 1984. aastani oli Witkacyt välismaal lavastatud üle 150 korra, kõige rohkem, umbes 50, USA-s. Sotsialismileeri maadest on

Witold Gombrowicz (1904—1969).



Witkacy lavale jõudnud vaid kahes demokraatlikumas — Jugoslaavias ja Ungaris. Eelistatumad näidendid raja taga olid «Hullumeelne ja nunn» 46 ja «Ema» 21 lavastusega. Viimati nimetatud draamade edu on seletatav eeskätt nende freudistliku probleemaa-tikaga.

Martin Esslin pühendas oma raamatus «The Theatre of Absurd» (New York, 1969) kaasaegse draama silmapaistvatest eelkäijatest kõnelevas peatükis Witkacyle eraldi lõigu, eessõnas New Yorgis ilmunud Witkacy näidendikogumikule aga kirjutas: «Euroopa ja Lääne avaras kontekstis on Witkiewiczil tähtis koht, ta tõstatab ja jätkab une ja groteskse ulma traditsioone, mis teadvustati Wedekindi ja hilise Strindbergi loomingus; tema ideed on parralleelsed sürrealistide ja Antonin Artaud' ideedega, mis saavutasid oma apogee 40-ndate lõpus ja 50-ndatel absurditeatri kirjanike, Becketti, Ionesco, Genet', Arrabali tähteostes.»

Sel kevadel nägin Poolas kahte huvitavat Witkacy-lavastust. Varssavi *Teatr Powszechny* väikesel laval oli äsja esietendunud kaheosaline teatriõhtu kummalise nimetusega — «Aa...a». Lavastaja Piotr Cieślak oli kokku pannud Witkacy lapsepõlvenäidendid ning varasema loomeperioodi ühe lavalisema näidendi «Uus Vabastus». Sellisele ühendusele on olemas ka põhjendus. Juba Witkacy lapsepõlvenäidendites on eristatavad motiivid ja vahendid, mis hiljem korduvad kogu tema loomingus — tegevuse areng äkilise vägivaldaktini, nimede ja remarkide koomiline funktsioon, autobiograafilisus jms. Näitlejad mängisid etenduse esimese poole naljakaid lookesi ilmse lustiga.

«Uues Vabastuses» on Witkacy kasutanud viiteid, motiive või tegelasi kolmest tuntud teosest: sajandivahetuse poola kirjaniku Stanislaw Wyspiański näidendist «Vabastus», Beethoveni «Fidelio» ja Shakespeare'i «Richard III-st». Eesriide avanedes näeb vaataja salongi. Ühes tugitoolis istub käsitööd tegev Tatjana, teises noor neiu Zabawnisia (nimi tähendab naljakat tüdrukut). Tagapool seisab samba najal Richard III, keda valvavad kaks maskis mõrvarit. Tuleb Florestan, tüüpiline 20-aastate intelligent, selgitab oma (Witkacy) maailmavaadet, flirdib neudega, läheb Richardiga tülili. Mõrvarid lähevad vahepeal puhkama. Lõpus tulevad viis sõdurit ja hakkavad Florestani piinama (Piotr Cieślaki lavastuses on nad punaväelaste ja hitlerlaste mund-

rites). Läbi naljakate lapsepõlvelugude ja intellektuaalse salongidraama jõutakse traagilise lõpuni, mis sümboliseerib Poola neljandat jagamist 1939. aasta sügisel.

Meelde jääv etendus oli Wrocławski *Teatr Polski*'s nähtud «Janulka, Fizdejko tütar». See on üks vähem mängitud ja keerulisemaid Witkacy teatritekste (esietendus alles 1974). Siingi on Witkacy lähtunud teise kirjaniku teosest, seekord siis Feliks Bernatowiczi walterscottilikus stiilis jutustusest «Pojata, Lezdejko tütar ehk XIV sajandi leedulased» (1826), kus sentimentaalne armulugu ja seiklused on ühendatud ajalooliste sündmustega. Witkacy on algteosest võtnud vaid mõned juhuslikud elemendid, nimed ja tegelaste sisemised jooned ning loonud selle põhjal täiesti uue teose. «Janulka» tegevusaeg on täpsemalt määramata, selles on elemente nii keskajast kui XX sajandist. Selge on vaid see, et tegemist on revolutsioonijärgse maailmaga. Tegelased kuuluvad Witkacy kõige fantastilisemate ja värvikamate hulka (näiteks Joël Kranz, kelle iseloomustamiseks Witkacy on kirja pannud: «Internatsionaalset tüüpi semiit. Väike, must. Kikkhabe. Vilavad silmad. Motoorselt rahutu. Transtsendentaalne sionist. Kõneleb palavikuliselt.») Fizdejko lossis trügitakse võimule ja loobutakse sellest, tapetakse ja ärgatakse surnust üles, ihaldatakse armastust ja loobutakse sellest. Janulka (fotol klaveril) ütleb: «Tahan olla püha, puutumatu kõigile ja endale ning samal ajal tahan olla tükkideks rebitud miljonite võõraste alatute meeste embuses.» Tagatipuks roomavad seal ringi kaks jalutut vördjat, marsivad läbi kaksteist leedu bojaari (?) jne. Wrocławski *Teatr Polski* peanäitejuht, poola noorema põlvkonna üks eredamaid lavastajaisiksusi Jacek Bunsch on «Janulka» põhjal loonud suure lava kõiki võimalusi kasutava kireva, polüfoonilise ja rafineeritult teatraalse vaatemängu, milles on tajutavad vihjed oktoobri-revolutsioonile ning järgnenud terrorile.

Witkacy ja Eesti? Seni on eesti keelde tõlgitud vaid kolm Witkacy näidendit. Aastaid tagasi eestindas Aleksander Kurtna «Vesikana», allakirjutanu on tõlkinud «Väikeses häärberis» ning «Hullumeelse ja nunna». Aga nagu näib, ei ole aeg Witkacy tulekuks eesti lavale veel küps.

Teise poola kirjanduse uuendaja Witold Gombrowiczi looming aga pole veel käsikirjaski eesti keelde jõudnud (muidugi, kui just mõni allakirjutanule

tundmatu salatõlkija selle ümberpänemisega tegelnud pole.). Witold Gombrowiczi esimene romaan, väikekodaanlike väärtushinnanguid groteskselt lahkav «Ferdydurke» ilmus 1937. aastal. Nüüd loetakse seda sõdadevahelise poola kirjanduse üheks silmapaistvaks teoseks.

Maailmasõja puhkedes viibis Gombrowicz Argentinast ning sinna ta jäigi kuni 1963. aastani (elu lõpuaastad veetis kirjanik Prantsusmaal). ENE 2 pakub välja, et Gombrowicz muutus välismaal Poola RV vastaseks. Ehk see oligi nii, aga Gombrowiczit on rünnanud ka konservatiivsed rahvuslikud ringkonnad. Gombrowicz oma sügavuti minevas inimese- ja ühiskonnakäsitluses teadvustab mõndagi sellist, mis «korralike» inimeste maailmapilti ei mahu. Ehk seepärast osutusidki Gombrowiczi teosed ühtviisi ebamugavaks nii parem- kui ka pahempoolsetele.

Nagu Witkacy looming, nii hakkasid ka Gombrowiczi teosed levima üle oma keelepiiride 60. aastatel. Nüüdseks on peaaegu kõik tema teosed tõlgitud vähemalt tosinasse keelde. Siinkohal siis põgus pilk tema näidenditele. On omajagu paradoksaalne, et Gombrowicz, kes kunagi polnud teatriinimene ning teatris käis väga harva, on nüüd maailmas üks tuntumaid poola dramaturge. Tema kolm näidendit on üksteisest üsna erinevad: «Iwona, Burgundia printsess» (*Iwona, księżniczka Burgunda*, ilmunud 1938) on farsilik, «Laulatus» (*Ślub*, 1953) meenutab šekspiirlikku draamat, «Operetti» (*Operetka*, 1966) iseloomustab juba pealkiri. Ent ometi ei allu need näidendid lahterdamisele, sest ka «Iwona» on šekspiirlik. «Laulatusel» on ühisjooni poola romantilise draamaga, «Operetti» on tragikomöödia opereti vormis. Ühendab neid üks — indiviidi valuline suhe ümbritseva maailma ja ajalookorraldusega. Gombrowiczi näidendites on õhulisust ja lõpetamatust, Gombrowiczi teater loob end inimestevahelistest pingetest, keelelistest refräänidest, žestidest. Oma viimases, mõned päevad enne surma antud intervjuus on Gombrowicz öelnud: «Samamoodi kui ülejäänud looming, valib ka mu teater endale tee ise. Näidendit alustades pole mul

Witkacy «Janulka, Fizdejko tütar» Wrocławski *Teatr Polski*'s (lavastaja Jacek Bunsch). Stseen lavastusest.

A. Hawalej foto



aimugi, kuhu ta mind välja viib. Samuti on lugu kogu minu teatriga. Kõik minu kolm näidendit valmisid eemal iga-sugustest mõjutustest, sest ma ei käi teatris ning seepärast, et ma elasin Argentinas, kaugel teatri- ja kirjandus-keskkonnast. Neis oludes pidin lootma ainult iseendale. Kui 1964. aastal lavas-tati kaks minu näidendit, paigutas kriitika mind Ionesco ja Beckett'i absurditeatri alla. Ent minu näendid olid kirjutatud: üks 1935 («Iwona» — H. L.), teine 1946. aastal («Laulatus» — H. L.), seega ammu enne Beckett'i ja Ionesco teatrit. Minu teater ei ole ab-surditeater ja ma olen põhimõtteliselt



W. Gombrowiczi «Iwona, Burgundia printsess» Varssavi Teatr Powszechny esituses (lavastaja Zygmunt Hübner). Steen lavastusest.

vastu absurdimaaniale. [- -] See muutub igavaks.» (Raamatust: Kazimierz Głaz, «Gombrowicz w Vence», Kraków, 1989). Kuid siiski on Gombrowiczi loominguga ja absurditeatri vahel mitmeid ühis-jooni. Samas intervjuus on Gombrowicz veel öelnud, et teda on mõjutanud sürrealistid, küll mitte otse, vaid oma atmosfääriga.

Pärast kirjaniku surma leiti tema järelejäänud paberite hulgast lõpetamata näidend «Historia» (see sõna tähendab poola keeles nii lugu kui aja-lugu). Gombrowiczile omaselt on siingi tublisti autobiograafilist (peategelase nimi on Witold), kirjanik jutustab oma lugu ja aja lugu. Tegelas-teks on Witoldi vanemad, öde ja vennad ning Pilsudski, Nikolai II ja Hitler (Gombrowiczil olnud kavatsus tuua näidendisse ka Stalin). Ning esiplaanil ikka üksik-isiku ja ühiskonna vahekord.

Wrocław'i Teatr Polski väikesel laval nähtud «Historia» (režissöör jälle Jacek Bunsch) oli intensiivne ja kompaktne etendus — kestis veidi üle tunni. Kogu lavakujundus koosnes kaheksateistkümnest suurest riidekapist. Nendest tulid ja nendesse läksid Witoldi perekonnaliikmed, ühes kapis istus Pilsudski, kappide taga marssis sõjavägi jne.

Vahemärkusena. Poola avangardsemas dramaturgias ja teatris on kapp sümboli ja kujundina väga levinud. See on tähtsal kohal mitmes Tadeusz Różewiczi näidendis, Tadeusz Kantori lavastustes ja mujalgi. Jacek Bunchi lavastuses sümboliseerivad kolmest küljest lava piiravad kapid teisitimõtteleja Witoldi suletust väikekodanlikku maailma. Aga muidugi mitte ainult.

Selleaastane Wrocław'i festival oli Gombrowiczi loominguga tihedalt seotud. Nimelt toimus tavapärase teatroloogiline seminar seekord üldnimetuse all «Kas Gombrowicz suudab päästa poola teatri?», videos näidati Gombrowiczi teoste järgi tehtud telerelavastusi. Viimased võis jaotada kaheks: ühed olid teatrilavastuste telemugandused, teised tehtud spetsiaalselt TV-le. Esimese näiteks võiks tuua Varssavi Teatr Powszechny lavastuse järgi valminud «Iwona, Burgundia printsess» (rež Zygmunt Hübner). Peaosades on andekad näitlejad eesotsas Zbigniew Zapasiewicziga; teatris pälvis lavastus kriitikute tähelepanu ja heakskiitu, ent teleekraanilt paistis kõik justkui papist olevat. Vastupidiseks näiteks oli filmilik telerelavastus Gombrowiczi viimase, tema süngeima romaani «Kosmos» järgi (rež Eugeniusz Korin). Romaani sürreaalsus oli edasi antud naturaalselt, hoidutud teatraalsest tinglikkusest. Viimane jääb ekraanile ikka võõrkehaks. Seda muljet süvendas ka samas demonstreeritud ameeriklaste film «Akropolisest» (ainsa Grotowski lavastusena on see tervenisti filmilindile jäädvustatud). Parem kui ma seda näinud poleks! Etenduse kirjeldust lugedes võib kujutleda näitlejate mängu, etenduse atmosfääri, aga filmilindil on kõik juba lame, fikseeritud. «Akropolis» vaadates tuli vägisi pähe mõte, et teatri filmimine on ikka paras hauakaevaja töö küll.

Tagasi tulles Gombrowiczi-teemalise seminari juurde, peab tõdemata, et ühest vastust seal esitatud küsimusele ei leitud. Küll aga oldi üksmeelsed selles, et poola teater vajab praegu tõesti päästmist (kommertsialiseerumisest, professionaalsuse kadumisest jne). Ja ka selles, et

ilma algupärase dramaturgiata (olgu sellel siis pealegi omad puudused) rahvus-teater areneda ei saa.

Möödunud aastasel, 27. Poola kaasaegse dramaturgia festivalil kujunes suursündmuseks Sławomir Mrożeki uue näidendi «Portree» lavastus kahes teatris, Krakówi *Stary Teatr*'is (lavastaja Jerzy Jarocki) ja Varssavi *Teatr Polski*'s (lavastaja Kazimierz Dejmek). Kõik tähtsamad preemiad määratigi «Portreega» seoses (muu hulgas said mõlemad režissöörid peaauhinna). Sellise edu põhjust tuleb otsida eeskätt näidendist. Kahtlemata on «Portree» Mrożeki 80. aastate parim näidend.

Kahe noorpõlvesõbra saatuse kaudu (ühest sai veendunud antikommunist, teisele oli Stalin päikeseks) üldistab Mrożek ühe põlvkonna psühholoogilisi ja moraalseid katsumusi stalinismi aastail, näitab, kuidas veel praegugi lasub sellel põlvkonnal nende dramaatiliste aastate ränk vari. Tundub, nagu oleks tegemist must-valge skeemiga. Ent see pole siiski nii. Mrożeki tegelased on eelkõige inimesed, pealegi teeb aeg oma korraktiivid. . .

