

ENSV Kultuuri-  
ministeeriumi,  
Eesti Helilooajate  
Liidu,  
Eesti Kinoliidu ja  
Eesti Teatriliiidu  
ajakiri



5

/1990

# 5 / 1990

mai

IX aastakäik

Esikaanel: Lembit Ulfsak Draamateatri  
kohvikus, 1990.

P. Lauritsa foto

Tagakaanel: Proua Lydia Stix-Agosti  
Milanost.

A. Hirvesoo foto



## TOIMETUSE KOLLEGIUM

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

PEATOIMETAJA MIHKEL TIKS, tel 44 04 72

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

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

KUIJUNDUS: MAI EINER, tel 44 47 87



# teater · muusika · kino / 1990

## SISUKORD

TEATER		
	BALTOŠCANDALI	2
	TEATRIGLOOBUS	49
	YES, SOMETHING WAS GOOD, BUT... (Intervjuu norra-rootsi teatrijuhi Kalle Solgårdiga)	50
Mihkel Mutt	HAMBAD EI OLE RISTIS («Silme ees läheb müstaks» Eesti Draamateatris)	54
Karin Kask	AJAHETKI (Mäestusi Liina Reimani! ja tema kirjad kodemaale)	63
Märt Kubo	DUBCEKI UUS ÜLIKOND, EELMAE JÄRJEKORDESELT VANAPAGAN (Mõisikusli «Vanemuise» «Magamistubade» taustal)	71
	NÖORSOOTEATRIL UUS DIREKTOR (Intervjuu Märt Kuboga)	75
Lilian Vellerand	TEATRITARGUTUSI	79
	RÄHVUSVAHELISED TEATRIFESTIVALID 1990	80
	C'EST LA VIE!	87
Priit Aimla	KUIDAS NÄITLEJANA ON? («Utleme veel» Nöorsooteatris)	90
MUUSIKA		
	VASTAB LYDIA STYX-AGOSTI	5
Peeter Vähi	ORIENTAALTUND: INDIA KLASSIKALINE TANTS	25
Avo Hirvesoo	EESTI MUUSIKAS TÄHELIPU ALL (I)	35
	INTERVJUU GERNOT SCHÜLZIGA	59
Eino Avarsoo	ÜHE MUUSIKUTE KROONIKAST (Raimond Valgrest)	78
KINO		
Aare Ermel	PEOTAS AMEERIKAT (Sergio Leone ja tema «Ükskord Ameerikas»)	11
Sulev Teinemaa	«IMAGE'90» (Filmioperaatorite seminar Pärnus)	13
Mihhail Lotman	CANNINCHEN, EHK MÕNED TÄHENLUSSONAD EESTI FILMI VISUAALSEST KÜLJEST DILETANDI MATTA OTSAST VAADATES (Ettekanne seminaril «Image'90»)	14
Ants Juske	ILJUSATE KAADRITEGA MÄTTALT MÄTTALE (Ettekanne seminari! «Image'90»)	22
Ago Ruus, Arvo Iho,	KÕIK ON VOIMALIK. UUS JA VANA PILDI- KULTUURIS (Kahekõne operaatorikunstist)	42
Tambet Kaugema	LINDPRIID I: «ESTOFILM»	60
	«NEW YORGI LOOD» FILMIOPERAATORITE PILGUGA (Sven Nykvisti, Vittorio Storaro ja Nestor Almendrose mõtteid)	81
	SELTSKONNAKROONIKA (Eesti teatrijuhid Stockholmis)	88
Reet Varblane	TEATRIL KIJUNDUS KAZIMIR MALEVITSI MOODI EHK FUTURISTLIK ETENDUS «VOIT PAIKESE ÜLE»	92

# BALTOSCANDAL!



Norra tuntud naisnäitleja Juni Dahr.

Jaanipäeva paiku, kui ööd valged ja koerad kurjad, on Pärnusse oodata põnevast seltskonda. Nimelt toimub seal 18.—24. juunini tavakohane FIESTA. Tänavu on selle nime alla koondunud tervelt kaks festivali — lisaks juba tuntud ja tunnustatud džässipeole ka teatrifestival. Ja mitte lihtsalt teatri, vaid otsingulise teatri! Nagu nutikas lugeja pealkirjast kindlasti juba taipas, on tegu Balti- ja Skandinaaviamaade ühisüritusega — niisiis esmakordselt otsitakse koos. Heakene küll. Aga mida?

Teispcolsust? Tunnetust? Kogemust? Raha? Tõde? Kontakti? Armastust? Mis tähtsust sel.

Otsimine on olulisem  
kui leidmine,  
tegemine tähtsam kui  
tulemus,  
elu etem kui surm.

Kuna sellele festivalile truppe valides oli määravaks vaid see, kas teatris, mida nad teevad, on elu või mitte, siis sai ka pakutava skaala üpris lai:

«CANTABILE 2» (Taani) «Kannatuste ja meeleheite laulud», esitajaiks ainult naised, ja soomlaste «MOTELLI SKRONKLE» ning «VIIRUSE» rock-



Norman Charles Rootsi 3-liikmelise teatritruppi «Dalvadis» lavastuses «Päikeselapsed».



# BALTOSCANDAL!



Kopenhaageni Tantsuteatri lavastus «Open House».

*show'd* (viimane nimetab oma etendust «Mono» küll hoopis rap-oooperiks); ühe tuntuma Norra naisnäitleja Juni Dahri Jeanne d'Arcist ja Ibseni naistest inspireeritud monoetendused ning TEATERVAERKSTEDET «DEN BLÅ HEST», kes tuntud oma otsingutega nuku- ja «päris» teatri piirimaal; osale Eesti publikust juba tuttav Robert Jacobsson Rootsist, seekord küll hoopiski Kemi Linnateatriga, ja erinevate kunstialade inimesi ühendav rühmitus «Homo S» Helsingist;

Ansis Rutentalsi viimasel ajal ka rahvusvahelist tunnustust võitnud RIIA LIIKUMISTEATER ja meiegi teatriinimestele hästi tuntud härra Vaitkuse poolt juhendatav «lavaka» kursus Leedust.

Lisaks loomulikult trupid Eestist ja mõned üllatused, millest praegu, naiste-päeva eel, mil ajakiri trükki läheb, ei sõandaks veel rääkida.

Mida see seltskond siis Pärnus tegema hakkab?

Eks ikka teatrit.

Loodetavasti head teatrit.

Ja igatahes tunduvalt erinevat meie ussitanud riigiteatrites pakutavast.

Niisiis — festivali üldpilt peaks tulema piisavalt kirev. Etendused toimuvad nii sees kui väljas: teatrisaalis ja tänaval, võimlas ja rannas. Peale etenduste kuuluvad nende päevade sisse ka *workshop*'id, seminarid, videoprogrammid, lahtised treeningud jne. Ühesõnaga, huvitavat peaks leiduma nii teatritegijaile, teatrit teha tahtjatele kui ka teatriveatajatele.

Kui nüüd mõni punnis kõhuga teatrihunt, kes oma vormisoleku tõestuseks kvartalis kuus kükki teeb, selle loo peale üleolevalt ühmas: «Häh, jälle üks festival,» siis vastus talle kõlab: «Ei, vana, lõpuks ometi üks FESTIVAL!»

RUTO KILLAKUND

**Festivali korraldab  
Eesti Rahvakultuuri  
Keskus.  
Info  
telefonil: 44 36 75**



*A. Hirvesoo fotod*





# VASTAB LYDIA STYX-AGOSTI

---

**Proua Agosti, palun rääkige oma eesti päritolust, vanematest ja esivanematest.**

Minu teada läks mu vanaisa Eestist Venemaale sellepärast, et tema talu oli liiga väike. Neid oli kolm venda. Vanaisa siirdus perega Gatšina lähedale, koha nimi oli Spankova. Ta töötas seal kõvasti ja tegi oma talu korda. Vanaisal oli seitse poega, üks nendest siis minu isa Andres Graun, ehk nagu venepäraselt öeldi — Andrei Graun. Isa töötas algul kodutalus ja käis kohalikus koolis, siis läks Peterburi gümnaasiumi, mille lõpetamise järel tekkis küsimus, mis saab edasi. Ta oli koolis väga hea õpilane. Kord nägi üks Peterburi saadik, kuidas ta aitas järele üht hiina poissi ja küsis, mis ta kavatseb edasi teha. Isa vastas, et tal pole raha edasiõppimiseks. Ja see saadik andis talle võimaluse Mereakadeemias õppimiseks.

**Nii et teie isa võlgneb oma kõrghariduse tollasele Hiina saadikule Peterburis?**

Jaa. Mereakadeemiasse pääsemine oli väga keeruline, ilma rahalise toetuseta poleks ta sinna saanud. Aga et ta oli väga tark poiss, näitab see, et ta sinna võeti ja kuidas edasised õpingud läksid. Temast sai laevaehituse insener. Võib öelda, et ta oli geniaalne! Tal oli tehnika peale suur anne, näiteks on tema leiutatud allveelaevade purunematu klaas. Tal oli veel palju leiutisi, kuid ta ise ei rääkinud neist kunagi, seda tegid teised pärast tema surma.

**Kus isa sündinud oli?**

Pankovas, aga ta vaim oli alati Eestis. Ta rääkis paljusid keeli, aga kõige paremini ikka eesti keelt. Ta reisis palju, käis Ameerikas, Kaug-Idas jm.

**Ta teenis Vene laevastikus?**

Jaa.

**Teie olete sündinud 1915. aastal. Kellena isa tol ajal töötas?**

Käis sõda. Tema küll sõjas ei olnud, kuid — siiski! Ma ei või teile kindlalt öelda, kuid kuulsin ühest juhtumist 1908. aastal, kui käis Mandžuuria sõda. Kolmelt laevalt oli SOS tulnud ja minu isa aitas neid päästa. Tema oli siis noor ohvitser.

**Mis tema aukraad oli?**

Arvan, et siis veel gardemariin, hiljem oli ta teise järgu kapten. Siis tuli sõda ja revolutsioon. Revolutsiooni ajal koondas ta eestlasi üle terve Venemaa võitluseks Eesti vabaduse eest. See oli juba pärast Veebruarirevolutsiooni. Ta pandi vangi, hiljem taheti isegi tappa. Ja siis jõuti diplomaatilise kokkuleppeni. Kaksteist kommunisti, kes olid Eestis vangis, vahetati Narvas või Kingissepas kaheteist eestlase vastu, kes olid Venemaal vangis. Selle vahetusega jõudis ka tema oma perega Eestisse.

**Kas isa oli Eestis sõjaväelane või tsiviilisik?**

Ta oli sadama direktor. Siis oli tal koos kaaslastega Kunda tsemendivabrik. Ka Tallinn—Nõmme betoontee oli tema töö. Tema projekt oligi betoonteed, mitte asfalt.

**Missugune oli teie esimene mulje Eestist?**

Ah, see on mul hästi meeles! Esimene, mis meeldis, oli Tallinn ise, eriti vanalinn. Meil oli auto ja isa sõidutas mind tihti mööda linna. Elasime Tallinnas ja igal õhtul jutustas isa mulle lugusid Kalevipojast ja Lindast ja teistest romantilistest saagadest. Need on minu esimesed mälestused kodumaast.



Siin läksite ka kooli.

Käisin vene koolis. Minu ema oli venelane, kodus rääkisime vene keelt, kuigi isaga rääkisime alati eesti keelt.

Vene keel on teil ikka veel meeles?

Muidugi! Kuid meil oli ka üks guvernant, kellega rääkisime saksa keelt. Ja kui koju toodi prantsuse õpetaja, siis prantsuse, hiljem ka inglise keelt. Noore tütarlapsena hakkasin ka laulu õppima. Tol ajal oli Tallinnas kõige parem proua Malama stuudio. Siin oli ka tenor Dmitri Smirnoff, kes andis Tallinnas kontserte. Isa tegi talle visiidi ja palus, et ta kuulaks mind. Smirnoffile mu hääled meeldis ja ta oli valmis mulle tunde andma. Isa oli arvamisel, et mul peavad olema kõige paremad õpetajad. Ta andis mulle kapitali, mis võimaldas mul hiljem elada ja õppida mitmel pool Euroopas.

Kui vana te olite, kui Malama juurde läksite?

17-aastane. Kolm aastat õppisin seal, siis mõnda aega Dmitri Smirnoffi juures. Ja siis oli Tallinnas veel üks väga huvitav mees — dirigent Sergei Mamontov. Temalt ma õppisin väga palju sümfoonilist muusikat ja oopereid. Siis läksin Varssavisse, kus 1935. aastal lõpetasin konservatooriumi. Seal oli minu erialaõpetajaks Kozlovskaja, kuid arvan, et temalt ma väga palju ei õppinud. Läksin sinna ainult diplomi pärast, ega seal väga huvitav ei olnud. Siis astusin Viini Riigiakadeemiasse (*Staats-Akademie für Musik und Darstellende Kunst*), mille lõpetasin 1940. aasta juunis *cum laude*.

Kes olid Viinis teie õpetajad?

Segers de Peil ja Hans Duhan-Markovski. Õppisin seal samaaegselt laulu ja näitekunsti. Duhan oli väga hea režissöör, ta oli olnud Max Reinhardti õpilane. Mul on seega kaks eriala: laulja ja näitleja. Kui lõpetasin, sain kohe koha Viini Riigiooperisse. Laulsin seal «Roosikavaleri» Sophie'd, «Così fan tutte», «Võluflöödis», «Figaro pulmas» ja teisteski ooperites, Richard Strauss meeldis mulle eriti.

Kas te Viinis kohtasite ka Tiit Kuusikut?

Võimalik, aga ma ei mäleta. Kuid Kuusiku nimi oli mulle tuttav. Pärast sõda läksin Itaaliasse, kus abiellusin Guido Agostiga, suure pianisti ja muusikuga. Temaga tegin palju muusikat. Aga Viinis ma õppisin ka väga palju, näiteks tänu Alban Bergi õele Smaragda Bergile, kes oli olnud 20 aastat Berliinis Schönbergi assistent. Weberni, Bergi ja Schönbergi muusika õhustik, milles Viinis tollased muusikud elasid, oli ka minu elu. Rostand, Boulez ja nende kaasmõtlejad olid ka minu sõbrad.

Kas te Itaalias laulsite ka mõnes itaalia ooperis?

Laulsin paljudes itaalia ooperites, korduvalt San Carlos, Napolis (seal on väga tore ooperiteater), Venezia festivalil, Bolognas, Firenzes, Milanos, Spoletos (Gian Carlo Menotti juures), Palermos, Catantias, Triestes, Genuas — kõiki ei jõua üles lugeda.

Kas teil on olnud õnn ka mõne uue teose sünni juures olla?

Isegi paljude. Itaalias ma algasingi uue muusikaga. Nagu ma juba ütlesin, olid minu sõpradeks Schönbergi õpilased, nimetan Hans-Erik Apostelit. Nad näitasid mulle oma töid ja need meeldisid. Ma laulsin neid kontsertidel palju. Siis laulsin Palermo festivalil esmaesituses Dalla-piccola «Rencensvals'i», ta ise saatis mind. Palju laulsin ma ka Petrassi ja Schönbergi laule. Sellel Palermo festivalil tuli minu juurde üks mees, vabandas, et tahab minuga rääkida... Rääkis, et oli kuulnud ja näinud mind ja tegi ettepaneku osaleda Venezia festivalil. Ta ütles, et neil on küll üks lauljanna, kes on väga musikaalne ja kellel on see hääletüüp mis minulgi (sopran), aga ta on vana, nad tahaksid, et mina laulaksin festivalil Lulu osa. Seda ooperit ei olnud ma veel kuulnud. Ta ütles, et seda lavastatakse Venezia esimesel uue muusika festivalil 1949. aastal



esmakordselt, ükskord oli seda küll kontsertkorras esitatud. Vaatasin partiid, see oli väga raske. Kuid kahe kuu pärast tuli seda juba festivalil laulda. Siis läksin Viini, küsisin nõu Hans-Erik Apostelilt. Temalt kuulsin, et Mary Freund oli sellega kunagi alustanud, kuid pooleli jätnud. Terve aasta oli tal läinud «Pierrot Lunaire'i» õppimiseks. «Ja sina tahad Lulu partii kahe kuuga ära õppida!?» Aga ma võtsin pakkumise vastu. Ühe kuu õppisin Viinis, teise pidin Venezias olema, sest sinna saabus Georgio Strehler ja edasi pidin juba orkestriga õppima. Apostel leidis küll, et see on võimatu, aga ma ei jätnud. Ütlesin otse, et olen eestlane ja jonni täis! Õppisin 14 tundi päevas ja öhtul, kui voodisse läksin, õppisin veel teksti.

**Kas hää! pidas vastu?**

Pidas küll! Mul oli väga hea kool, just tehniline kool. Kõik hoiatasid, et kaotan hääle. Mispärast? Sest seal on need *saltimortale*'d («surmahüpped» — Toim.). Mozart kirjutas ju neid ka, «Lulus» on nad aga mitte ainult kõrvale, vaid ka mõistusele.

**On teil absoluutne kuulmine?**

Ei ole, küll aga väga hea kuulmine. Minu mees ütles alati, et minu kool on hea, sest et mul on väga hea muusikaline mälu. Sellepärast õppisingi Lulu nii kiiresti ära. Mälu on mind ikka aidanud. Ma vaatan ainult kord lehekülje läbi ning minu kõrvad kuulsid ja silmad nägid seda. Visuaalne mälu. Ja rütmitunne on mul ka hea. «Lulu» oli tookord tõlgitud itaalia keelde, aga tõlge oli võimatult halb.

**Kas te laulsitegi tookord itaalia keeles?**

Algul õppisin itaalia keeles. Siis tuli Veneziaast telegramm, et laulame originaalis, st saksa keeles. Siis tuli esimene vaatus ühe ööga saksa keeles ära õppida. Aga saksa keeles oli seda palju lihtsam laulda. Algkeeles on asjad alati palju paremini korras, vähemalt muusikaliselt. Kui ma selle uudisega Aposteli juurde tulin, viskas ta mu uksest välja, ütles, et see on võimatu. Aga mina olin lepingu juba teinud, ma pidasin seda võimalikuks. Niisiis viskas Apostel mu välja. Kirjastuses «Universal Edition» öeldi mulle, et mul on õnne, sest Viinis elab Bergi öde Smaragda. Läksingi tema juurde. Õppisime temaga kaks nädalat, ja teate kus? Samas ruumis, kus Alban Berg «Lulus» kirjutanud oli ja Smaragda saatis mind klaveril, millel Berg oli töötanud.

**See pidi küll maagiline olema.**

Selles ruumis oli kõik nii, nagu Bergi surma järel jäi, kirjad ja pildid: Mahleri pildid, Schönbergi kavad ja maalid (ta maalis väga hästi)... Meil on sellest ajast ka kodus Bergi pilte, Smaragda kinkis mulle, samuti Bergi kirju.

**Millal ja kus «Lulu» valmis sai?**

Viinist läksin Veneziaasse, kus tegime terve trupiga proove. Siis saabus sinna Georgio Strehler, tookord noor ja väga andekas poiss. Dirigent oli Nino Sanzogno. See oli tore elu! Tegime tööd kella vaatamata. Ja siis saabus esietenduse päev... Meie arvates oli kohal kogu maailm, ajakirjanikud, Ameerikast tuli Arturo Toscanini. See oli üldse esimene kord, kui ta pärast sõda Itaaliasse tuli. Närveerisime! Mina arvasin, et Toscanini sõidab kohe pärast etendust ära, aga selgus, et ta tahab ise seda teost juhatada. See oli isenesest väga imelik, tema oli traditsionalist, see ooper ei saanud talle meeldida. Talle üldse ei meeldinud kaksteisttoonimuusika. Ta karjus, et see on võimatu muusika. Aga pärast esietendust tuli minu juurde ja ütles «Braavo!»

**Mida meenutaksite veel oma lauljateelt?**

Ma olen laulnud väga palju Mozartit, Richard Straussi, Venezia festivali järel sai minust modernse muusika laulja. Nad kipusid unustama, et ma oleksin tahtnud laulda ka muud, Bachi ja tema oratooriume. Olin neid varem Itaalias teinud. Theodor Adorno kutsus mind 1951 Darmstadt, 7



et koos viia läbi rahvusvahelist uue muusika seminari. Meie olime tookord pioneerid. See toimus Darmstadtis muusikakoolis. Seal olid tookord noored — Hermann Scherchen, Bruno Maderna, Rostand, Boulez, John Cage, Stockhausen jt. Seal alustati tookord ka konkreetse ja elektronmuusikaga. Stuudio asus ühes köögis. Kõik sündis siin üheskoos. Stockhausen ehitas ja kombineeris ise neid aparate. Mäletan juhust, kui astusin kööki parasjagu siis, kui Stockhausen oli nõutu häälte salvestamisel. Need hääled olevat nii metalsed! Võtsin siis oma jaki ja katsin sellega mikrofoni. Teate, ta oli nii õnnelik: «See on just see, mida mulle vaja oli!» hõiskas ta. Kääridega löigati siis teosed kokku. See oli väga vaearikas töö.

See oli konkreetse muusika ajastu. Aga muid õnnelikke hetki teie lauljateel?

Armastan väga Johannes Brahmsi. Muidugi ka Bachi ja Beethovenit, kuid ilma Brahmsita ma ei saa...

Töötada meeldib mulle Georgio Strehleriga. Töötasin temaga väga intensiivselt ja töötan praegugi Milanos. Mulle meeldis väga töötada ka Schercheniga. Kõiki neid lauluprogramme, mis me koos abikaasa Guido Agostiga tegime, ei suuda üles lugeda. Hästi on meeles Hugo Wolfi laulude tsükliid.

Kust pärineb nimi Styx?

Võtsin, sest see meeldis mulle, see on mu kunstnikunimi.

Viimased aastad olete olnud pedagoog?

Pedagoogitöö meeldib mulle väga. Varem, kui ma laulsin, kartsin ma pedagooge. Nüüd kardavad teised mind.

Õpilased?

Nemad kardavad, kui nad laulavad. Aga päris nii see ei ole. Kardan nende pärast rohkem kui nemad ise. Aga mulle meeldivad noored, tunnen end koos nendega noorena. Mul on nendega hea, saan neist aru, ma ei kritiseeri kunagi noori inimesi. Ma ei ütle, et meie ajal oli noorus parem. Mulle meeldib nii see kui ka teine aeg. Kõik, ka minu mees, imestasid, kui nad kuulsid mu õpilasi. Nad ütlesid, et ma võivat ka toolid laulma panna.

Kui kaua teie pedagoogitöö kestnud on?

Kakskümmend aastat. Algasin Roomas, *Academia Arte del Dramatica's*, siis konservatooriumis. Edasi tulid Stockholm, Weimar, Franz Liszti nim Muusikaakadeemia Budapestis, Tokios oli mul kaks eraakadeemiat, New Yorgis, Põhja-Carolinas, Prantsusmaal ja Hispaanias.

Kas need olid teie meistrikursused?

Välismaal olid kõik meistrikursused. Püsitöö oli mul vaid Itaalias, Roomas.

Ja nüüd te ei ole enam Rooma Akadeemias.

Juba kolme aasta eest läksin kaasa Euroopa kooli ideega. Seal õpitakse kogu maailmast. Strehler on direktor, mina viitsedirektor. Kool asub Milanos. Selle kooli eripära seisneb selles, et kõik õpilased on esimesest päevast teatris. Meil on vähe teooriat ja väga palju praktilist tööd.

Teil on seal oma teater?

Jah, väga modernne, suurepärase tehnilise varustusega amfiteater.

Kas see ongi *Piccolo Scala*?

Jah.

Kui palju õpilasi teil on?

Konkursile tuleb igal aastal kogu maailmast umbes 2000 inimest, vastu võtame 25—30.

Palju teil pedagooge on?

Kaheksa. Õpilased jaotuvad kahte rühma, ühed teevad näiteks minuga tööd, teised Strehleriga, siis lähevad kõik koos teatrisse.

On arvatud, et uue muusika esitamine nõuab ka uut ja erilist häälekooli. Kas te jagate seda arvamust?



See ei ole minu arvates absoluutne. Kui laulsin modernset muusikat, siis Scherchen, Apostel ja kõik teised ütlesid, et ärge arvake, et peate teistmoodi laulma. Ka atonaalset muusikat tuleb laulda nagu Schumanni laule või Puccini aariaid. Kõik peab olema *bel canto*. Meie oleme uue muusika advokaadid. Kui publik meid välja vilistab, pole me oma tööd hästi teinud.

Ükskord esitasime ühte Dallapiccola teost. Tulime kolmekesi välja: mina, klaverisaatja Scherchen ja autor. Publik vilistas, ütlesin Scherchenile, et mina olen see, mina laulsin halvasti. Scherchen arvas, et tema on süüdi. Dallapiccola kuulis meie juttu ja ütles veendunult, et süüdi on tema.

**Kas te Dallapiccola ooperites olete ka kaasa teinud?**

Kahes: «Il prigioniero's» ja «Rencesvals'is». Aga tema laule olen palju esitanud, eriti tsükleid, näiteks «Sex carmina Alcaei».

**Aga Luigi Nono ooperites?**

Mulle ei meeldi Nono. Ütlesin talle: «Webern kirjutas kolm ööd, sina kirjutad kolm tundi. Nii ei ole vaja!» Pärast Webernit ei ole öieti kedagi. Ta ammendas kaksteisttooni stiili. Miks praegu Boulez dirigeerib ja enam ei kirjuta? Sellepärast, et ta on intelligentne mees!

Ma olin juures, kui Nono abiellus Schönbergi tütreaga. See oli Darmstadtis. Nad olid väga tore paar.

Kuid pean lisama... Kui Nono tuli kunagi Dallapiccola juurde, et alustada õppimist, ütles Dallapiccola, et peate katkestama. Teil ei ole muusikalist kuulmist. Ma ei pea teid talendiks.

Teate, tol ajal oli väga lihtne esiettekannetega välja tulla, teist korda seda teha oli juba raske. Kui Saksamaa läks rikkaks, oli nendel «moodsatel» palju raha. Nad olid kõik printsid; kõik raadiomehed olid siis printsid! Oo, priima! Neile anti nii palju raha, kui nad vajasid. See oli kõik diplomaatia ja poliitika! Minu arvates on praegu talente üldse vähe. John Cage ei ole muusik! Suurepärase! Mulle meeldib see tema «coca-cola vesi» ja see grotesk. Kuid see ei ole muusika! Pärast Webernit, vabandage mind... Mu sõber Petrassi on öeldnud ka, et pärast Webernit ei ole enam muusikat. Ühel nädalal kirjutas ta kaks-kolm nooti! Praegu on mulle sümpaatsed kreeklane Iannis Xenakis ja see poolakas Krakowist, Krzysztof Penderecki.

**Kunagi on Venezia festivalil ka eesti muusikat esitatud: Pärti, Sinki.**

Ma ei tea sellest midagi, ma ei olnud vist sellel festivalil.

**Kas te olete kunagi mõnes filmis mänginud?**

Jah, Fellini filmis. Minu suur-suur sõber oli Nino Rota. Ta käis tihti meil. Kord tuli ta öösel kell 11, sõi, tõusis järsku püsti, vabandas, et oli unustanud oma noodid, tõi need ära, siis sõi veel, läks salongi ja magas natuke. Kell kolm öösel tõusis, ajas ka meid üles, öeldes, et soovib mängida Beethoveni kvartette (!).

Ükskord jälle kõlastas ta mulle ja küsis, et kas tahad mind näha ja naerda? Ma ütlesin, et muidugi. «No kui tahad, siis tule siia!» Küsisin kuhu? «Ma ei ütle. Praegu tuleb auto ja toob sind.» Ma läksin. Küsisin juhilt, kuhu me sõidame. Ta vastas vaid, et Cino Cita'sse, et härra doktor käskinud minuga väga galantne olla. «Ja kes on see härra?» «Fellini.» Jõudsime klaasist stuudiosse ja nägin, et Nino Rota dirigeeris suurt orkestrit ja Fellini dirigeeris väikest. Samal ajal puhastas Fellini mandariini ja toppis neid Nino Rotale suhu. Hüüdis siis mind lähemale ja käskis vaadata. Küsisin hämmeldunult, et mis siin toimub. Tema: «Väntan oma uut filmi «8 ja 1/2». Küsisin, mida ta minust tahab. Tema: ma kirjutasin sulle selle kammerorkestriga hällilaulu. Noodid on siin, palun laulda. Laulsin siis kaks-kolm korda. Fellinile meeldis nii, et laskis mul seda laulda veel mitmes keeles (itaalia, saksa, inglise, poola ja ma ei mäleta enam, 9

mis keeles veel). Aga on ka filme, kus mind on näha, kuigi mitte peaosas. Ma ei ole diiva, mulle meeldib töö, kus mul on vastutus.

Mäletan, et ükskord esinesin Wagneri ooperis ja tegin seda halvasti. Ka tookord ei olnud mul osa juures vastutust. Ma pole õnneks kunagi pidanud töötama raha pärast. Olen saanud valdavas osas teha siiski seda, mis mulle on meeldinud ja kus ma endale olen saanud võtta täie vastutuse. Parem vähem, aga hästi, kui palju ja halvasti!

Kas on lootust, et ka mõni meie noor võiks sattuda teie kooli Milanosse?

Ma tahaksin seda. Koju jõudes pean Strehleriga nõu. Minu arvates on praegu Eestis mitu toredat lauljat. Aga ma näen ka, et nad ei ole veel küpsed. Näiteks teil on ilusate eeldustega hääli «Traviatasse», aga Violetta ma ei kohanud. Suvel tulen tagasi, ehk siis on asjad selgemad.

*Detsember 1989*

*Vahendanud AVO HIRVESOO*



## PEOTÄIS AMEERIKAT

«ÜKSKORD AMEERIKAS» («Once Upon a Time in America»). Režissöör Sergio Leone. Stsenaristid Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli, Franco Ferrini ja S. Leone (Harry Grey romaani ainetel). Operaator Tonino Delli Colli. Helilooja Ennio Morricone. Kunstnik Carlo Simi. Peaosades: Robert De Niro (David «Noodles» Aaronson), James Woods (Maximilian «Max» Bercovitz), Elizabeth McGovern (Deborah), Treat Williams (Jimmy O'Donnell), Tuesday Weld (Carol) jt. USA, 1983. 235 minutit.

Mullu aprillikuu viimastel päevadel (oma 59. eluaastal) manalateele asunud itaalia päritoluga filmilooja Sergio Leone oli roomlane, kes armastas väga Ameerika filme, ehkki hakkas ise inglise keelt õppima alles siis, kui oli loonud tollest maast juba viis linasteost. Eelkõige ja kõige sagedamini on teda harjutud nägema alates 1960. aastate keskpaigast intensiivselt vorpima hakatud spaghetfi-vesternite «esiisana». Et ta võiks olla ka midagi enam, selles võis veenduda igaüks, kellel jätkus vaid piisavalt huvi ja kannatust osa saada meie kinolinadele hilja-aegu jõudnud S. Leone ülipikast «luigelaulust» «Ükskord Ameerikas».

Olles sündinud Itaalia filmipioneeri perekonda, avanes tal juba õige varajases nooruses võimalus ka ise filmitöös osaleda. S. Leone oli tegev kümnete linasteoste juures. Neist võiks nimetada mõned tuntumad: Vittorio De Sica «Jalgtravagad» (1948), Mervyn LeRoy «Quo vadis» (1951), Robert Wise'i «Trooja Helena» (1955), William Wyleri «Ben-Hur» (1959). Tema esimest iseseisvat lavastajatööd «Rhodose koloss» (1961) saatnud kommertsedu oleks võimaldanud pühendudagi selliste antiigiteemaliste speктаaklite tegemisele.

Leone' olid aga teised plaanid. Tal õnnestus leida igasugustest eksperimentidest huvitatud produtsendid ning kõigest 200 000 dollariga tehti valmis spaghetfi-vestern «Peotäie dollarite eest» (1964), peaosas TV-sarjast «Rawhide» kutsutud noor ameeriklane Clint Eastwood. Sellel Akira Kurosawa linasteose «Yojimbo» (1961) ainetel vändatud filmil (Leone lavastajanimeks oli siin Bob Robertson) oli hiiglamenu nii Itaalias kui ka mujal Euroopas ning Eastwoodist sai paugupealt rahvusvaheliselt tuntud filmitäht. Ühtlasi hakati Euroopas nüüd hulgi sellelaadisi vesterneid tootma. Edu saatis ka nn dollari-



Režissöör Sergio Leone.

trilooogia kaht järgmist osa: «Ainult mõne dollari pärast» (1965) ja «Head, pahad ja õelad» (1966).

Ameerika ajalugu suutis itaallast edaspidigi paeluda. Tema järgmine kauboilugu «Ükskord Metsikus Läänes» (1968) oli üliväga pikk ja esteetiliselt heatasemeline, ehkki seal võib leida peaaegu kõiki tüüpilisemaid ameerikalikes vesterneid kasutatavaid tuntud müüte. Ka kesksed rollid olid antud igati sobivatele inimestele, Charles Bronsonile ja Henry Fondale (vähemalt selles linasteoses saab too kehastada lurjuse osa). Kuid S. Leone pea kohale hakkas juba kogunema musti pilvi. Tema teosed muutusid üha pikemaks ja kulukamaks ning ei tõmmanud enam nii palju kinohuvilisi ligi kui veel tema dollaritrioloogia päevil. Pealegi olid Leone vesterneid üpris raskepärased. Ameerikalikele kaubofilmidele niivõrd olulised väärtused nagu «kord» ja «seadus» kaotavad siin igasuguse tähtsuse. Leone maailmas domineerib põhimõtte «bellum omnium contra omnes» — kõikide sõda kõikide vastu. Ei ole olemas «häid», kes kaitseksid õiguslikkust. «Head» on üksnes «veidi vähem pahad».





«Ükskord Ameerikas». Robert De Niro (David Aaronson)

S. Leone pühendas suurema osa oma elust filmide tegemisele, mis, olles selgelt mitteameerikalikud, aitasid samas edastada tema nägemust tollest maast. Oma hilisematel eluaastatel Leone küll pisut väsis temaga seostatavast populaarmeelelahutaja imaagost ning tema ambitsioonid kasvasid. Linateoses «Ükskord Ameerikas» avalduvad ta lavastajavõimed kõige ilmekamalt. Mõned paralleelid võiks siin tuua ka Francis Ford Coppola maffiasaagaga «Ristiisa». Ent ameeriklased ei koteerinud filmi paraku eriti kõrgelt, mis mõjutas tugevasti lavastaja edasiste kavatsuste finantseerimist.

«Ükskord Ameerikas» pole puhtalt ajalooline film, vaid pigem keerulise dramaturgilise üles-

ehitusega fantaasiaküllane mäng ameerikalike müütidega. See on ühe endise gangsteri (keda kehastab meisterlikult Robert De Niro) kadunud aja otsingud. Näib, et too poolautobiograafiline raamat, mille järgi linateos vändatud, üksnes varustab lavastajat vajaliku ainesega andmaks ülevaadet nelja juudipoiisi elukäigust ligemale 40 aasta lõikes. Kuidas neist said algul salaviinamüüjad, seejärel gangsterid, ühest aga veelgi hiljem USA valitsuse korrumpeerunud ametnik.

Pinevuse ülalhoidmisel on S. Leone alati olnud ületamatu meister. Korduvate tagasivaadete kaudu haakuvad kaugete 1920. ja 1930. aastate sündmused sujuvalt 1960. aastate lõpul toimuvaga. Võib ka arvata, et üks käsikirja autoreist, juba Bernardo Bertolucci meistriteose «1900» (1976) kaasstenaristiks olnud Franco Arcalli aitaski tihendada De Niro ja James Woodsi mängitud peategelaste armastuse ja vihkamise seguste komplitseeritud suhete atmosfääri. Filmi suurim kõrvalekaldumine säärase žanri traditsioonidest ongi minu meelest De Niro kameeleonlikul osatäitmisel. Sadades linateostes on gangstereid ikka tavaliselt kujutatud peaaegu üliinimlikult osavatena, kelle elueesmärgid on nagu teistelgi kuulsus, raha ja ilusad armukesed, kuid kes püüdlevad nende poole tunduvalt energilisemalt kui need, kes üritavad seadusega mitte pahuksisse minna.

Sergio Leone tulevikuplaanid olid küllaltki suurejoonelised. Juba pikemat aega käisid ettevalmistused Harrison Salisbury teose «900 päeva» ekraniseerimiseks, mida oleks võrtsitatud ameeriklasest sõjakirjasaatja (taas Robert De Niro) ja vene neu armastuslooga Leningradi blokaadi päevil. Kaugemasse tulevikku oleksid jäänud aga sellised töömahukad linateosed nagu «Ükskord Hiinas», «Ükskord Nõukogude Venes» ning remake «Tuulest viidud».



## «IMAGE '90»

16.—19. veebruarini toimus Pärnus esimene eesti filmioperaatorite kokkutulek «Image '90». Seejuures olid kohal nii suurte riiklike kui ka väikestuudiote kaameramehed. Ürituse organiseeris Eesti Kinoliidu operaatorite sektsiooni esimees Ago Ruus, kes ütles avasõnavõtus: «Ameerika operaatorite ühingu vapilt võib lugeda sõnu: «Progress, meisterlikkus, sallivus». Aga eks meiegi ole üks ühine tsunft, kellele on olulised need põhimõtted. Oleme siia kokku tulnud selleks, et tutvuda üksteise loominguuga, arutleda selle üle, mis on operaatoritöös kunst ja mis on käsitöö. Et oleksime konkurentsivõimelised, peame olema kursis kogu maailmas toimuvaga. Meie kokkutuleku üks eesmärke on anda endast teada ka teis-

tele. Samuti tahaksime kuulda operaatoritöö arukat analüüsi. On ju väga oluline näha visuaalse kujundi liikumist ajas, selle muutumist seoses tehnika muutmise-ga. Tuleb meil ju kõigil õppida.»

Küllalt põhjalikult arutati operaatorite organisatsiooni loomist. See peaks kaitsma kaamerameeste huve tööandjate omavoli eest. Siiani on ju kõik õigused vaid stuudio, autoriõigus on üksnes stsenaaristil ja muusika loojal, teistel filmi loomingu- lise-st kollektiivist see puudub. Tutvuti Moskva operaatorite gildi põhikirjaga, aga samuti Soome kaamerameeste liidu töö põhimõtetega. Külalistena viibisid seminaril režissöör Jaakko Pyhälä ning operaator Pertti Mutanen. Lisaks «Tallinn-

filmi», «Eesti Telefilmi» ja mitme väikestuudio uuema-tele töödele vaadati ka soomlaste filme. Infoprogrammis näidati radikaalselt erinevate põhimõtete järgi tehtud linatseoseid, alates klassikalisest eht hollywoodlikust Boriss Pasternaki «Doktor Jivago» ekraniseeringust (režissöör David Lean, operaator Freddie A. Young) ja lõpetades Jean-Jacques Annaud' loodusfilmiga «Karu» (operaator Philippe Rosselot) ning pildiheliefektidest koosneva mängufilmiga «Kes süüdistas Roger Rabbiti?» (režissöör Robert Zemeckis, operaator Dean Cundey).

Eesti uemate filmide visuaalsest ning kujunduslikust küljest rääkisid Ants Juske ja Mihhail Lotman. Need arvamused toome järgnevalt ära.

SULEV TEINEMAA

Pärnu operaatorite seminarist osavõtjad. Esimeses reas (vasakult): Peeter Ülevain (TF), Rein Maran (ETF), Pertti Mutanen (FSC), Jaakko Pyhälä (režissöör), Ago Ruus (TF), Tõnu Talivee (TF); teises reas (vasakult): Anatoli Roos (TF), Raivo Lugima (ETV), Villu Känd (TMK), Vallo Kepp (ETF), Sulev Teinemaa (TMK), Illis Vets (ETF), Hans Roosipuu (TF), Rein Kotov (TF, ÜRKI), Janno Põldma (TF); kolmandas reas (vasakult): Tõnis Lepik (TF), Vladimir Maak (TF), Meelik Mallene («Eesti Kultuurfilm»), Enn Säde (TF), Urmas Sule («Tallinn-Video»), Rein Pruul («Tallinn-Video»), Ronald Kolmann (TF), Tõnu Põldsaar (ETF), Tõnu Talpsep (ETF), Hendrik Laanjärv («Eesti Reklaamfilm»), Urmas Sepp (ÜRKI). P. Sirge foto



## CANNINCHEN,

EHK MÕNED TAHENDUSSÕNAD  
EESTI FILMI  
VISUAALSEST KÜLJEST  
DILETANDI MATTA OTSAST  
VAADATES

Pärnu seminari sõnavõtus vaadeldakse «Tallinnfilmi» uusimate mängufilmide «Doktor Stockmann», «Äratus» ja «Inimene, keda polnud» visuaalset külge, aga ka tinglikkuse ja realismi vastandamist eesti filmis. Võrdlusmaterjalina viidatakse mõningatele meie varasematele filmidele ning tuakse näiteid euroopa filmiklassikast.



«Tuulte pesa» (1979). Operaator Arvo Iho.  
Evald Aavik Võõra osas.

V. Reimanni foto

Filmi võib teha ilma režissööriga, ilma näitlejateta, ilma ükskõik milleta, kuid mitte ilma operaatorita. Normaalne inimene tavaliselt aga ei tea, kes on selle filmi operaator. Ta võib teada, kes on režissöör. Või siis meenub talle see film mõne seal mänginud näitleja tõttu.

14 Operaatoritööd pannakse tähele alles siis,

kui filmis on põhimõtteliselt midagi viltu või kui vaataja on ise rikutud filmikunstist ning vaatabki seda nagu rikutud inimene. Mina olen tavaliselt vaadanud filme nagu normaalne inimene.



Operaatoritöö on tabamatu mitmes suhtes. Nii võib operaator ära rikkuda ükskõik kui hea stsenaaristi, režissööri või näitleja töö. Kuid kui stsenaaristil, režissööril või näitlejal on midagi viltu läinud, siis olgu operaator kui hea tahes, ei saa ta seda filmi päästa.

Võtame näiteks «Tuulte pesa» ja «Metskannikesed» — samad stsenaaristid, osaliselt ka samad näitlejad. Kui lõikame need filmid kaadriteks ja vaatame kaadrite kaupa, siis tundub, et «Metskannikesed» on väga hea film, sest seal on huvitavad ning ilusad kaadrid. «Tuulte pesa» pole aga suurem asi. Tegelikult on asi sootuks vastupidi. «Metskannikeses» ja üldse Kaljo Kiisa filmides on palju ilusaid kaadreid ja see on kõik, mis ma nende filmide kohta öelda võin.

Põhiline «Tallinnfilmi» mängufilmi-de viga kuni viimase ajani oli narratiivne

algusest. Seal oli proovitud puht kinematograafiliste vahenditega ära jutustada lihtsat lugu eriliste efektide kasutamisetä. On ju nii, et kui oskad käia, siis võid ka tantsida. Tihti aga püütakse tantsida, kuid on raskusi tasakaalu hoidmisega.

Üks filmikunsti probleemne, mis muidugi teravalt ka Eesti filmis esile tuleb, on tinglikkuse ja realismi vastandamine, kuigi loogiliselt võttes ei ole need antonüümid, vastandid. Rajaneb ju iga realism teatud tinglikkusele (vrd poeetiline, fantastiline, sotsialistlik jne realism) ning vastupidi, igas tinglikkuses on realismi sugemeid. Kuid kasutan neid termineid, et tekiks teatud stereoeffekt.

Film on mingi maailma mudel, mida luuakse filmi tegemise käigus. Kaadris



«Metskannikesed» (1980). Operaator Jüri Sillart.  
V. Menduneni foto

saamatus. Kasutati küll igasuguseid keerulisi efekte, kuid korralikku *story*'t ei osatud edasi anda. Seda püüti igati korvata, mis aga harva õnnestus. Parimaid vastupidiseid näiteid on «Vaatileja», õigupoolest kaks kolmandikku filmi

peegeldub sellest maailmast vaid osa. Seega on väga oluline mitte üksnes see, mis on kaadris, vaid ka see, mis jääb sellest välja. On ju selge, et maailm ei piirdu kaadris nähtavaga. Nõnda pole ainult filmikunstis. Kui kirjanik näiteks kirjutab, et sisenen kaabuga mees, ei pruugi see tähendada, et peale kaabu ei olnud 15





tal midagi seljas. Kunsti arengu lähteil oli oluline kirjelduse ammendavus (vrd pleonasm folklooris jms); koos kunstiga arenes ka selle retseptioon: tekst sisaldas üha enam vihjeid, ning vaatajad/kuulajad muutusid nende suhtes üha tundlikumaks.

Kui filmi tulid esmakordselt suured 16 plaanid, siis tekitas see skandaale. Kui-

«Regina» (1989). Operaator Valeri Blinov. Tõnu Kark (Ants), Enn Kraam (Karla) ja Ülle Kaljuste (Regina).

O. Vasemaa foto

das võib võtta raha poolikute inimeste näitamise eest. Juba Lumière'ide esimesed lindid põhjustasid kaks sensatsiooni. Seal, kus tüdruk istub laua taga, vapus-



tasid kõiki tema selja taga liikuvad puulehed (mitte aga, et tütarlaps ise liigub). Hämmastust tekitas see, kuidas suudeti puulehed panna liikuma, nägid ju vaatajad liikuvat inimest juba «liikuvates piltides». Veelgi enam vapustas aga rongi saabumine jaama. Nagu teadis Juris Civjans, said vaatajad lausa šoki, kardeti, et rong kukub saali. Kui ta siiski ei kukkunud, tekkis kaks arvamust. Ühed, kellel vähem fantaasiat, arvasid, et rong teeb järsu pöörde. Teised, elavama kujutlusvõimega inimesed, arvasid, et rong kaob eikusagile. Loomulikult enam ekraanil toimuvat nii ei tajuta. Näeme küll samu asju, kuid meile on ekraanil toimuv sootuks teine maailm, kui esimestele filmivaatajatele. See tähendab, et film ise loob maailma, kuid too maailm, mille ta loob, on meie maailma osa. Nõnda on iga kunstiliigiga. Kunsti üks põhiomadusi ja funktsioone ongi topeltreaalsuse loomine.

Tuleme nüüd visuaalse tinglikkuse juurde. Eesti filmide visuaalne külg on ilmselt paremaks muutunud. Sulaselgeid möödalaskmisi on vähe. Vaatleme näiteks «Doktor Stockmanni». Seal on suu-  
repärsed kaadrid, väga hea kunstniku-

töö jne, kuid «Standardi» toolid lähevad siiski stiilist välja. Nagu ka kserokopeeritud ajalehed. Muidugi kõik on võrreldav. «Lurichi» interjööri oli niivõrd ebaadekvaatne, et teda sai võtta vaid paroodiana.

«Doktor Stockmannile» on mul aga sootuks suuremaid pretensioone, mis pole otseselt seotud visuaalse küljega. Film on siiski Ibseni ekraniseering ja peab lähtuma ibsenlikust maailmatunnetusest (või vähemalt arvestama sellega). Võrreldes näidendiga on stsenaariumi muudetud, küllalt palju on välja jäetud (poliitiline võitlus linnas jne), juurde on toodud mõned linnid (näiteks laps, kes ära sureb), kuid kõike seda võib lugeda õnnestumiseks. Täiesti vale on aga paralleel Kristusega. Nitšeeanlaseks oli Ibsen antikristlane. Kristlus oli Nietzschele söimusõna. Õigupoolest pole «Rahva vaenlane» Ibsenile kuigi iseloomulik teos. Tavaliselt on Ibsenil nii, et inimene paljastab end, ja mida sügavamalt tema hinge tungime, seda rääpsam ja haledam ta on. Ainuke väljapääs on selles, et inimene peab seda teadma, ja üle olema. Tegelikult Ibsenil polegi positiivseid tegelasi, Nietzsche nimetas end antikristlaseks, ning tugev inimene, kellest tasub üldse rääkida,

«Regina». Ülle Kaljuste ja Maret Kristal.  
O. Vasemaa foto







on väljaspool head ja kurja. Doktor Stockmanni ei või kuidagi käsitada lunastajana ja selle tõttu langevad risti-ga stseenid Ibseni maailmavaatest täiesti välja. Kuid veelgi olulisem on see, et need stseenid langevad välja filmi üldiselt stseenvalt ja maitsekalt mõjuvast pildist — nad on ebausutavad ja maitsetud.<sup>1</sup>

«Aratusest» on mul raske rääkida. Kui ma vaatasin filmi, siis tundus mulle, et ta on lihtsalt kehv. Kuid kõik eestlased, kellega ma olen seda filmi arutanud, on minu arvamuse peale lausa solvunud. Ma saan sellest täiesti aru, sest see on liiga valus. Aga kujutage ette, et film on Tšiilist, või juutidest. Ka meid on tapetud. Kujutlegem edasi, kui ilusad, õpetatud inimesed istuksid kaunitl sisustatud tubades ja siis tuleksid mingid räpased sakslased ning viiksid nad gaasiahju. Selline käsitlus solvaks mind, sest see oleks spekulatsioon minu jaoks oluliste asjadega. Kui ma näen, et taluperenaisele on olulisem vist juba ammu tapetud peigmehe pilt kui tema loomad, siis ma lihtsalt ei usu seda. Ma saan väga hästi aru valust ja nostalgia-st selle Eesti järele, mis hävitati nii jõhkralt. Kuid seda enam peab minu arvates kunstnik olema aus. Visuaalsest küljest vaadates on filmis muidugi suurepära-

«Ideaalmaastik» (1980). Operaator Arvo Iho. Tõnu Kark kolhoosi esimehe osas.

M. Raude foto

seid stseene, kuid minu arust on teadlikult püütud kõiki nii traagilisi probleeme taandada visuaalsele tasandile. Lõpuks polnud asi selles, et eestlased olid hingeliselt ning visuaalselt ilusad inimesed, aga need, kes tulid, olid jõhkrad ja inetud. Isegi kui oleks vastupidi olnud, poleks see midagi muutnud. Igal inimesel, nii ilusal kui ka inetul, ja igal rahval on õigus olla selline nagu ta on, ja seal kus ta on. Mitte kellelgi pole õigust tulla ja teda õpetada, ükskõik kui õilsatel või ebaõilsatel eesmärkidel ta seda ka ei teeks.

«Inimene, keda polnud» meeldis mulle nähtud programmist kõige rohkem. Nii mõnegi asja üle võiks muidugi norida. Näiteks šampuse saatmise stseen oli täiesti kunstlik. Julgeolekumeestel oli rangelt keelatud suhtlemine jälitatavatega. Tähelepanu väärrib mustvalge ja värvifilmi vaheldumine, mida pärast «Meest ja naist» hakati kasutama õige tihti. Kuid siin oli sellel topelt-motiveering. Ühest küljest sisuline: värv kaob ära pärast ema surma, mis langeb kokku ka sõja algusega. Võib võtta ka nii, et koos eesti ajaga kadusid värvid. Igatahes on see üsna õnnestunud, vähemalt ei saa selle vastu vaielda. Kuid on ka n-ö tehnoloogiline motiveering. Mustvalget oli vaja selleks, et saaks va-

<sup>1</sup> Ma ei taha peatuda siin tööga, et tegemist on arvatavasti tsitaadiga Tarkovski «Andrei Rubjovist».



balt monterida dokumentaal- ja mängitud kaadreid, ja see on hästi korda läinud. Kahju muidugi, et suurem osa filmist on mustvalge. Vahest poleks vaja olnud nii ranget motiveeringut, vaid rohkem värvilisi kaadreid. Seda enam, et värvi tagasitulek on täiesti motiveerimatu.

Lõpuks väike moraal. Näen praegu Lääne mängufilmi arengus kaht põhilist suunda. Suvaliselt võib nimetada üht fellinilikuks ja teist viscontilikuks algeks. Fellini loob põhimõtteliselt tinglikke filme, kus on tinglikud interjöörid tinglikus maailmas. Näiteks «Laevas» tulevad daamid vaatama üsna rohmakalt maalitud kuud ja ütlevad, et vaata, kui ilus, peaaegu nagu oleks joonistatud. Film lõpeb sellega, et näidatakse paviljoni, kus teda tehti. Visconti, vastupidi, ei teinud midagi paviljonis. Näiteks «Ludwigis» on kõik Baieri lossid filmitud naturis. Sellised filmid lähevad tohutult maksma, aga selle eest on ka visuaalse töepärasuse aste suur. Selge on, et «Tallinnfilmil» ei ole võimalusi taolisi filme teha. Oleme vaesed, kuid

«Aratus» (1989). Operaator Mait Mäekivi. Väino Laes (Arnold), Tõnu Kark (Rass) ja Ülle Kaljuste (Aliide).

V. Menduneni foto

olgem ausad. Ei häiri ju vahendite nappus, vaid põhjendamatu pretensioon rikkusele, mitte tagasihoidlikkus, vaid võltshiilgus. Seega pole välistatud ühteist siiski teha. Toetan igati Jusket, kes ütles, et võib-olla oleks vajalik mingisuguse realismi tagasitulek.<sup>2</sup> Selline suund on praegu ka Euroopas. Seda võiks nimetada neoneorealismiks. Taolist arengut võiks võrrelda pendliga, mis käib edasi-tagasi. Tinglikkusest reaalsuseni jne. Kuid alati võtab ta midagi kaasa. Neorealism ei olnud ainult eitamine. Teame, milline oli kinematograafia Itaalias enne neorealismi. Studiotes tehti filme, väga rikkalikult, kuid robustselt joonistatud interjööris. Seda eitas neorealism, tuues kaasa võtted naturis jne. Kuid sellegi poolest arvestas ta eelmist etappi ja see avaldus eriti neorealismi kriisi ajal. Hea näide on Fellini «Rooma».

Lõpuks tahan ma rõhutada, et filmikunsti visuaalne kultuur ei seisne visuaalse külje üleväärtustamises ja hüpertrofeerimises, vaid teose visuaalse ja kontseptuaalse struktuuri harmoonias.

<sup>2</sup> Vt järgmine sõnavõtt.











*«Inimene,  
keda polnud»  
(1989). Ope-  
raator Ago  
Ruus. Katri  
Horma Imbi  
osas.  
P. Sirge foto*



# ILUSATE KAADRITEGA MÄTTALT MÄTTALE

Operaatorite seminaril peetud ettekandes hinnatake kriitiliselt Eesti uuemate mängu- ja dokumentaalfilmide n-õ poeetilisema suuna visuaalset poolt, mille tunnuseks kaadrite «slaidilik» ilu, kuid stiililine eklektika.

Viimase nädala-poolteise jooksul nähtud programmid koosnesid eesti uuematest filmidest. Peale selle on mul midugi varasemaid kinokogemusi, nii et mingi pildi olen ma endale «Tallinnfilmi» viimaste aastate filmidest kujundanud. Nagu ma aru saan, pole minu ülesanne rääkida filmide ideelisest koest, vaid just visuaalsest küljest, kuna minu elukutse seob mind eelkõige kujutavate kunstidega.

Raske on leida «Tallinnfilmi» produktsioonile ühist nimetajat, sest filme on tõepoolest väga erinevaid. Kui 60–70-ndatel võis meie filmi juba esimestest kaadritest ära tunda, siis praegu, mulle tundub, sellist refleksi ei teki. Filmide erinevus võimaldab neid tinglikult paigutada kahte suurde rühma: esimeses on nn poeetilised filmid, teises proosalised, dokumentaalsusele pretendeerivad linatöed. Huvipakkumavad ja problemaatilisemad on poeetilised, rohkem filmi spetsiifikale orienteeritud filmid. Äsja nähtud filmidest oleksid sellised «Äratus», «Inimene, keda polnud», «Õnnelik lapsepõlv», dokumentaalfilmidest «Cogito, ergo sum». Kuidas neid iseloomustada? Visuaalses plaanis jääb mulje, et iga kaadrit valmistatakse väga põhjalikult ette. Arvestatakse väga täpselt kaadri kompositsiooni, rakursse, valgustust ja midugi esemeid, mis sinna jäävad. Kui kõik on paigas, käivitatakse kaamera, liigutatakse natuke ning ongi kaader valmis. Siis minnakse järgmise stseeni juurde. Torkab silma, eriti näiteks «Õnneliku lapsepõlve» puhul, et film hakkab kujunema slaidireaks. Tõepoolest, iga kaader on omaette nauditav — ilusad kompositsioonid, valgusefektid, lisaks üldse filmilindile omane värvide forseeeritus, võrreldes loomuliku tajuga. Mulle tundub aga, kasutades termineid filmikeelest, et montaažiga, st filmi süntaksiga ei ole kõik alati korras. Lugesin spetsiaalselt läbi mitu ret-



«Cogito, ergo sum» (1989). Operaator Tõnis Lepik. Peaosaline Karl Peterson on Suur-Kiislova küla viimane elanik.

sensiooni TMK-st ning «Sirbist ja Varsarast» ja võin selle põhjal öelda, et kuigi filmi visuaalsest küljest on tõepoolest vähe kirjutatud, ei torka montaažiprobleem mitte ainult minule silma. Mitmed filmid samastuvad tõepoolest slaidireaga, kenad raamistatud komponeeringud vahelduvad slaidiprogrammina, omavahel tihti päris hästi haakumata.

Järgmisena kerkib nende ilusate kaadritega üles stiili küsimus, eriti «Äratuse» puhul. Terve film koosneb stiilsetest, suurepäraselt ülesehitatud kaadritest, kusjuures stiililises plaanis võime rääkida täiesti omaette novellidest. Näiteks episoodis, kus tullakse lastele koolimajja järele, või kui väike poiss peidab ennast kappi toas, kus vana naise on surnud — stiililises võtmes jälle omaette blokid. Probleem ongi selles, et need novellid iseseisvate blokkidena on täiesti vaadatavad, aga filmi kui terviku seisukohalt tekib mättalt mättale hüppamise tunne.

«Äratus» ja «Õnnelik lapsepõlv» on rajatud üsnagi keerukale poetikale.



Nendega seoses olevaid filme võime leida teisigi. «Doktor Stockmanni» puhul ei teki enam probleemi, et film oleks stiililiselt kirju. Kõik on väljendatud võrdlemisi ühes gammas. Ometi lööb siingi välja slaidilikkus ja mulle meenub, et keegi on kasutanud selliste filmide puhul (võimalik et «Lurichi» kohta) terminit «vaatefilm». Nähtus sündis võib-olla Kruusemendi «Suvega» ja on tüüpiline just ekraniseeringutele. Ka seda, mida kujutatakse, võib iseloomustada sõnaga «parim». «Stockmannis»

võime näha ilusat päikesepaistelist loodust, parimaid restaureeritud ehitisi, valitumaid interjööre jne. Kõik see rõhutab veelgi kaadrite slaidilikku ilu. Isegi filmis kätkev psühholoogia kaob klantspildi taha ära. Rääkimata «Eesti hällilaulust», mis ongi n-ö postkaartfilm välismaalastele näitamiseks. Kitšilikkus või teisiti öeldes kommertslikkus ongi siin ilmselt taotluseks.

«Äratust». Operaator Mait Mäekivi. Küüditajad sõidavad järjekordsete ohvrite järele.

V. Menduneni foto





Väline külg haakub sisuga. Märkame, et sellised filmid kõnelevad kas siis sajandivahetuse olustikust või on täiesti avalike retrotaotlustega. Viimaste hulka kuulub ka «Õnnelik lapsepõlv». Retrolaine ilmnes eriti tuntavalt «Ideaalmaastikus». Retrofilmide poeetika hakkab aga mingil moel ennast ammendama. Nähtus ise on mõistetav, kui me arvestame, et kujutatav aeg langeb ühte meie uema põlvkonna režissööride lapsepõlvega. Värskendav oli vaadata filmi «Inimene, keda polnud» selles mõttes, et retroatmosfääri oli püütud tabada teiste vahenditega. Senini oli otsitud välja ajastule omane atribuutika. Tegelikult ei suuda keegi täpselt minevikku reprodutseerida. Simmi filmis tekib siiski ehtsuse tunne. Meenub Freudi tähelepanek, et inimesed mäletavad oma lapsepõlvest väga tühist osa ning toetuvad mälestustes tegelikult oma fantaasiale, mõeldes endale lapsepõlve ise välja teiste juttude, kirjanduse ja filmide põhjal. Kas see retro, mida filmid meile näitavad, on mingi ajastu autentne olustik? Pilte 60-ndate elust võime igaüks tagantjärele reprodutseerida. Aga «Inimeses» ei loonud seda efekti kujuteldavad mälestused, vaid toleaegse filmikroonika ja 1950. aastate filmikeele kasutamine (magamistoa stseen hakkas mingil määral isegi 30. aastate Ameerika filmikunsti võtestikku meenutama). Ajastu filmikeele kasutamises oleks võinud veelgi kaugemale minna. Poeetika hakkas mängima ka siin, kuid mitte läbi slaidiliku pildi, vaid just, nagu juba mainitud, meie oludes momentidele uudselt mõjuvate vahendite kaudu. «Cogito, ergo sum» on iseenesest väga tugev film, kuid mis hakkab häirima, see on juba kergelt stampi minev varemete ja lagununud majade poetiseerimine. Pole midagi lihtsamat kui teha sügavamõtteline film, pannes taha veidi nostalgilise muusika. Meie filmi- ja fotokunsti on tekkinud nähtus, mida võiks iseloomustada mõistega «varemete poeetika». Ka M. Kaadi ökoloogia-teemalises filmis Kundast, kus oli filmitud voolavat solki nii ilusasti, et lausa naudi, kippus sisalduv katastroofihoiatust ära kaduma.

Vaatefilmide blokk sünnitab teatud ootuse «proosalisemate» filmide järele, mis kulgevad neutraalses ajas, vähem sätitud piltidega. Võib täheldada, et sellist proosalikust võime leida eelkõige dokumentaalfilmides. Selles gammas võib teha ka kunstilisi filme, väldides liigset dokumentaalsust. Näitena

võib tuua Leida Laiuse «Naerata ometi», mis kohati mõjuski kunstilise filmi kohta ebakunstilise dokumentalismina. Olles vaadanud palju poeetilisi, tinglikuse võtnes tehtud filme, võib uskuda, et peatselt tuleb tagasilööök realistliku laine või neorealismi näol. Nagu on täheldatav maalikunsti, kus käib pidev pendeldamine realismi ja abstraktse kunsti vahel. Oodatud momente leiame «Vaatelejas», kuigi sealgi pole see taotlus lõpuni viidud. Küll on aga kahe pooluse vahele jäävaid filme, nagu näiteks Laiuse «Varastatud kohtumine», Kiisa «Kegina», varasematest paneksin siia ritta «Keskea röönuud». Need filmid on vabad n-ö ülikunstilistest kaadritest, erilisest «sätitusest». Igevus toimub väga triviaalselt, ei ole väljapeetud rakurse, suuri kosmilisele viitavaid taevakehasid nagu «Aratuses». Uhesõnaga, kõik on kuidagi väga argine. Selleks et olla proosaline või realistlik, on ta liiga tavaline. Ma ei leia, et niisugusedki filmid vastaksid ootusele, mida ma tahaksin näha vastukaaluks kujundlik-assotsiatiivsele-slaidilikule vaatefilmile.

Kõige rohkem sooviksin seda, et film oleks algusest peale stiilne nagu «Inimene, keda polnud». Ka maalikunsti on samad probleemid — ühte pilti püütakse sobitada mitut stiili või, nagu öeldakse, ühes pildis on mitme pildi materjal. Mulle tundub, et ka meie filmides on koos mitme filmi materjal. Võtame kas või «Aratuse», milles leiduvatest stiilidest võiks teha kolm eri stiilis filmi. Stiili probleem vajaks tõsisemat lõpuni arendamist. Mulle tundub, et mingisugune etapp hakkab «Tallinnfilmis» läbi saama ja miks mitte näha P. Simmi filmis «Inimene, keda polnud» uusi suundi.



## ORIENTAALTUND: INDIA KLASSIKALINE TANTS

«Orientaaltund» on sarjana ilmunud trüki ja kõlanud eetris peaaegu terve hooaja. Seni on kõik kirjatükid ja raadiosaateid olnud pühendatud Idamaade muusikakultuurile, nüüd siis äkki tants. See ei tähenda kaugeltki, et muusikateema on ammendatud. Samas usun, et käesolev kõrvalepöige tantsumaailma on igati põhjendatud. Kõikidel rahvastel on olnud ju alati tantsimine seotud muusikaga. India kultuuris on nad kohati täiesti lahutamatud, traditsioonilise käsituse kohaselt on tants, muusika ja näitlemine kokkukuuluvad ning nad moodustavad kokku ühtse tervikliku kunstiliigi — *nāṭya*.

Üldiselt peetakse Indias tantsu kui niisuguse loojaks üht tähtsamat hindu jumalat Śiva't, kes Nāṭarāja (sanskriti k «Tantsukuningas») kujul esitab hävitavat *tāṇḍava*-tantsu. Oma kirglikkuse ja jõulisuse tõttu peetakse *tāṇḍava*'t meheliku alge sümboliks. Muidugi pole Śiva hävitav tegevus tingitud kurjusest, seda on vist lihtsam mõista kui pidevalt korduva protsessi vältimatut osa: vana hävitamine on uue maailma loomise eeldus. *Tāṇḍava* on ülim tants nii füüsilises kui ka vaimses mõttes. Temas väljendub jumalik kosmiline energia ja kõik temast tulenev on kosmiliste mõõtmetega. Teisest küljest on see kõrgeima tunnetuse ja igavese õndsuse tants. Nāṭarāja on hindude hulgas väga populaarne, olles valmistatud erinevates suurustes ning erinevatest materjalidest, võime tema tuhandeid kujusid näha arvukates kunstigaleriides, kunstkäsitöö poodides ja isegi suveniirikioskites. Paljudes hinduistlikes templites paiknevad Śiva teise kehatuse, Rudra skulptuurid. Rudrat kujutatakse sageli esitamas tantsu nimega *ānanda tāṇḍava*. Naiselik alge, õrnus ja lüürilisus seevastu väljenduvad Śiva naispaarilise Pārvatī tantsus — *lāsya*'s. Seega on siis tants jumaliku päritoluga tegevus. Ja säärasel religioonist läbiimbunud maal nagu India, pole tantsust kujunenud üksnes etendus või vaatemäng, see on ühtlasi austusavaldus jumalatele. Enamasti algavad teatri- ning tantsuetendused proloogiaga, milles palutakse jumalalt luba esinemiseks või preestritelt õnnistust. Võiks vist liialdamata väita, et india tantsus on usk ning jäägitu jumala teenimine sama olulised kui süžee edasiandmine ja tantsijate tehniline meisterlikkus.

«Orientaaltunnis» oleme juba varem juttu teinud *Veda*'dest, *Veda*-kirjandusest. Ja nagu üldiselt on teada, polnud *Veda*'d ette nähtud lugemiseks madalamatesse kastidesse kuulujatele. Legendi järgi olevat jumalad eesotsas taevavalitseja Indraga pöördunud Brahma poole ning palunud teda luua lisaks neljale juba olemasolevale veel viies *Veda*, mis oleks mõistetav kõigile, ka *sūdra*'tele. Ning seepeale võtnudki kõikvõimas Brahma süžee *Rgveda*'st, muusika *Sāmaveda*'st, dramaturgilise tegevuse *Yajurveda*'st, emotsioonide tekitamise kontseptsiooni *Atharvaveda*'st ning loonud nende põhjal uue *Veda*, mille nimeks sai *Nāṭya-veda*. See on õpetus teatrikunstist. Nagu juba eespool öeldud, mahuvad «*nāṭya*» mõiste alla tegelikult kolm erinevat kunstiliiki — tants, muusika ja draama. Kuigi hilisematel aegadel on mõned tantsužanrid muutunud peaaegu iseseisvateks, on säilinud siiski päris tihedad seosed teiste kunstidega.

Ükskord märganud Brahma, et inimesed maa peal tegelevad liialt palju tühiste asjadega, liialt palju rahmeldavad niisama. Siis andnud ta õpetuse teatrikunstist edasi ühele targale nimega Bharata ja see koosta- 25





*Nataraja tantsib kosmilist tantsu. Neil, kes juhtusid 1987. aastal külastama Ermitaaži, oli võimalus seda XII sajandist pärinevat skulptuuri oma silmaga näha.*

nud jumalike tarkuste ning näpunäidete põhjal ulatusliku traktaadi — «Nāṭya-śāstra». Kuigi tekkelugu on tugeva mütoloogilise varjundiga, eksisteerib teos siiski reaalselt ja on säilinud isegi tänapäevani. Selles on kokku võetud näitlejatöö, muusika, tantsu, poeesia ja kirjanduse tähtsamad kaanonid, «Nāṭya-śāstra» on tänase päevani jäänud kõikide India klassikaliste tantsustiilide teoreetiliseks aluseks. Millal siis on see tähtis raamat kirja pandud? Ega seda päris täpselt teatagi. Erinevad uurijad on paigutanud «Nāṭya-śāstra» kirjutamise ajavahemikku II sajandist e Kr kuni IV sajandini p Kr. On välja öeldud ka hüpotees, et traktaat võib-olla polegi loodud ühe inimese, st Bharata poolt, vaid selle loomisel on tegev olnud mitu autorit. Meile polegi praegu kõige olulisem see, kas «Nāṭya-śāstra» autoreid oli mitu või üks ning kas teos on kirja pandud veidi enne



või veidi pärast Kristuse süüdi. Igal juhul on see, mis seal kirjas seisab, oma aja kohta täiesti fantastiline. Lausa uskumatuna tundub, et ajal, mil meie — eestlased — loomanahkadesse riietatuna metsas karusid taga ajasime, olid Indias välja kujunenud erinevad laulu- ja tantsustiilid, eksisteerisid detailideni väljatöötatud rütmiteooriad, samuti oli muusika valdkonnas selleks ajaks juba välja kujunenud ülikomplitseeritud laadide süsteem. «Nāṭya-śāstras» on minul isiklikult õnnestunud tutvuda vaid muusika osaga, tantsu käsitlevaid peatükke ma lugenud ei ole, seetõttu kõik see, mis järgneb, pole tegelikult midagi rohkemat kui kokkuvõtte mitmetest tänapäeval kirjutatud sellealastest raamatutest (Mohan Khokar «Traditions of Indian Dance», Eberhard Rebling «Die Tanzkunst Indiens» jt) ning artiklitest. Kuid ka need kaasaegsed kirjapanekud toetuvad märkimisväärtes osas vanadele sanskriti traktaatidele, ikka esineb neis siin-seal viiteid küll «Nāṭya-sutrale», küll Bharata «Nāṭya-śāstrale» või Nandikeśvara «Abhinayadarpaṇale». Kui juba kaks tuhat aastat tagasi olid välja kujunenud detailsed kaanonid ja seaduspärasused, kui vana siis India tantsukunst üldse peaks olema? Sellele küsimusele ei oska tänapäeval veel vastata ei ajaloolased, etnograafid ega tantsuspetsialistid. Varasemad ilmselged kinnitused tantsu olemasolu kohta Vana-Indias pärinevad Induse kultuuri õitseajast, ajavahemikust umbes 2300 kuni 1700 aastat eKr. Need on kaks leidu, mis praegu asuvad India Rahvusmuuseumis — Mohenjo Dārost pärinev tantsijanna figuur ja Harappāst välja-kaevatud tantsija torso. Väljaspool Induse oru piirkonda võime teha tantsukultuuri kõrge vanuse kohta ainult oletusi, veenvaid tõendeid selle kohta pole. Tutvudes primitiivsete suguharude tantsudega, me võime vaid tõdeda, et nad on tihedalt seotud väga vanade tavadega ja uskumustega Veda-eelsest ajastust. Kuigi klassikalised stiilid on kas rohkem või vähem seotud aborigeenide tantsudega, on klassikaline tantsukunst siiski selgesti eristatav folkloorsest. Nagu käesoleva kirjutise pealkirjast järeldub, jäävad rahvatantsud seekord vaatluse alt välja.

Kui Induse kultuuri ajastust on iga kujuk e informatsiooniallikana hindamatu väärtusega, siis järgneva nn Veda-perioodi (umbes 1500—500 a e Kr) kultuuri kohta on kirjalikke materjale juba sedavõrd palju, et raske on tutvuda isegi väikese osaga nendest. *Ṛgveda*'st, *Atharvaveda*'st, *Brāhmaṇa*'dest ja *Upaniṣad*'idest, aga samuti Pāṇini (IV—III saj eKr) koostatud sanskriti grammatikast me saame teada, et esialgu piirdus *ārya* tantsukultuur peamiselt jumalateenistustega ning vaid harvadel juhtudel väljus templi seinte vahelt. Veda panteoni jumalatele ei toodud ohvriks ainult hobuseid, jäärasid ja muid loomi, neile «ohverdadi» ka lilli ja muusikat. On teada, et näiteks päikesejumal Sūryale ning tulejumal Agnile pühendati peale kõige muu ka tantse. Kuid mõni aeg hiljem, Magadha suurriigi ajal (VI—IV saj eKr) viljeldi valitseja õukonnas tantsu, laulu ja pillimängu juba puhtesteetilistel eesmärkidel, lahus kultuslikust rituaalist.

Kellelegi pole vist uudiseks see, et juba ammustest aegadest on Indias väga täpselt paika pandud kõikide elukutsete positsioon ühiskondlikus hierarhias. Üks Maurya dünastia (umbes 317—232 e Kr) aegne minister nimega Kauṭalya on kirjutanud raamatus «Artha-śāstra» erinevatest ametikastidest, mille esindajad erineval moel tegelesid teiste inimeste löbustamisega. *Kuśīlava*'d olid kõikvõimalikud laadaveiderdajad, parodistid, tantsijad, miimid, lauljad ja jutustajad, nad kõik kuulusid *śūdra*'te hulka, ühte madalamasse seisusse. Paksemalt said võid leiva peale määrada need, kel õnnestus pääseda valitseja teenistusse. Sellesama ministrist kirjamehe andmeil armastab Maurya dünastia valitseja Candra-gupta väga kuulata eepilisi lugulaule, mis olid ilmestatud tantsulis-miimiliste elementidega. Selleks pidas *rāja* ülal küllaltki suurt löbustusarmeed. «Artha- 27



śāstras» on esmakordselt räägitud ka templitantsijataride olemasolust pealinnas Pāṭaliputras ja teistes suuremates linnades. Raske on leida neile kaunitele olevustele sobivat nimetust: «hetäär» viitaks Vana-Kreekale, «geiša» Jaapanile. . . Aga just nemad mängisid väga tähtsat rolli klassikalise india tantsu arengus. Nad olid osavad mitte ainult oma keha valitsemises, neile anti riigi poolt tasuta haridust viieteistkümnel alal, eelkõige laulus, tantsus, muusikas, maalimises, kirjutamises, mõtetelugemises, vestlemisoskuses. . . ning arvatavasti ei piirunud nende funktsioonid üksnes vaimse nautingu pakkumisega meestele. Enamiku Kauṭalya kirjeldatud ametikastide staatus muutus tublisti Maurya dünastia viimase valitseja Aśoka ajal (arvatavasti 270—232 eKr). Ta erines oma eelkäijatest nii maailmavaate kui ka ettevõtlikkuse poolest. Aśoka võttis omaks Buddha õpetuse ning selle eetikast lähtuvalt püüdis vältida igasugust meelelahutust, eriti vastumeelsed olid talle igasugused rändveiderdajad ja muu laadapalagan. Küll aga soosis Aśoka säärase lugude, laulude ja tantsude ettekandmist, millest tuli välja Buddha Śākyamuni humanistlik eetika. Budismi propageerimise eesmärgil toimusid valitseja initsiatiivil mitmete *pāli* kaanonil lugude lavastuslikud ettekanded, mida aitasid ilmentada muusika ja pantomiim.

Kui Mauryate riigis (IV—III saj eKr) kujunesid selgelt välja paljud klassikaliste tantsude põhialused, siis meie ajaarvamise alguseks arenes tantsukunst Indias kõrgtasemeni. Sellest annab tunnistust lugematu arv tantsupoose, mis kivisse raiutuna kaunistavad Sānci, Amarāvati, Nāgarjunakoṇḍa ja teisi *stūpa*'sid ning nende *stūpa*'de iseäranis uhkeid väravaid. Enamasti on kivireljeefidel kõrvuti nõtkel sammul liikuvate neidudega näha ka pillimängijaid. Väga rikkalikult paistavad olevat esindatud löökinstrumentid, eriti trummid, mis ilmselt viitavad rütmi olulisele rollile ssatemuusikas. Jälgides budistliku kujutava kunsti muutumist aja jooksul, on üsnagi lihtne märgata tantsu arengus toimunud muutusi. Kui veel eespoolkirjeldatud reljeefidel me võime mõnes poosis ja liikumises täheldada teatud askeetlikkust ja võib-olla isegi staatilisust, siis paar sajandit hiljem maalitud Ajaṅṭā koobastemplitel freskodel on kujutatud juba palju dünaamilisemaid ja graatsilisemaid S-kujulisi inimkehasid. Ent tantsu erakordselt suur tähtsus tolelaegses elus ei ilmne ainuüksi kujutava kunsti mälestusmärkides. See tuleb ilmsiks ka Kālidāsa (IV saj), Śūdraka, Viśakha-datta (VII saj) ja ka teiste vähem tuntud autorite näidendites. Klassikaline sanskriti draama ühendas sõna, laulu, instrumentaalmuusika, pantomiimi ja tantsu. Ka neis näitemängudes, kust puudus laul, vaheldusid kõnedialoogid tantsulis-miimiliste stseenidega.

Alates islami levimisest India põhjaosas algas india kultuuris uus ajajärk. Esiplaanile kerkisid uued kunstiliigid ja žanrid. Senisest suuremat tähelepanu hakati pöörama palee- ja kindlusearhitektuurile, hoogsalt hakkas arenema pärsia- ning araabiakeelne kirjandus, raamatukunst. . . Seevastu sattusid usuliste tõekspidamiste tõttu ebasoosinguusse need kunstialad, mis olid mingil moel seotud inimkehaga või selle kujutamise, nendeks olid skulptuur ja maalikunst, aga loomulikult ka tants ja pantomiim. Lõuna-Indiasse moslemite mõju peaaegu ei ulatunud ja seetõttu säilisid seal vanad traditsioonid paremini. Kahjuks ei jäänud muhameedlastest vallutajad viimasteks ehtsa india kultuuri hävitajateks: neile järgnesid portugallased, inglased, isegi prantslased. Sellegi poolest esitasid veel XIX sajandi esimesel poolel *devadāsī*'d (sanskriti k «jumala orjatar») suurte hindu templitel juures tantsu ja pantomiimi kujul legende jumalate elust. Aga peagi keelati inglaste poolt tantsukoolid hoopiski ja see tingis muidugi eriti kiire tehnilise taseme allakäigu. Traditsioonid elasid edasi peamiselt vaid tantsudraamades («Rāmaliḷā», Kṛṣṇaliḷā» jt).



muusikaõppeasutuste juurde vastavaid osakondi. Jah, koole on võimalik rajada valitsuse ukaasiga, küll aga pole võimalik taastada sajandite jooksul väljakujunenud ja seejärel katkenud *guru-śiṣya param-parā* õpetamissüsteemi, st oskuste vahetut individuaalset edasiandmist õpetajalt õpilastele põlvest põlve. Just see ülimalt vajalik järjepidevus on mõnede stiilide puhul katkenud.