Kazimierz Dejmeki lavastus oli realistlik, püüdis ajastutruu olmelisusega luua kujundit stalinistliku mineviku rõhuvast taagast. Jerzy Jarocki lavastuses puudus konkreetsus, selles avati draama sügavam, universaalne sisu — maailm individuaalse ja ühiskondliku patoloogia piiril. Jarocki lavastus esindas 1988. aasta sügisel Poola BITEF-i festivalil, Dejmek aga korraldas seoses 27. Wrocław'i festivaliga korraliku skandaali. Et BITEF-ile sõitis Krakówi teatri «Portree» ja mitte tema oma, siis teatas solvunud Dejmek enne 28. festivali, et tema teater (Dejmek on Varssavi *Teatr Polski* peanäitejuht) enam Wrocław'i festivalist osa ei võta. Ei tea, miks ta oma teatrit niimoodi karistada tahab. Peale esnimetatatu olen näinud veel kolme Dejmeki uumat lavastust ning minu arvates on nende teatrikeel vananenud, kulunud.

W. Myśliwski «Puu» (*Drzewo*) 250-leheküljelist (masinakirjas) lohisevat ja didaktilist teksti oli Dejmek küll tublisti lühendanud, aga igavusest see ei päästnud. Mrożeki «Lepingus» (*Kontrakt*) oli Dejmek jätnud kasutamata näidendis peituvad mänguvõimalused, esitatu meenutas pigem kuuldemängu. Elavam oli poola klassiku Mikołaj Rej «Joosepi elu» (*Żywot Józefa*), selles oli teatraalsust ja osavaid nippe, ent kõrgtasemest ei saa siingi rääkida. Tundub, et Dejmek elab ikka veel oma kuuekümnendate

seitsmekümnendate aastate kuulsuses.

1988. aasta festivalil märgiti ära Marek Koterski dramaturgi- ja lavastajadebüüt. Varssavi *Teatr Współczesny*'s tõi ta lavale oma näidendi «Siseelu», mis kujutab suure paneelmaja elanike igapäevast elu. See elu on maine, perspektiivitu. Inimestel pole sügavamaid tundeid, unistusi, soove, nad olesklevad päevast päeva. Marek Koterski kasutab uudset teatrikeelt, tema dialoog on huvitavalt konstrueeritud, kõnelused on katkendlikud, mõtteid ei lõpetata. Kriitikud on öelnud, et tegemist on «Kartoteegi» 80. aastate variandiga, argipäeva psühhoanalüüsiga. Igal juhul



W. Gombrowiczi «Historia» Wrocław'i Teatr Polski's (lavastaja Jacek Bunsch). Stseen lavastusest.

A. Hawalej foto

on Marek Koterski tavapäratu näidend üks viimaste aastate isikupärasemaid draamadebüüte.

Selleaastase, 28. Poola kaasaegse dramaturgia festivali konkursiprogrammi valitud üheksast lavastusest võis enamiku viia ühise nimetaja alla — mineviku selgeksrääkimine. Vahe oli vaid selles, kas käsitleti lähiminekku, sõja-aega või siis hoopis eelmist sajandit.

Festival avati Władysław Zawistowski näidendiga «Siit Ameerikasse» (*Stad do Ameryki*) Gdański *Teatr Wybrzeże* esituses. Lugu käsitleb rühma noorte kaudu poola ühiskonna arengut aastail 1978—1987, puudutatakse Poola jaoks väga teravat probleemi, emigreerumist. Neli aastat tagasi sai Zawistowski «Wysocki» Wrocław'i festivalil kolmanda preemia, nüüd loodeti tema uuest näidendist palju. Ent lootused ei täitunud. Päevakajaline tekst oli lavale tuleku 71



hetkeks juba vananenud, dialoog triviaalne. Reportaažlik-realistlikus lavastuses (rež Mikołaj Grabowski) oli kasutatud kulunud võtteid (noorkommunistist aparaaditöötaja tõuseb kõrgema võimuesindajaga telefonitsi vesteldes püsti jms), puudus tegevuslik telg. Tege-laskond oli nii rohkearvuline, et ei süvenetud õieti kellegi probleemidesse. Ometigi oli lavastuses ka üks kujundiks kasvav stseen — sõjaseisukorraaegses kabarees striptiisi sooritav umbes sajakilone lõtv naisterahvas. Muidugi võis see olla jõe, ilge, jälk jne, ent too endalt hilpe loopiv jõe-hobutaoline moodustus sümboliseeris tabavalt füüsiliselt ja vaimselt mandunud nõukogulikku sotsialismi. Minu kõrval istuv ameeriklanna pages selle stseeni ajal saalist. Oh neid ärahellitatud nõrganärvilisi kapitaliste!

Tadeusz Słobodzianek püüab oma näidendis «Kodanik Pekosiewicz» (*Obywatel Pekosiewicz*) üheaegselt teha nalja ja avada 1968. aasta sündmuste tagamaid. Sel aastal teatavasti õhutasid kommunistid Poolas antisemitlikke ja intelligentsivastaseid meeleolusid. Tegevuspaigaks on kolkalinn, seepärast on toimuv absurdilähedaselt totter ja samal ajal võigas. Ametivõimud on saanud käsu paljastada sotsialismi vaenlasi ning püüavad nüüd tembeldada riigivastaseks elemendiks süütut napsivenda Broniek

S. Mrożeki «Portree» Krakówi Stary Teatr'is (lavastaja Jerzy Jarocki). Jerzy Radziwiłowicz ja Jerzy Trela.

Pekosiewiczit. Pekosiewicz on leidlaps (leitud 1. septembril 1939) ning kurdab viinapudeli taga, et miks küll sünnitunnistusse tema vanemateks ei kirjutatud Hitlerit ja Stalinit. Lõpuks lahe-neb kõik õnnelikult. Lavastaja Mikołaj Grabowski ei hiilga millegi erilisega. Łodzi Jaraczi-nim teatri etendus küll naerutas publikut, ent 1968. aasta sünd-muste sügava avamiseni ei küündinud.

Ka tuntud reporteri Hanna Kralli «Kaasüüriline» (*Sublokatorka*) Katowice Wyspiański-nim teatri lavastuses käsitleb otsapidi juudi-probleemi, ent seda tagasivaatena sõjaaega. «Kaasüürilist» võib võtta kui sõda lapsena näinud põlvkonna elukogemust. On tunda küll originaalset reporterinõtet, ent puudub dramaturgia. Jan Maciejowski üksikud lavastuslikud leiud (ratastoolides sõitvad lapsed) asja oluliselt ei paranda.

Anna Bojarska, noor, kena ja arukas (kirjutanud mitmeid esseid) naisterahvas, on valinud oma näidendi «Poola keele tund» (*Lekcja polskiego*) peategelasteks Šveitsis vanaduspäevi veetva legendaarse poola vabadusvõitleja Tadeusz Kościuszko ja temasse armunud šveitsi tütarlapse Emilia. Imestama pani mind asjaolu, et selle nõrgavõitu,



poolakate helladel rahvustunnetel mängiva melodraama on lavastanud Andrzej Wajda. Hiljem selgitati mulle, et Anna Bojarska on Tadeusz Łomnicki (mängib Kościuszkot) abikaasa ning et tegemist on nende jaoks mõneti autobiograafilise looga. Nojah, Andrzej Wajda on nende hea tuttav...

Andrzej Wajda paari viimase aasta teatritöödes on tunda mingit väsimust. 1988. aasta algul valmis *Teatr Powszechny's* (ka «Poola keele tund» on selles teatris tehtud) Strindbergi «Preili Julie» Krystyna Jandaga peaosas. Kummaline — tasemel dramaturgia, maailmanimega režissöör, mainekad näitlejad, aga tulemuseks kehvapoolne lavastus. Rohkem kultuuri- kui kunstisündmuseks olevat kujunenud ka Krakówi *Stary Teatr*'is lavastatud Szymon An-ski «Hadibuk». Mis teha, nähtavasti võtab poliitiline tegevus vaimu ära (Wajda on aktiivselt tegev kodanike komitees «Solidarsus»).

Festivali konkursiprogrammi uutest näidenditest jättis kõige sümpaatsema mulje Gdański autori Krzysztof Wójcicki «Vabadus Barabasile» (*Wolność dla Bärabasa*). Dramaturg on lähtunud Uuest Testamendist (Luuka 23, 17–25), kus Pilatus tahab vabaks lasta Jeesust, ent rahvahulga nõudel peab vabastama Barabasi, «kes mässamise ja tapmise pärast oli vangitorni heidetud». Wójcicki näidendis pole Barabas lihtne kurja-

S. Mrożeki «Portree» Varssavi Teatr Polski's (lavastaja Kazimierz Dejmek). Piotr Fronczewski ja Jan Englert.

tegija, vaid poliitvang, oma maa vabaduse eest võitleja. Vabastatuna puutub Barabas kokku Jeesuse õpilastega (ka tema armastatu on nüüd selles pundis), kes püüavad teda veenda, et Kristus suri ka tema eest. Barabas (teda mängib Krzysztof Kieślowski tipptöös «Lühike film tapmisest» hilgerolli teinud Mirosław Baka) ei taha, et tema eest keegi teine sureks, ta tahab kaitsta oma mässu ja oma individuaalsust. Ning ta läheb vabatahtlikult ristile, ise enda eest surema.

Kahjuks jäi lavastus Gdański *Teatr Wybrzeże's* näidendile tugevasti alla. Andrzej Markowicz on töötanud peamiselt teatrikunstnikuna, lavastamine on olnud rohkem kõrvaltegevuseks. Kujundus on küll funktsionaalne (samu puitkonstruktsioone ümber tõstes muutub lava kord vangikongiks, kord Pilatuse paleeks, kord lõbumajaks), ent puudub dialoogirežii, lavastaja töö tekstiga. See pärast jääb lavastus väheintensiivseks. Kujunduse ümbertõstmine rooma sõdurite poolt (kavatsus — sõjavägi muudab maailma — võib olla küll originaalne, ent välja kukkus see primitiivselt) lõhkus venivat tervikut veelgi.

Kui konkursiprogrammis poleks olnud Varssavi *Teatr Studio* «Kartoteeki», 73

oleks festivalist jäänud üsna masendav mulje. Tadeusz Rózewiczi tuntud näidend oli jagatud nelja ossa, iga osa oli lavastatud erinev teatrikooli režiitundeng. Sellest hoolimata on lavastuse stiil ühtne (veidi sürrealistlik). Filigraanne oli peaosalise Tadeusz Łomnicki mäng. Kahe peaosa (Kangelane ja Kościuszko) eest sai ta festivali *Grand Prix*. Arvestades festivali madalat üldtaset, jäeti muud tähtsamad preemiad (dramaturgia ja režii eest) üldse välja andmata.

Tadeusz Łomnicki on praegu poola vanema põlvkonna silmapaistvamaid näitlejaid. Nägin *Teatr Studio's* temaga peosas veel Beckett'i «Mängu» ja «Krappi viimast linti». (Muuseas, poolakad andsid möödunud aastal välja Beckett'i kogu draamaloomingut hõlmava kogumiku, sellest puudub vaid neli lõpetamata teksti.) «Krappi viimane lint» avab näitlejale muidugi suured võimalused oma võimete realiseerimiseks, ent Łomnicki tegi laval lausa imet.



Tadeusz Łomnicki oma lavastuses. T. Dorsti «Mina, Feuerbach». Varssavi Teatr Dramatyczny.



Tadeusz Łomnicki S. Beckett'i «Krappi viimases lindis» (lavastaja Antoni Libera).

Lummav oli ka Tankred Dorsti «Mina, Feuerbach» Varssavi *Teatr Dramatyczny* laval (siin oli Łomnicki ka lavastaja). Keskealine näitleja Feuerbach (Łomnicki) ootab lavastajat, hakkab vestlema selle assistendiga. Etendus muutub traktaadiks teatrit, näitlejakutse särast ja viletsusest, naeruväärsusest ja ülevusest. Łomnicki näitlemine pole lihtsalt tema meisterlikkuse demonstratsioon, see on vaidlus maailmaga, Jumalaga, saatusega, inimkogemusega.

Kahjuks ei lülitatud konkursiprogrammi Kazimierz Brauni näidendit

«Pani Helena» Krakówi *Stary Teatri* esituses (lav Jan Maciejowski). Parima naisnäitleja preemia oleks läinud siis kindlasti nimiosalist, kuulsat poola näitlejannat Helena Modrzejewskat mänginud Anna Polonyle. Näidend keskendub eeskätt nimitegelase eksalteeritud kirgedele ja naiselikule auhnuhale. Hea ja halva maitse piiril balansseerivast materjalist oskas Anna Polony auga välja tulla.

Nii «Pani Helena», «Poola keele tund» kui ka Varssavi *Teatr Polski's* nähtud Jerzy Jarocki «Staś» (lav Gustav Holoubek), mis käsitles Witkacy suhteid oma isaga, kuuluvad kõik biograafiliste näidendite hulka. Tundub, et näitlejad mängivad neis üsna meelsasti, ehkki tavaliselt on tegemist teisejärgulise dramaturgiaga. Biograafilised näidendid annavad näitlejale võimaluse kehastuda ebatavaliseks, komplitseeritud isikuks. Peale selle pole vaja hakata välja mõtlema oma tegelasele elulugu. Ka publiku hulgas on biograafilised näidendid populaarsed, lihtne inimene tahab heita pilku geeniusse magamistuppa. Tänu oma

B. Schaefferi «Kvartett» Wrocławski Teatr Polski's (grupilavastus). Stseen lavastusest.

A. Hawalej foto



inimlikele nõrkustele ja kompleksidele pöörduvad geeniused neis näidendeis tagasi ühiskonda, millest nad kord oma suuruse tõttu eemale jäid. Witold Gombrowicz on oma «Päevikus» kirjutanud, et vahe talumehe ja lehma vahel on väiksem kui geeniuse ja ülejäanud inimkonna vahel. Ent Gombrowicz on ka kirjutanud: «Kergem on kedagi vihata nina nokkimise pärast kui hakata armastama sümfoonia loomise eest.» Tundub, et dramaturgidel on vastupidi — nad eelistavad oma kangelasi armastada nina nokkimise eest. Biograafilisi näidendeid on kerge kritiseerida. Raske on neid mitte kirjutada.