---

## BHARATA NĀTYAM

---

on Tamilnadu osariigist pärinev väga peen ja rafineeritud stiil. Varemalt oli *Bharata nāṭyam* Lõuna-Indias templirituaalide lahutamatuks koostisosaks, aga sotsiaalsed muutused riigis on eemaldanud tantsijannad templitest. Kahe viimase sajandi jooksul on endine püha tants muutunud meelelahutuseks ning sellest ongi osaliselt tingitud selle stiili pikka aega kestnud madalseis. Alates 1925. aastast on E. Krishna Iyer teinud kõik *Bharata nāṭyam*'i ning selle erikuju *Bhāgavata mela* traditsioonide säilitamiseks. Viimastel aastakümnetel on *Bharata nāṭyam* saanud eriti populaarseks, seda esitavad naised nii soolo- kui ka rühmatantsuna peaaegu üle kogu India. Eespool nimetatud traktaadis «Abhinayadarpaṇa» on jagatud *Bharata nāṭyam* kolme liiki, seda on oluline teada, sest tegelikult kehtib säärane kolmeks jaotumine kogu klassikalise india tantsukunsti kohta. Esiteks, *nṛtta* — see on nõnda-öelda «puhas» tants, milles ei püüta kehaliigutuste ega miimika abil väljendada tantsija hingeseisundeid ega kutsuda vaatajas esile mingeid konkreetseid emotsioone. Teiseks, *nṛtya* — siin mängivad juba kaasa kindlat tähendust omavad žestid, näoilme ja sildad. Tantsijanna püüab väljendada oma meeoleu ja kutsuda esile vastavaid tundeid ka vaatajas. Kuna peensusteni on välja arendatud sümboolset tähendust omavate käteasendite (*mudrā, hasta*) ning 108 tantsufiguurist (*karāṇa*) koosnev süsteem, siis on *nṛtya* abil võimalik edasi anda ka teksti ehk «jutustada» tantsukeeles mitmesuguseid legende. Ja kolmandaks, *nāṭya* ehk *nāṭaka* — see on juba kindla teema ning arenguliiniga tantsudraama. *Bharata nāṭyam*'i lähteasendile on iseloomulikud sirge ülakeha, põlvest kõverdatud jalad ning väljapoole suunatud jalalabad. See poos vajutab kogu stiilile range ja samaaegselt filigraanse sümmeetriliseuse pitseri. Kõik järgnevad asendid fikseeritakse silmapilguks, nii et domineeriv pole mitte katkematu sujuv liikumine, vaid üksikute teineteisele järgnevate otsekui kivistunud pooside rida. Keegi on väga tabavalt öeldnud, et *Bharata nāṭyam* on Lõuna-India templite kiviskulptuuride väljendus tantsus. Saatemuusikas peetakse enamasti kinni Lõuna-India muusikatradsioonidest. Ansambel koosneb tavaliselt ühest kuni kolmest lauljast. Instrumentaalkoosseisu kohta mingeid lausa kohustuslikke ettekirjutusi pole, siiski on *Bharata nāṭyam*'i saateansamblile väga iseloomulikud kahe nahaga tünnikujuline trumm *mṛdaṅgam*, vasktaldrikud, bambusflööt ja mõni soolokeelpill, näiteks *Sarasvatī vīṇā*. Riietusena on karakterised laia hõbe- või kuldvööga kokkutõmmatud sari ning lühike pluus, mis mõnikord jätab paljaks tantsija naba. Alakeha katavad laiad püksid.

---

## KŪCIPUḌI

---

tantsudraama on endale nime saanud ühe Andhra Pradeshi osariigis asuva paiga järgi, kus XII—XIII sajandil pandi alus tantsutraditsioonile, mis on kestnud kuni tänapäevani. *Kūcipuḍi* sarnaneb paljuski *Bharata nāṭyam*'iga ning *Bhāgavata mela*'ga, asjasse pühendamatul on neid isegi üsna raske eristada. Sarnasus tuleb ilmsiks ka saatemuusikas ning muusikainstrumen-





*Kathakali tantsudraamale on iseloomulikud uhked kostüümid, peahted ning kirevad näomaalingud.*

tide valikus. Kuid milles siis seisneb selle stiili eripära? *Kūcipuḍi* juurde kuuluvad ka laulmine ja kõneepisoodid, selle tõttu me ei saagi temast rääkida kui üksnes tantsust, tegemist on tantsuteatriga. Siin on puhas abstraktne tants ühendatud konkreetset süžeed edasiandva pantomiimiga ühtseks tervikuks. Tantsijad kehastavad kindlaid tegelasi. Algselt osalesid *kūcipuḍi*'s ainult mehed, nad pidid kehastama ka naiste rolle ja see asjaolu esitas neile näitlejameisterlikkuse osas eriti suuri nõudmisi. Iseloomulike elementidena võiks veel nimetada energilisi hüppeid ja pöördeid, valdavalt kiireid temposid, sümboolset tähendust omavate arvukate žestide kasutamist, veekannude ja vasktaldrikute sissetoomist rekvisiitidena. . . Aja jookkul ei ole söelale jäänud just eriti palju telugu- ja sanskritikeelseid näidendeid, mis moodustavad tänapäeval *kūcipuḍi* tantsuteatri põhilise repertuaari, eelkõige väärivad nende hulgast nimetamist Jayadeva «Gīta Govinda», Tirtha Nārāyaṇa Yati «Kṛṣṇa-līlā Taraṅgiṇi» ja Sidheyendra Yogi «Pārijāta-paharāna».

## KATHĀKALI

on vana klassikaline tantsudraama vorm, mida veel käesoleva sajandi algul võis kohata vaid Kerala osariigis India läänerannikul. Nüüdseks on huvi selle väga omapärase kunsti vastu elavnenu. 1927. aastal rajas poeet Vallathol Nārāyaṇa Menon (1899—1958) Cherutturuthi küllasse *kathākali*-kooli, hiljem on rajatud mitmeid vastavaid õppeasutusi mujalegi. *Kathākali* etendust on sõnades üpris raske kirjeldada, see on niivõrd fantastiline ela-





*Kathak-tantsus  
osalevad tänapäe-  
val nii mehed kui  
ka naised.*



*Bharata  
natyam'is on  
oluline osa  
silmade mängul.*



mus. Etendus algab harilikult õhtul pimeduse saabudes ning kestab seitsekaheksa tundi, mõnikord terve öö. Valgust annab lava keskele paigutatud õlilamp, mille ümber toimub peatgelaste tegevus, kõrvaltegelased ja muusikud on eemal. Erinevalt meie teatritest puuduvad seal tavaliselt rekvisiidid ja kulissid. Kogu trupp koosneb umbes 20—30 mehest, neist vähemalt pooled ja näitlejad-tantsijad, kes kehastavad jumalaid, kangelasi, deemoneid ja teisi mütolooilisi olevusi. Meestel tuleb mängida ka naiste osi. Üks raskemaid rolle on Ardhanarešvari, mille puhul vasak keha- ja näopool peavad mängima neitsit, parem pool peab kehastama sõjakust ja mehelikkust. Ega selline meisterlikkus kergelt tule: lapsed, kellele on määratud *kathākali*-tantsija elukute, lahkuvad juba kuueaastasena isakodust ning asuvad alaliselt elama tantsukooli juurde. Et mängida draamades peaosi, selleks tuleb läbida 6—10 aastane pingeline õppe- ning treeninguperiood. Selle ajaga omandatakse lisaks muudele teadmistele ja oskustele 108 traditsioonilist kehaasendit (*karāṇa*), 32 liikumist ehk *karāṇa*-järgnevust ning kummagi käega 64 žesti (*mudrā*), mis on fikseeritud «Nāṭya-śāstras» ja «Abhinaya-darpanas». Peale näitlejate-tantsijate osaleb etenduses ansambel: üks valju häälega laulja, *mṛdangam*, eelmisega küllaltki sarnane trumm *maddalam*, gong, väikesed metalltaldrikud. . . Etenduste süžeed pärinevad kuulsatest india eepostest «Mahābhāratas» või «Rāmāyanast», kasutatakse ka *purāna*'de tekste. *Kathākali*'s esineb viis põhilist tegelasetüüpi. Esiteks, «õilis» — see on vouruslik ning suursuguse hingega kangelane, keda võib ära tunda roheliseks värvitud otsaesise, punase jaki, valge seeliku ja krooni järgi. Teiseks, «nuga» — see on inimene, kelles on ühendunud õilsad tunded ja hukatuslikud kired. Nende välimusele on omased roheline mink, väike valge kerake nina otsas ning noakujuline punane märk põsel. Kolmandaks, «habemeqsekasvanud» — see on kuri ning võimas karakter. Seejuures sümboliseerib punane habe erilist kurjust, valge habe alatust ja kavalust, must habe julmust ning salakavalust. Neljandaks, «must» — see on metsik ja rumal inimene, kelle mink ja riietus on põhiliselt mustad. Ja viiendaks, «tavaline» — see tegelasetüüp kujutab nait, tarku, preestreit, ennustajaid. Kostüümid ja grimm on teistest lihtsamad, näovärvingutes valitseb punane toon. *Kathākali*-teatri *make up* väärrib muidugi erilist tähelepanu. Näod kaetakse algul paksu riisijahust valmistatud pastakihiaga, seejärel peab tantsija lamama mitu tundi voodis, kuni selleks spetsiaalse ettevalmistuse saanud inimene teeb tema näole vastavale tegelaskujule ettenähtud maalingud. Värvide kirevust aitavad suurendada veel rohked pea- ning kaepaehed, samuti kõrva-rõngad.

---

## CHAU

---

on väga vana tantsustiil ja kuulub poolklassikaliste-poolfolkloorsete tant-sude hulka. Ta on tekkinud Orissa ning Bengali territooriumil ja hiljem levi-nud ka naaberaladele. Seda stiili on kerge eristada kõigist ülejäänutest — tantsijad kannavad silmatorkavalt suuremõtmelisi peaehteid ning puust või papist valmistatud värvilisi maske. Maskide värvidel on sümboolsed tähendused. Kuigi mitmes raamatus seisab kirjas, et *chau*-tantse esitavad ainult mehed, õnnestus mul mõni aeg tagasi yeenduda vastupidises. Viibi-des Sri Ram Bharatiya Kala Kendra kõrgemas muusika- ning tantsukoolis *chau*-tunnis, nägin, et usinate tantsuharjutajate hulgas olid peamiselt tütar-lapsed. India muutub, muutuvad ka tavad, traditsioonid ja töökspidamised. Kui algselt tantsiti *chau*-tantse vaid kord aastas, aprilli keskel tähis-tatava kevadpüha ajal, siis nüüd on antud meile võimalus nautida seda kuns-ti ka muul ajal, kontserdisaali tooduna. Õnneks on jäänud süžeed traditsioo-niliseks, põhiliselt kujutatakse stseene šivaistlikust mütoloožiast. Ühes



tantsus jutustatakse Kṛṣṇa armastusest karjuseneiu Rādhā vastu, teises jutustatakse müütilise linnu Garuḍa võidust mao Vāsuki üle, kolmandas räägitakse sellest, kuidas kuujumal Candra päästis noore tütarlapse, kes tahtis end uputada merre...

---

## KATHAK

---

(«jutustaja», «vestja») on klassikaline india tantsustiil, mille levik sai alguse Uttar Pradeshi osariigi pealinnast Lucknowst. Möödunud sajandi keskel asutas kuulus tantsija Maharaj Thakur Prasaji koos oma kolme pojaga Lucknows *kathak*'i-kooli, tantsutunde võttis isegi Lucknow valitseja. Kuid *kathak*'i levik ei piirdunud üksnes Lucknowga, seda stiili tunti ka Agra, Delhi ja Jaipuri õukonnas. Nii nagu selle piirkonna muu kultuuri, nii ka *kathak* kujutab endast hinduistlike ja muhameedlike traditsioonide sünteesi. Kui tantsude sisu on India päritoluga, väga sageli põhineb see legendidele Kṛṣṇa elust, siis läänepoolsed mõjutused ilmuvad just välises küljes, vahel ka kostüümides. *Kathak* on väga vaheldusrikas, temas esineb nii «puhast» *nṛtta*-tantsu kui ka kindlat süžeed edasiandvat *nṛtya*'t. Puuduvad küll päris ranged millekski kohustavad vormireeglid, kuid enamasti algab ja lõpeb pikem tantsukompositsioon abstraktse, sisu mitteväljendava *nṛtta*'ga. Vormi nendes osades lähtutakse põhiliselt rütmist, seda markeeritakse jalalöökidega vastu pörandat. Haruldased pole ka rütmialloogid tantsijanna ning löökpillimängija vahel. Suuremat meisterlikkust nõuab nende lõikude esitamine, kus jalad järgivad rütmimudelit (*tāla*), samal ajal käed ja nägu «jutustavad» lugusid Kṛṣṇa ja Rādhā armastusest või mõnda muud legendi. *Kathak*'i saatemuusikas lähtutakse Hindustani, st Põhja-India muusikatradsioonidest. Pillidest on ansambelis enamkasutatavamad kahest trummist koosnev *tabla*-komplekt, horisontaalasendis mängitav tünnikujuline trumm *pakhāvaj*, viiuli-sarnane *sāraṅgi*, näppepillidest *sitār* või *sarod*. Tänapäeval annab muusikale saatefooni sageli harmoonium. Asjast huvitatud eestimaalastele on mul seoses *kathak*'iga häid uudiseid: hiljuti saavutasin kokkuleppe ühe selle ala tõelise spetsialistiga, tantsukooli direktriis Rekha Kanolkariga, kes nõustus tulema koos väikese trupiga tuleval aastal Eestisse ning demonstreerima meile oma kunsti.

---

## ODISSI

---

pärineb Orissa osariigist India idarannikult. See on jumaliku ning inimliku armastuse ning tunnete tants, mis erineb kõigist teistest stiilidest erakordselt lüürilise väljendusviisi poolesti *Odissi*'s lähtutakse samadest normidest ja proportsioonidest, mis vastavad hinduistliku ikonograafia printsiipidele. Kuulus tantsuteoreetik ning -praktik L. Samson on öelnud, et *Jagan-nāhta* («Maailmavalitseja», Viṣṇu ja Kṛṣṇa epiteet) kultus ning XIII sajandist pärinevad Päikesejumala skulptuurid Kornaki templis on leidnud elava väljenduse *odissi* tantsus. Jumaliku ja inimliku armastuse ühinemise tundest on kantud ka Jayadeva poolt XII sajandil loodud poem «Gīta Govinda», mille tekstid on kõige sagedamini *odissi* tantsujutustuste aluseks. Kõrgemaiks saavutuseks selles stiilis peetakse seda, kui tantsijanna suudab edastada «Gīta Govinda» mõlemad põhilised ideed — religioosse ja erootilise.

---

## MANIPURI

---

on välja arenenud rahvatantsust ning muutunud aja jooksul küllaltki elegantseks stiiliks. Pole tarvis erilist leidlikkust selleks, et ära arvata selle 33



stiili kodumaa. Loomulikult on selleks India «emamaast» kaugele idasse jääv Manipuri osariik, mis on tuntud oma looduse maalilisuse poolest. *Manipuri* tantse on raske kirjeldada, sest selle stiilimääratluse alla mahub palju erinevat. Lüürilistele tütarlaste tantsudele on omane kerge samm ning õrnad käeviiped. Tantsuliigutustel ja *mudrā*'del on küll kindel tähendus, kuid nad ei edasta otseselt teksti. Tütarlapsed on seejuures rietatud pikkadesse tikanditega kaunistatud seelikutesse, mille peal kantakse veel teist, drapeeritud seelikut. Meeste tantsud seevastu on täis ülevoolavat energiat. Energiline on ka saatemuusika, milles peaaegu alati domineerivad löökpillid — trummid ja taldrikud. Iseäranis efektne on tants, mida esitab rühm mehi, kusjuures igaühel ripub nõoriga kaelas piklik kahe nahaga trumm. Vaevalt, et keegi publiku hulgast suudab külmaks jääda, kui tantsijatest trummarid hakkavad üksteise järel sooritama hiiglakõrgeid hüppeid ning kohati isegi pea alaspidi asendis suudavad samaaegselt markeerida trummidel tantsu põhiritmi.

\* \* \*

Loomulikult polnud eelnenud kirjatükis juttu kõikidest Indias tuntud tantsustiilidest, veel vähem oleks põhjust uhkustada põhjalikkusega. Siiski lubage mul siinkohal see põgus ülevaade lõpetada. Järgmises «Orientaaltunnis» tutvume muusika osaga lamaistlikes kloostrites. Seniks jätkub «Orientaaltund» Eesti Raadio esimeses programmis endiselt iga kuu teisel ja neljandal pühapäeval kella 21.15 kuni 22.15-ni.



# EESTI MUUSIKAST TÄHELIPU ALL (I)

Välis-Eesti muusikutest  
ja muusikaelust  
on Avo Hirvesoo sulest  
varem ilmunud TMK  
1989 nr 1, 5, 6, 7 ja 9  
ning 1990 nr 3.

(S)

Väljaspool oma rahvuspiire elavast eestlaskonnast on kõige olulisema ja mõjukama osa nüüd juba enam kui sajandi jooksul moodustanud USA-s elavad eestlased. Siin tuleb kohe eristada kahte kategooriat, ühed, kes tulid sinna sisserändajatena enne 1940. aastat, ja teised, kes sinna pääsesid poliitiliste pagulastena pärast Teist maailmasõda. Kuigi ka esimeste hulgas võis ette tulla poliitilisi motiive, olid nad valdavalt siiski majanduslikud emigrandid. Teistel aga peale poliitiliste motiivide midagi muud polnudki, kui mitte arvestada lihtsalt inimlikku soovi ellu jääda ja siinses maailmas läbi lüüa. Ja kui keegi saigi Saksamaa laagrite aegu valida (kuhu? millal?), siis Ameerika kasuks rääkis juba ammu mööda maailma levinud magnetiline kuulsus — kõigi võimaluste maa. Ärgem unustagem, et Euroopa tippmuusikud, kui neil mingil põhjusel tuli jätta kodumaa, valisid oma uueks asukohamaaks USA (Stravinski, Rahmaninov, Heifetz, Toscanini, samuti Rostropovitš ning ka mõned eestlased või eesti päritolu inimesed: L. Juht, M. Korjus, N. Järvi...). Just seal jõudsid nii äsja nimetatud kui ka teised oma kuulsuse tippu, peegeldades vähemalt osa saadud särast hiljem tagasi ka sünnimaale.

Seni on suur osa USA eestlaste muusikaelust Eestis veel teadvustamata. Kaalus ju kunagi USA-sse elama asumist ka Mart Saar. Mitmed sinna pürginud ei jõudnud pärrale. Juba 1912. aastal Euroopast Ameerikasse teel olnud ja hukkunud «Titanic» pardal teenis eestlasi, kellest vähemalt üks (Herman Regastik) pääses eluga...

Olgu käesolev ülevaade esimene katse siseneda USA eestlaskonna muusikaelu, et siis edasi jõuda üksikteemadeni ja süvakäsitluseni.

Alustagem aga siiski põgusa pilguseiduga nn ameerika vanaeestlaste aega, et paremini mõista sealse eestikeelse ja -meelse elu järjepidevust, sh ka muusikas.

## SISSERÄNDAJATE AEGU

Raamatu «The Estonian in America 1627—1957» (New York, 1975) andmetel rändasid esimesed eestlased Ameerikasse juba väga ammu. Kuid alles möödunud sajandi teisel poolel võime täheldada eesti ühiskonna olemasolu USA-s. Need olid tavaliselt väiksemad rahvuslikud rühmad, mõned perekonnad, kes piirdusid seltskondlike kooskäimistega, et alal hoida kodumaa tavasid ja emakeelt.

Kuid organiseerumisaste tõusis peagi. Aastatel 1897—1911 ilmus New Yorgis juba eestikeelne «Eesti Ameerika Postimees», mida andis välja Hans Rebane; napile mahule vaatamata oli see ikkagi rahvusmeelt ühendav omakeelne häälkandja. Hans Rebane, kes rändas hinge karjasena eestlaste jälgi mööda USA-s ja Kanadas, püüdis leida ka muusikuid. Ta kohtuski Pärnust pärist August Boströmiga, kelle abikaasa olnud «... väga hea klaveri ja harmooniumi mängija, lubas hea meelega minule eesti ja niisama ka läti jumalateenistuste ajal mängida». H. Rebane esimesed jumalateenistused toimusid New Yorgi Saksa Matteuse kirikus 2. ja 23. mail 1897, kus siis «... orila mängijaks oli meil Bostromi herra prova».

1907. aastal asutas Martin Coffey San Franciscos järgmise eestikeelse ajalehe «Töömees», mis aga jäi lühiajaliseks. 1909 hakkas ilmuma ka «Uus Ilm», mis algul oli täiesti tõsiselt võetav, hiljem aga kujunes rahvuskultuurilistes küsi-



mustes kahepalgeliseks, jõudes lausa demagoogiliste valede levitamiseni. See väljaanne häabus lõplikult alles 1988. aastal. 1918—1923 ilmus New Yorgis veel ka kuukiri «Ameerika Teekäija» (väljaandja A. Tetermann). Üheks tähtsaks vanaeestlaste häälekandjaks kujunes aga ajakiri «Meie Tee», mis hakkas ilmuma 1931. aastal.

Organiseerituma ilme võttis eestlaskond Põhja-Ameerikas alates 1898. aastast, kui asutati New Yorgi Ameerika—Eesti Heategev Selts. See pidas oma esimese peakontserdi 19. novembril ja ka kohalikud soomlased olevat imestanud, et väike grupp eestlasi on suutnud luua nii toreid laulukoori. Koori juhatas Rudolf Sarlandt. Jõululaupäeval esineti ka läti peol, kus «... eesti koorile kõige rohkem kiitust avaldati. Rohket tähelepanemist äratas härra Kase abikaasa ilus hääl, kes ainukene naesterahvas meie laulukooris oli».

Pole päris õige eraldada eestlaskonna tegutsemist USA-s ja Kanadas. Sidemed olid juba sajandi algul tihedad ja mida aeg edasi, seda tihedamaks need muutusid. Seepärast on ka laialt käibel olnud mõistel «Eestlased Põhja-Ameerikas» võib-olla märksa olulisem tähendus kui eraldatus piki riigipiiri.

Sajandi algul hakkas seltse juurde tekkima: 1904 Lakewoodis, 1906 Philadelphias jne. Protsess jätkus ka kahe maailmasõja vahel ja juurdetulnud seltside ning ühingute tegevus võttis üha enam hoogu. Teguvõimsamateks kujunesid 1936. aastal Baltimore'is ja Bostonis loodud eesti seltsid. Kõigest siinkohal rääkida pole võimalik. Lisagem vaid, et seoses Eesti Vabariigi tekkimisega identifitseeruti veelgi teadlikumalt just eestlastena. Seda soodustas ka kodumaal loodud Välis-Eesti Ühing, mille kaudu püsikontakte lausa riiklikul tasandil kinnistati ja loodi.

**K**uid sõdadevahelisel perioodil leidsid aset eestlaskonnas ka tõised lõhestamiskatsed. 1922. aastal New Yorgis asutatud eesti seltsi «Edu» rüpes tekkisid esimesed pinged ja kolme aasta pärast löid sealt lahku just muusikaharrastajad, asutades Ameerika Eesti Muusika Klubi, kus koorijuhiks sai John Aswelt, hiljem aga Forbes Francher, hääleseadjaks Olly Kukepuu. See ühines 1929 teiste New Yorgis tegutsevad eesti seltsidega Ühendatud Eesti Seltsiks, mis 1930 muudeti New Yorgi Eesti Haridusseltsiks. Seda koori juhatas juba O. Kukepuu, hiljem asutatud meeskoori ja keelpilliorkestrit aga G.

Pranspill. 1939 lavastas selts üsna suurejoonelise «Vanad eesti kosjad», kus solistidena osalesid L. Dreyman, B. West, J. Vestmar jt, rakendatud olid koorid, lavastuse üksiknumbreid sidusid Vladimir Padva klaveriimprovisatsioonid, lavastuse sees olevat ta esitanud ka oma «Eesti rapsoodia». Lõppnumbris, «Tuljakus», olevat osalenud 50 tegelast.

Siinkohal oleks ehk huvitav mõiste «Välis-Eesti» tekkelugu. Selle «leiutajaks» arvatakse Andres Pranspili, kes 1926. aastal hakkas USA-s välja andma sellenimelist kirjanduslikku ajakirja. Peagi aga hakkas kodumaal ilmuma ajakiri «Väliseestlane», mis õige varsti muutus «Välis Eesti Almanakiks». Ja lõpuks loovutas A. Pranspill ise oma ajakirja kodumaale, kus see ilmuski 1940. aastani nimetus all «Välis-Eesti».

Mainigem ka neid, kes instrumentaalmuusikaga elavdasid Põhja-Ameerika vanaeestlaste elu. Eeskätt nimetagem Kinnade perekonna tegutsemist eesti asunduses Medicine Orus (Kanada territooriumil). Artur Kinna asutas seal keelpilliorkestri, kus üheks tšellistik oli Fritz Kinna ja pianistik Ernst Kinna. Samas tegutses eduka koorijuhina Võrumaalt pärit Henry Kingsepp.

Kärdlas 1887. aastal sündinud Johannes Kaup aga tegutses 1911. aastast San Franciscos, kaitses Chicago ülikooli juures magistrikraadi, kirjutas seejärel sümfooniaid, andis välja kaks vaimuliku lauluraamatut jne. Ta suri 1961 Staten Islandil. USA «kõikvõimalikkusse» uppus ka sünnilt tartlanna, kunagine «Vanemuise» lauljatar Maria Mierler, kes enne seda oli tuntud oma kontsertidega ka Peterburis. Asudes enne Esimest maailmasõda USA-sse, reklaamis ta seal ennast kui «vene päritoluga soome lauljat», andis kontserte New Yorgis jt USA linnades. Tema hilisemast saatuset andmed puuduvad.

Kui veel kedagi meenutada, siis ehk kunagist maadluse maailmameistrit Eduard Kiisi, kes asus USA-sse Esimese maailmasõja eel ja pärast maadlejakarjääri töötas Saksa Advendi kiriku organistina Brooklynis.

Eesti võib olla uhke oma suurele klaverifirmade arvule (u 30). Kuid eestlastest häid klaverimeistreid on jätkunud ka mujale, sh USA-sse. Nii töötas pikka aega «Steinway» klaverifirmas (vahetult enne seda aga «Schröderi» vabrikus) Saaremaa mees Jakob Lacht (1871—1946). Klaverimeistrina tegutses New Yorgis Viljandist pärit Martin Depper (1881—1966).



Uus elavnemine USA eestlaskonna tegevuses algas pärast esimeste ärevate teadete saabumis kodumaalt 1939. aastal. Hämmingut tekitasid «Uue Ilma» artiklid, kus juba 1939. aastal oldi kindlalt veendunud, et Nõukogude Eesti loomine on vaid aja küsimus — samal ajal, kui Nõukogude Liidu enda allikad ja ametlikud teated lükkasid ümber igasugused oletused Baltikumi absorbeerimiskavade kohta. See kunagine «Uue Ilma» «lobisemine» tegi valtsaks eestlasi nii USA-s kui ka Eestis. Kuid üks oli nüüd kindel: eestlased USA-s koondusid enam kui kunagi varem oma rahvuslike organisatsioonide ümber murest kodumaa pärast, soovist teha midagi selle heaks. Mõnda aega peeti tõsist võitlust «Uue Ilma» ja nn tööliisklubidega, kelle tegevust juhiti mingitest teadmata keskustest ja allikatest. Viimased üritasid eespool mainitud seltside «ühendamise» sildi all saavutada ülevõimu kogu USA eestlaskonnas, et juba eos lämmatada võimalikud protestiaktioonid kusagilt kavandatavate «revolutsiooniliste sündmuste» vastu kodumaal. Protestihääled USA kandist on ju ikka olnud kui mitte lausa totalitaarseid ambitsioone piiravad, siis ikkagi häirivad. Selliseid juudaseikleid ihaldasid tookordsed «Uue Ilma» tegijad eesotsas Mihkel Nuka, aktiivse agitaatori Ilse Märksoni ja neile appi lähetatud inimestega. Nad jäid siiski vähemusse ja peale veesegamise neil midagi hullu

korda saata ei õnnestunudki. Pigem mobiliseerisid nende aktioonid rahvuslikult mõtlemaid eestlasi USA-s veelgi, mis peagi kajastus mitme organisatsiooni tegevuses. Tookordsest olustikust annab üsna tõese pildi kuukiri «Meie Tee», mis kajastas ka enamikku tollaseid USA eestlaste aktioone. «Meie Tee» mõju ulatus ka USA ametlike poliitikuteni, tänu seal ära toodud ingliskeelsetele külgedele. Ajakiri peegeldas rahvusvahelist reaktsiooni Baltikumis toimuva kohta. Ja seda oli tookord palju.

«The New York Times'i» Moskva korrespondent (16. VI 1940): «Nõukogude Vene teatas, et Eesti, Läti ja Leedu on nõustunud vene vägede läbilaskmisega ja uute valitsuste moodustamisega nendes riikides. Teade avaldati Nõukogude ametliku teadeteagentuuri TASS-i poolt ja tankid ning punavägede osad voolasid nendesse riikidesse.»

«Associated Press» (17. VI 1940): «Nõukogude Vene väeosad marssisid vastupanu leidmata Eestisse, Läti ja Leetu. Väed hakkasid liikuma ainult mõni tund pärast seda, kui Balti riigid olid andnud järele Nõukogude Vene nõudmistele (---). Vene vägede koonnumine Balti riikidesse toimub märksa suuremas ulatuses, kui seda oli tarvis nende väikeriikide vallutamiseks.» Sama allikas (18. VI 1940): «Eesti valitsus moodustati ümber, mille juures Vene väejuhatust etendas aktiivset osa (---). Lennuühendus Tallinn—Helsingi vahel, samuti laevauhendus, on katkenud.»

Siinkohal ka mõningaid kohalviibinute muusikalisi tähelepanekuid...

1939. a. toimunud Välis-Eesti päeva tegelased V. Padva (paremal), L. Juht (paremalt kolmas), J. Kaiv (vasakult 3.) jt.







Andres Pranspill

Moskva saadiku A. Rei abikaasa Theresse Rei (1891—1976) oli professionaalne laulja, kes tabas oskuslikult 21. juunil 1940 Kadriorgu jõudnud rongkäiguliste lauluvara päritolu. Tema hinnangud on ära toodud presidendi kantseleiülema E. Tambeki mälestustes (vt E. Tambek, «Tõus ja möön» I, 1964, lk 335—336), koos autori enda nägemusega:

«(---) Naisi oli kolonnis vähe. Keskosas neid ei olnud üldse mitte.

Too keskosa on mul eriti meeles. Ta koosnes umbes 150 närustes riietes mehest ja laulis lossi ette marssides minule seni tundmatut laulu maast, «gde tak vol'no dõšet tšelovek» (---). Vahetevahel ta hüüdis marsitaktis «jala alla» vahele: «Ura našemu Stalinu!» Mehed marssisid ja laulsid hästi.

(---) Avaldasin oma imestust minu kõrval aknast saabuvat kolonni jälgivale pr. Reile.

«Ma ei usu, et need mehed on töölised,» lausus pr. Rei mõtlikult. «See laul tuli Venes alles hiljuti välja. Moskvaski ei oska paljud seda laulda. Olen kuulnud punaarmee lasi seda laulvat.»

Ah nii! Vaatasin kolonni keskosa teravamalt. Kõik noored mehed. Marssides üksteise tagumikus kinni. Tähen-dab: kolonni südamik ei olnud eestlased, isegi mitte Eesti venelased, vaid «võitmatu punaarmee», kes eesti

jõudude puudusel tegi «eesti rahva häält» (---).»

Nii nägid erinevad inimesed asjade käiku üsna ühtemoodi...

«United Press» (22. VI 1940): «(---) Tallinna Vabadusväljakul kandis kaks tuhat demonstranti Venemaal valmistatud plakateid «Töölised, ühinege!» ja «Me nõume tööd ja leiba!». Vene sõjaväe komandörid ja eesti töölisjuhid pidasid kõnesid. Demonstrantidega liitusid vene soomusautod ja veoautod, mil-listes vene sõdurid laulsid revolutsioo-nilisi laule. (---) Vene sõdurid aitasid tsiviilisikuil võtta politseil relvi ja val-lutada politsejaoskondi.» «Associated Pressi» (23. VI 1940) andmetel on Eestis alanud arreteerimised ja Eesti lippude kõrval lehvivad kõikjal Nõukogude Vene lipud.



Olly Kuhepuu

Nais oludes hoogustus USA eest-laskonnas Eesti Päeva ettevalmis-tamine New Yorgi maailmanäitu-sel. See saigi teoks 30. juunil, kus pikema ettekandega olukorrast Eestis esines pea-konsul Johannes Kaiv. Sellest kujunes esimene eestlaste avalik protestihääl maailma avalikkusele. Kõnekatkeid töid ära ka USA suurajalehed. Eesti Päeva muusikalises osas esines meeskoor ja Eesti Haridusseltsi segakvartett G. O.





Amanda Juht

Pranspilli juhatusel ning solistidena Linda Dreyman ja Beatrice Vest.

Siit peale muutusid USA ajalehtede sõnumid Baltikumini kohta veelgi avameelsemaks.

«Chicago Tribune» (22. VII 1940): «Punane terror valitseb kõigis kolmes Balti riigis. On käimas lakkamatu ja süsteemikindel arreteerimine ning mehed punaste käesidemetega käivad kella 12—4 vahel öösel inimesi arreteerimas, kes sellest peale kaovad jäljetult. Mehed, mõnikord ka naised ja lapsed aetakse voodist välja, viiakse autodega ära ja nad kaovad. Tuttavate ja omaste järelepärimised on asjatud.»

«New York Timesi» korrespondent O. D. Tolischus teatab samal ajal Tallinnast: «Punane terror sovjetiseeritud Balti riikides, mis senini on viinud juba sadade isikute arreteerimiseni, omandas uue kurjakuulutava joone nn, rahvatribunalide loomisega (---).» Sama leht edestab ka siseminister Maksim Undi ähvarduse Eesti diplomaatide aadressil, kes keelduvad kodumaale naasmast: «(---) need diplomaadid hukatakse kättesaamisel 24 tunni jooksul.» See jahmatamapanev avameelsus kainestas mõndagi seni veel Baltikumi asjus ükskõikseks jäänud tegelast. «Daily Newsis» sagenevad rasvaste pealkirjadega teated terrorist Baltikumis; «The Washington Post» toob ära karikatuuri vilipilli puhuvast Stalinist, kes veab enda järel aheldatud balti rahvaid, saba lõpus on püssiga punaväelane (arvatavasti samast motiivistikust lähtus lavastatud stseen 1980. aasta ESTO rongkäigus Stockholmis).

**E**esti Päeva õnnestumine New Yorgi maailmanäituse ajal tiivustas ka Bostoni eestlasi. Juba 23. juulil sai teoks seal Eesti Muusikapäev. Ka see kujunes piisavalt suureks sündmuseks USA pin-

nal, sest sinna oli kokku sõitnud eestlasi üle kogu riigi. Kõiki neid huvitas Eesti saatus, sest oli ju nüüd teadmatusse jäänud palju häid sõpru ja omakaid. Otseteated ja postisideid olid ju katkenud.

Bostoni muusikapäeva peakõnelejaks kutsuti taas J. Kaiv, kõnedega esinesid ka doktor P. A. Speek, professor Th. A. Weil jt. Muusikaettekannete pearaskust kandis Ludvig ja Amanda Juht, Olly Kukepuu, Karl Lamp, Sofia Steinberg ja (sisis veel ka) Vladimir Padva. Külalisena esines muusikapäeval ameerika soomlaste segakoor «Kaiku». Sellestki sündmusest andis ajakirjandus piisava ülevaate.

Bostoni muusikapäevade ajal pandi idanema ka Ülemaailmse Eesti Ühingu (ÜEU) loomise idee. Selleks moodustati esialgne asutamiskoostöö, mille töös osalesid E. Jaakson, P. Speek, L. Juht, J. Kaiv, P. Eck ja M. Nurk. Juba 16. augustiks 1940 oli välja töötatud ÜEU esialgse põhikirja projekt. Hiljem kopiteeriti ettevalmistatavasse rühma veel teisigi, nende hulgas ka laulja ja koorijuht Olly Kukepuu. Asutamiskoostöök toimuski 1. detsembril 1940 ja ühingu registreeriti USA võimude juures 6. veebruaril 1941. ÜEU juhtkond valiti ka mujalt USA-sse jõudnud eesti diplomaate. Nii sai peagi esimeheks endine Eesti saadik Budapestis ja Varssavis J. E. Markus, asetäitjaks Eesti asekonsul USA-s E. Jaakson. Sellega oli sündinud mõjukas Välis-Eesti ühendus, millega arvestati ja millel olid muutunud tingimustes ka juriidilise isiku õigused. Nüüd muutus ka ajakirja «Meie Tee» staatus, ta hakkas ilmuma ÜEU ja New Yorgi Eesti Haridusseltsi väljaandena. ÜEU ümber hakkas koonduma üha enam eestlasi. Sellega ühinesid teisedki endised Eesti diplomaadid, nende seas markantsimatena vahest K. R. Pusta ja K. Ast-Rumor. Neilt ilmus mitmeid huvitavaid olukorra analüüse. Kuid sagesid ka pealtnägijate kirjeldused sellest, mis oma silmaga Eestis nähtud. Ühes K. Asti artiklis on toodud andmed 21. juuni sündmuse kohta, et seal osales 170 madrust sõjalaevaalt «Poljarnaja Zvezda», selgitati, millisel teel saabusid Tallinnasse jm venelastest «ülestõusjad» Narva, Petseri ja Paldiski suunast. Neid andmeid kinnitasid ka hiljem Eestist pääsenud eestlased, kellel USA kodanikena õnnestus veel 8. augustil 1940 Tallinnast Helsingisse ja sealt üle Petsamo USA-sse jõuda.

Konsolideeruti kõikidel tasanditel. Varasemad erimeelsused USA eestlas-



konnas olid kõrvale heidetud. Vaid üksikud olid veel «Uue Ilma» ja «töölisklubide» poolt. Viimastest tuntuim oli ehk Vladimir Padva, kes nähtavasti rahvuslikel kaalutlustel (ta polnud ju eestlane!) registreeris ennast ühena esimestest NSVL konsulaadis ja loobus seega Eesti kodakondsusest. Paraku tõmbas ta selle sammuga endale kaela vaid sekeldusi, mis ta hilisemas elusaatuses polnudki nii tühisid.

Tänu sellele, et Balti riikide probleeme suudeti hoida nii kaua USA avalikkuse tähelepanu all, korraldasid eestlased neil teemadel ka avalikke koosolekuid. Koos läti ja leedu esindajatega saavutati, et New Yorgi osariigi kuberner kuulus välja Balti riikide päeva 15. juunil 1941. Sellel päeval toimusid rohke osavõtuga jumalateenistused St. Patricku ja St. Johni katedraalis ning aktus *Town Hallis*. Samal päeval toimusid analoogilised üritused ka Baltimore'is. Kõnesid pidasid kubernerid ja teiste balti rahvaste esindajad, tauniti anneksiooni ja rõhutatisele mittetunnustamist. 27. juulil 1941 toimus selline päev Bostonis, mille organiseeris äsja asutatud New Englandi Balti-Ameerika Ühing. Muusikutest löid neil üritustel aktiivselt kaasa L. Juht, A. Juht, O. Kukepuu ja K. Lamp. Kõigist neist avaldati ülevaateid USA ajakirjanduses.