Suurimaks teatrielamuseks jäi seekordsest Poola sõidust Bogusław Schaefferi «Kvartett neljale näitlejale» (*Kwartet dla czterech aktorów*) Wrocławski *Teatr Polski* näitlejate esituses. See 1966. aastal kirjutatud avangardne teatritekst ootas lavaletoomist kutselises teatris üle kümne aasta. Nüüd on Schaefferi tööd õige mitme teatri repertuaaris. (B. Schaefferi kohta vt ka «Looming» 1988, nr 4 lk 572—573.) Schaefferi looming kuulub nn instrumentaalse teatri valdkonda, teemat arendab ta muusikalise dualismi vaimus, kuhjates ja rõhutades kontraste. Tema teatritekstides puuduvad tagajärgedel põhjused, loogika on eriline, tavapäratu. Vastupidiselt «Kvartetile» on Schaefferi viimased teatritekstid hakanud enam meenutama tavapärasest dramaturgiast, nendes on ka mitmeid viljatuid kordusi. Avangardisti nimi nõuab aga pidevat ja väsimatut novaatorlust. Mona Lisale võib vuntsid ette maalida vaid korra.

«Kvarteti» etendus toimus Wrocławski II Stuudio (endine Teaterlaboratorium) saalis ning lähtus vaese teatri põhimõtetest — polnud mingit lavakujundust. Saali astusid neli frakkides meest, jäid seisma igaüks eraldi saalinurka, jooksid siis keskele kokku, hüppasid üksteisele turjale. Pimedus. Valguse süttides oli igaüks jälle oma saalinurgas. Võtsid taskust kaks kivi, hakkasid neid rütmiliselt kokku taguma. Seejärel hakkas üks dirigendiks, ülejäanud moodustasid koori. Laulsid. Lauljad polnud juhatamisega rahul. Vahetasid rolle, tekkis sõnelusi. Jne. Kokkuvõttes oli see etendus inimese otsimistest, tema suhetest ümbritsevaga. Vaatasin «Kvartetti» tiheda festivalipäeva hilisõhtul neljanda etendusena ning olin üsna väsinud. Ent pärast poolteisetunnist etendust oli väsimus pühitud. Wrocławski *Teatr Polski* on praegu üks huvitavamaid teatreid

oma häält ja keha, üldse avangardsemat mängulaadi.

Avangardi juures olles tahaks öelda mõne sõna ka Józef Szajna «Repliigi» kohta. 70. aastate algul *Teatr Studio*'s esietendunud super-avangardistlikku lavastust «soojendati üles» küllalisetendusteks Budapestis ning nii õnnestus minulgi seda kõmulist ja pool maailma läbi rännanud lavastust näha. Et Szajna loominguga kohta on eesti keeles juba üht-teist lugeda (vt TMK 1988, nr 3), ei hakka ma kirjeldama laval toimuvat. Tahan lihtsalt juhtida tähelepanu mõningale teisenemiselc. Näitlejate totaalsele mängule (roomamine, ulgumine jne) reageeris enamik publikust üsna lõbusalt. Józef Szajna lavastatud apokalüptilist visiooni võeti kui kummalist *show'd*. Jah, maailm on muutunud. Muutumata peab ka teater.

Ühiskonna demokratiseerumine toob rahva teatrist tänavale. Kas rahvas tuleb tänavale tagasi teatrisse või läheb kuhugi mujale, see sõltub eelkõige teatrist endast.

Ühe muusikutee kroonikast: Alfred Karindi

Pühapäev, 2. juuli 1989. Istume Viiralti tänava viienda maja viiendas korteris — vanaproua Kaarin Karindi ja tema keskmise tütre Linda Karindi-Targoga. Meenutame. Eeskätt aastaid 1949—1955.*

Eellugu I

K.K.: Enne Saksa okupatsiooni olime suvitamas Aegviidus. Poed olid tühjad, leivaga oli raskusi, hoidsime hinge sees omapüütud kaladega. Järveäärsest talust saime piima, killukese pekki panni määrdeks ja leivapätsi. Elasime arhitekt Michelsoni aiamaas. Olime perega varem kohal. Alfred Karindi oli veel Tallinnas konservatooriumi ja kooridega seotud ja pidi tulema niipea, kui vabaneb. Ja tuligi, aga vaid selleks, et peret sõja jalust Tallinna viia, sest rinne oli vahepeal ligidale jõudnud. Linnasõidust ei saanud asja, käigus olid sõjaväe erirongid, kuhu eraisikuid peale ei võetud. Ei aidanud ka luba jaamaülemalt. Veomasinat ei õnnestunud saada ja nii jäimegi sõjale jalgu. Kahuritule elasime üle naabermaja muldkeldris ja pääsesime.

Sakslaste komandant hõivas elumaja; Michelsonid ise olid varem linna sõitnud ega teadnud sellest midagi, meie olime kalaretkel. Koju jõudnud, leidsime eest uued asukad, kes sisse olid saanud redeli abil läbi mansardkorruse akna. Nii me seal siis elasime, sakslased suures, meie aiamaas. Püüdsime vähe kodus olla, käisime kalal, marjul, seenel. Peagi tuli komandandil koos rindega edasi liikuda. Meie pääsesime Aegviidust tulema alles hilja sügisel, majakraam jäi sinna paremat aega ootama.

Hiljem pandi Karindile seda süüks, et miks me ei evakueerunud teiste muusikainimestega tagalasse.

L.K.: Selgesti mäletan 9. märtsi 1944. Olin vanematega naiskoori harjutusel Vene tänaval. Majatiib sai pihta. Jooksime varjule telegraafi keldrisse.

K.K.: Ilus oli täiskuu paistel proovile minna, mõtlesin veel, et hea aeg pommirünnakuks. Ja see tuligi. Kogu linn põles leekides. Kahe ründelaine vahejal tõttasime koju. Aknaklaasid olid purunenud. Paari päeva pärast leidsime ulualust Rannamõisas ühes suvilas, kus veetsime pärast varakevadist külmetamist pika ja päris kena suve. Karindi käis rattaga Tallinna vahet. Alles hiljem sügisel saime tagasi linna. Rannamõisa jäi hea «piimatalu» tutvus. See sai aga peagi saatuslikuks.

Eellugu II

K.K.: Sügisel 1944, ühel pühapäeva hommikul ilmus meie juurde ootamatult Karindi noorim vend Eduard, kes oli 41. aastal mobiliseeritud ja kellest me seni polnud saanud ühtki elumärki. Eesti korpuse koosseisus oli ta üht väeosa Haapsallu saatnud. Rõõm oli muidugi suur. Karindi istus rattale, et sõita Rannamõisa tuttavasse talusse kohvaliget tooma. Aegjalt oli ta neid sõite ennegi teinud ja meil polnud aimugi, et rajoon oli

* Meie vestlusele on liidetud lehekülgi proua Karindi mälestustest, mis on vahemikus 1970—1984 kirja pandud teadmiseks lastele ja lastelastele nende isa ja vanaisa elu rasketest aastatest. On väga kahju, et trükisõnas pole võimalik edasi anda K.K. sügavasti kaasaelavat ning kaasakiskuvat lugemist, pinget, kuhjumist, kibedusse ja kurbusse katkemisi, ironilisi varjundeid, lugupidamisväärset talitsetust.

Tagasihaaravasse vestlusele nagu lülituks ka A.K. ise: temapoolne jutustus on võetud aastaid hiljem (1968) koostatud pikemast käsikirjalisest avaldusest ENSV prokurööri Budrase nimele (käsikiri asub TTM Muuseumis A.K. fondis).

Kroonika on kokku pandud perelekkete mälestuspiltide ja elamuste paralleelidest, vaadates samale sündmusele või suhtumisele kas proua Karindi ja tema tütre või A.K. silmadega.

kuulutatud keelutsooniks. Läks — ja ei tulnud tagasi, ei õhtul, ei järgmisel hommikul. Vanemleitnandist vennas käis teda otsimas kuni taluni, kuhu ta minema pidi, kuid seal polnud teda nähtud. Käisin minagi ametiasutusi pidi kuulamas, kas on teda kuskil leitud või kinni peetud, aga ei midagi.

A.K.: Teel pidas mind kinni grupp vene sõdureid. Siit algas minu esimene «Kolgata teekond». Mind viidi esialgu Harku piirivalve kordonisse, sealt Nõmmele Ida tänavale, järgmisel hommikul koos teiste kinnipeetutega (6 inimest) Kehrast 3—4 km kaugusele mingi sauna küttekoldeta kõrvalruumi. Paari päeva pärast jõudsiime Pagari tänavale, niisiis sõjaväe valdusest NKVD-sse. Süüa ei antud kordagi! Ülekuulamised käisid ööl ja päeval nagu ikka eeluurimisel, aga kuna ei peetud arreteerituks, siis ei saanud ka vangla toitu. Käisid ähvardused Siberisse saata, peret represseerida. Kuna tollel ajal tõesti väga paljude tuttavategi hulgast niimoodi kadunuks jääd, olin väga masendunud ja hirmul.

K.K.: Ühel päeval tuli konservatooriumi üks võõras naisterahvas ja teatas, et keegi mees Balti jaamas on palunud teatada, et teda, Karindit, on kinni peetud ja viidud Kehra suunas. Tõttasin tookordse direktori Vladimir Alumäe juurde ja sain temalt kirja siseasjade rahvakomissarile. Selle kirja põhjal leiti Karindi üles ja selgitati, et ta sattunud Habersti mõisa juures piirivalve kätte (nagu oleks otsitud teist, samakõlalist nime), kuna tal puudunud linnast väljumise luba. Meie aga olime terve nädala elanud ärevaid päevi ja magamata öid, sest võisime oletada kõige halvemat. Olid ju vabased ajad ja inimesed kadusid — kes põgenes Läände, kes uppus merre või löödi muidu teel maha. . . Seekord õnneks pääses ta eluga, küll mõningatel tingimustel, millega seoses teda hiljem siiski arreteeriti ja kinnipidamisele mõisteti.

A.K.: Ega mind niisama lihtsalt ei vabastatud, vaid võeti ähvarduste saatel allkiri kaastöök: pidin oma ümbruskonnas avastama nõukogude korra vastaseid. Ei aidanud mingisugused seletused, et ma selliseks tööks pole võimeline, ja ka, et minu ümbruskonnas [- -] selliseid elemente ei ole. Andsin allkirja, kuna vastasel korral ei lootnud üldse enam perekonda näha. Kogu see vintsutus ja nälgimine kestis terve nädala.

K.K.: Elu hakkas jälle minema normaalselt, s.o konservatoorium, koorid, vabal ajal loominguline töö. Siiski, vahetevahel kutsuti teda kusagile, täpsemalt paluti helistada mingil numbril ja lepiti kokkusa-

Kaarin Karindi 1989. aasta süvel.
T. Huigi foto

Alfred ja Kaarin Karindi pulmapäeval, 1925.



mine. Küsiti, mis rahvas räägib, kas on rahulolematust kuulda. Kui tema ei olnud midagi kuulnud, lepiti ka sellega. Hiljem muututi küll kannatamatumaks, pahandati, et tal ei ole midagi öelda, aga lepiti ja soovitati edaspidi kõrvad lahti hoida.

Eellugu III

K.K.: 1947. aasta tõi Karindile, Pätsile ja Vettikule nii rahvalikku kui ka riiklikku tunnustust. Ka läheneva 1950. aasta üldlaulupeo peakomisjoni kuulusid nad kolmekesi; esimeheks määrati kõrgemalt poolt Nigol Andresen kui parteipositsiooniga poliitikamees. Laulud olid muidugi ammu välja valitud, kava kinnitatud, selgekski õpitud, ja käisid juba eelproovid rajoonides, kui Keskkomitees avastati, et kavas puudub venekeelne laul, mida tingimata vaja NL-st saabuvate külaliste pärast. Komisjoni liikmed vaidlesid sellele vastu, et lauljad ei suuda nii lühikese ajaga, ammugi veel võõras keeles laulu selgeks õppida. Eks see andis pildi nende «ideoloogilisest tasemest».

A.K.: Rünnak minu vastu tuli mõne koorilaulu ja kantaadi «Laula, vaba rahvas!» pärast, mida suure menuga oli lauldud 1949. sügisel. ENSV Heliloojate Liidu pleenumil tehti see teos maatasa, seda peamiselt Moskvast saabunud tegelaste poolt. Ja ka mujalt kuulsin, et ega meid kolme, Vettikut, Pätsu ja mind, ei või esile tõusta lasta! Sellest peale tundus minu suhtes repressioone, küll kosomolitegelaste poolt, küll minu loominguusse ja kooritõesse halvustava suhtumise näol. Oleks ma osanud seda tähele panna ja sellest järeltõusida teha, oleks pidanud vist kaduma põranda alla.

Juhatuse ette mind küll ei kutsutud, aga etteheide oli, et miks ma tuhka pea peale ei riputa ja miks ma pole enesekriitiliselt ajalehes esinenud. Mul polnud midagi kirjutada; kellel on, see kirjutab.

K.K.: Lugesime kodus tema kolleegide kahetsuseavaldusi. Karindile pandi pahaks, et ta esines Saksa okupatsiooni ajal raadio «propaganda-saates» meeskooriga ja esitas patriootilisi laule. Aga nendesamade isamaalaulude eest oli ta pähe saanud ka Saksa okupatsioonivõimude käest!

Hilissügisel 1949. kutsuti Karindi jälle vestlusele ja seekord oli asi tõsine. Ei aidanud enam keerutused, nagu «Aga võib-olla mind kardetakse ja minu kuuldes ei räägita midagi.». Kui ta koju saabus, nägin ta näost

1947. aastal Moskvast, kus võeti pidulikult vastu XII üldlaulupeo tegelasi. Vasakult esireas: Nikolai Goldschmidt, Alfred Karindi, Ullo Toomi.



— see oli väga tõsine ja kahvatu —, et lugu oli võtnud halva pöörde. Seekord tehti talle konkreetne ettepanek jälgida Pätsi ja Vetti kutu nende tegevuses. Küsisin: «Ja sina?» «Ütlesin ära, ma ei tee seda, ma pole suuteline selliseks tegevuseks. Tahan oma kutsetööd teha, aga mitte nuhiks hakata.» Talle selgitati, et kutsetöö peab olema tihedalt seotud ideoloogilise tööga, ja muudki seesugust. Lõpptulemusena küsiti, kas ta tahab oma kunagi antud allkirjast vabaneda. Ta vastus oli lühike ja selge: «Seda küll!» Karindi oli ju vaatamata oma lüürilisele põhiloomusele impulsiivne, vahetu karakter. Kui ägestus, ei mõelnud ette ega järgnevale.