Ja lõpuks saabus Johannes Kaivule ka USA välisministeeriumi kirjalik kinnitus selle kohta, et «... Ameerika Ühendriikide valitsus jätkab Teie tunnustamist Eesti peakonsuli kohusetäitjana saadiku ülesannestest», lisades juurde kõigi diplomaatiliste formaalsuste järgi vormistatud tõendi nr 3848. Samas kirjas öeldi ka (dateeritud 3. VII 1941), et «Ühendriikide valitsus (- - -) jätkab sõpruse-, kaubanduse- ja konsulaarlepingu tunnustamist, mis sõlmitud Ühendriikide ja Eesti vahel Washingtonis 23. detsembril 1925. a. ja mis on endiselt jõus». Nii said nüüd selgepiirilisemateks ka ÜEÜ edasised taotlused koondamaks kogu eestlaskonna võitlust ühte suunda.

Eriti oluliseks muutus see siis, kui Eesti territooriumil oli juba alanud praktiline sõjategevus. ÜEÜ egiidi all loodi 11. septembril 1941 Eesti Abistamiskomitee, kes alustas toetuste ja korjandustega kodumaa heaks. Kahjuks aga ei õnnestunud sõjaoludes sellest midagi Eestisse lähendada. Alles 1944. aastal olivat suudetud Eestisse toimetada partii medikamente. Kuid kogutud raha ja varandus kulus õige pea ära sõjapõgenike abistamiseks Rootsis ja Saksamaal. Nii

oli USA vanaeestlaste abi äsja kodutuks jäänutele ometi ülitähtis ja aitas leevendada mõndagi nende hädadest.

**K**õigi sõja-aastate vältel taotles Nõukogude diplomaatia USA-lt Baltikumi tunnustamist NSV Liidu osana. Õnneks edutult. Vastupidi, iga Eesti Vabariigi aastapäeva hakati tähistama järjest suurejoonelisemalt ja neil peetud kõned ja olukorra analüüs, samuti vastu võetud dokumendid muutusid järjest nõudlikumaks. Järjest nõudlikumaks oma repertuaari vastu muutusid ka eestlastest muusikud. Kerkisid esile uued solistid (sopranid Linda Dreiman, Leida Leinola ja Irene Ross ning bass John Reintam) ja koorid. Kontsertmeistrina sai tuntuks Lydia Dreiman. Kuigi New Yorgi eestlaskond polnud tookord kuigi arvukas (u 2000), hakati (uutest vajadustest lähtuvalt) otsima püsivat kodu. Ja vähe aega enne Saksamaa põgenike massilist saabumist USA-sse suudeti sobiv hoone soetada 34. tänaval Manhattanil (1947).

Kuni eesti põgenike massilise saabumiseni tegutses USA-s ühtekokku 10 eesti seltsi või ühingut, millest paljud olid omandanud või ehitanud omad Eesti Majad. Tegutses mitukümmend kogudust (kahe praostkonnaga).

Massiline eestlaste saabumine USA-sse algas 1949. aastal. Siit peale on nende arvukus aasta-aastalt näidanud kasvutendentsi: 1950 — 10 085, 1960 — 19 938, 1970 — 20 507, 1980 — 25 994.

Suurimateks eestlaste koondumisaladeks USA-s on järgmised linnad ja osariigid: New York, California, New Jersey, Illinois, Florida, Connecticut, Ohio. Kuid vähemal määral elab neid hajutatult üle kogu USA.

#### KOMMENTAARID:

1. Hans Rebane (1862, Valga — 1911, Boston). Kutsuti USA-sse Missouri Sinodi poolt 1896 teenima eesti ja läti kogudusi.

2. Olly (õieti Helmi) Kukepuu (sündinud Luts, 1900, Järvamaa — 1986, New York) oli 1930.—1940. aastate ameerika eestlaste muusikaelus üsna keskne kuju, nii koorijuhina, lauljana kui ka pedagoogina ja ühiskonnategelasena. Kuulus Tallina Kõrgema Muusikakooli esimeste lauluõpilaste hulka, abiellus 1923 G. Kukepuuga ja asus 1924 elama USA-sse, kus jätkas lauluõpinguid (*Institute of Musical Art*). Oli 1925 üks Ameerika Eesti Muusikaklubi asutajaid New Yorgis, selle hääleseadja ja koorijuht; hiljem mitmekülgne tegelane New Yorgi Eesti Haridusseltsis (veel 1980 seltsi koorijuht).



Tegutses mõnda aega ka laulupedagoogina. Pärast eesti pagulaste suursaabumist 1940. aastate lõpus jäi varju ja tõmbus tagasi. Ta viimaseks tegutsemiskohaks jäi Long Islandi eesti küla, kus organiseeris eakate kaasmaalaste muusikaelu. Olgu lisatud, et ta oli mõnda aega ka kohaliku prantsuse ooperiühingu solist; loonud ka mõningaid laule, nende hulgas «Väliseestlaste laul» (1946, P. A. Speegi sõnad).

3. Andres Pranspill (1887, Helme — 1968, Milford, USA) oli üks keskemaid kujusid 1920.—1930. aastate eestlaste seltsielus USA-s, kuhu asus 1910. Ka ta pere teised liikmed, abikaasa Liisa (sündinud Kopelman) ja poeg Georg tõusid esile New Yorgi eestlaste seltsielus, esimene näitlejana ja lauljana, teine koorijuhina.

4. Amanda Juht (sündinud Lamp) (1900, Tartumaa — 1988, Boston). Lõpetas Tartu Eesti Noorsoo Kasvatuse Seltsi tütarlaste gümnaasiumi ja 1934 Tallinna Konservatooriumi (A. Arderi klass), mille järel abiellus Ludvig Juhtiga ja siirdus USA-sse.

5. Karl Lamp (1907, Tartumaa — 1980, Boston). Lõpetas 1933 Tallinna Konservatooriumi tšello erialal (R. Bööcke klass) ja siirdus Teise maailmasõja algul USA-sse, kus mängis orkestrites. On loonud mõningaid laule, sh «Eestlaste laul» ja «Tervitushüüd Eestile» (mõlemad 1946, P. A. Speeki sõnad).

6. Laul («Laul Kodumaast») pärineb filmist «Tsirkus», mis valmis 1936. aastal. 1941 omistati nii sellele kui «Volga-Volgale» Stalini preemia. Mõlema filmi muusika kirjutas I. Dunajevski.

9. mai — **AINO UNDLA-PÖLDMÄE**, kirjandusteadlane, näitekirjanik — 80
10. mai — **LINDA TANNI**, «Vanemuise» endine kooriarist ja näitleja — 80
11. mai — **VAIKE UIBOPUU**, koorijuht, Eesti NSV teeneline kunstnik — 50
21. mai — **PAUL KILGAS**, näitekirjanik, näiteringide juhendaja — 70
21. mai — **HILDA VISNAP**, «Ugala» kauaaegne pearaamatupidaja — 60
22. mai — **ANTS VAIN**, Noorsooteatri näitleja — 50
23. mai — **INES RANNAP**, viuldaja ja muusikakriitik; Eesti NSV teeneline kunstnik — 60
27. mai — **EINO TAMBERG**, helilooja, Tallinna Konservatooriumi kompositsiooniprofessor, Eesti NSV rahvakunstnik — 60
28. mai — **VITALI GORBUNOV**, «Tallinnfilmi» režissöör-operaator — 70
31. mai — **UNO LOOP**, laulja ja pedagoog, Eesti NSV teeneline kunstnik — 80



# KÕIK ON VÕIMALIK. UUS JA VANA PILDIKULTUURIS

Operaatorid Ago Ruus ja Arvo Iho arutlevad selle üle, kuidas on aegade jooksul muutunud filmipildi esteetika ja mil määral on seda viimastel aastatel mõjutanud video võidukäik.

**Ago Ruus:** On väidetud, et Eesti filmides on pilt slaidilik, iga kaader olevat nagu kaader omaette, iga episood omaette. Mina arvan, et see on rohkem voolavuse küsimus. Kui rääkida slaidist kui fotokaadrist, siis on tegemist lõpetatud kompositsiooniga, tervikliku taiesega. Rääkides aga filmikaadrist, siis see ei tohi kunagi lõpetatud olla. Eelmisele kaadri peab järgnema uus kaader ja filmi voolamine toimub justkui kaadrist läbi. Ja sellele allub mitte ainult kompositsioon, vaid ka koloriit, plaanide suuruse erinevus. Tihtipeale me seda ei märka, kui on näiteks hästi liikuv operaatoritöö. Seal, kus kaamera liigub justkui iseenesest ja vaataja unustab end täiesti ära, olles nagu «kaamerasilm». Näiteks Wim Wendersi «Berliini taevas», kus vanameister Henri Alekan on teinud suurepärase kaameratöö. Lausa meisterlik kaamera liikumine. Siin ei saa rääkida üksikust konkreetsest kaadrist, üks kaader läheb siin üle teiseks nii, et seda ei näe isegi professionaalid.

**Arvo Iho:** Võiks arutleda selle üle, mis ikka on mängufilmi pilt. Praegusel ajal on pildilist informatsiooni kohutavalt, lausa uputus. Kõik aga tugineb fotograafiale, fikseeritud pildile. Aga minu arust saab hea mängufilmi ära tunda paari-kolme kaadri järgi isegi ilma helita. Ta erineb millegi kvalitatiivse poolest informatiivsest pildist ja ka kehvast mängufilmist. Kõigepealt on erinev puhttehniline kvaliteet. Võrreldes videopildiga on filmipilt tunduvalt ruumilisem ja operaatorid tajuvad palju sügavamalt pildi kui meediumi tähendust. Pildil on alati peale otsese tähenduse ka mingisugune märgiline tähendus. Nende probleemide üle mõtlevad mängufilmi operaatorid palju enam. Lähenedamine inimesele, kuidas nad inimest näevad, on samuti erinev. Mõnedes filmides, ütleme stiili-

filmides, muudetakse inimene peaaegu märgiks. Näiteks: inimese näo valgustamine, kuidas see on tehtud. Selle järgi saab öelda, kas film on hea või halb. Kolme kaadri kokkupaneku järgi võime öelda, kas filmis on pinget, kas ta tõmbab kaasa või on ta näiteks tehtud võõrandamise esteetika järgi. Ja see kõik on pildis, sest filmi aluseks on pildikultuur, pildi ja heli kokkupaneku kultuur.

On mitu erinevat lähenemisviisi. Üks on klassikaline, 30.—40. aastate filmikultuurist pärinev, säärane kultiveeritud nn viie valgusallika süsteem. See on hollywoodilik, stuudiolik valgustusmaneer. See on paviljonifilmi klassikaline valgustamisviis. Kõik on väga selgelt välja töötatud. Viis valgusallikat, tihti langeb valgus 45° all, tugevad filtrid filmimisel. Kõik on kanooniline. Eesmärgiks on, et näitleja oleks väga hästi valgustatud, igaal näitlejal on oma võtmevalgus. Oli staarifilmi aeg ja see tõi endaga kaasa omaette operaatoritöö. Tol ajal oli isegi nii, et staar nõudis, et teda filmiks alati üks kindel operaator, kes oskas teda hästi võtta. See tähendab, et mitte üksnes hästi valgustatud, vaid **kõige paremini selle näitleja jaoks**. Enne kui filmi hakati tegema, töötati välja valgusskeem selle näitleja tarbeks ja kogu filmi jooksul tarvitati enam-vähem kahte-kolme valgusskeemi, sest see tõi staari kõige paremini esile.

Neorealism tõi sisse argipäeva esteetika ja sellega muutus totaalselt ka operaatoritöö. Klassikalisest, viie valgusallika süsteemist loobuti teadlikult. Kui ka kasutati kunstlikku valgust, siis juhusliku, rohkem ekspositsioonivalgusena. Peent valguskunsti eriti ei tehtud. Nõukogude filmis toimus see 60. aastatel, seoses uue dokumentalismi lainega. Siis tehti meelega rämedat pilti. 70. aastate keskel Nikita Mihhalkovi filmi-



des pöörduti jälle tagasi endise esteetika juurde. Läänes muidugi varem, kas või Luchino Visconti filmides. Tegelikult on pidevalt olemas mõlemad suunad: ühelt poolt räme, argipäevane pildikultuur ja teisalt too rafineeritud, tinglik pildi esteetika. Seitsmekümnendate aastate keskel sai mängufilmioperaatorite hulgas uuesti valitsevaks maaliline, estetiseeritud pilt. Nii nad vahelduvad kogu aeg.

**A. R.:** Estetiseeritus ei tähenda liigset väljapeetust, liigset kunstilikkust. Lihtsalt rägigest pildist on saanud küllalt. Kino on oma olemuselt teatud määral ikkagi unenägu, visioon. Režissöörid tahavad, et filmid oleksid mingis suhtes

Üks vahend ongi valgustamine kunstliku valgusega. Seda saab aga kõige paremini teha ikkagi dekoratsioonide vahel, paviljonis. Seal pole vaja oodata ilma, kõik on enda teha, ja see suund on olnud üks põhilisi tingliku filmi arengus.

**A. I.:** Aga see suund ei ole mitte ainus. lõpuni läbi viidud, terviklikule esteetikale vastandub praegusel ajal uus suundumus — teadlik eklektika. Siin on vahest mõjutanud videobuum. Liidu filmidest esindab seda suunda Sergei Solovjov, kelle operaatoreiks on olnud Pavel Lebešev ja Juri Klimenko. Tema filmides segatakse meelega kokku väga erinevad stiilid, sealhulgas ka pildistiilid. Kõrvuti pannakse äärmiselt rämедalt



*John Ford, «Ratsaväelased». 1959. Operaator William Clothier. Esiplaanil John Wayne. J. Ford pani 1930.—1940. aastatel aluse äärmiselt kõrge professionaalsusega teostatud traditsioonilistele Hollywoodi filmidele. Sama teemat, samu näitlejaid kasutas ta korduvalt, isegi 1960. aastate algul.*

erinevad tavaelust, ning esitavad nõude, et lugu oleks huvitavalt filmitud: Operaatorid on sellest tulenevalt võtnud taas kasutusele madala kontrastsusega filmi, filtrid, lisavalgused. Uuesti on läinud moodi filmimine ainult paviljonis. Kujukas näide on Federico Fellini «Ja laev läheb», mis on tervenisti paviljonis tehtud. Või Rainer Werner Fassbinderi viimaseks jäänud «Querelle», kus on saavutatud täiesti uus mõttetasand, uus tinglikkuse aste. Ja see on tõesti kunstiline film. Too punane taevast, kogu filmi läbiv punane toon; värvil on siin täiesti uus semantiline tähendus. Teatud määral väljendub selles vastuhakk. Tehnika on arenenud niivõrd kiiresti, filmilindi kvaliteet on ääretult kõrge ja kõik, mis filmime looduses või üldse naturis, on liiga ilus. Et sellest lahti saada, on hakatud otsima mitmesuguseid vahendeid pildi koloriidi suunamiseks, et ta poleks karjuvalt värviline.

ülesvõetud mustvalge pilt ja magususeni aetud värvipilt. Filmis «Võõras Valge ja Täpik» oli see suund programmiselt välja toodud. «Assas» ei jälgitud seda nii järgalt, lihtsalt punktkultuur oli rämеda esteetikaga ning muud episoodid magusa esteetikaga teostatud. Viimases filmis «Must roos — kurbuse märk, punane roos — armastuse märk» on võetud tarvitusele popkultuurist pärinevad psühhodeelised värvid ja seal kõrval on mustvalge pilt, ning see kõik on kokku keeratud sääraseks soustiks, et tekib üli-räme, väga agressiivne pildimaailm. See on postmodernismi ilming Liidus.

Sama lainetus, stiilide kordus toimub ka Läänes. Francis Coppola «Peggy Sue läks mehele» on teatud määral sürrealistliku esteetika järgi tehtud. Linnatänavad on näiteks kollaseks värvitud. On küll naturis filmitud, osa elemente on naturalsed, kuid osa on niivõrd võimsalt



*Erich von Stroheim (äärmine paremal) filmi «Ahnus» võtetel, 1923. Kaamerate taga on operatörid William Daniels (vasemal) ja Ben Reynolds. E. von Stroheim filmis töepärasuse huvides loomulikus miljöös. Algselt seitse tundi kestvast «Ahnus» tehti neli korda lühem filmilevi variant.*



natuurist välja viidud värvidega, et tekib teatud sürrealistlik efekt. Tihti on filmitud just õhtul, sest siis on kergem seda teha. Ja on saadud tugevasti nihestatud pilt.

**A. R.:** Video tulekuga on kaasnenuud uus suhtumine pildikultuuri. Video võimaldab väga lihtsalt sisse tuua värvi muutusi või ühe elemendi värvimist. Klassikalise filmi tehnoloogias on seda küllalt raske teha. Arvan, et teataval määral on see ka moeküsimus. Video on toonud kaasa kõikvõimalikke nippe visuaalse talletamiskultuuri mõjustamiseks. Kuni selle määrani, et reaalselt pilti saab lausa pea peale pöörata, lagundada osadeks jne. Kui see on tehtud väga meisterlikult, siis on põnev vaadata. Teiselt poolt on video devalveerinud pildikultuuri vaatajas. Kui klassikaliselt teostatud filmil on ekraanikujutisel olemas sügavus, näilik ruumilisus, siis videol see puudub. Video jääb ikkagi kahe-mõõtmeliseks.

**A. I.:** Videost ei saa siiski rääkida ühemõtteliselt. See, millest sa räägid, on informatiivne videopilt. Näiteks videoklippidel on tihti sügavus täiesti olemas.

**A. R.:** Need on tehtud ju 35-mm lindile ning pärast videosse üle kantud. Ka televisioon hakkab üha enam kasutama 35-mm negatiiv-almaterjali seoses üleminekuga uuele televisioonisüsteemile, nn HDTV, sest televisiooni videotehnika pole võimalik nii head pilti saada

kui negatiivfilmiga. Et tagada vajaliku algmaterjali kvaliteeti.

**A. I.:** Seni ei ole saanud. Aga tööpoolest, põhiline, mis eraldab filmipilti videopildist, on ruumi sügavus. See tuleb füüsikast. Filmis tekib ju tõeline optiline kujutis lindile, videopilt tekitatakse aga liikuva elektronkiirega. See joonistab videopildi, ning seega kaotatakse ruum ära. Ruum on nagu pannkook. Võib sama objektiiviga filmida nii filmi- kui ka videolindile, filmipildil on aga olemas reaalne ruumisügavuse atmosfäär, ent videos seda ei ole.

**A. R.:** Viimasel ajal on suundumus, et videofilmid, mis lähevad kogu maailma videolintidena, on algselt üles võetud filmile, montaaž aga toimub juba videos. Eelkõige sellepärast, et pildikultuur oleks võimalikult kõrge, pilt võimalikult loomulik, nagu päris.

**A. I.:** Aga mis asi on loomulik? Võibolla on filmipilt mõnes mõttes isegi vähem loomulik, sest tavaliselt on videopildi sügavusteravus suurem. Ses suhtes on videopilt loomulikum, aga filmi peal on ruumi mulje mõjuvam. Tegelikult pole kumbki pilt loomulik selles mõttes, nagu näeb inimsilm. Emotsionaalne mõju filmipildil on lihtsalt tugevam, ta mõjub usutavamalt. Ja tekib unenäo efekt, sest kui vaatame filmi, siis vaatame tegelikult ühe teise mehe unenägu. Sugestiivne efekt filmil on tugevam.



Orson Welles, «Kodanik Kane». 1941. Operaator Gregg Toland. O. Welles'i teos läks filmiajalukku novaatorliku dramaturgia, montaaži ning kujundusliku lahendusega.



**A. R.:** Ja veel ühest asjast ei saa filmi puhul mööda minna. See on kaadri formaat.

**A. I.:** Kaasaelamise efekt ja mõju alateadvusele on võrreldamatult võimsam kinos kui videot vaadates.

**A. R.:** Trikkide kavalkaad, mida videofilmides näeme, väsitab lõpuks. Mõnikord puudub nendel trikkidel mõte, nad on lihtsalt triki enda pärast üles võetud. Tundub, et praegu on selline hetk, mil tahame kõike videos proovida, aga võib loota, et varem või hiljem tullakse jälle filmitehnika juurde tagasi.

**A. I.:** Kui ilmub foto, siis arvati, et maalikunstnikud jäävad ilma tööta. Iga uus meediumi vorm on uus vaimu rakendusala ning see ei mineta vana tähendust. Nii nagu film peab enesemääratluks selgeks tegema, mille poolest ta erineb kas või kirjandusest, nii peavad filmitegijad jõudma selgusele, mille poolest film erineb videost. Mõlemad tegelevad pildiga, kuid minu arvates on põhimõtteliselt erinev see, et film on suuremal määral kontsentraat kui video. Siin on ilmselt mitu põhjust. Esiteks tehakse videot tavaliselt väga kiiresti, vähema rahaga. Videopilt võetakse üles väga kergelt, pole vaja eriti vaimselt pingutada. Protsess on täiesti elementaarne. Filmilindi kasutamisel aga tead, et sul pole kunagi toorlinti nii palju kui videolinti.

Sellepärast pannakse filmi alati rohkem mõttetööd kui videosse. Ka näitlejafilmi puhul võetakse üles kontsentraat. Lavastaja valmistab ette stseni, näitlejad võtavad end palju enam kokku filmikaamera ees, võrreldes videokaameraga. Seda olen ise kogenud. «Vaatleja» puhul tegin esimese episoodi videomonitoriga. Ja oli kummaline efekt, et näitleja sai kohe pärast võtet end näha pildil, see võttis ära mingi riskimomendi. Miks on paljud lavastajad, nagu Andrzej Wajda, loobunud videomonitori kasutamisest? Ta ütleb, et kaob saladus. Ma tajusin sama asja. Kui sa teed filmi, siis pead end kokku võtma, kõik peavad end kokku võtma, et ühe duubliga maksimaalne tulemus saada. Seega on psühholoogilised eeldused juba teised. Kui teen videot, siis, jah, võin seda veel kaheksa korda teha, kui ei tule välja. Seetõttu on kõigil mingisugune lödvem seis. Olen täiesti veendunud, et vaatajani jõuab energialaeng, mis pannakse ühe asja sisse. See on irratsionaalne, kuid filmilindi sisse jääb meie kõigi psüühiline energia. Nii näitleja seisund platsil kui ka operaatori oma kaamera taga. See kõik säilib filmilindil. Vaatleme ühte episoodi, mis on võetud filmi- ja videolindile, kinoekraanil näidatu mõjub tugevamini. Olles filmikoolitusega inimene, suhtun ma ka filmilinti tõsisemalt. Siin on kaks esteetikat; üks 45





Roberto Rosselini, «Vabalinn Rooma», 1945. Operaator Umberto Arato. Itaalia neorealism esitas igapäevase elu dokumentaalselt täpse filmilindile ülekandmise nõude. Montaaži peeti teisejärguliseks, võttes toimusid loomulikus keskkonnas.

Mihhail Tšiaurçli, «Berliini langemine», 1950. Operaator Leonid Kosmatov. Stalinistlikus filmis olid esikohal paraadlikkus ja dekoratiivsus, võttes toimusid enamasti paviljonides.



Jean-Luc Godard, «Viimsel hingetõmbel», 1959. Operaator Raoul Coutard. Prantsuse uus laine loobus võtetest paviljonis, tihti filmiti linnatänavaival, kasutati ainult loomulikke, elust võetud dekoratsioone. Filmi tegemine muutus küllaltki odavaks.





Luchino Visconti. «Surm Venetsias», 1971. Operaa-  
tor Pasquale de Santis. Visconti filmis tihti inter-  
jööri, kuid ainult loomulikus interjööri. Lossid,  
paleed, lõputud ballid muutsid tema filmid  
suhteliselt kalliks.



on nn tühja ruumi esteetika. Kui tahan üles võtta teie silmi, siis koristan teatud asjad teie ümbrusest ära või kuhjan neid nii palju, et see enam ei häiri. Videoga aga võetakse tavaliselt nii, nagu tegelikult on. Keegi ei hakka vaeva nägema näo modelleeriva valgustamisega jne.

**A. R.:** Esialgsed kogemused videoga on näidanud, et päriselt videost loobuda küll ei tahaks. Kuid filmilindi maailm on siiski midagi muud. Mulle isiklikult meeldib väga mustvalge, klassikaline, 30. aastate film. Seal ei tohtinud pildis olla juhuslikkust, olid omad kindlad mängureeglid ja selles väljendus kino põhiolemus. Film oli ju algselt vaatamäng, tal on olemas omad väljendusvahendid ja on olemas teatud filmid, mida saab vaadata ainult monokromaatilisenä. Tänapäeval pole aga eriti võimalik mustvalgeid filme teha. Filmilevi poolt on ette nähtud, et neid oleks võimalikult vähe.

Tavalisele vaatajale pole meetod, millega pilt on talletatud, nii oluline. Kuid nüüd, mil suurem osa informatsiooni jõuab meieni visuaalsena, on väga tähtis visuaalselt tuleva informatsiooni vaatlamise oskuse kasvatamine. Lapsi peaks juba maast-madalast õpetama pilti hindama. Tõelise pildi vaatamise kriteeriume me ei tunne.

**A. I.:** Eks nad toimivad ka teadmata ja õppimata. Me pole neid lihtsalt teadvustanud, meil puudub esteetiline lähenemine, koolidest rääkimata. Professionaalidega on tahes-tahtmata asi teistiti.

**A. R.:** Kui hakata tegelema pildiga, siis peab teadvustama pildi elemendid, selle, millest pilt koosneb. Vaataja võib võtta aga pilti passiivselt, temale tundub tihti huvitavam räige, kirju, eklektiline kujutis, pilt ei pea olema väärtustatud. See on üks massikultuuri ilminguid. Koolides peaksid programmis olema tänapäeva massimeediate tutvustavad distsipliinid. Elementaarseid pildikultuuri reegleid oleks vaja siiski tunda. Ka filmist on siis palju rohkem võimalik leida, teda sügavamalt mõista.

**A. I.:** Pilditulev on omaette keel. Keeltest võib ammutada aga rohkem, kui teame tema seadusi. Nii on iga asjaga. On vaja eelteadmisi, ettevalmistust ja vastavat kultuuri. Peab olema kontekst. Igasugune kultuurinähtus, eriti kõrgkultuuri nähtus nõuab vaatajalt teatud taset. Kunst pole mingi jogurt, mille viskavad



mööda minnes sisse. Vaataja peab sellele anduma, siis saab ta sellest rohkem. Hea režissööri tehtud filmis on pilt üldjuhul klass kõrgem kui tavalises kommertsis.

**A. R.:** Selles mõttes on väga kahju, et väga head filmid lähevad tihti tühjadele saalidele.

**A. I.:** Praegu on aga väga huvitav aeg. Neil, kel tavaliselt on kodu massipahna täis, on tihti paar väga head asja olemas. See pole üksnes prestiiži küsimus, ilmselt teevad ka sellised inimesed vahet hea ja halva vahel.

Rääkides Eesti filmide pildikultuuri, arvan, et tippudeni on ikka tükk maad, oleme tehniliselt ebavõrdses olukorras.

**A. R.:** Kuid ega me pea ka midagi häbenema. Vaadates Põhjamaid, kas või Soomet. Nad teevad küll tunduvalt rohkem filme, kuid laias laastud vaadates on Eesti filmid üsna kõrge visuaalse tase-mega.

**A. L.:** Mitte kõik. Soomlased teevad aastas 10—15 filmi, meie parimal aastal

5—7. Läbilõikes on eesti filmikunsti tase kõrgem.

**A. R.:** Arvan, et puhttehniliselt on nad meist üle. Situatsioon on erinev. Tihtipeale see väline hülgus petab ära ja sellepärast tundub, et Soome film on nii «läikiv ja kaunis». Sisulise mõtestatuse seisukohalt on nii mõnigi kord kahju heast lindist, mis on magama pandud.

**A. I.:** Kui 80. aastate esimesel poolel olid Eesti filmid üsna sarnased, siis viimase ajal erinevad need üksteisest rohkem. Tegijad on muutunud isikupärasemaks.

**A. R.:** Muidugi, Jüri Sillart on kogu aeg isikupärane olnud. Tal on oma nägumus ja juba 2—3 kaadriga on tema käekiri tuntav.

**A. I.:** Ma käsitlen filmi kui terviknähtust, mitte kui operaatoritööd eraldi. Ma arvan, et see ei ole hea, kui operaator iseenesest paistab välja, sõltumata sellest, milline on lugu.

**A. R.:** See on selge. Tundub aga, et 80. aastate lõpul on eesti filmi pildikultuur

*Rainer Werner Fassbinder, «Querelle», 1982. Operaator Xaver Schwarzenberger. Brad Davis (Querelle), Burkhard Driest ja Günther Kaufmann. Oma viimase filmi, Jean Genet' romaani ekraniseeringu võtted tegi Fassbinder ainult paviljonis, rõhutatult kunstlikus interjööris.*





hakanud võtma uut pöoret. Juurde on tulnud noori operaatoreid ja võib loota, et see toob kaasa omanäolisuse, mis on juba 60. aastatest olnud. Loodame, et see ka jääb.

A. I.: Arvan, et kui piirduda sellega, mis on olnud, siis jääme jänni.

A. R.: Muidugi tuleb kogu aeg õppida, et teistest mitte maha jääda. Selleks olid mõeldud ka Pärnu seminari päevad. Operaatorid on tagasihoidlik rahvas ning nad ei taha eriti rääkida ei enda ega teiste töödest. Kiiresti muutuv aeg korrigeerib ka siin suhtumist ja oleks täiesti ootuspärane juba lähemal ajal leida järke meie jutule.

Vahendanud SULEV TEINEMAA

Legendaarse laulja ja kodanikuõiguste eest võitleja Paul Robesoni elust on loodud näitemäng, mida etendatakse menukalt New Yorgi *John-Golden-Theatre's*. Biograafilise draama autor on Phillip Hayes Dean, peategelast kehastab Avery Brooks. Robesoni elusaatus avaneb 35 stseenis, muusikalist külge aitab elustada *non-stop* klaverisaade.

□

Helilooja Andrew Lloyd Webberi tippteosteks on üldise arvamuse kohaselt «Jesus Christ Superstar» ja «Cats». Tema kaks uut muusikali ähvardavad aga purustada kõik senised kassarekordid. 12. aprillil 1989 esietendus Londoni West Endi luksuslikus *Prince of Wales Theatre's* «Armastuse aspektid» ja on siiani pidevalt välja müüdud. Järgmisena jõudis vaatajate ette «Miss Saigon». Selles kujutatakse noore baaridaami saatust Vietnami, kes ootab ameerika sõjaväelasele last ja pärast sõja lõppu üksi jääb. Süžee meenutab seega mõneti «Madame Butterfly», kuigi helikeel on täiesti erinev.

□

Möödunud aastal jäi teatrimaailm ilma mitmest suurkujust. 82-aastaselt lahkus manalateele selle sajandi tipinäitlejaid sir Laurence Olivier, keda peetakse ületamatuks Shakespeare'i rollide kehastajaks. N Liit jäi ilma oma kuulfaimast teatrijuhust — 76-aastaselt suri rahvusvaheliselt tuntud lavastaja Georgi Tovstonogov. Prantsuse enim mängitud nüüdisdramaturgile Bernard-Marie Koltèsile oli eluaastaid antud vaid nelikümmend. Tema pärandist jäävad kaasaja klassikasse «Puuvillapõldude üksilduses» ja «Läänekai», mis vääriskid tutvustamist meilgi. Austria näitekirjaniku, prosaisti ja poeedi Thomas Bernhardi viimaseks näidendiks jäi «Kangelaste väljak», mille Viini *Burgtheater*'is lavastas Claus Peymann. Kummalisena võib tunduda 58-aastaselt surnud Bernhardi testament, kus ta keelab oma teoste trükkimise, lavastamise ja ettekandmise Austria pinnal. Tema kirjanudlikust pärandist «ei tohi avaldada ainsatki sõna», nii kõlab mehe viimne tahe.

□

Kuulus filminäitleja Dustin Hoffman debüteeris Londoni *Phoenix*'i teatris Shylockina «Venezia kaupmehes». Ameerika kuulsuse pingeline töögraafik ei lubanud seda Shakespeare'i teost kauem repertuaaris hoida kui 15 nädalat. Loomulikult oli saal alati välja müüdud ja DH esines teada-tuntud tasemel. Londoni nõudlike kriitikute arvates uut kvaliteeti klassiku loomingul tõlgendamisel siiski ei sündinud.



# YES, SOMETHING WAS GOOD, BUT ...

Kalle Solgårdiga, äsja ametisse kinnitatud Faluni Dala-teatri (Rootsi väiketeater) kunstilise juhiga ja näitleja Yngve Sundéniga vestles Viljo Saldre.

**KALLE SOLGÄRD:** Arvan, et väikeses teatris on enamikul võimalik teostada ennast, siin on aega kasvamiseks. Suures riiklikus teatris on häid näitlejaid, kes kunagi ei saa küllaldaselt tööd, neile antakse väikseid ülesandeid, kunstilisest küljest on see aga neile väga raske.



Teatriliidu tõlk Taimi Pihel ja Dala-Teatern'i kunstiline juht Kalle Solgård «Ugala» juubelpidustustel Viljandis 1990. aasta jaanuaris.

... ja **KALLE SOLGÄRD** otsis mitmel korral sõnu, kuidas end täpsemini väljendada, kui kõnelesime Tallinnas ja Viljandis nähtud etendustest. Pieteeditunne, austus temast erinevate loojate töö vastu, ka huvi teiste inimeste vastu oli temal, norra lavastajal, veres. Üldse iseloomustas seda väikest Rootsi *Dala-Teatern*'i delegatsiooni, kes jaanuaris «Ugala» juubelil käis, mingi alaline tolerantus ja heatujuline mõistvus enesekesksete eestlaste suhtes.

Muide, Kalle Solgård valiti Faluni *Dala-Teatern*'i kunstiliseks juhiks kümme päeva enne Viljandisse tulekut. Siis tehtigi talle ettepanek sõita N. Liitu oma uue teatri uut soprusteatri vaatama. Reisi algul ei teadnud ta veel kõigi kolleegide nimesidki.

Karl-Erikuga (nii on passis, aga teda kutsutakse Kalleks, Kallena kirjutatakse teda ka Norra ametlikes teatrikroonikais) vestlesime ärasõidueelsel ööl. Samas istus Dala-teatri näitleja **YNGVE**

**SUNDÉN**, keda palusin kõnelust kommenteerida teisest otsast, Faluni teatri poolt.

## KALLE SOLGÄRD:

Minu nimi on Karl-Erik Solgård, olen Norrast, 37 aastat vana ja lähen tööle Rootsi, teatrijuhiks *Dala-Teatern*'isse Falunis. Seni olin *Telemark Teater*'i juht Skienis, Norras.

Õppinud olen Bergeni ülikoolis, öieti on see Norra Teatriteaduse Ülikool, seal õppisin poolteist aastat. Siis läksin lavastajate kooli, Stockholmi Draama-instituuti, see on harva esinev teatrikool, kus saavad erihariduse lavastajad, lavakunstnikud, dramaturgid ja produtsendid. Teisest küljest olen saanud oma hariduse praktilises teatritöös — suurtes teatrites, amatöörgruppides, vabades gruppides jne.

Telemark-teatris olin šeff (norra k *teatersjef*) kolm aastat. See teater on minu arvates Norras praegu üks huvitavamaid, ta on veidi väiksem kui riiklik teater: umbes 35 põhikohaga töötajat. Arvan ka, et nii Norras kui Rootsis ei ole praegu lihtne teha kunsti suures riiklikus teatris. Teatrialast tööd olen teinud 15—20 aastat, töötanud lavastaja assistendina paljudes Norra teatrites, ka nii suurtes teatrites nagu «Ugala». Olen varem Rootsis töötanud, võib-olla sellepärast otsustasingi nüüd teatud ajaks jälle Rootsi minna. Ma sain ettepaneku tulla Dala-teatri juhiks pärast paljusid diskussioone selle teatri näitlejate, tehnikute, lavastajate ja administratsiooniga, lõpuks ütlesingi oma jah-sõna.

## Millal armusid teatrisse?

See oli 1972, kui töötasin amatöörteatris. Aga minu tee teatrisse oli juhuslik ja palju pikem kui mõnel teisel. Minu vanemad ei töota teatri ega kunsti alal, ema tegi küll laule viiskümmend aastat tagasi ja ma ise olen tubli laulja. 1970.



aastad olid Skandinaavias väga poliitiline aeg, see algas 1968 Vietnami sõja vastukajadest ning jättis oma jälje. Olin poliitiliselt väga aktiivne, teater oli vahendiks midagi öelda. Ma ei olnud eriti teadlik sellest, mida ütlesin, arvasin lihtsalt, et teater aitab kokku tuua palju publikut.

**Miks jätsid Norra ja valisid neljaks aastaks Rootsi?**

Töötasin viis aastat järjest ühes kohas, olen aga väga rahutu inimene. Mulle meeldib töötada inimestega, kes mulle meeldivad. Pärast nädalast viibimist koos Dala-teatri inimestega Viljandis arvan, et mulle on väga tähtis töötada nende teatris, tunnen, et töö tuleb loominguoline, täisjõuline. Norra ja Rootsi ei ole teineteisest nii kaugel, Skandinaavias ei ole raske reisida Taani, Islandile või Norrasse. Paljud lavastajad liiguvad ja töötavad teatud aja teistes maades.

**Miks Dala-teater valis just sinu — uue juhi mitte Rootsist, vaid Norrast?**

Võib-olla Yngve räägib, kuidas nad mind valisid, ja mitte ainult mind, vaid kuidas üldse toimub teatrijuhi valimine.

**YNGVE SUNDÉN (näitleja, 33 a):**

Jaa, meil on Rootsist palju lavastajaid, aga raske on saada seda, keda tahaks. Raske on saada head lavastajat teatrijuhiks, sest juhid töötavad sageli liiga administratiivselt. Tihti on suur kunstnik surutud bürokraatiasse. See pärast kuulutasime nii Rootsi, Taani kui ka Norra lehtedes, et vajame teatrijuhti. 16 inimest pakkus end välja, neist neli ei tulnud kohe arvesse. 12 kandidaadist jäi järele neli ja lõpuks, pärast mitmeid vestlusi ja kohtumisi kinnitasime Kalle. Meie teatris töötab 35 inimest, neist kümme on näitlejad. Kuna Dala-teater on tekinud vabast teatrigrupist, siis on meil demokraatlik traditsioon säilinud ja kõik teatritöötajad koos valisid Kalle meile juhiks.

**Kas olite tema lavastusi varem näinud või olid teil videod?**

Ei, kuid meil oli palju soovitusi, ja me teame, kes Kalle on. Nii valime ka repertuaari, demokraatlikult. Näitlejad, teatrid ja dramaturg koos töötavad välja repertuaari, ka majandusküsimusi arutame koos. Ma arvan, et see on väga hea, sest teatris peavad oma teatri probleemidega kokku puutuma kõik. Kui mina, näitleja, tahan lavastada üht näidendit või teha lavastuses kaasa, võin seda pakuda arutamiseks repertuaarinõukogus. Sama võib teha igaüks, isegi tehnikud võivad välja pakkuda oma ideid.

Teatritöö korraldus on ju tähtis. Suures riiklikus teatris, millest Kalle rääkis, on kerge saada osa. Saad selle ja mängid. Järgmises lavastuses saad võib-olla samasuguse rolli. Aga meie väikeses teatris on tunne, et mõjutad ka teatri tegevust, mulle kui näitlejale on see väga tähtis. Valisin väikese teatri teadlikult, et mitte töötada mõnes suures teatris Stockholmis, Göteborgis või Malmös. Minu kolleegid, kes läksid tööle suurde teatrisse, sattusid seal olukorda, millest ma rääkisin. Teisest küljest on mul vähe šansse saada tööd raadios või televisioonis, kuna ma elan maakohas. Arvan, et samad probleemid on ka Viljandis.

**Mis oli teie arvates Kalle valimisel määrav?**

Tähtsamaid asju oli see, et Kalle oli töötanud teatrijuhina. Ta oli ka mitu aastat olnud teatris lavastaja, tal on lavastaja- ja produtsendiharidus. Ja veel väga tähtis asi: ma rääkisin Kallega vist kümme tundi, enne kui otsustasin tema kasuks. Kui vesteldakse kaua, siis hakatakse üksteisest aru saama. Rääkisime näidenditest, sellest, kuidas ta kujutab ette tööd meie teatris, sellest, et on tähtis teada, mis toimub väljaspool Rootsit ja püüda samal ajal leida olulist just meie piirkonnale, mitte korrata kaks aastat hiljem seda teatrit, mis on juba Stockholmis tehtud.

**Millal sündis Dala-teater?**

Dala-teater moodustati 1973. aastal vaba grupina, ta töötas nii kolm aastat, väga vaeselt, viletsates majanduslikes oludes. Siis muutus trupp regionaalteatrigks ja hakkas raha saama riigilt, regionivalitsuselt. Dala-teater on seega 17-aastane. Meie uus maja õnnistati sisse poolteist aastat tagasi. Mängisime «Suveöö unenägu», selle lavastas praegu veel teatrijuhiks olev Anders Öhrn. (Kalle alustab nüüd sügisel, uuest hooajast.) Anders töötas neli aastat, ta ise otsustas nüüd lõpetada, see oli tema oma valik. Meile oli uue maja saamine väga tähtis, võitsime suurema lugupidamise Dalarna ja Faluni inimeste hulgas. Aastate jooksul on Dala-teater olnud üsna vastuoluline, tal pole alati olnud ühesugust reputatsiooni. «Suveöö unenäoga» oli meil aga 40 täismaja Falunis.

**Teil on kaheksa näitlejat?**

**KALLE SOLGÅRD:** Arvan, et väikeses teatris on enamikul võimalus ennast teostada, siin on aega kasvamiseks. Suures riiklikus teatris on häid näitlejaid, kes kunagi ei saa küllaldaselt tööd, neile antakse väikseid ülesandeid, kunstilisest



küljest on see väga raske. On muidugi neid, kes ei murdu, kellel on määratu suur energia ja usk endasse. Dala-teatris on tõesti ainult kaheksa näitlejat, võimalik, et neid tuleb juurde. Arvan, et on tähtis omada kindlat arvu alalisi näitlejaid, samuti on vajalik, et käiksid külalishäädlejad. Noortele näitlejatele on koostöö vanematega väga oluline. See on minu moto. Tuleb kutsuda ka külalishäädlejaid. Teatris peab olema järjepidevus, kontinuiteet kunstilises mõttes, sotsiaalses mõttes, publiku mõttes.

Mida hakkab tegema? Esimesed kaks aastat püüan luua teatrit nendega, kes on olemas. Pean olema kindel, mis suunas töötada, kus tugevdada tööd. Peab hästi tundma oma teatritruppi, et öelda, mis suunas edasi minna.

YNGVE: On tähtis, et säiliks järjepidevus, see on vajalik arenguks. Võib minna edasi sama koosseisuga, arendada välja oma lavakeel ja kasutada seda ka järgmistes lavastustes. Lõpuks on vaja leida meie teatri oma proffil, oma viis jutustada lugu. Arvan, et on tähtis, et teater ei kujuneks võileivaluaks, kus ühel päeval on üks valik, teisel päeval hoopis teine, ilma et keegi oskaks öelda, miks just see teine.

**Kalle, mis saab nelja aasta pärast, kui leping Dala-teatris lõpeb? Kuhu tahad välja jõuda?**

**KALLE:** Väga raske küsimus. Ma pean võtma ette ühe päeva korraga või ühe aasta korraga. Ma tahan olla lavastaja, mulle meeldib see töö. Arvan, et mul on palju öelda, arvan, et olen võimekas.

Tean ka, et tekib olukordi, kus üks näitleja ütleb: ma ei taha sinuga töötada, sest minu arusaamine läheb lahku sinu omast. Elu on selline, kui oled kunstnik, näitleja või lavastaja. Ma vajan inimesi, keda ma mitte just et armastan, kuid kellega võin leida ühise keele, kes tahavad minuga midagi ühiselt teha.

Tahan töötada teatris nii, et ma saan kaasa minna teatri arenguga, mõjutada teda oma mõtetega, mitte maha jäädes, mitte tehes surnud teatrit, kus istutakse, müüakse pileteid, mängitakse etendusi, endale aru andmata, mida siis tegelikult tehakse. Tahan, et mul oleks asjadest ülevaade ja et kõik tuleksid minuga kaasa, oleksid teadlikud sellest, mida me parajasti teeme. Arvan, et Dala-teater on oma suuruselt just selline teater, kus saab olla konkreetne, kus võib julgelt vastu astuda konfliktidele ja sõandada edasi minna. Dala-teatrist võib saada teater, millest inimesed hakkavad rääkima, teater, mis linnas silma paistab, mille vastu huvi tuntakse, kuhu ka noo-

red näitlejad hea meelega tulevad. See eeldab näitlejaid, kellel on himu midagi luua, kes tunnevad rõõmu elust ja loomisest. Kui näitlejatel seda ei ole, siis tulevad ka surnud etendused.

Peab paremini tundma Dala-teatrit, et teada, mida lavastada. Muidugi, võib lavastada «Nukumaja» (tegin seda Telemark-teatris), see on Dala-teatris võimalik, kuid see peab olema osa teravikust. Mul on palju soove, aga mitte see pole praegu tähtis, ma pean tundma õpima näitlejaid, pean teadma, millisel tasemel tahetakse ja suudetakse töötada. On tähtis välja arendada oma teatrikeel, ja on väga tähtis see vundament, millel töötatakse teatris. Olen seni aru saanud eeskätt sellest, et Dala-teatri näitlejad pole om vaadetelt fašistid ega konservatiivid, meil on ühine sotsiaalne platvorm, enamik ei ole moderaadid, ka mina ei ole moderaat. Kui me midagi tahame, on tõenäoline, et ütlen «jah».

**Mis on sulle kõige tähtsam, kui alustad oma tööd, lavastust?**

Peab ütleva välja oma kavatsuse — kuidas ma tahan näidendi laval üles ehitada. Mitte ainult teoreetiline analüüs, vaid väga konkreetne teatrinägemus — peab nii selgelt kui võimalik rääkima, millist teed läheme. Üks on selge, enne kui me saame näitlejatega esimest korda kokku, et koos teksti lugeda, oleme juba läbi arutanud, miks me seda näidendit üldse tegema hakkame, mida me sellega öelda tahame. Lavastaja ülesanne on täpselt selgeks teha lava keel ja see, millisel viisil hakatakse kujundama tegevust. Mulle on tähtis, et kõik teaksid, mida ma selle näidendiga tahan öelda, mina isiklikult. See ei ole mingi demokraatlik asi, ei saa teha nii, et igäüks ütleb, kuidas tema tahab seda näidendit näha, sellest ei tule midagi. Lavastajana ei ole ma familiaarne isik. Nii et kas teeme nii, nagu mina tahan, või läheme konflikti. Oluline on olla konkreetne, selge olgu ka see, miks me mängime üht näidendit just praegu Dalarna publikule. Lavastuse tegemine ei ole samal ajal ego-matk. Võib-olla ma tahaksin teha meelsasti Beckettit, Ionescot jt. see kõik võib olla väga kena, aga kõiges peab ka ümbruskonnale mingi mõte, sõnum olema.

On tähtis arvestada ka seda, et Dala-teater on noor teater ja publik ei ole harjunud väga suurte etendustega. See pärast on vaja lähendada end publikule, on tarvis võita tema usaldus. See võib olla raske. Et inimesed leiaksid teatri mõnusa olevat ja tuleksid teatrisse, vaatamata piletihinnale. Eesmärk on



luua usaldus Dala-teatri vastu, just niiviisi: meil on oma teater, me oleme uhked oma teatri üle. Seepärast peame mängima midagi, millesse ise usume. Oleks õige mängida ka klassikalisi näidendeid, et publik teaks, mis see on. Et rahval oleks tahtmist tulla meid vaatama. Rootsisis ei ole nii, et kõik endastmõistetavalt armastavad teatrit.

#### Mida arvad «Ugala» teatrist?

See on nagu küsimus Gorbatchevile. Püüan vastata väga diplomaatiliselt. Peab lähtekohad lahti mõtestama...

#### Something was good?

Jaa, sellel teatril on fantastiliselt head võimalused olla nii hea teater, nagu üldse võib olla institutsiooni-teater (suur riiklik teater — *tõlk*). Ma ei ole institutsiooniteatri vastu, tal on tõesti suured võimalused; võiksime seda ju teha ka Dala-teatris. Arvan, et näitlejatele loodud tingimused on «Ugalas» head, need vastavad Euroopa, maailma mastaapidele.

Mulle imponeeris nende näidendite tõlgendus, mida nägin. («Ugala» juubelirepertuaaris nägi Rootsi delegatsioon «Ja sajandist on pikem päev», «Vennad Lautensackid», «Becket ehk Jumala au», «Kuningas Lear» — V. S.) Tean, et need olid ühe mehe lavastused, valdavalt ka ühe mehe lavakujundused. Aga kui olla otsekohene, siis minule olid nad kõik veidi pikad, ning jäi mulje, et lavastaja ja kunstnik on armunud teineteise võimalustesse. See ei olnud võib-olla teadlikult nii tehtud, aga näitlejate osatähtsus tervikus oli palju väiksem, nad nagu jäidki väikeseks. Ma ei usu, et režii oli selles mõttes valmis, et näitlejad oleksid jõudnud sellega kaasa minna tegemaks isikupärast lavastust. See on kogu maailmas institutsiooni-teatrile tüüpiline, et on tormamine, et lavastus tuleks kiiresti lavale tuua, et on liiga vähe aega. Näitlejatel on ju tore kaasa teha säärase tehniliste võimalustega lavastuses, aga tundus, et neil pole olnud piisavalt aega, et kaasa minna. Lavastaja ja kunstniku suur idee — mis tõesti on suur idee, kuid millega näitlejad kaasa ei läinud — jäi laval realiseerimata.

Kui olen väga aus, siis arvan, et umbes nii on asjad. Selleks et olukorrast välja tulla, peaks natuke peatuma. Peter Steinil oli sama probleem *Schaubühne* teatris, see on suur teater Lääne-Saksamaal, suuremgi kui teie oma. Ta kutsuti selle teatri juhiks mitmeks aastaks ja ta ütles pakkumise peale nii: kui mina peaksin saama teatrijuhiks, siis sulen selle teatri terveks aastaks. See teater on

nagu tehas, mis teeb hambapastat ikka rohkem ja rohkem. Aga teater pole vabrik, teater on organisatsioon, mis seab oma tegevuse aluseks selliste võimaluste loomise, et ta saaks olla loominguline, et teha kunsti. Nii ta panigi teatri kinni, lõi paljud seal minema, korraldas inimestele, kes teatrisse alles jäid, kohtumisi, seminare ja alustas täiesti uut moodi. Sellest tekkis suur diskussioon kultuuriametnike seas: kuidas tohib sulgeda teatrit, publikul peab olema võimalus tulla teatrisse, kassasse peab raha teenima jne. Kui ta teatri uuesti avas, oli seal palju rohkem neid, kes tahtsid oma kunstiga midagi öelda, see oli loov teater.

Kui Komissarov kuuleb, mida ma rääkisin, saab ta minu peale väga vihaseks.

*Vestlus toimus inglise ja rootsi keeles  
2. veebruaril, lindistuse tõlkis TAIMI PIHEL,  
Küsitles VILJO SALDRE*



## HAMBAD EI OLE RISTIS

«Silme ees läheb mustaks» on tõupuhas farss. Farsid kuuluvad enamasti situatsioonikomöödiate hulka. Nalja sünnitab see, et inimesed peavad üksteist kellekski teiseks, kui nad tegelikult on (seda võtet kutsutakse ingliskeelses literatuuris tabavalt «mistaken identity»), ja sellest tulenevalt tõlgendavad situatsioone erinevalt. Seejuures maksab reegel, et mida suuremad käärid reaalsuse ja väärtõlgenduse vahel, seda rohkem nalja saab. Näiteks kui noormees saadab enda asemel pruudiga kohtuma oma kaksikvenna, siis saab parajalt nalja. Kui Hlestakovi koheldakse kui revidenti, on nalja kõvasti. Kui õllekooperaatorit peetakse plaanikomitee esimeheks, võib pisarateni naerda. Kõige

suurem väärtõlgendus, mis üldse võimalik, on ilmselt see, kui meest peetakse naiseks või vastupidi. See on väga üldinimlik valdkond ja laiade tagamaadega. Kaasa mängib niihästi see, mis kõrisõlmest kõrgemal, nabast madalamal kui ka vahepeale jääv. (Teisesoolised osatäitmised on koomilised mõistagi üksnes juhul, kui tegemist pole ajastu teatrikonventsiooni, normiga. Näiteks noorhärрад neidude osas Koidula teatri päevil polnud naljakana mõeldud ja keegi ei tulnud selle pealegi, et naerda.) Eesti teatrikunstis on transvestiitlust järjest rohkem tulema hakanud — «Charley tädi» «Ugalas», «Vigased pruudid» TV-s).

Ka Eesti Draamateatri vaadeldav farss

*J. Bricaire, M. Lasaygues, «Silme ees läheb mustaks». Eesti Draamateater. Lavastaja Lembit Ulfsak, kunstnik Maimu Vannas (külalistena). Esietendus 12. jaanuaril 1990. Mathilde Lasberg — Helle-Reet Helenurm, Albert Lamart — Aarne Ühsküla, Frank J. Harder — Ita Ever.*





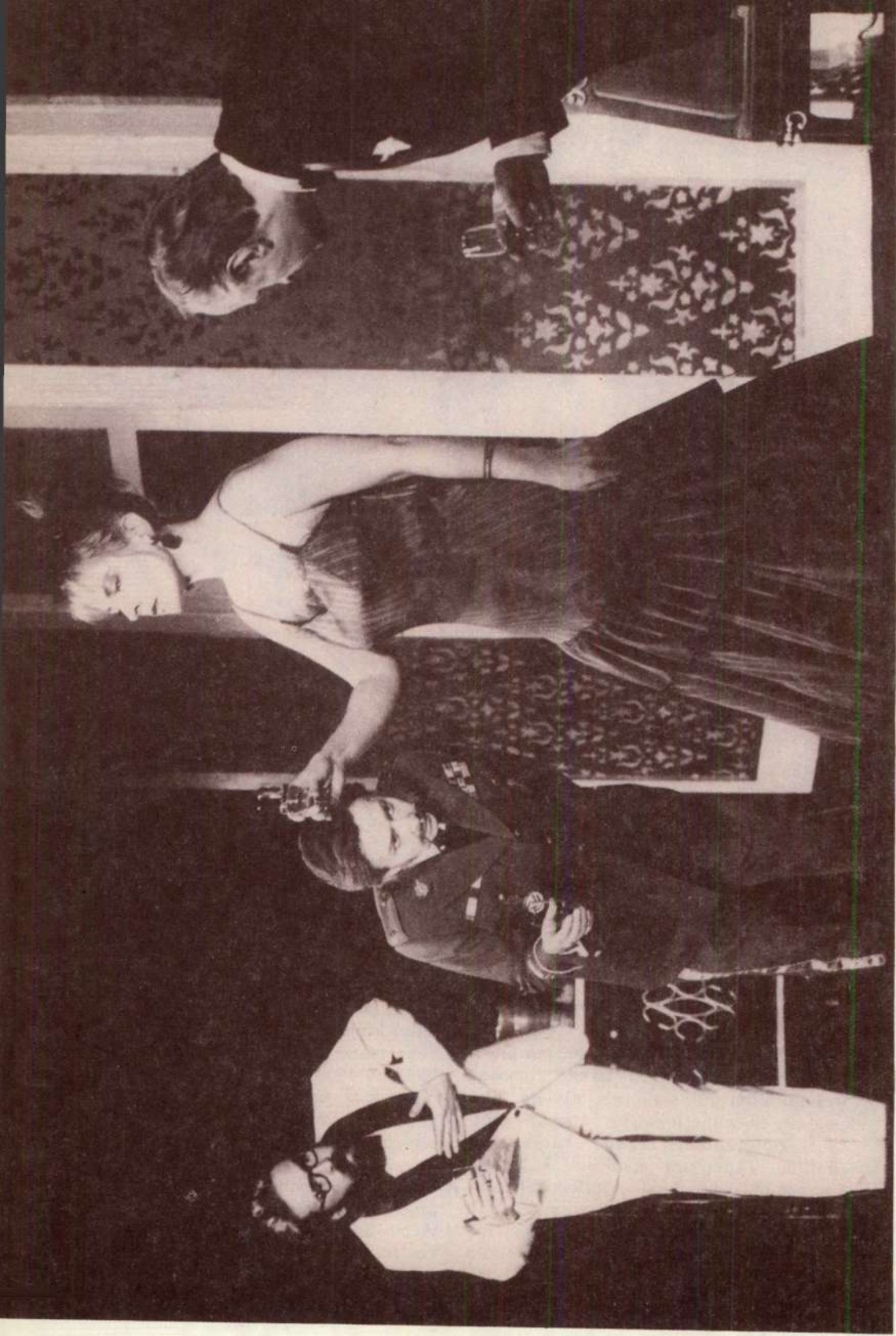


«Silme ees läheb mustaks». Jacinthe — Ulla Kaljuste. Mathilde Lasberg — Helle-Reet Helenurm.

rajaneb sugude segiajamise mängule. See iseenesest vana trikk ripsutab praegu tiiba uue ajakohase ainega. Tõepoolest. Soovahetusest on inimesed mõtteid mölgutanud aegade hämarusest saadik. Vahel on nad ka käitunud vastupidi oma looduslikule antusele. On teada igasuguseid kurioosumeid. Aga soo tegelik teisenemine — kui jätta kõrvale kuritegelikud eksperimendid hormoonsüstidega — on hiljutine asi. Siiski on maailmas viimase paarikümne aasta jooksul vabatahtlikult sugu vahe-

tanud kümned tuhanded inimesed ja see ei üllata kedagi. Ise nägin Walesis käies kirjanik Ian Morrist, kes oli pikka aega mees olnud, aga nüüd oli jämeda häälega daam. Ei märganud, et keegi oleks teda kas või natuke võõrastavalt kohelnud. Vastupidi — ta oli väga autoriteetne. Soovahetust on käsitletud ka kunstis ja kirjanduses. Üks naljakamaid lugusid, mis esimesel hetkel meenub, on ameerika autori John Irvingi «Life According to Carp», mille tegelane 210 cm pikkune ameerika jalgpallitäh Robert Muldon muutub õrnaks Robertaks, sest ta enda ülim *macholikkus* oli teda iiveldama ajanud.







Nõnda on maailmas. Eestis seda teemat sama hästi kui ei tunta ning meil on see igati pikantne, rohkem veel kui homoseksualism. Seoses sellega on mul natuke pretensiooni kavalehele. Ma ei hakka siin Noorsooteatri või «Vane-muise» saba kergitama, rääkimata näiteks Soome *Kansallisteatteri* ilusatest ja harivatest paksudest buklettidest, tõelistest lugemikest, mille tegemiseks meil pole trükitehnilisi võimalusi. Aga lisaks tegelaste nimedele ning kahe osatäitja näjoonistusele Heinz Valgu sulest oleks 30-kopikasel kavalehel võinud siiski midagi veel olla. Ja nimelt harivat. Seda enam, et autorid kipuvad vahel fantaseerima. Kõik pole võimalik — v e e l. Näiteks kui Jacinthe ütleb lõpus, et ta pole mingi tavaline rase neiu, kuna veel kuue aasta eest oli ta nimi Rudolph, siis on see efektne, aga vale. Seni pole veel ükski sugu vahetanud mees rasedaks jäänud. Ribikontidest ja muust isiklikust ainest saab «ehitada» uusi suguelundeid ja nende kaudu tunda ka uusi naudinguid, aga rasedus on totaalne nähtus ja eeldab organismi üldist valmisolekut. Nõnda et üksnes lõbumasina rekonstruktsioonist ei piisa.

Teema on muidugi tähtis, lausa filosoofiline. See puudutab vabadust. Viimast võib inimesel olla rohkem või vähem, aga rängad piirangud ümbritsevat igaühe elu. Vana tõde, et vanemaid ja rahvust ei saa valida. Maailma elanike hulgas on kindlasti üle poole neid, kes tahaksid olla sündinud mujal kui seal, kus paraku ilmale tulid. Eeskätt käib see kommunistlike ja muidu diktaatorlike režiimide ning väga vaeste arengumaade asukate kohta. Meelsasti koliksid nad mõnda demokraatlikku heaoluriiki. Siiski, hea tahtmise korral on võimalik põgeneda ja vastikute vanematega ei sunni meid keegi täisealiseks saamise järel läbi käima. Siis on veel aja-piirang — ajastu ja ajamasina mõttes. Vist pärast valgustusaega tekkis mõtteviisi tahta elada mõnes eelnevas ajastus, sest olevik ja tulevik ei kangastunud enam parimate võimaluste pideva

progressina. Aga säärases hoiakus on tubli annus hellitatud dändismi ning esteetiliselt meeldimust ning seda ei tohiks liiga praktiliselt käsitleda. Aga üks teine determineering on samuti väga jäik ja palju praktilisem. See on looduse poolt antud sugu. Kuigi enamik on oma sooga vist rahul, on maailmas ometi miljoneid, kes seda pole ja keda loodus on teinud õnnetuks, andes naisterahva hingele mehe füüsilise või vastupidi. Selle barjääri murdmine on kahtlemata suur samm inimese totaalse vabastamise suunas. Probleem annab rikkalikult juurdlemisainet psühholoogidele, sotsioloogidele, juristidele ja teistele. Tõsi-dusastmelt kuuluvad transseksuaalsed mooned samasse paradigmasse kui näiteks isaduse-omaduse probleem siirdatud munaraku või võõra spermaga viljastamisel. Jah, aga kõnealune farss ainult markeerib olulist probleemi, ole-muslikult ta sellega ei tegele ning see polegi tema ülesanne. (Ei muutuks ju tükis palju ning nali ei väheneks drastiliselt, kui Marie-Louise poleks oma operatsioone läbi teinud, vaid lihtsalt esineks meheriities.) Üldse ei näe ma põhjust siit ilmingimata mingeid sügavusi välja lugeda. «Eesti Ekspressi» arvustaja on mu meelest üle pingutanud, nähes lavastuses naissoo kavala taktika modelleerimist (mehed saherdavad, aga naised tegelikult juhivad kõike). Üks mineviku küünik on öelnud, et ajalugu tiirleb naisterahva kõhu ümber, pääsjalikult selle kõhu alumise osa ümber. Ei maksa siiski unustada, et pärast kõhu kättesaamist ajavad mehed teisi asju edasi. Igatahes on niisugune tava-moraal vesisevõitu ning ei kergita näidendit filosoofilisele tasandile.

Seevastu on siin lisaks rohkele naljale mõningaid huvitavaid pingeid. Nimelt on peaaegu kõik tegelastevahelised suhted seksuaalse tagapõhjaga. Mõned neist suhetest on oma harulduses ohtlikumad ja ilusamad kui teised. Näiteks endise abikaasa Marie-Louise'i ja tulevase abikaasa Mathilde'i vahel. Selgub, et nende kunagise krillimise põhjuseks oli, et Marie-Louise vahtis ka teisi tüdrukuid. Mathilde, see lesbieeldustega neiu oli armukade. Nüüd taas kohtudes, on uusi pingeid kui palju, sest Marie-Louise on ju mees (legaalne!). Aga vanad värgid on ka kindlasti meeles. 57

«Silme ees läheb mustaks». Louis Lamart — Jüri Krjukov, Frank J. Harder — Ita Ever, Jacinthe — Ülle Kaljuste, Albert Lamart — Aarne Ülküla.



Mis trall nüüd küll alata võib, selle kujutlemiseks on fantaasiat vaja. Situatsioon on igatahes nagu seksuaal-psühholoogia käsiraamatus. Too raamat kinnitab muuseas, et naised saavad mõlemasoolise paralleelse armatsemisega hästi hakkama. Igatahes tähelepanuväärne suhe ning näitlejannad võiksid seda rohkemgi välja mängida kui praegu.

Näitlejad on üldiselt tasemel. Ei Üksküla ega Kaljuste naljavõimekuses pole põhjust ka pärast seda etendust kahelda. H.-R. Helenurm Mathilde'ina teeb igati ansambliväärilise töö. Krjukov näitab taas, et ta oskab edukalt väga mitmesuguseid lavakujusid luua. Praegusel nohikul pole kahjuks kõrgemat pealisülesannet ja ta on üsna üheübaliselt kirjutatud, Louis pole subjekt, kes midagi käivitaks, vaid on teiste poolt manipuleeritav. Etenduse keset kannab diplomaat Albert'i endine naine, nüüdne meeskolonel Frank J. Harder. Teatril on säärases situatsioonis kaks võimalust: kas panna osasse mees, kes oskab hästi naiselikkust imiteerida, või naine, kes oskab meest järele teha. Draamateater on valinud teise tee ja Ita Ever õigustab seda valikut igati. Olen ikka tahtnud Ita Everit ta enda eest hoiatada. Tema koomiline tegelasgalerii, kes osale publikule ütlemata meelt mööda, on minu meelest sagedasti üle mängitud ja kipub korduma. Aga praeguses osas lähevad paksud värvid ja paisutused igati asja ette. Efekt on võimas, eriti alguses. Tunnistan, et mul puudus eelinfo ja saali jõudsin viimasel minutil, jõudmata kavalehte vaadata. Ja kui tuli kolonel, ma mõtlesin: kas tõesti on Dajan Ahmetov otsaga juba Draamateatrisse jõudnud? Võttis aega, enne kui taipasin. Pärastpoole hakkab hääle pidev moonutamine näitlejannat vist väsitama ja ta enda oma lööb sagedasti välja. Või on see rolliloogika järgi tärkava ematunde tagajärg?

Tervikuna on mul mõningad etteheited mängumaneeri järjekindluse asjus. Tegelaste vahel juhtub kogu aeg midagi, alatasa saadakse teada suuri saladusi. Vahel mängivad näitlejad need «pommid» välja psühholoogilise realismi järgi. Nad tõstavad häält, teevad nägusid ja lähevad füüsiliseks. Mõnikord tuleb ette veiderdamist (Ülle Kaljuste «kulpi» löömisel ja teadlikult mar-

keeritud žestid). Vahel aga näitlejad reageerivad suurtele avastustele teadliku blaseerumusega (nagu siis, kui isa ja poeg saavad teada, et on maganud vaheldumisi sama naisega). Viimati mainitud maneer on minu meelest perspektiivikaim. Just äärmusliku nonšalansiga saaks parodeerida pseudo-prantslaslikkust, halva kirjanduse ja halva kunsti kaudu tavateadvuses kinnistunud fiktsiooni, mille kohaselt prantslastele on abielurikkumine elu pisiasi ning tabatud armukesele pakutakse pits konjakit. Kui säärane stiil oleks äärmusesse viidud, saaks kõnelda lavastuse iroonilisest hoiakust, mida Rein Heinsalu praegugi leiab, mina mitte eriti.

Üldiselt on «Silme ees...» voolujooneliselt välja tulnud. Selles on oma osa kogenud näitlejatel. Lembit Ulfsaki niisugune teatridebüüt ei peaks üllatama. Tema esikfilm «Keskea rõõmud» oli samuti küllalt pretensioonitu, aga igati sümpaatne töö ning kena eelmäng praegusele lavastusele. Ulfsak ei mõtle üle ega metafüüsitse iga hinna eest. Ta juhindub oma tervest näitlejainstinktiist ning seetõttu ei pane naljalt mööda — ei stiilis, ei temporütmides. Tervik on olemas. Tema seni kahes «dirigeeritud» töös on loomulikku lusti ja siirast kunstilõbu, mis mulle sümpaatsemad kui mõne mehe sügavuste loodimised, hambad ristis.



# INTERVJUU GERNOT SCHULZIGA

Gernot Schulz on Lääne-Berliini ansambli «Scharoun-Ensemble» dirigent (kui dirigenti on tarvis). Ansambel esines Tallinnas 27. veebruaril Saksamaa LV festivali raames, esitades SLV heliloojate teoseid. Professor G. Schulz on ka «Berliini Filharmoonikute» löökpillimängija ning Hamburgi Kujutava Kunsti ja Muusika Instituudi õppejõud.

Gernot Schulz, kas te võiksite mõne sõnaga öelda, mis on «Scharoun-Ensemble»? «Scharoun-Ensemble», loodud 1983, on üks paljudest kammerkoosseisudest «Berliini Filharmoonikute» juures. Meie ansambli tuum on kõik selle orkestri muusikud. Ansambli nimi tuleb arhitekt Hans Scharounist, kes ehitas Berliini Filharmoonia.

Te ütlesite, et «Scharoun» on üks paljudest kammeransamblistest. Kas te nimetaksite teisi?

Neid on väga palju, kõikvõimalikke koosseise. Näiteks keelpillikvartette ainuüksi on vähemalt neli, nendest kõige kuulsam võib-olla «Brandis-Quartett». Veel on väga kuulus «Philharmonisches Oktett», see on traditsiooniline oktet, ta koosneb keelpillikvintetist, metsasarvest, fagotist ja klarinetist... või oli see oboe? Ilmselt oleneb see teosest. Kõik need ansamblid mängivad kõikvõimalikku muusikat, aga «Scharoun-Ensemble» on mõnes mõttes unikaalne, sest me oleme suurel määral pühendunud tänapäeva muusika mängimisele.

Kas te esitate üleüldse nüüdisaegset või valdavalt saksa tänapäevamuusikat?

Mitte ainult saksa. Lihtsalt siin Saksamaa festivalil Nõukogude Liidus meilt paluti saksa teoseid. Muidugi, kuna meie teostevalik põhineb suurelt jaolt isiklike kontaktidel, on saksa heliloojad tõesti esiplaanil.

Meie ansambli koosseis on teoseti muutuv. «Tuumaks», mis vähe muutub, on keelpillikvintett, metsasarv ja puupillid. Neile võib lisanduda klaver, klavessiin, mitmesugused löökpillid, laulja või veel muud võimalused.

Tallinna kontserdil te dirigeerisite mitut lugu. Kui palju «Scharoun-Ensemble» dirigenti vajab?

Ansambel tegelikult, oma olemuselt, tahaks ilma dirigendita mängida. Aga mõnikord on teosed, nagu selles kavas Aribert Reimanni «Meditatsioonid» (partituuris vahelduvad keerukad taktimõõdud, isegi 7/32 ja 17/32. — M. S.), komplektseeritud. Sel juhul ansambel

palub mind juhatada. Muidu, orkestris, olen ma löökpillimängija.

Teil oli Tallinnas kavas kaks teost, mis olid pühendatud «Greenpeace'ile». Kas see on mingi üldisem roheline tendents?

Ei, sel on kindel põhjus. «Greenpeace» tellis Lääne-Saksa heliloojatelt keskonnakaitseteemalise ühisteose, selle tsükli kirjutamisest võttis osa 10 heliloojat, neist kahe, Peter Michael Hameli ja Hans-Jürgen von Bose osa esitasime Tallinnas. Teose nimi on «Liederbuch» ja me esitasime ta esmakordselt eelmise aasta septembris «Frankfurter Feste'l», kus leidis aset üldse 10 teose esietekanne.

Meie üks teravamaid probleeme on kultuuri koondatus pealinna. Saksamaal ei ole see vist probleem. Või kui palju üldse näiteks SLV heliloojatet elab «koondunult», Berliini või mujale?

Ma julgen ütelda Saksamaa kohta, et kultuur on täiesti detsentraliseeritud. Lääne-Berliin on küll suur metropol, aga häid sümfooniaorkestreid on üle maa laiali paljudes linnades, Saksamaal on kümneid sümfooniaorkestreid. Sakslased on sellega nii harjunud, et ei oska enam hinnata seda olukorda, väärtust, mida paljudes maades ei ole.

Heliloojad elevad ka hajali. Tallinnas mängitud autoreist elab Reimann Berliinis, Hans-Werner Henze... vist Itaalias, ei tea, ta rändab palju; von Bose, kes on mulle eriti lähedane helilooja, Münchenis, P. M. Hamel ka Münchenis.

Kui teie käesolevat turneed puudutada, mida te arvate publikust?

Ma arvan, et reklaam ei olnud ehk vajalikul tasemel. Moskvas näiteks oli veel vähem publikut kui Tallinnas (50—70 inimest — M. S.). See on «Goskontserdi» korraldatud turnee, nemand on vist vastutavad selle reklaami ebiisavuse eest. Aga need inimesed, kes on olnud, on asjalik ja soojalt suhtuv publik. Eesti muusikainimestega meil kahjuks kontakte ei tekkinud, ma tunnen ainult Peter Liljed.



## LINDPRIID I: «Estofilm»

S

Ma usun, et järgmine kord, kui te veel Tallinnasse tulete, on reklaam parem ja rahvast palju rohkem, kas või muusikainimesi, keda praegusel kontserdil oli vähe. Saksamaa poolt oli kogu festival hästi korraldatud, kes seda korraldasid?

«Deutsche Musikrat» («Saksa Muusikanõukogu»). See on üks tähtsamaid muusikainstitutsioone Saksamaal, ta hoolitseb muusikahariduse, kontsertide korraldamise, saksa muusika välismaal esindamise eest, annab rahalist abi heliloojatele. Ega heliloojad publiku arvel ära ei ela, nad saavad raha tellimuste eest (nagu «Liederbuch») ja riiklikke toetusi.

Teil on kaasas brošüür «Muusikakultuur tänan», kus on meile seni kokkuvõtlikult vähe kättesaadav rikas informatsioon tänapäeva Lääne-Saksa muusikast. Kas Ulrich Dibelius, ülevaateartikli «Lahtipaisatud akendega maja — kuus faasi SLV muusika arengus» autor, on tuntud muusikateadlane?

Jaa, väga, samuti on ta «Deutsche Musikrati» üks juhte.

Laiemas ringis on ehk kõige kuulsam SLV helilooja Karl-Heinz Stockhausen. Kas «Scharoun-Ensemble» on ka tema teoseid mänginud?

Jaa, kuigi vähe. Mulle meenub, et eelmisel aastal esitati tema «Loomaringi» («Tierkreis»). Stockhausen on tavaliselt Saksa muusikaelust üsna väljaspool seisev inimene, ta elab Kölni lähedal ja tegeleb palju oma teoste kirjutamisega. Praegu ta kirjutab vist nädalapäevadega seotud ulatuslikumat teost, kus osad on «Esmapäev», «Teisipäev» jne. Kui te panite tähele, siis tema tütar Maella Stockhausen mängis meie ansambli klavessiini.

Kas te oskate öelda, kes on tänapäeva tuntumad SLV heliloojad?

Ma arvan, et K. Stockhausen, H.-W. Henze, Bernd Alois Zimmermann — need kolm on ehk tuntuimad.

Praegu on kahe Saksamaa suhtlemine muutunud väga elavaks, kas teil varem on olnud kontakte ka Ida-Saksamaa heliloojatega?

Jaa, näiteks Siegfried Matthus, kes elab Ida-Berliinis, Udo Zimmermann (ta elab Dresdenis) ja teised. Meil on hea kontakt. Berliini müüri avamine on loonud väga imeliku olukorra Lääne-Saksamaal, Ida-Saksa immigrante paljud ei taha, aga tööstusettevõtted jälle tahavad, sest SLV-s on oskustöölised (mitte lihttöölised) suur puudus.

Ma arvan, et muusika kirjutamine nõuab uskumatut hingejõudu. Ja loodan, et häid heliloojaid ja teoseid sünnib taas, nii meil kui teil.

### MITTEPROGRAMMILINE SISSEJUHTAV EESSONA.

Austet lugeja, assotsioon Karassev-Orgusaare filmiga on seekord juhuslik. «Lindpriide» nime all tahab «Teater. Muusika. Kino» teieni tuua seeria Eesti väikefilmistuudiotest. Lindpriius mitte seadusest väljaspool asetsemise tähenduses, vaid vabaduse, vahest ka näilise vabaduse sünonüümina. Eesti filmitegijad on pidanud pikka aega Moskva peremeeste peost sööma, nende dotsioonid tagasid enam-vähem muretu lapsepõlve, surudes samal ajal peale vastu võetamatud ideoloogilised raamid ja kohustusliku üleliidulise konjunktuuri arvestamise. Teistimõlemist aga nõnda kergesti ei lämmata, tagajärjeks on väikestuudio teke, olid põhjused siis majanduslikku või aatelist laadi.

Väikestuudiod pole sarjas järjestatud tähtsuse järgi, seda oleks raske ilma pahanduste ja solvumisteta teha, kõik avaldatakse lugude valmimise järjekorras.

Olav Neuland palus «Estofilmist» artiklis mitte märtrit teha, mis ainult enda arvates tegeleb ülivajalike asjadega; palju tähtsam estofiilmilastele on võimalus teha filme vastavalt oma soovidele ja arusaamadele. Studio valis majandusliku sõltumatuse tee ja seda teed tuleb lähemal ajal käia ilmselt ka «Tallinnfilmil» ning eesti filmil üldse. Meie filmikunsti tuntakse maailmas sama vähe kui näiteks Etioopia oma, v.a võib-olla multifilmid. Meie poliitiline ja majanduslik ebastabiilsus ei kutsu Läänes esile valmistustormi ega ärata usaldust. Sellistes oludes saab maailmaturule minna vaid püstipäi. Tulles välja väitega, et oleme vaesed nõukogude kineastid ja algajad, ja üldse me päris täpselt ei tea, kuidas filme teha, saavutame selle, et meid võetakse tõesti algajatena ja kedagi meie pakutu ei huvita.

We want information! «Estofilm» loodi 8. veebruaril 1989, asutajaliikmed Olav Neuland ja Rein Neljand. Kontoris on ametis kaksteist inimest. Aastaga on kogunenud väike masina- ja kaamera-park, ehkki praeguse vaesuse juures



töötatakse peamiselt laenutehnikaga. O. Neulandi palk moodustab vaid poole «Tallinnfilm» direktori palgast, rikkaks on sõltumatus stuudios raske saada.

Laia maailma läks «Estofilm» oma «Hitleri & Staliniga», filmiga, mis valmis suures osas tänu nõukogude arhiivinduses valitsevale totaalsele korralagedusele (Zagorskis jõudis KGB õigeusu kiriku arhiivile siiski käpa peale panna), tõestades, et tegu on originaalse filmiteosega. Kohe tekkis maailmas ka normaalne huvi. Kultuuriajakirja lugejale pole ilmselt mõtet seda filmi tutvustada, anname edasi vaid «Estofilmi» tänusõnad neid aidanud Eesti asutustele.

Praegu on «Estofilmil» käsil, kas juba tegemisel või siis plaanide-läbirääkimiste staadiumis, peaaegu kümme aastat filmi. «Ühe impeeriumi lugu» on järg filmile «Hitler & Stalin» ja kujutab endast Vene impeeriumi ajalugu 1894—1990. See on triloogia teine film. Kolmas film tehakse Soome MTV tellimusel. Film koosneb sajast välkintervjuust maailma vägevate, veidrate ja geniaalsetega, küsitlusteemaks — mida arvatakse maailmas N. Liidust. Osalevad kõik elavad kuningad, kõik elavad biitlid, presidentid, Michael Jackson, inimsööjad, dalailaama, maletajad, šamaanid, kirjanikud, paavst jt. Sulev Keedus teeb filmi «Vaarao lapsed» ja see räägib mustlastest Eestis. Koostöös Jaapani TV-ga loodab «Estofilm» vändata filmi Kuriili saartest, keisri perekonnalossi saatusest, ka kahe erineva kultuuri sünteesist ja selle sünteesi võimatusest. Leedu režissöör Šarunas Bartas teeb mängufilmi «Kui loojub päike». Noorte meeste debüütfilm näitab seda purustatud ja väärastunud maailma, mis pärandatakse praegustele noortele, näidatakse sotsiaalset rõhutust, punkareid, metalliste jms. Bulgaaria režissööri Marouissia Mirtševska «Kollase taeva» tegevus toimub sajandi algul, kuid käsitletavad perekonnaeetilised probleemid on olulised ka praegu. Läbirääkimised käivad kuueosalise seriaali «Juudase 30 tanki» üle, see film on eesti metsavendadest aastail 1940—1950. Võtted toimuksid Kautla külas, samas külas, mille Pasternaki bandiidid hävitasid. Kautlasse koondatakse materjalid metsavendade kohta, sellest peab saama eesti rahva Kannatuste Müür. On mõeldud koostööst Hollywoodiga; see võiks olla film V. Beekmani «Üölendurite» põhjal.