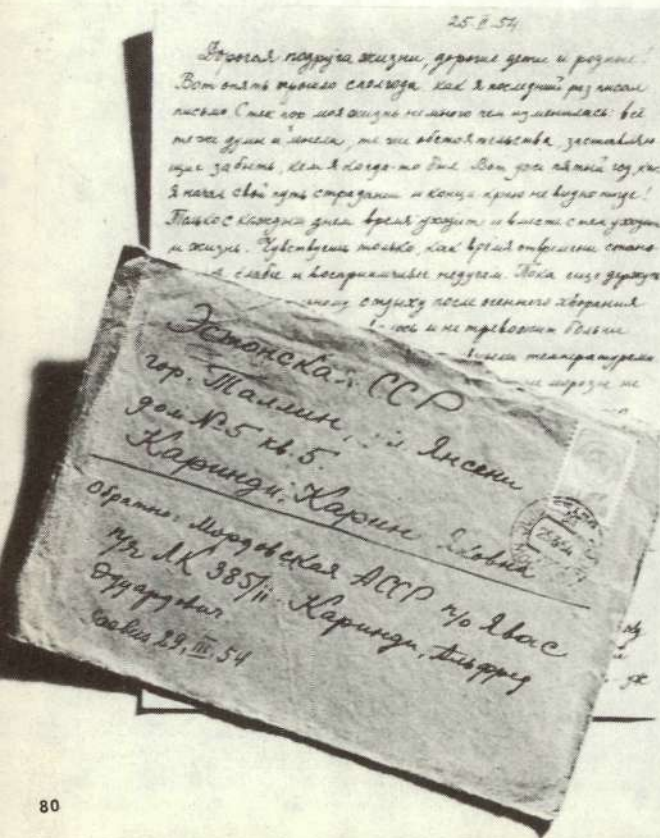
A.K.: *Novembris anti mulle kategooriline käsk ümuda kuhugi Kalamaja tänava korterisse. Seal olid vastas keegi julgeoleku polkovnik ja major, kes mind nüüd otse sundida tahtsid nuhi ülesandeid täitma. Kuna ma keeldusin, sundisid nad mind igasuguste ähvarduste saatel polkovniku diktaati järgi kirjutama, et ma keelduvat nõukogude vaenlasi avastamast. Ja allkiri.*

K.K.: Siis näidati Karindile sedasama paberit ja öeldi: «Selle allkirjaga olete nüüd asunud meie vaenlaste ridadesse!» Ometi, nagu ta ise pärast ütles, oli tal justkui raske koorem südameilt langenud, kui julges kindlalt ära öelda, et ta nuhkima ei hakka.

Võite arvata, millise pinge all see inimene oli pidanud elama aastaid, inimele, kes oli alati otsekohene ja sirgjooneline, kes polnud harjunud kavaldama ega oma tõelisi mõtteid peitma. Nüüd oli mõõt täis saanud. Rohkem ta ei suutnud vastu pidada, tulgu siis, mis tuleb. Ja tuligi.

5. veebruar 1950. aasta

K.K.: Olime tuttava sünnipäeval ja saabusime koju vastu keskööd. Imelik oli. Uks oli nagu paakil... Nad olid tulnud — vanem tütar Laine oli veel üleval —, helistanud, esitanud läbiotsimise orderi. Neid oli mitu, vist kolmekesi, üks neist eestlane, päris viisakad. Kojamees manukaks kaasas. Laine ütles meile ukstel, et läbiotsimine ja et isa on arreteeritud. Anti talle tool ja paluti istuda. Seal ta siis vaikselt ootas.



Alfred Karindi 1955. aastal.

25. veebruariga 1954 dateeritud Alfred Karindi kiri kodustele Mordva vangilaagrist.

Nad käisid igas toas, sorisid raamatutes, nootides ja ajakirjades. Läks mitu tundi. Kui aeg jõudis vara üleskirjutamiseni, võtsin mina raamatukapilt suure kristallvaasi ja tahtsin selle mehe töötoast oma tuppa viia. Siis küll käratati mulle, et sellest toast ei tohi midagi võtta, kõik kuulub riigile. Kui osustasin venekeelsele graveeringule, kust selgus, et see on kingitus Moskvas J. Tombi nimelisele meeskoorile, siis lubati. Kui Karindi tagasi koju jõudis, asetasime selle jälle tema raamatukapile. Tuba, kus arreteeritu asjad olid üles kirjutatud, pitseeriti pärast kinni (sinna jäid klaver, diivan, kirjutuslaud, raamatukapp jne).

Võtsin tooli ja istusin tema vastu: «Vaatan sind, ehk ei saa seda enam kaua aega teha.» Panin käed ta kätele, mõlemal läksid silmad märjaks. Väiksemad lapsed ei teadnud magades maast ega ilmast.

L.K.: Aga vanaema oli kangesti ärevil. Ta muuseumis tõsiselt hoidis meie isa, kel oli ämmaga väga hea vahekord. Sügavalt usklik ja südames imehea inimene, kes kellegi kohta halba ei öelnud. Nüüd ta aina käis ringi: «Mis ne kuradi ometi tahava, saadanahinge!»

A.K.: 1950. aasta 4. veebruari ööl vastu 5-ndat tuld mind arreteerima. Kõik minu käsikirjalised helitööd ja hulk muud memoriaalset materjali võeti kaasa ja varasel hommikutunnil viidi mind Pagari tänavale. Pagari tänaval sooritati kõik «korra kohaselt»: pandi nn boksi tunniks ajaks, siis üks ukrainlasest vanem teostas põhjaliku läbiotsimise, tahtis isegi minu kullast hambasilda ära võtta, toppides kätt mulle suhu ja kangutades hammaste kallal! Hiljem sama vanem piinas minuga koos kambritäit mehi duširuumis, lastes meile kaela peaaegu keeva vett. Mitmed mehed minestasid.

Algasid ülekuulamised öösiti ja vahel ka päeval. Alguses öeldi, ega me teid peksma ei hakka, et ega me fašistlikus koonduslaagris ole! Ja tõesti, mind ei pekstud. Kuid korduvalt oli kuulda pekstavate inimeste karjeid ja mõnigi toodi kambrisse armetumas seisukorras. Mind taheti iga hinna eest ennast süüdi tunnistama panna kodanlikus natsionalismis ja nõukogudevastases tegevuses. Kuna ma ennast milleski muus ei leidnud süüdi olevat, kui ainult selles, et olen sündinud ja elanud eestlasena, siis püüdsin kõiki uurija kallaletunge pareerida, kusjuures sain järjekindlalt kõige jämedama söimu ja mõnitamise osaliseks. Uurija leitnant Klotškoga läksime suvekuudel lõplikult tülli, ja nähes, et ta minu käest süütunnistust välja pressida ei saa, ütles ta, et «mingu ma alla keldrisse ja hapnegu seal».

K.K.: Karindi eeluurimine kestis üks aasta neli kuud. Talle esitati süüdistus riigi reetmises (§ 58¹). Paraku ei leidunud selle raske paragrahvi jaoks ei Julgeolekus ega Ülemkohtu Prokuratuuris küllaldaselt tõendeid ega tunnistajaid. Paika pidama jäid ainult paar pisiasja:

1) keelatud kirjandus; nimelt leiti ainult paar pisiasja: «Nimed marmortahvilil» ja tüdrukute toas igasugu vanade ajakirjade hulgast «Zeit im Bild», mille esikaanel ilutses Hitleri pilt;

2) natsionalistliku profiiliga koori (Tallinna Meeslaulu Selts) juhatamine Saksa okupatsiooni ajal.

Kui teda kodanlikuks natsionalistiks tembeldati, tõendas tema ja jäi selle juurde kindlaks, et ta on oma rahvast armastanud ja järelikult on patrioot. Ülekuulamiste käigus läksid vastaspooled nii ägedaks, et kui üks karjus: «Tunnistage üles, et olete kodanlik natsionalist!», karjus teine vastu: «Kui mina olen kodanlik natsionalist, siis olete teie vene šovinist!»

Muidugi sai kinnipeetav halva karakteristika, kuigi talle määrati teine uurija. Otsust ta Tallinnast ei saanudki, toimik saadeti Moskvasse, kus kolmeliikmeline erikomisjon, nn troika, määras talle ilma igasuguse kohtuotsuseta kümme aastat kinnipidamist range režiimiga töökasvatuse laagris koos õiguste äravõtmise ja vara konfiskeerimisega.

Käisin prokuröri juures — milles on ta süü? Vastati, et see on Julgeoleku asi, paragrahv 58¹. Kust need süüdistused võeti, kust nad pärit on ja millega tõendatud, et nii raske karistus? Kehitati õlgu.

A.K.: Augustikuul viidi mind nn Patareisse. Kambris, kus oli lavatseid kaheksale, asus tegelikult 25 (!) meest. Onneks oli suvine aeg ja võimalik akent avada. Pagari keldris olin enne kaheksa kuud õhupuuduses, sest ülekuhatud

kambritesse sai õhku ventilaatori abil, mida käivitati mõneks minutiks kaks korda päevas!

K.K.: Pealegi oli kogu aeg peal vali muusika, mis muusikainimesele eriti raske taluda. Ülekuulamistel olevat lastud veel niisuguseid linte, kus naishääled karjusid. Hirmutuseks. Eks see kõik mõjus tervisele, südamehäda sai ta küllap sellest ajast juba külge.

Tuleb veel meelde, et ülekuulamistel olevat katsutud mõjutada ka sellega, et pandi ette teiste kinniolevate kolleegide tunnistused tema kohta, et tema ka siis räägiks. Karindi arvates need võisid olla võltsitud.

Juurdlus oli juba ummikusse jooksnud ja lõpp käes, siis kutsuti mind ka Pagarisse. See oli vist üks kõrgem asjamees, kes mind küsitles. Suur ruum oli võrega jaotatud. Võres oli luuk ja selle ääres tool, ukse kõrval teine. Võre taga istuv asjamees käskis mul valida istekoha. Ma siis läksin luugi juurde. «Rääkige, mis te oma mehest teate!» — «Mina tean oma mehest kõik. Me oleme nii kaua koos elanud, meil pole omavahel saladusi. Aga mida te teada tahate?» — «Kas ei ole olnud ühendust mingite pörandaaluste ringidega?» No mida niisugusele mõttetule küsimusele vastata!

Pidanud aru Made ja Lonniga (Pätsi ja Vettiku abikaasaga), läksime Alumäe juurde. «See on minulegi väga raske löök, aga põhjusi ei tea me teile öelda. Ehk teab H. Kõrvits midagi...» Läksimegi. Kõrvits hakkas vassima, et tal on viimasel ajal väga palju tööd olnud, igasuguseid asju on tulnud läbi vaadata, ei tema tea.

Oli meil ka kaks kokkusaamist. Meie kahekesi kohtusime vanglas mõneks minutiks. Oled nii ärevuses ja segane, ei oskagi midagi kõnelda, paari hädavajalikku asja ainult. Ja vaatad...

L.K.: Mitmekesi saime kokku juba tapivanglas, Tartu maanteel tehase vastas. Millegipärast polnud lubatud kohtumisele täiskasvanud lapsi, nii et mina, tudengineiu, pidin ennast näitama nooremana, nagu plikana. Väike Jüri oli kaasas. Mul on nii selgesti silme ees, kuidas isa tuli sinna võre taha ja meie olime siinpool võret ja isa klammerdus sellesse kahe käega kui puuriloom ja nuttis, täismees, oma pojakese pärast, keda ta oli nii oodanud.

K.K.: Mina püüdsin trööstida, et ära sa muretse meie pärast, küll me tuleme toime. Aga mure oli suur. Pagari keldris istudes sai ju Karindi endale ka kopsuplekid. Ime küll, seal kaugel rängas kliimas ja näljadieedil need paranesid.

A.K.: *Esimesel juunil 1951 saadeti mind Lasnamäe «peressõlkast» Leningradi kaudu Mordooviasse (Mordva ANSV) nn Dubrovlagi nr. 11. Aastas võis kaks kirja koju saata; sunnitööle aeti ka neid, kellel kõrge vererõhk (240!). Mind saadeti kohe järgmisel päeval peale saabumist tööle turbarabasse, kus tuli kõige raskemaid pingutusi sooritada kõrvetava päikese käes (temperatuur oli kuni 41° varjus). Paistis, et minu toimikuga käis kaasas mingi erimäärus, mis nõudis minu paigutamist kõige raskematele töödele. Sageli peale 12-tunnist tööpäeva aeti öösel üles ja saadeti vaguneid tühendamata jämedatest kasepakkudest! Ja hommikul jälle tavalisel ajal äratus ja tööleminek. Rasketele töödele saadeti isegi siis, kui mind laagriarstide nõudel invaliidide brigaadi määrati. Toiduratsioonid olid väga kasinad ja vesised, kapsasupp kujutas endast haput leent mõne üksiku sellesse eksinud kapsaliiblega. Ka leivast oli puudus.*

K.K.: Püüdsin kodunt pakke saata, aga oli üsna raske laste suu kõrvalt veel midagi kombineerida. Sattusime ju perega suurde majanduslikku kitsikusse, esialgu pealegi ei lubatudki pakki saata. Raskustesse sattusid ka Karindi vennad, näiteks Arnold vabastati seniselt Tartu Pimedate Kooli direktori kohalt, hea veel, et jäeti kasvatajaks. Vanima venna Bruno abikaasalt võeti ära pension — nime pärast, nagu öeldi. Vanemad tütreid läksid kibekiiresti mehele, rikkumata nime alla, said niiviisi võimaluse üks konservatooriumis, teine Tartu ülikoolis õpinguid jätkata. Mina pidin leidma tööd, et haiget ema ja kahte nooremat last kuidagi ära elatada. Mu esimene töökoht oli Heakorra Trustis, olin seal laohoidja, sain nelisada rubla kuus (vanas vääringus). See kestis suvekuudel. Seejärel tuli minna puhastuskontori alla. Proovisin Kadrioru pargis teid lehtedest pühkida, aga ei jõudnud soovitud tulemuseni, kuigi olin hoolikalt asja juures. Loobusin, kuna talve tulekul

oleks läinud veelgi raskemaks. Siis leidis üks hea sõber mulle valvuri töökoha trustis «Maaelekter». Esiialgu tuli olla lageda taeva all, hiljem ehitati valvuriputka, kus oli tulekolle ja soe truup. See oli juba üsna talutav. Kutsusin sinna ka Nigol Andreseni abikaasa, kuna temagi mees oli pandud istuma koos kolme patusega, keda ta kunagi laulupeo peakomisjonis juhtinud. Aeg oli niisugune!

L.K.: Paistis, et isale olid eriti koledad mälestused «krimkade» omavolist laagrites ja kujuteldamatult madalast vaimsusest. Vangi-valvurid muidugi andsid ka hoogu, püssipäraga tagudes.