On muidki töid, mis aga liiga plaanide staadiumis, Soome Kirikute Nõukogu on näiteks pakkunud huvitavat

dokumentaalsarja, perspektiivis on ka mängufilm lastele.

«Estofilmi» tegevuse teine tahk on filmi turustus- ja kommertsbüroo loomine, mis tagaks turusidemed üle maailma ning võimaldaks ka välismaiste filmide sissetoomise, esialgse vaesuse juures vahetuse korras. «Estofilmil» on tõsine kavatsus üürida kino «Koit», kus näidatakse kõige uuemaid ja põletavaid filme, nii kõrgkunstilisi kui ka tippkommertsfilme, loomulikult ka stuudio enda toodangut.

Lõppsõna O. Neulandilt: ««Est» film» tahab tööd pakkuda kõigile eesti režissööridele, eeskätt noortele, ehkki teadvustame, et iga debütandi läbikukkumine töötab stuudio hukku. Meie eesmärk pole konkureerida konkurentsi pärast või alla neelata «Tallinnfilm», oleme ise sealt välja kasvanud ja seal hariduse saanud.»





*Fr. Schiller. «Maria Stuart»  
1923. aastal Eesti Draama-  
studio teatris. Maria Stuart  
— Liina Reiman.*



## AJAHETKI

Noore Karin Kase isiklikud kokkupuuted  
Eesti lava suure *tragedienne*'i

Liina Reimaniga

vahetult enne viimase lahkumist kodumaalt.

Liina Reimani kirjad pagulusest  
eesti kultuuritegelastele.

Pisut tausta näitlejanna  
mälestusteraamatutele

«Rambivalgus süttib» ja «Lava võlus».

Õieti tuleks alustada Gustav Suitsust, kes jätkas ülikoolis oma kirjandusteoreetilist seminari sõjaoludest hoolimata. Kes meist valis ise, kellele soovitas G. Suits seminaritöö teema. Mulle ulatas ta oma vanemalt tütrelt Maretilt saadud ajakirja «Teater» 1939. aasta neljanda numbri, mis oli pühendatud Shakespeare'i kolmesajandale sünniaastapäevale. Siin leiduv E. Reiningu artikkel «Shakespeare eesti teatrilaval» sai tõukeks minu poolsele ulatuslikumale käsitlusele.

Sellest G. Suitsu antud seminaritööst said alguse minu kokkupuuted teatriga. Küllap oli see nii, et ka Liina Reimaniga tegi mind «Werneri» kohvikus tuttavaks G. Suits. Raimund Kulli surmast (10. X 1942) polnud möödunud aastatki. Liina Reiman kandis leina.

Elasin sel ajal Tartus, kuid juhus kiirendas tookordsete vestluste algust. Tallinna Draamateatris mineva «Nora» etenduse vaheajal sattusime kokku. L. Reiman oli otsekohene ja avatud natuur. Ta kutsus mind järgmiseks päevaks enda poole Toom-Rüütli 7. krt 3.

«Nüüd oskaksin ehk paljut sügavamalt avada. Kuid aeg on möödas,» lausus L. Reiman, ise akna all nöelale niiti taha ajades. Ta pidas A. Talvi Nora-rolli kunstniku täisküpsuse tunnistuseks. Imponeeris see, et Nora oli tõlgendatud enesekindla ja sisemiselt tugeva naisena, kes ei saa solvangut andestada. (Ka hilisem V. Otsuse Nora valis iseendaks jäämise tee.)

Samal hooajal (1943/44) tehti ettevalmistusi «Hamleti» lavastamiseks. Rollid olid jaotatud. A. Särev režissööriks määratud. L. Reimanile oli antud kuninganna Gertrudi osa. Kuid märtsipommitamine paiskas segi nii elu- kui teatriplaanid. Hävis «Estonia» teatrihoone. Hamleti lavastus nihkus teadmata aja peale edasi.

Meie teatrijutud aga jätkusid. Järsuvõitu trepp viis Reimani-Kulli korterisse. Avara elutoa seinu täitsid loorberipärjad ja fotod. Neist võis välja lugeda meie laulupidude ajalugu ja traditsiooni. Kuid samas jäi pilk peatuma tuhmunud hõbedasele kiivriale, mis oli kuulunud Orléans'i neitsi kostüümi juurde. L. Reimaniga nimirollis oli Schilleri värssnäidend esietendunud 1923. aastal.

«Sellel kiivril on oma pikem lugu,» lausus L. Reiman. Mälestusteraamatud olid tollal veel kirjutamata, Liina Reiman kõneles sellest, kuidas tuntud vene emigrandist näitlejatar J. Zihhareva oli teda aidanud rolli analüüsimisel ja kuidas see koostöö innustas neid mõlemaid.

Saabus esietendus. Roll õnnestus. Kriitika avaldas tunnustust. L. Reimanit valdas loomerõõm: ta oli siiski suutnud! Kuid oma arvamise jättis ütlemata J. Zihhareva. Täna vaid jahedalt, lisades mõned kriitilised märkused. Kõik see jäi okkana L. Reimani hinge. J. Zihhareva lahkus peatselt Tallinnast.



Nende veelkordne kohtumine toimus aasta hiljem, Moskva Kunstiteatri juubeli aegu (1928), millest võttis osa ka Eesti teatridelegatsioon. Tollel taaskohtumisel kinkis Zihhareva Liina Reimanile oma kiivri, mida ta oli ise kandnud Orléans'i neitsit kehastades. See oli tunnustus andele. Eneseületamine kunsti nimel. Liina Reiman kirjutab sellest lähemalt oma teises mäletusteraamatus «Lava võlus» (1960).

Aeg liikus 1944. aasta kevadesse. Kolmele näitlejale — L. Reimanile, M. Laidile ja A. Viisimaale — tuli kutse esinemiseks Soomes. Ettepanek viis L. Reimani hingelisse segadusse. Sõit üle lahe pidi toimuma mootorpaadil, Viiksi otsast. Vaevas teadmatust, mis saab edasi. Mida jätta, mida kaasa võtta? Oli küll umbmääraselt lubatud, et Soomes esinemised pidid piirduma kolme kuuga. Aga oli siiski sõjaaeg. Nii on meelde jäänud tookordseist kõnelusist.

Pika jala värava juures toimus meie hüvastijätt. Mulle jäi usk, et selles pole midagi lõplikku. Alati oli tundunud, et L. Reimani juured olid tugevasti kodupinnases kinni. Meelde sööbisid lahkumisel lausunud sõnad: «Külla minna meeldiks küll, kuid niiviisi mootorpaadiga ja teadmatusse, mis edasi saab. . .» Ja ikka veel ei suutnud ta otsustada, mida teha Raimund Kulli ülikonnaga. . . Oli see ju tükike kadunud. Ja tükike kodust, kodumaast. Kuidagi ei saanud Reiman end lahti kiskuda teadmisesest, et teatrirahva hulgast olid kadunud Ants Eskola ja Gerda Murre. Viidud jumal teab kuhu. See oli julm reaalsus. Pika jala värava juures rääkisime imelikul kombel ikka teatrist. Küllap see oli varikate suuremale murele. Ja üldse — meie lahkumises polnud sentimentaalsust. Hakkasime minema kumbki oma teed. Isegi kiirustades. Sest nii oli tarvis. Kuid südamesopis ikkagi väike lootusekübe. Ehk näeme jälle. Ehk saab kodu jälle koduks.

Ma ei või päris kindel olla, kas see oli tõesti nii või mäletan üksnes oma kujutlust (pole leidnud sellele tõestust või tunnistajat), kuid mõni aeg pärast L. Reimani teekonda üle Soome lahe kuulsin teda hilisel tunnil

G. B. Shaw, «Püha Johanna» 1925. aastal «Vanemuises». Keskel taga Johanna — Liina Reiman ja ees Karl VII — Ruut Tarmo.





Soome raadios Koidula värsse lugemas. See oli tema ja tema südamevalu. Mure kodumaa pärast. Mure lahti kistud olla. Nii soe ja nii tuttav hääl. «Eesti muld ja eesti süda — kes neid jõuaks lahuta!»

Liina Reiman jäi Soome. Milvi Laidi ja Aarne Viisimaa eluteed viisid edasi Rootsi.

L. Reiman on tunnistanud, et ta ei tahtnud kodumaalt ära minna. Siin oli kõik see, mida ta vajas. Olid sõbrad ja kolleegid. Oli eesti teater. Kuid ta ei olnud elus ega ajas kindel. Ta oli käinud Saksa sõjaväkke värvatud eesti poisse julgustamas, lugenud neile Koidula värsse. Talle ei andnud rahu teadmine, et teatris oli toimunud arreteerimisi. L. Reiman oli juurtega kodumaas kinni, kuid ta ei saanud ka teist otsust teha.

Siis aga tulid aastad, kus jääjad ei teadnud kuigivõrd minejatest. Soome silda hoidis oma võimuses võoras vald ja võoras vägi.

Viiekümnendate aastate keskel tulid pisut paremad ajad. Kultuuriellu tõi liikumist ja lootust poliitiline sulaaeg. L. Reimanil oli selleks ajaks jõudnud Eesti Kirjanike Kooperatiivi väljaandes ilmuda (1956) esimene mälestusteraamat «Rambivalgus süttib». Autor ise saatis raamatu teele sõnadega: «Oli kord noor, teatrist unistav tütarlaps, kes palus armsat Jumalat, et talle lubataks kas või üksainus kord astuda üle uhke «Vane-muise» lava, enne kui tol ajal ennustatud «sabaga täht selle patuse maailma hukutab» (vt Saateks, lk 5).

Sidemeid kodumaaga тургутати uute lootustega. Sama aasta augustis ruttas L. Reiman teatama Paul Rummole, toleaeegsele Eesti Kirjanike Liidu juhatause esimehe asetäitjale, julgustajale ning nõuandjale meenutusteraamatu kirjutamisel, et selle esimene osa on ilmunud.

*«Kui see väike raamat korraga mu ees laual oli, põrnitsesin seda hirmunult. Võttis aega, enne kui selle usaldas in kätte võtta ja lugemisele asuda. Ma ei tea, milline tunne on kirjanikul, kui ta oma teost esimest korda trükituna loeb. Teie teate seda kindlasti. Minul kui vähikul ei olnud just mõnus olla. Aga noh, olgu see väärtus nüüd mis ta on — imeline*

J. Surgutševi «Sügisviulite» Varvara 1920. aastal Eesti Draamateatris...

... ja 1947. aastal Elannon Näyttömö laval Soomes.





tunne ja liigutus valdas mind siiski, et asi ikkagi nii kaugel on, et selle valmis sain ja selle pingutus ja närve sööv katsetus mind kaitsesid ehk vaimse nürinemise eest ja aitasid mõtteid juhtida mujale, kui vaid oma rängale haigusele.» (L. Reimani kirjast P. Rummole, 5. VII 1956.)\*

Siis sain ka mina, nüüdne meenutaja, esimese kirja Liina Reimanilt, mis oli teele saadetud Vanha Käpylä vanadekodust. Just enne seda oli Eesti Raadios esitatud (9. IX) katkend L. Reimani mälestusteraamatust. Mulle saadetud kirjast (2. X 1956) oli lugeda: «Tund aega juba ennem istusin raadio ees oma töökaaslasega, ergud ja närvid pingul. Ja siis see tuli. Pidi pingutama kõrvu, aru ikka sai. Kuid lugeja ei olnud Meta Luts. Lugeja nimi jäi ebaselgeks. Ta luges andumusega. [- -] Imeline tunne valdas mind — seda ei oska lihtsalt kirjeldada. Tuntud mälestuste-lõngakera lahtiharutamine. Sisu poolest ei mõjunud nii kaasavalt kui see, et seda jutustas häll kodumaalt. See oli suur pühapäev minule. [- -]

Järgmisel pühapäeval kogunesime taas raadio ümber — see hardus oli liigutav. Pisar tuli silma. Kuid — oodatud tunnil häll kodumaalt vaikis. Saadet ei tulnud enam. Side katkes. See tegi valu.»

Liina Reimani 65. sünnipäeval 14. novembril 1956 korraldas Eesti Raadio näitlejataru auks uue saate.

«Kui nurjus minu kodumaa-saate kuulamine meie mälestuste esimesel ettekandel — nutsin ma. Ja kui ma siis jälle kord istusin raadio ees ja see kahises ja pragises — siis palusin ma Jumalat, et ma ometi kord saaksin kuulata rahus saadet kodumaalt. Ja ma sain. Kui minuni jõudis kord — kadus ragin. Kõik oli selge, kodune ja lähedane — nagu oleks kõik kõlanud mu oma toas. Kõigepealt Arno Suuroru südantsoojendav õnnitlus. Aino Talvi luges Moskva «Sügisviilute» lugu nii mõjuvalt, et ma ei tundnud seda omaks kirjutiseks. Ja lõpuks võimas ja haarav «Mu

\* Kirjad, mis pole adresseeritud K. Kusele, pärinevad TMM-i fondidest. — Toim.

K. Capek, «Ema» 1938. aastal «Estonias». Kornel — Karel Karm, Ema — Liina Reiman, Petr — Teet Koppel.





isamaa on minu arm» meeskoori suurepärasel ettekandel. Siis puhkesin ma suure häälega nutma. See saade oli ilusaim sünnipäevakink, mida ma kunagi olen saanud.»

Sama aasta lõpp oli toonud mulle eelnevalt Liina Reimani kirja (2. X 1956), milles pärisin Karl Menningu lavastajatöö kohta. L. Reiman kirjutas:

«Olen kindel, et Menning nägi Berliinis Moskva Kunstiteatri külalis-etendusi (esitati A. Tolstoi «Tsaar Feodor Joannovitš», A. Tšehhovi «Onu Vanja» ja «Kolm öde», M. Gorki «Põhjas», H. Ibseni «Dr. Stockmann»), kuid ei mäleta, et ta oleks neist üksikasjalikult rääkinud. Küll aga näitas ta lavapilte ja näitlejate fotosid ja kirjutisi ning arvustusi — kui oli mängukavas Kunstiteatri repertuaaris olev näidend. Tema suured eeskujud olid Stanislavski ja Reinhardt.» Ja L. Reiman lisab jätkates: «Pea tunnistama, et Moskva Kunstiteatri mõju on minu peale nii suur olnud, et seda mõju pole ükski välismaal nähtud teater ega hiilgavaim esitus ületada suutnud. Ja pealegi kujunesid sellest teatrast veel ainulaadsed stuudioteatrid, millest mitut meiegi Tallinnas nägime. Mäletan Ants Lauterit ühe etenduse järel ütlevat, et selle järele ei taha enam näitelavale minnagi.»

Sidemed Eestimaaga jäävad Liina Reimanile kõikidel järgnevatel aegadel hingevajalikuks. Ta on kirjavahetuses oma endiste kolleegidega (E. Villmer, M. Möldre, A. Tihkan-Engelberg). Liina Reimani kirjad on ikka enamasti teatrikirjad. Neis hõõgub tema kiindumus ja valu.

«Kuidas tahaksin ma kord istuda eesti teatris, nii päris salaja, et keegi ei teaks ja näeks ja vaadata etendusi, millised need on ja kui kaugele on jõutud. Jah, need on unistused!»

(Aili Engelbergile, 15. III 1956.) Ja teises kirjas (28. VIII 1956):

«Mul oli suur rõõmus üllatus, kui sain ühel päeval kirja Erna Villmerilt. Et ta jaksas kirjutada oma raske halvatus juures ja nii vaimselt erksalt. Samal päeval tuli veel kiri Mari Möldrelt. Kõik vanadelt töökaaslastelt. See oli liigutav», ja Liina Reiman palub tervitada Liisut (Lindau), Salmet (Reek) ja Ainot (Talvi).



Liina Reiman 1947. aastal Helsingis oma mälestusteraamatut kirjutamas.



Ja siis tuleb rõõm — «Rambivalgus» on saanud tunnustuse väliseestlastelt: kapten Jakobsoni kirjandusauhinna, 110 Inglise naela.

Kuid juba on L. Reimanil käsil töö mälestusteraamatuga, millele on pealkirjaks antud «Lava võlus». Samas peab kirjutaja aga tunnistama, et 1956. aasta on teda

*«vaevanud järjest süveneva haigusega. Minu liigeste rheuma võttis terava ja piinava kaju — nähtavasti üleväsimusest ja pingutamistest kirjutamise töös, kui ka muist ülesandeist, mida olin mõtlemata oma peale võtnud. Abistan nimelt noori näitlejaid nende töös ja esinen oma mälestuste lugemisega raadios, kuhu mind oli kutsutud. Olen ülehinnanud oma jõudu ja see tasus end kätte. Ei ole praegugi toibunud. Kirjutamistöö seisab kohal, abiline sõitis maale — olen paanikas — kui ta jälle tuleb ja mul ei ole midagi kirjutatud oma kaustikusse. Olen täitsa ummikus. Ja posti tuleb rohkesti, mis nõuab minult vastamist.»* Nii kirjutab L. Reiman uude aastasse minnes (16. I 1957). Ka aasta teine pool ei ole vaevadest vaba. «*Mu tervis on räbal — pean minema mõneks ajaks haiglapoolele üle. Sellepärast pole ma võinud kirjutada pikemalt,*» tunnistab L. Reiman A. Engelbergile (4. IX 1957).

Sama aasta algus on toonud vastuse minu pärimisele, millisena ta tõlgendas oma leedi Macbethi. Ikka tingituna tollest G. Suitsu seminaritööst alguse saanud väitekirjast «Shakespeare eesti teatrilaval», milleks kogusin materjali.

*«Lady Macbeth ja Hamleti ema — pean neid, eriti nüüd tagantjärele mõeldes, ebaõnnestumisteks. Lady Macbethi tõlgitsesin siiski armastava naisena. Armastavana — see kõlab selle naise kohta veidi magusalt. Kindlasti — ta armastab oma meest. Deemonilise naise kirega. Ahvatles valitsemisvõim — ta tegutses oma mehega ühiselt, käsikäes. Paul Sepp püüdis esile tuua neis mõlemis tugevat erootilist sidet — eriti oli selles suhtes Macbeth minu Lady mõju all. [---] Lady Macbeth ei ole siiski fuuria, mingi õeluse kehastus. Kui see nii oleks, siis ei hakkaks tal niipea südametunnistus toimima. Ja piinad ja sellele järgnenud unes käimised. Lady Macbeth on väga komplitseeritud iseloom. Müstiline. Macbeth ise on nõrgem, lihtsam.»* (16. I 1957.)

Liina Reimani tööpäev oli alati pingeline. Juba rollide hulk, mis on sündinud tema loomingulisest mõttest, ulatub üle paarisaja. L. Reimani tegevusaastate kohta teame, et ta alustas oma lavategevust «Vanemuises» (1910), oli seejärel lühemat aega Pärnu «Endlas» (1912—1915), «Estonias» (1915—1917), siis Tallinna Draamateatris (1918—1924) ja «Vanemuises» (1925—1933). Aastail 1933—1938 esines L. Reiman põhiliselt Soomes, seejärel 1938—1943 kuulus «Estonia» näitetruppi.

L. Reiman on neid meie teatrikunstnikke, kellele oli oluline kunstialane silmaring ja professionaalne tõlgendustase. L. Reiman ja E. Villmer olid loometöös mõttekaaslased. Kumbki ei kujutlenud oma teatritööd ilma avarama kunstitundmiseta. Kui E. Villmer sai loomeimpulsi Moskva Kunstiteatri õhustikus töötanud A. Adaševi stuudiost, siis L. Reimani ande suunajaks oli «Vanemuise» teatrijuht K. Menning, kes «hoolitses niihästi näitlejate ametialase kui ka muu vaimse kasvatus eest». (Vt L. Reiman, «Rambivalgus süttib», 1956.)

Kui 1922. aastal anti Eesti valitsuse poolt esimesed stipendiumid õppe-reisideks välismaale, siis kasutas L. Reiman kõigiti seda võimalust. Ta tutvus Euroopa teatrikeskustega. Berliin, München, Dresden, Leipzig, Oberammergau, Viin, Pariis, London, veel muudki teatrikeskused, rääkimata naabermaade teatrielu tundmisest.

«Minus on rändurihinge. Mu elu ongi olnud suurel määral «elu reisi-kohvril», tunnistab L. Reiman pärast menukaid esinemisi Soomes («Päeva-leht» 27. X 1933). Samal ajal antud intervjuus nimetab L. Reiman aja-järgu üheks silmapaistavamaks ja talle lähedaseks näitlejaks Elisabeth Bergnerit. Prantsuse teatris imetleb L. Reiman teatri vormikultuuri.



Kolmekümnendail aastail tuli Liina Reiman esinemistelt Soomes. Siinsed ajalehed polnud kitsid ülistava sõna poolest. «Suurim tragöödiatar mõlemalpool Soome lahte», «Liina Reimani suur menu», «Liina Reimani võidukäik», «Eesti tragédieenne'i uus võit». Tampere esinemiste puhul juhiti tähelepanu ka sellele, et sealset teatrilava, kus proua Reiman on esinenud kõige enam kordi, peetakse Soome moodsaimaks. Teatrit juhtis soome silmapaistvamaid lavastajaid E. Salmelainen.

L. Reimani enese tagasivaateist oma teatriloomingule ilmneb, et just Maria Stuart oli tema hingeroll. Oma mälestusteraamatus «Lava võlus» (lk 7) ütleb ta välja: «Nende ridade kirjutaja on viimaseil aastail olnud teatud mõttes ise vang. Suurte vaenulikkude võimude, nagu haiguse, kodumaatuse ja kodutuse vang. Ma kujutlen, et olen nagu Maria oma siidrätti tikkinud neid mälestusi. Olen hoidnud neid ja elanud neist.»

Viiekümnendate aastate teisest poolest alates muutus meie kirjavahetus Liina Reimani regulaarsemaks.

Helsinki, 2. 12. 56

[--] Sündmused kuhjusid üksteise peale jälle seekord. Sünnipäeva pidulikkus, mida ei osanud oodata, esinemine üle pika aja publiku ees — pidin nimelt lugema mõtteid «Rambivalgusest» Kansallisteatris peoõhtul, mis oli korraldatud Soome näitlejate vanadekodu heaks — ja veel muidki ootamatusi. [--]

Helsinki, 9. 02. 58

Õnnelikku uue aasta jätku! Mina olin sunnitud kolima juba enne jõule jälle haigla poole ja olen siin kopsupõletiku läbi teinud, mille tagajärjed visad lahkuma. Füüsiline nõrkus, vaimne raskemeelsus ja apaatia vaevavad, ka et mälestuste jätkamise töö seisab. Prl. Lummelt sain kirja maalt, milles ta küsib, kas olen kätte saanud materjalide saadetise kodumaalt. Jah ma sain saadetise, «Kuningas Oidipuse», «Vahetatud hingede» ja «Orléansi neitsi» kohta arvustusi. Umbrikul seisab saatja nimi — Eesti NSV Teatriühing. Palun andeks, et kohe ei reageerinud. Selle tegi raskeks mu haiguse seisukord ja olin täiesti üksi. Pr. Engelbergilt sain kah saadetise.

Kangaslampi, 4. 06. 58

Ei või salata, et olen tänulik ja õnnelik, et mind pole veel unustatud. See teadmine soojendab südant ja kergendab kanda nn. ühetoonilisi ja värvituid päevi. Jah, kes meist näitlejaist poleks õnnelik tunnustavaist sõnust ... ja töö tulemusist. Nii minagi. Ja mine tea, misjaoks seegi on tarvilik, et nii on kujunenud, kui on.

Masendas uudis Meta Lutsust. Kuid ehk ei ole veel pahimat juhtunud. Ja mõnikord võib veel imet sündida. Annaks looja!\* Mis minusse puutub, siis olen protestinud ja olnud kibe. Nüüd hakkab alluma ja vaikselt ootama, mis kõigevägevama poolt mulle on määratud. Elan ühele päevale ja sellele, mis see päev mulle toob. Ja see toob ikka midagi head ja ilusatki. Olen näiteks õnnelik, et võin mõne tunni istuda soojal päikesepaistelisel päeval sünni armsalt kodusel ja mõnusal muruüel, vaadelda õitsemeid põõsaid ja puid, jälgida lindude lendu ja kuulata nende laulu või vestelda Lea Lummega ja juurelda ning murda pead: kuidas oleks võimalik jätkata ühistööd, kui mälestuste autoril «mälu nõrgenema» hakkab.

Nii. Kui seegi mõõdaminev nähe pole, siis on väljavaated kurvad, sellegagi peab leppima, nii kui kõige muuga, millest elus oled sunnitud loobuma. Tuleb alluda vaid olemasolule, nii tühine ja kehv kui see ka ei oleks.

Midagi ikkagi on kõiges selles siiski. Oli rõõmustav kuulata Ants Lauteri meisterlikust Shylockist. Kuidas tahaksin minagi teda nüüd näha!

Mäletan väga hästi läti Stanislavskit — Smilgšit. Olin omal ajal üks tema kunsti tuliseist austajaist. Et tema loominguline tuli põles jätkuvalt ja anduvalt — mis võib ülevamat olla!

Tahaksin veel nii paljust kirjutada, pikemalt ja põhjalikumalt — kuid tunnen, et pole suuteline seda, vähemalt praegu, tegema. Täna teid veel kord kõige eest ja soovin Teile häid ja kauneid südasuve päevi.

Tuhat sooja tervitust!

Kangaslampi, Kumpula, 24. 08. 1958

Tänu Teile jälle armsa kirja eest ja samuti suur aitäh juulikuu kätte saadud väljakirjutustest (...) ja E. Vilde «Mahtra sõja» eest, mille väljaanne on väga esinduslik.

\* Meta Luts suri 1958. aastal.



Minu elu liigub võrdlemisi ühetoonilist rada. Siin, maal piirdub see vaevalise liikumisega ja istumisega väljas, koduses taluõues. Seda liikuvam on mõttekujutus. See lendab minevikku — läinud aegadesse, lähedaste ja armsate inimeste juurde. Ja elatud rõõmude ja murede päevadele kodumaal ja kaugemalgi, väljaspoolt kodumaad olevate juurde. Rahutuks teeb ainult algav mälu nõrgenemine, see sünnitab mingisugust abitust ja ebakindlust nii jutlemises kui ka kirjutamises. Mu sõbrad nimetavad seda — vist lohutuse mõttes — minu ettekujutuseks. Ehk ka sedagi osalt. Kuid siiski kahjuks mitte täiesti. Oieti pole ju imegi, et kah mälu hakkab nõrgenema ja kannatama, kuna pean nii palju oma haiguse tõttu igapäev neid vägevaid rohte neelama. See kõik mõjub halvenevalt kah tööle, mis tahab vägisi tammuda paigal. Oieti me pole selle üle esialgul veel eriti rahutud olnud. Suvi kutsub esile andumise tarvet, eriti minul. Ja Lea Lummel on jälle palju tegemist oma talutööde ja muredega. Siiski vahetevahel ta võtab paberi ja kirjutusmasina ja katsub vapralt jätkata: küsib ja õngitseb, kuid «kala» on visa tulema. Kuidas siis kujuneb, kui sügis tuleb ja tööd katsutakse võtta täie energiaga, see on nüüd esialgul küsimärk. Jah, kui jõuaks teisegi osa lõpule viia! Päevad lendavad. Viimaseid suvepäevi hakkab asendama kuldne sügis. See omapärane ilu toob lisaks veel muidki suurepäraseid mõnuseid. Ja nimelt vitamiine, juurvilja ja maitsvate marjade rohkuse. Neid neelad meelsasti ja lisajõud neist tulebki.

Viiekümnendate aastate lõpul jäävad L. Reimani kirjad lühemaks. Siis tulevad kirjade asemel kaardid.

Inimene kaob, rollid aga jäävad edasi elama. Muljeis, hetkedes, visuaalsel hingelõuendil. Ja kostma jääb hääle kaja. Saalivaikuse köitmishetked vajutavad jälle inimese sise-minale.

K. Capeki «Ema» (1938) nimirollil oli tolelaegse koolitüdruku teatri-nägemistele suunav tähtsus. Sellest sai mõistmiste versta-post hea ja kurja eritlemisel. L. Reiman suutis kõrgvormis püsida selle rolli esitamisel ka soome lavadel (Kuopios, Jyväskyläs, Lahtis, Tampere, Helsingi Rahvateatris), kuigi heitles ise süveneva liigesereumaga. Veel viiekümnendate teisel poolel mängis ta «Ema». Kuid «Sapphost» tuli loobuda. Selle mängimise aeg oli täis saanud.

Edaspidi pühendas L. Reiman end peamiselt lavastajategevusele. Tema käe all valmisid A. Kitzbergi «Libahunt» (Kuopio Ühinenud Teatris, Tampere Tööliteatris) ja A. Tšehhovi «Kirsiaed» (Kuopio Ühinenud Teatris). Viimaseks jäi A. Strindbergi «Emaarmastus». Siis lõppes jõud.

Selleks päevaks sai 11. september 1961. L. Reiman maeti Honkanumme kalmistule. Kuid see ei saanud lõplikuks puhkepaigaks: 2. juunil 1980 sängitati Liina Reimani põrm kodumaa mulda. R. Kulli kõrvale Metsakalmistule. Nii oli lahkunu soovinud.

*«Ma armastan oma kodumaad, ma igatsen sinna! See on tuline südame hääl — ehkki see võib kõlada paatosena ja ärritada paljusid, kes ei armasta oma kodumaad ja kes ei igatse sinna! Ma olen avameelne: ma armastan kodu-eestlasi, aga ma armastan ka eestlasi väljaspool kodumaad. Ma olen kahe maailma vahel. Ja kolmas on see maailm, kus langevad kõik vaheseinad, kus pole võitlusi ega võimu, kus pole viha ega vaenu — kus valitseb leplikkus ja armastus. See on usumaailm, mille toel ma praegu elan.»* (Kiri Paul Rummole, 5. VIII 1956. TMM.)

Lea Lummelt minule tulnud kaart on jäädvustanud Vanha Käpylä loodust. «Pildil tee keset järve, teed pidi armastas LR jalutada ja tagapool oleva männimetsa veerel jalgu puhata ning loodust nautida.» Küllap sai Liina Reiman siit tuge ja jõudu vaevava haiguse hetkil. Ta oli suure tahtejõuga ja töövõimega kunstierudeeritud naine. See sidus L. Reimani ja E. Villmeri andeid, kuigi nende loomevärvid olid erinevad.

Mõnikord, kui juhtun Nõmmelt rongiga linna sõitma, lähen südalinna üle Toompea. Kui kaunis ta on oma harulduses! Ja alles on maja, kus Liina Reiman elas. Tunnen hetkeks kiusatust: kui õige koputaks uksele. Kuid ma ei tee seda. Aeg on teine.



## DUBČEKI UUS ÜLIKOND, EELMÄE JÄRJEKORDSELT VANAPAGAN



T. Yliruusi, «Magamistoad». «Vanemuine». Lavastaja Ago-Endrik Kerge, kunstnik Marju Pottisep. Esietendus 30. aprillil 1989. L. I. Brežnev — Lembit Eelmäe ja Brežnevi abikaasa — Herta Elviste.

**I**da-Euroopa sotsialistliku riikluse kokkuvarisemise ja komparteiide võimukaotuse kiiruse tõttu tabas Euroopat ja Põhja-Ameerikat šokk. Arvati küll, et midagi võib ja peab juhtuma. Aga nii kiiresti. . . Mulle on jäänud mõningate isiklike, Läänes saadud kogemuste põhjal mulje, et väga paljud sealsed inimesed arvasid ja arvavad praegugi Ida-bloki kõiki kommuniste olevat tõsiusklikud marksistid-leninlased. Et kui juba parteis, siis ustavad õpetusele ja kuulavad igas asjas partei juhtnõore. Võimu aga käest ära ei anna. Täna, märtsikuises Eestiski tunnen ma aeg-ajalt säärast suhtumist. Kommuniste ei soovitata valida võimuorganeisse ja parem, kui nad üldse elu lõpuni kõrvale hoiaksid.

Paraku on Euroopa lähimineküla unustanud, ning nüüd tuli üllatuda, isegi ennast koguda täiesti uue situatsioonimuutuse ees.

Mulle tundub, et Ida-Euroopa kiire muutumise objektiivsed alused peituvad sotsialistliku plaanimajanduse perspektiivis, selle ajaloolises mõttetus. See oli ummiktee, A. Dubčekile ja tema mõttekaaslastele paljudes riikides oli see selge juba 1960. aastatel, nüüd on see lõpuks tõestatud. Subjektiivselt peitub põhjus aga selles, et kommunistlikud parteid on olnud sisuliselt ju üsna fiktiivsed organisatsioonid: kurikuulus sunnismaine «mõttekaaslus» loodi NLKP-s 20. aastatel, ja edaspidi tegi ladvik mis tahtis, reakommunisti arva-





«Magamistoad». Dubček — Aivar Tommingas, Dubčeki abikaasa — Raine Loo.

mus ei maksnud midagi. Suur osa parteiliikmeid pooldas ju ammu demokraatlike reforme, soovis isiku- ja sõnavabadust, avatud ühiskonda. Nii oli Tšehhoslovakkias 1967/68. aastal. Edumeelsed kommunistid ja demokraatlikud rühmitused püüdsid üheskoos läbi murda leninlik-stalinlike dogmade ja riigisüsteemi raudbetoonist.

Samal ajal töid demokraatiapuhanguid Tartu Ülikoolis ja ka Tallinna üliõpilasringkondades liikumise etteotsa üsna tavatuid komsomolijuhte, tarku kommuniste, isegi terveid komsomoliorganisatsioonide, kes olid valmis radikaalselt muutma kehtivat korda. Tõsi küll, siis veel süsteemisiseselt, olemasolevaid struktuure demokraatlikuks ja humansemaks muutes. Iseseisva Eesti rajamise mõte tundus siis veel utoopiana.

Kõige raskemini on nõukogude ühiskonna ladvik, bürokraatiaaparaat, aga kindlasti ka dogmade poolt kujundatud teadvusega tavalised kodanikud talunud muutusi, uuendusi, kõiki katseid eristada end olemasolevast ja harjumuspärasest, uuenemine on alati tähendanud reetmist. Olenevalt uuendaja rollist, ideedest ja tegutsemishaardest reedetakse

ülemust, ringkonda, klassi, süsteemi, õpetust, klassikuid. Seda kellegi poolt sooritatud nn reetmist elatakse üle valukselt, isegi haiglaslikult. Reetjaid muidugi karistatakse. Mitte alati ei ole selleks (enam) jõudu. Mäletan üht päeva 1970. aasta suvel Ida-Saksamaal. Rostocki rahunädalal käis järjekordne FDJ üritus, põrisesid trummid, hüüdsid trompetid. Olime vene ja ukrainelaste poistega NSVL delegatsioonist kah platsis. Akki käis kahin-sosin läbi delegatsiooni. Tuli teade, et «hiinlased on meid reetnud. Nad mängivad kokku Nixoniga!» Nõukogulaste hingelist seisundit iseloomustas mahajäetu solvumistunne, isegi masendus. Kuidas nad ometi võisid! Me oleme ju nii palju abi andnud, hiinlasi oma sõpradeks pidanud! Kas pole tuttav — Eesti praegune seis Ida poolt hinnatuna? Hiinat karistati ideoloogilise sõnasõjaga. Prahasse aga saadeti 1968. aasta augustis tankid.

Soome autor T. Yliruusi elab küll demokraatlikus vabariigis, aga üsna NSVL külje all. Vist sellepärast ei saanud ta «Magamistubades» mõnda asja nii välja näidata, nagu see juba sel ajal, kui näidend on kirjutatud, kogu maailmal teada oli. Küllap oleks näidend olnud tuumakam ja sotsiaalselt täpsem ka siis, kui autoril olnuks juhust paar aastat «praktiseerida» sotsialismileeris (nn sotslaagris). Muidugi hea, et niisugunegi näidend «Vanemuisel» vajalikul hetkel võtta oli. Eesti autorite lausahtlid pidid küll päris tühjad olema.

Näidendi keskne kujund on uus ülikond, mille TŠKP KK I sekretär Alexander Dubček teha lasknud. Ülikond on muidugimõista sümbol, samatähenduslik kui Tšehhoslovakkia ausate inimeste esitatud sotsialismi demokraatlik ja humanistlik mudel aastal 1968. A. Tommingas A. Dubčeki rollis lausa naudib elegantsi ja euroopaliku härrasmehe enesetunnet, mida ülikond talle annab. Ta on isegi poisikeselikult uje ja edev. Erinevalt reaalsest Dubčekist loodab lava-Dubček liigagi naiivselt, et ülikond meeldib naabrilegi.

Midagi sellesarnast täheldasime siis, kui Balti saadikud aina uusi ideid, projekte ja mudeleid naabri parlamendis esile töid. Sügav umbusk, alatine kahtlus ja lakkamatu külm vastuseis on



olnud tasu uuendusmeelsete pingutuste eest. Vaid rahvuslik ja majanduslik kaos impeeriumis sunnib ehk seniseid hoiakuid revideerima. 1968. aastal tundus jõudu veel küll olevat. Dubčeki uus sotsialismiüritus (uus ülikond) ongi see algpõhjus ja kestev ajend, mis L. Brežnevil kopsu üle maksa ajab. Ta ei saa aru ega tahagi aru saada. Jätkunuks NLKP-l tollal mõistust uuendada sotsialismi, kes teab, kas oleksimegi täna siin Eestis iseseisvuspüüdlustega vabadusele nii lähedal. Võinuks minna ka teisiti.

«Vanemuise» etendust jälgides ja toimuvat hiljem analüüsides tekkis veel üks mõtteparalleel, mis iseloomustab NSVL-is valitsevat konservatiivset mõtelaadi. Mõõdunud suvel Sotšis Eesti kultuuripäevadel võtsime nõuks kolleegiga kuulsasse randa ujuma minna. Vähegi talutavat paika me ei leidnud. Siis taipasin: ümberringi on kõik nii, nagu aastaid ja aastakümneid tagasi

kõigis eluvaldkondades, ettevõtetes ja asutustes. Ka meil Eestis. Vanad sisse-seaded toodavad aegunud kaupu. Vanad suhted taastoodavad suurriiklikku mõtelaadi. Aastaid vene kultuurilehte «Literaturnaja Gazeta» jälginuna võin väita, et konfliktis uus-vana saab uus NSVL-is peaaegu alati lüüa. Ja «töötajad» kiidavad heaks!

Mis see siis on? Süsteemi sünnitatud omapära või ehk on nähtusel sügavamad ajaloolis-geograafilised põhjused? Kagu-Aasia edukate riikide plahvatuslik areng seab viimase oletuse kahtluse alla. Kõne alla tuleb ainult sotsialismi põhimõtteline iseloom ja selle vene omapära, mida on võimendanud mitmesugused Kremli juhid.

Tegelikult mängib Lembit Eelmäe Vanapaganat, üht võimalikku versiooni oma kunagisest hiilgerollist. Üht teist väga vintsket ja jälki, tagantjärelegi hirmuvärinaid tekitavat Kremli Paganat



«Magamistoad». Alexander Dubček — Aivar Tommingas.

rajatud. Põhimõtteliselt uut ja tänapäevast pole loodud (v. a kinnised plaažid valuutaturistidele). Igal kevadel värvitakse kogu see krempel üle ja sellega «moderniseerimine» piirdub. Kõik on «uus». Inimesed on rahul, olevast saab aru, siia on lihtne ja harjumuspärane tagasi tulla. Selline olukord kestab

mäletan Noorsooteatri «Meistriklassist». See oli julm lugu, surmahingus ja rõveni kõrvuti. T. Kargi Stalini üks peajooni oli salapärasus, aimamatus. Saatanlik läige silmades, korraldas ta maapealset põrgut. L. Eelmäe Brežnev on pehme ja heatahtlik, hädaldav ja pühameelne. Ta nagu ei sobigi süsteemi. 73





Brežnev abikaasaga — Lembit Eelmäe ja Herta Elviste.

Autori tahtel tuleb L. B-le küll selgimishetk, sest talle näib, et kõik on põrgu vangid ja tema on risti selle väravas. Et keegi välja ei saaks. Ise ka mitte, mõeldagi kõige selle üle on ohtlik. Loomulikult on see autori liialdus. Ajalugu midagi niugust ei tunne.

Niisiis ühiskonna uuemine, selle

teostajad ja takistajad. Süsteem tembeldas uuendajad 1968. aastal reetjaiks. Kas läbimurre on võimalik? Kas just praegu on käes see ajalooline hetk? Kas «Magamistubade» lavastus aitab mõtestada nüüd ja siinsamas toimuvat?

Ma olen elanud oma parimad aastad selsamal ajal, mil toimub näidendi tegevus. Jah, see näidend on suur lihtsustus asjade käigust ja küllap oli ka midagi põhimõtteliselt teisiti, kui loo autor seda esitab. L. I. B-l polnud kuigipalju tarkust ja jõudu ise asjade üle otsustada. A. D. tõus ja langus on esitatud ehk liiga naiiv-eufooriliselt, mis suubub põhjendamata traagikasse. Näidend ei ole sügav. Selles on tema nõrkus, aga ka lavastamise lihtsus — asja võib farsiks pöörata. Lavastaja sai teha seda, et valida õiged näitlejad, ja Moskva poole tegelased on tõesti valitud täpselt. Saan aru lavastajast ning annan endale aru, et praegu tahab rahvas näha äsjast kuningat alasti, nagu see «Vanemuise» lavastuses otseses ja kaudses mõttes juhtubki. L. Eelmäe on üsna sarnaselt tabanud L. I. B. välist joonist ja publikustust hea meelega. Lihtsameelne, rumalalt aus L. I. B. naine H. Elviste heas esituses lisab vürtsi. Ausus saab küll otsa, kui tegemist suurriiklike huvidega.

«Magamistoad». L. I. Brežnev — Lembit Eelmäe. U. Laumetsa fotod





## NOORSOO- TEATRIL UUS DIREKTOR

Käesoleva aasta märtsikuus valiti Noorsooteatri direktori ametikohale uus mees, endine kultuuriministri asetäitja MÄRT KUBO. Kuna Noorsooteatri juhtkonnavahtetus on põhjalik (ameti on maha pannud ka peanäitejuht Rudolf Allabert), siis tundsime toimetuse teatriosakonnas huvi, milline on uue teatrijuhi nägemus Noorsooteatri tulevikust.

*Millest peaks uus direktor alustama, et teatri töösse sisse elada? On sul mingi ettekujutus oma tegevusest juba olemas?*

Esvalt peaks kõigi inimestega rääkima. Kõigiga! Tahaksin ootused ära fikseerida — teadmise, hoiaku oma teatri suhtes. Tahan teada, mida nad oma teatrist arvavad, millisena seda tulevikus ette kujutavad. Kindlasti tekib ka mul teatrist teistsugune pilt kui praegu. Põhimõtteliselt peaks ju seda teatrit ehitama tulevikule, sest uue majaga seotud lootused on siiski juba rohkem kui lootused. Kui Noorsooteatri hoone kunagi valmis saab ja ühiskond siiski stabiliseerub, siis see võiks olla ikka üks p ä r i s teatrikeskus, millel peaks olema rohkem funktsioone kui olla lihtsalt üks teater. Seal võiks anda võimalusi mitmeteks ettevõtmisteks, ka õppetööks. Võib-olla ta isegi kujuneb üheks õppetöö keskuks, on ju praeguse teatrikooli perspektiivid üsna ähmased — jääb ta konservatooriumi juurde või liidetakse hoopis Tartu ülikooliga, kuidas sobitub siia Viljandi Kolledži idee jne.

*On liikvel ka selliseid ideid, et uue maja valmides peaks teatri pooleks jagama, sest trupp ja majapidamine saaks muidu liiga suur. Olevat väikeste trupptide aeg, väidavad paljud.*

Selleks ajaks, kui maja valmis saab, on võib-olla jälle suurte trupptide aeg. Aga praegu on siiski nende inimeste ja maja olukord väga raske. Kindlasti näeb keegi Laia tänava väikese maja elus omamoodi võlugi, aga uues majas tekib tõenäoliselt siiski uus tunnetus. Loodan, et hoone tuleb piisavalt kaasaegne, sest selgub, et ka näitlejatöö nõuab muid tingimusi peale vana maja armsa 75

Vähem mõjuva mulje jätab Dubčeki pool. Näidendis napib vaimsust, ka selgust poliitiliste mängude mõestamisel. Nalja teha aga A. D. ja tema mõt-tekaaslaste üle oleks kohatu. ENE toime-tajad olid omal ajal (1968) uhked, et NSVL-is ainsana oli A. Dubčeki nimi ENE-s sees. 1987. aasta ENE-s me seda nime enam ei leia. Dubčeki nimi kahti poliitikaareenilt maha. Vist arvati, et ta jääbki saekaatri direktoriks, millist ametit tal okupatsiooniar mee sissetungi-mise ning sellele järgnenud pealinnast pagendatuse ajal tuli pidada. Nüüd, rah-vaülestõusu ja demokraatliku pöörde järel 1989. aastal kutsuti Dubček poliit-ikasse tagasi. Mõistes, et temagi poliit-iku tippaeg on 20 aasta järel kaotatud, loobus ta presidendi kohast V. Haveli kasuks. Ta on aga parlamendi esimees, sümbolkuju, austatud kodanik. Rahvas mäletab, et kõige raskemal stagnaajal tegi ta kõik, et viia oma maa ja rahvas väl-ja nõukogulikust sotsialistlikust teo-riast ja praktikast. Nüüd on tal tõesti igas mõttes uus ülikond. Tema teab hin-da, mida tuleb maksta vabaduse eest.

A. Dubček oli omal ajal poliitik, kes kaugelt ja kaudselt mõjutas tugevasti ka eesti noorte teatrimeeste ideaale ja püüdlusi.

Brežnev viis aga paljud andekad režissöörid (Venemaal, Tšehhoslovakkias ja Poolas) selleni, et nad eelistasid lah-kuda kodumaalt.

Huvitav, mida ütleks härra Dubček A. Tommingase mängitud noore Ale-xandri kohta?

Nimetatud seikadest hoolimata, millest olulisim on ajaloolise ainega pealis-kaudne ümberkäimine, võib publiku huvi kasvada ajalooliste, isegi poliit-liste situatsioonide avamise vastu. Olen ühel meelel «Magamistubadest» varem kirjutanud Ü. Tontsuga, et sotsiaalne ja poliitiline teema teatrilaval pole end ammandanud. Jätkugu siis teatrite kir-jandusjuhtidel ja lavastajatel õnnelikku kätt nende näidendite otsimisel ja tel-limisel. Ka Eesti rahva poliitiline aja-lugu on tulvil dramaatilisi episoodide ja koloriitsete tegelasi. Kas «Tartu rahu» tegi nüüd otsa lahti?



palgilõhna. Ma arvan, et Noorsooteatri võiks ikka ühe tervikliku trupina säilitada. Kui me tulevikus muidugi suudame suurte eelarvetega teatreid üldse ülal pidada.

Ja veel, teater peaks endas kandma siiski ka mingit vaimsust. Ma ei seo teatri tulevikku mitte niivõrd Noorsooteatri sildiga, vaid ikka kollektiiviga, kus viljeldaks ka teatrimõtet. See on siiski Panso asutatud teater ja tema teatrimõte võiks ju rohkem läbida seda teatrit, muidugi mitte kramplikult Panso müüdist kinnihoidmise mõttes.

*See teater peaks olema pigem alternatiivne võimalus Eesti Draamateatri kõrval, nagu ka algul mõeldi. Noorsooteatri silt oli asutamisel lihtsalt ainus võimalus, mille abil sai läbi suruda teatri asutamise. Ega ta praegu noorte ja lasteteater olegi.*

Ei tea, kas see nimi ise midagi noortele tähendabki, kas nad seostavad Noorsooteatrit mõistega: meie teater? Aga nüüdseks on juba välja kujunenud olukord, kus Eesti Broadwayl on akadeemiline teater ise «alternatiivseks» muutumas. Eks ole ju Noorsooteater peaaegu et akadeemilisemaks, klassikalisemaks saamas kui Eesti Draamateater ise. Täiesti tajutav on igatahes tendents klassikalise mudeliga teatri poole.

*Jah, «Broadway» ise on lagunemas arvukateks off-off'ideks...*

Ega see iseenesest paha ole. ED akadeemilise nimetuse tõttu me lihtsalt

Märt Kubo veel Teatrite Valitsuse juhatajana Kreekas, Pireuses 1985. aastal.

K. Orro foto



ootaksime sealt head, armsat, vana kooli teatrit. Ega teatri suunda saagi laua taga välja mõelda, selle määravad lavastajad ja konkreetne seltskond, aga üldist vaimsust saab siiski kujundada, ennekoike inimeste valikuga..

*Keda sa enda kõrval parema meelega näeksid, kas kunstilist juhti või peanäitejuhti, kes peab olema ka lavastaja? Oled ise juba nii palju teatriinimene, et võiksid ju kunstilise juhi funktsioonid ka enda kanda võtta?*

Ka sellest variandist on juttu olnud, aga ma põhimõtteliselt ei tahaks end siduda selle ametiga. Võin seni, kuni peanäitejuhi asi laheneb, püüda seda funktsiooni ju täita ja koos lavastajatega üldist elu raamida. Aga niisugune kombinatsioon on muutunud juba natuke moeasjaks. Jaak Allik on, jah, kõva teatrimees, aga kui hiljem NL-is toodi teda juba üldiseks eeskujuks ja leiti, et igamees võib teatrit juhtida, siis seda arvamust ma ei jaga. Alliku juhtum on suhteliselt ainulaadne, seda ei peaks üldistama. Võib-olla tuleb veel tagasi see aeg ja need lavastajad, kes võtavad kogu vastutuse enda peale, hakkavad kujundama ühe teatri nägu, uskuma iseenda missiooni ja tähte. Praegu ei julge keegi seda teha. Peanäitejuhti otsiks küll hea meelega, aga praegu on tippudevaene aeg. Seepärast võiks esialgu rahuldada ka kunstiline juht, kes oleks ühtlasi, kui vaja, ka lavastaja ja kindlasti kunstilises mõttes autoriteet. Ta võib vähe lavastada, aga peab olema professionaal. Aeg on segane, me kõik põeme, peaksime pisut ootama. Aga tööd tuleb teha sellest hoolimata. Arvan, et praegu loodavad teatriinimesed elementaarset kindlustunnet ka juhtkonna poolt: kõik on tüdinenud ju ka sellest äraootamise jutust, millest äsja rääkisin. Seepärast oleks vaja hakata midagi kindlakäeliselt tegema, mingis suunas liikuma. Ma ise olen tulnud sealt, kus pidevalt mingit Messiasit oodatakse... Ma ei usu küll tormilistesse muutustesse, aga minnalaskmine ei kõlba ka kuskile.

*Kuidas kavatsed teatrijuhina üle saada sellest üleüldisest laosest, mis valitseb kõhjal meie ümber, ka teatris? Kuidas oleks võimalik taastada tööetikat, korda, distsipliini?*

See saab toimuda siis, kui muutuvad ka ühiskondlikud struktuurid, kui lahendatakse omandi- ja rahaküsimus jne. Ma loodan, et vaesusest arusaamine võiks meie inimesed maa peale tagasi tuua. Aga ka see ei ole eriti suur lohus, sest on ju võimalik minna välismaale parke pühkima, lilli kasvatama ja teenida head raha... Võib-olla aitab üks



samm — lepingusüsteem. Kui ikka näitleja süü tõttu etendus ära jääb, siis tuleb etendus kinni maksta. Kui lepingusüsteemil on juba juriidiline alus ja see teatriseadusena vastu võetakse, siis peab ta meid millekski ka kohustama. Uuele süsteemile üle minnes peame hakkama töötama teiste reeglite järgi.

*Kuidas kujutad ette lepingusüsteemi, kas kõik näitlejad töötavad teatris lepingu alusel või jääb siiski kindel tuumik, kes on palgal ja ülejäänud võetakse lepinguga juurde.*

Ikka kõik näitlejad peaksid lepingu alusel töötama. Tuumik ongi see, kellega kogu aeg lepingut uuendatakse. Vähem kasutatav seltskond kujuneb välja loomulikult teel. Mitte nii, et lõhume nüüd teatri laiali. Arvan, et mõnedki teatrid lasevad lahti üsna mitmed näitlejad, tõenäoliselt tekib ka näitlejate tööpuudus, siit hakkavad peale raskused ja selleks peame olema valmis.

*Loogiliselt peaks tekkima ka näitlejate rändamine teatrist teatrisse, linnast linna. Aga reaalselt pole see ju võimalik — korteripuudus!*

Seepärast hakkabki süsteem toimima alles siis, kui saab võimalikuks korterite üürimine. Ma arvan, et kortereid ei olegi siin Eestis nii vähe, praegune süsteem hoiab neid lihtsalt kinni. Madal üür ei stimuleeri praegu kedagi pakkuma — ei kortereid ega möbleeritud tube. Arvan, et umbes kümne aasta pärast pole korterivahetus enam mingi probleem. Seega liigume järk-järgult loomulikuma olukorra poole.

*Lepingusüsteem tekitab ka konkurentsi, selle nn kandadele astumise tunde?*

Nojah, heade lavastuste kõrval on praegu ka palju halbu, sest millegi ees ei ole kartust. Praegu on näitleja just nagu teatri omand, ja kui ta läheb kuskile mujale tööd tegema, siis ei ole ta kunagi kindel, kuidas selle peale oma teatris vaadatakse. Aga kui näitlejal on ühe teatriga väga konkreetne leping, ei tohiks tal keegi keelata, kui lepingu tingimused seda võimaldavad, teha tööd ka mõnes teises teatris. Olukord peaks muutuma vabamaks. Praegu, niipea, kui üks näitleja läheb teise teatrisse, kuuleme selliseid sõnu nagu reetmine, läks tülli, ei meeldinud...

*Tundub siiski, et lepingusüsteem nõuab palju rohkem kohanemist ja vaeva hoopis teiselt poolt — juhtkonnalt. Tuleb hakata ju näitlejale tööd planeerima — hooaja lõpuni, kolmeks aastaks, garanteerida näitlejatele arvuliselt isegi rollid, mängukorrad, kui leping seda nõuab... See kõik on meie teatrijuhtidele ju täiesti harjumatu, ollakse rohkem harjunud edasilükkamiste, vahetamiste, plaanidest mööda vaatamisega jne.*

Paradoks on selles, et aastakümneid kestnud plaanimajanduse juures ei oska me ju sugugi planeerida. Nüüd peame äkki aastaks, isegi kolmeks aastaks repertuaari planeerima. See on lauataagune töö, millel on omad meetodid. Me oleme need kas ära unustanud või pole meil neid oma ligadi-logadi elus vaja läinud.

*Varem nõudis ju kultuuriministeerium plaane kuni viie aasta peale ette. Aga meis on vahepeal kodunenud mõtlemine, et ega need plaanid ju tegelikult kehti.*

Ma isegi püüdsin veel hiljuti ministeeriumis kokku võtta vabariiklikku kunstinõukogu, et kuulata teatrite repertuaariplaane, kas või vastastikuse informeerimise mõttes, aga selgus, et ma olen viimane stagnant ja bürokraat, kes nõuab mingeid vastikuid plaane. Nüüd tuleb natuke teist kaudu see vajadus tagasi, ainult vist veel rängemini ja raskemini.

Samas arvan, et kõige selle juures on väga tähtis, nagu ütles üks mu uus kolleeg, mitte hambad ristis tööd teha, vaid püüda probleeme lahendada elegantsemalt.



## RAIMOND VALGRE KALMUKÜNKAL

1949. aasta viimase päeva varahommikul kell 5.45 kustus Tallinna vaimuhaiguste haiglas Paldiski mnt 52 ühe patsiendi eluküünal. Too kolmekümne kuue aastane mees, kelle haigusloos nr. 20977 oli töökohaks nimetatud Heliloojate Liit (see ei vastanud tegelikkusele) ja ametiks — helilooja, toodi haiglasse eelmisel päeval raskete vigastustega, saadud jõulu ajal toimunud mitmepäeva peol.

Tegelikult oleks pidanud kannatanu viidama traumapunkti, kuid ema tutvus haigla arsti dr. P. Pedusaarega sillutas tee Paldiski maanteele esialgse diagnoosi — *delirium tremens* (alkoholimürgituse hullus) — ja kaasuva diagnoosiga — *dystrophia myocardii* (südame verevarustuse vaegus).

Kuna patsient ise käia ei saanud, siis kaks sanitari lohistasid ta sisse vastuvõtuosakonna ainsasse vabasse ruumi, vannituppa, kuhu oli vanni peale ehitatud laudlavats.

Haiguse eelloost, millest rääkis ema, selgus, et patsient tarvitab alkoholi umbes 3—4 aastat, kuid viimased 2 aastat eriti ohtrasti ja päris viimasel iga päev. Ta ei tunne inimesi, ka oma ema ära, vahel märatseb, näeb toas traate, vaime, voodis kasse, naerab omaette valjult. Sööb vähe, ei maga sugugi. 27. detsembril kukkus raskelt. Eile oli langedõvetaoline krambihoo. Abielu ei ole korras, lapsi ei ole.

Tookordne sanitar, 17-aastane linalakk Lehti Valmis, mäletas, et haige pesemisel märgade käterättidega avastas ta seljal vöö piirkonnas suured sinised verevalumid. Kohe juurdekutsutud arstile vastas patsient, et oli väikene «kisma» kino «Helios» peal asuva restorani «Euroopa» naiskeenerite ühiselamus.

Desorienteerunud oleku vahel on patsiendil aruselgeid hetki. Sel ajal käis talle sigaretti pakkumas viinaravil olev näitleja Kaarel Karm. Korra palunud Valgre

laulda endaloodud laule. Kahjuks keegi neid ei teadnud. Kuid vastutasuks lauldi paari haiglatöötaja ja patsiendi osavõtul «Püha öö» ja «Kui Kungla rahvas kuldsel aa'l». Improviseeritud koori juhatas end «Ungru krahviks» (parun Ungern-Sternbergiks) nimetav tenor valge taskurätikuga takti lehvitades.

Haige üldine tervislik seisukord halvenes kiiresti, sagesid toonilised (kaukestvad lõtvumiseta) vappekrambid.

Tema viimased sõnad olid: «Kas minust midagi head ja ilusat järgi jääb?»

Pulss muutus kiireks, pehmeks, niiditaoliseks. Süstiti kordiamiini. Silma pupillid valgusele enam ei reageerinud. Nägu muutus tuhkhalliks. Agoonia algas kell 4.00 öösel. Viimane kofeiinisüst tehti kell 5.00.

*Exitus letalis* saabus kell 5.45.

Patoloogilis-anatoomiline lahang 2. jaanuaril andis oma diagnoosi: *myocarditis chronicum, hydrocephalus, haemorrhagia retroperitonialis* (krooniline südamelihaste põletik, vesipea, verevalumid tagakõhukelmes).

Matusetalitus algas krõbeda pakasega pühapäeval, 8. jaanuaril 1950 kell 15.00 Jaani kirikus, kus isa-ema nelikümmend kuus aastat tagasi laulatati. Saatjaid oli 50—60 ringis. Lahkunu noorpõlve-sümpaatia Hilda Koni laulis oreli saatel F. Abti «Tähtede taga».

Siia Metsakalmistule kääpa juurde tulid 7 kolleegi-sõpra ja üks naisterahvas — ema. Koraali mängis puhkpillikvintett. Sõnad lausus pastor Koppel ja perekonnatuttav Vihalemm. Siinsamas tühendati kaks «Valgepead».

Külma oli 27 kraadi, lund hõredalt.

See oli muserdatud muusiku maise teekonna lõppjaam, märkamatu ja kurb.

Kuid jälg, mis on vastuseks lahkunu viimasele küsimusele: «Kas minust midagi head ja ilusat järgi jääb?» on märgatavalt tähelepanuväärsem ja väärtus-



likum. Tema loodud laule — neid on teada 101 — ei saa muusikaarmastajad unustada.

Muusikalise monumendi püstitas kurva saatusega Raimond Valgre endale ise. Kahjuks jäi loomeaeg saatuslikult lühikeseks.

EINO AVARSOO

## Teatritargutusi

*Hiljuti kuulsin kedagi ütlevat, et juba mõnda aega ei vaeva teda tüüpilised näitleja-unenäod: tekst on meelest läinud, kostüüm kadunud või pole aimugi, mis näidendit mängitakse. See aitas tähele panna, et juba mõnda aega olen näinud teatavaid kriitiku-unenägusid. Seda pole küll veel juhtunud nägema ega näegi, et ka teatrikriitik profiks saada võiks ja oma tööst ära elaks, kuid nähtud unenäod klassifitseeruvad kolme alaliiki.*

*Esiteks: musta südametunnistuse unenäod. Avad ajalehe ja selle vahelt kargab välja väike koletis, kes hammustab sind eriti valusast kohast. Puhtal valgel paberilehel aga vajub laiali solvav idioom, mille on sinna soetanud omaenese edevus, trükiveakurat, toimetaja, tõlgi või refereerija loominguvabadus. Unenäo järjeks on pikad hämarad tänavad, kus tulevad vastu näitlejad, lavastajad, dramaturgid, kelle ees tunned end süüdi olevat.*

*Teiseks: duellid. Sulle on kätte pistetud mõök, rapiir või oda ja sa pead astuma lavalisse võitlusse. Aga sa tead, et pole osa võtnud ühestki vehklemistunnist. Vastane läheneb, sa tõstad oma rekvisiidi ja saad — kaikaga pähe. Kui ärkad, lamad kõrvetava päikese käes kõrbelliival Teatri väravate ees maas ja loed silti: kes ei tee vahet pildi ja stseeni vahel — järgmise sajandi lõpuni sisemine keelatud! Sa roomad eemale, et pääseda suure musta vihmavarju alla, aga seal seisab kolleeg ja teatab: lubatud ainult isiksustele!*

*Kolmandaks: varia. Sa tõdisid järke oodates ukse ees, mille taga teatraalid-ekstreemistid võtavad vastu eksamit. Või: laulad õpetatud naiste kooriga lapsepõlvest kummitavat Molière'i värssi:*

*löö pakku julm*

*ükskõik mismoodi*

*ja kordad südika refräänina: ükskõik mismoodi... ükskõik mismoodi!*

*Kui ärkan, olen rõõmus, et niigi läks. Vastastikused kloaaki tõukamised seisavad alles ees.*



# RAHVUSVAHELISED TEATRIFESTIVALID 1990

## AUSTRIA

Wiener Festwochen  
Viin. Igal aastal mais-juunis.

## HISPAANIA

Festival International de Théâtre  
de Sitges  
Madrid. Igal kevadel.

## HOLLAND

Holland-Festival  
Amsterdam ja Haag. 1.—30. juuni.  
Stagedoor Festival  
Amsterdam. Novembris.

## IIRIMAA

Dublin Theatre Festival  
Dublin. Igal aastal oktoobris.

## JUGOSLAAVIA

BITEF  
Belgrad. Igal aastal septembris.

## KANADA

Quizaine Internationale de Théâtre  
Montreal. Paaris aastatel mais-juunis.  
Fringe Festival (Vabad Teatrirühmad)  
Toronto, 29. juuni—8. juuli. Winnipeg,  
14.—22. juuli. Edmonton, 18.—26. au-  
gust. Vancouver, 6.—16. september. Vic-  
toria, 22.—30. september.

## KREEKA

Athens Festival  
Igal aastal juunist septembrini.

## NORRA

Bergen's International Festival  
Bergen. Igal aastal mais-juunis.  
Goglerne Kommer  
Oslo. Igal aastal septembris.

## POOLA

S. Mrożekile pühendatud festival  
Kraków 15.—29. juuli.

## PRANTSUSMAA

Festival d'Avignon  
Avignon. Igal aastal juunis.

## Festival d'Automne

Pariis. Igal aastal novembris-detsemb-  
ris.

## ROOTSI

ASSITEJ 10. maailmakongress ja  
festival  
Stockholm, 19.—25. mai.  
Põhjamaade harrastusteatri-  
festival  
Västerås. 25. juuni—1. juuli.

## SDV

Berliner Festtage des Theatres und  
der Musik  
Berliin. Igal aastal oktoobris.

## SLV

Theatertreffen  
Berliin. 4.—20. mai.

## SUURBRITANNIA

Edinburgh International Festival  
Edinburgh. Igal aastal augustis.  
Stratford-upon-Avon Royal Shakes-  
peare Company Festival  
Stratford-upon-Avon. Igal aastal maist  
augustini.

## SOOME

Savonlinnan Oopperajuhlat  
Savonlinna, 1.—30. juuli.  
Tampereen Teatterikesä  
Tampere, 14.—19. august.  
Helsingin Juhlaviikot  
Helsingi, 23. august—9. september.

## SVEITS

Internationale Junifestwochen  
Zürich. Igal aastal juunis.

## TAANI

Århus Festival  
Århus. Igal aastal septembris.

## TÜRGI

International Festival of Istanbul  
Istanbul. Igal aastal juunis-juulis.

## UNGARI

Budapest Artistic Weeks  
Budapest. Igal aastal septembris-  
oktoobris.



## «NEW YORGI LOOD» FILMIOPERAATORITE PILGUGA

Euroopa kolm kuulsat operaatorit Sven Nykvist, Vittorio Storaro ja Nestor Almendros tegid koos ameerika kolme tipp-lavastaja Woody Alleni, Francis Ford Coppola ja Martin Scorsesega ühisfilmi «New Yorgi lood» (1989). Järgnevas arutlevad operaatorid selle üle, kas ja kuivõrd ameerikalik filmitegemine erineb euroopalikust. Mõndagi huvitavat saame teada nii režissööride kui operaatorite loomelaadist ning kunstilistest taotlustest.



«New Yorgi lood». Operaator Sven Nykvist võttegrupiga New Yorgi tänavatel.

Meie filmialastes kirjutistes ei ole just eriti tihti juttu filmioperaatori tööst ja kutsest. Filme tuntakse eelkõige lavastaja või siis osalenud näitlejate järgi, harvemini jääb meelde mõni lauluviis või käsikirja autor. Ometi on aga operaator filmitöö juures see mees, kes kõik üles võtab ning kogu filmigrupi loomingulise potentsiaali pildile jäädvustab. Asjaolu, et selles protsessis tuleb kasutada piisavalt tehnilist taipu ning et operaatori juhtida on filmitootmise mitmekülgne tehnoloogiline masi-

navärk, on nii mõneski loonud ettekuju-tuse filmioperaatorist kui tehnilisest oskustöölisest, kes režissööri näpunäidete varal käsikirja järgi liikuvaid pilte tal-letab. Ometi peaksime rääkima filmi-operaatorist eelkõige kui isiksusest fil-मितöö juures, filmiloo ainsast pildilisest tõlgendajast. Erinevatel ajastutel on fil-mikujutise tinglikkuse, emotsionaalsuse ja dünaamilisuse osas aluseks olnud eri-nevad tõekspidamised. Tehnika areng on tugevasti mõjutanud mitmesuguseid stiile. Ajast aega oleme aga imetlenud 81



Ameerika filmide väga kõrget, tehniliselt äärmuseni viimistletud operaatoritööd. Siin ei üllata enam millegagi, oma visuaalses täiuslikkuses on need filmid hakanud üksteist kordama. Pole siis ka ime, et üha enam Euroopa operaatoreid, kelle töös oleme hinnanud eelkõige loovat alget, mitte aga ülepakuvat tehnilist virtuoslikkust, on leidnud enesele tööd Hollywoodis. Ilmekaks näiteks on 1989. aastal valminud film «New Yorgi lood», mis koosneb küll kolmest novellist, kuid moodustab New Yorgi kui novellide ühise tegevuskoha kaudu ühtse terviku. Novellide autoriteks on käesoleva hetke ameerika filmi kolm tipplavastajat: Woody Allen, Francis Ford Coppola ja Martin Scorsese. Visuaalse lahenduse loovad aga kolm mitte ameerika päritoluga operaatorit — rootslane Sven Nykvist, itaallane Vittorio Storaro ning hispaanlane Nestor Almendros. Kuna mitmedki probleemid filmi tegemisest tunduvad koduselt tuttavatena, toome alljärgnevalt eespool mainitud operaatorite mõningad mõtted «New Yorgi lugudest».

Ago Ruus

## SVEN NYKVIST, ASC

Nykvisti kommentaarid selle filmi kohta on seotud tema aastakümnetepikkuse kogemusega. Arvukalt on vihjeid eelnevatele töödele, millest on nüüdseks saanud klassika. Tema teosed on nagu kohustuslik õppematerjal filmiüliõpilastele. Koostöös Ingmar Bergmaniga valmisid «Persona», «Hunditund», «Stseenid ühest abielust», «Võlufloot» jne. Operaatoritöö Bergmani filmides «Sosinad ja karjed» ning «Fanny ja Alexander» tõi talle «Oscari» vastavalt 1974 ja 1984. Tema tööde mõjusasse loetellu lisanduvad veel «Willy ja Phil», «Postiljon helistab alati kaks korda», «Jumalate Agnes», «Ohverdus», «Olemise talumatu kergus» ning W. Alleni «Teine naine».

\*

W. Alleni filminovell on komöödia ning see võimaldas Nykvistil filmida stiilis,

\* ASC — American Society of Cinematographers. 1919. aastal rajatud Hollywoodi elukutseliste operaatorite ühing.

mida ta tavaliselt ei kasuta. «Kuna Allen on stsenaariumi ori, siis võivad operaatorid valida enamasti igale filmile eri stiili. Alustades «New Yorgi lugudega», olime just lõpetanud «Teise naise». Too oli psühholoogiline teos ning sellepärast tuli tarvitada sootuks erilist valgust. Uus lugu oli humoorikam ja seega pidi kergemas laadis filmima. See ei tähenda, et jahedamas koloriidis, kuid ka mitte nii kontrastses võtmes nagu dramaatilise filmi puhul. Kaamera liikumine on lühem ja kiirem, üldplaan võib rohkem olla. Viimaseid ei tohi olla siiski liiga palju, sest Allen on nende suhtes hell. Leian, et on üpris põnev ning ergutav proovida oma stiili muuta, selleks et paremini edasi anda stsenaaristi ja režissööri taotlusi. Muidugi ei ole oluline, missugune on filmi stiil, kunagi ei tohi välja paista, et on kasutatud kunstlikku valgust. See on minu põhimõte.»

\*

«Ma vaatan läbi kaamera ja filmin. Tavaliselt ma ei tee mingeid erilisi mõõtmisi, sest ma pole tehnikainimene. Kui oleme võttel, siis on targem lähtuda varasematest kogemustest ning intuitsioonist. Niikuinii on iga stseen erinev. Mõnikord on vaja rohkem pildikontrastsust, mõnikord vähem, ja nii ma otsustan alati silma järgi.»

\*

«Kasutan alati Cooki läätsi. «Fannys ja Alexanderis», mis on kuus ja pool tundi pikk, kasutasin ühte ja sama optikat kogu filmimise jooksul. Sama kehtib ka «New Yorgi lugude» puhul.»

\*

Oma rootsi filmikooliga toob Nykvist mõndagi uut ameerika kinematograafiasse. «Mind paneb Ameerikas alati imestama see, kuidas nii suur hulk inimesi on suuteline filmima nõnda väikeses ruumis ja tulemus on ikkagi hea. Rootsisis oleks sääraseid võtteplatse liiga väikesteks peetud ning selle asemel studios filmitud. Muidugi, Ameerikas on paviljonis filmimine liiga kallis, Rootsisis on see veel majanduslikult võimalik. Näiteks «Fanny ja Alexander» on suures osas paviljonis filmitud. Euroopas on küll tavaarvamuseks, et Ameerika filmid on hiigelpaviljonides tehtud, sest kunagi oli see tõesti niimoodi.»



---

## VITTORIO STORARO, ASC

---

F. F. Coppola mõneti autobiograafiline «Elu ilma Zoeta» moodustab teise kolmandiku «New Yorgi lugudest». Ja taas liitus temaga operaator V. Storaro. Nende varasemad koostööd on «Tänapäeva apokalüpsis», «Kogu südamest», «Kapten EO» ja «Tucker». Storaro oli samuti filmide «Viimane tango Pariisis», «Ishtar» ja «Ladyhawke» operaator. Ta on saanud «Oscari» filmide «Tänapäeva apokalüpsis» (1979), «Punased» (1982) ja «Viimane imperaator» (1988) kaameratöö eest. 1986 anti Storarole «Peeter Suure» operaatorina «Emmy» preemia.

\*

«Filmis «Elu ilma Zoeta» tahtsin näidata vastandlikke jõude perekonnas. Kujunditeks oleksid Päike, mis vastab isale, ja Kuu, mis sümboliseerib ema. Mitmel põhjusel on peategelane Zoe proovinud isa maailmas elada. Ta on püüdnud olla keegi teine, kui ta tegelikult on. Kui ta seda lõpuks taipab, hakkab ta püüdlema tasakaalu poole. Nende mõlema inimese — isa ja ema — poole, kes on tema elus kõige olulisemad. Seega on film lugu liikumisest tasakaalutusest tasakaalu suunas.»

\*

Pärast põhjalikku süvenemist loo kontseptsiooni, töötas Storaro välja filmi visuaalse plaani. Selleks kasutas ta värviteooriat, arvestas inimese erinevat reageeringut eri värvidele ning valguslainete pikkusele. Tehnilistest üksikasjadest operaator aga lähemalt ei räägi. «Põhiline on filmi kontseptsioonist aru saada ning pühenduda sellele. Üksikasjusse pole mõtet laskuda, sest need on vaid osa tervikust. Liiga sageli takerdub tehnikasse. Paljud noored filmimehed küsivad minult, et millist filmilinti ma kasutan või millist tehnikat jne. Arvan, et nad tahavad lihtsalt teada, mida teine kasutab, et siis ise sedasama teha. Nii läheb aga individuaalsus kaotsi. Minul kulus aastaid, et saavutada loominguulist tasakaalu nende tehnoloogiliste õppetundidega, mida sain filmikoolist. Tehnika on vaid üks osa operaatoritööst ja seejuures mitte kõige keerukam.

Probleemil on veel teinegi külg. Paljud filmid on liiga sarnased, sest kasutatakse ühesugust valgust, sama filmilinti ning optikat. Püütakse töötada kiiresti ja odavalt ning valgusele pööratakse vähe tähelepanu. Nii kaob aga isikupära. Minu arvates ei ole see tõeline operaatoritöö. Pole kahtlust, et tehnoloogiline külg on tähtis ja vajalik asi. Tuleb aga valida, mis sobib mingi filmi jaoks. Kui operaator on õppinud valikut tegema, siis teab ta kohe, mis on hetkel tarvilik, ning võib hoopis olulisemate asjadega tegelda. Mina olen oma vahendid ammu leidnud ega ole neid aja jooksul kuigi palju muutnud. Aeg-ajalt uurin siiski uusi tehnilisi võimalusi ja teen katseid. Filmilint ju muutub pidevalt. Kuid arvan, et pole oluline, missuguse pintsliiga maalida, igal juhul saan sellise pildi, nagu ma tahan.»

\*

«Sama võttegrupiga korduvalt koos töötada on väga euroopalik. Minul on põhiliselt samad inimesed juba kolmekümne filmi jooksul. See on nagu üks perekond. On ju hea, kui ei pea kõiki asju algusest peale seletama.»

\*

«Kirjanik ei ole kirjanik, kui ta teab üksnes, kuidas kirjutusmasin töötab. Ka filmitegijad peavad oskama «ei» öelda. Enamik noori unistab mängufilmi tegemisest, endale aru andmata, on nad selleks juba valmis. Mina keeldusin seni, kuni tundsin, et aeg pole veel käes. Üheksa aasta jooksul, mil ma õppisin operaatoritööd, ei öeldud mulle aga seda kõige tähtsamat asja, et kõigepealt tuleb mõista, mis on sinu sisemuses, ja alles siis mõelda sellele, missugust tehnikat kasutada.»

---

## NESTOR ALMENDROS, ASC

---

«Minu viimane film sarnaneb esimesega, milleks oli «Pariis nähtuna...» (1964) Godard'i, Chabroli, Rohmeri, Rouchi, Douchet' ja Pollet' silmade kaudu. «New Yorgi lood» on mõneti sellega sarnane. Nimi võikski olla «New York nähtuna...» Nestor Almendros on olnud filmide «Lõikusaeg», «Kramer Krameri vastu», «Sinine laguun», «Üövai- 83





*«New Yorgi lood». Sofia Coppola režissöör Francis Ford Coppola novellfilmis. Näitleja on Vittorio Storarole iseloomulikus sinises valguses.*

*«New Yorgi lood». Giancarlo Giannini hommikupäikese kiirtevihus Coppola novellfilmis. Operaator Vittorio Storaro.*







«New Yorgi lood». Rosanna Arquette ja Nick Nolte veedavad sageli oma aega Soho pööninguateljees. Kaader režissöör Martin Scorsese novellfilmist. Operaator Nestor Almendros. Suurlinna olemasolu on pidevalt tajutav ateljeeakende kaudu.

«New Yorgi lood». Woody Allen ja Mia Farrow režissöör Woody Alleni novellfilmis.





kus», «Sophie valik», «Koht südames» ja «Nadine» operaator. Ta tegi ka tõsielufilmid «Imagine: John Lennon» ning «Keegi ei kuulnud» inimõiguste rikkumist Kuubas; viimane sai Rahvusvahelise Dokumentaalfilmide Assotsiatsiooni auhinna.

\*

«Filmisime loomulikus keskkonnas, sest Scorsese ei tahtnud võtteid paviljonis teha. Talle oli oluline, et akendest paistaks tõe poolest Soho, New York. Maalitud foon oli temale vastumeelt. Rohkesti kasutasin loomulikku valgust — see ongi minu firmamärk. Tegelikult oli too ainuke loomulik asi võtteplatsil, sest kaamera teeb režissöör Scorsese juhtimisel usumatuid asju. Enamik lavastajaid, nagu Rohmer, Truffaut ja Benton, kellega olen töötanud, on naturalistliku stiiliga. Kaamera on alati silmade kõrgusel ja kasutatakse normaalset 50- või 35-mm optikat. Kõik on realistlik à la John Ford või Howard Hawks. Kaamera ei osale, ta vaid jälgib.

Ent Scorseset võib ekspressionistiks nimetada, sest kaamera on talle jumal. Too on igal pool. Nii ülal kõrgel kui maas madalas, nii lainurk- kui teleobjektiiviga. See film oli minule rõõmupidu, nagu ilutulestik kaameraga.»

\*

«Scorsese soovis, et film oleks nagu mõistatus.»