K.K.: Ta meenutas ikka, kuidas nõrgeneva jõuga oli raske üherattalist käru lükata ja laadtee peal hoida. Turbatöölt ta pääseski, kui kandraamiga kandes tagumine mees komistas ja talle raske raami kandadele pillas, vigastades kõõlust. Nii ta määrati laagris kergemale tööle, nagu kambri pesemine ja paraski tühjendamine.

Ungarlasest hambatohter, kes oma ohjeldamatu suu pärast juba teist aastakümnet istus, julgustas Karindit ja avastas juttu ajades ta muusikalised võimed. Pikapeale pääseski Karindi ise pilli mängima ja korjas teisi pillimehi kokku, nii palju kui sai — paar pasunameest. Laagris kirjutas ta muide Trio, kirjutas tapeedipaberile ja sai kojugi tuua.

Paki saatmise võimalused aja jooksul paranesid, kasvas ka paki koostamise meisterlikkus.*

Kauaks mõjutab meelt üks vähestest kirjadest, mille A.K. viis kuud enne juba ees ootavat, aga temale veel teadmata vabanemist on koju kirjutanud. Kohustuslikult venekeelsena. Toome selle lugejani Linda Karindi tõlkes (mõningate kärbetega).

25. II 54.**

Kallis sõber ja elukaaslane, armsad lapsed ja kõik omaksed!

Jälle on möödunud pool aastat sellest, kui ma viimati kirjutasin. Sestsaadik on mu elu vähe muutunud: ikka ühed-samad mõtted ja mõtlemised, ühed-samad olud, mis sunnivad unustama, kes ma kord olin. Juba viies aasta kestab mu kannatuste rada, ja lõppu ei paista veel kusagil! Päevast päeva aina möödub aeg, ja ühes sellega möödub ka elu. Tunned vaid, kuidas vähehaaval jääd nõrgemaks ja hädadele vastuvõtlikumaks. Esiialgu veel pean vastu — tänu pikemale puhkusele pärast talvist põdemist; tervislik seisund on stabiliseerunud ja juba paar-kolm kuud ei häiri enam igapäevased palavikud. Talvi on juba lõpukorral, ehkki kõvad külmad ei taha taganeda. Kuulan ärevusega raadio ilmateateid ja kui kuulen, et ka teie mail valitseb käre pakane (kuigi küll mitte 35°—43°!), siis mõtlen südamevaluga teile, mu armsad, — kas teil viimaks kodus külm ei ole: soojus maksab ju raha! Sellepärast ma kannatangi kõige enam, et ei saa millegagi aidata, kusjuures mina siin olen soojuse ja toidupoolisega võib-olla paremini kindlustatud kui teie seal!

Sinu kirja teatega vanaema surmast sain ma umbes kuu aega tagasi ja veel mõne päeva eest ka lahtise kaardi. Ei antud mulle teda enam elavana näha, ja ei jõudnud tema ära oodata minu tagasitulekut! Mis seal parata — niisugune on saatus. Tunnen Sulle kaasa, kallis Kanni, ja mõistan täielikult Su kaotust. Ma arvan, et oma lähedaste eluajal me tihti peale ei oskagi nende armastust meie vastu nii täielikult hinnata kui alles pärast nende jäädavat lahkumist! Puhaku ta rahus kõigist eluvaevadest kalli kodumaa mullas!

Oma kirjas Sa muretsed, et ei saanud mulle pühadeks pakkii saata. Sina, paikene, ära minu pärast nii palju muretse, ja oleks ehk parem need rahad, mis Sa mulle pakkide saatmiseks kulutad, kasutada meie nooremate laste ja Sinu enda heaoluks! Jürile, nagu Sa ise kirjutad, on ju vaja ülikonda. Oh, kuidas ma tahaksin olla seal, aidata teda kasvata ja sõbralikult suunata tema õpinguid. Ent kui kauge

* Lisame näiteks ühe paki sisu nimekirja (tõlge vene keelest):

2 fotot — tütar ja poeg			
sibul	1 kg	kilud	1 karp
suitsujuust	1 kg	tubakas	2 pk
kuivikud	500 g	lasteseep	1 tk
margariin	1 kg	hambahari	1 tk
suhkur	2 kg	suitsupaber	25 lehte
		vitamiinid A, B, D	4 karpi

** A.K. postiaadress oli tollal: Mordva ANSV, Javassi sjsk, pk LK 385/11.

on see kõik minust, ja mul jääb üle ainult kirjas väljendada oma soovi, et meie armas poeg ja sõbruke püüaks ka edaspidi olla oma vanemate vääriline!

Sinu kirjas rõõmustas mind ka see, et minu lemmik, Imbi, pühendas mulle mõned read, millest ma esmakordselt nägin tema väljakujunenud käekirja — ühtlast ja selget. Soovin, et tema elu kulgeks niisama ühtlaselt ja selgelt, et ta võiks oma õnne leida sealsamas, kodumaal, ajamata taga kaugeid miraaže. See aga, et Sinul veel tänini puudub jõukohane ja küllalt tasuv töökoht, teeb mulle väga muret ja mulle on lihtsalt arusaamatu, kuidas Sa niisugustes tingimustes toime tuled ja lapsi toidad.

Tundub kuidagi uskumatuna, et meie vanemad lapsed hakkavad juba kolmekümnele lähenema! Näen sageli vaimusilmas pisikest punase palituga tüdrukutirtsu, kellega ma jalutan meie armsa Tartu äärelinnapargikeses. Ja see tüdrukuke oli meie kõige vanem! Tänavu aga, kui ma ei eksi, saab ta juba 28-aastaseks!

Millegipärast on mu mõtted kodustest paikadest kõige sagedamini seotud «Päikesepesaga» ja ma näen ikka meie aeda — õunapuid, tikri- ja sõstrapõõsaid, mis sinna sai istutatud. Muidugi ei oska ma ette kujutada, mis seisukorras see kõik seal praegu on, ja meie majakesel jäi minust ju katuksi lõpetamata — võib-olla seisab ikka veel katmata harjaga. [- -] Oh, küll ma tahaksin ise olla seal ja töötada pesakese heaks, kus me Sinuga võiksite veeta oma ülejäänud elupäevad.

Sellega ma lõpetan. Harva küll on mul võimalik Sinuga vestelda, mu sõber ja elukaaslane! Kuid ma ei jäta veel lootust, et see kõik on ajutine ning et me võime teineteist jälle näha ja juttu ajada, niipalju kui süda soovib! Anna kõigile edasi mu südamlikud tervitused, nii omastele kui sõpradele! Kallistan ja suudlen Sind ja lapsi!

Mees ja isa

K.K.: Arreteerimine, eeluurimisperiood, raske ja alandav süüdimõistmine, laagriaeg temale ja murelik virelemine meile olid väga raskeks ajaks kogu pere loos. Meie veeteerisime kuidagi need aastad taadi tagasitulemiseni, minu memmeke ei suutnud ära oodata, ta lahkus 1953. aasta lõpupäeval.

A.K.: 1954. suvest hakati amnestiasaaduse põhjal inimesi laagritest vabastama. Ka minu süüdistuseasi vaadati abikaasa taotluse põhjal läbi ja viidi amnestiasaaduse alla. Nii vabanessin juulikuus 1954 laagrist ja jõudsin uuesti koju 21. juulil.

Elu pärast vabanemist

A.K.: Mu suur perekond kannatas kogu minu äraoleku aja äärmist puudust, kuna abikaasale ei antud mingisugust tasu ja sobivamat tööd, kuigi ta on elukutselt kooliõpetaja. Kasvuaalsed lapsed kannatasid muidugi alatoitluse all ja mõnigi terviseriike on pärit sellest hirmsast ajast. Saabunud laagrist koju, ei saanud ma hulk aega sobivat tööd ja pidin peret toitma juhuslikkude summadega, mis Kunstide Valitsuse poolt mu loomingu omandamise ja premeerimise puhul olen saanud, ja toituda headest lubadustest, et «küll kõik kujuneb iseenesest, kui sind HL liikmeks vastu võetakse»... Praegu meil perega elatusvahendeid jätkub üheks nädalaks. Seni oli mul Eugen Kapilt kindel lubadus tellimusele sümfooniaks (2 osa on klaviiris valmis, kolmas loomisel), nüüd soovitatakse hoopis lepingut kantaadile 1905. aasta ainestikust, milleks pole olemas veel tekstigi... Ainult loominguilise tööga on peaaegu võimatu ära elada.

Maikus 1955. aastal kirjutab A.K. tookordsele kultuuriministrile Ansbergile: Juba 10. kuu on käes sellest ajast, kui mind vabastati tööparanduslaagrist, vahepeal tagastati professori kraad ja hiljuti kinnitati üleliidulise heliloojate liidu liikmeks uuesti vastuvõtmine. Seni aga ei ole keegi veel pakkunud mulle elamisvõimalusi püsiva töö näol. On tulnud läbi ajada juhuslikkude summadega, mis Kunstide Valitsuse poolt mu loomingu omandamise ja premeerimise puhul olen saanud, ja toituda headest lubadustest, et «küll kõik kujuneb iseenesest, kui sind HL liikmeks vastu võetakse»... Praegu meil perega elatusvahendeid jätkub üheks nädalaks. Seni oli mul Eugen Kapilt kindel lubadus tellimusele sümfooniaks (2 osa on klaviiris valmis, kolmas loomisel), nüüd soovitatakse hoopis lepingut kantaadile 1905. aasta ainestikust, milleks pole olemas veel tekstigi... Ainult loominguilise tööga on peaaegu võimatu ära elada.

K.K.: NSVL Ülemkohtu Sõjakolleeegiumi määrusega 27. septembrist 1956 jõuab A. Karindini rehabiliteerimine kuriteo koosseisu puudumise alusel. Tõendit kätte andes üteldi: «Noh, näete, nüüd on teil kõik korras!» Küsimusele «Mille eest ma siis istusin?» vastati lihtsalt:

Kui palju tühja ja alandavat, ometi eluks vajalikku tegemist oli ees rehabiliteeritud. A.K. palub taastada temalt võetud riigilaenupiletid ja hoiuraamatu, ta peab taotlema hüvitust konfiskeeritud mööbli eest. . . Klaverit, mis vahepeal oli ägedat pruukimist leidnud kondiitritööstuse «Kalev» punanurgas ja mis oli «armetumasse olukorda viidud», polnud enam mõtet tagasi võtta ja Heliioojate Liidust anti talle esialgu kasutamiseks vana pianino. Eriti kahju oli käsikirjadest. Nad võeti kaasa «juurdlusele vajaliku materjalina», nende tagasinõudmisel õeldi, et «juurdlusele mittevajaliku materjalina on nad hävitatud». Mõndagi sai taastada lauljate abiga, kellele üks või teine noot antud. Aga mitte kõike. Närve sõi võitlus koduruumi pärast.

1956. aastal kirjutab A.K. avalduse T/K esimesele asetäitjale sm. Graubergile: 1950. aasta veebruaris võeti seoses minu arreteerimisega ära 1 tuba, kitsaste olude tõttu pidi abikaasa loobuma veel ühest toast. Tagasi tulnud, töötan läbi-käidava toa kapitaguses nurgas, olles registreeritud abikaasa elamispiinale.

1955. aasta augustis asus meresõjalaevastiku ohvitser Gnutov, kes elas kahekesi abikaasaga kahes meie endises toas, Leningradi, broneeritud oma elamispiina kümneks kuuks. Üüris siis ühe toa tuttavatele spekulatiivse hinnaga, teine tuba on seisnud aasta aega tühi. Praegu on augusti keskel tühi ka teine tuba. Nüüd olen võtnud abikaasa poolt antud toa 18 m² (mida kõrvaltoast eraldab vaid klaasuks!) oma valdusse ja teinud remondi, millest teatan.»

A.K. kiri NSVL Ülemnõukogu Presiidiumi esimehele sm Podgornõile 10 aastat pärast rehabiliteerimist, 1966, kus ta taotleb õigusi oma korterile Viiralti 5—5: Minu korteri kahes toas elab praegu pensionär Zahharõtšev, kellele pakuti omaette mugavustega korterit, kuid ta ütles ära, evides pretensioone rajooni suhtes ja aknast nähtava peissaaži tõttu.

Veel 1968. aastal kirjutab A.K. nõrdinult: Samuti ei ole mulle seni veel tagastatud minu korterist äravõetud kahte tuba ja mu oma poeg peab elama abikaasaga 3,5 m² toapugerikus! Ja minul puudub seaduses ettenähtud töötuba! Ja seda kõike kaksteist aastat pärast rehabilitatsiooni!!!

Ühiskorterist kodus elab Kaarin Karindi tänini koos tütre Lindaga.

K.K.: Alustasime oma juttu sõjaaegsetest suverändamistest. Tollal olime tüdinud ja igatsesime ennast kuskile pikemalt sisse seada. Nii saimegi paar aastat pärast sõja lõppemist sõbramehe soovitusel ehituskrundi Saue valda Ämari küla serva ja järgnevad suved pühendasime ehitamisele. Tolle veebruarilõp järele aitas hea naaber katuseharja eterniitplaatidega kinni lüüa ja nii ta jäi pereisa vabanemist ootama.

Selles suvekodus veetis Karindi oma viimastel aastatel kogu tööst vaba aja. Seal oli tal too vana pianino, mille juures loomistööd tegi, kui inspiratsioon juhtus peale tulema. Mordoovias oli ta tervis kõvasti kannatada saanud ja üsna tihti kurtis ta valusid südames. Ometi suutis ta meie suvekodu valmis ehitada, aeda korrastada ja konservatoomiumis täie kohusetunde ja vastutusega töötada.

Suureks rõõmuks temale asutasid kunagised tudengilauljad Tartu üliõpilasselgakooriga Kõrgemate Koolide Lõpetanute Segakoori (1957) ja kutsusid teda juhatama. Selle kooriga on ta esinenud lisaks Eestimaale Leningradis, Pihkvas, Kaliningradis, Lvovis, Lätis ja Leedus, Karpaatides, paljudel üliõpilaslaulupidudel. Paar aastat enne tema lõplikku lahkumist avastati tal ühes arstlikus kontrollis infarktne seisund ja tal tuli mõni aeg haiglas lamada. Sel ajal ja hiljemgi asendas teda kooritöös tütar Laine Karindi.

Kõige enam armastas Karindi siiski aias vaikselt kõplaga maad harida ja ütles alati, et see töö on talle kõige rohkem meele järgi ja et ka süda ei tee siis haiget.

1969. aasta 13. aprilli hommikul oli Alfred Karindi vaikselt suikunud viimsele unele. Ta puhkab Metsakalmistul heliloojate künkal. Önnis surm.

L.K.: Jah, see oli õnnis lõpp sellegi pärast, et eelmisel päeval oli imeilus ilm. Isa oli alati armastanud looduses olla, viimasel ajal, kui ema kartis tema südame pärast ja püüdis teda tagasi hoida, katsus ta vargsi väljuda. Ta oli ju maapoiss, harjunud rassiga ja mitte ennast hoidma.

K.K.: Käisin kodunt väljas ja vahepeal oligi ta kadunud. Pärast kohtusime trepikojas, ta vibutas võidurõõmsa näoga urvakimpu, aga näost oli väga kahvatu. Ometi käis ta õhtul veel konserdilgi.

Nii kohtus Alfred Karindi veel lahkumise eel kõigega, mida ta kui õhku oli vajanud läbi elu.

KOMMENTAAR

Alfred Karindi (Karafin; nimi eestistatud 1935), organist, koorijuht, helilooja, muusikaõpetaja, sündis 30. mail 1901 Virumaal Illuka vallas Alutaguse metsade keskel küla-kooliõpetaja, kohaliku koori- ja puhkpilliorkestri juhi peres. Kuulas ema laule, sai õhutust Th. Hanseni orelimängust Iisaku kirikus, proovis omapäi kodust tahvelklaverit, hiljem viulitki.

Küla- ja kihelkonnakoolile järgnesid Jõhvi tollal veel venekeelse õpetusega ministeeriumikool ja 1915—1921 Tartu Õpetajate Seminar. Ajutiselt katkestas õppimise Vabadussõda (A.K. osales vabatahtlikuna Tartu Õpilaspataljoni II kompanii koosseisus).

Seminarilõpuklassi õpilasel soovitas Mart Saar astuda Tartu Kõrgemasse Muusikakooli. A.K. õppis orelit Joh. Kärti ja kompositsiooni (kõrvuti E. Tubina, E. Oja, K. Leichter ja O. Rootsiga) H. Elleri juhendamisel, lõpetades 1927. aastal. Konservatooriumi lõpetas ta eksternina 1931. Seminaripõlvne koolisõprus Rannust pärit Kaarin Sullaniga (sünd 1900) viis 1925 abieluni, millest sündis neli last: Laine, Linda, Imbi ja Jüri. Kasvav pere kinnistas kooliõpetajast abikaasa kodu külge, põlise koorilauljana oli ta küll alati koos mehega.

Tööd alustas A.K. Tartu II Poeglaste Algkoolis lauluõpetajana. Tartus kuni 1932 juhatas ta Meestelaulu Seltsi koori (1925—1928) ja üliõpilasselgakoori (1927—1932); M. Härma lauluseltsi, Maarja kiriku ja ülikooli koguduse koori («Cantate Domino», kellega esitasid ka Mozarti Reekviemi); õpetas ka teoreetilisi aineid muusikakoolis.

Asunud Tallinna, töötas A.K. organisti-koorijuhina Kaarli kiriku juures ja Linnateenijate Meeskoori juhina. 1938. aastal kutsus Tallinna Meeslaulu Selts ta dirigendiks (sojaolude kohta hämmastavalt erksa muusikaelu ühe suursündmusena toimus E. Oja mõjuka kantaadi «Kojumine» esma- ja ainuline esitus; 1945 võideti Moskva üleliidulisel võistlusel I koht, auhinnaks juba jutuks olnud suur kristallvaas). 1942. aastast töötas A.K. Tallinna Naislaulu Seltsi kooriga.

Sõja järel oli A.K. koos tagalast naasnud G. Ernesaksa ja J. Varistega, koos R. Pätsi ja T. Vettikuga üle-eestilise kooriliikumise juhte. Kutsutud juba 1940. a konservatooriumi õppejõuks, sai ta 1946 professoriks, 1947 lisandus teenelise kunstitegelase aunimetus.

A.K. looming oli küllaltki mitmekesine: Sümfonia (1958) ja orkestripoemide ja Rahvaviisisüüdi kõrval kuuluvad siia kaks klaverisonaati, neli orelisonaati (1928, 1935, 1944, 1963), Orelivariatsioonid (1929); Keelpillikvartett ja Klarinettrio; kuus kantaati («Noortelaul» 1931 ja «Rändavad veed» 1939, «Võit» 1946 ja «Laula, vaba rahvas!» 1949. «Aegade raamatus» 1955, ja kooripoem «Vetevoog» 1965). Arvukalt soolo- ja koori-, eriti segakoorilaule, ja rahvalaulutöötusi.

A.K. valdavalt rahulik-lüürilist loomingut kannavad enesesse pöördunud tõsisetooniline mõtisklus või looduselamus (ta on eelistanud luuletekste Haava, Söödi, Liivi, Ridala, Suitsu värssidest, ka eesti ja soome rahvaluulest). Teda on mõjutanud kiindumus orelimuusikasse ja orelisse kui rikkaimasse instrumenti. Küllap ilmnevad siin improvisatsioonilise, ebasümmeetrilise, tiheda häältepõimingu, keeruka harmoonia juured.

«Mind peeti omal ajal modernistiks. Olen püüdnud saavutada midagi, mis minu arvates on ilus.» (A. Karindi)



Alfred Karindi Rannamõisas 1944. aasta suvel.



Ilmar Laaban

Niided, niidid

19. oktoobril 1942 avab oma ukseid rahvusvaheline sürrealistide näitus *Reid Mansion*'is New Yorgi Madison Avenue 451 XIX sajandi patriitsihoones puupaneelseinte ja laemaalikutega ajastu halvimas maitses. Ehkki Marcel Duchamp sürrealistide rühma ei kuulu, usaldatakse visuaalne kujundus — nagu nii varem kui ka hiljem sellistel puhkudel — tema hooleks. Ta punub saalidesse risti ja põiki kilomeetrite kaupa valgeid niite, suurivaevu õnnestub külastajail selle kolmemõõtmelise hiigelämblikuvõrgu vahelt läbi pugeda.

Sürrealistid ise on hiljem näinud selles dekratsioonis kinnitust sürrealismi suutlikkusele ette aimata ja ennustada. Nii nagu 1200(!) laes rippuvat söekotti 1938. aasta sürrealisminäitusel Pariisis — Duchamp'i idee ka see — osutusid süngoks endeks saabuvate okupatsioonitalvede pimendatud ja külmetavast Pariisist, nii saavutas ka see hämmeldusse ajav labürint, sedavõrd ühitamatu sõja-aastate valmidusvaimuga must-valges šokeeriva aktuaalsuse hiljem, kui ühine võiduvaimustus läks üle külmaks sõjaks võitjate endi vahel.

Ent niidid käivad ka Marcel Duchamp'i enda kohta. Kord ilmne, kord varjatud seos kunstniku teoste vahel isekeskis kuulub midu truisimide valdkonda; teatud osa puhul Duchamp'i

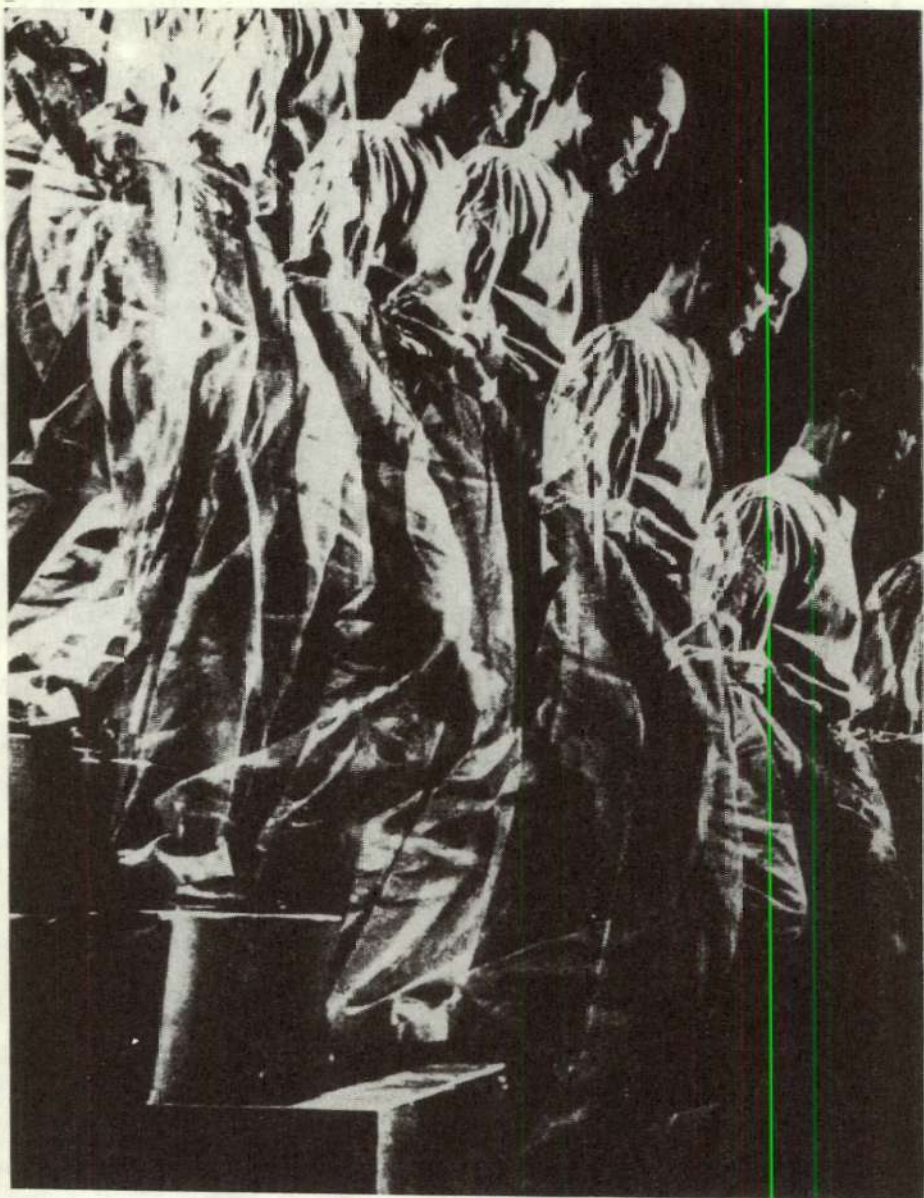
loomingust muudab teadlikkus sellest määravalt teoste tähendust. Nimelt on Duchamp mõningate moodsa kunsti kõige komplitseeritumate ja mõningate näiliselt kõige lihtsamate teoste autor. Ent nii nagu esimeste komplitseeritus seisneb vähemal määral nende formaalses struktuuris (siin on Öyvind Fahiströmi «Ade-Ledic-Nander II» Duchamp'i «Mõrsjast» üle) kui üksikvormide rikkuses tähenduste ja tõlgendustasandite poolest, nii komplitseerivad teiste lihtsust seosed, millesse neid paigutavad kesketest teostest kiirgavad tähenduskiimud ja suhetevõrgud.

Toome ühe näite.

Pudelikuivataja, pianoola, mängutoos

Üks Duchamp'i kõige kuulsamaid *ready-made'e* on «Pudelikuivataja». *Ready-made*'ide kohta on käibel vulgaarlegend: kunstniku pilk langeb triviaalsele argiesemele ja paugupealt nimetab ta selle kunstiteoseks. Umbes nagu Apollinaire'i joobnud Rooma preester õnnistab läbi keldriakna kõiki pagaritöökojas olevaid leibu ja mõne tunni pärast on terve kvartal toime pannud surmapatu: käinud armulaua enne eelneva pihtimiseta ja pattude andeksandmiseta. Kunstniku žesti tõlgendatakse kord positiivselt — kui üleskutset näha «ilu argipäevas», kui ülistuslaulu massitoodetele, mille vormi määravat üksnes nende funktsioon («aktsepeeril!» — esteetika), kord negatiivselt — kui kunsti demüstitseerimist, temalt aura äravõtmist («koik on kunst»).

Piisab juurdlevast pilgust «Pudelikuivatajale», et sellele populistlikule lobale lõppu teha. SEE POLE JU ENAM SAMA ESE. Täht-tähelt, silma-



Marcel Duchamp. *États-Unis* (Elisofoni foto, 1952).

nähtavalt, käegakatsutavalt. Pudelikuivataja, mida kasutatakse, mida see teeb? Kannab pudeleid, mis peavad tühjaks tilkuma. Aga selle pudelikuivataja küljes pole pudeleid, ei saa kunagi olema. See on üksi. Jõulukuusk, mis on taas muudetud lihtsaks — ja üksildaseks — puuks. Ehkki seda vaadatakse palju enamate poolt kui seda vaadati jõulukuusena.

Metamorfoosil on ka oma seksuaalsümbolne tähendus. See on ilmne ja teadvustatud nagu Duchamp'i puhul sageli. Pudelite ja harude suhe ei vaja mingeid kommentaare. Nüüd on see suhe lõpetatud. Pudelikuivataja on multifalloslik olend, nüüd pandud multiplitseeritud tsölibaati, POISSMEESMASIN.