\*

Scorsese ja Almendros laenasid ka teiste kunstide töövõtteid. «Kasutasime teatralset valgustamist, väga sageli just teatris hämardatakse valgust. Filmis tavaliselt nii ei tehta, et üks inimene kaob pimedusse, teine aga jäetakse valgusesse. Scorsese kasutas seda päris mitmes stseenis. See annab üpris lihtsalt suurepärase tulemuse.» Scorsese on nagu Almendroski vanade filmide fanaatik ja pole mingi ime, et ta palus operaatoril tummfilmi tehnoloogiat ellu äratada.

\*

«Filmikeelgi muutus tummfilmi ajastule vastavaks. Väga palju filmisime suuri plaane ja filmi dramaturgia säilitamiseks pidid nad olema väga erinevad. Rosanna Arquette on väga võimekas näitleja. Filmis pidi ta olema ligitõmbav

ja seksikas, igati tuli tema ilu rõhutada. Põnevaid stsene tegin niiviisi, et mõtle sin kogu aeg Picasso helesinisele ajajärgule.»

\*

«Ent kõige tähtsam oli ikkagi Scorsese töötlamine. Arvan, et ta on üks väheseid tänapäeva ameerika režissööre, kel on oma käekiri. Nagu Fellini puhulgi, nii ka Scorsese filmi võid alati ära tunda. Tal on omapära, olin kaua oodanud, et ta kutsuks mind oma filmi.»

Ajakirjast «*American Cinematographer*», 1989, nr 3  
lühendatult tõlkinud  
KRISTA LILL



5

Toimetus ei arvanud, et peab veel kord tagasi pöörduma ED lavastuse «Siis kui jalgu puhkab hobu» juurde. Nähtud etendus oli kriitik Margot Visnapile vaid ajendiks artikli «Mis suunas laguneb Eesti Draamateater?» (TMK 1990, nr 3) kirjutamisele, milles juhitakse tähelepanu palju tõsisematele probleemidele tänases Eesti Draamateatris. Kuid pärast näitleja Laine Mesikäpa repliiki kriitikule 6. aprilli «Reedes» ei saa jätta asja seletamata. Toimetusele pole päriselt selge, mis on näitlejat rohkem solvanud, kas see, et tema hääletooni on arvestuses kriiskavaks nimetatud (epiteet «kriiskav» oli enesestki mõista mõeldud iseloomustama rolli, mitte inimese häält) või see, et kriitik on omistanud L. M-i kehastatud Kõrtsi-Mari kohta käiva «naljandi» esitamise talle. Kuid nii või teisiti tundub põhjus ja järgnenud pahameeletorm meile ebaadekvaatsena. Lugupeetud L. Mesikäpp avaldab koguni kahtlust, kas kriitik üldse viibis etendusel, millest ta kirjutab. Aga repliigi enda põhjal jääb mulje, et näitleja ise ei mäleta toda 4. jaanuari etendust, mida kriitik kirjeldab. Kuidas on muidu võimalik, et «põhimõtteline ropendamise vastane», nagu L. Mesikäpp väidab end olevat, vaikib maha fakti, et too palju pahandust tekitanud fraas siiski tol õhtul rahvus-teatri lavalt kõlas (I. Eensalu esituses). Ega ometi austatud L. Mesikäpp ole vaelevanduja, nagu ta kriitiku väidab olevat? Kogu eksitus ju sellest johtuski, et Teiegi osalesite nimetatud sketšis (rahvanaljandis? anekdoodis?) nii meeldejäävalt, et kriitiku emotsionaalses mälus sulas see kokku üheks terviklikuks labasuseks.

Margot Visnap kahetseb, et artikli sellest osast, mis algab sõnadega «Lausa rabava puändina», on võimalik aru saada nii, nagu kandnuks selle ette L. M., ja ta palub oma ebaõnnestunud, eksitava sõnastuse pärast vabandust. Aga sügavalt õnnetu on nii kriitik kui ka toimetus seepärast, et tolle vääratuse tõttu on võimalik jätta tähelepanuta artikkel tervikuna, mille eesmärk oli hoopis viidata ED juhtimise ja repertuaaripoliitika probleemidele. Kahjuks kostab nüüd ED kuluaaridest vaid eneseõigustusi, et too kuri-kuulus lause kõlanud ainult ühel etendusel (sic!) ja teise näitleja suust. Aga on see siis tähtis, kes ja mitmel etendusel endale akadeemilisel laval nii suuri vabadusi lubab? Või oli kriitikul sellele etendusele sissepääs keelatud? Kas kriitik, kel on kohustus vaadata ära keskmiselt 60 uslavastust aastas,

peaks üht haledat lavastust ainult selle pärast teist korda vaatama, et kontrollida, kas see maotus ka järgmisel etendusel kõlab? Ja kui see õnnetu pretsedent kuuluski ainult 4. jaanuari etenduse juurde, oleks võinud seda aususe mõttes siiski tunnistada. Praegusel juhul jääb «Reede» 80 000-sele lugejaskonnale mulje, et M. V. on tõepoolest nimetatud etteaste etendusele külge pookinud. Kas usub mõni inimene, et kui tahes pahatahtlik kriitik võib etendusele teadlikult omistada asju, mida seal üldse ei olegi? Järgmine käik oleks ju kohe protest teatri juhtkonnalt. Praegusel juhul aga on paljud L. M-i repliiki lugenud inimesed lihtsalt segadusse viidud. Loodame, et käesolev selgitus neid aitab aru saada, kuidas asi tegelikult oli. Toimetus aga arvab, et olgu see meile õpetuseks: on vana tõde, kriitik ei tohi kunagi eksida pisiasjades, sest väärsõnastus (nimi, termin, stseeni järjekord jne) annab teatrile, kui ta seda soovib, momentaanselt trumbi kriitiku vastu ning võimaluse rahumeeli mõõda vaadata kirjutise tegelikust sõnumist. C'est la vie!

Toimetus



## Seltskonnakroonika

EESTI TEATRIJUHDID  
STOCKHOLMIS

DETSEMBRIS 1988 OLID STOCKHOLMI LINNATEATRI RUUMIDES KOOS PÕHJAMAATE TEATRIJUHDID. ANALÜSITI 90. AASTATE TEATRISUUNDUMUSI, ARUTLUSTEEMADEKS PAKUTI VÄLJA NIISUGUSEID: KAOS VÕI KORD — KUIDAS JUHTIDA?; KUNST JA POLIITIKA; KUNST JA ISIKSUS; KUNST JA ÖKOLOOGIA; KUNST JA TEHNICA.



Vaatlejatena olid kohale kutsutud ka Baltimaade teatritegelased. Meie eesmärgiks oli end teatavaks ja tuttavaks teha, sõlmida kontakte. Kavas on astuda Põhjamaade Teatriduhtide Nõukogu liikmeks. Siit pildilt võib leida Rootsi teatrimehhe Georg Malviuse, «Ugala» direktori Enn Kose, «Estonia» direktori Jaak Villeri.



Veel üks kuulus ja tark naine, Pariisi Pääkese Teatri liider ARIANE MNOUCHKINE. Tema arvamusest peeti lugu.



Üllatusnaine saabus kahe ihukaitsja saatel — VIGDÍS FINNBOGADÓTTIR, Islandi president ja teatriduht, ta juhtis üht diskusiooni, käitus nagu tavalisele inimesele kohane ja presidendilt nõutud.

Kommenteeris ja pildistas  
Märt Kubo





Rootsi teatritegelased panid mängu kõik tutvused, ning meil õnnestus viibida Nobeli preemiate kätteandmise tseremoonial. Jaak Viller selgitab eesti delegatsioonile asjade võimalikku kulgu. J. Villerist vasakul «Vane-muise» direktor Mart Raik, Stockholmi Linna-teatri välissuhete nõunik, Eesti—Rootsi teatri-suhete viljakas arendaja hr Ingo Laas, ETL esimehe asetäitja Reet Mikkel, Kultuurikomi-tee esimehe asetäitja Märt Kubo.

Ringi keskel on N (Nobel). Kuningas tuli vastas olevalt toolilt, laureaat teiselt poolt. Ringi keskel said nad kokku ja Nobeli preemia anti üle. Punastel toolidel istus Rootsi koore-kiht, nende kohal rõdul asus Stockholmi Filharmoonia Orkester, dirigendipuldis meie ERI KLAS. Olgu märgitud, et kirjanduspreemia laureaadi CAMILO JOSE CELA auks mängiti Manuel de Falla «Haamrite tantsu» «Kolmekandilisest kübarast» («Les voisins» from «The Three-cornered Hat»).



Ingo Laas koduteatris õpetamas eesti teatri-direktoreid Jaak Villerit, Enn Koset ja Mart Raiki.





## KUIDAS NÄITLEJANA ON?

(p)



Priit Aimla ja Jüri Aarma kahemehe-show's «Ütleme veel» Noorsooteatri väikesel laval.

A. Moskaliku foto

Asjalik vastus ei vajaks üle lehekülje, aga mulle anti kaks, ja ma ei jäta mulle määratud kunagi teistele, peale kohupiima ja banaanide, nõnda siis kulutan ruumi ka sellele, kuidas muidu on.

Aga näitlejana on niimoodi. Lähed mööda tänavat ja ütled teisele: näitleja läheb. Teine vaatab ringi ja kehitab õlgu: ma ei näe. Ise näeb küll, et ma lähen. Aga ei tule selle pealegi, et ma teatrist palka saan. Jõuad sa siis teiste kohta kõike teada. Vanasti ajasid mõnega aastaid juttu, jutustasid anekdootege, aga pärast öeldi, et nuhk. Enamasti iga mehe kohta ütleb keegi kunagi kuskil, et nuhk. Või et lilla. Aga paljude kohta ei kuule ialgi, et näitleja. Nii et näitlejaid on vähem. Ka sellepärast meeldivad nad mulle rohkem.

Kuidas näitlejana on või? Arvan, et vahva: puha näitlejad ümberringi. Mul küll mitte, osalen hõredas trupis. Tunnen küll mitmeid, aga need arvavad siia maani, et öiendan raadios või televiisoris meelelahutusmasina kallal, ja neil oligi õigus 20 aastat järjest kuni tunamulluse märtsini, kui vabakutseliseks hakkasin. Nii et see tunduks mulle küll kummaline, kui mõnele näitlejale ütleksin, et tere, kolleeg. No Jürile muidugi, seda küll. Kui see Jüri juhtub ikka

Aarma olema, kellega kangesti tihti ühe lava peal oleme olnud.

Muidu tean näitlejate elust üsna palju. Nende tööst küll mitte mõhkugi. Nii et paberite järgi olen päris vale koha peal, aga uskuge mind, see on ajutine.

Vahepeal vale koha peal olla — see pakub tegelikult õpetlikku elamust. Pärast keskkooli olin ligi aasta ehitusremondikontoris künnikuks, ise teadsin ehitamisest ainult seda, et enne inimeste sissekolimist peavad seinad püsti ja lagi pea kohal olema, aga hiljem selgus, et nii pedantselt ei maksa kah asjasse suhtuda. Kuuekümne teise aasta suvel giidisin rahvast bussidega Taga-Karpaatiasse, juba esimesel reisiril tuli ekskursantidele mulje jätta, et tunnen end neis paigus nagu kodus, ja enam-vähem kõik jõudsid hiljem koju kah. Selle kõigega ei taha ma muljet jätta, et «no mõtle, ta oli juba lapsest peast näitleja suures eluteatris!» — vaid et aferistlikke samme võib ette võtta erinevail motiividel, ja üha süvenevas keskeas on ühel kummalisel suundumusel muu põhjus taga kui, ütleme, võlgade maksmine, sest sellise tagamõttega läinuksin šašlõkke, mitte teatripalgale tükke tegema. Minu teadliku eluaja lõviosas on olulisimaks olnud teatavat laadi kirjatöö ja sellele sihukese «tarbija» leidmine, kes öösiti punnitatu kärbeteta kätte saaks. Sealt sai asi alguse ja praegunegi seisus on sellega ühenduses.

Ah kuidas siis näitlejana on või? Kui annad ikka 11. novembril esietenduse ja veebruari keskpaigaks — arvata, et maikski — ühtegi nupukest selle kohta ei ilmu? Pildist või retsensioonist rääkimata? Mõne lavastuse fotod liiguvad kümneid ajalehti pidi, no muidugi on tükil vahe, aga kuidagi võinuks siiski fikseerida — kas või karikatuurigagi?! Kuulutusterubriigis: «Ütleme veel» — ja ütle või ära ütle, kogu moos. Eks minuealistel ole ka arvustajatäht seas palju tuttavaid, ju siis omi peljatakse peksta. Aga tudengite hulgast on ju ometi osavaid ja äraostmatuid reastajaid märgata — samas jälle, keda sa vägisi ajad...

Muidu oli asi nii. Baskin sai 48 ja ta



Rannamõisa aias seisis tilluke lava, kus kordamööda esineti. Piduperemees käis peale, et astu kah läbi. Me olime hulgas koos töötanud (kirjutasin ja tõlkisin, noh) ja ta tahtis proovida, mis vormis parasjagu olen. Olin põlvevärsemise vormis, ikkagi Green kohal ja liiga palju pärisnäitlejaid Draamast. Ja küpsev liha lõhnab inimesed kärsituks. Ent sobis küll. Ja kui hiljem mõnikord kellegi puudumise tõttu segakavadesse kaasa tegema kutsuti — võtsin südame rindu. Ja panin kah tasku. Nii et ausam tundus esineda ilma paberita, oligi kogemata pähe jäänud. Kunagi hakati perekonnaõhtutele kah keelitama, olin meelitatud, kulgesin, pajatasin. Enamasti Rakvere mail, hiljem igal pool. Selle niioelda edu aluseks oli vist häbelik ja pisut nagu ohmu olek, teesklematus, noh. Loeb oma lugu — ja oma asi! Nüüd on paraku karastus kesta karedamaks teinud, pabin tihtipeale puudub, see keerab sundimatu loomulikkuse tuksi, hoogu sattudes kipun tembutama, häälega liialdama, nii et häbene lolliks, kui mõni pärast maki pealt laseb.

Näitlejal on see kadestusväärne omandus, et tema meeleolu ei paista nii väga hüplevat publiku reaktsiooni või saali täidetuse mõjul — mina ei suuda oma tuju ja tundlikkust peita, ebasobiva kuulaja ees muutun aina kuivikumaks ja mossitavamaks. Sellepärast olengi kohutavalt rahul viimaste aastate duettesinemistega. Näitleja (Jüri Aarma, teadagi) juuresolekul saad toetust tema nägudest ja nippidest, kambamehetunnetus on suureks toeks: keegi siin on ikkagi oma. Ning vastutus langeb justkui kaheks ka siis, kui üksikõnele. Pealegi arenevad paljud esialgsed monoloogid ajapikku kahekõneks ja rikastuvad Jüri miimiliste riugaste abil. Sedasi oli siis enne mu n-õ teaterdumist tore läbi teha «Aja viidet» ning «Kahte kärbest» kokku üle 200 korra. Mis aga iseäranis oluline: partner suudab mu vemmälväsistused (tavaliselt mulle täitsa täistabamusena tunduvalt) viisidesse mõelda ja tarviliises maneeris maha laulda, nõnda ei jää meeleolu ei vaheldamata ega rõhutamata ka siis, kui mu jutumõmin parajasti publiku resonantsi ei satu, keerukuse või mõne muu häda tõttu. Koostöö klapp tuleb vist maailmavaatelisest ühtsusest ja muidu üksteiselähedusest, sest toidab ju mu tekstinokitsemist sünnist surmani, peale auahnuse ja enesetostusetarviduse, vahkviha ebainimlikkuse, ebaõigluse, lühidalt — nõukoguliku elukorralduse vastu. Aga või see nii kergesti meie asi ongi, miks just klapime.

Kindlasti oli edevus see, mis mind Noorsooteatri tollase juhtkonna ettepanekut vastu võtma keelitas. Töö tuttav, miks mitte vahepeal ka nii auväärt asutuse sildi all? Ju siis nende kirevannaoline repertuaar sedagi tahku näitamisväärseks peab! Pealegi hellitasin ähmast-ärevat lootust, et SEL puhul saan äkki hakkama miskitpidi teaterlikuma ja süvakunstilisemaga kui tavaline satiir — küllap sama ihkas ka etenduse sünni sügavalt soovis esinemiskaaslane — aga see soov lämbus, kus sa mees trügid...

Oma näitlejavastutust püüan aina maha koorida selgi põhjusel, et mere teksti pärast tapab kõik muu. Näitleja ei tunne ju autori teksti esitades erilist fraseoloogilist vastutust — nii on kirjas ja mängin vastavalt sellele! Mina ainult teksti pärast ju tulengi, ja selletõttu teen seda ka aina ümber, uuendan rohkem, kui keegi tohiks teada. Ning kärbin aja kulgedes välja vööra ja väsinu.

Nii-öelda näitlejana on armsaks vahelduseks ka teatud peremehetunne, vaataja austab sind kui teatrit ka siis, kui igavaks kipub minema. Mõne suurema pidustuse koostisosana näiteks tund-poolteist esineda tähendab teinekord suurt piinlemist, publik võib olla... väsinud või klounaadile meelestatud, sa pead püüdma end nende tahte ja meeleolu järgi painutada. Eriti veel, kui keegi on külalislahkusest meiega konsulteerimata seinale riputanud, et «Täna viskavad teile nalja...» No küll viskaks! Aga nemad on oma raha maksnud.

Näitlejana või niisama, see ei muuda asja. Aeg liigub ikka ühtemoodi edasi, praegu eestlaste kasuks ja seega sünkroonis satiiri kiire kadumisega huviorbiidist. Aga ju selle nimel saigi töötatud tollal, kui ahhetav-ohhetav hirmusegalt heldinud publik pead raputas: «Kuidas küll võib...» — hetkegi silmas pidamata mingit olematut esitusmeisterlikkust. Praegu tuleks inimestele puhkuseks midagi eriti lustakat ja helendavat pakkuda, no poeks nahast välja küll, aga ei leia seda nahka, mille sisse.

See teatrisaal on harjumatu pisike, pea kõikjal mujal on rahvast rohkem. Seepärast olen vaimustatud väljasõidudest «Vanemuisesse» või Jõhvi hiigelsaali, kus endalegi tavaliselt mulje jääb, et ju midagi on selles kõiges ka naljakat. Aga noh, Laialt tänavalt saab rutem õhtule.

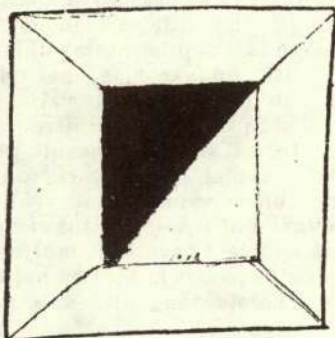
Aga nüüd on ka mittenäitlejana nii — harjumus teeb oma töö —, et kui laua taga juhtub korda minema, kipud ikka lavale kah.



# TEATRIKUJUNDUS KAZIMIR MALEVITŠI MOODI ehk FUTURISTLIK ETENDUS «VÕIT PÄIKESE ÜLE»

Esimene futuristlik ooper etendus Peterburis lunapargi teatris Ohvitseri tänaval 3.—5. detsembrini 1913. aastal. Ooper kandis nimetust «Võit Päikese üle» ning autoritena olid kaastegevad luuletaja A. Krutšenõhh, helilooja M. Matjušin ja kunstnik K. Malevitš. Mõned kuud varem, 1913. aasta suvel oli sama seltskond Soomes *Uusi-kirkko's* tuleviku lauljate pan-Vene kongressil esitanud oma manifesti märkimaks vene futuristliku teatri sünni. Esimene futuristlik teatrیمانifest oli välja kuulutatud küll juba 1911. aastal Itaalias, kuid ka itaallaste olulisem teatrیمانifest ilmus apologet F. T. Marinetti sulest sama 1913. aasta septembris. Nii itaallastel kui ka venelastel oli põhieesmärgiks lammutada vana, romantismi ning sümbolismi vaimu ja traditsioonide kandev teater, et asendada see aalooilise absurdi-teatriga, kus puudub tavakohane tegevustik, mõistuslik kõne, reaalne harjumuslik lavapilt. Oluliseks vahendiks sai eelkõige uus, süntaksi reegleist ja tähendustest vaba suhtlemiskeel. Uue keele loomisega oli Marinetti tegelnud juba mitu aastat, sõnastades oma põhimõtted 1912. aastal «Futuristliku kirjanduse tehnilises manifestis». Ka A. Krutšenõhh kasutas ooperi libretistina aalooilist,

Teise vaatusse viienda pildi lavakujundus. K. Malevitši eskiis 1913. a.



Срп. Е. Капитан  
Рисунг 2. Давидович

110247  
1913

konsonantide ning vokaalide vabal ühendusel baseeruvat keelt — zaumi, mille erineva rütmiga ettekanne aitas rõhutada karakterite mitmekesisust laval. Vana, lammutuslik eesmärk ja vahendidki selle elluviimisel olid venelastel ning itaallastel sarnased, kuid ilmselt rahvuslikust loomusest ja tavade ning situatsiooni mõningast eripärast tingituna püüdes vene futuristlik teater absurdi kaudu apokalüptilise sõnumi poole, Marinetti ideaaliks oli tõsise teatri lähendamine varieetele.

Esimisest futuristlikust etendusest on möödas enam kui kolmveerand sajandit, kuid huvi selle vastu, ka otseste rekonstruktsioonide näol, pole vaibunud. Esmane ooperi taastamise idee küpses juba Malevitšil endal 1923. aastal, mil ta töötas edasi tähtsamate tegelaste (jõumehed) kostüümide alal. Veneemaal, Leningradis, etendus ooper uuesti alles 1988 Noorsoopalee stuudioteatris, kuigi eksperimentaalteatrite tähelepanu on ta varemgi ärkvel hoidnud. Esimene rekonstruktsioon tehti Malevitši sajandaks sünniaastapäevaks 1978 Ameerikas Brooklyni Muusikalis Akadeemias, rekonstruktsiooni korralti kaks aastat hiljem Los Angeleses. 1987. aasta suvel Helsingis avangardismi mineviku ja oleviku õhtute ettevalmistamisel avastati sealse ülikooli raamatukogu slaavi osakonnast ooperi libreto originaal ning 1988. aastal valmis *performance'i* gruppide «Homos» ja «Jack Helen Brut» ühistööna võimalikult originaali järgiv lavastus.

Kas sajandi alguse paleus kõike suutvast tuleviku supermanist, kelle käes päikese ja ka gravitatsioonijõu võitmine on vaid tahtmise küsimus, sai nende rekonstruktsioonide põhjuseks? Või hoopis etenduse terviklikkus (ja seda eelkõige tänu Malevitši loodud originaalsele ja novaatorlikule lavapildile)? Uudne polnud see mitte ainult stsenoграфия arengu seisukohalt, vaid laiemalt, Malevitši kogu loomingut silmas pidades (1915. a eksponeeritud suprematistlik must ruut kujunes välja just 1913. a selle etenduse eskiisides). Sellest vaatenurgast võib etenduse kujundust pidada kvalitatiivseks hüppeks Euroopa modernismi arengus üldse.

K. Malevitši eskiisidel esinevad mustade





*Fooni kujundus Helsingi etendusel 1987.—1988. a.*

*Esimese vaatuse esimese pildi lavakujundus Helsingi etendusele 1987.—1988. a.*





THEATRE. MUSIC. CINEMA. MAY 1990

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

## THEATRE

Yes, something was good, but... (50)

Viljo Saldre, assistant manager of the Ugala Theatre talks with Kalle Solgard, the newly appointed artistic director of the Falun Dalarn-teatret (a small theatre in Sweden which has friendly relations with the Ugala). Kalle Solgard expounds his theatrical concepts and his plans, now that he has that new post. His opinion is that in a small theatre most people have an opportunity for self-accomplishment, because there is room for growth. In a big, state-sponsored theatre one can always find good actors who have never enough work, they must take on supporting roles which has an adverse effect on their artistic career.

M. MUTT. Without setting one's teeth (54)

The writer and theatre critic Mihkel Mutt analyses the farce by J. J. Bricaire and M. Lasaygues. La Perdue on la Masculine Singulière mounted in the Estonian Drama Theatre which brings a so far neglected subject of transvestism onto the Estonian stages. The production is quite a success, especially on the actor level, but it falls short of a typical French lightness in its treatment of the subject.

K. KASK. Glimpses (63)

The theatre critic and historian Karin Kask reminisces about her contacts with Liina Reiman, the great tragedienne of the Estonian stage, who went on a tour to Finland in spring, 1944 and did not return to the homeland after the Republic of Estonia had been occupied by the Soviet Union. The writing also includes L. Reiman's letters from exile, the actress' appearances on the Finnish stages and an introduction to her books of memoirs entitled *When the Lights Go On* and *An Enchanting Stage*.

M. KUBO. Dubček donned a new suit, Eelmäe did not change (71)

Märt Kubo's thoughts were prompted by the last year's production of *The Bedrooms*, a play by the Finnish author T. Yliruusi in the Tartu Vanemuine Theatre. The leading characters in the play are A. Dubček and L. Brezhnev with their wives, and the action takes place in 1968 when the Soviet troops marched into Prague. The events of those days were, actually, the first attempt to change the existing Stalinist-Brezhnevist society and it is, therefore, very exciting to compare the 1968 experience with today's changes in East Europe, the Soviet Union and Estonia.

The Youth Theatre has a new manager (75)

This March Märt Kubo, the former Deputy Minister of Culture occupied a new post as manager of the Youth Theatre. Since there have been radical changes in the leading staff, including the chief director who also left, the theatre editor of the magazine asked the new impresario about his vision of the theatre's future. M. Kubo's expecta-

tions were connected with a new mentality and a new system of contracts which would normalize the creative as well as administrative relations in the theatre.

L. VELLERAND. Philosophizing on theatre (79)

This column of theatre journalism carries the reflections of the theatre critic Lilian Vellerand. She tells us about the nightmarish dreams in which the critic is always found guilty before the actors, directors and dramatists.

P. AIMLA. How it feels to be an actor (90)

The humourist and satirist Priit Aimla who is appearing in a two-man show «We Have Second Thoughts» describes his feelings what it means to be an actor, a new role for him.

## MUSIC

LYDIA STYX-AGOSTI answers (5)

Lydia Styx-Agosti was born in Russia, 1915, but as her father Andres Graun, an engineer, was Estonian by origin, they soon left for Estonia. L. Styx started her singing lessons in private studios of Tallinn, but continued her education chiefly in Vienna. She is a highly noted singer of contemporary music. There is a lengthy discussion of her title role in the first production of A. Berg's *Lulu* in Venice 1949. She has collaborated with the director G. Strehler, incl her recent work in the Piccolo Scala school of singing. The interviewer is A. Hirvesoo.

P. VÄHI. The Oriental hour: Indian classical dance (25)

In the previous instalments «The Oriental Hour» has dealt with Oriental music cultures, this time, however, the talk is about dance. The author of the series of writings introduces this digression explaining that dance has always been linked with music for all nations. In Indian culture they tend to be inseparable, traditionally, dance, music and acting belong together and from an integrated branch of art called nāṭya.

A. HIRVESOO. Estonian music under the Stars and Stripes (35)

The first instalment in a series of articles on Estonian musicians in the United States. The article concentrates on the Estonian musicians who emigrated into the USA before the end of the Second World War and on their organizations. There is mention of Estonian emigration to the States already in the late 19th century, between 1897—1911 the Estonian language newspaper *Eesti Ameerika Postimees* was published. The leading musicians before the Second World War included Ludvig and Amanda Juht, Olli Kukepuu, Andres Pranspill, etc.

An interview with GERNOT SCHULZ (59)

A conversation with Gernolt Schultz, a member of the «Sharoun-Ensemble». The ensemble appea-



red in a concert of the works of FRG composers in Tallinn, 27th Feb. 1990.

**A chronicle of a musician's career: RAIMOND VALGRE (78)**

Raimond Valgre, a classic of Estonian popular music, died at the age of 36, on 31st December, 1949. The circumstances of his death are not clear, previous to being taken to hospital he had been involved in a street fight. The last day of Valgre's life and the burial ceremony (7 men and his mother attending) have been recaptured by R. Avarsoo.

---

**CINEMA**

**A. ERMEL. A Fistful of America (11)**

A brief introduction to the work of the Italian director Sergio Leone (1929—1989). There is more talk about film *Once Upon a Time in America* (1983) which reached our screens as the first film by S. Leone.

**Image '90 (13)**

The first Estonian get-together of cinematographers where the participants came from both state-sponsored studios as well as small independent studios, held in Pärnu 16—19 February. This is a brief survey of what went on during the seminar, at the same time being an introduction to the present issue which draws on the event and publishes the material linked to it.

**M. LOTMAN. Canninchen or some parables. On the visual side of the Estonian film from the point of view of a dilettante (A speech on the cinematographers' seminar in Pärnu) (14)**

In his speech Mikhail Lotman dissects the visual and the conceptual sides of Estonian films, thus representing the critical attitude typical of an intellectual spectator. The critic recognizes the responsibility of the cinematographer in the process of filmmaking, however, in case the film is a failure one cannot put the whole blame on the cameraman for all the shortcomings caused by the rest of the team. As for Estonian films, the critic thinks that their visual side has considerably improved. In conclusion he emphasizes that the harmony of the visual and the conceptual is a prerequisite for a great film.

**A. JUSKE. With beautiful shots from spot to spot (A speech from the cinematographers seminar in Pärnu) (22)**

The art critic analyses the visual side of the latest Estonian films. He makes a conventional division into two major groups: poetic and realistic. The critic regards the first group as highly polemical: characterized by pathetic, sweet gloss

typical of the slides, perfectly composed but stylistically loosely connected. Referring to art historical laws, Ants Juske predicts that the realistic method will soon make its comeback.

**A. RUUS, A. IHO. Everything is possible. New and old in the pictorial culture (42)**

The leading Estonian cinematographers Ago Ruus and Arvo Iho discuss the aesthetics of film image in order to encourage an exchange of opinions. There is talk about the semantics of film image, lighting and aestheticization and the change of the principles through ages. They note the tendencies which have appeared after the introduction of the video. They reach a conclusion that teaching the spectator to receive visual information is very important, that it is only then that a film will achieve its goal.

**T. KAUGEMA. Outlaws I: «Estofilm» (60)**

This article is the first in the series which will present to us the work of small studios, this time the activity and plans of the Estofilm are under discussion. The Estofilm was founded in February 1989 and earned acclaim with the documentary entitled *Hitler & Stalin* 1939. At present the studio has about ten films at hand, either in the preparatory or conclusive stages, including some joint projects with other countries. Another side in the studio's work is marketing and distribution which is for launching the studio's production onto the world market.

**New York Stories (81)**

Three famous European cinematographers Sven Nykvist, Vittorio Storaro and Nestor Almendros discuss if and to what extent American filmmaking differs from European filmmaking on the basis of their experience they got from working together with three American top directors Woody Allen, Francis Ford Coppola and Martin Scorsese while shooting *New York Stories*, which consists of three short films.

---

**MISCELLANEOUS**

**R. VARBLANE. Scenicdesign à la Kazimir Malevich or the futuristic The Victory over the Sun (92)**

The art critic Reet Varblane looks at the scenic design for M. Matyushin's *The Victory over the Sun*, the first futuristic opera mounted in St. Petersburg in 1913. She points out the contribution of K. Malevich's artistic principles to the development of European modernism and their survival in the later reconstructions of the performance.



ruutude kujutused, kuigi veel mitte üksiku, eraldi seisva ruuduna. 1913. aastast pärineb kunstniku kiri M. Matjušinile, kus ta meenutab eskiisi ainult musta ruudu kujutisega ja rõhutab ise selle kujundi tähtsust nii sellele etendusele kui ka oma edasisele loominguale. Teise vaatuse esriide eskiisi on ruudukujuline pind jaotatud diagonaalselt mustaks ning valgeks, kuid veidi kumerdatud diagonaali võib vaadelda ka kui suletud horisonti. M. Tarkka on interpreteerinud ka kogu ooperi ideed — võitu Päikese üle kui totaalset musta pinda, kui pilti ilma valguseta universumis. Geomeetriliste ja figuratiivsete kujundite irratsionaalne kõrvuti asetatus fooni ja esriide kujunduses laseb end tajuda ebaloomulise ruumina. Seda ebaloomulisust aitab suurendada esriide ja fooni ruumiline stereomeetria, mis on tekitatud sisemiste ja välimiste ruutude ühendamisest. Vaataja hakkab lamedaid pindu vastu võtma ruumilistena, s. o kuubikujulistena. Malevitš ise on kirjutanud, et juba «värv tasapinnalisel valgel lõuendil loob meie teadvuses tugeva ruumilisuse taju». Geomeetriliste kujundite loogika segamine ajamine ebakorrapäraste figuridega jätabki vaatajatele korruga nii ruumilisuse kui ka pinnalisuse mulje. Seda pinnalisuse ja ruumilisuse tajutavust ühekorraga kasutas ära Leningradi stuudioteater, ehitades kogu lavapildi üles kuubi kujutusele. Kuubi esi- ja tagakülje moodustasid foon ja esriide, tuues lavale eraldi teatriruumi — teatritelgi, palagani. Sissevälja kõndivad tegelased moodustasid kuubi külgeinad ja samas lõhkusid ise neid kogu aeg. Nii on kogu lavapilt pidevas muutumises ja vaataja hakkab vastu võtma mitte ainult korruga kahe- ja kolmemõõtmelist lavapilti, vaid siia lisandub ka neljas mõõde — ajaline mõõde. Liikumise, dünaamika kujutamine oli ju futuristide üks lipukiri, mille poole ka kogu futuristlik praktika pürgis. Seda neljandat,

ajamõõdet rõhutab ka ooperi tegevuse vaba ülekandumine kümnetest galaktikatest ja saajanditest edasi ja tagasi. Ooperi üks kandvamaid tegelasi on ju Läbi Sajandite Rändaja. Ka tegelased ise oma ühevärvilistes (suprematistlikes valgetes, mustades või smaragdsetes) kostüümides on samasugused foonile ja esriidele joonistatud figuurid. Kostüümidele maalitud varjud ei vasta ühegi reaalse valgusalika omale ja nii moodustab kogu lavapilt pideva terviku. Kõik see ebaloomulikku ja ebaloomulisust pildis on täpne visuaalne vaste ebaloomulikule, mittemidagi tähendavale keelele — zaumile.

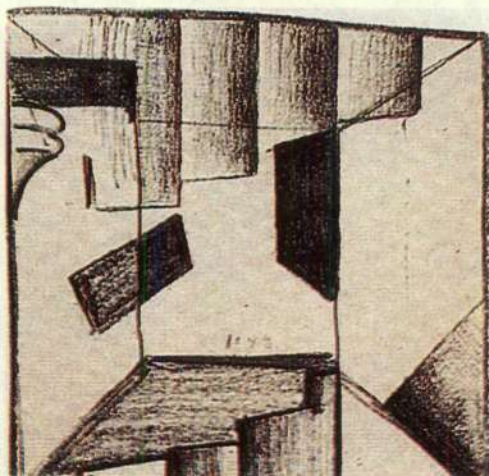
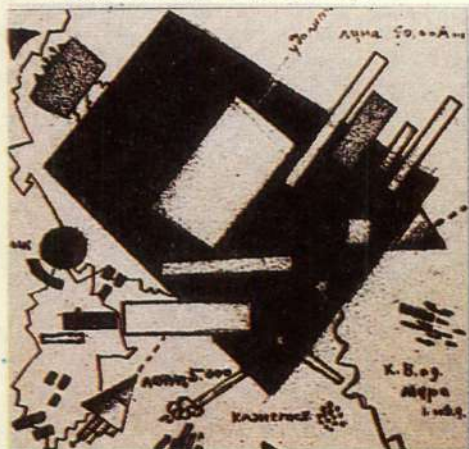
1913. aasta originaallavastus kannatas materjalipuuduse all (kostüümideks kasutati pappi), ainult lunapargi teatri valgustus oli kaasaegsel tasemel, mis rõhutas kogu etenduse absurdi ja ebaloomilisust (viimase pildi liikuva valguskiire abil loodud valgus laseb vaatajatel näha vaid tegelase peata, käteta ja jalgadeta torsosid), 70. aastate lõpu Ameerika rekonstruktsioonid panid mängu kogu moodsate vahendite (plastikmaterjali jms) arsenalii. 80. aastate lõpu retrospektiivsuse-ihalus püüdes ajalooliselt võimalikult täpse taastamise poole, rakendades rohke allikmaterjali kõrval ka kunstniku tollaseid märkmeid ning kirjavahetust. Ja vaevanägemine etenduste ettevalmistamisel on end ära tasunud, sest 1913. aasta «Võit Päikese üle» ei tähistanud mitte ainult teatriuuen-duste võitude algust, vaid kindlasti ka uute kunstivormide, *happening*'ide, *performance*'ite tuleviku algust.

#### KASUTATUD KIRJANDUS:

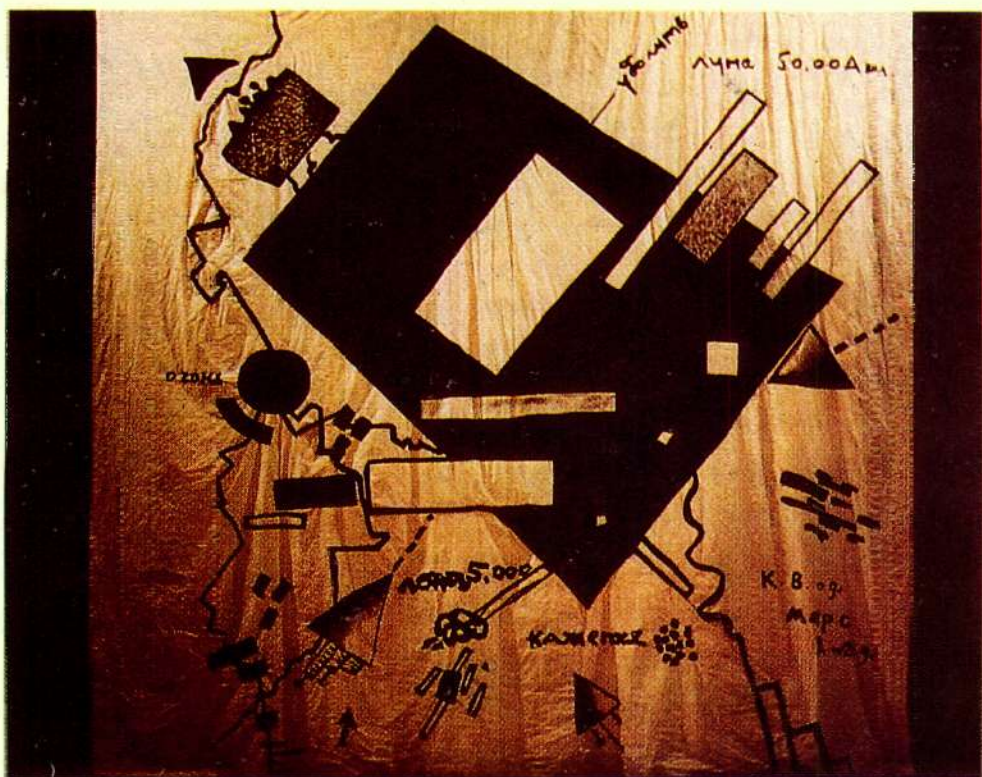
1. M. Tarkka. Reconstructing Victory Over the Sun. Malevich. Art&Design. 1989. K 5, nr 5/6.
2. C. Tisdall. A. Bozzolla. Futurism. London, 1977.
3. T. Tubanova. Teatr po Malevitšu. «Dekorativnoje iskusstvo», 1989, nr 11.

*Esimese vaatuse esimese pildi lavakujunduse autori eskiis 1913. a.*

*Fooni kujunduse autori eskiis 1913. a.*







*Fooni kujundus Helsingi etendusel 1987.—1988. a.*

*Esimese vaatusese esimese pildi lavakujundus Helsingi etendusele 1987.—1988. a.*