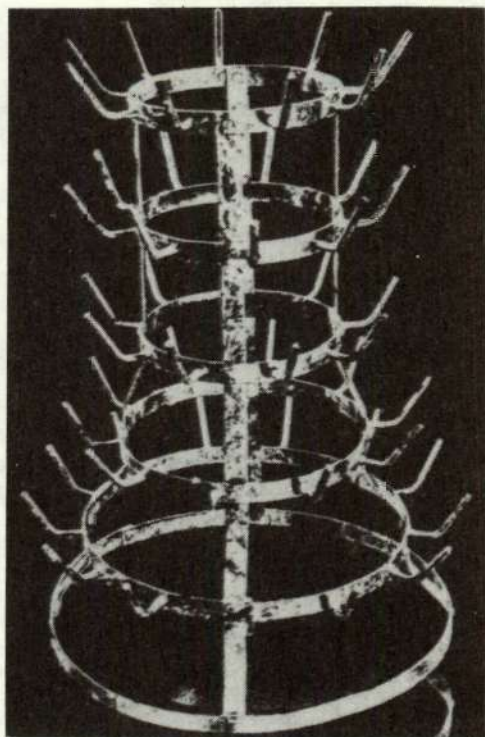
Siin toimib aga individuaalse ja kollektiivse, ühe ja mitme vaheline dialektika. *Ready-made*'i puhul on ju puánt selles, et kunstniku viipe läbi
88 maasitoodanuese — ükskõik mitmes samast sarjast — individualiseeri-

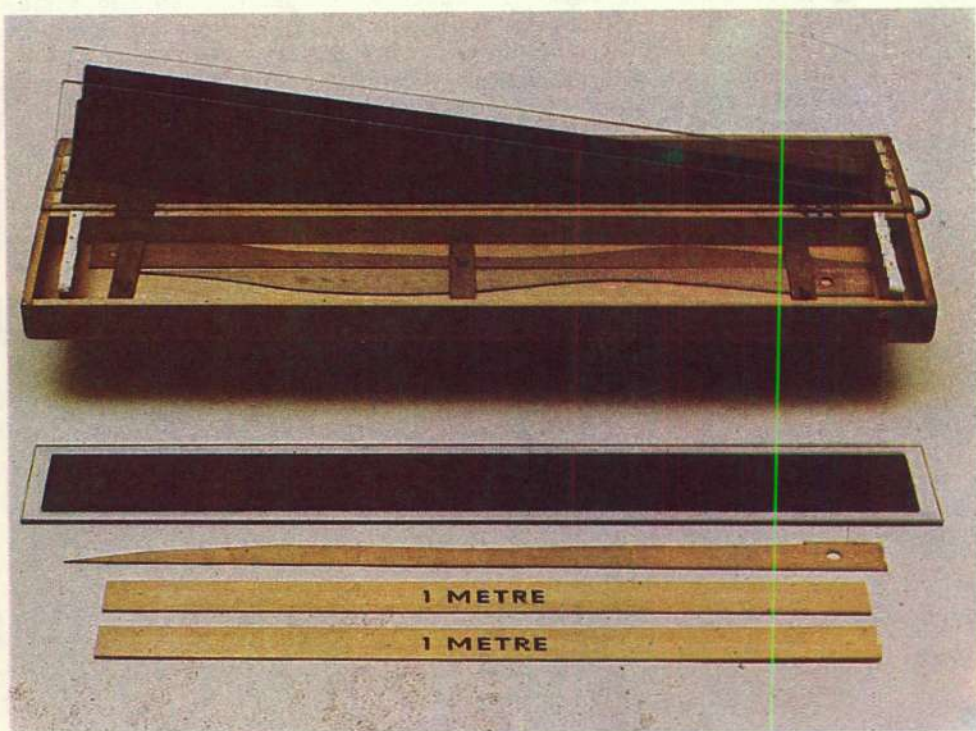
takse, muudetakse unikaalseks. (*Ready-made* tähendab valmisriideid, vastupidiselt *on measure* — keha järgi õmmeldut.) Aga see millekski unikaalseks ning kasutuks ülendatud ja taunitud pudelikuivataja osutub kollektiivseks olendiks, inimese loodud koralliks. Meessoost kollektiivne olend, nüüdsest peale üksinda mälestustega oma (meie mälestustega tema) pudelitest, tema.

Ent vaadelgem lähemalt «Suurt klaasi». Me näeme väikest vesiveskit, mis oma «litaaniaid»¹ vuristades liugleb nagu mingi kelk oma jalastel edasi-tagasi. Vesiveski paneb liikuma kosk, eventuaalselt «klambri» vahendusel, mis on valmistatud «võnkuva tihedusega materjalist (benediktiinilikööri pudel) . . . et kose energiat paremini ära kasutada». («Suurele klaasile» pole kantud ei koske ega klambrit.)

Pudelikuivataja pudelid ja benediktiinilikööri pudel (mõlemad puuduvad, erinevatel põhjustel); pudelikuivataja tsõlibaat ja munga oma . . . Ühendavaid pilte on mitmeid. Võib-olla prooviksime aproksimatiivselt kirjeldada suhet, mille nad rajavad. Kas võime öelda, et tühjad naissoost pudelid, kes on maha jätnud pudelikuivataja multiplitseeritud (mitmefallosliku) mehelikkuse, et üks fantasm täis magusat ja kanget vedelikku pöördub nüüd nende esindajana üksildase ning samuti tsõlibaadile määratud munga juurde? Samal ajal kui kose võimas käivitav energia, mis tulvab ülalt mõrsja

Marcel Duchamp. Pudelikuivatati. 1914.





Standardstopid. 1913—1914. Assamblaž. Museum of Modern Art, New York.

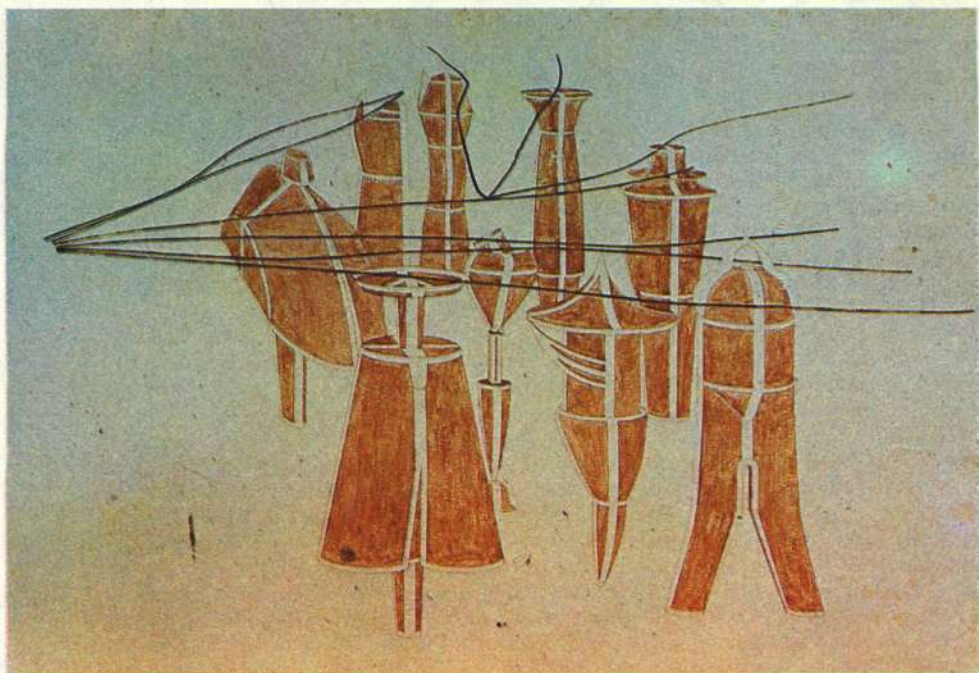
regioonist, alistatakse siin kokkuhoidlikkusprintsibile ja vahetatakse peenrahaks kuni see degradeerub kelgjalaste paigallikumiseks, mille tähendus tehakse küllaldaselt selgeks kelgu «litaaniatega»: «pikaldane elu — *circulus vitiosus* — onaneerimine — tupikus edasi-tagasi — odav elu — horisontaalis — lokskonstruktsioon — plekk, nõör, metalltraat — monotoonne nupusteeramine — õllemagister».

Kas pole pudelikuivataja muide pöördkeha, kas ei meenuta selle harud rudimentaarseid vesirattakühvleid või pigem ogasid mängutoosi valtsil? (Mille negatiivi kohtame isemängiva pianoola perforullidel.) Litaania mis litaania...

Ise kõrgub *ready-made*'iks muudetud pudelikuivataja kõledalt härrandlikus üksinduses oma igavesteks aegadeks tulutu kollektiivse ereksiooniga. Mõlemad prantsuskeelsed nimetused seda tüüpi pudelikuivatajate tarvis, «siil» ja «tiaara» kirjeldavad ilmekalt kaht tema dimensiooni: tsõlibaadid «suursugusust» — tsõlibaatlaste juhi, paavsti, peaehe on selle aposteosiks; ning selle «viletsus» — meheliku dūnaamika seiskumist ja kivistumist kaitseisundisse tardunud okkaiisusesse. (Ja samas võivad see suurus ja teo viletsus kohta vahetada, siili malbe, kuid muserdamatu tõde olla üle tiaara pompossest teesklusmängust.)

Kuulid, lehter, mänguvagunid, muusika

Aastal 1913, ajal mil «Suure klaasi» ettevalmistustööd jõudsid otsustavasse faasi, komponeeris Marcel Duchamp kaks muusikapala. Ühe pealkiri oli «Erratum musical» (Muusikaline trükiviga) ja teises kombineeriti seda pealkirja «Suure klaasi» omaga: «La mariée mise à nu par ses celibataires, mēme. Erratum musical». Koos dateerimata «Sculpture musical'iga» moodustab see kogu tema muusikalise toodangu. Samavõrra õhuke, kui see on mahult, samavõrra kaalukas on see tänu muusika peaaegu pool sajandit hilisemate maavallutuste hämmastavale ennetamisele. «Erratum musical»



Mundrite ja livreede kalmistu, poissmehed. 1914. Grafiit, tint ja akvarell. Yale University Art Gallery.

on partituur kolmele häälele (Duchamp ise ja tema õed Yvonne ja Magdeleine), loodud kübarast tõmmatud nootide suvalise järjestamise teel. Tekstiks on verbi *imprimer* (trükkima, sisse vajutama) sõnaraamatufinitatsioon: «jälgi jätma jooni, kujundit pinnasse vermima, pitsatiga vahale jäljendit tegema».

«La mariée . . .» esitleb üht muusika komponeerimise süsteemi. Selleks on vaja:

- 1) letrit,
- 2) lahtiste vagunite ja ilma vedurita mängurongi,
- 3) letrisse lastavaid kuule.

Nummerdatud kuule on sama arv kui toone, mida valitud instrumendiga võib tekitada. Kuulid kukuvad läbi leetri mõõdasõitvatesse vagunitesse. Sellisel viisil tekitatud järjekord moodustab muusikapala helimaterjali. Juurdekuuluv selgitav tekst on järgmine:

iga number tähistab üht tooni; tavalisel klaveril on *ca* 89 tooni; iga number on järjekorranumber vasakult loetuna;

lõputa; kindlale instrumendile (pianoola, mehaaniline orel või muud uued instrumendid, kus interpreet, vahendaja on välistatud); järjekorda võib muuta (suvaliselt); ajaintervallid iga rooma numbriga vahel jäävad arvatavasti (?) konstantseks, ent võivad vahelduda ettekandest ettekandesse, ettekanne tohiks muide olla üsna tarbetu;

aparaat, mis automaatselt mängib sisse tükeldatud muusikalised perioodid;

Anum, milles on noodimärgid 89 tooni jaoks (või rohkemate: 1/4 toonid), kujutised iga kuuli numbriga vahel

läbi ava A langevad kuulid väikeste lahtiste vagunite (B, C, D, E, F, jne) ritta

Vagunid B, C, D, E, F, mis liiguvad vahelduva kiirusega, võtavad igaüks vastu ühe või rohkem kuule

Kui anum on tühi: 89 noodimärgi (sama paljude) vagunite periood on üles kirjutatud ja seda võib edasi anda teatud muusikaline instrument; 91

teine anum — teine periood — perioodide samaväärsusest ja nende võrdlemisest tuleneb uus omamoodi muusikaline tähestik, mis võimaldab kirjeldusmudeleid. (edasi arendada.)

Helisevad stoppetalonid

Niisiis juhumuusika, ent mis laadi? Enne kõike seriaalne muusika, milles seeria määratakse siiski juhuse abil. Huvitav on passus noodi-väärtuse kohta. Esmalt paistab Duchamp'il olevat mõttes mõlkunud teatud isomeetria, kus ettekandest ettekandesse varieerub vaid tempo. Aga sõnale «arvatavasti» järgnev küsimärk sulgude vahel jätab ruumi kõige erinevamateks tõlgendusteks, alates dodekafoonilise viini klassitsismi vabast kuni postweberniaanlaste läbiserialiseeritud rütmikani (mida sugereerib ka toonide numeratsioon esimesest viimseni).

Aga sama huvitavad kui palad ise on nende väljendamata jäänud (või teistes Duchamp'i teostes vihjamisi antud) eeldused, too Duchamp'i suhtumine muusikasse, mis on olnud paratamatu eeldus, et ta oma helisevate ideedega nii varakult sai välja tulla.

Rääkides ühest oma visuaalsest projektist, lisab ta: «Sama on võimalik *cervallités*'dega (ajusustega), toonidega». Hästi on tuntud Duchamp'i vaenulikkus selle vastu, mida tema nimetab «võrkestamaalikunstiks» ja tema sümpaatia «hallide rakkude maalikunsti» vastu, mis paneb teda maalikunstist üldse loobuma ja pühenduma millelegi, mida hiljem hakatakse nimetama kontseptuaalseks kunstiks ja mille vaieldamatuks suurkujuks ta ise on. (Mõistagi, et kõige lõpuks, postuumses «*Etant donnés*»² üllatuslikult tagasi pöörduda siia poole maalikunsti, selle hüpernaturalistliku žanri juurde, mida XIX sajandil nimetati *panorama*'ks ja *diorama*'ks ning mille tuntud näiteid leidub nii Stockholmi kui ka Uppsala bioloogiamuuseumides...) Ilmselt huvitab Duchamp'i samavõrra vähe see, mida võiks nimetada «trummikilemuusikaks». Üks tema filosoofilis-poetilisi sõnamänge kõlab (selle puanti pole tõlkes paratamatult võimalik edasi anda): «Peab ütlema: mustus trummikilel, aga mitte Kevadohver. Ja ometi proovis just «Kevadohver», ägedamalt kui ükski muu muusika enne Varèse'i, seda sissejuurdunud kõntsa lahti raiuda. Aga samas näib Duchamp'il lausa pütagoraslikult meeles mõlkuvat, et oma olemuselt on nimelt toonid rohkem «ajusused» kui vormid (värvidest rääkimata). Niisiis peab ta ka oma muusika ettekandmist «üsna tarbetuks» — ent mõtleb sellele vaatamata, millistel erinevatel instrumentidel seda võiks esitada (eelistatavalt siiski mehaanilistel.)

Nii mõnigi on esitanud endale küsimuse: millest küll johtub, et Duchamp just muusikas, kunstiliigis, millega tal kõige järgi otsustades oma küpsel perioodil on kõige vähem pistmist olnud, on andnud selle pigem prohvetliku kui teedrajava panuse, mida ta hiljem pole üritanudki edasi viia? Ma usun, et vastus leidub vihjamisi nii eespool tsiteeritud «*Erratum musicali*» laulutekstis kui ka selle pühenduses. Küsimus on verimises, milleski, mis on varakult graveerinud end tema psüühikasse ning seotud kõige sügavamate tundekehtidega. Me teame, et selles tähelepanuväärses öeste-vennaste ringis tegeldi palju muusikaga, peaaegu sama palju kui Brontë peres. Ehk on selleks millekski tema arvatav eluaegne kiindumus (järgmisena pärast teda sündinud) öde Suzanne'i ning, mis mõningate tõlgendajate järgi kujutab endast biograafilist võtit «Mõrsja» müüdile, mille šifriks see muusika on?

Praegu on sellel muusikal oma kindel koht poissmeemasina regioonis, «Suure klaasi» alaosas. Mehaanilise pianoola valts keerleb kusagil vesiveski ligiduses, helitilkade langemine on benediktiini tilkumine, mis «Mõrsjast» tulvavat kohisevat koske ühtaegu kahandab ja tihendab. Ent samas — ning täpsemini — osutab juhuse, mis on selle muusika põhialust moodustav ja struktureeriv printsiip, millelegi muule sellesamas «Suure klaasi» regioonis. Need on kolm stoppetaloni (*stoppages-étalons*), algselt kolm meetripikkust nööri, mis Duchamp on lasknud vabalt langeda ühe meetri kõrguselt. Kolm nende poolt maapinnale joonistatud joont,

kui nende langemine on «toppama pandud», ülendab Duchamp etaloonideks, «kapillaartorude» mooduliteks, mis varustavad valgustusklaasiga üheksat «isasoost valuvormi» (*moules mâlics*) — teatud unifitseeritud rätsepanukke, mis kujutavad Mõrsja «poissmehi». Juhus ei loo siin entroopiat, õigem oleks öelda ei vallanda seda, vaid avastab uusi struktuure. Kas ei tule see eristatavus aleatoorilise muusika ajaloos tuttav ette? Mõiste «aleatooriline» («täringu») ei tähistata ainult juhust, vaid samavõrra ka h a s a r t i, võimalikku õnneviset.

Ja lõpuks kuulub see muusika, see «litaania» suure liikumise juurde, mis saab alguse ja jõuab tema juurde tagasi. Liikumise juurde, mis suures postuumses teoses «Etant donnés's» viiakse nii triumfaalselt lõpule salapära varjus, kus see loodi ja mille metafooriks on küüniuks, mis nüüd — peaaegu — peidab selle Philadelphia Kunstimuuseumis. Kus «kosk» seisab «antu» loetelus esikohal.

I. Laabani «Teoste» (Skriptid)
IV köitest «Om musik», Lund, 1988
tõlkinud Ülev Aaloe

Marcel Duchamp. Man Ray foto. 1921.



THEATRE. MUSIC. CINEMA. OCTOBER 1989
 JOURNAL OF THE COMMITTEE OF CULTURE, THE UNION OF COMPOSERS,
 THE UNION OF CINEMATOGRAPHERS AND THE UNION OF THE THEATRICAL
 WORKERS OF THE ESTONIAN S.S.R.

THEATRE

Who's who? JERZY GROTOWSKI (23)

Jerzy Grotowski, one of the most famous Polish theatre directors and teachers of acting in the 20th century is presented to the reader. The author of the survey Hannes Villemson follows the career of Grotowski, starting from his studies at the Cracow National Theatrical Academy in the Faculty of Acting (1951—1955) and in the Faculty of Stagedirecting (1956—1959) of the same academy, Grotowski's first productions are briefly dealt with. There is a more detailed discussion of those productions by Grotowski which were completed at the «Theatre of 13 Rows», Opole, after Grotowski became the leader of the theatre (1959): Cocteau's *Orpheus*, Goethe's *Faust*, Mayakovsky's *Mystery-Bouffe*, Mickiewicz's *Dziady*. After the renaming of the theatre as the Laboratory Theatre which in itself points to a searching spirit, the productions arousing the interest of the world public are brought to light, and they gradually gain an impact on theatrical thinking in the whole world: Slowacki's *Kordian* (1962), Wyspiański's *Akropolis* (1962), *The Tragical History of Doctor Faustus* after Marlowe (1963), Slowacki's *The Constant Prince* (1965) and, naturally, *Apocalypsis cum Figuris* (1969) which, without doubt, belongs to the treasury of the 20th-century theatre. The theoretical and practical principles of Grotowski's theatre are introduced, also the paratheatrical meetings and theatrical explorations which had their inception in the '70s and some outstanding projects undertaken by Grotowski and his Lab Theatre: University of Explorations in Wrocław (1975), Undertaking Mountain (1976), Tree of Nations (1979), etc.

The treasury of thought. JERZY GROTOWSKI (38)

Grotowski's thoughts on theatre, actor's training, theatre-going public, actor-audience relationship which go back to his speeches, talks and articles 1968—1980 are printed here.

E. HERMAKÜLA. Will Grotowski come to Estonia? (41)

The reflections of stage director and actor Evald Hermaküla who belongs to the generation of theatrical people who, under the influence of Grotowski's conceptions of the theatre, paved the way for the avantgarde in the Estonian theatre in the '60s and '70s. Although Grotowski's ideas affected the development of the Estonian theatre, to a certain extent, Evald Hermaküla claims that actor training — the fundamental part, and most important for the Estonian actor at present in Grotowski's teaching, has either been forgotten by the theatrical people at home, or else they have never even got to it. This is the reason why the director asks a rhetorical question: Will Grotowski come to Estonia?

M. UNT. But he has been here all the time, Evald (41)

Writer and stage director Mati Unt, also one of the Estonian theatrical avantgarde of the '60s and '70s, one of the first to introduce Grotowski's theatrical principles into Estonia recollects the coming and the spread of the ideas, expressed by this Polish theatrical figure, in Estonia 20 years ago and considers the paradoxicalness of the impact Grotowski's ideas have had: Master never teaches anything, he might help the student understand himself. There are no «tendencies» or «development trends», there are numerous attempts by individuals to orientate in the world, to find their own way. And, accounting that, Grotowski has always been here.

H. LUIK. It depends on what direction he is lying in (45)

The top productions of the previous season included two of Mrozek's interpretations in the Estonian theatre. Writer and director Mati Unt produced *Tango* at the Youth Theatre, actors R. Baskin and A. Lutsep, with the help of guest director M. Mikiver, mounted *The Emigrants* at the Old City Studio. Both are remarkable as to the direction and acting (*The Emigrants*, in particular), also as to their social-political resonance. The reviewer's opinion is that in Estonia today we are in need of metatexts so that through our experience in the theatre we should find clarity. First, in our inner selves, but also clarity as to the current situation with which the outer reality feeds our imagination. *Tango* and *The Emigrants*, one tending to reflect ideas and the other concrete reality, have cleared our vision.

H. LINDEPUU. Melpomene, Thalia and demonstrations on the streets. On Polish drama and theatre (65)

Hendrik Lindepuu who attentively follows and studies Polish theatre and film art gives the reader his impressions about the Polish theatre and discusses to what an extent the social-political situation in Poland affects the status of the Polish theatre today. The work of Stanislaw Ignacy Witkiewicz and Witold Gombrowicz, two playwrights whose influence on the Polish theatre has been the deepest, has been taken under scrutiny and outstanding productions of the 28th Polish Festival of Contemporary Drama held in summer, 1989, in Warsaw, have been reviewed.

MUSIC

M. Põldmäe. The leading article (2).

P. VÄHI. The Oriental hour: the instruments of Indian classical Music (14)

The article looks at the development of Indian classical music instruments and the different variants of instruments. The following instru-

ments have been discussed in a more detailed way: sitar, tanpura, sarasvati vina, mrdangam, sarangi, vicitra vina, bansuri, shahna'i, sarod and tabla.

K. PAPPEL. About René Eespere, without patriotism (43)

The article examines the major works by R. Eespere: the oratorios *Meditation*, *Mystery*, etc., all written for large groups: symphony orchestra, choir and soloists. R. Eespere turned to the oratorio already in the late '70s. The composer has been called stylistically purest minimalist which, however, the reviewer calls in question.

A chronicle of a musician's career: ALFRED KARINDI (76)

The third instalment in the series (previous, see TMC No. 10, 1988 on Tuudur Vettik and TMC No. 6 and 8, 1989 on R. Päts) on Alfred Karindi, composer, choir conductor, Professor of the Tallinn Conservatoire who was arrested in 1950 and sentenced to 10-year-imprisonment on the basis of article 58'. The journal publishes A. Karindi's letter home from a Mordovian prison camp in 1954. This is commented on and interpreted by Karin Karindi, widow of A. Karindi and his daughter Linda Karindi-Targo. Interviewer — Helju Tauk.

I. LAABAN. Sonant standard stops. Marcel Duchamp as composer (87)

The references to the works of Marcel Duchamp occupy an important place in the work of Ilmar Laaban, an Estonian residing in Sweden, noted writer, artist and composer. The essay published here points to the visionary innovation in the scarce compositions by Duchamp (*Erratum musical; La mariée mise à nu par ses célibataires, même. Erratum musical*, both dated 1930; *Sculpture musical*, undated) in the context of modern music (ideas rediscovered and disseminated half a century later) and its connection with the conceptions which permeate Duchamp's work.

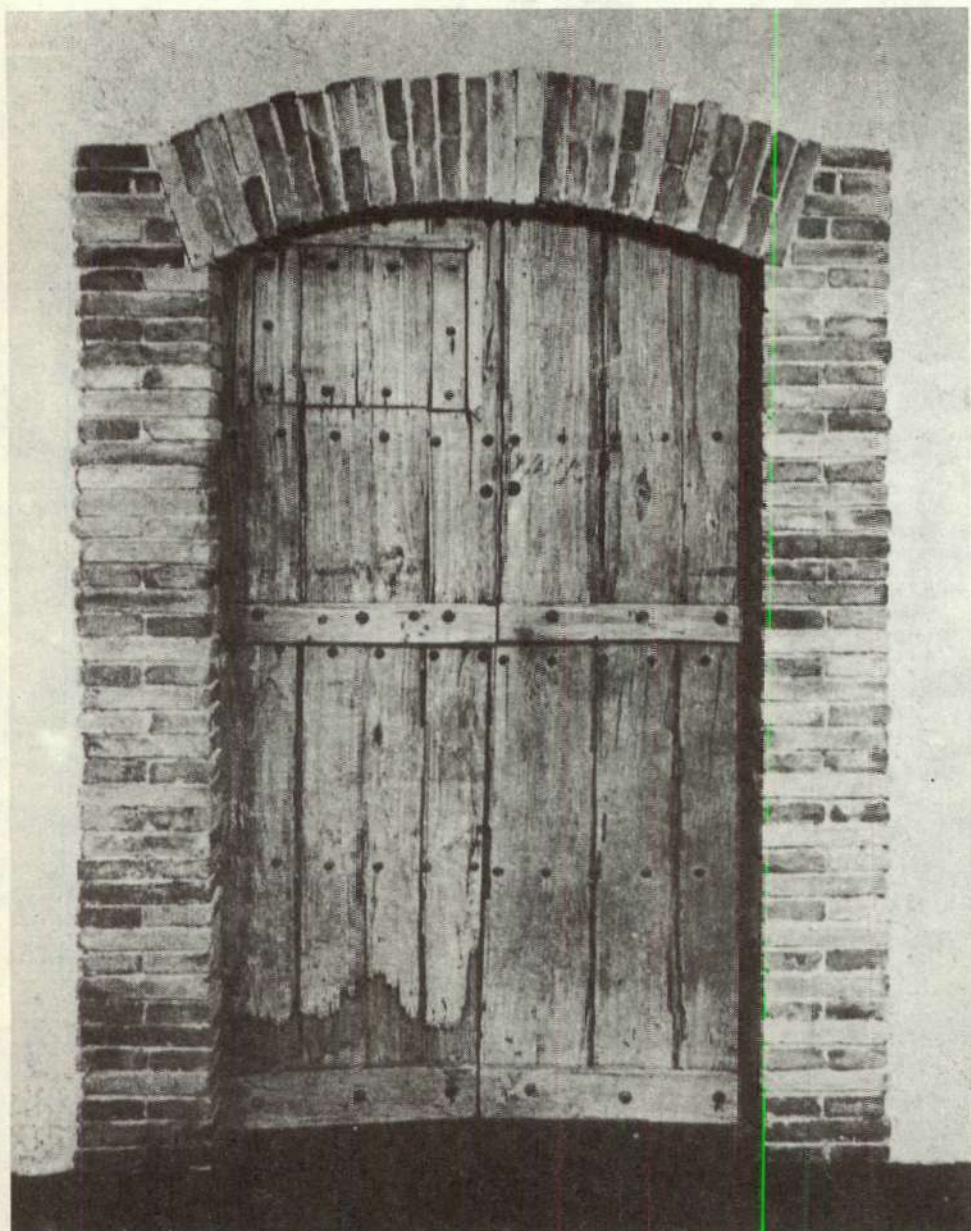
CINEMA

VLADIMIR-GEORG KARASSEV-ORGUSSAAR answers (5)

An interview with Vladimir Georg Karassev-Orgussaar. Orgussaar, Estonian film critic and director who has lived in Paris since 1976. The interview tells us about his historical documentaries shot in Estonia in 1960s/70s and his feature *The Outlaws* (1971) banned from the screens until late and released only in February 1989. Karassev-Orgussaar discusses the reasons for his leaving «that other planet», i. e. the Soviet Union, about his struggle against the Soviet bureaucracy to have his family with him, etc.

P. TOROP. Birdwatchers ante et post factum (53)

The reviewer, a literary scholar, analyses *Birdwatchers*, an Estonian film which has got several international awards (directed by Arvo Iho, the Tallinnfilm studio, 1987) drawing comparison between the final screen version and the various scripts, director's notes and talks held with the director previous to the shooting of the film. The reviewer points to a rather contradictory reception by the critics and discusses the film within the framework of his subjective associations. The experience he got from *Birdwatchers* reminds him, in different connections, of W. Wenders' *Paris, Texas*, S. Imamura's *The Ballad of Narayama*, A. Resnais's *Mon oncle d'Amerique*, E. Zola's novel *Thérèse Raquin* and R. Bach's story *Jonathan Livingston Seagull*. The reviewer follows several motifs in the film: the relation between obtrusive and unobtrusive observation, the conflicts between nature and man and between man and man, etc. This is the first thorough attempt to systematically analyse the film against the background of director's intentions.



Antud 1) kosh, 2) valgustusgaas. . . 1946—1966. Assamblaaz. Philadelphia Museum of Art. [M. Duchamp'i heshkonnateos, mille ta ise liigitas «lahti võetavaks portreeks» (lisades 35 lehekülge ning 116 fotot montaažijuhiseid) — suletuks ehitatud laudukes on kaks väljavõetavat naela, mille aukudest avaneb vaade harali lebavale naisele põleva gaasitorvikuga käes, taustaks kosega maastik. Teos sündis New Yorgis, täielikus saladuses, kunstniku surma (2. X 1968 Neuillys) järel eksponeeriti see ta tahte kohaselt Philadelphia kunstimuseumis. — Toim.]

Oma poissmeeste poolt alasti võetud pruut, isegi (Suur klaas). 1915—1923. Oli ja grafiit klaasil. Philadelphia Museum of Art.

